กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์
ปานใจ จุฬาพันธุ์

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์
ศรัณย์ นักรบ

มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะศิลปกรรมศาสตร์
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยบูรพา คณะดนตรีและการแสดง
วงศ์วัชรสรรค์ กิจประเสริฐ

มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะดุริยางคศาสตร์
คมธรรม ดำรงเจริญ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา คณะศิลปกรรมศาสตร์
ไชยวุธ โกศล

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
อรอุษา หนองตรุด

มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ คณะดนตรี
น.ท.ธันย์เดชะ ทะโกษา

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

เกี่ยวกับวารสาร

วารสารดนตรีรังสิต เป็นวารสารวิชาการซึ่งได้รับการประเมินคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน (double-blind reviewed) เพื่อเผยแพร่ผลงานวิจัย ผลงานสร้างสรรค์ ตลอดจนบทความทางวิชาการ โดยมีขอบเขตของบทความครอบคลุมด้านการประพันธ์เพลง การแสดงดนตรี ดนตรีวิทยา ดนตรีศึกษา เทคโนโลยีดนตรี และบทความที่มีดนตรีเกี่ยวข้อง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ความรู้ทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในสาขาดนตรี
2. เพื่อเป็นสื่อกลางการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าด้านการวิจัยและนวัตกรรมดนตรี
3. เพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้ในสาขาดนตรี
4. เพื่อเป็นการบริการวิชาการในสาขาดนตรี

ขอบเขตของบทความ

วารสารดนตรีรังสิตรับบทความทางวิชาการทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ บทวิจารณ์ (บทวิจารณ์หนังสือ บทวิจารณ์การแสดง และบทวิจารณ์ด้านดนตรีอื่น ๆ) รวมถึงบทความซึ่งครอบคลุมทุกวิชาการดนตรี หรือบทความที่มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้อง

เจ้าของ

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

กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ
ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน
ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีรังสิตปีที่ 19 ฉบับที่ 2 ระหว่างเดือนกรกฎาคม-ธันวาคม พ.ศ. 2567 ประกอบด้วยบทความวิจัยทั้งสิ้นจำนวน 12 บทความ บทความวิจัยเหล่านี้ล้วนเกี่ยวข้องกับดนตรีหลากหลายมิติ ทั้งการตีความการบรรเลง การประพันธ์ การวิจัยเชิงคุณภาพ หรือเชิงดนตรีศึกษา บทความทั้งหมดผ่านการประเมินคุณภาพจากผู้ทรงวุฒิจำนวน 3 คน จากหลากหลายสถาบันตลอดจนไม่ได้สังกัดเดียวกับผู้เขียน กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต ขอขอบคุณที่ได้รับเกียรติจากผู้เขียนส่งบทความเข้ามาอย่างต่อเนื่อง กระทั่งปัจจุบันวารสารดนตรีรังสิตอยู่ในฐานข้อมูลศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) กลุ่ม 1 พัฒนาคุณภาพอย่างสม่ำเสมอเพื่อร่วมพัฒนาแวดวงวิชาการดนตรี

ในการนี้กองบรรณาธิการฯ จึงถือโอกาสใช้พื้นที่นี้ร่วมแสดงความยินดีกับ รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น รองคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัย สังกัดวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ที่ได้รับพระบรมราชโองการโปรดเกล้าแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่ง “ศาสตราจารย์” ในสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วารสารดนตรีรังสิตมีบทบาทด้านการเผยแพร่ผลงานวิชาการดนตรีควบคู่ไปกับปรับปรุงพัฒนาคุณภาพกระบวนการต่าง ๆ ให้เท่าทันต่อยุคสมัยอยู่เสมอ วารสารดนตรีรังสิตจะดำเนินงานมาถึงปัจจุบันไม่ได้เลยหากปราศจาก ศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น เสมือนเป็นหนึ่งเสาหลักให้กับแวดวงวิชาการดนตรีประเทศไทย กองบรรณาธิการฯ ขอขอบคุณการส่งเสริมและผลักดันให้เห็นถึงคุณค่างานวิชาการเหล่านี้ ซึ่งถูกสะท้อนไปกับการดำเนินงานของวารสารดนตรีรังสิตมาโดยตลอดกระทั่งใกล้ครบรอบวาระปีที่ 20 ในปี พ.ศ. 2568 นี้

สำหรับผู้สนใจส่งบทความเข้ามายังวารสารดนตรีรังสิตสามารถเข้าดูคำแนะนำเพิ่มเติมได้จากเว็บไซต์วารสารฯ โดยเลือกหัวข้อการส่งบทความ (Submissions) กรณีการโหลดแบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต (Article Submission Proposal Form) สำหรับใช้แนบส่งมาพร้อมกับต้นฉบับนั้น หากต้นฉบับบทความเป็นภาษาไทยเลือกแบบเสนอเป็นภาษาไทย หรือเลือกแบบเสนอเป็นภาษาอังกฤษหากต้นฉบับเป็นภาษาอังกฤษ นอกจากนี้กองบรรณาธิการฯ ขอแจ้งให้ทราบว่ารูปแบบการอ้างอิงในบทความหากอ้างอิงผู้แต่งคนเดียวกันจากหลายแหล่งข้อมูล การอ้างอิงแบบย่อให้ใช้รูปแบบการอ้างอิงตามประเภทของแหล่งข้อมูลข้างต้น แต่ให้ระบุเพียงชื่อ-นามสกุลผู้แต่ง ชื่อเรื่อง และเลขหน้าเท่านั้น สำหรับบรรณานุกรมที่มีแหล่งข้อมูลจากผู้แต่งคนเดียวกันหลายรายการ ให้ระบุนามสกุล-ชื่อผู้แต่งแบบเต็ม โดยไม่ใช่เครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ _____

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิจัย

การตีความและลีลาการบรรเลง นอคเทิร์นสำหรับเปียโน ของเดอบุสซี R0101
Interpretation and Performance Practice on Debussy's Nocturne for Piano 14 pages
กรภัทร์ สุขโข และปานใจ จุฬาพันธุ์

ดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา R0202
Ceremonial Music of Ancestral Spirit Worship of the Ban Ta-Nod, 16 pages
Muang District, Nakhon Ratchasima Province
กรสรวง ปาณินท์

การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง ฮิวเมอเรสก์ ของโรเบิร์ต ชูมันน์ R0303
Interpretation and Performance Practice on Humoreske by 13 pages
Robert Schumann
ญาณิศา มีทรัพย์ และปานใจ จุฬาพันธุ์

อานุภาพเสียงแห่งอุปราคาสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ R0404
The Sonic of Eclipse Panchromatic for Synthesizer and 14 pages
Percussion Ensemble
พนัส ต้องการพานิช และวีรชาติ เปรมานนท์

การถอดบทเรียนองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก สู่ฐานข้อมูลเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีพ : เพลงกล่อมเด็กโบราณ ของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง จังหวัดจันทบุรี R0505
Bringing the Eastern Folk Performing Arts Knowledge Lesson to 15 pages
the Database for Lifelong Learning: A Case study of Ancient Child
Lullabies of Chong people, Chanthaburi Province
รณชัย รัตนเศรษฐ, พิมลพรรณ เลิศล้ำ, และพิทักษ์ สูตรอนันต์

สารบัญ (ต่อ)

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงชุดการละเล่นพื้นบ้านไทย สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม R0606
Thai Children's Games Suite for Wind Symphony: A Creative Research in Music Composition
ธันย์เดชา ทะโกษา
17 pages

การพัฒนารูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา R0707
Development of a Teaching Model for Saxophone Skill 1 College of Music at Bansomdejchaopraya Rajabhat University
วรินธร สีเสียดงาม
16 pages

แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน R0808
Fantasie for Wind Quintet and Piano
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
13 pages

สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านโสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา R0909
Learning Management Condition in Ear Training Thai Fiddle "Sawduang" for Higher Education
วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย และเทพิกา รอดสการ
13 pages

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสดายุ สำหรับการบรรเลงเดี่ยวโซปราโนแซกโซโฟน R1010
Sadayu for Solo Soprano Saxophone: A Creative Research in Music Composition
อรรถกร ศุขแจ้ง
14 pages

สารบัญ (ต่อ)

การตีความและลีลาการบรรเลง ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ด ในบันไดเสียงซีไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 911 ของบาค **R1111**
13 pages
Interpretation and Performance Practice on Bach's Toccata in C minor for Keyboard BWV 911
อิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต และปานใจ จุฬาพันธุ์

การศึกษาความยึดมั่นผูกพันและข้อเสนอแนะในการพัฒนาสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ของนักศึกษาหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรี สถาบันอุดมศึกษา ในจังหวัดเชียงใหม่ **R1212**
16 pages
The Study of Adherence to Suggestions on Developing Musical Professions of Students Enrolled in Courses Related to Production of Music Artists in Higher Education Institutions in Chiang Mai
โอม จันเตยูร, เกริกพงศ์ ใจคำ, และปรเมศวร์ สรรพศรี

Article No. R0101 (14 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0101

การตีความและลีลาการบรรเลง นอคเทิร์นสำหรับเปียโน ของเดอบุสซี

Interpretation and Performance Practice on Debussy's Nocturne for Piano

กรภัทร์ สุขโข*[1] ปานใจ จุฬาพันธุ์[2]
Korrapat Sookkho,*[1] Panjai Chulapan[2]

Abstract

This research article is about the interpretation and performance practice of Nocturne for Piano by Claude Debussy (1862-1918). The research aims to study Debussy's biography, the history of the Nocturne as well as the interpretation and playing techniques of the Nocturne. The composition contains beautiful melodies, varieties of harmonies and tonality changes. The overall atmosphere is ambiguous in the perspective of tonality and harmony as in most of the impressionism music. However, the composer has presented the melody line clearly. In addition, noticeable compositional techniques such as two-against-three usage in melody and accompaniment and pedal usage. Pianists should control sound quality by carefully choosing finger numbers for each phrase and controlling the pedal to create vague atmospheres and tone color to meet the composer's purpose along with practicing different techniques to present the appropriate sound and atmospheres. The result of the study shows that when the pianist is able to control the tone color and pedal usage, the pianist can clearly and beautifully express the feeling of the composition.

Keywords: Piano Recital / Piano Performance / Debussy's Nocturne

* Corresponding author, email: korrapat17@hotmail.com

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต 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: February 14, 2023 / Revised: June 20, 2023 / Accepted: June 21, 2023

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เกี่ยวกับการตีความและลีลาการบรรเลง นอคเทิร์น สำหรับเปียโน ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติของเดอบุสซี ประวัติความเป็นมาของบทประพันธ์ การวิเคราะห์ตีความและเทคนิคการบรรเลง บทประพันธ์นี้มีทำนองที่สวยงาม มีเสียงประสานหลากหลายรูปแบบ บรรยากาศโดยรวมมีลักษณะคลุมเครือในด้านกุญแจเสียงและการใช้เสียงประสาน อย่างไรก็ตามผู้ประพันธ์นำเสนอแนวทำนองหลักออกมาอย่างชัดเจน นอกจากนี้ ยังมีเทคนิคการประพันธ์ที่น่าสนใจในเพลงบทนี้อีกด้วย อาทิ การใช้ลักษณะจังหวะสองต่อสาม ระหว่างแนวทำนองและเสียงประสาน และการใช้เพเดิล นักเปียโนต้องควบคุมคุณภาพของเนื้อเสียงเพื่อสร้างบรรยากาศและสีสันของความคลุมเครือตามความต้องการของผู้ประพันธ์เพลง ควบคู่ไปกับการฝึกเทคนิคการบรรเลง เพื่อให้สามารถถ่ายทอดเสียงออกมาได้ไพเราะสวยงามและสร้างบรรยากาศของบทเพลงได้อย่างถูกต้อง ผลการศึกษาพบว่าเมื่อสามารถควบคุมคุณภาพเสียงและเพเดิลได้อย่างถูกต้องแล้ว สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ของบทประพันธ์ออกมาได้อย่างชัดเจนและสวยงาม

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวเปียโน / ทักษะการบรรเลงเปียโน / นอคเทิร์นของเดอบุสซี

ความเป็นมาและความสำคัญ

การตีความและความเข้าใจในบทประพันธ์เพลงคลาสสิกสำคัญอย่างมากในการนำเสนอบทประพันธ์ด้วยความเข้าใจอย่างลึกซึ้งทั้งในด้านอารมณ์ความรู้สึกและเทคนิคการบรรเลงนอคเทิร์น สำหรับเปียโนเป็นผลงานการประพันธ์ของเดอบุสซี มีความสำคัญหลายประการ ประการแรกคือเป็นนอคเทิร์นเพียงบทเดียวที่เขาประพันธ์ขึ้น ทั้ง ๆ ที่ได้ประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนไว้จำนวนมาก ประการที่สอง นอคเทิร์นบทนี้มีเนื้อหาทางดนตรีที่ซับซ้อนหลากหลาย และประการสุดท้าย เป็นบทเพลงที่ต้องการการตีความที่ละเอียดอ่อน รวมไปถึงเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงที่สอดคล้องกับการตีความดังกล่าวเพื่อให้การถ่ายทอดบทเพลงเป็นไปอย่างสมบูรณ์แบบ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกนอคเทิร์นบทนี้ให้เป็นหนึ่งในบทเพลงสำหรับการแสดงในระดับมหาบัณฑิต โดยนำมาศึกษาและวิเคราะห์อย่างละเอียด รวมทั้งวางแผนการฝึกซ้อมทุกขั้นตอน เพื่อถ่ายทอดผลการศึกษาการวิจัยผ่านการแสดง และเพื่อให้เกิดประโยชน์สำหรับผู้สนใจในบทเพลงคลาสสิกสำหรับเปียโนต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติของเดอบุสซีและประวัติของนอคเทิร์น
2. เพื่อวิเคราะห์บทประพันธ์ในด้านการตีความและเทคนิคการบรรเลง
3. เพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมที่ถูกต้องและการถ่ายทอดบทประพันธ์ที่ไพเราะ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติของเดอบุสซีและนอคเทิร์นของเดอบุสซี
2. ผลการวิเคราะห์บทประพันธ์ในด้านการตีความและเทคนิคการบรรเลงที่ถูกต้อง
3. แนวทางการฝึกซ้อมที่ถูกต้องและการถ่ายทอดบทประพันธ์ที่ไพเราะ

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาประวัติของเดอบุสซีและบทประพันธ์ประเภทนอคเทิร์นสำหรับเดี่ยวเปียโน การวิเคราะห์บทประพันธ์และเทคนิคการบรรเลง และการนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม

วิธีการดำเนินงานวิจัย

1. ศึกษาข้อมูล
2. วิเคราะห์ ฝึกซ้อมบทประพันธ์ และแสดงผลงาน
3. นำเสนอและจัดพิมพ์บทความวิจัย

ผลการศึกษา

จากการศึกษาและฝึกซ้อมบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้รวบรวมชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง ประวัติของบทประพันธ์ วิธีการบรรเลง และวิธีการซ้อมเนื้อหาที่น่าสนใจ เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้อ่านได้ศึกษาต่อยอดและนำไปปรับใช้ สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

1. ชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง

โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสในกระแสดนตรีอิมเปรชัน (Impressionism) เข้าศึกษาในสถาบันดนตรีแห่งกรุงปารีส (Paris Conservatoire) ในปี ค.ศ. 1872 ศึกษาความรู้ทางดนตรีรอบด้าน ทั้งการบรรเลงเปียโน การประพันธ์เพลง และการเรียบเรียงเสียงประสาน เดอบุสซีค้นพบว่าตนเองไม่เหมาะกับการเป็นนักเปียโนเอก จึงผันตัวจากนักเปียโนมาเป็นผู้ประพันธ์เพลง โดยเรียนการเรียบเรียงเสียงประสานกับ เอมิล ดูร็อง (Emile Durand, ค.ศ.1830-1973) เรียนประพันธ์เพลงกับอัลเฟรด เดอ มูเซต (Alfred de Musset, ค.ศ.1810-1857) และเออร์เนส กิโร (Ernest Guiraud, ค.ศ.1837-1892) ในปี ค.ศ.1884 ชนะรางวัลด้านการประพันธ์เพลงและได้รับรางวัลปรีเดอโรม (The Prix de Rome) ไปศึกษาต่อที่โรม ประเทศอิตาลี เป็นเวลา 3 ปี ก่อนเดินทางกลับมาที่ปารีส ประเทศฝรั่งเศส ซึ่งขณะนั้นแนวคิดและลักษณะดนตรีของริคาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ.1813-1883) มีอิทธิพลอย่างมากต่อนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส เดอบุสซีปฏิเสธแนวทางการประพันธ์เพลงของวากเนอร์[3] แต่สามารถกล่าวได้ว่าแนวความคิดหนึ่งที่เดอบุสซีมีเหมือนกับวากเนอร์คือ การค้นหาแนวทางการประพันธ์เพลงแบบใหม่เพื่อหลีกเลี่ยงดนตรีในระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality)[4]

ผลงานของเดอบุสซีส่วนมากได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรมหลากรูปแบบ รวมทั้งบทกวี จิตรกรรม รวมทั้งการใช้บันไดเสียงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีชาวตะวันออก โดยเฉพาะดนตรีกาเมลันของอินโดนีเซีย บันไดเสียงที่เดอบุสซีนิยมใช้ ได้แก่ บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) บันไดเสียงโฮลโทน (Whole-tone scale) และเกรกอเรียนโมด (Gregorian mode) นอกจากนี้ เดอบุสซียังนิยมใช้การดำเนินคอร์ดแบบขนาน (Parallel chord) กล่าวคือใช้คอร์ดชนิดเดียวกันอย่างต่อเนื่องซึ่งทำให้เกิดเสียงประสานแบบขนาน (Parallel harmony) เน้นสีสันและความรู้สึกที่เกิดจากการขนานของคอร์ดมากกว่าเน้นบทบาทหน้าที่ของคอร์ดตามรูปแบบการประพันธ์เพลงแบบดั้งเดิมที่นิยมกัน ถึงแม้ว่าเดอบุสซีพยายามหลีกเลี่ยงระบบกุญแจเสียงดังกล่าวและลดบทบาทของคอร์ดโดมินันท์ (Dominant chord) และคอร์ดโทนิก (Tonic chord) ลง แต่ก็ยังคงความสัมพันธ์ของโน้ตโดมินันท์ไปยังโน้ตโทนิกในแนวเบสอยู่เสมอเพื่อสื่อถึงกุญแจเสียงหลักที่บทประพันธ์กำลังดำเนินอยู่ ถึงแม้ว่าจะเต็มไปด้วยความคลุมเครือก็ตาม

ผลงานสำหรับเปียโนที่สำคัญประกอบด้วย *Preludes Book I* and *II, Images, Two Arabesques* และ *La Mer (The Sea)*

---

[3] Wiboon Trakulhun, “Impresstionism: Claude Debussy,” *Rangsit Music Journal* 5, 1 (2010): 32. (in Thai)

[4] Supatcha Akepiriya and Panjai Chulapan, “Interpretation and Performance Practice on Debussy’s Ballade,” *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 139. (in Thai)

2. ประวัติบทประพันธ์เพลง

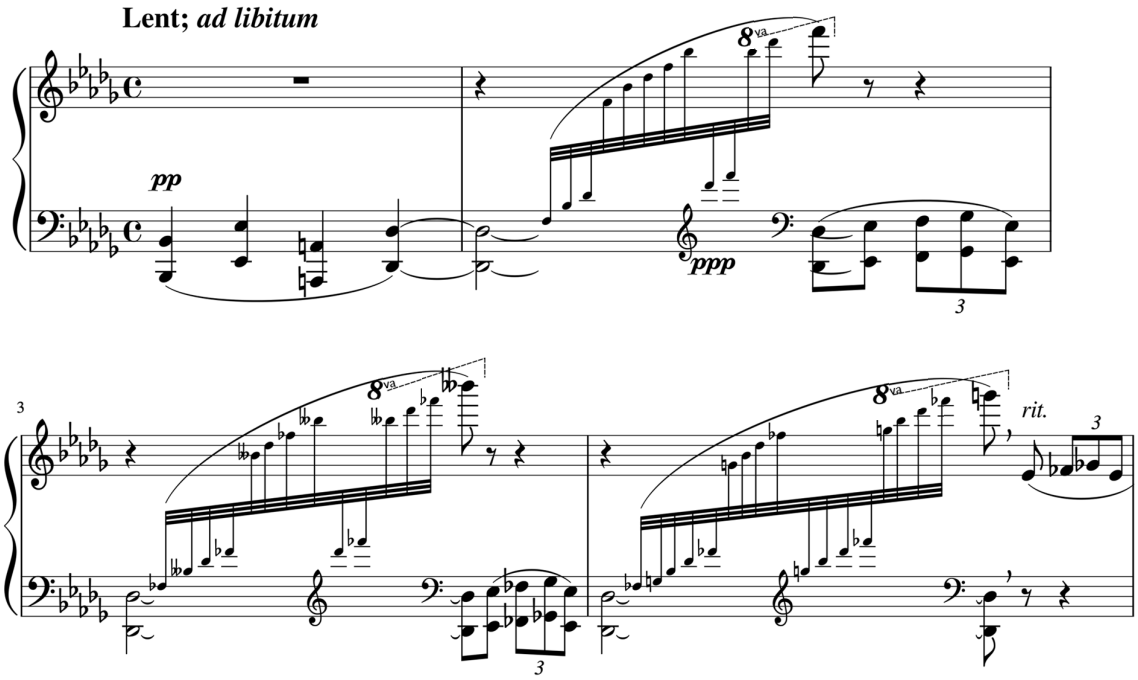
Nocturne สำหรับเดี่ยวเปียโนได้รับการเผยแพร่สู่สาธารณะในปี ค.ศ.1892 หลังจากบทนำ (Introduction) ที่คลุมเครือ บทเพลงก็ดำเนินต่อด้วยความลึกลับมากขึ้น บทประพันธ์ไม่ได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของกุญแจเสียงหลักอย่างชัดเจน แต่กลับใช้โมด (Mode) ไปพร้อมกับโน้ตโครมาติก (Chromatic note) ช่วงกลางของบทประพันธ์มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) จาก 4/4 เป็น 7/4 ลักษณะดังกล่าวส่งผลให้ผลงานอื่น ๆ ของเดอบุสซีในช่วงเวลานั้นมีแนวโน้มที่ออกจากแนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงที่เป็นที่นิยมกันในยุคโรแมนติกตอนปลาย[5] และเข้าสู่แนวการประพันธ์เพลงแบบอิมเปรชัน

3. การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง

บทเพลงอยู่ในกุญแจเสียงหลัก D-flat Major ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) เริ่มต้นด้วยส่วนนำ (Introduction) ที่มีคำสั่งอัตราความเร็ว Lento; ad libitum หมายถึงให้บรรเลงช้า ไม่เคร่งครัดและยืดหยุ่นจังหวะได้อย่างอิสระ เสียงประสานมีลักษณะเป็นโน้ตคู่แปด จบประโยคด้วยโน้ต D-flat ซึ่งเป็นโน้ตโทนิก แต่ระหว่างประโยคเพลง เดอบุสซีพยายามหลีกเลี่ยงโน้ตโดมินันท์ (A-flat) ซึ่งทำให้เกิดความคลุมเครือแบบดนตรีอิมเปรชัน ทำนองมีลักษณะเป็นอาร์เปโจ (Arpeggio) คล้ายการด้นสด (Improvisation) มีการกำหนดระดับความดังเบา (Dynamics) ไว้ที่เบามาก (*pp* และ *ppp*) สร้างบรรยากาศยามค่ำคืนที่มืดสนิทและเงียบสงบ ทำให้ผู้วิจัยจินตนาการถึงบรรยากาศอันเงียบสงบของทะเลที่มีคลื่นกระทบฝั่งเพียงเบา ๆ ผู้วิจัยต้องควบคุมเสียงให้นิ่งและเบาที่สุด เปลี่ยนเพเดิล (Pedal) ที่โน้ต D-flat ในจังหวะที่หนึ่งของแต่ละห้องก่อนบรรเลงช้าลงในห้องสุดท้ายของส่วนนำและเข้าสู่ทำนองหลักต่อไป

[5] Claude Debussy, *Debussy Preludes (Livres I et II): The Complete Works for Solo Piano Vol.1*. Edited by Roger Nichols (London: Decca, 1996), 5.

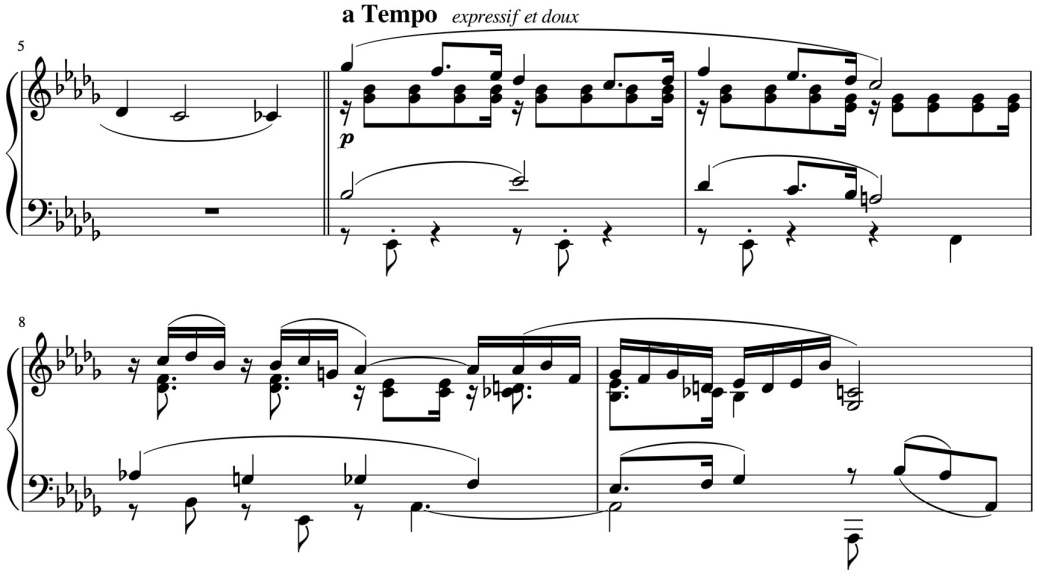
Example 1 Introduction, mm. 1-4



ตอน A เริ่มต้นในห้องที่ 6 (Example 2) กำหนดอัตราความเร็ว A tempo expressif et doux หมายถึงให้บรรเลงในอัตราจังหวะปกติและแสดงอารมณ์ที่อ่อนหวาน ผู้วิจัยบรรเลงในอัตราจังหวะเดียวกับห้องแรกของส่วนนำ ในตอน A ผู้วิจัยจินตนาการถึงงานสังสรรค์ที่เต็มไปด้วยความสนุกสนานภายใต้ท้องฟ้าในเวลากลางคืน

ผู้วิจัยเลือกนำเสนอทำนองหลักในแนวมือขวาที่เป็นโน้ตหางขึ้นให้ชัดเจนที่สุด บรรเลงแบบเลกาโต (Legato) และนำเสนอทำนองรองในแนวมือซ้ายที่เป็นโน้ตหางขึ้น นอกจากนี้จำเป็นต้องควบคุมเสียงขั้นคู่ในมือขวาให้เบาและเรียบเสมอกันตลอดทั้งประโยคเพลง เลือกเปลี่ยน เพเดิลตามทำนองหลักและทำนองรอง แนวทางการฝึกซ้อมแนวเสียงในช่วงนี้คือซ้อมทำนองหลักในแนวมือขวาแบบเลกาโต ในขณะที่แนวประกอบซ้อมแบบเสียงสั้น (Staccato)

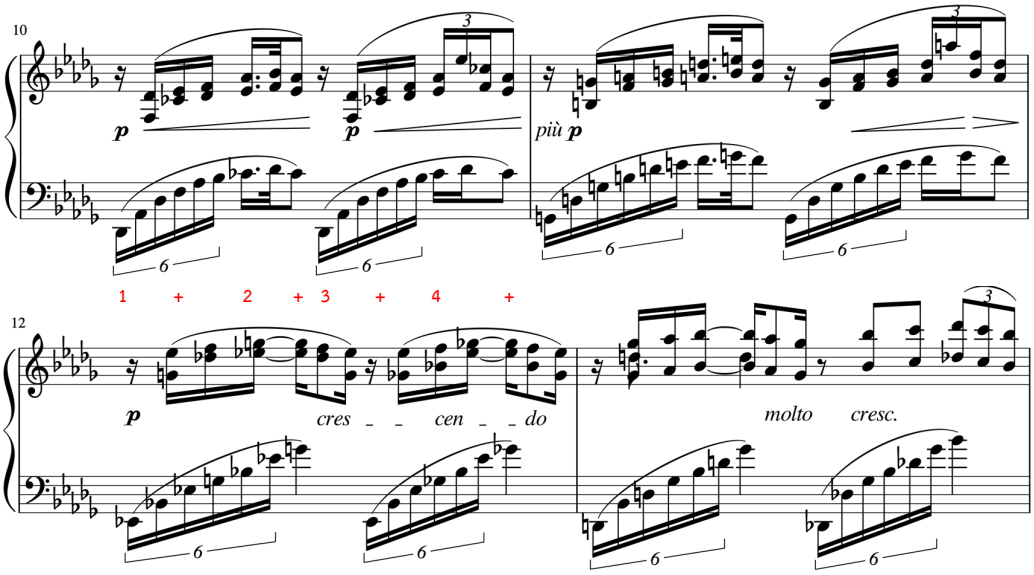
Example 2 Section A, mm. 6-9



ต่อมาเข้าสู่ทำนองหลักที่สองในห้องที่ 10 (Example 3) ด้วยการใช้โน้ต A-flat เข้าสู่ D-flat ในแนวเบส แสดงให้เห็นกุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์ ทำนองเคลื่อนที่เร็วขึ้นด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้น มีจุดที่น่าสนใจคือลักษณะจังหวะสองต่อสาม (Two-against-three) ระหว่างแนวมือขวาและมือซ้าย เพิ่มและลดระดับความดังของเสียงตามทิศทางของทำนอง กล่าวคือเมื่อทำนองเคลื่อนที่สูงขึ้นให้เพิ่มระดับความดังขึ้น (Crescendo) และเมื่อทำนองเคลื่อนที่ลงให้ลดระดับความดังลง (Diminuendo) เปลี่ยนเพเดิลที่จังหวะหนึ่งและสาม เพื่อสร้างเสียงประสานที่คลุมเครือแต่ยังคงไว้ซึ่งแนวทำนองที่ชัดเจน

แนวทางการซ้อมลักษณะจังหวะสองต่อสามคือ แบ่งซ้อมตามจังหวะย่อยให้ทั้งสองแนวบรรเลงพร้อมกันในจังหวะตกและจังหวะยกตาม Example 3 จากนั้นจึงนำทั้งหมดมาบรรเลงรวมกันเป็นประโยคเพลง

Example 3 mm. 10-13



ในห้องที่ 14 ผู้ประพันธ์เพลงนำทำนองเดิมที่นำเสนอไปก่อนหน้ากลับมาอีกครั้งในรูปแบบของคู่แปดทั้งสองแนวยังคงอยู่ในลักษณะจังหวะสองต่อสาม แต่เพิ่มความเข้มข้นด้วยการเน้น (Accent) ที่จังหวะหนึ่งและสามในแนวมือซ้าย ในห้องที่ 16-21 เปลี่ยนลักษณะการใช้เพเดิลจากการเปลี่ยนทุกจังหวะหนึ่งและสามเป็นเปลี่ยนทุกจังหวะหนึ่ง แต่เปลี่ยนเป็นการใช้เพเดิลกึ่งหนึ่ง (Half pedal) ที่จังหวะสาม กล่าวคือในขณะที่ยกเพเดิล ให้ยกขึ้นเพียงกึ่งหนึ่งจากเดิมที่ยกเพเดิลขึ้นสุด เพื่อเก็บเสียงประสานในโน้ตเบสให้ชัดเจนมากขึ้น ต่อมามีการเพิ่มความเร็วขึ้นเล็กน้อยในห้องที่ 18 ด้วยคำสั่งอัตราจังหวะ animez peu à peu นำเข้าสู่จุดสูงสุดในห้องที่ 22-23 เปลี่ยนกุญแจเสียงจาก D-flat Major ไป A Major ในห้องที่ 28 (Example 4) เห็นได้จากเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key signature) และการใช้คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ (Dominant seventh) นำเข้าสู่คอร์ดโทนิกในห้องที่ 30 ในช่วงนี้ประกอบด้วยทำนองหลักสองทำนอง ทำนองหลักที่หนึ่งอยู่ในโน้ตตัวบน (Top note) ในแนวมือขวา และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในแนวมือซ้าย ซึ่งเป็นโมทีฟจากช่วงจุดสูงสุดบรรเลงในลักษณะเสียงสะท้อน (Echo)

Example 4 Ending of section A, mm. 27-31

ตอน B เริ่มต้นในห้องที่ 32 (Example 5) เปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะจาก 4/4 เป็น 7/4 ผู้ประพันธ์เขียนอธิบายลักษณะภาพรวมของตอน B ว่า Dans le caractère d'une chanson populaire หมายความว่าในรูปแบบของดนตรีสมัยนิยม (In the style of popular song) มีเนื้อดนตรีที่บางลงเล็กน้อย แนวทำนองพัฒนาจากทำนองในส่วนนำและตอน A อยู่ในรูปแบบของคู่แปดเป็นหลัก เสียงประสานอยู่ในรูปแบบของคอร์ดแบบแท่ง (Block chord) และอาร์เปโจ ผู้ประพันธ์แบ่งจังหวะ 7/4 ออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกมี 4 จังหวะ กลุ่มที่สองมี 3 จังหวะ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องเปลี่ยนเพเดิลตามการแบ่งกลุ่มจังหวะดังกล่าวเพื่อสร้างเสียงประสานที่ค่อนข้างสะอาด ไม่คลุมเครือจนเกินไป อย่างไรก็ตาม จำเป็นต้องเก็บคอร์ดในแนวเสียงประสานที่ลากยาวเพื่อรักษาเสียงประสานหลักของบทเพลงไว้ ทำให้ในห้องที่ 36-40 จำเป็นต้องเปลี่ยนเพเดิลเพียงกึ่งหนึ่งในลักษณะเดียวกับห้องที่ 16-21 เนื่องจากไม่สามารถกดคอร์ดหลักค้างไว้ได้ในห้องเพลงดังกล่าว ภาพรวมของบรรยากาศในตอน B จะเบาสบายกว่าตอน A ผู้วิจัยจินตนาการถึงภาพบรรยากาศยามเช้าอันสดใส มีดวงอาทิตย์กำลังขึ้นจากขอบฟ้า พร้อมด้วยเสียงรอบข้างจากธรรมชาติ ลดความคลุมเครือของเสียงลง แต่มีระดับความดังเบาที่กว้าง คือเบามากไปจนถึงดัง (*f*) ก่อนค่อย ๆ เบาลงและจบตอน B ในห้องที่ 46

ผู้วิจัยเลือกฝึกซ้อมแนวทำนองแยกกับแนวเสียงประสาน เพื่อทำความเข้าใจทิศทางของทำนอง โดยฝึกซ้อมทำนองที่อยู่ในคู่แปดและทำนองที่มีลักษณะเป็นคอร์ด (ห้องที่ 40-41) ให้ ต่อเนื่องมากที่สุดผ่านการควบคุมด้วยมือ (Finger pedal) บรรเลงเสียงให้เชื่อมติดกันด้วยการกดโน้ตตัวถัดไปในจังหวะเดียวกับที่ยกโน้ตก่อนหน้าขึ้น เลือกใช้นิ้วที่สี่และนิ้วที่ห้าในการบรรเลงโน้ตตัวบนของคู่แปดเพื่อเชื่อมเสียงเข้าด้วยกัน จากนั้นจึงเพิ่มเพเดิลพร้อมแนวเสียงประสานเข้าไป

Example 5 Beginning of section B, mm. 32-35

ตอน A’ กลับมาในห้องที่ 48 โดยนำเสนอส่วนนำอีกครั้งหนึ่งโดยเพิ่มโน้ตอาร์เปโจในลักษณะเดียวกันกับตอนต้นจาก 1 ชุดเป็น 2 ชุด มีระดับความดังเบาของเสียงที่กว้างและปรับเปลี่ยนอย่างรวดเร็วจากเบามากไปสู่ดังมาก (*ff*) ในช่วงสั้น ๆ ก่อนนำเข้าสู่ทำนองหลักของตอน A อีกครั้ง โดยเปลี่ยนแนวเสียงประสานในห้อง 55 เป็นอาร์เปโจแทนการใช้โน้ตเบสลากยาว นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอทำนองใหม่ในห้องที่ 65 กำหนดอารมณ์ความรู้สึก Appassionato หมายถึง ด้วยความเคร่งเครียดและจริงจัง และระดับความดังของเสียงคือดังมาก ก่อนจะผ่อนคลายลงและนำเข้าสู่ตอนจบของบทเพลง

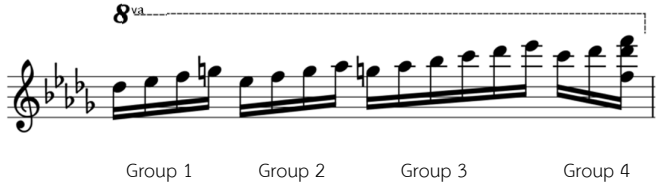
มีการนำโมทีฟของส่วนนำมาใช้ในแนวเบสเล็กน้อยในห้องที่ 73-74 ในลักษณะของการสรุป ผู้ประพันธ์กำหนดเพเดิลในห้องที่ 75-77 ซึ่งเป็นสามห้องสุดท้ายของบทเพลงว่า Damper and soft pedals to the end หมายถึงให้ใช้เพเดิลซ้าย (Una corda) และเพเดิลขวา (Damper pedal) ต่อเนื่องไปจนจบ เพื่อสร้างสีสันของเสียงที่ต่างออกไป และควบคุมระดับความดังเบาให้เบามาก แนวทำนองมีลักษณะเป็นโน้ตคู่แปดสลับกับโน้ตเดี่ยว แนวเสียงประสานมีลักษณะเป็นอาร์เปโจ ทั้งสองแนวอยู่ในลักษณะของโน้ตสามพยางค์ (Triplet) จากการใช้เพเดิลดังกล่าว ทำให้สามารถควบคุมเสียงให้เบาและมีระดับความดังเบาที่สม่ำเสมอตามความต้องการของเดอบุสซี

Example 6 Section A', mm. 55-59

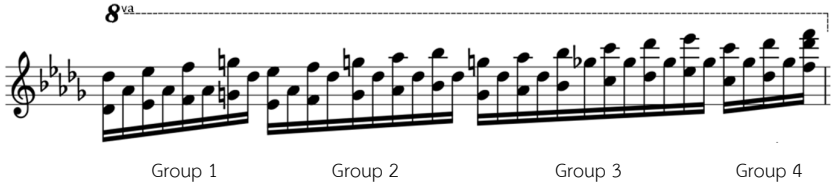
Example 7 Ending, mm. 74-77

ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้อมในภาพรวมเช่นเดียวกับตอน A มีจุดที่น่าสนใจคือช่วงสามห้องสุดท้าย ผู้วิจัยเลือกซ้อมแนวทำนองหลักที่เป็นโน้ตตัวบนของคู่แปดอย่างรวดเร็ว แบ่งกลุ่มโน้ตเป็น 4 กลุ่มตามทิศทางของโน้ต ดังนี้ D-flat, E-flat, F และ G เป็นกลุ่มที่หนึ่ง E-flat, F, G, A-flat และ B-flat เป็นกลุ่มที่สอง G, A-flat, B-flat, C, D-flat และ E เป็นกลุ่มที่สาม และ C, B-flat, D-flat และคอร์ด D-flat Major ในจังหวะสาม เป็นกลุ่มที่สี่ เมื่อสามารถบรรเลงได้ต่อเนื่องอย่างถูกต้องและรวดเร็ว จึงเพิ่มคู่แปดเข้าไป ตามด้วยโน้ตเดี่ยวที่คั่นระหว่างคู่แปด แบ่งซ้อมเป็นกลุ่มอย่างต่อเนื่องร่วมกับแนวเสียงประสานจนเกิดความชำนาญ แล้วจึงนำมาบรรเลงต่อกันเป็นประโยคเพลง ตาม Example 8-9

Example 8 Separate notes into groups.



Example 9 Add octave and single note between octaves.



สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัยพบว่าเดอบุสซีซึ่งเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่สำคัญในยุคกระแสอิมเปรชัน มีแนวความคิดทางดนตรีที่แตกต่างจากผู้ประพันธ์เพลงในยุคโรแมนติกอย่างเห็นได้ชัด บทประพันธ์ของเดอบุสซีได้รับแรงบันดาลใจมาจากงานเขียน งานจิตรกรรม และดนตรีตะวันออกเป็นอย่างมาก บรรยากาศโดยรวมของนอคเทิร์นบทนี้มีลักษณะคลุมเครือในมุมมองของกุญแจเสียงและการใช้คอร์ด อย่างไรก็ตามผู้ประพันธ์นำเสนอทำนองออกมาอย่างชัดเจน ผู้วิจัยต้องศึกษาการเลือกใช้นิ้วและเพเดิลจนเข้าใจอย่างลึกซึ้ง และฝึกฝนจนเกิดความชำนาญในการควบคุมเสียง เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและบรรยากาศที่เดอบุสซีต้องการออกมาอย่างถูกต้องและชัดเจน อนึ่ง ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลงของสำนักพิมพ์อัลเฟรด (Alfred Music Publishing) เนื่องจากทางสำนักพิมพ์ได้เพิ่มเติมรายละเอียดการเลือกใช้นิ้วและเพเดิลไว้เหมาะสม

ข้อเสนอแนะ

1. ผู้ที่ต้องการบรรเลงนอคเทิร์นของเดอบุสซี สามารถอ่านข้อมูลจากผลงานวิจัยครั้งนี้เป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลง รวมทั้งการตีความการบรรเลงและวิธีฝึกซ้อม เพื่อให้เกิดความเข้าใจและสามารถถ่ายทอดบทเพลงได้ตามจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์เพลง
2. แนวทางการตีความการบรรเลงในการวิจัยครั้งนี้ ไม่เพียงแต่เป็นแนวทางในการเตรียมการแสดงนอคเทิร์นเท่านั้น แต่สามารถนำไปปรับใช้กับเพลงบทอื่นของเดอบุสซี รวมทั้งผลงานของผู้ประพันธ์เพลงคนอื่นในกระแสอิมเปรชัน
3. เนื่องจากโน้ตเพลงฉบับดั้งเดิม (Urtext edition) มักไม่เขียนนิ้วกำกับ (Fingering) ไว้ในโน้ตเพลง ผู้ที่ต้องการบรรเลงนอคเทิร์นสามารถเลือกใช้โน้ตเพลงฉบับอื่นควบคู่ไปด้วย เช่น สำนักพิมพ์อัลเฟรด (Alfred Music Publishing) เพื่อศึกษาการเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมต่อไป

Bibliography

Akepiriya, Supatcha, and Panjai Chulapan. “Interpretation and Performance Practice on Debusy’s Ballade.” *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 137-149. (in Thai)

Debussy, Claude. *Debussy Preludes (Livres I et II): The Complete Works for Solo Piano Vol.1.* Edited by Roger Nichols. London: Decca, 1996.

Debussy, Claude. *Selected Favorites for the Piano*. 2nd ed. Van Nuys, CA: Alfred Music Publishing, 2021.

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

Soratana, Ravisara, and Panjai Chulapan. “Interpretation and Performance Practice on Debussy’s Prelude No.2, Book I and Prelude No.3, Book 2.” *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 104-117. (in Thai)

Stanley, Sadie, and John Tyrrell. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Macmillan Publishers, 2001.

Trakulhun, Wiboon. “Impressionism: Claude Debussy.” *Rangsit Music Journal* 5, 1 (2010): 30-37. (in Thai)

Article No. R0202 (16 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0202

ดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

Ceremonial Music of Ancestral Spirit Worship of the Ban Ta-Nod, Muang District, Nakhon Ratchasima Province

กรสรวง ปาณินท์*[1]
Kornsuang Panin*[1]

Abstract

The research is a qualitative research which aims at studying on ceremony, social reflection and culture along with researching on inheritance guidelines of Pi Ton Korat. It is found that Ban Ta-Nod villagers believes in ancestral spirit so in a year, the worship is held 2 times which are the Ceremony of Pronouncing Ancestor in the period of the waxing moon on the 3rd month and on the 6th month as the Ancestral Spirit Worship Ceremony. The Ceremony has 4 steps which are 1) Ancestral spirit invitation performs “Choenpee Natab Khaotomtidpoong.” 2) Raise a Spirit performs “Kaopee Natab Khaotomtidpoong” 3) Spiritual Dance performs “Kantrum Natab Ramsurng and Kamarelaikuay Natab Ramton” 4) Dispel the Unfortunate: Ton Korat performs without Pi Kaew Natab Khaotomtidpoong”. Pi Ton Korat contains musical instruments including Pi Kaew, Ton Korat, Ching, Chab Lek, and Krab. Such activities create reflections and social culture from cultivating a good conscience towards parents, benefactors, knowing the sins and penalties which leads to the villagers to rule themselves with moral principles and beliefs taught by their ancestors, creating love, unity, and caring for each other. For inheritance of Pi Ton Korat, both musicians and Ton Korat maker have fewer descendants due to many factors such as economic when the progress of culture has changed into the modern era, the values of the living of the local people affecting on the change of culture.

Keyword: Ceremonial Music / Ancestral Spirit Worship / Nakhon Ratchasima Province

* Corresponding author, email: oh-555@hotmail.com

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

[1] Asst. Prof., Faculty of Education, Ramkhamhaeng University

Received: December 30, 2022 / Revised: August 10, 2023 / Accepted: November 09, 2023

บทคัดย่อ

การวิจัยดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรม ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมและศึกษาแนวทางการสืบทอดวงปี่โทนโคราช พบว่า ชาวบ้านโตนดมีความเชื่อนับถือผี ตา ปู่ หรือผีบรรพบุรุษ ใน 1 ปี ชาวบ้านจะจัดพิธีรำลึกถึงบุญคุณผีบรรพบุรุษ โดยจัดพิธีกรรม 2 ช่วง ได้แก่ ข้างขึ้นเดือน 3 พิธีบอกกล่าวผี ตา ปู่ และข้างขึ้นเดือน 6 พิธีเลี้ยงผี ตา ปู่ มี 4 ขั้นตอน 1) บรรเลงเพลงเชิญผี หน้าทับข้าวต้มติดพุง 2) บรรเลงเพลงเข้าผี หน้าทับข้าวต้มติดพุง 3) ผีรำ บรรเลง เพลงกันตรึม หน้าทับรำเซิ้ง และเพลงเขมรไล่ควาย หน้าทับรำโทน 4) ปัดเป่าสิ่งอัปมงคล โทนโคราชบรรเลงไม่มีปี่แก้ว หน้าทับข้าวต้มติดพุง วงปี่โทนโคราช ประกอบด้วย ปี่แก้ว โทนโคราช ฉิ่ง ฉาบเล็ก และกรับ ก่อให้เกิดภาพสะท้อนและวัฒนธรรมสังคม การปลูกฝังจิตสำนึกต่อบุพการีผู้มีพระคุณ รู้บาปบุญคุณโทษ ชาวบ้านครองตนแบบมีหลักคติธรรม ก่อเกิด ความรัก ความสามัคคี เอื้ออาทรต่อกัน การสืบทอดวงปี่โทนโคราช นักดนตรีและช่างทำโทนโคราช มีผู้สืบทอดลดน้อยลงด้วยปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ค่านิยม วัฒนธรรม ส่งผลกระทบให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านพิธีกรรมในปัจจุบัน

คำสำคัญ: ดนตรีประกอบพิธี / พิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ / จังหวัดนครราชสีมา

บทนำ

มนุษย์เป็นผู้สร้างวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีของการอยู่ร่วมกันจึงก่อให้เกิดกฎระเบียบที่ได้มีการปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างช้านานของกลุ่มชุมชน ตามแต่บริบทของภูมิอากาศ ทรัพยากรทางธรรมชาติของท้องถิ่น ซึ่งมีความแตกต่างกันตามแบบวัฒนธรรมความต้องการของตนจนเป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น หากมีการเปลี่ยนแปลงหรือมีการปรับเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปในยุคของเทคโนโลยีสารสนเทศจะมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมใหม่และวัฒนธรรมเดิม เพื่อนำมาเป็นแบบแผนพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคม “วัฒนธรรม” หมายถึง ลักษณะที่แสดงความเจริญงอกงาม มีระเบียบแบบแผน ความกลมเกลียว ความก้าวหน้าของชาติ และศีลธรรมอันดีงาม วัฒนธรรมเป็นมรดกสำคัญของมนุษย์ทุกเชื้อชาติ ทุกภาษาย่อมมีวัฒนธรรมโดยการเรียนรู้จากการถ่ายทอดของคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง มนุษย์ที่เกิดมาอยู่ในสังคมใดก็จะเรียนรู้วัฒนธรรมสังคมนั้น[2]

[2] Kanjana Intrasunanon, *Basic Culture Anthropology* (Bangkok: Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, 1997), 105. (in Thai)

วัฒนธรรมของชาวจังหวัดนครราชสีมาหรือโคราช มีลักษณะพิเศษของตนเองหลายประการซึ่งแตกต่างจากวัฒนธรรมใกล้เคียง ได้แก่ วัฒนธรรมอีสานและวัฒนธรรมภาคกลางอย่างเห็นได้ชัด ความพิเศษของวัฒนธรรมโคราชส่วนหนึ่งเป็นเพราะสภาพทางภูมิศาสตร์ ซึ่งเป็นตัวจำกัดแบบแผนทางวัฒนธรรมบางประการ นอกจากนี้ ปัจจัยทางด้านเชื้อชาติ ประชากร รวมทั้งปัจจัยทางการเมือง การปกครอง หล่อหลอมให้โคราชมีวัฒนธรรมที่โดดเด่นของตนเองหลายประการ เช่น การตั้งหมู่บ้าน การสร้างบ้านเรือน การแต่งกาย หรือการละเล่นดนตรี และการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อ[3]

การประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ส่วนมากมีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องเสมอ เพราะดนตรีเป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถบอกถึงความรู้สึกของมนุษย์ และมีบทบาทต่อชีวิตมนุษย์ ซึ่งเป็นเครื่องมือที่สามารถตอบสนองต่อความต้องการกระตุ้นความรู้สึกของมนุษย์อย่างมาก หากขาดเสียงเพลงและเสียงดนตรีแล้ว จะทำให้มนุษย์อยู่อย่างไร้อารมณ์ความรู้สึก ไม่มีเครื่องมือประเทืองจิตใจไม่มีความละเอียดอ่อน และไม่เกิดความสุข ความสนุกสนาน[4]

แคมเมอร์ (Kaemmer[5]) ได้จำแนกพิธีกรรมที่ใช้ดนตรีประกอบ แบ่งออกเป็น พิธีกรรมเกี่ยวกับการเปลี่ยนสถานะทางสังคม ได้แก่ พิธีกรรมที่จัดขึ้นเพื่อกำหนดสถานภาพส่วนบุคคลตามช่วงเวลาหรืออายุที่เพิ่มมากขึ้น พิธีกรรมในรอบปี เป็นพิธีกรรมที่มักมีความสัมพันธ์กับศาสนาหรือการเกษตรกรรมที่ต้องอาศัยฟ้าฝนเพื่อการเพาะปลูก พิธีกรรมในแง่ศาสนา และพิธีกรรมเพื่อการแก้ปัญหา เช่น การเจ็บไข้ได้ป่วยหรือเกิดอาเพศขึ้นในหมู่บ้าน เป็นต้น

ชาวบ้านโตนด ตำบลหนองระเวียง อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา มีความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ เชื่อกันว่าเป็นผีบรรพบุรุษที่ก่อตั้งหมู่บ้านและชุมชนแห่งนี้ มีชาวบ้านอาศัยอยู่มากกว่า 300 ปี โดยมีหลักฐานจากการสร้างอุโบสถของวัดโตนด เมื่อ พ.ศ. 2235 ตรงกับสมัยในรัชกาลสมเด็จพระเพทราชา และเทียบเคียงกับอายุของการสร้างวัดโตนด ซึ่งเป็นวัดประจำหมู่บ้าน เพื่อเป็นการสักการบูชา รำลึกนึกถึงผีบรรพบุรุษ จึงจัดพิธีกรรมในช่วงเดือน 3 หรือเดือน 6 ของทุกปี เชื่อกันว่าผีบรรพบุรุษมีความศักดิ์สิทธิ์สามารถดลบันดาลให้ในสิ่งที่ชาวบ้านต้องการได้ เป็นการอัญเชิญผีบรรพบุรุษให้มาพบปะพูดคุยกับลูกหลานคนในชุมชน ทำนายเรื่องดิน ฟ้า อากาศ ว่าจะตกต้องตามฤดูกาลหรือไม่ เพื่อเป็นแนวทางในการเพาะปลูกทำไร่ทำนา ถามไถ่สารทุกข์สุขดิบ เพื่อเป็นการขอขมาในสิ่งที่ลูกหลานได้กระทำลงไป และขอให้ช่วยดูแลขจัดปัดเป่าสิ่งไม่ดี ดนตรีมีบทบาทสำคัญทำให้พิธีกรรมเกิดความศักดิ์สิทธิ์ มีผลต่อความเชื่อ ความศรัทธา และยึดถือเป็นแนวทางปฏิบัติกันต่อมา ดนตรีประกอบพิธีเลี้ยงผี ตา ปู่ ใช้วงดนตรีที่เรียกว่า “วงปี่ โทนโคราช” เครื่องดนตรี

---

[3] Benjaphon Jekjuntuek, “Guideline for the Management and Revitalization of Korat Song Performance in Nakhon Ratchasima” (Master’s thesis, Silpakorn University, 2014), 38. (in Thai)

[4] Suraphon Suwan, *Thai Musical Instruments in Thai Culture* (Bangkok: Active Print, 2008), 18. (in Thai)

[5] John E. Kaemmer, *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music* (Austin, TX: University of Texas Press, 1993), 245.

ประกอบด้วย 1) ปี่แก้ว 2) โทนโคราช 3) ฉิ่ง 4) ฉาบเล็ก และ 5) กรับ การบรรเลงเพลงประกอบพิธี ดนตรีเป็นสื่อกลางระหว่างผู้ที่ทำหน้าที่เป็นร่างทรงกับผี ตา ปู่ เพื่ออัญเชิญมารับเครื่องบวงสรวง และทำนายพยากรณ์ต่าง ๆ สิ่งที่จะเกิดขึ้นให้ชาวบ้านได้ทราบ

ในยุคปัจจุบันส่งผลให้วัฒนธรรมพิธีกรรมค่อย ๆ เลือนหายไปจากท้องถิ่นที่เคยปฏิบัติกันมา ผู้วิจัยเห็นความสำคัญในการอนุรักษ์ รักษาขนบธรรมเนียมประเพณีพิธีกรรมของท้องถิ่นให้คงอยู่ เพื่อเป็นการบันทึกเป็นลายอักษรให้ชนคนรุ่นหลังได้ศึกษา ส่งเสริมความสามัคคีของคนในชุมชน มีการร่วมแรงร่วมใจกัน และเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนในการปลูกฝังให้เยาวชนรู้จักกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณ เรียนรู้สืบทอดรากเหง้าวัฒนธรรมของตน และมีสาระสำคัญที่โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่ทำจากวัสดุจากท้องถิ่นมาประดิษฐ์เครื่องดนตรี คือ โทนโคราช ทำจากเครื่องปั้นดินเผาดินด่านเกวียน หน้ากลองทำจากหนังงู หรือหนังตะกวด ทำให้เสียงโทนนั้นมีเสียงดังกังวาน ผู้ที่ตีโทนต้องเป็นผู้หญิง เพราะโทนโคราชทำมาจากวัสดุที่ค่อนข้างเปราะบางและถือปฏิบัติจนเป็นธรรมเนียมว่า “โทนโคราชให้ผู้หญิงตีเท่านั้น” ผู้วิจัยมีความสนใจจะศึกษา “ดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผีตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา” เพื่อศึกษาเครื่องดนตรีประกอบพิธี บทเพลง ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม และแนวทางการสืบทอดวงปี่โทนโคราช เพื่ออนุรักษ์ สืบสาน รักษาวัฒนธรรมประเพณีที่ทรงคุณค่าให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา
2. เพื่อศึกษาภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา
3. เพื่อศึกษาแนวทางการสืบทอดวงปี่โทนโคราช

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา สำหรับการเก็บข้อมูลภาคสนาม ข้อมูลทางวัฒนธรรมและคติชนวิทยา ความเป็นอยู่ขนบธรรมเนียมประเพณีพิธีกรรม สาระทางดนตรีประกอบพิธีกรรม ได้แก่ ศึกษาเครื่องดนตรี บทบาทและหน้าที่ ลักษณะของเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรม บันทึกเพลงประกอบพิธีโดยใช้ระบบการบันทึกโน้ตไทยและสากล เฉพาะโน้ตเพลงเชิญผีและเพลงเข้าผี การสืบทอดวงปี่โทนโคราช วิธีการสืบทอดปี่แก้ว และวิธีการสืบทอดโทนโคราช

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์นักดนตรีประกอบพิธีกรรม ผู้เกี่ยวข้องกับพิธี- กรรม และร่วมสังเกตการณ์ในพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

2. การเลือกพื้นที่ศึกษา

ดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา มีการสืบทอดต่อกันยาวนาน ไม่น้อยกว่า 300 ปี ตามความเชื่อ ความศรัทธาของคนในชุมชนจนกลายเป็นประเพณี วัฒนธรรมประจำท้องถิ่น ปัจจุบันนักดนตรีเริ่มเข้าสู่วัยสูงอายุ ก่อให้เกิดการขาดผู้สืบทอด ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษา ผลการศึกษาที่ได้รับจะเป็นประโยชน์ทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ก่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจตระหนักถึงคุณค่าในเชิงวิชาการ นอกจากนี้เป็นแนวทางการอนุรักษ์สืบทอดให้คงอยู่สืบต่อไป

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์นักดนตรีประกอบพิธีกรรม และผู้เกี่ยวข้อง

อุปกรณ์ภาคสนาม ประกอบด้วย เครื่องบันทึกเสียง เครื่องถ่ายภาพนิ่ง และเครื่องถ่ายภาพเคลื่อนไหว เพื่อใช้บันทึกข้อมูลภาคสนาม

การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือวิจัย ผู้วิจัยได้สร้างแบบสัมภาษณ์และได้ตรวจสอบความเที่ยงตรงของเนื้อหาโดยส่งมอบให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความสอดคล้อง ความครอบคลุมของเนื้อหาเมื่อผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเรียบร้อยแล้ว นำไปใช้เป็นเครื่องมือวิจัย เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลต่อไป

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่สามารถตอบข้อคำถามสำหรับการวิจัยได้อย่างสมบูรณ์ โดยมีวิธีการเก็บข้อมูลใน 2 ลักษณะ คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และการเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม โดยลงพื้นที่ภาคสนามในเขตพื้นที่หมู่บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

5. การวิเคราะห์ข้อมูลและการศึกษาข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

ข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ดังนี้ 1) ดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ประกอบด้วย เครื่องดนตรีประกอบพิธีกรรม บทบาทและหน้าที่เพลงประกอบพิธีกรรมลักษณะของเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรม 2) บันทึกเพลงประกอบพิธีกรรม ใช้ระบบการบันทึกโน้ตไทยและสากล เฉพาะโน้ตเพลงเชิญผี และเพลงเข้าผี 3) ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมพิธีกรรม 4) ด้านปฏิสัมพันธ์ของคนในชุมชน และการสร้างความสามัคคี และ 5) ด้านอัตลักษณ์วัฒนธรรมพิธีกรรม แนวทางการสืบทอดวงปี่โทนโคราช วิธีการสืบทอดปี่แก้ว และวิธีการสืบทอดโทนโคราช

6. การนำเสนอผลการศึกษาข้อมูลวิจัย

ทำการรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า นำเสนอผลการศึกษาในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์เรียบเรียงจัดทำสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย

ดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา สรุปผลดังนี้

1. ดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา พบว่า ชาวบ้านโตนดมีความเชื่อนับถือผี ตา ปู่ หรือผีบรรพบุรุษ เชื่อกันว่าเป็นผู้ก่อตั้งหมู่บ้านโตนด ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ตรงกับสมัยในรัชกาลสมเด็จพระเพทราชา โดยเทียบเคียงกับอายุของการสร้างวัดโตนด สร้างเมื่อ พ.ศ. 2235 ซึ่งเป็นวัดประจำหมู่บ้าน ชาวบ้านจัดพิธีกรรมรำลึกถึงบุญคุณผีบรรพบุรุษสืบทอดต่อกันมา ใน 1 ปี จัดพิธีกรรม 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงข้างขึ้นเดือน 3 พิธี บอกกล่าวผี ตา ปู่ และข้างขึ้นเดือน 6 พิธีเลี้ยงผี ตา ปู่ มี 4 ขั้นตอน ดังนี้ (Table 1)

Table 1 Ceremony Process and Ceremony Music

Ceremony Process	Ceremony Music
Saturday 17th April 2022 Ceremony starts at 3 pm. Each ritual period follows ghosts and ancestral spirit into a spiritual medium so time cannot be determined.	
Step 1 Invite ghost and spirit There are 3-4 people in charge of inviting ghosts, depending on whose vessel the ghost or ancestral spirit will enter by sitting in a circle with offerings in the middle	- Pi Ton Korat band plays Natab Khaotomtidpoong to invite the spirit
Step 2 Enter the ghost The person who is possessed by the spirit will sit and hold the water bowl of khru and move the it according to the rhythm. The villagers then greeted them, asked for their names, and offered food and offerings.	- Pi Ton Korat band plays Natab Khaotomtidpoong to enter the ghost
Step 3 Spiritual Dance Villagers invite ghosts and spirit to change clothes and dress as prepared in a cloth tray consisting of loincloth, sarong, sabai, silk, comb, flour and invite ghosts to dance.	- Pi Ton Korat band plays Kantrum Natab Ramsurng and Kamarelaikuay Natab Ramton
Step 4 Dispel the Unfortunate After all the ghost and ancestral spirit have arrived at the end, ghost and ancestral spirit are invited to dispel bad things from the village and for the villagers to live in peace. Ghost and ancestral spirit will hold a sword and Ceremony Process riding an elephant or a horse and dancing. As for villagers, there will be a member of each house that makes a card, also known as a flag, consisting of puppets that are molded in the shape of people equal to the members of the house and all kinds of animals in their homes for the ghost and ancestral spirit	- In this step, there is only a performance from Pi Ton Korat and rhythm instrument without Pi kaew by using the rhythm of Natab Khaotomtidpoong as specific rhythm and accelerate Ton rhythm to be faster than usual to give the dancer a valiant mood. Kamarelaikuay Natab Ramton

Table 1 Ceremony Process and Ceremony Music (Continue)

to protect them. After that hold the puppets and run to the old ghost and ancestral spirit shrine to bring cards or flags to the shrine. When finished placing, while returning to the ceremony, bring grass to the elephants or horse that is a follower of the present ghost and ancestral spirit.	

โดยเครื่องดนตรีประกอบพิธีกรรมในวงปี่โทนโคราช ประกอบด้วย ปี่แก้ว โทนโคราช ฉิ่ง ฉาบเล็ก และกรับ (Figure 1)

Figure 1 Pi Ton Korat Band[6]

2. การบันทึกเพลงประกอบพิธีเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมานั้น ใช้ทั้งระบบการบันทึกโน้ตไทย และสากล ทั้งนี้เป็นการบันทึกเฉพาะโน้ตเพลง*เชิญผี* (Table 2 และ Example 1) และเพลง*เข้าผี* (Table 3 และ Example 2) นอกจากนี้ การบันทึกโน้ตด้วยระบบโน้ตไทย จะแสดงแนวของเครื่องดนตรีพร้อมทั้งคำอธิบายสัญลักษณ์ต่างๆ

[6] Kornsuang Panin, *Pi Ton Korat Band*, 2 April 2022, digital photograph.

Table 2 Thai Music Notation of *Choenpee*

Ching	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +
Tone Korat	- - - k	- ce - k	- - - k	- ce - k	- - - k	- ce - k	- ce - k	- ce - k
line 1	- - - -	- - - -	- e d e	- g - d	- - - -	- - - e	- - g e	- a - g
line 2	- - - -	- a g e	- a - g	- e - d	- - - -	- a - g	- e - g	- a d b
line 3	- - - -	- a - g	- - - a	- - d b	- a - b	- d - e	- g - a	- - d b
line 4	- a - g	- a - b	- a d b	- a - g	- - - -	- a - g	- e d e	f g - -
line 5	- - - a	- - g e	- a - a	g e – d				

Table 3 Thai Music Notation of *Kaopee*

Thon 1 (Section 1)

Ching	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +
Tone Korat	- - - k	- ce - k	- ce - k	- ce - k	- - - k	- ce - k	- ce - k	- ce - k
line 1	- - - d	e d c a	- - g a	- a - d	- - g d	- - c a	g f g a	- g - f
line 2	- - - g	- f - d	- - - a	c a g f	- d - a	- - g f	- g - e	d e g d

Thon 2 (Section 2)

Ching	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +	- o - +
Tone Korat	- - - k	- j - k	- j - k	- j - k	- - - k	- j - k	- j - k	- j - k
line 1	- - - d	e d c a	- - g a	- a - d	- - g d	e d c a	g f g a	- c - d
line 2	- - - d	e d c a	g f g a	- - g f	- - - g	- f - d	- - - a	c a g f
line 3	- d - a	- - g f	- g - e	d e g e				

Table 4 Abbreviation and Meaning of Signs in Thai Music Notation

Abbreviation	Meaning
o	Open
ce	Ceing
k	Khrum
+	Close
J	Ja

ขณะที่การบันทึกโน้ตด้วยระบบสากลนั้น แสดงเฉพาะส่วนของแนวทำนองหลักของทั้งสองเพลงตาม Example 1 และ 2 ตามลำดับ

Example 1 Western Music Notation of *Choenpee*

Example 2 Western Music Notation of *Kaopee*

3. ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมพิธีเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

3.1 ด้านปฏิสัมพันธ์ของคนในชุมชน และการสร้างความสามัคคี ก่อให้เกิดภาพสะท้อนและวัฒนธรรมสังคม จากการปลูกฝังจิตสำนึกที่ดีต่อบุพการีผู้มีพระคุณ รู้บาปบุญคุณโทษ ชาวบ้านครองตนแบบมีหลักคติธรรมความเชื่อที่บรรพบุรุษได้อบรมสั่งสอนมา เกิดความรัก ความสามัคคี เอื้ออาทรต่อกัน

3.2 ด้านอัตลักษณ์วัฒนธรรม พิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

ชาวบ้านโตนดมีคติธรรมความเชื่อในเรื่องศาลตา ปู่ ประจำหมู่บ้านด้วยจิตศรัทธาเลื่อมใส ความเชื่อที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษรุ่นสู่รุ่นตราบจนถึงปัจจุบันนี้ยังมั่นคงในจิตวิญญาณ และยึดถือปฏิบัติจนกลายเป็นวิถีสำคัญอีกส่วนหนึ่งของชาวบ้านโตนด มีอัตลักษณ์วัฒนธรรม การจัดพิธี แบ่งเป็น 2 ช่วง ดังนี้ ช่วงที่ 1 พิธีบอกกล่าวผี ตา ปู่ ตรงกับวันขึ้น 3 ค่ำ เดือน 3 และช่วงที่ 2 พิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ ตรงกับวันขึ้น 6 ค่ำ เดือน 6 ของทุกปี

4. แนวทางการสืบทอดวงปี่โทนโคราช ทั้งนักดนตรี และช่างทำโทนโคราช มีผู้สืบทอดลดน้อยลง ด้วยปัจจัยหลายด้าน เช่น ด้านเศรษฐกิจ ความเจริญของวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป ค่านิยมของความเป็นอยู่ของคนในท้องถิ่น หากประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ไม่มีการสืบทอดต่อไป วงปี่โทนโคราชก็จะกลายเป็นเพียงแค่ความทรงจำในอดีตที่ลูกหลานไม่สามารถจับต้องได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าเสียดายอย่างยิ่ง

4.1 วิธีการสืบทอดปี่แก้ว

ปี่แก้ว เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในวงมโหรีโคราช และวงปี่โทนโคราช ปี่แก้วเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองทางซอ ซึ่งอยู่ในวงมโหรีโคราช ได้แก่ ซอกลาง ซออี้ ซออู้ เป็นต้น นักปี่จึงมีความสามารถเฉพาะทางด้านการเพลงอย่างแตกฉานมาแล้ว จึงสามารถเป่าปี่แก้วได้ ปัจจุบันนักปี่ของชาวบ้านโตนดเหลือเพียงคนเดียว ซึ่งขาดช่วงของการสืบทอด ผู้วิจัยจึงศึกษาการสืบทอดของนักปี่ คือ นายแก้ว หนูธรรมพะเนา

การสืบทอดแบบมุขปาฐะ ลักษณะการถ่ายทอดตามแบบโบราณ เริ่มจากการเลียนแบบวิธีการเป่าทีละนิ้ว ทีละเสียง เป่าให้เกิดเสียงตามที่ต้องการ ที่สำคัญจะต้องระบายลมให้ได้เพราะเป็นปัจจัยสำคัญของการเป่าปี่ จากนั้นจึงต่อเพลงโดยใช้ทางซอ เพลงประกอบพิธีส่วนใหญ่มีอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว

โครงสร้างของระบบเสียงปี่แก้ว แบ่งเป็น 2 กลุ่ม มีเสียง 15 เสียง โดยเรียงลำดับของเสียงเป็น 2 ช่วง ดังนี้ ช่วงที่ 1 เสียงที่ 1-8 เรียกว่า เสียงกลาง หรือทางกลาง หมายถึง ช่วงเสียงกลางจนถึงช่วงเสียงที่อยู่ตรงกลาง ไม่สูงไม่ต่ำเป็นเสียงที่ใช้กันมากที่สุดในการดำเนินทำนอง และช่วงที่ 2 เสียงที่ 8-15 เรียกว่า เสียงแหบ หรือเสียงทางแหบ หมายถึง เสียงที่สูงถึงสูงที่สุด

การรับลูกศิษย์ ครูพิจารณาจากแวว หรือไหวพริบของลูกศิษย์ผู้นั้น ควรจะปฏิบัติเครื่องดนตรีชิ้นใด ลูกศิษย์ต้องนำขันกำนลมาทำพิธีในวันพฤหัสบดี เพื่อขอเป็นลูกศิษย์ และต้องมีความพร้อม ความศรัทธาเคารพในคำสั่งสอนของครู ปฏิบัติตามแนวทางที่ถูกต้องอันดีงาม

4.2 วิธีการสืบทอดโทนโคราช

ถ่ายทอดแบบมุขปาฐะเป็นการสืบทอดแบบเครือญาติ แลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างบุคคลในหมู่บ้านโตนด[7] การตีโทนโคราช เสียงที่ออกมาจะเปลี่ยนไปตามหนังที่ขึงหน้าโทน ขณะที่ตีโทน ความเคร่งของหน้าโทนมากน้อยเพียงใด เสียงจะเปลี่ยนไปตามสภาพอากาศหรือช่วงเวลาขณะที่ตี โดยแบ่งออกเป็น 2 กรณี ดังนี้

1) การตีโทนโคราช ตีในช่วงเวลารุ่งเช้า และช่วงเวลาเย็นพลบค่ำ หนังโทน ไม่ตึงมาก (หนังไม่เคร่ง) หรือหย่อนจนเกินไป มีเสียงทั้งหมด 3 เสียง คือ เสียงป๊ะ เสียงโทน เสียงต๊ะ

2) การตีโทนโคราช ตีในช่วงเวลาเที่ยงวันหรืออากาศร้อน หนังของโทนจะตึง และเคร่ง มีเสียงทั้งหมด 3 เสียง คือ เสียงเจิ้ง เสียงครึ่ม เสียงจ๊ะ

จังหวะโทนโคราชของบ้านโตนดที่ใช้บรรเลงในปัจจุบันมีทั้งหมด 4 จังหวะ ได้แก่ 1) จังหวะรำโทนโคราช 2) จังหวะรำเซิ้ง 3) จังหวะข้าวต้มติดพุง และ 4) จังหวะเข้าผี

[7] Chalerm Yupanao (Inheritor of the Korat tone), interview by Kornsuang Panin, January 17, 2021. (in Thai)

จากการศึกษาข้อมูลโทนโคราช พบว่า เกิดขึ้นในราวสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีวิวัฒนาการมาจากพวกชาวข่าที่เข้ามาอาศัยอยู่ตำบลด่านเกวียน นำเอาดินมาปั้นแล้วเผาเป็นภาชนะใช้สอยในครัวเรือน ดินมาจากแม่น้ำมูลที่พัดพาตะกอนดินที่มีแร่เหล็กมาทับถม กลายเป็นดินเหนียวเนื้อละเอียดสีสนิม เมื่อผ่านการเผาทำให้เนื้อดินมีความแกร่งสีดำเป็นเงา ทำให้งานของช่างปั้นในยุคแรกเลื่องชื่อของความแข็งแรงทนทานต่อการใช้งาน จนกลายเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของดินด่านเกวียน วิธีการทำโทนโคราช มี 5 ขั้นตอน ดังนี้ 1) การเตรียมดิน 2) การปั้นโทน 3) การผึ่งโทนก่อนเข้าเตาเผา 4) การเผาโทน และ 5) การขึงหน้าโทน ปัจจุบันผู้ผลิตเครื่องดนตรีโทนโคราชที่ใช้งานด้านดนตรีมีน้อยลงมาก ขั้นตอนการผลิตโทนยุ่งยาก ผลิตได้น้อย ใช้เวลานาน และความนิยมของการตีโทนลดลง เหตุผลดังกล่าว เป็นปัจจัยหลักที่ทำให้ปัจจุบันช่างปั้นโทนและช่างขึงหน้าโทนมีจำนวนน้อยลง ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการจัดเก็บข้อมูลองค์ความรู้ในด้านกระบวนการการผลิตโทนโคราชเพื่อจัดเก็บเป็นเอกสารสำหรับการอนุรักษ์ และเผยแพร่ให้ผู้ที่สนใจศึกษาวิธีการทำโทนโคราช เพื่อเป็นการสืบทอดโทนโคราชมิให้สูญหายต่อไป

อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา สามารถนำมาวิเคราะห์และอภิปรายผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา ได้ดังนี้

1. ดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา สอดคล้องกับแนวคิดของปัญญา รุ่งเรือง[8] ได้กล่าวถึง การใช้ดนตรีเพื่อประกอบพิธีกรรมไว้ว่า ดนตรีทำหน้าที่เป็นสื่อประสานระหว่างจิตของมนุษย์กับจิตของสิ่งที่มองไม่เห็นหรือพลังเหนือธรรมชาติซึ่งมนุษย์เชื่อว่ามีอยู่และสามารถติดต่อได้ด้วยการทำพิธีกรรมบวงสรวง โดยมีนักดนตรีเป็นผู้ทำหน้าที่เร่งเร้าให้จิตของผู้ทำพิธีจดจ่อกับพิธีกรรมนั้น ๆ จนหลุดออกจากโลกของความเป็นจริงเข้าสู่โลกของสิ่งที่มองไม่เห็น พิธีกรรมเกี่ยวข้องกับความเชื่อ มีทั้งพิธีกรรมทางศาสนาและพิธีกรรมตามความเชื่อในลัทธิทรงเจ้าเข้าผี (Animism) ซึ่งมีความเป็นไปตามประเภทและระดับของสังคม

[8] Panya Roongruang, *Ritual Music on the Occasion of the 75th Anniversary of Thammasat University and the 37th Thai Higher Education Music Festival* (Bangkok: Techpromotion and Advertising, 2009), 24. (in Thai)

2. ภาพสะท้อนสังคม และวัฒนธรรม พิธีเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา สอดคล้องกับงานวิจัยของนิวัฒน์ หน่างเกษม[9] ได้ศึกษาเรื่อง *ความเชื่อเรื่องผีปู่ตาภาคอีสาน:กรณีศึกษา บ้านนครบุรีตำบลครบุรีใต้ อำเภอครบุรี จังหวัดนครราชสีมา* เพื่อศึกษาความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผีปู่ตาของชาวบ้านครบุรี และบทบาทและอิทธิพลของผีปู่ตาต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้าน เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ พบว่า ความเชื่อเรื่องผีปู่ตาเป็นความเชื่อที่ฝังแน่นอยู่กับวิถีชีวิตของชาวบ้านทุกยุคทุกสมัย ผ่านคำสอนของพ่อแม่ปู่ย่าตายาย การบอกเล่าเรื่องลี้ลับของผีปู่ตาและความศักดิ์สิทธิ์ของผีปู่ตา ได้แก่ ด้านการดำเนินชีวิต ด้านความสัมพันธ์ของชาวบ้าน ด้านการสอนคุณธรรม จริยธรรม การรักษาวัฒนธรรม ประเพณี และพิธีกรรมอันดีงาม

3. แนวทางการสืบทอดวงปี่โทนโคราช สอดคล้องกับงานวิจัยของ ธัญยาภรณ์ โพธิกาวิน[10] ได้ศึกษาเรื่อง *การสืบทอดและการดำรงอยู่ของวงดนตรีแก้วบูชาในอำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม*

เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการ กระบวนการสืบทอดของวงดนตรีแก้วบูชา ในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมปัจจุบัน พบว่า วงดนตรีแก้วบูชาเป็นตระกูลนักดนตรีที่เก่าแก่ ได้สืบทอดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ผู้ก่อตั้งช่วงแรกคือ นายแก้ว ต่อมาถ่ายทอดความรู้มาที่นายรอด แก้วบูชา และนายนอง แก้วบูชา ซึ่งต่อมาส่งต่อความรู้มาที่บุตรคือ นายจำนง แก้วบูชา และนายสนั่น แก้วบูชา

ดังนั้น ดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ บ้านโตนด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา เป็นการศึกษาดนตรีประกอบพิธีภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม การสืบทอดวงปี่โทนโคราชเพื่อเป็นการอนุรักษ์สืบทอด สืบสานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อบันทึกและเผยแพร่ประเพณี และวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่กำลังจะถูกกลืนไปกับวัฒนธรรมตะวันตกให้ยังคงอยู่สืบไป

---

[9] Niwat Nangkasem, “Belief in the Spirit of Grandfather in Esaan: Case Study Baankhonburi, Khonburitai Sub-district, Khonburi District, Nakhonratchasima Province” (MA thesis, Ramkhamhaeng University, 1984), 1. (in Thai)

[10] Thanyaporn Phothikawin, “The Inheritance and Existence of Kaewbucha Ensemble in Nakhonchaisri District, Nakhonpathom Province,” *Journal of Research and Creative Project, College of Music, Mahidol University, Humanities, Social Sciences and Arts* 10, 3 (2017): 1. (in Thai)

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะทั่วไปจากการศึกษาวิจัย

1. การศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ ส่วนใหญ่เป็นการศึกษาที่เน้นไปที่เรื่องของพิธีกรรมตามความเชื่อในชุมชน การศึกษาทางด้านรูปแบบของพิธีกรรมที่ถูกปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของกาลเวลา ดังนั้นจะต้องให้ความสำคัญกับความแตกต่างด้านฐานะทางเศรษฐกิจ สังคม และความหลากหลายของพื้นที่อื่น ๆ ที่นอกเหนือจากพื้นที่ที่ทำการวิจัย

2. การนำแนวคิดของการศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ และการปฏิบัติให้คงอยู่ของความเชื่อพิธีกรรม สามารถมองการศึกษามิติพื้นที่ทางสังคมได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เพราะแนวคิดนี้ก่อให้ทราบถึงความสำคัญของปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคล ความเชื่อเรื่องพิธีกรรมที่มีความหลากหลายของชุมชน รวมทั้งประโยชน์ที่เกิดขึ้นต่อคนในชุมชนผู้สร้างความเชื่อ อาทิ มิติแห่งความกตัญญู และความต้องการในการควบคุมพฤติกรรมของคนในชุมชน

3. องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยควรมีการสืบทอด โดยถ่ายทอดองค์ความรู้ให้แก่เยาวชนในท้องถิ่นหรือสถาบันการศึกษา และเผยแพร่สู่สาธารณชน

ข้อเสนอแนะในการศึกษาวิจัยครั้งต่อไป

ในการศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผี ตา ปู่ จะต้องให้ความสำคัญกับความแตกต่างทางด้านพื้นที่ที่หลากหลายของชุมชนที่มีพิธีกรรมที่แตกต่างกัน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการเรียนรู้วัฒนธรรมที่หลากหลายของความเชื่อ

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยรามคำแหง ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณมหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยสถาบันวิจัยและพัฒนา งบประมาณประจำปี 2564

Bibliography

Charanyanon, Sirisak. "Belief in the Spirit of Grandfather in Baannongtuen, Khewa Sub-district, Mueang District, Mahasarakham Province." MA thesis, Mahasarakham University, 1999. (in Thai)

Intrasunanon, Kanjana. *Basic Culture Anthropology*. Bangkok: Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, 1997. (in Thai)

Jekjuntuek, Benjaphon. "Guideline for the Management and Revitalization of Korat Song Performance in Nakhon Ratchasima." Master's thesis, Silpakorn University, 2014. (in Thai)

Kaemmer, John E. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin, TX: University of Texas Press, 1993.

Nangkasem, Niwat. "Belief in the Spirit of Grandfather in Esaan: Case Study Bankhonburi Khonburitai Sub-district, Khonburi District, Nakhonratchasima Province." MA thesis, Ramkhamhaeng University, 1984. (in Thai)

Panin, Kornsuang. *Pi Ton Korat Band*. 2 April 2022. Digital photograph.

Phothikawin, Thanyaporn. "The Inheritance and Existence of Kaewbucha Ensemble in Nakhonchaisri District, Nakhonpathom Province." *Journal of Research and Creative Project, College of Music, Mahidol University, Humanities, Social Sciences and Arts* 10, 3 (2017): 530-547. (in Thai)

Roongruang, Panya. *Ritual Music on the Occasion of the 75th Anniversary of Thammasat University and the 37th Thai Higher Education Music Festival.* Bangkok: Techpromotion and Advertising, 2009. (in Thai)

Suwan, Suraphon. *Thai Musical Instruments in Thai Culture*. Bangkok: Active Print, 2008. (in Thai)

Yupanao, Chalerm. (Inheritor of the Korat tone). Interview by Kornsuang Panin. January 17, 2021. (in Thai)

Article No. R0303 (13 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0303

การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง ฮิวเมอเรสก์ ของโรเบิร์ต ชูมันน์

Interpretation and Performance Practice on Humoreske by Robert Schumann

ญาณิศา มีทรัพย์[*1] ปานใจ จุฬาพันธุ์[2]
Yanisa Meesap,[*1] Panjai Chulapan[2]

Abstract

This research article is about the interpretation and performance practice of *Humoreske, Op.20* by Robert Schumann (1810-1856), a German composer and music critic. The purpose of this article is to study Schumann's biography, history of *Humoreske, Op.20* and to enhance the ability to interpret and perform with proper techniques. There are 6 sections in this piece. It is a piece that not only highlights Schumann's diverse personalities, but also show his unique style and creativity as a composer. There are melodies that evokes both joy and sadness, employs a mix of fast and slow tempos, complexed harmonies and advanced instrumental techniques which make it special and unique characteristic in music of Romantic era. It is considered a challenging piece according to interpretation and performing techniques. Pianists must study the composition thoroughly and convey the piece with perfection.

Keywords: Robert Schumann / Humoreske / Romantic Piano Repertoire

[*]Corresponding author, email: aoeyyanisa.m@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Received: February 14, 2023 / Revised: June 22, 2023 / Accepted: June 26, 2023

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เกี่ยวกับการตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง *ฮิวเมอเรสก์* ผลงานลำดับที่ 20 ของโรเบิร์ต ชูมันน์ (ค.ศ.1810-1856) ผู้ประพันธ์เพลงและนักวิจารณ์ดนตรีชาวเยอรมัน งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติของชูมันน์ ประวัติบทเพลง และเพื่อพัฒนาศักยภาพในการตีความบทเพลงและเทคนิคการบรรเลง เพื่อให้สามารถถ่ายทอดไปยังผู้ฟังได้อย่างไพเราะและถูกต้อง บทเพลงนี้มีทั้งหมด 6 ท่อน เป็นบทเพลงที่ไม่เพียงแต่แสดงถึงบุคลิกหลากหลายอารมณ์ของชูมันน์ แต่ยังแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการประพันธ์เพลงเปียโนของชูมันน์ได้เป็นอย่างดี มีทำนองที่สนุกสนานและเศร้า จังหวะเร็วสลับช้า มีการใช้เสียงประสานที่ซับซ้อนและมีเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของดนตรียุคโรแมนติก ถือว่าเป็นหนึ่งในบทเพลงที่ยากในการตีความและบรรเลง นักเปียโนต้องศึกษาทำความเข้าใจในบทเพลงและวางแผนการฝึกซ้อม เพื่อบรรเลงเพลงนี้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด

คำสำคัญ: โรเบิร์ต ชูมันน์ / ฮิวเมอเรสก์ / เพลงเปียโนยุคโรแมนติก

ความเป็นมาและความสำคัญ

Humoreske, Op.20 ของชูมันน์เป็นบทเพลงในยุคโรแมนติกที่มีเทคนิคการบรรเลงเพลงขั้นสูงและมีการแสดงออกทางอารมณ์อย่างลึกซึ้ง ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงนี้เป็นหนึ่งในรายการแสดงทั้งหมดในการแสดงเดี่ยวเปียโน ตีความและทำความเข้าใจในบทเพลงอย่างละเอียด วางแผนการฝึกซ้อมและใช้เทคนิคที่เหมาะสมเพื่อถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างไพเราะและถูกต้อง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติของชูมันน์
2. เพื่อวิเคราะห์และตีความบทเพลง *Humoreske, Op.20*
3. เพื่อบรรเลงบทเพลงได้อย่างไพเราะและถูกต้อง
4. เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาวิจัยด้านการแสดงเปียโนเดี่ยว

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติของของชูมันน์
2. ผลการวิเคราะห์บทเพลง *Humoreske, Op.20* ด้านการตีความและเทคนิคการบรรเลงที่ถูกต้อง
3. สามารถบรรเลงบทเพลงได้อย่างไพเราะและถูกต้อง
4. ผู้อ่านได้รับแนวทางในการแสดงเปียโนเดี่ยวมากขึ้น

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาประวัติของชูมันน์และความเป็นมาของบทเพลง *Humoreske, Op.20* การศึกษาทำความเข้าใจบทเพลงอย่างลึกซึ้ง และการศึกษาวางแผนในการฝึกซ้อมการแสดงเปียโนเดี่ยว

วิธีการดำเนินวิจัย

1. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรี
2. ศึกษาหาข้อมูล วิเคราะห์ และฝึกซ้อมบทเพลง
3. แสดงผลงาน
4. จัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ผลการศึกษา

จากการศึกษาวิจัย สามารถสรุปผลที่เกี่ยวกับบทเพลง *Humoreske, Op.20* ในด้านชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง ประวัติบทเพลง การตีความและเทคนิคการบรรเลงได้ดังต่อไปนี้

ชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง

โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856) เกิดที่เมืองซวิคเคา (Zwickau) ในแคว้นแซกโซนี (Kingdom of Saxony) ประเทศเยอรมนี เป็นนักแต่งเพลง นักเปียโนและนักวิจารณ์ดนตรี เขาได้รับการยกย่องอย่างกว้างขวางว่าเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งในยุคโรแมนติก บิดาเป็นเจ้าของร้านหนังสือและสำนักพิมพ์ ทำให้ชูมันน์มีความคุ้นเคยกับหนังสือและมีความชื่นชอบต่อวรรณกรรมเป็นอย่างมาก

ถึงแม้ว่าชูมันน์จะไม่ได้เติบโตมาในครอบครัวนักดนตรี แต่เขามีความสามารถทางด้านดนตรีตั้งแต่อายุยังน้อย เริ่มต้นเรียนเปียโนเมื่ออายุเพียง 7 ปี

หลังจากที่บิดาของชูมันน์เสียชีวิต มารดาของเขาได้ผลักดันให้เขาไปศึกษาต่อทางด้านกฎหมายที่เมืองไลพ์ซิช (Leipzig) แต่เขายังมีความสนใจในดนตรีอยู่มาก ทำให้เขาได้เข้าร่วมกิจกรรมด้านดนตรีในเมืองไลพ์ซิก ต่อมาชูมันน์ได้เรียนเปียโนกับฟรีดริช วีค (Friedrich Wieck) ผู้ซึ่งชื่นชมในพรสวรรค์และความสามารถของชูมันน์เป็นอย่างมาก วีคเชื่อว่าวันหนึ่งชูมันน์จะกลายเป็นนักเปียโนที่มีฝีมือเก่งกาจได้ ในตอนนี้เองที่ชูมันน์ตัดสินใจเลิกศึกษาทางด้านกฎหมายและหันกลับมาทุ่มเทให้กับดนตรีอย่างเต็มที่ เขาได้เข้าไปอาศัยอยู่ในบ้านของวีคและกลายเป็นเหมือนคนในครอบครัว ทำให้เขาได้พบกับคลารา วีค (Clara Wieck, ค.ศ.1819-1896) ลูกสาวของฟรีดริช วีค ผู้ซึ่งต่อมาได้กลายมาเป็นภรรยาของชูมันน์

ในช่วงเวลาว่างวัยเด็กนอกจากการเล่นดนตรี การอ่านหนังสือก็เป็นสิ่งที่เขาชื่นชอบมากเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการอ่านวรรณกรรมของฌอง ปอล ริชเตอร์ (Jean Paul Richter, ค.ศ.1763-1825) นักเขียนชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น ชูมันน์ได้ซึมซับและได้รับอิทธิพลจากงานของริชเตอร์จนส่งผลต่องานเขียนของเขาทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นการเขียนหนังสือหรือการประพันธ์เพลง

ชูมันน์กับคลาราแต่งงานกันในปี ค.ศ.1840 คลาราเป็นบุคคลที่มีอิทธิพลต่อชีวิตและผลงานดนตรีของชูมันน์มากที่สุด คลาราเป็นนักเปียโนที่มีฝีมือและมีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก ถึงแม้ว่าชีวิตสมรสของพวกเขาราบรื่น แต่ตัวชูมันน์เองกลับประสบปัญหาทางด้านอารมณ์และเป็นโรคซึมเศร้าอย่างรุนแรง เกิดจากความโศกเศร้าและการเปลี่ยนแปลงในชีวิตหลายสาเหตุที่สะสมมานาน เริ่มจากที่เขาต้องสูญเสียพี่สาวและบิดาไปในเวลาไล่เลี่ยกัน ประกอบกับการที่มือของเขาได้รับบาดเจ็บเรื้อรังจากการฝึกซ้อมทำให้เขาต้องตัดใจจากการเป็นนักแสดงเปียโนที่มีชื่อเสียง และหันมาทุ่มเทด้านการประพันธ์เพลงแทน

ในเดือนกุมภาพันธ์ ค.ศ.1854 สภาพจิตใจของชูมันน์แย่ลงอย่างรวดเร็วและเริ่มมีการเห็นภาพหลอน เขาจึงถูกส่งตัวไปที่สถานบำบัด จนในช่วง 2 ปีสุดท้ายในชีวิตของชูมันน์ก็อาศัยอยู่ในสถานบำบัดนั่นเอง คลาราถูกสั่งห้ามไม่ให้เข้าเยี่ยมเพราะแพทย์กลัวว่าอาการของชูมันน์จะแย่ลง มีเพียงเพื่อนสนิทของเขาเท่านั้นที่ได้รับการอนุญาตให้เข้าเยี่ยมได้ หนึ่งในนั้นคือ โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, ค.ศ.1833-1897) ต่อมาในปี ค.ศ.1856 ชูมันน์ได้เสียชีวิตลงเมื่ออายุ 46 ปี[3]

[3] Chung-Wei Chou, “Aspects of Historical Background, Literary Influence, Form, and Performance Interpretation in Robert Schumann’s Carnaval” (DMA diss., Ohio State University, 1988), 4.

ประวัติบทเพลง

ชูมันน์ประพันธ์ *Humoreske, Op.20* ขึ้นในช่วงเดือนมีนาคม ปี ค.ศ.1839 มีทั้งหมด 6 ท่อนซึ่งต้องบรรเลงออกมาด้วยอารมณ์ที่แตกต่างกัน ถือได้ว่าเป็นเพลงชุดที่เป็นบทเพลงลักษณะพิเศษหรือที่เรียกกันว่าเพลงคาแรกเตอร์ (Character piece) คำว่า Humoreske นอกจากจะหมายความว่าความสนุกสนานแล้ว ยังรวมถึงอารมณ์ที่เศร้าปนกันไปด้วย บทเพลงนี้ถูกแต่งในช่วงชีวิตที่ชูมันน์กำลังประสบกับปัญหาทางด้านจิตใจ ทำให้บทเพลงนี้เต็มไปด้วยอารมณ์ที่หลากหลาย แต่ละท่อนมีทำนองและอารมณ์ที่แตกต่างกัน ท่อนแรกเริ่มต้นด้วยทำนองที่ไพเราะคล้ายการร้องเพลง นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของทำนองที่สนุกสนานและมีชีวิตชีวามากขึ้น ท่อนที่สองมีทำนองและจังหวะคล้ายเพลงมาร์ช (March) ท่อนที่สามเปิดด้วยทำนองในกุญแจเสียงไมเนอร์ มีความไพเราะอ่อนหวานในแบบของชูมันน์ ท่อนที่สี่มีความยาวค่อนข้างสั้น มีการกลับมาของทำนองหลักถึง 3 ครั้งทำให้มีการเปลี่ยนแปลงของอารมณ์เพลงแบบกะทันหัน ท่อนที่ห้าประกอบด้วยประโยคเพลงที่แตกต่างกันทั้งจังหวะและทำนอง จบด้วยการบรรเลงพร้อมกันสองมือด้วยคอร์ด ท่อนสุดท้ายเริ่มต้นด้วยทำนองที่ไพเราะในจังหวะช้า มีการบรรเลงเลียนกันของทำนองคล้ายฟิวก์ จบเพลงด้วยท่อนสุดท้ายที่เปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว ทำให้ตอนจบเกิดความสง่างามที่สมบูรณ์แบบ

การตีความบทเพลง เทคนิคและแนวทางการฝึกซ้อม

Humoreske, Op.20 มีทั้งหมด 6 ท่อน ดังนี้

1. Einfach – Sehr rasch und leicht – Noch rascher – Erstes Tempo – Wie im Anfang
2. Hastig – Nach und nach immer lebhafter und starker – Wie vorher – Adagio
3. Einfach und zart – Intermezzo
4. Innig
5. Sehr lebhaft – Stretto – Mit einigem Pomp
6. Zum Beschluss – Adagio – Allegro

สำหรับการตีความบทเพลงนี้ คำว่า Humoreske แปลว่าสนุกสนาน อารมณ์เบิกบาน อย่างไรก็ตามเพลงบทนี้ไม่ได้มีแต่ทำนองที่สนุกสนานเสมอไป แต่ยังมีช่วงที่มีทำนองในอัตราจังหวะช้า มีอารมณ์เพลงที่เปลี่ยนไปสู่อารมณ์เศร้าซึ่งอาจกล่าวได้ว่าสอดคล้องกับนิสัยเฉพาะตัวของชูมันน์ที่ชอบเปรียบเทียบตนเองและมีสองบุคลิก การตีความเพื่อบรรเลงบทเพลง *Humoreske, Op.20* จึงต้องศึกษาลักษณะนิสัยของชูมันน์อย่างลึกซึ้งและถ่ายทอดออกมาให้ดีที่สุด นำเสนอประโยคเพลงที่มีความเข้มเสียง (Dynamics) ที่ต่างกันให้ต่างกันมากกว่าปกติ เพื่อถ่ายทอดบุคลิกดังกล่าว

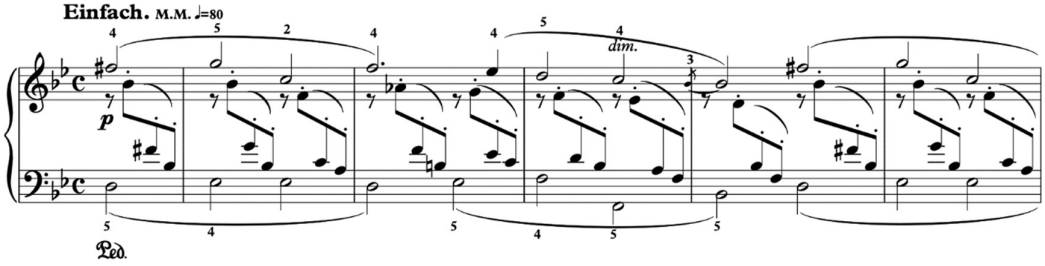
บทเพลงมีเทคนิคสำคัญในการบรรเลงที่หลากหลาย ผู้วิจัยนำเสนอการตีความบทเพลงและแนวทางการฝึกซ้อมในแต่ละเทคนิค เพื่อนำมาบรรเลงบทเพลงได้อย่างถูกต้องและไพเราะ ดังนี้

1. เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก

ลักษณะเด่นในดนตรีของชูมันน์คือทำนองที่ไพเราะ เสียงประสานสวยงาม เป็นดนตรีหลายแนวทั้งแนวทำนองหลัก แนวทำนองประกอบ และแนวเบส การเลือกใช้นิ้ว (Fingering) ในการบรรเลงเพลงของชูมันน์เป็นสิ่งสำคัญเนื่องจากต้องควบคุมนิ้วที่ใช้เล่นแนวทำนองหลักให้มีเสียงที่ชัดกว่า ขณะเดียวกันยังคงต้องบรรเลงแนวอื่นที่ไม่ใช่ทำนองหลักไปพร้อมกัน ซึ่งต้องควบคุมไว้ไม่ให้เล่นเสียงดังกว่าแนวทำนองหลัก

ท่อนแรกมีทำนองไพเราะอ่อนหวาน ความเร็วปานกลาง ทำนองหลักในแนวบนสุดซึ่งใช้มือขวาบรรเลง แนวที่สำคัญอีกแนวคือแนวเบสซึ่งใช้มือซ้ายบรรเลง ในการฝึกซ้อมจำเป็นต้องแยกซ้อม 2 แนวนี้ก่อนเพื่อให้ได้ยินอย่างชัดเจน ต้องเลือกใช้นิ้วที่สามารถบรรเลงให้โน้ตเสียงต่อเนื่องกัน (Legato) เนื่องจากมีเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) กำกับอยู่ตลอดทุกประโยค หลังจากนั้นค่อยฝึกซ้อมทำนองรองด้านในให้มีเสียงเบากว่าทำนองหลัก (Example 1)

Example 1 Einfach, mm.1-5



หลังจากนั้นบทเพลงเปลี่ยนอารมณ์อย่างรวดเร็ว แต่ยังคงเป็นดนตรีหลายแนวเช่นเดิม มีทำนองที่สดใสมากขึ้น อัตราจังหวะเร็วขึ้น แนวทำนองหลักอยู่ในโน้ตแนวบนสุดในมือขวา สิ่งสำคัญในการทำให้บรรเลงทำนองหลักได้ชัดเจนและแข็งแรงคือการเลือกใช้นิ้วที่บรรเลงแนวทำนองหลักในมือขวาให้เหมาะสม โดยเฉพาะนิ้ว 4 และ 5 ซึ่งเป็นนิ้วที่มีความแข็งแรงน้อย จะต้องซ้อมแบบดึงนิ้ว คือตวัดนิ้วอย่างรวดเร็วเพื่อให้ปลายนิ้วกระทบกับฝ่ามือ จะช่วยทำให้นิ้วมีความแข็งแรงมากขึ้น ส่งผลให้เล่นทำนองหลักได้ชัดเจนมากขึ้น (Example 2)

Example 2 Sehr rasch und leicht, mm.37-42

ห้องที่ 358 แสดงลักษณะของโน้ตเป็นคอร์ด (Chord) แนวทำนองหลักอยู่ที่โน้ตตัวบนสุดซึ่งใช้นิ้ว 4 และ 5 เป็นส่วนใหญ่ สามารถเสนอทำนองหลักให้ชัดเจนได้โดยการฝึกเทคนิคดังนี้ ใช้การดึงนิ้วและการเอียงข้อมือไปด้านขวาไปพร้อมกัน นอกจากนั้นยังมีรายละเอียดของโน้ตที่สำคัญอีกอย่างคือโน้ตที่มีเครื่องหมายเสียงสั้น (Staccato) กำกับไว้ ต้องเล่นให้เสียงสั้นที่สุด เพื่อให้ต่างจากโน้ตที่ไม่มีเครื่องหมายกำกับเพื่อความถูกต้องในแง่ของการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) (Example 3)

Example 3 Nach und nach immer lebhafter und starker, mm.358-366

2. เทคนิคการเล่นจังหวะขัด (Syncopation)

จังหวะขัดคือการเน้นจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหนัก ในห้องที่ 289-293 โน้ตแนวมือขวามีการใช้เครื่องหมายเน้น (Accent) ให้เล่นในจังหวะยก ขณะที่มือซ้ายต้องเล่นคอร์ดในจังหวะหนักโดยเล่นโน้ตที่มีเครื่องหมายเน้นกำกับด้วยความดังมากกว่าปกติ และเล่นโน้ตที่ไม่มีเครื่องหมายเน้นกำกับด้วยความเบามากกว่าปกติ หลังจากนั้นกลับมาเล่นความดังเบาที่เหมาะสม (Example 4)

Example 4 Hastig, mm.289-293

3. เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่แปด (Octave)

ประโยคในแนวมือขวาประกอบด้วยโน้ตคู่แปดติดต่อกัน ต้องเล่นให้เสียงชัดและต่อเนื่องตลอดเวลา ผู้วิจัยฝึกซ้อมโดยใช้นิ้ว 4 และ 5 เล่นโน้ตตัวบน และใช้นิ้ว 1 เล่นโน้ตตัวล่าง โดยแยกซ้อมโน้ตตัวบนก่อน เล่นให้เสียงต่อเนื่องกันมากที่สุด เริ่มจากซ้อมช้าไปเร็วที่สุดให้เท่ากับจังหวะจริงของเพลง หลังจากนั้นกลับมาซ้อมช้าโดยยังคงเล่นเสียงโน้ตตัวบนต่อเนื่อง โน้ตตัวล่างที่ใช้นิ้ว 1 เล่นเสียงสั้น (Staccato) ใช้การเอียงข้อมือไปทางด้านขวาจะช่วยให้เสียงต่อเนื่องและเสียงชัดเจนมากขึ้น (Example 5)

Example 5 Intermezzo, mm.585-589

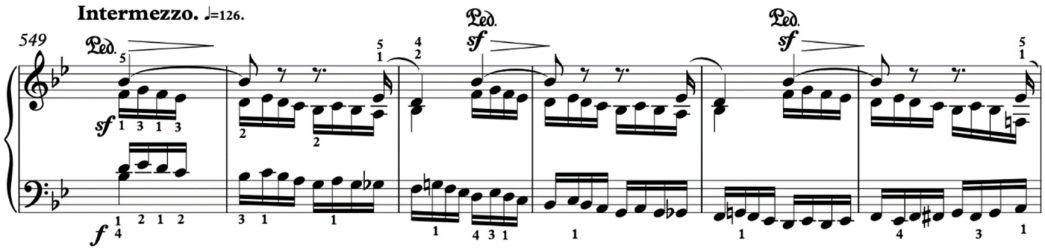
ทำนองมือขวามีความกว้างของโน้ตตัวบนสุดและตัวล่างสุดเป็นคู่แปด และในแนวมือซ้ายในโน้ตบางจังหวะมีโน้ตตัวบนและตัวล่างห่างกันถึงคู่สิบ ในการฝึกซ้อมเพื่อที่จะสามารถเล่นคู่เสียงดังกล่าวให้ชัดเจนและถูกต้องสำหรับมือขวา ให้เอียงข้อมือไปทางด้านขวาเล็กน้อยเพื่อให้เสียงของโน้ตตัวบนชัดเจน ส่วนแนวมือซ้ายต้องเล่นแบบไล่จากโน้ตตัวล่างขึ้นมาอย่างรวดเร็ว (Rolled chord) นอกจากนั้นโน้ตในบางจังหวะของทั้งสองมือที่ต้องบรรเลงอย่างสั้น ก็ต้องเล่นให้เสียงสั้นที่สุดเท่าที่จะทำได้ สิ่งสุดท้ายสำหรับการฝึกซ้อมห้องที่ 805-810 นั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ (Metronome) เพื่อให้กรอบของจังหวะคงที่ ไม่ช้าลง (Example 6)

Example 6 Sehr lebhaft, mm.805-810

4. เทคนิคการบรรเลงโน้ตวิ่ง (Running passage)

ห้องที่ 549-614 แสดงประโยคเพลงที่มีโน้ตวิ่งในจังหวะเร็วมากต่อเนื่องกันลักษณะของโน้ตทั้งมือขวาและมือซ้ายเป็นโน้ตที่เรียงกัน จึงต้องคิดและวางแผนการใช้นิ้วให้ดีก่อน ในการฝึกซ้อมให้แยกซ้อมทีละมือจนคล่องมากขึ้น แล้วจึงรวมซ้อมสองมือพร้อมกันโดยเริ่มจากจังหวะช้า และเพิ่มความเร็วขึ้นทีละนิดไปยังจังหวะที่เหมาะสม (Example 7)

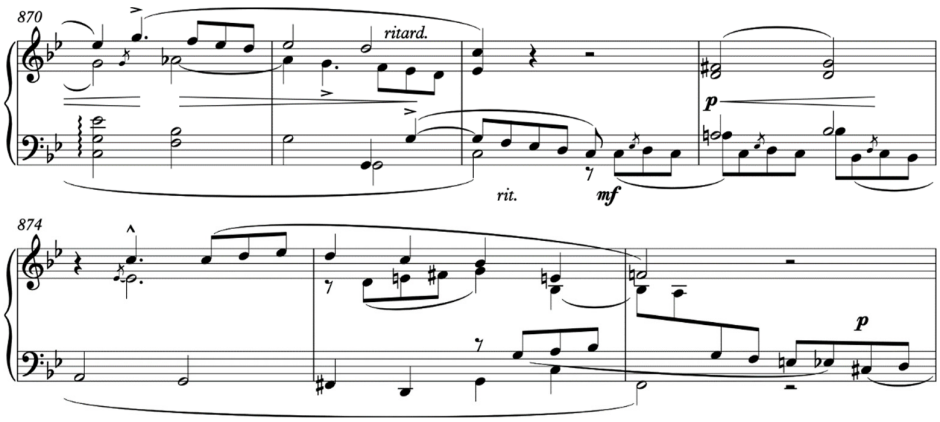
Example 7 Intermezzo, mm.549-554



5. เทคนิคการบรรเลงการสอดประสานแนวทำนองแบบเลียน (Imitative counter-point)

ทำนองหลักที่เกิดขึ้นในแนวบนสุดถูกนำเสนออีก 2 ครั้งในมือขวาในแนวรอง และมือซ้าย ประโยคแรกเกิดขึ้นในห้องที่ 870-872 และเกิดขึ้นในอีกครั้งลักษณะของการเลียนแบบเดิมในห้องที่ 874-876 โดยปกติแล้วทำนองหลักต้องดังกว่าทำนองแนวอื่น ดังนั้นในการฝึกซ้อมต้องเล่นทำนองหลักให้ดังที่สุด และเล่นแนวอื่นให้เบามากที่สุด ผู้วิจัยได้เพิ่มการร้องทำนองหลักออกมาขณะที่ซ้อมซึ่งทำให้ได้ยินทำนองหลักชัดเจนมากขึ้น และเมื่อกลับมาเล่นแบบปกติทำให้สามารถเล่นทำนองหลักออกมาได้อย่างชัดเจน (Example 8)

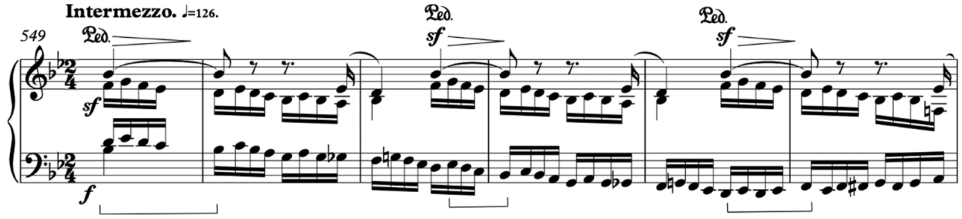
Example 8 Zum Beschluss, mm.870-876



6. เทคนิคการใช้เพเดิล (Pedaling)

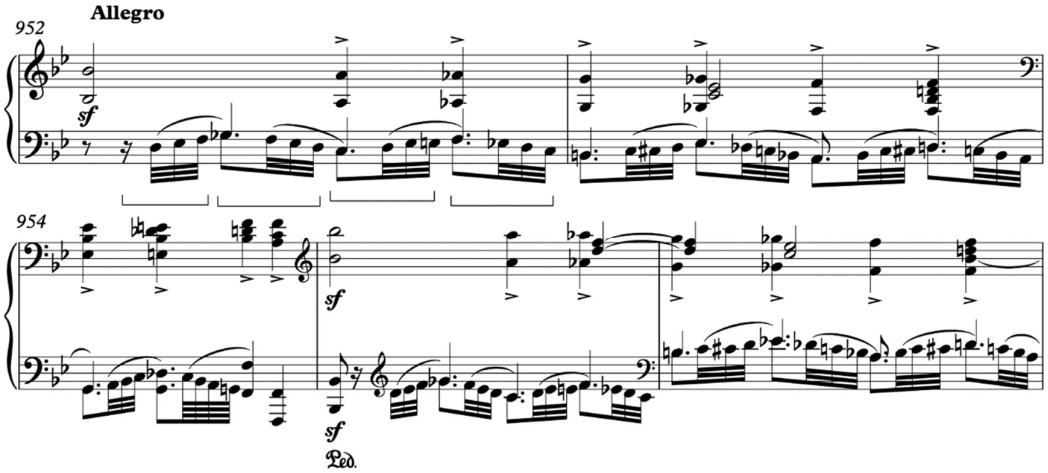
การใช้เพเดิลนอกจากจะช่วยให้เสียงก้องกังวานและไพเราะมากขึ้นแล้ว ยังสามารถช่วยให้โน้ตที่ถูกกำกับด้วยเครื่องหมาย *sf* (Sforzando) มีความดังและถูกเน้นมากขึ้น ใน Example 9 การเหยียบเพเดิลพร้อมกับโน้ตที่มีเครื่องหมาย *sf* จะช่วยให้เสียงชัดเจนมากขึ้น โดยเหยียบเพเดิลด้วยความยาวพอดี 1 จังหวะเพื่อไม่ให้โน้ตวิ่งที่ตามมามีเสียงเบลอจนเกินไป (Example 9)

Example 9 Intermezzo, mm.549-554



แนวทำนองอยู่ในแนวมือซ้าย ลักษณะโน้ตแบบนี้เกิดขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 952-962 โน้ตตัวที่ควรเน้นที่สุดคือโน้ตที่อยู่ในจังหวะหลัก ในการทำให้โน้ตในจังหวะหลักมีเสียงที่ชัดเจนขึ้น สามารถใช้การเหยียบเพเดิลเข้ามาช่วย โดยเหยียบเพเดิลลงไปพร้อมกับโน้ตหลักของแต่ละประโยค และในขณะเปลี่ยนเพเดิลแต่ละครั้งให้ยกเท้าขึ้นจนสุด เพื่อไม่ให้เกิดเสียงเบลอในแต่ละประโยค (Example 10)

Example 10 Allegro, mm.952-956



สรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยบทเพลง *Humoreske, Op.20* ทำให้ทราบถึงประวัติของชูมันน์ ความชอบและแนวทางการประพันธ์เพลงของชูมันน์ ลักษณะเด่นของบทประพันธ์ของชูมันน์ที่มีทำนองไพเราะและมีทำนองหลายแนว ทราบถึงประวัติของบทเพลง รวมถึงได้ศึกษาเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกันหลายลักษณะ เช่น การนำเสนอทำนองหลัก การเล่นจังหวะขัด การบรรเลงโน้ตคู่แปด การบรรเลงโน้ตวิ่ง การบรรเลงการสอดประสานแนวทำนองแบบเลียน และการใช้เพเดิล ทั้งหมดนี้ส่งผลต่อการตีความ การใช้เทคนิคที่เหมาะสมและการวางแผนการฝึกซ้อม ซึ่งทำให้ผู้วิจัยสามารถแสดงถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้อย่างไพเราะและถูกต้อง

ปัญหาและความท้าทายระหว่างการฝึกซ้อม

ปัญหาและความท้าทายระหว่างการฝึกซ้อม *Humoreske, Op.20* คือความยากของเทคนิคในบทเพลง เนื่องจากบทเพลงมีโครงสร้างและเสียงประสานที่ซับซ้อนมากขึ้นไปตามความนิยมและรูปแบบการประพันธ์เพลงในยุคโรแมนติกจึงทำให้มีการใช้เทคนิคเฉพาะในลักษณะที่ต่างกันจำนวนมาก ทั้งการบรรเลงโน้ตคู่ การบรรเลงทำนองหลายทำนองในเวลาเดียวกัน ไปจนถึงการใช้เพเดิล ผู้วิจัยศึกษาเทคนิคที่สำคัญที่ชูมันน์นำมาใช้ในแต่ละท่อนอย่างละเอียด ทำการฝึกซ้อมและประยุกต์ใช้เทคนิคเหล่านั้นตลอดทั้งเพลง ส่วนในเรื่องของการจำโน้ตเพลงเพื่อออกแสดงนั้น เนื่องจากแต่ละท่อนมีเทคนิคที่ยาก เมื่อฝึกซ้อมซ้ำ ๆ หลายครั้งจะเกิดผลพลอยได้คือผู้วิจัยสามารถจำโน้ตเพลงในช่วงนั้นได้ตั้งแต่ครั้งแรก ๆ ในการฝึกซ้อม จึงทำให้ไม่ต้องเสียเวลาในการจำโน้ตเพลงภายหลังมากนัก

ข้อเสนอแนะ

ผู้อ่านสามารถนำแนวทางการตีความในการวิจัยนี้ไปประยุกต์ใช้ในการตีความและฝึกซ้อมกับบทเพลงอื่นของชูมันน์ได้เช่นกัน เนื่องจากส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีดนตรีหลายแนว เช่น *Fantasiestücke, Op.12* และ *Piano Sonata No.3 (Concerto without Orchestra), Op.14*

Figure 1 Poster

วันและสถานที่จัดแสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนจัดขึ้นเมื่อวันที่ 14 ธันวาคม พ.ศ.2565 เวลา 14.00 น. ณ หอแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang's Concert Salon & Gallery) คลองหลวง จังหวัดปทุมธานี ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง 10 นาที

Figure 2 The QR Codes

Bibliography

Chou, Chung-Wei. “Aspects of Historical Background, Literary Influence, Form, and Performance Interpretation in Robert Schumann’s Carnaval.” DMA diss., Ohio State University, 1988.

Chulapan, Panjai. *Literature of Piano Music. Volume 2.* Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008. (in Thai)

Ferris, Betty Margaret. “A Study of Schumann's Humoreske, Op.20 for Piano." MA thesis, University of Rochester, 1942.

Herttrich, Ernst, and Hans-Martin Theopold. “Schumann Humoreske, Op.20.” Accessed January 25, 2023. https://www.henle.de/us/detail/?Title=Humoreske+B-dur+op.+20_441.

Hyperion. “Britain's brightest record label.” Accessed January 20, 2023. https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W10528_67618.

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

Tainchaivanich, Poonsant. “A Piano Recital by Poonsant Tainchaivanich.” MFA thesis, Chulalongkorn University, 2010. (in Thai)

Article No. R0404 (14 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0404

อานุภาพเสียงแห่งอุปราคาสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ

The Sonic of Eclipse Panchromatic for Synthesizer and Percussion Ensemble

พนัส ต้องการพานิช*[1] วีรชาติ เปรมานนท์[2]
Panus Tongkarnpanit,*[1] Weerachat Permananda[2]

Abstract

This research article is part of dissertation in music : The Sonic Power of Eclipse Panchromatic for Synthesizer and Percussion Ensemble, which is a creative research of western music science that composed related to the solar and lunar eclipses, which emphasis on the rotation of the earth, moon and sun until the phenomenon of light and shadow happened in various forms, also including to the beliefs of the ancient Thai people who often understood that these two phenomena were bad prophetic, disaster, tragedy from where a god named “Rahu” who was a rage against the sun and the moon, therefore engulf the sun and the moon resulting in such a phenomenon. The researchers have characterized the importance of this phenomenon into 4 issues to create the music, including Darkness at noon: The Myth of the Solar, Penumbra: Light of the Shadow, Blood moon: The Blood Moonshine and Rahu: The Shadow God.

Keywords: Eclipse / Percussion / Synthesizer

* Corresponding author, email: gumpbsru@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Received: April 5, 2023 / Revised: May 27, 2023/ Accepted: May 29, 2023

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของดุษฎีนิพนธ์ดุริยางค์ศิลป์ : อานุภาพเสียงแห่งอุปราคาสำหรับซินธิไซ-เซอร์และวงเครื่องกระทบ เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ของศาสตร์ดนตรีตะวันตก ที่ประพันธ์เกี่ยวข้องกับการเกิดสุริยุปราคาและการเกิดจันทรุปราคา ที่ให้ความสำคัญเกี่ยวกับการหมุนของโลก ดวงจันทร์ และดวงอาทิตย์ จนเกิดปรากฏการณ์เป็นแสงเงาในรูปแบบต่าง ๆ อีกทั้งยังรวมถึงความเชื่อของชาวไทยในสมัยโบราณที่มักจะเข้าใจว่าปรากฏการณ์ทั้งสองนี้คือการเกิดลางร้าย เกิดภัยพิบัติ เกิดเหตุโศกนาฏกรรม จากที่เทพองค์หนึ่งชื่อว่า “ราหู” มีความโกรธแค้นพระอาทิตย์และพระจันทร์ จึงไล่อมพระอาทิตย์และพระจันทร์ส่งผลให้เกิดเป็นปรากฏการณ์ดังกล่าว โดยผู้วิจัยได้ดึงลักษณะความสำคัญของปรากฏการณ์นี้ออกมาเป็นสี่ประเด็น เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลง ได้แก่ ดาร์กเนสแอทนูน: ตำนานของดวงอาทิตย์, ภีนัมบา: เงามัว, บลัดมูน: แสงจันทร์สีเลือด และ ราหู: เทพแห่งเงา

คำสำคัญ: อุปราคา / เครื่องกระทบ / ซินธิไซเซอร์

ความสำคัญและที่มา

วิถีชีวิตของมนุษย์ตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน ทุกเช้าพระอาทิตย์จะขึ้นทางทิศตะวันออกพร้อมกับส่องแสงสว่างในช่วงเวลากลางวัน และมืดลงเมื่อพระอาทิตย์ลับขอบฟ้าทางทิศตะวันตก แต่ก็ยังมีเหตุการณ์หนึ่งที่สามารถทำให้ช่วงเวลากลางวันสามารถมืดมิดลงได้ จากปรากฏการณ์ธรรมชาติที่มีการโคจรในแนวสัมพันธ์กันระหว่างดวงอาทิตย์ โลก และดวงจันทร์ โคจรมาอยู่ในแนวเดียวกัน ทั้งในด้านการหมุนรอบตัวเอง การหมุนรอบดาวอีกดวง จนส่งผลให้เกิดเงาของแสงที่ทอดยาวออกไปในอวกาศจนสัมผัสกับดาวอีกดวง ทั้งการที่ดวงจันทร์ทอดเงามายังโลก หรือการที่โลกทอดเงาไปยังดวงจันทร์ รวมกับแสงจากดวงอาทิตย์เป็นองค์ประกอบ จึงเกิดเป็นเหตุการณ์สุริยุปราคาและจันทรุปราคาขึ้น

ในพจนานุกรม ราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554 ระบุคำว่า “อุปราคา” หมายถึง การทำให้ดำ หรือการทำให้มีมลทินในเหตุการณ์ที่เกี่ยวเนื่องจากสุริยุปราคาและจันทรุปราคา[3] แต่คนไทยในสมัยโบราณ

[3] Office of the Royal Society, “Royal Institute Dictionary B.E. 2554,” accessed October 15, 2022, https://dictionary.orst.go.th/. (in Thai)

มักจะเรียกปรากฏการณ์นี้ว่าคราสหรือสุริยคราส ที่มีความหมายว่า “กิน”[4] จากความเชื่อที่ว่า เทพองค์หนึ่งชื่อราหู มีความโกรธแค้นพระอาทิตย์และพระจันทร์ ที่ฟ้องต่อพระอิศวรว่าพระราหูแอบไปดื่มน้ำอมฤตทำให้ชีวิตเป็นอมตะนั้นเป็นการกระทำผิดกฎของสวรรค์ พระอิศวรจึงลงโทษด้วยการตัดลำตัวของราหูออกเป็นสองท่อน พระราหูจึงทำการแก้แค้นด้วยการไล่อมพระอาทิตย์และพระจันทร์ ดังนั้นเมื่อการเกิดสุริยุปราคาหรือจันทรุปราคาครั้งใด ผู้คนก็จะช่วยกันตีเกราะเคาะไม้ หรือทำเสียงดังด้วยวิธีต่าง ๆ เพื่อขับไล่พระราหูให้เลิกจากการกินดวงอาทิตย์หรือการกินดวงจันทร์ โดยสำหรับรูปร่างของราหูนั้นชาวอินเดียเชื่อว่า ราหูเป็นอสูรหรือเทพเจ้าแห่งลูกอุกกาบาต (ยักษ์พวกหนึ่ง) นั่งรถเทียมม้าดำ 8 ตัว บ้างก็ว่ามีครุฑเป็นพาหนะ แต่ในศาสนาพุทธเรียกราหูว่า “อสุรินทรราหู” ผู้เป็นราชาแห่งอสูร[5] ทางด้านตำนานเทวดานพเคราะห์ บันทึกไว้ว่าพระราหูเป็นเทวดาลำดับที่แปด เกิดจากการที่พระอิศวรทรงนำหัวผีโขมด 12 หัว มาปั่นเข้าด้วยกัน แล้วประพรมด้วยน้ำอัมฤทธิ์ จึงบังเกิดเป็นพระราหูขึ้นมา[6]

การเกิดปรากฏการณ์ธรรมชาติของสุริยุปราคาและจันทรุปราคาสู่การรับรู้ของมนุษย์จากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน ได้ถูกถ่ายถอดแนวคิดความเชื่อที่แตกต่างกัน ทางด้านจิตวิทยา ศาสนา ชาติ รวมไปถึงวัฒนธรรม มีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิต แม้ว่าบางอย่างวิทยาศาสตร์สามารถระบุได้ว่าไม่เป็นความจริง แต่เพราะเชื้อชาติและประเพณีเป็นสิ่งที่ติดตัวจนกลายเป็นความเคยชิน จากวัฒนธรรมดนตรีที่ผสมรวมอยู่กับความเชื่อ พิธีกรรมได้ส่งผลในด้านวิถีปฏิบัติ กลายเป็นความถูกผิด ความหวาดกลัว ความชั่วร้าย จนเมื่อความเชื่อจากปรากฏการณ์สุริยุปราคาและจันทรุปราคา ถูกหลอมรวมอยู่ในวัฒนธรรมของแต่ละชนชาติ หลายวัฒนธรรมมักจะมีความเชื่อว่า การเกิดเหตุการณ์บนท้องฟ้าเกิดจากเทพหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นผู้กระทำ เพราะดวงอาทิตย์ซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดความสว่างและให้ความอบอุ่นแก่มนุษย์มาตลอดนั้น กลับมาถูกบดบังเงามืดจนคลายว่าดวงอาทิตย์จะดับอำนาจลง แสดงถึงลางร้ายที่จะเกิดขึ้นกับมนุษย์ หรือคิดว่าต้องมีปีศาจหรือสัตว์ร้ายมากัดกินดวงดาวบนท้องฟ้า ส่งผลให้เกิดเป็นพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อคลายความรู้สึกที่ไม่ดีภายในจิตใจให้บรรเทาลง เช่น ความเชื่อที่ว่าเมื่อเกิดเหตุการณ์ราหูอมจันทร์ ชาวบ้านก็จะส่งเสียงดังเพื่อขับไล่ให้ราหูคายดวงอาทิตย์หรือดวงจันทร์ออกมา จนพฤติกรรมดังกล่าวถูกถ่ายทอดออกเป็นความศรัทธาสู่รุ่นต่อรุ่นและสืบทอดต่อกันมาตามลักษณะของความเชื่อในรูปแบบต่าง ๆ

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะนำแนวคิดด้านความเชื่อของการเกิดสุริยุปราคาและจันทรุปราคากับการเกิดแสงและเงาระหว่างดวงอาทิตย์ โลก และดวงจันทร์มาพัฒนาเป็นการประพันธ์ดนตรีในรูปแบบของวงเครื่อง

---

[4] Chuleephorn Susuwan, *Solar Eclipse and Lunar Eclipse* (Bangkok: Tipwisut Press, 2000), 23. (in Thai)

[5] Prayoon Uroochadha, *7 Thai Belief*, 2nd ed. (Bangkok: Pimluck Press, 2003), 55. (in Thai)

[6] Pin Pradittarkul, *Worship the Holy Deity of the House Personal Deity, Worshiped Correctly and Very Rich* (Bangkok: Filin Press, 2014), 57. (in Thai)

กระทบ (Percussion Ensemble) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและพบว่าในช่วงศตวรรษที่ 20 เครื่องกระทบ (Percussion) มีความทันสมัยมากขึ้นจากเดิม โดยมีวิธีและกระบวนการผลิตของเครื่องให้เสียงของเครื่องกระทบมีคุณภาพมากขึ้น ส่งผลให้มีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงยุคใหม่ ดังเช่นผลงานของ เอ็ดการ์ วาเรส (Edgard Varése, ค.ศ. 1965-1883) และผลงานของ จอห์น เคจ (John Cage ค.ศ. 1912-1992) ที่ให้ความสำคัญกับเครื่องกระทบว่าเป็นกลุ่มเครื่องที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตัว ไม่สามารถใช้เครื่องดนตรีอื่นมาทดแทนได้ ผู้วิจัยจึงต้องการประพันธ์บทเพลงด้วยแนวคิดวิธีการผสมผสานกับวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อของการเกิดคราสหรืออุปราคา ให้มีความหลากหลายทางด้านสุนทรียศาสตร์

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ความเป็นมาของพระราหูนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: เทพแห่งเงา
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานด้านการประพันธ์เพลงที่มีลักษณะเฉพาะด้านสังคีตลักษณ์สำหรับเครื่องกระทบ

กรอบแนวคิดในการวิจัย

1. การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์เพลง อานุภาพแสงและเสียงแห่งอุปราคาสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ เป็นการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ร่วมกับการใช้เครื่องสังเคราะห์เสียงมาประพันธ์ดนตรีสร้างสรรค์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความเชื่อ ความศรัทธาของการเกิดอุปราคา สะท้อนเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ และตำนานออกมาในรูปแบบทำนอง รวมกับแนวคิดการผสมผสานเสียงในรูปแบบใหม่
2. การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เพลง อานุภาพแสงและเสียงแห่งอุปราคาสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบนี้ประพันธ์ขึ้นบนพื้นฐานทฤษฎีดนตรีตะวันตก ใช้การประพันธ์ในระบบโทนาลิตี มีการใช้เสียงจากเครื่องสังเคราะห์เสียง รวมไปถึงการให้ความสำคัญกับเทคนิคของดนตรีตะวันตก และบทบาทของการนำเครื่องดนตรีจากความเชื่อเรื่องพลังงานโซนิค (Sonic Energy)
3. การใช้วิธีรูดเสียงและบิดเสียง (Blending the Sound) โดยนำหลักการรูดเสียงของเครื่องกระทบและกลุ่มเครื่องสาย มาประดิษฐ์เพิ่มขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการบรรเลง เนื่องจากเครื่องดนตรีบางประเภทไม่สามารถสร้างเสียงในการบรรเลงวิธีนี้ได้นาน อีกทั้งแหล่งกำเนิดเสียงมีความซับซ้อน โดยนำวิธีการนี้มารวมกับแนวคิดของการบังเสียงและการหักเหของแสงเงาของดวงอาทิตย์จากดวงจันทร์ที่เกิดจากสุริยุปราคา

โครงสร้างของแบบประพันธ์

บทประพันธ์เพลง อานุภาพเสียงแห่งอุปราคาสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบนี้แบ่งเป็น 4 ท่อน ในแต่ละท่อน ผู้วิจัยจินตนาการเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ของการเกิดปรากฏการณ์สุริยุปราคา จันทรุปราคา ความเชื่อและพิธีกรรม โดยใช้องค์ประกอบทางดนตรีเป็นสื่อผสมผสาน กับบริบทต่าง ๆ นำมาสร้างเป็นกลุ่มโมทีฟเครื่องหมายกำหนดจังหวะ การแบ่งค่าโน้ต และนัยยะเชิงสัญลักษณ์มาเป็นวัตถุดิบหลักของบทเพลง และนำมาทดลองหาวิธีการบรรเลงทีละท่อนจนครบตามจำนวนโครงสร้างในบทเพลง โดยผู้วิจัยจึงมีการสร้างสรรค์วัตถุดิบในการประพันธ์เพลงที่มีพื้นฐานความคิดจากการเชื่อมโยงตัวเลขที่มีความสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์กับปรากฏการณ์อุปราคาได้ กล่าวคือ ในการเกิดอุปราคา ไม่ว่าจะเป็นสุริยุปราคาหรือจันทรุปราคาจะต้องมีองค์ประกอบหลักคือดาว 3 ดวง ได้แก่ ดวงอาทิตย์ โลก และดวงจันทร์ แต่จะมีเพียงโลกและดวงจันทร์เพียงสองดวงเท่านั้น ที่จะเคลื่อนที่หรือโคจรรอบดวงอาทิตย์ แล้วเกิดแสงเงาบดบังกันจนเป็นปรากฏการณ์อุปราคาได้

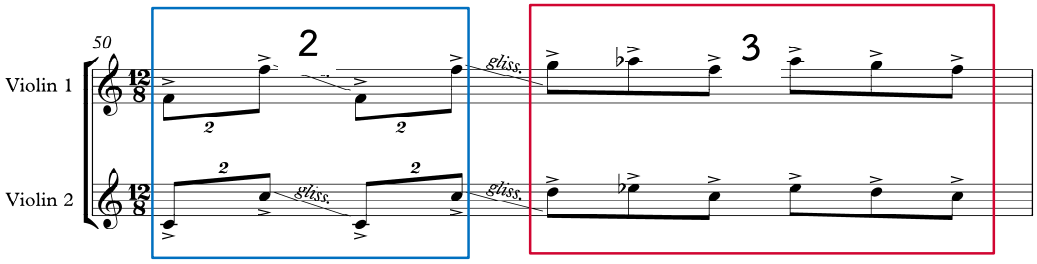
นอกจากนั้น ผู้วิจัยจึงตั้งใจใช้รูปแบบจังหวะเพื่อเชื่อมโยงกับดาวทั้งสามดวงด้วยตัวเลข 3 และ 2 รวมเข้าด้วยกัน และแบ่งเป็นกลุ่มโน้ตโมทีฟ อัตราจังหวะ มาตราจังหวะ รวมไปถึงชื่อจังหวะที่มีความเกี่ยวข้องกับเลข 3 และเลข 2 โดยแบ่งเป็น 11 ขั้นตอนดังนี้

1. การนำโน้ตสามตัวที่มีระยะห่างเป็นคู่ 2 และคู่ 3 มาสร้างเป็นทำนองหลัก

Example 1 Using 3 notes which is 2nd interval and 3rd interval to be the main melody

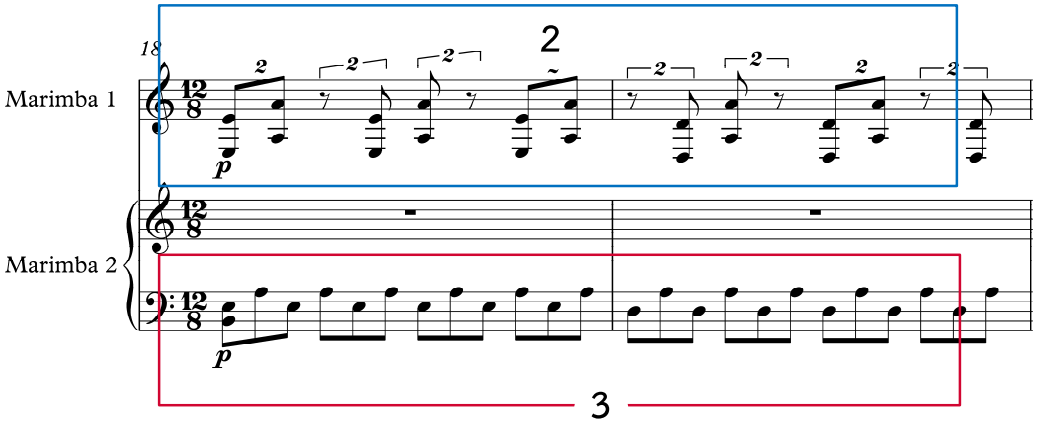
2. ผู้วิจัยได้ใช้ความสัมพันธ์ของตัวเลขในการแบ่งค่าโน้ตย่อย 2 ตัวต่อหนึ่งจังหวะ และ 3 ตัวต่อหนึ่งจังหวะเป็นโครงสร้างในการประพันธ์รูปแบบแนวนอน

Example 2 Note dividing to sub-division of 2 notes and 3 notes



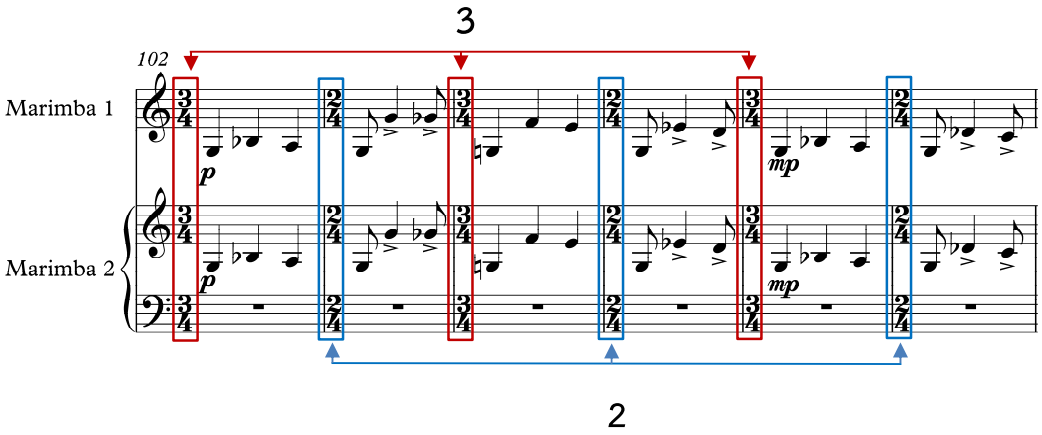
3. การใช้ความสัมพันธ์ของตัวเลขในการแบ่งค่าโน้ต 3 ตัวต่อหนึ่งจังหวะและ 2 ตัวต่อหนึ่งจังหวะเป็นโครงสร้างในการประพันธ์รูปแบบแนวตั้งและบรรเลงไปพร้อม ๆ กัน

Example 3 Note dividing to sub-division of 2 notes and 3 notes



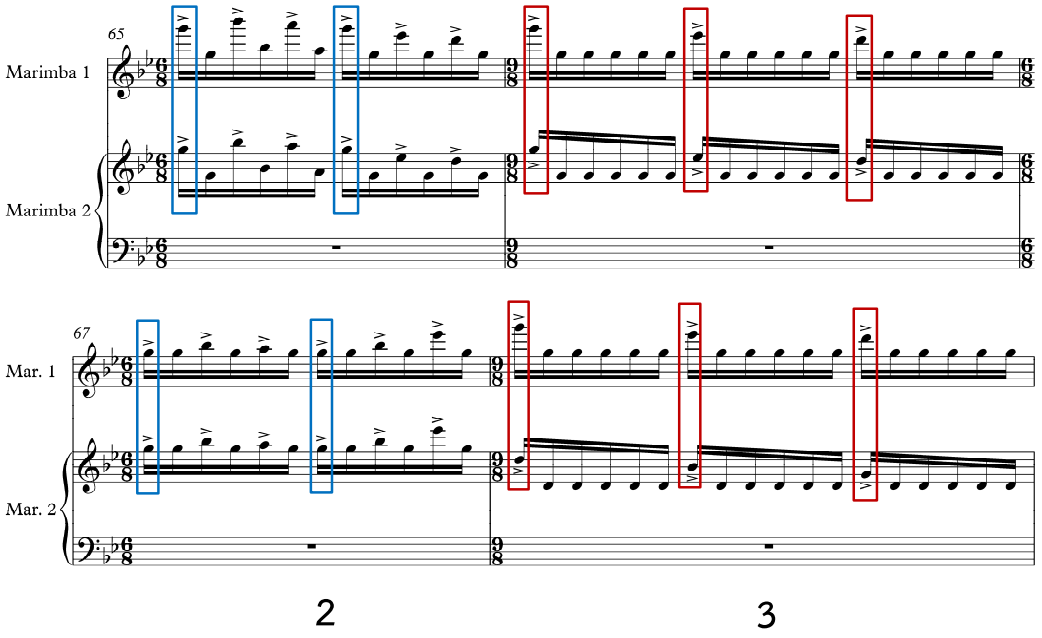
4. เพื่อความสอดคล้องกันกับการใช้ความสัมพันธ์ของตัวเลข 3 และเลข 2 ผู้วิจัยจึงขยายแบ่งเป็นเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/4 และ 2/4 เล่นสลับกันเปรียบเสมือนการหมุนวน รอบตัวเอง ของโลกและดวงจันทร์

Example 4 3/4 and 2/4 Time signature



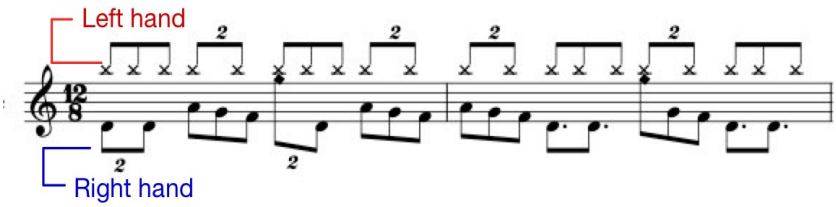
5. เป็นการขยายจากข้อที่ 4 จากเดิมใช้อัตราจังหวะธรรมดา (Simple Time) เป็นการใช้อัตราจังหวะสองผสม (Compound time) โดยการแบ่งจังหวะตกออกเป็น 3 จังหวะและ 2 จังหวะ จากเครื่องหมายกำหนดจังหวะ3/4 เป็น 9/8 และเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 เป็น 6/8

Example 5 9/8 and 6/8 Time signature



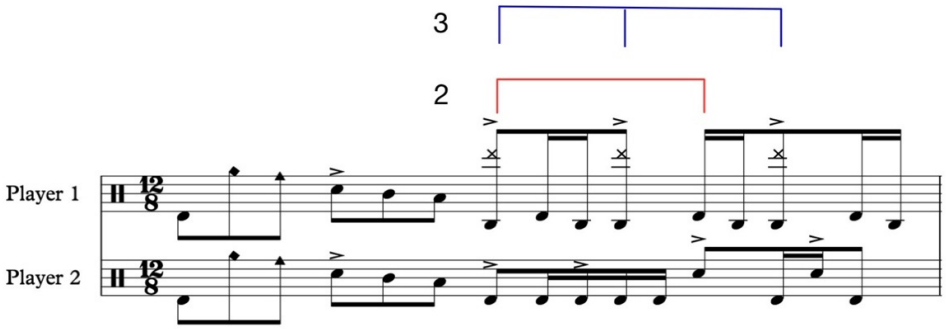
6. การบรรเลงแบบขัดของค่าโน้ต 3 และ 2 ตัวต่อหนึ่งจังหวะพร้อมกัน

Example 6 Against of 3 and 2 notes in one beat



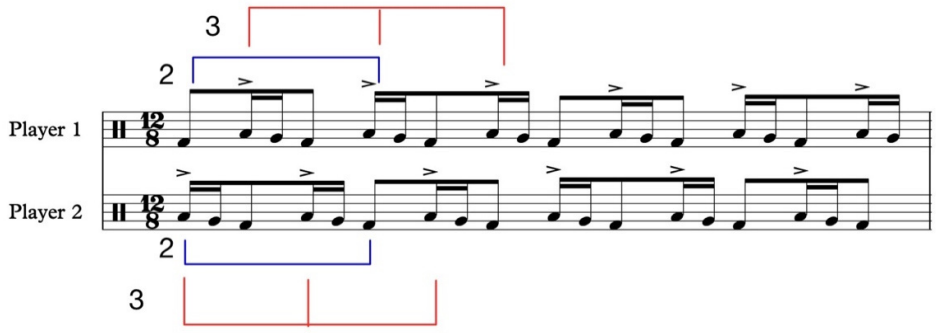
7. แบ่งโน้ตเป็น 3 ตัวต่อหนึ่งจังหวะในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 12/8 แต่ในส่วนของจังหวะส่งที่ได้กำหนดวิธีการส่งในช่วง 2 จังหวะสุดท้ายของห้อง โดยให้มีการใส่เครื่องหมายเน้นแบบ สามตัวในสองจังหวะให้สอดคล้องกับชุดตัวเลข 3 และ 2 ด้วยการบรรเลงของผู้เล่นคนที่ 1

Example 7 Hemiola of 3 in 2



8. กำหนดสัดส่วนย่อยของการใส่เครื่องหมายเน้น 3 ตัวใน 2 จังหวะในแนวของผู้บรรเลงที่ 1 ดัง Example 7 โดยพัฒนารูปประโยคของการบรรเลงรวมกันจากการคงไว้ของการเน้นโน้ต 3 ตัวใน 2 จังหวะ แต่เพิ่มรูปแบบการบรรเลงที่ขยายออกไปด้วยการใส่ค่าโน้ตการเน้น 3 ตัวใน 2 จังหวะที่บรรเลงสลับกันระหว่างผู้บรรเลงคนที่ 1 และคนที่ 2

Example 8 Group of 3 notes in 2 beats with against



9. วางโครงสร้างทั้งหมดของท่อนนี้ เกี่ยวกับตัวเลข 3 และเลข 2 โดยให้เริ่มต้นด้วยการแบ่งค่าโน้ต 3 ตัวต่อหนึ่งจังหวะในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 12/8 และต่อด้วยการแบ่งค่าโน้ต 2 ตัวต่อหนึ่งจังหวะในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 และวนกลับมาจบในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 12/8 เช่นเดิม

Example 9 Structure of Time signature of 2 movement from the beginning to the end

10. คงไว้ด้วยการใช้ตัวกลุ่มตัวเลข 3 และ 2 มาบรรเลงในโน้ตเสียงเดียวกัน แต่มีการพัฒนาเฉพาะเลข 3 ที่สื่อถึงดาวทั้งสามดวง นำมาเพื่อสร้างเป็นโมทีฟใหม่ ซึ่งการบรรเลงย้ำโน้ตเดียวกันทั้งสามครั้งและสองครั้ง

Example 10 Triple and duple repeating in the same note

11. การเลือกใช้รูปแบบจังหวะเพื่อเชื่อมโยงกับตัวเลข 3 และ 2 ด้วยรูปแบบของจังหวะลาตินที่เรียกว่า Cascara 3:2

แนวคิดการเลือกใช้ทิศทางของคอร์ด

การกำหนดทิศทางของการเดินคอร์ดในรูปแบบของความสัมพันธ์คู่สามแบบโครมาติก (Chromatic Mediant) คือ การเรียกชื่อทางเทคนิคของตัวโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิกโดยคงความสัมพันธ์ของเลข 3 ก็จะเท่ากับโน้ตลำดับตัวที่ 3 คือ มีเดียน (Mediant) รวมไปถึงการนับย้อนกลับมาโน้ตในลำดับที่ 6 คือ ซับมีเดียน (Submediant) กล่าวคือ (ซับมีเดียน ←(โทนิก)→ มีเดียน)

แนวคิดด้านการเลือกใช้เสียงแทนปรากฏการณ์

จากการเกิดปรากฏการณ์ในด้านอุปราคาที่ทำให้แสงและสีเปลี่ยนไปบนท้องฟ้า ซึ่งในการมองดูปรากฏการณ์จากบนพื้นโลก เราจะเห็นดวงดาวเคลื่อนที่ไปทีละนิด จนบางครั้งอาจเกิดสีหรือแสงที่เคลื่อนเปลี่ยนไปในแบบไม่แน่นอน ผู้วิจัยจึงนำลักษณะของแสงที่เกิดขึ้นมาเปรียบเทียบกับการเปลี่ยนโน้ตให้มีลักษณะที่เลื่อนเปลี่ยนไปแบบไม่ชัดเจน และนำมาใช้เป็นการสังเคราะห์ลักษณะเสียงการประพันธ์ด้วยเทคนิคเปลี่ยนเสียงแบบการผสมเสียง (Blending Sound) การรูดเสียง (Glissando) รวมไปถึงการดึงเหตุการณ์ซ้อนทับของเงาจากแสงดวงอาทิตย์มาใช้ด้วยเทคนิคเชพเพิร์ดโทน (Shepard Tone) ที่บรรเลงด้วยเครื่องซินธิไซเซอร์

โดยเมื่อกล่าวถึงการซ้อนทับของแสง ผู้วิจัยได้จินตนาการถึงช่วงเวลาที่มีปรากฏการณ์ของการเริ่มเปลี่ยนสีของดวงอาทิตย์และดวงจันทร์ โดยผู้วิจัยได้เลือกใช้เทคนิคดังกล่าวนี้เฉพาะในบทประพันธ์ท่อนที่หนึ่งและท่อนที่สามเท่านั้น เนื่องจากมีการบรรยายถึงการเกิดสุริยุปราคาและจันทรุปราคาด้วยการสร้างเสียงจากกลุ่มเครื่องสาย กลองทิมพานี และเสียงจากซินธิไซเซอร์

Example 11 Glissando technique in string section

ผู้วิจัยตั้งใจสื่อถึงการหมุนวนของดวงดาวทั้งในด้านของการหมุนรอบตัวเองและการหมุนรอบดวงอาทิตย์ จึงนำวิธีการของเชพเพิร์ดโทน ที่มีการสร้างเสียงให้มีลักษณะเหมือนกับดวงดาวที่มีการหมุนเคลื่อนที่ตลอดเวลา แต่ความจริงเสียงในแต่ละแนวได้หมุนวนอยู่ในช่วงคู่แปดของตัวเองและวนกลับมาใหม่ โดยจะมี

ความแตกต่างของการใช้น้ำหนัก (Dynamic) เพื่อเชื่อมผสมซ้อนทับกันให้เสียงแต่ละช่วงคู่แปดเสมือนว่าจะมีทิศทางเคลื่อนที่ไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่อง ทั้งที่ความจริงแล้วเสียงไม่ได้มีการสูงขึ้นหรือต่ำลง

โดยลักษณะของเสียงเชพเพิร์ดโทน จะต้องมีโครงสร้างในการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างน้อย 3 ชิ้นและบรรเลงพร้อมกันแต่แยกกันในช่วงคู่แปด ด้วยวิธีการผสมเสียงให้ต่อเนื่องเป็นโน้ตโครมาติกทั้ง 12 เสียงโดยวิธีการดังกล่าว

Example 12 Method and structure of Shepard tone

สรุป

บทเพลงดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง “อานุภาพเสียงแห่งอุปราคาสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ” เกิดขึ้นจากการถ่ายทอดทางความคิดของผู้วิจัยผ่านการเกิดปรากฏการณ์ของสุริยุปราคาและจันทรุปราคา ที่สามารถเรียกโดยรวมได้ว่าการเกิดอุปราคาที่มีความสัมพันธ์ด้านแสงและเงาของ โลก ดวงอาทิตย์และดวงจันทร์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำหลักการองค์ความรู้ขั้นตอนต่าง ๆ ของปรากฏการณ์ รวมถึงในแง่มุมของวัฒนธรรม มาจินตนาการให้เกิดเป็นบทเพลงทั้งหมด 4 ท่อน ซึ่งโดยปกติแล้วพื้นฐานเดิมผู้วิจัยมีความถนัดทางด้านเครื่องกระทบเป็นอย่างมาก แต่หลังจากที่ได้ศึกษาการเกิดของอุปราคาชนิดต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงเสน่ห์ของภาพในช่วงเวลาของการเกิดเงาจากปรากฏการณ์ที่ค่อย ๆ เลื่อนซ่อนทับกันรวมถึงช่วงเวลาที่เงากำลังค่อย ๆ เคลื่อนที่คายออก ทำให้จินตนาการถึงเสียงที่มีลักษณะคล้ายปราฏการณ์ คือเทคนิคการรูดเสียง แต่เนื่องจากเครื่องกระทบส่วนใหญ่มักจะมีลักษณะของการเกิดเสียงที่แน่นอน ไม่สามารถที่จะตั้งเสียงหรือบิดเสียงเป็นช่วงไมโครโทนหรือละเอียดกว่านั้นได้ ผู้วิจัยจึงได้นำกลุ่มเครื่องสายและซินธิไซเซอร์มาใช้เป็นวัตถุดิบเพื่อผสมผสานบทประพันธ์ โดยดึงเทคนิคของการรูดเสียง การบิดเสียง และการซ้อนทับของเสียง

มารวมกับกลุ่มเครื่องกระทบ เป็นโครงสร้างของการจัดการจังหวะ การแปรทำนอง สังคีตลักษณ์บางช่วงที่ดึงโครงสร้างทางดนตรีไทยมาผสมกับดนตรีตะวันตก รวมไปถึงแนวคิดของงานวิจัยและถ่ายทอดเป็นดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลงอานุภาพเสียงแห่งอุปราคาสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ

ข้อเสนอแนะ

1. โดยปกติแล้วผู้บรรเลงกลุ่มเครื่องกระทบจะมีการบรรเลงของช่วงน้ำหนักดังเบาได้ดีกว่ากลุ่มเครื่องสายดังนั้นหากที่การเพิ่มจำนวนนักดนตรีของกลุ่มเครื่องสายจะทำเพลงสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น

2. เสียงสังเคราะห์ที่นำมาใช้ในบทเพลงควรมีลำโพงที่มีคุณภาพและควบคุมน้ำหนักของการบรรเลงให้เหมาะสมกับเสียงของผู้บรรเลงเครื่องดนตรีจริง

Bibliography

Dhamabutra, Narongrit. *Commentary and Analysis of Songs Composed by Narongrit Dhamabutra.* Bangkok: Tanapress, 2010. (in Thai)

Dierstein, Christian. *The Techniques of Percussion Playing*. Kassel, Germany: Bärenreiter-Verlag, 2018.

Khupratakun, Chaiwat. *100 Years of World Astronomy.* Bangkok: Praphansarn Publishing Co., Ltd., 2001. (in Thai)

Lester, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

Office of the Royal Society. "Royal Institute Dictionary B.E. 2554." Accessed October 15, 2022. https://dictionary.orst.go.th/. (in Thai)

Pancharoen, Natchar. *Music art Dictionary.* 3rded. Bangkok: Katekarat, 2009. (in Thai)

Pataradetpisan, Atibhop. *Sound of Change.* Bangkok: Sommut Press, 2014. (in Thai)

Pataradetpisan, Atibhop. *The Sound of Freedom John Cage with Experimental Music.* Bangkok: Blacklist Press, 2014. (in Thai)

Pidokrat, Narongchai. *Theory for Research and the Essence of Music.* Bangkok: Nard Duriyang Press, 2020. (in Thai)

Pradittarkul, Pin. *Worship the Holy Deity of the House Personal Deity, Worshiped Correctly and Very Rich*. Bangkok: Filin Press, 2014. (in Thai)

Susuwan, Chuleephorn. *Solar Eclipse and Lunar Eclipse.* Bangkok: Tipwisut Press, 2000. (in Thai)

Tafreshi, Babak. *The World at Night*. London: White Lion Publishing, 2022.

Trakulhun, Wiboon. *Western Music Theory.* Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018. (in Thai)

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

Uroochadha, Prayoon. *7 Thai Belief*. 2nd ed. Bangkok: Pimluck Press, 2003. (in Thai)

White, Gary. *Music in Theory and Practice.* 6thed. New York: Macgrow Hill, 1998.

Article No. R0505 (15 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0505

การถอดบทเรียนองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก สู่ฐานข้อมูลเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีพ : เพลงกล่อมเด็กโบราณ ของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง จังหวัดจันทบุรี

Bringing the Eastern Folk Performing Arts Knowledge Lesson to the Database for Lifelong Learning: A Case study of Ancient Child Lullabies of Chong people, Chanthaburi Province

รณชัย รัตนเศรษฐ*[1] พิมลพรรณ เลิศล้ำ[2] พิทักษ์ สูตรอนันต์[3]
Ronnachai Rattanaseth,*[1] Pimonpun Lertlam,[2] Pitak Sootanan[3]

Abstract

This research was a qualitative study with the objective of exploring the community's way of life and creating knowledge about traditional performing arts in the eastern region through the lesson extraction process. The case study focused on the ancient lullabies of the Chong ethnic group in Chanthaburi province to compile a database of traditional performing arts in the eastern region.

The study revealed that the lifestyle of the Chong ethnic group, especially in the past, had distinctive characteristics and reasons for their way of life. The beliefs of the Chong community led to customs related to their way of life in the community, which contributed to the integration of traditional performing arts originating from the wisdom of the Chong people. These arts were invented to support various activities, and as a result, artists emerged with abilities to serve society in maintaining the way of life of the Chong people from the past to the present.

* Corresponding author, email: r.ronnachai@gmail.com
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
[1] Asst., Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University
[2] อาจารย์ประจำ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
[2] Lecturer, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University
[3] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
[3] Asst., Faculty of Science, Burapha University

Received: November 17, 2023 / Revised: February 6, 2024 / Accepted: March 8, 2024

The ancient lullabies of the Chong ethnic group contained lyrics which related to the way of life and expressed primary concerns for their children. The composition of the lyrics was in the Chong language, and a significant feature was the "leaning technique" embedded in the singing. This technique involved dragging the sound both within and at the end of the song sentences, allowing the singers to repeat the pattern continuously.

Keywords: Knowledge Lesson / Chong People / Ancient Child Lullabies.

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิถีชุมชนและจัดทำองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก ผ่านกระบวนการถอดบทเรียน : เพลงกล่อมเด็กโบราณ ของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง จังหวัดจันทบุรี เพื่อจัดทำฐานข้อมูลศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก

ผลการศึกษาพบว่า วิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง โดยเฉพาะในอดีตเป็นวิถีการดำเนินชีวิตที่มีอัตลักษณ์ มีเหตุและผลในการดำเนินชีวิต จากความเชื่อของกลุ่มชนชาวชองทำให้เกิดประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินวิถีชีวิตในชุมชนและได้หลอมรวมนำศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ที่เกิดจากภูมิปัญญาของกลุ่มชาวชองที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมา เพื่อใช้ประกอบการดำเนินกิจกรรมต่างๆ จึงเกิดเป็นศิลปินผู้มีความสามารถและรับใช้สังคมในการดำเนินวิถีชีวิตของกลุ่มชาวชองตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

เพลงกล่อมเด็กโบราณของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง มีเนื้อหาของคำร้องที่เกี่ยวข้องกับวิถีการดำเนินชีวิตรอบตัว และเป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงความห่วงใยต่อลูกเป็นหลัก ลักษณะคำร้องแต่งเป็นภาษาชอง และมีเอกลักษณ์สำคัญคือ เทคนิค “การเอื้อน” ที่แทรกอยู่ในบทร้อง เทคนิคการเอื้อนที่มีการลากเสียงทั้งกลางประโยคเพลงและปลายประโยคเพลง ทำให้รูปแบบของบทเพลงลักษณะนี้ ผู้ร้องสามารถร้องวนซ้ำๆ ไปได้เรื่อยๆ

คำสำคัญ: การถอดบทเรียน / ชาวชอง / เพลงกล่อมเด็กโบราณ

ความสำคัญและที่มา

องค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านเป็นมรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติ ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และสืบสานเพื่อให้เป็นประวัติศาสตร์ด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติ และสามารถให้คนในชาติได้ศึกษาเรียนรู้ ใช้ประโยชน์จากภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติ งานด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านในภาคตะวันออกมีความเหมือนและความแตกต่างของวัฒนธรรม จากธรรมชาติของสังคมมนุษย์ที่มีการถ่ายเทวัฒนธรรมและเกิดการประสมประสานด้านวัฒนธรรม ทำให้เกิดอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่นขึ้น การศึกษาและเก็บรวบรวมองค์ความรู้ดังกล่าวเมื่อสามารถนำมารวบรวมและผ่านกระบวนการวิเคราะห์และสังเคราะห์แล้วนั้น จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจที่จะศึกษาและนำไปใช้ประโยชน์จากการศึกษานี้ เช่น การนำไปพัฒนาต่อยอดเพื่อเป็นงานสร้างสรรค์ สามารถนำไปใช้ในเศรษฐกิจการท่องเที่ยวจากอัตลักษณ์ของพื้นที่ท้องถิ่นนั้นๆ เป็นต้น

จังหวัดจันทบุรีเป็นจังหวัดหนึ่งในภาคตะวันออก ตั้งอยู่ชายฝั่งทะเลด้านทิศตะวันออกของอ่าวไทย “จันทบุรี” เป็นคำที่มีความหมายซึ่งอาจจะแปลตามตัวอักษรได้ตรงๆ ว่า “เมืองพระจันทร์” เหตุที่เอาพระจันทร์มาเป็นชื่อเมืองนั้นในหนังสืองานฉลอง 25 พุทธศตวรรษให้เหตุผลว่า “ชาวเมืองนับถือกันว่าพระจันทร์เป็นของสูงของชาวตะวันออกโดยทั่วๆ ไป” เมืองพระจันทร์นี้ คงหมายถึงว่าเป็นเมืองที่อยู่ทางด้านทิศตะวันออกของประเทศไทย พระอาทิตย์ก็ดีหรือพระจันทร์ก็ดีย่อมขึ้นทางตะวันออก แต่เรามักจะถือว่าพระจันทร์นั้นขึ้นให้แสงสว่างร่มเย็นเป็นสุขสบายและน่ารักน่าชมมากกว่าพระอาทิตย์ ซึ่งมีแสงร้อนกว่าเป็นไหนๆ และคงมีความประสงค์จะให้ชาวบ้านเป็นสุขมากกว่า จึงถือเอาแสงสว่างของพระจันทร์มาตั้งชื่อเมืองว่าเมืองพระจันทร์หรือเมืองจันทบุรีก็เป็นได้[4] พัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบันมาของจังหวัดจันทบุรีมีมาอย่างต่อเนื่อง โดยมีการปรับเปลี่ยนเคลื่อนไหวเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมในขณะนั้นๆ มีสภาพภูมิประเทศที่อาจแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะได้แก่ (1) ภูเขาและเนินเขาที่สำคัญคือ ทิวเขาจันทบุรี (2) ที่ราบเชิงเขา บริเวณพื้นที่ส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นที่ราบลูกคลื่น (3) ที่ราบลุ่มและชายฝั่งทะเล ได้แก่ ลุ่มน้ำจันทบุรี ลุ่มน้ำคลองโตนด ลุ่มน้ำเวฬุ ซึ่งอุดมสมบูรณ์ไปด้วยทรัพยากรทางบกและทางทะเล จึงทำให้มีผู้คนมากมายมาตั้งถิ่นฐานตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์พื้นเมืองดั้งเดิมในบริเวณพื้นที่จังหวัดจันทบุรี ส่วนใหญ่รวมกลุ่มกันอยู่บริเวณทิวเขาสอยดาวและเขาคิชฌกูฏ โดยเฉพาะในเขตตำบลตะเคียนทอง คลองพลู และพลวง ในอดีต ชาวชองเลี้ยงชีพด้วยการปลูกข้าวไร่ เก็บของป่า และล่าสัตว์ จนได้ชื่อว่าเป็นนายพรานที่ชำนาญ ปัจจุบันชาวชองส่วนใหญ่เปลี่ยนมาประกอบอาชีพทำสวนผลไม้และรับจ้างทั่วไป อย่างไรก็ตามแม้จะมีการปรับตัวให้เข้ากับบริบทใหม่ แต่ก็ได้มีความพยายามในการอนุรักษ์และฟื้นฟูวัฒนธรรม

[4] Risit Chomcherpat, *Documentary for Chanthaburi from Compile Chanthaburi Story AD. 1964-1970.* (Bangkok: Bumlungnukoonkrit Press, 1971), 12-13. (in Thai)

ซึ่งพบว่าการปรับตัวของกลุ่มชาติพันธุ์ชองในมิติทางวัฒนธรรม ประกอบด้วยการปรับตัวด้านภูมิปัญญาประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อ เนื่องจากสภาวะแวดล้อมทางสังคมไม่เอื้ออำนวย ทำให้ชาวชองต้องเปิดพื้นที่ทางวัฒนธรรม โดยรับวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาผสมและปรับให้เข้ากับวิถีชีวิตของตนเอง แม้ในบางครั้งยอมสูญเสียความเป็นตนเอง เพื่อลดความขัดแย้งและความแตกต่างระหว่างชาติพันธุ์[5] การศึกษาเก็บข้อมูลงานด้านวัฒนธรรมของชาวชองเพื่อไม่ให้สูญหาย และสามารถลำดับการพัฒนาการของการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมชาติพันธุ์ไว้ ซึ่งจะส่งผลให้เกิดการอนุรักษ์ ปกปักษ์รักษาอย่างเป็นรูปธรรม ถึงแม้จำเป็นจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงและต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับบริบทใหม่ของสังคม กลุ่มชาติพันธุ์ชาวชองก็ยังสามารถแสดงออกถึงอัตลักษณ์ และบริบทของความเป็นชาวชองในวัฒนธรรมของตนเองได้

ในการจัดการเพื่อจัดเก็บข้อมูลภาคสนามมรดกภูมิปัญญาครั้งนี้ ผู้วิจัยนำแบบแผนและหลักการจัดการความรู้ ฉบับขับเคลื่อน (Knowledge Management) ของ ดร.ประพนธ์ ผาสุขยืด มาใช้ในการจัดเก็บองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี เหตุเพราะการจัดการความรู้ในศิลปะการแสดงประเภทต่างๆ ต้องมีการจัดการความรู้ ในเรื่องของกระบวนการสร้างสรรค์งานของแต่ละประเภทการแสดงที่มีรายละเอียดแตกต่างกันไป ซึ่งเป็น ความรู้ ภูมิปัญญา เคล็ดวิชา และเทคนิคติดตัวเฉพาะบุคคล (Tacit Knowledge) จึงถือว่าเป็นทรัพย์สินทางภูมิปัญญา (Intellectual Property) ในรูปแบบหนึ่งควรที่จะมีการจัดการความรู้ ซึ่งผู้วิจัยและคณะจะต้องจัดการบันทึก จากการสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อให้ได้ออกมาเป็น ข้อมูลเอกสาร, ข้อมูลภาพนิ่งและเคลื่อนไหว ในเชิงหลักวิชาวิจัยผ่านการสังเคราะห์ให้เป็นหลักวิธีการจัดการความรู้ (Explicit Knowledge) และในที่สุดจะนำไปจัดทำในสื่อประเภทต่างๆ ในการใช้ประโยชน์ (Apply Utilize) ผ่านกระบวนการถอดบทเรียน (Lesson Learned) และนำความรู้ไปแบ่งปัน (Knowledge Sharing) ในวงกว้างจากเครื่องมือแอปพลิเคชั่นของแผนงานวิจัยหลัก (ศูนย์การเรียนรู้ตลอดชีวิต อพ.สธ. ม.บูรพา [สนองพระราชดำริ โครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี]) ที่เป็นแหล่งเรียนรู้ขนาดใหญ่ที่มีประสิทธิภาพ โดยการเพิ่มจำนวนข้อมูลของศิลปะการแสดงพื้นฐานให้ครอบคลุมจังหวัดต่างๆ ในภาคตะวันออก เพื่อให้ฐานข้อมูลมีประสิทธิภาพและครอบคลุมในเนื้อหาด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน และนำไปใช้ได้อย่างกว้างขวางต่อไป

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทเพลงกล่อมเด็กโบราณของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง จังหวัดจันทบุรี เป็นบทเพลงที่เริ่มจะสูญหายไปจากวิถีวัฒนธรรมชุมชนชาวชอง มีเพียงกลุ่มชนชาวชองบางกลุ่มที่พยายามอนุรักษ์ไว้ เพื่อเป็นมรดกของกลุ่มชาติพันธุ์ตน จึงเป็นงานที่มีคุณค่าทางด้านวัฒนธรรมที่จำเป็นต้องบันทึกเก็บรักษาไว้

---

[5] Sowattri N.Thalang, Kanittha Yampochai, and Sudarat Rawdboonsong, “Cultural Dimension and Adaptation of the Ethnic Chong in Changwat Chanthaburi,” *Social Sciences and Humanities Journal* 39, 1 (2013): 37-55, https://so04.tci-thaijo.org/index.php/socku/article/view/79922. (in Thai)

ในการศึกษาวิจัยหัวข้อ “**การถอดบทเรียนองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก สู่ฐานข้อมูลเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีพ : เพลงกล่อมเด็กโบราณ ของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง จังหวัดจันทบุรี**” เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอีกงานหนึ่ง ที่จะเป็นการส่งเสริมความรู้สำหรับผู้ที่สนใจศึกษา และส่งเสริมงานศิลปวัฒนธรรมอีกแนวทางหนึ่งไม่ให้สูญหายไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิถีชุมชนและจัดทำองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก ผ่านกระบวนการถอดบทเรียน: เพลงกล่อมเด็กโบราณ ของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง จังหวัดจันทบุรี
2. เพื่อจัดทำฐานข้อมูลศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก สำหรับศูนย์การเรียนรู้ตลอดชีวิต อพ.สธ. ม.บูรพา

กรอบแนวคิด

ผู้วิจัยใช้วิธีการจัดการความรู้ขององค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก โดยบูรณาการกับวิธีการถอดบทเรียน และนำผลที่ได้ไปเผยแพร่ผ่านเทคโนโลยีสารสนเทศ คือ เว็บแอปพลิเคชั่น ของศูนย์การเรียนรู้ตลอดชีวิต อพ.สธ. ม.บูรพา ซึ่งจะทำให้การสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก ได้ถูกเก็บรักษาไว้อย่างเป็นกระบวนการเพื่อเป็นการอนุรักษ์ อีกทั้งยังได้เป็นช่องทางในการเผยแพร่ ให้กับบุคคลที่สนใจได้ใช้เป็นแหล่งในการค้นคว้าได้อย่างเป็นระบบและมีความถูกต้องตามกระบวนการ หรือนำไปจัดทำเป็นหลักสูตรการเรียนรู้สำหรับอบรม ส่งเสริมให้เกิดศิลปินพื้นบ้านเพิ่มขึ้น ซึ่งจะส่งผลให้ข้อมูลองค์ความรู้ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออกไม่สูญหายไปตามกาลเวลา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้อนุรักษ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคตะวันออกที่กำลังจะใกล้สูญหายไปให้สามารถสืบค้นได้
2. เป็นแหล่งสืบค้นข้อมูลสำหรับบุคคลที่สนใจในงานด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก
3. สามารถนำไปต่อยอด จัดทำเป็นหลักสูตรการเรียนรู้ เพื่อใช้สำหรับถ่ายทอดให้เยาวชน เพื่อเป็นการสืบสานให้มรดกภูมิปัญญาศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคตะวันออก ให้คงอยู่ต่อไปไม่หายสาบสูญ

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา 2 ประเด็น ได้แก่

1. การจัดทำข้อมูลประวัติพัฒนาการและวิถีชีวิตชุมชน ประกอบด้วย ด้านประวัติ ด้านสังคมวิถีชีวิตและความเชื่อมโยงในชุมชน

2. การจัดทำองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เนื้อร้อง ทำนอง เพื่อใช้สำหรับแลกเปลี่ยนเรียนรู้สู่ชุมชนต่อไป

ขอบเขตด้านพื้นที่ คือ กลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง ตำบลจันทเขลม อำเภอเขาคิชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรี

ข้อตกลงเบื้องต้น

การนำเสนอทำนองการร้อง จะนำเสนอโดยรูปแบบโน้ตสากล ซึ่งจะทำให้การบันทึกโน้ตอาจมีการคลาดเคลื่อนจากระดับเสียงจริงเล็กน้อย

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการศึกษาและตีความจากข้อมูลจริง ตามหลักฐานที่เก็บได้จากงานภาคสนาม หลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ต่างๆ รวมถึงบุคคลที่เกี่ยวข้อง ทั้งในด้านแนวความคิด ความหมาย ความเชื่อ นัยสำคัญ รวบรวมข้อมูล เอกสารหลักฐานจากข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลทุติยภูมิ และทำการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้เป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย สัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง และเก็บตัวอย่างสื่อเสียง สื่อเอกสารต่างๆ และสื่อที่บอกเล่าจากความทรงจำ ตามระเบียบวิธีการวิจัยทางด้านมานุษยวิทยาการดนตรี และกระบวนการถอดบทเรียน ในรูปแบบการบอกเล่า (Story Telling) เพื่อใช้สำหรับการจัดการองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ภาคตะวันออก ตามขอบเขตของงานวิจัย ใช้วิธีการทางด้านดนตรีวิทยาในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ รูปแบบของอัตลักษณ์ทางดนตรี และนำข้อมูลที่ได้มาประมวลและเรียบเรียง รวมทั้งวิเคราะห์ผลที่ถูกต้อง เพื่อเชื่อมโยงสายความคิดด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Research)

สรุปผลการวิจัย

1. สังคมวิถีชีวิตและความเชื่อมโยงในชุมชนกับศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

ในอดีตที่ผ่านมาบริบทชุมชน สังคมวิถีชีวิตของชาวชอง มีความเกี่ยวข้องกับสภาพบริบทของพื้นที่ในขณะนั้น กล่าวคือ ในอดีตสภาพภูมิประเทศของจังหวัดจันทบุรี มีสภาพพื้นที่เป็นป่าดงดิบ มีความอุดมสมบูรณ์ ชาวชองซึ่งมีลักษณะนิสัยชอบอยู่ตามป่าเขา โดยเฉพาะบริเวณที่ราบระหว่างหุบเขา ซึ่งเป็นป่าทึบโดยทั่วไป เนื่องจากบริเวณพื้นที่เทือกเขาสระบาป เขาคิชฌกูฏ เขาสอยดาว และเนินเขาเล็กๆ อีกจำนวนมากมายที่ต่อเนื่องกันเป็นหย่อมๆ ทำให้เกิดที่ราบระหว่างเทือกเขา ซึ่งเป็นป่าทึบติดต่อกันและสภาพภูมิอากาศเป็นแบบมรสุมมีฝนตกชุก อุดมสมบูรณ์ด้วยต้นไม้ใหญ่ สัตว์ป่ามากมายหลายชนิด ของป่า (ของที่ได้จากทั้งสัตว์และพืชประเภทต่างๆ) และเป็นต้นน้ำหลายสาย เช่น แม่น้ำจันทบุรี แม่น้ำระยอง แม่น้ำบางปะกง แม่น้ำปราจีนบุรี เป็นต้น ชาวชองจึงได้อาศัยสภาพความอุดมสมบูรณ์ของบริเวณนี้เป็นถิ่นที่อยู่อาศัย ประกอบอาชีพทำมาหากินมาเป็นเวลาช้านาน[6] สภาพวิถีชีวิตในระบบสังคมระดับหมู่บ้านของชาวชอง ในสมัยอดีตไม่มีคนภายนอกเข้ามาอยู่ร่วมในหมู่บ้าน มีเฉพาะชาวชองอยู่ด้วยกันเป็นเครือญาติ ใช้ภาษาชองในการสื่อสารกันทั้งหมู่บ้าน ประกอบอาชีพทำไร่ ทำนา หาของป่า และช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกัน การปกครองของชาวชองในอดีต จะมีผู้นำหมู่บ้านเป็นผู้อาวุโส เรียกว่า “หลวงพล” ซึ่งจะเป็นบุคคลที่ได้รับการยอรับของคนในหมู่บ้าน เนื่องจากหลวงพลนั้นจะต้องเป็นบุคคลที่มีคุณสมบัติ มีความซื่อสัตย์และจริงใจ ซึ่งเป็นคุณค่าที่คนชองพร้อมใจกันยกย่องให้เป็นผู้นำในเรื่องต่างๆ เช่น การอพยพโยกย้ายถิ่นที่อยู่เวลาที่มีคนตายหรือมีการผิดผี การตั้งหลักแหล่งบ้านเรือน การประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อของชาวชอง หากมีข้อขัดแย้งกันในชุมชนก็จะเป็นผู้ช่วยไกล่เกลี่ย และเมื่อมีการตัดสินอย่างใดแล้ว คนชองจะต้องเชื่อฟังและปฏิบัติตามคำตัดสินนั้น ซึ่งถ้าหากฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดไม่ปฏิบัติตามก็จะถูกคนชองในหมู่บ้านว่ากล่าว ติเตียนจนภายหลังก็ต้องปฏิบัติตาม หากไม่ยอมปฏิบัติตามอีก ก็อาจจะอยู่ในหมู่บ้านไม่ได้เพราะทุกคนในหมู่บ้านจะรังเกียจ ฉะนั้นหลวงพลของชาวชองในอดีต จึงเป็นผู้อาวุโสซึ่งเป็นผู้ที่ชาวชองยอมรับนับถือเป็นอย่างมาก[7] ต่อมาเมื่อจำนวนประชากรเพิ่มมากขึ้น ประกอบกับนโยบายของรัฐ ให้ชุมชนชองมีการเลือกตั้งขึ้นเหมือชุมชนในชนบททั่วๆ ไป โดยเปลี่ยนเป็นการเลือกตั้งตามแบบการปกครองของทางราชการ คือมีการเลือกตั้งผู้ใหญ่บ้าน กำนัน ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงในด้านการเรียกขานชื่อตำแหน่งของผู้นำในหมู่บ้าน หากแต่ชาวชองก็ยังใช้แนวคิดเดิมโดยเลือกผู้นำของตนตามแบบอย่างคุณสมบัติของผู้นำในยุคก่อน (หลวงพล) ฉะนั้นในอดีตชุมชนชาวชองจึงเป็นชุมชนที่สงบเรียบร้อย อาศัยกัน

---

[6] Kannika Kenikanon, and others, *Chong* (Bangkok: Bannakit Press, 1979), 39. (in Thai)

[7] Wanwisa Ounkajorn, “Chong’s Identity in the Eastern Region: A Case Study of Chong Ethnic Group in Chanthaburi” (MA thesis, Burapha University, 2006), 39. (in Thai)

แบบเครือญาติ ไม่มีโจรขโมย หากออกไปทำสวนทำไร่ บ้านไม่ได้ปิดก็จะไม่มีของหาย เพราะสายสัมพันธ์ทางเครือญาติเป็นเงื่อนไขให้ชาวชองดูแลบ้านเรือนให้กันเวลาอีกฝ่ายไม่อยู่ นอกจากนั้นยังเป็นเพราะความเชื่อเดิมซึ่งภายในชุมชนมีความเชื่อเรื่องของไสยศาสตร์สูงมาก ชาวชองกลัวการทำผิดต่อผีหรือวิญญาณต่างๆ จึงทำให้การกระทำผิดในรูปแบบต่างๆ เกิดขึ้นน้อยมาก โดยใช้อำนาจทั้งจากการปกครอง (ผู้นำ) และอำนาจทางความเชื่อ (ไสยศาสตร์) กำกับไว้ให้เป็นหลักในการดำเนินวิถีชีวิตของชุมชน

วิถีชีวิตของกลุ่มชนชาวชอง โดยเฉพาะในอดีตเป็นวิถีการดำเนินชีวิตที่มีอัตลักษณ์ มีเหตุและผลในการดำเนินชีวิต ประกอบกับแนวคิดของกลุ่มชนที่น่าสนใจเมื่อทำการศึกษาจะมีความแตกต่างจากกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ในสังคมชาวชองที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของกลุ่มเอง มีขบวนการขัดเกลา เพื่อถ่ายทอดวัฒนธรรมของตนทั้งทางตรงและทางอ้อม ทั้งนี้เพื่อเป็นการจัดระเบียบสังคมให้มีการอยู่กันอย่างสงบ ซึ่งมีทั้งข้อห้ามที่เป็นความเชื่อค่านิยม จารีตประเพณี พิธีกรรมต่างๆ ตลอดจนการแสวงหาความรู้ที่ได้รับสืบทอดต่อๆ กันมาจากรุ่นสู่รุ่น

กลุ่มชนชาวชองมีความเชื่อในเรื่อง “ผีบรรพบุรุษ” ซึ่งมีอิทธิพลต่อวิถีการดำเนินชีวิตเป็นอย่างมาก ในอดีตชาวชองนับถือศาสนา “ผี” แต่ผีในที่นี้ของชาวชองคือ ผีบรรพบุรุษ เพราะความเชื่อนี้จะเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งในการควบคุมความประพฤติของคนในสังคมทั้งในด้านความซื่อสัตย์ ความกตัญญู ความขยันอดทน และความประพฤติด้านต่างๆ ถ้าหากบุคคลใดมีความประพฤติไม่ดี ไม่เหมาะสม จะเชื่อว่าผีบรรพบุรุษจะรู้และจะมาว่ากล่าวตักเตือน ถ้าหากว่ากล่าวตักเตือนแล้วยังไม่เชื่อ บุคคลนั้นจะถูกสังคมติเตียน และผู้หลักผู้ใหญ่จะว่ากล่าวเอาได้ ดังนั้น ทุกบ้านจะมีหิ้งเอาไว้กราบไหว้ ซึ่งเชื่อว่า ถ้าบ้านไหนมีผีหิ้งหรือผีโรงไว้เซ่นสรวงบูชา จะบันดาลให้เกิดความร่ำรวย มีความสุข ฉะนั้นทุกบ้านจึงทำหิ้งไว้บูชา จะทำเป็นคล้ายชั้นวาง มีกระถางไว้สำหรับปักธูป มีกระดูกบรรพบุรุษ (หรือหัวกะโหลก หรือบางที่ก็ไม่มีเลย แล้วแต่ใครจะนำสิ่งใดมาวาง ส่วนใหญ่จะเป็นกระดูก) และเมื่อมีพิธีกรรม เช่น การเซ่นสรวง ญาติทุกคนจะมาช่วยกัน และนำสิ่งของอาหารมาที่บ้านที่ทำพิธีนั้น เพื่อช่วยกันทำพิธีในการเซ่นสรวง นอกจากนี้ผีอื่นๆ ที่มีทั้งให้คุณและให้โทษก็คือ “ผีป่า” บางทีก็เรียกผีเฉยๆ (ที่เรียกผีป่าเหตุเพราะสมัยอดีตชาวชองอาศัยอยู่ในป่า ผีที่อยู่ในบ้านเรือนคือผีบรรพบุรุษ นอกอาณาเขตบ้านจึงเป็นป่าทั้งสิ้น อาจเป็นที่มาของคำรวมๆ ที่เรียกผีก็อาจเป็นไปได้-ผู้วิจัย) โดยมีความเชื่อว่า หากเข้าป่าไปแล้วพูดไม่ดี หรือทำกริยาไม่ดี เป็นการดูถูกป่า ผีป่าจะโกรธและจะมาทำให้มีอันตราย เช่น ทำให้เกิดอาการเจ็บป่วย หรือบาดเจ็บ บางทีก็ทำให้หลงป่าหาทางกลับบ้านไม่ได้ บางทีก็พบสัตว์ร้าย เป็นต้น หากแต่ก่อนที่จะเข้าป่าได้ทำการกราบไหว้ขอพรขอสมาด้วยคำกล่าวที่เป็นสิริมงคลแล้วก็จะโชคดีไม่มีอันตราย จึงเกิดเป็นความเชื่อเรื่องผีในลักษณะอื่นๆ ตามมาหากปฏิบัติตามแล้วผีก็จะไม่สามารถมาทำอันตรายได้ หากในกรณีที่มีผีมารังควานทำให้คนในหมู่บ้านเจ็บไข้หรือป่วย ซึ่งก็ต้องมีการทำพิธีปัดเป่าคือ การเป่าหัว รดน้ำมนต์ โดยหมอผีประจำหมู่บ้าน หรือตามมาด้วยการรักษาควบคู่กันไปด้วยสมุนไพร

จากความเชื่อของกลุ่มชาวชอง ทำให้เกิดประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินวิถีชีวิตในชุมชน ได้แก่ ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตตั้งแต่การเกิด ช่วงการเจริญเติบโต (การโกนผมไฟและการตัดจุก) การแต่งงาน

จนกระทั่งการตาย ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับชุมชนส่วนใหญ่เป็นประเพณีการทำบุญในโอกาสต่างๆ หรือประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการทำกิน และประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการนับถือผี ซึ่งประเพณีต่างๆ ที่มาจากความเชื่อเหล่านี้ได้หลอมรวมนำศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ที่เกิดจากภูมิปัญญาของกลุ่มชาวชองที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมา เพื่อใช้ประกอบการดำเนินกิจกรรมต่างๆ ทั้งในส่วนของพิธีกรรม และส่วนของการบันเทิง จึงเกิดเป็นศิลปินผู้มีความสามารถและรับใช้สังคมในการดำเนินวิถีชีวิตของกลุ่มชาวชองตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2. การจัดการองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเพลงกล่อมเด็กโบราณของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง จังหวัดจันทบุรี

การศึกษาบทเพลงกล่อมเด็กโบราณของกลุ่มชาติพันธุ์ชอง ใช้ประเด็นสำคัญของงานที่ศึกษาการนำกรอบแนวคิดดนตรีดั้งเดิมและการเก็บข้อมูล ของ มนัส แก้วบูชา[8] (2557) มาประยุกต์ใช้ในการถอดบทเรียนฯ โดยการลดโครงสร้างบางหัวข้อและปรับคุณลักษณะขอบเขตบางประการ เพื่อให้เหมาะสมกับงานการถอดบทเรียนในครั้งนี้ มาเป็นแนวทางในการศึกษา โดยแบ่งประเด็นศึกษาเป็นหัวข้อต่างๆ คือ

1. ประวัติความเป็นมาของบทเพลงกล่อมเด็กโบราณของกลุ่มชาติพันธุ์ชอง หมู่ 2 บ้านจันทเขลม ตำบลจันเขลม อำเภอเขาคิชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรี

ประวัติความเป็นมาของเพลงกล่อมเด็กของชาวชอง ไม่ค่อยมีข้อมูลให้สืบค้นนัก อาศัยจากการสัมภาษณ์เป็นหลัก ซึ่งนางรำแพน ศิลาปาน[9] ได้เล่าว่า บทเพลงกล่อมเด็กส่วนใหญ่ก็จะได้ยินจากแม่ที่ร้องให้ฟัง แล้วจำสืบทอดต่อๆ กันมา ไม่มีการจดบันทึก ตนเองร้องได้นั้น ก็เป็นการจำมาจากที่แม่ร้องให้ฟัง สมัยก่อนก็นำเรื่องราวต่างๆ มาร้องกัน เช่น เรื่องราวเกี่ยวกับวิถีชีวิตในครอบครัว การกิน การอยู่ การประกอบอาชีพ เป็นต้น และเป็นคำร้องที่เป็นภาษาชองเป็นหลัก จากข้อมูลของการสัมภาษณ์โดยรวม สรุปพอสังเขปได้ว่า เพลงกล่อมเด็กของชาวชองก็คล้ายกับเพลงกล่อมเด็กทั่วไปคือ ไม่ทราบแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด เพียงแต่ได้ยินได้ฟังและสืบทอดจดจำนำมาใช้ต่อๆ กันมา เนื้อหาของคำร้องก็จะเกี่ยวข้องกับวิถีการดำเนินชีวิตรอบตัวและแสดงความห่วงใยต่อลูกเป็นหลัก

2. ลักษณะทางดนตรีของบทเพลง

นางรำแพน ศิลาปานได้สาธิตการร้องเพลงกล่อมเด็กให้ฟัง ผู้วิจัยสังเกตได้ว่า น้ำเสียงและลีลาในการร้องของนางรำแพน มีโทนเสียงที่ยังสดใส ราบเรียบ ฟังสบาย มีลีลาในการเอื้อน การทอดเสียงในปลายประโยค มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการดำเนินวิถีชีวิตดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น โดยมีรายละเอียดดังนี้

---

[8] Manut Kaewbucha, “Teaching Publications for Specific Research” (Research Report, Burapha University, 2014), 56. (in Thai)

[9] Rampan Silapran (Chairman of the Cultural Council, Chantakem District and Folk Philosopher), interview by Ronnachai Rattanaseth, May 15, 2022. (in Thai)

คำร้องบทเพลงกล่อมเด็กโบราณ

ดังที่กล่าวมาข้างต้น คำร้องของเพลงกล่อมเด็กชองโบราณ เป็นคำร้องที่เป็นภาษาชอง โดยเนื้อร้องที่นำเสนอเป็นเนื้อร้องที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามในปีพ.ศ. 2565 จากการสาธิตการร้องและแปลเป็นภาษาไทยของนางรำแพน ศิลาปาน จดบันทึกโดยนายธนพล ปิ่นแก้ว (ผู้ช่วยวิจัย) และนำมาถอดทรานสคริปเป็นตัวสะกดภาษาไทย โดย ดังนี้

ดังที่กล่าวมาข้างต้น คำร้องของเพลงกล่อมเด็กชองโบราณ เป็นคำร้องที่เป็นภาษาชอง โดยเนื้อร้องที่นำเสนอเป็นเนื้อร้องที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามในปีพ.ศ. 2565 จากการสาธิตการร้องและแปลเป็นภาษาไทยของนางรำแพน ศิลาปาน จดบันทึกโดยนายธนพล ปิ่นแก้ว (ผู้ช่วยวิจัย) และนำมาถอดทรานสคริปเป็นตัวสะกดภาษาไทย โดย ดังนี้

ภาษา	สร้อยเพลง/บทร้อง	เนื้อเพลง
1	สร้อยเพลง(ร้องเอื้อน)	เอ่ เอ เอ๊ เอ่ – เอ่ เอ เอ – อื่อ อือ อื๊อ อื่อ – อื่อ อือ อื่อ
ชอง	บทร้อง-1	-พิดจะเถิดเคนเอย เม่จะกะแหวก เม่จะแหก จะทึม ปล็องหอบ อูนผู้จะกอบ หอบปล้อง
ไทย	บทร้อง-1	-หลับซะเถิดลูกเอย แม่จะแกว่ง แม่จะด่วนไปหุงข้าวกิน เดี๋ยวพ่อจะคอย กินข้าว
2	สร้อยเพลง(ร้องเอื้อน)	เอ่ เอ เอ๊ เอ่ – เอ่ เอ เอ____
ชอง	บทร้อง-2	-พิดจะเถิดเคนเอย ไม่กระดิก แม่จะแหกจะฉอกลุกก็พลิก เคนเอย พลิกเจว
ไทย	บทร้อง-2	-หลับซะเถิดลูกเอย หยุดกระดิก แม่จะด่วนไปตำน้ำพริก ลูกเอย หลับไป
3	สร้อยเพลง(ร้องเอื้อน)	เอ่ เอ เอ๊ เอ่ – เอ่ เอ เอ____
ชอง	บทร้อง-3	-หอบปล้อง มองชิวกะพา ไปผลิยางตา ไหนลอผู้เอย -หอบปล้อง มองลุกกะถิเอย ให้กะผลิยังเอ๊ะกอบค้า
ไทย	บทร้อง-3	-กินข้าวกับแกงตะพาบ มันก็อร่อยเหมือนกันนะมึงเอย -กินข้าวกับน้ำพริกกะทิ มันก็อร่อยยังไงไม่รู้นะมึงเอย
4	สร้อยเพลง(ร้องเอื้อน)	เอ่ เอ เอ๊ เอ่ – เอ่ เอ เอ____
ชอง	บทร้อง-4	-แง๊ะแหง่เอ๊ย กะปาวลงเฮ แก่ชาทุมิ
ไทย	บทร้อง-4	-ลูกควายเอย ควายหลงแม่ จะกินนมใคร
5	สร้อยเพลง(ร้องเอื้อน)	เอ่ เอ เอ๊ เอ่ – เอ่ เอ เอ____
ชอง	บทร้อง-5	-พิดจะเถิดเคนเอย เม่จะแหวก จะขอดกะปาว -กะปาวสดกิ๊ก ขอดม่องลัก กะปาวสดตั๊ก ขอดม่องลักตะกลาว
ไทย	บทร้อง-5	-หลับซะเถิดลูกเอย แม่จะแกว่ง แม่จะด่วนไปมัดควาย -ควายเขาเล็ก มัดกับหลัก ควายเขาใหญ่ มัดกับหลักไม้ตะเกลา

จากการถอดคำแปลจากคำร้องภาษาชองเป็นภาษาไทย ทำให้ทราบความหมายของบทร้อง โดยแบ่งคำร้องแต่ละครั้งและร้องคั่นด้วยบทสร้อย ผู้วิจัยกำหนดเรียกบทร้องแต่ละครั้งว่า “บทร้อง..” (ตามด้วยลำดับโดยใช้ตัวเลข) เพื่อให้เข้าใจง่ายในการศึกษา

หากจะวิเคราะห์บทร้องตามลักษณะกลวิธีข้างต้น ซึ่งประกอบไปด้วยกลวิธี 4 แบบ คือ 1. การปลอบ 2. การขู่ 3. การให้สินบน 4. การขอ เนื้อหาของบทเพลงกล่อมเด็กโบราณบทนี้ มีแนวโน้มไปในทางกลวิธีแบบที่ 1 คือ การปลอบ เหมือนผู้เป็นแม่จะปลอบให้ลูกนอน และพยายามหาเรื่องต่างๆ มาเล่า มาสอน เช่น

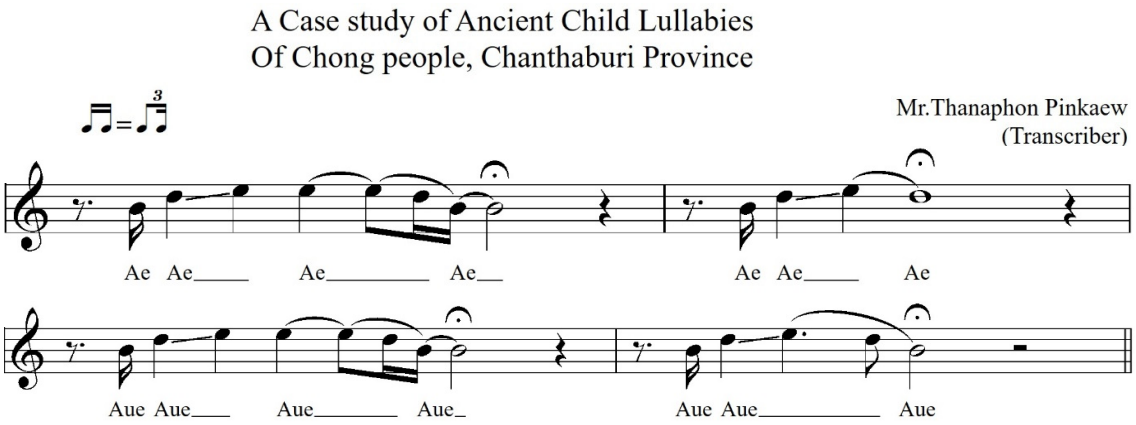
- บอกให้ลูกนอน เพราะแม่ต้องไปทำงาน ของบทร้องที่1และ 2
- เล่าเรื่องการกิน การดำเนินวิถีชีวิต ของบทร้องที่ 3, 4 และ5

จะเห็นได้ว่า เพลงกล่อมเด็กโบราณของชอง พยายามนำเรื่องต่างๆ มาเล่าให้เด็กฟัง หากแต่จุดสำคัญอยู่ที่น้ำเสียงในการร้องเห่กล่อมเด็ก ซึ่งฟังแล้วเพลิดเพลินสบายใจ ทำให้เด็กมีความรู้สึกปลอดภัยและสามารถหลับได้ อีกทั้งเป็นการปลูกฝังการดำเนินชีวิตของชาวชองไปด้วยอีกหนทางหนึ่ง

ทำนองบทเพลงกล่อมเด็กโบราณ

ทำนองบทเพลงกล่อมเด็กโบราณ จากข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้นำมาผ่านกระบวนการทำโน้ต ทรานสคริปชัน (Music Transcription) ด้วยสัญลักษณ์โน้ตตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก ซึ่งสามารถที่จะบันทึกระดับเสียงได้ แต่ไม่อาจบันทึกความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ของผู้ร้องได้ เป็นเพียงแนวทางในการรักษาระดับเสียงไว้เท่านั้น ดังนี้

Example 1 Refrain-1



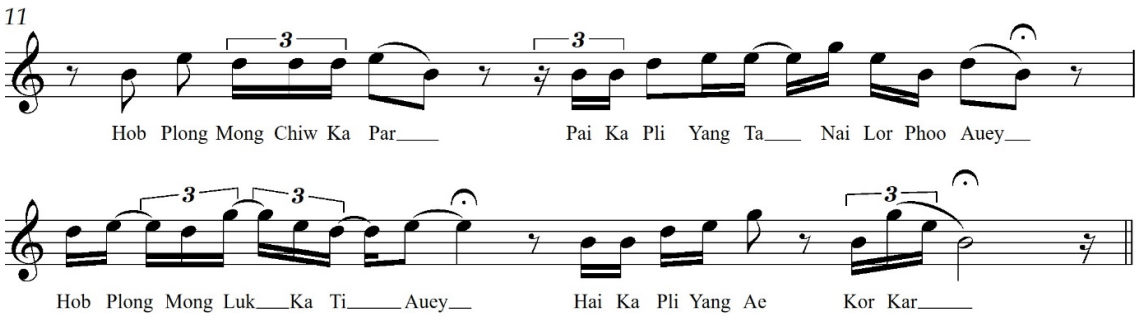
Example 2 Lyrics -1

Example 3 Refrain-2

จาก Example 3 Refrain-2 โน้ตสร้อย (ร้องเอื้อน) แบบที่ 2 จะใช้ร้องคั่นในการร้องแต่ละบท ตั้งแต่บทร้องที่ 2 เป็นต้นไป

Example 4 Lyrics -2

Example 5 Lyrics -3



ลักษณะรูปแบบของบทเพลงกล่อมเด็กโบราณของชาวชอง สามารถถอดรูปแบบเพื่อเปรียบเทียบคำร้องบทเพลงกล่อมเด็กภาษาชองกับภาษาไทย ซึ่งจะมีลักษณะรูปแบบบทเพลงดังนี้

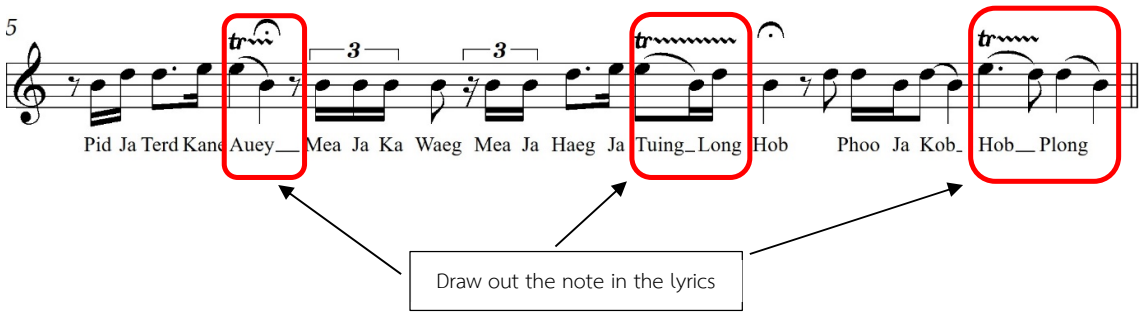
ท่อนสร้อย (ร้องเอื้อน) แบบที่ 1เนื้อบทร้องที่ 1

ท่อนสร้อย (ร้องเอื้อน) แบบที่ 2 เนื้อบทร้องที่ 2 สลับกับท่อนสร้อย (ร้องเอื้อน) และเปลี่ยนเนื้อร้องสลับกันไปตามแต่ผู้ร้องจะสามารถนึกคำร้องและทำนองได้ในขณะนั้น

จากรูปแบบข้างต้น ถือว่าเป็นรูปแบบของการขับร้องเพลงกล่อมเด็กของชาวชองรูปแบบหนึ่ง เนื่องจากไม่สามารถหาบทเพลงกล่อมเด็ก บทเพลงอื่นๆ หรือลักษณะอื่นๆ มาเทียบเคียงได้ เหตุเพราะผู้ให้ข้อมูลไม่สามารถจดจำเนื้อหาของบทเพลงอื่นๆ ได้

ส่วนเทคนิคในการร้อง เทคนิคที่เด่นในบทเพลงกล่อมเด็กโบราณของชาวชองคือ การ “เอื้อน” มีการเอื้อนทั้งในบทสร้อย และการเอื้อนในประโยคเพลงของบทร้อง ซึ่งเป็นเสน่ห์ของบทเพลงเป็นอย่างมาก

Example 6 Draw out the note in the lyrics-1



สรุปรูปแบบของทำนองเพลงกล่อมเด็กโบราณของชาวชองบทเพลงนี้ มีรูปแบบบทเพลงที่ใช้ บทสร้อย (การเอื้อน) ในส่วนเริ่มต้นของบทเพลง และใช้บทสร้อย (การเอื้อน) นี้ใช้ร้องขึ้นต้นเพื่อเปลี่ยนบทร้องทุกครั้ง และบทสร้อย (การเอื้อน) มี 2 รูปแบบ และมีการเปลี่ยนลีลาจังหวะ เพื่อให้บทเพลงมีการเปลี่ยนแปลง มีความกระชับ หรือสามารถเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงได้ เทคนิคที่สำคัญในการร้องคือ เทคนิคการร้อง “เอื้อน” ที่มีลากเสียงทั้งกลางประโยคเพลง และปลายประโยคเพลง รูปแบบของบทเพลงลักษณะนี้ ทำให้ผู้ร้องสามารถร้องวนซ้ำๆ ไปได้เรื่อยๆ หรือสามารถหาบทคำร้องมาเพิ่มเติมได้ หากผู้ร้องมีความสามารถในการประพันธ์ จะทำให้เกิดบทเพลงกล่อมเด็กอีกมากมาย และสามารถปรับคำร้องให้เหมาะสมกับบริบทและยุคสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี

จากข้อมูลทั้งหมดที่ผ่านกระบวนการวิจัยออกมาเป็นผลผลิต 1) ประเภทเอกสารได้แก่ รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ และบทความวิจัย 2) วีดีทัศน์ประเภทสารคดี ทั้งสองส่วน จะถูกนำไปเผยแพร่ในเว็บไซต์ของศูนย์การเรียนรู้ตลอดชีวิต อพ.สธ. ม.บูรพา ซึ่งสามารถสืบค้นได้จาก https://www.rspgburapha.com/ เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถสืบค้นองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออกได้ อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาพื้นบ้านภาคตะวันออกของประเทศไทยอีกทางหนึ่งด้วย

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่อง **“การถอดบทเรียนองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก สู่ฐานข้อมูลเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีพ:** เพลงกล่อมเด็กโบราณ ของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง จังหวัดจันทบุรี” ทำให้ทราบประวัติพัฒนาการและการสืบทอดของงาน รวมถึงการเก็บรวบรวมองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ซึ่งเป็นมรดกภูมิปัญญาที่ถูกสั่งสมมา ตั้งแต่ในอดีตสามารถฟันฝ่าช่วงกาลเวลามาได้หลายยุคสมัย ซึ่งมีจุดสังเกตที่สำคัญคือ งานศิลปะการแสดงพื้นบ้านเหล่านี้ กำลังจะสูญหายไปจากวิถีชีวิตของคนในชุมชน และกลายเป็นเพียงมรดกวัฒนธรรมของชาติเท่านั้น เนื่องจากปัจจัยที่สำคัญคือ การเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตของคนจากในอดีต ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยี เปลี่ยนแปลงทั้งในเรื่องเศรษฐกิจ สังคม ของคนในชุมชน งานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านไม่สามารถยืนหยัดปรับตัวให้เข้ากับคนรุ่นใหม่ ที่เกิดขึ้นมาพร้อมยุคเทคโนโลยี ความผูกพัน ลักษณะการเลี้ยงดูลูก ที่เปลี่ยนแปลงตามไป ลักษณะชีวิตพื้นฐานทำให้งานเหล่านี้ไม่มีความจำเป็นสำหรับคนรุ่นใหม่ เพื่อการพัฒนาปรับปรุงงานศิลปะการแสดงพื้นบ้านให้เข้ากับคนรุ่นใหม่ให้ได้ แนวทางคือนำบริบทความสมัยใหม่ มาช่วยนำพา“ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน” ให้สามารถกลับเข้ามาสู่โลกยุคปัจจุบันได้อีกครั้ง อาจเป็นโจทย์ที่ยากสำหรับผู้ที่ส่วนเกี่ยวข้อง และต้องการอนุรักษ์รักษาวัฒนธรรมของชาติไว้ แต่หากมีการร่วมแรงร่วมใจของทุกฝ่าย มิใช่แค่ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในด้านวัฒนธรรมของชาติเท่านั้น แต่ต้องเป็นการระดมความคิดจากหลายฝ่าย ก็จะทำให้มีแนวทางในการนำพามรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติ ให้รอดพ้นวิกฤตในการสูญหาย และกลับมามีชีวิตในวิถีชุมชนได้อีกครั้ง

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยผ่านจากมหาวิทยาลัยบูรพา “ผ่านกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ปีงบประมาณ 2565 งบประมาณด้านวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (ววน.)” เลขที่สัญญา ววน. 2.5/2565

Bibliography

Chomcherpat, Risit. *Documentary for Chanthaburi from Compile Chanthaburi Story AD. 1964-1970*. Bangkok: Bumlungnukoonkrit Press, 1971. (in Thai)

Kaewbucha, Manut, "Teaching Publications for Specific Research." Research Report, Burapha University, 2014. (in Thai)

Kenikanon, Kannika, and others. *Chong.* Bangkok: Bannakit Press, 1979. (in Thai)

N. Thalang, Sowattri, Kanittha Yampochai, and Sudarat Rawdboonsong. " Cultural Dimension and Adaptation of the Ethnic Chong in Changwat Chanthaburi. " *Social Sciences and Humanities Journal* 39,1 (2013): 37-55. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/socku/article/ view/79922. (in Thai)

Ounkajorn, Wanwisa. "Chong' s Identity in the Eastern Region: A Case Study of Chong Ethnic Group in Chanthaburi" MA thesis, Burapha University, 2006. (in Thai)

Silapran, Rampan. (Chairman of the Cultural Council, Chantakem District and Folk Philosopher). Interview by Ronnachai Rattanaseth. May 15, 2022. (in Thai)

Article No. R0606 (17 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0606

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงชุดการละเล่นพื้นบ้านไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

Thai Children's Games Suite for Wind Symphony: A Creative Research in Music Composition

ธันย์เดชา ทะโกษา*[1]
Tandecha Tagosa*[1]

Abstract

A Creative Research in Music Composition: Thai Children's Games Suite for Wind Symphony (Grant No. RGNS 63-244) was supported by Office of the Permanent Secretary, Ministry of Higher Education, Science, Research and Innovation (OPS MHESI), Thailand Science Research and Innovation (TSRI) and Assumption University. This research aims to create contemporary music compositions for small and large ensembles of wind instruments in the form of program music which reflect stories of Thai children's games. The results of the research found that there are four new compositions with a total length of approximately 35 minutes, consisting of (1) *Thai Children's Games Suite for Woodwind Quartet*, (2) *Mon Son Pha for Wind Symphony*, (3) *Ree Ree Khao San for Wind Symphony*, and (4) *Ngoo Kin Hang for Wind Symphony*. The researcher integrates compositional concepts and techniques such as converting poems from the games into melodies, melodic quotations, *Idée fixe*, swing jazz, ramwong, march, ostinatos, chromatic scale, octatonic scale, and pentatonic scale. The research perfectly and successfully achieved all its objectives, resulted in academic works that blend the aesthetics of classical music, jazz, and Thai folk music which can be applied or developed further both academically and commercially, as well as enhancing pride in the folk cultures.

Keywords: Music Composition / Suite / Wind Symphony / Folk Games

* Corresponding author, e-mail: worakettgs@au.edu

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นาวาอากาศโท คณะดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ

[1] Asst.Prof.Wg.Cdr., School of Music, Assumption University

Received: November 5, 2023 / Revised: December 26, 2023 / Accepted: December 28, 2023

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงชุดการละเล่นพื้นบ้านไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากสำนักงานปลัดกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม และมหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ วัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยในรูปแบบดนตรีพรรณนาที่สะท้อนแนวคิดการละเล่นพื้นบ้านไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมขนาดเล็กและขนาดใหญ่ ผลการวิจัยพบว่า บทประพันธ์เพลง จำนวน 4 บท มีความยาวโดยรวมประมาณ 35 นาที ประกอบด้วย (1) บทเพลงชุด *การละเล่นพื้นบ้านไทยสำหรับวงเครื่องลมไม้กลุ่มสี่* (2) บทเพลง *มอญซ่อนผ้าสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* (3) บทเพลง *รีรีข้าวสารสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* และ (4) บทเพลง *งูกินหางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* โดยบูรณาการแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ ได้แก่ การประพันธ์ทำนองจากบทกลอน การคัดทำนอง ความคิดหลักคงที่ ซวิงแจ๊ส รำวง มาร์ช ออสตินาโต บันไดเสียงโครมาติก บันไดเสียงออกตาโทนิก และบันไดเสียงเพนตาโทนิก การวิจัยประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์อย่างสมบูรณ์ เป็นผลงานวิชาการที่ผสมผสานสุนทรียะทางดนตรีคลาสสิก ดนตรีแจ๊ส และดนตรีพื้นบ้าน สามารถนำไปใช้ประโยชน์ หรือพัฒนาต่อยอดทั้งในเชิงวิชาการและเชิงพาณิชย์ รวมถึงการเสริมสร้างความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมพื้นบ้าน

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลง / เพลงชุด / วงดุริยางค์เครื่องลม / การละเล่นพื้นบ้าน

ที่มาและความสำคัญ

การละเล่นพื้นบ้านไทยมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ไม่ทราบช่วงเวลาชัดเจน มีเพียงการสันนิษฐานตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น ปรากฏหลักฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยจากหลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง และที่ปรากฏในหนังสือวรรณคดีและภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีการสืบทอดวิธีการเล่นกันมาอย่างต่อเนื่อง และปรับให้เข้ากับแต่ละยุคสมัย โดยสอดแทรกไปกับประเพณีและวัฒนธรรมไทยสมัยก่อนเพื่อความสนุกสนานควบคู่กันไปกับการทำงาน ทั้งในชีวิตประจำวันและเทศกาลงานบุญต่างๆ อย่างไรก็ตาม บริบทสังคมที่เปลี่ยนไปในปัจจุบัน ทำให้การเล่นพื้นบ้านค่อย ๆ เลือนหายไปทีละน้อยจนเกือบจะสูญหาย[2] ผู้วิจัยตระหนัก

[2] Department of Physical, Education Ministry of Tourism and Sports, *History of Thai Children's Games* (Bangkok: S. Offset Graphic Design Publisher, 2014), 11. (in Thai)

ถึงปัญหาดังกล่าวจึงประสงค์จะสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยนำการละเล่นพื้นบ้านมาเป็นวัตถุดิบหลักของการประพันธ์เพลง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดดนตรีชาตินิยม (Nationalism) ที่เป็นการเห็นคุณค่าทางเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของชนชาติตน สะท้อนผ่านงานศิลปะวรรณกรรม การละเล่น นิทาน การเต้นรำ และเพลงพื้นบ้าน[3]

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงชุดการละเล่นพื้นบ้านไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมประกอบด้วยบทประพันธ์เพลง 4 บท ได้แก่ (1) บทเพลงชุด *การละเล่นพื้นบ้านไทยสำหรับวงเครื่องลมไม้กลุ่มสี่* (2) บทเพลง *มอญซ่อนผ้าสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* (3) บทเพลง *รีรีข้าวสารสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* และ (4) บทเพลง *งูกินหางสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* โดยบูรณาการแนวคิดและวัตถุดิบการประพันธ์เช่น การประพันธ์ทำนองจากบทกลอน การคัดทำนอง ความคิดหลักคงที่ แนวคิดซวิงแจ๊ส รำวง มาร์ช ออสตินาโต บันไดเสียงโครมาติก ออกตาโทนิก และเพนตาโทนิก กลุ่มเสียงกัด (Cluster) คอร์ดคู่สี่ (Quartal Harmony) คอร์ดเทนชัน (Tensions) การเลียนเสียงและอากัปกิริยาของคนและสัตว์ รวมถึงเทคนิคการพัฒนาทำนอง เช่น การซ้ำ (Repetition) การซีเควนซ์ (Sequence) การปรับทำนอง (Transformation) การพลิกกลับ (Inversion) การถอยหลัง (Retrograde) การขยายส่วน (Augmentation) การย่อส่วน (Diminution) และการใช้โน้ตประดับ (Ornamentation)

นอกจากนี้ การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของนักประพันธ์เพลงชาวไทยยังมีไม่มาก โดยเฉพาะเมื่อเทียบกับจำนวนของวงดุริยางค์เครื่องลมหรือวงโยธวาทิตที่มีเป็นจำนวนมาก และสามารถนำบทประพันธ์เพลงจากงานวิจัยนี้ไปใช้ในการบรรเลง ซึ่งนอกจากคุณค่าเชิงวิชาการ เชิงสุนทรียะแล้วยังเป็นการเสริมสร้างความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมพื้นบ้าน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงชุด การละเล่นพื้นบ้านไทย คุณสมบัติวงดุริยางค์เครื่องลม และแนวคิดทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้อง

2. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมขนาดเล็ก และวงขนาดใหญ่ในรูปแบบดนตรีพรรณนา ที่สะท้อนเรื่องราวเกี่ยวกับการละเล่นพื้นบ้านไทย

3. เพื่อสร้างองค์ความรู้เชิงวิชาการและเชิงสุนทรียะ ที่มีส่วนช่วยเสริมสร้างความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของชาติ

[3] Wiboon Trakulhun, *20th Century Music*: *Basic Set Theory* (Bangkok: Chula Press, 2018), 47. (in Thai)

ขอบเขตงานวิจัย

งานวิจัยนี้ เป็นการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยในรูปแบบดนตรีพรรณนา สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมขนาดเล็กและวงขนาดใหญ่ เนื้อหาบทประพันธ์เกี่ยวกับการละเล่นพื้นบ้านไทย โดยบูรณาการแนวคิดทฤษฎีดนตรีคลาสสิก ดนตรีแจ๊ส และดนตรีพื้นบ้าน ความยาวโดยรวมของบทประพันธ์ทั้งหมดประมาณ 35 นาที

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผลงานวิชาการด้านการประพันธ์เพลง
2. บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่สะท้อนเรื่องราวเกี่ยวกับการละเล่นพื้นบ้านไทย
3. การเสริมสร้างความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของชาติ

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งศึกษาเกี่ยวกับการละเล่นพื้นบ้าน แนวคิดดนตรีคลาสสิก แจ๊ส และพื้นบ้าน เพื่อบูรณาการเป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลง โดยมีขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ เช่น หนังสือ งานวิจัย งานสร้างสรรค์ บทความวิชาการ และจากระบบสารสนเทศ เพื่อนำข้อมูลมากำหนดกรอบการประพันธ์

2. กำหนดกรอบการวิจัย ซึ่งประกอบด้วยบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมขนาดเล็ก 1 บทเพลง และบทประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมขนาดใหญ่ จำนวน 3 บทเพลง

3. ออกแบบโครงสร้างการประพันธ์ โดยบทประพันธ์เพลงที่ 1 ประกอบด้วย 4 ท่อน บทประพันธ์เพลงที่ 2, 3, และ 4 ใช้โครงสร้างแบบกระบวนเดี่ยว สังคีตลักษณ์ภายในแบบอิสระ

4. ประพันธ์ทำนองเพลง ประกอบด้วย ทำนองหลัก และทำนองรอง โดยการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่และการคัดทำนอง

5. จัดแนวบรรเลงของทำนองต่างๆ โดยการเลือกใช้สีสันเครื่องดนตรีสื่อถึงเสียงสัตว์และตัวละครต่างๆ ที่นำเสนอในบทประพันธ์

6. สร้างองค์ประกอบของแนวประสาน ทำนองสอดประสาน และจังหวะประกอบ เพื่อเสริมการพรรณนาเรื่องราว และแนวคิดอื่นๆ เช่น จังหวะซวิง มาร์ช และรำวง

7. ปรับแต่งบทประพันธ์ เพิ่มเติมรายละเอียดขององค์ประกอบต่างๆ ตรวจสอบสกอร์โน้ตเพลง และภาพรวมของบทประพันธ์ให้มีความถูกต้อง

8. นำบทประพันธ์ออกแสดง จัดทำรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ และเผยแพร่บทความวิจัย

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์

บทเพลงชุด (Suite)

เพลงชุดหรือสวีท หมายถึงบทเพลงบรรเลงในยุคบาโรก ประกอบด้วยท่อนเพลงหลายท่อน ในลักษณะจังหวะ อัตราความเร็ว อัตราจังหวะ และลีลาเพลงเต้นรำที่แตกต่างกัน จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์หลายท่อน[4] ได้รับความนิยมระหว่างศตวรรษที่ 17-18 ตอนต้น และกลับมานิยมอีกในศตวรรษที่ 19 แต่มักตัดตอนมาจากสังคีตนิพนธ์ประเภทอื่น เช่น บัลเลต์ โอเปรา เป็นต้น[5] เพลงชุดได้ขยายขอบเขตครอบคลุมถึงเพลงบรรเลงในการแสดงคอนเสิร์ต ซึ่งตัดตอนมาจากเพลงสลับฉาก (Incidental Music) หรือระหว่างองค์ของอุปรากร ละครเวที และภาพยนตร์ เช่น *A Midsummer Night's Dream* ของเฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn, 1809-1847) ประกอบด้วย 4 ท่อน และ *The Nutcracker Suite* ของปีเตอร์ อีลิทช์ ไชคอฟสกี (Peter Ilich Tchaikovsky, 1840-1893) ประกอบด้วย 8 ท่อน ท่อนแรกเป็นบทโหมโรง (1812 Overture) [6]

นอกจากนี้ ในเยอรมนีได้มีการพัฒนาเพลงชุดสมัยใหม่ โดยเพิ่มจังหวะเต้นรำที่ทันสมัย และพัฒนาจนไม่เหลืออัตลักษณ์เพลงเต้นรำ เช่น *Water Music* ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1735-1782) *Music for the Royal Fireworks* ของจอร์จ ฟริเดอริค แฮนเดล (George Friederich Handel, 1658-1759) และเพลงชุดที่ตัดตอนมาจากภาพยนตร์ เช่น *The Planets Suite* ของกุสตาฟ ธีโอดอร์ โฮลซต์ (Gustav Theodore Holst, 1874-1934) *Symphonic Dances* ของลีโอนาร์ด เบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein, 1918-1990) *Symphonic Suite from "Harry Potter"* ของจอห์น วิลเลี่ยม (John Williams, 1932-ปัจจุบัน)[7] ซึ่งบทประพันธ์เพลงในงานวิจัยนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากบทประพันธ์ประเภทเพลงชุดสมัยใหม่ดังกล่าว

---

[4] Natchar Phancharoen, *Dictionary of Musical Terms* (Bangkok: Katecarat, 2009), 366. (in Thai)

[5] Samret Khammong, *All About Music* (Bangkok: Odoen Store, 2009), 70. (in Thai)

[6] Tchaikovsky Research, "The Nutcracker Suite," accessed September 7, 2021, https://en.tchaikovsky-research.net/pages/The_Nutcracker_(suite).

[7] Paul Serotsky, "Symphony Suite from the film Harry Potter," accessed September 8, 2021, http://www.musicweb-international.com/Program_Note/williams_potter.htm.

วงดุริยางค์เครื่องลม (Wind Symphony)

วงดุริยางค์เครื่องลม มีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น ซิมโฟนิคแบนด์ (Symphonic Band) ซิมโฟนิควินด์ (Symphonic Wind) คอนเสิร์ตแบนด์ (Concert Band) วินด์ออร์เคสตรา (Wind Orchestra) วินด์ซิมโฟนี (Wind Symphony) วินด์อองซอมเบิล (Wind Ensemble) และวินด์แบนด์ (Wind Band) หมายถึงวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีหลัก 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind Section) กลุ่มเครื่องทองเหลือง (Brass Section) และกลุ่มเครื่องตี (Percussion Section) บางโอกาสอาจเพิ่มเครื่องดนตรี เช่น ดับเบิลเบส เบสกีตาร์ เปียโน ฮาร์ป คีบอร์ด และกีตาร์ เพลงที่บรรเลง เช่น เพลงสำหรับเครื่องลมโดยเฉพาะ เพลงที่เรียบเรียงมาจากบทประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนี เพลงที่ซับซ้อนหลายอารมณ์ ดนตรีภาพยนตร์ และดนตรีสมัยนิยม

วินด์อองซอมเบิลเป็นอีกรูปแบบหนึ่งของซิมโฟนิคแบนด์แต่มีขนาดเล็กกว่า มีนักดนตรี 1-2 คนต่อหนึ่งแนว เหมาะกับเพลงที่เสียงเบาบางและมีความยาก ขณะที่ซิมโฟนิคแบนด์จะมีนักดนตรีจำนวนมาก จึงเหมาะกับการบรรเลงเพลงมาร์ช เพลงที่น่าเกรงขาม และต้องการพลังเสียงเครื่องดนตรีจำนวนมาก วงระดับโรงเรียนมักเป็นวงขนาดใหญ่ (60-120 คน) ส่วนวงอาชีพมักมีขนาดวงเล็กกว่า (40-60 คน) การจัดวงเครื่องลมไม้จะอยู่แถวหน้า แถวกลางเป็นเครื่องทองเหลืองเสียงสูง แถวหลังเป็นเครื่องทองเหลืองเสียงต่ำและเครื่องตี ทั้งนี้อาจแตกต่างกันได้ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบต่างๆ เช่น ผู้อำนวยเพลง บทเพลง เครื่องดนตรี พื้นที่การแสดง และอาจมีกลุ่มเครื่องสายขนาดเล็กด้วย รวมถึงวิธีบรรเลงแบบเพิ่มหางของแต่ละโน้ตให้ยาวขึ้นเล็กน้อย เลียนแบบเสียงที่ยืดหยุ่นต่อเนื่องของวงซิมโฟนีออร์เคสตราที่มีเครื่องสายจำนวนมาก จึงมีลักษณะเสียงที่ละมุนและนุ่มนวล[8]

การละเล่นพื้นบ้านไทย

ผู้วิจัยใช้เกณฑ์ในการคัดเลือกชนิดการละเล่นคือ (1) ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางในอดีตและยังพอเป็นที่รู้จักเพื่อเชื่อมโยงอดีตและปัจจุบัน (2) มีความแตกต่างกันเพื่อสร้างความแตกต่างในบทประพันธ์ และ (3) มีบทร้อง และบทกลอน ที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์บทประพันธ์ ดังนี้

มอญซ่อนผ้า เป็นการละเล่นที่นำผ้า 1 ผืน พับและมัดเป็นก้อนกลมคล้ายตุ๊กตา แล้วเลือกผู้เล่นหนึ่งคนสวมบทบาทเป็น “มอญ” ที่เหลือนั่งล้อมวงส่งเสียงร้องเพลงมอญซ่อนผ้า *“มอญซ่อนผ้า ตุ๊กตาอยู่ข้างหลัง ใครเผลอไม่คอยระวัง ตุ๊กตาอยู่ข้างหลังระวังจะถูกตี”*.. [9] เพื่อสื่อถึงการละเล่นนี้ผู้วิจัยจึงได้คัดทำนองเพลงมอญ

[8] Reginald Thomas, “The Evolution of the Concert Band,” accessed September 10, 2021, https://spinditty.com/industry/A-Short-history-of-The-Wind-Band.

[9] Department of Physical, Education Ministry of Tourism and Sports. *History of Thai Children’s Games.* (Bangkok: S. Offset Graphic Design, 2014), 46.(in Thai)

ซ่อนผ้า ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านที่ไม่ปรากฏนามผู้แต่งที่แน่ชัด และนำมาเป็นวัตถุดิบหลักของการประพันธ์ ในบทประพันธ์เพลงที่ 1 และ 2 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

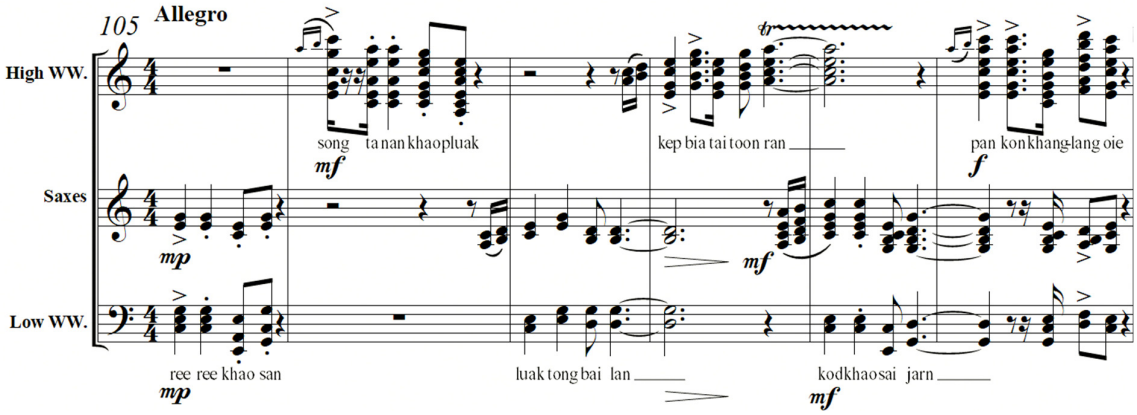
Example 1 “Mon Son Pha” theme (Quotation) from the First Composition

(Example 1) แสดงทำนองหลักในรูปแบบประโยคถาม-ตอบ (Call and Response) ความยาวสี่ห้องแบ่งเป็นประโยคถามและประโยคตอบอย่างละสองห้อง โดยโน้ตสามตัวแรก(A,G,A) ซึ่งตรงกับคำว่า “มอญซ่อนผ้า” เป็นส่วนย่อย (Fragment) ของทำนองหลักที่ใช้ถูกนำมาใช้บ่อยที่สุด

รีรีข้าวสาร เป็นการละเล่นที่ผู้เล่น 2 คนหันหน้าเข้าหากันและเอามือประสานกันไว้เป็นรูปซุ้ม ส่วนผู้เล่นที่เหลือจะยืนเกาะเอวกันไว้ตามลำดับ หัวแถวจะพาขบวนลอดซุ้มพร้อมร้องบทกลอน รีรีข้าวสาร จนเมื่อถึงประโยคที่ว่า "*คอยพานคนข้างหลังไว้*" ผู้ที่ประสานมือเป็นซุ้มจะลดมือลงกันไม่ให้คนสุดท้ายผ่านไป เพลงรีรีข้าวสาร มีเนื้อร้อง คือ *"รีรีข้าวสาร สองทะนานข้าวเปลือก เลือกท้องใบลาน เก็บเบี้ยใต้ถุนร้าน คดข้าวใส่จาน คอยพานเอาคนข้างหลังไว้"* [10] เพื่อสื่อถึงการละเล่นนี้ผู้วิจัยจึงนำบทกลอนนี้มาใส่ทำนอง โดยเทียบเคียงกับการออกเสียงวรรณยุกต์ของพยางค์ วลี หรือคำต่างๆ ของบทกลอน ผสมผสานกับจินตนาการทางดนตรีของผู้วิจัยสร้างเป็นวัตถุดิบหลักของการประพันธ์ในบทประพันธ์เพลงที่ 1 และบทประพันธ์เพลงที่ 3

[10] Department of Physical, 49. (in Thai)

Example 2 "Ree Ree Khao San" theme from the Second Composition



(Example 2) แสดงการนำเสนอทำนองหลักซึ่งประสานเสียงด้วยโน้ตไดอาโทนิก (Diatonic) อย่างอิสระ บรรเลงสอดสลับกันระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงกับกลุ่มแซ็กโซโฟนและกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงต่ำ ซึ่งเป็นการนำเสนอทำนองที่เน้นความแตกต่างของสีสันเครื่องดนตรีเพื่อสร้างความน่าสนใจในบทประพันธ์

งูกินหาง การเล่นงูกินหางมีบทกลอนที่ใช้ประกอบการเล่นคือ *"แม่งูเอ๋ยกินน้ำบ่อไหน กินน้ำบ่อโสกโยกไปโยกมา แม่งูเอ๋ยกินน้ำบ่อไหน กินน้ำบ่อหินบินไปบินมา แม่งูเอ๋ยกินน้ำบ่อไหน กินน้ำบ่อทรายย้ายไปย้ายมา กินหัวกินหางกินกลางตลอดตัว"*[11] เพื่อสื่อถึงการละเล่นนี้ ผู้วิจัยจึงนำบทกลอนมาใส่ทำนอง ซึ่งเป็นแนวทางเดียวกันกับการประพันธ์ทำนองหลักรีรีข้าวสาร และนำมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักของการประพันธ์ ในบทประพันธ์เพลงที่ 1 และบทประพันธ์เพลงที่ 4

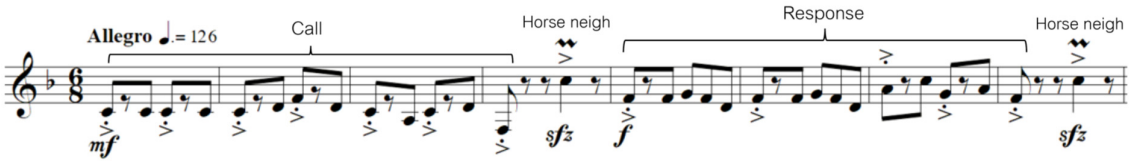
Example 3 "Ngoo Kin Hang" theme from the First and the Fourth Composition

[11] Department of Physical, 44. (in Thai)

(Example 3) แสดงทำนองหลักงูกินหาง นำเสนอทำนองโดยใช้สีสันของเครื่องดนตรีสื่อถึงบทบาทในการละเล่น ซึ่งเครื่องลมไม้และเครื่องทองเหลืองเสียงต่ำเป็นพ่องู ขณะที่เครื่องลมไม้เสียงสูงเป็นแม่งูและลูกงู รวมถึงการใช้โน้ตสะบัด (Grace Notes) เพื่อแสดงอากัปกิริยาของงู

ม้าก้านกล้วย เป็นการละเล่นที่นำก้านกล้วยมาทำเป็นม้าสมมติให้เด็กๆ ไว้ขี่วิ่งเล่นแข่งขันกันอย่างสนุกสนาน เพื่อสื่อถึงการละเล่นนี้ ผู้วิจัยจึงได้คัดทำนองเพลงอัศวลีลาหรือเพลงม้าย่อง ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ประกอบระบำม้าในการแสดงโขน[12] ประพันธ์โดยครูมนตรี ตราโมท (2443-2538) มาเป็นวัตถุดิบหลักของการประพันธ์ ในบทประพันธ์เพลงที่ 1

Example 4 “Ma Khan Kluay” theme (Quotation) from the First Composition



(Example 4) แสดงทำนองเพลงอัศวลีลา ในอัตราจังหวะผสม 6/8 ลักษณะทำนองแบบประโยคถาม-ตอบ ประโยคละสี่ห้อง โดยช่วงจบประโยคของแต่ละประโยคถูกสอดแทรกด้วยการเลียนเสียงม้าร้องด้วยโน้ตตัวดำเล่นรัวเสียงโดยฟลูตและโอโบ

ความคิดหลักคงที่ (Idée fixe)

ความคิดหลักคง เป็นคำที่ใช้โดยนักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศส เฮกเตอร์ แบร์ลิโอส (Hector Berlioz, 1803-1869) หมายถึงทำนองหลักที่กลับมาอีกในท่อนเดียวกันหรือในท่อนอื่นๆ ในเพลง[13] ซึ่งผู้วิจัยใช้เป็นแนวคิดในการสร้างเอกภาพของบทประพันธ์ และสื่อถึงการละเล่นที่มีมาตั้งแต่ยังเป็นสยามประเทศ สร้างทำนองจากการนำตัวอักษรคำว่า “SIAM” มาเทียบกับเสียงดนตรี S = sol (G), SI = si (G-sharp), A = la, (A) และ M = mi (E) ดังแสดงใน Example 5 เพื่อใช้เป็นทำนองหลัก ทำนองรอง ทั้งแบบเรียงลำดับ และสลับตัวอักษร การพลิกกลับ การปรับจังหวะ การเพิ่มทำนองขยาย และโน้ตประดับ รวมถึงผสมผสานกับทำนองหลักของการละเล่น

[12] TURN Music Box, “Assawaleela,” accessed November 9, 2021, https://www.turnmusicbox.com.

[13] Natchar Phancharoen, 175. (in Thai)

Example 5 The "SIAM" motif from the First Composition

(Example 5) แสดงโมทีฟสยาม ในช่วงนำ (Introduction) ของบทประพันธ์เพลงที่ 1 ซึ่งในช่วงท้ายมีส่วนขยาย (Extension Melody) เพื่อเสริมสร้างบรรยากาศของบทประพันธ์

แนวคิดซวิงแจ๊ส (Swing Jazz)

คำว่า "ซวิงแจ๊ส" เริ่มใช้อย่างจริงจังในยุคซวิง (ค.ศ. 1935-1945) ซึ่งเป็นยุคเฟื่องฟูของวงบิกแบนด์ (Big Band) ปัจจุบันนิยมเรียกว่า วงแจ๊สออร์เคสตรา (Jazz Orchestra) เป็นยุคของดนตรีเพื่อความบันเทิงเริงรมย์อย่างแท้จริง[14] บุกเบิกโดยนักดนตรีแจ๊ส นักประพันธ์เพลง และหัวหน้าวงอย่าง ดุ๊ก เอลลิงตัน (Edward Kennedy "Duke" Ellington, 1899-1974) เบนนี่ กู๊ดแมน (Benny Goodman, 1909-1986) เคาท์ เบซี่ (William James "Count" Basie, 1904-1984) ลักษณะสำคัญของซวิงคือจังหวะที่มั่นคง สม่ำเสมอ และการใช้โน้ตล้ำ (Anticipation) จังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งเป็นการเน้นจังหวะเบาจึงทำให้ขัดความรู้สึก รวมถึงการแบ่งจังหวะพื้นฐานซึ่งหนึ่งจังหวะจะแบ่งเป็นสามส่วนหรือสามพยางค์

Example 6 The "Swing Jazz" ideas from the Second Composition

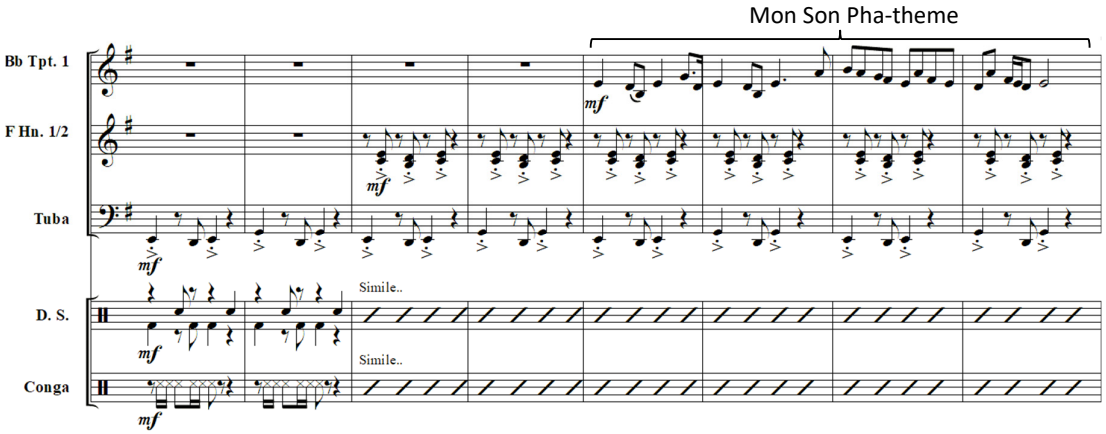
[14] Teerus Laohverapanich, *Jazz: Jazz Styles and Analysis* (Bangkok: Tana Press, 2020), 41. (in Thai)

(Example 6) แสดงโมทีฟมอญฯ นำเสนอโดยทรัมเป็ต ประสานเสียงแบบโซลิสามแนว (Three-part soli) ซึ่งแนวทำนองหรือแนวบนและแนวประสานหรือแนวล่างมีส่วนโน้ตเหมือนกัน[15] คลาริเน็ตเล่นทำนองสอดประสานโน้ตไกด์โทน (Guide tones) ซึ่งเป็นโน้ตที่บอกชนิดคอร์ด เช่น โน้ตตัวที่ 3 และ 7 ฮอร์นเล่นแผ่นจังหวะ (Rhythmic pad) โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเพื่อเสริมจังหวะ คล้ายการเล่นคอมปิง (Comping) หรือการเล่นประกอบ (Accompaniment) ของเปียโนหรือกีตาร์[16] ขณะที่ ทูบาเล่นแนวเดินเบส (Walking bass line) โน้ตตัวดำ และกลองเล่นจังหวะซิวิงยืนพื้น

แนวคิดรำวง

รำวง มีวิวัฒนาการมาจาก “รำโทน” เป็นการรำและร้องของชาวบ้าน ทั้งชายและหญิง รำกันเป็นคู่รอบครกตำข้าวที่วางคว่ำไว้ หรือไม่ก็รำกันเป็นวงกลม โดยมีโทนเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ มุ่งเน้นความสนุกสนานรื่นเริงเป็นสำคัญ นิยมเล่นในงานรื่นเริงต่าง ๆ [17] ซึ่งเพลงมอญซ่อนผ้าก็จัดเป็นเพลงรำวง ผู้วิจัยจึงนำรำวงมาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพื่อสะท้อนแนวคิดดังกล่าว

Example 7 The “Ram Wong” ideas from the Second Composition



(Example 7) แสดงทำนองเพลงมอญซ่อนผ้าในแนวทรัมเป็ต ขณะที่แนวฮอร์นเล่นคอมปิง ทูบาและกลองเล่นประกอบจังหวะรำวง โดยมีคองกาเล่นเลียนเสียงโทน

[15] Ted Pease, and Ken Pullig, *Modern Jazz Voicing* (Boston: Berklee Press, 2001), 24.

[16] Jetnipith Sungwijit, *Modern Jazz* (Bangkok: Tana Press, 2022), 7. (in Thai)

[17] Office of Performing Arts, Fine Arts Department, “Ramwong Dance,” accessed March 24, 2022, https://www.finearts.go.th/performing/view/6954-ramwongmatratan. (in Thai)

แนวคิดมาร์ช (March)

มาร์ช หรือดนตรีเดินแถว มีเครื่องดนตรีที่สำคัญคือ เครื่องลมและเครื่องตี มีจังหวะที่หนักแน่น มั่นคง และสม่ำเสมอ ประสานเสียงด้วยคอร์ด I, IV และ V เป็นหลัก แนวเบสดำเนินเป็นคู่ห้าเพอร์เฟค (Perfect) ด้วยโน้ตคอร์ดตัวที่ 1 และตัวที่ 5 อัตราจังหวะ เช่น 2/4, 4/4 (2/2), 6/8 และ 3/4 อัตราปานกลาง (Moderato) เพลงมาร์ชที่ได้รับความนิยมมากคือผลงานของจอห์น ฟิลิป ซูซา (John Philip Sousa, 1854-1932) นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันที่ได้ชื่อว่าเป็นบิดาแห่งดนตรีเดินแถว[18]

Example 8 The “March” ideas from the Third Composition

(Example 8) แสดงแนวคิดมาร์ช โดยฮอร์นบรรเลงทำนองหลักสร้างจากโมทีฟสยามสอดรับกับทำนองสอดประสานบรรเลงโดยเครื่องลมไม้เสียงสูง ขณะที่แซกโซโฟน เครื่องลมไม้เสียงต่ำ และเครื่องตีเล่นเสริมจังหวะมาร์ช เป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยต้องการสะท้อนอิทธิพลวัฒนธรรมพื้นบ้านซึ่งเป็นอำนาจละมุน (Soft Power) ที่เป็นรากฐานของการพัฒนาประเทศ[19]

[18] Bright Star Musical, “History and Characteristics of the March Genre of Music,” accessed June 2, 2022, https://www.classiccat.net/genres/march.info.php.

[19] Supapichaya Thirawat, “Soft Power,” accessed July 9, 2022, https://www. library.parliament.go.th/ index. php/th/radioscript/rr2565-may7. (in Thai)

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงชุดการละเล่นพื้นบ้านไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมทั้งขนาดเล็กและขนาดใหญ่ ประกอบด้วยบทสี่ประพันธ์เพลง ความยาว 35 นาที เป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยในรูปแบบดนตรีพรรณนา ซึ่งสะท้อนเรื่องราวเกี่ยวกับการละเล่นพื้นบ้าน ดังนี้

บทประพันธ์เพลงที่ 1: *บทเพลงชุดการละเล่นพื้นบ้านไทยสำหรับวงเครื่องลมไม้กลุ่มสี่* ประกอบด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต และบาสซูน ตามรูปแบบวูดวินด์ควอร์เท็ต (Woodwind Quartet) โครงสร้าง แบ่งเป็น 4 ท่อน ความยาวรวม 10 นาที ประกอบด้วย ท่อนที่ 1 มอญซ่อนผ้า ท่อนที่ 2 รีรีข้าวสาร ท่อนที่ 3 งูกินหาง และ ท่อนที่ 4 ม้าก้านกล้วย สังคีตลักษณ์แบบอิสระ ดังนี้

ท่อนที่ 1 มอญซ่อนผ้า ลำดับการประพันธ์ เริ่มด้วยโมทีฟสยามและส่วนขยาย อัตราช้าพอปานกลาง (*Andante*) แสดงบรรยากาศยามเช้าในชนบท บรรยากาศการเล่นซุกซนของเด็กผ่านโมทีฟสยามโน้ตเขบ็ตสองชั้นในอัตราเร็วอย่างมีชีวิตชีวา *(Allegro vivace)* บรรยากาศการเล่นมอญซ่อนผ้าด้วยการนำเสนอทำนองหลัก บรรยากาศคลุมเครือสะท้อนความเป็นมาที่ไม่ชัดเจนของการละเล่นด้วยโมทีฟสยาม และส่วนขยายในบันไดเสียงออกตาโทนิกโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

ท่อนที่ 2 รีรีข้าวสาร ลำดับฯ เริ่มด้วยบรรยากาศสงบร่มเย็นด้วยทำนองยืนพื้นพัฒนาจากโมทีฟสยามเล่นสอดรับกันโดยฟลูตและโอโบประดุจสายลมพัด ตามด้วยคลาริเน็ตเล่นทำนองหลักรีรีข้าวสารในอัตราจังหวะสาม ความเร็วอย่างมีชีวิตชีวา การกลับมาของโมทีฟสยามและบันไดเสียงออกตาโทนิก ตามด้วยทำนองหลักในอัตราจังหวะ 6/8 ผสมผสานกับแนวคิดมาร์ช เข้าท่อนแยก (Trio) ด้วยทำนองที่พัฒนาจากโมทีฟสยามและจบท่อนอย่างเข้มแข็งด้วยทำนองหลักรีรีข้าวสาร

ท่อนที่ 3 งูกินหาง ลำดับฯ เริ่มด้วยโมทีฟพ่องู สร้างจากวลี *“แม่งูเอ๋ย”* ประดับประดาด้วยโน้ตสะบัด (Grace notes) การไล่บันไดเสียงโครมาติกและการรัวเสียง (Tremolo) สื่อถึงการเคลื่อนที่ของงูและบรรยากาศน่ากลัว ติดตามด้วยทำนองเพลงจากบทกลอน บรรยากาศการละเล่นพัฒนาจากช่วงนำ ตามด้วยบรรยากาศลึกลับน่ากลัวด้วยทำนองที่จากโมทีฟสยามและทำนองขยายในบันไดเสียงโฮลโทนบรรเลงแบบไล่เลียนทำนอง (Imitation) และเล่นพร้อมกันทั้งวง (Tutti) รวมถึงช่วงจบที่แผ่วเบาด้วยการกลับมาอีกครั้งของโมทีฟพ่องู

ท่อนที่ 4 ม้าก้านกล้วย เป็นท่อนที่แสดงอากัปกิริยาต่างๆ ของม้า เช่น เสียงร้อง การย่อง การวิ่ง และกระโดด เริ่มด้วยทำนองหลักและจังหวะยืนพื้น โมทีฟจากเพลงอัศวลีลา สอดแทรกด้วยโน้ตห้าพยางค์เลียนเสียงม้าร้อง และพัฒนาเป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นไล่เสียงขึ้นลงสื่อถึงม้าวิ่ง ตามด้วยทำนองที่พัฒนาจากโมทีฟของทำนองหลักในสไตล์คาวบอย อัตราจังหวะ 3/4 และ 6/8 นำเสนอทำนองโดยเครื่องลมไม้เสียงสูงขณะที่

บาสซูนเล่นออสตินาโต ช่วงท้ายเสนอทำนองอัศวลีลาที่เร่งจังหวะจนถึงเร็วสุด (Presto) แล้วยืดช้าลง และจบด้วยโมทีฟสยาม ดังแสดงในตารางที่ 1

Table 1 Summary of Forms and Musical Ideas in the First Composition

Movement	Section	Measure	Compositional ideas
Movement I *Mon Son Pha*	Intro	1-13	Based on SIAM-motive, mysterious atmosphere, andante
	A1	14-25	Mon Son Pha-motif, imitations, naughty running children
	A2	26-46	A1-motif, augmentation, ostinato, and SIAM motive
	A3	47-67	Combine Mon-theme (call) and SIAM motive (response), fugue style, full Mon-theme, tutti, moderato
	A4	68-75	Full theme, Ramwong, Heterophony texture, key change
	Coda	76-87	Base on the same idea of introduction, octatonic scale
Movement II *Ree Ree Khao San*	Intro	89-97	Rural atmosphere, ostinato, imitation, 3/4 meter, new key, allegro
	A1	98-113	First half of Ree Ree Khao Sarn-theme (call) and extension melody (response) with ostinato background
	A2	113-130	Same melody as A1 but faster and key change
	B	131-138	SIAM-motive, octatonic scale, andante
	A3	139-154	Full Ree Ree Khao San-theme, imitation, tutti
	A4	155-184	Chang to 6/8 meter, march, quick waltz, moderato
	Coda	185-188	Short ending, repetition of the last phrase, andante
Movement III *Ngoo Kin Hang*	Intro	190-206	Snake motif, chromatic scale, slithering, tremolo, new key
	A1	207-227	Full theme, call and response of father snake (bassoon & clarinet), and mother & baby snakes (flute & oboe)
	B	128-235	Chromatic scale run, snake's slither, similar to introduction
	A2	235-243	Same as A1 with more density, climax, tutti at the end
	C	244-254	SIAM-motive, whole-tone scale, terrifying atmosphere
	Coda	254-258	Father snake motive, imitation, tremolo

Movement	Section	Measure	Compositional ideas
Movement IV *Ma Kan Kluay*	Intro (A)	260-286	Assawaleela-motive, running horse, scale run, 4/4 meter
	B	287-295	Theme 1, waltz, new key
	C	296-318	Theme 2, cowboy style, key change, 3/4 meter
	A1	319-334	Back to main theme, 6/8 meter, allegro
	A2	335-354	Horse riding, melodic imitation, vivace-presto
	Coda	355-363	Peaceful ending, home key, the SIAM motive, andante

บทประพันธ์เพลงที่ 2: *มอญซ่อนผ้าสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* (ความยาว 9 นาที) **บทประพันธ์เพลงที่ 3:** *รีรีข้าวสารสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* (ความยาว 7 นาที) และ **บทประพันธ์เพลงที่ 4:** *งูกินหาง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* (ความยาว 7 นาที) เป็นการนำแนวคิดจากท่อนต่างๆ ของบทประพันธ์เพลงที่ 1 มาพัฒนาต่อยอดเป็นบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์ฯ ขนาดใหญ่ โดยบูรณาการแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ต่างๆ เช่น การขยายโครงสร้างการประพันธ์ การสร้างทำนองใหม่ การปรับทำนอง การขยายแนวคิดรำวง ซวิงแจ๊ส มาร์ช การเพิ่มความเข้มข้นด้านการประสานเสียง การผสมผสานเครื่องดนตรี และความยิ่งใหญ่อลังการของวงวินด์ซิมโฟนี จึงเกิดเป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมขนาดใหญ่ ประเภทซิมโฟนิคโพเอม (Symphonic poem) หรือโทนโพเอม (Tone poem)[20] ซึ่งเป็นดนตรีพรรณนากระบวนเดี่ยว (Single movement) สำหรับวงออร์เคสตรา ที่สื่อเนื้อหาของบทกวี เรื่องสั้น นวนิยาย ภาพวาด และทิวทัศน์ คิดค้นโดยฟรานซ์ ลิส (Franz Liszt, 1811-1886) นักเปียโนและนักประพันธ์เพลงชาวฮังกาเรียนแห่งยุคโรแมนติก (1830-1900) ซึ่งมีเพียงบทประพันธ์เพลงที่ 1 ที่เป็นเพลงชุดสมัยใหม่ โดยบทประพันธ์เพลงทั้งหมดในงานวิจัยนี้ ถือเป็นบทประพันธ์ในชุดเดียวกัน คือชุดการละเล่นพื้นบ้านไทย ซึ่งมีอัตลักษ์ร่วมคือโมทีฟสยามและเนื้อหาบทประพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นพื้นบ้านไทย

[20] The Editors of Encyclopedia Britannica, “Symphonic Poem,” accessed May 29, 2023, https://www.britannica.com/art/symphonic-poem.

การเผยแพร่ผลงาน

บทประพันธ์เพลงจากงานวิจัยนี้ ได้รับการเผยแพร่ทั้งในระดับนานาชาติ และระดับชาติ ในงานประชุมวิชาการ (International Symposiums) จำนวน 3 ครั้ง ซึ่งได้รับรางวัลระดับ Gold Prize ทั้งสามครั้ง และในรูปแบบคอนเสิร์ต ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย จำนวน 1 ครั้ง ดังนี้

การเผยแพร่ครั้งที่ 1 งาน The 2nd International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2022 *"Cultural Treasure Heritages"* เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2565 ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏอยุธยา การเผยแพร่ครั้งที่ 2 งาน The 3rd International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2022 "The Cultural Creativity of Regional Arts Towards the International Integration" เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม 2565 ณ มหาวิทยาลัยทักษิณ การเผยแพร่ครั้งที่ 3 งานแสดงคอนเสิร์ตคีตวรรณกรรม (Music Poet and Poem) ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ 1 มีนาคม 2566 และการเผยแพร่ครั้งที่ 4 งาน The 4th International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2022 "Multicultural Beyon Frontier: Promote to the National Level Created to a World-Class Scale" เมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม 2566 ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏอยุธยา

Bibliography

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3rded. New York: W.W. Norton, 2002.

Bright Star Musical. "History and Characteristics of the March Genre of Music." Accessed June 2, 2022. https://www.classiccat.net/genres/march.info.php.

Department of Physical, Education Ministry of Tourism and Sports. *History of Thai Children's Games*. Bangkok: S. Offset Graphic Design, 2014. (in Thai)

Dhamabutra, Narongrit. *Contemporary Music Composition.* Bangkok: Chula Press, 2009. (in Thai)

Khammong, Samret. *All About Music*. Bangkok: Odoen Store, 2009. (in Thai)

Laohverapanich, Teerus. *Jazz: Jazz Styles and Analysis*. Bangkok: Tana Press, 2020. (in Thai)

Office of Performing Arts, Fine Arts Department. "Ramwong Dance." Accessed March 24, 2022. https://www.finearts.go.th/performing/view/6954-ramwongmatratan. (in Thai)

Pease, Ted, and Ken Pullig. *Modern Jazz Voicings.* Boston, MA: Berklee Press, 2001.

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

Serotsky, Paul. "Symphony Suite from the film Harry Potter." Accessed September 8, 2021, http://www.music web-international.com/Program_Note/williams_potter.htm.

Sungwijit, Jetnipith. *Modern Jazz*. Bangkok: Tana Press, 2022. (in Thai)

Tchaikovsky Research. "The Nutcracker Suite." Accessed September 7, 2021. https://en.tchaikovsky-research.net/pages/The_Nutcracker_(suite).

The Editors of Encyclopedia Britannica. "Symphonic Poem." Accessed May 29, 2023. https://www.britannica.com/art/symphonic-poem.

Thirawat, Supapichaya. "Soft Power." Accessed July 9, 2022. https://www.library.parliament.go.th/index.php/th/radioscript/rr2565-may7. (in Thai)

Thomas, Reginald. "The Evolution of the Concert Band." Accessed September 10, 2021, https://spinditty.com/industry/A-Short-history-of-The-Wind-Band.

Trakulhun, Wiboon. *20th Century Music*: *Basic Set Theory.* Bangkok: Chula Press, 2018. (in Thai)

TURN Music Box. "Assawaleela." Accessed November 9, 2021. https://www.turnmusicbox.com.

Article No. R0707 (16 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0707

การพัฒนารูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Development of a Teaching Model for Saxophone Skill 1 College of Music at Bansomdejchaopraya Rajabhat University

วรินธร สีเสียดงาม*[1]
Warinthorn Srisiadngam*[1]

Abstract

The objectives of this research is 1) To develop of teaching model of saxophone Skill 1 2) to compare the achievement of knowledge and saxophone musical skills 1, pre-test and post-test after having been studied according to the model of saxophone skills 1 created by the researcher and 3) to study the satisfaction towards the teaching style of Saxophone Skills 1. The research method is experimental research. The population used in the research was 1st year students in Bachelor of Education Program in Western Music Education and Bachelor of Music Program in Western Music, College of Music at Bansomdejchaopraya Rajabhat University, who studies in in Semester 1, Academic Year 2022 total 7 people.

The results of the research were as follow:1) the model of teaching model of saxophone Skill 1 that developed was consisting of 6 major components: (1) principles and rationale, (2) objectives, (3) content, (4) teaching and learning activities, (5) learning materials, and (6) measurement and evaluation. 2) knowledge achievement and saxophone musical skills 1 of students who practice the saxophone found that the average score from the knowledge test and music skills before and after the experiment was a statistically significant difference at the .05 level ($\bar{x}$ = 49.29and SD = 2.407) 3) The average of the satisfaction with the teaching model of saxophone Skill 1 was at the highest level. ($\bar{x}$ = 4.71, SD = 0.46).

Keywords: Teaching Model / Saxophone Skills / Higher Music Education

* Corresponding author, email: yingyiizzsi@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[1] Lecturer, Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: March 8, 2023 / Revised: April 19, 2023 / Accepted: April 24, 2023

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อพัฒนารูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้ และทักษะดนตรีแซ็กโซโฟน 1 ก่อนและหลังจากที่ได้รับการเรียนตามรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น และ 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจที่มีต่อรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 วิธีดำเนินการวิจัยเป็นการวิจัยเชิงทดลอง ประชากรที่ใช้ในการวิจัย คือ นักศึกษาชั้นปีที่ 1 เครื่องดนตรีเอกแซ็กโซโฟน หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีตะวันตกศึกษา และหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต วิชาเอกดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2565 จำนวนทั้งหมด 7 คน

ผลการวิจัยพบว่า 1) รูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ฯ ที่พัฒนาขึ้นประกอบด้วยส่วนประกอบสำคัญ 6 หัวข้อ (1) หลักการและเหตุผล (2) วัตถุประสงค์ (3) เนื้อหา (4) กิจกรรมการเรียนการสอน (5) สื่อการเรียนรู้ และ (6) การวัดและประเมินผล 2) ผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้ และทักษะดนตรีแซ็กโซโฟน 1 ของนักศึกษาที่ปฏิบัติแซ็กโซโฟนพบว่า ค่าเฉลี่ยคะแนนจากแบบทดสอบความรู้ และทักษะดนตรีก่อนและหลังการทดลองมีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ($\bar{x}$ = 49.29 และ SD = 2.407) 3) ค่าเฉลี่ยความพึงพอใจต่อรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{x}$ = 4.71, SD = 0.46)

คำสำคัญ: รูปแบบการสอน / ทักษะแซ็กโซโฟน / ดนตรีระดับอุดมศึกษา

ความเป็นมาและความสำคัญ

การศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา เป็นการมุ่งหวังพัฒนาผู้เรียนให้มีวิชาการในลักษณะของวิชาชีพ ดังนั้นหลักสูตรดนตรีจึงเป็นลักษณะของวิชาเฉพาะสาขาวิชาหนึ่ง ซึ่งผู้เรียนควรมีความรู้ทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีมากพอที่จะเข้ามาศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาได้ หลักสูตรดนตรีในระดับนี้ โดยทั่วไปจัดอยู่ในรูปของวิชาเอกสาขาวิชาหนึ่ง เช่น วิชาเอกทางด้านทักษะดนตรีโดยมีเครื่องมือที่ผู้เรียนเลือกเรียน เช่น ไวโอลิน เปียโน ขิม ซออู้ เป็นต้น[2] ซึ่งในการเรียนการสอนในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีให้มีประสิทธิภาพและประสบผลสำเร็จนั้น องค์ประกอบต่าง ๆ ของการจัดการเรียนการสอนมีส่วนสำคัญที่ส่งผลให้การเรียนการสอนบรรลุจุดประสงค์และประสบผลสำเร็จในการเรียน คือ 1) หลักสูตร การจัดการเรียนการสอนดนตรีของแต่ละมหาวิทยาลัยโดยทั่วไป มีโครงสร้างที่คล้ายคลึงกัน คือ มีวิชาบังคับในหมวดการศึกษาทั่วไป และวิชาเฉพาะทางดนตรี ซึ่งจะมีการจัดเพื่อสนองต่อปรัชญาและจุดมุ่งหมายของหลักสูตรนั้น ๆ หลักสูตรจึงเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่จะทำให้การศึกษาบรรลุเป้าหมาย มีการกำหนดเนื้อหาของรายวิชาการวางแผนการเรียนของแต่ละชั้นปีที่จัดไว้อย่างเป็นระบบตั้งแต่รายวิชาพื้นฐานไปจนถึงขั้นสูง สำหรับในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรี เนื้อหานั้นมีการเริ่มตั้งแต่พื้นฐานการบรรเลงเครื่องดนตรี การปฏิบัติบันไดเสียงต่าง ๆ แบบฝึกหัดขั้นพื้นฐาน และ การปฏิบัติบทเพลงต่าง ๆ บุคลิกภาพในการบรรเลงเครื่องดนตรี การบำรุงรักษาเครื่องดนตรี 2) ผู้เรียน เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการดำเนินการจัดการเรียนการสอนให้บรรลุตามจุดประสงค์ของรายวิชา ในการเรียนการสอนวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีผู้เรียนต้องมีพื้นฐานทางทฤษฎีและปฏิบัติ ในขั้นพื้นฐานที่ดีพอในระดับหนึ่งและสามารถที่จะเรียนรู้ต่อยอดขึ้นไปในระดับที่สูงขึ้น และ ควรมีความรับผิดชอบในการเข้าเรียน การฝึกฝนแบบฝึกหัดต่าง ๆ บทเพลงอย่างสม่ำเสมอ ต้องรู้จักการแบ่งเวลาในการฝึกซ้อม แก้ไขในสิ่งที่ยังบกพร่องต่อการปฏิบัติ และพัฒนาเทคนิคต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีที่ตนฝึกฝน ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนแต่ส่งผลให้ผู้เรียนมีทักษะในการปฏิบัติที่ดียิ่งขึ้น และส่งผลให้ประสบผลสำเร็จในการเรียนอย่างยิ่ง 3) ผู้สอน ในการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรี ผู้สอนต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์ทั้งด้านทฤษฎี และปฏิบัติในเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ อีกทั้งต้องมีเทคนิค วิธีในการสอน ปรับเนื้อหาต่าง ๆ ให้เข้ากับผู้เรียนของแต่ละบุคคล สามารถถ่ายทอดความรู้ และสามารถอธิบายให้ผู้เรียนเข้าใจได้ 4) การจัดการเรียนการสอน เป็นสิ่งที่ช่วยให้การถ่ายทอดการเรียนรู้เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ ผู้สอนต้องรู้จักการเลือกวิธีการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียน วัตถุประสงค์ และเนื้อหาในแต่ละเรื่อง ทั้งการบรรยาย สาธิตปฏิบัติเป็นตัวอย่างให้กับผู้เรียน เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนประสบผลสำเร็จในการเรียนรู้ รวมถึงการส่งเสริมการแสดงกิจกรรมดนตรีที่เปิดให้ผู้เรียนได้

[2] Narutt Suttachitt, *Music Teaching Methodology* (Bangkok: Pannee Printing Center Publications, 2017), 20. (in Thai)

แสดงความสามารถ ซึ่งเป็นการพัฒนาผู้เรียนอีกหนึ่งนอกเหนือจากการเรียนในห้องเรียน 5) สื่อการเรียนการสอน เป็นสิ่งที่สำคัญที่ช่วยให้ผู้เรียนได้เข้าใจในสิ่งที่เรียนและเป็นแรงจูงใจในการเรียน เช่น มีรูปแบบการสอน ชุดการสอน ชุดแบบฝึกทักษะ วางแผนเนื้อหาที่ชัดเจน แบบฝึกหัด บทเพลง และคลิปวิดีโอปฏิบัติเครื่องดนตรีเพื่อศึกษาเพิ่มเติม หากผู้สอนมีการใช้สื่อที่เหมาะสมกับการเรียนการสอน มีความน่าสนใจและเป็นประโยชน์ต่อผู้เรียน ก็จะเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ช่วยให้การเรียนการสอนบรรลุจุดประสงค์เกิดประสิทธิภาพในการเรียน 6) การวัดและประเมินผล เป็นสิ่งที่ช่วยวัดและประเมินผลการเรียน ซึ่งเป็นประโยชน์ในการปรับปรุงการเรียนการสอน สำหรับในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรี ควรใช้วิธีในการวัดประเมินผลตามสภาพจริง เป็นการช่วยส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ เพิ่มพูนทักษะการเรียนการสอนได้มากขึ้น โดยนำผลการเรียนรู้ที่บกพร่องมาวิเคราะห์ปัญหาสาเหตุ ทำให้ผู้สอนคิดค้นเทคนิคกระบวนการเรียนรู้นำมาใช้แก้ไขข้อบกพร่องทางการเรียนรู้ของผู้เรียนอย่างเหมาะสม และผู้เรียนได้สะท้อนความคิดเห็นของตนเอง รวมทั้งมีการสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อนร่วมกัน[3]

รูปแบบการเรียนการสอนเป็นเครื่องมือสำหรับผู้สอนนำไปใช้เป็นกรอบการดำเนินงานในการเรียนรู้เฉพาะของรายวิชานั้น ที่ได้รับการออกแบบ และพัฒนาโดยมีพื้นฐานมาจากทฤษฎีการเรียนรู้และทฤษฎีการสอนที่ยึดถือและได้รับการทดสอบแล้วว่าสามารถทำให้ผู้เรียนเกิดผลการเรียนรู้ตามวัตถุประสงค์เฉพาะของรูปแบบการเรียนการสอนนั้นได้ การนำรูปแบบการเรียนการสอนมาใช้ จึงช่วยอำนวยความสะดวกในการวางแผนการเรียนการสอนของผู้สอน[4] (ทิศนา แขมมณี, 2556) ซึ่งสำหรับการสอนทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี ที่ผู้วิจัยจะนำไปใช้ตามลักษณะของวัตถุประสงค์ในการวิจัย คือ รูปแบบการเรียนการสอนที่เน้นการพัฒนาด้านทักษะพิสัย (Psychomotor Domain) เป็นรูปแบบที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้พัฒนาความสามารถของตนในด้านการปฏิบัติ เพื่อให้สามารถกระทำหรือแสดงออกอย่างคล่องแคล่ว ชำนาญ ในสิ่งที่ต้องการให้ผู้เรียนทำได้ นอกจากนั้นยังช่วยพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ และความอดทนให้เกิดขึ้นในตัวผู้เรียนด้วย

ผู้วิจัยในฐานะผู้สอนทักษะแซ็กโซโฟน 1 หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต และดุริยางคศาสตรบัณฑิต วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่านักศึกษาวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ส่วนใหญ่ภูมิหลังเดิมมีพื้นฐานด้านแซ็กโซโฟนไม่เท่ากัน กล่าวคือในระดับมัธยมศึกษา การปฏิบัติแซ็กโซโฟนของผู้เรียนจะมาจากกิจกรรมวงโยธวาทิต หรือวงลูกทุ่งของโรงเรียน ซึ่งมุ่งเน้นการปฏิบัติไปที่การฝึกซ้อม ฝึกฝนบทเพลงต่าง ๆ เพื่อการแข่งขันจึงทำให้ผู้เรียนขาดการฝึกซ้อมสิ่งที่เป็นพื้นฐาน เช่น บันไดเสียงต่าง ๆ รวมไปถึง

[3] Torpong Uttarapong, “Classical Guitar Performance Case Study Music Program Bachelor of Arts, Thaksin University” (MA thesis, Mahidol University, 2008), 1-2. (in Thai)

[4] Tissana Kammanee, *Science of Teaching Pedagogy* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2013), 5-6. (in Thai)

บทเพลงเฉพาะของแซ็กโซโฟนที่ผู้เรียนควรทราบ ดังนั้นเมื่อต้องสอบเข้าต่อในระดับอุดมศึกษาในด้านดนตรี ผู้เรียนจึงทำการฝึกซ้อมบันไดเสียงบทเพลงคลาสสิกเพื่อมุ่งสอบเข้ามหาวิทยาลัย จึงทำให้เกิดปัญหาในด้านการเรียนการสอนต่อมา คือ เมื่อเข้ามาศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาแล้วโครงสร้างของหลักสูตรได้มีการกำหนดไว้ว่าเป็นการปฏิบัติแซ็กโซโฟนแบบคลาสสิก ดังนั้นจึงเกิดปัญหาทำให้นักศึกษาเกิดความไม่เข้าใจในตัวบทเพลง รวมไปถึงการวิธีในการปฏิบัติทักษะขั้นพื้นฐานของแซ็กโซโฟน ทำให้นักศึกษาเกิดความกดดัน ท้อแท้ ส่งผลให้เกิดเจตคติที่ไม่ดีต่อการเรียน รวมไปถึงวิธีการสอนที่มีทั้งการบรรยาย สาธิตตัวอย่างในการปฏิบัติ และมอบหมายงานให้นักศึกษาฝึกปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง แต่ยังพบว่ามีนักศึกษาไม่เข้าใจและไม่สามารถปฏิบัติออกมาได้อย่างถูกต้องตามแบบฝึกหัดที่กำหนดให้ อีกทั้งปัญหายังเกิดจากการขาดวินัย ความรับผิดชอบ การแบ่งเวลาในการฝึกซ้อมด้วยตนเองอาจเป็นเพราะนักศึกษายังไม่สามารถปรับตัวกับการจัดการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา

จากความสำคัญและปัญหาที่กล่าวมาข้างต้นทำให้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะพัฒนารูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โดยมุ่งเน้นในเรื่องของความเหมาะสมของเนื้อหาทั้งด้านทฤษฎี และการปฏิบัติให้มีความสอดคล้องกัน และเรียงลำดับการเรียนจากง่ายไปยากเพื่อเป็นการวางรากฐานในการเรียนที่เหมาะสมกับผู้เรียนทำให้ผู้เรียนมีความตั้งใจในการเรียนขยันฝึกซ้อมมีความร่วมมือในการเรียน อีกทั้งทำให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้ และพัฒนาทางการปฏิบัติแซ็กโซโฟนให้มีความก้าวหน้าอย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนารูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏ-บ้านสมเด็จเจ้าพระยา
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้ และทักษะดนตรีแซ็กโซโฟน 1 ของนักศึกษาที่ปฏิบัติแซ็ก-โซโฟน ก่อนและหลังจากที่ได้รับการเรียนตามรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจที่มีต่อรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัย การดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ขอบเขตของการวิจัย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ คือ นักศึกษาชั้นปีที่ 1 หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีตะวันตกศึกษา และหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต วิชาเอกดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่เรียนเครื่องดนตรีเอกแซ็กโซโฟนในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2565 จำนวนทั้งหมด 7 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการทดลอง

1. รูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

2. ชุดฝึกทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. แบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนการปฏิบัติแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

2. แบบประเมินทักษะผลทักษะทางการปฏิบัติแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

3. แบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ก่อนการทดลองให้นักศึกษาทำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้ และทักษะการปฏิบัติแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

2. ผู้วิจัยดำเนินการสอนประชากรด้วยรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ที่สร้างขึ้น จำนวน 8 เรื่อง โดยให้นักศึกษาเรียนและปฏิบัติกิจกรรมต่าง ๆ ตามขั้นตอนการจัดการเรียนรู้โดยใช้ วิธีการ/สื่อนวัตกรรมที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น

3. เมื่อสิ้นสุดการทดลองสอนแล้ว นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้ และทักษะการปฏิบัติแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ไปทดสอบนักเรียนอีกครั้ง จากนั้นนำผลที่ได้ไปวิเคราะห์ข้อมูลทางสถิติต่อไป

4. ให้นักศึกษาทำแบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จากนั้นนำผลที่ได้รับไปวิเคราะห์ข้อมูลทางสถิติต่อไป

4. การวิเคราะห์ข้อมูล และสถิติการวิจัย

1. วิเคราะห์ข้อมูลจากแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนแซ็กโซโฟน เชิงปริมาณ รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการทดสอบความรู้ โดยวิธีการหาค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และใช้วิธีการเปรียบเทียบผลการทดสอบก่อนและหลังด้วยค่าสถิติทีแบบไม่อิสระ (t – test for Dependent Sample) เพื่อสรุปและอภิปรายผลการทดลอง

2. วิเคราะห์ข้อมูลจากการทดสอบผลการปฏิบัติแซ็กโซโฟน เชิงปริมาณ รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการทดสอบการปฏิบัติแซ็กโซโฟน โดยวิธีการหาค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และใช้วิธีการเปรียบเทียบผลการทดสอบก่อนและหลังด้วยค่าสถิติ t-test Dependent Samples เพื่อสรุปและอภิปรายผลการทดลอง

3. วิเคราะห์ข้อมูลจากการสอบถามความพึงพอใจของนักศึกษาที่เรียนด้วยรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โดยใช้ร้อยละ (Percentage) ค่าเฉลี่ย (Mean) ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) เพื่อสรุปและอภิปรายผลการทดลอง

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลโดยแบ่งออกเป็น 4 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 รูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

รูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยามีองค์ประกอบต่าง ๆ 6 หัวข้อดังนี้

1. หลักการและเหตุผลเป็นการเขียนในลักษณะความเรียง โดยมีประเด็นดังต่อไปนี้ 1) ความเป็นมาหรือความสำคัญของการทำรูปแบบการสอนฯ 2) ทักษะที่สำคัญของการปฏิบัติแซ็กโซโฟน และ 3) เหตุผลที่ต้องใช้รูปแบบการเรียนการสอนนี้

2. วัตถุประสงค์ เป็นกำหนดสิ่งที่ต้องการให้ผู้เรียนบรรลุจากการใช้รูปแบบการสอนนี้ ทั้งด้านความรู้ความเข้าใจ และทักษะทางดนตรี

3. เนื้อหา เป็นส่วนที่แสดงเนื้อหาสาระที่ผู้เรียนจะได้เรียนรู้ โดยเนื้อหามีความสัมพันธ์กันจากง่ายไปยากให้เกิดความต่อเนื่องกันในแต่ละสัปดาห์

4. กิจกรรมการเรียนการสอน เป็นการกำหนดแนวทางในการจัดให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์ในการปฏิบัติแซ็กโซโฟนตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดในแต่ละเนื้อหา

5. สื่อการเรียนรู้ เป็นสื่อการเรียนรู้ที่ใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน เช่น ชุดฝึกทักษะแซ็ก-โซโฟน แบบฝึกหัด บทเพลง เป็นต้น

6. การวัดและประเมินผล เป็นการสะท้อนความสามารถในการปฏิบัติแซ็กโซโฟนของผู้เรียน คือ มีการกำหนดวิธีการวัด และประเมินผล โดยสร้างแบบประเมินผลเป็น Rubric Score ในแต่ละหัวข้อขึ้นมา เพื่อใช้ในการพิจารณาผลคะแนน

ตอนที่ 2 ผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้ และทักษะดนตรีแซ็กโซโฟน 1 ของนักศึกษาวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

1. ด้านความรู้

Table 1 The comparison of the mean scores from the knowledge pre-test and post-test after the experiment.

Score	n	$\bar{X}$	S.D.	t
Pre-test	7	13.14	1.215	-30.984
Post-test	7	18.86	1.069	

* Statistically significant at the .05 level

จาก Table 1 พบว่า คะแนนแบบทดสอบหลังการทดลองได้ค่าเฉลี่ย $\bar{X}$ = 18.86 และ S.D. = 1.069 ส่วนคะแนนแบบทดสอบก่อนการทดลองได้ค่าเฉลี่ย $\bar{X}$ = 13.14 และ S.D. = 1.215 ผลการเปรียบเทียบ

คะแนนแบบทดสอบก่อนและหลังการทดลอง พบว่า ผู้เรียนที่เรียนด้วยรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โดยภาพรวมมีคะแนนแบบทดสอบหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

2. ด้านทักษะดนตรี

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนนี้เป็นการเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยจากการทดสอบบันไดเสียงแบบฝึกหัดและบทเพลง

Table 2 Comparison of the mean scores from the scale skill test

Score	n	$\bar{x}$	S.D.	t
Pre-test	7	10.57	1.730	-9.505
Post-test	7	15.14	1.370	

* Statistically significant at the .05 level

จาก Table 2 พบว่า คะแนนการทดสอบทักษะบันไดเสียงหลังการทดลองได้ค่าเฉลี่ย $\bar{x}$ = 15.14 และ S.D. = 1.370 ส่วนคะแนนทดสอบทักษะบันไดเสียงก่อนการทดลองได้ค่าเฉลี่ย $\bar{x}$ = 10.57 และ S.D. = 1.730 ผลการเปรียบเทียบ คะแนนแบบทดสอบก่อนและหลังการทดลอง พบว่า ผู้เรียนที่เรียนด้วยรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โดยภาพรวมมีคะแนนการทดสอบทักษะบันไดเสียงสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

Table 3 Results of the comparison of the mean scores from testing of the 25 Daily Exercises for Saxophone exercise no. 1

Score	n	$\bar{x}$	S.D.	t
Pre-test	7	10.29	2.498	-10.247
Post-test	7	15.29	2.138	

* Statistically significant at the .05 level

จาก Table 3 พบว่า คะแนนการทดสอบแบบฝึกหัดหลังการทดลองได้ค่าเฉลี่ย $\bar{x}$ = 15.29 และ S.D. = 2.138 ส่วนคะแนนทดสอบแบบฝึกหัดก่อนการทดลองได้ค่าเฉลี่ย $\bar{x}$ = 10.29 และ S.D. = 2.498 ผลการเปรียบเทียบ คะแนนแบบทดสอบก่อนและหลังการทดลอง พบว่า ผู้เรียนที่เรียนด้วยรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โดยภาพรวมมีคะแนนการทดสอบแบบฝึกหัดสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

Table 4 Achievement scores testing from Sonata for Saxophone and Piano (Henri Eccles)

Assessment Criteria 20 – 24 = Excellent
15 – 19 = Good
10 – 14 = Moderate
6 - 9 = Fair

No.	Performance score	Level
1	18	Good
2	19	Good
3	17	Good
4	15	Good
5	23	Excellent
6	19	Good
7	13	Moderate
Total	**17.86**	**Good**

จาก Table 4 พบว่า ผลคะแนนการทดสอบบทเพลงหลังการทดลองโดยรวมอยู่ในระดับดี ($\bar{x}$ = 17.86) ซึ่งเมื่อพิจารณาเป็นรายคน พบว่า มี 1 คนที่อยู่ระดับดีมาก คือคนที่ 5 ได้รับคะแนน 23 มี 1 คนที่อยู่ระดับปานกลาง คือคนที่ 7 ได้รับคะแนน 13 นอกนั้นอยู่ในระดับดี

ตอนที่ 3 การเปรียบเทียบผลคะแนนรวมจากการใช้รูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Table 5 Results of the mean values comparison of the pre and post experimental of model of saxophone Skill 1 of College of Music at Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Score	n	$\bar{x}$	S.D.	t
Pre-test	7	34.00	2.911	-20.466
Post-test	7	49.29	2.407	

* Statistically significant at the .05 level

จาก Table 5 พบว่า คะแนนโดยรวมหลังการทดลองได้ค่าเฉลี่ย $\bar{x}$ = 49.29 และ S.D. = 2.407 ส่วนคะแนนโดยรวมก่อนการทดลองได้ค่าเฉลี่ย $\bar{x}$ = 34.00 และ S.D. = 2.911 ผลการเปรียบเทียบคะแนนโดยรวมก่อนและหลังการทดลอง พบว่า ผู้เรียนที่เรียนด้วยรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โดยภาพรวมมีคะแนนทั้งหมดสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

ตอนที่ 4 ผลความพึงพอใจที่มีต่อรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของนักศึกษาวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Table 6 Results of the Satisfaction Survey of model of saxophone Skill 1 of College of Music at Bansomdejchaopraya Rajabhat University, the criteria for analyzing are as follows:

4.51 - 5.00 means satisfaction is excellent level
3.51 - 4.50 mean satisfaction is good level
2.51 - 3.50 mean satisfaction is moderate level
1.51 - 2.50 means satisfaction is poor level
1.00 - 1.50 means satisfaction is very pool level

Satisfaction Assessment	$\bar{X}$	S.D.	satisfaction
1. Explanation in practice are easy to understand. can follow	4.71	0.49	Excellent
2. Each practice lesson has continuity in terms of content	4.57	0.53	Excellent
3. Students have saxophone practice skills increase	4.57	0.53	Excellent
4. Students practice with intention	4.57	0.53	Excellent
5. Students are able to complete all skills practice exercises	4.86	0.38	Excellent
6. Saxophone skill training exercises that able to practiced, not boring	4.43	0.53	Good
7. Photos of music score in the exercises are interesting	4.71	0.49	Excellent
8. Saxophone exercises etude stimulate interest in learning	4.71	0.49	Excellent
9. The size of the music notation in the saxophone exercises etude is appropriate size and easy to read	4.86	0.38	Excellent
10. The contents of the saxophone exercises etude can be used	4.86	0.38	Excellent
11. The saxophone exercises etude helps to review the practice of the learners.	4.86	0.38	Excellent
12. The students thought that after practicing saxophone skills, it would result in better saxophone practice	4.86	0.38	Excellent
Total	**4.71**	**0.46**	Excellent

จาก Table 6 พบว่า ค่าเฉลี่ยความพึงพอใจต่อรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของนักศึกษาวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.71, S.D. = 0.46) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า มีเพียงข้อแบบฝึกทักษะแซ็กโซโฟนสามารถซ้อมได้ ไม่น่าเบื่อ อยู่ในระดับดับดี อาจเนื่องมาจากแบบฝึกแต่ละข้อเป็นรูปแบบเดียวกัน ซึ่งผู้เรียนต้องซ้อมทุกบันไดเสียง จึงอาจทำให้ผู้เรียนเกิดความเบื่อ

อภิปรายผล

1. รูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มีองค์ประกอบต่าง ๆ 6 หัวข้อ ประกอบด้วย 1) หลักการและเหตุผล 2) วัตถุประสงค์ 3) เนื้อหา 4) กิจกรรมการเรียนการสอน 5) สื่อการเรียนรู้ และ 6) การวัดและประเมินผล ซึ่งแตกต่างกับงานวิจัยของภานุวัฒน์ วัฒนจินดา[5] ได้ทำการวิจัยเรื่องการพัฒนารูปแบบการสอนวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายของโรงเรียนดุริยางค์ทหารอากาศ โดยมีองค์ประกอบในการพัฒนารูปแบบการสอน 8 หัวข้อ ได้แก่ 1) หลักการและเหตุผล 2) วัตถุประสงค์ 3) เนื้อหา 4) กิจกรรมการเรียนการสอน 5) สื่อการเรียนรู้ 6) ระยะเวลาในการเรียน 7) การวัดและประเมินผล และ 8) บันทึกการสอน สำหรับหัวข้อที่แตกต่างกันนั้นคือ เรื่องของระยะเวลาในการเรียน ซึ่งผู้วิจัยได้ระบุเวลาในการเรียนแต่ละเรื่องอยู่ในส่วนของเนื้อหา คือ มีการระบุจำนวนชั่วโมงของแต่ละแผนการเรียน และในเรื่องของบันทึกการสอน ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าในแต่ละครั้งที่ทำการเรียนการสอน ท้ายชั่วโมงมีการสรุปสาระสำคัญและมีการซักถามผู้เรียนเกี่ยวกับสิ่งที่ได้รับ ในชั่วโมงนั้น ๆ ดังนั้นในการจัดทำรูปแบบการสอนขึ้นมาของผู้วิจัย โดยมี 6 หัวข้อนี้ ครอบคลุมในการเรียนการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน ผู้เรียนสามารถนำรูปการณ์สอนที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นไปใช้ในการฝึกซ้อมเป็นชีวิตประจำวันได้ อีกทั้งเนื้อหายังมีความต่อเนื่องสำหรับการฝึกฝน เนื่องจากผู้วิจัยได้เรียงลำดับเนื้อหาจากง่ายไปยากทำให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องในการเรียนรู้และฝึกซ้อมแซ็กโซโฟน มีเกณฑ์ และวิธีการวัดและประเมินผลสำหรับให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนพัฒนาแก้ไขตนเองในจุดที่ยังบกพร่องในการปฏิบัติแซ็กโซโฟน

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากการใช้รูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา แบ่งเป็น 2 ส่วนดังนี้

2.1 ผลสัมฤทธิ์ทางด้านความรู้ พบว่า ภาพรวมมีคะแนนแบบทดสอบหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 เนื่องจากก่อนที่นักศึกษาชั้นปีที่ 1 จะเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา ในการปฏิบัติแซ็กโซโฟนมาในช่วงระดับมัธยมศึกษา ส่วนใหญ่จะเป็นการสอนปฏิบัติให้ผู้เรียนได้บทเพลงที่ทุกคนในวงโยธวาทิตต้องปฏิบัติได้ ผู้เรียนจึงไม่ได้เข้าใจถึงความเป็นมา ประวัติของแซ็กโซโฟนอย่างแท้จริง ดังนั้นเมื่อเข้าสู่ในการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา การเรียนรู้เรื่องประวัติของเครื่องดนตรี หรือส่วนประกอบของเครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่ผู้เรียนควรรู้ และเป็นเรื่องพื้นฐานที่สำคัญในการเรียนดนตรี

[5] Panuwat Wattanajinda, “Development of a Teaching Model for String Classes of the Royal Thai Air Force School of Music” (M.Ed. thesis, Chulalongkorn University, 2009), 53-54. (in Thai)

ในระดับอุดมศึกษานี้ ดังนั้นเมื่อทำการทดสอบก่อนเรียนผู้เรียนทุกคนได้คะแนนน้อยกว่าหลังเรียน เนื่องจากบางข้อคำถามผู้เรียนขาดความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับแซ็กโซโฟน

2.2 ผลสัมฤทธิ์ทางทักษะดนตรี แบ่งเป็น 3 ส่วนคือ บันไดเสียง แบบฝึกหัด และ บทเพลง มีรายละเอียดในการอภิปรายดังนี้

2.2.1 ค่าเฉลี่ยคะแนนจากการทดสอบทักษะบันไดเสียง พบว่า ภาพรวมมีคะแนนการทดสอบทักษะบันไดเสียงสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 เนื่องจากผู้เรียนมีการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ โดยจากการฝึกตามรูปแบบการสอนที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้น มีการให้ผู้เรียนได้ฝึกจากแบบฝึกหัดบันไดเสียงในหลากหลายรูปแบบ รวมไปถึงการกำหนดความเร็วเพื่อให้ผู้เรียนได้พัฒนากล้ามเนื้อนิ้วให้มีความคล่องตัวมากขึ้น อีกทั้งผู้สอนได้ย้ำเตือนเสมอในฝึกซ้อมบันไดเสียงว่า การฝึกซ้อมบันไดเสียงเป็นหัวใจที่สำคัญ และเป็นพื้นฐานที่ดีในการต่อยอดในทักษะขั้นสูงต่อไป จึงทำให้ผู้เรียนทุกคนมีความมุ่งมั่น และพัฒนาการที่ดีมากยิ่งขึ้นในการฝึกทักษะการปฏิบัติบันไดเสียง

2.2.2 ค่าเฉลี่ยคะแนนจากการทดสอบแบบฝึกหัด 25 Daily Exercises for Saxophone ข้อ 1 พบว่า ภาพรวมมีคะแนนการทดสอบแบบฝึกหัดสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 เนื่องจากผู้เรียนส่วนใหญ่เข้าใจและสามารถปฏิบัติทักษะบันไดเสียงมาได้เป็นอย่างดี จึงทำให้การปฏิบัติแบบฝึกหัดในข้อนี้ผู้เรียนทุกคนสามารถปฏิบัติออกมาได้ดีขึ้น ทั้งในเรื่องของโน้ต ความแม่นยำของระดับเสียงที่ทำได้อย่างถูกต้อง รวมไปถึงการเคลื่อนที่ของนิ้วมีความคล่องแคล่ว ต่อเนื่องอย่างเห็นได้ชัด จึงส่งผลไปถึงเรื่องอัตราความเร็วในการปฏิบัติแบบฝึกหัดข้อนี้ที่ผู้เรียนสามารถควบคุมจังหวะได้อย่างแม่นยำอีกด้วย แต่อย่างไรก็ตามยังมีผู้เรียนบางคนไม่สามารถปฏิบัติไปถึงอัตราความเร็วที่กำหนดได้

2.2.3 ผลสัมฤทธิ์การทดสอบบทเพลง Sonata for Saxophone and Piano (Henri Eccles) พบว่า ผลคะแนนการทดสอบบทเพลงหลังการทดลองโดยรวมอยู่ในระดับดี ซึ่งบทเพลงนี้เป็นการทดสอบครั้งสุดท้ายเพียงอย่างเดียวไม่มีการทดสอบก่อนเรียน เนื่องจากเป็นการวัดผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะการปฏิบัติแซ็กโซโฟนทั้งหมดที่ได้เรียนมาจากการรูปแบบการสอนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น เมื่อพิจารณาจากคะแนนโดยรวมแล้วอยู่ในระดับดี เนื่องมาจากบทเพลงนี้มีจำนวนทั้งหมด 4 ท่อน เมื่อต้องพิจารณาถึงการปฏิบัติตลอดทั้งบทเพลงพร้อมเกณฑ์การประเมินที่ผู้วิจัยสร้างจึงทำให้มีข้อผิดพลาดเล็กน้อยในทุกด้านการประเมิน เช่น โน้ตที่ค่อนข้างกระโดดจากต่ำไปสูง จึงทำให้บางช่วงขาดความแม่นยำของระดับเสียงตลอดทั้งบทเพลง การเคลื่อนที่ของนิ้วเกิดการสะดุดบ้างเล็กน้อยเมื่อระดับเสียงของตัวโน้ตมีความห่างกัน รวมไปถึงการสร้างประโยคเพลงเมื่อถึงท่อนสุดท้าย ผู้เรียนมีความเหนื่อยมีการหายใจบ่อยมากยิ่งขึ้น จึงทำให้การสร้างประโยคเพลงไม่ต่อเนื่อง ดังนั้นจึงส่งผลถึงการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงจึงทำออกมาได้ไม่ดีตลอดทั้งบทเพลง แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยก็ยังมีผู้เรียนที่สามารถปฏิบัติบทเพลงนี้ออกมาได้ในระดับดีมาก เนื่องจากผู้เรียนมีพื้นฐานที่ดีในการปฏิบัติแซ็กโซโฟน จึงทำให้เกิดความเข้าใจในบทเพลง และสามารถถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้อย่างชัดเจน

สำหรับรูปแบบการสอนวิชาทักษะแซ็กโซโฟน 1 ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราช-ภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เมื่อพิจารณาจากผลความพึงพอใจจากการใช้รูปแบบ การสอนนี้ของผู้เรียน พบว่า ผู้เรียนอาจรู้สึกเบื่อในการซ้อมรูปแบบเดิม ๆ ในทุกบันไดเสียง ผู้วิจัยจึงขอแนะนำในการฝึกซ้อมในแต่ละครั้ง ควรมีเพื่อนซ้อมไปด้วยกัน รวมไปถึงจะเป็นการฝึกฟังคุณภาพเสียงให้กัน ซึ่งจะช่วยให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ซึ่งกันและกันกับผู้เรียนคนอื่น ๆ อีกทั้งเป็นจะเป็นประโยชน์กับตัวผู้เรียนต่อไป อย่างไรก็ตามรูปแบบการสอนที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นนี้เป็นเพียงแนวทางหนึ่งที่ผู้วิจัยได้เรียบเรียงขึ้นมาจากประสบการณ์ในการสอนแซ็กโซโฟนตลอดระยะเวลา 8 ปี ซึ่งทำให้ผู้เรียนมีพัฒนาการในพื้นฐานที่ดีขึ้น ขอให้ผู้อ่านวิจัยฉบับนี้สามารถนำไปใช้ในการสอนทักษะแซ็กโซโฟนต่อไปได้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

1. เนื้อหาหรือบทเพลงที่ใช้ในการเรียนการสอนสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม แต่ควรจัดให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกันระหว่างเนื้อหาและบทเพลงที่ผู้เรียนควรได้รับ

2. ผู้สอนควรทำความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบการสอนในแต่ละลำดับขั้น เพื่อที่จะได้จัดการเรียนการสอนได้อย่างครบถ้วน ซึ่งผู้สอนสามารถนำไปปรับประยุกต์ในกิจกรรมการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียน

3. เกณฑ์การประเมินที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น สามารถปรับเปลี่ยนให้มีความยาก-ง่ายมากยิ่งขึ้นได้ตามความเหมาะสมของผู้เรียนแต่ละสถาบัน

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรทำวิจัยเกี่ยวกับการปฏิบัติแซ็กโซโฟนในเทคนิคอื่น ๆ เช่น การตัดลิ้นในลักษณะต่าง ๆ

2. ควรทำวิจัยเกี่ยวกับการสร้างเครื่องมือสำหรับในการวัดและประเมินผลเครื่องดนตรีแต่ละชนิด หรือแต่ละประเภทของเครื่องดนตรี

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนวิจัยภายใน ประจำปีงบประมาณ 2565 จากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Bibliography

Kammanee, Tissana. *Science of Teaching Pedagogy.* Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2013. (in Thai)

Songvorakulphun, Kanin, Anak Charanyananda, Treetip Boonyam, and Jittivadhna Karnyupha. "The Construction of an Instructional Package on Oboe Instrument Technique for Using in The Band and Solo Composition for Undergraduate Students in The Music Composition Department." *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 48-62. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. *Music Teaching Methodology.* Bangkok: Pannee Printing Center Publications, 2017. (in Thai)

Uttarapong, Torpong. "Classical Guitar Performance Case Study Music Program, Bachelor of Arts, Thaksin University." MA thesis, Mahidol University, 2008. (in Thai)

Wattanajinda, Panuwat. "Development of a Teaching Model for String Classes of the Royal Thai Air Force School of Music." M.Ed. thesis, Chulalongkorn University, 2009. (in Thai)

Article No. R0808 (13 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0808

แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน

Fantasie for Wind Quintet and Piano

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น*[1]
Wiboon Trakulhun*[1]

Abstract

The main objective of this creative research is to compose “Fantasie for Wind Quintet and Piano,” which is a chamber ensemble of six instruments, including flute, oboe, clarinet, horn, bassoon, and piano. The composition is neo-tonality within a single movement, 10.30 minutes in length. The piece conveys the composer’s emotions and creative output while composing this work. Therefore, the composition is rather free in form and inspiration. However, there are some main raw materials like pre-composition ideas used in this work—a group of notes C-E-F♯-B called N Chord, French augmented sixth, diminished seventh chord, and set (013). In addition, a harmonic progression is used without considering traditional harmony. It only requires at least one common note and/or semitone intervals between successive chords. These raw materials are transformed into melodic statements and motives. Furthermore, the major elements used in this work are chromatic motion, fourth/fifth intervals, and tritone, including the 3-note motive and its developments pervasive throughout the entire piece. The composition techniques also contain alternating meters and tempos, and also some parts of polymeter and polyrhythm.

Keywords: Fantasie / Chamber Ensemble / Wind Quintet / Piano

* Corresponding author, email: wiboon.tr@rsu.ac.th / wbtrakulhun@gmail.com

[1] ศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

[1] Professor, Conservatory of Music, Rangsit University

Received: November 2, 2023 / Revised: January 7, 2024 / Accepted: February 16, 2024

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อประพันธ์บทเพลงประเภทแฟนตาเซียภายใต้ชื่อ “แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน” ซึ่งเป็นบทเพลงสำหรับการวงดนตรีเชมเบอร์จำนวน 6 เครื่อง ประกอบด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น บาสซูน และเปียโน บทประพันธ์เพลงนี้อยู่ภายใต้ระบบดนตรีแบบนีโอโทแนลิตี มีเพียงกระบวนเดียวความยาวประมาณ 10.30 นาที สำหรับบทเพลงนี้ผู้ประพันธ์เพลงต้องการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกและจินตนาการขณะกำลังประพันธ์บทเพลง จึงทำให้บทเพลงมีโครงสร้างอิสระเต็มไปด้วยแรงกระตุ้นและแรงบันดาลใจ อย่างไรก็ตาม บทเพลงนี้มีวัตถุดิบการประพันธ์เพลงจากกลุ่มโน้ตเอ็นคอร์ด (C, E, F♯, และ G) คอร์ดออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส คอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด และกลุ่มเซต (013) รวมถึงโครงสร้างการดำเนินเสียงประสานโดยไม่คำนึงถึงบทบาทหน้าที่คอร์ดตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิม แต่เลือกใช้คอร์ดอย่างอิสระ เพียงแต่ให้มีโน้ตสมาชิกซ้ำและ/หรือเคลื่อนที่ครึ่งเสียงโครมาติกระหว่างคอร์ดที่ดำเนินต่อเนื่องกัน วัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลงเหล่านี้ถูกนำไปพัฒนาเป็นแนวทำนองสำคัญและโมทีฟต่าง ๆ รวมถึงนำไปใช้ในการเคลื่อนที่แบบครึ่งเสียงโครมาติก ความสัมพันธ์ขั้นคู่ 4-5 และทรัยโทน โดยเฉพาะอย่างยิ่งโมทีฟของกลุ่มโน้ต 3 ตัว ที่กระจายอยู่ทั่วทั้งบทประพันธ์เพลง นอกจากนี้ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะและความเร็วจังหวะบ่อยครั้ง อีกทั้งบางบริเวณใช้เทคนิคลักษณะหลากอัตราจังหวะและลักษณะแบบหลากจังหวะร่วมด้วย

คำสำคัญ: แฟนตาเซีย / วงดนตรีเชมเบอร์ / เครื่องลมกลุ่มห้า / เปียโน

บทนำ

แฟนตาเซีย (Fantasie หรือ Phantasie) เป็นบทประพันธ์เพลงรูปแบบหนึ่งที่มีมาตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการหรือที่เรียกว่ายุคเรอแนสซองซ์ (Renaissance Period; 1400-1600) นักประพันธ์เพลงยุคนั้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงประมาณ 100 ปีหลังของยุค (ประมาณศตวรรษที่ 16-17) พวกเขาประพันธ์บทเพลงประเภทแฟนตาเซียสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (String) หรือคีย์บอร์ด (Keyboard) คำว่า “Fantasie หรือ Phantasie” เป็นภาษาเยอรมัน มีความหมายเดียวกับคำว่า “Fantasy หรือ Fancy” ในภาษาอังกฤษ ซึ่งหมายถึงความเพ้อฝัน จินตนาการ ความหรูหรา หรือความงดงาม นอกจากนี้ สามารถพบบท

ประพันธ์เพลงประเภทเดียวกันนี้ในภาษาอื่น เช่น Fantasia (ภาษาอิตาเลียน), Fantaisie หรือ Phantaisie (ภาษาฝรั่งเศส), Phantazia หรือ Phantasy (ภาษาอังกฤษ) เป็นต้น

ทั่วไปแล้วบทประพันธ์เพลงประเภทแฟนตาเซียเป็นบทเพลงที่นักประพันธ์เพลงใช้จินตนาการของตนเองอย่างอิสระ ไม่ปฏิบัติตามรูปแบบหรือประเพณีนิยมตามวิธีการประพันธ์เพลงแบบดั้งเดิม (Conventional Form)[2] ดังนั้น บทเพลงประเภทนี้จึงมี “รูปแบบอิสระ มักแฝงไว้ด้วยความคิดคำนึง ความฝัน และจินตนาการ”[3] ซึ่งความหมายของคำว่า “ความคิดและจินตนาการ” ได้มาจากภาษากรีก “Phantasia” ถูกใช้อย่างแพร่หลายในยุโรปตั้งแต่ปลายยุคกลาง (Middle Ages, 500-1400) ต่อมายุคเรอแนสซองซ์ นักประพันธ์เพลงใช้จินตนาการและวิธีการประพันธ์ดนตรีตามรสนิยมส่วนตัวอย่างอิสระ ทั้งโครงสร้างบทประพันธ์เพลงและรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ส่งผลให้บทประพันธ์เพลงประเภทแฟนตาเซียมีความหลากหลายอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบการอิมโพรไวส์จนไปถึงการสอดประสานแนวทำนองตามแบบแผน (Strictly Contrapuntal) รวมถึงโครงสร้างบทเพลง (Sectional Form) ที่แตกต่างจากแบบแผนดั้งเดิมไม่มากก็น้อย[4]

นอกจากนี้ Westrup and Harrison ได้อธิบายถึงบทประพันธ์เพลงประเภทแฟนตาเซียไว้ว่า นักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 16 ไม่ได้ประพันธ์เพลงตามโครงสร้างบทเพลงเต้นรำ (Dance Form) หรือเขียนเพลงที่เป็นการแปรทำนองจากแนวทำนองเพลงอื่น แต่พวกเขาจะสร้างแนวทำนองเพลงของตัวเองขึ้นใหม่ พร้อมทั้งทำการพัฒนาและสอดประสาน (Contrapuntal) แนวทำนองของพวกเขา ผลงานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (J.S. Bach; 1685-1750) ซึ่งประพันธ์บทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดหรือลูท (Lute) ใช้วิธีการประพันธ์เพลงแบบอิมโพรไวส์ เช่น *Chromatic Fantasia and Fugue* (1717-1723) แม้กระทั่งลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven; 1770-1827) ได้ทำให้โครงสร้างบทประพันธ์เพลงมีอิสระมากขึ้น นอกเหนือไปจากโครงสร้างแบบโซนาตา (Sonata) ตามรูปแบบมาตรฐานดั้งเดิม ในบทประพันธ์เพลง *Sonata quasi una Fantasia* in C♯m, Op. 27, No. 2 หรือ *Moonlight Sonata* (1801) อย่างไรก็ตาม มีนักประพันธ์เพลงบางคนได้ประพันธ์บทเพลงประเภทแฟนตาเซีย โดยนำทำนองเพลงจากนักประพันธ์เพลงคนอื่นมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลงของพวกเขา เช่น บทเพลง *Fantaisie sur les motifs favoris de l’opéra ‘La Sonnambula’* (1841) ของฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt; 1811-1886) และบทเพลง *Fantasia on a theme by Thomas Tallis* หรือ *Tallis Fantasia* (1910) ของราล์ฟ วอน

---

[2] Jack Westrup, and F.Ll. Harrison, *Collins Encyclopedia of Music,* revised by Conrad Wilson (London: Collins Cleartype, 1976), 201.

[3] Natchar Pancharoen, *Dictionary of Music*, 4th ed. (Bangkok: KateCarat, 2011), 126. (in Thai)

[4] Christopher D.S. Field, Eugene Helm, and William Drabkin, “Fantasia,” in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol 6*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), 380.

วิลเลียมส์ (Ralph Vaughan Williams; 1872-1958) รวมไปถึงบทเพลงขนาดเล็กที่มีรูปแบบหรือลักษณะเช่นเดียวกับบทเพลงประเภทอินเทอร์เมซโซ (Intermezzo) คาปริชโช (Capriccio) และอื่น ๆ[5]

สำหรับบทประพันธ์เพลงประเภทแฟนตาเซียที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 ซึ่งนักประพันธ์เพลงเหล่านี้ได้สร้างแนวทำนองเพลงขึ้นใหม่ โดยไม่ได้นำทำนองเพลงจากนักประพันธ์เพลงคนอื่นมาใช้ เช่น บทประพันธ์เพลง *Phantasy for Violin and Piano*, Op. 47 (1949) ของอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg; 1874-1951) และบทเพลง *Phantasy Quarter for Oboe and Strings*, Op. 2 (1932) ของเบนจามิน บริตเทน (Benjamin Britten; 1913-1976) อีกทั้งบทประพันธ์เพลงทั้งสองเป็นบทเพลงที่มีเพียงกระบวนเดียว (Single-Movement)[6]

จากที่กล่าวข้างต้น ผู้วิจัย (ฐานะผู้ประพันธ์เพลง) จึงมุ่งหวังที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบทใหม่ภายใต้กรอบแนวคิดบทประพันธ์เพลงประเภทแฟนตาเซียสำหรับวงดนตรีเชมเบอร์จำนวน 6 คน ภายใต้ชื่อ *“แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน (Fantasie for Wind Quintet and Piano)”* ทั้งนี้เพื่อเป็นการเสริมสร้างองค์ความรู้ใหม่สำหรับศิลปะและวงวิชาการด้านดนตรี ซึ่งยังไม่มีนักประพันธ์เพลงคนไทยเคยประพันธ์บทเพลงประเภทแฟนตาเซียสำหรับวงในลักษณะเดียวกันนี้มาก่อน

วัตถุประสงค์การประพันธ์เพลง

วัตถุประสงค์หลักของงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ เพื่อประพันธ์บทเพลงประเภทแฟนตาเซียสำหรับวงดนตรีเชมเบอร์

ขอบเขตของบทประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนดขอบเขตและวางกรอบภาพรวมของงานประพันธ์เพลง *แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน* ไว้ดังนี้

1. บทประพันธ์เพลงประเภทแฟนตาเซียสำหรับวงดนตรีเชมเบอร์จำนวนทั้งสิ้น 6 เครื่อง ประกอบด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น บาสซูน และเปียโน
2. กำหนดให้บทประพันธ์เพลงมีกระบวนเดียว และมีความยาวประมาณ ±10 นาที
3. นำเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงที่ปรากฏในศตวรรษที่ 20 มาใช้สำหรับการประพันธ์เพลง

[5] Jack Westrup, and F.Ll. Harrison, 201.

[6] Christopher D.S. Field, Eugene Helm, and William Drabkin, 391.

4. บทประพันธ์เพลงอยู่บนพื้นฐานระบบนีโอโทแนลิตี (Neo-Tonality) ซึ่งเป็นการให้ความสำคัญกับศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch Centricity) โดยไม่ให้ความสำคัญกับวิธีการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony)

ขั้นตอนการประพันธ์เพลง

งานวิจัยครั้งนี้เป็นนวัตกรรมสิ่งประดิษฐ์ด้านการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง โดยผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์เพลงออกเป็นลำดับ พร้อมทั้งกำหนดระยะเวลาสำหรับการสร้างบทประพันธ์เพลง นำบทเพลงออกแสดง จนกระทั่งถึงการเขียนรายงานวิจัยสร้างสรรค์ รวมระยะเวลาทั้งสิ้นประมาณ 12 เดือน นอกจากนี้ เนื่องจากบทประพันธ์เพลงนี้เป็นประเภทแฟนตาเซีย ซึ่งมีอิสระทางด้านโครงสร้างบทประพันธ์เพลง (Structure) ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้วางกรอบโครงสร้างบทเพลงในภาพใหญ่ เพื่อใช้เป็นทิศทางการประพันธ์บทเพลง โดยมีขั้นตอนต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. เบื้องต้นกำหนดให้มีตอนใหญ่ (Section) ทั้งหมด 3 ตอนใหญ่ แต่ละตอนใหญ่มีแนวทำนองสำคัญ (Statement) เพื่อแบ่งเป็นตอนย่อย (Subsection) หลายตอน อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงยังมิได้กำหนดตอนย่อยว่ามีจำนวนเท่าใด อีกทั้งยังมิได้กำหนดการจัดเรียงตอนใหญ่และตอนย่อยเหล่านั้นอย่างไร

2. สร้างวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง เพื่อนำไปใช้พัฒนาเป็นแนวทำนองสำคัญและโมทีฟต่าง ๆ ของแต่ละตอน จากนั้นผู้ประพันธ์เพลงเริ่มพิจารณาว่าบทเพลงแต่ละบริเวณควรใช้ทำนองสำคัญหรือโมทีฟลักษณะใด

3. สร้างองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพลง ขั้นตอนนี้ผู้ประพันธ์เพลงได้คำนึงถึงลักษณะแนวทำนองใหม่และโมทีฟต่าง ๆ ว่าควรมีองค์ประกอบเช่นไร เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุดิบการประพันธ์ข้างต้น อีกทั้งสามารถช่วยส่งเสริมบทประพันธ์เพลงนี้

4. จัดแนวบรรเลงโดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแนวทำนองต่าง ๆ รวมถึงแนวทำนองประกอบ แนวเสียงประสาน และองค์ประกอบอื่น ๆ

5. ปรับแต่งบทประพันธ์เพลง พร้อมทั้งพิจารณารายละเอียดต่าง ๆ ภายในบทประพันธ์เพลง

6. นำบทประพันธ์เพลงออกแสดงครั้งแรกวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2566 ณ ห้องแสดงดนตรี MACM วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ในงาน 17th Thailand International Composition Festival 2023 (TICF 2023)

7. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มรายงานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ พร้อมทั้งนำบทความวิจัยสร้างสรรค์ออกเผยแพร่ในวารสารวิชาการ

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์ (Pre-Composition Idea)

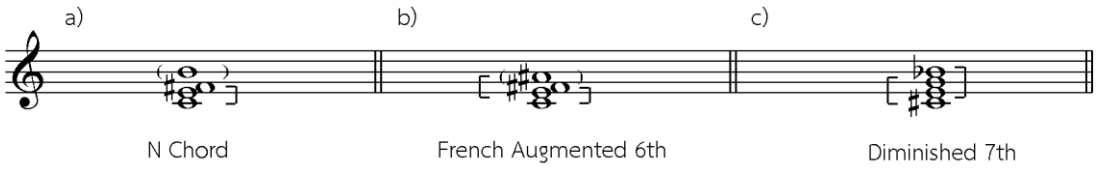
เบื้องต้นผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างวัตถุดิบหลักในการประพันธ์บทเพลงนี้ โดยเลือกกลุ่มโน้ตที่มีลักษณะเป็นโครงสร้างเสียงประสานหรือคอร์ด พร้อมทั้งได้สร้างกลุ่มเซต (Set) ขึ้นใหม่ เพื่อนำไปใช้เป็นองค์ประกอบหลักสำหรับการพัฒนาให้เป็นแนวทำนองสำคัญ แนวทำนองรอง แนวทำนองประกอบ หรือแม้กระทั่งเสียงประสาน รวมถึงองค์ประกอบแวดล้อมอื่น ๆ

1. กลุ่มโน้ตหรือคอร์ด (Groups of Notes)

คอร์ดสำคัญที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้มีจำนวนทั้งสิ้น 3 ชนิด ได้แก่ คอร์ดที่ผู้ประพันธ์เพลงประยุกต์มาจากมิสติกคอร์ด (Mystic Chord) คือ เอ็นคอร์ด (N Chord) นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกนำโครงสร้างคอร์ดออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส (French Augmented Sixth) และคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด (Diminished Seventh Chord) มาใช้อีกด้วย (Ex. 1)

จาก Example 1 ทั้งหมด เห็นได้ว่าคอร์ดเหล่านี้มีขั้นคู่ทริยโทน (Tritone) เป็นองค์ประกอบสำคัญ (สังเกตเครื่องหมาย] และ [แต่ละตัวอย่าง) อีกทั้งเมื่อพิจารณาโน้ตสมาชิกเอ็นคอร์ดและคอร์ดออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส (Ex. 1 a) and b)) พบว่ามีโน้ตสมาชิกภายในคอร์ดเหมือนกันเกือบทั้งหมด ยกเว้นมีโน้ตแตกต่างกันเพียงตัวเดียว คือ โน้ตตัว B และ A♯ (สังเกตโน้ตในเครื่องหมายวงเล็บ)

Example 1 Groups of Notes



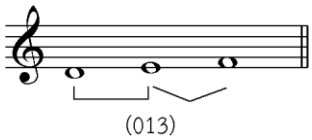
ส่วนโน้ตสมาชิกคอร์ดออกเมนเทดแบบฝรั่งเศสและคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด (Ex. 1 b) and c)) มีขั้นคู่ทริยโทน 2 คู่ เป็นองค์ประกอบสำคัญ (สังเกตเครื่องหมาย] และ [ของแต่ละตัวอย่าง) นอกจากนี้ คอร์ดทั้งสองยังมีโน้ตสมาชิกร่วมกัน 2 ตัว ซึ่งเป็นขั้นคู่ทริยโทนเดียวกันอีกด้วย (โน้ตตัว E-A♯ หรือ E-B♭ ตามลำดับ) เพียงแต่สะกดโน้ตต่างกันตามลักษณะโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic Note)

ตามจริงแล้วผู้ประพันธ์เพลงได้เคยใช้โครงสร้างคอร์ดเหล่านี้เป็นวัตถุดิบสำคัญในการประพันธ์บทเพลง *สตริงออร์เคสตราและฟลูต* (2018) แต่สำหรับบทประพันธ์เพลงนี้คอร์ดต่าง ๆ เหล่านี้ถูกนำมาใช้ในรูปแบบที่แตกต่างออกไป โดยคอร์ดเหล่านี้มีสถานะเป็นเพียงกลุ่มโน้ตที่มีโน้ตสมาชิกจำนวน 4 ตัว เพียงแต่มีโครงสร้างคอร์ดเหมือนกับคอร์ดออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส และคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด อย่างไรก็ตาม การเรียกชื่อคอร์ดเหล่านี้เพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจสำหรับการวิเคราะห์หรืออรรถาธิบายบทประพันธ์เพลงให้ง่ายและสะดวกขึ้นเท่านั้น

2. กลุ่มเซต (Prime Set)

ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างกลุ่มโน้ต 3 ตัว (Trichord) ซึ่งสามารถพิจารณาโน้ตกลุ่มนี้ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซตเป็นกลุ่มเซต (013) สังเกตว่าโน้ตกลุ่มนี้ (Ex. 2) เป็นโน้ตเรียงต่อเนื่องกันตามลำดับขั้นแบบไดอะทอนิก (Diatonic) โดยโน้ตแต่ละตัวที่เรียงต่อเนื่องกันนั้นมีระยะห่าง 1 เสียงเต็ม (Whole Step) และครึ่งเสียง (Half Step) ตามลำดับ กลุ่มเซต (013) รูปไพรม (Prime Form) ประกอบด้วยโน้ตตัว D, E, และ F เป็นหน่วยเล็กที่สุดตามแนวคิดทฤษฎีเซต อย่างไรก็ตาม เมื่อนำไปใช้ในบทประพันธ์เพลงก็มิได้ใช้โน้ตเรียงตามลำดับขั้นเสมอไป

Example 2 Prime Set (013)



3. การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic Progression)

ผู้ประพันธ์เพลงพิจารณาเลือกใช้การดำเนินเสียงประสานรูปแบบหนึ่ง โดยไม่คำนึงถึงบทบาทหน้าที่คอร์ด (Harmonic Function) ตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิม (Traditional Harmony) แต่เลือกใช้คอร์ดอย่างอิสระ เพียงแต่ให้มีโน้ตสมาชิกซ้ำและ/หรือเคลื่อนที่ครึ่งเสียงโครมาติกระหว่างคอร์ดที่ดำเนินต่อเนื่องกัน นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงเลือกนำเอ็นคอร์ดและโครงสร้างคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ดมาใช้ในการดำเนินเสียงประสานนี้ด้วย (Ex. 3)

Example 3 Harmonic Progression

จากกลุ่มโน้ตเอ็นคอร์ด โครงสร้างคอร์ดออกเมนเทดแบบฝรั่งเศสและคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด (Ex. 1) เป็นเพียงกลุ่มโน้ตที่แสดงให้ถึงแนวคิดเบื้องต้นสำหรับนำไปใช้ในการประพันธ์บทเพลง *แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน* อย่างไรก็ตาม คอร์ดเหล่านี้ถูกนำไปพัฒนาใช้หลายรูปแบบ ซึ่งมิใช่ทำหน้าที่เป็นเพียงเสียงประสานแนวตั้งเท่านั้น โดยบางบริเวณทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสำคัญ แนวทำนองรอง แนวทำนองประกอบ หรือแม้กระทั่งเสียงประสาน รวมถึงองค์ประกอบแวดล้อมอื่น ๆ แต่เมื่อใดก็ตามที่ทำหน้าที่เป็นเสียงประสาน ก็มิได้ทำหน้าที่ดำเนินเสียงประสาน ตามแนวคิดดนตรีแบบธรรมเนียมปฏิบัติเดิม

ส่วนกลุ่มเซต (013) เมื่อนำไปใช้ในบทประพันธ์เพลง มิได้ใช้ระดับเสียงเดิมหรือแม้กระทั่งใช้โน้ตเรียงตามลำดับขั้น บางบริเวณมีการการปรับระดับเสียงหรือการทดเสียง (Transposition) กลุ่มโน้ตไปยังระดับเสียงอื่น อีกทั้งกลุ่มโน้ตนี้จะไม่ทำหน้าที่เป็นเสียงประสานแนวตั้ง แต่ถูกนำมาสร้างเป็นโมทีฟทำนอง (Melodic Motive) รูปแบบต่าง ๆ หลายรูปโมทีฟ อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะปรากฏภายใต้รูปโมทีฟใด เมื่อพิจารณาภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซตก็ยังคงเป็นกลุ่มเซต (013) เช่นเดิม สำหรับการดำเนินเสียงประสาน (Ex. 3) เป็นแนวคิดเบื้องต้นเพื่อผู้ประพันธ์เพลงจะนำไปพัฒนาสร้างแนวทำนองสำคัญ พร้อมทั้งใช้การดำเนินเสียงประสานชุดนี้รองรับแนวทำนองดังกล่าว อย่างไรก็ตาม การดำเนินเสียงประสานชุดนี้เป็นเพียงโครงสร้างหลักซึ่งจะนำไปพัฒนาการดำเนินเสียงประสานรูปแบบต่าง ๆ ต่อไป

ภาพรวมของบทประพันธ์เพลง *แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน* เป็นบทเพลงที่มีความยาวรวมประมาณ 10.30 นาที ประกอบด้วย ตอนใหญ่ (Section) และตอนย่อย (Subsection) โดยตอนใหญ่แบ่งออกเป็น 3 แนวคิดหลัก (Idea) แตกต่างกัน ได้แก่ A, B, และ C พร้อมด้วยช่วงนำ (Introduction) และช่วงจบ (Coda) ซึ่งคำว่า “แนวคิดหลัก” ในที่นี้หมายถึงลักษณะแนวทำนองสำคัญ รวมถึงบริบทแวดล้อมต่าง ๆ เช่น ลักษณะพื้นผิว (Texture) แนวทำนองรอง แนวทำนองประกอบ เสียงประสาน และองค์ประกอบแวดล้อมอื่น ณ บริเวณหนึ่ง ๆ ของบทเพลง โดยองค์ประกอบเหล่านี้รวมกันเป็นหนึ่งแนวคิดหลัก ซึ่งเป็นการให้ความหมายแตกต่างจากคำว่า “ทำนองหลัก” ที่มักหมายความถึงเฉพาะแนวทำนองสำคัญเพียงประการเดียว ปรกติแล้วจะไม่หมายรวมถึงบริบทแวดล้อมอื่น ๆ

ตอนใหญ่หรือแนวคิดหลักแต่ละตอนสามารถแบ่งออกเป็น 2 ตอนย่อย ได้แก่ ตอนใหญ่ A ประกอบด้วยตอนย่อย a1 และ a2 ต่อมาตอนใหญ่ B ประกอบด้วยตอนย่อย b1 และ b2 ส่วนตอนใหญ่ C ประกอบด้วยตอนย่อย c1 และ c2 เช่นกัน โดยมีช่วงเชื่อมสั้น (Link) ช่วงเชื่อม (Bridge) และช่วงเชื่อมสำคัญ (Transition) สอดแทรกระหว่างตอนใหญ่และตอนย่อยต่าง ๆ ซึ่งช่วงเชื่อมเหล่านี้มีรูปแบบการประพันธ์เพลงและขนาดความยาว (จำนวนห้องเพลง) แตกต่างกัน เมื่อพิจารณาโครงสร้างภาพรวมของบทประพันธ์เพลงทั้งตอนใหญ่และตอนย่อย รวมถึงช่วงเชื่อมต่าง ๆ เห็นได้ว่ามีโครงสร้างแบบอิสระ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หลังจากช่วงเชื่อมกลับ (Retransition) มีการนำตอนย่อยและช่วงเชื่อมมาใช้สลับก่อน-หลัง (Table 1) จากโครงสร้างบทประพันธ์เพลงข้างต้น เห็นได้ว่า มีช่วงเชื่อมหลากหลายรูปแบบสอดแทรกระหว่างตอนใหญ่และตอนย่อยต่าง ๆ โดยช่วงเชื่อมสั้นมีความยาว 4-6 ห้อง สำหรับช่วงเชื่อมมีความยาวมากกว่าเล็กน้อยระหว่าง 9-14 ห้อง ส่วนช่วงเชื่อมสำคัญมีความยาว 32 ห้อง และช่วงเชื่อมกลับยาวเท่ากับ 19 ห้อง อีกทั้งช่วงเชื่อม 3 และ 4 พัฒนามาจากช่วงเชื่อมสำคัญและช่วงเชื่อมกลับ

นอกจากนี้ บทเพลงช่วงครึ่งหลัง (ตอน A’ และ B’) เสมือนเป็นการย้อนความ (Recapitulation) โดยนำวัตถุดิบการประพันธ์เพลงจากช่วงแรกกลับมาใช้อีกครั้ง เพียงแต่มีการเรียงลำดับตอนย่อยต่าง ๆ ให้แตกต่างออกไป หากพิจารณาโครงสร้างบทเพลงจาก Table 1 กล่าวได้ว่า ช่วงครึ่งหลังของบทเพลงเป็นการนำตอนใหญ่ A กลับมาเล่นแบบถอยกลับ พร้อมทั้งสอดแทรกตอนย่อย b2 ระหว่างกลาง

Table 1 Composition's Structure

Section	Subsection	Measures	Rehearsal Mark
Introduction	Piano	1	tempo rubato
	Ensemble	2-10	A
A	a1 / bridge1	11-27 / 28-38	B-C
	a2	39-55	D
B	link1 / b1 / bridge2	56-61 / 62-82 / 83-95	E-F
	b2 (retrograde)	96-116	G
Transition (Tranquillo)		117-148	H
C	c1	149-184	I
	c2	185-212	
Retransition		213-231	J-K
A'	a2	232-248	L
B'	link2 / b2 (retro.) / bridge3 (trans.)	249-252 / 253-273 / 274-287	M-N
A'	a1 / bridge4 (retrans.)	288-305 / 306-314	O
Coda		315-355	P-Q

สรุปและอภิปรายบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน (Fantasie for Wind Quintet and Piano)* บทนี้ ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้วัตถุดิบเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลงที่อยู่ภายใต้ระบบดนตรีโทแนลิตี (Tonality) ซึ่งยังคงให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่งในฐานะ "ศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch

Centricity)" แม้ว่าวัตถุดิบการประพันธ์เพลงส่วนใหญ่นั้น ไม่ว่าจะเป็นเอ็นคอร์ด คอร์ดออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส และคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด มีขั้นคู่ทรัยโทนเป็นองค์ประกอบก็ตาม หรือแม้กระทั่งแนวทำนองสำคัญเคลื่อนที่ด้วยขั้นคู่ครึ่งเสียงและขั้นคู่ทรัยโทน องค์ประกอบส่วนใหญ่ของวัตถุดิบเหล่านี้ให้เสียงกระด้าง (Dissonance) จึงอาจทำให้พิจารณาว่าบทเพลงบางช่วงอยู่ภายใต้ระบบดนตรีไม่อิงกุญแจเสียงหรือระบบดนตรีเอโทแนลิตี (Atonality)

อย่างไรก็ตาม การจัดการกับระดับเสียง (Pitch Organization) ตลอดทั้งบทเพลงจากวัตถุดิบการประพันธ์เพลงเหล่านี้ ผู้ประพันธ์เพลงยังคงให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่งในฐานะศูนย์กลางระดับเสียง แม้ว่าบทเพลงบางช่วงอาจพิจารณาโน้ตศูนย์กลางระดับเสียงได้ไม่ชัดเจนนักก็ตาม ศูนย์กลางระดับเสียงที่ปรากฏในบทประพันธ์เพลงนี้ มิได้เกิดขึ้นด้วยวิธีการประสานเสียงแบบเดิม (Functional Harmony หรือ Common Practice) แต่เป็นการให้ความสำคัญกับโน้ตหรือระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่งด้วยวิธีการที่แตกต่างออกไป ไม่ว่าจะเป็นการเล่นเน้นย้ำโน้ตตัวใดตัวหนึ่ง หรือแนวโน้มการเคลื่อนที่ของโน้ตต่าง ๆ เข้าสู่โน้ตตัวใดตัวหนึ่งเสมือนว่าโน้ตตัวนั้นมีแรงดึงดูด ซึ่งโน้ตตัวอื่นต้องการเคลื่อนที่เข้าหา แต่บางกรณีเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคเพลง ท่อนเพลง หรือ ณ บริเวณหนึ่ง ๆ ของบทเพลง และบางกรณีโน้ตตัวต่ำสุด (Bass) ทำหน้าที่ศูนย์กลางระดับเสียงให้กับบทเพลงบริเวณนั้น

สำหรับวัตถุดิบทั้งหมดที่ปรากฏในแนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง ได้ถูกนำไปพัฒนาเป็นแนวทำนองสำคัญและโมทีฟต่าง ๆ รวมถึงนำไปใช้ในการเคลื่อนที่แบบครึ่งเสียงโครมาติก ความสัมพันธ์ขั้นคู่ 4-5 และทรัยโทน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเอ็นคอร์ดและโมทีฟของกลุ่มโน้ต 3 ตัว จากกลุ่มเซต (013) ถูกพัฒนาไปใช้ในรูปแบบต่าง ๆ ได้กระจายอยู่ทั่วทั้งบทประพันธ์เพลง อีกทั้งกลุ่มโน้ตจากวัตถุดิบการประพันธ์เพลงและโมทีฟต่าง ๆ ก็ผสมผสานกันเป็นส่วนประกอบหนึ่งของแนวทำนองสำคัญ นอกจากนี้ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะและความเร็วจังหวะ (Tempo) บ่อยครั้ง ยิ่งไปกว่านั้น บางบริเวณใช้เทคนิคลักษณะหลากอัตราจังหวะ และลักษณะแบบหลากจังหวะร่วมด้วย

ส่วนการจัดการแนวเครื่องดนตรีภายในบทเพลง เห็นได้ว่า เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมและเปียโนล้วนมีบทบาทสำคัญ ส่งผลให้พื้นผิวดนตรีมีหลากหลายรูปแบบทั้งการสอดประสานแนวทำนองแบบพอลิฟอนี (Polyphony) เสียงประสานแนวตั้งแบบฮอโมฟอนี (Homophony) รวมถึงพื้นผิวแบบการร้องเสียงประสานเพลงสวด (Chorale Texture) หรือพื้นผิวแบบคอร์ด (Chordal Texture) ซึ่งเสียงประสานกับแนวทำนองเคลื่อนที่ไปพร้อมกันบนรูปแบบจังหวะเดียวกันหรือมีลักษณะจังหวะพ้องกัน (Homorhythm หรือ Harmonic Rhythm) นอกจากนี้ เปียโนรับบทบาทหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการเล่นเสียงประสานแนวตั้งให้กับแนวทำนองหรือการเล่นทำนองสอดประสานแบบพอลิฟอนี ล้วนเป็นบทบาทตามปรกติของเปียโน แต่สำหรับบทเพลงนี้นอกจากเปียโนได้ทำหน้าที่ดังกล่าวแล้ว เปียโนยังมีบทบาทเสมือนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีอีกด้วย

แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นภายใต้ระบบดนตรีแบบนีโอโทแนลิตี (Neo-Tonality) ซึ่งไม่ได้ใช้วิธีการประพันธ์ตามระบบดนตรีแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony) โดยผู้ประพันธ์เพลงได้นำวัตถุดิบการประพันธ์เพลงมาใช้อย่างแยบยลพร้อมด้วยชั้นเชิงสูง อีกทั้งการจัดโครงสร้างสำหรับตอนใหญ่ ตอนย่อย และช่วงเชื่อมต่าง ๆ ยังช่วยเสริมบทบาทและเอกลักษณ์ให้กับโครงสร้างบทประพันธ์เพลงประเภทแฟนตาเซียได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้จินตนาการและวิธีการประพันธ์ดนตรีตามรสนิยมส่วนตัวอย่างอิสระ ทั้งโครงสร้างบทประพันธ์เพลงและรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ส่งผลให้บทประพันธ์เพลงนี้มีความหลากหลายอย่างมาก “ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของการอิมโพรไวส์ ... รวมถึงโครงสร้างบทเพลง (Sectional Form) ที่แตกต่างจากแบบแผนดั้งเดิมไม่มากก็น้อย”[7]

การแสดงครั้งแรก (World Premiere)

ผู้ประพันธ์เพลง	วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
วงดนตรี	วงดนตรีรังสิตเซมเบอร์ (Rangsit University Ensemble)
การแสดงครั้งแรก	17th Thailand International Composition Festival 2023 (TICF 2023) ห้องแสดงดนตรี MACM วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วันพฤหัสบดีที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2566 เวลา 19.00 น

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงเรื่อง “แฟนตาเซียสำหรับวงเครื่องลมกลุ่มห้าและเปียโน (Fantasie for Wind Quintet and Piano)” ได้รับทุนสนับสนุนจากสถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2562 แต่เนื่องด้วยสถานการณ์โควิด-19 จึงทำให้เริ่มงานสร้างสรรค์เมื่อปี พ.ศ. 2565 กระทั่งนำออกแสดงและจัดทำรายงานสร้างสรรค์แล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ. 2566

[7] Christopher D.S. Field, Eugene Helm, and William Drabkin, “Fantasia,” 380.

Bibliography

Albright, Daniel. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Field, Christopher D.S., Eugene Helm, and William Drabkin. "Fantasia." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol 6*. 2nded., edited by Stanley Sadie, 380-392. London: Macmillan, 1980.

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

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

Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Music*. 4thed. Bangkok: KateCarat, 2011. (in Thai)

Roig-Francoli, Miguel A. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill, 2008.

Tanchanpong, Pawalai. "Concerto for Piano, Percussion, and Wind Orchestra by David R. Gillingham (Arr. Dennis W. Fisher) Performance and Analytical Notes." *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 90-103. (in Thai)

Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.

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

Trakulhun, Wiboon. *Twentieth-Century Music: Basic Set Theory*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016. (in Thai)

Westrup, Jack, and F.Ll. Harrison. *Collins Encyclopedia of Music*. Revised by Conrad Wilson. London: Collins Cleartype, 1976.

Article No. R0909 (13 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0909

สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านโสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา

Learning Management Condition in Ear Training Thai Fiddle "Sawduang" for Higher Education

วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย[*1] เทพิกา รอดสการ[2]
Veerawat Senchantichai,[*1] Tepika Rodsakan[2]

Abstract

This research article aims to study the condition of learning management of Saw Duang Thai fiddle ear training skills at the higher education level by conducting focus group seminars from institutions of higher education that manage learning in music education (Thai music) across the country among learners, teachers and graduate users. The research tools include interview question set Current problem questionnaire and needs Including the study and collection of relevant knowledge.

The research results found that There are few principles for organizing the learning management of Saw Duang Thai fiddle ear training skills at the higher education level. In addition, the number of students who major in Saw Duang are small. The organization of learning ear training skills of Saw Duang is therefore only inserted into the content through songs according to the curriculum, where the content emphasizing ear training skills is not yet widespread. Train students to listen and follow the teacher. and train students to search for information and knowledge As well as gaining experience playing in related bands to learn and develop their skills.

Keywords: Learning Management / Ear Training Skills / Saw Duang / Current Condition

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

[1] นิสิตปริญญาเอก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

[1] Doctoral's Degree Candidate, Srinakharinwirot University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

[2] Advisor, Asst. Prof., Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

Received: August 18, 2023 / Revised: January 11, 2024/ Accepted: February 16, 2024

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้ด้านโสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา โดยทำการสัมมนากลุ่มย่อย 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้เรียน กลุ่มผู้สอน และกลุ่มผู้ใช้บัณฑิต จากสถาบันระดับอุดมศึกษาที่มีการจัดการการเรียนรู้สาขาดนตรีศึกษา ดนตรีไทย ทั่วประเทศ โดยเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย ชุดคำถามสัมภาษณ์ แบบสอบถามสภาพปัญหาปัจจุบัน รวมถึงการศึกษาเก็บข้อมูลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง

ผลการวิจัยสภาพการจัดการเรียนรู้ด้านโสตทักษะซอด้วงระดับอุดมศึกษาพบว่า หลักการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษามีน้อย อีกทั้งจำนวนผู้เรียนที่เรียนวิชาเอกซอด้วงนั้นมีน้อย การจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงจึงเป็นเพียงการสอดแทรกในเนื้อหาผ่านบทเพลงตามหลักสูตรที่ยังไม่แพร่หลาย การฝึกให้ผู้เรียนฟังและปฏิบัติตามครูผู้สอนเป็นหลัก และฝึกให้ผู้เรียนลองค้นคว้าหาข้อมูลความรู้ พร้อมทั้งเสริมประสบการณ์บรรเลงวงดนตรีที่เกี่ยวข้องเพื่อเรียนรู้และพัฒนาทักษะของตน

คำสำคัญ: การจัดการเรียนรู้ / โสตทักษะ / ซอด้วง / สภาพปัจจุบัน

ภูมิหลัง

การจัดการเรียนรู้ในระบบการศึกษาเฉพาะทางด้านศิลปศึกษาที่มุ่งสู่ความเป็นเลิศด้านศาสตร์วิชาชีพเฉพาะทาง ในปัจจุบันได้มีการเรียนการสอนทักษะวิชาชีพเฉพาะทางทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลในสถาบันการศึกษาตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน ไปจนถึงระดับอุดมศึกษา

การศึกษาในระดับอุดมศึกษา เป็นการมุ่งหวังพัฒนาผู้เรียนให้มีความรู้เชิงทักษะและเชิงวิชาการเป็นลักษณะการเรียนในศาสตร์วิชาชีพเฉพาะทาง ที่แตกต่างเป้าหมายของสายงานเมื่อสำเร็จการศึกษาวิชาชีพเฉพาะสาขาใดสาขาหนึ่ง ผู้สำเร็จการศึกษาควรมีคุณสมบัติ และคุณลักษณะทางความรู้ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติในศาสตร์ทางดนตรีมากพอที่จะนำไปใช้ในการประกอบอาชีพได้

หลักสูตรสาขาดนตรีในระดับอุดมศึกษาโดยทั่วไปจะเป็นรูปแบบของวิชาเอกเครื่องดนตรีที่ผู้เรียนมีความถนัด ผู้เรียนสามารถเลือกเครื่องดนตรีในกลุ่มวิชาเอกของตนควบคู่ไปกับการเรียนทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ทฤษฎีโน้ต ประวัติศาสตร์ทางดนตรี สังคีตนิยมตะวันออก สังคีตนิยมตะวันตก หลักการประพันธ์เพลง ฯลฯ[3]

[3] Somchai Ambangyung, “Khim in Formal Learning” (Doctoral’s diss., Mahidol University, 2011), 145. (in Thai)

วิชาชีพดนตรีไทย คณะอนุกรรมการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ทบวงมหาวิทยาลัยได้กำหนดคุณสมบัตินักวิชาชีพดนตรีไทย ประกอบด้วย 1. เป็นวิชาชีพที่มีการใช้กระบวนการแห่งปัญญาประกอบด้วยการคิดค้นวิเคราะห์และการวิจารณ์ให้เกิดการคัดสรรผลงานทางวิชาชีพที่มีคุณภาพและเป็นธรรมแก่สังคม 2. เป็นวิชาชีพที่ใช้ความรู้เฉพาะ ทั้งด้านวิชาการ และ/หรือวิชาชีพ 3.เป็นวิชาชีพที่สร้างพัฒนาวิชาการและวิชาชีพให้ก้าวหน้าอย่างต่อเนื่อง 4.ประชาคมวิชาชีพต้องใช้เวลาทั้งชีวิตเพื่อศึกษาและสั่งสมประสบการณ์วิชาชีพ 5.เป็นวิชาชีพที่มีมาตรฐานของตนเอง 6. เป็นวิชาชีพที่สามารถให้บริการแก่สังคมได้ 7. เป็นวิชาชีพที่มีความเข้มแข็งทั้งในภาครัฐและเอกชนนับแต่อดีตถึงปัจจุบัน ทั้งมีแนวโน้มที่จะปรับพัฒนารูปแบบเข้าสู่มาตรฐานในองค์กรวิชาชีพ ควรมีสภาวิชาชีพกำกับและควบคุมมาตรฐานไปสู่ส่วนย่อยตั้งแต่ระบบการจัดการศึกษาและคุณสมบัติของนักวิชาชีพในที่สุด ดังนั้นการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยจึงต้องสัมพันธ์กับการใช้ประโยชน์ในการเทียบระดับความรู้ความสามารถของศิลปินดนตรีไทยได้[4] ซึ่งเกณฑ์ดังกล่าวใช้เป็นกรอบในการผลิตบุคลากรในสายวิชาชีพดนตรีของสถาบันการศึกษาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

การจัดการชั้นเรียนเป็นเรื่องที่ผู้สอนต้องให้ความสำคัญอย่างมาก เพื่อสร้างและรักษาบรรยากาศของชั้นเรียนที่เอื้อต่อการเรียนรู้ของผู้เรียน โดยองค์ประกอบของการจัดการชั้นเรียนได้แก่ องค์ประกอบทางกายภาพ องค์ประกอบทางสังคม และองค์ประกอบทางการศึกษา ในการจัดการชั้นเรียนเพื่อการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ผู้สอนควรจัดสิ่งแวดล้อมที่เอื้อต่อการเรียนการสอนดนตรี มีการจัดการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ มีการบริหารจัดการเวลาที่ดี มีการกำกับและควบคุมชั้นเรียนในการสร้างวินัยและปฏิสัมพันธ์เชิงบวก คำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคลเพื่อให้เกิดประสิทธิผลในการเรียนรู้ของผู้เรียนที่แท้จริง[5]

ปัจจุบันการเปลี่ยนแปลงทางด้านความรู้ในศาสตร์ของดนตรีนั้นมีวิวัฒนาการที่ถ่ายทอดกันมายาวนาน และในปัจจุบันดนตรีไทยมิได้มีเพียงเพื่อเล่นอยู่ในกลุ่มดนตรีไทยหรือเฉพาะในประเทศไทยอีกต่อไปแล้ว เพราะมีการสานปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมไทยและการเปิดรับวัฒนธรรมของนานาประเทศ อีกทั้งดนตรีจากต่างชาติที่หลากหลายรูปแบบได้เข้ามาแทรกซึมอยู่ในวิถีชีวิตของสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็น ดนตรีจีนที่พบเห็นเมื่อมีเทศกาลตรุษจีน หรือการนำอูคูเลเล่ ดนตรีของฮาวายมาเป็นเครื่องดนตรีของคนรุ่นใหม่ สร้างสรรค์เพลงใหม่จนเป็นที่นิยม ทำให้เส้นแบ่งทางศิลปดนตรีถูกทำลายลงไป ส่งผลให้วัฒนธรรมทางดนตรีถ่ายเทซึ่งกันและกัน วัฒนธรรมดนตรีแต่ละชนชาติมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะเรื่องระบบเสียง ดังนั้นผู้เรียนดนตรีไทย ศิลปิน ครู อาจารย์ หรือบุคลากรในวิชาชีพทางดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องในปัจจุบันจึงจำเป็นต้องเตรียมความพร้อมในการปรับตัว เปิดรับ สร้างความเข้าใจ แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ ประสบการณ์ทางดนตรี และเปิดใจรับองค์

---

[4] *Standard Thai Music* (Bangkok: Office of The Higher Education Commission, 2010), 5. (in Thai)

[5] Chanick Wangphanich, “Guidelines of Classroom Management for Teaching and Learning Music in Higher Education,” *Fine Arts Journal* 20, 1 (2016): 9. (in Thai)

ความรู้ใหม่ๆ ที่สามารถบูรณาการศาสตร์ดนตรีไทยร่วมกันกับศาสตร์ดนตรีอื่นๆ ที่มีอยู่บนโลกใบนี้โดยเฉพาะผู้ที่ศึกษาในหลักสูตรครูดนตรีไทยต้องทำความเข้าใจสำหรับการถ่ายทอดความรู้นี้ให้แก่ลูกศิษย์ของตนให้อยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ได้ต่อไป

"การเรียนดนตรีไทยในปกติทั่วไปจะมุ่งหวังเรียนเพื่อให้ได้เพลง และทางเพลง แต่ไม่ให้ความสำคัญเรื่องเสียงของดนตรี ซึ่งในความเป็นจริง องค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของดนตรี คือ "เสียง" หากผู้เรียนละเลยเรื่องดังกล่าว ก็เสมือนละทิ้งหัวใจอันสำคัญทางศิลปะ เพราะดนตรีเป็นศาสตร์ว่าด้วยศิลปะแห่งเสียง ดังนั้น โสตประสาทการฟังจึงเป็นพื้นฐานที่สำคัญเป็นอันดับที่หนึ่งต่อการเรียน และการบรรเลงดนตรี ถ้าเราจะเล่นดนตรีให้ได้ถึงความงดงามของศิลปะทางดนตรีอย่างแท้จริง จะต้องศึกษาเรื่องโสตประสาทอย่างจริงจัง"[6] เพื่อให้เกิดทักษะผู้เรียนรุ่นใหม่ที่เท่าทันในสาขาวิชาชีพทางดนตรีไทย ถือเป็นเรื่องสำคัญที่สุดที่ต้องนำมาเป็นสาระสำคัญหลักของผู้เรียนดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มเครื่องสี ได้แก่ ซอด้วง ที่มีน้ำเสียงแหลมใส คมชัดเจน และมีกระแสเสียงที่ดังในกลุ่มเครื่องสีของไทย บ่อยครั้งที่จะประสบปัญหากับผู้เรียนที่ฝึกบรรเลงซอด้วงทั้งในระดับขั้นต้น และขั้นกลาง ซึ่งยังพบปัญหาการสีเสียงเพี้ยนค่อนข้างมาก จากการที่ขาดการฝึกโสตทักษะการฟังระดับเสียงทางดนตรีที่ยังไม่มีระบบการสอนหลักที่มุ่งเน้นแก้ไขปัญหาการสีซอเพี้ยนสำหรับการฝึกโสตทักษะเรื่องระดับเสียงซอด้วงโดยเฉพาะ รวมถึงพื้นฐานการเรียนรู้โสตทักษะทั้งผู้เรียน และผู้สอนมีความแตกต่างกันออกไป ผู้บรรเลงที่ยังขาดการฝึกโสตทักษะในเรื่องระดับเสียงจะบรรเลงออกมาได้ไม่ไพเราะ หรือผู้บรรเลงซอด้วงที่ขาดการฝึกโสตทักษะอาจยังเล่นได้ไม่ตอบโจทย์เรื่องการใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับเพลงที่ควรเป็นไปตามวัตถุประสงค์ซึ่งมีหลากหลายรูปแบบ สำนวน สำเนียงภาษา รวมถึงการร่วมบรรเลงวงดนตรีรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน เช่นวงดนตรีร่วมสมัย และโอกาสที่ต้องบรรเลงร่วมผสานดนตรีนานาชาติ รูปแบบวงดนตรีดังกล่าวนี้จำเป็นที่จะต้องบรรเลงให้ระดับเสียงสอดรับสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวง ดังนั้นจึงต้องเน้นองค์ความรู้โสตทักษะเรื่องระดับเสียง เพื่อให้เกิดผลออกมาเป็นรูปธรรม และเป็นการเสริมสร้างมุมมอง ทรรศนะใหม่ๆ ทางศิลปดนตรีที่หลากหลายให้เกิดเป็นประโยชน์แก่วงการดนตรีไทย โดยเฉพาะซอด้วงที่ยากแก่การฝึกบรรเลงให้เสียงไพเราะ วิธีการนี้จะเป็นการฝึกทักษะขั้นพื้นฐานในการทำความเข้าใจในความรู้ทั้งดนตรีไทย และดนตรีรูปแบบอื่นๆ

[6] Vorayot Suksaichon, *Thai Music Theory* (Bangkok: Juristic Ordinary Partnership Suwan Calorlab, 1998), 1. (in Thai)

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตการวิจัย

1. ด้านกลุ่มตัวอย่างและประชากร

ด้านกลุ่มตัวอย่าง และประชากรได้แก่ ผู้เรียน ผู้สอน และผู้ใช้บัณฑิตระดับปริญญาตรีที่ศึกษาในวิชาชีพครูดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย จากหลักสูตรการศึกษาบัณฑิต ศึกษาศาสตรบัณฑิต หรือครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา (ดนตรีไทย)

2. ด้านเนื้อหา

2.1 ทฤษฎีเสียงดนตรีไทย ทฤษฎีเสียงสากล และทฤษฎีวรยศ ศุขสายชล

2.2 สภาพปัจจุบันในการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วง

สมมติฐานการวิจัย

การจัดการเรียนรู้ที่เน้นโสตทักษะด้านการฟังระดับเสียงซึ่งส่งผลต่อการเรียนรู้การใช้ระดับช่วงเสียงต่างๆในซอด้วงที่จะเสริมทักษะการบรรเลงซอด้วงให้เกิดศักยภาพที่ครอบคลุมในการบรรเลงดนตรีถึง 3 ลักษณะเสียง คือ ระดับเสียงไทย ระดับเสียงสากล และระดับเสียงที่แสดงถึงสำเนียงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์

นิยามศัพท์เฉพาะ

โสตทักษะ หมายถึง ความรู้ความสามารถในการฟัง วิเคราะห์ แยกแยะระดับเสียง จังหวะ กลุ่มเสียง การจับคู่เสียง ความสั้น-ยาวของเสียง และความสามารถในการสร้างระดับเสียง

วิธีการดำเนินงานวิจัย

ศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลปัญหา ด้วยวิธีการประชุมกลุ่มเสวนาแลกเปลี่ยนข้อมูล ความคิดเห็น ถึงสภาพปัญหาในการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยได้ข้อมูลมาจากการเสวนาบุคคลที่เกี่ยวข้องด้านกลุ่มวิชาชีพ 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้สอน กลุ่มผู้เรียน และกลุ่มผู้ใช้บัณฑิต

โดยใช้แบบสัมภาษณ์ และแบบสอบถาม จากนั้นรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการเข้าเสวนากลุ่ม (Focus Group) เพื่อนำมาวิเคราะห์ สรุป และอภิปรายผลสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา

กลุ่มตัวอย่าง

บุคคลที่เกี่ยวข้องด้านกลุ่มวิชาชีพ 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้สอน กลุ่มผู้เรียน และกลุ่มผู้ใช้บัณฑิต ที่เข้าร่วมเสวนากลุ่ม (Focus Group) ดังนี้

กลุ่มผู้สอน สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิชาเอกซอด้วง ที่มีประสบการณ์ไม่ต่ำกว่า 3 ปี จากสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาทั่วประเทศ จำนวน 18 คน

กลุ่มผู้เรียน ที่กำลังศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1-2 วิชาเอกซอด้วง หลักสูตรสาขาวิชาดนตรีศึกษา จำนวน 8 คน

กลุ่มผู้ใช้บัณฑิตระดับปริญญาตรีที่ศึกษาในวิชาชีพครูดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย จำนวน 9 คน

องค์ความรู้ทฤษฎีในเชิงโสตทักษะ

โสตทักษะในการฟังเสียง

องค์ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีในเชิงโสตทักษะการฟังเสียงของดนตรีไทยนั้นนิยมเรียกกันว่าทาง เช่น ทางเพียงออล่าง ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางนอก ทางกลางแหบ และทางชวา แทนการเรียกระดับเสียง ดังเช่นทฤษฎีเสียงตามแบบของดนตรีสากลที่จะนิยมเรียกเป็นกลุ่มกุญแจเสียงซึ่งมีการจำแนกรายละเอียดในแต่ละกุญแจเสียงออกเป็นกลุ่มสเกลเสียงที่สามารถใช้กุญแจนั้น ๆ ออกเป็นรายละเอียดปลีกย่อย ๆ ซึ่งจำแนกสเกลออกได้อย่างหลากหลาย มีบริบทวิถีทางการใช้นิยามที่แตกต่างกัน จึงจำเป็นต้องศึกษาโสตทักษะในการฟังให้เกิดความเข้าใจดังนี้

ทฤษฎีเสียงไทย

ระบบเสียงของดนตรีไทยที่มีความชัดเจนและนิยมที่สุด คือ ระบบเสียงของวงปี่พาทย์กรมศิลปากรเป็นมาตรฐาน ระบบเสียงแบบไทยจะเรียกกันตามแบบฉบับที่คนดนตรีไทยเข้าใจเป็นทาง ยกตัวอย่างเช่น “ทางใน” จะเป็นระบบที่คุ้นเคยกันดีสำหรับนักดนตรีไทยปี่พาทย์ ซึ่งระบบโน้ตไทยที่ใช้ในปัจจุบันคือ ด ร ม ฟ ซ ล ท เสียง ด (โด) จะมีความใกล้เคียงกับโน้ตโด ในบันไดเสียงปกติของ (C Major) ตามระบบเสียงสากลมากที่สุดแต่เสียงอื่น ๆ จะมีความถี่ของช่วงเสียงที่เฉลี่ยต่างกันไป และการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละ

เครื่องมือนั้นต้องอำนวยต่อการย้ายเปลี่ยนระบบเสียงเพื่อมาบรรเลงในระบบทางเพียงออ โดยที่เสียงสำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวมจะต้องเกลี่ยเฉลี่ยความถี่แล้วสามารถบรรเลงได้อย่างรื่นหูให้รู้สึกไม่เพี้ยน แปล่ง หรือขัดต่อความรู้สึกจากการฟัง เหล่านี้ยังนับว่าเป็นการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยโดยใช้การอนุโลม แต่ในเชิงทฤษฎีที่มีการพูดโดยทั่วไปมักจะให้คำตอบว่าระบบเสียงไทยเป็นระบบ 7 เสียงเท่า[7]

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากตำรา “ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย Theory of Thai Music Analysis ของรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ พบข้อมูลดังนี้

“บันไดเสียง” บันไดเสียงที่กล่าวมาทั้งหมดนี้กล่าวถึงเฉพาะโครงสร้างเท่านั้นน่าจะได้มีการศึกษาอย่างละเอียดต่อไป เพื่อให้ความหมายของคำว่าบันไดเสียงในดนตรีไทยมีความชัดเจนขึ้น เช่นความยาวของทำนองเพลงน่าจะเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งในการกำหนดบันไดเสียงถ้ามีการเปลี่ยนโครงสร้างหรือกลุ่มโน้ตของบทเพลงในทำนองเพลงสั้น ๆ แล้วจะถือว่าเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงหรือไม่ หรือการพิจารณาบันไดเสียงเพลงไทยควรกำหนดความยาวของทำนองเพลงอย่างไรหรือไม่อัตราจังหวะจะเป็นองค์ประกอบของการกำหนดบันไดเสียงหรือไม่ เช่น ถ้าทำนองเพลงเพลงหนึ่งมีการเปลี่ยนบันไดเสียงที่อัตราจังหวะ 3 ชั้นแล้วในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และชั้นเดียวต้องเปลี่ยนบันไดเสียงด้วยหรือไม่

ทาง

“ทาง” ในทางดนตรีมีความหมาย 3 ความหมาย ได้แก่

- ทาง ที่หมายถึงทางเครื่องดนตรี เช่น ทางระนาด ทางซอ

- ทาง ที่หมายถึงทางเพลงของครูดนตรี เช่น เพลงพม่าเห่ ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลป-บรรเลง) เพลงพม่าเห่ ทางอาจารย์มนตรี ตราโมท

- ทาง ที่หมายถึงระดับเสียงในการบรรเลง เช่น ทางนอก ทางใน ทางเพียงออบน ทางเพียงออล่าง เป็นต้น[8]

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากตำรา “ทำนองซออู้” ของประชากร ศรีสาคร พบข้อมูลดังนี้ “เราต้องยอมรับว่าระบบเสียงในดนตรีไทยอาจมีการพัฒนาจากระบบเสียง Penta-Tonic กลายมาเป็นระบบเสียง Penta-Centric ซึ่งมีการใช้ครบทั้ง 7 เสียง และแต่ละเสียงมีช่วงห่างที่เท่า ๆ กันอย่างอุดมคติ กล่าวคือหากฟังด้วยหูที่มาจากประสบการณ์และความรู้สึก เสียงในดนตรีไทยนั้นจะห่างเท่า ๆ กัน แต่ถ้าหากใช้เครื่องเทียบเสียงมาเป็นเกณฑ์วัดระดับเสียง จะพบว่าระดับเสียงในบางช่วงมีค่าระยะห่างที่ไม่เท่ากัน ระบบเสียงใน

---

[7] Veerawat Senchantichai, *The Strategies Use in the Fingering Systems for Playing Thai Fiddle in Thai Contemporary Band* (Nakhon Pathom: Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts Press, (2020), 11-12. (in Thai)

[8] Manop Wisuttipat, *Theory of Thai Music Analysis* (Bangkok: Santisiri Printing, 2013), 20-21. (in Thai)

ดนตรีอย่างอุดมคติมี 7 เสียง ห่างเท่า ๆ กัน (Seven equidistant pitches) ซึ่งทั้ง 7 เสียงสามารถร้อยเรียงเป็นทำนองได้หลากหลาย และมีกลุ่มเสียงปัญจมูลประกอบด้วยเสียงหลัก 5 เสียง (XXX_XX_) และเลี่ยงการใช้เสียงที่ 4 และ 7

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) เป็นระบบเสียงในดนตรีไทย คำว่า ***ปัญจมูล (Penta-Centric)*** เป็นคำที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ใช้แทนคำว่า ***Penta-Tonic*** โดยอ้างถึงแนวคิดของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ที่ได้กล่าวถึงระบบเสียงของดนตรีไทยในหนังสือ The Music ความว่า *"It is neither pentatonic nor derived from the Chinese or the Javanese systym as is usually supposed, but it is diatonic with seven difference tone-steps to its scale, avoilds the use of the fourth degree, this music appears to be in the pentatonic scale"*

คำแปล "มันไม่ใช่รูปแบบระบบ 5 เสียงเช่นเดียวกับระบบเสียงของจีนและชวาดังที่ถูกคาดเดากันไปอย่างนั้นแต่มันเป็น 7 เสียงที่แต่ละขั้นเสียงห่างกัน 1 เสียงเต็มโดยหลีกเลี่ยงขั้นที่ 4 และใช้เสียงขั้นที่ 7 บ้างในบางครั้งดนตรีไทยนี้จึงดูเหมือนว่าอยู่ในระบบ 5 เสียงอย่าง Pentatonic"

จะเห็นได้ว่าแนวคิดของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) นั้น มีความสอดคล้องกับระบบเสียงในวัฒนธรรมดนตรีไทยปัจจุบันมากที่สุด และในบางครั้งเพลงไทยบางเพลงปรากฏเสียงเพียง 5 เสียง เพื่อให้ได้สำเนียงตามที่ต้องการเช่นเพลงสำเนียงลาวโดยเพลงนี้ได้กำหนดให้ใช้ 5 เสียงหลักในโหมดเสียงนั้น ๆ แต่มิได้หมายถึงว่าดนตรีไทยนั้นมีเพียง 5 เสียงอย่างระบบเสียงเพนทาโทนิค"

จากแนวคิดดังกล่าวจึงนำไปสู่ปรากฏการณ์ของคำว่ากลุ่มเสียงปัญจมูลซึ่งคำนี้เกิดขึ้นโดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เรียกเป็นท่านแรกโดยมีนัยแห่งความหมายตามแนวคิดของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) กลุ่มเสียงปัญจมูลนี้หากจะกล่าวให้เข้าใจโดยง่ายก็คือการฟังดูเหมือน 5 เสียงแต่ใช้เสียงครบซึ่งปรากฏเด่นชัดในเพลงแขกบรเทศ สองชั้น

Example 1 Khaek Bo-ra-thet Song Chan.

- - - G	- A A A	- - - C	- A A A	- G G G	- A - G	- - - E	- E - E
- G - E	- D - C	C C - D	D D - E	- G - A	- G - E	E E - D	D D - C

จะเห็นได้ว่าทำนองดังกล่าวปรากฏเสียงเพียง 5 เสียงคือเสียง โด เร มี ซอล และลา โดยการเลี่ยงเสียงที่ 4 และ 7 ของกลุ่มเสียง ซึ่งอาจทำให้สับสน และเข้าใจว่าเป็นระบบเสียง Penta-Tonic

คำว่า Penta-Tonic อันเป็นโหมดเสียงที่ใช้กันทั่วไป ความเป็นมานั้นสืบเนื่องมาจาก Dr. Francis Silkstone ได้มาศึกษาดนตรีไทยเพื่อใช้เสนอเป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง Learning Thai Classical Music: Memorization and Improvisation

พิชิต ชัยเสรี และ Francis Silkstone เห็นชอบที่จะไม่ใช้คำว่า Penta Tonic เนื่องจากระบบเสียงของดนตรีไทย มิได้ใช้เพียง 5 เสียงเท่านั้น เพียงแต่มักจะหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 ของบันไดเสียงและมีการใช้เสียงที่ 7 บ้างเป็นบางครั้ง จนดูประหนึ่งใช้เสียง 5 เสียง ซึ่งแนวคิดดังกล่าวก็สอดคล้องกับทรรศนะของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ที่แสดงไว้ในหนังสือเล่มน้อยชื่อ The Music

พิชิต ชัยเสรี และ Francis Silkstone เลือกใช้คำว่า *Penta-Centric* แทนคำว่า Penta-Tonic ซึ่งเป็นระบบเสียงดนตรีไทยในปัจจุบัน[9]

ทฤษฎีเสียงที่ใช้กับดนตรีไทยร่วมสมัย

ระดับเสียงที่ใช้ในดนตรีไทยร่วมสมัยจะมีความแตกต่างไปจากการใช้ระบบเสียงไทยเดิมที่เกิดจากการกำหนดขึ้นด้วยผู้บรรเลงเอง หรือการกำหนดจากความหลากหลายในการเทียบเสียงเครื่องของแต่ละสำนักที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมา แต่ในกลุ่มดนตรีไทยจำพวกเครื่องสายเดิมนั้น มักจะยึดการเทียบเสียงโดยเอนอิงตามเครื่องเป่าหลักของวงเช่น ขลุ่ยเพียงออ หรือขลุ่ยหลิบ เพราะเป็นการเทียบตายตัวตามเสียงขลุ่ยที่ได้ถูกกำหนดเสียงจากการเจาะรูที่ตายตัว ซึ่งวงแต่ละสำนักก็อาจมีขลุ่ยที่ยังไม่เป็นมาตรฐานระดับเสียงที่เท่ากันแต่ก็น่าจะมีความถี่ที่ไม่หนีกันไปมากนัก

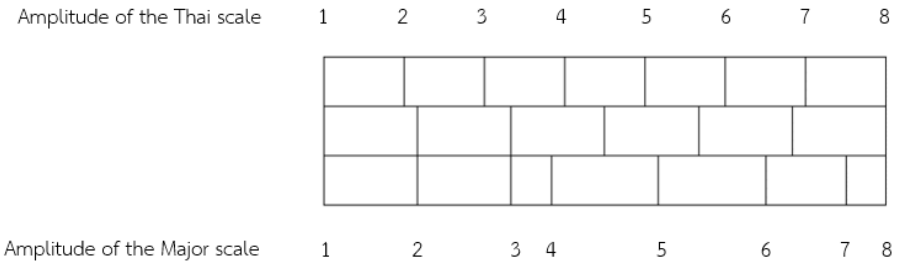
หากเราต้องการที่จะนำดนตรีไทยมาบรรเลงเพื่อให้เข้ากับดนตรีแนวใหม่ เราจำเป็นต้องศึกษาเรื่องของระบบเสียง รวมทั้งขอบเขตจำกัดของช่วงเสียงในแต่ละเครื่องดนตรี ศึกษาขอบเขตความหมายของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ให้โจทย์ในการนำมาใช้บรรเลง คำนึงความเหมาะสมกลมกลืนเข้ากันได้ของเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ผสมผสานบรรเลงร่วมกัน เหล่านี้คือหลักสำคัญที่จะช่วยให้ดนตรีไทยร่วมสมัย ที่มีการฟอร์มวงในแต่ละวงให้มีอรรถรสทางดนตรีที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งในแต่ละวงอาจจะใช้วิธีการบรรเลงซึ่งเรียกจุดเด่นแตกต่างกันไป และที่สำคัญที่สุดนักดนตรีสามารถถ่ายทอดความรู้สึกผ่านบทเพลงได้ใช่เพียงจะใช้ฝีมือจากเดิมที่ตนมีแต่ต้องคำนึงถึงหลักการของเสียงให้เกิดความสอดคล้องเข้ากันได้ระหว่างดนตรีกับดนตรีที่ร่วมดำเนินทำนองไปด้วยกัน จึงสามารถสื่ออารมณ์ได้ตรงตามวัตถุประสงค์ผู้ประพันธ์เพลงนั้นๆ อย่างเข้าใจช่วยสร้างสุนทรียรสที่งดงาม

สราวุฒิ สุจิตจร ได้กล่าวถึงระบบของดนตรีไทยและดนตรีสากลนั้น แต่ละเสียงมีความถี่ไม่เท่ากัน เนื่องจากดนตรีไทยแบ่ง 1 ทบเสียง (octave) ออกเป็น 7 เสียงมีความถี่ห่างเท่า ๆ กัน ในความหมายว่า

[9] Prachakorn Srisakorn, *Saw-U Melodic* (Phitsanulok: Nareasuan University, 2021), 10-15. (in Thai)

เสียงดนตรีไทยเป็นเสียงเต็ม (whole tone) ส่วนดนตรีสากลแบ่ง 1 ทบเสียงออกเป็น 7 เสียงเหมือนกัน แต่มีความถี่ห่างไม่เท่ากันทั้งหมด กล่าวคือจะมีเสียงเต็มอยู่ 5 เสียง และมีครึ่งเสียง (semi tone) อยู่ 2 เสียง ที่เป็นเช่นนี้เพราะดนตรีสากลสามารถแบ่ง 1 ทบเสียงออกเป็น 6 เสียงเต็มที่มีความถี่เท่า ๆ กัน และยังแบ่งครึ่ง 1 เสียงเต็มออกเป็น 2 ครึ่งเสียง ดังนั้นใน 1 ทบเสียง จึงแบ่งได้อีกเป็น 12 ครึ่งเสียง

Example 2 The division of Amplitude in one octave of Thai music compared to major scales.



การแบ่งช่วงความถี่ใน 1 ทบเสียง จะเห็นได้ว่าใน 1 ทบเสียงถ้าตั้งให้เสียงที่ 1 ของดนตรีไทย ตรงกับดนตรีสากลแล้ว เสียงที่ 2, 3, 4, 5, 6, และ 7 จะไม่ตรงกันเลย ยกเว้นเสียงที่ 8 ซึ่งซ้ำกับเสียงที่ 1 และยังพบว่าเสียงที่ 2, 3, 5, 6 และ 7 ของสากลมีความถี่สูงกว่าของไทย แต่เสียงที่ 4 ของสากลมีความถี่ต่ำกว่าเสียงที่ 4 ของไทย นอกจากนี้เมื่อพิจารณาช่วงความถี่ของดนตรีสากล จะสังเกตได้ว่ามีครึ่งเสียงระหว่างเสียงที่ 3 กับเสียงที่ 4 และระหว่างเสียงที่ 7 กับเสียงที่ 8 ในการกล่าวเสียงที่ 1 ถึง 8 ต่อไปจากนี้ จะใช้เสียงเรียกเป็น โด, เร, มี, ฟา, ซอล, ลา, ที และโด แทนตามลำดับ[10]

ผลการวิเคราะห์

ผลการวิเคราะห์ด้านความคิดเห็นของผู้สอน

จากการศึกษาหลักการของเนื้อหาโสตทักษะซอด้วงของสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษา พบว่าพื้นฐานการเรียนรู้ทักษะซอด้วงของผู้เรียนแต่ละบุคคลมีมาตรฐานที่ไม่เท่ากัน ประกอบด้วย 1) ผู้เรียนที่มีทักษะพื้นฐานในระดับดีมาก 2) ผู้เรียนที่เป็นกลุ่มที่มีพื้นฐานจากสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลป และโรงเรียนสามัญทั่วไปที่เริ่มเรียนตั้งแต่ระดับชั้น ม.1 หรือเริ่มจากระดับชั้น ม.4 3) ผู้เรียนที่ไม่มีพื้นฐานทักษะซอด้วงที่เพิ่งเริ่ม

[10] Sarawut Sujitjorn, *Analysis of Thai Musical Sounds* (Nakhon Ratchasima: Lertsin Printing, 2002), 19-20. (in Thai)

ศึกษาในระดับปริญญาตรีจากการย้ายวิชาเอก หรือย้ายสถานศึกษา 4) ผู้เรียนที่มาจากเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ สะล้อภาคเหนือ ซอภาคอีสาน และซอภาคใต้ ซึ่งผู้สอนเองต้องจัดกลุ่มแยกจัดการเรียนการสอนคนละช่วงตามความเหมาะสม โดยซอเหล่านี้มีตำแหน่งการใช้ระบบการวางนิ้วที่แตกต่างกันจึงต้องมีการปรับเพื่อให้เข้ากับระบบของโสตทักษะซอด้วง ซึ่งสามารถแบ่งหลักการของเนื้อหาโสตทักษะของสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1. สถาบันที่มีรายวิชาโสตทักษะในการฝึกพื้นฐาน ประกอบด้วยการฝึกการฟัง การแยกเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ การบันทึกโน้ต และการฟังเสียงโน้ต ร้องตามโน้ตออกมาได้

2. สถาบันที่ไม่มีรายวิชาด้านโสตทักษะโดยตรง แต่เป็นเพียงการสอดแทรกเนื้อหาในรายวิชาทักษะซอด้วงที่ไม่เป็นกิจลักษณะมากนัก ผ่านบทเพลงตามหลักสูตรที่เน้นการเรียนการสอนตามแนวทางของรายวิชาทักษะเอก เพียงแต่ให้ผู้เรียนฝึกฟังและปฏิบัติตามผู้สอนให้ได้เป็นหลัก

3. ผู้เรียนค้นคว้าหาข้อมูลความรู้ด้วยตนเองจากสื่อต่างๆ รวมทั้งเกิดจากประสบการณ์

ผลการวิเคราะห์ด้านความคิดเห็นของผู้เรียน

จากการศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษาพบว่า การเรียนซอด้วงที่ผ่านมาเน้นการฝึกลากคันชัก เพื่อรักษาคุณภาพเสียง ฝึกตามแบบฝึกหัดไล่มือ ฝึกการฟังตัวต่อตัว เพื่อให้คุ้นชินกับเสียง หรือการบรรเลงให้ฟังแล้วให้ผู้เรียนบรรเลงตาม โดยผู้สอนรายวิชาทักษะ (Skill) คอยสอนด้านโสตทักษะ และคอยควบคุมระดับเสียง

ผลการวิเคราะห์ด้านความคิดเห็นของผู้ใช้บัณฑิต

จากการศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษาของผู้ใช้บัณฑิตพบว่า การใช้ระบบนิ้วแบบระบบเสียงดั้งเดิมของซอด้วง กับระบบนิ้วที่เป็นแบบระบบเสียงสากลเป็นสิ่งที่ดนตรีไทยควรมีการปรับตัว เพื่อให้สามารถบรรเลงได้เข้ากับทุกสถานการณ์ สามารถเข้าร่วมกับวงดนตรีที่หลากหลายได้มากขึ้น กระบวนการที่สามารถพัฒนาโสตทักษะให้สามารถเรียนรู้ทั้งของเดิมควบคู่กับระบบเสียงสากลร่วมด้วยกันมากขึ้น อีกทั้งพบว่า ผู้สอนดนตรีสากลบางท่านยังไม่เข้าใจในเรื่องของหลักการนำเครื่องดนตรีไทยมาทำการปรับจูนเสียง เพื่อบรรเลงร่วมกันในวงดนตรีไทยร่วมสมัย การขาดความเข้าใจในเรื่องขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่อาจเกิดจากความไม่เข้าใจในฝ่ายของผู้สอนดนตรีสากล และการขาดความเข้าใจของผู้สอนดนตรีไทยเอง เช่น การเทียบซอหรือขิมให้โน้ตเสียโดในแต่ละเครื่องดนตรีนั้นๆ สูงขึ้นเท่าโด (C) ของเสียงสากล ก็อาตเกิดเหตุการณ์สายขาด หรือเครื่องดนตรีไม่สามารถทนทานต่อแรงตึงสายที่มากขึ้นได้ อาจก่อให้เกิดความเสียหาย ควรใช้วิธีการเปลี่ยนตำแหน่งจากทักษะของผู้บรรเลงเอง ให้เกิดความชำนาญจะเป็นวิธีการที่เหมาะสมกว่าเป็นต้น

สรุปผลวิจัย

สภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษานั้นมีน้อย อีกทั้งจำนวนผู้เรียนที่เรียนวิชาเอกซอด้วงมีน้อย การจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษาเป็นเพียงการสอดแทรกในเนื้อหาผ่านบทเพลงตามหลักสูตรที่เน้นการเรียนการสอนตามแนวทางของรายวิชาทักษะเอก (Skill) ซึ่งยังไม่ได้มีการจัดการเรียนรู้โสตทักษะของซอด้วงที่เป็นกิจลักษณะมากนัก มีเพียงการให้ผู้เรียนฟังและปฏิบัติตามครูผู้สอนให้ได้เป็นหลัก แต่ก็ยังมีการให้ผู้เรียนได้พิจารณาคิดตามจากวิธีการสอนของผู้สอนแต่ละท่านโดยสอดแทรกทฤษฎีเนื้อหาเข้าไว้ด้วยกัน ฝึกให้ผู้เรียนลองค้นคว้าหาข้อมูลความรู้ พร้อมทั้งเสริมประสบการณ์เพื่อพัฒนาทักษะการฟัง ปรับจูนเสียง และร่วมบรรเลงวงดนตรีที่เกี่ยวข้องเพื่อเรียนรู้และพัฒนาทักษะของตน

อภิปรายผลการวิจัย

จากสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษามีการจัดการเรียนรู้โสตทักษะของซอ-ด้วงที่เป็นกิจลักษณะน้อย อีกทั้งจำนวนผู้เรียนที่เรียนวิชาเอกซอด้วงมีน้อย จึงยังคงใช้หลักการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในลักษณะการฟังและปฏิบัติตามครูผู้สอนเป็นหลัก สอดแทรกทฤษฎีเนื้อหาเข้าไว้ตามลำดับจากวิธีการสอนของผู้สอนแต่ละท่าน ผู้เรียนได้รับการเสริมสร้างประสบการณ์ผ่านการบรรเลงวงดนตรีสอดคล้องการเรียนตามทฤษฎี และแนวคิดของชินอิชิ ซูซูกิ (Shinichi Suzuki, 1898-1998)[11] เกี่ยวกับการเรียนภาษาแม่ของเด็กทั่วโลกและได้นำมาพัฒนาให้เข้ากับการเรียนดนตรี ซูซูกิได้สังเกตว่าเด็กสามารถพูดภาษาของตนเองได้ก่อนที่จะเรียนการอ่านและการเขียน เป็นเพราะการฟังและการเลียนแบบนั่นเอง ดังนั้นการฟังดนตรีต้นฉบับ การเลียนแบบครูและการทำซ้ำบ่อยๆ เด็กย่อมสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้เป็นอย่างดี อีกทั้งซูซูกิได้คัดเลือกบทเพลงในระดับต่างๆ ตามความยากง่าย เด็กได้เรียนรู้สาระ และการปฏิบัติดนตรีมากกว่าเทคนิคต่างๆ การคัดเลือกบทเพลงในแบบฝึกหัดของซูซูกิจึงเป็นขั้นตอนและมีกระบวนการพัฒนา ต้องปฏิบัติด้วยความสม่ำเสมอ มีการเตรียมความพร้อมในการเรียนดนตรีขั้นสูงขึ้น[12] การจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษาจึงควรมีการพัฒนาหลักการเรียนการสอนตามแนวคิดของซูซูกิ เพื่อให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

---

[11] Prapansak Pumin, “Teaching International Music Using Eastern Wisdom Teaching Music According to Suzuki's Method,” *Fine Arts Journal: Srinakharinwirot University* 11, 2 (2003): 12. (in Thai)

[12] Somkiate Sayawongs and Prapansak Pum-in, “An Analysis of Musical Material to Selection of Classical Guitar Repertoire for Higher Education,” in *The 2nd National Fine Arts Conference: The Arts 4.0 (Creative Art and Art Education),* Editor Chanick Wangphanich, 4. (in Thai)

Bibliography

Ambangyung, Somchai. “Khim in Formal Learning.” Doctoral’s diss., Mahidol University, 2011. (in Thai)

Pumin, Prapansak. “Teaching International Music Using Eastern Wisdom Teaching Music According to Suzuki's Method.” *Fine Arts Journal: Srinakharinwirot University* 11, 2 (2003): 10-16. (in Thai)

Sayawongs, Somkiate, and Prapansak Pum-in. “An Analysis of Musical Material to Selection of Classical Guitar Repertoire for Higher Education.” in The 2nd National Fine Arts Conference: The Arts 4.0 (Creative Art and Art Education), Editor Chanick Wangphanich, 1-16. Bangkok: Srinakharinwirot University, 3-4 August 2017. (in Thai)

Senchantichai, Veerawat. *The Strategies Use in the Fingering Systems for Playing Thai Fiddle in Thai Contemporary Band.* Nakhon Pathom: Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts Press, 2020. (in Thai)

Srisakorn, Prachakorn. *Saw-U Melodic*. Phitsanulok: Nareasuan University, 2021. (in Thai)

Sujitjorn, Sarawut. *Analysis of Thai Musical Sounds*. Nakhon Ratchasima: Lertsin Printing, 2002. (in Thai)

Suksaichon, Vorayot. *Thai Music Theory*. Bangkok: Juristic Ordinary Partnership Suwan Calorlab, 1998. (in Thai)

Standard Thai Music. Bangkok: Office of The Higher Education Commission, 2010. (in Thai)

Wangphanich, Chanick. “Guidelines of Classroom Management for Teaching and Learning Music in Higher Education.” *Fine Arts Journal* 20, 1 (2016): 9. (in Thai)

Wisuttipat, Manop. *Theory of Thai Music Analysis*. Bangkok: Santisiri Printing, 2013. (in Thai)

Article No. R1010 (14 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R1010

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสดายุ สำหรับการบรรเลงเดี่ยวโซปราโนแซกโซโฟน

Sadayu for Solo Soprano Saxophone: A Creative Research in Music Composition

อรรถกร ศุขแจ้ง*[1]
Attakorn Sookjaeng*[1]

Abstract

This creative research *Sadayu* is a new composition for solo soprano saxophone. The piece aims to create a new literature for soprano saxophone, to contribute to the academic field of music in Thailand, and to introduce a contemporary composition that integrates elements of Thai traditional music and culture. *Sadayu* draws inspiration from a segment of the *Ramayana* literature in which the large mythical bird named Sadayu obstructs Tossakan who is attempting to abduct Sita. The central concept of the piece is to demonstrate the vibrant colors of the melodic line through the use of contemporary techniques including alternate fingering, bisbigliando, a wide vibrato spanning a quarter of a tone, and rapid passages that incorporate swift changes in pitch collection. Additionally, the composition incorporates techniques from Thai traditional music in its melody, specifically *Sabad* and *Uean*. The piece has been successfully accomplished by having been performed internationally and is published by Emerald Music Publications.

Keywords: Saxophone / Sadayu / Ramayana / Music Composition / Contemporary Music

* Corresponding author, email: attakorn.composer@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำสาขาการประพันธ์และทฤษฎีดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[1] Instructor, Music Composition and Theory Department, College of Music, Mahidol University

Received: November 25, 2023 / Revised: January 12, 2024 / Accepted: February 16, 2024

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *สดายุ* เป็นบทประพันธ์เพลงใหม่สำหรับการบรรเลงเดี่ยวโซปราโนแซกโซโฟน มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์วรรณกรรมดนตรีชิ้นใหม่ให้กับโซปราโนแซกโซโฟน สร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ในวงวิชาการด้านดนตรี และเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่ผสมผสานองค์ประกอบของดนตรีไทยและศิลปวรรณธรรมไทย โดยได้รับแรงบันดาลใจจากส่วนหนึ่งในวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ในตอนที่นกสดายุเข้าขัดขวางทศกัณฐ์ที่กำลังลักพาตัวนางสีดา บทประพันธ์นำเสนอแนวความคิดหลักเป็นการเปลี่ยนสีสันของแนวทำนองด้วยการใช้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยร่วมกับเทคนิคการบรรเลงร่วมสมัย ได้แก่ การใช้นิ้วทดแทน การพรมโน้ตตัวเดียวกัน การใช้เทคนิคเสียงระรัวเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงเป็นควอเทอโทน การเปลี่ยนกลุ่มโน้ตอย่างรวดเร็วในช่วงที่มีการไล่โน้ต รวมถึงการนำเทคนิคสะบัดและเอื้อนในดนตรีไทยมาปรับใช้ในแนวทำนอง การประพันธ์เพลงบทนี้สำเร็จตามวัตถุประสงค์อย่างสมบูรณ์ ได้รับการเผยแพร่ในระดับนานาชาติ และได้รับการตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ เอเมอรัลด์ มิวสิค พับบลิเคชั่นส์

คำสำคัญ: แซกโซโฟน / สดายุ / รามเกียรติ์ / การประพันธ์เพลง / ดนตรีร่วมสมัย

ที่มาและความสำคัญ

บทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟน เป็นบทประพันธ์ดนตรีบรรเลงร่วมสมัย (Contemporary Music) มีที่มาจากการที่นักแซกโซโฟน นิชฌาน พิทยาธร ต้องการนำเสนอบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย เพื่อนำบทเพลงนี้ไปจัดแสดงคอนเสิร์ตครั้งปฐมฤกษ์ (World Premiere) ในงาน 18th World Saxophone Congress ณ ประเทศโครเอเชีย และเพื่อเป็นการสนับสนุนและส่งเสริมนักประพันธ์เพลงชาวไทยให้มีผลงานแสดงในระดับนานาชาติ ด้วยเหตุนี้ นิชฌาน พิทยาธร จึงได้ติดต่อขอให้ผู้วิจัยประพันธ์เพลงสำหรับโซปราโนแซกโซโฟน โดยที่บทประพันธ์ต้องนำเสนอความเป็นไทยด้วย ผู้วิจัยจึงได้เลือกเนื้อหาส่วนหนึ่งในวรรณคดีเรื่อง รามเกียรติ์ เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ชิ้นนี้

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้วงการการศึกษาดนตรีของไทยได้เริ่มหันมาให้ความสำคัญกับบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นโดยนักประพันธ์เพลงชาวไทยกันมากขึ้น แต่บทประพันธ์สำหรับแซกโซโฟนที่ได้รับแรงบันดาลใจหรือมีแนวความคิดมาจากศิลปะวัฒนธรรมไทยนั้นยังมีไม่มาก ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความขาดแคลนดังกล่าว จึงได้สร้างสรรค์บทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟน เพื่อเพิ่มเติมองค์ความรู้และพัฒนาวงวิชาการด้าน

ดนตรีในประเทศไทยให้ก้าวหน้า และผู้วิจัยคาดหวังให้ผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ชิ้นนี้สามารถส่งต่อองค์ความรู้ให้แก่แวดวงวิชาการด้านดนตรีในประเทศไทย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับโซปราโนแซกโซโฟนโดยใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัย
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงแก่สาธารณชนทั้งในระดับชาติและนานาชาติ
3. เพื่อสร้างสรรค์องค์ความรู้สำหรับวงวิชาการด้านดนตรี และตีพิมพ์บทความวิชาการ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. บทประพันธ์ร่วมสมัยสำหรับโซปราโนแซกโซโฟน
2. ผลงานวิชาการด้านดนตรี
3. การประพันธ์ดนตรีรูปแบบใหม่ เพื่อประโยชน์ในการศึกษาและพัฒนาวิชาการด้านดนตรีของไทยให้ก้าวหน้าขึ้น
4. การกระตุ้นให้บุคคลทั่วไปหันมาสนใจดนตรีร่วมสมัยมากขึ้น
5. ต้นแบบวรรณกรรมทางดนตรีสำหรับแซกโซโฟน
6. บทเพลงทางเลือกสำหรับการเรียนการสอนการปฏิบัติแซกโซโฟน

ขอบเขตของการวิจัย

บทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟน ผู้วิจัยวางกรอบของการประพันธ์เพลงไว้ดังต่อไปนี้

1. นำเทคนิคการบรรเลงพิเศษร่วมสมัยสำหรับแซกโซโฟน ได้แก่ การใช้นิ้วทดแทน (Alternate Fingering) และการพรมโน้ตตัวเดียวกันเพื่อเปลี่ยนสีสันของเสียง (Bisbigliando) ร่วมกับการเปลี่ยนกลุ่มโน้ต (Pitch Collection) อย่างรวดเร็วเป็นแนวความคิดหลักในการประพันธ์
2. ใช้ทักษะการปฏิบัติแซกโซโฟนระดับสูง เพื่อให้เป็นบทเพลงที่สามารถแสดงถึงทักษะการบรรเลงระดับสูงของผู้เล่น

วิธีดำเนินงานวิจัย

1. ศึกษาบทประพันธ์สำหรับแซกโซโฟน เพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์
2. ศึกษาและรวบรวมเทคนิคการประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ จากนั้นจึงพิจารณาคัดเลือกเทคนิคที่จะนำมาใช้ในการประพันธ์เพลง
3. พิจารณาคัดเลือกส่วนหนึ่งของวรรณคดีเรื่อง *รามเกียรติ์* เป็นแรงบันดาลใจของบทประพันธ์
4. วางแผนโครงสร้างของบทประพันธ์
5. นำโครงสร้างบทประพันธ์และเทคนิคที่ได้คัดเลือกไว้มาประพันธ์เพลง
6. นำส่งบทประพันธ์ให้นักดนตรีและเข้าร่วมการฝึกซ้อม พร้อมทั้งปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์ให้เหมาะสม
7. นำบทประพันธ์เพลงออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน
8. บันทึกเสียงจากการแสดงสด
9. ตีพิมพ์บทประพันธ์เพลง
10. ส่งบทความวิจัยเพื่อเผยแพร่ในวารสารวิชาการ

สรุปผลและอภิปรายผล

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟน เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากส่วนหนึ่งของวรรณคดีเรื่อง *รามเกียรติ์* และมีการนำเสนอเทคนิคการบรรเลงร่วมสมัยที่ผสมผสานเข้ากับเทคนิคการประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 โดยผู้วิจัยได้สรุปแนวคิดไว้ดังนี้

การทบทวนวรรณกรรมสำหรับแซกโซโฟน

ผู้วิจัยศึกษาบทประพันธ์ *เนิฟ เอทูดส์* (*Neuf Etudes*) โดย คริสเตียน เลาบา (Christian Lauba) ตามคำแนะนำของ นิชฌาน พิทยาธร นักแซกโซโฟนผู้นำบทประพันธ์ *สดายุ* ออกแสดงครั้งแรก ซึ่งบทประพันธ์ *เนิฟ เอทูดส์* เป็นเพลงชุดแบบฝึกหัด 9 บท ประพันธ์ในช่วงปี ค.ศ. 1992-1994 โดยแต่ละบทนั้นเน้นฝึกเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาแบบฝึกหัดบทแรก *บาลาโฟน* (*Balafon*) ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดที่นำเสนอเทคนิคการระบายลม (Circular Breathing) การบรรเลงด้วยความเข้มเสียงที่ละเอียดอ่อน และการบรรเลงด้วยเนื้อเสียงบางเบา (Subtone) จากการศึกษาแบบฝึกหัดนี้ ผู้วิจัยพบว่าแนวทำนองพัฒนาอย่างค่อยเป็นค่อยไป กล่าวคือ การเคลื่อนไหวของลักษณะจังหวะ (Rhythmic Activity) เป็นการค่อย ๆ ลดทอนค่าโน้ตจากยาวไปหาสั้น ส่งผลให้แนวทำนองค่อย ๆ ไล่โน้ตเร็วขึ้นอย่างแนบเนียน

นอกจากนี้แนวทำนองยังถูกกำกับด้วยระดับความเข้มเสียงที่เบามากเป็นส่วนใหญ่พร้อมกับการบรรเลงด้วยเนื้อเสียงบางเบาเกือบทั้งเพลง ทำให้แนวทำนองมีความนุ่มนวลและให้ความรู้สึกสงบ และเมื่อแนวทำนองมีการไล่โน้ตอย่างรวดเร็วในช่วงท้าย ระดับความเข้มเสียงก็ดังขึ้นไปด้วยพร้อมกับการบรรเลงด้วยเสียงเต็ม (Full or Clear Tone) ส่งผลให้แนวทำนองมีพลังและความหนักแน่นเพิ่มขึ้นและนำไปสู่จุดสูงสุดของบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษานี้มาประยุกต์ใช้บทประพันธ์ *สดายุ* ในการพัฒนาแนวทำนอง

เทคนิคการประพันธ์

ผู้วิจัยต้องการนำเสนอการเปลี่ยนสีสันของเสียงเป็นแนวความคิดหลัก จึงเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงพิเศษ ได้แก่ การใช้นิ้วทดแทน (Alternate Fingering) และการพรมโน้ตตัวเดียวกัน (Bisbigliando) สำหรับเทคนิคการระรัว (Vibrato) และการรัวลิ้น (Flutter Tongue) จัดเป็นเทคนิคที่ใช้รองลงมา นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้เทคนิคการเปลี่ยนกลุ่มโน้ต (Pitch Collection) อย่างรวดเร็วและการผสมผสานเทคนิคสะบัดและเอื้อนในดนตรีไทยเป็นแนวความคิดหลักในการพัฒนาทำนองด้วย

แรงบันดาลใจ

สดายุ หนึ่งในตัวละครในวรรณคดีเรื่อง *รามเกียรติ์* เป็นพญานกผู้เป็นบุตรของพญาครุฑที่มีฤทธิ์มาก มีร่างกายสีเขียว วันหนึ่งในขณะที่นกสดายุบินไปเยี่ยมพระราม ระหว่างทางพบเห็นทศกัณฐ์กำลังลักพาตัวนางสีดาจึงเข้ามาสกัดไว้ ทศกัณฐ์ต่อสู้จนหมดอาวุธจึงพ่ายแพ้เพราะต้านทานฤทธิ์ของนกสดายุไม่ไหว จากนั้นพญานกเกิดความลำพองจึงเย้ยหยันทศกัณฐ์ว่าตนนั้นไม่เกรงกลัวผู้ใดนอกจากพระอิศวร พระนารายณ์ และแหวนของนางสีดาที่พระอิศวรประทานให้ ทศกัณฐ์ได้ยินดังนั้นจึงถอดแหวนจากนิ้วของนางสีดาแล้วขว้างไปที่ปีกของนกสดายุ ปีกของพญานกหักโดยทันทีแล้วร่วงตกจากฟากฟ้าสู่พื้นดิน ถึงแม้จะบาดเจ็บสาหัสแต่นกสดายุก็คาบแหวนของนางสีดาไว้รอจนพบพระรามเพื่อถวายแหวน เมื่อได้พบกับพระรามและถวายแหวนพร้อมทั้งทูลแจ้งข่าวแล้วนกสดายุก็สิ้นลมหายใจ[23]

---

[2] Nidda Hongwiwat, *Ramayana: Mural Paintings Along the Galleries of the Temple of the Emerald Buddha*, 3rd ed. (Bangkok: Puendek, 2010), 69. (in Thai)

[3] Siam Patthranuprawat, "Sadayu, *Ramayana*," accessed October 15, 2023, https://www.sac.or.th/databases/thailitdir/ character-detail.php?n_id=3915. (in Thai)

โครงสร้างบทประพันธ์

ผู้ประพันธ์ได้วางโครงสร้างบทประพันธ์ไว้อย่างชัดเจน ซึ่งมีที่มาจากวรรณคดีเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นกสดายุเข้าขัดขวางทศกัณฐ์ที่กำลังลักพาตัวนางสีดา สรุปได้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่มีโครงสร้าง 3 ตอน (Section) เริ่มต้นบทประพันธ์ด้วยการนำเสนอทำนองที่ผสมผสานการเปลี่ยนสีสันของเสียงด้วยเทคนิคต่าง ๆ จากนั้นแนวทำนองค่อยไต่ระดับขึ้นไป เปรียบเหมือนนกสดายุกำลังทะยานขึ้นสู่ท้องฟ้า ส่วนในช่วงกลางของบทประพันธ์ที่แนวทำนองเป็นการไล่โน้ตอย่างรวดเร็วและมีการใช้ความเข้มเสียงระดับ *fortississimo* (*fff*) สื่อถึงนกสดายุที่กำลังต่อสู้กับทศกัณฐ์ และตอนท้ายของบทประพันธ์ได้นำวัตถุดิบที่ได้นำเสนอในตอนต้นกลับมาอีกครั้งเป็นการสรุปเรื่องราวที่นกสดายุพ่ายแพ้ให้แก่ทศกัณฐ์ ซึ่งในตอนจบของบทประพันธ์เป็นการเล่นโน้ตเสียงสูงค้างไว้แล้วเสียงของโน้ตนั้นค่อย ๆ จางหายไปเปรียบได้กับลมหายใจสุดท้ายของนกสดายุ

Table 1 The Structure and Characteristics of *Sadayu*

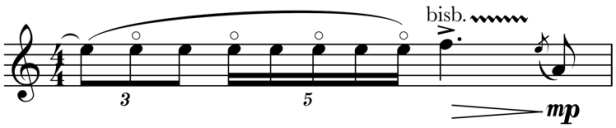
Sections	Measures	Characteristics
1. Sadayu's rising to the sky	mm. 1-30	Changing colors by employing various techniques
2. The fight between Sadayu and Tossakan	mm. 31-61	Incorporation of rapid passages and swift changes in the pitch collection
3. The fall of Sadayu	mm. 62-83	The return of the opening ideas and long-held notes in the high register depicting Sadayu's death

สีสันของเสียง

แนวความคิดหลักของบทประพันธ์คือการนำเสนอสีสันของเสียง ซึ่งเทคนิคที่เป็นวัตถุดิบหลักของบทประพันธ์คือการใช้นิ้วทดแทนและการพรมโน้ตตัวเดียวกัน ทั้งสองเทคนิคนี้มีความใกล้เคียงกันมากเพราะเป็นการเล่นโน้ตตัวเดิมโดยใช้นิ้วทดแทนทั้งคู่ ผลลัพธ์ที่ได้ทำให้โน้ตตัวเดิมนั้นมีสีสันที่ต่างไปจากการเล่นด้วยการใช้นิ้วปกติ ในการบันทึกโน้ตสำหรับการใช้นิ้วทดแทนจะเป็นการใช้วงกลมขนาดเล็กวางไว้อยู่เหนือหรือใต้โน้ตนั้นซึ่งขึ้นอยู่กับระดับเสียง เทคนิคนี้นำมาใช้เมื่อต้องการเปลี่ยนสีสันของแนวทำนองที่มีลักษณะจังหวะชัดเจน (Example 1) ในขณะที่การพรมโน้ตตัวเดียวกันนั้นเป็นการเล่นโน้ตตัวใดตัวหนึ่งด้วยการใช้นิ้วปกติสลับกับนิ้วทดแทนอย่างรวดเร็ว เทคนิคนี้นำมาใช้เมื่อแนวทำนองค้างโน้ตตัวใดตัวหนึ่งแล้วต้องการให้สีสันของเสียงเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องและรวดเร็ว ด้วยการพรมโน้ตตัวเดียวกันอย่างรวดเร็วนี้ทำให้แนวทำนองมีสีสันยิ่งกว่าการใช้นิ้วทดแทนในลักษณะจังหวะที่ชัดเจน สำหรับเทคนิคการพรมโน้ตตัวเดียวกัน ในการบันทึกโน้ตจะใช้ตัวย่อ bisb. แล้วต่อท้ายด้วยเส้นหยัก (~) ไว้เหนือโน้ตนั้นเสมอ (Example 2)

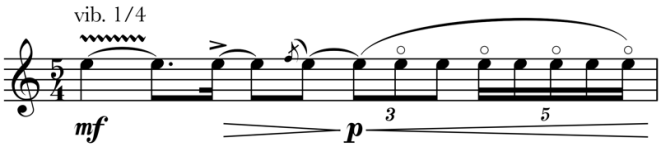
Example 1 Notation for alternate fingering

Example 2 Notation for bisbigliando (color trill)



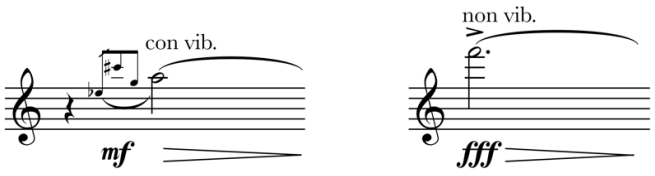
เทคนิคที่เป็นวัตถุดิบรองในการนำเสนอสีสันของเสียง ได้แก่ เทคนิคระรัว (Vibrato) และการรัวลิ้น (Flutter Tongue) ในส่วนของเทคนิคระรัวนั้น ผู้ประพันธ์เปิดอิสระให้นักแซกโซโฟนเล่นเทคนิคนี้ตามที่เห็นสมควรเมื่อมีโน้ตที่ลากเสียงยาว แต่สำหรับโน้ตที่มีการเขียนกำกับด้วย vib. 1/4 ไว้เหนือเส้นหยัก นักแซกโซโฟนต้องเล่นโน้ตตัวนั้นพร้อมกับเทคนิคระรัวจนทำให้เสียงแกว่งเป็นควอเทอโทน (Example 3)

Example 3 Notation for a wide vibrato spanning a quarter of a tone



โน้ตในช่วงท้ายของบทประพันธ์บางตัวมีการเขียนกำกับด้วย non vib. ซึ่งหมายถึงการเล่นโดยไม่มีเสียงระรัว เพื่อทำให้เสียงราบเรียบ แห้ง ไร้ความกังวาน และเมื่อมีการกลับมาเล่นระรัวอีกครั้งจะมีการเขียนกำกับด้วย con vib. (Example 4)

Example 4 Notation for playing with and without vibrato



สำหรับการรัวลิ้นนั้นเขียนกำกับด้วย flz. ไว้เหนือโน้ต ซึ่งย่อมาจากคำว่า flatterzunge ในภาษาเยอรมัน ผู้วิจัยใช้เทคนิคนี้ในช่วงกลางของบทประพันธ์เป็นหลักซึ่งเป็นจุดสูงสุด (Climax) เพราะเป็นเทคนิคที่ทำให้เสียงกระด้างและดุดัน เทคนิคนี้ปรากฏอีกครั้งในช่วงท้ายของบทประพันธ์ โดยเป็นการวางแทรกระหว่างเทคนิคอื่น ๆ เมื่อแนวทำนองเล่นซ้ำโน้ตตัวเดิมเพื่อเป็นการเปลี่ยนสีสันของแนวทำนอง (Example 5)

Example 5 Changing the color of the same pitch by employing various techniques

ด้วยการใช้เทคนิคที่กล่าวมานี้ทำให้แนวทำนองมีความน่าสนใจ ถึงแม้จะเล่นโน้ตตัวเดิมแต่สีสันของเสียงนั้นไม่เหมือนเดิม ซึ่งเทคนิคเหล่านี้เป็นแนวความคิดหลักและนำมาใช้ทั้งตอนต้นและตอนท้ายของบทประพันธ์

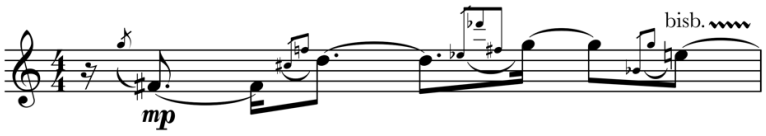
แนวทำนอง

ผู้วิจัยนำเทคนิคสะบัดในดนตรีไทยมาปรับใช้ในบทประพันธ์ชิ้นนี้โดยเฉพาะในช่วงต้นของบทเพลง เทคนิคนี้เป็นการแทรกเสียงเข้ามาเพื่อเป็นการประดับโน้ตในแนวทำนอง ซึ่งนิยามของสะบัดนั้นต้องเป็นการแทรกโน้ตเพียงตัวเดียว[4] แต่ผู้วิจัยนำเทคนิคนี้มาปรับใช้โดยการแทรกโน้ตนี้สามารถมีได้มากถึง 3 ตัว เพื่อทำให้แนวทำนองมีความน่าสนใจมากขึ้น (Example 6) นอกจากนี้ยังมีการเอื้อนเสียงในดนตรีไทยที่เล่นด้วยการ

[4] Montri Tramod, *Sap Sangkhit (Thai Music Terminology)* (Bangkok: Office of Arts and Culture, Chulalongkorn University, n.d.), 59. (in Thai)

ใช้ด้วยเทคนิคการรูดเสียง (Glissando) และเป็นเทคนิคที่ใช้ส่วนมากในช่วงต้นของบทประพันธ์เช่นกัน (Example 7)

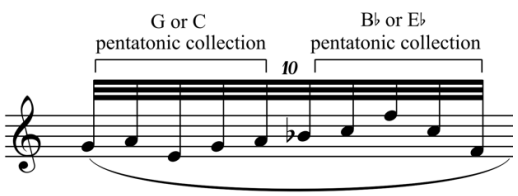
Example 6 Application of the *Sabad* technique from Thai Traditional Music



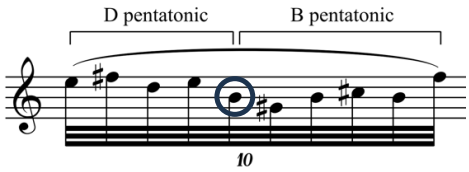
Example 7 Application of *Uean* technique from Thai Traditional Music

แนวทำนองในช่วงต้นและช่วงท้ายของบทประพันธ์นั้นเป็นใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์อย่างอิสระในการเลือกโน้ตที่ผสมผสานกับเทคนิคการบรรเลงของดนตรีไทย สำหรับช่วงกลางของบทประพันธ์ที่แนวทำนองเป็นการไล่โน้ตอย่างรวดเร็วต่อเนื่องกันหลายห้อง ผู้ประพันธ์นำบันไดเสียงเพนทาโทนิกมาใช้เป็นแนวความคิดหลัก แต่มีการปรับใช้เล็กน้อย กล่าวคือ แนวทำนองไม่ได้นำเสนอโน้ตทั้ง 5 ตัว แต่เป็นการเลือกโน้ตเพียงส่วนหนึ่งของบันไดเสียงมาใช้ จึงทำให้กลุ่มโน้ตนั้น (Pitch Collection) บางครั้งสามารถเป็นได้มากกว่าหนึ่งบันไดเสียงและมีการเปลี่ยนกลุ่มโน้ตอย่างรวดเร็ว ซึ่งมีทั้งการเปลี่ยนกลุ่มโน้ตอย่างทันทีทันใด (Example 8) และการเปลี่ยนกลุ่มโน้ตด้วยการใช้โน้ตร่วม (Example 9) นอกจากนี้ยังมีการใช้โน้ตที่อยู่นอกเหนือจากบันไดเสียงเข้าไปด้วยเพื่อเป็นการเพิ่มสีสันให้กับแนวทำนอง (Example 10)

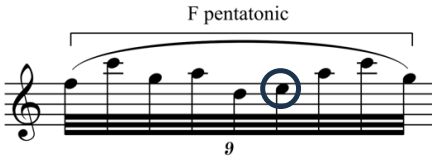
Example 8 Sudden shift in pitch collections



Example 9 Shifting pitch collections by using a common note (the circled note)



Example 10 The circled note represents an additional note outside the pitch collection

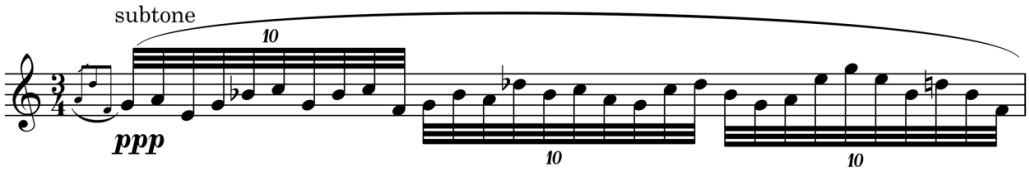


นอกจากนี้การพัฒนาทำนองในภาพรวมก็แสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้ที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมที่นำมาประยุกต์ใช้ กล่าวคือ แนวทำนองนั้นพัฒนาอย่างค่อยเป็นค่อยไป ซึ่งตอนเริ่มต้นของบทประพันธ์เป็นการใช้โน้ตตัวเดียวแล้วเปลี่ยนสีสันของเสียงด้วยเทคนิคต่าง ๆ (Example 11) จากนั้นเมื่อมีการนำเสนอเทคนิคสะบัดและเอื้อนร่วมกับลักษณะจังหวะที่หลายหลายมากขึ้นก็ส่งผลให้แนวทำนองมีความกระฉับกระเฉงมากขึ้นด้วย (Example 6 และ 7) และในช่วงท้ายของตอนที่ 1 มีการใช้ลักษณะจังหวะที่เร็วมากขึ้น (Example 12) เพื่อเพิ่มความตื่นเต้นและเชื่อมเข้าสู่ตอนที่ 2 ที่นำเสนอการไล่โน้ตรวดเร็วอย่างต่อเนื่อง (Example 13) ร่วมกับการใช้เทคนิคการบรรเลงด้วยเนื้อเสียงบางเบาสลับกับเสียงเต็มแล้วนำไปสู่จุดสูงสุดของบทประพันธ์ สำหรับตอนที่ 3 นั้นเป็นการกลับมาของวัตถุดิบที่ได้นำเสนอในตอนแรกเพื่อเป็นการสรุปเรื่องราวของนกสดายุ พร้อมทั้งค่อย ๆ ลดความกระฉับกระเฉงของแนวทำนองจนกระทั่งเป็นการลากโน้ตในช่วงเสียงสูงค้างไว้แล้วค่อยจางหายไป

Example 11 *Sadayu*, mm. 1-2

Example 12 *Sadayu*, m. 25

Example 13 *Sadayu* m. 31



สรุปบทประพันธ์และข้อเสนอแนะ

สรุปบทประพันธ์

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟน เป็นบทประพันธ์ที่ผสมผสานศิลปวัฒนธรรมไทยและเทคนิคการบรรเลงร่วมสมัยของแซกโซโฟนเข้าไว้ด้วยกัน โดยได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีเรื่อง *รามเกียรติ์* ตอนนกสดายุเข้าชิงตัวนางสีดาจากทศกัณฐ์ โครงสร้างของบทประพันธ์มี 3 ตอนที่บรรเลงต่อเนื่องกัน ซึ่งมีที่มาจากการแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็นตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย

บทประพันธ์ *สดายุ* หลอมรวมเทคนิคการบรรเลงร่วมสมัยเข้ากับแนวทำนองเพื่อนำเสนอสีสันของเสียงและเป็นเทคนิคที่เหมาะสมกับการฝึกทักษะการบรรเลงแซกโซโฟนขั้นสูง ได้แก่ การใช้นิ้วทดแทน การพรมโน้ตตัวเดียวกัน การรัวลิ้น การใช้เทคนิคเสียงระรัวที่ทำให้เสียงแกว่งเป็นควอเทอโทน รวมไปถึงเทคนิคการบรรเลงของดนตรีที่นำมาปรับใช้ ได้แก่ สะบัด ซึ่งเป็นการแทรกโน้ตเข้ามาในแนวทำนอง และ เอื้อน ซึ่งเป็นการรูดเสียงระหว่างโน้ต 2 ตัว สำหรับตอนกลางของบทประพันธ์ที่แนวทำนองไล่โน้ตอย่างรวดเร็วนั้น เป็นการเปลี่ยนกลุ่มโน้ตของบันไดเสียงเพนทาโทนิกอย่างรวดเร็วเช่นกันร่วมกับการใช้ลักษณะจังหวะที่ซับซ้อน เช่น 9 พยางค์ 10 พยางค์ 11 พยางค์ เป็นต้น การฝึกซ้อมต้องอาศัยความอดทน ฝึกซ้อมอย่างค่อยเป็นค่อยไปจนสามารถบรรเลงได้อย่างคล่องแคล่วและแม่นยำ

ข้อเสนอแนะ

ในช่วงกลางของบทประพันธ์ที่เป็นการไล่โน้ตรวดเร็วอย่างต่อเนื่อง นักแซกโซโฟนควรใช้เทคนิคระบายลม (Circular Breathing) แต่ถ้าผู้เล่นไม่สามารถใช้เทคนิคนี้ได้ก็สามารถกำหนดการหายใจตามความเหมาะสม

ความเข้มเสียง (Dynamic) ของบทประพันธ์มีช่วงที่กว้างมาก โดยระดับความเข้มที่เบาที่สุดคือ *pianississimo* (*ppp*) ไปจนถึงระดับที่ดังที่สุดคือ *fortississimo* (*fff*) ยิ่งผู้เล่นสามารถสร้างความแตกต่างระหว่างความเบาและดังที่สุดได้ก็ยิ่งเป็นการเพิ่มความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์

จากการเข้าชมการแสดงสด ผู้วิจัยพบว่าสามารถใช้เทคนิคการรัวลิ้นได้มากกว่านี้ อีกทั้งยังสามารถเพิ่มเทคนิคการร้องในขณะที่เป่า (Growl) และเทคนิคการเป่าเสียงสูงที่เกินจากช่วงเสียงปกติ (Altissimo) เพื่อเพิ่มความตึงเครียดและสร้างความดุดันให้มากขึ้นในช่วงไคลแมกซ์ จากข้อคิดเห็นนี้ ผู้วิจัยคาดว่าสามารถนำไปใช้กับบทประพันธ์นี้ให้เป็นฉบับปรับปรุงได้ในอนาคต (Revised Edition) อีกทั้งยังสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดเป็นแนวความคิดและวัตถุดิบหลักในงานวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นใหม่ในอนาคตได้เช่นกัน

การเผยแพร่บทประพันธ์

บทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟนในรูปแบบแสดงสดมีความยาวประมาณ 5 นาที แต่ความยาวของบทประพันธ์อาจแตกต่างกันเล็กน้อยในแต่ละครั้งที่แสดงสด ทั้งนี้เป็นเพราะผู้วิจัยได้เปิดโอกาสให้ผู้เล่นตีความการนำเสนอแนวทำนองด้วยการยืดหยุ่นอัตราความเร็วจังหวะเล็กน้อยตามแต่ผู้เล่นเห็นสมควร ซึ่งระบุด้วย Poco rubato ทั้งในตอนต้นเพลงและตอนท้ายของบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้เผยแพร่บทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟนในรูปแบบการนำเสนอทั้งการแสดงสด แพลตฟอร์มออนไลน์ ตีพิมพ์บทประพันธ์ ทั้งในระดับชาติและนานาชาติรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. แสดงบทประพันธ์ครั้งแรก (World Premiere) ในงาน 18th World Saxophone Congress 2018 ที่ประเทศโครเอเชีย เมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2561 บรรเลงโดย นิชฌาน พิทยาธร

2. แสดงบทประพันธ์ครั้งที่ 2 ในงาน Singapore Saxophone Symposium 2018 บรรเลงโดย เมธาวุฒิ พิมพะปะตัง เมื่อวันที่ 12 สิงหาคม พ.ศ. 2561

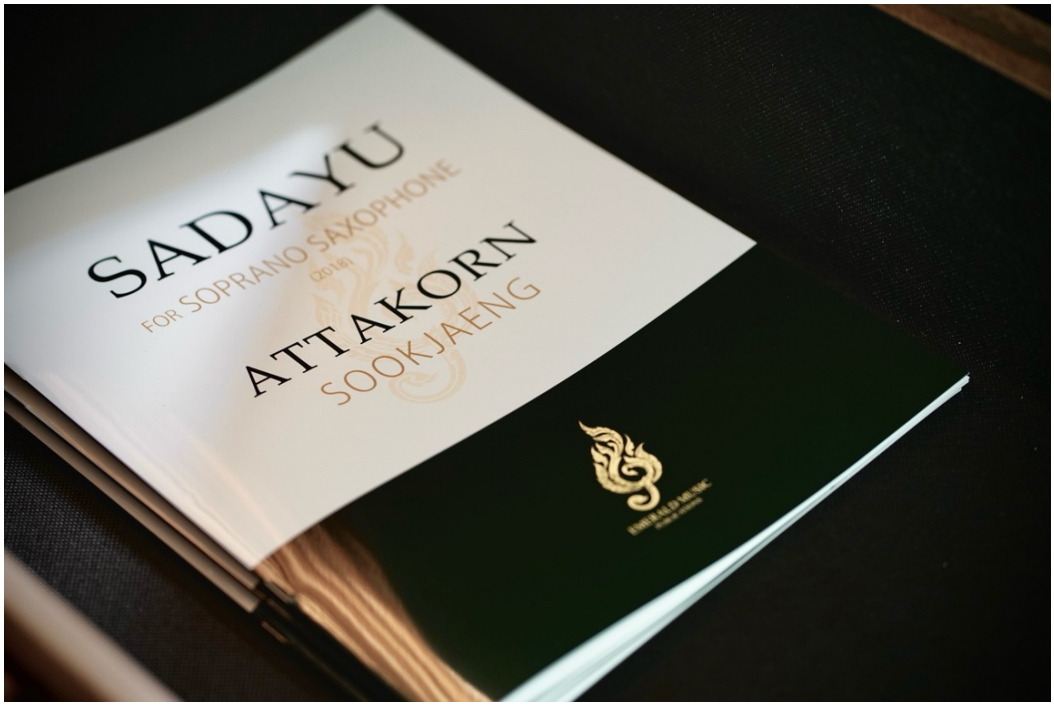
3. แสดงบทประพันธ์ครั้งที่ 3 ในงาน 17th Thailand International Composition Festival 2023 จัดงานโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล บรรเลงโดย นนทพัทธ์ ชัยวิรัตน์นุกูล เมื่อวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2566

4. เผยแพร่ออนไลน์บนแพลตฟอร์ม YouTube ในวันที่ 4 ตุลาคม พ.ศ. 2566 เว็บไซต์ https://www.youtube.com/watch?v=ecGUSKpCgRg&ab_channel=AttakornSookjaeng บรรเลงโดย นนทพัทธ์ ชัยวิรัตน์นุกูล

5. เผยแพร่ออนไลน์บนแพลตฟอร์ม Soundcloud ในวันที่ 12 พฤศจิกายน พ.ศ. 2566 เว็บไซต์ https://soundcloud.com/attakornmusic/sadayu-for-soprano-saxophone

6. ตีพิมพ์บทประพันธ์เพลงโดยสำนักพิมพ์ เอเมอรัลด์ มิวสิค พับบลิเคชั่นส์ ในเดือนตุลาคม 2566 หมายเลข ISBN 978-616-94285-4-1 สืบค้นได้ที่เว็บไซต์ https://instagram.com/emerald.music969

Figure 1 *Sadayu* for Soprano Saxophone, Front Cover



Bibliography

Adolphsax. "Adolphsax – Zagreb Saxophone Congress Catalogue 2018." Accessed October 29, 2023. https://www.adolphesax.com/doc/Adolphesax%20-%20Zagreb%20Saxophone%20Congress%20Catalogue%202018.pdf.

Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.

Delangle, Claude, and Jaen-Denis Michat. "The Contemporary Saxophone." In *The Cambridge Companion to the Saxophone*, translated by Peter Nichols, edited by Richard Ingham, 161-183. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Department of Cultural Promotion. "Sadayu." Accessed October 15, 2023. http://www.sereesolution.com/ich/khon_performance/ich_detail.php?id=915. (in Thai)

Dhamabutra, Narongrit. *Contemporary Music Composition*. Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2009. (in Thai)

Hongwiwat, Nidda. *Ramayana: Mural Paintings Along the Galleries of the Temple of the Emerald Buddha*. 3rd ed. Bangkok: Puendek, 2010. (in Thai)

Lauba, Christian. *Neuf Études*. Paris: Alphonse Leduc, 1992-1994.

Murphy, Patrick. "Extended Techniques for Saxophone an Approach Through Musical Examples." DMA diss., Arizona State University, 2013.

Patthranuprawat, Siam. "Sadayu, *Ramayana.*" Accessed October 15, 2023. https://www.sac.or.th/databases/thailitdir/character-detail.php?n_id=3915. (in Thai)

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

Roig-Francolí, Miguel A. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill, 2008.

Singapore Saxophone Symposium. "Singapore Saxophone Symposium 2018." Accessed October 30, 2023. https://singaporesaxophonesymposium.com/2018/programme/play-off/.

Tramod, Montri. *Sap Sangkhit (Thai Music Terminology)*. Bangkok: Office of Arts and Culture, Chulalongkorn University, n.d. (in Thai)

Weiss, Marcus, and Giorgio Netti. *The Technique of Saxophone Playing*. Kassel, Germany: Bärenreiter, 2010.

Article No. R1111 (13 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R1111

การตีความและลีลาการบรรเลง ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดในบันไดเสียงซีไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 911 ของบาค

Interpretation and Performance Practice on Bach's Toccata in C minor for Keyboard BWV 911

อิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต*[1] ปานใจ จุฬาพันธุ์[2]
Isanan Chotirosniramit,*[1] Panjai Chulapan[2]

Abstract

This research article aims to present the interpretation and the performance practice of Toccata in C minor for Keyboard BWV 911 by Johann Sebastian Bach, one of the greatest composers. The piece was composed in the time of the Baroque period, the era when composers infrequently detailed the notes in terms of articulation, dynamic and tempo marking. Therefore, the interpretation is extensively up to the performer's own preference, especially when performing on the modern grand piano which has more possibilities of sound. The purposes of this research article are to analyze, interpret and study the performance practice of Toccata in C minor for Keyboard BWV 911 based on modern grand piano playing; all leading to bring the most significant potential out of the piece with performer's thoughtful understanding. However, readers should only consider this research as a guideline for reflecting their own interpretation and understand that experiment is the principal process of study.

Keywords: Toccata / Johann Sebastian Bach / Baroque Period

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

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต 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 18, 2023 / Revised: June 22, 2023 / Accepted: June 26, 2023

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เกี่ยวกับการตีความและลีลาการบรรเลง *ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 911* ผลงานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (ค.ศ.1685-1750) ผู้ที่ได้รับการยกย่องเป็นบิดาแห่งดนตรีตะวันตก บทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดนี้ถูกประพันธ์ขึ้นในยุคบาโรกซึ่งเป็นยุคที่ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้กำกับวิธีการเล่นไว้ในโน้ตเพลงอย่างละเอียด เช่น ลักษณะเสียง ระดับความดังเบาและอัตราความเร็ว ดังนั้นการตีความในด้านต่าง ๆ จึงเปิดกว้างต่อผู้บรรเลง โดยเฉพาะเมื่อบรรเลงบนแกรนด์เปียโนสมัยใหม่ที่สามารถสร้างคุณลักษณะของเสียงได้หลากหลายกว่าเครื่องดนตรีในยุคบาโรก บทความวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ ตีความ และศึกษาเทคนิคการบรรเลง โดยอิงความเป็นไปได้บนแกรนด์เปียโนสมัยใหม่เพื่อให้บทเพลงถูกบรรเลงออกมาอย่างมีศักยภาพผ่านการคิดวิเคราะห์อย่างรอบคอบของผู้วิจัย อย่างไรก็ตาม ผู้อ่านควรนำบทความวิจัยนี้เป็นเพียงตัวอย่างแนวคิดการตีความของตนเอง และตระหนักว่าการทดลองทำสิ่งที่ต่างออกไปเป็นกระบวนการที่สำคัญอย่างยิ่งในการศึกษาบทเพลง

คำสำคัญ: ตอกคาตา / โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค / ยุคบาโรก

ความเป็นมาและความสำคัญ

การบรรเลงเพลงจากยุคบาโรกให้มีศักยภาพ ต้องอาศัยการวิเคราะห์ ตีความ และเทคนิคการควบคุมที่ดีอย่างยิ่ง โดยเฉพาะเมื่อบรรเลงกับเปียโนสมัยใหม่ที่สร้างสีสันของเสียงได้หลากหลายรูปแบบ เสียงบทเพลงของบาคเต็มไปด้วยสีสันมากมายและผู้บรรเลงควรดึงศักยภาพของเครื่องดนตรีให้เกิดประโยชน์ที่สุด ตราบใดที่ไม่ขัดกับลีลาสอดประสานที่เป็นหัวใจหลักของบทเพลง ผู้วิจัยเลือก*ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดในบันไดเสียงซี-ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 911* ของบาค ซึ่งเป็นบทเพลงที่สะท้อนเอกลักษณ์การบรรเลงคีย์บอร์ดจากยุคบาโรกได้หลายแง่มุม รวมถึงประกอบไปด้วยฟิวก์ที่สำคัญอย่างยิ่ง ผู้วิจัยศึกษา วิเคราะห์และตีความอย่างละเอียด รวมถึงวางแผนการซ้อมเพื่อแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิต เพื่อนำผลการศึกษามาถ่ายทอดผ่านบทวิจัยนี้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติของบาค
2. เพื่อวิเคราะห์และตีความบทเพลง *ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดในบันไดเสียงซีไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 911*
3. เพื่อบรรเลงบทเพลงได้อย่างไพเราะและถูกต้อง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติของของบาค
2. ผลการวิเคราะห์บทเพลงด้านการตีความและเทคนิคการบรรเลงที่ถูกต้อง
3. สามารถบรรเลงบทเพลงได้อย่างไพเราะและถูกต้อง

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์เพลง การศึกษาวิเคราะห์ ตีความ และเทคนิคการบรรเลงบทเพลง *ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดในบันไดเสียงซีไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 911*

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับผู้ประพันธ์เพลงและบทเพลง
2. วิเคราะห์ ตีความ และฝึกซ้อมบทเพลง
3. แสดงบทเพลงและสรุปผลงานวิจัย
4. นำเสนอผลงานวิจัย

ผลการศึกษา

ผลการศึกษาวิจัย มีดังต่อไปนี้

1. ชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) ผู้ประพันธ์เพลงชาวเยอรมันที่ได้รับการยกย่องว่ายิ่งใหญ่ที่สุดแห่งยุคบาโรก[2] (Baroque Period) และโลกดนตรีตะวันตก เนื่องจากผลงานของเขามีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์เพลงยุคต่อมา อีกทั้งผลงานเพลงยังได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

บาคเกิดที่เมืองไอเซนาค (Eisenach) เมื่อปี ค.ศ.1685 ในครอบครัวนักดนตรี ทำให้เขาได้รู้จักดนตรีตั้งแต่วัยเด็กโดยเริ่มเรียนจากไวโอลินและเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด จนช่วงอายุ 18 ปี เขาได้เริ่มทำงานเป็นนักออร์แกนในโบสถ์ และเริ่มประพันธ์เพลงขึ้นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ด เครื่องสาย และเพลงสำหรับนักร้อง บทเพลงเหล่านั้นมีทั้งที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาคริสต์และเพื่อความรื่นเริง

ในช่วงท้ายของชีวิต บาคประสบปัญหาด้านการมองเห็นและป่วยทรุดหนักต่อเนื่อง จนกระทั่งเสียชีวิตลงในปี ค.ศ.1750 ผลงานของเขาได้ถูกศึกษาอย่างกว้างขวางมาหลายยุคหลายสมัย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn, ค.ศ.1809-1847) เป็นหนึ่งในบุคคลสำคัญที่วิจัย รวบรวมและตีพิมพ์บทเพลงของบาคได้อย่างสมบูรณ์แบบที่สุด[3]

ในด้านของบทประพันธ์สำหรับคีย์บอร์ดของบาคนั้น เนื่องจากยุคบาโรกเป็นยุคที่ดนตรีหลายแนวเสียง (Polyphonic Music) ได้รับความนิยมและพัฒนาไปมาก เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดจึงเป็นดั่งหัวใจสำคัญเพราะเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงบทเพลงหลายแนวเสียงได้จากเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว ผู้ประพันธ์เพลงต่างประพันธ์บทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดไว้มากมาย เช่นเดียวกับบาค เขาได้ใช้เครื่องดนตรีประเภทนี้ในการแสดงอัจฉริยภาพด้านการประพันธ์บทเพลงหลายแนวเสียงได้อย่างสมบูรณ์แบบ

บทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดของบาคมีหลายรูปแบบ ตั้งแต่บทเพลงขนาดเล็กที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับนักเรียน เช่น อินเวนชัน (Invention) และซินโฟเนีย (Sinfonia) บทเพลงสำหรับการแสดงศักยภาพของระบบการปรับเสียงแบบเท่า (Well-Temperament System) เช่น *The Well-Tempered Clavier* บทเพลงชุดที่ได้รับอิทธิพลมาจากการเต้นรำ (Dance Suite) รวมถึงบทเพลงเดี่ยวในลักษณะอื่น เช่นแฟนตาเซีย (Fantasia) โซนาตา (Sonata) และตอกคาตา (Toccata)

---

[2] Jessica Duchen, *Composers: Their Lives and Works* (London: Dorling Kindersley Limited, 2020), 56.

[3] Library of Congress, "Felix Mendelssohn, *Reviving the Works of J. S. Bach,*" accessed February 22, 2023, https://www.loc.gov/item/ihas.200156436/.

2. ประวัติบทเพลงตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดในบันไดเสียงซีไมเนอร์

ตอกคาตาเป็นบทเพลงที่มีจุดประสงค์เพื่อแสดงความสามารถด้านเทคนิคของผู้บรรเลง บทเพลงจึงมีความเร็วเป็นเอกลักษณ์สำคัญ ตอกคาตาเกือบทั้งหมดประพันธ์สำหรับคีย์บอร์ด มีจุดเริ่มต้นมาตั้งแต่ปลายยุคเรอเนสซองซ์ (Renaissance Period, ค.ศ.1450-1600) และยังได้รับความนิยมในยุคโรแมนติก (Romantic Period, ค.ศ.1830-1900) และยุคศตวรรษที่ยี่สิบ (Twentieth-Century Period, ค.ศ.1900-2000) โดยที่เอกลักษณ์ของตอกคาตาไม่เคยเปลี่ยนแปลงตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา

บาคประพันธ์ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดไว้ทั้งสิ้น 7 บท ซึ่งมีโครงสร้างที่ไม่เคร่งครัดมากนัก เนื่องจากเป็นบทเพลงที่แสดงลีลาการด้นสด[4] แบ่งเป็นหลายตอนที่ต่อเนื่องกัน มีตอนในจังหวะช้าแทรกเข้ามาในช่วงกลาง และมีฟิวก์ (Fugue) ที่บาคใส่ไว้ในทุกบท และถือเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดในตอกคาตาของเขา

ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดในบันไดเสียงซีไมเนอร์ เริ่มต้นด้วยตอนที่มีลักษณะของการด้นสด (Improvisation) มีการใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้นเพื่อสร้างเอกลักษณ์ของจังหวะในลักษณะการรวบโน้ตอย่างรวดเร็ว จากนั้นตามมาด้วยตอนช้า (Adagio) ประกอบด้วยแนวเสียง 4 แนวที่ล้อกันไปมา ตามด้วยฟิวก์ซึ่งความพิเศษของตอกคาตาบทนี้คือมีฟิวก์จำนวน 2 บท และทั้งสองบทใช้ทำนองหลัก (Subject) เดียวกัน แต่สิ่งที่แตกต่างกันคือทำนองรองสอดประสาน (Countersubject) นอกจากนั้นในฟิวก์บทหลังมีการเพิ่มโมทีฟ (Motif) โน้ตเขบ็ตสามชั้นเข้ามาอีกด้วย

3. การตีความบทเพลงและเทคนิคการบรรเลง

ในกระบวนการการตีความบทเพลงนั้น สิ่งสำคัญอย่างยิ่งคือความเข้าใจในโครงสร้างของบทเพลง ถึงแม้ว่าตอกคาตาบทนี้จะเป็นบทเพลงที่ต้องบรรเลงต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ แต่ก็สามารถมองเห็นโครงสร้างของบทเพลงที่มีหลายตอนที่ต่อเนื่องกัน โดยพิจารณาจากลักษณะของโน้ต ความเร็ว และรูปแบบการประพันธ์ ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งบทเพลงออกเป็น 4 ตอนหลัก ๆ ดังนี้

a. ตอนนำ (ตั้งแต่ห้องที่ 1-12)
b. ตอนช้า (ตั้งแต่ห้องที่ 12-33)
c. ฟิวก์บทที่หนึ่ง (ตั้งแต่ห้องที่ 33-85)
d. ฟิวก์บทที่สอง (ตั้งแต่ห้องที่ 86-จบบทเพลง)

หลังจากผู้วิจัยแบ่งบทเพลงออกเป็นตอนแล้ว ได้วิเคราะห์เอกลักษณ์ของแต่ละตอนในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเนื้อดนตรี (Texture) อารมณ์และลีลาการบรรเลง เพื่อจะได้เข้าใจบทเพลงและสามารถดึงศักยภาพของบทเพลงออกมาผ่านการบรรเลงได้มากที่สุด

[4] Panjai Chulapan, *Literature of Piano Music, Volume 1* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008), 77. (in Thai)

ตอนนำ (Example 1) อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 มีความยาวเพียง 12 ห้อง ในตอนนี้บาคไม่ได้กำกับอัตราความเร็วไว้ ซึ่งเป็นเรื่องปกติของบทเพลงในยุคบาโรกที่ผู้ประพันธ์เพลงละเว้นการกำกับอัตราความเร็ว และปล่อยให้เป็นไปตามการตีความของผู้บรรเลง ในส่วนของลักษณะโน้ตนั้นเต็มไปด้วยโน้ตเขบ็ตสองและเขบ็ตสามชั้น เปิดบทเพลงด้วยแนวเสียงเดียวลักษณะเหมือนการด้นสด หลังจากนั้นจึงมีแนวเสียงอื่นตามเข้ามาในลักษณะของแคนอน (Canon)

ผู้วิจัยเลือกบรรเลงตอนนำด้วยอัตราจังหวะที่ค่อนข้างเร็วอย่างมีอิสระ (เขบ็ตหนึ่งชั้น ความเร็ว 105-110 จังหวะต่อนาที) เนื่องจากสาเหตุหลายประการ ได้แก่ 1) เป็นบทนำของตอกกาตาที่มีลักษณะเด่นคือความเร็วและแสดงเทคนิคผู้บรรเลง 2) ลักษณะของโน้ตคล้ายการด้นสด และ 3) เพื่อให้แตกต่างจากตอนต่อไปที่บาคกำหนดไว้อย่างชัดเจนว่าให้บรรเลงในอัตราช้า

ในตอนนำนี้ยังแบ่งได้เป็น 2 ส่วนที่ชัดเจน ได้แก่ ห้องที่ 1-4 ซึ่งประกอบด้วยโน้ตเพียงแนวเสียงเดียว และห้องที่ 5-12 ซึ่งประกอบด้วยแนวเสียงหลายแนวในลักษณะแคนอน ในส่วนแรกมีเอกลักษณ์คือโน้ตเขบ็ตสามชั้นที่แทรกเข้ามาตามเส้นทางของทำนอง ซึ่งทำหน้าที่ส่งเข้าไปหาโน้ตสำคัญในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ และเข้าสู่เคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Cadence) ในที่สุด ในส่วนนี้ผู้บรรเลงจึงควรบรรเลงโน้ตเขบ็ตสามชั้นให้มีทิศทางไปข้างหน้า และเน้นโน้ตเขบ็ตสองชั้นให้เด่นออกมา เพื่อสร้างความมั่นคงของกุญแจเสียงซีไมเนอร์ที่เปรียบเสมือนหัวใจหลักของบทเพลง

Example 1 mm. 1-6 (Introduction)

หลังจากที่ตอนนำจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) ตอนต่อไปซึ่งบาคเขียนกำกับไว้ว่าให้เล่นด้วยจังหวะช้า (Adagio) ก็ได้เริ่มต้นขึ้นอย่างน่าประหลาดใจ เพราะเป็นการเริ่มทำนองหลักด้วยเคเดนซ์ขัด (Deceptive Cadence) (G major เข้าสู่ A-flat major)

ตอนช้า (Example 2) เปรียบเสมือนคอรัลสี่แนว (Four-part Chorale) มีทำนองหลักซ้อนกันไปมาในแต่ละแนว ทำนองหลักมีสเกลขาขึ้นเป็นลักษณะเด่น ขั้นคู่ (Interval) ที่ชิดกันอย่างคู่สองจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญในตอนนี้ เริ่มด้วยอารมณ์สงบและเพิ่มความเข้มข้นขึ้นไปอย่างช้า ๆ จึงเป็นเรื่องท้าทายของผู้บรรเลงที่จะควบคุมบรรยากาศของบทเพลงให้พัฒนาไปอย่างแนบเนียนไม่วู่วาม อีกหนึ่งในความท้าทายของตอนนี้คือการควบคุมความสำคัญของแต่ละแนวเสียง ผู้วิจัยเลือกให้ความสำคัญกับทำนองหลักที่ปรากฏในทุกแนวเสียงมากที่สุด รองลงมาได้แก่โน้ตที่มีเสียงยาวและมีความสำคัญกับเสียงประสาน เช่น โน้ต A-flat ในแนวเบสจากห้องที่ 12 และโน้ต C ในแนวโซปราโนจากห้องที่ 14

Example 2 mm. 12-17 (Adagio, Entry of each subject)

การพัฒนาทำนองหลักของบาคสามารถทำได้หลายรูปแบบ ผู้บรรเลงจึงควรสังเกตและวิเคราะห์อย่างถี่ถ้วนเช่น บาคใช้เทคนิคการพลิกกลับ (Inversion) ของทำนองหลักในแนวเสียงเบสจากห้องที่ 20 แนวเสียงอัลโตจากห้องที่ 22 และแนวเสียงเทเนอร์จากห้องที่ 23 (Example 3) และยังมีการใช้เทคนิคแบ่งส่วน (Fragmentation) คือการนำบางส่วนของทำนองหลักมาใช้ ซึ่งสามารถพบได้ตลอดเวลาในตอนนี้ เนื่องจากแนวเสียงประสานมักประกอบไปด้วยสเกลนั่นเอง

Example 3 mm. 20-24 (Adagio, Inversion of the subject)

ในส่วนของลีลาการบรรเลงบทเพลงหลายแนวเสียงบนเปียโนนับว่ายากพอสมควร โดยเฉพาะเมื่อมีแนวเสียง 3 แนวขึ้นไป เนื่องจากผู้บรรเลงไม่ได้เพียงแค่ต้องคุมระดับเสียงระหว่างมือทั้งสองเท่านั้น แต่ยังต้องคุมระดับเสียงหลายแนวภายในมือเดียวกันอีกด้วย

สำหรับตอนช้านี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นตอนที่ยากในการคุมระดับเสียงหลายแนวมากที่สุดในเพลงบทนี้ เนื่องจากโน้ตมีลักษณะเป็นคอรัลสี่แนว ซึ่งโน้ตแต่ละแนวเสียงมักดำเนินไปพร้อมกันทำให้เกิดเสียงประสานแบบแท่ง (Block Harmony) (Examples 2,3) และเสียงของทำนองหลักมักกลมกลืนไปกับคอร์ดจึงเป็นการยากที่จะดึงความสำคัญของเสียงที่ต้องการออกมา ในส่วนของวิธีการฝึกซ้อม ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนหลัก ๆ ได้แก่

1. วิเคราะห์ความสำคัญของโน้ต เพื่อเลือกระดับเสียงที่ต้องการเล่นในแต่ละแนว

2. ฝึกควบคุมระดับเสียง โดยเริ่มจากการบรรเลงแนวเสียงที่สำคัญให้เสียงเชื่อมกัน (Legato) และบรรเลงแนวเสียงที่สำคัญน้อยกว่าให้เสียงขาดออกจากกัน (Staccato) การฝึกซ้อมแบบนี้ทำให้ผู้บรรเลงได้ยินประโยคของแนวเสียงสำคัญได้อย่างชัดเจน และสามารถใช้เป็นตัวช่วยในการบรรเลงจริง ในขั้นตอนนี้บางช่วงต้องอาศัยการฝึกซ้อมแบบแยกมือถ้าโน้ตเพลงมีความซับซ้อน

3. บรรเลงรวมกันทั้งหมดด้วยความยาวของเสียงที่ต้องการ ในตอนนี้ผู้วิจัยเลือกบรรเลงแบบเสียงเชื่อมกันทั้งหมดและใช้เพเดิล (Pedal) บ้าง ในขั้นตอนสุดท้าย ผู้บรรเลงต้องฟังความสมดุลของระดับเสียงให้ดีว่าได้ผลลัพธ์ตามที่ตนเองต้องการหรือไม่ ส่วนในเรื่องของการใช้ เพเดิล ผู้วิจัยยกเพเดิลขึ้นทุกครึ่งจังหวะหรือโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ยกเว้นเมื่อแนวเบสมีความยาวมากกว่าเขบ็ตหนึ่งชั้นหรือเสียงประสานไม่มีการเปลี่ยนแปลง จะใช้เพเดิลยาวจนถึงโน้ตเบสตัวต่อไปหรือจนกระทั่งเสียงประสานเปลี่ยน เนื่องจากแนวเสียงเบสเป็นหัวใจสำคัญของเสียงประสาน ควรได้ยินการแปรผันของโน้ตอย่างชัดเจนและไม่ควรทำให้เสียงดังกล่าวปนกันด้วยการใช้เพเดิลที่ไม่ถูกต้อง

ตอนช้าจบลงด้วยคอร์ด G เมเจอร์ เป็นเคเดนซ์เปิดเช่นเดียวกับรอยต่อแรก แต่ในคราวนี้ตอนฟิวก์เริ่มด้วย C ไมเนอร์ (Example 4) ต่างจากครั้งก่อนซึ่งเป็นคอร์ด A-flat เมเจอร์ ฟิวก์บทนี้มีทำนองเอกที่ค่อนข้างยาวเมื่อเทียบกับฟิวก์โดยทั่วไป โดยเริ่มต้นด้วยโมทีฟในคอร์ด C ไมเนอร์ ซ้ำ 2 รอบ ต่อด้วยกลุ่มโน้ตซีเควนซ์ (Sequence) ขาลง และจบด้วยเคเดนซ์ปิด ส่วนประกอบทั้งหมดนี้ทำให้ทำนองเอกดังกล่าวติดหูผู้ฟังอย่างมากโดยเฉพาะการซ้ำโมทีฟและซีเควนซ์ ส่วนทำนองรองสอดประสาน มีการเลียนแบบลักษณะจังหวะของทำนองเอกทั้งในช่วงโมทีฟและช่วง ซีเควนซ์ ทำให้ลักษณะโดยรวมของฟิวก์ตอนแรกมีการล้อเลียนกันระหว่างแนวเสียงอยู่ตลอดเวลา

สิ่งสำคัญเมื่อฝึกซ้อมหรือบรรเลงบทเพลงจากยุคบาโรกในเปียโนสมัยใหม่ คือการคิดและให้ความสำคัญกับการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เนื่องจากเครื่องดนตรีในสมัยนั้นเช่นฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) ไม่สามารถควบคุมลักษณะเสียงได้[5] ผู้ประพันธ์เพลงจึงมักไม่ได้กำหนดลักษณะเสียงไว้ในโน้ตเพลง แต่เปียโนสมัยใหม่สามารถสร้างลักษณะเสียงได้หลากหลาย และในฟิวก์ซึ่งทำนองเอกมีความสำคัญมาก จึงจำเป็นต้องตระหนักถึงลักษณะเสียงให้มีความสอดคล้องกัน มิฉะนั้นบทเพลงจะขาดเอกภาพได้ ผู้วิจัยได้ควบคุมลักษณะเสียงของทำนองเอกของฟิวก์ดังที่แสดงใน Example 4 และบรรเลงให้เหมือนกันทุกครั้งที่ทำนองเอกปรากฏ รวมถึงประยุกต์ใช้กับทำนองต่าง ๆ ในแนวเสียงอื่นที่มีลักษณะคล้ายทำนองเอกอีกด้วย

Example 4 mm. 33-41 (Begining of the first fugue with researcher's choice of articulation)

[5] Stanley Sadie, *Classical Music Encyclopedia* (London: Flame Tree Publishing, 2014), 159-160.

ในส่วนของอัตราความเร็ว บาคไม่ได้กำหนดไว้เช่นเดียวกับตอนนำ ผู้วิจัยเลือกบรรเลงในจังหวะเร็วแบบมั่นคง (ความเร็ว 95-100 จังหวะต่อนาที) เนื่องจากเหตุผลหลายประการ ได้แก่ 1) แสดงความสามารถทางเทคนิคตามจุดประสงค์ของตอกคาตา 2) ทำนองเอกเหมาะกับการแสดงอารมณ์ที่สนุกและเร้าใจ 3) เพื่อให้แตกต่างกับตอนก่อนหน้าซึ่งมีจังหวะช้า และ 4) ฟิวก์ทั้งสองตอนรวมกันมีความยาวมาก บทเพลงจึงมีความสมส่วนกว่าเมื่อบรรเลงฟิวก์ด้วยจังหวะเร็ว

ฟิวก์บทที่หนึ่งจบลงด้วยเคเดนซ์เปิดอีกเช่นเคย (Example 5) จึงสรุปได้ว่า ตอก-คาตาบทนี้มีเคเดนซ์เปิดหรือคอร์ด G เมเจอร์ เป็นตัวบ่งบอกจุดสิ้นสุดของแต่ละตอนและเชื่อมเข้าหาตอนต่อไป ฟิวก์บทที่สองมีทำนองเอกเหมือนกับฟิวก์บทแรกทุกประการ (Example 5) แต่ทำนองรองและแนวประสานอื่นนั้นแตกต่างกัน ทำนองรองใหม่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของฟิวก์บทนี้เนื่องจากรูปแบบจังหวะเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่ต่อเนื่องกันไม่มีหยุดเกือบตลอดทั้งประโยค ทำให้เมื่อฟังแล้วจะได้ความรู้สึกของจังหวะแบบโมโตริก (Motoric rhythm) ซึ่งหมายถึงจังหวะที่ตรงไปตรงมาและซ้ำรูปแบบไปเรื่อย ๆ นอกจากนั้น ฟิวก์บทนี้ยังมีเอกลักษณ์ที่เพิ่มมาจากฟิวก์บทแรกคือโน้ตเขบ็ตสามชั้น โดยบรรเลงทีละ 3 ตัวในลักษณะคล้ายโน้ตรวบ บาคนำรูปแบบจังหวะนี้มาจากตอนนำ (ห้องที่ 2-6) ซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้นในลักษณะเดียวกัน แสดงให้เห็นถึงเทคนิคการสร้างความเชื่อมโยงของบาค

Example 5 mm. 85-91 (Beginning of the second fugue)

ผู้วิจัยพบความท้าทาย 2 อย่างหลัก ๆ ในฟิวก์ทั้งสองบทนี้ ได้แก่ ความยาวและความเร็วของฟิวก์ ในการรับมือกับความยาวนั้น สิ่งสำคัญอย่างยิ่งคือการวิเคราะห์บทเพลงและแบ่งให้เป็นส่วนย่อย ตามโครงสร้างของฟิวก์ที่มักแตกต่างจากบทเพลงทั่วไป ควรแบ่งส่วนโดยคำนึงถึงการปรากฏของทำนองเอกเป็น

หลัก ซึ่งฟิวก์แต่ละบทมีความเฉพาะตัวและมีโครงสร้างที่อิสระมาก[6] เมื่อผู้บรรเลงเข้าใจโครงสร้างของฟิวก์อย่างชัดเจนแล้วจะสามารถบรรเลงฟิวก์ที่มีความยาวได้ง่ายขึ้น รวมถึงง่ายต่อการจำโน้ตเพลงอีกด้วย ในส่วนของการรับมือกับความเร็วของฟิวก์ การบรรเลงบทเพลงหลายแนวเสียงในอัตราเร็วนั้นยากมาก โดยเฉพาะเมื่อบรรเลงในเปียโนสมัยใหม่ที่ต้องควบคุมทั้งลักษณะเสียงและระดับเสียง ผู้วิจัยวางแผนการซ้อมเป็นขั้นตอน กลยุทธ์หลักคือต้องบรรเลงให้ดีเป็นส่วน ๆ ไป เริ่มจากการซ้อมแยกมือ ซ้อมในจังหวะช้าและเร่งจังหวะขึ้นด้วยการกำกับจังหวะของเมโทรนอม และหลีกเลี่ยงการเคลื่อนไหวที่ไม่จำเป็นเช่น การยกนิ้วสูง การขยับข้อมือหรือแม้แต่การโยกตัวไปมา ในส่วนของแขน พยายามเคลื่อนที่ให้เป็นแนวราบ สิ่งเหล่านี้ผู้วิจัยเห็นว่าสำคัญอย่างยิ่งในการบรรเลงฟิวก์ที่เร็ว และต้องคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้ตั้งแต่เริ่มซ้อมในอัตราจังหวะช้าเพื่อให้กล้ามเนื้อเกิดความเคยชินและพร้อมที่จะบรรเลงเร็วขึ้นได้

ในการฝึกซ้อมเพลงหลายแนวเสียง โดยเฉพาะ 3 แนวเสียงขึ้นไป การเลือกใช้นิ้ว (Fingering) เป็นอีกเรื่องที่สำคัญที่ต้องพิจารณาให้รอบคอบ เนื่องจากแต่ละมือมักต้องนำเสนอมากกว่าหนึ่งแนวเสียง แต่ในเพลงบทนี้ผู้วิจัยพบว่าการเลือกใช้นิ้วค่อนข้างง่ายและแทบไม่พบอุปสรรคเลย เนื่องจากบาควางแผนการบรรเลงมาอย่างชาญฉลาด เช่นตำแหน่งการวางมือเคลื่อนไหวเป็นบล็อคชัดเจน รวมถึงแนวเสียงที่ต้องใช้สองมือสลับมาช่วยบรรเลงก็ถูกกำหนดมาอย่างชัดเจนเช่นเดียวกันว่าต้องใช้มือข้างใดบรรเลง ผู้บรรเลงสามารถสังเกตในโน้ตเพลงได้อย่างง่ายดาย

สรุปผลการวิจัย

จากการวิจัยพบว่า ถึงแม้ว่าบาคไม่ได้กำหนดรายละเอียดในแง่แนวทางการบรรเลงโน้ตไว้มากนักในตอกคาตาบทนี้ ผู้บรรเลงก็สามารถตีความไปตามแนวความคิดของตนเองได้ โดยคำนึงถึงความสมเหตุสมผลของบทเพลงและผ่านการวิเคราะห์ ศึกษาบทเพลงรวมถึงประวัติของผู้ประพันธ์เพลงอย่างถี่ถ้วนอย่างเช่นที่ผู้วิจัยได้นำเสนอในบทความนี้ บทเพลงนี้นับว่ามีความท้าทายที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นตอนช้าที่มีแนวเสียงซับซ้อน ฟิวก์ขนาดใหญ่ และความเร็วในการบรรเลงด้วยเทคนิคขั้นสูงตามเอกลักษณ์ของตอกคาตา จึงเป็นเรื่องสำคัญที่ผู้บรรเลงต้องวางแผนการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบ ศึกษาลีลาการบรรเลงและการแก้ปัญหาต่าง ๆ เพื่อให้บรรเลงได้ออกมาได้อย่างไพเราะถูกต้องสมบูรณ์แบบ

[6] William Cole, *The Form of Music* (London: ABRSM Publishing Ltd, 1997), 119.

วันและสถานที่จัดแสดง

บทเพลง *ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดในบันไดเสียงซีไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 911* ของบาค เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเดี่ยวเปียโน จัดขึ้นเมื่อวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ.2565 เวลา 12.30 น. ณ หอแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang's Concert Salon & Gallery) จังหวัดปทุมธานี ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที

Figure 1 Poster

Figure 2 Concert

สื่อการแสดงเดี่ยวของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกวีดิทัศน์การแสดงที่ผ่านมา ผู้ที่สนใจสามารถสแกน QR Code ด้านล่าง เพื่อรับชมการแสดงดังกล่าว

Figure 3 The QR Codes

Bibliography

Chulapan, Panjai. *Literature of Piano Music. Volume 1.* Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008. (in Thai)

Cole, William. *The Form of Music*. London: ABRSM Publishing Ltd, 1997.

Duchen, Jessica. *Composers: Their Lives and Works.* London: Dorling Kindersley Limited, 2020.

Library of Congress. "Felix Mendelssohn, *Reviving the Works of J. S. Bach*." Accessed February 22, 2023. https://www.loc.gov/item/ihas.200156436/.

Sadie, Stanley. *Classical Music Encyclopedia*. London: Flame Tree Publishing, 2014.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Article No. R1212 (16 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R1212

การศึกษาความยึดมั่นผูกพันและข้อเสนอแนะในการพัฒนาสาขาอาชีพทางด้านดนตรีของนักศึกษาหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรี สถาบันอุดมศึกษาในจังหวัดเชียงใหม่

The Study of Adherence to Suggestions on Developing Musical Professions of Students Enrolled in Courses Related to Production of Music Artists in Higher Education Institutions in Chiang Mai

โอม จันเตยูร*[1] เกริกพงศ์ ใจคำ[2] ปรเมศวร์ สรรพศรี[3]
Ohm Chanteyoon,*[1] Krerkpong Jaikum,[2] Poramase Subphasri[3]

Abstract

The purpose of this article are 1) to study the adherence to developing musical professions of students enrolled in courses related to production of music artists in higher education institutions in Chiang Mai, and 2) to suggest ways for the development of a program to recruit personnel in music career fields by using a survey to study the facts based on actual situations. The study's results could conclude that; (1) the overall level of adherence among students were at a high level ($\bar{X}$= 4.13, SD=0.09). The level of adherence in the value of music profession was at a high level ($\bar{X}$= 4.26, SD=0.24). The level of adherence in the image of the music profession was at a high level ($\bar{X}$= 4.14, SD=0.24). The level of adherence in the performance and service of the music profession was at a high level ($\bar{X}$= 4.09, SD=0.37). And, the overall level of adherence in studying in fields of music careers was at a high level ($\bar{X}$= 4.05, SD=0.22). (2) There are three categories of ways to suggest the development of a

* Corresponding author, email: ohm_c@payap.ac.th
[1] อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ
[1] Lecturer, College of Music, Payap University
[2] นักวิชาการอิสระ
[2] Independent Scholar
[3] อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
[3] Lecturer, Faculty of Humanities and Social Sciences, Chiang Mai Rajabhat University

Received: January 14, 2023 / Revised: May 26, 2023/ Accepted: May 29, 2023

program to recruit personnel in the field of music careers: 1) the development of essential skills for students; 2) the preparation of fundamental factors that enhance educational quality; and 3) the implementation of effective and varied extracurricular activities.

Keywords: Adherence / Fields of Music Careers / Music Artist Production

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาระดับความยึดมั่นผูกพันในการพัฒนาสาขาอาชีพทางด้านดนตรีของนักศึกษาหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรี สถาบันอุดมศึกษาในจังหวัดเชียงใหม่ 2) จัดทำข้อเสนอแนะในการพัฒนาหลักสูตรการสร้างบุคลากรในสาขาอาชีพทางด้านดนตรี โดยการสำรวจเพื่อศึกษาข้อเท็จจริงตามสภาพการณ์ที่เป็นอยู่ตามธรรมชาติ ผลการศึกษาพบว่า (1) นักศึกษามีระดับความยึดมั่นผูกพันโดยรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.13, SD=0.09) ระดับความยึดมั่นผูกพันในด้านความยึดมั่นผูกพันในคุณค่าของสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.26, SD=0.24) ระดับความยึดมั่นผูกพันในภาพลักษณ์ของสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.14, SD=0.24) ระดับความยึดมั่นผูกพันในการปฏิบัติงานและการให้บริการของสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.09, SD=0.37) และระดับความยึดมั่นผูกพันในการเรียนสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.05, SD=0.22) (2) ข้อเสนอแนะในการพัฒนาหลักสูตรการสร้างบุคลากรในสาขาอาชีพทางด้านดนตรี สามารถจำแนกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ 1) การสร้างทักษะที่สำคัญสำหรับนักศึกษา 2) การเตรียมความพร้อมเรื่องของปัจจัยพื้นฐานในการส่งเสริมคุณภาพทางการศึกษา และ 3) การจัดกิจกรรมเสริมหลักสูตรที่มีประสิทธิภาพและมีความหลากหลาย

คำสำคัญ: ความยึดมั่นผูกพัน / สาขาอาชีพทางด้านดนตรี / การผลิตศิลปินดนตรี

บทนำ

ดนตรีถือเป็นศาสตร์ที่มีคุณประโยชน์ในด้านการสร้างคุณภาพชีวิตที่ดีอย่างมีประสิทธิภาพ ผลการศึกษาจำนวนมากที่ชี้ให้เห็นว่า การฟังเพลงที่ผ่อนคลายสามารถลดความดันโลหิต อัตราการเต้นของหัวใจ และระดับความวิตกกังวลในผู้ป่วยได้[4] นอกจากนั้นยังช่วยให้เกิดการพัฒนาภาษา การใช้เหตุผล ระบบความจำ อารมณ์ ความรู้สึก ความสำเร็จในสังคม การมีวินัย ความมั่นใจในตนเอง จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ เป็นต้น[5] ดังนั้นการฝึกดนตรีจึงเปรียบเสมือนการออกกำลังกายสมอง เพราะเมื่อมนุษย์ได้เล่นหรือฟังดนตรี สมองจะประมวลผลในส่วนต่าง ๆ อย่างเป็นระบบ[6]

การรับรู้ทางดนตรีจึงเป็นสิ่งที่สำคัญและจำเป็นต่อการพัฒนาการศึกษาของประเทศ ดังปรากฏว่าความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจที่อยู่ในระบบทุนนิยมนั้นเป็นไปอย่างรวดเร็วและรุนแรง พัฒนาการทางด้านเทคโนโลยีได้ส่งผลต่อการใช้ชีวิตประจำวันของมนุษย์ แต่มนุษย์จะมีความสมบูรณ์ไม่ได้หากขาดการพัฒนาทางจิตใจที่เพียงพอ นอกเหนือไปจากเรื่องของศาสนาแล้วตัวดนตรียังสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาคุณภาพทางด้านจิตใจด้วย ในศาสตร์ด้านวิชาดนตรีบำบัดได้กล่าวถึงการใช้ดนตรีในการบำบัดทางจิตใจสอดคล้องกับอุดมการณ์ของซีกโลกตะวันออกที่กล่าวว่า “จิตเป็นนาย กายเป็นบ่าว” เพราะเมื่อมนุษย์มีจิตใจที่แข็งแรง ก็จะนำไปสู่พัฒนาการทางสุขภาพกายที่ดีต่อไป การศึกษาด้านดนตรีในประเทศไทยจึงได้รับอิทธิพลด้านแนวคิดและปัจจัยทางสังคมดังกล่าว โดยมีการออกแบบหลักสูตรการศึกษาที่เกื้อหนุนต่อการเรียนรู้ตลอดจนมีการสร้างค่านิยมทางดนตรีใหม่ ๆ ว่า “ดนตรีพัฒนาคุณภาพคน คนพัฒนาคุณภาพชาติ”[7]

สำหรับประเทศไทยนั้น ดนตรีได้ถูกนำมาสอนในสถาบันอุดมศึกษาครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2504 ในรายวิชาความซาบซึ้งดนตรี (Music Appreciation) ซึ่งเป็นวิชาเลือกของคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากนั้นปี พ.ศ. 2517 สาขาวิชาดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ ได้เริ่มเปิดสอนหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยศิลป์ ซึ่งถือว่าเป็นการเปิดสอนวิชาเอกดนตรีในระดับปริญญาตรีเป็นแห่งแรกของประเทศ ต่อมาได้มีการเปิดสอนหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในระดับบัณฑิตศึกษา โดยระดับปริญญาโทเริ่มเปิดสอนในปี พ.ศ.

---

[4] Florida National University, “The Benefits of Studying with Music,” accessed June 3, 2019, https://www.fnu.edu/benefits-studying-music/.

[5] National Association for Music Education, “Important Benefits of Music in Our Schools,” accessed June 9, 2019, https://nafme.org/important-benefits-of-music-in-our-schools/.

[6] Lia Paralta, “Benefits of Music to the Brain,” accessed June 2, 2019, https://www.savethemusic.org/blog/research/benefits-to-the-brain/.

[7] Sugree Charoensook, *Talent Education* (Bangkok: Chone Charoen Press, 2001), 93. (in Thai)

2532 ที่สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล และระดับปริญญาเอกได้เริ่มเปิดสอนในปี พ.ศ. 2548 ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล[8]

สำหรับวิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ นั้น ถูกพัฒนามาจากแผนกดนตรีคริสตจักร วิทยาลัยพระคริสตธรรม ในระยะแรกมีฐานะเป็น สาขาวิชาสังกัดคณะมนุษยศาสตร์ นับเป็น 1 ใน 8 สาขาวิชาแรกที่เปิดดำเนินการพร้อมการก่อตั้งมหาวิทยาลัยพายัพเมื่อปี พ.ศ. 2517 โดยการจัดการเรียนรู้รวมถึงการสอนของวิทยาลัยดุริยศิลป์มุ่งเน้นให้นักศึกษามีความรู้ทางวิชาการดนตรีสากลแบบรอบด้านเพื่อให้นักศึกษาสามารถทำงานด้านดนตรีได้อย่างหลากหลาย พ.ศ. 2555 วิทยาลัยดุริยศิลป์ ได้ปรับปรุงจากหลักสูตรศิลปศาสตร-บัณฑิต สาขาวิชาดุริยศิลป์ มาเป็นหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต เพื่อให้การจัดการเรียนการสอนมีความเหมาะสม สามารถตอบสนองความต้องการของผู้เรียนและสังคมได้ โดยหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิตมีการกำหนดหน่วยกิตในหมวดวิชาเฉพาะที่เพิ่มขึ้น ซึ่งนักศึกษาจะได้เรียนวิชาดนตรีอย่างเข้มข้นและยังมีการบรรจุรายวิชาที่ทันสมัย เช่น การใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์สำหรับงานดนตรี ภาษาอังกฤษสำหรับนักดนตรี เป็นต้น เพื่อให้สอดคล้องกับการดำเนินชีวิตในยุคเทคโนโลยีที่ก้าวหน้าในปัจจุบัน[9]

ส่วนมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ที่ถูกพัฒนามาจากวิทยาลัยครูเชียงใหม่ ซึ่งถือเป็นอีกหนึ่งสถาบันอุดมศึกษาที่ได้ทำการเปิดสอนหลักสูตรทางการผลิตศิลปินด้านดนตรีมาเป็นเวลาช้านาน และยังได้รับความสนใจจากกลุ่มนักเรียนที่ต้องการศึกษาในศาสตร์ของดนตรีตะวันตกมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ซึ่งถูกปรับปรุงเป็น หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล ในปี พ.ศ. 2564 โดยมีเป้าหมายในการผลิตบัณฑิตให้สามารถประกอบอาชีพที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น ศิลปิน นักประพันธ์ นักดนตรีและนักร้องอาชีพ นักเรียบเรียงเสียงประสานและวงดนตรี ผู้ผลิตงานดนตรี นักออกแบบเสียง ผู้ควบคุมการผลิตงานดนตรี ผู้สอนดนตรีสากล นักวิชาการดนตรี นักบริหารจัดการแสดงดนตรี และนักวิจารณ์ดนตรี เป็นต้น[10]

จากข้อมูลในปัจจุบันที่ถูกนำมาเป็นข้อมูลตั้งต้นในการวิจัยครั้งนี้พบว่า สถาบันอุดมศึกษาในจังหวัดเชียงใหม่มีเพียงมหาวิทยาลัยพายัพและมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ที่เปิดทำการสอนหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรี และตลอดเวลาที่สถาบันอุดมศึกษาทั้งสองแห่งได้เปิดการจัดเรียนการสอนใน

---

[8] Krerkpong Jaikum, “The Guidelines of Judgement and Evaluation of the Graduate Studies’ Thesis in Music in Thailand” (DMus diss., Mahidol University, 2020), 2. (in Thai)

[9] Krerkpong Jaikum, “Creating Media for Practicing Ear Training Skills by Using E-Learning. A Case Study: MUA104 Sight-Reading and Dictation II at The College of Music, Payap University” (MMus thesis, Payap University, 2014), 2. (in Thai)

[10] Chiang Mai Rajabhat University, *Bachelor of Fine and Applied Arts Program in Western Music* (Chiang Mai: Faculty of Humanities and Social Sciences, Chiang Mai Rajabhat University, 2021), 3. (in Thai)

หลักสูตรดนตรี ต่างก็ได้รับความสนใจจากนักศึกษาทั้งในจังหวัดเชียงใหม่และต่างจังหวัด แต่ด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคไวรัสโคโรนา 2019 ตั้งแต่เดือนมีนาคม พ.ศ. 2563 จนถึงเดือนมกราคม พ.ศ. 2565 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ไวรัสแพร่ระบาดอย่างหนักในประเทศไทย เนื่องจากความน่ากลัวของโรคระบาดที่มีเชื้อโรคอยู่รอบตัว รวมถึงมาตรการของรัฐที่ต้องกักตัว เป็นต้น ทำให้ผู้คนในทุกสาขาอาชีพได้รับผลกระทบดังกล่าวรวมถึงสาขาอาชีพทางด้านดนตรีที่ต้องหยุดงานก่อนอาชีพอื่น ๆ สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาผลกระทบจากการแพร่ระบาดของโรคไวรัสโคโรนา 2019 และการปรับตัวของศิลปินขับซอล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่” ได้ชี้ให้เห็นว่า การแพร่ระบาดของโรคไวรัสโคโรนา 2019 ส่งผลกระทบโดยตรงต่อการประกอบอาชีพของศิลปินขับซอล้านนา โดยปรากฏผลกระทบเกิดขึ้นในปลายปี พ.ศ. 2562 ที่เชื้อไวรัสได้เริ่มแพร่ระบาด งานดนตรีต่าง ๆ ทั้งที่มีการจองเอาไว้ล่วงหน้าและงานที่เกิดขึ้นเป็นประจำในทุก ๆ ปี ได้ถูกยกเลิกจนหมดสิ้น เนื่องจากมาตรการการควบคุมโรคติดต่อของรัฐบาล และความกลัวติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ที่มีความอันตรายถึงชีวิต ทำให้เกิดการงดจัดกิจกรรมทางประเพณีต่าง ๆ อย่างสิ้นเชิง ซึ่งบางรายมีการเรียกเงินมัดจำคืนหรือส่วนบางรายก็งดการว่าจ้างไปโดยปริยาย[11]

สถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันทำให้ผู้คนตระหนักถึงการเลือกศึกษาในสาขาวิชาที่มีความมั่นคงในการประกอบอาชีพ ถึงแม้ว่าจะไม่ใช่อาชีพที่ตนเองมีความรักหรือความตั้งใจเอาไว้ตั้งแต่แรก รวมถึงแนวโน้มของการว่างงานของผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับอุดมศึกษา โดยข้อมูลจากสำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ เปิดเผยสถานการณ์การว่างงานในไตรมาส 4 ของปี พ.ศ. 2564 มีผู้ว่างงานทั้งสิ้น 6.3 แสนคน ตัวเลขการว่างงานของนักศึกษาจบใหม่มีจำนวนเพิ่มขึ้นต่อเนื่องตั้งแต่ไตรมาส 2 ของปี พ.ศ. 2563 ซึ่งเป็นช่วงที่โควิดแพร่ระบาด ซึ่งผู้ว่างงานส่วนใหญ่เป็นกลุ่มที่จบการศึกษาในสาขาทางด้านสังคมศาสตร์ ธุรกิจการบริหาร และพาณิชย์ โดยช่วงปลายปี พ.ศ. 2562 ต่อเนื่องถึงต้นปี พ.ศ. 2563 มีเด็กจบระดับอุดมศึกษาที่ว่างงานและไม่เคยมีงานทำมาก่อนอยู่ประมาณเกือบ 80,000 คน และค่อย ๆ เพิ่มสูงขึ้นจนปัจจุบันอยู่ที่ประมาณ 120,000 คน[12]

จากความเป็นมาและความสำคัญในข้างต้น ทำให้คณะผู้วิจัยสนใจในการศึกษาประเด็นของความยึดมั่นผูกพัน อันหมายถึง การดึงดูดความสนใจของนักศึกษาให้เกิดความต้องการมีส่วนร่วมในกิจกรรมการเรียนรู้และปฏิสัมพันธ์ที่นำไปสู่ความสำเร็จในสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ท่ามกลางสภาพปัญหาโรคระบาดและสภาพเศรษฐกิจที่ทำให้ผู้คนตกงานเป็นจำนวนมาก รวมถึงแนวโน้มของการไม่เลือกศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาใน

---

[11]Ohm Chanteyoon, and Krerkpong Jaikum, “The Study of Impact of the COVID-19 Pandemic and Self-adjustment of Lanna Traditional Singing Artist in Chiang Mai Province,” *Payap University Journal* 32, 2 (2022): 24. (in Thai)

[12] Ponlawut Songsakul, “The Crisis of Undergraduates Most Unable to Seek Employment,” accessed June 5, 2022, https://thestandard.co/bachelor-degree-job-finding-crisis/. (in Thai)

อนาคต โดยคณะผู้วิจัยเล็งเห็นว่าหากได้รับข้อมูลจากการศึกษาความยึดมั่นผูกพันในสาขาอาชีพทางด้านดนตรีของนักศึกษาหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรีในสถาบันอุดมศึกษาจังหวัดเชียงใหม่ครั้งนี้ จะทำให้ได้สารสนเทศเพื่อการพัฒนาหลักสูตรการสร้างบุคลากรในสาขาอาชีพทางด้านดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพอย่างเป็นรูปธรรมได้ในอนาคต

วัตถุประสงค์

1) เพื่อศึกษาระดับความยึดมั่นผูกพันในสาขาอาชีพทางด้านดนตรีของนักศึกษาหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรีในสถาบันอุดมศึกษาจังหวัดเชียงใหม่

2) เพื่อจัดทำข้อเสนอแนะในการพัฒนาหลักสูตรการสร้างบุคลากรในสาขาอาชีพทางด้านดนตรี

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) ได้ทราบแนวทางการพัฒนาคุณลักษณะอันพึงประสงค์ของนักศึกษาในหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรีตะวันตกหรือดนตรีสากล สถาบันอุดมศึกษาในจังหวัดเชียงใหม่ ที่สอดคล้องกับความต้องการของสังคม

2) ได้แนวทางการพัฒนานักศึกษาให้เป็นบุคลากรในสาขาอาชีพทางด้านดนตรีอย่างมืออาชีพ

ขอบเขตการศึกษา

กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย คือ นักศึกษาชั้นปีที่ 1 ถึงปีที่ 4 หลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรี (ดนตรีตะวันตก/ดนตรีสากล) สถาบันอุดมศึกษาในจังหวัดเชียงใหม่ ที่ลงทะเบียนเรียนในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2565 จำนวน 232 คน ดังนี้

1) นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จำนวน 66 คน ดังนี้ (1) นักศึกษาชั้นปีที่ 1 จำนวน 13 คน (2) นักศึกษาชั้นปีที่ 2 จำนวน 13 คน (3) นักศึกษาชั้นปีที่ 3 จำนวน 23 คน (4) นักศึกษาชั้นปีที่ 4 จำนวน 17 คน

2) นักศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ จำนวน 101 คน ดังนี้ (1) นักศึกษาชั้นปีที่ 1 จำนวน 56 คน (2) นักศึกษาชั้นปีที่ 2 จำนวน 45 คน

3) นักศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ จำนวน 65 คน ดังนี้ (1) นักศึกษาชั้นปีที่ 3 จำนวน 35 คน (2) นักศึกษาชั้นปีที่ 4 จำนวน 30 คน

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้รูปแบบการสำรวจ (Survey Research) เพื่อศึกษาข้อเท็จจริงตามสภาพการณ์ที่เป็นอยู่ตามธรรมชาติ โดยมีวิธีการดำเนินงานวิจัย ดังนี้

1) ขั้นการเตรียมการเบื้องต้น: โดยการกำหนดเค้าโครง ประเด็นสำคัญที่ทำการศึกษา นำเสนอแนวคิดและปรับปรุงเค้าโครงงานวิจัยให้สมบูรณ์ จากนั้นทำการศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับความยึดมั่นผูกพัน แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านดนตรีในประเทศไทย แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการผลิตบุคลากรในสาขาอาชีพทางด้านดนตรี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงเอกสารที่เกี่ยวข้องกับปัจจัยพื้นฐานการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ด้านการศึกษาขององค์การสหประชาชาติ (Human Development Index) โดยการสรุปและสังเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบเพื่อศึกษาตามวัตถุประสงค์ กำหนดประเด็นและข้อคำถามในแบบสอบถาม กำหนดวิธีวิจัย และการเลือกกลุ่มตัวอย่างตามลำดับ

2) ขั้นการสร้างเครื่องมือการวิจัย: แบบสอบถามด้านความยึดมั่นผูกพันฯ มีประเด็น ดังนี้ (1) ความยึดมั่นผูกพันในการเรียนสาขาอาชีพทางด้านดนตรี (2) ความยึดมั่นผูกพันในการปฏิบัติงานและการให้บริการของสาขาอาชีพทางด้านดนตรี (3) ความยึดมั่นผูกพันในภาพลักษณ์ของสาขาอาชีพทางด้านดนตรี (4) ความยึดมั่นผูกพันในคุณค่าของสาขาอาชีพทางด้านดนตรี

3) ขั้นการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือการวิจัย: การนำเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยทั้งหมดให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินคุณภาพ โดยคณะผู้วิจัยพิจารณาเลือกผู้เชี่ยวชาญแบบเฉพาะเจาะจง คือ เป็นผู้มีความรู้ความสามารถและมีประสบการณ์ด้านการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา และด้านการวัดผลประเมินผลทางการศึกษา ทั้งหมด 3 ท่าน ผลการประเมินพบว่า มีค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่าง 0.67-1.00 ซึ่งถือว่าโดยรวมมีความตรงเชิงเนื้อหาและสามารถนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลได้

4) ขั้นการขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์: คณะผู้วิจัยได้นำโครงร่างการวิจัยและเครื่องมือการวิจัยทั้งหมดยื่นขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ซึ่งผลการพิจารณาพบว่างานวิจัยฉบับนี้เข้าข่ายการพิจารณาแบบยกเว้นและการวิจัยที่จะดำเนินการนี้มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมายข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอการวิจัยนี้ได้ (หมายเลขรับรอง: IRBCMRU 2022/192.23.08)

5) ขั้นการเก็บข้อมูล: หลังจากผ่านการรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์แล้ว คณะผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลกับกลุ่มตัวอย่างระหว่างเดือนกันยายน พ.ศ. 2565 ถึงเดือนตุลาคม พ.ศ. 2565 โดยใช้วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ และคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ เป็นสถานที่ดำเนินการเก็บข้อมูล

6) ขั้นการวิเคราะห์ข้อมูล: การวิเคราะห์ข้อมูลโดยการหา ค่าร้อยละ (Percentage) ค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) โดยการแปลผลมีดังนี้ (1) ค่าเฉลี่ย 4.51-5.00 หมายถึง มีความยึดมั่นผูกพันในระดับมากที่สุด (2) ค่าเฉลี่ย 3.51-4.50 หมายถึง มีความยึดมั่นผูกพันในระดับมาก (3) ค่าเฉลี่ย 2.51-3.50 หมายถึง มีความยึดมั่นผูกพันในระดับปานกลาง (4) ค่าเฉลี่ย 1.51-2.50 หมายถึง มีความยึดมั่นผูกพันในระดับน้อย (5) ค่าเฉลี่ย 1.00-1.50 หมายถึง มีความยึดมั่นผูกพันในระดับน้อยที่สุด

ผลการศึกษา

1) ผลการศึกษาระดับความยึดมั่นผูกพันในการพัฒนาสาขาอาชีพทางด้านดนตรีของนักศึกษาหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรี สถาบันอุดมศึกษาในจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า โดยรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.13, SD=0.09) เมื่อพิจารณารายด้านพบว่า ระดับความยึดมั่นผูกพันในด้านความยึดมั่นผูกพันในคุณค่าของสาขาอาชีพทางด้านดนตรีในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.26, SD=0.24) ระดับความยึดมั่นผูกพันในภาพลักษณ์ของสาขาอาชีพทางด้านดนตรีในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.14, SD=0.24) ระดับความยึดมั่นผูกพันในการปฏิบัติงานและการให้บริการของสาขาอาชีพทางด้านดนตรีในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.09, SD=0.37) และระดับความยึดมั่นผูกพันในการเรียนสาขาอาชีพทางด้านดนตรีในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$= 4.05, SD=0.22) ตามลำดับ ดังนี้

Table 1 Shows scoring results of adherences in the value of music profession

No.	Items	$\bar{X}$	SD	Result
1	Students consider "music" to be an aesthetic or beauty that fulfills a person.	4.34	0.77	More
2	Students are not hesitant to state that they are music professionals.	4.40	0.73	More
3	Students understand that music careers are treated the same way as other professions.	4.35	0.73	More

No.	Items	$\overline{X}$	SD	Result
4	Students believe that music careers are equal to other professions in modern society.	4.38	0.75	More
5	When others state, "Music careers are unimportant," students feel depressed and inferior.	3.68	1.25	More
6	The students were frustrated because their "music careers" were frequently taken advantage in terms of payment.	3.97	1.04	More
7	Students believe that a good musician must be accepting to and appreciative of the talents of others.	4.36	0.77	More
8	The students felt sympathy for their music career colleagues who had been laid off.	4.34	0.81	More
9	Students gladly support their colleagues' musical careers.	4.37	0.74	More
10	Students are willing to help their colleagues in music careers whenever possible.	4.47	0.73	More
Total score of adherences in the value of music profession		**4.26**	**0.24**	**More**

จาก Table 1 พบว่า การศึกษาระดับความยึดมั่นผูกพันในคุณค่าของสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ที่มีค่าเฉลี่ยสูงที่สุด คือ นักศึกษามีความยินดีที่จะเข้าไปช่วยเหลือเพื่อนร่วมสาขาอาชีพทางด้านดนตรีเมื่อมีโอกาส ($\overline{X}$= 4.47, SD=0.73) นักศึกษาไม่รู้สึกเขินอายเมื่อได้บอกกับผู้อื่นว่าเป็นผู้ประกอบอาชีพทางด้านดนตรี ($\overline{X}$= 4.40, SD=0.73) และนักศึกษามีความเชื่อว่าอาชีพทางด้านดนตรีเป็นวิชาชีพที่มีคุณค่าทัดเทียมกับวิชาชีพอื่นในสังคม ($\overline{X}$= 4.38, SD=0.75) ตามลำดับ

Table 2 Shows scoring results of adherences in the image of the music profession

No.	Items	$\overline{X}$	SD	Result
1	Students appreciate a career in music because it is an honorable and charming profession.	4.35	0.79	More
2	Students believe that "appearance and personality" are important for a music career.	4.21	0.87	More
3	When "music career" is talked about in a bad way in public, students will go up to the person and explain.	3.74	1.07	More
4	Students believe that "anyone can pursue a music career."	3.95	1.01	More
5	Students believe a music career requires responsibility.	4.43	0.70	More
6	Students believe that in order to pursue a career in music, they must be able to practice an instrument.	4.29	0.80	More
7	Students believe that music theory knowledge is necessary for a career in music.	4.08	0.89	More
8	Students believe they should have better knowledge, comprehension, and expertise in music subjects than others.	3.77	1.05	More
9	Students believe "a music career" is as important to society as other occupations.	4.32	0.77	More
10	Students believe that "music career" is a workable profession.	4.27	0.78	More
Total score of adherences in the image of the music profession		**4.14**	**0.24**	**More**

จาก Table 2 พบว่า การศึกษาระดับความยึดมั่นผูกพันในภาพลักษณ์ของสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ที่มีค่าเฉลี่ยสูงที่สุด คือ นักศึกษาเชื่อว่าการประกอบอาชีพทางด้านดนตรีต้องมีความรับผิดชอบ ($\overline{X}$= 4.43, SD=0.70) นักศึกษารักอาชีพทางด้านดนตรี เพราะเป็นอาชีพที่มีเกียรติ และมีเสน่ห์ ($\overline{X}$= 4.45, SD=0.79) และนักศึกษาเชื่อว่าอาชีพทางด้านดนตรีมีบทบาทสำคัญต่อสังคม เช่นเดียวกันกับอาชีพอื่น ๆ ($\overline{X}$= 4.32, SD=0.77)

Table 3 Shows scoring results of adherence in the performance and service of the music Profession

No.	Items	$\overline{X}$	SD	Result
1	Students believe a "music career" requires adherence to a specific ideology.	4.21	0.83	More
2	Students believe a "music career" is an independent profession.	4.14	0.91	More
3	The students agreed with the statement, "If you wish to pursue a career in music, you must earn a degree in music."	3.43	1.30	Moderate
4	Students believe that anyone can pursue a "career in music." It is possible for a motivated person.	4.07	0.97	More
5	The students agreed with the statement, "Musicians must devote time to practice."	4.44	0.75	More
6	When students leave college to begin a career in music, they continue practicing in the same manner as they did in college.	4.32	0.77	More
7	A "music career" is a profession that highly depends on musical experience.	4.24	0.80	More
8	A "music career" does not always require the use of modern technology.	3.40	1.13	Moderate
9	Students believe that we should seek knowledge in fields other than music.	4.21	0.78	More
10	Students believe that "self-improvement is always necessary for a career in music."	4.46	0.71	More
Total score of adherences in the performance and service of the music profession		**4.09**	**0.37**	**More**

จาก Table 3 พบว่า การศึกษาระดับความยึดมั่นผูกพันในการปฏิบัติงานและการให้บริการของสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ที่มีค่าเฉลี่ยสูงที่สุด คือ นักศึกษาเชื่อว่าอาชีพทางด้านดนตรี ต้องการการพัฒนาตนเองอยู่เสมอ ($\bar{X}$= 4.46, SD=0.71) นักศึกษาเห็นด้วยกับคำที่ว่านักดนตรีต้องอุทิศตนต่อการฝึกซ้อม ($\bar{X}$= 4.44, SD=0.75) และเมื่อนักศึกษาออกไปประกอบอาชีพทางด้านดนตรี นักศึกษาจะฝึกซ้อมเครื่องดนตรีเช่นเดียวกันกับขณะที่เรียนในมหาวิทยาลัย ($\bar{X}$= 4.32, SD=0.77) ตามลำดับ

Table 4 Shows scoring results of adherence in studying in fields of music careers

No.	Items	$\bar{X}$	SD	Result
1	Before each lesson, students are well-prepared in both instrument practice and music theory.	3.90	0.79	More
2	Students are always interested in activities that help them learn and improve their music skills.	4.34	0.70	More
3	Students choose to take part in music-related activities, even if the university doesn't require them to.	4.14	0.81	More
4	Students believe that "access to facilities" is the biggest barrier to learning music.	4.09	0.97	More
5	Typically, students submit their assignments by the due date specified by the teacher.	3.64	0.98	More
6	Students believe that "music subjects" are distinct from other subjects.	4.27	0.85	More
7	Students believe their college selections will have a significant impact on music education.	4.27	0.88	More
8	The student will immediately stop, look, and process his or her thoughts about the person if the student notices that another person is engaging in musical activity.	4.01	0.93	More
9	If a student overheard someone say, "Music is not a rigorous subject," you would immediately correct that person.	3.78	1.04	More

No.	Items	$\bar{X}$	SD	Result
10	If students have completed their university courses, they wish to continue their education in the field of music.	4.08	0.89	More
Total score of adherences in studying in fields of music careers		**4.05**	**0.22**	**More**

จาก Table 4 พบว่า การศึกษาระดับความยึดมั่นผูกพันในการเรียนสาขาอาชีพทางด้านดนตรี ที่มีค่าเฉลี่ยสูงที่สุด คือ นักศึกษาสนใจเกี่ยวกับกิจกรรมพัฒนาการเรียนรู้ทางดนตรีอยู่เสมอ ($\bar{X}$= 4.34, SD=0.70) นักศึกษาเชื่อว่า “วิชาดนตรี” เป็นวิชาเฉพาะแตกต่างจากวิชาอื่น ๆ ($\bar{X}$= 4.27, SD=0.85) และนักศึกษาเชื่อว่าสถาบันอุดมศึกษาที่เลือกเรียน มีผลอย่างยิ่งต่อการเรียนดนตรี ($\bar{X}$= 4.27, SD=0.88) ตามลำดับ

2) ข้อเสนอแนะในการพัฒนาสาขาอาชีพทางด้านดนตรีของนักศึกษาหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรี สถาบันอุดมศึกษาในจังหวัดเชียงใหม่ จำแนกออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

2.1) การสร้างทักษะที่สำคัญสำหรับนักศึกษา ที่ควรเริ่มจากการให้ความสำคัญตั้งแต่ขั้นตอนการรับเข้านักศึกษาที่มีพื้นฐานทางดนตรีในระดับที่จะสามารถนำมาต่อยอดสู่ความเป็นมืออาชีพได้ในอนาคต เพราะนักศึกษาที่จะเข้ามาศึกษาในหลักสูตรจะต้องเรียนรู้เนื้อหาสาระในรายวิชาที่หล่อหลอมความเป็นเลิศด้านดนตรี ทั้งในส่วนของกลุ่มวิชาทฤษฎีดนตรีเป็นการมุ่งเน้นการหาความรู้การเรียนรู้ด้านพุทธิพิสัย (Cognitive Domain) เป็นหลัก และกลุ่มวิชาการปฏิบัติดนตรี เป็นการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นพัฒนาการด้านจิตพิสัย (Affective Domain) และด้านทักษะพิสัย (Psychomotor Domain) ซึ่งปัจจัยที่สำคัญในเรื่องของรายวิชาทางด้านดนตรีคือ หลักสูตรต้องให้ความรู้ด้านดนตรีคลาสสิกอันเป็นพื้นฐานของการเรียนแบบตะวันตก หรือดนตรีสากลในระดับมาตรฐานของสถาบันการศึกษาเฉพาะทางดนตรีชั้นนำต่าง ๆ ในประเทศ แต่ควรเพิ่มเติมในส่วนของอัตลักษณ์เชิงพื้นที่และบริบททางวัฒนธรรมให้แก่นักศึกษา เพื่อให้นักศึกษาสามารถนำไปปรับใช้ในการพัฒนาหรือต่อยอดทักษะทางดนตรีของตนในอนาคต

2.2) การเตรียมความพร้อมเรื่องของปัจจัยพื้นฐานในการส่งเสริมคุณภาพทางการศึกษา ซึ่งเป็นหน้าที่ของหลักสูตรในการจัดเตรียมวัสดุอุปกรณ์การเรียนให้เพียงพอต่อจำนวนนักศึกษา ทั้งเรื่องของเครื่องดนตรี ห้องซ้อมดนตรี ห้องปฏิบัติการทางด้านเทคโนโลยีดนตรี ห้องเรียนที่เอื้อต่อการเรียนดนตรี ห้องสมุดดนตรี และสื่อการเรียนการสอนดนตรี เป็นต้น อีกประการหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่งไม่น้อยไปกว่ากันคือบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านจำนวนมากพอกับสัดส่วนของนักศึกษาในหลักสูตร ดังนั้นหลักสูตรควรมีการจัดสรรงบประมาณและกำลังคนในการพัฒนาคุณภาพชีวิตทางด้านการศึกษาให้แก่นักศึกษาอย่างเพียงพอ

ก่อนเริ่มรับนักศึกษา รวมถึงกลไกในการช่วยให้นักศึกษาสำเร็จการศึกษาตามเป้าหมาย ซึ่งปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนส่งผลต่อคุณภาพการเรียนการสอนทางด้านดนตรีแทบทั้งสิ้น

2.3) การจัดกิจกรรมเสริมหลักสูตรที่มีประสิทธิภาพและมีความหลากหลาย อย่างน้อยปีละ 1 ครั้ง เพื่อรองรับการประกอบอาชีพให้แก่นักศึกษาหลักจากสำเร็จการศึกษาไปแล้ว เช่น (1) กิจกรรมการอบรมเชิงปฏิบัติการทางดนตรีจากผู้มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ในเฉพาะด้าน (2) กิจกรรมการแสดงดนตรีต่อหน้าสาธารณะชนในแบบการแสดงเดี่ยวและแบบรวมวง (3) กิจกรรมการฝึกถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีทั้งการสอนแบบตัวต่อตัวและการสอนแบบกลุ่มย่อย (4) กิจกรรมการแนะแนวด้านการประกอบอาชีพทางด้านดนตรีในหลายมิติ (5) กิจกรรมการฝึกประสบการณ์อาชีพกับผู้ประกอบการที่เกี่ยวข้องกับสาขาทางด้านดนตรีตามความสนใจของนักศึกษา เป็นต้น

อภิปรายผล

ผลการวิจัยพบว่า ถึงแม้จะมีสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคไวรัสโคโรนา 2019 อย่างหนักในประเทศไทยตั้งแต่เดือนมีนาคม พ.ศ. 2563 เป็นต้นมา จนทำให้งานดนตรีต่าง ๆ ถูกยกเลิก ส่งผลให้ศิลปินนักดนตรีต้องตกงานเป็นจำนวนมาก รวมถึงแนวโน้มการว่างงานของผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับอุดมศึกษาในสาขาทางด้านสังคมศาสตร์ ธุรกิจ การบริหาร และพาณิชย์ แต่นักศึกษาหลักสูตรที่มีความเกี่ยวข้องกับการผลิตศิลปินดนตรีสถาบันอุดมศึกษาในจังหวัดเชียงใหม่ ก็ยังมีระดับความยึดมั่นผูกพันในการพัฒนาสาขาอาชีพทางด้านดนตรีโดยรวมอยู่ในระดับมาก

สอดคล้องกับ สุรศักดิ์ หาญธีระพิทักษ์[13] ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับ การพัฒนาหลักสูตรดนตรีศึกษา ระดับปริญญาตรี ของมหาวิทยาลัยราชภัฏในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยพบว่า บัณฑิตควรมีทักษะด้านความรู้ความสามารถในทั้งทฤษฎี ปฏิบัติ ภาษาต่างประเทศ และการใช้คอมพิวเตอร์ ในระดับมาก (M=4.25 SD=.023) ด้านคุณธรรมจริยธรรม ทั้งระเบียบวินัย ความซื่อสัตย์ ความรับผิดชอบ ความเสียสละ และการเป็นแบบอย่างที่ดีในระดับมาก (M=4.35 SD=0.25) ด้านทักษะความรู้ ทั้งองค์ความรู้ในสาขาวิชา ความเข้าใจในเทคโนโลยี งานวิจัย การต่อยอดองค์ความรู้ และการเปลี่ยนแปลงกฎระเบียบข้อบังคับ ในระดับมาก (M=4.09 SD=0.25) ด้านทักษะทางปัญญา ทั้งเรื่องของการค้นคว้า การแก้ไขปัญหา การตัดสินใจ ความเข้าใจเนื้อหาวิชาการและวิชาชีพ รวมถึงการค้นหาข้อเท็จจริงเพื่อประยุกต์ใช้นวัตกรรม ในระดับมาก (M=4.35 SD=0.31) ด้านทักษะความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลและความรับผิดชอบ ทั้งการมีมนุษยสัมพันธ์ที่ดีต่อผู้ร่วมงาน การมีภาวะของผู้นำ

[13] Surasak Hanteerapitak, “Music Education Curriculum Development Bachelor Degree of Rajabhat University in the Northeast Thailand” (DMus diss., Mahasarakham University, 2021), 219-223. (in Thai)

และผู้ตาม การวิเคราะห์ปัญหา การเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง และความคิดสร้างสรรค์ ในระดับมาก (M=4.33 SD=0.24) ด้านทักษะการวิเคราะห์เชิงตัวเลข การสื่อสารและเทคโนโลยีสารสนเทศ ทั้งการพูดและเขียน การนำเสนอผลงาน การวิเคราะห์เชิงปริมาณ การเลือกใช้เทคโนโลยีสารสนเทศ การรวบรวมข้อมูลและการแปลความหมายจากข้อมูล ในระดับมาก (M=4.35 SD=0.25)

ทั้งยังเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับ เกริกพงศ์ ใจคำ[14] ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับ ความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยพื้นฐานในการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์กับความยึดมั่นผูกพันที่มีต่อวิชาชีพครูดนตรีของนักศึกษาหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ โดยพบว่า นักศึกษามีความยึดมั่นผูกพันในระดับมาก (M=3.61 SD=0.34) แต่มีปัจจัยพื้นฐานในการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์โดยรวมไม่เหมาะสม (M=2.60, SD=0.90) กล่าวคือ ถึงแม้ว่าปัจจัยพื้นฐานในการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์โดยรวมจะไม่เหมาะสม แต่นักศึกษาสาขาวิชาดนตรีศึกษาก็ยังมีความยึดมั่นผูกพันต่อวิชาชีพครู เหตุที่เป็นเช่นนี้อาจเป็นเพราะนักศึกษามีความรู้สึกรัก ชื่นชอบ หรือมีความคิดเห็นเชิงบวกต่อการเรียนหรืออาชีพครูดนตรี

[14] Krerkpong Jaikum, “The Relationship between the Fundamentals of Human Resource Development and Adherence to Teacher Profession of the Bachelor of Music Education Students, Faculty of Education, Chiang Mai Rajabhat University,” *CMU Journal of Education* 6, 2 (2022): 98. (in Thai)

Bibliography

Chanteyoon, Ohm, and Krerkpong Jaikum. "The Study of Impact of the COVID-19 Pandemic and Self-adjustment of Lanna Traditional Singing Artist in Chiang Mai Province." *Payap University Journal* 32, 2 (2022): 18-31. (in Thai)

Charoensook, Sugree. *Talent Education*. Bangkok: Chone Charoen Press, 2001. (in Thai)

Chiang Mai Rajabhat University. *Bachelor of Fine and Applied Arts Program in Western Music*. Chiang Mai: Faculty of Humanities and Social Sciences, Chiang Mai Rajabhat University, 2021. (in Thai)

Florida National University. "The Benefits of Studying with Music." Accessed June 3, 2019. https://www.fnu.edu/benefits-studying-music/.

Hanteerapitak, Surasak. "Music Education Curriculum Development Bachelor Degree of Rajabhat University in the Northeast Thailand." DMus diss., Mahasarakham University, 2021. (in Thai)

Jaikum, Krerkpong. "Creating Media for Practicing Ear Training Skills by Using E-Learning. A Case Study: MUA104 Sight-Reading and Dictation II at The College of Music, Payap University." MMus thesis, Payap University, 2014. (in Thai)

Jaikum, Krerkpong. "The Guidelines of Judgement and Evaluation of the Graduate Studies' Thesis in Music in Thailand." DMus diss., Mahidol University, 2020. (in Thai)

Jaikum, Krerkpong. "The Relationship between the Fundamentals of Human Resource Development and Adherence to Teacher Profession of the Bachelor of Music Education Students, Faculty of Education, Chiang Mai Rajabhat University." *CMU Journal of Education* 6, 2 (2022): 91-104. (in Thai)

National Association for Music Education. "Important Benefits of Music in Our Schools." Accessed June 9, 2019. https://nafme.org/important-benefits-of-music-in-our-schools/.

Paralta, Lia. "Benefits of Music to the Brain." Accessed June 2, 2019. https://www.savethemusic.org/blog/research/benefits-to-the-brain/.

Songsakul, Ponlawut. "The Crisis of Undergraduates Most Unable to Seek Employment." Accessed June 5, 2022. https://thestandard.co/bachelor-degree-job-finding-crisis/. (in Thai)