กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณาธิการบริหาร วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
บรรณาธิการ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
กองบรรณาธิการ แขไข ธนสารโสภิณ
ธีรวัฒน์ ต้นบุตร
ภาศิณี สกุลสุรรัตน์

Anglia Ruskin University (UK)
Amelia Oldfield
Prins Claus Conservatorium (The Netherlands)
Jan-Gerd Krüger
Shenandoah University (USA)
Graham Spice
Tokyo College of Music (Japan)
Chieko Mibu
Tshwane University of Technology (South Africa)
Karendra Devroop
UCSI University (Malaysia)
Justin Lim Fang Yee
University of Northern Colorado (USA)
Jill Burleson Burgett
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ประเทศไทย)
ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (ประเทศไทย)
ภาวไล ตันจันทร์พงศ์
มหาวิทยาลัยขอนแก่น (ประเทศไทย)
พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (ประเทศไทย)
ธัชธรรม ศิลป์สุพรรณ
มหาวิทยาลัยทักษิณ (ประเทศไทย)
ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ
มหาวิทยาลัยบูรพา (ประเทศไทย)
รณชัย รัตนเศรษฐ
มหาวิทยาลัยพายัพ (ประเทศไทย)
ชัยพฤกษ์ เมฆรา
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (ประเทศไทย)
คมกริช การินทร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา (ประเทศไทย)
ไชยวุธ โกศล
มหาวิทยาลัยศิลปากร (ประเทศไทย)
พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

เกี่ยวกับวารสาร

วารสารดนตรีรังสิตมุ่งมั่นที่จะพัฒนาองค์ความรู้และความเข้าใจในศาสตร์ด้านดนตรี จึงได้จัดทำวารสารดนตรีขึ้นสำหรับนักวิจัย นักดนตรี นักประพันธ์เพลง และนักวิชาการ เพื่อเผยแพร่สิ่งที่ค้นพบและแบ่งปันความรู้กับชุมชนดนตรีในวงกว้าง

วัตถุประสงค์

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

ขอบเขตของบทความ

วารสารดนตรีรังสิต กำหนดรับบทความทางวิชาการทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษที่เกี่ยวข้องกับดนตรีหลากหลายมิติ ได้แก่

- การประพันธ์ดนตรี
- ดนตรีวิทยา ประวัติศาสตร์ดนตรี ทฤษฎีดนตรี การวิเคราะห์ดนตรี
- การแสดงดนตรี
- ดนตรีศึกษาและการสอน
- สาขาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

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

วารสารดนตรีรังสิตได้รับรองผลการประเมินคุณภาพเป็นวารสารกลุ่มที่ 1 จากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย หรือศูนย์ TCI (Thailand-Journal Citation Index Centre) โดยทำการประเมินคุณภาพวารสารที่อยู่ในฐานข้อมูล TCI รอบที่ 5 พ.ศ. 2568-2572 และให้การรับรองคุณภาพวารสารตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม 2568 ถึงวันที่ 31 ธันวาคม 2572 วารสารดนตรีรังสิตก้าวเข้าสู่ปีที่ 20 มุ่งมั่นที่จะพัฒนาองค์ความรู้ความเข้าใจด้านดนตรี เพื่อเป็นสื่อกลางการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการและแบ่งปันความรู้กับชุมชนดนตรีในวงกว้างที่มีคุณภาพ

คุณภาพเป็นสิ่งที่กองบรรณาธิการวารสารฯ ให้ความสำคัญเป็นอย่างมากได้ปรับปรุงและพัฒนาคุณภาพอย่างต่อเนื่องกระทั่งก้าวเข้าสู่ปีที่ 20 ทั้งยังได้รับความอนุคราะห์จากบุคลากรหลากหลายสถาบัน โดยเฉพาะการเชื้อเชิญแต่งตั้งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิประจำกองบรรณาธิการภายนอก สำหรับวารสารดนตรีรังสิตปีที่ 20 ฉบับที่ 1 ได้แต่งตั้งผู้ทรงคุณวุฒิประจำกองบรรณาธิการภายนอกชุดใหม่ดำรงตำแหน่งวาระ 2 ปี คือเริ่มแต่งตั้งวันที่ 1 มกราคม 2568 และจะสิ้นสุดลงวันที่ 31 ธันวาคม 2569 (วารสารดนตรีรังสิตปีที่ 20 ฉบับที่ 1 ถึงปีที่ 21 ฉบับที่ 2) กระผมในนามบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิตและกองบรรณาธิการวารสารฯ ขอขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิประจำกองบรรณาธิการภายนอกชุดใหม่ ตลอดจนผู้ทรงคุณวุฒิประจำกองบรรณาธิการภายนอกที่ดำรงตำแหน่งครบวาระ ซึ่งกรุณาสละเวลาพร้อมทั้งให้ความเชื่อมั่นกับคุณภาพ กระผมหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์ในโอกาสต่อไป เพื่อขับเคลื่อนและพัฒนาแวดวงวิชาการดนตรีร่วมกัน

สำหรับวารสารดนตรีรังสิตตั้งแต่ปีที่ 20 ฉบับที่ 1 ระหว่างเดือนมกราคม-มิถุนายน พ.ศ. 2568 เป็นต้นไป เพื่อให้รองรับกับการพัฒนาคุณภาพวารสารอย่างต่อเนื่อง กองบรรณาธิการวารสารฯ ได้พิจารณาปรับแก้ไขบทคัดย่อจากเดิมในแต่ละภาษาประมาณ 150-250 คำ ปรับเป็นบทคัดย่อแบบขยาย (Extended Abstract) กรณีบทความภาษาไทยต้องมีบทคัดย่อแบบขยายทั้งภาษาอังกฤษตามด้วยภาษาไทย โดยบทคัดย่อแบบขยายภาษาอังกฤษรวมประมาณ 800 คำ ส่วนบทคัดย่อภาษาไทยให้มีความหมายตรงกันกับบทคัดย่อภาษาอังกฤษ (ไม่จำกัดจำนวนคำ) รวมกันไม่เกิน 6 หน้า กรณีบทความภาษาอังกฤษมีเพียงบทคัดย่อแบบขยายภาษาอังกฤษเท่านั้น ซึ่งเนื้อหาสาระทั้งหมดของบทความรวมกันไม่ควรเกิน 20 หน้า สามารถศึกษารายละเอียดตลอดจนคำแนะนำเพิ่มเติมได้จากเว็บไซต์วารสารดนตรีรังสิต “หัวข้อคำแนะนำผู้เขียน” หัวข้อย่อยที่ 2.3 (ลิงก์เว็บไซต์ https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/authorguidelines) หรือสแกนคิวอาร์โคดด้านล่างนี้

รองศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

ประวัติโดยสังเขปของเลเฟวย์ ลิน ปิง จอนสดอตตีร์ และการวิเคราะห์บทเพลง “From The Start” A0101
22 pages
The Analysis on “From The Start” of Laufey Lín Bing Jónsdóttir
กันตพงศ์ รักบ้านเกิด

A Practice Routine for Adding Harmonic Interest to Single Note Melodies for Improvisation A0202
14 pages
Peter Vandemoortele

บทความวิจัย

การศึกษาประสบการณ์ของผู้ปกครองในการเข้าร่วมดนตรีบำบัด เพื่อส่งเสริมทักษะทางสังคมและการสื่อสารในเด็กที่มีภาวะออทิสซึม R0103
21 pages
A Study of Parent’s Experiences of Participating in Music Therapy to Promote Social Skills and Communication Skills in Children with Autism Spectrum Disorder
กฤษณพงศ์ จำปามูล พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ และณิชาภัตร พุฒิคามิน

การสร้างสรรค์เพลงดูเอ็ตด้วยแนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ จากทำนองพื้นบ้านไทยสี่ภาค R0204
Creating Fingerstyle Guitar from Four Regional Thai Folk Tunes in Duet
21 pages
กวิน ภูศรีเทศ และธรรศ อัมโร

กุฎีจีนสวีท R0305
Kudi Chin Suite
20 pages
ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ วรินธร สีเสียดงาม และอดิวัชร์ พนาพงษ์ไพศาล

สารบัญ (ต่อ)

บทเพลง “นครชุม” สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต **R0406**
“Nakhon Chum” for String Quartet
ธีริทธิ์ กันยารอง
20 pages

การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง ออคโทเบอร์ จากเพลงชุด เดอะซีซันส์ ของไชคอฟสกี **R0507**
Interpretation and Performance Practice on October from The Seasons by Tchaikovsky
พิชยา อัมรักษ์ และปานใจ จุฬาพันธุ์
15 pages

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : สิงคโปร์ซิมโฟนิกแรปโซดีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม **R0608**
Doctoral Music Composition: Singapore Symphonic Rhapsody for Wind Orchestra
พิสิฐ พิริยะภรณ์ และวีรชาติ เปรมานนท์
16 pages

การศึกษาเปรียบเทียบด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูต ในบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London **R0709**
ABRSM Versus Trinity College London Flute Examination Pieces: A Comparative Study of Musical Elements and Playing Techniques
ยชอนัญ เชื้อสำราญ
19 pages

การประพันธ์บทเพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์” **R0810**
Music Composition for Hands Exercise “Tantipat”
สุธินันท์ โสภาภาค
16 pages

สารบัญ (ต่อ)

วัฒนธรรมและดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในพื้นที่ตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ **R0911**

Culture and Music of The Lahu Ethnic Group in Mae Na Sub-District, Chiang Dao District, Chiang Mai Province

20 pages

อิศรากร พัลวัลย์

Article No. A0101 (22 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.A0101

บทความวิชาการ (Academic Article)

ประวัติโดยสังเขปของเลเฟวย์ ลิน ปิง จอนสดอตตีร์ และการวิเคราะห์บทเพลง “From The Start”

The Analysis on “From The Start” of Laufey Lín Bing Jónsdóttir

กันตพงศ์ รักบ้านเกิด*
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี อุดรธานี ประเทศไทย
Kantapong Rakbankerd*
Faculty of Humanities and Social Sciences, Udon Thani Rajabhat University, Udon Thani, Thailand

Received: March 4, 2024 / Revised: July 11, 2024 / Accepted: August 1, 2024

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้เป็นการนำเสนอประวัติของเลเฟวย์ ลิน ปิง จอนสดอตตีร์ โดยสังเขปและการวิเคราะห์บทเพลง *From The Start* เพื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปินโมเดิร์นแจ๊สหรือสมัยนิยมในปัจจุบัน โดยเนื้อหาหลักมุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์บทเพลง *From The Start* จากอัลบั้ม Bewitched ที่มีการเผยแพร่ในปี ค.ศ. 2023 ซึ่งหัวข้อในการวิเคราะห์บทเพลงจะเลือกเฉพาะประเด็นสำคัญดังนี้ 1) สังคีตลักษณ์ 2) การดำเนินคอร์ด 3) ตัวอย่างการใช้รูปแบบจังหวะเพื่อขับเคลื่อนบทเพลงของแนวเสียงร้อง แนวเสียงกีตาร์ แนวเสียงเปียโน แนวเสียงเบสและกลอง

โดยกระบวนการรวบรวมข้อมูลเพื่อเขียนบทความใช้วิธีการศึกษาจากโน้ตของฉบับย่อที่บันทึกโน้ตเฉพาะแนวทำนอง คำร้อง และ คอร์ด ที่มีการเผยแพร่อย่างเป็นทางการบนเว็บไซต์ของเลเฟวย์ จากนั้นผู้เขียนได้ทำการถอดความทางดนตรีจากช่องทางออนไลน์ ได้แก่ แอปพลิเคชัน Spotify และ เว็บไซต์ Youtube ในช่องของเลเฟวย์ที่ใช้เผยแพร่ผลงานอย่างเป็นทางการ เพื่อเป็นการตรวจสอบข้อมูลและประมวลผลว่าจะเลือกประเด็นใดในการวิเคราะห์เขียนบทความ ซึ่งการบันทึกโน้ตจากการถอดความทางดนตรีของผู้เขียนอาจมีข้อผิดพลาดเล็กน้อยเกิดขึ้น แต่ไม่ส่งผลต่อประเด็นหลักของบทความที่ผู้เขียนต้องการนำเสนอ เมื่อผู้เขียนได้ข้อมูลจากทั้งสองกระบวนการที่ได้กล่าวไปนั้น ผู้เขียนจึงได้ทำการค้นคว้าจากหนังสือ ตำรา และบทความที่มีประเด็นเกี่ยวข้องเพื่อหาทฤษฎีและหลักการรองรับประเด็นของบทความวิชาการฉบับนี้

* Corresponding author, email: kantapongr@gmail.com

ผลการวิเคราะห์พบว่า สังคีตลักษณ์ของบทเพลง *From The Start* มีลักษณะแบบ AAB มีท่อนเกริ่นนำ จำนวน 2 ห้องบนอัตราจังหวะ 4/4 และท่อนปิด จำนวน 4 ห้องบนอัตราจังหวะ 4/4 จึงทำให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจลักษณะของบทเพลงได้ง่าย อีกทั้งการดำเนินคอร์ดที่ใช้คอร์ดพื้นฐานในลักษณะคอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดโดมินันท์-คอร์ดโทนิก ในกุญแจเสียง D♭ Major เป็นส่วนใหญ่ที่ประกอบด้วยเสียงเทนชันซ้อนกันหลากหลายรูปแบบ รวมถึงรูปแบบจังหวะของแต่ละแนวทำนองที่มีความสลับซับซ้อน บนพื้นฐานของอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งทำให้ภาพรวมของบทเพลงมีการเคลื่อนไหวที่ราบลื่นและมีมิติของเสียงที่หลากหลาย จากการวิเคราะห์บทเพลง *From The Start* ในบริบทที่กว้างขึ้น ทำให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของดนตรีสมัยนิยมในยุคสมัยใหม่ได้อย่างชัดเจน ผู้เขียนมีข้อสังเกตเกี่ยวกับดนตรีสมัยนิยมในยุคสมัยใหม่ที่มีลักษณะเด่นชัดในเรื่องการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีที่มีความหลากหลายเข้าด้วยกัน ช่วยให้เกิดการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยรายละเอียดทางดนตรีที่มีความสลับซับซ้อนล้วนมีบทบาทสำคัญในแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของศิลปิน ผลงานของเลเฟวย์รวมถึงบทเพลง *From The Start* เป็นตัวอย่างที่ดีของการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรี ที่สามารถสร้างบทเพลงให้มีความรู้สึกใหม่ สดใส และแสดงให้เห็นถึงรากฐานของประเพณีของดนตรีที่เลือกนำมาผสมผสานได้อย่างชัดเจน

หนึ่งในอิทธิพลที่สำคัญต่อดนตรีสมัยนิยมในยุคสมัยใหม่ที่สะท้อนอยู่ในบทเพลง *From The Start* คือ อิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันที่มีการแพร่หลายในทุกสังคมทั่วโลก อิทธิพลนี้เห็นได้ชัดในการใช้วิธีการเลือกใช้เสียงประสาน ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส โดยเฉพาะการใช้คอร์ดแบบขยาย ที่มีการเพิ่มโน้ตเข้ามาเพื่อเสริมสร้างสีสันบนคอร์ดที่เป็นพื้นฐาน ซึ่งเลือกใช้การเลือกเสียงประสานในลักษณะนี้ทำให้บทเพลงมีความสลับซับซ้อนและลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้การจัดการเสียงประสานในบทเพลงยังสะท้อนถึงให้ถึงอัตลักษณ์ของดนตรีคลาสสิก ด้วยการจัดแนวทำนองของแต่ละแนวเสียงให้เคลื่อนไหวที่สอดคล้องและราบลื่นกับการเปลี่ยนแปลงของคอร์ด ทำให้บทเพลงมีความไหลลื่นและกลมกลืน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสามารถของเลเฟวย์ที่สามารถบูรณาการองค์ความรู้ทางด้านดนตรีได้เป็นอย่างดี การผสมผสานอัตลักษณ์ระหว่างดนตรีแจ๊สและดนตรีคลาสสิกเข้าด้วยกันนี้ไม่เพียงแต่เพิ่มเสน่ห์ให้กับบทเพลง แต่ยังทำให้บทเพลงนี้เป็นผลงานที่เชื่อมโยงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีของแต่ละยุคสมัยได้อย่างชัดเจน

นอกจากองค์ประกอบทางเสียงประสานและโครงสร้างแล้วบทเพลง *From The Start* ยังมีความโดดเด่นในเรื่องของความซับซ้อนทางจังหวะ การเกิดขึ้นของรูปแบบจังหวะที่อยู่ในแนวเสียงร้อง กีตาร์ เปียโน ดับเบิลเบส และกลอง ช่วยเพิ่มความสลับซับซ้อนให้กับบทเพลง ด้วยการใช้รูปแบบจังหวะเหล่านี้ทำให้บทเพลงเคลื่อนไหวบนจังหวะหลัก 4/4 แต่ฟังแล้วมีรายละเอียดปลีกย่อยสอดแทรกอย่างสม่ำเสมอ ด้วยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะและการใช้จังหวะขัด ที่ช่วยดึงดูดความสนใจของผู้ฟัง การผสมผสานรูปแบบจังหวะขัดและความคิดสร้างสรรค์นี้เป็นตัวอย่างของการสร้างบทเพลงที่มีความละเอียดลออ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีของเลเฟวย์

จากมุมมองของผู้เขียน การผสมผสานของวัฒนธรรมดนตรีที่มีความหลากหลายเข้าด้วยกันมีอิทธิพลต่อการประพันธ์ดนตรีในยุคสมัยใหม่อย่างเห็นได้ชัด การบูรณาการสิ่งเหล่านี้มีเริ่มความชัดเจนมากขึ้นเรื่อย ๆ และมีส่วนทำให้ดนตรีแต่ละประเภทได้แสดงอัตลักษณ์ได้ชัดเจนมากขึ้น ผลงานดนตรีในยุคสมัยใหม่จึงโดดเด่นด้วยรายละเอียดทางดนตรีที่สลับซับซ้อน จากการที่ศิลปินนำเสนอผ่านการจัดเรียบเรียง การออกแบบ และการสังเคราะห์ ซึ่งทำให้ศิลปินได้แสดงออกถึงความเป็นตัวตนของตนเองภายใต้กรอบของดนตรีสมัยนิยม

การที่วัฒนธรรมดนตรีอเมริกันมีอิทธิพลอย่างชัดเจนต่อดนตรีป็อปทั่วโลก ทั้งทางตรงและทางอ้อมนั้นเป็นสิ่งที่ไม่สามารถปฏิเสธได้ กรณีบทเพลง *From The Start* เป็นตัวอย่างของการผสมผสานทางดนตรีที่ลงตัว ด้วยการใช้คอร์ดแบบขยายที่เพิ่มโน้ตเข้าเสริมสร้างสีสันบนคอร์ดพื้นฐานทำให้เห็นได้ชัดถึงอิทธิพลของแจ๊ส ส่วนหลักการดนตรีคลาสสิกยังคงมีอิทธิพลต่อการจัดระเบียบเสียงประสานในบทเพลง โดยทำให้การเปลี่ยนแปลงคอร์ดมีความลื่นไหลผ่านการจัดการเสียงที่ละเอียด นอกจากนี้การสอดคล้องของแนวทำนองและจังหวะที่ซับซ้อนยังเพิ่มความลึกซึ้งให้กับเพลง

ดังนั้นบทเพลง *From The Start* เป็นผลงานที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางดนตรีที่ชัดเจน แม้ว่าผลงานจะฟังดูเรียบง่าย แต่ก็ประกอบด้วยรายละเอียดทางดนตรีที่มีความสลับซับซ้อน ซึ่งทำให้บทเพลงมีความสมดุลที่ดีระหว่างความซับซ้อนและความเรียบง่ายเข้าถึงได้ การสร้างสรรค์ดนตรีสมัยนิยมที่มีคุณภาพในยุคสมัยปัจจุบันนั้น ต้องอาศัยความรู้ทางดนตรีที่หลากหลาย รวมถึงทักษะในการแสดงและความเข้าใจทางทฤษฎีดนตรี ซึ่งทั้งสององค์ประกอบนี้ล้วนเป็นสิ่งสำคัญในการกำหนดทิศทางและคุณภาพโดยรวมของการสร้างผลงานทางดนตรี รายละเอียดที่สลับซับซ้อนในแต่ละชิ้นงานเป็นการสะท้อนถึงความเป็นเอกลักษณ์ คุณภาพ และความโดดเด่นของงานนั้น ๆ

ความสามารถในด้านการจัดการและปรับแต่งรายละเอียดขององค์ประกอบทางดนตรีให้สอดคล้องกับอัตลักษณ์ของศิลปิน ถือเป็นการกำหนดความเป็นตัวตนของศิลปินผู้นั้น โดยรายละเอียดทางดนตรีไม่ได้ถูกกำหนดด้วยความสลับซับซ้อนทางด้านเทคนิคเพียงอย่างเดียว แต่ยังต้องอาศัยผลลัพธ์ด้านสุนทรียศาสตร์และความสวยงามโดยรวมของผลงานที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งสมดุลระหว่างทักษะความคิดสร้างสรรค์และความเป็นศิลปินคือสิ่งที่กำหนดเอกลักษณ์และอิทธิพลของผลงานดนตรี

คำสำคัญ : ดนตรีสมัยนิยม / ดนตรีแจ๊ส / การวิเคราะห์ดนตรี

Abstract

The objective of this academic paper is to present a brief biography of Laufey Lín Bing Jónsdóttir (Laufey) and a musical analysis of *From The Start*. The contents focus on the

musical analysis of *From The Start*, a single chosen from the "Bewitched" Album, published in 2023. In the musical analysis, the contents include 1) Form and Structures 2) Chord Progressions 3) The examples of Rhythmic Patterns within the vocal, guitar, piano, double bass, and drums parts.

The process of gathering information for this academic paper involved multiple stages. Initially, the author examined lead sheets containing the melody, lyrics, and chord notations for the song. These lead sheets were officially published on Laufey's website, providing a reliable foundation for the study. To deepen the analysis, the author transcribed additional musical details from audio recordings available on online platforms such as Spotify and Laufey's official Youtube channel. These transcriptions served as a supplementary source to verify and contextualize the musical elements. While minor inaccuracies in transcription are acknowledged, they do not impact the overall findings or the key arguments presented in this paper. Beyond these primary resources, the author also consulted books, textbooks, and academic articles to incorporate established theories and principles that support the analysis and discussion. This comprehensive approach ensured a thorough exploration of the song's musical structure and its broader significance within contemporary music.

The results of the musical analysis found that the Form of this song is an AAB form, which includes the Intro section of 2 bars in 4/4 meters and the Ending section in 4 bars as 4/4 meters. The chord progressions are mostly moving on the Pre-Dominant-Dominant-Tonic function in D♭ major key with the tension notes on the fundamental diatonic chords. The rhythmic pattern in all parts demonstrates some complexity based on the 4/4 meter. Overall, the chord progressions and rhythmic patterns are combined to make more dimensions of sound. In the broader context, the analysis of *From The Start* underscores the evolving nature of contemporary popular music. The author observes that modern popular music is increasingly characterized by the fusion of diverse musical traditions and influences. This blending of styles allows for the creation of songs with distinctive identities, where intricate musical details play a central role in expressing the artist's individuality. Laufey's work, including *From The Start*, serves as a prime example of how such fusion can result in music that feels both fresh and deeply rooted in tradition.

One of the most notable influences on contemporary popular music, as reflected in *From The Start*, is the pervasive impact of American musical culture. This influence is evident in the song's use of jazz-inspired harmonic language, particularly the incorporation of extended chords with added tension notes. These harmonic choices imbue the song with a sense of sophistication and depth, reminiscent of classic jazz standards. At the same time, the song's harmonic organization reflects principles derived from classical music. The careful alignment of melodic lines with chord progressions ensures a smooth and cohesive flow, highlighting Laufey's skillful integration of diverse musical traditions. This blending of jazz and classical elements not only enhances the song's appeal but also positions it as a work that bridges genres and eras.

Beyond its harmonic and structural elements, *From The Start* also stands out for its rhythmic intricacies. The interplay of rhythms across the vocal, guitar, piano, double bass, and drums parts adds layers of complexity to the song. These rhythmic patterns, while grounded in the 4/4 meter, introduce subtle variations and syncopations that keeps listeners engaged. This combination of rhythmic precision and creative spontaneity exemplifies the meticulous craftsmanship that characterizes Laufey's music.

Discussion from the Author's Perspective, the fusion of diverse musical cultures evidently influences most compositions in contemporary popular music. This integration has become increasingly prominent, contributing to the unique characteristics of each piece. Modern compositions stand out due to the intricate musical details that artists deliberately incorporate through arrangement, design, and synthesis, allowing them to express their individuality within the framework of popular music.

It is undeniable that American musical culture has significantly influenced global popular music, both directly and indirectly. The song *From The Start* is a wonderful example of this because it uses extended chords, which add more tension notes to the basic harmonic structure, to show how jazz has affected the harmony. Classical music principles also guide the piece's harmonic organization, ensuring smooth chord transitions through careful voice leading. Furthermore, the interplay of complex melodic and rhythmic elements within the fundamental structure enhances the song's depth.

As a result, *From The Start* stands as a composition that exemplifies a distinctive musical identity. While the piece may appear simple upon first listen, it is meticulously crafted with intricate musical details, achieving a harmonious balance between sophistication and accessibility. The Conclusion on the Creation of Quality Popular Music, the creation of high-quality popular music in the modern era requires a diverse body of musical knowledge, encompassing both performance skills and theoretical understanding. These two aspects are essential in shaping the direction and overall quality of a musical composition. The intricate details of each piece serve as a reflection of its uniqueness, quality, and distinctiveness.

The ability to manage and refine these details, ensuring that their work authentically represents their artistic identity, largely defines an artist's individuality. Musical details are not solely defined by technical complexity but rather by the overall aesthetic and artistic outcome of the composition. It is this balance between skill, creativity, and artistic intent that ultimately determines the uniqueness and impact of a musical work.

Keywords: Popular Music / Jazz Music / Musical Analysis

อัตลักษณ์ของดนตรีสมัยนิยมในปัจจุบันล้วนมีการผสมผสานแนวคิดทางดนตรีต่าง ๆ เข้าด้วยกัน โดยเฉพาะการนำอัตลักษณ์ของดนตรีแจ๊สเข้ามาผสมผสานเพื่อให้เกิดสีสันทางดนตรีให้มีความหลากหลายมากขึ้น ในกรณีของบทเพลง *From The Start* ซึ่งเป็นบทเพลงหนึ่งในอัลบั้ม Bewitched ที่ได้รับรางวัลแกรมมี่อวอร์ด (Grammy Awards) ครั้งที่ 66 ในปี ค.ศ. 2024 สาขาอัลบั้มเพลงร้องสมัยนิยมแบบดั้งเดิมยอดเยี่ยม (Best Traditional Pop Vocal Album) ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ดูเหมือนมีความเรียบง่ายแต่กลับประกอบด้วยรายละเอียดของดนตรีมีความสลับซับซ้อน ทั้งในเรื่องของการใช้รูปแบบจังหวะของแต่ละแนวทำนอง การดำเนินคอร์ดที่ใช้รูปแบบพื้นฐานแต่ประกอบด้วยโน้ตเทนชันที่ทำหน้าที่สร้างสีสันและเชื่อมโยงประโยคเพลงให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัวของบทเพลง *From The Start* ได้สะท้อนให้เห็นถึงพื้นฐานทางดนตรีและแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ผลงานโดยจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

เลเฟวย์นักร้อง นักแต่งเพลง และนักดนตรีที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างหลากหลาย (Multi-Instrumentalist) เกิดเมื่อวันที่ 23 เมษายน ค.ศ. 1999 สัญชาติไอซ์แลนด์-จีน เติบโตมากับสภาพแวดล้อมทางดนตรีที่มีความหลากหลาย โดยแม่ของเลเฟวย์เป็นนักไวโอลินอาชีพประจำวง Iceland Symphony Orchestra และพ่อของเลเฟวย์เป็นผู้ที่ชื่นชอบดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก ทำให้เลเฟวย์ได้ซึมซับแนวคิด

การฝึกฝนแบบนักดนตรีคลาสสิก (Classical Music Training) ผสมผสานกับดนตรีที่แจ๊สที่ได้ฟังอย่างเป็นประจำ รวมถึงสภาพสังคมดนตรีของประเทศไอซ์แลนด์ที่มีขนาดเล็กแต่ประกอบไปด้วยความหลากหลายทางดนตรี โดยเลเฟวย์ได้กล่าวถึงนักดนตรีคลาสสิกมักมีงานบรรเลงนอกเหนือจากการแสดงร่วมกับวงออร์เคสตราหรือโปรแกรมดนตรีแบบวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิก ด้วยการบรรเลงดนตรีแนวสมัยนิยม ซึ่งทำให้นักดนตรีคลาสสิกและสมัยนิยมได้แลกเปลี่ยนความรู้และความคิดกันอย่างเป็นเรื่องปกติ[1]

สภาพสังคมและวัฒนธรรมดนตรีที่รายล้อมตัวเลเฟวย์ได้หล่อหลอมแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีที่ไม่มีข้อจำกัด เลเฟวย์ได้กล่าวถึงประสบการณ์ของญาติผู้ใหญ่ทางฝั่งมารดาที่ประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีและอาจารย์ทางด้านดนตรีคลาสสิกในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน โดยช่วงที่เกิดการปฏิวัติทางวัฒนธรรมรัฐบาลจีนในช่วงเวลานั้นได้ทำการปิดกั้นวัฒนธรรมตะวันตก มีความจำเป็นต้องหยุดทำการแสดงดนตรีคลาสสิกเป็นเวลานานหลายปี ซึ่งสิ่งนี้เป็นตัวจุดประกายให้เลเฟวย์เห็นคุณค่าของดนตรีมากยิ่งขึ้น ทำให้เลเฟวย์ไม่มีข้อจำกัดในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี ไม่ว่าจะเป็นดนตรีประเภทใดหรือแนวดนตรีใดก็สามารถนำมาผสมผสานกันได้ เพื่อให้เกิดผลงานทางดนตรีที่มีความน่าสนใจ และช่วยให้สไตล์ดนตรีที่กำลังได้รับความนิยมลดน้อยลงกลับมามีความน่าสนใจเพิ่มมากขึ้นโดยเฉพาะดนตรีแจ๊สและคลาสสิก

การศึกษาดนตรีของเลเฟวย์เริ่มจากการฝึกบรรเลงเปียโนตั้งแต่อายุ 4 ปี จนกระทั่งอายุ 8 ปี ได้เริ่มศึกษาดนตรีคลาสสิกในระบบการศึกษาดนตรีที่ฝึกฝนเพื่อเป็นมืออาชีพ (Conservatory) จนกระทั่งค้นพบว่าเส้นทางดนตรีที่ตัวเองต้องการในอนาคต ทำให้เลเฟวย์ได้เริ่มฝึกการร้องเพลงและฝึกบรรเลงเปียโนแจ๊สด้วยตนเอง และเลือกศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีย์ (Berklee College of Music) ที่มุ่งเน้นไปทางด้านดนตรีแจ๊สเป็นสำคัญ

ในช่วงเวลาที่เลเฟวย์ศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีย์ได้มีโอกาสพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านดนตรีอย่างหลากหลาย ทำให้สามารถสร้างผลงานทางดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้เป็นอย่างดี จนได้เริ่มมีผลงานชิ้นแรกในรูปแบบ Single ชื่อ *Street By Street* ในปี ค.ศ. 2020 ที่กระบวนการทำงานทั้งหมดอยู่ในช่วงโรคระบาด Covid-19 และเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้ผู้คนเริ่มรู้จักเลเฟวย์ในฐานะนักร้องและนักแต่งเพลง จนกระทั่งปี ค.ศ. 2023 ได้มีผลงานรูปแบบอัลบั้ม “Bewitched” ที่มีลักษณะทางดนตรีโดดเด่นจนทำให้ถูกเสนอเข้าชิงรางวัลแกรมมี่อวอร์ด ครั้งที่ 66 ในปี ค.ศ. 2024 สาขา Best Traditional Pop Vocal Album และได้เป็นผู้ได้รับรางวัลดังกล่าวในวันที่ 4 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 2024

เลเฟวย์มีมุมมองต่อดนตรีแจ๊สว่าเป็นดนตรีที่เข้าถึงได้ด้วยการฟัง การบรรเลงเครื่องดนตรีและการขับร้อง โดยดนตรีแจ๊สเป็นสิ่งที่ทุกคนสามารถสัมผัสและเข้าถึงได้ แต่กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่อยู่ในช่วงวัยรุ่นอาจไม่เป็น

[1] Matthew Kent, “On the Rise Laufey,” accessed January 8, 2024, https://www.thelineofbestfit.com/features/interviews/laufey-on-the-rise.

เช่นนั้น เพราะบุคลิกของดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่มีความคิดสร้างสรรค์สอดแทรกในการบรรเลงเป็นอย่างมาก ซึ่งอาจจะทำผู้ฟังบางกลุ่มรู้สึกความเข้มข้นทางดนตรีที่มากเกินไป แต่อย่างไรก็ตามดนตรีแจ๊สก็มักจะปรับตัวบนพื้นฐานของการพัฒนาและสร้างสรรค์สิ่งใหม่บนความต้องการของผู้ฟังตามแต่ละยุคสมัย

แนวคิดของเลเฟวย์ตั้งอยู่บนความคาดหวังว่าตนเองจะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ดนตรีคลาสสิกและแจ๊สเข้าถึงได้ง่ายมากขึ้น โดยการสร้างสรรค์ผลงานของเลเฟวย์มักใช้รากฐานของดนตรีแจ๊สเป็นองค์ประกอบหลักและผสมผสานดนตรีคลาสสิกหรือแนวดนตรีอื่นเข้าด้วยกัน โดยเลเฟวย์ได้พยายามนำเสนอผลงานทางดนตรีผ่านช่องทางออนไลน์หรือแพลตฟอร์มออนไลน์ของตัวเองอย่างสม่ำเสมอ[2]

ปัจจุบันเลเฟวย์เป็นที่รู้จักในฐานะศิลปินในกลุ่มโมเดิร์นแจ๊สรุ่นใหม่ ที่มีเอกลักษณ์ทางด้านการผสมผสานแนวคิดทางด้านดนตรีคลาสสิกและแจ๊สได้อย่างลงตัว โดยผลงานเพลงของเลเฟวย์มีความสมดุลในการเรียบเรียงองค์ประกอบของดนตรีที่มีความสลับซับซ้อนให้ฟังดูเรียบง่ายและน่าสนใจ ทำให้กลุ่มผู้ฟังที่เป็นคนทั่วไปสามารถเข้าถึงได้ง่าย จึงเป็นเหตุผลให้บทเพลงของเลเฟวย์เป็นที่ได้รับความนิยมในสังคมปัจจุบันอย่างชัดเจน

บทเพลง *From The Start* เป็นบทเพลงหนึ่งในอัลบั้ม Bewitched ที่ได้รับรางวัลแกรมมี่อวอร์ด ครั้งที่ 66 ในปี ค.ศ. 2024 สาขาอัลบั้มเพลงร้องสมัยนิยมแบบดั้งเดิมยอดเยี่ยม โดยลักษณะทางดนตรีของบทเพลงมีองค์ประกอบทางดนตรีที่มีรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะพื้นฐานที่เรียบง่าย แต่สลับซับซ้อนด้วยรายละเอียดของรูปแบบจังหวะย่อยของแต่ละแนวทำนอง อีกทั้งมีการใช้โน้ตเทนชันบนคอร์ดพื้นฐานเพื่อทำหน้าที่ยืดโยงแนวทำนองอื่น ๆ รวมถึงประโยคเพลงและสร้างสีสันให้กับบทเพลงให้มีมิติมากขึ้น ซึ่งบทเพลงนี้ได้รับอิทธิพลการผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีแจ๊สในเรื่องของการใช้คอร์ดเทนชัน การจัดระเบียบเสียงประสานจากแนวคิดทางดนตรีคลาสลิก และรูปแบบจังหวะจากดนตรีละติน จึงให้สามารถนิยามเพลงนี้ว่าเป็นบทเพลงสไตล์ดนตรีสมัยนิยมที่ผสมผสานดนตรีแจ๊สหรือโมเดิร์นแจ๊สได้ เนื่องจากภาพรวมขององค์ประกอบทางดนตรีที่มีความครบถ้วนและชัดเจน

โดยลักษณะภาพรวมของการใช้เสียงประสานและทางเดินคอร์ดของดนตรีสมัยนิยมและแจ๊สในช่วงศตวรรษที่ 20 จนถึงปัจจุบัน ได้มีการพัฒนาให้เกิดความหลากหลายมากยิ่งขึ้นบนพื้นฐานของระบบดนตรีโทนอล ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมของกลุ่มผู้ฟังที่มีความหลากหลายและไม่ได้มีความคิดปิดกั้นในการฟังที่แตกต่างจากกลุ่มผู้ฟังในช่วง 50 ปีแรกในศตวรรษที่ 20[3]

---

[2] Catharina Cheung, “Laufey on Love and Naivete, Childhood Hong Kong Memories, and V from BTS,” accessed January 15, 2024, https://www.timeout.com/hong-kong/music/laufey-on-love-and-naivete-childhood-hong-kong-memories-and-v-from-bts.

[3] Peter Vandemoortele, “Root Motion Analysis of Chord Progressions of Selected Jazz Compositions Written Between 1980 and 2000,” *Rangsit Music Journal* 15, 1 (2020): 169-170, https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/190513/162188.

โครงสร้างบทเพลง (Formal Structure)

บทเพลง *From The Start* มีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบ AAB ที่มีการวนซ้ำ 2 รอบ และมีท่อนนำ (Introduction) ในช่วงก่อนเข้าท่อน A จำนวน 2 ห้อง และ ท่อนจบ (Ending) หลังจากท่อน B ในการบรรเลงรอบที่ 2 จำนวน 4 ห้อง บนอัตราจังหวะ 4/4 โดยท่อนขับร้องเดี่ยว (Vocal Solo) มีโครงสร้างทางการดำเนินคอร์ดพื้นฐานเหมือนกับท่อน A และเป็นท่อนที่ใช้ทำนองใหม่ด้วยการขับร้องเดี่ยว (Solo) คล้ายลักษณะกับการอิมโพรไวส์บนโครงสร้างการดำเนินคอร์ดของบทเพลง

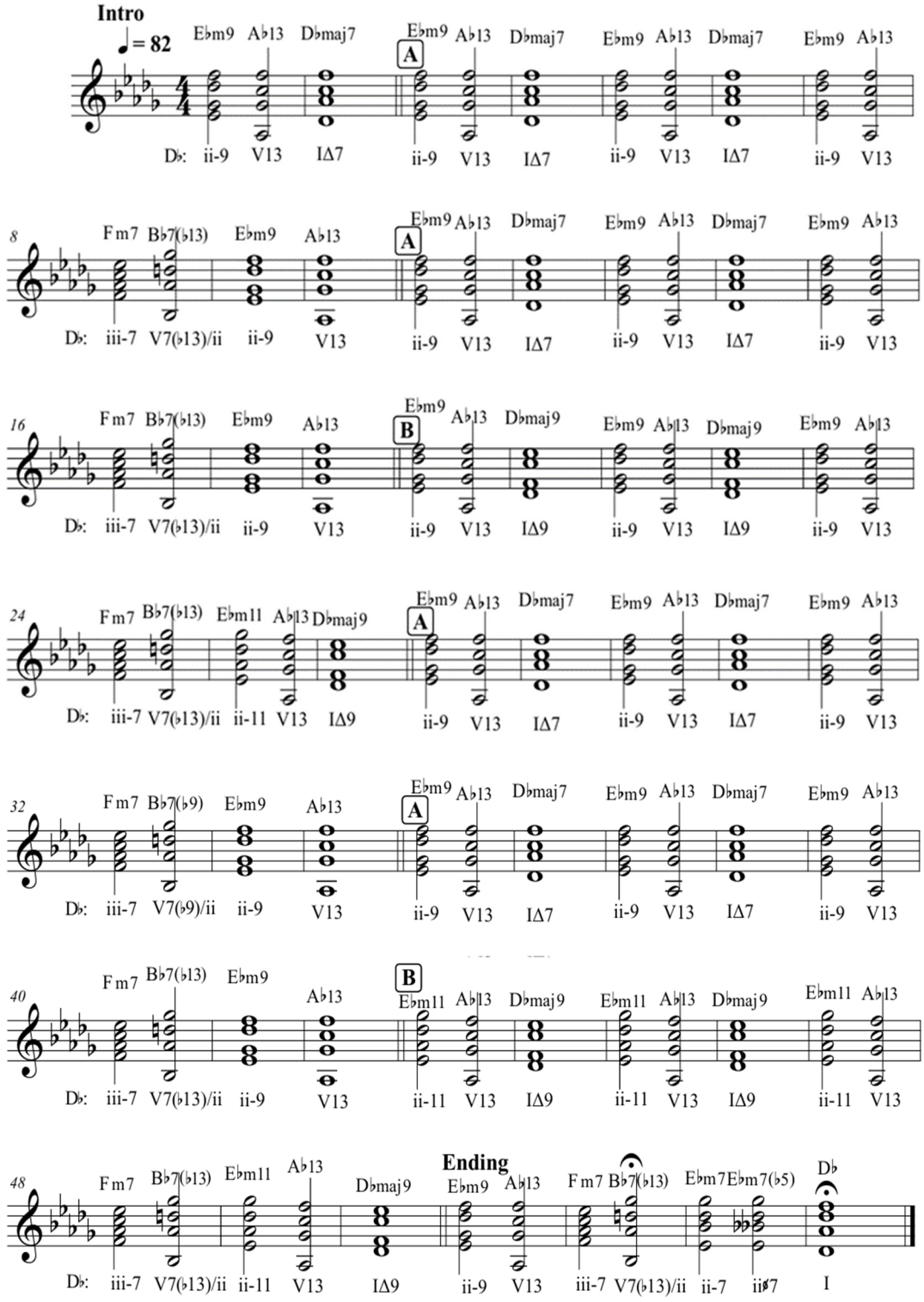
Table 1 The Song Structure of *From The Start*

From The Start (Form)		Measure	Amount (Bar)	Key
Section 1	Introduction	1-2	2	D♭ Major
Section 2	A (Verse 1, Round 1)	3-10	8	D♭ Major
Section 3	A (Verse 2, Round 1)	11-18	8	D♭ Major
Section 4	B (Chorus 1, Round 1)	19-26	8	D♭ Major
Section 5	A (Vocal Solo, Round 2)	27-34	8	D♭ Major
Section 6	A (Verse 3, Round 2)	35-42	8	D♭ Major
Section 7	B (Chorus 2, Round 2)	43-50	8	D♭ Major
Section 8	Ending (Tag)	51-54	4	D♭ Major

จาก Table 1 พบว่า สามารถแบ่งจำนวนท่อนเพลงได้ทั้งหมดจำนวน 8 ท่อน ซึ่งผู้เขียนได้ระบุท่อน Verse 1-2-3, Vocal Solo และ Chorus 1-2 กำกับหลังท่อน A และ B เพื่อให้สอดคล้องกับโน้ตฉบับที่ได้มีการเผยแพร่อย่างถูกต้องทางเว็บไซต์ของเลเฟวย์อย่างเป็นทางการ[4] และเป็นการสร้างความเข้าใจให้ตรงกันกับผู้อ่าน โดยผู้เขียนเน้นการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์จากการดำเนินคอร์ดเป็นหลัก ทำให้สามารถแบ่งลักษณะสังคีตลักษณ์ได้ในรูปแบบตาม Example 1

[4] Laufeymusic.com, “Learn to Play Bewitched,” accessed January 8, 2024, https://www.laufeymusic.com/bewitchedsheetmusic.

Example 1 The Chord Progressions of *From The Start*[5]

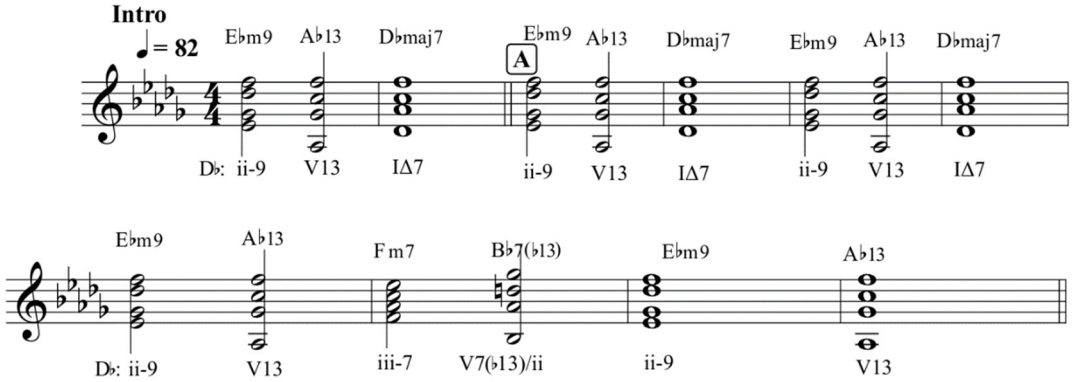


[5] Laufeymusic.com, “Learn to Play Bewitched”.

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression)

จาก Example 1 พบว่า การดำเนินคอร์ดของบทเพลง *From The Start* ใช้รูปแบบการดำเนินคอร์ดพื้นฐานที่เรียบง่ายแต่มีความสลับซับซ้อนในเรื่องของการใช้เสียงเทนชันที่ทับซ้อนกันอย่างลงตัว โดยทุกคอร์ดที่ได้ทำการดำเนินเสียงประสานนั้นสามารถเชื่อมโยงกันด้วยโน้ตเสียง F ในบริบทต่าง ๆ ตามแต่ละชนิดของคอร์ดที่ปรากฏในบทเพลง ซึ่งผู้ฟังอาจได้ยินชัดหรือไม่ชัดนั้นขึ้นอยู่กับระดับทักษะการฟังของแต่ละบุคคล แต่การดำเนินคอร์ดในลักษณะดังกล่าวหากขาดโน้ตตัว F ไปจากแนวทำนองใดทำนองหนึ่งนั้น ผู้เขียนคิดว่าอาจทำให้สีสันของบทเพลงไม่มีมิติเหมือนต้นฉบับที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ ดังนั้นการจัดรูปแบบการเคลื่อนที่ของโน้ตแต่ละตัวในแต่ละคอร์ดช่วยส่งเสริมให้บทเพลงมีลักษณะพิเศษเฉพาะตัว และสามารถเลือกใช้วิธีการจัดการระเบียบเสียงประสานในการดำเนินคอร์ดได้หลากหลายรูปแบบ

Example 2 The Chord Progressions in the Introduction and Section A



จาก Example 2 พบว่า ท่อนนำบริเวณห้องที่ 1-2 ของบทเพลงและท่อน A บริเวณห้องที่ 1-4 ของท่อน A ใช้การดำเนินคอร์ดแบบ | ii-V | I | บนกุญแจเสียง D♭ Major โดยคอร์ดพื้นฐานทำหน้าที่คอร์ด นำโดมินันท์-คอร์ดโดมินันท์-คอร์ดโทนิก ซึ่งเป็นการใช้คอร์ดแบบมีหน้าที่ในลักษณะพื้นฐานที่นิยมใช้กันเป็นส่วนใหญ่ แต่ด้วยการใช้โน้ตเทนชันในแต่ละคอร์ดส่งผลให้เกิดความเชื่อมโยงของเสียงได้เป็นอย่างดี

การดำเนินคอร์ด E♭m9-A♭13-D♭maj7 พบว่ามีโน้ตที่ใช้ร่วมกันระหว่างคอร์ดอย่างชัดเจน โดยโน้ตเสียง F เมื่ออยู่ในคอร์ด E♭m9 จะเป็นโน้ตเทนชันตัวที่ 9 เมื่อเคลื่อนคอร์ดไปยังคอร์ด A♭13 โน้ตเสียง F กลายเป็นเทนชันตัวที่ 13 และเมื่อเคลื่อนคอร์ดสู่คอร์ด D♭maj7 โน้ตเสียง F ทำหน้าที่เป็นโน้ตที่บ่งบอกชนิดของคอร์ด ซึ่งหมายถึงโน้ตขั้นคู่สามเมเจอร์จากโน้ต D♭ ทำให้โน้ตตัว F เมื่อเคลื่อนไหวผ่านคอร์ด E♭m9-A♭13-D♭maj7 ส่งผลให้เกิดการไล่ระดับความเข้มข้นของมิติเสียงจากน้อยไปหามากอยากเป็นธรรมชาติ

บริเวณห้องที่ 5-8 ของท่อน A ใช้การดำเนินคอร์ดแบบ | ii-V | iii-V/ii | ii | V | บนกุญแจเสียง D♭ Major โดยคอร์ดพื้นฐานทำหน้าที่คอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดโดมินันท์-คอร์ดทำหน้าที่แทนคอร์ดโทนิก (Tonic Substitution)-คอร์ดโดมินันท์ระดับสองของคอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดโดมินันท์ ซึ่งเป็นรูปแบบการใช้คอร์ดแบบประยุกต์หน้าที่ของคอร์ด ด้วยการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อขับเคลื่อนการดำเนินคอร์ดให้หมุนเวียนตามวงจรคู่ห้าเพอร์เฟค ทำให้เสียงที่บริเวณดังกล่าวมีลักษณะของการย้ายศูนย์กลางของเสียงชั่วคราว

การดำเนินคอร์ด E♭m9-A♭13-Fm7-B♭7(♭13)-E♭m9-A♭13 พบว่าโน้ตเสียง F เป็นโน้ตที่ใช้ร่วมกันทุกคอร์ด ซึ่งบริบทของโน้ตเสียง F เมื่ออยู่ในคอร์ด Fm7 ทำหน้าที่เป็นโทนิกของคอร์ดส่งผลให้คอร์ด Fm7 เป็นคอร์ดที่มีน้ำหนักที่หนักแน่น อีกทั้งคอร์ด Fm7 อยู่ในสถานะคอร์ดทำหน้าที่แทนคอร์ด D♭maj7 ที่เป็นโทนิกของคอร์ดของกุญแจเสียงหลักของบทเพลง

เมื่อเคลื่อนคอร์ดจาก Fm7 ไปยังคอร์ด B♭7(♭13) พบว่าโน้ตเสียง F มีความสำคัญน้อยลงและอาจตัดออกได้ เนื่องจากโน้ตเสียง F เมื่ออยู่ในคอร์ด B♭7(♭13) ที่มีโน้ต G♭ ทำหน้าที่เป็นโน้ตเทนชันลำดับที่ ♭13 เมื่อพิจารณาแล้วถ้าจัดวางช่วงเสียงโน้ต F และ G♭ ให้มีระยะห่างเป็นคู่สองไมเนอร์จะทำให้เกิดเสียงที่กัดกัน แต่ถ้ายกระดับเสียง G♭ ให้สูงขึ้น 1 ช่วงเสียงจะทำให้มีระยะห่างจากโน้ต F เป็นคู่เก้าไมเนอร์ ซึ่งจะลดความกระด้างของเสียงได้เป็นอย่างมาก ดังนั้นโน้ตเสียง F ในบริบทดังกล่าวเป็นข้อที่ควรพิจารณาในการจัดระเบียบเสียงประสานหรืออาจจะตัดออกได้ตามความเหมาะสม

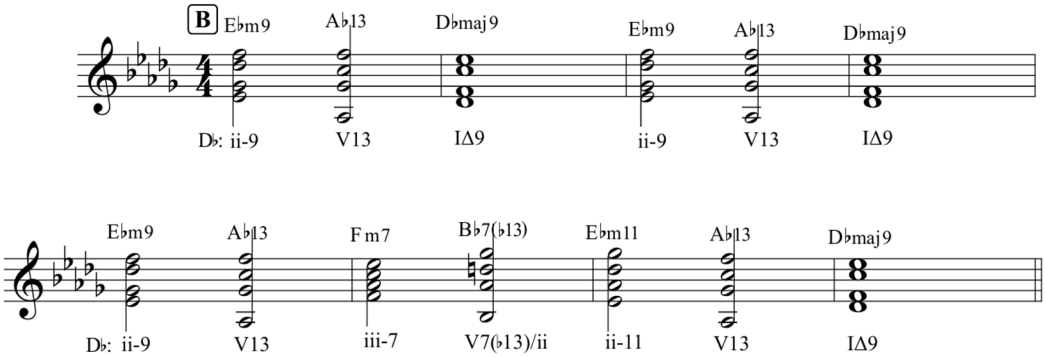
ส่วนการเคลื่อนคอร์ดจาก B♭7(♭13) ไปยังคอร์ด E♭m9 และ A♭13 พบว่าโน้ตเสียง F ก็ยังมีบทบาทในการทำหน้าที่เป็นเทนชันเพื่อเชื่อมโยงคอร์ดทั้งหมดเข้าด้วยกันอย่างมีมิติมากขึ้น ภาพรวมของท่อน A มีความยาวจำนวน 8 ห้อง ใช้การดำเนินคอร์ดแบบ | ii-V | I | ii-V | I | ii-V | | iii-V/ii | ii | V | ในกุญแจเสียง D♭ Major ซึ่งใช้โครงสร้างการดำเนินคอร์ดพื้นฐานที่ทบด้วยเสียงเทนชันหรือคอร์ดซ้อนทับจึงส่งผลให้เกิดมิติของเสียงที่กว้างและมีสีสันมากยิ่งขึ้น

Example 3 บริเวณห้องที่ 1-4 ของท่อน B (รอบที่ 1) ใช้วิธีการดำเนินคอร์ดเหมือนกันกับบริเวณห้องที่ 1-4 ของท่อน A แต่มีการเพิ่มโน้ตเทนชันในคอร์ด D♭maj7 ให้เป็น D♭maj9 ส่งผลให้สีสันของบทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น เมื่อพิจารณาจากโน้ตในคอร์ด E♭m9-A♭13-D♭maj9 ในลักษณะที่เรียงตัวแบบซ้อนติดกันแบบปิดระยะ พบว่าโน้ตตัวที่สูงที่สุดของแต่ละคอร์ดจะเป็นโน้ตเสียง F-F-E♭ ซึ่งเป็นรายละเอียดสำคัญที่ทำให้สีสันของท่อน B (รอบที่ 1) มีความแตกต่างจากท่อน A

บริเวณห้องที่ 5-8 ของท่อน B (รอบที่ 1) มีลักษณะการดำเนินคอร์ดที่คล้ายกันกับบริเวณห้องที่ 5-8 ของท่อน A แต่มีการเปลี่ยนโน้ตเทนชันในคอร์ดจากคอร์ด E♭m9 เป็น E♭m11 ในบริเวณห้องที่ 6 ของท่อน B (รอบที่ 1) และเพิ่มคอร์ด D♭maj9 เป็นคอร์ดสุดท้ายเพื่อปิดท่อนเพลงได้อย่างสมบูรณ์ โดยการดำเนินคอร์ด

พื้นฐานทำหน้าที่คอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดโดมินันท์-คอร์ดทำหน้าที่แทนคอร์ดโทนิก-คอร์ดโดมินันท์ระดับสองของคอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดโดมินันท์-คอร์ดโทนิก ซึ่งเป็นรูปแบบการใช้คอร์ดที่มีความสมบูรณ์แบบด้วยการขับเคลื่อนเสียงประสานทั้งหมดวิ่งเข้าสู่ศูนย์กลางของเสียง ซึ่งภาพรวมการดำเนินคอร์ดประกอบด้วยคอร์ด E♭m9-A♭13-Fm7-B♭7(♭13)-E♭m11-A♭13-D♭maj9

Example 3 The Chord Progressions in Section B (Round 1)

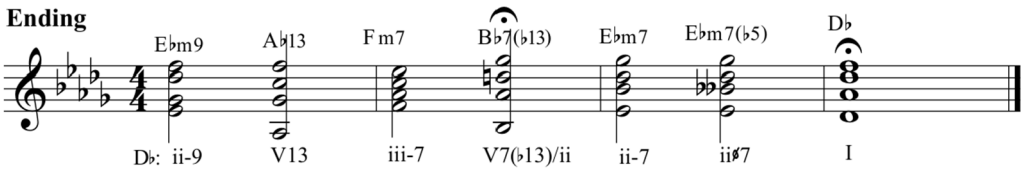


ภาพรวมของท่อน B (รอบที่ 1) มีความยาวจำนวน 8 ห้อง ใช้การดำเนินคอร์ดแบบ | ii-V | | I | ii-V | I | ii-V | iii-V/ii | ii-V | I | ในกุญแจเสียง D♭ Major ซึ่งภาพรวมของการดำเนินคอร์ดมีความสมบูรณ์แบบด้วยการเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางของเสียงในช่วงจบประโยคเพลง

ข้อสังเกตเพิ่มเติมในเรื่องของการเปลี่ยนโน้ตเทนชันในคอร์ดบริเวณห้องที่ 33 ของบทเพลง พบการเปลี่ยนคอร์ดจาก B♭7(♭13) เป็น B♭7(♭9) และบริเวณท่อน B (รอบที่ 2) ห้องที่ 43-50 มีการปรับโน้ตเทนชันของคอร์ด E♭m9 เป็น E♭m11 ทั้งหมด โดยข้อสังเกตดังกล่าวผู้เขียนได้ให้ความเห็นว่าการปรับโน้ตเทนชันนั้นทำเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันในเรื่องของสีสันของบทเพลง ด้วยเหตุที่บทเพลงมีการบรรเลงซ้ำกัน 2 รอบ จึงมีความจำเป็นต้องทำให้เกิดความแตกต่างในเรื่องสีสันของการดำเนินคอร์ด อีกทั้งการปรับเทนชันของโน้ตในคอร์ดนั้นมีความสัมพันธ์กับลักษณะทำนองใหม่หรือทำนองรองที่เสริมเข้ามา (ดูข้อสังเกตดังกล่าวได้ที่ Example 1)

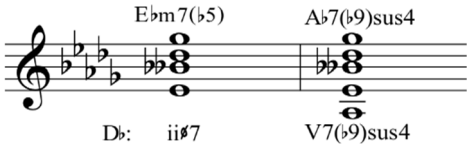
จาก Example 4 ช่วงท่อนจบบริเวณห้องที่ 1-2 มีลักษณะการดำเนินคอร์ดเหมือนกันกับบริเวณห้องที่ 5-6 ของท่อน A ส่วนห้องที่ 3-4 ของท่อนจบใช้การดำเนินคอร์ดจากคอร์ด E♭m7-E♭m7(♭5)-D♭ ซึ่งเป็นเป็นการเคลื่อนคอร์ดที่ได้ยินเสียงโครมาติคขับเคลื่อนได้อย่างชัดเจน โดยการเคลื่อนที่ของโน้ตจาก B♭-B♭♭ (A)-A♭ บนคอร์ด E♭m7-E♭m7(♭5)-D♭ ส่งผลให้สีสันของประโยคเพลงในบริเวณดังกล่าวมีมิติมากขึ้น

Example 4 The Chord Progressions in the Ending Section



ข้อสังเกตจาก Example 5 พบว่า คอร์ด E♭m7(♭5) สามารถใช้คอร์ด A♭7(♭9)sus4 ทำหน้าที่แทนกันได้ เนื่องจากคอร์ดทั้งสองมีการใช้โน้ตร่วมกันจำนวนมาก ได้แก่ โน้ตเสียง E♭-B♭♭ (A)-D♭-G♭ ซึ่งในกรณีแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างของคอร์ดนำโดมินันท์และคอร์ดโดมินันท์ ที่สามารถประยุกต์การใช้งานหรือบทหน้าที่ในการดำเนินคอร์ดให้เข้าสู่คอร์ดโทนิกได้โดยที่มีลักษณะของเสียงที่เอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ชัดเจน

Example 5 The Chord Substitution of E♭m7(♭5)



ลักษณะการดำเนินคอร์ดพื้นฐานบริเวณ 4 ห้องสุดท้าย (Example 4) มีลักษณะ ii-V | iii-V/ii | ii-ii$^{\varnothing}$ | I | ในกุญแจเสียง D♭ Major โดยคอร์ดพื้นฐานทำหน้าที่คอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดโดมินันท์-คอร์ดทำหน้าที่แทนคอร์ดโทนิก-คอร์ดโดมินันท์ระดับสองของคอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดโทนิก ซึ่งเป็นลักษณะการประยุกต์การดำเนินคอร์ดที่มีความน่าสนใจด้วยการใช้คอร์ดยืมได้แก่ E♭m7(♭5) จากกุญแจเสียง D♭ Minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานเข้าหาคอร์ดสุดท้ายในกุญแจเสียง D♭ Major

ฮาร์โมนิคเทนชัน (Harmonic Tension) เป็นลักษณะโน้ตที่มีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงบุคลิกเสียงของคอร์ดพื้นฐาน สามารถพิจารณาได้จากสัญลักษณ์พิเศษที่ใช้ประกอบกับชื่อคอร์ด โดยฮาร์โมนิคเทนชันหรือโน้ตเทนชันมีความหมายแตกต่างจากโน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord Tone) ซึ่งมักพิจารณาจากการบันทึกโน้ตในแนวตั้งเป็นหลัก การบันทึกโน้ตที่มีหลากหลายรูปแบบทำให้สามารถตีความให้ฮาร์โมนิคเทนชันเป็นโน้ต

ในคอร์ด (Chord Tone) ได้เช่นกัน ดังนั้นผู้บรรเลงหรือผู้เรียบเรียงดนตรีจำเป็นต้องตีความฮาร์โมนิคเทนชันอย่างละเอียด เพื่อให้เกิดลักษณะเสียงที่มีมิติและกลมกลืนกันเป็นอย่างดี[6]

ภาพรวมของการดำเนินคอร์ดของบทเพลง *From The Start* ลักษณะการดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดโดมินันท์-คอร์ดโทนิก หรือ ii-V | I | ในกุญแจเสียง D♭ Major เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินคอร์ดแบบพื้นฐานที่นิยมใช้อย่างแพร่หลาย แต่มีความแตกต่างในเรื่องของการใช้โน้ตเทนชันบนคอร์ดพื้นฐานดังกล่าว ทำให้บทเพลงมีมิติของเสียงที่หลากหลายและสามารถเชื่อมต่อภาพรวมของเสียงและแต่ละแนวทำนองได้เป็นอย่างดี

การใช้รูปแบบจังหวะในแต่ละแนวทำนอง (Melodic Rhythm Pattern)

เอกลักษณ์ของเพลงโมเดิร์นแจ๊สที่ใช้จังหวะบอสซาโนวาหรือละตินเข้ามาผสมผสานนั้น มีจุดเด่นทางด้านการใช้รูปแบบจังหวะที่ลักษณะที่สลับซับซ้อนกันในแต่ละแนวทำนอง เพื่อให้เกิดมิติในการขับเคลื่อนของบทเพลง ในการเลือกใช้รูปแบบจังหวะของแต่ละแนวทำนองนั้นนิยมประยุกต์มาจากกลุ่มรูปแบบจังหวะดั้งเดิมของแนวดนตรีนั้น แล้วจึงทำการประยุกต์ด้วยการย้ายตำแหน่งให้เกิดจังหวะขัดระหว่างแนวทำนองอื่น การขยายค่าโน้ตในกลุ่มโน้ตหรือโมทีฟเพื่อให้เกิดการเหลื่อมกันระหว่างแนวทำนองอื่น เป็นต้น

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่เกิดขึ้นในบทเพลงนี้มีความสลับซับซ้อนของจังหวะย่อยที่มีความยืดโยงกับจังหวะหลัก ซึ่งคล้ายกับการอิมโพรไวส์ในกรณีที่ทำการแสดงสด ที่ถือเป็นเรื่องปกติและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรีแจ๊สรวมถึงดนตรีสมัยใหม่หลากหลายสไตล์ แต่ในเรื่องของการบันทึกเสียงเพื่อสร้างผลงานที่มีรูปแบบดนตรีที่ฟังง่ายนั้น การออกแบบรูปแบบจังหวะของแต่ละแนวทำนองต่าง ๆ จะต้องมีความพอดีไม่มากหรือน้อยจนเกินไป เพื่อไม่ให้ผลงานที่ทำงานสร้างสรรค์ออกมามีความหลากหลายมากจนเกินไป

ดังนั้นวัตถุประสงค์และบริบทในการแสดงหรือการสร้างสรรค์งานดนตรี บางครั้งจำเป็นต้องพิจารณาถึงผู้ฟังว่าต้องการฟังแบบไหน ในสถานการณ์ใด รูปแบบผลงานเป็นแบบใด ฯลฯ เพื่อที่จะได้ออกแบบการสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างเหมาะสม และไม่ลดคุณภาพของผลงานมากจนเกินไป[7] ซึ่งทั้งหมดที่ได้กล่าวไปนั้นเป็นเพียงวิจารณญาณของผู้เขียนไม่ได้ข้อเสนอแนะหรือชี้นำในทางใดทางหนึ่ง

ในการวิเคราะห์รูปแบบจังหวะผู้เขียนขอเลือกเฉพาะแนวทำนองที่มีรูปแบบจังหวะที่สำคัญ ด้วยการทำการถอดความทางดนตรี (Music Transcription) ในบริเวณที่มีความสำคัญที่ส่งผลให้บทเพลง *From The*

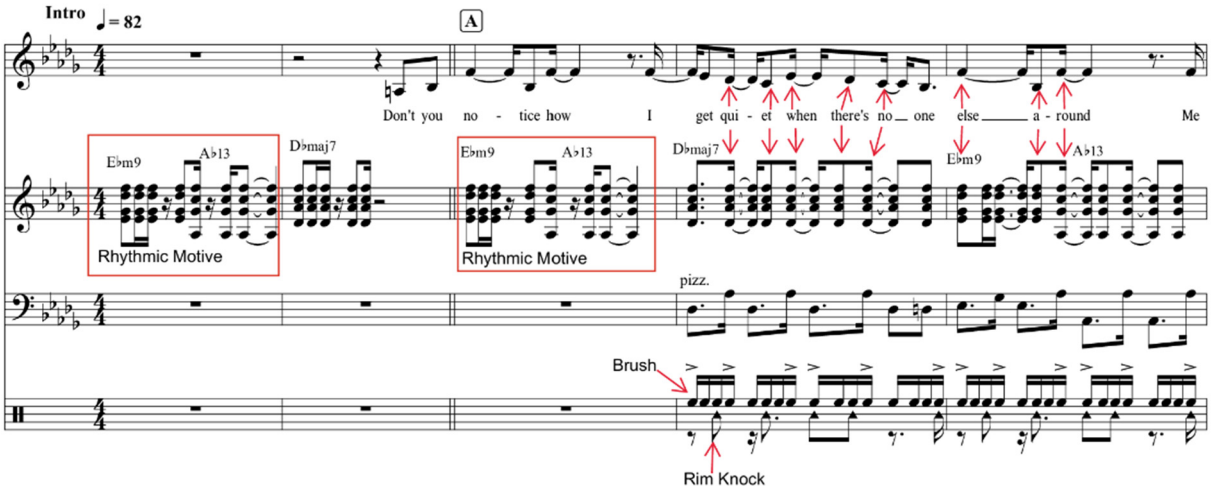
---

[6] Ted Pease and Ken Pullig, *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles* (Boston: Berklee Press, 2001), 12.

[7] Teerus Laohverapanich, *Jazz Styles and Analysis* (Bangkok: Phatcharada Publishing, 2021), 215-216. (in Thai)

Start มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัว ซึ่งในการถอดความทางดนตรีของผู้เขียนอาจมีข้อผิดพลาดเล็กน้อยที่ไม่ส่งผลกระทบหลักของเนื้อหาทางดนตรี โดยมุ่งเน้นประเด็นหลักในเรื่องการขับเคลื่อนของรูปแบบจังหวะในแต่ละแนวทำนองที่ส่งผลให้บทเพลงมีสีสันและเอกลักษณ์เฉพาะตัว ผู้เขียนได้ทำการถอดความทางดนตรีจาก Spotify และ Youtube ในช่องของเลเฟวย์ที่ใช้เผยแพร่ผลงานอย่างเป็นทางการ อีกทั้งใช้โน้ตเพลงในรูปแบบการบันทึกโน้ตเฉพาะทำนอง คำร้อง และคอร์ด (Lead Sheet) ที่เผยแพร่ผ่านทางเว็บไซต์ของเลเฟวย์[8] เพื่อช่วยให้การถอดความทางดนตรีเป็นไปอย่างสะดวกและสอดคล้องกับต้นฉบับที่ทำการถอดความมากที่สุด บริเวณที่จะทำการวิเคราะห์มีดังนี้

Example 6 The Rhythmic Patterns of Voice, Guitar, Double Bass, and Drum Set Parts at The First Three Bars of Section A (Verse 1, Round 1)



Example 6 พบว่า ห้องที่ 1 ในท่อน A ในแนวเสียงกีตาร์เป็นกลุ่มจังหวะที่ใช้ในช่วงท่อนนำและเป็นเอกลักษณ์สำคัญของบทเพลง ซึ่งถือเป็นรูปแบบจังหวะหลักที่นำไปดัดแปลงในส่วนอื่น ๆ ของบทเพลง เมื่อสังเกตรูปแบบจังหวะของแนวทำนองกีตาร์ในห้องที่ 2 และ 3 ของท่อน A แสดงให้เห็นถึงการดัดแปลงรูปแบบจังหวะที่อยู่บนพื้นฐานของรูปแบบจังหวะหลัก ด้วยการตัดโน้ตและการยืดขยายจังหวะเพื่อสนับสนุนแนวทำนองขับร้อง

[8] Laufeymusic.com, “Learn to Play Bewitched”.

เมื่อพิจารณารูปแบบการขับเคลื่อนจังหวะระหว่างแนวทำนองขับร้องและกีตาร์ จะเห็นถึงการบรรเลงรูปแบบจังหวะที่สอดคล้องกันเป็นส่วนใหญ่ โดยแนวเสียงกีตาร์ทำหน้าที่ทั้งสนับสนุนระดับเสียงของแนวขับร้องและช่วยขับเคลื่อนจังหวะของบทเพลง ด้วยการบรรเลงจังหวะตกในจังหวะที่ 1 ของทุกห้องและจังหวะยกหรือจังหวะขัดในจังหวะที่ 2, 3 และ 4

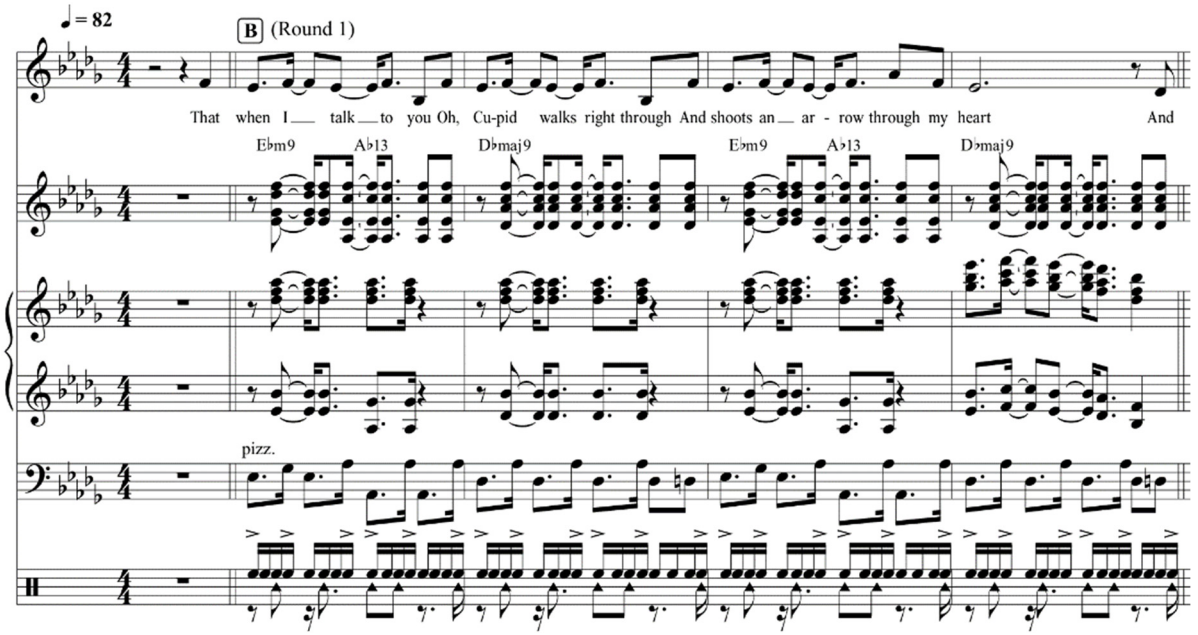
รูปแบบจังหวะของแนวทำนองเบสที่บรรเลงจังหวะตกอย่างสม่ำเสมอประกอบด้วยจังหวะยกและจังหวะขัดที่สอดแทรกกัน เมื่อประกอบกับแนวจังหวะของกีตาร์และแนวทำนองขับร้องทำให้เกิดการขับเคลื่อนรูปแบบจังหวะที่สลับซับซ้อน ประกอบด้วยแนวทำนองขับร้องที่เคลื่อนไหวบนจังหวะขัดอย่างบ่อยครั้งส่งให้ประโยคเพลงในบริเวณดังกล่าวมีลักษณะเคลื่อนไหวไปข้างหน้าตลอดเวลา

แนวเสียงกลองในการบันทึกเสียงใช้กลองสแนร์เป็นหลัก แต่กำหนดให้มือข้างหนึ่งทำการบรรเลงด้วยแส้ (Brushes) ส่วนมืออีกข้างหนึ่งทำการบรรเลงด้วยไม้กลองด้วยเทคนิคการเคาะขอบกลอง (Rim Knock) แทนเสียงของคลาเวย์ (Clave) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเป็นท่อนไม้สองชิ้นคล้ายกรับไม้ในเครื่องดนตรีไทย ทำหน้าที่บรรเลงชีพจรจังหวะ (Pulse) ของดนตรีบอสซาโนวาหรือละติน โดยปกติการบรรเลงคลาเวย์มีรูปแบบจังหวะหลัก คือ แบบจังหวะซองคลาเวย์ (Son Clave) และแบบจังหวะรุมบาคลาเวย์ (Rumba Clave) โดยที่ทั้งสองรูปแบบจังหวะคลาเวย์หลักมีการแบ่งกลุ่มโน้ตทั้งในรูปแบบ 2 ต่อ 3 และ 3 ต่อ 2 เหมือนกันแต่แตกต่างกันในรายละเอียดของส่วนโน้ตย่อยภายใน กรณีของรูปแบบจังหวะคลาเวย์ที่พบในบทเพลง *From The Start* เป็นลักษณะของรูปแบบจังหวะรุมบาคลาเวย์แบบ 3 ต่อ 2 แต่เริ่มบรรเลงตัวแรกของรูปแบบจังหวะในโน้ตส่วนย่อยของเขบ็ตสองชั้นตัวที่สี่ในจังหวะที่สี่ของห้องที่ 3-4 ซึ่งเป็นการประยุกต์รูปแบบของรูปจังหวะคลาเวย์ให้มีความน่าสนใจมากขึ้นด้วยเทคนิคการเหลื่อมจังหวะ ส่งผลให้บทเพลงมีเอกลักษณ์ที่ชัดเจนอย่างเห็นได้ชัด

ในการบันทึกโน้ตผู้เขียนได้กำหนดให้โน้ตแนวบนในแนวเสียงกลองแทนการบรรเลงด้วยแส้ ด้วยวิธีการปัดหรือถูบนหนังกลองตามส่วนโน้ตที่ได้กำหนด และแนวเสียงล่างที่หัวโน้ตมีสัญลักษณ์เครื่องหมายสามเหลี่ยมแทนการบรรเลงด้วยไม้กลองด้วยเทคนิคการเคาะขอบกลอง

แนวทำนองเสียงกลองเมื่อประกอบเข้าด้วยกันกับแนวเสียงอีกทั้งสามแนวที่ได้กล่าวไปนั้น ส่งผลให้บทเพลงสามารถขับเคลื่อนได้อย่างมีสีสัน เนื่องจากแนวทำนองเสียงคลาเวย์โดยส่วนใหญ่ทำหน้าที่สอดแทรกในบริเวณที่แนวทำนองอื่นไม่ได้บรรเลง ส่งผลให้การขับเคลื่อนจังหวะเป็นไปอย่างต่อเนื่องไม่มีรอยต่อที่ทำให้บทเพลงรู้สึกว่ามีสิ่งใดขาดหายไป

รูปแบบการขับเคลื่อนจังหวะในบริเวณที่ได้ทำการวิเคราะห์ พบว่าการขับเคลื่อนรูปแบบจังหวะของทุกแนวทำนองมีผลกระทบต่อลักษณะของบทเพลง การสอดแทรกของจังหวะขัดหรือจังหวะยกที่อยู่ในแต่ละแนวทำนองส่งผลให้ลักษณะบทเพลงมีการเคลื่อนไหวไปข้างหน้าอย่างคล่องตัวและสม่ำเสมอกัน โดยเฉพาะแนวทำนองกลองที่ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะทั้งหมด เสริมด้วยการเน้นเสียงในบริเวณที่สำคัญและสอดคล้องกับแนวทำนองอื่นที่บรรเลงร่วมกัน

Example 7 The Rhythmic Patterns of Voice, Guitar, Piano, Double Bass, and Drum Set Parts at The First Four Bars of Section B (Round 1)

จาก Example 7 พบว่า รูปแบบจังหวะในแนวเสียงดับเบิลเบสและกลองมีรูปแบบจังหวะที่เหมือนกันกับรูปแบบจังหวะที่พบในท่อน A แต่แนวทำนองของเปียโนบรรเลงรูปแบบจังหวะเหมือนกับรูปแบบจังหวะของเทคนิคการเคาะขอบกลองในแนวทำนองกลองเกือบทั้งหมดยกเว้นโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 1-3 ของท่อน B (รอบที่ 1) และในห้องที่ 4 ของท่อน B (รอบที่ 1) พบการบรรเลงรูปแบบจังหวะที่แตกต่างจากห้องที่ 1-3 ของท่อน B (รอบที่ 1) ด้วยการแบ่งกลุ่มโน้ตย่อยให้มีอัตราส่วนที่เท่ากันเพื่อสอดแทรกจังหวะหลักของบทเพลง ส่วนแนวทำนองกีตาร์บรรเลงรูปแบบจังหวะที่พัฒนามาจากรูปแบบจังหวะของแนวทำนองเปียโน โดยมีส่วนที่บรรเลงพร้อมกันและจังหวะขัดกับแนวทำนองเสียงร้องที่สอดแทรกกัน ด้วยการใช้เทคนิคดังกล่าวในการสร้างรูปแบบจังหวะ ส่งผลให้เสียงที่เกิดขึ้นมีลักษณะที่เหลื่อมกับแนวทำนองอื่นชั่วคราว และกลับมาเป็นปกติในทุกจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 1-4 ของท่อน B (รอบที่ 1)

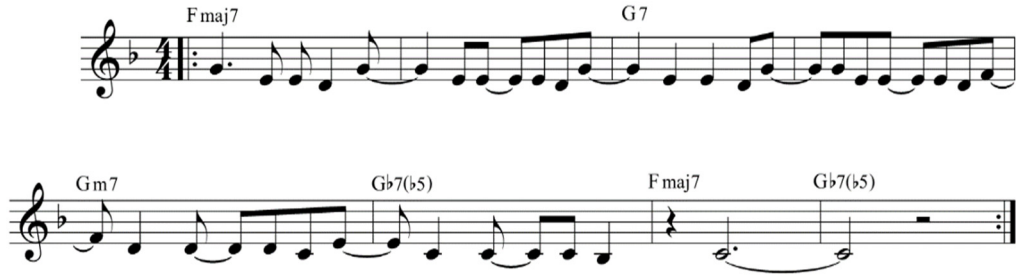
ภาพรวมของท่อน B (รอบที่ 1) ใช้เทคนิคการจัดเรียงและการสลับรูปแบบจังหวะเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวที่มิติมากขึ้น โดยเฉพาะรูปแบบจังหวะของแนวทำนองขับร้องและเปียโนที่ใช้รูปแบบจังหวะคล้ายกัน แต่แนวทำนองเปียโนเริ่มในจังหวะยก ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนไหวที่สลับซับซ้อนและมีรูปแบบจังหวะ

อื่นที่ซ้อนกันอยู่ในการบรรเลงพร้อมกัน ดังนั้นรายละเอียดการจัดการรูปแบบจังหวะจึงส่งผลต่อเอกลักษณ์ของบทเพลงอย่างชัดเจน

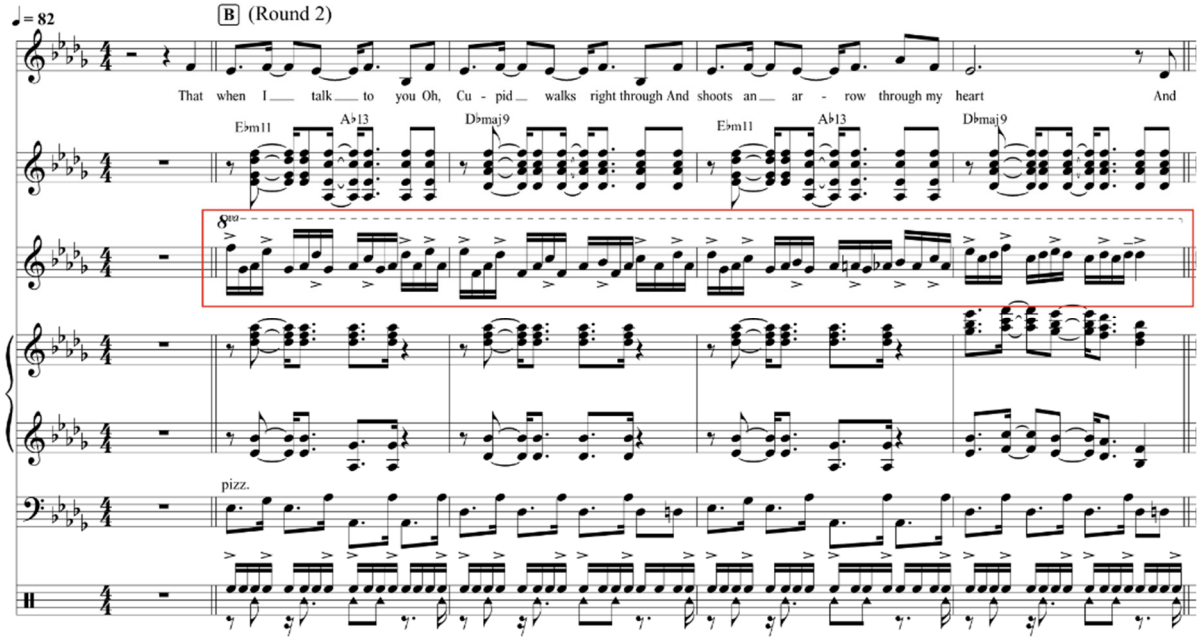
ในกรณีบทเพลง *From The Start* ผู้เขียนขอแสดงความคิดเห็นว่า รูปแบบจังหวะที่ใช้ในการสร้างประโยคเพลงของแนวทำนองขับร้อง และแนวทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้รับอิทธิพลมาจากบทเพลงสไตล์บอสซาโนวา แต่มีการพัฒนารูปแบบจังหวะขัดในแนวทำนองต่าง ๆ และวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานให้มีมิติที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น

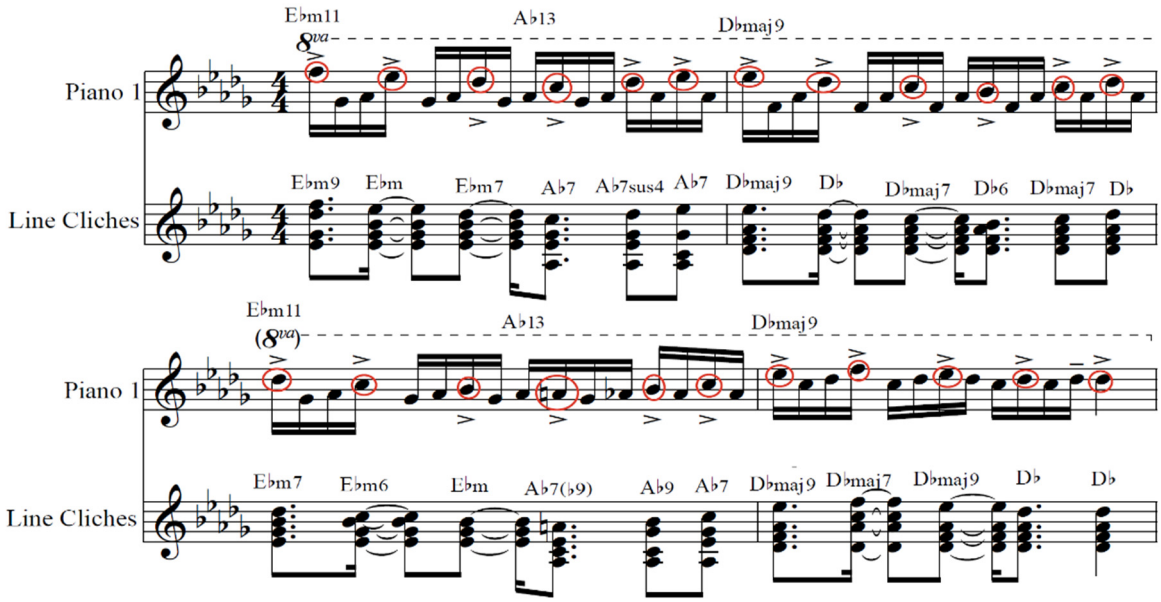
จาก Example 8 เป็นการขยายความเรื่องการใช้รูปแบบจังหวะขัดในการสร้างประโยคเพลง ผู้เขียนขอยกตัวอย่างบทเพลง *The Girl from Ipanema* เพื่อแสดงให้เห็นถึงรูปแบบจังหวะขัด (Syncopation) ในแนวทำนองหลักที่บรรเลงพร้อมกับแนวทำนองอื่น ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนที่ของรูปแบบจังหวะในภาพรวมที่สอดประสานกันอย่างลงตัว จึงทำให้เสียงที่เกิดขึ้นมีลักษณะที่เคลื่อนไหวไปข้างหน้าอย่างมีความราบรื่นและสม่ำเสมอ

Example 8 The Excerpt from *The Girl from Ipanema* by Antonio Carlos Jobim



จาก Example 9 พบว่า ภาพรวมของรูปแบบจังหวะที่ใช้ในแต่ละแนวทำนองมีความเหมือนกับท่อน B (รอบที่ 1) แต่เพิ่มแนวเสียงเปียโน 1 เข้ามาเพื่อบรรเลงส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นในระยะเสียงที่สูงขึ้น 1 ช่วงเสียงจากแนวเสียงเปียโน 2 โดยรูปแบบจังหวะที่ทำการเน้นเสียงจะตรงกับแนวทำนองขับร้อง ทำให้ท่อน B (รอบที่ 2) มีความแตกต่างอย่างชัดเจนจากท่อน B (รอบที่ 1) ในเรื่องของรายละเอียดของจังหวะย่อยภายในประโยคเพลง ที่ส่งผลให้ท่อน B (รอบที่ 2) มีมิติของเสียงที่สลับซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

Example 9 The Rhythmic Patterns of Voice, Guitar, Piano 1, Piano 2, Double Bass, and Drum Set Parts at The First Four Bars of Section B (Round 2)

Example 10 The Line Cliché Chord Progressions of the Piano 1 Part from Example 9



จาก Example 10 เป็นการขยายความเพิ่มเติมในส่วนของการดำเนินคอร์ดแบบไลน์คลิเชย์ (Line Cliché Chord Progressions) ที่พบในโน้ตแนวทำนอง Piano 1 ซึ่งการดำเนินคอร์ดแบบไลน์คลิเชย์จาก Example 10 ผู้เขียนได้เรียบเรียงขึ้นเพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตที่ได้ทำการเน้นเสียงกับการดำเนินคอร์ดหลักของบทเพลง ที่สามารถดัดแปลงให้เป็นการดำเนินคอร์ดในลักษณะดังกล่าวได้ โดยปกติแล้วการดำเนินคอร์ดแบบไลน์คลิเชย์เป็นวิธีการที่เรียบง่ายและให้ผลลัพธ์ที่ดีในการสร้างเอกลักษณ์พิเศษในการดำเนินคอร์ดของบทเพลง ด้วยวิธีการย้ำคอร์ดแล้วจึงเปลี่ยนโน้ตเทนชัน หรือโน้ตแนวเสียงอื่นในคอร์ดที่ไม่ส่งผลต่อการเปลี่ยนเสียงของชนิดคอร์ดนั้นในจังหวะถัดไป สังเกตได้จาก Example 10 จะเห็นได้ว่าชนิดของคอร์ดพื้นฐานในการดำเนินเสียงประสานแบบไลน์คลิเชย์จะเหมือนเดิม แต่มีความแตกต่างกันที่โน้ตเทนชันจากเสียงบนสุดของคอร์ด (โน้ตเทนชัน)

สรุปผล (Conclusion)

จากประวัติของเลเฟวย์โดยสังเขปได้สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดของเลเฟวย์ที่มีต่อดนตรีในสังคมสมัยใหม่ที่ทุกสิ่งล้วนสามารถผสมผสานกันได้อย่างลงตัว โดยเฉพาะการนำอัตลักษณ์เฉพาะตัวของแต่ละแนวดนตรีมาผสมผสานเข้าด้วยกันล้วนสามารถทำได้เป็นอย่างดี ด้วยการใช้องค์ความรู้ทางทฤษฎีดนตรีตะวันตกเป็นฐานความคิดในการประยุกต์ การสร้างสรรค์และกระบวนการอื่น ๆ ซึ่งองค์ความรู้ทางทฤษฎีดนตรีตะวันตกเป็นเหมือนตัวกลางในการเชื่อมต่อองค์ความรู้ทางดนตรีที่หลากหลายเข้าด้วยกัน

จากการวิเคราะห์ประเด็นที่สำคัญทางดนตรีที่ทำให้บทเพลง *From The Start* ของเลเฟวย์มีความโดดเด่น ประกอบด้วยการจัดวางสังคีตลักษณ์ที่มีความกระชับทำให้ผู้ฟังเกิดความทรงจำได้ว่าเกิดอะไรขึ้นในบทเพลง อีกทั้งการดำเนินคอร์ดที่ใช้คอร์ดพื้นฐานที่เรียบง่ายด้วยลักษณะการดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดนำโดมินันท์-คอร์ดโดมินันท์-คอร์ดโทนิก หรือ | ii-V | I | ในกุญแจเสียง D♭ Major เป็นส่วนใหญ่ แต่ซับซ้อนด้วยกลไกการทบเสียงเทนชันบนคอร์ดพื้นฐานรวมถึงการจัดระเบียบเสียงประสานในแต่ละแนวทำนอง และสุดท้ายการใช้รูปแบบจังหวะที่ขับเคลื่อนบทเพลงของแนวเสียงแต่ละแนวนั้น มีความสลับซับซ้อนบนพื้นฐานของจังหวะและโครงสร้างหลักของบทเพลงอย่างลงตัว เมื่อองค์ประกอบทั้งสามอย่างที่กล่าวไปนั้นได้ถูกนำมาผสมผสานกันอย่างลงตัว ส่งผลให้บทเพลงนี้มีเป็นที่นิยมและมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังทั่วไปได้ง่าย

บทเพลงสมัยนิยมปัจจุบันส่วนใหญ่ล้วนได้รับอิทธิพลการใช้อัตลักษณ์เสียงประสานแบบดนตรีแจ๊สการจัดระเบียบเสียงประสานบนแนวคิดจากดนตรีคลาสสิก และการสอดประสานแนวทำนองหรือรูปแบบจังหวะที่ให้มีความสลับซับซ้อนบนโครงสร้างพื้นฐานของบทเพลง ซึ่งบทเพลง *From The Start* ถือเป็นบทเพลงหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะทางดนตรีที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่ฟังดูเรียบง่ายแต่เต็มไปด้วยรายละเอียดทางดนตรีที่มีความประณีตและสร้างสรรค์อย่างลงตัว

ดังนั้นการสร้างสรรค์บทเพลงสมัยนิยมให้มีคุณภาพนั้นต้องอาศัยองค์ความรู้ทางดนตรีที่มีความหลากหลาย ประกอบด้วยทักษะทางด้านการปฏิบัติดนตรีและทฤษฎีดนตรีควบคู่กัน ซึ่งรายละเอียดภายในงานดนตรีเป็นที่สิ่งที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์ คุณภาพ และความแตกต่างได้เป็นอย่างดี โดยรายละเอียดทางดนตรีอาจไม่ใช้เรื่องของความยากง่ายเพียงอย่างเดียว แต่หมายถึงผลลัพธ์ทางสุนทรียภาพโดยรวมของผลงานดนตรีเป็นสำคัญ

Bibliography

Cheung, Catharina. “Laufey on Love and Naivete, Childhood Hong Kong Memories, and V from BTS.” Accessed January 15, 2024. https://www.timeout.com/hong-kong/music/laufey-on-love-and-naivete-childhood-hong-kong-memories-and-v-from-bts.

Jaffe, Andy. *Jazz Harmony.* 2nd ed. Tübingen: TC Druck, 1996.

Kent, Matthew. “On the Rise Laufey.” Accessed January 8, 2024. https://www.thelineofbestfit.com/features/interviews/laufey-on-the-rise.

Laohverapanich, Teerus. *Jazz Styles and Analysis.* Bangkok: Phatcharada Press, 2021. (in Thai)

Laohverapanich, Teerus. *Jazz Theory and Improvisation 1.* 3rd ed. Bangkok: Phatcharada Press, 2021. (in Thai)

Laohverapanich, Teerus. *Jazz Theory and Improvisation 2.* Bangkok: Phatcharada Press, 2022. (in Thai)

Laufeymusic.com. “Learn to Play Bewitched.” Accessed January 8, 2024. https://www.laufeymusic.com/bewitchedsheetmusic.

Pease, Ted, and Ken Pullig. *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles.* Boston: Berklee Press, 2001.

Rawlins, Robert, and Nor Eddine Bahha. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for all Musicians*. Milwaukee, Wl: Hal Leonard Corporation, 2005.

Trakulhun, Wiboon. *Western Music Theory.* 3rd ed. Pathumthani: Anantanak, 2021. (in Thai)

Vandemoortele, Peter. “Root Motion Analysis of Chord Progressions of Selected Jazz Compositions Written Between 1980 and 2000.” *Rangsit Music Journal* 15, 1 (2020): 165-177. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/190513/162188.

Article No. A0202 (14 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.A0202

บทความวิชาการ (Academic Article)

A Practice Routine for Adding Harmonic Interest to Single Note Melodies for Improvisation

Peter Vandemoortele*

College of Music, Payap University, Chiang Mai, Thailand

Received: November 09, 2023 / Revised: February 27, 2024 / Accepted: March 18, 2024

Abstract

This article presents and examines a set of short exercises designed to improve improvisation skills and develop harmonic interest in single-line melodies. For aspiring improvisers, the preparation, practice and spontaneous performance required to effectively improvise on a jazz standard can appear daunting. The basic elements include mastering the appropriate scales, guide tones, arpeggios (with or without extensions such as 9ths, 11ths, 13ths), ear training and developing rhythmic proficiency. Jazz improvisation, despite its inherent spontaneity, often involves significant advance preparation. This contrasts with the literal meaning of the 16th century Italian word "improvisare" which means to perform on the spot without preparation. Playing over chord changes demands a solid understanding of harmony, along with the ability to apply this knowledge in real time.

In the initial stages of learning, students focus on mastering the correct scales. As they progress, they explore how to navigate chord progressions effectively, enabling them to create melodies that resonate harmonically with the underlying chord. Common techniques such as targeting chord notes, guide tones, tensions, and chromatic approaches, create emotional impact and harmonic expectation. Developing these competencies is a gradual process that requires significant time and harmonic knowledge and is often deferred to later stages in the learning journey, with initial focus on playing scale patterns. In essence, when a student is unable to outline the chord(s) they typically resort to playing scale patterns as an alternative.

* Corresponding author, email: pepasdaar@gmail.com

How can we integrate harmonic interest into our improvisational practice without requiring extensive knowledge of music theory? Is it possible to cultivate harmonic interest in improvisation at an early stage without playing over predefined chord progressions such as IV-V-I or II-V-I?

The objective of this approach is to design a practice routine with simple exercises that plant the seeds for harmonic interest in melodic ideas for improvisation through the use of leaps. The proposed exercises take a slightly different approach by emphasizing the use of jumps or leaps at an earlier learning stage. They are based on my own teaching experience and the teachings that were passed down to me over the years. These exercises are applicable to both beginners and more experienced improvisers and focus on a single key center. Over time, these drills become second nature, enabling us to apply them seamlessly in our improvisation. Furthermore, these routines will enhance our harmonic ear.

When we jump or leap from one note to another, thus creating an interval of a third or greater, our brain engages in a fascinating process. A virtual note or virtual resonance is created. It is a note that appears to be present although it is not explicitly played. Our brain retains the memory of the first note at the time the second note is played, creating the auditory impression of an interval, thereby generating harmonic interest. It can even imply a chord. In the exercises presented each note that jumps is resolved to the underlying chord triad through correct voice leading. A rhythm track and drone of the underlying triad is used to help us hear the resolutions and make the exercises more enjoyable to practice.

The first exercise introduces this principle by utilizing only diatonic notes with immediate resolution to the triad. It involves single leaps from a chord tone to a non-chord tone that is then resolved back using proper voice leading. This drill is meant to make voice leading a natural skill, so it becomes second nature. We memorize the resolution paths to the target notes, and this might take some time for an aspiring improviser, but it will become easier when scale fragments are added later. The second exercise consists of two consecutive leaps. Both leaps are resolved to the chord note but the resolution of the first note is delayed, resulting in immediate and delayed resolution of non-chord tones. Again, only diatonic notes are used here. This is more complex as we need to memorize the two notes that need to resolve. In the third exercise scale passages are added to exercises one and two. When playing

scales in steps no resolution is needed, which will make it a bit easier to apply in improvisations. The fourth exercise adds rhythm displacement to the above. Lastly the fifth exercise uses all chromatic notes and applies them to the previous exercises.

The result is an improvisational device that uses leaps, scale fragments, or both that are resolved using voice leading principles of Western tonal music. Over time and with good practice these techniques will blend into your improvisational language, promoting your harmonic interest and developing your ear. After all, an improviser sounds how he practices at home. Once one gets used to using leaps and delayed resolution, adding non-diatonic notes will result in interesting melodic ideas All chromatic notes are used here, and none of the examples use complex scales such as altered scales or diminished scales. These 10-minute exercises provide a melodic framework for improvisation that remains harmonically suggestive and harmonically balanced. Because of their strong gravitational pull toward the underlying key, they can serve as possible alternative ideas for improvisation on a dominant-tonic or subdominant-dominant-tonic progression. Incorporating these skills at an early stage of musical development helps to cultivate the harmonic ear and prehearing skills which are key components of musical improvisation.

Keywords: Improvisation / Jazz / Leaps

The word improvisation comes from the word the Latin word “impromptu”, according to the Oxford Dictionary meaning “without preparation or planning”. The word “improvisare” was added to the Italian language in the 16th century and means to perform without preparation. Musical improvisation in jazz is not without advance preparation. As Bert Ligon states, many improvisations fall into two categories: 1) paraphrasing the melody and 2) improvising on the harmony. Paraphrasing the melody is done by adding notes to the melody, changing the rhythm or embellishing the contour. Improvising on predefined chord progressions is a bit more complex and involves an understanding of harmony.[1] If you

[1] Bert Ligon, *Comprehensive Technique for Jazz Musicians* (Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1990), vii.

explained to an aspiring improviser what they will need to prepare, practice, memorize, *and* be able to apply instantaneously so they can improvise on a jazz standard, many would think twice about going on that road. The devices taught to prepare them for this task is overwhelming, the basics being arpeggios on seventh chords (with different tensions), all kinds of scales depending on the underlying chords, "II-V-I" patterns in all keys, ear training, guide tones, the list never ends. Most educators therefore focus on a targeted approach, where a single topic of improvisation is chosen. Hal Crook writes: "by focusing my attention on only one topic at a time (i.e., creating a restriction or target), I increase my familiarity with the topic more quickly than I otherwise would, and consequently develop ability to work with it creatively and musically. It is not unlike the method a mechanic uses to learn about or repair certain parts of an engine."[2]

Often students become highly dependent on chord/scale methods without always hearing or applying voice leading in their improvisations. But how you practice at home has a direct effect on how you perform as an improviser. Changing your practicing habits especially at an earlier stage, will change your improvisational skills.

I designed a practice routine that implants the seeds for more harmonic interest at an earlier stage. Integrating a harmonic dimension into our improvisational practice routine without requiring extensive knowledge of music theory. It is based on teachings that were passed on to me over the years emphasizing the use of leaps and good voice leading.

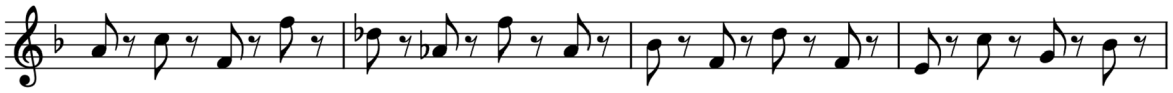
Virtual Note

When we use jumps or leaps in a scale passage, we create what is called a virtual note. A virtual note or virtual resonance is a note that appears to be present although it is not explicitly played. When we jump (leap) from one note to another, meaning an interval of a third or higher, our brain keeps the first note in memory while the second note is played later in time, and the impression of an interval is created. We can use this to our advantage in

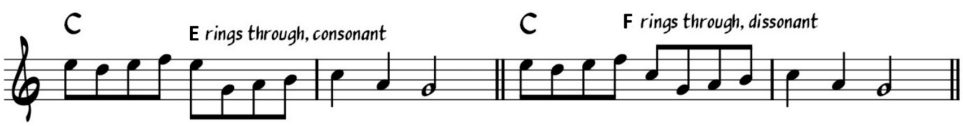
[2] Hal Crook, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation Jazz* (Rottenburg: Advance Music, 1990), 11.

improvisation and composition. This concept has many harmonic implications. It is why arpeggios sound like chords to us, even though each note is played separately (Example 1).

Only when we jump from a note, that note is kept in memory while we play the next. Van Dormael writes: "intervals smaller than a third do not produce harmony in the memory. If you run up and down a scale for example there will be no harmonic result, except maybe that the lowest and highest note may be remembered and eventually define a harmonic interval, but no chord."[3]

Example 1 Jumps or Leaps in a Scale Passage

In Example 2, we have a melody on the underlying C major triad, which jumps. The note we jump from is either dissonant or consonant against the C chord.

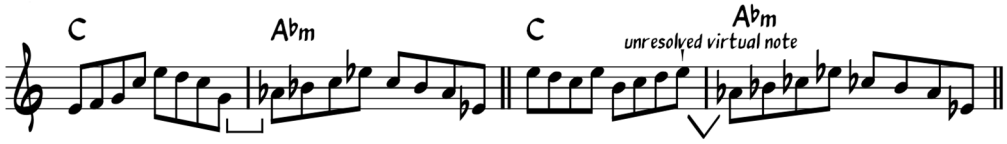
This is illustrated in Example 2a the E jumps, is kept in memory and rings through (virtually) but it is consonant to the underlying harmony and does need to be resolved. In Example 2b on the other hand, the F jumps, is kept in memory, but is dissonant to our C major chord and wants to resolve to E (as was the case in Example 2a. It leaves us with an uneasy feeling if not resolved.

Example 2a Consonant Jump **Example 2b** Dissonant Jump

[3] Pierre Van Dormael, *Four Principles to Understand Music* (Brussels: Art Public Publishing, 2008), 13.

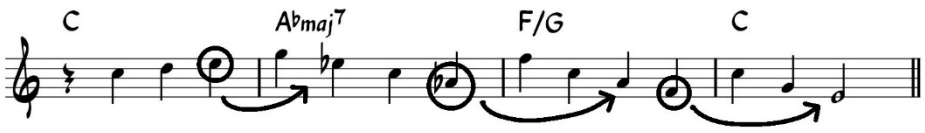
The effect of a dissonant virtual resonance is even more obvious when there is a chord change. “At the change of a chord we have to check if the last note(s) from the first chord will sound right on the second chord. If yes, we can jump from it to any note we want on the second chord.” “If the note is not right on the second chord it will virtually resonate in the listener’s memory if we jump from it, producing a virtual wrong note.”[4] That note should be resolved by half or whole step.

In Example 3a, we made sure the last note of each measure was resolved to the closest chord note of the following chord (in the next measure). The G (5th of C) is resolved to A♭ (root of A♭m).

In Example 3b, the E jumps to the A♭ of A♭m and creates an obvious dissonance because it is not resolved, and e is the ♯5 of A♭m. It would have been better of course if it jumped to G first before continuing to A♭ unless the dissonance was intentional.

Example 3a Chord Resolved by Step **Example 3b** Unresolved Virtual Note

Another example of virtual notes (Example 4.) Here the last note of each chord jumps and is virtually ringing into the next chord. In measure 1, the note E (3rd of C) jumps to G (7th of A♭maj7) and thus rings through into measure 2, creating a dissonance as the E is dissonant (♯5) on A♭maj7. It will sound better if we resolve the e to E♭ first and then jump to the A♭. In measure 2 another dissonance is created because the A♭ jumps to the F and is dissonant on the F/G chord (Gsus9). Again, resolving the A♭ into an A and then jump will sound better.

[4] Pierre Van Dormael, 14.

Example 4 Delayed Resolution

In measure 3 the F jumps but is dissonant on the following C major chord. Resolving to the E first would be better. In this case it does not sound that bad, this is because each virtual note is resolved but later in time. This is called delayed resolution.

Learning how to improvise melodies using jumps over a major triad and avoiding dissonances by resolving, as is in Example 2, is a skill that can be taught early on and will change an improviser's creative palette. In this article a set of exercises are proposed to develop that skill.

Ear, Mind and Rhythm: EMR

The exercises in this routine involve using our ear (intuitive), mind (analytical) and rhythm skills, in short EMR. The exercises use leaps as opposed to more scale fragments and will be combined later. Leaps create the illusion of several parts being played together.

1. E (Ear):

The aim is to ultimately hear all chromatic notes in relationship to the underlying key center. For an improviser this is obviously a huge advantage. This routine will enhance your ear training skills because all notes are always resolved in each exercise, be it sometimes delayed.

2. M (Mind):

Initially we need to remember what notes we jump to and where that note gravitates to (resolution), but our ear does the same thing simultaneously and gradually will take over that process and less thinking comes into play. It is not important to know whether you are playing A♭, 9 tension on a G7, it is enough to hear that the A♭ needs to resolve to G. (in the key of C)

3. R (Rhythm):

Never lose track of the rhythm and time feel. In popular music and jazz, rhythm is paramount. Many students practice without having a feel for time. Therefore, initially the exercises use the same repetitive rhythm to help students maintain their sense of time.

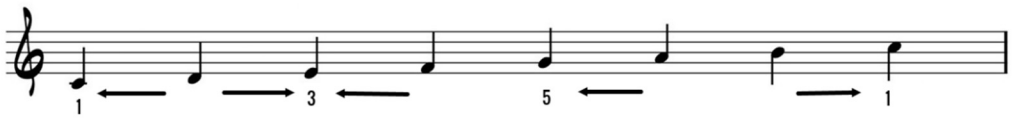
Make a habit of practicing with a drum loop or at least a metronome until you are confident you don't lose time, because "It don't mean a thing if you ain't got that swing".

Back to Basics: Triads

The concept is to use leaps (instead of scale patterns) that are resolved to the major triad as to preserve the confirmation of the underlying key. This will be more obvious in more advanced examples using non-diatonic notes. Although not entirely necessary, I suggest recording a major triad "drone" (or inversion of it) over a drum pattern loop. This will make it more fun and makes it easier to hear the resolution. The first exercise is meant to get used to the resolution path of each jump and become a less conscious process, more like a reflex.

Exercise 1: Single leaps from a chord tone to a non-chord tone, diatonic notes only, immediate resolution, 10 minutes. Follow the steps below keeping the following in mind:

1) The goal is to memorize the resolution paths to the target notes, the 1 3 5 of the tonic chord. Each jump needs to resolve as shown in Example 5.

Example 5 Resolution Path

2) Focus on playing in time. Feel the rhythm before playing. Play slow if you must. Speed is of no importance now.

3) No need to overcomplicate the exercises, in the beginning play continuous quarter notes or eight notes avoiding complex rhythms.

4) Choose a key and play the I major triad. (the key of C is used here) This is the underlying chord where all jumps resolve to.

5) Play a chord tone (inside-note) then jump (meaning an interval of at least a third) to any other non-chord tone of your choice and then resolve to the closest chord tone. So: chord tone-jump-resolve if needed.

6) If you jumped to the 2, 4, 6 or 7 then resolve them using correct voice leading as shown in Example 5.

4 to 3

6 to 5

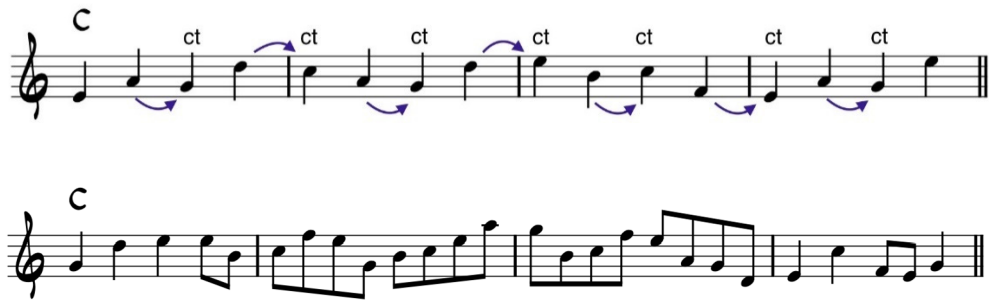
7 to 1

2 to 3 or 1

7) If you jumped to a chord-tone instead of a non-chord tone, then there is no need to resolve it because it is a stable note already.

The result is an interplay between chord tones and non-chord tones or between tensions and resolutions. It is a technical exercise meant to reinforce hearing and applying resolutions and builds the foundation for more interesting melodies. Harmonic confirmation of the underlying key center is very strong as each alternating note is resolved (Example 6).

Example 6 Resolved Chord Tones



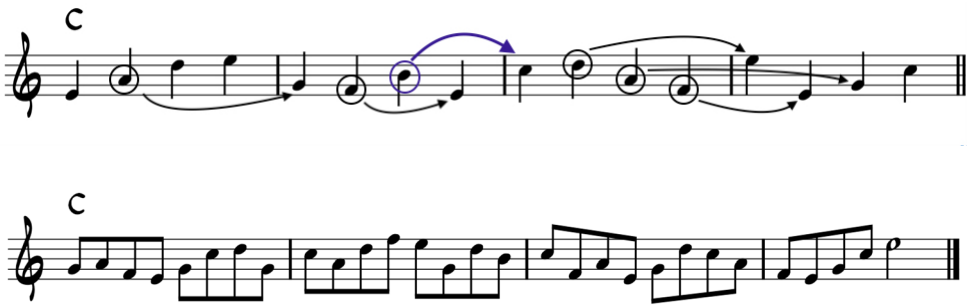
Exercise 2: Two leaps of diatonic notes, delayed resolution, 10 minutes.

Often in music, a non-chord tone is not resolved immediately, and its resolution is delayed. This results in a more musical approach of the first exercise. The delayed resolution

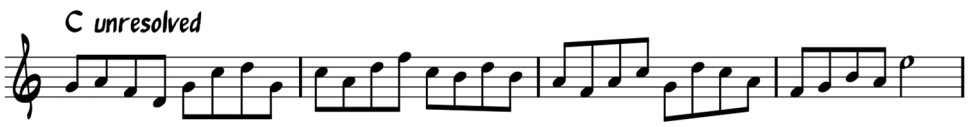
creates an extra level of harmonic tension in “time” and results in some beautiful musical ideas. Again, each note we jump from is kept in memory until it is resolved, the longer we wait to resolve, the more tension is built.

The steps are the same as explained in Exercise 1 but here the diatonic non-chord tone is not resolved immediately but we first jump to another note, which can be a chord-tone or non-chord tone, and then resolve it. The resolution is delayed. In measure 1 of Example 7, the resolution of a is delayed until the next measure. The F is in measure 2 is also delayed 1 beat. In measure 3 the D, A and F are resolved in measure 4.

Example 7 Delayed Resolution



In Example 8, you can hear what it sounds like if *none* of the non-chord tones of the example above are resolved.

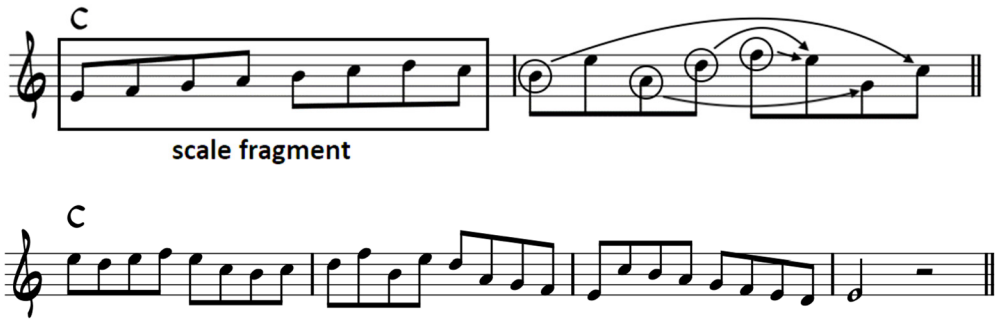
Example 8 Unresolved

The 4th of the major triad is dissonant to the underlying triad and wants/needs to resolve a half step down. Not resolving the 4th would imply a subdominant function instead of the underlying tonic function. Therefore, the 4th is the defining note of the underlying key.

Of course, an improviser might choose *not* to resolve a specific note e.g. a 9th or a 6th, as long as that note is a stable extension of the chord structure. Many would argue, with reason of course, that this is one of the characteristics of jazz harmony and jazz improvisation. And it is but for now, we should focus on resolving each non-chord tone to the triad only. Later, this habit will be helpful when we add all chromatic notes and need to resolve unstable tensions too, for example a ♯5 or a ♭3 on a major chord.

Exercise 3: Short scale fragments followed by jumps, immediate and delayed resolution, 10 minutes.

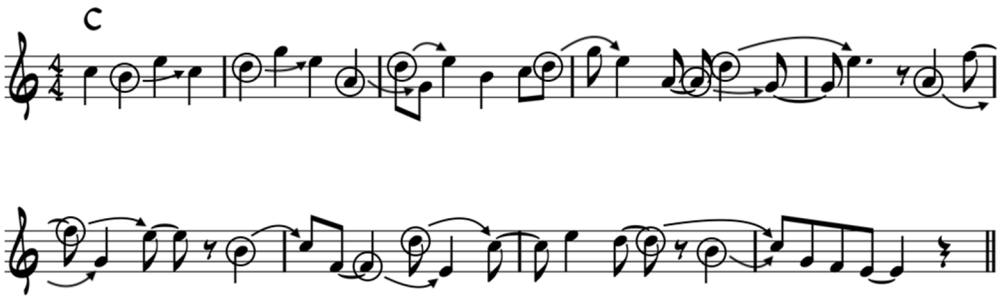
In Exercise 3 we are adding scale fragments to the first exercise. The resolution paths should now become more familiar and natural. Adding scale fragments in between sections with jumps will add variety to the first exercise, because the first exercise only uses leaps. It also gives you more time to think as scales are easier to reproduce than leaps (Example 9). The notes of a scale pattern are all moving in steps, which means that none of these notes stay in memory. Each note resolves into the following note by stepwise motion. As Van Dormael wrote you could think of it as if the second note erases the previous one from memory.[5]

In Example 9, the first measure is a scale fragment, while measure two consists of jumps which are resolved. Switching between passages of scales and passages with jumps creates a balance.

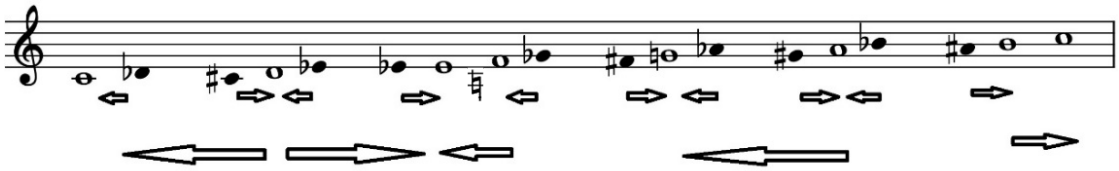
Example 9 Short Scale Fragments Followed by Jumps

[5] Pierre Van Dormael, 13.

Exercise 4: Adding rhythmic embellishment to the above exercises, 10 minutes.

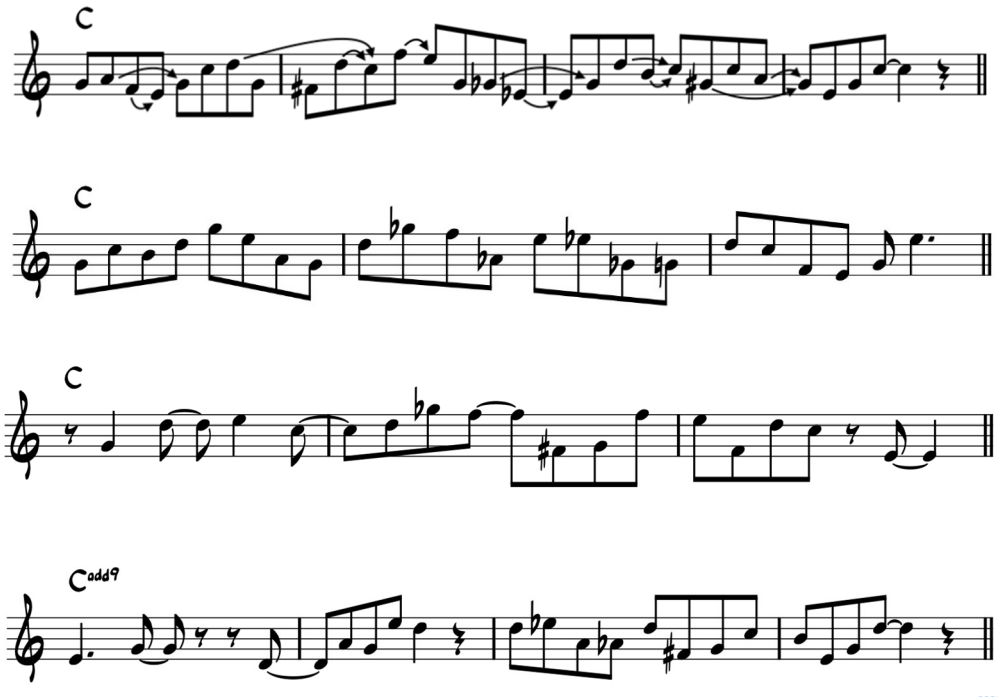
We are using the same concepts, but the rhythmic variations introduce an additional layer of interest to the exercises.

Example 10 Adding Rhythmic Variation

Exercise 5: Adding non-diatonic notes to the previous exercises, 10 minutes.

Now we include all notes of the chromatic scale. This is the goal of these exercises and will give us more variety in our improvisation. Each note of the chromatic scale is resolved as shown in Example 11.

Example 11 Chromatic Resolutions

The use of all chromatic notes allows us to play ideas that are more dissonant, but we still preserve the sense of the underlying key as each note is resolved to the tonic chord. These melodic concepts can also be used on progressions with a strong resolution towards the tonic chord (or the temporary tonic) such as a I-II-V or a IV-V-I progression. This will result in what is sometimes labelled as “outside playing”, with the distinction that in these exercises all outside

notes are resolved. You should only start doing this exercise if you are becoming comfortable with the previous ones. Switching between 1 or 2 measures of inside notes and 1 or 2 measures with outside notes will imply a chord progression with a balanced harmonic rhythm like a tonic to dominant structure or a pre-dominant dominant to tonic structure. The more chromatic notes added, the higher the dissonance.

Example 12 Adding All Chromatic Notes

Conclusion

The exercises proposed promote the use of leaps and follow the voice leading concepts used in Western tonal music. The practical benefit for improvisation is the ability to play less linear and more “vertical” melodic ideas *and* hear the resolutions of those outside notes. These exercises are inspiring and fun to practice as they give instant gratification when dissonances are resolved. Although applying the rules of voice leading takes a while to get used to in the beginning, a good practice routine will make the experience more comfortable. Over time this will blend into your improvisational language, promoting your creativity and

developing your ear. After all, an improviser sounds how he practices at home. Once one gets used to using leaps and delayed resolution, adding non-diatonic notes results in interesting dissonant melodic ideas that nonetheless confirm the underlying tonality at all times. All chromatic notes are used here, and none of the examples use complex scales such as altered scales or diminished scales.

All examples in this article focused on the I major tonic chord, but of course they can also be applied to a minor key.

While using leaps that resolve to the underlying triad is the main focus of these exercises, the improviser might in the future choose to resolve to the allowed tensions of the underlying key, For example Cmaj9. All other non-diatonic notes need to be resolved. Now you can choose not to resolve the 9^{th} and therefore make that note an important color of the underlying harmony. The ideas range from easy to complex and work well on both a single chord and short chord progressions that resolve to the tonic, such as: IIm7-V7-I or IV-V-I or V-I This practice routine is beneficial for both beginners and more advanced players. Each melodic variation implies a certain harmonic resonance, as dissonant as they may be, but reaffirms our tonal center and fulfills harmonic expectancy, a constant flow from balance to imbalance, tension to release, which is the core definition of harmony.

Bibliography

Crook, Hal. *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation.* Rottenburg: Advance Music, 1990.

Levine, Mark. *The Jazz Piano Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1989.

Ligon, Bert. *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1990.

Ligon, Bert. *Jazz Theory Resources Volume 1*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2001.

Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony Edited by Leonard Stein*. New York: W.W. Norton, 1954.

Van Dormael, Pierre. *Four Principles to Understand Music*. Brussels: Art Public Publishing, 2008.

บทความวิจัย (Research Article)

การศึกษาประสบการณ์ของผู้ปกครองในการเข้าร่วมดนตรีบำบัด เพื่อส่งเสริมทักษะทางสังคมและการสื่อสารในเด็กที่มีภาวะออทิสซึม

A Study of Parent's Experiences of Participating in Music Therapy to Promote Social Skills and Communication Skills in Children with Autism Spectrum Disorder

กฤษณพงศ์ จำปามูล, พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์,* ณิชาภัตร พุฒิคามิน
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น ขอนแก่น ประเทศไทย
Krisanapong Jampamoon, Pornpan Kaenampornpan,* Nichapatr Phutthikhamin
Graduate School, Khon Kaen University, Khon Kaen, Thailand

Received: March 13, 2024 / Revised: July 12, 2024 / Accepted: August 9, 2024

บทคัดย่อ

ภาวะออทิสซึม (Autism Spectrum Disorder: ASD) คือ ภาวะที่เกิดความผิดปกติในระบบประสาทพัฒนาการ ที่มีลักษณะเฉพาะคือความบกพร่องใน 3 ด้านหลัก ได้แก่ 1) ความบกพร่องด้านปฏิสัมพันธ์และสังคม 2) ความบกพร่องทางการสื่อสารและการสื่อความหมาย และ 3) ความบกพร่องทางอารมณ์และพฤติกรรม ตลอดหลายปีที่ผ่านมา ดนตรีบำบัดได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางว่าเป็นแนวทางการบำบัดที่มีประสิทธิภาพในการตอบสนองความต้องการของบุคคลที่มีภาวะออทิสซึม ดนตรีบำบัดผสมผสานดนตรีเข้ากับการรักษาเพื่อเสริมสร้างทักษะทางสังคม การสื่อสาร และอารมณ์ นอกจากนี้ยังเน้นย้ำถึงการรวมผู้ปกครองหรือครอบครัวเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการบำบัดเพื่อให้ได้รับประโยชน์สูงสุด อย่างไรก็ตาม ในประเทศไทยดนตรีบำบัดถือเป็นวิชาชีพที่ค่อนข้างใหม่ ดังนั้น การให้ผู้ปกครองมีส่วนร่วมในการบำบัดด้วยดนตรีจึงยังไม่เป็นที่นิยม และยังมีการศึกษาวิจัยในด้านนี้อย่างจำกัด เมื่อพิจารณาถึงช่องว่างดังกล่าว จึงยังไม่ชัดเจนว่าผู้ปกครองมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการมีส่วนร่วมในดนตรีบำบัด และการมีส่วนร่วมในดนตรีบำบัดส่งผลต่อบุตรหลานที่มีภาวะออทิสซึมอย่างไร เมื่อตระหนักถึงช่องว่างดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ทำการดำเนินการศึกษาวิจัยเพื่อสำรวจประสบการณ์เชิงลึกของผู้ปกครองที่เข้าร่วมดนตรีบำบัดสำหรับเด็กที่มีภาวะออทิสซึม เพื่อส่งเสริมทักษะทางสังคมและการสื่อสารในเด็กที่มีภาวะออทิสซึม โดยมีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อ 1) ศึกษา

* Corresponding author, email: pornpan@kku.ac.th

ประสบการณ์ของผู้ปกครองที่มีต่อการเข้าร่วมดนตรีบำบัดร่วมกับเด็กที่มีภาวะออทิสซึม และ 2) ศึกษาประสบการณ์ของผู้ปกครองที่มีต่อพัฒนาการด้านสังคม การมีปฏิสัมพันธ์ การสื่อสาร และการสื่อความหมายของเด็กที่มีภาวะออทิสซึมหลังเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัด

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ใช้รูปแบบการวิจัยกรณีศึกษาโดยใช้วิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้เข้าร่วมงานวิจัยดังนี้ ผู้ปกครองที่มีอายุระหว่าง 25-70 ปี ไม่มีข้อจำกัดทางด้านร่างกายหรือการใช้เสียง มีความสนใจในดนตรีบำบัด และสมัครใจเข้าร่วมการวิจัย และเด็กที่มีภาวะออทิสซึม อายุระหว่าง 4-12 ปี ที่ได้รับการวินิจฉัยจากแพทย์ว่ามีภาวะออทิสซึม ในระดับอาการน้อยถึงปานกลาง และมีความสนใจในดนตรี เป็นจำนวน 6 คู่ ที่เข้ารับการศึกษา ณ ศูนย์การศึกษาพิเศษแห่งหนึ่ง ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือประเทศไทย ซึ่งได้รับดนตรีบำบัดแบบคู่ เป็นระยะเวลา 6 สัปดาห์ แบ่งเป็นสัปดาห์ละ 2 ครั้ง ครั้งละ 45-60 นาที โดยแบ่งเป็นการประเมินทางดนตรีบำบัด 2 ครั้ง และการให้บริการดนตรีบำบัด 9 ครั้ง และการประเมินสิ้นสุด 1 ครั้ง รวมทั้งสิ้น 12 ครั้ง โดยเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบไปด้วย 1) ผู้วิจัย 2) แบบสังเกตพฤติกรรมผู้ปกครองในระหว่างการทำกิจกรรม 3) แบบสัมภาษณ์ แบ่งเป็น แบบสัมภาษณ์ข้อมูลพื้นฐาน และแบบสัมภาษณ์การรับรู้ประสบการณ์ของผู้ปกครอง 4) สมุดจดบันทึกข้อมูลการให้บริการดนตรีบำบัด 5) กิจกรรมดนตรีบำบัด และ 6) อุปกรณ์บันทึกวีดิทัศน์ โดยผู้วิจัยทำการเก็บรวบรวมข้อมูลตรวจสอบสามเส้าจาก 4 แหล่งที่มา ได้แก่ แบบสังเกตพฤติกรรมผู้ปกครอง บทสัมภาษณ์ สมุดบันทึกภาคสนาม และวีดิทัศน์การทำกิจกรรม โดยวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการสังเคราะห์แก่นสาระเพื่อระบุแก่นเรื่องและหมวดหมู่หลัก

จากผลการศึกษาปรากฏ 2 แก่นเรื่อง 6 หมวดหมู่ ดังต่อไปนี้ 1) การรับรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงและกลไกของดนตรีบำบัดที่มีต่อเด็ก (หมวดหมู่ : จากการปลกตัวสู่การมีปฏิสัมพันธ์ การใช้เสียงที่เปลี่ยนไป ความสนุกสนานกระตุ้นการใช้เสียง) โดยผู้ปกครองสังเกตเห็นการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดในทักษะทางสังคมของบุตรหลานจากการห่างเหินไปสู่การมีส่วนร่วมกับผู้อื่นอย่างกระตือรือร้น เด็กมีการใช้เสียงมากขึ้นและมีการพัฒนารูปปากในการออกเสียงต่าง ๆ และธรรมชาติที่สนุกสนานของดนตรีบำบัดกระตุ้นให้เด็กมีส่วนร่วม สื่อสาร และแสดงออกอย่างอิสระมากขึ้น และ 2) การเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีบำบัด (หมวดหมู่ : การมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีบำบัด ประโยชน์ของดนตรีบำบัดที่เกิดต่อตนเอง การใช้ดนตรีของตนเองในกิจกรรมดนตรีบำบัด) ผู้ปกครองอธิบายว่าการมีส่วนร่วมในกระบวนการบำบัดมีความหมายและเป็นประโยชน์ทั้งต่อบุตรหลานและต่อตนเอง ผู้ปกครองแสดงความคิดเห็นว่าการมีส่วนร่วมในดนตรีบำบัด ช่วยให้เด็กอยากมีส่วนร่วมในกิจกรรม เป็นพื้นที่ที่เปิดโอกาสให้ตัวผู้ปกครองได้เล่น สื่อสาร และกระชับความสัมพันธ์ร่วมกับเด็ก อีกทั้งผู้ปกครองยังรายงานว่าความเครียดของตนเองก็ลดลง นอกจากนั้นผู้ปกครองยังมองว่าการเล่นหรือใช้ดนตรีของตนเองนั้นก็มีความสำคัญ และยังช่วยทำให้เด็กเกิดความมั่นใจจากการที่เห็นการเล่นดนตรีร่วมกันของผู้ปกครอง

โดยสรุปแล้ว ผู้ปกครองเน้นย้ำถึงผลดีของการมีส่วนร่วมในดนตรีบำบัด ที่มีต่อความสัมพันธ์กับเด็ก การส่วนร่วมในดนตรีบำบัดช่วยให้ผู้ปกครองได้เห็นอีกด้านหนึ่งของเด็ก ส่งเสริมความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นและการมีปฏิสัมพันธ์ในเชิงบวกร่วมกัน การมีส่วนร่วมนี้ยังช่วยสร้างสภาพแวดล้อมที่เด็กรู้สึกได้รับการสนับสนุนให้มีส่วนร่วม ซึ่งท้ายที่สุดแล้วทำให้ผู้ปกครองรู้สึกพึงพอใจและลดความเครียดลง การศึกษานี้เน้นย้ำถึงความสำคัญของการมีส่วนร่วมของผู้ปกครองในกระบวนการดนตรีบำบัดสำหรับเด็กที่มีภาวะออทิสซึม ดนตรีบำบัดไม่เพียงแต่จะช่วยให้เด็กพัฒนาทักษะทางสังคมและการสื่อสารที่สำคัญเท่านั้น แต่ยังให้โอกาสแก่ผู้ปกครองในการมีส่วนร่วมกับเด็กในลักษณะที่มีความหมายอีกด้วย การมีส่วนร่วมในกระบวนการนี้ทำให้ผู้ปกครองได้รับมุมมองใหม่เกี่ยวกับความสามารถและความท้าทายของเด็ก ซึ่งสามารถเสริมสร้างความผูกพันและปรับปรุงพลวัตในครอบครัวได้ จากผลลัพธ์ที่มีแนวโน้มดี ควรมีการส่งเสริมและศึกษาวิจัยเพิ่มเติมเกี่ยวกับการบูรณาการดนตรีบำบัดและการมีส่วนร่วมของผู้ปกครอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทที่ดนตรีบำบัดยังคงเป็นวิชาชีพใหม่ การขยายแนวทางนี้ในประเทศไทยอาจช่วยปูทางไปสู่ระบบสนับสนุนที่ครอบคลุมมากขึ้นสำหรับเด็กที่มีภาวะออทิสซึมและครอบครัว

คำสำคัญ : ออทิสซึม / ผู้ปกครอง / ดนตรีบำบัด

Abstract

Autism Spectrum Disorder (ASD) is a neurodevelopmental condition characterized by impairments in three main areas: 1) social interaction, 2) communication and interpretation, and 3) emotional and behavioral. Over the years, music therapy has been widely recognized as an effective therapeutic approach for addressing the needs of individuals with ASD. Music therapy integrates music into treatment to enhance social, communication, and emotional skills. It also emphasizes the inclusion of parents or families in the therapeutic process to maximize its benefits. However, in Thailand, music therapy is a relatively new profession. As such, the practice of involving parents in music therapy is not yet common, and there is limited research in these areas. Given this gap, it remains unclear how parents perceive their involvement in music therapy and how it impacts their children with ASD. Recognizing this gap, the researcher conducted a study to explore the in-depth experiences of parents participating in music therapy for children with ASD to promote social and communication skills of children with ASD. The objectives of this research were to 1) Study parents' experiences of participating in music therapy with children with ASD and

2) Study the experiences of parents of children with ASD towards the affects of social development, interaction, communication, and interpretation of children with ASD.

The study employed a case study research design, selecting participants using purposive sampling. The inclusion criteria were as follows 1) Parents aged between 25-70 years, without any physical or vocal impairments, who expressed an interest in music therapy and volunteered to participate. 2) Children aged 4-12 years diagnosed with mild to moderate ASD by a medical professional, who showed an interest in music. The study involved 6 dyads of parent-child, all of whom participated at a special education center located in northeastern Thailand. The participants underwent dyadic music therapy over a period of 6 weeks. Each week included two sessions lasting 45-60 minutes, resulting in a total of 12 sessions. These were structured as follows 1) 2 assessment sessions. 2) 9 Music therapy sessions, and 3) 1 concluding evaluation session. The tools used for data collection included: 1) The researcher as a primary instrument, 2) Behavioral observation forms to monitor parents during the activities, 3) Interview guides comprising basic demographic questions and questions regarding parents' experiences, 4) Field notes documenting music therapy services, 5) Music therapy activities and 6) Video recording equipment. The researcher collected and triangulated four data resources: parent's behavior observation form, individual interview transcripts, field note, and videotaped sessions. The data were analyzed using the thematic synthesis method to identify key themes and categories.

The findings revealed 2 core themes and 6 categories that illustrated the experiences of parents and their perceptions of participating in music therapy: 1) Perceived Changes and Mechanisms of Music Therapy in Children (Categories: From isolation to interaction; evolving use of vocalization; Joy as a catalyst for expression). Parents observed noticeable changes in their children's social skills from being withdrawn to actively engaging with others, children began using their voices more frequently and develop mouth shapes to produce different sounds, and the enjoyable nature of music therapy motivated children to participate, communicate, and express themselves more freely, and 2) Being Part of the Music Therapy Process (Categories: Participation in music therapy; The benefits of music therapy for oneself; Using one's own music in music therapy activities). Parents described their involvement in the therapy process as meaningful and beneficial, both for their children and for themselves. Parents commented that their participation in music therapy contributing to the child's engagement in activities, providing opportunities for

parents to play, communicate and strengthen their relationship with their children. In addition, parents reported experiencing reduced stress. Parents perceive that playing or using music themselves is important, as it helps boost the child's confidence by observing and participating in musical activities together with their parents.

To conclude, Parents highlighted the positive effects of participating in music therapy on their relationship with their child. Participating in sessions allowed them to see another side of their child, fostering a deeper understanding and positive interaction. This involvement also helped to create an environment where the child felt encouraged to participate, ultimately boosting the parents' sense of satisfaction and reducing their stress. The study underscores the importance of parental involvement in music therapy for children with ASD. Music therapy not only helps children develop critical social and communication skills but also provides parents with an opportunity to engage with their child in a meaningful way. By being part of the process, parents gain a new perspective on their child's abilities and challenges, which can strengthen their bond and improve the family dynamic. Given the promising outcomes, the integration of parental involvement into music therapy should be further encouraged and researched, particularly in contexts where music therapy is still an emerging field. Expanding this approach in Thailand could pave the way for more comprehensive support systems for children with ASD and their families.

Keywords: Autism / Parent / Music Therapy

ภาวะออทิสซึม (Autism Spectrum Disorder: ASD) คือ ภาวะที่เกิดความผิดปกติในระบบประสาทพัฒนาการ ทำให้เกิดพัฒนาการบกพร่องในด้านต่าง ๆ ซึ่งประกอบไปด้วย 1) ความบกพร่องด้านปฏิสัมพันธ์และสังคม ทำให้มีความยากลำบากในการสร้างความสัมพันธ์ และมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น มีปัญหาในการเข้าสังคม ไม่สนใจผู้อื่นหรือสิ่งรอบข้าง เป็นผลให้นำไปสู่การแยกตัวทางสังคม 2) ความบกพร่องทางการสื่อสารและการสื่อความหมาย เช่น ใช้น้ำเสียงผิดปกติ ใช้คำพูดสื่อความหมายไม่ได้ แสดงออกทางสีหน้า ท่าทาง และกริยาต่าง ๆ อย่างยากลำบาก และ 3) ความบกพร่องทางอารมณ์และพฤติกรรม เช่น อารมณ์รุนแรง กิจกรรมความสนใจ และพฤติกรรมที่แตกต่างจากบุคคลทั่วไป[1]

[1] Centers of Disease Control and Prevention, "Signs and Symptoms of Autism Spectrum Disorder," accessed January 18, 2023, https://www.cdc.gov/autism/signs-symptoms/index.html.

ปัจจุบันการรักษาบำบัดเด็กที่มีภาวะออทิสซึม ต้องการผู้เชี่ยวชาญทำงานร่วมกันหลายด้าน อีกทั้ง “ครอบครัว” ก็ถือเป็นบทบาทที่มีความสำคัญ เนื่องจากเป็นบุคคลที่มีความใกล้ชิดแก่เด็กมากที่สุด ซึ่งการทำงานร่วมกันระหว่างครอบครัวและสหสาขาวิชาชีพต่าง ๆ เป็นแนวทางที่ดีที่สุด ที่จะทำให้เด็กได้รับความช่วยเหลืออย่างเต็มประสิทธิภาพและเหมาะสมต่อความต้องการของเด็ก[2] ซึ่งโปรแกรมการรักษาบำบัดเด็กที่มีภาวะออทิสซึม โดยสหสาขาวิชาชีพอื่น ๆ ในปัจจุบัน จะมีโปรแกรมที่นำเอาผู้ปกครองเข้ามามีส่วนร่วมในการทำกิจกรรม ที่จะช่วยให้ผู้ปกครองเกิดความรู้ ความเข้าใจ และทราบถึงกระบวนการในการส่งเสริมพัฒนาการของเด็ก เพื่อที่จะช่วยให้เด็กมีพัฒนาการในด้านต่าง ๆ ได้ดีขึ้นอย่างต่อเนื่อง[3]

ดนตรีบำบัดถือเป็นศาสตร์แขนงหนึ่ง ที่มีความเกี่ยวข้องกับการบำบัดรักษาภาวะออทิสซึมมาเป็นเวลานาน[4] ก็เล็งเห็นถึงความสำคัญของการให้ผู้ปกครองหรือครอบครัว เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการที่จะช่วยส่งเสริมให้เด็กมีพัฒนาการที่ดีขึ้น ไม่ว่าจะด้วยวิธีการที่ให้ผู้ปกครองมามีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีบำบัด การตั้งเป้าหมายและการตัดสินใจร่วมกัน และการให้คำปรึกษาควบคู่กับการเข้ารับบริการดนตรีบำบัด เพื่อให้ตอบสนองต่อความต้องการของเด็กและความสามารถในการดูแลเด็กของผู้ปกครอง

ปัจจุบันในประเทศไทย ดนตรีบำบัดถือเป็นวิชาชีพที่เกิดขึ้นใหม่ ถึงแม้จะมีหลักฐานยืนยันว่า การใช้ดนตรีบำบัดสามารถช่วยพัฒนาทักษะที่สำคัญด้านต่าง ๆ ในเด็กที่มีภาวะออทิสซึมได้ก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของทักษะทางสังคม การสื่อสาร อารมณ์ ฯลฯ อย่างไรก็ตาม ก็ยังไม่มีหลักฐานบ่งชี้ที่ชัดเจน ว่าดนตรีบำบัดสามารถช่วยในการพัฒนาด้านการมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคม การสื่อสารแบบใช้ภาษาและไม่ใช้ภาษา[5] รวมไปถึงการนำเอาผู้ปกครองเข้ามามีส่วนร่วมในดนตรีบำบัด ซึ่งบ่งชี้ถึงประโยชน์ว่า สามารถช่วยในการส่งเสริมและพัฒนาผู้ปกครองควบคู่ไปพร้อมกับเด็ก เช่น ความมั่นใจในตนเองของผู้ปกครอง ความสัมพันธ์ และการมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีขึ้นระหว่างผู้ปกครองและเด็ก[6] แต่กระบวนการทางดนตรีบำบัด ที่มีการนำผู้ปกครองเข้ามา

---

[2] Rajanukul Institute, Department of Mental Health, *Autistic Children: A Guide for Parents/Guardians* (Nonthaburi: The Agricultural Cooperative Federation of Thailand, 2012), 17. (in Thai)

[3] Benjamas Phrathanee, *Autism: Interdisciplinary Speech Teaching and Therapy* (Khon Kaen: Khon Kaen Univer-sity Printing, 2011), 53-55. (in Thai)

[4] Alaine Reschke-Hernández, “History of Music Therapy Treatment Interventions for Children with Autism,” *Journal of Music Therapy* 48, 2 (2011): 172.

[5] Monika Geretsegger, and others, “Music Therapy for Autistic People (Review)” (Research Report, John Wiley & Sons, Ltd., 2022), 3.

[6] Stine Jacobsen, Cathy McKinney, and Ulla Holck, “Effects of a Dyadic Music Therapy Intervention on Parent-Child Interaction, Parent Stress, and Parent-Child Relationship in Families with Emotionally Neglected Children: A Randomized Controlled Trial,” *Journal of Music Therapy* 51, 4 (2014): 310.

มีส่วนร่วมก็ยังไม่เป็นที่แพร่หลายภายในประเทศไทย โดยมีหลักฐานอยู่อย่างจำกัด ซึ่งพบว่ามีงานวิจัยเพียง 2 เรื่อง ที่มีการนำผู้ปกครองเข้ามามีส่วนร่วม โดย Charoenphol et al.[7] ที่กล่าวถึงแค่ความเปลี่ยนแปลงในพัฒนาการของเด็กเพียงเท่านั้น และ Kaenampornpan[8] จึงทำให้นักดนตรีบำบัดอาจยังไม่ทราบถึงแง่มุมเชิงลึกของผู้ปกครอง ที่มีต่อการเข้าร่วมในดนตรีบำบัด ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงช่องว่างที่สามารถทำการศึกษา เพื่อให้ทราบถึงประสบการณ์เชิงลึกของผู้ปกครอง ในการมีส่วนร่วมในดนตรีบำบัด

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาประสบการณ์ของผู้ปกครองในการเข้าร่วมดนตรีบำบัด โดยจะมุ่งเน้นไปที่การค้นหาประสบการณ์ของผู้ปกครองอย่างชัดเจน ที่มีต่อการเข้าร่วมดนตรีบำบัดร่วมกับเด็กที่มีภาวะออทิสซึม และต่อพัฒนาการของเด็กที่มีภาวะออทิสซึม เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลเชิงลึกที่สามารถเกิดประโยชน์ต่อรูปแบบการให้บริการทางดนตรีบำบัด และนำไปสู่การต่อยอดงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องในอนาคตได้ ซึ่งการศึกษาวิจัยนี้ เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาผลของดนตรีบำบัดและประสบการณ์ของผู้ปกครองในการเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัด เพื่อส่งเสริมทักษะทางสังคมและการสื่อสารในเด็กที่มีภาวะออทิสซึม”

งานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประสบการณ์ของผู้ปกครองที่มีต่อการเข้าร่วมดนตรีบำบัดร่วมกับเด็กที่มีภาวะออทิสซึม รวมถึงเพื่อศึกษาประสบการณ์ของผู้ปกครองที่มีต่อพัฒนาการด้านทักษะสังคม การมีปฏิสัมพันธ์ การสื่อสาร และการสื่อความหมายของเด็กที่มีภาวะออทิสซึมหลังเข้ารับดนตรีบำบัด ซึ่งผู้วิจัยทำการศึกษาวิจัยกรณีศึกษา (Case Study) เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับประสบการณ์ของผู้ปกครอง ในการเข้าร่วมดนตรีบำบัดร่วมกับเด็กที่มีภาวะออทิสซึม โดยมีผู้เข้าร่วมงานวิจัย คือ ผู้ปกครองหรือผู้ดูแลหลัก และเด็กที่มีภาวะออทิสซึม จำนวน 6 คู่ ที่เข้ารับการศึกษา ณ ศูนย์การศึกษาพิเศษแห่งหนึ่ง ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยใช้การเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง

สำหรับการศึกษาครั้งนี้ได้เริ่มภายหลังการได้รับอนุมัติ จากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ประจำมหาวิทยาลัยขอนแก่น รับรอง ณ วันที่ 3 กรกฎาคม พ.ศ. 2566 ถึง 21 มิถุนายน พ.ศ. 2567 เลขที่อนุมัติ HE663182

---

[7] Chanyanit Charoenphol, Natee Chiengchana, and Nion Tayrattanachai, “The Effects of Parent-Child Interactive Music Therapy on Sentence Verbalization in a Child with Autism Spectrum Disorder: A Case Study,” *Malaysian Journal of Music* 8, (November 2019): 92.

[8] Pornpan Kaenampornpan, “The Inclusion of the Family Members as Primary Carers in Music Therapy Sessions with Children in a Special Education Centre; How Does This Help the Child and the Carer?” (PhD diss., Anglia Ruskin University, 2015), 16.

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

1. ระเบียบวิธีวิจัย ผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบการวิจัยกรณีศึกษา คือ วิธีการที่ช่วยในการสำรวจปรากฏการณ์ต่าง ๆ ภายในบริบทที่มีความเฉพาะเจาะจง ผ่านแหล่งข้อมูลต่าง ๆ และดำเนินการภายใต้ความหลากหลายทางมุมมองหรือแนวคิด เพื่อเปิดเผยแง่มุมต่าง ๆ ของปรากฏการณ์ นอกจากนี้วิธี กรณีศึกษา ยังมีประสิทธิภาพในการตรวจสอบคำถามที่เกี่ยวข้องกับ คำถามที่ต้องการทราบเหตุผล (Why) และวิธีการ (How)[9]

2. ผู้เข้าร่วมงานวิจัย ใช้การเลือกแบบเฉพาะเจาะจง โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกดังนี้ ผู้ปกครองที่มีอายุระหว่าง 25-70 ปี ไม่มีข้อจำกัดทางด้านร่างกายหรือการใช้เสียง มีความสนใจในดนตรีบำบัด และสมัครใจเข้าร่วมการวิจัย และเด็กที่มีภาวะออทิสซึม อายุระหว่าง 4-12 ปี ที่ได้รับการวินิจฉัยจากแพทย์ว่ามีภาวะออทิสซึม ในระดับอาการน้อยถึงปานกลาง และมีความสนใจในดนตรี เป็นจำนวน 6 คู่ ที่เข้ารับการศึกษา ณ ศูนย์การศึกษาพิเศษแห่งหนึ่ง ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยได้มีการใช้เครื่องมือในการวิจัยที่ประกอบไปด้วย

3.1 ผู้วิจัย ซึ่งทำหน้าที่ในการให้บริการดนตรีบำบัดและเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2 แบบสังเกตพฤติกรรมผู้ปกครองในระหว่างการทำกิจกรรม ผู้วิจัยทำการสังเกตพฤติกรรมของผู้ปกครอง โดยมีเป้าหมายในการประเมินการใช้ดนตรีหรือกลยุทธ์ต่าง ๆ ในระหว่างการทำกิจกรรมของผู้ปกครอง เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาพัฒนาการจัดกิจกรรมดนตรีบำบัดในครั้งถัดไป ร่วมกับการวิเคราะห์การรับรู้ประสบการณ์ของผู้ปกครอง โดยใช้วิธีการสารบัญเวลา (Time Index)

3.3 แบบสัมภาษณ์ แบ่งเป็น แบบสัมภาษณ์ข้อมูลพื้นฐาน ก่อนการเริ่มต้นกิจกรรมครั้งที่ 1 และ แบบสัมภาษณ์การรับรู้ประสบการณ์ของผู้ปกครอง ภายหลังการสิ้นสุดกิจกรรมครั้งที่ 12

3.4 สมุดจดบันทึกข้อมูลการให้บริการดนตรีบำบัดของผู้วิจัย

3.5 กิจกรรมดนตรีบำบัด โดยได้นำแนวคิดในการจัดกิจกรรมดนตรีบำบัดจาก Developmental Relationship-based Music Therapy: DRMT ซึ่งผู้วิจัยได้ผ่านการอบรมหลักสูตร “DIRmt 101: Introduction to DIRFloortime for Music Therapists” เมื่อ กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566 และ Interactive Music Therapy-A Positive Approach ซึ่งมีแนวทางในการจัดกิจกรรมดังนี้

1) การด้นสด เป็นกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้เด็กและผู้ปกครอง ได้ทำการบรรเลงดนตรีร่วมกันอย่างอิสระ โดยที่ผู้วิจัยจะทำการบรรเลงดนตรีให้มีความสอดคล้องกับพฤติกรรม ความสนใจ การใช้เสียง หรือการเล่นเครื่องดนตรีอย่างอิสระของเด็กและผู้ปกครอง

---

[9] Robert Yin, *Case Study Research: Design and Methods*, 5th ed. (Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc., 2014), 41.

2) การบรรเลงดนตรีร่วมกัน เป็นกิจกรรมที่ผู้วิจัย เด็ก และผู้ปกครองจะบรรเลงเครื่องดนตรีร่วมกัน ผ่านการการบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกัน หรือเครื่องดนตรีต่างชิ้นร่วมกัน ภายใต้โครงสร้างทางดนตรี หรือตามบทเพลงที่ถูกกำหนดไว้

3) การเคลื่อนไหวประกอบบทเพลงหรือจังหวะ เป็นกิจกรรมที่จะเปิดโอกาสให้เด็กและผู้ปกครอง ได้ใช้ท่าทางในการประกอบจังหวะหรือบทเพลงอย่างอิสระ ในขณะที่ผู้วิจัยจะทำการบรรเลงดนตรี และร้องเพลงประกอบกับการใช้ท่าทาง

4) การร้องเพลง กิจกรรมที่ผู้วิจัยจะทำการบรรเลงดนตรีเป็นพื้นหลัง และร้องเพลงไปพร้อมกันกับผู้ปกครอง หรือบรรเลงดนตรีในขณะที่ผู้ปกครองทำการร้องเพลง ประกอบกับการเว้นช่วงคำเพื่อให้เด็กเป็นฝ่ายร้องออกมา

3.6 อุปกรณ์บันทึกวีดิทัศน์ เป็นอุปกรณ์ในการบันทึกวีดิทัศน์จำนวน 1 เครื่อง ในระหว่างการให้บริการดนตรีบำบัด โดยนำข้อมูลที่ได้มาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ควบคู่กับแบบสังเกตพฤติกรรมของผู้ปกครอง และสมุดจดบันทึกข้อมูลการให้บริการดนตรีบำบัด

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการทำกิจกรรมแบบคู่ เป็นระยะเวลา 6 สัปดาห์ แบ่งเป็นสัปดาห์ละ 2 ครั้ง ครั้งละ 45-60 นาที โดยแบ่งเป็นการประเมินทางดนตรีบำบัด 2 ครั้ง และการให้บริการดนตรีบำบัด 9 ครั้ง และการประเมินสิ้นสุด 1 ครั้ง รวมทั้งสิ้น 12 ครั้ง

5. การจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยใช้แนวคิดการวิเคราะห์ข้อมูลจาก So[10] ซึ่งแนวทางการวิเคราะห์ประกอบไปด้วย 1) เน้นข้อความสำคัญจากแหล่งข้อมูลทั้งหมด 2) อ่านข้อความสำคัญซ้ำไปมา และสังเกตแก่นเรื่องที่เป็นไปได้ 3) จัดรายการข้อความสำคัญและกำหนดความหมายสำหรับแต่ละข้อความสำคัญ 4) จัดหมวดหมู่ข้อความที่มีนัยสำคัญและจัดกลุ่มตามแก่นเรื่อง 5) ระบุและจัดลำดับความสำคัญของข้อความที่มีนัยสำคัญสำหรับแต่ละแก่นเรื่อง และกำจัดข้อความที่ปรากฏเป็นหลักฐานที่อ่อนแอสำหรับแต่ละแก่นเรื่อง 6) จัดทำคำอธิบายเชิงลึกเกี่ยวกับประสบการณ์ของอาสาสมัคร ซึ่งมีพื้นฐานมาจากแก่นเรื่องและหมวดหมู่นั้น ๆ

6. ความเชื่อถือได้ของการศึกษาวิจัย เพื่อการสร้างความน่าเชื่อถือของข้อมูลของการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้กระบวนการตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีรวบรวมข้อมูล (Method Triangulation) การอภิปรายหรือแลกเปลี่ยนความคิดกับเพื่อนนักวิจัย (Peer Briefing) และการตรวจสอบโดยผู้ให้ข้อมูล (Member Checks)[11]

---

[10] Hyejin So, “Korean Music Therapy Students’ Experience of Group Music Therapy: A Qualitative Case Study,” *Frontiers in Psychology* 10, (March 2019): 4.

[11] Langalibalele Mabuza, Indiran Govender, and Gboyega Adebola Ogunbanjo, “African Primary Care Research: Qualitative Data Analysis and Writing Results,” *African Journal of Primary Health Care & Family Medicine* 6, 1 (2014): 3.

ผลการวิจัย (Research Results)

เด็กทั้ง 6 คนพร้อมด้วยผู้ปกครอง ได้เข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัดจนครบทั้ง 12 ครั้ง ดังข้อมูลที่ปรากฏอยู่ใน Table 1 ดังต่อไปนี้

Table 1 Participants Basic Information

ID	D1	D2	D3	D4	D5	D6
Children's information						
Name (pseudonym)	Manow	Phupha	Tongfha	Gato	August	Mona
Age	4	5	5	5	8	7
Parent information						
Age	62	60	29	67	69	50
Relationship	Great-grandmother	Grandmother	Mother	Grandmother	Grandmother	Mother
Occupation	Housewife	Housewife	Personal business	Housewife	Farmer	Housewife

ภายหลังการเข้ารับบริการทางดนตรีบำบัดทั้ง 12 ครั้ง ของอาสาสมัครทั้ง 6 คู่ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลรวมถึงเปรียบเทียบความสอดคล้องของข้อมูล พบว่า อาสาสมัครทั้งหมดมีการเปลี่ยนแปลงที่สามารถสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจน และสามารถบรรลุตามเป้าหมายทางการบำบัด โดยผู้วิจัยจะทำการนำเสนอบางส่วน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. มะนาวและคุณย่า (รหัสอาสาสมัคร D1)

มะนาวเป็นเด็กที่มีอารมณ์ดี ร่าเริง ยิ้มแย้ม มีความชอบในดนตรีอย่างมาก มีพัฒนาการทางด้านภาษาที่ค่อนข้างดี สามารถออกเสียงพยัญชนะและสระต่าง ๆ ได้ชัด พร้อมทั้งบอกความต้องการของตนเองได้ ในบางครั้ง แต่ไม่ค่อยโต้ตอบสื่อสาร มักพูดเลียนแบบเป็นหลัก มีท่าทีเหม่อลอย มองต่ำ และมักไม่สบตา เป้าหมายทางดนตรีบำบัดได้แก่ 1) เพื่อให้เกิดความตื่นตัว กระตือรือร้น ลดอาการเหม่อลอย และ 2) เพื่อกระตุ้นให้เกิดการใช้เสียงและใช้ภาษาในการโต้ตอบสื่อสาร ผลของการบำบัดพบว่า ในช่วงกลางจนถึงช่วงท้ายของกระบวนการบำบัด ท่าทีเหม่อลอยของมะนาวไม่มีการปรากฏออกมา โดยผู้วิจัยสังเกตได้ว่า

หากผู้วิจัยหรือคุณย่าทำการสลับบทบาทกับมะนาว โดยให้มะนาวเป็นผู้นำในการทำกิจกรรม เช่น การเล่นเครื่องดนตรีประกอบการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยให้มะนาวเป็นผู้ควบคุมเสียงดนตรี และผู้วิจัยหรือคุณย่าขยับร่างกายให้สอดคล้องตามการเล่นของมะนาว ส่งผลให้มะนาวเกิดความกระตือรือร้นในการทำสิ่งต่าง ๆ มากขึ้น หันมาให้ความสนใจแก่สิ่งตรงหน้า และมีการแสดงออกทางอารมณ์ที่ชัดเจน

ด้านของพัฒนาการทางด้านภาษาและการสื่อสาร ในช่วงแรกของการบำบัดนั้น มะนาวมักจะไม่เข้าใจสัญญาณและไม่โต้ตอบกับผู้วิจัย ในบทเพลงที่มีการเว้นคำให้ แต่ผู้วิจัยสังเกตได้ว่า การที่ให้เวลาหรือรอคอยเพื่อที่จะให้มะนาวโต้ตอบกลับมาก็เป็นสิ่งสำคัญอย่างมาก ส่งผลให้ในภายหลัง มะนาวสามารถโต้ตอบตามคำเป้าหมายได้อย่างถูกต้อง และพัฒนาเป็นการร้องท่อนเพลงสั้น ๆ จนสามารถร้องเพลงทั้งเพลงได้ด้วยตนเอง นอกจากนั้นแล้ว ผู้วิจัยยังสังเกตได้ว่า คุณย่าก็มีการเปลี่ยนแปลงในวิธีการของการทำกิจกรรม และการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับมะนาว อีกทั้งยังมีการเรียนรู้จากผู้วิจัย และปรับให้เข้ากับรูปแบบของตนเอง เช่น การเสริมพลังบวกด้วยการชม การปรับรูปแบบการร้องเพลงของตนเอง เพื่อให้มะนาวร้องตอบกลับมา เป็นต้น รวมไปถึงการนำกิจกรรมที่ได้ทำ ไปปรับใช้กับมะนาวที่บ้านด้วยตนเองอีกด้วย

2. ภูผาและคุณย่า (รหัสอาสาสมัคร D2)

ภูผาเป็นเด็กที่ค่อนข้างร่าเริง มักชอบวิ่งเล่น ไม่ค่อยอยู่นิ่ง สามารถเข้าใจในสิ่งที่ผู้อื่นพูด และทำตามคำสั่งอย่างง่ายได้ มีอาการเอาแต่ใจบ้าง การใช้เสียงมักจะมีการออกเสียงอยู่ในลำคอเป็นเสียง “อือ” ยาว ๆ หรือ การส่งเสียงหัวเราะ สามารถทำรูปปากตามเสียงสระต่าง ๆ ได้ แต่ยังไม่มีการส่งเสียงออกมา เป้าหมายทางดนตรีบำบัด ได้แก่ 1) เพื่อพัฒนาการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างเด็กและผู้ปกครอง และ 2) เพื่อกระตุ้นให้เกิดการใช้เสียงและมีการโต้ตอบโดยการใช้เสียง ผลของการบำบัดพบว่า ในช่วงต้นของการบำบัด คุณย่ามีความคาดหวังว่าภูผาจะต้องทำตามคำสั่งและออกเสียงต่าง ๆ ในระหว่างทำกิจกรรมได้ ส่งผลให้คุณย่าพยายามกระตุ้นภูผาอย่างหนัก ทั้งด้วยการใช้คำพูด น้ำเสียง ท่าทาง และสายตา ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่า การกระตุ้นของคุณย่าทำให้ภูผาเกิดความกดดันและความเครียด อีกทั้งยังทำให้การกระทำต่าง ๆ ของภูผาไร้ซึ่งอารมณ์ร่วมและส่งผลกระทบไปถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างเด็กและผู้ปกครอง

ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นไปที่การทำกิจกรรมที่มีชุดคำสั่งที่ลดน้อยลง และเปิดโอกาสให้คุณย่าเข้ามามีส่วนร่วมผ่านการเล่นหรือทำสิ่งต่าง ๆ ในกิจกรรมดนตรีร่วมกันกับภูผา รวมไปถึงการนำวีดิทัศน์บางส่วนในระหว่างกระบวนการ ที่คุณย่ามีปฏิสัมพันธ์เชิงบวกร่วมกับภูผา เช่น การให้ภูผาเล่นอย่างเป็นอิสระ หรือการให้ภูผาเป็นผู้นำ เป็นต้น ที่ส่งผลให้ภูผามีอารมณ์ร่วมและอยากทำสิ่งต่าง ๆ ร่วมกันมากขึ้น ซึ่งเป็นสิ่งที่คุณย่าอาจไม่เคยสังเกตมาก่อน มาทำการพูดคุยให้คุณย่าได้รับทราบ และเห็นถึงความสำคัญถึงผลที่เกิดขึ้น และสนับสนุนให้คุณย่าลองทำเช่นเดิมในกิจกรรมครั้งถัด ๆ ไป ภายหลังคุณย่าและภูผามีปฏิสัมพันธ์เชิงบวกร่วมกันมากยิ่งขึ้น จากช่วงต้นที่คุณย่ามีการกำกับ ควบคุม และเป็นผู้นำ เปลี่ยนมาสู่บทบาทของผู้สนับสนุน ช่วยให้คุณย่าทราบถึง

ตัวตนและลักษณะนิสัยของภูผาที่ตนไม่คุ้นเคย ผ่านการทำสิ่งต่าง ๆ ร่วมกัน และให้ภูผาเล่นอย่างเป็นอิสระมากขึ้น ทำให้ภูผามีความมั่นใจ สนุกสนาน และกล้าแสดงออกมากยิ่งขึ้น ซึ่งส่งผลไปถึงความกล้าในการที่จะใช้เสียงของตนเอง ที่มีความหลากหลายและมีรูปแบบของการสนทนาแบบอวัจนภาษา

3. ท้องฟ้าและคุณแม่ (รหัสอาสาสมัคร D3)

ท้องฟ้าเป็นเด็กที่ร่าเริง ยิ้มแย้มแจ่มใส อารมณ์ดี แต่ในขณะเดียวกันนั้น ก็เป็นเด็กที่มีอารมณ์รุนแรงโกรธง่าย (Tantrum) โดยเมื่อถูกขัดใจจะทำการร้องโวยวาย หรืออาจจะทำร้ายตนเองและผู้อื่น จากการประเมินทางดนตรีบำบัด พบว่า ท้องฟ้าค่อนข้างขาดความยืดหยุ่น รอคอยได้เพียงช่วงเวลาสั้น ๆ เช่น ไม่ยอมแบ่งปันเครื่องดนตรี หรือหยุดรอเพื่อเล่นเครื่องดนตรีได้ เป้าหมายทางดนตรีบำบัดได้แก่ 1) เพื่อเสริมสร้างความยืดหยุ่น รู้จักการรอคอย และการควบคุมตนเอง และ 2) เพื่อพัฒนาทักษะด้านสังคมให้รู้จักการแบ่งปัน ผลของการบำบัดพบว่า สาเหตุของการโกรธหรือหงุดหงิดของท้องฟ้า เกิดมาจากการที่ต้องรอคอยหรือแบ่งปันเครื่องดนตรีกับผู้วิจัย แต่การเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมของคุณแม่ โดยการให้คุณแม่เป็นคนกลางในการแลกเปลี่ยนเครื่องดนตรี ก็ช่วยเบี่ยงเบนความสนใจและทำให้อารมณ์ของท้องฟ้าคงที่ ในช่วงต้นของการบำบัด ท้องฟ้าสามารถรอคอยได้เพียงการนับ 1-5 อย่างช้าเพียงเท่านั้น และเมื่อทนไม่ไหวก็จะแสดงอาการโวยวายออกมา แต่เมื่อคุณแม่มีการทำเป็นตัวอย่าง โดยการร่วมเล่นดนตรีและรอคอยร่วมกัน เพื่อที่จะแลกเปลี่ยนเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ ทำให้ท้องฟ้าเกิดการเรียนรู้ เข้าใจเงื่อนไข และยอมรอคอย จนท้ายสุดก็สามารถรอคอยได้นานมากขึ้น และพัฒนาไปสู่การรอคอยแบบไร้ขอบเขต ที่ซึ่งผู้วิจัยไม่ได้มีการกำหนดระยะเวลา โดยสามารถรอคอยได้จนกว่าผู้วิจัยจะให้สัญญาณในครั้งต่อไป อีกทั้งยังไม่มีการแสดงท่าทีหงุดหงิดออกมาแล้ว

เรื่องของการแบ่งปันสิ่งของ ก็เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สามารถสังเกตเห็นได้ จากในช่วงแรก ที่เมื่อมีความชอบหรือสนใจในเครื่องดนตรีชิ้นใด ก็ต้องการที่จะเล่นเครื่องดนตรีชิ้นนั้นแต่เพียงผู้เดียว หรือมักจะทำการหยิบแย่งมาจากมือผู้อื่นในทันที ภายหลังเมื่อเกิดการเรียนรู้และคุ้นชินกับเงื่อนไข ผ่านการที่คุณแม่ทำให้ดูเป็นตัวอย่าง ที่หากแบ่งปันเครื่องดนตรีให้ ตนเองก็จะได้รับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นหรือชิ้นที่ตนสนใจเป็นรางวัล รวมไปถึงการได้รับคำชมจากผู้วิจัยและคุณแม่ที่เป็นการเสริมแรงเชิงบวก ส่งผลให้ท้ายที่สุดท้องฟ้าสามารถปรับพฤติกรรมของตนเองได้ และยอมแบ่งปันแต่โดยดี อีกทั้งไม่มีการแสดงอารมณ์โกรธออกมา นอกจากนี้ เมื่อตนเองเกิดให้ความสนใจในเครื่องดนตรี ที่ผู้อื่นกำลังทำการเล่นอยู่นั้น ท้องฟ้าก็ทำเพียงแค่หันไปมอง และทำการรอแลกเปลี่ยนเครื่องดนตรีเมื่อได้รับสัญญาณจากบทเพลง โดยการมีส่วนร่วมของผู้ปกครองนอกจากจะช่วยทำให้กิจกรรมเป็นไปอย่างราบรื่นแล้ว ผู้ปกครองยังสามารถช่วยจัดการในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่ไม่คาดคิด ที่เกิดขึ้นจากอารมณ์ที่รุนแรงของท้องฟ้าได้ อีกทั้งยังช่วยให้ผู้วิจัยได้เข้าใจถึงท่าที การแสดงออก อารมณ์ และตัวตนของท้องฟ้าได้มากยิ่งขึ้น

สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูล ที่ได้จากการการสัมภาษณ์ผู้ปกครองถึงประสบการณ์ของตนเอง ภายหลังการเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัดทั้ง 12 ครั้ง รวมไปถึง โดยผู้วิจัยจะทำการรายงานสิ่งที่พบผ่านการนำเสนอตามจุดประสงค์ของงานวิจัย ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยได้ ดังต่อไปนี้

แก่นเรื่องที่ 1: การรับรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงและกลไกของดนตรีบำบัดที่มีต่อเด็ก

แก่นเรื่องที่ 1 ประกอบไปด้วย 3 หมวดหมู่ ซึ่งกล่าวถึงการรับรู้ประสบการณ์ของผู้ปกครอง ที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงของเด็ก ภายหลังการเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัด ในพัฒนาการด้านสังคม การสื่อสาร และการมีปฏิสัมพันธ์ของเด็ก

1. จากการปลีกตัวสู่การมีปฏิสัมพันธ์

ผู้ปกครองได้ให้ความคิดเห็นว่า ภายหลังการเข้ารับดนตรีบำบัด เด็กเกิดการเปลี่ยนแปลงด้านพฤติกรรมทางสังคม จากก่อนหน้านั้นที่มักปลีกตัวอยู่คนเดียว ไม่เข้าหาผู้อื่น ไม่เล่นกับเพื่อน ไม่ชอบอยู่ในสถานที่ที่มีคนเยอะ เปลี่ยนแปลงมาสู่การที่ เด็กสามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้มากขึ้น (D1) เป็นผู้เริ่มต้นในการมีปฏิสัมพันธ์กับเพื่อน ผ่านการไปชักชวนเพื่อนให้มาเต้นด้วยกัน ภายใต้การทำกิจกรรมดนตรี (D4)

2. การใช้เสียงที่เปลี่ยนไป

ผู้ปกครองได้กล่าวว่า กิจกรรมดนตรีบำบัด ทำให้เด็กมีการพัฒนาในด้านการสื่อสารและการสื่อความหมายมากขึ้น ช่วยให้เด็กมีการออกเสียงและใช้เสียงในการโต้ตอบ จากที่ก่อนหน้านั้นจะไม่มีการพูดหรือออกเสียงเลย (D1) อีกทั้งยังทำให้เด็กอยากพูดหรือใช้เสียงในการโต้ตอบกับผู้อื่นมากยิ่งขึ้น (D2) และยังทำให้เด็กมีการพัฒนารูปปากในการออกเสียงต่าง ๆ เพิ่มมากขึ้น จากที่แต่เดิมนั้นอาจจะมีอยู่เพียงไม่กี่รูปแบบ (D4 และ D6)

3. ความสนุกสนานกระตุ้นการใช้เสียง

ผู้ปกครองได้กล่าวถึงความสามารถของกิจกรรมดนตรีบำบัด ในการช่วยพัฒนาด้านการสื่อสารและการสื่อความหมายของเด็ก ว่า กิจกรรมดนตรีบำบัด เป็นสิ่งที่สามารถช่วยในการพัฒนาและกระตุ้น ให้เด็กอยากพูดหรือใช้เสียงด้วยตนเองได้เป็นอย่างดี (D2) ซึ่งกิจกรรมดนตรีบำบัดสามารถสร้างความสนุกสนาน ทำให้เด็กอารมณ์ดีและมีอารมณ์ร่วม (D6) กระตุ้นทำให้เด็กอยากที่จะพูด ส่งเสียง และอยากร้องเพลงออกมา (D3) อีกทั้งยังสามารถช่วยกันการพัฒนาเรื่องของการพูดต่อประโยคและเพิ่มคำศัพท์ให้แก่เด็ก ๆ ได้ (D1)

แก่นเรื่องที่ 2: การเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีบำบัด

แก่นเรื่องที่ 2 ประกอบไปด้วย 3 หมวดหมู่ ซึ่งกล่าวถึงประสบการณ์ของผู้ปกครอง ที่มีต่อการเข้ามามีส่วนร่วมในการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดสำหรับเด็กที่มีภาวะออทิสซึม

1. การมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีบำบัด

ผู้ปกครองได้ให้ความคิดเห็นไว้ว่า การเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีบำบัดของตนเองนั้นถือเป็นสิ่งที่ดีที่ช่วยทำให้เด็กอยากทำกิจกรรมร่วมกัน (D3) เป็นพื้นที่ที่เปิดโอกาสให้ตัวผู้ปกครองได้เล่น สื่อสารและกระชับความสัมพันธ์ร่วมกับเด็ก (D6) อีกทั้งยังมอบประสบการณ์ใหม่ ๆ ในสิ่งที่ผู้ปกครองไม่เคยได้ทำมาก่อน อย่างเช่นการเล่นดนตรีหรือการร้องเพลง (D4) และยังช่วยให้ผู้ปกครองเห็นถึงวิธีการที่นักดนตรีบำบัดทำกิจกรรมร่วมกับเด็กอีกด้วย (D1)

2. ประโยชน์ของดนตรีบำบัดที่เกิดต่อตนเอง

ผู้ปกครองได้กล่าวว่า กิจกรรมดนตรีบำบัด นอกจากที่จะทำให้เด็กเกิดความสนุกแล้ว ผู้ปกครองเองก็เกิดความสนุกด้วยเช่นกัน (D4) อีกทั้งยังทำให้เห็นถึงพัฒนาการที่ดีขึ้นของเด็ก ซึ่งสิ่งเหล่านี้เองทำให้ความเครียดของผู้ปกครองที่เกิดจากการเลี้ยงดูเด็กลดลง (D6) อีกทั้งยังทำให้ผู้ปกครองได้รับความรู้ในการทำกิจกรรมร่วมกันกับเด็ก (D1) มากไปกว่านั้น ยังทำให้ผู้ปกครองมีการปรับเปลี่ยนมุมมองของตนเองที่มีต่อเด็ก ทำให้ผู้ปกครองเกิดความเข้าใจในตัวตนของเด็กมากยิ่งขึ้น และทำให้ผู้ปกครองได้มองเห็นเด็กในอีกด้านหนึ่ง ที่ผู้ปกครองอาจไม่เคยเห็นมาก่อน (D2)

3. การใช้ดนตรีของตนเองในกิจกรรมดนตรีบำบัด

ผู้ปกครองได้นำเสนอความเห็นไว้ว่า ในช่วงแรกของการเข้ามาทำกิจกรรมร่วมกันนั้นก็มีความกังวล เนื่องจากเป็นสิ่งที่ตนเองไม่เคยทำมาก่อน แต่เมื่อได้มาลองทำดู ร่วมกับการให้คำแนะนำของนักดนตรีบำบัด ก็ทำให้คลายความกังวลลง (D1) โดยผู้ปกครองมองว่าการเล่นดนตรีหรือใช้ดนตรีของตนเองก็มีความสำคัญ และยังช่วยทำให้เด็กเกิดความมั่นใจจากการที่เห็นการเล่นดนตรีร่วมกันของผู้ปกครอง (D2) นอกจากนี้ผู้ปกครองยังมองว่า การที่ตนเองจะต้องมาใช้ดนตรีหรือเล่นดนตรีนั้น ก็เป็นเรื่องที่ไม่ยากมากนัก เนื่องจากมีนักดนตรีบำบัดคอยให้คำแนะนำ (D5 และ D6) แต่หากต้องเริ่มต้นทำด้วยตนเอง ก็อาจจะเป็นเรื่องที่ยาก เพราะว่าเป็นสิ่งที่ไม่เคยทำมาก่อน (D4)

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

จากการวิเคราะห์ข้อมูลกระบวนการเข้ารับบริการดนตรีบำบัด และการศึกษาการรับรู้ประสบการณ์ของผู้ปกครอง ผู้วิจัยสามารถนำผลมาอภิปรายได้ ดังนี้

1. ประโยชน์ของกิจกรรมดนตรีบำบัดที่มีต่อทักษะทางสังคมและการมีปฏิสัมพันธ์ และการสื่อสารและการสื่อความหมายของเด็กที่มีภาวะออทิสซึม

ข้อค้นพบในการศึกษานี้สอดคล้องกับผลการศึกษาวิจัยก่อนหน้า ที่บ่งชี้ถึงประโยชน์ของดนตรีบำบัดที่มีต่อการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับผู้อื่นมากขึ้นของเด็ก[12] ที่ทำให้เด็กสามารถให้ความสนใจและอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้ รวมไปถึงเป็นผู้ริเริ่มในการทำสิ่งต่าง ๆ การเกิดพฤติกรรมทางสังคมที่กระทำโดยเจตนา[13] จากการที่เด็กมีความตั้งใจที่จะเชื่อมโยงกับผู้อื่น ผ่านการสื่อสารแบบอวัจนภาษา การพัฒนาความสามารถด้านการพูด การสื่อสาร และพฤติกรรมการใช้ภาษา[14] และการเข้าใจภาษาผ่านดนตรี[15] เนื่องจากดนตรีและภาษามีลักษณะที่ทับซ้อนกันอยู่ เช่น จังหวะและระดับเสียง โดยในการศึกษาครั้งนี้พบว่า การทำกิจกรรมดนตรีบำบัดของเด็กร่วมกับผู้วิจัยและผู้ปกครอง ที่เปรียบเสมือนกิจกรรมกลุ่มขนาดเล็ก ทำให้เด็กลดช่วงเวลาในการอยู่กับตนเอง นำมาซึ่งการที่จะต้องมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีร่วมกับบุคคลรอบข้าง การมอบความไว้วางใจในตัวผู้วิจัย ที่ถือเป็นบุคคลที่เด็กไม่คุ้นเคย ผ่านการเล่นดนตรีอย่างอิสระ การเป็นผู้นำ ผู้ตาม และการโต้ตอบในระหว่างการเล่นดนตรี อีกทั้งยังช่วยส่งเสริมและกระตุ้นพัฒนาการด้านการสื่อสารของเด็กได้เป็นอย่างดี ผ่านการทำกิจกรรมดนตรีต่าง ๆ ส่งผลให้เด็กมีการสบตาที่มากขึ้น การออกเสียงต่าง ๆ การใช้ภาษามากขึ้น รวมไปถึงการเสนอแนะและบอกความต้องการทางดนตรี ผ่านการกระตุ้นทางดนตรี โดยการขับร้องหรือบรรเลงบทเพลงที่เด็กมีความคุ้นเคยและมีความชอบซ้ำไปมา การเว้นช่วงคำเพื่อให้เด็กเติมบทเพลงให้สมบูรณ์ รวมไปถึงการเปิดโอกาสให้เด็กได้ใช้เสียงอย่างอิสระ ในระหว่างการเล่นเครื่องดนตรีและการร้องเพลง

2. ประสบการณ์ของผู้ปกครองที่มีต่อการเข้าร่วมดนตรีร่วมกับบำบัดเด็กที่มีภาวะออทิสซึม

ข้อค้นพบที่ได้จากการศึกษาประสบการณ์ของผู้ปกครองที่มีต่อการเข้าร่วมดนตรีบำบัดร่วมกับเด็กที่มีภาวะออทิสซึม พบว่า การเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในกิจกรรมดนตรีบำบัดของผู้ปกครอง ผ่านการทำกิจกรรม

---

[12] Mathieu Pater, Marinus Spreen, and Tom Van Yperen, “The Developmental Progress in Social Behavior of Children with Autism Spectrum Disorder Getting Music Therapy. A Multiple Case Study,” *Children and Youth Services Review* 120, (January 2021): 1.

[13] Zuzana Vlachová, “Means of Musical Dialogues and Reciprocity: Improvisational Music Therapy for Social Interaction of a Preschool Child with Autism Spectrum Disorder,” *Voices: A World Forum for Music Therapy* 22, 2 (2022): 1.

[14] Olga Khyzhna and Karina Shafranska, “Music Therapy as an Important Element in Shaping Communication Competences in Children with Autism Spectrum Disorder,” *Journal of History Culture and Art Research* 9, 3 (2020): 106.

[15] Danielle Provenzano, “Music Therapy for Communication in Children with Autism Spectrum Disorder,” accessed March 3, 2024, https://digitalcommons.sacredheart.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1558&context=acadfest.

ร่วมกัน เช่น การร้องเพลง การเล่นเครื่องดนตรี มีส่วนช่วยให้เด็กอยากทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกันมากขึ้น เนื่องจากเด็กมีแนวโน้มที่จะมองผู้ปกครองเป็นแบบอย่าง และมองหาการสนับสนุนจากผู้ปกครอง[16] รวมไปถึงผู้ปกครองที่ถือได้ว่าเป็นผู้ที่ใกล้ชิดกับเด็กมากที่สุด ก็มีแนวทางในการหลอกล่อ ที่จะช่วยให้เด็กมีแรงจูงใจและผลักดันให้เด็กทำกิจกรรมร่วมกันต่อไปได้[17] อีกทั้งการเข้าร่วมดนตรีบำบัด ยังทำให้ความเครียดของผู้ปกครองที่เกิดจากการเลี้ยงดูเด็กลดลง ซึ่งเกิดจากการทำกิจกรรมดนตรีร่วมกัน การเห็นความก้าวหน้าในพัฒนาการของเด็ก และจากสภาวะอารมณ์ที่เปลี่ยนไปของเด็ก สอดคล้องกับการศึกษาวิจัยก่อนหน้าที่กล่าวว่า ผู้ปกครองรู้สึกพอใจและมีความกังวลน้อยลง หลังจากที่ได้เห็นความก้าวหน้าของบุตรหลานในกิจกรรมดนตรีบำบัด[18] และการที่ผู้ปกครองได้เข้าร่วมในกิจกรรมดนตรีบำบัด ช่วยให้ความเครียดของตนเองลดลง อันเป็นผลมาจากอารมณ์ที่เปลี่ยนไปของเด็ก อีกทั้งยังช่วยพัฒนาความสัมพันธ์ระหว่างเด็กและผู้ปกครอง ในด้านของการทำความเข้าใจในตัวบุตรหลานได้ดียิ่งขึ้น[19]

มากไปกว่านั้นกิจกรรมดนตรีบำบัดยังเปิดโอกาสให้ผู้ปกครอง เกิดความเข้าใจในตัวเด็กมากยิ่งขึ้น ได้รู้ว่าเด็กมีนิสัยอย่างไร ผ่านการทำสิ่งต่าง ๆ ภายใต้กิจกรรมดนตรีบำบัดที่แทบจะไร้กฎเกณฑ์ เป็นอิสระ ไร้ซึ่งการตัดสิน การให้เด็กได้เป็นผู้นำ และเปิดโอกาสให้เด็กได้เรียนรู้และทดลอง ผ่านการร้อง การเล่นเครื่องดนตรี และการทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกัน สอดคล้องกับการศึกษาวิจัยก่อนหน้าที่กล่าวว่า ดนตรีบำบัด สามารถเปลี่ยนมุมมองของผู้ปกครองที่มีต่อเด็กได้ ในหลาย ๆ ครั้ง ดนตรีบำบัดเปิดโอกาสให้ผู้ปกครองได้เห็นเด็กที่มีความสุข มีปฏิสัมพันธ์ มีการเรียนรู้ และกำลังสนุกสนาน โดยที่เด็กมีความเป็นอิสระในระหว่างการทำในสิ่งที่เขาชอบ ที่ทำให้ผู้ปกครองรู้สึกเหมือนดังว่า บุตรหลานของพวกเขาไม่ได้มีท่าทีหรือดูเหมือนเด็กออทิสติก[20] รวมถึงยังทำให้มุมมองที่ต่อความสัมพันธ์ของผู้ปกครองและเด็ก มุมมองที่มีต่อเด็ก และการโต้ตอบและตอบสนองกับเด็กเปลี่ยนไป[21]

---

[16] Pornpan Kaenampornpan, 163.

[17] Grace Thompson, “Family-Centered Music Therapy in the Home Environment: Promoting Interpersonal En- gagement between Children with Autism Spectrum Disorder and Their Parents,” *Music Therapy Perspectives* 30, 2 (2012): 109.

[18] Pornpan Kaenampornpan, 160.

[19] Stine Jacobsen, Cathy McKinney, and Ulla Holck, 329.

[20] Grace Thompson, 114.

[21] Grace Thompson, Kat McFerran, and Christian Gold, “Family-Centred Music Therapy to Promote Social Engagement in Young Children with Severe Autism Spectrum Disorder: A Randomized Controlled Study: Family-Centred Music Therapy,” *Child: Care, Health and Development* 40, 6 (2014): 850.

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าการเข้าร่วมดนตรีบำบัดทำให้ผู้ปกครองและเด็กได้มีปฏิสัมพันธ์เชิงบวกร่วมกันผ่านการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดร่วมกับเด็ก ที่เปิดโอกาสให้ผู้ปกครองได้โต้ตอบและสื่อสารกับบุตรหลานในขณะที่ทำกิจกรรมดนตรีบำบัด ที่เปรียบเสมือนการเล่นเกมทางสังคมหรือการเล่นของเล่นร่วมกัน ได้ทำในสิ่งต่าง ๆ ที่ไม่เคยทำร่วมกับบุตรหลานของตนเอง แต่การมีปฏิสัมพันธ์เชิงบวกที่พบจากการศึกษาครั้งนี้ ก็มีข้อแตกต่างจากการศึกษาวิจัยก่อนหน้า ที่ถึงแม้ผลการวิจัยจะบ่งชี้ว่า การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ปกครองและเด็ก ช่วยให้เด็กมีความสนใจมากขึ้น สนับสนุนความสามารถของเด็ก[22] และผู้ปกครองเรียนรู้ที่จะปรับพฤติกรรมของตนให้สอดคล้องกับพฤติกรรมของเด็ก ภายใต้ประสบการณ์ทางดนตรีบำบัด[23] แต่ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นของการศึกษาวิจัยก่อนหน้า จะเป็นปฏิสัมพันธ์เชิงบวกทางร่างกายและภาษา เช่น การกอด การขี่หลัง การเต้น การถาม การแสดงความคิดเห็น หรือการชมเชย เป็นต้น ซึ่งแตกต่างจากข้อค้นพบภายในการศึกษาครั้งนี้ที่เกิดผ่านการกระทำทางดนตรี (Music making) เช่น การเล่นเครื่องดนตรี การร้องเพลง การใช้เสียงร้องอย่างอิสระ เป็นต้น

3. ประสบการณ์ของผู้ปกครองที่มีต่อพัฒนาการด้านทักษะสังคม การมีปฏิสัมพันธ์ การสื่อสารและการสื่อความหมายของเด็กที่มีภาวะออทิสซึม

มากไปกว่านั้น ข้อค้นพบที่ได้จากการศึกษาประสบการณ์ของผู้ปกครอง ที่มีต่อพัฒนาการด้านทักษะสังคม การมีปฏิสัมพันธ์ การสื่อสารและการสื่อความหมายของเด็ก ภายหลังการเข้ารับดนตรีบำบัด ยังสอดคล้องกับผลของดนตรีบำบัดจากการศึกษาวิจัยก่อนหน้าที่มีต่อทักษะทางสังคมผ่านการจำลองการมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคม[24] ที่มีประสิทธิภาพในการพัฒนาทักษะทางสังคมและการสื่อสารของเด็ก ภายใต้กิจกรรมดนตรีบำบัดแบบกลุ่มที่ปลอดภัย โดยที่พวกเขาจะไม่ถูกตัดสินจากการกระทำที่ไม่ถูกต้อง การพัฒนาการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้อื่น[25] ที่ช่วยเพิ่มการมีส่วนร่วมในเด็กที่มีภาวะออทิสซึม ในขณะที่ทำกิจกรรมร่วมกัน ทักษะการพูดที่เป็นประโยคสูงขึ้น[26] โดยพัฒนาจากการเพียงคำเดียว สู่ประโยคที่มีจำนวนคำมากขึ้น รวมไปถึง

---

[22] Chanyanit Charoenphol, Natee Chiengchana, and Nion Tayrattanachai, 92.

[23] Yen-Hsuan Yang, “Parents and Young Children with Disabilities: The Effects of a Home-Based Music Therapy Program on Parent-Child Interactions,” *Journal of Music Therapy* 53, 1 (2015): 12.

[24] Bilgehan Eren, “The Use of Music Interventions to Improve Social Skills in Adolescents with Autism Spectrum Disorders in Integrated Group Music Therapy Sessions,” *Procedia-Social and Behavioral Sciences* 197, (25 July 2015): 207.

[25] Kim Jiyun, “A Case Study of Synchronization-Based Group Music Therapy for Promoting Peer Interaction of Children with Autism Spectrum Disorder,” *Journal of Music and Human Behavior* 17, 1 (2020): 124.

[26] Chanyanit Charoenphol, Natee Chiengchana, and Nion Tayrattanachai, 86.

กิจกรรมดนตรีบำบัดที่เน้นการมีปฏิสัมพันธ์ร่วม ระหว่างผู้ปกครองและเด็ก ยังส่งเสริมการพูดออกเสียง และการตอบสนองทางการสื่อสารของเด็ก ได้อย่างรวดเร็วมากขึ้น และการได้มาซึ่งคำศัพท์และการปรับปรุงการพูด[27] เนื่องจากเด็กที่มีภาวะออทิสซึม สามารถตอบสนองอย่าตั้งใจต่อสิ่งเร้าทางดนตรี และรับรู้ข้อมูลทางภาษาที่สำคัญ เช่น คำเป้าหมาย ที่แฝงอยู่ในสิ่งเร้าทางดนตรี ซึ่งช่วยให้พวกเขาได้มาซึ่งคำศัพท์ และสามารถใช้คำศัพท์นั้นได้

โดยผู้ปกครองให้ความเห็นว่า กิจกรรมดนตรีบำบัดเปิดโอกาสให้เด็กได้แสดงออกถึงตัวตนของตนเอง ปรับตัวเข้ากับสภาวะต่าง ๆ ทางสังคม และได้เรียนรู้ที่จะมีปฏิสัมพันธ์ในการทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกับผู้อื่นและผู้ปกครอง ที่เปรียบเสมือนกิจกรรมกลุ่มขนาดเล็ก ซึ่งทำให้เด็กอยากที่จะมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับผู้อื่นผ่านการเล่น และกล้าที่จะเข้าหาผู้อื่นมากขึ้น รวมถึงกิจกรรมดนตรีบำบัด เช่น การเติมคำในบทเพลงให้สมบูรณ์ การร้องเพลง หรือการใช้เสียงร้องอย่างอิสระ สามารถช่วยกระตุ้นให้เด็กอยากพูด อยากออกเสียงมากขึ้น อีกทั้งยังสามารถช่วยเพิ่มคำศัพท์และรูปปากในการออกเสียงของเด็กได้ อีกทั้งเด็กยังมีพฤติกรรมกราโต้ตอบโดยการใช้เสียงและภาษาที่เพิ่มมากขึ้น

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย (Suggestions)

การให้บริการดนตรีบำบัดในเด็กที่มีภาวะออทิสซึม ควรมีการนำผู้ปกครองเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการด้วย เนื่องจาก ผู้ปกครองถือเป็นบุคคลที่ใกล้ชิดเด็กมากที่สุด จึงทำให้ผู้ปกครองรับรู้ถึงลักษณะนิสัย และสามารถจัดการกับพฤติกรรมหรือสภาวะอารมณ์ที่ไม่สามารถคาดเดาของเด็กได้ อีกทั้งการเข้ามามีส่วนร่วมของผู้ปกครอง ยังมีส่วนช่วยในการพัฒนาความสัมพันธ์เชิงบำบัดระหว่างเด็กและนักดนตรีบำบัดให้เกิดการพัฒนาที่รวดเร็วขึ้น และยังช่วยให้เด็กอยากทำกิจกรรมต่าง ๆ หรือให้ความสนใจในกิจกรรมเพิ่มมากขึ้น โดยผลการวิจัยในครั้งนี้ยังสามารถนำไปต่อยอด เพื่อพัฒนาให้เกิดเป็นงานวิจัยที่มีขนาดใหญ่ขึ้น และต่อยอดไปสู่การฝึกอบรมผู้ปกครองในการใช้ดนตรีกับเด็กที่มีภาวะออทิสซึม

[27] Hayoung Lim, “Effect of ‘Developmental Speech and Language Training through Music’ on Speech Production in Children with Autism Spectrum Disorders,” *Journal of Music Therapy* 47, 1 (2010): 2.

Bibliography

Bruscia, Kenneth E. *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, IL: Charles C. Thomas Publishers, 1987.

Carpente, John A. *IMCAP-ND The Individual Music-Centered Assessment Profile for Neurodevelopmental Disoders: A Clinical Manual*. North Baldwin, NY: Regina Publishers, 2013.

Centers of Disease Control and Prevention. "Signs and Symptoms of Autism Spectrum Disorder." Accessed January 18, 2023. https://www.cdc.gov/autism/signs-symptoms/index.html.

Charoenphol, Chanyanit, Natee Chiengchana, and Nion Tayrattanachai. "The Effects of Parent-Child Interactive Music Therapy on Sentence Verbalisation in a Child with Autism Spectrum Disorder: A Case Study." *Malaysian Journal of Music* 8, (November 2019): 86-95.

Eren, Bilgehan. "The Use of Music Interventions to Improve Social Skills in Adolescents with Autism Spectrum Disorders in Integrated Group Music Therapy Sessions." *Procedia-Social and Behavioral Sciences* 197, (25 July 2015): 207-213.

Geretsegger, Monika, and others. "Music Therapy for Autistic People (Review)." Research Report, John Wiley & Sons, Ltd., 2022.

Jacobsen, Stine, Cathy McKinney, and Ulla Holck. "Effects of a Dyadic Music Therapy Intervention on Parent-Child Interaction, Parent Stress, and Parent-Child Relationship in Families with Emotionally Neglected Children: A Randomized Controlled Trial." *Journal of Music Therapy* 51, 4 (2014): 310-332.

Jiyun, Kim. "A Case Study of Synchronization-Based Group Music Therapy for Promoting Peer Interaction of Children with Autism Spectrum Disorder." *Journal of Music and Human Behavior* 17, 1 (2020): 97-125.

Kaenampornpan, Pornpan. "The Inclusion of the Family Members as Primary Carers in Music Therapy Sessions with Children in a Special Education Centre; How Does This Help the Child and the Carer?" PhD diss., Anglia Ruskin University, 2015.

Khyzhna, Olga, and Karina Shafranska. "Music Therapy as an Important Element in Shaping Communication Competences in Children with Autism Spectrum Disorder." *Journal of History Culture and Art Research* 9, 3 (2020): 106-114.

Lim, Hayoung. "Effect of 'Developmental Speech and Language Training through Music' on Speech Production in Children with Autism Spectrum Disorders." *Journal of Music Therapy* 47, 1 (2010): 2-26.

Mabuza, Langalibalele, Indiran Govender, and Gboyega Adebola Ogunbanjo. "African Primary Care Research: Qualitative Data Analysis and Writing Results." *African Journal of Primary Health Care & Family Medicine* 6, 1 (2014): 1-5.

Pater, Mathieu, Marinus Spreen, and Tom Van Yperen. "The Developmental Progress in Social Behavior of Children with Autism Spectrum Disorder Getting Music Therapy. A Multiple Case Study." *Children and Youth Services Review* 120, (January 2021): 1-8.

Phrathanee, Benjamas. *Autism: Interdisciplinary Speech Teaching and Therapy*. Khon Kaen: Khon Kaen University Printing, 2011. (in Thai)

Provenzano, Danielle. "Music Therapy for Communication in Children with Autism Spectrum Disorder." Accessed March 3, 2024. https://digitalcommons.sacredheart.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1558&context=acadfest.

Rajanukul Institute, Department of Mental Health. *Autistic Children: A Guide for Parents/ Guardians*. Nonthaburi: The Agricultural Cooperative Federation of Thailand, 2012. (in Thai)

Reschke-Hernández, Alaine. "History of Music Therapy Treatment Interventions for Children with Autism." *Journal of Music Therapy* 48, 2 (2011): 169-207.

So, Hyejin. "Korean Music Therapy Students' Experience of Group Music Therapy: A Qualitative Case Study." *Frontiers in Psychology* 10, (March 2019): 1-17.

Thompson, Grace, Kat McFerran, and Christian Gold. "Family-Centred Music Therapy to Promote Social Engagement in Young Children with Severe Autism Spectrum Disorder: A Randomized Controlled Study: Family-Centred Music Therapy." *Child: Care, Health, and Development* 40, 6 (2014): 840-852.

Thompson, Grace. "Family-Centered Music Therapy in the Home Environment: Promoting Interpersonal Engagement between Children with Autism Spectrum Disorder and Their Parents." *Music Therapy Perspectives* 30, 2 (2012): 109-116.

Vlachová, Zuzana. "Means of Musical Dialogues and Reciprocity: Improvisational Music Therapy for Social Interaction of a Preschool Child with Autism Spectrum Disorder." *Voices: A World Forum for Music Therapy* 22, 2 (2022): 1-20.

Yang, Yen-Hsuan. "Parents and Young Children with Disabilities: The Effects of a Home-Based Music Therapy Program on Parent-Child Interactions." *Journal of Music Therapy* 53, 1 (2015): 1-28.

Yin, Robert. *Case Study Research: Design and Methods*. 5th ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc., 2014.

Article No. R0204 (21 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.R0204

บทความวิจัย (Research Article)

การสร้างสรรค์เพลงดูเอ็ตด้วยแนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ จากทำนองพื้นบ้านไทยสี่ภาค

Creating Fingerstyle Guitar from Four Regional Thai Folk Tunes in Duet

กวิน ภูศรีเทศ, ธรรศ อัมโร*
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร พิษณุโลก ประเทศไทย
Kawin Phusrithet, Tat Amaro*
Faculty of Humanities, Naresuan University, Phitsanulok, Thailand

Received: June 13, 2024 / Revised: September 11, 2024 / Accepted: September 12, 2024

บทคัดย่อ

เครื่องดนตรีประเภทกีตาร์ เช่น กีตาร์โปร่งสายเหล็ก กีตาร์โปร่งสายไนล่อนและกีตาร์ไฟฟ้าสามารถใช้เป็นเครื่องสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้คนทั่วไป อีกทั้งยังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในสังคมไทย กีตาร์โปร่งสายเหล็กซึ่งมักเรียกกันว่ากีตาร์โฟล์คได้พัฒนารูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวผ่านเทคนิคการเล่นในรูปแบบฟิงเกอร์สไตล์ ซึ่งในยุคปัจจุบันการบรรเลงกีตาร์สไตล์นี้ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น เนื่องจากนักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงได้สนใจประพันธ์หรือเรียบเรียงบทเพลงให้เข้ากับวิธีการเล่นในแบบฟิงเกอร์สไตล์ เช่น ไมเคิล เฮดเจ็ดซ์ (Michael Hedges) โทมัส ลีบ (Thomas Leeb) หรือราล์ฟ ทาวเนอร์ (Ralph Towner) ในการนี้จึงทำให้กีตาร์อะคูสติกได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายและเป็นที่ประจักษ์สำหรับผู้ชื่นชอบเสียงของกีตาร์โปร่ง

เทคนิคการเล่นกีตาร์แนวฟิงเกอร์สไตล์ส่วนใหญ่ให้เสียงที่ทำกังวานได้มากเนื่องจากนิยมใช้ฮาร์โมนิกโดยบรรเลงพร้อมกับการเคาะลงบนลำตัวหรือบนเฟร็ตทั้งมือซ้ายและขวาเพื่อให้เกิดมีแนวดนตรีแบบโฟลีโฟนี กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์นิยมการตั้งสายแบบพิเศษซึ่งสามารถสร้างเสียงประสานได้จากเพียงการดีดสายเปล่าเพื่อให้เกิดเสียงที่สั่นพ้องเพื่อช่วยสนองความต้องการของผู้เล่นในทางปฏิบัติ การเรียบเรียงในแนวฟิงเกอร์สไตล์มุ่งประเด็นในการผสมผสานระหว่างการประพันธ์เพลงและการใช้คีตปฏิภาณ ซึ่งมักวางโครงสร้างหลักไว้ 3 ส่วนคือ แนวทำนองแนวคอร์ดและแนวเบสโดยอาจเล่นไปพร้อมกันหรือสลับกันไปมา ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับการออกแบบของผู้เรียบเรียง แต่กระนั้นพบว่าจะมุ่งไปที่การสร้างกระสวนจังหวะที่ต่อเนื่องซ้ำ ๆ มากกว่าแนวทำนอง

* Corresponding author, email: tata@nu.ac.th

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยชื่อ อัลบั้มกีตาร์ดูเอ็ต : บทเพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตาร์คลาสสิก ฟิงเกอร์สไตล์และกีตาร์ไฟฟ้าซึ่งได้รับทุนจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ปีงบประมาณ 2566 บทความนี้มุ่งนำแนวคิดกลวิธีการเรียบเรียงกีตาร์ดูเอ็ตไปใช้กับกีตาร์แบบฟิงเกอร์สไตล์ ซึ่งมีการแบ่งกระบวนการวิจัยออกเป็น 3 ขั้นตอน ขั้นตอนแรกคือรวบรวมข้อมูลผ่านการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการเรียบเรียงกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ ขั้นที่สอง ผู้วิจัยคัดเลือกทำนองเพลงจาก 4 ภูมิภาคของประเทศไทยที่ได้ค้นคว้ามาจากสื่อออนไลน์ยูทูปขั้นตอนสุดท้ายเป็นการนำวัตถุดิบเหล่านั้นมาเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์ดูเอ็ตโดยบทความฉบับนี้มุ่งนำเสนอแนวทางของกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์เป็นหลัก

ผู้วิจัยลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์หรือเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์จำนวน 4 คน คือ บุญชอบ ถนอมวงศ์ธนา (วันที่ 17 กันยายน 2566) ฆ้อง มงคล (วันที่ 24 กันยายน 2566) พิจักษณ์ วีระไทย (วันที่ 1 ตุลาคม 2566) และกฤษณ์ บาลไทยสงค์ (วันที่ 8 ตุลาคม 2566) ผู้วิจัยคัดเลือกคำถามสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้างที่สามารถพัฒนาให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย บทสนทนาระหว่างการสัมภาษณ์ช่วยให้ผู้สัมภาษณ์สอบถามได้อย่างต่อเนื่องในประเด็นที่น่าสนใจและเป็นธรรมชาติเพื่อรับทราบถึงข้อมูลเชิงลึกอีกด้วย เทปสัมภาษณ์ได้ถูกถอดเสียงแบบคำต่อคำด้วยซอฟต์แวร์ VB-CABLE Virtual Audio Device ซึ่งช่วยให้สามารถถอดเสียงคำพูดให้เปลี่ยนเป็นข้อความลงในโปรแกรมไมโครซอฟท์เวิร์ด จากนั้นจึงตรวจสอบการถอดเสียงโดยมุ่งประเด็นเป็นพิเศษกับคำศัพท์ทางดนตรี และตรวจความถูกต้องให้แน่ใจว่าคำตอบของผู้ให้สัมภาษณ์มีความชัดเจนเพื่อที่จะนำไปใช้เป็นประโยชน์แก่แนวทางการเรียบเรียง บทความนี้จะนำเสนอแนวทางการเรียบเรียงผ่านการวิเคราะห์เพลงแนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ที่คัดเลือกไว้จำนวน 4 เพลงจากทำนองพื้นบ้าน 16 เพลง ได้แก่ *ล่องแม่ปิง ปูโจ๊ะปีซัง เพลงเหย่ย* และ*นกไซบินข้ามทุ่ง*

การเรียบเรียงเพลง*ลองแม่ปิง*มุ่งเน้นการใช้การประสานเสียงของกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์อย่างเรียบง่าย ขณะที่กีตาร์แนวที่สองทำหน้าที่บรรเลงเสริมทำนองในย่านเสียงต่ำได้อย่างเหมาะสม ต่อมากีตาร์แบบฟิงเกอร์สไตล์จะเปลี่ยนเป็นเล่นคอร์ดโดยผสมผสานเทคนิคการเคาะสายด้วยนิ้วโป้งมือขวาเพื่อสร้างสีสันของเสียงที่น่าประทับใจ อีกทั้งกีตาร์แนวที่สองก็ทำหน้าที่ประสานเสียงให้กับทำนองเพื่อช่วยเพิ่มอรรถรสให้กับดูเอ็ตโดยรวมเป็นอย่างดี สำหรับเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีชื่อว่า *ปูโจ๊ะปีซัง* การเรียบเรียงจะเน้นไปที่การใช้เทคนิคบูมชิคเพื่อแสดงถึงองค์ประกอบสำคัญในการจัดวางโครงสร้างเสียงประสาน รวมถึงการเล่นคอร์ดโครมาติกที่สามารถเพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง ในขณะที่กีตาร์ไฟฟ้าแนวที่สองเล่นทำนองเคาน์เตอร์พอยท์ประสานสนับสนุนการเล่นกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์

แนวทางการเรียบเรียง*เพลงเหย่ย*ได้รับอิทธิพลจากเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแบบอิมเพรสชันนิซึม โดยเฉพาะในด้านพื้นผิวของเสียงและกระสวนจังหวะ กีตาร์ดูเอ็ต*เพลงเหย่ย*ถูกออกแบบให้ได้อรรถรสของการเลียนเสียงกลองพื้นบ้านภาคกลางแบบดั้งเดิม โดยผสมผสานเทคนิคการเล่นฮาร์โมนิกที่เป็นแบบฉบับเฉพาะ รวมถึงการเคาะลำตัวกีตาร์เพื่อให้ผู้ฟังได้อรรถรสแบบแผนการตีกลองพื้นบ้านจากน้ำเสียงของกีตาร์

ท่วงทีของกระสวนจังหวะที่ได้รังสรรค์ขึ้นจากเทคนิคการเคาะลำตัวกีตาร์จะกระตุ้นให้ผู้ฟังระลึกถึงน้ำเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคกลางที่เรียบเรียงได้สอดคล้องกับบรรยากาศของบทประพันธ์ที่พบในดนตรีแบบอิมเพรสชันนิซึม สำหรับเพลง*นกไซบินข้ามทุ่ง*ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านอีสานที่มีลักษณะจังหวะที่มีชีวิตชีวานั้นได้รับการเรียบเรียงเพื่อเน้นเทคนิคการเล่นแบบฟิงเกอร์สไตล์ที่แสดงให้เห็นถึงความสดใส ผ่านเทคนิคการเคาะที่ลำตัวโปร่งและขอบด้านบนของกีตาร์โดยสามารถเลียนแบบจังหวะของกลองภาคอีสานได้อย่างลงตัว ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการปรับเทคนิคการเรียบเรียงให้เหมาะกับรูปแบบทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย จึงกล่าวได้ว่า ผลการวิจัยนี้เป็นแนวทางในการพัฒนาองค์ความรู้การสร้างสรรค์และเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของทำนองเพลงพื้นบ้านทั้ง 4 ภูมิภาคของประเทศไทย ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าการศึกษาครั้งนี้จะมีส่วนช่วยสนับสนุนให้เกิดแรงผลักดันทางวิชาการ เพื่ออภิปรายจุดเชื่อมโยงระหว่างดนตรีพื้นบ้านและการเรียบเรียงดนตรีสำหรับกีตาร์ร่วมสมัยในวงกว้าง

คำสำคัญ : แนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ / เพลงพื้นบ้าน / กีตาร์ดูเอ็ต

Abstract

Guitars, including steel-string acoustic guitars, nylon-string acoustic guitars, and electric guitars, have long been central to entertainment and have maintained widespread popularity across Thai society. Among these, steel-string acoustic guitars—commonly referred to as folk guitars—have developed a distinctive style, particularly through the use of fingerstyle techniques. In contemporary times, the significance of the fingerstyle guitar has grown, as renowned guitarists such as Micheal Hedges, Thomas Leeb, or Ralph Towner all have composed pieces in this style, leading to its commonplace performance and admiration among acoustic guitar enthusiasts.

Fingerstyle guitar is recognized for producing a highly resonant sound, primarily through the utilization of harmonics, tapping on the guitar's body or frets with both the left and right hands. This approach results in a polyphonic texture that enhances the musical performance. The practice frequently involves the use of special tunings, which facilitate harmonic resonance and allow the guitarist to generate rich overtones, thereby serving both practical and artistic purposes. The arrangement of fingerstyle guitar pieces entrusts the process of compositon and improvisation in equal measure, structured around three fundamental

components: melody, harmony, and bassline. These elements may occur simultaneously or in succession, depending on the arranger's artistic choices. Notably, the arrangement method for fingerstyle guitar tends to emphasize repetitive rhythmic patterns, with relatively less focus on melodic renditions.

This article is part of the research project *Album Guitar Duet: Four Regional Folk Music Repertories for Classical, Fingerstyle, and Electric Guitars,* which is funded by the National Research Council of Thailand (NRCT) for the fiscal year 2023. Specifically, the article examines the conceptual framework and arrangement of guitar duets with a focus on the fingerstyle guitar. The research process was divided into three stages: first, data collection through interviews with experts in guitar arrangement; second, the selection of melodies from the four regions of Thailand, primarily sourced from Youtube; and third, the arrangement for guitar duets.

Fieldwork was conducted through interviews with experts in guitar arrangement: Boonchob Tanomwongtana (17 September 2023), Khong Mongkon (24 September 2023), Pijak Weerathai (1 October 2023), and Grid Banthaisong (8 October 2023). Structured interview questions were developed to address key themes in line with the research objectives, while allowing for spontaneous follow-up questions to capture additional insights. The interviews were transcribed verbatim using VB-CABLE Virtual Audio Device software, which facilitated the conversion of spoken content into text within Microsoft Word. The researcher then reviewed the transcripts, paying particular attention to musical terminology and ensuring clarity in the representation of the interviewees' responses. These transcriptions proved invaluable for the development of fingerstyle guitar duets based on folk melodies from Thailand's four regions. This article discusses the arrangements of these duets though the analysis of four selected pieces from a complete set of sixteen: *Longmaeping*, *Pojohpisung*, *Pleangyeiy*, and *Noksaibin-khamthung.*

The arrangement of *Longmaeping* involved a straightforward harmonisation of the fingerstyle guitar, with the second guitar complementing the melody in the lower register. In Section B, the fingerstyle guitar shifted to chordal playing, incorporating harmonics and string tapping with the right hand to create distinctive sonic textures. The second guitar harmonised with the melody, enriching the overall duet. For the southern folk song *Pojohpisung*, the arrangement utilised the boom-chick technique to highlight a key element in the creation of

harmonic structure. Chromatic chord movements were employed to add colour and depth to the piece, while the electric guitar played a melodic counterpoint to support the fingerstyle guitar.

The arrangement of *Pleangyeiy* was influenced by Impressionistic musical techniques, particularly in the treatment of rhythm. The guitar duet was designed to emulate the sound of traditional central Thai folk drums, incorporating harmonics and tapping on the guitar body to evoke the percussive elements of drumming. The melody itself was crafted to evoke a sense of memoirs, aligning with the atmospheric qualities derived from Impressionist harmony. *Noksaibin-khamthung*, an Isan folk song with a lively rhythmic character, was arranged to emphasise fingerstyle techniques that create vibrant sonic textures through tapping and slurring. The fingerstyle guitar was used to imitate the rhythm of drums by tapping on the edges and top of the guitar, demonstrating the adaptability of arrangement techniques for diverse cultural styles.

In conclusion, the findings of this study provide a foundation for further development in the creation and arrangement of guitar music, particularly within the context of folk melodies from Thailand's four regions. The techniques explored in this study contribute to the broader discourse on the intersection of traditional folk music and contemporary guitar arrangements.

Keywords: Fingerstyle Guitar / Regional Folk Tunes / Guitar Duet

---

เครื่องดนตรีตะวันตกชนิดกีตาร์เป็นตระกูลใหญ่ที่สามารถบรรเลงเพลงได้หลายสไตล์ทั้งบรรเลงเดี่ยวและประกอบการขับร้อง[1] ชนิดแรกคือกีตาร์สายไนล่อนที่รู้จักกันว่ากีตาร์คลาสสิก (Nylon-String Classical Guitar) ชนิดที่สองคือ กีตาร์โปร่งสายเหล็ก (Steel-String Acoustic Guitar) และกีตาร์ประเภทอาร์ชท๊อป (Archtop Guitar) ที่มีลักษณะของลำตัวเป็นกึ่งโปร่งกึ่งทึบที่ช่วยให้ได้เสียงอะคูสติกจากเสียงธรรมชาติ แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถรองรับการขยายเสียงจากตู้แอมป์ได้เช่นกัน กีตาร์ชนิดสุดท้ายซึ่งเป็นประเภทของกีตาร์

[1] Brian Douglas Berlin, "Content Analysis of Guitar Repertoire for Young People: The Michelson and Suzuki Collections" (DME diss., Liberty University, 2021), 9.

ที่ได้รับความนิยมสูงสุดคือ กีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar)[2] แต่กระนั้นปราโต (Prato) ก็กล่าวว่ากีตาร์ทั้ง 4 ชนิดนี้มีคุณลักษณะของเสียงที่แตกต่างกันไปตามการออกแบบ โดยเฉพาะเทคนิคการเล่นที่จำเป็นต้องฝึกฝน หากผู้เล่นกีตาร์ชนิดหนึ่งต้องการเล่นกีตาร์อีกชนิดหนึ่ง จำเป็นต้องฝึกซ้อมใหม่ให้เชี่ยวชาญ เพราะกีตาร์แต่ละชนิดต่างก็มีเทคนิคการเล่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว[3]

กีตาร์โปร่งสายเหล็กมีเสียงดังกว่ากีตาร์สายไนล่อน เพราะถูกออกแบบให้มีสะพานรองสายที่แข็งแรงและทนต่อแรงดึง อีกทั้งสายเหล็กมีหลักการทางอะคูสติกที่ให้เสียงอนุกรมฮาร์โมนิกที่ชัดขึ้นในลำดับที่สูง โดยจะส่งผลโดยตรงต่อความกังวานของเสียง[4] การเคาะที่ลำตัวของกีตาร์โปร่งสามารถเลียนเสียงกลองได้ เนื่องจากมีการออกแบบจัดวางแผ่นไม้หน้าด้านหน้า (Bracing) ให้มีลักษณะคล้ายกับระบบอะคูสติกที่ได้จากการขึงหนังหน้ากลอง[5] หน้าที่หลักของกีตาร์สายเหล็กคือการบรรเลงประกอบทำนองสำหรับเพลงแนวป๊อปและแจ๊ส[6] และยังมีเทคนิคการสร้างเสียงจากการดีดด้วยนิ้วมือขวาแทนการใช้แทนปิ๊ก (Plectrum) หรือใช้นิ้วเคาะ สายให้เกิดเสียง (Tapping) การเล่นกีตาร์ในลักษณะนี้ได้รับความนิยมตั้งแต่ปี ค.ศ. 1950 ซึ่งต่อมาเรียกกันว่า “แนวฟิงเกอร์สไตล์”[7]

กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์เริ่มได้รับความนิยมในประเทศไทยตามลำดับ ฆ้อง มงคล กล่าวว่าเขาเป็นผู้ที่สนใจฟังดนตรีบรรเลงทุกประเภท ซึ่งแม้ว่าต่อมาได้มีโอกาสเล่นแนวกีตาร์ประเภทหนึ่งที่มีทำนองและเสียงประสานเล่นควบคู่ไปพร้อมกัน แต่กระนั้นก็ยังไม่ทราบที่มาของการเล่นแนวเพลงประเภทนี้ จนกระทั่งเจอคำว่า “ฟิงเกอร์สไตล์” ในหนังสือเพลง I.S. Song Hits[8] ซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกับประสบการณ์ของพิจักษณ์ วีระ-ไทย ที่เขามีโอกาสได้ฟังแถบเสียงการบรรเลงกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ก่อนที่จะทราบว่าการเล่นกีตาร์โปร่งที่มี

---

[2] Grant Gustafson, “Class Guitar in Middle School: The Guitar, an Ideal Instrument for Students in Middle School, can be used to Study Music of all Genres and Styles,” *Music Educators Journal* 83, 1 (1996): 34.

[3] Diego Enrique Prato, “Developing Unification in the Teaching and Learning of Jazz and Classical Guitar” (PhD diss., University of Salford, 2017), 1.

[4] Joan A Meltz, “The Guitar as a Classroom Instrument," *American Music Teacher* 26, 2 (1976): 13.

[5] Gary Lutton, “Contemporary Steel-String Fingerstyle Guitar: Developing New Vocabulary and Improvisational Approaches” (PhD diss., UIs University, 2019), 8.

[6] Glenn Joseph Caluda, “The Development of a Method for Teaching Fundamentals of Guitar to College Students in Music Education and Music Therapy Curricula” (PhD diss., Louisiana State University, 1985), 28.

[7] Donovan E Raitt, “The Music of Michael Hedges and the Re-Invention of Acoustic Fingerstyle Guitar” (Master’s Degree, California State University, 2011), 16.

[8] Khong Mongkon (Lecturer, Western Music Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Rajanagarindra Rajabhat University), interview by Kawin Phusrithet, September 24, 2023. (in Thai)

ทั้งแนวเบส แนวทำนองและเสียงประสานควบคู่กันไปนั้นเรียกว่า ฟิงเกอร์สไตล์[9] ที่มือซ้ายใช้ในการเล่นคอร์ด ส่วนนิ้วโป้งมือขวาทำหน้าที่เช่นเดียวกับมือซ้ายของนักเปียโน ที่สามารถสร้างเสียงให้ออกมาคล้ายกับพื้นผิวทำนองสอดประสานแบบโพลีโฟนี หรือเรียกว่า One-Man-Band[10]

เทคนิคที่ผู้เล่นใช้การสร้างเสียงด้วยการเคาะลงบนสาย หรือบนลำตัวของกีตาร์นับเป็นความเฉพาะเจาะจงในแนวทางการเรียบเรียงและบรรเลงในกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ซึ่งสามารถที่จะเลียนกระสวนจังหวะกลองของดนตรีป็อบหรือร็อกได้[11] ลัทตัน (Lutton) ได้ชี้ให้เห็นว่า เทคนิคดังกล่าวเลียนแบบมาจากการเล่นดนตรีฟลามิงโกผสมผสานกับแนวบูลส์ ซึ่งเทคนิคเลียนเสียงจังหวะกลองจะใช้เครื่องหมาย “x” แทนการเล่นเสียงเอฟเฟคด้วยมือขวาและมือซ้าย[12] เสียงต่ำของกลองจะมาจากการใช้ข้อมือเคาะ ในขณะที่ย่านเสียงกลางจะใช้นิ้วโป้งเคาะในการสร้างสียง แต่หากใช้นิ้วกลาง นิ้วนางหรือนิ้วก้อยมือขวาเคาะกีตาร์ก็จะได้โน้ตกลองในย่านเสียงสูง กล่าวคือน้ำเสียงที่ได้จากการเคาะขึ้นอยู่กับการใช้นิ้วและตำแหน่งการเคาะบนผิวหน้ากีตาร์[13] หากกล่าวถึงเทคนิคการเรียบเรียงของ โธมัส ลีบ (Thomas Leeb) เขามีแนวคิดในการใช้มือซ้ายเป็นทำนองและมือขวาเลียนเสียงจังหวะกลอง[14] ผลงานเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นโดย ไมเคิล เฮดเจ็ดซ์ จะปรากฏการใช้เทคนิคต่าง ๆ เช่น ฮาร์โมนิก การเคาะสายหรือเคาะลำตัวให้เกิดเสียงเอฟเฟค ซึ่งแหวกแนวไปจากรูปแบบเดิม[15] ไรต์ (Raitt) ได้กล่าวว่า บทเพลงของไมเคิล เฮดเจ็ดซ์ไม่มีแนวทำนองที่เด่นชัด แต่จะมีลักษณะเด่นในเรื่องของการเคาะสร้างกระสวนจังหวะที่หลากหลาย อีกทั้งมีการปรับเสียงสายเปล่าแบบไม่อิงมาตรฐาน (Non-Standard Tuning)[16] หรือเรียกกันโดยทั่วไปว่าการตั้งสายแบบเปิด (Open Tuning) ที่ทำให้เกิดเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลง

กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ได้ก่อกำเนิดและมีรากฐานมาจากวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมของโลกตะวันตก แต่กระนั้นก็ตาม การนำเอาแนวดนตรีประเภทนี้มาประยุกต์ใช้ในสังคมวัฒนธรรมต่างถิ่นถือว่าเป็นความท้าทายและเป็นสาระสำคัญที่นักกีตาร์ทั่วไปพึงกระทำในฐานะของพลเมืองโลก (Global Citizen) ผู้วิจัยพบว่ามีผลงานสร้างสรรค์ที่นำทำนองพื้นบ้านมาเรียบเรียงให้กับกีตาร์อยู่หลายผลงาน เช่น การสร้างสรรค์บทบรรเลง

---

[9] Pijak Weerathai (Visiting Lecturer, Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University), interview by Kawin Phusrithet, October 1, 2023. (in Thai)

[10] Gary Lutton, 51.

[11] Gary Lutton, 84.

[12] Gary Lutton, 10.

[13] Gary Lutton, 49.

[14] Gary Lutton, 47.

[15] Donovan E Raitt, 2.

[16] Donovan E Raitt, 25.

กีตาร์โซนาตาท่วงทำนองลายอีสานของรัฐศาสตร์ เวียงสมุทร[17] เพลงรองเง็งเรียบเรียงสำหรับฟลาเมงโกกีตาร์ของทยา เตชะเสน[18] หรือบทประพันธ์เพลง*อีสานร่วมสมัยสำหรับกีตาร์คลาสสิก*ของดนุเชษฐ วิสัยจร[19] รวมทั้งผลงานที่ตีพิมพ์ในฐานข้อมูลนานาชาติ เช่น ผลงานสร้างสรรค์ *Sounds of Lisu Music to New Music for Guitar and String Quartet* ของศุภพร สุวรรณภักดี[20] แต่หากกล่าวถึงการประพันธ์หรือเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์นั้นก็จะมีอยู่ในแวดวงจำกัด เช่น งานวิจัยของเศรษฐศักดิ์ ไสวงามและเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรีที่กล่าวถึงแนวคิดการแต่งเพลงอัลบั้ม “จากโลกถึงดวงจันทร์ (Form the Earth to the Moon)” ของพิจักษณ์ วีระไทย[21]

บทความฉบับนี้ที่มุ่งเน้นการนำเสนอที่มาและการสร้างสรรค์เพลงดูเอ็ตด้วยแนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์จากทำนองพื้นบ้านไทยสี่ภาค โดยการนำวัตถุดิบทางดนตรีที่เชื่อมโยงอยู่กับท้องถิ่นมาประยุกต์ให้เกิดความทันสมัย การนำเอากีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ที่มีสีสันของเสียงกีตาร์สายเหล็กมาเล่นทำนองเพลงพื้นบ้านที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ให้กลายเป็นดนตรีเชมเบอร์ประเภทดูเอ็ตโดยบรรเลงคู่กับกีตาร์คลาสสิกหรือกีตาร์ไฟฟ้า กลวิธีนี้จะสามารถสะท้อนให้เห็นถึงพลวัตรของการสร้างสรรค์งานทางดุริยางคศิลป์ได้อย่างน่าสนใจ ซึ่งมีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อพัฒนาสร้างสรรค์ทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

บทความฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานสร้างสรรค์ในโครงการวิจัยอัลบั้มกีตาร์ดูเอ็ต : บทเพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตาร์คลาสสิก ฟิงเกอร์สไตล์และกีตาร์ไฟฟ้าที่ได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ปีงบประมาณ 2566 โดยเฉพาะบทความฉบับนี้ที่มุ่งเน้นไปที่กระบวนทัศน์และการเรียบเรียงให้กับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ ผู้วิจัยแบ่งกระบวนการทำงานออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับกีตาร์ คัดเลือกทำนองเพลงสี่ภาคจากสื่อออนไลน์ยูทูปและ

---

[17] Rattasat Weangsamut, Chalermsak Pikulsri, and Pongpitthaya Sapaso, “Creative Work for Guitar Sonata of Isan Melodies,” *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 90. (in Thai)

[18] Taya Taychasay, “Rong-Ngeng Song Arranged for Flamenco Guitar Style,” *Parichart Journal* 34, 2 (2021): 203. (in Thai)

[19] Danuchate Wisaijorn, “Isaan Music Composition for Classical Guitar,” *Journal of Graduate School Pitchayatat, Ubon Ratchathani Rajabhat University* 14, 1 (2019): 50. (in Thai)

[20] Suppabhorn Suwanpakdee, “Sounds of Lisu Music to New Music for Guitar and String Quartet,” *Malaysian Journal of Music* 7 (2018): 203.

[21] Settasak Sawaingam, and Chalermsak Pikulsri, “Concept and Music Composition for Fingerstyle Guitar of Pijak Weerathai,” *Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University* 12, 2 (2020). (in Thai)

นำมาเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์ดูเอ็ต ในการนี้ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลสัมภาษณ์แนวคิด เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานจากผู้เชี่ยวชาญกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ คือ บุญชอบ ถนอมวงศ์ธนา (วันที่ 17 กันยายน 2566) ฆ้อง มงคล (วันที่ 24 กันยายน 2566) พิจักษณ์ วีระไทย (วันที่ 1 ตุลาคม 2566) และกฤษณ์ บาลไทยสงค์ (วันที่ 8 ตุลาคม 2566) ผู้สัมภาษณ์เตรียมคำถามที่เลือกไว้เพื่อให้ครอบคลุมเนื้อหาและตรงตามวัตถุประสงค์งานวิจัย แต่อย่างไรก็ตาม อาจมีคำถามส่วนหนึ่งที่เกิดขึ้นโดยฉับพลันระหว่างการสนทนา เพื่อให้ได้ข้อมูลบางประเด็นที่น่าสนใจ ผู้วิจัยนำเทปสัมภาษณ์มาถอดความเป็นตัวอักษรตามที่ได้ยิน (Verbatim Transcription) เพื่อประมวลแนวคิดของผู้เชี่ยวชาญแต่ละคนด้วยซอฟแวร์ VB-CABLE Virtual Audio Device ที่รองรับการถอดเสียงการสัมภาษณ์ออกมาในรูปของคำพูดในโปรแกรมไมโครซอฟท์เวิร์ด จากนั้นผู้วิจัยนำข้อความตรวจสอบคำศัพท์เฉพาะทางดนตรีและคำพูดของผู้ให้สัมภาษณ์เพื่อให้สามารถสื่อสารเข้าใจได้ดียิ่งขึ้น จากการถอดเทปสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญพบว่า สามารถนำไปเป็นข้อมูลอ้างอิงเพื่อใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์เพลงดูเอ็ตด้วยแนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์จากทำนองพื้นบ้านไทยสี่ภาค

ผลการวิจัย (Research Results)

ผู้วิจัยกล่าวถึงการคัดเลือกทำนองเพลงพื้นบ้านไทยสำหรับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ จากนั้นจึงนำเสนอแนวคิดการสร้างสรรค์เพลงดูเอ็ตด้วยแนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์จากทำนองพื้นบ้านไทยสี่ภาคจำนวน 4 บทเพลง คือ *ล่องแม่ปิง ปูโจ๊ะปีซัง เพลงเหย่ย* และ*นกไซบินข้ามทุ่ง*

1. บทเพลงพื้นบ้านไทยสี่ภาคสำหรับฟิงเกอร์สไตล์

โครงการวิจัยอัลบั้มกีตาร์ดูเอ็ต : บทเพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตาร์คลาสสิก ฟิงเกอร์สไตล์และกีตาร์ไฟฟ้า ผู้วิจัยเลือกให้กีตาร์ทั้ง 3 ชนิดหมุนเวียนกันนำเสนอทำนองเพลงพื้นบ้านไทยสี่ภาค โดยมีกีตาร์คลาสสิกเป็นแนวเสียงหลักบรรเลงคู่กับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ ต่อมากีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์จับคู่กับกีตาร์ไฟฟ้า และกำหนดให้กีตาร์ไฟฟ้าบรรเลงคู่กับกีตาร์คลาสสิก จากนั้นจึงสลับแนวเสียงโดยให้กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ทำหน้าที่เป็นแนวเสียงหลักบรรเลงคู่กับกีตาร์คลาสสิก กีตาร์ไฟฟ้าคู่กับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์และกีตาร์คลาสสิกคู่กับกีตาร์ไฟฟ้า ทำนองเพลงพื้นบ้านที่ได้รับการสร้างสรรค์เป็นผลงานในอัลบั้มมีจำนวนทั้งสิ้น 24 เพลง[22] ได้แก่ *ล่องแม่ปิง ฤาษีหลงถ้ำ ลายแมงภู่ตอมดอก นกไซบินข้ามทุ่ง ลาฟูดูวอ ปูโจ๊ะปีซัง เพลงเหย่ย โนเน เพลงเกี่ยวข้าว เสเลเมา บุหงารำไป ปั่นฝ้าย ลายเต้ยพม่า หักคอไอ้เท่ง ลายลมพัดพร้าว ลายโปงลาง ตันหยง ผีมดกินน้ำมะพร้าว พานฟาง อื่อจา สร้อยเวียงพิงค์ เพลงบอก ลายออนซอนอีสาน* และ*เต้นกำรำเคียว* ผู้วิจัยพบว่า

[22] Tat AmaroNU, “24 Thai Regional Folk Songs for Guitar Duet,” Youtube Playlist, 24 videos. September 19, 2024, https://www.youtube.com/playlist?list=PLYY127uWeEJb8DO7oZK8iAS5XhNHXJ3MH.

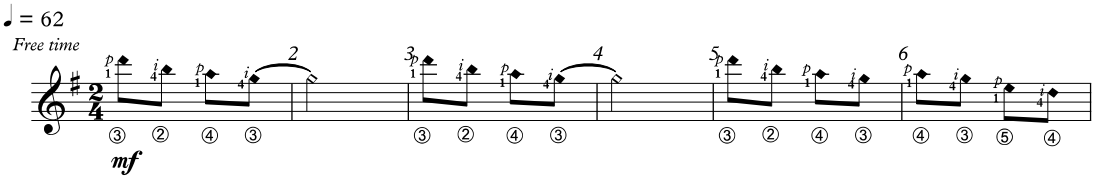
บทเพลงพื้นบ้านดูเอ็ตที่ใช้กีตาร์ฟิงเกอร์บรรเลงมีทั้งสิ้น 16 เพลง ได้แก่ *ล่องแม่ปิง ลายแมงภู่ตอมดอก นกไซบินข้ามทุ่ง ปูโจ๊ะปีซัง เพลงเหย่ย เพลงเกี่ยวข้าว เสเลเมา ปั่นฝ้าย ลายเต้ยพม่า ลายลมพัดพร้าว ลายโปงลาง ผีมดกินน้ำมะพร้าว พานฟาง สร้อยเวียงพิงค์ เพลงบอก* และ*เต้นกำรำเคียว*

ในบทความฉบับนี้ผู้วิจัยเลือกบทเพลง*ล่องแม่ปิง ปูโจ๊ะปีซัง เพลงเหย่ย* และ*นกไซบินข้ามทุ่ง*เป็นตัวแทนในการนำเสนอการสร้างสรรค์แนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาคดูเอ็ต

2. *ล่องแม่ปิง*

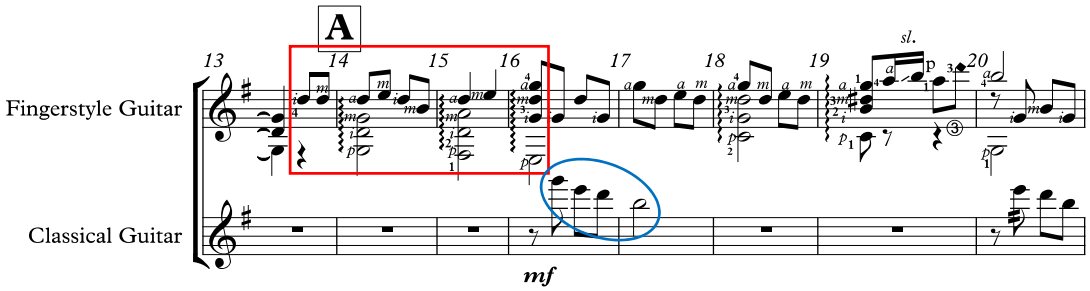
ผู้วิจัยเรียบเรียงให้เริ่มต้นเพลงด้วยการเล่นฮาร์โมนิกด้วยจังหวะอิสระ (Rubato) ซึ่งประพันธ์ทำนองขึ้นมาใหม่เพื่อสร้างบรรยากาศนำเข้าสู่เพลง*ล่องแม่ปิง* (Example 1)

Example 1 Harmonic Pattern in Introduction

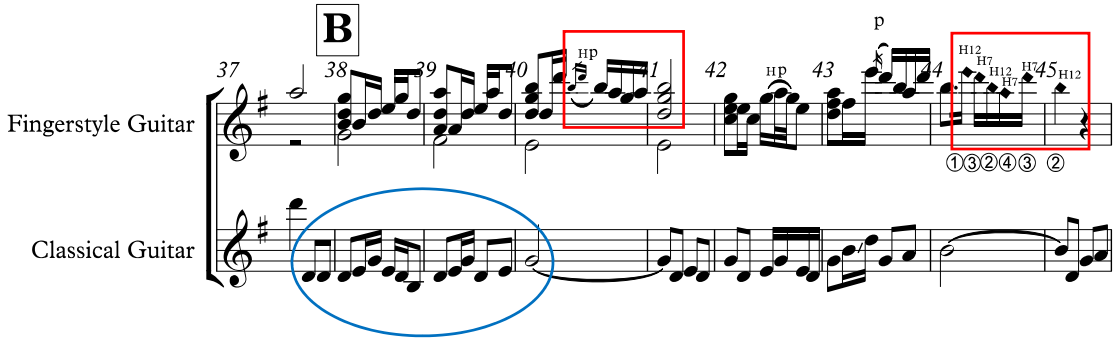


ในท่อน A (Example 2) ผู้เรียบเรียงมีแนวคิดการประสานเสียงเพลง*ล่องแม่ปิง*แบบโฮโมโฟนี (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม) ควบคู่ไปกับแนวของกีตาร์คลาสสิกที่คอยประคองกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ด้วยโมทีฟ 4 ตัว (ดูสัญลักษณ์วงกลม)

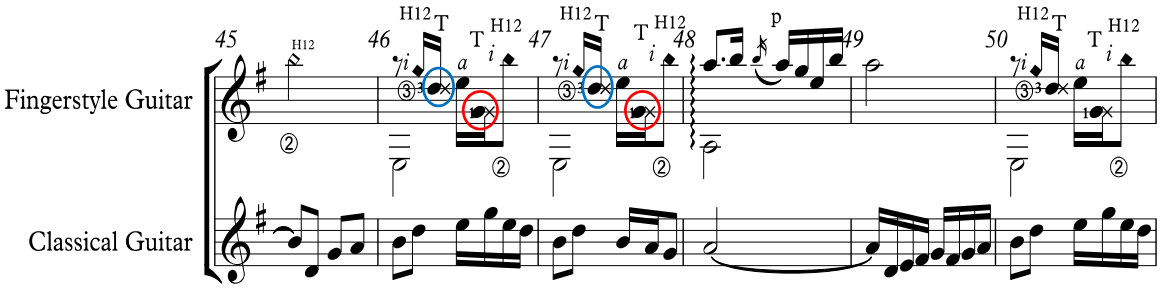
Example 2 Chordal Harmony



ท่อน B (Example 3) ผู้เรียบเรียงจัดวางแนวประสานเสียงให้กับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์โดยกระจายคอร์ดเพื่อให้แนวที่สองสลับไปเล่นทำนอง (ดูสัญลักษณ์วงกลม) ต่อมาแนวฟิงเกอร์สไตล์ก็ได้เสริมความไพเราะด้วยการล้อทำนองในช่วงท้ายของวลีเพลง (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม)

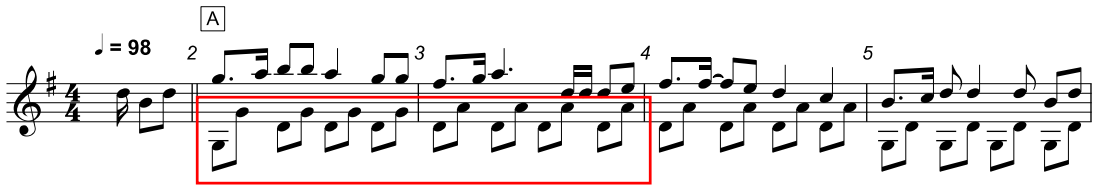
Example 3 Broken Chord Fill-In

ผู้เรียบเรียงแต่งแนวประสานเสียงในห้องที่ 45-50 โดยใช้เทคนิคแทปปิ้ง (Tapping) ด้วยนิ้วนางมือซ้ายที่โน้ตตัว D สาย 3 (ดูสัญลักษณ์วงกลมสีน้ำเงิน) และโน้ตตัว G สาย 4 (ดูสัญลักษณ์วงกลมสีแดง) ควบคู่ไปกับโน้ตฮาร์โมนิกและสายเปล่า โดยกลุ่มโน้ตทั้งหมดนี้เป็นการรวมกันของเทคนิคแทปปิ้ง ฮาร์โมนิกและการดีดสายเปล่าที่ให้เกิดความต่อเนื่องของจังหวะทำนองที่ซ่อนอยู่ (Example 4)

Example 4 Tapping Technique in the Arrangment

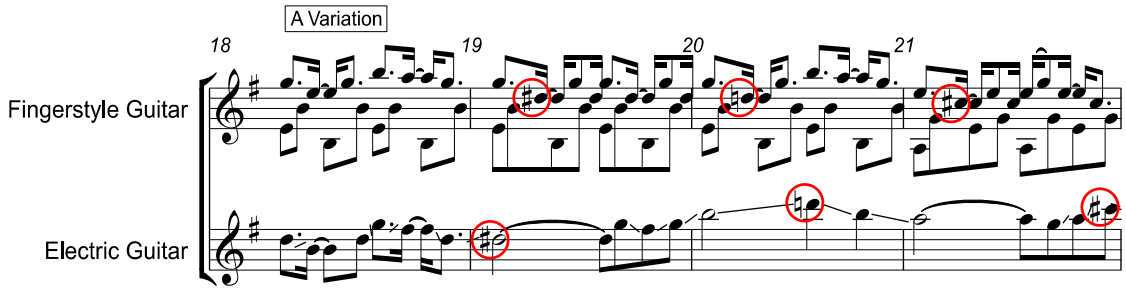


3. *ปูโจ๊ะปีซัง*

ผู้เรียบเรียงนำเสนอรูปแบบเสียงประสานของเพลง*ปูโจ๊ะปีซัง*ด้วยเทคนิคการดีดเบสสลับแบบบูมชิคที่ล้อไปกับทำนองหลัก (Example 5)

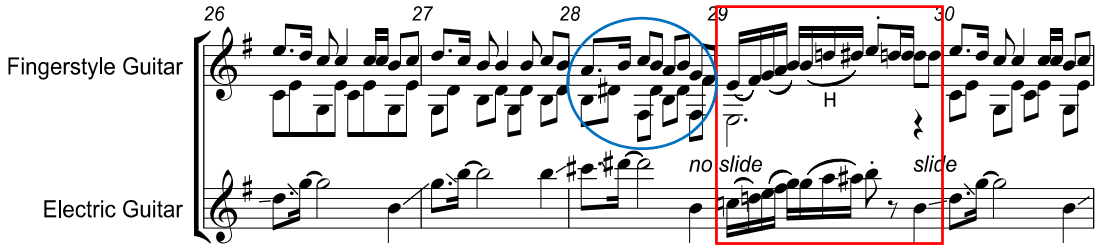
Example 5 The Use of Boomchick Technique

ในท่อน A Variation ผู้วิจัยเรียบเรียงเสียงประสานโดยให้คอร์ดเคลื่อนที่ลงทีละครึ่งเสียง คือ Em, EmMaj7, E7, และ E6 เพื่อเพิ่มความน่าสนใจในขณะที่กีตาร์ไฟฟ้าเล่นรูปแบบแปรทำนอง (Example 6)

Example 6 Using Chromatic Approach to Colour the Main Melody



ห้องที่ 26-27 (Example 7) เป็นการซ้ำทำนองเดิมแต่เมื่อถึงห้องที่ 28 ผู้เรียบเรียงวางแผนให้ใช้คอร์ด B7 (ดูสัญลักษณ์วงกลม) เพื่อที่จะนำเข้าสู่การเล่นขั้นคู่ประสานตามกันของกีตาร์ดูเอ็ตก่อนที่จะกลับเข้าสู่ทำนองหลักอีกครั้ง (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม)

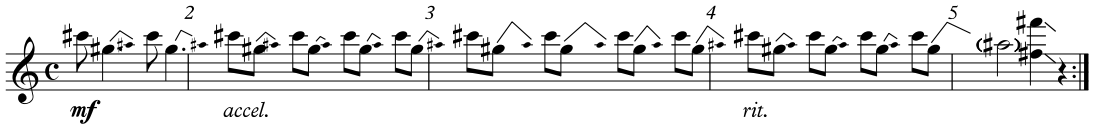
Example 7 The Guitar Duet Playing in Harmony



4. *เพลงเหย่ย*

แนวคิดสำคัญในการเรียบเรียง*เพลงเหย่ย*สำหรับกีตาร์ดูเอ็ตคือ การประยุกต์ใช้กีตาร์ทั้งสองตัวเลียนเสียงเครื่องกระทบ[23] ที่มีส่วนประกอบของทำนองเพียง 2 ระดับเสียงที่มีระยะห่างกันคู่ 2 เมเจอร์ *เพลงเหย่ย* เป็นเพลงร้องเล่นในโอกาสต่าง ๆ ซึ่งส่วนใหญ่จะฟังออกมาในรูปแบบของจังหวะปรบมือ ผู้เรียบเรียงใช้เทคนิคในงานประพันธ์ประเภทอิมเพรสชันนิซึมมาใช้เป็นแนวทางในการจัดการด้านเสียง ทั้งนี้เพื่อวาดภาพบรรยากาศของการร้องและการบรรเลงวงกลองยาวพื้นบ้านภาคกลาง ผู้เรียบเรียงเสนอให้กีตาร์คลาสสิกและฟิงเกอร์สไตล์ปรับเสียงเป็นสายเปิดตามแนวทางการประพันธ์เพลงของไมเคิล เฮดเจ็ดซ์ที่สามารถเล่นสายเปล่าได้อย่างอิสระและทำให้มีโน้ตฮาร์โมนิกเพิ่มมากขึ้น[24] ซึ่งใน*เพลงเหย่ย*นั้น กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์และกีตาร์คลาสสิกจะถูกปรับเสียงสายเปล่าให้ต่างไปจากมาตรฐาน โดยกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ปรับเสียงสายที่ 1 ถึงสายที่ 6 เป็นโน้ต E, A, F♯, D, A, D ซึ่งสามารถสะกดเป็นคอร์ด Dadd9 และกีตาร์คลาสสิก คือ D, B, F♯, D, F♯, B เป็นคอร์ด Bm อีกทั้งการที่ปรับใช้เสียงของโน้ต B ในสายที่ 6 ของกีตาร์คลาสสิกลดต่ำลงกว่าเสียง มาตรฐานถึงคู่ 4 เพอร์เฟคทำให้ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีกว้างขึ้นและสามารถทำเสียงคราง (Drone) ในระดับต่ำที่ทุ้มและลึกกว่าการปรับเสียงแบบมาตรฐาน

ผู้เรียบเรียงเลือกให้กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์บรรเลงท่อนนำเพียงตัวเดียวด้วยเทคนิคดันสาย (Bending) ผู้เล่นดันสายที่ 2 ขึ้นประสานกันเสียงครางของสายที่ 1 ประกอบกันเพื่อเลียนเสียงของการโห่ร้องในวงกลองยาว “ฮี้ โห่ ๆ ๆ ๆ ๆ ๆ ฮี้ โห้ววว” บรรเลงด้วยโน้ต 2 ตัวและใช้เทคนิคการดันสาย (ดูห้องที่ 1-4) และจบด้วยเสียง “ฮี้วววววววว” ซึ่งมาในรูปของการเล่นคู่แปดโน้ต F♯ พร้อมกับลากเสียงลง (Glissando) (ดูห้องที่ 5 Example 8)

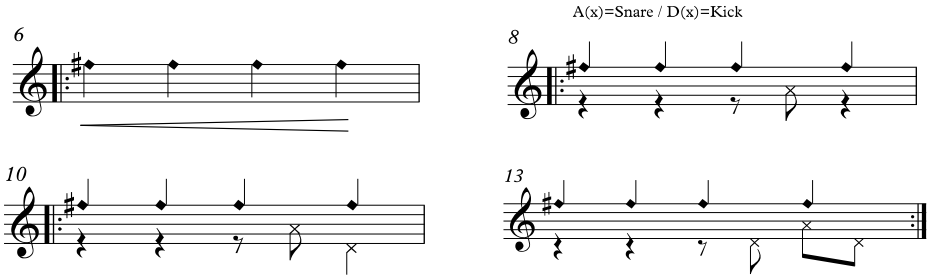
Example 8 Bending Technique to Imitate the Human Howling

จากนั้นจึงเป็นการเลียนเสียงของวงดนตรีพื้นบ้านที่ค่อย ๆ ทยอยเข้ามาเริ่มต้นจากเสียงฆ้องโหม่ง (ห้องที่ 6) ที่แสดงสัญลักษณ์เป็นโน้ตสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ผู้บรรเลงใช้นิ้วกลางมือซ้ายตีลงบนเฟร็ตที่ 9 สายที่ 6 ให้เกิดเสียงฮาร์โมนิกโน้ต F♯ ในขณะที่ต้องหยุดสายอื่นเพื่อไม่ให้มีเสียงรบกวน ต่อมาในห้องที่ 8, 10 และ 13

[23] Gary Lutton, 84.

[24] Donovan E Raitt, 13.

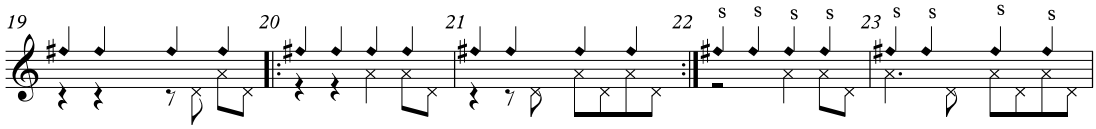
ผู้เล่นใช้มือขวาเคาะลำตัวกีตาร์เป็นกระสวนจังหวะขัดของเสียงกลอง สแนร์และกลองใหญ่ (Snare and Kick) เพื่อเลียนกลองพื้นบ้าน ในที่นี้แสดงด้วยสัญลักษณ์หัวโน้ต x ในช่องที่ 2 (โน้ต A) แทนกลองเสียงสูง และ หัวโน้ต x ใต้บรรทัดห้าเส้น (โน้ต D) แทนกลองเสียงสูง (Example 9)

Example 9 Slapping and Body Percussion Technique



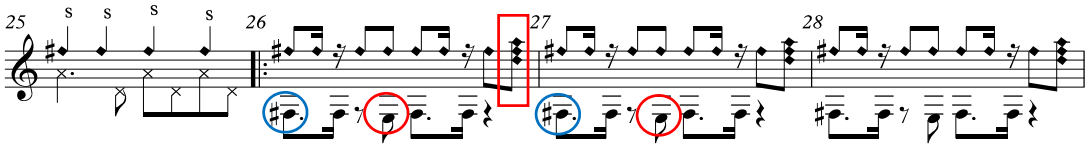
กระสวนจังหวะในห้องที่ 19-23 จังหวะกลองค่อย ๆ เพิ่มความถี่และความกระชั้นมากขึ้นเรื่อย ๆ เป็นการส่งสัญญาณให้เห็นถึงการรวมตัวกันของจังหวะเครื่องดนตรีวงกลองพื้นบ้าน (Example 10)

Example 10 The Gradual Increase of Rhythm



ห้องที่ 25 (Example 11) ถือเป็นสิ้นสุดการเล่นจังหวะกลอง ต่อมาห้องที่ 26-28 มีการเปลี่ยนกระสวนจังหวะและมุ่งนำเสนอทำนองเสียงเบส 2 ตัว ควบคู่ไปกับการเล่นฮาร์โมนิก กล่าวคือ ผู้เรียบเรียงออกแบบให้มือซ้ายกับมือขวาแยกออกจากกัน โดยมือซ้ายปรับมาใช้เล่นทำนองโดยตีลงบนเฟร็ตที่ 4 (ดูสัญลักษณ์วงกลมสีน้ำเงิน) และเฟร็ตที่ 2 (ดูสัญลักษณ์วงกลมสีแดง) ตามด้วยการใช้มือขวาตีสายพร้อมกันเป็นเสียงฮาร์โมนิกบนเฟร็ตที่ 12 (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมสีแดง)

Example 11 An Emphasis of the Two-Note Quasi Melody



ห้องที่ 47-48 (Example 12 and Figure 1) ผู้เรียบเรียงออกแบบให้มีเทคนิคการบรรเลงแนวฟิงเกอร์สไตล์ โดยใช้มือซ้ายเคาะลงบนสาย (ดูสัญลักษณ์วงกลม) สลับกับการสร้างเสียงฮาร์โมนิกโดยใช้ด้านข้างของนิ้วชี้มือขวาตีสาย (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม)

Example 12 Two-Hand Separation Technique

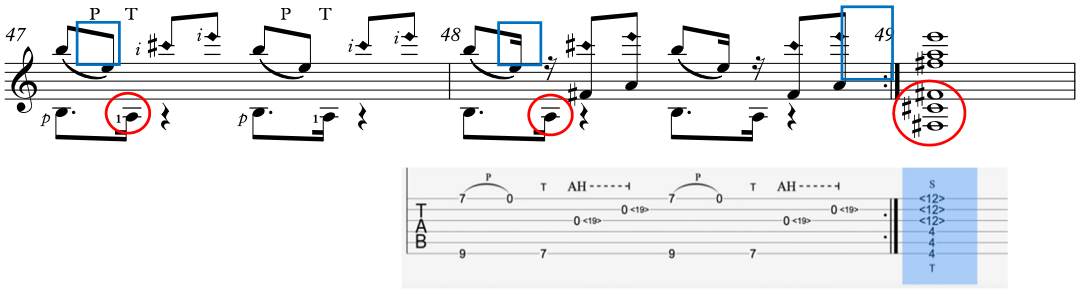
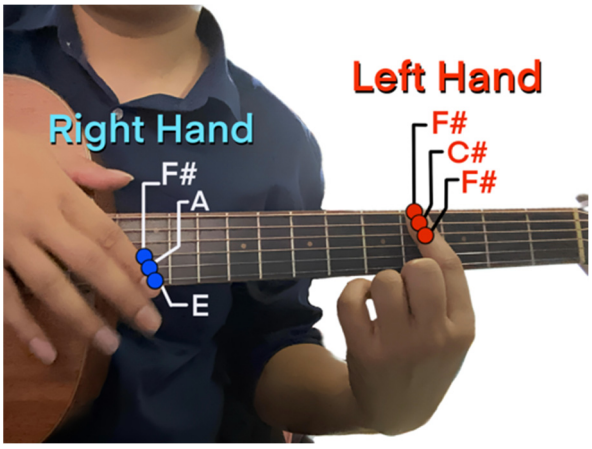
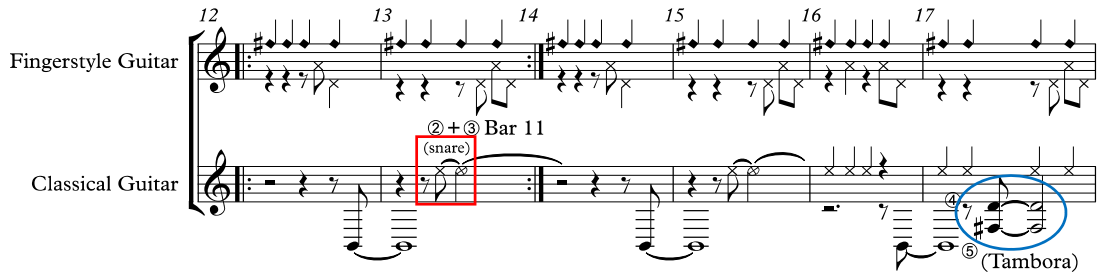


Figure 1 Hand Position

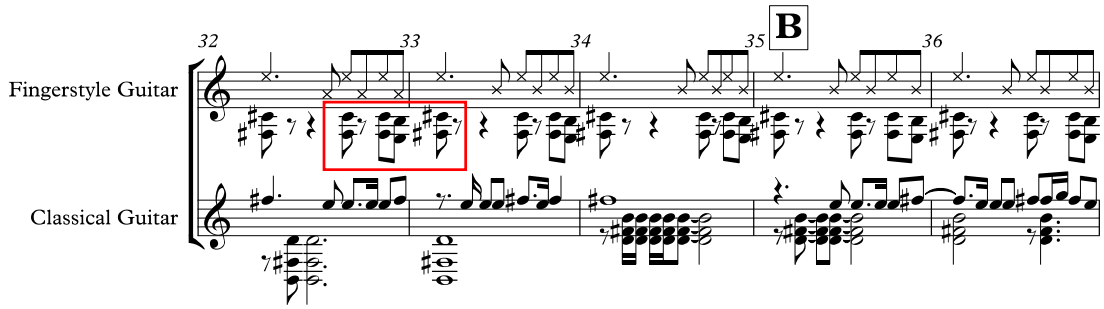


การเรียบเรียง*เพลงเหย่ย*สำหรับกีตาร์ดูเอ็ตนั้น กีตาร์ทั้งสองแนวมีบทบาทในการสร้างลีลาจังหวะของการละเล่นพื้นเมืองภาคกลาง ซึ่งเมื่อกีตาร์คลาสสิกใช้เทคนิคสร้างเสียงสแนร์ (Snare Drum Effect) (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม) และการตีลงบนสาย (Tambora) (ดูสัญลักษณ์วงกลม) ควบคู่ไปกับแนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์จึงทำให้มีสีสันผสานกันตามลักษณะการเกิดเสียงของกีตาร์แต่ละชนิดได้อย่างลงตัว (Example 13)

Example 13 The Duet and a Musical Enforcement

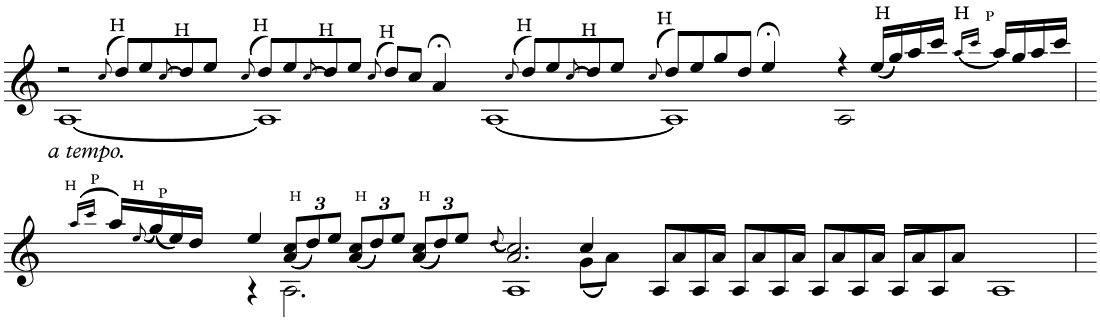


ผู้เรียบเรียงกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ใช้เทคนิคมือซ้ายเคาะสายให้เกิดเสียงเพาเวอร์คอร์ดคู่ 5 ควบคู่ไปกับกระสวนจังหวะของกลองที่เล่นด้วยมือขวา ส่งผลให้เป็นรูปแบบของจังหวะเพลงที่หนักแน่น ในขณะที่แนวกีตาร์คลาสสิกสร้างสีสันเลียนทำนองพูดโต้ตอบกันระหว่างหญิงชายใน*เพลงเหย่ย* (Example 14)

Example 14 Use of Power Chords Along with the Classical Guitar

5. *นกไซบินข้ามทุ่ง*

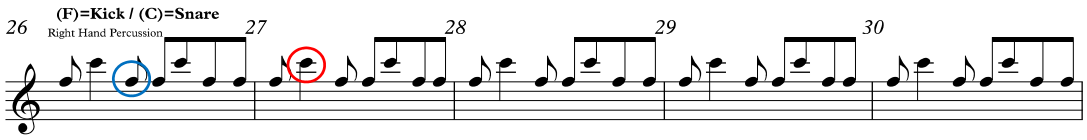
*นกไซบินข้ามทุ่ง*เป็นทำนองเพลงอีสานที่ผู้วิจัยได้แต่งท่อนนำขึ้นใหม่ด้วยรูปแบบจังหวะที่ไม่ยึดติดอยู่กับความเร็วหรือการนับจังหวะห้องเพลง ท่อนนี้แนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์บรรเลงต่อจากคลาสสิกเพื่อให้เกิดบรรยากาศของการพบปะแนะนำตัวเองระหว่างนักกีตาร์ดูเอ็ตทั้งสองคน

Example 15 Isaan-like Melodic Movement



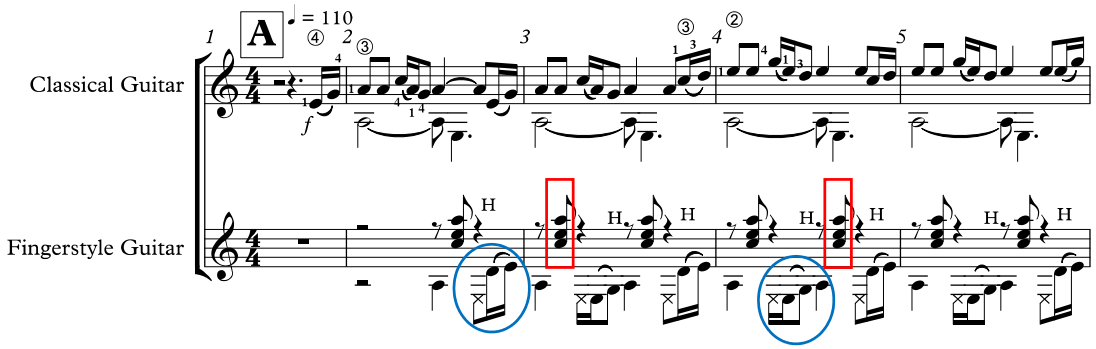
เทคนิคสำคัญของเพลง*นกไซบินข้ามทุ่ง* คือ การที่ผู้เรียบเรียงวางแผนให้กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ทำหน้าที่เป็นจังหวะของคอร์ด ความน่าสนใจของการเรียบเรียงอยู่ที่การใช้ข้อมือขวาเคาะลงบนผิวหน้าของกีตาร์แทนเสียง Low-Kick ของกลองชุด (ดูวงกลมสีน้ำเงิน) ในขณะที่หากใช้นิ้วมือขวาเคาะที่ขอบบนของกีตาร์จะแทนเสียง High-Snare (ดูวงกลมสีแดง) ผู้เรียบเรียงพัฒนาสัญลักษณ์แทนเสียงเพื่อบันทึกโน้ตสากลโดยให้โน้ต F แทน Low-Kick และโน้ต C แทน High-Snare เล่นสลับกันไปตามกระสวนจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้น (Example 16)

Example 16 High and Low Sound Body Percussion

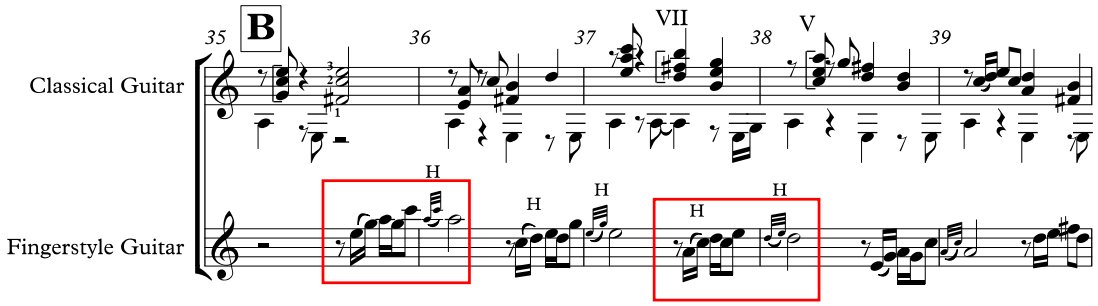


หากกล่าวถึงแนวทางการเรียบเรียงเพลงให้อยู่รูปของกีตาร์ดูเอ็ต ผู้เรียบเรียงเลือกให้ท่อน A ของกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ทำหน้าที่ประสานเสียงในลักษณะของจังหวะคอร์ดเต็มรูปแบบ ในขณะที่กีตาร์คลาสสิกบรรเลงทำนองหลักควบคู่ไปกับการประสานเสียงด้วยเบส ผู้เรียบเรียงเพิ่มความน่าสนใจด้วยกลุ่มคอร์ดในจังหวะที่ 2 และ 4 (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม) ควบคู่ไปกับการเคาะสายเสียงเบสและใช้เทคนิคสเลอร์เพื่อเน้นจังหวะขัด (ดูสัญลักษณ์วงกลม) ซึ่งทำให้เกิดลีลาสำเนียงพื้นเมืองอีสาน (Example 17)

Example 17 Chordal Rhythm



ในท่อน B (Example 18) ผู้เรียบเรียงเลือกให้กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์พัฒนาแนวทำนอง (Motif Development) โดยเลียนเสียงซ้ำกระสวนจังหวะในขณะที่กีตาร์คลาสสิกถูกเลือกให้เล่นเสียงประสานที่แทรกการสอดทำนองโต้ตอบกับแนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ เพื่อให้เกิดเป็นดนตรีหลากแนวอีกทั้งเพิ่มสีสันให้กับท่อน B ที่ผู้เรียบเรียงตั้งใจให้เป็นท่อนพัฒนาทำนอง (Develpment Section)

Example 18 Fingerstyle Guitar with Melodic Embellishment

สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

เครื่องดนตรีประเภทกีตาร์ ได้แก่ กีตาร์โปร่งสายเหล็ก สายไนล่อนหรือกีตาร์ไฟฟ้า สามารถนำมาใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงและอยู่ในกระแสความนิยมของสังคมในทุกยุคทุกสมัย กีตาร์โปร่งสายเหล็กหรือกีตาร์โฟล์คที่ได้บุกเบิกอัตลักษณ์เฉพาะทางในรูปแบบของกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์นั้น เริ่มมีบทบาทมากขึ้นในสังคมปัจจุบันจากการที่มีนักกีตาร์ระดับโลกได้ประพันธ์หรือเรียบเรียงเพลงในแนวฟิงเกอร์สไตล์ให้กับตนเอง และได้

มีการนำไปบรรเลงกันแพร่หลายในกลุ่มผู้ชื่นชอบกีตาร์อะคูสติก บทความฉบับนี้นำเสนอการสร้างสรรค์แนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาคดูเอ็ตโดยนำทำนองเพลง*ล่องแม่ปิง ปูโจ๊ะปีซัง เพลงเหย่ย* และ*นกไซบินข้ามทุ่ง*มาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบของเพลงร่วมสมัย ผู้วิจัยเรียบเรียง*ล่องแม่ปิง*โดยสร้างเสียงประสานประกอบแนวทำนองในแต่ละห้องอย่างเรียบง่าย จากนั้นในท่อน B จึงสลับให้กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ทำหน้าที่ดีดกระจายคอร์ด อีกทั้งยังมีการใช้นิ้วมือขวาเล่นฮาร์โมนิกและเคาะสายให้เกิดเสียงโดยมีกีตาร์แนวที่สองเล่นแนวทำนองในช่วงเสียงต่ำประสานกันไป ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ *ปูโจ๊ะปีซัง* ถูกเรียบเรียงให้มีการใช้เทคนิคสลับเบสแบบบูมชิคเป็นส่วนสำคัญในการสร้างเสียงประสาน การเคลื่อนที่ของคอร์ดเป็นไปอย่างน่าสนใจโดยมีการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบโครมาติกมาใช้เพื่อช่วยสร้างสีสันให้กับบทเพลง ในขณะที่กีตาร์ไฟฟ้าแนวที่สองบรรเลงทำนองคลอและประสานเสียงล้อไปกับแนวฟิงเกอร์สไตล์อย่างลงตัว ผู้วิจัยเรียบเรียง*เพลงเหย่ย*จากแนวคิดการประพันธ์ดนตรีอิมเพรสชันนิซึมที่กำหนดให้กีตาร์ดูเอ็ตเลียนจังหวะกลองพื้นบ้านภาคกลาง เช่น เลียนเสียงฮาร์โมนิกจากการตีลงบนสายหรือการใช้มือขวาเคาะลงบนส่วนต่าง ๆ ของลำตัวกีตาร์ให้เกิดเสียง[25] ส่วนทำนองที่พบใน*เพลงเหย่ย*นั้น เป็นเพียงภาพบรรยากาศความทรงจำของการละเล่นพื้นบ้าน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการประสานเสียงในยุคอิมเพรสชันนิซึม ในขณะที่เพลง*นกไซบินข้ามทุ่ง* เป็นเพลงอีสานที่มีลีลาสนุกสนาน กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์จึงมีบทบาทสร้างสีสันให้กับจังหวะที่รุกเร้ามีชีวิตชีวาด้วยเทคนิคเคาะสายและ สเลอร์ ก่อนที่กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์บรรเลงเลียนกระสวนจังหวะกลองด้วยการเคาะบนขอบและไม้ด้านหน้าซึ่งทำให้เห็นการใช้เทคนิควิธีการเรียบเรียงได้อย่างเหมาะสม จึงกล่าวได้ว่า ข้อค้นพบของงานวิจัยชิ้นนี้สามารถนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์ การเรียบเรียงบทเพลงสำหรับกีตาร์ในอนาคต

[25] Donovan E Raitt, 25.

Bibliography

Berlin, Brian Douglas. “Content Analysis of Guitar Repertoire for Young People: The Michelson and Suzuki Collections.” DME diss., Liberty University, 2021.

Caluda, Glenn Joseph. “The Development of a Method for Teaching Fundamentals of Guitar to College Students in Music Education and Music Therapy Curricula.” PhD diss., Louisiana State University, 1985.

Gustafson, Grant. “Class Guitar in Middle School: The Guitar, an Ideal Instrument for Students in Middle School, can be used to Study Music of all Genres and Styles.” *Music Educators Journal* 83, 1 (1996): 33-38.

Lutton, Gary. “Contemporary Steel-String Fingerstyle Guitar: Developing New Vocabulary and Improvisational Approaches.” PhD diss., UIs University, 2019.

Meltz, Joan A. “The Guitar as a Classroom Instrument." *American Music Teacher* 26, 2 (1976): 12-15.

Mongkon, Khong. (Lecturer, Western Music Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Rajanagarindra Rajabhat University), Interview by Kawin Phusrithet. September 24, 2023. (in Thai)

Prato, Diego Enrique. “Developing Unification in the Teaching and Learning of Jazz and Classical Guitar.” PhD diss., University of Salford, 2017.

Raitt, Donovan E. “The Music of Michael Hedges and the Re-Invention of Acoustic Fingerstyle Guitar.” Master’s Degree, California State University, 2011.

Sawaingam, Settasak, and Chalermsak Pikulsri. “Concept and Music Composition for Fingerstyle Guitar of Pijak Weerathai.” *Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University* 12, 2 (2020): 1-21. (in Thai)

Suwanpakdee, Suppabhorn. “Sounds of Lisu Music to New Music for Guitar and String Quartet.” *Malaysian Journal of Music* 7 (2018): 159-179.

Tat AmaroNU. “24 Thai Regional Folk Songs for Guitar Duet.” Youtube Playlist, 24 videos. September 19, 2024. https://www.youtube.com/playlist?list=PLYY127uWeEJb8DO7oZK8iAS5XhNHXJ3MH.

Taychasay, Taya. “Rong-Ngeng Song Arranged for Flamenco Guitar Style.” *Parichart Journal* 34, 2 (2021): 201-215. (in Thai)

Weangsamut, Rattasat, Chalermsak Pikulsri, and Pongpitthaya Sapaso. “Creative Work for Guitar Sonata of Isan Melodies.” *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 88-103. (in Thai)

Weerathai, Pijak. (Visiting Lecturer, Western Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University). Interview by Kawin Phusrithet. October 1, 2023. (in Thai)

Wisaijorn, Danuchate. “Isaan Music Composition for Classical Guitar.” *Journal of Graduate School Pitchayatat, Ubon Ratchathani Rajabhat University* 14, 1 (2019): 49-57. (in Thai)

Article No. R0305 (20 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.R0305

บทความวิจัย (Research Article)

กุฎีจีนสวีท

Kudi Chin Suite

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ,*[1] วรินธร สีเสียดงาม,[1] อดิวัชร์ พนาพงษ์ไพศาล[2]
[1]วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
[2]คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย เชียงราย ประเทศไทย
Natsarun Tissadikun,*[1] Warinthorn Sisiadngam,[1] Adiwach Panapongpaisarn[2]
[1]College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, Bangkok, Thailand
[2]Faculty of Humanities and Social Sciences, Chiang Rai Rajabhat University, Chiang Rai, Thailand

Received: May 7, 2024 / Revised: July 7, 2024 / Accepted: July 26, 2024

บทคัดย่อ

โครงการวิจัยการสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ เรื่อง “*กุฎีจีนสวีท*” เป็นบทประพันธ์เพลงแบบชุด ประกอบไปด้วย 3 สวีทย่อย ได้แก่ *กุฎีจีนสวีท 1* สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล *กุฎีจีนสวีท 2* สำหรับวงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น และ*กุฎีจีนสวีท 3* สำหรับวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาประวัติ ความเป็นมาของวิถีชุมชน และศึกษาด้านเทคนิคการประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีเครื่องลมวง เครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต 2) เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในรูปแบบวงดนตรีเครื่องลม วงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต และ 3) เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลงสร้างสรรค์โดยสถานศึกษาได้มีส่วนร่วมกับชุมชนให้มากยิ่งขึ้น

วิธีดำเนินการวิจัยประกอบไปด้วย 1) ศึกษาประวัติ ความเป็นมาของความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณี เชื้อชาติ วิถีชีวิต และเสียงจาก ชุมชนกุฎีจีน โดยนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษาไปสร้างสรรค์เป็นทำนอง 2) ศึกษาวิธีการประพันธ์และการเรียบเรียงดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมแบบเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล วงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต 3) กำหนดโครงสร้างชุดบทเพลง และแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์ทำนองเพลง และออกแบบ สังคีตลักษณ์โดยรวมของบทเพลง และกำหนดสัดส่วนจำนวนบทเพลง ซึ่งชุดเพลง*กุฎีจีนสวีท* มีจำนวนทั้งสิ้น 17 บทเพลง 4) สร้างสรรค์แนวเสียง ทำนอง จังหวะ และพิจารณาความเหมาะสมของแต่ละเครื่องดนตรี 5) ปรับแต่ง และแก้ไขบทประพันธ์ และพิจารณารายละเอียด

* Corresponding author, email: hornbn@gmail.com

ต่าง ๆ ของบทประพันธ์ ตามความเหมาะสม 6) เผยแพร่การแสดงสด ณ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และ 7) เผยแพร่ด้วยการจัดพิมพ์โน้ตเพลงแบบรูปเล่ม พร้อมแฟลชไดร์ฟเสียงต้นแบบ

ผลการวิจัย พบว่า บทประพันธ์เพลง *"กุฎีจีนสวีท"* มีโครงสร้างของบทประพันธ์เป็นสังคีตลักษณ์แบบเพลงชุด มี 17 ท่อน ความยาวประมาณ 80 นาที โดยบทประพันธ์เพลงนี้เป็นการสร้างสรรค์ทำนองใหม่ประกอบไปด้วย แนวคิดด้านสถานที่ แม่น้ำเจ้าพระยา บรรยากาศของชุมชน ขนมประจำชุมชน วิถีชีวิตของคนในชุมชนตั้งแต่ อดีต จนถึงปัจจุบัน ความเชื่อ พิธีกรรม และพหุวัฒนธรรมทางศาสนาที่เป็นอัตลักษณ์ของชุมชนกุฎีจีนมา ออกแบบบทเพลง เพื่อให้คนในชุมชนได้สามารถเข้าถึงดนตรี และเยาวชนในพื้นที่มีส่วนร่วมกับการแสดงได้ อย่างกลมกลืน การใช้ประโยชน์ของสถานที่ในชุมชนมาเป็นพื้นที่ในการแสดงดนตรี โดยบทประพันธ์ชุดกุฎีจีนส วีทใช้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีตะวันตก ได้แก่ ทำนอง สีสันเสียง หลากลักษณะจังหวะ เทคนิคการบรรเลง เครื่องดนตรี และการพัฒนาหน่วยทำนองย่อย

บทประพันธ์เพลงชุด*กุฎีจีนสวีท*เป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่ผู้บรรเลงสามารถเลือกนำบทเพลงในแต่ละชุดมาใช้ในการบรรเลงได้อย่างเหมาะสม และได้ทุกวาระ ทุกโอกาส เนื่องจากบทเพลงมีความหลากหลายของพหุวัฒนธรรม มีความหลากหลายของเชื้อชาติ ประเพณี ความเชื่อของผู้คนในชุมชน ดังนั้นบทเพลงในชุด*กุฎีจีนสวีท* จึงเป็นบทเพลงที่มีเอกลักษณะเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน และเหมาะสำหรับการนำไปใช้ในการบรรเลงในชุมชนได้อย่างสะดวก โดยเฉพาะวงดนตรีขนาดเล็ก เช่น วงเครื่องลมทองเหลืองห้า ชิ้น และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ตสำหรับ 4 แนวเสียง ที่สามารถบรรเลงได้ทุกที่ แม้ในชุมชนที่มีพื้นที่เล็กก็สามารถนำมาบรรเลงได้อย่างเหมาะสม

จากการสร้างสรรค์บทเพลงชุด*กุฎีจีนสวีท* แต่ละท่อนในชุดเพลงสะท้อนความหลากหลายของพหุวัฒนธรรมในชุมชน อีกทั้ง ประเภทของวงดนตรีสามารถเลือกนำบทเพลงมาใช้ในการบรรเลงตามความต้องการและเอื้อต่อทักษะผู้บรรเลง เช่น ชุด*กุฎีจีนสวีท I* สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล เหมาะสำหรับผู้บรรเลงในระดับพื้นฐาน จำเป็นต้องใช้เทคนิคการเลือกแนวเสียงให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีให้บทเพลงบรรเลงออกมาอย่างไพเราะ สอดคล้องกับความหมายของบทเพลงประเภทวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลของ Joseph F. Glaeser ได้อธิบายถึงดนตรีแบบเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล เป็นรูปแบบบทเพลงที่อาศัย ผู้บรรเลงจำนวนน้อยได้ และวงที่มีเครื่องกระทบเป็นจำนวนน้อย โดยปกติแล้วเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลจะมีแนวเสียง 4-6 แนวเสียง แต่ละแนวเสียงจะมีการตอบสนองต่อการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ไม่ กำหนดตายตัว หรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ สามารถบรรเลงได้ทุก ๆ แนวเสียง ส่วนชุด*กุฎีจีนสวีท II* และ *III* เหมาะสำหรับผู้บรรเลงที่ต้องการใช้เทคนิคการบรรเลง เครื่องดนตรีแบบเฉพาะทาง ลักษณะท่อนเพลงที่อยู่ในชุดเพลงดังกล่าว จึงมีสีสันที่แตกต่างไปจากชุดเพลง สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล ท้าทายความสามารถของผู้บรรเลงมากขึ้น แต่ชุดเพลง *กุฎีจีนสวีท* ทั้ง 3 ชุด เป็นประโยชน์ต่อการนำไปใช้บรรเลงสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก ไปจนถึงขนาดใหญ่สามารถนำมาบรรเลง ในชุมชนที่มีพื้นที่จำกัดได้ เอื้อต่อข้อจำกัดของประเภทเครื่องดนตรีที่แต่ละวงดนตรีมีอยู่ จึงทำให้ชุดเพลง ดังกล่าวนี้สามารถนำไปใช้บรรเลงในวงดนตรีที่หลากหลายได้มากขึ้น

คำสำคัญ : กุฎีจีนสวีท / เฟล็กซิเบิลออองซอมเบิล / วงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น / วงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต

Abstract

The creation research project on the academic works of arts, "*Kudi Chin Suite*" is a set of musical compositions consisting of 3 suites: 1st *Kudi Chin Suite* for flexible ensembles, 2nd *Kudi Chin Suite* 2 for brass quintet, and 3rd *Kudi Chin Suite* for saxophone quartet. The objectives are 1) to study the history and background of the community's way of life and to study the techniques of composing music for wind ensembles, brass quintet, and saxophone quartet; 2) to create musical compositions in the formats of wind ensembles, brass quintet, and saxophone quartet; and 3) to disseminate creative musical compositions by educational institutions with greater participation in the community.

The research methodology consisted of 1) studying the history, beliefs, culture, traditions, ethnicity, way of life, and sounds of the Kudi Chin community by taking the concepts gained from the study and creating them into melodies. 2) studying the methods of composing and arranging music for flexible wind ensemble, brass quintet, and saxophone quartet. 3) determining the structure of the suite and the concept for creating melodies and designing the overall musical characteristics from of the music and determining the proportion of the numbers of music. The *Kudi Chin Suite* music set has a total of 17 songs. 4) creating the parts of sound, melody, and rhythm, and considering the suitability of each musical instrument. 5) adjusting and editing the composition and considering various details of the composition as appropriate. 6) broadcasting the live performance at Kasetsart University, and 7) broadcasting by printing music in books with a master audio flash drive.

The research results found that the composition of the song "*Kudi Chin Suite*" has a composition structure as a musical composition in the form of a set song, consisting of 17 movements, approximately 80 minutes. This composition is a creation of a new melody, consisting of concepts of the location, the Chao Phraya River, the atmosphere of the community, local desserts, the way of life of the people in the community from the past to the present, beliefs, rituals, and religious multiculturalism that are the identity of the Kudi Chin community to design of the music allows people in the community to access music and allows youth in the area to

participate in the performance harmoniously. The use of the community's location as a space for music performances, the composition of the *Kudi Chin Suite* uses Western music composition techniques, including melodies, tone colors, various rhythms, techniques of music instruments, and the development of motif.

The *Kudi Chin Suite* is another option, which is the performers can choose to use the music in each set to play properly and for every occasion. Because the suite is diverse in culture, there are many ethnicities, traditions, and beliefs of the people in the community. Therefore, the music in the *Kudi Chin Suite* is with unique characteristics, which are different and are suitable for use in playing in the community conveniently, especially small ensemble such as a brass quintet and a saxophone quartet for 4 voices that can be played anywhere. Even in a small community can be played appropriately.

From the creation of the *Kudi Chin Suite*, each section in the set reflects the diversity of multiculturalism in the community. In addition, the type of ensemble can choose the music to play according to as per requirement and facilitates the skills of the performers. For example, the 1st *Kudi Chin Suite* for the Flexible Ensemble is suitable for performers, who are in beginner level. It is necessary to use the technique of selecting the right voicing line for the musical instruments to make the music beautiful, consistent with the meaning of the Flexible Ensemble music by Joseph F. Glaeser, who explained that the Flexible Ensemble music is a form of music that relies on a small number of performers and an ensemble with a few percussion instruments. Normally, the Flexible Ensemble has 4-6 voicing lines. Each voicing responds to the playing of a non-fixed musical instrument or other musical instruments can play any voicing line. The 2nd & 3rd *Kudi Chin Suite* are suitable for performers who want to use specific playing techniques and musical instruments. The characteristics of the movements in the suites there are a different color from the music for the Flexible Ensemble. More Challenging the abilities of the performers. However, the 3 sets of *Kudi Chin Suite* are beneficial for use in small to large ensemble. They can be used in communities with limited space, and accommodate the limitations of the types of musical instruments that each band has, allowing these sets of songs to be used in a wider variety of bands.

Keywords: Kudi Chin Suite / Flexible Ensemble / Brass Quintet / Saxophone Quartet

กุฎีจีน หรือ กะดีจีน เป็นย่านเก่าแก่ในเขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ซึ่งมีชุมชนอาศัยอยู่หลายชุมชนและมีความหลากหลายทางเชื้อชาติและศาสนา เป็นชุมชนที่มีประวัติศาสตร์ยาวนานกว่า 250 ปี ตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีที่มีพ่อค้าชาวจีนฮกเกี้ยนที่อพยพมาจากกรุงศรีอยุธยามาตั้งรกรากอยู่ที่คลองบางกอกใหญ่บริเวณฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา และต่อมาชุมชนดังกล่าวเริ่มมีผู้คนหลากหลายเชื้อชาติเข้ามาตั้งบ้านเรือนอยู่อาศัยจึงทำให้ชุมชน กุฎีจีนเป็นชุมชนที่มีความหลากหลายทางศาสนาถึง 3 ศาสนา ได้แก่ พุทธ คริสต์ และอิสลาม ส่วนศาสนสถานที่สำคัญที่มีประวัติอันยาวนาน ได้แก่ โบสถ์ซางตาครูส (วัดกุฎีจีน) มัสยิดบางหลวง (กุฎีขาว) ศาลเจ้าเกียนอันเกง และวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร[1]

จากความหลากหลายของวัฒนธรรม ศาสนา และความเชื่อของชุมชนกุฎีจีนจากอดีตถึงปัจจุบัน ทำให้ได้รับการพัฒนาให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีนักวิจัยและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องให้ความสนใจในการเป็นพื้นที่ในการพัฒนาแหล่งท่องเที่ยว มีการออกแบบให้เป็นอุตสาหกรรมชุมชนที่มีการจัดระบบการท่องเที่ยวเชิงวิถีชุมชนขึ้นทั้งการให้ข้อมูลความรู้ การจัดทำป้าย และตราสัญลักษณ์ประจำสถานที่สำคัญของชุมชน การจัดป้ายให้ความรู้ในการศึกษาความเป็นมาของสถานที่ต่าง ๆ ในชุมชนอย่างเป็นสัดเป็นส่วน[2] จึงทำให้ชุมชนกุฎีจีนเป็นแหล่งท่องเที่ยววิถีชุมชนอย่างมีระบบการจัดการที่ดี อีกทั้งมีสิ่งอำนวยความสะดวกในด้านการท่องเที่ยวในย่านกุฎีจีน กุฎีขาว ประกอบด้วย ท่าเทียบเรือ ที่จอดรถ ศาลาท่าน้ำ จุดพักร่มเงา ไฟส่องทาง ทางเดินเท้า ป้ายสื่อความหมาย ป้ายชี้ทาง สาธารณูปโภคที่จำเป็น ร้านขายของ และจุดจำหน่ายของที่ระลึก[3] สิ่งเหล่านี้ล้วนมาจากการสนับสนุนของหน่วยงานภาครัฐ และเอกชนเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยววิถีชุมชนกุฎีจีน จากหน่วยงานที่เข้ามาช่วยส่งเสริมการท่องเที่ยวในชุมชน ซึ่งเป็นการเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ให้กับนักท่องเที่ยวและผู้ที่สนใจได้เข้ามาเที่ยวชมชุมชนและเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย แต่ยังขาดความต่อเนื่องในการจัดงานและการสนับสนุนในรูปแบบดังกล่าว จากเคยเป็นเพียงการเดินชมสถานที่ การอ่านข้อมูลจากแผ่นป้าย หรือนอกจากการที่มีพิพิธภัณฑ์ที่เห็นภาพแล้ว ยังควรมีพิพิธภัณฑ์เสียงในอีกมิติหนึ่ง โดยผ่านการ

[1] Udorn Luckthong, “Approaches for Strengthening the Multi-Cultural Community,” *Journal of Information Technology and Innovation* 14, 2 (2015): 42. (in Thai)

[2] Saranya Siangarom, “Industrial Design for Community: The Case Study of Tourism Promotion for Kudeejeen,” *Academic Journal of Architecture* 63, 1 (2014): 141. (in Thai)

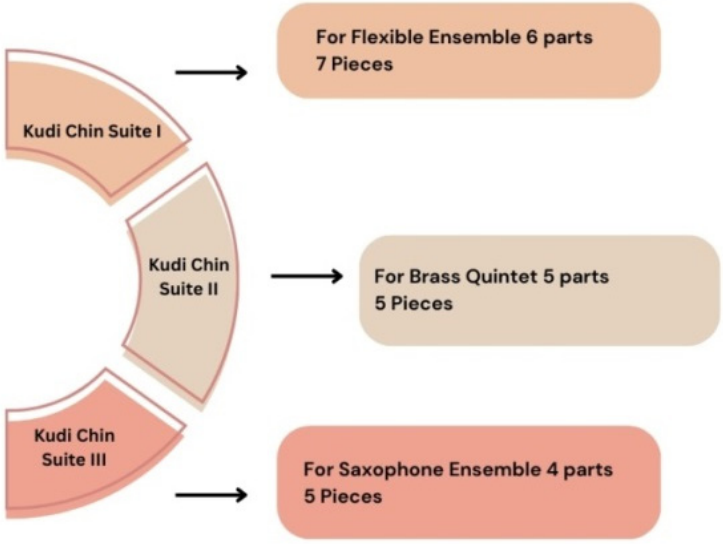
[3] Pitsanu Bangkeao and others, “Driving Community Development in the Kudi Chin Towards Sustainable Stability” (Research Report, The Committee on Religions, Arts, and Culture, 2019), 89. (in Thai)

บอกเล่าเรื่องราววิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในชุมชนย่านกุฎีจีนผ่านบทประพันธ์เพลงในรูปแบบต่าง ๆ ทำให้เยาวชนหรือสถานศึกษาย่านกุฎีจีนได้มีส่วนร่วมกับชุมชนมากยิ่งขึ้น

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาแล้วนั้น จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดมีความสนใจในการสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ บทประพันธ์ชุด “*กุฎีจีนสวีท*” ประกอบไปด้วยชุดเพลง 3 ชุดย่อย ได้แก่ ชุด*กุฎีจีนสวีท 1* สำหรับบรรเลงในวงดนตรีเครื่องลม ประพันธ์ในรูปแบบเฟล็กซิเบิลออองซอมเบิล (Flexible Ensemble) จำนวน 7 บทเพลง ชุด*กุฎีจีนสวีท 2* สำหรับสำหรับวงเครื่องดนตรีเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น จำนวน 5 บทเพลง และชุด*กุฎีจีนสวีท 3* สำหรับวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต จำนวน 5 บทเพลง ซึ่งเหมาะสำหรับวงขนาดเล็กที่สามารถนำไปบรรเลงได้คล่องตัวในชุมชน บทประพันธ์เพลงชุด “*กุฎีจีนสวีท*” เป็นการสร้างสรรค์จากการค้นคว้าข้อมูลในชุมชนกุฎีจีน และนำแนวคิดที่เป็นอัตลักษณ์ของชุมชนมาออกแบบบทเพลง เพื่อให้คนในชุมชนได้สามารถเข้าถึงดนตรี และเยาวชนในพื้นที่มีส่วนร่วมกับการแสดงได้อย่างกลมกลืน การใช้สถานที่ในการแสดงดนตรีจากสถานที่ในชุมชนที่มีอยู่แล้ว เสมือนเป็นเวทีในการแสดงดนตรีขนาดเล็กจากการใช้ประโยชน์ของสถานที่ในชุมชน และทำการเผยแพร่การบรรเลงได้อย่างสม่ำเสมอโดยไม่ต้องรอโอกาสหรือวันสำคัญในการที่จะออกแสดง แต่สามารถทำการแสดงได้ทุกสัปดาห์ ทั้งยังเป็นการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับชุมชนจากการที่นักท่องเที่ยวได้เข้าชมการแสดงในชุมชน ด้วยคนของชุมชนมีส่วนร่วม มีดนตรีที่เป็นอัตลักษณ์บทเพลงของชุมชนที่มีคุณค่า

สำหรับงานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติ ความเป็นมา วิถีชุมชน และศึกษาด้านเทคนิคการประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมเฟล็กซิเบิลออองซอมเบิล วงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น (Brass Quintet) และวงแซ็กโซโฟน ควอร์เท็ต (Saxophone Quartet) รวมถึงเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลมเฟล็กซิเบิลออองซอมเบิล วงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต และเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ขึ้นโดยสถานศึกษาได้มีส่วนร่วมกับชุมชนให้มากยิ่งขึ้น

Figure 1 Scope of Research



โดยผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตงานให้บทประพันธ์มีความยาวรวมประมาณ 80 นาที (รวมทั้งหมดจำนวน 17 เพลง) ประกอบด้วย 3 ชุดย่อย (Figure 1) โดยแต่ละท่อนมีการบรรยายที่เกี่ยวข้องกับเชื้อชาติ ศาสนา ความเชื่อ บรรยากาศ สถานที่ และวิถีของคนในชุมชนกุฎีจีน

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

1. ศึกษาประวัติ ความเป็นมาของความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณี เชื้อชาติ วิถีชีวิต และเสียงจากชุมชนกุฎีจีน โดยนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษาไปสร้างสรรค์เป็นทำนอง

2. ศึกษาวิธีการประพันธ์และการเรียบเรียงดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมแบบเฟล็กซิเบิลออองซอมเบิล วงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต

3. กำหนดโครงสร้างชุดบทเพลง และแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์ทำนองเพลง และออกแบบสังคีตลักษณ์โดยรวมของบทเพลง และกำหนดสัดส่วนจำนวนบทเพลง ซึ่งชุดเพลง*กุฎีจีนสวีท* มีจำนวนทั้งสิ้น 17 บทเพลง แต่ละบทเพลงได้มีการจัดกลุ่มตามประเภทของวงดนตรีเป็นชุดย่อย ดังนี้

1) ชุด*กุฎีจีนสวีท 1* มีจำนวน 7 บทเพลง มีความยาวรวมประมาณ 40 นาที ประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมแบบเฟล็กซิเบิลออองซอมเบิล จำนวน 7 บทเพลง บทเพลงที่ 1-4 สะท้อนความเชื่อวัฒนธรรมของแต่ละเชื้อชาติที่อาศัยอยู่ในชุมชนกุฎีจีนจำนวน 4 ความเชื่อ 4 บทเพลง และบทเพลงที่ 5-7 เป็นบทสรุปของบทเพลงตามแนวคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเพลงที่จะผสมผสานวัฒนธรรมให้อยู่ในบทเพลงอย่างสมานฉันท์ สามัคคี และบรรยายบรรยากาศในชุมชนจากวิถีคนในชุมชน

2) ชุด*กุฎีจีนสวีท 2* มีจำนวน 5 บทเพลง ความยาวรวมประมาณ 20 นาที ประพันธ์สำหรับวงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น ประกอบไปด้วย ทรัมเป็ต 2 แนวเสียง ฮอร์น ทรอมโบน และทูบาอย่างละแนวเสียง บทเพลงในชุดนี้มีจำนวนทั้งสิ้น5 บทเพลงที่สะท้อนความเชื่อ วัฒนธรรมของแต่ละเชื้อชาติที่อาศัยอยู่ในชุมชนกุฎีจีนจำนวน 4 ความเชื่อ 4 บทเพลง และบทเพลงที่ 5 เป็นบทสรุปของบทเพลงตามแนวคิดสร้างสรรค์ ผู้วิจัยเพลงที่จะผสมผสานวัฒนธรรมให้อยู่ในบทเพลงอย่างสมานฉันท์ สามัคคี และบรรยายบรรยากาศในชุมชนจากวิถีคนในชุมชน

3) ชุด*กุฎีจีนสวีท 3* มีจำนวน 5 บทเพลง ความยาวรวมประมาณ 20 นาทีประพันธ์สำหรับวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต ประกอบไปด้วย 4 แนวเสียง ได้แก่ โซปราโนแซ็กโซโฟน อัลโตแซ็กโซโฟน เทเนอร์แซ็กโซโฟน และบาริโทนแซ็กโซโฟน อย่างละ 1 แนวเสียง บทเพลงในชุดนี้มีจำนวนทั้งสิ้น 5 บทเพลง บทเพลงที่ 1-4 สะท้อนความเชื่อ วัฒนธรรมของแต่ละเชื้อชาติที่อาศัยอยู่ในชุมชนกุฎีจีนจำนวน 4 ความเชื่อ 4 บทเพลง และบทเพลงที่ 5 เป็นบทสรุปของบทเพลงตามแนวคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเพลงที่จะผสมผสานวัฒนธรรมให้อยู่ในบทเพลงอย่างสมานฉันท์ สามัคคี และบรรยายบรรยากาศในชุมชนจากวิถีคนในชุมชน

4) สร้างสรรค์แนวเสียง ทำนอง จังหวะ และพิจารณาความเหมาะสมของแต่ละเครื่องดนตรี

5) ทำการปรับแต่ง และแก้ไขบทประพันธ์ และพิจารณารายละเอียดต่าง ๆ ของบทประพันธ์ตามความเหมาะสม

6) เผยแพร่ชุดการแสดงจำนวน 1 ครั้ง (ผู้ชมจำนวน 200 คน สูจิบัตรจำนวน 200 ชุด)

7) จัดพิมพ์โน้ตเพลงแบบรูปเล่ม พร้อมแฟลชไดร์ฟเสียงต้นแบบ

ผลการวิจัย (Research Results)

*กุฎีจีนสวิท*มีจำนวน 17 บทเพลง แบ่งเป็น 3 ชุด ซึ่งแบ่งเป็นประเภทของวงดนตรีเครื่องลม เช่น วงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลแบบ 6 แนวเสียง วงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้นแบบ 5 แนวเสียง และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ตแบบ 4 แนวเสียง โดยแต่ละชุดมีท่อนเพลง ดังนี้ (Table 1)

Table 1 *Kudi Chin Suite*

Kudi Chin Suite I for Flexible Ensemble (7 Movements)	***Kudi Chin Suite II*** for Brass Quintet (5 Movements)	***Kudi Chin Suite III*** for Saxophone Quartet (5 Movements)
1) Song of Kudi Chin 2) The Fragrant Flower of Kudi Chin 3) The Visible 4) The Temple of Kudi Chin 5) Mei Hua Step 6) Bell from Santa Cruz 7) Journey to Kudi Chin	1) The Celebration 2) The Peaceable 3) Khanom Farang 4) The Transitional 5) The River	1) Kalyanamitra 2) Kian Un Keng Shrine 3) Bangluang Mosque 4) Santa Cruz Church 5) Unity for Kudi Chin

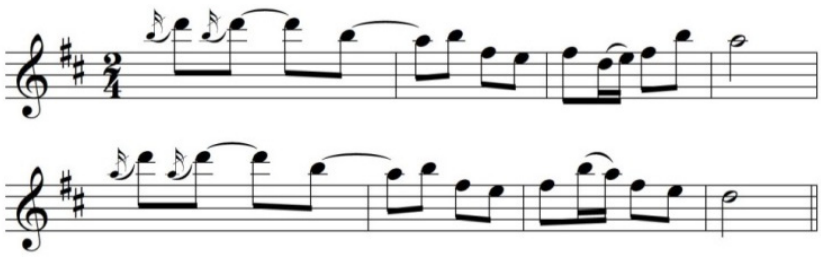
แนวคิดในการประพันธ์เพลง (Composition Concept)

แนวคิดของการประพันธ์เพลงโดยจัดกลุ่มของบทเพลงที่สื่อถึงความเชื่อ วิถีชีวิตของคนในชุมชนกุฎีจีน อัตลักษณ์ และสถานที่สำคัญของชุมชน เช่น วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร ศาลเจ้าเกียนอันเกง โบสถ์ซางตาครู้ส มัสยิดบางหลวง (กุฎีขาว) และขนมฝรั่ง (กุฎีจีน) โดยมีตัวอย่างของแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่สำคัญ ๆ ไว้ดังนี้

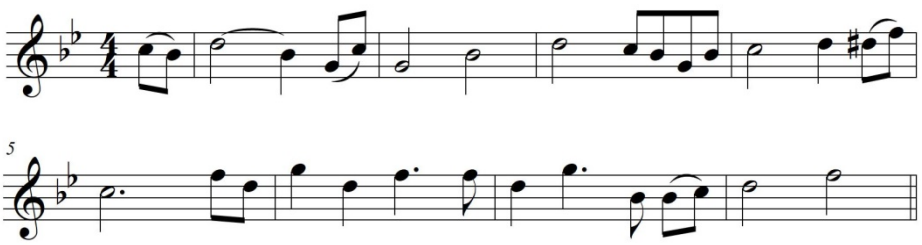
ท่อน The Fragrant Flower of Kudi Chin (*Kudi Chin Suite I* for Flexible Ensemble) การสร้างทำนองอยู่บนพื้นฐานของบันไดเสียง D เมเจอร์ เลือกใช้กลุ่มโน้ตเพียง 5 ตัวแบบเพนตาโทนิก (Pentatonic)

ซึ่งใช้โน้ตประดับเลียนแบบเสียงของการร้องเพลงแบบเอื้อนของอุปรากรจีนฮกเกี้ยน (Hokkien Opera) โดยสื่อถึงกลุ่มชาวจีนฮกเกี้ยนที่ตามเสด็จพระเจ้าตากสินมหาราชอพยพมาตั้งรกรากอยู่ที่กุฎีจีน ทั้งยังได้สร้างศาลเจ้าเกียนอันเกง หรือที่เรียกว่าศาลเจ้ากวนอันเก๋ง ซึ่งเป็นศาลเจ้าแม่กวนอิมของกลุ่มชาวจีนฮกเกี้ยน ท่อนเพลงนี้จึงสื่อถึงคุณงามความดีของกลุ่มชาวจีนฮกเกี้ยนที่ได้สร้างศาลเจ้าดังกล่าวที่มีอายุกว่าร้อยปีและอยู่มาจนถึงปัจจุบัน และคุณงามความดีจากการสร้างศาลเจ้าของชาวจีนฮกเกี้ยนดังกล่าว เปรียบเหมือนกับกลิ่นหอมของดอกหมื่นลี้ที่หอมไปไกลและความหอมอยู่คงทนยาวนานเหมือนกับคุณงามความดีที่ได้ทำไว้ให้กับชุมชนกุฎีจีน

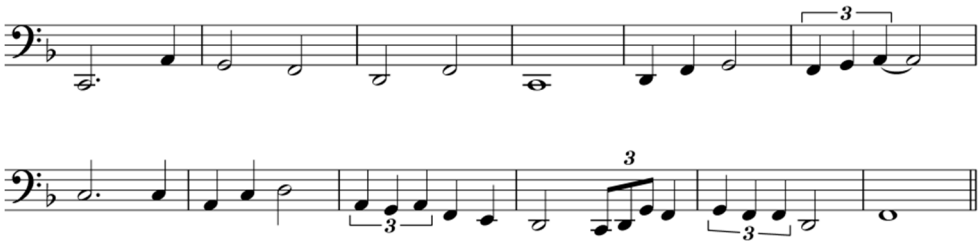
Example 1 Melody that Imitates the Vocal Accents of Hokkien Opera



จาก Example 1 เป็นการสร้างสรรค์ทำนองโดยให้กลุ่มเครื่องลมบรรเลงเลียนแบบเสียงร้องเอื้อนของการร้องอุปรากรจีนฮกเกี้ยน การใช้โน้ตประดับ (Ornament) ประเภทโน้ตเบียด (Acciaccatura) ซึ่งเป็นโน้ตประดับชนิดหนึ่ง เขียนเป็นโน้ตตัวเล็กอยู่ก่อนโน้ตหลัก เป็นโน้ตที่ไม่ต้องนับจังหวะ แต่จะเล่นเบียดมาก่อนโน้ตหลักอย่างรวดเร็ว โดยพบมากในคริสต์ศตวรรษที่ 17[4] ผู้วิจัยจึงนำเทคนิคดังกล่าวมาใช้ในการเลียนแบบเสียงการร้องเอื้อนดังกล่าว

Example 2 Melody Development from *Thap Ju Long* Song

[4] Natchar Pancharoen, *Music Dictionary*, 5th ed. (Bangkok: Tana Press Co., Ltd., 2021), 3. (in Thai)

จาก Example 2 ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการนำเพลง*ตับจูล่ง* ที่เป็นบทเพลงที่มีสำนวนไทยและจีนผสมผสานอย่างลงตัว อีกทั้ง ผู้วิจัยได้ถอดทำนองจากเทปบันทึกเสียงที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มอญตามฉบับของบ้านพาทยโกศล ที่เป็นต้นกำเนิดทางดนตรีไทยฝั่งธนบุรีที่มีชื่อเสียงมาอย่างยาวนาน

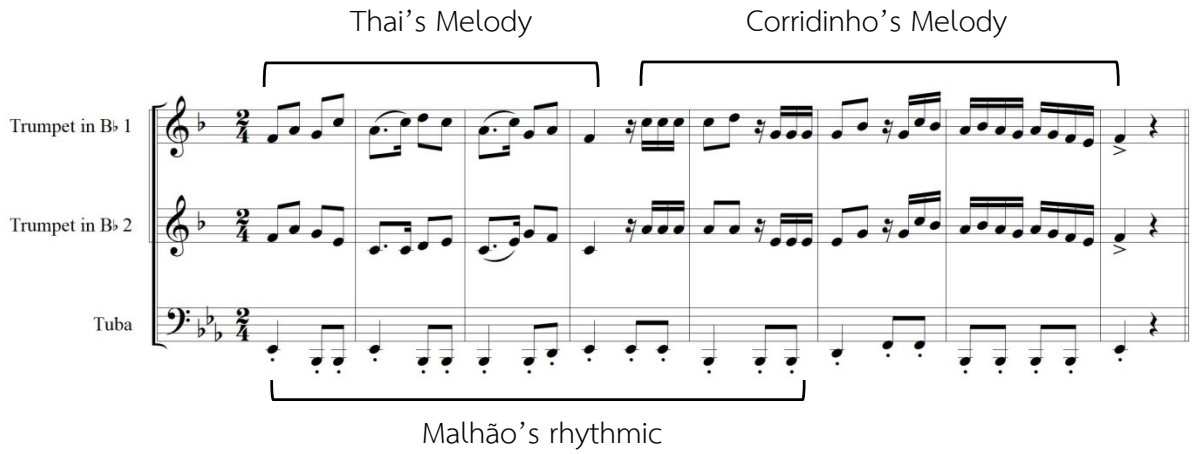
Example 3 The Melody Imitates the Sound of the Carillon Bell

จาก Example 3 ท่อนเพลง Bells from Santa Cruz (*Kudi Chin Suite I* for Flexible Ensemble) โดยพัฒนาทำนองเพลงเสียงระฆังการิยอง (Carillon Bell) ที่อยู่บนอาคารของวัดซางตาครู้ส ในช่วงวันเฉลิมฉลองวัดซางตาครู้ส ด้วยการปรับลักษณะจังหวะอย่างอิสระ สื่อการบรรเลงระฆังการิยอง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของวัดซางตาครู้สในชุมชนกุฎีจีน

ท่อนเพลง Khanom Farang เป็นท่อนที่สื่อถึงชาวชุมชนกุฎีจีนที่นับถือศาสนาคริสต์ ในฝั่งของโบสถ์ซางตาครู้ส ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว โดยเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าชุมชนซางตาครู้ส ซึ่งคนในชุมชนดังกล่าวมีเชื้อสายโปรตุเกส อาศัยอยู่บริเวณใกล้เคียงกับโบสถ์ซางตาครู้ส ซึ่งอยู่ในบริเวณชุมชน กุฎีจีน เขตธนบุรี นอกจากนี้มีขนมที่มีชื่อเสียงและเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนกุฎีจีนในย่านที่อยู่อาศัยของผู้ที่นับถือศาสนาคริสต์เชื้อสายโปรตุเกส คือ ขนมฝรั่ง หรือขนมฝรั่งกุฎีจีน ทั้งนี้ ในท่อนนี้จึงมีการสื่อถึงวิถีชุมชนของชาวไทยเชื้อสายโปรตุเกสตั้งแต่ในเช้าของวันอาทิตย์ ที่ต้องเข้าโบสถ์ในตอนเช้า พร้อมกับบ้านแต่ละหลังที่มีการทำขนมฝรั่งขายให้กับนักท่องเที่ยวและผู้ที่มาเยือนชุมชนแห่งนี้ วิถีการเข้าโบสถ์ การนับถือศาสนาแบบคริสต์

จาก Example 4 ทำนองบุคลิกของเด็ก ๆ ที่วิ่งเล่นในชุมชนกุฎีจีน (Khanom Farang) เป็นการพัฒนาทำนองที่อยู่บนพื้นฐานบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic) มีแนวเสียงทรัมเป็ต 1 และ 2 ทำการบรรเลงทำนองแบบไทย ในขณะเดียวกันกลุ่มแนวเสียงต่ำอย่างแนวเสียงทูบา มีการบรรเลงจังหวะคล้ายเพลงเต้นรำแบบมาโญว (Malhão) ผสมผสานกับจังหวะและทำนองเพลงเต้นรำแบบคอร์ริดินโญ่ (Corridinho) นิยมเต้นรำแบบคู่มีท่าทางการเต้นเป็นของตัวเอง มีการเคลื่อนไหวที่แรกเริ่มเป็นท่าเต้นไม่ยาก

แต่เมื่อท้าย ท่อนเพลงจะมีท่าทางการเต้นที่ซับซ้อนขึ้น[5] มีความสนุกสนาน และมีท่วงทำนองอย่างไทยบนกุญแจเสียง เพนตาโทนิกสื่อถึงพหุวัฒนธรรมที่เป็นจุดเด่นของชุมชน และสื่อถึงทำนองที่เลียนแบบสีสันของการทำขนมฝรั่ง

Example 4 The Melody Imitates the Child Running around Kudi Chin



เทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์เพลง (Composition Technique)

1. ทำนองสีสัน (Tone Color Melody)

ทำนองสีสันในชุด*กุฎีจีนสวีท II* ท่อนเพลง The Celebration ตอน B ที่มีการใช้เทคนิคของกลุ่มเสียงกัด (Tone Cluster) ในโน้ตคู่ 2 เมเจอร์ระหว่างแนวเสียงทรัมเป็ต 1 และ 2 มีการเทคนิคการใช้มือปิดไปที่ปากลำโพงของทรัมเป็ต เพื่อทำให้เกิดสีสันเสียงที่สื่อถึงแสงไฟที่มาจากเรือสำราญในตอนกลางคืนที่แล่นผ่านชุมชนกุฎีจีน โดยแสงไฟจากเรือมักจะมาเป็นช่วง ๆ และมีหลากหลายสีสัน (Exmaple 5)

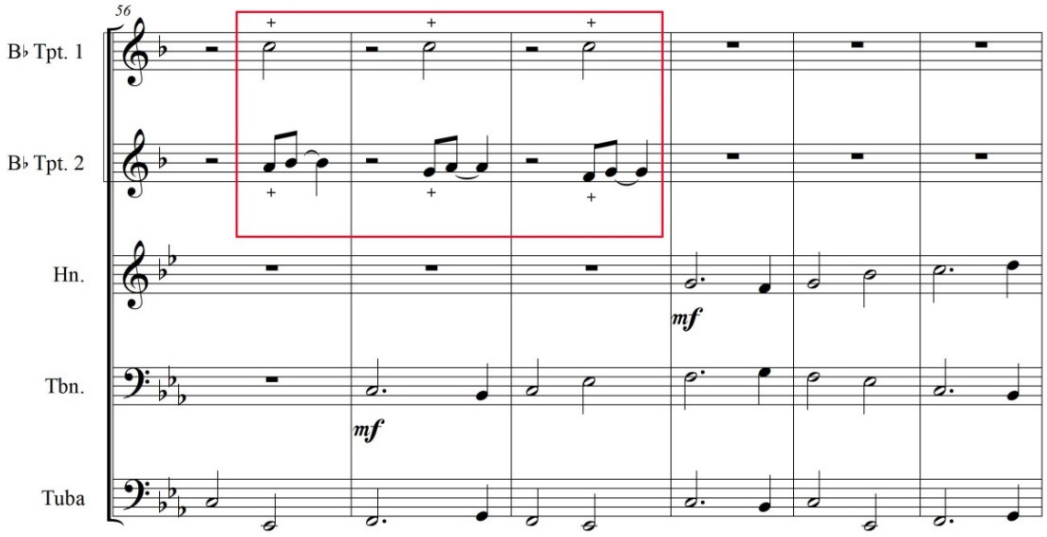
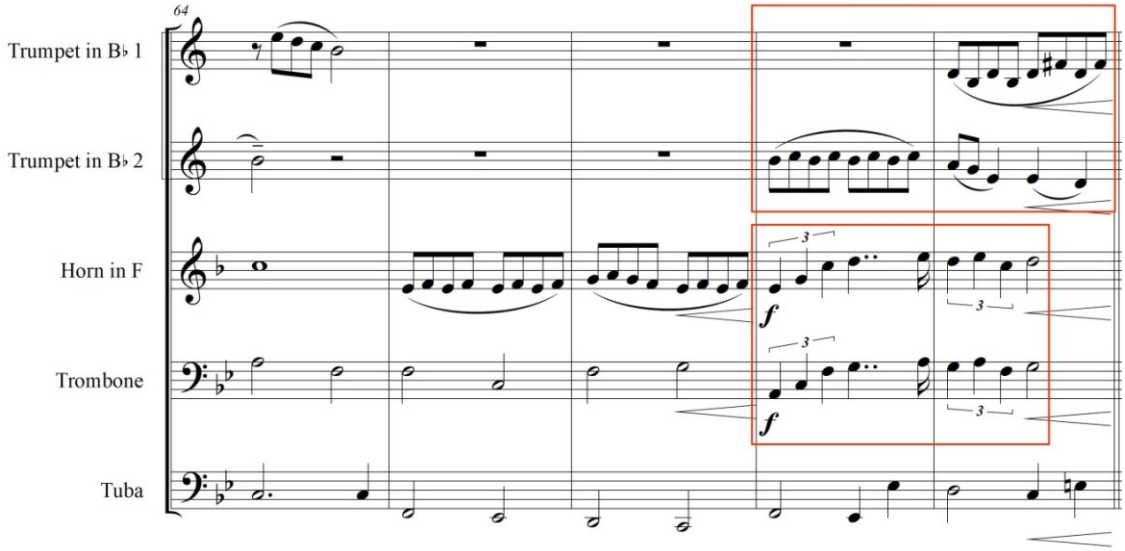
2. โพลิริธึม (Polyrhythm)

โพลิริธึม เป็นลักษณะจังหวะหลายรูปแบบที่เล่นพร้อมกันในแนวต่าง ๆ[6] ซึ่งเป็นเทคนิคที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลงชุด*กุฎีจีนสวีท* ตัวอย่างท่อนเพลง The Transitional ในชุด*กุฎีจีนสวีท II* สำหรับวงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น มีการใช้ลักษณะจังหวะที่แตกต่างกันในห้องเพลงที่ 67-68 ด้วยการใช้กลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

[5] Disha Pegu, "*Corridinho*: Dance in the Algarvian Way!: Le Magazine," accessed October 8, 2023, https://www.villas-algarve.com/en/magazine/corridinho-dance-in-the-algarvian-way.

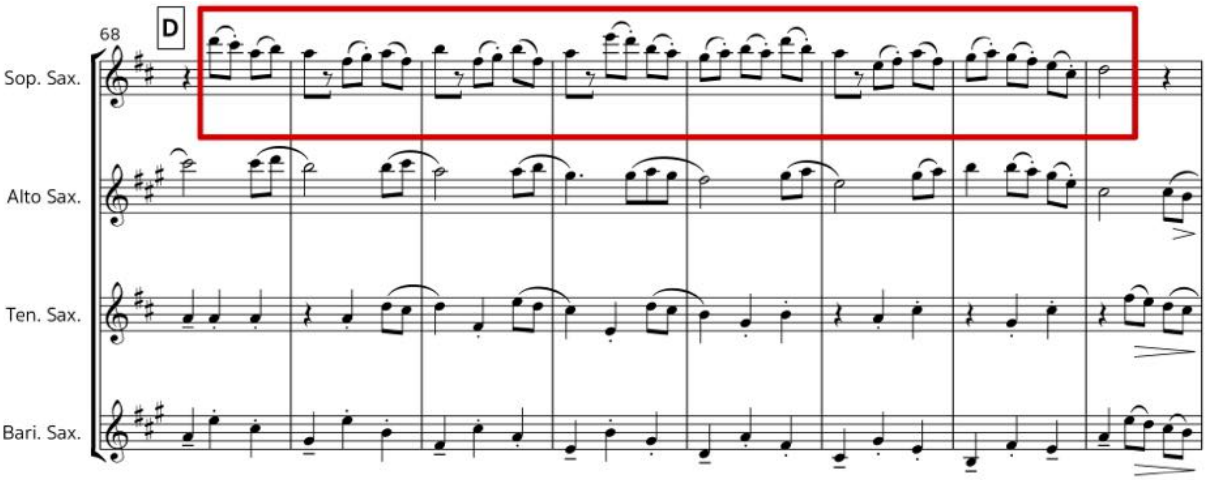
[6] Natchar Pancharoen, 294. (in Thai)

บรรเลงเคลื่อนที่เป็นแนวทำนอง และมีกลุ่มโน้ตที่เป็นสามพยางค์ในสองจังหวะบนแนวเสียงฮอร์น และทรอมโบน ในขณะที่แนวเสียงทรัมเป็ต 1 และ 2 มีการบรรเลงส่วนโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในเวลาเดียวกัน (Example 6)

Example 5 Tone Color on the Celebration Movement

Example 6 *Kudi Chin Suite II* Polyrhythm Technique in the Transitional Movement

จาก Example 6 *Kudi Chin Suite II* การใช้เทคนิคโพลิริทึมในท่อนเพลง The Transitional ห้องที่ 67-68 เป็นช่วงที่อยู่ในตอน C ช่วงท้ายของท่อนเพลงดังกล่าว ที่เริ่มมีเสียงแทรกจากการติดขัดของเครื่องเล่นแผ่นฟิล์ม ในแนวเสียงฮอร์น มีการบรรเลงกลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นอย่างสม่ำเสมอ จากนั้นสลับกันบรรเลงกับแนวเสียงทรัมเป็ต 2 และแนวเสียงฮอร์นเปลี่ยนมาบรรเลงทำนองหลักด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ในสองจังหวะ พร้อมกับแนวเสียงทรอมโบน ตามเนื้อเรื่องที่กำลังดำเนินไปใกล้จะถึงการจบท่อน ในขณะที่มีกลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นบรรเลงในเวลาเดียวกัน ทำให้เกิดความผสมผสานในช่วงเวลาเดียวกันอย่างคลุมเครือ เพื่อให้จินตนาการถึงภาพและเสียงที่ถูกแทรกโดยคลื่นบางอย่างของเครื่องเล่นแผ่นฟิล์ม

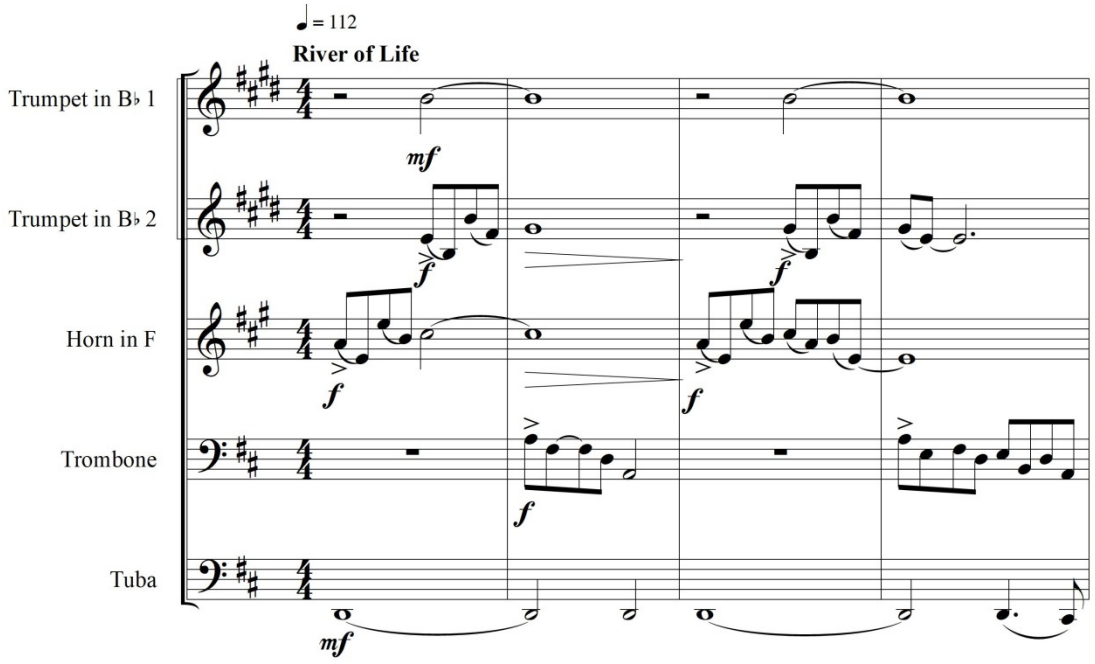
3. การสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint)

การเคลื่อนทำนองไปในแนวนอนอิสระในท่อน 4 “Santa Cruz Church” (Example 7)

Example 7 Counterpoint Technique in Santa Cruz Church Movement

จาก Example 7 Counterpoint Technique in Santa Cruz Church Movement ผู้วิจัยได้เขียนแนวทำนองสอดประสาน บนแนวเสียงโซปราโนแซ็กโซโฟน ในระหว่างห้องที่ 68-75 (Example 7) ทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจ เนื่องจากแนวเสียงโซปราโนแซ็กโซโฟนสามารถทำให้เกิดความโดดเด่นได้อย่างง่าย ทำให้บทเพลงมีความกระชับ เกิดการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ซึ่งทำให้ท่อนก่อนหน้ากับท่อนนี้มีความแตกต่างกัน กล่าวคือมีแค่ทำนองและเสียงประสาน

4. การพัฒนาหน่วยทำนองย่อย (Motif Development)

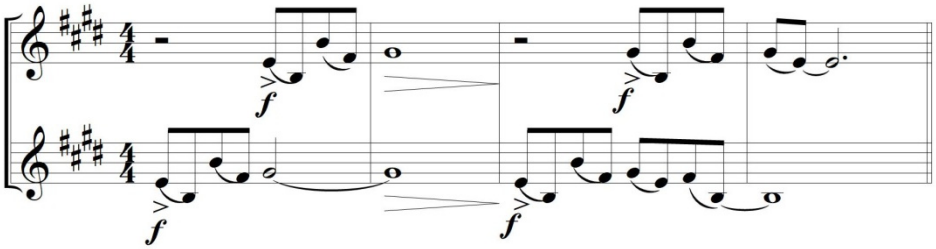
การพัฒนาหน่วยทำนองย่อยเอกในชุด*กุฏีจีนสวีท II* ท่อน The River of Kudi Chin มีการนำเสนอหน่วยทำนองย่อยเอกของบทเพลงในช่วงท่อนนำ ตอน A ของท่อน เพื่อให้ผู้ฟังได้รู้จักกับกลุ่มโมทีฟดังกล่าว จาก Example 8 ท่อนเพลง The River of Kudi Chin ท่อนนำ การนำเสนอหน่วยทำนองย่อยเอกโดยมีการบรรเลงหน่วยทำนองย่อยเอกในการรับ-ส่งแบบประโยคเหลื่อม (Elided Phrases) ซึ่งมีลักษณะของประโยค 2 ประโยคที่โน้ตตัวสุดท้ายของประโยคแรกเป็นโน้ตตัวแรกของของประโยคถัดไป โดยมักพบมากในยุคบาโรก เป็นวิธีการหนึ่งที่ทำให้เพลงขับเคลื่อนไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่อง[7] ทั้งนี้ ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองด้วยเทคนิคดังกล่าวให้มีการเคลื่อนของโน้ตให้เกิดความต่อเนื่องกันคล้ายคลื่นน้ำ โดยมีการเน้นเสียงในโน้ตตัวแรกของแต่ละชุดหน่วยทำนองย่อยเอกที่นำมาต่อกันเป็นประโยค สื่อถึงคลื่นน้ำที่กระแทกเข้าหาฝั่งทำให้เกิดคลื่นสูงเหมือนการใช้การกระโดดของโน้ตขั้นคู่ 8 (Octave) ที่มีช่วงเสียงที่กว้างมากเหมือนคลื่นน้ำที่สูงมาก

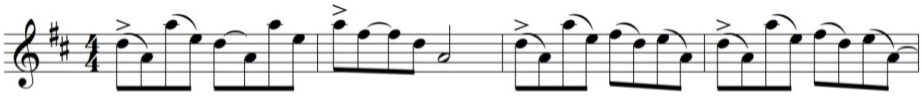
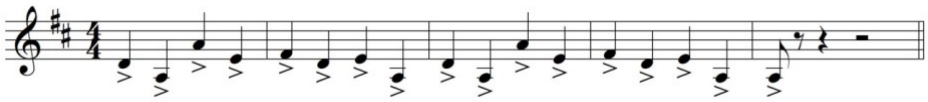
Example 8 Motif Development Technique in the River of Kudi Chin Movement

จาก Example 9 ลักษณะการขยายจังหวะของหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) จากโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เป็นโน้ตตัวดำเป็นการขยายส่วนของจังหวะที่ยาวขึ้น ในรูปแบบของการบรรเลงเทคนิคประโคมแตร (Fanfare) คล้ายการตีระฆังเพื่อบอกเวลาของโบถส์ซางตาครู้สซึ่งทำนองดังกล่าวอยู่ในช่วงสุดท้ายของท่อนดังกล่าวนี้

[7] Natchar Pancharoen, 116-117. (in Thai)

Example 9 Characteristics of Rhythmic Extension of the Main Melodic Unit (Motif)

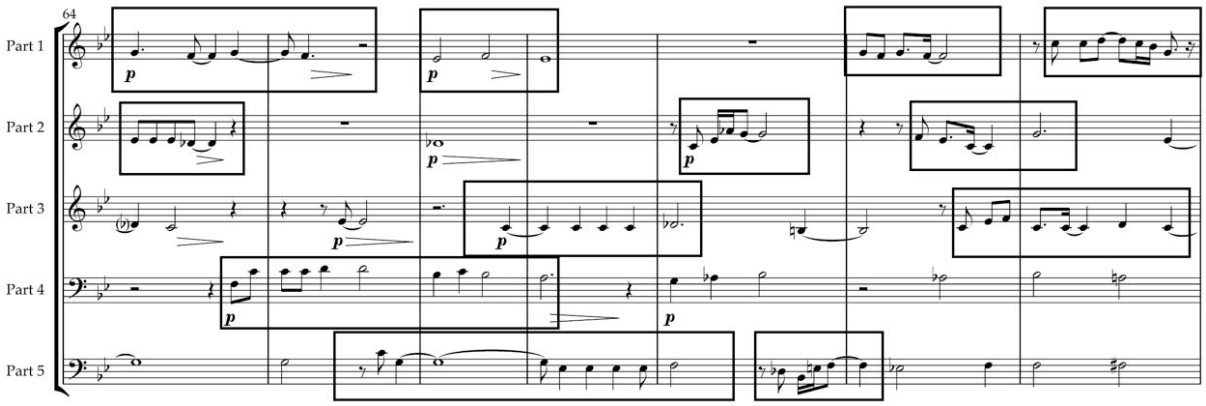
Main melody



Rhythmic extension

Rhythmic extension

5. การปรับโมทีฟ (Motivic Transformation)

การปรับโมทีฟเป็นการนำทำนองมาพัฒนาด้วยการปรับระดับเสียงและปรับรูปแบบจังหวะให้แตกต่างไปจากเดิม สร้างความแปลกใหม่และน่าสนใจให้แก่บทเพลง

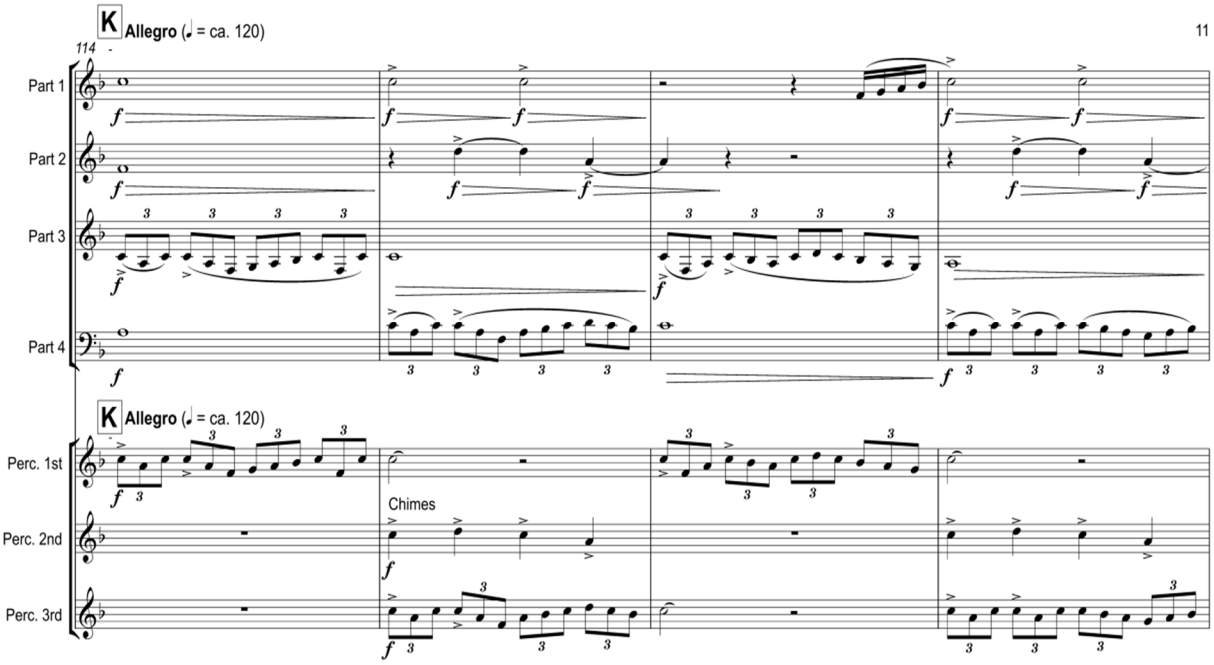
Example 10 Journey to Kudi Chin the Melody of the Boat Song and Breaking It Down into Melody



Example 10 เป็นการนำทำนองเพลง*เห่เรือ*มาแยกย่อยเป็นทำนองเล็ก ๆ ที่มีการพัฒนาด้วยการปรับระดับเสียงและปรับรูปแบบจังหวะสร้างความแตกต่างจากทำนองเพลงดั้งเดิม

6. การซ้อนชั้นทำนอง (Stratification)

การซ้อนชั้นทำนองเป็นการซ้อนเรียงทำนองกันหลายชั้น ซึ่งเป็นการนำทำนองในท่อนนั้น ๆ ที่เป็นอิสระต่อกันมาทับซ้อนกันให้เกิดความหนาแน่นทางดนตรี จาก Example 11 เป็นการนำทำนองที่พัฒนาจาก *Silent Night* และ *Vira Geral* มาจัดวางทับซ้อนกันดำเนินทำนองไปพร้อม ๆ กัน

Example 11 Bells from Santa Cruz

จาก Table 2 Instrumental List for *Kudi Chin Suite I, II* and *III* โดยเฉพาะชุด *กุฎีจีนสวีท I* สำหรับวงเฟล็กซิเบิลออมซอมเบิล จำนวน 6 แนวเสียง โดยผู้วิจัยมีการกำหนดประเภทของเครื่องดนตรีให้เลือกในแต่ละแนวเสียง เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับแนวทำนองที่ได้ประพันธ์ไว้ โดยผู้ที่นำบทเพลงมาบรรเลง สามารถใช้เครื่องดนตรีทั้งหมดที่กำหนดไว้ในแต่ละแนวเสียงบรรเลงได้ ผู้อำนวยเพลงสามารถปรับระดับเสียงดัง-เบาตามความสำคัญของทำนองอย่างเหมาะสมได้ หรือเลือกประเภทเครื่องดนตรีที่กำหนดไว้ในแต่ละแนวเสียงอย่างใดอย่างหนึ่งมาใช้ในการบรรเลงได้เช่นเดียวกัน ดังนั้น ในชุด *กุฎีจีนสวีท I* สำหรับวงเฟล็กซิเบิลออมซอมเบิล

จึงขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้อำนวยเพลง และข้อจำกัดในด้านจำนวนผู้บรรเลงในวง ประเภท และจำนวนเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในวง และผู้อำนวยเพลงสามารถทดลองบรรเลงและปรับเสียงการบรรเลงได้ตามความเหมาะสม

ส่วนชุด *กุฎีจีนสวีท II* และ *III* สำหรับวงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต มีการกำหนดแนวเสียงแต่ละแนวเสียงเป็นไปตามประเภทของเครื่องดนตรีโดยตรง เนื่องจาก ลักษณะของการประพันธ์เพลงใน 2 ชุดนี้มีความแตกต่างกันกับชุด *กุฎีจีนสวีท I* สำหรับวงเฟล็กซิเบิลออมซอมเบิล ที่มีความยืดหยุ่นในการเลือกประเภทเครื่องดนตรีมาบรรเลงในแต่ละแนวเสียงได้ แต่สำหรับชุด *กุฎีจีนสวีท II* และ *III* นั้น ผู้วิจัยได้มีการประพันธ์แนวเสียงและทำนองที่มีความเหมาะสมกับคุณลักษณะเสียง และเทคนิคเฉพาะทางของเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ โดยตรง เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีของตนเองในแบบเฉพาะทางที่สูงขึ้นต่อไปได้

Table 2 Instrumental List for *Kudi Chin Suite I, II* and *III*

Suite	Part
Kudi Chin Suite I for Flexible Ensemble	[Part 1] Flute, Oboe, B♭ Clarinet and B♭ Trumpet [Part 2] Flute, Oboe, B♭ Clarinet, B♭ Trumpet, and E♭ alto Saxophone [Part 3] B♭ Clarinet, B♭ Trumpet, E♭ Alto Saxophone, and F horn [Part 4] B♭ Tenor Saxophone, F Horn, Bassoon, Trombone, and Euphonium [Part 5] B♭ Tenor Saxophone, Bassoon, Trombone, and Euphonium [Part 6] B♭ Bass Clarinet, Baritone Saxophone, and Tuba [Part Percussion 1 (Option)] Cymbal, and Bass Drum [Part Percussion 2 (Option)] Snare Drum [Part Percussion 3 (Option)] Keyboard Percussion
Kudi Chin Suite II for Brass Quintet	[Part 1] B♭ Trumpet 1 [Part 2] B♭ Trumpet 2 [Part 3] F Horn [Part 4] Trombone [Part 5] Tuba
Kudi Chin Suite III for Saxophone Quartet	[Part 1] Soprano Saxophone [Part 2] Alto Saxophone [Part 3] Tenor Saxophone [Part 4] Baritone Saxophone

สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

โดยสรุปแล้ว ผู้วิจัยมีเป้าหมายสำคัญในการสร้างสรรค์วรรณกรรมดนตรีในวงดนตรีประเภทเครื่องลมในหลากหลายขนาดเพื่อเปิดโอกาสให้เยาวชน นักดนตรีกลุ่มเครื่องลมได้พัฒนาศักยภาพทางด้านทักษะการบรรเลงวงดนตรีเครื่องลมได้อย่างหลากหลาย โดยแต่ละประเภทวงดนตรีมีเป้าหมายดังนี้

วงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล มีลักษณะบทเพลงประกอบด้วย 6 แนวเสียง เป้าหมายของการประพันธ์เพลงสำหรับวงดังกล่าว เพื่อการลดข้อจำกัดของจำนวนผู้บรรเลง ประเภทเครื่องดนตรี ศักยภาพความสามารถของผู้บรรเลงในวงในระดับพื้นฐานขึ้นไป

ส่วนวงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ต เป็นการลดข้อจำกัดในด้านสถานที่ที่ใช้ในการบรรเลง โดยเฉพาะในชุมชนกุฎจีน ซึ่งมีพื้นที่แคบ เหมาะกับการบรรเลงด้วยวงจำนวน 4-5 คน และเหมาะสมกับศักยภาพและความสามารถของผู้บรรเลงที่ต้องการพัฒนาทักษะการบรรเลงที่สูงขึ้น ซึ่งผู้บรรเลงสามารถเลือกนำบทประพันธ์เพลงชุด*กุฎจีนสวีท*สำหรับวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ไปปรับใช้ในการบรรเลงตามความเหมาะสมได้

จากเป้าหมายในการประพันธ์สำหรับวงดนตรีในประเภทต่าง ๆ ดังกล่าวมานี้ บทประพันธ์เพลงชุด *กุฎจีนสวีท* จึงมีทั้งระดับความยาก-ง่ายของบทเพลงครอบคลุมทุกทักษะของผู้บรรเลง ทั้งระดับพื้นฐานไปจนถึงต้องการความท้าทายด้านการบรรเลงเทคนิคที่สำคัญของเครื่องดนตรีแบบเฉพาะทาง ทั้งกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง หรือกลุ่มแซ็กโซโฟน โดยมีระดับ ความซับซ้อนที่มากขึ้นตามความสามารถของผู้บรรเลง

ด้านความหลากหลายของท่อนเพลงในบทประพันธ์เพลงชุด*กุฎจีนสวีท* สามารถเลือกบทเพลงไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ได้หลากหลายเทศกาล เนื่องจากชุมชนกุฎจีนเป็นชุมชนพหุวัฒนธรรม จึงทำให้บทประพันธ์เพลงชุดเพลง*กุฎจีนสวีท*ได้มีการสะท้อนพหุวัฒนธรรมแบบร่วมสมัยเข้าด้วยกัน และมีกลิ่นอายของความเชื่อ วิถีชีวิตของผู้คนในชุมชนตามรูปแบบ และอัตลักษณ์ของเชื้อชาติ สถานที่ บรรยากาศ และศาสนา

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

บทประพันธ์เพลงชุด*กุฎจีนสวีท*เป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่ผู้บรรเลงสามารถเลือกนำบทเพลงในแต่ละชุดมาใช้ในการบรรเลงได้อย่างเหมาะสม และได้ทุกวาระ ทุกโอกาส เนื่องจากบทเพลงมีความหลากหลายของพหุวัฒนธรรม มีความหลากหลายของเชื้อชาติ ประเพณี ความเชื่อของผู้คนในชุมชน ดังนั้นบทเพลงในชุด*กุฎจีนสวีท*จำนวน 17 บทเพลง จึงเป็นบทเพลงที่มีเอกลักษณะเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน และเหมาะสำหรับการนำไปใช้ในการบรรเลงในชุมชนได้อย่างสะดวก โดยเฉพาะวงดนตรีขนาดเล็กเช่น วงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น และวงแซ็กโซโฟนควอร์เท็ตสำหรับ 4 แนวเสียง ที่สามารถบรรเลงได้ทุกที่ แม้ในชุมชนที่มีพื้นที่เล็กก็สามารถนำมาบรรเลงได้อย่างเหมาะสม

จากการสร้างสรรค์บทเพลงชุด*กุฎีจีนสวีท* แต่ละท่อนในชุดเพลงสะท้อนความหลากหลายของพหุวัฒนธรรมในชุมชน อีกทั้ง ประเภทของวงดนตรีสามารถเลือกนำบทเพลงมาใช้ในการบรรเลงตามความต้องการและเอื้อต่อทักษะผู้บรรเลง เช่น ชุด*กุฎีจีนสวีท I* สำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลเหมาะสำหรับผู้บรรเลงในระดับพื้นฐาน จำเป็นต้องใช้เทคนิคการเลือกแนวเสียงให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรี ให้บทเพลงบรรเลงออกมาอย่างไพเราะ สอดคล้องกับความหมายของบทเพลงประเภทวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลของ Joseph F. Glaeser[8] ได้อธิบายถึงดนตรีแบบเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล เป็นรูปแบบบทเพลงที่อาศัย ผู้บรรเลงจำนวนน้อยได้ และวงที่มีเครื่องกระทบ (Percussion) เป็นจำนวนน้อย โดยปกติแล้วเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลจะมีแนวเสียง 4-6 แนวเสียง แต่ละแนวเสียงจะมีการตอบสนองต่อการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ไม่กำหนดตายตัวหรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ สามารถบรรเลงได้ทุก ๆ แนวเสียง

ส่วนชุดเพลง *กุฎีจีนสวีท II* และ *III* เหมาะสำหรับผู้บรรเลงที่ต้องการใช้เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีแบบเฉพาะทาง ลักษณะท่อนเพลงที่อยู่ในชุดเพลงดังกล่าว จึงมีสีสันที่แตกต่างไปจากชุดเพลงสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล ท้าทายความสามารถของผู้บรรเลงมากขึ้น แต่ชุดเพลง *กุฎีจีนสวีท* ทั้ง 3 ชุด เป็นประโยชน์ต่อการนำไปใช้บรรเลงสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก ไปจนถึงขนาดใหญ่ สามารถนำมาบรรเลงในชุมชนที่มีพื้นที่จำกัดได้ เอื้อต่อข้อจำกัดของประเภทเครื่องดนตรีที่แต่ละวงดนตรีมีอยู่ จึงทำให้ชุดเพลงดังกล่าวนี้สามารถนำไปใช้บรรเลงในวงดนตรีที่หลากหลายได้มากขึ้น

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

การวิจัยการสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์เรื่อง *“กุฎีจีนสวีท”* ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยประเภทสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ จากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ กรอบการวิจัย ด้านการวิจัยและนวัตกรรมในประเด็นที่สำคัญของประเทศ ประจำปีงบประมาณ 2566 กรอบการวิจัยย่อยด้านการพัฒนาสุขภาพ สังคมและสิ่งแวดล้อม กลุ่มเรื่องสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์

[8] Joseph F. Glaeser, “Reference Recordings of Advanced Felxible-Instrumentation Literature for Wind Band” (DMA diss., The University of Alabama. 2021), 12-13.

Bibliography

Bangkeao, Pitsanu, and others. “Driving community development in the Kudi Chin towards sustainable stability.” Research Report, The Committee on Religions, Arts, and Culture, 2019. (in Thai)

Glaeser, Joseph F. “Reference Recordings of Advanced Felxible-Instrumentation Literature for Wind Band.” DMA diss., The University of Alabama, 2021.

Luckthong, Udorn. “Approaches for Strengthening the Multi-Cultural Community.” *Journal of Information Technology and Innovation* 14, 2 (2015): 37-45. (in Thai)

Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 5th ed. Bangkok: Tana Press Co., Ltd., 2021. (in Thai)

Pegu, Disha. “*Corridinho*: Dance in the Algarvian Way!: Le Magazine.” Accessed October 8, 2023. https://www.villas-algarve.com/en/magazine/corridinho-dance-in-the-algarvian-way.

Siangarom, Saranya. “Industrial Design for Community: The Case Study of Tourism Promotion for Kudeejeen.” *Academic Journal of Architecture* 63, 1 (2014): 135-150. (in Thai)

Article No. R0406 (20 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.R0406
วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 20 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2568
Rangsit Music Journal Vol.20 No.1 January-June 2025

บทความวิจัย (Research Article)

บทเพลง “นครชุม” สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต

“Nakhon Chum” for String Quartet

ธีริทธิ์ กันยารอง*
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร กำแพงเพชร ประเทศไทย
Theerit Kanyarong*
Faculty of Humanities and Social Sciences, Kamphaeng Phet Rajabhat University, Kamphaeng Phet , Thailand

Received: August 3, 2023 / Revised: February 27, 2024 / Accepted: March 18, 2024

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง “*นครชุม*” สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่นำเสนอการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านในรูปแบบใหม่ โดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกในกระบวนการเรียบเรียงและประสานเสียง การสร้างสรรค์ในลักษณะนี้สามารถปรับเปลี่ยนบทเพลงพื้นบ้านให้อยู่ในบริบทใหม่ ในขณะที่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมของบทเพลงไว้ การผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัยมีเป้าหมายเพื่ออนุรักษ์และส่งเสริมบทเพลงพื้นบ้านเหล่านี้ให้คงความสำคัญและความต่อเนื่องในบริบทดนตรีร่วมสมัย งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลบทใหม่สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต โดยใช้ทำนองหลักจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุม 2) เพื่อวิเคราะห์กระบวนการและแนวคิดสำหรับการสร้างสรรค์ และ 3) เพื่ออนุรักษ์และเสริมสร้างความภาคภูมิใจในเพลงพื้นบ้าน แนวคิดหลักของการสร้างสรรค์ผลงานนี้ได้มาจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุม 2 บทเพลง ได้แก่ “*ระบำคล้องช้าง*” และ “*สายน้ำแม่ปิง*” ซึ่งถูกนำมาใช้เป็นทำนองหลักของบทเพลงทั้งสองท่อน ทำนองเหล่านี้ได้รับการผสมผสานกับเทคนิคการประพันธ์เพลงตามหลักการประสานเสียงของทฤษฎีดนตรีตะวันตก แบบอิงกุญแจเสียง บทประพันธ์จะมีความยาวรวมประมาณ 8.05 นาที

วิธีการสร้างสรรค์บทเพลง “*นครชุม*” สำหรับวงสตริงควอร์เท็ตมีทั้งหมด 7 ขั้นตอน ดังนี้ 1) ศึกษาค้นคว้างานวิจัย เพื่อคัดเลือกบทเพลงพื้นบ้านนครชุม จำนวน 2 บทเพลง 2) กำหนดสังคีตลักษณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ ซึ่งประกอบไปด้วยโครงสร้างจำนวน 2 ท่อน โดยทั้ง 2 ท่อนมีความเร็วที่ต่างกัน 3) สร้างทำนองหลัก

* Corresponding author, email: kanyarong9992@gmail.com

และโมทีฟจากบทเพลงพื้นบ้าน ซึ่งผู้วิจัยได้พิจารณาตามความเหมาะสมของแต่ละท่อน เพื่อให้มีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวเนื่องกัน 4) สร้างและจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ของแต่ละท่อนให้มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน และพัฒนาทำนองจากทำนองหลักและโมทีฟเพื่อสร้างให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกภาพ 5) จัดวางแนวของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องให้มีความเหมาะสม เพื่อพิจารณากำหนดให้แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงในแต่ละท่วงทำนอง เช่น แนวทำนองหลัก โมทีฟ และเสียงประสาน 6) ปรับบทประพันธ์ตามคำแนะนำผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่านที่มีความเชี่ยวชาญวิพากษ์ บทเพลง *“นครชุม”* สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต และ 7) บันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชนในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การเผยแพร่ให้กับหน่วยงานภาครัฐและเอกชน และการเผยแพร่ผ่านช่องทางออนไลน์ เช่น Youtube เป็นต้น

ผลการศึกษา พบว่า บทประพันธ์นี้ประกอบไปด้วย 2 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 : การละเล่น และท่อนที่ 2 : ระมิงค์ ซึ่งบทเพลงมีความยาว 8.05 นาที กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง *“นครชุม”* สำหรับวงสตริง-ควอร์เท็ต มี 5 ขั้นตอน ดังนี้ 1) การคัดเลือกทำนองจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุม โดยเลือกบทเพลง*ระบำคล้องช้าง*เป็นแนวคิดหลักของท่อนแรก และบทเพลง*สายน้ำแม่ปิง* เป็นทำนองหลักของท่อนที่สอง 2) การวางโครงสร้างโดยรวมของบทเพลง ท่อนแรกถูกประพันธ์ในรูปแบบการประพันธ์แบบแฟนตาซี ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ที่มีความยืดหยุ่นและมีแนวคิดเกี่ยวกับการด้นสด ในระหว่างบทเพลงมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C เมเจอร์ เป็น E เมเจอร์ ในช่วงท่อน B และเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 2/4 เป็น 3/4 ในช่วงกลางเพลง ก่อนที่จะเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 2/4 อีกครั้งในช่วงท้ายของบทเพลง สำหรับท่อนที่สองถูกประพันธ์ในรูปแบบสังคีตลักษณ์สองตอน ระหว่างเพลงผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงจาก B ไมเนอร์ ในช่วงท่อน A ไปเป็น A เมเจอร์ ในช่วงท่อน B พร้อมกับการเปลี่ยนอัตราจังหวะและท่วงทำนองให้มีชีวิตชีวามากขึ้น 3) การสร้างทำนองหลัก เนื่องจากทำนองพื้นบ้านมีลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียบง่าย ทำนองในบทเพลงทั้งสองท่อนจึงได้รับการพัฒนาโดยใช้เทคนิคการประพันธ์ เช่น การขยายทำนอง และการตกแต่งทำนอง โดยการเพิ่มโน้ตประดับในแนวทำนองเพื่อให้แนวทำนองมีเอกลักษณ์และเคลื่อนที่อย่างอิสระ 4) การดำเนินคอร์ด บทเพลง *“นครชุม”* สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต เป็นบทประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยอ้างอิงหลักการทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบอิงกุญแจเสียง ผู้ประพันธ์ได้จัดวางคอร์ดไดอาทอนิกเพื่อให้สอดคล้องกับแนวทำนองหลัก และเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับแนวเสียงประสานให้มีความน่าสนใจมากขึ้น ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้คอร์ดโครมาติกมาปรับใช้ กับแนวทำนองหลักในบางช่วง คอร์ดโครมาติกที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้มี 5 ประเภท ได้แก่ (1) คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (2) คอร์ดลีดดิ่งระดับสอง (3) คอร์ดคู่หกออกเมนเทด (4) คอร์ดนิอาโพลิตัน และ (5) คอร์ดโครมาติกมีเดียน โดยคอร์ดเหล่านี้ถูกนำมาใช้เพื่อเพิ่มความหลากหลายของแนวเสียงประสานเพื่อให้สอดคล้องเข้ากับแนวทำนองของบทเพลง และ 5) การเรียบเรียงเสียงประสานและการจัดวางแนวเสียงของบทเพลง บทเพลงนี้ได้รับการออกแบบให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นสามารถเล่นทำนองหลักและแนวประสานเสียงได้อย่างสมดุลและสอดคล้องกัน เทคนิคการประพันธ์ที่ถูกนำมาใช้ ได้แก่ การเลียน การล้อกระชั้น การซ้ำเปลี่ยนระดับทำนอง

การเล่นแนวซ้ำวน และการย่อยทำนองถูกนำมาปรับใช้เพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับแนวเสียงประสานของบทเพลง รวมถึงการขยายขอบเขตด้านการแสดงออกและเทคนิคของบทเพลง นอกจากนี้ยังช่วยขยายมิติของบทเพลงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

บทประพันธ์นี้ถูกแบ่งออกเป็น 2 ท่อนที่มีลักษณะแตกต่างกัน มีความยาวรวม 8.05 นาที ถูกสร้างสรรค์ขึ้นสำหรับวงสตริงควอร์เท็ต ประกอบด้วยไวโอลิน 2 คัน วิโอลา 1 คัน และเชลโล 1 คัน เป็นการผสมผสานกันระหว่างแนวทำนองเพลงพื้นบ้านนครชุมและเทคนิคการประพันธ์เพลงตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก เพื่อให้เกิดบทเพลงพื้นบ้านที่อยู่ในรูปแบบทันสมัยขึ้น ซึ่งสร้างแนวคิดและรูปแบบทางดนตรีของแต่ละท่อนให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ช่วยให้ผู้ฟังสามารถชื่นชมความหลากหลายทางดนตรี และยังเป็นการอนุรักษ์และส่งเสริมบทเพลงพื้นบ้านในรูปแบบใหม่ โดยได้เผยแพร่ให้กับบทประพันธ์ให้กับองค์กรทั้งภายในและภายนอกจังหวัดกำแพงเพชร รวมถึงเผยแพร่บนสื่อออนไลน์ เช่น Youtube เป็นต้น

คำสำคัญ : เพลงพื้นบ้าน / สตริงควอร์เท็ต / บทเพลงนครชุม / บทประพันธ์

Abstract

"*Nakhon Chum*" for String Quartet is a creative research project that creates traditional folk songs through western music theory in the process of arrangement and harmonization. This approach reimages folk melodies while maintaining their intrinsic character. Integrating compositional techniques aims to preserve and revitalize these cultural treasures, ensuring their relevance and continuity in modern musical contexts. These three objectives of this creative research are: 1) to compose music based on the melody of Nakhon Chum's folk song, 2) to examine the technique and concepts behind this creation, and 3) to preserve and inherit Nakhon Chum folk songs for use in contemporary musical idioms. The primary concepts are derived from two traditional Nakhon Chum folk songs: *Rabum Klong Chang* and *Sai Nam Mae Ping*, which serve as the main melodies for the two different movements. These melodies are integrated with compositional techniques based on western music theory, specifically tonal harmony, and this composition is composed for a string quartet which has two movements. The total duration of the two movements is approximately 8.05 minutes.

The process of composing this composition with the following seven steps: 1) conducting research and study to select two traditional folk songs from *Nakhon Chum* as the foundation

for the creative composition. 2) defining the musical characteristics of the composition, which consists of a two-section structure. The two sections differ in tempo: Andante and Adagio. 3) creating a main theme and motives derived from the folk songs. These elements are developed based on the appropriateness of each section to ensure thematic coherence and interrelation. 4) composing and arranging the elements of each section to achieve consistency and unity. The melodies are developed from the main theme and motives to create an integrated musical piece. 5) composing the instrumental parts by considering the main theme, motives, harmonic lines, and the suitability of the instruments for each passage. 6) revising the composition based on feedback from three experts with professional expertise in critiquing musical works. The piece, titled "*Nakhon Chum*", is composed for a string quartet. 7) recording the composition for dissemination to the public through various formats, including distribution to government and private organizations, as well as online platforms such as Youtube.

In conclusion, this composition consists of two distinct movements, titled Amusement and Raming, with an approximate duration of 8.05 minutes. The conceptual framework for the creative process of composing "*Nakhon Chum*" for String Quartet is based on the following five steps: 1) Selection of melodies from Nakhon Chum folk songs. Rabum Khlong Chang was selected as the primary thematic material for the first movement, while Sai Nam Mae Ping served as the foundational musical idea for the second movement. 2) Structuring the composition's overall framework. The first movement was composed in fantasia, characterized by freedom in form and inspiration, and it was modulated from C major to E major in the section B and changed the time signature in the middle section from 2/4 to 3/4 before going back to 2/4 in the last section. for the second movement, it was in the binary form, AB form, and modulated from B minor in section A to A major in section B, with vibrant rhythms and melodic lines. 3) Developing the main melodies. Since the folk melodies are characterized by simple melodic movements, the melodic line from both movements are developed using compositional techniques that enhance the simplicity of the folk melodies, such as augmentation and ornamentation, allowing the melodies to stand independently. 4) Establishing chord progression. *Nakhon Chum* for string quartet is composed with reference to western tonal music theory principles. The composer employs diatonic chords to align appropriately with the main melodies of the piece. To enhance the harmonic texture and create greater

musical interest, chromatic chords are incorporated to complement the melodic and harmonic lines. Five types of chromatic chords are utilized in the composition: (1) Secondary Dominant, (2) Secondary Leading-tone, (3) Augmented Sixth, (4) Neapolitan, and (5) Chromatic Mediant. These chromatic chords are applied strategically to enrich the harmonic framework while maintaining coherence with the overall musical structure. 5) Orchestration and harmonization of the piece. The composition is structured to ensure that each instrument performs the main melody and harmonic lines in a balanced and cohesive manner. Selected compositional techniques, including imitation, stretto, melodic sequence, ostinato, and fragmentation, are applied strategically to enhance the harmonic texture and musical interest to expand the expressive and technical dimensions of the composition.

Eventually, this composition, lasting approximately 8.05 minutes, is divided into two distinct sections. It is written for a string quartet comprising two violins, one viola, and one cello. The piece integrates melodies from the traditional folk songs of Nakhon Chum with Western music theory techniques, creating a modernized interpretation of folk music. Each section is uniquely crafted with its own musical concept and character, offering listeners a rich and diverse musical experience. This work aims to preserve and promote traditional folk music through a contemporary composition. It has been shared with organizations both within and beyond Kamphaeng Phet province and made accessible through online platforms such as Youtube.

Keywords: Folk Song / String Quartet / Nakhon Chum's Music / Music Composition

---

บทประพันธ์นี้เป็นการนำองค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านมาปรับใช้เพื่อสร้างสรรค์ให้เกิดบทประพันธ์ร่วมสมัย เป็นการอนุรักษ์สืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมนั้น ๆ เป็นอย่างดี โดยการนำทำนองเพลงพื้นบ้านที่มีลักษณะเฉพาะตัวผสมผสานเข้ากับหลักแนวคิดทฤษฎีดนตรีตะวันตก เพื่อให้เกิดการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมทั้งสองได้อย่างลงตัว การผสมผสานศิลปะดั้งเดิมและศิลปะปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน จนเกิดเป็นผลงานใหม่ขึ้นมาที่เรียกว่าผลงานสร้างสรรค์หรือผลงานร่วมสมัย อันเป็นแนวคิดและทัศนคติในการสร้างสรรค์ดนตรี

เพื่อให้สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังที่หลากหลาย[1] ซึ่งเป็นแนวคิดและทัศนคติที่จุดประกายให้ผู้วิจัยประพันธ์บทเพลงโดยใช้ทำนองจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุมมาสร้างสรรค์เพื่อให้อยู่ในรูปแบบการแสดงแบบใหม่ การประพันธ์เพลงร่วมสมัยมีความสำคัญกับสภาพสังคมในปัจจุบัน ทำให้เกิดการสร้างสรรค์บทเพลงในอดีตมาผสมผสานกับองค์ความรู้ใหม่ ผนวกกับการคิดค้นเทคนิค การประพันธ์และการบรรเลงเครื่องดนตรีใหม่ ๆ[2]

จากแนวคิดและข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่าการจัดทำวิจัยเรื่อง บทเพลง “*นครชุม*” สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต เป็นการประพันธ์บทเพลงโดยการนำแนวทำนองหลักจากเพลงพื้นบ้านนครชุม โดยได้รับแรงบันดาลใจจาก กวี ครองแก้ว ผู้ทำวิจัยเรื่องรังสรรค์เพลงพื้นบ้านชุมชนนครชุมจังหวัดกำแพงเพชรสู่สากล ที่ได้เรียบเรียงเสียงประสาน 5 แนวสำหรับวงดนตรีแซกโซโฟนควินเท็ต[3] จากการศึกษาบทเพลงพื้นบ้านนครชุม ผู้ประพันธ์ได้คัดเลือกบทเพลงพื้นบ้านนครชุมจำนวน 2 บทเพลง เพื่อนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์บทเพลงใหม่ เพลงพื้นบ้านที่ผู้ประพันธ์ได้เลือกนำมาใช้ คือ 1) เพลง*ระบำคล้องช้าง* และ 2) เพลง*สายน้ำแม่ปิง* โดยเพลงพื้นบ้านทั้ง 2 บทเพลงเป็นเพลงพื้นบ้านนครชุมที่นิยมนำออกแสดงภายในจังหวัดกำแพงเพชร โครงสร้างบทประพันธ์ประกอบด้วย 2 ท่อน คือ ท่อนที่ 1 Amusement: การละเล่น และท่อนที่ 2 Raming: ระมิงค์ ซึ่งทั้ง 2 ท่อนนั้นอยู่ในสังคีตลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป การสร้างสรรค์บทเพลงในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาและค้นคว้าพร้อมกับบูรณาการองค์ความรู้โดยอาศัยหลักการเรียบเรียงและประสานเสียงตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกโดยคำนึงถึงความสอดคล้องกันระหว่างทำนองเพลงพื้นบ้านกับรูปแบบเสียงประสานทั้งในแบบแนวตั้งและแนวนอน เพื่อให้บทเพลงพื้นบ้านอยู่ในรูปแบบที่ทันสมัยขึ้น และผู้วิจัยคาดหวังว่าจะเกิดประโยชน์ และส่งเสริมบทเพลงพื้นบ้านในลักษณะใหม่ เพื่อสืบทอดดนตรีพื้นบ้านไม่ให้สูญหายไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัยครั้งนี้ เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบทใหม่สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต โดยใช้ทำนองหลักจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุม รวมถึงวิเคราะห์กระบวนการและแนวคิดสำหรับการสร้างสรรค์ อีกทั้งเพื่ออนุรักษ์และเสริมสร้างความภาคภูมิใจในเพลงพื้นบ้าน โดยขอบเขตของงานวิจัยผู้วิจัยใช้แนวคิดหลักจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุม จำนวน 2 บทเพลง คือ 1) เพลง*ระบำคล้องช้าง* และ 2) เพลง*สายน้ำแม่ปิง* เพื่อเป็นทำนองหลักของทั้ง 2 ท่อน ผสมผสานกับเทคนิคการประพันธ์เพลงตามหลักการประสานเสียงของทฤษฎีดนตรีตะวันตก แบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ซึ่งเป็นบทประพันธ์สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต ประกอบด้วย ไวโอลิน 2 คัน วิโอลา 1 คัน และเชลโล 1 คัน นอกจากนี้ บทเพลง “*นครชุม*” สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต

---

[1] Rattasat Weangsamut, Chalermsak Pikulsri, and Pongpitthaya Sapaso, “Creative Work for Guitar Sonata of Isan Melodies,” *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 90. (in Thai)

[2] Narongrit Dhamabutra and Jittapim Yamprai, “Southeast Asian Musical Materials for Contemporary Composition” (Research Report, Chulalongkorn University Press, 2018), 7. (in Thai)

[3] Kawee Krongkaew, “The Local Folk Song Creation of NakornChum Community, Kamphaeng Phet Province Reach to Universal” (Research Report, Kamphaeng Phet Rajabhat University, 2012), 7. (in Thai)

ประกอบด้วย 2 ท่อน คือ ท่อนที่ 1 Amusement: การละเล่น และท่อนที่ 2 Raming: ระมิงค์ เวลารวมกันของทั้ง 2 ท่อนมีความยาวประมาณ 8.05 นาที

จากวัตถุประสงค์และขอบเขตการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยคาดหวังว่าจะได้บทประพันธ์ที่ใช้ทำนองหลักจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุม ผสมผสานกับหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก แบบอิงกุญแจเสียง สามารถเป็นแนวทางในการศึกษาเพื่อการสร้างสรรค์บทเพลง โดยใช้ทำนองหลักจากบทเพลงพื้นบ้านพร่อมทั้งได้เผยแพร่ ส่งเสริมและอนุรักษ์บทเพลงพื้นบ้านนครชุมในลักษณะใหม่ และได้เผยแพร่บทเพลงสร้างสรรค์ในรูปแบบวิชาการ

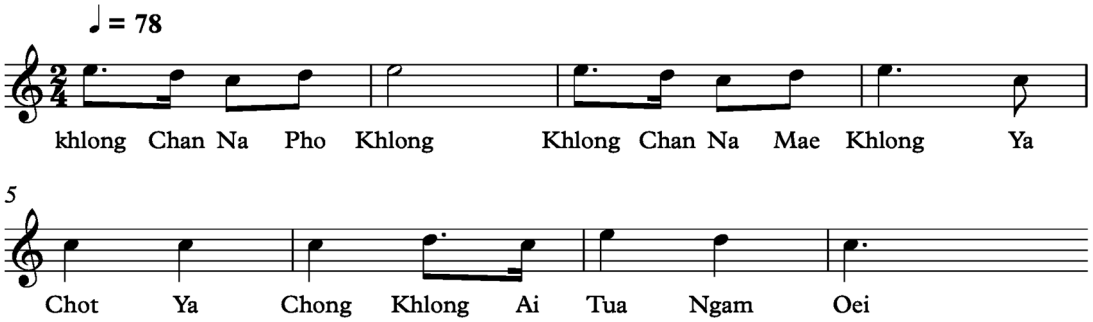
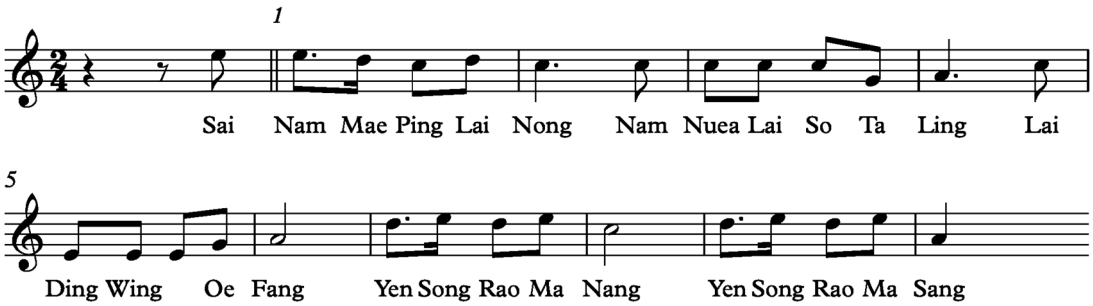
วิธีการสร้างสรรค์บทเพลง (Creative Process)

1. ศึกษา ค้นคว้างานวิจัย เพื่อคัดเลือกบทเพลงพื้นบ้านนครชุม จำนวน 2 บทเพลง
2. กำหนดสังคีตลักษณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ ซึ่งประกอบไปด้วยโครงสร้างจำนวน 2 ท่อน โดยทั้ง 2 ท่อนมีความเร็วที่ต่างกัน คือ Andante และ Adagio
3. สร้างทำนองหลัก (Theme) และโมทีฟ (Motive) จากบทเพลงพื้นบ้าน ซึ่งผู้วิจัยได้พิจารณาตามความเหมาะสมของแต่ละท่อน เพื่อให้มีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวเนื่องกัน
4. สร้างและจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ของแต่ละท่อนให้มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน โดยพัฒนาทำนองจากทำนองหลักและโมทีฟเดียวกันเพื่อสร้างให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกภาพ
5. จัดวางแนวของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง โดยพิจารณาจากแนวทำนองหลัก โมทีฟ แนวเสียงประสาน และความเหมาะสมของเครื่องดนตรีที่จะใช้เล่นในแต่ละท่วงทำนอง
6. ปรับบทประพันธ์ตามคำแนะนำผู้ทรงคุณวุฒิ ที่มีความเชี่ยวชาญวิพากษ์ บทเพลง *“นครชุม”* สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต จำนวน 3 ท่าน
7. บันทึกเสียง เพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชนในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การเผยแพร่ให้กับหน่วยงานภาครัฐและเอกชน และการเผยแพร่ผ่านช่องทางออนไลน์ เช่น Youtube เป็นต้น

แนวคิดบทประพันธ์เพลง (Composition Concept)

บทเพลง *“นครชุม”* สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต เป็นบทเพลงใหม่ประกอบไปด้วย 2 ท่อนเพลง ดังนี้ ท่อนที่ 1 Amusement: การละเล่น และท่อนที่ 2 Raming: ระมิงค์ ทั้ง 2 ท่อนเพลงมีเวลารวมกันประมาณ 8.05 นาที ผู้ประพันธ์ได้นำแนวทำนองหลักจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุมมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์ โดยมีแนวคิดกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง *“นครชุม”* สำหรับวงสตริงควอร์เท็ตทั้ง 2 ท่อน ดังนี้ 1) การคัดเลือกทำนองบทเพลงพื้นบ้านนครชุม 2) การวางโครงสร้างของบทประพันธ์ 3) การสร้างทำนอง 4) การดำเนินคอร์ด และ 5) การเรียงเรียงเสียงประสาน

1. การคัดเลือกบทเพลงพื้นบ้านนครชุม ผู้ประพันธ์ได้เลือกแนวทำนองหลักของบทเพลงพื้นบ้านนครชุม โดยเลือกจากเพลงพื้นบ้านนครชุมที่ยังเป็นที่นิยมนำออกแสดงภายในจังหวัดกำแพงเพชร จำนวน 2 บทเพลง เพื่อนำมาปรับเป็นทำนองหลักของบทประพันธ์ทั้ง 2 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 Amusement: การละเล่น ทำนองหลักจากบทเพลง*ระบำคล้องช้าง* (Example 1) และท่อนที่ 2 Raming: ระมิงค์ ทำนองหลักจากบทเพลง*สายน้ำแม่ปิง* (Example 2)

Example 1 *Rabum Khlong Chang's* Melody, mm. 1-8

Example 2 *Sai Nam Mae Ping's* Melody, mm. 1-10

2. การวางโครงสร้างของบทประพันธ์ เนื่องจากบทเพลง "*นครชุม*" สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต นั้นมี 2 ท่อน ผู้ประพันธ์จึงได้จัดวางรูปแบบโครงสร้างของทั้ง 2 ท่อนแตกต่างกันออกไป

ท่อนที่ 1 Amusement: การละเล่น อยู่ในรูปแบบการประพันธ์แบบแฟนตาซี (Fantasy) ลักษณะเด่นของบทเพลงที่อยู่ในรูปแบบแฟนตาซี คือมักจะมีแนวคิดจากการด้นสด (Improvisation) เป็นบทเพลงที่บ่งบอกและแสดงถึงความคิดฝันของผู้ประพันธ์อย่างไม่มีข้อจำกัด[4] กำหนดให้ท่อนนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์ที่สามารถ

[4] Narut Suttajit, *Music Appreciation,* 10th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2012), 68. (in Thai)

ยืดหยุ่นตามแนวคิดของผู้วิจัยได้ คือ ABCA' โดยในช่วงท่อน B ผู้ประพันธ์ได้ทำการเคลื่อนย้ายกุญแจเสียง (Modulation) เดิมบันไดเสียง C เมเจอร์ ไปยังบันไดเสียง E เมเจอร์ พร้อมกับเปลี่ยนจังหวะจาก 2/4 เป็น 3/4 เพื่อให้ผู้ฟังได้ความรู้สึกถึงจังหวะเต้นรำแบบ วอลซ์ (Waltz) มากขึ้น

Table 1 Musical Structure of the First Movement: Amusement

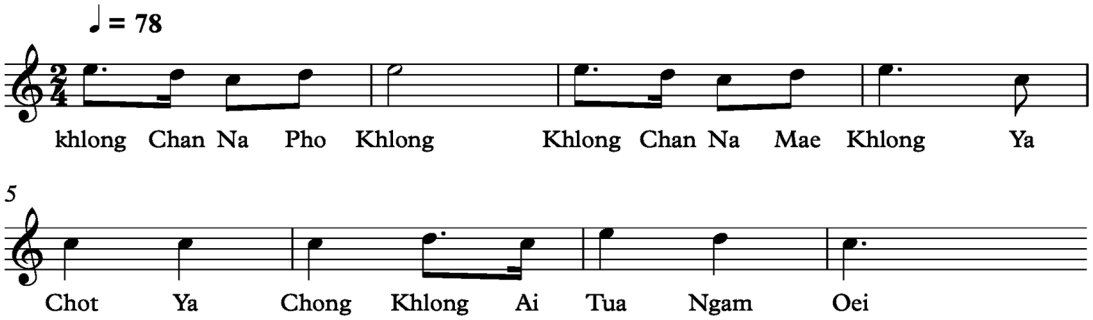
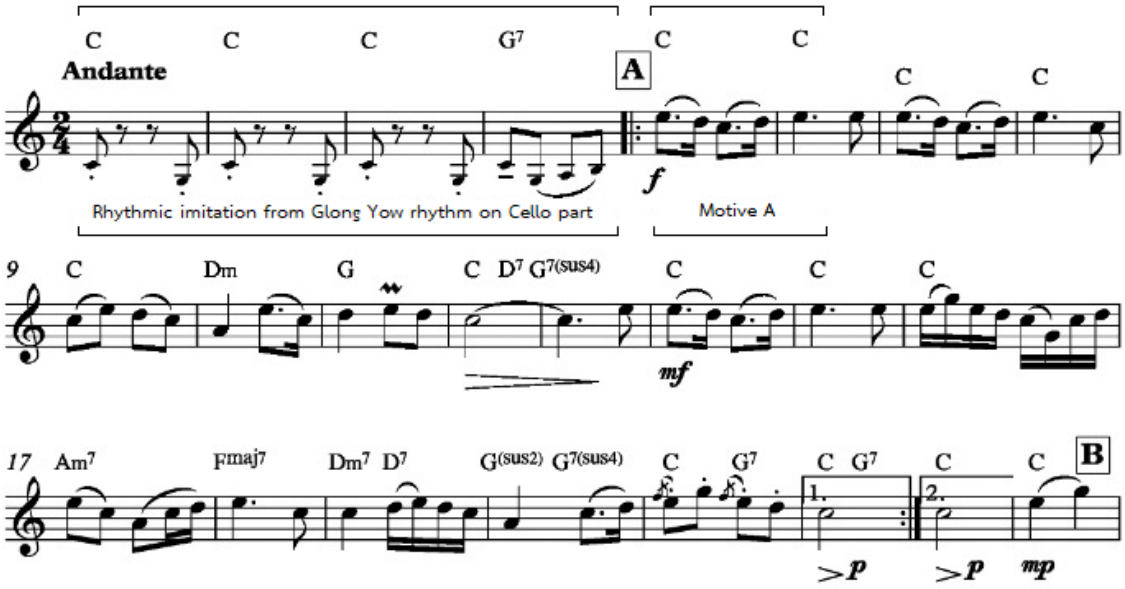
	Introduction	Section A	Transition	Section B	Section C	Section A'
Measure	1-4	5-23	24-50	51-85	86-111	112-132
Key	C Major	C Major	C Major	E Major	E Major	C Major
Meter	2/4	2/4	2/4	3/4	2/4	2/4
Tempo	Andante	Andante	Andante	Allegro	Andante	Andante

ท่อนที่ 2 Raming: ระมิงค์ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้อยู่ในรูปแบบสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) หรือสังคีตลักษณ์เอบี (AB form) เป็นสังคีตลักษณ์ที่มีแบบแผนได้มาตรฐานชนิดแรกที่พบในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก[5] นอกจากนี้ในช่วงครึ่งหลังของบทเพลงผู้ประพันธ์ได้เคลื่อนย้ายกุญแจเสียง (Modulation) เดิมจากบันไดเสียง B ไมเนอร์ เป็น A เมเจอร์ ในตอน B และได้เปลี่ยนจังหวะจาก Adagio เป็น Moderato เพื่อให้บทเพลงมีชีวิตชีวามากขึ้น

Table 2 Music Structure of the Second Movement: Raming

	Introduction	Section A	Section B	Coda
Measure	1-8	9-31	32-66	67-75
Key	B Minor	B Minor	A Major	A Major
Meter	4/4	4/4	4/4	4/4
Tempo	Adagio	Adagio	Moderato	Moderato

[5] Nutcha Pancharoen, *Form and Analysis,* 6th ed. (Bangkok: Katecarat Press. 2017), 112. (in Thai)

Example 3 *Originally, Rabum Khlong Chang's* Melody, mm. 1-8

Example 4 Melodic Line in Section A from the First Movement

3. การสร้างทำนองหลัก เนื่องจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุมมีการเคลื่อนที่ของทำนองที่เรียบง่ายตามแบบเพลงพื้นบ้านทั่วไป[6] ผู้ประพันธ์จึงได้ทำเทคนิคการขยายทำนอง (Augmentation)[7] และปรับแนวทำนองหลักในบางช่วงของทำนองเพลงพื้นบ้าน เพื่อไม่ให้เกิดการซ้ำโน้ตในแนวทำนองหลักมากเกินไป

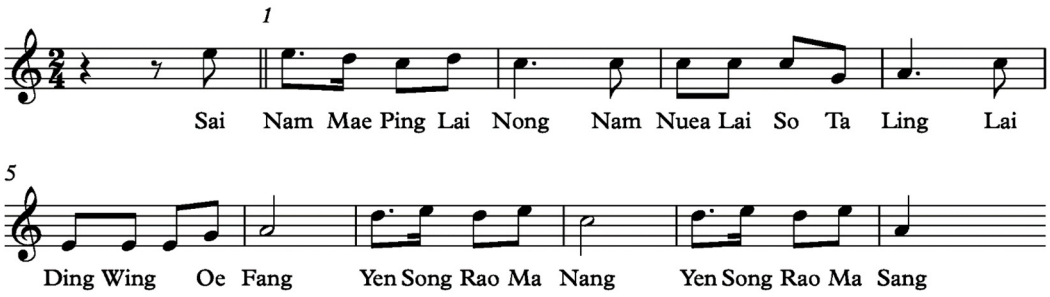
[6] Thanawut Tangsornboon, "Folk Songs: Case Study at Nakhonchum Village Kampangphet Province" (Master's thesis, Srinakharinwirot University, 2005), 76. (in Thai)

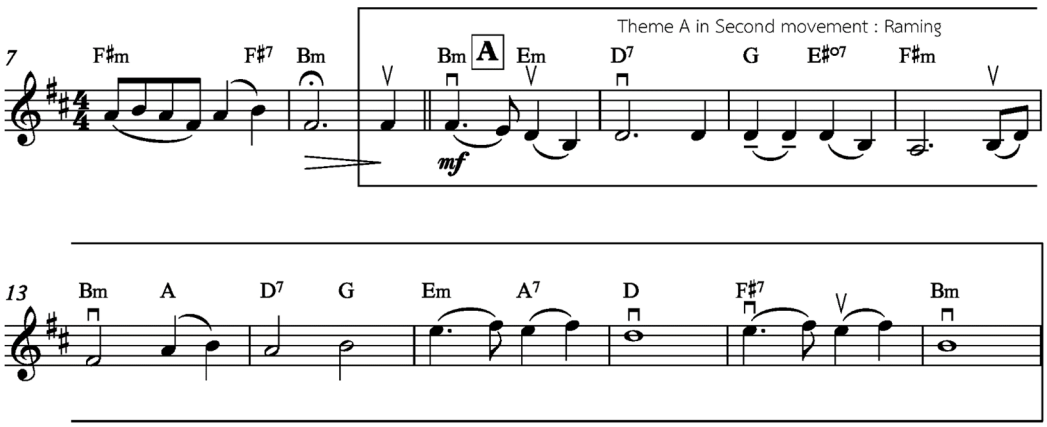
[7] Royal Society of Thailand, *Dictionary of Music* (Bangkok: Office of the Royal Society, 2018), 12. (in Thai)

ท่อนที่ 1 Amusement: การละเล่น ผู้ประพันธ์ได้นำแนวทำนองวัตถุดิบหลักมาจากบทเพลง*ระบำคล้องช้าง* อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 บันไดเสียง C เมเจอร์ (Example 3)

ผู้ประพันธ์พัฒนาแนวทำนองให้เกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยการปรับเปลี่ยนโน้ตบางตัวในแนวทำนอง เพื่อให้เกิดแนวทำนองที่ชัดเจนขึ้น และเพิ่มความน่าสนใจโดยการเพิ่มโน้ตประดับ (Ornament) ต่าง ๆ ในแนวทำนอง เพื่อตกแต่งแนวทำนองมีความกระชับและมีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นลงอย่างสมดุลกัน (Example 4)

ท่อนที่ 2 Raming: ระมิงค์ ผู้ประพันธ์ได้วัตถุดิบมาจากทำนองหลักบทเพลง *สายน้ำแม่ปิง* อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ทำนองหลักเดิมมีจังหวะที่กระชับให้ความรู้สึกถึงความสนุกสนาน (Example 5)

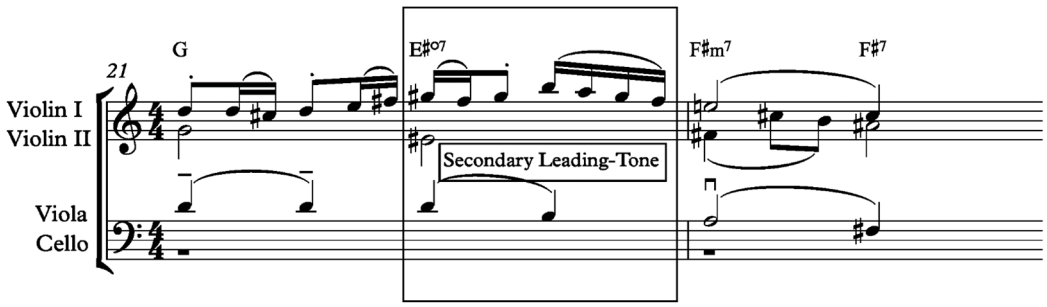
Example 5 Originally, *Sai Nam Mae Ping's* Melody, mm. 1-10

Example 6 Melodic line in section A from the Second Movement



ผู้ประพันธ์ได้ปรับเปลี่ยนอัตราจังหวะเดิม 2/4 เป็น 4/4 โดยใช้เทคนิคการขยายค่าโน้ตของแนวทำนองให้เหมาะสมกับอัตราจังหวะ 4/4 นอกจากนี้ได้ทำการปรับเปลี่ยนโน้ตบางตัวจากทำนองต้นฉบับ เพื่อให้แนวทำนองมีความสมดุล และทำการเปลี่ยนบันไดเสียงเดิมบันไดเสียง C เมเจอร์ ไปยังบันไดเสียง B ไมเนอร์ เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานทั้งแนวตั้งและแนวนอนใหม่ และทำให้เกิดความรู้สึกที่แตกต่างออกไปจากทำนองเพลงต้นฉบับ (Example 6)

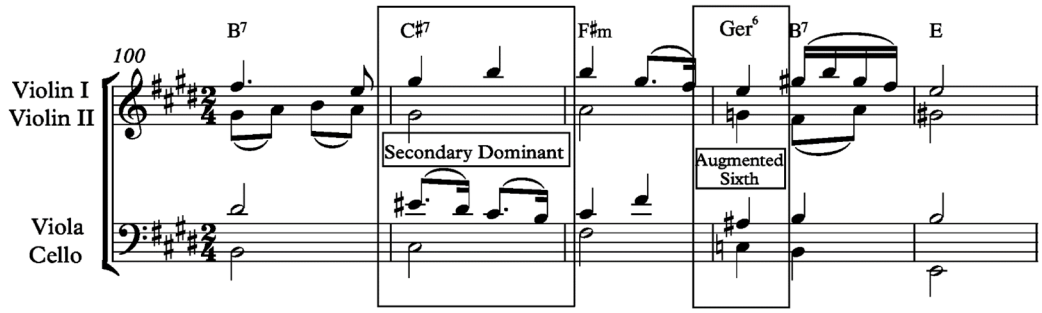
4. การดำเนินคอร์ด เนื่องจากบทเพลง *“นครชุม”* สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต เป็นบทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยการอ้างอิงหลักการทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบอิงกุญแจเสียง ผู้ประพันธ์ได้จัดวางคอร์ดแบบไดอาโทนิก (Diatonic Chord) เพื่อให้มีความเหมาะสมและสัมพันธ์กับทำนองหลักของบทเพลง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้คอร์ดโครมาติก (Chromatic Chord) มาปรับใช้กับแนวทำนองหลัก และแนวเสียงประสานของบทเพลงให้มีความน่าสนใจมากขึ้น ซึ่งการเลือกใช้คอร์ดประเภทต่าง ๆ จะทำให้ผู้ฟังมีความรู้สึกเกี่ยวกับท่อนเพลงนั้น ๆ เปลี่ยนไป กลุ่มโน้ตไดอะทอนิกกับโน้ตบันไดเสียงภายในขอบเขตของระบบโทนาลิตีจำเป็นต้องคำนึงถึงหน้าที่และสถานะของโน้ตแต่ละตัวควบคู่กับบันไดเสียงของกลุ่มโน้ตเหล่านั้น รวมถึงกุญแจเสียงพื้นฐานของบทประพันธ์ และการเปลี่ยนกุญแจเสียง การนำโน้ตโครมาติกมาใช้สำหรับดนตรีโทนัลสามารถเกิดขึ้นได้หลายรูปแบบทั้งบนแนวทำนองและแนวประสาน[8] คอร์ดโครมาติกที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาประยุกต์ใช้เพื่อให้สอดรับกับแนวทำนองและแนวประสานของบทประพันธ์นี้มีด้วยกัน 5 ประเภท คือ 1) คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary Dominant) 2) คอร์ดลีดดิงระดับสอง (Secondary Leading-Tone) 3) คอร์ดคู่หกออกเมนเทด (Augmented Sixth) 4) คอร์ดนิอาโพลิตัน (Neapolitan) และ 5) คอร์ดโครมาติกมีเดียน (Chromatic Mediant)

Example 7 Secondary Leading-tone in the Second Movement

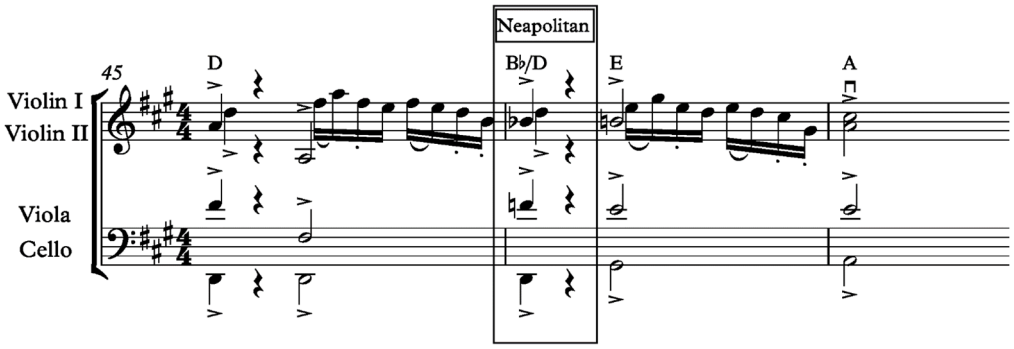


[8] Wiboon Trakunlhun, *Twentieth-Century Music: Basic Set Theory* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018), 7. (in Thai)

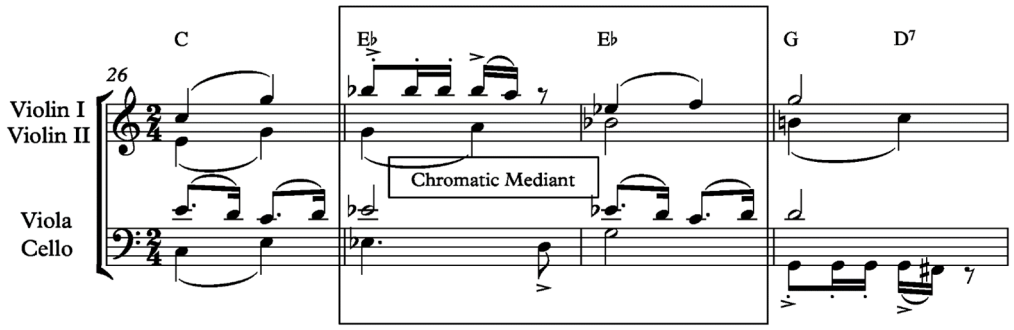
Example 8 Secondary Dominant and Augmented Sixth in the First Movement



Example 9 Neapolitan in the Second Movement

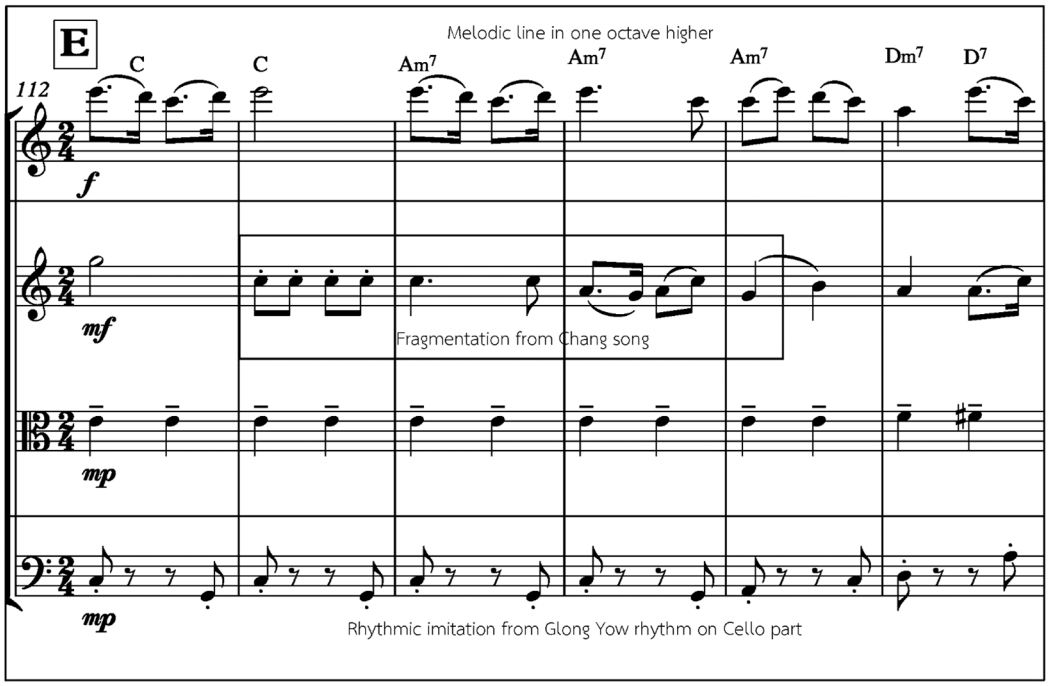


Example 10 Chromatic Mediant in the First Movement



5. การเรียบเรียงเสียงประสาน ผู้ประพันธ์ได้แบ่งกลุ่มองค์ประกอบให้มีความชัดเจนในด้านของแนวทำนองหลัก และแนวเสียงประสาน โดยจัดตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรีนั้น ๆ และได้นำเทคนิคการประพันธ์บางเทคนิคมาใช้กับบางช่วงของบทเพลง เช่น การเลียน (Imitation)[9] การล้อกระชั้น (Stretto)[10] การซ้ำเปลี่ยนระดับทำนอง (Melodic Sequence)[11] การเล่นแนวซ้ำวน (Ostinato)[12] และการย่อยทำนอง (Fragmentation)[13] มาปรับใช้ในแนวเสียงประสาน นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังได้นำวิธีการเล่นลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีมาประยุกต์ใช้ในบทเพลง เช่น การเล่นควบสองสาย (Double Stops)[14]

Example 11 Melody and Harmony in Section C from First Movement



ท่อนที่ 1 Amusement: การละเล่น ผู้ประพันธ์ได้เลียนแบบเสียงจังหวะกลองจากบทเพลง*ระบำคล้องช้าง* โดยกำหนดให้แนวเชลโลบรรเลงจังหวะดังกล่าว จังหวะนี้จะถูกบรรเลงในตอนต้นและในตอนท้าย

[9] Nutcha Pancharoen, *Music Dictionary,* 3rd ed. (Bangkok: Katecarat Press), 176. (in Thai)

[10] Royal Society of Thailand, 195. (in Thai)

[11] Royal Society of Thailand, 183. (in Thai)

[12] Royal Society of Thailand, 147. (in Thai)

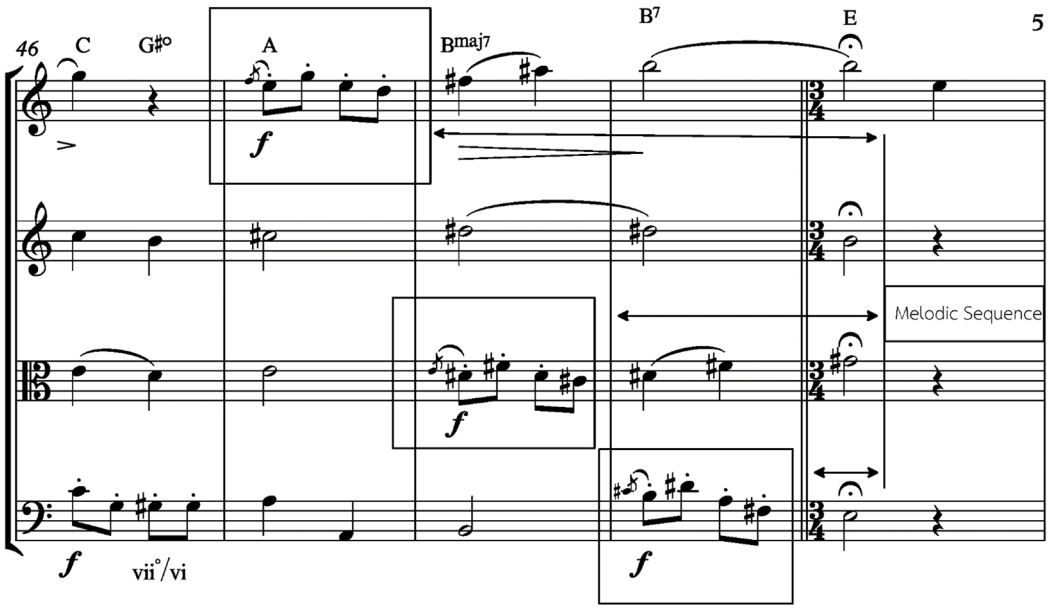
[13] Nutcha Pancharoen, *Music Dictionary*, 139. (in Thai)

[14] Royal Society of Thailand, 69. (in Thai)

ของบทเพลงที่ทำนองหลักกลับมาอีกครั้ง สำหรับแนวเสียงประสานผู้ประพันธ์ได้นำแนวทำนองย่อยของเพลงช้างมาใช้เป็นแนวเสียงประสานของท่อนนี้ (Example 11)

ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคการสอดประสานในลักษณะต่าง ๆ มาปรับใช้กับแนวเสียงประสานในท่อนที่ 1 เช่น การประพันธ์แบบแนวล้อกระชั้นที่มีลักษณะการซ้ำเปลี่ยนระดับทำนอง เพื่อให้บทเพลงมีความกระชับขึ้น การซ้ำเปลี่ยนระดับเสียง (Sequences) เป็นส่วนสำคัญของดนตรีในยุคโรแมนติกตอนปลาย มักจะถูกนำมาใช้บ่อยครั้งโดยเฉพาะช่วงที่มีการเคลื่อนย้ายกุญแจเสียงจากหนึ่งกุญแจเสียงไปยังอีกหนึ่งกุญแจเสียง[15] (Example 12)

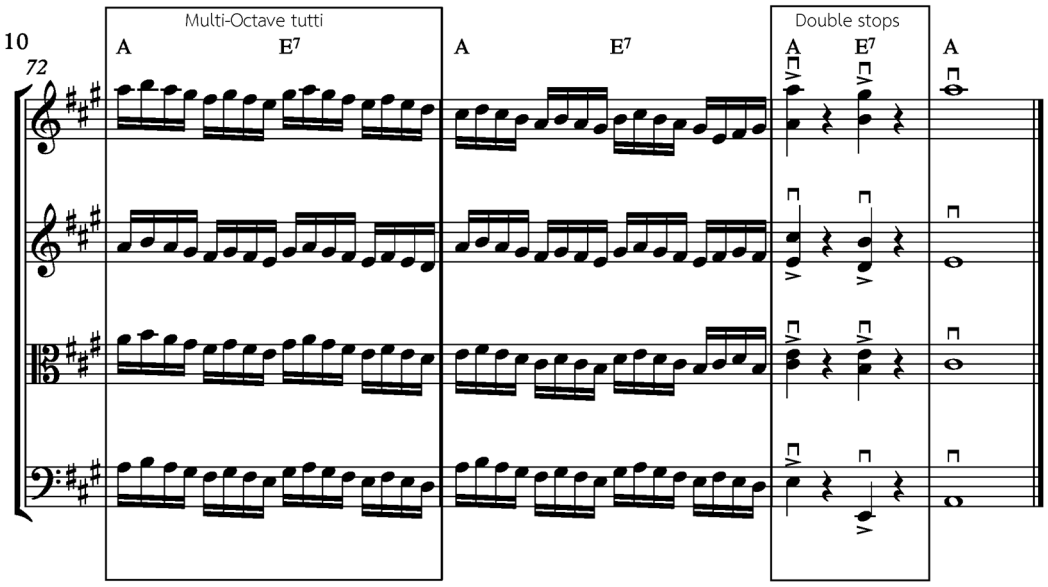
Example 12 Melodic Sequence, mm. 47-49 in the First Movement (1st Violin, Viola, Cello)



ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคการเล่นควบสองสายมาปรับใช้ในแนวประสานของทั้ง 2 ท่อน โดยกำหนดให้แนวไวโอลิน 1, 2 และวิโอลาเล่นเทคนิคนี้ โดยผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ลักษณะคู่เสียงต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ 1) คู่เสียง 3 เมเจอร์ (M3) 2) คู่เสียง 3 ไมเนอร์ (m3) 3) คู่เสียง 4 เพอร์เฟกต์ (P4) 4) คู่เสียง 6 เมเจอร์ (M6) และ 5) คู่เสียง 8 เพอร์เฟกต์ (P8) การเล่นควบสายเป็นเทคนิคที่ถูกนำมาใช้บ่อยมากสำหรับเครื่องสาย มักจะถูก

[15] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almen, *Tonal Harmony with An Introduction to Post-Tonal Music*, 8th ed. (New York: McGraw Hill Education, 2018), 453.

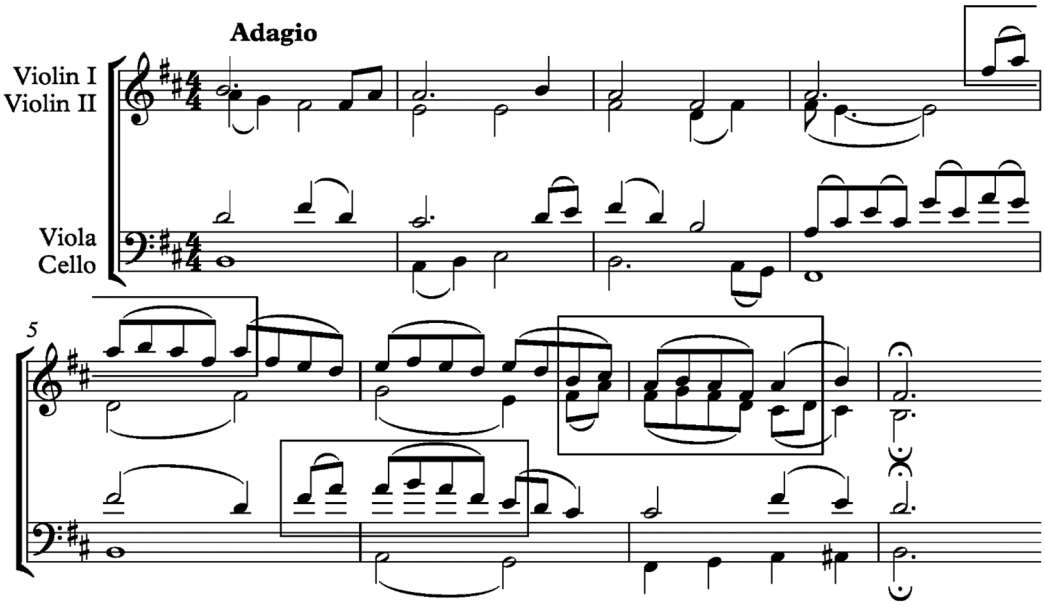
นำมาใช้กับบทเพลงประเภทเพลงเดี่ยว และบางครั้งถูกนำมาปรับใช้กับการบรรเลงวงประเภทเชมเบอร์[16] ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เครื่องดนตรีทั้ง 4 ชิ้น เล่นควบคู่กันในลักษณะต่างกันของช่วงเสียงคู่แปด (Multi-Octave Tutti) เพื่อให้เกิดเสียงแน่นและความเข้มของสีสันของเสียง (Example 13)

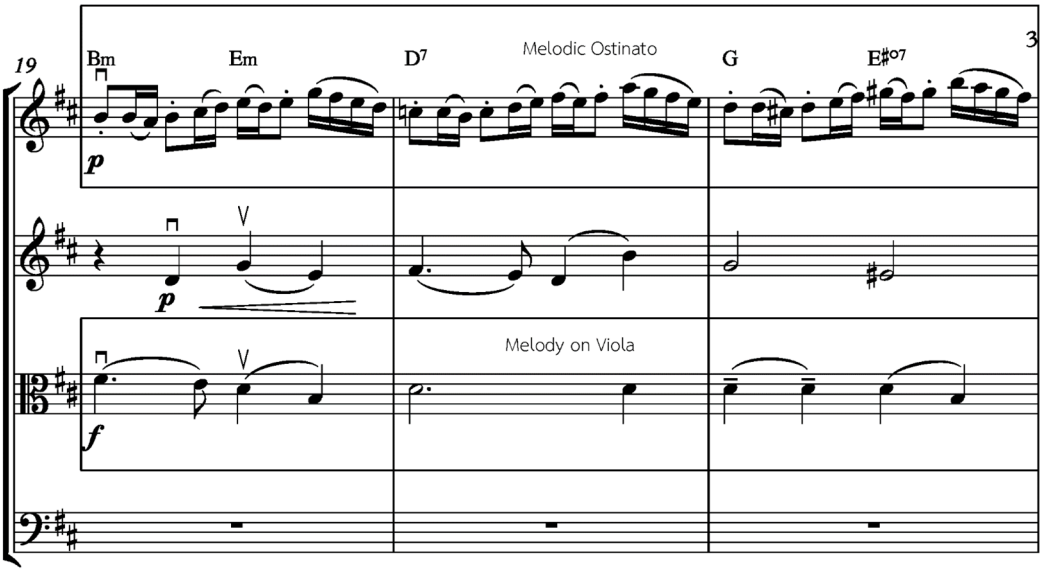
Example 13 Multi-Octave Tutti and Double Stops from the end of Second Movement

ท่อนที่ 2 Raming: ระมิงค์ ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองสั้น ๆ จากเพลงพื้นบ้านนครชุม *“สายน้ำแม่ปิง”* มาปรับใช้เพื่อให้เป็นทำนองหลักของท่อนที่ 2 คำว่า “Raming” มาจากคำว่า แม่ระมิงค์ ซึ่งเป็นแม่น้ำสายเดียวกันแม่น้ำปิงเพียงแต่มีการเรียกชื่อที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและวัฒนธรรมของคนล้านนา เนื่องจากจังหวัดกำแพงเพชรเป็นปลายน้ำของแม่น้ำปิง จากแนวคิดข้างต้นผู้ประพันธ์จึงได้นำการย่อยทำนองโดยการตัดส่วนทำนองตอนต้นของบทเพลง *“ล่องแม่ปิง”* มาปรับใช้และพัฒนาในช่วงต้นเพลงและช่วงท้ายเพลง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้สร้างแนวทำนองประสานเสียงให้อยู่ในรูปแบบหลายแนวเสียง (Polyphony) ดนตรีพื้นผิวแบบหลายแนวเสียง (Polyphonic Texture) เป็นแนวทำนองที่เกิดขึ้นพร้อมกันและเคลื่อนที่อย่างอิสระตั้งแต่ 2 เสียง เป็นต้นไป[17] (Example 14)

---

[16] Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, 3rd ed. (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2002), 55.

[17] Bruce Benward and Marilyn Saker, *Music in Theory and Practice Vol.1*, 8th ed. (New York: McGraw Hill Education, 2009), 148.

Example 14 Polyphonic Texture in the Introduction of Second Movement

Example 15 Melodic Ostinato, mm. 19-21 in the Second Movement (First Violin)



การนำเทคนิคการประพันธ์แบบแนวซ้ำวน โดยปกติแล้วแนวซ้ำวนอาจจะเกิดขึ้นในส่วนของทำนองหรือจังหวะที่จะถูกบรรเลงซ้ำวนไปทั้งเพลงหรือบางช่วงของบทเพลง ส่วนใหญ่มักเกิดขึ้นในแนวเสียงเบส แต่ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะการซ้ำวนของจังหวะมาปรับใช้โดยกำหนดแนวไวโอลิน 1 เล่น ในระหว่างที่ทำนองหลักอยู่ในแนววิโอลา (Example 15)

สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

บทเพลง “นครชุม” สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต ผู้ประพันธ์ได้นำวัตถุดิบเบื้องต้นจากทำนองเพลงพื้นบ้านนครชุมมาปรับใช้สำหรับการประพันธ์บทเพลงนี้ การสร้างทำนองหลัก เนื่องจากทำนองพื้นบ้านมีลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียบง่าย ทำนองในบทเพลงทั้งสองท่อนจึงได้รับการพัฒนาโดยใช้เทคนิคการประพันธ์ เช่น การขยายทำนอง และการตกแต่งทำนอง โดยการเพิ่มโน้ตประดับในแนวทำนองเพื่อให้แนวทำนองมีเอกลักษณ์และเคลื่อนที่อย่างอิสระ การดำเนินคอร์ด บทเพลง “*นครชุม*” สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต เป็นบทประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยอ้างอิงหลักการทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบอิงกุญแจเสียง ผู้ประพันธ์ได้จัดวางคอร์ดไดอาทอนิกเพื่อให้สอดคล้องกับแนวทำนองหลัก และเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับแนวเสียงประสานให้มีความน่าสนใจมากขึ้น ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้คอร์ดโครมาติกมาปรับใช้ กับแนวทำนองหลักในบางช่วง คอร์ดโครมาติกที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้มี 5 ประเภท ได้แก่ 1) คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง 2) คอร์ดลีดดิ่งระดับสอง 3) คอร์ดคู่หกออกเมนเทด 4) คอร์ดนิอาโพลิตัน และ 5) คอร์ดโครมาติกมีเดียน โดยคอร์ดเหล่านี้ถูกนำมาใช้เพื่อเพิ่มความหลากหลายของแนวเสียงประสานเพื่อให้สอดคล้องเข้ากับแนวทำนองของบทเพลง และการเรียบเรียงเสียงประสานและการจัดวางแนวเสียงของบทเพลง บทเพลงนี้ได้รับการออกแบบให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นสามารถเล่นทำนองหลักและแนวประสานเสียงได้อย่างสมดุลและสอดคล้องกัน เทคนิคการประพันธ์ที่ถูกนำมาใช้ ได้แก่ การเลียน การล้อกระชั้น การซ้ำเปลี่ยนระดับทำนอง การเล่นแนวซ้ำวน และการย่อยทำนองถูกนำมาปรับใช้เพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับแนวเสียงประสานของบทเพลง รวมถึงการขยายขอบเขตด้านการแสดงออกและเทคนิคของบทเพลง นอกจากนี้ยังช่วยขยายมิติของบทเพลงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะจากการทำวิจัย (Suggestions)

1. การสร้างสรรค์ในครั้งนี้ได้ใช้ทำนองหลักจากเพลงพื้นบ้านนครชุมเพียงแค่ 2 บทเพลง ยังมีอีกหลายบทเพลงพื้นบ้านนครชุมที่สามารถนำมาใช้ได้อีก

2. การเรียบเรียงเสียงประสาน หรือการสร้างสรรค์จากทำนองเพลงพื้นบ้านนครชุม สามารถนำไปขยายให้กับวงดนตรีที่มีรูปแบบของวงที่ใหญ่ขึ้น เช่น วงดุริยางค์เครื่องลมไม้ วงดุริยางค์เครื่องสาย หรือวงดุริยางค์ซิมโฟนี เพื่อทำการยกระดับเพลงพื้นบ้านให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้นในระดับสากล

3. สามารถศึกษาบทเพลงพื้นบ้านในจังหวัดกำแพงเพชรเพิ่มเติม นอกเหนือจากบทเพลงพื้นบ้านนครชุม

การเผยแพร่บทเพลง (Public Presentation)

บทเพลง *"นครชุม"* สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต ได้ถูกบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่ให้แก่หน่วยงานภาครัฐและเอกชนทั้งในระดับภูมิภาคและระดับประเทศ สื่อมวลชนท้องถิ่นภายในจังหวัดกำแพงเพชร และได้เผยแพร่ผลงานออกสู่สาธารณะชนในรูปแบบสื่อออนไลน์ผ่านช่องทาง Youtube เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อการอนุรักษ์บทเพลงพื้นบ้าน และส่งเสริมบทเพลงพื้นบ้านในลักษณะใหม่ในรูปแบบบทเพลงร่วมสมัย ทั้งนี้ได้รับความร่วมมือจากทีมงานนักดนตรีที่มีส่วนร่วมในการบันทึกเสียง โดยมีรายชื่อดังนี้

Violin I	นางสาววิวรรธนี พันธุ์ประไพ
Violin II	นางสาวพรนภา ชาติบุรุษ
Viola	นายณัฐวุฒิ จันทร์ผ่อง
Cello	นายธีริทธิ์ กันยารอง

Figure 1 QR Code for Listening Nakhon Chum for String Quartet in Youtube Channel

QR Code
Frist Movement: Amusement

QR Code
Second Movement: Raming

Bibliography

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3rd ed. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2002.

Benward, Bruce, and Marilyn Saker. *Music in Theory and Practice Volume 1*. 8th ed. New York: McGraw Hill Education, 2009.

Dhamabutra, Narongrit, and Jittapim Yamprai. "Southeast Asian Musical Materials for Contemporary Composition." Research Report, Chulalongkorn University Press, 2018. (in Thai)

Kostra, Stefan, Dorothy Payne, and Byron Almen. *Tonal Harmony with an Introduction to Post-Tonal Music*, 8th ed. New York: McGraw Hill Education, 2018.

Krongkaew, Kawee. "The Local Folk Song Creation of Nakorn Chum Community, Kamphaeng Phet Province Reach to Universal." Research Report, Kamphaeng Phet Rajabhat University, 2012. (in Thai)

Pancharoen, Nutcha. *Form and Analysis.* 6th ed. Bangkok: Katecarat Press, 2017. (in Thai)

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

Royal Society of Thailand. *Dictionary of Music*. Bangkok: Office of the Royal Society, 2018. (in Thai)

Suttajit, Narut. *Music Appreciation,* 10th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2012. (in Thai)

Tangsornboon, Thanawut. "Folk Songs: Case Study at Nakhonchum Village Kampangphet Province." Master's thesis, Srinakharinwirot University, 2005. (in Thai)

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

Weangsamut, Rattasat, Chalermsak Pikulsri, and Pongpitthaya Sapaso. "Creative Work for Guitar Sonata of Isan Melodies." *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 88-103. (in Thai)

Article No. R0507 (15 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.R0507

บทความวิจัย (Research Article)

การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง ออคโทเบอร์ จากเพลงชุด เดอะซีซันส์ ของไชคอฟสกี

Interpretation and Performance Practice on October from The Seasons by Tchaikovsky

พิชยา อัมรักษ์,* ปานใจ จุฬาพันธุ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
Pitchaya Ammaruk,* Panjai Chulapan
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand

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

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เกี่ยวกับการตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง *ออคโทเบอร์* จากเพลงชุด *เดอะซีซันส์* สำหรับเปียโน ประพันธ์โดยปีเตอร์ อิลิทช์ ไชคอฟสกี (ค.ศ.1840-1893) จากยุคโรแมนติก มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาชีวประวัติของไชคอฟสกีและประวัติความเป็นมาของบทเพลง 2) วิเคราะห์บทเพลง และ 3) ตีความบทเพลงและใช้เทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสมเพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์แบบ ซึ่งจะสามารถเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงเปียโนดังกล่าวสำหรับผู้ที่สนใจต่อไปได้ ขั้นตอนในการศึกษาวิจัยประกอบด้วยการคัดเลือกบทเพลงที่เหมาะสมสำหรับการแสดง การศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง การศึกษาเทคนิคการบรรเลงและตีความบทเพลง การฝึกซ้อมบทเพลงและทำการแสดงเดี่ยวเปียโน และการนำเสนอรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์และการเผยแพร่บทความที่เกี่ยวข้อง

ผลการศึกษาวิจัยประกอบด้วยประวัติผู้ประพันธ์เพลง ประวัติบทเพลงและการตีความบทเพลง ไชคอฟสกีเป็นนักดนตรีและคีตกวีผู้ยิ่งใหญ่ของรัสเซีย สามารถเล่นเปียโนและอ่านโน้ตเพลงได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามครอบครัวของเขากลับต้องการให้เขาศึกษาและประกอบอาชีพด้านกฎหมายมากกว่าเล่นดนตรี ขณะเดียวกันไชคอฟสกีก็ได้ใช้เวลาว่างกับสิ่งที่ตัวเองรักโดยเริ่มหัดประพันธ์เพลงและศึกษาดนตรีเพิ่มเติมไปด้วย ไชคอฟสกีได้สมัครเข้าเรียนดนตรีที่สำนักของครูสอนดนตรีชื่อนิโคลัส ซาเรมบา และได้เดินทางไปท่องเที่ยวต่างประเทศเพื่อศึกษาดนตรีเพิ่มเติมอีกด้วย ต่อมาในปี ค.ศ.1862 ได้มีการจัดตั้งสถาบันดนตรีขึ้น

* Corresponding author, email: film_nar_ruk@hotmail.com

ในเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก ภายใต้ความอุปถัมภ์ของแกรนด์ดัทเชส เฮเลน โดยมีอันโทน รูบินสไตน์ (ค.ศ.1829-1894) เป็นผู้อำนวยการ ณ สถาบันดนตรีแห่งนี้ ไชคอฟสกีได้เรียนวิชาการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีกับอันโทน และเรียนเปียโนกับนิโคลัส รูบินสไตน์ (ค.ศ.1835-1881) อย่างจริงจัง หลังจากนั้นไชคอฟสกีได้ออกเดินทางไปยังทวีปยุโรป การเดินทางในครั้งนี้สร้างแรงบันดาลใจให้ไชคอฟสกีประพันธ์ผลงานเพลงที่มีชื่อเสียงมากมาย อาทิ เพลงโหมโรง ซิมโฟนี คอนแชร์โต บทเพลงสำหรับเปียโนและบัลเลต์ ดนตรีของไชคอฟสกีมีลักษณะโดดเด่นด้วยความกลมกลืนที่ลุ่มลึก ท่วงทำนองที่แสดงออกถึงอารมณ์ที่ลึกซึ้ง บทเพลงส่วนมากได้ถูกนำออกแสดงบ่อยครั้งในหอแสดงดนตรีและสถาบันดนตรีทั่วโลก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบัลเลต์เรื่อง *Swan Lake*, *The Nutcracker* และ *Sleeping Beauty* ไชคอฟสกีได้รับการยกย่องว่าเป็นนักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่งของโลก บทเพลงที่เขาประพันธ์ขึ้นก็ยังเป็นที่นิยมบรรเลงกันทุกยุคทุกสมัย

ไชคอฟสกีประพันธ์เพลงชุด *เดอะซีซันส์* ขึ้นในปี ค.ศ.1875 ประกอบด้วยบทเพลงขนาดสั้นจำนวน 12 บท มีเนื้อหาเกี่ยวกับฤดูกาลต่าง ๆ 4 ฤดูที่เปลี่ยนแปลงไปตลอดทั้งปีในประเทศรัสเซีย บทเพลงแต่ละบทมีลักษณะทางดนตรีต่างกันออกไปตามบรรยากาศในแต่ละเดือน ไชคอฟสกีได้รับการว่าจ้างจากนิโคไล แบร์นาร์ด (ค.ศ.1844-1905) บรรณาธิการนิตยสารฉบับหนึ่งให้ประพันธ์เพลงขนาดสั้น โดยมีแบร์นาร์ดเป็นผู้เขียนบทกวีประกอบเพลงทุกบท บทเพลงทั้ง 12 บทประกอบด้วย *ธันวาคม*, *มกราคม*, *กุมภาพันธ์* และ *มีนาคม* พรรณนาถึงภาพของฤดูหนาว *เมษายน* และ *พฤษภาคม* พรรณนาถึงภาพของฤดูใบไม้ผลิ *มิถุนายน*, *กรกฎาคม* และ *สิงหาคม* พรรณนาถึงภาพของฤดูร้อน และ *กันยายน*, *ตุลาคม* และ *พฤศจิกายน* พรรณนาถึงภาพของฤดูใบไม้ร่วง

บทเพลง *ตุลาคม* อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ในสังคีตลักษณ์สองตอน มีเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ทำนองหลักในตอนแรกนำเสนอบรรยากาศที่หนาวเย็นผ่านความรู้สึกสงบนิ่ง ภาพของฤดูใบไม้ร่วงที่ค่อย ๆ จางหายไปตามสายลม แสดงความรู้สึกของธรรมชาติที่เศร้าโศก ความว่างเปล่า ความเดียวดาย ความเหงา และความเจ็บปวดในฤดูใบไม้ร่วง ซึ่งในการตีความและการบรรเลง ผู้วิจัยต้องถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวออกมาด้วยเสียงที่เบาและต่อเนื่อง ทำนองหลักต้องเด่นชัด ในขณะที่ทำรองรองและคอร์ดต้องเบากว่า การยืดจังหวะอย่างอิสระและการควบคุมเสียงโดยใช้ปลายนิ้วเพื่อถ่ายทอดเสียงให้มีความคมชัดเป็นเทคนิคที่จำเป็นซึ่งต้องการการฝึกซ้อม ไม่ว่าจะเป็นการซ้อมทีละมือ หรือซ้อมรวมกันในจังหวะช้าและค่อย ๆ เร็วขึ้น รวมทั้งการใช้เพเดิล เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและบรรยากาศของบทเพลงให้ถูกต้องและชัดเจนเป็นสิ่งที่สำคัญตามไปด้วย

ท่อนแรกของ *ออคโทเบอร์* มีท่วงทำนองที่ไพเราะอ่อนหวาน ควรเล่นด้วยโทนเสียงที่นุ่มนวลคล้ายการขับร้อง และสัมผัสที่ลื่นไหลและเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ การบรรเลงด้วยมือซ้ายเป็นรูปแบบของคอร์ดแตก ซึ่งควรรักษาความละเอียดอ่อนและไม่ดังมากนัก เพื่อให้ท่วงทำนองของมือขวาโดดเด่นขึ้น การใช้รูบาโตช่วยเพิ่มความลึกซึ้งทางอารมณ์ของบทเพลง โดยเฉพาะในช่วงที่สื่อถึงความโหยหาและความคิดถึง อีกแง่มุมสำคัญในการบรรเลง *ออคโทเบอร์* คือการใช้เพเดิลเท่าที่จำเป็นเพื่อหลีกเลี่ยงเสียงที่เบลอเกินไป แต่ยังคงความลื่นไหล

ของเสียงที่ต่อเนื่อง อาจเหยียบเพเดิลเพียงครึ่งเดียวเพื่อให้เกิดความก้องกังวานของโน้ตที่ต้องการที่ไม่รบกวนโน้ตอื่นมากเกินไป การตีความ *ออคโทเบอร์* ต้องอาศัยความเข้าใจในรูปแบบการประพันธ์ของไชคอฟสกี และความสามารถของเขาในการสร้างภาพทางดนตรีที่ชัดเจน การใช้โครมาติก การเปลี่ยนแปลงเสียงประสานอย่างละเอียด และการวางประโยคเพลงที่แสดงอารมณ์ ล้วนช่วยเสริมให้บทเพลงมีความรู้สึกครุ่นคิดลึกซึ้ง การเปรียบเทียบการบรรเลงที่ถูกบันทึกไว้โดยนักเปียโนที่มีชื่อเสียงจะสามารถให้ข้อมูลที่หลากหลาย ซึ่งช่วยให้นักเปียโนสามารถปรับแต่งแนวทางการบรรเลงของตนเองได้ นอกจากนี้ การศึกษาจดหมายของไชคอฟสกีและบันทึกทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ของเขา อาจช่วยให้นักเปียโนเชื่อมโยงกับบทเพลงได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์

กล่าวโดยสรุปว่า ในการบรรเลงบทเพลงที่โดดเด่นด้านทำนองที่ไพเราะแต่แฝงความรู้สึกเศร้า เต็มไปด้วยจินตนาการและอารมณ์ที่ล่องลอยเป็นอิสระนี้ ต้องใช้การทำความเข้าใจในบทเพลงควบคู่ไปกับการตีความและฝึกเทคนิคเพื่อให้สามารถสร้างบรรยากาศและถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์ โดยเฉพาะการเน้นทำนองหลักให้นำเสนอออกมาอย่างชัดเจนและไพเราะ การตีความที่ถูกต้องควบคู่ไปกับทักษะทางเทคนิคเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างบรรยากาศที่เหมาะสมและ โดยเฉพาะการเน้นทำนองให้ชัดเจนและไพเราะ ควรสร้างสมดุลระหว่างการแสดงอารมณ์กับเทคนิคที่แม่นยำเพื่อให้รายละเอียดของประโยคเพลง การออกทำนอง และความแตกต่างของความดังเบาได้รับการถ่ายทอดอย่างประณีต ท้ายที่สุด ความสามารถในการถ่ายทอดแก่นของ *October* อยู่ที่ความละเอียดอ่อนของนักเปียโนในการเข้าใจคุณค่าทางกวีของบทเพลง ซึ่งจะเปลี่ยนให้บทเพลงนี้ไปเป็นการแสดงออกทางศิลปะที่ลึกซึ้งและสะเทือนอารมณ์

คำสำคัญ : การแสดงเดี่ยวเปียโน / ออคโทเบอร์จากเดอะซีซันส์ / ไชคอฟสกี

Abstract

This research article focuses on the interpretation and performance style of the piece October from The Seasons suite for piano, composed by Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) from the Romantic period. The main objectives of the study are: 1) to study the biography of Tchaikovsky and the background of the piece; 2) to analyze the musical composition; and 3) to interpret the piece and apply appropriate performance techniques to achieve an accurate and complete rendition. This research aims to provide a guide for future analysis and performance of the piano work for those interested in studying it. The research process includes selecting a suitable piece for performance, reviewing related literature, studying

interpretation techniques, practicing the piece, performing a solo piano rendition, and presenting a complete thesis along with publishing relevant articles.

The research findings include an overview of the composer's biography, the history of the piece, and its interpretation. Tchaikovsky, a renowned composer and pianist from Russia, was proficient in piano and music notation. However, his family initially urged him to pursue a career in law rather than music. Despite this, Tchaikovsky continued to devote his free time to music composition, eventually enrolling at the Conservatory of Music in St. Petersburg. There, he studied orchestration with Anton Rubinstein and piano with Nikolai Rubinstein. His travels across Europe further inspired him, leading to the creation of many famous works, including overtures, symphonies, concertos, piano pieces, and ballets. His music, characterized by rich harmonies, expressive melodies, and profound emotional depth, remains widely celebrated in concert halls and music academies worldwide. Notably, his ballets such as Swan Lake, The Nutcracker, and Sleeping Beauty have become some of the most frequently performed works in the classical repertoire. Tchaikovsky is widely regarded as one of the greatest composers in the world, and his compositions remain widely performed.

Tchaikovsky composed The Seasons in 1875, a suite consisting of 12 short pieces that depict the changing seasons throughout the year in Russia. Each piece has distinct musical characteristics that reflect the atmosphere of its respective month. Tchaikovsky was commissioned by Nikolay Bernard (1844–1905), the editor of a magazine, to compose these short pieces, with Bernard himself writing the accompanying poetic epigraphs for each piece. The 12 pieces in the suite are as follows: December, January, February, and March portray scenes of winter; April and May depict spring; June, July, and August capture the essence of summer; while September, October, and November evoke the imagery of autumn. October, for instance, is written in D minor, in two parts with a 4/4 time signature. The primary theme evokes the cold, quiet ambiance of autumn, symbolizing the passing of the season with a sense of melancholy, loneliness, emptiness, and sorrow. In the performance of this piece, the researcher emphasizes expressing these emotions through soft, continuous sounds, with the melody standing out while the accompaniment and chords remain subdued. Techniques such as free tempo and precise control of dynamics with fingertip articulation are crucial.

Practicing slowly and gradually increasing the tempo, along with using the sustain pedal, is essential for conveying the emotional depth and atmosphere of the piece.

The first section of October features a lyrical melody, which should be played with a singing tone and a fluid, expressive touch. The left-hand accompaniment consists of broken chords that should remain delicate and unobtrusive, allowing the right-hand melody to shine. The use of rubato is recommended to enhance the expressiveness of the piece, particularly in phrases that convey longing and nostalgia. Another critical aspect of performing October is pedaling. The sustain pedal should be used sparingly to avoid blurring the harmonies while maintaining a smooth legato. Half-pedaling techniques may be employed to enhance the resonance of sustained notes without over-saturating the sound. Interpretation of October requires an understanding of Tchaikovsky's compositional style and his ability to evoke vivid imagery through music. His use of chromaticism, subtle harmonic shifts, and expressive phrasing contributes to the nostalgic and contemplative nature of the piece. Comparing different recorded interpretations can provide valuable insights into various performance approaches, helping the performer refine their expressive choices.

In conclusion, the performance of October, with its beautiful yet melancholic melody and free-flowing, imaginative mood, requires a deep understanding of the music. Proper interpretation, combined with technical skill, is necessary to create the correct atmosphere and faithfully present the piece, especially by highlighting the melody clearly and beautifully. An effective performance should balance emotional expressiveness with technical precision, ensuring that the nuances of phrasing, articulation, and dynamic contrast are carefully executed. Ultimately, the ability to capture the essence of October lies in the performer's sensitivity to the music's poetic qualities, transforming it from a mere sequence of notes into a deeply moving artistic expression.

Keywords: Piano Recital / October from The Seasons / Tchaikovsky

บทเพลง *The Seasons, Op.37a* เป็นชุดเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน ประกอบด้วยบทเพลงทั้งหมด 12 บทที่สื่อความหมายถึงการเปลี่ยนแปลงของฤดูกาลตลอด 12 เดือนในประเทศรัสเซีย มีการบรรยายบรรยากาศของฤดูกาลต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นได้อย่างกระจ่างและสวยงามโดยไม่ที่จำเป็นต้องมีเนื้อร้อง ผู้วิจัยเลือกบทเพลง *ออคโทเบอร์ หรือ ตุลาคม (October) หรือที่มีชื่อรองว่า ฤดูใบไม้ร่วง (Autumn Song)* จากชุดเพลงนี้ เนื่องจากมีทำนองที่ไพเราะ มีการใช้โน้ตสามพยางค์อย่างต่อเนื่อง มีการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกที่ละเอียดอ่อนผ่านเนื้อดนตรีที่ไม่หนานัก แต่ลื่นไหลต่อเนื่องตลอดทั้งเพลงด้วยการใช้ลักษณะจังหวะขัด โน้ตสามพยางค์และคอร์ด ผู้วิจัยได้ศึกษา ตีความและฝึกเทคนิคการบรรเลงที่สอดคล้องกับบทเพลง และนำเสนอผลการวิจัยผ่านการแสดงเดี่ยวเปียโนและบทความนี้เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการตีความเรื่องราว อารมณ์ และฝึกซ้อมเพื่อบรรเลงบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์

สำหรับงานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติของไชคอฟสกีและประวัติของบทเพลง *October* รวมถึงการวิเคราะห์บทเพลงและเทคนิคการบรรเลง พร้อมทั้งนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมและวิธีการถ่ายทอดบทเพลงให้สมบูรณ์ ซึ่งผู้วิจัยคาดหวังว่าจะได้รับความรู้ความเข้าใจในด้านประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์เพลงและบทเพลง สามารถวิเคราะห์ ตีความ และนำเสนอบทเพลงได้อย่างถูกต้อง อีกทั้งผู้ชมการแสดงได้สัมผัสการแสดงเปียโนที่ผ่านการวิเคราะห์บทเพลง

ผลการศึกษา (Research Results)

จากการศึกษาและฝึกซ้อมบทเพลง ผู้วิจัยได้รวบรวมประวัติของผู้ประพันธ์เพลงและบทเพลง วิธีการบรรเลง รวมถึงการซ้อมในจุดที่ผู้วิจัยประสบปัญหา เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้อ่านได้ศึกษาต่อยอดและนำไปปรับใช้ได้อย่างสมบูรณ์ สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

1. ชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง

ไชคอฟสกีเป็นนักดนตรีและคีตกวีผู้ยิ่งใหญ่ของรัสเซีย เริ่มสนใจศึกษาทางด้านดนตรี สามารถเล่นเปียโนและอ่านโน้ตเพลงได้เป็นอย่างดีตั้งแต่ 8 ขวบ ถึงอย่างไรไชคอฟสกีไม่ได้ยึดอาชีพหรือเอาจริงจังทางด้านดนตรีมากนักเนื่องจากทางครอบครัวต้องการให้เขาศึกษาด้านกฎหมายอย่างจริงจังและออกมาประกอบอาชีพทนายความเพื่อเป็นการยกระดับในสังคมและเป็นความภาคภูมิใจของครอบครัว อย่างไรก็ตาม ในขณะเดียวกันไชคอฟสกีก็ได้ใช้เวลาว่างกับสิ่งที่ตัวเองรักโดยเริ่มหัดประพันธ์เพลงและศึกษาดนตรีเพิ่มเติมไปด้วย ในที่สุดไชคอฟสกีสำเร็จการศึกษาปริญญาตรีทางด้านกฎหมายและประกอบอาชีพข้าราชการเป็นเสมียนในกระทรวงยุติธรรมที่เซนต์ปีเตอส์เบิร์ก (St. Petersburg) ไชคอฟสกีปรารถนาที่จะดำเนินอาชีพทางดนตรีอย่างมาก เขาใช้เวลาว่างในการดูละคร บัลเลต์และอุปรากร และในปี ค.ศ.1861 เขาได้สมัครเข้าเรียนดนตรีที่สำนักของ

ครูสอนดนตรีชื่อนิโคลัส ซาเรมบา (Nicholas Zaremba, ค.ศ.1821-1879) และได้เดินทางไปท่องเที่ยวต่างประเทศเพื่อศึกษาดนตรีเพิ่มเติมอีกด้วย

ในปี ค.ศ.1862 ได้มีการจัดตั้งสถาบันดนตรีขึ้นในเซนต์ปีเตอส์เบิร์ก ภายใต้ความอุปถัมภ์ของแกรนด์ดัทเชสเฮเลน (Grand Duchess Helen) โดยมีอันโทน รูบินสไตน์ (Anton Rubinstein, ค.ศ.1829-1894) เป็นผู้อำนวยการ ณ สถาบันดนตรีแห่งนี้ ไชคอฟสกีได้เรียนวิชาเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) กับอันโทน และเรียนเปียโนกับนิโคลัส รูบินสไตน์ (Nicholas Rubinstein, ค.ศ.1835-1881) อย่างจริงจัง และได้ประพันธ์ผลงานเพลงชิ้นสำคัญคือ *Symphony No.1 in G Minor* ในปี ค.ศ.1866

หลังจากนั้นไชคอฟสกีได้ออกเดินทางไปยังทวีปยุโรป เขาได้รับการสนับสนุนจากมาดาม ฟอน เมค (Nadezhda von Meck, ค.ศ.1831-1894) เศรษฐีหม้ายที่ให้เงินสนับสนุนโดยไม่หวังผลตอบแทน การเดินทางในครั้งนี้ได้สร้างแรงบันดาลใจให้ไชคอฟสกีประพันธ์ผลงานเพลงที่มีชื่อเสียงมีมากมายหลายบท อาทิ เพลงโหมโรง ซิมโฟนี คอนแชร์โต บทเพลงเชมเบอร์ อุปรากร บทเพลงสำหรับเปียโนและบัลเลต์ โดยเฉพาะบัลเลต์ที่เป็นที่รู้จักกันดี เช่น *สวอนเลค (The Swan Lake) เจ้าหญิงนิทรา (The Sleeping Beauty)* และ*เดอะนัทแครกเกอร์ (The Nutcracker)* ไชคอฟสกีได้รับการยกย่องว่าเป็นนักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่งของโลก บทเพลงที่เขาประพันธ์ขึ้นก็ยังเป็นที่นิยมบรรเลงกันทุกยุคทุกสมัย

2. ประวัติบทประพันธ์เพลง

บทเพลงชุด *The Seasons, Op.37a* ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1875 ประกอบด้วยบทเพลงขนาดสั้นจำนวน 12 บท มีเนื้อหาเกี่ยวกับฤดูกาลต่าง ๆ ที่เปลี่ยนแปลงตลอดทั้ง 12 เดือนในประเทศรัสเซีย แต่ละบทมีลักษณะทางดนตรีต่างกันออกไปตามบรรยากาศในแต่ละเดือน ไชคอฟสกีได้รับการว่าจ้างจากนิโคเล แบร์นาร์ (Nikolay Bernard) บรรณาธิการนิตยสารฉบับหนึ่งให้ประพันธ์เพลงสั้นในแต่ละเดือน โดยแบร์นาร์เป็นผู้เขียนบทกวีประกอบเพลงทุกบท

บทเพลงในเพลงชุดนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) และสามตอน (Ternary Form) ส่วนใหญ่เป็นรูปแบบที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อนมากนัก บทเพลงทั้ง 12 บทประกอบด้วย *December*, *January*, *February*, และ *March* พรรณนาถึงภาพของฤดูหนาว *April* และ *May* พรรณนาถึงภาพของฤดูใบไม้ผลิ *June*, *July*, และ *August* พรรณนาถึงภาพของฤดูร้อน และ *September*, *October*, และ *November* พรรณนาถึงภาพของฤดูใบไม้ร่วง บทเพลง *October* มีรูปแบบสังคีตลักษณ์สองตอนและอยู่ในฤดูใบไม้ร่วง นอกจากนี้ บทเพลงทุกบทยังมีทำนองที่ไพเราะ มีองค์ประกอบทางดนตรีที่หลากหลาย มีคอร์ดที่เรียบง่าย บทเพลงในแต่ละเดือนมีเอกลักษณ์อย่างชัดเจน เช่น *December* กล่าวถึงบรรยากาศของความหนาวเย็นในคืนวันคริสต์มาส การขอพรเพื่อให้พวกเขาได้มีความสุขในเทศกาลครั้งนี้ *February* กล่าวถึงเทศกาลคาร์นิวัล (Carnival) ที่เต็มไปด้วยบรรยากาศของความสนุกสนาน หรือแม้กระทั่ง *October* ที่กล่าวถึงบรรยากาศของ

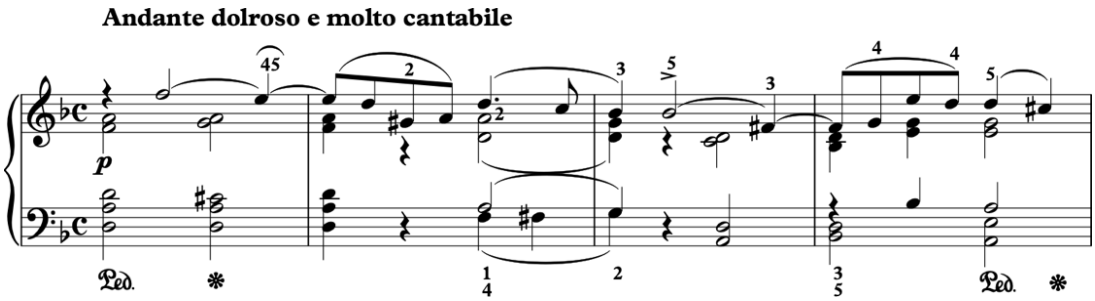
ฤดูใบไม้ร่วง และยังมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า *"Autumn Song"* ซึ่งบรรยายเกี่ยวกับใบไม้ที่ร่วงโรยและความเศร้าของฤดูนี้ ดนตรีแตกต่างกันออกไปตามบรรยากาศในแต่ละเดือน ผู้วิจัยต้องตีความให้เหมาะสม ตลอดจนถ่ายทอดบทเพลงเพื่อให้ผู้ฟังเข้าถึงอารมณ์และสามารถสะท้อนถึงความเป็นศิลปินของผู้วิจัยให้ดีที่สุด

สำหรับบทเพลง *October* มีการนำแนวคิดมาจากบทกวีของอเล็กซี ตอลสตอย[1] (Aleksey Tolstoy, ค.ศ.1883-1945) ใจความว่า "Autumn, falling down on our poor orchid, the yellow leaves are flying in the wind." กล่าวถึงฤดูใบไม้ร่วงในเดือนตุลาคมที่กำลังจะสิ้นสุดลง ดอกไม้ที่พังทลายลงอย่างน่าสงสาร ใบไม้สีเหลืองปลิดปลิวไปตามสายลม แสดงถึงการเข้าสู่ฤดูหนาวอย่างแท้จริง ไชคอฟสกีได้พรรณนาถึงภาพและความรู้สึกซึ่งแสดงให้เห็นถึงความโศกเศร้าและหดหู่ในช่วงฤดูใบไม้ร่วงผ่านบทเพลงได้อย่างสวยงาม

3. การวิเคราะห์ การตีความ และลีลาการบรรเลง

บทเพลง *October* อยู่ในกุญแจเสียง D Minor ในสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) 4/4 และมีคำกำกับว่า Andante Doloroso e Molto Cantabile ซึ่งคำว่า คันตาบิเล หมายถึงการบรรเลงให้เหมือนเพลงร้อง และมีแนวคิดจากบทกวี

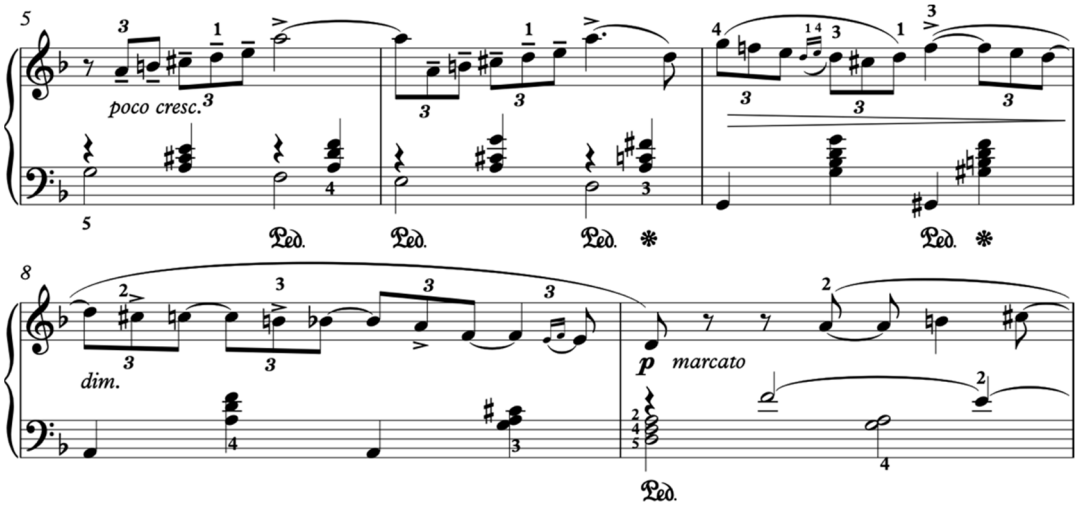
Example 1 Section A, mm. 1-4



ทำนองหลักตอนเริ่มต้นแบ่งออกเป็น 9 ห้อง แยกเป็น 2 ประโยค กล่าวคือ 4 ห้องแรกเป็นประโยคที่หนึ่ง และ 5 ห้องหลังเป็นประโยคที่สอง ในตอนแรกมีการนำเสนอถึงบรรยากาศที่หนาวเย็นผ่านความรู้สึกสงบนิ่ง ภาพของฤดูใบไม้ร่วงที่ค่อย ๆ จางหายไปตามสายลม แนวบนมือขวามีการลากเสียงแนวทำนองไว้ สำหรับเทคนิคการบรรเลง ผู้วิจัยเทน้ำหนักนิ้วไปที่แนวทำนองและควบคุมเสียงให้นิ่งและสง่างามขณะที่

[1] Alex Burns, "Pyotr Ilyich Tchaikovsky: The Seasons, Op.37a, No.10 (October)," accessed October 5, 2022, https://classicalexburns.com/2021/10/05/pyotr-ilyich-tchaikovsky-the-seasons-october-autumn-song.

แนวอื่นบรรเลงเป็นคอร์ด มีการนำเสนอคอร์ดแรกคือ Dm จากนั้นเปลี่ยนเป็นคอร์ด A7 ที่มีโน้ต D เป็นโน้ตเบส มีการเกลา (Resolution) ในแนวบนโน้ต F มาหาโน้ต E ซึ่งทำให้เสียงมีความกลืมกลืนกันมากขึ้น เช่นเดียวกันในโน้ต E แนวบนเป็นโน้ตแขวน (Suspension) จึงมีการเกลาอีกครั้งเพื่อกลับมาที่โน้ต D ในห้องที่ 2 จากนั้นดำเนินไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งกลับมาปรากฏอีกครั้งในห้องที่ 3 โน้ต B ในแนวบนมีการเกลามาหาโน้ต F♯ ในคอร์ด D7 และปรากฏอีกครั้งในห้องที่ 4 โน้ต F♯ เกลาไปหาโน้ต G ในคอร์ด B♭ ความพิเศษในคอร์ดสุดท้ายนั้นมีโน้ตแขวนคือ C♯ ซึ่งอยู่ในจังหวะที่ 4 ของห้อง ในการบรรเลงผู้วิจัยควบคุมไม่ให้เสียงคอร์ดหนาเกินไป จนทำให้แนวทำนองขาดความชัดเจน โดยเฉพาะนิ้วโป้งที่ต้องควบคุมไม่ให้กระแทกหรือทำให้ทำนองขาดความไพเราะ (Example 1)

Example 2 Section A, mm. 5-9

ในห้องที่ 5-9 มีแนวทำนองใหม่เกิดขึ้น และถูกนำเสนอในลักษณะของโน้ตสามพยางค์ที่เป็นโครมาติก (Chromatic) โดยมือซ้ายนำเสนอคอร์ด A7 และ Dm ตามลำดับ ขณะเดียวกันองค์ประกอบในห้องที่ 8 นั้น ทำให้เกิดความแตกต่างกันอย่างมากกับจังหวะขัดในแนวมือขวา ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความกระสับกระส่ายหรือความไม่สบายใจ อีกทั้งมีการเน้นเสียง (Accent) ในโน้ตตัวที่สองของโน้ตสามพยางค์ทุกกลุ่มเพื่อสร้างความรู้สึกความไม่สบายใจหรือที่เจ็บปวดมากขึ้น ผู้วิจัยได้บรรเลงท่อนนี้โดยยึดจังหวะอย่างอิสระและควบคุมเสียงโดยใช้ปลายนิ้วเพื่อถ่ายทอดเสียงให้ออกมาคมชัดมากขึ้น (Example 2)

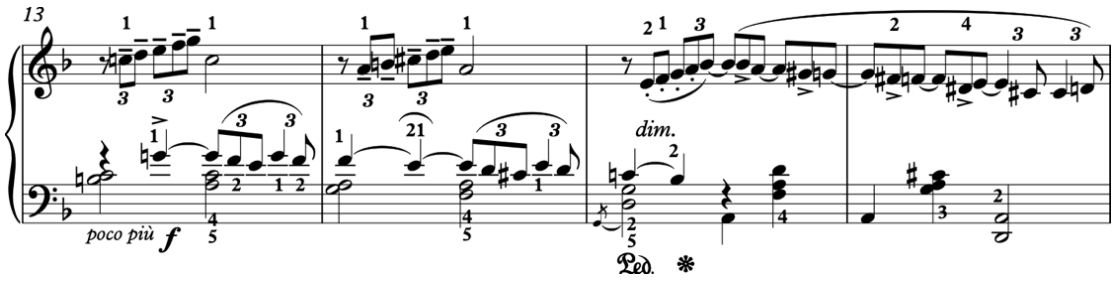
ไชคอฟสกีได้ถ่ายทอดความเข้มของเสียงที่เพิ่มมากขึ้นผ่านแนวทำนองหลักที่ซ้ำกัน 2 ครั้งในห้องที่ 5-6 อาจกล่าวได้ว่าเขาต้องการตอกย้ำถึงความเจ็บปวดรวดร้าวที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ความรู้สึกดังกล่าว

ยังถูกเสริมขึ้นด้วยการขยายของช่วงระดับเสียงที่แข็งแรงมากขึ้นในห้องที่ 5-7 มีการบรรเลงในลักษณะของคู่แปด (Octave) จากโน้ต G ไปยังโน้ต G ที่ต่ำกว่าเพื่อสร้างความตึงเครียดให้มากขึ้น พร้อมกับมีการใช้ความเข้มเสียงเบาลงเรื่อย ๆ จนจบประโยค (Example 2)

การบรรเลงคอร์ดห้องที่ 8 (Example 2) นั้นเห็นได้ว่าไชคอฟสกีมีการใช้คอร์ดที่เรียบง่ายในรูปแบบ I-IV-I กล่าวคือเริ่มใน Dm, A7 และกลับมาคอร์ด Dm อีกครั้งก่อนจบประโยค เรียกว่าเป็นการเน้นย้ำกุญแจเสียงโทนิกของตอนสั้น ๆ ก่อนที่แนวคิดของทำนองหลักใน 4 ห้องแรกกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 9-12 โดยถูกนำเสนอในมือซ้าย อีกทั้งเกิดบทสนทนาโต้ตอบขึ้นระหว่างแนวทำนองหลักและแนวทำนองรอง (Counter Melody) ในมือขวาขณะที่มีการเล่นจังหวะขัด เพื่อทำให้เกิดความหลากหลายและสามารถสร้างความยืดหยุ่นของดนตรีให้มากขึ้น มือซ้ายนอกจากเสนอทำนองหลักแล้วยังนำเสนอคอร์ดด้วยเช่นกัน โดยมีการใช้คอร์ดที่มีการเกลา (Resolution) กล่าวคือในห้องที่ 10 โน้ต E เกลามาหาโน้ต D ซึ่งอยู่ในคอร์ด Dm จากนั้นในห้องที่ 11 จากโน้ต F♯ เกลามาหาโน้ต G ในคอร์ด Gm ที่มี B♭ เป็นโน้ตเบส เสียงไม่มีความไม่ซับซ้อน ฟังง่าย และทำให้สามารถได้ยินทำนองหลักชัดเจน

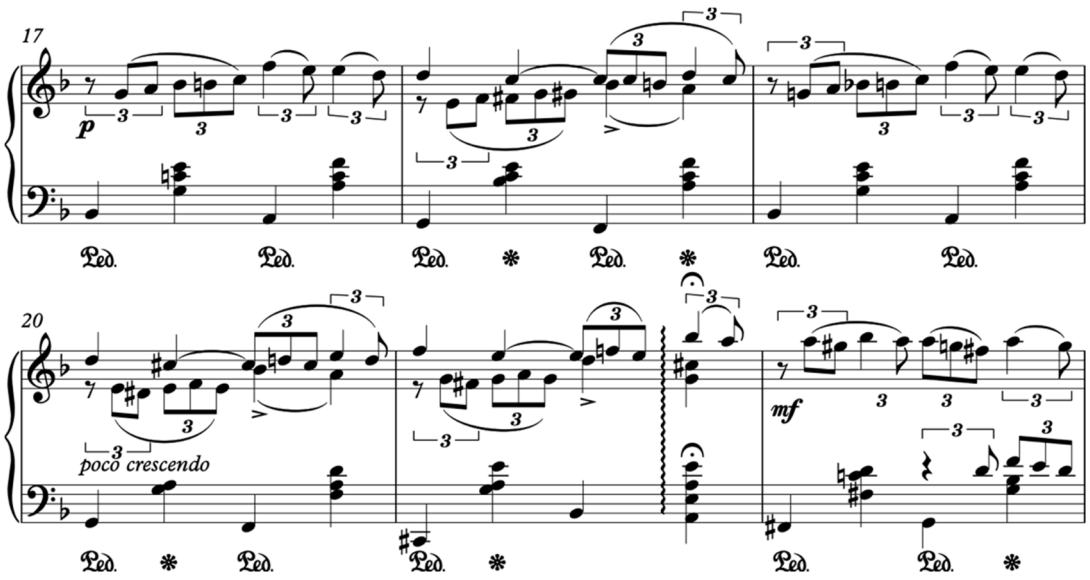
ผู้วิจัยซ้อมเล่นแยกโน้ตในมือซ้ายทีละแนว และซ้อมน้ำหนักในแต่ละนิ้ว อาทิ นิ้วก้อยซึ่งเป็นนิ้วที่มีน้ำหนักเบาแต่ต้องนำเสนอแนวทำนองหลัก ในทางกลับกันนิ้วโป้งซึ่งมีน้ำหนักที่มากกว่าต้องบรรเลงแนวประกอบทำนองที่ไม่สำคัญมากนัก ผู้วิจัยมีความเห็นว่าจุดนี้เป็นจุดสำคัญที่น่าสนใจเนื่องจากเป็นการเปิดประโยคเพลง ต้องถ่ายทอดทำนองออกมาให้ได้ยินชัดเจน ทั้งยังต้องทำให้ผู้ฟังเข้าใจในความหมายของเดือนตุลาคมผ่านทำนองแรกที่เป็นทำนองสำคัญของตอน A อย่างไรก็ตามแนวคิดของทำนองหลักที่ถูกพัฒนาและเกิดขึ้นซ้ำนี้ทำให้ภาพของฤดูใบไม้ร่วงยิ่งชัดเจนขึ้นซึ่งการซ้ำแนวทำนองช่วยให้สามารถสร้างความน่าสนใจเพิ่มขึ้นจากการนำเสนอครั้งก่อนหน้า

Example 3 Section A, mm. 13-16



ในห้องที่ 13 ได้มีการเริ่มประโยคใหม่อีกครั้ง ทิศทางของแนวทำนองหลักเป็นลักษณะของสเกลขาขึ้นที่ถูกบรรเลงผ่านเครื่องหมายหน่วง (Tenuto) ขณะที่แนวทำนองรองยังคงบรรเลงอยู่ด้วยความเข้มเสียงที่ดังมากขึ้นเล็กน้อย (Poco più forte) มีโน้ตสามพยางค์เกิดขึ้นในห้องที่ 13-14 ในลักษณะของตอนซ้ำกัน (Sequence) ที่มีการเปลี่ยนสีสันของเสียง (Tone Color) จากกุญแจเสียง F Major เป็น D ฮาร์โมนิกไมเนอร์ อีกทั้งยังเป็นประโยคถามตอบระหว่างแนวทำนองหลักกับแนวทำนองรอง ในห้องที่ 15-16 แสดงให้เห็นถึงการกลับมาของโน้ตขาลงที่เป็นสเกลโครมาติกซึ่งอ้างอิงจากห้องที่ 8 กลับมาในลักษณะเดียวกับตอนแรก มีความเข้มของเสียงที่ค่อย ๆ เบาลงเพื่อนำไปสู่ตอน B ในห้องที่ 16 มีการใช้เคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Cadence) เพื่อแสดงให้เห็นตอนจบของตอน A (Example 3)

ตอน B ซึ่งปรากฏในห้องที่ 17-21 มีการเปลี่ยนโทนสีสัน (Color) มาอยู่ในกุญแจเสียง F Major ทำให้บรรยากาศในบทเพลงมีความสดใสมากขึ้น โทนมีความสว่างและการใช้กุญแจเสียงนี้มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับกุญแจเสียงเดิม D Minor โดยเป็นกุญแจเสียงร่วม (Relative Key) ซึ่งหมายถึงกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ที่ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเหมือนกัน (Example 4)

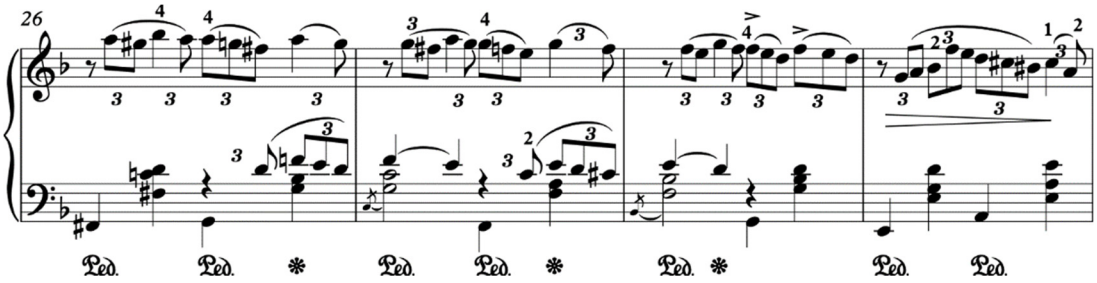
Example 4 Section B, mm. 17-22

ห้องที่ 18 มีการกำหนดให้แนวทำนองรองอยู่ในช่วงเสียงอัลโต ซึ่งมีการกลับกันของลักษณะจังหวะ (Rhythmically Inverted) กับแนวโซปราโน แนวทำนองรองประกอบด้วยโน้ตสามพยางค์ 6 ตัวตามด้วยโน้ตตัวดำอีก 2 ตัว ขณะที่แนวทำนองหลักประกอบด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัวตามด้วยโน้ตสามพยางค์อีก 6 ตัว

มีการเพิ่มความเข้มเสียงมากขึ้นในห้องที่ 20 และนำไปสู่การเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง D Minor จากนั้นจบลงด้วยคอร์ดสุดท้ายของประโยคคือ A Major ที่แสดงถึงจุดสูงสุด (Climax) ทางอารมณ์ที่เป็นการสะท้อนคิดหรือเป็นการย้ำเตือนความเจ็บปวดที่สุดที่เกิดขึ้นในการจากไปของฤดูใบไม้ร่วงที่สิ้นสุดลง ความหนาวเย็นของฤดูหนาวที่กำลังเข้ามา ตอนนี้มีการบ่งบอกทิศทางการเคลื่อนไหวของโน้ตอย่างชัดเจนและคงเสียงไว้อย่างต่อเนื่องด้วยเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) (Example 4)

ผู้วิจัยตีความบทเพลงโดยเริ่มสร้างภาพบรรยากาศให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นจนไปถึงสู่จุดสูงสุดทางอารมณ์และในแง่ของเสียงที่ต้องการถ่ายทอดออกมา มิใช่เพียงการเล่นแบบตรงไป ตรงมาเท่านั้น แต่สามารถสร้างบรรยากาศให้ผู้ฟังเข้าถึงและมีอารมณ์ร่วมได้ ผู้วิจัยจึงต้องควบคุมเสียงให้นิ่งและหนักแน่น เปลี่ยนเพเดิลทุกจังหวะที่ 1 และ 3 ของแต่ละห้องจนกระทั่งเข้าสู่ห้องที่ 21 มีการเปลี่ยนเพเดิลที่โน้ต B♭ และเข้าสู่ตอนถัดไป (Example 4)

ไชคอฟสกีกลับมาใช้ตอนซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 22-23 เห็นได้ชัดว่าทำนองหลักในแต่ละห้องนั้นได้ถูกลดต่ำลงจากโน้ต A, G และ F ซึ่งในห้องที่ 22-27 มีบทสนทนาเกิดขึ้นระหว่างทำนองหลักและทำนองรองอีกเช่นเคย มือซ้ายประกอบด้วยแนวเบสและแนวทำนองรองที่อยู่ในช่วงเสียงเทเนอร์ นำเสนอคอร์ดที่มีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นมากขึ้นและยังสร้างความตึงเครียด (Tension) เพิ่มขึ้นอย่างมาก โดยเริ่มจากคอร์ด D7 โดยมีโน้ตเบสคือ F♯, Gm7 โดยเกลาโน้ต F มาโน้ต E ในแนวเทเนอร์ จากนั้นมีการใช้คอร์ด B♭ โดยบรรเลงโน้ต E และเกลามาโน้ต D เพื่อสร้างเสียงที่เพิ่มความน่าสนใจให้กับผู้ฟัง จากนั้นผู้วิจัยซ้อมควบคุมน้ำหนักนิ้วให้ดีเพื่อให้ได้ยินทำนองอย่างชัดเจน โดยแนวทำนองรองค่อย ๆ หยุดลงจนหมดไปจากแนวทำนองหลัก อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่ามีการซ้ำทำนองจากเดิมในห้องที่ 22-25 ในห้องที่ 26-29 (Example 5)

Example 5 Section B, mm. 26-29



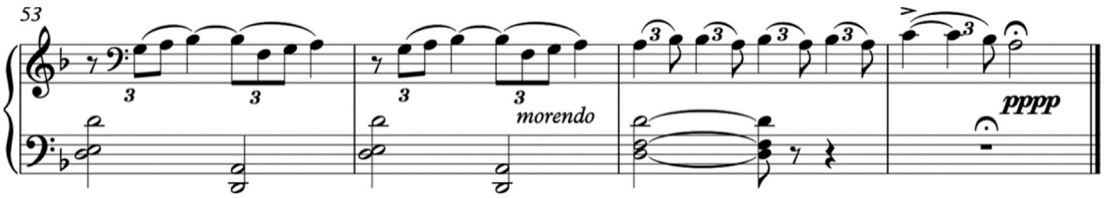
ต่อมาเข้าสู่ตอนเชื่อม (Transition) ในห้องที่ 30 ช่วงนี้มีความสำคัญเช่นกันเนื่องจากมีการบรรเลงเป็นประโยคแบบถามตอบระหว่างมือขวาและมือซ้าย มือซ้ายบรรเลงเลียนแนวทำนองหลักที่บรรเลงอยู่ในมือขวา

จุดสูงสุดทางอารมณ์เกิดขึ้นเพียงครู่เดียวในห้องที่ 32 โดยใช้เสียงที่สูงขึ้นและดังขึ้น และต่อมามีระดับเสียงต่ำลง เบาลง และค่อย ๆ ช้าลงเพื่อบรรยายถึงความรู้สึกของเพลงที่กำลังจะจบ

จากนั้นกลับมาสู่ตอนย้อนความ (Recapitulation) อีกครั้งหนึ่ง ในช่วงสุดท้ายหรือโคดาในกุญแจเสียง D Minor แสดงความรู้สึกของธรรมชาติที่เศร้าโศก ความว่างเปล่า ความเดียวดาย ความเหงาและความเจ็บปวดในฤดูใบไม้ร่วง บรรยายภาพเหล่านี้ด้วยการใช้ความเข้มของเสียงที่เบาลงจนกระทั่งไปจบเพลงอย่างเบามาก (*pppp*) (Example 6)

ผู้วิจัยควบคุมนิ้ว ลักษณะเสียง และเพเดิลให้นิ่งมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ มีการนำเครื่องหมายมอเรนโด (Morendo) มาใช้ซึ่งทำให้เสียงค่อย ๆ เบาลงจนเงียบหายไปคล้ายกับการสิ้นสุดของฤดูใบไม้ร่วง นอกจากนี้ความรู้สึกดังกล่าวยังถูกเน้นย้ำผ่านตอนจบของบทเพลงอีกครั้งโดยการนำเสนอทำนองเพียงแนวเดียวเท่านั้น ซึ่งทำให้เกิดความรู้สึกเปราะบาง โดดเดี่ยวและโศกเศร้าที่สุด (Example 6)

ผู้วิจัยเปลี่ยนเพเดิลทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนโน้ตเบสในมือซ้าย มีการใช้นิ้วที่สามารถทำให้บรรเลงต่อเนื่องกันได้มากที่สุด (Legato) เพื่อให้เสียงที่ถ่ายทอดออกมามีความไพเราะ ไม่ติดขัด โดยบรรเลงทำนองคล้ายกับการเคลื่อนไปข้างหน้า ตอนนี้มีการใช้เทคนิคการบรรเลงสั้น-ยาว สลับกัน ผู้วิจัยฝึกซ้อมแบบฝึกหัดเพิ่มเติม อาทิ Hanon และ Czerny, Op.299 เพื่อฝึกให้นิ้วแข็งแรงมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังสามารถพัฒนาทักษะมือซ้ายให้บรรเลงคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์อีกด้วย

Example 6 Section B, mm. 53-56

ไชคอฟสกีได้พรรณนาถึงภาพและความรู้สึกโศกเศร้าและหดหู่ในช่วงฤดูใบไม้ร่วง มีการนำแนวคิดมาจากบทกวีของตอลสตอย โดยนำมาผสมผสานกับเทคนิคในยุคโรแมนติก เช่น การซ้อนทับกันของโน้ตดนตรี การนำทำนองหรือประโยคเพลงกลับมาเสนอซ้ำ สิ่งเหล่านี้ทำให้บทประพันธ์ตุลาคม มีความสมบูรณ์และยังสร้างบรรยากาศให้ผู้ฟังรู้สึกเหมือนถูกดึงดูดเข้าสู่ภาพลวงตาที่เสมือนจริง ทั้งนี้ยังสามารถทำให้ผู้ฟังหลงใหลอยู่ในอารมณ์ความรู้สึกของฤดูใบไม้ร่วงในรัสเซียที่กำลังจะจากไปอีกด้วย

สรุปและอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

จากการศึกษาวิจัยพบว่าไชคอฟสกีซึ่งเป็นผู้ประพันธ์เพลงคนสำคัญคนหนึ่งในยุคโรแมนติก ประพันธ์บทเพลง *October* ซึ่งเป็นเพลงบทหนึ่งในชุด *The Seasons, Op.37a* ที่ได้รับแรงบันดาลใจมากจากบทกวี มีความโดดเด่นด้านทำนองที่ไพเราะแต่แฝงความรู้สึกเศร้าเป็นอย่างมาก เต็มไปด้วยจินตนาการ อารมณ์ที่ล่องลอยเป็นอิสระ มีการใช้คอร์ดโครมาติกที่ทำให้เกิดความเข้มข้นสะเทือนอารมณ์ และมีการตอกย้ำความรู้สึกด้วยการซ้ำของทำนอง ผู้วิจัยเน้นศึกษาการตีความและการควบคุมเทคนิคการบรรเลง โดยเฉพาะการควบคุมน้ำหนักนิ้วและการใช้เพเดิล เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและบรรยากาศของบทเพลงให้ถูกต้องและชัดเจน สำหรับการแสดงบทเพลง *October* เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเปียโนเดี่ยว จัดขึ้นเมื่อวันที่ 22 ธันวาคม พ.ศ.2565 เวลา 14.00 น. ณ สตูดิโอธงสรวง (นานาเหนือ) เวลาแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง 20 นาที

Figure 1 Performance Poster

ข้อเสนอแนะ (Suggestions)

1. ผู้ที่ต้องการบรรเลงบทเพลง *October* สามารถอ่านบทความนี้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาตีความ การบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม เพื่อให้เกิดความเข้าใจและสามารถถ่ายทอดบทเพลงได้ตามจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์เพลง

2. แนวทางการตีความการบรรเลงในการวิจัยครั้งนี้ ไม่เพียงแต่เป็นแนวทางในการเตรียมการแสดงบทเพลง *October* เท่านั้น แต่สามารถนำไปปรับใช้กับบทเพลงอื่น ๆ ของไชคอฟสกี รวมทั้งผลงานของผู้ประพันธ์เพลงในยุคโรแมนติกคนอื่นได้เช่นกัน

Bibliography

Akepiriya, Supatcha. “Master Piano Recital by Supatcha Akepiriya.” MA Thesis, Chulalongkorn University, 2022. (in Thai)

Burns, Alex. “Pyotr Ilyich Tchaikovsky: The Seasons, Op.37a, No.10 (October).” Accessed October 5, 2022. https://classicalexburns.com/2021/10/05/pyotr-ilyich-tchaikovsky-the-seasons-october-autumn-song.

Chulapan, Panjai. “Basic Principles in Pianoforte Playing and Piano Playing with Piano Questions Answered.” *Rangsit Music Journal* 9, 1 (2014): 44-54. (in Thai)

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

Pancharoen, Natchar. *Form and Analysis.* 7th ed. Bangkok: Katecarat Press, 2022. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. *Music Appreciation: Classical Music.* 8th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2011. (in Thai)

Article No. R0608 (16 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.R0608

บทความวิจัย (Research Article)

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : สิงคโปร์ซิมโฟนิกแรปโซดีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

Doctoral Music Composition: Singapore Symphonic Rhapsody for Wind Orchestra

พิสิฐ พิริยะภรณ์,* วีรชาติ เปรมานนท์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
Pisit Piriyaporn,* Weerachat Premananda
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand

Received: June 11, 2024 / Revised: July 16, 2024 / Accepted: July 17, 2024

บทคัดย่อ

บทความสร้างสรรค์นี้เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบ และความหลากหลายของเพลงพื้นบ้านของสี่กลุ่มชาติพันธุ์ ที่อาศัยอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืนในประเทศสิงคโปร์ กลุ่มเชื้อชาติแต่ละกลุ่มดังกล่าวก็ได้นำอัตลักษณ์ดังเดิมของเชื้อชาติตนเองมาด้วยรวมถึงเพลงพื้นบ้านของแต่ละกลุ่มเชื้อชาติ จึงรับแรงบันดาลใจนำมาสร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมเพื่อเป็นการนำเสนอเพลงพื้นบ้านในประเทศสิงคโปร์ให้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายมากขึ้น

บทประพันธ์เพลงในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลมได้รับความนิยมแพร่หลายเป็นอย่างมาก ในประเทศสิงคโปร์ เนื่องจากเป็นนโยบายของรัฐบาลที่ต้องการให้เยาวชนสิงคโปร์เข้าถึงสุนทรีย์และคุณค่าของดนตรีทั้งในระดับประถมและในระดับมัธยมและพัฒนาเรื่อยมา จนปัจจุบันมีวงดุริยางค์อยู่ ในทุกระดับของทุกหน่วยงานการศึกษา รวมถึงกลุ่มสมาคมในเขตต่าง ๆ ด้วย โดยตระหนักถึงความสำคัญและคุณประโยชน์ที่จะได้รับจากกิจกรรมนี้ อาทิ การใช้เวลาว่างหลังจากการเรียนให้เป็นประโยชน์ การพัฒนาคุณภาพความสามารถของวงดุริยางค์ และการสร้างระเบียบวินัยให้กับทั้งผู้ชมและผู้เล่น ผู้เขียนมองเห็นว่าการประพันธ์เพลงของวงดุริยางค์เครื่องลมเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีความสำคัญยิ่ง และยังมีบทประพันธ์เพลงที่สามารถถ่ายทอดอัตลักษณ์ของประเทศสิงคโปร์ในรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับมาตรฐานอยู่น้อย จึงเห็นถึงประโยชน์ในการนำหัวข้อนี้มาเขียนเป็นบทความสร้างสรรค์ทางวิชาการ

* Corresponding author, email: pisitkookkeng@gmail.com

สิ่งที่น่าสนใจคือผู้วิจัยอยากจะนำเสนอในรูปแบบ “การรวมความหลากหลายของวัฒนธรรมที่ แตกต่างกันให้เป็นหนึ่งเดียว” ในรูปแบบของดุริยางค์เครื่องลม เป็นการสร้างสรรค์งานประพันธ์ที่ นำเอาบทเพลงพื้นบ้านเดิม มาตีความและพัฒนาใหม่โดยที่ยังคงรักษาอัตลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านของ แต่ละกลุ่มเชื้อชาตินั้น ๆ ไว้ เป็นการสร้างงานวิจัยวิชาการทางศิลปะที่สามารถสะท้อนภาพลักษณ์ และอัตลักษณ์ทางด้านศิลปวัฒนธรรม สังคมและแนวความคิดทางชนชาติทางศิลปะด้านดนตรี งานประพันธ์เพลงสร้างสรรค์นี้มีทั้งหมด 6 ท่อน ดังนี้

1. บทนำ เป็นส่วนที่เปิดตัวและนำเสนอแนวทำนองพื้นบ้านของทั้งสี่กลุ่มอย่างสั้น ๆ

2. ท่อนที่ 1 Rasa Sayang เป็นท่อนที่สร้างสรรค์จากแนวทำนองพื้นบ้านของเพลง *Rasa Sayang* ซึ่งเป็นทำนองพื้นบ้านของชาวมาเลย์

3. ท่อนที่ 2 Munnaeru Vaalibaa เป็นท่อนที่สร้างสรรค์จากแนวทำนองพื้นบ้านของเพลง *Munnaeru Vaalibaa* ซึ่งเป็นทำนองพื้นบ้านของชาวอินเดียกลุ่มทมิฬในสิงคโปร์

4. ท่อนที่ 3 Jinkli Nona เป็นท่อนที่สร้างสรรค์จากแนวทำนองพื้นบ้านของเพลง *Jinkli Nona* ซึ่งเป็นทำนองพื้นบ้านของชาวยูเรเซียน

5. ท่อนที่ 4 Dayung Sampan เป็นท่อนที่สร้างสรรค์จากแนวทำนองพื้นบ้านของเพลง *Dayung Sampan* ซึ่งเป็นทำนองพื้นบ้านอีกเพลงหนึ่งของมาเลย์แต่ได้รับความนิยมอย่าง มากในหมู่ชาวจีน มีการเขียนเนื้อร้องเป็นภาษาจีนและได้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากโดยทั่วไป จนถือได้ว่าเป็นบทเพลงพื้นบ้านของชาวจีนในสิงคโปร์ไปด้วย

6. ท่อนจบ เป็นส่วนสุดท้ายของบทประพันธ์ที่ได้นำเอาบางส่วนในท่อนนำกลับมาอีกครั้งเพื่อแสดงถึงความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์ รวมถึงแนวทำนองพื้นบ้านทั้งหมดที่ได้นำเสนอไปในท่อนต่าง ๆ ก็จะนำมารวมอยู่ในท่อนจบนี้เพื่อความสมบูรณ์แบบ

บทประพันธ์นี้มีความยาวในการบรรเลง 30 นาที ได้นำเอาบทเพลงพื้นบ้านสำคัญของสิงคโปร์มาใช้ในการประพันธ์ ผลของการทำงานสร้างสรรค์นี้พบว่าการประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมนั้น ต้องใช้องค์ความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีดนตรีและการประสานเสียงมาผสมผสานเข้าด้วยกัน โดยการแบ่งประเภทของเสียงที่นำเอาจังหวะของเพลงพื้นบ้านมาแสดงบทบาทให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในวงดุริยางค์เครื่องลมเล่น อีกทั้งผู้ประพันธ์จำเป็นต้องเข้าใจบันไดเสียง คอร์ด ลักษณะจังหวะ สไตล์การแต่งเพลงและความชำนาญในเรื่องการประสานเสียงด้วย

เทคนิคที่ใช้ในงานประพันธ์นี้ ได้ใช้เทคนิคในการประพันธ์หลากหลายรูปแบบ รวมถึงฟอร์มที่นำมาใช้อยู่ในลักษณะอิสระทำให้บทประพันธ์นี้สามารถบรรเลงได้ทั้งในแบบรวมตั้งแต่ต้นจนจบ หรือสามารถจะบรรเลงแยกเป็นบทเพลงต่าง ๆ ในแต่ละท่อนก็ได้ โดยเทคนิคในการประพันธ์มีตัวอย่าง ดังนี้

1. การซ้ำเป็นการซ้ำของแนวจังหวะหลักกลับไปกลับมา เป็นการ ย้ำการดำเนินของแนวดนตรีของบทประพันธ์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น โดยจะเกิดขึ้นในหลายส่วนในทุก ๆ ท่อนในบทประพันธ์ บางท่อนจะมีการซ้ำตลอดไป

ทั้งท่อน บางท่อนก็จะมีการซ้ำเพียงแค่บางส่วน ในการซ้ำของบางท่อนแม้ทำนองหลักจะซ้ำเดิมแต่ก็จะมีความแตกต่างในด้านอื่น ๆ เช่น ความดังเบา และการควบคุมลักษณะเสียง

2. การเล่นโน้ตเดียวกันเป็นการเล่นแนวทำนองเสียงเดียวกันของเครื่องดนตรีกลุ่มเดียวกันหรือกลุ่มเครื่องที่ต่างกัน รวมไปถึงในแนวของเครื่องกระทบด้วย เป็นเทคนิคที่ใช้เน้นย้ำแนวทำนองของบทประพันธ์ ทำให้แนวทำนองนั้นมีน้ำเสียงที่แข็งแรงเข้มแข็ง มีพลังและมีความสำคัญมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้การใช้เทคนิคการเล่นโน้ตเดียวกัน ยังเป็นการเพิ่มความดังเบาอีกแบบหนึ่งให้กับบทประพันธ์ได้อีกด้วย

3. การเล่นหลายรูปแบบจังหวะเป็นการเล่นแนวจังหวะมากกว่าสองรูปแบบพร้อมกัน อาจจะเป็นจังหวะจากมิเตอร์เดียวกันแต่มีสัดส่วนของจังหวะที่แตกต่างกัน หรือ อาจจะเป็นรูปแบบจังหวะที่มาจากมิเตอร์ที่แตกต่างกันแต่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกันก็ได้ เป็นเทคนิคสร้างสรรค์ที่จะทำให้มีจังหวะขัดที่ดำเนินไปพร้อมกัน

4. ห้วงลำดับทำนองคือเทคนิคการซ้ำที่เป็นการซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียง เป็นการเล่นซ้ำหน่วยทำนองย่อยเอก หรือในแนวทำนอง ซึ่งจะเล่นซ้ำลักษณะทำนองในแนวเสียงที่สูงกว่าหรือต่ำกว่าแต่ยังรักษารูปแบบขั้นคู่ของแนวทำนองไว้ ไล่ลำดับขึ้นหรือลงตามแต่ความสร้างสรรค์ การใช้เทคนิคนี้ทำให้ประโยคของแนวทำนองเพลงยาวขึ้น และทำให้เพลงดำเนินไปข้างหน้าโดยไม่ต้องใช้วัตถุดิบใหม่ ทำให้บทประพันธ์มีความเชื่อมต่อ และสามารถพัฒนาการสร้างสรรค์แนวทำนองประสานเสียงของบทประพันธ์ให้มีความซับซ้อนได้มากขึ้น เทคนิคการใช้ห้วงลำดับทำนองนี้เป็นเทคนิคที่ใช้โดยมากในการประพันธ์ดนตรีคลาสสิก

5. การเล่นหลายแนวทำนอง เป็นการเล่นทำนองมากกว่าสองแนวทำนองไปพร้อมกัน อาจจะเป็นทำนองหลักจากสองบทเพลงมาเล่นไปพร้อมกัน หรือมีทำนองหลักแนวหนึ่งและใช้แนวทำนองอีกแนวหนึ่งมาใช้เป็นทำนองรอง หรืออาจจะนำแนวทำนองที่แตกต่างกันเข้ามาผสมผสานเล่นไปพร้อมกันก็ได้ เป็นเทคนิคสร้างสรรค์ที่จะทำให้เกิดเสียงประสานที่น่าสนใจและเป็นการผสมผสานแนวทำนองได้หลากหลายรูปแบบ

6. การแสดงด้นสด ในทางดนตรีไม่ว่าประเภทไหน การแสดงด้นสดเป็นการแสดงความสามารถในการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีนั้นขึ้นมาในทันที เป็นการแสดงความรู้ความสามารถของผู้บรรเลง และยังเป็นการสื่อสารความรู้สึก อารมณ์ และความคิดของผู้บรรเลงในขณะนั้นไปยังผู้ชมผู้ฟังซึ่งการบรรเลงด้นสดในแต่ละครั้งก็จะมีความแตกต่างกันออกไปตามอารมณ์และความสร้างสรรค์ของผู้บรรเลงในขณะนั้นด้วย

ผลของการทำงานสร้างสรรค์นี้พบว่าเป็นนวัตกรรมเทคนิคการแต่งเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม อีกทั้งต้องใช้องค์ความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีดนตรีและการประสานเสียงมาผสมผสานเข้าด้วยกัน โดยการแบ่งประเภท ของเสียงที่นำเอาจังหวะของเพลงพื้นบ้านมาแสดงบทบาทให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในวงดุริยางค์เครื่องลมเล่น อีกทั้งผู้ฟังจำเป็นต้องเข้าใจบันไดเสียง คอร์ด ลักษณะจังหวะ สไตล์การแต่งเพลงและการประสานเสียงด้วย

คำสำคัญ : ดนตรีพื้นบ้านสิงคโปร์ / วงดุริยางค์เครื่องลม / การประพันธ์เพลง

Abstract

This creative article explores the history, styles and diversity of folk songs of the four ethnic groups living harmonizely in Singapore. Each of these racial groups brought with them their own racial identities, including songs folklore of each racial group. Therefore, it has been inspired to create a composition for wind orchestra to being represented Singapore to be more widely known.

Musical compositions in the style of wind orchestras are very popular in Singapore. This is because it is government policy that wants Singaporean youth to have access to aesthetics and the value of music at both the primary and secondary levels. and developed continuously until the present. There's a wind orchestra at every level of every educational agency Including association groups in various districts as well, to being aware of the importance and benefits that will be received from this activity. For example, using free time after studying to your advantage, developing the quality of the wind orchestra's abilities, and creating discipline for both the audience and the players. The researcher sees that the composition of wind orchestras is a creative research project that has paramount and there are also songs written that can convey the identity of Singapore in There are few standard forms of wind orchestra. Therefore, saw the benefit of using this topic to write a creative academic article.

The interesting thing is that the researcher would like to present it in the form “Combining the diversity of cultures that Different into one” in the form of wind music. It is the creation of literary works that Bringing the original folk songs to reinterpret and develop while still maintaining the identity of the folk songs of each racial group. It is about creating academic research in art that can reflect the image. and cultural identity Society and racial concepts in the art of music. This composition consisting of 6 movements,

1. Introduction: Introduces all the four folk main melodies of four groups briefly

2. Movement 1: Rasa Sayang, It is a piece created from the folk melody of *Rasa Sayang* song, which is a Malay folk melody.

3. Movement 2: Munnaeru Vaalibaa, It is a piece created from a melodic line. The folk song *Munnaeru Vaalibaa* is a folk melody of the Tamil Indians in Singapore.

4. Movement 3: Jinkli Nona, It is a piece created from the folk melody of *Jinkli Nona*, a Eurasian folk melody

5. Movement 4: Dayung Sampan, It is a piece created from a folk melody of the song *Dayung Sampan*, which is another Malay folk melody but is very popular a lot among Chinese people The lyrics are written in Chinese and have become very popular in general. It can also be considered a folk song of the Chinese people in Singapore.

6. Ending: It is the last part of the composition that takes some of the parts in the introduction part returns again to show the unity of the composition. including folk melodies all that has been presented in various parts. It will be included in this final piece for perfection.

This piece is 30 minutes duration, incorporates significant Singaporean folk songs. The creative process revealed that composing music for wind orchestras requires a blend of theoretical musical knowledge and sound orchestration. It involves utilizing the rhythmic structure of folk songs to assign roles to each instrument in the wind orchestra. Additionally, composers must understand sound ranges, chords, rhythmic patterns, composition styles, and expertise in orchestrating harmonies.

Techniques used in this work Various compositional techniques were used, including musical form, which was used in a free form, making this composition able to be played both as a whole from beginning to end. or can be played separately into different songs in each movement. The composition techniques include the following examples:

1. Repetition is the repetition of the main rhythm back and forth, emphasizing the progression of the musical style of the composition that has been created. It occurs in many parts in every line in the composition. Some verses will be repeated throughout the entire verse. Some parts will be repeated only in parts. In the repetition of some parts, even though the main melody is the same, there will be differences in other aspects such as dynamics and sound articulation

2. Unison is playing the same melody of the same group of instruments or different groups of instruments. Including in the direction of the impact machine as well. It is a technique used to emphasize the melodic line of a composition. Make the melody have a

strong tone more powerful and important. Also using the same note playing technique. It also adds another kind of dynamics to the composition.

3. Polyrhythm is the playing of more than two rhythmic styles at the same time. It may be rhythms from the same meter but with different proportions, or it may be rhythm patterns from different meters but occurring at the same time. It is a creative technique that will create a syncopation that proceeds together

4. Sequence is a repetition technique that is repeated immediately but at a different pitch. It is the repetition of a motif or melodic line, which repeats the melodic features in a higher or lower pitch but still maintains the octave pattern of the melodic line go up or down in order according to your creativity. Using this technique lengthens the lines of the melody and moves the song forward without needing new material make the composition connected and can develop the creativity of the composition's melodic and harmonious lines to be more complex. This technique of using sequences is a technique commonly used in classical music composition.

5. Polyphony is the playing of more than two melodies simultaneously. It might be the main melody from two songs playing together. Or there is one main melody and another melody is used as a counter Melody, or different melodies can be mixed and played together. It is a creative technique that creates interesting harmonies and a variety of melodic combinations.

6. Improvisation In music, no matter what type Improvisation is an immediate demonstration of the instrument's solo ability. It shows the knowledge and abilities of the performer. It also communicates the feelings, emotions, and thoughts of the performer at that time to the audience. Each improvised performance will be different according to the mood and creativity of the performer at that time too

The results of this creative work were found to be innovative composing technique written for wind orchestra. Moreover the knowledge in both intergrated music theory and harmony were applied. Whereby the sound classification bringing the rhythms of folk songs to play an impressive role on each instrument in a wind orchestra. Understanding the tone, chords, rhythms, and composing style and harmonies are needed for appreciation.

Keywords: Singapore Folksong / Wind Orchestra / Music Composition

ประเทศสิงคโปร์มีประวัติศาสตร์เดิมจากการเป็นส่วนหนึ่งของของประเทศมาเลเซีย ก่อนที่จะแยกตัวออกมาเป็นเอกราชในปี ค.ศ.1965 การสร้างประเทศในยุคแรกเป็นการรวมตัวของของคนหลากหลายเชื้อชาติ แต่จะมีหลักใหญ่อยู่ 4 กลุ่ม ได้แก่ เชื้อชาติจีน เชื้อชาติมาเลย์ เชื้อชาติอินเดีย และเชื้อชาติยูเรเชียน (ชาวมะละกาเดิมที่สืบเชื้อสายมาจากคนโปรตุเกส) ภายใต้การปกครองของอังกฤษ การเรียนรู้และความชื่นชอบในดนตรีตะวันตกได้ถูกกำหนดขึ้นจนกลายเป็นแนวทางปฏิบัติสากลจนในที่สุดก็ถูกปลูกฝังอยู่ในระบบการศึกษาของประเทศ มีการแสดงคอนเสิร์ตของวงดนตรีทหารเป็นประจำในสิงคโปร์ ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการรักษาความคุ้นเคยและความชื่นชอบดนตรีตะวันตกในหมู่ประชากรท้องถิ่น อย่างไรก็ตาม รูปแบบดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิมนั้นได้รับการส่งเสริมโดยกลุ่มชุมชนที่เกี่ยวข้อง เช่น การสอนในโรงเรียนผ่านทางกลุ่มกิจกรรมในรูปแบบที่หลากหลาย การสนับสนุนจากชุมชนต่าง ๆ ที่แข็งแกร่ง ซึ่งทำให้มั่นใจได้ว่าดนตรีแบบดั้งเดิมจะไม่หมดไป

กลุ่มชาวสิงคโปร์เชื้อสายจีน มีความหลากหลายทั้งทางด้านสำเนียงภาษาและวัฒนธรรม เช่น กลุ่มชนฮกเกี้ยน กลุ่มชนฮากกา กลุ่มชนกวางตุ้ง และกลุ่มคนแต้จิ๋ว โดยแต่ละกลุ่มก็มีการสนับสนุนสมาคมของกลุ่มตนในการแสดงงิ้ว หรือ อุปรากรจีน (Chinese Opera) โดยคณะอุปรากรจีนที่เก่าแก่ที่สุดที่ก่อตั้งขึ้นครั้งแรกโดยชมรมดนตรีสมัครเล่นของ Woo Amateur Musical & Dramatic Association ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2455 โดยเป็นกลุ่มนักธุรกิจชาวแต้จิ๋วที่ชื่นชอบการร้องรำทำเพลง เริ่มแรกเพื่อเป็นการส่งเสริมการแสดงดนตรีของกลุ่มชนฮากกา และต่อมาก็ส่งเสริมอุปรากรจีนของกลุ่มชนแต้จิ๋วด้วย โดยภายหลังคณะอุปรากรจีนทั้งมืออาชีพและมือสมัครเล่นก็ถือกำเนิดเกิดขึ้นมามากขึ้น ทั้งของกลุ่มชนกวางตุ้ง และกลุ่มชนฮกเกี้ยน คณะอุปรากรจีนเหล่านี้มักจะได้แสดงในช่วงเทศกาลประจำปีของคนจีนทั้งในระดับท้องถิ่นและในระดับชาติ[1] อย่างไรก็ตามความนิยมของอุปรากรจีนก็ถดถอยลงในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20

ต่อมาในช่วงปีพ.ศ.2502 วงดุริยางค์ออร์เคสตราจีนของสิงคโปร์ (Singapore Chinese Orchestra: SCO) ก็ถือกำเนิดขึ้น จากความร่วมมือของหลากหลายภาคส่วน เช่น องค์กรดนตรีจีนของสิงคโปร์ สภาศิลปะแห่งชาติสิงคโปร์ โดยวงดุริยางค์ออร์เคสตราจีนของสิงคโปร์ เป็นวงดนตรีออร์เคสตราจีนมืออาชีพเพียงวงเดียวในสิงคโปร์ โดยมีการแสดงออกมามากมายอย่างต่อเนื่องและได้รับการยอมรับในฝีมือการแสดงในระดับโลกอีกด้วย[2]

---

[1] Tong Soon Lee, *Chinese Street Opera in Singapore* (Champaign, IL: University of Illinois Press, 2009), 80.

[2] National Library Board Singapore, “Singapore Chinese Orchestra (SCO),” accessed May 18, 2024, http://www.sco.com.sg/.

สำหรับดนตรีของกลุ่มชาวสิงคโปร์เชื้อสายมาเลย์นั้นมีความคล้ายคลึงกับดนตรีจากประเทศมาเลเซียและอินโดนิเซีย เนื่องจากเป็นประเทศเพื่อนบ้านที่มีวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกันทั้งทางด้านศาสนาและวัฒนธรรมของดนตรีพื้นบ้าน โดยที่ดนตรีพื้นบ้านมาเลย์ส่วนใหญ่จะใช้ในงานแต่งงานและงานเทศกาลสำคัญของกลุ่มเชื้อสายมาเลย์ โดยจะมีเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องกระทบเรียกว่ากลองกอมปัง (Kompang Drum) เป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ให้จังหวะในการร้องหรือการบรรเลงของดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชาวสิงคโปร์เชื้อสายมาเลย์ในอีกแบบหนึ่งเรียนกว่าดีคิร์บารัท (Dikir Barat) ซึ่งเป็นรูปแบบของดนตรีที่ร้องประชันกันเป็นกลุ่มโดยมีกลุ่มเครื่องดนตรีกระทบเล่นประกอบด้วย หรือจะเป็นการร้องประชันกันแบบกลุ่มโดยที่ไม่มีเครื่องดนตรีใด ๆ เลยก็ได้ ดนตรีประเภทนี้ได้รับความนิยมอย่างมากในประเทศมาเลเซีย ทางตอนใต้ของประเทศไทยและในประเทศสิงคโปร์ด้วย ทั้งนี้รัฐบาลของสิงคโปร์ได้บรรจุกิจกรรมการแสดงดนตรีพื้นบ้านดีคิร์บารัทไว้ทั้งในโรงเรียนระดับประถมและในระดับมัธยม นอกจากนี้ยังมีการแข่งขันการร้องประชันดนตรีพื้นบ้านดีคิร์บารัท กันทั้งในระดับนานาชาติอีกด้วย เนื้อหาในบทเพลงที่ใช้ร้องในการประชันนั้นจะเป็นเรื่องราวในวิถีชีวิตของคนมาเลย์สมัยก่อน ความสนุกสนาน ความรัก และความสวยงามในธรรมชาติ

ส่วนบทเพลงพื้นบ้านของกลุ่มชาวสิงคโปร์เชื้อสายอินเดียนนั้นเป็นภาพสะท้อนของดนตรีพื้นบ้านในประเทศอินเดียบวกกับการผสมผสานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของกลุ่มชนอินเดียในสิงคโปร์ที่มีหลากหลายนิกายทางศาสนา และภาษาท้องถิ่นของกลุ่มต่าง ๆ ที่มีมาแต่เดิม เรื่องราวของดนตรีอินเดียในสิงคโปร์นั้นเป็นเรื่องราวของความพยายามในการรักษารากฐานทางวัฒนธรรมให้แข็งแกร่งและมีจุดยืนที่ชัดเจนในบริบททางสังคมหลายเชื้อชาติ สะท้อนถึงความหลากหลายของอินเดียโดยมีหลายกลุ่มที่ทับซ้อนกันและไม่สามารถแยกจากกันได้ซึ่งรวมถึงลูกหลานของชาวอินเดียกลุ่มแรกที่เข้ามาแสวงหาโอกาสทำงานเป็นกรรมกร ผู้บริหาร ครู และอื่น ๆ โดยพวกเขาเข้ามาที่สิงคโปร์ตั้งแต่สมัยอาณานิคมเพื่อแสวงหาชีวิตที่ดีขึ้นจากประเทศบ้านเกิด รวมถึงมืออาชีพในเวลาต่อมาที่มาจากอินเดียเพื่อทำงานในสาขาต่าง ๆ เช่น เทคโนโลยีสารสนเทศ การสอน และการธนาคาร ทั้งที่มาจากรัฐทางตอนเหนือของอินเดียจนถึงรัฐทางใต้ของอินเดียที่ความหลากหลายของวรรณะ ภาษา ศาสนา และวัฒนธรรม โดยแต่ละกลุ่มนำความรักในดนตรีประเภทที่แตกต่างกันมาด้วย

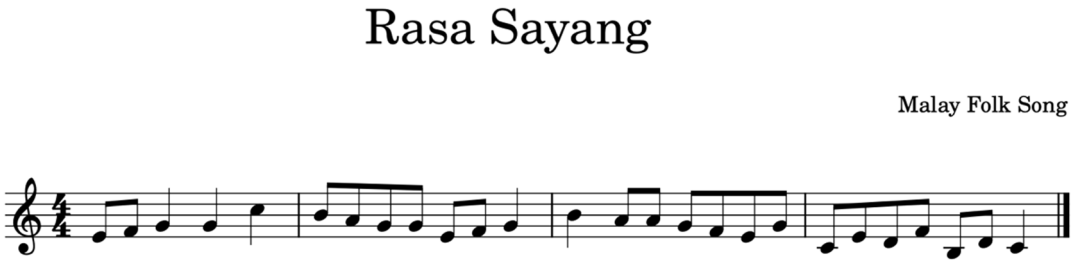
ชาวยูเรเชียนในสิงคโปร์เป็นบุคคลที่มีเชื้อสายยุโรปและเอเชียผสม เป็นบรรพบุรุษชาวยุโรปของพวกเขาสืบเชื้อสายมาจากผู้อพยพจากประเทศต่าง ๆ ของยุโรปในศตวรรษที่ 19 ส่วนใหญ่มาจากประเทศอาณานิคมของยุโรปในเอเชีย ซึ่งรวมถึงมาลายาอังกฤษ โดยเฉพาะมะละกาและปีนัง อินเดีย รวมทั้งกัว ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของอดีตโปรตุเกสอินเดีย และจิตตะกอง (ปัจจุบันในบังคลาเทศ) หมู่เกาะอินเดียตะวันออกของเนเธอร์แลนด์และอินโดจีนของฝรั่งเศส เมื่อมหาอำนาจทางทะเลของยุโรปเข้ายึดครองประเทศในเอเชีย เช่น อินเดีย ซีลอน มาลายา สิงคโปร์ อินโดนีเซีย และอินโดจีน นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 ถึง 20 พวกเขากลายเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ผสมใหม่ที่รู้จักกันในชื่อยูเรเชียน

เนื่องจากเป็นกลุ่มชนที่มีความหลากหลายทางเชื้อชาติ จึงทำให้มีความหลากหลายอยู่ในหลายมิติ ซึ่งเป็นความหลากหลายทั้งทางด้านวัฒนธรรมการดำเนินชีวิตประจำวัน ทางด้านศาสนา ทางด้านอาหารที่เป็นเอกลักษณ์ และทางด้านการร้องรำทำเพลงและดนตรี กลุ่มเชื้อชาติแต่ละกลุ่มดังกล่าวก็ได้นำอัตลักษณ์ดังเดิมของเชื้อชาติตนเองมาด้วยรวมถึงเพลงพื้นบ้านของแต่ละกลุ่มเชื้อชาติ ซึ่งจุดนี้เองที่ผู้สร้างสรรค์เห็นว่าเป็นเรื่องที่น่าสนใจที่จะนำเสนอเป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางวิชาการในรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับสูง จึงเป็นคำถามในการสร้างงานสร้างสรรค์ว่า อัตลักษณ์และความหลากหลายของกลุ่มต่าง ๆ จะสามารถนำมาแสดงเป็นผลงานรวมเป็นหนึ่งเดียวในรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมได้หรือไม่ เนื่องจากวงดนตรีลักษณะนี้ ยังขาดบทประพันธ์เชิงวิชาการอีกมากในลักษณะเชิงสื่อสารทางเอกลักษณ์ของศิลปะร่วมสมัย งานประพันธ์บทเพลงนี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานดนตรีด้วยแนวคิดและนวัตกรรมใหม่สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม และสร้างบทเพลงที่แสดงอัตลักษณ์อันทรงคุณค่าของประเทศสิงคโปร์

กรอบแนวคิดในการวิจัย (Composition Concept)

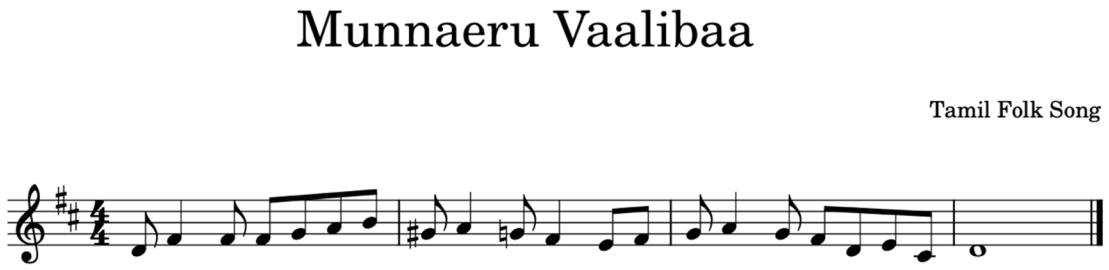
สิ่งที่น่าสนใจคือผู้วิจัยอยากจะนำเสนอในรูปแบบ “การรวมความหลากหลายของวัฒนธรรมให้เป็นหนึ่งเดียว” ในรูปแบบของดุริยางค์เครื่องลม เป็นการสร้างสรรค์งานประพันธ์ที่นำเอาบทเพลงพื้นบ้านเดิมมาตีความและพัฒนาใหม่โดยที่ยังคงรักษาอัตลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านของแต่ละกลุ่มเชื้อชาตินั้น ๆ ไว้ เป็นการสร้างงานวิจัยทางศิลปะที่สามารถสะท้อนภาพลักษณ์และอัตลักษณ์ทางด้านศิลปวัฒนธรรม สังคมและแนวความคิดทางชนชาติทางศิลปะด้านดนตรี

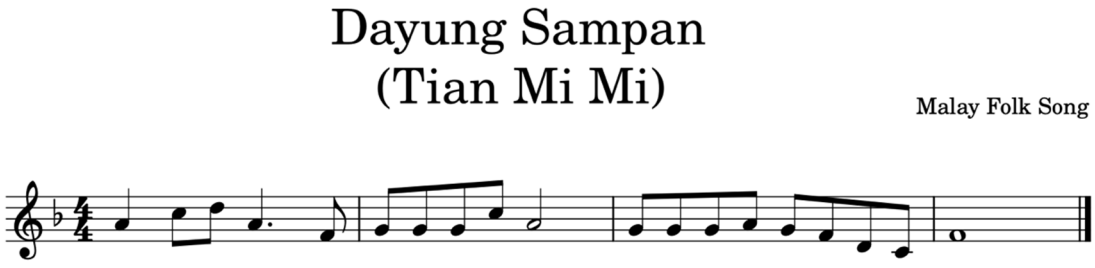
ทำนองเพลงที่นำมาใช้ในผลงานสร้างสรรค์ เป็นบทเพลงพื้นบ้านของสิงคโปร์สะท้อนถึงกลุ่มชมชนหลากหลายเชื้อชาติที่มาอยู่อาศัยและวัฒนธรรมอันหลากหลายที่อยู่ร่วมกัน เพลงที่ผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกและนำทำนองมาใช้ใน การประพันธ์เพลง สิงคโปร์ซิมโฟนิกแรปโซดี สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมนี้ เป็นบททำนองที่มีความไพเราะและยังเป็นเครื่องมือที่แสดงให้เห็นความงดงามของดนตรีพื้นบ้านในแต่และกลุ่มชนที่มีรากเง้าแตกต่างกัน

Example 1 *Rasa Sayang*

Rasa Sayang เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ของชาวมาเลย์ที่มีมาแต่โบราณ เป็นบทเพลงที่แสดงถึงความรัก ความยินดี และความกตัญญู แต่เดิมเป็นเพลงร้องที่มักแสดงในโอกาสเฉลิมฉลอง เช่น งานแต่งงาน งานวันชาติ ที่แสดงถึงวัฒนธรรมของชาวมาเลย์ในสิงคโปร์

Munnaeru Vaalibaa เป็นเพลงพื้นบ้านภาษาทมิฬของชาวอินเดียในสิงคโปร์ เป็นเพลงที่ใช้เฉลิมฉลองความงดงามของมิตรภาพและแสดงความสนิทสนมในหมู่ชาวอินเดียที่มีความหลากหลายทางด้านภาษาและวัฒนธรรม บทเพลงนี้มักใช้ร้องในงานแต่งงานของชาวทมิฬและงานสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมในสิงคโปร์ ความหมายโดยรวมของบทเพลงนี้คือ เด็กเป็นดวงดาวที่ส่องแสงสว่างอยู่ในความมืดของประเทศที่กำลังเผชิญอยู่ในขณะนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคสร้างชาติของประเทศสิงคโปร์ ประเทศจะอยู่รอดต่อไปได้ก็ขึ้นอยู่กับเยาวชนคนรุ่นใหม่ที่จะสานต่อและเป็นกำลังสำคัญในการพัฒนาประเทศต่อไปในอนาคต

Example 2 *Munnaeru Vaalibaa*[3]

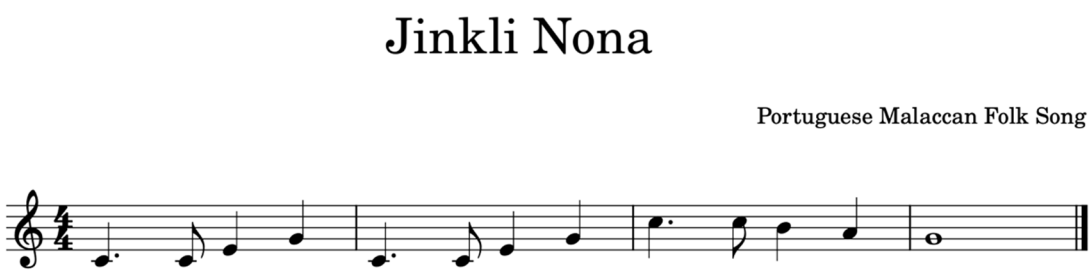


Example 3 *Dayung Sampan (Tian Mi Mi)*[4]

[3] Liu Thai Ker, *Singalong! A Collection of Singapore Songs* (Singapore: National Arts Council Publishing, 1997), 367.

[4] Liu Thai Ker, 164.

Dayung Sampan (Tian Mi Mi) เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่อีกบทเพลงหนึ่งของชาวมาเลย์ ที่บรรยายถึงชีวิตของคนจีนพายเรือ ที่พายเรือสำปั้นไปตามแม่น้ำ ทำนองและจังหวะของเพลงบ่งบอกถึงจังหวะของการพายเรือ ซึ่งเป็นวิถีการใช้ชีวิตของคนที่มาอาศัยอยู่ในประเทศสิงคโปร์แต่โบราณ แนวทำนองของเพลงนี้เป็นแนวทำนองเดียวกันกับเพลงยอดนิยมของชาวจีน นั่นก็คือเพลง *เทียนมีมี่ (Tian Mi Mi)* ผู้วิจัยเห็นว่าเพลงนี้เป็นเพลงสำคัญที่แสดงถึงความหลากหลายในบริบทของเพลงพื้นบ้านที่สามารถนำมาแปลงไปเป็นภาษาต่าง ๆ ได้และขยายออกไปในประเทศต่าง ๆ อย่างแพร่หลาย

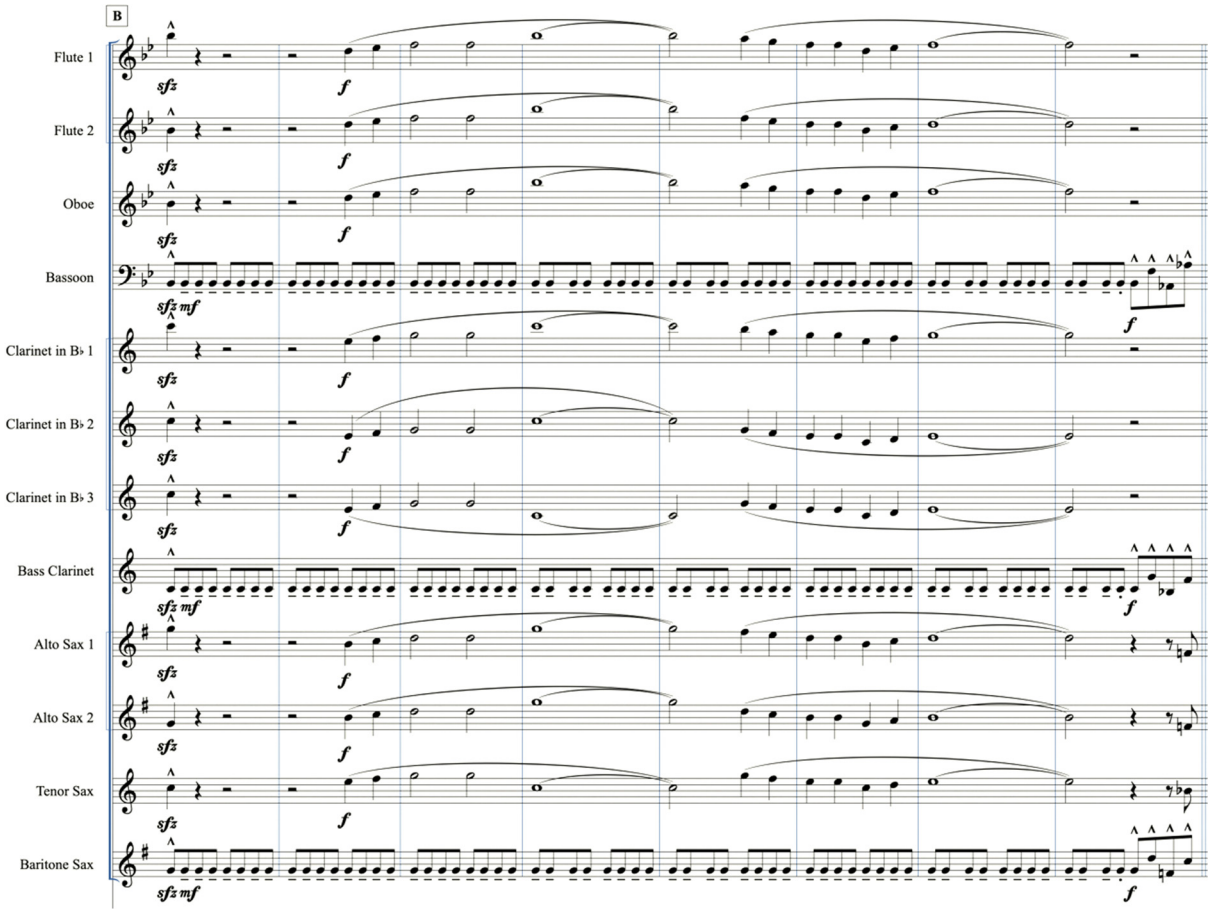
Jinkli Nona เป็นเพลงพื้นบ้าน ซึ่งถือเป็นเพลงพิเศษในหมู่ชุมชนชาวยูเรเชียนในสิงคโปร์ บทเพลงเป็นเล่าเรื่องราวของเด็กสาวชื่อ โนน่า ที่ได้รับความชื่นชมในความงามและความสง่างามของเธอ แนวทำนองที่มีชีวิตชีวาและความไพเราะ โดยผสมผสานอิทธิพลของภาษาโปรตุเกสและมาเลย์เข้าด้วยกันบทเพลงนี้มักร้องด้วยความกระตือรือร้นและสนุกสนาน เพลงนี้ถือเป็นเพลงแห่งการเฉลิมฉลองของความรัก ความงาม และความมีชีวิตชีวาของชาวยูเรเชียน และการร้องเพลงและเต้นรำเพลงนี้ ถือเป็นประเพณีที่ชาวยูเรเชียนในสิงคโปร์ชื่นชอบ โดยเป็นการนำผู้คนมารวมตัวกันด้วยจิตวิญญาณแห่งความสามัคคีและการเฉลิมฉลอง

Example 4 *Jinkli Nona*

กระบวนการสร้างสรรค์ (Composition Approach)

บทเพลง *สิงคโปร์ซิมโฟนิกแรปโซดีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองเพลงพื้นบ้านของกลุ่มชุมชนหลักที่อาศัยอยู่ในประเทศสิงคโปร์ คือ กลุ่มชนชาวมาเลย์ กลุ่มชนชาวจีน กลุ่มชนชาวอินเดีย และกลุ่มชนชาวยูเรเชียน นำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ โดยนำองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ตะวันตกและเทคนิคในการประพันธ์เพลงมาพัฒนาทำนองสอดประสานใหม่โดยใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานของวงดุริยางค์เครื่องลม และเสียงประสานแบบดนตรีร่วมสมัยตะวันตก ส่งผลให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในการผสมผสานดนตรีตะวันตกกับดนตรีพื้นบ้านของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ของสิงคโปร์

ท่อนนำ (ห้องที่ 1–66) การสร้างสรรค์ท่อนนำเป็นการนำเสนอทั้งสี่บทเพลงมาให้ผู้ฟังได้ฟังแบบสั้น ๆ ผสมผสานไปกับส่วนสร้างสรรค์อื่น ๆ ในท่อนนี้เริ่มบทเพลงด้วยจังหวะเร็วในลักษณะแบบดนตรีโหมโรง (Overture) ทำนองหลักจะอยู่ที่แนวทรัมเป็ต คลาริเนต และมีการสอดประสาน ในแนวเครื่องเสียงต่ำเพื่อรับกับแนวทำนองหลัก คู่ไปกับการสร้างสรรค์ในแนวเสียงสูงและเครื่องกระทบ

Example 5 ในห้องที่ 19 มีการนำเสนอทำนองหลักจากเพลงพื้นบ้านของมาเลย์ *Rasa Sayang* เป็นครั้งแรกจากแนวของเครื่องกลุ่มลมไม้ (Woodwind) โดยแนวทำนองหลักของบทนำยังคงดำเนินอยู่ ต่อจากนั้นห้องที่ 27 จะเป็นการนำเสนอเพลงพื้นบ้านของกลุ่มชาวอินเดีย *Munnaeru Vaalibaa* โดยสไตล์ของการประสานเสียงจะเปลี่ยนไปจากแนวทำนองก่อนหน้าแบบทันที ห้องที่ 39 จะเป็นการนำเสนอเพลงพื้นบ้านของกลุ่มชาวยูเรเชียน *Jinkli Nona* ซึ่งก็จะเปลี่ยนแนวประสานเสียงและจังหวะต่างไปจากบทเพลงก่อนหน้าด้วย

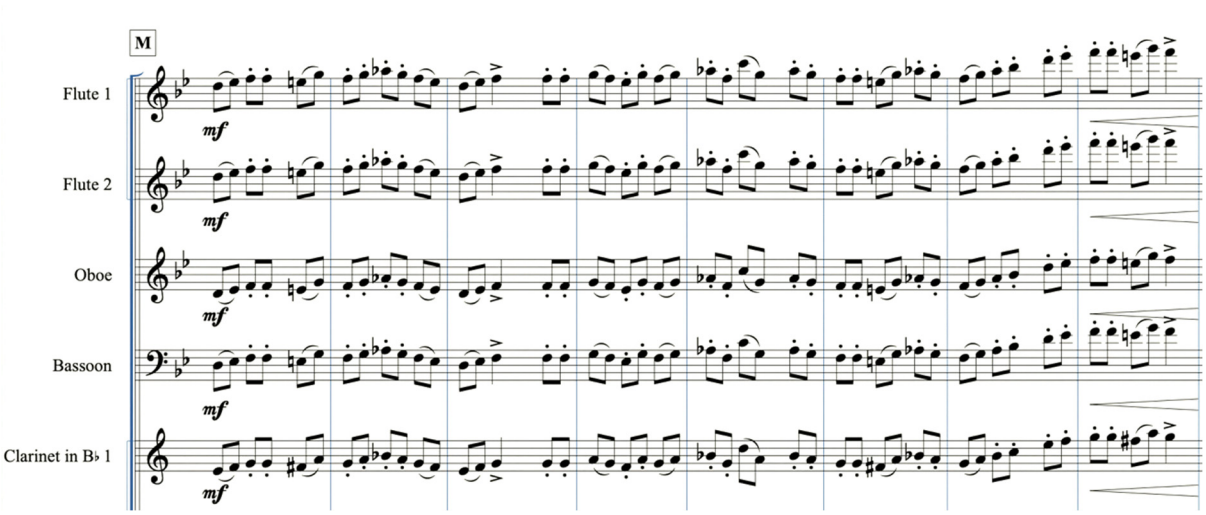
Example 5 Introduction of *Rasa Sayang* Melody

สุดท้ายคือการนำเสนอเพลงพื้นบ้านของกลุ่มชาวจีน Dayung Sampan ในห้องที่ 43 และจบท่อนนำด้วยการนำแนวทำนองพื้นบ้านของมาเลย์กลับมาอีกครั้งในแนวของเครื่องกลุ่มทรอมโบน ยูโฟเนียม และทูบา เพื่อเป็นการเชื่อมต่อบทเพลงไปหาท่อนที่ 1 ซึ่งจะเป็นบทเพลงหลักที่ใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านของชาวมาเลย์

ท่อนที่ 1 เป็นการนำเสนอแนวทำนองดนตรีพื้นบ้านของมาเลย์ (ห้องที่ 67-214) เริ่มจากจังหวะช้า โดยเป็นการนำเสนอทำนองในบันไดเสียง G Minor และเปลี่ยนรูปแบบจังหวะเป็นแบบ 3/4 และจบเคเดนซ์ (Cadence) ในรูปแบบของคอร์ดค้างโน้ตที่สี่ (Suspended 4th) ในห้องที่ 34

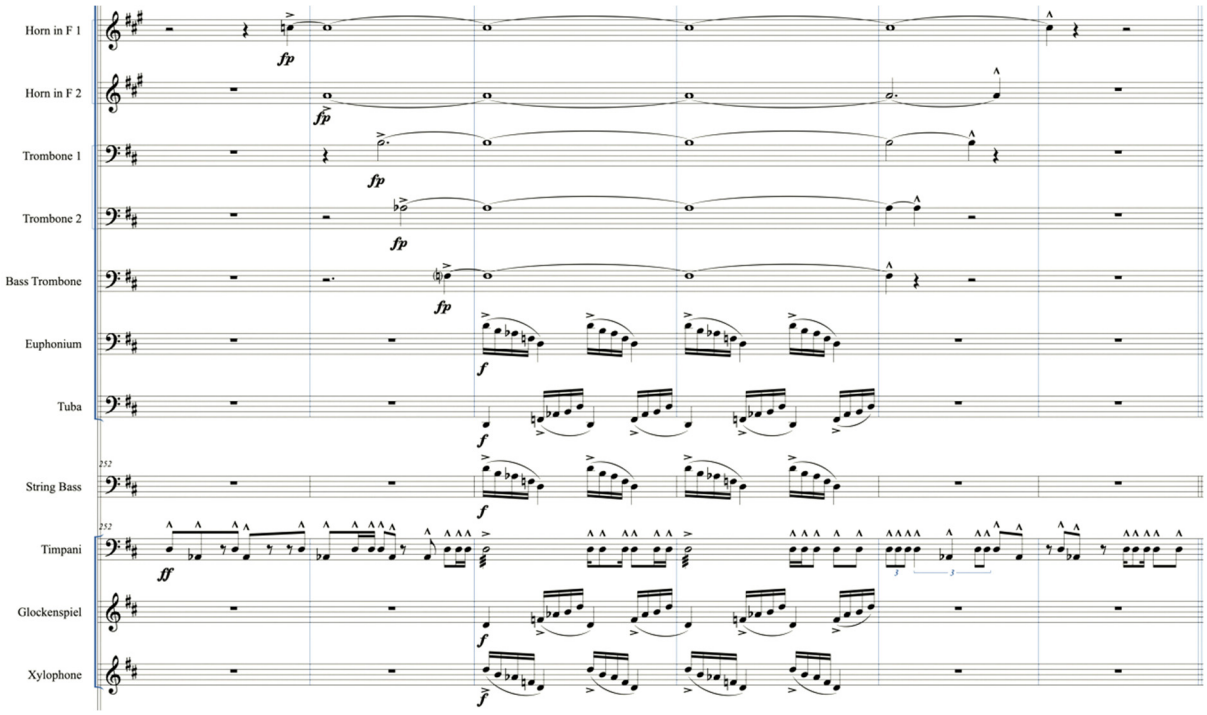
หลังจากนั้น ห้องที่ 83–214 จังหวะของบทเพลงจะเร็วขึ้นในทันที การดำเนินของบทเพลงในช่วงนี้จะใช้เทคนิคในการเล่นซ้ำของแนวจังหวะหลักกลับไปกลับมา เป็นการย้ำการดำเนินของแนวดนตรีของบทประพันธ์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น โดยส่วนใหญ่จะทำการซ้ำในแนวเสียงต่ำและแนวเครื่องกระทบ มีการเพิ่มความเข้มของเสียง (Dynamic) จากเบาค่อย ๆ ไปหาดัง จนถึงจุดที่ดังที่สุดก่อนที่จะกลับมาเบาใหม่อีกครั้ง ในห้องที่ 134-141 จาก Example 6 ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองหลักของเพลง *Rasa Sayang* มาแปรทำนอง (Variation) ให้เร็วขึ้นพร้อมกับสอดแทรกกับแนวประสานที่ยังคงเล่นซ้ำอยู่ในแนวของเครื่องเสียงต่ำและเครื่องกระทบ โดนแนวแปรทำนองนี้ใช้เครื่องในกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นส่วนใหญ่

ในช่วงท้ายของท่อนจะมีการนำเสนอแนวทำนองของเพลง *Munnaeru Vaalibaa* แทรกเข้ามาเพื่อที่จะเป็นการเชื่อมต่อไปในท่อนที่ 2

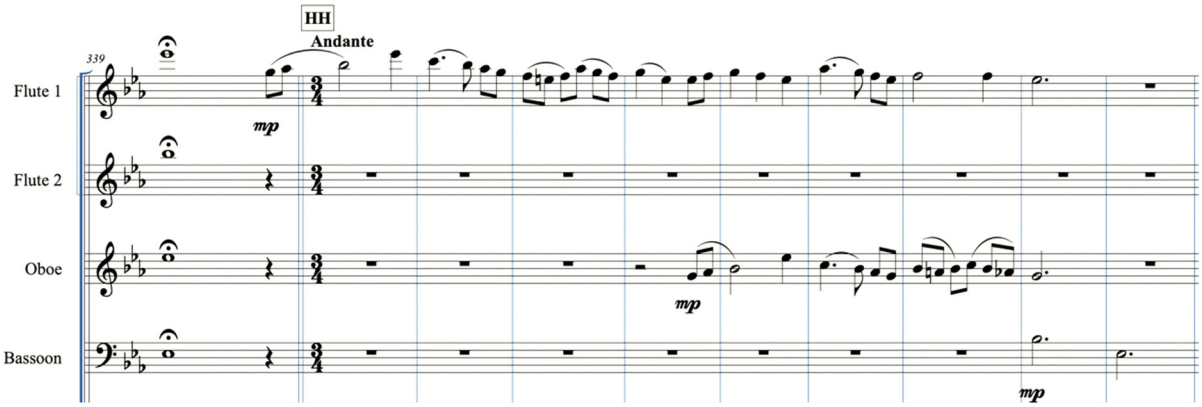
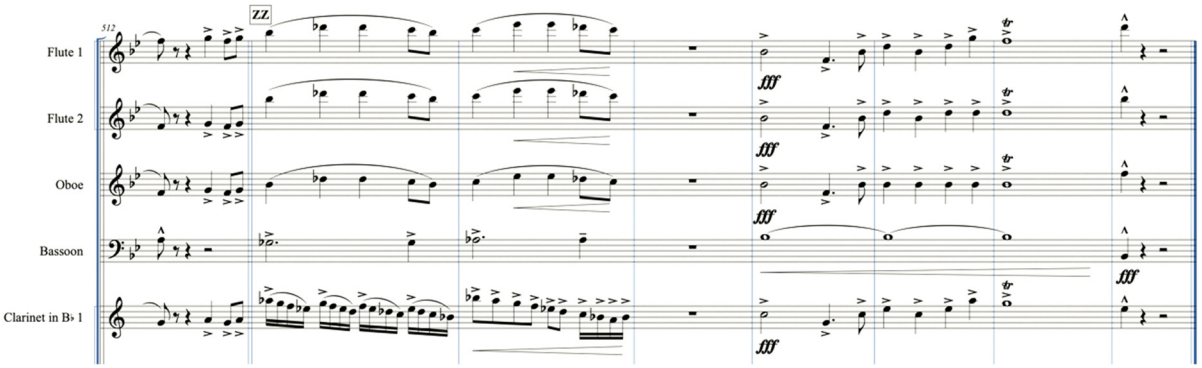
Example 6 Melodic Variation



ท่อนที่ 2 (ห้องที่ 215-297) เป็นการนำเสนอแนวดนตรีพื้นบ้านของอินเดีย มีการใช้เทคนิคการลากเสียงจากสไลด์ของเครื่องทรอมโบนในห้องที่ 221 เพื่อเพิ่มกลิ่นอายของดนตรีอินเดีย โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงให้มาอยู่ในบันไดเสียง D Major ซึ่งจะทำให้บทเพลงในท่อนนี้มีความสว่างใสของรูปแบบเสียงประสานที่เกิดขึ้น ในห้องที่ 228–297 จังหวะจะเร็วขึ้นในทันที การสร้างสรรค์ในส่วนนี้จะมีการใช้ความหลากหลายแนวจังหวะของเครื่องกระทบบวกกับสีสันระหว่างเครื่องลมทองเหลืองกับเครื่องลมไม้ ในห้องที่ 252–257 ซึ่งมีความหลากหลายในการเล่นเสียงคอร์ดดิมมินิช (Diminished Chord) ทั้งจากแนวของเครื่องลมทองเหลืองที่มีการลากเสียงยาว แนวของเครื่องกลุ่มลมไม้ใช้เทคนิคการไล่ลำดับ (Sequence) ของกลุ่มตัวโน้ตสลับกันไปมา ไปจนถึงในแนวของเครื่องกระทบ ควบคู่ไปกับแนวเดี่ยว (Solo) ของกลองทิมพานี (Timpani) ดัง Example 7

Example 7 Mixture of Diminished Chord Progression

ท่อนที่ 3 เป็นการนำเสนอแนวดนตรีพื้นบ้านของชาวยูเรเซียน ซึ่งผู้สร้างสรรค์นำเสนอในรูปแบบจังหวะ 5/4 เพื่อให้มีความโดดเด่นในจังหวะและการดำเนินของทำนองหลักที่แตกต่างไปจากของเดิม โดยแนวจังหวะส่วนใหญ่จะอยู่ในกลุ่มเครื่องเสียงต่ำ หลังจากนั้นเปลี่ยนรูปแบบจังหวะเป็น 3/4 ในห้องที่ 340-363 จาก Example 8 จังหวะจะช้าลงและนำเสนอการประสานเสียงในรูปแบบดนตรีเชมเบอร์ (Chamber Music)

ขนาดเล็ก เพื่อเพิ่มความหลากหลายและมิติในการใช้โทนเสียงและเครื่องดนตรีในการเล่นทำนองหลัก ซึ่งไม่จำเป็นว่าจะต้องเล่นพร้อมกันทั้งวงแบบวงใหญ่เสมอไป

Example 8 Harmony in Chamber Music Style

Example 9 Singapore National Anthem (Majulah Singapura)

ท่อนที่ 4 เป็นการนำเสนอแนวดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบของดนตรีจีน โดยผู้สร้างสรรค์ได้บทเพลง *Dayung Sampan* ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านของกลุ่มชาวมาเลย์แต่ได้รับความนิยมอย่างมากในหมู่คนจีนจนสามารถเรียกได้ว่ากลายเป็นเพลงพื้นบ้านของกลุ่มชนชาวจีนไปด้วย เริ่มจากแนวทำนองของบันไดเสียงห้าโน้ต (Pentatonic Scale) ในห้องที่ 398 จากแนวโอโบสอดรับด้วยคอร์ดดิมมินิชในแนวของกลุ่มคลาริเนต ส่วนทำนองหลักของจะเข้ามาในห้องที่ 401 และจะมีการสอดแนวประสานไปมาระหว่างเครื่องลม ทองเหลืองกับ

เครื่องกระทบในช่วงหลัง และจบบทเพลงด้วยการใช้แนวทำนองของเพลงชาติของสิงคโปร์ในห้องที่ 516 ซึ่งเป็นสี่ห้องสุดท้ายของบทประพันธ์ ดัง Example 9

สรุปผลการสร้างสรรค์ (Conclusion)

*สิงคโปร์ซิมโฟนิกแรปโซดีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม*เป็นการพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านของสิงคโปร์มาสร้างสรรค์โดยการเรียบเรียงเสียงประสานและใช้เทคนิคในการประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม สรุปประเด็นเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์โดยแบ่งออกเป็น 2 ด้าน ดังนี้

1. สามารถสร้างสรรค์งานดนตรีที่ประกอบด้วยแนวคิดและนวัตกรรมใหม่ โดยที่นำดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมมาพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ เพลงพื้นบ้านเมื่อนำมาพัฒนาใหม่ให้วงดุริยางค์เครื่องลม ซึ่งเป็นวงดนตรีสากลจึงทำให้ดูแปลกใหม่ เนื่องจากสีสันของวงดุริยางค์เครื่องลมสามารถสร้างอรรถรสทางดนตรีในการรับชมเพื่อให้คนฟังเข้าถึงง่าย

2. สามารถสร้างบทเพลงที่แสดงอัตลักษณ์และเอกภาพของประเทศสิงคโปร์ ซึ่งเป็นประเทศที่มีความหลากหลายในหลากหลายมิติ เช่น ศาสนา ภาษา เชื้อชาติ และวัฒนธรรม ซึ่งทุกคนก็สามารถอยู่ร่วมกันได้บนความหลากหลายนี้ จึงเป็นงานสร้างสรรค์ที่รวมความหลากหลายให้เป็นหนึ่งเดียว

Bibliography

Abshire, Jean E. *The History of Singapore*. Santa Barbara, CA: Greenwood, 2011.

Lee, Tong Soon. *Chinese Street Opera in Singapore*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2009.

Liu, Thai Ker. *Singalong! A Collection of Singapore Songs*. Singapore: National Arts Council Publishing, 1997.

National Library Board Singapore. “Singapore Chinese Orchestra (SCO).” Accessed May 18, 2024. http://www.sco.com.sg/.

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

Pancharoen, Natcha, and others. *Music Composition: Collected Essays on Creative Music*. Bangkok: Tana Press, 2016. (in Thai)

Article No. R0709 (19 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.R0709
วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 20 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2568
Rangsit Music Journal Vol.20 No.1 January-June 2025

บทความวิจัย (Research Article)

การศึกษาเปรียบเทียบด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูต ในบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London

ABRSM Versus Trinity College London Flute Examination Pieces: A Comparative Study of Musical Elements and Playing Techniques

ยชอนัญ เชื้อสำราญ*
วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นครปฐม ประเทศไทย
Yotanan Chueasamran*
The College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, Nakhon Pathom, Thailand

Received: April 8, 2024 / Revised: July 11, 2024 / Accepted: August 6, 2024

บทคัดย่อ

การสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรี คือ การที่สถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติได้เปิดโอกาสให้บุคคลทั่วไป ทุกเพศ ทุกช่วงอายุ สามารถเข้ารับการประเมินระดับความสามารถทางดนตรีของตนเอง เมื่อเทียบกับมาตรฐานของสถาบันนั้น ๆ ซึ่งในประเทศไทยนั้น สถาบันดนตรีที่ได้รับความนิยมในการสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรี คือ สถาบัน ABRSM และสถาบัน Trinity College London ซึ่งทั้ง 2 สถาบันเป็นสถาบันดนตรีจากประเทศอังกฤษ ที่มีการจัดสอบมาเป็นระยะเวลานาน เปิดสอบให้สำหรับเครื่องดนตรีตะวันตกหลากหลายประเภท มีจำนวนผู้เข้าสอบต่อปีมากกว่า 600,000 คน

ฟลูตเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ที่ได้รับความนิยมจากนักเรียน นักศึกษา และบุคคลทั่วไปจำนวนมาก แต่ที่ผ่านมานั้นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอบวัดระดับมาตรฐาน ทางดนตรีในประเทศไทยส่วนมากเป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเปียโน โดยที่งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีสำหรับฟลูตยังมีจำนวนน้อย นอกจากนี้ผู้วิจัยซึ่งมีประสบการณ์ตรงในการสอนฟลูตในระดับการศึกษาต่าง ๆ ยังพบว่า บทเพลงที่ใช้สอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีในระดับเกรด 1 ถึง 8 ของทั้ง 2 สถาบันดังกล่าว นอกจากจะใช้ในการสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีแล้ว ยังสามารถนำมาใช้ในการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษา ดังนั้นผู้วิจัยจึงจัดทำงานวิจัยฉบับนี้ขึ้นเพื่อเป็นการเผยแพร่ข้อมูลและองค์

* Corresponding author, email: chueasamrantony@gmail.com

ความรู้ด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่พบในบทเพลงสอบฟลูต ระดับเกรด 1 ถึง 8 ของทั้ง 2 สถาบัน

วัตถุประสงค์ของงานวิจัยฉบับนี้ มี 2 ประการ คือ 1) เพื่อศึกษา วิเคราะห์ และเปรียบเทียบถึงองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London และ 2) เพื่อศึกษา วิเคราะห์ และเปรียบเทียบถึงเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่ใช้ในบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London

ส่วนขอบเขตการวิจัยด้านเนื้อหา คือ ทำการศึกษาวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูตในบทเพลงสอบ วัดระดับมาตรฐานทางดนตรี ด้านเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงคลาสสิกเท่านั้น โดยกลุ่มตัวอย่างบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM คือ บทเพลงสอบฟลูตในระดับเกรด 1 ถึงเกรด 8 ที่ประกาศใช้ตั้งแต่ปี 2022 เป็นต้นไป และกลุ่มตัวอย่างบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน Trinity College London บทเพลงสอบฟลูตในระดับเกรด 1 ถึงเกรด 8 ประกาศใช้ตั้งแต่ปี 2023 เป็นต้นไป โดยที่สถาบัน ABRSM ได้จำแนกบทเพลงสอบออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่ม A กลุ่ม B และกลุ่ม C ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงจากแต่ละกลุ่มมาเพื่อทำการวิเคราะห์ กลุ่มละ 3 บทเพลง ตั้งแต่ระดับเกรด 1 ถึงเกรด 8 รวมทั้งสิ้น 72 บทเพลง ส่วนสถาบัน Trinity College London นั้นได้มีการจำแนกบทเพลงสอบออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่ม A และกลุ่ม B ซึ่งผู้วิจัยได้นำบทเพลงสอบทั้ง 2 กลุ่มจากหนังสือเพลงสอบ ฟลูตของสถาบัน Trinity College London ที่เริ่มใช้ตั้งแต่ปี 2023 เป็นต้นไป โดยในแต่ละเกรดนั้น มีจำนวนบทเพลงเกรดละ 12 บทเพลง แบ่งเป็นบทเพลงในกลุ่ม A และกลุ่ม B กลุ่มละ 6 บทเพลง ซึ่งจำนวนบทเพลงสอบตั้งแต่เกรด 1 ถึงเกรด 8 รวมทั้งสิ้น 96 บทเพลง

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ คู่มือการสอบวัดระดับมาตรฐานการปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้และหนังสือ บทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบัน อีกทั้งยังมีการศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำรา งานวิจัย ไปจนถึงสื่ออิเล็กทรอนิค ที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติฟลูต การสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรี และทฤษฎีดนตรี มีการวิเคราะห์ข้อมูลโดยอาศัยองค์ความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติเครื่องดนตรี ซึ่งการวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบทางดนตรี ผู้วิจัยได้จำแนกองค์ประกอบทางดนตรีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ 1) องค์ประกอบทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับรายละเอียดของบทเพลง ได้แก่ อัตราความเร็ว อัตราจังหวะ ความเข้มของเสียง ลักษณะการออกเสียง เครื่องหมายกุญแจเสียง และความยาวของบทเพลง 2) องค์ประกอบทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการปฏิบัติฟลูต ได้แก่ ช่วงระดับเสียงที่ใช้ในบทเพลงสอบแต่ละระดับและความยาวของวรรคตอนในการหายใจ

สำหรับขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย คือ 1) รวบรวมข้อมูลจากคู่มือการสอบและหนังสือบทเพลงสอบ รวมทั้งแหล่งข้อมูลอื่น ๆ 2) ทำการการวิเคราะห์บทเพลสอบในแต่ละระดับการสอบ ซึ่งทั้ง 2 สถาบันมีการจำแนกระดับ ของการสอบเกรด 1 ถึง 8 ออกเป็น 3 ระดับ คือ ชั้นต้น ได้แก่ ระดับเกรด 1 ถึง 3 ชั้นกลาง ได้แก่

ระดับเกรด 4 ถึง 5 และชั้นสูง ได้แก่ ระดับเกรด 6 ถึง 8 มีการนำเสนอข้อมูลโดยการบรรยาย มีการนำเสนอวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในด้านต่าง ๆ เช่น งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรี ซึ่งการนำเสนอผลการศึกษาด้านองค์ประกอบทางดนตรีมีการใช้ตาราง ในการแสดงรายละเอียดของข้อมูล ส่วนผลการศึกษาด้านเทคนิคการปฏิบัติฟลูต มีการอรรถาธิบายถึงเทคนิควิธีการในการบรรเลงเทคนิคที่มีการกล่าวถึงโดยพอสังเขป

ผลการศึกษาในภาพรวมพบว่าบทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบันมีเนื้อหาด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่หลากหลาย ได้แก่ ด้านองค์ประกอบทางดนตรี พบอัตราความเร็วตั้งแต่เร็ว เร็วปานกลาง ช้า ไปจนถึงช้ามาก พบอัตราจังหวะทั้งอัตราจังหวะธรรมดา อัตราจังหวะผสม และอัตราจังหวะซ้อน พบลักษณะการออกเสียง คือ เสียงสั้น เสียงต่อเนื่อง การเน้นเสียง และการหน่วงเน้น เป็นต้น ด้านเทคนิคการปฏิบัติฟลูต เช่น การเป่า ออกเสียงในช่วงระดับเสียงต่าง ๆ การออกเสียงโดยการประลิ้น การควบคุมระดับความเข้มของเสียง การทำเสียงสั่นไปจนถึงเทคนิคการปฏิบัติฟลูต อื่น ๆ เช่น การรัวลิ้น เป็นต้น ที่มีทั้งความสอดคล้องและความแตกต่างกันในแต่ละระดับของการสอบ โดยที่บทเพลงสอบ ของสถาบัน Trinity College London มีการใช้เทคนิคในการปฏิบัติฟลูตที่มีความหลากหลายมากกว่าบทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM เล็กน้อย คือ มีการพบเทคนิคการเบนเสียง และการรูดเสียง ซึ่งเทคนิคดังกล่าวไม่พบในบทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM

นอกจากนี้ยังพบว่าบทเพลงสอบทั้ง 2 สถาบันมีการเรียงลำดับเนื้อหาด้านองค์ประกอบ ทางดนตรี ที่สอดคล้องกับหลักเกณฑ์ในการจัดลำดับบทเพลงในฐานข้อมูลบทเพลงสำหรับฟลูต ของสมาคมฟลูตแห่งประเทศสหรัฐอเมริกา ที่มีการจัดทำขึ้นในในปี 2009 และมีการจัดเรียงระดับความยากด้านเทคนิคตามระดับการสอบที่สูงขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในการจัดการเรียนการสอนด้านทักษะของแฮร์โรว์ (Harrow's Instructional Model) และแนวทางในการสอนดนตรีของเพสตาลอสซี ที่มีการจัดลำดับการเรียนรู้ด้านทักษะอย่างเป็นขั้นเป็นตอน เริ่มจากทักษะที่ง่ายก่อน ไปสู่ทักษะที่ยากขึ้นตามลำดับ และเมื่อเทียบระดับความยากของบทเพลง 10 ระดับตัวอักษร (A-H) ในฐานข้อมูลบทเพลงสำหรับฟลูตของสมาคมฟลูตแห่งประเทศสหรัฐอเมริกา บทเพลงสอบเกรด 1-8 ของสถาบัน ABRSM และสถาบัน Trinity College London ตรงกับระดับ A-K ซึ่งผลจากงานวิจัยฉบับนี้สามารถนำไปใช้เป็นข้อมูลประกอบ การจัดทำเอกสารประกอบการสอนฟลูตตั้งแต่ระดับพื้นฐานไปจนถึงระดับอุดมศึกษา งานวิจัย หนังสือ ไปจนถึงการเรียบเรียง ตำราสำหรับฟลูตต่อไป

คำสำคัญ : ฟลูต / เทคนิคการปฏิบัติฟลูต / การสอบวัดระดับทางดนตรี

Abstract

Music examinations offered by internationally recognized institutions such as the Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM) and Trinity College London provide individuals of all ages and backgrounds with the opportunity to assess their musical abilities against a standardized benchmark. These British-based institutions have a long history of conducting music examinations and serve more than 600,000 candidates worldwide each year across a wide range of Western instruments.

The flute is a woodwind instrument widely popular among students and the general public. However, previous research on standardized music examinations in Thailand has primarily focused on the piano. Studies specifically examining flute examinations have been relatively scarce. Furthermore, the researcher, with extensive experience teaching flute at various educational levels, has observed that the pieces used in Grades 1-8 examinations at both institutions can not only serve as assessment tools but also be valuable resources for teaching from elementary to tertiary levels. Therefore, this research aims to disseminate information and knowledge about the musical elements and flute techniques encountered in these examination pieces for Grades 1-8 at both institutions.

This research has two objectives: 1) To study, analyze, and compare the musical elements used in flute examination pieces from ABRSM and Trinity College London. 2) To study, analyze, and compare the flute techniques employed in flute examination pieces from ABRSM and Trinity College London.

The scope of this research, in terms of content, is focused on the study and analysis of musical elements and flute techniques related to classical music pieces which Sample Selection are 1) ABRSM: Flute examination pieces from Grades 1 to 8, implemented from 2022 onwards, were selected from all three groups (A, B, and C). Three pieces were chosen from each group for each grade, totaling 72 pieces. 2) Trinity College London: Flute examination pieces from Grades 1 to 8, implemented from 2023 onwards, were selected from both groups (A and B). Each grade contains 12 pieces, divided equally between groups A and B. A total of 96 pieces were analyzed.

This qualitative study examined relevant documents, including flute examination syllabuses and music examination books from both the Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM) and Trinity College London. Additionally, the study incorporated information from books, textbooks, research articles, and electronic media related to flute performance, music examinations, and music theory. Data analysis was conducted using knowledge of music theory and flute performance. Musical elements were categorized into two groups: 1) Musical elements related to piece details, including tempo, time signature, dynamics, articulation, key signature, and piece length; and 2) Musical elements related to flute technique, such as the pitch range used in each examination grade and the length of breath marks.

The research process involved the following steps: 1) Collecting data from examination syllabuses and music examination books, as well as other relevant sources. 2) Analyzing examination pieces at each grade level. Both institutions divided the 8 grades into three levels: elementary (Grades 1-3), intermediate (Grades 4-5), and advanced (Grades 6-8). The results were presented descriptively, incorporating relevant literature on music examinations. Musical elements were presented in tables, while flute techniques were explained briefly.

Overall, the study found that the examination pieces from both institutions presented a wide range of musical elements and flute techniques. In terms of musical elements, a variety of tempos (from very fast to very slow), time signatures (simple, compound, and complex), and articulations (staccato, legato, accents, tenuto, etc.) were observed. Regarding flute techniques, the pieces included various techniques such as playing in different registers, tonguing, dynamics, vibrato, and advanced techniques like flutter tonguing. While there were similarities and differences across the grade levels, Trinity College London examination pieces exhibited a slightly wider range of techniques compared to ABRSM pieces, including pitch bending and glissando, which were not found in ABRSM pieces.

Additionally, it was found that both institutions' examination pieces followed a progression of musical elements that aligned with the flute repertoire database created by the National Flute Association in 2009. The technical difficulty also increased with each grade level, consistent with Harrow's Instructional Model and Pestalozzi's approach to music education. Comparing the 10-level (A-H) difficulty rating in the NFA database, ABRSM and Trinity College London Grades 1-8 corresponded to levels A-K. The findings of this research can be

used as a reference for creating teaching materials for flute, from elementary to advanced levels, as well as in research, textbooks, and further flute-related compilations.

Keywords: Flute / Flute Playing Technique / Music Examination

ฟลูต (Flute) เป็นเครื่องดนตรีสากลประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยมจากทั้งนักเรียน นักศึกษา และบุคคลทั่วไปจำนวนมาก เนื่องจากมีการพัฒนาระบบกลไกจนสามารถบรรเลงเทคนิควิธีการต่าง ๆ ได้อย่างหลายหลาย สามารถบรรเลงเดี่ยว บรรเลงกลุ่ม และเป็นเครื่องดนตรีมาตรฐานที่ใช้ในวงดุริยางค์ (Orchestra) วงโยธวาทิต (Military Band) และวงดนตรีประเภทอื่น ๆ ซึ่งเฮกเตอร์ แบร์ลิโอส (Hector Berlioz) ได้กล่าวถึงฟลูตไว้ว่า “บัดนี้ฟลูตได้มีการพัฒนา จนมีความสมบูรณ์แบบ โทนเสียงมีความสม่ำเสมอที่ไม่ต้องมีการปรับปรุงเพิ่มอีกแล้ว”[1] การเรียนการสอนฟลูตในประเทศไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนั้นเป็นการเรียนการสอนที่ใช้ตำราและแบบฝึกหัดที่มาจากต่างประเทศเป็นหลัก ยังไม่มีการวิเคราะห์เนื้อหา องค์ประกอบทางดนตรีในหลักสูตรมาตรฐานของต่างประเทศ หนังสือหรือตำราสำหรับฟลูตจึงมีจำนวนน้อย อีกทั้งยังไม่มีการจำแนกระดับความยากของบทเพลงตามเทคนิคในการปฏิบัติเครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีแต่ละประเภทมีความแตกต่างกันทั้งด้านการกำเนิดเสียง ลักษณะเสียง ไปจนถึงระบบกลไกต่าง ๆ การเป็นนักดนตรีหรือผู้ปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ประสบความสำเร็จนั้น เทคนิคในการปฏิบัติเครื่องดนตรี แต่ละประเภทจึงเป็นสิ่งสำคัญ การปฏิบัติฟลูตก็เช่นเดียวกัน ที่ผู้ปฏิบัติจะต้องมีความรู้และทักษะที่ต้องอาศัยเทคนิคพื้นฐานต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน[2] เนื่องจากฟลูตเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ ดังนั้นการใช้ลมและการหายใจ จึงเป็นเทคนิคที่จำเป็นอันดับแรก ซึ่งการใช้ลมและการหายใจที่ถูกต้องจะส่งผลต่อการผลิตเสียงที่มีคุณภาพ (Tone Quality) ง่ายต่อการควบคุมริมฝีปากในการผลิตเสียงในรูปแบบต่าง ๆ ให้มีความชัดเจน ไปจนถึงความคล่องตัวในการควบคุมกลไกระบบนิ้ว (Fingering) อันส่งผลต่อการบรรเลงบทเพลงได้อย่างไพเราะ[3]

---

[1] Max Wade-Matthews, *The World Encyclopedia of Musical Instruments* (London: Anness Publishing Ltd., 2014), 144.

[2] Worapon Kanweerayothin, “A Qualitative Investigation into Trevor Wye’ s Flute Method” (Research Report, Silapakorn University, 2017), 7. (in Thai)

[3] Yotanan Chueasamran, “An Analysis, Interpretation and the Direction to Practice Mozart Andante for Flute and Orchestra K.315,” *Journal of Information* 19, 2 (2020): 20, https://so03.tci-thaijo.org/article/view/253380/169605. (in Thai)

การสอบวัดระดับมาตรฐานทางด้านดนตรี คือ การที่สถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียง เป็นที่ยอมรับทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติได้เปิดโอกาสให้บุคคลทั่วไป ทุกเพศ ทุกวัย สามารถเข้ารับการประเมินระดับความสามารถทางดนตรีของตนเอง เพื่อเทียบกับมาตรฐานของสถาบันนั้น ๆ ทั้งนี้สถาบันดนตรีแต่ละสถาบันได้กำหนดเกณฑ์การสอบ ระดับการสอบ รวมถึงมีการคัดเลือกบทเพลงที่มีเนื้อหาด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคในการปฏิบัติเครื่องดนตรีแต่ละประเภทให้มีระดับความยากเหมาะสมกับระดับการสอบต่าง ๆ ซึ่งในประเทศไทยนั้นสถาบันดนตรีที่เป็นที่นิยมในการสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรี คือ สถาบันดนตรี The Associated Board of the Royal School of Music (ABRSM) และ Trinity College London[4] ซึ่งสถาบันทั้ง 2 นี้มีการจัดสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีทั้งในประเทศอังกฤษและประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก มาเป็นระยะเวลานาน มีผู้เข้าสอบมากกว่า 600,000 คนต่อปี มีการจัดสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีทั้งวิชาด้านทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติเครื่องดนตรีสากลประเภทต่าง ๆ อีกทั้งมีการจัดสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีตั้งแต่ระดับขั้นพื้นฐานไปจนถึงระดับเทียบเท่าปริญญาโททางด้านดนตรี

ที่ผ่านมา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีในประเทศไทยนั้นส่วนมากเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับการสอบเปียโน เช่น นริศราภรณ์ เปาเล้ง ได้ศึกษาวิจัยให้หัวข้อ “ปัจจัยที่ส่งผลต่อความสำเร็จในการสอบวัดระดับทางดนตรี” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพโดยการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างที่มีประสบการณ์ในการสอบวัดระดับมาตรฐานการปฏิบัติเปียโนในระดับชั้นสูงของสถาบัน Trinity College London[5]

นอกจากนี้ จารุวรรณ สุริยวรรณ์ ได้ศึกษาวิจัยในหัวข้อ “การศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการเล่นเปียโนในบทเพลงสอบเทียบเกรดของ ABRSM และ Trinity College London” ได้ทำการศึกษาบทเพลงสอบวัดระดับมาตรฐานการปฏิบัติเปียโนระดับเกรด 1 ถึง 8 ของสถาบัน ABRSM และสถาบัน Trinity College London โดยได้ศึกษาวิเคราะห์ใน 2 ด้าน คือ ด้านองค์ประกอบทางดนตรีและด้านเทคนิคการปฏิบัติเปียโน[6] เป็นต้น ซึ่งงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอบวัดระดับทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับฟลูตยังพบในจำนวนน้อย

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ประกอบกับประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้สอนฟลูต ทั้งในระดับพื้นฐานและระดับอุดมศึกษา พบว่าบทเพลงที่ใช้ในการสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีระดับเกรด 1 ถึงเกรด 8 ของสถาบัน ABRSM และสถาบัน Trinity College London นั้น นอกจากจะนำมาใช้สำหรับสอบวัด

---

[4] Jaruwan Suriyawan, “A Study of Musical Elements and Playing Techniques of ABRAM and Trinity College London Piano Examination Pieces” (Research Report, Rajamangala University of Technology Thanyaburi, 2017), 2. (in Thai)

[5] Narissaraporn Paoleng, “Factors Affecting the Success in Graded Music Examination,” *Journal of Education Studies* 45, 1 (2017): 88, https://digital.car.chula.ac.th/educujournal/vol45/iss1/6/. (in Thai)

[6] Jaruwan Suriyawan, 3. (in Thai)

ระดับมาตรฐานทางดนตรีแล้ว ยังได้มีการนำมาใช้ในการเรียนการสอน ทั้งในระดับขั้นพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษา ดังนั้นผู้วิจัยจึงประสงค์ที่จะทำการศึกษาวิจัยในเรื่อง การศึกษาเปรียบเทียบด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคในการปฏิบัติฟลูตในบทเพลงสอบ ฟลูตระดับเกรด 1 ถึงเกรด 8 ของ สถาบัน ABRSM และ Trinity College London เพื่อให้ทราบถึงองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่จำเป็นในแต่ละระดับการสอบ แล้วนำมาวิเคราะห์ สรุป ถึงความสอดคล้องและความแตกต่างกัน ทั้งด้านองค์ประกอบทางดนตรีและด้านเทคนิคการปฏิบัติฟลูต ในบทเพลงสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีของทั้ง 2 สถาบันดังกล่าว อีกทั้งยังเป็นประโยชน์ ในการนำข้อมูลไปใช้ในการจัดทำหลักสูตร ตำรา หรือหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติฟลูตต่อไป

งานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา วิเคราะห์ และเปรียบเทียบถึงองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London อีกทั้งเป็นการศึกษา วิเคราะห์ และเปรียบเทียบถึงเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่ใช้ในบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London

ผู้วิจัยคาดหวังว่างานวิจัยครั้งนี้สามารถเผยแพร่องค์ความรู้ด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London ระดับเกรด 1 ถึง 8 พร้อมทั้งเป็นการเผยแพร่องค์ความรู้ด้านเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่ใช้ในบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London ระดับเกรด 1 ถึง 8 รวมถึงเพื่อใช้เป็นข้อมูลในการจัดทำเอกสารประกอบการสอน หลักสูตร ตำรา หรือหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติฟลูต

สำหรับประเด็นสำคัญด้านเนื้อหาที่ศึกษา ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูตในบทเพลงสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรี ด้านเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงคลาสสิกเท่านั้น ส่วนกลุ่มตัวอย่าง งานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิเคราะห์เปรียบเทียบด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูตในบทเพลงสอบฟลูต ในระดับเกรด 1 ถึงเกรด 8 ของสถาบัน ABRSM ที่ใช้สอบตั้งแต่ปี 2022 เป็นต้นไป และบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน Trinity College London ที่ใช้สอบตั้งแต่ปี 2023 เป็นต้นไป เท่านั้น ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

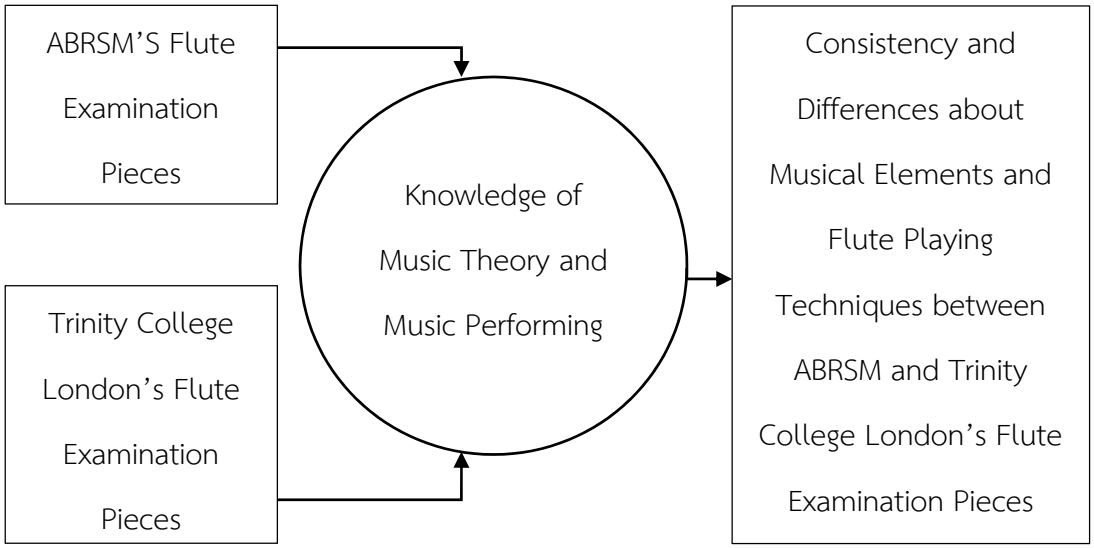
1. การสอบปฏิบัติฟลูตของสถาบัน ABRSM ได้จำแนกบทเพลงสอบในระดับเกรด 1 ถึง 8 ออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่ม A กลุ่ม B และกลุ่ม C โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงจากแต่ละกลุ่มมาเพื่อทำการวิเคราะห์ กลุ่มละ 3 บทเพลง ตั้งแต่ระดับเกรด 1 ถึงเกรด 8 รวมทั้งสิ้น 72 บทเพลง โดยอ้างอิงข้อมูล จากหนังสือเพลงสอบและคู่มือการสอบ ABRSM Woodwind Syllabus ฉบับที่เริ่มใช้ตั้งแต่ปี 2022 เป็นต้นไป

2. การสอบปฏิบัติฟลูตของสถาบัน Trinity College London ได้จำแนกบทเพลงสอบออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่ม A และกลุ่ม B ผู้วิจัยได้นำบทเพลงสอบทั้ง 2 กลุ่มจากหนังสือเพลงสอบฟลูตของสถาบัน Trinity College London ที่เริ่มใช้ตั้งแต่ปี 2023 เป็นต้นไป โดยในแต่ละเกรดนั้น มีจำนวนบทเพลงเกรดละ 12

บทเพลง แบ่งเป็นบทเพลงในกลุ่ม A และกลุ่ม B กลุ่มละ 6 บทเพลง ซึ่งจำนวนบทเพลงสอบตั้งแต่เกรด 1 ถึงเกรด 8 รวมทั้งสิ้น 96 บทเพลง

นอกจากนี้ สำหรับการรวบรวมข้อมูล การวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพที่มีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ ซึ่งประกอบด้วย หนังสือ ตำรา งานวิจัย ตลอดจนข้อมูลทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

Figure 1 Research Framework



วิธีการดำเนินการวิจัย (Methodology)

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ประชากรในการวิจัย คือ บทเพลงสอบวัดระดับมาตรฐานการปฏิบัติฟลูต ของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London ซึ่งมีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ คู่มือการสอบวัดระดับมาตรฐานการปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้และหนังสือบทเพลงสอบปฏิบัติฟลูตระดับเกรด 1 ถึง 8 ของสถาบัน ABRSM และสถาบัน Trinity College London รวมถึงหนังสือ ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ไปจนถึงสื่ออิเล็กทรอนิค ที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติฟลูต การสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรี และทฤษฎีดนตรี เป็นต้น วิเคราะห์ข้อมูลโดยอาศัยองค์ความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติเครื่องดนตรี ซึ่งมีขั้นตอนในการวิเคราะห์ ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลบทเพลงจากคู่มือการสอบและหนังสือเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบัน รวมถึงหนังสือโน้ตเพลงจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ

2. นำข้อมูลมาวิเคราะห์วิเคราะห์ถึงองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูต จากบทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบัน

3. นำข้อมูลด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูตในบทเพลงสอบของแต่ละสถาบันมาเปรียบเทียบถึงความสอดคล้องและความแตกต่างกันและนำเสนอข้อมูลโดยการบรรยาย

ผลการศึกษา (Research Results)

การสอบวัดระดับมาตรฐานทางดนตรีในระดับเกรด 1 ถึง 8 ของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London นั้น มีการแบ่งระดับการสอบออกเป็น 3 ระดับ คือ ระดับชั้นต้น ได้แก่ เกรด 1 ถึง 3 ระดับชั้นกลาง ได้แก่ เกรด 4 ถึง 5 และระดับชั้นสูง ได้แก่ เกรด 6 ถึง 8 ซึ่งผู้วิจัย ได้สรุปผลการศึกษาเปรียบเทียบด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูต ในบทเพลงสอบฟลูตของทั้ง 2 สถาบัน ตามระดับการสอบ ดังนี้

ด้านองค์ประกอบทางดนตรี

เมื่อทำการเปรียบเทียบองค์ประกอบทางด้านดนตรีในบทเพลงสอบฟลูตระหว่างสถาบัน ABRSM และสถาบัน Trinity College London (Table 1) พบว่าในระดับชั้นต้นนั้น บทเพลงสอบฟลูตของทั้ง 2 สถาบัน มีเนื้อหาด้านองค์ประกอบทางดนตรีรวมถึงการจัดเรียงลำดับเนื้อหาในแต่ละเกรดที่มีทั้งความสอดคล้องและแตกต่างกัน เนื้อหาด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่มีความสอดคล้องกัน ได้แก่ ด้านอัตราความเร็วของบทเพลง ด้านลักษณะการออกเสียง ที่พบตั้งแต่เสียงสั้น (Staccato) เสียงต่อเนื่อง (Legato) ไปจนถึงการเน้น (Accent) และการหน่วงเน้น (Tenuto) ด้านอัตราจังหวะ พบทั้งอัตราจังหวะธรรมดาและอัตราจังหวะผสม มีลักษณะที่ใกล้เคียงกัน มีการใช้กลุ่มโน้ต 3 พยางค์ และโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น มีการใช้จังหวะขัด รวมถึงมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะระหว่างบทเพลง ส่วนเนื้อหาด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่มีความแตกต่างกัน เช่น การใช้โน้ตประดับบทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM มีการใช้โน้ตสะบัดกลับ (Mordent) และเริ่มพบโน้ตพรมในระดับเกรด 2 ขณะที่ Trinity College London เริ่มพบโน้ตประดับ คือ โน้ตพรม (Trill) ตั้งแต่ระดับเกรด 1 เป็นต้น และองค์ประกอบทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการปฏิบัติฟลูต ด้านการแบ่งวรรคตอนในการหายใจ ซึ่งบทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบวรรคตอนในการหายใจที่มีความยาว 8 ห้อง ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London พบวรรคตอนการหายใจที่มีความยาว 9 ห้อง นอกจากนี้ ยังพบความแตกต่างด้านช่วงระดับเสียงของฟลูต ซึ่งในระดับชั้นต้นนั้นบทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีช่วงระดับเสียงที่กว้างกว่าบทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM เล็กน้อย คือ ระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ G6 เมื่อเทียบกับระดับเสียงของเปียโน ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบระดับเสียงที่สูงที่สุด คือ E6 เมื่อเทียบกับระดับเสียงของเปียโน

ในระดับชั้นกลางนั้น บทเพลงสอบวัดระดับมาตรฐานการปฏิบัติฟลูตของทั้ง 2 สถาบัน ได้มีการเพิ่มเติมเนื้อหาด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่มีทั้งความสอดคล้องและความแตกต่างกัน เนื้อหาองค์ประกอบทางดนตรีที่สอดคล้องกัน ได้แก่ ด้านอัตราความเร็ว มีระดับอัตราความเร็วตั้งแต่ เร็ว ไปจนถึงช้ามาก มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วระหว่างบทเพลง และมีการใช้จังหวะยืดหยุ่น (Rubato) ด้านอัตราจังหวะ มีการเพิ่มเติมอัตราจังหวะ และด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการปฏิบัติฟลูต คือ มีการขยายช่วงระดับเสียงไปถึง A6 เมื่อเทียบกับระดับเสียงของเปียโน ส่วนเนื้อหาด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่แตกต่างกัน ได้แก่ เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง ซึ่งบทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง ไม่เกิน 3 ชาร์ป ไม่เกิน 3 แฟลต ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London พบเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงไม่เกิน 5 ชาร์ป ไม่เกิน 4 แฟลต นอกจากนี้ยังพบความแตกต่างด้านการใช้โน้ตประดับ คือ บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบโน้ตประดับเพิ่มเติม คือ โน้ตพันหลัก (Turn) ส่วนบทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London พบโน้ตประดับเพิ่มเติม คือ โน้ตอิง (Appoggiatura) และการรูดเสียง (Glissando)

ในระดับขั้นสูง บทเพลงสอบ ทั้ง 2 สถาบันได้เพิ่มเนื้อหาด้านองค์ประกอบทางดนตรี คือ มีความยาวของบทเพลงเพิ่มขึ้น ใช้อัตราจังหวะทั้งอัตราจังหวะธรรมดา อัตราจังหวะผสม ไปจนถึงอัตราจังหวะซ้อน มีการใช้โน้ตเขบ็ต 3 ชั้นไปจนถึงโน้ตหลายพยางค์ รวมถึงกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่มีความต่อเนื่องกันในประโยคเพลงที่ยาวขึ้น มีระดับความเข้มของเสียงที่หลากหลายมากขึ้น เช่น ดังแล้วเบาลงทันที ดังขึ้นหรือเบาลงทันที เป็นต้น พบความถี่หรือจำนวนของโน้ตประดับที่มากขึ้นในแต่ละบทเพลง และลักษณะการออกเสียงเพิ่มเติม คือ การรัวลิ้น (Flutter Tonguing) ซึ่งบทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบในระดับเกรด 6 ส่วนบทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London จะพบในระดับเกรด 7 นอกจากนั้นแล้วในด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการปฏิบัติฟลูต ยังพบการใช้ระดับเสียงครบทั้ง 3 ช่วงคู่แปดของฟลูตโดยสมบูรณ์ คือ โดกลาง หรือ C4 ถึง C7 เมื่อเทียบกับระดับเสียงของเปียโน (Table 1)

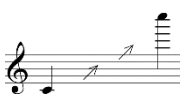
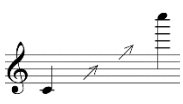
ด้านเทคนิคการปฏิบัติฟลูต

เมื่อทำการเปรียบเทียบเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่ใช้ในบทเพลงสอบฟลูตของสถาบัน ABRSM และ Trinity College London พบรายละเอียดด้านเทคนิคการปฏิบัติฟลูตที่มีทั้งความสอดคล้องและแตกต่างกันในด้านต่าง ๆ ตามระดับการสอบ ดังนี้

1. ด้านการเป่าออกเสียงในช่วงระดับเสียงต่าง ๆ อาศัยเทคนิค คือ โดยการควบคุมแรงดันของลม การใช้ริมฝีปากและขากรรไกรในการควบคุมทิศทางของลมให้ได้มุมที่พอเหมาะในการผลิตเสียงในช่วงคู่ 8 ต่าง ๆ โดยการเป่าออกเสียงเสียงในช่วงคู่ 8 ที่ 1 นั้นจะต้องควบคุมแรงดันลมจากกระบังลมส่วนล่างช่องลมที่ริมฝีปากและลำคอเปิดออก รวมถึงขากรรไกรควบคุมลมให้ไปกระทบขอบรูเป่าในทิศทางก้มต่ำลง เพื่อหาจุดกำเนิดเสียง

ที่เหมาะสมสำหรับระดับเสียงต่ำ ขณะที่การผลิตเสียงในช่วงคู่ 8 ที่ 2 และ 3 นั้น มีการเพิ่มแรงดันของลมให้สูงขึ้น ลดขนาดช่องลมที่ริมฝีปากลงตามลำดับ ขากรรไกรควบคุมลมให้ไปกระทบกับขอบรูเป่าในทิศทางที่เงยขึ้นตามระดับเสียงที่สูงขึ้น เพื่อหาจุดกำเนิดเสียงที่เหมาะสม

Table 1 A Comparative Study of Musical Elements

Elements of Music	**ABRSM**	**Trinity College London**
Tempo	Allegro, Vivace, Allegretto, Moderato, Andantino, Andante, Largo, Assez Lent, Adagio, and Rubato	Allegro, Allegretto, Moderato, Andantino, Andante, Unhurried, Lento, Largo, Langsam and Rubato
Time Signature	$\frac{2}{2}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{3}{8}, \frac{4}{4}, \mathbf{C}, \mathbf{¢}, \frac{5}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}$, and $\frac{12}{8}$	$\frac{2}{2}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \mathbf{C}, \mathbf{¢}, \frac{5}{4}, \frac{5}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$, and $\frac{12}{16}$
Articulation	Staccatissimo, Staccato, Mezzo-Staccato, Legato, Accent, Marcato, Tenuto, Fermata, and Flutter Tonguing	Staccatissimo, Staccato, Mezzo-Staccato, Legato, Accent, Marcato, Tenuto, Fermata, and Flutter Tonguing
Key Signature	No more than 4 sharps No more than 4 flats	No more than 4 sharps No more than 5 flats
Length of the Pieces	30-233 bars	22-251 bars
Elements of Music (related to flute techniques)	**ABRSM**	**Trinity College London**
Pitches Range		
Length of Breathing Phrases	No more than 8 bars	No more than 10 bars

ในบทเพลงสอบระดับชั้นต้นของทั้ง 2 สถาบันนั้นมีความสอดคล้องกัน คือ พบระดับเสียงอยู่ในช่วงคู่ 8 ที่ 1 ช่วงคู่ 8 ที่ 2 และช่วง คู่ 8 ที่ 3 ที่ไม่เกิน G6 เมื่อเทียบกับระดับเสียงของเปียโน ในระดับชั้นกลาง ทั้ง 2 สถาบันต่างมีการเพิ่มระดับเสียง คือ A7 ซึ่งเป็นไปในทางที่สอดคล้องกัน และในระดับชั้นสูง บทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบัน มีการใช้ระดับเสียงครบทั้ง 3 ช่วงคู่ 8 โดยสมบูรณ์ คือ ตั้งแต่ระดับเสียงโดกลาง หรือ C4 ถึง C7

2. ด้านการออกเสียงโดยการประลิ้นพยางค์เดียว (Single Tonguing) ซึ่งอาศัยเทคนิค โดยการควบคุมความสัมพันธ์ของแรงดันลม ลิ้น การปรับมุมของริมฝีปากและขากรรไกรในการค้นหาจุดกำเนิดเสียงที่เหมาะสม สำหรับการบรรเลงโน้ตที่มีการกระโดดนั้น จะต้องมีการเตรียมแรงดันลมให้แรงขึ้นให้พอเหมาะสำหรับโน้ตตัวถัดไปที่มีการกระโดด ก่อนที่มุมปากและขากรรไกร รวมถึงการเปิดปิดคีย์ของนิ้วในการเปลี่ยนระดับเสียงจะมีการปรับเปลี่ยนตามมา เมื่อถึงจังหวะของโน้ตที่มีการกระโดด

ในระดับชั้นต้นและชั้นกลางนั้น บทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบัน มีการใช้เทคนิคการออกเสียงโดยการประลิ้นแบบพยางค์เดียวในความยาวเสียงปกติ เสียงสั้น การเน้น และการหน่วงเน้น โดยที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM มีการออกเสียงโดยการประลิ้นแบบพยางค์เดียว ในลักษณะการออกเสียงเพิ่มเติม คือ เสียงสั้นมาก บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีการใช้เทคนิคการออกเสียง โดยการประลิ้นแบบธรรมดาในทำนองที่มีการกระโดดของโน้ตไม่เกินคู่ 12 ในขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM มีการกระโดดของโน้ตที่ไม่เกินคู่ 8 ส่วนในระดับชั้นสูง มีการพบทำนองเพลงที่มีการกระโดดของโน้ตในขั้นคู่ที่กว้างขึ้น ซึ่งบทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบการกระโดดของทำนองเพลงที่มีการกระโดดของโน้ตไม่เกินคู่ 14 ส่วนบทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London พบทำนองเพลงที่มีการกระโดดของโน้ตไม่เกินคู่ 17

3. ด้านการบรรเลงโดยให้เสียงยาวต่อเนื่องกัน ซึ่งโดยทั่วไปแล้วจะต้องมีการเตรียมแรงดันลมให้เพิ่มขึ้นระหว่างการเปลี่ยนระดับเสียงของโน้ตตัวถัดไป ก่อนที่นิ้วและมุมปากจะปรับเปลี่ยนตามมาเมื่อถึงจังหวะของโน้ตตัวถัดไปที่มีการกระโดด ในกรณีที่มีการกระโดดขั้นคู่ที่กว้างขึ้นนั้นจะต้องเตรียมแรงดันลมให้สูงขึ้น และระหว่างที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงนั้น จะต้องมีการออกแรง จากกระบังลมเพิ่มขึ้น เพื่อให้ได้เสียงที่เรียบและต่อเนื่องกันมากที่สุด

ในระดับชั้นต้น บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM มีการใช้เทคนิคการบรรเลงโดยให้เสียงยาวต่อเนื่องกันในทำนองที่มีการกระโดดของโน้ตไม่เกินคู่ 8 ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีการบรรเลงโดยให้เสียงยาวต่อเนื่องกันในทำนองเพลงที่มีการกระโดดของโน้ตไม่เกินคู่ 6 ในระดับชั้นกลาง บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบทำนองเพลงที่มีการกระโดดของโน้ตไม่เกินคู่ 10 ส่วนบทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London ยังคงพบทำนองเพลงที่มีการกระโดดของโน้ตที่ไม่เกินคู่ 6 และในระดับชั้นสูง พบทำนองเพลงที่มีการกระโดดของตัวโน้ต ไม่เกินคู่ 15 หรือ 2 ช่วงคู่ 8 ในบทเพลงสอบระดับชั้นสูงของทั้ง 2 สถาบัน

4. ด้านการควบคุมการเปิดปิดคีย์ของนิ้วในการบรรเลงบทเพลงในกุญแจเสียงต่าง ๆ ซึ่งอาศัยความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันของเทคนิคด้านท่าทางและการจับถือเครื่องดนตรีที่มั่นคง ไม่เกร็งจนเกินไป สามารถควบคุมนิ้วในการเปิดปิดคีย์ในการบรรเลงระดับเสียงต่าง ๆ ที่ถูกต้องตามระบบนิ้วมาตรฐานของฟลูต

ในระดับชั้นต้น บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM มีกุญแจเสียงไม่เกิน 2 ชาร์ป และไม่เกิน 2 แฟลต ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีกุญแจเสียงไม่เกิน 3 ชาร์ป และไม่เกิน 3 แฟลต ในระดับชั้นกลาง บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM มีประโยคเพลง ที่บรรเลงต่อเนื่องกันในโน้ตไม่เกินเขบ็ต 2 ชั้น มีการเพิ่มเติมโน้ต 5 พยางค์ ในกุญแจเสียงที่ไม่เกิน 2 ชาร์ป ไม่เกิน 2 แฟลต ส่วนบทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีประโยคเพลง ที่บรรเลงต่อเนื่องกันในโน้ตไม่เกินเขบ็ต 3 ชั้น ในกุญแจเสียงที่ไม่เกิน 5 ชาร์ป ไม่เกิน 4 แฟลต และในระดับชั้นสูง พบการบรรเลงกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ต่อเนื่องในประโยคเพลงที่มีความยาวเพิ่มขึ้น โน้ตเขบ็ต 3 ชั้น และโน้ตหลายพยางค์ ในบทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบัน ซึ่งบทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบโน้ตหลายพยางค์ที่มีจำนวนพยางค์สูงสุดถึง 41 พยางค์ ในกุญแจเสียงไม่เกิน 4 ชาร์ป ไม่เกิน 3 แฟลต รวมถึงทำนองที่มีการเคลื่อนที่เป็นโครมาติก ส่วนบทเพลงของสถาบัน Trinity College London พบโน้ตโน้ตหลายพยางค์ไม่เกิน 9 พยางค์ ในกุญแจเสียงไม่เกิน 4 ชาร์ป ไม่เกิน 5 แฟลต รวมถึงทำนองที่มีการเคลื่อนที่เป็นโครมาติก และทำนองที่มีลักษณะของบันไดเสียงโฮลโทน (Whole-Tone Scale)

5. ด้านการเน้นในการบรรเลงบทเพลงในอัตราจังหวะต่าง ๆ โดยอาศัยวิธีการ คือ การเพิ่มแรงดันลมจากกระบังลมเล็กน้อยในตัวโน้ตที่อยู่ในจังหวะเน้นหรือจังหวะสำคัญ ในขณะที่ริมฝีปากและขากรรไกรยังคงควบคุมจุดกำเนิดเสียงให้คงเดิมเพื่อรักษาความชัดเจนของเสียง ซึ่งในอัตราจังหวะสอง (Duple Time) และอัตราจังหวะสาม (Triple Time) จะมีการเน้นในจังหวะที่ 1 ส่วนอัตราจังหวะสี่ (Quadruple Time) จะมีการเน้นในจังหวะที่ 1 และจังหวะสำคัญรองลงมา คือ จังหวะที่ 3

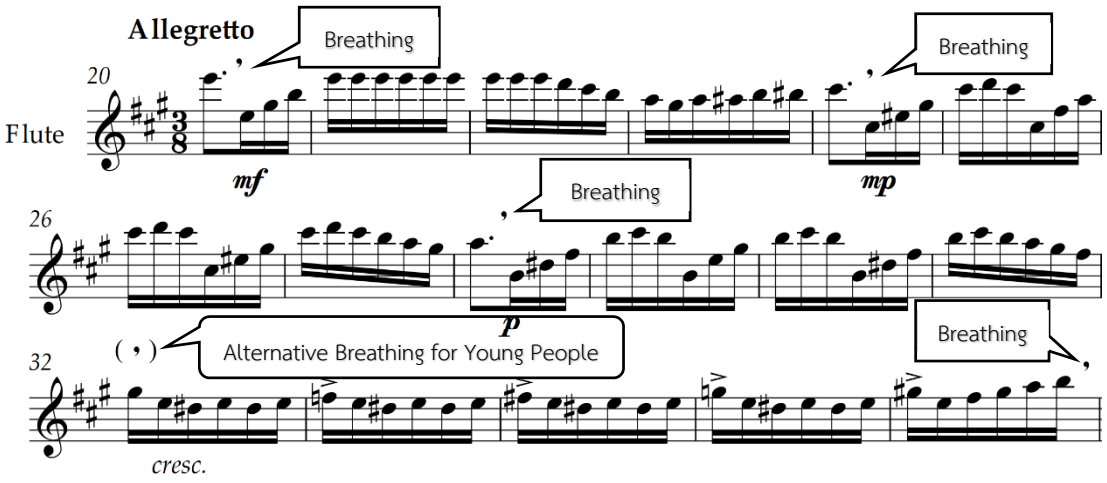
ในระดับชั้นต้นและชั้นกลาง บทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบัน มีการใช้อัตราจังหวะทั้งอัตราจังหวะธรรมดาและอัตราจังหวะผสม รวมถึงการบรรเลงในลีลาจังหวะแบบซวิง (Swing) ซึ่งอัตราจังหวะธรรดาที่มีความสอดคล้องกันทั้ง 2 สถาบัน คือ อัตราจังหวะสาม ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบการใช้อัตราจังหวะสอง ส่วนอัตราจังหวะผสมที่มีความสอดคล้องกัน คือ ทั้ง 2 สถาบันมีการใช้อัตราจังหวะผสมในอัตราจังหวะสอง (Compound Duple Time) นอกจากนี้บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีการพบอัตราจังหวะผสมเพิ่มเติม คือ อัตราจังหวะผสมในอัตราจังหวะสาม (Compound Triple Time) ส่วนในระดับชั้นสูง บทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบันมีการใช้ทั้งอัตราจังหวะธรรมดา อัตราจังหวะผสม ทั้งอัตราจังหวะสอง และอัตราจังหวะสาม นอกจากนี้ยังพบอัตราจังหวะซ้อน คือ $\frac{5}{4}$ หรือ $\frac{5}{8}$ ที่มีการจัดกลุ่มจังหวะเน้นแบบ 3 + 2 เช่นเดียวกัน

6. ด้านการปฏิบัติโน้ตประดับ ซึ่งต้องอาศัยความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันของเทคนิคการจับถือที่มั่นคงไปจนถึงการควบคุมนิ้วในการเปิดปิดคีย์ที่มีความคล่องตัว

โน้ตประดับที่พบในบทเพลงสอบระดับชั้นต้นของทั้ง 2 สถาบันที่สอดคล้องกัน คือ โน้ตพรม โดยที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบโน้ตประดับเพิ่มเติม คือ โน้ตสะบัดและโน้ตสะบัดกลับ ในระดับชั้นกลาง บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM มีการเพิ่มเติมโน้ตประดับประเภทโน้ตพันหลัก ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London พบโน้ตประดับประเภทโน้ตอิง ในระดับชั้นสูง บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM ไม่พบการเพิ่มเติมประเภทของโน้ตประดับจากระดับชั้นกลาง ส่วนบทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีการเพิ่มเติมโน้ตประดับประเภทโน้ตสะบัดกลับ และโน้ตพันหลัก

7. การควบคุมการบรรเลงในความยาวของประโยคเพลงต่าง ๆ ซึ่งต้องอาศัยความสัมพันธ์ของเทคนิคในการหายใจ การใช้ลม และการผลิตเสียงที่ถูกต้อง

Example 1 Length of Breathing Phrases in ABRSM Flute Examination Piece Grade 7, (Ernesto Kohler's Insects's Dance)



ในระดับชั้นต้นและชั้นกลาง บทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบันมีความแตกต่างกันเล็กน้อย โดยที่บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London พบประโยคเพลงที่มีความยาว ไม่เกิน 9 ห้อง ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบประโยคเพลงที่มีความยาวไม่เกิน 8 ห้อง ในระดับชั้นสูงบทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบันมีความยาวของวรรคในการหายใจสอดคล้องกันในบทเพลงช้า คือ มีความยาวของวรรคตอนไม่เกิน 5 ห้อง ส่วนในบทเพลงเร็วนั้น ในบทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London พบความยาวของวรรค

ตอนในการหายใจไม่เกิน 10 ห้อง ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบความยาวของวรรคตอนในการหายใจไม่เกิน 8 ห้อง (สำหรับเด็กหรือผู้ที่ไม่สามารถบรรเลงในประโยคเพลงยาว 8 ถึง 10 ห้อง สามารถหาตำแหน่งในการหายใจเพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม) (Example 1)

8. การควบคุมความเข้มของเสียง โดยการควบคุมแรงดันลม การทำมุมของริมฝีปากและขากรรไกร การปรับขนาดช่องลมที่ริมฝีปาก ทั้งนี้ยังคงรักษาจุดกำเนิดเสียงให้คงที่เพื่อมิให้ระดับเสียงเกิดการผิดเพี้ยน

ในระดับชั้นต้น บทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบัน มีระดับความเข้มของเสียงที่สอดคล้องกัน คือ ดัง ดังปานกลาง เบาปานกลาง เบา เบามาก ดังขึ้นเป็นลำดับ และเบาลงเป็นลำดับ โดยที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM มีการเพิ่มเติมระดับความเข้มของเสียง คือ ดังที่สุด ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีการเพิ่มเติมระดับความเข้มของเสียง คือ เบาที่สุด ระดับชั้นกลาง บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีการเพิ่มระดับความเข้มของเสียง คือ ดังมาก ในระดับชั้นสูง บทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบันมีการเพิ่มเติมระดับความเข้มของเสียงที่สอดคล้องกัน คือระดับความเข้มของเสียงในลักษณะดังแล้วเบาลงทันที ส่วนการเพิ่มเติมระดับความเข้มของเสียงที่แตกต่างกัน คือ บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM มีการเพิ่มระดับความเข้มของเสียงในระดับ เบาที่สุด ส่วนบทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีการเพิ่มเติมระดับความเข้มของเสียงในระดับ ดังที่สุด

9. การทำเสียงสั่น (Vibrato) ซึ่งอาศัยวิธีการ คือ ใช้กล้ามเนื้อกระบังลมส่วนล่างและส่วนบน รวมถึงลำคอและริมฝีปากในการควบคุมเสียงให้มีลักษณะเป็นคลื่นในระดับความถี่ต่าง ๆ ให้มีความเหมาะสมกับบทเพลง หรือประโยคเพลงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงความเหมาะสมในการใช้เทคนิคการทำเสียงสั่นในบทเพลงสอบวัดระดับมาตรฐานการปฏิบัติฟลูตของทั้ง 2 สถาบัน อยู่ที่ระดับชั้นต้น ตั้งแต่ระดับเกรด 3 เป็นต้นไป

10. ด้านการออกเสียงโดยการประลิ้นสองพยางค์ (Double Tonguing) ซึ่งในบทเพลงสอบระดับชั้นสูงของทั้ง 2 สถาบันมีลักษณะประโยคเพลงที่บรรเลงออกเสียงโดยการประลิ้นในความเร็ว ที่เพิ่มขึ้น จึงมีความจำเป็นต้องใช้เทคนิคการประลิ้นสองพยางค์ เพื่อช่วยให้การบรรเลงประโยคเพลงในลักษณะดังกล่าวทำได้ง่ายขึ้น

11. เทคนิคการปฏิบัติฟลูตอื่น ๆ ซึ่งเทคนิคในการบรรเลงอื่น ๆ ที่พบในบทเพลงสอบระดับชั้นสูงของทั้ง 2 สถาบันที่มีความสอดคล้องกัน คือ การรัวลิ้น นอกจากนั้นแล้วพบว่า บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London มีการใช้เทคนิคในการบรรเลงอื่น ๆ คือ การรูดเสียงและการเบนเสียง ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM พบการใช้เทคนิคในการบรรเลงอื่น ๆ คือ การปฏิบัติเสียงรัว (Tremolo)

สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

การศึกษาเปรียบเทียบด้านองค์ประกอบทางดนตรีในบทเพลงสอบปฏิบัติฟลูตของสถาบัน ABRSM และสถาบัน Trinity College London ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบันมีการเรียงลำดับเนื้อหาด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูต โดยจัดเรียงลำดับความยากง่ายตามความเหมาะสมของการสอบแต่ละระดับ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในการนำเสนอรูปแบบการจัดการเรียนการสอนด้านทักษะปฏิบัติของแฮร์โรว์[7] และแนวคิดในการสอนดนตรีของเพสตาลอสซี (Pestalozzi)[8] ที่มีการจัดลำดับทักษะอย่างเป็นขั้นเป็นตอน เริ่มจากการปฏิบัติทักษะขั้นพื้นฐานให้ชำนาญก่อน แล้วจึงไปหาระดับที่ยากและซับซ้อนมากขึ้น

ด้านองค์ประกอบทางดนตรี แม้ว่าทั้ง 2 สถาบันจะมีการจัดเรียงลำดับเนื้อหาที่มีทั้งความสอดคล้องและแตกต่างกันในแต่ละระดับการสอบ แต่เมื่อพิจารณาถึงประเด็นหรือหลักเกณฑ์ ในการจัดเรียงลำดับความยากง่ายของบทเพลงแล้วนั้น บทเพลงสอบของทั้ง 2 สถาบันมีการเรียงลำดับบทเพลงสอบที่สอดคล้องกับหลักเกณฑ์ในการพิจารณาจัดลำดับบทเพลงในฐานข้อมูล บทเพลงสำหรับฟลูตของสมาคมฟลูตแห่งประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งได้สรุปหลักเกณฑ์และประเด็น ในการพิจารณาดังต่อไปนี้ 1) ช่วงระดับเสียงรวมถึงกุญแจเสียงและบันไดเสียงต่าง ๆ 2) อัตราจังหวะ 3) ความหลากหลายด้านลักษณะการออกเสียง 4) คำศัพท์และสัญลักษณ์ทางดนตรีต่าง ๆ รวมถึงคำศัพท์หรือสัญลักษณ์ที่ระบุถึงเทคนิคในการปฏิบัติฟลูตอื่น ๆ นอกเหนือจากเทคนิค ในการบรรเลงบทเพลงโดยทั่วไป เช่น การรัวลิ้นและการรูดเสียง เป็นต้น[9]

ในด้านเทคนิคการปฏิบัติฟลูตนั้น ผู้วิจัยได้พบถึงความสอดคล้องและความแตกต่างกัน ของบทเพลงสอบทั้ง 2 สถาบัน ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงความหลากหลายด้านเทคนิคนั้น บทเพลงสอบของสถาบัน Trinity College London จะพบความหลายหลายด้านเทคนิคมากกว่า คือ พบการใช้เทคนิคการรูดเสียงและการเบนเสียง ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงที่พบในบทเพลงแจ๊สและบทเพลงสมัยนิยมเป็นส่วนมาก ขณะที่บทเพลงสอบของสถาบัน ABRSM ไม่พบการใช้เทคนิคดังกล่าว และเมื่อพิจารณาเปรียบเทียบลำดับความยากของบทเพลงกับฐานข้อมูลบทเพลงสำหรับฟลูต ที่จัดทำโดยสมาคมฟลูตแห่งประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี 2009[10]

---

[7] Tissana Kaemanee, *Science of Teaching: Body of Knowledge for Effective Learning Process*, 20th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016), 245. (in Thai)

[8] Narut Sutthajit, *Music Education: Principles and Essentials*, 11th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023), 70. (in Thai)

[9] Jirayu Techamanapong and Saya Thuntawech, "Flute Performance Assessment of British Music Examination Boards in Higher Education," *Journal of Education Studies* 50, 3 (2022): 11, https://so02.tci-thaijo.org/index.php/ EDUCU/article/view/258555/173552. (in Thai)

[10] Pedagogy Committee of National Flute Association, "Selected Flute Repertoires and Studies: A Graded Guide 2009," accessed March 7, 2024, https://shorturl.asia/Zqdjo.

ซึ่งมีการจัดลำดับความยากของบทเพลง เป็นลำดับตัวอักษร ตั้งแต่ A ถึง K พบว่าบทเพลงสอบระดับเกรด 1 ถึง 8 ของทั้ง 2 สถาบันมีความสอดคล้องกัน คือ มีระดับความยากตรงลำดับตัวอักษร A ถึง H โดยที่ในระดับชั้นต้นเทียบได้ กับระดับความยากตัวอักษร A ถึง C ระดับชั้นกลางเทียบได้กับระดับความยากตัวอักษร D ถึง E ส่วนระดับชั้นสูงเทียบได้กับระดับความยากตัวอักษร F ถึง H

ข้อเสนอแนะ (Suggestions)

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิเคราะห์เปรียบเทียบด้านองค์ประกอบทางดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติฟลูตในบทเพลงสอบปฏิบัติฟลูตในระดับเกรด 1 ถึง 8 ของสถาบัน ABRSM และสถาบัน Trinity College London ซึ่งสามารถนำไปใช้เป็นฐานข้อมูลบทเพลงสำหรับฟลูต ในการจัดทำเอกสารประกอบการสอน ตำรา หรือหนังสือสำหรับฟลูต ทั้งนี้ในงานวิจัยครั้งต่อ ๆ ไป ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการสอบอื่น ๆ เช่น ด้านการปฏิบัติบันไดเสียง หรือด้านโสตทักษะ เป็นต้น ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนฟลูตในประเทศไทยต่อไป

Bibiography

Associated Board of the Royal School of Music. *Flute Exam Pieces from 2022*. 7 Volumes. London: ABRSM Publishing Ltd, 2021.

Associated Board of the Royal School of Music. "*Woodwind Syllabus from 2022*." Accessed March 16, 2023. https://shorturl.asia/qA49B.

Chueasamran, Yotanan. "An Analysis, Interpretation and the Direction to Practice Mozart's Andante for Flute and Orchestra K. 315." *Journal of Information* 19, 2 (2020): 17-28. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/oarit/article/view/253380/169605. (in Thai)

Kaemanee, Tissana. *Science of Teaching: Body of Knowledge for Effective Learning Process.* 20th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016. (in Thai)

Kanweerayothin, Worapon. "A Qualitative Investigation into Trevor Wye' s Flute Method." Research Report, Silapakorn University, 2017. (in Thai)

Paoleng, Narissaraporn. "Factors Affecting the Success in Graded Music Examination." *Journal of Education Studies* 45, 1 (2017): 88-100. https://digital.car.chula.ac.th/educujournal/vol45/iss1/6/. (in Thai)

Pedagogy Committee of National Flute Association. "Selected Flute Repertoires and Studies: A Graded Guide 2009." Accessed March 7, 2024. https://shorturl.asia/Zqdjo.

Phancharoen, Natchar. *Dictionary of Music Vocabulary*. 3rd ed. Bangkok: Ket Karat, 2009. (in Thai)

Royal Society Office. *International Music Dictionary, Royal Society Edition*. Bangkok: Sri Muang Printing Company Limited, 2018. (in Thai)

Suriyawan, Jaruwan. "A Study of Musical Elements and Playing Techniques of ABRSM and Trinity College London Piano Examination Pieces." Research Report, Rajamangala University of Technology Thanyaburi, 2017. (in Thai)

Sutthajit, Narut. *Appreciation in Western Music*. 8th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2011. (in Thai)

Sutthajit, Narut. *Music Education: Principles and Essentials*. 11th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023. (in Thai)

Techamanapong, Jirayu, and Saya Thuntawech. "Flute Performance Assessment of British Music Examination Boards in Higher Education." *Journal of Education Studies* 50, 3 (2022): EDUCU5003007 (14 Pages). https://so02.tci-thaijo.org/index.php/EDUCU/article/view/258555/173552. (in Thai)

Trinity College London. *Flute: 12 Pieces for Trinity College London Exams from 2023*. 8 Volumes. London: Trinity College London Press Ltd., 2022.

Trinity College London. *"Woodwind Syllabus for Graded Rxams from November 2022."* Accessed March 17, 2023. https://www.trinitycollege.com/resource/?id=7385.

Wade-Matthews, Max. *The World Encyclopedia of Musical Instruments*. London: Anness Publishing Ltd., 2014.

Wye, Trevor. *Practice Book for The Flute*. Omnibus Edition. London: Novello Limited, 1999.

Article No. R0810 (16 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.R0810

บทความวิจัย (Research Article)

การประพันธ์บทเพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์”

Music Composition for Hands Exercise “Tantipat”

สุธินันท์ โสภาภาค*
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม นครปฐม ประเทศไทย
Sutinan Sopapark*
Faculty of Humanities and Social Sciences, Nakhon Pathom Rajabhat University, Nakhon Pathom, Thailand

Received: January 12, 2024 / Revised: March 19, 2024 / Accepted: March 27, 2024

บทคัดย่อ

วิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทเพลงสำหรับไล่มือ ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี และเพื่อประพันธ์บท*เพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์”* ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี มีขอบเขตการศึกษาคือ เลือกศึกษาเฉพาะบทเพลงที่ใช้สำหรับไล่มือ ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี คือ*เพลงสาธุการ เพลงเชิด สองชั้น และชั้นเดียว เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว* และ*เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* นำมาสู่การประพันธ์บทเพลงตันติพัฒน์โดยใช้หลักทฤษฎีทางดุริยางคศาสตร์ และหลักการประพันธ์เพลงไทยตามขนบ กำหนดโครงสร้างของบทเพลงในรูปแบบเพลงฉิ่งสองชั้น 3 ท่อน และเพลงฉิ่งชั้นเดียว 1 ท่อน ในลักษณะของเพลงทางพื้น

วิจัยฉบับนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวิธีการวิจัยคือ รวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ นำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางวิชาการ ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้า รวบรวมเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับทฤษฎีดุริยางคศิลป์ หลักการประพันธ์เพลงไทย หลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ และหลักการปรับวงดนตรีไทยเพื่อนำมาสนับสนุน อ้างอิง และเป็นแนวทางในการวิจัย ข้อมูลที่ได้จัดระบบข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยมีลำดับขั้นตอนดังนี้ 1) การสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนอง ผู้วิจัยศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องโดยศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่ *เพลงสาธุการ เพลงเชิด สองชั้น และชั้นเดียว เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว* และ*เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* เพื่อประพันธ์เพลงไปในทิศทางเดียวกันกับเพลงต้นราก โดยอ้างอิงการใช้มือฆ้องตามเกณฑ์มาตราฐานวิชาชีพดนตรีไทย ว่าด้วยเรื่องการตีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งการประพันธ์ต้องคำนึงถึงทำนองฆ้องวงใหญ่สำหรับผู้เริ่มต้นเรียน จนสามารถพัฒนาต่อยอดไปในทำนองฆ้องวงใหญ่ที่ต้องอาศัยทักษะที่ยากขึ้น 2) กำหนดองค์ประกอบของดนตรี ดังนี้ ลักษณะทำนอง สังคีตลักษณ์การตีประสานเสียงคู่ต่าง ๆ บันไดเสียง

* Corresponding author, email: jsopapark@gmail.com

กลวิธีพิเศษในการบรรเลง เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของทำนองเพลง โดยประพันธ์ทำนองเพลงจำนวน 1 เพลง ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองเพลงตามทฤษฎีดุริยางค์ศิลป์ไทย และทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย 3) กำหนดรูปแบบการบรรเลง โดยใช้วงดนตรีไทยยึดทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก เครื่องตีอื่น ๆ แปลทำนองตามทักษะปฏิบัติของตน เครื่องดนตรีที่ใช้ คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก บรรเลงได้ทั้งการฝึกฝนคนเดียวและการรวมวง (การรวมวงให้ใช้ขลุ่ยสำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวม และใช้ปี่สำหรับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง) กำหนดใช้เครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ เข้ามาผสมตามความเหมาะสม เพื่อช่วยสร้างสีสันของท่วงทำนอง

ผลการศึกษาพบว่า 1) เพลงบทเพลงสำหรับไล่มือ พบ 4 เพลง คือ 1) *เพลงสาธุการ* มีความยาว 37 ประโยค พบ 3 บันไดเสียง คือ ซลทxรมx บันไดเสียงทางใน รมฟxลทx บันไดเสียงทางกลางแหบ และ ดรมxซลx บันไดเสียงทางนอก สังคีตลักษณ์ ABBC/ ส่วนของ B มีทำนองที่ยาว 32 ประโยค (ประโยคที่ 2-33) *2) เพลงเชิด สองชั้น และชั้นเดียว* มีความยาว 91 ประโยค พบ 3 บันไดเสียง คือ ซลทxรมx บันไดเสียงทางใน รมฟxลทx บันไดเสียงทางกลางแหบ และ ดรมxซลx บันไดเสียงทางนอก สังคีตลักษณ์ AB / CB / DB / EB / FB / Gb / Hb / Ib / Jb / Kb / Lb / Mb / มีทำนองซ้ำท้ายคือส่วน B (ทำนองท้ายสองชั้น) และ b (ทำนองท้ายชั้นเดียว) 3) *เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว* มีทำนองทั้งหมด 25 ประโยค มีความยาว 25 ประโยค พบ 3 บันไfเสียง คือ ดรมxซลx บันไดเสียงทางนอก ฟซลxดรx บันไดเสียงทางเพียงออล่าง และ ทดรxฟซx บันไดเสียงทางเพียงออบน สังคีตลักษณ์ A / B / CDDEEFGHIIJ / ในท่อน 1 และท่อน 2 มีลักษณะทำนองสั้น ท่อน 3 มีทำนองที่ยาวมากที่สุด และ 4) *เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* มีทำนองทั้งหมด 74 ประโยค เพลงแบ่งเป็น 7 ท่อน ประกอบไปด้วยกัน 2 เพลงคือเพลงทะแย 5 ท่อน และเพลงล่องเรือ 2 ท่อน พบ 2 บันไดเสียง คือ ซลทxรมx บันไดเสียงทางใน และ ดรมxซลx บันไดเสียงทางนอก สังคีตลักษณ์ ABBC / FG / HHIG / JJIG / KKLG / MN / OPQN / มีลักษณะทำนองซ้ำอยู่หลายช่วง และมีทำนองโอดพัน (เปลี่ยนกลุ่มเสียงแบบ*เพลงเหาะ* และ*เพลงกลม*)

ผลการศึกษาพบว่าทั้ง 4 เพลงมีจุดมุ่งเน้นเพื่อเพิ่มทักษะปฏิบัติ ความไหว ความจำ การแปลทำนอง การสบัด การสะเดาะ การแบ่งมือ และการตีคู่ต่าง ๆ การไล่มือในบทเพลงที่ 1) *เพลงสาธุการ* และ 2) *เพลงเชิดสองชั้น และชั้นเดียว* ผู้ไล่ต้องจดจอดจ่อกับบทเพลง เนื่องจากทำนองเพลงมีการซ้ำกันอยู่หลายตำแหน่ง รวมถึงการฝึกฝนในการแปลทำนองของเครื่องตีต่าง ๆ ในเรื่องของการดำเนินทำนองต้องดำเนินทำนองให้แตกฉาน บทเพลงที่ 3) *เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว* เนื่องจากเป็นเพลงฉิ่งที่ไม่มีหน้าทับกำกับจังหวะ เหมาะสำหรับไล่มือเพื่อฝึกทักษะด้านความไหว ความร่อน ฝึกฝนโดยใช้แนวเพลงในการบรรเลงที่เร็ว ลักษณะของทำนองในท่อน 1 ท่อน 2 มีความยาวไม่มาก แต่ในส่วนของท่อน 3 มีความยาวมากที่สุดของเพลง ทำให้ผู้ที่ไม่ฝึกฝนการไล่มือ จนทำให้กำลังไม่ถึงก็อาจจะตีท่อน 3 ไม่จบ บทเพลงที่ 4) *เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* เพลงนี้นักดนตรีฝึกการใช้กำลังหลายเท่าของ*เพลงฉิ่งมุล่ง* เนื่องจากมีความอยู่ 7 ท่อน ต้องอาศัยความอึด ความทน และกลวิธีการแปลทำนองให้ซ้ำกันน้อยที่สุด หรือไม่ซ้ำกันเลยจะทำให้แตกฉานด้านการแปลทำนอง

การประพันธ์ผลงานประพันธ์ *เพลงสำหรับไล่มือ "ตันติพัฒน์"* ใช้การประพันธ์จากทำนองเพลงต้นราก และประพันธ์แบบอัตโนมัติ การแบ่งมือฆ้องวงใหญ่ใช้หลักเกณฑ์การแบ่งมือฆ้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมินการประพันธ์ทำนองเพลงสอดคล้องกับมนตรี ตราโมท พิชิต ชัยเสรี บุษกร สำโรงทอง เรื่องใช้วิธีการประพันธ์เพลงไทยแต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง ผู้วิจัยได้นำผลการวิจัยเพลงทั้ง 4 เพลง มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนอง การประพันธ์ผู้วิจัยนำอัตลักษณ์ของเพลงต้นรากทั้ง 4 เพลงมาทำโครงสร้างของ*เพลงตันติพัฒน์* โครงสร้างเพลงเป็นรูปแบบเพลงฉิ่งอัตราจังหวะสองชั้น แบ่งเป็น 3 ท่อน และอัตราจังหวะชั้นเดียว 1 ท่อน รวมทั้งหมด 52 ประโยค โครงสร้างของเพลงทั้งสามท่อนได้แรงบันดาลใจจาก *เพลงฉิ่งมุล่ง* ทำนองอัตราจังหวะสองชั้นท่อน 1 ได้แรงบันดาลใจจาก*เพลงสาธุการ* กำหนดให้มีทำนอง*เพลงสาธุการ* เป็นทำนองขึ้นเพลง ท่อน 2 ได้แรงบันดาลใจจาก*เพลงเชิดสองชั้น และชั้นเดียว* และ*เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* ท่อน 3 ได้รับแรงบันดาลในจาก*เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* และทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียวได้รับแรงบันดาลใจจากการใช้มือฆ้องเพลงต้นรากทั้ง 4 เพลง คือ การสบัด การสะเดาะ การแบ่งมือ และการตีคู่ต่าง ๆ ใช้ 4 บันไดเสียงคือบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ทางใน ทางนอก และทางกลางแหบ

คำสำคัญ : เพลงสำหรับไล่มือ / ตันติพัฒน์ / การประพันธ์

Abstract

This research aims to study hand exercise compositions for Thai percussion instruments and to compose the hand exercise *"Tantipat"* for Thai percussion instruments. The scope of the study focuses exclusively on hand exercise compositions for Thai percussion instruments, specifically: *Pleng Saa-tu gaan, Pleng Chêrt, Pleng Chìng mú lông chán diieow,* and *Pleng Rêuuang tá-yae*. This led to the composition of *"Tantipat,"* utilizing principles of musicology and traditional Thai music composition techniques. The structure of the composition is defined in the format of Pleng chìng, adhering to the traditional framework and stylistic conventions of Thai classical music. The rhythm is structured with a Song chán comprising 3 part and a Chán diieow comprising 1 part.

This study employs a qualitative research methodology, with the research methods including data collection and analysis, which ultimately led to the creation of academic work. The researcher conducted an in-depth review of academic literature related to music theory, the principles of Thai music composition, the analysis of musical characteristics, and the

principles of adapting Thai musical ensembles. The data collected was organized according to the research objectives, following the steps outlined below: 1) Inspiration for melody composition: The researcher explored the relevant context by studying the melodies of the Gong wong yai ensemble in the *Pleng Saa-tu gaan, Pleng Chêrt, Pleng Chìng mú lông chán diieow,* and *Pleng Rêuuang tá-yae* compositions. The goal was to compose music in the same direction as the original piece, referencing the use of gong hand techniques according to the professional standards of Thai classical music, particularly in relation to the playing of the Gong wong yai ensemble. The composition must take into account the melody of the Gong wong yai ensemble for beginners, while allowing for further development into more advanced melodies that require higher skill levels. 2) Defining the elements of music as follows: Melodic characteristics, Form, scale, Special techniques in performance and Distinctive features of the melody. This led to the composition of a *Tuntipat song*, with the researcher composing the melody according to the principles of Thai musicology and the theory of Thai music composition. 3) Defining the performance format: The performance format is based on the melody of the Gong wong yai ensemble as the primary focus. Other percussion instruments interpret the melody according to their own performance skills. The instruments used are the Ranad Ek, Ranad Thum, Gong wong yai, and Gong wong lek. The performance can be conducted both as solo practice and as an ensemble performance (For ensemble performances, use the Khui Piang Or for the Piphat Mai Nuam ensemble and the Pii for the Piphat Mai Khaeng ensemble.). Various rhythmic instruments can be incorporated as appropriate to help enhance the texture and color of the melody.

The results of the study were as follows: 1) The hand exercise compositions consist of four songs, namely: 1) *Pleng Saa-tu gaan,* which consists of 37 sentences of music notation in Thai classical music. The study found three scales: Sol la Ti x Ra Mi x (The Nai scale), Ra Mi Fa x La Ti x (The Glaang Hàep scale), and Do Re Mi x Sol La x (The Nook scale). This piece follows the ABBC / form, where the B section features a very long melody, consisting of 32 sentences (Sentences 2 – 33) 2) *Pleng Chêrt song chán and chán diieow,* which consists of 91 sentences. The study found three scales: Sol la Ti x Ra Mi x (The Nai scale), Ra Mi Fa x La Ti x (The Glaang Hàep scale), and Do Re Mi x Sol La x (The Nook scale). This piece follows the AB / CB / DB / EB / FB / Gb / Hb / Ib / Jb / Kb / Lb / Mb / form. It features a repeated melody at the end of

section B (The melody at the end of The Song chán section.) and section b (The melody at the end of The chán diieow section). 3) *Chìng mú lông chán diieow*, which consists of 25 sentences. The study found three scales: Do Re Mi x Sol La x (The Nook scale), Fa Sol La x Do Re x (The Low Piang Or scale) and Ti Do re x Fa Sol x (The High Piang scale). This piece follows the A / B / CDDEEFGHIIJ / form. In part 1 and part 2, the melody is short, while section 3 features the longest melody. And 4) *Pleng Rêuuang tá-yae song chán* which consists of 74 sentences. It has a total length of 7 sections. The piece is divided into 7 part, consisting of 2 songs: *Tá-yae* with 5 part and *Long Ruea* with 2 part. The study found two scales: Sol la Ti x Ra Mi x (The Nai scale) and and Do Re Mi x Sol La x (The Nook scale). This piece follows the ABBC / FG / HHIG / JJIG / KKLG / MN / OPQN / form. It features repeated melodies in several sections and includes the " Ot phan" (This method is character by both instrumentation being delivered once in a low register for repeat performance.).

The study found that all four songs focus on enhancing practical skills, namely: movement, memory, improvise, Sa-bud, Sa-dor, division of hands and various tandems. The hand exercises in the compositions are as follows: The hand exercises in 1) *Pleng Saa-tu gaan* and 2) *Pleng Chêrt* require the performer to focus closely and maintain precision in playing the music, as the melody is repeated in several sections. These two songs still require practice in interpreting the melodies of various percussion instruments to achieve fluency and proficiency. The hand exercises in 3) *Pleng Chìng mú lông chán diieow* as it is a *Pleng Ching song* without a rhythmic of drum. It is suitable for hand exercises to practice agility and is performed using a fast-paced melody for training purposes. The melody in part 1 and 2 is relatively short, but in part 3, it is the longest part of the piece. This may cause those who have not practiced hand exercises thoroughly to struggle, as they may not have enough stamina to complete part 3. The hand exercises in 4) *Pleng Rêuuang tá-yae,* which requires musicians to exert significantly more force than in the *Pleng Chìng mú lông* due to its length of 7 part. It requires endurance and techniques for interpreting the melody with as little repetition as possible, or ideally no repetition at all, in order to achieve fluency in melody interpretation.

The composition of the hand exercise "*Tantipat*" is based on the melody of the original song and is composed in an automatic style. The hand division for the Gong wong yai follows the standard hand division guidelines in Thai music and the evaluation criteria. Creative in Pleng chìng

style. The song isseparate for song chán 3 part and chán diieow 1 part. Uses 4 scales: Low Piang O, Nai, Nook and Glaang Hàep. To increase skills: movement, memory, improvise, Sa-bud, Sa-dor, division of hands and various tandems. The composition of the melody is in accordance with the principles of Montri Tramoth, Pichit Chaisaree and Busakorn Samrongthong. The method of composing Thai music emphasizes creativity and originality in the process. The researcher used the findings from the four songs as inspiration for composing the melody. In the composition, the researcher incorporated the identity of the original four songs to create the structure of the *"Tantipat"* song. The structure of the song follows the format of a Ching song with a song chán rhythm, divided into 3 part, and a chán diieow rhythm, divided into 1 part. There are a total of 52 sentences of music notation in Thai classical music. The structure of the three sections of the song was inspired by *Pleng Chìng mú long*. The melody with a Song chán rhythm in part 1 was inspired by *Pleng Saa-tu gaan*. part 2 was inspired by *Pleng Chìng mú lông chán diieow* and *Pleng Rêuuang tá-yae*. part 3 was inspired by *Pleng Rêuuang tá-yae*, and the melody with a Chán diieow rhythm was inspired by the use of the gong hand technique from the original four songs, which are: Sa-bud, Sa-dor, division of hands and various tandems.

Keywords: Music for Hands Exercise / Tantipat / Composition

นักดนตรีไทยในอดีตมีวิถีการปฏิบัติทางดนตรีสืบทอดกันมารุ่นสู่รุ่นแบบมุขปาฐะ มีกลวิธีการปฏิบัติเพื่อมุ่งไปสู่ความเป็นเลิศทางทักษะ และคุณสมบัติที่พึงปฏิบัติของนักดนตรี สิ่งเหล่านี้ถูกถ่ายทอดจากครูผู้สอนที่เป็นต้นแบบของเหล่าศิษย์ การฝึกปฏิบัติ และพัฒนาทักษะทางดนตรีเป็นคุณสมบัติที่ดีของนักดนตรีไทยที่ต้องเรียนรู้ฝึกฝนปฏิบัติอยู่เสมอโดยมีเครื่องมือที่สำคัญคือเพลงสำหรับไล่มือ

เพลงสำหรับไล่มือ คือเพลงใช้พัฒนาทักษะปฏิบัติ โดยสำนักปี่พาทย์จะมีเพลงไล่มือที่นิยมได้แก่ *เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว เพลงเรื่องทะแย* เป็นต้น โดยบทเพลงมุ่งเน้นฝึกฝนกำลังแขน กระบวนการคิดกลอนโดยสำนักดนตรีต่าง ๆ มีเพลงไล่มือที่แตกต่างกันออกไป อีกทั้งบทเพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์” ประกอบด้วยคำสองคำคือ “ตันติ” แปลว่าแบบแผน และคำว่า “พัฒน-”[1] แปลว่าความเจริญ *เพลงตันติพัฒน์*

[1] Royal Academy, “*Dictionary, Royal Institute Edition,”* accessed December 5, 2023, https://dictionary.orst.go.th/. (in Thai)

จึงหมายความว่าเพลงที่เป็นแบบแผนสู่ความก้าวหน้า บทเพลงตันติพัฒน์จึงเป็นบทเพลงไล่มือที่มีการบูรณาการวิธีการฝึกฝนพัฒนาตนเองของนักดนตรีไทยในอดีต โดยการใช้หลักและทฤษฎีการประพันธ์เพลงตามแบบโบราณาจารย์ เช่น ทฤษฎีการประพันธ์เพลงของครูมนตรี ตราโมท[2] รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี[3]

เพื่อเป็นการสืบสานและต่อยอดองค์ความรู้จากอดีตสู่สังคมปัจจุบัน ผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญจึงทำการศึกษามุ่งเน้นการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลเรียบเรียง รวบรวมข้อมูลชั้นเอกสารเบื้องต้น และสรุปอภิปรายผลบูรณาการองค์ความรู้ที่ได้สู่การประพันธ์นวัตกรรมบทเพลงสำหรับไล่มือ โดยวัตถุประสงค์หลักเพื่อพัฒนาเรื่องของระบบการศึกษาทางด้านดนตรีในรายวิชาเครื่องตีไทยที่ผู้วิจัยได้รับผิดชอบ และเผยแพร่บทเพลงสำหรับ ไล่มือนี้ให้กับนักเรียน นิสิต นักศึกษาและผู้สนใจในการเรียนดนตรีไทยได้พัฒนาสืบไป

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทเพลงสำหรับไล่มือ ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี และเพื่อประพันธ์บทเพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์” ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี โดยงานวิจัยการประพันธ์บท*เพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์”* ผู้วิจัยกำหนดศึกษาบทเพลงโดยศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่ 4 เพลง คือ *เพลงสาธุการ เพลงเชิด สองชั้น และชั้นเดียว เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว* และ*เพลงเรื่องทะแยสองชั้น* เพิ่มนำมาสร้างองค์ความรู้ในการประพันธ์บทเพลงตันติพัฒน์ โดยใช้หลักทฤษฎีทางดุริยางคศาสตร์ และหลักการประพันธ์เพลงไทยตามขนบ กำหนดโครงสร้างของบทเพลงในรูปแบบเพลงฉิ่งสองชั้น 3 ท่อน และเพลงฉิ่งชั้นเดียว 1 ท่อน ในลักษณะของเพลงทางพื้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยคาดหวังจะได้ทราบถึงบทเพลงสำหรับไล่มือ ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี พร้อมทั้งได้องค์ความรู้และสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์” ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี เผยแพร่ผลงานอย่างกว้างขวาง

วิธีการดำเนินการวิจัย (Methodology)

1. รวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ นำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางวิชาการ ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้า รวบรวมเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับทฤษฎีดุริยางคศิลป์ หลักการประพันธ์เพลงไทย หลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ และหลักการปรับวงดนตรีไทย เพื่อนำมาสนับสนุน อ้างอิง และเป็นแนวทางในการวิจัย

2. ขั้นดำเนินการ ข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลทั้งส่วนที่เป็นเอกสาร ผู้วิจัยได้จัดระบบข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยมีลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) การสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนอง ผู้วิจัยศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องโดยศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่ *เพลงสาธุการ เพลงเชิด สองชั้น และชั้นเดียว เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว* และ*เพลงเรื่องทะแย*

---

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

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

สองชั้น เพื่อประพันธ์เพลงไปในทิศทางเดียวกันกับเพลงต้นราก โดยอ้างอิงการใช้มือฆ้องตามเกณฑ์มาตราฐานวิชาชีพดนตรีไทย ว่าด้วยเรื่องการตีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งการประพันธ์จำเป็นต้องคำนึงถึงทำนองฆ้องวงใหญ่สำหรับผู้เริ่มต้นเรียน จนสามารถพัฒนาต่อยอดไปในทำนองฆ้องวงใหญ่ที่ต้องอาศัยทักษะที่ยากขึ้น

2) กำหนดองค์ประกอบของดนตรีประกอบด้วย ลักษณะทำนอง สังคีตลักษณ์ การตีประสานเสียงคู่ต่าง ๆ บันไดเสียง กลวิธีพิเศษในการบรรเลง เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของทำนองเพลง โดยประพันธ์ทำนองเพลงจำนวน 1 เพลง ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองเพลงตามทฤษฎีดุริยางค์ศิลป์ไทย ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย และทฤษฎีการประพันธ์ ในบทเพลงกำหนดให้มีทำนองขึ้นต้นและทำนองลงจบท่อนแบบทำนอง*เพลงสาธุการ* กำหนดให้มีความยาว 3 ท่อน สำหรับอัตราจังหวะสองชั้น มีลักษณะเดียวกับ*เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว* สังคีตลักษณ์ ABAC / DC / C’EC และ 1 ท่อน สำหรับอัตราจังหวะชั้นเดียว สังคีตลักษณ์ FFGHH กำหนดให้มีทำนองซ้ำท้ายแบบ*เพลงเชิด สองชั้น และชั้นเดียว* และมีทำนองโอดพัน เช่นเดียวกับเพลงต้นราก *เพลงเรื่องทะแย สองชั้น*

3) กำหนดรูปแบบการบรรเลง ด้วยวงดนตรีไทยโดยใช้ทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก เครื่องตีอื่น ๆ แปลทำนองตามทักษะปฏิบัติของตน เครื่องดนตรีที่ใช้ คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก สามารถบรรเลงได้ทั้งการฝึกฝนคนเดียวและการบรรเลงรวมวง (การรวมวงให้ใช้ขลุ่ยสำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวม และใช้ปี่สำหรับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง) การบรรเลงรวมวงกำหนดใช้เครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ เข้ามาผสมตามความเหมาะสม เพื่อช่วยสร้างสีสันของท่วงทำนอง

3. การสรุปและนำเสนอผลงาน ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาสรุปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยโดยนำเสนอผลงานในรูปแบบการเสนอผลงานในที่ประชุมวิชาการระดับชาติ เอกสารทางวิชาการ และการจัดการแสดง

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย (Conclusion and Discussion)

1. จากผลการศึกษาบทเพลงสำหรับไล่มือ ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี พบว่าบทเพลง 4 เพลง คือ *เพลงสาธุการ เพลงเชิด สองชั้น และชั้นเดียว เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว และเพลงเรื่องทะแย สองชั้น* ใช้ไล่มือใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก จัดอยู่ในประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองของวงปี่พาทย์ (ในกลุ่มของเครื่องเป่า และเครื่องสายสามารถนำทั้ง 4 เพลงไปฝึกฝนทักษะเช่นกัน) การบรรเลงไล่มือคำนึงถึงทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นสำคัญ เครื่องตีต่าง ๆ ความจำเป็นต้องฝึกฝนทักษะปฏิบัติเพื่อนำไปสู่การบรรเลงในระดับดี เพลงสำหรับไล่มือจึงเป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับฝึกฝนทักษะ จากการศึกษาข้อมูลผู้วิจัยพบบทเพลงสำหรับไล่มือ 4 บทเพลงดังรายละเอียดดังนี้

1) *เพลงสาธุการ* เป็นบทเพลงหน้าพาทย์ชั้นต้นซึ่งนักดนตรีไทยทุกคนที่เริ่มเรียนต้องผ่านการจับมือสาธุการและต่อ*เพลงสาธุการ*เป็นปฐมบท เข้าสู่การเรียนการสอนแบบโบราณ เพลงนี้เหมาะสำหรับฝึกฝน

ความจำ และฝึกฝนการแปลทำนองเครื่องตีต่าง ๆ การใช้มือฆ้อง*เพลงสาธุการ*เป็นมือพื้นฐานที่นักดนตรีไทยต้องฝึกฝนให้แตกฉาน เพื่อพัฒนาตนสู่การแบ่งมือในเพลงอื่น ๆ *เพลงสาธุการ*ใช้อัตราจังหวะฉิ่งชั้นเดียว (ใช้ตีแต่เสียงฉิ่ง ไม่ตีฉับ) ใช้ตะโพนกำกับหน้าทับ มีความยาว 37 ประโยค พบ 3 บันไดเสียง คือ ซลทxรมx บันไดเสียงทางใน รมฟxลทx บันไดเสียงทางกลางแหบ และ ดรมxซลx บันไดเสียงทางนอก สังคีตลักษณ์ ABBC / มีลักษณะทำนองที่ยาวส่วน B มีความยาว 32 ประโยค (ประโยคที่ 2-33)

2) *เพลงเชิด สองชั้น และชั้นเดียว* เป็นเพลงที่อยู่ในโหมโรงเย็น ที่นักปี่พาทย์จะต้องผ่านการเรียนเพลงเชิดทุกคน *มีลักษณะ*ทำนองซ้ำท้ายหรือที่เรียกว่าสร้อย เพลงนี้เหมาะแก่การฝึกฝนการแปลทำนองในเครื่องต่าง ๆ และไล่มือสำหรับฝึกฝนความไหวของระนาดเอก *เพลงเชิด*มีอัตราจังหวะฉิ่งสองชั้น และชั้นเดียว (ใช้ตีแต่เสียงฉิ่ง ไม่ตีฉับ) ใช้ตะโพนกับกลองทัดกำกับหน้าทับ มีความยาว 91 ประโยค พบ 3 บันไดเสียง คือ ซลทxรมx บันไดเสียงทางใน รมฟxลทx บันไดเสียงทางกลางแหบ และ ดรมxซลx บันไดเสียงทางนอก สังคีตลักษณ์ AB / CB / DB / EB / FB / Gb / Hb / Ib / Jb / Kb / Lb / Mb / มีลักษณะทำนองซ้ำท้ายส่วน B (ท้ายสองชั้น) และ b (ชั้นเดียว)

3) *เพลงฉิ่งมุ่ง ชั้นเดียว* มือฆ้องในเพลงนี้แตกต่างกันออกไปตามแต่ละสำนักดนตรี บ้างก็พบมือฆ้องในลักษณะที่พบในเพลงเดี่ยว การแปลทำนองในเพลงฉิ่ง เหมาะสำหรับไล่มือเพื่อฝึกทักษะด้านความไหว ความร่อน ฝึกฝนโดยใช้แนวเพลงในการบรรเลงที่เร็ว *เพลงฉิ่งมุ่ง*มีอัตราจังหวะฉิ่งชั้นเดียว ไม่มีการกำกับจังหวะหน้าทับ มีความยาว 25 ประโยค พบ 3 บันไดเสียง คือ ดรมxซลx บันไดเสียงทางนอก ฟซลxดรx บันไดเสียงทางเพียงออล่าง และ ทดรxฟซx บันไดเสียงทางเพียงออบน สังคีตลักษณ์ A / B / CDDEEFGHIIJ / มีลักษณะทำนองที่สั้นในท่อน 1 และท่อน 2 ทำนองที่ยาวในท่อน 3

4) *เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* จัดอยู่ในประเภทเพลงเรื่องที่นักปี่พาทย์ต้องเรียน เพลงเรื่องแต่ละสำนักจะมีเพลงเรื่องที่แตกต่างกันออกไปแล้วแต่สำนัก ยกตัวอย่างเพลงเรื่องพื้นฐานเช่น *เพลงเรื่องพระรามเดินดง เพลงเรื่องสร้อยสน เพลงเรื่องมอญแปลง* ในส่วนของ*เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* มีอัตราจังหวะฉิ่งสองชั้นฉาย (ฉิ่งขยายตีอัตราจังหวะเป็นสามชั้น) ใช้ตะโพนกำกับหน้าทับ มีความยาวทั้งหมด 7 ท่อน ปรากฏทำนองทั้งหมด 74 ประโยค ประกอบไปด้วยกัน 2 เพลงคือเพลงทะแย 5 ท่อน และเพลงล่องเรือ 2 ท่อน พบ 2 บันไดเสียง คือ ซลทxรมx บันไดเสียงทางใน และ ดรมxซลx บันไดเสียงทางนอก สังคีตลักษณ์ ABBC / FG / HHIG / JJIG / KKLG / MN / OPQN / มีลักษณะทำนองซ้ำอยู่หลายช่วง และมีทำนองโอดพัน (เปลี่ยนกลุ่มเสียงแบบ *เพลงเหาะ* และ*เพลงกลม*)

จากบทเพลงสำหรับไล่มือทั้ง 4 เพลง มีเอกลักษณ์ในการฝึกเพื่อสร้างทักษะ ในด้านการจำ ฝึกกำลังแขน ความไหว การแปลทำนอง การแบ่งมือ การตีคู่ต่าง ๆ การไล่มือในบทเพลงที่ 1) *เพลงสาธุการ* และ 2) *เพลงเชิด สองชั้น และชั้นเดียว* ผู้ไล่ต้องจดจ่อกับบทเพลง เนื่องจากทำนองมีการซ้ำกันอยู่หลายตำแหน่ง นอกจากไล่ให้ได้กำลังแขน ยังฝึกฝนในการแปลทำนองของเครื่องตีต่าง ๆ ในเรื่องของการดำเนิน

ทำนองต้องดำเนินทำนองให้แตกฉาน เนื่องจากเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่นักปี่พาทย์ทุกคนต้องเรียนแล้ว ผู้ไล่จึงต้องมีความแม่นยำในทำนอง แปลทำนองให้มีความสุขุม การไล่มือของผู้ไล่จะต้องเท่ากัน ทำให้เกิดเสียงเรียบไม่โลดโผน บทเพลงที่ 3) *เพลงฉิ่งมุ่ล่ง ชั้นเดียว* เนื่องจากเป็นเพลงฉิ่งที่ไม่มีหน้าทับกำกับจังหวะ เหมาะสำหรับไล่มือเพื่อฝึกทักษะด้านความไหว ความร่อน ฝึกฝนโดยใช้แนวเพลงในการบรรเลงที่เร็ว ลักษณะของทำนองในท่อน 1 ท่อน 2 มีความยาวไม่มาก แต่ในส่วนของท่อน 3 มีความยาวมากที่สุดของเพลง ผู้ไล่จำเป็นต้องเก็บกำลังไว้ไล่เพื่อให้บรรเลงให้จบในท่อน 3 ผู้ใดที่ไล่มือและกำลังไม่ถึงก็อาจจะตีท่อน 3 ไม่จบได้ ดังนั้นเพลงนี้จึงมักฝึกฝนมีจุดหมาย เพื่อการประชัน การบรรเลงเพลงเดี่ยว บทเพลงที่ 4) *เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* เป็นเพลงประเภทเพลงเรื่องมีความยาวอยู่ 7 ท่อน มีทำนองซ้ำอยู่หลายตำแหน่งจากรูปแบบที่ปรากฏ เพลงนี้นักดนตรีฝึกการใช้กำลังหลายเท่าของ*เพลงฉิ่งมุ่ล่ง* เนื่องจากมีความอยู่ 7 ท่อน ต้องอาศัยความอึด ความทน และกลวิธีการแปลทำนองให้ซ้ำกันน้อยที่สุด หรือไม่ซ้ำกันเลยจะทำให้แตกฉานด้านการแปลทำนอง

2. การประพันธ์บท*เพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์”* ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี จากเพลงต้นรากดังกล่าวนำไปสู่การประพันธ์ โดยนำพื้นฐานแนวคิดการประพันธ์ผ่านหลักและทฤษฎีทางดุริยางค์ศิลป์ไทย คือ ทฤษฎีการประพันธ์จากทำนองเพลงต้นราก ผู้วิจัยนำอัตลักษณ์ของเพลงต้นรากทั้ง 4 เพลงมาทำโครงสร้างของ*เพลงตันติพัฒน์ มีทำนองเพลงสาธุการเป็นทำนองขึ้นเพลง* ทฤษฎีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ โดยอิงตามการแบ่งมือฆ้องวงใหญ่ และการเปลี่ยนบันไดเสียง นอกจากนี้ การประพันธ์บทเพลงยังใช้หลักทฤษฎีการประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบ อิงขนบโบราณ (ขนบภักดิ์สบสมัย) และแรงบันดาลใจ (บันดาลรังสฤษฎ์)[4] ตามแนวทางการวิจัยสร้างสรรค์ (Creative Research) ผู้วิจัยได้จัดแบ่งประเด็นการประพันธ์เพื่ออธิบายวิธีการประพันธ์ไว้ 3 ประเด็นคือ

1) การกำหนดโครงสร้างในการประพันธ์ของเพลง ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นเพลงประเภทเพลงฉิ่งมีอัตราจังหวะสองชั้น 3 ท่อน และอัตราจังหวะชั้นเดียว 1 ท่อน รวมทั้งหมด 52 ประโยค โครงสร้างของเพลงทั้งสามท่อนได้แรงบันดาลใจจาก *เพลงฉิ่งมุ่ล่ง* ทำนองอัตราจังหวะสองชั้นท่อน 1 ได้แรงบันดาลใจจาก *เพลงสาธุการ* ท่อน 2 ได้แรงบันดาลใจจาก*เพลงเชิดสองชั้น และชั้นเดียว* และ*เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* ท่อน 3 ได้รับแรงบันดาลในจาก*เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* และทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียวได้รับแรงบันดาลใจจากการใช้มือฆ้องจากเพลงต้นรากทั้ง 4 เพลง คือการสบัด การสะเดาะ การแบ่งมือ และการตีคู่ต่าง ๆ สร้างสรรค์ทำนองตามทฤษฎีอิงขนบโบราณ (ขนบภักดิ์สบสมัย) และแรงบันดาลใจ (บันดาลรังสฤษฎ์)[5]

2) การตั้งชื่อเพลง ผู้วิจัยใช้หลักการตั้งชื่อตามแนวคิดของการพัฒนาตนของนักดนตรี โดยใช้คำสองคำมารวมกัน คือเป็นบท*เพลงสำหรับไล่มือตันติพัฒน์* คำว่า “ตันติ” แปลว่าแบบแผน และคำว่า

[4] Pichit Chaisaree, 2-4. (in Thai)

[5] Pichit Chaisaree, 2-4. (in Thai)

“พัฒน์” แปลว่าความรุ่งเรือง ความก้าวหน้า *เพลงตันติพัฒน์* จึงมีความหมายว่าเพลงที่เป็นแบบแผนสู่ความก้าวหน้า

3) การประพันธ์ทำนองเพลงสอดคล้องกับมนตรี ตราโมท[6] พิชิต ชัยเสรี[7] บุษกร สำโรงทอง[8] โดยใช้วิธีการประพันธ์เพลงไทยว่าแต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง ผู้วิจัยได้นำผลการวิจัยเพลงทั้ง 4 เพลง มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนอง โดยมีรายละเอียดแต่ละท่อนดังนี้

Table 1 Inspiration of Music Composition for Hands Exercise *“Tantipat”*

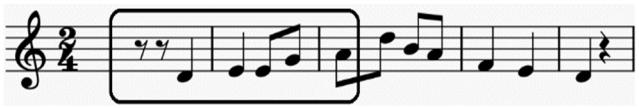
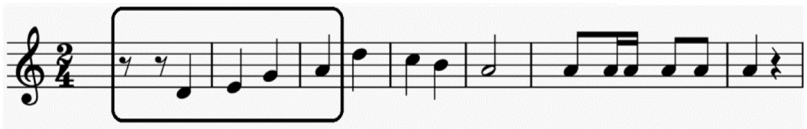
Part 1	Melody details
Part 1 (Song Chan)	1. Variety range of scales; Nai, Nook and Glaang Hàep 2. Repeating theme; Form: ABCB 3. Pitch change: Descending pitch and Ascending pitch
Part 2 (Song Chan)	1. Variety range of pitch; Nook and Low Piang Or pitch range 2. Form: DC
Part 3 (Song Chan)	1. Variety range of scales; Nook and Low Piang Or pitch range 2. Repeating theme (Ot phan: This method is character by both instrumentation being delivered once in a low register for repeat performance.) 3. Form: C’EC
Part 1 (Chan Dieow)	1. Variety range of scales; Nai and Nook pitch range 2. Pitch change: Descending pitch and Ascending pitch 3. Form: FFGHH

[6] Montri Tramote, 43. (in Thai)

[7] Pichit Chaisaree, 6. (in Thai)

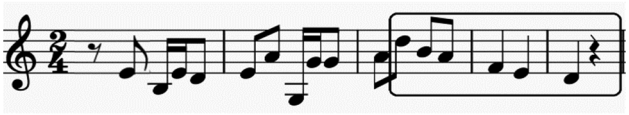
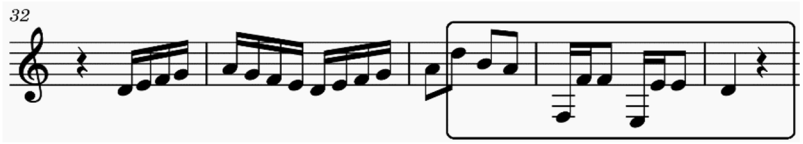
[8] Bussakorn Binson, “Rapport of Thailand-Norway” (Research Report, Chulalongkorn University, 2004), 1. (in Thai)

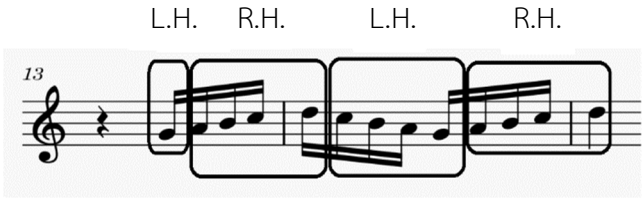
จากการโครงสร้างของเพลงตามตาราง Table 1 ผู้วิจัยอธิบายยกตัวอย่างลักษณะทำนองที่ประพันธ์แต่ละท่อนดังนี้ การขึ้นเพลงผู้วิจัยใช้ทำนอง*เพลงสาธุการ* หมายถึงการอันเป็นสาธุ การเป็นมงคลนำทำนองขึ้นเพลงของสาธุการมาสร้างสรรค์ทำนอง*เพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์”* ท่อน 1 ได้ทำนองสร้างสรรค์ที่แบ่งมือตามฆ้องวงใหญ่มีทำนองดังต่อไปนี้

Example 1 Melody Start of *Pleng Saa-tu gaan*

Example 2 Melody Start of *Pleng Tantipat*

Example 1 ทำนองขึ้นต้นของ*เพลงตันติพัฒน์* โดยนำทำนอง*เพลงสาธุการ*มาขึ้นเพลงเป็นปฐม Example 2 เป็นทำนองขึ้นต้น*เพลงตันติพัฒน์* นอกจากทำนองขึ้นเพลงแล้วผู้วิจัยยังคงทำนองจบเพลงของสาธุการไว้ในท่อน 1 ดังต่อไปนี้

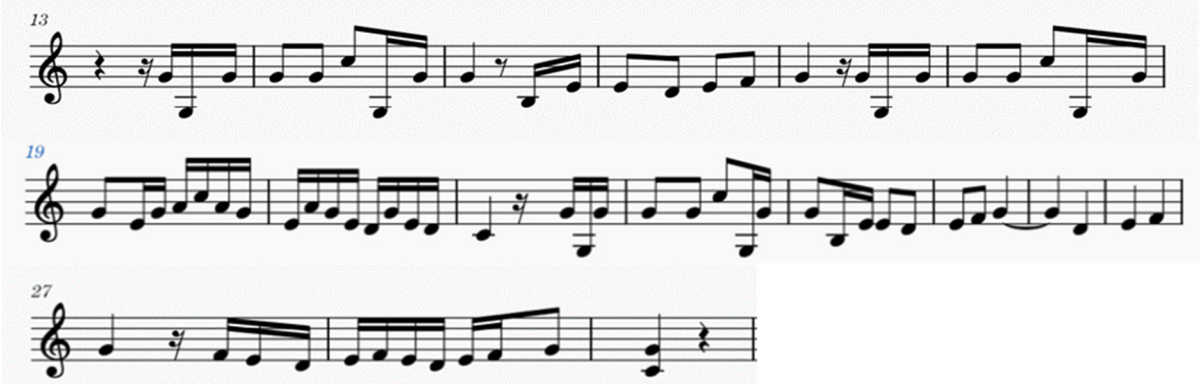
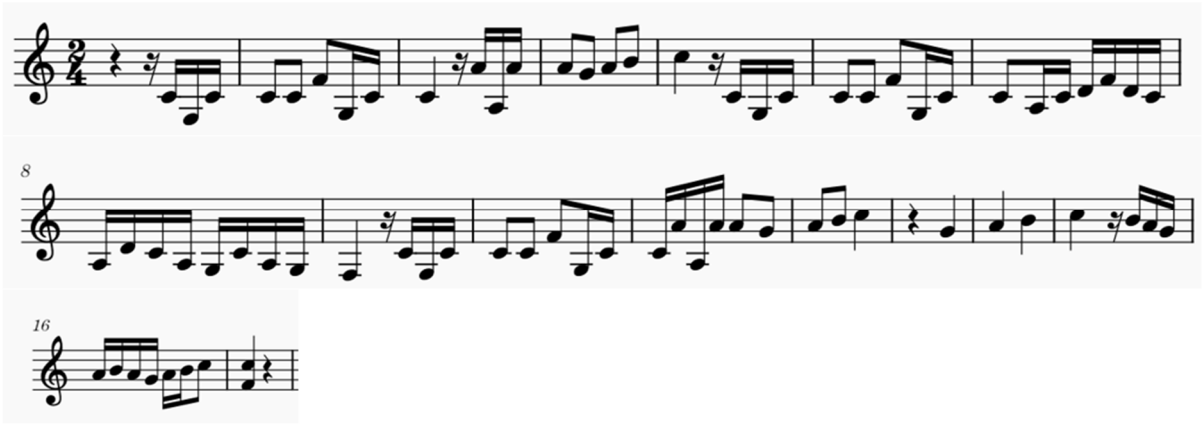
Example 3 คือ ทำนองจบเพลงของ*เพลงสาธุการ* ผู้วิจัยคงรูปแบบทำนอง Example 4 ไว้เป็นทำนองจบของท่อน 1 นอกจากทำนองที่ยกตัวอย่างมาข้างต้นในท่อนนี้ ผู้วิจัยได้สอดแทรกการตีคู่ต่าง ๆ ให้มือเท่ากันการแบ่งมือหลักการตามหลักการตีฆ้องวงใหญ่ และการตีโปรย เพื่อฝึกไม่ให้ผู้บรรเลงตีลากมือ อธิบายคือการตีโปรย ตีสลับไล่เสียงซ้ายขวา พร้อมทั้งสะบัดข้อมือข้างซ้ายข้างขวาขึ้นลงเล็กน้อย ในลักษณะเปิดมือพอประมาณ[9] ยกตัวอย่างการตีโปรยในท่อน 1 ดังนี้

[9] Office of Higher Education Standards Office of the University Permanent Secretary, *Thai Music Standards and Evaluation Criteria* (Bangkok: Paam Pim Limited Partnership, 2011), 119. (in Thai)

Example 3 The Ending Melody of *Pleng Saa-tu ŋaan*

Example 4 The Ending Melody part 1 of *Pleng Tantipat*

Example 5 อธิบายการแบ่งมือของทำนองมือซ้ายตีทำนอง ซ มือขวาตีทำนอง ลทดรำ มือซ้ายตีทำนอง ดทลซ และมือขวาตีทำนอง ลทดรำ

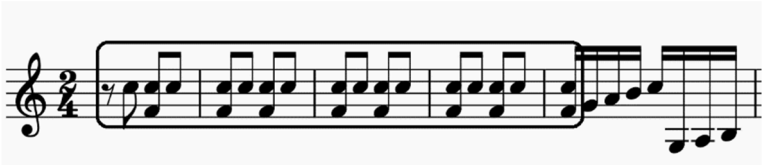
Example 5 Dtee Bproi in Music Composition for Hands Exercise *"Tantipat"*

Remark: L.H. = Left Hand
R.H. = Right Hand

ท่อน 2 ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนองตามเพลงต้นรากคือ*เพลงเชิดสองชั้น และชั้นเดียว* และ*เพลงเรื่องทะแยสองชั้น* มีรูปแบบทำนองซ้ำท้ายทำนองของท่อน 1 ในส่วนของท่อน 3 มีทำนองโอดพันตามเพลงต้นรากคือ*เพลงเรื่องทะแย สองชั้น* โดยใช้ทำนอง C ซึ่งเป็นทำนองท้ายของท่อน 1 และท่อน 2 มาเปลี่ยนกลุ่มเสียง

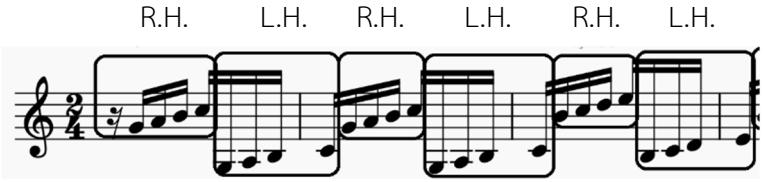
Example 6 Melody C is the Repeated Melody at the End of Part 1 and Part 2

Example 7 Melody C' is the Beginning Melody of Part 3 (Ot Phun of Melody C)

Example 6 คือ ทำนอง C ที่ในส่วนท้ายของท่อน 1 และท่อน 2 และ Example 7 คือ ทำนอง C' เป็นทำนองโอดพัน ในส่วนต้นของท่อน 3 ใช้วิธีเปลี่ยนเสียงตามหลักทฤษฎีดุริยางคศาสตร์ไทยคือ บรรเลงขึ้นจากเสียงเดิม 4 เสียงหรือลงจากเดิม 5 เสียง (เสียงซอลเป็นเสียงโด)

สำหรับอัตราจังหวะชั้นเดียวผู้วิจัยใช้ทำนองโยนเพื่อเชื่อมจังหวะของสองชั้นกับชั้นเดียวเข้าด้วยกันแบบการบรรเลงเพลงเรื่องดัง Example 8 นอกจากนี้ จากทำนองโยน Example 8 เชื่อมจังหวะสองชั้นเข้ากับชั้นเดียว ในส่วนทำนองชั้นเดียวผู้วิจัยใช้วิธีการตีไล่เสียงแบบสลับมือเพื่อให้ผู้ตีได้ที่ใช้วิธีการตีลากไม้ได้ยกมือแขนเพื่อตีฆ้องไม่ให้โดนฉัตร ดัง Example 9

Example 8 Yohn Melody



Example 9 ผู้ตีทำนองในฆ้องวงใหญ่จะต้องยกมือเพื่อตีให้โดนปุ่มฆ้อง หากไม่ยกไม้ตีจะทำให้เกิดเสียงรบกวนอื่น ๆ ได้

Example 9 Arrange Sounds Up and Down

4) การบรรเลงรวมวงจากวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่ว่าการประพันธ์บท*เพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์”* ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ในกรณีสำหรับการแสดงผลผลสัมฤทธิ์ของงานวิจัยสามารถบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ในการบรรเลงรวมวง หากใช้ปี่ในจะบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง และหากใช้ขลุ่ยจะบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม แต่ในทางฝึกปฏิบัติทักษะเพื่อฝึกฝนสามารถบรรเลงแยกได้เป็นเครื่อง ๆ แม้จะไม่ได้ครบวง โดยกำหนดให้ใช้ฉิ่งตีกำกับจังหวะ

แนวทางในการสร้างทำนอง*เพลงสำหรับไล่มือ “ตันติพัฒน์”* ที่กล่าวมาแล้วในเรื่องการกำหนดโครงสร้างทำนองเพลง การสร้างทำนอง การกำหนดรูปแบบฟอร์ม และการกำหนดบันไดเสียง ความรู้กล่าวมาสามารถนำไปใช้ในการสรรค์บทเพลงต่าง ๆ ได้อีกมากมาย เพียงแต่ผู้ประพันธ์เพลงจะต้องรวบรวมความคิดในการประพันธ์จากประสบการณ์ เพื่อให้ได้ผลงานเพลงที่มีคุณภาพ นำเสนอทำนองเพลงอันไพเราะสำนวนใหม่ ๆ สร้างบทเพลงให้มี ความโดดเด่น สิ่งเหล่านี้จะทำให้เป็นสิ่งที่สร้างความประทับใจให้เกิดแก่ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี สำหรับผู้สนใจสามารถเข้าดูโน้ตเพลงได้ตามคิวอาร์โค้ดที่ปรากฏต่อไปนี้

Figure 1 QR Code for *Titanpat* Sheet Music

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

งานวิจัย การประพันธ์บท*เพลงสำหรับไล่มือ "ตันติพัฒน์"* ได้รับทุนสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ภายใต้โครงการวิจัยสู่ความเป็นเลิศ เพื่อพัฒนาศักยภาพอาจารย์เข้าสู่ตำแหน่งทางวิชาการ ปีงบประมาณ 2565 ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ อาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัย ที่กรุณาให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้

Bibliography

Binson, Bussakorn. "Rapport of Thailand-Norway." (Research Report, Chulalongkorn University, 2004). (in Thai)

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

Office of Higher Education Standards Office of the University Permanent Secretary. *Thai Music Standards and Evaluation Criteria.* Bangkok: Paam Pim Limited Partnership, 2011. (in Thai)

Royal Academy. *"Dictionary, Royal Institute Edition."* Accessed December 5, 2023. https://dictionary.orst.go.th/. (in Thai)

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

Article No. R0911 (20 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N1.2025.R0911
วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 20 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2568
Rangsit Music Journal Vol.20 No.1 January-June 2025

บทความวิจัย (Research Article)

วัฒนธรรมและดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในพื้นที่ตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่

Culture and Music of The Lahu Ethnic Group in Mae Na Sub-District, Chiang Dao District, Chiang Mai Province

อิศรากร พัลวัลย์*
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ เชียงใหม่ ประเทศไทย
Idsaragon Punwun*
Faculty of Humanities and Social Sciences, Chiang Mai Rajabhat University, Chiang Mai, Thailand

Received: September 25, 2023 / Revised: December 1, 2023 / Accepted: May 7, 2024

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาสภาพสังคมและวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ และ 2) ถ่ายทอดดนตรีชาติพันธุ์ในรูปแบบของโน้ตดนตรีสากลและวิเคราะห์บทเพลงรวมถึงคุณลักษณะทางดนตรี เพื่อให้เกิดการเผยแพร่

วิธีดำเนินการวิจัย ประกอบด้วยวิธีการเก็บข้อมูลที่หลากหลาย ได้แก่ การสัมภาษณ์ การสังเกต จดบันทึก รวมถึงการบันทึกเสียง โดยมุ่งศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ในเขตตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ ผู้ใหญ่บ้าน ปราชญ์พื้นเมือง และปราชญ์ชาวลาหู่ในด้านดนตรีในเขตตำบลแม่นะ ผู้ให้ข้อมูลหลักจำแนกออกเป็น 3 กลุ่ม คือ 1) ผู้นำชุมชนท้องถิ่น ได้แก่ ผู้ใหญ่บ้านและปราชญ์ชาวลาหู่ ในเขตตำบลแม่นะ 2) นักดนตรีชาติพันธุ์ลาหู่ ในเขตตำบลแม่นะ และ 3) นักวิชาการที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ อาจารย์สาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่จำนวน 3 คน โดยระยะเวลาที่ดำเนินการวิจัยอยู่ระหว่างช่วงเดือนตุลาคม 2563 ถึงเดือนกันยายน 2564

ผลการศึกษา พบว่า กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ญิหรือลาหู่แดงอาศัยอยู่ในบ้านป่าโหลซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของหมู่บ้านแม่แมะ ส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ ไม่ปรากฏการนับถือผี ไม่นิยมแต่งกายด้วยชุดประจำเผ่า ประกอบอาชีพเกษตรกรรม เช่น ปลูกชา กาแฟ รวมถึงทำโฮมสเตย์ สำหรับประเพณีที่หลงเหลือในปัจจุบันมีเพียง 2 ประเพณี คือ พิธีกินวอหรืองานปีใหม่ โดยมีระยะเวลาในการจัดพิธีฉลองปีใหม่ทั้งสิ้น 7 วัน 7 คืน โดยไม่มี

* Corresponding author email: idsaragon@hotmail.com

กำหนดการเฉพาะเจาะจงแน่นอนขึ้นอยู่กับความพร้อมของแต่ละหมู่บ้าน ในช่วงหัวค่ำของการจัดงานจะมีการเต้นจะคึ ซึ่งมีท่าทางการเต้นที่บ่งบอกความหลากหลายในการทำมาหากินรวมถึงเป็นการเต้นเพื่อเฉลิมฉลอง และอีกประเพณีคือพิธีกินข้าวใหม่ซึ่งจะจัดในช่วงเดือนกันยายนถึงเดือนตุลาคมของทุกปี เป็นการบวงสรวงเทพเจ้าเพื่อขออนุญาตนำผลผลิตข้าวและผลผลิตอื่น ๆ ที่เหลือในไร่มาบริโภคและเตรียมพื้นที่สำหรับปลูกข้าวใหม่

เครื่องดนตรีที่สำคัญชนิดหนึ่งของชาวลาหู่คือ “หน่อ” ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มแคน ทำจากลูกน้ำเต้าและท่อไม้ที่ทำจากไผ่เฮียะจำนวน 5 ท่อ สามารถบรรเลงเสียงออกมาได้ทั้งหมด 5 เสียงหรือ 5 โน้ต เมื่อเทียบกับเสียงสากลคือ โน้ต C, D, E, E และ G ลิ้นของหน่อเป็นลิ้นอิสระทำให้เกิดเสียงได้โดยการเป่าและการดูด ในแต่ละท่อเสียงมีลิ้นติดอยู่ ขนาดความหนาของลิ้นในแต่ละท่อแตกต่างกัน วิธีการบรรเลงหน่อมี 2 ส่วนที่สำคัญ 1) วิธีการจับหน่อและการวางนิ้ว ถือว่าเป็นขั้นตอนที่ต้องฝึกให้ชำนาญ เพราะมีผลต่อเสียงที่เป่าออกมา โดยมือด้านซ้ายจะใช้นิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้และนิ้วนางปิดรูของท่อ ส่วนนิ้วกลางและนิ้วก้อยใช้ประคองท่อเสียง สำหรับมือขวาทำหน้าที่ประคองหน่อ โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกดใต้ท่อ นิ้วกลางปิดรูท่อ และใช้นิ้วชี้ นิ้วนาง และนิ้วก้อยในการประคองน้ำเต้า การขยับนิ้วหัวแม่มือขวาเป็นเทคนิคที่ทำให้บทเพลงไพเราะขึ้น โดยการสะบัดนิ้วท้ายท่อเสียงหรือตบท้ายท่อเสียงที่เกิดทำให้เกิดการสั่นเสียง 2) การควบคุมลม ผู้บรรเลงต้องฝึกทักษะการเป่าและการดูดเพื่อให้ทำนองของบทเพลงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง ฝึกทั้งการใช้ลมสั้น-ลมยาว และความหนัก-เบาของลม เพื่อให้เกิดเสียงที่หลากหลายและดึงดูดใจผู้ฟัง โดยผู้บรรเลงหน่อหรือเจ้าปี่ของบ้านป่าโหลมีเพียง 1 คน มีทำนองเพลงหลักคือ ทำนองเพลง*หนี่มาหาเว*ใช้บรรเลงทั่วไป และทำนองเพลง*จะคี*สำหรับเล่นเมื่อเสร็จสิ้นพิธีกินวอ จากการวิเคราะห์โครงสร้างของทำนอง*หนี่มาหาเว* พบว่า มีคีตลักษณ์อยู่ในรูปแบบเอกบท โดยมีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

วัฒนธรรม ประเพณี พิธีกรรมรวมถึงความเชื่อมีความเป็นพลวัต คือมีการเปลี่ยนแปลงตามสภาพแวดล้อมและปัจจัยต่าง ๆ ซึ่งแต่เดิมในอดีตนั้น ชาวลาหู่ดำรงชีวิตโดยการพึ่งพาธรรมชาติเป็นหลัก จากเดิมประกอบอาชีพทางเกษตร และนำวัสดุธรรมชาติมาทำบ้านเรือน ต่อมาได้ผันตัวไปประกอบอาชีพอื่น เช่น การทำโฮมสเตย์ รวมถึงการปรับปรุงที่อยู่อาศัยให้มั่นคงขึ้น นอกจากนี้ ยังมีการเปลี่ยนแปลงการแต่งกายที่เหมือนกับคนพื้นราบซึ่งถือเป็นการยืมหรือลอกเลียนเอาวัฒนธรรมข้างเคียงมาผสมผสาน อีกทั้งปัจจัยทางเทคโนโลยีและการรับเอาความทันสมัยเข้ามาในพื้นที่ ทำให้มีการปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยการปรับแปลงบนพื้นฐานของ “วัฒนธรรมร่วมสมัย” ต้องให้ความสำคัญกับทั้งวัฒนธรรมเดิมและวัฒนธรรมภายนอกที่รับเข้ามา อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าชาวลาหู่แต่ละพื้นที่จะมีความแตกต่างกันบ้างในด้านวัฒนธรรมและประเพณี แต่ยังคงรักษาไว้ซึ่งพิธีกรรมหลัก นอกจากนี้ บทเพลงที่ถูกนำมาบรรเลงในงานพิธีกรรมต่าง ๆ ยังคงมีความคล้ายคลึงกันโดยสะท้อนถึงความเชื่อที่สืบต่อกันมา ทั้งนี้ การถ่ายทอดบทเพลง

พื้นบ้านของชาวลาหู่ในรูปของโน้ตเพลงสากลจึงเป็นการอนุรักษ์ไว้ไม่ให้สูญหายไป และสามารถเชื่อมโยงวัฒนธรรมและประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันแต่ต่างพื้นที่ได้

คำสำคัญ : ดนตรี / กลุ่มชาติพันธุ์ / ลาหู่

Abstract

This study was a qualitative research with the purposes of: 1) studying the social life and music culture of the Lahu ethnic group in Mae Na Sub-district, Chiang Dao District, Chiang Mai Province, and 2) transcribing traditional music into music notation for the publication of the ethnic group's music.

The research methodology involved various data collection techniques, including interviews, observations, note-taking, and audio recordings. The study focused on the Lahu ethnic group residing in Mae Na Sub-district, Chiang Dao District, Chiang Mai Province. The sample population consisted of local figures such as the village headmen, local scholars, and Lahu music experts from the area. The primary informants were divided into three main groups: 1) Local community leaders, including village headmen and Lahu scholars from the Mae Na Sub-district; 2) Lahu musicians from the Mae Na Sub-district; and 3) Academics with expertise in folk music, including three lecturers from the Department of Western Music, Chiang Mai Rajabhat University. The research was conducted over the period from October 2020 to September 2021.

The study's findings revealed that the Lahu Yi, also known as the Red Lahu, ethnic group primarily resides in "Ban Pa Lo," which is a part of Mae-Mae Village. Most of the Lahu people in this region practice Buddhism, and ghost worship is not a part of their religious practices. It is also uncommon for the Lahu people to wear traditional tribal costumes. The primary occupation of the Lahu community is agriculture, with many residents cultivating tea and coffee. In addition, many households operate homestays, providing accommodation services to visitors. Regarding traditional customs, only two major ceremonies are still actively practiced among the Lahu people in this area. The first is the "Kin Wor" ceremony, a New Year celebration that lasts seven days. The specific dates for the ceremony depend on the

readiness of the community to carry out the preparations. The festivities include the *Ja Kue* dance, which takes place in the early evening and reflects the diversity of the community's livelihoods. This dance serves as a form of entertainment and a celebration of the village's agricultural successes. The second important tradition is the new rice-eating ceremony, which is held annually between September and October. This ceremony is a way for the Lahu people to worship the gods and ask for permission to consume the remaining rice and other agricultural products. Additionally, it marks the preparation of the land for planting the next rice crop.

One of the key musical instruments in Lahu culture is the "Nor," a traditional woodwind instrument made from a gourd shaped like a tusk, with five bamboo pipes attached. The "Nor" produces five notes, corresponding to the musical pitches C, D, E, F, and G. The instrument uses free reeds, which generate sound when air is either blown or sucked through them. Each of the five pipes is equipped with a reed, and the thickness of the reeds varies across the pipes. Playing the 'Nor' requires mastering two key techniques. First, proper grip and finger placement are crucial for producing the correct sound. The left hand controls the pipe's holes with the thumb, index, and ring fingers, while the middle and little fingers help support the pipe. The right hand supports the instrument and controls the pipe with similar precision, with the thumb and middle fingers working together, while the index, ring, and little fingers support the gourd. To enhance the melody, the right thumb flicks or slaps the end of the pipe to create a subtle vibrato. Second, wind control is vital for maintaining a continuous melody. The performer must skillfully blow and suck air through the reeds, adjusting both the duration and intensity of the airflow to produce varying musical effects. In the village of Ban Pa Lo, there is currently only one individual capable of playing the "Nor." The primary melodies performed on the "Nor" are the *Nee Ma Ha Wae* and the *Ja Kue*. The *Ja Kue* is typically played after the "Kin Wor" ritual as part of the New Year celebrations. An analysis of the *Nee Ma Ha Wae* melody reveals that it follows a monologue format, with one central theme repeated throughout the piece.

Culture, traditions, rituals, and beliefs are dynamic, and constantly evolving in response to environmental and external factors. In the past, the Lahu people primarily relied on nature for their livelihood, engaging in agriculture and using natural materials to build their homes.

Over time, they transitioned to other occupations, such as operating homestays, and made their houses more stable. Additionally, their clothing has evolved to resemble that of lowland people, which can be seen as borrowing or adapting elements from neighboring cultures. Introducing technological advancements and modernity into the area has further influenced this adaptation to the changing environment. To adjust to this "contemporary culture," it is important to balance preserving the original culture and incorporating external cultural influences. Despite regional differences in culture and tradition, the Lahu people continue to maintain their core rituals. Furthermore, the songs performed in various ceremonies remain similar, reflecting the beliefs that have been passed down through generations. Therefore, transcribing Lahu folk songs into international musical notation serves as a way to keep these traditions from disappearing and to connect the cultures and traditions of the Lahu people across different regions.

Keywords: Music / Ethnic Group / Lahu

ดนตรีพื้นบ้านมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันตามวิถีการดำเนินชีวิตหรือวัฒนธรรมประจำถิ่นและถูกถ่ายทอดสืบต่อกันมาผ่านการจำและปฏิบัติจริงโดยไม่ใช้ลายลักษณ์อักษร เนื้อหาของบทเพลงเกี่ยวข้องกับประเพณีและวิถีชีวิตของคนในสังคมนั้น ๆ ไม่สามารถระบุความเป็นมาและระยะเวลาถือกำเนิดได้อย่างแน่ชัด เป็นมรดกตกทอดและมีสถานะเป็นของส่วนรวม วัฒนธรรมทางดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย กระทรวงวัฒนธรรมได้ให้ความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม” คือ ทุกสิ่งทุกอย่างที่มนุษย์สร้างขึ้นทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม และยังหมายรวมถึงแบบแผนพฤติกรรมทั้งหมดของสังคมที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตผ่านการเรียนรู้ คิดค้น ดัดแปลง เพื่อสนองความต้องการและพัฒนาชีวิตความเป็นอยู่ โดยมีวิวัฒนาการสืบต่อกันมาอย่างมีแบบแผนเพื่อให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองและมั่งคงในสังคม[1] ดนตรีพื้นบ้าน ภาษาอังกฤษใช้คำว่า Folk Music หรือ Folk Song เป็นดนตรีที่มีอายุเก่าแก่ ผ่านการถ่ายทอดด้วยความทรงจำของนักร้องหรือนักดนตรีที่มิได้รับการฝึกฝนอบรมทางทฤษฎี ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงตามความนิยมของผู้เล่นและผู้ฟัง ไม่สามารถระบุทำนองดั้งเดิมที่เป็นต้นตอได้อย่างชัดเจน

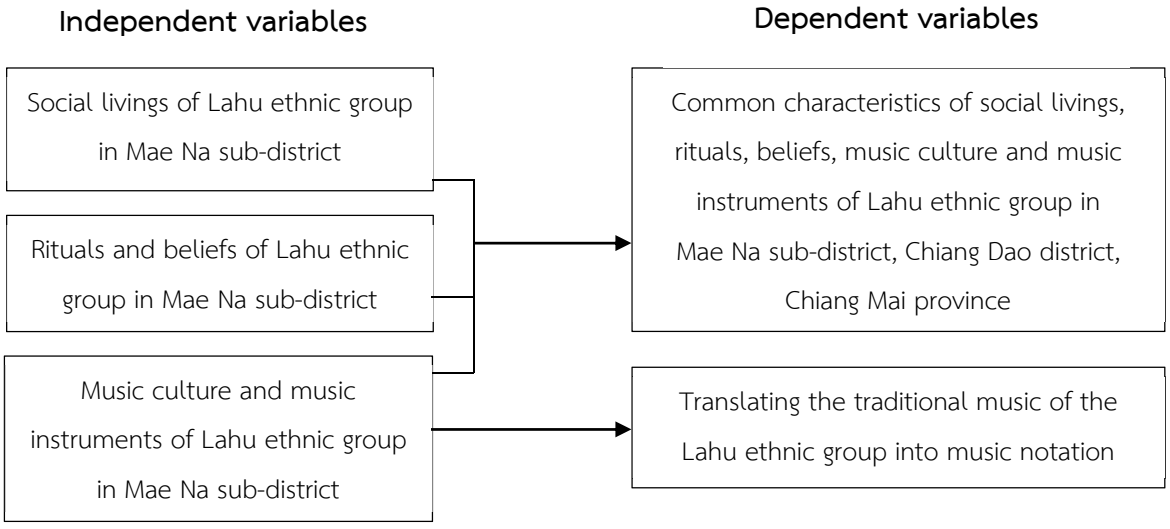
---

[1] Ministry of Culture, *Culture, Way of Life and Wisdom* (Nakhon Pathom: Rungsilp (1977) Publishing, 2017), 12. (in Thai)

จังหวัดเชียงใหม่มีลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปเป็นภูเขาและป่าละเมาะ ในเขตบริเวณพื้นที่สูงมีกลุ่มประชากรชาติพันธุ์ที่หลากหลายซึ่งเป็นแหล่งที่มาของวัฒนธรรมที่แตกต่างและเป็นอัตลักษณ์เฉพาะถิ่น สำหรับอำเภอเชียงดาว นอกจากจะมีแหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติที่มีชื่อเสียงแล้ว ยังมีความหลากหลายทางประชากรทั้งคนเมือง ม้ง ลีซู ดาระอั้ง จีนฮ่อ ไทใหญ่ ปกาเกอญอ และลาหู่ โดยตำบล แม่นะ ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศใต้ของที่ว่าการอำเภอเชียงดาว มีประชากรส่วนใหญ่เป็นคนพื้นเมือง กลุ่มชาติพันธุ์ซึ่งเป็นคนกลุ่มน้อย ได้แก่ กลุ่มชาติพันธุ์ม้งและลาหู่ สำหรับกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่นั้น ดนตรีนับว่ามีความสำคัญต่อวัฒนธรรมและวิถีชีวิตเป็นอย่างมาก ซึ่งนอกจากจะใช้เครื่องดนตรีในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ให้สำเร็จลุล่วงแล้ว เสียงดนตรียังเป็นสิ่งดึงดูดใจและให้ความสนุกสนานแก่ผู้คนในการเฉลิมฉลองหลังเสร็จสิ้นพิธีการต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม ด้วยกระแสการเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากปัจจัยต่าง ๆ ทั้งภายในและภายนอกสังคม ส่งผลต่อบริบทด้านวัฒนธรรมของกลุ่ม ตลอดจนวัฒนธรรมทางดนตรี หากไม่มีแนวทางการสืบสานอาจมีการสูญหายได้ในอนาคต

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาสภาพสังคม ความเป็นอยู่ พิธีกรรม และวัฒนธรรมทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ รวมถึงการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบของโน้ตดนตรีสากลและทำการวิเคราะห์บทเพลงรวมถึงคุณลักษณะทางดนตรี เพื่อให้เกิดการเผยแพร่ และสืบสานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน อีกทั้งเพื่อประโยชน์ทางวิชาการจะปรากฏอย่างกว้างขวางสืบไป ซึ่งงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาสภาพสังคม ความเป็นอยู่ พิธีกรรม และวัฒนธรรมทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ พร้อมทั้งถ่ายทอดดนตรีชาติพันธุ์ลาหู่ในรูปแบบของโน้ตดนตรีสากลและวิเคราะห์บทเพลงรวมถึงคุณลักษณะทางดนตรี

กรอบแนวคิดการวิจัย (Conceptual Framework)



วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อศึกษาสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่ก่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจในดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ และถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบของโน้ตดนตรีสากล โดยมีรายละเอียดและขั้นตอนสำคัญ ดังนี้

1. พื้นที่การวิจัย

ชุมชนกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ในเขตตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ ตั้งถิ่นฐานอาศัยเป็นชุมชนถาวร และยังมีการคงไว้ซึ่งลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร ได้แก่ กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ในเขตตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ ส่วนกลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ ผู้ใหญ่บ้าน ปราชญ์พื้นเมือง และปราชญ์ชาวลาหู่ในด้านดนตรีในเขตตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่

3. ผู้ให้ข้อมูลหลัก จำแนกออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

1) ผู้นำชุมชนท้องถิ่น ได้แก่ ผู้ใหญ่บ้านในเขตเทศบาลตำบลแม่นะ 13 หมู่บ้าน จำนวน 2 คน ปราชญ์ชาวลาหู่จำนวน 2 คน

2) นักดนตรีชาติพันธุ์ลาหู่ คัดเลือกแบบเจาะจงจากนักดนตรีที่ได้รับการยอมรับจากชุมชนว่าเป็นผู้ที่มีภูมิปัญญาทางด้านดนตรีของตน และมีประสบการณ์ในการเล่นเครื่องดนตรีมาไม่น้อยกว่า 15 ปี จำนวน 1 คน

3) นักวิชาการที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ อาจารย์สาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่จำนวน 3 คน

4. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและเก็บรวบรวมข้อมูลประกอบด้วย แบบสังเกต แบบการสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม สมุดบันทึกข้อมูล สมุดโน้ตเพลง คอมพิวเตอร์ กล้องถ่ายภาพ และเครื่องบันทึกเสียง เก็บรวบรวมข้อมูลแบ่งแยกเป็นหมวดหมู่ ดังนี้

1) ข้อมูลด้านเอกสาร ประกอบด้วย สิ่งพิมพ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากฐานข้อมูลออนไลน์ เพื่อศึกษาแนวคิดในการวิจัยและเชื่อมโยงความรู้

2) ข้อมูลด้านบุคคล ประกอบด้วย ผลการสัมภาษณ์ผู้นำชุมชน นักดนตรี และนักวิชาการดนตรี

3) การเก็บข้อมูลภาคสนาม ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม

5. ช่วงเวลาที่ดำเนินการวิจัย ระหว่างเดือนตุลาคม 2563 ถึงเดือนกันยายน 2564

6. การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิจัยแบ่งเป็น 3 ขั้นตอน แต่ละขั้นมีรายละเอียด ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาก่อนลงภาคสนาม โดยศึกษาข้อมูลเอกสาร หนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานด้านประวัติความเป็นมา วิถีชีวิต ประเพณีและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ดำเนินการสำรวจแหล่งชุมชนชาติพันธุ์ในเขตพื้นที่เทศบาลตำบลแม่นะพร้อมเข้าพบและแนะนำตัวกับหน่วยงานที่รับผิดชอบในท้องถิ่นและผู้นำชุมชน

ขั้นตอนที่ 2 การศึกษาภูมิปัญญาดนตรี เป็นการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มอย่างไม่เป็นทางการ เพื่อเป็นข้อมูลในการอธิบายบริบทสังคมวัฒนธรรมของชุมชน ตลอดจนร่วมบันทึกภาพและเสียงการเล่นดนตรีของนักดนตรี

ขั้นตอนที่ 3 วิเคราะห์สังเคราะห์และสรุปข้อมูล จัดเสวนากลุ่มโดยการนำข้อค้นพบจากงานวิจัยกลับไปรายงานแก่ชุมชน จากนั้นมีการตรวจสอบข้อมูลกับผู้ร่วมกระบวนการวิจัยอีกครั้งหนึ่ง

7. การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนาในประเด็นสภาพสังคม ความเป็นอยู่ พิธีกรรม และวัฒนธรรมทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ และถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบของโน้ตดนตรีสากล รวมถึงวิเคราะห์บทเพลงและคุณลักษณะทางดนตรี

ผลการวิจัย (Research Results)

1. สภาพสังคมและความเป็นอยู่

ตำบลแม่นะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ แบ่งเขตการปกครองออกเป็น 13 หมู่บ้าน ประชากรส่วนใหญ่เป็นคนพื้นเมือง กลุ่มชาติพันธุ์ซึ่งเป็นคนกลุ่มน้อย ได้แก่ กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่และกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่อาศัยอยู่บริเวณหมู่ 11 บ้านแม่แมะ และหมู่ 12 บ้านสันป่าเกี๊ยะ จากการสัมภาษณ์นายวงศ์ แก้วใจมา ปราชญ์พื้นเมืองบ้านแม่แมะ ทำให้ทราบว่า กลุ่มชาติพันธุ์ได้ตั้งรกราก ณ หมู่บ้านแม่แมะมาเป็นเวลากว่าร้อยปี โดยใช้การอ้างอิงจากห้วงเวลาที่บิดามารดาของผู้ใหญ่บ้านซึ่งเป็นครอบครัวแรกที่ย้ายมาอยู่บนภูเขา ซึ่งแต่เดิมนั้นไม่มีเส้นทางเดินเท้าหรือทางสำหรับม้า วัว อีกทั้งยังไม่มีการตั้งถิ่นฐานที่อยู่อาศัยบริเวณภูเขา โดยบ้านพักหลักจะตั้งอยู่บริเวณพื้นราบ ชาวพื้นเมืองเดินทางขึ้นมาบนภูเขาเพื่อเก็บชาที่ขึ้นตามธรรมชาติ และมีการสร้างที่พักหรือปางเพื่ออาศัยค้างคืน ต่อมามีการขยายพื้นที่เพาะปลูกชาเพิ่มขึ้น ทำให้ชาวพื้นเมืองย้ายมาอาศัยอยู่บนภูเขาเพื่อดูแลไร่ชาและตั้งถิ่นฐานอย่างถาวรตั้งแต่ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ส่งผลให้กลุ่มชาติพันธุ์ได้อพยพร่นเข้าไปอยู่ในบริเวณที่สูงขึ้นไป[2] การเดินทางจากปากทางเข้าหมู่บ้านแม่แมะไปยังบริเวณที่พักของกลุ่มชาติพันธุ์ต้องลัดเลาะไปตามไหล่เขาเป็นระยะทางกว่า 9 กิโลเมตร บนเส้นทางแบบ

[2] Wong Keawjaima (Local Wisdom Scholar of Mae-Mae Village), interview by Idsaragon Punwan, April 8, 2021. (in Thai)

ผิวดินแดงจนถึงกลางหมู่บ้านที่ชื่อว่า “บ้านป่าโหล” จากการสัมภาษณ์นายสมศักดิ์ กองสถาน ผู้ใหญ่บ้าน บ้านแม่แมะ หมู่ที่ 11 ทำให้ทราบว่า ประชากรชาวไทยภูเขาเผ่าลาหู่แดง นับถือศาสนาพุทธ ไม่ปรากฏการนับถือผีราษฎรเกือบทั้งหมดประกอบอาชีพปลูกชา กาแฟ ตลอดจนเลี้ยงวัวคอก และโฮมสเตย์ ชาติพันธุ์ลาหู่ในเขตพื้นที่หมู่บ้านแม่แมะมีจำนวนกว่า 90 หลังคาเรือน ไม่ได้อาศัยปะปนกับคนพื้นเมือง มีอาชีพเก็บใบชาทำเมี้ยง และมีปฏิสัมพันธ์กับคนพื้นเมืองอยู่เป็นประจำ ซึ่งหากคนภายนอกจะลงพื้นที่เพื่อเข้าไปพบปะคนในหมู่บ้านป่าโหล ต้องมีผู้นำพาเข้าไป เช่น ผู้ใหญ่บ้าน ผู้นำชุมชน หรือบุคคลที่ผู้คนในพื้นที่ไว้วางใจ เพราะผู้คนยังอาศัยอยู่แบบระมัดระวังตัว[3]

2. พิธีกรรมและความเชื่อ

จากการสัมภาษณ์นายคะหน่อ จะโจ ผู้นำหมู่บ้านป่าโหล ทำให้ทราบว่า ปัจจุบันชาวลาหู่ในหมู่บ้านป่าโหลให้ความสำคัญกับพิธีกรรมความเชื่อที่มีมาแต่ดั้งเดิมลดน้อยลง ไม่มีการนับถือผี ไม่นิยมแต่งกายด้วยชุดประจำเผ่า โดยพิธีกรรมที่ยังปฏิบัติเป็นประเพณีต่อเนื่องกันมาที่ทุกครัวเรือนยังคงให้ความสำคัญ ได้แก่ พิธีกินวอหรืองานปีใหม่ และพิธีกินข้าวใหม่ โดยมีระยะเวลาในการจัดพิธีฉลองปีใหม่ทั้งสิ้น 7 วัน 7 คืน เป็นงานสำหรับเพศหญิง 4 วัน และเพศชาย 3 วัน[4] นายยะป่า นาเส ผู้อาวุโสหมู่บ้านป่าโหล ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมเกี่ยวกับพิธีกินข้าวใหม่ของหมู่บ้านป่าโหล โดยจะจัดในช่วงเดือนกันยายนถึงเดือนตุลาคมของทุกปี เป็นการบวงสรวงเทพเจ้าเพื่อขออนุญาตนำผลผลิตข้าวและผลผลิตอื่น ๆ ที่เหลือในไร่มาบริโภคและเตรียมพื้นที่สำหรับปลูกข้าวใหม่[5]

3. วัฒนธรรมทางดนตรีและเครื่องดนตรีที่สำคัญ

เครื่องดนตรีที่สำคัญของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในหมู่บ้านป่าโหล คือ “หน่อ” เป็นภาษาลาหู่ แปลว่า “แคน” หน่อเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงสืบต่อกันมายาวนานของชาวลาหู่ ลักษณะของเครื่องดนตรี “หน่อ” แสดงใน Figure 1 ทั้งนี้ หมู่บ้านป่าโหลคงเหลือนักดนตรีที่สามารถบรรเลงเพลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้อยู่เพียงคนเดียว คือ นายศักดิ์ดา อาหว่า โดยได้ไปหัดเล่นกับอาจารย์สอนหน่อที่เป็นชนเผ่าเดียวกันแต่อยู่ต่างพื้นที่ในอำเภอฝาง[6] ในอดีต “หน่อ” จะใช้บรรเลงในหลายเหตุการณ์ เช่น การเกี้ยวพาราสี

[3] Somsak Kongsatan (Village Headman of Mae-Mae), interview by Idsaragon Punwan, April 8, 2021. (in Thai)

[4] Kanor Jajo (Village Headman of Ban Pa Lo), interview by Idsaragon Punwan, May 3, 2021. (in Thai)

[5] Yapah Nase (Senior of Ban Pa Lo), interview by Idsaragon Punwan, May 3, 2021. (in Thai)

[6] Sakda Arwah (Musician of Ban Pa Lo), interview by Idsaragon Punwan, May 17, 2021. (in Thai)

การบรรเลงบทเพลงในพิธีต่าง ๆ แต่ในปัจจุบัน “หน่อ” เป็นเครื่องดนตรีประกอบประเพณีกินวอ โดยทำนองเพลงหลักคือ ทำนองเพลง*จะคี*สำหรับเล่นเมื่อเสร็จสิ้นพิธีกินวอ และทำนองเพลง*หนี่มาหาเว*ใช้บรรเลงทั่วไป

Figure 1 Characteristic of “Nor” Instrument

เมื่อจำแนกเครื่องดนตรีตามแบบของ Hornbostel-Sachs จัด “หน่อ” อยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงจากช่องลม (Aerophones) โดยอาศัยการสั่นสะเทือนของอากาศหรือลมเป็นหลัก กระแสลมถูกบังคับให้พุ่งไปปะทะหรือผ่านสิ่งอื่น (ลิ้น หรือ ปาก) แล้วเกิดเสียงขึ้น ในขณะที่ลำท่อมีรูปร่างลักษณะที่แตกต่างกันจะทำหน้าที่เป็นตัวกำทอนและเปลี่ยนแปลงระดับความสูง-ต่ำของเสียง

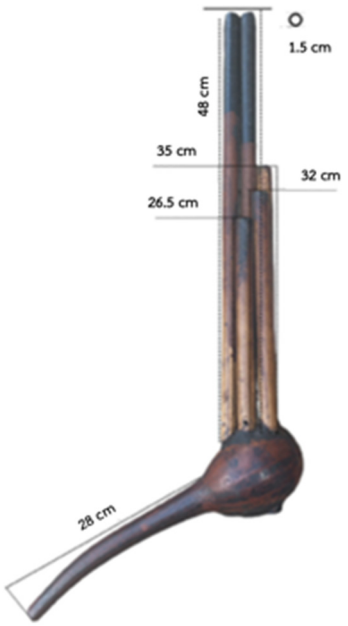
องค์ประกอบของหน่อ

กล่องเสียง ภาษาลาหู่เรียกว่า “อาโมโก่” มีลักษณะเป็นลูกน้ำเต้า โดยคัดเลือกลูกน้ำเต้าที่มีลักษณะเป็นวงรีหรือวงกลม มีขนาดเท่ากำปั้นหรือขนาดใหญ่กว่าเล็กน้อย ก้านของผลน้ำเต้ามีทั้งแบบก้านยาวและก้านสั้น โดยขนาดของน้ำเต้าจะส่งผลต่อความหนาแน่นของเสียง หากกล่องเสียงมีขนาดใหญ่จะทำให้เสียงที่กังวานออกมามีลักษณะเสียงใหญ่ อย่างไรก็ตาม ยังมีปัจจัยด้านส่วนประกอบอื่น ๆ ของเครื่องดนตรีที่ส่งผลต่อความหนาแน่นของเสียงด้วยเช่นกัน ลักษณะของกล่องเสียงที่สำคัญคือ น้ำเต้าจะต้องมีส่วนปลายหัวที่ยาวออกจากตัวประมาณ 18-25 เซนติเมตร (Figure 2)

Figure 2 Resonator of “Nor” Made from the Gourd in Tusk Shape

ท่อเสียงของหน่อ (โป่) ทำจากไม้เฮียะ มีจำนวนทั้งหมด 5 ท่อเสียง รวมทั้ง 5 ท่อเข้าด้วยกันแล้วสอดเข้ากับน้ำเต้า ติดด้วยขี้ชันโรง (ขี้ตานี, ครั่ง) ท่อเสียงของหน่อมีลักษณะตาม Figure 3 (a) และมีขนาดความยาวตาม Figure 3 (b)

Figure 3 Part of “Nor” Instrument (a) gourd with five bamboo tubes and (b) length and diameter of tubes



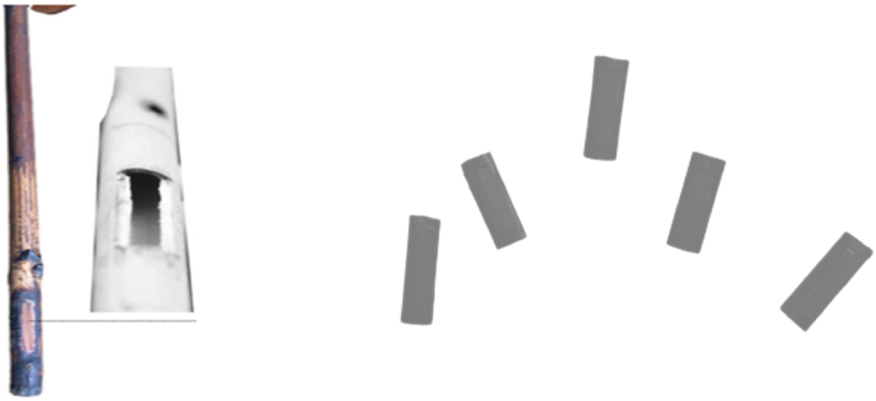
(a)

“Nor” part	Length (cm)
Tube 1	48
Tube 2	48
Tube 3	35
Tube 4	32
Tube 5	26.5
Diameter of tube	1.5
Gourd (Resonator)	28

(b)

ลิ้นของเครื่องดนตรีหน่อ เป็นลิ้นอิสระ (Free Reed) (Figure 4 (a) และ (b)) ทำให้เกิดเสียงได้โดยการเป่าและการดูด ในแต่ละท่อเสียงมีลิ้นติดอยู่ ขนาดความหนาของลิ้นในแต่ละท่อแตกต่างกัน โดยท่อที่มีระดับเสียงต่ำจะความหนาของลิ้นน้อยกว่าท่อที่มีระดับเสียงสูง ท่อสั้นสุดจะมีขนาดลิ้นที่หนาที่สุด ทำให้ได้เสียงสูง

Figure 4 Characteristics of Nor's Bamboo Tubes (a) hole for placing reed and (b) Nor's reed

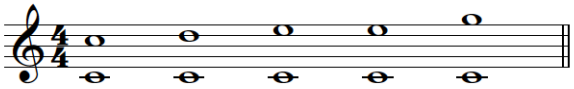


(a) (b)

ลิ้นของหน่อเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้เสียงมีคุณภาพ ไม้ที่ใช้ทำลิ้นต้องใช้ไม้ไผ่หว่ามะ ซึ่งเป็นไผ่เนื้อแน่น เนื้อมีความละเอียด เหนียวทนทาน ขึ้นได้ดีบนภูเขาสูงในแถบประเทศเมียนมาร์หรือจีนในเขตพื้นที่สิบสองปันนา จากประสบการณ์ของนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องหน่อมาเป็นเวลานานทำให้ทราบว่า ลิ้นที่ทำจากไม้ไผ่แถบประเทศไทยหรือสายพันธุ์ที่ขึ้นตามธรรมชาติของประเทศไทยมักไม่ทนทาน ไม่สามารถใช้ได้ยาวนาน แต่การกำทอนของเสียงนั้นไม่ได้แตกต่างกัน

กลุ่มเสียงสำคัญของหน่อ

"หน่อ" สามารถบรรเลงเสียงออกมาได้ทั้งหมด 5 เสียงหรือ 5 โน้ต เมื่ออ้างอิงเครื่องดนตรีที่มีอยู่ของนักดนตรีประจำหมู่บ้านหรือ "เจ้าปี่" ได้แตกตัวโน้ตตามลำดับ ดังนี้ เมื่อเทียบกับเสียงสากล C, D, E, E และ G (Example 1) หน่อสามารถบรรเลงออกมาได้เสียงพร้อมกันมากที่สุดถึง 3 เสียง ซึ่งปกติการบรรเลงแต่ละโน้ต มักมีเสียง C ที่ทำหน้าที่เบสหรือคู่ล่างเสมอ

Example 1 Harmonic Series of “Nor”

วิธีการบรรเลงหน่อ

“หน่อ” เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม เสียงที่ได้เกิดจากการเป่าลมเข้าและดูดลมออก เมื่อลมเข้าไปกระทบลิ้น ทำให้เกิดการสั่นสะเทือน เมื่อปิดรูทำให้เกิดเสียงเนื่องจากลมเข้าไปกระทบกับลิ้นและมีอากาศภายในท่อเสียงอย่างเพียงพอ ส่วนท่อที่ไม่ได้ปิดรูจะไม่เกิดเสียง เนื่องจากเกิดการรั่วของลมทำให้ลิ้นไม่เกิดการสั่นสะเทือน ส่วนท่อยาวนั้นจะเกิดเสียงเนื่องจากไม่มีรูสำหรับปิด ทำให้เกิดเสียงพื้นอยู่เสมอ

วิธีการบรรเลงหน่อมี 2 ส่วนที่สำคัญ คือ วิธีการจับและการเป่าควบคุมลมเข้า-ออก ดังนี้

1) วิธีการจับหน่อ วิธีการการจับหน่อถือว่าเป็นขั้นตอนที่ต้องฝึกให้ชำนาญ เพราะมีผลต่อเสียงที่เป่าออกมา การจับต้องกระชับ สบาย ไม่แน่นจนเกินไป ไม่หลวมจนเกินไป หากจับแน่นเกินไปทำให้ยากต่อการเปลี่ยนนิ้ว อาจหลุดออกจากตำแหน่งของรูกดเสียง หรือทำให้เครื่องดนตรีหลุดมือ ท่าทางการเล่นเครื่องดนตรีหน่อแสดงตาม Figure 5

Figure 5 “Nor” Playing Posture (by Sakda Arwah)

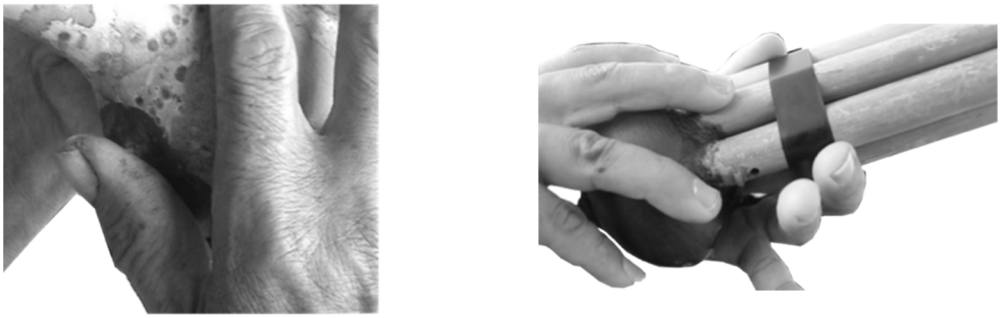
มือซ้ายเป็นมือที่ช่วยประคองหน่อได้เป็นอย่างดี โดยใช้นิ้วหัวแม่มือปิดรูของท่อด้านหลัง นิ้วชี้ปิดรูท่อ นิ้วกลางใช้ประคองท่อเสียง นิ้วนางกดรูท่อ และนิ้วก้อยใช้ประคองท่อเสียง (Figure 6 (a)-(c))

Figure 6 Finger Positions for Playing “Nor” (a) placing the left thumb on the top hole (b) placing the left index finger on the left hole and (c) placing the right ring finger on the right hole.

(a) (b) (c)

มือขวาทำหน้าที่ประคองหน่ออีกทางหนึ่ง โดยนิ้วหัวแม่มือกดใต้ท่อ ส่วนนิ้วชี้ใช้ประคองน้ำเต้า นิ้วกลางปิดรูท่อ นิ้วนางและนิ้วก้อยใช้ประคองน้ำเต้า (Figure 7 (a)-(b))

Figure 7 Right Finger Positions for Playing “Nor” (a) placing the right thumb on the hole and (b) placing the right middle finger on the right hole closed.



(a) (b)

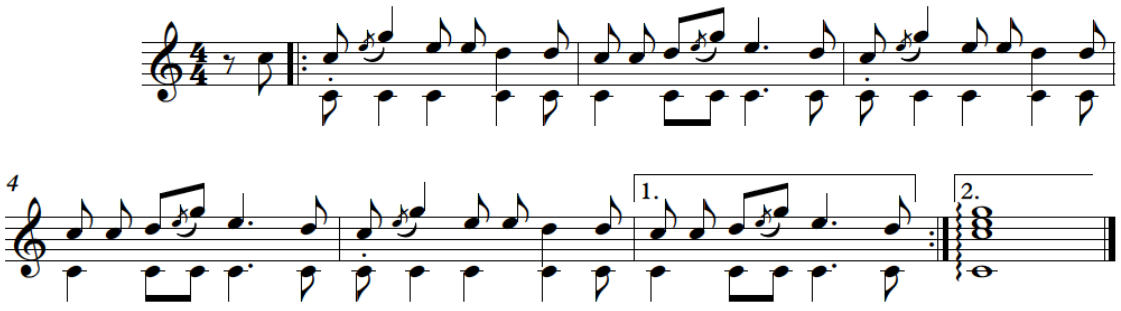
การขยับนิ้วหัวแม่มือขวาเป็นเทคนิคที่ทำให้บทเพลงไพเราะขึ้น โดยการสะบัดนิ้วท้ายท่อเสียง หรือตบท้ายท่อเสียงที่เกิดทำให้เกิดการสั่นเสียง (Vibrato) ด้วยวิธีสะบัดนิ้วหัวแม่มือท้ายท่อต้องทิ้งระยะห่างพอสมควร (ประมาณครึ่งเซนติเมตร) ขยับขึ้นลงไปมา หรือขยับผ่านท้ายท่อเสียง ไป กลับ ไป กลับ

2) การควบคุมลม

การควบคุมลมนั้น ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าจะเป่าช่วงไหนหรือดูดช่วงไหน เพื่อให้ทำนองของบทเพลงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง ผู้บรรเลงต้องฝึกทักษะการเป่าและการดูด การใช้ลมสั้น-ลมยาวให้เหมาะสมกับบทเพลงต่าง ๆ ซึ่งนอกจากการควบคุมลมแล้ว ต้องควบคุมความหนัก-เบาของลม เพื่อให้เพลงเกิดความไพเราะ มีสีสัน เช่น ในบทเพลงประกอบการเต้นรำที่มีการกระทืบเท้า มีการกระโดด ต้องบังคับลมให้มีความหนักกว่าลมปกติ โดยการเน้นลมจะไม่เน้นทุกจังหวะ จะเน้นเฉพาะจังหวะที่กระทืบเท้าเท่านั้น

4. การวิเคราะห์บทเพลง

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์บทเพลงของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่บ้านป่าโหล บันทึกโน้ตด้วยระบบสากลผ่านโปรแกรมคอมพิวเตอร์สำเร็จรูป โดยระบบโน้ตสากลนี้ ใช้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ ทำให้ง่ายต่อความเข้าใจร่วมกัน นอกจากนี้ ยังทำการวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีเพื่อให้เห็นลักษณะสำคัญทางดนตรี ทั้งนี้ บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ ได้แก่ ทำนอง*หนี่มาหาเว* (Example 2)

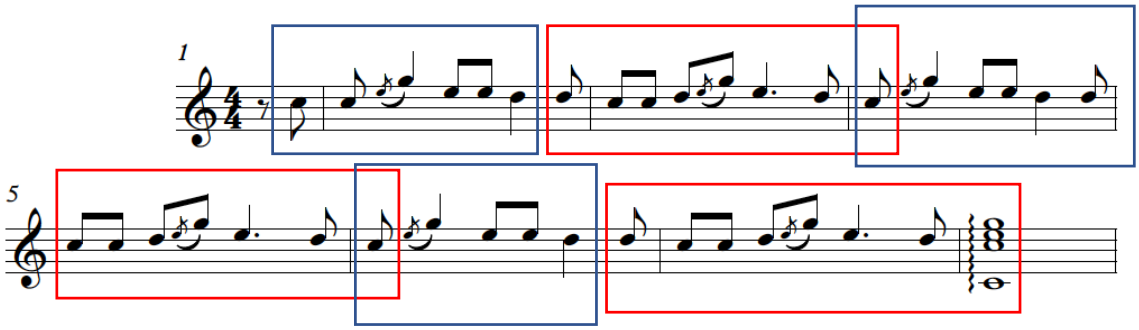
Example 2 The *Nee Ma Ha Wae* Melody (Arranged and Played by Sakda Arwah)

1) การวิเคราะห์โครงสร้างของแนวทำนองหลัก

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ทำนอง*หนี่มาหาเว* (Example 2) เป็นทำนองสั้น มีการเคลื่อนที่ของทำนองไม่ซับซ้อน จะเคลื่อนที่เป็นแนวคลื่นบน-ล่าง ท่อนหลักมีอยู่ 2 ท่อน เดินทางจากโทนิคขึ้น

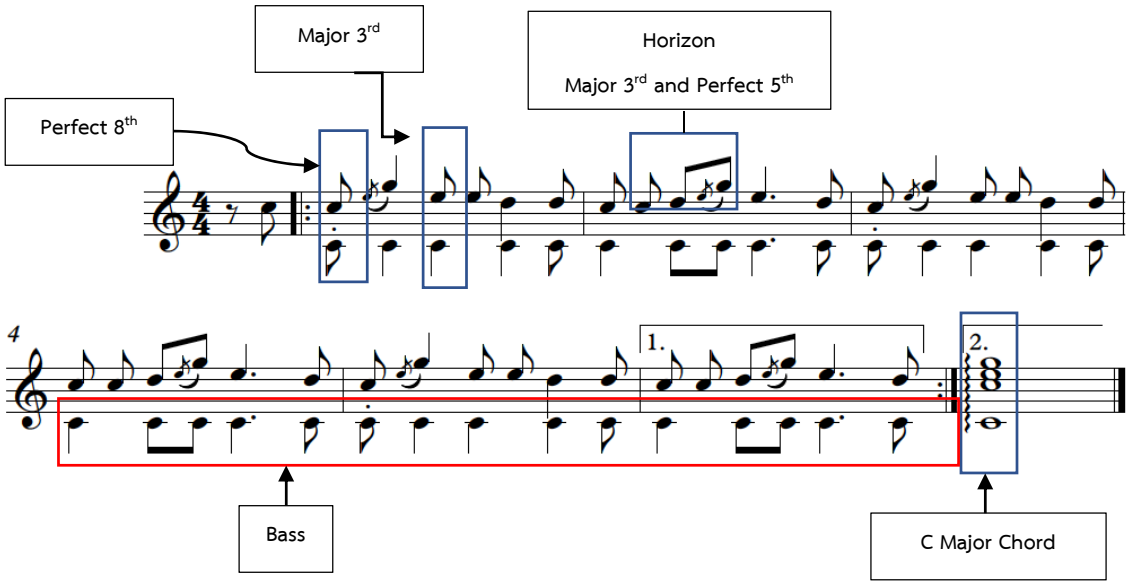
ไปหาตัวโน้ตที่ 3 แล้วไปตัวโน้ตที่ 5 แล้วลงมาพักที่ตัวโน้ตที่ 3 ของโทนิค และลงจบที่โทนิคเช่นเดิม ลักษณะเด่นชัดของทำนองที่เป็นเอกลักษณ์หรือธรรมชาติของเครื่องดนตรี เมื่อบรรเลงโน้ตที่สูงสุด (G) จะมามีการบรรเลงโน้ตประดับเสมอ (Appoggiatura)

พิกัดของทำนองจะบรรเลงเริ่มที่โน้ต C-E-G-E-D-C เดินทางขึ้นไปถึงโน้ตสูงสุด G แล้วเดินทางลงมาหา C ทำนองทั้งหมดจะวนอยู่เพียงเท่านี้ ส่วนความยาวของท่อนเพลงขึ้นอยู่กับนักดนตรี ซึ่งอาจมีการแตกทำนองเล็กน้อยเมื่อวนซ้ำ G3 ส่วนโน้ตต่ำสุดคือ C2

จังหวะของทำนองบทเพลงวรรคแรก (Example 3) มีวลีทำนองที่ผสมผสานจังหวะยก (Syncopation) รวมกันในบทเพลงแล้วกลมกลืนเป็นธรรมชาติ เข้าใจง่ายเสมือนดนตรีแทนภาษาบอกเล่าของชาวลาหู่ ส่วนวรรคสองมีวลีทำนองยาวขึ้น โดยลักษณะของจังหวะทำนองที่ใช้บ่อยคือ โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และจบวลีด้วยโน้ตยาวจังหวะครึ่ง หรือตัวดำประจุดแล้วจบเพลงที่เสียงยาว การบรรเลงในเสียงที่สูงที่สุดมักมีการใช้โน้ตประดับเสมอเป็นลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีซึ่งเป็นเทคนิคที่เพิ่มสีสันของจังหวะได้เป็นอย่างดี

Example 3 Rhythm of the *Nee Ma Ha Wae*

ขั้นคู่เสียง (Interval) จาก Example 3 นั้น ส่วนมากจะปรากฏคู่เสียง 8ve Perfect ในแต่ละวรรค ส่วนคู่เสียงอื่น ๆ ที่เกิดขึ้น ได้แก่ คู่ 5th Perfect คู่ 2nd Major (คู่ 10th เมื่อเกินกว่าคู่แปด) และคู่ 3rd Major ส่วนการใช้โน้ตประดับนั้น มักใช้คู่ 3rd Major ก่อนเข้าโน้ตคู่ 5th Perfect เสมอ ห้องที่ 1 ปรากฏขั้นคู่ 3rd Major และ 5th Perfect เมื่อนับจากโน้ตจังหวะหลัก ซึ่งเสียงที่เกิดขึ้นในระยะเวลาที่ต่างกันเพียงครึ่งจังหวะ ทำให้เกิดเป็นคอร์ด C Major จากนั้น ทำนองก็เคลื่อนที่ลงมาเป็นคู่ 3rd Major คู่ 2nd Major เพื่อเข้าสู่โทนิคหรือโน้ตตัวแรก อย่างไรก็ตามห้องแรกถึงห้องสุดท้ายจะมีโน้ตล่างทำหน้าที่เป็นคู่ 8th คู่ 9th คู่ 10th และคู่ 12th ในจังหวะหนักเสมอ ดังแสดงใน Example 4 อีกทั้งในการจบเพลง (Cadence) พบว่า มีการลงจบในคอร์ด C Major

Example 4 Interval of the *Nee Ma Ha Wae*



2) การวิเคราะห์จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะ (Time) ลี การจัดกลุ่มจังหวะเคาะจัดอยู่ในอัตรา 4 ธรรมดา

ความเร็วจังหวะ (Tempo) (Andante) ♩ = 74 หรือบางครั้งบรรเลงเพื่อประกอบจังหวะหรือในการสังสรรค์งานเลี้ยงจะมีการขยับจังหวะเพื่อความสนุกสนานถึง Allegro ♩ = 105-140

ลีลาจังหวะ (Rhythmic Pattern) จังหวะแบบสโลว์โซล (Slow Soul)

คีตลักษณ์ (Form) มีการแบ่งเป็นห้องเพลง (Bar) แบ่งเป็นวลี (Phrase) แบ่งเป็นประโยค (Sentence) และแบ่งเป็นท่อนเพลงแบบเอกบท (Unitary Form)

สรุปและอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

วิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรม ประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในพื้นที่บ้านป่าโหลมีความแตกต่างจากท้องถิ่นอื่น ๆ ในบางประการ โดยพิธีกินวอหรืองานปีใหม่ของชาวลาหู่ หมู่บ้านผาใต้ ตำบลท่าตอน อำเภอแม่อาย จังหวัดเชียงใหม่ จะมีระยะเวลา 12 วัน[7] ทั้งนี้ พิธีฉลองปีใหม่ของชาวลาหู่ไม่มี

[7] Thanya Promburom and Wisuttorn Jitaree, “Studying the Feasibility of Developing Local Handicrafts and Marketing in the Royal Project Area: A Case Study of Lahu Ethnic Woven Fabric” (Research Report, Chiang Mai University, 2007), 28. (in Thai)

กำหนดการเฉพาะเจาะจงแน่นอนขึ้นอยู่กับความพร้อมของแต่ละหมู่บ้าน โดยทั่วไปจะแบ่งเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกเป็นการฉลองปีใหม่ของผู้หญิง ช่วงที่สองเป็นการฉลองปีใหม่ของผู้ชาย ในระหว่างช่วงแรกกับช่วงที่สองจะมีหยุดพัก 1-2 วัน พิธีกินวอสื่อถึงความเป็นชาวลาหู่และวิถีชีวิตของชาวลาหู่ได้เป็นอย่างดี ในช่วงหัวค่ำของการจัดงานจะมีการเต้น “จะคึ” ซึ่งมีท่าทางการเต้นที่บ่งบอกความหลากหลายในการทำมาหากินรวมถึงเป็นการเต้นเพื่อเฉลิมฉลอง ส่วนพิธีกรรมของชาวลาหู่บ้านจ่าโบ่ อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน มีอยู่ถึง 8 พิธีกรรม[8] ได้แก่ พิธีกรรมเรียกขวัญไก่ พิธีกรรมทำบุญเล็ก พิธีกรรมทำบุญใหญ่ พิธีกรรมเลี้ยงผีบ้าน พิธีกรรมเรียกขวัญข้าว พิธีกรรมกินข้าวใหม่ พิธีกรรมกินแขกหรืองานแต่ง ประเพณีกินวอ เป็นต้น

วัฒนธรรม ประเพณี พิธีกรรมรวมถึงความเชื่อมีความเป็นพลวัต คือ มีการเปลี่ยนแปลงตามสภาพแวดล้อมและปัจจัยต่าง ๆ ซึ่งแต่เดิมในอดีตนั้น ชาวลาหู่ดำรงชีวิตโดยการพึ่งพาธรรมชาติเป็นหลัก ดังจะเห็นได้จากการประกอบอาชีพทางเกษตร การใช้วัสดุธรรมชาติมาทำบ้านเรือน ต่อมาได้ผันตัวไปประกอบอาชีพอื่น เช่น การทำโฮม สเตย์ มีการปรับปรุงที่อยู่อาศัยให้มั่นคงถาวรขึ้น นอกจากนี้ ยังมีการเปลี่ยนแปลงการแต่งกายที่เหมือนกับคนพื้นราบซึ่งถือเป็นการยืมหรือลอกเลียนเอาวัฒนธรรมข้างเคียงมาผสมผสาน อีกทั้งปัจจัยทางเทคโนโลยีและการรับเอาความทันสมัยเข้ามาในพื้นที่ ส่งผลให้มีการพัฒนาชุมชนทัดเทียมกับพื้นที่ภายนอก ทำให้วิถีชีวิตแบบเดิมของชาวลาหู่เปลี่ยนแปลงไป ทั้งนี้ การที่จะให้มนุษย์ยึดติดกับวัฒนธรรมดั้งเดิมที่เหมาะสมกับสิ่งแวดล้อมช่วงเวลาหนึ่งโดยไม่เปลี่ยนแปลงย่อมเป็นไปได้ยาก จำเป็นต้องมีการปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยการปรับแปลงบนพื้นฐานของ “วัฒนธรรมร่วมสมัย” ต้องให้ความสำคัญกับทั้งวัฒนธรรมเดิมและวัฒนธรรมภายนอกที่รับเข้ามา[9]

ดนตรีมีความสำคัญต่อพิธีกรรมและวิถีชีวิตของชาวลาหู่ เนื่องจากต้องใช้เครื่องดนตรีในการประกอบพิธีกรรมให้สำเร็จลุล่วง นอกจากนี้ เครื่องดนตรียังให้ความสนุกสนานและดึงดูดให้ผู้คนเข้ามาร่วมกันเต้นจะคึ โดยแคนหรือหน่อของชาวลาหู่ดำ บ้านจ่าโบ่ ตำบลปางมะผ้า อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน มี 4 ชนิด[8] คือ 1) หน่อกูมา เป็นแคนใหญ่ มีความสำคัญสำหรับการทำพิธีกรรมของครัวเรือนและชุมชน 2) ตอเลอหมู่ เป็นแคนที่มีขนาดกลาง ใช้สำหรับเป่าในงานรื่นเริงการเต้นจะคึ 3) หน่อสึ เป็นแคนที่มีขนาดกลาง ใช้สำหรับเป่าประกอบการเต้นจะคึและการใช้เป่ากล่อมเด็ก 4) หน่อซือแหละ เป็นแคนที่มีเล็ก มีเสียงที่ไพเราะ เป่าได้หลากหลายทำนอง ในอดีตจะใช้สำหรับเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว

---

[8] Taptim Pengmol, “The Black Lahu Cultural Inheritance Process Children and Youth in Ban Ja Bo Community Based Tourism Area Pang Mapha District, Mae Hong Son Province” (Research Report, Chiang Mai Rajabhat University, 2021), 38-40, http://cmruir.cmru.ac.th/handle/123456789/2252.

[9] Manat Suwan, and others, “Strategies of Conservative and Inheritable Local Culture in Chiang Mai Province and Mae Hong Son Province,” *Ganesha Journal* 18, 2 (2022): 157. (in Thai)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาทำนองเพลงเต้นจะคีที่บรรเลงโดยนักดนตรีแห่งบ้านป่าโหล มีความคล้ายคลึงกับทำนองเพลง*มาแฮ่โดลี้*[10] ซึ่งเป็นหนึ่งในเพลงสำหรับเต้นจะคีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่หมู่บ้านส้มป่อย ตำบลด่านแม่ละเมา อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ทั้งนี้ ความแตกต่างของทำนองเพลงในเขตพื้นที่ที่ต่างกันอาจเกิดจากการเทียบเสียงเครื่องดนตรีพื้นถิ่นกับเครื่องดนตรีสากล รวมถึงการปรับจูนเสียงที่แตกต่างกันเล็กน้อย อย่างไรก็ตาม ทั้งสองเพลงดังกล่าวมีการเดินท่วงทำนอง จังหวะ เสียงสูงสุด-ต่ำสุด ความสั้น-ยาวของบทเพลง รวมถึงมีการใช้ขั้นคู่ที่คล้ายคลึงกัน และมีห้องเพลงที่มากน้อยต่างกันจำนวน 1-2 ห้อง นอกจากนี้ ความแตกต่างที่พบนั้น อาจเกิดจากความสามารถของนักดนตรีที่แตกต่างกัน อาจมีการเพิ่มเทคนิคการบรรเลงหรือโน้ตประดับ แต่โน้ตหลักมีความคล้ายคลึงกัน

ด้วยกระแสการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมที่ได้รับอิทธิพลจากสังคมคนพื้นเมืองข้างเคียง ประกอบการความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีที่เชื่อมโยงผู้คนจากหลากหลายพื้นที่เข้าหากัน ทำให้เกิดการรับ ถ่ายทอด ผสมผสาน และปรับเปลี่ยนพิธีกรรมต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไป อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าชาวลาหู่แต่ละพื้นที่จะมีความแตกต่างกันบ้างในด้านวัฒนธรรมและประเพณี แต่ยังคงรักษาไว้ซึ่งพิธีกรรมหลัก นอกจากนี้ บทเพลงที่ถูกนำมาบรรเลงในงานพิธีกรรมต่าง ๆ ยังคงมีความคล้ายคลึงกันโดยสะท้อนถึงความเชื่อที่สืบต่อกันมา ทั้งนี้ การถ่ายทอดบทเพลงพื้นบ้านของชาวลาหู่ในรูปของโน้ตเพลงสากลจึงเป็นอีกหนึ่งแนวทางในการอนุรักษ์ไว้ไม่ให้สูญหายไป อีกทั้งยังทำให้สามารถเชื่อมโยงวัฒนธรรมและประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันแต่ต่างพื้นที่ได้

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

ขอขอบคุณทุนสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ งบประมาณแผ่นดินประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 โดยการสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.)

[10] Chuchart Intaphog, “The Musical Culture of the Race of Lahu Tribe People at Som Poi Village, Tambon Dann Mae La-Mao, Amphur Mae Sod, Tak Province” (MA Thesis, Srinakharinwirot University 2007), 96. (in Thai)

Bibliography

Arwah, Sakda. (Musician of Ban Pa Lo). Interview by Idsaragon Punwa. May 17, 2021. (in Thai)

Intaphog, Chuchart. "The Musical Culture of the Race of Lahu Tribe People at Som Poi Village, Tambon Dann Mae La-Mao, Amphur Mae Sod, Tak Province." MA Thesis, Srinakharinwirot University, 2007. (in Thai)

Jajo, Kanor. (Village Headman of Ban Pa Lo). Interview by Idsaragon Punwan. May 3, 2021. (in Thai)

Keawjaima, Wong. (Local Wisdom Scholar of Mae-Mae Village). Interview by Idsaragon Punwan. April 8, 2021. (in Thai)

Kongsatan, Somsak. (Village Headman of Mae-Mae). Interview by Idsaragon Punwan. April 8, 2021. (in Thai)

Ministry of Culture. *Culture, Way of Life and Wisdom*. Nakhon Pathom: Rungsilp (1977) Publishing, 2017. (in Thai)

Nase, Yapah. (Senior of Ban Pa Lo). Interview by Idsaragon Punwan. May 3, 2021. (in Thai)

Pengmol, Taptim. "The Black Lahu Cultural Inheritance Process Children and Youth in Ban Ja Bo Community Based Tourism Area Pang Mapha District, Mae Hong Son Province." Research Report, Chiang Mai Rajabhat University, 2021. http://cmruir.cmru.ac.th/handle/123456789/2252. (in Thai)

Promburom, Thanya, and Wisuttorn Jitaree. "Studying the Feasibility of Developing Local Handicrafts and Marketing in the Royal Project Area: A Case Study of Lahu Ethnic Woven Fabric." Research Report, Chiang Mai University, 2007. (in Thai)

Suwan, Manat, and others. "Strategies of Conservative and Inheritable Local Culture in Chiang Mai Province and Mae Hong Son Province." *Ganesha Journal* 18, 2 (2022): 147-160. (in Thai)