วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.17 No.2 July-December 2022

การประกอบสร้างทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์เฉพาะตนในฮิปฮอปจีน

Cultural Construction and Self-Identity in Chinese Hip-Hop.....ฮั่นเหม่ ถัน และชุติมา มณีวัฒนา

พวกเขาไม่ใช่นักดนตรีแจ๊สเชื้อสายอเมริกัน: ศึกษาและทำความเข้าใจ
ความหลากหลายทางดนตรีแจ๊สที่ไม่ได้มีต้นกำเนิดในประเทศสหรัฐอเมริกา

They Ain't American Jazz: Understanding the Diversity of Jazz in a Global Context Highlights
the Wide Spectrum of Jazz Music that Exists Outside the United States.....ธนรัตน์ ไชยชนะ

การปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย

Adaptation of Tai Yai Music Culture in Northern Thailand.....เจริญชัย แสงอรุณ, เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และสุรพล เนสุสินธุ์

การวิเคราะห์ดนตรีแจ๊ส

Jazz Analysis.....ธีรัช เลาห์วีระพานิช

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต: "คีตคณิตแห่งห้วงเสียงยูโทเปีย" สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

Master Music Composition: "The Matrix Soundscape Utopia"
for Chamber Ensembles.....พิมพ์รพี ไตรชวโรจน์ และวีรชาติ เปรมานนท์

การสร้างชุดกิจกรรมบูรณาการการเรียนรู้ด้านการฟัง การเคลื่อนไหว การร้อง การอ่าน และการเขียน
เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

Creating An Integrated Learning Activity Package Listening, Movement, Singing, Reading and
Writing to Develop Musical Creativity for Students in Grade 5.....ภัทราภรณ์ อู่ไพบูรณ์, ธนพล ตีรชาติ และธิติ ปัญญาอินทร์

บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม ผลงานการประพันธ์ เดวิด เกลลิงแฮม
เรียบเรียงโดยเดนนิช ฟิชเชอร์ การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์

Concerto for Piano, Percussion and Wind Orchestra by David R. Gillingham (Arranged by Dennis W. Fisher)
Performance and Analytical Notes.....ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

การตีความและลีลาการบรรเลง เพรลูดหมายเลข 2 เล่ม 1 และเพรลูดหมายเลข 3 เล่ม 2 ของเดอบุสซี

Interpretation and Performance Practice on Debussy's
Prelude No.2, Book I and Prelude No.3, Book 2.....รวิสรา โสรัตน์ และปานใจ จุฬาพันธุ์

พฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นไทย

Music Listening Behaviors of Thai Adolescents.....วีระกิจ สุวรรณพิทักษ์ และสมชัย ตระการรุ่ง

"มัทนะพาธา" คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา

"Madanadha" The Dramatic Tone Poem for Chamber Orchestra.....วรชา ออกกิจวัตร และวีรชาติ เปรมานนท์

ควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในบันไดเสียงเอเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 298
โดยโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท: การวิเคราะห์และการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง

Wolfgang Amadeus Mozart's Quartet for Flute and Strings in A major, K.298:
Performance Practice and Interpretation.....เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

"เสียงสาน" บทประพันธ์เพลงสำหรับวงประสมดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊ส

"Seangsan" for Mixed Ensemble Thai and Jazz Music.....สิรภพ สิทธิ์สน

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL

ISSN 1905-2707

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Vol.17 No.2 July-December 2022

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์
ปานใจ จุฬาพันธุ์

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี คณะดุริยางคศาสตร์
มนัส แก้วบูชา

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์
ศรัณย์ นักรบ

มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะศิลปกรรมศาสตร์
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยบูรพา คณะดนตรีและการแสดง
จักรี กิจประเสริฐ

มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะดุริยางคศาสตร์
คมธรรม ดำรงเจริญ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา คณะศิลปกรรมศาสตร์
ไชยวุธ โกศล

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
อรอุษา หนองตรุด

มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
สุกิจ พลประถม

มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ คณะดนตรี
น.ท.วรเชต ทะโกษา

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ
ชัยพฤกษ์ เมฆรา

วัตถุประสงค์

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

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรี หรือบทความที่มีดนตรีเกี่ยวข้อง

จัดพิมพ์โดย

ฝ่ายงานผลิตเอกสารและสิ่งพิมพ์
สำนักบริการเทคโนโลยีสารสนเทศมหาวิทยาลัยรังสิต

เจ้าของ

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

ออกแบบปก อานุภาพ คำมา
จัดรูปเล่ม ธนพร พิมพ์เพ็ชร

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

ราคา 160.- บาท

รายนามผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความวารสารดนตรีรังสิต

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

คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	ณรุทธ์ สุทธจิตต์
คณะครุศาสตร์	ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์
	รังสิพันธุ์ แข็งขัน
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	ณัชชา พันธุ์เจริญ
คณะศิลปกรรมศาสตร์	ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
	นรอรรถ จันทร์กล่ำ
	ยศ วณีสอน
	รามสูร สีตลายัน
	วิชชุตา วุธาทิตย์
	ศศี พงศ์สรายุทธ
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์	จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา
	ภาวไล ตันจันทร์พงศ์
	นิพัต กาญจนะหุต
	สุพจน์ ยุคลธรวงศ์
มหาวิทยาลัยบูรพา	จันทนา คชประเสริฐ
	รณชัย รัตนเศรษฐ
	ศานติ เดชคำรณ
มหาวิทยาลัยมหิดล	อนรรฆ จรัณยานนท์
มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ	นาวยา ชินะชาครีย์

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม	ประเสริฐ ฉิมท้วม
มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา	รุจิภาส ภูธนัญนฤภัทร
มหาวิทยาลัยทักษิณ	ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ
มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี	บัญชา อาษากิจ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช
มหาวิทยาลัยศิลปากร	พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ พรพรรณ บันเทิงหรรษา ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา เอกราช เจริญนิตย์
สถาบันดนตรีกัลยานิวัฒนา	ชูวิทย์ ยุระยง จิรเดช เสตะพันธุ ชัญพงศ์ ทองสว่าง อโณทัย นิติพน
กรมศิลปากร	พัฒนี พร้อมสมบัติ ปิ๊บ คงลายทอง
ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีและศิลปกรรม	โกวิทย์ ขันธศิริ ดวงใจ ทิวทอง ตรีทิพย์ กมลศิริ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา นภนันท์ จันทร์อรทัยกุล วิทยา วอสเบียน เสาวณิต วิงวอน Paul Cesarczyk อรวรรณ บรรจงศิลป์ จิรัส อาจณรงค์ นลิน วุฒิพงษ์ สุวิดา เนรมิตอร่าม

บทบรรณาธิการ

เมื่อช่วงต้นเดือนเมษายน พ.ศ. 2565 ที่มาผ่าน ครบรอบ 1 ปีที่วารสารดนตรีรังสิตได้ปรับเปลี่ยนจำนวน ผู้ประเมินคุณภาพบทความจาก 2 คนเป็น 3 คน โดยยังคงได้รับเกียรติจากผู้ประเมินที่มีองค์ความรู้ความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ เพื่อให้กระบวนการประเมินคุณภาพบทความและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของวารสารดนตรีรังสิตมากยิ่งขึ้น อันได้แก่ 1) เพื่อเผยแพร่ความรู้ทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในสาขาดนตรี 2) เพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้ในสาขาดนตรี 3) เพื่อเป็นการบริการทางวิชาการในสาขาดนตรี และ 4) เพื่อเป็นสื่อกลางการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ความก้าวหน้าด้านการวิจัย และนวัตกรรมทางดนตรี

วารสารดนตรีรังสิตมีความยินดีและขอบคุณผู้เขียนทุกคนที่ให้ความมั่นใจในคุณภาพ ส่งบทความมายังกองบรรณาธิการฯ สำหรับบทความในวารสารดนตรีรังสิตเล่มปีที่ 17 ฉบับที่ 2 ยังคงมีความหลากหลายทั้งบทความวิชาการตลอดจนบทความวิจัยรวมจำนวน 12 บทความ เนื้อหาสาระก็มีทิศทางหลากหลายเช่นกัน ครอบคลุมสาระทางดนตรีในมิติบริบททางสังคม การสร้างชุดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี การประพันธ์เพลง การตีความการบรรเลง และการวิเคราะห์ นอกจากนี้ยังคงมีความหลากหลายทั้งกระบวนแบบดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และดนตรีฮิปฮอป

สุดท้ายนี้กระผมในนามบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิตตลอดจนกองบรรณาธิการฯ ขอแสดงความยินดีกับตำแหน่งทางวิชาการระดับที่สูงขึ้นในสังกัดวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ให้ดำรงตำแหน่ง รองศาสตราจารย์ และรองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ให้ดำรงตำแหน่ง ศาสตราจารย์ โดยรอการโปรดเกล้าฯ ให้ดำรงตำแหน่งทางวิชาการศาสตราจารย์ในลำดับต่อไป บุคลากรทั้งสองคนได้ร่วมกันผลักดันวารสารดนตรีรังสิตเสมอมาตลอดระยะเวลา 17 ปีทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลัง กระทั่งวารสารดนตรีรังสิตได้ประเมินคุณภาพอยู่ในกลุ่มวารสารฐานข้อมูล TCI กลุ่ม 1 และยังคงปณิธานแน่วแน่ต่อไปเพื่อร่วมกันขับเคลื่อนพัฒนาแวดวงวิชาการดนตรีของประเทศไทย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

การประกอบสร้างทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์เฉพาะตนในฮิปฮอปจีน 1

Cultural Construction and Self-Identity in Chinese Hip-Hop

.....ฮั่นเหม่ ถัน และชุติมา มณีวัฒนา

พวกเขาไม่ใช่นักดนตรีแจ๊สเชื้อสายอเมริกัน: ศึกษาและทำความเข้าใจ
ความหลากหลายทางดนตรีแจ๊สที่ไม่ได้มีต้นกำเนิดในประเทศสหรัฐอเมริกา 14

They Ain't American Jazz: Understanding the Diversity of Jazz in a Global Context Highlights the Wide Spectrum of Jazz Music that Exists Outside the United States

.....ธนรัตน์ ไชยชนะ

บทความวิจัย

การปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย 30

Adaptation of Tai Yai Music Culture in Northern Thailand

.....เจริญชัย แสงอรุณ, เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และสุรพล เนสุสินธุ์

การวิเคราะห์ดนตรีแจ๊ส 45

Jazz Analysis

.....ธีรัช เลาห์วีระพานิช

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต: "คีตคณิตแห่งห้วงเสียงยูโทเปีย"
สำหรับวงเชมเบอร์ออมซอมเบลอ 61

Master Music Composition: "The Matrix Soundscape Utopia" for Chamber Ensembles

.....พิมพ์รพี ไตรชวโรจน์ และวีรชาติ เปรมานนท์

การสร้างชุดกิจกรรมบูรณาการการเรียนรู้
ด้านการฟัง การเคลื่อนไหว การร้อง การอ่าน และการเขียน
เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 77

Creating An Integrated Learning Activity Package Listening, Movement, Singing, Reading and Writing to Develop Musical Creativity for Students in Grade 5

.....ภัทราภรณ์ อูไพบูรณ์, ธนพล ตีรชาติ และธิติ ปัญญาอินทร์

สารบัญ (ต่อ)

บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชเชินและวงดุริยางค์เครื่องลม ผลงานการประพันธ์ เดวิด เกลลิงแฮม เรียบเรียงโดยเดนนิช ฟิชเชอร์ การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์ 90
Concerto for Piano, Percussion and Wind Orchestra by David R. Gillingham (Arranged by Dennis W. Fisher) Performance and Analytical Notes
.....ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

การตีความและลีลาการบรรเลง เพรลูดหมายเลข 2 เล่ม 1 และเพรลูดหมายเลข 3 เล่ม 2 ของเดอบุสซี 104
Interpretation and Performance Practice on Debussy's Prelude No.2, Book I and Prelude No.3, Book 2
.....รวิสรา โสรัตน์ และปานใจ จุฬาพันธุ์

พฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นไทย 118
Music Listening Behaviors of Thai Adolescents
.....วีระกิจ สุวรรณพิทักษ์ และสมชัย ตระการรุ่ง

"มัทนะพาธา" คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา 132
"Madanadha" The Dramatic Tone Poem for Chamber Orchestra
.....วรชา ออกกิจวัตร และวีรชาติ เปรมานนท์

ควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในบันไดเสียงเอเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 298 โดยโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท: การวิเคราะห์และการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง 147
Wolfgang Amadeus Mozart's Quartet for Flute and Strings in A major, K.298: Performance Practice and Interpretation
.....เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

"เสียงสาน" บทประพันธ์เพลงสำหรับวงประสมดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊ส 163
"Seangsan" for Mixed Ensemble Thai and Jazz Music
.....สิรภพ สิทธิ์สน

แนะนำผู้เขียน 177
รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ 179
คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ 180
เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review) 183
หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม 184
แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต 187

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.17 No.2 July-December 2022

บทความวิชาการ บทความวิจัย

การประกอบสร้างทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์เฉพาะตนในฮิปฮอปจีน

Cultural Construction and Self-Identity in Chinese Hip-Hop

ฮั่นเหม่ ถัน*[1] ชุติมา มณีวัฒนา[2]
Hanmei Tan*[1] Chutima Maneewattana[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการ และการประกอบสร้างทางวัฒนธรรมของดนตรีฮิปฮอปในประเทศจีน พบว่าอัตลักษณ์เฉพาะตนในวัฒนธรรมฮิปฮอปจีน ประกอบขึ้นจาก 3 ส่วน ได้แก่ 1) การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมฮิปฮอปและวัฒนธรรมดั้งเดิม 2) การผสมผสานระหว่างเพลงฮิปฮอปและอารมณ์ส่วนตัว และ 3) การให้ความสำคัญกับการกำหนดทิศทางการพัฒนา และการวางตำแหน่งของวัฒนธรรมฮิปฮอปให้ชัดเจน ทั้งหมดนี้ก่อให้เกิดความตระหนักรู้ถึงการประกอบสร้างทางวัฒนธรรม จนเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตนของดนตรีฮิป-ฮอปจีนได้ นักดนตรีฮิปฮอปจีนได้ใช้องค์ประกอบต่างๆ ของวัฒนธรรมจีนแบบดั้งเดิม เช่น การใช้ภาษา การใช้ประเด็นทางภูมิภาค เพื่อปรับประยุกต์รูปแบบดนตรีฮิปฮอป ซึ่งมีลักษณะไม่เข้ากับความเป็นพื้นถิ่นของจีนเสียทีเดียว การเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้เกิดความหมายแฝงที่ปรากฏขึ้นในดนตรีฮิปฮอปจีน และเป็นการช่วยส่งเสริมให้เกิดลักษณะเฉพาะของ “ฮิปฮอป” จีนแท้ที่ชัดเจนขึ้น การศึกษานี้จะมีส่วนช่วยทำให้ดนตรีฮิปฮอปมีลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นและเป็นที่นิยมมากขึ้น อีกทั้งยังสร้างพลังความคิดเชิงบวกกับผู้ชมผ่านการเผยแพร่วัฒนธรรมฮิปฮอปอีกด้วย

คำสำคัญ: วัฒนธรรมฮิปฮอปของจีน / เพลงแร็ป / การประกอบสร้างทางวัฒนธรรม / อัตลักษณ์เฉพาะตน

* Corresponding author, email: s62584947005@ssru.ac.th

[1] นักศึกษาปริญญาเอก สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

[1] Doctoral of Philosophy in Performing Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

[2] Advisor, Assist. Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University

Received: August 16, 2021 / Revised: November 21, 2021 / Accepted: November 25, 2021

Abstract

Based on the promotion and popularization of hip-hop culture in our country, this article discusses 1). The cultural development from the integration of hip-hop culture and traditional culture, 2). The combination of hip-hop music works and personal emotions and 3). The developmental direction and positioning of hip-hop culture, all of which can be summed up the realization of the construction of hip-hop culture and self-identity strategy. Chinese hip hop musicians use various elements of traditional culture, such as language or regional features, to change the parts of hip-hop music that are not compatible with the local Chinese cultural environment. Such transformation enriches the connotation of hip-hop music and helps to construct a real Chinese hip hop culture and identity. Through these three strategies, we hope to endow hip-hop music with local characteristics, strengthen the public's sense of identity towards hip-hop culture, and spread positive energy values through hip-hop culture.

Keywords: Chinese Hip-Hop Culture / Rap Music / Cultural Construction / Self-Identity

Introduction

Hip-hop culture is a minority culture in China's existing cultural system, with a certain degree of uniqueness. Early hip-hop culture did not have a wide audience, and people's understanding of hip-hop culture was relatively superficial. Many people refer to hip-hop music as hip-hop culture, but in fact the two are subordinate, and hip-hop music is a subset of hip-hop culture. In recent years, with a group of hip-hop show aired, let people to this "fresh" understanding of the forms of culture are more diversified. Such as "The Rap of China", while early propaganda effect is not very ideal,

in addition to some audiences who really love hip-hop, more are the "fans" of the star mentors invited by the program. However, it has achieved good results after broadcasting, making the original minority hip-hop culture gradually move to the public, and also attracting a large number of groups who want to have a deeper understanding of hip-hop culture. For the integration of hip-hop culture in China's cultural system, we must make efforts in cultural construction and self-identity, so that different cultural forms can achieve integration in essence, and expand the audience ranges of hip-hop culture.

1. The development of hip-hop music in China

Hip-hop culture originated in the United States at the period of time (1970s) when the United States was faced with serious racial problems. Under this social environment, hip-hop music emerged. Black people expressed their inner criticism on the potential inequality in the social environment through music, and also relieved their inner pressure through the performance. After the early black hip-hop culture, now it has covered every country in the world and become a very common youth culture. The focus of hip-hop music has also shifted from racial discrimination to a variety of socio-cultural dimensions.

As hip-hop culture in the global spread of its language and discourse style has become a model, which can represent the culture and society, and to carry forward and challenge the traditional and national identities, this is the common language artists from all over the world, they use a local and national language to show their rap, it as a kind of familiar but unique global brand, can be customized according to the situation in different areas in different countries[3].

After hip-hop music was introduced into inland China in 1990s, it did not gain market favor at the beginning. Hip-hop music lurks "underground". Some hip-hop

[3] Marcyliena Morgan, "'The World Is Yours': The Globalization of Hip-Hop Language," *Social Identities Journal* 22, 2 (2016): 137.

musicians began to create some works that reflected China's regional culture and traditional culture. A number of local independent labels have been established over the years. Indie label refers to a relatively small company with low operating costs, which makes it easier to survive in a small music market such as hip-hop. As Indie label has a lower cost of survival than Major label (a large record company), it has more space to pursue independence and artistry in a certain field and produce works with strong personality. Chinese hip-hop musicians have set up their own labels and hip-hop groups in various provinces and regions, and have formed corresponding rap works and creative styles featuring local dialects. For example, the local label "Sup", founded in 2007 in Changsha city, where most of the hip-hop musicians create hip-hop music in Changsha dialects. Chongqing label Gosh, they use the southwest regional characteristics of the dialect into the Chinese singing. However, despite the relatively large-sized of the hip-hop labels, many other independent labels are struggling, and hip-hop artists are relying on their interests and beliefs to sustain themselves. The light investment of mainstream record companies, the small-scale operation of independent labels and the subcultural nature of hip-hop music make it impossible for hip-hop music to gain a larger audience market. Hip-hop has continued to grow at a tepid pace, with record labels making light investments and struggling underground labels.

Until 2017, the iQIYI (Domestic Network Video Playing Platform) network music variety show "The Rap of China" was launched, and hip-hop music presented an explosive transmission influence. With this music show, hip-hop music became the most popular music genre of the year. The program The Rap of China is one of the direct reasons why hip-hop music has continued to be popular in recent years. Relying on the open network communication environment, iQIYI provides the network music programs "China has the hip hop" and "China new" rap provides a good platform for the spread and acceptance of hip-hop music. During the spread of Chinese hip-hop music for more than 20 years, a large number of listeners have acquired a certain

degree of musical recognition for it. On the other hand, relying on a certain number of local independent labels, hip-hop music works are constantly changing, and some excellent rap works have been accumulated. With the popularity of networked music, there is no doubt that the hidden underground hip hop music opened the door to spread.

Hip-hop culture, as an exotic product, was once excluded from the mainstream and had been in a state of barbaric growth "underground" for a long time. With the broadcast of the variety shows "The Rap of China" and "The New Rap of China", hip-hop culture has attracted wide attention, and hip-hop culture is also facing a new turn of localization.

2. Cultural Construction of Hip-Hop Culture and Self-Identity in China

2.1 Integration of hip-hop culture and traditional Chinese culture

In essence, hip-hop music is a form of street culture. In the category of minority culture, it can also be used as independent music, which is generally called "Rap". Its audience is relatively limited, and it is mainly made up of young people. The so-called "rap", in fact, is a kind of emotional release, reflecting a strong emotional. Its words are mostly cathartic, of course, this is the hallmark feature of hip-hop culture[4]. Although this music form seems relatively simple, we can trace back to the early hip-hop music culture and experience the life and emotional state of black Americans in the social environment at that time. At this time, we can understand the importance and core significance of "rap" for self-expression. Since the advent of hip-hop, black Americans have been able to express themselves more authentically. However, hip-hop culture was gradually introduced to China after the 1980s, so the Chinese public do not know much about the origin and history of rap music.

[4] Shimeng Bian, "Reasons for the Outgoing of Minority Culture from the Perspective of Innovation Diffusion-A Case Study of New Chinese Rap," *Journalist Cradle* 10, 1 (2020): 59-60.

With the popularity of hip-hop culture in the scope of people's vision, people began to understand this new cultural form, and various variety shows related to hip-hop, also become the door to open the "hip-hop culture", set off a rap boom in China, but also make more people begin to appreciate this small group of music culture. It is because minority culture is usually equivalent to non-mainstream culture, and hip-hop culture is introduced from abroad, it is an inevitable trend to integrate with China's local culture if it wants to be promoted and popularized in China[5]. Since people understanding of hip-hop culture gradually thorough, the related works of music and programs also increased, began to have some hip-hop music creators to national and regional culture as a foundation for the creation, in the people's common understanding "English rap", on the basis of present Chinese rap art and beauty, can also be expanding audience of rap in our country.

For example, the program "The rap of China" directly limited the word "China" as a key word, so the contestants and their works were mainly Chinese and Chinese. Thus it can be seen that the combination of local culture and hip-hop culture can enable the broad masses to understand this unique music form and endow rap with the characteristics of Chinese music and culture[6].

With the local cultural fusion, Hip-hop music has formed a certain interactive relationship with the local culture, changing from the original English rap and lyrics with black slang to the local language. Some rap music creation started using dialect, show the charm of local culture and national culture, dialect rap, of course, is also in the hip-hop culture into China after gradually formed the characteristics of music forms, singer in composing and singing into the local dialect, can let the audience understand the culture of various areas, also show the life of the real, hip-hop culture and the cultural environment integration. In the social context of contemporary China,

[5] Ibid, 60.

[6] Shuo Liu, "Popular Logo Design Aesthetic Research in the Context of Hip-hop Culture," *Industrial and Engineering Design* 2, 4 (2020): 68-69.

rapping in Chinese is an ideal and conscious choice, one that is always emphasized. At present, more familiar rap music or groups are mainly based on objects with strong regional colors such as Sichuan and Changsha and the works created are also integrated with local dialects, which is a very beneficial means to publicize regional customs and culture[7]. For example, in the piece *I'm Not Going to Work Tomorrow*, Chengdu singer, Xie Di, used a lot of words with Sichuan and Chongqing characteristics such as "*Ba Shi"* (A Sichuan dialect that means "comfortable") and "*Nao Ke"* (A Sichuan and Guizhou dialect that refers to someone with a low IQ), thus adding a sense of fun to the song and making it more resonant to listeners. Such songs into the dialect of the form of hip-hop music, intuitive reflection of China's hip-hop music in the style of diversification, but also make each region in the hip-hop music self-identity.

In addition to the application of dialect elements in hip-hop music, in order to highlight traditional culture, Chinese Musical Instruments such as pipa, zither and Chinese flute are also used in the creation, laying a solid foundation for the development of "Chinese rap". For example, Gai's song "*The Sea flies with laughter*" uses traditional Chinese instruments pipa and big drum. Pipa is used throughout the whole song, and the drums are very strong at the beginning of the music, setting off a heroic atmosphere. The timbre of the pipa gives a feeling of compactness. And that tight feel is perfectly matched by the equally rhythmic rap section. These traditional instruments are used in hip-hop music to achieve the fusion of different musical forms, so that the entire music piece emits a strong Chinese style characteristics. These traditional ancient Musical Instruments are used in hip-hop music, which can realize the integration of different musical forms and make the whole music work exude strong Chinese characteristics. In this way, the popularized and publicized hip-hop culture in China is not just a single transmission of the original form and culture,

[7] Yuqi Gao, "Resistance and Inclusion of Youth Subculture from the Perspective of Network Variety-Taking Rap of China and New Rap of China as Examples," *New Media Research* 6, 5 (2020): 66.

but a real combination with the local culture of China, which increases the uniqueness of hip-hop culture and also makes hip-hop music more charming.

For example, the rap song *"My New Clothing"* by Vava integrates the elements of Peking Opera in China's traditional culture and uses hip-hop music as the foundation to show the charm of Chinese essence. Although this combination form is very novel, the overall effect is very successful. The integration of hip-hop culture, fashion culture and traditional culture of the quintessence of Chinese culture also provides a channel for some young audiences to understand Peking Opera and love traditional culture[8]. The use of Chinese instruments and elements in Chinese hip-hop can help bridge the gap between Chinese hip-hop and non-hip-hop listeners, who feel that they have found something in Chinese hip-hop that resonates with their Chinese identity.

In the process of hip-hop music being introduced into China until today, its core nature of resistance and criticism has been effectively eliminated due to the influence of policies and cultural background, and a localized culture has been formed, which is developing in the direction of the mainstream of the masses[9]. The integration of words and music, and the use of traditional instruments or modes in Chinese hip-hop can be seen as a strategy for Chinese hip-hop to construct itself and gain local identity. Gaining an identity has helped hip-hop music thrive locally and eventually take root in Chinese culture.

2.2 Combining of Hip-Hop Music Works and Personal Feelings

A form of hip-hop music, colloquially speaking, is a performance performed by hip-hop musicians with the help of a certain musical melody by the rapid reciting

[8] Ruo Gao, "A Cultural Interpretation of the Hip-Hop Rap of the Group Tianfu Incident," *Today's Mass Media* 28, 2 (2020): 57-58.

[9] Xin Jin and Hang Song, "The Dissolution of Resistance: The Popularization Process and Value Evolution of Hip-Hop Culture," *Southeast Communication* 18, 4 (2019): 72.

of the lyrics. Because the lyrics are often narrating some events or expressing feelings, the lyrics are very realistic. In fact, rap is a kind of emotional release, reflecting strong emotionality, and the words used are mainly explicit and straightforward. In fact, this is the iconic feature of hip-hop culture[10]. Rapping in hip-hop music is better suited to telling stories and expressing emotions than other genres. It expresses a variety of experiences and daily information. Rap is a way of speaking rather than singing, conveying a message to the audience and often touching on current events[11].

Hip hop music creation, in which some personal feelings, make more full, rich content, the audience in appreciation of rap songs, also can feel the charm of this piece of work, and not just to understand the form of hip-hop music, really go deep into the heart, realized that the works contains emotions and stories, the creator and the emotional resonance of the audience. Although hip-hop is a form of music that people have not been in contact with for a long time, they can feel more music in a short period of time.

In addition, hip-hop culture gradually draws closer to mainstream music, and people begin to accept this form of music that pays more attention to the expression of inner feelings and ideas. So, in creating hip-hop music, the focus is not only to strengthen the integration with the local culture, but also to inject emotion into the work. For example, the rap music "*Letter from Heaven*" created by Huang Xu focuses on the memory of a good friend who passed away, and in the lyrics, it warns *"If there is an afterlife, please don't drink and drive".* The audiences can feel rich emotions from the song. Of course, there are also some original hip-hop musicians who always adhere to the concept of individual creation, making the form and style of China's hip-hop music market more diversified, and reaching resonance with the audience

[10] Shimeng Bian, "Reasons for the Outgoing of Minority Culture from the Perspective of Innovation Diffusion-A Case Study of New Chinese Rap," *Journalist Cradle* 10 (2020): 60-62.

[11] Douglass Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern,* Zhou, X., translated (Beijing: Business Printing House, 2013), 142-143.

with their true feelings. Frustrated young people also often rely on domineering lyrics to vent their discontent and express their anger with exaggerated body language. They catharsis to complete the spiritual liberation, in order to escape the heavy pressure in real life, relieve the deep heart of all kinds of injustice. Hip-hop singer Xie Di, for example, created a song titled *"I'm not Going to Work Tomorrow* " under the circumstances of excessive work pressure, expressing the idea that office workers don't want to be bound by work and releasing their suppressed emotions caused by work freely: "*I'm not going to work tomorrow, so I can be as lazy as I want. I don't have to work tomorrow, so I don't have to pretend to be others' grandson to meet my customers*."

Summed up in a quote from Bass (19/12/2020), a hip-hop musician interviewed by the author: "*Hip hop was one way out of the void I found myself in*." In short, the fusion of Chinese hip hop music works and personal emotions is different from the "aggressive" emotions in American hip hop, and more related to "love" and personal emotions. This reflects the different lifestyles and cultural values of China and the United States. In China, hip-hop began in pop culture, not street culture, so the emotions in Chinese hip-hop are more "soft, gentle and peaceful, and more sentimental." This is consistent with the country's cultural background and the original tone of music and literature.

.

2.3 Defining the Developmental Direction and Position of Hip-Hop Culture in China

At present, China's hip-hop music culture is still in the stage of promotion. In this process, it needs to integrate with more mainstream music elements and traditional local culture. Some variety shows with hip-hop music as the theme also bring great impetus to the promotion of this music form, and also attract a large number of young listeners who want to get involved in hip-hop music. Young people express their attitudes towards things and spread hip-hop culture through the form

of rap. Chinese hip hop removed the key elements of hip-hop culture -- race, rebellion, and class -- from the American hip-hop music. It is very important to clarify the developmental direction and positioning of hip-hop culture, that is, to convey the correct musical attitude and values, so that people can appreciate the positive hip-hop culture, and show the artistic nature of local hip-hop music.

The main audience of hip-hop culture communication is the young group, while the promotion of rap music also adopts the voice of the young group, infiltrates the mainstream values and spreads positive energy. This reflects the unique "attitude" and "uniqueness" of hip-hop culture, which is not only innovative and different in music forms, but also more acceptable to the majority of young people in the form of influence. Spreading high-quality music and showing the essence of hip-hop culture with high-quality rap music, so that more people can understand and understand hip-hop. Although it is a music form imported from abroad, with the integration with Chinese local culture, it is gradually changing towards the direction of popularization and mainstreaming. People now, and understanding of hip-hop culture has not only stay on niche of emotions expressed early cultural level, the more is under some rap music, feel the unique local characteristics of hip-hop music works, make our country existing mainstream music are more diversified and continuous efforts for the realization of hip-hop culture localization.

Conclusion

Chinese hip-hop music examines the cultural characteristics of resistance and individualism in western culture from a relatively reserved and conservative perspective peculiar to eastern culture. Through the unique symbols of oriental culture and the technical framework of hip-hop music, it presents the "new" hip-hop that is not equal to the local culture and western culture to the world's hip-hop lovers. Chinese hip-hop artists continue to use elements from traditional culture, such as language or regional characteristics, to change parts of hip-hop music that do not

fit in with China's local cultural environment. Such transformation has enriched the connotation of hip-hop music. With the gradual opening of China's hip-hop market, more and more young people begin to pay attention to hip-hop music. In the process of the popularization of hip-hop culture, the realization of cultural construction is very important, which is an important premise to strengthen the self-identity of hip-hop music.

Chinese hip-hop musicians should extract the expression way that can best represent their own characteristics, and then form interaction and integration with the connotation of mainstream culture to maintain the positive growth of hip-hop music. According to the author, the real hip hop culture is a healthy and uplifting subculture that conveys positive energy in a way that young people like. Hip-hop singers should give many young people who like hip-hop music the motivation to live, the courage to pursue their dreams, or become a way to relieve pressure after their tired life, which can convey the positive power to young people. Hip-hop culture is also capable of growth and can be shaped. In the process of its spread and development, the essence and the dregs can be taken away. This requires the efforts of all parties in the society, because cultural communication is not only the power of hip-hop culture itself, but the accumulation of the power of several generations in one or more times. It needs to gradually internalize and introspection to remove the dross in the process of communication speculation under the common scrutiny of the world.

References

Bian, Shimeng. “Reasons for the Outgoing of Minority Culture from the Perspective of Innovation Diffusion - A Case Study of New Chinese Rap. *Journalist Cradle* 10 (2020): 59-68.

Gao, Ruo. A Cultural Interpretation of Hip-Hop Rap of the Group “Tianfu Incident.” *Today’s Mass Media* 28, 2 (2020): 55-63.

Gao, Yuqi. “Resistance and Inclusion of Youth Subculture from the Perspective of Network Variety - Taking Rap of China and New Rap of China as Examples.” *New Media Research* 6, 5 (2020): 61-73.

Gu, Yu, and Yeme M. Zhou. “From Underground to Mass: A Study on the Catering Cultural Adaptation Strategies of Hip-Hop Musicians.” *Southeast Communication* 07 (2019): 94-97.

Jin, Xin and Hang Song, “The Dissolution of Resistance: The Popularization Process and Value Evolution of Hip-Hop Culture,” *Southeast Communication* 18, 4 (2019): 70-76.

Kellner, Douglass. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. Translated by Zhou Xian. Beijing: Business Printing House, 2013.

Liu, Shuo. “Popular Logo Design Aesthetic Research in the Context of Hip-hop Culture.” *Industrial and Engineering Design* 2, 4 (2020): 65-72.

Morgan, M. “The World Is Yours': The Globalization of Hip-Hop Language.” *Social Identities* 22, 2 (2016): 133-149.

วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต: Rangsit Music Journal
ปีที่ 17 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2565: Vol.17 No.2 July-December 2022

พวกเขาไม่ใช่นักดนตรีแจ๊สเชื้อสายอเมริกัน: ศึกษาและทำความเข้าใจความหลากหลายทางดนตรีแจ๊สที่ไม่ได้มีต้นกำเนิดในประเทศสหรัฐอเมริกา

They Ain't American Jazz: Understanding the Diversity of Jazz in a Global Context Highlights the Wide Spectrum of Jazz Music that Exists Outside the United States

ธนรัตน์ ไชยชนะ*[1]
Tanarat Chaichana*[1]

บทคัดย่อ

เป็นที่ทราบกันว่า อิทธิพลของดนตรีแจ๊ส มีอยู่ทั่วมุมโลก แต่ปัจจุบันกลุ่มนักดนตรีแจ๊สในประเทศไทย มักจะให้ความสำคัญต่อ อิทธิพลของดนตรีแจ๊ส ที่มีต้นกำเนิดจากประเทศสหรัฐอเมริกาเป็นหลัก ซึ่งในความเป็นจริง ยังมีดนตรีแจ๊ส ในรูปแบบต่าง ๆ ที่ได้รับการพัฒนา ปรับปรุง ต่อยอด และตีความใหม่ ให้เข้ากับบริบทของวัฒนธรรมท้องถิ่น จนทำให้เกิดแนวทางดนตรี ที่แตกต่างออกไปจากดนตรีแจ๊สในประเทศสหรัฐอเมริกา บรูซ จอห์นสัน (2002) และ สจ๊วต นิโคลสัน (2014) ได้ให้คำนิยามกับแนวคิดของดนตรีแจ๊ส ที่อยู่มีแพร่หลายทั่วโลกเช่นนี้ว่า "โกลบอลแจ๊ส" โดยบทความวิชาการนี้ มีความประสงค์ที่จะให้ผู้อ่าน ได้ทำความเข้าใจเกี่ยวกับบริบทของดนตรีแจ๊สที่ได้รับการพัฒนานอกประเทศสหรัฐอเมริกา ผ่านการยกตัวอย่างทาง ดนตรีแจ๊ส ในรูปแบบต่าง ๆ อาทิ ดนตรียิปซีแจ๊ส ในประเทศฝรั่งเศส ดนตรีแจ๊สของประเทศในกลุ่มสแกนดิเนเวีย ดนตรีแจ๊สในประเทศญี่ปุ่น และดนตรีแจ๊ส ในประเทศออสเตรเลีย ผ่านบริบท มุมมองทางประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรมศึกษา และความคิดเฉพาะตัวของศิลปิน

คำสำคัญ: ดนตรีแจ๊สโลก / ดนตรียิปซีแจ๊ส / ดนตรีแจ๊สสแกนดิเนเวีย / ดนตรีแจ๊สญี่ปุ่น / ดนตรีแจ๊สออสเตรเลีย

* Corresponding author, email: tanarat.chaichana@vuw.ac.nz

[1] นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยวิคตอเรีย เมืองเวลลิงตัน

[1] Doctoral of Philosophy in Music, New Zealand School of Music, Victoria University of Wellington.

Received: December 22, 2021 / Revised: February 23, 2022 / Accepted: February 27, 2022

Abstract

The influence of jazz can be experienced all over the globe. Yet it appears that Thai jazz performers place a high value on the influence of jazz that originates predominantly from the United States. Many diverse types of jazz music have been produced, improved, enhanced, and reinterpreted in many different countries to coordinate the context of local cultural practice, resulting in a musical style that is distinct from American jazz. Bruce Johnson (2002) and Stuart Nicholson (2014) defined such a concept of diversity of jazz as "global jazz," which highlights the wide range of jazz music that is distinct from the jazz music that originated in the United States. Therefore, this paper examines the influences of jazz music that appear outside of the United States, mainly gypsy jazz, and Scandinavian, Japanese, and Australian jazz, based on artistic perspectives, historical contexts, and socio-cultural aspects to promote the diversity of jazz to Thai readers.

Keywords: Global Jazz / Gypsy Jazz / Japanese Jazz / Scandinavian Jazz/ Australian Jazz

บทนำ

ผมคิดว่าเราสามารถพบเห็นความแตกต่างทางดนตรีแจ๊สในทุก ๆประเทศและความแตกต่างดังกล่าวนั้นเป็นสิ่งที่ดี เพราะว่ามันทำดนตรีแจ๊สเต็มไปด้วยความหลากหลาย[2] ภายใต้แนวคิดความหลากหลายทางดนตรีแจ๊สที่มีอยู่ทั่วโลกหรือที่เรียกว่า โกลบอลแจ๊ส เป็นแนวคิดที่ได้รับการนำเสนอและอธิบาย โดยนักมานุษยวิทยาดนตรี นักดนตรีวิทยา และนักวิจารณ์ทางดนตรีแจ๊สชั้นนำ อาทิ Johnson (2002) Atkins (2003) Nicholson (2014) โดยที่ บรูซ จอห์นสัน (Bruce Johnson, ค.ศ. 1943-) นักประวัติศาสตร์ทางดนตรี ชาวออสเตรเลียได้ให้ข้อเสนอแนะถึงความจำเป็นในการศึกษา

[2] Cited in Stuart Nicholson, *Jazz and Culture in a Global Age* (Boston, MA: Northeastern University Press, 2014), 101.

ความหลากหลายของดนตรีแจ๊สที่มีอยู่ทั่วโลก อธิบายว่าถึงแม้ว่า การศึกษาดนตรีแจ๊สที่อยู่นอกพื้นที่ของสหรัฐอเมริกาจะได้รับความสนใจตั้งแต่ปี ค.ศ. 1922 โดย เบอร์เน็ต เฮอร์ชีย์ (Burnet Hershey, ค.ศ. 1896-1971) นักข่าวและนักหนังสือพิมพ์แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ การศึกษาดนตรีแจ๊สในปัจจุบันยังคงเลือกที่จะให้ความสำคัญแค่การพัฒนาของดนตรีชนิดนี้ในประเทศสหรัฐอเมริกาและเน้นการศึกษาของศิลปินแจ๊สเชื้อสายอเมริกันเป็นหลัก[3] โดยที่จอห์นสัน ได้ยกตัวอย่างงานศึกษาทางดนตรีแจ๊สที่เป็นที่นิยมในสหรัฐอเมริกาแต่ละเลยที่จะให้ความสำคัญ (Marginalization) ต่อบริบทของการศึกษาโกลบอลแจ๊ส ยกตัวอย่างเช่น งานเขียนของ DeVeaux (2009) Giddins (2009) และ Shipton (2001) หรือ สารคดีประวัติศาสตร์ทางดนตรีแจ๊ส ชื่อดัง “Jazz” ที่กำกับโดย Ken Burns (2001)

นอกจากนี้ จอห์นสัน ยังได้ให้ข้อเสนอแนะว่า ถึงแม้ดนตรีแจ๊ส จะมีถิ่นกำเนิดอยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกา แต่ปัจจุบันอิทธิพลของดนตรีชนิดนี้ สามารถพบเห็นได้ทั่วมุมโลกและดนตรีแจ๊สที่ได้รับการพัฒนานอกพื้นที่ของสหรัฐอเมริกานี้ ยังมีความสำคัญไม่น้อยกว่าบริบทดนตรีแจ๊สในประเทศสหรัฐอเมริกา (American jazz) นอกจากนี้ การที่ทำให้ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีเฉพาะของชาวอเมริกัน หรือ America’s classical music และเลือกที่จะปฏิเสธความหลากหลายที่มีอยู่ในดนตรีชนิดนี้จะทำให้ดนตรีแจ๊ส ขาดความน่าสนใจและกลายเป็นดนตรีที่ติดอยู่ในกรอบของลัทธิอนุรักษ์นิยม (Conservativism) ทั้งที่จริงแล้วเสน่ห์ของดนตรีแจ๊สที่ทำให้แฟนเพลง และนักดนตรีทั่วมุมโลกให้ความสนใจต่อดนตรีชนิดนี้ คือ ความเป็นอิสระทางความคิด ความหลากหลายทางเชื้อชาติ และความเสมอภาพทางสังคมที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของดนตรีแจ๊ส และยังเป็นหลักคิดที่สำคัญของความคิดแบบสมัยนิยม (Modernism) ในศตวรรษที่ 20[4]

ในขณะเดียวกัน จอห์นสันยังให้ข้อสังเกตต่อต้นกำเนิดของ โกลบอลแจ๊ส จากบริบททางประวัติศาสตร์ ว่าเป็นผลลัพธ์ของ ดนตรีแจ๊ส พลัดถิ่น (Jazz diaspora) ที่เกิดจาก 1) การอพยพของนักดนตรีแจ๊ส และกลุ่มผู้ฟังดนตรี (Migrations of musicians and audiences) โดยยกตัวอย่างการย้ายถิ่นฐานของนักดนตรีเชื้อสายแอฟริกัน-อเมริกา อาทิ โจเซฟิน เบเกอร์ (Josephine Baker, ค.ศ. 1921-1975) ซิดนีย์ เบเชต์ (Sidney Bechet, ค.ศ. 1897-1959) เบนนี่ คาร์เตอร์ (Benny carter, ค.ศ. 1907- 2003) เช็ท เบเกอร์ (Chet Baker, ค.ศ. 1922-1988) และเด็กซ์เตอร์ กอร์ดอน (Dexter Gordon, ค.ศ. 1923-1990) หรือ 2) ได้รับอิทธิพลจากสื่อสารมวลชน (Mass media) ที่ได้

[3] Bruce Johnson, *Antipodean Riffs: Essays on Australasian Jazz* (Sheffield: Equinox Publishing, 2016), 1.

[4] Bruce Johnson, *Jazz Diaspora: New Approaches to Music and Globalisation* (New York: Routledge, 2019), 1-5.

เริ่มแพร่กระจายตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1920 โดยที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ ดนตรี และวัฒนธรรมการใช้ชีวิตแบบคนเมืองของสหรัฐอเมริกา (Urban lifestyle) ได้เริ่มเข้าไปมีอิทธิพลในที่ประเทศอื่นผ่านทางวิทยุ (Radio) และการรับฟังแผ่นเสียง (Gramophone) ตลอดจนถึงสื่อสิ่งพิมพ์ (Prints)[5]

สจ๊วต นิโคลสัน (Stuart Nicholson, ค.ศ. 1948-) นักวิจารณ์ทางดนตรีแจ๊สและนักเขียนชื่อดังชาวอังกฤษ ยังได้กล่าวเสริมถึงอิทธิพลของกรอบแนวคิดของโกลบอลแจ๊ส ในบริบทร่วมสมัยว่าเป็นผลลัพธ์ของแนวคิดโลกาภิวัตน์ (Globalization) ที่ได้รับอิทธิผลมาจากประเทศสหรัฐอเมริกาผ่านทางเศรษฐกิจ ซึ่งเริ่มแพร่อิทธิผลมาตั้งช่วงต้นศตวรรษที่ 20 จนถึงปัจจุบัน ก่อนที่แนวคิดนี้จะได้รับการประยุกต์มาสู่แนวคิดการต่อยอดทางวัฒนธรรม (Glocalization) โดยที่นิโคลสันได้ให้ข้อเสนอแนะต่อจุดกำเนิดของการต่อยอดทางวัฒนธรรมชนิดนี้ว่าถึงแม้จะเป็นแนวคิดนี้จะเป็นแนวคิดทางเศรษฐศาสตร์ แต่ทว่าก็สามารถนำมาใช้อธิบายถึงการแพร่หลายทางดนตรีในบริบทของโกลบอลแจ๊สได้โดยที่ความหมายของแนวคิด Glocalization นั้นคือ การต่อยอดทางวัฒนธรรมที่เป็นผลผลิตของการเชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมกระแสหลัก ที่ได้รับอิทธิผลจากสหรัฐอเมริกากับการปฏิบัติวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local Cultural Practice) ผ่านการดูดซึม (Assimilation) การเลียนแบบ (Emulation) และอาจจะรวมไปถึงการต่อต้าน (Resistance)[6] ที่ทำให้วัฒนธรรมหลักของชาวอเมริกันถูกตีความ ปรับปรุง หล่อหลอม หรือเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมท้องถิ่นที่สามารถให้ความหมายสอดคล้องกับความต้องการของชุมชนนั้น (Supply Local Demand)[7]

สอดคล้องกับงานเขียนของอี เทย์เลอร์ แอตกินส์ (E. Taylor Atkins, ค.ศ.1967-) นักสังคมและวัฒนธรรมศึกษาชาวอเมริกัน ที่ได้อธิบายถึงผลลัพธ์ของการต่อยอดทางวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สหรือ “Glocalizing Effect in Jazz” ที่มีส่วนทำให้เกิดการพัฒนาของแนวดนตรีแจ๊สหลากหลายรูปแบบ โดยที่แอตกินส์ ได้ยกตัวอย่างดนตรีแจ๊สในแบบฉบับของประเทศญี่ปุ่น ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งเป็นผลลัพธ์ของการที่นักดนตรีแจ๊สในญี่ปุ่นเริ่มที่จะหาแนวการเล่นดนตรีแจ๊สที่เป็นของตัวเอง (Self-approach to the music) หรือเป็นการนำดนตรีแจ๊สของอเมริกันมาผสมผสานกับมรดกทางวัฒนธรรมของญี่ปุ่น (Culture of Japan) และท้ายสุด คือการพยายามค้นหาสุนทรียะของ

[5] Bruce Johnson, “The Jazz Diaspora,” in *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke and David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 33-37.

[6] กรณีนี้ผู้เขียนหมายถึงการสนับสนุนแนวคิดชาตินิยม (Nationalism) ของนักดนตรีท้องถิ่นที่ต้องการต่อต้านหรือลดอิทธิพลของแนวคิดอเมริกันนิยม (US-centrism) อ่านต่อ Stuart Nicholson, Jazz and Culture in a Global Age, 109-111.

[7] Stuart Nicholson, Jazz and Culture in a Global Age, 96-97.

ดนตรีแจ๊สในแบบฉบับของชาวญี่ปุ่น (Define aesthetic of Japanese jazz) ซึ่งผลลัพธ์ของการต่อยอดทางวัฒนธรรมในครั้งนี้ ทำให้เกิดดนตรีแจ๊สในแบบฉบับของประเทศญี่ปุ่น หรือ Japanese jazz จากที่ได้กล่าวมาขั้นต้นนั้น การศึกษาดนตรีแจ๊สในรูปแบบโกลบอลแจ๊ส เป็นสิ่งสำคัญสำหรับการศึกษาแจ๊สในปัจจุบัน และกำลังจะมีบทบาทมากขึ้นในการศึกษาดนตรีแนวนี้ในอนาคตด้วยสาเหตุประการนี้ ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอความหลากหลายของดนตรีแจ๊สในบริบทของโกลบอลแจ๊สให้กับผู้อ่านที่เป็นนักดนตรีแจ๊สชาวไทย หรือผู้ที่มีความสนใจเกี่ยวกับการพัฒนาของดนตรีแจ๊สที่อยู่นอกประเทศสหรัฐอเมริกา เพื่อเป็นการช่วยเปิดจินตนาการและการต่อยอดทางความรู้ที่อยู่นอกเหนือจากแนวความคิดของดนตรีแจ๊สในรูปแบบของอเมริกัน โดยที่ผู้วิจัยได้คัดเลือก แนวดนตรีแจ๊สที่ถิ่นกำเนิดแตกต่างกันทั้งหมด 4 รูปแบบ อาทิ 1) ดนตรียิปซีแจ๊ส ในประเทศฝรั่งเศส (Gypsy jazz) 2) ดนตรีแจ๊สในประเทศของกลุ่มสแกนดิเนเวีย (Scandinavian jazz) ดนตรีแจ๊สใน 3) ประเทศญี่ปุ่น (Japanese jazz) และ 4) ดนตรีแจ๊สในประเทศออสเตรเลีย (Australian jazz) เพื่อมานำให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึงจุดกำเนิดและกลุ่มนักดนตรีแจ๊ส ที่มีอิทธิพลต่อแนวดนตรีดังกล่าวผ่านบทความทางวิชาการนี้

The Differences to American Jazz

“The Tzigane School” (Gypsy jazz)

ถึงแม้ จังโก้ ไรน์ฮาร์ด จะไม่ได้เล่นดนตรีแจ๊สแบบอเมริกัน แต่ดนตรีของเค้ายังคงความเป็นสวิง[8] ถ้าจะให้กล่าวถึงดนตรีแจ๊สในยุคระหว่างทศวรรษที่ 1930 และ 1940 ที่ได้รับการพัฒนาปรับปรุง และเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่น (Local Music Practice) จนทำให้เกิดวิธีการเล่นดนตรีที่แตกต่างไปจากดนตรีแจ๊สในสหรัฐอเมริกา คงไม่สามารถหลีกเลี่ยงที่จะกล่าวถึงการศึกษาดนตรีแจ๊ส ในรูปแบบของ แจ๊สมานูช (Jazz Manouche) หรือยิปซีแจ๊ส (Gypsy Jazz) โดยที่ดนตรีแจ๊สประเภทนี้เป็นผลผลิตของการประสมประสานทางวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สกับดนตรีหลากหลายชนิด ที่มีอิทธิพลอยู่ในดนตรีที่ใช้ประกอบการเต้นรำในฝรั่งเศส อาทิ 1) ดนตรีวอลซ์ (Waltz) 2) ดนตรีฟลาเมงโก้ (Flamenco) ของชาวอันดาลูเซียที่อาศัยอยู่ในตอนใต้ของสเปน 3) ดนตรีแทงโก้ (Tango) ที่มีถิ่นกำเนิดจากประเทศอาเจนติน่าในปัจจุบัน 4) ดนตรีบาน มูเซ็ท (Bals Musette) ที่มีเครื่องดนตรีแอคคอร์เดียน (Accordion) เป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการแสดง และ

[8] Cited in Bruce Johnson, *Jazz Diaspora: Music and Globalization*, 95.

รวมไปถึง 5) ดนตรีพื้นเมืองต่าง ๆ ของชาวฝรั่งเศสเชื้อสายโรมานี (French Romanies) อาทิ ดนตรีพื้นเมืองของชาวฮังกาเลียน (Hungarian folk music) หรือ ดนตรีพื้นเมืองของชาวรัสเซียซีเกน (Russian *Tziganes*) เป็นต้น[9]

โดยที่แนวดนตรียิปซีแจ๊สนั้น เป็นผลลัพธ์ที่เกิดจากการพัฒนาการแสดงของนักดนตรีในฝรั่งเศส โดยมี จังโก้ ไรน์ฮาร์ด (Django Reinhardt, ค.ศ. 1910-1953) นักดนตรีฝรั่งเศส เชื้อสายโรมานี เป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาดนตรีแจ๊สชนิดนี้ โดยขณะที่ไรน์ฮาร์ดได้เริ่มการใช้ชีวิตเป็นนักดนตรีเล่นดนตรีตาม ฟลอร์เต้นรำและไนต์คลับ (หรือ Boîtes de Nuit ในภาษาฝรั่งเศส) เค้าได้เริ่มซึมซับอิทธิพลของดนตรีที่ใช้ในการประกอบการเต้นรำรูปแบบใหม่ คือดนตรีแจ๊สที่มีต้นกำเนิดมาจากประเทศสหรัฐอเมริกา โดยในช่วงเวลานั้น ไรน์ฮาร์ด ได้มีโอกาสได้พบเห็นวงดนตรีแจ๊สมากมายที่เริ่มได้รับความนิยมในประเทศฝรั่งเศส โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับดนตรีแจ๊สประเภทดิกซีแลนด์ (Dixieland Jazz) ที่มัก จะเข้ามาทำการแสดง ในย่าน Pigalle และ Champs-Élysées ของปารีส โดยที่หนึ่งในนักดนตรีแจ๊สเชื้อสายแอฟริกัน-อเมริกัน ที่มีอิทธิพลสำคัญต่อการเล่นดนตรีแจ๊สของไรน์ฮาร์ด คือ หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong)[10]

โดยที่ไรน์ฮาร์ด ได้มีโอกาสได้ฝึกเรียนดนตรีแนวนี้จากการคัดลอกสำเนียงการด้นสดของหลุยส์ อาร์มสตรอง ผ่านการฟังแผ่นเสียง และนอกจากนั้น ไรน์ฮาร์ดยังได้นำ บทเพลงแนวดิกซีแลนด์แจ๊สไปประยุกต์กับการแสดงดนตรีของเค้าอยู่ อาทิ เพลง *Tiger Rag* (1917)*, Dippermouth Blues* (1923) และ *Dinah* (1925) เป็นต้น[11] โดยที่การแสดงดนตรีแจ๊ส แบบประยุกต์ของไรน์ฮาร์ดจะประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี ที่นิยมใช้ในการแสดงดนตรีของนักดนตรีฝรั่งเศส เชื้อสายโรมานี ได้แก่ กีตาร์ (2 ตัว) ไวโอลิน ดับเบิ้ลเบส และ แอคคอร์เดียน โดยที่การแสดงดนตรีในรูปแบบของยิบซีแจ๊สของ จังโก้ ไรน์ฮาร์ด คือการผสมผสานกันของ วิธีการเล่นไวโอลินในรูปแบบของชาวโรมานี แนวทางการเล่นกีตาร์ที่บางส่วนได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีฟลาเมงโก้[12] วิธีการเล่นแอคคอร์เดียน ใน

---

[9] Michael Dregni, *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing* (Cary, NC: Oxford University Press 2008), 10.

[10] Ibid., 11.

[11] Ibid., 12.

[12] ชาวอันดาลูเซีย-โรมานี (Andalusian Romani) หรือคีตาโน (Gitanos) ที่อาศัยอยู่ตอนใต้ของสเปนและเป็นกลุ่มชนชาติที่มีส่วนสำคัญในการให้กำเนิดดนตรีแนวฟลาเมงโก้ (Flamenco) มีความสัมพันธ์เกี่ยวดองกับชาวฝรั่งเศสเชื้อสายโรมานี (French Romani) หรือเรียกโดยรวมว่าชาวโรมานี (Romani People) หรือคนเชื้อสายยิปซี (Gypsies) รายละเอียดเพิ่มเติม Siv B. Lie, “Music That Tears You Apart: Jazz Manouche and the Qualia of Ethnorace,” *Ethnomusicology* 64, 3 (2020): 369-393.

แบบฉบับของนักดนตรีที่อาศัยอยู่ในปารีส (Parisian) และวิธีการด้นสดจากดนตรีแจ๊สอเมริกันที่ได้รับอิทธิพลมาจากการเล่นแผ่นเสียง[13] นอกจากนี้ ภายหลังช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ไรน์ฮาร์ด ยังได้นำวิธีการด้นสดที่ได้รับอิทธิพลจากแนวดนตรีแจ๊สประเภทบีบ๊อบ (Bebop) ที่ได้รับอิทธิพลมาจาก ชาร์ลี พาร์กเกอร์ (Charlie parker, ค.ศ.1920-1955) และ ดิซซี่ กิลเลสพี (Dizzy Gillespie, ค.ศ. 1917-1993) มาประยุกต์ใช้กับวงแจ๊สของเค้า[14] ซึ่งแนวทางปฏิบัติของ จังโก้ ไรน์ฮาร์ด สามารถอธิบายในกรอบแนวคิดของการเชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมกระแสหลักของดนตรีแจ๊สที่ได้รับอิทธิพลจากอเมริกัน กับการปฏิบัติวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local culture practice) ผ่านการดูดซึม (Assimilation) การเลียนแบบ (Emulation) ที่อยู่ในหลักการของการต่อยอดทางวัฒนธรรม ของ สจ๊วต นิโคลสัน ที่ได้อธิบายมาในขั้นต้น นอกจากนี้ วิธีการเล่นกีตาร์ของ จังโก้ ไรน์ฮาร์ด ยังทำให้เกิดวิธีการเล่นกีตาร์แบบใหม่ที่แตกต่างไปจากวิธีการเล่นกีตาร์ของศิลปินแจ๊สในสหรัฐอเมริกาในยุคเดียวกัน อาทิ ชาร์ลี คริสเตียน (Charlie Christian, ค.ศ.1916-1942) โดยมือกีตาร์ที่มีชื่อเสียงและได้รับอิทธิพลของการเล่นกีตาร์ของจังโก้ ไรน์ฮาร์ด ในปัจจุบันได้แก่ บิเรลี ลาเกรน (Biréli Lagrène, ค.ศ.1966-) บูลส์ลู แฟก (Boulou Ferré, ค.ศ.1951-) หรือจิมมี่ โรเซนเบิร์ก (Jimmy Rosenberg, ค.ศ.1980-) เป็นต้น

“The Nordic Tone” (Scandinavian jazz)

ฉันเชื่อว่า ทุกวันนี้คุณสามารถนำวัฒนธรรมทางดนตรีจากทั่วมุมโลกมาผสมผสานกับสำเนียงภาษาของดนตรีแจ๊สได้[15] อีกหนึ่งปัจจัยที่ สจ๊วต นิโคลสัน ได้กล่าวมาในขั้นต้นของ แนวคิดของต่อยอดทางวัฒนธรรม จะเกิดได้ ก็ต่อเมื่อการที่นักดนตรีท้องถิ่นจะต้องเข้าใจหลักการของดนตรีแจ๊ส ก่อนจะที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับวัฒนธรรมท้องถิ่นของตัวเอง ดังนั้น ลาร์ส กัลลิน (Lars Gullin, ค.ศ.1928-1976) จึงเป็นอีกตัวอย่างที่ควรจะกล่าวถึงบริบทของการตีความหมายในแบบฉบับของดนตรีแจ๊สในกลุ่มประเทศสแกนดิเนเวีย ลาร์ส กัลลิน เป็นนักแซกโซโฟนชาวสวีเดนที่มี

[13] Michael Dregni, *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*, 13-14.

[14] วงดนตรีแจ๊สของ จังโก้ ไรน์ฮาร์ด ที่มีชื่อเสียงที่สุดได้แก่ วงดนตรี Quintette du Hot Club de France ซึ่งหนึ่งในสมาชิกคนวงนี้ คือ สเตฟาน เกรปเปลลี (Stephane Grappelli) ซึ่งเป็นนักไวโอลินยิปซีแจ๊สที่มีชื่อเสียง รายละเอียดเพิ่มเติม Vincent Cotro, “Violin and Bowed strings in jazz a French school,” in *Eurojazzland Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, ed. Luca Cerchiari et al. (Boston, MA: Northeastern University Press, 2012), 82-97.

[15] Cited in Stuart Nicholson, “Fusions and Crossovers” in *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke, and David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 242.

ความเข้าใจในดนตรีแนวบีบ็อบ เป็นอย่างดี นอกจากนี้ ลาร์ส ยังได้มีผลงานร่วม กับนักดนตรีบีบ็อบชั้นนำ อาทิ คลิฟฟอร์ด บราวน์ (Clifford Brown, ค.ศ.1930-1956) เจมส์ มูดี้ (James Moody, ค.ศ.1925-2010) และ เชท เบเกอร์ ก่อนที่เค้าจะเลือกดัดแปลงนำความเป็นสวิดีช มาหล่อหลอมกับดนตรีแจ๊สแบบอเมริกัน เพื่อให้กำเนิดแนวดนตรีที่ได้รับการขนานนามใหม่ว่าดนตรีแจ๊สในรูปแบบสแกนดิเนเวียหรือสแกนดิเนเวียแจ๊ส (Scandinavian jazz) โดยที่หนึ่งในแนวทางที่ ลาร์ส กัลลิน ได้นำมาใช้เพื่อสร้างกระบวนการ Glocalizing ได้แก่ การนำเอาดนตรีพื้นเมืองของสวีเดน (Swedish folk tradition) มาประยุกต์เข้ากับความรู้ทางดนตรีบีบ็อบของเค้า โดยที่ผลงานที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นเมืองและแนวทางการเล่นดนตรีบีบ็อบของ ลาร์ส กัลลิน อาทิ เพลง *Sov Du Lilla Vida Ung* (1952), *Ma* (1956) และ *Fedja* (1956)[16]

นอกจากนี้แนวทางการผสมผสานทางดนตรีดังกล่าวของ ลาร์ส กัลลิน ยังเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีสแกนดิเนเวียต่อมา อาทิ ยอห์น โยฮันซอน (Jan Johansson, ค.ศ. 1931-1968) นักเปียโนแจ๊สชาวสวีเดนที่ริเริ่มนำสำเนียงของความเป็นดนตรีบลูส์ มาตีความหมายใหม่ในรูปแบบของนักดนตรีสแกนดิเนเวีย ซึ่งแตกต่างจากความเป็นดนตรีบลูส์ที่มีถิ่นกำเนิดมาจากประเทศสหรัฐอเมริกา[17] นอกจากนี้ ยอห์น ยังได้นำความเป็นบูลส์ดังกล่าวมาผสมผสานกับถ่วงทำนองที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีพื้นเมืองของสวีเดนตามรอย ลาร์ส กัลลิน ยกตัวอย่างเช่น เพลง *Emigrantvisa* (1964) และ *Visa från Utanmyra* (1964) โดยที่ แมนเฟรด ไอเคอร์ (Manfred Eicher, ค.ศ. 1943-) โปรดิวเซอร์ชาวเยอรมัน ผู้ก่อตั้งค่ายเพลงชื่อดัง ECM Records (Edition of Contemporary Music) ที่ได้ร่วมผลิตผลงานให้กับนักดนตรีแจ๊สเชื้อสายสแกนดิเนเวีย ได้อธิบายถึงความเป็นสแกนดิเนเวียบลูส์ ที่มีความแตกต่างกับความเป็นบลูส์ของชาวอเมริกันไว้ว่า “นักดนตรีสแกนดิเนเวีย เหล่านี้ มีเข้าใจความสันโดษ (Solitude) อยู่มาก เพราะว่าพวกเขาต้องอาศัยอยู่อย่างสันโดษในภูมิภาคที่ถูกโดดเดี่ยว ด้วยสาเหตุนี้จึงทำให้พวกเค้ามีความรับรู้สึกต่อดนตรีบลูส์ที่แตกต่างออกไปกับนักดนตรีแจ๊สที่อาศัยอยู่ในอเมริกาโดยเฉพาะในนิวยอร์ก”[18] ซึ่งสอดคล้องกับอีกหนึ่งความคิดเห็น ของนักดนตรีสแกนดิเนเวียแจ๊สชื่อดัง ที่มีส่วนในการช่วยพัฒนาดนตรีแจ๊สในรูปแบบของสแกนดิเนเวียแจ๊ส ได้แก่ ยอห์น กาบาเล็กซ์ นักแซกโซโฟนชาวนอร์วีเจียน ผู้มีผลงานดนตรี

[16] Stuart Nicholson, “Fusions and crossovers,” 240.

[17] Ibid., 241.

[18] Stuart Nicholson, “The Sound of Sameness,” accessed April 25, 2019, https://jazztimes.com/archives/the-sound-of-sameness/

ในรูปแบบสแกนดิเนเวียแจ๊สกับค่าย ECM Records มากมาย อาทิเช่น อัลบั้ม Dis ในปี ค.ศ.1979 โดยที่ได้ยอห์นได้ก้าวข้ามการนำดนตรีนอร์วีเจียนพื้นเมืองมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส แต่ยอห์นได้พัฒนาสำเนียงการด้นสด ที่มีความสำเนียงที่แตกต่างจากศิลปินแจ๊สร่วมสมัยที่อาศัยอยู่ในสหรัฐอเมริกา และเค้ายังได้นำเครื่องดนตรีที่ไม่ได้นิยมใช้ในการเล่นดนตรีแจ๊ส อาทิ วิน ฮาร์ป (Wind Harp) มาควบรวมกับสำเนียงแซกโซโฟนเพื่อเน้นความสันโดษและนำเสนอการแสดงออกทางศิลปะ (Artistic expression) เฉพาะตัวของชาวสแกนดิเนเวีย โดยที่ ยอห์น กาบาเล็กซ์ ได้แสดงความคิดเห็นต่อการสร้างอัตลักษณ์ของการเล่นดนตรีแจ๊สรูปแบบสแกนดิเนเวีย ซึ่งแตกต่างกับการเล่นดนตรีแจ๊ส ของนักดนตรีในสหรัฐอเมริกา โดยกล่าวว่า “ผมรู้สึกไม่ได้ผูกติดกับการเล่นดนตรีในรูปแบบแจ๊สสแตนดาร์ด (Jazz standard) ผมรู้สึกว่าเพลงเหล่านั้นเป็นเพลงที่ดี แต่ผมไม่ได้อยากนำมาใช้เพื่อเป็นตัวกำหนดการเล่นแบบฉบับของผม”[19] และอีกหนึ่งความคิดเห็นต่อทัศนียภาพของภูมิประเทศในแทบสแกนดิเนเวียที่มีอิทธิพลต่อการแสดงดนตรีของเค้า โดยที่ ยอห์น กาบาเล็กซ์ ได้กล่าวว่า “ผมไม่สามารถพูดได้ว่าการเติบโตในนอร์เวย์มีอิทธิพลต่อผมมากน้อยเพียงใด แต่ผมเชื่อว่ามันมีอิทธิพลต่อผมบางอย่าง โดยเฉพาะมีการเปลี่ยนแปลงตามฤดูกาลและภูมิทัศน์ที่เติมไปด้วยความรุนแรงและน่าทึ่ง” นอกจากอิทธิพลสำเนียงดนตรีในแบบฉบับของสแกนดิเนเวียแจ๊ส จากกลุ่มศิลปินที่ดังกล่าวมาขั้นต้น ปัจจุบันดนตรีแจ๊สในรูปแบบนี้ก็ยังคงมีให้เห็นจากผลงานของวงดนตรีแจ๊สเชื้อสายสแกนดิเนเวียน อาทิ อย่างวงเอสบียอร์น สเวนสัน ทรีโอ้ (Esbjörn Svensson trio) และ โบโบ สเตนสัน ทริโอ้ (Bobo Stenson trio)

“The Japaneseness” (Japanese jazz)

เราควรผลิตผลงานดนตรีที่มีไว้สำหรับนักดนตรีแจ๊สในญี่ปุ่น[20] ขณะที่การศึกษาความหลากหลายของดนตรีแจ๊สในทวีปเอเชียก็เป็นอีกหนึ่งจุดสนใจสำหรับการศึกษาจากดนตรีแจ๊สในบริบทของโกลบอลแจ๊ส โดยเฉพาะดนตรีแจ๊สในญี่ปุ่น ซึ่งเป็นอีกหนึ่งประเทศที่ดนตรีแจ๊สได้รับความนิยมและเป็นที่แพร่หลาย โดยที่ อี. เทย์เลอร์ แอตกินส์ (E. Taylor Atkins) นักสังคมและวัฒนธรรมศึกษาได้ทำการศึกษาและวิจัย อัตลักษณ์ของดนตรีแจ็สในญี่ปุ่น ผ่านทางบริบททางประวัติศาสตร์และสังคมและวัฒนธรรมศึกษา (Historical and social-cultural contexts) โดยที่เทย์เลอร์ได้แสดงมุมมองต่อต้นกำเนิดของดนตรีแจ๊สในแบบฉบับของญี่ปุ่น ว่าเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดชาตินิยม

[19] Stuart Nicholson, “Fusions and crossovers,” 243.

[20] Cited in E. Taylor Atkins, *Blue Nippon* (Durham, NC: Duke University Press. 2001), 222.

วัฒนธรรม (Cultural nationalism) ที่เกิดขึ้นโดยศิลปินแจ๊สในญี่ปุ่นในช่วงปีทศวรรษที่ 1960 ถึง 1970 โดยที่ศิลปินเหล่านี้ เริ่มที่จะตั้งคำถามกับนักดนตรีแจ๊สในญี่ปุ่นในยุคก่อนหน้า ที่ต้องการพยายามเลียนแบบดนตรีแจ๊สในรูปแบบของอเมริกัน (Imitating american jazz) นอกจากนี้ศิลปินกลุ่มนี้ ยังต้องการค้นหาความเป็นอิสระและเอกลักษณ์ทางเสียงดนตรีที่เป็นของตัวเอง (Independent voices) เพื่อการสร้างอัตลักษณ์ทางความคิดแบบฉบับของญี่ปุ่น (Japanese identity) และเป็นการสร้างคำจำกัดความใหม่สำหรับดนตรีแจ๊สในแบบฉบับของตัวเอง (Create own self-legitimating standards of authenticity)

โดยที่การเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินญี่ปุ่นช่วงเวลาดังกล่าว ยังไม่ได้จำกัดอยู่ในแค่กลุ่มนักดนตรีเพียงเท่านั้น แต่ยังได้คลอบคลุมไปยังศิลปะแขนงอื่น อาทิ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ ศิลปะการแสดง และรวมถึงการแนวคิดประพันธ์เพลง ที่ต้องการปฏิเสธการคลอบงำจากวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก (Rejected Themes and Modes of Representation derived from the West) โดยที่ เทย์เลอร์ ยังได้กล่าวเพิ่มเติมว่า จุดเริ่มต้นของแนวคิดนี้เป็นผลมาจากสภาพเศรษฐกิจและสังคมของญี่ปุ่นในขณะนั้น ซึ่งเป็นยุคที่อิทธิพลจากประเทศสหรัฐอเมริกาในญี่ปุ่นได้เริ่มลดน้อยลง รวมไปถึง เริ่มมีการต่อต้านการสร้างฐานทัพของสหรัฐอเมริกาในญี่ปุ่น (Protests of the U.S. military presence in Japan)[21] ประจวบกับการฟื้นคืนของเศรษฐกิจญี่ปุ่นที่เริ่มกลับมาเป็นชาติมหาอำนาจอีกครั้งหลังจากการแพ้สงครามโลกครั้งที่สอง โดยผลลัพธ์จากการเคลื่อนไหวดังกล่าวทำให้เกิด แนวคิด “Japaneseness” ที่ทำให้เกิดศิลปินแจ๊สในแบบฉบับของญี่ปุ่น อาทิ ซาดาโอะ วาตานาเบ้ (Sadao Watanabe, ค.ศ.1933-) ที่ได้พัฒนาสำเนียงการเล่นแซกโซโฟนที่มีอิทธิผลอย่างสูงต่อการเล่นดนตรีแจ๊สฟิวชั่นแบบญี่ปุ่น โทชิโกะ อากิโยชิ (Toshiko Akiyoshi, ค.ศ. 1929-) นักเปียโนและนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา ที่ได้นำวิธีการประพันธ์ดนตรีในแบบฉบับของ ดุ๊ก เอลลิงตัน (Ellingtonian approach) มาผสมผสานกับแนวดนตรีพื้นเมืองของญี่ปุ่น ฮิเดโอะ ชิระกิ (Hideo Shiraki, ค.ศ.1933-1972) มือกลองแนว ฮาร์ดบ็อบ (Hard bop) ที่นำเครื่องดนตรีญี่ปุ่น อาทิ โคโตะ (Koto) มาเล่นผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส และ โยสุเกะ ยามาชิตะ (Yosuke Yamashita, ค.ศ.1942-) นักดนตรีแจ๊สแนวประเภทดนตรีทดลอง (Experimentalist) ที่ได้สร้างคำจัดแบบใหม่ให้กับการด้นสดในแบบอะวังการ์ด (Avant-garde jazz) ในแบบฉบับของญี่ปุ่น[22]

---

[21] อ่านต่อ Nick Kapur, “Japan’s Streets of Rage: The 1960 US-Japan Security Treaty Uprising and the Origins of Contemporary Japan,” *The Asia-Pacific Journal* 18, 3 (2020): 1-8.

[22] E. Taylor Atkins, “Blue Nippon,” 226.

ถ้าจะให้เข้าใจตัวอย่างผลงานดนตรีแจ๊สในแบบฉบับของญี่ปุ่น จากมุมมองทางปฏิบัติ เควิน เฟลเลสส์ (Kevin Fellezs, ค.ศ.1967-) นักมานุษยวิทยาทางดนตรี ได้ยกตัวอย่างผลงานการประพันธ์ดนตรีของ โทชิโกะ อากิโยชิ ที่มีการผสมผสานวัฒนธรรมของดนตรีญี่ปุ่นกับองค์ประกอบทางดนตรีแจ๊ส โดยได้ยกตัวอย่างผลงาน อาทิ เพลง *Long Yellow Road* (1961), *Kogun* (1974) *Village* (1976) และ *Deracinated Flower* (1977) ที่โทชิโกะได้นำเครื่องดนตรีญี่ปุ่น อาทิ สึซึมิ (Tsuzumi) ชาคุฮาจิ (Shakuhachi) ฮิโยชิกิ (Hyoshigi) และโคโตะ (Koto) มาผสมผสานเครื่องตะวันตกที่ใช้ในวงออร์เคสตราแจ๊ส หรือแม้กระทั่งใช้เครื่องดนตรีตะวันตกเช่น ฟลูตหรือทรัมเป็ต เพื่อใช้จำลองเสียงของเครื่องดนตรีญี่ปุ่น[23] นอกจากนี้ยังมีผลงานอื่น ๆ ของโทชิโกะที่เกิดจากกระบวนการผสมผสานมทางวัฒนธรรมของดนตรีญี่ปุ่นและองค์ประกอบทางดนตรีแจ๊สได้แก่ ผลงานเพลงชุด *Minamata* (1976) และ *Kourakan Suite* (1992) ที่โทชิโกะได้นำองค์ประกอบทางดนตรีราชสำนักญี่ปุ่น (Japanese imperial court music) ได้แก่ กากาคุ (Gagaku) และวิธีการร้องแบบอุไต (Utai) ซึ่งเป็นส่วนของวิธีการแสดงของโน (Noh) ซึ่งเป็นการแสดงศิลปะแบบญี่ปุ่น (Japanese traditional performance) มาผสมผสานกับวิธีการประพันธ์เพลงในรูปวงออร์เคสตราแจ๊ส[24] โดยที่แนวคิดชาตินิยมวัฒนธรรม (Cultural nationalism) ของศิลปินแจ๊สชาวญี่ปุ่นยังสามารถพบเห็นในศิลปินแจ๊สญี่ปุ่นในรุ่นปัจจุบัน ยกตัวอย่างเช่น ฮิโรมิ อูเอฮาระ (Hiromi Uehara, ค.ศ.1979-) ที่ได้แสดงความคิดเห็นต่อเอกลักษณ์ของความเป็นชาวญี่ปุ่น (Japanese identity) โดยได้กล่าวว่า “เวลาฉันพบปะผู้คน ฉันนิยมที่จะโค้งคำนับ มากกว่าการกอดแบบตะวันตก โดยการที่ฉันพยายามที่จะโค้งคำนับนั้น ไม่ได้เป็นสิ่งที่ฉันพยายามแสดงให้เห็นว่าฉันเป็นคนญี่ปุ่น แต่สิ่ง ๆ นี้มันอยู่ในสายเลือดของฉัน เพราะว่าฉันเกิดและโตที่ญี่ปุ่นดังนั้นความเป็นญี่ปุ่นยังคงอยู่ในตัวฉันตลอดไป...”[25]

“The Southern Hemisphere Ethos” (Australian jazz)

ฉันคิดว่าดนตรีแจ๊ส มีความเป็นปัจเจกโดยธรรมชาติ โดยเฉพาะแนวทางการด้นสดซึ่งสามารถควบรวมกับลักษณะทางดนตรีของท้องถิ่นนั้น ๆ ได้โดยง่าย[26] จากการที่ บรูซ จอห์นสัน ได้

[23] Kevin Fellezs, “Deracinated Flower: Toshiko Akiyoshi’s “Trace in Jazz History,” *Jazz Perspectives* 4, 1 (2010): 35-36.

[24] David W. Stowe, “Jazz that Eats Rice: Toshiko Akiyoshi’s Roots Music,” in *Afro-Asian Encounters: Culture, History, Politics*, ed. Raphael-Hernandez and Shannon Steen (New York: NYU Press, 2006), 284.

[25] Stuart Nicholson, *Jazz and Culture in a Global Age*, 102.

[26] Cited in Jeremy Rose, “Deeper Shade of Blue: A Case Study of Five Compositions Informed by Ethno-musicological Investigation of the Sydney Jazz Scene” (Ph.D. diss., University of Sydney, 2015), 26.

กล่าวขั้นต้น ถึงปรากฏการของ โกลบอลแจ๊สว่าเป็นส่วนหนึ่งของอิทธิพลของสื่อสารมวลชน (Mass media) ที่แพร่กระจายมาจากสหรัฐอเมริกา ซึ่งอิทธิพลดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นส่วนสำคัญต่อการพัฒนาดนตรีแจ๊สในประเทศออสเตรเลียเช่นกัน โดยอิทธิพลทางดนตรีแจ๊สที่มีต้นกำเนิดจากประเทศสหรัฐอเมริกา ได้เริ่มเข้ามาในประเทศออสเตรเลียตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1920 และเริ่มเป็นที่นิยมในปี ค.ศ.1934[27]แต่เนื่องจากภูมิประเทศที่ตั้งอยู่ห่างไกลจากทั้งทวีปอเมริกาเหนือและยุโรป ทำให้การเดินทางของแผ่นเสียง จากประเทศสหรัฐอเมริกาเข้ามาสู่ประเทศออสเตรเลียทำได้ยาก และนอกจากนี้ ยังทำให้เกิดการขาดแคลนของการเดินทางมาทำการแสดงดนตรีของนักดนตรีแจ๊สจากประเทศสหรัฐอเมริกา ด้วยสาเหตุประการนี้ บรูซ จอห์นสัน จึงได้แสดงความคิดเห็นต่อความเป็นเอกลักษณ์ (Uniqueness) ของดนตรีแจ๊สในประเทศออสเตรเลียว่า เกิดจากผลลัพธ์ของลัทธิปฏิบัตินิยม (Pragmatism) ของนักดนตรีแจ๊สในประเทศนี้ที่ต้องค้นหาแนวทางที่เป็นตัวของตัวเองแทนที่จะเน้นไปทางการล้อเลียน (Imitation) จากศิลปินแจ๊สจากประเทศสหรัฐอเมริกา เพราะว่าเนื่องจากภูมิประเทศที่ตั้งอยู่ห่างไกล (Isolation) นอกจากนี้บรูซยังได้กล่าวว่า ดนตรีแจ๊สในประเทศออสเตรเลียยังเป็นผลลัพธ์ของวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวออสเตรเลีย (Aussie character) ได้แก่ วัฒนธรรม Irreverence, Black humor และ Larrikinism[28] ที่ได้สร้างความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวต่อวัฒนธรรมการเล่นดนตรีและการฟังดนตรีของชาวออสเตรเลีย

ในขณะที่ จอห์น ไวท์โอ๊ค (John Whiteoak, ค.ศ.1942-) นักดนตรีวิทยาชาวออสเตรเลียได้ให้แนวทางการเกิดของดนตรีออสเตรเลียแจ๊ส โดยมุ่งเน้นไปที่การหาอัตลักษณ์ความเป็นออสเตรเลียแจ๊สผ่านการด้นสด โดยที่จอห์นได้ให้ข้อเสนอแนะว่าเป็นผลลัพธ์ของแนวคิดว่าการผสมผสาน (Eclecticism) ที่ได้รับการปลูกถ่าย (Transplanted) ของเสียงดนตรีที่ไม่สอดคล้องกันหรือเกี่ยวโยงกัน (Out-of-sync) ผ่านทางอิทธิพลทางดนตรีที่ไม่มีบริบทตายตัว (Decontextualized musical influence) โดยที่จอห์น ยังได้แสดงความคิดเห็นว่าเพิ่มเติมต่อการพัฒนาของดนตรีแจ๊สแบบชาวออสเตรเลีย ว่าเป็นผลลัพธ์ที่เกิดจากกระบวนการด้นสดทางดนตรีแจ๊ส ที่ถูกใช้เป็นสื่อกลางหลักในการค้นหาความเป็นอัตลักษณ์ โดยที่เขาเชื่อว่าการด้นสดทางดนตรีแจ๊สนั้นทำให้เกิดภาษาเทียมที่สามารถใช้ในการสื่อสารของผู้ที่มีภาษาแม่แตกต่าง (Pidgin language) และมีศักยภาพทำให้

[27] Bruce Johnson, *Jazz Diaspora: Music and Globalization*, 13.

[28] เพื่อไม่ให้เป็นการผิดพลาดในการตีความหมาย ผู้เขียนแนะนำให้ผู้อ่านที่สนใจเกี่ยวกับอุปนิสัยของชาวออสเตรเลีย (Stereotypes of Australians) รายละเอียดเพิ่มเติม https://theculturetrip.com/pacific/australia/articles/11-reasons-why-we-love-australian-people/

เกิดการก้าวข้ามความแนวทางลักษณะดนตรี (Cross-generational) และการข้ามทางสุนทรียศาสตร์ (Cross-aesthetic)[29] โดยที่นักดนตรีแจ๊สชาวออสเตรเลียที่มีส่วนในการขับเคลื่อนการด้นสดที่เป็นแบบฉบับของออสเตรเลียแจ๊สที่มีชื่อเสียงนั้นประกอบไปด้วย เบอร์นี่ แม็กแกน (Bernie McGann, ค.ศ.1937-2013) คิม แซนเดอร์ส (Kim Sanders, ค.ศ.1948-2013) และโทนี่ กอแมน (Tony Gorman, ค.ศ.1955-) เป็นต้น

สำหรับผลงานของการดนตรีแจ๊สของ เจเรมี่ โรส (Jeremy Rose, ค.ศ.1984-) ศิลปินแจ๊สชาวออสเตรเลีย สามารถเป็นอีกหนึ่งตัวอย่างที่เป็นผลงานรูปธรรมที่ที่เป็นการต่อยอดทางวัฒนธรรมของดนตรีแจ๊สอเมริกัน ที่ถูกผสมผสานเข้ากับแนวคิดของนักดนตรีแจ๊สในประเทศออสเตรเลีย อาทิ ผลงานอัลบั้ม Iron in the Blood: Music Inspired by Robert Hughes' the Fatal Shore ในปี 2014 โดยที่เจเรมี่ได้นำวรรณกรรมชื่อดังของออสเตรเลีย ได้แก่ The Fatal Shore (1986) ที่ได้เขียนบอกเล่าเรื่องของเหล่านักโทษ และเหล่าพลเมืองกลุ่มแรกที่ได้มาตั้งถิ่นฐานในอ่าวโบแทนนี่ (Botany bay) ในเมืองซิดนีย์ (Sydney) ปัจจุบัน โดยที่เจเรมี่ได้นำบทวรรณกรรมนี้ มาเล่าผ่านเสียงดนตรีบลูส์ในแบบฉบับที่เขาตีความหมายให้เหมาะสมกับของความยากลำบากของนักโทษชาวออสเตรเลีย (Convicts) และนอกจากนี้เจเรมี่ยังได้นำบทเพลงพื้นเมืองที่ของเหล่านักโทษ (Australian convict music) มาใช้ร่วมองค์ประกอบทางดนตรีเพื่อเป็นการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ผลงานดนตรีแจ๊ส ในรูปแบบของชาวออสเตรเลีย[30]

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จากปรากฏการณ์ ความหลากหลายทางดนตรีแจ๊สที่นำเสนอมาขั้นต้น อาจจะกล่าวได้ว่าแนวคิดโกลบอลแจ๊สนั้น เป็นผลลัพธ์ของการต่อยอดทางวัฒนธรรมจากดนตรีแจ๊สที่ถูกนำมาประยุกต์ใช้กับวัฒนธรรมการแสดงดนตรีท้องถิ่นอย่างปรากฏในการแสดงดนตรีแบบยิบซีแจ๊ส พัฒนาโดย จังโก้ ไรน์ฮาร์ด หรือเป็นการนำความรู้ของดนตรีพื้นเมืองของประเทศสวีเดน มาประยุกต์ใช้กับดนตรีบีบ๊อบแจ๊สของ ลาร์ส กัลลิน นอกจากนี้ ด้วยลักษณะสภาพภูมิประเทศที่แตกต่าง ยังส่งผลต่อการสร้างความแตกต่างทางดนตรีแจ๊ส ยกตัวอย่าง การตีความหมายใหม่ให้กับดนตรีบลูส์ของนักดนตรีแจ๊สสแกนดิเนเวียนที่ได้รับอิทธิพลจากความสันโดษและสภาพภูมิอากาศที่ผันแปร อาทิผลงานดนตรีของ ยอห์น โยฮันซอน และยอห์น กาบาเล็กซ์ หรือภูมิประเทศที่ตั้งอยู่ห่างไกล (Isolation)

[29] Cited in Jeremy Rose, "Deeper Shade of Blue," 73-74.

[30] Jeremy Rose, "Deeper Shade of Blue," 75.

ของประเทศออสเตรเลียที่ทำให้ นักดนตรีแจ๊สในประเทศนี้ต้องพัฒนาการเล่นดนตรีแจ๊สในแบบฉบับของตัวเอง ในขณะเดียวกันอิทธิพลจากสังคมและแนวทางการใช้ชีวิตของผู้คนที่แตกต่างกันยังเป็นอีกหนึ่งปัจจัยของการทำให้เกิดความแตกต่างทางความคิดของดนตรีแจ๊ส ยกตัวอย่างจากอุปนิสัยการใช้ชีวิตชาวออสเตรเลีย (Aussie character) ที่เป็นอีกหนึ่งปัจจัยในการสร้างอัตลักษณ์ของดนตรีออสเตรเลียนแจ๊ส หรือลัทธิชาตินิยมวัฒนธรรม (Cultural nationalism) ในญี่ปุ่น ที่ทำเกิดการค้นหาและสร้างอัตลักษณ์ของดนตรีแจ๊สในแบบเฉพาะของชาวญี่ปุ่น (Japanese jazz) ยกตัวอย่าง อาทิ ผลงานดนตรี โทชิโกะ อากิโยชิ

ถึงแม้ว่าการต่อยอดวัฒนธรรมทางดนตรีแจ๊สในประเทศไทยจะมีเห็นตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 จากผลงานของวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์และวงดนตรีสังคีตประยุกต์ ที่เป็นการนำทำนองเพลงไทยเดิมมาใช้เล่นประกอบกับจังหวะสวิงและดนตรีละติน อาทิ จังหวะ รุมบ้า และชะชะช่า หรือจะเป็นผลงานของศิลปินแจ๊สในยุคปัจจุบัน ที่นิยมนำเอาทำนองเพลงพื้นบ้านมาผสมกับเสียงประสานและทางเดินคอร์ดของดนตรีแจ๊ส แต่ในปัจจุบันสำหรับการหาอัตลักษณ์การแสดงดนตรีแจ๊สในแบบเฉพาะตัวที่สะท้อนบริบทของสังคมไทย ผู้เขียนยังให้คิดความเห็นว่าคงยังต้องใช้อีกเวลาสักพักในการร่วมกันค้นหา ความเป็นตัวตนของดนตรีแจ๊สในแบบฉบับเฉพาะตัวของประเทศไทย โดยที่ผู้เขียนอยากจะขอข้อเสนอแนะต่อวงการดนตรีแจ๊สในประเทศไทย ให้ร่วมกันตั้งคำถามกับสิ่งเหล่านี้ว่า ปัจจุบันอิทธิพลทางดนตรีแจ๊สมีบริบทต่อสังคมไทยมากน้อยแค่ไหน? โดยเฉพาะในแง่มุมของการศึกษาทางสังคมและวัฒนธรรม (Social-cultural studies) หรือว่าปัจจุบันดนตรีแจ๊สในบ้านเรายังคงเป็นเพียงแนวดนตรีที่รับใช้คนส่วนน้อย? และสำหรับการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีแจ๊สในรูปแบบเฉพาะตัวของประเทศไทย พวกเราในฐานะนักดนตรีแจ๊สสัญชาติไทยคิดว่าการสร้างอัตลักษณะทางดนตรีนี้มีความจำเป็นหรือไม่? และนอกจากวิธีการนำทำนองดนตรีไทยเดิมและดนตรีพื้นเมืองมาประยุกต์ใช้กับความรู้ทางดนตรีแจ๊ส หรือการนำเครื่องดนตรีไทยเดิมหรือเครื่องดนตรีพื้นเมืองมาเล่นกับวงดนตรีแจ๊ส เราสามารถหาแนวทางอื่นในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีแจ๊สสัญชาติไทย? ได้หรือไม่?

โดยวัตถุประสงค์ของคำถามเหล่านี้ ผู้เขียนไม่ได้ต้องการสนับสนุนให้กำเนิดลัทธิชาตินิยม (Nationalism) ในวงการดนตรีแจ๊สในประเทศไทย แต่ผู้เขียนมองว่าการที่จะทำให้วงการดนตรีแจ๊สของประเทศนี้ เป็นที่รู้จักหรือถูกกล่าวถึงในวงการดนตรีแจ๊สสากล หรือ International jazz scene เราอาจมีความจำเป็นที่จะต้องนำเสนอดนตรีแจ๊สในมุมแง่ของพวกเรา ที่ความโดดเด่นเป็นปัจเจกและมีเอกลักษณ์ที่เป็นการต่อยอดทางวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างจากไปดนตรีแจ๊สแนวอื่น สุดท้ายนี้

ผู้เขียนอยากจะเสนอแนะเพิ่มเติมว่า สำหรับการขับเคลื่อนวงการดนตรีแจ๊สในประเทศไทย เพื่อให้เดินทางไปถึงจุดดังกล่าว พวกเราอาจจะไม่สามารถพึ่งพาบริบทของนักดนตรี (Performer) ในหลักทางปฏิบัติ (Practical approach) ได้อย่างเดียว แต่เรายังต้องอาศัยบริบททางความคิดจากนักมานุษยวิทยาดนตรี นักดนตรีวิทยา นักสังคมและวัฒนธรรมศึกษา และนักวิจารณ์ทางดนตรี อย่างที่ได้นำเสนอกับดนตรีแจ๊สในประเภทต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาขั้นต้น ซึ่งกลุ่มนักวิชาการเหล่านี้ เป็นผู้ซึ่งมีส่วนสำคัญในการช่วยกลั้นกรอง ตีความ และนำเสนอบริบทดนตรีแจ๊สในประเทศไทยผ่านทางงานเขียน (Literature studies) ใต้กรอบความคิดทางแง่มุมของการศึกษาทาง ประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรมซึ่งอาจจะจะทำให้บริบทดนตรีแจ๊สของประเทศไทย ได้รับความสนใจในวงการศึกษาดนตรีแจ๊สและทำให้ดนตรีชนิดนี้เป็นมากกว่าการนำเข้าทางวัฒนธรรม (Imported culture)

บรรณานุกรม

Atkins, E. Taylor. *Blue Nippon*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

Cotro, Vincent. “Violin and Bowed Strings in Jazz a French School.” *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts,* edited by Luca Cerchiar, Laurent Cugny and Franz Kerschbaumer, 82-94. Boston, MA: Northeastern University Press, 2012.

Dregni, Michael. *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*. Cary, NC: Oxford University Press, 2008.

Fellezs, Kevin. “Deracinated Flower: Toshiko Akiyoshi’s Trace in Jazz History.” *Jazz Perspectives* 4, 1 (2010): 35-57.

Jeremy, Rose. “Deeper Shade of Blue: A Case Study of Five Compositions Informed by Ethno-musicological Investigation of the Sydney Jazz Scene.” Ph.D. diss., University of Sydney, 2015.

Johnson, Bruce. *Antipodean Riffs: Essays on Australasian Jazz.* Sheffield: Equinox Publishing Ltd., 2016.

————. *Jazz Diaspora: New Approaches to Music and Globalisation*. New York: Routledge, 2019.

————. “The Jazz Diaspora,” In *The Cambridge Companion to Jazz*, edited by Mervyn Cooke and David Horn, 33-37. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Kapur, Nick. “Japan’s Streets of Rage: The 1960 US-Japan Security Treaty Uprising and the Origins of Contemporary Japan.” *The Asia-Pacific Journal* 18, 3 (2020): 1-8.

Lie, Siv. “Music That Tears You Apart: Jazz Manouche and the Qualia of Ethnorace.” *Ethnomusicology* 64, 3 (2020): 369-393.

Nicholson, Stuart. “Fusions and Crossover.” In *The Cambridge Companion to Jazz*, edited by Mervyn Cooke and David Horn, 217-250. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

————. *Jazz and Culture in a Global Age.* Boston, MA: Northeastern University Press, 2014.

————. “The Sound of Sameness.” Accessed April 25, 2019. https://jazztimes.com/archives/the-sound-of-sameness/.

Stowe, David. “Jazz that Eats Rice: Toshiko Akiyoshi’s Roots Music,” In *Afro-Asian Encounters: Culture, History, Politics*, edited by Raphael-Hernandez and Shannon Steen, 277-301. New York: NYU Press, 2006.

การปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย

Adaptation of Tai Yai Music Culture in Northern Thailand

เจริญชัย แสงอรุณ*[1] เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี[2] สุรพล เนสุสินธุ์[3]
Jarernchai Sangaroon*[1] Chalermsak Pikulsri[2] Surapol Nesusin[3]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่องนี้ มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาการปรับตัวของดนตรีไทใหญ่ที่มาจาก 1. การปรับตัวจากปัจจัยภานอก และ 2. การปรับตัวด้านสังตีตลักษณ์ ประกอบไปด้วย 5 ด้าน ได้แก่ 2.1 ด้านเครื่องดนตรี 2.2 ด้านการประสมวง 2.3 ด้านระบบเสียง 2.4 ด้านบทเพลง และ 2.5 ด้านบทบาทหน้าที่ ใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ การเก็บรวบรวมข้อมูล จากเอกสาร ภาคสนาม ด้วยการสังเกต และสัมภาษณ์นักวิชาการที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยใหญ่ นักแสดงนักดนตรี และผู้ชม นำเสนอผลการศึกษาด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษา พบว่า ด้านเครื่องดนตรี ด้านการประสมวง ด้านระบบเสียง ด้านบทเพลง ชาวไทใหญ่ได้นำเครื่องดนตรีภายนอกวัฒนธรรมมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีดั้งเดิม มีการปรับระบบเสียงที่ใช้ในการบรรเลงเป็นบันไดเสียงซีเมเจอร์ แบบตะวันตก นำบทเพลงจากที่มีรากฐานจากบทเพลงของชาวเมียนมาร์มาปรับแต่งเพื่อให้สอดคล้องรูปแบบดั้งเดิม ด้านบทบาทหน้าที่ พบว่า การเปลี่ยนแปลงทางสภาพเศรษฐกิจและสังคม โดยเฉพาะนโยบายการท่องเที่ยวของภาครัฐทำให้ดนตรีไทใหญ่ที่บรรเลงอยู่ในบริบทของวัฒนธรรมประเพณี ปรับเปลี่ยนรูปแบบในการนำเสนอ เพื่อเป้าหมายในการส่งเสริมการท่องเที่ยว

คำสำคัญ: การปรับตัวของดนตรี / วัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ / ดนตรีไทใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย

---

* Corresponding, author, email: parn7810@gmail.com

[1] นักศึกษาปริญญาเอก สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

[1] Doctoral of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

[2] ที่ปรึกษาหลัก ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

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

[3] ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

[3] Co-Advisor, Asst. Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

Received: August 31, 2021 / Revised: November 21, 2021 / Accepted: November 25, 2021

Abstract

The purpose of the current study was to investigate the adaptation of Tai Yai music cultures in Northern Thailand in terms of 1. External adaptation and 2. Form adaptation encompassed five factors consisting of: 2.1 Instruments, 2.2 Band Formation, 2.3 Sound System 2.4 Songs, and 2.5 Social Roles. The study was conducted in a qualitative approach, and the data were collected by document analysis, observation, and interview. The informants were experts in Tai Yai music, music artists, and audients. The data were analyzed by descriptive analysis method.

The results of the study were as follows. In terms of musical form, Tai Yai people adopted other musical cultures in their traditional performances. The C Major was used as the main tune of the play. Myanmar-originated songs were mixed into the Tai Yai traditional music. In terms of social role, with the influence of government policy, Tai Yai music performances are presented as a demonstration of a culture to support tourism.

Keywords: Music Adaptation / Tai Yai Music Culture / Tai Yai Music in Northern Thailand

ความเป็นมาและความสำคัญ

กลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ เป็นกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ชัดเจน ตั้งถิ่นฐานกระจายตัวในพื้นที่ของหลายประเทศ ชาวไทใหญ่จำนวนมากอาศัยอยู่ในพื้นที่เขตรัฐฉานของประเทศเมียนมาร์ เป็นกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ นอกจากนั้นยังอาศัยอยู่บริเวณพื้นที่ภาคตะวันตกเฉียงใต้ของประเทศจีน ส่วนในประเทศไทยกระจายตัวอยู่หลายจังหวัดดังปรากฏในจังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดเชียงใหม่และเชียงราย[4] การอพยพของชาวไทใหญ่เข้ามาสู่ประเทศไทย ก่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมของชาวไทใหญ่ที่มีมาแต่เดิมกับวัฒนธรรมพื้นถิ่นใน

[4] อมรรัตน์ ปานกล้า, “ชาวไทยใหญ่แม่ฮ่องสอนบนวิถีโลกไร้พรหมแดน,” *วารสารสยามอารยะ* 3, 45 (2539): 17.

พื้นที่ที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐาน ชาวไทใหญ่อพยพจากรัฐฉานเข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทย เข้ามาตั้งถิ่นฐานในแม่ฮ่องสอน ชาวไทยใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอดำรงชีวิตอยู่ โดยยึดเอาวัฒนธรรมประเพณี ตลอดจนความเชื่อและวิถีชีวิตความเป็นอยู่อย่าง ไทใหญ่

การปรับตัวด้านวิถีชีวิตนักดนตรีวงดนตรีพื้นบ้านของชาวไทใหญ่ ในยุคสมัยปัจจุบัน เมื่อนักดนตรีในรุ่นก่อนนั้นล่วงลับถึงแก่กรรมไปเป็นจำนวนมาก ในปัจจุบันจึงเหลือนักดนตรีรุ่นเก่าที่เป็นหลักเพียงไม่กี่คน และมีนักดนตรีและเยาวชนที่มีความสนใจในวงดนตรีพื้นบ้านของชาวไทใหญ่เข้ามาสมทบอีกจำนวนนึ่ง

การปรับตัวของดนตรีไทใหญ่ อัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่สามารถเปลี่ยนแปลงไปตามการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่ มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของไทใหญ่ ก่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมรูปแบบเดิมกับวัฒนธรรมที่มีอยู่แล้วในช่วงที่อพยพเข้ามา ตลอดทั้งนโยบายทางภาครัฐในการพัฒนาพื้นที่ในด้านต่าง ๆ ได้ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านดนตรีของชาวไทใหญ่ มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ส่งผลทำให้ลักษณะของดนตรีที่ปรากฏในสังคมเปลี่ยนแปลงไป การเปลี่ยนแปลงของดนตรีทำให้ประสบการณ์ทางดนตรีของผู้คนเปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ ประสบการณ์ใหม่ทำให้จิตสำนึก ระบบการให้คุณค่า และค่านิยมทางสังคมในรูปแบบเดิมเปลี่ยนแปลงไปพร้อมกับการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีใหม่ขึ้นมา

วัฒนธรรมของชาวไทใหญ่[5] การปรับตัวของดนตรีใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย พบว่าการเคลื่อนย้ายของผู้คนย่อมส่งผลกระทบต่อชาวไทใหญ่ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาการปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย การปรับตัวที่มาจากปัจจัยภายในที่เกิดขึ้น เครื่องดนตรี นักดนตรี การประสมวง ระบบเสียง บทเพลง บทบาทหน้าที่ ซึ่งส่งผลกระทบทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโดยมีลักษณะที่เด่นชัด

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการปรับตัวของดนตรีไทใหญ่ ดังนี้

[5] ปิยะพงษ์ ยานะวาส, “การศึกษาวงตอยอฮอร์น อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน” (ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบันฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2554), 4.

1. การปรับตัวด้านสังตีตลักษณ์ ประกอบไปด้วย 5 ด้าน ได้แก่

1.1 ด้านเครื่องดนตรี

1.2 ด้านการประสมวง

1.3 ด้านระบบเสียง

1.4 ด้านบทเพลง

1.5 ด้านบทบาทหน้าที่

2. การปรับตัวจากปัจจัยภายนอก

ขอบเขตของการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง การปรับตัวของวัฒนธรรมของดนตรีไทใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย ผู้วิจัยมุ่งศึกษา การปรับตัวด้านเครื่องดนตรี ด้านการประสมวง ด้านระบบเสียง ด้านบทเพลง ด้านบทบาทหน้าที่ของดนตรีไทใหญ่ มีขอบเขตการวิจัย ดังนี้

1. ขอบเขตเนื้อหา

1.1 ศึกษาคุณลักษณะของดนตรีไทใหญ่ ที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงสภาพของวงดนตรี บทเพลง ทีใช้บรรเลง ถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลง เอกลักษณ์เฉพาะตัวของตน ประวัติ การสืบทอด การดำรงอยู่ และบทบาทหน้าทีต่อสังคมของดนตรีไทใหญ่ ของจังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่

1.2 ศึกษาบทบาทและหน้าที่ของดนตรีไทใหญ่ ข้อมูลด้านการแสดงดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงดนตรีไทใหญ่ รวมถึงการแต่งกาย และโอกาสในการแสดงดนตรีในวันสำคัญต่าง ๆ ของชาวไทใหญ่ ของจังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่

1.3 ศึกษาการปรับตัวของดนตรีไทใหญ่ ตั้งแต่อดีตที่มีการบรรเลงดนตรีไทใหญ่จนถึงยุคปัจจุบันมี่การเปลี่ยนแปลงตามแต่ละยุคสมัย ของจังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่

2. ด้านพื้นที่ทำการศึกษา

ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเลือกพื้นที่แบบเจาะจง คือ ภาคเหนือของประเทศไทย โดยเลือกจังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่

3. ด้านประชากรกลุ่มตัวอย่าง

3.1 กลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทใหญ่ ได้แก่ ผู้ประพันธ์ ผู้เรียบเรียง นักดนตรี ศิลปินนักดนตรีไทยใหญ่

3.2 มีหน่วยงานและภาครัฐและเอกชน สถานศึกษาและนักวิชาการที่เป็นผู้รู้ ผู้ปฏิบัติ และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีไทใหญ่

4. ด้านระยะเวลาทำการวิจัย ใช้เวลาในกาศึกษา ตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2563-เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2564

วิธีการศึกษา

การวิจัยนี้เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ดำเนินการวิจัยระยะเวลา ตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2563-เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2564 โดยได้ดำเนินการศึกษาตามขั้นตอน ดังนี้

ขั้นเตรียมการศึกษา

ขั้นเตรียมการศึกษา เป็นขั้นตอนในการหาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับเรื่องราว สถานที่และเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่ โดยสำรวจข้อมูล ดังนี้

1. ศึกษาวรรณกรรมจากเอกสาร เกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยมีประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1.1 สังคมและวัฒนธรรม

1.2 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

1.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. สำรวจข้อมูลเบื้องต้น โดยลงพื้นที่ภาคสนามวิจัยจังหวัดแม่ฮ่องสอนและเชียงใหม่ เพื่อติดต่อประสานงานกับบุคลที่ให้ข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่

2.1. กลุ่มนักวิชาการที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยใหญ่

2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ เป็นกลุ่มนักดนตรีประจำวงดนตรีไทใหญ่

2.3 กลุ่มบุคคลทั่วไป เป็นกลุ่มประชาชน ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่

ขั้นดำเนินการศึกษา

ขั้นดำเนินการศึกษา คือ ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม เก็บรวบรวมข้อมูลในประเด็นที่ศึกษาซึ่งประกอบด้วย การศึกษาเรื่องการปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย ระยะเวลา 1 ปี โดยดำเนินการศึกษาตามแผนที่กำหนดไว้ ดังนี้

1. สร้างเครื่องมือวิจัย ทั้งแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกต

2. เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

2.1 การสังเกต (Observation) ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยสังเกตแบบมีส่วนร่วมโดย ได้เข้าร่วมสังเกตดนตรีไทใหญ่ในวงตอยอฮอร์น ที่บรรเลงอยู่ในบริบทของวัฒนธรรมประเพณีและรูปแบบที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบในการนำเสนอเพื่อเป้าหมายในการส่งเสริมการท่องเที่ยว

2.2 การสัมภาษณ์ (interview) คือ การสนทนาอย่างมีจุดมุ่งหมาย ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการกับผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นบุคคลสำคัญ ได้แก่ กลุ่มนักวิชาการที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยใหญ่ กลุ่มผู้ปฏิบัติ เป็นกลุ่มนักดนตรีประจำวงดนตรีไทใหญ่ กลุ่มบุคคลทั่วไป เป็นกลุ่มประชาชนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่ ประเด็นสัมภาษณ์หลัก คือ วัฒนธรรมประเพณีปรับเปลี่ยนรูปแบบในการนำเสนอ เพื่อเป้าหมายในการส่งเสริมการท่องเที่ยว

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ใช้กระบวนการในการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ ศึกษาการปรับตัวของวัฒนธรรมของดนตรีไทใหญ่ เพื่อนำข้อมูลไปสู่การวิเคราะห์ อธิบาย นำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

สรุปผลการวิจัย

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของไทใหญ่ ที่มาจากสาเหตุของการอพยพมาจากพื้นที่หนึ่งมายังอีกพื้นที่หนึ่ง ก่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมรูปแบบเดิมของชาวไทใหญ่กับวัฒนธรรมพื้นถิ่นที่มีอยู่แล้วในช่วงที่ชาวไทใหญ่อพยพเข้ามา ตลอดทั้งนโยบายทางภาครัฐในการพัฒนาพื้นที่ในด้านต่าง ๆ ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านดนตรีของชาวไทใหญ่ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การปรับตัวใน 2 ลักษณะ ได้แก่ 1.การปรับตัวด้านสังตีตลักษณ์ประกอบไปด้วย 5 ด้าน ได้แก่ ด้านเครื่องดนตรี ด้านการประสมวง ด้านระบบเสียง ด้านบทเพลง และด้านบทบาทหน้าที่ และ 2. การปรับตัวที่มาจากปัจจัยภายนอก

1. การปรับตัวด้านสังตีตลักษณ์

การปรับตัวที่เกิดจากกรณีนี้ เกิดขึ้นกับเนื้อหาดนตรีโดยตรงดังปรากฏในเครื่องดนตรี นักดนตรี การประสมวง ระบบเสียง บทเพลง ซึ่งส่งผลกระทบทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโดยมีลักษณะที่เด่นชัด ดังนี้

1.1 การปรับตัวด้านเครื่องดนตรี

การปรับตัวด้านเครื่องดนตรีมีการปรับตัวหรือเปลี่ยนแปลงสามารถแบ่งออกได้เป็นสองยุคคือยุคอดีต ปี พ.ศ.2399 และปัจจุบัน พ.ศ.2564 ยุคอดีต ดนตรีไทใหญ่ยังคงความเป็นอัตลักษณ์ของชาวไทใหญ่ไว้ชัดเจน เช่น การแสดงดนตรีตอยออฮอร์นและการแสดงกลองก้นยาว ฆ้องฉาบ มีลักษณะยังคงความเป็นอัตลักษณ์ไว้เป็นอย่างดี เครื่องดนตรี กลองก้นยาว ฆ้องฮาว กลองมองเซิง และฉาบ มีการร่ายรำประกอบกับจังหวะกลองอย่างสนุกสนาน การปรับตัวของดนตรีไทใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนในยุคปัจจุบัน มีการนำเอาวัฒนธรรมอื่นๆ เข้ามาผสมผสานคือ จะมีการนำจะมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาร่วมบรรเลงด้วย ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญมาก เช่น เครื่องดนตรีแบนโจ แอคคอร์เดียน และ ไวโอลิน อย่างไรก็ตาม พบว่า มีการเปลี่ยนแปลงจาก แอคคอร์เดียนมาเป็นคีย์บอร์ดแทนเนื่องจากมีความสะดวกในการหาซื้อเครื่องดนตรีและความสมดุลของผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี

รูปภาพที่ 1 แอคคอร์เดียน เครื่องดนตรีตะวันตกที่ผสมอยู่ในวงตอยอออร์น ของกระทรวงวัฒนธรรม[6]

1.2 การปรับตัวด้านการประสมวง

การประสมวงดนตรีของไทใหญ่ ในยุคอดีต พ.ศ.2399 เจ้าฟ้าไทใหญ่ปกครองเขตเมืองแม่ฮ่องสอนได้รับการแต่งตั้งเป็นเจ้าฟ้า ก็จัดให้มีการแสดงในวังเจ้าฟ้าระหว่างรับประทาน

[6] กระทรวงวัฒนธรรม, “ดนตรีไทยใหญ่เพลงโหม่งฉ่วยยี,” สืบค้นเมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2564, https://www.youtube.com/watch?v=2e3c9Z9Nyrg

อาหาร ซึ่งการแสดงไม่ได้มีรูปแบบที่เป็นแบบแผน ปัจจุบัน ปี พ.ศ.2564 ชาวไทใหญ่มีการบรรเลงดนตรีในประเพณีทั้ง 12 เดือน มีการแห่ขบวนซึ่งจะมีการบรรเลงเครื่องดนตรี กลองก้นยาวกลองมองเซิงและฉาบ มีการร่ายรำประกอบกับจังหวะกลองอย่างสนุกสนาน ปัจจุบันได้มีการปรับตัวการประสมวงดนตรีไทใหญ่ ปรากฏพบในรูปแบบลักษณะของวงวงตอยอฮอร์น ซึ่งเครื่องดนตรีแอคคอร์เดียนเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญ ภายหลังได้มีการเปลี่ยนแปลงนำเอาเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดมาใช้ทดแทนในการบรรเลงเนื่องจากแอคคอร์เดียนที่มีอยู่เดิมหมดอายุการใช้งาน อีกทั้งจัดหาซื้อยาก จึงนำเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดเข้ามาบรรเลงทดแทน

รูปภาพที่ 2 การนำแบนโจ แอคคอร์เดียน มาประสมในวงตอยอฮอร์น ของกระทรวงวัฒนธรรม[7]

1.3 การปรับตัวด้านระบบเสียง

การปรับตัวด้านระบบเสียงของดนตรีไทใหญ่ ในยุคปัจจุบันปรากฏในวงตอยอฮอร์น เริ่มจากการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมร่วมอยู่ในวงดนตรีไทใหญ่ จากการศึกษาข้อมูลการให้สัมภาษณ์ของ ประเสริฐ ประดิษฐ์[8] เครื่องดนตรีชนิดนี้ถูกนำเอามาใช้ร่วมโดยสมัยที่ชาวอังกฤษเข้ามาปกครองในประเทศพม่า ทำให้เกิดการปรับตัวด้านการบรรเลงในหลายมิติ เพื่อให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น ทำให้เกิดรูปแบบการบรรเลงร่วมกันระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรี

[7] กระทรวงวัฒนธรรม, “ดนตรีไทยใหญ่เพลงโหม่งฉ่วยยี,” สืบค้นเมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2564, https://www.youtube.com/watch?v=2e3c9Z9Nyrg

[8] ประเสริฐ ประดิษฐ์, สัมภาษณ์ (23 กรกฎาคม 2564).

ไทใหญ่ เครื่องดนตรีแอคคอร์เดียน คีย์บอร์ด และไวโอลิน มีการกำหนดระดับเสียงของเครื่องดนตรีทุกชนิดตามแอคคอร์เดียนหรือคีย์บอร์ด[9] โดยการกำหนดระดับเสียง อยู่คีย์ C Major

1.4 การปรับตัวด้านบทเพลง

การปรับตัวด้านบทเพลง จากการศึกษาพบว่าในยุคที่ประเทศเมียนมาร์ตกอยู่ในอาณานิคมของประเทศอังกฤษ (พ.ศ. 2367 – 2491) ชาวอังกฤษได้นำวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ในพื้นที่ประเทศเมียนมาร์ ในยุคที่อังกฤษได้เข้ามาปกครองได้มีการสัมปทานป่าไม้ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน ซึ่งในยุคนั้นเส้นพรมแดนแสดงอาณาเขตยังไม่ชัดเจน ได้มีการว่าจ้างชาวพม่าเป็นจำนวนมาก ชาวไทใหญ่ที่อยู่ในประเทศพม่าจึงเข้าไปทำงานในพื้นที่ประเทศไทย จึงได้รับอิทธิพลในด้านบทเพลง และอีกประการหนึ่งคือชาวไทใหญ่ที่อยู่ในประเทศพม่าอพยพเข้ามาในประเทศไทยจึงได้นำบทเพลงเหล่านั้นเข้ามาเผยแพร่

บทเพลงพม่าที่มีการปรับตัวใช้บรรเลงในวงตอยอฮอร์นตัวอย่างบทเพลง *ส่วยจีจั่นหย่อง* พบว่าเพลงนี้เป็นเพลงท่อนเดียว แต่ในการบรรเลงจะบรรเลงสลับกันด้วยจังหวะที่แตกต่าง มี 2 จังหวะ คือ บรรเลงจังหวะช้า 1 เที่ยว จังหวะเร็ว 1 เที่ยว สลับกัน จนจบเพลง และในเพลงนี้เป็นเพลงสำเนียงพม่าแต่มีบางสำนวนที่เป็นสำนวนไทใหญ่ชัดเจนในห้องเพลงที่ 16 ถึงห้องเพลงที่ 23 ดังตัวอย่างโน้ตเพลงต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1 เพลงพม่าที่มีบางสำนวนที่เป็นสำนวนไทใหญ่

[9] สุวัฒน์ ไมโรยรส, สัมภาษณ์ (27 กรกฎาคม 2564).

ตัวอย่างที่ 2 เพลงพม่าที่มีบางสำนวนที่เป็นสำนวนไทใหญ่ อยู่ในห้องเพลงที่ 16 ถึงห้องเพลงที่ 23

ด้านบันไดเสียง บทเพลง*ส่วยจีจั่นหย่อง* พบว่าเป็นบันไดเสียงแบบไดอะทอนิก (Diatonic Scale) ในโมดเมเจอร์ (Major) หรือกลุ่มเสียงคีย์ C Major ในทำนอง เมื่อพิจารณาตัวโน้ตในบทเพลงที่เป็นโน้ตหลักหรือโน้ตที่มีจำนวนมากในบทเพลง จะเห็นว่าโน้ตเสียง มี (E) มีจำนวนมากที่สุด และจบด้วยโน้ตเสียง โด (C)

1.5 การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ดนตรีไทใหญ่

การปรับตัวของดนตรี ในฐานะที่เป็นมรดกวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ พบว่า ในอดีตดนตรีมีบทบาทในฐานะเป็นศูนย์รวมเพื่อให้เกิดความสามัคคีของคนในชุมชน แต่เมื่อการเวลาเปลี่ยนไป ตามสภาพเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม จากสังคมที่ดำเนินวิถีชีวิตในรูปแบบเกษตรกรรมแบบยังชีพมาเป็นระบบทุนนิยม ทำให้บทบาทดนตรีที่มีในอดีตเปลี่ยนแปลงไป ดนตรีไทใหญ่มีการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป พระพุทธศาสนาที่มีผลต่อจิตใจของบุคคลของชาวไทใหญ่ ชาวไทยใหญ่ได้จัดประเพณี 12 เดือนตั้งแต่บรรพบุรุษสืบต่อกันมา เสียงกลองฆ้อง ชาวไทใหญ่เชื่อกันว่าเป็นเสียงมงคล เมื่อยุคสมัยที่เปลี่ยนไป[10] ทำให้สภาพสังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลง ทำให้ดนตรีไทใหญ่มีการพัฒนาแล้วถูกประยุกต์ปรับใช้ตามยุคสมัย มีการปรับตัวจากอดีตมีการแสดงตามประเพณีต ปัจจุบันมีการแสดงดนตรีตามสถานที่ต่าง ๆ รวมไปถึงมีการจัดงานตามสถานที่ต่างก็ได้นำดนตรีไทใหญ่ไปแสดงให้นักท่องเที่ยวได้รับชม

[10] ภานุเดช อาภิชัย, สัมภาษณ์ (2 ตุลาคม 2563).

รูปภาพที่ 3 การแห่ดนตรีในยุคอดีต ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน ของ สุวัฒน์ ไมโรยรส[11]

รูปภาพที่ 4 วงดนตรีวงตอยอฮอร์นในยุคสมัยปัจจุบันของ สุวัฒน์ ไมโรยรส[12]

การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนในอดีต[13] ได้รับการสืบทอดจากบิดาหรือญาติ เพราะส่วนใหญ่เกิดในตระกูลนักดนตรีรุ่นเก่านับเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาจากรุ่นสู่รุ่น มีการเรียนการสอนที่บ้านจากคนในครอบครัวเป็นส่วนใหญ่ จนมาถึงในอีกยุคหนึ่งที่การเรียนการสอนดนตรีที่วัด เมื่อว่างเว้นจากการทำงานหรือก่อนงานประเพณีสำคัญ ๆ นักดนตรีจะไปรวมตัวกันบริเวณวัดเพื่อทำการซ้อม การเล่นดนตรีผู้ที่สนใจก็จะไปชมและเรียนรู้เอาตรงนั้น ปัจจุบันด้านการเรียนการสอนได้นำดนตรีไทใหญ่บรรจุในหลักสูตรภูมิปัญญาท้องถิ่น และได้นำครูภูมิปัญญา

[11] สุวัฒน์ ไมโรยรส, สัมภาษณ์ (27 กรกฎาคม 2564).

[12] สุวัฒน์ ไมโรยรส, สัมภาษณ์ (27 กรกฎาคม 2564).

[13] สุวัฒน์ ไมโรยรส,สัมภาษณ์ (27 กรกฎาคม 2564).

ชาวบ้านเข้ามาสอนในโรงเรียน เพื่อสืบสานวัฒนธรรม ประเพณี ของท้องถิ่นไว้ให้คนรุ่นหลัง นอกจากนั้นยังเกิดการเรียนการสอนในศูนย์วัฒนธรรมไทใหญ่ ที่ทางภาครัฐจัดตั้งขึ้นเพื่อส่งเสริมนโยบายการท่องเที่ยว

2. การปรับตัวที่มาจากปัจจัยภายนอก

การปรับตัวที่เกิดจากกรณีนี้ มีสาเหตุมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมโดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านยุทธศาสตร์ของประเทศ เป็นปัจจัยภายนอกที่มีอิทธิพลและส่งผลกระทบทำให้เกิดการปรับตัว โดยมีปัจจัยที่เด่นชัด ดังนี้

การปรับตัวด้านดนตรีของชาวไทใหญ่เพื่อตอบสนองนโยบายการท่องเที่ยว ในอดีต ดนตรีไทใหญ่ขับร้องบรรเลงตามประเพณี 12 เดือน ตามรูปแบบดั้งเดิมตามแบบอย่างของบรรพบุรุษสืบทอดกันต่อมา การแสดงดนตรีวงตอยอฮอร์นและการแสดงกลองก้นยาว ฆ้อง ฉาบ มีลักษณะยังคงความเป็นอัตลักษณ์ไว้เป็นอย่างดี ปัจจุบันการปรับตัวด้านดนตรีสำหรับต้อนรับนักท่องเทียว มีการจัดงานที่โรงแรมและสนามบิน มีการจัดการแสดงต้อนรับนักท่องเที่ยว มีการแสดงต่าง ๆ การบรรเลงดนตรีวงตอยอฮอร์น มีการบรรเลงในบทเพลงที่มีจังหวะอ่อนโยนเรียบง่ายบ่งบอกถึงวถีชีวิตของชาวแม่ฮ่องสอน การตีกลองก้นยาวมีการตีในจังหวะที่มีความเร็วสร้างความสนุกสนานแก่นักท่องเที่ยว มีการแสดงฟ้อนไต รำไต อย่างสวยงาม การแสดงดนตรีเพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยวตามสถานที่ต่าง ๆ จัดให้มีการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงฟ้อนนกและฟ้อนโต เพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยวที่มาเที่ยวในจังหวัดแม่ฮ่องสอนที่สนามบิน เพื่อให้นักท่องเที่ยวเกิดความประทับใจและมองเห็นถึงอัตลักลักษณ์ของศิลปะวัฒนธรรมประเพณีของจังหวัดแม่ฮ่องสอน เพลงที่บรรเลงจะมีจังหวะที่ค่อนข้างเร็วและสนุกสนานเพื่อให้นักท่องเที่ยวเกิดความประทับใจ

ผลจากภาครัฐได้ใช้วัฒนธรรมไทใหญ่มาเป็นส่วนในการสนับสนุนส่งเสริมการท่องเที่ยว ซึ่งดนตรีถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งตามนโยบายดังกล่าว ทำให้ดนตรีไทใหญ่เกิดการปรับตัวในด้านต่าง ๆ ด้านบทบาทหน้าที่ จากบทบาทที่เคยแสดงในบริบทวัฒนธรรม ขับร้องบรรเลงในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมประเพณี ปรับเป็นการแสดงบนเวทีที่ไม่เกี่ยวข้องกับบริบททางวัฒนธรรมใด ๆ จากการแสดงแบบเดิมที่ผู้ฟังเป็นคนในชุมชนเปลี่ยนมาเป็นผู้ฟังที่มาจากนอกวัฒนธรรม ด้านการนำเสนอดนตรีมีการปรับรูปแบบดนตรีและการแสดง โดยยึดการท่องเที่ยวเป็นศูนย์กลาง การนำเสนอบทเพลงและการแสดง กระชับระยะเวลาไม่ให้ยาวจนเกินไปนัก

รูปภาพที่ 5 วงตอยอฮอร์น ในงานประเพณีปอยส่างลอง ของ สุวัฒน์ ไมโรยรส[14]

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่องการปรับตัวของดนตรีไทใหญ่ในภาคเหนือของประเทศไทย พื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่ มีปัจจัยที่ก่อให้เกิดการปรับตัวแบบค่อยเป็นค่อยไปและการปรับตัวแบบฉับพลันที่มีสาเหตุจากปัจจัยภายนอก

การปรับตัวที่มีลักษณะค่อยเป็นค่อยไป เป็นการปรับตัวที่เกิดจากการปฏิสัมพันธ์กับคนกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ทั้งการมีปฏิสัมพันธ์ตั้งแต่ครั้งที่อาศัยอยู่ในประเทศเมียนมาร์และการปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นภายหลังจากการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย โดยมีการปรับตัวทั้งด้านสังคีตลักษณ์ในมิติของเครื่องดนตรี การประสมวง ระบบเสียง บทเพลง และบทบาทหน้าที่ การปรับตัวทางดนตรีของชาวไทใหญ่ในกรณีดังกล่าว เป็นการปรับตัวที่มีลักษณะเป็นธรรมชาติ ไม่ได้มีการวางแผนหรือตั้งใจที่จะให้เกิดการเปลี่ยนแปลง เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นทีละเล็กทีละน้อย ชาวไทใหญ่เองก็ไม่มีความรู้สึกตัวว่าได้เกิดการเปลี่ยนแปลงและปรับตัวเกิดขึ้นในวัฒนธรรมดนตรีของตนเอง

การปรับตัวที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันในกรณีของดนตรีไทใหญ่ในประเทศไทย มีเหตุปัจจัยภายนอก ที่เกิดจากการดำเนินนโยบายของภาครัฐ ในการผลักดันประเทศไทยให้เป็นศูนย์กลางด้านการท่องเที่ยวของภูมิภาค ซึ่งจังหวัดแม่ฮ่องสอนเป็นจังหวัดหนึ่งที่มีศักยภาพสูงทั้งด้านภูมิประเทศที่งดงามและเอกลักษณ์ด้านวัฒนธรรมที่โดดเด่น วัฒนธรรมดนตรีของชาวไทใหญ่จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ถูกนำมาใช้ในการส่งเสริมการท่องเที่ยว การปรับตัวในกรณีดังกล่าวปรากฏพบทั้งในรูปแบบของบท

[14] สุวัฒน์ ไมโรยรส, สัมภาษณ์ (27 กรกฎาคม 2564).

เพลงที่มีการนำเสนอให้กระชับ เพื่อความเหมาะสมด้านเวลาที่แตกต่างจากอดีต ด้านการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีนั้น เมื่อการท่องเที่ยวเป็นปัจจัยที่เกิดการภายนอก จึงกระตุ้นในการนำเสนอรูปแบบดนตรีในลักษณะมวลชน ใช้ผู้แสดงผู้บรรเลงเป็นจำนวนมาก การฝึกหัดหรือการสืบทอดที่มีลักษณะเดิมที่ทำในระดับหมู่บ้านตามความสนใจเฉพาะคน เฉพาะกลุ่ม จึงไม่สามารถตอบสนองได้อย่างเต็มศักยภาพ จึงปรับการเรียนการสอนทั้งในรูปแบบหลักสูตรที่อยู่ในโรงเรียน และศูนย์วัฒนธรรม

การปรับตัวทางดนตรีของชาวไทใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นการปรับตัวในรูปแบบค่อยเป็นค่อยไปและการเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันที่เกิดจากปัจจัยภายนอก สอดคล้องกับแนวคิดของนักสังคมวิทยา นิสเบส[15] (Robert Alexander Nisbet) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน ที่ได้กล่าวไว้ว่าการเปลี่ยนแปลงเป็นเรื่องธรรมชาติ (Change is nature) การเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งจำเป็น (Change is necessary)

ในส่วนของปัจจัยที่ก่อให้เกิดการปรับตัวในดนตรีไทยใหญ่ ที่มีจากการปรับตัวแบบค่อยเป็นค่อยไป แบบช้า ๆ และการปรับตัวแบบฉับพลันที่สอดคล้องกับแนวคิดของ นิสเบส ที่ระบุถ้าธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรม ที่พบกรณีการเปลี่ยนแปลงหรือการปรับตัวจะมีรูปแบบวิวัฒนาการ ที่ดำเนินไปอย่างช้า ๆ ไม่มีการวางแผนไว้ล่วงหน้า การปรับตัวในลักษณะแม้แต่คนในสังคมก็ไม่ได้สังเกตพบ ในขณะที่ปรับตัวแบบฉับพลันถึงแม้นิเบสได้กล่าวถึงการปรับตัวแบบฉับพลันที่มักมีสาเหตุมาจากการปฏิวัติ ซึ่งหมายถึงการที่ต้องปรับตัวจากซ้ายไปขวาจากหน้ามือเป็นหลังมือ จากระบบหนึ่งไปสู่อีกระบบหนึ่ง แต่ในกรณีดนตรีชาวไทใหญ่ถึงแม้ว่านโยบายการท่องเที่ยวจะไม่ถึงกับก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแบบซ้ายไปขวาก็ตาม แต่การตั้งเป้าเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวจึงก่อให้เกิดการปรับตัวอย่างเห็นได้ชัดเจน เช่นกัน

การปรับตัวของดนตรีไทยใหญ่ในประเทศไทย พื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอนและเชียงใหม่ ถึงแม้ว่าการปรับตัวจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ แต่หากย้อนกลับไปพิจารณาถึงสาเหตุและรูปแบบของการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวในส่วนที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีของชาวไทใหญ่ แล้วนำมาเป็นบทเรียนและร่วมกันคิด ร่วมกับทำอย่างเป็นระบบ จะเกิดประโยชน์อย่างยิ่งต่อการสืบทอดรักษา ตลอดจนการพัฒนาวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ให้ดำรงสืบไปอย่างงดงาม ในบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงตลอดกาล

---

[15] Robert A. Nisbet, "Social Change and History Aspects of the Western Theory Development," *The Annals of The American Academy of Political and Social Science* 386, 1 (1969): 166.

กิตติกรรมประกาศ

ตลอดระยะเวลาเก็บข้อมูลในงานวิจัยในจังหวัดแม่ฮ่องสอนและจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์จากบุคคลดังต่อไปนี้ ครูเล็กสุวัฒน์ ไมยโรยรส ครูประเสริฐ ประดิษฐ์ ว่าที่ร้อยตรีภานุเดช อาภิชัย ครูสุทัศน์ สินธพทอง ที่คอยอำนวยความสะดวกในการเก็บรวบรวมข้อมูลให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์แก่ผู้วิจัยเป็นอย่างดี ขอขอบพระคุณคณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น ที่สนับสนุนทุนวิจัยระดับบันฑิตศึกษา ประจำปีงบประมาณ 2564 และส่งเสริมการทำวิทยานิพนธ์ให้กับวิทยานิพนธ์เรื่องนี้

บรรณานุกรม

กระทรวงวัฒนธรรม. “ดนตรีไทยใหญ่เพลงโหม่งฉ่วยยี.” สืบค้นเมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2564. http://www.youtube.com watch?v=2e3c9Z9Nyrg

ประเสริฐ ประดิษฐ์, ประธานสภาวัฒนธรรมจังหวัดแม่ฮ่องสอน (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม พ.ศ. 2564.

ปิยะพงษ์ ยานะวาส.“การศึกษาวงตอยอฮอร์น อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน.” ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบันฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2554.

ภานุเดช อาภิชัย, อาจารย์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 2 ตุลาคม 2563.

สุวัฒน์ ไมโรยรส, ข้าราชการครูโรงเรียนเทศบาลแม่ฮ่องสอน (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม พ.ศ. 2564.

อมรรัตน์ ปานกล้า. “ชาวไทยใหญ่แม่ฮ่องสอนบนวิถีโลกไร้พรหมแดน.” *วารสารสยามอารยะ* 3, 45 (2539): 16-23.

Nisbet, Robert A. “Social Change and History Aspects of the Western Theory Development,” *The Annals of The American Academy of Political and Social Science* 386, 1 (1969): 166-168.

การวิเคราะห์ดนตรีแจ๊ส

Jazz Analysis

ธีรัช เลาห์วีระพานิช*[1]
Teerus Laohverapanich*[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการวิเคราะห์บทเพลงและทำนองอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส 6 รูปแบบ ได้แก่ 1. นิวออร์ลีนแจ๊สและดิกซีแลนด์แจ๊ส 2. ซวิงบิกแบนด์ 3. บีบ็อพ 4. คูลแจ๊ส 5. ฮาร์ดบ็อพ และ 6. โมดัลแจ๊ส โดยมุ่งเน้นอธิบายถึงแนวทางวิเคราะห์ดนตรีแจ๊สที่มีวิธีบรรเลงและวิธีนำเสนอดนตรีแตกต่างกันในแต่ละรูปแบบ สำหรับการเลือกบทเพลงเพื่อนำมาวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยใช้การเลือกแบบเจาะจงโดยพิจารณาจากบทเพลงแจ๊สที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง และบรรเลงโดยนักดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบ งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จผลตามวัตถุประสงค์ทุกประการ สำหรับการเผยแพร่ผลงาน ผู้วิจัยนำงานวิจัยฉบับสมบูรณ์มาเรียบเรียงใหม่ให้อยู่ในรูปแบบหนังสือ (โมโนกราฟ)

คำสำคัญ: ดนตรีแจ๊ส / การวิเคราะห์ / การอิมโพรไวส์

Abstract

This research purpose is to present an analysis of the tunes and improvisation in 6 different styles of Jazz music including 1. New Orleans Jazz and Dixieland Jazz 2. Big Band Swing 3. Bebop 4. Cool Jazz 5. Hard Bop and 6. Modal Jazz. It focuses on

* Corresponding author, email: teerus.l@rsu.ac.th
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
[1] Asst. Prof., Conservatory of Music, Rangsit University

Received: March 16, 2022 / Revised: April 4, 2022 / Accepted: April 25, 2022

explaining the analysis of jazz music with different performance and presentation methods in each style. For Selecting songs to be analyzed, the researcher uses purposive sampling by considering the widely known popular jazz music played by musicians who played a key role in the development of each of the jazz style. This research was successful in all objectives. For publishing works, the researcher took the complete research and recompiled it in the form of a monograph.

Keywords: Jazz Music / Analysis / Improvisation

งานวิจัย “การวิเคราะห์ดนตรีแจ๊ส” ฉบับนี้ นำเสนอองค์ความรู้ด้านการวิเคราะห์บทเพลงและทำนองอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊สหหลากหลายรูปแบบ เนื่องจากดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบมีวิธีนำเสนอ วิธีบรรเลง และวิธีสร้างทำนองอิมโพรไวส์ที่แตกต่างกัน อีกทั้งยังเป็นดนตรีที่ใช้อารมณ์และความรู้สึกของผู้บรรเลงเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ฉะนั้น การวิเคราะห์ดนตรีจึงต้องอาศัยปัจจัยหลายด้าน เพื่อให้สามารถวิเคราะห์ได้อย่างถูกต้อง ผู้วิเคราะห์จำเป็นต้องมีความรู้และเข้าใจในทฤษฎีดนตรีเป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังต้องเข้าใจบริบทโดยรวมของการสร้างสรรค์ดนตรีในช่วงเวลานั้น ๆ อีกด้วย เพราะแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊สมีความสัมพันธ์กับสถานการณ์ตามยุคสมัย ซึ่งเกี่ยวพันกับวิถีการดำเนินชีวิตและสภาพสังคมที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลา เช่น การนำเสนอดนตรีแจ๊สยุคซวิงบิกแบนด์ (Big Band Swing) ในช่วงเวลานั้นดนตรีแจ๊สจัดเป็นดนตรีกระแสนิยม (Popular Music) ของสังคมอเมริกัน เพื่อตอบสนองกลุ่มผู้ฟังในวงกว้าง การนำเสนอดนตรีจึงจำเป็นต้องคำนึงถึงผู้ฟังเป็นอย่างมาก ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อการประพันธ์เพลง การบรรเลงและการอิมโพรไวส์ไปโดยปริยาย รวมถึงผลักดันให้นักดนตรีพยายามค้นหาวิธีการนำเสนอที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองด้วย ทั้งนี้ หากนำมาเปรียบเทียบกับดนตรีแจ๊สในยุคบีบ็อพ (Bebop) ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงเวลาถัดไปไม่นานก็จะเห็นถึงความแตกต่างอย่างชัดเจน เนื่องจากผลกระทบจากสถานการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้สภาพสังคมเปลี่ยนไป ทำให้แนวทางการบรรเลงและการนำเสนอดนตรีแจ๊สจึงต้องเปลี่ยนตามไปด้วย เพราะเมื่อความต้องการทางการตลาดลดลง วงดนตรีจึงจำเป็นต้องลดขนาดลงด้วย จนกลายเป็นช่วงเวลาที่วงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กได้รับการพัฒนาอย่างเต็มที่ อีกทั้งยังพลักดันให้นักดนตรีแจ๊สต้องแสดงศักยภาพทางการบรรเลงและการอิมโพรไวส์ให้เป็นที่ประจักษ์

ฉะนั้น องค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ผู้วิเคราะห์ควรนำมาใช้พิจารณาในการตีความ เพื่อหาแนวทางการวิเคราะห์ทำนองอิมโพรไวส์ด้วยเสมอ

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

สร้างสรรค์องค์ความรู้เกี่ยวกับการวิเคราะห์บทเพลงแจ๊สและทำนองอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส 6 รูปแบบ และเผยแพร่ผลงานวิจัยสู่แวดวงดนตรีของประเทศไทย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีแจ๊สและเข้าใจแนวทางการวิเคราะห์ทำนองอิมโพรไวส์ในการนำเสนอดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบ นอกจากนี้ ผู้วิจัยจะเผยแพร่ผลงานวิจัยในรูปแบบบทความวิจัยและรูปแบบหนังสือ (Monograph)

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ดนตรีแจ๊ส 6 รูปแบบ ได้แก่ 1. นิวออร์ลีนแจ๊สและดิกซีแลนด์แจ๊ส (New Orleans Jazz and Dixieland Jazz) 2. ซวิงบิกแบนด์ 3. บีบ็อพ 4. คูลแจ๊ส (Cool Jazz) 5. ฮาร์ดบ็อพ (Hard Bop) และ 6. โมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) โดยใช้บทเพลงแจ๊สจำนวน 6 บทเพลง ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีวิธีการนำเสนอสอดคล้องกับดนตรีแจ๊สทั้ง 6 รูปแบบ สำหรับแนวทางการคัดเลือกบทเพลงเพื่อนำมาวิเคราะนั้น จะใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยพิจารณาจากบทเพลงแจ๊สที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง และเป็นการบรรเลงโดยนักดนตรีแจ๊สที่มีเอกลักษณ์การบรรเลงโดดเด่นและเป็นผู้บุคคลสำคัญที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊สทั้ง 6 รูปแบบ ได้แก่

1) บทเพลง *Livery Stable Blues* ประพันธ์โดย เรย์ โลเปซ์ (Ray Lopez, ค.ศ. 1889-1979) และอัลไซด์ นูเนซ (Alcide Nunez, ค.ศ. 1884-1934) เป็นบทเพลงที่บรรเลงในรูปแบบนิว-ออร์ลีนแจ๊สและดิกซีแลนด์แจ๊ส บรรเลงโดยวงดิออริจินัลดิกซีแลนด์แจ๊สแบนด์ (The Original Dixieland Jass Band) หรือที่นิยมเรียกแบบย่อว่า วงโอดีเจบี (ODJB) จากการบันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1917 วงดนตรีนี้มีบทบาทสำคัญต่อวงการดนตรีแจ๊สตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 1910 ทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สบันทึกเอาไว้ว่า วงดิออริจินัลดิกซีแลนด์แจ๊สแบนด์เป็นวงดนตรีแจ๊สวงแรกที่ได้การบันทึกเสียงอย่างเป็นทางการ ฉะนั้น บทเพลงนี้จึงเป็นบทเพลงแจ๊สอันดับต้น ๆ ที่ได้รับการบันทึกเสียงและเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณะอย่างเป็นทางการเช่นกัน วงดิออริจินัลดิกซีแลนด์แจ๊ส

แบนด์มีผู้บรรเลงกลุ่มฟรอนต์ไลน์ (Front Line) จำนวน 3 คน ได้แก่ นิค ลาร็อคคา (Nick LaRocca, ค.ศ. 1889-1961) บรรเลงคอร์เน็ต แลร์รี ชีลส์ (Larry Shields, ค.ศ. 1893-1953) บรรเลงคลาริเน็ต และเอ็ดดี เอ็ดเวิร์ดส์ (Eddie Edwards, ค.ศ. 1891-1963)[2] เนื่องจากบทเพลงนี้ได้รับการบันทึกเสียงตั้งแต่ปี ค.ศ. 1917 ทำให้มีคุณภาพเสียงไม่ชัดเจน ซึ่งเป็นอุปสรรคต่อการถอดโน้ต (Transcribe) ฉะนั้น โน้ตที่นำมาใช้ในบทวิเคราะห์บางช่วงจึงเป็นการคาดเดาโน้ตโดยผู้วิจัย

2) บทเพลง *Cotton Tail* ประพันธ์โดย ดุค เอลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ. 1899-1974) เป็นบทเพลงที่บรรเลงในรูปแบบซวิงบิกแบนด์ บรรเลงโดย วงดุคเอลลิงตันออร์เคสตรา (Duke Ellington Orchestra) จากผลงานบันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1940 วงดุคเอลลิงตันออร์เคสตราจัดเป็นวงดนตรีที่มีแนวทางการนำเสนอที่โดดเด่นมากที่สุดวงหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส บทเพลงนี้มีผู้บรรเลงเดี่ยว 3 คน ได้แก่ คูตี วิลเลียมส์ (Cootie Williams, ค.ศ. 1911-1985) บรรเลงทรัมเป็ต เบน เว็บ สเตอร์ (Ben Webster, ค.ศ. 1909-1973) บรรเลงเทเนอร์แซกโซโฟน และแฮร์รี คาร์เนย์ (Harry Carney, ค.ศ. 1910-1974) บรรเลงบาริโทนแซกโซโฟน[3]

3) บทเพลง *Confirmation* ประพันธ์โดย ชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ. 1920-1955) เป็นบทเพลงที่บรรเลงในรูปแบบบีบ็อพ บรรเลงโดย วงชาร์ลีพาร์คเกอร์ควอร์เท็ต (Charlie Parker Quartet) จากผลงานบันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1953 ซึ่งบรรเลงเดี่ยวอัลโตแซกโซโฟนโดย ชาร์ลี พาร์คเกอร์ ผู้คิดค้นแนวทางการอิมโพรไวส์แบบบีบ็อพ กล่าวกันว่าการบรรเลงของพาร์คเกอร์เป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นในวงการดนตรีแจ๊ส วิธีบรรเลงของเขาเป็นต้นแบบที่ส่งผลต่อนักดนตรีแจ๊สทุกยุคทุกสมัยจนได้รับการยกย่องให้เป็นบิดาแห่งดนตรีบีบ็อพ[4]

4) บทเพลง *All the Things You Are* ประพันธ์โดย เจอโรม เคิร์น (Jerome Kern, ค.ศ. 1885-1945) เป็นบทเพลงที่บรรเลงในรูปแบบคูลแจ๊ส บรรเลงโดย วงพอลเดสมอนด์แอนด์เจอร์รี-มัลลิแกนควอร์เท็ต (Paul Desmond and Gerry Mulligan Quartet) จากผลงานบันทึกเสียงชุด Two of a Mind ซึ่งเผยแพร่ในปี ค.ศ. 1962 บรรเลงเดี่ยวอัลโตแซกโซโฟนโดย พอล เดสมอนด์ (Paul Desmond, ค.ศ. 1924-1977) บทเพลง *All the Things You Are* จัดเป็นบทเพลงสำคัญ

[2] Scott DeVeaux and Gary Giddins, *Jazz.* (New York: W.W. Norton & Company, 2009), 90.

[3] Ben Webster, *Cotton Tail*, Ben Webster with The Duke Ellington Orchestra, Past Perfect Silver Line, 2001. (CD-ROM).

[4] Mark C. Gridley, *Jazz Styles: History and Analysis* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2009), 166.

บทเพลงหนึ่งของประวัติศาสตร์แจ๊ส ประพันธ์เมื่อปี ค.ศ. 1939 เพื่อประกอบการแสดงละครเพลง (Broadway Musical)[5]

5) บทเพลง *Moanin'* ประพันธ์โดย บ็อบบี ทิมมอนส์ (Bobby Timmons, *ค.ศ.* 1935-1974) เป็นบทเพลงที่บรรเลงในรูปแบบฮาร์ดบ็อพ บรรเลงโดย วงอาร์ตเบลคคีย์แอนด์เดอะแจ๊ส-เมสเซนเจอร์ส (Art Blakey and The Jazz Messengers) จากผลงานบันทึกเสียงชุด Moanin' ซึ่งเผยแพร่ในปี ค.ศ. 1959 บรรเลงเดี่ยวทรัมเป็ตโดยลี มอร์แกน (Lee Morgan, ค.ศ. 1938-1972) ถือเป็นบทเพลงเปิดตัวที่สร้างชื่อเสียงให้กับวง จัดเป็นบทเพลงตัวอย่างที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงพัฒนาการของฮาร์ดบ็อพ[6]

6) บทเพลง *Milestones* ประพันธ์ในปี ค.ศ. 1958 โดย ไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991) เป็นบทเพลงที่บรรเลงในรูปแบบโมดัลแจ๊ส บรรเลงโดย วงไมล์สเดวิสเซกซ์เท็ต (Miles Davis Sextet) จากผลงานบันทึกเสียงชุด Milestones บรรเลงเดี่ยวทั้งหมด 3 คน ได้แก่ ไมล์ส เดวิส บรรเลงทรัมเป็ต แคนนอนบอล แอดเดอร์ลีย์ (Cannonball Adderley, ค.ศ. 1928-1975) บรรเลงอัลโตแซกโซโฟน และจอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967) บรรเลงเทเนอร์แซกโซโฟน วงไมล์สเดวิสเซกซ์เท็ตจัดเป็นวงดนตรีที่บุกเบิกวิธีนำเสนอดนตรีแนวโมดัลแจ๊ส การบรรเลงของพวกเขาเป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงถึงท่วงทำนองที่มีสุ้มเสียงแบบโมดัลแจ๊ส[7]

ข้อตกลงในการวิจัย

1) งานวิจัยฉบับนี้ใช้ภาษาอังกฤษเมื่อกล่าวถึงชื่อบทเพลง ชื่อผลงานบันทึกเสียง และชื่อคอร์ดประเภทต่าง ๆ เช่น คอร์ด Major7th♯11 คอร์ด Minor7♭5 และคอร์ด Dominant7♭9 เป็นต้น

2) การอธิบาย การบรรยาย และการวิเคราะห์ในประเด็นทางด้านดนตรีในงานวิจัยฉบับนี้จะใช้ทฤษฎีดนตรีแจ๊สเป็นหลัก ซึ่งมีความสอดคล้องกับทำนองอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบ

3) การอธิบายคำศัพท์ดนตรีแจ๊สในงานวิจัยนี้ แปลโดยใช้องค์ความรู้จากแหล่งข้อมูลหลากหลาย ร่วมกับประสบการณ์ทางดนตรีของผู้วิจัย

---

[5] Scott DeVeaux and Gary Giddins, 319.

[6] Henry Martin and Keith Waters, *Essential Jazz: The First 100 Years*, 2nd ed. (Boston, MA: Schirmer Cengage Learning, 2009), 170.

[7] Mark C. Gridley, 265-266.

วิธีดำเนินการวิจัย

1) ค้นคว้าและศึกษาดนตรีแจ๊สทุกรูปแบบอย่างละเอียด ทั้งด้านทฤษฎีดนตรีแจ๊ส ด้านประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับดนตรีแจ๊ส ด้านแนวทางการนำเสนอดนตรี ด้านการบรรเลง และด้านการอิมโพรไวส์ โดยศึกษาจากหนังสือ บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสื่ออิเล็กทรอนิกส์

2) คัดเลือกบทเพลงแจ๊สที่จะนำมาใช้สำหรับการวิเคราะห์ 6 บทเพลง ให้มีความสอดคล้องกับการนำเสนอดนตรีแจ๊สทั้ง 6 ยุค ได้แก่ 1. นิวออร์ลีนส์แจ๊สและดิกซีแลนด์แจ๊ส 2. ซวิงบิกแบนด์ 3. บีบ็อพ 4. คลูแจ๊ส 5. ฮาร์ดบ็อพ และ 6. โมดัลแจ๊ส โดยใช้การเลือกแบบเจาะจง ซึ่งพิจารณาจากบทเพลงแจ๊สที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง และเป็นการบรรเลงโดยนักดนตรีแจ๊สที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบ

3) วิเคราะห์บทเพลงแจ๊สและทำนองอิมโพรไวส์ โดยใช้ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส ร่วมกับแนวคิดที่มีอิทธิพลในการสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบ

4) ประมวลผลที่ได้จากการวิเคราะห์บทเพลงทั้งหมด เพื่อนำมาเขียนในรูปแบบงานวิจัย

5) จัดทำรูปเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์

6) นำรูปเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์มาเรียบเรียงและพัฒนาต่อยอดให้อยู่ในรูปแบบหนังสือ (Monograph) และเผยแพร่สู่แวดวงดนตรีของประเทศไทย

7) จัดทำบทความวิจัยและเผยแพร่ในวารสารดนตรี

สรุปการวิจัย

การวิเคราะห์บทเพลงแจ๊สและทำนองอิมโพรไวส์ที่มีวิธีนำเสนอและวิธีบรรเลงแตกต่างกัน จำนวน 6 บทเพลง ทำให้เข้าใจถึงเอกลักษณ์การบรรเลงที่แตกต่างกันของดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบได้เป็นอย่างดี สามารถสรุปการวิเคราะห์ดนตรีแจ๊สจากบทเพลงต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. บทเพลง *Livery Stable Blues* ประพันธ์โดยใช้การดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐาน (Blues Progression) กุญแจเสียง $E^{\flat}$ ทั้งหมด 10 รอบ (Chorus) มีโครงสร้างแบบ AABBCCABCC วิธีเรียบเรียงบทเพลงด้วยการซ้ำท่อนต่าง ๆ ลักษณะนี้ แสดงถึงอิทธิพลที่รับมาจากการประพันธ์เพลงแนวแร็กไทม์ (Ragtime) หลังจากวิเคราะห์การบรรเลงและทำนองอิมโพรไวส์แล้วสามารถตั้งสมมติฐานได้ว่า งานบันทึกเสียงนี้ ไม่ได้ใช้เทคนิคการอิมโพรไวส์แบบพร้อมเพรียงกัน (Collective Improvisation) อย่างเต็มรูปแบบ คาดว่าน่าจะเตรียมการและเรียบเรียงท่อนเอาไว้ล่วงหน้า เนื่องจากพบการบรรเลงที่มีลักษณะคล้ายเดิมทุกรอบ แต่ก็ยังเปิดโอกาสให้ดัดแปลงทำนองหรือ

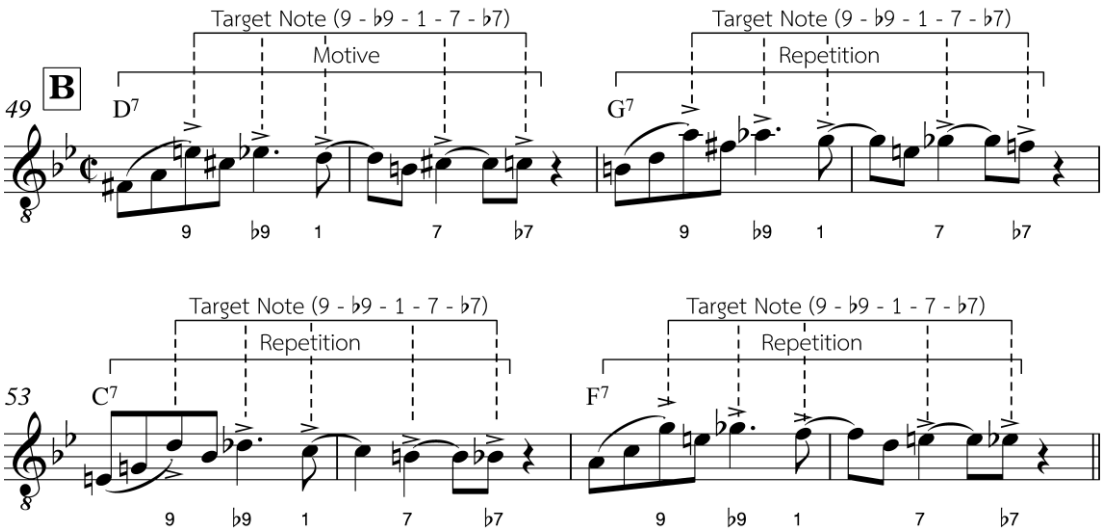
สัดส่วนจังหวะได้ตามความเหมาะสม จึงมีสุ้มเสียงที่คล้ายกับการอิมโพรไวส์แบบพร้อมเพรียงกัน และเมื่อเปิดโอกาสให้บรรเลงดัดแปลงทำนอง จึงพบทำนองที่มีเสียงกระด้างอยู่ในหลายช่วง แต่ทำนองที่ไม่สมบูรณ์เหล่านี้เองที่เป็นเสน่ห์ของดนตรีแจ๊ส ทั้งนี้ นักดนตรีกลุ่มฟรอนต์ไลน์ยังคงบรรเลงครอบคลุมบทบาทและหน้าที่ตนเองเป็นอย่างดี อย่างไรก็ตาม แม้การนำเสนอบทเพลงนี้จะไม่ได้เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้แสดงศักยภาพอย่างเต็มที่ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าบทเพลงนิวออร์ลีนส์แจ๊สและดิกซีแลนด์แจ๊สบทเพลงอื่น ๆ จะมีลักษณะแบบเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 เปรียบเทียบการบรรเลงคอร์เน็ตในบทเพลง *Livery Stable Blues* ห้องที่ 1-6 รอบที่ 1-8 ของนิค ลาร็อคคา

2. บทเพลง *Cotton Tail* ประพันธ์โดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบริทึมเชนจิส (Rhythm Changes Progression) กุญแจเสียง B♭ เมเจอร์ เอลลิงตันแสดงความสามารถในการเรียบเรียงเสียงประสานได้อย่างน่าสนใจ แม้จะวางโครงสร้างอย่างเรียบง่ายโดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบริทึมเชนจิส 6 รอบ แต่เขาก็สามารถจัดสรรทำนองได้อย่างหลากหลาย ทำให้ผู้ฟังไม่สามารถคาดเดารูปแบบการนำเสนอไม่ได้ อีกทั้งเปิดโอกาสให้นักดนตรีแสดงศักยภาพด้านการอิมโพรไวส์ร่วมกับวงบิกแบนด์

ค่อนข้างมาก เมื่อวิเคราะห์บทเพลงจะพบความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและเสียงประสานเสมอ อีกทั้งพบการประพันธ์ทำนองด้วยการทำเอ็นโคลเซอร์เข้าหาโน้ตเป้าหมายที่เคลื่อนที่ลงตามลำดับบันไดเสียง ทำให้ทำนองมีความน่าสนใจมากขึ้น สำหรับการวิเคราะห์ทำนองอิมโพรไวส์ของนักดนตรีทั้ง 3 ท่าน พบว่า การบรรเลงทรัมเป็ตของคูตี วิลเลียมส์ และการบรรเลงบาริโทนแซกโซโฟนของแฮร์รี คาร์เนย์ ทั้งคู่นำเสนอทำนองที่เรียบง่ายโดยใช้โน้ตในคอร์ดร่วมกับสัดส่วนจังหวะที่แข็งแรง ซึ่งทำให้ผู้ฟังสามารถติดตามการบรรเลงได้ง่าย ซึ่งแตกต่างจากการบรรเลงเทเนอร์แซกโซโฟนของเบน เว็บสเตอร์ ซึ่งมีความซับซ้อนมากกว่าอย่างเห็นได้ชัด อย่างไรก็ตาม แม้จะอิมโพรไวส์โดยใช้เทคนิคที่ซับซ้อนมากขึ้น แต่เว็บสเตอร์ยังคงสร้างทำนองเป็นประโยคถามตอบอย่างชัดเจนเสมอ เพราะการสร้างทำนองให้ลักษณะนี้ทำให้ผู้ฟังสามารถติดตามการบรรเลงได้โดยง่าย นอกจากนี้ สังเกตว่าการอิมโพรไวส์ในท่อน B เว็บสเตอร์จะสร้างทำนองที่เป็นการบรรเลงโต้ตอบกับการบรรเลงประกอบโดยกลุ่มเครื่องทองเหลืองเสมอ (ตัวอย่างที่ 2)

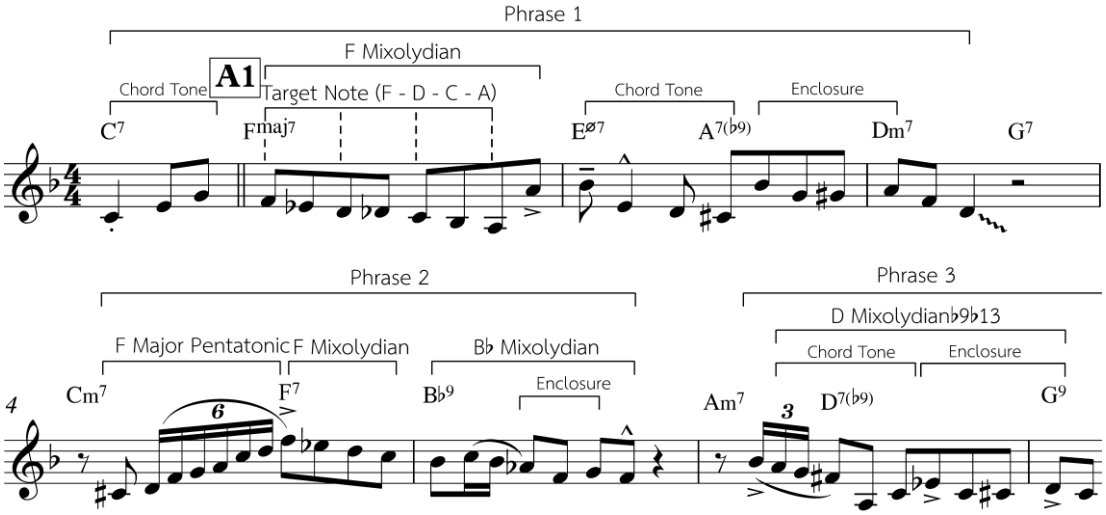
ตัวอย่างที่ 2 การอิมโพรไวส์ของเบน เว็บสเตอร์ ในบทเพลง *Cotton Tail* รอบที่ 2 ท่อน B



3. บทเพลง *Confirmation* จัดเป็นบทเพลงแนวบีบ็อพที่ดีที่สุดเพลงหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส ประพันธ์ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ สามารถพิจารณาว่าบทเพลงนี้มีสังคีตลักษณ์ 2 รูปแบบ คือ สังคีตลักษณ์แบบ AABA หรือ ABCA ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้วิเคราะห์ ทั้งในการประพันธ์เพลงและการอิมโพรไวส์แบบบีบ็อพจะใช้โน้ตโครมาติกในลักษณะต่าง ๆ มากมาย หลังจากที่

วิเคราะห์อย่างละเอียดจะเห็นได้ชัดว่า พาร์คเกอร์เป็นนักดนตรีที่หลงใหลการสร้างทำนองเพื่อเข้าหาโน้ตเป้าหมาย โดยมักกำหนดโน้ตเป้าหมายซึ่งส่วนมากเป็นโน้ตในคอร์ดไว้บนจังหวะที่ 1 หรือ 3 ของแต่ละห้อง และมีความชำนาญในการสร้างทำนองเพื่อเชื่อมต่อโน้ตเป้าหมายหลากหลายรูปแบบ ทั้งการใช้โมด บันไดเสียง และการทำเอ็นโคลเชอร์ (Enclosure) แต่วิธีที่พบอยู่เสมอคือการใช้โน้ตโครมาติกเพื่อเชื่อมโน้ตเป้าหมาย การบรรเลงในลักษณะนี้จะทำให้มีโน้ตนอกคอร์ดซ่อนอยู่ในทำนองมากมาย แต่ผู้ฟังจะไม่รู้สึกว่าทำนองมีเสียงกระด้าง เพราะเป็นการสร้างทำนองที่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายที่ชัดเจนและแข็งแรง การสร้างทำนองด้วยการใช้โน้ตโครมาติกได้อย่างไพเราะสวยงามนี้เอง ที่เป็นอีกปัจจัยที่ทำให้การบรรเลงของพาร์คเกอร์โดดเด่นกว่านักดนตรีคนอื่น นอกจากนี้ เขายังนิยมสร้างทำนองด้วยการขยายคอร์ดให้มีเสียงประสานกว้างขึ้น ทั้งการใช้โน้ตเทนชัน 9 11 13 และโน้ตเทนชันอื่น ๆ การอิมโพรไวส์โดยบรรเลงโน้ตเทนชันเคลื่อนที่เป็นขั้นคู่ต่าง ๆ ช่วยทำให้ทำนองมีสุ้มเสียงที่แปลกใหม่ เป็นวิธีที่พาร์คเกอร์ชื่นชอบและนำมาใช้อยู่เสมอ (ตัวอย่างที่ 3)

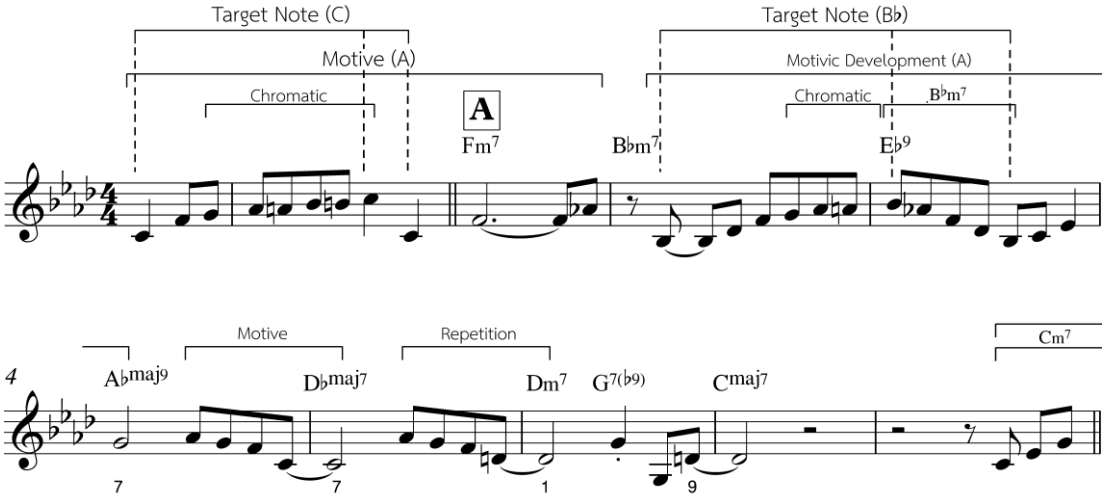
ตัวอย่างที่ 3 การอิมโพรไวส์ของชาร์ลี พาร์คเกอร์ ในบทเพลง *Confirmation* ท่อน A1



4. บทเพลง *All the Things You Are* ประพันธ์อยู่บนกุญแจเสียง A♭ เมเจอร์ มีสังคีตลักษณ์แบบ ABCA’ จำนวน 36 ห้อง แต่ละท่อนมี 8 ห้อง ยกเว้นท่อน A’ จะมีจำนวน 12 ห้อง บทเพลงนี้มีทำนองหลักที่ไพเราะเรียบง่าย ประพันธ์ทำนองด้วยการใช้โน้ตเสียงยาว โดยตั้งใจใช้เฉพาะโน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ของแต่ละคอร์ด สำหรับด้านเสียงประสานสรุปได้ว่า การเคลื่อนที่ของการดำเนินคอร์ดทั้งบทเพลงมีความสัมพันธ์กับวงจรขั้นคู่ 5 (Circle of Fifths) ซึ่งเป็นบทเพลงที่มี

การเปลี่ยนกุญแจเสียงทั้งหมด 4 กุญแจเสียง ได้แก่ ท่อน A กุญแจเสียง A♭ เมเจอร์ ท่อน B กุญแจเสียง E♭ เมเจอร์ ท่อน C กุญแจเสียง G เมเจอร์ และกุญแจเสียง E เมเจอร์ และสุดท้ายท่อน A' เสียงประสานจะกลับมาใช้กุญแจเสียง A♭ เมเจอร์อีกครั้ง หลังจากวิเคราะห์ทำนองอิมโพรไวส์ของเดสมอนด์ทำให้ทราบว่า เขามีความชำนาญในการสร้างทำนองอิมโพรไวส์ด้วยวิธีพัฒนาโมทีฟ การทำซีเควนซ์ และการซ้ำทำนองเป็นอย่างมาก การสร้างทำนองของเดสมอนด์ในลักษณะนี้จะทำให้ทำนองมีรูปประโยคแบบถาม-ตอบโดยปริยาย เขานำเทคนิคต่าง ๆ มาสร้างทำนองโดยเน้นใช้โน้ตในคอร์ดเป็นหลัก ทั้งนำมาบรรเลงเคลื่อนที่เป็นคอร์ด เคลื่อนที่แบบขั้นคู่พลิกกลับ และขั้นคู่กระโดด อีกทั้งยังขยายช่วงเสียงให้กว้างมากขึ้นด้วยการใช้โน้ตเทนชันต่าง ๆ โดยเฉพาะโน้ตเทนชัน 9 ซึ่งมีความไพเราะบนคอร์ดหลายประเภท (ตัวอย่างที่ 4)

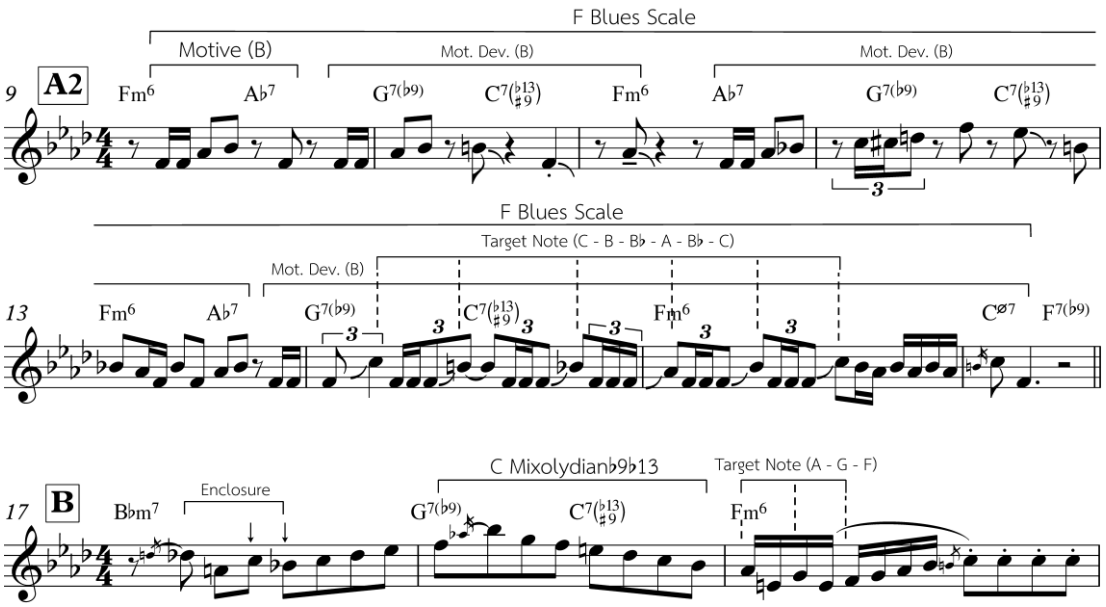
ตัวอย่างที่ 4 การอิมโพรไวส์ของพอล เดสมอนด์ ในบทเพลง *All the Things You Are* รอบที่ 1 ท่อน A



5. บทเพลง *Moanin'* ประพันธ์โดยใช้กุญแจเสียง F ไมเนอร์ อยู่บนสังคีตลักษณ์แบบ AABA จำนวน 32 ห้อง แต่ละท่อนมี 8 ห้องเท่ากัน ทำนองหลักจะประพันธ์โดยใช้สำเนียงบลูส์ จึงทำให้ผู้ฟังร้องตามและจดจำได้ง่าย เมื่อวิเคราะห์แล้วพบว่า เป็นทำนองที่ประพันธ์โดยใช้บันไดเสียง F บลูส์ตลอดทั้งบทเพลง สำหรับการอิมโพรไวส์บทเพลง *Moanin'* ผู้ประพันธ์เพลงได้ประพันธ์การดำเนินคอร์ดเพื่อใช้สำหรับท่อนบรรเลงเดี่ยวโดยเฉพาะ ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดที่ไม่ได้ซับซ้อนมากนัก เมื่อวิเคราะห์ทำนองอิมโพรไวส์ของลี มอร์แกน จะเห็นถึงวิธีบรรเลงที่แตกต่างกันของฮาร์ดบ็อพกับ

บีบ็อพอย่างชัดเจน เพื่อให้ผู้ฟังสามารถติดตามการบรรเลงได้ง่ายขึ้น มอร์แกนจึงเน้นสร้างทำนองโดยใช้สำเนียงบลูส์ที่ร้อนแรง สลับกับทำนองแบบบีบ็อพที่เข้มข้น เขาสามารถผนวกท่วงทำนองสำเนียงบลูส์และบีบ็อพเข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว เขาเรียบเรียงทำนองอิมโพรไวส์ได้อย่างน่าสนใจ โดยจะค่อย ๆ สร้างทำนองที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกตึงเครียดทีละน้อย สลับกับการบรรเลงทำนองที่ทำให้รู้สึกผ่อนคลาย มอร์แกนมีความชำนาญในการบรรเลงทำนองสำเนียงบลูส์เป็นอย่างมาก เขาใช้ทำนองบลูส์เพื่อกระตุ้นความรู้สึกของผู้ฟัง ซึ่งทำให้ทำนองมีความเข้มข้นมากขึ้น โดยเฉพาะการบรรเลงซ้ำตัวโน้ตและซ้ำสัดส่วนจังหวะหลายครั้ง ช่วยให้ทำนองมีความตึงเครียดได้อย่างมาก สังเกตได้ว่า ทำนองบีบ็อพที่มีความซับซ้อนมากกว่า กลับกลายเป็นทำนองที่ช่วยคลายความตึงเครียดจากการบรรเลงทำนองบลูส์อย่างต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 5)

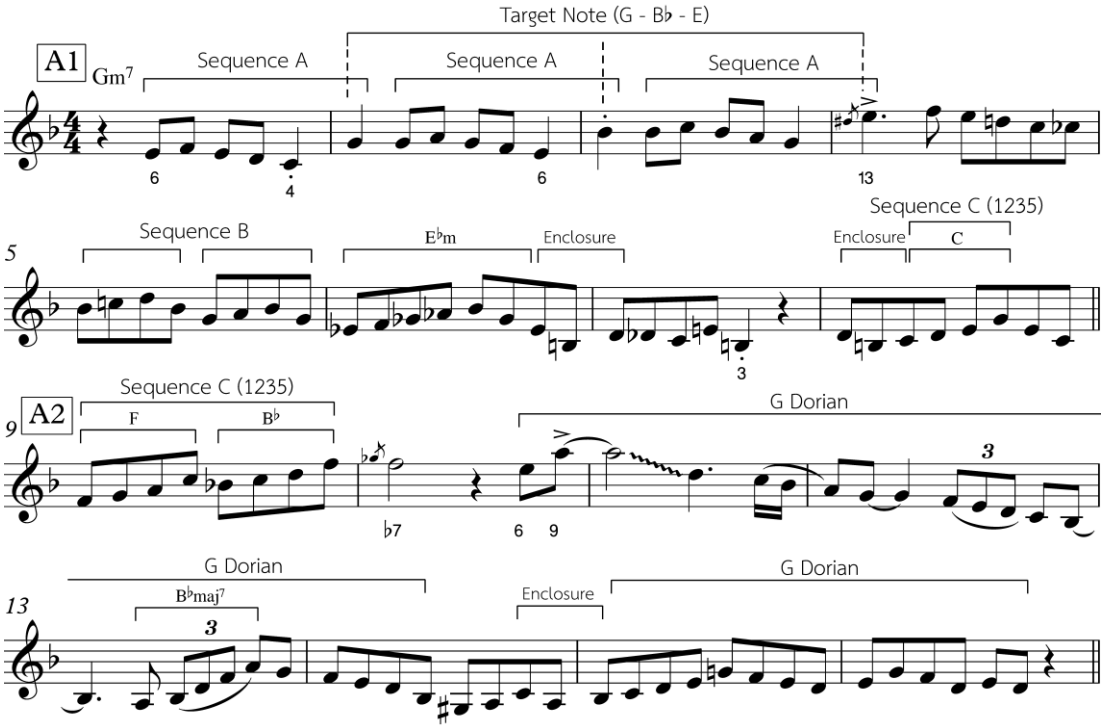
ตัวอย่างที่ 5 การอิมโพรไวส์ของลี มอร์แกน ในบทเพลง *Moanin'* รอบที่ 1 ท่อน A2 และ B



6. บทเพลง *Milestones* เป็นบทเพลงแนวโมดัลแจ๊สอันดับต้น ๆ ที่ได้รับการตอบรับจากผู้ฟังเป็นอย่างดี มีทำนองหลักเรียบง่ายฟังแล้วติดหู มีสังคีตลักษณ์แบบ AABBA มีทั้งหมด 40 ห้อง แต่ละท่อนมี 8 ห้องเท่ากัน เสียงประสานของบทเพลงไม่ซับซ้อนตามแบบฉบับของโมดัลแจ๊ส สรุปได้ว่า การประพันธ์ท่อน A ใช้กุญแจเสียง G ไมเนอร์ เสียงประสานโดยรวมสอดคล้องกับโมด G โดเรียน และการประพันธ์ท่อน B ใช้กุญแจเสียง A ไมเนอร์ เสียงประสานโดยรวมสอดคล้องกับโมด A

เอโอเลียน เมื่อวิเคราะห์การอิมโพรไวส์จะพบว่า แม้จะเป็นการอิมโพรไวส์ในบทเพลงเดียวกัน แต่นักดนตรีทั้งสามคนแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความแตกต่างและความหลากหลายในการตีความบทเพลง สามารถสรุปได้ดังนี้ แคนนอนบอล แอดเดอร์ลีย์นิยมสร้างทำนองทำนองโดยใช้โมดร่วมกับการกำหนดโน้ตเป้าหมายและสร้างทำนองเพื่อมุ่งเข้าหาโน้ตเป้าหมายนั้น ๆ เขาบรรเลงให้ได้ยินสุ้มเสียงของโมดโดยทำการซีเควนซ์ทำนองอย่างต่อเนื่อง และบรรเลงเน้นจังหวะอย่างชัดเจนและแข็งแรง ทำให้ทำนองของเขามีความรู้สึกกระฉับกระเฉงมากกว่าทำนองคนอื่น (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 การอิมโพรไวส์ของแคนนอนบอล แอดเดอร์ลีย์ ในบทเพลง *Milestones* รอบที่ 1

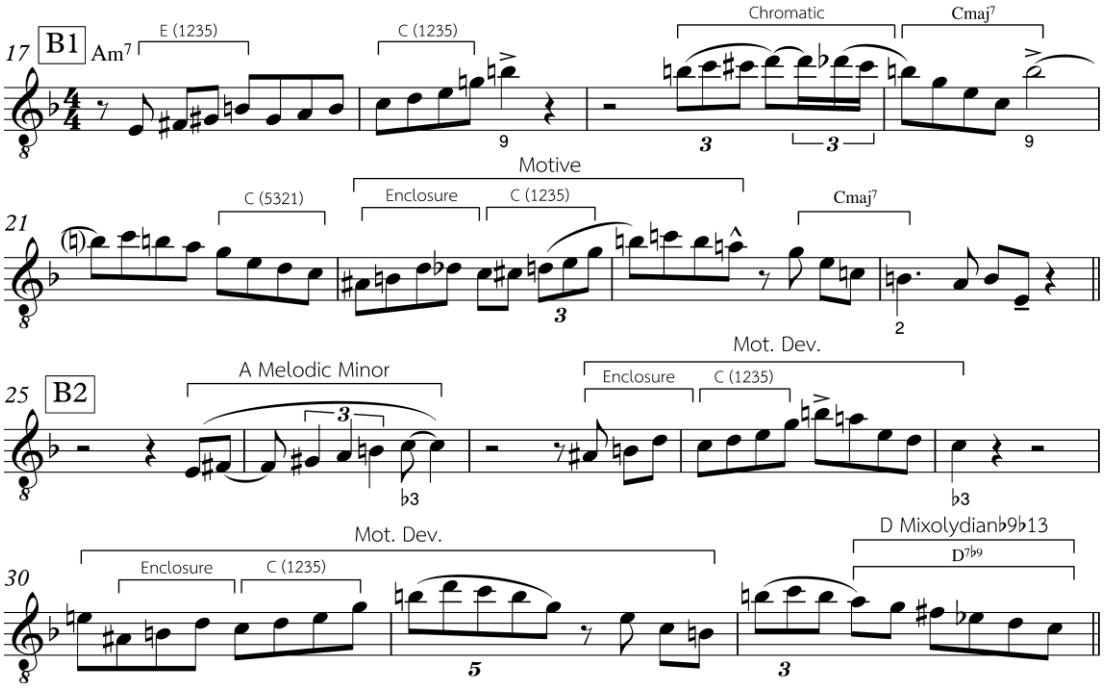


สำหรับการอิมโพรไวส์ของ ไมล์ส เดวิส จะสร้างทำนองโดยอาศัยการพัฒนาโมทีฟเป็นหลัก เขามีวิธีสร้างทำนองที่แสนเรียบง่ายได้อย่างน่าอัศจรรย์ โดยเลือกใช้โน้ตเทนชันที่มีเสียงไพเราะ และให้ความสำคัญกับการจัดสรรประโยคที่สวยงาม ทำนองอิมโพรไวส์ของเดวิสไม่ได้หวือหวาและดุดันเหมือนกับนักดนตรีคนอื่น แต่กลับเป็นทำนองที่สุขุม ฟังง่าย และเปี่ยมไปด้วยสีสัน ซึ่งสร้างความแตกต่างให้แก่บทเพลงได้เป็นอย่างดี (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การอิมโพรไวส์ของไมล์ส เดวิส ในบทเพลง *Milestones* รอบที่ 1 ท่อน A1-B2

การอิมโพรไวส์ของจอห์น โคลเทรน แสดงถึงความตั้งใจในการนำเสนอทำนองที่ดุดัน ตั้งแต่การใช้โทนเสียงไปจนถึงการสร้างทำนองอิมโพรไวส์ที่เข้มข้นตลอดเวลา นอกจากจะอิมโพรไวส์ด้วยการโมดต่าง ๆ เขายังนิยมแทรกกลุ่มโน้ต 1235 ไว้ในส่วนหนึ่งของทำนองเสมอ (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 การอิมโพรไวส์ของจอห์น โคลเทรน ในบทเพลง *Milestones* รอบที่ 1 ท่อน B1-A3



อภิปรายผลการวิจัย

จากการวิเคราะห์บทเพลงแจ๊สที่มีแนวทางการบรรเลงแตกต่างกันทั้ง 6 บทเพลงข้างต้น แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า วิธีบรรเลงและการนำเสนอของนักดนตรีชั้นยอดเหล่านั้นมีทั้งสิ่งที่สอดคล้องและสิ่งที่ขัดแย้งกับองค์ความรู้ที่ได้ศึกษาค้นคว้าและนำเสนอไว้ในบทที่ 2 ฉะนั้น ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า แท้จริงแล้วแนวทางการนำเสนอดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบที่กำหนดเอาไว้นั้น ไม่ได้เป็นข้อกำหนดที่ตายตัว แต่เป็นเพียงแนวคิดเบื้องต้นที่นำมาใช้บรรเลงดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบ หรือเป็นเพียงแนวทางการบรรเลงแบบคร่าว ๆ ที่แสดงให้เห็นภาพรวมและทำให้ทราบถึงเอกลักษณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลาเท่านั้น เพราะนักดนตรีชั้นยอดทั้งหลายต่างมีวิธีการนำเสนอดนตรีที่แตกต่างออกไปทั้งสิ้น

แม้การอิมโพรไวส์จะถือเป็นหัวใจหลักสำหรับการนำเสนอดนตรีแจ๊ส หลังจากวิเคราะห์การบรรเลงจะพบว่า ในการบรรเลงเพื่อการบันทึกเสียงนักดนตรีแจ๊สอาจจะเตรียมแนวทางการอิมโพรไวส์ไว้ล่วงหน้าอยู่บ้าง สังเกตได้จากการบรรเลงในบทเพลง *Livery Stable Blues* ของวงดิออริจินัลดิกซีแลนด์แจ๊สแบนด์ จะพบว่าการบรรเลงอยู่บนสังคีตลักษณ์บลูส์ทั้ง 10 รอบ มี

ท่วงทำนองที่ซ้ำหรือคล้ายกันมาก จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นการประพันธ์ทำนองทั้งหมดเอาไว้ล่วงหน้า ทั้งนี้ ผู้วิจัยเชื่อว่ามีเห็นผลบางประการที่ทำให้นักดนตรีเลือกบรรเลงตามโน้ต เช่น ต้องการให้การบรรเลงในห้องบันทึกเสียงสมบูรณ์ที่สุด ซึ่งนั่นอาจเพราะบทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ได้รับการบันทึกเสียงบทเพลงแรกของประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส[8] แม้การนำเสนอดนตรีนิวออร์ลีนส์แจ๊สและดิกซีแลนด์แจ๊สจะบรรเลงโดยใช้เทคนิคการอิมโพรไวส์แบบพร้อมเพรียงกันเป็นหลัก แต่การบรรเลงในลักษณะนั้นจะทำให้เกิดทำนองสอดประสานที่ไม่มีคุณภาพ จนกล่าวได้ว่าการสร้างทำนองอิมโพรไวส์แบบพร้อมเพรียงกันของนักดนตรีแจ๊สในช่วงเริ่มต้นเป็นเหมือนการสร้างทำนองแบบโพลิโฟนีโดยไม่ได้ยึดหลักการแบบดนตรีตะวันตก ฉะนั้น การเตรียมการไว้ล่วงหน้าอาจช่วยทำให้การบันทึกเสียงดำเนินไปอย่างราบรื่น นอกจากนี้ เมื่อวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ในบทเพลง *Cotton Tail* ของนักดนตรีทั้ง 3 คน ก็อาจสันนิษฐานได้ว่า เป็นการอิมโพรไวส์ที่มีการเตรียมไว้ล่วงหน้าเช่นกัน เนื่องจากผู้วิจัยได้ลองฟังบทเพลงนี้จากงานบันทึกเสียงอื่น ก็พบการบรรเลงทำนองคล้ายเดิมในบางส่วน แต่น่าจะเป็นเพียงการวางแนวทางการอิมโพรไวส์ไว้เพียงคร่าว ๆ เท่านั้น

การอิมโพรไวส์บทเพลง *Confirmation* ของชาร์ลี พาร์คเกอร์สามารถแสดงถึงพัฒนาการทางด้านการอิมโพรไวส์ที่เข้มข้นมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด การบรรเลงที่ดุดันเข้มข้นและความคล่องไคล้การใช้โน้ตโครมาติกทำให้ทำนองแบบบีบ็อพมีความซับซ้อนเป็นอย่างมาก จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นการบรรเลงที่ตอบสนองความต้องการของนักดนตรีโดยไม่ได้คำนึงถึงผู้ฟังมากนัก แตกต่างจากการอิม-โพรไวส์ของพอล เดสมอนด์ในบทเพลง *All the Things You Are* ที่บรรเลงอย่างละเมียดละไมมากกว่า ซึ่งเป็นตัวอย่างการบรรเลงที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของนักดนตรีผิวขาวได้อย่างแท้จริง อย่างไรก็ตามการอิมโพรไวส์ในบทเพลง *Moanin'* ของลี มอร์แกนสามารถแสดงให้ทราบถึงพัฒนาการการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีผิวสีได้เป็นอย่างดีเช่นกัน ทำนองสำเนียงบลูส์ที่ทรงพลังสามารถดึงดูดให้ผู้ฟังกลับมาสนใจดนตรีแจ๊สอีกครั้ง ฉะนั้น การเปลี่ยนแปลงทางการนำเสนอทำให้ฮาร์ดบ็อพประสบความสำเร็จในระดับที่น่าพอใจ

งานวิจัย “การวิเคราะห์ดนตรีแจ๊ส” สำเร็จผลตามวัตถุประสงค์ทุกประการ ผลงานวิจัยสามารถแสดงให้ทราบถึงแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยหวังว่าองค์ความรู้จากการวิจัยครั้งนี้จะเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาวงการดนตรีของประเทศไทย และเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจสามารถนำไปใช้ศึกษาและพัฒนาต่อยอดในอนาคต ดังนั้น เพื่อให้งานวิจัยครั้ง

[8] Scott DeVeaux and Gary Giddins, *Jazz.* (New York: W.W. Norton & Company, 2009), 90.

นี้เกิดประโยชน์ต่อวงการดนตรีสูงสุด หลังจากกระบวนการวิจัยได้เสร็จสมบูรณ์แล้ว ผู้วิจัยจะเผยแพร่ผลงานวิจัยนี้ โดยนำองค์ความรู้ที่ได้รับจากงานวิจัยฉบับสมบูรณ์มาเรียบเรียงใหม่ให้อยู่ในรูปแบบหนังสือ (Monograph) และนำออกเผยแพร่สู่สาธารณชนในวงกว้าง ซึ่งนับได้ว่าเป็นการเผยแพร่ผลงานวิจัยอีกช่องทางหนึ่ง โดยจะพัฒนาเนื้อหาในหนังสือให้มีองค์ความรู้ครอบคลุมเนื้อหาดนตรีแจ๊สกระแสหลักทุกรูปแบบ โดยมุ่งนำเสนอในประเด็นการวิเคราะห์ดนตรีแจ๊สอย่างเข้มข้น พร้อมทั้งอธิบายให้ทราบถึงบริบทโดยรวมของการนำเสนอดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบ และแทรกองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สด้วย ทั้งนี้ เพื่อให้ทราบถึงพัฒนาการและเอกลักษณ์การบรรเลงของดนตรีแจ๊สแต่ละรูปแบบซึ่งมีองค์ประกอบต่างกัน โดยหวังว่าการเผยแพร่องค์ความรู้ครั้งนี้จะช่วยให้ผู้อ่านสามารถเข้าถึงสุนทรียภาพของดนตรีแจ๊สได้อย่างซาบซึ้ง

บรรณานุกรม

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

————. *ศิลปะการอิมโพรไวส์ดนตรีแจ๊ส.* กรุงเทพฯ: พัชรดาว์, 2563.

Coker, Jerry. *Improvising Jazz.* New York: Simon & Schuster, 1987.

DeVeaux, Scott, and Gary Giddins. *Jazz.* New York: W.W. Norton & Company, 2009.

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

Herbie Hancock Institute of Jazz. “Jazz Resources.” Accessed April 20, 2020. www.jazzinamerica.org.

Kernfeld, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz.* 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Martin, Henry, and Keith Waters. *Essential Jazz: The First 100 Years*. 2nd ed. Boston, MA: Schirmer Cengage Learning, 2009.

Webster, Ben. Cotton Tail, Ben Webster with The Duke Ellington Orchestra. Past Perfect Silver Line, 2001. (CD-ROM).

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต: “คีตคณิตแห่งห้วงเสียงยูโทเปีย” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

Master Music Composition: “The Matrix Soundscape Utopia” for Chamber Ensembles

พิมพ์รพี ไตรชวโรจน์*[1] วีรชาติ เปรมานนท์[2]
Pimrapee Trichavaroj*[1] Weerachat Premananda[2]

บทคัดย่อ

“คีตคณิตแห่งห้วงเสียงยูโทเปีย” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ เป็นบทเพลงนวัตกรรมทางดนตรีที่ได้รับแรงบันดาลใจจากแนวคิดที่ซับซ้อนจากนักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 ที่ผู้ประพันธ์สนใจมาต่อยอด ในยุคนั้นได้มีนักประพันธ์สร้างสรรค์นวัตกรรมทางดนตรีเพื่อสร้างดนตรีโดยนำองค์ประกอบทางดนตรีมาใช้ผสมผสานกัน เช่น จังหวะ ระดับเสียง การประสานเสียง สีสันของเสียง คิดค้นเครื่องดนตรีใหม่ๆ โดยผู้ประพันธ์ได้คัดเลือกตัวเลขบางตัวขึ้นมาโดยตัวเลขจะถูกตีความใหม่โดยผู้ประพันธ์เป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ โดยแบ่งออกเป็น 4 ท่อน แต่ละท่อนจะใช้ตัวเลขของท่อนนั้นเป็นแนวคิดหลัก และ มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวคือนวัตกรรมทางดนตรีที่นำมาต่อยอดที่แตกต่างกัน ใช้จำนวนเครื่องดนตรีต่างกันเพื่อให้สีสันที่แตกต่างกันโดยเลือกใช้ตามความเหมาะสมของแต่ละท่อน โดยบทประพันธ์นี้จะใช้สังคีตลักษณ์ซ้ำความเพื่อเชื่อมโยงบทประพันธ์ในแต่ละท่อนให้มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

คำสำคัญ: ยูโทเปีย / คีตคณิต / วงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

* Corresponding author, email: primloveviolin@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] Master’s Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Received: April 26, 2021 / Revised: July 4, 2021 / Accepted: July 7, 2021

Abstract

The Matrix Soundscape Utopia for Chamber Ensembles is innovative music inspired by the sophisticated and logical concepts of the 20th Century composers. Numbers of 20th century compositions manipulated the music elements such as rhythm, pitch, harmonization, tone colors, and experiencing the new invented instruments to create new compositions. The composer came up with numbers that were selected and reinterpreted, whereby the composer's concept was represented as the main idea composition. The numbers were divided into four movements, each having the matrix movement as main idea. The character of each movement also expanded upon different musical angles as well as the number of instruments and created the tone color to create unique tone color of each movement. Cyclic form was utilized in creating the unity among movements.

Keywords: Utopia / Matrix / Chamber Ensembles

Introduction

"The Matrix Soundscape Utopia" for Chamber Ensembles is a composition that expands upon sophisticated musical innovations wherein certain numbers are selected and reinterpreted by the composer and used as main ideas. The composition is approximately 20 minutes. The term 'matrix' refers the numbers designated to each movement in the piece. The word 'utopia' in the title of the composition refers to a book called 'Utopia' by a British author Sir Thomas More. The book examines an imaginary world called Utopia which has an ideal society. The realistic description in the book is achieved by referring to actual persons, places, and historical events. Nevertheless, More's story is made up purely of his own imagination. Likewise, this musical composition also created from the composer's imagination and achieves realistic feelings by using common music composition techniques. The composition

uses cyclic form, and its structure is divided into four movements where each movement modifies elements of the previous one subtly in volume, creating unity between the movements.

Objectives of the composition

1. To study and gain understanding of musical innovations.
2. To compose new music by expanding upon those musical innovations.
3. To analyze the results of musical experiments performed using the innovations.
4. To provide audiences with more casual access to sophisticated musical concepts.
5. To expand musicians' skills in playing and studying principles of contemporary compositions.

Research method

1. Study information on musical innovations from several sources and further analyze them.
2. Plan the first theme, second theme, harmonization, rhythmic progress, and musical form.
3. Consult with the advisor.
4. Compose using cyclic form and characteristics of numbers.
5. Write the complete score and parts.
6. Print and present physical copy of the thesis.
7. Publishing the information on YouTube, as well as in print.

Explanation of the composition

1. First movement 5 "Raining"

The movement was composed for string quartet and piano, The movement was composer's interpretation of the rain in the fifth month of the year through using

elements of the number “5” such as the 5/4 time signature, 5 musical instruments, and quintal harmony. Aleatory music was used for some choice of the notes to represent the unpredictable nature of rain. To stay consistent with the theme of fives, the composition was deliberately made to be around five minutes and fifty-five seconds. Added tapping and time-keeping by the conductor will help to maintain the exactitude of the piece’s timing.

The composer the concept of aleatory music for the selection of note in certain parts to represent the unpredictable fall of raindrops. The 5x5 grid has been used in the process of choosing the notes and extended techniques by randomly select a number from 1 to 22 in order to decide the pitch. Each instrument will use its own clef, so the number 1 to 22 does not represent the same pitch for all instruments. The 5x5 grid was turned in all directions of which each direction represents one measure with 5 quarter notes or the 5/4 time signature. The purpose is that performers randomly choose a number from 1 to 5, and play the indicated extended technique. The method for choosing can be any method that could ensure that one number from 1 to 22 and one number from 1 to 5 are randomly chosen with the same probability, such as random number generator program or pulling lottery from one box that contained the number of 1 to 22 and the other of 1 to 5. The notes in this version of composition are the result of the randomizing done through the method. (Figure 1 and Figure 2)

Figure 1: 5x5 grid is used for randomization of pitch and extended techniques.

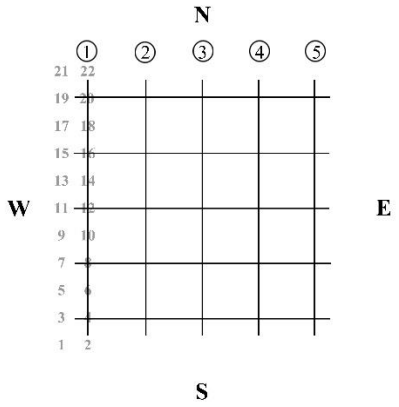
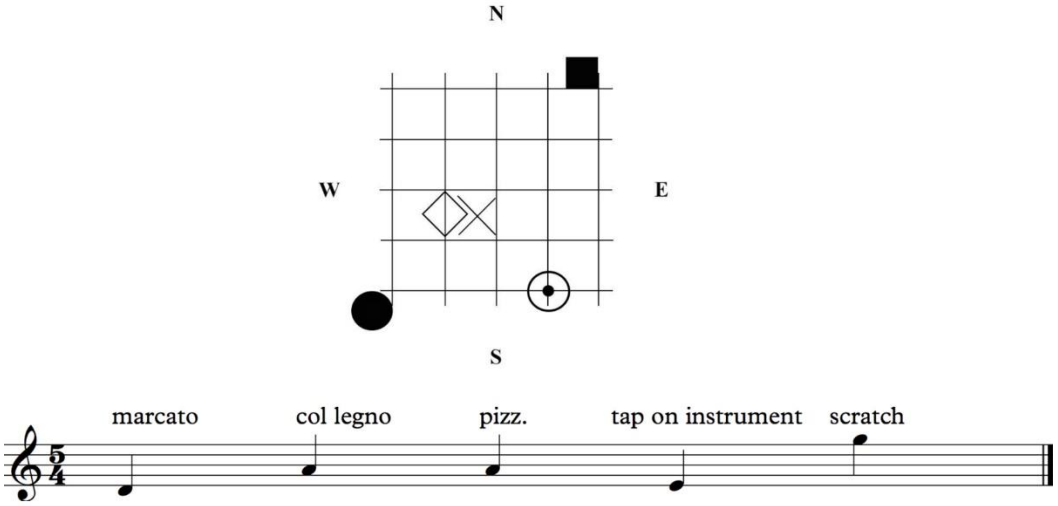


Figure 2: 5x5 grid that has been selected at random by the composer.

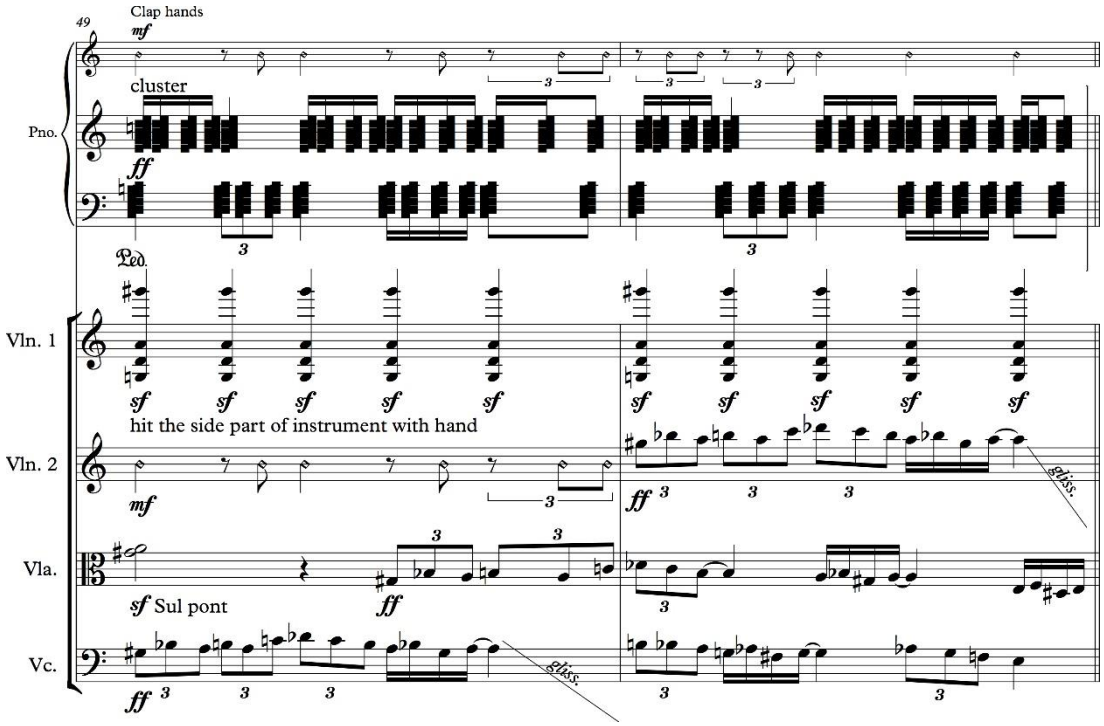


The composition starts with a slow tempo of 60 beats per minute with 5/4 time signature without key signature. The first measure starts with the theme played by the piano which represents the showering of rain and repeated with a slight change in rhythm toward the end of the second measure, followed by the insertion of quintal harmony played by the Ostinato. The Ostinato employed on the first beat is extended into the third measure (Figure 3)

Figure 3: Measure 1-3, the main melody is played by the piano to represent showering rain.

To represent the sound of falling rain, the notes increase in density as the number of instruments and the volume also increases. This concludes with glissando on the piano strings to imitate the sound of thunder. The piano will play solo to represent constant rainfall. The strings alternate between pizzicato and tremolo, depicting wind patterns during rain showers. The atmosphere intensifies into a peak, found at the cluster in measure 49. Here, every instrument will play the melody in incoherent manner to signify the harsh, incomprehensible fall of the rain (Figure 4). Everything then calms down as the intensity of the rain decreases. The rainwater is flowing from higher ground downward. The musicians make sibilant sound then return to the theme which gradually becomes softer, alternating between the thunder sound made by gentle glissando on the piano strings.

Figure 4: Measure 49-50 represents harsh rain fall, with incoherent and incomprehensible sound of several instruments.



2. Second movement: “2 Eyesears”

This movement is for flute, clarinet, violin, and cello. This movement focuses on the eyes and ears, two organs that are essential to experiencing music. Elements of the number 2 is used in this movement such as 2/4 time signature, second intervals, binary form, using Dorian mode, use of the D Major scale (the second note from C), and sound mixing through the use of a binaural microphone to generate intriguing three-dimensional sound. When the composition is performed live with instruments, the audience would be able to see the musician’s movement towards both microphones. This enhances the performance by giving it a both visual and aural elements.

Setting up the binaural microphones can be done in several ways with varying effects, depending on the performer’s preference. For this composition, two

microphones were used per performer. All musicians performed simultaneously in the same space, seated 1.5 meters apart. One microphone was placed on the left, and another on the right, each forming a 45-degree angle. The left microphone was set to only send the signal to the left monitor, and the right microphone only to the right monitor. The monitors were placed facing the audience at a 30-degree angle. One limitation of live performance of this pieces is the fact that a significant amount of particular equipment is required such as microphones and monitors which should be more than five inches in diameter. Another limitation is the number of seats for the audience. In order to have the best listening experience, the audience should sit approximately halfway between the two monitors. For this reason, recording provides clearer dimensions to the sound. Initials and arrows have been designated to show the directions in which musicians should move their instruments. (Figure 5 and Figure 6)

Figure 5: The stage positions of the instruments.

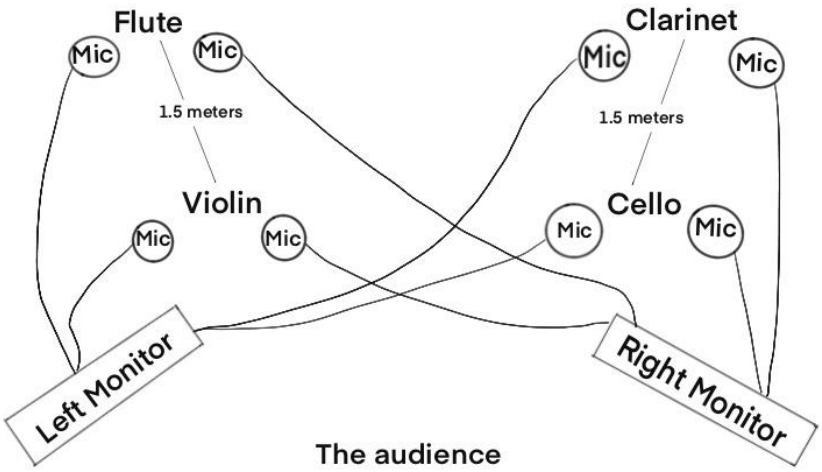


Figure 6: Measures 1-5 of the first theme. Sound would be projected in all directions in accord with the notes, creating a feeling of constant motion

3. Third movement: “12 Tone Clock”

This movement was composed for four-hand piano, “12 a.m. to 12 p.m.” The experience of insomnia and hallucination are incorporated into this Program Music. Core elements of the movement revolves around the number 12, such as Tone Clock, Twelve-tone Music, the division into twelve sections (each representing an hour) equal to six measures overall, and one conclusion- thirteen parts in total. A Bb0 note is played with the prepared piano technique as a separator between each part to depict the sound of an antique clock’s bell signaling the time. Two periods of time are presented: nighttime from 12 a.m. to 6 a.m. which uses ascending pitch collections, and daytime from 6 a.m. to 12 p.m.

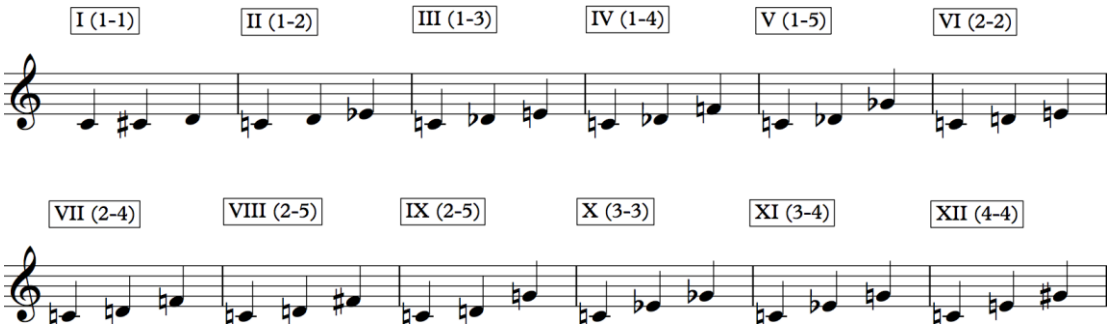
Figure 7: The composer has designed a twelve-tone row for this movement by starting from C. Each note is three to six semitones apart.

Before playing, the prepared piano would be set up by placing a large screw between the Bb0 to C1 strings. A large screw is needed to compensate for the considerable space between strings. To depict the sound of the bell of an antique clock's alarm, the music starts at Section 1 with a quarter-note beat at 120bpm in 4/4 time signature with 12 Bb0 notes to signal the time of 12 a.m. Each note takes one second when played with half notes. Afterward, the theme is played scaling up the twelve-tone row. The theme uses the rhythm adapted from the second movement which is a cyclic form (Figure 8).

Figure 8: Measure 7-10, the theme which scales up the twelve-tone row.

Each section and triad of the tone clock represents one hour. They are built from C, which functions as the tonic. Each hour indicates a semitone to be played on top of the original note. Each instance of the number "1" indicates that each added note or notes are related by a semitone. "2" indicates that the added note or notes are related by two semitones.

Figure 9: 12 hours of the tone clock are triads which uses mainly the note C.



Section 2 presents the hour of 1 a.m. by using the triad of the tone clock theory played in the same beat as Section 1 to create the sense of coherence. Section 3 shows the time of 2 p.m. The melody is loosely based on that found in measure 10, but made into a sequence, leading to a new melody. Section 4 enters the hour of 3 a.m., which depicts the idea of "Devil's Hour" between 3-4 a.m. according to the Christian belief. The notes are rapid, creating the energy that resembles the devil's enhanced strength during the hour. Section 5 represents the time of 4 a.m., where the composer has written the 12-tone row in retrograde and changed the original rhythm to a triplet rhythm to mark a continuation from the previous section. At this point, the time approaches where traders and merchants wake up to prepare for work. Daylight and the steady increase in activity and is represented by descending pitches. Section 6 uses an extended technique in which two piano players use wooden pencils or sticks similar in size to perform a glissando on the piano strings to imitate birdsong. Section 7 represents the time of 6 a.m. which is the time when Thai monks go out to receive food offerings from townspeople. The melody is derived from the Buddhist Anumodana chant. This chant the monk's blessing given to the donor of food, which creates feelings of calmness for many. Counterpoint is used to add complexity. This section acts as a bridge between nighttime and daytime (Figure 10).

Figure 10: Measure 57 – 62, the melody is derived from the Anumodana chanting melody.

Section 8 represents the entry into morning time. Twelve-tone rows are played in retrograde to depict daytime. 7 a.m. depicts the hurry of people on the road to

work in the pouring rain. The second pianist performs a glissando on strings to imitate the sound of the thunder. Section 9 represents the time 8 a.m. and uses the rain theme from the first movement, but is played with palm muting the piano strings to create a muffled sound similar to raindrops hitting the exterior of a car. The rain falls harder as the traffic gets worse, as the rain theme is now unmuted and played at the same time as the triad notes from the dissonant 12-tone clock. These triadic shapes represent the sounds of car horns.

In section 10 at "09:00 am" is a still, peaceful atmosphere of rainfall and traffic. The section now features ascending chromatic figures played by the second pianist. The second pianist plays the same notes, but in a higher octave and in half-time. The composer has written colliding, overlapping notes to represent a person beginning to experience dizziness due to prolonged sleep deprivation. Section 11 represents the time 10 a.m., and features a melody that uses notes from the earlier 12-tone row, but in a completely different rhythm than in any previous sections. The second pianist uses a special technique that involves playing the white note's rhythm on the piano's lid with their knuckles. This sound represents the "seconds" hand on a clock. At this point, the composer visits their personal feeling of being with themselves and pondering for long periods of time, as well as a feeling of singularity. Section 12 represents the time 11 a.m., and represents symptoms of hearing loss due to prolonged sleep deprivation. The rhythms begin to conjoin, signaled by two soundings of the note Bb, which symbolizes the alarm of an old grandfather clock. The 11 a.m. triads from the Tone Clock. This triad is built from notes C, Eb, and G (C minor). This creates a melancholy feeling, and is played by the second pianist's left hand. The chords are being played gradually lower and lower, signifying the growing intensity of sleep deprivation. Here, the composer also inserts a melody from "Thorani Rong Hai" a Thai song for Mahori ensemble that many Thais of this generation associate with sadness and death.

In Section 13, all of Section 1 is played in retrograde to end the movement with a sense of completion. The only difference is the addition of a Bb to represent the sound of the antique clock, which has been heard as a marker between sections throughout the piece. The movement ends with the pianist pressing both arms onto the keyboard of the piano at the same time to depict a person lying face down as he or she lost consciousness due to sleep deprivation. The ensemble plays by Attacca (continuing without pause) into the next movement.

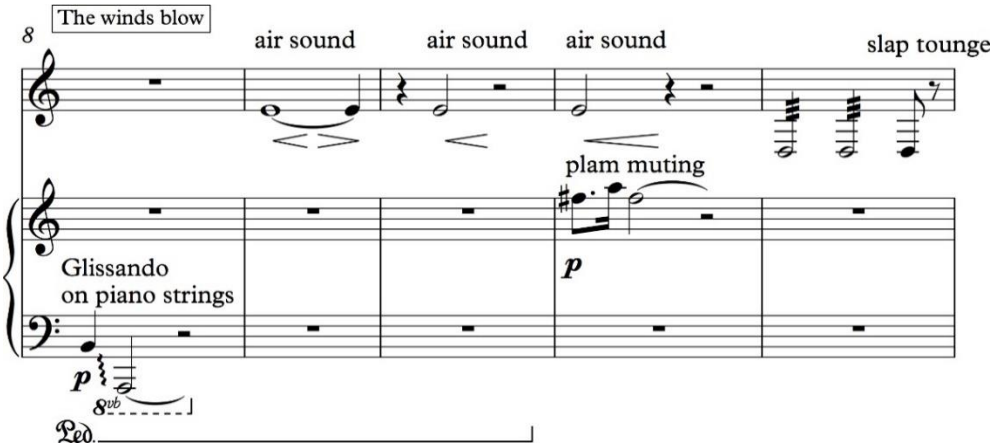
4. Fourth movement: “0 The Legend of Black Utopia”

This movement was orchestrated for piano and clarinet. The shortest of four movements, this programmatic piece is divided into three sections. Unlike the other movements, this one does not use numerological elements. The composer instead focuses on F#, the exact middle point of the chromatic scale (provided that it starts from C). This is done to create an uncertain, nebulous musical atmosphere, depicted through barely distinguishable notes. The clarity of these notes is obscured by extremely low pitch and volume levels, or special playing techniques. The title of this movement, “Utopia”, is borrowed from book of the same title by British author Sir Thomas More of the same name. The story tells of an imaginary world with an ideal society. Although it impressively realistic, it is yet unattainable in the real world. This movement presents the idea of the journey to the world of “Black Utopia”, an ideal afterlife where everyone achieves eternal bliss. The journey starts with a completely quiet atmosphere continued from the fermata at the end of the third movement. As the Black Utopia becomes closer, the theme becomes more and more melodious. Various extended techniques are performed on the clarinet and piano to portray the atmosphere of the journey.

The “Dark and Silence” section portrays the atmosphere surrounded by darkness. Although quiet, other faint sounds are still heard in the background. The sound is played at an extremely low pitch and volume level, also utilizing extended

techniques, which make the notes difficult to hear. Some of these techniques include glissando on the piano strings, palm muting, tremolo on clarinet, and beating on piano strings. The “Wind Blow” section starts in measure 8. The sound of the wind is generated by performing air sound with the clarinet and glissando on the clarinet slowly. The theme of the Black Utopia can be heard starting from measure 11, and is ambiguous as the pianist uses palm muting to imitate a faraway sound (Figure 11). The theme increases in clarity in measures 13-14 as it is played with pizzicato on the piano strings, and can be heard distinctly for the first time when played on the piano keyboard in measures 21-24.

Figure 11: Measures 8-12, air sound from the clarinet represents the sound of the wind blowing.



The Utopia section starts at measure 29 with is a variation of the theme on the left hand. In measure 33, the piano performs the variation again with the clarinet playing counterpoint with staccato for added contrast and clarity (Figure 12).

Figure 12: Measure 29-30, the melodious theme with F# as a main pitch.

Although Measure 38 is still part of the "Utopia" section, the melody is entirely different. The piano and clarinet play the melody together, with slight delay. The rhythm played in the left hand is taken from section 1 of the third movement. Unlike the quietness at the start of the movement, the melody is rapid and chaotic to depict the god of the underworld confirming the dead's good deeds and sin to judge if the soul would go to heaven or hell. This is according to the belief portrayed in a prominent piece of Thai Buddisht literature, Traibhumikatha. At the moment of judgement as the souls are shown their own deeds prior to death for the last time, they are described as feeling restless. This restlessness is shown in the melody. Afterward, everything returns to serenity as all instruments decrease in volume, leaving only a low and soft F♯.

Conclusion

The composition *"The Matrix Soundscape Utopia"* for Chamber Ensembles influenced by mention examples of the composers and their works in the introductions the element of numbers is added to make the music more intriguing. The melody is clear and simple, making it easier for the general public to grasp onto. The objectives of this research are met by researching musical innovations by several 20th Century composers to gain understanding of contemporary performing

techniques. The results of the experiment were as expected and may be a subject to future study and analysis.

References

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

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

————. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2553.

Boss, Jack Forrest. *Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the Musical Idea.* Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Lebrecht, Norman. *The Companion to 20th Century Music.* New York: Simon & Schuster, 1992.

Lithai, King of Thailand. *Traibhumikatha: The Story of the Three Planes of Existence. Non-fiction Government Documents.* Bangkok: Amarin Printing Group, 1987.

การสร้างชุดกิจกรรมบูรณาการการเรียนรู้ด้านการฟัง การเคลื่อนไหว การร้อง การอ่าน และการเขียน เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

Creating An Integrated Learning Activity Package Listening, Movement, Singing, Reading and Writing to Develop Musical Creativity for Students in Grade 5

ภัทราภรณ์ อูไพบูรณ์*[1] ธนพล ตีรชาติ[2] ธิติ ปัญญาอินทร์[3]
Pattraporn Aupaiboon*[1] Thanapon Teerachat[2] Thiti Panyain[3]

บทคัดย่อ

เพื่อสร้างชุดกิจกรรมบูรณาการการเรียนรู้ ที่พัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยใช้แนวคิดของนักวิชาการทางดนตรีศึกษา 3 ท่าน ได้แก่ ดาลโครซ, โคดาย และออร์ฟ เพื่อที่จะทำให้ชุดกิจกรรมมีคุณภาพดี ผู้วิจัยได้ศึกษาทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในเรื่องของแนวคิด วิธีการสอน วิเคราะห์ รวบรวม โดยนำทักษะทางดนตรีเข้ามาบูรณาการในทุกชุดกิจกรรม เพื่อเน้นพัฒนาการเรียนรู้ที่เกิดจากประสบการณ์จริง ผู้วิจัยได้สร้างชุดกิจกรรมรวมถึงคู่มือการใช้ที่สามารถเป็นแนวทางให้ผู้สอน ผู้เรียนนำไปใช้ได้โดยง่าย ปรากฏว่าสามารถสร้างชุดกิจกรรมได้ จำนวน 5 ชุด ที่เน้นบูรณาการการเรียนรู้ด้านการฟัง การเคลื่อนไหว การร้อง การอ่าน และการเขียนที่ประกอบด้วยคู่มือ แผนการจัดการเรียนรู้ ชุดกิจกรรม รวมถึงเครื่องมือวัดและประเมินผลก่อนเรียน ระหว่างเรียน และหลังเรียนในทุกชุดกิจกรรม รวมทั้งมีแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ และแบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียน ซึ่งผลรวม

* Corresponding author, email: 620426025004@bru.ac.th

[1] นักศึกษาปริญญาโท คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

[1] Master's Degree Candidate, Faculty of Education, Buriram Rajabhat University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

[2] Advisor, Faculty of Education, Buriram Rajabhat University

[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

[3] Co-Advisor, Asst. Prof., Faculty of Education, Buriram Rajabhat University

Received: December 31, 2021 / Revised: March 23, 2022 / Accepted: March 28, 2022

จากการประเมินชุดกิจกรรมของผู้เชี่ยวชาญแสดงให้เห็นว่าชุดกิจกรรมบูรณาการการเรียนรู้นี้ มีความสอดคล้อง และสามารถนำไปใช้กับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ได้อย่างเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ: ดาลโครซ / โคดาย / ออร์ฟ

Abatract

To create an integrated learning activity set that develops musical creativity for grade 5 students, using the concept of 3 music education academics namely Dalcroze, Kodaly and Orff in order to make the activity packs of good quality. The researcher reviewed the relevant literature on the concepts, teaching methods, analyzed and compiled by bringing music skills to be integrated in all activities. To focus on the development of learning from real experiences The researcher has created a series of activities and manuals that can guide teachers. Learners can use it easily. It appears that 5 activities can be created that focus on the integration of learning on listening, moving, singing, reading and writing that consist of manuals. Learning management plans, activity sets, including pre-school, during and after-school measurement and evaluation tools in every activity package. including a test to measure learning achievement and the student satisfaction questionnaire The combined results of the expert activity series assessment show that this integrated learning activity package be consistent and can be applied to grade 5 students appropriately at the highest level.

Keywords: Dalcroze / Kodaly / Orff

บทนำ

ในศตวรรษที่ 21 มีการเปลี่ยนแปลง และมีความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็วมากกว่าศตวรรษอื่นที่ผ่านมา มีการพัฒนาเครื่องมือเพื่อการเข้าถึงเนื้อหาความรู้ และข่าวสารได้ทั่วถึงทุกภูมิภาคของโลก การพัฒนาดังกล่าวส่งผลให้เยาวชนที่อยู่ในวัยกำลังศึกษาเปลี่ยนแปลงวิธีการดำเนินชีวิต และการเรียนรู้

การนำดนตรีมาใช้ในด้านการศึกษาสามารถพัฒนาผู้เรียน สร้างการเรียนรู้ ช่วยกระตุ้นพัฒนาการทางด้านร่างกาย จิตใจ อารมณ์ และสังคม ช่วยพัฒนาให้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ กิจกรรมดนตรีจะช่วยเปิดโอกาสให้กล้าแสดงออกอย่างอิสระจนนำไปสู่ความเชื่อมั่นในตนเอง จนสามารถศึกษาต่อหรือประกอบอาชีพได้[4] ดนตรีนั้นเป็นวิชาที่เน้นการฝึกปฏิบัติทักษะ และเจตคติ ผู้เรียนสามารถเรียนรู้เข้าถึงได้อย่างเท่าเทียม ช่วยสร้างเสริมประสบการณ์จริงให้แก่ผู้เรียน ทำให้นักเรียนสามารถต่อยอด พัฒนาทักษะทางด้านความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง เพื่อที่ผู้เรียนจะสามารถก้าวเข้าสู่สังคมโลกศตวรรษที่ 21 ได้อย่างมีคุณภาพ[5] และไม่มีทฤษฎีใดที่จะแทนที่ความรู้สึกที่ได้รับจากชีวิตจริงได้ ประสบการณ์เท่านั้นที่ทำให้เกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง ช่วยกระตุ้นความอ่อนไหว ความอยากรู้อยากเห็น ความคิดสร้างสรรค์ในตัวของแต่ละบุคคล ทำให้สามารถค้นพบ และเปิดเผยตนเองผ่านการแสดงออกทางดนตรีที่แท้จริงได้อย่างเป็นธรรมชาติ[6] การพัฒนาชุดกิจกรรมทั้งในด้านวิธีรูปแบบการสอน สื่อ วิธีวัด และประเมินผล จะช่วยส่งเสริมทักษะการคิด การปฏิบัติขั้นสูง ซึ่งจะทำให้เกิดทักษะที่สามารถต่อยอดองค์ความรู้เดิมได้[7]

โดยทฤษฎีหลักการสอนดนตรีของเอมิล ชาคส์ ดาลโครซ (Emile Jaques Dalcroze), โซลตาน โคดาย (Zoltan Kodaly) และคาร์ล ออร์ฟ (Carl Orff) นั้น สามารถทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ การอิมโพรไวส์ส่วนบุคคลผ่านประสบการณ์จะทำให้ทั้งผู้สอน และผู้เรียน มีการพัฒนา

---

[4] สำนักวิชาการ และมาตรฐานการศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ, *หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2551), 182.

[5] ยุทธนา ทรัพย์เจริญ, “การจัดการเรียนรู้แบบผสมผสานวิชาดนตรีสากล เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติทางดนตรี และความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5” (วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, 2560), 3.

[6] Françoise Lombard, “Inner Listening Foundation of All Pedagogies Le Rythme,” *Fier* 8, 1 (2019): 79.

[7] นันทน์ธร บรรจงปร, พัชรี ปรีดาสุริยะชัย, และขวัญคนิฐ แซ่อึ้ง, "การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงในหมวดวิชาศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ," *สุทธิปริทัศน์* 31, 99 (2560): 19.

เกิดแรงจูงใจในการเรียนรู้เพิ่มขึ้น ดังนั้นทฤษฎีหลักการสอนดนตรีของดาลโครซ โคดาย และออร์ฟ สามารถนำไปผสมผสาน และพัฒนาทักษะดนตรีได้เป็นอย่างดี[8]

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี โดยใช้แนวคิดของนักวิชาการทางดนตรีศึกษา เพื่อสร้างชุดกิจกรรมการเรียนรู้ให้เป็นงานวิจัยที่มีคุณภาพ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 เน้นการสร้างเสริมประสบการณ์จริงแบบบูรณาการผ่านการฟัง เคลื่อนไหว ร้อง อ่าน และเขียน และเพื่อเป็นแนวทางให้ผู้ที่สนใจทุกท่านได้นำไปประยุกต์ใช้ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

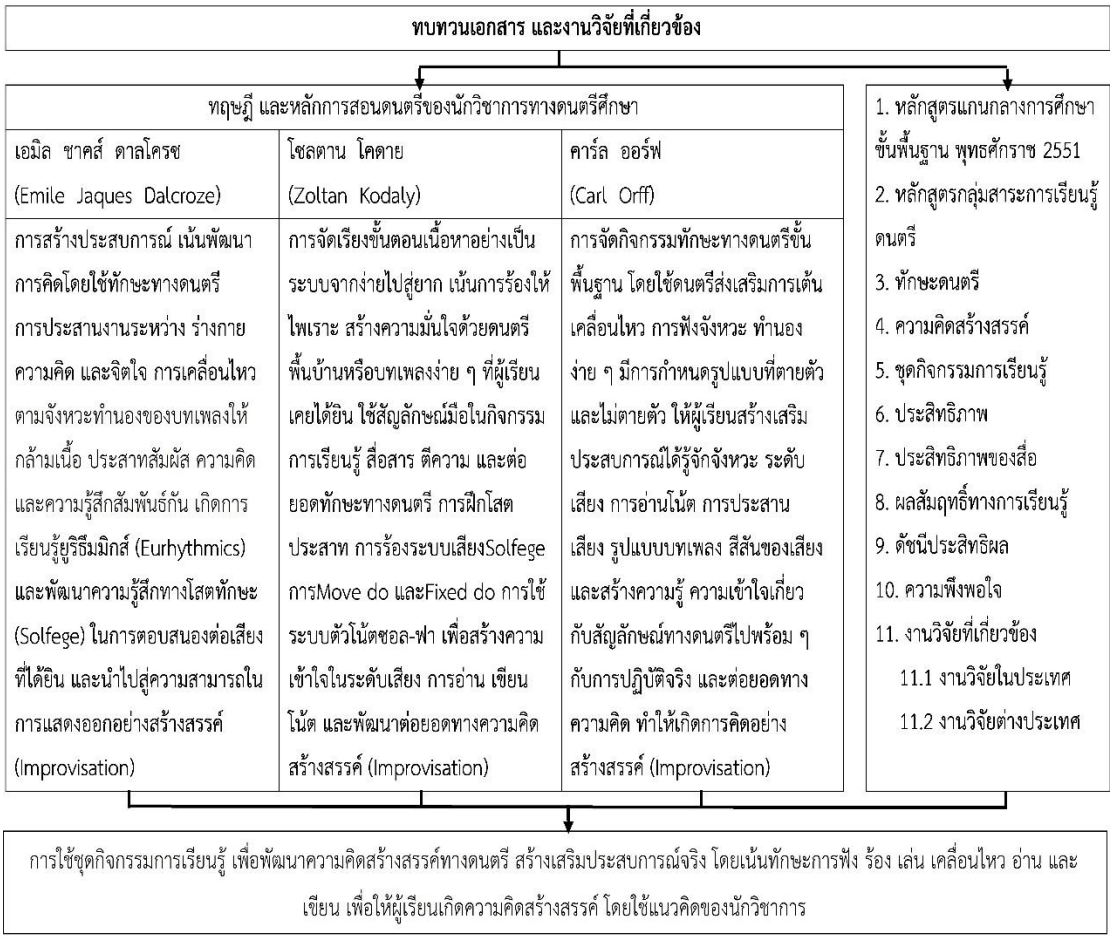
การสร้างชุดกิจกรรมบูรณาการการเรียนรู้ ด้านการฟัง การเคลื่อนไหว การร้อง การอ่าน และการเขียน เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยใช้แนวคิดของนักวิชาการทางดนตรีศึกษา

สมมติฐานการวิจัย

การสร้างชุดกิจกรรมให้มีคุณภาพดี สามารถนำมาพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 สามารถเป็นแนวทางให้ผู้ที่สนใจทุกท่านได้นำไปประยุกต์ใช้ ทั้งยังช่วยกระตุ้นการเรียนรู้ และทำให้นักเรียนที่ได้รับการปฏิบัติด้วยชุดกิจกรรมนั้น มีการพัฒนาสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน และมีประสิทธิภาพทางด้านความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีมากยิ่งขึ้น

[8] Cheng Xie, “Eurhythmics goes China Thoughts on Culture-Sensitive Eurhythmics in China Le Rythme,” *Fier* 8, 1 (2019): 133.

กรอบแนวคิดการวิจัย



วิธีดำเนินการวิจัย

การสร้างชุดกิจกรรม สามารถจำแนกได้เป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ ได้แก่ ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ และขั้นตอนการหาคุณภาพเครื่องมือ

ขั้นตอนการสร้าง และหาคุณภาพชุดกิจกรรม

การศึกษาข้อมูลเบื้องต้นผู้วิจัยดำเนินการศึกษา ตำรา เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวกับข้อง และขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ

1. ศึกษาข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ วิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และหลักสูตรสถานศึกษานั้น ๆ ศึกษารูปแบบ และแนวคิดการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ทักษะทางดนตรี ด้านความคิดสร้างสรรค์ตามแนวคิดของดาลโครซ โคดาย และออร์ฟ ศึกษาตำรา เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. กำหนดรูปแบบ และความสอดคล้องของคู่มือ แผนการจัดการเรียนรู้ และกระบวนการจัดการเรียนรู้โดยเน้นกิจกรรม และทำการสร้าง

3. เสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง ให้ข้อเสนอแนะในด้านหลักสูตร เนื้อหา การวัด และประเมินผล

4. เมื่อปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะแล้ว นำแบบประเมินชุดกิจกรรมส่งให้ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อประเมินคุณภาพ ด้านหลักสูตร เนื้อหา การวัด และประเมินผล โดยใช้แบบประเมินมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ (Rating Scale) พร้อมกรอกข้อเสนอแนะ และกำหนดขอบเขตการให้คะแนนไว้ ดังนี้[9]

5 คะแนน หมายถึง มีความเหมาะสมมากที่สุด

4 คะแนน หมายถึง มีความเหมาะสมมาก

3 คะแนน หมายถึง มีความเหมาะสมปานกลาง

2 คะแนน หมายถึง มีความเหมาะสมน้อย

1 คะแนน หมายถึง มีความเหมาะสมน้อยที่สุด

5. นำผลคะแนนไปวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ยคะแนน (Arithmetic Mean) ความเหมาะสมในแต่ละด้านของชุดกิจกรรมทั้ง 5 ชุด และนำชุดกิจกรรมมาปรับปรุงแก้ไขให้มีความสมบูรณ์ และเหมาะสมยิ่งขึ้น หลังจากนั้นจัดพิมพ์

ตัวอย่างที่ 1 ชุดกิจกรรม เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี

กิจกรรมพัฒนาการเรียนรู้ที่ 2.2 ชีวิตประจำวันของหนู (20 นาที)

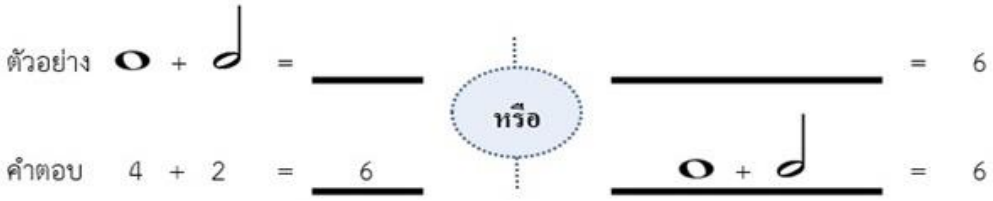
ให้นักเรียนยืนครึ่งวงกลมหรือยืนแบบยูเชป (U shape) นักเรียนยืนตามขบวนรถไฟในกิจกรรมก่อนหน้านี้ ทำท่าทางเคลื่อนไหวอย่างสร้างสรรค์ทั้งแบบมีรูปแบบ และแบบอิสระ พร้อมออกเสียงประกอบท่าทาง ครูทำเสียง พร้อมท่าทางประกอบให้นักเรียนทำตามทีละคำ ซ้ำ ๆ ท่าล่ะ 2 ครั้ง ดังนี้

คำ	เสียง	หางเสียง	ท่าทาง
หาว	ค่อย ๆ ต่ำลง	ยาว ดัง และค่อย ๆ เบา	บิดขี้เกียจ ห่อตัวก้มลงเล็กน้อย
	ค่อย ๆ สูงขึ้น	ยาว ค่อย ๆ เบา	บิดขี้เกียจ เขย่งเท้า
เฮ้อ	ลงต่ำ	ยาว ดัง และค่อย ๆ เบา	ท่าทางเขย่งเท้า ยกมือขึ้นสูง และปล่อยตัวกับมือลงต่ำ

[9] บุญชม ศรีสะอาด, *การวิจัยเบื้องต้น,* พิมพ์ครั้งที่ 10 (กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น, 2560), 121.

กิจกรรมพัฒนาการเรียนรู้ที่ 5.3 ตัวเลขสู่การสร้างสรรค์ (15 นาที)

นักเรียนจงตอบคำถามตัวโน้ตดนตรีที่กำหนดให้ว่ามีกี่จังหวะในอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$



ขั้นตอนการสร้าง และหาคุณภาพของแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ และแบบสอบถามวัดความพึงพอใจ

1. ศึกษาทฤษฎี และวิธีการสร้างให้สอดคล้องกับกลุ่มสาระการเรียนรู้

2. สร้างแบบทดสอบ และแบบสอบถาม จากการปฏิบัติทางดนตรีด้านความคิดสร้างสรรค์ โดยใช้แบบประเมินมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น แบ่งประเด็นการประเมิน เป็น 2 ด้าน ได้แก่ ด้านรูปแบบการจัดกิจกรรม และด้านความสนุกสนาน รวมถึงประโยชน์ที่ได้รับ

3. นำเสนออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ตรวจสอบ ปรับปรุงแก้ไข และนำส่งให้ผู้เชี่ยวชาญชุดเดิม ตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (IOC) พิจารณาความเหมาะสมตรงหรือสอดคล้องกับนิยามหรือไม่ พร้อมกรอกข้อเสนอแนะ โดยมีเกณฑ์พิจารณา ดังนี้[10]

+1 ถ้าเห็นด้วย ว่าข้อสอบข้อนั้นวัดจุดประสงค์การเรียนรู้ตามที่ระบุไว้ได้จริง

0 ถ้าไม่แน่ใจ ว่าข้อสอบข้อนั้นวัดจุดประสงค์การเรียนรู้ตามที่ระบุไว้ได้จริง

-1 ไม่เห็นด้วย ว่าข้อสอบข้อนั้นวัดจุดประสงค์การเรียนรู้ตามที่ระบุไว้ได้จริง

หลังจากนั้นปรับปรุงแก้ไขให้มีความสมบูรณ์ สอดคล้องยิ่งขึ้น และทำการจัดพิมพ์

[10] เรื่องเดียวกัน, 70.

ตัวอย่างที่ 2 แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ และแบบสอบถามวัดความพึงพอใจ

คำชี้แจง ข้อสอบแบบปรนัย จำนวน 50 ข้อ เวลา 1 ชั่วโมง คะแนนเต็ม 100 คะแนน
ให้นักเรียนเลือกทำเครื่องหมาย ✖ ลงในคำตอบที่ถูกต้องที่สุดเพียงข้อเดียว

ชื่อ..... ชั้น ป. 5/..... เลขที่ .....

1. ช้า - เร็ว จัดอยู่ในองค์ประกอบอะไร
   ก. จังหวะ
   ข. ทำนอง
   ค. การประสานเสียง
   ง. รูปแบบเค้าโครงเพลง

4. ข้อใด **ไม่ใช่** การประสานเสียง
   ก. ขับร้องเป็นหมู่คณะ
   ข. ดาวและพริม ร้องเพลงพร้อมกัน
   ค. สีดาและสาลี บรรเลงดนตรีพร้อมกัน
   ง. ทิวาและราตรี สลับกันร้องเพลงคนละวรรคเพลง

ระดับ 5 หมายถึง มีความพึงพอใจมากที่สุด
ระดับ 4 หมายถึง มีความพึงพอใจมาก
ระดับ 3 หมายถึง มีความพึงพอใจปานกลาง
ระดับ 2 หมายถึง มีความพึงพอใจน้อย
ระดับ 1 หมายถึง มีความพึงพอใจน้อยที่สุด

ข้อที่	รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็น				
		5	4	3	2	1
1.	นักเรียนสนุกสนานและชอบเรียนด้วยชุดกิจกรรม					
2.	ชุดกิจกรรมมีความชัดเจน ยากง่ายเหมาะสม					

การเก็บรวบรวมข้อมูล

นำชุดกิจกรรมที่ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของอาจารย์ที่ปรึกษา ส่งให้ผู้เชี่ยวชาญประเมิน เพื่อหาคุณภาพของชุดกิจกรรม 3 ด้าน ได้แก่

1. ด้านหลักสูตร และการสอน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประคอง กาญจนการุณ
2. ด้านเนื้อหาการจัดกิจกรรมดนตรี รองศาสตราจารย์ณรุทธ์ สุทธจิตต์
3. ด้านการวัด และประเมินผล ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุชาติ หอมจันทร์

สรุปผลที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูล และสรุปภาพรวมหรือนำเสนอข้อมูล

ตารางที่ 1 ผลการศึกษาข้อมูลก่อนการสร้างชุดกิจกรรมบูรณาการการเรียนรู้

ทฤษฎี	เนื้อหา / หลักการสอนดนตรี	การเน้นทักษะทางดนตรี					
		ฟัง	เคลื่อนไหว	ร้อง	เล่น	อ่าน	เขียน
ดาลโครซ	- ยูริธึมมิกส์ (Eurhythmics) สร้างประสบการณ์ การเคลื่อนไหว - โซลเฟจ (Solfege) : Move do และFixed do - **อิมโพรไวเซชั่น (Improvisation)**	✓	✓ ☆	✓	✗	✓	✓
โคดาย	- เน้นการร้องที่ไพเราะ โดยใช้เพลงพื้นบ้านง่าย ๆ ใช้ระบบPentatonic - ระบบซอล - ฟา - โซลเฟจ (Solfege) - สัญญาณมือ (Kodaly Hand Signs) และสัญลักษณ์ทางดนตรี - **การพัฒนากระบวนทางความคิด**	✓	✗	✓ ☆	✗	✓	✓
ออร์ฟ	- เน้นกิจกรรมการเล่นสอดแทรกเนื้อหาให้ผู้เรียนรับรู้ทั้งทางด้านเสียง จังหวะ และสัญลักษณ์ - ฝึกฝนปฏิบัติซ้ำ ๆ โดยใช้การเล่นระนาดออร์ฟ - ส่งเสริมการเคลื่อนไหว การฟังไปตามจังหวะ และการสร้างทำนองง่าย ๆ ไปสู่ยาก - **อิมโพรไวเซชั่น (Improvisation)**	✓	✓	✓	✓ ☆	✓	✓

☆ = มีความโดดเด่น และได้รับการยอมรับแพร่หลายที่สุด

จากตารางที่ 1 แสดงให้เห็นว่า ทฤษฎี และหลักการสอนดนตรีของนักวิชาการทางดนตรีศึกษา ทั้ง 3 ท่าน ได้แก่ ดาลโครซ, โคดาย และออร์ฟ มีหลักการสอนดนตรี และการเน้นทักษะทางดนตรีที่ประกอบไปด้วยการฟัง เคลื่อนไหว ร้อง เล่น อ่าน และเขียน โดยการสอนส่วนใหญ่นั้น ดาลโครซให้ความสำคัญกับการเคลื่อนไหว เพื่อส่งเสริมการประสานงานระหว่าง ร่างกาย ความคิด และจิตใจของผู้เรียน โคดายให้ความสำคัญกับการร้องที่ไพเราะ และสร้างความมั่นใจให้กับผู้เรียน ออร์ฟให้ความสำคัญกับการเล่นเครื่องดนตรีเพื่อให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการคิด จากเนื้อหาทางดนตรี สร้างทำนองง่าย ๆ ไปสู่ความยาก และซับซ้อนมากยิ่งขึ้น โดยนักวิชาการทางดนตรีศึกษา ทั้ง 3 ท่าน ให้

ผู้เรียนลอกเลียนแบบครู ผู้สอน จนกระทั่งผู้เรียนเกิดการพัฒนา สามารต่อยอดประสบการณ์ และเกิดกระบวนการคิดอย่างสร้างสรรค์

ตารางที่ 2 แสดงรายละเอียดของชุดกิจกรรมบูรณาการการเรียนรู้

ชุดกิจกรรมการเรียนรู้	จำนวนสัปดาห์	ทักษะทางดนตรี	กิจกรรมบูรณาการทักษะทางดนตรีด้านต่าง ๆ	การวัด และประเมินผล	
				ด้านพฤติกรรม	ความคิดสร้างสรรค์
1	1	ฟัง	พัฒนาการฟังมากกว่าทักษะอื่น	2 ครั้ง	1 ครั้ง
2	1	เคลื่อนไหว	พัฒนาการเคลื่อนไหวมากกว่าทักษะอื่น	2 ครั้ง	1 ครั้ง
3	1	ร้อง	พัฒนาการร้องมากกว่าทักษะอื่น	2 ครั้ง	1 ครั้ง
4	1	อ่าน	พัฒนาการอ่านมากกว่าทักษะอื่น	2 ครั้ง	1 ครั้ง
5	1	เขียน	พัฒนาการเขียนมากกว่าทักษะอื่น	2 ครั้ง	1 ครั้ง

จากตารางที่ 2 มีชุดกิจกรรมบูรณาการการเรียนรู้ 5 ชุด ซึ่งจะบูรณาการด้านการฟัง เคลื่อนไหว ร้อง อ่าน และเขียน เน้นพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีที่แตกต่างกันออกไป มีการวัด และประเมินผลด้านพฤติกรรม ความคิดสร้างสรรค์ในทุกชุด

แบบวัดทักษะการปฏิบัติทางดนตรีด้านความคิดสร้างสรรค์ สังเกตจากพฤติกรรม โดยใช้รูบริคการให้คะแนน (Scoring Rubrics) วัดโดยใช้การประเมิน 4 ระดับ ที่มีลักษณะเฉพาะอันพึงประสงค์ ผลงาน และเกณฑ์ที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น โดยพิจารณาจากทักษะทางดนตรี 5 ด้าน ดังนี้

1. ด้านการฟัง เป็นแบบวัดทักษะการรับรู้ความไพเราะของดนตรี ที่มีความเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทางดนตรี
2. ด้านการเคลื่อนไหว เป็นแบบวัดการเคลื่อนไหวท่าทางตามจินตนาการอย่างสร้างสรรค์ เพื่อสนองตอบต่อรูปแบบ และอารมณ์ของบทเพลง
3. ด้านการร้อง เป็นแบบวัดความสามารถในการร้องเสียงตัวโน้ต ทั้ง 7 เสียงให้ได้อย่างมีคุณภาพ และถูกต้องตามสัญลักษณ์มือ
4. ด้านการอ่าน ความสามารถในการอ่านโน้ตได้อย่างถูกต้อง
5. ด้านการเขียน ความสามารถในการเขียนโน้ตได้อย่างถูกต้อง

วัดความคิดสร้างสรรค์ ใช้มาตรฐานตามแนวคิดกิลฟอร์ด (Guilford) ประกอบด้วย 4 ด้าน ได้แก่ 1) ความคิดริเริ่ม (Originality) 2) ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) 3) ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) 4) ความคิดละเอียดลออ (Elaboration)[11]

ตารางที่ 3 ผลรวมการประเมินหาคุณภาพ โดยผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน

ประเมินแผนการจัดการเรียนรู้	ผู้เชี่ยวชาญที่			∑x	x	ระดับความเหมาะสม
	1	2	3			
∑x	165	165	156	486	162	มีความเหมาะสมมากที่สุด
$\bar{x}$ (เต็ม 5)	5	5	4.73	4.91		

ประเมินชุดกิจกรรมการเรียนรู้	ผู้เชี่ยวชาญที่			∑x	x	ระดับความเหมาะสม
	1	2	3			
∑x	110	110	108	328	109.33	มีความเหมาะสมมากที่สุด
$\bar{x}$ (เต็ม 5)	5	5	4.91	4.97		

ประเมิน (IOC) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์	ผู้เชี่ยวชาญที่			∑x	x	ระดับความสอดคล้อง
	1	2	3			
∑x	65	65	65	195	1	มีความสอดคล้องมากที่สุด
$\bar{x}$ (เต็ม 1)	1	1	1	1		

ประเมินแบบสอบถามความพึงพอใจ	ผู้เชี่ยวชาญที่			∑x	x	ระดับความเหมาะสม
	1	2	3			
∑x	95	95	95	285	95	มีความเหมาะสมมากที่สุด
$\bar{x}$ (เต็ม 5)	5	5	5	5		

จากตารางที่ 3 ผลรวมการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญที่ประกอบด้วยแผนการจัดการเรียนรู้ ชุดกิจกรรมการเรียนรู้ แบบทดสอบ และแบบสอบถาม มีความเหมาะสม และสอดคล้องมากที่สุด

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ทำให้ได้ชุดกิจกรรมที่มีคุณภาพ เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยใช้แนวคิดของนักวิชาการทางดนตรีศึกษาที่บูรณาการด้านการฟัง

[11] Joy P. Guilford, *Characteristics of Creativity* (Springfield, IL: Illinois State Office of the Superintenden of Public, 1973), 2-4.

เคลื่อนไหว ร้อง อ่าน และเขียน[12] การสอนที่เริ่มจากง่ายไปสู่ยากสามารถเข้าใจได้ง่าย และพัฒนาไปสู่การแก้ไขปัญหาที่ซับซ้อนขึ้น ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดการพัฒนาศักยภาพด้านร่างกาย จิตใจ และสติปัญญาได้จริง ทั้งยังพัฒนาทักษะการใช้ชีวิต[13] เสริมสร้างทักษะ ประสบการณ์ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งเป็นแนวทางให้กับผู้ที่สนใจนำไปประยุกต์ใช้ได้

ข้อเสนอแนะ

ก่อนการนำชุดกิจกรรมไปใช้ทุกท่านควรศึกษาทำความเข้าใจกับคู่มือการใช้อย่างละเอียดทุกขั้นตอน และศึกษาเนื้อหาการสอนดนตรีอย่างสร้างสรรค์ในแต่ละด้านจนชำนาญเป็นอย่างดี

กิตติกรรมประกาศ

วิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ประจำปีงบประมาณ 2564

[12] Incca Rasmusson, *Rytmikens och Solfègens Ursprung* (Sweden: Kungliga, 2017), 62-63.

[13] Emily M. Stumpf, *Teaching Musically Incorporating Dalcroze Pedagogy into Flute Instruction for The Elementary Age Student* (Columbia, SC: University of South Carolina, 2018), 52-53.

บรรณานุกรม

นันทน์ธร บรรจงปร, พัชรี ปรีดาสุริยะชัย และขวัญคนิฐ แซ่อึ้ง. “การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนการสอน เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงในหมวดวิชาศึกษาทั่วไป มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.” *สุทธิปริทัศน์* 31, 99 (2560): 16-27.

บุญชม ศรีสะอาด. *การวิจัยเบื้องต้น*. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น, 2560.

ยุทธนา ทรัพย์เจริญ. “การจัดการเรียนรู้แบบผสมผสานวิชาดนตรีสากล เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติทางดนตรี และความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5.” วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, 2560.

สำนักวิชาการ และมาตรฐานการศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ. *หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2551

Guilford, Joy P. *Characteristics of Creativity*. Springfield, IL: Illinois State Office of the Superintendeny of Public, 1973.

Lombard, Françoise. “Inner Listening Foundation of all Pedagogies Le Rythme” *Fier* 8, 1 (2019): 70-79.

Rasmusson, Incca. “Rytmikens och solfègens ursprung.” M.P.S. diss., The Royal College of Music, StockholmStumpf, 2017.

Stumpf, Emily M. “Teaching Musically Incorporating Dalcroze Pedagogy into Flute Instruction for The Elementary Age Student” M.M.E. diss., University of South Carolina, 2018.

Xie, Cheng. “Eurhythmics goes China Thoughts on Culture-Sensitive Eurhythmics in China Le Rythme.” *Fier* 8, 1 (2019): 127-140.

บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม ผลงานการประพันธ์ เดวิด เกลลิงแฮม เรียบเรียงโดยเดนนิช ฟิชเชอร์ การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์

Concerto for Piano, Percussion and Wind Orchestra by David R. Gillingham (Arr. Dennis W. Fisher) Performance and Analytical Notes

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์*[1]
Pawalai Tanchanpong*[1]

บทคัดย่อ

วิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง “บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม ผลงานการประพันธ์ เดวิด เกลลิงแฮม เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์ การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์” มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อศึกษาแนวทางการบรรเลงและรวบรวมวิธีการฝึกซ้อมบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์ เพื่อนำไปสู่การตีความและพัฒนากลวิธีการบรรเลงเปียโนในบริบทของการบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม งานวิจัยสร้างสรรค์นี้มิได้มุ่งวิเคราะห์ประเด็นวิธีการประพันธ์บทเพลง หรือวิเคราะห์เชิงทฤษฎีดนตรี แต่มุ่งวิเคราะห์วิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดง ดังนั้นเนื้อหาทางด้านวิชาการจึงล้วนเป็นคำแนะนำต่าง ๆ ทั้งด้านการตีความบทเพลง การเตรียมตัว การวางแผนการฝึกซ้อม การฝึกซ้อมส่วนตัว วิธีการแก้ปัญหาและแสวงหาวิธีการซ้อม การฝึกซ้อมรวมวง และอื่นๆ อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์บทเพลงเพื่อการแสดงนั้น บางกรณีก็ขาดเสียมิได้ที่จะต้องพิจารณาหรือวิเคราะห์บทเพลงด้านทฤษฎีดนตรีประกอบด้วยเช่นกัน

คำสำคัญ: เปียโน / เพอคัชชิน / วงดุริยางค์เครื่องลม / เดวิด เกลลิ่งแฮม / เดนนิช ฟิชเชอร์

* Corresponding author, email: pawalai.tan@gmail.com
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
[1] Asst. Prof., Faculty of Humanities, Kasetsart University

Received: February 25, 2022 / Revised: April 25, 2022 / Accepted: May 9, 2022

Abstract

The creative research “Concerto for Piano, Percussion and Wind Orchestra” was written by David Gallingham and arranged by Dennis Fisher. It describes method and analysis of piano practicing techniques in context of playing with wind orchestra. This research focuses on performance practicing analysis, not the composition. Therefore, the context primarily comprises music interpretation, preparation, rehearsal plan, individual practice, problem-solving and group rehearsal.

Keywords: Piano / Percussion / Wind Orchestra / David Gillingham / Dennis Fisher

ที่มาและความสำคัญ

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ผู้วิจัยในฐานะนักเปียโนและอาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ได้รับการทาบทามจาก ดร.นิพัต กาญจนะหุต ผู้อำนวยเพลงวงดุริยางค์เครื่องลมแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ให้ร่วมเล่นคอนเสิร์ตวินออฟเชน “ฟามุส 2” (Wind of Change “Farmus” # 2) ซึ่งเป็นคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปีของภาควิชาดนตรี

จากนั้นผู้วิจัยและทีมงานการจัดคอนเสิร์ตในครั้งนี้ จึงปรึกษาหารือร่วมกันเพื่อคัดสรรบทเพลงที่เหมาะสมที่จะใช้ในการแสดงครั้งนี้ จากการปรึกษาร่วมกับ ดร.นิพัต กาญจนะหุต พบว่าบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชเชินและวงดุริยางค์เครื่องลม* ผลงานการเรียบเรียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยเดนนิช ฟิชเชอร์ (Dennis W. Fisher) เป็นบทเพลงที่สร้างความท้าทายทั้งสำหรับผู้แสดงเดี่ยว (ผู้วิจัย) กลุ่มเพอคัชเชินและวงดุริยางค์เครื่องลม รวมถึงบทประพันธ์เพลงประเภทคอนแชร์โตที่มีเปียโนและเพอคัชเชินเป็นเครื่องหลัก และมีวงดุริยางค์เครื่องลมบรรเลงประกอบในประเทศไทยนั้นยังไม่แพร่หลายและเป็นที่รู้จักมากนัก จึงสร้างความสนใจให้กับผู้วิจัยในการนำบทเพลงดังกล่าวออกแสดงให้เป็นที่รู้จักแพร่หลายมากยิ่งขึ้น

บทประพันธ์เพลง *คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชเชิน (Percussion Orchestra) และวงดุริยางค์เครื่องลม* เดิมทีเป็นผลงานการประพันธ์ของ เดวิด เกลลิงแฮม (David R. Gillingham) ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 2004 เพื่อเป็นบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนและกลุ่มเพอคัชเชินเท่านั้น โดยจะประกอบไปด้วย ผู้เล่นเปียโน 1 คน และผู้เล่นกลุ่มเครื่องตีจำนวน 9 คน ต่อมา เดนนิช

ฟิชเชอร์ ได้นำบทประพันธ์เพลงดังกล่าวมาเรียบเรียงใหม่ในปี ค.ศ. 2005 โดยเพิ่มกลุ่มเครื่องวงวินด์ออร์เคสตราหรือวงดุริยางค์เครื่องลม (Wind Orchestra) เข้ามา เพื่อเป็นการช่วยส่งเสริมให้กลุ่มเพอคัชเชินมีบทบาทเพิ่มมากขึ้นในฐานะ “เครื่องบรรเลงเดี่ยว” และเพื่อสร้างสีสันและมิติของเสียงให้มีความน่าสนใจมากขึ้น

บทประพันธ์เพลง *คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชเชิน และวินด์ออร์เคสตรา* มีความยาวประมาณ 17.15 นาที อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ประกอบไปด้วย 3 ท่อน และอยู่ในรูปแบบคอนแชร์โต กล่าวคือ มีท่อนที่หนึ่งซึ่งมีอัตราจังหวะเร็ว ท่อนที่สองมีอัตราจังหวะช้าและท่อนที่สามมีอัตราจังหวะเร็ว โดยในแต่ละท่อนมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะอย่างฉับพลันบ่อยครั้ง ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะที่โดดเด่นของบทประพันธ์ นอกจากนี้ยังมีการใช้รูปแบบจังหวะที่ซับซ้อนและหลากหลาย ซึ่งลักษณะดังกล่าวสามารถพบได้ทั้งในเปียโนและกลุ่มเพอคัชเชิน มีความเข้มเสียง (Dynamics) ที่หวือหวาตั้งแต่เบามากจนดังมาก มีช่วงของความเข้มเสียงที่กว้าง ประโยคเพลงมีทั้งแบบสมมาตรและไม่สมมาตร เทคนิคที่ใช้ในบทเพลงส่วนมากมักเป็นการเล่นโน้ตซ้ำต่อเนื่อง การเล่นคู่แปด การเล่นโน้ตวิ่งในลักษณะสเกล (Scale) และอาร์เปโจ (Arpeggio) สำหรับอรรถาธิบายในงานสร้างสรรค์ฉบับนี้ ผู้เขียนในฐานะผู้บรรเลงเปียโนจะทำการวิเคราะห์โครงสร้างสังคีตลักษณ์ของบทเพลงแต่ละท่อน (พอ สังเขป) จากนั้นจึงอธิบายเทคนิคการเล่น การตีความ รวมไปถึงข้อเสนอแนะและวิธีการฝึกซ้อม เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการตีความหรือฝึกซ้อมเพื่อบรรเลงบทประพันธ์เพลงนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพและใช้เวลาในการฝึกซ้อมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วัตถุประสงค์การวิจัย

1) เพื่อศึกษาแนวทางการบรรเลงบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชเชินและวงดุริยางค์เครื่องลม* เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์ นำไปสู่การตีความและพัฒนากลวิธีการบรรเลงเปียโนในบริบทของการบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม

2) เพื่อศึกษาและรวบรวมวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชเชินและวงดุริยางค์เครื่องลม* เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์

3) เพื่อสร้างองค์ความรู้ด้านการแสดงเปียโนในรูปแบบการบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม

4) เพื่อนำความรู้ ความเข้าใจ และทักษะที่ได้จากการศึกษามาใช้ให้มีคุณค่าทางวิชาการและสามารถนำมาใช้เป็นองค์ความรู้ที่อ้างอิงได้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) ค้นพบแนวทางการบรรเลงบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม* เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์ นำไปสู่การตีความและพัฒนากลวิธีการบรรเลงเปียโนในบริบทของการบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม

2) ค้นพบวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม* เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์

3) เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างองค์ความรู้ด้านการแสดงเปียโนในรูปแบบการบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม

4) ได้ความรู้ ความเข้าใจ และทักษะที่สามารถนำมาใช้ให้มีคุณค่าทางวิชาการ และเป็นองค์ความรู้ที่อ้างอิงได้

ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยใช้โน้ตในการบรรเลงและวิเคราะห์ที่ตีพิมพ์เผยแพร่โดยสำนักพิมพ์ซีอลันพลับบลิเคชัน (C. Alan Publications) เมื่อปี ค.ศ. 2004 โดยมุ่งศึกษาเฉพาะประเด็นการฝึกซ้อม และเทคนิคในการบรรเลงบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม* เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์ ร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลมเท่านั้น

สำหรับการตีความภาพรวมทั้งหมดของบทประพันธ์เพลง ไม่ว่าจะเป็นแต่ละท่อนเพลง กระทั่งส่วนต่างๆ ของบทเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึก ความเร็วบทเพลง ความยืดหยุ่นของความเร็วจังหวะส่วนต่างๆ รวมไปถึงแนวทางการบรรเลงร่วมกันระหว่างเปียโนและกลุ่มเพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม เป็นบทบาทหน้าที่ของผู้อำนวยเพลง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยจะร่วมปรึกษาและขอรับฟังความคิดเห็นของผู้อำนวยเพลงเพื่อนำมาใช้ในการฝึกซ้อมให้เป็นไปตามที่ผู้อำนวยเพลงต้องการ ดังนั้น ผู้วิจัยในฐานะผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโน เบื้องต้นแล้วจำเป็นต้องพิจารณาหาแนวทางการฝึกซ้อมเปียโนให้เป็นไปตามโน้ตต้นฉบับให้ได้มากที่สุด และพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนไปตามที่ผู้อำนวยเพลงร้องขอ

วิธีดำเนินการ และขั้นตอนการวิจัย

1) ศึกษาบทประพันธ์เพลงในภาพรวมทั้งหมด จากนั้นศึกษาเจาะจงเฉพาะโน้ตแนวบรรเลงเปียโนทั้งบริเวณการบรรเลงเดี่ยว รวมถึงการบรรเลงร่วมกับกลุ่มเพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม

2) วิเคราะห์บทเพลงในเชิงเทคนิคการบรรเลงเปียโน รวมถึงหาแนวทางและวิธีการซ้อมเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด

3) การตีความบทเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นอารมณ์ความรู้สึก ความเร็วบทเพลง ความยืดหยุ่นของความเร็วจังหวะส่วนต่าง ๆ เบื้องต้นผู้วิจัยขอรับคำปรึกษาจากผู้อำนวยเพลงเพื่อให้เป็นไปตามความต้องการของผู้อำนวยเพลงมากที่สุดก่อนการซ้อมรวมวง

4) ฝึกซ้อมรวมวงทั้งกลุ่มเล็กและกลุ่มใหญ่

5) ทำการแสดงต่อหน้าสาธารณชน

6) เขียนรายงานและจัดทำรูปเล่มงานวิจัย

โครงสร้างสังคีตลักษณ์

ท่อนที่ 1 (Movement I – With Intensity: ♩ = ***112***) อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาในกุญแจเสียง C♯ ไมเนอร์ ประกอบไปด้วยทำนองหลัก 2 ทำนอง ซึ่งจะถูกนำเสนออยู่บ่อยครั้งตลอดทั้งท่อนโดยเปียโนนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ในกุญแจเสียง C♯ ไมเนอร์เป็นครั้งแรกในห้องที่ 5 ซึ่งมีอัตราจังหวะสลับไปมาระหว่าง 7/16 และ 2/4 ส่วนวงดุริยางค์เครื่องลมและเพอคัชเชินทำหน้าที่เล่นโน้ตประกอบ

ตารางที่ 1 แสดงโครงสร้างท่อนที่ 1

ช่วงตอน (Section)	ตอนนำเสนอ (Exposition)	ช่วงเชื่อม (Bridge)	ตอนพัฒนา (Development)	ตอนย้อนความ (Recapitulation)	โคดา (Coda)
เลขที่ห้อง	1-95	96-101	102-162	163-202	203-248

ท่อนที่ 2 (Movement II – Elegy : ♩ = ***52***) เกลลิงแฮม ได้ระบุชื่อท่อนนี้ว่า Elegy In Memorium Robert Hohner เขาได้ประพันธ์ท่อนนี้ขึ้นเพื่ออุทิศและไว้อาลัยให้กับ โรเบิร์ต ฮอนเนอร์ (Robert Hohner) ซึ่งเป็นอาจารย์สอนวิชาเพอคัชเชินอยู่ที่มหาวิทยาลัยเซนทรัลมิชิแกน ที่ได้เสียชีวิตในปี ค.ศ. 2000 บทเพลงท่อนนี้มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary form) ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ (แต่ไม่จบท่อนด้วยกุญแจเสียงเดียวกับตอนเริ่มต้น) ภายใต้อัตราจังหวะแบบ 3/4

ตารางที่ 2 โครงสร้างท่อนที่ 2

ช่วงตอน	ช่วงนำ	ท่อน A	ท่อน B	โคดา
เลขที่ห้อง	249-254	225-270	271-302	304-334

ท่อนที่ 3 (Movement III – With much spirit and drive : ♩ = ***108***) ใช้สังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอน (Seven-Part Rondo Form) เริ่มด้วยกุญแจเสียง C♯ ไมเนอร์และจบในกุญแจเสียง D♭ เมเจอร์ และมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงบ่อยครั้ง ลักษณะเด่นของท่อนนี้ คือ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะบ่อยและโดยมากมักอยู่ในอัตราจังหวะ 12/8, 5/8, 7/8 และ 9/8 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะซ้อน (Complex time) และอัตราจังหวะผสม (Compound time) มีการใช้อัตราจังหวะแบบธรรมดา (Simple time) เพียง 2 อัตราจังหวะ คือ 3/8 และ 3/4 จากนั้นยังคงจบลงที่อัตราจังหวะ 12/8 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะผสม

ตารางที่ 3 โครงสร้างท่อนที่ 3

ช่วงตอน	A	B	A	C	ช่วงเชื่อม	A	B	A	โคดา
เลขที่ห้อง	335-363	364-386	387-450	451-492	493-529	530-558	559-576	577-602	603-632

สรุปผลการวิจัย

การให้แนวทางการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชิน และวงดุริยางค์เครื่องลม* เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์ ผู้วิจัยเสนอแนวทางที่คิดว่าเป็นประโยชน์แก่ผู้อ่าน โดยแสดงวิธีการบรรเลงในแต่ละส่วน นอกจากนั้นยังนำเสนอประเด็นอื่นที่สำคัญเพื่อเป็นแนวทางการฟังดนตรี และแนะนำเทคนิคการบรรเลง เพื่อให้การแสดงดนตรีมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

1) การบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม และกลุ่มเพอคัชชิน

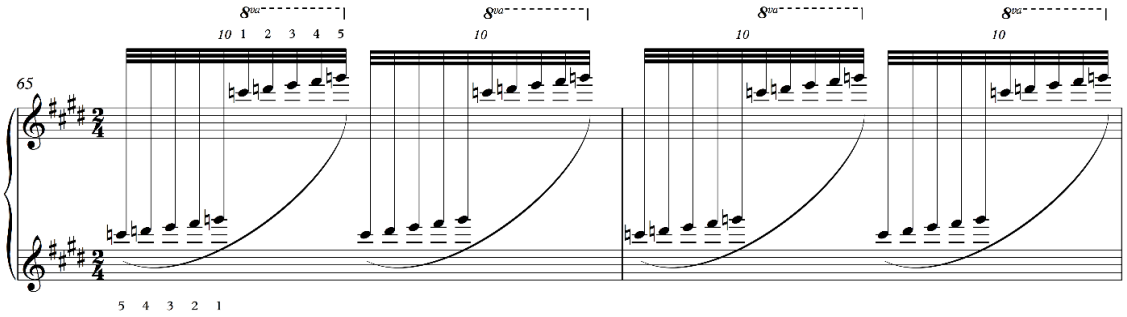
การบรรเลงร่วมกับผู้อื่นไม่ว่าจะเป็นการเล่นกลุ่มใหญ่หรือกลุ่มเล็กก็ตาม ทักษะการฟังและการปรับตัวให้เข้ากันเป็นสิ่งสำคัญ ต้องอาศัยการฝึกซ้อมร่วมกันตั้งแต่การนับจังหวะย่อยแบบช้า ๆ ไปด้วยกัน การนัดแนะกับผู้อำนวยเพลงหรือมองการให้จังหวะจากผู้อำนวยเพลงเป็นสิ่งสำคัญมาก ในเพลงนี้มีหลายช่วงที่กลุ่มเพอคัชชินต้องเล่นคู่กับเปียโน โดยเล่นทำนองล้อกันไปมา การเล่นให้เหมือนกันหรือเล่นไปในทิศทางเดียวกันเป็นสิ่งที่ทำให้เพลงมีเอกภาพ ก่อนเล่นจึงต้องมีการตกลงกันว่าจะตีความบทเพลงอย่างไร ประโยคเพลงเป็นอย่างไร ลงท้ายประโยคเพลงตัดเสียงอย่างไร และความเข้มเสียงเล่นแบบไหน

2) การเล่นโน้ตไล่ต่อมือกัน ในขณะที่วงเล่นทำนองหลัก การเล่นโน้ตในลักษณะนี้ของเปียโน ผู้วิจัยในฐานะผู้บรรเลงเปียโนพิจารณาว่า ผู้ประพันธ์ต้องการให้เปียโนเล่นเสมือนฮาร์ป (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 การเล่นโน้ตไล่ต่อมือกัน : เปียโน (ห้องที่ 71-74)

ในช่วงนี้ของบทเพลงเปียโนจะเล่นโน้ตไล่ลักษณะนี้ต่อเนื่องเป็นเวลานาน การเล่นโน้ตลักษณะนี้ผู้เล่นจะต้องสร้างสีสันและสร้างเสียงให้เปรียบเสมือนฮาร์ป และเป็นพื้นหลังเพื่อให้วงดุริยางค์เครื่องลมได้นำเสนอแนวทำนองหลัก และต้องคำนึงถึงการลื่นไหลของเสียง ให้นึกถึงน้ำตกที่ไหลต่อเนื่องโดยไม่มีอะไรมาขัดหรือนึกถึงเสียงของฮาร์ป ในการเล่นช่วงนี้จะใช้มือซ้ายต่อด้วยมือขวาสลับไปมาดังนั้นต้องระวังนิ้วโป้งมือขวา ไม่ให้เสียงดังกว่าตัวอื่น ๆ ทั้งนี้ต้องวางแผนการใช้นิ้วให้ดีเพื่อให้ได้เสียงที่ต่อเนื่องมากที่สุด (ตัวอย่างที่ 6)

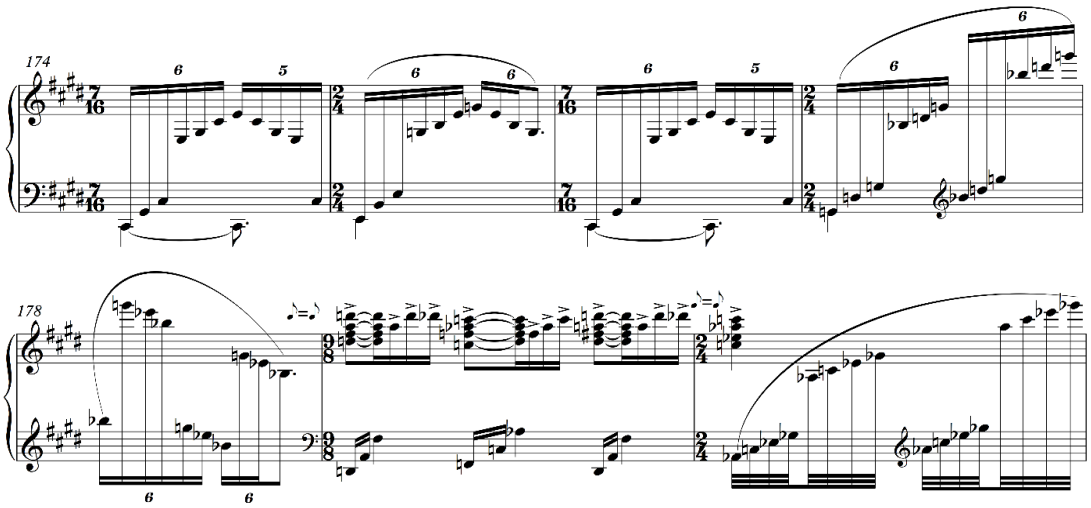
ตัวอย่างที่ 6 การเลือกใช้นิ้วในการเล่นโน้ตไล่ต่อมือกัน : เปียโน (ห้องที่ 65-66)



การเล่นโดยการเชื่อมนิ้วโป้งมือซ้ายกับนิ้วโป้งมือขวาให้ต่อกันนั้น ต้องอาศัยการฝึกซ้อมจนชำนาญ โดยเริ่มจากการซ้อมจังหวะช้ามากร่วมกับการใช้เครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) และขณะซ้อมต้องคำนึงถึงน้ำหนักของนิ้วทุกนิ้วที่กดลงไป แม้ว่าการเล่นโน้ตลักษณะนี้อาจดูเหมือนไม่ยากและไม่ซับซ้อน เนื่องจากเป็นโน้ตที่ต่อกันไม่มีการกระโดดข้าม แต่สิ่งสำคัญคือการควบคุมเสียงทุกเสียงที่ออกมาไม่ว่าจะเป็นในแง่ของความสั้นยาวของโน้ตหรือความเข้มของโน้ตบางตัวที่อาจจะมากกว่าตัวอื่น เนื่องจากเป็นนิ้วที่ถนัดและมีความแข็งแรงมากกว่า ควรใช้ข้อมือช่วยในการลดแรงกระแทกของนิ้วโป้ง การเล่นโน้ตลักษณะนี้ เมื่อเล่นเร็ว ๆ อาจทำให้ค่าโน้ตแต่ละตัวไม่เท่ากันได้ มักเกิดการรวบของจังหวะ โดยเฉพาะนิ้ว 4 (นิ้วนาง) และนิ้ว 5 (นิ้วก้อย) ของทั้งสองมือ ซึ่งเป็นนิ้วที่ไม่ค่อยมีแรงจึงมีแนวโน้มการรวบจังหวะอยู่มาก กล่าวคือ จังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะใหญ่ลงตรงจังหวะแต่จังหวะย่อยภายในไม่ลงจังหวะ ในการฝึกซ้อมผู้เขียนจะนับ 1-10 พร้อมกับการเล่นโน้ตทั้ง 10 ตัวใน 1 จังหวะและจะซ้อมเน้นจังหวะทีละนิ้ว เพื่อป้องกันการรวบของจังหวะ

4) การเปลี่ยนอัตราจังหวะไปมาบ่อยครั้ง อัตราจังหวะที่พบในท่อนนี้มีทั้ง 7/16, 2/4, 9/8, 3/4 และ 5/4 ในการเปลี่ยนอัตราจังหวะนั้น มีผลโดยตรงกับการเปลี่ยนประโยคเพลง รวมไปถึงการเน้น จังหวะที่ต่างกัน ซึ่งต้องคำนึงถึงการเน้นให้เหมาะสมกับอัตราจังหวะ ขณะที่ซ้อมผู้วิจัยแนะนำให้นับหน่วยเล็กที่สุดเท่าที่จะนับได้ เพราะหากนับแต่ชีพจรจังหวะเพียงอย่างเดียวจะทำให้จังหวะย่อยภายในไม่สม่ำเสมอ และจะส่งผลให้เกิดปัญหาในขณะที่เล่นกับวงอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การเปลี่ยนอัตราจังหวะไปมาบ่อยครั้ง : เปียโน (ห้องที่ 174-180)



อัตราจังหวะในห้อง 174 และ 176 คือ 7/16 ซึ่งในห้องนี้มีการแบ่งเป็น 2 กลุ่มจังหวะ คือ กลุ่มแรกเป็นโน้ต 6 พยางค์ (เวลาเล่นให้คิดเป็นโน้ต 3 พยางค์ 2 กลุ่มต่อกัน ซึ่งแต่ละกลุ่มเท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น) และกลุ่มที่ 2 คือ โน้ต 5 พยางค์ ที่มีค่าเท่ากับโน้ตเขบ็ตสองชั้น 3 ตัว ผลรวมออกมาคือ 7/16 อัตราจังหวะในห้อง 175 และ 177-178 คือ 2/4 ประกอบไปด้วยโน้ต 6 พยางค์ 2 กลุ่ม โดยผู้เขียนคิดย่อยเป็นโน้ต 3 พยางค์ 4 กลุ่มในห้องดังกล่าว

อัตราจังหวะในห้อง 179 คือ 9/8 คิดเป็น 3 กลุ่มจังหวะ หนึ่งกลุ่มประกอบไปด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัว อัตราจังหวะในห้อง 180 คือ 2/4 สามารถคิดเป็นเขบ็ต 1 ชั้น 4 ตัวหรือเขบ็ต 2 ชั้น 8 ตัวก็ได้ ในการคิดและซ้อมอัตราจังหวะที่มีการเปลี่ยนแปลงตลอดแบบนี้ ผู้เขียนจะคิดหาค่าโน้ตที่ย่อยหรือเล็กที่สุดของทุกอัตราจังหวะ และเทียบเสมือนเป็นค่าที่ใช้เป็นหลักของทุกอัตราจังหวะและการซ้อม เพื่อให้ง่ายกับคิดมากยิ่งขึ้น อีกทั้งรักษาความคงที่ของโน้ตย่อยนั้นให้สม่ำเสมอ

5) การใช้เพเดิล (Pedal)

การใช้เพเดิล โดยส่วนใหญ่จะเปลี่ยนตามเสียงประสาน (Harmony) อาจเปลี่ยนทีละห้องหรือแบ่งเป็นห้องละสองครั้ง ขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการและเสียงประสานที่เกิดขึ้น ในการเปลี่ยนเพเดิลต้องประสานระหว่างมือกับเท้าให้สัมพันธ์กัน หากปล่อยเพเดิลเร็วเกินไปเสียงจะไม่ต่อเนื่อง แต่หากปล่อยเพเดิลช้าเกินไป เสียงที่ได้จะสกปรกหรือเสียงปนกันและในบางครั้งผู้วิจัยจะเปลี่ยนเพเดิลเพื่อสร้างความเข้มเสียงที่ดังขึ้นโดยไม่คำนึงถึงเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 8)

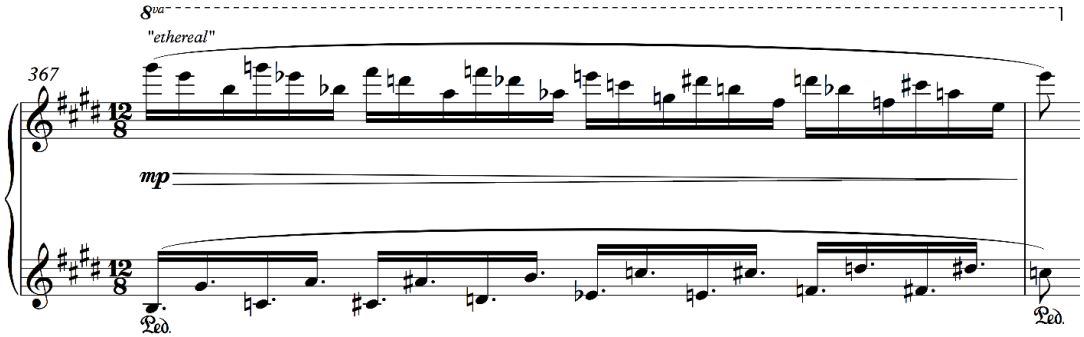
ตัวอย่างที่ 8 การใช้เพเดิล : เปียโน (ห้องที่ 211-219)

ตัวอย่างที่ 8 (ห้องที่ 211-214) ผู้วิจัยใช้การเปลี่ยนเพเดิลห้องละ 2 ครั้งตามเครื่องหมายเน้น (Accent) เพื่อเพิ่มความชัดของเสียงประสาน การเน้น และให้ความรู้สึกกระชั้น แต่บริเวณห้องที่ 215 ไปจนถึงห้องที่ 219 ผู้เล่นเปลี่ยนการเหยียบเพเดิลเป็นห้องละครั้ง โดยไม่มีการเปลี่ยนตามเสียงประสานภายในแต่ละห้อง เนื่องจากการใช้เพเดิลลักษณะนี้สามารถทำให้ได้ความเข้มเสียงที่เป็นไปตามที่ระบุไว้ว่าให้ค่อย ๆ เพิ่มให้ดังขึ้นได้เหมาะสมกว่า อีกทั้งยังเพิ่มความรู้สึกราวกับเป็นการมุ่งไปข้างหน้าไปสู่ความเข้มเสียงดังมากของช่วงจบประโยคเพลงที่ห้อง 219

การเลือกใช้เพเดิลเป็นรสนิยมและเป็นการตกลงกันระหว่างผู้เล่นเปียโนกับผู้อำนวยเพลงว่าต้องการแนวทางแบบไหน ในหลาย ๆ จุดของเพลงเป็นการบรรเลงล้อกันระหว่างแนวเปียโนกับวงหรือเปียโนกับกลุ่มเครื่องเพอคัชเชิน ดังนั้นในการเล่นประโยคเพลงที่เหมือนกันหรือล้อกัน การวางแผนการเล่นควรไปในทิศทางเดียวกันเพื่อความเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลง

6) การที่มือซ้ายและมือขวาเล่นคนละสัดส่วนโน้ตกัน (ตัวอย่างที่ 9) ในการเล่นโน้ตลักษณะนี้ ผู้เล่นจำเป็นต้องจัดกลุ่มโน้ตทั้ง 2 มือให้มีจังหวะย่อยที่ตรงกัน และเริ่มซ้อมจากจังหวะที่ช้าก่อน โดยซ้อมกับเครื่องกำกับจังหวะ

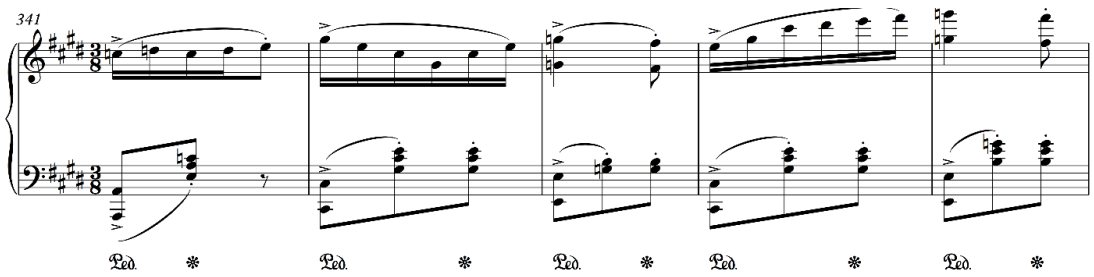
ตัวอย่างที่ 9 การที่มือซ้ายและมือขวาเล่นคนละสัดส่วนโน้ตกัน: เปียโน (ห้องที่ 367)



ในขณะซ้อมให้คิดส่วนจังหวะแบบย่อย โดยคิดว่าในหนึ่งจังหวะโน้ตจะถูกแบ่งเป็น 2 กลุ่ม การเล่นโน้ตในมือขวา 3 ตัวจะมีค่าเท่ากับการเล่นโน้ตในมือซ้าย 2 ตัว ทั้งนี้ให้ใช้กระบวนการคิดดังกล่าวนี้ตลอดทั้งท่อนที่มีสัดส่วนโน้ตลักษณะนี้ เมื่อซ้อมจนเล่นได้ไหลลื่นแล้วจึงเพิ่มจังหวะให้เร็วขึ้น วิธีการนับแบบส่วนย่อยนี้ทำให้สามารถเล่นเท่ากันและราบเรียบได้ง่ายขึ้น แต่ในการซ้อมนั้นจะต้องเริ่มทำจากจังหวะที่ช้ามากซึ่งต้องอาศัยความพยายามและความอดทน การเล่นร่วมกับผู้อื่นนั้น จังหวะเป็นสิ่งสำคัญที่สุดเราจึงต้องฝึกซ้อมในส่วนของตนเองให้แม่นยำที่สุด เพื่อไม่ให้ก่อปัญหาในการเล่นร่วมกับผู้อื่น

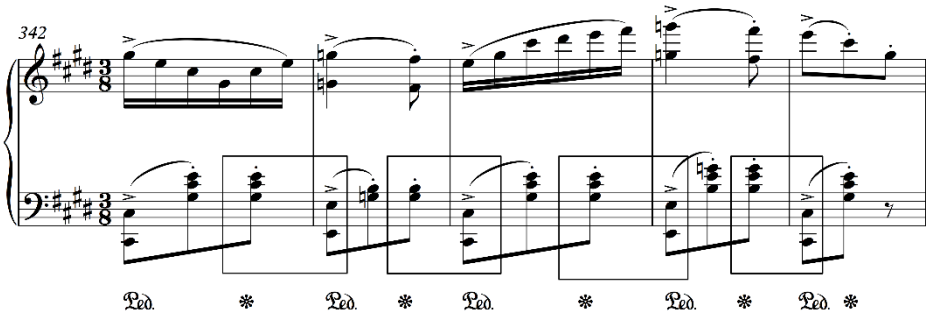
7) การเล่นโน้ตที่เปลี่ยนตำแหน่งไปมาด้วยจังหวะที่เร็ว การเล่นโน้ตลักษณะนี้สิ่งที่สำคัญคือความแม่นยำในการเปลี่ยนตำแหน่งของมือและนิ้ว โดยเฉพาะเมื่อโน้ตดังกล่าวอยู่ในจังหวะที่เร็ว ดังนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องแยกซ้อมทีละมือก่อนจนกระทั่งชำนาญจึงจะรวมทั้งสองมือเข้าด้วยกัน นอกจากนี้ผู้เล่นยังจะต้องระวังไม่ให้นิ้วและข้อมือเกร็งจากการเล่นจังหวะที่เร็วด้วย จึงควรฝึกซ้อมด้วยการเริ่มจากจังหวะที่ช้าก่อนแล้วจึงค่อย ๆ เร่งจังหวะขึ้น โดยใช้เครื่องกำกับจังหวะเสมอ และกำหนดเครื่องกำกับจังหวะให้เป็นโน้ตส่วนย่อย (เขบ็ต 1 ชั้น) (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 การเล่นโน้ตที่เปลี่ยนตำแหน่งไปมาด้วยจังหวะที่เร็ว: เปียโน (ห้องที่ 341-345)



สำหรับโน้ตในมือซ้ายนั้น การยกมือให้เร็วเพื่อย้ายมือลงมากดโน้ตคู่ 8 ในจังหวะที่ 1 จะต้องอาศัยการจดจำของกล้ามเนื้อ เวลาฝึกซ้อมให้ซ้อมจากจังหวะที่ 3 ไปจังหวะที่ 1 ซ้ำ ๆ และเริ่มจากจังหวะช้าไปจนกระทั่งสามารถบรรเลงจังหวะเร็วได้ (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 การยกมือให้เร็วเพื่อย้ายมือลงมากดโน้ตคู่ 8 ในจังหวะที่ 1: เปียโน (ห้องที่ 342-346)



เมื่อฝึกซ้อมการยกมือให้เร็วเพื่อย้ายมือลงมากดโน้ตคู่ 8 ในจังหวะที่ 1 จนแม่นยำแล้ว จึงฝึกการแยกซ้อมการกระโดดของจังหวะจากจังหวะที่ 1 ไปยังจังหวะที่ 2 โดยให้แยกทำทีละคู่จังหวะจนกระทั่งเกิดความชำนาญและแม่นยำ แล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มความเร็วและเพิ่มจำนวนห้องในการฝึกซ้อมให้มากยิ่งขึ้น จากนั้นจึงซ้อมมือซ้ายทั้งบรรทัด และเพื่อไม่ให้เกิดความกังวลเมื่อเล่นทั้ง 2 มือพร้อมกัน ผู้เล่นจะต้องแยกซ้อมมือขวาจนชำนาญก่อนเช่นกัน ในขณะซ้อมร่วมกันทั้ง 2 มือ ให้ผู้เล่นฟังตลอดเวลาว่าที่เราเล่นตรงจังหวะและมีเครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) หรือเครื่องหมายให้เล่นเสียงสั้นหรือเสียงขาด (Staccato) ที่ถูกต้องจากนั้นจึงค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้นจนกระทั่งถึงความเร็วที่ต้องการ การฝึกซ้อมในลักษณะนี้จะทำให้เล่นได้เร็วและแม่นยำมากยิ่งขึ้น

อภิปรายผล

การบรรเลงร่วมกันของนักดนตรีกลุ่มใหญ่นั้น นอกจากจำเป็นต้องรับผิดชอบฝึกซ้อมโน้ตส่วนตัวของตนเองแล้ว การฝึกซ้อมกลุ่มย่อยก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นการฝึกซ้อมของกลุ่มย่อยในวงดุริยางค์เครื่องลมเอง หรือการฝึกซ้อมร่วมกันของผู้แสดงเดี่ยวและกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ การจะฝึกซ้อมให้มีประสิทธิภาพสูงสุดได้นั้น ต้องอาศัยการทำงานร่วมกันอย่างมาก ทั้งการพูดคุย เสนอแนะและตกลงร่วมกัน ไปจนถึงการเล่นให้บทเพลงไปในทิศทางเดียวกัน

การฝึกซ้อมส่วนตัว ในการฝึกซ้อมหากผู้เล่นพบจุดบกพร่องที่ต้องการแก้ไข ผู้เล่นจำเป็นต้องซ้อมย้ำในจุดนั้นเพื่อให้เกิดความชำนาญ รวมถึงสามารถประยุกต์นำเอาแบบฝึกหัดต่าง ๆ มาใช้ในการฝึกซ้อมเพิ่มเติม เพื่อให้สามารถเล่นได้อย่างมีประสิทธิภาพและประหยัดเวลาให้ได้มากที่สุด

การฝึกซ้อมกลุ่มย่อย เนื่องด้วยวงดุริยางค์เครื่องลมมีจำนวนคนในแต่ละเครื่องมาก การฝึกซ้อมกลุ่มย่อยตามเครื่องมือจึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่ง การฝึกซ้อมกลุ่มย่อยนั้น หัวหน้ากลุ่มเครื่องมือจำเป็นต้องฝึกซ้อมให้คนในกลุ่มเครื่องมือของตัวเองสามารถเล่นโน้ตได้อย่างถูกต้อง รวมถึงสามารถเก็บรายละเอียดของโน้ตเพลง เช่น เรื่องความเข้มของเสียง (ดัง-เบา) การดังขึ้นหรือเบาลงได้อย่างครบถ้วน ก่อนที่จะรวมวงใหญ่ เพื่อลดปัญหาที่จะเกิดขึ้นเมื่อต้องเล่นร่วมกัน

การฝึกซ้อมร่วมกัน โดยทั่วไปแล้วนักเปียโนมักจะเล่นคนเดียวหรือเล่นเป็นกลุ่มเล็ก ๆ ผู้วิจัยในฐานะผู้แสดงเดี่ยวเปียโน พบว่า การเล่นกับวงดุริยางค์เครื่องลมซึ่งมีขนาดใหญ่นั้น ผู้เล่นเปียโนต้องใช้พละกำลังในการขับเคลื่อนวงให้ไปในทิศทางเดียวกันค่อนข้างมาก เนื่องจากธรรมชาติของเครื่องลมนั้นมีธรรมชาติเสียงที่ดัง ทำให้เมื่อวงดุริยางค์บรรเลงด้วยเสียงดัง แนวเปียโนซึ่งเป็นผู้แสดงเดี่ยวหรือเล่นทำนองหลัก จำเป็นจะต้องเล่นให้ดังและมีพละกำลังอย่างมาก นอกจากนั้นหากผู้แสดงเดี่ยวสามารถเข้าใจถึงธรรมชาติของเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์แต่ละเครื่องที่ร่วมเล่นด้วยกัน จะสามารถทำให้ผู้แสดงเดี่ยวเล่นได้ง่ายยิ่งขึ้น

บุคคลที่มีความสำคัญอย่างมากในการเล่นกับวงดุริยางค์ขนาดใหญ่ คือ ผู้อำนวยเพลง ซึ่งจะควบคุมดนตรีทั้งหมดที่จะเกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ผู้แสดงเดี่ยวจำเป็นต้องปรึกษาหารือร่วมกันถึงทิศทางของบทเพลงในแต่ละช่วง การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) อัตราจังหวะ ความเร็วที่เหมาะสมในแต่ละช่วง เป็นต้น ในขณะที่เล่นอยู่นั้นทั้งผู้แสดงเดี่ยวและนักดนตรีในวงจำเป็นต้องมองและปรับตามผู้อำนวยเพลงได้ตลอดเวลา โดยเฉพาะในบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม* เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์ ซึ่งมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะอยู่บ่อยครั้ง หรือในกรณีที่จังหวะเพลงมีความยืดหยุ่นของจังหวะสูง การมองผู้อำนวยเพลงและนับจังหวะย่อยตลอดการเล่นจะสามารถช่วยให้เล่นไปด้วยกันได้อย่างราบรื่นและไพเราะ

การแสดงครั้งแรกในประเทศไทย (Thailand Premiere)

บทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับเปียโน เพอคัชชินและวงดุริยางค์เครื่องลม* เรียบเรียงโดย เดนนิช ฟิชเชอร์ ถูกนำออกแสดงในคอนเสิร์ตวินออฟเซน “ฟามุส 2” วันอังคารที่ 16 กุมภาพันธ์

พ.ศ. 2559 เวลา 19.30 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย โดยวงดุริยางเครื่องลม แห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ อำนวยเพลงโดย ดร.นิพัต กาญจนะหุต

บรรณานุกรม

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

———. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2560.

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์. “การสร้างความมั่นใจสำหรับการแสดงเดี่ยว.” *วารสารดนตรีรังสิต* 6, 1 (2555): 40-47.

Gillingham, David R. “Concerto for Piano Percussion and Wind Orchestra.” Arranged by Dennis W. Fisher. Greensboro, NC: C. Alan Publications, 2005.

“Heroes Lost and Fallen (A Vietnam Memorial) - David Gillingham.” In *Teaching Music through Performance in Band*, edited by Richard Miles, 407-409. Chicago, IL: GIA Publications, 1996.

Mcroy, James William. “An Analysis of Three Works for Wind Band by David R. Gillingham: Hero Lost and Fallen Apocalyptic Dreams; and Cantus Laetus.” M.A. diss., Ball State University, 2003.

Ring, Gordon L. “Concerto for Piano, Winds, and Percussion.” M.M. Thesis, North Texas State University, 1982.

Spencer, Peter, and Peter M. Temko. *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1988.

Wolfe, Joe., Jer-Ming Chen, and John Smith. “The Acoustics of Wind Instruments- and of the Musicians who Play them.” Proceedings in the 20th International Congress on Acoustics (ICA 2010), edited by Marion Burgess, John Davey, Charles Don, and Terry McMinn, 1-10. Sydney, Australia. August 23-27, 2010.

การตีความและลีลาการบรรเลง เพรลูดหมายเลข 2 เล่ม 1 และ เพรลูดหมายเลข 3 เล่ม 2 ของเดอบุสซี

Interpretation and Performance Practice on Debussy's Prelude No.2, Book I and Prelude No.3, Book 2

รวิสรา โสรัตน์*[1] ปานใจ จุฬาพันธุ์[2]
Ravisara Soratana*[1] Panjai Chulapan[2]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เกี่ยวกับการตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลงจำนวน 2 บทที่คัดมาจากเพรลูด 24 บท ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี (ค.ศ. 1862-1918) บทเพลงทั้ง 2 บท ได้แก่ เพรลูด หมายเลข 2 เล่ม 1 และ เพรลูดหมายเลข 3 เล่ม 2 วัตถุประสงค์ของบทความนี้ เพื่อ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์และบทเพลงเพรลูด 2) วิเคราะห์บทเพลงและเทคนิคการบรรเลงบทเพลงเพรลูด หมายเลข 2 เล่ม 1 และ เพรลูด หมายเลข 3 เล่ม 2 และ 3) นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมและเตรียมการแสดงเดี่ยวเปียโน จากการศึกษาพบว่า 1) เพรลูด หมายเลข 2 เล่ม 1 มีเทคนิคที่ยากซับซ้อนในการผลิตเนื้อเสียงและควบคุมเสียง ผู้วิจัยจึงต้องเล่นให้บรรยากาศของเพลงให้มีความโปร่งเบา ลึกลับและคลุมเครือ เพื่อทำให้บทเพลงมีสีสันตามที่เดอบุสซีต้องการ โดยผลิตและควบคุมเสียงให้สมบูรณ์ทั้ง 3 มิติ ซึ่งประกอบด้วยออสตินาโต เพเดิลและทำนองซึ่งหมายถึงลีลาสอดประสานแนวทำนองนั่นเอง และ 2) เพรลูด หมายเลข 3 เล่ม 2 ไม่ได้มีเทคนิคและโน้ตที่ยากซับซ้อนมากนัก แต่ผู้วิจัยต้องสามารถผลิตเนื้อเสียงที่ดีและควบคุมจังหวะมือซ้ายแบบฮาบาเนราให้มีความสนุกสนาน ร่าเริง และถ่ายทอดผ่านบทเพลงให้ดี

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวเปียโน / ทักษะการบรรเลงเปียโน / บทเพลงเพรลูดของเดอบุสซี

* Corresponding author, email: minniemnrs@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ 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

Received: April 5, 2021 / Revised: July 9, 2021 / Accepted: July 13, 2021

Abstract

This article is about interpretation and performance practice of Prelude No. 2, Book I and Prelude No. 3, Book II composed by Claude Debussy (1862-1918). The purposes of this study are 1) to study Claude Debussy's biography and his Preludes, 2) to analyze all elements of musical structure of Prelude No. 2, Book I and Prelude No. 3, Book II, and 3) to present a guideline in practicing and performing a piano recital. The research results are 1) Prelude No. 2, Book I has complicated techniques both in producing and controlling the quality of sound; therefore, a pianist needs to produce and control 3 sound dimensions (counterpoint: ostinato, pedal, and melody) to produce light, mysterious and vague sound in order to meet the composer's purpose. 2) Prelude No. 3, Book II has less difficult techniques; however, a pianist needs to produce proper sound quality, control and present the lively habanera rhythmic pattern in the left hand through the performance.

Keyword: Piano Recital / Piano Performance / Debussy's Preludes

ความเป็นมาและความสำคัญ

ความเป็นมาและความสำคัญของบทความนี้เกิดจากผู้วิจัยมีความสนใจในบทเพลงเพรลูดและนำองค์ความรู้ที่เกิดจากการบรรเลงเดี่ยวเปียโน *เพรลูด หมายเลข 2 เล่ม 1 และ เพรลูด หมายเลข 3 เล่ม 2* ของเดอบุสซี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตของผู้วิจัยมาทำการศึกษาอย่างละเอียด วิเคราะห์ ตีความ ลีลาการบรรเลงบทเพลง รวมทั้งวางแผนการฝึกซ้อมทุกขั้นตอนก่อนทำการแสดงเดี่ยวเปียโน เพื่อถ่ายทอดผลงานการศึกษาวิจัยผ่านการแสดงที่สมบูรณ์แบบ และเพื่อให้เกิดประโยชน์สำหรับนักเปียโนและผู้สนใจที่จะบรรเลงบทเพลงเพรลูดต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์บทเพลงและความเป็นมาของเพรลูด
2. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงและเทคนิคในการบรรเลง เพรลูด หมายเลข 2 เล่ม 1 และ เพรลูด หมายเลข 3 เล่ม 2
3. เพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมและเตรียมการแสดงเดี่ยวเปียโน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. นักเปียโนสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการเตรียมตัวเพื่อการฝึกซ้อมและการแสดง
2. นักดนตรีและนักวิชาการด้านดนตรีสามารถนำข้อมูลไปประกอบการศึกษาค้นคว้าต่อไป
3. สถาบันการศึกษาทางดนตรีสามารถนำไปใช้เป็นเอกสารประกอบการเรียนการสอน
4. ผู้ชมการแสดงได้สัมผัสการแสดงเปียโนที่ผ่านการวิเคราะห์บทเพลงตามความมุ่งหมายของผู้ประพันธ์เพลง

ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาประวัติผู้ประพันธ์เพลงและบทเพลง *เพรลูด หมายเลข 2 เล่ม 1 และ เพรลูด หมายเลข 3 เล่ม 2* วิเคราะห์บทเพลงและเทคนิคในการบรรเลง นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมและเตรียมการแสดงเดี่ยวเปียโน

วิธีการดำเนินงานวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงเพื่อแสดง เรียนรู้วิธีการตีความและถ่ายทอดบทเพลงกับอาจารย์ผู้สอน
2. ศึกษาข้อมูล วิเคราะห์ ฝึกซ้อมบทเพลง และแสดงผลงาน
3. นำเสนอและจัดพิมพ์เป็นบทความวิจัย

แนวคิดในการตีความ ลีลาการบรรเลง และแนวทางในการฝึกซ้อมบทเพลง

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดในการตีความ ลีลาการบรรเลง และแนวทางในการฝึกซ้อมบทเพลง *เพรลูด หมายเลข 2* เล่ม 1 และ *เพรลูด หมายเลข 3* เล่ม 2 ของโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy,

ค.ศ. 1862-1918)[3,4] เพื่อเป็นองค์ความรู้เบื้องต้นในการนำไปพัฒนาประกอบการวิเคราะห์ ตีความในแต่ละส่วนของบทเพลง รวมทั้งนำเสนอประเด็นเทคนิคการฝึกซ้อมและลีลาการบรรเลงบทเพลงที่ผู้วิจัยค้นพบอย่างละเอียด เพื่อประโยชน์แก่ผู้อ่าน และเพื่อให้การแสดงเปียโนมีประสิทธิภาพที่ดียิ่งขึ้น

ผลการศึกษา

จากการศึกษาและฝึกซ้อมบทเพลง ผู้วิจัยได้รวบรวมประวัติของผู้ประพันธ์เพลงและบทเพลง วิธีการบรรเลง รวมถึงวิธีการซ้อมในจุดที่ยากหรือที่ผู้วิจัยประสบปัญหา เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้อ่านได้ศึกษาต่อยอด สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

1. ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสในในกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) ผู้มีชื่อเสียงทางด้านการแต่งเพลงที่ฉีกออกจากยุคโรแมนติกในศตวรรษที่ผ่านมา เดอบุสซีไม่มีกรอบในการประพันธ์ดนตรี แต่เป็นการแสวงหาความอิสระทั้งในการประพันธ์เพลงและการบรรเลง ทำให้เขาได้รับฉายาว่าเป็นผู้นำดนตรีในกระแสอิมเปรชันดังกล่าว เดอบุสซีเริ่มเรียนเปียโนครั้งแรกกับนักไวโอลิน ต่อมาได้เรียนเปียโนที่ Lavignac's Solfege Class ใน Paris Conservatory ที่กรุงปารีส เริ่มเรียนดนตรีอย่างจริงจังโดยเปลี่ยนจากการเรียนเปียโนไปเรียนการประพันธ์เพลงแทน ในปี ค.ศ. 1874 เมื่อเดอบุสซีอายุ 22 ปี ได้สำเร็จการศึกษาที่ The Paris Conservatory นอกจากนั้น เดอบุสซียังเคยเรียนเปียโนอย่างจริงจังกับครูเปียโนชื่อ มาดาม โมต์ (Madame Maute) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของเฟรเดริค โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ. 1810-1849) จึงสามารถกล่าวได้ว่าโชแปงมีอิทธิพลต่อเดอบุสซีโดยทางอ้อม[5]

ผลงานของเดอบุสซีในช่วงต้นได้รับอิทธิพลมาจากคีตกวีชาวฝรั่งเศสในยุคก่อนหน้า รวมทั้งได้รับอิทธิพลจากริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ. 1813-1883) แต่ต่อมาเดอบุสซีพัฒนาแนวทางการประพันธ์เพลงตามความคิดของตนเองจากการดูงานแสดง The Paris International Exposition ในปี ค.ศ. 1889 ซึ่งเขามีโอกาสได้ฟังการแสดงดนตรีกาเมลัน (Gamelan) ดนตรีพื้นบ้าน

[3] E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Dover Publications, Inc.,1966), 129-186

[4] Mary Nan Hudgins, "A Descriptive Analysis of the Preludes (Book I) of Claude Debussy" M.M. Thesis, University of Texas, 1956, accessed December 10, 2020. https://digital.library.unt.edu:.http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699640

[5] อรรถสิทธิ์ เมืองอินทร์, "เดบูซี่ ยอดกวีแนว Impressionism." Blog posted September 13, 2016.

ของอินโดนีเซีย[6] นอกจากนี้เดอบุสซียังสนใจบันไดเสียงโฮลโทน (Whole-tone scale)และเกรกอเรียนโมด (Gregorian Mode) จากยุคกลาง (Medieval) ทำให้เสียงดนตรีของเขามีความเป็นอิสระและเป็นไปตามธรรมชาติ เดอบุสซีนำองค์ประกอบเหล่านี้มาผสมผสานกับวรรณกรรมและจิตรกรรมที่เป็นสิ่งที่มีอิทธิพลต่อเขาเช่นกันมาใช้ในการประพันธ์เพลง เดอบุสซีมักเขียนชื่อเพลงที่ทำให้ผู้ฟังคาดเดาเรื่องราวของเพลงนั้น ๆ ได้ และมักเลือกใช้เกรกอเรียนโมด บันไดเสียงโฮลโทนและบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) มากกว่าบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ รวมทั้งบันไดเสียงประดิษฐ์ (Artificial Scale) เพื่อหลีกเลี่ยงการให้ความสำคัญกับโน้ตนำ (Leading Note) ที่ต้องเกลาสู่โน้ตโทนิกซึ่งเป็นวิธีการในการประพันธ์เพลงแบบดั้งเดิม แนวทางการประพันธ์เพลงของเดอบุสซีมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสในยุคเดียวกันอีกหลายคน เช่น โมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ. 1875-1937) ปอล ดูกาส์ (Paul Dukas, ค.ศ. 1865-1935) รวมทั้งสังคีตกวีชาติอื่น ๆ ด้วย ได้แก่ มานูเอล เด ฟายา (Manuel de Falla, ค.ศ. 1876-1946) ชาวสเปน เฟรเดริค เดเลียส (Frederick Delius, ค.ศ. 1862-1934) ชาวอังกฤษและราล์ฟ วอน วิลเลียมส์ (Ralph Vaughan Williams, ค.ศ. 1872-1958) ชาวอังกฤษ ผลงานของเดอบุสซีมีหลายประเภท ผลงานสำหรับวงออร์เคสตรา ได้แก่ *Prélude à l'après-midi d'un faune (Prelude to the Afternoon of a Faun)* และ *La Mer (The Sea)* สำหรับผลงานสำหรับเปียโนที่มีชื่อเสียงมีหลายบทได้แก่ *Suite Bergamasque, Children's Corner, 1 2 Etudes, Deux Arabesques, Images, Estampes* และ *24 Preludes*

เดอบุสซีเสียชีวิตที่บ้านในกรุงปารีสเมื่อวันที่ 25 มีนาคม ค.ศ. 1918 เมื่ออายุ 55 ปี ด้วยโรคมะเร็ง

2. ประวัติบทเพลง

เดอบุสซีประพันธ์และจัดพิมพ์ Preludes, Book I ในปี ค.ศ. 1910 ขณะที่ทำงานอยู่ในเวียนนาและบูดาเปสต์ ต่อมาได้ประพันธ์ Preludes, Book II และจัดพิมพ์ในปี ค.ศ. 1913 เพรลูดทั้งหมดแบ่งออกเป็น 2 เล่ม มีเพลงทั้งหมด 24 บทถือเป็นงานประพันธ์ชิ้นใหญ่ชิ้นหนึ่งของเดอบุสซี ทุกบทมีความต่อเนื่องกันอย่างเป็นธรรมชาติ เดอบุสซีเริ่มต้นการจัดวางแบบแผนตามระบบเช่นเดียวกับเพรลูดของโชแปงซึ่งได้ประพันธ์ไว้ 24 บทและเพื่อให้เพรลูดมีอิสระมากขึ้น เดอบุสซีได้คงรูปแบบของเพรลูดไว้แต่ให้ความสำคัญกับการพัฒนารูปแบบของเสียงที่ต่างไปจากแบบแผนเดิม

[6] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, "ดนตรีอิมเพรสชั่นนิซึม: โคลด เดอบุสซี," *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 2 (2553): 32-33.

และให้ความสำคัญกับลักษณะเด่นของบทเพลง ดังนั้นเพรลูดทั้ง 24 บทของเดอบุสซีนี้จึงถือว่าเป็นการเปิดโลกแห่งจินตนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน[7]

3. การตีความ ลีลาการบรรเลง และการฝึกซ้อมเพื่อเตรียมการแสดงเดี่ยวเปียโน

3.1 Prelude No. 2, Book I (Voiles)

วัล (Voiles) เป็นภาษาฝรั่งเศส ตรงกับคำภาษาอังกฤษ คือ Sails แปลว่า ผ้าคลุมหน้า ใบเรือหรือการล่องเรือ ผู้เล่นสามารถตีความเพรลูดบทนี้เปรียบเสมือนการล่องเรือในทะเล โดยเดอบุสซีต้องการสื่อถึงความคลุมเครือเหมือนเรือที่กำลังลอยอยู่บนน้ำหรือดวงตาที่ซ่อนอยู่ใต้ผ้าคลุมหน้าไม่มีอะไรชัดเจน เวลาเล่นออกมาผู้ฟังจึงไม่สามารถรู้ได้เลยว่าที่แท้จริงแล้วเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียงใด[8] ความคิดหลัก 3 ความคิดของเดอบุสซีในเพลงนี้ได้แก่ การใช้บันไดเสียงโฮลโทนในรูปแบบของคู่สามไล่กันลงมาตอนเริ่มเพลงและการใช้โน้ต B♭ ที่เป็นตัวที่ต่ำที่สุดในบทเพลงเป็นโน้ตเสียงค้าง (Pedal tone) ตั้งแต่ห้องที่ 5 เป็นต้นไป ทำให้ผู้เล่นสามารถตีความเปรียบเทียบได้กับการล่องเรืออยู่ในทะเลที่สงบแต่มีหมอกปกคลุมอยู่มากจึงทำให้มองเห็นทางไม่ชัด ต่อมาเดอบุสซีเลือกนำเสนอโน้ต G♯ และ B♭ ซึ่งจะพบใน 4 หน่วยย่อยเอก (Motive) ได้แก่ Motive a, Motive b, Motive c และ Motive d motive d เปรียบเหมือนเรือที่เจอลมพายุหนัก แต่ไม่ช้าพายุนั้นก็สงบลงพร้อมหมอกที่จางหายไป ดังตัวอย่างที่ 1

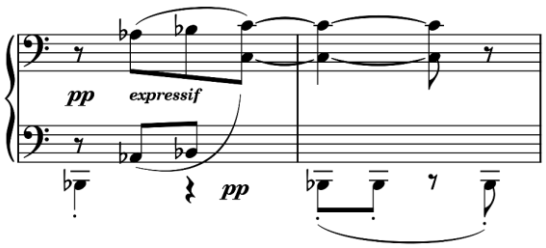
ตัวอย่างที่ 1 Prelude No.2, Book I

Motive a ห้องที่ 1-2

[7] E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, 129-130.

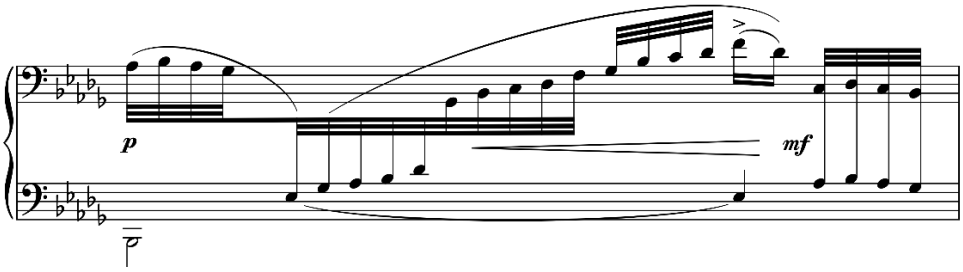
[8] Ibid., 133-135.

Motive b ห้องที่ 7-8



Motive c ห้องที่ 22-23

Motive d ห้องที่ 42

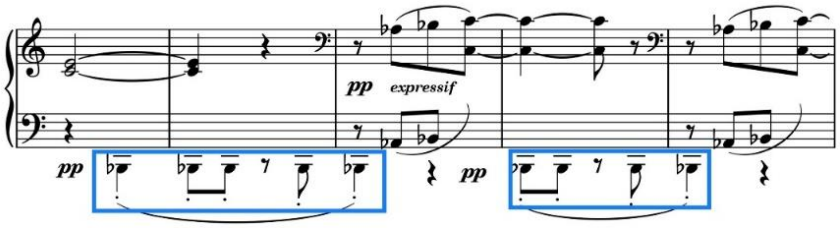


Prelude No.2, Book I ถูกสร้างขึ้นเป็นลีลาสอดประสานแนวทำนองอิสระ ซึ่งมีทั้งหมด 3 แนว ได้แก่ 1) ออสตินาโต คือ แนวซ้ำยืนพื้น แนวทำนองหรือจังหวะที่เล่นซ้ำไปมา เป็นแนวหลักของเพลง ซึ่งผู้เล่นสามารถเปรียบได้กับเรือที่กำลังล่องอยู่ในทะเลที่สงบ 2) เพเดิล (Pedal) ในที่นี้หมายถึงโน้ตเสียงค้าง คือโน้ตที่เล่นค้างไว้หรือโน้ตที่เล่นซ้ำ ๆ ต่อกัน ในขณะที่แนวอื่นเล่นทำนองหรือเสียงประสาน เปรียบได้กับเสียงเบา ๆ ของคลื่น และ 3) แนวทำนอง เปรียบได้กับหมอกจางที่ปกคลุมอยู่ทั่วไป

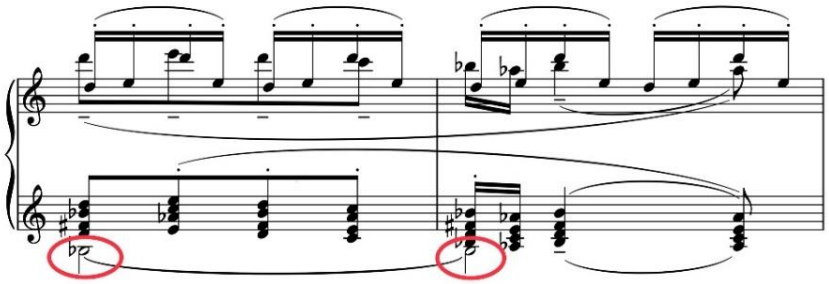
โน้ตเพลงแสดงออสตินาโตและโน้ตเสียงค้าง โดยอธิบายออสตินาโตคือโน้ตในกล่องสี่เหลี่ยมและโน้ตเสียงค้างคือโน้ตในวงรี ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 Prelude No.2, Book I

ห้องที่ 5-9



ห้องที่ 33-34



แนวทางการฝึกซ้อมในภาพรวมของ *Prelude No.2, Book I* ไม่ได้เป็นบทเพลงที่มีเทคนิคและโน้ตที่ยากซับซ้อน แต่ความยากของบทเพลงนี้คือการผลิตเนื้อเสียง ควบคุมเสียงและทำให้บทเพลงมีสีสันตามที่เดอบุสซีต้องการ เดอบุสซีต้องการสื่อถึงความคลุมเครือเหมือนการล่องเรืออยู่บนน้ำทะเล นักเปียโนจึงต้องเล่นให้บรรยากาศของเพลงมีความคลุมเครือ แต่ในขณะเดียวกันต้องซ้อมจนสามารถผลิตและควบคุมเสียงทั้ง 3 มิติเพื่อให้ผู้ฟังสามารถได้ยินอย่างชัดเจน

ช่วงแรกของ *Prelude No. 2, Book I* ห้องที่ 1-41 ปรากฏเทคนิคที่ยากคือการทำให้บรรยากาศของเพลงคลุมเครือแต่ต้องผลิตและควบคุมเสียงทั้ง 3 มิติให้ชัดเจน มิติที่ 1 คือ ทำนองหลักที่ปรากฏขึ้นในห้องแรกและดำเนินตลอดในช่วงแรกเป็นบันไดเสียงโฮลโทน ความยากของการเล่นทำนองหลักคือส่วนมากจะเป็นบันไดเสียงโฮลโทนแบบคู่สาม ผู้วิจัยจึงต้องฝึกซ้อมมากเป็นพิเศษเพื่อให้เล่นได้เรียบไพเราะและสวยงาม มิติที่ 2 คือ ออสตินาโตที่ปรากฏในห้องที่ 5 และดำเนินตลอดในช่วงแรก ความยากของการเล่นออสตินาโตคือการควบคุมเสียงให้ไม่ดังจนเกินไปแต่ในขณะเดียวกันยังรู้สึกมั่นคง ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้วกลางและนิ้วชี้ในการเล่นเพื่อความมั่นคงพร้อมทั้งใช้ส่วนปลายนิ้วสัมผัสลงไปที่คีย์เพื่อความคมชัดของเสียงและนำเสนอออกมาให้เหมือนเรือที่กำลังลอยอยู่บนทะเลที่สงบ มิติที่ 3 คือโน้ตเสียงค้างที่ปรากฏในห้องที่ 21 และดำเนินตลอดในช่วงแรก ความยาก

ของการเล่นโน้ตเสียงค้างคือการใช้เพเดิล ผู้วิจัยต้องลองฝึกใช้เพเดิลหลายรูปแบบทั้งการใช้แบบครึ่งเดียวกับแบบเต็มและระยะเวลาในการเหยียบเพเดิลที่ทำให้โน้ตตัวนั้นสามารถอยู่จนจบประโยคแต่ไม่ทำให้รกหูจนเกินไปเพื่อทำให้เสียงออกมาเหมือนกับเสียงคลื่นเบา ๆ

ช่วงที่สอง ห้องที่ 42-57 เทคนิคที่ยากคือการเปลี่ยนสีสันของเพลงเพราะช่วงนี้เปลี่ยนจากการนำเสนอในรูปแบบบันไดเสียงโฮลโทน เป็นนำเสนอในรูปแบบของบันไดเสียงเพนตาโทนิก นอกจากนี้ตลอดทั้งช่วงที่สองมีการนำเสนอทำนองด้วยจังหวะที่รวดเร็ว ผู้วิจัยจึงต้องฝึกฝนเพื่อความคล่องตัวของนิ้วและแขน เพื่อให้เล่นได้อย่างเรียบเนียนให้เหมือนพายุและลมที่มาและหายไปอย่างรวดเร็ว

ช่วงที่สาม ห้องที่ 58-64 ซึ่งเป็นช่วงสุดท้ายของบทเพลง เดอบุสซีได้นำทำนองหลักของช่วงแรกมาผสมกับคอร์ดในช่วงที่สองและนั่นคือเทคนิคที่ยากของช่วงนี้ ผู้วิจัยต้องคุมเสียงและแบ่งความสำคัญของทำนองหลักและคอร์ดให้เท่ากัน โดยต้องผ่อนน้ำหนักนิ้วและน้ำหนักมือของทั้งคู่เพื่อไม่ให้มีอะไรโดดเด่นและไม่คลุมเครือจนเกินไป

3.2 Prelude No.3, Book II (*La Puerta del Vino* หรือ *The Wine's Gate)*

La Puerta del Vino ถูกประพันธ์ขึ้นเนื่องจากเดอบุสซีได้รับโปสการ์ดจากเด ฟา ยา ในโปสการ์ดเป็นภาพเอล ปูรตา เดอ วีโน (El Puerta De Vino) คือประตูของปราสาทอัลฮัมบรา (the Alhambra Palace) ในเมืองเกรนาดาประเทศสเปน ปราสาทถูกสร้างขึ้นในศตวรรษที่ 13 ถูกครอบครองโดยเจ้าชายสเปน กำแพงปราสาทมีหลายประตูโดยประตูเหล่านั้นถูกสร้างในยุคสมัยที่ต่างกัน เดอบุสซีไม่ได้ให้ความสนใจเกี่ยวกับประตูมากนักแต่เขากลับสนใจภาพของความสนุกสนามของผู้คนที่ดื่มไวน์ การเต้นระบำฟลาเมงโก (Flamenco Dance) และจังหวะฮาบาเนรา (Habanera Rhythm)[9] ซึ่งมีอิทธิพลให้เดอบุสซีนำจังหวะฮาบาเนรามาใช้ในการสร้างสีสันให้กับเพลงบทนี้ ซึ่งเขาก็สามารถนำเสนอออกมาได้อย่างยอดเยี่ยม

ความโดดเด่นและความน่าสนใจของ Prelude No.3, Book II คือ ในช่วงเริ่มต้นของเพลง เดอบุสซีใช้โน้ต $D^{\flat}$-$A^{\flat}$ เป็นออสตินาโต ทำให้รู้สึกว่า $D^{\flat}$ เป็นศูนย์กลางเสียง (Tone Center) ขณะเดียวกันเดอบุสซีก็นำเสนอโน้ต D- E- A ซึ่งไม่เข้ากับออสตินาโตที่กล่าวไปข้างต้นจึงเป็นผลทำให้เกิดไบโทนาลิตี (Bitonality หรือ Bitonal Effect) คือ ระบบอิงกุญแจเสียงคู่หรือระบบ

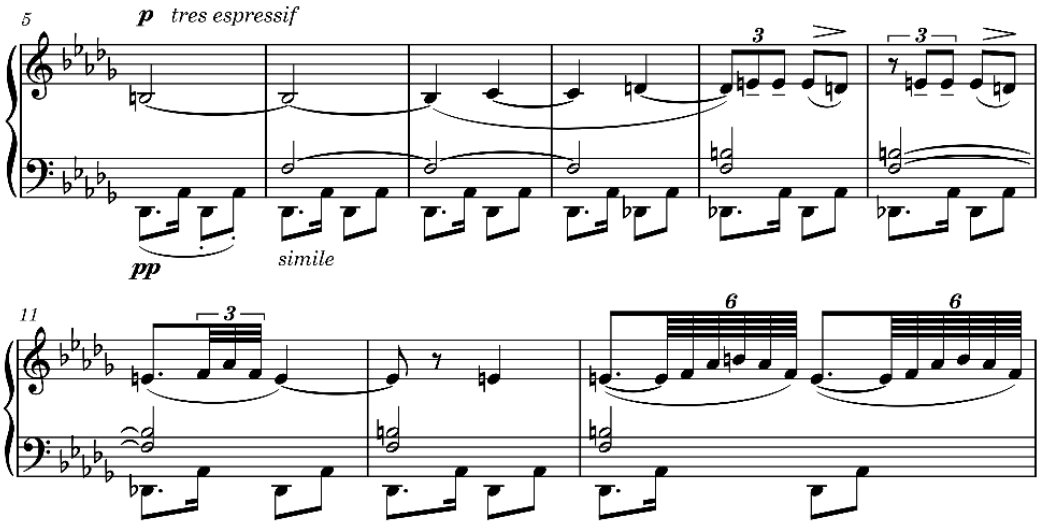
[9] Ibid., 166-170.

ที่มีกุญแจเสียง 2 กุญแจเสียงเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ซึ่งทำให้ผู้เล่นตีความได้เปรียบกับผู้ชายที่กำลังสนใจในผู้หญิงคนหนึ่งในงานเต้นรำ โดยมีทั้งความรู้สึกตื่นเต้นและลังเลใจ ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 *Prelude No.3, Book* II ห้องที่ 1-4

เดอบุสซีเสนอทำนองแรกซึ่งประกอบด้วยโน้ต (Scale) B-C-D-E-F-A♭ ในห้องที่ 5-11 ซึ่งทำให้เกิดไบโทนาลิตีที่กล่าวไปและมีการย้ำทำนองซ้ำๆที่ค่อยๆเพิ่มความน่าสนใจมากขึ้นในแต่ละครั้ง ซึ่งทำให้ผู้เล่นตีความได้เปรียบกับการที่ผู้ชายเริ่มเข้าไปทำความรู้จักกับผู้หญิงที่ตนชอบอย่างค่อยเป็นค่อยไป ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 Prelude No.3, Book II ห้องที่ 5-13



Prelude No.3, Book II ถูกสร้างขึ้นในลักษณะลีลาสอดประสานแนวทำนองอิสระ ซึ่งมีทั้งหมด 3 แนว เช่นเดียวกับ *Voiles*

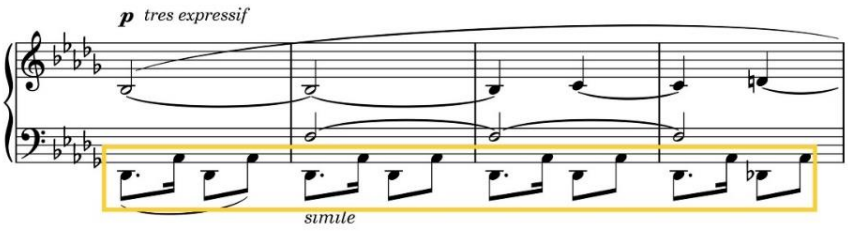
1) จังหวะฮาบาเนราเป็นจังหวะเต้นรำที่หลายคนคุ้นเคยโดยคิดว่าเป็นจังหวะเต้นรำของสเปน แต่แท้จริงจังหวะฮาบาเนราเป็นจังหวะเต้นรำที่มาจากคิวบา มีประวัติน่าสนใจคือเนื่องมาจากการล่าอาณานิคมของสเปนที่บุกเข้าคิวบา เมื่อ ค. ศ. 1492 และยึดครองคิวบาได้ในปี ค.ศ.1513 ทำให้วัฒนธรรมสเปนและยุโรปเข้าไปผสมกับวัฒนธรรมอาฟริกันคิวบันในหลายมิติ ในปลายศตวรรษที่ 18 ต่อต้นศตวรรษที่ 19 การหลอมรวมชองวัฒนธรรมดนตรีของชาวผิวขาวจากยุโรปและชนพื้นเมืองในคิวบาทำให้เกิดดนตรีชื่อคอนทราแดนซา (Contradanza) และต่อมาในปีค.ศ. 1913 ดนตรีคอนทราแดนซาถูกพัฒนากลายเป็นดนตรีคอนทราแดนซา ฮาบาเนรา (Contradanza Habanera) หรือคนทั่วไปเรียกจังหวะใหม่นี้สั้น ๆ ว่าฮาบาเนรา[10] ซึ่งผู้เล่นสามารถเปรียบจังหวะฮาบาเนราได้กับความสนุกสนานและตื่นเต้นของชายหนุ่มที่ได้พบหญิงสาวที่ตนเองชอบในงานเต้นรำ

2) แนวทำนอง (Melody) คือ ทำนองหรือทำนองเพลงส่วนประกอบหนึ่งของดนตรี เกี่ยวข้องกับระดับเสียง หมายถึงระดับเสียงหลายเสียงที่นำมาเรียงติดต่อกันเป็นหนึ่งเดียวพร้อมกับจังหวะ ซึ่งสิ่งที่พิเศษอีกหนึ่งอย่างคือ เดอบุสซีเขียนให้ทำนองหลักของเพลงนี้อยู่ใน แนวกลาง ซึ่งผู้เล่นสามารถเปรียบแนวทำนองได้กับบรรยากาศที่มีผู้คนมากมายที่กำลังเต้นรำกันอย่างสนุกสนาน

3) เพเดิล ในที่นี้หมายถึงโน้ตเสียงค้างคือโน้ตที่เล่นค้างไว้หรือโน้ตที่เล่นซ้ำ ๆ ต่อกันในขณะที่แนวอื่นเล่นทำนองหรือเสียงประสาน โน้ตเพลงแสดงตัวอย่างจังหวะฮาบาเนราและโน้ตเสียงค้าง จังหวะฮาบาเนราอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมและโน้ตเสียงค้างอยู่ในวงรี ดังตัวอย่างที่ 5

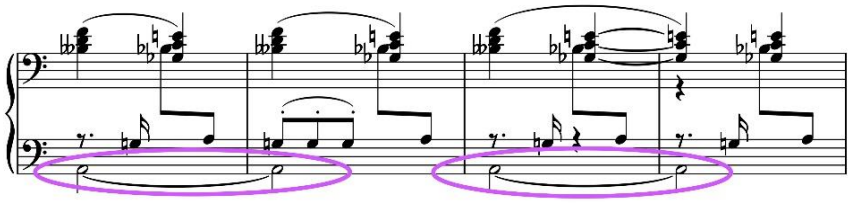
ตัวอย่างที่ 5 *Prelude No.3, Book II*

ห้องที่ 5-8



[10] อเนกระรัว. “ดนตรี Afro-Cuban (ตอนที่ 1 และตอนที่ 2),” *นิตยสารผู้จัดการ*. มกราคม และกุมภาพันธ์ 2546.

ห้องที่ 62-65



แนวทางการฝึกซ้อมในภาพรวมของ Prelude No.3, Book II ไม่ได้เป็นบทเพลงที่มีเทคนิคและโน้ตที่ยากซับซ้อนมากนัก แต่ความยากของบทเพลงนี้คือการผลิตเนื้อเสียง ควบคุม ควบคุมจังหวะมือซ้ายที่เล่นในจังหวะแบบฮาบาเนราและทำให้บทเพลงมีสีสันตามที่เดอบุสซีต้องการ เดอบุสซีต้องการให้เพลงนี้มีความสนุกสนาน ร่าเริง เหมือนผู้คนที่กำลังเต้นรำ ดื่มไวน์กันในงานเลี้ยง และมีกลิ่นอายความเป็นสเปน ยุโรปและคิวบัน ผู้วิจัยจึงถ่ายทอดความสนุกสนานออกมาผ่านบทเพลงให้ดี

ช่วงแรก ในห้องที่ 1-30 เทคนิคที่ยากคือการเล่นจังหวะฮาบาเนราในมือซ้ายให้สม่ำเสมอและมั่นคง ผู้วิจัยต้องค้นคว้าหาข้อมูลเพื่อศึกษาเกี่ยวกับจังหวะฮาบาเนราให้เข้าใจ ฟังเพลงที่มีจังหวะแบบนี้จนซาบซึ้งและฝึกซ้อมจนกว่าจะเล่นมือซ้ายได้อย่างแม่นยำ

ช่วงที่สองในห้องที่ 31-65 เทคนิคที่ยากคือ ทำนองที่แปลกใหม่ไปจากในช่วงแรก ทำนองในช่วงนี้จะมีความซับซ้อนมากขึ้น เดอบุสซีนำเสนอมือขวาในรูปแบบคู่สามและคอร์ดเป็นส่วนใหญ่จึงทำให้การผลิตเสียงของทำนองหลักยากขึ้นเพราะทำนองหลักถูกซ้อนอยู่ในคอร์ด ผู้วิจัยจึงต้องนำทำนองหลักของมือขวาออกมาซ้อมพร้อมกับมือซ้ายจนแม่นเสียก่อนแล้วจึงเล่นมือขวาเป็นคอร์ดพร้อมกับจังหวะฮาบาเนราในมือซ้าย

ช่วงที่สาม ห้องที่ 66-90 เทคนิคที่ยากคือการที่เดอบุสซีนำทำนองในช่วงแรกกลับมานำเสนออีกครั้งในรูปแบบที่ยากขึ้นในห้องที่ 74 ผู้วิจัยต้องเล่นมือซ้ายเป็นจังหวะฮาบาเนราในขณะที่มือขวาต้องเล่นทำนองหลักเป็นคู่สามในลักษณะเขบ็ตสี่ชั้นติดกัน 7 ตัวซึ่งถือเป็นส่วนที่ยากที่สุดของเพลงนี้ก็ว่าได้เพราะฉะนั้นก่อนที่จะมาซ้อมตรงจุดนี้ ผู้วิจัยควรหาแบบฝึกหัดที่สามารถพัฒนาการเล่นคู่สามมาฝึกซ้อมจนสามารถแยกประสาทของนิ้วได้อย่างว่องไว เช่น การซ้อมแบบฝึก *Hanon* หมายเลข 48, 50, 52 และ 54 ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดสำหรับพัฒนาการเล่นคู่สาม เมื่อมีนิ้วที่แข็งแรงและคล่องตัวแล้ว ผู้วิจัยจะสามารถเล่นได้อย่างไพเราะตามจุดมุ่งหมายของเดอบุสซี

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัยพบว่าเดอบุสซีเป็นกวีคนสำคัญคนหนึ่งในกระแสอิมเปรชัน เนื่องจากแนวเพลงของเดอบุสซี ฉีกออกจากยุคโรแมนติกในศตวรรษที่ผ่านมาเพราะเพลงในยุคนี้จะเต็มไปด้วยจินตนาการ อารมณ์ที่ล่องลอยและเป็นอิสระ บทประพันธ์ส่วนใหญ่ของเดอบุสซีได้แรงบันดาลใจมาจากวรรณกรรมและจิตรกรรม ลักษณะเด่นของ *Prelude No.2, Book I* คือ การนำเสนอบทเพลงผ่านบันไดเสียงโฮลโทนและบันไดเสียงเพนตาโทนิกซึ่งเดอบุสซีได้รับอิทธิพลมาจากชาวตะวันออก บรรยากาศของเพรลูดบทนี้มีความคลุมเครือ ล่องลอยและเป็นอิสระ ผู้วิจัยจึงต้องฝึกซ้อมและเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมเพื่อผลิตเสียงออกมาให้คลุมเครือแต่นำเสนอเสียงทั้งสามมิติออกมาได้อย่างชัดเจนตามที่เดอบุสซีต้องการ ลักษณะเด่นของ *Prelude No.3, Book II* คือ จังหวะฮาบาเนราที่สนุกสนานและสร้างสีสันให้เพลงเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยต้องศึกษา ค้นคว้า จนมีความเข้าใจและซาบซึ้งถึงจะสามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างไพเราะ ในส่วนของเทคนิคการบรรเลง มีส่วนที่ต้องฝึกซ้อมมาก โดยเฉพาะการควบคุมจังหวะฮาบาเนราผู้วิจัยต้องฝึกซ้อมจนแม่นยำก่อนจะนำไปเล่นรวมกับทำนองหลักในมือขวา จะเห็นได้ว่าเพรลูดทั้ง 2 บทมีความยากที่ต่างกัน แต่หากวางแผนการซ้อมได้ดีก็จะสามารถถ่ายทอดออกมาได้ตามจุดมุ่งหมายของเดอบุสซีอย่างสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะ

1. ผู้ที่ต้องการบรรเลง *Prelude No. 2, Book I และ Prelude No. 3, Book II* สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนสามารถอ่านข้อมูลจากผลงานวิจัยครั้งนี้เป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลง รวมถึงการตีความการบรรเลงและวิธีฝึกซ้อม เพื่อให้สามารถถ่ายทอดบทเพลงได้ตรงจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์

2. แนวทางการตีความการบรรเลงในการวิจัยครั้งนี้ ไม่เพียงแต่เป็นแนวทางในการเตรียมการแสดงบทเพลง *No. 2, Book I และ Prelude No. 3, Book II* เท่านั้น แต่บทเพลงอื่นของเดอบุสซีที่มีลักษณะคล้ายกันก็สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางตีความและฝึกซ้อมได้เช่นกัน

วันและสถานที่จัดแสดง

บทเพลง Prelude No. 2, Book I และ Prelude No. 3, Book II เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเปียโนเดี่ยว จัดขึ้นเมื่อวันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2564 เวลา 14.00 น. ณ Tongsuang's Concert Salon & Gallery คลองหลวง จังหวัดปทุมธานี ใช้เวลาแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

บรรณานุกรม

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “ดนตรีอิมเพรสชั่นนิซึม โคลด เดอบุสซี.” *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 2 (2553): 30-37.

อรรถสิทธิ์ เมืองอินทร์. “เดบูซี่ ยอดกวีแนว Impressionism”. Blog posted September 13, 2016. สืบค้นเมื่อ 8 มกราคม 2564. เข้าถึงจาก https://blogazine.pub/blogs/atthasit-muangin/post/5853

อเนกระรัว. “ดนตรี Afro-Cuban (ตอนที่ 1 และ ตอนที่ 2)”. *นิตยสารผู้จัดการ.* มกราคมและกุมภาพันธ์ 2546. สืบค้นเมื่อ 11 มกราคม 2564 เข้าถึงจาก http://info.gotomanager.com/news/details.aspx?id=4508 และ http://info.gotomanager.com/news/details.aspx?id=5292

Debussy, Claude. Ernst-Günter Heinemann (Editor). Hans-Martin Theopold (Fingering). François Lesure (Preface). *Préludes Book I, Premier livre.* Paris: G. Henle, 1910.

_____. Ernst-Günter Heinemann (Editor). Hans-Martin Theopold (Fingering). François Lesure (Preface). *Préludes Book II, Deuxième livre.* Paris: G. Henle, 1913.

Hudgins, Mary Nan “A Descriptive Analysis of the Preludes (Book I) of Claude Debussy.” M.M., University of North Texas, 1956. Accessed December 10, 2020. https://digital.library.unt.edu:.http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699640

Koatsombat, Jerawat. “Music: Mr. Jirawat’s classroom, Claude Debussy: โคล้ด เดอบุสซี.” Accessed December 10, 2020. https://sites.google.com/site/mrjisclassroom/prawati-sangkhit-kwi-laea-phl-ngan/claude-debussy

Schmitz, E. Robert. *The Piano Works of Claude Debussy.* New York: Dover Publications, 1966.

พฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นไทย

Music Listening Behaviors of Thai Adolescents

วีระกิจ สุวรรณพิทักษ์[1] สมชัย ตระการรุ่ง*[2]
Weerakit Suwanphithak[1] Somchai Trakarnrung*[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นไทย โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสำรวจ ประชากร คือ วัยรุ่นไทยที่มีอายุ 12 – 18 ปี กลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนโรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฝ่ายมัธยม ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 และ 4 จำนวน 275 คน โดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง และการสุ่มตัวอย่างอย่างง่าย เครื่องมือที่ใช้ ได้แก่ 1) แบบวิเคราะห์เอกสาร และ 2) แบบสำรวจออนไลน์ ผลการวิจัยพบว่า ตอนที่ 1 ด้านข้อมูลทั่วไป นักเรียนผู้ให้ข้อมูลจากการทำแบบสำรวจจำนวนทั้งหมด 275 คน ส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง อายุ 12 – 16 ปี โดยส่วนใหญ่อยู่ในช่วงอายุ 12 ปี กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 และ4 ซึ่งนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีจำนวนมากกว่า นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ตอนที่ 2 ปัจจัยที่ส่งเสริมพฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่น พบว่า ช่องทางในการรู้จักและฟังเพลงมากที่สุด คือ ยูทูบ โดยบุคคลที่แนะนำให้รู้จักเพลงและศิลปินมากที่สุด คือ เพื่อน และส่วนใหญ่ฟังเพลงคนเดียว นอกจากนี้พบว่าวัยรุ่นฟังเพลงทุกวัน ช่วงเวลาที่ฟังส่วนใหญ่ คือ 18.00 – 21.00 น. โดยฟังเฉลี่ยครั้งละ 2 ชั่วโมง และส่วนใหญ่จะฟังในพื้นที่ส่วนตัว ได้แก่ บ้าน ห้องนอนส่วนตัว และรถยนต์

คำสำคัญ: วัยรุ่นไทย / พฤติกรรมการฟังเพลง / การวิจัยเชิงสำรวจ

* Corresponding author, email: Somchai.tra@mahidol.edu

[1] อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] Instructor, Department of Art Music and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองคณบดีฝ่ายบริหารจัดการการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

[2] Asst. Prof., Deputy Dean for Educational Management, Faculty of Graduate Studies, Mahidol University

Received: December 26, 2021 / Revised: February 23, 2022 / Accepted: March 1, 2022

Abstract

This research aimed to investigate the music listening behaviors of Thai adolescents. The survey research was employed in the study. The population was Thai adolescents. By means of purposive sampling, the participants included Chulalongkorn University Demonstration Secondary School students of grades 7 and 10 (N = 275). Data were collected by using document analysis forms, and online questionnaire. The results can be divided into 2 parts. On the one hand, the majority of participants were girls between 12 and 16 years old, studying in grades 7 and 10, with the number of seventh grades greater than those in grade 10. The participants, on the other hand, knew the up-to-date songs through YouTube. Many new songs were with significant influence recommended by their friends. The findings also suggest that they usually listened to the music alone. According to their listening time, they listened to the music from 6 PM to 9 PM which were approximately 2 hours per session. Furthermore, the most favorite private places to listen to music were at home, bedroom, and car.

Keywords: Thai Adolescents / Music Listening Behavior / Survey Research Method

ที่มาและความสำคัญ

การฟังเพลงหรือการบริโภคงานดนตรีในลักษณะต่าง ๆ เป็นเรื่องพื้นฐานที่ทุกคนปฏิบัติภายใต้ความแตกต่างของสภาพแวดล้อมและบริบทในแต่ละวัฒนธรรม ส่งผลให้เกิดความหลากหลายของงานดนตรี การฟังเพลงนอกจากจะเป็นกิจกรรมที่มีอยู่ในทุกวัฒนธรรมแล้ว ยังเกิดขึ้นกับคนทุกเพศทุกวัยตั้งแต่เกิดจนตายโดยมีงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับการฟังเพลงและการตอบสนองต่อดนตรี

ของคนในทวีปยุโรป [3] พบว่า การตอบสนองต่อดนตรีเกิดขึ้นได้ตั้งแต่เราเป็นทารกอยู่ในท้อง ตลอดจนวัยเด็ก วัยรุ่น ผู้ใหญ่ และผู้สูงอายุ ล้วนผ่านกระบวนการเรียนรู้ทักษะดนตรีทั้งทางตรงและทางอ้อม จึงส่งผลให้การฟังเพลงเกิดขึ้นในทุกช่วงวัยของมนุษย์ และเป็นกิจกรรมที่สอดแทรกอยู่ในวิถีชีวิตประจำวันดังที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น

จากข้อมูลประชากรไทยประจำปี พ.ศ.2563 มีประชากรทั้งหมด 66,186,727 คน ประกอบไปด้วยบุคคลที่มีอายุน้อยกว่า 1 ปี จนถึง 100 ปี พบว่าอยู่ในช่วงวัยรุ่น อายุ 12 – 18 ปี จำนวนทั้งสิ้น 5,567,725 คน คิดเป็น 8.41% ของจำนวนประชากรไทยทั้งหมด[4] ซึ่งเป็นวัยที่กำลังค้นหาตนเอง และเป็นวัยที่มีอิทธิพลต่อสังคมในยุคนั้น ๆ ดังเช่นในยุคปัจจุบันที่เทคโนโลยีพัฒนาไปอย่างรวดเร็ว สื่อออนไลน์เป็นสิ่งที่มีอิทธิพลต่อวัยรุ่นเป็นอย่างมาก วัฒนธรรมของวัยรุ่นเปลี่ยนแปลงและเติบโตขึ้นพร้อมการผูกไว้กับดนตรีเป็นส่วนสำคัญ จะเห็นได้จากการที่นักประวัติศาสตร์วัฒนธรรมบางท่านใช้แนวเพลง (Genres) เป็นเกณฑ์ในการจำแนกยุคสมัยของวัยรุ่น เช่น ยุคฮิปปี้ (Hippie) ยุคพังค์ (Punk) ยุคฮิปฮอป (Hip Hop) เป็นต้น[5] ทำให้เห็นว่าวัฒนธรรมวัยรุ่นเป็นวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย และเป็นตัวขับเคลื่อนสำคัญของการเปลี่ยนแปลงความนิยมทางด้านดนตรีของสังคมในช่วงนั้น ๆ อย่างมีนัยสำคัญ

พฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นในแต่ละสังคมมีความหลากหลายจึงเป็นข้อมูลสำคัญที่ทุกคนควรได้เข้าถึง โดยเฉพาะบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการขับเคลื่อนสังคมและวัยรุ่นในด้านต่าง ๆ ผู้วิจัยพบว่าในต่างประเทศได้มีการศึกษาวิจัยและรวบรวมข้อมูลไว้มากมาย ทอม เทอ บอจ์ท (Tom Ter Bogt)และคณะ[6] ได้ศึกษารสนิยมทางดนตรีของวัยรุ่นประเทศเนเธอร์แลนด์ที่อยู่ในช่วงอายุ 12 - 14 ปี เกี่ยวกับรูปแบบดนตรีและรสนิยมทางดนตรีในระดับกลุ่มของวัยรุ่น พบว่า แนวเพลง (Genres) ทั้ง 5 แนว ที่วัยรุ่นนิยมฟัง ได้แก่ พอป (Pop)/ดัชพอป (Dutch Pop), แอฟโฟร่อเมริกันพอป (Afro-American Pop), อีลิต (Elite), ร็อก (Rock) และ แดนซ์ (Dance) นอกจากนี้ เดฟ

[3] Andrew Gregory, “The Roles of Music in Society: The Ethnomusicological Perspective,” in *The Social Psychology of Music,* ed. David Hargreaves (New York: Oxford University Press, 1997), 123.

[4] สำนักงานสถิติแห่งชาติ, “จำนวนประชากรจากการทะเบียน พ.ศ. 2563,” สืบค้นเมื่อ วันที่ 17 มิถุนายน 2564, http://statbbi.nso.go.th/staticreport/page/sector/th/01.aspx.

[5] ปิ่นแก้ว เหลืองอร่ามศรี, “วัฒนธรรมวัยรุ่น,” *Journal of Social Sciences, Faculty of Social Sciences, Chiang Mai University 22,* 1 (2562): 27-28.

[6] Tom Ter Bogt, and others, “Youngsters and Their Musical Taste: Musical Styles and taste Group,” *The Netherlands’ Journal of Social Sciences* 39, 1 (2003): 35.

มิรันดา (Dave Miranda) ได้นำเสนอพฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นในต่างประเทศไว้ว่าวัยรุ่นฟังเพลงเฉลี่ย 3 ชั่วโมงต่อวันหากคิดเป็นชั่วโมงสะสมในการฟังเพลงของวัยรุ่นพบว่าฟังสะสมมากกว่า 10,000 ชั่วโมง อีกทั้งยังพบการศึกษาพฤติกรรมการบริโภคงานดนตรีซึ่งทำให้เกิดเป็นรสนิยมทางดนตรีของแต่ละบุคคลทั้งในทวีปยุโรป และอเมริกา โดยนำเสนอปัจจัยที่ส่งเสริมให้เกิดรสนิยมทางดนตรีไว้อย่างชัดเจน ได้แก่ อายุ เพศ ครอบครัว เพื่อน ครู เทคโนโลยี และการใช้ชีวิตประจำวันของวัยรุ่น[7] จากข้อมูลข้างต้นทำให้เห็นภาพและเข้าใจถึงวัฒนธรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นในต่างประเทศ หากแต่ยังไม่พบข้อมูลที่ได้จากการศึกษาพฤติกรรมการฟังเพลงรวมถึงรสนิยมทางดนตรีของวัยรุ่นในประเทศไทยพบเพียงงานวิจัยที่ศึกษาในด้านปัจจัยที่ส่งผลต่อการเข้าชมดนตรีคลาสสิก พฤติกรรมการฟังเพลงผ่านยูทูบของกลุ่มวัยต่าง ๆ อีกทั้งมีการศึกษาในมิติของอุตสาหกรรมเพลงไทยตั้งแต่ในอดีตจนถึงยุคประเทศไทย 4.0 ทั้งในเรื่องของการบริโภคผลิตภัณฑ์ดนตรี เช่น เทป ซีดี และช่องทางในการฟังเพลงในยุคปัจจุบัน รวมไปถึงรูปแบบทางการตลาดและแนวโน้มธุรกิจดนตรีสดในประเทศไทย และกระแสนิยมของผู้ฟังที่มีต่อธุรกิจเพลงในยุคดิจิทัล[8] จะเห็นได้ว่างานวิจัยในประเทศไทยมุ่งเน้นการศึกษาไปที่พฤติกรรมการฟังเพลงของกลุ่มบุคคลในช่วงวัยต่าง ๆ และการขับเคลื่อนอุตสาหกรรมเพลงของประเทศไทยเป็นหลัก ยังไม่พบการศึกษาด้านพฤติกรรมการฟังเพลงในวัยรุ่นไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคศตวรรษที่ 21

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

เพื่อศึกษาพฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นไทย

ขอบเขตในการวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้วิธีการสำรวจ (Survey) โดยศึกษาพฤติกรรมการฟังเพลงของนักเรียนโรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฝ่ายมัธยม ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 และ 4 ภาคต้น ปีการศึกษา 2564

---

[7] Adrian North and David Hargreaves, *The Socail and Applied Psychology of Music* (New York: Oxford University Press, 2008), 102.

[8] ไกรเทพ จิตตวรากูล, มานิษต์ ชฎาชียวิวัฒน์, และจักรีรัตน์ แสงวารี, “กระแสนิยมของผู้ฟังที่มีต่อธุรกิจเพลงในยุคดิจิทัล,” *The Proceedings of the 8th Academic Conference on Communication Research and Creative Works*, (2561): 391.

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.ครูและนักวิชาการดนตรีศึกษาสามารถนำผลการวิจัยไปใช้ตั้งต้นในการออกแบบและพัฒนาการจัดการกิจกรรมการเรียนรู้ได้ทั้งการศึกษาในระบบ นอกระบบ และตามอัธยาศัย รวมถึงสร้างนวัตกรรมการเรียนรู้เพื่อให้มีความสอดคล้องกับความชอบของผู้เรียนและทันยุคสมัย

2.นักธุรกิจและนักวิชาการอุตสาหกรรมดนตรีสามารถนำข้อมูลที่ได้ไปใช้เป็นแนวทางในการวางแผนธุรกิจดนตรีได้ เพื่อให้เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้อย่างมากยิ่งขึ้น

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) มี ประชากร คือ วัยรุ่นไทยที่มีอายุ 12 - 18 ปี และกลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนโรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฝ่ายมัธยม ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 และ 4 จำนวน 275 คน โดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ แบบสอบถามออนไลน์ และข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถามออนไลน์ถูกนำมาวิเคราะห์ด้วยหลักการทางสถิติเบื้องต้น เพื่อหาค่าเฉลี่ย และสรุปผลข้อมูลเป็นร้อยละ

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยออกเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป และตอนที่ 2 พฤติกรรมการฟังเพลง มีรายละเอียด ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

จากข้อมูลส่วนทั่วไป พบว่า นักเรียนผู้ให้ข้อมูลจากการทำแบบสำรวจจำนวนทั้งหมด 275 คน (N = 275) ส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง อายุ 12 – 16 ปี และโดยส่วนใหญ่อยู่ในช่วงอายุ 12 ปี กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 และ4 ซึ่งนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีจำนวนมากกว่านักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4

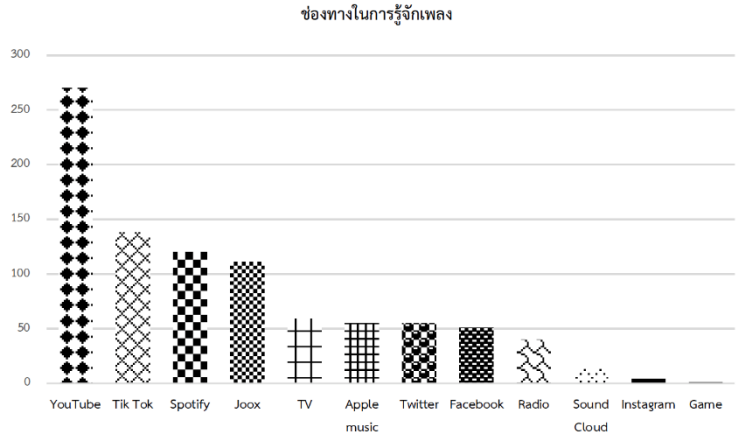
ตอนที่ 2 ปัจจัยที่ส่งเสริมพฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่น

ผู้วิจัยนำเสนอปัจจัยที่ส่งเสริมการฟังเพลงของวัยรุ่น ซึ่งประกอบไปด้วย 4 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านสื่อ 2) ด้านช่องทางในการฟังเพลง 3) ด้านบุคคล และ 4) ด้านเวลา มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 ด้านสื่อ

1) ช่องทางในการรู้จักเพลง

แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิแสดงจำนวนนักเรียนที่รู้จักเพลงจากช่องทางต่าง ๆ

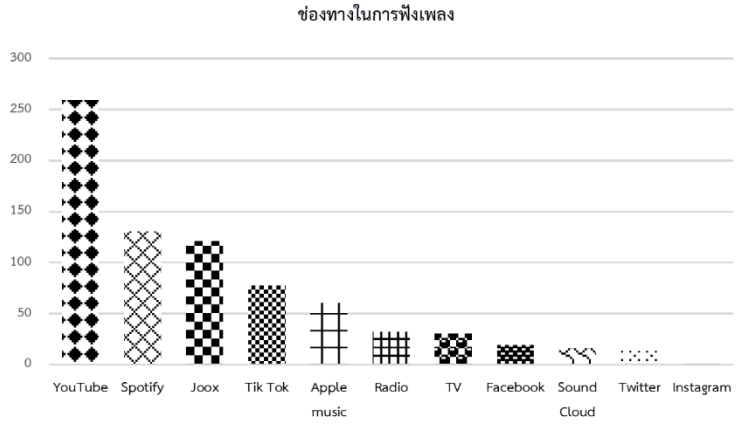


จากแผนภูมิที่ 1 จำนวนคำตอบทั้งหมดมีจำนวน 923 คำตอบ (N = 923) พบว่านักเรียนรู้จักเพลงผ่านช่องทางทั้งหมด 12 ช่องทาง โดย 5 อันดับช่องทางแรกที่นักเรียนรู้จักเพลง ได้แก่ 1) ยูทูบ (YouTube) มากที่สุด จำนวน 270 คน คิดเป็นร้อยละ 29.2 2) ติ๊กตอก (Tik Tok) จำนวน 138 คน คิดเป็นร้อยละ 14.9 3) สปอติฟาย (Spotify) จำนวน 120 คน คิดเป็นร้อยละ 13 4) จูกซ์ (Joox) จำนวน 111 คน คิดเป็นร้อยละ 12 และ 5) ทีวี (TV) จำนวน 59 คน คิดเป็นร้อยละ 6.3 นอกจากนี้ยังพบว่านักเรียนรู้จักเพลงผ่าน แอปเปิลมิวสิก (Apple Music) จำนวน 55 คน คิดเป็นร้อยละ 5.9 รองลงมา คือ ทวิตเตอร์ (Twitter) จำนวน 55 คน คิดเป็นร้อยละ 5.9 เฟซบุก (Facebook) จำนวน 51 คน คิดเป็นร้อยละ 5.5 วิทยุ จำนวน 40 คน คิดเป็นร้อยละ 4.3 และ 3 อันดับที่น้อยที่สุด ได้แก่ 1) ซาวน์คลาวด์ (Sound Cloud) จำนวน 13 คน คิดเป็นร้อยละ 1.4 2) อินสตาแกรม (Instagram) จำนวน 4 คน คิดเป็นร้อยละ 0.43 และ 3) เกม จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 0.1 กล่าวได้ว่า ยูทูบมีอิทธิพลต่อการรู้จักเพลงของวัยรุ่นอย่างมาก ในแง่ของการ

ประชาสัมพันธ์บทเพลง หากจะให้เพลงเป็นที่รู้จักในวงกว้างก็สามารถใช้สื่อดังกล่าวเป็นช่องทางสำคัญในประชาสัมพันธ์ได้เป็นอย่างดี

2) ช่องทางในการฟังเพลง

แผนภูมิที่ 2 แผนภูมิแสดงจำนวนและรายชื่อช่องทางในการฟังเพลงของนักเรียน



จากแผนภูมิที่ 2 จำนวนคำตอบทั้งหมดมีจำนวน 758 คำตอบ (N = 758) พบว่านักเรียนฟังเพลงผ่านช่องทางทั้งหมด 12 ช่องทาง โดย 5 อันดับช่องทางแรกที่นักเรียนใช้ฟังเพลง ได้แก่ 1) ยูทูบ จำนวน 259 คน คิดเป็นร้อยละ 34.1 2) สปอติฟาย จำนวน 130 คน คิดเป็นร้อยละ 17.1 3) จูกซ์ จำนวน 121 คน คิดเป็นร้อยละ 15.9 4) ติ๊กตอก จำนวน 77 คน คิดเป็นร้อยละ 10.1 และ 5) แอปเปิลมิวสิก จำนวน 60 คน คิดเป็นร้อยละ 7.9 นอกจากนี้พบว่านักเรียนฟังเพลงผ่านช่องทางอื่น ๆ ได้แก่ Radio จำนวน 32 คน คิดเป็นร้อยละ 4.2 รองลงมา คือ ทีวี จำนวน 30 คน คิดเป็นร้อยละ 3.9 เฟซบุก จำนวน 19 คน คิดเป็นร้อยละ 2.5 และ 3 อันดับที่น้อยที่สุด ได้แก่ 1) ซาวน์คลาวด์ จำนวน 16 คน คิดเป็นร้อยละ 2.1 2) ทวิตเตอร์ จำนวน 13 คน คิดเป็นร้อยละ 1.7 และ 3) อินสตาแกรม จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 0.1

2.2 ด้านบุคคล

1) บุคคลที่แนะนำให้รู้จักเพลง/ศิลปิน

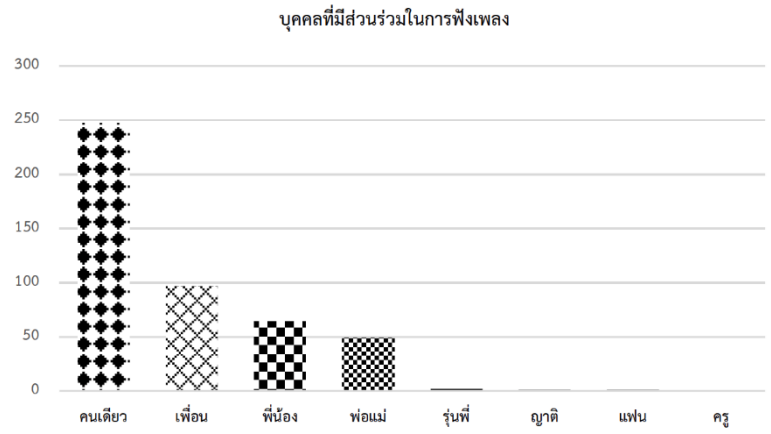
ตารางที่ 1 ตารางแสดงจำนวนบุคคลที่แนะนำให้นักเรียนรู้จักเพลง/ศิลปิน

บุคคล	ลำดับที่	จำนวน	ร้อยละ
เพื่อน	1	184	45.8
พี่น้อง	2	91	22.6
พ่อแม่	3	64	15.9
ตนเอง	4	53	13.2
ครู	5	8	1.9
ญาติ	6	1	0.2

จากตารางที่ 1 จำนวนคำตอบทั้งหมดมีจำนวน 401 คำตอบ (N = 401) โดยผลสำรวจพบว่า นักเรียนจำนวน 184 คน คิดเป็นร้อยละ 45.8 รู้จักเพลงและศิลปินใหม่ ๆ จากเพื่อน รองลงมา ได้แก่ พี่น้อง จำนวน 91 คน คิดเป็นร้อยละ 22.6 พ่อแม่ จำนวน 64 คน คิดเป็นร้อยละ 15.9 รู้จักด้วยตนเอง จำนวน 53 คน คิดเป็นร้อยละ 13.2 ครู จำนวน 8 คน คิดเป็นร้อยละ 1.9 และญาติ จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 0.2

2) บุคคลที่มีส่วนร่วมในการฟังเพลง

แผนภูมิที่ 3 ตารางแสดงจำนวนบุคคลที่มีส่วนร่วมในการฟังเพลงกับนักเรียน

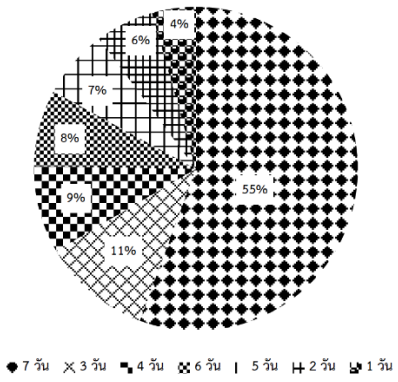


จากแผนภูมิที่ 3 จำนวนคำตอบทั้งหมดมีจำนวน 461 คำตอบ (N = 461) พบว่า นักเรียนส่วนทั้งหมดฟังเพลงคนเดียว จำนวน 247 คน คิดเป็นร้อยละ 53.5 รองลงมา มักฟังกับเพื่อน จำนวน 97 คิดเป็นร้อยละ 21 พี่น้อง จำนวน 64 คน คิดเป็นร้อยละ 13.8 พ่อแม่ จำนวน 49 คน คิดเป็นร้อยละ 10.6 โดย 3 ลำดับสุดท้ายที่นักเรียนฟังเพลงด้วย ได้แก่ 1) รุ่นพี่ จำนวน 2 คน คิดเป็นร้อยละ 0.43 2) ญาติ จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 0.21 3) ฟังกับแฟนจำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 0.21

2.3 ด้านเวลา

1) ความถี่ในการฟังเพลงต่อสัปดาห์

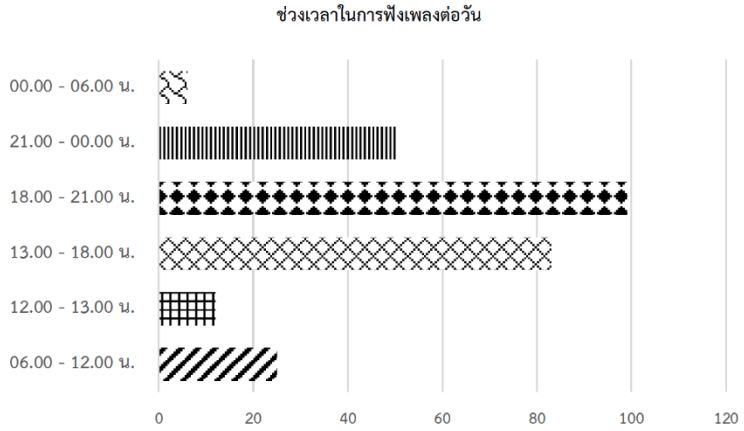
แผนภูมิที่ 4 แผนภูมิแสดงจำนวนความถี่ในการฟังเพลงต่อสัปดาห์



จากแผนภูมิที่ 4 พบว่า นักเรียนส่วนใหญ่ฟังเพลงทุกวัน จำนวน 153 คน คิดเป็นร้อยละ 55.6 ฟังสัปดาห์ละ 3 วัน จำนวน 30 คน คิดเป็นร้อยละ 10.9 ฟังสัปดาห์ละ 4 วันจำนวน 24 คน คิดเป็นร้อยละ 8.7ฟังสัปดาห์ละ 6 วันจำนวน 21 คน คิดเป็นร้อยละ 7.6 ฟังสัปดาห์ละ 2 วัน จำนวน 19 คน คิดเป็นร้อยละ 5.8 และสัปดาห์ละ 1 วันจำนวน 12 คน คิดเป็นร้อยละ 4.3 เฉลี่ยแล้วพบว่านักเรียนฟังเพลง 5-6 วันต่อสัปดาห์

2) ช่วงเวลาฟังเพลงใน 1 วัน

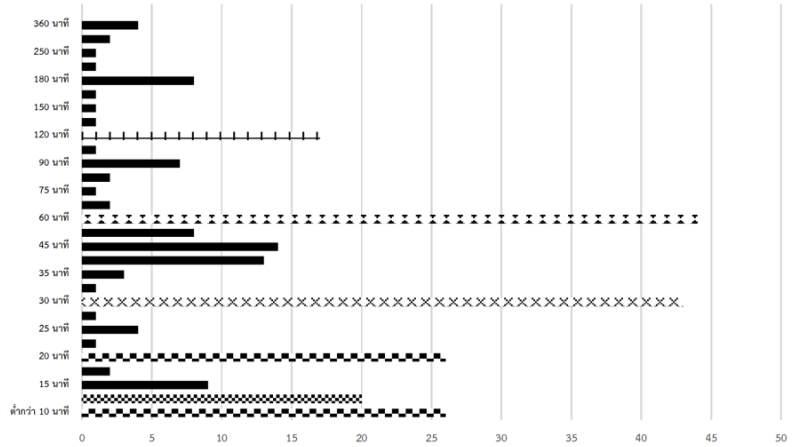
แผนภูมิที่ 5 แผนภูมิแสดงช่วงเวลาที่นักเรียนฟังเพลงใน 1 วัน



จากแผนภูมิที่ 5 พบว่า ช่วงเวลาที่นักเรียนส่วนใหญ่ฟังเพลง คือ ช่วงเวลา 18.00 - 21.00 น. จำนวน 99 คนคิดเป็นร้อยละ 36 ช่วงเวลาที่นิยมฟังเพลงรองลงมา ได้แก่ 13.00 - 18.00 น. จำนวน 83 คน คิดเป็นร้อยละ 30.1 ช่วงเวลา 21.00 - 00.00 น. จำนวน 50 คน คิดเป็นร้อยละ 18.1 และ ช่วงเวลา 6.00 - 12.00 น. จำนวน 25 คน คิดเป็นร้อยละ 9 นอกจากนี้มีนักเรียนส่วนหนึ่งฟังเพลงในช่วงเวลา 12.00 - 13.00 น. จำนวน 12 คน คิดเป็นร้อยละ 4.3 และช่วงเวลาที่นักเรียนเพลงน้อยที่สุด คือ 00.00 - 6.00 น. จำนวน 6 คน คิดเป็นร้อยละ 2.1

3) ระยะเวลาในการฟังเพลงต่อครั้ง

แผนภูมิที่ 6 แผนภูมิแสดงระยะเวลาในการฟังเพลงของนักเรียนต่อครั้ง

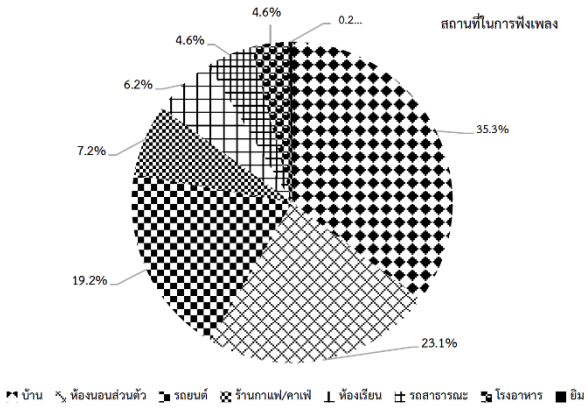


จากแผนภูมิที่ 6 พบว่า นักเรียนส่วนใหญ่ฟังเพลงครั้งละ 60 นาที จำนวน 44 คน คิดเป็นร้อยละ 16 รองลงมาฟังครั้งละ 30 นาที จำนวน 43 คน คิดเป็นร้อยละ 15.6 รองลงมาฟังครั้งละ 20 นาที จำนวน 26 คน คิดเป็นร้อยละ 9.4 รองลงมาฟังครั้งละ 10 นาที จำนวน 20 คน คิดเป็นร้อยละ 7.2 และฟังครั้งละ 120 นาที (2 ชั่วโมง) คิดเป็นร้อยละ 6.1 นอกจากนี้พบว่าระยะเวลาในการฟังเพลงต่อครั้งที่นานที่สุด คือ 360 นาที (6 ชั่วโมง) มีผู้ฟังจำนวน 4 คนคิดเป็นร้อยละ 1.4 อย่างไรก็ตามจากผลสำรวจความถี่การฟังเพลงของนักเรียนต่อครั้งโดยใช้เวลาตั้งแต่ต่ำกว่า 10 นาที จนถึง 360 นาที เฉลี่ยแล้วพบว่า นักเรียนฟังเพลงต่อครั้ง 124 นาที (ประมาณ 2 ชั่วโมง)

2.4 ด้านสถานที่

1) สถานที่ในการฟังเพลง

แผมภูมิที่ 8 แผนภูมิแสดงแสดงที่ที่นักเรียนนิยมไปฟังเพลง



จากแผนภูมิที่ 8 จำนวนคำตอบทั้งหมดมีจำนวน 733 คำตอบ (N = 733) พบว่า สถานที่ส่วนใหญ่ที่นักเรียนมักไปฟังเพลง คือ บ้าน จำนวน 259 คน คิดเป็นร้อยละ 35.3 รองลงมาได้แก่ ห้องนอนส่วนตัว จำนวน 170 คน คิดเป็นร้อยละ 23.1 รถยนต์ จำนวน 141 คน คิดเป็นร้อยละ 19.2 ร้านกาแฟ/คาเฟ่ จำนวน 53 คน คิดเป็นร้อยละ 7.2 ห้องเรียน จำนวน 46 คน คิดเป็นร้อยละ 6.2 รถสาธารณะ จำนวน 34 คน คิดเป็นร้อยละ 4.6 โรงอาหาร จำนวน 28 คน คิดเป็นร้อยละ 3.8 และยิม จำนวน 2 คน คิดเป็นร้อยละ 0.2

อภิปรายผล

1. จากผลการวิจัยสะท้อนให้เห็นได้ชัดว่าวัยรุ่นเป็นกลุ่มวัยที่มีอิทธิพลต่อวงการอุตสาหกรรมดนตรีเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในเรื่องของการฟังเพลง สอดคล้องกับผลการวิจัยของ ตรีทิพ บุญแย้ม[9] ที่ศึกษาวิจัยเรื่อง รูปแบบทางการตลาดและแนวโน้มธุรกิจการจัดแสดงดนตรีสดประเภทดนตรีสมัยนิยมในประเทศไทย และนำเสนอในด้านการบริโภคคอนเสิร์ตที่สะท้อนรสนิยมและยกฐานะทางสังคมให้กับผู้บริโภค พบว่า กลุ่มลูกค้าเป้าหมายสำคัญของการจัดการแสดงดนตรีสดยังคงปรากฏกลุ่มวัยรุ่นตั้งแต่ในระดับมัธยมศึกษาจนถึงระดับมหาวิทยาลัย อีกทั้งเทคโนโลยียังเป็นปัจจัยที่สำคัญต่อการเข้าถึงบทเพลงของศิลปินที่เกิดขึ้นใหม่ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่าวัยรุ่นใช้เวลาส่วนใหญ่ของชีวิตส่วนตัวในการฟังเพลงในพื้นต่าง ๆ ของบ้าน เช่น ห้องนั่งเล่น สวนหย่อม ห้องครัว และห้องน้ำ รวมถึงในรถยนต์ ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าวัยรุ่นสามารถเสพดนตรีได้ในทุกที่และทุกเวลาของชีวิตประจำวัน ข้อมูลเหล่านี้จะมีความสำคัญมากต่ออุตสาหกรรมดนตรีและความบันเทิงในการเลือกใช้ช่องทางในการนำเสนอผลงานเพลงและสร้างศิลปินที่จะเกิดขึ้นใหม่ต่อไป สอดคล้องกับ[10] ฟิลลิป รัซเซล (Philip Russell) ที่นำเสนออิทธิพลของสื่อมัลติมีเดียว่ามีความสำคัญต่อการพฤติกรรมการฟังเพลงและเกิดรสนิยมของบุคคลเป็นอย่างมาก ทำให้เห็นว่าสิ่งเหล่านี้ได้เกิดขึ้นมาแล้วในอดีตและยังคงเกิดขึ้นในปัจจุบัน เพราะฉะนั้นทิศทางในอนาคตจึงเป็นอีกประเด็นที่น่าสนใจในการศึกษาพฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นต่อไป

2. ผลการวิจัยพบว่าปัจจัยที่ส่งเสริมพฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นประกอบไปด้วย 4 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านสื่อ 2) ด้านช่องทางในการฟังเพลง 3) ด้านบุคคล และ 4) ด้านเวลา สอดคล้องกับ เอเดรียน นอร์ธ (Adrian North) และ เดวิด ฮาเกรฟ (David Hargreaves)[11] ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับปัจจัยที่ส่งผลต่อการเกิดรสนิยมทางดนตรีของวัยรุ่น ตรงกันทั้ง 4 ด้าน และยังได้นำเสนอปัจจัยเพิ่มเติมจาก 4 ด้านไว้ คือ ด้านความสามารถและการฝึกฝนทางด้านดนตรี ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีส่วนสำคัญที่ส่งผลถึงทิศทางการเกิดรสนิยมของแต่ละบุคคล กล่าวคือ บุคคลจะสามารถเข้าถึงดนตรีได้อย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้นหากได้รับการฝึกฝนและมีความรู้ความสามารถในทางดนตรี ซึ่งทำให้เห็นว่า

---

[9] ตรีทิพ บุญแย้ม, “รูปแบบทางการตลาดและแนวโน้มธุรกิจการจัดแสดงดนตรีสดประเภทดนตรีสมัยนิยมใน ประเทศไทย,” *Journal of Business Administration The Association of Private Higher Education Institutions of Thailand 8,* 1 (2562): 186.

[10] Philip Russell, “Musical Tastes and Society,” in *The Social Psychology of Music, ed.* David Hargreaves and Adrian North (New York: Oxford University Press, 1997), 141.

[11] Adrian North and David Hargreaves, *The Socail and Applied Psychology of Music* (New York: Oxford University Press, 2008), 102.

ไม่เพียงแต่ในเรื่องของการเรียนปฏิบัติทักษะดนตรีอย่างเดียว แต่ในด้านพฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่น ปัจจัยเหล่านี้ก็ส่งผลต่อการพฤติกรรมการฟังเพลงของวัยรุ่นเช่นเดียวกัน ผลการวิจัยครั้งนี้พบว่า ปัจจัยในด้านบุคคลที่มีส่วนร่วมในการฟังเพลงของวัยรุ่นมากที่สุด คือ ตนเองและเพื่อน ในด้านครอบครัว (พ่อแม่) มีส่วนร่วมในปริมาณที่ลดหลั่นลงมา และครูเป็นปัจจัยที่ไม่มีส่วนร่วมเลย สะท้อนให้เห็นได้ว่าครูและนักเรียนยังมีช่องว่างระหว่างกันในการทำกิจกรรมการฟังเพลงร่วมกัน และหากพิจารณาให้ลึกเข้าไปอีกสามารถสะท้อนไปถึงการไม่ปรับตัวและพัฒนาการจัดการเรียนรู้ทางด้านดนตรีในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานให้มีความร่วมสมัยกับผู้เรียนที่เปลี่ยนไปในทุก ๆ วัน ผู้วิจัยคิดว่าประเด็นนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการขับเคลื่อนวิชาการดนตรีศึกษาประเทศไทย แต่กลายเป็นประเด็นที่หลายคนมองข้ามจึงเป็นเรื่องที่น่ากังวลและควรหาทางออกต่อไป

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้สามารถเป็นข้อมูลตั้งต้นในเชิงแนวคิดการวิจัย และผลที่ได้จากการวิจัยจะเป็นประโยชน์ในด้านการศึกษา ด้านการตลาด และอุตสาหกรรมดนตรี นอกจากนี้สามารถนำผลวิจัยไปต่อยอดในการพัฒนาการศึกษาด้านรสนิยมและพฤติกรรมการฟังเพลงในกลุ่มผู้ฟังช่วงวัยอื่น ๆ เช่น วัยเด็ก ผู้ใหญ่ และผู้สูงวัย เป็นต้น

บรรณานุกรม

ไกรเทพ จิตตวรากูล, มานิษต์ ชฎาชียวิวัฒน์, และจักรีรัตน์ แสงวารี. “กระแสนิยมของผู้ฟังที่มีต่อธุรกิจเพลงในยุคดิจิทัล.” *The Proceedings of the 8th Academic Conference on Communication Research and Creative Works* (2561): 270-276.

ณทิตา ทรัพย์สินวิวัฒน์. “อุตสาหกรรมเพลงไทยในยุคประเทศไทย 4.0.” *วารสารวิชาการวัตกรรมสื่อวารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ* 5, 1 (2560): 157 - 167.

ตรีทิพ บุญแย้ม. “รูปแบบทางการตลาดและแนวโน้มธุรกิจการจัดแสดงดนตรีสดประเภทดนตรีสมัยนิยมในประเทศไทย.” *Journal of Business Administration The Association of Private Higher Education Institutions of Thailand 8,* 1 (2562): 174-193.

ปิ่นแก้ว เหลืองอร่ามศรี. “วัฒนธรรมวัยรุ่น.” *Journal of Social Sciences, Faculty of Social Sciences, Chiang Mai University 22,* 1 (2562): 25 – 52.

พาสนา จุลรัตน์. “จิตวิทยาการศึกษา.” สืบค้นเมื่อวันที่ 20 มิถุนายน 2564. http://thesis.swu.ac.th/swuebook/h231136.pdf.

พลอยไพลิน พงษ์ศิริแสน, และธีระวัฒน์ จันทึก. “การศึกษาปัจจัยด้านพฤติกรรมที่สัมพันธ์ต่อความต้องการ เข้าชมดนตรีคลาสสิกวงดุริยางค์เยาวชนสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา.” *Veridian E-Journal, Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and arts)* 9, 2 (2016): 556-575.

สำนักงานสถิติแห่งชาติ. “จำนวนประชากรจากการทะเบียน พ.ศ. 2563.” สืบค้นเมื่อวันที่ 17 มิถุนายน 2564. http://statbbi.nso.go.th/staticreport/page/sector/th/01.aspx.

Bogt, Tom Ter and others. “Youngsters and Their Musical Taste: Musical Styles and Taste Group.” *The Netherlands’ Journal of Social Sciences* 39, 1 (2003): 35–52.

Gregory, Andrew. “The Roles of Music in Society: The Ethnomusicological Perspective.” In *The Social Psychology of Music,* edited by David Hargreaves, and Adrian North, 123 – 130. New York: Oxford University Press, 1997.

North, Adrian and David Hargreaves. *The Social and Applied Psychology of Music.* New York: Oxford University Press, 2008.

Russell, Philip. “Musical Tastes and Society.” In *The Social Psychology of Music,* edited by David Hargreaves and Adrian North, 141-158. New York: Oxford University Press, 1997.

“มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา

“Madanadha” The Dramatic Tone Poem for Chamber Orchestra

วรชา ออกกิจวัตร*[1] วีรชาติ เปรมานนท์*[2]
Woracha Okkitchawat*[1] Weerachat Premananda*[2]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวรรณคดีไทยเรื่อง มัทนะพาธา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เป็นบทประพันธ์ที่บรรยายถึงเรื่องราวของความรักที่มีหลากหลายอารมณ์ความรู้สึก โดยนำมาประพันธ์เป็นดนตรีพรรณนา เพื่อเล่าเรื่องและถ่ายทอดความรู้สึกในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัย ที่ผสมผสานหลักทฤษฎีแนวคิดและเทคนิควิธีการของดนตรีตะวันตกและตะวันออก ได้อย่างประสานกลมกลืน รวมทั้งการนำรูปแบบคีตลักษณ์ไทยให้เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลง บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรานี้ มีความยาวประมาณ 20 นาที แบ่งเป็น 4 กระบวน ประพันธ์ในระบบโทนาลิตี มีการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกและโมด สีสันลีลาที่แสดงเอกลักษณ์ความเป็นไทย มีการวางวงจรประสานเสียงอย่างประณีต เพื่อแสดงมิติความสำคัญของศูนย์กลางเสียง

คำสำคัญ: มัทนะพาธา / คีตวรรณกรรม / วงเชมเบอร์ออร์เคสตรา

* Corresponding author, email: sawokkit13@gmail.com

[1] นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] Master’s Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

[1] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Received: April 17, 2021 / Revised: July 13, 2021 / Accepted: July 13, 2021

Abstract

"Madanabadha" the dramatic tone poem for chamber orchestra is the Master Degree's composition inspired by the Royal Literature "Madanabadha" of the late King Vajiravudh, Rama VI. The music composition is intended to portray the story and express the feeling by adopting theoretical and technical approaches into dramatic and harmonic music in a format contemporary musical style which harmoniously blends Western and Eastern music. In addition, a traditional Thai musical form was further developed to create imaginative love story in different emotional angles. A duration of this chamber music composition is approximately 20 minutes which is divided into 4 movements. The composition was composed using Tonality together with Pentatonic Scale and Mode, reflecting uniqueness of Thai musical style. Harmonic progressions were meticulously arranged to show essential dimension of tone center.

Keywords: Madanabadha / Dramatic Tone Poem / Chamber Orchestra

ความเป็นมาและความสำคัญ

มนุษย์สร้างสรรค์วรรณคดีขึ้นโดยใช้ภาษาเป็นสื่อในการแสดงออก เน้นความงดงามในการใช้ภาษา ความไพเราะในด้านเสียง รวมถึงข้อคิดและคติธรรมที่ถ่ายทอดวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทย โดยสะท้อนถึงเหตุการณ์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านวัฒนธรรม ประเพณี วิถีการดำรงชีวิตในสังคมและความเชื่อ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ ที่กล่าวมาจะปรากฏในรูปแบบของวรรณกรรมและวรรณคดี คุณค่าของวรรณคดีก่อให้เกิดสุนทรียภาพในจิตใจ ผู้ฟังที่สามารถเข้าถึงและสัมผัสได้ถึงคุณค่าความงามในวรรณคดีจะเป็นผู้ที่มีจิตใจละเอียดอ่อนและมีความคิดลึกซึ้ง

มัทนะพาธา คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงในลักษณะดนตรีพรรณนา ที่ประพันธ์ขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทย เรื่อง "มัทนะพาธา" ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 มัทนะพาธา แปลว่า ความเจ็บปวดเพราะความรัก เป็นเรื่องของเทพธิดาตนหนึ่งมีนามว่า "มัทนา" เดิมทีนั้น เป็นเทพธิดา

อยู่บนสรวงสวรรค์ มีความงดงามเหนือเทพธิดาทั้งมวล ความงามของนางต้องตาเทพบุตรหลายองค์ โดยเฉพาะสุเทษณ์เทพบุตรที่หลงรักนางจนหมดหัวใจ แต่นางมัทนาปฏิเสธคำสารภาพรักของสุเทษณ์เทพบุตร ด้วยเหตุผลที่ว่า “ความรักเกิดมาจากบุคคลทั้งสองฝ่ายมิได้เกิดจากฝ่ายใดเพียงฝ่ายหนึ่ง” สุเทษณ์เทพบุตรจึงโกรธที่ถูกนางมัทนาปฏิเสธ จึงสาปนางมัทนาให้มายังโลกมนุษย์ โดยให้เกิดเป็นดอกไม้ มีสีแดงสวยงาม และมีกลิ่นหอมเย้ายวนใจ ที่มีชื่อว่า “ดอกกุพพะชะกะ” หรือ “ดอกกุหลาบ” ซึ่งดอกกุหลาบนั้นจะสามารถกลายเป็นมนุษย์ได้หนึ่งวันหนึ่งคืน เฉพาะวันเพ็ญเท่านั้น และเมื่อใดที่พบรักและสมหวังในความรัก จะกลายเป็นมนุษย์ตลอดไป ต่อมาภายหลังเมื่อนางมัทนาได้ไปพบรักก็กลับเป็นความรักที่ผิดหวังอย่างแสนสาหัส จนทำให้นางมัทนาต้องถูกสาปให้กลายเป็นดอกกุหลาบไปตลอดชีวิต จนกลายเป็นตำนานรักแห่งดอกกุหลาบ

บทประพันธ์เพลง *“มัทนะพาธา”* คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา มีที่มาจากการนำเนื้อเรื่องของวรรณคดีมัทนะพาธาเป็นพื้นฐานในการเล่าเรื่องผ่านบทประพันธ์ ซึ่งบรรยายถึงบรรยากาศของเรื่องราวความรัก ที่มีหลากหลายอารมณ์ความรู้สึก ทั้งความสุขใจ ความอิ่มเอมใจเมื่อยามได้พบรัก หรือแม้กระทั่งความเสียใจ ความผิดหวัง ความเจ็บปวด ความรันทดใจเมื่อยามได้พบรักที่ไม่สมหวัง โดยนำเนื้อเรื่องทั้งหมดมาสรุปและเรียงร้อยเป็น 4 ตอนสำคัญ ถ่ายทอดผ่านดนตรี 4 กระบวน นำเสนอในรูปแบบของดนตรีพรรณนา (Program Music) จากมุมมองและจินตนาการของผู้ประพันธ์ ดังนี้ กระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก (In the Name of Love’s Legend) กระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก (Roaming in Deep Forest) กระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย (Loving Heart Arrow) กระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง (Mournful Love of Red Rose) มีรูปแบบการประพันธ์บทเพลงที่ใช้สำเนียงไทยผสมผสาน โดยสร้างทำนองจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกเพื่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และร้อยรับกับเนื้อหาในวรรคดีไทยได้อย่างลงตัวเพิ่มอรรถรสในการฟังดนตรีมากยิ่งขึ้น ส่งผลให้บทประพันธ์นี้มีคุณค่าแก่การรับฟัง

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะประพันธ์บทเพลง *“มัทนะพาธา”* คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา เพื่อสร้างบทประพันธ์ดนตรีพรรณนาบทใหม่ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสำเนียงไทย โดยการถ่ายทอดเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวรรณคดีไทยผ่านเครื่องดนตรีตะวันตกมีส่วนร่วมส่งเสริมให้ผู้ฟังเห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของวรรณคดีไทยต่อไป

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงบทใหม่ที่เป็นแบบดนตรีพรรณนาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตราที่มีสำเนียงไทยโดยถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีตะวันตก

2. เพื่อเสริมสร้างจินตนาการให้กับผู้ฟังถึงบรรยากาศเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวรรณคดีไทยเรื่องมัทนะพาธาและแสดงออกถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของวรรณคดีไทย

ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

มัทนะพาธา คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงในลักษณะดนตรีพรรณนาที่กล่าวถึงวรรณคดีไทยเรื่อง มัทนะพาธา บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 1) ไวโอลิน 1 จำนวน 6 เครื่อง 2) ไวโอลิน 2 จำนวน 5 เครื่อง 3) วิโอลา จำนวน 4 เครื่อง 4) เชลโล จำนวน 3 เครื่อง และ 5) ดับเบิลเบส จำนวน 1 เครื่อง มีความยาวโดยประมาณ 20 นาที แบ่งออกเป็น 4 กระบวน แต่ละกระบวนมีเอกลักษณ์และลีลาการบรรเลงเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดบทประพันธ์เพลงที่เป็นแบบดนตรีพรรณนาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตราที่มีสำเนียงไทยโดยถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีตะวันตกบทใหม่

2. ผู้ฟังเกิดจินตนาการถึงบรรยากาศเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวรรณคดีไทยเรื่องมัทนะพาธาและแสดงออกถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของวรรณคดีไทย

ขั้นตอนและวิธีการประพันธ์เพลง

1. ศึกษาเรื่องราวในวรรณคดีไทยเรื่องมัทนะพาธา เพื่อนำไปตีความในการถ่ายทอดสู่บทประพันธ์เพลง

2. วางโครงสร้างรูปแบบทำนองหลัก การดำเนินจังหวะ และสังคีตลักษณ์

3. สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงด้วยวิธีการถ่ายทอดเรื่องราวความรู้สึกในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัย

4. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ ซึ่งประกอบด้วยบทอรรถาธิบาย และโน้ตเพลงที่สมบูรณ์

5. เผยแพร่บทประพันธ์เพลง

แนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์

บทประพันธ์เพลงมี 4 กระบวน คือ ช้า-เร็ว-เร็ว-ช้า ตามแบบแผนที่เหมาะสมกับเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ องค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในบทประพันธ์เพลง ได้แก่ การเลือกใช้ทำนองหลักในแต่ละกระบวน การใช้ขั้นคู่เสียง ช่วงเสียง รวมไปถึงการประสานเสียงด้วยบันไดเสียง และโมดต่าง ๆ ตลอดจนการใช้กลุ่มจังหวะซ้อน ตามความเหมาะสมของเรื่องราว มีการใช้เนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี เฮเทโรโฟนี และโพลีโฟนี ประกอบกับเทคนิควิธีการประพันธ์อย่างหลากหลาย เช่น การซ้ำ การเลียน ซีเควนซ์ การพลิกกลับ การถอยกลับ การขยายส่วน การย่อส่วน และในส่วนของอัตราจังหวะ มีทั้งอัตราจังหวะธรรมดาและอัตราจังหวะผสม

อรรถาธิบายบทประพันธ์ “*มัทนะพาธา*” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา

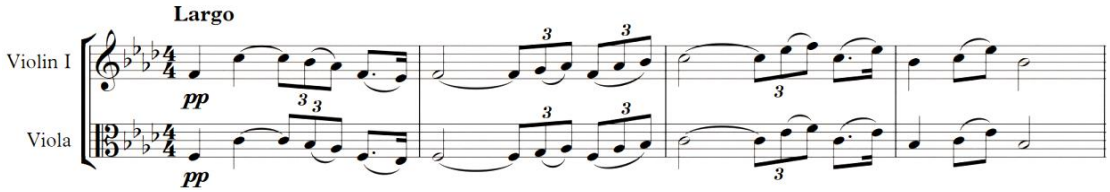
กระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก (In the Name of Love’s Legend)

พรรณนาถึงเหตุการณ์ในวรรณคดีตอนที่นางมัทนาถูกเทพบุตรสุเทษณ์สาปให้มาเกิดเป็นดอกกุหลาบยังโลกมนุษย์ ดนตรีสื่อถึงความงาม ความอ่อนหวาน แต่นอกเหนือจากความอ่อนหวานตัวทำนองจะแฝงไปด้วยความโศกเศร้าในเวลาเดียวกัน เพื่อสื่อถึงความทุกข์ที่นางมัทนาได้รับ นั่นคือการถูกสาปให้มาเป็นดอกกุหลาบ

สังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 1 เป็นแบบโซนาตา (Sonata form) ประกอบด้วย ช่วงนำ (Introduction) ห้องที่ 1–9 ช่วงนำเสนอ (Exposition) ห้องที่ 10-52 ช่วงพัฒนา (Development) ห้องที่ 53-84 และช่วงย้อนความ (Recapitulation) ห้องที่ 58-117

เริ่มด้วยช่วงนำจำนวน 9 ห้อง ในอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 50 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 กุญแจเสียง F ไมเนอร์ ในห้องที่ 1 แนวไวโอลิน 1 และแนววิโอลารับหน้าที่บรรเลงทำนอง โดยจะบรรเลงห่างกันด้วยขั้นคู่ 8 (Perfect Octave) ทำนองในช่วงนี้ จะให้ความรู้สึกนิ่ง และเงียบสงบ มีการใช้ความเข้มเสียงที่เบามาก (Pianissimo) ในลีลาจังหวะช้า (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 แนวไวโอลิน 1 และแนววิโอลาบรรเลงทำนองในช่วงนำ (ห้องที่ 1-4)



ห้องที่ 10 แนวไวโอลิน 1 บรรเลงทำนองหลักที่ 1 ของกระบวน ในอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 60 มีคำกำกับ Lento ใช้เนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี (Homophony) ผู้ประพันธ์เรียกทำนองหลักที่ 1 ในช่วงนี้ว่า “ทำนองมัทนา” ซึ่งทำนองมัทนานี้สร้างมาจากบันไดเสียง F เพนตาโทนิค เพื่อสื่อถึงความเป็นวรรณคดีไทย และโครงสร้างของทำนองหลักจะมีลักษณะเคลื่อนลงและเคลื่อนขึ้นสลับกัน โดยมีระยะห่างของช่วงเสียงระหว่างระดับเสียงต่ำสุดถึงระดับเสียงสูงสุดอยู่ในช่วงเสียงแคบ ผู้ประพันธ์เลือกใช้เสียงของไวโอลินในช่วงเสียงกลางเป็นตัวสื่อเพื่อให้จินตนาการถึงความโศกเศร้า เสียใจ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองมัทนาในช่วงนำเสนอ (ห้องที่ 10-13)

ห้องที่ 39 แนวไวโอลิน 2 เป็นผู้นำเสนอแนวทำนองหลัก ซึ่งประกอบไปด้วยโน้ต A♭ B♭ C E♭ โดยการบรรเลงแบบต่อเนื่อง (Legato) ซึ่งความสัมพันธ์ของโน้ตแต่ละชุดจะมีการเคลื่อนขึ้นเป็นซีเควนซ์ด้วยขั้นคู่ 3 หลังจากนั้นแนวไวโอลิน 1 ใช้เทคนิคการเคลื่อนแบบถอยหลัง (Retrograde) โดยบรรเลงเหลื่อมกับแนวไวโอลิน 2 หนึ่งจังหวะครึ่ง โดยการบรรเลงแบบต่อเนื่อง ประกอบไปด้วยโน้ต E♭ C B♭ A♭ หลังจากนั้นแนวไวโอลิน 1 มีการใช้เทคนิคการเคลื่อนแบบถอยหลังกับแนวทำนองหลักไปอย่างนี้เรื่อย ๆ (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 เทคนิคการเคลื่อนแบบถอยหลัง (ห้องที่ 39-42)

ห้องที่ 53 อัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 120 เข้าสู่ช่วงพัฒนา โดยแนวไวโอลิน 1 นำเสนอทำนองมัทนาอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งการนำเสนอในช่วงนี้เป็นการนำทำนองมัทนาในช่วงนำเสนอมาพัฒนาโดยเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์แบบ Subdominant กับกุญแจเสียง

A ไมเนอร์ ในตอนท้ายของช่วงนำเสนอ มีการใช้เทคนิคการย่อส่วนโน้ต (Diminution) จากทำนองมัทนาในแนวไวโอลิน 1 ให้กลายเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ (Eighth Note Triplet) ในแนวประสาน ได้แก่ แนวไวโอลิน 2 แนววิโอลา แนวเชลโล และแนวเบส มีการประสานด้วยคอร์ดในลักษณะของแนวตั้ง โดยห้องที่ 53 มีการประสานด้วยคอร์ด Dm7 ห้องที่ 54 มีการประสานด้วยคอร์ด B♭ add9 ต่อมาห้องที่ 55 จังหวะที่หนึ่งมีการประสานด้วยคอร์ด Ddim จังหวะที่สามมีการประสานด้วยคอร์ด B♭ Major7 ห้องที่ 56 จังหวะที่หนึ่งมีการประสานด้วยคอร์ด Dm และจังหวะที่สามมีการประสานด้วยคอร์ด A7 ซึ่งกล่าวสรุปได้ว่าห้องที่ 53 และ 54 มีการประสานหนึ่งคอร์ดต่อหนึ่งห้อง และห้องที่ 55 และ 56 มีการประสานสองคอร์ดต่อหนึ่งห้อง อีกทั้งผู้ประพันธ์ยังมีการปรับเปลี่ยนอารมณ์ของทำนองให้มีความกระชับ หนักแน่น และว่องไวมากขึ้น โดยการบรรเลงในแบบสั้น (Staccato) มีการใช้ลักษณะเสียงแบบเน้น (Accent) และการใช้ความเข้มเสียงที่ดังมาก (Fortissimo) (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองมัทนาในช่วงพัฒนา (ห้องที่ 53-56)

กระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก (Roaming in Deep Forest)

พรรณนาถึงเหตุการณ์ในวรรณคดีตอนที่พระชัยเสนได้เสด็จประพาสป่าและหลงเข้าไปในป่าลึกจนทำให้ได้พบกับนางมัทนา ดนตรีบรรยายถึงบรรยากาศในการประพาสป่า การควบม้าเพื่อการล่าสัตว์ รวมไปถึงการเลียนเสียงของธรรมชาติต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในป่า

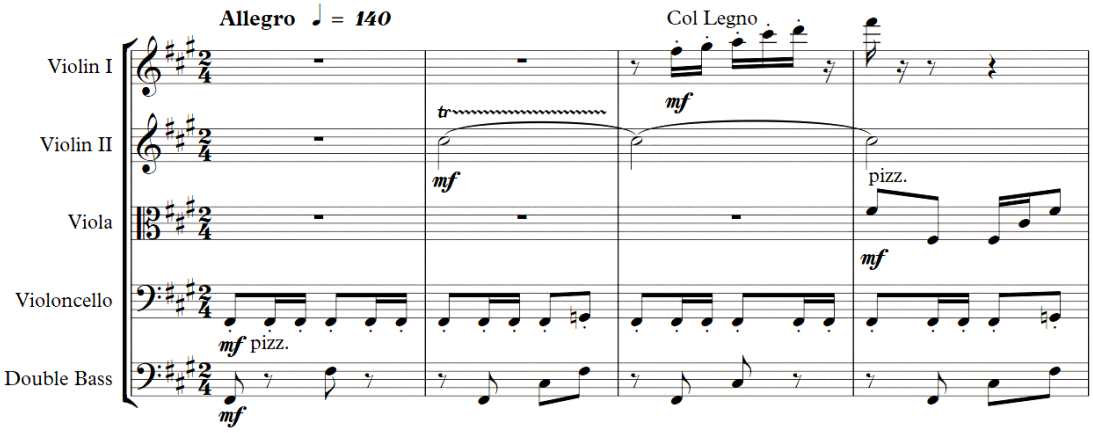
สังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 2 เป็นแบบรอนโด (Rondo Form) แบ่งได้เป็น A-B-A'-C-A'' โดยห้องที่ 1-17 จะมีลักษณะเป็นช่วงนำ ช่วง A เริ่มขึ้นในห้องที่ 18-52 ช่วง B เริ่มในห้องที่ 53-121 ช่วง A' เริ่มในห้องที่ 122-163 ช่วง C เริ่มในห้องที่ 164-204 และช่วง A'' เริ่มในห้องที่ 205-250

เริ่มด้วยช่วงนำจำนวน 17 ห้อง ในอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 140 อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อให้เห็นถึงบรรยากาศในการประพาสป่าล่าสัตว์ ซึ่งพาหนะในการประพาสป่าในสมัยก่อนคือการขี่ม้า ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้ลักษณะของจังหวะในการเลียนเสียงของการควบม้ามาเป็นโมทีฟจังหวะที่สำคัญของกระบวน (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 โมทีฟจังหวะควบม้า

ห้องที่ 1 มีคำกำกับ Allegro โดยมีอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 140 ห้องที่ 2 แนวไวโอลิน 2 บรรเลงโน้ต C# ในลักษณะของโน้ตเสียงค้าง (Pedal Note) ด้วยเทคนิคการทริล (Trill) ซึ่งในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงเสียงของฝูงแมลงที่กำลังโบยบิน ในขณะที่แนวไวโอลิน 1 บรรเลงโดยใช้เทคนิคการใช้ส่วนไม้ของคันชักตีลงบนสาย (Col Legno) ด้วยช่วงเสียงสูง แนววิโอลาบรรเลงดีดสาย (Pizzicato) ในช่วงเสียงต่ำ ซึ่งในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงเสียงของนกตัวเมียและนกตัวผู้ร้องขับขานกันไปมา มีทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำ แนวเชลโลบรรเลงโมทีฟจังหวะควบม้าและแนวเบสบรรเลงดีดสายเพื่อส่งเสริมแนวเชลโล อาจกล่าวได้ว่าในช่วงนำนี้ผู้ประพันธ์ใช้การเลียนเสียงธรรมชาติโดยการใช้เทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ ของเครื่องสายมาเป็นตัวสื่อที่สำคัญ เพื่อสร้างสีสันและเพื่อเป็นการปูบรรยากาศของเรื่องทำให้ผู้ฟังเห็นภาพตาม (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 การเลียนเสียงธรรมชาติด้วยเทคนิคของเครื่องสาย (ห้องที่ 1-4)

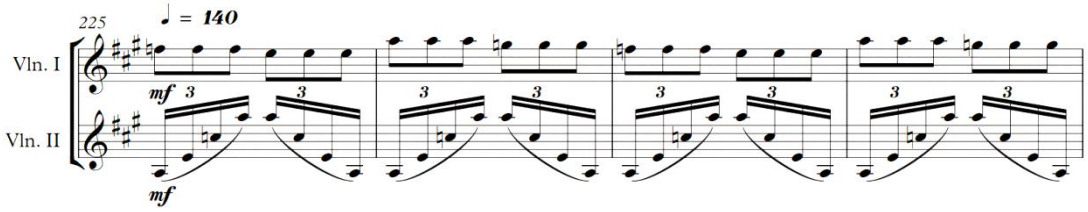


ห้องที่ 167 ช่วง C เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์แบบ Parallel key กับกุญแจเสียง C เมเจอร์ ในตอนท้ายของช่วง A' มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะให้ช้าลง เป็นอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 96 ห้องที่ 167 มีการบรรเลงแบบดีดสายในทุกแนวเสียงด้วยทำนองอย่างอิสระในแง่ของจังหวะ ทำให้เกิดเนื้อดนตรีแบบโพลีโฟนี (Polyphony) ในช่วง C นี้อาจกล่าวได้ว่าทำนองและจังหวะนั้น จะทำให้รู้สึกผ่อนคลายและสบายมากกว่าช่วง A และ B ที่ผ่านมาโดยในช่วง A และ B นั้น มีการใช้อัตราจังหวะเร็วอย่างต่อเนื่องเพื่อสื่อถึงการควบม้าล่าสัตว์ แต่ในช่วง C นี้ ผู้ประพันธ์ได้จินตนาการถึงการหยุดพักจากการควบม้า แต่ใช้การเดินเพื่อชมธรรมชาติต่าง ๆ ที่สวยงามในป่าแทน โดยใช้เสียงของการบรรเลงแบบดีดสายในทุกแนวเป็นตัวสื่อ (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การบรรเลงแบบดีดสายในทุกแนวเสียงด้วยทำนองอย่างอิสระในแง่ของจังหวะ (ห้องที่ 167-170)

ห้องที่ 225 มีการใช้ลักษณะการข้ามจังหวะ (Cross Rhythm) โดยการใช้รูปแบบจังหวะต่างกันระหว่างแนว ซึ่งทำให้เกิดความขัดแย้งด้านการเน้นจังหวะ ระหว่างแนวไวโอลิน 1 และแนวไวโอลิน 2 โดยแนวไวโอลิน 1 บรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ 3 ตัวภายใน 1 จังหวะ ในขณะที่แนวไวโอลิน 2 บรรเลงโน้ตแยก (Arpeggio) ด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น 4 ตัวภายใน 1 จังหวะ ซึ่งเรียกว่าโน้ตสามต่อสี่ (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 ลักษณะการข้ามจังหวะระหว่างแนวไวโอลิน 1 และแนวไวโอลิน 2 (ห้องที่ 225-228)



กระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย (Loving Heart Arrow)

พรรณนาถึงเหตุการณ์ในวรรณคดีตอนที่พระชัยเสนได้พบกับนางมัทนา และทั้งสองได้หลงรักกันในทันที ดนตรีบรรยายถึงบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความสุข ความรื่นเริง และการเฉลิมฉลอง

สังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 3 เป็นแบบสามตอน (Ternary Form) แบ่งได้เป็น A-B-A’ โดยห้องที่ 1-16 เป็นช่วงนำ ช่วง A เริ่มขึ้นในห้องที่ 17- 54 ช่วง B เริ่มขึ้นในห้องที่ 55-115 และช่วง A’ เริ่มขึ้นในห้องที่ 116-173

ห้องที่ 21 ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ในอัตราจังหวะ 6/8 อัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 70 แนวไวโอลิน 1 รับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักนำเข้ามา แนวไวโอลิน 2 บรรเลงทำนองรอง แนววิโอลาบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นแบบสั้น แนวเชลโลบรรเลงด้วยโน้ตตัวขาวประจุดและแนวเบสบรรเลงดีดสายเพื่อดำเนินจังหวะ ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างบรรยากาศของกระบวนให้เป็นจังหวะเต้นรำที่ฟังสบายและผ่อนคลาย (ตัวอย่างที่ 9)

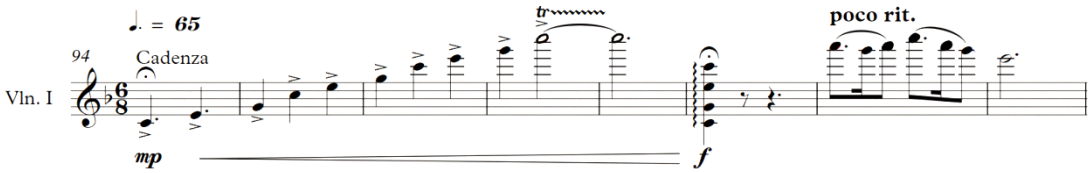
ตัวอย่างที่ 9 ทำนองหลักในกระบวนที่ 3 (ห้องที่ 21-24)

ห้องที่ 75 ผู้ประพันธ์มีการใช้เทคนิคการเน้นที่ไม่ปกติด้วยโน้ตออสตินาโต กล่าวคือ แนวไวโอลิน 1 บรรเลงโน้ตเสียงสูง และแนวไวโอลิน 2 บรรเลงโน้ตเสียงต่ำ มีลักษณะการบรรเลงเป็นคู่แปด แนววิโอลา แนวเชลโล และแนวเบสบรรเลงประกอบ โดยมีการเน้นจังหวะตรงกันในจังหวะยก ห้องที่ 75 และ 76 ทั้งแนวทำนองและแนวประกอบ ห้องที่ 77 และ 78 แนวทำนองและแนวประกอบมีการเน้นจังหวะที่สลับกันในจังหวะยก เพื่อเน้นจังหวะขัด ทำให้ผู้ฟังประหลาดใจและทำให้ผู้ฟังคาดคะเนในการเน้นได้ยาก (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 เทคนิคการเน้นที่ไม่ปกติด้วยโน้ตออสตินาโต (ห้องที่ 75-78)

ห้องที่ 94 เป็นช่วงเดี่ยว (Cadenza) สำหรับแนวไวโอลิน 1 ซึ่งในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ต้องการใช้ช่วงเสียงสูงของไวโอลินเป็นตัวสื่อถึงการรำพึงรำพันถึงความรักอันบริสุทธิ์ของนางมัทนา โดยช่วงเดี่ยวในแนวไวโอลิน 1 ห้องที่ 94 ถูกดัดแปลงจังหวะโดยการใช้เทคนิคการขยายส่วนโน้ต (Augmentation) จากทำนองหลักของกระบวนที่ 3 (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 เทคนิคการขยายส่วนโน้ตในช่วงเดี่ยว (ห้องที่ 94-101)



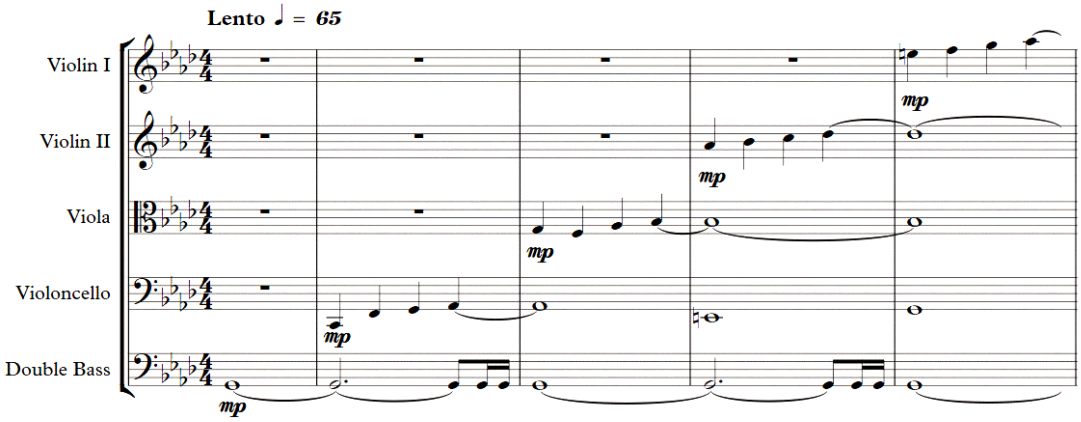
กระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง (Mournful Love of Red Rose)

พรรณนาถึงเหตุการณ์ในวรรณคดีขณะที่นางมัทนาอยู่ที่เมืองของพระชัยเสน นางมัทนาถูกพระมเหสีกลั่นแกล้งและถูกใส่ความว่าเป็นชู้กับองครักษ์ พระชัยเสนหูเบาฟังความข้างเดียวจึงทรงเชื่อ และสั่งประหารนางมัทนา ดนตรีบรรยายถึงความโศกเศร้า ความผิดหวังกับสิ่งที่นางมัทนาได้พบเจอ

สังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 4 เป็นแบบสามตอน แบ่งได้เป็น A-B-A’ โดยห้องที่ 1-11 เป็นช่วงนำ ช่วง A เริ่มขึ้นในห้องที่ 12-61 ช่วง B เริ่มขึ้นในห้องที่ 62-188 และช่วง A’ เริ่มขึ้นในห้องที่ 189-211

เริ่มด้วยช่วงนำ จำนวน 11 ห้อง อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 65 มีคำกำกับ Lento อยู่ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ ในห้องที่ 1 เริ่มด้วยแนวเบสบรรเลงโน้ตตัว G ในลักษณะของโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) หลังจากนั้นในห้องที่ 2 มีการบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเลียน (Imitation) โดยเริ่มจากแนวเชลโล แนววิโอลา แนวไวโอลิน 2 และแนวไวโอลิน 1 บรรเลงเข้ามาทีละแนวตามลำดับ โดยจะบรรเลงห่างกัน 1 ห้อง และใช้ความเข้มเสียงที่เบาปานกลาง (Mezzo Piano) ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างบรรยากาศให้มีการเคลื่อนที่ไปอย่างช้า ๆ ด้วยความโศกเศร้าและสิ้นหวัง เพื่อเป็นการปูบรรยากาศของกระบวนเพื่อรอทำนองหลักที่จะกำลังเข้ามา (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 เทคนิคการเลียน (ห้องที่ 1-5)



ห้องที่ 12 ทำนองหลักของกระบวนที่ 4 เข้ามาด้วยแนวเชลโล ซึ่งทำนองของแนวเชลโลในช่วงนี้ ผู้ประพันธ์ใช้สื่อถึงความโศกเศร้า ความเสียใจ และความผิดหวังที่นางมัทนาได้รับจากพระชัยเสน ทำให้ทำนองหลักในกระบวนที่ 4 นี้ มีความโศกเศร้าและผิดหวังแฝงอยู่ในตัวทำนอง รวมถึงอารมณ์โดยรวมของกระบวนที่ 4 ในขณะที่แนวเชลโลบรรเลงทำนองหลักอันโศกเศร้าอยู่นั้น แนววิโอลาบรรเลงโน้ตตัว A♭ ในลักษณะของโน้ตเสียงค้าง ในขณะที่แนวเบสบรรเลงออสตินาโตด้วยโน้ตตัว G ซึ่งเกิดเป็นคู่เสียง 2 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นคู่เสียงกระด้าง เป็นการสนับสนุนแนวทำนองที่มีความโศกเศร้าในแนวเชลโล (ตัวอย่างที่ 13)

ตัวอย่างที่ 13 ทำนองหลักของกระบวนที่ 4 (ห้องที่ 12-15)

ห้องที่ 29 จังหวะมีการเคลื่อนที่เร็วขึ้น เนื่องด้วยผู้ประพันธ์มีการเปลี่ยนการบรรเลงของแนวเบสจากการสี มาเป็นการดีดสายด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นทำนอง ในขณะที่แนวเชลโลบรรเลงทำนองหลักของกระบวนที่ 4 คงอารมณ์เศร้าไว้ ใช้การบรรเลงลักษณะเสียงแบบต่อเนื่อง ในขณะที่

ทำนองของแนวเบสจะให้ความรู้สึกสนุก ร่าเริง และกระชับมากกว่า โดยใช้การบรรเลงด้วยลักษณะเสียงแบบสั้น อีกทั้งทำนองของแนวเบสที่บรรเลงด้วยการดีดสายนี้ จะถูกซ้ำไปมาในกระบวนที่ 4 นี้อีกหลายครั้ง เพื่อสร้างความขัดของทำนองหลักที่ให้อารมณ์ความรู้สึกสวนทางกันเพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่นางมัทนาเกิดความรู้สึกกลับไปกลับมา รู้สึกสนุกบ้าง เศร้าบ้างภายในจิตใจ (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 ทำนองของแนวเชลโลและแนวเบสที่ให้ความรู้สึกสวนทางกัน (ห้องที่ 29-32)

สรุปและอภิปรายผล

บทประพันธ์เพลงนี้ เป็นการสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยการนำวรรณคดีในเรื่องมัทนะพาธามาเป็นตัวละครหลักในการดำเนินเรื่อง โดยจุดเด่นของบทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ *“มัทนะพาธา”* คีตวรรณกรรม วงเชมเบอร์ออร์เคสตรานี้ เป็นบทประพันธ์ใหม่แบบดนตรีพรรณนา ที่มีสำเนียงไทยผสมผสานดนตรีตะวันตก โดยได้สร้างทำนองจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก เพื่อให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวและร้อยรับกับเนื้อหาในวรรณคดีไทย

โครงสร้างของบทประพันธ์เพลง มี 4 กระบวน คือ ช้า-เร็ว-เร็ว-ช้า ตามแบบแผนที่เหมาะสมกับเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะนำเสนอ องค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในบทประพันธ์เพลง ได้แก่ การเลือกใช้ทำนองหลักในแต่ละกระบวน การใช้ขั้นคู่เสียง ช่วงเสียง และการประสานเสียงด้วยบันไดเสียงและโมดต่าง ๆ ตลอดจนการใช้กลุ่มจังหวะซ้อน ตามความเหมาะสมของเรื่องราว

ท้ายสุดนี้ ผู้ประพันธ์หวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทประพันธ์เพลงนี้ จะเป็นบทประพันธ์ที่มีคุณค่าที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตราที่มีสำเนียงไทยโดยถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีตะวันตกบทใหม่และมีส่วนช่วยส่งเสริมให้ผู้ฟังเกิดความตระหนักและเห็นความสำคัญของบทประพันธ์เพลงในวรรณคดีที่ทรงคุณค่าต่อไป

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2560.

————. *จิตวิญญาณแห่งอาเซียน สำหรับวงเปียโนควินเท็ท.* กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2561

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *การเขียนเสียงประสานสี่แนว.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *ทฤษฎีดนตรี.* พิมพ์ครั้งที่ 14. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2559.

————. *ศัพท์ดนตรีปฏิบัติ*. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2553.

นรอรรถ จันทร์กล่ำ. *สยามดุริยางค์เครื่องสาย.* กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2560.

ภาสกร เกิดอ่อน และคณะ. *ภาษาไทยวรรณคดีและวรรณกรรม.* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, 2551.

วรพัฒน์ ภูริปัญญวานิช และวีรชาติ เปรมานนท์. “บทเพลงชุดสำหรับออร์เคสตรา.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* 4, 1 (2560): 103-107.

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

Benjamin, Thomas, Michael Horvit, and Robert Nelaon. *Techniques and Materials of Music from the Common Practice Period Through the Twentieth Century. 7th* ed. Belmont, CA: Thomson Higher Education, 2008.

ควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในบันไดเสียงเอเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 298 โดยโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท: การวิเคราะห์และการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง

Wolfgang Amadeus Mozart's Quartet for Flute and Strings in A major, K.298: Performance Practice and Interpretation

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน*[1] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[2]
Sethapong Janyarayachon*[1] Narongrit Dhamabutra[2]

บทคัดย่อ

การศึกษาบทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ บทประพันธ์ของโวลฟ์กัง อมาเดอุส โมสาร์ทอันเป็นหนึ่งในผลงานที่สำคัญของบทประพันธ์ควอร์เท็ตสำหรับฟลูต เพื่อสังเคราะห์ทักษะปฏิบัติฟลูตร่วมกับกลุ่มเครื่องสาย การบูรณาการทางความคิด การแลกเปลี่ยนมุมมอง และการนำเสนอแนวความคิดทางดนตรี ผ่านกระบวนการฝึกฝนอันเป็นหัวใจสำคัญของการพัฒนาคุณภาพการบรรเลง โดยการศึกษาวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาแนวคิดและบทบาทของเครื่องดนตรีฟลูต จากกลวิธีการบรรเลงและบทประพันธ์ผ่านแนวคิดของผู้ประพันธ์และยุคสมัยทางดนตรี และ 2) เพื่อการตีความวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และพัฒนากลวิธีการบรรเลง โดยนำเสนอผ่านกระบวนการวิเคราะห์และตีความด้านมุมมองของคีตกวีทั้งต่อบทประพันธ์และเครื่องดนตรี โดยการวิเคราะห์แนวคิดด้านบรรเลงบทเพลงนี้ สะท้อนมุมมองของคีตกวีที่มีต่อเครื่องดนตรีฟลูต นำมาสู่การสร้างสรรค์การบรรเลงและประยุกต์ให้เข้ากับแนวทางการบรรเลงของ

* Corresponding author, email: fl.lullaby@gmail.com
[1] นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[1] Doctoral of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[2] Advisor, Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Received: May 7, 2021 / Revised: July 10, 2021 / Accepted: July 10, 2021

ตนเอง กระบวนการดังกล่าวนี้ยังก่อให้เกิดประโยชน์ทางด้านวิชาการ ศิลปะ และสุนทรียศาสตร์ เพื่ออ้างอิงและต่อยอดในอนาคตได้อย่างมีนัยสำคัญ

คำสำคัญ: ฟลูต / ฟลูตควอร์เท็ต / ดนตรีเชมเบอร์ / โวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท

Abstract

The study of The *Quartet for Flute and Strings in A Major*, K.298 composed by Wolfgang Amadeus Mozart, epitomizes one of the significant masterpieces for Flute chamber repertoires. To conduct research and analysis in string ensembles, integrated critical thinking patterns, exchange of perspectives and musical concepts acquired from consistent practices, these are the essential key factors leading to enhancement in performing arts. This research aimed to: 1) study the concept and the role of flute through patterns of performance, repertoires reflecting the composer's perspectives in accordance with the the music era, and 2) analysis interpretation illustrating the improvement of performing techniques; therefore, this musical concept analysis will serve as the epitome that reflects the composer's viewpoint on the identity of Flute that brings about the creativity in musical performance that all musicians can potentially integrate and adapt into their performing approaches. Not only does it establish musical sagacity, but it also creates an exemplar for musical arts, aesthetics study and educational purpose that could be used significantly as the iconic reference for further use.

Keywords: Flute / Flute Quartet / Chamber Music / Wolfgang Amadeus Mozart

ที่มาและความสำคัญ

เครื่องดนตรีฟลูตในยุคคลาสสิกนี้ เป็นช่วงที่ฟลูตในรูปแบบโบราณได้พัฒนามาถึงขั้นที่สูงสุด โดยมีทั้งหมด 8 คีย์ ทำให้ฟลูตสามารถบรรเลงเป็นโครมาติกและบรรเลงได้ครบทุกกุญแจเสียง[3] ตอบรับกับการสร้างสรรค์ผลงานของคีตกวีที่มีความหลากหลายของเสียงมากขึ้น โดยสามารถบรรเลงไล่เสียงได้อย่างรวดเร็ว อีกทั้งยังสามารถบรรเลงโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงสูงได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้นอีกด้วย ซึ่งจากพัฒนาการนี้ส่งผลให้เกิดการพัฒนาบทบาทของฟลูตในวงออร์เคสตรามากขึ้น ในช่วงกลางของยุคคลาสสิกนี้ ฟลูตยังได้มีบทบาทเป็นหลักสำคัญในดนตรีประเภทคอนแชร์โตและดนตรีเชมเบอร์ โดยบทเพลงเชมเบอร์ได้ถูกกำหนดรูปแบบการบรรเลงที่เป็น 1 แนวเสียงต่อ 1 ชิ้นเครื่องดนตรี และถูกพบมากขึ้นในบทประพันธ์สำหรับการประสมวงขนาดใหญ่ตั้งแต่ทรีโอขึ้นไป ในส่วนของรูปแบบการประสมวงควอร์เท็ต เริ่มมาจากการนำฟลูตเข้ามาประสมวงแทนไวโอลินร่วมกับวงทริโอสำหรับเครื่องสาย ซึ่งปรากฏหลักฐานออกมาอย่างชัดเจน จากความนิยมในบทเพลงรูปแบบนี้ของกลุ่มนักดนตรีฝึกหัดเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยส่งเสริมให้รูปแบบบทเพลง 4 แนวนี้มีพัฒนาการขึ้นอย่างมาก โดยมากแล้วจะพบว่าวงควอร์เท็ตที่มีฟลูตนั้นจะผสมรวมกับไวโอลิน วิโอลา และเชลโล โดยที่ฟลูตจะทำหน้าที่เปรียบเสมือนกับไวโอลินในบทเพลงสตริงควอร์เท็ต กล่าวได้ว่าการประสมวง 4 เครื่องที่ใช้เครื่องดนตรีฟลูตนั้นสามารถทดแทนแนวเสียงสำหรับไวโอลินได้อย่างลงตัว

เฟรดริช บลูเมอร์ (Friedrich Blume) ได้กล่าวถึงบทประพันธ์ในช่วงยุคคลาสสิกว่ามีจุดร่วมถึงทฤษฎีที่แสดงถึงการที่ทำให้เรียบง่ายมากขึ้นโดยตั้งใจ กระแสนิยมของการสร้างสรรค์บทเพลงที่ทำให้เรียบง่ายของคีตกวีในช่วงยุคนี้ เป็นการแสดงให้ผู้ฟังสามารถเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงที่เรียบง่ายนี้ได้อย่างทันที[4] บทเพลงของโมสาร์ทเป็นหนึ่งในตัวอย่างที่ชัดเจนสำหรับกลวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์อันเป็นเอกลักษณ์ของยุคคลาสสิกนี้ ถึงแม้ว่าโมสาร์ทจะมิได้หลงใหลในน้ำเสียงของฟลูต แต่ผลงานของเขาที่ประพันธ์ขึ้นให้กับฟลูตล้วนแต่เป็นผลงานชิ้นเอก เขาประพันธ์บทเพลงเชมเบอร์ที่สำคัญสำหรับฟลูตไว้มากมาย หนึ่งในนั้นคือบทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูต (Flute Quartet) จำนวน 4 บทเพลง ประกอบด้วย บทเพลงลำดับที่ 285 ในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ บทเพลงลำดับที่ 285a ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ บทเพลงลำดับที่ 285b ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ และบทเพลงลำดับที่ 298 ในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ ซึ่งสามลำดับแรกของบทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตที่กล่าวในข้างต้นนั้น

[3] Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (New York: Oxford University Press, 2012), 46-49.

[4] Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music*, trans. M. D. Herter Norton (New York: W. W. Norton, 1970), 18.

ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1777 จากการว่าจ้างของเฟอดินาน เดอ ฌอง (Ferdinand de Jean, 1731 - 1797) แต่บทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในกุญแจเสียงเอเมเจอร์นั้น กลับถูกประพันธ์ขึ้นเป็นบทสุดท้ายของบทเพลงควอร์เท็ตในช่วงปี 1786 - 1787 อันเป็นช่วงขณะที่โมสาร์ทพำนักอยู่ที่เวียนนา โดยพบว่าบทประพันธ์ดังกล่าวนี้ มีความเป็นไปได้ในเชิงสันทนาการมากกว่าการประพันธ์จากการว่าจ้างของนักดนตรีหรือผู้อุปถัมภ์[5] โดยบทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายลำดับที่ 298 นี้ ค่อนข้างมีความพิเศษคือ ดนตรีจะสอดแทรกเรื่องราวที่โมสาร์ทพยายามนำเสนอผลงานของเพื่อน ๆ ของเขา ผ่านการนำองค์ประกอบเล็ก ๆ จากดนตรีมาเสริมแต่งเติมให้ดนตรีมีความสนุกสนาน เช่น ในท่อนแรกนี้ได้นำเอาแนวทำนองมาจากบทเพลง *“An die Natur”* ประพันธ์ขึ้นโดยคีตกวีฟรานซ์ แอนตัน ฮอฟไมสเตอร์ (Franz-Anton Hoffmeister) ในขณะที่ช่วงมินูเอ็ตของท่อนที่สองนั้นนำแนวคิดของทำนองมาจากบทเพลงพื้นบ้านของฝรั่งเศส และท่อนสุดท้ายได้นำแนวทำนองมาจากเพลงร้องในท่อน *Chi mi mostra, chi m’addita* จากอุปรากรเรื่อง “Le Gare Generose” ที่ประพันธ์ ขึ้นโดยคีตกวีโจวานนี ปาซิเอลโล (Giovanni Paisiello) อาจกล่าวได้ว่า แม้บทประพันธ์ควอร์เท็ตในกุญแจเสียงดีเมเจอร์จะเป็นบทประพันธ์ที่นักฟลูตนิยมบรรเลงกันมากที่สุดเพราะมีอารมณ์ที่ร่าเริงและดุดันคล้ายกับรูปแบบบทเพลงคอนแชร์โตเพราะฟลูตมีบทบาทหลักที่โดดเด่นอย่างมากในการบรรเลง แต่บทประพันธ์ควอร์เท็ตในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ ที่ให้อารมณ์แตกต่างออกไปนี้ ก็แสดงถึงอัจฉริยภาพของโมสาร์ทที่ใช้องค์ประกอบเล็ก ๆ ของดนตรีมาสร้างสีสันให้บทเพลงดูน่าสนใจและมีความไพเราะไม่แพ้กัน

ดังนั้น กระบวนการศึกษาแนวคิดทั้งในแง่มุมของประวัติศาสตร์และกลวิธีการบรรเลง จากบทประพันธ์ที่เป็นดนตรีเชมเบอร์ของยุคคลาสสิก โดยมีเครื่องดนตรีฟลูตทำหน้าที่เป็นแนวเสียงหลักนี้ ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอบทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ บทประพันธ์ของโวลฟ์กัง อมาเดอุส โมสาร์ท เป็นกรณีศึกษาเพื่อเผยแพร่และนำเสนอกลวิธีการวิเคราะห์และการตีความบทเพลงเพื่อให้เกิดประโยชน์แก่ผู้สนใจนำไปเป็นแนวทางในการบรรเลงต่อไป

[5] Otto Bleker, “Ferdinand Dejean (1731-97): Surgeon of the Dutch East-India Company, Man of the Enlightenment, and Patron of Mozart,” accessed October 5, 2019, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/hisn.12081.

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดและบทบาทเครื่องดนตรีฟลูต จากกลวิธีการบรรเลงและบทประพันธ์ผ่านแนวคิดของผู้ประพันธ์และยุคสมัยทางดนตรี

2. เพื่อการตีความวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพื่อสังเคราะห์และพัฒนากลวิธีการบรรเลง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้เรียนรู้เกี่ยวกับแนวคิดการบรรเลงอันเป็นอีกมุมมองหนึ่งของบทเพลงผ่านการศึกษาด้านประวัติศาสตร์เรื่องราวที่เกี่ยวข้อง การตีความ และการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง นำไปสู่การสร้างสรรค์มุมมองในการพัฒนาการนำเสนอบทเพลงที่เป็นปัจเจกของผู้บรรเลง

2. เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างองค์ความรู้ทางด้านการแสดงดนตรี เพื่อนำไปต่อยอดและปรับใช้กับบริบทการแสดงสร้างสรรค์อื่น ๆ ในอนาคต

บทวิเคราะห์บทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ ลำดับที่ 298 โดยโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 - 1791)

<u>สังคีตลักษณ์บทเพลง</u>

บทเพลงเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ ลำดับที่ 298 มีทั้งหมด 3 ท่อน ประกอบด้วย ท่อนที่ 1 ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variations) อยู่ในสังคีตลักษณ์ *Theme & Variations* ท่อนที่ 2 มินูเอ็ตทรีโอ (Minuetto & Trio) อยู่ในสังคีตลักษณ์ *Ternary* และท่อนที่ 3 รงดิเยอร์ (Rondieauox) อยู่ในสังคีตลักษณ์ *Rondo*

ตารางที่ 1 โครงสร้างท่อนที่ 1 ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variations)

สังคีตลักษณ์ Theme & Variations				
Theme	**Variation I**	**Variation II**	**Variation III**	**Variation IV**
Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form

ตารางที่ 2 โครงสร้างท่อนทำนองหลักและการแปร (Theme & Variations) สามารถแบ่งออกได้ 5 ส่วนดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variations)										
ส่วนเพลง	**Theme**		**Variation I**		**Variation II**		**Variation III**		**Variation IV**	
ห้อง	1 - 8	9 - 16	17 - 24	25 - 32	33 - 40	41 - 48	49 - 56	57 - 64	65 - 72	73 - 80
	A	**B**	**A**	**B**	**A**	**B**	**A**	**B**	**A**	**B**
กุญแจเสียง	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj

ตารางที่ 3 โครงสร้างท่อนที่ 2 มินูเอ็ตทรีโอ (Minuetto & Trio)

สังคีตลักษณ์ Ternary		
Minuetto	**Trio**	**Minuetto**
A	B	A
Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form

ตารางที่ 4 โครงสร้างท่อนมินูเอ็ตทรีโอ (Minuetto & Trio) สามารถแบ่งออกได้ 2 ส่วนดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 2 มินูเอ็ตทรีโอ (Minuetto & Trio)				
ส่วนเพลง	**Minuetto**		**Trio**	
ห้อง	1 - 8	9 - 16	1 - 8	9 - 16
	A	**B**	**A**	**B**
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	D maj

ตารางที่ 5 ท่อนที่ 3 รงดิเยอร์ (Rondieauox)

สังคีตลักษณ์ Rondo										
ห้อง	1 - 12	13 - 20	21 - 28	29 - 38	39 - 40	41 - 56	57 - 63	64 - 76	77 - 80	81 - 89
	A			B				A		
	A	B	C	D		a	E	A	F	B'
กุญแจเสียง	A maj	A maj	A maj	E maj	E maj	E maj	E maj	A maj	A maj	D maj
ห้อง	90 - 97	98 - 107	108 - 109	110 - 126	127 - 132	133 - 137	138 - 150	151 - 158	159 - 165	166 - 173
	A	C					A			Coda
	C'	D'		a'	E'	F'	A	B	C	
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	A maj	D maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj
ห้อง	174 - 181	182 - 189								
	Coda									
กุญแจเสียง	A maj	A maj								

บทวิเคราะห์และตีความบทเพลง

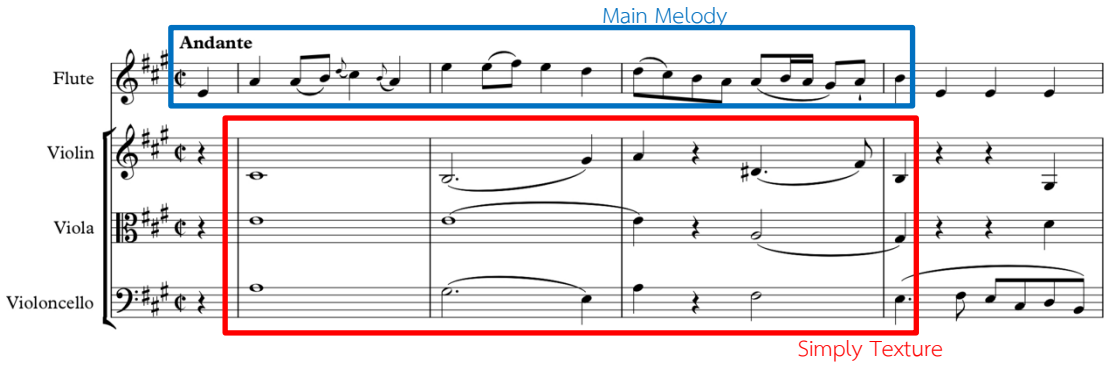
ท่อนที่ 1 ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variations)

ในบทเพลงท่อนแรก มีลักษณะเด่นของรูปแบบการประพันธ์ที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพและความเชี่ยวชาญในการแปรทำนอง จังหวะ และองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี โดยคีตกวีจะใช้เทคนิคที่หลากหลายในการนำเสนอท่วงทำนองและเสียงประสานหลักในรูปแบบต่าง ๆ บทเพลงนี้มีอัตราจังหวะสอง ในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ ภายใต้การดำเนินอัตราจังหวะช้าปานกลาง (Andante) โดยทุกท่อนแปรทำนองมีการสร้างสรรค์บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับทั้งหมด ซึ่งสิ่งที่โดดเด่นของแนวทำนองคือจะมีการเริ่มต้นด้วยโน้ตจังหวะยก (Pick-up note) เป็นคู่สี่ ทั้งนี้ สามารถวิเคราะห์แนวคิดหลักของบทประพันธ์ โดยแบ่งออกเป็น 5 ส่วน ดังนี้

1. ทำนองหลัก (Theme) เป็นการนำเสนอแนวทำนองและเสียงประสานหลักของบทเพลง มีสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (AB) ซึ่งมีความสมมาตร แบ่งออกได้เป็น 2 ท่อน โดยสามารถจำแนกแต่ละท่อนออกเป็น 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 4 ห้อง อาจกล่าวได้ว่าท่อนนี้มีประโยคเพลงหลัก 4 ประโยค และทุกครั้งที่จบประโยคมักจะลงด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) เพื่อบอกผู้ฟังอย่างชัดเจนว่าบทเพลงยังคงดำเนินอยู่และยังไม่ถึงจุดจบ จนกระทั่งบรรเลงประโยคสุดท้ายที่ลงจบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) ซึ่งฟลูตทำหน้าที่ดำเนินแนวทำนองหลัก

และเครื่องสายทั้งหมดบรรเลงแนวประสานด้วยเนื้อดนตรีที่เรียบง่าย (Simply Texture) (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 ท่อนที่ 1 ทำนองหลัก



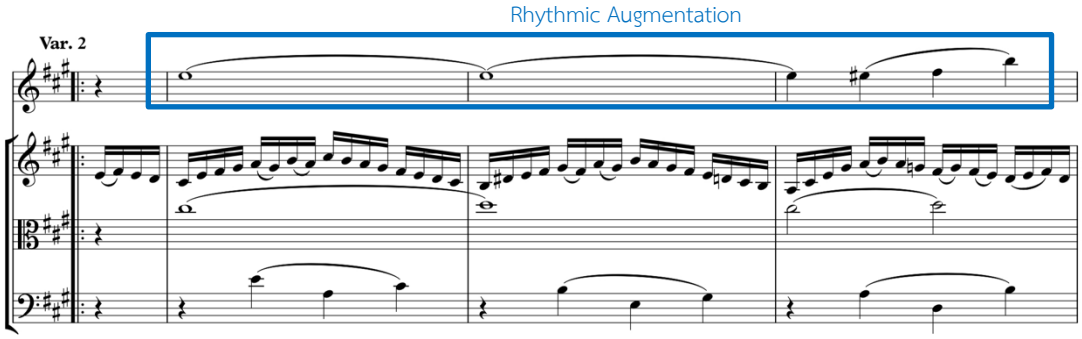
2. การแปรทำนองรูปแบบที่ 1 (Variation 1) สิ่งที่โมสาร์ทยังคงไว้ดังเดิมในท่อนนี้คือทำนองหลักที่เริ่มต้นด้วยโน้ต คู่สี่ กุญแจเสียงเดิม สังคีตลักษณ์เดิม และโมสาร์ทยังคงให้ฟลูตทำหน้าที่ดำเนินแนวทำนองหลักอยู่ โดยโมสาร์ทพัฒนาทำนองของท่อนนี้โดยการนำโน้ตผ่าน (Passing Tone) อาร์เปโจ เสริมเข้าไปในทำนองหลัก ในช่วงท้ายของทำนองหลักมีการเพิ่มโน้ตพิง (Appoggiatura) เข้ามาในตอนจบของประโยค เปรียบเสมือนให้ฟลูตได้รับบทบาทสำคัญ เปิดพื้นที่ให้แสดงทักษะและความสามารถอย่างเต็มที่ในท่อนนี้ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 1

3. การแปรทำนองรูปแบบที่ 2 (Variation 2) นอกจากวิธีแปรทำนองโดยการเพิ่มโน้ตให้กับทำนองหลักแล้ว อีกวิธีที่คีตกวีนิยมใช้คือ การยืดหรือถ่างจังหวะให้แนวทำนองบรรเลงนานขึ้น

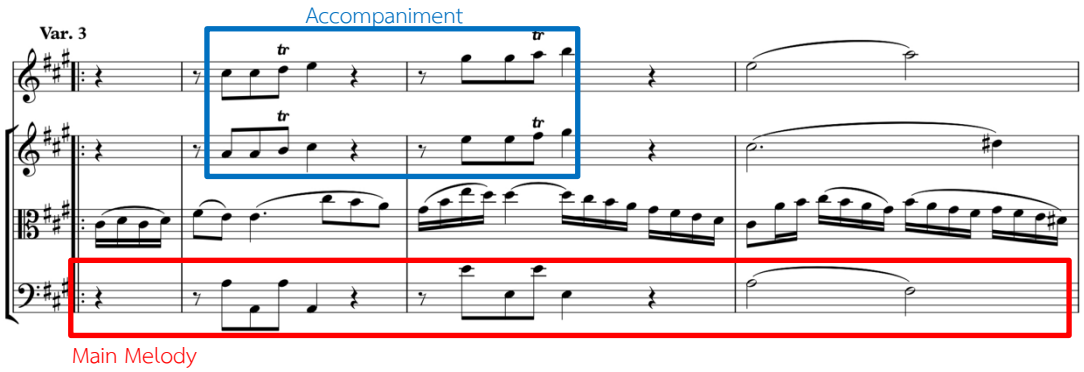
(Rhythmic Augmentation) โดยผสมไปกับการคัดเลือกเอาเฉพาะโน้ตที่มีความสำคัญของทำนองหลัก และเปลี่ยนจังหวะให้เป็นโน้ตลากยาวในแนวฟลูตบรรเลงคู่กันไปกับแนววิโอลา ในขณะที่ไวโอลินได้รับบทบาทสำคัญในการแสดงทักษะ ทำนองของไวโอลินถูกแปรให้เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่บรรเลงในลักษณะของบันไดเสียง และอาร์เปโจอย่างรวดเร็วบรรเลงสอดประสานไป (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 2



4. การแปรทำนองรูปแบบที่ 3 (Variation 3) โมสาร์ทได้มอบหมายบทบาทสำคัญให้กับวิโอลาได้บรรเลงทำนองหลักและเป็นทำนองที่ถูกแปรแล้ว เพื่อให้นักดนตรีได้มีโอกาสแสดงทักษะของตนในท่อนนี้ ทำนองของท่อนนี้แทบอาจจะมองได้ว่าไม่หลงเหลือเค้าโครงทำนองเดิมที่คุ้นหูอยู่เลย ในขณะที่เครื่องดนตรีชิ้นอื่นถูกลดบทบาทลงให้เป็นเพียงการเล่นแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) ด้วยโน้ตเสียงประสานจำนวนเพียงน้อยนิดเท่านั้น โน้ตจังหวะยกตัวแรกของบทเพลงถูกแทนที่ด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และยังคงเอกลักษณ์ของท่วงทำนองในช่วงท้ายประโยคด้วยการเล่นโน้ตพิงดังเดิม (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 3



5. การแปรทำนองรูปแบบที่ 4 (Variation 4) บทบาทสำคัญในการแสดงทักษะความสามารถของนักดนตรีในท่อนนี้แน่นอนว่าต้องเป็นเชลโล เนื่องด้วยหน้าที่สำคัญของเชลโลคือแนวเบส เป็นแนวเสียงต่ำที่มีความจำเป็นต่อวงดนตรี ทั้งในแง่ของความสมดุลของเสียงและในแง่ของการระบุเสียงประสานให้ชัดเจน ดังนั้น ถึงแม้จะมีการแปรทำนองของแนวเชลโลเพื่อเปิดพื้นที่ให้ได้แสดงทักษะ แต่แนวทำนองหลักยังคงถูกบรรเลงด้วยฟลูต โดยโมสาร์ทปรับเปลี่ยนให้แนวทำนองหลักและเสียงประสานในแนวอื่น ๆ เรียบง่าย สะอาด ลงตัวมากขึ้นโดยที่ไม่ไปรบกวนการดำเนินทำนองของเชลโล (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 4

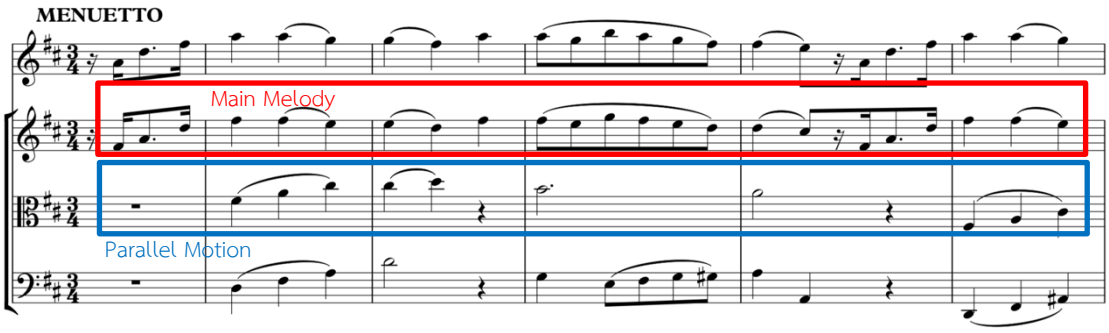
ท่อนที่ 2 มินูเอ็ตทรีโอ (Minuetto & Trio)

อิทธิพลจากจังหวะเต้นรำในฝรั่งเศสส่งผลต่อรูปแบบของดนตรี จนกล่าวได้ว่ามินูเอ็ตเป็นสังคีตลักษณ์แบบหนึ่งในอัตราจังหวะแบบสาม และมักตามด้วยท่อน ทรีโอ และมินูเอ็ต ดา คาโป (Minuet da Capo) เพื่อย้อนท่อนมินูเอ็ตในตอนต้น ซึ่งระบุได้ว่าเป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอนทั้งนี้สามารถวิเคราะห์รูปแบบสังคีตลักษณ์ได้เป็น 2 ประเด็นตามท่อนของบทเพลง

1. มินูเอ็ต (Menuetto) ประพันธ์ด้วยกุญแจเสียงดีเมเจอร์ ด้วยสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ โดยทั้งท่อน A และ B ของมินูเอ็ตและทริโอมี 2 ประโยคเพลง ประโยคแรกจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด และประโยคที่สองลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ โดยจะมีรูปแบบเดียวกันทั้ง 2 ท่อน ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมมาตรให้กับบทเพลง บทบาทสำคัญของฟลูตในท่อนมินูเอ็ต คือการบรรเลงทำนองหลักส่วนไวโอลินเล่นทำนองประสานไปในทิศทางเดียวกัน (Parallel Motion) ด้วยโน้ตที่ต่ำกว่าทำนองหลักเป็นคู่ 3 วิโอลาและเชลโลเล่นแนวบรรเลงประกอบสอดแทรกไปตลอดทั้งท่อน โมสาร์ทยังคงรักษา

เอกลักษณ์ของบทประพันธ์นี้ ด้วยการเริ่มต้นด้วยโน้ตจังหวะยก เหมือนกันกับท่อนอื่นๆและจบท้ายประโยคด้วยโน้ตพิง (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 ท่อนที่ 2 ช่วงมินูเอ็ต



2. ทรีโอ (Trio) บทเพลงท่อนนี้ยังคงอยู่ในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ เริ่มต้นด้วยโน้ตจังหวะยกในแนวทำนองของฟลูตเป็นโน้ตแรก ตามด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่ให้ความรู้สึกที่สนุกสนานมากขึ้น ผสมผสานไปกับการเล่นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในแนวบรรเลงประกอบบรรเลงร่วมกันด้วยไวโอลินและวิโอลา ส่วนของเชลโลจะบรรเลงโน้ตในแนวเบสบนจังหวะที่สำคัญ ๆ ด้วยลักษณะโน้ตที่สั้นยาวต่างกันสร้างสีสันที่ดูสนุกสนานให้กับบทเพลง เมื่อบรรเลงจนจบจะพบโน้ตที่ถูกระบุไว้ในตอนท้ายว่า *Da capo Menuetto* เพื่อทำการย้อนกลับไปเล่นซ้ำอีกครั้งในท่อนมินูเอ็ตโดยปราศจากการย้อนภายในท่อนจะทำให้สังคีตลักษณ์สามตอนครบถ้วนสมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 ท่อนที่ 2 ช่วงทรีโอ

ท่อนที่ 3 รงดิเยอร์ (Rondieaoux)

คำว่า “Rondieaoux” เป็นภาษาฝรั่งเศสที่มีความหมายเป็นคำพหูพจน์ของรอนโด โดยมีรากฐานมาจากบทกวี 13 บรรทัดที่ถูกแบ่งออกเป็น 3 บทโดยมีความยาวบทละ 5, 3, 5 บรรทัดตามลำดับ และมีการซ้ำบทเช่นเดียวกันกับในสังคีตลักษณ์ทางดนตรี บทเพลงนี้มีการระบุไว้อย่างน่าขันว่า “Rondieaoux: Allegretto grazioso, mà non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così—con molto garbo ed Espressione” ซึ่งมีความหมายในภาษาอังกฤษว่า “A joke rondo: Allegretto grazioso, but not too fast, nor too slow. So-so— no great elegance and expression” แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ขันของโมสาร์ทได้เป็นอย่างดี แต่จากที่กล่าวมาทั้งหมดโมสาร์ทน่าจะตั้งใจคงไว้ให้ท่อนนี้ยังคงอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบรอนโด แต่มิได้มีรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโดตามขนบ เพราะมีการสลับสับเปลี่ยนท่อนไปมา แต่ที่ชัดเจนคือการปรากฏซ้ำและวนกลับมาของท่อน A ที่คุ้นหู แต่การจะระบุท่อน B, C หรือ D อย่างแม่นยำในส่วนอื่น ๆ นั้น อาจค่อนข้างคลุมเครือ กล่าวได้ว่าโมสาร์ทดัดแปลงกลวิธีประพันธ์เพื่อให้แตกต่างจากรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโดดั้งเดิมที่เป็นที่คุ้นชินของผู้ฟัง ซึ่งมีความแตกต่างจากสองท่อนก่อนหน้าที่มีโครงสร้างเป็นระบบระเบียบ เรียบง่าย และชัดเจน (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 – 8

บทประพันธ์ชิ้นนี้เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียงเอเมเจอร์ และยังคงเอกลักษณ์ของเพลงด้วยการเริ่มที่จังหวะยก เช่นเดียวกันกับท่อนอื่น ๆ มีการนำเสนอทำนองหลักด้วยฟลูต พร้อมกับถูกเน้นย้ำทำนองหลักด้วยแนวประสานของไวโอลินใน 4 ห้องแรกไปในทิศทางเดียวกันด้วยโน้ตที่ประสานคู่ 3 และคู่ 6 ก่อนที่ไวโอลินจะถูกสลับไปอยู่ในบทบาทที่บรรเลงแนวประกอบร่วมกันกับเครื่องสายเครื่อง

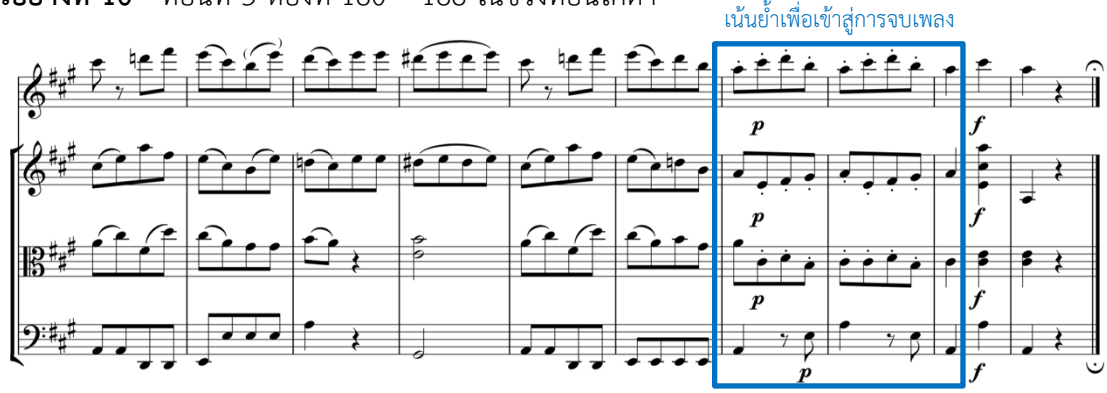
อื่นๆ และจบประโยคลงในห้องที่ 12 ด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นรูปแบบการดำเนินทำนองของท่อน A ที่มีความยาวรวม 12 ห้องที่จะปรากฏซ้ำ ตามรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโด

ภายในท่อน B มีการสลับกันบรรเลงทำนองหลักในช่วงต่าง ๆ ทุกเครื่องดนตรี และมีการย้ายไปยังดีเมเจอร์ในช่วงท้ายของท่อน เพื่อส่งเข้าสู่ท่อน C ในกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์เป็นซับโดมินันท์ (Subdominant) ของกุญแจเสียงหลัก ในการปรากฏของท่อน A แต่ละครั้ง มีจุดเล็ก ๆ ที่เปลี่ยนแปลงไปจากรอบแรก เช่น ในห้องที่ 77 มีการบรรเลงด้วยเทคนิคแคนอน (Canon) ในแนวทำนองของวิโอลาและเชลโลสั้น ๆ แทรกอยู่ภายในท่อน และเกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 133 - 137 เป็นช่วงเชื่อม (Transition) (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 77 - 85

จากช่วงการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) กลับไปสู่ท่อน A เริ่มต้นจากการบรรเลงด้วยกุญแจเสียงหลัก คือ เอเมเจอร์ อีกครั้ง หลังจากที่โมสาร์ทได้ใช้กลวิธีการประพันธ์ในรูปแบบบทเพลงรอนโดที่มีความแปลกประหลาด (Joke Rondo) ครบถ้วนตามสังคีตลักษณ์แล้ว โมสาร์ทยังใส่ท่อนจบ (Coda) สั้น ๆ ไว้ในช่วงท้ายและบรรเลงซ้ำสองรอบเพื่อเน้นย้ำการจบบทเพลง (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 180 – 188 ในช่วงท่อนโคดา



เนื่องจากโมสาร์ทสลับสับเปลี่ยนทำนองไปมาระหว่างแต่ละเครื่องดนตรี ดังนั้นทำนองหลักควรจะต้องได้ยินชัดเจนเสมอ นักดนตรีควรทราบถึงบทบาทการเป็นผู้นำ - ผู้ตามของตนเอง รวมไปถึงการเลือกใช้น้ำเสียงการบรรเลง เพื่อให้เหมาะสมในแต่ละช่วงของการกลับมาของทำนองหลัก อันเป็นส่วนที่ค่อนข้างมีความสำคัญในการนำเสนอ ช่วงท้ายของบทเพลงที่มีการเน้นย้ำจบอาจเพิ่มความน่าสนใจด้วยการใช้ความเข้มเสียงรวมเข้ากับการเน้นน้ำหนักอัตราจังหวะตกมากยิ่งขึ้นเพื่อส่งพลังให้บทเพลงดำเนินเข้าสู่คอร์ดจบอย่างสมบูรณ์

สรุปผล

ถึงแม้ว่าบทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ จะเป็นบทเพลงที่มิได้เป็นที่นิยมในการบรรเลงมากนักหากเปรียบเทียบกับบทเพลงควอร์เท็ตในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ แต่บทเพลงควอร์เท็ตในกุญแจเสียงเอเมเจอร์นี้ สามารถแสดงถึงเอกลักษณ์และทักษะอันยอดเยี่ยมในด้านการประพันธ์ของโมสาร์ทได้อย่างชัดเจน ด้วยการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีให้มีบทบาทของการดำเนินแนวทำนองหลักในทุก ๆ เครื่องดนตรี ทำให้ทุกแนวเสียงมีความสำคัญเท่าเทียมกัน และแสดงความสามารถได้อย่างเต็มศักยภาพ การฝึกซ้อมบทเพลงนี้ให้มีประสิทธิภาพสูงสุดจึงต้องให้ความสำคัญกับการสื่อสารและกระบวนการทำงานร่วมกันของนักดนตรี โดยเฉพาะทิศทางการดำเนินทำนองของนักดนตรีคนอื่น ๆในแต่ละช่วงของบทเพลง ทั้งนี้ การทราบถึงโครงสร้างสังคีตลักษณ์ก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ช่วยให้นักดนตรีสามารถบรรเลงให้สอดรับไปในทิศทางเดียวกัน และการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในด้านบรรเลงให้มีความเข้าใจที่ตรงกัน เพื่อให้เข้าใจบทบาทของแต่ละคน จะช่วยให้การบรรเลงดำเนินไปในชีพจรจังหวะเดียวกันได้

ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงนี้มีหน้าที่หลักสำหรับฟลูตอยู่ 2 ประเด็นหลัก นั่นคือ การเป็นผู้นำและการเป็นผู้ตาม เมื่อเข้าใจบทบาทของแนวทำนองของตนเองแล้วจึงจะทำให้สามารถใช้น้ำเสียงได้เหมาะสมกับบริบทของบทเพลง เช่น เมื่อเป็นผู้นำด้วยการบรรเลงทำนองหลัก ก็สามารถใช้น้ำเสียงที่ชัดและใช้วิบราโตเพื่อช่วยให้เสียงโดดเด่นออกมามากขึ้น ในขณะที่เป็นผู้ตามหรือบรรเลงร่วมไปกับเครื่องสาย ก็ควรปรับความเข้มเสียงให้เหมาะสมกลมกลืนไปกับวง ไม่บดบังแนวทำนองหลักที่บรรเลงอยู่ในขณะเดียวกัน เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่สำคัญของการเล่นดนตรีเชมเบอร์ คือ นักดนตรีควรจะศึกษาบทเพลงในทุกแนวเสียงอย่างละเอียด เพื่อให้เข้าใจถึงบทบาทที่สำคัญของแต่ละคน กล่าวได้ว่าการหยิบยกบทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องสายในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ ของโวลฟ์กัง อมาเดอุส โมสาร์ทนี้ จึงเป็นอีกหนึ่งบทเพลงที่มีความน่าสนใจในการศึกษา และยังเป็นสิ่งที่สะท้อนมุมมองหนึ่งของคีตกวีที่มีต่อเครื่องดนตรีฟลูตในการนำมาประสมวงกับวงเครื่องสาย นำมาสู่การสร้างสรรค์การบรรเลงที่มีความเป็นเอกลักษณ์ อันเป็นองค์ความรู้ที่ผู้บรรเลงสามารถนำมาประยุกต์ให้เข้ากับแนวทางการบรรเลงของตนเองต่อไป

บรรณานุกรม

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

Bleker, Otto. “Ferdinand Dejean (1731-97): Surgeon of the Dutch East-India Company, Man of the Enlightenment, and Patron of Mozart.” Accessed October 5, 2019. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/hisn.12081.

Blume, Friedrich. *Classic and Romantic Music.* trans. M. D. Herter Norton. New York: W. W. Norton, 1970.

Keefe, P. Simon. *The Cambridge Companion to Mozart.* New York: Cambridge University Press, 2003.

Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style.* New York: Schirmer Books, 1980.

Rowen, Ruth Halle. *Early Chamber Music.* New York: Da Capo Press, 1974.

Toff, Nancy. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012.

“เสียงสาน” บทประพันธ์เพลงสำหรับวงประสมดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊ส

“Seangsan” for Mixed Ensemble Thai and Jazz Music

สิรภพ สิทธิ์สน*[1]
Siraphop Sitson*[1]

บทคัดย่อ

“เสียงสาน” บทประพันธ์เพลงสำหรับวงประสมดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊ส ประพันธ์โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบทใหม่ ที่ใช้แนวคิดจากองค์ประกอบดนตรีไทยผสมผสานกับองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีที่เป็นส่วนผสมของดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊สออกสู่สาธารณะชนในรูปแบบสื่อออนไลน์ ผลจากการวิจัยพบว่า 1) บทประพันธ์เพลงมีความยาว 12 นาที และอยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ ประกอบด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 “เสียงสาน สามชั้น” ท่อนที่ 2 “เสียงสาน สองชั้น” และท่อนที่ 3 “เสียงสาน ชั้นเดียว” 2) ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์นวัตกรรมทางดนตรี โดยผสมผสานแนวคิดจากองค์ประกอบดนตรีไทยกับองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส สำหรับวงประสมเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล ประพันธ์ด้วยวิธีการปรับระดับเสียงเครื่องดนตรีสากลบางเสียงเข้าหาเครื่องดนตรีไทย ใช้วิธีการสอดประสานเสียงแบบแนวนอนตลอดทั้งบทประพันธ์ นำเสนอสำเนียงดนตรีไทยกับสำเนียงดนตรีแจ๊ส โดยประพันธ์ให้เครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีไทยทำการด้นสดในแต่ละช่วงของบทประพันธ์เพลง และ 3) เผยแพร่บทประพันธ์เพลงออกสู่สาธารณะชนในรูปแบบสื่อออนไลน์

คำสำคัญ: องค์ประกอบดนตรีไทย / องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส / วงประสม

* Corresponding author, email: aatite180728@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

[1] Lecturer, Department of Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Nakhon Pathom Rajabhat University.

Received: September 6, 2021 / Revised: November 23, 2021 / Accepted: November 25, 2021

Abstract

"Seangsan" for Mixed Ensemble Thai and Jazz Music, is aimed to create a new composition which uses the concept of Thai and Jazz music elements to publish the mixture of Thai and Jazz music via online platform. The results of the research showed that 1) The composition has 12 minutes long and is in the key of A major. It can be divided into 3 parts; part one " Seangsan sam chan", part two " Seangsan song chan" and part three "Seangsan chan dio". 2) The composer creates innovative music by combining the concept of Thai and Jazz music element for the mixed Thai and international instrument band by tuning some of the pitches of an international instrument toward Thai's instruments. The piece uses horizontal harmony throughout the composition to present Thai and Jazz music accents by having an international and Thai instruments perform an improvisation in each part of the composition. And 3) Publish the piece to the public via online platform.

Keywords: Thai Music Elements / Jazz Music Elements / Mixed Ensemble

ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำวิจัย

ดนตรีไทยเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรม ที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของไทยได้อย่างชัดเจน มีต้นกำเนิดและพัฒนาการมาแต่ช้านานตั้งแต่สมัยก่อนกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีจวบจนถึงปัจจุบัน พัฒนาการที่ยาวนานนั้นเองทำให้ดนตรีไทยมีเอกลักษณ์ที่ชัดเจนเป็นของตัวเอง ซึ่งแบ่งออกได้ 3 องค์ประกอบ โดยพิชิต ชัยเสรี อธิบายไว้พอสังเขปดังนี้ 1. ท่วงทำนอง มีระดับเสียง 7 เสียง มีวิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะ 2. การประสานเสียง ลักษณะแบบสอดประสาน หรือการประสานเสียงแบบแนวนอน แต่ในบางกรณีปรากฏคู่ประสานแบบแนวดิ่งในแต่ละเครื่องมือ เช่น เครื่องตี เครื่องดีด เป็นต้น 3. จังหวะ ที่แบ่งออกได้ 3 ประเภท 3.1 จังหวะสามัญหรือจังหวะตกในดนตรีสากล

3.2 จังหวะฉิ่งใช้กำหนดความเร็ว-ช้าของเพลง 3.3 จังหวะหน้าทับที่กำหนดความเร็ว-ช้าของเพลงเช่นกัน และมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับจังหวะฉิ่ง แต่มีรูปแบบจังหวะที่ซับซ้อนกว่า[2]

ดนตรีไทยมีวิวัฒนาการเรื่อยมาตามการสร้างสรรค์ของแต่ละยุคสมัย เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีกับหลายเชื้อชาติ ดังจะเห็นได้จากดนตรีไทยสำเนียงเขมร เพลงเขมรพวง สำเนียงลาว เพลงลาวดวงเดือน สำเนียงมอญ เพลงราตรีประดับดาว และดนตรีไทยร่วมสมัยดังที่ สงบศึก ธรรมมิหาร อธิบายไว้พอสังเขปว่า ดนตรีไทยร่วมสมัย การนำกฎเกณฑ์ทฤษฎีมาใช้กับเพลงไทย เช่น แต่งเพลงไทยสากลตามทฤษฎีตะวันตก การนำเพลงไทยไปเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีสากล วงดุริยางค์ วงเครื่องสาย วงคอมโบ และอื่น ๆ การนำทำนองเพลงพื้นเมืองหรือเพลงไทยสองชั้น ชั้นเดียว มาใส่เนื้อร้องใหม่แบบเนื้อเต็มตามทำนอง เกิดเป็นเพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง[3]

ดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่กำเนิดขึ้นจากความหลากหลายทางวัฒนธรรมในประเทศสหรัฐอเมริกาช่วงต้น ศตวรรษที่ 20 เรียกว่าดนตรีแจ๊ส ซึ่งเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สคือ การอิมโพร-ไวส์หรือการด้นสด การประสานเสียงที่มีลักษณะกว้างและมีระดับเสียงให้เลือกใช้ถึง 12 เสียง รวมไปถึงจังหวะที่มีรูปแบบหลากหลาย ด้วยวิวัฒนาการที่ยาวนานกว่า 100 ปี ดนตรีแจ๊สจึงถูกแบ่งออกได้หลายประเภท ซึ่งบางประเภทเป็นการผสมผสานระหว่างองค์ประกอบของดนตรีแจ๊สกับดนตรีประเภทอื่นหรือดนตรีชนชาติอื่น บางครั้งมีการใช้เครื่องดนตรีสากลกับเครื่องดนตรี ชนชาตินั้น ๆ มาบรรเลงร่วมกัน เพื่อให้เกิดทั้งความกลมกลืนและสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ ๆ เช่น บทเพลง *แมนเทก้า (Manteca)* ประพันธ์โดยจอห์น เบิร์คส “ดิซซี” กิลเลสพี (John Birks “Dizzy” Gillespie, 1917-1993) วอลเตอร์ “กิล” ฟุลเลอร์ (Walter “Gil” Fuller, 1920-1994) และลูเซียโน “ชาโน” โปโซ กอนซาเลส (Luciano “Chano” Pozo Gonzales, 1915-1948) เผยแพร่ในปี ค.ศ. 1948[4] ที่เป็นการผสมผสานดนตรีแจ๊สเข้ากับดนตรีลาตินอเมริกา

ในแง่ของดนตรีแจ๊สแบบผสมผสานกับดนตรีไทย อานุภาพ คำมาได้กล่าวไว้ว่า ประเทศไทยมีนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักหลายท่าน เช่น เศกพล อุ่นสำราญ (โก้ มิสเตอร์-แซกแมน) เทวัญ ทรัพย์แสนยากร (ต๋อง เทวัญ) และขุนอิน โตสง่า (Khun-In Jazz of Siam) ซึ่งส่วนใหญ่พวกเขาจะบรรเลงในรูปแบบดนตรีแจ๊สวงเล็ก โดยนำลักษณะดนตรีแจ๊สมาผสมผสานกับดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นการนำทำนองของดนตรีไทยมาเรียบเรียงเสียงประสาน เรียบเรียงจังหวะ หรือนำ

---

[2] พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 4-7.

[3] สงบศึก ธรรมวิหาร, *ดุริยางค์ไทย* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 43.

[4] Chuck Sher, *The Latin Real Book* (Petaluma, CA: Sher Music, 1997), 323.

เครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงในวงแจ๊ส อย่างไรก็ตามการประพันธ์บทประพันธ์เพลงใหม่ในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สวงเล็กและวงใหญ่ ที่เป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีแจ๊สกับดนตรีไทยยังมีไม่มากนัก[5]

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยได้เล็งเห็นว่า องค์ประกอบของดนตรีไทยสามารถนำมาผสมผสานเข้ากับดนตรีแจ๊สได้ ด้วยแนวคิดสอดผสานเสียงแบบแนวนอน จากระดับเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่มี 7 ระดับเสียง ประยุกต์เข้ากับการประสานเสียงที่มีลักษณะกว้างแบบดนตรีแจ๊ส จากเครื่องดนตรีสากลที่มี 12 ระดับเสียง การใช้จังหวะและทำนองแบบดนตรีไทยสอดผสานกับจังหวะที่มีรูปแบบหลากหลายของดนตรีแจ๊ส และการใช้จังหวะฉิ่ง จังหวะหน้าทับแบ่งท่อนบทเพลง ซึ่งการประพันธ์เพลงจากแนวคิดลักษณะนี้ยังมีจำนวนไม่มากในประเทศไทย ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์จะประพันธ์บทเพลงบทใหม่ โดยใช้แนวคิดดังกล่าวประพันธ์สำหรับวงประสมเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล เพื่อองค์ความรู้ใหม่ เป็นนวัตกรรมทางดนตรี ที่ใช้ขับเคลื่อนวัฒนธรรมไทยแบบผสมผสานโดยเผยแพร่บทเพลงออกสู่สาธารณะชน อีกทั้งยังสามารถนำแนวคิดจากการประพันธ์เพลงบูรณาการทางการเรียนการสอนดนตรี

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบทใหม่ โดยใช้แนวคิดจากองค์ประกอบดนตรีไทยผสมผสานกับองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส สำหรับวงประสมเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล
2. เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมทางดนตรี ที่เป็นส่วนผสมของดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊สออกสู่สาธารณะชนในรูปแบบสื่อออนไลน์

ขอบเขตของการวิจัย

1. ใช้แนวคิดจากองค์ประกอบดนตรีไทยผสมผสานกับองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส
2. เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงประสมเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล ซึ่งประกอบไปด้วย จะเข้ ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้ม ฉิ่ง กลองแขก กีตาร์ กีตาร์เบส และกลองชุด
3. บันทึกเสียงและจัดทำวิดีโอภาพเคลื่อนไหวแบบอนิเมชั่น
4. ความยาวของบทประพันธ์ประมาณ 12 นาที

[5] อานุภาพ คำมา, “ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ,” *วารสารดนตรีรังสิต* 13, 1 (2561): 29.

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาวิธีการที่จะผสานแนวคิดขององค์ประกอบทางดนตรีทั้งไทยและแจ๊สให้ผสานกลมกลืนกัน

2. ศึกษาการประพันธ์ การเรียบเรียงดนตรีสำหรับวงประสมจากนักประพันธ์เพลงแจ๊ส และเพลงไทยร่วมสมัย

3. ออกแบบโครงสร้างบทประพันธ์โดยใช้แนวคิดจากองค์ประกอบด้านรูปแบบของเพลงไทย ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนเสียงสาน สามชั้น (อัตราช้า) ท่อนเสียงสาน สองชั้น (อัตราปานกลาง) และท่อนเสียงสาน ชั้นเดียว (อัตราเร็ว)

4. ประพันธ์ทำนองใหม่ โดยใช้แนวคิดจากองค์ประกอบท่วงทำนองของดนตรีไทย

5. สร้างองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทประพันธ์ โดยใช้แนวคิดที่ได้จากการศึกษาในข้อที่ 1 และปรับแต่งบทประพันธ์เพื่อให้ทั้ง 3 ท่อนมีความสอดคล้องกัน เช่น ในด้านทำนอง จังหวะ เสียงประสาน และการเรียบเรียง

6. ฝึกซ้อมบทประพันธ์กับวงประสมดนตรีไทยและดนตรีสากล

7. ทำการบันทึกเสียงและจัดทำวิดีโอภาพเคลื่อนไหวแบบอนิเมชั่นสำหรับเผยแพร่ทางสื่อออนไลน์

8. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มโครงการวิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้บทประพันธ์เพลงบทใหม่ ที่เป็นการผสมผสานดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊สสำหรับวงประสมเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล

2. ได้องค์ความรู้ใหม่สำหรับศิลปะและวงวิชาการด้านดนตรี

3. ได้เผยแพร่วัฒนธรรมทางดนตรี ที่เป็นส่วนผสมของดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊สออกสู่สาธารณะชนในรูปแบบสื่อออนไลน์ และบทความวิจัยในรูปแบบวิชาการ

สรุปและอภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง *“เสียงสาน”* ชื่อบทประพันธ์นี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดหลักของการประพันธ์ ที่เป็นการผสมผสานกันระหว่างองค์ประกอบดนตรีไทยกับองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส และแนวคิดการใช้วิธีการสอดประสานเสียงแบบแนวนอนตลอดทั้งบทประพันธ์ ด้วยสองแนวคิดนี้ทำให้

ผู้ประพันธ์เกิดจินตนาการถึงการนำเส้นเสียงของดนตรีทั้งสองประเภทมาถักสานกันทำให้เกิดขึ้นเป็นชิ้นงาน จึงเป็นที่มาของชื่อ *“เสียงสาน”* โดยประพันธ์สำหรับวงประสมดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊ส ซึ่งประกอบไปด้วย จะเข้ ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้ม ฉิ่ง กลองแขก กีตาร์ กีตาร์เบส และกลองชุด บทประพันธ์เพลงแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 “เสียงสาน สามชั้น” ในอัตราช้า ท่อนที่ 2 “เสียงสาน สองชั้น” ในอัตราปานกลาง และท่อนที่ 3 “เสียงสาน ชั้นเดียว” ในอัตราเร็ว มีความยาวโดยรวมประมาณ 12 นาที ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ บทประพันธ์เพลงนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ ที่สามารถอธิบายด้านทฤษฎีดนตรีได้ นอกจากนี้ยังใช้ขับเคลื่อนวัฒนธรรมไทยแบบผสมผสาน โดยเผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนในรูปแบบสื่อออนไลน์

แนวคิดหลักของบทประพันธ์ คือ การผสมผสานกันระหว่างองค์ประกอบของดนตรีไทยกับองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส โดยจะไม่ละทิ้งเอกลักษณ์ของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งจนเกินไป ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับการรักษาเอกลักษณ์ของระบบเสียงดนตรีไทย จึงประพันธ์เพลงโดยใช้วิธีการปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีสากลบางเสียงเข้าหาเครื่องดนตรีไทย ใช้วิธีการสอดประสานเสียงแบบแนวนอนตลอดทั้งบทประพันธ์ และนำเสนอสำเนียงดนตรีแจ๊สกับสำเนียงดนตรีไทยแบบผสมผสาน โดยประพันธ์ให้เครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีไทยทำการด้นสดในแต่ละช่วงของ บทประพันธ์เพลงตามความเหมาะสม ซึ่งสรุปแนวคิดข้างต้นไว้ดังนี้

การผสมผสานระหว่างองค์ประกอบดนตรีไทยกับองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส

1) การรักษาเอกลักษณ์ของระบบเสียงดนตรีไทย

เนื่องจากดนตรีไทยมีระดับเสียงที่ไม่เท่ากันกับระดับเสียงของดนตรีตะวันตก และบางครั้งเครื่องดนตรีไทยของแต่ละพื้นที่ก็ตั้งความถี่เสียงของเครื่องไว้ตามมาตราฐานของแต่ละพื้นที่

ดังนั้นบทประพันธ์เพลง *“เสียงสาน”* ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงประสมระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล จึงต้องมีการปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีเข้าหากันเล็กน้อย ผู้ประพันธ์เลือกใช้วิธีการปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีสากลบางเสียงเข้าหาเครื่องดนตรีไทย โดยยึดหลักการเทียบเสียงจากระดับเสียงโน้ตโทนิก (ในบันไดเสียง A เมเจอร์) ของบทประพันธ์ ซึ่งมีเครื่องดนตรีไทยบรรเลงเป็นหลัก ทำนองหลักของบทประพันธ์เพลง *“เสียงสาน”* ประพันธ์ขึ้นบนบันไดเสียง A เพนตาโทนิกเมเจอร์ ดังนั้นการเทียบเสียงต้องทำการเทียบเสียง A ของกีตาร์และกีตาร์เบสกับลูกฆ้องลูกที่ 6 นับจากลูกทวน (นับจากลูกแรกทางด้านซ้ายมือของผู้เล่น) หรือเทียบค่าเสียง A ที่ 460 Hz (ในกรณีที่เครื่องดนตรีไทยของวงเทียบเสียงตามมาตรฐานกรมศิลปกร) เมื่อปรับสายกีตาร์และ

กีตาร์เบสสายเสียง A ให้ตรงกับเครื่องดนตรีไทยแล้ว จากนั้นเทียบสายอื่นของกีตาร์และกีตาร์เบสกับสายเสียง A จนครบทุกสาย ด้วยวิธีนี้จึงทำให้ได้ระดับเสียงที่ไม่ต่างกันมากจนเกินไป และได้คงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของเสียงดนตรีไทย

2) การใช้จังหวะหน้าทับมาปรับขยายส่วนค่าของโน้ต จากนั้นใส่ระดับเสียง โดยให้ระนาด-ทุ้มบรรเลงเป็นแนวซ้ำยืนพื้นสอดประสานกับแนวเสียงกีตาร์เบสในท่อนที่ 1 “เสียงสาน สามชั้น”

บทประพันธ์เพลง “*เสียงสาน*” ในท่อนที่ 1 “เสียงสาน สามชั้น” นำเสนอโดยใช้วิธีการนำจังหวะหน้าทับลาว สองชั้น มาปรับขยายส่วนค่าของโน้ตออกและจัดวางให้อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 จากนั้นใส่ระดับเสียง โดยระดับเสียงที่เลือกใช้จะมีความสัมพันธ์กับแนวเสียงกีตาร์เบส เพื่อให้เกิดการสอดผสานเป็นคอร์ด จากนั้นเลียนแบบแนวคิดระดับเสียงสูงต่ำจากการตีกลองแขก และให้ระนาดทุ้มทำหน้าที่บรรเลง โดยบรรเลงเป็นแนวซ้ำยืนพื้น (ตัวอย่างที่ 1-2)

ตัวอย่างที่ 1 การปรับโน้ตหน้าทับลาว สองชั้น ให้อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4

ตัวอย่างที่ 2 ระนาดทุ้มทำหน้าที่บรรเลงเป็นแนวซ้ำยืนพื้น

นอกจากระนาดทุ้มที่ทำหน้าที่บรรเลงเป็นแนวซ้ำยืนพื้นแล้ว ยังมีกีตาร์เบสที่ทำหน้าที่นี้อยู่ด้านล่างอีกแนวหนึ่ง ซึ่งในส่วนนี้ผู้ประพันธ์เลือกใช้โน้ตยืนพื้นเป็นโน้ต D B A♯ A B G♯ เมื่อสอดผสานกับแนวระนาดทุ้มแล้วทำให้รู้สึกเหมือนว่าเพลงกำลังดำเนินอยู่บนคอร์ด $Dmaj^{9}$ - $Bsus4^{add9}$ – $F\sharp 7/A\sharp$ - A^{6} - $Bsus4^{add9}$ - $G\sharp 7sus4^{(b13)}$ เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 แนวซ้ำยืนพื้นที่แนวกีตาร์เบส ห้องที่ 5-11

3) การใช้อัตราจังหวะผสม 9/8 (3+3+3) และอัตราจังหวะซ้อน 7/8 (3+2+2 หรือ 3+4) สลับกันไปห้องต่อห้องในตอน A ของท่อนที่ 2 “เสียงสาน สองชั้น” เพื่อประพันธ์ทำนองหลักและเสียงประสาน

บทประพันธ์เพลง “*เสียงสาน*” ในท่อนที่ 2 “เสียงสาน สองชั้น” นำเสนอโดยใช้อัตราจังหวะผสม 9/8 (3+3+3) และอัตราจังหวะซ้อน 7/8 (3+2+2) สลับกันไปห้องต่อห้อง ประพันธ์แนวซ้ำยืน-พื้นที่ฆ้องวงใหญ่และกีตาร์เบส ซึ่งทั้งสองแนวมีความสัมพันธ์และส่งเสริมกันทั้งทางด้านกลุ่มจังหวะและเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 แนวซ้ำยืนพื้นที่ฆ้องวงใหญ่และกีตาร์เบส

ใช้อัตราจังหวะผสม 9/8 (3+3+3) และอัตราจังหวะซ้อน 7/8 (3+2+2) กำหนดกลุ่มจังหวะการตี ปิด-เปิด ฉิ่ง และแนวจังหวะกลองชุดสลับกันไปห้องต่อห้อง (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 จังหวะการตี ปิด-เปิด ฉิ่ง และแนวจังหวะกลองชุดในกลุ่มจังหวะ (3+3+3) และ (3+2+2)

นอกจากนี้ หน่วยทำนองย่อย (Segment) ที่ผู้ประพันธ์เลือกหรือตัดมาจากแนวทำนองของฆ้องวงใหญ่เพื่อนำมาใช้เป็นแนวซ้ำยืนพื้นในบทประพันธ์เพลงนี้ อีกทั้งการจัดกลุ่มโน้ตและการเน้นโน้ตบางตัวตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ผนวกกับรูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) บนแนวฉิ่งและกลองชุดที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นมาใหม่ ส่งผลให้มีการเน้นบนจังหวะที่ไม่สมมาตร ซึ่งสอดคล้องกับอัตราจังหวะที่สลับไปมาระหว่าง 9/8 และ 7/8

ประพันธ์ทำนองหลักในท่อนที่ 2 ขึ้นมาใหม่ โดยใช้กลุ่มโน้ตทางเพียงออล่าง ซึ่งคำว่า “เพียงออ” นี้เป็นชื่อขลุ่ยชนิดหนึ่งของไทย คือขลุ่ยเพียงออ และ “ทาง” ในที่นี้เทียบเคียงได้กับบันไดเสียงของดนตรีสากล โดยพิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายไว้พอสังเขปว่า “ทาง” จะประกอบไปด้วย 7

ช่วงเสียงที่เท่ากัน และมักเลี่ยงเสียงตัวที่ 4 และ 7 เช่น ทางเพียงออบน (เสียงโด) ดรมxซลx เว้น ฟ – ท และทางเพียงออล่าง (เสียงซอล) ซลทxรมx เว้น ด – ฟ เป็นต้น[6] สำหรับทำนองหลักในท่อนที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต E F♯ G♯ B และ C♯ (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 แนวทำนองหลักท่อนที่ 2

4) การใช้ทางของดนตรีไทยประพันธ์สอดผสานเข้ากับบันไดเสียงของดนตรีแจ๊สในท่อนที่ 3 “เสียงสาน ชั้นเดียว”

ในท่อนที่ 3 “เสียงสาน ชั้นเดียว” ผู้ประพันธ์ใช้อาร์เปโจ และคู่เสียงกัด ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตทางเพียงออบน ที่ประกอบไปด้วยโน้ต A B C♯ E F♯ และกลุ่มโน้ตบันไดเสียงลีเดียนออกเมนเทด (Lydian Augmented) ที่ประกอบไปด้วยโน้ต A B C♯ D♯ E♯ F♯ G♯ มาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ โดยกำหนดให้จะเข้ ฆ้องวงใหญ่ และกีตาร์บรรเลงกลุ่มโน้ตอาร์เปโจ ใช้คู่เสียงกัดที่ทำนองฆ้องวงใหญ่และกีตาร์เบส ตัวอย่างเช่น โน้ต E♯ กับ E และ D♯ กับ A เป็นต้น ซึ่งโน้ตที่เลือกใช้ทั้งหมดนำมาจากแนวคิดสอดผสานกลุ่มโน้ตทางเพียงออบนกับกลุ่มโน้ตบันไดเสียงลีเดียนออกเมนเทด (ตัวอย่างที่ 7)

[6] พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 22.

ตัวอย่างที่ 7 จะเข้ ฆ้องวงใหญ่ และกีตาร์บรรเลงกลุ่มโน้ตอาร์เปโจ จุดซ้อม G ห้องที่ 73-74 คู่เสียงกัดที่ทำนองฆ้องวงใหญ่กับกีตาร์เบส และการใช้กลุ่มโน้ตบันไดเสียงลีเดียนออกเมนเทดที่กีตาร์เบส จุดซ้อม G ห้องที่ 73

การนำเสนอสำเนียงดนตรีแจ๊สกับสำเนียงดนตรีไทยแบบผสมผสาน โดยประพันธ์ให้เครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีไทยทำการด้นสดในแต่ละช่วงของบทประพันธ์เพลง

1) ท่อนที่ 1 “เสียงสาน สามชั้น” ที่จุดซ้อม D E และ F เป็นช่วงสำหรับการบรรเลงเดี่ยว โดยใช้วิธีการด้นสด สำหรับกีตาร์ จะเข้ และฆ้องวงใหญ่ ตามลำดับ

จุดซ้อม D ห้องที่ 47-54 เพื่อช่วยให้ได้แนวคิดการด้นสดแบบสำเนียงแจ๊ส ผู้ประพันธ์กำหนดให้กีตาร์บรรเลงด้นสดบนทางคอร์ด $Dmaj^{9}$ - $Bsus4^{add9}$ – $F\sharp 7/A\sharp$ - A^{6} - $Bsus4^{add9}$ - $G\sharp 7sus4^{(b13)}$ โดยสามารถด้นสดวนอยู่ในช่วง 8 ห้องของจุดซ้อม D ได้อย่างต่อเนื่องจนกว่าผู้บรรเลงจะให้สัญญาณนำเข้าสู่ช่วงทำนองหลักที่บรรเลงเชื่อมระหว่างจุดซ้อม D กับจุดซ้อม E

จุดซ้อม E ห้องที่ 59-67 ผู้ประพันธ์กำหนดให้จะเข้ใช้ทางเพียงออบน และ/หรือใช้กลุ่มโน้ตจากทำนองหลักของบทประพันธ์ มาเป็นวัตถุดิบในการพัฒนาแนวการด้นสด เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กันระหว่างเสียงประสาน

จุดซ้อม F ห้องที่ 71-79 ผู้ประพันธ์กำหนดให้ฆ้องวงใหญ่ใช้ทางเพียงออบน และ/หรือใช้กลุ่มโน้ตจากแนวซ้ำยืนพื้นของระนาดทุ้ม มาเป็นวัตถุดิบในการพัฒนาแนวการด้นสด เพื่อให้เกิดความแตกต่างกันกับจุดซ้อม E

2) ท่อนที่ 2 “เสียงสาน สองชั้น” ผู้ประพันธ์กำหนดให้จุดซ้อม E^2 ห้องที่ 58-61 เป็นท่อนสำหรับบรรเลงเดี่ยวกีตาร์ ในรูปแบบการด้นสด ผู้ประพันธ์กำหนดให้กีตาร์บรรเลงด้นสดบนทางคอร์ด $Esus4^{(13)}$ – $Dmaj^9$ – $C\sharp m^{11}$ – $Esus4^{(13)}$ โดยสามารถด้นสดวนอยู่ในช่วง 4 ห้องของจุดซ้อม E^2 ได้อย่างต่อเนื่องจนกว่าผู้บรรเลงจะให้สัญญาณนำเข้าสู่จุดซ้อม F^2 ต่อไป

สำหรับแนวทางการด้นสด ผู้บรรเลงสามารถนำกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง A เมเจอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับทางคอร์ด $Esus4^{(13)}$ – $Dmaj^9$ – $C\sharp m^{11}$ – $Esus4^{(13)}$ มาเป็นวัตถุดิบในการพัฒนาแนวการด้นสด

3) ท่อนที่ 3 “เสียงสาน ชั้นเดียว” ผู้ประพันธ์กำหนดให้จุดซ้อม D^3 ห้องที่ 37-48 และจุดซ้อม E^3 ห้องที่ 49-60 เป็นท่อนสำหรับบรรเลงเดี่ยวจะเข้และซ้องวงใหญ่ ตามลำดับในรูปแบบการด้นสด โดยแนวทางการด้นสด ผู้บรรเลงสามารถนำแนวทำนองหลัก กลุ่มเสียงทางเพียงออบน จังหวะขัด (Syncopetion) คู่เสียง รวมไปถึงกลวิธีการบรรเลงลูกสะบัด ลูกกวาดแบบดนตรีไทยมาเป็นวัตถุดิบในการพัฒนาแนวการด้นสด

ที่จุดซ้อม F^3 ห้องที่ 61-72 ช่วงบรรเลงเดี่ยวกีตาร์เบสในรูปแบบการด้นสด ผู้ประพันธ์กำหนดให้กีตาร์เบสบรรเลงด้นสดบนทางคอร์ด $F\sharp m^{11}$ – Bm^7 – $F\sharp m^{11}$ และเพื่อให้เกิดสำเนียงที่ผสมผสานกันระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊ส ผู้บรรเลงสามารถนำแนวทำนองหลัก และ/หรือกลุ่มโน้ตบันไดเสียง A เพนตาโทนิกเมเจอร์ รวมไปถึงกลวิธีการบรรเลงลูกสะบัดแบบดนตรีไทยผสมผสานกับบันไดเสียงในดนตรีแจ๊สเป็นแนวคิดในการพัฒนาแนวการด้นสด

และสุดท้ายที่จุดซ้อม H^3 ห้องที่ 75-86 ผู้ประพันธ์กำหนดให้กลองชุด และกลองแขกบรรเลงด้นสดไปพร้อม ๆ กัน

การวิจัยประสบผลสำเร็จไปได้ด้วยดีและบรรลุตามวัตถุประสงค์ทุกประการ ผู้ประพันธ์สร้างนวัตกรรมทางดนตรีที่ผสมผสานแนวคิดจากองค์ประกอบดนตรีไทยกับองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส เผยแพร่บทประพันธ์เพลงออกสู่สาธารณะชนในรูปแบบสื่อออนไลน์ อีกทั้งยังสามารถนำแนวคิดจากการประพันธ์บูรณาการทางการเรียนการสอนดนตรี

การเผยแพร่บทประพันธ์เพลง

“*เสียงสาน*” บทประพันธ์เพลงสำหรับวงประสมดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊ส จัดทำการบันทึกเสียงและวิดีโอภาพเคลื่อนไหวแบบอนิเมชั่น (Animation video) เพื่อเผยแพร่ผลงานออกสู่สาธารณะชนในรูปแบบสื่อออนไลน์ผ่านช่องทางยูทูบ (YouTube) การจัดทำประสบผลสำเร็จไปได้

ด้วยดีและบรรลุตามวัตถุประสงค์งานวิจัยทุกประการ ซึ่งรายชื่อผู้ร่วมทำการบันทึกเสียงและจัดทำวิดีโอภาพเคลื่อนไหวแบบอนิเมชั่น มีรายชื่อดังต่อไปนี้

ผู้บันทึกเสียงเครื่องดนตรี

จะเข้	สรายุทธ์ โชติรัตน์
ฆ้องวงใหญ่ (ท่อนสามชั้น และชั้นเดียว)	สุรภัทร มีพูล
ฆ้องวงใหญ่ (ท่อนสองชั้น)	เจตดิลก ชูช่อเกตุ
ระนาดทุ้ม	สุรภัทร มีพูล
ฉิ่ง	เจตดิลก ชูช่อเกตุ
กลองแขกตัวผู้	สุรภัทร มีพูล
กลองแขกตัวเมีย	เจตดิลก ชูช่อเกตุ
กีตาร์	ศราวุธ วิวรรณ
กีตาร์เบส	สิรภพ สิทธิ์สน
กลองชุด	ศราวุธ วิวรรณ

ผู้ควบคุมการบันทึกเสียง

ศศลักษณ์ อวิคุณประเสริฐ

ผู้จัดทำวิดีโอภาพเคลื่อนไหวแบบอนิเมชัน

ธีร์ คำหอม

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัย *“เสียงสาน”* บทประพันธ์เพลงสำหรับวงประสมดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊ส ได้รับทุนสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ภายใต้โครงการวิจัยสู่ความเป็นเลิศ เพื่อพัฒนาศักยภาพอาจารย์เข้าสู่ตำแหน่งทางวิชาการ ปีงบประมาณ 2563

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น อาจารย์ที่ปรึกษาวิจัย ที่กรุณาให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ครั้งนี้

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *บทประพันธ์เพลง ซิมโฟนีประสานเสียงสำเนียงระฆัง และ มหาอาณาจักร.* กรุงเทพฯ: อัพบีทครีเอชั่น, 2561.

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

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. “องค์ประกอบดนตรีแจ๊ส.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* 6, 1 (2562): 111-120.

พิชิต ชัยเสรี. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ทฤษฎีดนตรีตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2563.

สงบศึก ธรรมวิหาร. *ดุริยางค์ไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

อานุภาพ คำมา. “ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ.” *วารสารดนตรีรังสิต* 13, 1 (2561): 27-40.

Levine, Mark. *The Jazz Theory Book.* Petaluma, CA: Sher Music, 1995.

Morton, David. *The Traditional Music of Thailand.* London: University of California Press, 1976.

Pease, T., and Pullig, K. *Modern Jazz Voicings.* Boston, MA: Berlee Press, 2001.

Sher, Chuck. *The Latin Real Book*. Petaluma, CA: Sher Music, 1997.

แนะนำผู้เขียน

ฮั่นเหม่ ถัน
นักศึกษาปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
B.A. (Musicology) Central Conservatory of Music
M.A. (Music Management) The University of Sheffield

ธนรัตน์ ไชยชนะ
นักศึกษาปริญญาเอก มหาวิทยาลัยวิคตอเรีย เมืองเวลลิงตัน
M.M. (Jazz Studies), University of New Orleans, U.S.A.
ดศ.บ (ดนตรีแจ๊ส) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

เจริญชัย แสงอรุณ
นักศึกษาปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศป.ม. (ดุริยางคศิลป์) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ศศ.บ. (ดนตรีสากล) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรัช เลาห์วีระพานิช
รองคณบดีฝ่ายกิจการนักศึกษาและสื่อสารองค์กร วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ศป.ด. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศล.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ศศ.บ. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พิมพ์รพี ไตรชวโรจน์
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภัทราภรณ์ อู่ไพบูรณ์
นักศึกษาปริญญาโท คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
ค.ม. (ดนตรีศึกษา) คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

แนะนำผู้เขียน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์
อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
D.M.A. (Piano Performance), West Virginia University, USA
M.M. (Piano Performance), West Virginia University, USA
B.F.A. (Western Music), Chulalongkorn University, Thailand

รวิสรา โสรัตน์
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วรชา ออกกิจวัตร
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วีระกิจ สุวรรณพิทักษ์
อาจารย์ประจำ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ค.ม. (ดนตรีศึกษา) คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ค.บ. (ดนตรีศึกษา) คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ค.ม. (ดนตรีศึกษา) คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ค.บ. (ดนตรีศึกษา) คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สิรภพ สิทธิ์สน
อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
ศล.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ศศ.บ. (ดุริยศิลป์) มหาวิทยาลัยพายัพ

รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

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

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน
ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

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

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

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต
52/347 พหลโยธิน 87 ตำบลหลักหก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี 12000
email: 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) ความยาวของบทความรวมตัวอย่าง ภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่นๆ ไม่ควรเกิน 15 หน้ากระดาษพิมพ์ A4 โดยให้ตั้งค่าหน้ากระดาษ ด้านบน 4.5 ซม. ด้านล่าง 4 ซม. ด้านซ้าย 3.5 ซม. และด้านขวา 3 ซม. ใช้แบบอักษรมาตรฐาน TH Sarabun New ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

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

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

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

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

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

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

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

2.8 สำหรับบทความภาษาไทย ไม่ควรใช้คำศัพท์ภาษาอังกฤษ โดยไม่จำเป็น

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

2.10 รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาให้ใช้รูปแบบเชิงอรรถ ใช้อักษรปกติ ขนาด 12 pt พร้อมทั้งต้องตรงกับบรรณานุกรมท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ

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

2.12 การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมให้ดูตัวอย่างจากรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรมท้ายวารสารดนตรีรังสิตเท่านั้น กรณีนอกเหนือจากรายละเอียดดังกล่าว ให้พิจารณาการอ้างอิงตามระบบ The Chicago Manual of Style

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

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

5. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้เขียน

6. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้เขียนมากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร

7. กองบรรณาธิการฯ สงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใดๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการฯ ไม่ต้องรับผิดชอบ

8. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

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

10. วารสารดนตรีรังสิต มีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการฯ จะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพบทความขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่างๆ

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

3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการฯ จะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้เขียนจะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการฯ ได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการตีพิมพ์เผยแพร่

5. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต” เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการฯ จะเรียนแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใดๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการฯ ขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม

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

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

ผู้แต่งคนเดียว

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

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

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

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

ผู้แต่ง 2-3 คน

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

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

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

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

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

ศิริชัย กาญจนวาสี และคณะ

Kostka, Stefan, and others

บทความในวารสาร

เชิงอรรถให้ระบุเฉพาะเลขหน้าของบทความที่ข้อมูลนั้นๆ ถูกอ้างถึง ส่วนบรรณานุกรมให้ระบุเลขหน้าแรกถึงเลขหน้าสุดท้ายของบทความ

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

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

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

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

บทความในหนังสือ

เชิงอรรถให้ระบุเฉพาะเลขหน้าของบทความที่ข้อมูลนั้นๆ ถูกอ้างถึง ส่วนบรรณานุกรมให้ระบุเลขหน้าแรกถึงเลขหน้าสุดท้ายของบทความ

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

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

วิทยานิพนธ์ และดุษฎีนิพนธ์

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

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

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

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

สื่ออิเล็กทรอนิกส์ (เว็บไซต์)

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

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

สัมภาษณ์

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

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

แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต

ข้าพเจ้า.....ตำแหน่ง.....
วุฒิการศึกษาสูงสุด (ระบุชื่อปริญญา).....สาขาวิชา.....
ชื่อสถาบันที่สำเร็จการศึกษา.....
สถานที่ทำงาน.....โทรศัพท์ (ที่ทำงาน) .....
ที่อยู่ที่ติดต่อสะดวก.....
มือถือ.....อีเมล์.....

มีความประสงค์ขอส่ง

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

บทความวิชาการและบทความวิจัยเพื่อตีพิมพ์ ต้องระบุชื่อบทความและจัดทำบทคัดย่อทั้งภาษาไทย และภาษาอังกฤษ
ชื่อเรื่อง (ไทย).....
ชื่อเรื่อง (อังกฤษ).....
กรณีเป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาได้ทำการสอบป้องกันเมื่อวันที่.....

คำรับรองบทความวิจัยจากอาจารย์ที่ปรึกษา กรณีเป็นบทความวิจัยของ ❑ นักศึกษา ❑ อื่นๆ.....
ข้าพเจ้า.....อาจารย์ที่ปรึกษาของ (นาย/นาง/น.ส.)
.....เป็นนักศึกษาระดับ.....สาขาวิชา.....
หลักสูตร.....คณะ.....ของมหาวิทยาลัย.....
ได้อ่านและพิจารณาบทความแล้วเห็นสมควรนำเสนอเพื่อให้วารสารดนตรีรังสิตพิจารณา

ลงชื่อ.....อาจารย์ที่ปรึกษา
(.....)
วันที่.....

ข้าพเจ้ารับรองว่าบทความนี้ (เลือกให้มากกว่า 1 ข้อ)

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

ข้าพเจ้ายอมรับหลักเกณฑ์การพิจารณาต้นฉบับ ทั้งยินยอมให้กองบรรณาธิการฯ ตรวจแก้ต้นฉบับตามที่เห็นสมควร พร้อมกันนี้ขอมอบลิขสิทธิ์บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ให้แก่ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าข้อความทั้งหมดข้างต้นเป็นความจริงทุกประการ

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

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.17 No.1 January-June 2022

บทความวิชาการ บทความวิจัย
และบทความวิพากษ์