วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.18 No.2 July-December 2023

กลยุทธ์สู่รางวัลชนะเลิศการประกวดวงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ โครงการ “ไทยแลนด์แจ๊สคอมเพททิชั่น” ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม)

Strategy to Win the Big Band Jazz Contest "Thailand Jazz Competition" of the Demonstration School of Ramkhamhaeng University.....กิติภัทร ภูวะปัจฉิม

วิเคราะห์บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100 โดย โยฮันเนส บรามส์ สำหรับการแสดงเดี่ยวไวโอลิน

The Analysis of Sonata for Piano and Violin No.2 Opus 100 for a Violin Recital.....กุลิสรา แสงจันทร์ และนรอรรถ จันทร์กล่ำ

การศึกษาสภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลม ระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน

A Study Condition of High School Wind Band’s Performance of Thailand at Present.....ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ, วรินธร สีเสียดงาม, สุขนิษฐ์ สะสมสิน และพนัส ต้องการพานิช

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เทพยดินแดน “เชียงราย” สำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัย

Doctoral Music Composition: Legend of the Fairy Kingdom “Chiangrai” for Contemporary Jazz Ensemble.....ดิเรก เกตุพระจันทร์ และวีรชาติ เปรมานนท์

แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

Local Brass Band in Ratchaburi.....เทอดพงศ์ วรรณวงค์

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร

Music Composition: Tub Rueng Kanlayanamit.....ปกรณ์ หนูยี่ และขำคม พรประสิทธิ์

วงสะล้อ ซอ ปิน ของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ คณะช่อแก้ว จังหวัดแพร่

Wong Saloh Saw Pin of Master Lamduan Suwannaphukham Chorkeaw Band in Phrae Province.....วัชราภรณ์ มุ้งป่า และขำคม พรประสิทธิ์

ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวง พระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง

The Folk Music Culture in Worship Ritual Construction of Phrathat Choengchum Worawihan and Phrathat Naraichengweng.....สายันต์ บุญใบ

“ล้านนาสวีท” สำหรับวงเฟล็กซิเบิลออองซอมเบิล

“Lanna Suite” for Flexible Ensemble.....อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล

การสร้างสรรค์การขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม

The Local Folk Song Creation of Sra Kathiam Community, Nakhon Pathom for Vocal 4 Parts Arrangement.....อานนท์ ห่อสกุลสุวรรณ

การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของดนตรีแบบบราซิล ในบทเพลง “วอลซาดิสกีลา หมายเลข 8” ประพันธ์โดย ฟรานซิสโก มินโญนี

The Analysis of Brazilian Music Characteristics in the “Valsa de Esquina No.8” by Francisco Mignone.....Paulo Ricardo Soares Zereu

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL

ISSN 1905-2707

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Vol.18 No.2 July-December 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

วารสารดนตรีรังสิตได้ปรับรูปแบบบทความบางส่วนอเริ่มใช้ตั้งแต่เล่มปีที่ 18 ฉบับที่ 1 ระหว่างเดือนมกราคม-มิถุนายน พ.ศ. 2566 ที่ผ่านมา คือปรับบทความขึ้นต้นด้วยบทคัดย่อภาษาอังกฤษตามด้วยบทคัดย่อภาษาไทย ปรับแหล่งข้อมูลเป็นภาษาอังกฤษ ได้แก่ การอ้างอิงรูปแบบเชิงอรรถ ชื่อและข้อมูลที่ปรากฏบนตัวอย่าง ตาราง หรือรูปภาพ ตลอดจนบรรณานุกรม เช่น คำว่าตัวอย่าง/ตัวอย่างเช่น ปรับเป็น **Example** ตารางปรับเป็น **Table** เป็นต้น การอ้างอิงรูปแบบเชิงอรรถและบรรณานุกรมได้ปรับเป็นภาษาอังกฤษเช่นเดียวกัน หากเป็นแหล่งข้อมูลมาจากภาษาไทยให้เพิ่มคำว่า **(in Thai)** ต่อท้าย การปรับเปลี่ยนข้อมูลข้างต้นเหล่านี้ทางกองบรรณาธิการฯ ขอความกรุณาจากผู้เขียนปรับข้อมูลให้สอดคล้องกันเพื่อความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งฉบับ

สำหรับวารสารดนตรีรังสิตฉบับนี้ประกอบด้วยบทความวิจัยจำนวน 11 บทความ ทั้งผลงานวิชาการด้านมิติการประพันธ์บทเพลง วิเคราะห์บทเพลง หรืองานวิจัยเชิงคุณภาพที่มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้อง กองบรรณาธิการฯ ขอขอบคุณผู้เขียนทุกคนที่กรุณาให้ความไว้วางใจส่งบทความวิจัยเข้ามาเผยแพร่และหวังว่าผู้เขียนจะส่งบทความเผยแพร่กับวารสารดนตรีรังสิตอีก สำหรับผู้เขียนหรือผู้ที่สนใจส่งบทความมายังวารสารดนตรีรังสิต สามารถดูรายละเอียดดังกล่าวได้จากรายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความท้ายฉบับ

สุดท้ายนี้กระผมขอประชาสัมพันธ์โครงการสัมมนาเพื่อพัฒนาศักยภาพครูดนตรี ครั้งที่ 10 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 9-11 สิงหาคม 2566 ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต โครงการมีวัตถุประสงค์เพื่อเพิ่มศักยภาพในการเรียนการสอนดนตรีและเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็น ประสบการณ์ในการสอนดนตรี ทั้งยังเป็นบริการวิชาการให้แก่สังคมและวงการวิชาการดนตรีของไทย สำหรับผู้ที่สนใจสามารถสแกนคิวอาร์โคดด้านล่างนี้ (QR Code) เพื่อดูรายละเอียดโครงการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิจัย

กลยุทธ์สู่รางวัลชนะเลิศการประกวดวงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ โครงการ “ไทยแลนด์แจ๊สคอมเพททิชั่น” ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม) 1

Strategy to Win the Big Band Jazz Contest “Thailand Jazz Competition” of the Demonstration School of Ramkhamhaeng University

กิติภัทร ภูวะปัจฉิม

วิเคราะห์บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100 โดย โยฮันเนส บรามส์ สำหรับการแสดงเดี่ยวไวโอลิน 17

The Analysis of Sonata for Piano and Violin No.2 Opus 100 for a Violin Recital

กุลิสรา แสงจันทร์ และนรอรรถ จันทร์กล่ำ

การศึกษาสภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลม ระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน 30

A Study Condition of High School Wind Band’s Performance of Thailand at Present

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ, วรินธร สีเสียดงาม, สุขนิษฐ์ สะสมสิน และพนัส ต้องการพานิช

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เทพยดินแดน “เชียงราย” สำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัย 45

Doctoral Music Composition: Legend of the Fairy Kingdom “Chiangrai” for Contemporary Jazz Ensemble

ดิเรก เกตุพระจันทร์ และวีรชาติ เปรมานนท์

แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี 58

Local Brass Band in Ratchaburi

เทอดพงศ์ วรรณวงค์

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร 72

Music Composition: Tub Rueng Kanlayanamit

ปกรณ์ หนูยี่ และขำคม พรประสิทธิ์

วงสะล้อ ซอ ปิน ของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ คณะช่อแก้ว จังหวัดแพร่ 88

Wong Saloh Saw Pin of Master Lamduan Suwannaphukham Chorkeaw Band in Phrae Province

วัชราภรณ์ มุ้งป่า และขำคม พรประสิทธิ์

สารบัญ (ต่อ)

ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวง พระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง 103
The Folk Music Culture in Worship Ritual Construction
of Phrathat Choengchum Worawihan and Phrathat Naraichengweng
.....สายันต์ บุญใบ

“ล้านนาสวีท” สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล 115
“Lanna Suite” for Flexible Ensemble
.....อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล

การสร้างสรรค์การขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม 130
The Local Folk Song Creation of Sra Kathiam Community,
Nakhon Pathom for Vocal 4 Parts Arrangement
.....อานนท์ ห่อสกุลสุวรรณ

การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของดนตรีแบบบราซิล ในบทเพลง
“วอลซาดิสกีลา หมายเลข 8” ประพันธ์โดย ฟรานซิสโก มินโญนี 146
The Analysis of Brazilian Music Characteristics in
the “Valsa de Esquina No.8” by Francisco Mignone
..... Paulo Ricardo Soares Zereu

แนะนำผู้เขียน 160
รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ 162
คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ 163
เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review) 166
หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม 167
แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต 170

วารสารดนตรีรังสิต
RANGSIT MUSIC JOURNAL
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707 Vol.18 No.2 July-December 2023

บทความวิจัย

กลยุทธ์สู่รางวัลชนะเลิศการประกวดวงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ โครงการ “ไทยแลนด์ แจ๊สคอมเพททิชั่น” ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม)

Strategy to Win the Big Band Jazz Contest “Thailand Jazz Competition” of the Demonstration School of Ramkhamhaeng University

กิติภัทร ภูวะปัจฉิม*[1]
Kitipat Bhuvapacchim*[1]

Abstract

This research is a qualitative research. Its objectives are: To study strategies for winning first prize in the Demonstration School Big Band Jazz Competition of Ramkhamhaeng University (Secondary School) and to study the results of the students participating. The research found that: The strategies used are (1) The Management planning strategies. (2) Budget strategy. (3) Personnel Strategy. (4) Building Strategy. (5) Strategies for measuring and evaluating results. (6) Music cognitive strategy. (7) Student care strategy. (8) Student selection strategies. (9) Strategies for building a reliable product. (10) Research and development strategies training. Results achieved with students participating (1) Students gain knowledge of jazz, skills, stage experience. (2) Take pride in their practice. (3) Students can take to it is a national work as evidence for continuing higher education.

Keywords: Band / Strategy / Result

* Corresponding author, email: sammaysa9@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม)

[1] Teacher, Arts Department, The Demonstration School of Ramkhamhaeng University (High School)

Received: March 15, 2022 / Revised: August 16, 2022 / Accepted: August 22, 2022

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลยุทธ์ที่ทำให้ได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวดวงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม) และศึกษาผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นกับนักเรียนที่เข้าร่วมประกวด ผลวิจัยพบว่า กลยุทธ์ที่ใช้ได้แก่ (1) กลยุทธ์ด้านการวางแผนบริหาร (2) กลยุทธ์ด้านงบประมาณ (3) กลยุทธ์ด้านบุคลากร (4) กลยุทธ์ด้านอาคารสถานที่ (5) กลยุทธ์ด้านการวัดและประเมินผล (6) กลยุทธ์ด้านความรู้ความเข้าใจในดนตรี (7) กลยุทธ์ด้านการดูแลนักเรียน (8) กลยุทธ์ด้านการคัดเลือกนักเรียน (9) กลยุทธ์ด้านการสร้างผลงานอย่างน่าเชื่อถือ (10) กลยุทธ์ด้านการวิจัยและพัฒนาฝึกอบรม ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นกับนักเรียนที่เข้าร่วมประกวด (1) นักเรียนได้รับความรู้ทางด้านดนตรีแจ๊ส ทักษะ ประสบการณ์บนเวที (2) ได้รับความภาคภูมิใจจากการฝึกซ้อมของตนเองและ (3) นักเรียนสามารถนำไปเป็นผลงานระดับประเทศเพื่อเป็นหลักฐานในการศึกษาต่อระดับอุดมศึกษา

คำสำคัญ: วงดนตรี / กลยุทธ์ / ผลลัพธ์

ความเป็นมาและความสำคัญ

การประกวดวงดนตรี เป็นการเชิญชวนให้ผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรี เข้าร่วมเสนอผลงานในรูปแบบการแสดงวงดนตรี ภายใต้เงื่อนไข คุณสมบัติที่ผู้จัดได้กำหนดไว้ ปัจจุบันการจัดการประกวดดนตรีส่วนใหญ่จะจัดให้กับนักเรียนในระดับมัธยมศึกษา เพื่อเป็นการส่งเสริมการศึกษา ซึ่งผู้เข้าร่วมจะเป็นนักเรียนที่อยู่สถาบันเดียวกัน สิ่งที่จะได้รับจากการประกวดคือใบประกาศนียบัตรสามารถนำใส่แฟ้มสะสมงาน (Portflio) ประสบการณ์บนเวทีการแสดง และคำแนะนำจากกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ สามารถนำคำแนะนำไปปรับใช้ในโอกาสต่อไปได้ และการประกวดดนตรีมีสิ่งที่การันตีความสามารถคือรางวัล ซึ่งแต่ละที่ ๆ จัดการประกวดจะมีรางวัลที่แตกต่างกันออกไป แต่เป้าหมายและความต้องการของทุกวงที่เข้าร่วมก็คือรางวัลชนะเลิศ เพราะถือเป็นความสำเร็จตามเป้าหมายอย่างสมบูรณ์ การจัดประกวดวงดนตรีมีหลากหลายรูปแบบวง เช่น วงดนตรีไทย วงดนตรีสากลในรูปแบบต่าง ๆ เช่น วงคอมโบ (Combo Band) เป็นวง ที่ได้รับความนิยมมากที่สุด วงดนตรีซิมโฟนิคแบนด์ (Symphonic Band) เป็นวงที่ได้รับความนิยมในระดับปานกลาง และวงแจ๊สบิกแบนด์ ปัจจุบันกำลังเป็นวงที่ได้รับความนิยม

ทั้งนี้วงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ ยังไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายในประเทศไทย ในระดับอุดมศึกษามีการจัดตั้งวงประเภทนี้ไม่มาก และที่น้อยกว่านั้นคือระดับมัธยมศึกษา เนื่องจากรายละเอียดของดนตรีมีความยากและซับซ้อนต่อนักเรียนในระดับมัธยมศึกษา ประกอบกับมหาวิทยาลัยที่เปิดสอนหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับดนตรี แจ๊สมีจำนวนไม่มาก ทำให้อาจารย์ที่สอนในระดับมัธยมไม่สามารถถ่ายทอดความรู้ของดนตรีแจ๊สให้กับนักเรียนได้อย่างเต็มที่ ในด้านการประกวดมีเวทีการประกวดประเภทแจ๊สบิกแบนด์ เพียงแห่งเดียวในประเทศไทย (ระดับมัธยม) ในโครงการไทยแลนด์แจ๊สคอมเพททิชัน (Thailand Jazz Competition) จัดขึ้นโดยคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งวงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม) ได้รับรางวัลชนะเลิศในปี ค.ศ. 2017 และ ค.ศ. 2018 การที่วงประสบความสำเร็จในครั้งนี้ นอกจากประสบการณ์และทักษะทางด้านดนตรี การแสดงดนตรีอย่างมืออาชีพที่นักเรียนได้รับยังส่งผลดีกับนักเรียนทางด้านการศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาในสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เป็นแรงจูงใจและเป็นอีกหนึ่งทางเลือกให้กับนักเรียน โดยภายหลังจากการประกวด รูปแบบวงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้น ซึ่งการที่วงจะประสบความสำเร็จได้นั้นจำเป็นอย่างมากที่จะต้องมีกลยุทธ์ในการวางแผน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษากลยุทธ์ที่ทำให้ได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวด
2. เพื่อศึกษาผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นกับนักเรียนที่เข้าร่วมประกวด

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากคณะกรรมการ 1 คน ผู้จัดโครงการ 1 คน อาจารย์ผู้ฝึกซ้อม 2 คน นักเรียน จำนวน 18 คน แล ผู้ปกครองจำนวน 18 คน ผู้บริหาร ผู้ปกครอง อาจารย์และนักเรียนที่อยู่วงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม) โดยมีแบบสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2. ศึกษาแนวคิดของวงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ ของศิลปินระดับโลก โดยได้ศึกษารูปแบบของวง ตำแหน่งของนักดนตรี บทเพลง องค์ประกอบของดนตรี การด้นสด รวมถึงการตีความบทเพลง

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษารูปแบบวงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

2. ศึกษารูปแบบการประกวดดนตรีที่จัดขึ้นในประเทศไทย
3. ศึกษากลยุทธ์ที่เกี่ยวข้องกับการประกวดดนตรี
4. วิเคราะห์กลยุทธ์ที่นำไปสู่การได้รับรางวัลชนะเลิศจากการประกวดดนตรี
5. ศึกษาผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นกับนักเรียนที่ได้รับจากการประกวด

ระเบียบวิธีวิจัย

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

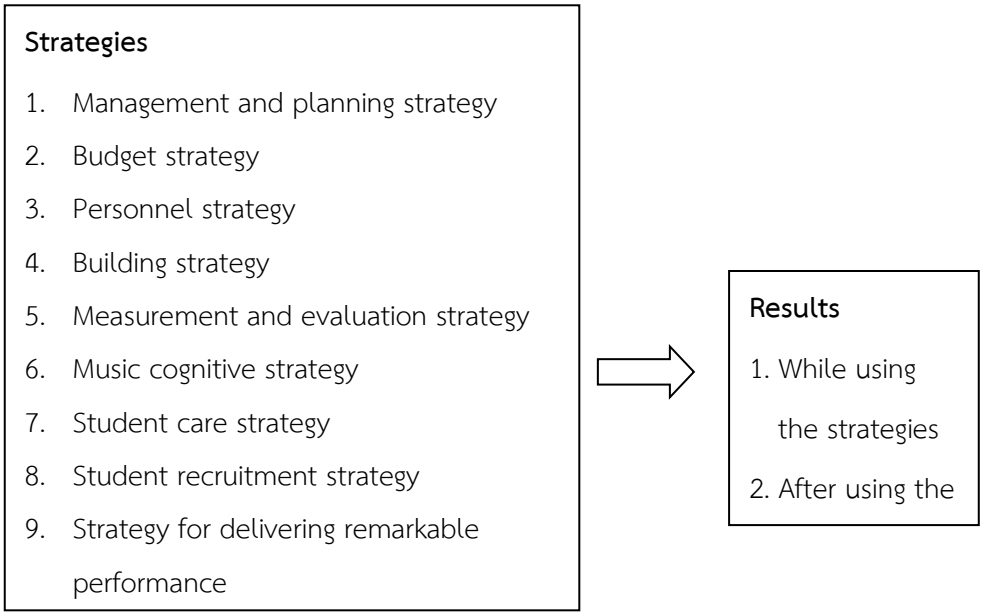
ผู้เข้าร่วมการวิจัย ประกอบด้วย (1) คณะกรรมการ 1 คน (2) ผู้จัดโครงการ 1 คน (3) อาจารย์ผู้ฝึกซ้อม 2 คน (4) นักเรียน จำนวน 18 คน และ (5) ผู้ปกครองจำนวน 18 คน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย/วิธีการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

2.1 The structured interviews conducted with students, a committee member and a project organizer

Focus Areas of Interview Questions	Interviewees
Before the competition 1. Results achieved from their practice 2. Results achieved from their instructor 3. Results achieved from participating in the activity **After the competition** 4. Results achieved from performing on the stage 5. Results achieved from winning the award 6. Results achieved from their application in daily life	18 students
7. Opinions about the quality of musical sound produced from the percussion instruments 8. Opinions about the quality of musical sound produced from the woodwind instruments 9. Opinions about the note choices for improvisation 10. Suggestions for improvement	1 committee member 1 project organizer

2.2 Strategies used by the jazz band



2.3 การจัดตารางการฝึกซ้อม ได้มาจากการประชุมอาจารย์ที่เกี่ยวข้องร่วมกับนักเรียน โดยแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ (1) การซ้อมรวมวง (2) การซ้อมส่วนตัว

วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลก่อนทำการประกวด 1 ปี และหลังทำการประกวด 1 เดือน

วิธีวิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้

การศึกษาครั้งนี้ทำการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้ วิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) และการตีความผลการวิจัย เพื่อสรุปผลการศึกษา

สรุปผลการวิจัย

กลยุทธ์ที่ทำให้ได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวด

จากการศึกษากลยุทธ์ที่ทำให้ได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวด พบว่ามีทั้งหมด 10 กลยุทธ์ ได้แก่

1. กลยุทธ์ด้านการวางแผนบริหาร อาจารย์ได้การวางแผนการฝึกซ้อม วันและเวลาในการเตรียมความพร้อมและการประกวด

2. กลยุทธ์ด้านงบประมาณ ผู้อำนวยการโรงเรียนได้อนุมัติงบประมาณ โดยผ่านรองผู้อำนวยการฝ่ายสวัสดิการในส่วนของค่าอาหารและน้ำดื่ม อาหารว่างจำนวน 3 มื้อ/วัน ในช่วงเวลาเก็บตัว (ค้างคืน) ก่อนทำการประกวดและวันที่ทำการประกวด

3. กลยุทธ์ด้านบุคลากร ผู้ที่วางแผนควบคุมการฝึกซ้อมและแสดงคือ อาจารย์กิติภัทร ภูวะปัจฉิม และอาจารย์ประพันธ์พงศ์ มณีวงษ์

4. กลยุทธ์ด้านอาคารสถานที่ ผู้อำนวยการโรงเรียนได้อนุมัติให้ใช้สถานที่ โดยผ่านรองผู้อำนวยการฝ่ายบริหารได้จัดสถานสำหรับการฝึกซ้อมรวมวง ได้แก่ ห้องดนตรีสากล DS 5 ชั้น 2 และบริเวณรอบ ๆ อาคาร DS5 สำหรับการฝึกซ้อมส่วนตัว ห้องพัก DS 5 ชั้น 2 รวมถึงพาหนะที่นำนักเรียนไปสถานที่จัดการประกวดการประกวด

5. กลยุทธ์ด้านการวัดและประเมิณผล อาจารย์ทั้ง 2 ท่านได้ติดตามผลของการฝึกซ้อมวงทุกครั้ง ประเมินการพัฒนาของนักเรียน และนำจุดบกพร่องของนักเรียนมาพัฒนาด้านการสอน

6. กลยุทธ์ด้านความรู้ความเข้าใจในดนตรี อาจารย์ทั้ง 2 ท่านมีความรู้และประสบการณ์ทางด้านดนตรีแจ๊ส ซึ่งอาจารย์กิติภัทร ภูวะปัจฉิม สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีและปริญญาโททางด้านสาขาดนตรีแจ๊ส อาจารย์ประพันธ์พงศ์ มณีวงษ์ มีประสบการณ์การร่วมวงแจ๊สบิกแบนด์ในระดับนานาชาติ ทำให้สามารถเรียบเรียงดนตรีในบทเพลงที่ใช้ประกวดได้อย่างสร้างสรรค์

7. กลยุทธ์ด้านการดูแลนักเรียน อาจารย์สร้างกฎในการอยู่ร่วมกันเพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อย ดูแลในเรื่องของการฝึกซ้อม การพักผ่อน อาหาร และน้ำดื่มสำหรับนักเรียนตั้งแต่ช่วงฝึกซ้อมจนถึงวันประกวด

8. กลยุทธ์ด้านการคัดเลือกนักเรียน อาจารย์คัดเลือกนักเรียนที่มีความตั้งใจมุ่งมั่น มีความสามารถทางด้านดนตรีมาแล้วเบื้องต้น สามารถฝึกซ้อมได้ตามวันเวลาที่กำหนด

9. กลยุทธ์ด้านการสร้างผลงานอย่างน่าเชื่อถือ อาจารย์และนักเรียนได้สร้างเพจของวงชื่อว่า DS.RU.Band เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์กิจกรรมต่าง ๆ ของวง

10. กลยุทธ์ด้านการพัฒนาและฝึกอบรม อาจารย์ได้เข้าร่วมอบรมในหัวข้อที่เกี่ยวกับดนตรีแจ๊ส การพัฒนาวง

ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นกับนักเรียนที่เข้าร่วมประกวด

1. ผลลัพธ์ได้จากการฝึกซ้อม คือ นักเรียนได้ทักษะการเล่นเครื่องดนตรีของตนเองเพิ่มมากขึ้น สามารถอ่านโน้ตได้เร็วและแม่นยำขึ้น

2. ผลลัพธ์ที่ได้จากอาจารย์ผู้สอน คือ นักเรียนได้ความรู้เกี่ยวกับดนตรีแจ๊ส วิธีการฝึกซ้อมส่วนตัว เทคนิค การรวมวง และการควบคุมวง วิธีการตีความบทเพลง อารมณ์เพลง

3. ผลลัพธ์ที่ได้จากการทำกิจกรรมร่วมกับผู้อื่น คือ ได้รู้จักการทำงานร่วมกับผู้อื่น การช่วยเหลือซึ่งกันและกัน การฝึกซ้อมร่วมกับผู้อื่น มิตรภาพระหว่างเพื่อน พี่ น้อง นึกถึงส่วนรวมเป็นหลัก รู้จักการเข้าสังคม ได้รับความสนิทสนม การสื่อสารที่ดีขึ้น

4. ผลลัพธ์ที่ได้จากการแสดงบนเวที คือ ได้ประสบการณ์การแสดงบนเวที การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ความมั่นใจเมื่ออยู่บนเวที รู้จักควบคุมความตื่นเต้น ควบคุมสติ ฝึกความอดทนจากสภาวะความกดดันจากคณะกรรมการ

5. ผลลัพธ์ที่ได้จากการรับรางวัลชนะเลิศ คือ ได้รับความภาคภูมิใจ ดีใจ ได้รับคำชื่นชมจากผู้อื่น เป็นที่รู้จักในสังคมของดนตรีมากขึ้น มีแรงบันดาลใจในการฝึกซ้อมมากขึ้น เพื่อทำผลงานให้ได้ผลที่ดีกว่าเดิมในครั้งต่อไป ได้รับใบประกาศนียบัตรจากทางผู้จัด นำไปใส่แฟ้มสะสมผลงานเพื่อเป็นหลักฐานเพื่อยื่นเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา

6. ผลลัพธ์ที่จะนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน คือ ความมีวินัย ความพยายาม การแบ่งเวลาการฝึกซ้อม และการเรียน การนำความรู้ที่ได้มาสอนรุ่นน้อง สามารถนำไปประกอบอาชีพเพื่อสร้างรายได้ให้กับตนเองได้

อภิปรายผลการวิจัย

กลยุทธ์

1. กลยุทธ์ด้านการวางแผนบริหาร อาจารย์ทั้ง 2 ท่าน ได้ทำการวางแผนบริหาร ตั้งแต่วันที่สมัคร จนถึงเสร็จสิ้นการประกวด ได้ตรงตามแผนที่กำหนดไว้ ในเรื่องการคัดเลือกบทเพลงที่ใช้แข่งโดยวิเคราะห์ตัวบทเพลงเพื่อให้ได้บทเพลงที่เหมาะสม กับวง วิเคราะห์จุดแข็ง และจุดอ่อนของวงและของสถาบันที่เข้าร่วมการประกวด การดึงศักยภาพของนักเรียนออกมาให้ได้ประสิทธิภาพมากที่สุด ด้านการฝึกซ้อมรวมวง การซ้อมส่วนตัว หัวข้อของทักษะที่จะต้องทำการฝึกซ้อมในแต่ละวันในทุก ๆ เครื่องดนตรีอย่างละเอียด โดยที่ไม่ให้ส่งผลกระทบกับการเรียนของนักเรียน การดูแลสุขภาพทั้งด้านร่างกายและจิตใจ ด้านโภชนาการ รวมถึงการพักผ่อนที่เพียงพอ

2. กลยุทธ์ด้านงบประมาณ ผู้อำนวยการโรงเรียนได้อนุมัติงบประมาณ โดยผ่านรองผู้อำนวยการฝ่ายสวัสดิการ ในส่วนของค่าอาหารและน้ำดื่ม อาหารว่าง จำนวน 3 มื้อ/วัน ในช่วงเวลาการฝึกซ้อม เก็บตัว (ค้างคืน) ก่อนทำการประกวดจนถึงวันที่ทำการประกวด อาหารและน้ำดื่มที่สะอาดถูกหลักอนามัย ส่งผลให้นักเรียนมีสุขภาพที่แข็งแรง ไม่ป่วย ทำให้ไม่เป็นอุปสรรค์ต่อการฝึกซ้อม

3. กลยุทธ์ด้านบุคลากร อาจารย์กิติภัทร ภูวะปัจฉิม และอาจารย์ประพันธ์พงศ์ มณีวงษ์ อาจารย์ประจำกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม) ได้วางแผนและแบ่งหน้าที่ ในการพานักเรียนฝึกซ้อมอย่างชัดเจน โดยอาจารย์กิติภัทร ภูวะปัจฉิม รับผิดชอบในการพานักเรียนฝึกซ้อมในกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ อาจารย์ประพันธ์พงศ์ มณีวงษ์ รับผิดชอบพานักเรียนกลุ่มเครื่องเป่าทำการฝึกซ้อม นอกจากนี้ยังได้ถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีในด้านการปฏิบัติและทฤษฎีให้กับนักเรียน โดยใช้สื่อการเรียนการสอน ตัวอย่าง ในรูปแบบภาพและเสียงทำให้นักเรียนเกิดความเข้าใจในสำเนียงของดนตรีแจ๊สมากยิ่งขึ้น ด้านผู้บริหารได้ส่งเสริมสนับสนุน ในทุก ๆ ด้านก่อนทำการประกวด ซึ่งหลังทำการประกวดผู้บริหารได้ร่วมแสดงความยินดีกับอาจารย์และนักเรียน และให้คำชม ยกย่อง เป็นขวัญและกำลังใจให้กับอาจารย์และนักเรียน

4. กลยุทธ์ด้านอาคารสถานที่ ผู้อำนวยการโรงเรียนได้อนุมัติให้ใช้สถานที่ โดยผ่านรองผู้อำนวยการฝ่ายบริหาร ได้จัดสถานสำหรับการฝึกซ้อมรวมวง ได้แก่ ห้องดนตรีสากล DS 5 ชั้น 2 ซึ่งเป็นห้องที่มีเครื่องดนตรี เครื่องขยายเสียง (amplifier) อุปกรณ์ ที่ใช้สำหรับการซ้อมรวมวง ภายในห้องมีขนาดที่กว้างเพียงพอสำหรับการซ้อมรวมวงทั้งวง พร้อมเครื่องปรับอากาศ ด้านการตกแต่งห้อง มีการติดตั้งวัสดุที่ดูดซับเสียงทำให้ได้ยินเสียงที่ดีจากการซ้อม บริเวณรอบ ๆ อาคาร DS5 สำหรับการฝึกซ้อมส่วนตัว

นอกจากนี้รองผู้อำนวยการฝ่ายบริหารได้จัดรถตู้เพื่อรับ-ส่ง นักเรียนไปสถานที่จัดการประกวด

5. กลยุทธ์ด้านการวัดและประเมิณผล อาจารย์ทั้ง 2 ท่าน ได้ติดตามผลของการฝึกซ้อมวงทุกครั้ง ประเมิณและพยายามแก้ไขจุดบกพร่อง ข้อผิดพลาดของโน้ต ได้แก่ ความถูกต้องของโน้ต จังหวะ ระดับเสียง ความกลมกลืนของเสียง สำเนียง ที่นักเรียนปฏิบัติออกมากในแต่ละครั้งโดยละเอียด นักเรียนจะได้ทราบผลของการซ้อมในแต่ละครั้ง พร้อมทั้งคำแนะนำจากอาจารย์ที่จะทำให้เกิดการพัฒนาสำหรับการซ้อมในครั้งต่อไป ไม่ตำหนิเมื่อผิด

6. กลยุทธ์ด้านความรู้ความเข้าใจในดนตรี อาจารย์ทั้ง 2 ท่าน และนักเรียนที่เข้าร่วมประกวด อาจารย์กิติภัทร ภูวะปัจฉิม สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีและปริญญาโททางด้านสาขาดนตรีแจ๊ส มีความเชี่ยวชาญทางด้านกลุ่มเครื่องกระทบ มีประสบการณ์ในการพานักเรียนเข้าร่วมการประกวดหลายเวที เรียบเรียงและสร้างสรรค์โน้ตที่อยู่นอกเหนือจากบทเพลงได้ สามารถถ่ายทอดความรู้ภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติทางด้านดนตรีแจ๊สได้เป็นอย่างดี

อาจารย์ประพันธ์พงศ์ มณีวงษ์ มีประสบการณ์การร่วมวงแจ๊สบิกแบนด์ ในระดับนานาชาติ มีประสบการณ์ในการพานักเรียนเข้าร่วมการประกวดหลายเวที มีความเชี่ยวชาญทางด้านกลุ่มเครื่องเป่า สามารถปฏิบัติเพื่อให้เกิดซุ่มเสียงที่ดีและเข้าใจธรรมชาติของเครื่องเป่าทุกชนิด รวมถึงการแสดงบนเวทีให้มีความเป็นมืออาชีพเทียบเท่าระดับสากล

นักเรียนที่เข้าร่วมประกวด เบื้องต้นมีความเข้าใจและประสบการณ์ทางด้านดนตรีมาแล้วจากการประกวด สามารถนำความรู้และประสบการณ์ที่อาจารย์แนะนำมาปรับใช้ได้กับเครื่องดนตรีของตนเอง

7. กลยุทธ์ด้านการดูแลนักเรียน อาจารย์ทั้ง 2 ท่าน ได้แจ้งและกำหนดกฎเกณฑ์ในการอยู่ร่วมกัน เพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อย ดูแลในเรื่องของการฝึกซ้อม การพักผ่อน อาหารและน้ำดื่มสำหรับนักเรียน ตั้งแต่ช่วงฝึกซ้อมจนถึงวันประกวด ซึ่งนักเรียนได้ยอมรับและได้ปฏิบัติตามกฎอย่างเคร่งครัด ทำให้เกิดความสามัคคี การช่วยเหลือเกื้อกูล ความมีระเบียบวินัย ทำให้การฝึกซ้อมในช่วงการเก็บตัวได้รับประสิทธิผลอย่างเต็มที่ ส่งผลให้การแสดงในวันที่ประกวดมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (Band Unity)

8. กลยุทธ์ด้านการคัดเลือกนักเรียน อาจารย์คัดเลือกนักเรียนที่มีความตั้งใจ มุ่งมั่น มีความสามารถทางด้านดนตรีมาแล้วเบื้องต้น สามารถฝึกซ้อมได้ตามวันเวลาที่กำหนด ซึ่งการคัดเลือกนั้นอาจารย์ใช้วิธีสอบถามความสมัครใจของนักเรียนเป็นรายบุคคล โดยจะแจ้งรายละเอียดต่าง ๆ ให้นักเรียนทราบเพื่อให้นักเรียนได้ตัดสินใจ ซึ่งถือเป็นเรื่องสำคัญมากเพราะอาจารย์มีความคิดว่าดนตรีไม่สามารถบังคับกันเล่นได้ นักเรียนคนไหนที่ไม่ประสงค์จะร่วมการประกวดสามารถแจ้งอาจารย์ได้ โดยไม่ถือเป็นความผิดเพราะถ้าบังคับนักเรียนเข้าร่วมการประกวดโดยไม่ได้เกิดความสมัครใจ นักเรียนจะฝึกซ้อมได้ไม่เต็มที่ซึ่งจะส่งผลกระทบต่อการแสดงเป็นอย่างมาก

9. กลยุทธ์ด้านการสร้างผลงานอย่างน่าเชื่อถือ อาจารย์และนักเรียนได้สร้างเพจ ของวงชื่อว่า DS.RU.Band จัดตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2561 ซึ่งอักษรย่อ “DS.RU.” มาจากชื่อโรงเรียน (The Demonstration School of Ramkhamhaeng University) เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ให้กับ

โรงเรียนด้วย โดยเผยแพร่แพร่ข้อมูล ข่าวสาร ความคืบหน้า การพัฒนาของวง การแสดงดนตรีในงานต่าง ๆ รวมถึงรางวัลที่ได้รับจากการประกวด ในรูปแบบเนื้อหา รูปภาพ และคลิปวีดีโอ โดยมีอาจารย์และนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 เป็นผู้ดูแลเพจและทำการอัพเดทอย่างต่อเนื่อง ซึ่งปัจจุบันมีผู้ติดตามเพจจำนวน 5,105 คน โดยส่วนใหญ่คนจะติดตามหลังจากที่ได้รับรางวัลจากการประกวด

10. กลยุทธ์ด้านการพัฒนาและฝึกอบรม อาจารย์ได้เข้าร่วมอบรมเกี่ยวในหัวข้อ ที่เกี่ยวกับดนตรีแจ๊ส การพัฒนาวง อาจารย์ได้พัฒนาทางด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรี ศึกษาหาข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับดนตรีแจ๊สอย่างต่อเนื่อง อาจารย์ทั้ง 2 ท่านได้ตระหนักถึงการพัฒนาทางด้านการถ่ายทอดความรู้ให้กับนักเรียน โดยจะเน้นไปที่วิธีการถ่ายทอดความรู้ให้นักเรียนเข้าใจ เพราะดนตรีแจ๊สมีความซับซ้อนกว่าดนตรีประเภทอื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงแจ๊สบิกแบนด์ในประเทศไทยยังมีจำนวนไม่มากในระดับมัธยมศึกษา

ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นกับนักเรียนที่เข้าร่วมประกวด

1. ผลลัพธ์ได้จากการฝึกซ้อม คือ นักเรียนได้ทักษะการเล่นเครื่องดนตรีของตนเองเพิ่มมากขึ้นสามารถอ่านโน้ตได้เร็วและแม่นยำขึ้น รู้จักการแบ่งเวลาในการซ้อม ซึ่งส่งผลดีต่อการบรรเลงในบทเพลงอื่น สามารถอ่านโน้ตในบทเพลงที่มีความซับซ้อนมากขึ้นได้ดี ในการซ้อมแต่ละครั้งจะใช้เวลาซ้อมที่น้อยลงแต่ได้ผลดีเพราะนักเรียนสามารถอ่านโน้ตได้เร็วและแม่นยำ โดยมือเทเนอร์ แซกโซโฟนหญิง ได้กล่าวว่า “สกิลส่วนตัวของเราพัฒนาขึ้นจากการฝึกซ้อมค่ะ สามารถอ่านโน้ตได้เร็วมากขึ้น เข้าใจรายละเอียดเพลงมากขึ้นค่ะ”[2]

2. ผลลัพธ์ที่ได้จากอาจารย์ผู้สอน คือ นักเรียนได้ความรู้เกี่ยวกับดนตรีแจ๊ส วิธีการฝึกซ้อมส่วนตัว เทคนิค การรวมวง และการควบคุมวง วิธีการตีความบทเพลง อารมณ์เพลง ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะเป็นความรู้ติดตัวของนักเรียนไปสู่ความเป็นมืออาชีพ สามารถนำไปถ่ายทอดให้กับรุ่นน้องหรือผู้ที่สนใจ มือเทเนอร์แซกโซโฟนชาย ได้กล่าวว่า “ได้คำแนะนำในการซ้อมและวิธีการซ้อมที่ถูกต้อง เทคนิค วิธีการตีความเพลงและการปรับวงให้ไปใน ทิศทางเดียวกัน”[3]

3. ผลลัพธ์ที่ได้จากการทำกิจกรรมร่วมกับผู้อื่น คือ นักเรียนได้รู้จักการทำงานร่วมกับผู้อื่น การช่วยเหลือซึ่งกันและกัน การฝึกซ้อมร่วมกับผู้อื่น ได้มิตรภาพระหว่างเพื่อน พี่ น้อง ได้รับความสนิทสนม การนึกถึงส่วนรวมเป็นหลัก ความสามัคคี รู้จักการเข้าสังคม การสื่อสารที่ดีขึ้น ซึ่งสิ่ง

[2] Sippothai Mahatthanakorn, Interview (March 10, 2020).

[3] Likhasitthi Yenprasit, Interview (March 10, 2020).

เหล่านี้ส่งผลต่อการแสดงในการประกวดทำให้มีการสื่อสารที่ดี ณ ขณะที่บรรเลงเกิดความพร้อมเพรียง ความสุขในการบรรเลงดนตรี รวมถึงการเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน นายกรินทร์ ศุขกสิกร บอกว่า “ได้เรียนรู้ที่จะได้ฝึกซ้อมเป็นกลุ่ม ๆ พร้อมได้มิตรภาพที่ดีขึ้นจากเพื่อน ๆ พี่ ๆ น้อง ๆ”[4]

4. ผลลัพธ์ที่ได้จากการแสดงบนเวที คือ ได้ประสบการณ์การแสดงบนเวที การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ความมั่นใจเมื่ออยู่บนเวที รู้จักควบคุมความตื่นเต้น ควบคุมสติ ฝึกความอดทนจากสภาวะความกดดันจากคณะกรรมการ ซึ่งการที่ได้แสดงบนเวทีที่มีคนดูเป็นจำนวนมากเป็นประสบการณ์ที่หาได้ยาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้แสดงให้คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีแจ๊ส นักดนตรีแจ๊ส ให้ได้เห็นศักยภาพของนักเรียน มีแนวโน้มที่จะได้รับโอกาสจากการแสดงอาจจะถูกเชิญชวนให้ไปร่วมแสดงในงานที่หลากหลายมากขึ้น หรือได้ร่วมบรรเลงกับนักดนตรีจากต่างสถาบัน ซึ่งจะทำให้นักเรียน โรงเรียน มหาวิทยาลัยเป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียงมากขึ้น นางฉัตรพร พวงมาลัย มือทรัมเป็ต กล่าวว่า “ได้ความตื่นเต้นและความสนุกในอีกแบบเพราะเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิดต่าง ๆ บนเวทีที่ตอนซ้อมไม่เจอ เช่น เรื่องไมค์ของทรัมเป็ตไม่ติด อู๋มือกลองบรรเลงผิดการบรรเลงเดี่ยวของพี่ดอม มอนิเตอร์บนเวทีไม่ติดแต่ข้างหน้าติด ต้องควบคุมความตื่นเต้น ซึ่งทำให้เราได้ประสบการณ์ที่มากขึ้นไปอีกขั้น”[5]

5. ผลลัพธ์ที่ได้จากการรับรางวัลชนะเลิศ คือ นักเรียนเกิดความภาคภูมิใจในตนเอง อาจารย์และสถาบัน สร้างความภาคภูมิใจให้กับครอบครัว เพื่อน พี่ น้อง ที่ร่วมให้กำลังใจ ได้รับคำชื่นชมจากผู้อื่น เป็นที่รู้จักมากขึ้น อยากฝึกซ้อมมากขึ้นเพื่อทำผลงานให้ดีกว่าเดิมในครั้งต่อไป ได้มีใบประกาศนียบัตรจากทางผู้จัด นำไปใส่แฟ้มสะสมผลงานเพื่อเป็นหลักฐานเพื่อยื่นเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา ได้รับโอกาสดี ๆ จากหน่วยงานอื่นให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ นางสาวทิพวรรณ สันธิศิริ บอกว่า “ได้มีผลงานยิ่งใหญ่อีกหนึ่งผลงานที่ติดตัวไปตลอด มีความรู้สึกที่เหมือนกับประสบความสำเร็จไปอีก 1 ระดับกับเพื่อนและอาจารย์”[6]

6. ผลลัพธ์ที่จะนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน คือ ความมีวินัย ความพยายาม การแบ่งเวลาการฝึกซ้อมและการเรียน การนำความรู้ที่ได้มาสอนรุ่นน้อง สามารถนำไปประกอบอาชีพเพื่อสร้างรายได้ให้กับตนเองได้ ซึ่งกระบวนการทุกอย่างที่นักเรียนได้รับตั้งแต่การฝึกซ้อมครั้งแรก

[4] Karin Sukkasikorn, Interview (March 10, 2020).

[5] Chatporn Puangmalai, Interview (March 10, 2020).

[6] Tippawan Santhisiri, Interview (March 10 ,2020).

จนเสร็จสิ้นการประกวด ประกอบไปด้วยความมีระเบียบวินัย ความอดทน ความขยัน ความไม่ย้อท้อต่อความยากลำบาก นักเรียนสามารถเอาไปประยุกต์ใช้ในด้านการเรียน หรือที่สิ่งตนเองรัก ได้เป็นอย่างดี นายสขภณ อิศรภัคดี กล่าวว่า “สร้างความเป็นระเบียบ วินัย ความอดทน ความมุ่งมั่น และความตั้งใจที่จะทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ดี และประสบความสำเร็จในสิ่งนั้น”[7]

Interview Results of Committee Member and Project Organizer

Committee Member

Name of Interviewee: Assistant Professor Dr. Denny Euprasert[8]

Position/Title: Dean of Conservatory of Music, Rangsit University

Occupation: Lecturer **Gender:** male

Interview Date: 26 November 2020 **Interview Time:** 01.00 p.m.

Interview Location: Conservatory of Music, Rangsit University

Opinions about the quality of musical sound produced from the percussion instruments:

The percussion instruments delivered good sound quality. The rhythm and proportions of the music were fine suited to support the woodwind instruments. Both fast and slow rhythm sections were consistently executed.

Opinions about the quality of musical sound produced from the woodwind instruments:

The balance between the brass and woodwind instruments was impressive. The performance highlighted both support instruments and solo sections.

Opinions about the note choices for improvisation:

This jazz band displayed a superior understanding of the music style they had learned through attentive listening, compared to other bands. The improvisation exhibited their good taste.

[7] Sakkapon Itsarapakdee, Interview (March 10, 2020).

[8] Denny Euprasert, Interview (November 26, 2020).

Suggestions for improvement:

In addition to performing as a big band, I suggest that the students also perform as a smaller combo band to showcase their skills and versatility. This will provide an opportunity for the students to develop their leadership, improvisation and songwriting skills with the guidance of their instructor. It would also be a valuable experience for those who wish to pursue music education, starting with a small band and progressing to a larger one. Their participation would make them proud, and they can even try to recompose Thai songs with the assistance of the instructor.

Project Organizer

Name of Interviewee: Assistant Professor Wootichai Lertsatakit[9]

Position/Title: Dean of Faculty of Music, Silpakorn University

Occupation: Lecturer **Gender:** male

Interview Date: 24 June 2020 **Interview Time:** 01.00 p.m.

Interview Location: Faculty of Music, Silpakorn University

Opinions about the quality of musical sound produced from the percussion instruments:

The sound quality was good. The tones were well-suited and appropriate for each group.

Opinions about the quality of musical sound produced from the woodwind instruments:

The woodwind instruments delivered good sound quality. The saxophone, trumpet, and trombone groups all had appropriate and fitting tones.

Opinions about the note choices for improvisation:

Over 50% of the note choices in the jazz improvisation appeared to have been premeditated. Although the performance might not quite measure up to the

[9] Wootichai Lertsatakit, Interview (June 24, 2020).

spontaneity of professional musicians, it was still an impressive display of improvisation skills by secondary school students.

Suggestions for improvement:

1. *The jazz band should learn new techniques to improve their performance. Following the example of professional musicians, the students could practice individually to reduce the overall practice time of the band. Additionally, the instructor should provide musical exercises tailored to each instrument group to enhance their skills.*
2. *The band could be reorganized into smaller ensembles, which would allow the members to develop their skills and learn different styles of music under the guidance of their instructor.*
3. *The students could be encouraged to compose their own songs and rewrite the notes for other musical instruments to explore the details of different instruments beyond their primary instrument. These new skills will not only facilitate the instructor but also benefit the students in the future.*

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง ที่ได้อนุมัติการให้เงินอุดหนุนทุนในการทำวิจัยในครั้งนี้

Bibliography

Bamrungsri, Veera, and Supanee Lueabunchu. "Management of Luk Tung Musical Bands in Thailand: Case Study of Boonsri Ratanung, Noknoi Uraiporn, Apaporn Nakornsawan and Eakachai Sriwichai Luk Tung Musical Band." *Institute of Culture and Arts Journal, Srinakharinwirot University* 16, 2 (2015): 1-16. (in Thai)

Buakhumsri, Siriwat. "Strategy in School Marching Band Management of Assumption Sriracha Band, Sriracha District, Chonburi Province." *Dhonburi Rajabhat University Journal* 10, 1 (2016): 35-44. (in Thai)

Euprasert, Denny. Dean of Conservatory of Music, Rangsit University (Interviewee). November 26, 2020. (in Thai)

Itsarapakdee, Sakkapon. Results for Students Participating in the Competition (Interviewee). March 10, 2020.

Lertsatakit, Wootichai. Dean of Faculty of Music, Silpakorn University (Interviewee). June 24, 2020. (in Thai)

Mahatthanakorn, Sippothai. Results for Students Participating in the Competition (Interviewee). March 10, 2020.

Martin, H., and Waters, K. *Essential Jazz: The First 100 Years.* 2nd ed. New York: G. Schirmer, 2008.

Narksilp, Prayuth. "The Quality of School Plant Management in Basic Education School, Nakhon Pathom Education Service Area." Ed.D. diss., Silpakorn University, 2005. (in Thai)

Nontamart, Wilinda. "Personal Branding in Thai Country Music Businesses: A Case Study of Yinglee Srijumphon." Master's Independent Study, Bangkok University, 2014. (in Thai)

Puangmalai, Chatporn. Results for Students Participating in the Competition (Interviewee). March 10, 2020.

Ruttanathip, Wilai, and Chaiyuth Sirisuth. "Administration Strategies of Student Care System in Schools under Mahasarakham Primary Educational Service Area." *Journal of Graduate MCU Khonkaen Campus* 6, 4 (2019): 716-729. (in Thai)

Santhisiri, Tippawan. Results for Students Participating in the Competition (Interviewee). March 10, 2020.

Satjasomboon, Suthalai, and Teewara Waidee. "Differentiation: A Tool of Competitive Advantage." *Journal of Local Governace and Innovation* 2, 3 (2018): 83-92. (in Thai)

Sukkasikorn, Karin. Results for Students Participating in the Competition (Interviewee). March 10, 2020.

Suppasiriroj, Kanokwan. "Administrative Strategies for Excellence in Private Informal Music Schools." Ed.D. diss., Chulalongkorn University, 2013. (in Thai)

Wannatham, Niwat. "The Way to Be Excellence of Secondary School Luk Thung Band in Thailand." *Institute of Culture and Arts Journal, Srinakharinwirot University* 17, 2 (2016): 149-158. (in Thai)

Yenprasit, Likhasitthi. Results for Students Participating in the Competition (Interviewee). March 10, 2020.

วิเคราะห์บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100 โดย โยฮันเนส บรามส์ สำหรับการแสดงเดี่ยวไวโอลิน

The Analysis of Sonata for Piano and Violin No.2 Opus 100 for a Violin Recital

กุลิสรา แสงจันทร์*[1] นรอรรถ จันทร์กล่ำ[2]
Kulisara Sangchan*[1] Noraath Chanklum[2]

Abstract

The purposes of this research were to efficiently cultivate performer's music making skill for higher quality and to research more information on the selected repertoire of Johannes Brahms' Sonata for Piano and Violin no.2, Op. 100. As to enable a possibility to successfully deliver the right messages from the composer to audiences with music language, the performer was obliged to study the score and its references in availability to analyze them in both theoretical and historical aspects, thus choosing the most accurate approach to perform, together with learning the piece by practicing on the instrument.

From this research, it has been discovered that Sonata for Piano and Violin no.2, Op.100 by Johannes Brahms is, undoubtedly, a combination of lyrical and descriptive power with compositional complexity and virtuoso techniques required

* Corresponding author, email: kulisaramon@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Received: May 6, 2021 / Revised: September 4, 2021 / Accepted: September 5, 2021

specifically for violin part. The performer must commit to practice thoroughly to bring off the music and exhibit its balance between lyricism and virtuosity.

Keywords: Recital / Johannes Brahms / Violin sonata

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์บทเพลงสำหรับไวโอลินในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและเผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงแก่ผู้ที่สนใจ อีกทั้งพัฒนาทักษะการบรรเลงไวโอลินในการแสดงเดี่ยวให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น โดยศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* ผลงานของโยฮันเนส บรามส์ รวมถึงศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์เพลง และประวัติของบทเพลง วิเคราะห์องค์ประกอบของบทเพลงเพื่อเพิ่มความเข้าใจซึ่งเป็นตัวช่วยสำคัญที่ทำให้สามารถสื่อสารภาษาดนตรีสู่ผู้ฟังได้ตรงกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

จากการวิจัยพบว่าเพลง*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* เป็นเพลงที่มีความไพเราะ อีกทั้งมีเทคนิคในการบรรเลงที่น่าสนใจ รวมถึงมีความซับซ้อนในด้านการประพันธ์เพลง โดยผู้แสดงจะต้องมีความสามารถระดับสูง และต้องอาศัยการฝึกฝนเทคนิคการบรรเลงเดี่ยวไวโอลินเป็นอย่างมากเพื่อให้การบรรเลงเดี่ยวเป็นไปได้อย่างสมบูรณ์ถูกต้อง

คำสำคัญ: แสดงเดี่ยว / โยฮันเนส บรามส์ / ไวโอลินโซนาตา

บทนำ

ผลงาน*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* ประพันธ์ขึ้นโดยโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, 1833-1897) คีตกวีชาวเยอรมัน บรามส์ได้ประพันธ์ไวโอลินโซนาตาไว้ทั้งหมดเพียงแค่ 3 บท *โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* นั้นถ่ายทอดอารมณ์ซึ่งเต็มไปด้วยความรู้สึกสดใส และความสุข ประกอบไปด้วย 3 กระบวนท่อน โดยบทเพลงมีความยาว 20 นาที นับได้ว่าสั้นที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับไวโอลินโซนาตาหมายเลขอื่น ๆ

ชื่อทางการของผลงานชิ้นนี้คือ *โซนาตาสำหรับเปียโน และไวโอลิน (Sonata for Piano and Violin)* แทนที่จะเป็น*โซนาตาสำหรับไวโอลิน และเปียโน (Sonata for Violin and Piano)* ซึ่งทำให้เห็นได้ชัดว่า บรามส์ได้ให้ความสำคัญกับแนวทำนองของเปียโนและไวโอลินอย่างเท่าเทียมกัน เมื่อพิจารณาบทประพันธ์อันไพเราะนี้ในด้านความสร้างสรรค์ จะพบว่าเทคนิคการประพันธ์เพลงที่บรามส์นำมาสร้างสรรค์มีความน่าสนใจอย่างยิ่ง โดยเทคนิคที่พบบ่อยในผลงานชิ้นนี้คือ เฮมิโอลา (Hemiola) ซึ่งมีการนำมาใช้ในทุกกระบวนเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับจังหวะ นอกจากนี้การสลับไปมาระหว่างจังหวะช้า-เร็ว และอารมณ์สงบ-สนุกสนานไว้ในกระบวนที่ 2 (**อันดันเต ตรันควิลโล**) เป็นสิ่งพบไม่บ่อยนักในดนตรียุคนี้ แต่บรามส์ก็สามารถสร้างสรรค์ออกมาได้อย่างมีชั้นเชิง เพิ่มความน่าสนใจให้กับตัวบทเพลงนี้อย่างมาก

บรามส์เริ่มประพันธ์บทเพลงไวโอลินโซนาตาบทแรกเมื่ออายุ 45 ปี หลังจากประสบความสำเร็จจากการประพันธ์ไวโอลินคอนแชร์โตในปีเดียวกัน กล่าวได้ว่าบรามส์คุ้นเคยและเชี่ยวชาญในการประพันธ์บทเพลงสำหรับไวโอลินมากพอสมควรแล้ว ผลงานเพลง*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1886 ในช่วงฤดูร้อนระหว่างที่บรามส์พำนักอยู่ไม่ไกลจากทะเลสาบทูน เมืองเบอร์นีสโอเบอร์แลนด์ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ โดยบทประพันธ์บทนี้ บรามส์ได้แรงบันดาลใจจากความสุข ความอบอุ่นจากมิตรสหาย และความประทับใจในความสวยงามของธรรมชาติรอบ ๆ ทะเลสาบทูนที่บรามส์พำนักอยู่ในเวลานั้น[3] อนุมานได้ว่า การที่นักไวโอลินจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์บทประพันธ์นี้ให้ออกมามีชีวิตและสาระไปสู่ผู้ฟังอย่างซื่อสัตย์ต่อผู้ประพันธ์นั้น นอกจากจำเป็นจะต้องมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงไวโอลินขั้นสูงแล้ว ยังต้องมีความเข้าใจในตัวบทประพันธ์อย่างลึกซึ้งเช่นกัน

วัตถุประสงค์

1. วิเคราะห์บทเพลง*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ เพื่อพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงไวโอลิน

2. ศึกษาและเผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงไวโอลินที่สำคัญแก่ผู้สนใจ

[3] Wolfgang Sandberger, “Johannes Brahms A Brief Biography,” accessed February 23, 2021, https://www.brahms-institut.de/index.php/en/allgemeines/johannes-brahms

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษา*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ทั้ง 3 กระบวนท่อน โดยผู้วิจัยได้ศึกษาในเรื่องการวิเคราะห์บทเพลง ศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์เพลง และประวัติของบทเพลง รวมถึงศึกษาเทคนิคการบรรเลง *โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100*

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยค้นคว้าหาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง โดยการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงประเภทโซนาตาที่ถูกประพันธ์ขึ้นในยุคโรแมนติก โดยเป็นผลงานการประพันธ์ของบรามส์จึงได้คัดเลือกบทเพลง*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* ทั้ง 3 กระบวนท่อนมาทำการวิจัย เนื่องจากยังไม่มีบทความเกี่ยวกับบทเพลงนี้เป็นภาษาไทย ผู้วิจัยจึงใช้วิธีค้นคว้าศึกษาข้อมูลจากหนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ขั้นดำเนินการและวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์เพลง และประวัติของบทเพลงเพื่อทำความเข้าใจ การวิเคราะห์บทเพลง*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* ได้วิเคราะห์โครงสร้างของบทเพลง วิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์เพลงที่น่าสนใจ และวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงไวโอลินในบทเพลง*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* นอกจากนี้ผู้วิจัยฝึกได้ซ้อมส่วนตัวควบคู่ไปด้วย เพื่อให้เกิดความแม่นยำก่อนที่จะไปซ้อมพร้อมกับนักเปียโน เมื่อพร้อมแสดงแล้วจึงเตรียมอุปกรณ์สำหรับการบันทึกเสียงและภาพเพื่อจัดแสดงเดี่ยว โดยใช้สื่อออนไลน์ผ่านช่องทางยูทูบ (You Tube)

3. ขั้นนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยได้จัดทำบทความเรื่อง วิเคราะห์บทเพลง*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ สำหรับการแสดงเดี่ยวไวโอลิน และได้จัดทำการแสดงเดี่ยวโดยใช้สื่อออนไลน์ผ่านช่องทางยูทูบ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดเป็นแนวทางการศึกษาค้นคว้าและแนวทางในการฝึกฝนเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน

2. สร้างแนวทางในการวิเคราะห์ ค้นคว้า และศึกษา*โซนาตาสำหรับเปียโน และไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์

3. เกิดเป็นแหล่งข้อมูลด้านประวัติของเพลง*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* และประวัติของผู้ประพันธ์เพลง

1. ประวัติบทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100

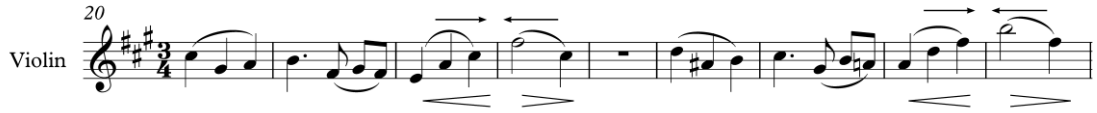
โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100[4] ได้ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงฤดูร้อนปี ค.ศ.1886 ที่เมืองเบอร์นีสโอเบอร์แลนด์ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ โดยถูกนำออกแสดงครั้งแรกที่เมืองเวียนนาประเทศออสเตรีย วันที่ 2 ธันวาคม ค.ศ.1886 บรรเลงไวโอลินโดย โยเซฟ เฮลเมสแบร์เกอร์ (Joseph Hellmesberger) ในช่วงที่ประพันธ์เพลงนี้ เป็นช่วงเวลาที่บรามส์เต็มเปี่ยมไปด้วยความสุขและความอบอุ่น เพราะได้อยู่กับมิตรสหาย คือ โยเซฟ วิดมันน์ (Josef Victor Widmann) เคลาซ์ โกรท (Klaus Growth) และ แฮร์ไมน์ สปีส์ (Hermine Spies) ซึ่งในช่วงเวลาสั้น ๆ นั้น บรามส์ได้ผลิตผลงานมากมายนอกจาก*โซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100* แล้วยังได้ประพันธ์เพลง *เชลโลโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียง F เมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 99* และ*เปียโนทรีโอ หมายเลข 3 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 101*

2. วิเคราะห์บทเพลง

บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนและไวโอลิน หมายเลข 2 ผลงานลำดับที่ 100 ประกอบด้วยกระบวนเพลงทั้งหมด 3 กระบวนท่อน ได้แก่ อัลเลโกร อะมาบิเล (Allegro amabile), อันดันเต ตรันควิลโล (Andante tranquillo) และ อัลเลโกร กรัทซิโยโส (Allegro grazioso) ในบันไดเสียง A เมเจอร์ เพลงของบรามส์ลักษณะที่โดดเด่น คือ เมื่อมีเครื่องหมายให้ดังขึ้นหรือเบาลง จะมีการเปลี่ยนแปลงจังหวะเล็กน้อย[5] เช่น เมื่อบรรเลงดังขึ้นจังหวะจะเร็วขึ้นเล็กน้อย และเมื่อบรรเลงเบาลงจังหวะจะช้าลงเล็กน้อย (Example 1)

[4] Georg Predota, “Sonata for Violin and Piano No.2 in A major, Op.100” accessed February 10, 2016, https://interlude.hk/johannes-brahms-sonata-violin-piano-2-major-op-100/

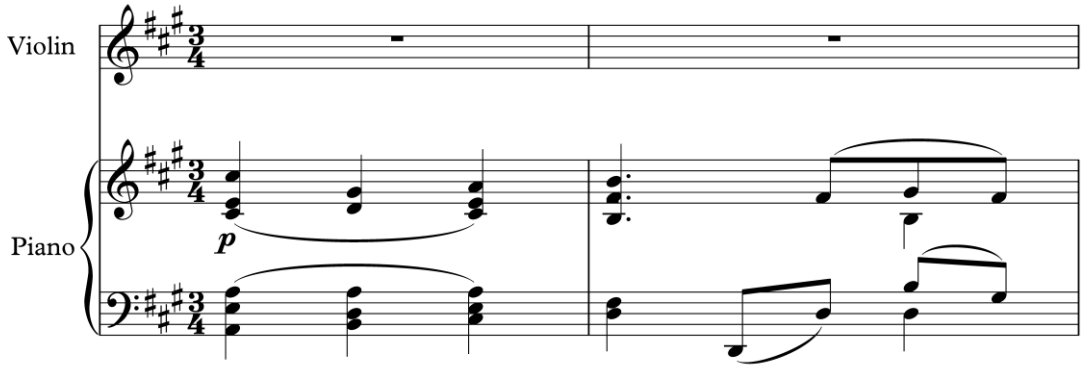
[5] Jung Yoon Cho, “Re-interpreting Brahms Violin Sonatas: Understanding the Composer’s Expectations” (D.Phil diss., The University of Leeds School of Music, 2017), 75.

Example 1 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – I. Allegro amabile,* mm. 20-29

2.1 วิเคราะห์บทเพลง และเทคนิคการบรรเลงในแต่ละกระบวน

2.1.1 วิเคราะห์บทเพลงกระบวนที่ 1 Allegro amabile

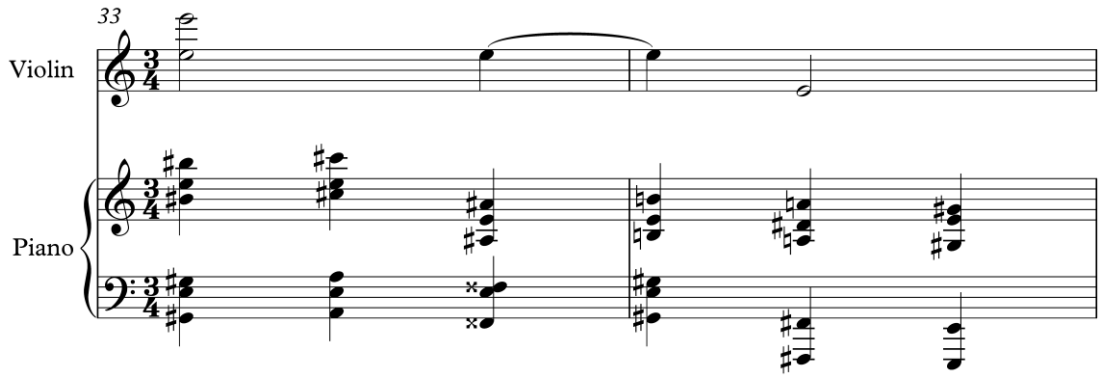
คำว่าอัลเลโกร หมายถึงอัตราเร็ว และอะมาบิเล หมายถึงนุ่มนวล ซึ่งเมื่อสองคำนี้รวมกันมีความหมายว่า จังหวะเร็วในลีลาที่นุ่มนวล กระบวนนี้มีอัตราจังหวะ 3/4 และอยู่ในบันไดเสียง A เมเจอร์ มีสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา ช่วงต้นกระบวนเปียโนทำหน้าที่เสนอทำนองหลัก (Exposition) และหลังจากนั้นไวโอลินจะบรรเลงทำนองหลักตาม ช่วงต้นของกระบวนที่ 1 ทั้งเปียโนและไวโอลินในกระบวนนี้จะมีบทบาทหน้าที่ความสำคัญเท่า ๆ กันคือ ผลัดกันเสนอทำนองหลัก (Example 2)

Example 2 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – I. Allegro amabile,* mm. 1-2

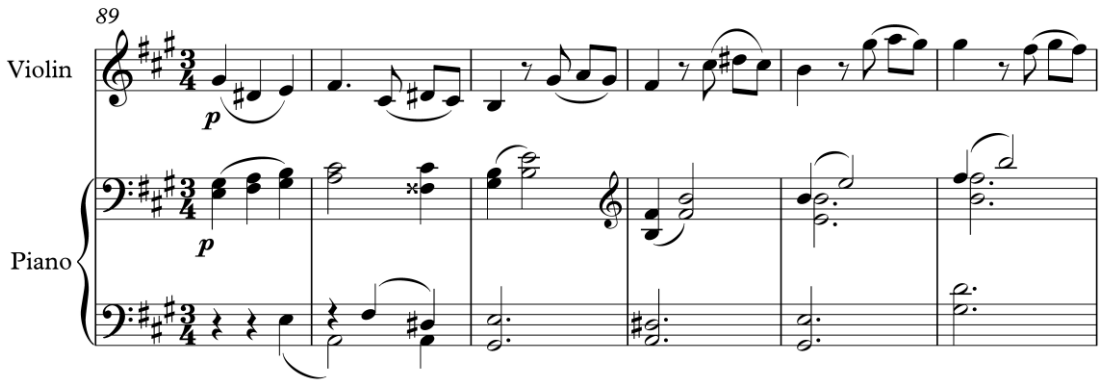


หลังจากที่ไวโอลินนำเสนอทำนองหลักในช่วงเชื่อม (Transition) ได้เปลี่ยนจากบันไดเสียง A เมเจอร์ ไปเป็น E เมเจอร์ ซึ่งเป็นโดมินันท์ (Dominant) ของบันไดเสียง A เมเจอร์ ความน่าสนใจของช่วงเชื่อมนี้คือ ใช้เฮมิโอลาระหว่างแนวไวโอลินกับเปียโน โดยที่ไวโอลินจะบรรเลงอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนเปียโนจะบรรเลงอัตราจังหวะ 3/4 โดยสังเกตได้จากในห้องที่ 33-34, 37-38 และ 41-42 ในอัตราจังหวะพิเศษ จะเป็นสองห้องเว้นสองห้อง (Example 3)

Example 3 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – I. Allegro amabile,* mm. 33-34

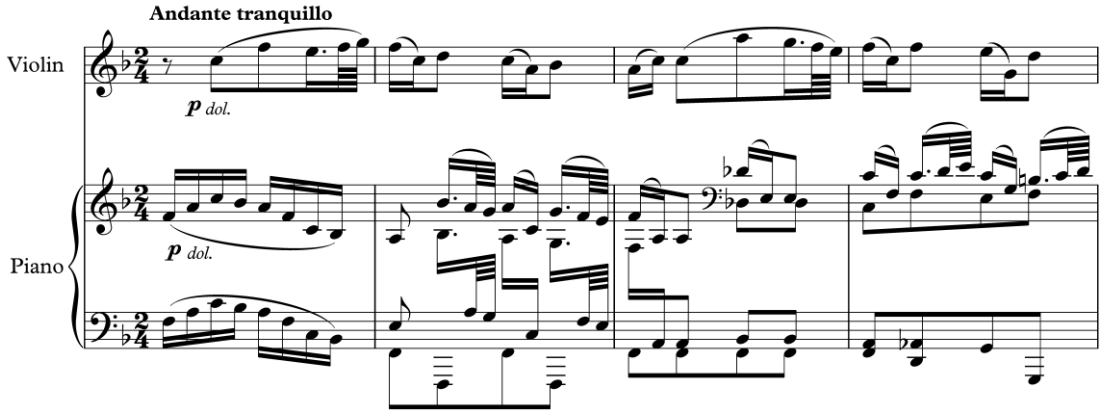


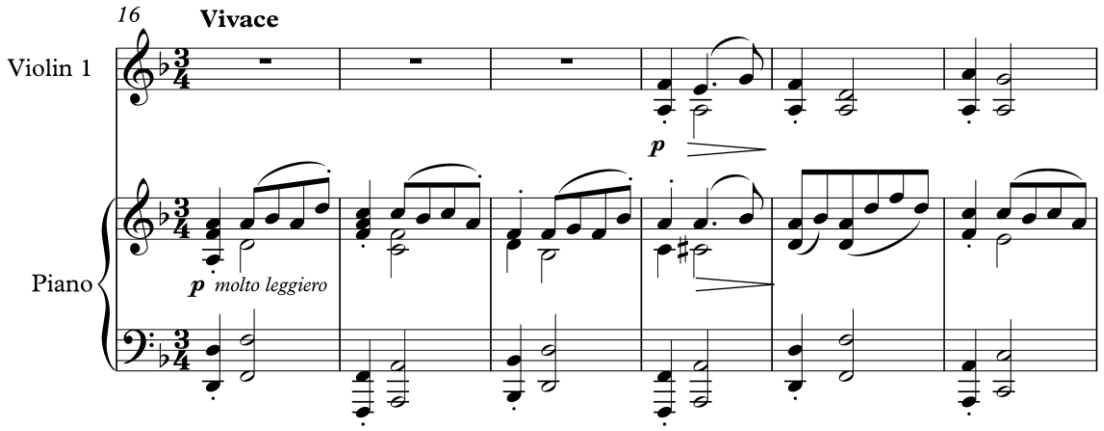
ในห้องที่ 89 เป็นตอนพัฒนา (Development) อยู่ในบันไดเสียง E เมเจอร์โดยนำทำนองแรกมาพัฒนา (Example 4) ส่วนตอนย้อนความ (Recapitulation) จะเริ่มจากห้องที่ 158 โดยทำนองแรกกลับมาอีกครั้งในบันไดเสียง A เมเจอร์เหมือนกับตอนเริ่มกระบวนที่ 1 (Example 2)

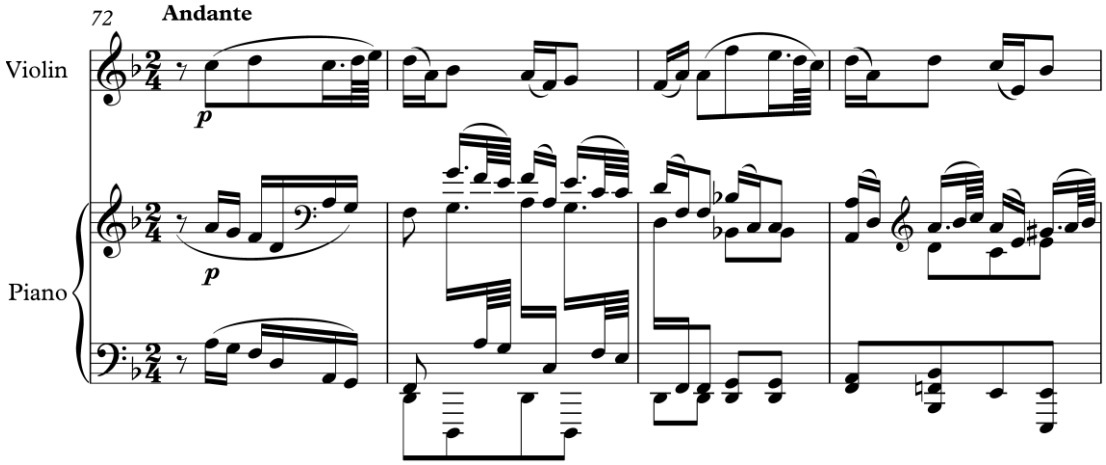
Example 4 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – I. Allegro amabile,* mm. 89-94

2.1.2 วิเคราะห์บทเพลงกระบวนที่ 2 Andante tranquillo

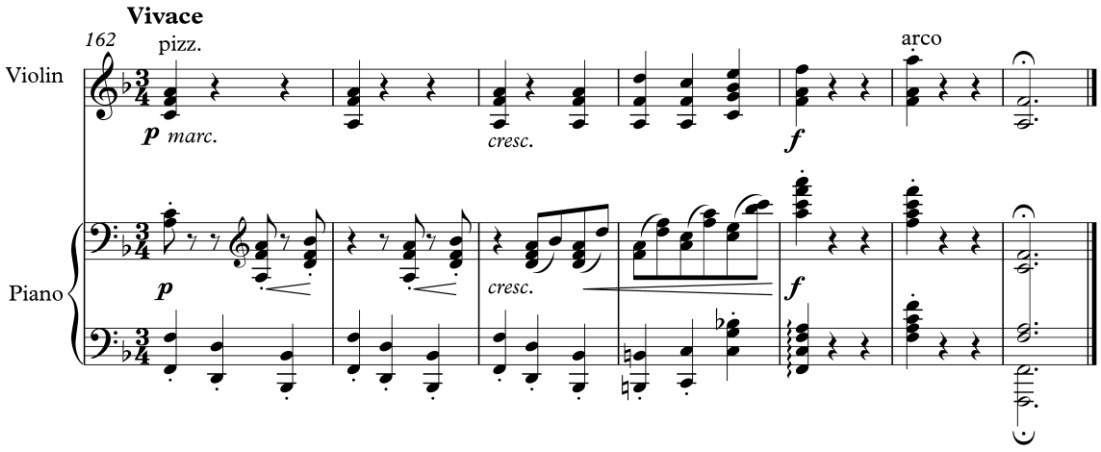
คำว่าอันดันเต หมายถึงอัตราช้าปานกลาง และตรันควิลโล หมายถึงเงียบสงบ รวมกันจึงมีความหมายว่า อัตราช้าปานกลางในลีลาที่เงียบสงบ โครงสร้างของกระบวนนี้คือ ABA’B’A”

สังคีตลักษณ์ย้ำทำนอง อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ อัตราจังหวะ 2/4 และ 3/4 ในช่วงทำนองแรก (Section A) ทำนองหลักถูกนำเสนอด้วยไวโอลินบรรเลงทำนองที่ให้ความรู้สึกสงบ (Example 5)

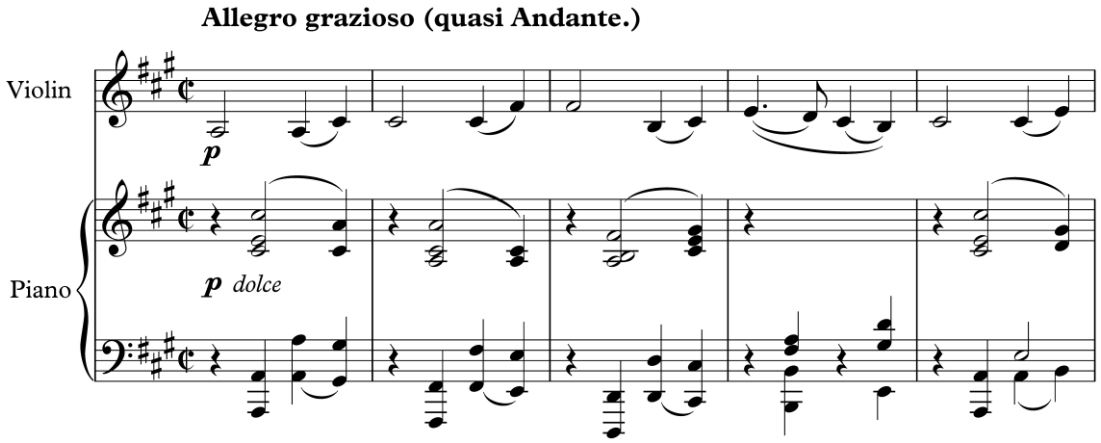
Example 5 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – II. Andante Tranquillo,* mm. 1-4

เมื่อไวโอลินนำเสนอทำนองหลักจบลง มีการเปลี่ยนจังหวะเป็นวิวาเช (Vivace) ในอัตราจังหวะ 3/4 แต่ยังอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์เหมือนกับตอนต้นกระบวน โดยทำนองใหม่ (Section B) ซึ่งมีทำนองคล้ายกับเพลงเต้นรำของชาวเยอรมัน (Ländler) ทำนองหลักถูกนำเสนอโดยเปียโน (Example 6) หลังจากนั้นจะสลับหน้าที่เสนอทำนองหลักเป็นไวโอลิน

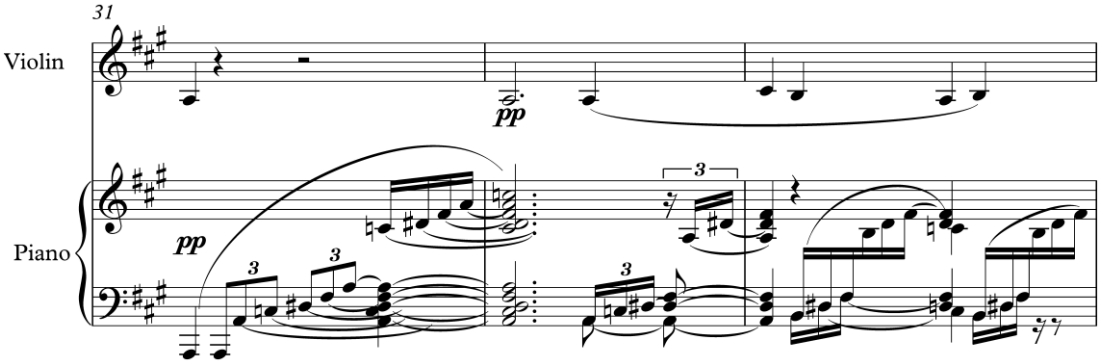
Example 6 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – II. Andante Tranquillo,* mm. 16-21

เมื่อถึงห้องที่ 65 เป็นช่วงเชื่อมอยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ หลังจากนั้นในห้องที่ 72 กลับมาสู่ทำนองแรก (Section A') ในบันไดเสียง D เมเจอร์ (Example 7)

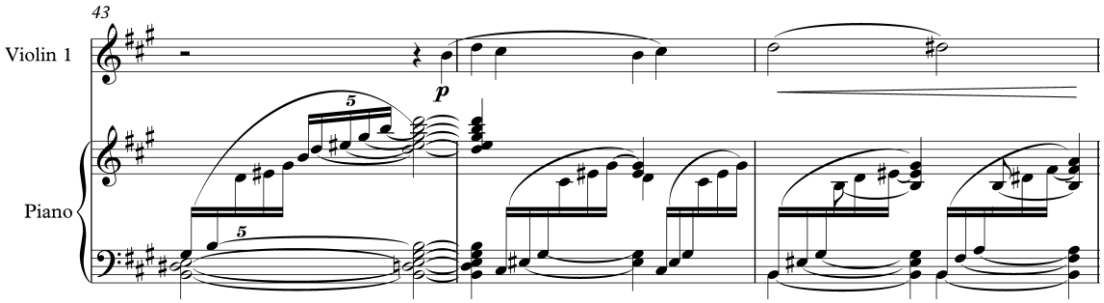
Example 7 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – II. Andante Tranquillo,* mm. 72-75

เข้าสู่ท่อนเชื่อมที่ห้องที่ 79 ได้เปลี่ยนจากบันไดเสียง D เมเจอร์ เป็น F เมเจอร์ หลังจากนั้นห้องที่ 94 ได้กลับมาเป็นทำนองที่สองอีกครั้ง (Section B') โดยนำเสนอทำนองหลักด้วยเปียโน ในกระบวนที่ 2 บรามส์ได้เพิ่มสีสันให้แตกต่างไปจากครั้งก่อนคือเปลี่ยนให้แนวไวโอลินใช้เทคนิคการดีด (Pizzicato) สลับกับการสี (Arco) เมื่อทำนองได้ดำเนินมาถึงช่วงสุดท้ายห้องที่ 157 กลับมาสลับเป็นทำนองแรก (Section A") ในช่วงนี้จบด้วยคอร์ด D ไมเนอร์ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงสรุป (Coda) เริ่มจากห้องที่ 162 จังหวะเปลี่ยนเป็นวิวาเชอีกครั้งและจบด้วยคอร์ด F เมเจอร์ (Example 8)

Example 8 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – II. Andante Tranquillo,* mm. 162-168

2.1.3 วิเคราะห์บทเพลงกระบวนที่ 3 Allegro grazioso

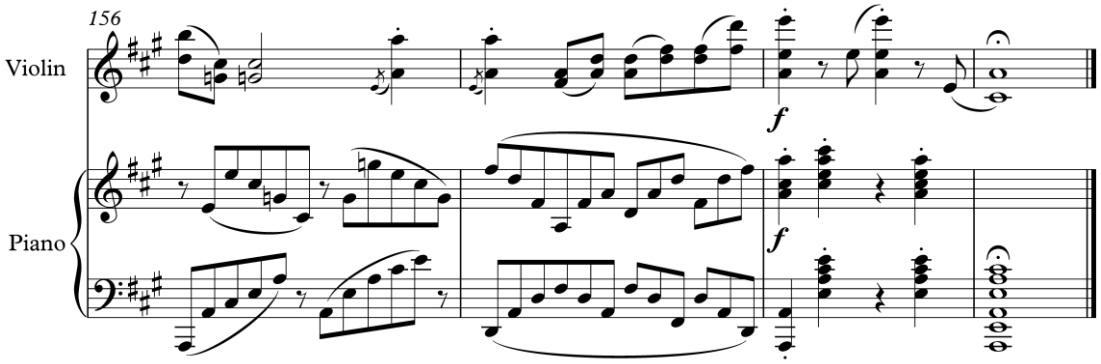
คำว่าอัลเลโกร หมายถึง อัตราเร็ว และกรัทซิโยโสหมายถึง สง่างาม มีเสน่ห์ รวมกันจึงมีความหมายว่า อัตราจังหวะเร็วในลีลาที่สง่างามและมีสเน่ห์ โครงสร้างของกระบวนที่ 3 คือ สังคีต-ลักษณ์แบบรอนโด (Rondo) ในบันไดเสียง A เมเจอร์ อัตราจังหวะ 2/2 ในช่วงทำนองแรก (Section A) เริ่มด้วยทำนองหลักโดยไวโอลินด้วยทำนองที่ให้ความรู้สึกสงบและสง่างาม (Example 9)

Example 9 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – III. Allegretto grazioso,* mm. 1-5

จากนั้นเปียโนและไวโอลินทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักสลับกันไปมา จนมาถึงช่วงทำนองหลักที่ 2 (Section B) ห้องที่ 32 (Example 10) โดยในช่วงนี้ทำนองหลักจะถูกนำเสนอโดยไวโอลินทั้งหมดส่วนเปียโนจะบรรเลงคอร์ดแบบอาร์เปโจ (Arpeggio)

Example 10 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – III. Allegretto grazioso,* mm. 31-33

พบการเปลี่ยนทำนองอีกครั้งในห้องที่ 90 (Section C) ทำนองหลักยังคงถูกนำเสนอโดยไวโอลิน แต่มีความน่าสนใจเกิดขึ้นระหว่างแนวไวโอลินกับเปียโนคือ ไวโอลินบรรเลงโน้ตที่มีค่าจังหวะปกติคือ เป็นโน้ตตัวขาวประจุด และโน้ตตัวดำ แต่แนวเปียโนบรรเลงเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นหกพยางค์ เมื่อบรรเลงไปพร้อมกันทำให้เกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น (Example 11)

Example 11 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – III. Allegretto grazioso,* mm. 43-45

ห้องที่ 137 กลับมาสู่ทำนองแรก (Section A") ห้องที่ 147 เปียโนกลับมาบรรเลงเขบ็ตหนึ่งชั้นหกพยางค์อีกครั้ง ในขณะที่ไวโอลินเพิ่มสีสันโดยการใช้เทคนิคการใช้นิ้วควบ 2 สาย (Double-

Stop) คือการบรรเลงสองโน้ตพร้อมกัน ไวโอลินจะใช้เทคนิคการใช้นิ้วควบ 2 สายไปจนจบกระบวนที่ 3 โดยห้องสุดท้ายเปียโน และไวโอลินได้บรรเลงคอร์ด A เมเจอร์ โดยลากยาวไปพร้อมกันด้วยเสียงที่ก้องกังวาล (Example 12)

Example 12 *Sonata in A major for Violin and Piano Op. 100 – III. Allegretto grazioso,* mm. 156-159

3. บทสรุป

จากการวิเคราะห์บทเพลงมาข้างต้นพบว่า หากผู้บรรเลงโดยเฉพาะนักไวโอลินต้อง การจะดึงสาระสำคัญที่ผู้ประพันธ์ใส่ไว้ในบทเพลงออกมาได้มากที่สุด เทคนิคการบรรเลงแบบเสียงต่อเนื่อง (Legato) มีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากจะทำให้ประโยคเพลงมีความยาวมากขึ้น และชัดเจนยิ่งขึ้น

การบรรเลงเสียงต่อเนื่องที่ดีสำหรับไวโอลินเกิดจากการใช้ความเร็วของคันชักที่พอดีกับความยาวของประโยคเพลง และน้ำหนักการกดคันชักที่หลากหลายเหมาะกับความเร็วคันชักที่ใช้ นอกจากนี้ ผู้บรรเลงจะต้องให้ความสำคัญกับการวิบราโต (Vibrato) เป็นอย่างมาก ควรจะใช้เทคนิควิบราโตทุกโน้ตที่อยู่ในประโยคเพลงนั้น ๆ อย่างต่อเนื่องเพื่อไม่ให้ประโยคเพลงขาดตอน และควรใช้ความถี่ของวิบราโตที่หลากหลายตามบทบาทความสำคัญของตนเองในขณะนั้น เนื่องจากมีการสลับหน้าที่การดำเนินทำนองหลักระหว่างไวโอลินและเปียโนอยู่ตลอดทั้งบทเพลง ซึ่งการทราบถึงบทบาทในการบรรเลงสามารถทำให้เพลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะโน้ตเปียโนของเพลงนี้มีความสำคัญมาก ดังนั้นควรปรับบทบาทการบรรเลงของไวโอลินให้เข้ากับเปียโน เช่น ตอนต้นเพลงเริ่มด้วยเปียโนบรรเลงทำนองหลักเข้ามา ส่วนไวโอลินทำหน้าที่ เป็นทำนองรองปิดท้ายประโยค ดังนั้นไม่ควรจะบรรเลงดังเกินไปและไม่ควรเน้นที่หัวเสียงเพื่อ ให้ประโยคของเพลงดำเนิน

อย่างราบรื่นและไพเราะ เมื่อผู้บรรเลงพบปัญหาในเรื่องของระดับเสียงเมื่อบรรเลงเทคนิคการใช้นิ้วควบ 2 สาย ควรฝึกแยกเสียงเพื่อฟังทีละเสียงให้เกิดความแม่นยำ จากนั้นจึงบรรเลงพร้อมกันแบบช้า ๆ แล้วค่อยบรรเลงเร็วขึ้นทีละนิดเพื่อให้เกิดความชำนาญ การบรรเลงจังหวะที่เป็นเฮมิโอลาผู้บรรเลงควรเน้นที่หัวประโยคเพลงเพื่อความชัดเจน เนื่องจากการเน้นที่หัวโน้ตสามารถลดความสับสนเมื่อบรรเลงจังหวะเฮมิโอลา ควรเข้าใจโครงสร้างจังหวะโดยศึกษาดูจากโน้ตเปียโนและไวโอลินมาเป็นอย่างดี

นอกจากเรื่องของเทคนิคการบรรเลงผู้บรรเลงควรวางแผนการซ้อมให้ดี บทเพลงนี้ประกอบด้วย 3 กระบวนท่อน ดังนั้นผู้บรรเลงควรจัดสรรเวลาการซ้อมแต่ละกระบวนท่อนให้เหมาะสมเพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ

Bibliography

Ashton, Algernon. “The Position of Brahms’s Violin Sonatas in Literature.” *The Musical Times* 66, 988 (2468): 539–539.

Cho, Jung Yoon. “Re-interpreting Brahms Violin Sonatas: Understanding the Composer’s Expectations.” D.Phil diss., The University of Leeds School of Music, 2017.

Kahn, Robert. “Memories of Brahms” *Music & Letters* 28, 2 (1947): 101-107.

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

————. *Music Theory.* 9th ed. Bangkok: Karakate, 2009. (in Thai)

Predota, Georg. “Sonata for Violin and Piano No.2 in A major, Op.100.” Accessed February 10, 2016. https://interlude.hk/johannes-brahms-sonata-violin-piano-2-major-op-100/

Sandberger, Wolfgang. “Johannes Brahms A Brief Biography.” Accessed February 23, 2021. https://www.brahms-institut.de/index.php/en/allgemeines/johannes-brahms

Smith, Peter. “Brahms and Subject/Answer Rhetoric” *Music Analysis* 20, 2 (2001): 192-195.

การศึกษาสภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลม ระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน

A Study Condition of High School Wind Band's Performance of Thailand at Present

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ*[1] วรินธร สีเสียดงาม[2] สุขนิษฐ์ สะสมสิน[3] และพนัส ต้องการพานิช[4]
Natsarun Tissadikun*[1] Warinthorn Sisiadngam[2] Sukanit Sasomsin[3] Panus Tongkarnpanit[4]

Abstracts

This research article aims to study condition of high school wind band's performance of Thailand at present. The sample group used in the study is 278 people of high school wind band teachers in Thailand. Focus on 2 areas of study: 1) Condition of performance skills of Thai secondary school students at the present 2) Condition of the potential of wind orchestra conductors in Thai secondary schools at the present by using the data studied to create a questionnaire tool, which contains questions in the form of Likert rating scale from the value level 1-5 starting from the lowest level - the highest level and then analyze the results to find the mean and standard deviation. From the research results, it was found that the condition of the performance skills of the students the 4 sub-areas consisted of 1) The basic skills of performance with a total mean of 3.40 in a middle level 2) The technical with a total mean of 3.20 in a middle level 3) The tunning with a total mean of 3.11 in a middle level and 4) The musicality with a total mean of 3.15 in a middle level. As for the condition of the potential of the teachers who is a conductor, there are 2 sub areas consisted of 1) The knowledge and understanding of music theory, literature and

* Corresponding author, email: hornbn@gmail.com
[1, 2, 3, 4] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1, 2, 3, 4] Lecturer, Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: September 9, 2022 / Revised: November 8, 2022 / Accepted: November 9, 2022

music history with a total mean of 3.61 in a high level and 2) The conducting skills, band controlling with a total mean of 3.53 in a high level.

Keywords: Condition / Performance / Wind Band / High School

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยใน ปัจจุบัน กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาคืออาจารย์ผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาในประเทศไทย จำนวน 278 มุ่งเน้นการศึกษา 2 ประเด็น ได้แก่ 1) สภาพทักษะการบรรเลงของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน และ 2) สภาพของศักยภาพของผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน โดยนำข้อมูลที่ศึกษาไปจัดสร้างเป็นเครื่องมือแบบสอบถาม ซึ่งมีข้อคำถามแบบมาตราประเมินค่าแบบลิเคิท ตั้งแต่ค่าระดับที่ 1-5 เริ่มต้นจากระดับน้อยที่สุด-มากที่สุด จากนั้นทำการวิเคราะห์ผลข้อมูลในการหาค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

จากผลการวิจัย พบว่า สภาพทักษะการบรรเลงของนักเรียน ทั้ง 4 ด้านย่อย ประกอบไปด้วย 1) ด้านทักษะพื้นฐานการบรรเลง มีค่าเฉลี่ยรวมอยู่ที่ 3.40 อยู่ในระดับปานกลาง 2) ด้านเทคนิค มีค่าเฉลี่ยรวมอยู่ที่ 3.20 อยู่ในระดับปานกลาง 3) ด้านการเทียบเสียง มีค่าเฉลี่ยรวมอยู่ที่ 3.11 อยู่ในระดับปานกลาง และ 4) ด้านอารมณ์เพลง มีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 3.15 อยู่ในระดับปานกลาง ส่วนสภาพของศักยภาพของครูผู้ควบคุมวง มี 2 ด้านย่อย ประกอบไปด้วย 1) ด้านความรู้ความเข้าใจด้านทฤษฎีดนตรี วรรณกรรม และประวัติดนตรี มีค่าเฉลี่ยรวมอยู่ที่ 3.61 อยู่ในระดับมาก และ 2) ด้านทักษะการอำนวยเพลง การควบคุมวง มีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 3.53 อยู่ในระดับมาก

คำสำคัญ: สภาพ / การบรรเลง / วงดุริยางค์เครื่องลม / มัธยมศึกษา

บทนำ

กิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทย นอกจากจะเป็นกิจกรรมที่มุ่งเน้นการพัฒนานักเรียนให้เกิดทักษะและมีความเป็นเลิศทางการบรรเลงดนตรีประเภทเครื่องลมและเครื่อง

กระทบแล้ว ยังเป็นกิจกรรมที่มีการฝึกฝนทักษะชีวิต ความมีระเบียบวินัย ความสามัคคี การทำงานร่วมกัน ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานปี พ.ศ. 2551 กำหนดให้มีกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนที่เห็นถึงความสำคัญของการพัฒนาผู้เรียนผ่านการเข้าร่วมกิจกรรมชุมนุมหรือชมรมเพื่อมุ่งพัฒนาความมีระเบียบวินัย ความเป็นผู้นำผู้ตามที่ดี ความรับผิดชอบ การทำงานร่วมกัน รู้จักแก้ปัญหาและการตัดสินใจอย่างเหมาะสม

[5]กิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลมทำให้เห็นผลสัมฤทธิ์ของกิจกรรมได้อย่างเป็นรูปธรรม เช่น การสนับสนุนจากหน่วยงานรัฐและเอกชนให้ความสำคัญในการจัดกิจกรรมการประกวดเพื่อส่งเสริมความสามารถด้านดนตรี เปิดโอกาสให้นักเรียนแสดงศักยภาพทางดนตรีอย่างสร้างสรรค์[6] โดยนักเรียนที่ผ่านการเข้าร่วมกิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาต่างได้รับการพัฒนาทักษะและศักยภาพจนเกิดการต่อยอดทักษะการบรรเลงดนตรีในประเภทเครื่องลมและเครื่องกระทบไปสู่ระดับอุดมศึกษาต่อไปได้[7] และสถาบันอุดมศึกษาได้ผลิตบัณฑิตดนตรี และครูดนตรีออกสู่สังคม ซึ่งครูดนตรีเหล่านั้นควรที่จะต้องมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการสอนให้สอดคล้องกับกระแสของเศรษฐกิจ สังคม และนโยบายของสถานศึกษา การสร้างผลสัมฤทธิ์ของกิจกรรมจากการประกวดในรายการต่าง ๆ ที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและประเภทของการประกวดไปตามกระแสและยุคสมัย

จากการศึกษารูปแบบการประกวดโดยเฉพาะประเภทนั่งบรรเลง พบว่า มีวงดนตรีที่เข้าร่วมการประกวดในบางโรงเรียนในช่วง 5 ปีที่ผ่านมานับจากรายการประกวดวงดุริยางค์เครื่องเป่านานาชาติ จัดโดยมหาวิทยาลัยมหิดลที่ว่างเว้นจากการจัดประกวดมา 4 ปี (ระหว่างปี พ.ศ. 2557-2560) และกลับมาจัดประกวดใหม่อีกครั้งในปี พ.ศ. 2561 จนถึงปัจจุบัน[8] กลับมีวงดุริยางค์เครื่องลมเพียงบางโรงเรียนเท่านั้นที่เข้าร่วมการประกวดและได้รับรางวัลชนะเลิศเพียงแค่ไม่กี่วงและเป็นวงของโรงเรียนเดิมที่เข้าร่วมทุกปี จึงทำให้ไม่สามารถที่จะทราบถึงมาตรฐานการบรรเลงของวงดุริยางค์

---

[5] The Ministry of Education, *"The Basic Education Core Curriculum B.E.2551(A.D. 2008)."* (Bangkok: The Agricultural Cooperative Federation of Thailand., Limited., 2008), 20-21**.** (in Thai)

[6] Nitinai Puengya, "Rehearsal Guidelines to Develop School Symphonic Band's Tone Quality" (Master of Education Thesis, Chulalongkorn University, 2016), 241. (in Thai)

[7] Natsarun Tissadikun, Pongpitthaya Sapaso and Nipatdh Kanchanahuta, "The Process of Wind Band Rehesarsal in Thai Higher Education," *Journal of Faculty of Education Pibulsongkram Rajabhat University* 6, 2 (2019): 249. (in Thai)

[8] Sugree Charoensook, "International Wind Orchestra Competition: Ashram Music," accessed April 6, 2022, https://www.matichon.co.th/news-monitor/news_837474. (in Thai)

เครื่องลมในสถานศึกษาอื่น ๆ ในประเทศไทยได้ชัดเจนว่านักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของประเทศไทย ได้รับการพัฒนาทักษะการบรรเลงได้อย่างมีมาตรฐานได้อย่างทั่วถึงหรือไม่ และแต่ละโรงเรียน นักเรียน และครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลมอยู่ในระดับสภาพการสอนที่เท่าเทียมหรือทั่วถึงกันหรือไม่ ซึ่งเหตุผลดังกล่าว นำไปสู่ข้อมูลจากผลการวิจัยที่ศึกษาเรื่องปัญหาของการฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลม และวงโยธวาทิต พบว่า ปัญหาของการฝึกซ้อมการบรรเลงที่เกิดขึ้นในผู้บรรเลงพบเรื่องของความเที่ยงตรงของเสียง กระสวนจังหวะที่ไม่มั่นคง ผู้บรรเลงไม่สามารถจำแนกชนิดขั้นคู่และคอร์ด ไม่สามารถควบคุมความสั้น-ยาว ดัง-เบาของโน้ต และการใช้เทคนิคของกลุ่มเครื่องดนตรีโดยเกิดจากปัจจัยที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละวง[9] ทั้งด้านการจัดการวง ผู้ฝึกสอน นักดนตรี การฝึกซ้อม รวมถึงงบประมาณ[10] ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาวิจัยสภาพของการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน ที่นอกจากการศึกษาในเชิงโครงสร้าง นโยบายในการจัดการวงดุริยางค์เครื่องลมแล้ว ยังควรมีการศึกษาในเชิงทักษะของผู้บรรเลง และผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลม ว่าผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในมีสภาพทักษะการบรรเลงเป็นอย่างไร ประกอบไปด้วย 4 ด้าน ได้แก่ พื้นฐานการบรรเลง เทคนิค การเทียบเสียง และอารมณ์ของบทเพลง และในส่วนของผู้ควบคุมวง ทำการศึกษาสภาพศักยภาพผู้ควบคุมวง ว่ามีมาตรฐานด้านการฝึกซ้อมอย่างทั่วถึงและเท่าเทียมกันหรือไม่ เพื่อให้ทราบข้อมูลที่เป็นปัจจุบัน อันจะเป็นฐานข้อมูลที่สามารถนำมาต่อยอดการศึกษาวิจัยเพื่อหาแนวทางต่อการพัฒนาให้ทั่วถึง เท่าเทียม และดียิ่งขึ้นโดยอยู่ภายใต้บริบทของผู้บรรเลง และผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมของไทยทั้งในปัจจุบัน และอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1) เพื่อศึกษาสภาพทักษะการบรรเลงของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาในสถานศึกษาของไทยในปัจจุบัน

2) เพื่อศึกษาสภาพของศักยภาพของผู้ควบคุมวงในสถานศึกษาระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน

---

[9] Chutipong Kongkaew and Sitsake Yanderm, “A Creation of Exercise for Band through J.S. Bach Chorale for Brass Instrument in Junior High School,” Proceeding in the 2nd National Fine Arts Conference: The Arts 4.0: Creative Art and Art Education, edited by Srinakharinwirot University. August 3, (2017): 44-45. (in Thai)

[10] Sarawut Rotchanasiri, “A Study of School Marchig Band and Management: A Case Study of Secondary School in the Eastern Educational Service Area,” *Rangsit Music Journal* 16, 1 (2021): 118. (in Thai)

วิธีดำเนินการวิจัย

1) ขอบเขตของการวิจัย ผู้วิจัยทำการศึกษาสภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน แบ่งเป็น 2 สภาพ ดังนี้

1.1) สภาพทักษะของผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน ประกอบไปด้วย 4 ด้านย่อย ได้แก่ ทักษะพื้นฐานการบรรเลง เทคนิค การเทียบเสียง และอารมณ์ของบทเพลง

1.2) สภาพศักยภาพของครูผู้สอนด้านการอำนวยเพลงและการควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน ประกอบไปด้วย 2 ด้านย่อย ได้แก่ 1) ด้านความรู้ความเข้าใจด้านทฤษฎีดนตรี วรรณกรรม และประวัติดนตรี และ 2) ด้านทักษะการอำนวยเพลง การควบคุมวง

2) ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ประชากรจากอาจารย์ผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาที่เคยเข้าร่วมการ ประกวดแข่งขันในระดับภูมิภาค และในระดับประเทศไทย จากสูตรคำนวณหาขนาดกลุ่มตัวอย่างโดยใช้ตาราง Krejcie & Morgan[11] โดยกลุ่มประชากรจำนวน 1,000 คน โดยผลจากการคำนวณที่ใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างของงานวิจัยทั้งสิ้น 278 คน

3) เครื่องมือวิจัย แบบสอบถามจำนวน 1 ฉบับ นำไปใช้ในการสอบถามสภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน ประกอบไปด้วย

3.1) สภาพทักษะการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลม 4 ด้าน ได้แก่ 3.1.1) ทักษะพื้นฐานการบรรเลง 3.1.2) เทคนิค 3.1.3) การเทียบเสียง และ 3.1.4) อารมณ์บทเพลง

3.2) สภาพของประสบการณ์ และศักยภาพของครูผู้สอน ผู้อำนวยเพลงและผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลม ประกอบไปด้วย 2 ด้าน ได้แก่ 3.2.1) ด้านองค์ความรู้ทางทฤษฎี วรรณกรรม และประวัติดนตรี และ 3.2.2) ด้านทักษะการอำนวยเพลง ควบคุมวง และการบรรเลงดนตรี

จากเครื่องมือวิจัยแบบสอบถาม ผู้วิจัยใช้มาตราแบบลิเคิร์ท (Likert Scale) มีเกณฑ์ของการวิเคราะห์ผลแบบสอบถามมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับของสภาพที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ดังนี้

---

[11] Prasopchai Pasunon, “Sample Size Determination according to the Krejcie and Morgan (1970) Approach in Qualtitative Research,” *The Journal of Faculty of Applied Arts King Mongkut’s University of Technology North Bangkok* 7, 2 (2014): 114. (in Thai)

1 คะแนน	หมายถึง	ระดับ น้อยมาก
2 คะแนน	หมายถึง	ระดับ น้อย
3 คะแนน	หมายถึง	ระดับ ปานกลาง
4 คะแนน	หมายถึง	ระดับ มาก
5 คะแนน	หมายถึง	ระดับ มากที่สุด

4) การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ผลข้อมูล และสถิติการวิจัย ผู้วิจัยทำการประชาสัมพันธ์ในเครือข่ายครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับมัธยมศึกษาในประเทศไทย จากนั้นทำการกำหนดคุณสมบัติในแบบสอบถาม เพื่อให้ได้ผู้ที่ตอบแบบสอบถามเป็นไปตามเกณฑ์ที่งานวิจัยกำหนดไว้ พร้อมทั้งกำหนดระยะเวลาของการเก็บแบบสอบถาม และนำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์ผลและรายงานผลในรูปแบบของตาราง และการอธิบายตารางในรูปแบบบรรยาย และพรรณนา

5) การวิเคราะห์ผลข้อมูล และสถิติการวิจัย ผู้วิจัยวิเคราะห์แบบค่าร้อยละ (Percentage) ในส่วนของข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถามและใช้ค่าเฉลี่ย (Means) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) ซึ่งมีเกณฑ์การแปลความหมายจากการศึกษาสภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน ดังนี้

ค่าเฉลี่ย 4.51-5.00	หมายถึง	ระดับ มากที่สุด
ค่าเฉลี่ย 3.51-4.50	หมายถึง	ระดับ มาก
ค่าเฉลี่ย 2.51-3.50	หมายถึง	ระดับ ปานกลาง
ค่าเฉลี่ย 1.51-2.50	หมายถึง	ระดับ น้อย
ค่าเฉลี่ย 1.00-1.50	หมายถึง	ระดับ น้อยที่สุด

ผลการวิจัย

ข้อมูลพื้นฐานของกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 278 คน พบว่า กลุ่มตัวอย่างที่ตอบแบบสอบถามเป็นเพศชายมากกว่าเพศหญิง โดยเพศชาย มีจำนวน 245 คน (ร้อยละ 88.13) และเพศหญิง จำนวน 32 คน (ร้อยละ 11.78) โดยมีตำแหน่งเป็นอาจารย์ประจำ จำนวน 180 คน (ร้อยละ 64.76) ตำแหน่งอาจารย์อัตราจ้าง จำนวน 47 คน (ร้อยละ 16.90) อาจารย์พิเศษ จำนวน 30 คน (ร้อยละ 10.79) และอื่น ๆ จำนวน 21 คน (ร้อยละ 7.55) ผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ในสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา จำนวน 152 คน (ร้อยละ 54.68) สังกัดโรงเรียนเอกชน จำนวน 61 คน (ร้อยละ 21.94) และสังกัดอื่น ๆ จำนวน 65 คน (ร้อยละ 23.38) ด้านประสบการณ์ของผู้ตอบ

แบบสอบถาม พบว่า มีอายุการทำงาน 10 ปีขึ้นไป จำนวน 103 คน (ร้อยละ 37.06) อายุการทำงาน 6-10 ปีขึ้นไป จำนวน 88 คน (ร้อยละ 31.65) และอายุการทำงานน้อยกว่า 5 ปี จำนวน 87 คน (ร้อยละ 31.29) ด้านภูมิภาคของสถานศึกษาในประเทศไทยที่ตอบแบบสอบถาม พบว่า กลุ่มตัวอย่างที่อยู่ในสถานศึกษาที่อยู่กรุงเทพฯ และปริมณฑล จำนวน 78 คน (ร้อยละ 28.05) ภาคกลาง จำนวน 35 คน (ร้อยละ 12.59) ภาคตะวันออก จำนวน 23 คน (ร้อยละ 8.28) ภาคเหนือ จำนวน 49 คน (ร้อยละ 17.63) ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จำนวน 45 คน (ร้อยละ 16.19) ภาคใต้ จำนวน 45 คน (ร้อยละ 16.19) และภาคตะวันตก จำนวน 3 คน (ร้อยละ 1.07) ดังนั้น ในส่วนของข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ผลข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างที่กำหนดคุณสมบัติไว้ในงานวิจัย จำนวน 278 คน ที่มีคุณสมบัติสอดคล้องกับเกณฑ์ที่กำหนด โดยมาจากทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย ส่วนมากเป็นครูที่มาจากกรุงเทพมหานครและปริมณฑลเป็นส่วนใหญ่ และเป็นอาจารย์ประจำที่มาจากสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา และรองลงมาคือกลุ่มโรงเรียนเอกชน ตามลำดับ รวมถึงอายุงานหรือประสบการณ์ในการสอน พบว่า กลุ่มตัวอย่างมีประสบการณ์ในการสอนมากกว่า 10 ปีเป็นส่วนมาก

สภาพทักษะการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลม 4 ด้าน

1) ด้านทักษะพื้นฐานการบรรเลง ผลการศึกษาสภาพ ด้านทักษะพื้นฐานของผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยใน ปัจจุบัน พบว่า จำนวนผู้ตอบแบบสอบถามจาก 278 คน ซึ่งผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมมีทักษะพื้นฐานการบรรเลงด้านต่างๆ มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.40) โดยมีการจำแนกรายข้อ ดังนี้ ผู้บรรเลงมีพื้นฐานทักษะด้านการหายใจ ควบคุมลม (Air Control) ที่ดี อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.24) ผู้บรรเลงมีพื้นฐานการวางรูปปาก (Embouchure) สำหรับเครื่องเป่าได้ถูกต้อง อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.43) ผู้บรรเลงมีพื้นฐานการจับไม้กลองสำหรับเครื่องกระทบได้ถูกต้อง อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.50) ผู้บรรเลงมีพื้นฐานท่าทางการบรรเลง การถือเครื่องดนตรีในขณะนั่งบรรเลง (Posture) ได้ถูกต้องอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.64) ผู้บรรเลงมีการบรรเลงโทนเสียง (Tone Timbre) ได้เหมาะสม อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.33) ผู้บรรเลงมีการบรรเลงเสียงที่มีคุณภาพ (Tone Quality) อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.25)

ด้านพื้นฐานการบรรเลงของผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลม พบว่า ผู้บรรเลงมีทักษะการหายใจ การควบคุมลม การวางรูปปากที่ถูกต้อง หรือการจับ ถือไม้กลองในท่าทางที่ถูกต้อง การมีโทน

เสียงที่ดี และเสียงที่มีคุณภาพ ยังอยู่ในระดับปานกลาง โดยเห็นได้ว่าในด้านต่าง ๆ ดังกล่าวล้วนส่งผลที่สัมพันธ์กัน เช่น การมีคุณภาพเสียง หรือโทนเสียงที่ดี ขึ้นอยู่กับการหายใจ การวางรูปปากที่ถูกต้องด้วยเช่นเดียวกัน

2) ด้านเทคนิค ผลการศึกษาสภาพด้านเทคนิคของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน มีจำนวน ผู้ตอบแบบสอบถามจาก 278 พบว่า ผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมมีการบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ โดยมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.20) มีการจำแนกรายข้อ ดังนี้ ผู้บรรเลงสามารถปฏิบัติตามเครื่องหมายโน้ตสั้น-ยาวได้อย่างถูกต้องและเหมาะสมกับบทเพลง อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.50) ผู้บรรเลงสามารถปฏิบัติตามค่าโน้ต กลุ่มจังหวะได้ถูกต้อง และเหมาะสมกับบทเพลง อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.56) ผู้บรรเลงสามารถไล่ระดับเสียงบนบันไดเสียง (Scale) อาร์เพจโจ (Arpeggio) ในจังหวะเร็วได้อย่างคล่องแคล่ว ตรงจังหวะ และตรงระดับเสียงได้ชัดเจน อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.14) ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ได้เช่น Lip Slur Flutter tongue อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.00) ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงโดยการอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading) ได้เป็นอย่างดีอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=2.79)

ด้านเทคนิคการบรรเลงโดยสรุป พบว่า การบรรเลงโน้ตสั้น-ยาวที่ถูกต้อง ค่าโน้ตกลุ่มจังหวะถูกต้อง การใช้เทคนิค Lip Slur Flutter tongue และการอ่านโน้ตฉับพลัน ยังอยู่ในระดับสภาพปานกลาง ซึ่งเทคนิคต่าง ๆ ดังกล่าวมานี้ เป็นเทคนิคพื้นฐานที่สำคัญ และมีเสียงที่สัมพันธ์ซึ่งกันและกัน รวมถึงเป็นผลกระทบจาก พื้นฐานการบรรเลง การหายใจ การวางรูปปากที่ส่งผลต่อโทนเสียง คุณภาพเสียง และส่งผลมายังเทคนิคการบรรเลงอย่างต่อเนื่อง

3) ด้านการเทียบเสียง ด้านการเทียบเสียง ประกอบด้วย ความสูง-ต่ำของเสียง (Intonation) ของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับ มัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน มีจำนวนผู้ตอบแบบสอบถามจาก 278 พบว่า ผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมมีความรู้และทักษะด้านการเทียบเสียง การปรับความสูง-ต่ำของเสียงได้ มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.11) โดยมีการจำแนกรายข้อ ดังนี้ ผู้บรรเลงสามารถปรับความเพี้ยนสูง-ต่ำ (Intonation) ของตนเองได้อย่างรวดเร็ว อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=2.96) ผู้บรรเลงสามารถฟังและแยกแยะได้ว่าเสียงที่ตนเองบรรเลงอยู่มีความกลมกลืน (Blend) กับเสียงของผู้บรรเลงคนอื่นๆในวง อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.07) ผู้บรรเลงสามารถใช้ทักษะโสตประสาท (Aural skill) โดยการฟังและร้องโน้ตหรือทำนองเพลงได้ตรงกับระดับเสียงที่ได้ยิน อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.08) ผู้บรรเลงรู้จักและสามารถปรับเทียบเสียง (Tuning) ของตนเองได้ด้วย

วิธีการอื่น ๆ เช่น การดึงท่อเทียบเสียง การปรับควบคุมลม ฯลฯ อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.30) ผู้บรรเลงสามารถแยกแยะโทนเสียง (Tone Timbre) ของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทได้ในขณะบรรเลง อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.15)

ด้านการเทียบเสียง โดยสรุปทุกประเด็นย่อยอยู่ในสภาพปานกลาง ทำให้เห็นว่าผู้บรรเลงยังขาดทักษะโสตประสาทการฟัง ยังไม่สามารถแยกแยะการฟังเสียงสูง-ต่ำ หรือการปรับความถี่เสียงให้เข้ากันได้ หรือการฟังแล้วพิจารณา และแก้ไขปัญหาการปรับเทียบเสียงให้ตรงกัน ซึ่งควรมีการพัฒนาทักษะด้านโสตประสาทการฟัง และส่งผลต่อเนื่องกับความสามารถในการควบคุมการบรรเลงให้เป็นไปตามที่ต้องการได้ยาก เนื่องจากยังไม่ชำนาญในพื้นฐานการบรรเลง การใช้เทคนิคของการควบคุมตนเองให้เสียงของตนบรรเลงให้เข้ากับเสียงของผู้บรรเลงคนอื่น ๆ ในวงได้

4) ด้านอารมณ์บทเพลง จากการศึกษาสภาพของอารมณ์บทเพลง พบว่า วงดุริยางค์เครื่อง-ลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน พบว่า จำนวนผู้ตอบแบบสอบถามจาก 278 มีผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมมีความรู้ด้านทฤษฎีดนตรี วรรณกรรม ประวัติดนตรี มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.15) โดยมีการจำแนกรายข้อ ดังนี้ ผู้บรรเลงเข้าใจความหมาย ประวัติ ความเป็นมาของบทเพลงที่กำลังบรรเลงเป็นอย่างดี อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=2.86) ผู้บรรเลงสามารถเข้าใจคำศัพท์ สัญลักษณ์ทางดนตรีที่อยู่ในบทเพลงนั้น ๆ และปฏิบัติตามเครื่องหมายนั้นได้เป็นอย่างดี อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.15) ผู้บรรเลงเข้าใจบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงทำนองหลัก ทำนองรอง ทำนองประสาน ฯลฯ อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.28) ผู้บรรเลงควบคุมความดัง-เบาได้ อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.41) ผู้บรรเลงควบคุมประโยคเพลงในขณะบรรเลงได้อย่างต่อเนื่อง อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.14) ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงในสไตล์ตามประเภทของบทเพลงนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.09)

ด้านอารมณ์ของบทเพลง พบว่า สภาพของประเด็นย่อยอยู่ในระดับปานกลาง เนื่องจากด้านอารมณ์ของบทเพลงต้องอาศัยประสบการณ์ในการฟังและบรรเลงเพลงที่หลากหลายแนว ส่งผลต่อการฟังเพลงในเชิงลึกไปจนถึงการรู้บทบาทหน้าที่การบรรเลงแนวเสียงของตนเอง ส่วนประกอบของแนวเสียงในบทเพลง ประโยคเพลง วรรณกรรมของบทเพลง เพื่อที่จะสื่อสารการบรรเลงออกมาได้สอดคล้องกับบทเพลงและวรรณกรรมเพลงได้อย่างเหมาะสม ดังนั้น ด้านอารมณ์เพลง ครูควรมีส่วนในการปลูกฝังและพัฒนาผู้บรรเลงให้เกิดประสบการณ์การฟังและการบรรเลงบทเพลงที่หลากหลายอย่างสม่ำเสมอ

Table 1 The average sum of the conditions of the 4 aspects of Wind Band Skill

The conditions of the 4 aspects of Wind Band Skill	$\bar{X}$	SD	Condition level
1. Basic Skills	**3.40**	**0.73**	Neutral
2. Technique	**3.20**	**0.74**	Neutral
3. Tuning	**3.11**	**0.81**	Neutral
4. Music Expression	**3.15**	**0.73**	Neutral
Average	**12.86**	**3.01**	**Neutral**
Total average	**3.21**	**0.75**	

จาก Table 1 ผลเฉลี่ยรวมของผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในปัจจุบันทั้ง 4 ด้าน ได้แก่ พื้นฐานการบรรเลง เทคนิค การเทียบเสียง และด้านอารมณ์บทเพลง มีสภาพของการบรรเลงในโดยรวมอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.21) ซึ่งมีการจำแนกออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ ด้านทักษะพื้นฐานของผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.40) ด้านเทคนิค (Technique) ของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.20) ด้านการเทียบเสียง (Tuning) ความสูง-ต่ำของเสียง (Intonation) ของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบันมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.11) ด้านอารมณ์บทเพลง มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.15)

สภาพของประสบการณ์และศักยภาพด้านการสอนของครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลม

ด้านความรู้ความเข้าใจทางทฤษฎีดนตรี วรรณกรรม และประวัติดนตรีของผู้สอน จากการศึกษา พบว่า ผู้อำนวย เพลง และผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลม พบว่า จำนวนผู้ตอบแบบสอบถามจาก 278 มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.61) โดยมีการจำแนกรายข้อดังนี้ สามารถอ่านโน้ตทุกแนวเสียงเครื่องดนตรีบนสกอร์แบบสมบูรณ์ (Full Score) ได้อย่างชำนาญ อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.86) สามารถวิเคราะห์อัตราจังหวะ คอร์ด แนวเสียง ทำนองหลัก ทำนองรอง แนวประสาน สังคีตลักษณ์ในบทเพลงได้อย่างชำนาญ อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.13) สามารถวิเคราะห์

แนวเพลง สไตล์เพลง ความหมายของเพลง ยุคสมัยของเพลงที่ใช้ในการบรรเลงได้เป็นอย่างดี อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.62) สามารถถ่ายทอดความรู้โดยการอธิบายประวัติ ความเป็นมา ความหมายของเพลง ยุคสมัยของผู้ประพันธ์ให้นักเรียนได้เข้าใจเป็นอย่างดี อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ =3.58) เข้าใจความหมายของคำศัพท์ และสัญลักษณ์ทางดนตรีในบทเพลงเป็นอย่างดี อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.96) อ่านโน้ตแบบทดเสียงได้ (Transposition) อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.52) 2) ด้านทักษะการอำนวยเพลง ควบคุมวง และการบรรเลงดนตรี จำนวนผู้ตอบแบบสอบถามจาก 278 มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.53) โดยมีการจำแนกรายข้อดังนี้ สามารถอำนวยเพลงในบทเพลงต่าง ๆ ได้หลากหลายสไตล์ และหลายรูปแบบ (Choral and Instrumental Conducting) อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.46) สามารถอำนวยเพลงในบทเพลงที่มีอัตราจังหวะที่หลากหลายได้ด้วยความชำนาญ อาทิ 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ =3.67) มีความเข้าใจคุณลักษณะข้อจำกัด บทบาท และหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงทุกชนิดได้เป็นอย่างดี อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.91) สามารถควบคุมการบรรเลงได้เป็นอย่างดี เช่น ควบคุมเสียง ควบคุมจังหวะ โดยไม่พบอุปสรรคใด ๆ อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.42) ได้ยินเสียงของบทเพลงจากการอ่านสกอร์ (Inner Hearing) อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.38) ได้ยินเสียงบทเพลงของห้องหรือประโยคต่อไปล่วงหน้าตอนควบคุมวง อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.36)

Table 2 The average result included the potential condition of current instructors, music directors and conductors of wind orchestra.

Knowledge and understanding of music theory and music history	$\bar{X}$	SD	**Condition level**
1. Knowledge and understanding of music theory and literature, history of music	3.61	0.75	Satisfied
2. Skills in conducting music, controlling the band and playing music	3.53	0.74	Satisfied
Average	**7.14**	**1.49**	**Satisfied**
Total average	**3.57**	**0.74**	

จาก Table 2 ผลค่าเฉลี่ยรวมสภาพด้านศักยภาพของผู้สอน ผู้อำนวยเพลง และผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมในปัจจุบัน พบว่า อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.57) โดยมีผลค่าเฉลี่ยจำแนกรายด้าน ได้แก่ ด้านองค์ความรู้ความเข้าใจทางทฤษฎีดนตรี และวรรณกรรม ประวัติดนตรี มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.61) ด้านทักษะการอำนวยเพลง ควบคุมวง และการบรรเลงดนตรี มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.53)

สรุปผลการวิจัย

ผลจากการศึกษาด้านสภาพของการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทยในปัจจุบัน จำนวนผู้สอน ผู้อำนวยเพลง ผู้ควบคุมวงซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างของงานวิจัยจำนวน 278 คน พบว่า สภาพทักษะของผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน จากการศึกษาด้านพื้นฐานทักษะของผู้บรรเลง พบว่า มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.40) ด้านเทคนิค มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.20) ด้านการเทียบเสียง มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$ =3.11) ด้านอารมณ์เพลง มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.15) โดยสภาพของทักษะผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมจากการศึกษากลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นผู้สอน อำนวยเพลง และผู้ควบคุมวงในประเทศไทย 278 คน พบว่า ทักษะของผู้บรรเลงส่วนใหญ่ยังอยู่ในระดับปานกลาง ซึ่งยังควรมีการพัฒนาทักษะของผู้บรรเลงในด้านต่าง ๆ ต่อไป สภาพศักยภาพของผู้สอน ผู้อำนวยเพลง และผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลม จากการศึกษาด้านความรู้ความเข้าใจทางทฤษฎีดนตรี วรรณกรรม และประวัติดนตรี มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.61) ด้านทักษะการอำนวยเพลง ควบคุมวง และการบรรเลงดนตรี มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.53) ในด้านศักยภาพของผู้สอน ผู้อำนวยเพลง และผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลม พบว่าศักยภาพและความสามารถทางการบรรเลง เช่น ด้านองค์ความรู้ความจำเป็นของทักษะการอำนวยเพลงที่ควรมี อยู่ในระดับปานกลาง ด้านสื่อนวัตกรรมที่มีอยู่ในปัจจุบัน การตอบโจทย์ต่อการนำมาใช้งานอยู่ในระดับปานกลาง ด้านความรู้ความสามารถของผู้บรรเลงในปัจจุบันจากทัศนคติของผู้อำนวยเพลง และผู้ควบคุมวงอยู่ในระดับปานกลาง ซึ่งถือว่ายังควรเพิ่มเติมความรู้ความสามารถเพิ่มขึ้นอีก ในส่วนทัศนคติของการบริหารจัดการฝึกซ้อมภายใต้ภาวการณ์ของโรคระบาดที่ส่งผลกระทบต่อการพัฒนาความรู้ของผู้สอน และผลกระทบต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลงของผู้บรรเลงในวง อยู่ในระดับปานกลางที่ควรมีการพัฒนาทั้ง 2 ด้านเพิ่มมากขึ้น

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมของกลุ่มตัวอย่างจำนวน 278 คน โดยสรุป พบว่า มีข้อเสนอแนะในด้านการสะท้อนถึงปัจจัย และปัญหาที่เกิดจากตัวผู้สอน ผู้อำนวยเพลง และผู้ควบคุมเอง แต่ทั้งนี้ยังมีความต้องการในการพัฒนาตนเองในด้านของความรู้และทักษะการอำนวยเพลง และวิธีการพัฒนาผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมให้ดีขึ้น ปัจจัยและสภาพที่เกิดจากโครงสร้าง นโยบาย งบประมาณ และการบริหารจัดการที่เป็นข้อจำกัดต่อการพัฒนาคุณภาพของการบรรเลงอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการศึกษาสภาพของการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน พบว่า ด้านศักยภาพ องค์ความรู้ของผู้สอน เช่น ความรู้ทางทฤษฎีดนตรี ประวัติดนตรี รวมถึงทักษะทางการอำนวยเพลง และควบคุมการบรรเลง มีสภาพเฉลี่ยที่อยู่ในระดับมาก สอดคล้องกับการเตรียมความพร้อมด้านกิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลมของครูอยู่ในระดับมากเช่นเดียวกัน แต่ผลของการศึกษาสภาพทักษะการบรรเลงของนักเรียนในวงดุริยางค์เครื่องลมทั้งในด้านของคุณภาพเสียง เทคนิคการบรรเลง การเทียบเสียง และการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงของนักเรียนยังอยู่ในระดับปานกลาง ซึ่งทำให้เกิดประเด็นของความแตกต่างระหว่างความสามารถและศักยภาพของครูผู้สอนมีมาก แต่นักเรียนยังมีการพัฒนาทักษะการบรรเลงยังอยู่ในระดับปานกลาง ซึ่งจากข้อมูลที่พบในการศึกษาสภาพ ทำให้เห็นถึงปัจจัยที่ทำให้เกิดอุปสรรคต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลงของนักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลม ที่อาจมีปัจจัยที่ทำให้สภาพความรู้ความสามารถในกระบวนการสอนและการถ่ายทอด รวมถึงการแก้ไขปัญหาด้านการสอนที่เกิดขึ้นจึงทำให้ระดับสภาพความรู้ ประสบการณ์และศักยภาพของครู และทักษะการบรรเลงของนักเรียนจึงมีความแตกต่างกัน ดังนั้น ครูจึงควรมีการพัฒนาในเรื่องของทักษะการแก้ปัญหา และการจัดการในชั้นเรียนสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง แนวทางการพัฒนาคุณภาพครูเพื่อทักษะสำหรับการดำรงชีวิตในศตวรรษที่ 21[12] และงานวิจัยเรื่อง อนาคตภาพของครูดนตรีในทศวรรษหน้า[13] พบว่า ทักษะที่ครูควรจะต้องมีคือทักษะการใช้เทคโนโลยีและนวัตกรรมไปใช้ในการจัดการเรียนการสอน ทักษะการแก้ปัญหาและการจัดการในชั้นเรียนที่จะช่วยให้สามารถถ่ายทอดองค์ความรู้ของครูไปสู่นักเรียนให้เกิดประสิทธิภาพให้มาก

[12] Suttiwan Tantirojanawong, "A Direction of Education Management in the 21st Century," *Veridian E-Journal, Silpakorn University* 10, 2 (2017): 2850-2851. (in Thai)

[13] Arethit Posrithong, "The Scenario of The Characteristics of Music Teachers during the Next Decade (A.D.2018-2028)," *Journal of Education Research Faculty of Education Srinakharinwirot University* 14, 1 (2019): 160-170. (in Thai)

ยิ่งขึ้น จากข้อมูลสภาพที่พบจากผลการศึกษานี้ โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า ปัจจัยที่อาจส่งผลต่อความแตกต่างระหว่างครู และนักเรียนที่ไม่สัมพันธ์กัน เนื่องมาจากปัจจัยด้านระบบและนโยบายของสถานศึกษานั้น ๆ เช่น ผู้บริหารไม่สนับสนุน เครื่องดนตรีไม่เพียงพอ ไปจนถึงปัจจัยที่มาจากครูผู้สอนที่สะท้อนถึงทัศนคติของครูผู้สอนเอง[14] ถึงแม้ว่าสภาพของการศึกษาด้านทัศนคติของครูผู้สอน ที่ยังเห็นความสำคัญของการนำองค์ความรู้ทางดนตรีมาใช้ในการสอน การเห็นประโยชน์ของความรู้ทางดนตรีที่ส่งผลต่อการสอนวงดุริยางค์เครื่องลม แต่ครูยังต้องการพัฒนาตนเองและเพิ่มพูนประสบการณ์ด้านต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

การต่อยอดทางการวิจัยสู่การพัฒนาและยกระดับคุณภาพของการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับมัธยมศึกษาในประเทศไทยทัดเทียมมาตรฐานสากล โดยการศึกษาวิจัยเพิ่มเติมด้านการหาแนวทางจากผู้เชี่ยวชาญ ประกอบกับการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากผลการวิจัยสภาพการณ์ในปัจจุบัน ไปสู่วิธีการและการหาทางออกไปสู่การพัฒนาคุณภาพในของการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทยในอนาคต

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน ภายใต้โครงการวิจัยเรื่อง อนาคตภาพการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทยในทศวรรษหน้า (2564-2574) ที่ได้รับทุนอุดหนุนวิจัยภายใน ประจำปีงบประมาณ 2564 จากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Bibliography

Charoensook, Sugree. “International Wind Orchestra Competition: Ashram Music.” Accessed April 6, 2022. https://www.matichon.co.th/newsmonitor/news_837474 (in Thai)

[14] Akarawat Chumklang, “Being More Than a Music Instructor: Roles and Duty of Marching Band Teachers in Thailand,” *Bansomdej Music Journal* 1, 1 (2019): 70-71. (in Thai)

Chumklang, Akarawat. "Being More Than a Music Instructor: Roles and Duty of Marching Band Teachers in Thailand." *Bansomdej Music Journal* 1, 1 (2019): 67-82. (in Thai)

Kongkaew, Chutipong and Sitsake Yanderm. "A Creation of Exercise for Band through J.S. Bach Chorale for Brass Instrument in Junior High School" Proceeding in the 2nd National Fine Arts Conference: The Arts 4.0: Creative Art and Art Education, edited by Srinakharinwirot University. August 3, (2017): 42-56. (in Thai)

Pasunon, Prasopchai. "Sample Size Determination according to the Krejcie and Morgan (1970) Approach in Qualtitative Research." *The Journal of Faculty of Applied Arts King Mongkut's University of Technology North Bangkok* 7, 2 (2014): 112-125. (in Thai)

Posrithong, Arethit. "The Scenario of The Characteristics of Music Teachers during the Next Decade (A.D.2018-2028)." *Journal of Education Research Faculty of Education Srinakharinwirot University* 14, 1 (2019): 160-170. (in Thai)

Puengya, Nitinai, "Rehearsal Guidelines to Develop School Symphonic Band's Tone Quality." Master of Education Thesis, Chulalongkorn University, 2016. (in Thai)

Rotchanasiri, Sarawut, "A Study of School Marchig Band and Management: A Case Study of Secondary School in the Eastern Educational Service Area." *Rangsit Music Journal* 16, 1 (2021): 115-129. (in Thai)

Tantirojanawong, Suttiwan. "A Direction of Education Management in the 21st Century." *Veridian E-Journal, Silpakorn University* 10, 2 (2017): 2843-2854. (in Thai)

The Ministry of Education. *The Basic Education Core Curriculum B.E.2551 (A.D. 2008)*. Bangkok: The Agricultural Cooperative Federation of Thailand., Limited., 2008. (in Thai)

Tissadikun, Natsarun, Pongpitthaya Sapaso and Nipatdh Kanchanahuta. The Process of Wind Band rehesarsal in Thai Higher Education." *Journal of Faculty of Education Pibulsongkram Rajabhat University* 6, 2 (2019): 247-261. (in Thai)

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เทพยดินแดน “เชียงราย” สำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัย

Doctoral Music Composition: Legend of the Fairy Kingdom “Chiangrai” for Contemporary Jazz Ensemble

ดิเรก เกตุพระจันทร์*[1] วีรชาติ เปรมานนท์[2]
Derek Gatephrachan*[1] Weerachat Premananda[2]

Abstract

Doctoral Music Composition: *Legend of the Fairy Kingdom* “Chiangrai” for Contemporary Jazz Ensemble, is a creative program music to explore the cultural and literary sound of the legendary city “Chiangrai”. A set of six unique songs features were expressed the historical legacies taken place in the ancient city from past to present via the elements of contemporary jazz and element of regional ethnic music as combinations. The six songs consist of 1) *Yonok Nakorn* (The fallen ancient city), 2) Lamkha Doi Tung (Privilege of the mountain palace), 3) *Phra Kaew Morakot* (Journey of the Emerald Buddha), 4) *Tam Luang Nang Non* (The Giant Cave of the Sleeping Goddess) 5) *Wat Rong Khun* (The Symbolic Temple), 6) *Kwaung Song Maha Bhaya* (The Chiangrai United Football Club). The integrated compositions are required professional and skillful musicians in order to transmit the traditional northern sound and jazz harmonic progression into the highly imaginative improvisations which is the

* Corresponding author, email: derek.gate@crru.ac.th
[1] นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[1] Doctor of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[2] Advisor, Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Received: July 30, 2021 / Revised: September 4, 2022 / Accepted: September 5, 2022

spectacle highlight of the entire composition. The 33 minutes duration music has played an important role in enhancing cultural unity and the pride of historical legacy.

Keywords: Music Composition / Fairy Kingdom / Contemporary Jazz / Program Music

บทคัดย่อ

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: *เทพยดินแดน "เชียงราย"สำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิล ร่วมสมัย* เป็นบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีบรรยาย เพื่อนำเสนอคุณค่าเสียงแห่งวัฒนธรรมและวรรณกรรมซึ่งเป็นตำนานประวัติศาสตร์ที่มีความสำคัญยิ่งของ "เชียงราย" ผลงานชุดนี้ประกอบด้วยบทเพลงที่มีเอกภาพและความโดดเด่นจำนวน 6 เพลง โดยแต่ละเพลงจะนำเสนอเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้น ณ เมืองเก่าแห่งนี้นับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ด้วยองค์ประกอบที่ผสมผสานกันระหว่างเทคนิคดนตรีแจ๊สร่วมสมัยและดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในภูมิภาค บทเพลงทั้ง 6 ได้แก่ 1) *โยนกนคร* 2) *ล้ำค่าดอยตุง* 3) *พระแก้วมรกต* 4) *ถ้ำหลวงนางนอน* 5) *วัดร่องขุ่น* 6) *กว่างโซ้งมหาภัย* เนื่องด้วยบทประพันธ์ชิ้นนี้เต็มไปด้วยจินตนาการสร้างสรรค์และเทคนิคลีลาจึงจำเป็นต้องได้รับการบรรเลงโดยนักดนตรีมืออาชีพ ที่มีทักษะความชำนาญในเครื่องดนตรีแต่ละประเภท เพื่อที่จะสามารถเนรมิตลีลาเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือให้สอดประสานในรูปแบบการอิมโพรไวซ์ของดนตรีแจ๊สได้อย่างสมบูรณ์แบบ อันเป็นหัวใจสำคัญของบทประพันธ์นี้ นอกจากนั้นในการสร้างสรรค์บทเพลงจะใช้การแปรทำนอง การสอดประสานทำนอง ขั้นคู่ทรัยโทนและเสียงประสานคู่ 4 ในบทประพันธ์ดังกล่าว บทเพลงความยาว 33 นาทีนี้ ได้นำเสนอบทบาทสำคัญในการเพิ่มพูนความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทางวัฒนธรรม และความภาคภูมิใจในมรดกทางประวัติศาสตร์แห่งเทพยดินแดน

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง / เทพยดินแดน / ดนตรีแจ๊สร่วมสมัย / ดนตรีบรรยาย

บทนำ

บทประพันธ์เพลง: *เทพยดินแดน "เชียงราย" สำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัย* เป็นการประพันธ์ในรูปแบบของดนตรีบรรยายพรรณา (Program Music)[3] เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของจังหวัดเชียงราย ตามความรู้สึกนึกคิด แรงบันดาลใจ รวมถึงจินตนาการของผู้ประพันธ์โดยการบรรยายดังกล่าวแบ่งออกเป็น 6 บทเพลง ได้แก่ 1) *โยนกนาคนคร* 2) *พระธาตุดอยตุง* 3) *วัดพระ-แก้วมรกต* 4) *อุทยานแห่งชาติถ้ำหลวงขุนน้ำนางนอน* 5) *วัดร่องขุ่น* และ 6) *สโมสรฟุตบอลเชียงราย ยูไนเต็ด (กว่างโซ้งมหาภัย)*

จังหวัดเชียงรายมีทำเลที่ตั้งอยู่เหนือสุดตอนบนของประเทศไทย เป็นเมืองชายแดนสำคัญทางเศรษฐกิจ และเป็นเมืองท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียง เนื่องจากการมีแหล่งพื้นที่ทางธรรมชาติที่สวยงาม มีรูปแบบสังคมวัฒนธรรมล้านนาเป็นอัตลักษณ์ รวมถึงมีขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษาท้องถิ่น ศิลปกรรมประณีตวิจิตรพิสดาร แหล่งโบราณสถานที่มีประวัติศาสตร์เก่าแก่ ความหลากหลายทางชาติพันธุ์ รวมถึงยังเป็นเมืองที่ส่งเสริมกิจกรรมด้านกีฬาอย่างเป็นรูปธรรม

การนำดนตรีมาเป็นสื่อในการถ่ายทอดเรื่องราวและจินตนาการเหล่านั้น ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดการบรรเลงของดนตรีแจ๊สที่มีเอกลักษณ์ คือ การด้นสด มาบูรณาการร่วมกันกับแนวคิดการบรรเลงของดนตรีพื้นบ้านล้านนา ทั้งนี้การบรรเลงดังกล่าวนอกจากจะเป็นการแสดงทักษะความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีนั้นๆ แล้ว ยังเปรียบเสมือนการบรรยายตามอารมณ์ความรู้สึกของผู้เล่นในขณะนั้นเช่นกัน แนวคิดของดนตรีทั้งสองแบบจึงมีความสอดคล้องกันทั้งด้านการตีความแนวทำนอง และแปรทำนองดังกล่าวด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีบรรยายสำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัยที่ผสมผสานแนวคิดดนตรีพื้นบ้านล้านนาและดนตรีแจ๊ส

2. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ในรูปแบบการแสดงดนตรีบรรยายสำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัย และการตีพิมพ์บทความวิชาการ

[3] Natchar Phancharoen, *Dictionary of Musical Terms.* 3rd ed. (Bangkok: Katecarat, 2009), 94. (in Thai)

ขอบเขตการประพันธ์

บทประพันธ์เพลง: *เทพยดินแดน "เชียงราย" สำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัย* เป็นผลงานในรูปแบบดนตรีบรรเลงที่ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจ ให้เป็นการผสมผสานแนวคิดดนตรีพื้นบ้านล้านนา และดนตรีแจ๊สร่วมสมัย โดยมีแรงบันดาลใจจากเรื่องราวตำนานความเชื่อ สถานที่ รวมถึงเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นทั้งในอดีตจนถึงปัจจุบันของจังหวัดเชียงราย ทั้งนี้ผู้ประพันธ์จะสร้างสรรค์บทเพลงที่มีความสอดคล้องกับเรื่องราวดังกล่าว ตลอดจนการใช้แนวคิดเบื้องต้นที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดตามจินตนาการต่างๆ สู่ผลงานการประพันธ์ทั้ง 6 บทเพลง ดังนี้ บทเพลงที่ 1) *โยนกนาคนคร* บทเพลงที่ 2) *ล้ำค่าดอยตุง* บทเพลงที่ 3) *พระแก้วมรกต* บทเพลงที่ 4) *ถ้ำหลวงนางนอน* บทเพลงที่ 5) *วัดร่องขุ่น* และบทเพลงที่ 6) *กว่างโซ้งมหาภัย*

ในการสร้างสรรค์การบรรเลงชองวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัยนี้ มีรูปแบบการผสมผสานของวัฒนธรรมดนตรีล้านนาร่วมกับดนตรีแจ๊ส โดยเครื่องดนตรีล้านนาที่มีบทบาทสำคัญในการบรรเลง ได้แก่ ขลุ่ย และซึง ร่วมกับเครื่องดนตรีสากลสำคัญประกอบด้วย เปียโน ทำหน้าที่หลักทั้งการเล่นเสียงประสาน การดำเนินทำนอง และการด้นสด เครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ เบส และกลอง นอกจากนี้บางบทเพลงมี ไวบราโฟน (Vibraphone) เข้ามาเพิ่มสีสันเพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ด้วย

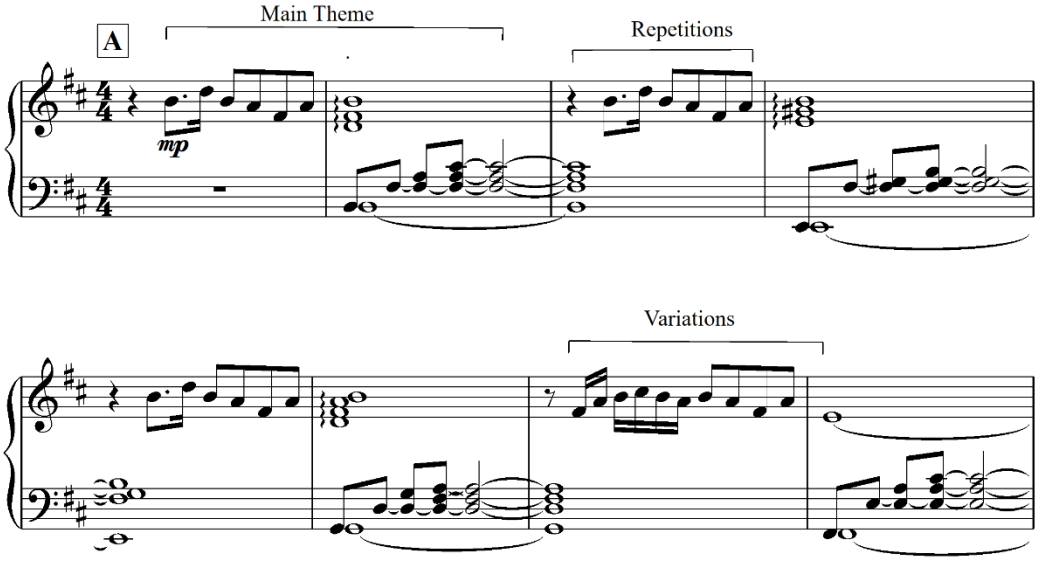
แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

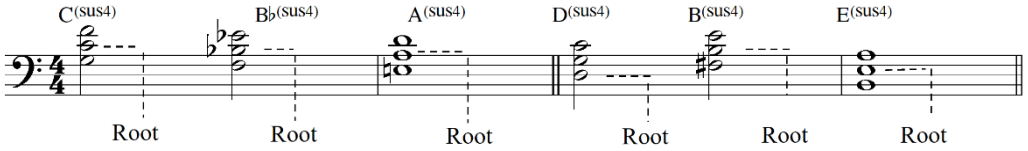
การอธิบายถึงแนวคิดเบื้องต้น และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ จะมีความเกี่ยวเนื่องกับเรื่องราว จินตนาการ รวมถึงความรู้สึกนึกคิดของผู้ประพันธ์ในขณะนั้น โดยการกำหนดเครื่องดนตรีที่บรรเลงในแต่ล่ะช่วง จะพิจารณาถึงความเหมาะสมเพื่อให้การถ่ายทอดเรื่องราวที่กำหนดมีความสอดคล้องกัน นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ยังได้รับแรงบันดาลใจจากแนวคิดการบรรเลงของวงดนตรีพื้นบ้าน เช่น วงสะล้อ ซอ ซึง วงกลองเต่งถิ่ง เป็นต้น การบรรเลงดังกล่าวนอกจากจะใช้บรรเลงเพื่อขับกล่อมแล้ว ยังใช้ประกอบการฟ้อนรำล้านนาอีกด้วย เช่น บทเพลง*ฟ้อนเล็บ* เป็นต้น ทั้งนี้สามารถอธิบายแนวคิด และแรงบันดาลใจในประเด็นสำคัญของทั้ง 6 บทเพลงได้ดังนี้

บทเพลงที่ 1 *โยนกนาคนคร*

บทประพันธ์เพลง *"โยนกนาคนคร"* ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องราวของเมืองที่ล่มสลายไปเมื่อประมาณ 1500 ปีที่ผ่านมา ทำนองหลักจะเน้นลีลาเสียงสำเนียงล้านนาเพื่อจินตนาการถึงความ

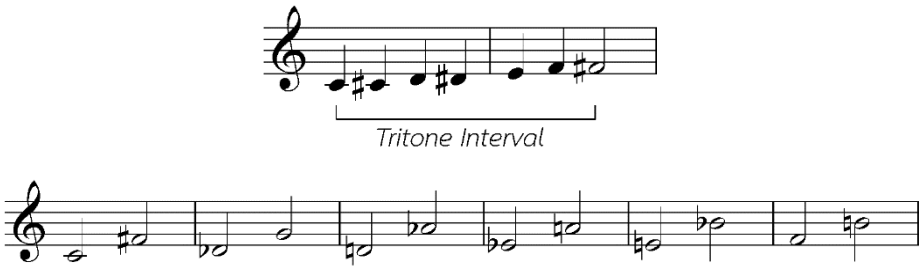
สวยงามของบ้านเมืองและผู้คน รวมทั้งบรรยายเล่าขานถึงเหตุอาเพศต่างๆ ที่นำไปสู่การเกิดแผ่นดินไหวครั้งใหญ่ซึ่งทำให้เมืองจมหายไปจมหายไป บทประพันธ์นี้มีอัตราความเร็วแบบช้าถึงอัตราความเร็วแบบปานกลาง ตั้งอยู่บนอัตราจังหวะ 4/4 การปรับเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะจะเกิดขึ้นในช่วงของการด้นสด มีรูปแบบการใช้คอร์ดเสียงประสานคู่ 4 (Quartal Chords) และแนวทำนองสำคัญจากโน้ตทรัยโทน (Tritone) หรือขั้นคู่สามเสียงเต็มในการสร้างสรรค์การบรรเลง (Example 1-2)

Example 1 Theme of Lanna traditional Melody

Example 2 Quartal Chords



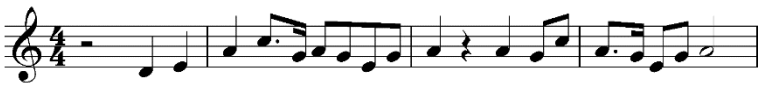
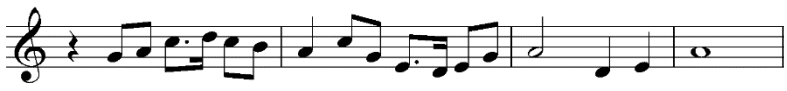
แนวคิดในการบรรเลงทำนองด้วยโน้ตทรัยโทนนั้น จะทำให้เกิดเสียงที่รู้สึกขัดแย้งกัน แต่หากเป็นการบรรเลงร่วมกับเสียงประสานคู่ 4 ที่ให้เสียงเปิดกว้างจากการที่มีระยะห่างกันของช่วงเสียงโน้ตในคอร์ดนั้น จึงทำให้การบรรเลงมีความสอดคล้องกันแม้ว่าแนวทำนองดังกล่าวจะไม่ได้อยู่ในกุญแจเสียงเดียวกันก็ตาม (Example 3)

Example 3 Tritone

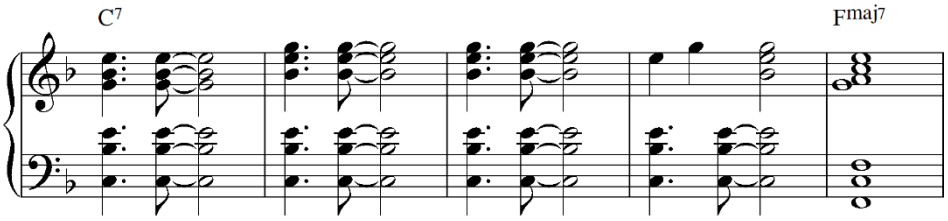


บทเพลงที่ 2 *ล้ำค่าดอยตุง*

แนวคิดการประพันธ์นี้ บรรยายถึงท่วงทำนองที่สื่อถึงวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ และแสดงถึงพระบารมีของสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี หรือพระนามที่ชาวไทยนิยมเรียกว่า “สมเด็จย่า” ทั้งนี้เพื่อเป็นการระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณ ที่พระองค์ทรงฟื้นฟูเปลี่ยนแปลงดอยตุงจากพื้นที่ป่าเสื่อมโทรมให้กลับมามีความอุดมสมบูณ์ จนกลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวสำคัญของเชียงราย ในการคาดหมายการบรรเลงบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์จะจินตนาการถึงบรรยากาศของการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีดั้งเดิม ของกลุ่มชาติพันธ์ เช่น แคนน้ำเต้า “หละเจ่” และพิณ “เตหน่ากู่” (Example 4-5)

Example 4 The Akha Folk Song ‘*O-Jue-Ye-O*’

Example 5 White Karen Folk Song ‘*Ue-Tha*’

นอกจากนั้นยังมีแนวคิดการใช้คอร์ดโดมินันท์เสียงค้าง (Dominant Pedal Chords) เป็นการย้ำคอร์ดและจังหวะเดิม เพื่อเตรียมความพร้อมที่จะเข้าสู่กุญแจเสียงหลักในท่อนต่อไป โดยแนวทำนองจะบรรเลงโดยใช้บันไดเสียงหรือโมดที่สอดคล้องกับกุญแจเสียงหลัก ทั้งนี้เพื่อเป็นการ

ปรับเปลี่ยนอารมณ์เพลงให้แตกต่างจากท่อนที่ผ่านมา รวมถึงเป็นการบรรเลงบรรยายเรื่องราวพระราชกรณียกิจของสมเด็จย่า ที่พระองค์ทรงมีพระอุตสาหวิริยะในการทรงงานเพื่อประโยชน์สุขต่อปวงชนชาวไทยทุกหมู่เหล่า (Example 6)

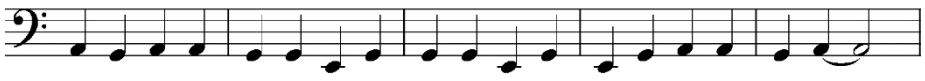
Example 6 Dominant Pedal Chords

บทเพลงที่ 3 *พระแก้วมรกต*

แรงบันดาลใจในการประพันธ์เพื่อบรรยายเรื่องราวของการเดินทาง และการช่วงชิงถือครองพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร หรือ “พระแก้วมรกต” ที่เปลี่ยนผ่านไปตามยุคสมัย โดยมีแนวคิดทำนองสำคัญในการสร้างสรรค์มาจากบทสวดนมัสการพระพุทธเจ้า “นะโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ” (Table 1) โดยมุ่งเน้นให้การดำเนินทำนองด้วยเสียงต่ำของเบส เสมือนการก้าวย่างเดินจงกรมด้วยท่าทีสงบเยือกเย็น (Example 7)

Table 1 Transcription of Buddhist Chant

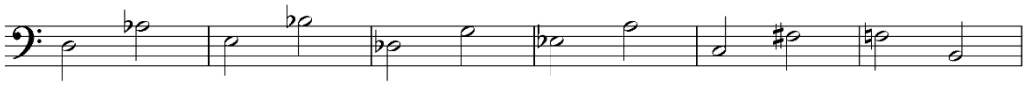
Na	Mo	Tas	Sa	Bha	Ga	Va	To	A
A	G	A	A	G	G	E	G	G

Ra	Ha	To	Sam	Ma	Sam	Bud	Dhas	Sa
G	E	G	E	G	A	A	G	A

Example 7 Transcription of Buddhist Chant

บทเพลงที่ 4 *ถ้ำหลวงนางนอน*

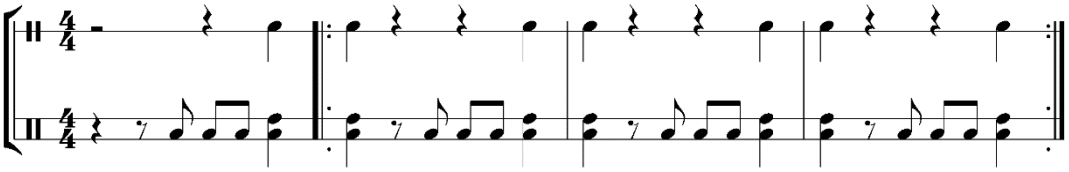
แนวคิดบทประพันธ์เพลงนี้ต้องการบรรยายถึงความพิศวง ความลี้ลับซับซ้อนของถ้ำหลวง รวมถึงความรู้สึกเมื่อต้องตกอยู่ภายใต้ความหวาดกลัวต่างๆ โดยวางแนวคิดทำนองหลักสำคัญด้วยคู่โน้ตทรัยโทน ได้แก่ D - A♭, E - B♭, C - F♯, D♭- G, และ F - B จากนั้นจะทำการย้ายชุดเสียงดังกล่าวต่อไปในขั้นเสียงอื่นๆ ที่กำหนด ลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้น-ลง ของโน้ตเสมือนการเดินลงไปในถ้ำที่มีหินงอกหินย้อยปรากฏตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ (Example 8)

Example 8 Employing Tritone in Melodic Composition



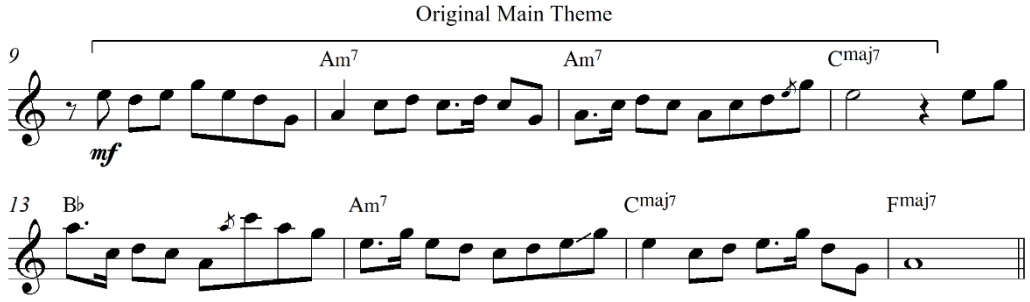
Tritone Interval

นอกจากนั้นยังได้นำแนวคิดของการบรรเลงจังหวะกลองเต่งถิ่ง ที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ล้านนามาเป็นวัตถุดิบสำคัญในการบรรเลงลีลาจังหวะสำเนียงเสียงล้านนา โดยจะให้ความสำคัญในการเน้นอัตราส่วนจังหวะที่ 4 และ 1 ทั้งนี้ผู้ประพันธ์จะประยุกต์ใช้กลองชุดมาตราฐานในวงดนตรีแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัยมาประยุกต์การบรรเลงจังหวะดังกล่าว (Example 9)

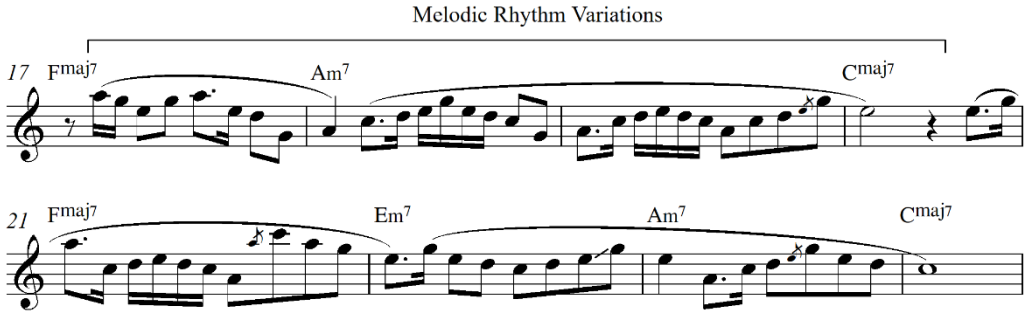
Example 9 Teng Thing Drum Performance

บทเพลงที่ 5 *วัดร่องขุ่น*

แนวคิดบทประพันธ์บรรยายถึงเมืองสวรรค์และเหล่าเทพยเทวดา รวมถึงเพื่อสื่อถึงลวดลายลีลาของสถาปัตยกรรมที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ โดยแรงบันดาลในการสร้างสรรค์จะมุ่งเน้นวิธีการแปลทำนองหลัก แล้วนำรูปแบบการบรรเลงสอดประสานแนวทำนองด้วยสำเนียงเสียงล้านนา และทำนองเสียงสากลตามกุญแจเสียงหลักของบทเพลง มาบรรเลงในลักษณะของการถาม-ตอบ (Call and Respond) เพื่อสื่อถึงความงามของศิลปะจะคงอยู่คู่มวลมนุษย์สืบไป (Example 10-11)

Example 10 Original Main Theme, mm. 9-13

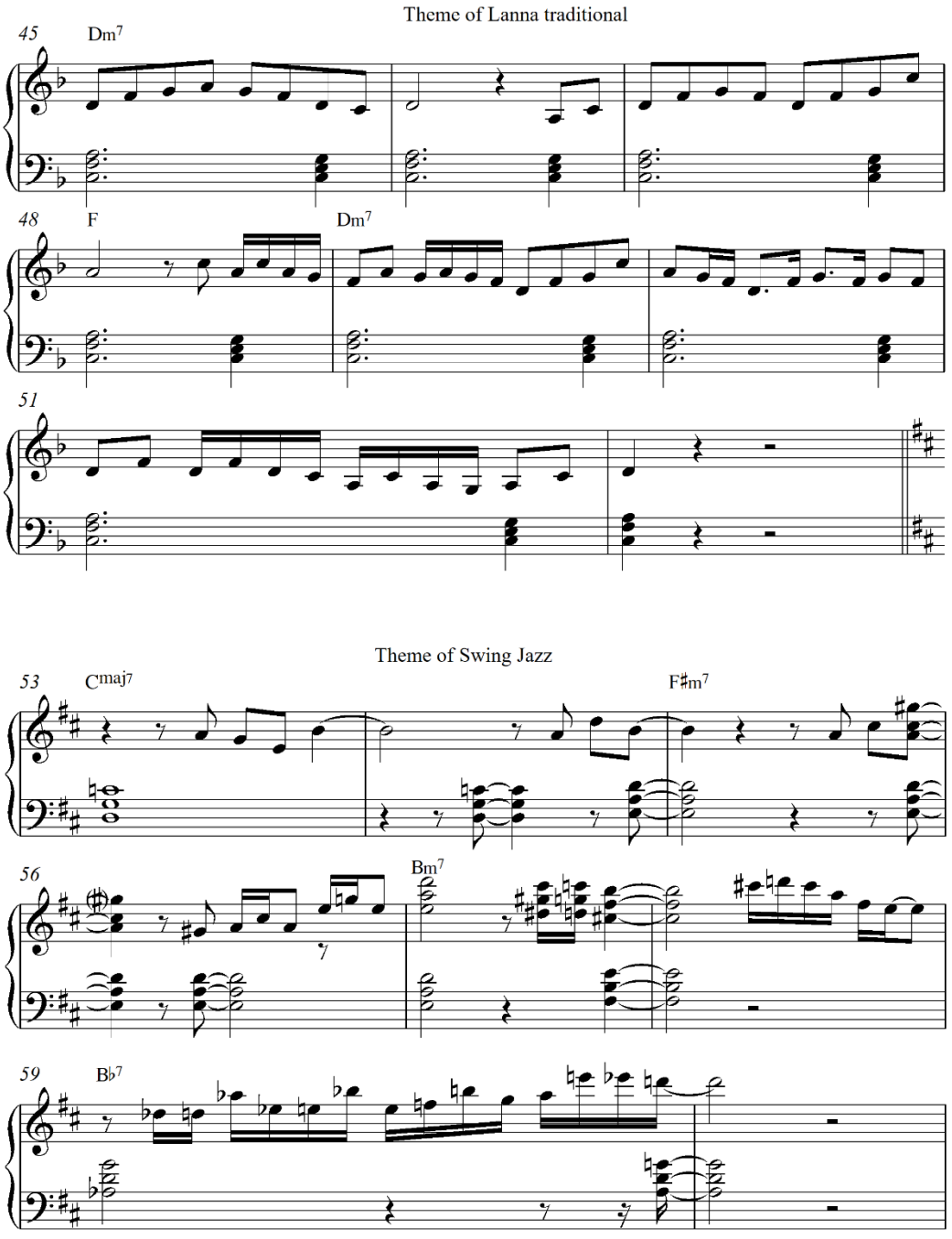
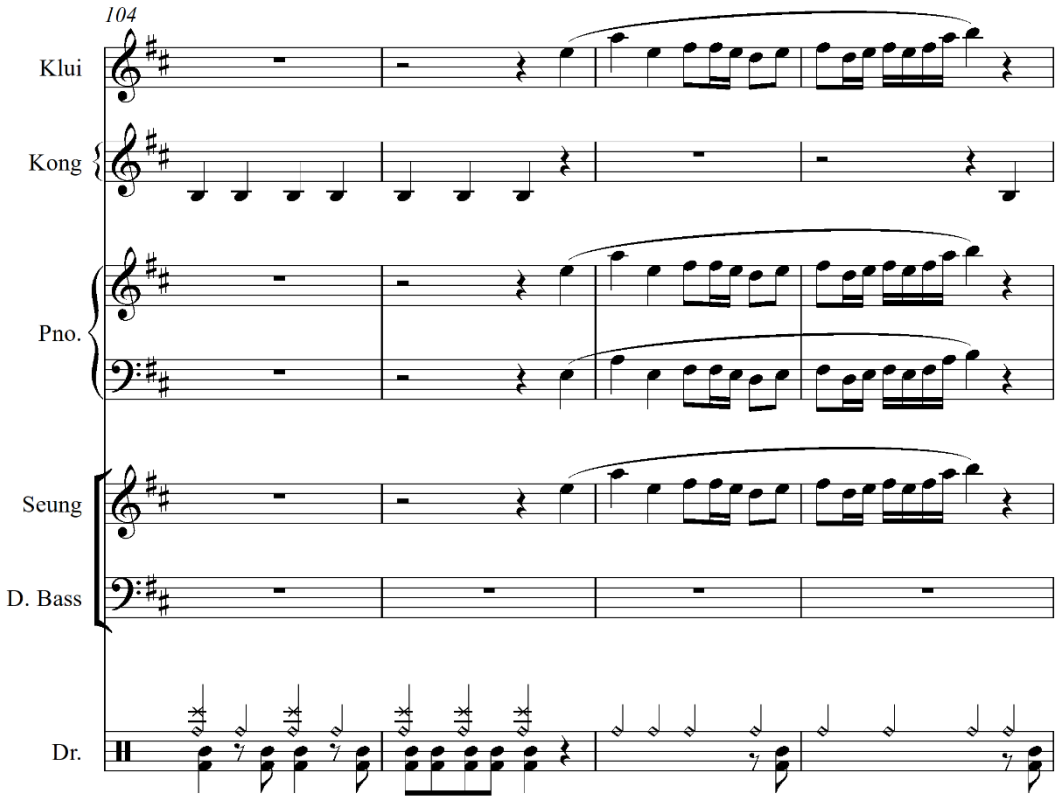


Example 11 Melodic Variations, mm. 17-21



บทเพลงที่ 6 *กว่างโซ้งมหาภัย*

บรรยายถึงเรื่องราวของกว่างโซ้งมหาภัย ตำนานของแมลงนักสู้แห่งขุนเขาที่ถูกนำมาประลองกันในกีฬาพื้นบ้านภาคเหนือ จนกลายเป็นสัญลักษณ์ของสโมสรฟุตบอลเชียงรายยูไนเต็ด แนวคิดของการประพันธ์นี้เป็นการประชันกันระหว่างลีลาเสียงล้านนาและลีลาเสียงสวิงแจ๊สเปรียบเสมือนการโต้ตอบกันในเกมส์การแข่งขันที่สนุกสนานเร้าใจ รวมถึงมีช่วงของการบรรเลงทำนองที่สื่อถึงการเฉลิมชัยชนะและมิตรภาพอันดีของผู้แข่งขัน โดยเป็นการบรรเลงในรูปแบบเฉพาะของทางล้านนาที่เรียกว่า “เพลงแห่” (Example 12-13)

Example 12 Melodic Contest between Lanna traditional and Swing Jazz, mm. 45-60

Example 13 Victorious Melody, mm 104 - 107

สรุปและอภิปรายผลการประพันธ์

บทประพันธ์เพลง: *เทพยดินแดน “เชียงราย” สำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัย* เป็นผลงานในรูปแบบดนตรีบรรเลงที่ผสมผสานแนวคิดดนตรีพื้นบ้านล้านนา และดนตรีแจ๊สร่วมสมัยโดยมีแรงบันดาลใจจากเรื่องราวตำนานความเชื่อ สถานที่ รวมถึงเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นทั้งในอดีตจนถึงปัจจุบันของจังหวัดเชียงราย ทั้งนี้จากการสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 6 บทเพลงสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. รูปแบบของทำนองมีการใช้การสอดประสานในขณะที่แนวทำนองหลักค้างเสียง หรือหยุด รวมถึงการใช้ขั้นคู่ทรัยโทนในการประพันธ์ทำนอง ทำให้แนวทำนองมีความน่าสนใจเพิ่มขึ้น

2. มีการใช้วิธีการแปรทำนองจากทำนองหลักเดิม ด้วยเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีนั้นๆ เช่นการเพิ่มอัตราส่วนโน้ตให้ซับซ้อนขึ้น การใช้เทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี เช่น การเอื้อนเสียงของขลุ่ย การรูดสายของเบส และการรัวสายของซึง

3. แนวคิดการใช้รูปแบบจังหวะพื้นบ้าน เช่น การบรรเลงกลองชุดให้เสมือนการบรรเลงกลองเต่งถิ่ง

4. การใช้เสียงประสานคู่ 4 และเสียงประสานที่ไม่มีโน้ตพื้นต้นในการดำเนินเพลง

ในการบรรเลงของดนตรีพื้นบ้านล้านนาร่วมกับดนตรีอื่นๆ นั้น ยังมีข้อจำกัดที่เป็นอุปสรรคในการซ้อมหรือการแสดง คือ โดยส่วนใหญ่แล้วนักดนตรีพื้นบ้านจะไม่นิยมอ่านโน้ตสากล หรือใช้โน้ตสากลในการบันทึก เนื่องจากจะใช้วิธีการต่อเพลงแล้วจำจากครูผู้สอนมากกว่า เป็นผลให้เมื่อต้องมีการแสดงร่วมกันระหว่างดนตรีพื้นบ้านและดนตรีสากลอื่นๆ จำเป็นต้องเผื่อเวลาให้นักดนตรีพื้นบ้านได้มีการจดจำทำนองเพลงในแต่ล่ะท่อนจากเสียงที่บันทึกด้วยเครื่องดนตรีประเภทอื่น หรือการใช้เสียงสังเคราะห์จากโปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการบันทึกเสียงล่วงหน้า ทั้งนี้มีข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งต่อไป ดังนี้ 1) ควรมีการส่งเสริมผลักดันให้สาขาวิชาดนตรีในมหาวิทยาลัยทางภาคเหนือ มีการเรียนการสอนวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีพื้นบ้านให้มากกว่าเดิม รวมถึงสามารถบูรณาการร่วมกับโน้ตดนตรีสากลได้ 2) มีการส่งเสริมให้มีกิจกรรมการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านในวาระสำคัญ เพื่อต่อยอดทักษะจากที่ได้ศึกษามา รวมถึงยังเป็นการอนุรักษ์ภูมิปัญญาด้านดนตรีของท้องถิ่นให้คงอยู่สืบไป

ทั้งนี้บทประพันธ์เพลง: *เทพยดินแดน “เชียงราย” สำหรับวงแจ๊สออนซอมเบิลร่วมสมัย* นี้ได้นำออกแสดงพร้อมบรรยายเผยแพร่ต่อสาธารณชน ในระบบโซเชียลทั้ง You Tube และ Facebook โดยใช้เวลาในการบรรเลงรวมทั้งหมดประมาณ 33 นาที ทั้งนี้การนำเสนอบทเพลงจะต่อเนื่องกันทั้งหมด และแบ่งเป็นช่วงเวลาในแต่ล่ะบทเพลงดังนี้

บทเพลงที่ 1 *โยนกนาคนคร* 4.47 นาที

บทเพลงที่ 2 *ล้ำค่าดอยตุง* เริ่มต้นที่เวลา 4.48 นาที

บทเพลงที่ 3 *พระแก้วมรกต* เริ่มต้นที่เวลา 11.58 นาที

บทเพลงที่ 4 *ถ้ำหลวงนางนอน* เริ่มต้นที่เวลา 17.22 นาที

บทเพลงที่ 5 *วัดร่องขุ่น* เริ่มต้นที่เวลา 23.12 นาที

บทเพลงที่ 6 *กว่างโซ้งมหาภัย* เริ่มต้นที่เวลา 27.47 นาที

Bibliography

Kammar, Arnupap. "ProbKai Thai Rhythmic for Drum Set." *Rangsit Music Journal* 13, 2 (2018): 145-453. (in Thai)

Koga, Judith. "The Unsettling Sound of "Tritones" The Devil's Interval." Accessed August 17, 2017. www.https://www.npr.org/2017/10/31/560843189/the-unsettling-sound-of-tritones-the-devils-interval)

Laohverapanich, Teerus. *Jazz Theory and Improvisation*. Bangkok: Dhana Press, 2019. (in Thai)

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

Ligon, Bert. *Jazz Theory Resources*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2001.

Phancharoen, Natchar. *Dictionary of Musical Terms.* 3rd ed. Bangkok: Katecarat, 2009. (in Thai)

————. *The Art of Arranging Thai Music for Piano*. Bangkok: Dhana Press, 2016. (in Thai)

Phancharoen, Natchar, and others. *Music Composition: Collected Essays on Creative Music*. Bangkok: Dhana Press, 2016. (in Thai)

Valerio, John. *Post-Bop Jazz Piano.* Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2005.

Wongkaew, Boonchom. "40th Anniversary of CRRU: 40 Branches of Lanna Fine Arts." *A Program of Folk Art Exhibition at the CRRU Art Museum*, 8th August – 13th October 2014. (in Thai)

————. *Report on the Exploration of Cultural Space Concerning Fine Arts, Handicraft, Music and Folk Dancing*. Chiang Rai: Chiang Rai Rajabhat University, 2014. (in Thai)

แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

Local Brass Band in Ratchaburi

เทอดพงศ์ วรรณวงค์*[1]
Therdpong Wan-nawong*[1]

Abstract

This research article concerns the Ratchaburi local brass band, its background, performance circumstances, musicians' livelihood, and how its traditions are passed on from one generation to the next. The study also addresses its risk of disappearing and solutions for preservation. This qualitative research, collected by document analysis, interview, observation, and focus group discussion conducted on forty bands; the finding are as follows.

Local brass bands have existed in Ratchaburi for more than ninety-four years. They provide ceremonial music for auspicious and mournful occasions. The repertoire has been inherited through oral tradition and a rustic form of notation. Band musicians are paid between three hundred and fifty and one thousand bath for a performance. There are generally four performances a month, but the number can increase to ten in the period before the Buddhist Lent. In the past local bands performed more than fifty marches and fifty Thai traditional songs. However, at the present time the number of songs in use decreases dramatically. The authentic performance practice of them runs the risk of disappearing. Their fading popularity affects the well-being of professional band musicians. Solutions are 1) local musicians should rehearse with specialists in marches and traditional songs, and 2) band leaders should have students

* Corresponding author, email: therdpong2825@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง

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

Received: April 26, 2022 / Revised: November 6, 2022 / Accepted: November 7, 2022

practice several marches and traditional songs first and perform them more frequently. Due to the preservation project conducted by the researcher, there was an increase in performances of both marches and traditional songs by the bands in Ratchaburi.

Keywords: Local brass band / Ratchaburi / March / Thai traditional songs

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์ศึกษาความเป็นมา บทเพลง การบรรเลง การประกอบอาชีพนักดนตรี การสืบทอด ปัญหาการบรรเลง ปัญหาการประกอบอาชีพนักดนตรี ปัญหาการสืบทอด แนวทางแก้ไขปัญหาและส่งเสริมอนุรักษ์ เป็นการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยคือ แบบสัมภาษณ์ การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วม จัดสนทนากลุ่ม 2 กลุ่ม กลุ่มละ 10-20 คน นำเสนอผลการศึกษาด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีมีมากว่า 94 ปี บรรเลงงานมงคลอวมงคล โดยบรรเลงเพลงมาร์ช เพลงไทย เพลงสมัยนิยม สืบทอดโดยความจำและการบันทึกโน้ต รายได้บรรเลงครั้งละ 350-1,000 บาทต่อคน งานรับจ้าง 3-4 ครั้งต่อเดือน ก่อนเข้าพรรษามีงานประมาณ 10 งานต่อเดือน การบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น ในอดีตบรรเลงเป็นจำนวนมาก ปัจจุบันบรรเลงเพลงมาร์ช 1-3 เพลง เพลงไทย 5-10 เพลง เกิดความเสี่ยงต่อการสูญหายจากปัญหาบรรเลงไม่ถูกต้องตามทำนองเดิมและไม่นิยมนำมาบรรเลง ผู้วิจัยเสนอแนวทางแก้ไขปัญหา ดังนี้ นักดนตรีควรร่วมฝึกซ้อมกับกลุ่มนักดนตรีเชี่ยวชาญ หัวหน้าคณะควรกำหนดนักดนตรีรุ่นใหม่ฝึกเพลงมาร์ช เพลงไทย เป็นเพลงแรกอย่างละ 1-3 เพลง ผลการดำเนินโครงการส่งเสริมและอนุรักษ์ทำให้นักดนตรีบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยได้มากขึ้น

คำสำคัญ: แตรวงชาวบ้าน / ราชบุรี / เพลงมาร์ช / เพลงไทย

บทนำ

แตรวงชาวบ้านในประเทศไทยรับอิทธิพลดนตรีแตรวงชาวตะวันตก นำมาใช้ในกองทัพไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4[2] แพร่หลายสู่ชาวบ้านใช้บรรเลงประกอบงานพิธีในวิถีชีวิต[3] จังหวัดราชบุรีมีประวัติศาสตร์สัมพันธ์กับกองแตรทหารมานาน ครูแตรทหารบกคนสำคัญสองรายรับราชการกรมทหารราบที่ 4 เมืองราชบุรี คือ ร้อยเอกขุนบรรเลงบันลือศัพท์ (เย็น) นายแตรวงกรมทหารช่างค่ายภาณุรังษีเมืองราชบุรี และร้อยตรีหมื่นศัพท์โสตเสนาะ (แกละ จ้อยเจริญ) ผู้บังคับกองแตรวงกรมทหารราบที่ 4 เมืองราชบุรี[4] แพร่หลายสู่ชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีบรรเลงประกอบงานพิธีในวิถีชีวิตชาวบ้าน ในอดีตบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยจำนวนมาก เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี ต่อมาเริ่มนำเพลงสมัยนิยมมาบรรเลง ปัจจุบันมุ่งบรรเลงเพลงสมัยนิยมที่ได้รับความนิยมทั่วไป ไม่นิยมบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยดังเช่นแตรวงชาวบ้านจังหวัดราชบุรีในอดีต ประกอบกับวงดนตรีประเภทอื่นมีบทบาทเช่นเดียวกับแตรวงชาวบ้าน ทำให้มีโอกาสสูงจะสูญหายจากวัฒนธรรมดนตรีวิถีชีวิตชาวบ้าน จากสภาวะดังกล่าวผู้วิจัยเห็นคุณค่าแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี องค์ความรู้ดนตรี เอกลักษณ์โดดเด่น และสภาพปัญหาการประกอบอาชีพนักดนตรีแตรวงชาวบ้านจำเป็นอย่างยิ่งที่ควรศึกษา ผู้วิจัยเชื่อมั่นว่างานวิจัยนี้มีความสำคัญในการก่อเกิดประโยชน์โดยตรงต่อแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีและผู้ที่สนใจ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี ประเภทเพลงที่ใช้บรรเลง สภาพการบรรเลง สภาพการประกอบอาชีพนักดนตรีแตรวงชาวบ้าน การสืบทอดการบรรเลง

2. เพื่อศึกษาสภาพปัญหาของการบรรเลง ปัญหาการประกอบอาชีพนักดนตรี ปัญหาการสืบทอดแตรวงชาวบ้าน แนวทางการแก้ไขปัญหา

3. เพื่อศึกษาแนวทางส่งเสริมและการอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

---

[2] Poonpit Amatyakul, “A Short History of Origin of Brass Band in Europe and America and Military Band in Thailand,” in *Siamese Horned*, ed. Poonpit Amatyakul and Nachaya Natchanawakul (Bangkok: Amarin Printing & Publishing, 2016), 40-42. (in Thai)

[3] Sugree Charoensook, *Horn and Brass Band of Siamese* (Bangkok: Dr.sax, 1996), 50-51. (in Thai)

[4] Satana Rojanatrakul, *Brass Marching Band* (Bangkok: Odeonstore, 2016), 211-212. (in Thai)

ขอบเขตการวิจัย

1. ศึกษาแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีตั้งแต่ พ.ศ. 2470 ถึงปัจจุบัน จากผู้ประกอบอาชีพนักดนตรีแตรวงชาวบ้านที่อาศัยในจังหวัดราชบุรี 40 วง

2. ศึกษาจากหลักฐานบันทึก โน้ตเพลงที่นักดนตรีแตรวงชาวบ้านราชบุรีเก็บรักษา และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีจากนักวิชาการดนตรีในจังหวัดราชบุรีที่เชี่ยวชาญด้านดนตรีในจังหวัดราชบุรี รวมถึงนักดนตรีไทยในจังหวัดราชบุรีที่มีความรู้เกี่ยวกับแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยผ่านการพิจารณาและได้รับการรับรองจากคณะกรรมการการวิจัยในคน สำนักงานจริยธรรมการวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต วันที่ 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564 ก่อนลงพื้นที่ปฏิบัติงานภาคสนามเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลตามขั้นตอนการวิจัย

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลพื้นฐานจากเอกสาร วรรณกรรม งานวิจัยเกี่ยวข้องกับแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

2. สัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการหัวหน้าและนักดนตรีแตรวงชาวบ้านจำนวน 40 วง นักวิชาการดนตรีจากหน่วยงานราชการ สถาบันอุดมศึกษา และนักดนตรีไทยในจังหวัดราชบุรีผู้มีความรู้เกี่ยวกับแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี ศึกษาเพลงที่บรรเลงจากโน้ตบันทึกรวบรวมของนักดนตรีแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีและการบันทึกเสียงการบรรเลง

3. สังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมโดยร่วมบรรเลงเป็นนักดนตรี ผู้ชมและผู้ฟัง เป็นผู้ดำเนินโครงการส่งเสริมและอนุรักษ์แตรวงชาวบ้าน สังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมด้านการบรรเลง พฤติกรรมของผู้ชม ผู้ฟัง

4. จัดสนทนากลุ่ม 2 กลุ่ม กลุ่มละ 10-20 คน ประกอบด้วยหัวหน้าวงและนักดนตรีแตรวงชาวบ้าน นักวิชาการดนตรีจากหน่วยงานราชการ สถาบันอุดมศึกษา และนักดนตรีไทยในจังหวัดราชบุรีผู้มีความรู้เกี่ยวกับแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี ประเด็นสภาพปัญหาการบรรเลง แนวทางการแก้ไขปัญหาและการอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

5. วิเคราะห์ข้อมูลที่ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์ บันทึกข้อมูลจากการจดบันทึก บันทึกเสียงการสัมภาษณ์ สนทนากลุ่ม และการบรรเลง

บันทึกภาพการศึกษาและการบรรเลงของนักดนตรี ตรวจสอบข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

6. จัดประชุมหัวหน้าแตรวงชาวบ้าน นักดนตรีแตรวงชาวบ้าน และผู้ที่เกี่ยวข้องกับแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี เพื่อปรึกษาหาแนวทางแก้ไขปัญหาและกำหนดกิจกรรมดำเนินการแก้ไขปัญหาแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

7. ดำเนินโครงการส่งเสริมและอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี เผยแพร่องค์ความรู้เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านให้นักดนตรีแตรวงชาวบ้านและผู้สนใจ ประเมินผลโครงการโดยใช้แบบสอบถามและสัมภาษณ์ผู้เข้าร่วม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

นักดนตรีแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีและผู้ที่สนใจได้รับองค์ความรู้จากการศึกษาวิจัย สร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีรวมถึงเอกลักษณ์โดดเด่นของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี นักดนตรีแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีและผู้ที่สนใจได้ร่วม กิจกรรมส่งเสริมและอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี เผยแพร่ผลการศึกษาวิจัยในวารสารทางวิชาการเพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาวิชาการดนตรี และการส่งเสริมและอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

ผลการศึกษา

1. ผลการศึกษาความเป็นมาของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี ประเภทเพลงที่ใช้บรรเลง สภาพการบรรเลง สภาพการประกอบอาชีพนักดนตรีแตรวงชาวบ้าน การสืบทอดการบรรเลง

1.1 ความเป็นมาของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

แตรวงชาวบ้านวัดโชค ตำบลโพธาราม อำเภอโพธาราม ก่อตั้ง พ.ศ. 2470 โดยพระครูวิทยาวรคุณ ว่าจ้างขุนไพศาลบรรเลง (แกละ จ้อยเจริญ) บรรดาศักดิ์เดิมร้อยตรีหมื่นศัพท์โสตร์เสนาะ เป็นครูแตรฝึกหัดบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทย นายอรุณ แสงทอง ดูแลคณะ พ.ศ. 2480-2531 ต่อมา พ.ศ. 2531-2559 นายนันต์ แสงทอง พ.ศ. 2559 นายชัยศรี แสงทอง ถึงปัจจุบัน ตั้งชื่อ “แตรวงศิษย์วัดโชค” พ.ศ. 2490 แตรวงชาวบ้านวัดขนอนก่อตั้งโดยการรวมตัวฝึกหัดแตรวงของนักดนตรีปี่พาทย์วัดขนอน ตำบลสร้อยฟ้าอำเภอโพธาราม ว่าจ้างนายเปลว จ้อยเจริญ หลานชายขุน

ไพศาลบรรเลงเป็นครูแตร พ.ศ. 2495 นายชอุ่ม คงประดิษฐ์ นักดนตรีแตรวงชาวบ้านวัดขนอนก่อตั้งแตรวงศิษย์วัดขนอน

พ.ศ. 2495 นายเปลว จ้อยเจริญ และนักดนตรีวัดโชคที่ฝึกหัดจากขุนไพศาลบรรเลง เช่น นายบุญนาค เทพรอด นายเจ๊ก (ไม่ทราบนามสกุล) นายเช้า (ไม่ทราบนามสกุล) นายจำ (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นครูแตรให้แตรวงชาวบ้านในอำเภอบางแพ อำเภอโพธาราม และอำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี พ.ศ. 2497 นายทองหล่อ บุญเกตุ ก่อตั้งแตรวงชาวบ้านท่ามะขาม ตำบลดอนทราย อำเภอโพธาราม พ.ศ. 2499 มีการก่อตั้งแตรวงที่ท่ามะขามอีกครั้งโดยนายระเบียบ ศิลานิล นายอั๋น บุญทรง และนายพาน กันเกตุ รวม 3 คณะ พ.ศ. 2510 เหลือเพียงคณะนายระเบียบ ศิลานิล พ.ศ. 2510-2519 นายคาน บุญทรง นายคลาย คำประดิษฐ์ เป็นครูแตร นายทวี พันธุ นายพัน บุตรจะนะ ร่วมบรรเลงให้คำแนะนำ ต่อมานายสมาน กันเกตุ รับสืบทอดตั้งแต่ พ.ศ. 2520 ถึงปัจจุบัน บรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยจำนวนมาก ได้รับรางวัลชนะเลิศแตรวงชาวบ้านระดับประเทศ ตั้งแต่ พ.ศ. 2510 แตรวงชาวบ้านเกิดขึ้นหลายคณะ ส่วนใหญ่ก่อตั้งโดยนักดนตรีที่ได้ฝึกหัดจากคณะแตรวงชาวบ้านวัดโชค คณะแตรวงชาวบ้านท่ามะขาม หรือมีนักดนตรีในคณะเคยฝึกหัดกับคณะแตรวงชาวบ้าน 2 คณะดังกล่าว ปัจจุบันแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีกว่า 40 วง

1.2 บทเพลงที่แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีบรรเลง

เพลงมาร์ช แบ่งได้ 4 ประเภท ได้แก่ เพลงมาร์ชที่มีชื่อเพลงมากกว่า 59 เพลง เช่น *มาร์ชโสตเสนาะ*[5] *มาร์ชบริพัตร มาร์ชปากคลอง* ฯลฯ เพลงมาร์ชที่มีชื่อเพลงเป็นหมายเลขมากกว่า 30 เพลง เช่น *มาร์ชเบอร์ 2 มาร์ชเบอร์ 30* ฯลฯ เพลงมาร์ชที่ไม่ปรากฏชื่อเพลงมากกว่า 30 เพลง และเพลงมาร์ชที่ใช้ชื่อเพลงโดยนำทำนองตอนต้นเพลงเป็นชื่อเพลงมากกว่า 30 เพลง เช่น *มาร์ชโดซีลา มาร์ชเรเรเร* ฯลฯ พ.ศ. 2470-2520 แตรวงชาวบ้านบรรเลงเพลงมาร์ชมากกว่า 50 เพลง ปัจจุบันบรรเลง 1-3 เพลง บางคณะบรรเลง 1 เพลง แตรวงชาวบ้านท่ามะขามและแตรวงชาวบ้านศิษย์วัดโชคบรรเลงมากกว่า 10 เพลง

เพลงไทย ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเถา เพลงเกร็ด และเพลงสำเนียงมอญ หลายเพลงสอดคล้องกับเพลงไทยทางของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทั้งทางแตรวงและทางปี่พาทย์ ขุนไพศาลบรรเลงถ่ายทอดให้นักดนตรีแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี ประกอบกับนักดนตรีแตรวงชาวบ้านหลายราย

[5] Pupils of Ar-roon Sangtong call *Khunpaisanbanleng march*.

เป็นนักดนตรีปี่พาทย์ นำเพลงไทยมาบรรเลงด้วยแตรวง บรรเลงได้จำนวนมาก นักดนตรีแตรวงชาวบ้านท่ามะขามเป็นนักดนตรีปี่พาทย์มีฝีมือหลายราย ปรับแนวทางบรรเลงเพลงไทยด้วยแตรวงและต่อเพลงไทยจากครูรวม พรหมบุรี และสิบตรีอ่วน หนูแก้ว[6] เพลงไทยที่แตรวงชาวบ้านนำมาบรรเลงตั้งแต่ พ.ศ. 2470 ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์มากกว่า 20 เพลง เช่น เพลง*สาธุการ เชิด ลงสรง* ฯลฯ เพลงโหมโรงมากกว่า 12 เพลง เช่น เพลงชุด*โหมโรงเช้า* เพลงชุด*โหมโรงเย็น*[7] *โหมโรงไอยเรศ* ฯลฯ เพลงเรื่อง เช่น เพลงเรื่อง*นางหงส์* เพลงตับมากกว่า 8 เพลง เช่น *ตับลาวเจริญศรี ตับแม่งู ตับนางลอย* ฯลฯ เพลงเถามากกว่า 80 เพลง เช่น *แขกมอญบางขุนพรหมเถา เขมรชมจันทร์เถา* ฯลฯ เพลงเกร็ดมากกว่า 183 เพลง เช่น *เขมรปากท่อ ครอบจักรวาล* ฯลฯ เพลงสำเนียงมอญมากกว่า 24 เพลง เช่น เพลง*ดาวทอง ประจำวัด ประจำบ้าน* ฯลฯ ปัจจุบันแตรวงชาวบ้านส่วนใหญ่บรรเลงเพลงไทย 5-10 เพลง บางคณะบรรเลง 15-25 เพลง แตรวงชาวบ้านท่ามะขามบรรเลงมากกว่า 40 เพลง บางคณะไม่สามารถบรรเลงเพลงไทย

เพลงสมัยนิยมบรรเลงตั้งแต่ พ.ศ. 2510 ถึงปัจจุบัน ได้แก่ เพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ เพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง มากกว่า 248 เพลง เช่น เพลง*รำวงเริงเพลงกลองยาว ค่าน้ำนม* บรรเลงงานมงคลทุกประเภท เป็นเพลงตามยุคสมัย ส่วนใหญ่บรรเลงได้มากกว่า 50 เพลง ในการบรรเลงงานอุปสมบท

1.3 สภาพการบรรเลง

เครื่องดนตรีที่ใช้ในแตรวงชาวบ้าน 1) เครื่องลมไม้ ได้แก่ คลาริเน็ตบีแฟล็ต คลาริเน็ตอีแฟล็ต อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน 2) เครื่องลมทองเหลือง ได้แก่ คอร์เน็ต ทรัมเป็ต-บาริโทน ทรอมโบนพิสตันวาล์ว สไลด์ทรอมโบน ยูโฟเนียม บาริโทน ซูซาโฟน ทูบา 3) เครื่องตีของดนตรีตะวันตก ได้แก่ กลองใหญ่ กลองทรีโอ กลองควอด ฉาบ 4) เครื่องตีของดนตรีไทย ได้แก่ ตะโพนไทย ตะโพนมอญ กลองทัด กลองแขก กลองสองหน้า เปิงมาง โหม่ง กรับ ฉาบไทย และฉิ่ง ใช้บรรเลงจังหวะหน้าทับเพลงไทย

---

[6] Pfc. Auan Noo-kaew be honored Master Ranat (Ranat Chalarm lek) and Clarinet. He is the great pupil of Kru Ruam Phromburi be honored master of ranat (Ranat nampheung mae klong) pupil of Luang Cherng Ranat (Ngern Palarak) and Luang Pradit Pairoah (Sorn Silapabanleng).

[7] Narongchai Pidokrajt, *Encyclopedia of Thai Music Repertoire* (Nakhon Pathom: Mahidol University Press, 2014), 210. (in Thai)

แนวทางการบรรเลงตามที่รับสืบทอดจากครูแตร บรรเลงทำนองหลักเดียวกัน บาริโทน บรรเลงทำนองหลักครบถ้วน คลาริเน็ตบรรเลงประดับทำนองเพิ่มเติม เครื่องดนตรีอื่นอาจละโน้ตทำนองตามเหมาะสม มีช่วงเดี่ยวสลับบรรเลงเต็มวง บรรเลงล้อรับระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีเดี่ยวกับกลุ่มวง เน้นทำนองหลักถูกต้อง ใช้โน้ตประดับ บรรเลงลักจังหวะ[8] ตามทักษะและที่รับสืบทอด นิยมบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตหรือทรัมเป็ตนำขึ้นต้นเพลง จากนั้นรับพร้อมทั้งวง การบรรเลงรวมวงเน้นความเรียบร้อยสมดุลถูกต้องตามที่รับสืบทอด

บันทึกโน้ตรูปแบบการอ่านออกเสียงโด เร มี ฟา ซอล ลา ซี บันทึกได้เพียงระดับเสียง ไม่สามารถบันทึกความสั้นยาว นักดนตรีนิยมใช้มากที่สุด บันทึกโน้ตรูปแบบตัวเลขอาราบิกและบันทึกโน้ตดนตรีสากล นักดนตรีแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีตั้งแต่ พ.ศ. 2470 ส่วนใหญ่ไม่นิยมบันทึกโน้ตใช้จำเป็นหลัก มีเพียงส่วนน้อยที่บันทึกโน้ตและบรรเลงจากการบันทึกโน้ต

1.4 สภาพการประกอบอาชีพนักดนตรีแตรวงชาวบ้าน

งานอุปสมบทบรรเลงเพลงมาร์ชเพลงแรกหลังไหว้ครู บรรเลงรับส่งพระสงฆ์ บรรเลงเพลงมาร์ชติดต่อกันส่งสัญญาณตั้งขบวนแห่นาค และบรรเลงสร้างบรรยากาศงานมงคล บรรเลงเพลงไทยประเภทเพลงโหมโรงกรณีมีพิธีถวายภัตตาหารเพลแด่พระสงฆ์ บรรเลงเพลงเถาและเพลงอัตรา 2 ชั้นขณะพระสงฆ์ฉันภัตตาหาร กรณีมีพิธีสวดมนต์เย็นแตรวงท่ามะขามบรรเลงเพลงชุด*โหมโรงเย็น* คณะอื่นบรรเลงเพลงโหมโรงทั่วไป บรรเลงเพลงไทยในพิธีทำขวัญนาค บรรเลงเพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงอัตรา 2 ชั้นช่วงเช้าของงานอุปสมบทวันที่ 2 บรรเลงเพลงชุด*โหมโรงเช้า* กรณีมีพิธีถวายภัตตาหารเช้าแด่พระสงฆ์ ปัจจุบันแตรวงท่ามะขามที่บรรเลงเพลงชุด*โหมโรงเช้า* คณะอื่นบรรเลงเพลงโหมโรงทั่วไป บรรเลงเพลง*ครอบจักรวาล*หรือเพลง*ลงสรง*ช่วงอาบน้ำนาค บรรเลงเพลง*เชิดชั้นเดียว*ส่งนาคเข้าพระอุโบสถ บรรเลงเพลงไทยสร้างบรรยากาศงานมงคล ตั้งแต่ พ.ศ. 2510 เริ่มนำเพลงสมัยนิยมบรรเลงช่วงแห่นาคและช่วงต่าง ๆ

งานทำบุญบ้าน ทำบุญฉลองอัฐิ มงคลสมรส โกนจุก กฐิน และงานมงคลของวัด บรรเลงเพลงมาร์ชเพลงแรกหลังไหว้ครู บรรเลงเพลงโหมโรงก่อนพิธีถวายภัตตาหารแด่พระสงฆ์ เพลงมาร์ชรับส่งพระสงฆ์ เพลง*สาธุการ*ช่วงประธานพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย บรรเลงเพลงมาร์ชหรือเพลงไทยชั้นเดียวช่วงพระสงฆ์ขึ้นลงธรรมาสน์ เพลงเถาและเพลงอัตรา 2 ชั้นขณะพระสงฆ์ฉันภัตตาหาร บรรเลงเพลงโหมโรงก่อนพิธีสวดมนต์เย็น บรรเลงเพลงไทยทำนองจังหวะสนุกสนาน

[8] Natchar Phancharoen, *Music Dictionary*, 5th ed. (Bangkok: Katecarat, 2021), 327. (in Thai)

และเพลงไทยทำนองสนุกสนานลักษณะเพลงรำวงสำหรับขบวนแห่ หลัง พ.ศ. 2510 เริ่มนำเพลงสมัยนิยมมาบรรเลงสำหรับขบวนแห่และช่วงต่าง ๆ

งานบำเพ็ญกุศลศพบรรเลงเพลง*ประจำบ้าน*เพลงแรกหลังไหว้ครูกรณีงานจัดที่บ้าน เพลง*ประจำวัด*กรณีงานจัดที่วัดต่อด้วยเพลงสำเนียงมอญ เพลงอัตรา 2 ชั้น หากไม่บรรเลงเพลง*ประจำบ้าน*หรือ*ประจำวัด*บรรเลงเพลงเรื่อง*นางหงส์* วันสวดอภิธรรมหลัง 16.30 น. บรรเลงเพลงเรื่อง*นางหงส์* เพลงเถา เพลงตับ และเพลงอัตรา 2 ชั้น เพลงชั้นเดียวรับส่งพระสงฆ์และช่วงพระสงฆ์ขึ้นลงธรรมาสน์ หลังพิธีสวดอภิธรรมบรรเลงเพลงเถา เพลงตับ เพลงอัตรา 2 ชั้น บรรเลงเพลง*ประจำบ้าน*เป็นเพลงสุดท้ายวันสวดอภิธรรมหากไม่บรรเลงเพลง*ประจำบ้าน*บรรเลงเพลงเรื่อง*นางหงส์* กรณีมีพิธีถวายภัตตาหารเช้าและพิธีถวายภัตตาหารเพลแด่พระสงฆ์วันสวดอภิธรรมวันสุดท้ายและวันฌาปนกิจ บรรเลงเพลงเถา เพลงอัตรา 2 ชั้นขณะพระสงฆ์ฉันภัตตาหาร ช่วงแห่ศพวันฌาปนกิจบรรเลงเพลง *พญาโศก ดาวทอง ทยอยญวน แห่ศพ* เพลงสำเนียงมอญจังหวะช้าทำนองโศกเศร้า ตั้งศพบนเมรุเพลง*ประจำวัด*หรือเพลงเรื่อง*นางหงส์* ประธานพิธีจุดดอกไม้จันทน์ช่วงประชุมเพลิงบรรเลงเพลง*ประจำบ้าน*หากผู้มาร่วมงานจำนวนมากบรรเลงเพลงสำเนียงหรือระดับเสียงใกล้เคียงกับเพลง*ประจำบ้าน*ต่อในจังหวะหน้าทับเพลง*ประจำบ้าน*จนกว่าผู้ร่วมงานวางดอกไม้จันทน์เสร็จ พ.ศ. 2470-2520 บรรเลงประกอบพิธีฌาปนกิจจริง (เผาจริง) โดยบรรเลงเพลง*มอญยกศพ*ช่วงเคลื่อนศพเข้าเมรุหรือเชิงตะกอน จากนั้นบรรเลงเพลง*ประจำวัด*ต่อด้วยเพลง*ไฟชุม*ออก*ประจำบ้าน*หรือ*ประจำบ้าน*ต่อด้วย*ไฟชุม* ปัจจุบันไม่บรรเลงช่วงดังกล่าว ปัจจุบันบางคณะนำเพลงสมัยนิยมทำนองโศกเศร้ามาบรรเลงในงานบำเพ็ญกุศลศพ

การประกอบอาชีพนักดนตรีเป็นรายได้เสริม รายได้นักดนตรี 350-1,000 บาทต่อคนต่อเวลา นักดนตรีมีรายได้คนละ 1,400-4,000 บาทต่อเดือน ก่อนเข้าพรรษา 2-3 เดือน ได้รับว่าจ้างประมาณ 10 เวลาต่อเดือน นอกเทศกาลอุปสมบทได้รับว่าจ้างประมาณ 4 เวลาต่อเดือน ตั้งแต่ พ.ศ. 2563 รายได้ลดลงจากผลกระทบสภาวะการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด-19 ตั้งแต่เดือนเมษายน พ.ศ. 2564 มีรายได้งานบำเพ็ญกุศลศพเท่านั้น

1.5 การสืบทอดการบรรเลง

การสืบทอดการบรรเลงจากครูแตรสู่นักดนตรี พ.ศ. 2470 ขุนไพศาลบรรเลงเป็นครูแตรให้แตรวงชาวบ้านวัดโชค นักดนตรีหลายรายตั้งคณะตนและเป็นครูแตร พ.ศ. 2495-2510 ครูแตรหลายรายได้รับว่าจ้างแพร่หลายในจังหวัดราชบุรี ปัจจุบันมีหัวหน้าคณะเป็นครูแตร ส่วนใหญ่

สืบทอดจากแตรวงชาวบ้านวัดโชค แตรวงศิษย์วัดขนอน แตรวงท่ามะขาม สืบทอดโดยอาศัยความจำเป็นหลัก มีเพียงส่วนน้อยบันทึกโน้ต

2. ผลการศึกษาสภาพปัญหาของการบรรเลงและการประกอบอาชีพนักดนตรีแตรวงชาวบ้าน ปัญหาการสืบทอดแตรวงชาวบ้าน แนวทางการแก้ไขปัญหา

2.1 สภาพปัญหาของการบรรเลง

ปัญหาบรรเลงไม่ถูกต้องตามทำนองหลัก ชื่อเพลง และแนวทางการบรรเลง ปัจจุบันบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยน้อยลงมาก บางคณะไม่บรรเลง เกิดจากนักดนตรีส่วนใหญ่ในคณะไม่สามารถบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทย นักดนตรีอายุต่ำกว่า 35 ปี บรรเลง 1-3 เพลง หลายรายบรรเลง 1 เพลง บางรายไม่สามารถบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทย

2.2 สภาพปัญหาการประกอบอาชีพนักดนตรีแตรวงชาวบ้าน

แตรวงชาวบ้านมีโอกาสบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยน้อยลงเนื่องจากงานพิธีสั้นลง เจ้าภาพไม่ต้องการเครื่องตีของดนตรีไทยที่มีค่าใช้จ่ายมากขึ้น ทำให้ไม่สามารถบรรเลงเพลงไทยได้หลากหลาย รายได้เป็นเพียงรายได้เสริมและการแข่งขันราคาค่าจ้างจากวงดนตรีประเภทอื่น ผลกระทบจากสภาวะระบาดของโรคติดเชื้อโควิด-19 งานว่าจ้างลดลง มีรายได้งานบำเพ็ญกุศลศพเพียงอย่างเดียว ประมาณ 1 ครั้งต่อเดือน ขาดการฝึกซ้อมรวมวงและการถ่ายทอดนักดนตรีรุ่นใหม่

2.3 สภาพปัญหาการสืบทอด

การสืบทอดเพลงมาร์ชและเพลงไทยน้อยลง คณะที่นักดนตรีส่วนใหญ่อายุต่ำกว่า 35 ปี และฝึกหัดด้วยตนเองไม่มีการสืบทอด บางคณะสืบทอด 1-2 เพลง ครูแตรบางรายขาดความเชี่ยวชาญ นักดนตรีที่เชี่ยวชาญลดลง การสืบทอดกิจการแตรวงมีเพียงส่วนน้อยที่มีผู้สืบทอดชัดเจน บางคณะเสี่ยงต่อการไม่มีผู้สืบทอด บางคณะไม่มีผู้สืบทอด

2.4 แนวทางการแก้ไขปัญหา

นักดนตรีแตรวงชาวบ้านร่วมกันเสนอแนวทางแก้ไขปัญหา ดังนี้ นักดนตรีควรศึกษาจากผู้มีความรู้เกี่ยวกับการบรรเลง หัวหน้าคณะควรส่งเสริมฝึกหัดเพลงมาร์ช เพลงไทย นำมาบรรเลงมากขึ้น นักดนตรีเชี่ยวชาญควรมีโอกาสให้ความรู้นักดนตรี หัวหน้าคณะควรรวมตัวฝึกซ้อมเพลงมาร์ชและเพลงไทยเพื่อการบรรเลงที่ถูกต้อง นำไปถ่ายทอดให้นักดนตรีในคณะ บันทึกเสียงการบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยที่ใช้ให้นักดนตรีที่เข้าร่วม พร้อมบันทึกโน้ตรูปแบบอ่านออกเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ซี นำกลับไปฝึกหัดในคณะ แต่ละคณะควรสืบทอดเพลงมาร์ชและเพลงไทยให้นักดนตรีอายุต่ำกว่า 35 ปี เป็นเพลงแรกเริ่มฝึกหัดเนื่องจากมีความตั้งใจสืบทอดอย่างต่อเนื่อง

สร้างความสำคัญการบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยอันเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น นักดนตรีอายุต่ำกว่า 35 ปี เข้าร่วมการฝึกหัดเพลงมาร์ชและเพลงไทยเพื่อสืบทอดการบรรเลง

3. ผลการศึกษาแนวทางส่งเสริมและการอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

3.1 หัวหน้าคณะและตัวแทนแต่ละคณะควรมีส่วนร่วมอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีโดยรวมตัวฝึกซ้อมเพลงมาร์ชและเพลงไทยให้แม่นยำ เพื่อนำไปถ่ายทอดนักดนตรีในคณะ สร้างเครือข่ายนักดนตรีแตรวงชาวบ้านจังหวัดราชบุรี โดยร่วมแลกเปลี่ยนความคิดเห็น รวมตัวฝึกซ้อม และร่วมบรรเลง อย่างน้อย 2 ครั้งต่อปี บันทึกเสียงเพลงมาร์ชและเพลงไทย โน้ตเพลงรูปแบบอ่านออกเสียงโด เร มี ฟา ซอล ลา ซี เพื่อประกอบนำกลับไปฝึกหัดและสืบทอดให้นักดนตรี

3.2 การดำเนินโครงการส่งเสริมและอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

ผู้เข้าร่วมโครงการและผู้ร่วมสนทนากลุ่มเห็นว่าการดำเนินโครงการช่วยส่งเสริมและอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี ได้มีส่วนร่วมส่งเสริมและอนุรักษ์ โดยเฉพาะเพลงมาร์ชและเพลงไทยอันเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น ได้รับความรู้ความเป็นมา ความสำคัญและเอกลักษณ์โดดเด่น การลงมือปฏิบัติในโครงการสร้างความแม่นยำ ไม่ให้ลืมหรือสูญหาย บรรเลงได้ตามแนวทางจากอดีต หลายเพลงที่ไม่เคยได้รับสืบทอดนำไปถ่ายทอดนักดนตรีในคณะได้ เป็นประโยชน์ต่อการบรรเลงแต่ละคณะและการสืบทอดให้คงอยู่สืบไป นักดนตรีอายุต่ำกว่า 35 ปี ที่เข้าร่วมบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยได้มากขึ้น ลดความเสี่ยงต่อการสูญหาย ซีดีและแฮนดีไดรฟ์เพลงมาร์ชและเพลงไทยที่ได้รับทำให้จำง่ายขึ้น หากบรรเลงไม่แม่นยำหรือลืมเพลง สามารถฟังสื่อบันทึกเสียงดังกล่าวได้ การถ่ายทอดเกิดความแม่นยำ โน้ตเพลงประกอบเข้าใจง่าย เกิดการสืบทอดเอกลักษณ์โดดเด่นของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีให้นักดนตรีรุ่นใหม่ การนำสื่อบันทึกเสียงที่ได้รับเปิดในงานต่าง ๆ ส่งผลต่อการส่งเสริมและอนุรักษ์ ประชาสัมพันธ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีได้อย่างดี

อภิปรายผลการศึกษา

การวิจัยเรื่อง “แตรวงวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี” มีผลวิจัยที่นำมาอภิปรายผลการศึกษาได้ดังนี้

แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทย เกิดเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี หลายเพลงเป็นเพลงพระนิพนธ์ที่เป็นเพลงทางแตรวงและ

ทางปี่พาทย์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต[9] แสดงถึงความเป็นมายาวนานที่สืบทอดจากครูแตรทหาร ขณะเดียวกันนักดนตรีแตรวงชาวบ้านที่เป็นนักดนตรีปี่พาทย์นำเพลงไทยมาบรรเลงด้วยแตรวง หลายเพลงใช้ทักษะสูงบรรเลงได้ไพเราะโดดเด่น เกิดเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี ผสมผสานดนตรีตะวันตกกับวัฒนธรรมดนตรีชาวบ้าน ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงเพลงไทย ลีลาบรรเลงแบบชาวบ้าน บรรเลงประกอบพิธีกรรมตามวิถีชีวิต เป็นการสร้างสรรค์วัฒนธรรมดนตรีชาวบ้าน กลายเป็นสมบัติกลางของสังคมแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีช่วยกันยึดถือ ปฏิบัติ ปรับปรุงตามที่เห็นว่าเหมาะกับความต้องการ หรือรับจากแหล่งอื่นมาประยุกต์ ใช้ภูมิปัญญาเรียนรู้และแก้ไขปัญหา พัฒนาทักษะด้วยเพลงมาร์ชและเพลงไทย ตั้งใจสืบทอดจากครูแตรจนสามารถถ่ายทอดนักดนตรีรายอื่นได้ มุ่งมั่นฝึกเพลงใหม่ ฝึกหัดเพลงสมัยนิยมให้ทันสมัยตลอดเวลา บันทึกโน้ตโดยใช้ภูมิปัญญา บันทึกเสียง และบันทึกภาพเคลื่อนไหวการบรรเลงเพื่อสืบทอด เคารพพึ่งพาอาศัยกัน เรียนรู้จากสมาชิกในสังคมสืบสานและส่งทอดวัฒนธรรมต่อเนื่องกันไป สอดคล้องกับณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ที่ได้กล่าวถึงทฤษฎีมานุษยวัฒนธรรมสัมพันธ์[10]

การบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยอันเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีเกิดความเสี่ยงต่อการสูญหาย สอดคล้องกับพีระชัย ลี้สมบูรณ์ผล ที่ได้กล่าวถึงการบรรเลงเพลงมาร์ชและเพลงไทยอาจจะค่อย ๆ สูญหายไปจากคณะแตรวงชาวบ้าน[11] นักดนตรีที่เชี่ยวชาญเป็นผู้สูงวัย นักดนตรีรุ่นใหม่บางรายสนใจแต่ครูแตรในคณะไม่สามารถถ่ายทอด การสืบทอดใช้ความจำเป็นหลัก ขาดความแม่นยำหากไม่ได้นำมาบรรเลงหรือฝึกซ้อมอย่างบ่อยครั้งและลืมเพลงในที่สุด การบันทึกโน้ตที่นิยมบันทึกได้เพียงระดับเสียง ต้องอาศัยการจำจังหวะของทำนอง เกิดความคลาดเคลื่อนด้านจังหวะทำให้ทำนองเพลงต่างจากเดิม ประกอบกับการบันทึกโน้ตมีเพียงส่วนน้อยเมื่อเทียบกับที่บรรเลงได้

การมีส่วนร่วมของนักดนตรีแตรวงชาวบ้านในการเสนอแนวทางแก้ไขปัญหาแตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรีที่นำไปสู่การดำเนินโครงการส่งเสริมและอนุรักษ์แตรวงชาวบ้าน สร้างความ

---

[9] Princess Sirirat Bussabong & Poonpit Amatyakul, *Prince Paribatra and Music* (Bangkok: Chanvanitch, 1981), 68-82. (in Thai)

[10] Narongchai Pidokrajt, "The Significance of Pleng-rueang towards the Development of Potential of Thai Musicians," *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University* 7, 1 (2020): 48-49. (in Thai)

[11] Peerachai Leesomboonphol, *Music in Ratchaburi* (Ratchaburi: Muban Chombueng Rajabhat University, 2009), 101. (in Thai)

ภาคภูมิใจในการเป็นส่วนหนึ่งของการส่วนร่วมตัดสินใจ มีส่วนร่วมดำเนินงานด้านประโยชน์ส่วนรวม และลงมือปฏิบัติตามที่ได้ตัดสินใจ มีส่วนร่วมแบ่งปันผลประโยชน์ที่เกิดจากการดำเนินโครงการ และมีส่วนร่วมประเมินผลโครงการ สอดคล้องกับเจริญชัย แสงอรุณ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และสุรพล เนสุสินธุ์ ที่ได้กล่าวถึงการร่วมกันคิดร่วมทำอย่างเป็นระบบเกิดประโยชน์อย่างยิ่งต่อการสืบทอดรักษา[12] การมีส่วนร่วมกันคิดร่วมทำหรือการมีส่วนร่วมของนักดนตรีถือเป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญประการหนึ่งทำให้ผลการดำเนินโครงการสำเร็จตามมุ่งหวัง ดังเช่น การมีส่วนร่วมของนักดนตรีในการเสนอแนวทางแก้ไขปัญหาที่นำไปสู่การดำเนินโครงการส่งเสริมและอนุรักษ์แตรวงชาวบ้านในจังหวัดราชบุรี

[12] Jarernchai Sangaroon, Chalermsak Pikulsri, and Surapol Nesusin, “Adaptation of Tai Yai Music Culture in Northern Thailand,” *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 43. (in Thai)

Bibliography

Amatyakul, Poonpit. "A Short History of Origin of Brass Band in Europe and America and Military Band in Thailand." In *Siamese Horned*, edited by Poonpit Amatyakul and Nachaya Natchanawakul. 37-46. Bangkok: Amarin Printing & Publishing. 2016. (in Thai)

Bussabong, Princess Sirirat and Poonpit Amatyakul. *Prince Paribatra and Music*. Bangkok: Chanvanitch, 1981. (in Thai)

Charoensook, Sugree. *Horn and Brass Band of Siamese*. Bangkok: Dr.Sax, 1996. (in Thai)

Leesomboonphol, Peerachai. *Music in Ratchaburi*. Ratchaburi: Muban Chombueng Rajabhat University, 2009. (in Thai)

Phancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 5th ed. Bangkok: Katecarat, 2021. (in Thai)

Pidokrajt, Narongchai. *Encyclopedia of Thai Music Repertoire*. Nakhon Pathom: Mahidol University Press. 2014. (in Thai)

————. "The Significance of Pleng-rueang towards the Development of Potential of Thai Musicians." *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University* 7, 1 (2020): 43-59. (in Thai)

Rojanatrakul, Satana. *Brass Marching Band*. Bangkok: Odeonstore, 2016. (in Thai)

Sangaroon, Jarernchai, Chalermsak Pikulsri and Surapol Nesusin. "Adaptation of Tai Yai Music Culture in Northern Thailand." *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 30-44. (in Thai)

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร

Music Composition: Tub Rueng Kanlayanamit

ปกรณ์ หนูยี่*[1] ขำคม พรประสิทธิ์[2]
Pagorn Nuyee*[1] Kumkom Pornprasit[2]

Abstract

This study is focused on the Badjakosol Music Academy with two main objectives: 1) Historiography works on biographies, composition data, and music analysis of 6 outstanding artists of the academy. 2. Creative work a new musical suite “TUB RUENG KANLAYANAMIT” based on Badjakosol style. Data in this qualitative research is conducted by interview resource persons, documentary collections, and utilizing music theory that related to Badjakosol Music Academy. The findings of the historical study show that 1) music icons of Badjakosol Music Academy are all played an essential role throughout the Rattanakosin period, and their musical abilities and knowledge are well preserved among their students from generation to generation. 2) There is a unique musical style represented in original compositions and performance techniques. However, each generation could have its own identity, which still maintains its roots.

The creative composition TUB RUENG KANLAYANAMIT consists of 6 successive songs which applying three techniques of creation: 1) A new poetic song text

* Corresponding Author, email: duriyapakorn_string@hotmail.com
[1] นิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
[1] Doctoral of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn, University.
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[2] Advisor, Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

Received: July 14, 2021 / Revised: August 30, 2021 / Accepted: August 31, 2021

describing the biography of 6 artists of the academy, 2) the new melodies inspired by the understanding of Badjakosol musical style, 3) the mixed singing style which apply original techniques of Khunying Paitoon Kittiwan combined with the researcher's interpretations.

Keywords: Music Composition / Tub Rueng Kanlayanamit / Badjakosol

บทคัดย่อ

บทความวิจัยมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติ ผลงาน และอัตลักษณ์ทางดนตรีครูดนตรีบ้านพาทยโกศล 6 ท่าน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลเอกสารวิจัยที่เกี่ยวข้อง แนวคิด ทฤษฎี และการสัมภาษณ์ทายาทบ้านพาทยโกศลและผู้เชี่ยวชาญทางดุริยางคศิลป์ไทย ผลการวิจัยพบว่า ครูดนตรีไทยบ้านพาทยโกศลทั้ง 6 ท่าน เป็นบุคคลสำคัญของวงการดนตรีไทยที่สืบทอดวิชาความรู้ทางดนตรีมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งยังดำรงวิธีบรรเลงและขับร้องอย่างเคร่งครัด เรื่องอัตลักษณ์ทางดนตรีทั้ง 6 ท่าน มีอัตลักษณ์ทางดนตรีที่แตกต่างกัน แต่มีอัตลักษณ์ร่วมเดียวกัน

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ 1.การประพันธ์บทร้อง ใช้ผลการวิจัยชีวประวัติและผลงานทางดนตรีและสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องมาประพันธ์ในลักษณะของกลอนสุภาพ 2. การประพันธ์ทำนอง ใช้ผลการวิจัยอัตลักษณ์ทางดนตรีของแต่ละท่านมาเป็นแรงบันดาลใจ 3. การประพันธ์ทางขับร้อง ใช้ผลการวิจัยทางขับร้องเพลงวา ของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) มาประพันธ์ทางขับร้องทั้ง 6 เพลง นอกจากนี้ได้สอดแทรกอัตลักษณ์ร่วมทางดนตรี วิธีการขับร้องและบรรเลงของบ้านพาทยโกศล เพื่อให้ได้อรรถรสทางดนตรีตามแนวทางที่บ้านพาทยโกศลสืบทอดไว้จนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ / ตับเรื่องกัลยาณมิตร / พาทยโกศล

"พาทยโกศล" นามสกุลพระราชทานจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ให้แก่จางวางทั่ว พาทยโกศล ผู้เป็นบุตรของหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) ครูปี่พาทย์คนสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่สืบเชื้อสายทางดนตรีไทยมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งสำนักดนตรีอยู่ริมแม่น้ำฝั่งธนบุรีหลังวัดกัลยาณมิตร ครูดนตรีของบ้านพาทยโกศล มีบทบาทสำคัญในกิจการด้านดนตรีของราชสำนัก พระบรมวงศานุวงศ์ตลอดถึงขุนนางข้าราชการมาตั้งแต่อดีต ดังปรากฏหลักฐานสำคัญเมื่อครั้งที่ ครูทองดี ชูสัตย์ ได้รับพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ให้เป็นผู้บอกเพลงหน้าพาทย์เพลง *องค์พระพิราพ* อันเป็นพลงหน้าพาทย์สูงสุดในพิธีไหว้ครูครั้งสำคัญของกรมมหรสพหลวงกัลยาณมิตตาวาส เป็นนักดนตรีประจำวงพิณพาทย์ของสมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุขเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช เป็นหัวหน้าวงดนตรีของเจ้าพระยาภาสกรวงศ์ (พร บุนนาค) จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ ณ วังนางเลิ้ง วงปี่พาทย์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ณ วงปี่พาทย์วังบางขุนพรหม และได้รับตำแหน่งจางวาง ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าสุทธาทิพยรัตน์ กรมหลวงศรีรัตนโกสินทร

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้บรรเลงถวายในนามของวง "วงปี่พาทย์ฤษี" ซึ่งเป็นวงที่รวมครูดนตรีไทยคนสำคัญ ตลอดจนเป็นผู้ครูสอนในกองแตรวงทหารเรือและกองแตรวงทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ในสมัยรัชกาลที่ 6 ถึงรัชกาลที่ 7 ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ได้ถวายการสอนซอสามสาย ทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตนราชกัญญาสิริวัฒนาพรรณวดี คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ถวายการสอนขับร้องเพลงไทย พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ถวายการสอนซอด้วง ซออู้ จะเข้ และขับร้องสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ถวายการสอน ซออู้ และซอด้วง สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒนวรขัตติยราชนารี[3] ครูอุทัย พาทยโกศล ได้เข้าถวายงานและร่วมบรรเลงดนตรี วงบ้านปลายเนิน ร่วมกับ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพ-

[3] *Royal Cremation Ceremony of Khunying Paitoon Kittiwan Memorial* (Bangkok: Amarin Printing & Publishing, 1998), 82. (in Thai)

รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในและต่างประเทศ[4] ปัจจุบันครูสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์ ครูอุษา แสงไพโรจน์ ลูกศิษย์ในสำนัก และนางสาวนพวรรณ พาทยโกศล บุตรีครูอุทัย พาทยโกศลก็ได้เข้าถวายงาน สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ บ้านปลายเนิน

ผลงานด้านดนตรีของครูดนตรีบ้านพาทยโกศลมีอยู่จำนวนมากทั้งประเภท เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงตับ เพลงเกร็ด โดยครูดนตรีบ้านพาทยโกศลในแต่ละรุ่นได้ประพันธ์และถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ใช้บรรเลงอยู่ตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน อาทิ ครูทองดี ชูสัตย์ ตระประทานพร เพลง*ช้าเรื่องเต่าทอง* หลวงกัลยาณมิตตาวาส เพลง*โหมโรงกัลยาณมิตร* เพลง*แขกลพบุรี สามชั้น* จางวางทั่ว พาทยโกศล เพลง*ชุดแขกไทร* เพลง*ตับนกสีชมพู* เพลง*เขมรปากท่อ เถา* เพลง*เขมรเอวบาง เดี่ยวรอบวง* เพลง*อาเฮีย เถา* เดี่ยวระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่และจะเข้ตลอดถึงประพันธ์ทางบรรเลงสำหรับวงโยธวาทิตอีกมากมาย[5] ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เพลง*โหมโรงมหาจุฬาลงกรณ์* เพลง*โหมโรงอาทิตย์อุทัย* เพลง*เต่าเห่* เพลง*นาคบริพัตรเถา* เพลง*ช้างประสานงา เถา* เพลง*มุล่ง เถา* เพลง*นั่งช้าง ชั้นเดียว เพลงขึ้นพลับพลา และ*เพลง*เทวาประสิทธิ์ เถา*[6] คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ทางขับร้อง เพลง*วา* เป็นต้น

จากประวัติศาสตร์และความเป็นมาในข้างต้นนี้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของสำนักดนตรี ครูดนตรี และผลงานดนตรีของบ้านพาทยโกศล ซึ่งถือเป็นคุณูปการแก่วงการดนตรีไทย ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญในการศึกษาชีวประวัติและผลงานตลอดถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีที่โดดเด่นของครูดนตรีคนสำคัญของบ้านพาทยโกศล โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีเรื่ององค์ประกอบของดนตรีไทย เรื่องประเภทเพลงตับ เรื่องการผสมวงมโหรี เรื่องการประพันธ์เพลงไทย เรื่องความคิดสร้างสรรค์ เรื่องอัตลักษณ์ เรื่องการขับร้องเพลงไทย และเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำผลการวิจัยมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร เพื่อสื่อสะท้อนถึงองค์ความรู้ของบ้านพาทยโกศลสืบไป

---

[4] *Royal Cremation Ceremony of Captain Uthai Badjakosol* (Bangkok: N.P., 2007), 12. (in Thai)

[5] Royal Society, *Thai Music Encyclopedia: Musicians and Vocalists Biography Section*. 2nd ed. (Bangkok: TFILM Co., Ltd., 2006), 68. (in Thai)

[6] ibid, 71.

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและอัตลักษณ์ทางดนตรีผ่านคีตประพันธ์ที่โดดเด่นของครูดนตรีบ้านพาทยโกศลเพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร
2. เพื่อสร้างองค์ความรู้และสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบชีวประวัติและอัตลักษณ์ทางดนตรีผ่านคีตประพันธ์ที่โดดเด่นของครูดนตรีบ้านพาทยโกศลเพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร
2. ได้องค์ความรู้และสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร เผยแพร่ผลงานอย่างกว้างขวาง

ขอบเขตการศึกษา

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตด้วยการศึกษาหาอัตลักษณ์ทางดนตรีของครูดนตรีบ้านพาทยโกศลจำนวน 6 ท่าน ได้แก่ ครูทองดี ชูสัตย์ หลวงกัลยาณมิตตาวาส จางวางทั่ว พาทยโกศล ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และครูอุทัย พาทยโกศล เนื่องจากครูดนตรีทั้ง 6 ท่าน เป็นทายาทและเป็นตัวแทนครูผู้ใหญ่ของบ้านพาทยโกศลในแต่ละยุคสมัยที่มีบทบาทในการสืบทอดองค์ความรู้ของบ้านพาทยโกศลมาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบันเพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐาน และสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การดำเนินงานวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลเอกสารเรื่องแนวคิด ทฤษฎี เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งการสัมภาษณ์องค์ความรู้จากทายาทบ้านพาทยโกศลและผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อให้ทราบชีวประวัติ ผลงานและอัตลักษณ์ทางดนตรีผ่านคีตประพันธ์ที่โดดเด่นของครูดนตรีบ้านพาทยโกศล เพื่อวิเคราะห์ สังเคราะห์ให้ได้องค์ความรู้ เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร แบ่งประเด็นการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็น คือ 1.ศึกษาชีวประวัติและผลงานครูดนตรีบ้านพาทยโกศลทั้ง 6 ท่าน 2. ศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีผ่านคีตประพันธ์ที่โดดเด่นของครูดนตรีบ้านพาทยโกศล โดยผลงานทาง

ดนตรีของครูดนตรีบ้านพาทยโกศลที่ใช้เป็นตัวแทนของครูดนตรีไทยบ้านพาทยโกศลจำนวน 5 ท่าน คือครูทองดี ชูสัตย์ หลวงกัลยาณมิตตาวาส จางวางทั่ว พาทยโกศล ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพื่อหาอัตลักษณ์ทางดนตรีมีเกณฑ์ในการคัดเลือกดังนี้

1. ผลงานดังกล่าวต้องเป็นผลงานการประพันธ์ของครูดนตรีไทยบ้านพาทยโกศล
2. ผลงานดังกล่าวมีความแพร่หลายเป็นที่นิยมอยู่ในวงการดนตรีไทย
3. ผลงานดังกล่าวต้องได้รับการยืนยันจากศิษย์บ้านพาทยโกศล

ประเด็นในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีมีทั้งหมด 6 ประเด็นคือ รูปแบบสังคีตลักษณ์ จังหวะ กลุ่มเสียงปัญจมูล กระสวนจังหวะของทำนอง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง และลักษณะการบรรเลง การศึกษาอัตลักษณ์การขับร้องมีทั้งหมด 9 ประเด็น คือ รูปแบบสังคีตลักษณ์ จังหวะ กลุ่มเสียงปัญจมูล การแบ่งคำร้อง การประพันธ์ทางขับร้อง การบรรจุคำร้อง กลวิธีในการขับร้อง ช่วงการหายใจ และลักษณะการขับร้อง หลังจากนั้นนำอัตลักษณ์ทั้งหมดมาประพันธ์เป็นทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จำนวน 6 เพลง โดยเป็นการสะท้อนอัตลักษณ์ของศิลปินทั้ง 6 ท่าน

ผลการศึกษา

ผลการวิจัยพบว่า ประวัติชีวิตและผลงาน ครูดนตรีไทยบ้านพาทยโกศลทั้ง 6 ท่าน เป็นครูดนตรีท่านสำคัญของวงการดนตรีไทย ที่ได้เผยแพร่ความรู้ทางด้านดนตรีให้แก่ลูกศิษย์ทั้งภายในบ้านพาทยโกศล หน่วยงานราชการ สถานศึกษา ตลอดจนมีความเกี่ยวข้องกับวงดนตรี ของพระบรม-วงศานุวงศ์หลายพระองค์มาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยผลงานเพลงไทยที่ครูดนตรีบ้านพาทยโกศลที่ได้ประพันธ์ไว้มีอยู่จำนวนมากทั้งประเภทเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงโหมโรง เพลงทยอย เพลงเถา เพลงโขนละคร และเพลงเกร็ดทั่วไป ซึ่งกระจายอยู่ทั่ววงการดนตรีไทย ส่วนครูอุทัย พาทยโกศล ท่านไม่ได้มีผลงานการประพันธ์ทางด้านดนตรี แต่เป็นผู้ที่เก็บรวบรวมความรู้ของบ้านพาทยโกศล ส่งต่อลูกศิษย์ตราบจนวาระสุดท้ายของชีวิต อุปนิสัยส่วนตัวว่าเป็นผู้ที่อ่อนน้อม ถ่อมตน เป็นมิตรกับทุกคนมีน้ำใจ รักความสนุกสนาน และชื่นชอบผลงานเพลงของครูสุรพล สมบัติเจริญ

อัตลักษณ์ทางดนตรีของครูดนตรีบ้านพาทยโกศลพบว่า ครูทองดี ชูสัตย์ มีการใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบกลับต้นในตัว ใช้กลุ่มเสียงในและกลุ่มเสียงนอก กระสวนจังหวะของทำนองที่นิยมใช้ คือ /-x-x/--xx/-x-x/-x-x/ และการเคลื่อนที่ของทำนองส่วนใหญ่อยู่ในทิศทางลงหลวง-

กัลยาณมิตตาวาส ใช้รูปแบบทำนองที่มีการเปลี่ยนทำนองลงจบ ใช้กลุ่มเสียงใน กลุ่มเสียงนอก กลุ่มเสียงกลางและกลุ่มเสียงกลางแหบกระสวนจังหวะของทำนองที่นิยมใช้ คือ /xxxx/xxxx/xxxx/xxxx/ และการเคลื่อนที่ของทำนองส่วนใหญ่อยู่ในทิศทางขึ้น จางวางทั่ว พาทยโกศล มีการประพันธ์ทางเปลี่ยนในทำนองเที่ยวกลับ ใช้กลุ่มเสียงทางใน กลุ่มเสียงทางนอก และกลุ่มเสียงเพียงออล่างกระสวนจังหวะของทำนองที่นิยมใช้ คือ /-x-x/-x-x /xx-x/xx-x/ และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองส่วนใหญ่อยู่ในทิศทางลง ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล มีการสอดแทรกทำนองเพลงมหาจุฬาลงกรณ์ในทำนองเพลง มีการใช้กลุ่มเสียงทางนอก กระสวนจังหวะของทำนองที่นิยมใช้ คือ /xxxx/xxxx /xxxx/xxxx/ การเคลื่อนที่ของทำนองทิศทางขึ้นและทิศทางลงเท่ากัน คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ พบการแบ่งช่วงการขับร้องออกเป็น 3 ช่วง ใช้กลุ่มเสียงใน กลุ่มเสียงนอก และกลุ่มเสียงเพียงออล่าง มีการแบ่งคำร้องออกเป็น 3 วรรค โดยคำนึงถึงความหมายเป็นสำคัญ การประพันธ์ทางขับร้องจะยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ การบรรจุคำร้องส่วนใหญ่จะบรรจุคำร้องลงไปในท้ายจังหวะหน้าทับ กลวิธีในการขับร้องพบลักษณะการเอื้อนทั้งหมด 10 รูปแบบ โครงสร้างของการขับร้องแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ คำเอื้อน กลุ่มคำเอื้อน กลวิธีการขับร้องอยู่ทั้งหมด 6 วิธี คือ การกระทบทำนอง การครั่น การกลืนเสียง การสะบัดเสียง การย้อยจังหวะและหางเสียง ประโยคในทางขับร้องมีความสัมพันธ์ กับการแบ่งคำร้อง จังหวะหน้าทับและการหายใจ ลักษณะการขับร้องเป็นการขับร้องคลอไปกับวงดนตรี

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ตับเรื่องกัลยาณมิตร ผู้วิจัยได้จัดแบ่งประเด็นเพื่ออธิบายวิธีการสร้างสรรค์ไว้ 5 ประเด็นคือ การกำหนดจำนวนเพลง หน้าทับ และการตั้งชื่อตับ การสร้างสรรค์ทำนองเพลง การสร้างบทขับร้อง การสร้างทางขับร้อง การบรรเลงรวมวง โดยทั้ง 5 ประเด็นได้รับแรงบันดาลใจจากผลการวิจัยโดยมีรายละเอียดดังนี้

1. การกำหนดจำนวนเพลง หน้าทับ และการตั้งชื่อตับ ได้แรงบันดาลใจการกำหนดจำนวนเพลง หน้าทับ จากรูปแบบการบรรเลงเพลงตับมโหรีของบ้านพาทยโกศล โดยได้กำหนดไว้ทั้งสิ้น 6 เพลง เพื่อให้สอดคล้องกับการศึกษาครูดนตรีบ้านพาทยโกศลทั้ง 6 ท่าน การกำหนดหน้าทับได้กำหนดให้เพลงในลำดับที่ 1 ถึง 5 เป็นเพลงที่กำกับด้วยจังหวะหน้าทับปรบไก่ สองชั้น และเพลงลำดับที่ 6 เป็นเพลงที่กำกับด้วยจังหวะหน้าทับสองไม้ สองชั้น ส่วนการตั้งชื่อตับได้รับแรงบันดาลใจจาก 3 นัยยะทางความหมายคือ เป็นชื่อของหลวงกัลยาณมิตร ซึ่งเป็นต้นตระกูลพาทย-โกศล เป็นชื่อเพลงโหมโรงกัลยาณมิตร ซึ่งเป็นหนึ่งในผลงานการประพันธ์หลวงกัลยาณมิตตาวาส และมีความหมายอันเป็นมงคลซึ่งหมายถึง มิตรหรือเพื่อนที่ดี ชื่อเพลงเกร็ดทั้ง 6 เพลงได้รับ

แรงบันดาลใจจากชื่อของครูดนตรีไทยบ้านพาทยโกศลทั้ง 6 ท่าน โดยได้ตั้งชื่อให้พ้องกับชื่อครูดนตรีทั้ง 6 ท่านคือ เพลง*สำเนียงทอง* เพลง*ทำนองทับ* เพลง*ศัพท์เสียงทั่ว* เพลง*ขรัวเทวา* เพลง*ตราไพฑูรย์* และเพลง*พูนอุทัย*

2. การสร้างสรรค์ทำนองเพลงได้นำผลการวิจัยด้านอัตลักษณ์ทางดนตรีของครูดนตรีทั้ง 5 ท่านคือ ครูทองดี ชูสัตย์ หลวงกัลยาณมิตตาวาส จางวางทั่ว พาทยโกศล ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และผลการศึกษาชีวประวัติและอุปนิสัยของครูอุทัย พาทยโกศล มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

Table 1 Inspiration of Tub Rueng Kanlayanamit

Song Name	Melody Inspiration
Săm-Niiang Tong sŏng chán	1. Using High Piang O and Low Piang O pitch range
	2. Rhythm Pattern /- X - X/- - X X/- X – X/- X - X/
	3. Pitch change: Descending pitch
	4. Repeating theme
Tam Nong Táp sŏng chán	1. Variety range of pitch
	2. Rhythm Pattern /X X X X/X X X X/X X X X/X X X X/
	3. Pitch change: Ascending pitch
Sàp Sĭiang Tûua sŏng chán	1. Variety range of pitch
	2. Rhythm Pattern /- X - X-/- X X/X X - X/X X-X/
	3. Pitch change: Descending pitch
	4. Ternary Form
Krŭua Tay-waa sŏng chán	1. Rhythm Pattern /X X X X/X X X X/X X X X/X X X X/
	2. Inserting vocal line in between the music
	3. Dal segno
Dtraa Pai-toon sŏng chán	1. Diving whole song into movements
	2. Using High Piang O, Low Piang O, and Java pitch range
	3. Re in every Look Tok
	4. Uean Structure
Poon ù-tai sŏng chán	1. Protector and Preserver of Badjakosol
	2. Badjakosol Repeat

Song Name	Melody Inspiration
	3. Connect Phrase and Sudden Tone Change
	4. He like Suraphol Sombatcharoen

3. การสร้างสรรค์บทขับร้อง ได้นำผลการวิจัยในส่วนของชีวประวัติและผลงานของครูดนตรีบ้านพาทยโกศลทั้ง 6 ท่าน ตลอดถึงการน้อมรำลึกพระคุณครูดนตรีบ้านพาทยโกศลที่มีคุณูปการกับวงการดนตรีไทยมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทขับร้องโดยเป็นลักษณะกลอนสุภาพ ดังนี้

บทร้องเพลง*สำเนียงทอง* สองชั้น

เพลงนี้หรือ ชื่อว่า สำเนียงทอง สำนวนคล้อง นามครู ผู้สืบศิลป์
เพลงหน้าพาทย์ องค์พระ จึงได้ยิน ไปทั่วถิ่น ประเทศ ทุกเขตคาม
น้อมระลึก พระคุณครู ปู่ทองดี ผู้เป็นศรี สง่า น่าเกรงขาม
สรรค์*เพลง*ไทย ไพเราะ ให้เหมาะงาม สมกับนาม ทองดี ชูสัตย์เอย

บทร้องเพลง*ทำนองทับ* สองชั้น

ฟังบรรเลง ชื่อเพลงร้อง ทำนองทับ ที่ขานรับ มโหรี รี่เรื่อยเสียง
สื่อความหมาย คุณครู ผู้พอเพียง เจ้าสำเนียง ดนตรี ที่ฝั่งธน
ชื่อว่าหลวง กัลยาณมิตตาวาส ต้นตระกูล บ้านพาทยโกศล
จำเรียงเพลง ระลึกถึง ยอดครูคน พระคุณล้น เกินกว่า จะลืมเอย

บทร้องเพลง*ศัพท์เสียงทั่ว* สองชั้น

ยามลมชาย บ่ายคล้อย จวนม่อยหลับ ยังสดับ ดนตรี ที่ขับขาน
ครื้นครึก บรรเลง บทเพลงกาล จัดจ้าน แจ่มแจ้ง ประจักษ์ใจ
ยุคทอง ของพาทยโกศล จางวางทั่ว ท่านเป็นคน สืบสานไว้
ชาวฝั่งธน จะไม่สิ้น ดนตรีไทย ศัพท์เสียงทั่ว ฝากไว้ อีกเพลงเอย

บทร้องเพลง*ขรัวเทวา* สองชั้น

ขรัวเทวา เพลงนี้ ไว้เทิดครู ผู้รอบรู้ ศาสตร์ศิลป์ สิ้นทุกสิ่ง
ซอสามสาย พริ้วเพริศ เป็นเลิศจริง ปี่นิ่ง เสียงโต โอฬาร
โหมโรง มหา จุฬาลงกรณ์ สั่งสอน สู่ศิษย์ ให้สืบสาน
ครูเทวา ประสิทธิ์ เป็นตำนาน ให้กล่าวขาน ยอดกวี ดนตรีเอย

บทร้องเพลง*ตราไพฑูรย์* สองชั้น

เพลงนี้หนา ชื่อว่า ตราไพฑูรย์ รวมเค้ามูล ความรู้ ที่ครูสอน
ทั้งดีดสี ตีเป่า เข้าโครงกลอน เอื้อนออดอ้อน ซ้อนกล ดนตรีกาล
ร้องเพลงวา นั้นสำคัญ ท่านสร้างไว้ ให้คนไทย เรียนรู้ ร่วมสืบสาน
ชื่อไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิษย์จำจาร ระลึกขาน เกียรติคุณ อดุลเอย

บทร้องเพลง*พูนอุทัย* สองชั้น

รวมมูลเหตุ ความรู้ ครูอุทัย รวมเรื่องเล่า น้ำใจ สนุกสนาน
รวมความรู้ ตู้เพลง แต่โบราณ รวมชีวิต จิตวิญญาณ งานของครู
พูนอุทัย เพลงนี้ มีที่มา เพื่อเทิดคุณ ผู้รักษา ให้โลกรู้
พาทยโกศล ที่คงอยู่ ด้วยมีครู สืบไว้ เป็นแบบเอย

4. การสร้างสรรค์ทางขับร้อง ได้นำผลการวิจัยทางขับร้องเพลง*วา* ของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งมีรายละเอียดในทางขับร้อง ดังนี้

Table 2 Vocal Line of *Waa* song

- - - -	- - - -	- - - *mêuua*	- - - *oiie*
- - - -	- - - *er*	- *héung ngér er*	*hêr erng - nger*
- - - *èr*	*hêr er hèr oiie*	- - - *mêuua*	- - - *nán*
- - - *êu*	- - - *er*	- - - *hêr*	*er hêr erng ngoiie*
- - - *ong*	- - - *táao*	- - - *eu*	- *tút sà yan*
- - - -	- - - *er*	- *héung ngér er*	*er hêr erng nger*
- - - ér	*hêr er hèr oiie*	- - - naa	- - - *tăa*

ผู้วิจัยได้นำส่วนของการแบ่งคำร้อง การประพันธ์ทางขับร้อง การบรรจุคำร้อง กลวิธีในการขับร้อง ช่วงการหายใจและลักษณะการขับร้อง มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทขับร้องตับเรื่องกัลยาณมิตร ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้ (โด = d, เร = r, มี = m, ฟา = f, ซอล = s, ลา = l, ที = t)

Table 3 Dividing Lyrics

pleng née rĕu	*chêu wâa*	*săm-niiang tong*	*săm-nuuan klóng*	*naam kroo*	*pôo sèup sĭn*

Table 4 Composing Vocal Line

- - - -	- - - r	- m r l	- r - r	- r - -
- - - -	- - - *êr*	- *hêr erng ngoiie*	- *yam* - *lom*	- *chaai* - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - r

Table 5 Aligning Lyric with The Rhythm

- - - -	- - - -	- *krŭua* - *tay*	- - - *waa*	- - - -	- - - -	- - - *pleng*	- - - *née*
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- *wái* - *têrt*	- - - *kroo*

Table 6 Singing Technique Interpretation

Sentence 1				Sentece 2		
- - - *jàt*	- *eu* - *jâan*	- *êu* - *er*	*hêr erng* - *oiie*	- - - *jàem*	- - - *jâeng*	

Table 7 Breathing Technique

Braeathing pause 1					Braeathing pause 2	
Passing phrase	*tang dèet* - *sĕe*	- *dtee* - *bpào*	- - - -	- *héu* - -	- *kâo* - *krohng*	- *klon* - -

Table 8 Singing Method

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - *chàp*
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - *tâng*
- - - -	- - - *èr*	- *hèr* - *oiie*	*heu euèu* - *kroo*	- - - -

5. การบรรเลงรวมวง จะบรรเลงด้วยวงมโหรีเครื่องเล็กโดยได้รับแรงบันดาลใจจากการบรรเลงรื้อฟื้นตับมโหรีโบราณของบ้านพาทยโกศลเมื่อปี พ.ศ. 2529 ครั้งนั้นคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้เป็นผู้รวมลูกศิษย์บ้านพาทยโกศลบันทึกเสียงตับมโหรีไว้ทั้งสิ้น 7 ตับ ซึ่งเป็นการบันทึกเสียงวงมโหรีครั้งสุดท้ายของบ้านพาทยโกศล ประกอบด้วยเครื่องดนตรี อาทิ ระนาดเอกมโหรี ฆ้องกลาง ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ ฉิ่ง โทนรำมะนา และผู้ขับร้องนักร้อง โดยการบรรเลงครั้งนี้ผู้วิจัยได้เพิ่มระนาดทุ้มมโหรี โหม่ง และกรับพวงเข้าไปตามรูปแบบการผสมวงมโหรีในปัจจุบัน

Figure 1 Musicians and Vocalists of Tub Mahori from Badjakosol Music Academy[7]

สรุปและอภิปรายผล

ครูดนตรีไทยบ้านพาทยโกศลทั้ง 6 ท่านคือ ครูทองดี ชูสัตย์ หลวงกัลยาณมิตตาวาส จางวางทั่ว พาทยโกศล ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูอุทัย พาทยโกศล เป็นครูดนตรีไทยคนสำคัญในวงการดนตรีไทย ท่านได้เผยแพร่ความรู้ด้านดนตรีให้แก่ลูกศิษย์ภายในบ้าน หน่วยงานราชการ สถานศึกษา ทั้งยังมีความเกี่ยวข้องกับกิจการด้านดนตรีของพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์มาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ผลงานด้านดนตรีของครูดนตรีบ้านพาทยโกศลนั้นมีอยู่จำนวนมากทั้งเพลงประเภทเพลงเรื่อง เพลงโหมโรง เพลงสองไม้ เพลงตับ ฯลฯ ซึ่งกระจายอยู่ทั่ววงการดนตรีไทย ส่วนครูอุทัย พาทยโกศล ท่านไม่ได้มีผลงานการประพันธ์ทางด้าน

[7] Bangkok Bank, *Tub Mahori Khong Kao Recorded for Preserved and Published Under Her Royal Highness Princess Maha Chakri Siridhorn B.E. 2529* (Bangkok: Raksasipha, 1986), 3. (in Thai)

ดนตรีแต่เป็นผู้ที่เก็บรวบรวมความรู้ของบ้านพาทยโกศลส่งต่อลูกศิษย์ตราบจนวาระสุดท้ายของชีวิต เมื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีของศิลปินบ้านพาทยโกศลพบลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากการบรรเลงดนตรีไทยของสำนักอื่นทั้งทางบรรเลงดนตรี รูปแบบทำนอง และลักษณะทำนองร้อง โดยเฉพาะการร้องเอื้อนที่เป็นการร้องตามทำนองดนตรี ส่งผลให้ทำนองดูเข้มแข็งและดุ แต่สะท้อนลักษณะเฉพาะของบ้านพาทยโกศลได้เป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร กำหนดจำนวนเพลงไว้ 6 เพลง โดยเพลงลำดับที่ 1 ถึง 5 กำกับจังหวะด้วยหน้าทับปรบไก่ สองชั้นและเพลงลำดับที่ 6 กำกับด้วยจังหวะหน้าทับสองไม้ สองชั้น ตามวิธีการบรรเลงเพลงตับตั้งแต่โบราณ ชื่อตับกัลยาณมิตร ตั้งตามชื่อต้นตระกูลของบ้านพาทยโกศล ชื่อเพลงภายในตับตั้งขึ้นตามชื่อของครูดนตรีไทยทั้ง 6 ท่าน ทำนองเพลงได้รับแรงบันดาลใจจากผลการวิจัยอัตลักษณ์ที่โดดเด่นทางดนตรีของครูดนตรีบ้านพาทยโกศล บทร้องประพันธ์ขึ้นตามผลการวิจัยชีวประวัติและผลงานของครูดนตรีแต่ละท่าน ทางขับร้องประพันธ์ขึ้นจากแรงบันดาลใจจากผลการวิจัยทางขับร้องเพลง *วา* ของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ โดยการบรรเลงรวมวงบรรเลงด้วยวงมโหรี ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการบันทึกเสียงตับมโหรีโบราณของเก่าเมื่อปี พุทธศักราช 2529

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร ได้สร้างองค์ความรู้เพื่อเป็นแบบแผนในการศึกษาชีวประวัติและผลงานตลอดจนอัตลักษณ์ทางดนตรีของสำนักดนตรี หรือครูดนตรีท่านอื่น ๆ แล้วนำผลการวิจัยมาสื่อสะท้อนในรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงาน ทางดุริยางค-ศิลป์ซึ่งผลการวิจัยเรื่ององค์ประกอบของดนตรี มีความสอดคล้องกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ลิขิต จินดาวัฒน์[8] สงบศึก ธรรมวิหาร[9] อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ[10] พิชิต ชัยเสรี[11] เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี[12] ที่ได้ให้ความสำคัญเรื่อง เสียง จังหวะ ทำนอง รูปแบบ (สังคีตลักษณ์) และลักษณะการ

[8] Chin Silapabanlaeng, Likhit Chindawat, *Thai Music Education* (Bangkok: Aksorn Charoen Tat, 1978), 23-29. (in Thai)

[9] Sangobsuek Thamviharn, *Thai Turiyanga*, 2nd ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 1999), 73. (in Thai)

[10] Orawan Banjongsil et al., *Turiyangasilpa* (Bangkok: Thai Studies Chulalongkorn University, 2003), 111-163. (in Thai)

[11] Pichit Chaisare, *Musical Form Analysis* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016), 4-7. (in Thai)

[12] Chalermsak Pikulsri, *Music Appreciation Regarding Thai Music Revised Edition* (Bangkok: Odean Store, 1999), 3-15. (in Thai)

บรรเลงเพลงประเภทของเพลงตับได้สอดคล้องกับมนตรี ตราโมท[13] ราชบัณฑิตยสถาน[14] ไพฑูรย์ กิตติวรรณ[15] อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ[16] ที่ได้กล่าวว่าตับเรื่องคือ ชุดเพลงที่เรียบเรียงขึ้นจากหลาย ๆ เพลง ขับร้องบรรเลงติดต่อกันโดยมีเนื้อหาเป็นเรื่องเดียวกัน เรื่องการผสมวงดนตรีไทยสอดคล้องกับพิษณุ แช่มบาง[17] ที่ได้กล่าวถึงวงมโหรีเครื่องเล็กว่าประกอบด้วยเครื่องดนตรีคือ ระนาดเอกมโหรี ฆ้องกลาง ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ ฉิ่ง โทนรำมะนา และผู้ขับร้อง โดยการบรรเลงครั้งนี้ผู้วิจัยได้เพิ่มระนาดทุ้มมโหรี โหม่ง และกรับพวงเข้าไปตามรูปแบบการผสมวงมโหรีในปัจจุบัน เรื่องการประพันธ์เพลงไทยได้สอดคล้องกับมนตรี ตราโมท[18] สมภพ ขำประเสริฐ[19] สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ[20] พิชิต ชัยเสรี[21] อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ[22] บุษกร สำโรงทอง[23] ซึ่งได้กล่าวถึงหนึ่งในวิธีการประพันธ์เพลงไทยว่าแต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง และผลการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ที่ได้สอดคล้องกับอภิญญา เฟื่องฟูสกุล[24] ที่ได้แบ่งอัตลักษณ์ออกเป็น 2 ประเภทคือ อัตลักษณ์ส่วนบุคคลและอัตลักษณ์ทางสังคมซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวนี้มาสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร เพื่อส่งต่อองค์ความรู้และวิธีการสร้างสรรค์ให้เป็นประโยชน์อย่างกว้างขวางสืบไป

---

[13] Montri Tramote, *Description of Thai Turiyangasard* (Bangkok: Silapa Sanong Printing, 1997, 7. (in Thai)

[14] Royal Society, *Thai Music Encyclopedia: Keta and Turiyaga Section*, 2nd ed. (Bangkok: Sahamitr Printing, 2002), 109. (in Thai)

[15] Bangkok Bank, *Tub Mahori Khong Kao Recorded for Preserved and Published Under Her Royal Highness Princess Maha Chakri Siridhorn B.E. 2529* (Bangkok: Raksasipha, 1986), 34. (in Thai)

[16] Orawan Banjongsil et al., *Turiyangasilpa* (Bangkok: Thai Studies Chulalongkorn University, 2003), 177. (in Thai)

[17] Phitsanu Chambang. *Tips About Thai Music:* Royal Cremation Ceremony of Phitsanu Chambang Memorial (Bangkok: N.P., 1966), 17. (in Thai)

[18] Montri Tramote, *Turiyasarn: Royal Cremation Ceremony of Montri Tramote* (Bangkok: Kasikornbank, 1995), 43. (in Thai)

[19] Somphop Khamprasert, *Royal Cremation Ceremony of Somphob Khamprasert Book* (Bangkok: Dao Printing House, 2000), 113. (in Thai)

[20] ibid, 214.

[21] Pichit Chaisare, *Composing Thai Music* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2013), 6. (in Thai)

[22] ibid, 194-203.

[23] Bussakorn Binson, *"Rapport of Thailand - Norway."* (Ratchadapiseksompotch Invention Project, Chulalongkorn University, 2004), 1. (in Thai)

[24] Aphinya Fuengfusakul, *Identity* (Bangkok: National Research Council of Thailand, 2003), 5-6. (in Thai)

วันและสถานที่การจัดแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร ได้เผยแพร่ผ่านช่องทางออนไลน์ ยูทิวบ์ (YouTube) ใช้ชื่อว่า การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร โดยเริ่มเผยแพร่ผลงานตั้งแต่วันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ.2564

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยดุษฎีนิพนธ์การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: ตับเรื่องกัลยาณมิตร ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่านที่เอื้อเฟื้อข้อมูลในการวิจัย คำแนะนำ และสนับสนุนงานวิจัยครั้งนี้ และขอขอบพระคุณทุนสนับสนุนการวิจัย Pattayakosol Fund โดยความอนุเคราะห์จาก Dr. John Garzoli นักวิจัยแลกเปลี่ยน Priminister's Asia Endeavour Scholar-Visiting Professor จาก Monash University ประเทศออสเตรเลีย โดยมาทำวิจัยร่วมกับศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Bibliography

Bangkok Bank. *Tub Mahori Khong Kao Recorded for Preserved and Published Under Her Royal Highness Princess Maha Chakri Siridhorn B.E. 2529*. Bangkok: Raksasipha, 1986. (in Thai)

Banjongsil, Orawan, and others. *Turiyangasilpa*. Bangkok: Thai Studies Chulalongkorn University, 2003. (in Thai)

Binson, Bussakorn. "Rapport of Thailand - Norway." Ratchadapiseksompotch Invention Project, Chulalongkorn University, 2004. (in Thai)

Chaisare, Pichit. *Composing Thai Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2013. (in Thai)

————. *Musical Form Analysis*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016. (in Thai)

Chambang, Phitsanu. *Tips About Thai Music: Royal Cremation Ceremony of Phitsanu Chambang Memorial*. Bangkok: N.P., 1966. (in Thai)

Fuengfusakul, Aphinya. *Identity.* Bangkok: National Research Council of Thailand, 2003. (in Thai)

Khamprasert, Somphop, *Royal Cremation Ceremony of Somphob Khamprasert Book*. Bangkok: Dao Press, 2000. (in Thai)

Pikulsri, Chaloemsak. *Music Appreciation Regarding Thai Music Revised Edition*. Bangkok: Odean Store, 1999. (in Thai)

Royal Cremation Ceremony of Captain Uthai Badjakosol. Bangkok: N.P., 2007. (in Thai)

Royal Cremation Ceremony of Khunying Paitoon Kittiwan Memorial. Bangkok: Amarin Printing & Publishing, 1998. (in Thai)

Royal Society. *Thai Music Encyclopedia: Keta and Turiyaga Section*. 2nd ed. Bangkok: Sahamitr Printing, 2002. (in Thai)

————. *Thai Music Encyclopedia: Musicians and Vocalists Biography Section*. 2nd ed. Bangkok: TFILM Co, Ltd., 2006. (in Thai)

Silapabanlaeng, Chin and Likhit Chindawat, *Thai Music Education*. Bangkok: Aksorn Charoen Tat, 1979. (in Thai)

————. *Description of Thai Turiyangasard.* Bangkok: Silapa Sanong Printing, 1997. (in Thai)

Thamviharn, Sangobsuek. *Thai Turiyanga*. 2nd ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 1999. (in Thai)

Tramote, Montri. *Turiyasarn: Royal Cremation Ceremony of Montri Tramote.* Bangkok: Kasikornbank, 1995. (in Thai)

วงสะล้อ ซอ ปิน ของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ คณะช่อแก้ว จังหวัดแพร่

Wong Saloh Saw Pin of Master Lamduan Suwannaphukham Chorkeaw Band in Phrae Province

วัชราภรณ์ มุ้งป่า*[1] ขำคม พรประสิทธิ์[2]
Watcharaporn Mungpa*[1] Kumkom Pornprasit[2]

Abstract

This study is a qualitative research using data collected from fieldwork during the year 2019-2020. The aim is to study the biography, ways to play musical instrument, vocal melody, and music melody. The research process includes data collection, data study, data analysis and conclusion. It is found that Master Lamduan Suwannaphukham is an expert of folk music in Nan province and is a leader of Chorkeaw band. With more than 50 years of experience, she becomes widely famous. Master Lamduan is a disciple of Master Muangdee Dhebprasith from whom she learnt both ritual and performance. Her method of Pin playing mostly involves the major second, the major third and the use of Sabud technique. Her Saloh playing incorporates all intervals and the use of Prom, Kayee and Sabud technique. Master Lamduan generally uses 2 words per 1 bar structure in her lyrics, except in improvisation where it is necessary to use many words. Word stressing usually occurs on the last note of the bar, following the accent of northern dialect. She also uses Sorn Seang technique to emphasize words. Folk music in Nan province mostly uses

* Corresponding author, email: m.watcharaporn@yahoo.com
[1] นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[1] Master's Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[2] Advisor, Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Received: June 9, 2021 / Revised: August 30, 2021 / Accepted: August 31, 2021

Uern Technique in 2 cases. The first one is when there are words using Thai high tone and rising tone called Mai Tree and Mai Jattawa. The second case is to connect words between bars, which is mostly used in skeletal melody songs more than fixed melody songs. From studying the songs called *Dard Naan, Lublang, Pamatatongtang, Dard Phrae* and *Japuchiangglang*, it is found that the melodies are arranged with 3 Penta centric modes, namely Pengaorbon, Java and Glanghaeb mode.

Keywords: Wong Saloh Saw Pin / Chorkeaw Band / Lamduan Suwannaphukham

บทคัดย่อ

การดำเนินวิจัยใช้ระเบียบการวิจัยเชิงคุณภาพ ดำเนินการวิจัยระหว่างปี พ.ศ. 2562-2563 (2019-2020) มีวัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อศึกษาประวัติชีวิต วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี ทำนองซอ และทำนองดนตรี มีขั้นตอนการวิจัยคือขั้นรวบรวมข้อมูล ขั้นศึกษาข้อมูล ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล และขั้นสรุปข้อมูล พบว่าแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ เชี่ยวชาญด้านการขับซอล่องน่าน เป็นหัวหน้าคณะช่อแก้ว สั่งสมประสบการณ์มากกว่า 50 ปี มีชื่อเสียงในวงกว้าง ท่านเป็นศิษย์พ่อครูเมืองดี เทพประสิทธิ์ ศึกษาทั้งพิธีกรรมและการแสดง วิธีการบรรเลงปินพบการบรรเลงคู่สองและคู่สี่เป็นส่วนมากและใช้กลวิธีการสะบัด สะล้อใช้คู่เสียงทุกคู่เสียงและใช้กลวิธีการพรมนิ้ว การขยี้และการสะบัด การบรรจุคำร้องในแบบแม่ครูมักจะบรรจุ 2 คำ ต่อ 1 ห้อง ยกเว้นการด้นสดที่จำเป็นต้องใช้คำหลายคำ การเน้นคำมักเน้นตำแหน่งตรงกับเสียงลูกตก เป็นสำเนียงภาษาทางเหนือและใช้กลวิธีการซ้อนเสียงช่วยเน้นคำด้วย การขับซอนิยมใช้การเอื้อน 2 กรณี กรณีแรก คำที่มีการใช้วรรณยุกต์ไม้ตรีและไม้จัตวา กรณีที่สองใช้เชื่อมคำระหว่างห้อง และมักจะใช้ในเพลงรูปแบบดำเนินทำนองมากกว่าเพลงบังคับทาง การศึกษาเพลง*ดาดน่าน* เพลง*ลับแลง* เพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง* เพลง*ดาดแพร่* และเพลง*จะปุเชียงกลาง* มีการเรียงร้อยทำนองด้วยกลุ่มเสียงทางเพียงออบน ชวา และกลางแหบ

คำสำคัญ: วงสะล้อ ซอ ปิน / คณะช่อแก้ว / แม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีพื้นบ้านล้านนาเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่แพร่กระจายอยู่ในบริเวณอาณาเขตภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ซึ่งมีลักษณะของเสียงและการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์อย่างชัดเจน ในสำเนียงเสียงที่มีความไพเราะอ่อนหวาน ทำนองเพลงที่มีอัตราจังหวะช้าแบบค่อยเป็นค่อยไป บ่งบอกวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในภาคเหนือ ซึ่งมักจะพบว่าดนตรีพื้นบ้านล้านนาเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนภาคเหนือที่บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรม ความเชื่อ และเพื่อความบันเทิง

การขับซอนับเป็นหนึ่งในดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่มีการร้องปฏิพากย์โต้ตอบกันระหว่างช่างซอ (คนร้อง) ซึ่งมีการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการคิดคำเพื่อโต้ตอบกันโดยเฉียบพลันสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ “การขับซอปี่ ศิลปะการขับร้องแบบล้านนาตะวันตกที่มีจุดศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ โดยมีปี่จุมเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก มีทำนองค่อนข้างกระชับ อีกประเภทหนึ่งคือการขับซอล่องน่าน ศิลปะการขับร้องแบบล้านนาตะวันออกที่มีจุดศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดน่าน โดยมีปินหรือซึง เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก ทำนองค่อนข้างนุ่มนวล ไม่เร็ว”[3]

การขับซอล่องน่านเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีล้านนา ที่ได้รับการสืบทอดมาในจังหวัดน่าน “ซึ่งประกอบไปด้วยคำ 3 คำคือ คำว่า ซอ เป็นภาษาเหนือ หมายถึงการขับร้องเป็นเพลงพื้นบ้านล้านนาชนิดหนึ่งในลักษณะการโต้ตอบกัน คำว่า ล่อง หมายความว่า ลงมาตามน้ำ เช่น ล่องเรือ ล่องแพ ฯลฯ ส่วนคำว่า น่าน หมายถึง เมืองน่านหรือจังหวัดน่าน สรุปโดยรวมจึงหมายความว่า การขับร้องเพลงพื้นบ้านภาคเหนือโดยการตระเวนไปตามลำน้ำน่าน”[4]

ซอล่องน่านนับเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีประจำจังหวัดล้านนาตะวันออก ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีอันได้แก่ ผู้ขับลำนำ หรือ คนซอ (ร้อง) ซึง หรือในบางจังหวัดเรียกว่า ปิน และสะล้อ หรือในบางจังหวัดเรียกว่า สะล้อก๊อบตามลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี ในปัจจุบันยังคงมีคณะซอล่องน่านที่มีชื่อเสียงอยู่มากมายหลายคณะ เช่น คณะพ่อครูเมืองดี เทพประสิทธิ์ คณะช่อแก้ว ฯลฯ

คณะช่อแก้วเป็นคณะซอล่องน่านที่มีชื่อเสียงในจังหวัดแพร่มายาวนานกว่า 50 ปี ซึ่งได้รับการยอมรับจากกลุ่มผู้ฟังในแถบล้านนาตะวันออกและจังหวัดใกล้เคียง ได้รับการก่อตั้งโดย

---

[3] Lamduan Suwannaphukham, *Kamsawsalohpin WannaSinphendinlanna* (Nakohn Pathom: Printing Silpakorn University, 2015), 4. (in Thai)

[4] Rattasil Chomsung, “WongSaloh Saw Pin of Master Arunsilp Daungmoon in Nan Province” (Master’s Thesis, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 2016), 42. (in Thai)

“แม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ศิลปินดีเด่นประจำจังหวัดแพร่ ได้รับการยกย่องให้เป็นผู้ที่มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรมและภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรม รางวัลเพชรราชภัฏ-เพชรล้านนา ปี 2562 โดยคณะช่อ-แก้วมีสมาชิกในวง ได้แก่ นายทินกร กอไคร้ นายภูษิต ยะปะนันท์ นายพงศกร เกี๋ยงหนุน และแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ผู้ควบคุมวงและเป็นหัวหน้าของวง”[5]

แม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ หรือ ลำดวน เมืองแพร่ เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญและมีชื่อเสียงในการขับซอล่องน่านอาศัยอยู่อำเภอเมือง จังหวัดแพร่ ปัจจุบัน “แม่ครูลำดวนทำหน้าที่เป็นวิทยากรรับเชิญในการถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องการซอล่องน่านให้กับสถาบันอุดมศึกษาที่มีชื่อเสียงต่าง ๆ เช่น มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เป็นต้น”[6]

ผู้วิจัยเล็งเห็นคุณค่าของการขับซอล่องน่านในแบบฉบับของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ที่มีลักษณะเฉพาะตนที่ทรงคุณค่า รวมถึงประวัติการสืบทอดวิชาดนตรีพื้นบ้านและการฟ้อนแง้นของแม่ครูลำดวนที่ได้รับมาจากพ่อครูเมืองดี เทพประสิทธิ์ ศิลปินซอล่องน่านที่มีชื่อเสียงในจังหวัดน่าน ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาค้นคว้าเพื่อประโยชน์ทางวิชาการจะปรากฏอย่างกว้างขวางสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและวิธีการบรรเลงวงสะล้อ ซอ ปิน ของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ
2. เพื่อศึกษาทำนองซอและทำนองดนตรีของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) แบ่งเป็นขั้นรวบรวมข้อมูล ขั้นศึกษาข้อมูล ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล และขั้นสรุปข้อมูล ซึ่งในขั้นตอนรวบรวมข้อมูล เป็นการศึกษาค้นคว้าจากหนังสือทางวิชาการและเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ บันทึกเสียงการแสดงของบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องจำนวน 8 ท่าน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างได้แก่ กลุ่มแรก ผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับซอล่องน่าน จำนวน 2 ท่าน กลุ่มที่สอง ผู้ที่เคยร่วมปฏิบัติงานกับแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ จำนวน 5 ท่าน และกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 1 ท่าน โดยทำการสัมภาษณ์และศึกษาข้อมูลจากการถอดคำสัมภาษณ์ หากมีผู้ที่ไม่สะดวกเข้าร่วมในการสัมภาษณ์หรือไม่สามารถสอบถามได้ครบตามที่กำหนดไว้ จะทำการคัดออกเนื่องจากข้อมูลไม่มีน้ำหนักมากพอในการ

[5] Lamduan Suwannaphukham, *Kamsawsalohpin WannaSinphendinlanna* (Nakohn Pathom: Printing Silpakorn University, 2016), 463. (in Thai)

[6] Lamduan Suwannaphukham, Interview (July 27, 2018).

สรุปผลการวิจัยแล้วทำการหาข้อมูลทางเอกสารเพิ่มเติมให้เพียงพอต่อการสรุปผล และจะมีเกณฑ์การคัดเลือกตัวอย่างผู้วิจัยเพิ่มเพื่อมาทดแทนผู้ที่ถูกคัดออกจำนวน 10 ท่าน โดยแบ่งกลุ่มเช่นเดียวกันกับการเก็บข้อมูลข้างต้น เมื่อขั้นตอนการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างสำเร็จแล้วจึงยกขันตั้งฝากตัวเป็นศิษย์ของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ พร้อมทั้งวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ สรุปอภิปรายผลการวิจัยจากข้อมูลที่รวบรวม และเสนอแนะความคิดเห็นเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัยต่อไป

ผลการวิจัย

1. ประวัติแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ

Figure 1 Mistress Lamduan Suwannaphukham

แม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ (นามสกุลเดิม คำแปน) เกิดเมื่อวันที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2495 ณ บ้านเลขที่ 40 หมู่ 11 บ้านปทุม ตำบลเหมืองหม้อ อำเภอเมือง จังหวัดแพร่ เป็นบุตรีของนายนิรันดร์ คำแปน และนางดำรง สุวรรณภู มีพี่น้องทั้งหมด 2 คน โดยแม่ครูเป็นคนสุดท้อง

การศึกษาสายสามัญ แม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ได้สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียน วัดบ้านปทุม (ถาวรราษฎร์ศึกษา) เมื่อปีพ.ศ. 2506 แต่ด้วยฐานะทางบ้านของแม่ครูที่ค่อนข้างลำบาก มารดาของแม่ครูจึงได้ส่งแม่ครูไปเรียนขับซอกับพ่อครูเมืองดี เทพประสิทธิ์ ศิลปินขับซอล่องน่านที่มีชื่อเสียง ณ จังหวัดน่าน

การศึกษาด้านศิลปะล้านนา แม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ “เริ่มต้นศึกษาเล่าเรียนกับพ่อครูเมืองดี เทพประสิทธิ์ โดยเดินทางไปกับผู้เป็นน้าชายชื่ออินสง (ไม่ทราบนามสกุล) มีศักดิ์เป็นน้องชายของมารดาของแม่ครู”[7] ในช่วงเวลาที่ได้สั่งสมความรู้ศาสตร์ศิลปะต่าง ๆ จากพ่อครูเมืองดี เทพประสิทธิ์

[7] Kitiwat Kingkeaw, “The Saw Longnan of Lamduan Kampan” (Master’s Thesis, Srinakharinwirot University 2010), 51. (in Thai)

หลังจากนั้นพ่อครูเมืองดีจึงเริ่มพาแม่ครูลำดวนออกแสดงตามงานต่าง ๆ แล้วจึงบอกให้แม่ครูลำดวนว่าสามารถกลับบ้านแล้วดังนี้ “ตอนที่อยู่กับครูเนี่ยนะก็ไปกับครูมาประกวดที่แพร่ก็ได้ที่ 1 ประเภทตลก จากนั้นมาได้ 4-5 ปี 6 ปี ละ เป็นก็ว่า จะไปอยู่บ้านก็ได้ ไปตั้งวงเลย”[8] แม่ครูลำดวนจึงได้กลับภูมิลำเนา จังหวัดแพร่ เพื่อหาออกประสบการณ์แล้วตั้งคณะของตนเองขึ้นมา

ชีวิตการเป็นศิลปิน ในช่วงแรกแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ไม่ได้มีวงเป็นของตนเองจึงได้รับงานขับซอร่วมกับวงอื่นอย่างเป็นประจำจนกระทั่งมีชื่อเสียงและได้รับเชิญไปขับซอร่วมกับคณะซอที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น คณะคำผาย นุปิง (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงการขับซอ ปี พ.ศ. 2538) จังหวัดน่าน คณะนายถนอม (สีมา) หลวงฤทธิ์ จังหวัดน่าน คณะนายสงคราม เหมือง-ทอง จังหวัดแพร่ เป็นต้น อีกทั้งแม่ครูยังได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรพิเศษตามมหาวิทยาลัยและโรงเรียนต่าง ๆ จนกระทั่งประมาณปี พ.ศ. 2550 แม่ครูลำดวนได้ก่อตั้งวงซ่อแก้วขึ้นมาร่วมกับพ่อครูสมศักดิ์ ปินะสุ จนกระทั่งพ่อครูสมศักดิ์ ปินะสุ ถึงแก่กรรมด้วยโรคประจำตัว แม่ครูลำดวนจึงได้ขอใช้ช่วงชีวิตที่เหลืออยู่ถ่ายทอดและเผยแพร่วัฒนธรรมการขับซอล่องน่านในแบบฉบับของแม่ครูให้แก่นักเรียน นักศึกษา และบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจในศิลปะล้านนา และได้เปิดศูนย์การเรียนรู้ซอพื้นเมืองแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ที่บ้านของตนเอง

ผู้วิจัยได้รวบรวมรางวัลเกียรติยศของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ที่แม่ครูได้รับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2553 จนถึงปัจจุบันเป็นต้นไปจากหนังสือกำซอสะล้อปิน วรรณศิลป์แผ่นดินล้านนาและบทสัมภาษณ์รวมแล้วมีทั้งหมด 16 รางวัล และมีรางวัลที่สำคัญ เช่น รางวัลพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 ผู้ทำคุณประโยชน์แก่เด็กและเยาวชน สาขาศิลปวัฒนธรรมประจำปี พ.ศ. 2554 เป็นต้น

คณะช่อแก้วมีจำนวนสมาชิกทั้งหมด 3 ท่าน ได้แก่ นายทินกร กอไคร้ (ปิน) นายภูษิต ยะปะนันท์ (สะล้อ) นายพงศกร เกี๋ยงหนุน (ปิน)

2. วิธีการบรรเลงวงสะล้อ ซอ ปิน ของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ

วิธีการบรรเลงวงสะล้อ ซอ ปิน ของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ประกอบไปด้วย 3 องค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ สะล้อ ซอ และปิน หากขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปจะไม่นับว่าเป็นวงซอล่องน่าน ผู้ที่ทำหน้าที่ในการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะเรียกว่า ช่างสะล้อ ช่างซอ และช่างปิน ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะมีวิธีการบรรเลงดังนี้

[8] Lamduan Suwannaphukham, Interview (August 8, 2020).

2.1 ช่างซอ

ช่างซอเป็นผู้ทำหน้าที่ขับกล่อมบรรเลงเพลงให้แก่ผู้ฟังด้วยภาษาที่สละสลวยและคล้องจอง ผู้วิจัยได้สรุปเรื่องคุณสมบัติที่ดีของช่างซอได้ว่า ช่างซอเป็นผู้ที่มีความรู้ในเรื่องต่าง ๆ ทั้งในอดีต และปัจจุบัน ทางโลกและทางธรรม เพื่อที่จะสามารถนำมาปรับแต่งเป็นบทกลอนเพื่อปฏิพากย์กันได้อย่างราบรื่น นอกจากนี้ช่างซอยังเป็นผู้ที่มีความสามารถในการร้องเพลงอย่างดีเยี่ยม ทั้งกำลังเสียง พลังปอดที่แข็งแรง และลูกคอที่ไพเราะ เนื่องจากต้องขับกล่อมเป็นเวลานานอย่างต่อเนื่องกัน อีกทั้งเป็นผู้ที่มีความสนใจในสิ่งแวดล้อมรอบข้างที่อยู่รอบ ๆ ตัว และช่างสังเกต เนื่องจากจะต้องมีการบรรยายถึงสิ่งแวดล้อมและผู้ร่วมงาน ต้องมีการแซวผ่านบทกลอนเพื่อให้ไม่เกิดความเบื่อหน่ายและมีความสนุกสนาน ประกอบกับปฏิภาณไหวพริบในการโต้ตอบการระหว่างคู่ถ้อง เพื่อให้เกิดอรรถรสจึงต้องคิดด้นทำนองกลอนสดใหม่ ๆ และสุดท้ายคือบุคลิกภาพและมีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี ซึ่งผู้คนจะนิยมชมชอบและเกื้อหนุนต่อการว่าจ้างงาน

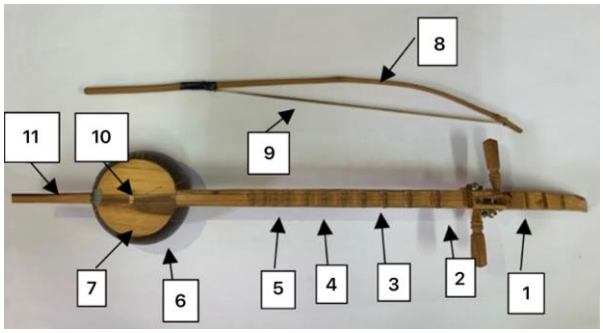
2.2 สะล้อ

สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีประเภทสีของภาคเหนือ มีลักษณะคล้ายกับซออู้ของภาคกลาง แต่การตั้งเสียงจะไม่เหมือนกัน สะล้อมี 2 ประเภท คือ สะล้อเชียงใหม่ (สะล้อกลม) และสะล้อน่าน (ก๊อบ) จะมีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดคือ สะล้อกลมจะไม่มีลูกนับส่วนสะล้อก๊อบจะมีลูกนับ แต่มีลักษณะการบรรเลงที่คล้ายกันคือ วิธีบรรเลงจะมีคันชักแยกออกจากตัวสายซอแล้วสีคล้ายกับซอสามสาย สะล้อก๊อบจึงสะดวกต่อการบรรเลงเพราะยากที่จะมีเสียงเพี้ยนเกิดขึ้น สะล้อทำจากไม้ที่มีน้ำหนักเบา เช่น ไม้ขนุน เป็นต้น ตัวกะโหล้งหรือกะโหลกสะล้อจะทำมาจากกะลามะพร้าวผ่าหัวและท้าย

วิธีการบรรเลงสะล้อ จะใช้มือซ้ายจับที่คันสะล้อช่วงใต้ลูกบิดบริเวณก๊อบสะล้อลูกบนสุด และให้คันสะล้ออยู่ระหว่างนิ้วโป้งกับนิ้วชี้จากนั้นใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย เลือกกดทีละนิ้วในบริเวณลูกนับแต่ละลูกเพื่อเลือกระดับเสียงที่ต้องการ ในส่วนของมือขวาจะใช้จับคันชักด้วยท่าหงายมือแล้วนำคันชักวางระหว่างนิ้วโป้งกับนิ้วชี้จากนั้นใช้นิ้วนางสอดเข้าไปด้านในหางม้าแล้วทำการสีในตำแหน่งสายที่ติดกับโก้งสะล้อ ซึ่งสะล้อก๊อบมีส่วนประกอบดังนี้

1. หัวสะล้อ
2. แซ่สะล้อ
3. สายสะล้อ
4. คันสะล้อ
5. ก๊อบสะล้อ
6. โก้งสะล้อ
7. ตาดสะล้อ
8. ก๋งสะล้อ
9. หางม้า
10. ก๊อบ (โก๊ง)
11. เท้าสะล้อ

Figure 2 Parts of a Saloh



หลักการตั้งเสียงของสะล้อก๊อบมีลักษณะเหมือนกับการตั้งเสียงปิน คือ Strings 1 (Outside) เป็นเสียง C และ String 2 (Inside) เป็นเสียง G ผู้วิจัยได้ทำตารางการตั้งเสียงของสะล้อก๊อบไว้โดยจะประกอบไปด้วยโน้ต ซ (G) ล (A) ท (B) ด (C) ร (D) ม (E) ฟ (F) ซ๎ (G') ล๎ (A') ท๎ (B') ด๎ (C') ร๎ (D') ม๎ (E') ฟ๎ (F') ซ๎ (G") ดังนี้

Table 1 Tuning a Saloh

	Fret											
	0	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**
String 1	C	D	E	F	G'	A'	B'	C'	D'	E'	F'	G"
String 2	G	A	B	C	D	E	F	G'	A'	B'	C'	D'

2.3 ปิน

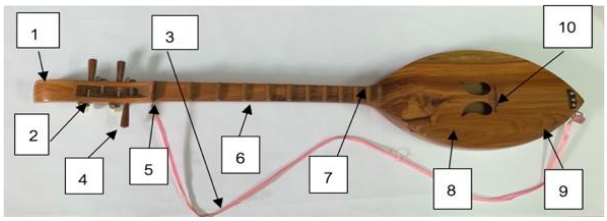
ปิน (ซึง) เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดของภาคเหนือมีรูปร่างคล้ายพิณของภาคอีสาน มีทั้งหมด 4 สายโดยจะบรรเลงเป็นเส้นคู่ส่วนมากมักนิยมไม้ท่อนเดียวในการสร้าง ไม้ที่นิยมได้แก่ ไม้ขนุน ไม้สัก ไม้พะยูง และไม้ชิงชัน มีวิธีการบรรเลงโดยการนำอุปกรณ์ดีดขนาดเท่าเหรียญบาทที่มีปลายแหลม จับด้วยมือขวาด้วยนิ้วโป้งและนิ้วชี้ ดีดกระทบลงบนสายของปินโดยจะดีดทีละสายหรือดีดกระทบ 2 สาย ขึ้นอยู่กับทางที่ใช้บรรเลง ส่วนมือซ้ายกดลงในช่องที่คั่นด้วยลูกก๊อบ โดยจะกดชิดกับส่วนลูกก๊อบ แต่ไม่กดลงบนลูกก๊อบ เพราะจะทำให้ได้เสียงที่ไม่ชัดเจน

วิธีการบรรเลงปิน จะใช้มือซ้ายประคองบรรเลงตรงคอกินโดยให้อยู่ระหว่างนิ้วโป้งกับนิ้วชี้ จากนั้นใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย เลือกกดทีละนิ้วในบริเวณก๊อบแต่ละลูก ส่วนมือ

ซ้ายจะใช้นิ้วโป้งและนิ้วชี้จับที่ไม้ดีดในลักษณะคว่ำมือ เมื่อบรรเลงจะนำในส่วนของไม้ยื่นเข้าไปบริเวณสายไม่ลึกมากจากนั้นดีดด้วยวิธีการหักข้อมือขึ้นและลง ปินจะบรรเลงสายล่างเป็นหลัก ส่วนสายด้านบนใช้เพื่อประคองเสียงให้ยืนไว้เพื่อให้เกิดความกังวานเท่านั้น ซึ่งปินมีส่วนประกอบดังนี้

1. หัวปิน
2. ลูกบิด
3. สายสะพาย
4. แซ่ปิน (หลักปิน)
5. คอปิน
6. ก๊อบ (ลูกนับ)
7. สายปิน
8. ตาดปิน
9. โก้งปิน
10. ก๊อบโก้ง

Figure 3 Parts of a Pin



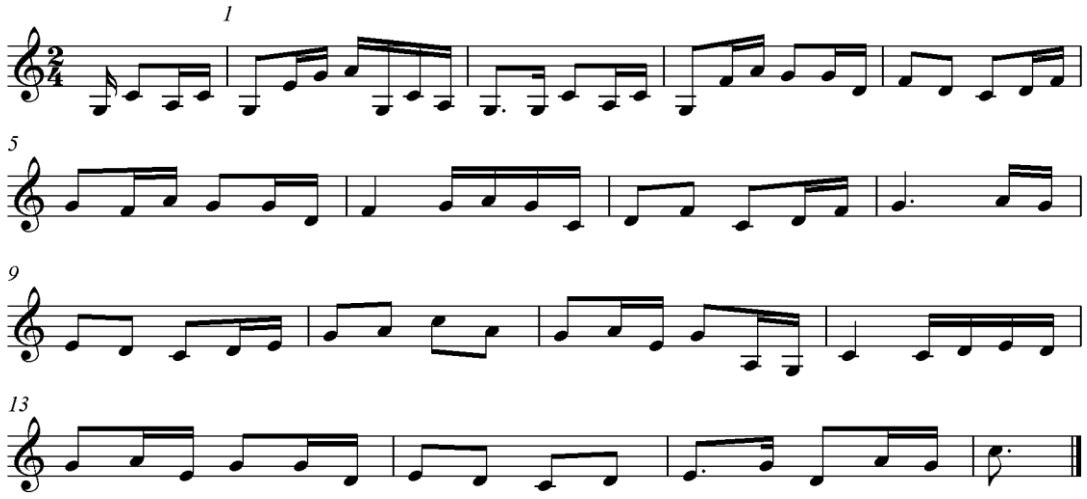
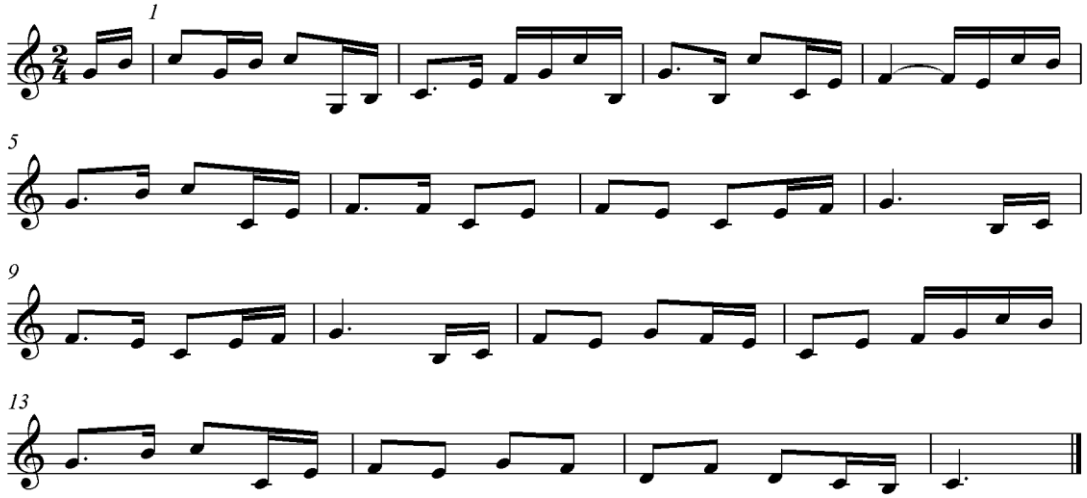
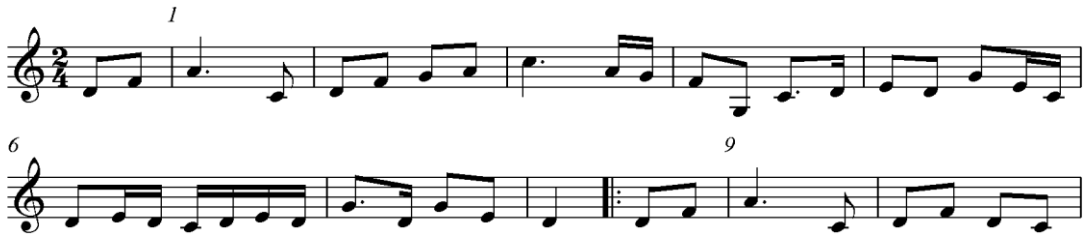
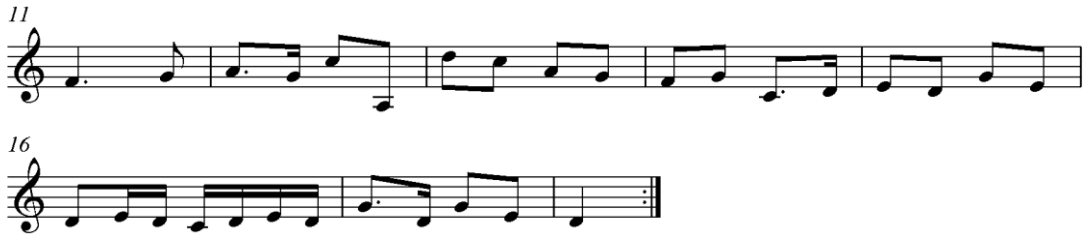
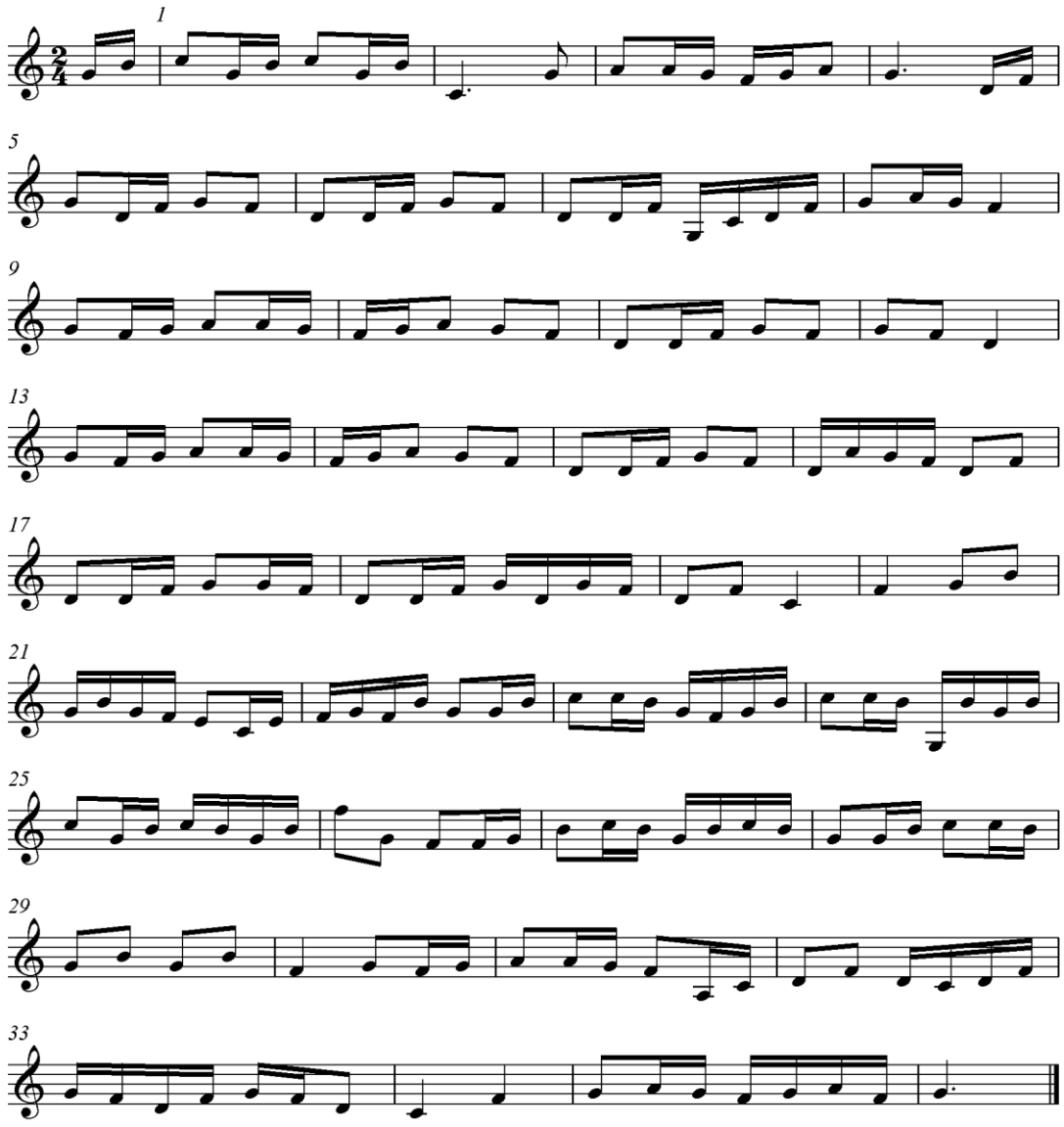
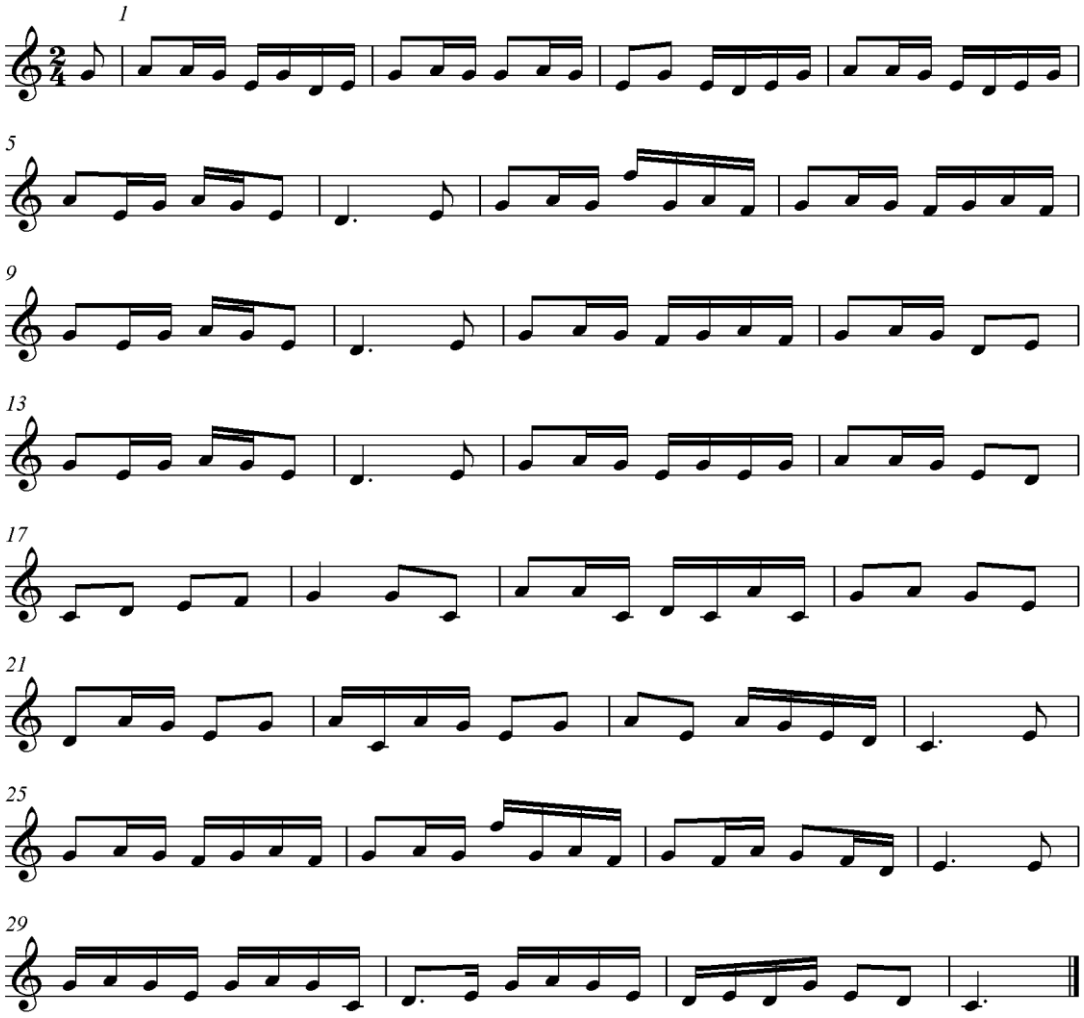
ปินมีทั้งหมด 3 ขนาด ได้แก่ ปินหลวง ปินกลาง และปินเล็ก ปินในวงซอล่องน่านจะใช้ปินกลางในการบรรเลงมีหลักการตั้งเสียงดังนี้ ปินจะไม่ตั้งโดยเทียบกับขลุ่ยเหมือนจังหวัดอื่น การตั้งเสียงจะมีความสัมพันธ์กับระดับเสียงของช่างซอ ซึ่งต้องตั้งไม่ให้สูงมากเกินไป โดยผู้วิจัยได้ทำตารางการตั้งเสียงไว้ตามลูกนับตามของปินกลางไว้ดังนี้

Table 2 Tuning a Pin

	Fret											
	0	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**
String 1	C	D	E	F	G’	A’	B’	C’	D’	E’	F’	G”
String 2	G	A	B	C	D	E	F	G’	A’	B’	C’	D’

3. ทำนองซอและทำนองดนตรีของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ

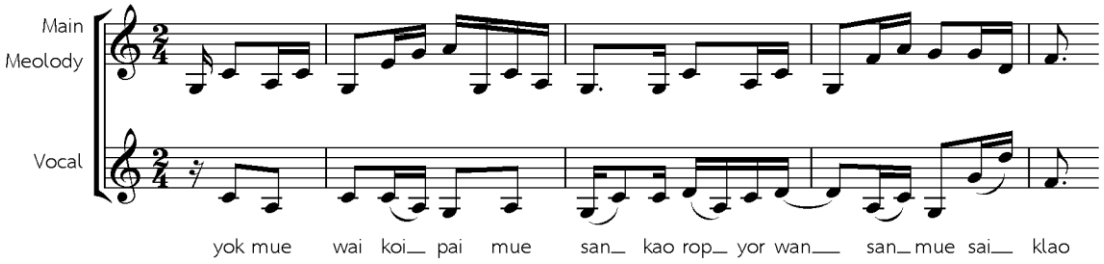
3.1 โน้ตเพลง มีทั้งหมด 5 เพลง ได้แก่ เพลง*ดาดน่าน (Dard Naan)* เพลง*ลับแลง (Lublang)* เพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง (Pamatatongtang)* เพลง*ดาดแพร่ (Dard Phrae)* และเพลง*จะปุเชียงกลาง (Japuchiangglang)*

Example 1 *Dard Naan*

Example 2 *Lublang*

Example 3 *Pamatatongtang*

Example 3 *Pamatatongtang* (continued)

Example 4 *Dard Phrae*

Example 5 *Japuchiangglang*

3.2 ทำนองซอของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ

ทำนองซอของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ที่ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะมีทั้งหมด 5 เพลง ได้แก่ เพลง*ดาดน่าน* เพลง*ลับแลง* เพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง* เพลง*ดาดแพร่* และเพลง*จะปุเชียงกลาง* ในแต่ละเพลงจะใช้บรรเลงในทุก ๆ โอกาสงานต่าง ๆ เนื่องจากช่างซอสามารถด้นคำซอไปตามสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในงาน หรือสามารถเตรียมบทซอที่สามารถเข้ากับสถานการณ์นั้น ๆ ได้

การเน้นคำ การใช้กลวิธีพิเศษ การบรรจุคำเพลง และการใช้กลวิธีพิเศษ การเน้นคำจากการศึกษาพบว่าการซอหรือการร้องแต่ละคำจะมีคำที่ออกเสียงดังกว่าคำอื่นซึ่งคำจำพวกนั้นจะเน้น

ตามสำเนียงภาษาของภาคเหนือในการพูด คำที่ถูกเน้นมักจะตรงกับลูกตกตามห้องต่าง ๆ อาจจะไม่ใช่ทุกห้องโดยส่วนมากมักจะขึ้นด้วยตัวโน้ตที่มีเสียงสูงและมักจะไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษในคำนั้น (Ex.6)

Example 6 *Dard naan* in Vocal Melody (excerpted)

3.3 ทำนองดนตรีของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูล การดำเนินทำนอง และกลวิธีพิเศษของปินและสะล้อซึ่งสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ในแต่ละเพลงได้ดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบใน 5 เพลง ที่ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ได้แก่ เพลง*ดาดน่าน* เพลง*ลับแลง* เพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง* เพลง*ดาดแพร่* และเพลง*จะปุเชียงกลาง* มีจำนวนทั้งสิ้น 4 กลุ่มเสียงได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออบน ดรมXซล กลุ่มเสียงปัญจมูลทางชวา ฟซลXดรX กลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ มฟซXทดX และกลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลาง ทดรXฟซX ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งประเภทของเพลงตามจำนวนของกลุ่มเสียงเป็น 2 ประเภทดังนี้

- เพลงที่มี 1 กลุ่มเสียง ได้แก่ เพลง*ลับแลง* เพลง*จะปุเชียงกลาง*
- เพลงที่มี 2 กลุ่มเสียง ได้แก่ เพลง*ดาดน่าน* เพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง* เพลง*ดาดแพร่*

การดำเนินทำนองของปินผู้วิจัยได้ทำการสรุปตามเพลงที่ทำการวิเคราะห์ดังนี้

เพลง*ดาดน่าน* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของปินที่เกิดขึ้นในเพลง*ดาดน่าน*ทั้งหมด 2 คู่เสียง ได้แก่ คู่ 2 (คู่กระด้าง) และคู่ 4 (คู่กึ่งกระด้าง)

เพลง*ลับแลง* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของปินที่เกิดขึ้นในเพลง*ลับแลง*ทั้งหมด 3 คู่เสียง ได้แก่ คู่ 2 (คู่กระด้าง) คู่ 4 (คู่กึ่งกระด้าง) และคู่ 5 (คู่เสนาะ)

เพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของปินที่เกิดขึ้นในเพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง*ทั้งหมด 3 คู่เสียง ได้แก่ คู่ 2 (คู่กระด้าง) คู่ 4 (คู่กึ่งกระด้าง) และคู่ 6 (คู่เสนาะ)

เพลง*ดาดแพร่* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของปินที่เกิดขึ้นในเพลง*ดาดแพร่*ทั้งหมด 4 คู่เสียง ได้แก่ คู่ 2 (คู่กระด้าง) คู่ 3 (คู่เสนาะ) คู่ 4 (คู่กึ่งกระด้าง) และคู่ 5 (คู่เสนาะ)

เพลง*จะปุเชียงกลาง* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของปินที่เกิดขึ้นในเพลง*ดาดน่าน*ทั้งหมด 4 คู่เสียง ได้แก่ คู่ 2 (คู่กระด้าง) คู่ 3 (คู่เสนาะ) คู่ 4 (คู่กึ่งกระด้าง) และคู่ 5 (คู่เสนาะ)

การดำเนินทำนองของสะล้อผู้วิจัยได้ทำการสรุปตามเพลงที่ทำการวิเคราะห์ดังนี้

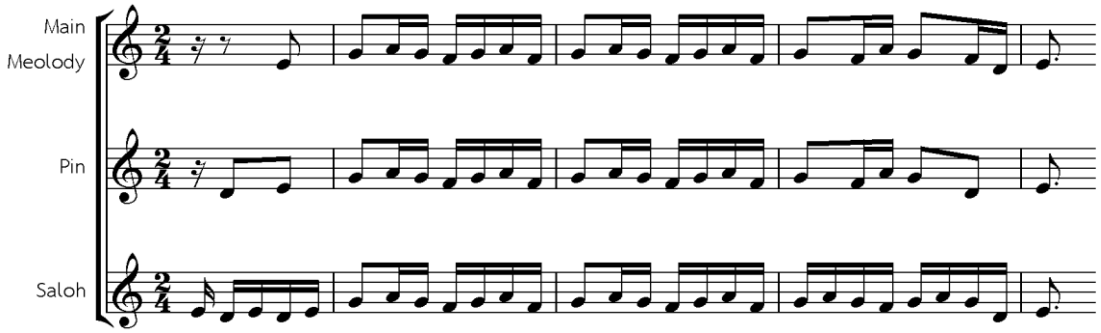
เพลง*ดาดน่าน* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของสะล้อที่เกิดขึ้นในเพลง*ดาดน่าน*ทุกคู่เสียงยกเว้นเพลงที่มีสำนวนบังคับทางจึงสามารถบอกได้ว่าสะล้อมีการแปรทำนองที่ค่อนข้างหลากหลายมากกว่าปิน มีการดำเนินทำนองที่สอดคล้องกันกับทำนองกลางทุกประโยค

เพลง*ลับแลง* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของสะล้อที่เกิดขึ้นในเพลง*ลับแลง*ทุกคู่เสียงยกเว้นเพลงที่มีสำนวนบังคับทางจึงสามารถบอกได้ว่าสะล้อมีการแปรทำนองที่ค่อนข้างหลากหลายมากกว่าปิน มีการดำเนินทำนองที่สอดคล้องกันกับทำนองทางกลางทุกประโยค

เพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของปินที่เกิดขึ้นในเพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง*ทั้งหมด 5 คู่เสียง ได้แก่ คู่ 2 (คู่กระด้าง) คู่ 3 (คู่เสนาะ) คู่ 4 (คู่กึ่งกระด้าง) คู่ 5 (คู่เสนาะ) และคู่ 6 (คู่กระด้าง) มีการดำเนินทำนองที่สอดคล้องกันกับทำนองกลางทุกประโยค

เพลง*ดาดแพร่* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของปินที่เกิดขึ้นในเพลง*ดาดแพร่*ทั้งหมด 3 คู่เสียง ได้แก่ คู่ 3 (คู่เสนาะ) คู่ 5 (คู่เสนาะ) และคู่ 7 (คู่กระด้าง) มีการดำเนินทำนองที่สอดคล้องกันกับทำนองหลักทุกประโยค และพบการใช้กลวิธีพิเศษการสะบัดและขยี้ที่มีลักษณะของทำนองเฉพาะ

เพลง*จะปุเชียงกลาง* ผู้วิจัยพบคู่เสียงของปินที่เกิดขึ้นในเพลง*จะปุเชียงกลาง*ทุกคู่เสียง มีการดำเนินทำนองที่สอดคล้องกันกับทำนองหลักทุกประโยค

Example 7 Pin and Saloh Melodies (excerpted)

บทสรุป

แม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ เป็นศิลปินพื้นบ้านล้านนาด้านการขับซอ ประเภทซอล่องน่าน และเป็นหัวหน้าคณะซอล่องน่านคณะช่อแก้ว ซึ่งมีชื่อเสียงและได้รับความนิยมในจังหวัดแพร่และจังหวัดใกล้เคียง ซึ่งสอดคลองกับที่แม่ครูคำมิ่ง อินสาร ได้กล่าวถึงแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ไว้ว่า "ลำดวนก็ไปหากิน ขยายผลผลิตไปกับช่างสมศักดิ์..."[9] เนื่องจากช่างซอสมศักดิ์เป็นผู้ก่อตั้งคณะช่อแก้วร่วมกับแม่ครูลำดวน อีกทั้งแม่ครูยังเป็นลูกศิษย์ของพ่อครูซอล่องน่านที่มีชื่อเสียงในอดีตพ่อครูเมืองดี เทพประสิทธิ์ แม่ครูได้สืบทอดความรู้จากพ่อครูเมืองดีและได้สั่งสมประสบการณ์ด้านการขับซอและการฟ้อนแง้นมาร่วม 50 ปี จนกระทั่งมีชื่อเสียงในปัจจุบัน

วิธีการบรรเลงวงซอล่องน่านในแบบฉบับของแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนไม่ว่าจะเป็นการสืบทอดที่แตกต่างจากสำนักอื่น ๆ คือ การดำน้ำในการฝึกการขับซอ การถ่ายทอด เช่น การสอนการใช้กลวิธีพิเศษการเอื้อนที่ไม่เหมือนกับสำนักใด ซึ่งสอดคล้องกับที่นายภูษิต ยะปะนันท์ ได้กล่าวถึงแม่ครูลำดวน สุวรรณภูคำ ไว้ว่า "ปัจจุบันแกจะไม่ทิ้งการเอื้อนเลยครับ ช่างซอหลาย ๆ คนก็อายุมากขึ้นก็จะเอื้อนไม่ค่อยไหวครับ แต่แม่ครูนี่เหมือนเป็นเอกลักษณ์เลยครับ"[10] รวมไปถึงการแต่งกายด้วยชุดม่อฮ่อมในการขับซอ ซึ่งสอดคล้องกับที่กิตติวัฒน์ กิ่งแก้ว ได้กล่าวถึงการแต่งกายในการขับซอว่า "การแต่งการของช่างซอฝ่ายชายจะสวมใส่เสื้อหม้อฮ่อม คอกลมผ่าอก และสะดอ (กางเกงหกดูก)"[11]

ทำนองซอพบว่ามีเอกลักษณ์พิเศษคือการเน้นคำ จะเน้นตามสำเนียงภาษาของภาคเหนือ และตัวที่เน้นมักอยู่ในจังหวะที่ตรงกับลูกตกของแต่ละห้องซึ่งในบางจุดที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษมักจะใส่กลวิธีพิเศษการซ้อนเสียงคล้ายลูกคอเข้าไปด้วย การใช้กลวิธีพิเศษการเอื้อนมีใน 2 กรณี คือใช้ในคำที่มีการใช้วรรณยุกต์ไม้ตรีและไม้จัตวาและใช้เพื่อเชื่อมคำระหว่างห้อง การใช้กลวิธีพิเศษมักถูกใช้ในเพลงรูปแบบดำเนินทำนองมากกว่าเพลงบังคับทาง การบรรจุคำเพลงในแบบของแม่ครูลำดวน ส่วนมากมักจะบรรจุ 2 คำ ต่อ 1 ห้อง เว้นแต่ในการด้นสดที่จำเป็นต้องใช้หลายคำซึ่งเป็นกรณีพิเศษ

ทำนองดนตรี จากการศึกษาเพลง*ดาดน่าน* เพลง*ลับแลง* เพลง*พม่าต๊ะโต่งเต่ง* เพลง*ดาดแพร่* และเพลง*จะปุเชียงกลาง* พบว่าการดำเนินทำนองของปินมีการบรรเลงคู่เสียงอยู่ 2 คู่เสียง ได้แก่

[9] Kamming Insarn, Interview (August 8, 2020).

[10] Pusit Yapanan, Interview (October 26, 2020).

[11] Kitiwat Kingkeaw, "The Saw Longnan of Lamduan Kampan" (Master's Thesis, Srinakharinwirot University 2010), 73. (in Thai)

คู่ 2 (คู่กระด้าง) และคู่ 4 (คู่กึ่งกระด้าง) โดยปินมีการดำเนินทำนองที่มีลักษณะเฉพาะคือการผันเสียงเป็นคู่ 8 เสียงโดและเสียงซอล พบว่าปินมีการใช้กลวิธีพิเศษน้อยครั้งมา และพบว่าสะล้อมีการใช้กลวิธีพิเศษหลายจุด ได้แก่ การพรมนิ้ว การขยี้ และการสะบัด ซึ่งพบว่าการพรมนิ้วเป็นกลวิธีของเครื่องดนตรีประเภทสีของไทย ดังที่ มนตรี ตราโมท กล่าวเรื่องการสีพรมนิ้ว ในแนวเดียวกันว่า “เป็นวิธีปฏิบัติอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีประเภทที่ใช้นิ้วบังคับเสียงสูงต่ำ (เช่นซอ) ในเมื่อทำนองเพลงตอนนั้นมีเสียงยาวพอสมควร...”[12] นับได้ว่า การบรรเลงสะล้อมีความงามขั้นวิจิตรอย่างดนตรีราชสำนัก

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้พบว่ามีเนื้อหาในงานวิจัยที่สามารถสานต่อความรู้และภูมิปัญญาล้านนาด้านการขับซอในสายทางของพ่อครูเมืองดี เทพประสิทธิ์ ได้คือเรื่องของแม่ครูคำมิ่ง อินสาร ผู้เป็นบุตรีของพ่อครูเมืองดี เทพประสิทธิ์ เป็นผู้ที่สืบทอดเจตนารมณ์และภูมิปัญญาของพ่อครูเมืองดี โดยตรง ซึ่งแม่ครูได้รับรางวัลเพชรราชภัฏ-เพชรล้านนา ปีพ.ศ. 2563 ที่ผ่านมา และผลงานรางวัลต่าง ๆ อีกมากมาย จึงควรค่าแก่การศึกษาเพื่อจะสืบเนื่องต่อไปในอนาคต

Bibliography

Chomsung, Rattasil. “WongSaloh Saw Pin of Master Arunsilp Daungmoon in Nan Province.” Master’s Thesis, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 2016. (in Thai)

Insarn, Kamming. The Artist. (Interviewee). August 8, 2020.

Kingkeaw, Kitiwat. “The Saw Longnan of Lamduan Kampan.” Master’s Thesis, Srinakharinwirot University 2010. (in Thai)

Suwannaphukham, Lamduan. *Kamsawsalohpin WannaSinphendinlanna*. Nakohn Pathom: Printing Silpakorn University, 2015. (in Thai)

————. The Artist. (Interviewee). July 27, 2018.

————. The Artist. (Interviewee). August 8, 2020.

Tramote, Montri. *Sapsangkeet.* Bangkok: Rongpimkarnsassana, 1988. (in Thai)

Yapanan, Pusit. The Artist. (Interviewee). October 26, 2020.

[12] Montri Tramote, *Sapsangkeet* (Bangkok: Rongpimkarnsassana, 1988), 18. (in Thai)

ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวง พระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง

The Folk Music Culture in Worship Ritual Construction of Phrathat Choengchum Worawihan and Phrathat Naraichengweng

สายันต์ บุญใบ*[1]
Sayan Boonbai*[1]

Abstract

The purposes of this research were to study about style of folk music culture, the appropriate options for guidelines and conservation of folk music culture in ritual construction of Phrathat Choengchum Worawihan and Phrathat Naraichengweng. The research participants 62 people. The research was action research consists of 4 stages and 2 rounds. The instruments used in this study were moderately scheduled formal interview, meeting minutes, focus group discussion form and observation form. The results revealed the following points. 1) The style of folk music culture in ritual construction should have the full composition of the music is the art of sound that derived from human effort to create sound in sound order, rhythm, melody, tone color, homophonic texture and forms by using a variety of sounds, including flipping, milling, hitting and blowing with the main vocals, Khaen, Phin, Pong Lang and Vode. 2) The best appropriate options for guidelines and conservation consisted of work shop, follow-up supervision and coaching. 3). There is a suitable tonal register and a joyful rhythm to motivate people to participate the dance in ritual circumstance. The structural melody base on original melody that was easy to recognize. Some parts of

* Corresponding author, email: sayanb101@hotmail.com

[1] รองศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร

[1] Associate Professor, Faculty of Humanities and Social Sciences, Sakon Nakhon Rajabhat University

Received: April 22, 2022 / Revised: September 27, 2022 / Accepted: September 28, 2022

the melody had been applied form the original pattern of Pu Thai traditional tune that the most people who participate in the worship service are familiar with.

Keywords: Folk Music Culture / Worship Ritual / Phrathat Choengchum Worawihan / Phrathat Naraichengweng

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง โดยมีกลุ่มผู้ร่วมวิจัยจำนวน 62 คน เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ 4 ขั้นตอน 2 วงรอบ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างระดับกลาง แบบบันทึกการประชุม แบบบันทึก การสนทนากลุ่ม และแบบสังเกต ผลการวิจัยพบว่า 1) ดนตรีพื้นบ้านควรมีองค์ประกอบของดนตรีที่ครบถ้วนด้วยเสียงที่เกิดจากการสร้างสรรค์เสียงให้อยู่ในระเบียบแบบแผนของเสียง จังหวะ ทำนอง สีสันของเสียง พื้นผิวของเสียง และคีตลักษณ์ โดยการใช้เสียงที่หลากหลายทั้งการดีด สี ตี และเป่า มีแคน พิณ โปงลาง และโหวดเป็นหลัก 2) ทางเลือกที่เหมาะสมในการส่งเสริมและอนุรักษ์ ประกอบด้วย การประชุมเชิงปฏิบัติการ การนิเทศติดตาม และการนิเทศแบบให้คำชี้แนะ และ 3) ได้บทเพลงมีระดับเสียงที่พอเหมาะ มีอัตราจังหวะปานกลาง มีความสม่ำเสมอเพื่อความสะดวกต่อการรำ ลักษณะของทำนองมีระดับเสียงที่ร้อยเรียงง่ายต่อการจดจำ ในลีลาที่มีความสนุกสนานเพลิดเพลินเพื่อเชิญชวนให้ผู้คนเข้าร่วมพิธีบวงสรวง บางช่วงของทำนองมีเค้าโครงจากลายเดิมคือลายภูไท ซึ่งเป็นท่วงทำนองที่คนส่วนใหญ่ที่เข้าร่วมในพิธีบวงสรวงมีความคุ้นเคย

คำสำคัญ: ดนตรีพื้นบ้าน / พิธีบวงสรวง / พระธาตุเชิงชุมวรวิหาร / พระธาตุนารายณ์เจงเวง

ที่มาและความสำคัญ

มนุษย์มีวัฒนธรรมแตกต่างกันไปเนื่องจากความแตกต่างทางสภาพแวดล้อม ยิ่งเมื่อมนุษย์มีความเจริญก้าวหน้าถึงขั้นที่รู้จักอยู่ร่วมกันเป็นสังคม เกิดเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีที่สอดคล้องตามวิถีชีวิตที่เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ และเมื่อมีแนวคิดทางปรัชญา ศาสนา หรือความเชื่อ

ซึ่งเป็นเครื่องควบคุมหรือจัดระเบียบในสังคมแล้วก็ยิ่งทำให้วัฒนธรรมแตกต่างกันไปมากยิ่งขึ้น นอกจากความจำเป็นทางกายเพื่อการดำเนินชีวิตแล้วมนุษย์ยังต้องการเครื่องจรรโลงใจด้วย ดนตรีจึงมีบทบาทสำคัญทั้งทางด้านความเชื่อและความบันเทิง ทั้งส่วนตัวและส่วนรวม ดนตรีเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคม เป็นปรากฏการณ์ที่สามารถพบได้ในทุกวัฒนธรรมซึ่งกำเนิดมาพร้อมกับวิวัฒนาการความเป็นมาของมนุษย์ ดนตรีจึงเป็นศาสตร์และศิลป์ที่เก่าแก่แขนงหนึ่งที่สามารถบอกเล่าเรื่องราวของยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน การทำความเข้าใจโดยการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีก็ย่อมเท่ากับเป็นการศึกษาเรื่องราวของมนุษย์กับสังคมและวัฒนธรรมไปพร้อม ๆ กัน และเนื่องจากดนตรีเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่อาศัยสภาพแวดล้อมเป็นแรงผลักดันเบื้องต้น ลักษณะของความเป็นดนตรีจึงแตกต่างกันไปตามสภาพของสังคมและวัฒนธรรม ส่งผลให้ดนตรีของแต่ละท้องถิ่นแต่ละวัฒนธรรมมีเอกลักษณ์เฉพาะตนและมีความแตกต่างกันออกไปตามสภาพแวดล้อมและความคิดสร้างสรรค์ของภูมิปัญญาชาวบ้าน ซึ่งแนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีเกิดจากการปรับตัวและสนองตอบต่อการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจนถึงจุดพอดีของคนในชุมชนในการสร้างสมองค์ความรู้และประสบการณ์ที่เกิดเป็นภูมิปัญญาชาวบ้าน รวมถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง[2]

ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีและเพลงที่ปรากฏอยู่ในแต่ละท้องถิ่นของแต่ละกลุ่มชน ชุมชน และภูมิภาค ซึ่งสาระของดนตรีพื้นบ้านจะแสดงถึงภูมิปัญญาเฉพาะท้องถิ่นนั้น ๆ ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น และยึดถือปฏิบัติพัฒนาสืบทอดต่อกันมาจนเป็นที่ยอมรับร่วมกันในกลุ่มสังคมและวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยดนตรีพื้นบ้านมีส่วนช่วยสร้างเสริมความเข้มแข็งของชาวบ้านในชุมชนทางด้านจิตใจ ขนบธรรมเนียมประเพณี และระบบสังคมของชุมชน

ศิลปวัฒนธรรมอันแสดงออกถึงภูมิปัญญาของมนุษย์ในการรังสรรค์สิ่งอันเป็นมรดกของชาติที่ทรงคุณค่าที่ตอบสนองต่ออารมณ์และเป็นการบ่งบอกให้เห็นถึงเชื้อชาติหรือเผ่าพันธุ์ ขนบธรรมเนียมประเพณีแต่ละท้องถิ่น ซึ่งมนุษย์ได้นำดนตรีมาใช้ประโยชน์มากมายทั้งในด้านสร้างความบันเทิงและด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อ โดยเกิดจากภูมิปัญญาของชาวอีสานที่นำเครื่อง

[2] Sayan Boonbai, “Music Therapy for the Elderly,” Research Report (Sakon Nakhon: Sakon Nakhon Rajabhat University, 2017), 1. (in Thai)

ดนตรีพื้นบ้านแต่ละท้องถิ่นที่ไม่เหมือนกันและได้มีการนำมารวมวงกันเกิดขึ้น และยังมีการแบ่งเป็นประเภทของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็น 4 ประเภท คือ ดีด สี ตี และเป่า[3]

วัดพระธาตุเชิงชุมวรวิหารสร้างขึ้นเมื่อใดไม่ปรากฏหลักฐานชัดแต่นับเป็นปูชนียสถานสำคัญคู่บ้านคู่เมืองสกลนครมาแต่โบราณ ภายในวิหารใกล้พระธาตุเชิงชุมเป็นที่ประดิษฐานหลวงพ่อองค์แสนอันศักดิ์สิทธิ์เป็นที่เคารพนับถือและเป็นศูนย์รวมจิตใจของพุทธศาสนิกชนในจังหวัดสกลนคร แต่แรกเริ่มพระธาตุเชิงชุมคงเป็นปราสาทหินทรายศิลปะสมัยขอม ภายในกรอบประตูทางเข้าอุโมงค์ด้านขวามือมีจารึกพระธาตุเชิงชุมอักษรขอมโบราณราวพุทธศตวรรษที่ 16 องค์พระธาตุในปัจจุบันเป็นศิลปะล้านช้าง เนื่องจากช่วงที่อิทธิพลของอาณาจักรล้านช้างแผ่เข้ามาบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยราวพุทธศตวรรษที่ 19 และได้มีการบูรณะองค์พระธาตุขึ้นมาใหม่ ภายในพระวิหารประดิษฐานหลวงพ่อพระองค์แสน เป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย ศิลปะเชียงแสน เป็นพระพุทธรูปคู่บ้านคู่เมืองของชาวสกลนคร เชื่อกันว่าอานิสงส์ในการนมัสการพระธาตุเชิงชุมนั้นจะก่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลสูงสุดแก่ตนเองและครอบครัวให้มีความเจริญรุ่งเรืองแคล้วคลาดปราศจากอันตราย รวมไปถึงการนมัสการหลวงพ่อพระองค์แสนที่เชื่อกันว่าให้พรในด้านโชคลาภให้มีเงินทองนับหมื่นนับแสนมีความมั่งมีศรีสุขในชีวิต ในทุกวันจะมีประชาชนไปบูชากราบไหว้พระธาตุเชิงชุมและหลวงพ่อองค์แสนเป็นจำนวนมากพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารมีขึ้นระหว่างวันขึ้น 8 ค่ำ ถึง 15 ค่ำเดือนยี่ของทุกปี (กำหนดตามจันทรคติ) โดยชาวชุมชนจะแต่งกายประจำเผ่าพื้นเมืองคือเผ่าภูไทจำนวนหลายพันคน ร่วมฟ้อนรำบวงสรวงอย่างสวยงามตระการตาเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมืองที่มีอายุนับพันปี พุทธศาสนิกชนต่างเดินทางมาร่วมฟังธรรมและสักการะองค์พระธาตุอย่างล้นหลามเพื่อความเป็นสิริมงคล

ส่วนวัดพระธาตุนารายณ์เจงเวงนั้นเป็นสถานที่ตั้งพระธาตุนารายณ์เจงเวง อยู่ห่างจากตัวเมืองประมาณ 6 กิโลเมตรตามถนนสายสกลนคร-อุดรธานี ตำบลธาตุเชิงชุม อำเภอเมืองสกลนคร จังหวัดสกลนคร สร้างขึ้นพร้อมกันกับ “พระธาตุนารายณ์เจงเวง” หรือ “อรดีมายานารายณ์เจงเวง” โดยชื่อนี้ตั้งชื่อตามผู้สร้างโดยกลุ่มสตรีของพระนางนาเวงแห่งเมืองหนองหานหลวงที่มีการแข่งขันกับ

[3] Phiphob Pinkaew, Teaching Document *E-san Folk Music Practice* Course (MS00232) (Udon Thani: Faculty of Humanities and Social Sciences, Udon Thani Rajabhat University, 2017), 13. (in Thai)

กลุ่มบุรุษชาวเมืองหนองหานน้อยเพื่อรอรับพระมหากัสสปะเถระ ซึ่งนำพระอุรังคธาตุไปบรรจุยังดอยภูกำพร้า โดยตกลงกันว่าหากฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดสามารถสร้างพระธาตุเจดีย์ใหญ่เสร็จก่อนดาวเพ็กขึ้นฝ่ายนั้นจะเป็นผู้ชนะ[4]

วงดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นการประสมวงแบบอิสระ ประสมวงตามความสะดวกและความเหมาะสม การบรรเลงไม่มีรูปแบบที่แน่นอนตายตัว เป็นดนตรีและเพลงที่ปรากฏอยู่ในแต่ละท้องถิ่น สาระของดนตรีพื้นบ้านจะแสดงถึงภูมิปัญญาเฉพาะท้องถิ่นนั้น ๆ ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น และยึดถือปฏิบัติพัฒนาสืบทอดต่อกันมาจนเป็นที่ยอมรับร่วมกันในชุมชนและวัฒนธรรมนั้น ๆ เป็นศิลปวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมานาน มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัวโดยเกิดจากภูมิปัญญา เพื่อบรรเลงประกอบการรำในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง โดยชาวชุมชนมีการแต่งกายประจำเผ่าพื้นเมืองคือเผ่าภูไทจำนวนหลายพันคน ร่วมฟ้อนรำบวงสรวงอย่างสวยงามตระการตาเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมืองที่มีอายุนับพันปี พุทธศาสนิกชนต่างเดินทางมาร่วมฟังธรรมและสักการะองค์พระธาตุอย่างล้นหลามเพื่อความเป็นสิริมงคล

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ เป็นการวิจัยประยุกต์ประเภทหนึ่งที่ได้รับการพัฒนามาจากแนวคิดความเชื่อสำคัญที่ว่าการแสวงหาหรือสรรค์สร้าง และใช้ความรู้เชิงปฏิบัติการเพื่อแก้ไขปัญหา หรือพัฒนาชุมชนหรือสังคม โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานของการมีส่วนร่วม แนวคิดและหลักการสำคัญของการออกแบบคือการยึดสภาพของบริบทที่ต้องการพัฒนาเป็นศูนย์กลางของการออกแบบ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง และดนตรีในมิติของการบูชาพระธาตุอีสานต่อไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุม-วรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง

2. เพื่อศึกษาทางเลือกที่เหมาะสมในการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง

3. เพื่อศึกษาประสิทธิผลการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุ-เชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง

[4] The Ministry of Culture, “Phra That Narai Cheng Weng,” accessed on December 29, 2015, https://www.m-culture.go.th/travel/ewt_news. php?nid=281&filename=index Ministry of Culture. (in Thai)

ขอบเขตในการวิจัย

1. กลุ่มเป้าหมายในการวิจัย แบ่งเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1.1 กลุ่มผู้ร่วมวิจัยจำนวน 62 คน ได้แก่

1.1.1 ผู้วิจัย เป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร

1.1.2 ผู้ร่วมวิจัยจำนวน 61 คน โดยเป็นนักศึกษาสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนครจำนวนทั้งหมด ได้แก่ นักศึกษาชั้นปีที่ 1 จำนวน 22 คน ชั้นปีที่ 2 จำนวน 15 คน ชั้นปีที่ 3 จำนวน 6 คน และชั้นปีที่ 4 จำนวน 18 คน

1.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลจำนวน 52 คน ได้แก่

1.2.1 อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนครจำนวน 4 คน โดยเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีที่เหลือทั้งหมดนอกจากผู้วิจัย ได้มาโดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง และด้วยความสมัครใจ

1.2.2 ผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรี ผู้นำชุมชน หรือผู้ที่เคยเข้าร่วมในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารหรือพระธาตุนารายณ์เจงเวงจำนวน 23 คน ได้มาโดยวิธีการเลือกแบบก้อนหิมะ (Snowball sampling)

1.2.3 ตัวแทนผู้ร่วมวิจัยจำนวน 25 คน โดยเป็นนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีชั้นปีที่ 1 จำนวน 7 คน (เก่ง 2 คน ปานกลาง 3 คน และอ่อน 2 คน) ชั้นปีที่ 2 จำนวน 7 คน (เก่ง 2 คน ปานกลาง 3 คน และอ่อน 2 คน) ชั้นปีที่ 3 จำนวน 4 คน (เก่ง 1 คน ปานกลาง 2 คน และอ่อน 1 คน) และชั้นปีที่ 4 จำนวน 7 คน (เก่ง 2 คน ปานกลาง 3 คน และอ่อน 2 คน) ได้มาโดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา ได้แก่ เครื่องดนตรี รูปแบบดนตรี และท่วงทำนอง

3. ขอบเขตด้านระยะเวลา ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย 12 เดือน

4. ขอบเขตด้านระเบียบวิธีวิจัย เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action research: AR) 4 ขั้นตอน ประกอบด้วย การวางแผน (Planning) การปฏิบัติการ (Action) การสังเกตการณ์ (Observation) และการสะท้อนกลับ (Reflection) 2 วงรอบ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ประโยชน์ในเชิงวิชาการ

1.1 ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง

1.2 ส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง

1.3 ได้คู่มือดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง และหนังสือ “ดนตรีพื้นบ้านในมิติของการบูชาพระธาตุอีสาน”

2. ประโยชน์ในเชิงนโยบาย/การบริหาร

2.1 นำไปกำหนดนโยบายเพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริม และพัฒนาวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเพื่อประยุกต์ใช้ในโอกาสต่าง ๆ

2.2 นำไปกำหนดนโยบายเพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริม และพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมเพื่อประยุกต์ใช้ในโอกาสต่าง ๆ

3. ประโยชน์ในเชิงสาธารณะ

3.1 เพื่อสร้างความไพเราะและความสนุกสนานเพลิดเพลินให้แก่ผู้ฟัง โดยการนำเอาผลการพัฒนามาประยุกต์ใช้อย่างเป็นกระบวนการ ทั้งยังเป็นการฟื้นฟูสภาพจิตใจและร่างกายให้ดำเนินชีวิตได้อย่างสงบสุข

3.2 ได้ตัวแบบวงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่ผ่านการพัฒนาอย่างเป็นกระบวนการ เพื่อการส่งเสริมและสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมที่ยั่งยืน

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ 4 ขั้นตอน ตามแนวคิดของ Kemmis & McTaggart (1988)[5] ประกอบด้วย การวางแผน การปฏิบัติการ การสังเกตการณ์ และการสะท้อนกลับ 2 วงรอบ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

[5] Ong-ard Naiyapat, Research Design: Quantitative, Qualitative and Combined Methods (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008), 301-303. (in Thai)

1. การวางแผน

เพื่อศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบดนตรีพื้นบ้าน และศึกษาทางเลือกที่เหมาะสมในการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง ด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลจำนวน 52 คน ประกอบด้วย 1) อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีจำนวน 4 คน โดยเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีที่เหลือทั้งหมดนอกจากผู้วิจัยได้มาโดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง และด้วยความสมัครใจ 2) ผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรี ผู้นำชุมชน หรือผู้ที่เคยเข้าร่วมในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงจำนวน 23 ได้มาโดยวิธีการเลือกแบบก้อนหิมะ และ 3) ตัวแทนผู้ร่วมวิจัยจำนวน 25 คน โดยเป็นนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีชั้นปีที่ 1 จำนวน 7 คน ชั้นปีที่ 2 จำนวน 7 คน ชั้นปีที่ 3 จำนวน 4 คน และชั้นปีที่ 4 จำนวน 7 คน ได้มาโดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง

ประชุมกลุ่มผู้ให้ข้อมูลจำนวน 52 คน เพื่อระดมความคิดเห็นเกี่ยวกับองค์ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง เพื่อให้ได้ความถูกต้อง ความเหมาะสม และความเป็นไปได้ขององค์ความรู้ดังกล่าว

สนทนากลุ่มผู้ให้ข้อมูลจำนวน 27 คน ประกอบด้วย อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีจำนวน 4 คน และผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรี ผู้นำชุมชน หรือผู้ที่เคยเข้าร่วมในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารหรือพระธาตุนารายณ์เจงเวงจำนวน 23 คน ในประเด็นเกี่ยวกับองค์ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบดนตรีพื้นบ้าน และทางเลือกที่เหมาะสมในการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง

2. การปฏิบัติการ

เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุ-นารายณ์เจงเวงโดย 2 ทางเลือก ได้แก่ 1) การประชุมเชิงปฏิบัติการผู้ร่วมวิจัยจำนวน 61 คน โดยเป็นนักศึกษาสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนครจำนวนทั้งหมด เรื่อง ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์-เจงเวง เนื้อหาในการประชุมเชิงปฏิบัติการ ได้แก่ เครื่องดนตรี รูปแบบดนตรี และท่วงทำนอง ใช้เวลาในการประชุมเชิงปฏิบัติการ 15 วัน โดยวิทยากรที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีพื้นบ้านเป็นอย่างดีจำนวน 10 ท่าน และ 2) การนิเทศติดตามผู้ร่วมวิจัยจำนวน 61 คน ด้วยการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลที่เป็นวิทยากรในการประชุมเชิงปฏิบัติการ และสัมภาษณ์ตัวแทนผู้ร่วมวิจัย

3. การสังเกตการณ์

เพื่อติดตามผลการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงตาม 2 ทางเลือก ได้แก่ 1) การประชุมเชิงปฏิบัติการ และ 2) การนิเทศติดตาม โดยการประมวลความคิดเห็นจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลและตัวแทนผู้ร่วม-วิจัย และสังเกตผู้ร่วมวิจัย

4. การสะท้อนกลับ

เพื่อสะท้อนกลับผลการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงว่าการปฏิบัติการตามทางเลือกที่เหมาะสมที่วางแผนไว้ การ-ใคร่ครวญเกี่ยวกับปัจจัยสนับสนุนและปัจจัยขัดขวางการการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง รวมทั้งเป็นประเด็นปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของโครงการวิจัยหรือไม่

การวิจัยเชิงปฏิบัติการในวงรอบที่ 2

เพื่อการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงดังกล่าวให้มีประสิทธิผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยจึงสมควรมีการปฏิบัติการในวงรอบที่ 2 ประกอบด้วย 1) การวางแผน เพื่อให้ผู้ร่วมวิจัยมีความรู้ความเข้าใจในประโยคเพลงของท่วงทำนอง ขั้นคู่เสียงกลมกล่อมหรือกลมกลืนและขั้นคู่เสียงกระด้าง ตลอดจนการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองที่สวยงาม เรียงร้อยหรือเรียบเรียงขึ้นอย่างสละสลวย สอดประสานกันทั้งท่วงทำนองและจังหวะไปพร้อม ๆ กัน กลมกล่อมหรือกลมกลืนฟังแล้วรื่นหูไม่กระด้าง เป็นบทเพลงที่น่าจดจำและประทับใจ ทำให้เกิดความไพเราะและสร้างความเพลิดเพลินให้แก่ผู้ฟัง 2) การ-ปฏิบัติการ เป็นการใช้ทางเลือกที่เหมาะสมในลักษณะการนิเทศแบบให้คำชี้แนะ ผู้ร่วมวิจัยจำนวน 61 คน โดยได้ทำการนิเทศแบบให้คำชี้แนะผู้ร่วมวิจัย ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้นิเทศแบบให้คำชี้แนะด้วยตนเอง 3) การสังเกตการณ์ เพื่อติดตามผลการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงตามทางเลือกที่เหมาะสมในลักษณะการนิเทศแบบให้คำชี้แนะ โดยการประมวลความคิดเห็นจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลและตัวแทนผู้ร่วมวิจัย และสังเกตผู้ร่วมวิจัย และ 4) การสะท้อนกลับ เป็นการประมวลความคิดเห็นจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลและผู้ร่วมวิจัย การสังเกตอย่างครุ่นคิดไตร่ตรองในเชิงวิพากษ์ถึงผลการปฏิบัติการตามทางเลือกที่วางแผนไว้ ตลอดจนการใคร่ครวญเกี่ยวกับปัจจัยสนับสนุนและปัจจัยขัดขวางการการส่งเสริมและ

อนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง รวมทั้งเป็นประเด็นปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเพื่อนำเสนอและเผยแพร่ในแวดวงวิชาการต่อไป

สรุปผลการวิจัย

1. การศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง พบว่า รูปแบบดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงควรมีองค์ประกอบของดนตรีที่ครบถ้วนด้วยเสียงที่เกิดจากการสร้างสรรค์เสียงให้อยู่ในระเบียบแบบแผนของเสียง (Tone) จังหวะ (Time) ทำนอง (Melody) สีสันของเสียง (Tone color) พื้นผิวของเสียง (Texture) และคีตลักษณ์ (Forms) โดยการใช้เสียงที่หลากหลายทั้งการดีด สี ตี และเป่า เครื่องดนตรีที่ร่วมสร้างสรรค์รูปแบบดนตรีในพิธีบวงสรวงเป็นดนตรีพื้นบ้านอีสานโดยมีแคน พิณ โปงลาง และโหวดเป็นหลัก มีระดับเสียงที่พอเหมาะ ในอัตราจังหวะปานกลางคือไม่เร็วหรือช้าจนเกินไป จังหวะสม่ำเสมอ ลักษณะของท่วงทำนองมีระดับเสียงที่ร้อยเรียง ในลีลาที่มีความสนุกสนานเพลิดเพลิน เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic texture) คือไม่มีเสียงประสาน พื้นผิวเสียงในลักษณะนี้ถือเป็นรูปแบบการใช้แนวเสียงของดนตรีในยุคแรก ๆ ของดนตรีในทุกวัฒนธรรม มีคีตลักษณ์หรือรูปแบบที่ชัดเจน เป็นดนตรีมีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อนทั้งด้านจังหวะ ทำนองเพลง ภาษาทางดนตรีและวิธีการบรรเลง คนในชุมชนสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้ทั้งเพื่อความบันเทิงหรือเพื่อร่วมกิจกรรมที่เป็นพิธีกรรมตามความเชื่อ และมีการสืบทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมได้ง่าย

2. ทางเลือกที่เหมาะสมในการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง ประกอบด้วย 1) การประชุมเชิงปฏิบัติการ เป็นกระบวนการที่เปิดโอกาสให้ทุกคนที่เข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นหรือแลกเปลี่ยนประสบการณ์โดยมีผู้เชี่ยวชาญหรือผู้มีประสบการณ์เป็นผู้แนะนำหรือช่วยเหลือ 2) การนิเทศติดตาม เป็นการปฏิบัติงานระหว่างผู้นิเทศและผู้ถูกนิเทศ มีวัตถุประสงค์หรือเป้าหมายเพื่อตรวจสอบ ติดตาม แนะนำหรือช่วยเหลือ และ 3) การนิเทศแบบให้คำชี้แนะ เป็นการปฏิบัติงานระหว่างผู้นิเทศและผู้ถูกนิเทศ มีวัตถุประสงค์หรือเป้าหมายเพื่อให้คำแนะนำ ปรึกษาหารือช่วยเหลืออย่างใกล้ชิดและต่อเนื่องในการแก้ไขปัญหา ปรับปรุงหรือพัฒนาเพื่อให้การส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงดังกล่าวมีประสิทธิผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

3. การศึกษาประสิทธิผลการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวง พบว่า รูปแบบดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงมีองค์ประกอบของดนตรีที่ครบถ้วนทั้งเสียง จังหวะ ทำนอง สีสันของเสียง พื้นผิวของเสียง และคีตลักษณ์ มีการใช้เสียงจากวิธีการที่หลากหลายทั้งการดีด สี ตี และเป่า เครื่องดนตรีที่ร่วมสร้างสรรค์รูปแบบดนตรีหรือท่วงทำนองที่ใช้ในพิธีบวงสรวงเป็นดนตรีพื้นบ้าน โดยมีเครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนองประกอบด้วยแคน พิณ โปงลาง และโหวดเป็นหลัก ร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ เช่น กลอง ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น มีระดับเสียงที่พอเหมาะในอัตราจังหวะปานกลางโดยไม่เร็วหรือช้าจนเกินไปสามารถรำได้ทั้งเด็กจนถึงผู้สูงอายุ จังหวะมีความสม่ำเสมอเพื่อความสะดวกต่อการรำ ลักษณะของท่วงทำนองมีระดับเสียงที่ร้อยเรียงง่ายต่อการจดจำในลีลาที่มีความสนุกสนานเพลิดเพลินเพื่อเชิญชวนให้ผู้คนเข้าร่วมพิธีบวงสรวง รูปแบบดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงบางช่วงของท่วงทำนองมีโครงสร้างหรือรูปแบบจากลายเดิมคือลายภูไท เป็นลายที่คนส่วนใหญ่ที่เข้าร่วมในพิธีบวงสรวงมีความคุ้นเคยในระดับเสียงและในท่วงทำนอง ซึ่งท่วงทำนองมีส่วนสำคัญในการสร้างความประทับใจและจดจำ

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ผลการวิจัยพบว่าดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงเป็นศิลปะของเสียงที่เกิดจากความพากเพียรของมนุษย์ในการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบของเสียง จังหวะ ทำนอง สีสันของเสียง พื้นผิวของเสียง และคีตลักษณ์ โดยการใช้เสียงที่หลากหลายทั้งดีด สี ตี และเป่า เครื่องดนตรีที่ร่วมสร้างสรรค์รูปแบบดนตรีหรือท่วงทำนองที่ใช้ในพิธีบวงสรวงเป็นดนตรีพื้นบ้านโดยมีแคน พิณ โปงลาง โหวดเป็นหลัก มีท่วงทำนองที่มีระดับเสียงร้อยเรียงง่ายต่อการจดจำ ระดับเสียงที่พอเหมาะ จังหวะที่สนุกสนาน ในอัตราจังหวะที่ไม่เร็วหรือช้าจนเกินไป เป็นดนตรีมีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อนทั้งด้านทำนอง จังหวะ ภาษาทางดนตรีและวิธีการบรรเลง คนในชุมชนสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้ทั้งเพื่อความบันเทิงหรือเพื่อร่วมกิจกรรมที่เป็นพิธีกรรมตามความเชื่อ จึงควรให้มีการสืบทอดเพื่อเป็นมรดกทางวัฒนธรรม และควรมีการส่งเสริมอนุรักษ์และพัฒนาเพื่อการประยุกต์ใช้ในโอกาสอื่น ๆ ต่อไป

2. ผลการวิจัยพบว่าลายภูไทเป็นศิลปะการเรียบเรียงเสียงที่สำคัญ สอดประสานกันทั้งความซับซ้อนของท่วงทำนองและจังหวะไปพร้อม ๆ กัน ที่นักประพันธ์ได้ประพันธ์ เรียงร้อย หรือเรียบ

เรียงขึ้นเพื่อการบรรเลงดนตรีเพียงอย่างเดียว ทำให้เกิดความไพเราะและสร้างความเพลิดเพลินให้แก่ผู้ฟังซึ่งถือเป็นสุดยอดของการบรรเลง เป็นความมหัศจรรย์ที่บรรพชนในอดีตได้ร้อยเรียงขึ้นไว้เป็นวิถีปฏิบัติสำหรับแสดงศักยภาพของลายแคนให้สืบเนื่องต่อไป จึงควรมีการส่งเสริม อนุรักษ์และพัฒนาลายภูไทเพื่อการประยุกต์ใช้ในโอกาสอื่น ๆ ต่อไป

3. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป ผลการวิจัยพบว่าการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงพระธาตุเชิงชุมวรวิหารและพระธาตุนารายณ์เจงเวงมีประสิทธิผล จึงควรนำดนตรีพื้นบ้านในพิธีบวงสรวงนี้ไปขยายผล ทดลอง หรือพัฒนาต่อในชุมชน หรือกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ และควรนำแนวคิดนี้ไปใช้ในการพัฒนาดนตรีพื้นบ้านในกลุ่มวัฒนธรรมอื่นในประเทศไทย เช่น ในภาคเหนือ ภาคกลาง หรือภาคใต้ต่อไป

.

Bibliography

Boonbai, Sayan. “Music Therapy for the Elderly.” Research Report. Sakon Nakhon: Sakon Nakhon Rajabhat University, 2017. (in Thai)

Naiyapat, Ong-ard. *Research Design: Quantitative, Qualitative and Combined Methods*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008. (in Thai)

Pinkaew, Phiphob. *Teaching Document E-san Folk Music Practice Course* (MS00232). Udon Thani: Udon Thani Rajabhat University, 2017. (in Thai)

The Ministry of Culture. “Phra That Narai Cheng Weng.” Accessed December 29, 2015. https://www.m-culture.go.th/travel/ewt_news.php?nid=281&filename=index Ministry of Culture. (in Thai)

“ล้านนาสวีท” สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล

“Lanna Suite” for Flexible Ensemble

อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล*[1]
Adiwach Panapongpaisarn*[1]

Abstract

“*Lanna suite*” is a suite for the flexible ensemble band. The objectives are to create the compositions with Lanna folk melodies as materials for the flexible ensemble band and to disseminate the creative works in the form of flexible ensemble band.

Music composition “*Lanna suite*” has the structure as a musical form of a suite consisting of 8 movements and is approximately 45 minutes in length. This composition uses Lanna folk melodies as materials combined with western composition techniques. Each of the eight sections in this composition has a different form and style depending on which song it is a part of. The accent of Lanna folk music is included into the primary melody, secondary melody, harmonics, patterns, and style in order to provide audience with a diversity of tastes while preserving the Lanna music's uniqueness.

The composition has a total of 6 parts, along with 3 percussion parts. The percussion is an optional part, which can be chosen whether to play or not. If there are only few kinds of percussion instruments, which may not be complete as required

* Corresponding author, email: adiwach@gmail.com

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ โปรแกรมวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

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

Received: August 22, 2022 / Revised: November 17, 2022 / Accepted: November 18, 2022

by the song, it can still be possible to be played. However, if playing percussion style, it will make the song more vivid.

Keywords: Lanna Suite / Flexible Ensemble / Composition

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง *"ล้านนาสวีท"* เป็นบทเพลงสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลในรูปแบบเพลงชุด มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่มีทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาเป็นวัตถุดิบสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล และเพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล บทประพันธ์เพลงนี้ประกอบไปด้วย 8 ท่อนเพลง ความยาวประมาณ 45 นาที การประพันธ์เพลงนี้ใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาเป็นวัตถุดิบผสมผสานกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรีตะวันตกที่หลากหลาย โดยทั้ง 8 ท่อนเพลงมีรูปแบบและลีลาของแต่ละบทประพันธ์เพลงที่มีความแตกต่างกัน และมีการสอดสำเนียงของดนตรีพื้นบ้านล้านนาผ่านทำนองหลัก ทำนองรอง เสียงประสาน รูปแบบและลีลาจังหวะ เพื่อให้ผู้ฟังได้อรรถรสที่หลากหลายซึ่งคงไว้ด้วยเอกลักษณ์ทางดนตรีล้านนา

บทประพันธ์เพลงนี้มีลักษณะเป็นวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลแบบแนวเสียง 6 แนวเสียงหลักร่วมกับแนวเครื่องกระทบ 3 แนวเสียง โดยแนวเครื่องกระทบเป็นแนวเสียงทางเลือก ซึ่งสามารถเลือกที่จะบรรเลงหรือไม่ก็ได้ หรือหากมีเครื่องกระทบเพียงบางชนิดซึ่งอาจไม่ครบถ้วนตามที่กำหนดในบทเพลง ก็ยังคงสามารถบรรเลงบทเพลงนี้ได้ ทั้งนี้หากทำการบรรเลงแนวเครื่องกระทบนั้นจะทำให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้น

คำสำคัญ: ล้านนาสวีท / เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล / การประพันธ์เพลง

บทนำ

วงดุริยางค์เครื่องลม (Wind Band) เป็นวงดนตรีที่มีเครื่องลมเป็นสำคัญ ประกอบไปด้วยการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมและเครื่องกระทบ ได้แก่ เครื่องลมไม้ เครื่องทองเหลือง และเครื่องกระทบ วงดนตรีประเภทดังกล่าว จัดได้ว่าเป็นที่นิยมมากในโรงเรียน

ระดับมัธยมศึกษา โดยมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงร่วมกับกิจกรรมของโรงเรียนและกิจกรรมรับใช้ชุมชนในงานพิธีการสำคัญต่าง ๆ ของโรงเรียน ซึ่งวงดุริยางค์เครื่องลม สามารถบรรเลงบทเพลงได้หลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นเพลงมาร์ช เพลงสมัยนิยม เพลงคลาสสิกยุคต่าง ๆ และบทเพลงประเภทอื่น ๆ ที่นำมาดัดแปลงให้สามารถบรรเลงได้

ปัจจุบันวงดุริยางค์เครื่องลมมีจำนวนผู้บรรเลงในหลากหลายขนาดตั้งแต่จำนวนนักดนตรี 5 คน จนถึง 70 คนหรือมากกว่านั้น ด้วยจำนวนผู้บรรเลงที่หลากหลายตามประเภทของการนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ส่งผลต่อบทเพลงที่จะต้องมีการปรับเปลี่ยนไปตามรูปแบบและจำนวนของผู้บรรเลงตามไปด้วย แต่ในปัจจุบันรูปแบบของบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมจะเป็นบทเพลงที่ประกอบไปด้วยแนวเสียงของเครื่องดนตรีจำนวนมากและเหมาะสำหรับวงขนาดใหญ่ ซึ่งทำให้วงที่มีขนาดเล็กที่มีผู้บรรเลงจำนวนน้อยและมีเครื่องดนตรีในวงไม่ครบทุกแนวเสียงตามบทเพลงที่กำหนดมาให้ จึงทำการบรรเลงบทเพลงออกมาขาดความสมบูรณ์ทั้งสีสันของเสียง และวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงในบทเพลงนั้น ๆ

บทเพลงสำหรับเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลเป็นนวัตกรรมการเรียบเรียงบทเพลงที่ถูกออกแบบขึ้นเพื่อแก้ปัญหาด้านความเหมาะสมในการบรรเลงตามแนวเสียงของเครื่องดนตรีในวง ซึ่งบทเพลงประกอบไปด้วย 3-8 แนวเสียง ซึ่งจะให้ความยืดหยุ่นและความเป็นอิสระต่อผู้ประพันธ์และผู้อำนวยเพลงในการเลือกกำหนดแนวเสียงให้ในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีด้วยตนเองตามความ-เหมาะสม

จากลักษณะบทเพลงประเภทเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลดังที่กล่าวมาแล้ว ทั้งนี้ในประเทศไทยบทเพลงประเภทเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล ยังไม่ค่อยเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในประเทศไทยมากนัก ถึงแม้ว่าจะมีนักประพันธ์เพลงชาวไทยหลายท่านที่มีผลงานการประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมไว้มากมาย อาทิ วานิช โปตะวนิช กิตติ เครือมณี และจิณณวัตร มั่นทรัพย์ เป็นต้น ซึ่งมีการนำทำนองไทยและบทเพลงพื้นบ้านมาเป็นวัตถุดิบในการประยุกต์และผสมผสานจนเป็นบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม แต่รูปแบบของบทเพลงก็จะตอบโจทย์สำหรับวงขนาดใหญ่ที่มีการประพันธ์และเรียบเรียงแบบกำหนดแนวเสียงเครื่องดนตรีทั้งสิ้น ด้วยตัวรูปแบบบทเพลงที่กำหนดแนวเสียงและเป็นวงขนาดใหญ่ จึงทำให้วงดุริยางค์เครื่องลมขนาดเล็กไม่สามารถเข้าถึงบทเพลงที่มีคุณค่าและไพเราะเหล่านั้นได้อย่างทั่วถึงและเท่าเทียม ดังนั้นบทเพลงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล จึงเป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่จะเป็นบทเพลงที่ตอบโจทย์ต่อการบรรเลงบทเพลงได้ทุกวงโดยอย่างเป็นอิสระและทุกวงสามารถเข้าถึงบทประพันธ์เพลงที่มีคุณภาพได้โดยเฉพาะบทเพลง

ที่มาจากนักประพันธ์เพลงชาวไทย และการใช้ท่วงทำนองเพลงไทยและเพลงพื้นบ้านมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

การนำทำนองบทเพลงไทยและบทเพลงพื้นบ้านมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษานั้น เพื่อต้องการให้ผู้บรรเลงซึ่งเป็นนักเรียนในสถานศึกษาได้เรียนรู้และเห็นคุณค่าของการบรรเลงและการฟังบทเพลงไทยพื้นบ้านผ่านการฝึกฝนทักษะทางดนตรีควบคู่กันไป เนื่องจากเพลงพื้นบ้านเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีอยู่อย่างแพร่หลายและถ่ายทอดสืบต่อกันมาอย่างยาวนานในสังคมไทย[2] และเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อ คติ สภาพสังคม วิถีชีวิตความเป็นอยู่ การดำรงชีวิตของผู้คนในถิ่นนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี ดนตรีพื้นบ้านปรากฏอยู่ทุกพื้นที่ของประเทศไทย แต่มีความแตกต่างกันไปบ้างตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่น[3]

พื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย มีประชากรในพื้นที่ส่วนใหญ่เป็นคนไทยวนหรือที่เรียกกันทั่วไปว่า คนเมือง มีภาษาที่ใช้เป็นภาษาท้องถิ่นเรียกภาษาล้านนา มีวัฒนธรรมด้านดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เรียกว่า ดนตรีพื้นบ้านล้านนา ดนตรีพื้นบ้านล้านนาถือเป็นส่วนสำคัญและมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตการดำเนินชีวิตของคนเมืองสามารถบรรเลงได้ทุกเทศกาล ไม่ได้มีข้อจำกัดเพียงเทศกาลหนึ่งเทศกาลใด[4]

จากคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านล้านนาดังกล่าว จึงทำให้เห็นว่าควรเป็นบทเพลงที่ควรได้รับการเผยแพร่และเข้าถึงเยาวชนในสถานศึกษาได้เรียนรู้ สัมผัส และเห็นคุณค่าของบทเพลงพื้นบ้านล้านนาอย่างแท้จริง จึงเป็นเหตุผลให้ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงสำหรับเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลที่ใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์ปรารถนาให้บทประพันธ์นี้สร้างโอกาสให้วงดนตรีขนาดเล็กที่มีเครื่องดนตรีไม่สมดุลหรือเครื่องดนตรีไม่ครบทุกประเภทได้มีบทเพลงสำหรับบรรเลงดนตรีในรูปแบบที่เหมาะ และเป็นการเพิ่มวรรณกรรมทางดนตรีสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล ส่งผลต่อการเผยแพร่และส่งเสริมอัตลักษณ์ผ่านบทเพลงพื้นบ้านล้านนาอีกด้วย

---

[2] Olan Rattanapakdee, “Characteristics of Traditional Thai Folk Song in Modern Recreational Songs,” *Kasetsart Journal Social Sciences* 1, 11 (2009): 11. (in Thai)

[3] Sukanya Sujachaya, *Pleng Bpa Dti Paak: Bot Pleng Haeng Bpa Dti Paan Kong Chaao Baan Tai* (Bangkok: Office of the National Culture Commission, 1982), 1. (in Thai)

[4] Anake Nawigamune and Narongchai Pidokrat, *Pleng Peun Baan* (Bangkok: Tk Park, 2007), 98. (in Thai)

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่มีทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาเป็นวัตถุดิบสำหรับวง-เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล

2. เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ ในรูปแบบวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล

ขอบเขตของการวิจัย

1. บทประพันธ์มีความยาวรวมประมาณ 45 นาที

2. เป็นบทประพันธ์สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล

3. เป็นการนำทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาเป็นวัตถุดิบหนึ่งของบทประพันธ์เพลง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. บทประพันธ์ใหม่สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลที่มีกลิ่นอายของความเป็นเพลงพื้นบ้านล้านนา

2. การแสดงดนตรีของบทประพันธ์สร้างสรรค์ *“ล้านนาสวีท”* สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลเป็นแนวทางสำหรับการเผยแพร่ทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนา

3. ต้นแบบวรรณกรรมทางดนตรีสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล

ขั้นตอนวิธีการประพันธ์เพลง

1. ศึกษาเพลงพื้นบ้านล้านนา โดยนำทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาที่เป็นการบันทึกแบบดนตรีไทยแปลงเป็นการบันทึกโน้ตดนตรีสากล

2. ศึกษาวิธีการประพันธ์และการเรียบเรียงดนตรีสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล

3. กำหนดทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาและออกแบบสังคีตลักษณ์โดยรวมของบทประพันธ์เพลง โดยมีความยาวประมาณ 45 นาที

4. เลือกทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนา เพื่อใช้สำหรับบทประพันธ์เพลงในแต่ละท่อน

5. สร้างองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพลง

6. จัดแนวบรรเลงโดยพิจารณาความเหมาะสมของแนวทำนองต่าง ๆ แนวเสียงประสานและแนวจังหวะ

7. ดำเนินการประพันธ์เพลง ปรับแต่ง/แก้ไขและพิจารณารายละเอียดต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพลงตามความเหมาะสม

การเลือกทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนา

ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยนำทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาที่เป็นการบันทึกโน้ตแบบดนตรีไทยของมาทำการแปลงเป็นการบันทึกโน้ตดนตรีสากล เพื่อเตรียมนำไปใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง*ล้านนาสวีท* ประกอบไปด้วย 8 ทำนอง ได้แก่ สร้อยเวียงพิงค์ สาวไหม แห่เมือง น้อยไจยา รำวงบ่าเก่า เสเลเมา ฤๅษีหลงถ้ำ และล่องแม่ปิง โดยทำนองเพลงพื้นเมืองทั้ง 8 ทำนองนี้เป็นที่นิยมใช้ในการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองกันอย่างแพร่หลาย

การกำหนดสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *“ล้านนาสวีท”* มีการกำหนดสังคีตลักษณ์ให้มีลักษณะเป็นเพลงชุด (Suite) ประกอบไปด้วย 8 ท่อนเพลง ได้แก่ สร้อยเวียงพิงค์ สาวไหม แห่เมือง น้อยไจยา รำวงบ่าเก่า เสเลเมา ฤๅษีหลงถ้ำ และล่องแม่ปิง โดยแต่ละท่อนเพลงใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง

การกำหนดเครื่องดนตรีสำหรับแนวเสียง

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวเสียงของบทเพลง*ล้านนาสวีท*ให้มีทั้งหมด 6 แนวเสียงหลักร่วมกับแนวเครื่องกระทบ 3 แนวเสียง โดยแนวเครื่องกระทบเป็นแนวเสียงทางเลือก กล่าวคือสามารถเลือกที่จะบรรเลงหรือไม่ก็ได้ แต่หากบรรเลงแนวเสียงทางเลือกนั้นจะทำให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้น ทั้งนี้การกำหนดเครื่องดนตรีพิจารณาความเหมาะสมจากเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงช่วงเดียวกันและ/หรือใกล้เคียงกัน โดยแบ่งตามลักษณะช่วงเสียงโซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส โดยแต่ละแนวเสียงมีการกำหนดเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงแนวเสียงนั้น ๆ ได้ ดังนี้

[แนวเสียงที่ 1] ฟลูต โอโบ บีแฟล็ตคลาริเน็ต บีแฟล็ตทรัมเป็ต

[แนวเสียงที่ 2] ฟลูต โอโบ บีแฟล็ตคลาริเน็ต อีแฟล็ตอัลโตแซกโซโฟน บีแฟล็ตทรัมเป็ต

[แนวเสียงที่ 3] บีแฟล็ตคลาริเน็ต บีแฟล็ตทรัมเป็ต อีแฟล็ตอัลโตแซกโซโฟน ฮอร์น

[แนวเสียงที่ 4] บีแฟล็ตเทเนอร์แซกโซโฟน ฮอร์น บาสซูน ทรอมโบน ยูโฟเนียม

[แนวเสียงที่ 5] บีแฟล็ตเทเนอร์แซกโซโฟน บาสซูน ทรอมโบน ยูโฟเนียม

[แนวเสียงที่ 6] บีแฟล็ตเบสคลาริเน็ต อีแฟล็ตบาริโทนแซกโซโฟน ทูบา

[แนวเครื่องกระทบที่ 1 (แนวเสียงทางเลือก)] ฉาบ ฉาบรัว ฉาบไฮแฮท กลองใหญ่ แทมบูรีน ทรัยแองเกิล วู้ดบล็อก ฉิ่ง

[แนวเครื่องกระทบที่ 2 (แนวเสียงทางเลือก)] แทมบูรีน ฉาบ ฉาบรัว กลองสะแนร์ ทรัยแองเกิล วินด์ไชม์ บองโก โหม่ง กลองทอม

[แนวเครื่องกระทบที่ 3 (แนวเสียงทางเลือก)] เครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ด (กล็อกเคนชปีล มาริมบา ไวบราโฟน ไซโลโฟน) ระฆังราว ฉาบรัว ทรัยแองเกิล บองโก โหม่ง กลองทอม

แนวคิดด้านเทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์เพลง

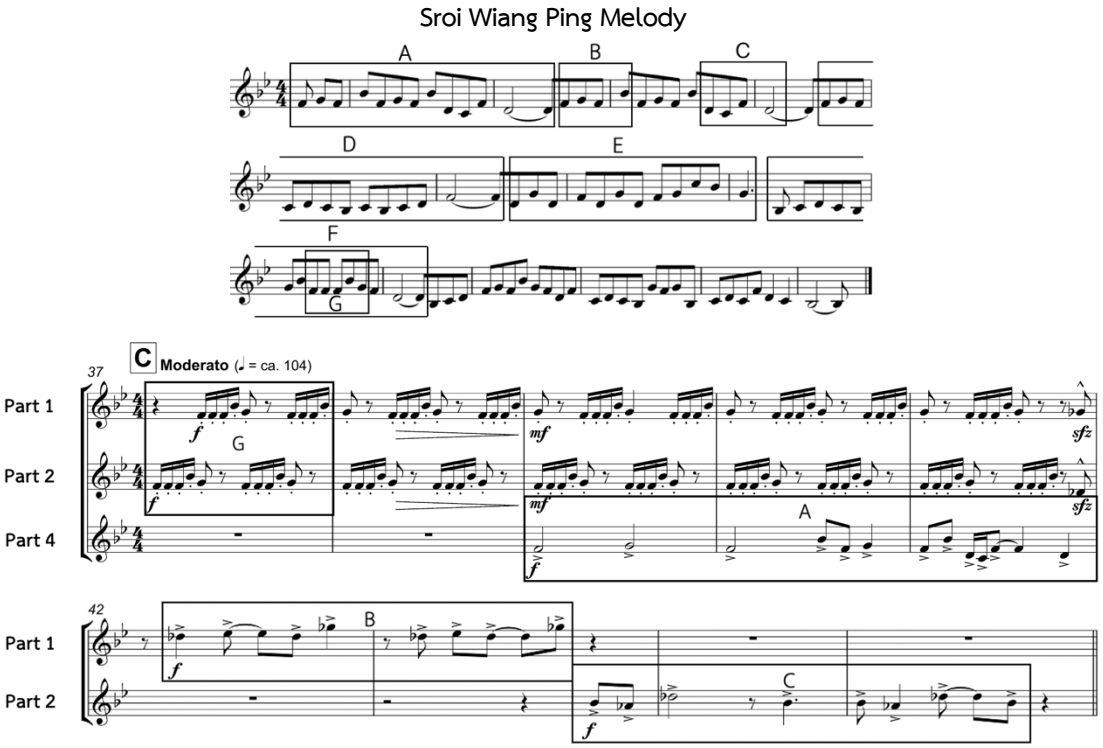
ผู้ประพันธ์ได้มีการนำเพลงพื้นบ้านล้านนามาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง*ล้านนาสวีท* ซึ่งมีทั้งการนำทำนองเพลงมาใช้อย่างตรงไปตรงมา นำมาดัดแปลง นำมาประดับตกแต่งเพิ่มเติม นำมาทับซ้อน นำมาตัดต่อ นำมาใช้เพียงส่วนใดส่วนหนึ่ง หรือนำทำนองบางช่วงมาพัฒนาเป็นองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลง เพื่อให้บทเพลงล้านนาสวีทมีบรรยากาศที่หลากหลาย ผสมผสานกับการใช้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีตะวันตก เช่น ทำนองสีสัน (Klangfarbenmelodie) โพลิโทนาลิตี (Polytonality) การดำเนินคอร์ดแบบออมนิบัส (Omnibus Progression) เป็นต้น

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง

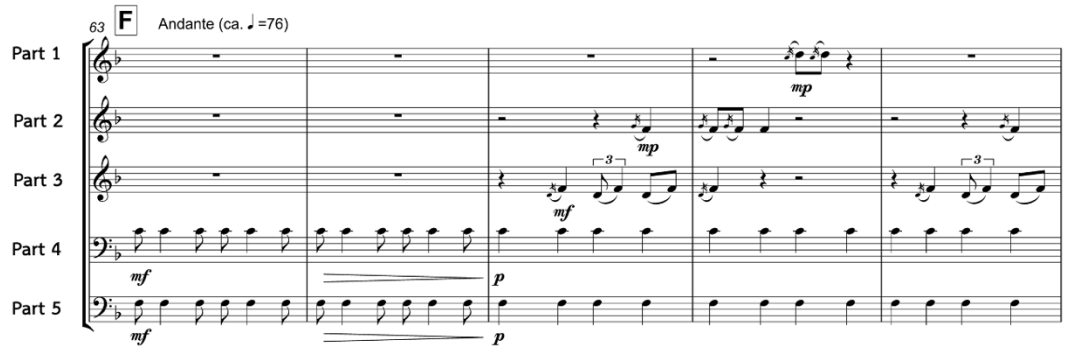
บทประพันธ์นี้มีโครงสร้างเป็นสังคีตลักษณ์แบบเพลงชุด ประกอบไปด้วย 8 ท่อนเพลง โดยแต่ละท่อนเพลงมีรูปแบบและลีลาที่แตกต่างกัน มีการสอดสำเนียงของดนตรีพื้นบ้านล้านนาผ่านทำนองหลัก ทำนองรอง เสียงประสาน รูปแบบและลีลาจังหวะ สามารถอธิบายแนวคิดเบื้องต้นได้ดังนี้

1. สร้อยเวียงพิงค์

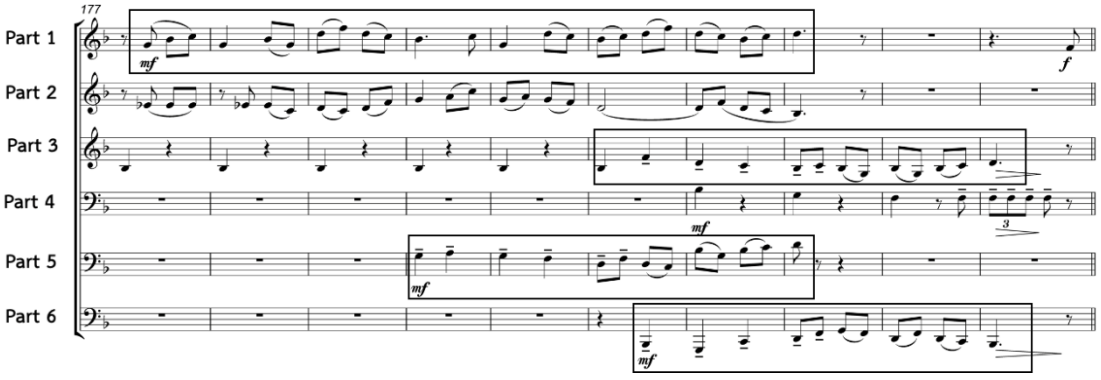
ท่อนเพลงนี้ใช้ทำนองสร้อยเวียงพิงค์เป็นวัตถุดิบในการสร้างทำนองและจังหวะของท่อนเพลงด้วยวิธีการที่หลากหลายประกอบไปด้วยการใช้ทำนองดั้งเดิมอย่างตรงไปตรงมาการประดับตกแต่งทำนอง การแปรทำนอง การพัฒนาโมทีฟทำนองสร้อยเวียงพิงค์ เป็นต้น เพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของท่อนเพลงอันเกิดมาจากทำนองดั้งเดิม โดยระหว่างดำเนินดนตรีใช้เสียงประสานแบบกระด้าง และการเปลี่ยนกุญแจเสียงเพื่อสร้างสีสันใหม่เกิดความน่าสนใจแก่ท่อนเพลง (Example 1)

Example 1 Motivic Development of Sroi Wiang Ping Melody

2. สาวไหม

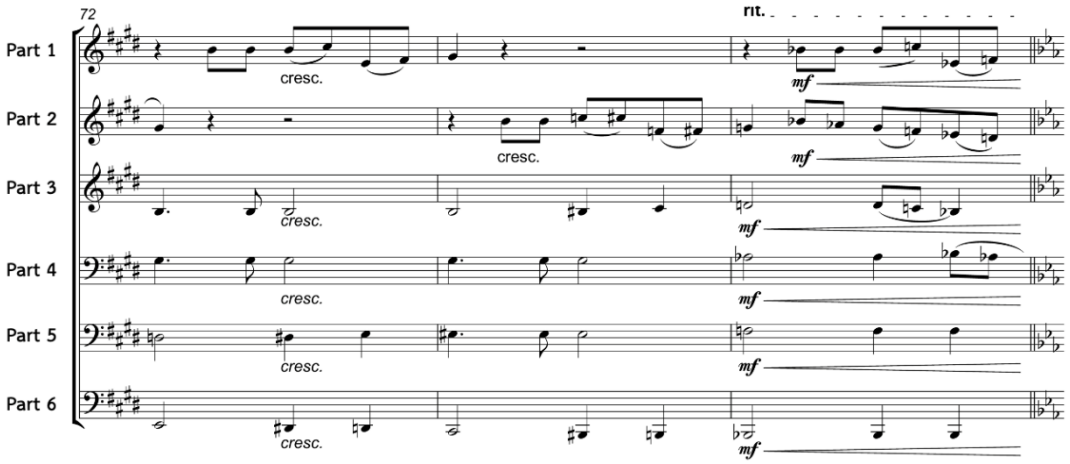
ท่อนนี้ใช้ทำนองสาวไหมเป็นวัตถุดิบหลัก ช่วงต้นของท่อนเพลงนำเสนอทำนองสาวไหมอย่างตรงไปตรงมาโดยมีทำนองสอดประสานบรรเลงล้อเลียนไปกับทำนองหลัก ช่วงกลางนำเสนอแนวคิดการเลียนสำเนียงการบรรเลงหล่าเจ่หรือแคนน้ำเต้าของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่าผสมผสานทำนองหลักที่พัฒนาทำนองจากโมทีฟทำนองสาวไหม ทำให้เกิดบรรยากาศของท่อนเพลงที่มีความแปลกใหม่แต่ยังคงทำนองที่มีความสัมพันธ์กับทำนองดั้งเดิม ช่วงท้ายของท่อนเป็นการกลับมาของทำนองหลักโดยการซ้อนประโยคเพลง มีการใช้ทำนองสีสันช่วงท้ายและจบด้วยการบรรเลงทำนองหลัก (Example 2)

Example 2 Imitated Laajay's Playing Style

3. แห่เมือง

ท่อนนี้ใช้ทำนองแห่เมืองเป็นวัตถุดิบหลักที่มีการปรับลักษณะจังหวะอย่างอิสระในการ-ประพันธ์ทำนองหลัก มีการใช้โมทีฟจากทำนองดั้งเดิมมาพัฒนาเป็นองค์ประกอบต่าง ๆ ของท่อนเพลง มีการประพันธ์ทำนองรองที่มีความพลิ้วไหวสอดรับกับทำนองหลัก ระหว่างดำเนินดนตรีของท่อนเพลงนี้มีเปลี่ยนสีสันเสียงจากการกระจายทำนองไปยังแนวเสียงต่าง ๆ ช่วงท้ายของท่อนเพลงเป็นการซ้อนประโยคเพลงสร้างบรรยากาศเสมือนกำลังรับชมขบวนแห่ขบวนฟ้อนเล็บหลากหลายขบวนที่เสียงจากแต่ละขบวนเกิดการซ้อนกัน (Example 3)

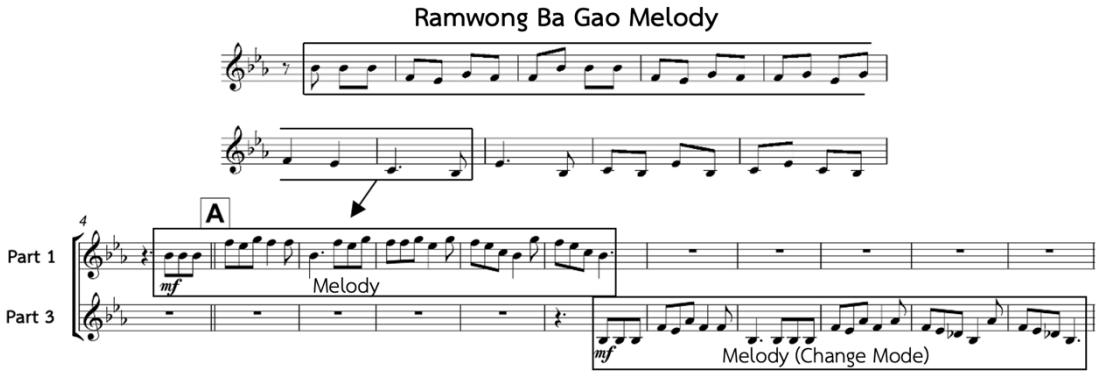
Example 3 Stratification

4. น้อยไจยา

ท่อนเพลงนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากบทซอโต้ตอบกันระหว่างตัวละครน้อยไจยาและนางแว่นแก้วท่อนนี้มีอัตราจังหวะช้า นำเสนอทำนองหลักที่คงความงดงามอ่อนช้อยของทำนองดั้งเดิมไว้อย่างครบถ้วน มีการกระจายทำนองไปยังแนวเสียงต่าง ๆ ได้บรรเลง เพื่อสร้างบรรยากาศเสมือนการซอโต้ตอบกันของตัวละคร มีการประพันธ์ทำนองสอดประสานบรรเลงควบคู่ไปกับทำนองหลัก อีกทั้งใช้การดำเนินคอร์ดแบบออมนิบัส ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนร่วมกับการใช้ซีเควนซ์ในการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างนุ่มนวลให้ความละมุนกลมกล่อมและเพิ่มความน่าสนใจในการดำเนินดนตรีของท่อนเพลงนี้ (Example 4)

Example 4 Omnibus Progression

5. รำวงบ่าเก่า

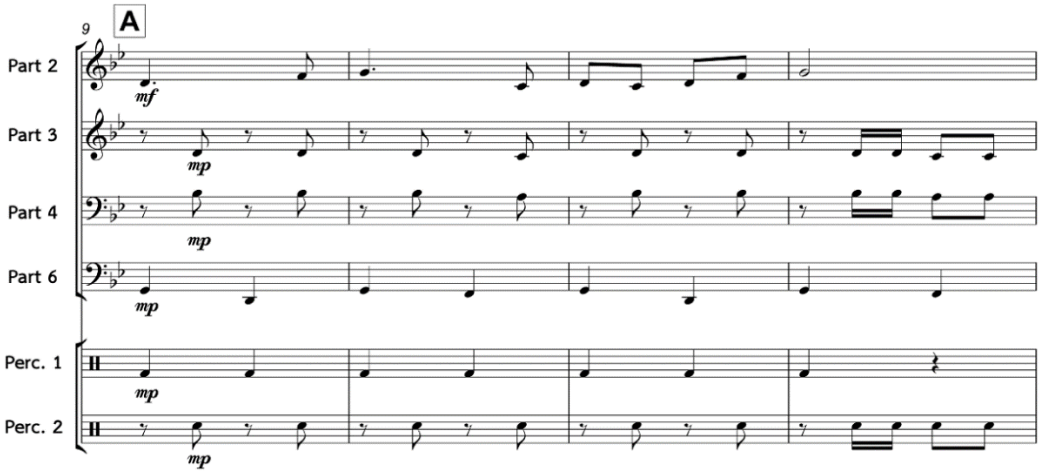
ท่อนนี้ใช้ทำนองรำวงบ่าเก่าเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลงผนวกกับแนวคิดในการทำให้ท่อนเพลงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันด้วยการนำทำนองดั้งเดิมมาแตกทำนองและปรับลักษณะจังหวะอย่างอิสระผสมผสานกับการพัฒนาทำนองด้วยวิธีการที่หลากหลาย อาทิ การปรับทำนอง การถอยหลังทำนอง และการเปลี่ยนโมดบนพื้นฐานของบันไดเสียงเพนตาโทนิก เป็นต้น ท่อนนี้นำเสนอด้วยลีลาแบบสแกร์ตโซ (Scherzo) ที่ให้ความกระฉับกระเฉงสนุกสนาน มีการเปลี่ยนแนวเสียงที่บรรเลงทำนองหลักและเนื้อดนตรีอย่างรวดเร็วสร้างสีสันของดนตรีที่น่าสนใจ (Example 5)

Example 5 Development of Melody from Ramwong Ba Gao Original Melody



6. เสเลเมา

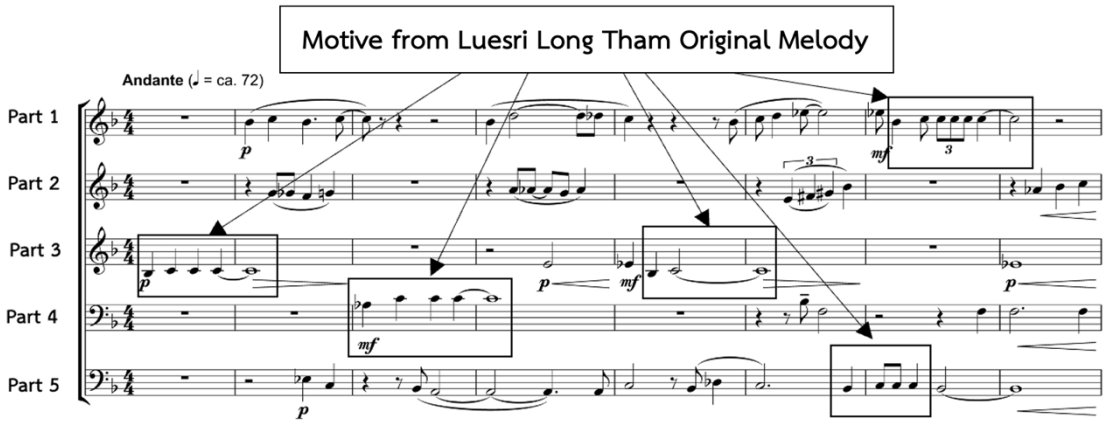
ท่อนนี้นำเสนอทำนองเสเลเมาอย่างตรงไปตรงมาด้วยลีลาแบบมาร์ช (March) ผสมผสานการพัฒนาทำนองด้วยการถอยหลังและการย่อส่วนทำนองเสเลเมาเกิดเป็นทำนองหลักช่วงกลางของท่อนเพลงที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับทำนองดั้งเดิม อีกทั้งมีการประพันธ์ทำนองรองและทำนองสอดประสานเพิ่มเติมเพื่อสร้างสีสันของดนตรีให้น่าสนใจยิ่งขึ้น (Example 6)

Example 6 The Presentation of Se Le Mao Melody in a March Style

7. ฤาษีหลงถ้ำ

ท่อนเพลงนี้ใช้ทำนองฤาษีหลงถ้ำเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลง เริ่มด้วยการนำเสนอทำนองหลักจากโมทีฟทำนองฤาษีหลงถ้ำด้วยการกระจายทำนองให้แนวเสียงต่าง ๆ ได้

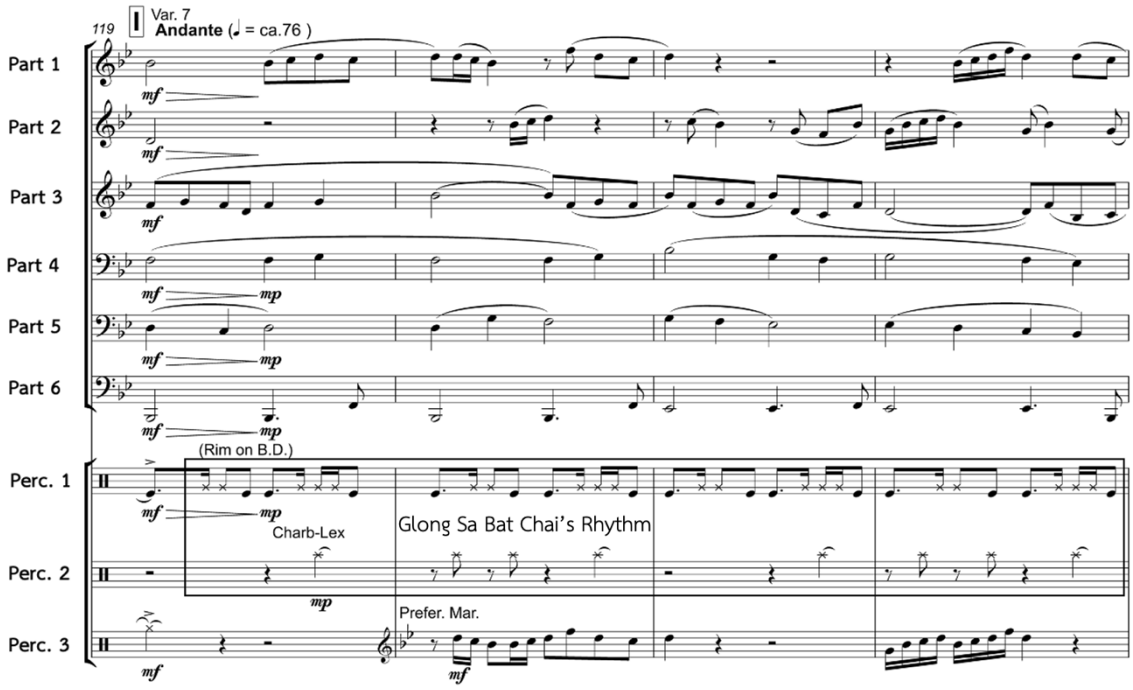
บรรเลงสร้างบรรยากาศของเสียงทำนองเพลงที่สะท้อนในถ้ำ ตามด้วยการนำเสนอทำนองฤๅษีหลงถ้ำอย่างเต็มรูปแบบ ช่วงที่สองนำเสนอทำนองหลักที่พัฒนาด้วยการปรับทำนองโดยใช้บันไดเสียงรูปแบบต่าง ๆ ผสมผสานการปรับลักษณะจังหวะอย่างอิสระ และใช้เสียงประสานแบบกระด้างจำลองเหตุการณ์การหาหนทางทางกลับถ้ำของพระฤๅษี โดยเสียงประสานแบบกระด้างเป็นเหมือนตัวแทนของอุปสรรคที่เกิดขึ้นระหว่างการเดินทาง ช่วงท้ายของท่อนเป็นการกลับมาของทำนองฤๅษีหลงถ้ำอย่างเต็มรูปแบบที่สอดแทรกทำนองสอดประสานที่พลิ้วไหว เสมือนพระฤๅษีได้ใช้สติปัญหาทางกลับถ้ำได้สำเร็จ (Example 7)

Example 7 The Presentation of the Motives Creating an Atmosphere of Sound Reflected in the Cave.



8. ล่องแม่ปิง

ท่อนนี้ใช้ทำนองล่องแม่ปิงเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลง ช่วงนำของท่อนนี้นำเสนอทำนองหลักจากการพัฒนาโมทีฟทำนองล่องแม่ปิงด้วยลีลาแบบแฟนแฟร์ ต่อมาเป็นการนำเสนอทำนองล่องแม่ปิงอย่างตรงไปตรงมาตามด้วยการแปรทำนองในลักษณะต่าง ๆ ด้วยลีลาที่หลากหลายแตกต่างกันในแต่ละตอน สร้างสีสันของดนตรีที่น่าสนใจให้แก่ท่อนเพลง มีการพัฒนาโมทีฟจากทำนองล่องแม่ปิงในการประพันธ์ช่วงเชื่อมทำให้เกิดความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกับทำนองหลัก อีกทั้งแนวเครื่องกระทบมีการประยุกต์ใช้หน้าทับพื้นเมืองและลีลาจังหวะการตีกลองสะบัดชัย เพื่อเลียนสำเนียงของดนตรีพื้นบ้านล้านนา (Example 8)

Example 8 An Application of Glong Sa Bat Chai's Rhythm in Percussion part

แนวทางการจัดวงดนตรีสำหรับการบรรเลงล้านนาสวีท

แนวทางการจัดวงดนตรีเพื่อการบรรเลงบทเพลงนี้สามารถจัดเครื่องดนตรีได้ตามที่กำหนดไว้ในแต่ละแนวเสียงหลักทั้ง 6 แนวเสียง โดยเลือกอย่างน้อย 1 เครื่องดนตรีต่อ 1 แนวเสียง จะสามารถบรรเลงบทเพลงนี้ได้ซึ่งหากต้องการให้แนวเสียงมีความชัดเจนขึ้นสามารถเพิ่มผู้บรรเลงในแนวนั้น ๆ ได้ หรือหากต้องการสีสันเสียงที่น่าสนใจในแนวเสียงเดียวกันสามารถเพิ่มเครื่องดนตรีต่างชนิดกันได้ สำหรับการบรรเลงแนวเครื่องกระทบจะกำหนดนักดนตรีอย่างน้อย 1 คนต่อการบรรเลง 1 แนวเสียง อย่างไรก็ตามหากมีเครื่องกระทบเพียงบางชนิดซึ่งอาจไม่ครบถ้วนตามที่กำหนดหรือไม่มีการบรรเลงแนวเครื่องกระทบก็ยังคงสามารถบรรเลงบทเพลงนี้ได้

สรุปและอภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง *"ล้านนาสวีท"* เป็นบทเพลงสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลในรูปแบบเพลงชุด ความยาวประมาณ 45 นาที ประกอบไปด้วย 8 ท่อนเพลง ได้แก่ 1) สร้อยเวียงพิงค์ 2) สาวไหม 3) แห่เมือง 4) น้อยไจยา 5) รำวงบ่าเก่า 6) เสเลเมา 7) ฤๅษีหลงถ้ำ และ 8) ล่องแม่ปิง ซึ่งทั้ง 8 ท่อนเพลงมีรูปแบบของบทประพันธ์เพลงที่แตกต่างกันและมีเนื้อดนตรีที่หลากหลาย อีกทั้งแต่ละท่อน

เพลงใช้วิธีการประพันธ์ดนตรีตะวันตกหลายรูปแบบ ได้แก่ ทำนองสีสัน การดำเนินคอร์ดแบบออมนิบัส ไบโทนาลิตี การขยายส่วน การย่อส่วน การพลิกกลับ การถอยหลัง การพัฒนาหน่วยทำนองย่อย การปรับโมทีฟ การย่อยทำนอง และการประดับตกแต่งทำนองเพื่อสร้างเอกลักษณ์ทางดนตรีให้แก่บทเพลง

บทประพันธ์เพลงนี้มีแนวเสียงทั้งหมด 6 แนวเสียงหลักร่วมกับแนวเครื่องกระทบ 3 แนวเสียง โดยแนวเครื่องกระทบเป็นแนวเสียงทางเลือกที่สามารถเลือกบรรเลงหรือไม่ก็ได้ ซึ่งการบรรเลงแนวเครื่องกระทบนั้นจะทำให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้น แต่ทั้งนี้หากมีเครื่องกระทบเพียงบางชนิดซึ่งอาจไม่ครบถ้วนตามที่กำหนดในบทเพลงก็ยังคงสามารถบรรเลงบทเพลงนี้ได้

ผู้ประพันธ์มีเป้าหมายสำคัญในการสร้างสรรค์วรรณกรรมดนตรีสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล คือ การพัฒนาและเพิ่มพูนจำนวนวรรณกรรมดนตรีลักษณะนี้ให้เป็นที่นิยมแพร่หลายในประเทศไทย ทั้งในเชิงวิชาการและเชิงพาณิชย์ เพื่อให้วงดุริยางค์เครื่องลมที่มีปัญหาจากความไม่สมดุลของจำนวนเครื่องดนตรี ประเภทเครื่องดนตรีและจำนวนนักดนตรีมีบทเพลงที่มีรูปแบบเหมาะสมต่อการบรรเลง และมุ่งหวังให้บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลสามารถใช้ประกอบการจัดการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติรวมวงที่มีการจัดการศึกษาแบบออนไลน์ แบบในห้องเรียนสลับกลุ่มนักเรียน และการจัดแสดงดนตรีที่มีการจำกัดจำนวนคนต่อพื้นที่ของวงดุริยางค์เครื่องลมทั้งระดับมัธยม ระดับมหาวิทยาลัย และระดับมืออาชีพของหน่วยงานภาครัฐและเอกชนได้ในสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัส Covid – 19 อีกทั้งบทประพันธ์เพลงนี้เป็นการผสมผสานบทเพลงพื้นบ้านล้านนากับการประพันธ์ดนตรีตะวันตกในรูปแบบบทประพันธ์เพลงสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลซึ่งเป็นหนึ่งในแนวทางที่นำไปสู่การเผยแพร่และอนุรักษ์บทเพลงพื้นบ้านล้านนา

การแสดงครั้งแรก

บทประพันธ์เพลง *“ล้านนาสวีท”* เผยแพร่ต่อสาธารณชนรูปแบบการแสดงคอนเสิร์ตออนไลน์และบริการออนไลน์สตรีมมิงดนตรี ดังนี้

ผู้ประพันธ์เพลง	อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล
ผู้อำนวยเพลง	นิพัต กาญจนะหุต (ท่อนเพลงที่ 1, 3, 5, 7 และ 8)
	สุรพล ธัญญวิบูลย์ (ท่อนเพลงที่ 2, 4 และ 6)
วงดนตรีบรรเลง	วงดุริยางค์เครื่องลมแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ผู้ควบคุมการบันทึกเสียง	ประทีป เจตนากูล

ผู้ควบคุมการบันทึกการแสดง	กันต์ฤทธิ์ สวัสดิสุข และ กฤตบุญ สวัสดิสุข
สถานที่บันทึกการแสดงและเสียง	ห้องประชุมและแสดงดนตรี (ชั้น 2) อาคารจุฬาภรณ์พิศาลศิลป์ (มนุษยศาสตร์4) มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
การแสดงครั้งแรก	เพจเฟสบุ๊ค วงดุริยางค์เครื่องลมแห่ง มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ - Kasetsart Winds วันที่ 10 มิถุนายน 2565 เวลา 19.30 น.
บริการออนไลน์สตรีมมิงดนตรี	Amazon Music, Tidal, Spotify, YouTube Music และ YouTube
ผู้สนับสนุนโครงการวิจัย	สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ร่วมกับ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงรายและ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

กิตติกรรมประกาศ

การวิจัยการสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์เรื่อง “ล้านนาสวีท” ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยประเภทสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ จากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ กรอบการวิจัย: การวิจัยและนวัตกรรมในประเด็นที่สำคัญของประเทศ ประจำปีงบประมาณ 2563 กรอบการวิจัยย่อย: ด้านการพัฒนาสุขภาพ สังคม และสิ่งแวดล้อม กลุ่มเรื่องสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์

Bibliography

Nawigamune, Anake and Narongchai Pidokrat. *Pleng Peun Baan.* Bangkok: TK Park, 2007. (in Thai)

Panapongpaisarn, Adiwach. *Lanna Suite for Flexible Ensemble 6 Part and 3 Optional Percussion.* Bangkok: Tanapress, 2022. (in Thai)

Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Musical Terms*. 5th ed. Bangkok: Katecarat Press, 2021. (in Thai)

Rattanapakdee, Olan. Characteristics of Traditional Thai Folk Song in Modern Recreational Songs. *Kasetsart Journal Social Science* 1, 11 (2009): 10-25. (in Thai)

Sujachaya, Sukanya. *Pleng Bpa Dti Paak: Bot Pleng Haeng Bpa Dti Paan Kong Chaao Baan.* Bangkok: Office of the National Culture Commission, 1982. (in Thai)

การสร้างสรรค์การขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม

The Local Folk Song Creation of Sra Kathiam Community, Nakhon Pathom for Vocal 4 Parts Arrangement

อานนท์ ห่อสกุลสุวรรณ*[1]
Arnon Hosakulsuwan*[1]

Abstract

This research paper aims to study the folk song of Sra Kathiam for the process of the vocal folk song creation. The researcher used a qualitative research method in this creation. The results of the study were as follows. 1) The study of 3 songs of Sra Kathiam including 1. *Phuang Malai* is the poem prosody under the content of retort song. 2. *Prob Kai* the content describes about patriotism and used the melody of *Sri Nuan* song. And 3. *Hae Nang Maew* is have an unstable poem prosody, the melody moving on tonal inflection. The content describes about the lifestyle of locals. 2) Create the composition of Sra Kathiam suite in choral style. The song is separate for 3 movements including 1. Overture 2. Ballade and 3. Finale in the form of fast-slow-fast.

Keywords: Folk Song / 4 Parts / Popular Music

* Correspomding author, email: arnon.hosakulsuwan@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

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

Received: September 19, 2022 / Revised: December 19, 2022 / Accepted: January 23, 2023

บทคัดย่อ

วิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม ใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานการขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม ผู้วิจัยใช้วิธีการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผลการศึกษาพบว่า 1) ศึกษาเพลงพื้นบ้าน จำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1.*เพลงพวงมาลัย* ฉันทลักษณ์เป็น“กลอนหัวเดียว”เนื้อหาของบทเพลงมีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ 2.*เพลงปรบไก่* เนื้อหาของเพลงเป็นการพรรณาถึงความรักชาติบ้านเมือง ทำนองของเพลงมาจากทำนองใน*เพลงสีนวล* และ 3.*เพลงแห่นางแมว* ไม่มีฉันทลักษณ์ที่แน่นอน ทำนองเดินตามพยัญชนะสูงต่ำในภาษาไทย เนื้อหาของเพลงเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวบ้าน 2) การสร้างสรรค์ผลงานประพันธ์เพลงชุดสระกะเทียม ในรูปแบบการขับร้องประสานเสียง แบ่งเป็น 3 ท่อน คือ 1. โอเวอร์-เจอร์ 2. บัลลาด และ 3. ฟินาเล่ ในจังหวะ เร็ว-ช้า-เร็ว อยู่ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์

คำสำคัญ: เพลงพื้นบ้าน / ประสานเสียง 4 แนว / เพลงสมัยนิยม

ความสำคัญและที่มา

จังหวัดนครปฐมเป็นจังหวัดที่มีมรดกทางธรรมชาติและวัฒนธรรมท้องถิ่นที่สืบทอดกันมาเป็นเวลานาน มีมรดกทางธรรมชาติ มรดกทางโบราณวัตถุ มรดกทางโบราณสถาน นอกจากนี้ยังมีมรดกทางวัฒนธรรมท้องถิ่นอีกมากมาย เช่น ศิลปวัฒนธรรม ด้านดนตรีนาฏศิลป์ การละเล่นพื้นบ้าน ความเชื่อประเพณีที่เป็นลักษณะเฉพาะท้องถิ่น ซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่

การละเล่นพื้นบ้านเป็นอีกหนึ่งวัฒนธรรมท้องถิ่น ที่สร้างความสนุกสนานรื่นเริงบันเทิงใจ และผ่อนคลายความเครียดจากการทำงานและเป็นการออกกำลังกาย แบ่งออกเป็นการเล่นที่มีกติกา และการเล่นที่ไม่มีกติกา มีทั้งการละเล่นที่มีบทร้องและไม่มีบทร้องประกอบ บางทีมีท่ารำประกอบเพื่อให้เกิดความงดงามสนุกสนาน ซึ่งการละเล่นเหล่านี้มีทั้งของเด็กของของผู้ใหญ่[2]

ตำบลสระกะเทียม มีบทเพลงพื้นบ้านอยู่หลายชนิด เช่น *เพลงพวงมาลัย* เป็นบทเพลงที่นิยมร้องเล่นกันทั่วไปในเทศกาลตรุษสงกรานต์ โดยใช้เป็นเพลงปรับของการเล่นลูกช่วงซึ่งฝ่ายแพ้จะต้อง

[2] Document Management and Archival Policy, *Culture, Historical Development, Identity and Wisdom in Nakhon Pathom* (Bangkok: Kurusapa Printing, 1999), 148. (in Thai)

ออกมารำ อีกเพลงที่เป็นที่รู้จักในตำบลสระกะเทียมคือ*เพลงปรบไก่* บ้านสระกะเทียม เป็นเพลงร้องพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวบ้านตำบลสระ *“เพลงวง”* นิยมเล่นเฉพาะผู้หญิง เป็นเพลงร้องส่งให้ปี่พาทย์รับ นอกจากจะมีการปรบมือให้จังหวะกับการร่ายรำแล้ว ยังมีวงปี่พาทย์ประกอบอีกด้วย บทเพลงพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ ล้วนมาจากวิถีชีวิตประจำวันของผู้คนในพื้นที่นั้น ๆ เช่น *เพลงกล่อมลูก* นำมาร้องเวลาเด็กร้องไห้หรือเพื่อกล่อมให้เด็กหลับ เป็นต้น เพลงพื้นบ้านมีการสืบทอดโดยวิธี มุขปาฐะ ในปัจจุบันนี้ แม้ผู้คนจะเติบโตมาในพื้นที่วัฒนธรรมนั้น ๆ แต่ความจริงแล้วก็เติบโตมาพร้อมกับเทคโนโลยีเช่นกัน วิถีชีวิตของมนุษย์นั้นเกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีซึ่งเกิดขึ้นและพัฒนามานาน ช่วยให้การดำรงชีวิตของมนุษย์ง่ายขึ้น และถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลาย ต่อเนื่องจนกลายเป็นวัฒนธรรมใหม่

เพลงพื้นบ้านเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาทางด้านภาษาของคนไทย และมีท่วงทำนองดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์สะท้อนสะภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ความเชื่อ ประเพณี ตลอดจนวิถีชีวิตประจำวัน ให้ความสนุกสนานเพลิดเพลิน และบางครั้งยังใช้เป็นสื่อในการอบรมสั่งสอนคิดอ่านให้แก่สังคม เพลงพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมดนตรีเก่าแก่สืบทอดมาจากปากต่อปากหลายชั่วอายุคน มีทำนองเรียบง่าย มีการซ้ำคำ ซ้ำวรรค ซ้ำโครงสร้าง ซ้ำจังหวะ ที่เรียกว่า Isorhythmic Design หมายถึงรูปแบบการสัมผัสจังหวะซึ่ง มีการใช้ครั้งแรกที่ฝรั่งเศส (French motets) ในศตวรรษที่ 13[3]

ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ทำให้วิถีชีวิตของคนในสังคมต่าง ๆ มีความเป็นอยู่ที่สะดวกสบายมากยิ่งขึ้น การรับอิทธิพลจากภายนอกสังคม หรือวัฒนธรรมต่างประเทศ ทำให้คนในสังคมที่มีวัฒนธรรมดั้งเดิมอยู่ก่อนแล้วหันมาสนใจวัฒนธรรมใหม่ การรับรู้ทางด้านดนตรีก็เช่นเดียวกัน คนในสังคมไทยหันมานิยมฟังดนตรีตะวันตกหรือดนตรีสมัยใหม่ ซึ่งเป็นดนตรีที่เข้าถึงอารมณ์เพลงได้ง่าย มีการพัฒนาทางด้านเทคโนโลยีเพื่อให้เพลงมีความไพเราะและสมบูรณ์แบบมากขึ้น และมีการเรียบเรียงเสียงประสานให้ทันสมัยอยู่ตลอดเวลา ต่างกับเพลงพื้นบ้านที่ไม่ได้มีลักษณะดังกล่าว รวมไปถึงการที่เพลงพื้นบ้านขาดผู้พัฒนาเทคโนโลยีทางด้านสื่อ จึงเป็นการยากที่คนในสังคมปัจจุบันจะมีโอกาสเข้าถึงเพลงพื้นบ้านได้ ผู้วิจัยคิดว่าลักษณะดังกล่าวเป็นปัญหา มีผลทำให้การละเล่นและเพลงพื้นบ้านค่อย ๆ เลือนหายไปตามกาลเวลา

[3] Michael Lanford, “A Reevaluation of Isorhythm in the “Old Corpus” of the Montpellier Codex,” accessed September 20, 2021, https://symposium.music.org/

ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญของปัญหาดังกล่าว จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทประพันธ์ใหม่สำหรับการร้องประสานเสียง โดยการศึกษาบทเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ในตำบลสระกะเทียม และเลือกมา 3 บทเพลง เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงชุดสระกะเทียมและสร้างสรรค์ผลงานออกมาในรูปแบบการขับร้องประสานเสียง จัดวางโครงสร้างของเพลงให้มีความเป็นเพลงสมัยนิยม เพื่อให้เยาวชนรุ่นใหม่เข้าถึงบทเพลงพื้นบ้านในรูปแบบที่ทันสมัย เข้าใจถึงอารมณ์เพลงได้ง่ายขึ้น ทั้งยังใช้เป็นสื่อการเรียนรู้ในรายวิชาการประพันธ์ดนตรี การเรียบเรียงเสียงประสานให้แก่นักศึกษาและบุคคลที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับดนตรี อีกทั้งเป็นส่วนช่วยในการฝึกฝนทักษะทางด้านดนตรีโดยใช้บทเพลงพื้นบ้านเป็นสื่อ งานวิจัยนี้จะเป็นส่วนสำคัญในการอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านให้คงอยู่กับชุมชนต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม ใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับการขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน
2. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับการขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้านตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม มีขอบเขตในการศึกษาวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตด้านข้อมูลพื้นฐาน โดยศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์
2. ขอบเขตด้านการสร้างสรรค์ โดยศึกษาข้อมูลพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม
3. การเรียบเรียงทำนองประสาน 4 แนว เป็นการสร้างสรรค์เสียงประสานขึ้นมาใหม่ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้านตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐมเป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยกำหนดวิธีวิจัยดังนี้

1. กลุ่มตัวอย่าง กลุ่มตัวอย่างในงานวิจัยครั้งนี้ คือ ผู้เชียวชาญด้านเพลงพื้นบ้านในตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม โดยผู้เชี่ยวชาญคือ ปราชญ์ชาวบ้าน พ่อเพลง แม่เพลง ครูเพลง

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย แบบสัมภาษณ์อาสาสมัครวิจัย และหาคุณภาพเครื่องมือวิจัยโดยใช้แบบประเมินดัชนีความสอดคล้องของเครื่องมือวิจัย (IOC) กับบทสัมภาษณ์

3. การรวบรวมข้อมูลและการเก็บข้อมูล เป็นการเก็บข้อมูลภาคสนาม สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงพื้นบ้าน ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัยบทความวารสาร และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้

4. การวิเคราะห์ข้อมูล นำข้อมูลที่ได้ศึกษาและรวบรวม มาวิเคราะห์ถึงรูปแบบของเพลงและอัตลักษณ์ของเพลง เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ทำนอง

5. การสร้างสรรค์และเรียบเรียงผลงานการประพันธ์ วางโครงสร้างของเพลงโดยสร้างเป็นเพลงชุด แบ่งเป็น 3 ท่อน ท่อนละ 1 บทเพลง และนำข้อมูลที่วิเคราะห์มาสร้างสรรค์ผลงานเรียบเรียงทำนองให้มีรูปแบบที่แน่นอนมากขึ้น การสร้างเสียงประสาน 4 แนว โดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตก

6. การสรุปและนำเสนอผลงาน ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาสรุปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยนำเสนอผลงานในรูปแบบการเสนอผลงานในที่ประชุมวิชาการระดับนานาชาติ เอกสารทางวิชาการ

ประโยชน์ที่คาดว่าได้รับ

1. ได้องค์ความรู้จากเพลงพื้นบ้านตำบลสระกะเทียม สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี เพื่อเป็นแนวคิดในการต่อยอดเพลงพื้นบ้านให้ผู้ที่สนใจในชุมชน

2. ได้สร้างสรรค์การขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้านตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม เพื่อให้ชุมชนได้รู้ถึงการขับร้องประสานเสียงในรูปแบบดนตรีตะวันตกโดยผ่านบทเพลงพื้นบ้าน

3. เกิดประโยชน์ต่อชุมชนในด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรม

สรุปและอภิปรายผล

เพลงพื้นบ้านจังหวัดนครปฐม ไม่ได้มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ชัดเจน เป็นบทเพลงพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันในแถบภาคกลางทั่วไป มีชื่อเพลงเหมือนกัน แต่สิ่งที่แตกต่างกันคือเนื้อร้อง ซึ่งพ่อเพลงแม่เพลงในพื้นที่นั้น ๆ ได้ทำการแต่งเนื้อร้องใหม่ จึงกลายเป็นเพลงพื้นบ้านในที่สุด

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาบทเพลงพื้นบ้านตำบลสระกะเทียม พบว่ามีพ่อเพลงแม่เพลงที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น นายเปาะ อรชร นางสนิท อรชร นางขุนทอง สุขประเสริฐ นางกุหลาบ เครืออยู่ และนายละมุน เครืออยู่

คุณอเนก นาวิกมูล กล่าวถึงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกระเทียม เท่าที่พบข้อมูลขณะนั้นมี 8 ชนิด คือ *เพลงสงคอลำพวน เพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย เพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่อง เพลงแห่นางแมว* เพลงเข้าทรงต่างๆ และเพลงสำหรับเด็ก คือ *เพลงกล่อมเด็ก เพลงปลอบเด็ก เพลงเด็กเล่น*[4]

การสร้างสรรค์ผลงานการขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม ใครครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมบทเพลงในตำบลสระกะเทียมมา 3 บทเพลง เพื่อสร้างสรรค์ผลงานเพลงชุดสระกะเทียม (Srakathiam Suite) มีทั้งหมด 3 ท่อนประกอบด้วย ท่อนโอเวอร์เจอร์ (Overture) ท่อนบัลลาด (Ballade) และท่อนฟินาเล (Finale)

โอเวอร์เจอร์

โอเวอร์เจอร์ (Overture) คือเพลงโหมโรง หมายถึงเพลงที่ใช้เบิกโรง เรียกผู้คนเข้ามาชมการแสดง และอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมาชุมนุมในงานเพื่อความเป็นสิริมงคล ความหมายอีกอย่างหนึ่งของเพลงโหมโรง คือ เป็นการให้เสียงแก่ผู้ขับร้อง เพราะการขับร้องของไทยจะไม่มีท่อนนำ ดังนั้นผู้ขับร้องจะต้องมีหลักที่จะยึดเหนี่ยวไว้ในใจ ท่อนโอเวอร์เจอร์นี้ผู้วิจัยเลือกใช้เพลงพวงมาลัย ซึ่งเพลงมีด้วยกัน 2 ท่อน ลักษณะ ช้า เร็ว ตามลำดับ มีการกล่าวถึงการไหว้ครู และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเป็นเพลงปฏิพากย์ระหว่างชายหญิงด้วย

เป็นบทเพลงที่นิยมร้องเล่นกันทั่วไปในเทศกาลต่าง ๆ ผู้เล่นมีสองฝ่าย ฝ่ายหญิงและชายจำนวนเท่ากัน ต่างฝ่ายต่างมีพ่อเพลงและแม่เพลงของตน มีคนอื่น ๆ ช่วยเป็นลูกคู่ปรบมือรับเป็นจังหวะพร้อม ๆ กัน และคอยรับเนื้อเพลงที่พ่อเพลงและแม่เพลงฝ่ายตนจะลง[5]

*เพลงพวงมาลัย*เป็นเพลงเก่า เป็นเพลงที่นิยมเล่นกันในแถบภาคกลางทั่วไป แต่ความแตกต่างในเนื้อร้อง ซึ่งมีเนื้อร้องอยู่ 2 รูปแบบ คือเพลงสั้น หมายถึงเพลงสำเร็จรูปที่ใช้การจดจำคือมีเนื้อร้องอยู่แล้ว และเพลงยาว หมายถึงเพลงชนิดที่ต้องร้องโต้ตอบกันในทันที ดังนั้น เพลงยาวจึงต้องมีคนที่เป็นเพลงมาช่วยนำ แต่ในที่สุดก็ได้ชื่อเหมือนกันคือ*เพลงพวงมาลัย*[6]

---

[4] Anake Nawigamune, “Sra Kathiam Folk Song,” in *Thailand Cultural Centre, Folk Culture Issue*, ed. Sujit Wongtate, Anake Nawigamune and Janphop Jobkraboun (Bangkok: Paisarnsilp printing, 1986), 18. (in Thai)

[5] Document Management and Archival Policy, 153. (in Thai)

[6] Anake Nawigamune, “Pleng Nok Satawat,” (Bangkok: Phetchaburi Printing, 1980), 196. (in Thai)

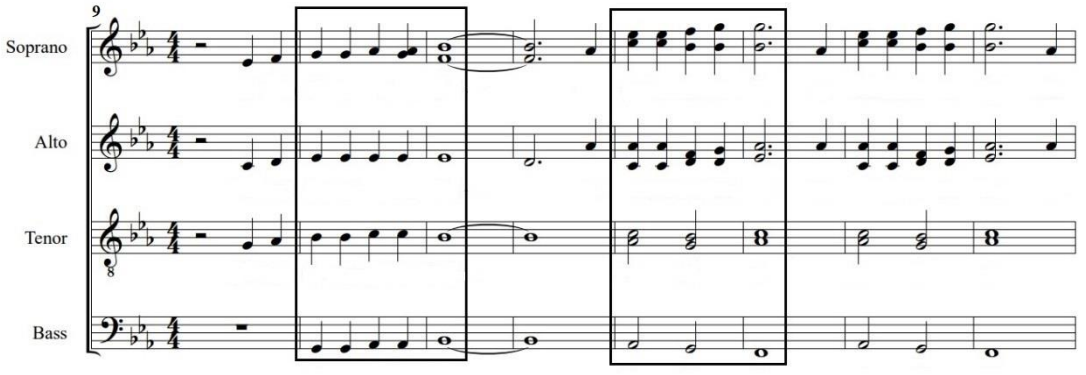
ฉันทลักษณ์ของ*เพลงพวงมาลัย* สร้างขึ้นมาจากกลอนประเภท “กลอนหัวเดียว” ซึ่งเป็นกลอนที่มีบาทละ 2 วรรค โดยคำลงท้ายในแต่ละบาทจะมีตัวสะกดหรือเสียงสระคล้ายกัน และคำสุดท้ายในวรรคแรกของบาทจะสัมผัสกับสระหรือตัวสะกดที่คล้ายกันระหว่างวรรคที่ 2

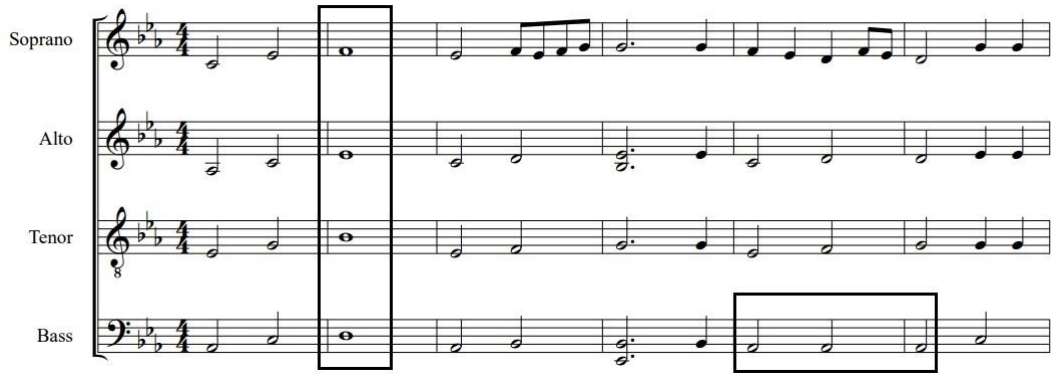
ท่อนโอเวอร์เจอร์จะแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือช่วงบทเพลงไหว้ครูซึ่งเป็นท่อนช้า และช่วงที่ 2 คือท่อนปฏิพากย์เป็นท่อนเร็ว ในท่อนนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทเพลงให้อยู่ในบันไดเสียง E♭ Major เนื่องจากเป็นบันไดเสียงที่มีระดับเสียงพอดี ไม่สูงเกินไปสำหรับโซปราโน มีโครงสร้างดังนี้

Table 1 Overture part structure

Overture						
Part I	Part II					
mm. 1-33	mm. 34-49	mm. 50-65	mm. 66-97	mm. 98-113	mm. 114-145	mm. 146-163
1st theme	Intro	1st theme	Chorus	2nd theme	3rd theme	Outro
Tempo ♩=60	Tempo ♩=150					
E♭ Major scale						

ท่อนแรกเป็นท่อนช้าใช้ความเร็วที่ตัวดำเท่ากับ 60 BPM ซึ่งมีความช้ามากจึงสามารถที่จะแสดงรูปแบบของทำนองและเสียงประสานออกมาได้ดี ในท่อนโหมโรงจะเป็นการประพันธ์ทำนองใหม่ ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง E♭ Major เริ่มเพลงมาด้วยคำว่า “ลอยมาก็ลอยไป” ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของ*เพลงพวงมาลัย* โครงสร้างทำนองหลักในท่อนโอเวอร์เจอร์จะเป็นการใช้บันไดเสียงมาสร้างเป็นทำนองหลักอยู่เสมอ และเสียงประสานนั้นจะคุมโทนอยู่ในบันไดเสียง E♭ Major

Example 1 Overture part, mm. 9-14

ท่อนโอเวอร์เจอร์ มีการเดินทำนองประสานในหลายรูปแบบ จาก Ex.1 ในกรอบที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองประสานแบบพาราเรล (Parallel Motion) คือ การที่ทำนอง 2 แนวเคลื่อนที่พร้อมกันในขั้นคู่เดียวกันมีระยะห่างระหว่างโน้ตเท่ากัน[7] โดยสังเกตุจากแนวโซปราโนและเบสจะขนานกันเป็นคู่ 8 นอกจากนี้ยังมีการดำเนินทำนองแบบคอนทารี (Contrary Motion) คือ การที่ทำนอง 2 แนวเคลื่อนที่ไปในทางตรงกันข้าม โดยใน Ex.1 กรอบที่ 2 แนวโซปราโนวิ่งขึ้น แนวเบสวิ่งลง

Example 2 Overture part, mm. 1-6

การเรียบเรียงเสียงประสานในท่อนแรก จะดำเนินไปพร้อม ๆ กับทำนองหลัก โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดมากขึ้นเพื่อเพิ่มสีสันให้เสียงประสาน ดังเช่น Ex.2

การเรียบเรียงเสียงประสานในท่อนแรก จะดำเนินไปพร้อม ๆ กับทำนองหลัก โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดมากขึ้นเพื่อเพิ่มสีสันให้เสียงประสาน ดังเช่น Ex.2 ห้องที่ 3 จะประกอบด้วยโน้ต D B♭ E♭ F ในแนวตั้ง โครงสร้างของเสียงประสานในห้องนี้คือคอร์ด B♭ Major โดยมีโน้ตนอกคอร์ดคือตัว E♭ เป็นโน้ตซัสเพนชั่น (suspension 4) ที่ไม่วิ่งเข้าคอร์ด

ในห้องที่ 5 จาก Ex.2 แนวเบสเป็นโน้ตแพดเดิลโทน (Pedal tone) หรือ แพดเดิลพอยท์ (Pedal Point) คือเสียงประสานที่วิ่งผ่านคอร์ดต่าง ๆ โดยไม่เปลี่ยนเสียง ซึ่งเริ่มจากโน้ตที่อยู่ใน

[7] Samuel Chase, “A Guide to the Types of Motion in Music,” accessed November 20, 2022, https://hellomusictheory.com/

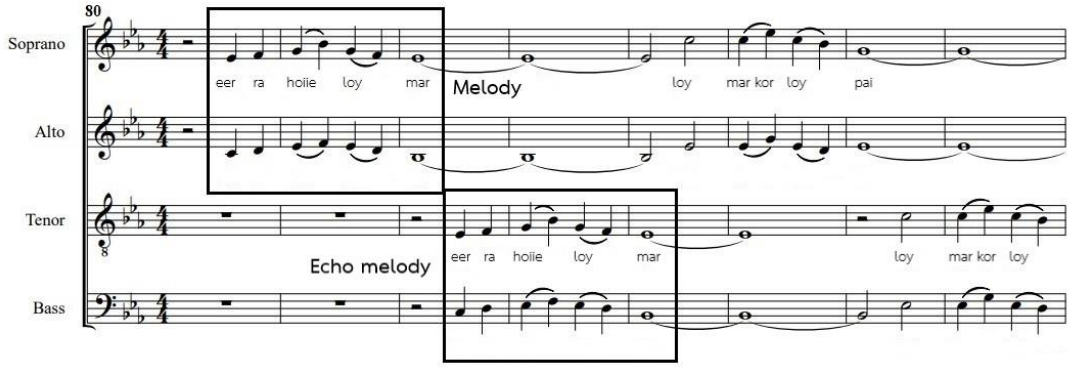
คอร์ดและเข้าสู่โน้ตนอกคอร์ด มักพบเจอในแนวเบส โดยคำว่าแพดเดิล (Pedal) มาจากแป้นเหยียบในเครื่องดนตรีออร์แกน (Organ)[8]

จาก Table 1 เริ่มเข้าสู่ท่อนเร็วในห้องที่ 34 มีความเร็วอยู่ 150 BPM และมีการเพิ่มแนวโซปราโนและเทเนอร์มาอยากละ 1 แนว ซึ่งเป็นการร้องเดี่ยว เปรียบเสมือนแม่ครูและพ่อครู อยู่ในบันไดเสียง E♭ Major รูปแบบคอร์ดจะวนอยู่ 4 คอร์ด คือคอร์ด I-vi-IV-V และมีการเพิ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

ทำนองเดิมในเพลงพวงมาลัย เป็นการร้องที่เหมือนการท่องกล่อนและมีสัดส่วนของจังหวะและระดับเสียงของทำนองที่ไม่แน่นอน ผู้วิจัยจึงได้ประพันธ์ขึ้นจากระดับเสียงของพยัญชนะไทยที่มีพยัญชนะเสียงสูง เสียงกลาง และเสียงต่ำ และใช้รูปประโยคจากการแบ่งวรรคของเพลงพวงมาลัย

ท่อนโอเวอร์เจอร์ในหลาย ๆ ช่วง มีการใช้ทำนองสอดประสาน หรือ Counterpoint เป็นการสร้างทำนองใหม่ขึ้นมาล้อกับทำนองหลักเพื่อให้เกิดรูปแบบของคำถามและคำตอบ หรือใช้การสะท้อนทำนอง เป็นการบรรเลงทำนองซ้ำตามทำนองหลัก ดัง Ex.2

Example 3 Overture part, mm. 80-87



Ex.3 ประพันธ์ในรูปแบบการสะท้อนทำนอง หรือ Echo โดยมีทำนองหลักเป็นแนวโซปราโนกับอัลโต และทำนองสะท้อนเป็นแนวเทเนอร์และเบส (พิจารณาจากกรอบสี่เหลี่ยมใน Ex.3) ในท่อนนี้มีการสร้างทำนองใหม่ โดยอาศัยคำร้อง “เออระเหยลอยมา ลอยมาก็ลอยไป” (eer ra hoiie loy

[8] Robert Hutchinson, “Music Theory for the 21st Century Classroom,” accessed November 27, 2022, https://musictheory.pugetsound.edu/

mar loy mar kor loy pai) จากเพลงต้นฉบับ ซึ่งมีการใช้เนื้อร้องนี้ขึ้นนำในทุก ๆ ท่อน ผู้วิจัยจึงนำคำร้องนี้มาใช้เป็นทำนองหลักในท่อนนี้

บัลลาด

บัลลาด หรือ Ballade หมายถึงเพลงลำนำ เป็นเพลงที่มีลักษณะช้า เพลงบรรยายโวหาร หรือ พรรณนาในเรื่องราวต่าง ๆ โดยส่วนมากเป็นการใส่ทำนองเข้าไปในบทกวี ผู้วิจัยเลือกบทเพลงปรบไก่เป็นท่อนบัลลาด ในเพลงนี้ ซึ่งเป็นเพลงช้าเช่นเดียวกัน

เพลงปรบไก่ บ้านสระกระเทียม เป็นเพลงร้องพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวบ้านตำบลสระกะเทียม อำเภอเมืองนครปฐม จังหวัดนครปฐม เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า *“เพลงวง”* คือการตั้งวงด้วยการยกมือซ้ายขึ้นรำในคำแรกของการร้อง ลักษณะพิเศษของ*เพลงปรบไก่*บ้านสระกะเทียมที่แตกต่างจากถิ่นอื่น คือนิยมเล่นเฉพาะผู้หญิงเป็นเพลงร้องส่งให้ปี่พาทย์รับมีเพลงและท่ารำที่เป็นแบบแผน[9]

ฉันทลักษณ์ใน*เพลงปรบไก่*นั้นจะมีสัมผัสที่สิ้นสุดในบาทเดียว ซึ่งมีสัมผัสระหว่างวรรคแรกกับวรรคที่สอง โดยคำสุดท้ายของวรรคแรกจะสัมผัสกับคำในระหว่างวรรคที่สอง

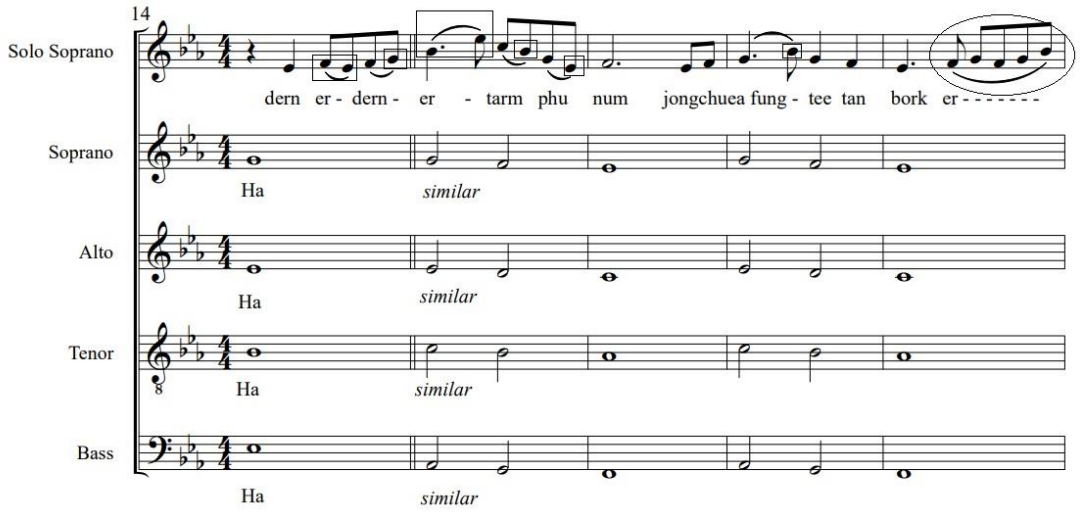
ผู้วิจัยได้แบ่งโครงสร้างของเพลงออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นทำนองที่คล้ายคลึงกับ*เพลงปรบไก่*ต้นฉบับ และส่วนที่ 2 เป็นการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่ให้เข้ากับรูปแบบของคอร์ด ใช้บันไดเสียง E♭ Major และใช้จังหวะ 4/4 การสร้างสรรค์ท่อนบัลลาด โครงสร้างของเพลงดังนี้

Table 2 Ballade part structure

Ballade						
mm. 1-14	mm. 15-40	mm. 41-48	mm. 49-66	mm. 66-74	mm. 75-86	mm. 87-95
Intro	1st theme	transition	2nd theme	3rd theme	1st theme	2nd theme
Tempo ♩=70						
E♭ Major scale						

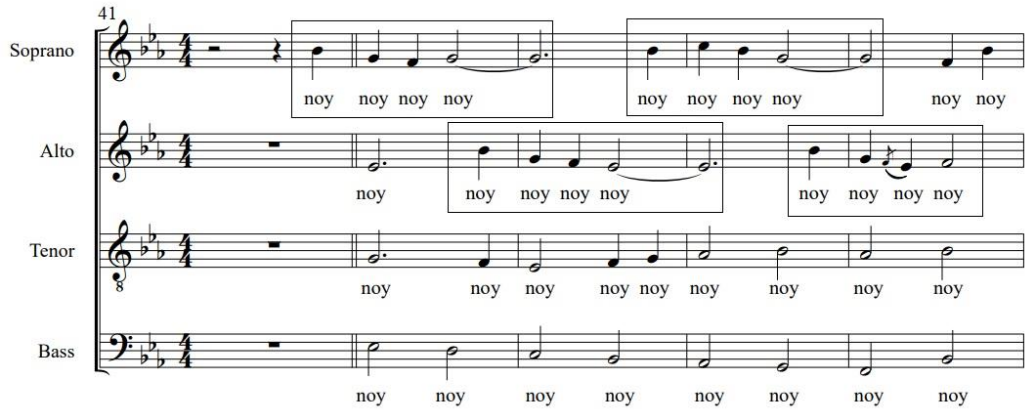
ท่อนบัลลาด มีจังหวะ 70 BPM เป็นเพลงที่มีความช้า เริ่มมาด้วยการเดี่ยวเปียโนประกอบและมีประสานเสียง 4 แนวร้องประสาน มีเนื้อร้องว่า “ลอยมาก็ลอยไป” ซึ่งเป็นการเริ่มต้นและแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่าง*เพลงพวงมาลัย*และ*เพลงปรบไก่*ที่นำมาเรียบเรียงเป็นเพลงชุดเดียวกัน

[9] Wisdom and Cultural Heritage, “Pleng Prob Kai (Pleng Wong),” accessed April 1, 2021, http://ich.culture.go.th/ (in Thai)

Example 4 Ballade part, mm. 14 - 20

ทำนองหลักของท่อนบัลลาดมีการเอื้อนคำและเอื้อนทำนองตามลักษณะการร้องเพลงไทยเดิม ดังเช่นทำร้องเอย (er) ใน Ex.4 ในกรอบสี่เหลี่ยมจะเป็นลักษณะของการเอื้อนคำ คือการเคลื่อนที่ของทำนองจากคำร้องก่อนหน้า และในกรอบวงกลมเป็นการเอื้อนทำนอง คือการเคลื่อนที่ของทำนองโดยไม่มีเนื้อร้อง ท่อนบัลลาดเริ่มต้นทำนองหลักในห้องที่ 14 ของเพลง เป็นการร้องเดี่ยวแนวโซปราโนซึ่งเปรียบเป็นแม่เพลงและประสานเสียง 4 แนวเป็นการร้องในรูปแบบของเสียงประสาน

ตาม Table 2 ท่อนเชื่อม (transition) ในห้องที่ 47 - 48 จะมีการใช้คอร์ดในลักษณะที่เป็นแบบแผน (Chord pattern) เริ่มด้วย I-V-vi-iii-IV-I-ii-V

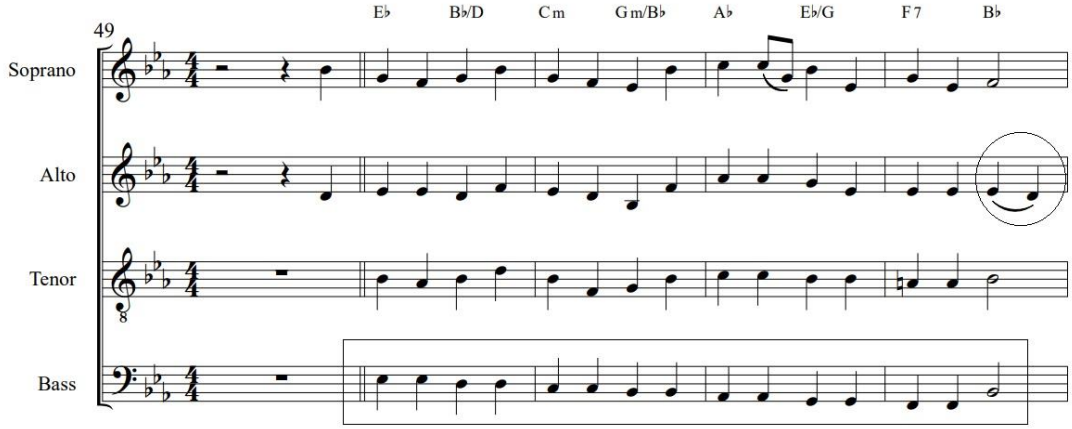
Example 5 Ballade part, mm. 41 - 44



จาก Ex.5 รูปแบบของทำนองเป็นการสอดประสาน (Counterpoint) ระหว่างโซปราโนอัลโต และใช้คำร้องว่า “นอย (noy)” เนื่องจากเป็นคำเอื้อนจากท่อนก่อนหน้า ผู้วิจัยจึงนำคำนี้มาใช้ในท่อนเชื่อม (พิจารณาจากกรอบสี่เหลี่ยมใน Ex.5)

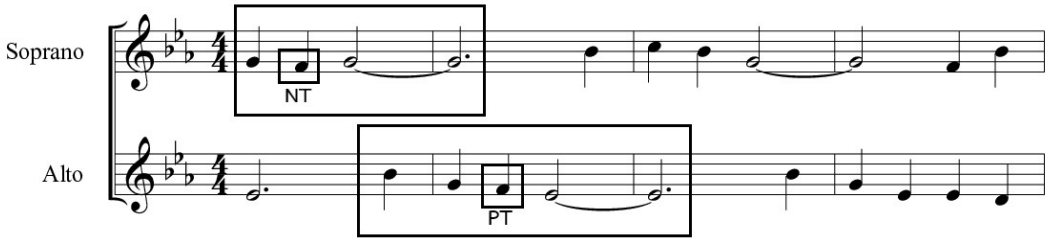
แนวเบสในท่อนนี้ ในช่วงแรกจะเป็นการเดินเบสตามรูปแบบของคอร์ด แต่ในช่วงที่ 2 นั้นเป็นการเดินเบสในรูปแบบของบันไดเสียง จาก Ex.6 ในกรอบด้านล่าง เป็นแนวการเดินเบสในรูปแบบของบันไดเสียงขาลง ไล่จาก E♭-D-C-B♭-A♭-G-F จากนั้นจบที่คอร์ด 5 คือ B♭ ซึ่งการเดินเบสในรูปแบบนี้ จะทำให้โครงสร้างคอร์ดเปลี่ยนไปโดยมีโน้ตพลิกกลับบางคอร์ด ดัง Ex.6

Example 6 Ballade part, mm. 49 - 52



จาก Ex.6 คือทำนองหลักที่ 2 (ตาม Table 2) ของท่อนบัลลาด ดำเนินทำนองตามรูปแบบของคอร์ด โดยเน้นไปที่จังหวะตก เพื่อให้เกิดความรู้สึกเข้มแข็ง ปลุกใจ ฮึกเหิม เนื่องจากเนื้อหาของบทเพลงได้กล่าวถึงความรักชาติบ้านเมือง แต่ด้วยรูปแบบของคอร์ดแพทเทิร์นนี้ ทำให้ทำนองที่แข็งกระด้างดูอบอุ่นมากยิ่งขึ้น และทำนองใน Ex.5 ก็เป็นทำนองเดียวกับทำนองหลักใน Ex.6 ด้วยเช่นกัน

Example 7 Ballade part, mm. 41 - 44 Soprano and Alto part



ท่อนบัลลาด มีโน้ตนอกคอร์ดอยู่มากตามแนวทำนอง เช่น Ex.6 ในตัว E ในกรอบวงกลมคือ ซัสเพนชั่น (suspension) นอกจากนี้ยังมีโน้ตนอกคอร์ดอื่น ๆ ตาม Ex.7 คือโน้ตเคียง (Neighboring tone) คือ โน้ตที่เคลื่อนที่ออกจากตัวเดิมและเคลื่อนที่กลับมาที่โน้ตตัวเดิม โน้ตผ่าน (Passing tone) คือ โน้ตที่เชื่อมต่อระหว่างโน้ต 3 ตัว เป็นหนึ่งในโน้ตนอกคอร์ดที่นิยมใช้กันมาก เพราะเป็นการสร้างการเคลื่อนที่ไปในทางเดียว ทำให้เกิดทำนองที่ฟังสบายคาดเดาทิศทางได้[10]

ฟินาเล่

ฟีนาเล่ (Finale) เป็นภาษาฝรั่งเศสที่มีความหมายเดียวกับภาษาอังกฤษ “ไฟนอล” (Final) แปลว่าสุดท้าย นอกจากนี้ยังมีความหมายถึงทำว่าสุดยอดซึ่งเหมาะสำหรับท่อนสุดท้ายของเพลง โดยท่อนนี้ผู้วิจัยได้ทำ*เพลงแห่นางแมว*มาใช้ในท่อนนี้

เพลงแห่นางแมว เป็นเพลงที่ใช้ในงานประเพณีแห่นางแมว ซึ่งเป็นประเพณีอยู่คู่กับชาวไทยมาอย่างยาวนาน ชาวบ้านนั้นเชื่อว่าพิธีแห่นางแมวนั้นจะช่วยให้ฝนตก หรือเรียกอีกอย่างว่าพิธีขอฝน ซึ่งฝนนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญมากในประเทศที่มีอาชีพหลักคือเกษตรกร วันใดที่ฝนหยุดตกหรือไม่ตกตามฤดูก็จะทำให้ไร่นาแห้งแล้ง น้ำไม่เพียงพอต่อการใช้งานในการเกษตรกรรม จึงต้องทำพิธีแห่นางแมว

ฉันทลักษณ์การสัมผัสคล้องจองนั้น *เพลงแห่นางแมว*นี้มีการสัมผัสคำที่ค่อนข้างแปลก มีสัมผัสที่แตกต่างกัน หรือไม่มีสัมผัสเลย แต่สิ่งที่เห็นได้ชัดคือการสัมผัสจะเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ มีการสอดแทรกกลอนสี่ในบางช่วง เพลงนี้ไม่ได้เป็นการร้องแบบมีทำนอง จะเป็นการอ่านกลอนให้เข้ากับจังหวะปรบมือ มีการเคลื่อนที่ของทำนองตามเสียงของพยัญชนะไทยที่เป็นพยัญชนะเสียงสูง เสียงกลาง และเสียงต่ำ

ท่อนฟินาเล่ แบ่งเป็น 2 ท่อนย่อย ๆ ท่อนแรกเป็นท่อนนำเข้าสู่เพลง (Intro) มีการร้องคำว่า “นอย” เป็นเนื้อเพลงในท่อนเข้า แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่าง*เพลงปรบไก่* และ*เพลงแห่นางแมว*

[10] Kaitlin Bove, “Non-Harmonic Tones,” accessed November 20,2022, https://kaitlinbove.com/

ในส่วนของท่อนที่ 2 จะเริ่มในห้องที่ 37 ซึ่งมีจังหวะที่เร็วและสนุกสนาน โดยท่อนฟินาเล่อยู่ในบันไดเสียง E♭ Major และอัตราส่วนจังหวะ 4/4 การสร้างสรรค์ โครงสร้างของเพลงดังนี้

Table 3 Finale part structure

Finale						
mm. 1-36	mm. 37-60	mm. 61-68	mm. 69-84	mm. 85-92	mm. 93-100	mm. 101-109
Intro	1st theme	Chorus	2nd theme	3rd theme	4th theme	Chorus
Tempo ♩=90	Tempo ♩=120					
E♭ Major scale						

ในท่อนนำเสนอ ความเร็วในท่อนนี้อยู่ในจังหวะตัวดำเท่ากับ 90 BPM เริ่มมาด้วยเสียงกลองใหญ่ตีสลับกับขอบกลอง และตามด้วยการร้องประสานเสียงในบันไดเสียง C minor ทำให้มีความรู้สึกโศกเศร้า บรรยายถึงความแห้งแล้ง จากนั้นในแนวเดี่ยวเทเนอร์ มีการใช้คำร้องในทำนองเป็นประโยคว่า “นางแมวเอย เออเอ้ยนางแมวเอย” ต่อด้วยคำว่า “เทลงมาฝนเทลงมา” ในแนวของเดี่ยวโซปราโน ทั้งสองประโยคนี้เป็นเนื้อร้องที่อยู่ในบทเพลงแห่นางแมว

ตาม Table 3 ตั้งแต่ห้องที่ 37 ของท่อนฟินาเล่จังหวะความเร็วตัวดำเท่ากับ 120 BPM เป็นการร้องของเดี่ยวโซปราโนและเดี่ยวเทเนอร์ เปรียบเสมือน พ่อเพลงและแม่เพลง และตอบรับจากประสานเสียง 4 แนว เปรียบเสมือนลูกเพลงที่ร้องทำนองรับต่อจากพ่อเพลงและแม่เพลง จังหวะของกลองในท่อนนี้ มีแนว เบสดรัม บรรเลงเป็นตัวดำ ซึ่งได้แรงบรรดาลใจจากเสียงปรบมือให้จังหวะในเพลงต้นฉบับ และในส่วนของ กลองสแนร์ และ กลองทอม นั้น มีการเล่นจังหวะยกเป็นบางช่วงให้มีความรู้สึกเหมือนกลองยาวภาคกลาง มีรูปแบบของคอร์ดที่เป็นแบบแผน (Chord pattern) ตั้งแต่ต้นจนจบเพลงซึ่งประกอบด้วยคอร์ด I-V-vi-IV หรือ E♭ Major, B♭ Major, C minor, A♭ Major

ท่อนกลางมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะเป็นสไตล์ดิสโก (Disco) ทำให้เกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น แต่อัตราความเร็วยังคงไว้ที่ตัวดำเท่ากับ 120 BPM และในส่วนของทำนองเป็นการสลับกันร้องทำนองหลักระหว่างพ่อเพลงแม่เพลงและลูกเพลง ในเนื้อร้องว่า “ฝนเทลงมา ฝนเทลงมา” ท่อนนี้จะเป็นท่อนสอดประสาน (Chorus) แทรกกลางระหว่างทำนองในช่วงแรกและช่วงที่ 2 เป็นการร้องประสานในทำนองหลักของประสานเสียง 4 แนวโดยไม่มีแนวเดี่ยวโซปราโนและเดี่ยว

เทเนอร์ร้องนำ เนื่องจากเป็นท่อนที่มีเนื้อร้องเกี่ยวกับการขอฝนจากเทวดา และเป็นการร้องประสานที่รับช่วงต่อมาจากแนวเดี่ยว

ในท่อนลงจบของเพลง เป็นการร้องสลับกันระหว่างเดี่ยวโซปราโนและเดี่ยวเทเนอร์กับประสานเสียง 4 แนว เป็นการร้องทำนองที่มีคำร้องว่า “นางแมวเอย เออเอ้ยนางแมวเอย” จากนั้นประสานเสียง 4 แนวจึงร้องทำนองตอบกลับว่า “เทลงมา ฝนเทลงมา” จนจบเพลง

การวิจัยในครั้งนี้ประสบผลสำเร็จไปได้ด้วยดีและบรรลุตามวัตถุประสงค์ทุกประการ ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์สำหรับการขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม เผยแพร่ผลงานออกสู่สาธารณะชนในรูปแบบสื่อออนไลน์อีกทั้งยังสามารถนำแนวคิดจากการสร้างสรรค์บูรณาการทางการเรียนการสอนวิชาดนตรี

การเผยแพร่บทประพันธ์เพลง

การสร้างสรรค์การขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม จัดทำการบันทึกเสียง เพื่อเผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนผ่านรูปแบบสื่อออนไลน์ผ่านช่อง “feicasper” ทางยูทูบ (Youtube) การจัดทำประสบผลสำเร็จบรรลุตามวัตถุประสงค์งานวิจัยทุกประการ รายชื่อผู้บันทึกเสียงและจัดทำ มีรายชื่อดังต่อไปนี้

ผู้บันทึกเสียง

โซปราโน	พรพิชชาณัฏฐ์ อยู่ดี จารวี แถมเงิน
อัลโต	วิกานดา สงวนสัตย์ ชวัลรัตน์ โพธิ์เงินงาม
เทเนอร์	อานนท์ ห่อสกุลสุวรรณ ศราวุฒิ สุริวงค์
เบส	บุญเกียรติ รวงผึ้ง ธนากรณ์ ใช้บางยาง
กีตาร์	ศราวุธ วิวรรณ
เบส	ศศลักษณ์ อวิคุณประเสริฐ
กลองชุด	ศราวุธ วิวรรณ

ผู้ควบคุมการบันทึกเสียง

ศศลักษณ์ อวิคุณประเสริฐ

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัย การสร้างสรรค์การขับร้องประสานเสียงเพลงพื้นบ้าน ตำบลสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม ได้รับทุนสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ภายใต้โครงการวิจัยสู่ความเป็นเลิศเพื่อพัฒนาศักยภาพอาจารย์เข้าสู่ตำแหน่งทางวิชาการ ปีงบประมาณ 2563

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น อาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัย ที่กรุณาให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้

Bibliography

Bove, Kaitlin. “Non-Harmonic Tones.” Accessed November 20, 2022. https://kaitlinbove.com/

Chase, Samuel. “A Guide to the Types of Motion in Music.” Accessed November 20, 2022. https://hellomusictheory.com/

Document Management and Archival Policy. *Culture, Historical Development, Identity and Wisdom in Nakhon Pathom*. Bangkok: Kurusapa Printing, 1999. (in Thai)

Hutchinson, Robert. “Music Theory for the 21st-Century Classroom.” Accessed November 27, 2022. https://musictheory.pugetsound.edu/

Lanford, Michael, “A Reevaluation of Isorhythm in the “Old Corpus” of the Montpellier Codex.” Accessed September 20, 2021. https://symposium.music.org/

Nawigamune, Anake. *Pleng Nok Satawat*. Bangkok: Phetchaburi Printing, 1980. (in Thai)

Nawigamune, Anake. “Sra Kathiam Folk Song.” In Thailand Cultural Centre, Folk Culture Issue, ed. Sujit Wongtate, Anake Nawigamune and Janphop Jobkraboun, 18-23. Bangkok: Paisarnsilp printing, 1986. (in Thai)

Wisdom and Cultural Heritage. “Pleng Prob Kai (Pleng Wong).” Accessed April 1, 2021. http://ich.culture.go.th/ (in Thai)

The Analysis of Brazilian Music Characteristics in the "Valsa de Esquina No.8" by Francisco Mignone

การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของดนตรีแบบบราซิล ในบทเพลง "วอลซาดิสกีลา หมายเลข 8" ประพันธ์โดย ฟรานซิสโก มินโญนี

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

Abstract

The aim of this research is to identify the socio-cultural factors that affected the waltz in Brazil, as well as to specify the features, distinguishing characteristics, and musical meaning that inspired the creation and national significance of the Brazilian Waltz. The freedom of expression and interpretation of the Brazilian Waltz is achieved through the development of a study from the perspective of the hermeneutics of musical meaning and the relational cultural environment. Francisco Mignone excelled at the development of 61 waltzes for which his urban-themed, nationalistic-based works mirrored the early decades of the twentieth century as one of the most known second-generation Brazilian nationalist composers. The prolific nature of Francisco Mignone's waltzes unquestionably merits the moniker 'King of Waltz,' and lends credence to this astonishing claim and also provides piano students and pianists insight into the specific technical and musical challenges and to include a musically satisfying holistic pianistic interpretation in Brazilian Waltz.

Keywords: Waltz / Brazilian waltz / Francisco Mignone / Brazilian Culture

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

[1] Instructor, School of Music, Assumption University

[1] อาจารย์ คณะดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ

Received: April 2, 2022 / Revised: August 5, 2022 / Accepted: August 15, 2022

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและระบุปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อบทเพลงวอลซ์ในประเทศบราซิล รวมทั้งลักษณะเฉพาะและความหมายทางดนตรีที่ทำให้เกิดบทเพลงวอลซ์ที่มีความสำคัญระดับชาติ การแสดงความรู้สึกและการตีความบทเพลงอย่างอิสระของวอลซ์แบบบราซิลเกิดขึ้นจากการศึกษาอรรถปริวรรตศาสตร์ของความหมายทางดนตรีและบริบทความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม ฟรานซิสโก มินโญนี เป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงชาวบราซิลรุ่นที่สองที่เป็นที่รู้จักกันดีในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ประพันธ์บทเพลงวอลซ์แบบกระแสชาตินิยมไว้ถึง 61 บทและได้รับฉายาว่าเป็นราชาแห่งเพลงวอลซ์เนื่องจากบทเพลงวอลซ์ของเขามีเนื้อหาที่ลื่นไหลได้รับความชื่นชม และมีเทคนิคการบรรเลงและเนื้อหาทางดนตรีที่ท้าทาย รวมทั้งมีการตีความบทเพลงแบบองค์รวมอย่างมีสุนทรียศาสตร์

คำสำคัญ: วอลซ์ / วอลซ์แบบบราซิล / ฟรานซิสโก มินโญนี / วัฒนธรรมบราซิล

I. Introduction

The complexity of the Brazilian music interpretation is due to the immense variety of musical genre in the society, the different kind of music can be categorized by the region, such as the northeast, the south, the central and western regions. Each of these parts of territory all have their own tradition in music which is unique to others. As such it could involve some implication and complexity Brazilian music interpretation, one would have to take the socio-cultural aspects into consideration regarding Brazilian music[2].

This study intends to provide a fresh viewpoint on which aspects, and how to interpret and play Brazilian music, primarily Waltzes on Piano by Brazilian Composer

[2] Claus Schreiner, *Música Brasileira: A History of Popular Music and the People of Brazil* (New York: Marion Boyars, 1993), 158.

- Francisco Mignone, who is a huge representation and one of the most prominent individuals in Brazilian music history[3].

In the early decades of the twentieth century, Francisco Mignone was the Brazilian composer who created the most waltzes, with a total of sixty-one waltzes reflecting largely urban national roots. For obvious reasons, Francisco Mignone and a few of his selected waltzes serve as the research's reference and illustrative.

Not only was the waltz a popular dance type in Brazil, but so were the *Modinha* and *Lundu. Modinha,* or "small songs," began in the nineteenth century[4].

The *modinha* can be thought of as a little aria. Because it served as the foundation for Brazilian National Music, the *modinha* has become significant in Brazilian music history. Slaves from Angola created the *lundu* in Brazil. In Brazil, the *lundu-dance* was performed for the middle class.

Serenade, commonly known as "*Seresta,"* is another style of music that has taken root in Brazil. In Brazil, the *seresta* emerged in the twentieth century to rebrand the oldest popular singing tradition: the *serenade.* The *"Seresta,"* a social and cultural event that included a musical performance in the streets.

The statement of the problem

The Brazilian Waltz interpretation involve a relevant musical knowledge, complex technical aspects that influenced the waltz, and socio-cultural context in Brazil. This research has the potential to become a centralized role toward development that leads to the higher levels of holistic pianistic interpretation in Brazilian Waltz.

[3] Bruno Kiefer, *Historia da Musica Brasileira/Dos primordios ao inicio do seculo XX*, Movimento, Vol. 9 (Brazil: Banco Ingles, 1997), 252.

[4] Ari Vasconcelos, *Raízes da música popular brasileira* (Brazil: Rio Fundo, 1991), 183.

Research objective

This research aims to provide the right conditions to point out the complex aspects of the musical characteristic features of the Brazilian Waltz. Furthermore, this research will assist piano students, tutors, and pianists to acknowledge the musical language of Brazilian waltz as well its achievements in pianistic interpretation.

II. Literature Review

Francisco Mignone (1897-1986): Biographical Overview

Francisco Paulo Mignone (born September 3, 1897) is one of the most significant figures in Brazilian classical music, and one of the most important Brazilian composers together with Heitor Villa-Lobos. Mignone, a graduate of the São Paulo Conservatory and subsequently the Milan Conservatory in 1920, returned to São Paulo in 1929 to teach harmony before taking a position at the Escola Nacional de Música in Rio de Janeiro in 1933. Mignone was a talented composer who wrote solo songs, piano pieces, chamber instrumental works, orchestral works, and choral works almost equally. In addition, Mignone composed five operas and eight ballets. Much of Mignone's music has a strong nationalistic character, influenced by his former schoolmate and teacher, musicologist and writer Mário de Andrade's nationalistic movement. Mignone's compositions are based on folk and popular melodies and styles from his home Brazil[5].

The lyrics, vivid instrumentation, and improvisatory manner of Mignone's music are well-known[6]. Mignone had a talent for writing in a variety of forms, and his work from the early 1960s onwards is known for its eclecticism; there isn't much else to say about it. During his final years, though, he reverted to nationalistic writing. Francisco Mignone died in Rio de Janeiro on February 2, 1986.

---

[5] Bruno Kiefer, *Mignone, Vida e Obra*, Movimento, vol. 15 (Brazil: Republica, 1983), 130.

[6] Vasco Mariz, *Francisco Mignone, O Homem e a Obra*, UERJ (Brazil: Funarte, 1997), 116.

Research Methodology

The interpretational approach and overview analysis overview of the *Valsa de Esquina n. 8*, in C flat Minor been designed based upon literature review and the researcher's experience as a Brazilian pianist and teacher. The researcher analyzed all three sections (A-B-A form) describing sense of aesthetics and narrations, the complex aspects of technical improvement and musical development, leading the performers to a deeper level of pianistic interpretation and a high level of satisfaction.

Notes on the *Valsas de Esquina*:

Mignone wrote a total of twelve *Valsas de Esquina,* the majority of which were written in minor keys in the ABA pattern. These waltzes, marked by a deep lyricism, faithfully represent many facets of urban nationalism, especially when they allude to the presence of popular instruments like the guitar or the flute. Many of these pieces have an improvisational feel to them, as well as the usage of chromatic chords.

Valsa de Esquina n. 8, in C flat Minor. "In the rhythm of a popular waltz", the score of this happy and joyful piece is recommended, with its melody cascading in octaves. The guitar, with its melodies in singing bass tones, can be heard in the piano's mid-section.

Valsa de Esquina No. 8 in C-sharp minor by Francisco Mignone (1897–1986)

Analysis Overview

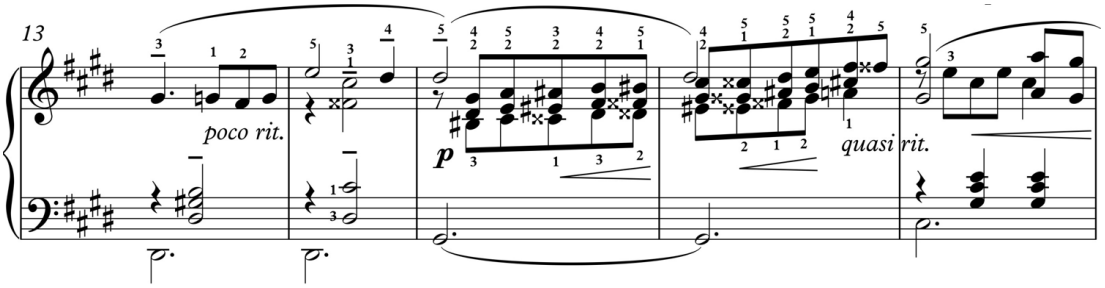
The *Valsa de Esquina* ('Street-Corner Waltz') No. 8 is written in a simple but effective ternary form (ABA). Sections A and B are contrasted by a change from tonic minor to major; the recurrence of section A is only slightly modified. Throughout the piece, Mignone firmly holds to the concept of major-and-minor tonality.

Section A

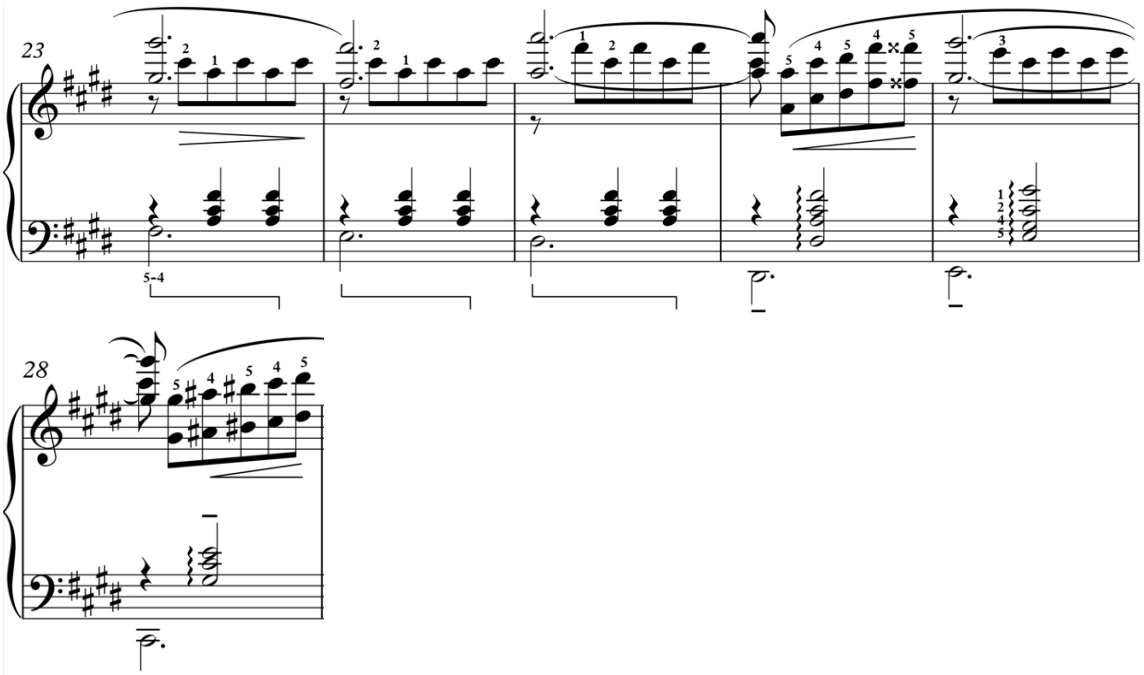
Section A falls into halves, each half consisting of two four-bar phrases and one eight- bar phrase (bars 1–4, 5–8, and 9–16, followed by bars 17–20, 21–24, and

25–32). The construction of the halves is parallel. While the presentation of the melody is in single notes, the subsequent representation is in octaves. Initiated by a chromatic progression of sixth chords in bars 15-16 (see Example 1), a layer of continuous eighth notes is added in bars 17–32. In bars 25–28, as compared to bars 9–12, the melodic outline is still present, while the melodic details are rearranged in reverse direction (see Examples 2 and 3).

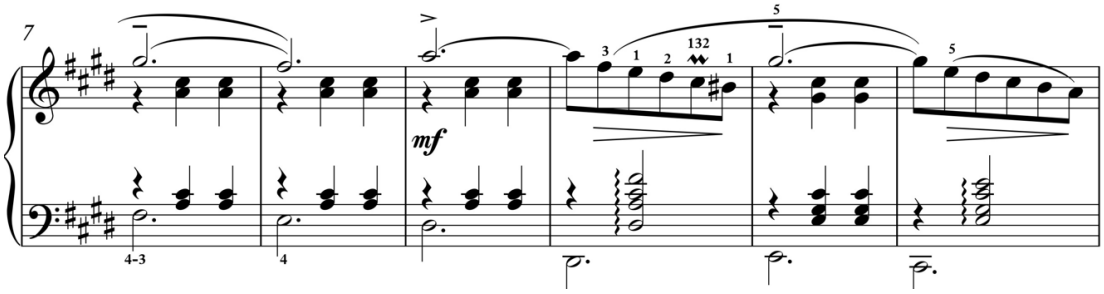
Example 1 Chromatic progression of sixth chords in bars 15-16, mm.13-16



Example 2 in bars 25-28 the melodic details are rearranged in reverse direction as compared to bars 9–12 (Example 3), mm. 23-28



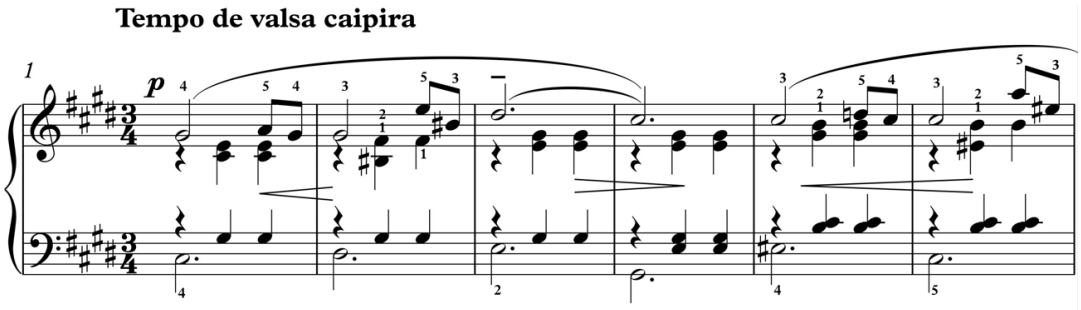
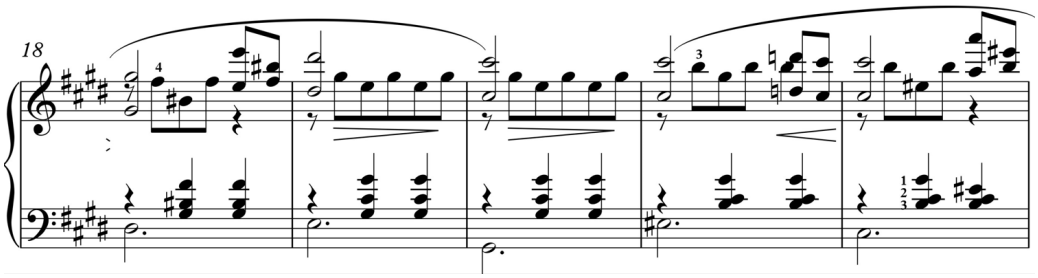
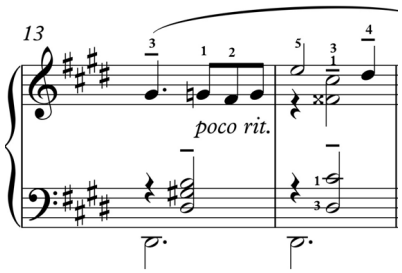
Example 3 in bars 9-12 shows the melodic details are descending, mm.7-12

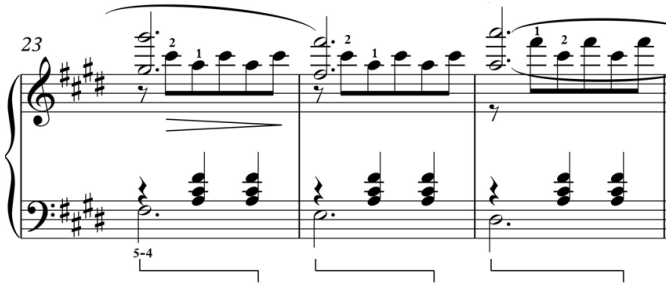


In essence, just the last four bars really differ. The first half ends with a half-cadence or imperfect cadence, the last chord being the dominant triad, the second half with a full cadence or perfect cadence, the last chord being the tonic triad.

On the whole, the music is of chordal (homophonic) texture – there is an accompaniment, and there is a melody. Only close to the end of each half, in bars 15-16 and 31-32, contrapuntal (polyphonic) elements in form of chromatic or diatonic scales join in.

There is a secondary dominant (the dominant of the subdominant) in bars 5-6 and 21-22 (see Examples 4-5), and a double dominant (the dominant of the dominant) in bars 13-14 and 25 (see Examples 6-7). In bar 13, Mignone has written down ‘g natural’ instead of ‘f double sharp’ – without any doubt due to practical reasons (see Example 6). The double dominant in bar 25 comes in the guise of a diminished seventh chord (see Example 7).

Example 4 The dominant of the subdominant in bars 5-6, mm.1-6

Example 5 The dominant of the subdominant in bars 21-22, mm. 18-22

Example 6 The dominant of the dominant, mm.13-14

Example 7 The dominant of the dominant in bar 25 and the double dominant in bar 25 comes in the guise of a diminished seventh chord, mm. 23-25

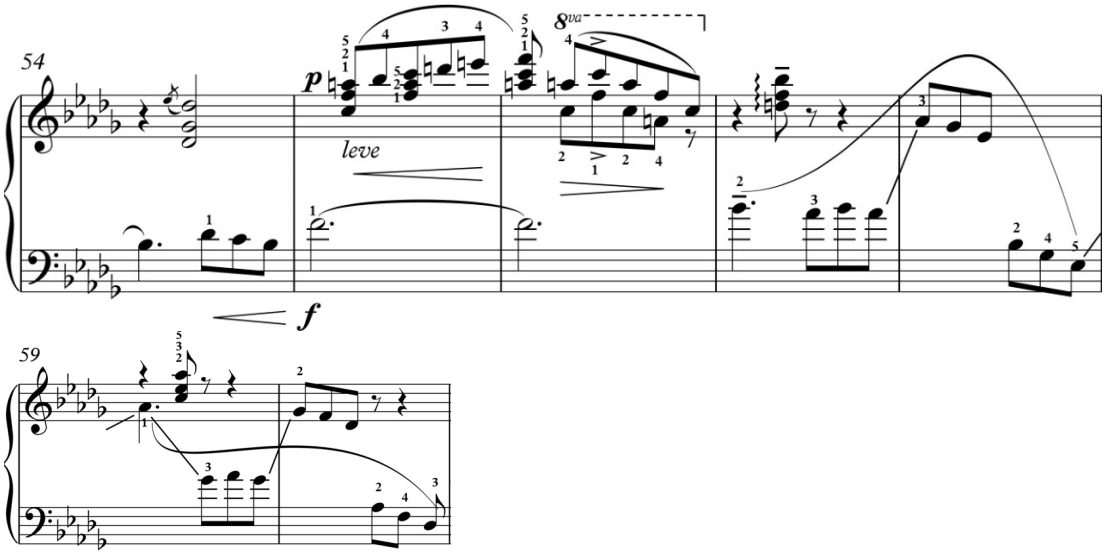


Section B

Section B, entirely in the parallel (not the mediant) key, is written down in D-flat rather than C-sharp major, either due to practical or atmospheric reasons. Again, the section falls into halves, the first half ending with an imperfect cadence, the second half with a perfect cadence. But this time, the construction of the ‘halves’ is

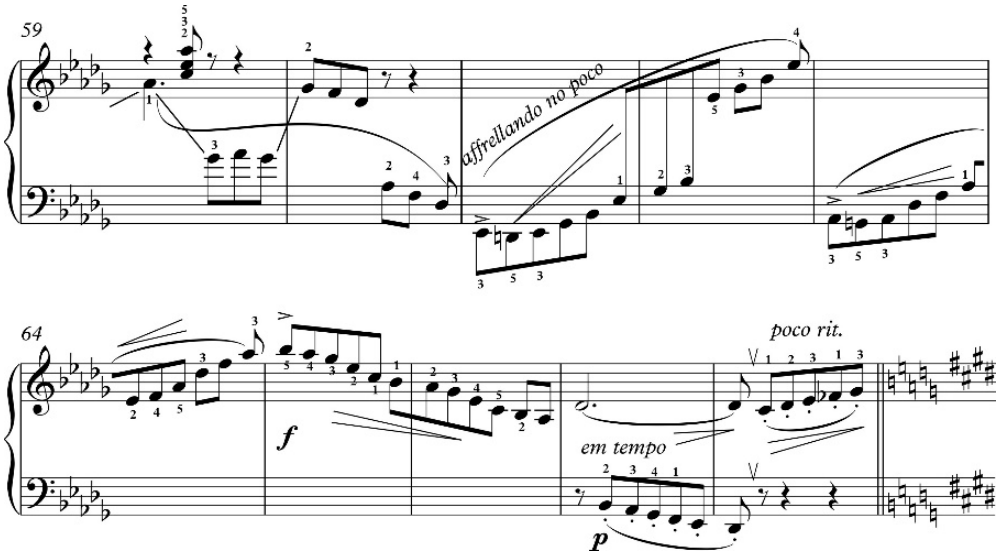
more complex, the second 'half' being slightly longer and touching a further-away key than the first.

The first half, in accordance to section A, consists of two four-bar phrases and one eight-bar phrase (bars 33–36, 37–40, and 41–48). The only harmony worth mentioning is a double dominant in bars 45-46, again in accordance to section A. The second half brings two four-bar phrases and one twelve-bar phrase (bars 49–52, 53–56 and 57–68). Bars 49–56 are a near-representation of bars 33–40 apart from bars 55-56 where an unexpected F major triad seams to head for the mediant key of B-flat minor. But instead, a 'circle of fifths' sequence follows: B-flat major 7 (bar 57), E-flat minor (bar 58), A-flat major 7 (bar 59) and D-flat major (bar 60, see Example 8).

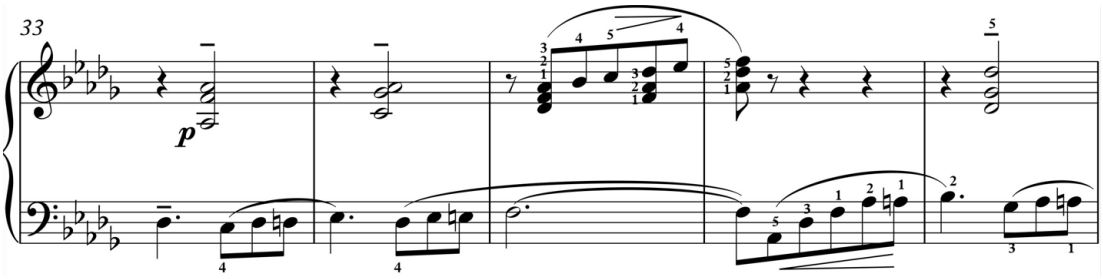
Example 8 An unexpected F major triad and a 'circle of fifths' sequence, mm. 54-60

The final four harmonies, fanned out over eight bars, bring the section to a full close: a triad on the second degree (e-flat/g-flat/b-flat in bars 61-62, see Example 9) a tonic triad in six-four position (a-flat/d-flat/f in bars 63-64), a dominant seventh chord (a-flat/c/e-flat/g-flat in bars 65-66) and a tonic triad (d-flat/f/a-flat in bars 67-68,

see Example 9). Note the remarkable all-over construction of these twelve bars: there are four bars with one harmony every bar (bars 57–60, see Example 8), followed by eight bars with one harmony every two bars (bars 61–68). Thus, bars 61–68 are like four bars fanned out over eight bars (see Example 9).

Example 9 The final four harmonies over eight bars at the end of the section, mm. 59-68

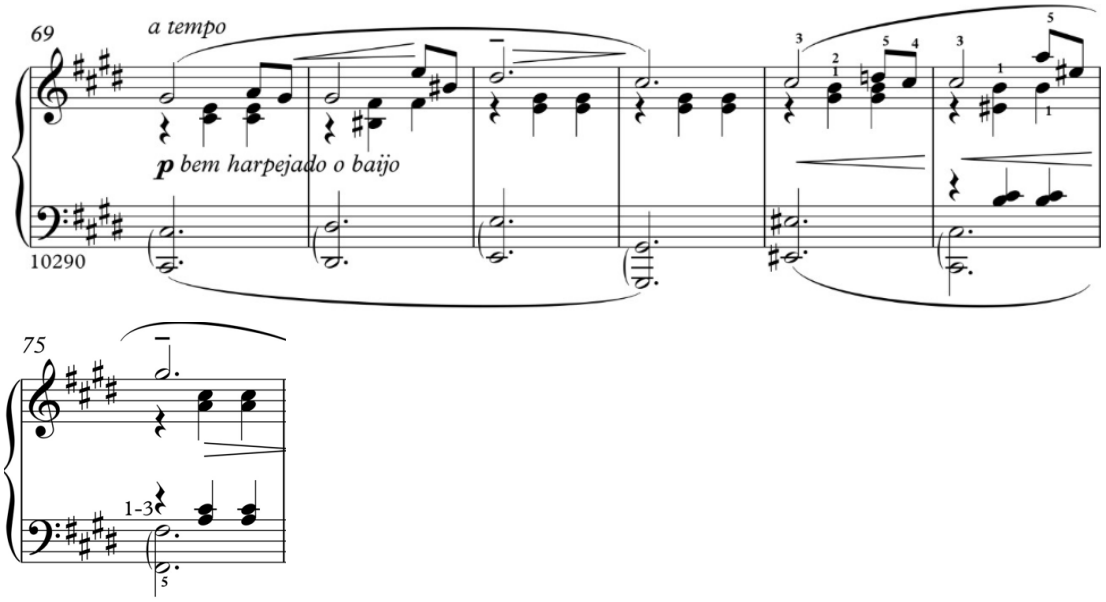


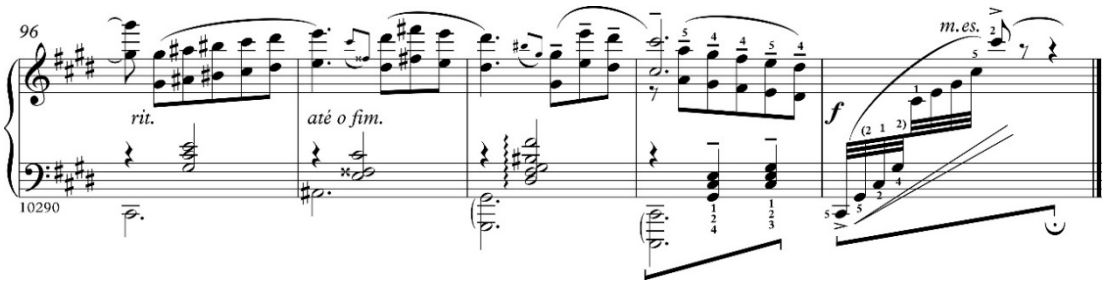
The wide-ranging melody, recalling a violoncello, lies mostly but not entirely in the left hand. The accompaniment, reminiscent of a guitar, comprises of broken and unbroken chords in every register, mixed with charming little scales (see Example 10).

Example 10 Section B, mm. 33-37

Recapitulation of section A

The recapitulation is near-faithful to section A. Bars 69–75 and 98/99 are furnished with broken bass octaves, bars 99/100 with a redoubled counter-voice in the right hand and a wide-ranging arpeggio to be performed with both hands, contributing to a conclusive ending (see Examples 11-12).

Example 11 Section A recapitulation, mm. 69-75



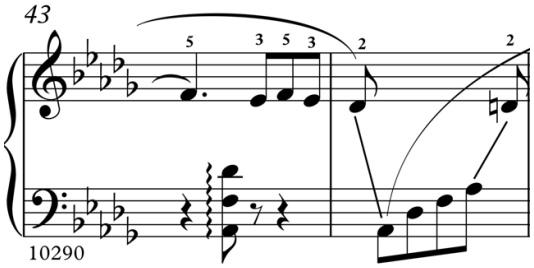
Example 12 mm. 96-100

III. Researcher's notes on the approach to the musical interpretation

In section A, emphasize each musical phrase by 'singing' the melody and ending it with a diminuendo. Observe the breath marks in bars 16 and 84. In bars 17

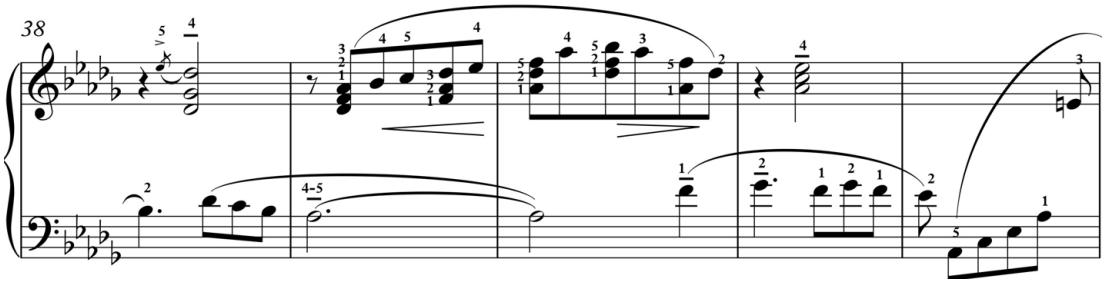
and 85, highlight the bass without sacrificing the soprano. With the right hand, bring out the upper notes of the octaves, thus creating a concise melodic line. In the whole section and throughout the piece, make the dynamic indications happen.

In section B, the left hand must shape the melodic line from the outset. Take special care of the cases where the two hands alternate in the playing of the melody. Note the accent marks in bars 56, 61, and 63, and put the culminating point of the section (bar 65) into effect. It is recommended to perform bars 43/44 almost like an echo of bars 41/42 (see Examples 13-14) with the final eighth note of the bar, get back to the previous dynamic level. At the end of section A, stay in tempo up to the breath mark as indicated in the score.

Example 13 Bars 43-44 almost like an echo of bars 41-42, mm. 43-44



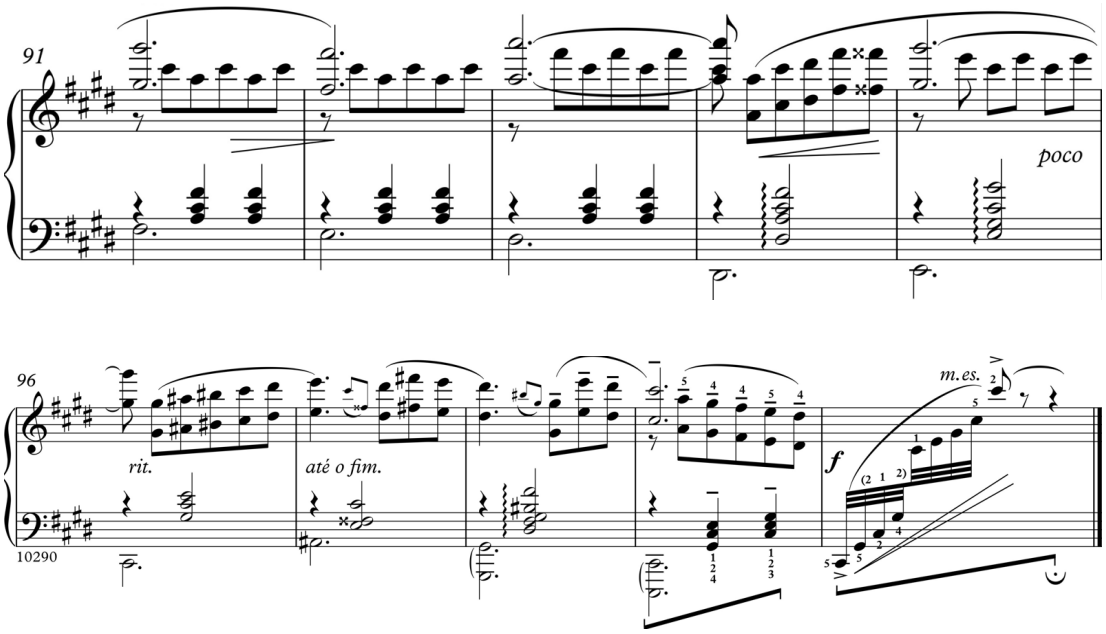
Example 14 The melodic line in the Bars 41-42, mm. 38-42



In the recapitulation of section A, sound the broken bass octaves in a particularly enchanting way. Towards the end, give special impetus to the right-hand octaves (bars 93–99). In order to obtain greater effect, it is recommended to leave

the very last bass octave (bar 99) unbroken (see Example 15). Finish the waltz with bravura.

Example 15 The end of the waltz, mm. 91-99



The little *staccato* scales in bars 31/32 and the little *portato* scales in bars 67/68 are of considerable importance. Imagine the dropping scales as plucked on the guitar, the rising scales as bowed on the violoncello respectively flute.

Conclusion

This research will help performers, teachers, and students better comprehend the Brazilian Waltz, resulting in a new viewpoint on how to perceive Brazilian music. This research could also assist non-Brazilian artists in better understanding the characteristics of the Brazilian Waltz.

The freedom of expression and interpretation of the national Waltz will arise from the development of an analysis from the perspective of the hermeneutics of musical meaning and the related cultural environment. In this research, Francisco Mignone's *"Valsa de Esquina No.8"* illustrates a poetic and lyrical language that exudes

and inspires nostalgia, emotion, and the depths of the Brazilian soul from the enchantment of music.

Bibliography

Kiefer, Bruno. *A Modinha e o Lundu*. Movimento. Vol. 9. Brazil: Republica, 1986.

———. *Historia da Musica Brasileira/Dos primordios ao inicio do seculo XX*. Movimento. Vol. 9. Brazil: Banco Ingles, 1997.

———. *Mignone, Vida e Obra*. Movimento. Vol. 15. Brazil: Republica, 1983.

———. *Musica e Danca Popular*. Movimento. Vol. 12. Brazil: Republica, 1979.

Mariz, Vasco. *Francisco Mignone, O Homem e a Obra*. Brazil: Funarte, 1997.

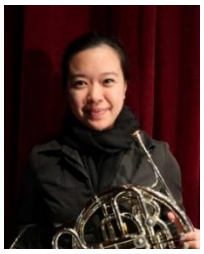
Schreiner, Claus. *Música Brasileira: A History of Popular Music and the People of Brazil*. New York: Marion Boyars, 1993.

Vasconcelos, Ari. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Brazil, 1991.

แนะนำผู้เขียน

กิติภัทร ภูวะปัจฉิม
อาจารย์ประจำ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายมัธยม)
ดศ.ม. (สังคีตวิจัยและพัฒนา) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดศ.บ. (ดนตรีแจ๊ส) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กุลิสรา แสงจันทร์
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ค.บ. (ดนตรีศึกษา) คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ
อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ปร.ด. (ดุริยางคศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดิเรก เกตุพระจันทร์
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศล.ม (ดนตรี) วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ศศ.บ (ดนตรี) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

เทอดพงศ์ วรรณวงค์
อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง
ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศศ.บ. (ดนตรีปฏิบัติ) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ปกรณ์ หนูยี่
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ.ม (มานุษยวิทยาการดนตรี) สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย
ศป.บ (ดุริยางค์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

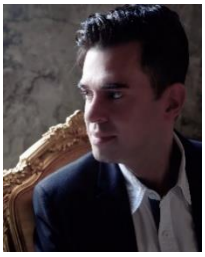
แนะนำผู้เขียน

วัชราภรณ์ มุ้งป่า
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศป. บ. (ดุริยางค์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร.สายันต์ บุญใบ
อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร
ค.ด. (ภาวะผู้นำทางการบริหารการศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร
ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ค.บ. (ดนตรี) วิทยาลัยครูมหาสารคาม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล
ผู้ช่วยคณบดีด้านงานบริการวิชาการแก่สังคม
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย
ศล.ม (ดนตรี) วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

อานนท์ ห่อสกุลสุวรรณ
อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
ศศ.ม. (การแสดงดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ดศ.บ. (การแสดงดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล



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 โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการฯ จะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้เขียนจะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการฯ ได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการตีพิมพ์เผยแพร่

5. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต” เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการฯ จะเรียนแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใดๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการฯ ขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม

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

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

ผู้แต่งคนเดียว

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

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

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

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

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. (in Thai)

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. (in Thai)

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. (in Thai)

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. (in Thai)

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.2 July-December 2023

บทความวิจัย