วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.18 No.1 January-June 2023

แนวคิดการใช้บันไดเสียงดิมินิชท์ ในการอิมโพรไวส์แบบแจ๊ส

Diminished Scale Concepts for Jazz Improvisation.....ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา

ประติมานวิทยา ว่าด้วย “สังข์”ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมผ่านจิตรกรรมฝาผนัง

Conch Shell Forms: Music Iconology in Mural Painting and Its Interpretation.....ไตรตรึงษ์ พลอยม่วง และณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กระบวนการจัดกิจกรรมการประกวดดนตรีออนไลน์ของวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ในช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาด

The Process of Organizing the Music Competition, RSU Music Online Competition,
by Rangsit University Conservatory of Music during the Corona Virus 19 Epidemic.....ปนัดดา ทรัพย์ภคกุล และปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ

การสร้างชุดการสอนเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียง
สำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี

The Construction of An Instructional Package on Oboe Instrument Technique
for Using in The Band and Solo Composition for Undergraduate Students
in The Music Composition Department.....คณิน ส่งวรกุลพันธุ์, อนรรฆ จรัณยานนท์, ตรีทิพ บุญแย้ม และกานต์ยุพา จิตติวัฒนา

บทวิเคราะห์เทคนิคการขับร้อง การตีความบทประพันธ์ บทเพลงชุดเพลงร้อง ฟอร์ ลาสท ซอง ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราส์

“Analysis of Singing Techniques and Interpretation of Four Last Songs by Richard Strauss”.....ถิรพร ทรงดอน และศศี พงศ์สรายุทธ

บทเพลงเรียบเรียงสำหรับฟลูต “ไวโอลิน โซนาตา หมายเลข 1” โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน

Mendelssohn: Violin Sonata No.1 Transcribed for Flute.....ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

บทวิเคราะห์และการตีความบทเพลง คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา โดยอารอน คอปแลนด์

Analysis and Interpretation of Concerto for Clarinet and String Orchestra by Aaron Copland.....ภาณุพันธุ์ วัณณกุล และศศี พงศ์สรายุทธ

กรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ

Process of Making Bamboo Ranad-ek Keys by Master Kriangsak Roengsiri.....วรัตถ์ พงษ์เกลี้ยง และบุษกร บิณฑสันต์

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงแซกโซทรอนิก ฟังค์ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน

Saxotronic Funk for Alto Saxophone: A Creative Research in Music Composition.....วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง เสียงแห่งความทรงจำ สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

A Creative Music Composition: “Sound of the Memory” for 25-String Kayageum and Chamber Ensemble.....อรอุษา หนองตรุด

ภาษาดนตรีและการตีความบทเพลงเปียโนคอนแชร์โต ในกุญแจเสียงดีไมเนอร์
สำหรับเปียโนสองหลังและวงออร์เคสตรา ของปูแลง

The Musical Language and Interpretation of Poulenc’s Concerto in D Minor
for Two Pianos and Orchestra.....Paulo Ricardo Soares Zereu

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL

ISSN 1905-2707

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Vol.18 No.1 January-June 2023

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

วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 18 ฉบับที่ 1 ระหว่างเดือนมกราคม – มิถุนายน พ.ศ. 2566 ท่านผู้อ่านที่ติดตามอย่างสม่ำเสมออาจพบว่า บทความหรือส่วนประกอบของตัวเล่มวารสารดนตรีรังสิตมีการพัฒนาปรับปรุงให้ก้าวหน้าสอดคล้องกับหลักเกณฑ์ต่างๆ หรือพัฒนาไปตามยุคสมัย เพื่อรักษาไว้ซึ่งคุณภาพรวมถึงความสะดวกให้กับผู้สนใจส่งบทความมายังกองบรรณาธิการฯ หรือผู้ที่ต้องการสืบค้นข้อมูล สำหรับวารสารดนตรีรังสิตฉบับนี้เริ่มมีการพัฒนารูปแบบบทความโดยใช้ข้อมูลเป็นภาษาอังกฤษ ได้แก่ อ้างอิงรูปแบบเชิงอรรถ ส่วนชื่อและข้อมูลที่อยู่ในตัวอย่าง ตาราง หรือรูปภาพ รวมถึงส่วนบรรณานุกรม อีกทั้งปรับให้ขึ้นต้นด้วยบทคัดย่อภาษาอังกฤษแล้วตามด้วยบทคัดย่อภาษาไทย ท่านผู้อ่านสามารถสังเกตได้จากเนื้อหาในตัวบทความวารสารฉบับนี้

สำหรับวารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 18 ฉบับที่ 1 มีบทความจำนวน 11 บทความ แบ่งเป็นบทความวิชาการ จำนวน 3 บทความ และบทความวิจัยจำนวน 8 บทความ สาระหลากหลายและมีแง่มุมที่น่าสนใจด้านวิชาการทางดนตรีเป็นอย่างยิ่ง กระผมในนามกองบรรณาธิการฯ ขอขอบคุณผู้เขียนที่ให้เกียรติและ ความไว้วางใจส่งบทความมาเผยแพร่องค์ความรู้กับวารสารดนตรีรังสิต ทั้งนี้จึงขอเชิญชวนผู้ที่สนใจส่งบทความมายังวารสารดนตรีรังสิต โดยใช้ช่องทาง https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/about/submissions ซึ่งผู้เขียนจะได้รับตัวเล่มวารสารดนตรีรังสิตที่ได้ลงตีพิมพ์บทความจำนวน 2 เล่ม

บทความที่ได้ตีพิมพ์ผ่านการกลั่นกรองคุณภาพ จากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องหลากหลายหน่วยงานจำนวน 3 คน จึงขอขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิที่สละเวลาประเมินคุณภาพ พร้อมให้คำแนะนำหรือข้อปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้บทความมีคุณภาพและมาตรฐาน กองบรรณาธิการฯ หวังว่าวารสารดนตรีรังสิตจะเป็นสื่อกลางสำหรับงานวิชาการทางดนตรี ตลอดจนมีส่วนส่งต่อองค์ความรู้เหล่านี้ไปในแวดวงวิชาการ สุดท้ายนี้ทางกองบรรณาธิการฯ ยินดีรับข้อเสนอแนะจากทุกช่องทาง เพื่อนำมาพัฒนาหรือปรับปรุงแก้ไขให้มีคุณภาพยิ่งขึ้น

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

แนวคิดการใช้บันไดเสียงดิมินิชท์ ในการอิมโพรไวส์แบบแจ๊ส
Diminished Scale Concepts for Jazz Improvisation 1
.....ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา

ประติมานวิทยา ว่าด้วย “สังข์” ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมผ่านจิตรกรรมฝาผนัง
Conch Shell Forms: Music Iconology in Mural Painting and Its Interpretation 17
.....ไตรตรึงษ์ พลอยม่วง และณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กระบวนการจัดกิจกรรมการประกวดดนตรีออนไลน์ของวิทยาลัยดนตรี
มหาวิทยาลัยรังสิตในช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาด
The Process of Organizing the Music Competition, RSU Music Online Competition, 32
by Rangsit University Conservatory of Music During the Corona Virus 19 Epidemic
.....ปนัดดา ทรัพย์ภคกุล และปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ

บทความวิจัย

การสร้างชุดการสอนเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบ
เพื่อใช้ในการเรียบเรียง สำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว
สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี 48
The Construction of An Instructional Package on Oboe Instrument Technique for Using in The Band
and Solo Composition for Undergraduate Students in The Music Composition Department
.....คณิน ส่งวรกุลพันธุ์, อนรรฆ จรัณยานนท์, ตรีทิพ บุญแย้ม และกานต์ยุพา จิตติวัฒนา

บทวิเคราะห์เทคนิคการขับร้อง การตีความบทประพันธ์
บทเพลงชุดเพลงร้อง ฟอร์ ลาสท ซอง ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราส์ 63
“Analysis of Singing Techniques and Interpretation of Four Last Songs by Richard Strauss”
.....ถิรพร ทรงดอน และศศี พงศ์สรายุทธ

บทเพลงเรียบเรียงสำหรับฟลูต “ไวโอลิน โซนาตา หมายเลข 1” โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน
Mendelssohn: Violin Sonata No.1 Transcribed for Flute 79
.....ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

สารบัญ (ต่อ)

บทวิเคราะห์และการตีความบทเพลง คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ต
และวงสตริงออร์เคสตรา โดยอารอน คอปแลนด์ 92
Analysis and Interpretation of Concerto for Clarinet and String Orchestra by Aaron Copland
.....ภาณุพันธุ์ วัณณกุล และศศี พงศ์สรายุทธ

กรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ 109
Process of Making Bamboo Ranad-ek Keys by Master Kriangsak Roengsiri
.....วรัตถ์ พงษ์เกลี้ยง และบุษกร บิณฑสันต์

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงแซกโซทรอนิก ฟังค์ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน 124
Saxotronic Funk for Alto Saxophone: A Creative Research in Music Composition
.....วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง เสียงแห่งความทรงจำ
สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ 139
A Creative Music Composition: “Sound of the Memory”
for 25-String Kayageum and Chamber Ensemble
.....อรอุษา หนองตรุด

ภาษาดนตรีและการตีความบทเพลงเปียโนคอนแชร์โต
ในกุญแจเสียงดีไมเนอร์ สำหรับเปียโนสองหลังและวงออร์เคสตรา ของปูแลง 155
The Musical Language and Interpretation of
Poulenc’s Concerto in D Minor for Two Pianos and Orchestra
.....Paulo Ricardo Soares Zereu

แนะนำผู้เขียน 170
รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ 172
คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ 173
เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review) 176
หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม 177
แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต 180

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.18 No.1 January-June 2023

บทความวิชาการ บทความวิจัย

แนวคิดการใช้บันไดเสียงดิมินิชท์ ในการอิมโพรไวส์แบบแจ๊ส

Diminished Scale Concepts for Jazz Improvisation

ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา*[1]
Changton Kunjara*[1]

Abstract

The Diminished scale concept is widely used in jazz vocabulary and it is one of the most crucial tools for jazz improvisor in every jazz genres such as Swing, Bebop, Hard Bop, Fusion Jazz, Contemporary Jazz. This article focuses on analyzing Diminished scale and also reorganizing the group of notes from Diminished scale, the group of notes including two notes groups consisting of Major intervals, Minor intervals, Augmented intervals and Perfect intervals. Three notes groups consisting of Major triads, Minor triads and Diminished triads. Four note groups consisting of Minor-major triads, Major triads sharp 11, Minor triads sharp 11, Dominant seventh chords, Minor seventh chords, Minor seventh flat 5 chords, Dominant seventh flat 5 chords, Diminished major seventh chords, Minor-major sharp 5 seventh chord. The group of five notes are Pentatonic flat 2 scales. Six notes group or Triad pairs are the combination of 2 triads both Major triads and Minor triads. These groups of notes are used for building jazz patterns which are apply to improvisation in various situations. The article also demonstrates jazz patterns created from the analysis and their application in jazz context, for example, using patterns from Half Whole Diminished scales over Dominant seventh chords or patterns from Whole Half Diminished scales over Major seventh chords.

Keywords: Diminished Scale / Octatonic Scale / Improvisation

* Corresponding author, email: changton.k@rsu.ac.th

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

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

Received: April 26, 2022 / Revised: July 21, 2022 / Accepted: August 1, 2022

บทคัดย่อ

แนวคิดบันไดเสียงดิมินิชท์ เป็นแนวคิดที่นักดนตรีแจ๊สนิยมนำมาใช้กันอย่างแพร่หลาย นับว่าเป็นเครื่องมือการอิมโพรไวส์ที่สำคัญในดนตรีแจ๊สทุกยุคสมัย ตั้งแต่ยุคสวิง บีบ็อป ฮาร์ดบ็อป ฟิวชันแจ๊ส จนถึงแจ๊สสมัยใหม่ บทความนี้มุ่งเน้นการวิเคราะห์บันไดเสียงดิมินิชท์ โดยหาความสัมพันธ์ในหลายรูปแบบภายในบันไดเสียง และการจัดกลุ่มโน้ตในแบบต่างๆ การหาความสัมพันธ์ดังกล่าวนั้นแบ่งเป็น กลุ่มโน้ต 2 ตัว ประกอบไปด้วยขั้นคู่เมเจอร์ ขั้นคู่ไมเนอร์ ขั้นคู่ออกเมนเตด และขั้นคู่เพอร์เฟคต่างๆ กลุ่มโน้ต 3 ตัว ประกอบไปด้วยเมเจอร์ทรัยแอด ไมเนอร์ทรัยแอด และดิมินิชท์ทรัยแอด กลุ่มโน้ต 4 ตัว ประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ตไมเนอร์เมเจอร์ กลุ่มโน้ตเมเจอร์ทรัยแอดชาร์ปอีเลฟเว่น กลุ่มโน้ตไมเนอร์ทรัยแอดชาร์ปอีเลฟเว่น คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดฮาล์ฟดิมินิชท์ คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์แฟลตไฟฟ์ คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์เมเจอร์ และคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์เมเจอร์ชาร์ปไฟฟ์ กลุ่มโน้ต 5 ตัว ได้แก่ บันไดเสียงเพนตาโทนิกแฟลตสอง กลุ่มโน้ต 6 ตัว หรือแนวคิดคู่ทรัยแอด ที่มีการนำเมเจอร์ทรัยแอดและไมเนอร์ทรัยแอดมาผสมรวมกัน กลุ่มโน้ตต่างๆเหล่านี้สามารถนำมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างแพทเทิร์นเพื่อนำไปใช้ในการอิมโพรไวส์ต่อไป ในบทความนี้ยังได้นำเสนอตัวอย่างแพทเทิร์นจากกลุ่มโน้ตแบบต่างๆที่ได้จากการวิเคราะห์ และการนำแพทเทิร์นที่ได้ไปประยุกต์ใช้อิมโพรไวส์ในสถานการณ์ต่างๆ อันได้แก่ การใช้แพทเทิร์นจากบันไดเสียงดิมินิชท์ฮาล์ฟโฮลซ้อนไปบนคอร์ดโดมินันท์ และการใช้แพทเทิร์นจากบันไดเสียงดิมินิชท์โฮลฮลาฟ ซ้อนไปบนคอร์ดเมเจอร์

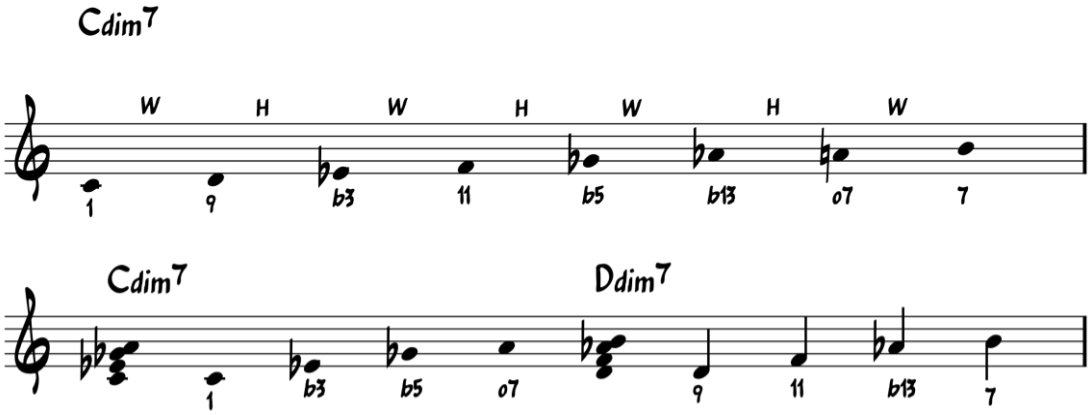
คำสำคัญ: บันไดเสียงดิมินิชท์ / บันไดเสียงออกตาโทนิก / การอิมโพรไวส์

บันไดเสียงดิมินิชท์ เป็นบันไดเสียงแปดเสียง (Octatonic Scale) ลักษณะสำคัญคือ มีความสมมาตร ประกอบไปด้วยโน้ตที่มีขั้นคู่เป็นครึ่งเสียงและเต็มเสียงสลับกันไปตลอดทั้งบันไดเสียง โดยแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ บันไดเสียงดิมินิชท์โฮลฮาฟ (Whole-Half Diminished) และบันไดเสียงดิมินิชท์ฮาฟโฮล (Half-Whole Diminished) (แทนด้วย W = Whole, H = Half)

จาก Ex.1 บันไดเสียง C ดิมินิชท์โฮลฮาฟ สามารถนำไปใช้บนคอร์ด Cdim7 โดยในบันไดเสียงจะประกอบไปด้วย คอร์ดโทน 1, $^{\flat}3$, $^{\flat}5$, 6 และเทนชั่น 9, 11, $^{\flat}13$, 7 มีข้อสังเกตว่าเมื่อนำ

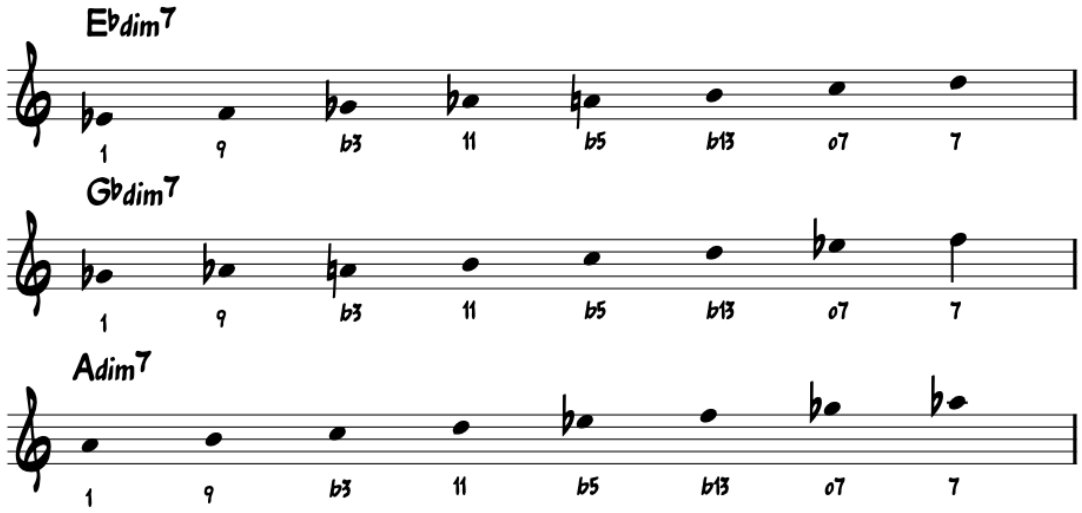
เทนชันแยกออกมาจากคอร์ดโทนแล้ว จะเห็นว่ามีคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ที่ห่างกัน 1 เสียงซ้อนกันอยู่ ดังในบันไดเสียง C ดิมินิชท์โฮลฮาฟนี้ จะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด Cdim7 และ Ddim7 ตาม Ex.1

Example 1 C Whole Half Diminished scale



บันไดเสียงดิมินิชท์โฮลฮาฟนี้ยังสามารถใช้บนคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ ที่ห่างออกไป 1 เสียงครึ่งด้วย ในกรณี C ดิมินิชท์โฮลฮาฟสามารถใช้บนคอร์ด E♭dim7, G♭dim7, Adim7 ได้ เนื่องจากบันไดเสียง C ดิมินิชท์โฮลฮาฟ, E♭ ดิมินิชท์โฮลฮาฟ, G♭ ดิมินิชท์โฮลฮาฟ และ A ดิมินิชท์โฮลฮาฟ เป็นบันไดเสียงเดียวกันทั้งหมด ดัง Ex.2

Example 2 E♭, G♭, A Whole Half Diminished scale



จาก Ex.3 จะเห็นได้ว่าคอร์ด Dim7 มีความสัมพันธ์ คือมีคอร์ดโทนเดียวกันกับคอร์ด V7♭9 ในกรณีนี้ คือ คอร์ด Cdim7, E♭dim7, G♭dim7, Adim7 มีโน้ตเดียวกันกับ คอร์ด B7(♭9), D7(♭9), G♭7(♭9), A♭7(♭9) ตามลำดับ

Example 3 Dominant seventh related and Diminished seventh chords relationship

จากความสัมพันธ์ของคอร์ด Cdim7 กับคอร์ด B7 ทำให้สามารถนำบันไดเสียง C ดิมินิชท์โฮลฮาฟมาใช้บนคอร์ด B7 ได้ ดัง Ex.4 บันได C ดิมินิชท์โฮลฮาฟ ที่เริ่มจากโน้ต B จะกลายเป็นบันไดเสียง B ดิมินิชท์ฮาฟโฮล เมื่อนำมาใช้บนคอร์ด B7 จะเกิดเทนชั่น ♭9, ♯9, ♯11, 13

Example 4 B Half Whole Diminished scale

เช่นเดียวกันกับบันไดเสียงดิมินิชท์โฮลฮาฟ บันไดเสียงดิมินิชท์ฮาฟโฮล สามารถใช้บนคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ที่ห่างออกไป 1 เสียงครึ่งด้วย ดัง Ex.5 บันไดเสียง B ดิมินิชท์ฮาฟโฮลสามารถใช้บนคอร์ด D7, F7, A♭7 ได้ด้วย

Example 5 D, F, A♭ Half Whole Diminished scale

ใน Ex.6 เป็นแพทเทิร์นจากบันไดเสียงดิมินิชท์ที่นิยมนำมาใช้อิมโพรไวส์ โดยในคอร์ด C7 จะใช้บันไดเสียง C ดิมินิชท์ฮาฟโฮล และแพทเทิร์นจากบันไดเสียง C ดิมินิชท์ฮาฟโฮลนี้ สามารถนำไปใช้บนคอร์ด E♭7, G♭7, A7 ได้เช่นกัน บันไดเสียงดิมินิชท์ถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลาย โดยนักดนตรีแจ๊สในยุคบีบ็อป อย่างเช่น แบรี่ แฮร์ริส (Barry Harris, ค.ศ. 1929-2021), ซอนนี่ สติทท์ (Sonny Stitt, ค.ศ. 1924-1982), ชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ. 1920-1955), จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967) เป็นต้น

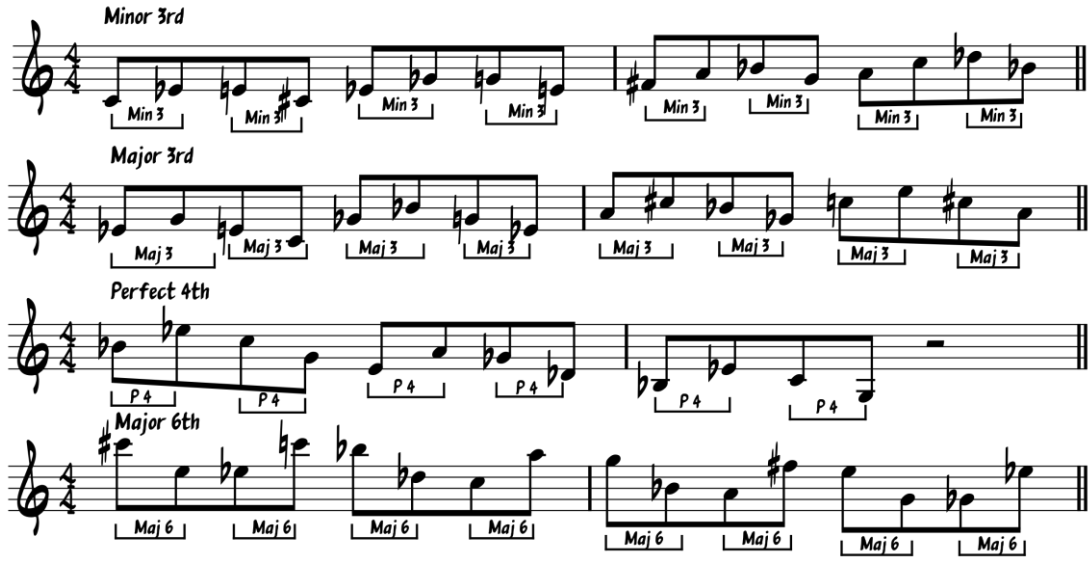
Example 6 Patterns from C Half Whole Diminished scale

การสร้างแพทเทิร์นจากบันไดเสียงดิมินิชท์ ในแบบอื่นๆ สามารถทำได้หลายวิธี และวิธีที่ง่ายที่สุดคือ เริ่มจากการหาความสัมพันธ์ขั้นคู่ต่างๆ ทั้งหมดในบันไดเสียง ดังใน Ex.7 เป็นการหาความสัมพันธ์ขั้นคู่ ในบันไดเสียง C ดิมินิชท์ฮาฟโฮล

Example 7 Possible intervals in C Half Whole Diminished scale

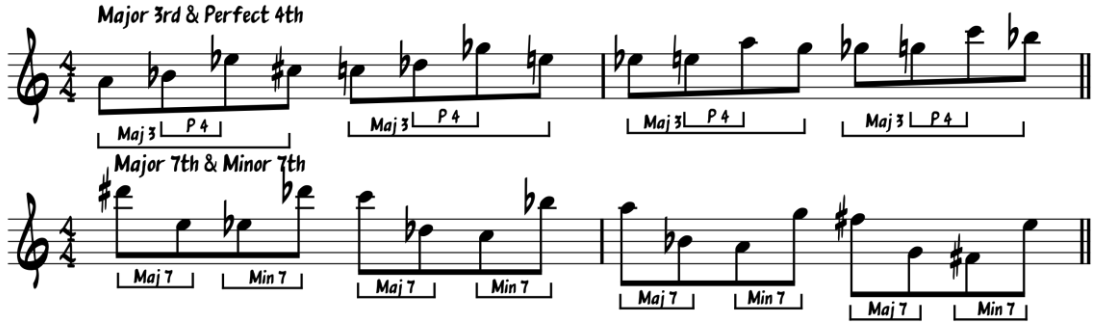
จากขั้นคู่ต่างๆ บนบันไดเสียง C ดิมินิชท์ฮาฟโฮล สามารถนำมาสร้างเป็นแพทเทิร์นได้ดังใน Ex. 8

Example 8 Patterns from intervals



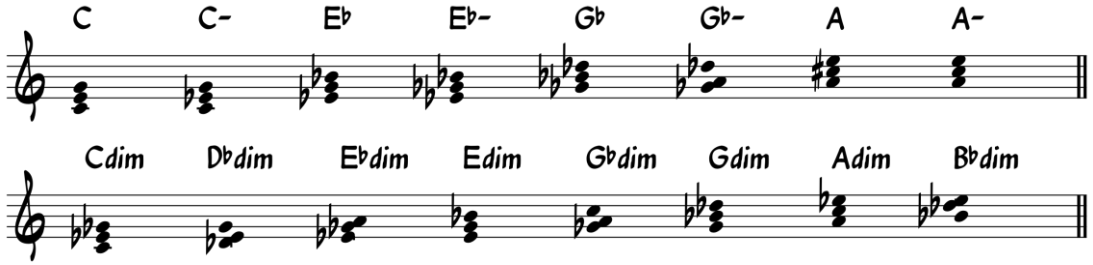
นอกจากนั้น เพื่อเป็นการสร้างแพทเทิร์นที่หลากหลาย สามารถนำขั้นคู่ต่างชนิดกันมาใช้สร้างแพทเทิร์นร่วมกันได้ ดัง Ex.9

Example 9 Patterns from various intervals



เมื่อนำบันไดเสียง C ดิมินิชท์ฮาฟโฮลมาหาความสัมพันธ์แบบทรัยแอด จะพบกลุ่มเมเจอร์ทรัยแอด คือ C, E♭, G♭, A กลุ่มไมเนอร์ทรัยแอด คือ C-, E♭-, G♭-, A- และกลุ่มดิมินิชท์ทรัยแอด คือ Cdim, D♭dim, E♭dim, Edim, G♭dim, Gdim, Adim, B♭dim ดังใน Ex.10

Example 10 Possible triads in C Half Whole Diminished scale



ทรัยแอดชนิดต่างๆนี้สามารถนำมาสร้างแพทเทิร์นสำหรับดิมินิชท์ โดยสามารถใช้ทรัยแอดชนิดเดียวกัน (Ex.11) หรือต่างชนิดก็ได้ (Ex.12)

Example 11 Pattern from triads

Example 12 Pattern from various triads

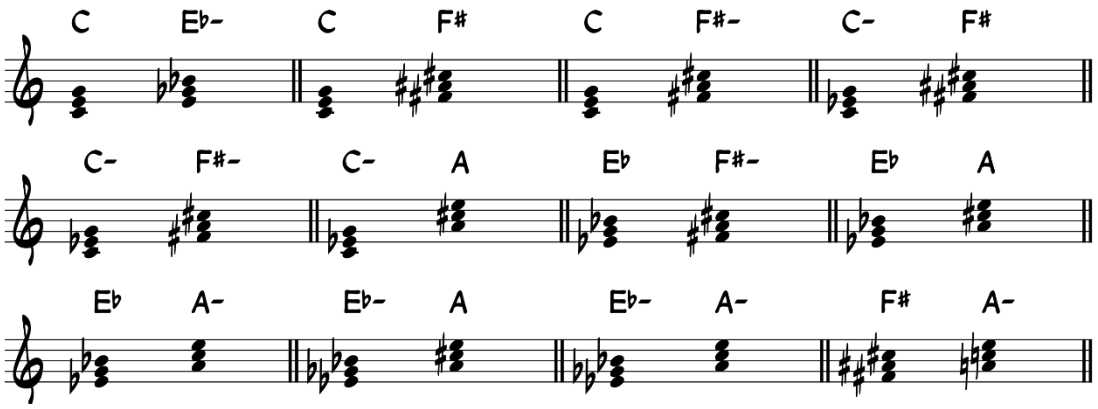
ทรัยแอดทั้ง 3 ชนิด จาก Ex.10 สามารถนำมาสร้างเป็น กลุ่มโน้ต 4 ตัว (Four Note Grouping) ได้ดัง Ex.13 และจากนั้น นำไปสร้างแพทเทิร์นได้ ดัง Ex.14

Example 13 Four note grouping in C Half Whole Diminished scale

Example 14 Pattern from four note grouping

แนวคิดทรัยแอดนั้น สามารถนำมาต่อยอดไปยังแนวคิดอื่นๆ ได้อีกหลากหลาย แนวคิดที่นิยมมากในหมู่นักดนตรีแจ๊สแนวคิดหนึ่งก็คือคู่ทรัยแอด (Triad Pairs) เป็นการนำทรัยแอด 2 ทรัยแอดที่ไม่มีโน้ตร่วมกันมาใช้ร่วมกัน ดัง Ex.15 เป็นการนำบันไดเสียง C ดิมินิชท์ฮาฟโฮลมาหาความสัมพันธ์คู่ทรัยแอด จะได้คู่ทรัยแอด 12 คู่ ดังนี้ C/E♭-, C/F♯, C/F♯-, C-/F♯, C-/F♯-, C-/A, E♭/F♯-, E♭/A, E♭/A-, E♭-/A, E♭-/A-, F♯/A-

Example 15 Triad pairs in C Half Whole Diminished scale

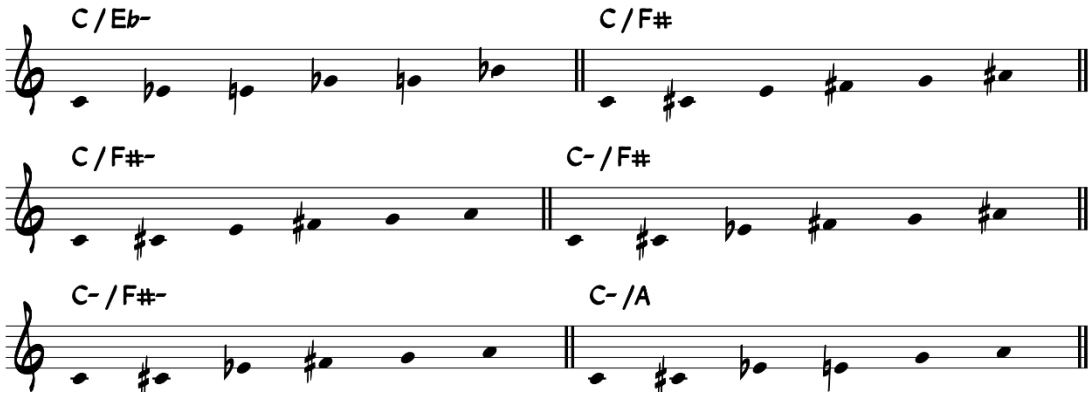


จากคู่ทรัยแอดทั้งหมด สามารถนำไปสร้างแพทเทิร์นได้ ดัง Ex.16

Example 16 Pattern from triad pairs

นอกจากการใช้ทรัยแอดเป็นคู่ตามแนวคิดคู่ทรัยแอดแล้ว ยังสามารถนำคู่ทรัยแอดนั้นมารวมกันเพื่อให้เกิดบันไดเสียงหกเสียง (Hexatonic) ดังใน Ex.17 ซึ่งจะทำให้การสร้างทำนองเพลงมีสีสันที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้น

Example 17 Hexatonic scales in C Half Whole Diminished scale



บันไดเสียงเฮกซาโทนิกที่สร้างจากคู่ทรัยแอดดังกล่าวนี้ มีคู่เสียงที่ไม่เท่ากันในแต่ละลำดับบันไดเสียง เมื่อนำไปสร้างเป็นแพทเทิร์นจะได้ทำนองที่น่าสนใจ ดัง Ex.18

Example 18 Patterns from Hexatonic scale

บันไดเสียงดิมินิชท์ยังสามารถนำจัดกลุ่มใหม่ โดยหาความสัมพันธ์ของคอร์ดทบเจ็ดที่อยู่ในบันไดเสียงดิมินิชท์ ดัง Ex.19 นำบันไดเสียง C ดิมินิชท์ฮาฟโฮล มาหาความสัมพันธ์แบบคอร์ดทบเจ็ดได้ดังนี้ คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ C7, E♭7, G♭7, A7 คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ C-7, E♭-7, G♭-7, A-7 คอร์ดทบเจ็ดฮาล์ฟดิมินิชท์ C-7♭5, E♭-7♭5, G♭-7♭5 , A-7♭5 คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์แฟลตไฟฟ์ C7♭5, E♭7♭5, G♭7♭5, A7♭5 คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์เมเจอร์ D♭dim(maj7), E dim(maj7), Gdim(maj7), B♭dim(maj7) และคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์เมเจอร์ชาร์ปไฟฟ์ D♭-maj7♯5, E-maj7♯5, G-maj7♯5, B♭-maj7♯5

Example 19 Possible seventh chords in C Half Whole Diminished scale

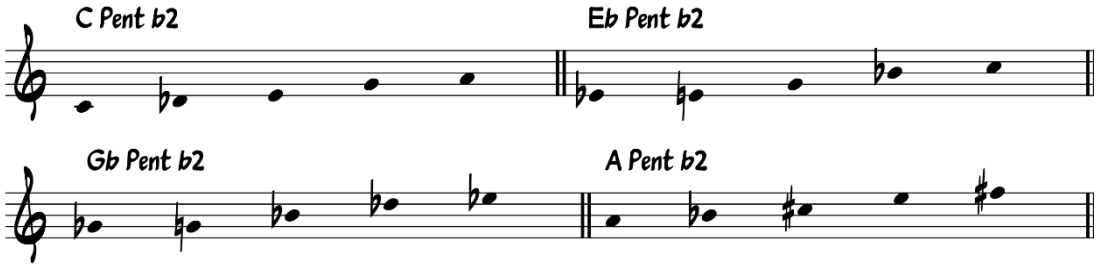
คอร์ดทบเจ็ดที่อยู่บนบันไดเสียง C ดิมินิชท์ฮาฟโฮลตาม Ex.19 สามารถนำมาสร้างแพทเทิร์นได้ โดยใน Ex.20 เป็นการนำคอร์ดทบเจ็ดชนิดเดียวกันมาใช้ และEx.21 จะใช้คอร์ดทบเจ็ดต่างชนิดกันในการสร้างแพทเทิร์น

Example 20 Patterns from seventh chords

Example 21 Pattern from various seventh chords

กลุ่มโน้ตที่น่าสนใจอีกชนิดหนึ่งที่พบในบันไดเสียงดิมินิชท์ คือ บันไดเสียงเพนตาโทนิกแฟลตสอง (Pentatonic ♭2) โดยโครงสร้างของบันไดเสียงเพนตาโทนิกแฟลตสองจะคล้ายกับบันไดเสียงเพนตาโทนิก แต่โน้ตลำดับที่ 2 จะถูกแทนที่ด้วย ♭2 ดังนั้น บันไดเสียงเพนตาโทนิกแฟลตสองจะมีลำดับโน้ตคือ 1-♭2-3-5-6 ในบันไดเสียง C ดิมินิชท์ฮาฟโฮล จะพบบันไดเสียง C, E♭, G♭และ A เพนตาโทนิกแฟลตสองตามลำดับ ดัง Ex.22 (Pentatonic ♭2 แทนด้วย Pent ♭2)

Example 22 Pentatonic ♭2 scales in C Half Whole Diminished scale



บันไดเสียงเพนตาโทนิกแฟลตสอง สามารถนำมาสร้างแพทเทิร์นเพื่อใช้บนบันไดเสียงดิมินิชท์ ได้ดัง Ex.23

Example 23 Pattern from Pentatonic ♭2 scale

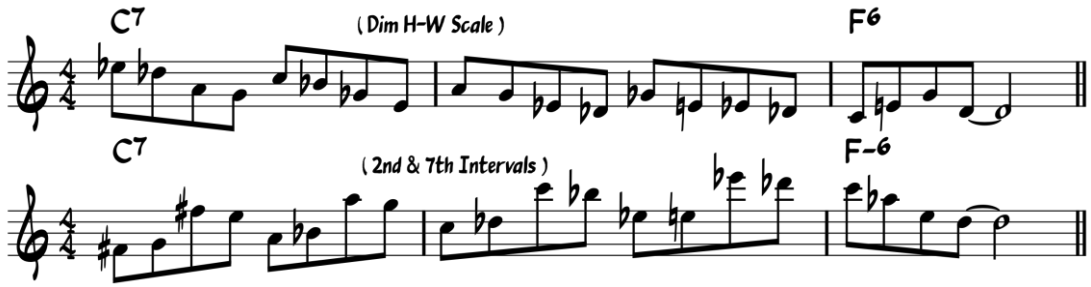
เมื่อนำกลุ่มโน้ตเพนตาโทนิกแฟลตสองหลายๆ กลุ่มมาใช้ร่วมกัน ทำให้เกิดแพทเทิร์นที่น่าสนใจดัง Ex.24 และ 25

Example 24 Pattern from various Pentatonic ♭2 scales

Example 25 Pattern from various Pentatonic ♭2 scales

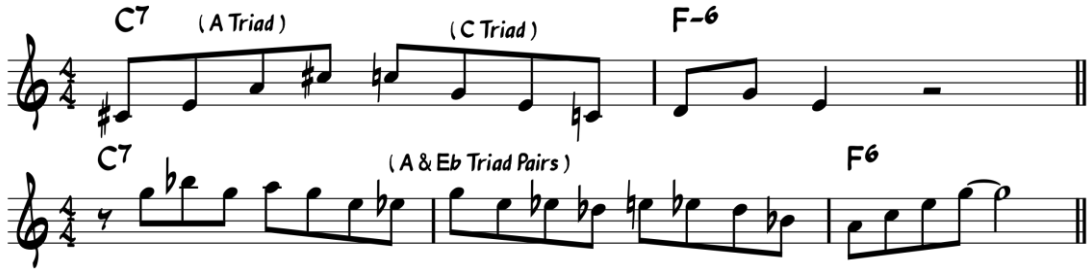
สำหรับการนำบันไดเสียงดิมินิชท์ไปใช้ในการอิมโพรไวส์นั้น สามารถใช้บันไดเสียงดิมินิชท์ฮาล์ฟโฮล ซ้อนไปบนคอร์ดโดมินันท์และเกลาเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย ดังใน Ex.26

Example 26 Half Whole Diminished patterns over C7 chord



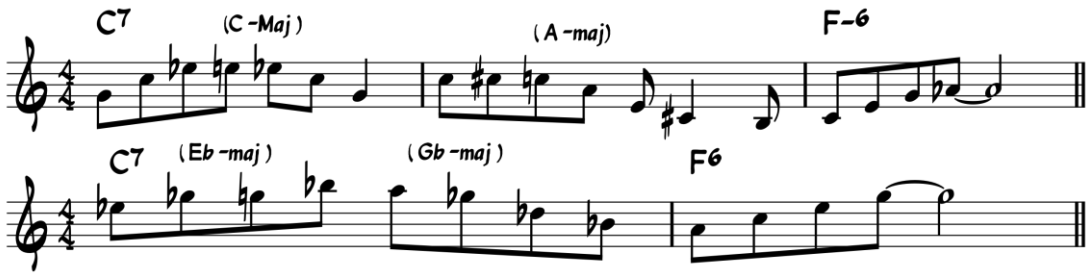
การใช้กลุ่มโน้ตทรัยแอดเป็นอีกเทคนิคที่นิยมใช้กันมากในหมู่นักดนตรีแจ๊สสมัยใหม่ โดยอาจจะใช้เป็นทรัยแอดปกติ หรือทรัยแอดหลายๆ ชนิดร่วมกัน หรือคู่ทรัยแอดก็เป็นเทคนิคหนึ่งที่ให้สีสันเฉพาะตัวและมีความสมัยใหม่ ใน Ex.27 เป็นตัวอย่างการใช้ทรัยแอดหลายๆ รูปแบบบนคอร์ดโดมินันท์

Example 27 Triadic superimpose over C7 chord



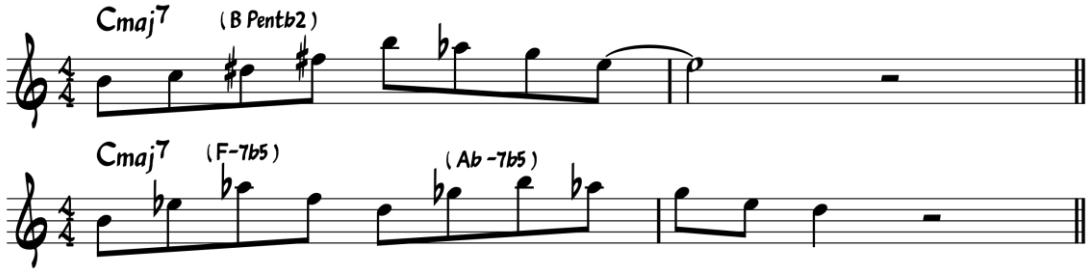
กลุ่มโน้ต 4 ตัว อย่างเช่น กลุ่มโน้ตไมเนอร์เมเจอร์ จาก Ex.13 เป็นกลุ่มโน้ตที่น่าสนใจในการนำมาใช้บนคอร์ดโดมินันท์เช่นกัน และยังให้เสียงที่มีความกระด้างเจือปนอยู่ด้วย ดัง Ex.28

Example 28 Four note grouping superimpose over C7 chord



บันไดเสียงดิมินิชท์ยังสามารถใช้เป็นการเกลาช้า (Delayed Resolution) ไปหาคอร์ดเมเจอร์ โดยใช้กลุ่มโน้ตในบันไดเสียงบันไดเสียงดิมินิชท์โฮลฮาล์ฟ ซ้อนไปบนคอร์ดเมเจอร์ก่อนที่จะเกลาเข้าหาโน้ตในคอร์ดเมเจอร์ ดัง Ex.29

Example 29 Whole Half Diminished pattern over Cmaj7 chord



ความสมมาตรของบันไดเสียงดิมินิชท์ ที่แต่ละแพทเทิร์นจะซ้ำกันในทุกๆ คู่ 3 ไมเนอร์ ทำให้บันไดเสียงดิมินิชท์เป็นเครื่องมือในการอิมโพรไวส์มีความคล่องตัวและประยุกต์ใช้ได้ในหลายสถานการณ์ การใช้กลุ่มโน้ตต่างๆ ได้แก่ ขั้นคู่เสียง ทรัยแอด กลุ่มโน้ต 4 ตัว คอร์ดทบเจ็ด หรือเพนตาโทนิกแฟลตสอง สามารถนำมาใช้ร่วมกันให้เกิดทำนองที่หลากหลายและน่าสนใจ จึงนับว่าบันไดเสียงดิมินิชท์เป็นเครื่องมือที่ทรงพลังมากในดนตรีแจ๊สทุกยุคสมัย ตั้งแต่ดนตรีสวิงแจ๊สจนถึงดนตรีแจ๊สสมัยใหม่ในปัจจุบัน

Bibliography

Baker, David. *Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Players*. Bloomington, IN: Frangipani Press, 1983.

————. *How to Play Bebop, Vol.1*. Bloomington, IN: Frangipani Press, 2006.

Bergonzi, Jerry. *Melodic Structures*. Rottenberg, Germany: Advance Music, 1994.

————. *Developing a Jazz Language*. Rottenberg, Germany: Advance Music, 2001.

————. *Hexatonic*. Rottenberg, Germany: Advance Music, 2006.

Campbell, Gary. *Connecting Jazz Theory*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1998.

————. *Triad Pairs for Jazz*. Miami, FL: Warner Bros., 2001.

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

Hall, Jim. *Exploring Jazz Guitar*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1990.

Laohverapanich, Teerus. "Jazz Analysis," *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 45-60.

Ligon, Bert. *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1999.

Reeves, Scott D. *Creative Jazz Improvisation*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1995.

Steinel, Mike. *Building a Jazz Vocabulary*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1995.

ประติมานวิทยา ว่าด้วย “สังข์” ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมผ่านจิตรกรรมฝาผนัง

Conch Shell Forms: Music Iconology in Mural Painting and Its Interpretation

ไตรตรึงษ์ พลอยม่วง*[1] ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์[2]
Traitrung Ploymong,*[1] Narongchai Pidokrajt[2]

Abstract

Murals are related to people's ways of life. Muralists depicted stories, ways of life, societies and cultures through murals reflected the societies and their cultures which is connected to the Iconology, the study of visual imagery and its symbolism as evidence of rituals, beliefs, values and interpretation. Musical Iconography is concerned with the depiction of imaginary music as written language and real music will finally be brought to accompany the depiction after it is recorded. The sound of conch shell fanfare cannot be obtained from the image but it can be perceived through imagination and from old records from the past. In interpreting music murals and paintings, a lot of knowledge are required. It is also necessary to study the traditions, beliefs, values, analysis and interpretation of those images. The study of Music Iconology is the combination of many art genres which a variety of academic qualifications will be shown such as the features of each instrument including its look and sound, and musical ensembles. In addition, music is played in various activities not only for entertainment and recreation but also for birth and death rituals. This ritual music well reflects images of each community.

Keywords: Iconology / Conch / Shell / Social and Cultural Reflection

* Corresponding author, email: traitrung1@hotmail.com

[1] อาจารย์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง

[1] Lecturer, Faculty of Humanities and Social Sciences, Muban Chom Bueng Rajabhat University

[2] รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

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

Received: September 28, 2021 / Revised: June 21, 2022 / Accepted: July 12, 2022

บทคัดย่อ

จิตรกรรมฝาผนัง มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตผู้คน จิตรกรได้ถ่ายทอดเรื่องราว วิถีชีวิต สังคม และวัฒนธรรม ผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนังที่สะท้อนสังคม วัฒนธรรม เชื่อมโยงกับประติมานวิทยา ที่ว่าด้วยเรื่องของการอ่านความหมายที่สื่อออกมาจากภาพ การตีความจากสัญลักษณ์ที่ปรากฏ เป็นหลักฐานทางพิธีกรรม ความเชื่อ ค่านิยม ความสำคัญปรากฏในประติมาณวิทยา ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเสียงเป็นเรื่องของการจินตนาการ แต่สามารถบรรยายเป็นภาษาเขียนและสามารถจะนำเสียงจริงมาประกอบคำบรรยายได้ หลังจากที่ได้มีการบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้น เช่น ภาพประโคมแตรสังข์ ผู้เห็นภาพสามารถจินตนาการและรับรู้เสียงผ่านแผ่นเสียงเก่าในอดีต ในการตีความภาพเขียนดนตรีนั้นต้องใช้องค์ความรู้มากมายมาประกอบกัน นอกจากนี้ยังต้องศึกษาเกี่ยวกับประเพณี ความเชื่อ ค่านิยม การวิเคราะห์ตีความหลายภาพเหล่านั้นอีกด้วย งานศึกษาเรื่องประติมาณวิทยาเป็นการรวมศาสตร์และศิลป์หลายประเภทเข้าด้วยกัน ซึ่งผู้ศึกษาจะเห็นความเป็นวิชาการที่หลากหลายปรากฏตามมา เช่น ลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นว่ามีรูปลักษณ์ เสียง การนำเอาเครื่องดนตรีหลายๆ ชิ้นมาบรรเลงร่วมกัน เหนือไปกว่านั้นการเล่นดนตรียังใช้ในกิจกรรมต่างๆ มิใช่แต่เพียงเพื่อความบันเทิง พักผ่อนหย่อนใจ แต่ยังสามารถใช้ในพิธีกรรมตั้งแต่เกิดจนตาย เรื่องของดนตรีพิธีกรรมนี้ ต่างเหล่านี้เราเรียนรู้ได้จากภาพของแต่ละกลุ่มชนได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ: ประติมานวิทยา / สังข์ / ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรม

บทนำ

จิตรกรรมฝาผนัง มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตผู้คน ถ่ายทอดเรื่องราว วิถีชีวิต สังคม และวัฒนธรรม ประเพณี ผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนัง จิตรกรรมไทยเป็นงานศิลปะที่สะท้อนให้เห็นวัฒนธรรม มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันอย่างมีความหมาย ประติมานวิทยาเกี่ยวข้องกับหลักฐานต่างๆ ที่มนุษย์ได้คิดค้นขึ้นในลักษณะงานศิลปกรรมที่สามารถมองเห็นได้ อาจกล่าวได้อีกทางหนึ่งว่าเป็นงานที่เกิดจากสมองมนุษย์ที่รวบรวมหลายความรู้มาแสดงออกให้ปรากฏแก่สายตาของผู้ชม โดยการเขียนเรื่องราวผ่านรูปภาพ ด้วยเหตุนี้จุดเริ่มต้นของการศึกษาของศาสตร์สาขาที่ว่าด้วยการอ่านความหมายของรูปภาพให้ความสำคัญกับเนื้อหาหรือความหมายที่สื่อออกมาจากภาพ ผ่านการ

ตีความจากสัญลักษณ์ที่ปรากฏ ภาพเขียนและภาพแกะสลักเกี่ยวกับดนตรีอาจจะเป็นหลักฐานทางพิธีกรรม ความเชื่อ ค่านิยม ของคนในช่วงเวลานั้นๆ และชวนให้ผู้เห็นภาพเครื่องดนตรีและคิดตามถึงเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ที่ปรากฏในภาพ ความสำคัญปรากฏในภาพ (Music Icon) จึงมีความลึกซึ้ง และหลากในมิติ[3] และเป็นการบันทึกข้อมูลทาประวัติศาสตร์ที่แสดงให้เห็นถึงสภาพสังคม ในช่วงเวลานั้น

ประติมาณวิทยา (Music Iconology)

ประติมาณวิทยาเป็นแขนงหนึ่งของดนตรีวิทยาว่าด้วยรูปภาพและรูปลักษณ์ต่างๆ ที่ปรากฏบนภาพ ประติมาณวิทยาดนตรี คือ เรื่องของภาพเครื่องดนตรี วงดนตรี ผู้คนที่เล่นดนตรี ฯลฯ ที่มีความเกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีและการปฏิบัติต่อเครื่องดนตรี (บรรเลงหรือเล่น) ตามศาสตร์ของประติมาณวิชาการนี้นอกจากจะเกี่ยวกับดนตรีโดยตรงแล้ว ยังมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับวิชาประวัติศาสตร์ โบราณคดี จิตวิทยา สังคมวิทยา และที่สำคัญคือเรื่องของวิจิตรศิลป์ ดนตรีได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับศาสตร์และศิลป์แทบทุกประเภท ที่สำคัญคือลงรากลึกล้ำเข้าไปจนถึงเรื่องของสุนทรียศาสตร์ในเรื่องความงามและความชื่นชมบรรดางานศิลปะเหล่านี้ มีกระจัดกระจายไปทั่วโลก การสื่อความจากงานศิลปะเหล่านี้สื่อความหมายได้ชัดเจน

ประติมาณวิทยาเกี่ยวข้องกับเสียง เป็นเรื่องของการจินตนาการแต่เป็นจินตนาการที่สามารถบรรยายออกมาเป็นลายลักษณ์อักษรได้ ผู้เขียนภาพดนตรีนั้นต้องมีองค์ความรู้มากมายมาประกอบกัน นอกจากนี้ยังต้องศึกษาวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ ค่านิยม การวิเคราะห์ และตีความจากภาพเหล่านั้นอีกด้วย ประติมาณวิทยาเป็นการรวมศิลปะหลายประเภทเข้าด้วยกัน ผู้ศึกษาจะเห็นความเป็นวิชาการที่หลากหลายปรากฏตามมา เช่น ลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นว่ามีรูปลักษณ์อย่างไร เช่น ภาพวางเครื่องดนตรีที่มีลักษณะหน้ากลม และมีคันไม้ยาวๆ งอนๆ ผู้ที่เห็นภาพก็สันนิษฐานว่าเป็นกระจับปี่บ้าง พิณบ้าง ในส่วนนี้ต้องมาพิจารณาถึงรูปร่าง สัดส่วน และองค์ประกอบต่างๆ ของเครื่องดนตรี ท่านั่งของนักดนตรีจะเป็นการจับเครื่องนั้นเป็นอย่างไร และเมื่อเห็นภาพผู้คนที่นั่งรวมวงกัน มีเครื่องดนตรีหลายๆ ชิ้นมาบรรเลงร่วมกันก็จะเกิดเป็นวงดนตรีประเภทต่างๆ เหนือไปกว่านั้นการเล่นดนตรี ยังใช้ในกิจกรรมต่างๆ แปลกแยกออกไป มิใช่แต่เพียงเพื่อความบันเทิง พักผ่อนหย่อนใจ ดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมตั้งแต่เกิดจนตาย สามารถพิจารณาได้จากสิ่งแวดล้อมของภาพ ทำให้ผู้ศึกษาพิจารณาได้ถึงความเชื่อมโยงขอดนตรีที่มีต่อพิธีกรรมนี้ เรียนรู้ได้จากภาพของ

[3] Sakchai Saising, *Dvaravati Art: Early Buddhist Culture in Thai Land* (Bangkok: Ancient City, 2004), 2. (in Thai)

แต่ละกลุ่มชนได้เป็นอย่างดี แม้เวลาจะผ่านไปนานแล้วก็สามารถจินตนาการถึงเสียงของดนตรีนั้นเป็นอย่างไร

บทความนี้ว่าด้วยเรื่องของประติมานวิทยาว่าด้วย “สังข์” ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมผ่านจิตรกรรมฝาผนังที่ทำการศึกษาวิเคราะห์ภาพสังข์ ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง เพื่อทำการวิเคราะห์ให้เห็นความสำคัญของสังข์ ว่ามีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตผู้คนในสังคมมาอย่างยาวนานเป็นอีกมิติหนึ่งของการศึกษาดนตรีผ่านงานจิตรกรรมฝาผนัง

วัฒนธรรมดนตรีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตผู้คน จิตรกรได้ถ่ายทอดเรื่องราว วิถีชีวิต สังคม และวัฒนธรรม ผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนัง จิตรกรรมไทยเป็นศิลปะอย่างหนึ่ง ที่สะท้อนให้เห็นวัฒนธรรม ประเพณี ที่มีคุณค่าทางศิลปะ วัฒนธรรม และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าเรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา ประวัติศาสตร์ โบราณคดี วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของผู้คน วัฒนธรรมการแต่งกาย การแสดง การละเล่น พื้นเมืองต่างๆ ผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งพบเห็นตามวัดวาอาราม ส่วนมากมักเขียนเรื่องเกี่ยวกับพุทธศาสนา เช่น ไตรภูมิ พุทธประวัติชาดก เป็นเรื่องที่มีความต่อเนื่องกัน ประกอบด้วยเหตุการณ์หลายตอน เรื่องราวภาพ[4] จิตรกรรมฝาผนังในอาคาร โดยมากมักนิยมจัดวางตำแหน่งภาพซึ่งแฝงความหมายอันเป็นหลักธรรมในพุทธศาสนา จิตรกรรมฝาผนัง รูปแบบการวางภาพในการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนัง คติความเชื่อที่แฝงในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีขั้นตอนวิธีการตั้งแต่เตรียมพื้นผนังก่อนการเขียนสี การเตรียมสี จนกระทั่งการวางเค้าโครงเรื่องที่จะวาดลงบนฝาผนัง การจัดลำดับภาพ ตามความเหมาะสม ซึ่งแนวคิด และคติความเชื่อนี้มีสืบทอดต่อกันมาอย่างยาวนาน องค์ความรู้เรื่องของช่าง ที่สะท้อนผ่านภาพวาด แต่ละรูปที่มีความแตกต่างกันออกไป เป็นแบบแผนการตรวจสอบกันตามตำรา เอกสารสู่งานจิตรกรรมที่ใช้ภาพเล่าเรื่องแทนเอกสาร

ประติมานวิทยา (Music Iconography) มีต้นกำเนิดมาจากคำในภาษากรีก คำว่ารูปภาพ (Icon) หรือรูปลักษณ์อาจจะแปลว่า เขียน เป็นภาษาวิชาการที่ใช้อธิบายความหมายที่ซับซ้อนของสัญลักษณ์ หรือรูปภาพที่เป็นเสมือนตัวแทนขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม ข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นสังคมหนึ่งๆ[5] หลักฐานต่างๆ ที่มนุษย์ได้คิดค้นขึ้นในลักษณะงานศิลปกรรมที่สามารถมองเห็นได้ อาจกล่าวได้อีกทางหนึ่งว่าเป็นงานจากสมองมนุษย์ที่รวบรวมหลายความรู้มาแสดงออกให้ปรากฏ

[4] Surathin Tatana, “Buddhist History Painting” (Bachelor of Fine Arts Thesis, Silpakorn University, 2006), 10-13. (in Thai)

[5] Pichaya Sumchinda, *Decoding King Mongkut* (Bangkok: Art and Culture Publishing House, 2014), 4–5. (in Thai)

แก่สายตาของผู้ชม มีการเขียนเรื่องราวผ่านรูปภาพ งานศิลปะ เช่น ประติมานวิทยา ในศาสนาต่างๆ มักจะประกอบด้วยเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติของศาสดาคนสำคัญ เช่น ภาพเขียนเกี่ยวกับพระเยซูเจ้าของนักบุญต่างๆ ในศาสนาคริสต์ และแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับคำสอนทางศาสนา เรื่องเล่าต่างๆ เช่น การปราบสิ่งชั่วร้าย โดยฝีมือของนักบุญคนสำคัญ มีทั้งที่เป็นภาพเขียนและเป็นประติมากรรม มากมายทั่วไปในยุโรปก็เป็นตัวอย่างที่สำคัญ[6]

จิตรกรรม ประติมากรรม มักเป็นสัญลักษณ์เพื่อการสั่งสอน เรื่องราวความเชื่อทางศาสนา ข้อพึงปฏิบัติของศาสนิกชน เนื่องจากเห็นว่าการวาดภาพสามารถสื่อได้และชัดมากกว่าจะให้อ่านจากตัวหนังสือ ในประวัติศาสตร์ศาสนา นิยมใช้รูปภาพ หรือสัญลักษณ์เขียนไว้แทนการอ่านและการพูด ดังนั้นรูปภาพโบราณ จึงเป็นคลังข้อมูลขนาดใหญ่ที่ใช้ถ่ายทอดเรื่องราวทางศาสนาควบคู่ไปกับการศึกษาเล่าเรียนเรื่องประวัติศาสตร์ ผู้คน สังคม และวัฒนธรรม ที่สามารถสืบทอดไปได้นานหลายยุคสมัยตราบเท่าที่ภาพเขียนเหล่านั้นยังปรากฏ ปัจจุบันการศึกษาด้านดนตรีวิทยานำเอาแนวทางดังกล่าวมาใช้ศึกษาดนตรีอย่างแพร่หลาย โดยเรียกแนวทางการศึกษานี้ว่า ประติมานวิทยาการดนตรี (Music Iconology) ซึ่งเป็นการศึกษางานทัศนศิลป์ด้วยองค์ความรู้ทางดนตรี

การศึกษาดนตรีด้วยวิธีการอ่านจากภาพประติมานวิทยามุ่งให้ความสนใจกับรูปภาพและยังมีหลักฐานอื่นๆที่สามารถมองเห็นและนำมาใช้ในการวิเคราะห์วิจัยดนตรีได้ เพราะจะมีการศึกษารายละเอียดที่ปรากฏในภาพสามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีได้ โดยภาพที่ว่าอาจหมายถึงภาพวาด รูปแกะสลัก ภาพปูนปั้น ภาพถ่าย เหล่านี้เป็นต้น การตีความอาจจะทำได้จากสัญลักษณ์ที่ปรากฏ เช่นธรรมจักร์ เป็นตัวแทนคำสอนของพระพุทธเจ้า ภาพเขียนและภาพแกะสลักเกี่ยวกับดนตรี อาจจะเป็นหลักฐานทางพิธีกรรม ความเชื่อ ค่านิยม แต่ในสมองของคน อาจจะคิดถึงเสียงที่เกิดจากกลอง และเครื่องดนตรีต่างๆ เพิ่มขึ้นมาอีกได้ไม่น้อย ความสำคัญปรากฏในภาพ จึงมีความลึกซึ้งและหลากในมิติต่างๆ[7]

ประติมานวิทยา (Iconology) กับศาสตร์และศิลป์แขนงอื่นๆ

วิชาประติมานวิทยานี้ เป็นแขนงหนึ่งของวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ (Art History) ซึ่งศึกษาในแนวลึก เกี่ยวกับการสร้างงานศิลปะ พร้อมการพิจารณาและอธิบายผลงานศิลปะนั้นๆ โดยละเอียด

[6] Yuttanawarakorn Saengaram, “Book Review Decoding the King Mongkut's Code,” *Fine Arts Journal* 5, 1 (2014): 247–249. (in Thai)

[7] Sakchai Saising, 218-221. (in Thai)

การตีความหมายของรูปศิลปะนั้นๆ (Art Interpretation) นอกจากนี้ตามมาด้วยการเขียนรูปทรงประกอบคำอธิบายรูปลักษณ์ของชิ้นงานศิลปะนั้นๆ บางครั้งศิลปินได้ตั้งใจเขียนแจกแจงสัดส่วนออกมาเป็นรายละเอียด

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ ได้อธิบายไว้ว่า ประติมานวิทยา คือ การเขียนรูปลักษณ์ (Image Writing or Drawing) รวมกับความหมายรองคืองานประติมา ซึ่งเริ่มพบงานประเภทนี้มาก ตั้งแต่สมัยไบแซนไทน์ (Byzantine) เป็นต้นมา และอาจจะพบได้บ่อยในงานของคริสเตรียนออร์เธอดอกซ์ (Christian Orthodox Russian Church) สำหรับของไทยเรานั้น สุจิตต์ วงศ์เทศ ยกให้รูปปั้นสตรี 5 นางกำลังบรรเลงเครื่องสายสมัยทวารวดี (ราว พ.ศ.1000) ซึ่งงานโบราณคดีขุดค้นพบที่ตำบลคูบัว จังหวัดราชบุรี[8]

ประติมาณวิทยา (Iconology) ที่พบได้ในโลกนี้มีมากแบบสุดที่จะกล่าว จำนวนหนึ่งขุดค้นได้จากใต้ดิน ทำด้วยเครื่องปั้นดินเผา หิน เปลือกหอย ภาพแกะสลักทั้งประเภท นูนต่ำ นูนสูง และลอยตัว นอกจากนี้ยังเป็นพวกที่เกิดจากประติมากรรมที่เกิดจากการหล่อจากดิน และโลหะ อีกจำนวนหนึ่ง แต่ที่แพร่หลายมากมีทั่วไปทุกแห่งบนโลกใบนี้ สามารถพบได้ในพิพิธภัณฑ์ทุกแห่ง คือ ภาพเขียนเกี่ยวข้องกับดนตรี ที่เราเรียกว่า เรียกว่า ประติมาณวิทยา

ภาพเขียนดนตรี แบ่งออกได้ 4 ประเภท

1. ศาสนา (Religionmusic Icon) พบมากในงานที่เกี่ยวข้องกับภาพเขียน ในงานของกลุ่มศาสนา ที่เกิดในแคว้น กลุ่มศาสนาตะวันออกกลาง คริสต์ศาสนา ออทอดอกซ์โรมันคาทอลิค มุสลิม ปาเลสไตน์ ยิว พบมากโดยเฉพาะภาพเขียน คริสต์ศาสนา มีมากอยู่ในแถบทะเลเมติเตอเรเนียน อเมริกา ออสเตเรีย คาทอลิก แม่พระ พระเยซู ตั้งแต่เกิดมาจนถึงสิ้นพระชนม์บนไม้กางเขน มีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องในคัมภีร์ไบเบิล การรักษาโรคด้วยดนตรี นักบุญแอมโบ แกมโบซิโอ[9]

2. สังคม (Social Music Icon) ที่แสดงถึงการใช้ดนตรีในกลุ่มชน ตั้งแต่ระดับราชสำนัก ในสถานศึกษา ไปจนถึงในบ้านเรือนและในกลุ่มชน ซึ่งเล่นดนตรีกันตามประเพณีพื้นบ้านมีมาก

3. บุคคล (Persorming Music Icon) ที่ตั้งใจเขียนขึ้นเป็นการโชว์ ให้เห็นภาพผู้บรรเลงดนตรีอย่างชัดเจน แสดงเจตจำนงที่จะแสดงถึงการปฏิบัติต่อเครื่องดนตรีของบุคคลในภาพ แสดงให้เห็น ค่านิยมของบุคคลในยุคต่างๆ ที่แสดงดนตรี เช่น ภาพเขียนของอดีตนักดนตรี เช่น โมสารท บีโธเฟ่นที่แสดงดนตรี

---

[8] Malichat Uea-anan, *Dictionary of Art Terms* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002), 428. (in Thai)

[9] Poonphit Amatkul, interview (October 23, 2019).

4. เครื่องดนตรี (Organology Music Icon) ตั้งใจจะแสดงเครื่องดนตรีที่มีรายละเอียดเป็นภาพเขียนก่อนและต่อมาเป็นภาพถ่าย แสดงคุณลักษณะที่เป็นรูปลักษณ์ของดนตรี (Organnology)

รูปลักษณ์ของดนตรี

ดนตรีวิทยาว่าด้วยรูปภาพและรูปลักษณ์ของดนตรี ตั้งแต่เครื่องดนตรีและการปฏิบัติต่อเครื่องดนตรี (บรรเลงหรือเล่น) วิชานี้นอกจากจะเกี่ยวกับดนตรีโดยตรงแล้ว ยังมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับวิชาประวัติศาสตร์ โบราณคดี จิตวิทยา และที่สำคัญคือเรื่องของวิจิตรศิลป์ ดนตรีได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับศิลปะแทบทุกประเภท แถมลงรากลึกล้ำเข้าไปจนถึงเรื่องของสุนทรียศาสตร์ ในโลกเรามีทั้งรูปวาดหลากประเภท รูปปั้นนูนต่ำ นูนสูง และลอยตัว ที่รับเอาดนตรีเข้าไปผสมผสานในงานศิลปะก็ทำให้เกิดความงามและความชื่นชม บรรดางานศิลปะเหล่านี้มีกระจัดกระจายไปทั่วโลก ศิลปะรูปปั้นของกรีก โรม ภาพเขียนโบราณ ของชาวมายาในอเมริกาใต้ ภาพเขียบนโบราณของจีน กัมพูชา (นครวัด) ตลอดจนภาพเขียนทางศาสนานิกายต่างๆ ล้วนนำเครื่องดนตรีเข้าไปเพิ่มเติมลงในงานศิลปะเหล่านั้น เกิดเป็นงานที่ฝรั่งเรียกว่า อิมเมจ (Image) เท่านั้นไม่พอ ยังเขียนคำอธิบายไว้ (Writing) เป็นการตีความ[10]

รูปลักษณ์ การสร้างการผลิตเครื่องดนตรี เป็นเรื่อง “วิชาช่าง” เป็นวิชาการอีกแขนงหนึ่งของวิชาเครื่องดนตรี คือปรากฏอยู่ในแขนงย่อยที่เรียกว่าวิชารูปลักษณ์ของเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นวิชาดนตรีเก่าแก่ เรียนกันมานาน เป็นวิชาที่ว่าด้วยประวัติศาสตร์ของเครื่องดนตรี (History of Musical Instruments) เป็นวิชาที่ให้รายละเอียดและความรู้เกี่ยวกับการสร้าง การวางรูปแบบในการผลิตเครื่องดนตรี เริ่มต้นจากการเลือกใช้วัสดุในการสร้างเครื่องดนตรี

การสร้างเครื่องดนตรีโดยเลียนแบบรูปสัตว์

ในกลุ่มประเทศอุษาคเนย์นี้ (SEA) นี้ เราพบเครื่องดนตรีและเพลงดนตรีจำนวนไม่น้อยที่มีความผูกพันใกล้ชิดกับสัตว์ต่างๆ หลายประเภท เช่น ชื่อเพลงเกี่ยวกับม้า (ม้าย่อง ม้ารำ ม้าสะบัดกีบ) สิงโต (สิงโตเล่นหาง) ช้าง (ช้างประสานงา ช้างกินใบไผ่ ไอยเรศ กุญชรเกษม) นก (กา

[10] Leslie Lassetter, “Music Iconography and Medieval Performance Practice,” *The College Music Sympasium* 31 (1991): 91.

ระเวก นกกระจอกทอง นกขมิ้น) ฯลฯ แต่ที่เอารูปลักษณ์ของสัตว์มาใช้ สร้างเป็นเครื่องดนตรีก็มีซอรูปม้า (มองโกเลีย) และที่เห็นประจำคือ รูปร่างของสัตว์เลื้อยคลาน ได้แก่ งู พญานาค และจระเข้

ประติมาณวิทยา เป็นการรวมศิลปะหลายประเภทเข้าด้วยกัน ซึ่งผู้ศึกษาจะเห็นความเป็นวิชาการที่หลากหลายปรากฏตามมา เช่น ลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ว่ามีรูปลักษณ์ (Morphology / Form) อย่างไรทำให้เกิดเสียง (Acuscit) ได้ โดยปฏิบัติต่อเครื่องนั้นอย่างไร และเมื่อนำเอาหลายๆ ชิ้นมาบรรเลงร่วมกันก็จะเกิดเป็นวงดนตรีลักษณะต่างๆ เหนือไปกว่านั้นการเล่นดนตรี ยังใช้ในกิจกรรมต่างๆ แปลกแยกออกไป มิใช่แต่เพียงเพื่อความบันเทิง พักผ่อนหย่อนใจ แต่ยังสามารถใช้ในพิธีกรรมตั้งแต่เกิดจนตาย เรื่องของดนตรีพิธีกรรมนี้ เราเรียนรู้ได้จากภาพของแต่ละกลุ่มชนได้เป็นอย่างดี แม้เวลาจะผ่านไปนานแล้วก็สามารถจินตนาการได้ว่าสุ่มเสียงของดนตรีนั้นเป็นอย่างไร

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ระหว่างช่องหน้าต่างวัดคงคารามเป็นภาพจิตรกรรมชาดกตอนมหาชนกในภาพนั้น ปรากฏรูปพราหมณ์เป่าสังข์มหาชนกชาดก เป็นการเล่าถึงเหตุการณ์พระมหาชนก ภาพพระมหาชนกบรรทมอยู่บนพระแท่นในอุทยานของเมืองมิถิลานคร มีราชรถเสี่ยงทายปล่อย เพื่อหาผู้มีบุญญาธิการขึ้นมาเป็นกษัตริย์ เทียบที่พระมหาชนกบรรทมอยู่และมีหมู่เสนาอำมาตย์ ข้าราชบริภารแวดล้อม เพื่อทูลเชิญเสด็จให้เข้าเมือง

สังข์

สังข์ ถือว่าเป็นสิ่งมงคลทั้งในศาสนาพุทธและทางฮินดู ด้วยเชื่อว่าเปลือกหอยสังข์เป็นของวิเศษ นำมาซึ่งความเป็นสิริมงคลมากมาย สามารถป้องกันภูติผีปิศาจ ป้องกันอัคคีภัย และสิ่งอัปมงคลต่างๆ ในศาสนาฮินดูถือว่าเปลือกหอยสังข์นั้นเป็นสิ่งมงคล เพราะสังข์นั้นได้กลืนเอาคัมภีร์พระเวทลงไปในท้อง อีกทั้งตรงปากสังข์ยังมีรอยพระหัตถ์ของพระวิษณุประทับอยู่ตรงนั้นอีกด้วย อันถือว่าเป็นสิริมงคลอย่างยิ่ง[11] เมื่อใครจะทำการมงคลใดก็ให้นำน้ำใส่ลงไปในสังข์แล้วเทออกมารดถือว่าเป็นมงคลยิ่ง อีกทั้งถ้านำสังข์มาเป่าให้เป็นเสียงดัง เสียงของสังข์นั้นก็จะดังคล้ายเสียง “โอม” ซึ่งเป็นพยางค์ศักดิ์สิทธิ์ของชาวฮินดู เสียงของสังข์นั้นจะก่อให้เกิดมงคลมากมาย อีกทั้งยังขับไล่ภูตผีปิศาจให้จากไปจากครอบครัวเราได้ด้วย ชาวพุทธมหายานก็เชื่อกันว่าสังข์นั้นเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 1 ใน 8 เครื่องมงคลอันเป็นเครื่องแทนพระวรกายของพระพุทธเจ้า โดยกล่าวว่าสังข์นั้นเป็นเครื่องแทน

[11] Panida Sanguanseriwanich, “The Legend of the Conch Shell which Comes with Auspiciousness,” accessed July 31, 2021, https://www.silpa-mag.com/history/article_13277. (in Thai)

พระเกศาของพระพุทธองค์ และยังเป็นเครื่องแทนพระสุรเสียงแห่งพระธรรมที่พระศาสดาได้ประกาศไว้ให้กึกก้องไปทั่วทุกสารทิศ ดังนั้นจึงถือได้ว่าสังข์นั้นเป็นสิ่งที่เป็นมงคลที่ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องประดับร่างกายให้ความคุ้มครองดวงชะตา โดยการนำเปลือกของหอยสังข์มาตัดจุกที่อยู่ด้านบนสุดบ้าง (ส่วนที่เหลือจะเป็นสังข์ที่นำมาใช้เป่า) หรือ นำเปลือกหอยสังมาเจียรให้เป็นกำไล เป็นสร้อยไว้สวมใส่บ้าง และจะเรียกสังข์ที่ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องประดับตบแต่งร่างกายนี้ว่า “สังขมณี” โดยถือว่าเป็นหนึ่งในมณีสำคัญชนิดหนึ่งที่ชาวฮินดูจัดไว้ในคัมภีร์ครุฑปุราณะ ว่าด้วยเรื่องของอัญมณีที่ใช้แทนดวงดาวเลยทีเดียว ในครุฑปุราณะกล่าวไว้ว่า สังข์นั้นเป็นของมงคล เป็นอัญมณีตัวแทนของพระจันทร์ มีพลังในการการคุ้มครองดวงชะตา อีกทั้งยังช่วยบรรเทาผลร้ายที่เกิดจากดาวนพเคราะห์ให้เจือจางเบาบางลงได้อีกด้วย โดยสามารถใช้แทนไข่มุกได้ ดังนั้นสังขมณีจึงเหมาะกับทุกคน ไม่จำเป็นว่าต้องเจาะจงจำเพาะว่าต้องเป็นคนที่เกิดวันจันทร์เท่านั้น เพราะในตำราได้กล่าวไว้ว่าไม่มีดาวใดเป็นศัตรูกับพระจันทร์เลย ดังนั้นจึงสามารถใส่ได้ทุกคน[12]

Figure 1 Mural brahman blowing conch Mahajanaka Chadok episode, Kongkaram Temple, Ratchaburi Province

สังข์เป็นเปลือกหอยทะเลชนิดหนึ่ง เมื่อนำมาขัดให้ผิวเกลี้ยงเกลาแล้วจะเป็นสีขาว ซึ่งเป็นสีที่บริสุทธิ์และเป็นศิริมงคล นำมาเจาะรูตรงก้นหอยแล้วใช้เป่าด้วยริมฝีปาก ทำให้เปล่งเสียงได้ จึงเรียกว่า “แตรสังข์” ใช้เป็นเครื่องดนตรีในพระราชพิธีทางศาสนาพราหมณ์ เดิมมีเปลือกขรุขระต้อง

[12] Boontarika Charoenchinwut, “Sang, Musical Instruments in Sacred Ritual,” *Journal of Fine and Applied Arts Khon Kaen University* 8, 2 (2016): 258-260. (in Thai)

เอามาขัดให้เกลี้ยงก่อน เจาะก้นหอยให้ทะลุเป็นรูเป่า ไม่มีลิ้น ต้องเป่าด้วยริมฝีปากของตนเอง ปรากฏว่าในอินเดียนำมาใช้เป็นเครื่องเป่ากันแต่ดึกดำบรรพ์ และนับถือเป็นของศักดิ์สิทธิ์ มีนิยายเล่ากันว่า อสูรตนหนึ่งชื่อปัญจชนมีรูปเป็นสังข์อาศัยอยู่ในท้องทะเล พระนารายณ์ปางพระกฤษณาอวตารลงไปปราบและฆ่าอสูรตนนั้นตาย จึงเอาเปลือกสังข์นั้นมาทรงใช้เป็นเครื่องเป่าอย่างแตร รูปพระนารายณ์ที่ปั้นหล่อแกะสลักหรือเขียนจึงทำเป็นรูปทรงสังข์ด้วยหัตถ์ซ้าย ในวรรณคดีอินเดียโบราณมักกล่าวถึง สังข์ใช้เป่าทั้งในสงครามและงานมงคล ไทยได้แบบอย่างการเป่าสังข์ในงานพระราชพิธีมาแต่อินเดีย ถือเป็น ของขลังและศักดิ์สิทธิ์ แต่ใช้ในงานที่มีเกียรติสูงร่วมกับแตรงอนและแตรฝรั่ง ลักษณะของสังข์มีการใช้ 2 ประเภท คือ สังข์น้ำ คือ หลั่งน้ำพุทธมนต์ และสังข์ลม คือ สังข์สำหรับเป่า

ลักษณะของสังข์เป่าจะกลมอ้วนและเปิดปาก การเปิดปากนั้นต้องเปิดปากจากผู้รู้ ช่องการเป่าเหมือนเครื่องดนตรีประเภทเป่า สังข์เป็นเครื่องดนตรีที่มีอำนาจของเสียงสามารถสะกดทุกอย่างให้หยุดได้ พระนารายณ์กับสังข์เป่าจะเป็นผู้กำหนด เช่นการทำศึกสงคราม ก็จะให้พราหมณ์เป่าเอาฤกษ์เอาชัย ให้เกิดอำนาจ เกิดความฮึกเฮิม จะเห็นได้จากพิธีกรรมใหญ่ ที่สำคัญๆ จะนำหอยสังข์เข้าร่วมในงานมงคลนั้นด้วย เหตุผลที่นำหอยสังข์เข้าร่วมในพิธีก็เนื่องจาก หอยสังข์นั้นเป็นที่บรรจุพระเวทต่างๆ ไว้ในท้อง มีรอยนิ้วพระหัตถ์ของนารายณ์ ปรากฏขณะที่พระองค์บีบปากเพื่อให้คายพระเวทออกมา ด้วยเหตุดังกล่าวหอยสังข์จึงเป็นของสูงและศักดิ์สิทธิ์ หลายชาติในเอเชียนิยมเป่าสังข์ในงานพิธีต่างๆ

สังข์ ได้แก่ แตร สังข์ เป็นเครื่องประโคมในพิธีกรรมเป็นส่วนใหญ่ เครื่องเป่าชนิดนี้มีอยู่ทั่วไปในดินแดนแถบเอเชียอาคเนย์แต่บรรพกาลมีหลักฐานปรากฏอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 12 พ.ศ. 11000 ได้กล่าวถึงดินแดนของอาณาจักร เฉถู ตอนหนึ่งว่า “.... ผู้ที่บิดามารดาหรือพี่ชายตายจะโกนศีรษะและนุ่งขาว เขาจะสร้างกระท่อมไม้ไผ่ขึ้นเหนือน้ำ ในนั้นจะมีเศษไม้ชิ้นเล็กๆ และใส่ซากศพเข้าไปไว้ด้วย ต่อจากนั้นเขาจึงชักธง เผาเครื่องหอม เป่าสังข์...” เป็นการประกอบพิธีกรรมให้ผู้ตาย ที่เป่าสังข์ในงานอวมงคลนับเป็นประเพณีของอาณาจักรเฉถู ในครั้งโน้นที่ได้รับอารยธรรมจากอินเดียโบราณแผ่ขยายเข้ามา[13]

พุทธศตวรรษที่ 19 ในอาณาจักรสุโขทัย ก็มีหลักฐานอยู่ในไตรภูมิพระร่วง กล่าวถึงการเป่าสังข์ไว้เช่นเดียวกัน ส่วนใหญ่จะใช้ในงานมงคล แสดงความชื่นชมยินดีที่มีชัยชนะแก่ข้าศึก มีการ

[13] Udom Arunrat. *Music from Buddhism* (Nakhon Pathom: Silpakorn University Printing House, 1987), 28-30. (in Thai)

กล่าวถึงสังข์นี้อยู่หลายตอน ในจารึกอโศกราม ที่จารึกไว้เป็นภาษาบาลีในรัชสมัยพญาลิไทอีกเช่นกัน ได้กล่าวถึงศรัทธาของราษฎรที่ได้ร่วมมือร่วมใจกันสร้างวัดให้แก่พระพุทธศาสนาที่เป็นถาวรวัตถุแล้ว ยังได้สร้างเครื่องดนตรีไว้เรียกว่า “ปญฺจคิก ตุริย” มีสังข์และขลุ่ย เป็นต้น นัยว่าจะให้เป็นของกลางของชาวบ้าน แสดงว่าในยุคนั้น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องห้านี้ ใช้ประกอบพิธีในทางพระพุทธ-ศาสนา และก็คงจะมีการเรียนการสอนกัน โดยใช้วัดเป็นประสิทธิ์ประสาทมีมาแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัย

นอกจากนี้แล้ว เรื่องของสังข์ยังได้กล่าวไว้ในพุทธประวัติอยู่ด้วยคือ ตอนมารผจญว่า เมื่อเทพยดาทั้งหมื่นจักรวาลแลเห็นพญาวัสวดีมารเข้า ต่างองค์ก็สะดุ้งตกพระทัย ก็ประลาดไปจากที่นั้น วิชยุตมหาสังข์นี้ก็เหมือนกับพิชัยสังขะ คือเป่าเอาฤกษ์เอาชัย หรือเมื่อมีชัยชนะ แต่เมื่อเห็นพญามารเข้า ก็คงจะกลัวคุมสติไม่อยู่ จนต้องเหาะขึ้นสู่อากาศยังแต่พระพุทธเจ้าทางสถิตย์เหนือรัตนบัลลังก์พระองค์เดียวดุจท้าวมหาพรหมอันสถิตในสุญวิมาน ที่สุดพญามารก็พ่ายแพ้ไป นอกจากนี้แล้วสังข์ยังใช้เป็นเครื่องประโคมร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น พิณ ฆ้อง กลอง สรไนย พิสเนญชัย กาหล สรโพล (ตะโพน) และบัณเฑาะว์ ในเรื่องสังข์นั้นจะนิยมใช้สังข์ที่เป็น “ทักษิณาวรรต” ถือว่าเป็นมงคล ไม่นิยมสังข์ชนิดที่เป็น “อุตราวัฏ” คือก้นหอยวนซ้ายนั่นเอง

อำนาจศักดิ์สิทธิ์ของ"สังข์" ชาวฮินดูมีความเชื่อเกี่ยวกับสังข์ ว่า

ไม่ขาดแคลนเงินทอง อาหาร และเสื้อผ้า ได้ที่อยู่อาศัยที่สุขสบาย นำความสุขความสงบมาสู่เคหะสถานบ้านช่อง หรือสถานที่ที่สังข์ตั้งอยู่ นำความร่ำรวยมั่งคั่งมาสู่เคหะสถานบ้านช่องนั้นๆ น้ำที่บรรจุไว้ในขอนสังข์ และตั้งทิ้งไว้หนึ่งวัน จะศักดิ์สิทธิ์ดุจน้ำในแม่น้ำคงคา นำความปรองดองและหวานชื่นมาสู่คู่สมรส เป็นอมตะดุจพระรามและสีดา ดุจกฤษณะและราธา ดุจดั่งพระศิวะและพระแม่อุมาเทวี ดุจดังพระนารายณ์และพระแม่ลักษมีเทวี ทำให้เกิดสติปัญญาและความทรงจำอันล้ำเลิศ มีปฏิภาณอันประเสริฐ ภูตผีปีศาจ มนต์ดำและคุณไสยทั้งปวงไม่อาจเข้าใกล้สถานที่ที่มีสังข์เก็บรักษาอยู่ น้ำที่หลั่งจากสังข์ หากนำมารดให้กับคนหรือสถานที่จะสามารถขับไล่ภูตผีปีศาจ มนต์ดำ และสิ่งอัปมงคลทั้งปวงได้ จะอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพย์สมบัติและข้าทาสบริวารมากมาย ผู้ที่บูชาสังข์ทุกวันจะได้รับการอวยพรจากองค์พระนารายณ์จนวาจาเป็นประกาศิต น้ำที่บรรจุในสังข์และหากนำมาทำการประทักษิณรอบเทวะรูปแล้ว น้ำนั้นเมื่อนำมารดผู้ใดจะทำให้ผู้นั้นเป็นผู้บริสุทธิ์ปราศจากมลทิน และสำนึกบาปทั้งปวงแล้วจะมีจิตสำนึกคนนั้นจะกลายเป็นคนดีตลอดกาล

ที่เรียกว่า “มหาสังข์” ก็เพราะว่าเป็นหอยทะเลกาบที่มีความวิจิตรตระการในตัวเอง ใช้สำหรับการเป่าหรือหลั่งน้ำพระพุทธมนต์หรือน้ำเทพมนต์ ในพระราชพิธีชั้นสูงหรือในพิธีการสูงสุด

ของศาสนาต่างๆ ตั้งแต่ พุทธ คริสต์ อิสลาม เชน ชินโต ฮินดู และลัทธิบอนของชาวทิเบตโบราณ เสียงสังข์ สามารถล้างอาถรรพ์และขับไล่พลังงานด้านลบได้ทุกประเภท

งานค้นคว้าด้าน การบำบัด พบว่า สังข์เป่า สามารถกระตุ้นเซลล์หรือพลังงานภายในร่างกายและจิตวิญญาณได้ดี ทั้งนี้เพราะว่าย่านความถี่ของสังข์นั้นจะสามารถกระตุ้นธาตุ ดิน น้ำ ลม ไฟ และวิญญาณธาตุให้แก่ผู้เป่าหรือผู้ที่รับการบำบัด โดยเฉพาะเมื่อผู้เป่าสังข์รวบรวมสมาธิและจิตใจอันบริสุทธิ์ เสียงที่กังวานออกจากสังข์ก็จะเพิ่มความเข้มข้นของสนามพลังงานทางชีวภาพได้อย่างดี เสียงกระตุ้นพลังวิญญาณและธาตุแท้ภายในของประจุโปรตรอนและอีเลคตรอน ให้ขั้วแม่เหล็กไฟฟ้าในสนามชีวภาพเกิดความสมดุลย์ กระทั่งเกิดสภาวะปิติซาบซ่านทั่วร่างกาย ซึ่งมีความสอดคล้องกับการเป่าสังข์ บันลือสังข์ เป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับพราหมณ์ ลักษณะของ 1) สังข์ที่เป็นเทพพระอาวุธพระนารายณ์ 2) สังข์ กลืนพระเวทศักดิ์สิทธิ์ 3) รอยนิ้วพระนารายณ์[14]

พราหมณ์มีความเชื่อ ว่าเมื่ออะไรออกจากสังข์ เป็นมงคล น้ำเสียงมงคล ไทยเรารับมาใช้ตั้งแต่อยุธยา เมื่อสร้างอยุธยา ขุดพบสังข์ 1 ขอน จากประวัติพระเจ้าอู่ทอง ความสำคัญคนไทยรับเอาคติพราหมณ์เข้ามาแต่โบราณในงานพระราชพิธี ต่อมาเพี้ยนมาใช้กับพิธีราษฎร์ งานแต่งงานโบราณใช้การชัดน้ำ สังข์ใช้กับบุคคลวรรณะสูง คนธรรมดาเริ่มเอามาใช้ในสมัยรัตนโกสินทร์ ไม่น่าจะเกินจากสมัยรัชกาลที่ 5 - 6 พราหมณ์ว่าสโลกบันลือสังข์ เพี้ยนว่าต่อบันลือสังข์[15] สังข์ จะมีลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากหอยทั่วๆ ไป คือ สังข์ จะต้องมีรอยนิ้วพระนารายณ์ ลักษณะของสังข์ที่ใช้กันในปัจจุบัน มี 2 ประเภท คือ สังข์รดน้ำ และสังข์ที่ใช้เป่า การเป่าสังข์นั้นต้องเป่าไม่ให้ลมขาดตอน การเป่าสังข์ทำให้เกิดความเป็นสิริมงคล กับสถานที่นั้นๆ ดังจะเห็นได้ในพิธีหลวง ตามปกติชาวบ้านจะไม่เป่าสังข์ไม่ว่าจะตั้งภูมิที่ นอกจากนั้นแล้วการทำขวัญนาคของชาวบ้านทั่วไปก็ไม่มีการนำเอาสังข์มาเป่า[16]

บทสรุป

การใช้สังข์นั้น ส่วนใหญ่เป็นเรื่องของพิธีพราหมณ์ซึ่งจะเห็นในพระราชพิธีสำคัญๆ ที่เป็นงานมงคล ส่วนในงานอวมงคลไม่มีสังข์ปรากฏ แต่ทว่าจากภาพวัดไทรอารีย์รักษ์ในขบวนแห่พระสรีรังคารพระพุทธเจ้านั้น มีพราหมณ์เป่าสังข์ จากภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดไทรอารีย์รักษ์เป็นภาพ

[14] Pramet Boonyachai, interview (November 1, 2019).

[15] Dusadee Meepom, interview (November 1, 2019).

[16] Taweeroj Klumklomjit, interview (September 21, 2019).

การดับขันธ์ปรินิพานของพระพุทธเจ้านั้น คือ การพ้นทุกข์หลุดพ้นเป็นข้อยกเว้น การปรินิพานของพระพุทธเจ้านั้นเป็นการพ้นจากทุกข์ พระที่ไม่ใช่พระอรหันต์ ซึ่งต้องกลับมาเวียนว่ายตายเกิดเป็นสัตว์ ต้องกลับมาเกิดอีกหลายภาพชาติ พระพุทธเจ้า พระอรหันต์ บ่วงทุกข์ ในการเป่าสังข์นั้นเป็นเรื่อง การหลุดพ้นจากกิเลสวัฏสงสารทุกฝ่ายอนุโมทนา แต่ทว่างานพระศพทั่วๆ ไป ไม่เห็นมีการเป่าสังข์ จากงานพระศพในรัชกาลที่ 9 มีขบวนแห่ หากแต่ทว่าในขบวนนั้นไม่มีสังข์เป่าในขบวน

สังข์ในพิธีชาวบ้าน เลียนแบบในพิธีหลวง การเป่าสังข์ ชาวบ้านสังข์ชาวบ้าน ไม่มีใช้เป็นของสูง เป็นของหายาก ในอดีตหายากมาก ของที่พราหมณ์ใช้ พิธีของชาวบ้านไม่มีของสูง คติความเชื่อเป็นของสูง คนสมัยก่อนได้เห็นเป็นบุญแล้ว ตังค์ก็ไม่มีซื้อ คนไทยโดยทั่วๆ ไปก็นับถือคติพราหมณ์พุทธ พราหมณ์ ปนกันในความคิด พราหมณ์ครึ่งหนึ่งกลายเป็นพุทธมหายาน พราหมณ์ผสมเยอะ ชาวบ้านใช้คติพราหมณ์ตั้งภูมิที่ ยกเสาฉัตร บวชนาค โกนจุก คติพราหมณ์ เครื่องดนตรีชาวบ้านไม่มีเครื่องดนตรี ใช้อะไรเพื่อเป็นคติให้งานเกิดมงคล ในพิธีหลวง คนรวย สังข์ / บัณะเฑาะว์ ของหลวงใช้เครื่องประโคม เครื่องสาย ชาวบ้าน ใช้มือ โห่สามลา การเป่าสังข์ สามลา คือการแสดงถึงความเป็นมงคล ชาวบ้านไม่มีสังข์ ทัศนคติเรื่องพราหมณ์การโห่การเป่าสังข์ของชาวบ้าน ชาวบ้านไม่มีสังข์ใช้มือแทน เสียงโห่ร้องคือความสำเร็จ ความเป็นชัยมงคล เกิดเป็นศิริมงคล สิ่งที่ยินดี โห่ คือ การแสดงความยินดี การโห่ร้องนั้นมีมานาน โห่ในระบบราชการ เปิ่งโห่ ในสมัยรัชกาลที่ 6 ยินดีกับที่ประชุม เป็นประธาน แสดงความแต่เดิมไม่ใช่การโห่เช่นปัจจุบัน มาในสมัยรัชกาลที่ 6 เลิกระบบโห่ในระบบราชการ ใช้คำว่าไชโยแทน ไชโย 3 ครั้ง แสดงความยินดีกับที่ประชุม

การยกเสาเอก ก็ใช้การโห่ ทั้งนั้น (ทัศนคติของผู้ให้สัมภาษณ์) รับคติพราหมณ์พร้อมกับศาสนา อารยธรรม ศาสนา พุทธศาสนา พราหมณ์เข้ามาด้วยกัน มีตำนาน มีบันทึก มีนักบวช พระไตรปิฎก เข้ามาในเอเชียอาคเนย์ของเรา คติพราหมณ์หลายรูปแบบ พิธี มีวิวัฒนาการ จากเดิมมหานิกาย ไม่ใช่เถรวาท พราหมณ์ก็เปลี่ยนแปลง ทุกอย่างบนโลก มีเริ่มต้น ท่ามกลางวิวัฒนาการ

สังคมไทยมีชนชั้น ของพระมหากษัตริย์ ขุนนาง ชนชั้นการปกครอง ไพร่ แพทย์สูตร แต่ไม่ได้มีชนชั้นหลักอินเดีย มีเรื่องชนชั้นทางจารีต ประเทศไทย ชนชั้นตามจารีต ใครอยู่ชนชั้นไหน คนที่มี (ชนชั้นกลาง) มีความเป็นชนชั้น เรื่องของชนชั้น คนละภาษา ชาชั้นทางจารีต

การเป่าสังข์ ไม่ใช่เรื่องง่าย ไม่ใช่ว่าแค่มีแรงเป่าก็จะทำให้เกิดเสียงได้ แต่การเป่าสังข์นั้นต้องใช้ลม ผ่านริมฝีปาก ให้ริมฝีปากสั่น เหมือนเป่าใบไม้ หลังจากลม กระทบริมฝีปากแล้ว ก็จะล่วงผ่านไปสู่ก้นหอย ที่เจาะรูไว้พอเหมาะ พอดี เช่นนี้ พลันก็จะเกิดเสียงสวรรค์ผ่านออกมาทางปากสังข์

เพียงคนเป่า ฝึกใช้ลมจากท้อง ค่อยผ่อน ค่อยเป่า ก็จะทำให้เสียงสังข์ ดังไม่ขาดตอน ไพเราะเสนาะโสต สมดังเป็นเสียงจากสวรรค์จริงๆ

เสียงสังข์ ไม่มีระดับเสียงสูงต่ำ เป็นเสียงกลาง กล่าวกันว่า แท้จริงเสียงสังข์นั้น ประดิษฐ์ได้เสียงเดียว มีความหมายศักดิ์สิทธิ์ที่สุดนั่นคือ คำว่า “โอม” และเสียงสังข์ ก็ดลบันดาล ให้เกิดเหตุการณ์ได้มากมาย ทั้งเป็นเสียงที่กล่าวขานพระนามสูงสุดของเทพเจ้า ด้วยความอ่อนน้อมเคารพ “โอม” เป็น การเบิกฤกษ์ในพิธีสำคัญเป็นการให้สัญญาณอันเชิญเทพพรหมเทวา มาร่วมพิธีกรรมและประสาทพร นอกจากนี้ สังข์ยังเคยใช้เป่าเพื่อเป็นอาณัฐให้เกิดสงครามที่ทุ่งกุรุเกษตร ในมหาภารตะ เริ่มต้นขึ้นด้วยทุกสิ่งอย่างมีทั้งคุณและโทษ สุดแต่ผู้ใดจะใช้สอยไปในทางใด ทุกลมหายใจของเรามีความหมาย เพียงใช้เป่าสังข์เพื่อการมงคล ลมหายใจนั้นก็ช่างมีคุณค่าน่าสรรเสริญ แต่ในทางตรงข้ามกัน ถ้าลมหายใจแห่งความเครียดแค้นชิงชังเป่าผ่านสังข์เพื่อให้ฤกษ์เบิกสงคราม ลมหายใจนั้นก็ช่างโหดร้ายสิ้นดี

สังข์ เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นสิริมงคลในศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ เป็นสัญลักษณ์ของพระราชา เนื่องจากได้รับอิทธิพลจากประเทศอินเดีย โดยพ่อค้าชาวอินเดียได้เข้ามาติดต่อค้าขาย จากหลักฐานเก่าที่มีการอ้างถึงในการมาถึงดินแดนนี้ในรูปแบบตำนานและนิยาย ในมหาชนกชาดก สังขพราหมณ์ สุธันธีชาดก สังคมไทยมีชนชั้นของพระมหากษัตริย์ ขุนนาง ชนชั้นการปกครอง ไพร่ แพทย์สูตร แต่ไม่ได้มีชนชั้นหลักอินเดีย มีเรื่องชนชั้นทางจารีต ประเทศไทย ชนชั้นตามจารีต ใครอยู่ ชนชั้นไหน คนที่มี (ชนชั้นกลาง) มีความเป็นชนชั้น เรื่องของชนชั้น คนละภาษา ชนชั้นทางจารีต

Bibliography

Amatkul, Poonphit, History of Music Development (Interviewee). October 23, 2019.

Arunrat, Udom. *Music from Buddhism*. Nakhon Pathom: Silpakorn University Printing House, 1987. (in Thai)

Boonyachai, Pramet, Sang (Interviewee). November 1, 2019.

Charoenchinwut, Boontarika. "Sangha, Musical Instruments in Sacred Ritual." *Journal of Fine and Applied Arts Khon Kaen University* 8, 2 (2016): 256-292. (in Thai)

Klumklomchit, Taweeroj, Sang (Interviewee). September 21, 2019.

Krairiksh, Piriya. *Thaksin Arts before the 19th Century*. Bangkok: The Fine Arts Department, 1980. (in Thai)

Lassetter, Leslie. "Music Iconography and Medieval Performance Practice." *The College Music Symposive* 31 (1991): 91-116.

Meepom, Dusadee, Sang (Interviewee). November 1, 2019.

Saengaram, Yuttanawarakorn. "Book Review Decoding the King Mongkut's Code." *Fine Arts Journal* 5, 1 (2014): 237-256. (in Thai)

Saising, Sakchai. *Dvaravati Art: Early Buddhist Culture in Thai Land*. Bangkok: Ancient City, 2004. (in Thai)

Sanguanseriwanich, Panida. "The Legend of the Conch Shell which Comes with Auspiciousness." Accessed July 31, 2021. https://www.silpa-mag.com/history/article_13277. (in Thai)

Sumjinda, Pichaya. *Decode King Mongkut*. Bangkok: Art and Culture Publishing, 2014. (in Thai)

Tatana, Surathin. "Buddhist History Painting." Bachelor of Fine Arts Thesis, Silpakorn University, 2006. (in Thai)

Ueaanan, Malichat. *Dictionary of Art Terms.* Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002. (in Thai)

กระบวนการจัดกิจกรรมการประกวดดนตรีออนไลน์ของวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ในช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาด

The Process of Organizing the Music Competition, RSU Music Online Competition, by Rangsit University Conservatory of Music During the Corona Virus 19 Epidemic

ปนัดดา ทรัพย์ภคกุล*[1] ปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ[2]
Panadda Suppakakul,*[1] Parichat Euprasert[2]

Abstract

Music teaching and learning has changed because of the COVID-19 pandemic. Music activities required adaptive adjustment and development as the pandemic forced universities to mandate social distancing requirements. This article presents the process of organizing the Annual RSU Music Competition by Rangsit University Conservatory of Music, analyzing the results of the activities using SWOT Analysis as an analysis tool, and providing a case study in organizing music activities in the form of an online music competition. The competition criteria were adjusted to suit the situation, such as changing the competition from band to solo competition and changing the final round to online activity. In so doing, the budget for organizing the competition is also reduced.

The data from SWOT analysis both pre- and during COVID-19 periods assessing strengths, weaknesses, opportunities, and obstacles, is a valuable tool to summarize the competition organizing process and developing the project in line with the objectives.

Keywords: Organizing Music Activities / Music Competition / Online Music Competition

* Corresponding author, email: panadda.s@rsu.ac.th

[1] รองคณบดีฝ่ายกิจกรรมพิเศษและบริการวิชาการ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

[1] Assistant Dean for Performance Management and Academic Service, Conservatory of Music, Rangsit University

[2] อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

[2] Instructor, Conservatory of Music, Rangsit University, email: parichat.e@rsu.ac.th

Received: October 26, 2022 / Revised: November 23, 2022 / Accepted: November 24, 2022

บทคัดย่อ

สถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาดในประเทศไทย ส่งผลกระทบให้การจัดกิจกรรมดนตรีมีข้อจำกัด เป็นสาเหตุที่ต้องยกเลิกกิจกรรมดนตรีที่ไม่สอดคล้องกับข้อบังคับของมาตรการป้องกันและควบคุมการแพร่ระบาดของโรคโคโรนา 19 บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอกระบวนการการจัดกิจกรรมการประกวดดนตรีในชื่อ “อาร์ เอส ยู มิวสิก ออนไลน์ คอมเพททิชั่น” ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี การวิเคราะห์ผลรูปแบบการจัดกิจกรรม โดยใช้การวิเคราะห์สภาพแวดล้อมและศักยภาพ จุดแข็ง จุดอ่อน โอกาส และอุปสรรค มาเป็นเครื่องมือการวิเคราะห์ เพื่อเป็นกรณีศึกษาในการจัดกิจกรรมดนตรีรูปแบบการประกวดดนตรีออนไลน์ ผลการจัดรูปแบบการประกวดดนตรีในช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 แพร่ระบาด พบว่ามีการปรับเกณฑ์การประกวดให้เหมาะสมกับสถานการณ์ อาทิ การรับสมัครผู้ประกวดประเภททีมเป็นประเภทเดี่ยว และการปรับรูปแบบการประกวดรอบชิงชนะเลิศจากการแสดงดนตรีสดต่อหน้าคณะกรรมการเป็นการประกวดแบบออนไลน์ อีกทั้งงบประมาณในการจัดกิจกรรมยังลดลงอีกด้วย

นอกจากนี้ ยังพบว่าผลการวิเคราะห์สภาพแวดล้อมและศักยภาพ ทั้งจากช่วงก่อนสถานการณ์และช่วงสถานการณ์ไวรัสโคโรนา 19 มาเป็นตัววิเคราะห์ จุดแข็ง จุดอ่อน โอกาส และอุปสรรค ถือว่าเป็นเครื่องมือที่มีบทความสำคัญในการสรุปรูปแบบการประกวดได้เป็นอย่างดี และสามารถพัฒนาให้โครงการมีความน่าสนใจสอดคล้องกับวัตถุประสงค์

คำสำคัญ: กระบวนการจัดกิจกรรมดนตรี / การประกวดดนตรี / ประกวดดนตรีออนไลน์

In the wake of the coronavirus pandemic (COVID-19), the Thai government has enacted an emergency decree throughout the kingdom on March 26, 2020, the Center for Administration of the Situation due to the Outbreak of the Communicable Disease Coronavirus (COVID-19) was established. Various measures have been put in place from the public and private sectors to control the crisis of the spread of the virus. These measures have affected the teaching and learning arrangements in Thailand. The policy included lockdown restrictions, travel restrictions, temporary

school closure, as well as the requirement for home-based online teaching and learning.

Rangsit University is an educational institution located in Pathum Thani province with the approval of the Pathum Thani Provincial Communicable Diseases Committee in accordance with the resolution of the Meeting No. 23/2021 of April 26, 2021, thereby closing the premises in Pathum Thani province and establishing additional disease control measures. The use of buildings or premises of schools and educational institutions of any kind is prohibited for teaching and learning purposes, including any exams, trainings, or activities that have a large number of participants that increases the risk of spreading the disease. The university required to provide remote or electronic instruction, and prohibited gatherings of more than 10 people.

The RSU Music Competition is an annual event of the Rangsit University Conservatory of Music. It is continuously organized every year by providing opportunities for secondary school students with musical talents to participate in the contest. The selected bands would participate in the music workshop from the faculty, as well as perform their music in front of the committee. It is an opportunity for all bands to use professional musical instruments and audio equipment, including the venue with concert sound and lighting systems.

Therefore, it is important to adjust the activities to be conducive to the situation of the coronavirus pandemic.

The rules and regulations of the RSU Music Competition prior to the COVID-19 pandemic.

Qualifications of contestants

1. Any type of bands, any genres and musical instruments
2. Students who are currently studying in secondary school or equivalent

Competition Criteria

1. Have four or more members
2. Instruments can be used to perform freely
3. Songs used in the contest

3.1 One song for the qualifying contest, with or without vocal, any genres

3.2 Two songs for the final contest

4. Competition Rounds

4.1 Qualifiers Upload the performance (audio/visual) to your personal channel and send the video link to Inbox.

4.2 Finals Perform before the adjudicators at the Rangsit University Conservatory of Music

5. Scoring criteria

Instrumental

- Sound quality (Intonation)	10 points
- Rhythm	10 points
- Dynamics	10 points
- Articulations	10 points
- Technicality	10 points

Vocal

- Tone quality	10 points
- Melody and rhythmic accuracy	5 points
- Diction	5 points
- Lyric accuracy	5 points

Expression

- Musical expressions and gesture	5 points
- Teamwork	5 points
- Appearance	5 points

The rules and regulations of the RSU Music Competition during the COVID-19 pandemic

During the covid-19 pandemic, Rangsit University Conservatory of Music issued a statement regarding the guidelines for teaching and learning during the academic year 2/2021 in accordance with the university's guidelines. There is a requirement to refrain from organizing gatherings, therefore the Conservatory of Music has adjusted to host an online competition. The organizing committee adjusted the competition rules and regulations to suit the situation as follows:

Admissions

During the opening of applications the Conservatory of Music has created a poster promoting the event on the Facebook pages of the Conservatory of Music, Rangsit University, and Rangsit Music Competition, as well as the conservatory Instagram, whereby those who can participate in the competition must be under the age of 19 or are students studying in secondary school or equivalent. The participants need to submit video clips of the performances and complete an online application via Google Forms.

Competition Criteria

- Solo vocal or instrumental
- Submit musical performance of any genres, vocal or instrumental
- Participant face and hands, as well as your instrument, should be clearly seen. The judging criteria focuses musical or vocal skills, as well as stage presence and communication.
- Applicants need to upload their performances to their personal YouTube channels and send a link to Facebook page: RSU Music Competition.

Qualifiers

The competition stack compiles online applications into Microsoft Excel programs, dividing into categories, then proceeded to form a committee of experts specific to the selection instruments, with the following scoring criteria:

Musical skills

- Sound and tone qualities 20 points
- Melodic and rhythmic accuracy 20 points
- Dynamic and clarity 15 points
- Technicality 15 points

Expression

- Musical expressions and gesture 20 points

Presentations

- Creativity 10 points

The committee selects the highest-rated candidates for each instrument, no more than 5 instrument per adjudicators, and then all committee members are appointed to attend the meeting via Zoom Application to judge the selection of the final 15 contestants to the final round.

Announcement of the shortlisted candidates

The announcement of the shortlisted candidates is primarily via online channels on Rangsit Music Competition's Facebook page and shared to other relevant channels.

Competition Finals

- Run the competition online, using Zoom Application as the main channel and stream to the Facebook page to broadcast the competition live.

- Those participating in the Zoom Application include the host, the adjudicators, and all 15 finalists.

- Those interested in attending the competition can watch it via Rangsit Music Competition's Facebook page or Rangsit University's Conservatory of Music page and can share their comments.

- The competition starts with the host welcoming, introducing the jury, and introducing the contestants. After watching each performance, the representatives of

the judges will give comments and suggestions. The results will be announced after all 15 contestants were presented.

Awards

The ranking of the competitors across all classes is based on their normalized scores. Special awards will also be given for the following types of notability:

Table 1 Award categories

Gold Medal Award Certificate	Average score of 85 points or above
Silver Medal Award Certificate	Average score of 70-84
Creativity Award Certificate	Show remarkable creativity
Original Song Award Certificate	Most prominent original music
Outstanding Soloist Award Certificate	Notable performers in solo performances
Performance Award Certificate	Outstanding performance
Popular Vote Award Certificate	Most likes on a YouTube channel
Music Production Award Certificate	Outstanding music production
Grand Champion Award	Best overall performance

The certificates are in PDF format and are given to the contestants via email which can be printed as documents or photo files to be published online. The Grand Champion's Plaque will be sent to the contestant address.

The RSU Music Competition is an effective way to promote Rangsit University and attract students and their parents. The competition provides a platform for talented musicians to showcase their skills and gain recognition, which can help to raise the profile of the university and increase its prestige. Additionally, the competition helps to attract prospective students who are interested in studying music or other related fields, as well as their parents who may be looking for a school that offers strong music programs.

For students, participating in this competition can also provide valuable opportunities for learning and growth. It can help them to develop their skills, gain confidence, and make connections with other musicians and industry professionals. Additionally, it can also provide students with a sense of belonging, as they will be part of a community of like-minded individuals who share a passion for music.

For parents, the competition can provide a sense of assurance that their children will be able to pursue their passions and develop their talents at the university. It can also give them a sense of the university's commitment to the arts and culture, which can be an important factor in their decision to send their children to the university.

Overall, RSU Music Competition is a valuable tool for promoting Rangsit University and attracting students and their families. The competition can help to raise the profile of the university, increase its prestige, and provide valuable opportunities for students to develop their skills and talents.

For the above reasons, the Conservatory of Music recognized the importance of organizing such music competition. Therefore, the rules and regulations of the competition has been adjusted to suit the pandemic situation.

The event comparisons of RSU Music Competition prior to the COVID-19 pandemic and the competition during the COVID-19 pandemic are as follows:

Table 2 Table of event comparisons RSU Music Competition prior to the COVID-19 pandemic and the event of the competition during the COVID-19 pandemic.

	Subject	**2020 competition prior to the COVID-19** pandemic	**2021 competition during the COVID-19** pandemic
1	Recruitment	Promote through various online media	Promote through various online media

2	Qualifying competition	Complete the online application with the video link attached	Complete the online application with the video link attached
3	Number of applicants	111 bands	153 individuals
4	Judging criteria for Qualifiers	Judging in the qualifiers, the quality of the video in the qualifiers has no effect on the assessment.	The quality of the presentation format and the recorded audio affect the evaluation, and the video is used for competition leading up to the finals.
5	Number of finalists	20 bands	15 finalists
6	The finals	A one-day competition was held where all 20 qualified bands performed in front of the committee. The results were announced at the end of the competition. It was held at Rangsit University Conservatory of Music, and the event is open to those interested in attending the show.	A one-day online competition using Zoom Application as a tool to organize the competition and live stream via Facebook Page for online viewers.

Analysis of the results of the RSU Music Competition prior to the COVID-19 pandemic using SWOT Analysis as an analysis tool.

The RSU Music Competition prior to the COVID-19 pandemic can be analyzed using SWOT Analysis as an analysis tool as follows:

Table 3 SWOT Analysis of the RSU Music Competition prior to the COVID-19 pandemic

Strengths	Weaknesses
1. The Conservatory of Music is a prestigious music academy. As a result, a large number of people are interested in participating.	1. The competition schedule coincides with the time of study of the students at the high school level, which may cause those who wish to participate in the competition to miss the opportunity to apply for the event.
2. The Conservatory of Music has a hall, musical instruments, music equipment, lighting system, and modern sound system which gives participants the opportunity to experience the atmosphere.	2. The venue may affect the application who live in remote areas, thus inconvenient to travel.
3. The Conservatory of Music has faculty members with recognized knowledge and expertise, which is an important part of the decision to participate in the competition.	3. Competition prizes may not be attractive to candidates who want to win prize money.
4. The prizes are interesting for applicants with a desire to pursue music in higher education.	
5. The competition criteria did not limit the number of members and the type of band, thus candidates participate in a large number.	

Opportunities	Threats
1. Nowadays, society pays a lot of attention to music education. This provides an opportunity to expand the number of students of The Conservatory of Music.	1. There are a lot of public and private sectors organizing music events.
2. The facilities and equipment at Rangsit University are modern and professional equivalent, making it highly likely for those who want to pursue higher education.	
3. The competition guidelines are flexible and open to all types of bands.	
4. Currently, the sky train station is easily accessed from the campus.	

Analysis of the results of the RSU Music Competition Online during the COVID-19 pandemic using SWOT Analysis as an analysis tool.

An analytical approach using SWOT Analysis to guide the strategy of organizing music contest events in situations where online events are needed. By analyzing strengths, weaknesses, opportunities, threats as shown in the following table.

Table 4 SWOT Analysis of the RSU Music Competition during the COVID-19 pandemic

Strengths	Weaknesses
1. Despite the obstacles, not be able to organize on-site activities. The event can be continued online. This makes the event uninterrupted.	1. Cannot host the band competition since it is a group project. The collaboration aspect of the competition is diminished.
2. Create a positive image for the university by adapted to the situation.	2. Contestants do not have the opportunity to experience the atmosphere of a live music competition in front of the adjudicators and the

	audience, as a result, lack of experience in preparing and resolving specific situations in the competition.
3. The competition criteria are flexible. It's easy to decide to join the event.	3. Since the adjudicators have to judge the performance from the video submission, the quality of the video clips has an important part to consider in addition to the actual skills and abilities.
4. Rangsit University has supporting departments in various fields such as public relations department, design department, media and communications department. This makes the process run smoothly. The online equipment are readily available; there is no need to outsource the work. Therefore, there are no operating costs.	4. Crashes regarding live online broadcasts in the event of a power failure or program failure, the activity may be terminated for a while, and the solution depends on the program itself or the situation of the electrical system.
5. The Conservatory of Music has faculty members with recognized knowledge and specialization. Therefore, there is no need to invite committees from outside agencies, and there is no additional cost.	5. Crashes involving personal internet connections on the day of the finals both the adjudicators and the contestants causing discontinuity.
6. Almost no cost when organizing an online event.	6. The Conservatory of Music has no opportunity to show the venues, equipment and classrooms in the school building to contestants and audiences. One of the main objectives of the project is to give students and parents a sense of the atmosphere of the venue, which can

	be an important factor in their decision to study at the university.
7. Convenience of participating in an online activity from home, save time traveling to the venue.	6. The organizer cannot control the behavior of the participants in live broadcasts. Therefore, there may be cases of inappropriate speech or behavior during the course of the transaction.

Opportunities	Threats
1. There are still not many organizers hosting an online music competition. This makes it possible for interested students to participate in large numbers.	1. The situation forces people around the world to use more online communication tools. This could lead to competitors hosting a lot of online music events in the future.
2. The online competition gives students in other provinces more opportunities to participate. As a result, the conservatory have the opportunity to reach more students in provincial groups.	
3. During the COVID-19 pandemic, musicians are increasingly using music software and electronic media which makes society more aware of the importance of technology. As a result, students are increasingly interested in studying music technology which is one of the program offered at Rangsit University, so there are more opportunities for	

students to consider entering this program.	

By using SWOT Analysis as an analytical tool, both types of music competition activities can be used to adjust the strategy of organizing music competition in an online format, as follows:

1. Preparation for programs that support admissions and online competitions such as Google Forms, Zoom Application Internet network, etc.

2. Position the duties of the team include public relations, liaison, information technology, design, and production.

3. Creating engaging events creates interest, such as using scores from viewers who voted for a contestant's clip as a judging criterion.

4. In order to organize a music competition, it may be necessary to take into account the personal information of the contestant. It's important to know the privacy rights policy.

5. Restrictions on music copyright

6. Incentivizing more participants, such as prize money, guest artists, etc.

Summary

In the pre-pandemic competition, the applications are open to secondary school students, submitted an online application using Google Forms with a video link to the performance, then the adjudicators selected the final 20 groups to enter the finals. The 2019 competition at the conservatory has 111 interested bands and at least 120 audiences, including supportive friends and parents, experienced the competition atmosphere in the hall with full lighting and sound equipment. Therefore, the objectives have been met.

During the COVID-19 pandemic, the competition rules and regulations have been changed by adapting the music competition to an online format at every stage. Starting from the opening of applications, submitting an online application using Google Forms with a video link to the performance. The adjudicators then selected 15 finalists for the final round. In the finals, the competition was conducted online, using Zoom Application as the main channel to run the contest, streamed out a Facebook page to livestream the competition. The award certificates were given as a PDF online, and grand prize plaque was mailed to the winners' address.

Some obstacles with the online music competition are the quality of the video clips submitted by the applicants, audiovisual issues which directly affect the selection process, as the video clips must be used for contest consideration from the qualifiers to the finals. However, if the quality of the video is not as good as it should be, they miss out on the opportunity to be selected. There were also internet connectivity issues in the final online competition. While the contest was running, there was a connection failure and Zoom Application makes the transactions as intermittent. There is also no opportunity to present the venue, the equipment and the classrooms in the school building to the contestants and the visitors which is one of the main objectives of the project to give students and parents a chance to experience the atmosphere of the university.

However, the committee has taken into account the criteria for the competition initially announced. Therefore, the overall judgment of the musical skills coupled with the quality of the video clips is considered. If they do not meet the criteria stated in the announcement, it is necessary to disqualify them according to the specified criteria. Regarding personal internet connectivity issues, the committee has no control over it.

In organizing music competition both before and after the COVID-19 pandemic, the activities were summarized using SWOT Analysis as an analytical tool, which plays

an important role as it analyzes the strengths, weaknesses, opportunities and obstacles of the activities to guide future strategy adjustments.

The RSU Music Online Competition is considered to have achieved its intended objectives, with the number of applicants exceeding the target of 53%, and the implementation of the date, time and method of using the system, programs and applications is in accordance with the procedures and plans set.

Bibliography

Ministry of Education. "Surveillance Measures, Monitoring the Situation and Publicity of Prevention. The Spread of Pneumonia Caused by the Novel Coronavirus 2019." Accessed August 29, 2020. www.moe.go.th/moe/upload/news19/ FileUpload/ 555433065.pdf (in Thai)

Panyanan, Parinya. "Managing Music Activities in the Covid-19 Situation." *Journal of Sunandha Park Academics and Research* 15, 1 (2021): 11–27. https://doi.org/10.53848/ssajournal.v15i1. (in Thai)

"SWOT Analysis." Accessed August 20, 2022. https://www.mindtools.com/pages/ article/newTMC_05.htm. (in Thai)

Tantawej, Saya, and Wongsak Wongweeravinit. "Music Teaching and Learning at the First Year of Secondary Education during the Coronavirus Pandemic: A Case Study, Bangkok Christian College." *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 1-16. (in Thai)

Thipayametrakul, Kasem, and Anurak Boonjae. "Exploring the Standard Benchmark for International Marching Band Contest." *Rangsit Music Journal* 15, 2 (2020): 43-54. (in Thai)

การสร้างชุดการสอนเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบ เพื่อใช้ในการเรียบเรียง สำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี

The Construction of an Instructional Package on Oboe Instrument Technique for Using in The Band and Solo Composition for Undergraduate Students in The Music Composition Department

คณิน ส่งวรกุลพันธุ์*[1] อนรรฆ จรัณยานนท์[2] ตรีทิพ บุญแย้ม[3] กานต์ยุพา จิตติวัฒนา[4]
Kanin Songvorakulphun,*[1] Anak Charanyananda,[2] Treetip Boonyam,[3] Karnyupha Jittivadhna[4]

Abstract

The purpose of this research was to create, evaluate, and compare the study achievement of innovation and the instructional package on oboe instrument technique for use in the band and solo composition, and to study the student's satisfaction towards the teaching and learning according to the instructional package and the learning plans. This research was quasi-experimental research. The research tools used in this study were: instructional package, study achievement test, knowledge measure test, student behaviour observation form, and satisfaction

* Corresponding author, email: sunoboe10@gmail.com
[1] นักศึกษาปริญญาโท วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
[1] Master's Degree Candidate, College of Music, Mahidol University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
[2] Advisor, Asst. Prof., College of Music, Mahidol University
[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
[3] Co Advisor, Asst. Prof., College of Music, Mahidol University
[4] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
[4] Co Advisor, College of Music, Mahidol University

Received: November 16, 2021 / Revised: April 1, 2022 / Accepted: April 4, 2022

assessment form. The data were analysed using basic statistics and compare the learning achievement with the SPSS software. The results revealed that average scores of pre-test and post-test were ($\bar{x}$) 10.60 and 15.80, and when comparing the scores results revealed that the pre-test score was significantly higher than the post-test score at the 0.05 level. There was the student's satisfaction towards the teaching and learning according to the instructional package and the learning plans results revealed that the average scores were 4.40-4.80 points out of 5, the average ($\bar{x}$) was 4.64, and the standard deviation (S.D.) was 0.5253.

Keywords: Instructional Package / Oboe / Composition

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้าง ประเมิน เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนวัตกรรมชุดการสอน และแผนการจัดการเรียนรู้เรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว รวมถึงเพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการเรียนการสอนตามชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้ การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยกึ่งทดลอง เครื่องมือที่ใช้ประกอบด้วย ชุดการสอน แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แบบทดสอบวัดความรู้ความเข้าใจของผู้เรียน แบบสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียน และแบบประเมินความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อชุดการสอน วิเคราะห์ข้อมูล โดยการใช้สถิติพื้นฐาน และเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้วยโปรแกรม SPSS ผลการศึกษาพบว่า จากการเปรียบเทียบผลคะแนนของแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนพบว่า การทดสอบก่อนและหลังเรียนมีค่าเฉลี่ย เท่ากับ 10.60 และ 15.80 ตามลำดับ เมื่อทำการเปรียบเทียบคะแนนก่อนและหลังเรียนแล้ว พบว่า คะแนนการสอบจากแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 ผลการประเมินแบบวัดเจตคติของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนด้วยชุดการสอนพบว่า ค่าเฉลี่ยของระดับความคิดเห็นของผู้เรียนอยู่ที่ระดับ 4.40-4.80 คะแนน จากคะแนนเต็ม 5 คะแนน มีค่าเฉลี่ย เท่ากับ 4.64 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.5253

คำสำคัญ: ชุดการสอน / เครื่องดนตรีโอโบ / การประพันธ์ดนตรี

ความสำคัญและที่มา

ดนตรีเป็นวิชาที่ว่าด้วยเรื่องของศาสตร์และศิลป์ในการสร้างเสียงให้เกิดความไพเราะ ในอดีตนักประพันธ์ดนตรีได้สร้างสรรค์ผลงานดนตรีในรูปแบบต่างๆ ซึ่งได้รับการพัฒนาไปตามยุคสมัย บทเพลงจึงได้รับการสร้างสรรค์ตามแนวคิดและจินตนาการของผู้ประพันธ์ ซึ่งดนตรีเป็นสาขาวิชาหนึ่งที่จัดไว้ในหลักสูตรการศึกษาทุกระดับ ปัจจุบันเป็นที่ยอมรับว่าดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ ดนตรีจึงเป็นวิชาที่สามารถส่งเสริม และพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนได้ โดยรูปแบบของการเรียนรู้ในปัจจุบันมีความหลากหลาย โดยเฉพาะในระดับปริญญาตรีที่ผู้เรียนมีศักยภาพสูงที่จะสามารถเรียนรู้สิ่งที่ตนเองสนใจหรือเรื่องราวใหม่ๆ ได้ด้วยตนเอง ที่มีคุณค่าต่อการเรียนรู้ และมีประสิทธิภาพในการพัฒนาผู้เรียนให้เกิดการเรียนรู้อย่างถูกต้อง[5]

การสร้างนวัตกรรมชุดการสอนสาระดนตรีมีจุดประสงค์เพื่อมุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีความรู้ความสามารถทางดนตรี ทั้งด้านวิชาการดนตรีและปฏิบัติดนตรีที่ดีในระดับมาตรฐานสากล ดังนั้นการจัดการเรียนรู้ทางด้านดนตรีจึงมุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจทางด้านวิชาการและการปฏิบัติดนตรี โดยในการประพันธ์บทเพลงบรรเลงโอโบ (Oboe) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องเป่าลมไม้ ตระกูลลิ้นคู่ ที่นักประพันธ์ดนตรีนิยมนำมาสร้างสรรค์ผลงานในบทเพลงบรรเลงด้วยเสียงของโอโบที่มีความไพเราะสามารถถ่ายทอดอารมณ์เพลงได้อย่างลึกซึ้ง นักประพันธ์ดนตรีจึงเลือกใช้โอโบเป็นเครื่องดนตรีถ่ายทอดอารมณ์และเทคนิคการบรรเลงในรูปแบบต่างๆ ตั้งแต่บทประพันธ์เดี่ยว เชมเบอร์ โอเปร่า ออร์เคสตรา และคอนแชร์โตหรือบทบรรเลงประชัน เป็นต้น[6]

นอกจากโอโบจะได้รับความนิยมมาบรรเลงในดนตรีคลาสสิกแล้ว ในดนตรีร่วมสมัยและดนตรีประเภทอื่น โอโบยังถือไว้เป็นเครื่องดนตรีที่นักประพันธ์ดนตรีนิยมนำมาใช้สร้างสรรค์เป็นอย่างมาก ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ค้นพบปัญหาจากการเก็บรวบรวมข้อมูลและสัมภาษณ์นักประพันธ์เพลง นักดนตรีโอโบ นักวิชาการ และผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับเครื่องดนตรีโอโบ โดยทั้งหมดได้มีความเห็นเป็นไปในทิศทางเดียวกันว่าการนำเครื่องดนตรีโอโบมาใช้ในการบรรเลง โดยการประพันธ์ของนักประพันธ์ส่วนใหญ่ที่ขาดความเชี่ยวชาญในความรู้เรื่องความสามารถ เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง และข้อจำกัดต่างๆ ของเครื่องดนตรีโอโบ ซึ่งทำให้บทเพลงที่ประพันธ์กลายเป็นบทเพลงที่ไม่ได้แสดงศักยภาพของเครื่อง

[5] Thiti Panyain, “Music Theory Instructional Managements of Music Teachers in Secondary Schools Buriram Province.” (Master's Thesis, Mahidol Rajabhat University, 2010), 1. (in Thai)

[6] Korawan Teeranut, “A Study of the Libretto for the Oboe in the Compositions of; Wolfogang Amadeus Mozart, Antonino Pascully, and Bohuslav Matinu.” (Master's Thesis, Silpakorn University, 2012), 1. (in Thai)

ดนตรีโอโบออกมาใช้ได้อย่างเต็มที่หรือครบถ้วนตามที่ควรจะเป็น หรือในกรณีที่เป็นการประพันธ์เพลง โดยผู้ประพันธ์ขาดความเข้าใจในข้อจำกัดของเครื่องดนตรีโอโบก็จะทำให้นักดนตรีโอโบไม่สามารถบรรเลงในบทเพลงนั้น ๆ ได้ ด้วยเหตุผลจากรายละเอียดของเพลงที่เกินข้อจำกัดซึ่งเป็นผลมาจากการขาดความเข้าใจในเครื่องดนตรีโอโบอย่างลึกซึ้ง

จากที่มาและความสำคัญดังกล่าวจึงนำไปสู่แนวคิดในการสร้างชุดการสอนเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี เพื่อแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นให้กับนักดนตรีโอโบ และยังเป็นประโยชน์แก่นักศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างชุดการสอนเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนที่สอนด้วยชุดการสอนเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการเรียนการสอนตามชุดการสอนเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี

เนื้อหาและแผนการจัดการเรียนรู้

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาหนังสือพัฒนาการเรียนการสอน เพื่อศึกษาทฤษฎี หลักการและแนวคิดในการจัดการเรียนรู้ นำมาใช้เป็นแนวทางในการจัดกิจกรรม โดยมีรายละเอียดดังนี้

ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ

ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้เรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยวสำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี ดังนี้

1. การสร้างแผนจัดการเรียนรู้ มีขั้นตอนได้แก่

1.1 ศึกษาเนื้อหาเกี่ยวกับเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว

1.2 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเนื้อหา สาระสำคัญ จุดประสงค์การเรียนรู้ และเวลาที่ใช้สอน

1.3 ศึกษาวิธีการสร้างชุดการสอนและเขียนแผนการจัดการเรียนรู้

1.4 ศึกษาเอกสาร หนังสือ ตำรา และผลการวิจัยของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการสอนเพื่อนำมาเป็นแนวทางและตัวอย่างในการจัดกิจกรรม

1.5 ศึกษาหนังสือพัฒนาการเรียนการสอน เพื่อศึกษาทฤษฎี หลักการและแนวคิดในการจัดการเรียนรู้ นำมาใช้เป็นแนวทางในการจัดกิจกรรม โดยมีรายละเอียดตาม Table 1

Table 1 Summarizing data to create research tools

	Basic Techniques	Monophonic Techniques	Multiphonic Techniques	Other Techniques
Ely M.C., Van D. and Amy E. (2009). Wind Talk for Woodwinds.	√			√
Goosens L.; & Roxburgh E. (1993). Yehudi Menihin Music Guides Oboe.	√	√		
Graham S, Elaine D. and Linda S. (2018). Understanding the Oboe Reed.	√	√		
Jay L. (1983). The Oboe Reed Book: A Straight-talking Guide to Making and Understanding Oboe Reeds.	√			
Richard, J.C.; & Thomas W.G. (2002). The Teaching of Instrument Music, The Oboe.	√	√	√	√
Libby V.C. (2004). Oboe Unbound Contemporary Techniques.		√	√	√
Sprenkle, R. (1961). The Art of Oboe Playing.		√	√	√
Peter V.; & Claus S.M. (1994). The Techniques of Oboe Playing.	√	√	√	

จาก Table 1 แสดงถึงเนื้อหาและแผนการจัดการเรียนรู้ซึ่งประกอบไปด้วยเนื้อหาในหมวดหมู่ต่าง ๆ ที่แบ่งเป็นเทคนิคเบื้องต้นของเครื่องดนตรีโอโบ เทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบแบบแนวทำนองเดียว เทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบแบบแนวทำนองตั้งแต่ 2 แนวขึ้นไป เทคนิคอื่น ๆ ของเครื่องดนตรีโอโบ ซึ่งสร้างขึ้นจากการศึกษาเนื้อหาเกี่ยวกับเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเนื้อหาสาระสำคัญ จุดประสงค์การเรียนรู้ และเวลาที่ใช้สอน การศึกษาวิธีการสร้างชุดการสอนและเขียนแผนการจัดการเรียนรู้ การศึกษาเอกสาร หนังสือ ตำรา และผลการวิจัยของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการสอนเพื่อนำมาเป็นแนวทางและตัวอย่างในการจัดกิจกรรม และการศึกษาหนังสือพัฒนาการเรียนการสอน เพื่อศึกษาทฤษฎี หลักการและแนวคิดในการจัดการเรียนรู้ นำมาใช้เป็นแนวทางในการจัดกิจกรรม

1.6 กำหนดรูปแบบเพื่อเขียนแผนจัดการเรียนรู้

1.7 เขียนแผนจัดการเรียนรู้ จำนวน 4 แผน ดังนี้

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีโอโบ, เทคนิคเบื้องต้นของเครื่องดนตรีโอโบ

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 เทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบแบบแนวทำนองเดียว

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 เทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบแบบแนวทำนองตั้งแต่ 2 แนวขึ้นไป เทคนิคอื่นๆ ของเครื่องดนตรีโอโบ

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 สรุปเนื้อหาเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว

1.8 นำชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้ เสนออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อหา กิจกรรมการเรียนรู้ สื่อและแหล่งเรียนรู้ การวัดและการประเมินผล

1.9 นำชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้ มาปรับปรุงตามข้อเสนอแนะของอาจารย์ที่ปรึกษา

1.10 นำชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้ เสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน เพื่อตรวจสอบความตรงของเนื้อหา โดยการหาค่าดัชนีความสองคล้อง IOC (Index of Item – Objective Congruence) ระหว่างผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง สาระการเรียนรู้ จุดประสงค์การเรียนรู้ เนื้อหา กิจกรรมการเรียนรู้ สื่อและแหล่งเรียนรู้ การวัดและการประเมินผล แล้วนำข้อเสนอแนะมาปรับปรุงแก้ไขให้มีคุณภาพ

2. การสร้างแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

2.1 ศึกษาวิธีสร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

2.2 วิเคราะห์โครงสร้างเนื้อหาสาระ จุดประสงค์ และจำนวนข้อสอบ เพื่อให้สร้างข้อสอบได้ครอบคลุมเนื้อหา

2.3 สร้างแบบทดสอบทางการเรียนให้ครอบคลุมเนื้อหา และสอดคล้องกับจุดประสงค์การเรียนรู้ โดยจัดทำแบบทดสอบ ชนิดเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ ซึ่งมีเกณฑ์การตรวจคะแนนระดับผลคะแนนของแบบทดสอบตามรูปแบบวัดเป็นแบบมาตรประมาณค่า (Rating Scales)

2.4 นำแบบทดสอบเสนออาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อดูความถูกต้องของเนื้อหาสาระ จุดประสงค์กับข้อคำถามและภาษาที่ใช้

2.5 นำแบบทดสอบมาปรับปรุงในเรื่องเนื้อหาและข้อคำถาม

2.6 นำแบบทดสอบเสนอผู้เชี่ยวชาญ เพื่อทำการตรวจสอบค่าดัชนีความสอดคล้อง ระหว่างจุดประสงค์กับข้อคำถามและความครอบคลุม

2.7 วิเคราะห์ข้อมูลการหาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามของแบบทดสอบ กับจุดประสงค์

2.8 จัดพิมพ์แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน นำไปทดลองใช้กับนักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1-4 สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี ในสถาบันการศึกษาดนตรีอื่นซึ่งไม่ใช่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 10 คน

3. การสร้างแบบประเมินความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้

3.1 ศึกษาเอกสารงานวิจัยแนวคิดเกี่ยวกับความพึงพอใจ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างแบบประเมินความพึงพอใจ

3.2 ศึกษาวิธีการสร้างแบบสอบถาม และกำหนดรูปแบบคำถามจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.3 สร้างแบบประเมินความพึงพอใจในการเรียนรู้ลักษณะของแบบวัดเป็นแบบมาตร-ประมาณค่าตามแบบของลิเคิร์ท (Likert) ซึ่งมีเกณฑ์การตรวจคะแนนระดับความพึงพอใจ 5 ระดับ

3.4 นำแบบประเมินความพึงพอใจที่สร้างขึ้น ไปให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินความสอดคล้องของข้อคำถามกับประเด็นเนื้อหา

3.5 ผู้เชี่ยวชาญประเมินความสอดคล้องของข้อคำถามกับประเด็นเนื้อหาที่ต้องการสอบถามในแบบประเมินความพึงพอใจในแต่ละข้อ ใช้สูตร IOC โดยใช้คะแนนพิจารณาความสอดคล้อง เลือกข้อคำถามที่มีค่า IOC ตั้งแต่ 0.60 ถึง 1.00 ถือเป็นข้อคำถามที่อยู่ในเกณฑ์ความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาที่ใช้ได้ ปรากฏว่าแบบประเมินความพึงพอใจ ได้ค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) ทุกข้อเท่ากับ 0.80-1.00 ซึ่งเข้าเกณฑ์ทั้ง 13 ข้อ

แบบแผนการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยกึ่งทดลอง (Quasi–Experimental Design) ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการทดลองตามแบบแผนวิจัยแบบกลุ่มทดลองกลุ่มเดียว วัดผลก่อนและหลังการทดลอง (One–Group Pre-test–Post-test Design) ดังนี้[7]

O_1 X_2 O_2

โดยมีสัญลักษณ์ในการทดลอง

O_1 แทน การวัดผลก่อนการทดลอง

X แทน การเรียนการสอนตามชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้เรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว

O_2 แทน การวัดผลหลังการทดลอง

โดยตามการจัดทำแผนการสอนและเครื่องมือของผู้วิจัย เมื่อนำมาใช้ร่วมกับแบบแผนการวิจัยกึ่งทดลอง

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.1 ประชากรที่ใช้ในการวิจัย ประชากรที่ใช้ในการทดลอง ได้แก่ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1-4 สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ที่ลงทะเบียนเรียนภาคเรียนที่ 1 และ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 14 คน

1.2 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษา ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการ โดยการใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างจากการประเมินผลคะแนนที่ได้การทดสอบก่อนเรียน (Pre-test) ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1-4 สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

[7] Boonjai Srisathitnarakoon, *The Methodology in Nursing Research* (Bangkok: U&I Intermedia, 2010), 125-126. (in Thai)

มหาวิทยาลัยมหิดล ที่ลงทะเบียนเรียนภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โดยจากการทดสอบก่อนเรียนได้กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยทั้งหมดจำนวน 5 คน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 ชุดการสอนเรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว ประกอบไปด้วย

2.1.1 คู่มือการใช้ชุดการสอน

2.1.2 เอกสารประกอบการเรียน

2.1.3 สื่อการสอน ประกอบไปด้วย (1) สไลด์เนื้อหาประกอบการเรียน (2) แผ่นซีดีตัวอย่างเสียงและเพลงประกอบ (3) เครื่องดนตรีโอโบ และ (4) อิงลิช ฮอร์น (English Horn)

2.1.4 แบบวัดและประเมินผล

2.1.5 แบบสังเกตพฤติกรรมการเรียน

2.1.6 เครื่องมือที่ใช้ในการวัดผลการวิจัย

2.2 แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียน (Pre-test) จำนวน 1 ชุด มี 20 ข้อ

2.3 แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน (Post-test) จำนวน 1 ชุด มี 20 ข้อ

2.4 แบบทดสอบวัดความรู้ความเข้าใจของผู้เรียนหลังจากการจัดการเรียนการสอนตามแผน จำนวน 4 ชุด

2.5 แบบสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียนระหว่างเรียน จำนวน 4 ชุด

2.6 แบบประเมินความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้เรื่องเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยว จำนวน 10 ข้อ

3. การเก็บรวมข้อมูล

นำชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้ ไปใช้ทดสอบกับนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 ขึ้นไป ในสาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 5 คน ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมาย ผู้วิจัยควบคุมการสอบด้วยตัวเองทั้งก่อนเรียนและหลังเรียน โดยมีขั้นตอน ดังนี้

3.1 ทดสอบก่อนเรียน (Pre-test) กับนักเรียนกลุ่มเป้าหมาย ด้วยแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนตามชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้ จำนวน 20 ข้อ

3.2 จัดกิจกรรมการเรียนรู้ ตามชุดการสอนแผนการจัดการเรียนรู้ 6 ชั่วโมง ทำการสอนสัปดาห์ละ 1 ชั่วโมง 30 นาที ตั้งแต่เวลา 12.00 - 13.30 น. เป็นเวลา 8 สัปดาห์

3.3 ทดสอบหลังเรียน กับนักเรียนกลุ่มเป้าหมาย ด้วยแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ ทางการเรียนตามชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้ จำนวน 20 ข้อ ชุดเดิมแต่สลับข้อ

3.4 สอบถามความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการใช้ชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยโปรแกรมสำเร็จรูป โดยมีสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ สถิติพื้นฐาน ประกอบด้วย ค่าเฉลี่ยค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)

ผลการวิจัยและการอภิปรายผล

ในการศึกษาปรากฏผลการวิจัยที่สามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

1. อภิปรายผลชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้

จากกระบวนการในการสร้างชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้ ผ่านการกำหนดและออกแบบแผนการจัดการเรียนรู้ ซึ่งประกอบไปด้วยขั้นตอนต่างๆ ที่สำคัญ รวมไปถึงเนื้อหาที่เกี่ยวกับเทคนิคเบื้องต้นของเครื่องดนตรีโอโบ เทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบแบบแนวทำนองเดียว เทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบแบบแนวทำนองตั้งแต่ 2 แนวขึ้นไป และเทคนิคอื่นๆ ของเครื่องดนตรีโอโบ และการเรียนรู้และทักษะที่ประยุกต์ลงในชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้ สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

ในชุดการสอนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ได้มีการนำแนวคิดสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการสร้างชุดการสอนโดยการเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง โดยการเตรียมการสอนและการมีกระบวนการบริหารจัดการการสอน โดยเน้นให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง ซึ่งเป็นการสอนแบบการทดลองที่ผู้สอนจะทำการเตรียมเครื่องมือ แหล่งความรู้ และวางแผนการเรียนให้ โดยยึดจากพื้นฐานของผู้เรียนเป็นสำคัญ จากนั้นจึงทำการสอนโดยมีการชี้แนะผู้เรียน เพื่อให้ผู้เรียนได้เกิดความเข้าใจในประเด็นเนื้อหาที่สำคัญของชุดการสอนและแผนการจัดการเรียนรู้โดยการตกผลึกด้วยตนเอง และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างผู้เรียนด้วยกันและผู้สอนกับผู้เรียนพบว่า เป็นการสร้างรูปแบบทางการเรียนการสอนที่สอดคล้องกับ

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ และคณะ[8] ซึ่งได้ทำการศึกษาเรื่อง การพัฒนากระบวนการเรียนการสอนพื้นฐานทางดนตรีรูปแบบการเรียนแบบร่วมมือกันและการเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง โดยผลการศึกษาพบว่า ผู้เรียนที่ผ่านการจัดการเรียนการสอนพื้นฐานทางดนตรีจากการพัฒนากระบวนการเรียนการสอนแบบร่วมมือกัน เกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่มากกว่าร้อยละ 80 ทั้งในช่วงเวลาระหว่างเรียนและหลังเรียน ซึ่งเป็นผลสัมฤทธิ์ที่มีการพัฒนาไปสู่แนวทางการปฏิบัติอย่างมีประสิทธิภาพจากการเรียนที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง

การเรียนการสอนโดยการปฏิบัติภายใต้การควบคุมดูแลจากผู้สอน โดยการกำหนดรูปแบบของการเรียนการสอน ที่เน้นการปฏิบัติของผู้เรียนที่จะอยู่ภายใต้การแนะนำ ควบคุม และดูแลของผู้สอนไปพร้อมกัน ซึ่งการควบคุมดังกล่าว จะทำให้ผู้เรียนได้เกิดความเข้าใจในแนวทางการใช้เทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบเพื่อใช้ในการเรียบเรียงสำหรับการประสมวงและบทประพันธ์เดี่ยวที่มากยิ่งขึ้น สอดคล้องกับ วาสนา สาระจันทร์[9] ที่ได้ทำการศึกษาเรื่อง การจัดการเรียนรู้วิชาดนตรี ตามแนวคิดของคาร์ลออร์ฟร่วมกับกระบวนการแก้ปัญหา ซึ่งเป็นการศึกษาที่เน้นรูปแบบการเรียนการสอนแบบเน้นที่กระบวนการในการให้ผู้เรียนได้มีโอกาสในการทดลองปฏิบัติทางดนตรีที่สัมพันธ์กับเนื้อหาที่ใช้ในการเรียนการสอนหรือการเคลื่อนไหว ซึ่งในที่นี้รูปแบบของการเรียนการสอนของผู้วิจัยคือการประพันธ์เพลง อันทำให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์ตรงจากการประกอบกิจกรรมต่างๆ ในกระบวนการเรียนการสอน และเนื้อหาที่ผู้เรียนได้สัมผัสกับสุนทรียรสของดนตรีผ่านบทเพลงที่ตนเองและผู้เรียนคนอื่นประพันธ์ขึ้น ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นได้ถึงประสบการณ์ทางดนตรีที่ผู้เรียนแต่ละคนได้รับ อันเป็นผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนผ่านขั้นตอนในแผนการเรียนการสอนที่ประกอบด้วย ผู้สอนเป็นผู้เริ่มเสนอแนะประสบการณ์ดนตรี ผู้เรียนรับรู้ประสบการดนตรีและการปฏิบัติผ่านการควบคุมแนะนำจากผู้สอน ก่อให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ในประสบการณ์ดนตรีหลังจากการเรียนรู้ ซึ่งจะนำไปสู่การนำประสบการณ์ดนตรีที่เกิดจากการตกผลึกทางความรู้และความเข้าใจของผู้เรียนเองไปใช้เพื่อต่อยอดความรู้

---

[8] Natsarun Tissadikun, and others, “The Development of Music Fundamental in Co-operative Learning Process for Freshman’s College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University.” *Rangsit Music Journal* 14, 1 (2019): 68. (in Thai)

[9] Wassana Sarachan, “The Music Learning Based on the Concept of Carl Orff together with Problem Solving Processes to Develop Music Practical skills, Creative Thinking and Innovation skills for Upper Secondary students.” (Master's Thesis, Dhurakij Pundit University, 2018), 1. (in Thai)

2. อภิปรายผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียน

จากข้อมูลเชิงปริมาณจากการเปรียบเทียบผลคะแนนของแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนพบว่า การทดสอบก่อนและหลังเรียนมีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 10.60 และ 15.80 ตามลำดับ และเมื่อทำการเปรียบเทียบคะแนนก่อนและหลังเรียนแล้ว พบว่า คะแนนการสอบจากแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 โดยเมื่อพิจารณาถึงพฤติกรรมการเรียนที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนร่วมด้วยพบว่า พฤติกรรมการเรียนมีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนในชุดการสอน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05

โดยจากผลการเปรียบเทียบ มีความสอดคล้องกับ ภัทรา นิคมานนท์[10] ได้อธิบายถึงแบบการสอนไว้ว่าเป็นแบบทดสอบที่มุ่งวัดผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียน ซึ่งสร้างโดยผู้เชี่ยวชาญมีการวิเคราะห์และปรับปรุงอย่างดีจนมีคุณภาพ กล่าวคือ มีมาตรฐานในการดำเนินการสอบ วิธีการให้คะแนนและการแปลความหมายของคะแนน ทั้งแบบทดสอบที่ครูสร้างขึ้น และแบบทดสอบมาตรฐาน มีวิธีการในการสร้างข้อคำถามเหมือนกัน เป็นคำถามที่วัดเนื้อหาและพฤติกรรมที่สอนไปแล้วจะเป็นพฤติกรรมที่สามารถตั้งคำถามวัดได้ ที่สามารถวัดให้ครอบคลุมพฤติกรรมต่างๆ รวมทั้งสะท้อนให้เห็นถึงผลของการใช้ชุดการสอนที่ทำให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน (หลังเรียน) สูงขึ้นกว่าก่อนเรียน

และสอดคล้องกับ แนวคิดเรื่องชุดการสอนของ บุญเกื้อ ควรหาเวช[11] ที่ได้อธิบายถึงชุดการสอนไว้ว่า ชุดการเรียนการสอน มาจาก Instructional Package หรือ Learning Package ซึ่งเป็นนวัตกรรมการศึกษา และเป็นสื่อการสอนซึ่งเป็นสื่อประสมที่จัดขึ้นสำหรับหน่วยการเรียนตามหัวข้อเนื้อหา และประสบการณ์ของแต่ละหน่วยที่ต้องการจะให้ผู้เรียนได้รับ โดยในการสร้างชุดการสอนจะใช้วิธีระบบเป็นหลักสำคัญด้วย จึงทำให้มั่นใจได้ว่าชุดการสอนจะสามารถช่วยให้ผู้เรียนได้รับความรู้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งยังช่วยให้ผู้สอนเกิดความมั่นใจ พร้อมที่จะสอน และสอดคล้องกับ ชัยยงค์ พรหมวงศ์[12] ที่อธิบายว่า ชุดการสอนเป็นระบบการผลิตและการนำสื่อการสอนประสมที่สอดคล้องกับวิชา หน่วยการสอน และหัวเรื่องมาช่วยให้การเปลี่ยนพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ชุดการสอนเป็นนวัตกรรมการศึกษาอย่างหนึ่งซึ่งจะช่วยขจัดปัญหาทาง

[10] Patra Nikmanon, *Learning Evalution* (Bangkok: Aksara Phim, 1997), 7. (in Thai)

[11] Boonkua Kuanhawet, *Nawattakam Kan Suk Sa* (Nonthaburi: SR Printing, 2000), 60. (in Thai)

[12] Chaiyong Phromwong, *Rabob Sue Kan Son* (Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 1977), 32. (in Thai)

การศึกษา และสอดคล้องกับวาสนา ชาวหา[13] ที่อธิบายถึงชุดการสอนไว้ว่า เป็นการวางแผนการเรียนการสอน โดยใช้สื่อต่างๆ ร่วมกันหรือใช้สื่อประสมเพื่อสร้างประสบการณ์ในการเรียนรู้อย่างกว้างขวาง และเป็นไปตามจุดมุ่งหมายที่วางไว้และสนับสนุนให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สูงขึ้น

3. อภิปรายผลการประเมินแบบวัดเจตคติของผู้เรียนที่มีต่อการเรียน

จากข้อมูลเชิงปริมาณจากการประเมินแบบวัดเจตคติของผู้เรียน ที่มีต่อการเรียน พบว่า สรุปผลการประเมินแบบวัดเจตคติของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนครั้งที่ 1-4 ด้วยชุดการสอน พบว่า ค่าเฉลี่ยของระดับความคิดเห็นของผู้เรียนอยู่ที่ระดับ 4.35-4.65 คะแนน จากคะแนนเต็ม 5 คะแนน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.48 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.1125 เมื่อจำแนกตามรายการประเมิน พบว่า รูปแบบกิจกรรมเรียงลำดับจากง่ายไปหายาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.35 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.3000 รองลงมาคือ เวลาที่ใช้ปฏิบัติกิจกรรมเหมาะสม มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.40 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.0000 ผู้เรียนได้รับประโยชน์จากกิจกรรมการเรียนการสอนทุกครั้ง มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.40 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.1633 สามารถอ่านทำความเข้าใจกับใบความรู้ได้ มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.40 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.4320 กิจกรรมการเรียนการสอนช่วยให้มีความเข้าใจเทคนิคของเครื่องดนตรีโอโบมากขึ้น การปฏิบัติกิจกรรมการเรียนการสอนสนุกสนาน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.45 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.2517 ผู้เรียนมีความกระตือรือร้นทุกครั้งที่ได้เรียน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.50 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.2582 สามารถนำความรู้ไปใช้ประโยชน์ในการประพันธ์ดนตรีต่อไปได้ มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.55 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.1915 เนื้อหาในการสอนเหมาะสมกับระดับของผู้เรียน และสื่อการสอนเหมาะสมกับวัยของผู้เรียน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.65 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.3000 ตามลำดับ

โดยจากผลความพึงพอใจของผู้เรียน พบว่า มีความสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องความพึงพอใจของ Shelley[14] สรุปได้ว่า ความพึงพอในเป็นความรู้สึกสองแบบของมนุษย์คือความรู้สึกในทางบวกและความรู้สึกในทางลบ โดยที่ความรู้สึกในทางบวกเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นแล้วจะทำให้เกิดความสุข ความสุขนั้นเป็นความรู้สึกที่แตกต่างจากความรู้สึกทางบวกอื่น กล่าวคือ เป็นความรู้สึกที่เป็นเหมือนระบบย้อนกลับ ความสุขสามารถทำให้เกิดความสุขหรือความรู้สึกทางบวกเพิ่มขึ้นได้อีก ส่วน

[13] Wassana Chaoha, *Educational Technology* (Bangkok: Siam Font, 1979), 70. (in Thai)

[14] Maynard W. Shelley, *Responding to Social Change* (Hutchinson, PA: Down Hutchinson Press, 1975), 52.

ความรู้สึกทางลบ ความรู้สึกทางบวก และความสุขมีความสัมพันธ์กันอย่างสลับซับซ้อน และระบบความสัมพันธ์ของความรู้สึกทั้งสามนี้ เรียกว่า ระบบความพึงพอใจ โดยความพึงพอใจ จะเกิดขึ้นเมื่อระบบความพึงพอใจมีความรู้สึกทางบวกมากกว่าทางลบ สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงผลของความพึงพอใจที่ผู้เรียนได้รับจากการเข้าร่วมโครงการวิจัยทั้งจากกิจกรรมตามแผนการเรียนการสอน เนื้อหาวิชา และผู้สอน ที่มีผลของความพึงพอใจอยู่ที่ระดับสูง

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

1. ผู้สอนควรควบคุมประเด็นของการเปิดโอกาสในการสอบถามของผู้เรียนให้ชัดเจน โดยแบ่งข้อกำหนดของคำถามให้จำกัดอยู่ในวงของการเรียนในเนื้อหานั้น ๆ เพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงความเข้าใจผิดของผู้เรียนอื่น หรือการสับสนในประเด็นของข้อคำถาม และเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้สอบถามเรื่องที่สนใจได้อย่างอิสระในช่วงท้ายของการเรียนการสอนได้ เพื่อเป็นการสร้างการเรียนรู้แบบสร้างสรรค์ผ่านการตอบและถามให้กับผู้เรียน

2. ในการนำเนื้อหาหรือคัดเลือกเนื้อหาที่จะนำมาใช้ในการสร้างชุดการสอน ผู้สอนควรมีการคำนึงถึงความสามารถหรือพื้นฐานเดิมของผู้เรียนเป็นหลัก เพื่อให้ผู้เรียนสามารถทำความเข้าใจในเนื้อหาและหลักการเรียนที่สำคัญได้อย่างครบถ้วน ถูกต้อง หรืออาจพิจารณาให้มีการเรียนเพื่อปรับพื้นฐานของผู้เรียนทุกคนให้เท่ากันก่อนที่จะทำการใช้ชุดการสอนตามแผนการเรียนที่ผู้สอนได้กำหนดไว้

3. ผู้สอนควรมีการกำหนดขอบเขตเวลาในการเรียนการสอนให้มีความชัดเจน เป็นระเบียบมากขึ้น โดยการกำหนดช่วงเวลาที่จะใช้ในแต่ละเนื้อหาของการสอนแต่ละครั้งให้ชัดเจน เพื่อที่จะสามารถควบคุมปริมาณเนื้อหาและเวลาที่ใช้ได้อย่างเหมาะสม

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

ควรมีการทำการสร้างชุดการสอนที่ครอบคลุมเครื่องดนตรีที่มากขึ้น โดยอาจต้องปรับเวลาตามแผนการสอนให้มากขึ้นกว่าเดิม เพื่อที่จะเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ถึงแนวทางในการประพันธ์เพลงผ่านเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่หลากหลายมากขึ้น และทำให้ความรู้ของผู้เรียนมีความรู้กว้างและพัฒนาไปสู่การเป็นนักประพันธ์เพลงที่สมบูรณ์แบบได้มากยิ่งกว่าเดิม

Bibliography

Chaoha, Wassana. *Educational Technology*. Bangkok: Siam Font, 1979. (in Thai)

Kuanhawet, Boonkua. *Nawattakam Kan Suk Sa*. Nonthaburi: SR Printing, 2000. (in Thai)

Nikmanon, Patra. *Learning Evalution*. Bangkok: Aksara Phim, 1997. (in Thai)

Panyain, Thiti. "Music Theory Instructional Managements of Music Teachers in Secondary Schools Buriram Province." Master's Thesis, Mahidol Rajabhat University, 2010. (in Thai)

Phromwong, Chaiyong. *Rabob Sue Kan Son*. Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 1977. (in Thai)

Sarachan, Wassana. "The Music Learning Based on the Concept of Carl Orff together with Problem Solving Processes to Develop Music Practical Skills, Creative Thinking and Innovation Skills for Upper Secondary Students." Master's Thesis, Dhurakij Pundit University, 2018. (in Thai)

Shelley, Maynard W. *Responding to Social Change*. Hutchinson PA: Down Hutchinson Press, 1975.

Srisathitnarakoon, Boonjai. *The Methodology in Nursing Research*. Bangkok: U&I Intermedia, 2010. (in Thai)

Teeranut, Korawan. "A Study of the Libretto for the Oboe in the Compositions of; Wolfogang Amadeus Mozart, Antonino Pascully and Bohuslav Matinu." Master's Thesis, Silpakorn University, 2012. (in Thai)

Tissadikun, Natsarun, and others. "The Development of Music Fundamental in Co-operative Learning Process for Freshman's College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University." *Rangsit Music Journal* 14, 1 (2019): 68-81. (in Thai)

บทวิเคราะห์เทคนิคการขับร้อง การตีความบทประพันธ์ บทเพลงชุดเพลงร้อง ฟอร์ ลาสท ซอง ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราส์

"Analysis of Singing Techniques and Interpretation of Four Last Songs by Richard Strauss"

ถิรพร ทรงดอน*[1] ศศี พงศ์สรายุทธ[2]
Thiraporn Songdorn,*[1] Sasi Pongsarayuth[2]

Abstract

This research paper is initiated with regard to the study of the set of *Four Last Songs* which is written by Richard Strauss. Its main purpose is not only to study its singing technique but also to its meaning interpretation which conforms to the melody of the composer. Significantly, the target group of this song is Soprano female singers, and the observation primarily focus on the study of singing methods. This research study also mainly includes the methods of the selection from the proper intonation, the song phasing to the note singing articulation. In addition, the proper singing and breathing techniques are; therefore, introduced accordingly. In other words, there are a variety of specific practice patterns which are used to be beneficial to the solo performance in master's degree. This is to be utilized to develop the singing skills and potential among those who are interested in studying how to sing soprano.

Keywords: Richard Strauss / Vocal Techniques / Song Cycle

* Corresponding author, email: Thirap.sd@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต 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 30, 2021 / Revised: August 13, 2021 / Accepted: August 17, 2021

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับการศึกษาบทประพันธ์ บทเพลงชุดเพลงร้อง *ฟอร์ ลาสท ซอง* ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราส์ โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อการศึกษาวิธีการขับร้อง การตีความหมายของบทกวีและการศึกษาความสอดคล้องกันระหว่างบทกวีและการประพันธ์ท่วงทำนองของผู้แต่ง บทเพลงนี้เป็นบทเพลงสำหรับนักร้องผู้หญิงเสียงโซปราโน ผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการขับร้อง การเลือกใช้เสียงสูงและเสียงต่ำที่เหมาะสม รวมถึงการเชื่อมคำและการขับร้องโน้ตประดับต่างๆ จึงมีการสืบค้นวิธีการขับร้องและตีความหมายที่เหมาะสมกับการฝึกขับร้องเพลงชุดนี้ รวมไปถึงการหายใจ โดยรูปแบบการฝึกจะมีความหลากหลาย เพื่อเป็นประโยชน์ในการนำมาจัดทำการแสดงเดี่ยวในระดับมหาบัณฑิต และสามารถนำไปใช้ในการพัฒนาศักยภาพในการใช้เสียง ของผู้ที่มีความสนใจศึกษา การขับร้องเสียงโซปราโนได้

คำสำคัญ: ริคาร์ด ชเตราส์ / เทคนิคการขับร้อง / บทเพลงชุดเพลงร้อง

บทนำ

บทความวิจัยนี้ เป็นการค้นคว้าเรื่องการขับร้องบทเพลงคลาสสิกระดับสูง ในปัจจุบันแม้จะยังไม่เป็นที่นิยมเป็นอย่างมากในประเทศไทย แต่ก็มีหลายมหาวิทยาลัยที่เปิดการเรียนการสอนการขับร้องเพลงประเภทนี้ สิ่งที่สำคัญมากไปกว่าการร้องเพลงให้ไพเราะ คือการพัฒนาเทคนิคการร้องให้ดียิ่งขึ้น ซึ่งเพลงคลาสสิกจะมีรูปแบบวิธีการร้องและการใช้เสียงที่แตกต่างจากบทเพลงทั่วไป ผู้ร้องจึงจำเป็นต้องเข้าใจถึงกระบวนการการเปล่งเสียง การแสดงลีลา อารมณ์เพลง เพื่อสื่อสารให้ผู้รับฟังมีความคล้อยตามผู้ร้อง ดังนั้น ผู้ขับร้องจำเป็นที่จะต้องศึกษาเกี่ยวกับบทเพลงนั้นให้ลึกซึ้ง ไม่ว่าจะเป็นวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง ความหมายของบทประพันธ์ แรงบันดาลใจของผู้แต่ง ประวัติและภูมิหลังความเป็นมาและการดำเนินชีวิตของผู้แต่ง ก็มีความสำคัญด้วยกันทั้งสิ้น

ชุดเพลงร้อง *ฟอร์ ลาสท ซอง (Four Last Songs)* ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราส์ (ค.ศ. 1864 - 1949) ประพันธ์ขึ้นจากบทกลอนทั้งหมดสี่ตอนด้วยกัน ซึ่งแต่ละตอนมีความแตกต่างของการนำเสนอ ในรูปแบบของดนตรี และความหมายของบทประพันธ์ ทำให้เทคนิคการนำเสนอในการร้องแต่ละท่อนมีความซับซ้อนและแตกต่างออกไปด้วย โดยสื่อสารออกมาผ่านตัวโน้ต จังหวะการแบ่งคำ

และท่วงทำนองต่างๆ การใช้อารมณ์น้ำเสียงอย่างเหมาะสม โดยบทเพลงทั้งสี่ท่อนนั้น มีทั้งอารมณ์รัก ร่าเริง เศร้า จึงต้องศึกษาด้วยความเข้าใจ เพื่อใช้ในการแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาบัณฑิต นอกจากนี้ยังวิเคราะห์การตีความหมายในแต่ละท่อนเพื่อเป็นประโยชน์ในการถ่ายทอดออกมาถึงผู้ฟัง รวมถึงศึกษาถึงปัญหาที่พบเจอขณะฝึกร้องเช่น การเลือกใช้ช่องเสียงต่างๆ ที่สมควร และการฝึกลมหายใจอย่างถูกต้องซึ่งถือว่าเป็นเรื่องที่สำคัญของนักร้อง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติของนักแต่งเพลงในยุคโรแมนติก
2. เพื่อศึกษาลักษณะของบทเพลงประเภทชุดเพลงร้อง
3. เพื่อศึกษารายละเอียดของบทประพันธ์ และนำมาต่อยอดในการศึกษาได้
4. เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องและพัฒนาเทคนิคการขับร้องเพลงคลาสสิกของผู้วิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยคัดเลือกบทประพันธ์ชุดเพลงร้อง *ฟอร์ ลาสท ซอง* จากนั้นนำมาศึกษาวิธีการประพันธ์ โดยศึกษาตั้งแต่ประเภทของบทประพันธ์ไปจนถึงรายละเอียดของบทประพันธ์ และวิธีการขับร้อง

วิธีการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์

วิธีการดำเนินการวิจัยเริ่มจากการศึกษาบทประพันธ์เพื่อให้ทราบเบื้องต้นว่าเป็นบทประพันธ์ประเภทใด ซึ่งบทประพันธ์ชุดเพลงร้องชุดนี้มีทั้งหมด 4 บท ด้วยกัน จากนั้นศึกษาข้อมูลรายละเอียดของแต่ละบทประพันธ์เพื่อให้ทราบว่าบทประพันธ์นั้นมีการกล่าวถึงสิ่งใด ชีวประวัติของผู้ประพันธ์ทำให้ผู้วิจัยสามารถเชื่อมโยงปัจจัยสิ่งแวดล้อมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานนี้เช่นกัน เมื่อค้นคว้าข้อมูลโครงสร้างของบทประพันธ์การผสมผสานระหว่างแนวทำนองกับบทกวี จึงสามารถตีความหมายของบทประพันธ์และเทคนิคการขับร้องต่อไป

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ศึกษาข้อมูลชีวประวัติของผู้ประพันธ์ชุดเพลงร้อง *ฟอร์ ลาสท ซอง*
2. ได้ความรู้เรื่องลักษณะการประพันธ์บทเพลงประเภทชุดเพลงร้อง

3. ได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียดเชิงลึกของบทประพันธ์ รวมถึงแรงบันดาลใจและวิธีการประพันธ์ชุดเพลงร้องดังกล่าว

4. ได้เรียนรู้วิธีการฝึกซ้อมและการเลือกใช้เทคนิคที่เหมาะสมในการขับร้องบทเพลงชุดเพลงร้องนี้

ชุดเพลงร้อง (Song Cycle)

ชุดเพลงร้อง เป็นบทเพลงที่มีลักษณะคล้ายกับบทเพลงร้องศิลป์ที่เหล่านักร้องคุ้นชินในชื่อ Art Song หรือ Lieder โดยดั้งเดิมประพันธ์โดยคีตกวีชาวเยอรมัน แต่ภายหลังได้รับความนิยมจึงมีการใส่คำร้องเป็นภาษาอื่นๆ ด้วย สมัยก่อนนิยมร้องหรือเล่นกันในห้องโถงเล็ก โดยมีการบรรเลงเปียโนประกอบจึงมีความไพเราะ กังวาน น่าฟังเป็นที่นิยมกันในสมัยโรแมนติก ในศตวรรษที่ 18 ยังนิยมร้องและเล่นกันมาจนปัจจุบัน โดยลักษณะของบทเพลงชุดเพลงร้องแตกต่างจากบทเพลงร้องศิลป์ คือ บทเพลงชุดเพลงร้องส่วนมาก มักเกิดจากการที่ผู้ประพันธ์ทำนองไปพบเจอบทกลอนหรือบทร้องจากผู้แต่งกวีที่มีชื่อเสียงและเกิดความประทับใจจึงนำมาแต่งทำนองประกอบเข้าไป ทำให้เกิดบทเพลงชุดร้องเพลงจนโด่งดังและได้รับความสนใจขึ้นมาเนื่องจากมีความหมายที่ลึกซึ้งถึงใจผู้ฟัง ซึ่งบทกลอนนั้นอาจจะมาจากผู้แต่งหลายๆคนแต่มีความหมายของเนื้อเพลงเกี่ยวข้องหรือเป็นเรื่องเดียวกัน โดยโครงสร้างหรือรูปแบบการแต่งเพลงบทเพลงชุดเพลงร้องนี้ค่อนข้างจะเป็นรูปแบบอิสระที่เรียกว่า บทเพลงรูปอิสระ (Through Composed) หมายถึงการแต่งทำนองไปตามเนื้อร้อง ซึ่งรูปแบบนี้จะมีลักษณะการบรรเลงแบบต่อเนื่อง ไม่ได้มีการกำหนดเกณฑ์การย้อนท่อนตามรูปแบบอื่นๆ โดยส่วนมากจะแบ่งท่อน A B C หรือ D อย่างชัดเจน โดยเรียบเรียงเพลงในแต่ละท่อนออกมาอย่างแตกต่างกัน

ประวัติผู้ประพันธ์บทเพลง

ริคาร์ด ชเตราส์ เป็นนักแต่งเพลงชาวเยอรมัน เกิดในยุคโรแมนติก บิดาเป็นนักดนตรีที่มีความชำนาญในการเป่าฮอร์น โดยเรียนรู้เรื่องดนตรีจากการสอนของพ่อ และสามารถแต่งเพลงได้เมื่อมีอายุเพียง 6 ขวบ โดยบทเพลงซิมโฟนีบทแรกของได้ถูกนำมาแสดงเมื่อเขาอายุ 17 ปี ต่อมาเมื่ออายุ 21 ปีได้รับทำหน้าที่ผู้กำกับวงดนตรีให้กับ วงออร์เคสตราและในภายหลังได้กลายมาเป็นผู้ควบคุมวงรุ่นเยาว์อีกด้วย โดยเขาอุทิศตนในการสร้างสรรค์ ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดของ

ริคาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner) การประพันธ์เพลงของเขาได้รับแรงบันดาลใจมาจากนักแต่งเพลงมากมาย

รายละเอียดของบทประพันธ์

ชุดเพลงร้อง *ฟอร์ ลาสท ซอง* สำหรับนักร้องเสียงโซปราโน ผลงานการประพันธ์ดนตรีของริคาร์ด ชเตราส์ (ค.ศ. 2407-2492) ในปี 1948 จากการอ่านบทประพันธ์ของ โจเซฟ ฟอน อายนเคนดอฟ (Joseph von Eichendorff) ซึ่งเป็นนักกวีชาวปรัสเซีย โดยชเตราส์ได้พบบทกวีสั้นๆ ชื่อว่า Im Abendrot ซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายของบทเพลงชุดร้องเพลงชุดนี้ กล่าวถึงภาพของสามีภรรยาคู่หนึ่ง นั่งมองไปที่พระอาทิตย์ตกด้วยกัน และกล่าวว่า “นั่นอาจเป็นความตาย” โดยตอนท้ายทำให้เขานึกถึงความสุขและชีวิตการแต่งงานที่ยาวนานของเขาและภรรยาที่เป็นนักร้องโซปราโน ทำให้เขารู้สึกว่าบทกลอนนี้มีความหมายพิเศษมากสำหรับเขาจึงเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการเขียนบทประพันธ์เพลงชุดนี้ โดยที่สามบทเพลงก่อนหน้านั้นมาจากบทกลอนของ นักกวีชื่อว่าเฮอร์มานน์ เฮสเส (Hermann Hesse, ค.ศ. 1877-1962) ในด้านการประพันธ์ แสดงให้เห็นถึงบทสรุปทางความคิดของชเตราส์ถึงอิสรภาพความปลดปล่อยผ่านทางบทกวี และในด้านทำนองเรียบเรียงออกมาอย่างละเอียดอ่อน มีความสมบูรณ์ของดนตรีผ่านการบรรเลงเดี่ยวของแต่ละเครื่องดนตรี การปรับแต่งฮาร์มอนิกและการเพิ่มวรรณยุกต์ให้สอดคล้องกับบทกวีและทำนองของเสียงร้อง ทำให้เกิดความไม่ซ้ำซาก

การตีความบทประพันธ์ และการฝึกซ้อมการร้องเพลง

ส่วนที่ 1 มีชื่อท่อนว่า Frühling (Spring) บทกลอนของนักกวีที่มีชื่อว่า เฮอร์มานน์ เฮสเส เริ่มเพลงกล่าวถึงความมืดมนช่วงฤดูใบไม้ผลิ จากนั้นค่อยๆ เปลี่ยนท่วงทำนอง โดยให้ความรู้สึกถึงสายลมที่พัดผ่าน โดยมีการกล่าวถึงคนรัก ช่วงเวลาที่สดใสและมีความสุขในชีวิตในส่วนของเนื้อร้องนั้นมาในรูปแบบของโคลงสั้นๆ และแนวทำนองของการร้องมีการเปลี่ยนแปลงระดับเสียงตลอดเวลา ให้ความรู้สึกถึงความหวังความสดชื่นของฤดูใบไม้ผลิตามมา รวมถึงความอ่อนหวาน และความตื่นเต้น โดยบทเพลงขึ้นต้นด้วยคีย์ C ไมเนอร์ จบลงด้วยคีย์ C เมเจอร์ ตามความหมายบทกวีคือ ขึ้นต้นด้วยความมืดมนและปิดท้ายด้วยความตื่นเต้นและความหวัง โดยโมทีฟ ของเพลงในห้องที่ 1-8 นั้น ส่วนของแนวทำนองให้ความรู้สึกถึงความมืดมนเช่นเดียวกันกับความหมายของเพลงที่กล่าวถึงความรู้สึกของผู้ร้องที่กำลังฝันอยู่ในสถานที่ ที่ให้ความรู้สึกมืดมนแต่ในส่วนของจังหวะใน

โมทีฟนั้นกลับให้ความรู้สึกถึงการมีความหวังถึงสิ่งที่กำลังจะมาถึงในไม่ช้า โดยมาในรูปแบบของเขบ็ตสองชั้น

Example 1 Frühling, mm. 1-8

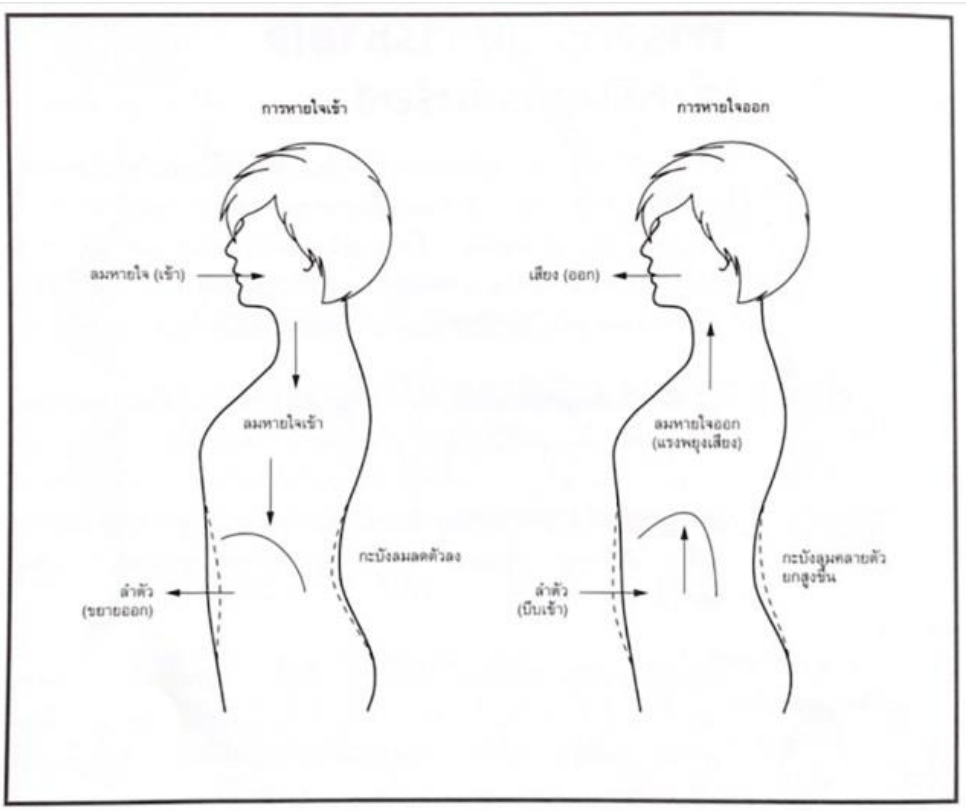
วิธีการฝึกซ้อมท่อน Frühling

การฝึกเทคนิคขับร้องที่น่าสนใจคือ ในส่วนของท่อน B นั้น มีการลากเสียงในลักษณะลมเดียว จากภาพจะมีเครื่องหมายการเชื่อมเสียงเลกาโต้ (Legato) กำกับด้านบนสำหรับนักร้อง ความหมายคือการร้องเสียงเชื่อมกันอย่างไม่ให้เสียงขาดออกจากกัน โดยการควบคุมกระแสลมหายใจที่ปล่อยออกมาให้อยู่ในระดับคงที่ โดยในท่อน B นั้นความหมายของคำว่า Vogensang คือเสียงของนก การร้องประโยคนี้จึงมีแนวทำนองที่สูงและไพเราะเหมือนดังเช่นเสียงของนก เนื่องจากเป็นโน้ตตัวสูงและส่วนที่ยากคือ ตัวโน้ตมีการเคลื่อนไปยังโน้ตตัวอื่นๆ เป็นแบบฝึกหัดที่ดีที่ผู้ร้องจะได้เรียนรู้การบังคับลม โดยระยะของเสียงจะต้องอยู่ที่เดิมไม่คลาดเคลื่อนหรือที่เรียกว่า ตำแหน่งของเสียง รวมถึงการฝึกเสียงก้องกังวานหรือเสียงสะท้อนให้ต่อเนื่องสวยงามและประสิทธิภาพด้วย ในส่วนของเปียโนนั้น มีการกำหนดการเล่นแบบรัวเสียง หรือการเล่นแบบซ้ำไปซ้ำมาโดยโน้ตสองตัว ให้ความรู้สึกกำลังเลียนแบบเสียงนกร้อง ศึกษาได้จากโน้ตเพลงประกอบด้านล่าง

Example 2 Frühling, mm. 17-20

ในท่อน B ในรูปข้างต้นนั้น จะเห็นได้ว่าการจะบังคับลมให้อยู่กับที่ ผู้ร้องจำเป็นต้องฝึกการหายใจอย่างถูกวิธี เพื่อที่จะกักเก็บลมไว้ให้ได้เพียงพอจนจบประโยค ดังนั้นวิธีการหายใจที่ถูกต้องมิใช่แค่การหายใจเข้าและออกเท่านั้น แต่ต้องใช้กระบวนการหายใจให้ลงลึกไปจนถึงหลังส่วนล่าง เพื่อให้กล้ามเนื้อในส่วนนั้นเป็นแรงช่วยสนับสนุนเสียงร้องที่เปล่งออกมา

Figure 1 How to breath for Singer[3]



การหายใจที่ถูกต้องนั้นควรให้ความรู้สึกสบายไม่แน่นอยู่ที่บริเวณอก โดยกระบวนการการหายใจเข้านั้น ให้รู้สึกถึงช่วงแกนกลางลำตัวที่ขยายออก โดยบริเวณกระบังลมจะขยายกว้างและยกขึ้นเพื่อเป็นพื้นที่ในการกักเก็บลมไว้เพื่อร้องประโยคที่มีความยาว และให้เสียงร้องเปล่งออกมาอย่างสม่ำเสมอ หากวิธีการหายใจถูกต้อง ในขณะที่เปล่งเสียงร้องประโยคดังกล่าวออกมา ลมหายใจออกของเราจะไม่มีลมแทรกออกมาพร้อมเสียงของผู้ร้องมากเกินไป ตำแหน่งของเสียงจะอยู่ในจุดที่ถูกต้อง ทำให้ประโยคดังกล่าวมีความไพเราะและสมบูรณ์

ส่วนที่ 2 มีชื่อท่อนว่า September บทกลอนจากนักกวี เฮอร์มานน์ เฮสเส เช่นกัน ท่อนนี้กำหนดลีลาการเล่นแบบอันดันเต้หรือจังหวะก้าวเดิน โดยรวมของท่อนนี้ผู้แต่งกลอนนำเสนอช่วงเวลาที่แตกต่างกันระหว่างช่วงฤดูร้อนและฤดูใบไม้ร่วง มีการย้อนไปกล่าวถึงอดีตจากมุมมองในปัจจุบันทำให้สื่อความหมายถึงความเข้าใจและยอมรับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น มีการสร้างสีสันใน

[3] Duangjai Thewtong, *Duangjai Technique Integrated Vocal Exercise* (Bangkok: Viscom Center, 2017), 88. (in Thai)

บทกลอน โดยพรรณนาถึงฤดูร้อน สามารถศึกษาความหมายเพิ่มเติมได้จากบทกวีต้นฉบับภาษาเยอรมัน และคำแปลภาษาอังกฤษ โดยบทกวีแบ่งออกเป็นสามส่วนด้วยกัน ในทางการประพันธ์ทำนองนั้น มีการเปลี่ยนฮาร์มอนิก (Harmonic) และเปลี่ยนแปลงทำนองเพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อร้อง

วิธีการฝึกซ้อมท่อน September

ท่อน September เป็นบทเพลงที่มีความไพเราะและมีความสละสลวยของแนวร้องเป็นอย่างยิ่ง ในส่วนของบทประพันธ์มีความสัมพันธ์ระหว่างนักร้องและการบรรเลงเปียโนด้านล่าง มีการสลับขึ้นลงของท่วงทำนองโดยนำเสนอแบบโมทีฟ รูปแบบการนำเสนอตัวโน้ตที่เปิดโอกาสให้นักร้องได้แสดงความสามารถอย่างชัดเจนการเปล่งเสียงในประโยคแรก ผู้ร้องใช้การร้องแบบร้องที่โน้ตเสียงแรก (on set of sound) การหายใจอย่างถูกวิธีก่อนร้องประโยคแรกจะช่วยในการพยุงเสียงในโน้ตตัวแรก โดยการขยายกล้ามเนื้อหลังส่วนล่าง เปิดใบหน้าส่วนในด้วยการยกบริเวณโหนกแก้มจะทำให้กล้ามเนื้อส่วนในของใบหน้าเปิดออกจากภายใน ส่งผลให้โครงหน้าขยายออกไปจนถึงบริเวณกรามและโพรงกะโหลกศีรษะ จากนั้นเสียงแรกจะสั่นสะเทือนในโพรงก้องกังวานออกมาทุกส่วน ทำให้ประโยคแรกลอยออกมาอย่างสมบูรณ์และไพเราะ

บทเพลงนี้มีโน้ตแนวร้องคล้ายเสียงโครมาติกในบางช่วง ผู้ร้องควรฝึกร้องโน้ตบริเวณนั้นโดยไม่ใส่คำร้องภาษาเยอรมัน แต่ใช้สระอูหรือร้องเสียง “ฮืม” ในลักษณะร้องตามชื่อโน้ต (Solfege) โดยผู้ร้องฝึก โดยการร้องแบบโดเคลื่อนที่ (Movable Do) คือการหาตัวโทนิก (Tonic) ของบันไดเสียงหลัก แล้วร้องเป็นตัวโด (Do) ไล่ไปตามโน้ตถัดไป การฝึกในลักษณะนี้ก่อนจะช่วยทำได้ร้องโน้ตออกมาได้อย่างแม่นยำ และถูกต้องชัดเจน

Example 3 September, mm. 14-15

มีการสนับสนุนเรื่องราวการบรรยายของแนวร้องประโยค “Golden tropft Blatt um Blatt” หมายถึง ใบไม้สีทองที่ร่วงหล่น จึงต้องการการแสดงออกทางอารมณ์เพลงอย่างชัดเจน สำหรับแนวร้อง เพื่อบรรยายให้ฟังเห็นภาพใบไม้สีทองอย่างชัดเจน ผู้ร้องอาจจะจินตนาการถึงบรรยากาศสบายๆ หรือกำลังนั่งร้องเพลงอยู่ใต้ต้นไม้เพื่อสื่ออารมณ์ประโยคดังกล่าวและควรฝึกเสียงสูงให้มีความไพเราะ และทำความเข้าใจบทเพลง เพื่อถ่ายทอดออกมาให้เข้าถึงอารมณ์เพลง

ส่วนที่ 3 มีชื่อท่อนว่า Beim Schlafengehn (Time to sleep) บทกลอนจากนักกวี เฮอร์-มานน์ เฮสเส โดยท่อนนี้ผู้ประพันธ์อ้างอิงจากบทกวีทั้งสองบทก่อนหน้าคือ *Frühling* ที่ให้ความรู้สึกถึงช่วงเวลาที่สดใสของชีวิต ก่อนจะเข้าสู่บทเพลง *September* คือการสิ้นสุดของช่วงเวลาฤดูร้อน โดยเริ่มมีการกล่าวถึงสิ่งที่ร่วงโรย นั่นอาจหมายถึงชีวิตหลังจากความสุข และ บทที่สาม Beim Schlafengehn ก่อนที่จะถึงบทสรุปสุดท้ายใน Im Abendrot โดย Beim Schlafengehn เป็นบทสรุปถึงความปรารถนาที่จะสงบสุข นับเป็นอีกบทกวีหนึ่งที่มีความหมายลึกซึ้งถึงจิตวิญญาณที่เหนื่อยล้าและโหยหาถึงความตายเป็นจุดสิ้นสุดของชีวิต อาจกล่าวได้ผู้ร้องต้องใช้เวลาในการทำความเข้าใจถึงความหมายที่ผู้เขียนต้องการจะสื่อออกมาอย่างแท้จริง

ในการนำเสนอของท่วงทำนอง เปิดตอนต้นมาด้วยการบรรเลงเสียงแรกของเครื่องสายเชลโลในช่วงเสียงที่ต่ำตามด้วยเครื่องสาย โดยให้ความรู้สึกถึงความเหนื่อยล้า และความปรารถนาที่จะหยุดพักการจัดวางดนตรีของผู้ประพันธ์ในบทนี้โดดเด่นโดยเน้นการบรรเลงโน้ตสามตัว (Triplet) โดยเคลื่อนไหวตามแนวทำนอง ให้ความรู้สึกถึงความต้องการที่จะไปที่ใดที่หนึ่ง มีการล้อกันระหว่างเสียงของเครื่องสายและท่วงทำนองของนักร้องโดยท่อนที่ D เครื่องสายจะบรรเลงโมทีฟ (Motive) โน้ตสามตัวมาก่อน จากนั้นเมื่อเข้าท่อน E นักร้องจะร้องเข้าท่อน“Und die Seele unbewacht” ท่อนนี้ เสียงสูงของโซปราโน ผู้แต่งต้องการแสดงถึงการโหยหาดิ้นรนเพื่อคงอยู่อย่างไพเราะ และในท่อน F นักร้องจะร้องซ้ำโน้ตสามตัวในทำนองเดิมที่เครื่องสายบรรเลงก่อนหน้านี้ แสดงให้เห็นถึงความตั้งใจในการผสมผสานเข้าด้วยกัน ของดนตรีและเสียงร้องการฝึกร้องเสียงสูงในท่อน E นั้น ผู้ร้องควรคำนึงถึงจุดเชื่อมของเสียง เนื่องจากเป็นการร้องไล่ขึ้น ระหว่างโน้ต $D^{\flat}$ - F - $A^{\flat}$ ซึ่งอยู่ในช่วงของช่วงเสียงสูง (Head Voice) คือเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนในช่วงของ กระโหลกศีรษะ

Example 4 Beim Schlafengehn, mm.38-41

วิธีการฝึกซ้อมท่อน Beim Schlafengehn

ผู้ร้องควรร้องด้วยความสงบ ใช้เทคนิคการขับร้องกระแสเสียงเรียบเป็นหลัก โดยกำหนดลมหายใจที่ต่ำเพื่อควบคุมกระแสลมหายใจในการเปล่งเสียง แต่ถึงแม้จะใช้กระแสเสียงเรียบเป็นหลัก แต่ในบางท่อนที่ผู้ประพันธ์กำหนดสัญลักษณ์ควบคุมลักษณะเสียงก็ควรปฏิบัติตามเช่นกัน โดยใช้เทคนิคการร้องเชื่อมต่อร้อยเรียงให้เกิดประโยคที่สวยงาม แบบเลกาโต (Legato) ในท่อน E เป็นการร้องในลักษณะเสียงสูงที่ค่อยๆ ขยับโน้ตขึ้น ความยากของท่อนนี้คือมีการใช้ลมที่ยาว ผู้ร้องฝึกกระบวนการหายใจ โดยเริ่มจากการทำความเข้าใจกระบวนการหายใจบริเวณหลังส่วนล่าง ซึ่งเป็นส่วนสนับสนุนสำคัญของการเปล่งเสียงร้อง โดยก่อนหน้านั้นหากต้องร้องประโยคที่มีการใช้ลมยาว ผู้ร้องจะเก็บสูดลมหายใจเข้าไปปอดในปริมาณที่เยอะ แต่จากฝึกซ้อมและศึกษาพบว่าแท้จริงแล้ว ผู้ร้องไม่จำเป็นต้องหายใจเข้าไปเก็บไว้ในปริมาณมาก แต่ต้องรู้จักผ่อนลมหายใจและบริหารลมหายใจในแต่ละช่วงประโยคให้ดี การฝึกความแข็งแรงของซี่โครงทำได้โดยการทำแบบฝึกหัดคล้ายสุนัขหอบ โดยลักษณะคล้ายเอาลมออกมาจากปาก ในขณะทำให้มีความรู้สึกว่าซี่โครงขยายและค้างไว้ โดยเอามือจับท้องให้รู้สึกว่ามีการเคลื่อนที่หดท้องเข้าเป็นจังหวะสม่ำเสมออย่างรวดเร็ว จากนั้นจึงฝึก

กระบวนการเสียงก้องกังวานตามลำดับ จากการฝึกซ้อมพบว่าช่วงเสียงที่ไล่ระดับขึ้นในประโยคดังกล่าว “Und die Seele unbewacht” หากผู้ร้องทำการเปลี่ยนสระจากสระอีเป็นสระอา โดยใช้วิธีเชื่อมเสียงและร้อยเรียงประโยคอย่างระมัดระวังจะทำให้กล้ามเนื้อบริเวณ Soft palate ยกขึ้นและปล่อยเสียงก้องกังวานออกมาอย่างไพเราะในประโยคดังกล่าว

Example 5 Excercises for singing vowels[4]

ข้อควรระวังในการฝึกซ้อมในท่อนนี้คือ ในเรื่องของจังหวะ เนื่องจากอัตราส่วนเป็นจังหวะ 4/8 โดยนับจังหวะแบบให้ค่าโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเท่ากับหนึ่งจังหวะ ดังนั้นในการฝึกซ้อมผู้ร้องควรมีความแม่นยำในการนับจังหวะในเพลงนี้ ดังนั้นควรฝึกซ้อมและ นัดแนะจังหวะลมหายใจกับผู้เล่นเปียโน เพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียงกัน

ท่อนที่ 4 ชื่อว่า Im Abendrot บทประพันธ์ของนักกวี โจเซฟ ฟอน อายนเค่นดอฟ มีทั้งหมดสี่ท่อน ซึ่งเป็นตอนสำคัญของบทเพลงชุดร้องเพลงชุดนี้ เรื่องราวบรรยายถึงบทสรุปของชีวิตช่วงเวลาที่ยากลำบาก และการเผชิญหน้ากับจุดจบของชีวิตตรงหน้า โดยต้นเพลงบรรยายถึงช่วงเวลาที่ผ่านมาของคู่รักที่ผ่านทั้งความสุขและความทุกข์ยากมาด้วยกัน โดยชเตราส์ชอบกวีบทนี้เป็นพิเศษเนื่องจากทำให้เขาหวนนึกถึงภรรยาของตนเอง ในตอนต้นเพลงมีการบรรเลงมาในลักษณะค่อนข้างยาว เหมือนจะนำอารมณ์ของคนฟังเพื่อเตรียมเข้าท่อนแรก โดยลักษณะการบรรเลงเป็นการลากคอร์ดยาวที่มือซ้ายในโทนเสียงต่ำ

[4] Duangjai Thewtong, 155. (in Thai)

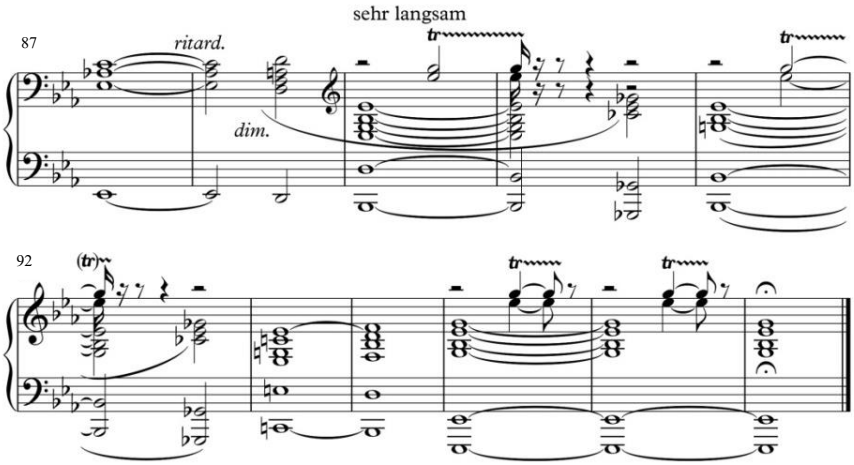
Example 6 Im Abendrot, mm.1-17

ท่อนสำคัญของเพลงนี้อยู่ที่ประโยค “ist dies etwa der Tod” แปลความหมายว่า “หรือนี่จะเป็นความตาย” โดยลักษณะของทำนอง มีการบรรเลงให้เห็นภาพให้สอดคล้องกับเนื้อร้อง Example 7 แนวทำนองของโซปราโนมีการเคลื่อนที่ไม่มาก มีการร้องโน้ตตัวเดิมและไล่เสียงต่ำลง โดยจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ต้องการสื่ออิสรภาพ นั่นอาจหมายถึงความตาย ส่วนของดนตรีหลัง

จากนั้นมีการเล่นแบบไล่โน้ตต่ำเพื่อสื่อถึงความตายเช่นกัน แต่อย่างไรก็ตามผู้ประพันธ์ยังต้องการสื่อให้เห็นถึงการมีชีวิตใหม่โดยการเลือกใช้เสียงฟลูทเป็นตัวแทนของเสียงนก ที่แสดงให้เห็นถึงการเกิดขึ้นใหม่ รวมเป็นภาพสรุปให้เห็นถึงแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์จากการเห็นข้อความของบทกวี ซึ่งถูกออกแบบในแง่มุมที่แตกต่างกันในแต่ละท่อน

Example 7 Im Abendrot, mm.66-72

Example 8 Im Abendrot, mm.81-97



วิธีการฝึกซ้อมท่อน Im Abendrot

ในท่อนนี้ผู้ร้องควรระวังในเรื่องของอัตราจังหวะ เนื่องจากมีเปลี่ยนอัตราจังหวะระหว่าง 4/4 และ 3/2 ซึ่งหากไม่ได้ฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญจะทำให้สับสนในเรื่องของสัดส่วนจังหวะการร้องได้ ในส่วนช่วงเสียงในท่อนนี้จากการศึกษาพบว่า มีการผสานระหว่างช่วงเสียงสูงและช่วงเสียงกลาง (Chest Voice) เข้าด้วยกัน ในท่อนนี้ผู้ร้องฝึกผสานเสียงต่ำและสูงเข้าด้วยกัน โดยไม่ให้จุดเชื่อมของเสียงแยกออกจากกัน โดยผู้ร้องเริ่มจากการเปิดช่องเสียงสูงโดยการใช้กล้ามเนื้อท้องร่วมกับกระบังลมเพื่อเป็นแรงสนับสนุนโน้ตตัวสูง จากนั้นใช้แรงจากกระบังลมบังคับลมต่อเนื่อง โดยค่อยๆ ไล่เสียงลงมาผสานกับเสียงกลางหรือเรียกได้ว่าโยงเสียงลงมา จะทำให้ท่อนนี้ถูกนำเสนอออกมาอย่างไพเราะและสมบูรณ์ โดยการฝึกเสียงกลางนั้น เริ่มจากการวางระดับกล่องเสียงให้อยู่ในตำแหน่งต่ำกว่าปกติ ยกบริเวณทรวงอกให้ขยายออกจะทำให้เนื้อเสียงที่ร้องออกมามีความหนากว่าปกติ ซึ่งเกิดจากการที่เนื้อเสียงไปกระทบกับโพรงกะโหลกศีรษะและเกิดการสะท้อนขึ้น ผสมกับแรงสนับสนุนจากทรวงอกทำให้เสียงหนาขึ้นแต่ยังมีความก้องกังวานอยู่ ในเรื่องการตีความบทเพลงจะเห็นได้ว่าถึงแม้เนื้อหาจะเกี่ยวกับความตาย แต่บทกวีบทนี้แฝงไปด้วยข้อคิดของการดำเนินชีวิต โดยเฉพาะประโยค “ist dies etwa der Tod” ซึ่งเป็นประโยคสำคัญของเพลง การเปล่งเสียงในท่อนนี้จึงต้องมีไพเราะกังวาน และมีความต่อเนื่องไม่ให้ขาดตอน เมื่อพิจารณาในส่วนของการบรรเลงเปียโนนั้นเป็นการเล่นเสียงเบามาก โดยผู้ร้องจึงต้องร้องให้เสียงเบาและต่อเนื่องให้สวยงามจะทำให้ประโยคนี้ออกมาไพเราะสมบูรณ์

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาบทประพันธ์ชุดเพลงร้อง *ฟอร์ ลาสท ซอง* ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราส์ ทำให้เห็นถึงกระบวนการในการนำเอาบทกวีที่ไพเราะมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างบทประพันธ์พบว่า บทประพันธ์นี้เชื่อมโยงดนตรีและบทกลอนเกี่ยวกับฤดูกาลอย่างชัดเจน โดยมีการแยกช่วงเวลาฤดูกาลตามชื่อบทเพลง โดยความหมายของบทประพันธ์ มีการกล่าวถึงอารมณ์ในช่วงเวลานั้น โดยสื่อความหมายผ่านแนวทำนอง และการกำหนดการควบคุมลักษณะเสียงของนักร้องไว้ในโน้ตเพลง เพื่อให้สื่อความหมายที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจไว้อย่างชัดเจน บทกวีและแนวทำนองต่างๆ มีความหมายพิเศษซ่อนอยู่ ในฐานะของนักร้องนี่เป็นหน้าที่ที่จะต้องศึกษาบทประพันธ์นั้นๆ อย่างลึกซึ้ง เพื่อดึงเอาความพิเศษเหล่านั้นออกมานำเสนอในผู้ฟัง โดยศึกษาหาความหมายของสัญลักษณ์ต่างๆ ในบทเพลง เป็นกุญแจสำคัญที่ผู้แต่งกำหนดมาให้นักร้องปฏิบัติตาม หวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยชิ้นนี้จะสามารถเป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลงอื่นๆ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อไปได้

Bibliography

Dimon, Theodore. *Anatomy of the Voice*. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2018. https://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=55.

Jeong, Soo Hyun. “Harmonic and Thematic Interactions in Richard Strauss’s Vier letzte Lieder: A Synthesis of Two Analytical Approaches.” Ph.D. Diss., College-Conservatory of Music University of Cincinnati, 2019.

Krebs, Sharon. “Vier Letzte Lieder.” Accessed March 24, 2021. https://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=55.

Phancharoen, Natcha. *Dictionary of Musical Terms.* 4th ed. Bangkok: Keskarat, 2011. (in Thai)

Thewtong, Duangjai. *Duangjai Thewtong Technique Integrated Vocal Exercise*. Bangkok: Viscom Center, 2017. (in Thai)

บทเพลงเรียบเรียงสำหรับฟลูต “ไวโอลิน โซนาตา หมายเลข 1” โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน

Mendelssohn: Violin Sonata No.1 Transcribed for Flute

ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ*[1] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[2]
Teerawat Ratthanaphapameteerat,*[1] Narongrit Dhamabutra[2]

Abstract

The aim of The Interpreting Techniques of the New Transcriptions for Flute is to study the transcription techniques from the leading flutists aiming for the best possibilities in adapting playing techniques from violin to flute. In the studying process, the researcher transcribed and performed Mendelssohn’s Violin Sonata No.1 featuring as a part of his doctoral recitals. The results revealed that the researcher’s transcription of Mendelssohn’s Violin Sonata employs three similar music arranging techniques evidenced in other leading arrangers’ music arrangements for flute including 1) reducing the larger musical range of violin into the appropriate range of flute 2) adding necessary pitches within the same key area of the passages 3) adjusting some extended techniques of violin to be suitable for available flute’s techniques.

Keywords: Transcription / Flute / Repertoire

* Corresponding author, email: teerawatclass@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: June 3, 2021 / Revised: August 11, 2021 / Accepted: August 17, 2021

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษาเทคนิคการตีความในบทเพลงเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูต มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับฟลูตจากนักฟลูตที่มีชื่อเสียง เพื่อนำไปสู่การปรับเทคนิคการบรรเลงจากไวโอลินให้เหมาะสมกับเทคนิคการบรรเลงโดยฟลูต ขั้นตอนการวิจัยผู้วิจัยได้ทำการเรียบเรียงและแสดงเดี่ยว บทเพลงเรียบเรียงสำหรับฟลูต ไวโอลิน โซนาตา หมายเลข 1 ประพันธ์โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน จากการศึกษาพบว่า มีเทคนิคในการปรับโน้ตจากบทเพลงไวโอลินที่ได้นำมาวิเคราะห์และเรียบเรียงสำหรับฟลูตบรรเลง จำนวน 3 เทคนิค คือ 1) การปรับขั้นคู่เสียงที่สูงหรือต่ำเกินไป 2) การปรับโน้ตด้วยโน้ตอื่นที่อยู่ในกุญแจเสียงเดียวกัน และ 3) การปรับเทคนิคเฉพาะสำหรับไวโอลินให้เหมาะสมสำหรับฟลูต และให้เกิดสีสันของเสียงที่แตกต่างออกไปอย่างเหมาะสม

คำสำคัญ: บทเพลงเรียบเรียง / ฟลูต / วรรณกรรมดนตรี

ความสำคัญและที่มา

บทเพลงเรียบเรียง (Transcription) คือบทเพลงที่เรียบเรียงใหม่ทำให้แตกต่างจากต้นฉบับ เช่น เรียบเรียงซิมโฟนีให้เปียโนเล่น เรียบเรียงเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีเสียใหม่ให้ง่ายขึ้นสำหรับนักเรียนเล่น เรียบเรียงเพลงร้องเดี่ยวให้กับวงขับร้องประสานเสียง[3] บทเพลงเรียบเรียงถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งของประวัติศาสตร์ดนตรีคลาสสิกที่มีส่วนสำคัญต่อการแพร่ขยายของวรรณกรรมดนตรีคลาสสิกไปยังสื่อต่างๆ เช่น ในยุคศตวรรษที่ 19 งานประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราได้ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับเปียโน หรือการเรียบเรียงใหม่สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในศตวรรษที่ 20 ในทางตรงกันข้าม งานประพันธ์สำหรับเครื่องคีย์บอร์ดหรือเปียโนก็ได้ถูกนำมาขยายเป็นงานประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราเช่นกัน การบรรเลงบทเพลงเรียบเรียงนี้ผู้แสดงจะต้องมีความเข้าใจวรรณกรรมของเครื่องดนตรีต้นฉบับให้ดีเสียก่อนที่จะนำมาบรรเลงในบทเพลงแบบเรียบเรียง

[3] Natchar Pancharoen, *Dictionary of Musical Terms* (Bangkok: Katecarat Press, 2011), 388. (in Thai)

บทเพลงฟลูตในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 เมื่อเทียบกับไวโอลินแล้วยังถือว่ามีไม่มากนัก เนื่องจากข้อจำกัดของเครื่องดนตรีในช่วงก่อนหน้านั้นยังมีปัญหาในเรื่องคุณภาพของเครื่องดนตรีอยู่มาก แม้ว่าในปี ค.ศ.1832 จะมีการพัฒนาที่สำคัญของระบบปุ่มกดหรือคีย์ฟลูตโดย เธโอบัลด์ โบห์ม (Theobald Boehm, ค.ศ. 1794-1881) นักประดิษฐ์ฟลูตชาวเยอรมัน[4] แต่ฟลูตก็ยังไม่ได้รับความนิยมในการประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้มากนัก จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1847 เครื่องฟลูตได้ถูกพัฒนาไปมากจนมีระบบนิ้วใกล้เคียงในปัจจุบัน พอล ทัฟฟาเนล (Paul Taffanel, ค.ศ. 1844-1908) ปรมาจารย์ฟลูตชาวฝรั่งเศสผู้ก่อตั้งสมาคมกลุ่มเครื่องลมไม้แห่งฝรั่งเศส (The Societe des Instruments a Vent) ได้พัฒนาทักษะการบรรเลงฟลูตในระบบโบห์ม (Boehm System) นี้ให้เป็นที่รู้จักในแบบฉบับการบรรเลงของ The French School of Flute Playing[5] ต่อมาในปีค.ศ. 1968 ชอง-ปิแอร์ รัมปาล (Jean-Pierre Louis Rampal, ค.ศ.1922–2000) ได้นำบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โตประพันธ์โดย อะราม คาชาตูเรียน (Aram Khachaturian, ค.ศ. 1903-1978) มาเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูต ถือเป็นจุดสำคัญที่ทำให้บทเพลงฟลูตได้ขยายขอบเขตของบทเพลงในการยืมบทเพลงจากเครื่องดนตรีอื่น ในปี ค.ศ.1978 นักฟลูตคนสำคัญอย่าง เจมส์ กัลเวย์ (James Galway, ค.ศ. 1939-) ได้นำบทเพลง Fantasia para un Gentilhombre ประพันธ์โดย โยอาคิม โรดริโก (Joaquin Rodrigo, ค.ศ. 1901-1999) มาเรียงเรียงสำหรับฟลูตเช่นกัน

ในปัจจุบันนักฟลูตที่มีชื่อเสียง เดนิส บอเรียคอฟ (Denis Bouriakov, ค.ศ. 1981-) หัวหน้ากลุ่มฟลูตของวงลอสแอนเจลิสฟิลฮาร์โมนิก (Los Angeles Philharmonic) ได้นำบทเพลง *ไวโอลินคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี ไมเนอร์ (Violin Concerto in D Minor)* ผลงานประพันธ์ของ ชอง ซิเบลิอุส (Jean Sibelius, ค.ศ. 1865-1957) มาเรียบเรียงสำหรับฟลูต[6] ทำให้ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการนำบทเพลงไวโอลินมาเรียบเรียง โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลง *ไวโอลินโซนาตา หมายเลข 1 (Violin Concerto No.1)* ผลงานประพันธ์ของ เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn, ค.ศ. 2352-2390) เนื่องจากเมนเดลโซนเป็นคีตกวีที่สำคัญในต้นศตวรรษที่ 19 ที่ไม่มีการประพันธ์บทเพลงโซนาตาหรือคอนแชร์โตสำหรับฟลูตไว้ และปัจจุบันนักฟลูตที่มีชื่อเสียงนิยมนำผลงาน

[4] Prapassorn Puangsamlee, “Exercises to Correct Intonation Problems for Undergraduate Level Flute Quartet Ensemble.” (Master's Thesis, Mahidol University, 2013), 13. (in Thai)

[5] Susan Milan, “The Influence of the French School of Flute Playing,” accessed May 9, 2020, https://www.susanmilan.com/

[6] Denis Bouriakov, “Arrangements J. Sibelius: Flute (Violin) Concerto in D minor, op. 47 (arr. by D. Bouriakov),” accessed December 10, 2020, https://bouriakov.com/downloads

บทเพลง *ไวโอลินคอนแชร์โต ในบันไดเสียง อี ไมเนอร์ (Violin Concerto in E Minor)* มาเรียบเรียงสำหรับฟลูตและออกแสดง ซึ่งผู้วิจัยพบว่ามีบทเพลงโซนาตาของเมนเดลโซน คือ บทเพลง *ไวโอลินโซนาตา หมายเลข 1* ยังไม่เคยมีการเรียบเรียงสำหรับฟลูตมาก่อน จึงมีแนวคิดนำบทเพลงไวโอลินมาเรียบเรียงปรับให้เข้ากับการบรรเลงโดยฟลูต ทำให้การแสดงครั้งนี้เป็นรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทย

จากความสำคัญและเหตุผลดังกล่าวมานี้ เห็นได้ว่าการนำบทเพลงเรียบเรียงจากไวโอลินมาแสดง เป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฟลูตที่ขาดหายไปในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 และพัฒนาศักยภาพของการบรรเลงให้มากขึ้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งหมายที่จะทำการสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียงให้เกิดกระบวนการเพิ่มคุณค่าให้กับตัวงานของบทเพลง ผสานกับเทคนิค และทักษะการบรรเลง นำเสนอในรูปแบบของการบรรเลงฟลูต เพื่อพัฒนาเทคนิคการบรรเลงและขยายขอบเขตการเรียนรู้ความหลากหลายทางดนตรีต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเป็นแนวทางเบื้องต้นในการเรียบเรียงบทเพลงจากเครื่องดนตรีต่างๆ ให้เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต

2. เพื่อวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน และนำมาเรียบเรียงในแบบของการบรรเลงฟลูตในบทเพลง*ไวโอลินโซนาตา หมายเลข 1* โดยเฟลิกซ์ เมนเดลโซน

ขอบเขตของการศึกษา

ผู้วิจัยนำบทเพลง *ไวโอลินโซนาตา หมายเลข 1* ประพันธ์โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน มาทำการศึกษาและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงไวโอลินจากนั้นทำการวิเคราะห์เทคนิคที่ศึกษามาเรียบเรียงเทคนิคใหม่สำหรับการบรรเลงด้วยฟลูต เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในรายการแสดงเดี่ยวฟลูตระดับดุษฎีบัณฑิต บทเพลงไวโอลินโซนาตาบทนี้ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1820 เป็นผลงานที่เมนเดลโซนประพันธ์ขณะเรียนการประพันธ์เพลงกับ คาล ฟรีดิช เซลเตอร์ (Carl Friedrich Zelter, ค.ศ. 1758-1832) นักประพันธ์และวาทยกร[7] บทเพลงประกอบด้วย 3 กระบวน คือ 1. Allegro 2. Andante 3. Presto โดยผู้วิจัยทำการปรับโน้ตแก้ไขสำนวนของประโยคเพลงเพื่อใช้สำหรับฟลูต แบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ คือ

[7] Keith Anderson, “Mendelssohn: Works for Violin and Piano (Complete),” accessed May, 2020, https://www.naxos.com/

1. การตัดโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) ของไวโอลิน เพื่อเลือกโน้ตที่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต

2. การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและสามสาย (Triple stops) ของไวโอลินเป็นโน้ตสะบัด (Grace note) ของฟลูต

3. การแก้ไขปรับเสียงในช่วงคู่แปดโดยการยกเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงในช่วงคู่แปด

ข้อสังเกตที่พบได้คือ การหาที่หายใจสำหรับการสร้างประโยคเพลงที่สมบูรณ์ เนื่องจากลักษณะของความแตกต่างทางการกำเนิดเสียงของไวโอลินและฟลูต ที่ต้องใช้การฝึกซ้อมและแก้ไขปรับเปลี่ยนจนสามารถสร้างความสมบูรณ์ของบทเพลงได้อย่างเหมาะสม

รูปแบบการสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียง

กระบวนที่ 1

อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) ตอน A ห้องที่ 1-42 ตอน B ห้องที่ 43-103 ผู้ประพันธ์สร้างบทเพลงจากแนวคิดการสร้างทำนองหลักจากโมทีฟ (Motive) เพียงแบบเดียว และใช้การขยายทำนอง (Extension) ให้มีเนื้อหามากขึ้น กระบวนนี้มีตัวอย่างรูปแบบการสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียงดังต่อไปนี้

1) การตัดโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายของไวโอลิน เพื่อเลือกโน้ตที่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต ใน Ex. 1A เป็นการเลือกเสียงจากโน้ตต้นฉบับ ในห้องที่ 8 ต้นฉบับเดิม เป็นคู่เสียง F, A ในจังหวะที่ 1 และ E, G ในจังหวะที่ 3 โดยผู้วิจัยเลือกใช้โน้ต A ในจังหวะที่ 1 และ G ในจังหวะที่ 3 เนื่องจากเหตุผลสองข้อคือ ข้อแรกเป็นการย้ำเสียง A ในห้องที่ 7 จังหวะที่ 4 ก่อนที่จะเกลาลงมาที่โน้ต G และข้อสองแนวขั้นคู่เสียงคู่บนคือ โน้ต A ในจังหวะที่ 1 และ G ในจังหวะที่ 3 เป็นการเกลาคอร์ดในห้องที่ 8 ให้จบลงด้วยโน้ต G ซึ่งเป็นขั้นคู่ห้าของคอร์ด C เมเจอร์ จากการทดลองเมื่อเลือกใช้เสียงคู่นี้ ทำให้ความสมบูรณ์ในการจบประโยคเพลงมากกว่าขั้นคู่เสียงคู่ล่างคือโน้ต F ในจังหวะที่ 1 และ E ในจังหวะที่ 3 ดัง Ex. 1B

Example 1A Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Violin) 1st Mov. Bar 6 -10

Example 1B Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Flute) 1st Mov. Bar 6 -10

2) การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและสามสายของไวโอลิน ใน Ex. 2A เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสามสายของไวโอลิน ผู้วิจัยได้ปรับเทคนิคการกดนิ้วควบสามสายของไวโอลินเป็นโน้ตสะบัดในแนวเดี่ยวของฟลูต เพื่อรักษาคอร์ดให้ครบตามโน้ตต้นฉบับ เนื่องจากข้อจำกัดของเครื่องฟลูตที่ไม่สามารถบรรเลงเกินหนึ่งโน้ตในเวลาเดียวกันได้ การสะบัดโน้ตที่รวดเร็วจะช่วยให้ได้ยินเสียงที่ใกล้เคียงกับเทคนิคการกดนิ้วควบของไวโอลินมากที่สุด ดัง Ex. 2B

Example 2A Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Violin) 1st Mov. Bar 17-20

Example 2B Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Flute) 1st Mov. Bar 17-20

3) การแก้ไขปรับเสียงในช่วงคู่แปด โดยการยกเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงในช่วงคู่แปด ใน Ex. 3A เป็นการปรับปรับเสียงในช่วงคู่แปด ในห้องที่ 24 จังหวะที่ 1 และ 2 เป็นชุดโน้ตที่ไล่บันไดเสียงขึ้น จากตัวอย่างจะปรับขั้นคู่แปดโน้ตที่มีเสียงต่ำกว่าโน้ต C กลาง (Middle C) เนื่องจากฟลูตไม่สามารถเล่นโน้ตที่ต่ำกว่าโน้ต C กลางได้ (สำหรับเครื่องฟลูตที่เป็นแบบ Low C) ดัง Ex. 3B

Example 3A Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Violin) 1st Mov. Bar 21 -24

Example 3B Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Flute) 1st Mov. Bar 21 -24

กระบวนที่ 2

อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน กุญแจเสียง F ไมเนอร์ มีการกำกับจังหวะ Andante แปลว่า ช้าปานกลาง ลักษณะการประพันธ์ในกระบวนนี้เป็นแบบโพลีโฟนี (Polyphony) ที่มีความนิยมในสมัยบาโรก ทำนองหลักจะมีเพียงหนึ่งทำนองที่จะถูกพัฒนาและปรากฏอยู่ตลอดทั้งกระบวน กระบวนนี้มีตัวอย่างรูปแบบการสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียงดังต่อไปนี้

ใน Ex. 4A เป็นการเลือกใช้เสียงจากโน้ตต้นฉบับที่เป็นการกดนิ้วควบสามสายและสองสายในห้องที่ 71 และ 72 โดยเลือกโน้ต G, G, B Natural และ C เนื่องจากในขั้นคู่ของการกดนิ้วควบสามสายของห้องที่ 71 ในแนวกลางมีโน้ตจร (Accidental) ที่สำคัญคือโน้ต B Natural เดินทางไปหาโน้ต C ของห้องที่ 72 จังหวะที่ 1 ดัง Ex. 4B

Example 4A Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Violin) 2nd Mov. Bar 62 -79

Example 4B Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Flute) 2nd Mov. Bar 62 -79

ใน Ex. 5 เป็นการปรับเสียงในช่วงคู่แปด ในห้องที่ 101 จังหวะที่ 2 โน้ต B แม้สามารถบรรเลงได้ในเครื่องฟลูต Low B แต่ช่วงเสียงมีการกระโดดห่างกันมากเกินไปทำให้มีความยากในการบรรเลง ผู้วิจัยจึงปรับให้ช่วงเสียงไม่กว้างมากเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของประโยคเพลง

Example 5A Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Violin) 2nd Mov. Bar 96-104

Example 5B Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Flute) 2nd Mov. Bar 96-104

กระบวนที่ 3

อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 กำกับจังหวะ Presto แปลว่า เร็วมาก แม้จังหวะจะระบุไว้ในอัตรา 4/4 แต่ผู้แสดงจะนับเป็น 2/2 เนื่องจากทำให้ความลื่นไหลของทำนองมีมากกว่าการนับแบบ 4/4 ในบางห้องอาจนับเป็นหนึ่งจังหวะต่อหนึ่งห้องได้ กระบวนนี้มีตัวอย่างรูปแบบการสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียงดังต่อไปนี้

ใน Ex. 6 ห้องที่ 16 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย ในจังหวะที่ 3 เลือกใช้โน้ต D เนื่องจากอยู่ในแนวบนและเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในห้องนี้ ห้องที่ 17-24 เป็นการปรับเสียงในช่วงคู่แปด

Example 6A Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Violin) 3rd Mov. Bar 15 -24

Example 6B Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Flute) 3rd Mov. Bar 15 -24

ใน Ex. 7 ห้องที่ 26 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย ในจังหวะที่ 1 เป็นขั้นคู่แปดของเสียง A ผู้วิจัยเลือกใช้เสียง A ที่ต่ำกว่า เพื่อความต่อเนื่องในการไล่บันไดเสียงลง

Example 7A Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Violin) 3rd Mov. Bar 25 -28

Example 7B Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Flute) 3rd Mov. Bar 25 -28

ใน Ex. 8 ห้องที่ 52 และ 59 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสอง สาย ห้องที่ 52 เลือกใช้เสียง เนื่องจากโน้ต E♭ เป็นโน้ตจรที่มีความสำคัญและอยู่ในแนวบนที่ต้องการเสียงที่ชัดเจน และห้องที่ 59 เลือกใช้เสียง C เนื่องจากอยู่ในแนวบนที่ต้องการเสียงที่ชัดเจน ผู้วิจัยทดลองฟังการบรรเลงจากเครื่องต้นฉบับที่เป็นไวโอลินจะได้ยินเสียงโน้ต C ชัดเจนที่สุด ห้องที่ 53-55 เป็นการปรับเสียงขึ้นในช่วงคู่แปด

Example 8A Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Violin) 3rd Mov. Bar 52 -62

Example 8B Mendelssohn's Violin Sonata No.1 (Flute) 3rd Mov. Bar 52 -62

สรุป

การเรียบเรียงและวิเคราะห์เทคนิคดังกล่าว เป็นเพียงส่วนหนึ่งของตัวอย่างของเทคนิคที่ได้เรียบเรียงขึ้นในการบรรเลงฟลูต เพื่อให้สอดคล้องและมีความเหมาะสมกับการบรรเลงในแบบฉบับของฟลูตได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผลที่ได้รับคือแนวคิดและวิธีการเรียบเรียงบทเพลงไวโอลินเมื่อนำมาปรับเพื่อให้ฟลูตบรรเลงจะมีการปรับขั้นคู่เสียงที่สูงหรือต่ำเกินไปสำหรับฟลูต ปรับให้ฟลูตสามารถบรรเลงได้ โดยคำนึงถึงความต่อเนื่องและสมดุลเสียงของทำนองเมื่อบรรเลงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น การปรับเทคนิคเฉพาะสำหรับไวโอลิน เช่น การกดนิ้วควบสองสาย นำมาปรับโน้ตโดยวิธีการตัดโน้ตหรือเปลี่ยนเป็นโน้ตสะบัด สอดคล้องกับเทคนิคที่พบในการศึกษาจากบทเพลง *ไวโอลินคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี ไมเนอร์* ประพันธ์โดย ชอง ซิเบลิอุส เรียบเรียงสำหรับฟลูตโดย เดนิส บูเรียคอฟ

ในด้านอรรถาธิบายเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง เป็นการนำบทเพลงเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูตมาศึกษาวิเคราะห์และตีความบทเพลงสำหรับการเผยแพร่ผ่านการแสดงทั้ง 3 ครั้ง ซึ่งบทเพลงเรียบเรียงสำหรับฟลูต *ไวโอลินโซนาตา หมายเลข 1* โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน เป็นหนึ่งในรายการแสดงครั้งที่ 2 และสามารถอธิบายถึงรูปแบบการประพันธ์ เทคนิคการบรรเลงที่ใช้ในบทเพลง เพื่อสนับสนุนการฝึกซ้อมและนำเสนอผ่านการแสดงในแต่ละครั้ง องค์ความรู้ที่ได้จากการแสดงบทเพลงเรียบเรียงคือ การเข้าถึงงานวรรณกรรมสำหรับไวโอลินจากนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง ช่วยขยายขอบเขตของเทคนิคการบรรเลงฟลูตที่มีความยากมากกว่าปกติ เช่น เทคนิคการบรรเลงข้ามสายของไวโอลินที่รวดเร็ว เมื่อบรรเลงด้วยฟลูตต้องใช้การตัดลิ้นควบที่รวดเร็วและการควบคุมเสียงแม่นยำทำให้เกิดการพัฒนาทักษะการบรรเลงและแนวคิดในการฝึกซ้อม รวมถึงองค์ความรู้จากการศึกษาลักษณะการบรรเลงของนักไวโอลินที่มีชื่อเสียง สร้างความเข้าใจศิลปะในการบรรเลงที่ทำให้เสียงดนตรีมีชีวิตผ่านการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านเครื่องดนตรี สร้างความสนใจในการศึกษาค้นคว้าบทเพลงลักษณะนี้ต่อไป

อภิปรายผล

ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ในเรื่องการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับฟลูต โดยคัดเลือกบทเพลง *ไวโอลินโซนาตา หมายเลข 1* โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน เป็นส่วนหนึ่งในรายการแสดงเดี่ยวครั้งที่ 2 มีเทคนิคของการบรรเลงบทเพลงที่หลากหลาย โดยนำข้อมูลจากประสบการณ์มาต่อยอดในการค้นคว้าสืบค้นข้อมูล นำไปสู่การทดลองและปฏิบัติเพื่อให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ในเชิงประจักษ์ ตลอดระยะเวลาการทำวิจัยทำให้เกิดการพัฒนาจากพื้นฐานองค์ความรู้เดิมจากเครื่องดนตรีฟลูตไปสู่

องค์ความรู้ใหม่จากงานการเรียบเรียงบทเพลงและการเข้าถึงผลงานวรรณกรรมจากนักประพันธ์ที่ยิ่งใหญ่ ได้เข้าถึงบทเพลงที่มีคุณค่าจากการนำบทเพลงที่มีการเรียบเรียง โดยนักฟลูตที่มีชื่อเสียงมาบรรเลงและต่อยอด โดยการสร้างสรรค์บทเพลงขึ้น เป็นการขยายขอบเขตจากเครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยมีความชำนาญ กล่าวคือประวัติศาสตร์ของการพัฒนาเครื่องดนตรีฟลูตตลอดยุคศตวรรษที่ 19 ได้ส่งผลไปยังงานการประพันธ์ที่ได้ประพันธ์สำหรับฟลูต ผลจากการพัฒนาเครื่องฟลูตที่ไม่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้ประพันธ์ ทำให้ผลงานการเดี่ยวฟลูตในช่วงต้นยุคโรแมนติกไม่ได้ประพันธ์โดยนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง บทเพลงเดี่ยวมักประพันธ์สำหรับเปียโนหรือไวโอลิน ด้วยเหตุนี้การเข้าถึงงานวรรณกรรมชั้นยอดในลักษณะการเดี่ยวฟลูตจึงขาดหายไป การเรียบเรียงผลงานวรรณกรรมของนักประพันธ์ทำให้เข้าถึงองค์ความรู้ของการบรรเลงไวโอลินเพิ่มขึ้น ช่วยให้เข้าใจด้านความลึกซึ้งของวรรณกรรมและด้านเทคนิคการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะของไวโอลินซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่ทำได้ยากหากจะนำมาปรับใช้กับการบรรเลงฟลูต เพื่อพัฒนาตนเองและนำความรู้ที่ได้ถ่ายทอดให้กับนักฟลูตรุ่นต่อไป ผู้วิจัยพบว่าสิ่งสำคัญที่สุดไม่ใช่การเข้าใจในเทคนิคการบรรเลง แต่เป็นการได้มีโอกาสในการเข้าถึงผู้ประพันธ์และนักดนตรีที่ยิ่งใหญ่ที่ทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวจากบทเพลงผ่านผลงานการประพันธ์ผลงานของศิลปินต่างๆ เหล่านี้ ได้แสดงให้เห็นถึงความงามของเสียงดนตรีทั้งจากการประพันธ์และการถ่ายทอดบทประพันธ์ ซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้รับรู้จะต้องได้รับประสบการณ์จากการเข้าถึงและพิจารณาด้วยตัวเอง

ข้อเสนอแนะ

ในการวิจัยครั้งนี้ช่วยสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสนใจบทเพลงเดี่ยวที่มิใช่เฉพาะเครื่องฟลูตเท่านั้น ยังมีผลงานการประพันธ์ที่มีความสำคัญและความสวยงามของเสียงอยู่อีกมากในทุกๆ เครื่องดนตรี ผู้สนใจควรศึกษาเพิ่มเติมในบทเพลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีทุกชนิด เช่น โซนาตา คอนแชร์โต ที่มีความสำคัญและให้แง่มุมที่แปลกใหม่และเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลง เมื่อศึกษาในแต่ละเครื่องมือเพิ่มขึ้นจะได้รับองค์ความรู้ใหม่ๆ เพิ่มขึ้น เช่น ความรู้ในลักษณะการสร้างเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง วรรณกรรมที่มีอิทธิพลต่อเครื่องดนตรี ตลอดจนประวัติศาสตร์เครื่องดนตรี เพื่อให้เข้าใจและสามารถถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้อย่างถูกต้อง

Bibliography

Anderson, Keith. “Mendelssohn: Works for Violin and Piano (Complete).” Accessed May 5, 2020. https://www.naxos.com

Boerner, Victoria. “Replacement of the Recorder by the Transverse Flute During the Baroque and Classical Periods.” In *2018 Undergraduate Awards*, 10. Dublin: The Global Undergraduate Award, 2018.

Bohnet, Andra Anne Cook. “The Transcription as a Supplement to Nineteenth Century Flute Repertoire.” Ph.D. diss., Texas Tech University, 1985.

Bouriakov, Denis. “Arrangements.” Accessed December 10, 2020. https://www.bouriakov.com

Milan, Susan. “*The Influence of the French School of Flute Playing*.” Accessed May 9, 2020. https://www.susanmilan.com

Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Musical Terms*. 4th ed. Bangkok: Katecarat Press, 2011. (in Thai)

Puangsamlee, Prapassorn. “Exercises to Correct Intonation Problems for Undergraduate Level Flute Quartet Ensemble.” Master's thesis, Mahidol University, 2013. (in Thai)

Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. New York: Schirmer Books, 1966.

บทวิเคราะห์และการตีความบทเพลง คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา โดยอารอน คอปแลนด์

Analysis and Interpretation of Concerto for Clarinet and String Orchestra by Aaron Copland

ภาณุพันธุ์ วัณณกุล*[1] ศศี พงศ์สรายุทธ[2]
Panupan Wannakul,*[1] Sasi Pongsarayuth[2]

Abstract

Analysis and Interpretation of *Concerto for Clarinet and String Orchestra* By Aaron Copland is one of the significance piece of compositions for clarinet literatures in the twentieth century. An archive in itself, a unique representation of the musical characteristic of its time. This piece is part of Panupan Wannakul's Master clarinet recital which aims to study, analyze interpret the music and perform in the recital. This article will focus on composer's biography, background of the song and interpretation. Including performance practice in order to aid the productive practice, the performance preparation and the presentation of the recital.

The result of the research revealed that special feature of the song is development and adaptation of jazz characteristic that inspire to compose this song. Analysis of the melody, harmony, structure, technical passage and interpretation also adaptation of the perfect combination to present classical and jazz music can lead to better quality, precise performance and express this fine composition.

Keywords: Clarinet Concerto / Aaron Copland / Technique of Playing Clarinet

* Corresponding author, email: taffaneo@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: May 1, 2021 / Revised: August 12, 2021 / Accepted: August 19, 2021

บทคัดย่อ

บทวิเคราะห์และการตีความบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา* โดยอารอน คอปแลนด์ มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์และตีความบทเพลง โดยเนื้อหาในบทวิเคราะห์บทเพลงประกอบด้วย การศึกษาประวัติผู้ประพันธ์ ประวัติบทเพลง บทวิเคราะห์ การตีความและเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตที่สำคัญ ตลอดจนแนวทางการเตรียมการและขั้นตอนการฝึกซ้อมที่จะส่งผลให้การแสดงเดี่ยวมีประสิทธิภาพมากขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญในวรรณกรรมของเครื่องดนตรีคลาริเน็ตในยุคศตวรรษที่ 20 ถือเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์และอธิบายดนตรีในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี ทั้งยังเป็นส่วนหนึ่งของการการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตในระดับมหาบัณฑิตของภาณุพันธุ์ วัณณกุล

ผลการวิเคราะห์และตีความบทเพลงสรุปได้ว่าพบลักษณะพิเศษของบทเพลง คือ การพัฒนาและประยุกต์ดนตรีแจ๊สนำมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์บทเพลง การวิเคราะห์รูปแบบทำนอง เสียงประสาน โครงสร้าง และเทคนิคการบรรเลง ตลอดจนนำการตีความมาปรับใช้ในบทเพลง ส่งผลให้การแสดงสามารถถ่ายทอดรายละเอียดต่างๆ และลักษณะพิเศษในการนำเสนอความลงตัวระหว่างดนตรีคลาสสิกและดนตรีแจ๊สให้กับผู้ฟังได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: คลาริเน็ตคอนแชร์โต / อารอน คอปแลนด์ / เทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ต

ประวัติผู้ประพันธ์

อารอน คอปแลนด์[3] (Aaron Copland, ค.ศ.1900-1990) ในเมืองบรูคลิน รัฐนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา คอปแลนด์เริ่มศึกษาดนตรีครั้งแรกในชั้นเรียนเปียโน และได้เรียนรู้เพิ่มเติมจากพี่สาว ต่อมาในปี ค.ศ. 1914 ขณะที่เขามีอายุ 14 ปี คอปแลนด์เริ่มเกิดสนใจการประพันธ์เพลงและเข้าเรียนวิชาการประพันธ์เพลงกับรูบิน โกลด์มาร์ค (Rubin Goldmark, ค.ศ.1872-1936) นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน ต่อมาคอปแลนด์จึงได้เริ่มศึกษาผลงานการประพันธ์เพลงที่ใช้รูปแบบที่ทันสมัยและสร้างสรรค์มากขึ้นอย่างผลงานของโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) โมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937) และอเล็กซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander

[3] Library of Congress, “Biographies Aaron Copland 1900-1990.” accessed February 13, 2021, http://www.loc.gov/item/ihas.200182578.

Scriabin, ค.ศ.1872-1915) ภายใต้การดูแลของโกลด์มาร์ค 4 ปีต่อมาคอปแลนด์ตัดสินใจที่จะเดินทางตามเส้นทางของผู้ประพันธ์เพลงที่เขาศึกษามา จึงได้เดินทางไปทวีปยุโรปเพื่อเป้าหมายทางดนตรี

ในเดือนมิถุนายนปี ค.ศ. 1921 คอปแลนด์ย้ายมาอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศสและเข้าศึกษาในโรงเรียนดนตรีภาคฤดูร้อนของนักเรียนชาวอเมริกัน ต่อมาคอปแลนด์ได้รู้จักกับนาเดีย บูลองเช (Nadia Boulanger, ค.ศ.1887-1979) นักประพันธ์เพลง วาทยากร และครูสอนดนตรีชาวฝรั่งเศส หลังจากที่คอปแลนด์สำเร็จการศึกษาคอปแลนด์ได้ติดตามบูลองเชไปที่ปารีสเพื่อเริ่มศึกษาการประพันธ์เพลงที่บ้านของเธอ ระหว่าง ปี ค.ศ.1921–1924 บูลองเชจึงกลายเป็นหนึ่งในบุคคลที่มีอิทธิพลต่อผลงานเพลงและอาชีพนักประพันธ์เพลงของคอปแลนด์

ปี ค.ศ. 1924 คอปแลนด์ได้กลับมาถึงประเทศสหรัฐอเมริกา เขาได้หมกมุ่นอยู่กับการประพันธ์เพลงสำหรับวงบอสตันซิมโฟนีออร์เคสตรา จากนั้นคอปแลนด์ยังไปทำหน้าที่วาทยากรให้กับวงนิวยอร์กซิมโฟนีออร์เคสตรา ผลตอบรับจากการนำเสนอบทเพลงของเขา ได้ประสบความสำเร็จอย่างต่อเนื่องสำหรับการเริ่มต้นอาชีพนักประพันธ์เพลง หลังจากนั้นก็ได้การยอมรับจากนักประพันธ์ชาวอเมริกันอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้คอปแลนด์และเพื่อนร่วมงานของเขาอย่างโรเจอร์ เซซันส์ (Roger Sessions, ค.ศ.1896-1985) ได้ร่วมจัดคอนเสิร์ตดนตรีร่วมสมัย The Copland–Sessions Concerto for Contemporary Music ในรัฐนิวยอร์กซึ่งมีการจัดขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ.1928–1932 เพื่อให้ผู้ชมผู้ฟังสามารถเข้าถึง ผลงานดนตรีในรูปแบบกลุ่มล้ำยุคของฝั่งยุโรปที่ไม่เคยได้ยินมาก่อนในประเทศสหรัฐอเมริกา เมื่อสหรัฐอเมริกาเข้าสู่สภาวะเศรษฐกิจตกต่ำครั้งใหญ่ในปี ค.ศ.1929 คอปแลนด์ยังคงพยายามที่จะสร้างผลงานที่น่าสนใจให้เป็นผลงานที่สื่อสารและเข้าถึงรสนิยมของผู้เสพดนตรีทุกประเภท คอปแลนด์จึงเปลี่ยนทิศทางของหลักการประพันธ์ กระทั่งถูกวิจารณ์จากนักประพันธ์เพลงด้วยกันว่าผลงานของเขาถือเป็นตัวอย่างของความเรียบง่ายที่กำหนดทิศทางของดนตรีและแรงบันดาลใจ โดยการนำองค์ประกอบต่าง ๆ จากดนตรีพื้นเมืองมาเรียบเรียงเป็นบทเพลงด้วยวิธีการและหลักการนี้ทำให้ผลงานของเขาอย่าง *Appalachian Spring* (1942) และ *The Shaker Tune "Simple Gifts"* (1942) ได้รับรางวัลชนะเลิศในงานพูลิสเซอร์ในปี ค.ศ.1945

ในช่วงบั้นปลายชีวิตของเขาประมาณ ปีค.ศ.1960 คอปแลนด์ยังค้นพบว่าเขายังสามารถทำหน้าที่วาทยากรได้และทำได้ดีกว่าการประพันธ์เพลงเสียอีก โดยในช่วงหลายปีต่อมา แนวทางและรูปแบบการประพันธ์ของเขาดูแปลกไป แทนที่จะสร้างผลงานใหม่ เขาใช้เวลาทบทวนบทเพลง ของตนเอง ช่วงเวลานี้คอปแลนด์ยังต้องอดทนกับอาการป่วยระยะเริ่มต้นของโรคอัลไซเมอร์และรู้สึกท้อ

ที่ไม่สามารถควบคุมความทรงจำได้ ในปีค.ศ.1980 จิตใจของคอปแลนด์ย่ำแย่ลงและเสียชีวิตจากโรคนี้พร้อมกับอาการระบบทางเดินหายใจล้มเหลวในวันที่ 2 ธันวาคม ปีค.ศ.1990 เพียงไม่กี่วันหลังจากวันเกิดวัย 90 ปีของตนเอง

บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา

บทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา*ของคอปแลนด์[4] ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีแจ๊ส โดยได้รับการมอบหมายจาก เบนนี กูดแมน (Benny Goodman, ค.ศ.1909-1986) นักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงโด่งดังติดต่อให้ประพันธ์งานชิ้นนี้ บทเพลงนี้ประกอบด้วย 2 กระบวน แทนที่จะเป็นรูปแบบคอนแชร์โต 3 กระบวนตามรูปแบบเดิม กระบวนแรก “Slowly and Expressively” คอปแลนด์ได้เลือกช่วงเสียงที่ไพเราะของคลาริเน็ตมาใช้เพื่อดึงศักยภาพของเครื่องดนตรีชนิดนี้ออกมา แสดงให้เห็นถึงกลวิธีของเครื่องดนตรีชนิดนี้ที่สามารถบรรเลงผสมผสานกับเครื่องสายได้อย่างลงตัว นอกจากนี้ท่อนคาเดนซาที่เชื่อมทั้ง 2 กระบวนเข้าไว้ด้วยกันก็มีความน่าสนใจ

ในกระบวนที่ 2 “Rather fast” คือท่อนที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สและดนตรีลาตินอย่างมาก คอปแลนด์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากภูมิหลังที่เป็นเอกลักษณ์ของกูดแมนที่สามารถเล่นดนตรีได้ทั้งลีลาคลาสสิกและซวิง ในช่วงที่คอปแลนด์เดินทางไปที่ประเทศบราซิลก็ได้เริ่มทำงานการประพันธ์*คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา* ส่งผลให้กระบวนนี้ มีการนำกลิ่นอายของดนตรีพื้นเมืองที่ได้รับความนิยมในประเทศบราซิลมาผสมผสานและนำไปใช้เป็นพื้นผิวทางดนตรีของกระบวนได้อย่างน่าสนใจ ในท่อนจบของคอนแชร์โตบทนี้ จบลงด้วยท่อนโคดาที่ใช้เทคนิคการรูดเสียงอย่างต่อเนื่องและคลอบคลุมถึงสองช่วงเสียงของคลาริเน็ต

กูดแมนได้เปิดการแสดงคอนแชร์โตบทนี้เป็นครั้งแรกในปี ค.ศ.1950 ผ่านรายการวิทยุร่วมกับวงเอ็นบีซีซิมโฟนีออร์เคสตรา คอปแลนด์ยังกล่าวอีกว่าตนรู้สึกพอใจที่จะประพันธ์คอนแชร์โตบทนี้ และยอมรับว่าตนเองไม่เคยคิดที่จะประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตเลย หากไม่ได้รับการมอบหมายและไม่ได้คำปรึกษาจากกูดแมน แต่อย่างไรก็ตามกูดแมนก็ได้ทำการปรับเปลี่ยนโน้ตเพลงบางส่วนและปรับประโยคเพลงบางประโยคของคลาริเน็ตในผลงานชิ้นนี้เพื่อที่จะสามารถให้บรรเลงได้ง่ายขึ้นนั้นเอง

[4] Christian Baldini, “Copland: Clarinet Concerto,” accessed February 13, 2021, http://art.ucdavis.edu/post/copland-clarinet-concerto.

วัตถุประสงค์

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์และตีความบทเพลง โดยเนื้อหาการวิจัยประกอบด้วย บทวิเคราะห์ การตีความและเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตที่สำคัญ พัฒนาการและการผสมผสานระหว่างดนตรีคลาสสิกและดนตรีแจ๊ส โครงสร้างการประพันธ์ดนตรีฝั่งอเมริกันในยุคศตวรรษที่ 20 ความเชื่อมโยงและอิทธิพลที่มีผลต่อแนวคิดการประพันธ์ดนตรีที่อยู่ร่วมสมัยกัน

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา* โดยอารอน คอปแลนด์ ในด้านการตีความบทเพลง รวมทั้งภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์โครงสร้าง เสียงประสานและลักษณะการประพันธ์ โดยกำหนดการนำเสนอตัวอย่างโดยใช้ระดับเสียงแท้ (Concert Pitch) กับตัวอย่างที่มีแนวบรรเลงประกอบและใช้การทดเสียง (Transposition) กับตัวอย่างของแนวคลาริเน็ต ตลอดจนแนวทางการเตรียมการและขั้นตอนการฝึกซ้อมสำหรับการแสดงเดี่ยว

บทวิเคราะห์

บทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา* ทั้ง 2 กระบวนนี้มองผิวเผินอาจจะดูเหมือนหรือเลียนแบบความเป็นเพลงบลูส์เอาไว้ แต่อย่างไรก็ตามในบทเพลงยังไม่มีกฎของโน้ตบลูส์เลยอย่างเช่นการใช้โน้ตแฟล็ตสามและแฟล็ตหกในกลุ่มของทำนอง นอกจากการใช้จังหวะที่เร็วมากแล้ว ผู้ที่ศึกษาจำนวนไม่น้อยก็ยังเกิดคำถามไปยังคอปแลนด์ว่าทำไมเขาถึงใช้สำเนียงแจ๊สในการประพันธ์คลาริเน็ตคอนแชร์โตบทนี้ ในปี ค.ศ.1948 สิ่งที่น่าจะเป็นไปได้คือการประพันธ์ขึ้นมาสำหรับ “King of Swing” เขาจึงตัดสินใจเลือกใช้รูปแบบการประพันธ์ดนตรีฝั่งอเมริกันผสมผสานด้วยดนตรีแจ๊ส ซึ่งเหมาะสมกับรูปแบบการบรรเลงที่ดีที่สุดของกูดแมน โดยที่คลาริเน็ตคอนแชร์โตบทนี้มีโครงสร้างและรูปแบบทั้ง 2 กระบวนไม่ติดกัน แต่ถูกคั่นด้วยท่อนคาเดนซาที่ปรากฏขึ้นแทนที่ท่อนจบของกระบวนแรกนั่นเอง ใน Table 1 นี้จะอธิบายโครงสร้างของบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา* ให้เห็นอย่างชัดเจน โดยคำนึงถึงมิติที่ใหญ่ที่สุดของบทเพลง ดังนี้

Table 1 Overall structure of Concerto for Clarinet and String Orchestra By Aaron Copland.[5]

Movement	Tempo and Meter	Form	Tonality
I (mm.1-115)	Slowly and Expressively 3/4 (Tempo = 69)	A B A'	C
Cadenza			
II (mm.118-507)	Rather fast 2/4 (Tempo = 120-126)	Free Rondo	Db – C

การกระจายทำนองระหว่างวงออร์เคสตราและเครื่องดนตรีที่ใช้แสดงเดี่ยว ในหลายครั้งเมื่อผู้แสดงเดี่ยวและวงออร์เคสตราบรรเลงพร้อมกันทั้งสองส่วนจะผลัดกันทำหน้าที่นำเสนอวัตถุดิบที่นำมาใช้อย่างประณีตและมีลำดับขั้นตอน บ่อยครั้งที่การผสมผสานแนวทำนองหรือจังหวะที่เล่นซ้ำอย่างตรงไปตรงมาในวงออร์เคสตราลักษณะนี้ จะมาพร้อมเนื้อเสียงที่บางมากของวงเล็ก บนแนวคิดนี้ที่ให้ผู้วิจัยนำเสนอทำนองสลับกับวงใหญ่เพื่อสร้างบรรยากาศให้เกิดความเข้มของเสียงที่แตกต่างกันได้จึงทำให้เกิดเป็นคอนแชร์โตกรอสโซ ตามแบบฉบับจากยุคบาโรกมากกว่าที่จะเป็นผลงานการแสดงเดี่ยวจากยุคศตวรรษที่ 18 และ 19

ลักษณะเฉพาะของแนวทำนองและจังหวะ คือ การนำองค์ประกอบเล็กๆ มาใช้ อย่างเช่น การย้ำทำนองอย่างสม่ำเสมอและพัฒนาทำนองด้วยการพลิกจังหวะ การเน้นเสียง การเปลี่ยนกลุ่มช่วงเสียง และการเพิ่มเสียงใหม่ๆ เข้าไปในโมทีฟซึ่ง บ่งบอกการนำเสนอความซับซ้อนของเสียงประสานมากขึ้นตามการดำเนินของทำนองหลัก ทั้งหมดคือจุดเด่นในลักษณะทำนองของคอปแลนด์

[5] Bruce Bullock, "Aaron Copland's Concerto for Clarinet : A Lecture Recital, Together with Three Recital of Music by Mozart, Rossini, Shumann, Bramhs, and Contemporary European and North American Composer" (D.M.A. diss., North Texas State University, 1971), 10.

ลักษณะเฉพาะของเสียงประสาน เสียงประสานในบทเพลงจะมีการเน้นศูนย์กลางอยู่ที่กุญแจเสียงหลัก แต่ก็ไม่ได้เป็นปกติเสมอไป มีการใช้สีสันของเสียงที่มีความกระด้าง และการย้ำและซ้ำของเสียงอย่างตรงไปตรงมา ควบคู่กับซ้ำแนวทำนองและเปลี่ยนจังหวะในคอร์ด คอนแลนป์ยังพึงพอใจที่ลบเสียงที่จำเป็นในคอร์ดอย่างเช่นโน้ตตัวที่ 3 ในทรัยแอด เขายังใช้ โน้ตตัวที่ 7 9 และ 11 ที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดมาใช้ในคอร์ดเช่นกัน โครงสร้างของคอร์ดไดอาโทนิกพื้นฐานกับการยืมโน้ตจากโมดอื่นอย่างอิสระและการขยายโครงสร้างคอร์ด ทั้งหมดคือลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นมากของกระแสอิมเปรชัน ที่สุดแล้วรูปแบบลักษณะเฉพาะเหล่านี้จะสามารถพบได้ใน 19 ห้องแรกของบทเพลงบทนี้

พบลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจหลายตำแหน่ง โดยตั้งแต่ห้องที่ 1 ที่มีการใช้แนวซ้ำยืนพื้นในช่วงเสียงต่ำก่อนจะเข้าสู่โมทีฟหลักของทำนองในห้องที่ 4 และพบโน้ตนอกคอร์ดประเภทโน้ตพิง (Appoggiatura) ห้องเดียวกัน จากนั้นพบโน้ตเคียงบน (Upper Neighboring Tone) ห้องที่ 6 และพบโน้ตสลับ (Changing Tone) ห้องที่ 7 และโน้ตตัวที่ 9 ในห้องที่ 8 นอกจากนี้ยังมีโน้ตยืมจากโมดอื่นอีก 4 ตำแหน่ง ในห้องที่ 11 12 15 และ 16 (Ex.1)

Example 1 Ostinato figure and Non-Chord Tone, First Movement, mm. 1-19.

กระบวนที่ 1 มีทำนองหลักอยู่ 2 ทำนอง หลังจากที่คลาริเน็ตขับทำนองหลักที่ 1 ออกมาเหนือแนวซ้ำยืนพื้นที่คลออยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ของคลาริเน็ต ทำนองหลักที่ 2 เริ่มเข้ามาที่ห้อง

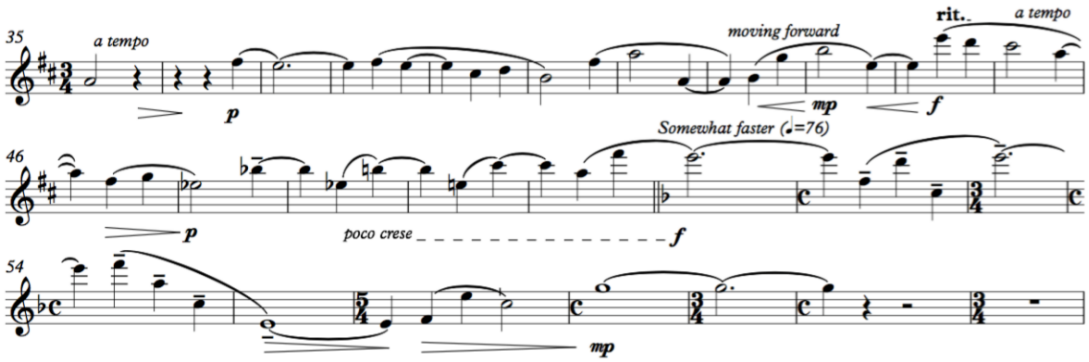
ที่ 25 ทั้งสองทำนองมีการใช้ระบบหลากกุญแจเสียง (Polytonality) ในเวลาเดียวกัน ระหว่างบันไดเสียง B♭ เมเจอร์ และ C เมเจอร์ของคลาริเน็ต (Ex.2 and 3)

Example 2 Polytonality in Theme A, First Movement, mm. 4-15.

Example 3 Polytonality in Theme B, First Movement, mm. 25-29.

ทำนองหลักที่ 1 กลับมาในห้องที่ 35 จากนั้นเกิดการเปลี่ยนให้จังหวะเร็วขึ้นเล็กน้อยบนบันไดเสียง F เมเจอร์ของคลาริเน็ต ในห้องที่ 51 จากนั้นเดินหน้าเร็วขึ้น และนำกลับมาสู่จังหวะแรกเริ่ม แต่ก็ค่อนข้างที่จะสั้นกว่าช่วงแรกดำเนินทำนองผ่านกุญแจเสียง D เมเจอร์ และ F เมเจอร์ของคลาริเน็ต (Ex.4)

Example 4 Return of Theme A, First Movement, mm. 35-60.



จากนั้นเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงหลักในห้องที่ 105 เข้าสู่ส่วนของช่วงเชื่อมระหว่าง 2 กระบวนของบทเพลงในห้องที่ 115 เป็นต้นไป นำไปสู่ท่อนคาเดนซา หรือ ช่วงเดี่ยว ที่ให้ความเป็นอิสระทั้งอัตราความเร็วและรูปแบบการบรรเลง เพียงแต่มีการกำหนดคำสั่งแผ่วเบาและเพ้อฝัน (Softly, Dreamily) ไว้ในช่วงแรกเพื่อเป็นการย้อนความทำนองหลักที่ 1 และพัฒนาเป็นทำนองถัดไป โดยการแปรทำนองหลัก และการเปลี่ยนจังหวะ เป็นต้น (Ex.5)

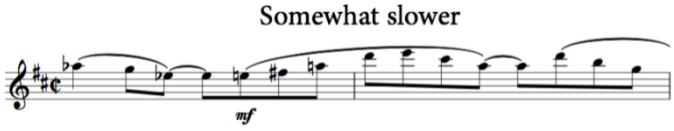
Example 5 First Cadenza, First Movement, start at mm. 115.

คาเดนซา หรือ ช่วงเดี่ยว ประกอบไปด้วย อาร์เปโจ หรือโน้ตแยก (Arpeggio) และรูปร่างของบันไดเสียงจำนวนมาก โดยที่บางส่วนจะได้ยินในช่วงจบของกระบวนด้วย รูปแบบของทำนองและหน่วยย่อยของทำนองที่เป็นที่คุ้นเคยจะถูกนำเสนอในท่อนนี้ พร้อมกับหน่วยย่อยของทำนองจะถูกคั่นและสลับด้วยจังหวะขัด โดยโมทีฟ (Motif) ที่สำคัญจากช่วงเดี่ยวนี้จะนำไปสู่การสร้างทำนองหลักที่ 2 3 และ 5 ในกระบวนที่ 2 ดังปรากฏใน Table 2

Table 2 Cadenza motive compare to theme B, C and E in the second movement.[6]

Theme	Tonality	Motive form Cadenza
Theme B	D	Cadenza motive compare to theme B in the second movement.

[6] Ibid., 18-19.

Theme C	E	 Cadenza motive compare to theme C in the second movement.
Theme E	G	 Cadenza motive compare to theme E in the second movement.

กระบวนที่ 2 ในช่วงเริ่มต้นของกระบวน คลาริเน็ตเข้ามาด้วยหน่วยทำนองหลักที่ 1 โดยภาพรวมของทำนองนี้เกิดจากการพัฒนาของรูปแบบทำนองจากส่วนนำเสนอของดนตรีประกอบในกระบวนนี้ โดยที่มีบันไดเสียง E♭ เมเจอร์ของคลาริเน็ตเป็นกุญแจเสียงหลักในส่วนนี้ (Ex.6)

Example 6 Theme A, second movement, mm. 158-162.

ทำนองหลักที่ 2 มาจากโมทีฟที่พบในคาเดนซาหรือช่วงเดี่ยว ปรากฏขึ้นเพียงสั้นๆ ใน Transition หรือช่วงเชื่อมทำนอง โดยมีการเปลี่ยนจังหวะ จาก 2/2 เป็น 3/4 และ ใช้ลักษณะจังหวะหลายรูปแบบ อย่างเช่น มี 2 กลุ่มจังหวะที่อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 และอยู่บนบันไดเสียง D เมเจอร์ของคลาริเน็ต (Ex.7)

Example 7 Meter change to Theme B, second movement, mm. 175-185.

ทำนองหลักที่ 3 ปรากฏขึ้นในห้องที่ 187 พร้อมด้วยการกลับมาของอัตราจังหวะ 2/2 และเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น E เมเจอร์ของคลาริเน็ต โดยวัตถุดิบในท่อนนี้ได้รับมาจากท่อนคาเดนซา หรือช่วงเดี่ยว และ มีโมทีฟของจังหวะขัดที่พัฒนาในรูปแบบทั่วไปที่สะสมมาก่อนหน้า (Ex.8)

Example 8 Theme C, second movement, mm. 187-189.

ทำนองหลักที่ 4 ปรากฏขึ้นห้องที่ 269 โดยอยู่ในจังหวะที่เร็วขึ้นของท่อนนี้ โดยมีการกำหนดให้ค่าของโน้ตตัวดำในอัตราจังหวะ 2/2 จากช่วงที่ผ่านมามีค่าเท่ากันกับค่าของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในอัตราจังหวะ 3/4 (Ex.9)

Example 9 Theme D, second movement, mm. 269-273.

การเปลี่ยนอารมณ์อย่างทันทีในจุดนี้ทำให้คลายความตึงเครียดจากช่วงที่ผ่านมา พร้อมกับการเปลี่ยนกุญแจเสีย G เมเจอร์ของคลาริเน็ต เข้าสู่ทำนองหลักที่ 5 ด้วยรูปแบบและสำเนียงของความเป็นดนตรีแจ๊สซึ่งเคยอ้างไว้ก่อนหน้านี้ (Ex.10)

Example 10 Theme E, second movement, mm. 296-300.

โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ต้องบรรเลงให้เกิดความรู้สึกพิเศษเสมือนโน้ตจังหวะนั้นได้เข้าไปเป็นจังหวะหนักที่อยู่อัตราจังหวะ 3 ในห้องที่ 308 เป็นหนึ่งสิ่งที่คอปแลนด์ชื่นชอบ โดยในจังหวะถัดมาในทำนองนี้มีการนำเอาลักษณะเฉพาะของจังหวะรุมบา จังหวะเต้นรำแบบลาตินที่มีลักษณะคล้ายกับจังหวะวอลทซ์แต่มีอัตราที่เร็วกว่ามาใช้เช่นกัน (Ex.11)

Example 11 Theme E (Rumba Motif), second movement, mm. 308-310.

ทำนองหลักที่ 2 กลับมาในห้องที่ 331 ตามด้วยช่วงเชื่อมที่อยู่ในพื้นจังหวะแบบรุมบาจากทำนองหลักที่ 5 ใช้กุญแจเสียง E♭ เมเจอร์ของคลาริเน็ต ในห้องที่ 335 บทเพลงจะดำเนินทำนองผ่านกุญแจเสียง F เมเจอร์ของคลาริเน็ต ท้ายที่สุดทั้งสองส่วนของทำนองหลักที่ 5 จะผลัดหมุนเวียนกันอย่างอ่อนโยน (Ex.12)

Example 12 Transitional theme in rumba motif from theme E mm. 331-339.

จังหวะที่คล้ายกับทำนองหลักที่ 4 จะปรากฏขึ้นในห้องที่ 379 กับความเงียบของของคลาริเน็ตไปถึงจำนวน 33 ห้อง จังหวะขัด การเน้นเสียงโดยทันที และการใช้เสียงประสานที่กระด้างดำเนินต่อไปถึงห้องที่ 430 จึงพบเจอการซ้ำยืนพื้นของรูปแบบจังหวะฌาลส์สตัน (Charleston)[7]

[7] Ibid., 23.

รูปแบบจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตตัวดำประจุดตามด้วยโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น ที่ให้อรรถรสและเป็นที่นิยมในดนตรีแจ๊ส เพื่อเข้าสู่ทำนองใหม่ ในขณะเดียวกันคลาริเน็ตก็ตอบโต้กลับด้วยการใช้จังหวะขัดในแนวของตนเองและสวนกลับด้วยการย้ำโน้ตที่มีสำเนียงที่ชัดเจนในระดับเสียงสูงอย่างรวดเร็ว (Ex.13)

Example 13 Charleston ostinato, second movement, mm. 430-432.

กุญแจเสียง C เมเจอร์ที่ใช้ในช่วงสรุปของบทเพลงเกิดขึ้นในห้องที่ 441 ได้กำหนดให้ค่าของโน้ตตัวดำในอัตราจังหวะ 4/4 ก่อนหน้านี้ให้มีค่าเท่ากันกับโน้ตตัวขาวในอัตราจังหวะ 2/2 จากนั้นปรากฏรูปแบบจังหวะบูกีวูกี (Boogie – Woogie)[8] การซ้ำยืนพื้นทั่วไปที่ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตภายในห้องและเรียงเสียงกันในรูปแบบที่คล้ายการเดินเบส ส่วนย่อยของโน้ตเขบ็ตที่ใช้ระดับเสียงสูงและการเดินทำนองเบสที่แข็งแรงคือลักษณะเฉพาะของรูปแบบจังหวะบูกีวูกี (Ex.14)

Example 14 “Boogie – Woogie” ostinato, second movement, mm. 441-442.

[8] Grace Young, “Bookie-Wookie,” accessed February 20, 2021, http://www.britannica.com/art/boogie-woogie

การขยายของจังหวะ ปรากฏขึ้นห้องที่ 491 หลังจากมีการเข้ามาของการซ้ำยืนพื้นก่อนหน้า เพื่อสร้างอารมณ์ให้ตึงขึ้น โดยคลาริเน็ตจะบรรเลงทำนองก่อนหน้าด้วยสำเนียงที่คมชัดในอัตราความเร็วเดิมและเพิ่มความเข้มของเสียงให้มากขึ้นอย่างมีพลังด้วยคำสั่ง (Forcefully) เข้าสู่รูปแบบจังหวะฌาลส์สตัน (Ex.15)

Example 15 Charleston rhythm in Clarinet part, second movement, mm. 490-492.

ในห้องที่ 501 ทั้งหมดนี้คือการขับขานตัวโน้ตทั้ง 7 ของกลุ่มเสียงกัด (Clusters) คือกลุ่มโน้ตตั้งแต่ 3 ตัวขึ้นไป มีขั้นคู่เสียงกระด้าง โดยเฉพาะคู่ 2 เป็นส่วนประกอบ โดยกระจุกกันอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ของบทเพลง เป็นที่นิยมในยุคศตวรรษที่ 20 และยังส่งอิทธิพลมาถึงดนตรีแจ๊สเช่นกัน (Ex.16)

Example 16 Cluster chord, second movement, mm. 501.

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการขยายของอัตราจังหวะในช่วงถัดมาให้ช้าลงและบทเพลงจบลงด้วยการใช้เทคนิคการรูดเสียงที่ครอบคลุมถึงสองช่วงเสียงของคลาริเน็ต (Ex.17)

Example 17 Glissando, second movement, mm. 506-507.

การตีความและเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตที่สำคัญ

การนำบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา*บทนี้มาแสดง มีหนึ่งในสิ่งที่ตัดสินคุณภาพของการบรรเลงได้นั้นคือการตีความแบบดนตรีแจ๊ส ซึ่งเป็นเรื่องที่สำคัญมากในการตีความเพื่อจดจำว่าในบทเพลงมีการนำเสนอสำเนียงดนตรีแบบลาตินอเมริกัน เช่นเดียวกันกับสำเนียงแจ๊สที่มีการยืมมาใช้และรวมอยู่ในโครงสร้างทางดนตรีที่ซับซ้อน บางทีอาจไม่เหมาะสมที่จะใช้การบรรเลงแบบซวิงตั้งแต่ต้นจนจบ โดยที่เทคนิคที่นิยมนำมาใช้กับบทเพลงนี้ จากการตีความแบบดนตรีแจ๊สที่ใช้ในการแสดงคือการใช้วิบราโต (Vibrato) ให้มากกว่าปกติ และการเพิ่มค่าโน้ตประจุดในจังหวะให้เกิดความยาวมากขึ้น นอกจากนี้การเพิ่มค่าโน้ตประจุดนี้จะทำให้การบรรเลงไหลลื่นได้มากกว่าการบรรเลงโน้ตตามจังหวะเดิมที่เขียนอย่างเที่ยงตรง ทำให้ผู้ฟังได้ยินสำเนียงที่ดีส่งผลให้ผู้บรรเลงคลาริเน็ตใช้เทคนิคการตัดลิ้นที่ง่ายกว่าเดิมได้เช่นกัน (Ex.18)

Example 18 Swing rhythm in dotted note, second movement, mm. 319-322.

แนวทางการเตรียมการและขั้นตอนการฝึกซ้อม

ขั้นเตรียมการ

1. จัดหาโน้ตเพลงที่จะใช้ในการบรรเลง
2. หาข้อมูล ประวัตินักประพันธ์ ประวัติบทเพลง เพื่อใช้ในการวิเคราะห์
3. จัดหาซีดี หรือ ไฟล์เสียงที่ได้รับการบันทึกเสียงจากนักคลาริเน็ตที่มีชื่อเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งบันทึกเสียงการบรรเลงของเบนนี กูดแมน เป็นหลักเพื่อใช้ฟังและสร้างแนวในทางการบรรเลง

ขั้นตอนการฝึกซ้อม

1. เริ่มจากการฝึกลมให้ความยาวมากขึ้น เพื่อใช้ในการบรรเลงประโยคเพลงในกระบวนที่ 1 และควบคุมลมให้ได้การบรรเลงที่สวยงามและตรงตามลักษณะเฉพาะในบทเพลง

2. ฝึกซ้อมจากประโยคเพลงในท่อนคาเดนซาหรือช่วงเดี่ยวให้เกิดความชำนาญ และคล่องแคล่ว

3. ฝึกซ้อมบันไดเสียงและอาร์เปโจ ที่เกิดขึ้นในช่วงเดี่ยวเพื่อช่วยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างนิ้วและการตัดลิ้นให้ดีขึ้น

4. ซ้อมกระบวนที่ 2 ในจังหวะที่ช้า ให้ความสำคัญกับสำเนียงอย่างละเอียดรวมถึงความเข้มของเสียงเป็นหลักสำคัญ เพื่อย้ำเตือนความจำของร่างกายและสมองให้จดจำสิ่งที่จำเป็นในกระบวนนี้

5. ฝึกซ้อมการใช้วิบราโตให้มากกว่าปกติและการเพิ่มค่าโน้ตประจุดในท่อนที่มีการใช้สำเนียงของดนตรีแจ๊สเพื่อให้เกิดความแตกต่างในบทเพลง

6. ฝึกซ้อมเทคนิคต่าง ๆ เช่น เทคนิคการรูดเสียง โน้ตโอเวอร์โทน

7. กำหนดวันซ้อมกับเปียโนบรรเลงประกอบ บันทึกเสียงขณะฝึกซ้อมเพื่อนำกลับมาฟังซ้ำและวิเคราะห์แก้ไขในสิ่งที่บกพร่อง

บทสรุป

จากการศึกษาบทวิเคราะห์และตีความบทเพลง*คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ตและวงสตริงออร์เคสตรา* โดยอารอน คอปแลนด์ ผู้วิจัยควรประเมินความสามารถของตนเองก่อนที่ทำการแสดง จากนั้นจึงวางแผนการฝึกซ้อมให้กับเหมาะสมกับช่วงเวลารวมถึงการเตรียมพร้อมด้านร่างกายและจิตใจที่ต้องแบกรับแรงกดดันที่จะนำมาซึ่งความตึกเครียด และปรับสภาพให้อยู่สภาวะปกติให้เร็วที่สุดในวันและเวลาแสดงจริง นอกจากนี้ผู้วิจัยควรศึกษาและให้ความสำคัญกับแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) อย่างละเอียดเพราะจะมีส่วนช่วยให้เกิดความผิดพลาดน้อยที่สุด การสังเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาการปฏิบัติเครื่องดนตรีกับอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงคลาริเน็ต เพื่อให้ได้มาซึ่งเทคนิค ลีลาการบรรเลง ที่ได้มาตรฐาน รวมทั้งศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์ ประวัติบทเพลง รูปแบบการประพันธ์ที่ใช้ในบทเพลง เพื่อนำมาสนับสนุนการฝึกซ้อมซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงเดี่ยวได้เป็นอย่างดี

การวิจัยครั้งนี้ยังส่งผลให้เกิดแนวทางในการฝึกซ้อมการแสดงอย่างมีคุณภาพและสามารถต่อยอดในการแสดงครั้งต่อไปได้ เป็นประโยชน์แก่ผู้สนใจศึกษาวิธีการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตใน

บทเพลงนี้ นำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงเดี่ยวของตนเอง และนำไปเผยแพร่ เพื่อใช้ในการศึกษาวิชาดนตรีสำหรับนักเรียนดนตรีได้ตามสมควร

Bibliography

Baldini, Christian. “Copland: Clarinet Concerto.” Accessed February 13, 2021. http://art.ucdavis.edu/post/copland-clarinet-concerto.

Bullock, Bruce. “Aaron Copland's Concerto for Clarinet : A Lecture Recital, Together with Three Recital of Music by Mozart, Rossini, Shumann, Bramhs, and Contemporary European and North American Composer.” D.M.A. diss., North Texas State University, 1971.

Library of Congress. “Biographies Aaron Copland ,1900-1990.” Accessed February 13, 2021. http://www.loc.gov/item/ihas.200182578.

Maneewong, Prapanpong. “Graduate Clarinet Recital.” M.M. diss., Silpakorn University, 2015. (in Thai)

Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Music.* 3rd ed. Bangkok: Karakate, 2009. (in Thai)

————. *Music Theory.* 8th ed. Bangkok: Karakate, 2008. (in Thai)

Young, Grace. “Bookie-Wookie.” Accessed February 20, 2021, http://www.britannica.com/art/boogie-woogie.

กรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ

Process of Making Bamboo Ranad-ek Keys by Master Kriangsak Roengsiri

วรัตถ์ พงษ์เกลี้ยง*[1] บุษกร บิณฑสันต์[2]
Warat Phongkliang*[1] Bussakorn Binson[2]

Abstract

The thesis “Process of making bamboo Ranad-ek keys by Master Kriangsak Roengsiri” sought to investigate the biography and process of making bamboo Ranad-ek keys. Furthermore, to examined the factors that influence the sound quality of Master Kriangsak Roengsiri's bamboo Ranad-ek keys. According to the findings of the research, Master Kriangsak Roengsiri studied the making of Ranad-ek keys from his father-in-law, Master Chor wutracha, and observed the works of many artisans. He now works as a Ranad-ek keys artisan as well as a farmer. According to the research, Master Kriangsak Roengsiri's process of making bamboo Ranad-ek keys included 17 steps. There were bamboo selection, segmentation, cutting, soaking, drying, size selection, making bamboo into a bar, side modification, draw pattern lines, draw lines to prepare for the drilling hole. Nail for preparing a drilling hole, removing the head and bottom, drilling a hole for a rope to be threaded, below decoration, scoop lines beneath the keys, lead sticking, sound tuning, and polishing. The final step was to paint, polish, and wax the surface. Each step necessitated attention to detail and craftsmanship experience, which influenced the sound quality of the bamboo Ranad-ek keys.

Keywords: Instrument Making / Bamboo Ranad-ek Keys / Kriangsak Roengsiri

* Corresponding author, email: nooksuan132@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

[2] ศาสตราจารย์ กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] Prof., Board member, Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Received: June 9, 2021 / Revised: July 25, 2021 / Accepted: July 30, 2021

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “กรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและกรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ และเพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ ผลการวิจัยพบว่าช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ ศึกษาการเหลาผืนระนาดจากช่างช่อ วุฒิราชา ประกอบกับการสังเกตผลงานของช่างหลาย ๆ ท่าน ปัจจุบันประกอบอาชีพช่างเหลาผืนระนาดควบคู่กับการทำเกษตรกรรม จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ พบว่ามีขั้นตอนทั้งหมด 17 ขั้นตอน ได้แก่ การคัดเลือกไม้ไผ่ การแบ่งปล้องไม้ไผ่ การผ่าไม้ไผ่ การแช่ไม้ไผ่ การผึ่งไม้ไผ่ การจำแนกไม้ตามขนาด การจับผืน การปรับข้าง การทาบกระสวนตีเส้น การตีเส้นเตรียมเจาะรู การตอกตะปูเตรียมเจาะรู การตัดหัวท้าย การเจาะรูร้อยเชือก การแต่งหัวท้ายใต้ท้องและตีเส้นเตรียมปาดท้อง การติดตะกั่ว การปาดท้องเทียบเสียงและขัด และการลงสี ขัดและลงแว็กซ์ โดยแต่ละขั้นตอนต้องอาศัยความพิถีพิถันประกอบกับประสบการณ์ทางเชิงช่าง ซึ่งเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงของผืนระนาดเอกไม้ไผ่

คำสำคัญ: การสร้างเครื่องดนตรี / ผืนระนาดเอกไม้ไผ่ / ช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ

บทนำ

“ช่าง” ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 หมายถึง “ผู้ชำนาญในการฝีมือหรือศิลปกรรมอย่างใดอย่างหนึ่ง และอีกความหมายหนึ่งคือ มีนิสัยชอบในทางใดทางหนึ่ง”[3] เมื่อพิจารณาความหมายของคำว่า “ช่าง” ทั้งสองความหมายแล้ว ผู้วิจัยเห็นว่าทั้งสองความหมายนั้นมีความสัมพันธ์กันอยู่นั่นคือการจะเป็นผู้ชำนาญในการฝีมือหรือศิลปกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งนั้นต้องอาศัยจากการมีนิสัยในการชอบสิ่งใดสิ่งหนึ่งก่อน เมื่อมีความชอบแล้วจึงฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ เพราะหากฝึกฝนสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยปราศจากความชอบหรือใจรักแล้วก็อาจล้มเลิก

[3] Royal Society of Thailand, *The Royal Institute Dictionary 2011* (Bangkok: Royal Society of Thailand, 2013), 373. (in Thai)

ความตั้งใจลงได้โดยง่าย ดังนั้นผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่า “ช่าง” เป็นอีกหนึ่งวิชาชีพที่ควรค่าแก่การยกย่อง เพราะต้องอาศัยใจรักและความอดทนในการฝึกฝนทักษะจนเกิดความชำนาญอันก่อให้เกิดผลงานที่มีความประณีต โดยเฉพาะช่างผู้สร้างเครื่องดนตรีไทยนั้นจะต้องมีความละเอียดอ่อนในการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาอย่างบรรจง เนื่องจากเครื่องดนตรีไทยนั้นนอกจากลักษณะทางกายภาพที่มีความวิจิตรสวยงามแล้ว ยังต้องคำนึงถึงคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีกด้วย ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่าช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างมากต่อวงการดนตรีไทย เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ดีนั้นย่อมส่งผลให้เกิดความไพเราะในการบรรเลง

ในปัจจุบันช่างที่สร้างเครื่องดนตรีไทยมีจำนวนมาก โดยช่างแต่ละท่านล้วนมีความเชี่ยวชาญในการสร้างเครื่องดนตรีไทยที่แตกต่างกัน ได้แก่ ช่างเครื่องหนัง ก็จะมีความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับการสร้างเครื่องหนังไทย เช่น กลองแขก ตะโพน กลองทัด กลองสองหน้า เป็นต้น ช่างเครื่องสาย ก็จะเชี่ยวชาญเกี่ยวกับการสร้างเครื่องสายไทย เช่น ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย เป็นต้น ช่างระนาด ก็เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการสร้างระนาดเอก ระนาดทุ้ม นอกจากนี้ยังมีช่างที่สามารถสร้างเครื่องดนตรีได้หลายประเภท อาจกล่าวได้ว่าสามารถสร้างได้ทุกประเภทเลยก็ว่าได้ เนื่องจากช่างผู้มีทักษะทางเชิงช่างแล้วนั้น การที่จะเรียนรู้วิธีการสร้างเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ นั้นคงเป็นเรื่องที่ไม่ยากจนเกินไป จากที่กล่าวมาแล้วจะสังเกตได้ว่ามีช่างจำนวนไม่น้อยที่สามารถสร้างเครื่องดนตรีไทยได้ หากแต่ช่างผู้มีฝีมือในการสร้างเครื่องดนตรีไทยให้ออกมามีคุณภาพสูงนั้นมีไม่มากนัก ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญของช่างเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ ซึ่งถือได้ว่าเป็นช่างอีกท่านหนึ่งที่มีความสามารถในการสร้างผืนระนาดทุ้มและระนาดเอกได้อย่างมีประสิทธิภาพ

นายเกรียงศักดิ์ เริงศิริ หรือช่างจ๊อด ปัจจุบันอายุ 48 ปี มีประสบการณ์ในการสร้างผืนระนาดเอก และระนาดทุ้มมาอย่างยาวนานกว่า 14 ปี อีกทั้งผืนระนาดเอกของนายเกรียงศักดิ์ เริงศิริ เคยได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 2 จากการประกวดผืนระนาดเอกในปี พ.ศ. 2551 ซึ่งจัดโดยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ นอกจากนี้ ในปี พ.ศ. 2560 มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครได้ให้นักศึกษามาฝึกฝนและเรียนรู้การสร้างผืนระนาดเอกและระนาดทุ้มจากนายเกรียงศักดิ์ เริงศิริ และในปี พ.ศ. 2561 มหาวิทยาลัยบูรพาได้มีการเก็บบันทึกข้อมูลการสร้างผืนระนาดเอกและระนาดทุ้มของนายเกรียงศักดิ์ เริงศิริ[4] จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่านายเกรียงศักดิ์ เริงศิริ เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการสร้างผืนระนาดเอกและระนาดทุ้มเป็นอย่างมาก โดยมีผลงานเป็นที่ประจักษ์

[4] Kriangsak Roengsiri, Interview (February 15, 2020).

ซึ่งนอกจากผืนระนาดเอกที่สร้างจากไม้เนื้อแข็งแล้ว นายเกรียงศักดิ์ยังสามารถสร้างผืนระนาดเอกจากไม้ไผ่ได้อีกด้วย และเป็นข้อมูลที่ยังไม่ได้เผยแพร่โดยทั่วไป

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในเรื่องกรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ รวมทั้งประวัติชีวิตของช่าง อีกทั้งเหตุปัจจัยที่ทำให้เกิดคุณภาพเสียงที่ดี เพื่อเป็นการศึกษาและเผยแพร่กรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ ซึ่งยังไม่มีผู้ใดทำการศึกษามาก่อน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและกรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ
2. เพื่อศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยทำการศึกษากรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกและปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงเฉพาะผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ ในพื้นที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

กรอบแนวคิดการวิจัย

การศึกษาเครื่องดนตรี (Organology) ประกอบไปด้วยการศึกษางานช่างและกระบวนการสร้างเครื่องดนตรี ให้ความสำคัญในทางประวัติศาสตร์และมูลบททางด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางกายภาพ กระบวนการสร้างองค์ความรู้ทางเชิงช่าง กรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่และปัจจัยที่ส่งส่งผลต่อคุณภาพเสียง

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ สามารถแบ่งวิธีการดำเนินการวิจัยออกเป็น 4 ขั้นตอน ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดต่าง ๆ ได้แก่
    - สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
    - หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
    - ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. สัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ได้แก่

2.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก

- ช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ ช่างฝีมือต้นแบบ

2.2 ผู้ทรงคุณวุฒิในการพิจารณาคุณภาพเสียงผืนระนาดเอกไม้ไผ่ โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกดังนี้

- เป็นผู้ที่มีอายุตั้งแต่ 40 ปี ขึ้นไป
- เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทางดุริยางคศิลป์ไทยมากกว่า 20 ปี
- เป็นผู้ที่มีทักษะการบรรเลงระนาดเอกจนถึงขั้นเพลงเดี่ยวหรือเป็นผู้ที่มีองค์ความรู้ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยจนเป็นที่ยอมรับ

โดยผู้วิจัยทำการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิที่มีคุณสมบัติครบถ้วนตามเกณฑ์ในการคัดเลือกจำนวน 5 ท่าน ได้แก่

- พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ)
- ครูกิตติชัย ทับทิม
- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี
- ครูเสวก โสวัตร
- ครูกิตติศักดิ์ อยู่สุข

3. รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ผล

4. สรุปผลการวิจัยและจัดพิมพ์เป็นรูปเล่มฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

1. มูลบทที่เกี่ยวข้อง

1.1 ประวัติความเป็นมาของระนาดเอก

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูลเครื่องกระทบ (Idiophones) ประเภทเครื่องตี (Percussion)[5] มีวิวัฒนาการมาจากกรับซึ่งทำให้มีขนาดลดหลั่นกันแล้วเจาะรูร้อยเชือกเพื่อให้เรียงเป็นผืนเดียวกัน ทำการถ่วงเสียงด้วยตะกั่วผสมขี้ผึ้งเพื่อให้เกิดเสียงที่ไพเราะและสร้างรางขึ้นเพื่อเป็น

[5] Diagram Group, *Musical Instruments of the World*: *An Illustrated Encyclopedia* (New York: Sterling Pub. Co., 1997), 90.

กล่องเสียง[6] โดยระนาดเอกนั้นปรากฏตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาโดยอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่องห้า ต่อมาในยุครัตนโกสินทร์ได้เกิดวงปี่พาทย์ต่าง ๆ ขึ้นมากมาย ซึ่งระนาดเอกก็ยังคงปรากฏอยู่ในวงปี่พาทย์เหล่านั้นจนถึงปัจจุบัน[7]

1.2 ลักษณะทางกายภาพของระนาดเอก

ลักษณะทางกายภาพของระนาดเอกนั้นมีส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ 3 ส่วน ได้แก่ ไม้ตีระนาด รางระนาดเอก และผืนระนาดเอก ในส่วนไม้ตีระนาดเอก แบ่งออกเป็น 2 ชนิด ได้แก่ ไม้นวม และไม้แข็ง ในส่วนของรางระนาดเอกนั้น มีลักษณะโค้งคล้ายลำเรือ ทำหน้าที่เปรียบเสมือนกล่องเสียง มีแผ่นไม้ปิดหัวและท้ายเรียกว่าโขน บริเวณโขนจะติดตะขอไว้ข้างละ 2 อัน ไว้สำหรับแขวนผืนระนาดเอก และมีฐานตรงกลางซึ่งมีลักษณะคล้ายกับพาน ส่วนสุดท้ายคือผืนระนาดเอกนั้นนิยมสร้างจากไม้ไผ่บงและไม้เนื้อแข็ง มีทั้งหมด 21-22 ลูก ใต้ลูกระนาดแต่ละลูกจะมีการคว้านท้องและติดตะกั่วผสมขี้ผึ้งเพื่อทำให้เกิดระดับเสียงที่แตกต่างกัน[8]

1.3 ไม้ไผ่สำหรับสร้างผืนระนาดเอก

ไม้ไผ่ที่นำมาสร้างผืนระนาดเอกนั้นมีอยู่ 2 ชนิด ได้แก่ ไม้ไผ่ตงและไม้ไผ่บงใหญ่[9] ซึ่งไม้ไผ่ทั้งสองชนิดนี้อยู่ในสกุล Dendrocalamus ซึ่งเป็นไม้ไผ่ที่มีขนาดกลางถึงใหญ่ ไม่มีหนาม ลำต้นตั้งตรง บริเวณข้อบวมนูนและมีรากอากาศ[10] จึงเหมาะแก่การนำมาสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่

1.4 คุณสมบัติของช่างสร้างผืนระนาดเอก

คุณสมบัติสำหรับการเป็นช่างสร้างผืนระนาดเอกของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ มีทั้งหมด 7 ข้อ ได้แก่ เป็นผู้ที่มีความสนใจและใฝ่รู้ เป็นผู้ที่มีความละเอียด เป็นผู้ที่มีความมานะอดทนและใจเย็น เป็นผู้ที่ช่างสังเกต เป็นผู้มีพื้นฐานในการใช้อุปกรณ์และเครื่องมือตลอดจนสามารถดูแล

---

[6] Thanit Yupho, *Khrueang Dontri Thai Phrom Duai Tamnan Kan Pasom Wong Mahori Piphat Lae Khrueangsai* (Bangkok: The Fine Arts Department, 1980), 11-12. (in Thai)

[7] Montri Tramot, as cited in Sangobsuek Thamviharn, *Duriyang Thai* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002), 14-15. (in Thai)

[8] Chalermsak Pikulsri, *Ak Sara Duriyang Thang Ranat Ek* (Bangkok: Odeonstore, 2005), 13-15. (in Thai)

[9] Kriangsak Roengsiri, Interview (October 9, 2020).

[10] Rungnapha Phatthanawiboon, Bunyarit Phuriyakorn and Walaiporn Sathitwiboon, *Bamboos in Thailand* (Bangkok: Rongphim Chumnumsahakorn, 2001), 48. (in Thai)

รักษาได้ เป็นผู้ที่มีศักดิ์ศรีของความเป็นช่างหรือการซื่อสัตย์ต่อตนเองและลูกค้า และข้อสุดท้ายเป็นผู้ที่มีความรับผิดชอบ[11]

2. ประวัติชีวิตและกรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ

จากการศึกษาพบว่าช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ หรือช่างจ๊อด เกิดเมื่อวันที่ 6 ธันวาคม พ.ศ. 2515 ปัจจุบันอายุ 48 ปี สมรสกับนางรุ่งเรือง เริงศิริ มีบุตรธิดาด้วยกัน 2 คน อยู่บ้านเลขที่ 26/1 หมู่ที่ 9 ตำบลคู้สลอด อำเภอลาดบัวหลวง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนเสนาประสิทธิ์ ศึกษาการต่อรางระนาดเอกจากนายสมนึก ขุนจิตภักดี และช่างเถลิง เหมประยูร ศึกษาการเหลาผืนระนาดจากพ่อตาคือนายช่อ วุฒิราชา ประกอบกับการสังเกตผลงานของช่างท่านอื่น ๆ ปัจจุบันประกอบอาชีพส่วนตัวคือช่างเหลาผืนระนาดควบคู่กับการทำเกษตรกรรม

Figure 1 Master Kriangsak Roengsiri

กรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ มีทั้งหมด 17 ขั้นตอน ซึ่งแต่ละขั้นตอนทำโดยช่างเกรียงศักดิ์เป็นส่วนใหญ่ซึ่งมีภรรยาเป็นผู้ช่วยในบางขั้นตอน ใช้อุปกรณ์และเครื่องมือทั้งสิ้น 37 ชิ้น ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

[11] Kriangsak Roengsiri, Interview (September 23, 2020).

Table 1 Process of making bamboo Ranad-ek keys by Master Kriangsak Roengsiri

Process of making bamboo Ranad-ek keys by Master Kriangsak Roengsiri	
Process of preparing for making bamboo Ranad-ek keys include 7 steps	
Steps	**Details**
1. Bamboo Selection	Select the bamboo with the age between 3.5-5 years from Nakhon Nayok Province.
2. Segmentation	Use a circular saw to cut the centre between the bamboo joints.
3. Cutting	Create a symbol on the bamboo and use an Eto knife and a log to cut it into 4-6 halves.
4. Soaking	Soak the bamboo in the well for a period of 4 months to protect the bamboo from the weevil.
5. Drying	Take the bamboo up from the well and clean it, then put it dry in the shade by stacking it in layers to dry all the bamboo perfectly.
6. Size Selection	Use a tape measure to measure the length of each bamboo and separate it into different piles.
7. Making Bamboo into a bar	Select the great bamboo from a separate piles to build Ranad-ek bars.
Process of making bamboo Ranad-ek keys include 10 steps	
8. Side Modification	Adjust the width of the bamboo to be as close to Ranad-ek bars as possible.
9. Draw Pattern Lines	Measure the length of the first and last bars, then brace them with a wood pattern and draw a line.
10. Draw lines to prepare for the drilling hole	Measure the distance for drilling holes then brace them with a wood pattern and draw a line.
11. Nail for preparing a drilling hole	Nail down at the mark of Ranad-ek bars to create a symbol for preparing to drill the holes.

12. Removing the head and bottom	Cut the head and the end of Ranad-ek bars along the line marked from draw pattern lines process.
13. Drilling a hole for a rope to be threaded	Drill a hole with an electric drill according to the specified symbol from nail for preparing a drilling hole process.
14. Below decoration, scoop lines beneath the keys	Smooth the head and the end of Ranad-ek bars with an electric grinder then specify the distance for scrape the belly of Ranad-ek's bar each off.
15. Lead Sticking	Lead-in preparation before calibrate the sound.
16. Sound Tuning and Polishing	Use an electric grinder to scrape some part of the belly of Ranad-ek's bar off as marked and calibrating the sound with a tuner then make it neat with sandpaper.
17. Paint, Polish, and Wax the surface	Colored with a synthetic yellow iron oxide and polishing it at the head and the end of Ranad-ek's bar then apply wax to adjust a surface skin of Ranad-ek's bar.

Figure 2 and 3 Making Bamboo into a bar

Figure 4 and 5 Nail for preparing a drilling hole

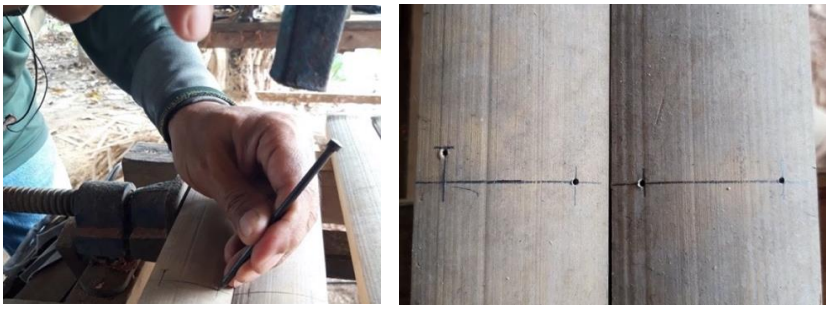


Figure 6 and 7 Lead Sticking

Figure 8 and 9 Sound Tuning and Polishing

Figure 10 Bamboo Ranad-ek Keys

ผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ มีความยาวทั้งผืน 104.6 เซนติเมตร ลูกทวนยาว 40.1 เซนติเมตร ลดขนาดลงไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งลูกหลีกยาว 28.6 เซนติเมตร ลูกระนาดลูกที่ 1-2 กว้าง 5 เซนติเมตร จากนั้นทุก ๆ 4 ลูกจะลดความกว้างลงลูกละ 0.1 เซนติเมตร จนกระทั่งลูกที่ 19-20 กว้าง 4.5 เซนติเมตร และลูกที่ 21-22 กว้าง 4.4 เซนติเมตร ส่วนความหนาเฉลี่ยอยู่ที่ 2 เซนติเมตร และการปาดท้องขึ้นอยู่กับคุณภาพเสียงของลูกระนาดแต่ละลูก ซึ่งจะทำการปาดท้องเฉพาะลูกระนาดที่ไม่ได้คุณภาพเสียงตามที่กำหนดเท่านั้น

3. ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ

ปัจจัยที่ส่งผลต่อลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ พบว่าเกิดจากขั้นตอนต่าง ๆ ในการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่อันเกิดจากความพิถีพิถันและประสบการณ์ของช่าง โดยสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

Table 2 Process that influenced the physical appearance and the sound quality of the bamboo Ranad-ek keys by Master Kriangsak Roengsiri

No.	Steps	Influenced	
		physical appearance	sound quality
1	Bamboo Selection	✓	✓
2	Segmentation	✓	×
3	Cutting	✓	✓
4	Soaking	✓	×

5	Drying	✓	✓
6	Size Selection	×	×
7	Making Bamboo into a bar	✓	✓
8	Side Modification	✓	✓
9	Draw Pattern Lines	✓	✓
10	Draw lines to prepare for the drilling hole	✓	✓
11	Nail for preparing a drilling hole	✓	✓
12	Removing the head and bottom	✓	✓
13	Drilling a hole for a rope to be threaded	✓	✓
14	Below decoration, scoop lines beneath the keys	✓	✓
15	Lead Sticking	✓	✓
16	Sound Tuning and Polishing	✓	✓
17	Paint, Polish, and Wax the surface	✓	×

จากการประเมินผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ โดยผู้ทรงคุณวุฒิ 5 ท่าน ได้แก่ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ครูกิตติชัย ทับทิม รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ครูเสวก โสวัตร และครูกิตติศักดิ์ อยู่สุข พบว่าผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ อยู่ในเกณฑ์คุณภาพที่ดี มีปัจจัยที่ส่งผลให้ผืนระนาดเอกมีคุณภาพเสียงที่ดี ประกอบด้วย การที่ไม้มีเสี้ยนดำลูกหนา มีข้อบริเวณหัวท้าย การปาดท้องที่เหมาะสม การเจาะรู และการติดตะกั่วมีความเรียบร้อย อีกทั้งเสียงมีความดังเท่ากันทุกลูก จึงถือได้ว่าช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ เป็นผู้ที่มีความสามารถในการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ได้เป็นอย่างดี

สรุปผลการวิจัย

ช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ ปัจจุบันอายุ 48 ปี ประกอบอาชีพช่างสร้างผืนระนาด กรรมวิธีการสร้างผืนระนาดมีขั้นตอนทั้งหมด 17 ขั้นตอน ซึ่งแต่ละขั้นตอนอาศัยความพิถีพิถันและประสบการณ์ส่วนตน ทั้งนี้มี 13 ขั้นตอน ที่เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียง ประกอบด้วย การคัดเลือกไม้ไผ่ การผ่าไม้ไผ่ การผึ่งไม้ไผ่ การจับผืน การปรับข้าง การทาบกระสวนตีเส้น การตีเส้นเตรียมเจาะรู การตอกตะปูเตรียมเจาะรู การตัดหัวท้าย การเจาะรูร้อยเชือก การแต่งหัวท้ายใต้ท้องและตีเส้นเตรียมปาดท้อง การติดตะกั่ว การเทียบเสียงและขัดผืน

การอภิปรายผลการวิจัย

ช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ เป็นผู้ที่ยึดถือและปฏิบัติตามคุณสมบัติของช่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเป็นผู้มีศักดิ์ศรีของความเป็นช่าง การซื่อสัตย์ต่อตนเองและลูกค้า และเป็นผู้ที่มีความรับผิดชอบส่งผลให้เป็นที่รักและพอใจของลูกค้า ประกอบกับได้รับการช่วยเหลือจากครอบครัว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง นางรุ่งเรือง เริงศิริ ภรรยาของช่างเกรียงศักดิ์ ผู้เป็นกำลังสนับสนุนในการสร้างผืนระนาดเอก ทำให้การสร้างผืนระนาดเอกแต่ละครั้งมีความรวดเร็วยิ่งขึ้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ช่างเกรียงศักดิ์ประสบความสำเร็จในการประกอบอาชีพช่างสร้างผืนระนาดเอก

กรรมวิธีการสร้างผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ เริงศิริ มีทั้งหมด 17 ขั้นตอน ซึ่งแต่ละขั้นตอนล้วนเป็นองค์ประกอบในการทำให้ผืนระนาดเอกนั้นมีคุณภาพที่ดีทั้งลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งขั้นตอนการคัดเลือกไม้ไผ่ถือได้ว่าเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญมากที่สุด เพราะเป็นขั้นตอนแรกในการคัดเลือกวัสดุที่มีคุณภาพ ดังที่ช่างเกรียงศักดิ์ได้กล่าวไว้ว่า “อันดับแรกเลย คุณภาพก็คือเลือกไม้ คือแก่ แล้วก็ต้องลำใหญ่ ... ไม่โก่งเกินไปก็จะสวย ... เนี่ยมีผลมากเลย ... อันนี้จะส่งผลต่อคุณภาพทั้งสองอย่างเลยทั้งเสียงทั้งสวยงามเลย ...”[12] ซึ่งสอดคล้องกับการคัดเลือกไม้ไผ่ในการสร้างผืนระนาดเอกของครูเตือน พาทยกุล ความว่า “ไม้ไผ่ที่จะนำมาทำเป็นลูกระนาดนั้น จะต้องเป็นไม้ที่แก่ ... เนื้อไม้จะต้องแข็งแน่นหนา ผิวดี ...”[13] ด้วยเหตุนี้ผืนระนาดเอกไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์จึงจัดอยู่ในเกณฑ์มาตรฐานที่ดี

---

[12] Kriangsak Roengsiri, Interview (October 29, 2020).

[13] Bamrung Phattayakul, The Method for Inventing the Ranat-ek of Khru Tuean Phattayakul, in *Memorial Cremation Ceremony of Mr. Tuean* Phattayakul, National Artist Performing Arts (Thai Music) 1992, ed. Phattanee Phromsombat (Bangkok: Idea Square Limited Partnership, 2003), 125. (in Thai)

ข้อสังเกตจากการวิจัยในครั้งนี้พบว่าไม้ไผ่ซึ่งเป็นวัสดุหลักที่ใช้ในการสร้างผืนระนาดเอกนั้นมีจำนวนที่ลดลงอย่างเห็นได้ชัด ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ว่า “... ไม้ไผ่ปัจจุบันเขาก็หาไม่ได้ ... ไม้มันหายาก”[14] เมื่อนำข้อสังเกตดังกล่าวเปรียบเทียบกับทฤษฎีนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรมของจูเลียน สจ๊วด (Julian Steward) ซึ่งกล่าวโดยสรุปว่า มนุษย์ในวัฒนธรรมต่าง ๆ มีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อม[15] อาจกล่าวได้ว่าในอนาคตหากจำนวนของไม้ไผ่ลดลงหรือหายากยิ่งขึ้น ย่อมส่งผลกระทบต่อการประกอบอาชีพสร้างผืนระนาดไม้ไผ่ของช่างเกรียงศักดิ์ การสร้างผืนระนาดไม้ไผ่อาจไม่ได้รับความนิยมหรือสูญสิ้นไปอย่างแน่นอน

ข้อเสนอแนะ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่านอกจากผืนระนาดเอกไม้ไผ่แล้ว ช่างเกรียงศักดิ์สามารถสร้างผืนระนาดเอกจากไม้เนื้อแข็งต่าง ๆ เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พยุง ผืนระนาดทุ้ม อีกทั้งผืนระนาดเอกและผืนระนาดทุ้มมโหรี ซึ่งควรค่าแก่การศึกษาวิจัยต่อไป นอกจากนี้บริเวณใกล้เคียงที่พักอาศัยของช่างเกรียงศักดิ์ยังมีช่างอีกหลายท่านที่มีความสามารถในการสร้างเครื่องดนตรีไทยและแกะสลักลายบนเครื่องดนตรีไทย เช่น ช่างเถลิง เหมประยูร ช่างช่อ วุฒิราชา ซึ่งควรค่าแก่การศึกษาเป็นอย่างยิ่ง เพื่อให้ภูมิปัญญาทางด้านงานช่างซึ่งถือเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมของไทยไม่สูญหายไป

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณทุนอุดหนุนการศึกษาสำหรับนิสิตระดับปริญญาเอกและปริญญาโทที่เข้าศึกษาในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย ที่ได้มอบทุนอุดหนุนค่าเล่าเรียนประกอบกับค่าใช้จ่ายรายเดือนแก่ผู้วิจัย ซึ่งเป็นการแบ่งเบาภาระเรื่องค่าใช้จ่ายในการศึกษาได้เป็นอย่างดี

[14] Pichit Chaisare, Interview (March 16, 2021).

[15] Niyaphan Wannasiri, as cited in Chetnarat Orachun, Thanakorn Phibanrak, Chuwong Ubalee, and Kanokwan Yusawai, “Guidelines of Herbal Wisdom Conservative Using Community Participatory: A Case Study of Thakain-thong School (Petcharo-patham) Kaokitchakut District in Chanthaburi Province” (Complete Research Report, Rambhai Barni Rajabhat University, 2018), 14. (in Thai)

Bibliography

Chaisare, Pichit, Ranat-ek (Interviewee). March 16, 2021.

Diagram Group, Editors. *Musical Instruments of the World: An Illustrated Encyclopedia*. New York: Sterling Pub. Co., 1997.

Orachun, Chetnarat, Thanakorn Phibanrak, Chuwong Ubalee, and Kanokwan Yusawai. "Guidelines of Herbal Wisdom Conservative Using Community Participatory: A Case Study of Thakain-thong School (Petcharo-patham) Kaokitchakut District in Chanthaburi Province." Complete Research Report, Rambhai Barni Rajabhat University, 2018. (in Thai)

Phattayakul, Bamrung. The Method for Inventing the Ranat-ek of Khru Tuean Phattayakul, in *Memorial Cremation Ceremony of Mr.Tuean Phattayakul*, National Artist Performing Arts (Thai Music) 1992, edited by Phattanee Phromsombat, 125. Bangkok: Idea Square Limited Partnership, 2003. (in Thai)

Phatthanawiboon, Rungnapha, Bunyarit Phuriyakorn and Walaiporn Sathitwiboon. *Bamboos in Thailand*. Bangkok: Rongphim Chumnumsahakorn, 2001. (in Thai)

Pikulsri, Chalermsak. *Ak Sara Duriyang Thang Ranat Ek*. Bangkok: Odeonstore, 2005. (in Thai)

Roengsiri, Kriangsak. Ranat-ek, (Interviewee). February 15, 2020.

————. September 23, 2020.

————. October 9, 2020.

————. October 29, 2020.

Royal Society of Thailand. *The Royal Institute Dictionary 2011*. Bangkok: Royal Society of Thailand, 2013. (in Thai)

Thamviharn, Sangobsuek. *Duriyang Thai*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002. (in Thai)

Yupho, Thanit. *Khrueang Dontri Thai Phrom Duai Tamnan Kan Pasom Wong Mahori Piphat Lae Khrueangsai,* Bangkok: The Fine Arts Department, 1980. (in Thai)

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงแซกโซทรอนิก ฟังค์ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน

Saxotronic Funk for Alto Saxophone
A Creative Research in Music Composition

วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช*[1]

Wisuwat Pruksavanich*1

Abstract

This creative music research on *Saxotronic Funk* for alto saxophone aims to present saxophone extended techniques, such as Slap-Tongue and Multiphonic through the combination of electronic and funk musical style. The author conducted the research by analyzing saxophone extended techniques and applying these techniques in the composition. The author found that to apply saxophone extended techniques in the piece *Saxotronic Funk* for alto saxophone comprised Slap-Tongue and Multiphonic techniques. The said techniques led into the unique sound and timbre of the saxophone and demonstrated the saxophone in the electronic and funk musical style.

Keywords: Saxophone Extended Techniques / Contemporary Composition for Saxophone / Saxophone Funk / Electronic Music

* Corresponding author, email: georgesaxophone@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[1] Instructor, College of Music, Mahidol University

Received: January 21, 2022 / Revised: March 15, 2022 / Accepted: March 17, 2022

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัย คือ การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศและการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน โดยนำเสนอในรูปแบบของการผสมผสานระหว่างดนตรีสไตล์อิเล็กทรอนิกส์และดนตรีสไตล์ฟังค์ ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยด้วยการวิเคราะห์เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศและการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน รวมถึงการนำเทคนิคทั้งสองไปประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ ผู้วิจัยพบว่าจากการประยุกต์ใช้เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยในบทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ที่เกิดจากการผสมสานของเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศและเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน ทำให้ได้ผลลัพธ์เป็นบทประพันธ์ที่ถ่ายทอดเสียงและสีสันซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของแซกโซโฟนร่วมกับการนำเสนอในรูปแบบของดนตรีสไตล์อิเล็กทรอนิกส์ผสมผสานกับดนตรีสไตล์ฟังค์

คำสำคัญ: เทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน / บทประพันธ์แซกโซโฟนร่วมสมัย / แซกโซโฟนฟังค์ / ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์

ที่มาและความสำคัญ

แซกโซทรอนิก ฟังค์ คือคำที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้สื่อความหมายถึงเสียงและสีสันต่างๆ ที่ถ่ายทอดอยู่ในบทเพลง โดยนำมาจากองค์ประกอบสามอย่าง ได้แก่ แซกโซโฟน ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ และดนตรีฟังค์ ดังคำอธิบายต่อไปนี้

1. แซกโซโฟน ในปัจจุบันบทประพันธ์ที่เขียนขึ้นสำหรับแซกโซโฟนได้พัฒนาไปอย่างต่อเนื่องตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไป เช่น ความซับซ้อนของบทประพันธ์ การนำเสนอในรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น หรือแม้แต่การใช้เทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน (Saxophone Extended Techniques) ซึ่งหมายถึง เสียง สีสัน หรือการแสดง ที่อยู่นอกเหนือไปจากมาตรฐานเดิมของเครื่องดนตรี[2] โดยองค์ประกอบเหล่านี้ถูกนำมาพัฒนาใช้กับแซกโซโฟนในแง่มุมที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์หรือนักแซกโซโฟน โดยผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงการนำเอกลักษณ์ของเทคนิคแซกโซโฟนร่วม

[2] Patrick Murphy, “Extended Techniques for Saxophone an Approach Through Musical Examples” (D.M.A. diss., Arizona State University, 2013), 4.

สมัยมาใช้ในบทประพันธ์ เพื่อนำเสนอผลงานที่เน้นเอาจุดเด่นของแซกโซโฟนในด้านเทคนิคการบรรเลงมาแสดง เช่น 1) การทำเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ (Slap Tongue) ที่แตกต่างกัน 2 แบบ 2) เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน (Multiphonic) อีกทั้งยังแสดงถึงความเป็นไปได้ในการผสมผสานเทคนิคดังกล่าวเข้าด้วยกัน

2. ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ คือ เสียงที่ถูกสร้างขึ้นมาจากการการประมวลผลทางระบบอิเล็กทรอนิกส์ โดยเริ่มจากบันทึกเสียงต้นแบบผ่านทางไมค์โครโฟนหรือสร้างขึ้นมาจากโปรแกรมคอมพิวเตอร์ หลังจากนั้นจะเข้าสู่อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ เช่น คอมพิวเตอร์ เครื่องเล่นเทป หรือเอฟเฟคอิเล็กทรอนิกส์ชนิดต่างๆ เพื่อทำการแก้ไขหรือดัดแปลงเสียงต้นแบบ และนำเสียงที่ได้มาเล่นผ่านลำโพงในขั้นตอนสุดท้าย โดยในศตวรรษที่ 20 การมาถึงของคอมพิวเตอร์และเทคโนโลยีอย่างอิเล็กทรอนิกส์เอฟเฟค ส่งผลให้ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว อีกทั้งไม่ได้ยึดอยู่กับดนตรีที่ต้องใช้การฟังอย่างจริงจัง (Serious Music) แต่ยังถูกใช้อย่างแพร่หลายในดนตรีรูปแบบอื่น เช่น ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ดนตรีที่ใช้ในอุตสาหกรรมโทรทัศน์หรือวิทยุ รวมถึงสื่อดิจิตอลที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน[3] เช่นเดียวกับในบทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ที่ผู้แต่งเลือกใช้เสียงสังเคราะห์จากโปรแกรมคอมพิวเตอร์ รวมถึงการดัดแปลงเสียงแซกโซโฟนต้นแบบด้วยอิเล็กทรอนิกส์เอฟเฟคเช่น เอฟเฟตเสียงก้อง (Reverb Effect) และเอฟเฟคเสียงสะท้อน (Delay / Echo Effect) เพื่อนำเสนอควบคู่ไปกับเสียงและสีสันที่เป็นเอกลักษณ์ของแซกโซโฟน

3. ดนตรีฟังค์ คือรูปแบบดนตรีที่มีความหนักแน่นของจังหวะ หรือดนตรีที่สามารถขยับร่างกายไปตามจังหวะของเพลงได้ โดยมีจุดเด่นอยู่ที่การผสมผสานกันของแนวเบสและกลองชุด ซึ่งจะบรรเลงในพื้นฐานจังหวะที่มีความหนักแน่นและแข็งแรง[4] ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงนำลักษณะดังกล่าวของดนตรีฟังค์มาถ่ายทอดลงในบทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน โดยเน้นไปที่เทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนที่สามารถบรรเลงให้มีความคล้ายคลึงกับแนวของกีตาร์เบสไฟฟ้า รวมไปถึงกลุ่มโน้ตที่แซกโซโฟนบรรเลงจะถูกเรียบเรียงให้มีความสอดคล้องกับจังหวะจากกลองชุด

ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้ชื่อ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* เพื่อสื่อความหมายของบทประพันธ์ที่สามารถถ่ายทอดทั้งในด้านแซกโซโฟน ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์และดนตรีฟังค์ และนำแนวคิดดังกล่าวมาประพันธ์บทเพลง

---

[3] Ibid, 86.

[4] Caleb G. Vanden Eynden, “Traditional Funk: An Ethnographic, Historical, and Practical Study of Funk Music in Dayton, Ohio” (Ph.D. diss., University of Dayton, 2019), 55.

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศและเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน

2. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับอัลโตแซกโซโฟนด้วยเทคนิคร่วมสมัย ที่นำเสนอในรูปแบบการผสมผสานของดนตรีสไตล์อิเล็กทรอนิกส์กับดนตรีสไตล์ฟังค์

ประโยชน์ที่คิดว่าจะได้รับ

1. สร้างสรรค์บทเพลงที่นำเสนอรูปแบบการใช้เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศและเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน ที่อยู่ในรูปแบบการผสมผสานของดนตรีสไตล์อิเล็กทรอนิกส์กับดนตรีสไตล์ฟังค์

2. สร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับผู้ที่สนใจทักษะการบรรเลงเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัย

ขอบเขตของการวิจัย

จากบทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้วิจัยได้นำเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน คือ เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่แตกต่างกันสองแบบ ได้แก่ 1. การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่มีระดับเสียง (Pitch-Slap) 2. การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง (Unpitched-Slap) และเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน มาเป็นองค์ประกอบหลักในบทประพันธ์ที่บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน รวมถึงการนำเสนอผ่านการผสมผสานของดนตรีอิเล็กทรอนิกส์และดนตรีฟังค์

วิธีดำเนินงานวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยนำเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนมาเป็นองค์ประกอบหลักที่นำเสนอผ่านบทประพันธ์ โดยนำเสนอ 2 ประเด็นหลัก คือ 1) วิเคราะห์เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยที่อยู่ในบทประพันธ์ 2) ประยุกต์เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยไปใช้ในบทประพันธ์ โดยมีรายละเอียดวิธีดำเนินงานวิจัยดังนี้

วิเคราะห์เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยที่อยู่ในบทประพันธ์

1. วิเคราะห์เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ

1.1 การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่มีระดับเสียง

1.2 การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง

2. วิเคราะห์เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน

การนำเทคนิคการบรรเลงแซกโซโฟนมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย

1. ศึกษาถึงความเป็นไปได้ในการประยุกต์นำเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศและการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันมาใช้ในบทประพันธ์

2. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาประพันธ์

3. ฝึกซ้อมและบันทึกเสียง

4. เผยแพร่บทประพันธ์

สรุปผลและอภิปรายผล

ในงานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน มีการนำเสนอเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนที่ผสมผสานเข้ากับดนตรีสไตล์อิเล็กทรอนิกส์และดนตรีสไตล์ฟังค์ เพื่อถ่ายทอดเสียงและสีสันที่เป็นเอกลักษณ์ของแซกโซโฟน โดยนำมาผสมผสานเข้ากับเสียงสังเคราะห์จากซินธิไซเซอร์และกลองชุด โดยผู้วิจัยได้สรุปแนวคิดไว้ดังนี้

เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ

เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศเริ่มมีการใช้ในเพลงป๊อปหรือเพลงสมัยนิยม (Popular Music) มาก่อน จากนั้นด้วยการร่วมมือระหว่างนักแซกโซโฟนกับผู้ประพันธ์เพลง ทำให้เทคนิคนี้ค่อยๆ นำมาใช้ในบทเพลงแซกโซโฟนคลาสสิคทีละน้อย ตัวอย่างเช่น ซิเกิร์ด รัสเชอร์ (Sigurd Rascher) นักแซกโซโฟนชาวอเมริกาที่มีถิ่นกำเนิดในประเทศเยอรมนี รัสเชอร์ได้ร่วมมือกับนักประพันธ์เพลงในช่วงปี ค.ศ. 1930 โดยการนำเสนอเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศให้แก่นักประพันธ์เพลง ด้วยเหตุนี้ทำให้นักประพันธ์เพลงเริ่มหันมาใช้เทคนิคนี้ในบทเพลงกันมากขึ้น เช่น เอ็ดมันด์ ฟอน เบิร์ก (Edmund von Borck, ค.ศ. 1906-1944) อีริค ลาร์สสัน (Erik Larsson, ค.ศ. 1912-1982) ฌาคส์ อิแบร์ต แบร์นฮาร์ด ไฮเดน (Bernhard Heiden, ค.ศ. 1910-2000) และ ฌอง ฟรองซัว (Jean Françaix, ค.ศ. 1912-1997) เป็นต้น[5]

[5] Jeffrey E. Vickers, “Slap-Tongue for Saxophone: Historical Foundations, Pedagogical Approaches, and an Annotated Bibliography” (D.M. diss., Indiana University, 2009), 41.

การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ คือการตัดลิ้นในอีกรูปแบบหนึ่งของแซกโซโฟน ซึ่งเสียงที่ได้จะมีการกระแทกของหัวเสียงที่ดังและแรงกว่าการตัดลิ้นแบบปรกติ โดยทั่วไปแล้วผู้ประพันธ์จะใช้สัญลักษณ์โน้ตกากบาทหรือเขียนกำกับไว้บนหรือล่างของบรรทัด 5 เส้น[6] จากการศึกษาสามารถแบ่งขั้นตอนการฝึกได้ดังนี้

ขั้นตอนการฝึกตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ

1. วางลิ้นทาบขนานลงด้านใต้ของลิ้นแซกโซโฟน

2. เตรียมตัวดึงลิ้นออกจากลิ้นของแซกโซโฟน โดยทำให้เกิดสูญญากาศขึ้นระหว่างลิ้นผู้ฝึกและลิ้นแซกโซโฟน (ส่วนปลายของลิ้นแซกโซโฟนจะงอตามลิ้นผู้ฝึกลงมาเล็กน้อย)

3. ดึงลิ้นออกจากลิ้นแซกโซโฟนอย่างรวดเร็ว พร้อมกับเป่าลมเข้าไปเล็กน้อย คล้ายกับพูดคำว่า “ทา”

4. ให้สังเกตว่าในการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ ลิ้นจะขยับลงด้านล่าง ซึ่งจะต่างจากการตัดลิ้นทั่วไปที่จะดึงลิ้นถอยหลังเข้าหาตัวหลังจากตัดลิ้นเสร็จ

การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่มีระดับเสียง

1. การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่มีระดับเสียงในขณะที่ตัดลิ้น ให้เป่าลมเข้าไปในแซกโซโฟนพอประมาณ โดยให้รูปปากยังคงเดิม[7]

2. การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่มีระดับเสียง จะส่งผลให้ได้ยินระดับเสียง (Pitch) ของโน้ตต่างๆ ผสมเข้ากับเสียงของการกระแทก (Attack)

การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง

1. การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง ให้ตัดลิ้นเพียงอย่างเดียวโดยไม่ต้องเป่าลมเข้าไปในแซกโซโฟน[8]

---

[6] Wisuwat Pruksavanich, “Influence of Thai Music Elements and Western Saxophone Music by the Example of Wisuwat Pruksavanich’s Saxophone Compositions” (Ph.D. diss., Academy of Music in Krakow, 2019), 59. (in Thai)

[7] The Music Telegraph, “Stac & Slap Sax - The Baritone: Inouï Samples’ Ultra Realistic Saxophone Sound Set,” accessed January 16, 2022, https://www.themusictelegraph.com/788.

[8] Ibid.

2. การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง จะได้ผลลัพธ์คือ เสียงที่มีแต่การกระแทก ซึ่งคล้ายกับเสียงของเครื่องกระทบ (Percussion Sound)

ผู้วิจัยแนะนำว่าควรเริ่มฝึกเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่จากโน้ตในช่วงเสียงกลางถึงช่วงเสียงต่ำก่อน เนื่องจากในช่วงเสียงที่ต่ำจะอยู่ในช่วงท่อของเครื่องแซกโซโฟนที่ยาวออกไป ส่งผลให้เกิดการสะท้อนของเสียงได้ดีกว่าเสียงสูงที่อยู่ในช่วงท่อที่สั้นกว่า[9]

เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน

แรกเริ่ม เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน เกิดจากการทดลองของนักแซกโซโฟนและผู้ประพันธ์เพลง โดยใช้ชื่อเรียกต่างกันไป เช่น การเป่าหลายเสียง (Multiple Sounds หรือ Multiple Sonorities) เสียงที่เกิดพร้อมกัน (Simultaneous Sound) การผสมกันของเสียง (Sound Amalgam) กลุ่มของเสียง (Tone Clusters) การเล่น 2 โน้ตพร้อมกัน (Double Stops ที่ใช้เรียกในเครื่องสาย) และ เสียงที่แยกกัน (Split-Tones) จนมาถึงปัจจุบันที่ใช้แทนด้วยคำว่า การเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน[10]

โดยปรกติแล้วแซกโซโฟนเป็นเครื่องเป่าที่เล่นทีละเสียง (Monophonic) แต่ด้วยเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน ทำให้ได้เสียงที่ออกมาเพิ่มมากขึ้น ตั้งแต่ 2 ไปจนถึง 5 เสียง แต่เสียงทั้งหมดจะไม่กลมกลืนกันเหมือนที่ปรากฏในคอร์ดเมเจอร์ (Major Chord) หรือคอร์ดไมเนอร์ (Minor Chord) ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัย 4 อย่าง ได้แก่ นิ้วกด รูปปาก ลม และอุปกรณ์ของแซกโซโฟน เช่น บางกลุ่มโน้ตต้องบีบรูปปากมากเป็นพิเศษ ในขณะที่บางกลุ่มโน้ตต้องคลายรูปปากมากกว่าปรกติ หรืออาจจะต้องยกโคนลิ้นของผู้ฝึกให้สูงขึ้นเล็กน้อย เป็นต้น[11] จากการศึกษาทดลองสามารถแบ่งขั้นตอนการฝึกได้ดังนี้

ขั้นตอนการฝึกเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน

1. กดนิ้วตามรูปแบบที่กำหนดไว้ อาจอยู่บนหรือล่างของบรรทัด 5 เส้น

2. ทดลองเป่าลมเข้าไปในแซกโซโฟนทั้งน้อยและมาก เพื่อหาว่าการใช้ลมแบบไหนเหมาะสำหรับกลุ่มเสียงที่สุด

---

[9] Joe Murphy, “Saxophone Extended Techniques,” accessed January 16, 2022, http://004500e.netsolhost.com/saxophone_extended_technique.htm.

[10] Boyd Allan Phelps, “A Thesaurus of Saxophone Multiphonics and a Guide to Their Practical Application” (D.M.A. diss., University of Washington, 1998), 1.

[11] Wisuwat Pruksavanich, 62. (in Thai)

3. ทดลองเปลี่ยนตำแหน่งของโคนลิ้นผู้ฝึกให้สูงขึ้นหรือต่ำลง เพื่อหาว่าตำแหน่งการวางลิ้นแบบไหนเหมาะสมสำหรับกลุ่มเสียงที่สุด

4. ทดลองปรับรูปปากผู้ฝึกโดยการบีบหรือผ่อน เพื่อหาว่ารูปปากแบบใดเหมาะสำหรับกลุ่มเสียงที่สุด

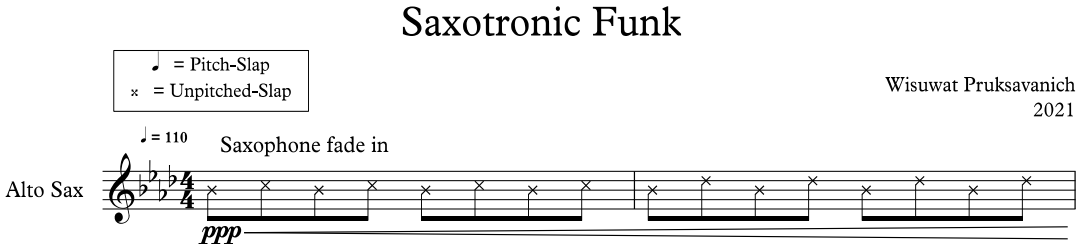
5. ทดลองปรับกรามล่างของผู้ฝึกไปด้านหน้าหรือถอยเข้าหาตัว เพื่อหาว่าลักษณะกรามล่างแบบใดที่เหมาะสำหรับกลุ่มเสียงที่สุด

6. หลังจากที่ได้การควบคุมที่เหมาะสมแล้ว ให้ผู้ฝึกทดลองเป่าโดยการเป่าแยกทีละเสียง อาจเริ่มจากเสียงที่สูงที่สุดก่อนแล้วค่อยลงมาสู่เสียงต่ำ โดยใช้รูปแบบนิ้วที่กำหนดไว้เท่านั้น[12]

การนำเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศไปประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์

ในช่วงแรกและช่วงท้ายของบทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ว่า โน้ตที่มีสัญลักษณ์หัวโน้ตรูปแบบปรกติ คือ ให้เล่นด้วยเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่มีระดับเสียง ซึ่งจะแตกต่างจากบทประพันธ์อื่นๆ ที่ให้เล่นโน้ตที่มีสัญลักษณ์หัวโน้ตรูปแบบปรกติเป็นการเป่าเสียงธรรมชาติของเครื่องดนตรี ส่วนโน้ตที่มีสัญลักษณ์หัวโน้ตเป็นเครื่องหมาย “X” คือ ให้เล่นด้วยเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง ดัง Ex. 1 ต่อไปนี้

Example 1 Notation symbol notes for extended techniques in the composition

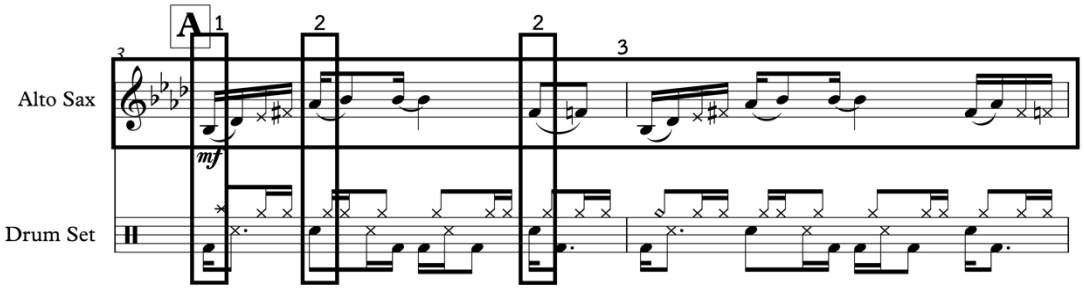


ด้วยการหยิบนำจุดเด่นของเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศทั้งแบบที่มีระดับเสียงและไม่มีระดับเสียงมาใช้สลับกันไปในบริบทของเพลง ทำให้บทประพันธ์ได้แสดงถึงสีสันของเครื่องดนตรีแซกโซโฟนที่มีความเป็นเอกลักษณ์ รวมไปถึงยังใช้เทคนิคเพื่อเลียนเสียงของเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น 1) กีตาร์ไฟฟ้า โดยใช้การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศในช่วงเสียงกลางและสูง เพื่อเลียนเสียงของ

[12] Ibid, 62-63.

กีตาร์ไฟฟ้าหรือลายกีตาร์เบสไฟฟ้าที่ดำเนินทำนอง 2) กีตาร์เบสไฟฟ้า โดยใช้การตัดลิ้นสูญญากาศในช่วงเสียงต่ำ เพื่อเลียนเสียงกระเดื่องของกลองชุด (Bass Drum) หรือเสียงของกีตาร์เบสไฟฟ้าที่เล่นส่วนจังหวะ (Rhythm) 3) กลองชุด โดยใช้การตัดลิ้นสูญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง เพื่อเลียนเสียงของกลองสแนร์ (Snare Drum) ที่อยู่ในกลองชุด

Example 2 How the Slap Tongue is used in the composition



จาก Ex. 2 จะเห็นว่าโน้ตที่มีสัญลักษณ์หัวโน้ตรูปแบบปรกติ คือ ให้เล่นด้วยเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่มีระดับเสียง ส่วนโน้ตที่มีสัญลักษณ์หัวโน้ตเป็นเครื่องหมาย “X” คือ การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง ผลลัพธ์ที่ได้จากการผสมผสานของการตัดลิ้นทั้ง 2 แบบ ทำให้เกิดการนำเสนอของเสียงในหลายมิติจากผู้เล่นเพียงคนเดียว คือ

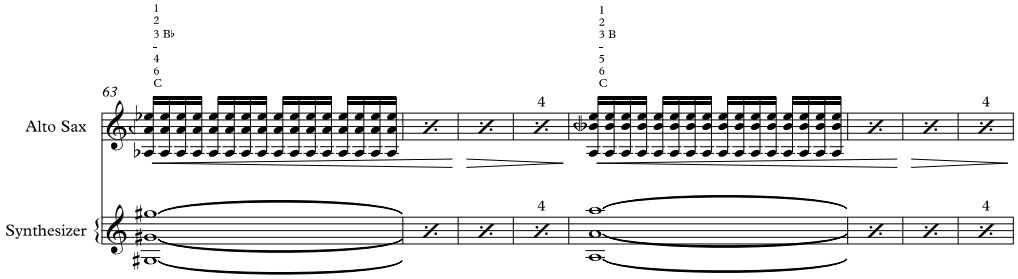
1. โน้ตที่ใช้การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่มีระดับเสียง (อยู่ในช่วงเสียงต่ำ) ซึ่งจะผสมเข้ากับเสียงของกระเดื่องกลองชุด
2. โน้ตที่ใช้การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศที่มีระดับเสียง (อยู่ในช่วงเสียงกลาง) ซึ่งจะผสมเข้ากับเสียงของกลองสแนร์
3. กลุ่มโน้ตทั้งหมดที่ใช้การตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศทั้งสองแบบ ซึ่งใช้แทนลายของกีตาร์เบสไฟฟ้า ที่อยู่ในกลุ่มจังหวะของดนตรีฟังค์

การนำเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันไปประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์

การใช้เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์ *แซกโซทรอนิกฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้วิจัยต้องการนำเสนอการผสมเสียงระหว่างเสียงอคูสติกของแซกโซโฟนเข้ากับเสียงสังเคราะห์ที่ใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการสร้างเสียง โดยเลือกจากกลุ่มโน้ต

ที่อยู่ในระดับเสียงเหมือนกันเพื่อสร้างความกลมกลืนของเสียง (Consonant) หรือเลือกจากเสียงที่อยู่ใกล้เคียงกันเพื่อสร้างกลุ่มเสียงที่ไม่กลมกลืนของเสียง (Dissonant) ดังตัวอย่างต่อไปนี้

Example 3 How the Multiphonic is used in the composition (In this ex. 3, the key of alto saxophone is transposed to "C" concert key to adjust with the synthesizer's key)

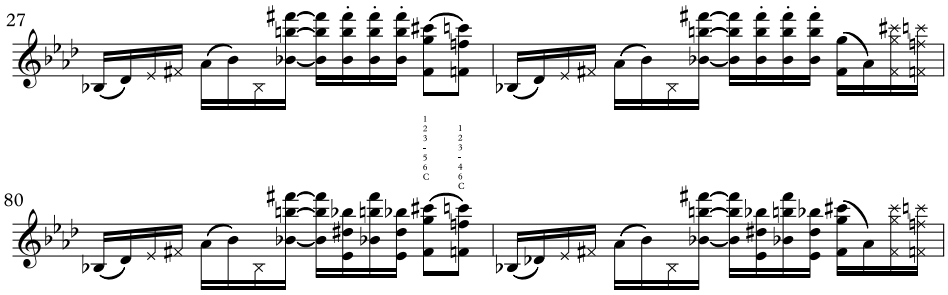


จาก Ex. 3 เห็นได้ว่าจากกลุ่มโน้ตสามตัวของแซกโซโฟน จะมีอยู่หนึ่งตัวโน้ตที่ให้เสียงใกล้เคียงกับระดับเสียงของซินธิไซเซอร์ เพื่อนำระดับเสียงดังกล่าวมาเป็นจุดเชื่อมโยงในการผสมเสียงระหว่างเสียงอคูสติกของแซกโซโฟนเข้ากับเสียงสังเคราะห์จากซินธิไซเซอร์ คือ

ห้อง 63 ถึง 66 แซกโซโฟนจะใช้โน้ตที่อยู่ในระดับเสียงตัว A ที่เพี้ยนต่ำอยู่ประมาณ -1/4 เป็นโน้ตที่เชื่อมเข้ากับซินธิไซเซอร์ ซึ่งใช้ระดับเสียงตัว G♯

ห้อง 67 ถึง 70 แซกโซโฟนจะใช้โน้ตที่อยู่ในระดับเสียงตัว B ที่เพี้ยนต่ำอยู่ประมาณ -3/4 เป็นโน้ตที่เชื่อมเข้ากับซินธิไซเซอร์ ซึ่งใช้ระดับเสียงตัว A

Example 4 How each technique is presented and developed in the composition



จาก Ex. 4 ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงการนำเสนอของแต่ละเทคนิค โดยนำมาใช้ควบคู่ไปกับการพัฒนาของทำนอง ซึ่งแต่ละเทคนิคที่ใช้จะถูกนำมาเพิ่มเติมเข้าไปในบทประพันธ์ทีละน้อยจากช่วงแรกจนไปถึงช่วงท้ายของบทเพลง เช่น

ห้องที่ 3 ถึง 4 เป็นการนำเสนอทำนองที่ใช้เฉพาะเทคนิคการตัดลิ้นแบบสูญญากาศทั้งแบบที่มีระดับเสียงและไม่มีระดับเสียง

ห้องที่ 7 ถึง 8 เป็นการนำทำนองเดิมที่ใช้เทคนิคการตัดลิ้นแบบสูญญากาศ มาผสมเข้ากับเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน

ห้องที่ 27 ถึง 28 และ 80 ถึง 81 เป็นการนำเทคนิคการตัดลิ้นแบบสูญญากาศและเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันมานำเสนอในรูปแบบที่ละเอียดมากขึ้น โดยจากเดิมที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นหรือโน้ตตัวดำ กลายมาเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น

จากรูปแบบการนำเสนอเทคนิคที่แทรกเข้าไปในประพันธ์ทีละน้อย ทำให้ทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟังสามารถจดจำรูปแบบของทำนองเดิมที่จะค่อยๆ พัฒนาไปในแต่ละรอบที่ท่วงทำนองนี้วนกลับมา ส่งผลให้เกิดความลื่นไหลของทั้งการบรรเลงและการรับฟัง

Example 5 The combination of techniques in the composition

จาก Ex. 5 เป็นการนำทำนองจาก Ex. 2 มาพัฒนาโดยการใส่รายละเอียดและลูกเล่นต่างๆ จากเดิมที่แซกโซโฟนดำเนินทำนองด้วยโน้ตเดียวบนเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ แต่ในท่อน G นอกจากเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ ผู้วิจัยได้เพิ่มเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันลงบนทำนองเดิมอีกด้วย ทำให้เกิดรูปแบบการเล่นที่แสดงถึงการใช้เทคนิคที่หลากหลายและเมื่อผสมเข้ากับลูกเล่นต่างๆ ของกลองชุด ส่งผลให้บทประพันธ์มีเสียงและสีสันที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้น

สรุปบทประพันธ์และข้อเสนอแนะ

สรุปบทประพันธ์

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน เป็นบทประพันธ์ที่นำเสนอเทคนิคการบรรเลงพิเศษร่วมสมัยของแซกโซโฟน คือ เทคนิคตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ ทั้งแบบที่มีระดับเสียงและไม่มีระดับเสียง เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน โดยนำเสนอในบริบทของการผสมผสานระหว่างดนตรีสไตล์อิเล็กทรอนิกส์และดนตรีสไตล์ฟังค์ ซึ่งในบทประพันธ์จะแสดงถึงการใช้เทคนิคเพื่อถ่ายทอดเสียงและสีสันที่เป็นเอกลักษณ์ของแซกโซโฟน รวมถึงการใช้เทคนิคเพื่อผสมผสานไปกับองค์ประกอบต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์

ข้อเสนอแนะ

เทคนิคที่ถูกนำมาใช้ในบทประพันธ์ เป็นเทคนิคที่ผู้วิจัยเจาะจงเลือกนำมาใช้ให้เข้ากับบริบทของดนตรีประกอบ หากใช้ดนตรีประกอบหรือเครื่องดนตรีที่แตกต่างออกไป หรือนำเทคนิคร่วมสมัยแบบอื่นๆ ของแซกโซโฟนเข้ามาผสม เช่น เทคนิคการรัวลิ้น (Flutter Tongue) เทคนิคการร้องในขณะที่เป่า (Growl) เทคนิคการเป่าเสียงสูงที่เกินจากช่วงเสียงปรกติของแซกโซโฟน (Altissimo) เทคนิคการระบายลม (Circular Breathing) เป็นต้น ซึ่งจะส่งผลทำให้ได้รูปแบบของดนตรีที่มีหลากหลายมากยิ่งขึ้น ทั้งในด้านสีสันของเสียง ช่วงเสียงที่สูงขึ้น และความยาวของประโยคที่สามารถเล่นต่อกันได้ในเวลานานโดนไม่จำเป็นต้องหยุดเสียงเพื่อหายใจ

จากการบันทึกเสียง ผู้วิจัยพบว่าสามารถใช้อิเล็กทรอนิกส์เอฟเฟคต่างๆ เพื่อทำให้เสียงของแซกโซโฟนมีมิติมากยิ่งขึ้น เช่น เอฟเฟคเสียงก้อง และ เอฟเฟคเสียงสะท้อน เป็นต้น

การเผยแพร่บทประพันธ์

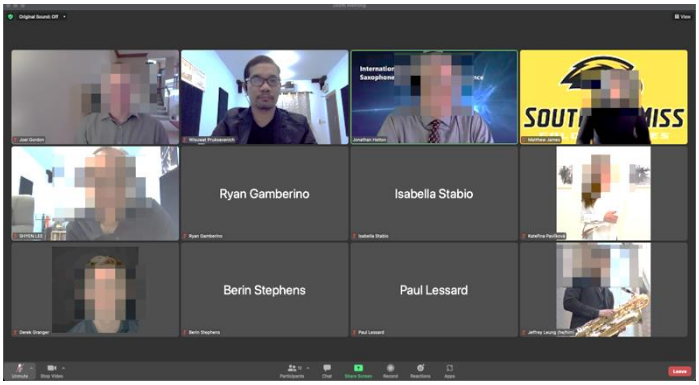
บทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ในรูปแบบบันทึกเสียงมีความยาว 03:42 นาที และในรูปแบบการแสดงสดมีความยาวประมาณ 5 ถึง 6 นาที เนื่องจากในรูปแบบการ

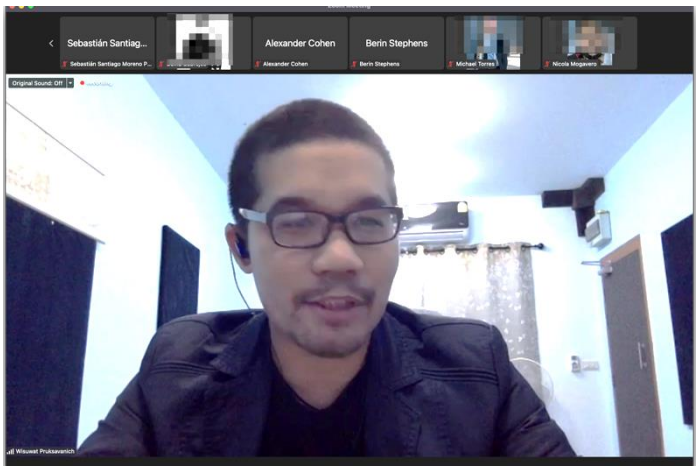
แสดงสดจะมีการเพิ่มท่อนอิมโพรไวส์ในช่วงกลางเพลงที่ยาวออกไป ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าต้องการอิมโพรไวส์นานเพียงใด

บทประพันธ์ *แซกโซทรอนิก ฟังค์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน บันทึกเสียงอัลโตแซกโซโฟนโดย นายวิศุวัฒน์ พฤกษวานิช

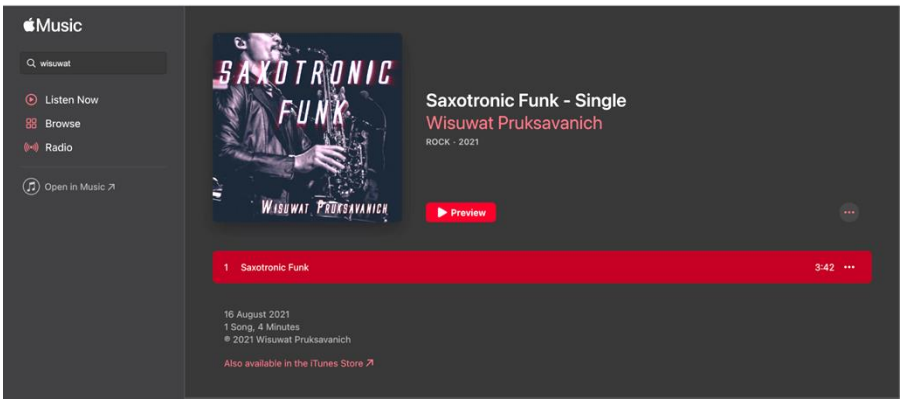
ผู้วิจัยได้เผยแพร่บทประพันธ์ทั้งในงานสัมมนาระดับนานาชาติและในแพลตฟอร์มต่างๆ ที่ใช้ในการฟังเพลง เช่น

1. งานสัมมนา “The 2022 International Conference for Saxophone Pedagogy and Performance” ที่จัดขึ้นเป็นรูปแบบออนไลน์ วันที่ 25 และ 26 กุมภาพันธ์ 2565 โดยมหาวิทยาลัย University of Florida School of Music ประเทศสหรัฐอเมริกาเว็บไซต์ https://www.saxophonepedagogyandperformance.com/

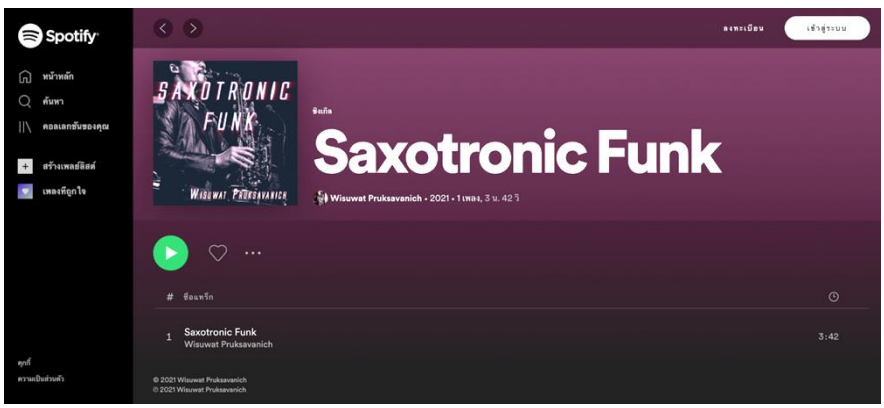




2. แพลตฟอร์มฟังเพลง Apple Music, iTunes ในวันที่ 16 สิงหาคม 2564 เว็บไซต์ https://music.apple.com/th/album/saxotronic-funk/1581690788?i=158169 0791



3. แพลตฟอร์มฟังเพลง Spotify ในวันที่ 16 สิงหาคม 2564 เว็บไซต์ https://open.spotify.com/album/6rh8XPRfXlr9OnuT2gJoAn?si=KDFJdL5sT_Kx5PTKRNNbQQ &nd=1



รวมถึงแพลตฟอร์มฟังเพลงอื่นๆ เช่น 24-7, 7digital, Anghami, Deezer, Napster, Slacker Radio, YouTube Music, และ Tencent Music Entertainment เป็นต้น

Bibliography

Eynden, Caleb G. Vanden. “Traditional Funk: An Ethnographic, Historical, and Practical Study of Funk Music in Dayton, Ohio.” Ph.D. diss., University of Dayton, 2019.

Murphy, Joe. “Saxophone Extended Techniques.” Accessed January 16, 2022. http://004500e.netsolhost.com/saxophone_extended_technique.htm.

Murphy, Patrick. “Extended Techniques for Saxophone an Approach Through Musical Examples.” D.M.A. diss., Arizona State University, 2013.

Phelps, Boyd Allan. “A Thesaurus of Saxophone Multiphonics and a Guide to Their Practical Application.” D.M.A. diss., University of Washington, 1998.

Pruksavanich, Wisuwat. “Influence of Thai Music Elements and Western Saxophone Music by the Example of Wisuwat Pruksavanich’s Saxophone Compositions.” Ph.D. diss., Academy of Music in Krakow, 2019.

The Music Telegraph. “Stac & Slap Sax - The Baritone: Inouï Samples Ultra Realistic Saxophone Sound Set.” Accessed January 16, 2022. https://www.themusictelegraph.com/788.

Vickers, Jeffrey E. “Slap-Tongue for Saxophone: Historical Foundations, Pedagogical Approaches, and an Annotated Bibliography.” D.M. diss., Indiana University, 2009.

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง เสียงแห่งความทรงจำ สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

A Creative Music Composition: "Sound of the Memory" for 25-String Kayageum and Chamber Ensemble

อรอุษา หนองตรุด*[1]
Onusa Nongtrud*[1]

Abstract

A Creative Music Composition *"Sound of the Memory" for 25-String Kayageum and Chamber Ensemble* granted by 2019 AMFEK (Art Major Faculty Explore K-Arts) under the Cultural Partnership Initiative (CPI) Project, Ministry of Culture, Sports and Tourism, Republic of Korea. The creative research funding selects the candidates to do the project for 4 months at Korean National University of Arts (KNUA). The research process is under supervision of qualified instructors to maintain the quality of research in accordance with the standards of fine arts in music.

The composition conveys the esthetic of Cross – cultural in Eastern and Western music by using Kayageum, the Korean traditional music instrument play along with Western music instrument. To create the unique sound by using extended technique and using contemporary composition techniques.

Keywords: Kayageum / Korean Music / Creative Work

* Corresponding author, email: onusa.non@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี

[1] Instructor, Faculty of Humanities and Social Sciences, Suratthani Rajabhat University

Received: January 24, 2022 / Revised: November 23, 2022 / Accepted: November 24, 2022

บทคัดย่อ

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *เสียงแห่งความทรงจำ สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ได้รับสนับสนุนทุนวิจัยด้านทางศิลปกรรม ประจำปี ค.ศ. 2019 ภายใต้โครงการริเริ่มความร่วมมือทางวัฒนธรรม จากกระทรวงวัฒนธรรม กีฬา และท่องเที่ยว สาธารณรัฐเกาหลี โดยมีการสนับสนุนทุนในการทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ให้กับผู้ที่ได้รับการคัดเลือกเป็นระยะเวลา 4 เดือน ณ มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งชาติ สาธารณรัฐเกาหลี โดยมีอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิเป็นที่ปรึกษาดูแลการดำเนินการวิจัยในทุกกระบวนการ เพื่อรักษาคุณภาพของงานวิจัยให้เป็นไปตามมาตรฐานทางศิลปกรรมศาตร์

บทประพันธ์เพลงนี้ถ่ายทอดสุนทรียะของการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก โดยนำเอาคายากึมเครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลีมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก นำเสนอสีสันเสียงที่มีอัตลักษณ์เฉพาะด้วยเทคนิคการบรรเลงพิเศษ และใช้เทคนิควิธีการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย

คำสำคัญ: คายากึม / ดนตรีเกาหลี / งานสร้างสรรค์

บทนำ

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *เสียงแห่งความทรงจำ สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ได้รับทุนสนับสนุนจาก 2019 AMFEK (Art Major Faculty Explore K-Arts) ภายใต้โครงการ Cultural Partnership Initiative (CPI) โดยกระทรวงวัฒนธรรม การกีฬาและการท่องเที่ยว (Ministry of Culture, Sports and Tourism) สาธารณรัฐเกาหลี ซึ่งเป็นทุนสำหรับบุคลากรทางศิลปกรรมหรือศิลปินระดับมืออาชีพในแขนงต่าง ๆ จากทั่วโลก ได้ปฏิบัติการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และผลิตผลงานทางศิลปกรรมในสาธารณรัฐเกาหลี เป็นระยะเวลา 4 เดือน ซึ่งในทุกกระบวนการดำเนินงานและการสร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์บทนี้ อยู่ภายใต้การดูแลให้คำปรึกษาการทำงานสร้างสรรค์จาก Prof. Lee Byung-Moo หัวหน้าภาควิชาการประพันธ์ดนตรี คณะดนตรี มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งชาติ สาธารณรัฐเกาหลี (Department of Music Composition, School of Music, Korea National University of Arts, South Korea) โอกาสในการทำงาน

สร้างสรรค์นี้ ผู้ประพันธ์จึงมีแนวคิดการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงเพื่อถ่ายทอดวัฒนธรรมเกาหลีผ่านมุมมองและประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ดนตรีเชิงทดลองที่มีการใช้เครื่องดนตรีประจำชาติผสมผสานเข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตก นำเสนอในรูปแบบและเทคนิคการประพันธ์ที่เป็นอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์เอง นอกจากนั้นแล้วในกระบวนการสร้างสรรค์ถือเป็นการเรียนรู้วัฒนธรรมของประเทศเกาหลีควบคู่ไปด้วย

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบทนี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับคายากึม 25 สาย ซึ่งเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลี บรรเลงร่วมกับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอที่ประกอบด้วย ฟลูต คลาริเน็ต ฮอร์น ไวโอลิน เชลโล มาริมบา และเครื่องกระทบ ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้คายากึม 25 สาย เนื่องจากเป็นเสียงในความทรงจำและความประทับใจ อันเป็นสัญญะให้หวนนึกถึงบรรยากาศความเป็นวัฒนธรรมเกาหลี ซึ่งบทเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากการนำแนวคิดดนตรีของชนชาตินั้นๆ มาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง เป็นการสร้างจินตนาการที่ต้องการนำเสนอให้ปรากฏชัดเจน และทำให้เกิดอรรถรสทางดนตรีที่สมบูรณ์แบบ อีกทั้งยังสามารถรักษาเอกลักษณ์หรือแนวคิดดั้งเดิมของชนชาตินั้น ๆ ได้อีกด้วย[2] ทั้งเสียงของคายากึมยังสามารถถ่ายทอดบทประพันธ์ทั้งในมิติของบริบท (Context) และเนื้อหา (Content) ตามประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ ด้วยความเป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมที่อาจเรียกได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ของดนตรีดั้งเดิมของเกาหลี ที่จะนำพาให้บทประพันธ์นี้สามารถเข้าถึงความรู้สึกได้อย่างลึกซึ้ง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่เกิดจากการผสมผสานแนวคิดการประพันธ์ของดนตรีเกาหลีและดนตรีตะวันตก โดยใช้เครื่องดนตรีคายากึมร่วมกับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

2. เพื่อนำเสนอปรัชญาตะวันตกและตะวันออกผ่านทางเทคนิคการประพันธ์เพลง ผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก

3. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลงด้วยการแสดงคอนเสิร์ต พร้อมจัดทำสูจิบัตร และโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์

[2] Pasinee Sakulsurarat and Weerachart Premananda,“Doctoral Music Composition: The Portraits of Prasidh Silapabanleng” *Rangsit Music Journal* 14, 2 (2019): 89-90. (in Thai)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยชิ้นใหม่ที่สร้างสรรค์ด้วยแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีเกาหลีเข้ากับดนตรีตะวันตก

2. ผลงานการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่สอดแทรกปรัชญาตะวันตกและตะวันออก

3. การเผยแพร่บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยออกสู่สาธารณชน รวมถึงแนวคิดการประพันธ์ด้วยบทอรรถาธิบาย เพื่อแสดงถึงคุณค่าของงานประพันธ์ทั้งในแง่สุนทรียศาสตร์และวิชาการดนตรี

ขอบเขตของบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลงบทนี้มีสังคีตลักษณ์เป็นแบบอิสระ (Through-Composed) นำเสนอเทคนิคการประพันธ์ การเลือกใช้กลุ่มเครื่องดนตรี และสีสันเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ความยาวบทประพันธ์ประมาณ 12 นาที การประพันธ์อยู่บนแนวคิดของการผสมผสานวัฒนธรรม โดยการนำเอาเครื่องดนตรีคายากึม เครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลีมาบรรเลงร่วมกับกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ฟลูต คลาริเน็ต ฮอร์น ไวโอลิน เชลโล มาริมบา และกลุ่มเครื่องกระทบ โดยใช้เทคนิคการประพันธ์แบบดนตรีร่วมสมัยเพื่อการทดลองผลิตเสียงเลียนดนตรีประจำชาติเกาหลี เช่น การเอื้อนเสียง (Portamento) และการใช้ลักษณะเสียงแบบต่างๆ (Articulations) ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอความโดดเด่นของเสียงคายากึมที่มีความแตกต่างกับเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตก นอกจากนั้นและยังมีการนำเอารูปแบบจังหวะเกาหลีหรือชังดัน (Changdan) มาใช้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพื่อสร้างกลิ่นอายของวัฒนธรรมดนตรีเกาหลีในบทประพันธ์

วิธีสร้างสรรค์บทประพันธ์

1) กำหนดรูปแบบบวงดนตรีและการผสมผสานเครื่องดนตรี

2) ศึกษาประวัติ ลักษณะ ประเภทของเครื่องดนตรีคายากึม รวมถึงเทคนิคการบรรเลงแบบดั้งเดิมและเทคนิคการบรรเลงแบบสมัยใหม่

3) ศึกษาองค์ประกอบของดนตรีเกาหลี ทั้งในมิติของระบบเสียง บันไดเสียง การสร้างทำนอง วิธีการประพันธ์เพลง โดยศึกษาผ่านหนังสือ ตำรา เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงตัวอย่างบทประพันธ์เพลงเกาหลีแบบแผน โดยเฉพาะบทประพันธ์ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีคายากึม

4) ศึกษาตัวอย่างบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยตะวันตกที่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีเกาหลีกับเครื่องดนตรีตะวันตก

5) วางแผนกำหนดโครงสร้างและแนวคิดของบทประพันธ์ รวมถึงเทคนิคการประพันธ์ในตอนเพลงแต่ละตอน เพื่อความเหมาะสมในการบรรยายถ่ายทอดรายละเอียดเรื่องราวของบทประพันธ์

6) ประพันธ์ดนตรีตามแผนและโครงสร้างตามที่กำหนดไว้ โดยวิธีการประพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์เอง ขณะเดียวกันปรึกษากับนักดนตรีคายากึม เรื่องเทคนิคการบรรเลงที่สามารถนำมาใช้ในการประพันธ์ เพื่อให้การบรรเลงบทประพันธ์เป็นไปได้อย่างเหมาะสมกับธรรมชาติของเครื่องดนตรี

7) ฝึกซ้อมบทประพันธ์เพื่อทดลองกับการบรรเลง รวมถึงการพิจารณาเสียงที่เกิดขึ้นจริงนำมาซึ่งการปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์

8) เผยแพร่ผลงานการสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีในรูปแบบการแสดงคอนเสิร์ต และจัดทำอรรถาธิบายบทประพันธ์นำเสนอเป็นรูปเล่ม

แนวคิดหลักสำหรับการประพันธ์

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *เสียงแห่งความทรงจำ สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* แสดงเอกลักษณ์อันโดดเด่นของดนตรีเกาหลีผสมผสานกับดนตรีร่วมสมัยตะวันตก โดยการใช้คายากึม เครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลีนำเสนอเอกลักษณ์ของดนตรีตะวันออกให้ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรี บทประพันธ์เพลงบทนี้แบ่งออกเป็น 5 ตอนด้วยสัญลักษณ์จุดซ้อม (Rehearsal Mark) โดยแต่ละส่วนของบทประพันธ์มีความแตกต่างในลักษณะของเนื้อดนตรี เทคนิคการประพันธ์เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ โดยการแสดงออกถึงความโดดเด่นในแต่ละช่วงของบทประพันธ์เพลง

แนวคิดดนตรีประจำชาติเกาหลี

ในบทประพันธ์เพลงบทนี้มีการผสมผสานลักษณะของดนตรีประจำชาติเกาหลีในหลากหลายมิติทางดนตรี ทั้งการผสมผสานเครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลีในบทประพันธ์ โมดและบันไดเสียงรูปแบบจังหวะในดนตรีประจำชาติเกาหลี รวมถึงเทคนิคการบรรเลงที่เป็นการประยุกต์ซึ่งกันระหว่างดนตรีประจำชาติเกาหลีและดนตรีตะวันตก

เอกลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงบทนี้อยู่ที่การเลือกใช้เครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลีบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้คายากึมเป็นตัวแทนวัฒนธรรมดนตรีเกาหลี

เนื่องจากคายากึมเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลีที่มีสีสันเสียงเป็นเอกลักษณ์ สะท้อนปรัชญาความเชื่อของวัฒนธรรมเกาหลีผ่านแนวคิดทางดนตรี เทคนิคการบรรเลง และสำเนียงดนตรีที่เป็นแบบเฉพาะ และเนื่องจากบทประพันธ์เพลงบทนี้ประพันธ์ด้วยเทคนิควิธีแบบดนตรีร่วมสมัย ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกใช้คายากึม 25 สาย (Fig. 1) เพื่อเอื้อต่อการบรรเลงในเทคนิคต่าง ๆ ทั้งยังมีระดับเสียงที่มีความหลากหลาย สามารถปรับประยุกต์ให้เข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตกได้อย่างเหมาะสม

Figure 1 25-String Kayageum[3]

ในสังคมดั้งเดิมเครื่องดนตรีคายากึมเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในสถานที่ปิด ระดับความเข้มเสียงไม่ดังมาก ฉะนั้นการบรรเลงคายากึมร่วมกับเครื่องดนตรีในอีกฟากฝั่งวัฒนธรรมอย่างดนตรีตะวันตก ที่มีปรัชญาความเชื่อที่แตกต่าง จึงจำเป็นต้องมีการปรับให้เหมาะสมทั้งในการเลือกใช้ความเข้มเสียง การเรียบเรียงเพื่อให้เหมาะกับรูปแบบวงดนตรี การเลือกใช้บันไดเสียงที่คำนึงถึงความสะดวกในการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ฯลฯ นอกจากนั้นผู้สร้างสรรค์ได้ประยุกต์ลีลาและสำเนียงของดนตรีทั้งสองวัฒนธรรมด้วยเทคนิคการประพันธ์ กล่าวคือ มีการประยุกต์สำเนียง ลีลา สีสันเสียงของเครื่องดนตรีคายากึมนำเสนอในเครื่องดนตรีตะวันตกด้วยเทคนิคการบรรเลงพิเศษ ในขณะเดียวกันก็มีการใช้เทคนิคการบรรเลงแบบร่วมสมัยกับเครื่องดนตรีคายากึม โดยการบันทึกโน้ตดนตรี (Notation) แบบตะวันตก ร่วมกับการกำหนดสัญลักษณ์ (Symbols) แบบเฉพาะที่ให้สีสันเสียงที่มีลักษณะเฉพาะแบบดนตรีร่วมสมัย

แนวคิดการใช้สีสันเสียงเครื่องดนตรี

บทประพันธ์ในแต่ละช่วงมีการให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดแตกต่างกัน เพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้เทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

[3] “Royal Musical Instrument,” accessed May 15, 2021, https://goongjung.co.kr/shop/item.php?it_id=1525850920

เพื่อให้ได้เสียงแปลกใหม่แตกต่างจากเสียงปกติของเครื่องดนตรีนั้นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเครื่องดนตรีคายากึมที่เป็นเครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลีที่นำมาบรรเลงร่วมกับกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก

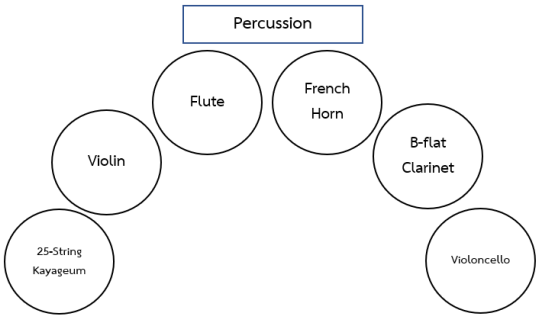
แนวคิดการจัดรูปแบบวงดนตรี

บทประพันธ์เพลงบทนี้เป็นงานดนตรีเชิงทดลองที่มีแนวคิดในการประพันธ์โดยใช้เครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลีอย่างคายากึมมาบรรเลงร่วมกับกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก โดยในการนำเสนอเนื้อดนตรีและสีสันเสียงที่มีเอกลักษณ์แตกต่างกันไปตามแต่ละช่วงของบทประพันธ์ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้เครื่องดนตรีคายากึมประเภท 25 สายซึ่งได้รับการพัฒนาเพื่อให้สามารถบรรเลงบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยได้อย่างสะดวกและเป็นธรรมชาติ เนื่องจากมีช่วงเสียงกว้างถึง 3-4 ช่วงคู่แปด (Ex. 1) นอกจากนั้นแล้วคายากึมประเภท 25 สายนี้สามารถเทียบเสียง (Tuning) ที่ปรับตามกุญแจเสียงของแต่ละบทประพันธ์ จึงมีความเหมาะสมในการเลือกนำมาใช้ในบทประพันธ์บทนี้

Example 1 The Tuning System of the 25-String Kayageum

การจัดวางวงดนตรีสำหรับบทประพันธ์บทนี้จัดวางคล้ายคลึงกับวงเชมเบอร์แบบมาตรฐานทั่วไปที่มีวาทยากรควบคุมการแสดง โดยเรียงลำดับจากทางด้านซ้ายมือของวาทยากรประกอบด้วย คายากึม 25 สาย ไวโอลิน ฟลูต ฮอร์น คลาริเน็ต เชลโล และกลุ่มเครื่องกระทบวางไว้อยู่ด้านหลังสุดของวง (Fig. 2) สำหรับการจัดวางเครื่องดนตรีคายากึมไว้ด้านหน้าสุดของวงด้วยเหตุผลของความเข้มเสียง กล่าวคือ คายากึมเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเข้มเสียงค่อนข้างเบาหากเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์จึงเลือกวางไว้ด้านหน้าสุดเพื่อให้เกิดความสมดุลของเสียงของวงดนตรีที่มีการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีของทั้งสองวัฒนธรรม นอกจากนั้นมีการนำเสนอแนวคายากึมในบทบาทของการบรรเลงเดี่ยวเกิดขึ้นในบางช่วงของบทประพันธ์อีกด้วย

Figure 2 "Sound of the Memory" for 25-String Kayageum and Chamber Ensemble Seating Chart



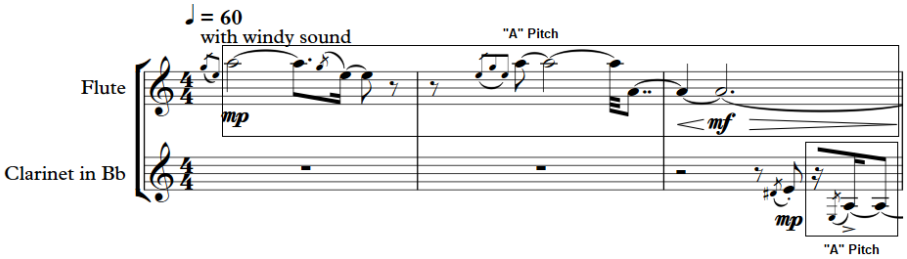
อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง เสียงแห่งความทรงจำ สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ มีการยกตัวอย่างประกอบพร้อมแสดงแนวคิดสำคัญในการประพันธ์ โดยนำเสนอ รายละเอียดของบทวิเคราะห์ ดังนี้

ช่วงนำ (ห้องที่ 1-23)

บทประพันธ์อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เริ่มต้นด้วยความเร็วตัวดำเท่ากับ 60 เพื่อให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนด้วยจังหวะที่เป็นไปอย่างเป็นธรรมชาติ โดยบทประพันธ์เริ่มต้นด้วยแนวเครื่องลมไม้ที่เน้นเสียงโน้ต A ด้วยเทคนิคการบรรเลงที่เน้นเสียงลมที่ผสมอยู่ในเนื้อเสียงด้วยการใช้คำสั่ง "with the windy sound" เพื่อผลิตเสียงแวดล้อมที่สร้างบรรยากาศของความเป็นธรรมชาติ บทประพันธ์ในช่วงต้นนำเสนอโน้ต A ในช่วงเสียง (Range) ที่แตกต่างกันทั้งในแนวฟลูตและคลาริเน็ต (Ex. 2) ควบคู่กับเทคนิคการบรรเลงโน้ตสะบัด (Grace Note) ทั้งที่เป็นโน้ตเดี่ยวและกลุ่มโน้ต (Ex. 3) การบรรเลงโน้ตสะบัดควรแยกระหว่างโน้ตสะบัดที่ทำหน้าที่เป็นโน้ตประดับออกจากโน้ตหลักอย่างชัดเจน เนื่องด้วยโน้ตสะบัดที่ปรากฏไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของโน้ตหลัก จึงควรบรรเลงโน้ต ประดับด้วยสีสันเสียงที่แตกต่างออกไป นอกจากนั้นแล้วยังมีการบรรเลงเทคนิควิบราโตเพื่อเลียนสำเนียงลีลาการบรรเลงที่พบได้บ่อยในดนตรีประจำชาติเกาหลี

Example 2 Using “A” Pitch in Flute and Clarinet Part of mm. 1-4 from *Sound of the Memory*



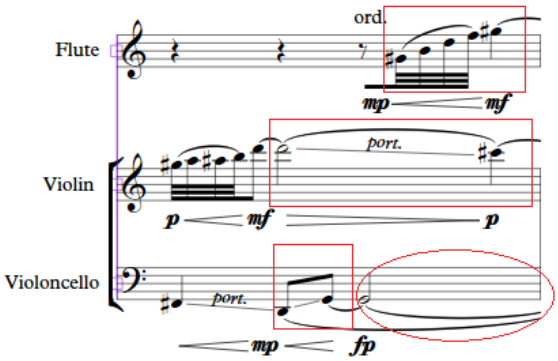
Example 3 Using Single Grace Note and Group Grace Note of mm. 1-3 from *Sound of the Memory*

ในห้องที่ 10 (Ex. 4) นำเสนอเทคนิคการรูดเสียง (Glissando) ซึ่งเป็นเทคนิคที่สามารถพบได้ในดนตรีประจำชาติเกาหลีด้วยเช่นกัน ในบทประพันธ์นี้ปรากฏเทคนิครูดเสียงในแนวเครื่องสาย (ไวโอลินและเชลโล) ซึ่งเป็นการใช้เทคนิคการรูดเสียงที่สวนทางกัน กล่าวคือ ในแนวไวโอลินบรรเลงด้วยเทคนิครูดเสียงจากระดับเสียงหนึ่งไปหาระดับเสียงสูงกว่า (Ascending Glissando) โดยในดนตรีประจำชาติเกาหลีเรียกว่า โชซอง (Choo-Sung) ในขณะที่แนวเชลโลบรรเลงด้วยเทคนิครูดเสียงจากระดับเสียงหนึ่งไปหาระดับเสียงที่ต่ำกว่า (Descending Glissando) ในดนตรีประจำชาติเกาหลีเรียกว่า โทซอง (Toe-Sung)[4] ซึ่งเทคนิคการรูดเสียงทั้ง 2 แบบนี้เกิดขึ้นพร้อมกับแนวฟลูตบรรเลงในลักษณะของโน้ตเขบ็ตสามชั้นที่ไล่ระดับเสียงสูงขึ้น นำเสนอการผสมผสานเทคนิคดังกล่าวนี้เพื่อสร้างเสียงที่สามารถนำเสนอเอกลักษณ์ของเสียงดนตรีและเทคนิคการบรรเลงทั้งในวัฒนธรรมดนตรีประจำชาติเกาหลีและดนตรีประจำชาติของไทยด้วยเช่นกัน

[4] Jong Ho Kim, “A Study of the Trumpet Concerto by Jong Uek Woo: The Elements of Korean Traditional Music” (D.M.A. diss., University of Kansas, 2018), 17.

นอกจากนั้นยังมีการนำเสนอเสียงปกติ (Sustained Sound) ที่ไม่มีการประดับโน้ตใดๆ ในแนวเชลโล (Ex. 4, in the Circle) ซึ่งในดนตรีประจำชาติเกาหลีเรียกเทคนิคนี้ว่า พยองซอง (Pyoung-Song) เป็นการผลิตเสียงบริสุทธิ์ที่มีความเรียบง่ายโดยการใช้เทคนิคการลากเสียงโน้ตยาวโดยไม่มีการวิบราโตใดๆ ในขณะที่แนวอื่นนำเสนอเสียงที่มีความหวือหวาด้วยเทคนิคการรูดเสียง แต่อย่างไรก็ตามเสียงของแนวเชลโลนั้นยังคงความโดดเด่น นับเป็นการสะท้อนนัยยะที่แสดงความหมายทางปรัชญาของเกาหลีที่กล่าวถึงความสมดุลในความตรงกันข้าม ความเป็นส่วนหนึ่งซึ่งกัน (Yin-Yang) โดยผ่านการนำเสนอการผสมผสานเทคนิคการบรรเลงแบบพยองซองและการรูดเสียงเข้าด้วยกัน เพื่อสอดแทรกความน่าสนใจให้เกิดขึ้นในบทประพันธ์

Example 4 *Sound of the Memory*, mm. 10 (Flute, Violin and Cello)



ภาพรวมของช่วงนำมีการใช้ความเข้มเสียง (Dynamics) ที่ไม่มีความแตกต่างของความดังมากนัก กล่าวคือ มีการใช้ความดังเสียงตั้งแต่ เบามาก (Pianissimo) จนถึงดังปานกลาง (Mezzo-Forte) ซึ่งช่วงท้ายก่อนเข้าจุดซ้อม A จะมีปรากฏความเข้มเสียงดัง (Forte) เลือกใช้ความเข้มเสียงที่ไม่มีความแตกต่างกันมาก เพื่อรักษาบรรยากาศของบทประพันธ์ในช่วงต้นนี้ให้ดำเนินไปอย่างสงบ ดนตรีถูกสร้างสรรค์ให้มีการพัฒนาและดำเนินไปอย่างช้าๆ ด้วยเทคนิคการประพันธ์ที่ค่อยๆ เพิ่มความหนาแน่นของเนื้อดนตรีด้วยการเข้ามาของแต่ละแนวเครื่องดนตรีในระดับความเข้มเสียงเบามากหรือเบา (Piano) โดยในแต่ละประโยคที่ปรากฏนั้นมีการเพิ่มความเข้มเสียงให้ดังขึ้นทีละน้อย (Crescendo) ในระยะความเข้มเสียงที่ไม่กว้างมากนัก เพื่อให้ดนตรียังคงความเรียบ สงบนิ่ง แต่ซ่อนไว้ด้วยความเปลี่ยนแปลงที่ไม่เป็นที่สังเกตอย่างชัดเจน เกิดเป็นมิติดนตรีที่มีความน่าติดตามเพื่อนำเข้าสู่ส่วนต่อไปของบทประพันธ์

จุดซ้อม A (ห้องที่ 24-54)

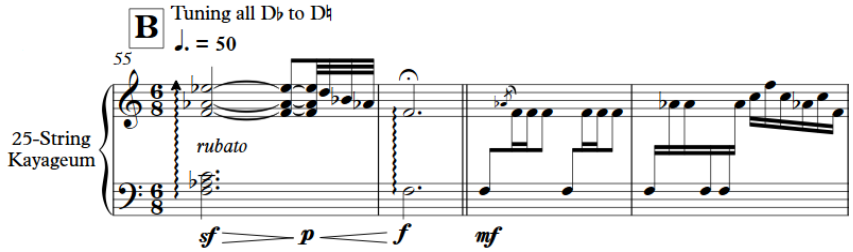
บทประพันธ์ในช่วงจุดซ้อม A เป็นการนำเสนอเอกลักษณ์ของดนตรีประจำชาติเกาหลีด้วยการเลือกใช้รูปแบบจังหวะที่พบในดนตรีประจำชาติเกาหลีที่เรียกว่า ชุงจุงโมรี ซึ่งเป็นหนึ่งในรูปแบบจังหวะที่นิยมใช้ในดนตรีประจำชาติเกาหลี โดยผู้สร้างสรรค์เลือกใช้รูปแบบจังหวะชุงจุงโมรีในรูปแบบของการนำมาพัฒนาร่วมกับการสร้างแนวทำนอง ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์มิได้นำเสนออย่างตรงไปตรงมาเท่านั้น แต่เป็นการพัฒนาการใช้รูปแบบจังหวะดังกล่าวในแนวคายากึมและแนวมาริมบาอย่างแยบยล (Ex. 5) ปรากฏอยู่ในกุญแจเสียงเอแฟล็ตเมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของเครื่องดนตรีคายากึม กล่าวคือเป็นระดับเสียงที่เป็นมาตรฐานการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีคายากึม สามารถบรรเลงด้วยการดีดเพียงสายเปล่า ผู้สร้างสรรค์นำเสนอแนวทำนองหลักที่มีกลิ่นอายของดนตรีเกาหลีในแนวคายากึมและมีแนวทำนองสนับสนุนด้วยแนวมาริมบาบรรเลงประกอบด้วยการใช้ไม้ตีแบบหัวแข็ง (Hard Mallets) เพื่อให้ได้เสียงที่มีความคมชัดสามารถให้เสียงสอดประสานกับเสียงคายากึมได้อย่างเข้ากัน สีสันเสียงในช่วงนี้มีความน่าสนใจแตกต่างจากบทประพันธ์อื่น เนื่องจากเป็นการผสมผสานของวัฒนธรรมดนตรีเกาหลีที่นำเสนอด้วยเสียงเครื่องดนตรีคายากึมกับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกที่ให้บรรยากาศของวัฒนธรรมแอฟริกัน ผ่านด้วยเสียงของเครื่องดนตรีมาริมบา ทำให้บทประพันธ์ในช่วงนี้มีกลิ่นอายของการผสมผสานวัฒนธรรมที่แปลกใหม่ เป็นเอกลักษณ์ และแสดงความแตกต่างจากส่วนอื่นอย่างชัดเจน

Example 5 *Sound of the Memory*, mm. 24-26 (Kayageum and Marimba)

จุดซ้อม B (ห้องที่ 55-102)

บทประพันธ์ในช่วงจุดซ้อม B นำเสนอเอกลักษณ์ของดนตรีเกาหลี (Korean Traditional Music) ด้วยการใช้เครื่องหมายกำกับจังหวะ 6/8 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะผสม ในอัตราความเร็วตัวดำประจุดเท่ากับ 50 โดยตั้งแต่ห้องที่ 55-80 นำเสนอการบรรเลงเดี่ยวคายากึมด้วยการพัฒนารูปแบบจังหวะเซมาชิ ซึ่งเป็นรูปแบบจังหวะในดนตรีดั้งเดิมเกาหลี นอกจากนั้นแล้วผู้สร้างสรรค์ยังเลียนเทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบดนตรีดั้งเดิมของเกาหลีที่มีสำนวนสำหรับเครื่องดนตรีคายากึมโดยเฉพาะ (Ex. 6) ทั้งรูปแบบลักษณะดนตรีและเทคนิคการบรรเลงเป็นไปในรูปแบบของดนตรีดั้งเดิมเกาหลี เมื่อเทียบกับช่วงก่อนหน้านี้ที่นำเสนอลักษณะดนตรีร่วมสมัยให้ความรู้สึกถึงความแตกต่างกันของดนตรีสองฝั่งวัฒนธรรม

Example 6 *Sound of the Memory*, mm. 55-58 (Kayageum)



จุดซ้อม C (ห้องที่ 103-161)

ใน Ex. 7 แสดงแนวคายากึมบรรเลงด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบดนตรีเกาหลีแบบดั้งเดิม (Korean Traditional Music) ซึ่งในบางเทคนิคนั้นสามารถเทียบเคียงได้กับเทคนิคการบรรเลงดนตรีร่วมสมัย ได้แก่ เทคนิคการรูดเสียงทั้งขึ้นและลงในช่วงขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ดังแสดงในวงกลม) เทคนิควิบราโต ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

Example 7 *Sound of the Memory*, mm. 108-110 (Kayageum)

จุดซ้อม D (ห้องที่ 162-242)

ในช่วงจุดซ้อม D แบ่งออกเป็น 3 ช่วงหลักๆ คือ ช่วงห้องที่ 162-183 ช่วงห้องที่ 184-204 และช่วง205-242 สำหรับช่วงแรกในห้องที่ 162-165 นำเสนอการบรรเลงเดี่ยวของกลุ่มเครื่องกระทบที่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเพื่อให้รู้สึกถึงความหลากหลายและการเปลี่ยนแปลงของชีพจรจังหวะ คือ 12/8, 3/4, 6/8, 12/8 ดังใน Ex. 8 ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ช่วงนี้ขึ้นจากแนวคิดของดนตรีสำหรับเครื่องกระทบเกาหลีหรือเรียกว่า “ซามุลโนรี” (Samulnori) บรรเลงด้วยเครื่องกระทบประจำชาติเกาหลี จำนวน 4 ชิ้น คือ ฆ้องขนาดเล็ก (Kkwaenggwari) ฆ้องขนาดใหญ่ (Jing) กลองจังกุ (Janggu) และกลองบุก (Buk) ซึ่งเป็นประเภทวงดนตรีที่ให้เสียงของเครื่องกระทบที่ทำด้วยหนังและโลหะเป็นสำคัญ ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกใช้กลองบองโกและฉาบตีด้วยไม้หัวแข็ง (Hard Mallets) เพื่อให้ได้เสียงฉาบที่มีความคมชัดเป็นการเลียนเสียงและสำนวนลีลาของเครื่องดนตรีในซามุลโนรี

Example 8 *Sound of the Memory*, mm. 162-166 (Bongo Drum and Cymbal)

ห้องที่ 166 แนวเชลโลทำหน้าที่เช่นเดียวกับเครื่องกระทบ โดยการใช้เทคนิคการบรรเลงด้วยการดีดสายให้เสียงคล้ายเครื่องกระทบด้วยขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคในลักษณะเน้นจังหวะขัด (Syncopation) บรรเลงร่วมกับกลองบองโก (Ex. 9)

Example 9 *Sound of the Memory*, mm. 166-168 (Violoncello and Bongo Drum)

ช่วงท้ายก่อนจบบทประพันธ์เป็นดนตรีที่นำเสนอกลิ่นอายของดนตรีประจำชาติเกาหลี ปิดท้ายบทประพันธ์เพื่อหวนให้รู้สึกถึงบรรยากาศของดนตรีดั้งเดิม ด้วยการนำเสนอทำนองที่ส่งเสริมซึ่งกันด้วยดนตรีโทนัลในแนวต่างๆ โดยแต่ละแนวบรรเลงด้วยเทคนิคลีลาที่แสดงเอกลักษณ์เฉพาะตน เพื่อแสดงให้เห็นถึงการรวมตัวกันของความแตกต่างวัฒนธรรม สร้างเสน่ห์ให้กับบทประพันธ์

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *เสียงแห่งความทรงจำ สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* เป็นผลจากการศึกษาเรียนรู้วิธีการประพันธ์ในรูปแบบที่แตกต่างไปจากวิธีการเดิมที่ผู้ประพันธ์เคยทำมา กล่าวคือเป็นการนำเสนอปรัชญาดนตรีต่างวัฒนธรรม ถือเป็นการเรียนรู้ และเปิดโลกทัศน์ทางดนตรีให้มองเห็นความเป็นไปได้ของการสร้างสรรค์ พัฒนาการทำงานด้านดนตรีที่ก้าวข้ามข้อจำกัดของตนเอง ทำให้เกิดเป็นบทประพันธ์ใหม่ที่ขยายขอบเขตความสามารถออกไป ทั้งยังเป็นการเรียนรู้ตนเองผ่านการเรียนรู้จากสิ่งอื่น ซึ่งเป็นอีกวิธีการหนึ่งที่ทำให้เกิดความเข้าใจตัวตนอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *เสียงแห่งความทรงจำ สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* แสดงต่อสาธารณชนในการงานแสดง “Composer’s Concert” เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ.2562 ณ หอแสดงดนตรีลีกังซุก มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งชาติสาธารณรัฐเกาหลี (Lee Kang Sook Hall, Korea National University of Arts) โดยมีรายนามผู้อำนวยเพลงและนักดนตรี ดังต่อไปนี้

ผู้อำนวยเพลง : Kim Kang-uk
ผู้บรรเลงคายากึม 25 สาย : Jeong Jin-a
ผู้บรรเลงฟลูต : Hhang Yae-Un
ผู้บรรเลง B♭ คลาริเน็ต : Kim Chong-wan
ผู้บรรเลงฮอร์น : Kim Seo-hyeon
ผู้บรรเลงไวโอลิน : Son Un-bi
ผู้บรรเลงเชลโล : Kim Da-won
ผู้บรรเลงเครื่องกระทบ : Byambadorj Nyamdavaa, Park Sae-hee

ทั้งนี้มีการถ่ายบันทึกทั้งภาพและเสียงไว้อย่างครบถ้วนในรูปแบบวิดีทัศน์เผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ในช่อง Youtube ผู้สนใจสามารถเข้าชมผ่านทาง QR Code:

เพื่อเป็นสื่อหนึ่งในการเรียนรู้การทำงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบนแนวคิดของการผสมผสานวัตถุดิบการประพันธ์ในวัฒนธรรมเกาหลี ด้วยวิธีการแบบดนตรีตะวันตกผ่านมุมมองของผู้สร้างสรรค์ชาวไทย สร้างให้เกิดบทประพันธ์เพลงนี้จึงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอีกบทหนึ่งในวงการดนตรีสร้างสรรค์

บทส่งท้าย

แนวทางการสืบทอดวัฒนธรรมของเกาหลี โดยเฉพาะในมิติทางวัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมนั้นได้รับการปรับประยุกต์ให้ปรากฏอยู่ในผลงานทางศาสตร์ศิลปกรรมหลากหลายประเภท เนื่องด้วยวัฒนธรรมดนตรีนั้นมีรูปแบบที่เป็นนามธรรม จึงได้วางแนวทางการอนุรักษ์ด้วยวิธีการสงวนรักษาและถ่ายทอดในรูปแบบดั้งเดิมอย่างต้นฉบับ รวมถึงนักดนตรีเกาหลีที่พยายามสร้างสรรค์งานขึ้นใหม่เพื่อเป็นวิธีหนึ่งในการฟื้นฟูวัฒนธรรมดั้งเดิมให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง ด้วยการทำงานดนตรีร่วมกับงานประเภทอื่นเพื่อสร้างสรรค์งานใหม่

ท้ายนี้ผู้สร้างสรรค์ขอแสดงความซาบซึ้งใจในความพยายามของบูรพศิลปินที่รักษาไว้ซึ่งวรรณกรรมดนตรีรวมถึงเครื่องดนตรีคายากึมให้ยังปรากฏอยู่จนถึงปัจจุบัน ด้วยความเฉียบแหลมในการสร้างสรรค์นวัตกรรมขยายศักยภาพของเครื่องดนตรีด้วยเทคนิคการประพันธ์อย่างไร้ขอบเขตเพื่อถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของกระแสสังคมโลกให้ยังคงอยู่ ให้ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาและซึมซับความงามของวัฒนธรรมอันทรงคุณค่านี้ เกิดเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *เสียงแห่งความทรงจำ สำหรับคายากึม 25 สาย และวงเชมเบอร์ออเคสตร้า* บทนี้ นับได้ว่าเป็นกระบวนการเรียนรู้ตนเองผ่านการศึกษาวัฒนธรรมอื่นที่แตกต่าง เรียนรู้และเข้าใจวิธีการสืบต่อ ฟื้นฟู และถ่ายทอดวัฒนธรรมให้ยังคงมีชีวิต ทำให้หวนกลับมานึกถึงคุณค่าของวัฒนธรรมถิ่นเกิดของผู้สร้างสรรค์เอง สร้างให้เกิดความรัก ความตระหนักและหวงแหน นำมาซึ่งแนวทางการอนุรักษ์และพัฒนาความงดงามของมรดกทางวัฒนธรรมให้ยังคงอยู่ด้วยความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์งานดนตรีต่อไป

Bibliography

Dhmabutra, Narongrit. *Explanation and Analysis of Compositions of Narongrit Dhmabutra*. Bangkok: Thana Press, 2010. (in Thai)

Killick, Andrew. "Traditional Music and the Work Concept: The Kayageum Sanjo of Hwang Byungki." *Yearbook for Traditional Music* 49 (2017): 1-25.

Kim, Jong Ho. "A Study of the Trumpet Concerto by Jong Uek Woo: The Elements of Korean Traditional Music." D.M.A. diss., University of Kansas, 2018.

Phancharoen, Natchar. *Dictionary of Musical Terms.* (4th edition) Bangkok: Katecarat, 2011. (in Thai)

"Royal Musical Instrument." accessed May 15, 2021, https://goongjung.co.kr/shop/item.php?it_id=1525850920

Sakulsurarat, Pasinee and Weerachart Premananda. "Doctoral Music Composition: The Portraits of Prasidh Silapabanleng." *Rangsit Music Journal* 14, 2 (2019): 89-102. (in Thai)

Sheen, Soun. "Modifications vs. Modernization: Korean Gayageum in the 20th Century." D.M.A. diss., Union College, 2013.

Trakulhun, Wiboon. *20th Century Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2015. (in Thai)

ภาษาดนตรีและการตีความบทเพลงเปียโนคอนแชร์โต ในกุญแจเสียงดีไมเนอร์สำหรับเปียโนสองหลังและวงออร์เคสตรา ของปูแลง

The Musical Language and Interpretation of Poulenc's Concerto in D Minor for Two Pianos and Orchestra

Paulo Ricardo Soares Zereu*[1]
เปาโล ริคาร์โด โซอาเรส เซอโร*[1]

Abstract

The main objective of this research is to explore features of the musical language within the conventional idiom of F. Poulenc's *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra*. The interpretational approach and analysis overview of the *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra* by Poulenc refers to an approach of providing piano students and pianists' insight into the specific technical and musical challenges and to include a stylistically and musically satisfying performance. This research also includes a historical overview of the selected piano concerto and a biographical background of the composer. This research should shade a light to enhance competence in the interpretational musical objectives of students and pianists' performance by adding a new dimension and an improvement to contribute a work of stylistic, historic, and musical significance.

Keywords: Musical Language / Piano Concerto / Pianistic Interpretation

* Corresponding author, e-mail: paulozereu@hotmail.com

[1] Paulo Ricardo Soares Zereu, Louis Nobiron School of Music, Assumption University

[1] เปาโล ริคาร์โด โซอาเรส เซอโร คณะดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ

Received: March 14, 2022 / Revised: June 14, 2022 / Accepted: July 12, 2022

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่พบใน *เปียโนคอนแชร์โต ในกุญแจเสียงดีไมเนอร์สำหรับเปียโนสองหลังและวงออร์เคสตรา* ของปูแลง การตีความและการวิเคราะห์ผลงานชิ้นนี้มุ่งหวังให้ผู้เรียนเปียโนและนักเปียโนทั่วไปเกิดความเข้าใจในเทคนิคการบรรเลงพิเศษ รวมทั้งความท้าทายทางดนตรีซึ่งประกอบด้วยลีลาการบรรเลงและสุนทรียะด้านดนตรีเพื่อการบรรเลงที่สมบูรณ์ งานวิจัยนี้ยังศึกษาภูมิหลังของเปียโนคอนแชร์โตและชีวประวัติของนักประพันธ์เพลงชิ้นดังกล่าว อันจะช่วยให้เกิดความกระจ่างในการตีความทางดนตรีสำหรับผู้เรียนเปียโนและนักเปียโน โดยเพิ่มมุมมองใหม่และการพัฒนาแนวทางอันนำไปสู่รูปแบบเฉพาะตัวและการพัฒนาเกี่ยวกับบทเพลงในด้านลีลา ประวัติศาสตร์ และความสำคัญด้านดนตรี

คำสำคัญ: ภาษาดนตรี / เปียโนคอนแชร์โต / การตีความของนักเปียโน

I. Introduction

The interpretational approach of the *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra* by F. Poulenc is created to help young students and performers, teachers, and composers to have a better grasp and understanding of the selected piano concerto. The pianistic and interpretational challenges include performance techniques to meet these demands and present various possibilities for interpretation of the concerto for two soloists.

The notes on the approach to the musical interpretation of the selected measures in piano practice of the selected piano concerto will offer many benefits effectively for support and improve a pianistic performance. This concept may encourage hyper improvement experiences for students and pianists. Furthermore, to achieve an interpretational approach to stylistic expressiveness in performance.

The statement of the problem

Piano practicing and pianistic interpretation involve a complex technical factors interacting at different levels and engage relevant musical knowledge, within the musical analysis. In this sense, the development of musical values requires interaction between affective and cognitive domains, the development of a sense of aesthetics. Effective narrations in pianistic interpretation cannot be accomplished without mastery aspects (the expression of inner balance, musical language), supremacy and control over techniques (fingering, articulation, pedal, tone quality like color and character), posture, and expressing thoughts, ideas, and feelings of composers and performers. This article follows systematic approach toward progress that leads to the higher levels of piano performance.

Research objective

This research aims to develop, explore, and implement in depth levels of knowledge of stylistic and pianistic interpretation of the selected piano concerto and to present the approach to the musical interpretation of the selected measures of the *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra*.

II. Literature Review

Francis Poulenc (1899-1963): Biographical Overview

Francis Poulenc was born in Paris on January 7, 1899 and died on January 30, 1963. Poulenc was a French composer and pianist; member of a famous group known as "*Le Six".* Upon the group's formation, its members stood in staunch revolt against César Franck's explicit Romanticism and Claude Debussy's Impressionism. He was one of the most important French composers in the twentieth century. In 1916 Poulenc became a pupil of the pianist Ricardo Vines[2]. Vines had a great influence on Poulenc

[2] Francis Poulenc, *My Friends and Myself* (London: Dobson Books Ltd, 1978), 63.

in the development of his technique for the piano and for the stylistic development of Poulenc's compositions[3].

Poulenc's repertoire is comprised of diverse genres such as ballets, operas, sacred music, chamber music, piano pieces, and choral works. Poulenc most famously displayed his musical process through his concerto which he transformed, expanded, and diversified. Indeed, his concertos, which included the *Concert champêtre for harpsichord and Orchestra*; *Aubade*, a choreographic concerto for piano and eighteen instruments; *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra* and *Concerto in G for Organ, Strings, and Timpani* were among the most prolific pieces in his repertoire. Each of them differed from each other in their purpose, spirit, and orchestral arrangement.

Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra

The *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra* was arranged at the request of Princess Edmond de Polignac, an American patroness of the arts and a friend of both Poulenc and his childhood friend pianist, Jacques Février. She asked for a piece that the two French musicians could play together; and after two and a half months in 1932, Poulenc produced the *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra* which was described as a lively piece that was awash with fresh, unique, and well-organized ideas.

Poulenc undertook an evolutionary step as a composer with the *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra*. Like *champêtre,* which has hallmarks of the Baroque era, the *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra* reverts back in time, specifically to the Classical era. However, while he utilized the *Double Concertos* of Bach, Mozart, and Mendelssohn as a model, he nonetheless broke free of the Baroque and Classical conventions which the earlier compositional icons were bound to by opting to follow the more liberal spirit of divertissement.

[3] Carold Kimball, "Poulenc's Le Travail du Peintre: A Synthesis of the Arts," *NATS Bulletin* 44, 2 (1987): 8.

The first movement, called *'Allegro, ma non troppo'* is distinguished by its energetic dynamics and buoyant tempo. Here, the composer facilitates an ingenious dialogue between two soloists. Incorporated into the thematic web are the use of *chansonettes* as well as well-known Parisian tunes from the café-concert circuit. Of note is the use of coloristic effects in the coda where the composer integrates the gamelan music he had come across during the 1931 Colonial Exposition[4].

During a time of retroactive tributes, where the likes of Stravinsky harked back to Bach and Tchaikovsky, Prokofiev would create compositions much like a 'twentieth century' Haydn, while Poulenc would pay tribute to the likes of Couperin in his *Champêtre Concerto*. It is hardly surprising that the composer would likewise choose to pay homage to his most preferred composer, Mozart.

The outlines featured in Larghetto are indeed very classical, particularly as its outer sections bear a striking resemblance to *Mozart's Piano Concerto No. 21 in C Major, KV.467*. However, the more melodramatic middle section possesses significantly more Poulenc's elements in its unabashed sentimentality[5].

Poulenc's melodic and harmonic talent is most visible in the *Allegro molto Finale.* The movement begins by incorporating the style of a toccata as the pianos play a rushing figure, followed by an announcement of the main theme –a music-hall march melody. After a more serene interlude the piece returns to a café-concert mood and ends in an exuberant manner with a *fortissimo* dash of virtuosity.

Accomplishment

Poulenc's works have evolved from relaxed, lively and entertaining to serious subjects with a certain political and social background. Based on the French folk song

[4] Mervyn Cooke, "The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music," in *The Exotic in Western Music,* ed. Jonathan Bellman (Boston, MA: Northeastern University Press, 1998), 258-280.

[5] Keith W. Daniel, *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style* (London: UMI Research Press, 1982), 124.

tradition, he developed Debussy's musical rhythm principle and Mussorgsky's vocal recitation method. His tunes are singular and are known as *"François Schubert of France"* [6].

The work involves various genres of music, including opera *(The Carmelite Sister, The Voice of the Man),* dance drama *(The Doe),* chorus *(Glory of the Glory, The Mass in G minor),* piano music *(Nazi Party),* the orchestral *(Country Concerto, Organ Concerto, The Deer Suite, Piano Concerto in C-sharp Minor, and Concerto for Two Pianos and Orchestra in D minor).* The style is novel and unique.

Research Methodology

The interpretational approach and analysis overview of the *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra* has been designed based upon literature review and the researcher's experience. The researcher selected some measures from the 1st movement, 2nd movement, and 3rd movement describing sense of aesthetics and narrations in pianistic interpretation.

III. Researcher's notes on the approach to the musical interpretation of selected measures of the *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra*

Allegro ma non troppo: 1st movement

Introduction: mm. 1-18, tonal center: B-flat/D

m. 1: begins with chords playing in *fortissimo* – ***ff*** – emphasizing the chords using a very short pedal on each chord, characterized by two violent colliding chords pointing to D as the tone center. The first chord is a D minor triad; the second chord, also D minor, with the addition of E-flat.

mm. 2-3: Piano: playing in *fortissimo* - ***ff*** – use pedal on the 1st and 3rd beats, accent on the 4th beat.

[6] Carold Kimball, 8.

mm. 4-6: Piano I: playing in *fortissimo* - ***ff*** – with accent on each beat, changing pedal on 1st and 3rd beats.

Piano II: careful to play *forte* – ***f*** – not ***ff*** to highlight Piano I

mm. 7-15: Piano I: playing *marcato in fortissimo* - ***ff*** – on each chord.

Piano II: playing in *fortissimo* - ***ff*** – the melody line; sometimes a very short pedal is also applicable to create the 'dry touch'. In measures 7-10 Piano II starts in *fortissimo* while making a *crescendo* culminating on the 3rd beat m.8, and then followed by *decrescendo* to m. 10; mm. 14-15 starts in *mezzo forte* and pursues a *crescendo* until the culminating point in m. 16. The researcher recommends in these measures practice using some rhythmic variants, changing tempo, changing touch to perform with clearness and brilliance as indicated in the score[7].

m. 16: Piano I/Piano II: *sforzato in fortissimo* emphasis – ***sff*** **–** using a very short pedal on each chord.

m. 18: Piano II: Marcato playing in *fortissimo* – ***ff*****;** accent on each beat as to support Piano I starting 'precisely' in measure 19 – Theme 1a.

Theme 1a/1b: mm. 19-33, tonal center: C-sharp

Theme 1a and 1b highlight the skill of Poulenc's dialogue between two pianos and the supporting orchestra. A fine balance between LH by Piano II and RH by Piano I is needed. The same Theme and dialogue between Piano I and Piano II appear in measures 38-46.

Theme 2: mm. 47-54 tonal, center: F/D

In Theme 2 starting on mm. 47-50, Piano I and Piano II accompany the Theme by the orchestra. The piano part must be performed in *mezzo forte* - ***mf*** – dynamics culminating point in *fortissimo* - ***ff*** – in measure 51.

[7] Barbara Sicherl Kafol, Olga Denac, Jerneja Žnidaršič, Konstanca Zalar, "Analysis of Music Education Objectives in Learning Domains," *Procedia -Social and Behavioral Sciences* No.186 (2015): 95-104. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.04.069.

Theme 3a: mm. 62-63, tonal center: C

Piano I is to be played more gently as in the typical accompaniment, while Piano II plays the theme, concentrating on articulation in *staccato*, *legato*, and accent. This measure is reminiscent of Mozart: it is the blithe composers of the delightful divertimenti and serenades.

m. 92: *Lento subito*

A slower middle section begins in m. 92. In m. 94 both Piano I and Piano II must keep very precise time with each other in order to execute the descending melody line precisely and together. From mm. 92-102, Although it is noted that both pianos are to perform with the same dynamics - *piano* – ***p,*** Piano I should perform somewhat more gently than the Piano II to emphasize the main melody line played by Piano II.

m. 103: Piano I should stress the main melody, while in m. 104 on the 3rd beat, Piano II starts a *crescendo* and culminates with Piano I in m. 105 in ***f.*** The same dynamic approach by Piano II reappears in measures 107, 108, and 112. Theme 3a in m. 147, is similar to mm. 62-63, Piano I assumes the melody line while Piano II assumes the accompaniment. In a similar manner, the melody line is emphasized more while the accompaniment line is played more gently.

Coda:* mm. 172-199: *Très Calme

A *Coda* to the first movement is inspired by gamelan, a traditional musical ensemble popular in Java and Bali, dominated by metallophone instruments struck with mallets, which Poulenc encountered at the 1931 *Exposition Coloniale de Paris*. Both pianos take a mysterious approach with a clear touch trying to imitate the effects as close as possible produced by gamelan ensemble. In mm. 76-79, Piano I has the melody line, playing in a delicate manner keeping one pedal throughout the three bars to create a mysterious effect. It is recommended that both pianos keep one sustain pedal in every measure and change on the first beat of each measure. The use of *una corda* pedal is highly recommended for both pianos throughout the *Coda.*

In m. 185, the initial theme of the *Coda* is repeated but with the melody line taken together with a violin. The melody, played by both Piano I and violin, should be played as if imitating a rebab, a bowed instrument from a gamelan ensemble.

***Larghetto:* 2nd movement**

mm. 1-2: Piano I presents Theme I with repeated F's in measure 1 beats 1-3, highlighting each note with a slight *crescendo* with each repetition, ending the first phrase, m. 2 beats 3-4, with a diminuendo in the melody from F to D. This main melody line should be performed in *cantabile* style and *legatissimo*. In the same phrase, the LH should be performed smoothly in *portato* articulation, as if imitating the strings *pizzicato*. Throughout mm. 1-8, Piano I performs four musical phrases with the identical musical concept of performance and articulation as the first phrase. Within these four phrases, Poulenc recreates the style of Mozart's *Concerto in D minor KV.466* – Andante.

mm. 21-25: Piano I performs a brief musical phrase consisting of a chromatic scale functioning as a small bridge to deliver Theme I to the subdominant key presented by Piano II in mm. 22-25. Piano II should perform Theme I in a similar manner regarding dynamics and articulation as the previous presentation of Theme I by Piano I.

mm. 34-41: The section consists of four phrases, Piano I takes the main melody line as did Piano II in the previous section, whereas Piano I follows the exact same musical approach as Piano II from the previous section, while Piano II enters at mm. 34-38 with an E-flat natural minor scale performed thirds apart. This scale presented by Piano II should be performed in *legatissimo* with the use of left pedal and the use of right pedal, changed at every quarter note.

mm. 42-50: This section acts as a transition from the Mozartian initial themes to the Camille Saint-Saëns – inspired middle section. Piano II starts this transition with a descending chromatic scale performed in *librament* – a freedom of tempo in *mezzo forte* - ***mf*** dynamic while accompanied by the orchestra.

mm. 91-103: In this particular section, Piano I acts as the accompaniment to support the main theme in the form of octaves by Piano II. Although it is noted in the score that Piano I performs in ***mf,*** it is recommended that Piano I keep the dynamic consistently softer than Piano II; hence the accompaniment of Piano I will not cover the melody line presented by Piano II in conjunction with the orchestra.

mm. 137-141: The section consists of four phrases; Piano I takes the main melody line as did Piano II in the previous section. Piano I follows the exact same musical approach as Piano II from the previous section, while Piano II enters with a B-flat natural minor scale performed thirds apart. This scale presented by Piano II should be performed in *legatissimo* with the use of the left pedal and the use of the right pedal, changing every quarter note.

mm. 147-149: This section ends the 2nd movement, performed solely by Piano II. It is recommended that Piano II use the left pedal all the time during this section and perform the note with clarity and also use the right pedal, changing every half note without any *ritardando*. In m. 149, It is recommended that Piano II perform the last notes only with RH.

***Allegro molto:* 3rd movement.**

mm. 1-5: The 3rd movement starts with three measures in unison between pianos and orchestra where both pianos and orchestra perform in *fortissimo* - ***ff*** - and end in m. 5 with a strong chord struck in ***sff*** by Piano II whereas Piano I starts the toccata-like theme in the same measure. Here it is recommended that both pianos strick the chords in a percussive-like manner in order to compliment the orchestra's percussion.

mm. 38: In this particular measure, is a rhythmical challenge for both pianos in that both pianos have to focus on starting and ending the scale together. It is recommended that both pianos focus on the rhythm rather than the precise

measures as this will help both pianos to perform and end this scale precisely together.

mm. 44-63: Character of a March, both pianos should perform in a precise rhythmical approach, consistent tempo, and with *staccato* touch followed by the presentation of the main theme –a music-hall march melody. Here the orchestra simply serves as an accompaniment to Piano I and Piano II.

mm. 91-113: A more serene interlude, the piece returns to a café-concert mood. The melody presented by Piano I in the top note should be performed in a delicate manner.

mm. 155-180: Incorporated into the thematic web is the use of *chansonettes* as well as well-known Parisian tunes from the café-concert circuit. In mm. 155-162, Piano II takes the main melody whilst Piano I assumes the accompaniment. In mm. 163-177, Piano II changes the melody style into a toccata-like melody while still accompanied by Piano I. Both pianos should perform in an improvisational manner. This Finale should be performed in the characteristic of flirting with one of the deliberately vulgar themes close to the composer's heart.

mm. 271-291: This *Coda* is noteworthy and is pure bliss starting with brilliant percussive-like chords played by both pianos before Piano I and Piano II introduce once again the conflicting melody between both soloists. In m. 284 continues incorporating the gamelan style melody which the composer first heard during the 1931 Colonial Exposition in Paris. Both pianos perform in *fortissimo* - ***ff*** - imitating the metallophone instruments from a gamelan ensemble while accenting the first note of each measure. The notes are using coloristic effects in the *Coda* where the composer integrates the pentatonic of gamelan music. In m. 290, both pianos should perform the chords precisely without any *rallentando* in ***ff,*** accentuating each note before both pianos and orchestra end the Coda with a unison D minor chord. The 3rd movement reflects a duel between the two pianos as the orchestra acts as an

accompaniment; and ends with a D minor chord, leaving a feeling of incompleteness which reflects as if there is no winner between the two conflicting pianos.

Fingering recommendation of selected bars of the *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra*

The researcher selected a few measures specifically chosen for a practical and effective fingering on the 1st and 2nd movements. Following is the instructions:

Allegro ma non troppo: 1st movement

The numbers indicated below represents the fingering set used for the passage in thirds in m. 14 with each set progresses linearly according to the notes on the score. I. e. 1/3 means that the finger 1 and 3 are to be used simultaneously on the aforementioned thirds notes.

Piano II

m. 14: RH: 1/3, 2/4, 1/3, 1/5, 2/3, 1/5, 2/4, 1/3, 2/4, 1/3, 1/5, 2/4, 1/3, 2/4, 1/3, 2/4

LH: 4/2, 3/1, 4/2, 3/1, 2/1, 4/2, 3/1, 4/2, 3/1, 2/1, 4/2, 3/1, 4/2, 3/1, 4/2, 3/1

Figure 1: Introduction, mm. 13-14

m. 117, 3rd beat: begins by LH: 4-3-2-1 following by RH: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, (4)

Figure 2: mm. 115-117

Larghetto: 2nd movement

Piano II

mm. 34-35: RH: A-flat by LH, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4 (ascending scale)

LH: 5/3 (together), 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3 (ascending scale)

mm. 36-37: RH: 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, (4)

LH: 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, (1)

Figure 3: mm. 34-35

Figure 4: mm. 36-38

Analysis Overview

1. The movements of the Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra

The first movement is not written in sonata form, as might be expected of a neo-classical style in the first movement of a concerto. In reality, the first movement described the form as ternary, formed exclusively on tempo changes within the movement, fast-slow-fast. Reveals that the most prominent tonal areas are not the traditional such as the tonic (i), the mediant (III), and the dominant (V). The tonal areas of the first movement emphasized are the submediant (b VI), the subtonic (b VII), and the neapolitan (b II).

The second movement, *Larghetto* in B-Flat major, in this gently stimulating, consciously naïve *Larghetto*, Poulenc recreates the famous Mozart's *Concerto in D minor KV.466 – Andante.* The sonorous middle section echoes the soul of Saint-Saëns, a Frenchman who in his serious moments could be among the most Mozartian of 19th century composers. The *larghetto* pays homage to Mozart throughout; at one point the first piano leads in effect a musette, as if on a toy piano. The middle sections follow a more impassioned mood, leading to a sonorous climax before returning to a calm state.

Poulenc's Finale is a rondo that evokes the sass of a Parisian music hall and, again, the eastern sonorities of the gamelan orchestra. Rapid chatter and sparkling repeated notes lend it an effervescent quality. The composer's melodic gift is almost profligate, with a new theme around every corner.

Poulenc's melodic and harmonic talent are most visible in the *Allegro molto Finale.* The movement begins by incorporating the style of a toccata as the pianos play a rushing figure, followed by an announcement of the main theme - a music-hall march melody. After a more serene interlude, the piece returns to a café-concert mood and ends in an exuberant manner with a fortissimo dash of virtuosity.

The Coda is noteworthy, having incorporated the gamelan which the composer first heard during the 1931 Colonial Exposition in Paris.

Conclusion

The objective of the current research was to develop, explore, and implement in depth levels of knowledge of stylistic and pianistic interpretation within the musical analysis of Poulenc's *Concerto in D minor for Two Pianos and Orchestra.* The supplementary approach to the musical Interpretation of the selected measures for the development of piano technique are also to reinforce skills or address possible weaknesses within the performer's psychomotor domain and also addresses a tremendous contribution and provides assistance to music students and pianists results an unconditional powerful pianistic performance.

Bibliography

Cooke, Mervyn. "The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music." In *The Exotic in Western Music,* edited by Jonathan Bellman, 258-280. Boston, MA: Northeastern University Press, 1998.

Daniel, Keith W. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style.* London: UMI Research Press, 1982.

Kafol, Barbara Sicheel, and Denac, Olga, and Žnidaršič, Jerneja, and Zalar, Konstanca. "Analysis of Music Education Objectives in Learning Domains," *Procedia - Social and Behavioral Sciences* no.186 (2015): 95-104. https://doi.org/10.1016/ j.sbspro.2015.04.069.

Kimball, Carold. "Poulenc's Le Travail du Peintre: A Synthesis of the Arts." *NATS Bulletin* 44/2 (1987): 5-11.

Poulenc, Francis. *My Friends and Myself*. London: Dennis Dobson Ltd, 1978.

แนะนำผู้เขียน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา
อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
Dip. (Professional Music) Berklee College of Music, USA
ศศ.ม. (วัฒนธรรมการดนตรี) มหาวิทยาลัยมหิดล
ศ.บ. (เศรษฐศาสตร์) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ไตรตรึงษ์ พลอยม่วง
อาจารย์หลักสูตรดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง
ศศ.ม วัฒนธรรมดนตรี สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
อ.บ. สังคีตศิลป์ไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปนัดดา ทรัพย์ภคกุล
รองคณบดีฝ่ายกิจการพิเศษและบริการวิชาการ
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ศศ.ม. (การจัดการทางวัฒนธรรม) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ด.บ. (ดนตรีศึกษา) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คณิน ส่งวรกุลพันธุ์
นักศึกษาปริญญาโท วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ดศ.บ. (การประพันธ์ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ถิรพร ทรงดอน
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ.บ. (ปฏิบัติดนตรีคลาสสิก) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศป.ม. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

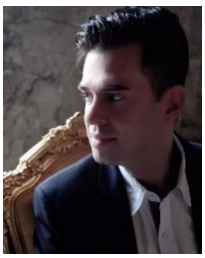
แนะนำผู้เขียน

ภาณุพันธุ์ วัณณกุล
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

วรัตถ์ พงษ์เกลี้ยง
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ. ม. (ดุริยางค์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศป. บ. (ดุริยางค์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดร.วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช
อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
Ph.D. (Instrumental Study – Saxophone)
Academy of Music Krzysztofa Pendereckiego in Krakow, Poland.
ดศ.ม. (ดนตรีปฏิบัติ) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ดศ.บ. (ดนตรีปฏิบัติ) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อรอุษา หนองตรุด
ประธานหลักสูตรศิลปกรรมศาตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี
ศป.ด. (การประพันธ์ดนตรี) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
M.A. (Music Composition), Korea National University of Arts
ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Dr.Paulo Ricardo Soares Zereu
อาจารย์ประจำ คณะดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ
Ph.D., eLearning Methodology Graduate School
of Advanced Technology Management, Assumption University
Ph. D., Music and Musicology, New Bulgarian University in Sofia, Bulgarian.
DFA (Doctor in Fine and Applied Arts), Piano Performance, Chulalongkorn University
Master Degree, Piano Performance, Cologne University, Germany.
Post-Graduation, Music Pedagogy, Mainz University, Germany.
Post-Graduation, Piano Performance, Karlsruhe University, Germany.
Post-Graduation, Piano Performance, Academy of Music, Cracow, Poland.
Diploma, History and Polish Language, Jagielonski University, Cracow, Poland.
Bachelor of Music, Piano Performance, Rio Grande do Sul State University, Brazil.

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) ไม่เกิน 1 หน้า **ใช้ภาษาอังกฤษเท่านั้น** ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) และต้องจัดเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาอังกฤษ รายการบรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่ง

2.10 รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาให้ใช้รูปแบบเชิงอรรถ โดย**ใช้ภาษาอังกฤษเท่านั้น** ขนาด 12 pt พร้อมทั้งต้องตรงกับบรรณานุกรมท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ

2.11 ควรพิจารณาการใช้ (การอ้างอิง) เว็บไซต์ที่อาจก่อให้เกิดปัญหาด้านลิขสิทธิ์ เช่น Wikipedia และ Blog ต่างๆ

2.12 การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมให้ดูตัวอย่างจากรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรมท้ายวารสารดนตรีรังสิตเท่านั้น กรณีนอกเหนือจากรายละเอียดดังกล่าว ให้พิจารณาการอ้างอิงตามระบบ The Chicago Manual of Style

3. กรณีบทความมีตาราง รูปภาพ รูปกราฟฟิก หรือตัวอย่างประกอบ ควรใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสมและมีคุณภาพสีรวมถึงความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt นอกจากนี้ข้อมูลในตาราง รูปภาพ รูปกราฟฟิก หรือตัวอย่างประกอบ **ต้องใส่เป็นข้อมูลภาษาอังกฤษทั้งหมด** รวมถึงระบุเลขที่เรียงตามลำดับเป็นตัวเลขอารบิกตามด้วยตัวอักษรภาษาอังกฤษ เช่น **Table 1** หรือ **Example 1** เป็นต้น

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

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 โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวบต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ 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

วารสารดนตรีรังสิตใช้รูปแบบการอ้างอิงและการเขียนบรรณานุกรมรูปแบบ 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] Teerus Laohverapanich, *Jazz Theory Improvisation*. 3rd ed. (Bangkok: Patcharada Publishing, 2021), 87.

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

Laohverapanich, Teerus. *Jazz Theory Improvisation*. 3rd ed. Bangkok: Patcharada Publishing, 2021.

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] Stefan Kostka, Dorothy Payne and Byron Almén, *Tonal Harmony with an Introduction to Post-Tonal Music*, 8th ed. (NY: McGraw Hill Education, 2018), 185.

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

Kostka, Stefan, and Dorothy Payne. *Tonal Harmony with an Introduction to Post-Tonal Music*, 8th ed. NY: McGraw Hill Education, 2018.

หมายเหตุ: 4 or more authors; First author, and others
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] Denny Euprasert, "Hot Sticky Rice for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition," *Rangsit Music Journal* 16, 2 (2021): 81.

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

Euprasert, Denny. "Hot Sticky Rice for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition." *Rangsit Music Journal* 16, 2 (2021): 73-85.

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.

[2] Richard Floyd, "Richard Floyd: Austin Symphonic Band," in *Rehearsing the Band Volume 3,* ed. Craig Kirchhoff, (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2017), 79.

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

Floyd, Richard. "Richard Floyd: Austin Symphonic Band." In *Rehearsing the Band Volume 3,* edited by Craig Kirchhoff, 70-81. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2017.

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] Thanaphorn Pimphet, “The Role of E-Flat Clarinet by Thai Composers” (Master’s Thesis, Rangsit University, 2017), 69.

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

Pimphet, Thanaphorn. “The Role of E-Flat Clarinet by Thai Composers.” Master’s Thesis, Rangsit University, 2017.

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] Fuang Jaitiang, Interview (March 16, 2017).

Jaitiang, Fuang. Head of the Raksa Talung Company (Interviewee). March 16, 2017.

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.18 No.1 January-June 2023

บทความวิชาการ บทความวิจัย