กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณาธิการบริหาร วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
บรรณาธิการ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
กองบรรณาธิการ แขไข ธนสารโสภิณ
ธีรวัฒน์ ตันบุตร
ภาศิณี สกุลสุรรัตน์
โสภณ สุวรรณกิจ

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

ช่วงต้นเดือนพฤษภาคมที่ผ่านมาเป็นพัฒนาการสำคัญของวารสารดนตรีรังสิต สื่อกลางการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการได้รับการรับรองให้อยู่ในฐานข้อมูลนานาชาติ Scopus กล่าวได้ว่าเป็นวารสารวิชาการทางดนตรีฉบับแรกของประเทศไทยที่รองรับบทความภาษาไทย โดยการสนับสนุนจากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทยหรือ TCI (Thailand-Journal Citation Index Centre) ทำให้ปัจจุบันวารสารดนตรีรังสิตอยู่ในฐานข้อมูลของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทยกลุ่มที่ 1 และฐานข้อมูลนานาชาติ Scopus กระผมในฐานะบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต ขอขอบคุณศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้นิพนธ์ กองบรรณาธิการฯ ตลอดจนบุคคลและหน่วยงานที่ให้การช่วยเหลือผลักดันและสนับสนุนวารสารดนตรีรังสิต กระทั่งพัฒนาคุณภาพก้าวไปสู่วารสารระดับนานาชาติได้สำเร็จ การเข้าสู่ฐานข้อมูลนานาชาติ Scopus ส่งผลให้บทความที่ถูกเผยแพร่ในวารสารดนตรีรังสิตตั้งแต่ปี พ.ศ. 2564 (ค.ศ. 2021) หรือตั้งแต่วารสารปีที่ 16 ฉบับที่ 1 ถึงปัจจุบันบทความทั้งหมดจะอยู่ในฐานข้อมูลนานาชาติ Scopus

หากพิจารณารูปแบบการจัดทำบทความตั้งแต่วารสารปีที่ 16 ฉบับที่ 1 ข้างต้นถึงฉบับปัจจุบันมีความแตกต่างกันหลายส่วน อย่างไรก็ดีสำหรับผู้นิพนธ์ที่สนใจส่งบทความมายังวารสารดนตรีรังสิตให้ยึดถือรูปแบบการจัดบทความที่เป็นปัจจุบัน โดยสามารถศึกษาข้อมูลตลอดจนคำแนะนำได้ที่เว็บไซต์วารสารดนตรีรังสิต https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/authorguidelines นอกจากนี้ยังสามารถดาวน์โหลดแบบฟอร์มบทความฉบับภาษาไทย (Download Template for Article in Thai) หรือบทความฉบับภาษาอังกฤษ (Download Template for Article in English) ตลอดจนคำแนะนำการเขียนบทความสำหรับผู้นิพนธ์ที่เป็นภาษาไทย (Download Author Guidelines in Thai) เพื่อให้บทความเป็นไปตามรูปแบบปัจจุบันได้ที่ลิงก์ข้างต้น

สำหรับวารสารปีที่ 20 ฉบับที่ 2 ประกอบไปด้วย 9 บทความ แบ่งออกเป็นบทความวิชาการจำนวน 2 บทความเชื่อมโยงมิติกีตาร์และเปียโน อีกทั้งบทความวิจัยจำนวน 7 บทความมีความหลากหลายทั้งด้านการประพันธ์ การสร้างสรรค์แบบฝึกหัดและชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ ตลอดจนแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงในมิติเชลโลและเปียโน โดยบทความเหล่านี้ผ่านการประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คนที่มาจากหลากหลายสถาบันและไม่ได้เป็นหน่วยงานเดียวกันกับผู้นิพนธ์

รองศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

การวางแนวเสียงแบบดรอปทูสำหรับกีตาร์ A0101
Drop 2 Voicing for Guitar
ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา
19 pages

Accompaniment Guide: Brahms' Scherzo from FAE Sonata A0202
Poom Prommachart and Tanaporn Rajatanavin
20 pages

บทความวิจัย

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง "จากถ่านไฟสู่ทองคำ" นิทานพื้นบ้านล้านนา สำหรับวงเปียโนควินเท็ต R0103
Doctoral Music Composition "From Coals to Golds" Dramatic Myth of Lanna for Piano Quintet
ธภัฏ สังข์วิจิตร และวีรชาติ เปรมานนท์
22 pages

ดุษฎีนิพนธ์งานวิจัยสร้างสรรค์ นวัตกรรมกระบวนแบบการขับร้อง โดยพันธวิทย์ R0204
Doctoral Creative Research on Innovation Vocal Method by Puntwitt
พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล วีรชาติ เปรมานนท์ และดวงใจ ทิวทอง
18 pages

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส R0305
Nirat Khlong Si: A Composition for Jazz Ensembles
โยธิน จันทรัคคะ และเจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
23 pages

สารบัญ (ต่อ)

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ” สำหรับอัลโตแซกโซโฟน **R0406**
“Multiphonic Virtuoso” for Alto Saxophone A Creative Research in Music Composition
19 pages
วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช

แบบฝึกทักษะการบรรเลงดับเบิลเบสตามแนวคิดการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ **R0507**
Exercise for Double Bass Utilizing Larry Grenadier's Concepts of Odd Meter
20 pages
ศุภวุฒิ พิมพ์นนท์

การพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ **R0608**
Development of Activity Sets to Promote Learning and Well-Being Among the Elderly in U-Thong District Suphan Buri Province, Through the Use of Creative Music Innovation
22 pages
สุพัตรา วิไลลักษณ์

A Comprehensive Practice Guide for Debussy’s Sonata for Cello and Piano **R0709**
17 pages
Andreia Claudette Gumila Buga-ay and Wiboon Trakulhun

Article No. A0101 (19 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.A0101

บทความวิชาการ (Academic Article)

การวางแนวเสียงแบบดรอปทูสำหรับกีตาร์

Drop 2 Voicing for Guitar

ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา*
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ปทุมธานี ประเทศไทย
Changton Kunjara*
Conservatory of Music, Rangsit University, Pathum Thani, Thailand
changton.k@rsu.ac.th

Received: October 22, 2024 / Revised: December 19, 2024 / Accepted: January 13, 2025

บทคัดย่อ

การวางแนวเสียงดรอปทู คือ การวางแนวเสียงแบบหนึ่งที่ใช้ในกับอย่างแพร่หลายในหมู่นักดนตรีแจ๊สโดยเฉพาะนักกีตาร์ในยุคบีบอปอย่างเช่น เวส มอนโกเมอรี่, บาร์นี่ คาสเซิล, โจ แพส เนื่องจากการวางแนวเสียงดรอปทูเป็นการวางแนวเสียงที่พอเหมาะกับช่วงเสียงและปฏิบัติได้ง่ายบนเครื่องกีตาร์ บทความนี้จะได้กล่าวถึงแนวคิดเรื่องแนวเสียงดรอปทูสำหรับกีตาร์อย่างเป็นระบบ อันประกอบไปด้วยทฤษฎีการสร้างแนวเสียงดรอปทู การสร้างสีสันให้แนวเสียงโดยการเติมเทนชันต่าง ๆ และหัวข้อที่สำคัญซึ่งในบทความนี้ต้องการนำเสนอ คือ วิธีการนำแนวเสียงดรอปทูนี้ไปประยุกต์ใช้งานในรูปแบบต่าง ๆ รวมถึงมีการยกตัวอย่างการนำไปใช้งานจริงจากศิลปินกีตาร์แจ๊ส

การวางแนวเสียงแบบดรอปทู คือ การย้ายโน้ตในลำดับที่ 2 จากข้างบนของแนวเสียงแบบ 4 โน้ตวางซ้อนลงมา 1 ช่วงคู่แปด โดยคอร์ดพื้นฐานที่ใช้ในการวางแนวเสียงดรอปทู ได้แก่ คอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ แต่ละคอร์ดมี 4 แนวเสียง คือ แนวเสียงพื้นต้น แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่หนึ่ง แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สอง และแนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สาม ในแต่ละแนวเสียงบนกีตาร์จะมีรูปแบบการจับคอร์ดที่แตกต่างกันด้วย โดยจะแบ่งตามกลุ่มของสายกีตาร์ได้ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มสายชุดบน ได้แก่ สายที่ 1 2 3 4 กลุ่มสายชุดกลาง ได้แก่ สายที่ 2 3 4 5 และกลุ่มสายล่าง ได้แก่ สายที่ 3 4 5 6 โดยกลุ่มสายชุดบนและชุดกลางจะถูกนำไปใช้บ่อยที่สุด ส่วนกลุ่มสายชุดล่างจะไม่ค่อยได้ถูกนำไปใช้เนื่องจากเป็นช่วงเสียงที่ต่ำ และมีความชัดเจนน้อย แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์และบริบทในการบรรเลงด้วย หลังจาก

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

ทำความเข้าใจกับคอร์ดหลักพื้นฐานแล้วจะมีการเติมสีสันต่าง ๆ ของคอร์ด โดยพิจารณาในเรื่องเทนชันที่เหมาะสมของแต่ละคอร์ด โดยคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์มีเทนชันที่เหมาะสม ได้แก่ เทนชัน 9 และ ♯11 คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์มีเทนชันที่เหมาะสม ได้แก่ เทนชัน 9 และ 11 คอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์มีเทนชันที่เหมาะสม ได้แก่ เทนชัน 9 และ 11 คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์มีเทนชันที่เหมาะสม ได้แก่ เทนชัน 9 ♭9 ♯9 ♯11 ♭13 และ 13 ในการเติมเทนชันเข้าไปในแนวเสียงดรอปทู จะต้องมีการตัดโน้ตบางตัวในแนวเสียงออก การเติมเทนชันในกลุ่มเทนชัน 9 ได้แก่ 9 ♭9 ♯9 เข้าไปในแนวเสียงดรอปทูจะต้องตัดโน้ตพื้นต้นออก (9 แทน 1) หรือ เติมเทนชันในกลุ่ม 11, 13 ได้แก่ 11 ♯11 ♭13 13 จะต้องตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออก (11,13 แทน 5) ทั้งนี้เทนชันในกลุ่ม 9 และ 11, 13 สามารถใช้ร่วมกันได้ในแนวเสียงเดียว การเติมเทนชันต่าง ๆ เข้าไปนอกจากจะทำให้คอร์ดมีสีสันสามารถนำไปใช้งานได้หลากหลายรูปแบบแล้ว ยังทำให้คอร์ดเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียงอีกด้วย

การเติมเทนชัน 9 ลงไปในคอร์ด CMaj7 C7 C-7 และ C-7♭5 พบว่าจะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น E-7 E-7♭5 E♭Maj7 และ E♭-Maj7 ตามลำดับ ในกรณีที่เติมเทนชัน ♭9 และ ♯9 ลงคอร์ดโดมินันท์แปลง จะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น E°7 และ E°Maj7 เมื่อเติมเทนชัน 11 ลงในคอร์ด C-7 และ C-7♭5 จะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น F7sus4 และ F♯Maj7♭5 เติมเทนชัน ♯11 ลงในคอร์ด CMaj7 C7 จะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น F♯-7♭5(11) และ F♯7♭5 เมื่อเติมเทนชัน 13 และ ♭13 ลงบนคอร์ด C7 จะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น F♯7(♯9,♯11) และ F♯7(9,♯11) ในกรณีคอร์ดโดมินันท์แปลง นิยมที่จะใช้เทนชัน 2 ตัวร่วมกัน ดังนี้ C7(♭9,♯11) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น F♯7 C7 (♭9,♭13) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น B♭-7♭5 C7 (♭9,13) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น B♭°Maj7 C7(♯9,♯11) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น F♯7(13) และ C7 (♯9,♭13) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น EMaj7♭5

สำหรับการนำแนวเสียงดรอปทูไปใช้งาน จะพิจารณาที่โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงเป็นสำคัญ ร่วมกันกับการใช้เทนชันที่เหมาะสมในแต่ละคอร์ด ในบทความนี้จะเน้นแสดงตัวอย่างของการนำแนวเสียงดรอปทูไปใช้ใน 3 รูปแบบด้วยกัน คือ ใช้ในการวางเสียงประสานของทำนองเพลงบนกีตาร์ โดยโน้ตตัวบนสุดจะต้องเป็นทำนองเพลงหลัก ใช้ในการอิมโพรไวส์ในลักษณะบล็อกคอร์ด โน้ตตัวบนสุดจะต้องเป็นทำนองที่ใช้อิมโพรไวส์และใช้ในการบรรเลงประกอบ โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงจะเคลื่อนตัวได้อิสระ แต่จะต้องมีการนำแนวเสียงที่ชัดเจนและสนับสนุนผู้บรรเลงอิมโพรไวส์ โดยในทั้ง 3 กรณีนี้ จะต้องมีการเลือกใช้เทนชันที่เหมาะสมตามบริบทของเพลง โดยผู้เขียนได้ยกตัวอย่างการวางเสียงประสานบนกีต้าร์ในเพลง *แดวิลเนเวอร์บีอะนาเตอร์ยู* ที่บรรเลงโดยโจ แพส นักกีตาร์แจ๊สในยุคบีบอป และสาธิตการวางเสียงประสานบนกีต้าร์ในเพลง *พรีลูดทูอะคิส* ผลงานการประพันธ์ของดุค เอลลิงตัน โดยผู้เขียนได้ใช้แนวเสียงดรอปทูในการวางเสียงประสานทั้งหมดร่วมกับการเติมเทนชันต่าง ๆ ในส่วนการอิมโพรไวส์ในลักษณะบล็อกคอร์ด ได้มีการยกตัวอย่าง การใช้แนวเสียงดรอปทูสร้างทำนองอิมโพรไวส์ ในท่อนอิมโพรไวส์เพลง *กอนวิทเดอวิน* ที่บรรเลงโดยนักกีตาร์แจ๊ส เวส มอนโกเมอรี และในการบรรเลงประกอบผู้เขียนได้ยกตัวอย่าง เพลงบลูส์ในคีย์ F โดยผู้เขียนได้สาธิตการใช้แนว

เสียงดรอปทูในการวางแนวเสียงเพื่อบรรเลงประกอบ และใช้การนำแนวเสียงแบบต่าง ๆ ได้แก่ การนำแนวเสียงแบบโน้ตร่วม การนำแนวเสียงแบบตามขั้น การนำแนวเสียงแบบเป็นแพทเทิร์น และการนำแนวเสียงแบบโครมาติก

คำสำคัญ : แนวเสียงดรอปทู / แนวเสียงสำหรับกีตาร์ / การนำแนวเสียง

Abstract

The Drop 2 voicing is a type of chord voicing that is widely used among jazz musicians, particularly guitarists from the bebop era such as Wes Montgomery Barney Kessel and Joe Pass. This is because of the Drop 2 voicing is well-suited to the guitar's range and is easy to play. In this article will systematically discuss the concept of the Drop 2 voicing for guitar, which includes the theory of creating Drop 2 voicings, adding color to the voicings by incorporating various tensions and the important topic of this article is how to apply Drop 2 voicings in different contexts. It will also provide specific examples from legend jazz guitarists.

The Drop 2 voicing involves relocating the second highest note of four-way close voicing down by one octave. There are 4 basic chords used in the Drop 2 voicing include Major seventh chords, Dominant seventh chords, Minor seventh chords, and Half-Diminished seventh chord. Each chord has 4 voicings: root position first inversion second inversion and third inversion. Each voicing on the guitar has a different chord shape, which can be categorized into three groups based on the guitar strings set: the top set (strings 1, 2, 3, 4) the middle set (strings 2, 3, 4, 5) and the bottom set (strings 3, 4, 5, 6). The top set and middle set are used most frequently because they are in practical rang for guitar, while the bottom set is rarely used due to its lower rang and less clarity. But this also depends on the situation and context of the performance. After understanding standard Drop 2 voicings, various embellishments will be added to the chords, considering the available tensions for each chord. The Major seventh chord has available tensions including tension 9 and ♯11. Minor seventh chord, the available tensions are tension 9 and 11. The Half-Diminished seventh chord has available tensions, which are tensions 9 and 11. Dominant seventh chord has available tensions include tension 9, ♭9, ♯9, ♯11, ♭13 and 13. To create color and complexity by adding tensions to the Drop 2 voicing, certain notes in the voicing must be omitted.

Adding a tension 9 (9, ♭9, ♯9) to a Drop 2 voicing requires removing the root note (9 for 1) or adding tensions 11, 13 (11, ♯11, ♭13, 13) requires removing the 5th note. (11, 13 for 5). However, tensions 9 and 11, 13 can coexist within the same voicing. Adding various tensions not only makes the chords more colorful and versatile for different applications but also transforms the chords into enharmonic chords.

Adding the tension 9 to the chords CMaj7, C7, C-7, and C-7♭5 results in the enharmonic chords E-7 E-7♭5 E♭Maj7 and E♭-Maj7. In the case of adding the tensions ♭9 and ♯9 to altered dominant chords, the enharmonic chords E°7 and E°Maj7 are obtained. Adding the tension 11 to the chords C-7 and C-7♭5 to get the enharmonic chords F7sus4 and F♯Maj7♭5. Adding the ♯11 tension to the CMaj7 and C7 chords giving the enharmonic chord F♯-7♭5(11) and F♯7♭5. Adding the 13 and ♭13 tensions to the C7 chord giving the F♯7(♯9,♯11) and F♯7(9,♯11) enharmonic chords. In the case of altered dominant chords, it is common to use two tensions together as follows: C7(♭9,♯11) has a enharmonic chord as F♯7, C7(♭9,♭13) has a enharmonic chord as B♭-7♭5, C7(♭9,13) has a enharmonic chord as B♭°Maj7, C7(♯9,♯11) has a enharmonic chord as F♯7(13) and C7(♯9,♭13). has a enharmonic chord as EMaj7♭5.

In the application of Drop 2 voicings, particular emphasis is the top note of the voicing together with the available tensions of each chord. In this article will focus on demonstrating the use of the Drop 2 voicing in three different ways: using it to harmonize the melody on the guitar, where the top note must be the main melody; using it for improvisation in a block chord style, where the top note must be the melody used for improvisation; and using it for accompaniment, where the top note of the voicing can move freely but must provide a good voice leading, that supports the improviser. The approach to voice lead can take several forms, including common notes stepwise motion chromatic movement or the use of patterns. In all three cases, available tensions must be chosen according to the context of the song. The author provided example of harmonizing a melody by using the Drop 2 voicings on the tune *"There Will Never Be Another You"* performed by Joe Pass, a jazz guitarist from the bebop era. And also demonstrated the use of Drop 2 voicing to harmonize the song *"Prelude to a Kiss"* composed by Duke Ellington. Examples were given of using the Drop 2 voicing technique to create an improvisation in the style of block chords on the song *"Gone with the Wind"* performed by jazz guitarist Wes Montgomery. In the

accompanying performance, the author provided an example of a blues in the key of F, demonstrating the use of the Drop 2 voicing technique for accompanying and employing various voice leading techniques, including common notes stepwise motion the use of patterns and chromatic movement.

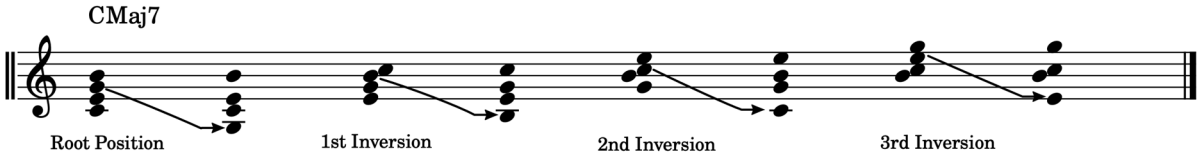
Keywords: Drop 2 Voicing / Voicing for Guitar / Voice Leading

การวางแนวเสียงสำหรับกีตาร์นั้นมีหลายรูปแบบ เช่น แบบ 4 โน้ตวางชิด (Four-Way Close Voicing) แบบดรอปทู (Drop 2 Voicing) แบบดรอปทรี (Drop 3 Voicing) แบบคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Voicing) เป็นต้น แต่รูปแบบที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในกลุ่มนักกีตาร์แจ๊ส ก็คือ การวางแนวเสียงแบบดรอปทู โดยเฉพาะนักกีตาร์ยุคบีบอปอย่างเช่น เวส มอนโกเมอรี่, บาร์นี่ คาสเซิล, และโจ แพส ได้ใช้การวางแนวเสียงแบบดรอปทูนี้ในรูปแบบต่าง ๆ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการจัดวางแนวเสียงแบบดรอปทูสำหรับกีตาร์ อันประกอบไปด้วยทฤษฎีการสร้างแนวเสียงดรอปทู การสร้างสีสันให้แนวเสียงโดยการเติมเทนชันต่าง ๆ และหัวข้อที่สำคัญซึ่งในบทความนี้ต้องการนำเสนอ คือ วิธีการนำแนวเสียงดรอปทูนี้ไปประยุกต์ใช้งานในรูปแบบต่าง ๆ รวมถึงมีการยกตัวอย่างการนำไปใช้งานจริงจากศิลปินกีตาร์แจ๊ส

การวางแนวเสียงแบบดรอปทู คือการย้ายโน้ตในลำดับที่ 2 จากข้างบนของแนวเสียงแบบ 4 โน้ตวางชิดลงมา 1 ช่วงคู่แปด[1] จาก Example 1 การย้ายโน้ตในลำดับที่ 2 ของแนวเสียงแบบ 4 โน้ตวางชิด ทำให้เกิดแนวเสียงที่กว้างขึ้น และในแง่ของการนำไปใช้บนกีตาร์ จะสะดวกกว่าแนวเสียงแบบ 4 โน้ตวางชิด

Example 1 Creating Drop 2 Voicing from Four-Way Close Voicing



[1] Bret Willmott, *Mel Bay's Complete Book of Harmony, Theory & Voicing* (Pacific, MO: Mel Bay, 1994), 8-9.

จาก Example 2 นำแนวเสียงแบบดรอปทู ของคอร์ดเบื้องต้น 4 ประเภท ได้แก่ คอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ มาเรียงกันได้ 4 แนวเสียง คือ แนวเสียงพื้นต้น แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่หนึ่ง แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สอง และแนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สาม และเพื่อการนำแนวเสียงต่าง ๆ เหล่านี้ไปใช้ในรูปแบบต่าง ๆ ที่หลากหลาย ให้สังเกตความสัมพันธ์ของโน้ตตัวบนสุดของแนวเสียง (Top Note) ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด กับรูปแบบของแนวเสียง ดังนี้ แนวเสียงพื้นต้น โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงคือ โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่หนึ่ง โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงคือ ตัวโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สอง โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงคือ โน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด และแนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สาม โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงคือ โน้ตพื้นต้น

Example 2 Drop 2 Voicing on all 4 Types of Chords

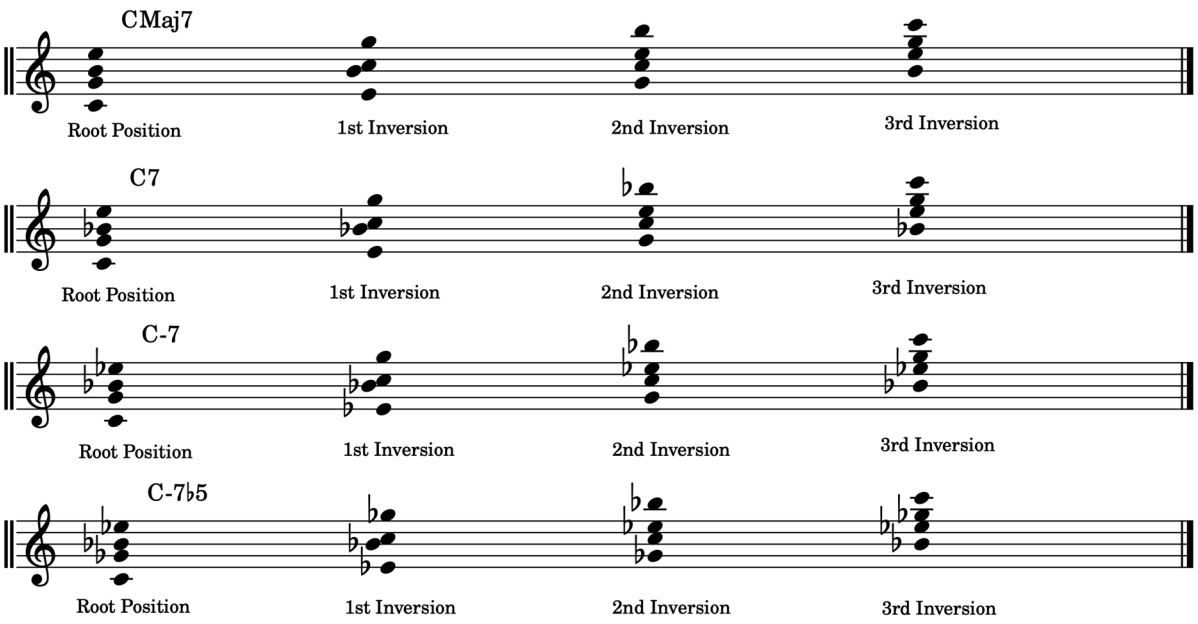


Figure 1-3 คือ รูปแบบของคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ ในกลุ่มสายต่าง ๆ ซึ่งจะมี กลุ่มสายชุดบน (Top Set) กลุ่มสายชุดกลาง (Middle Set) และกลุ่มสายชุดล่าง (Bottom Set)

Figure 1 Major 7th Chord Forms on Top 4 Strings of the Guitar

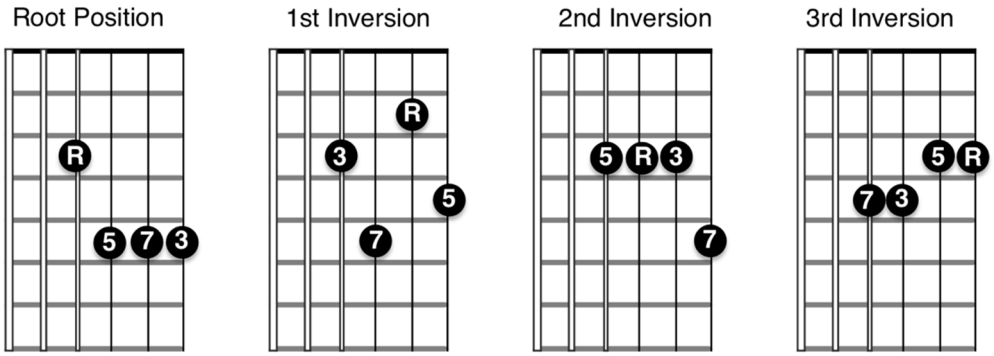


Figure 2 Major 7th Chord Forms on Middle 4 Strings of the Guitar

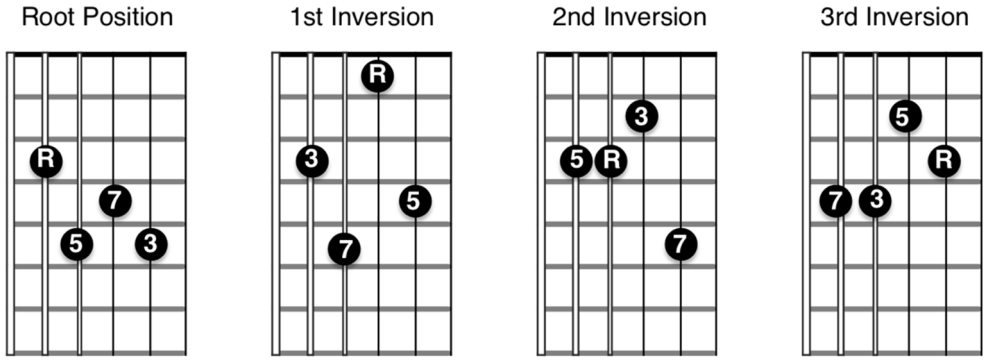


Figure 3 Major 7th Chord Forms on Bottom 4 Strings of the Guitar

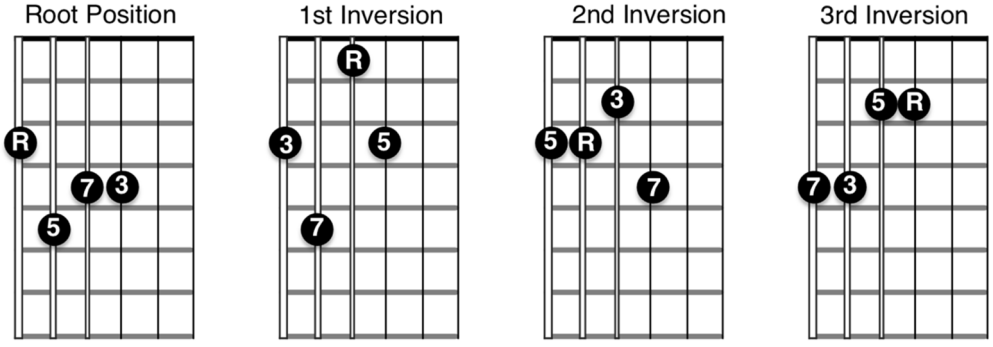


Figure 4-6 คือ รูปแบบของคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ บนกลุ่มสายทุกชุด โดยรูปแบบของแนวเสียงดรอปทูของคอร์ดเบื้องต้น 4 ประเภท ที่อยู่บนกลุ่มสายทั้ง 3 กลุ่มนี้ จะถูกนำไปใช้ตามช่วงเสียง (Range) ที่ผู้บรรเลงต้องการนำแนวเสียงนั้นไปใช้ ซึ่งกลุ่มสายชุดบนและชุดกลางจะถูกนำไปใช้บ่อยที่สุด ส่วนกลุ่มสายชุดล่างจะไม่ค่อยได้ถูกนำไปใช้เนื่องจากเป็นช่วงเสียงที่ต่ำ และมีความชัดเจนน้อย แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์และบริบทในการบรรเลงด้วย

Figure 4 Dominant 7th Chord Forms on 3 Difference Strings Set of the Guitar

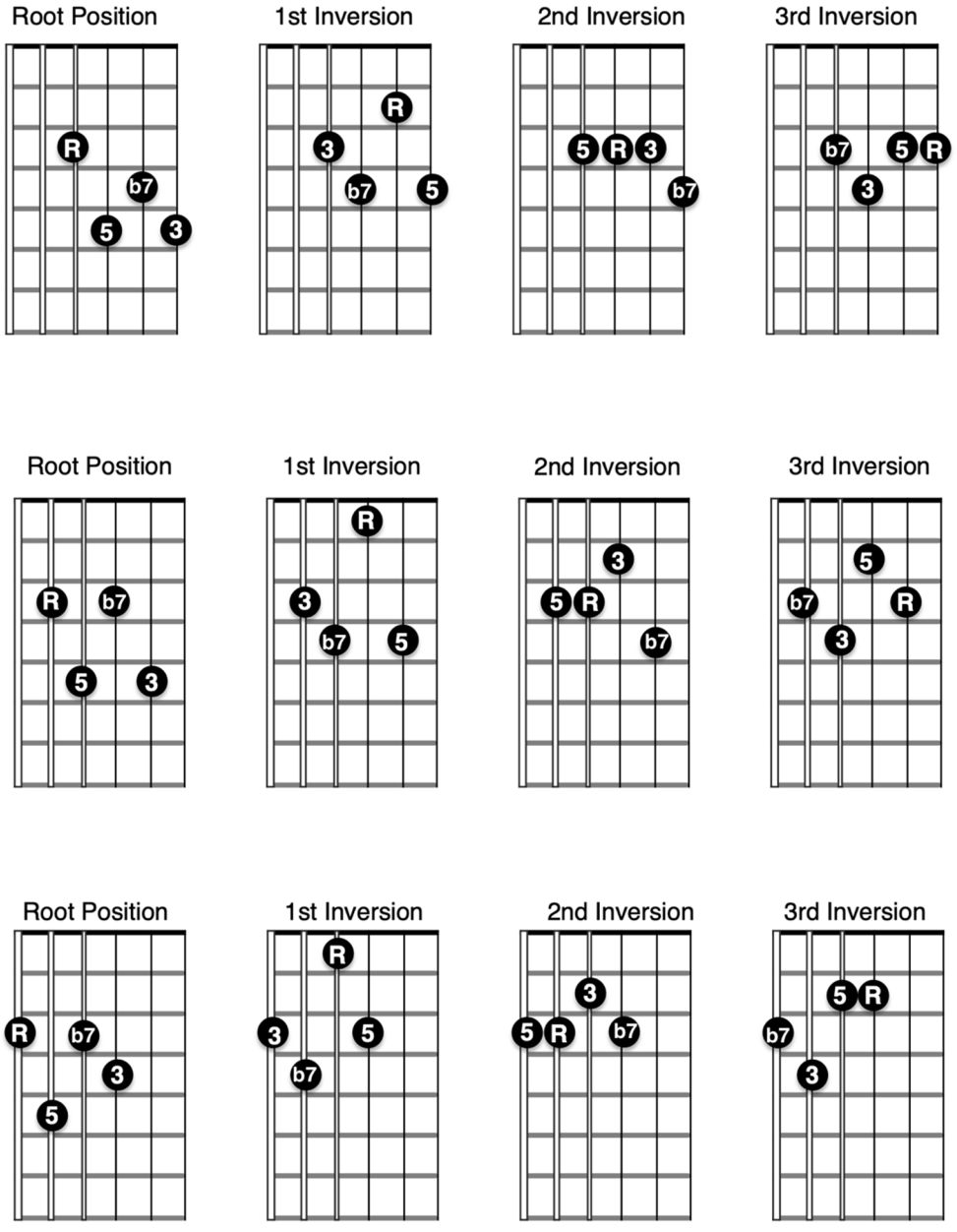


Figure 5 Minor 7th Chord Forms on 3 Difference Strings Set of the Guitar

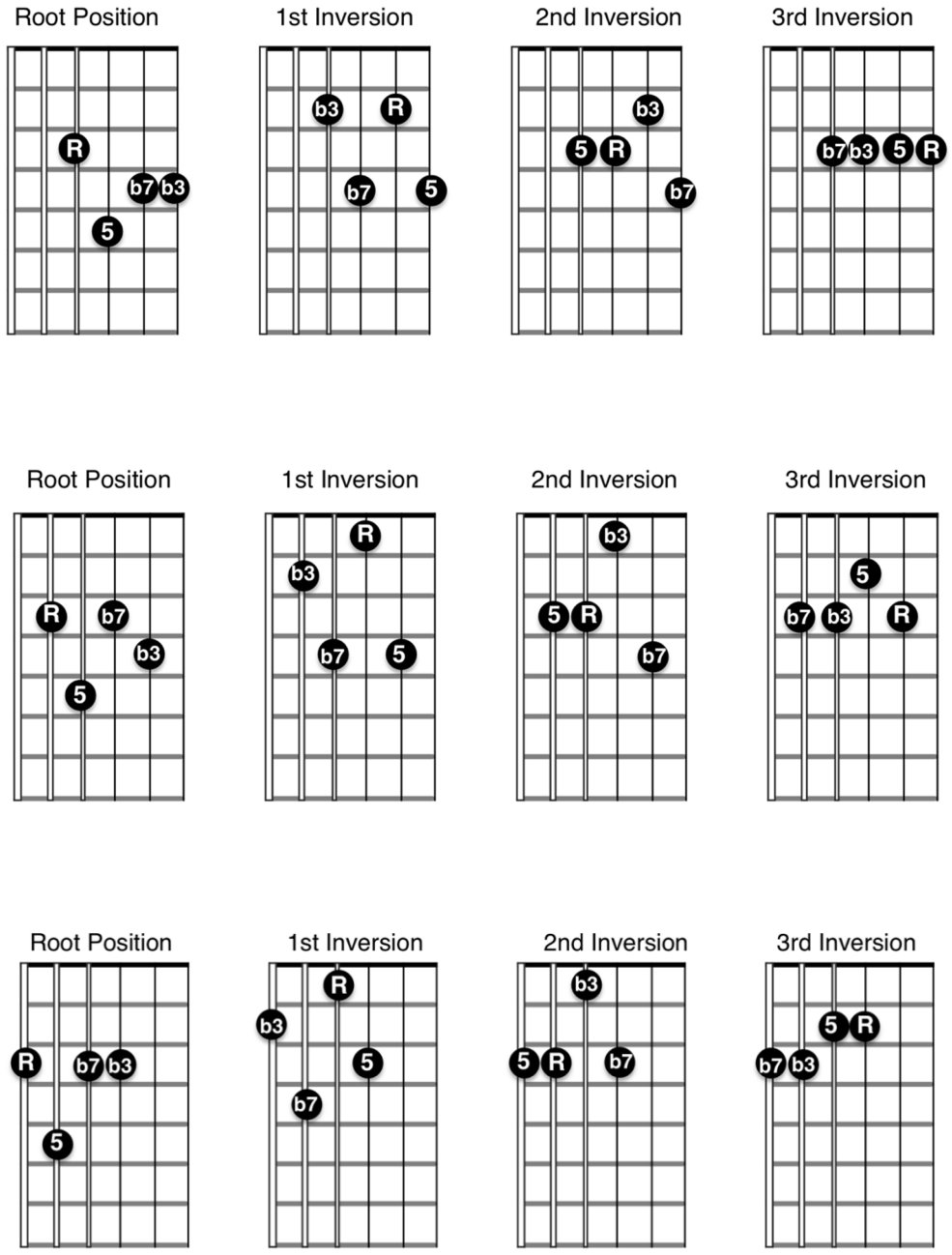
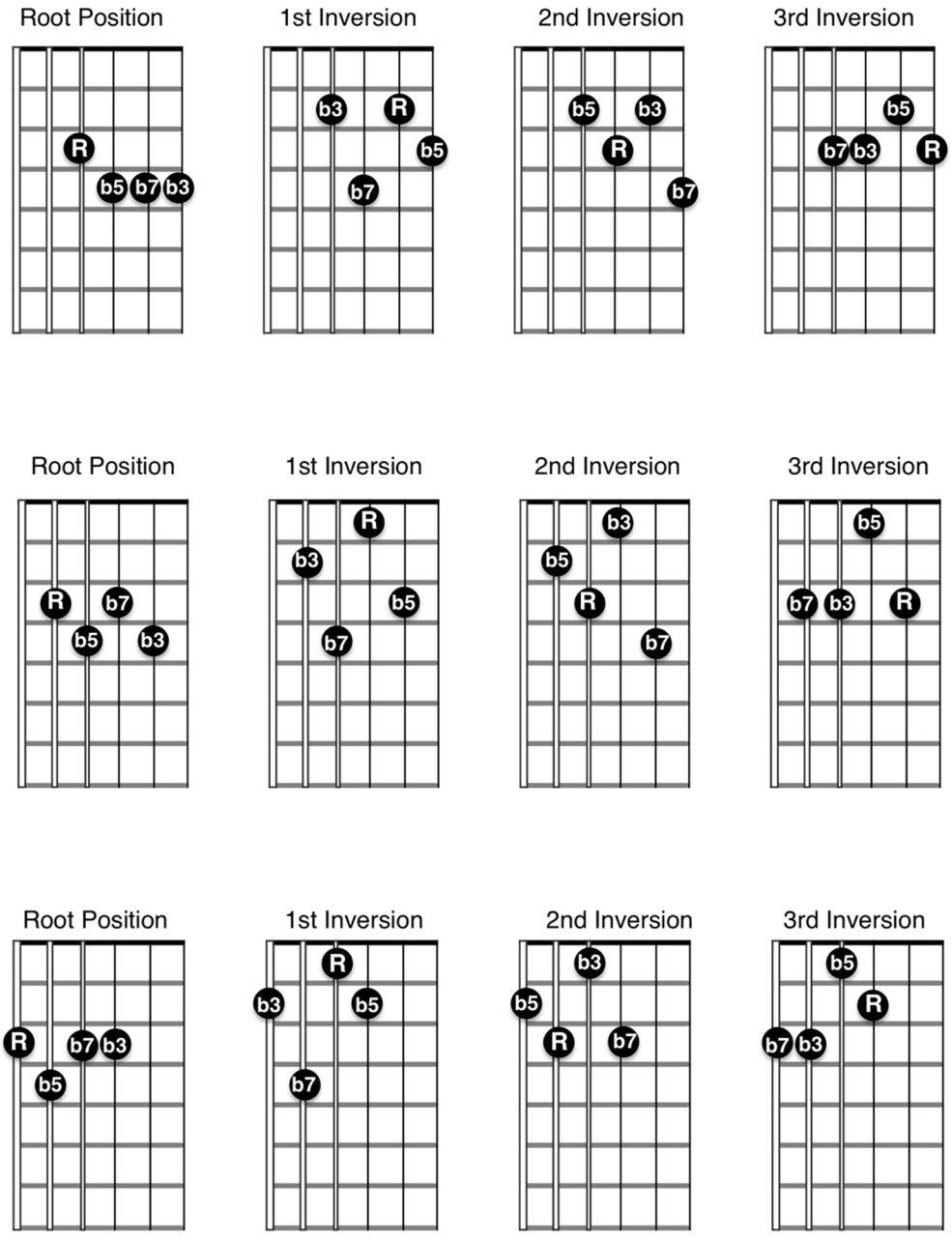


Figure 6 Half-Diminished Chord Forms on 3 Difference Strings Set of the Guitar



การเติมเทนชัน 9, 11 และ 13 เข้าไปในคอร์ดทบเจ็ดทั้ง 4 ประเภท จะสร้างให้เกิดสีสันและสามารถนำไปใช้งานได้หลากหลายและเหมาะสมกว่าคอร์ดทบเจ็ดธรรมดาที่มีแต่โน้ตในคอร์ด การที่จะเติมเทนชันลงไปในคอร์ด จะต้องเป็นเทนชันที่เหมาะสม (Available Tensions) กับคอร์ดนั้น ๆ ด้วย ซึ่งเทนชันที่เหมาะสม

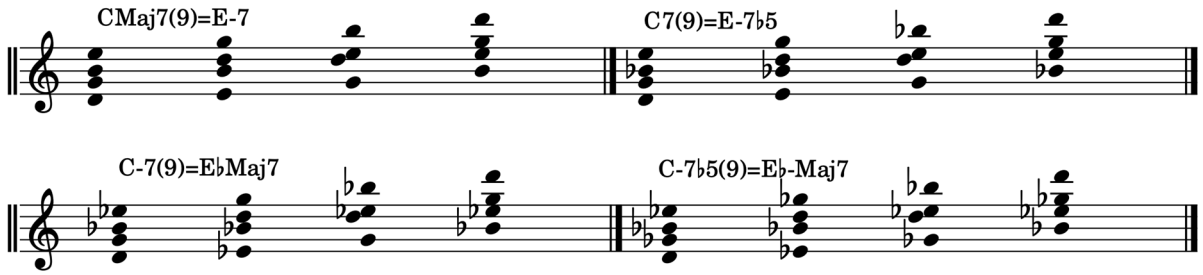
สำหรับคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ ได้แก่ เทนชัน 9 และ ♯11 เทนชันที่เหมาะสมสำหรับคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ ได้แก่ เทนชัน 9 และ 11 เทนชันที่เหมาะสมสำหรับคอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ ได้แก่ เทนชัน 9 และ 11 เทนชันที่เหมาะสมสำหรับคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ได้แก่ เทนชัน 9 ♭9 ♯9 ♯11 ♭13 และ 13[2] ดังที่แสดงใน Table 1

Table 1 Available Tensions for all 4 Types of Chords

Chord Types	Available Tensions
Major 7th	9, ♯11
Minor 7th	9, 11
Half-Diminished	9, 11
Dominant 7th	9, ♭9, ♯9, ♯11, ♭13, 13

Example 3 เป็นตัวอย่างการเติมเทนชัน 9 ลงไปในคอร์ดทั้ง 4 ประเภท โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน 9 (9 แทน 1)[3] และจะเห็นได้ว่าคอร์ดที่แทนโน้ตพื้นต้นด้วยเทนชัน 9 จะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ CMaj7(9) = E-7, C7(9) = E-7♭5, C-7(9) = E♭Maj7 และ C-7♭5(9) = E♭-Maj7

Example 3 Adding Tension 9 on all 4 Types of Chords



[2] Ted Pease and Ken Pulling, *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small Band and Medium Ensembles* (Boston, MA: Berklee Press, 2001), 13-15.

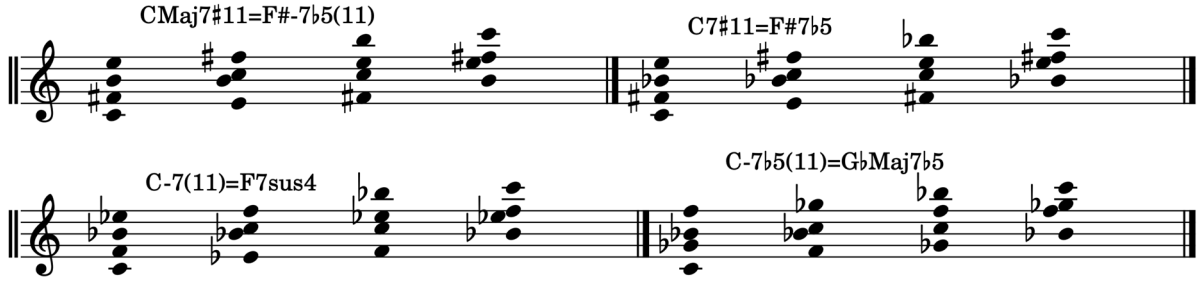
[3] Bret Willmott, 29.

Example 4 ในกรณีคอร์ดโดมินันท์ เป็นโดมินันท์แปลง (Altered Dominant) จะแทนโน้ตพื้นต้นด้วยเทนชัน ♭9 หรือ ♯9 คอร์ดที่แทนโน้ตพื้นต้นด้วยเทนชัน ♭9 และ ♯9 จะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(♭9) = E°7 และ C7(♯9) = E°Maj7 ซึ่งคอร์ด C7(♯9) จะไม่ค่อยถูกนำมาใช้เท่าไร เนื่องจากเป็นคอร์ดที่มีเสียงกระด้าง ส่วนใหญ่จะนำไปร่วมกับเทนชันอื่น ๆ ซึ่งจะได้กล่าวในหัวข้อต่อ ๆ ไป

Example 4 Adding Tensions ♭9 or ♯9 on Dominant 7th Chord

Example 5 เป็นตัวอย่างการเติมเทนชัน 11 และ ♯11 โดยในคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์และโดมินันท์ จะใช้เทนชัน ♯11 แทนโน้ตลำดับที่ 5 (11 แทน 5)[4] ส่วนคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์และคอร์ดกึ่งดิมินิชท์จะเติมเทนชัน 11 แต่สำหรับคอร์ดกึ่งดิมินิชท์ จะมีข้อแตกต่างเล็กน้อย คือ การใช้เทนชัน 11 แทนโน้ตลำดับที่ 3 (11 แทน 3) คอร์ดที่แทนโน้ตลำดับที่ 5 ด้วยเทนชัน 11, ♯11 จะเปลี่ยนรูปเป็นคอร์ดพ้องเสียง CMaj7(♯11) = F♯7♭5(11), C7(♯11) = F♯7♭5, C-7(11) = F7sus4 และ C-7♭5(11) = G♭Maj7♭5

Example 5 Adding Tensions 11 or ♯11 on all 4 Types of Chords



เทนชัน 13 และ ♭13 ส่วนใหญ่จะนิยมใช้บนคอร์ดโดมินันท์ โดยแทนโน้ตลำดับที่ 5 (13 แทน 5)[5] ดัง Example 6

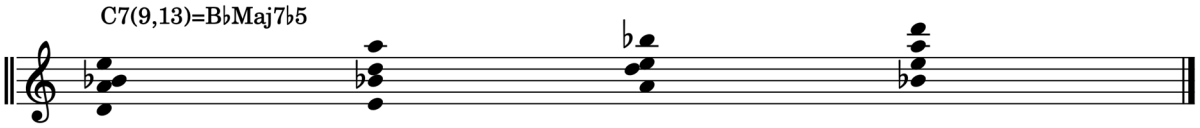
[4] Bret Willmott, 45.

[5] Bret Willmott, 56.

Example 6 Adding Tensions 13 or ♭13 on Dominant 7th Chord

Example 7 เป็นตัวอย่างการเติมเทนชัน 9 และ 13 บนคอร์ดโดมินันท์ โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน 9 และตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออกแล้วแทนด้วยเทนชัน 13 เมื่อเติมเทนชันทั้งสองเข้าไปคอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(9,13) = B♭Maj7♭5

Example 7 Adding Combination of Tensions 9 and 13 on Dominant 7th Chord



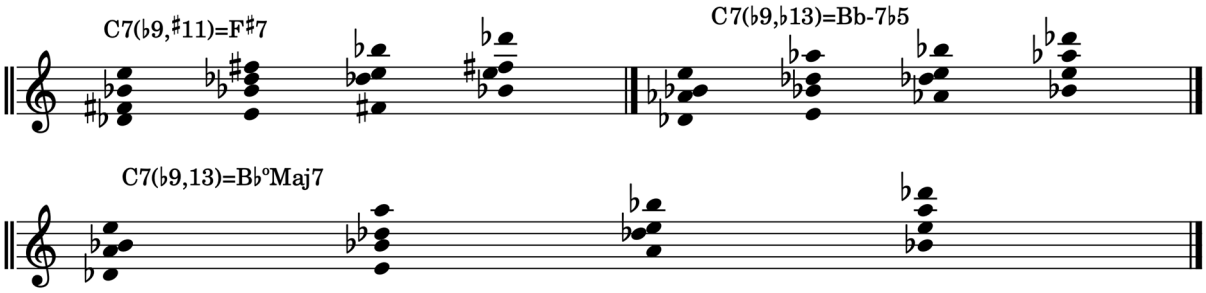
Example 8 เป็นตัวอย่างการใช้เทนชัน 9 ร่วมกับ เทนชัน ♯11 และ ♭13 บนคอร์ดโดมินันท์แปลง โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน 9 และตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออกแล้วแทนด้วยเทนชัน ♯11 และ ♭13 เมื่อเติมเทนชันทั้งสองเข้าไป คอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(9,♯11) = F♯7♯5 และ C7 (9,♭13) = B♭7♭5 ตามลำดับ

Example 8 Adding Combination of Tensions 9 and Tension ♯11 or ♭13 on Altered Dominant 7th Chord

Example 9 เป็นตัวอย่างการใช้เทนชัน ♭9 ร่วมกับ เทนชัน ♯11, ♭13 และ 13 บนคอร์ดโดมินันท์แปลง โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน ♭9 และตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออกแล้วแทนด้วยเทนชัน

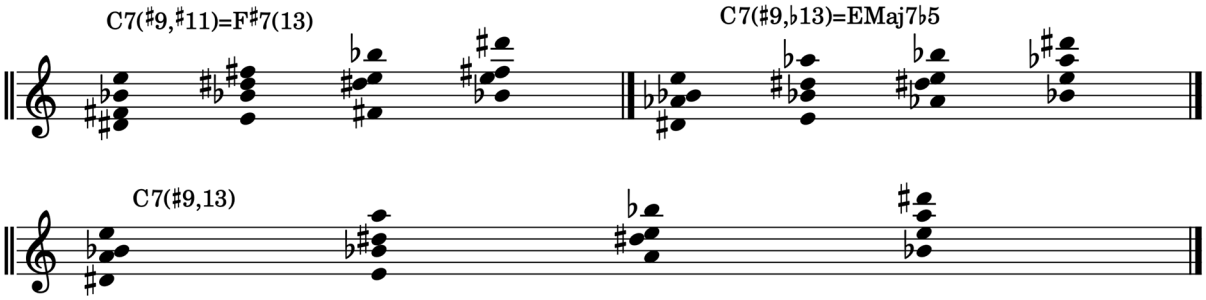
♯11, ♭13 และ 13 เมื่อเติมเทนชันทั้งสองเข้าไป คอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(♭9,♯11) = F♯7, C7 (♭9,♭13) = B♭-7♭5 และ C7 (♭9,13) = B♭°Maj7 ตามลำดับ

Example 9 Adding Combination of Tensions ♭9 and Tension ♯11, ♭13, 13 on Altered Dominant 7th Chord



Example 10 เป็นตัวอย่างการใช้เทนชัน ♯9 ร่วมกับ เทนชัน ♯11, ♭13 และ 13 บนคอร์ดโดมินันท์แปลง โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน ♯9 และตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออกแล้วแทนด้วยเทนชัน ♯11, ♭13 และ 13 เมื่อเติมเทนชันทั้งสองเข้าไป คอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(♯9,♯11) = F♯7(13) และ C7 (♯9,♭13) = EMaj7♭5

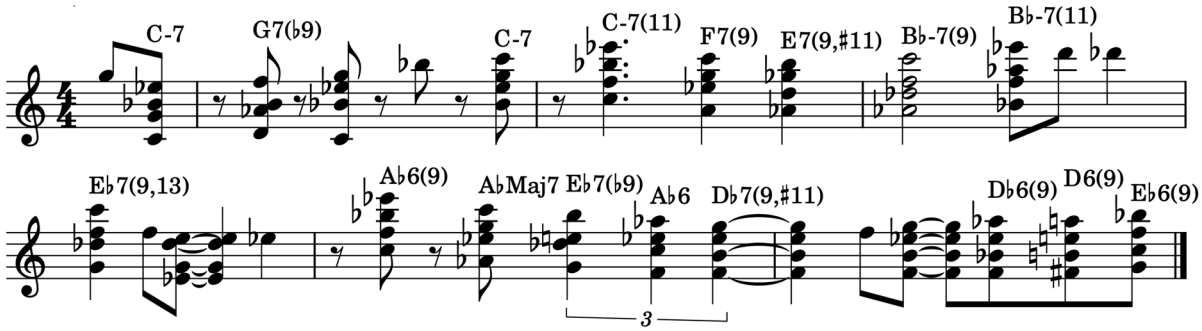
Example 10 Adding Combination of Tensions ♯9 and ♯11, ♭13, 13 on Altered Dominant 7th Chord



แนวเสียงดรอปทูบนกีตาร์สามารถนำไปใช้งานได้หลายรูปแบบ ที่นักกีตาร์นิยมก็คือ การนำไปใช้ในการวางเสียงประสานสำหรับทำนองเพลงบนกีตาร์ ดังใน Example 11 เป็นตัวอย่างการวางเสียงประสานใน

เพลง *แดวิลเนเวอร์บีอะนาเตอร์ยู* โดยโจ แพส นักกีตาร์แจ๊สในยุคบีบอป สังเกตุเห็นได้ว่าใช้การวางแนวเสียงดรอปทูเป็นส่วนใหญ่

Example 11 *"There Will Never Be Another You"* by Joe Pass

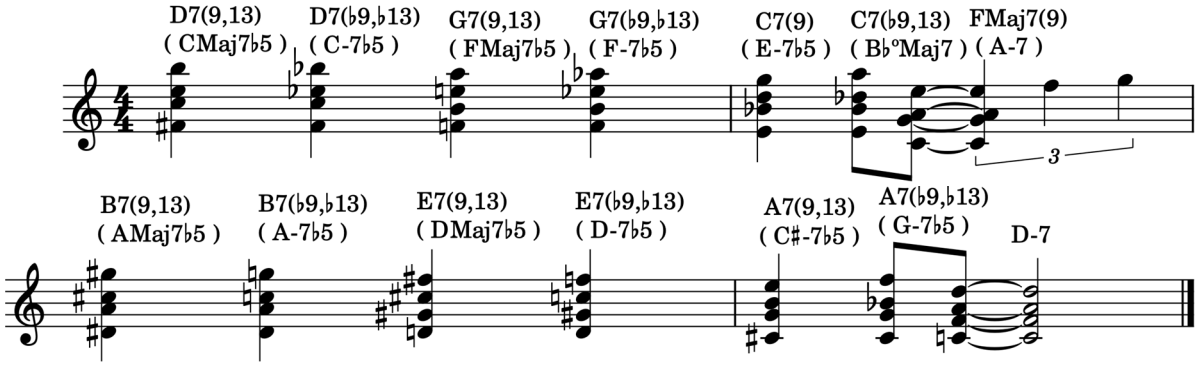


Example 12 เป็นทำนองและคอร์ดหลักของเพลง *พรีลูดทูอะคิส* ที่ประพันธ์โดยดุค เอลลิงตัน ผู้เขียนได้ใช้แนวเสียงดรอปทูในการวางเสียงประสาน ร่วมกับการเติมเทนชันต่าง ๆ โดยการเติมเทนชันเข้าไปในคอร์ดหลัก จะพิจารณาจาก Table 1 และสำหรับเทนชันในคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ให้ใช้เป็นคอร์ดโดมินันท์แปลงเมื่อเป็นคอร์ดโดมินันท์ที่มีการเกลาเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย[6] เมื่อเติมเทนชันเข้าไปบนคอร์ดหลัก คอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียงตามคอร์ดในวงเล็บตาม Example 13 ในส่วนของการพิจารณาใช้กลุ่มสายบนกีตาร์สามารถใช้กลุ่มสายบนร่วมกับกลุ่มสายกลาง หรือใช้กลุ่มสายกลางทั้งหมดก็สามารถทำได้

Example 12 *"Prelude to a Kiss"* Melody

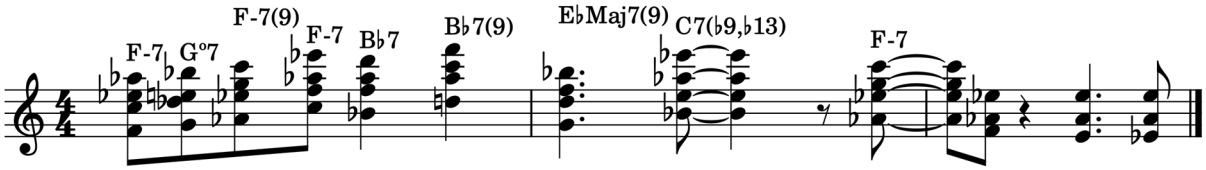
[6] Changton Kunjara, *Jazz Theory and Improvisation 3 (MUS 351)* (Prathumthani: Rangsit University Press, 2013), 21. (in Thai)

Example 13 Harmonizing *"Prelude to a Kiss"* Melody by Drop 2 Voicing on the Guitar



ในท่อนอิมโพรไวส์เพลง *กอนวิทเดอวิน* นักกีตาร์แจ๊ส เวส มอนโกเมอรี ในบางช่วงจะมีการใช้บล็อกคอร์ด (Block Chord) มาร่วมในการอิมโพรไวส์ โดยส่วนใหญ่คอร์ดที่ใช้นั้นจะเป็นการแนวเสียงดรอปทู ดัง Example 14

Example 14 *"Gone with the Wind"* by Wes Montgomery



การวางแนวเสียงดรอปทู ยังมีประโยชน์มากเมื่อนำไปใช้ในการบรรเลงประกอบ โดยการพิจารณาว่าจะใช้การวางแนวเสียงอันไหน นอกจากจะต้องพิจารณาเรื่องการใช้เทนชันที่เหมาะสมตาม Table 1 และพิจารณาตามบริบทของเพลงแล้ว สิ่งที่สำคัญที่สุด คือ การนำแนวเสียงที่ดี (Voice Leading) โดยการเชื่อมโยงของโน้ตตัวบนสุดในแนวเสียงแต่ละอัน การเชื่อมโยงของโน้ตเกิดได้หลายรูปแบบดัง Example 15 ในข้อ 1 โน้ตตัวบนสุดของแต่ละแนวเสียงจะเป็นโน้ตร่วม (Common Tone) ข้อ 2 โน้ตตัวบนสุดจะเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Stepwise Motion) ข้อ 3 เคลื่อนทำนองเป็นโครมาติก และข้อ 4 เคลื่อนทำนองเป็นแพทเทิร์น (Pattern) ตามลำดับ

Example 15 4 Basic Types of Voice Leading

Example 16 เป็นตัวอย่างการวางแนวเสียงดรอปทูในเพลงบลูส์คีย์ F โดยใช้โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียง นำแนวเสียงในรูปแบบต่าง ๆ ดังนี้ ในห้องที่ 1-4 เป็นการนำแนวเสียงแบบโน้ตร่วม ห้องที่ 5-7 การนำแนวเสียงแบบตามขั้น ห้องที่ 9-10 เป็นการนำแนวเสียงแบบเป็นแพทเทิร์น และห้องที่ 11-12 เป็นการนำแนวเสียงแบบโครมาติก

Example 16 Drop 2 Voicing on the “F Blues”

สรุปผล (Conclusion)

การวางแนวเสียงดรอปทู เป็นการวางแนวเสียงที่นิยมมากสำหรับนักกีตาร์เนื่องจากเป็นการวางแนวเสียงที่พอเหมาะกับช่วงเสียงของกีตาร์ สามารถปฏิบัติได้ง่ายและสามารถนำไปใช้งานได้อย่างคล่องตัวในดนตรีแจ๊ส สิ่งที่ต้องคำนึงถึงในการเลือกใช้แนวเสียงของแต่ละคอร์ด คือ โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียง และการใช้เทนชันที่เหมาะสม ในบทความนี้จะเน้นแสดงตัวอย่างของการนำแนวเสียงดรอปทูไปใช้ใน 3 รูปแบบด้วยกัน ดังนี้

1. ใช้ในการวางเสียงประสานของทำนองเพลงบนกีตาร์ โดยโน้ตตัวบนสุดจะต้องเป็นทำนองเพลงหลัก และแนวเสียงจะต้องเลือกใช้เทนชันที่เหมาะสมตามบริบทของเพลง

2. ใช้ในการอิมโพรไวส์ในลักษณะบล็อกคอร์ด โน้ตตัวบนสุดจะต้องเป็นทำนองที่ใช้อิมโพรไวส์ และต้องเลือกใช้เทนชันที่เหมาะสมตามบริบทของเพลง

3. ใช้ในการบรรเลงประกอบ โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงจะเคลื่อนตัวได้อิสระ แต่จะต้องมีการนำแนวเสียงที่ชัดเจนและสนับสนุนผู้บรรเลงอิมโพรไวส์ ส่วนเทนชันต้องเลือกใช้เทนชันที่เหมาะสมตามบริบทของเพลง

Bibliography

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

Damian, Jon. *The Chord Factory.* Boston, MA: Berklee Press, 2007.

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

Kunjara, Changton. “Diminished Scale Concepts for Jazz Improvisation.” *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 1-16. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/256109/176160. (in Thai)

Kunjara, Changton. *Jazz Theory and Improvisation 3 (MUS 351).* Prathumthani: Rangsit University Press, 2013. (in Thai)

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

Perlak, Kim. *Berklee Guitar Theory*. Boston, MA: Berklee Press, 2023.

Pruksavanich, Wisuwat. "Saxotronic Funk for Alto Saxophone: A Creative Research in Music Composition." *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 124-138. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/253796/176174. (in Thai)

Thomas, John. *Voice Leading for Guitar: Moving Through the Changes.* Boston, MA: Berklee Press, 2002.

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.

Willmott, Bret. *Mel Bay's Complete Book of Harmony, Theory & Voicing*. Pacific, MO: Mel Bay, 1994.

Article No. A0202 (20 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.A0202

บทความวิชาการ (Academic Article)

Accompaniment Guide: Brahms' Scherzo from FAE Sonata

Poom Prommachart,[1] Tanaporn Rajatanavin*[2]

[1]Nanyang Academy of Fine Arts, University of the Arts Singapore, Singapore

[2]Mahidol International Demonstration School, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

ppoom@nafa.edu.sg, kaew.raja@gmail.com

Received: June 1, 2024 / Revised: April 30, 2025 / Accepted: May 27, 2025

Abstract

Due to the similar resemblance of their ranges, Johannes Brahms' *Scherzo* from the *FAE Sonata* can be performed on both violin and viola. While the differences between the sounds of two string instruments may be hardly noticeable to the untrained ears, piano accompanists must remain adaptable to changes in timbre and other technical aspects when the viola assumes the solo role. This article demonstrates that the shift in instrumentation results in a significantly altered creative outcome, especially when appropriately supported by insightful perspectives on a comprehensive rendition of the piano collaborator.

According to music scholars, the viola produces a mellower timbre compared to the violin. Furthermore, the factors such as bow weight, fingerboard spacing, and fingering choices clearly influence how the accompanists would interpret the piece. The historical reviews, of *Scherzo* from the *FAE Sonata*, highlight criticisms of Brahms' writing. The critic has noted that Brahms often placed excessive technical demand on the violin soloist and the instrument itself leading to abrasive effect. The use of viola as an alternative instrument solves this issue due to its resistance to heavy bowing and extreme dynamic contrasts. Moreover, the viola's rich middle and lower registers enhance the darker tonality of the *Scherzo* in C minor, offering a more balanced interpretation. The methodology developed from this notion includes exploration of analyses found in key components such as structure, tonality, harmonic activity,

* Corresponding author, email: kaew.raja@gmail.com

motific development, time, and meter among others. The following paragraphs are listed outcomes of such finding.

Firstly, the viola line, positioned as an inner voice within the surrounded chordal accompaniment, is being compared to a female *Alto* voice. The pianist must emphasize this inner line by highlighting the chord tones that are closest to the *Alto* range making the passage more resonant and attractive. The violin alternative, when play the same opening, is to emphasize the top voice that is closer to the *Soprano* range instead.

Secondly, the issue of fingering can significantly influence how the pianists navigate and accommodates the passages filled with successive intervallic leaps. Since the distances between pitches are greater on the viola due to its longer fingerboard compared to the violin counterpart, players may take more time when shifting positions. In such cases, the pianist must apply acute listening skills to maintain alignment with the soloist, mostly in terms of timing that grants the soloist a form of freedom to express their desired musicality without the restraint of gritty rhythmic units.

Thirdly, specific piano techniques play some crucial roles in shaping the piece's transitions and contrasting melodic models. Absorbed *staccato* helps smoothen the transitions to avoid any abrupt formal changes that would result in fragmentation of the sections. Applying subtle touches allows for refined control, preventing delicate lyrical passages—rich with harmonic subtleties—from progressing too quickly. These piano techniques encourage prudent pacing that preserves every moment of tranquility, ultimately enhancing the contrast and dramatic impact of the louder sections.

The final performance guideline focuses on timbral effects that align with the work's structure—especially when the viola assumes the role of solo instrument. Performers are advised to refrain from employing exaggerated *rubato* or abrupt dynamic shift or *subito* in the retransition or immediately before the main theme's return in the recapitulation. In this position, the retransition shall not serve as a formal cue but rather an effectuation of timbral changes, thereby enriches the audience's auditory experience. Subsequently, in the closing five bars of the movement, the rhythmic continuity of tied notes is deliberately interrupted. The severed connection of the chord tones is an adaptation calibrated to the technical

requirements of the viola optimizing the instrument's resonance and coloristic potential at the conclusion.

Overall, the primary objective of this article is to emphasize that a well-informed interpretation must be grounded in a thorough understanding of historical and formal contexts—most importantly, a strong grasp of music theory and performance practice. The essential steps for achieving a successful performance, as outlined in this research, encourage musicians and readers to explore alternative interpretations of this work and others of a similar nature. These considerations are made on the notion that performers must remain mindful of their practical constraints that are inherent in unconventional instrumentation, but also explore their unbounded creative possibilities simultaneously. Such an analeptic and reflective approach contributes to development of pedagogical frameworks, offering a flexible process for learning and performing that can be readily applied to comparable works, while fostering critical thinking and listening skills essential for collaborative musicians.

Keywords: FAE Sonata / Johannes Brahms / Chamber Music / String Sonata / Viola Sonata

---

Timbral differences of violin and viola evoke the issues of the ability for the audience to distinguish between two instruments. A research paper title, "Is it Violin or Viola? Classifying the Instruments' Music Pieces using Descriptive Statistics"—features the discussion of how the two string instruments are not easily distinguishable, especially to the untrained ears, the general audience. Hence, the contrasting components in terms of the sound body and production process of each instrument are not typically recognized as immediate topic of interest due to "insufficient annotated violin and viola dataset."[1] The sole cause of inaccuracy, when compared, significantly reflective of the lack of success in retrieving wide variety of

[1] Chong Hong Tan and others, "Is It Violin or Viola? Classifying the Instruments' Music Pieces Using Descriptive Statistics," *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications* 19, 2s (2023): 2, https://doi.org/10.1145/3563218.

repertoires for both string types ranging from the Baroque to the Modern period – rendering insufficient data for comprehensive study.[2]

The integral role of piano accompaniment is among some of the focuses in this discussion. The comparison of a piece that can be played both ways—interchangeably between the two string instruments: violin and viola, given that either instrument has the capability of fulfilling the range and aesthetic of the piece. The criterial concerns fall on physicality, technicality, characteristic, and timbre in relation to the reaction of the accompanying entity rendering suggestions to advanced technical applications in the form of a performance guide. This guide helps establish how accompanist achieves fluidity and flexibility in chamber music playing—drawing on a treasured classical music movement from the Romantic period by Johannes Brahms (1833-1897), known for his reputation for the mastery of the *Scherzo* as in musical form.[3]

The comical but rather sarcastically tense movement of *Scherzo for the Violin* WoO 2 (1853) by Brahms was composed as part of a special occasion, which Robert Schumann (1810-1856) proposed to his intimate friend group in the fashion called *pasticcio* or joint composition meaning that the movements are allocated to different musician friends to complete. *FAE Sonata*, which is the product of the group's *pasticcio,* was a heartfelt dedication to the famous violinist and a good friend, Josheph Joachim (1831-1907).[4] Albert H. Dietrich (1829-1908) completed the first movement (*Allegro* in A minor) while Schumann composed the *Intermezzo* in F major and *Finale* in A minor (ending in A major). The third movement of the sonata or *Scherzo* in C minor (ending in C major), partly based on the motif of Dietrich's first movement, was allocated to Brahms.[5]

The initials present in the title, F-A-E, become the encrypted motif in the sonata. The eccentric belief of Joachim, "*Frei aber einsam*" or "free but lonely," has become the romantic phrase that all three composers abided as part of their intimate gesture toward the friend.

---

[2] Chong Hong Tan and others, 2.

[3] Karl Geiringer, *Brahms: His Life and Work*, 3rd ed. (New York: Da Capo, 1982), 224.

[4] Joel Lester, *Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance* (New York: Oxford University Press, 2020), 9.

[5] Walter Niemann, *Brahms*, trans. Catherine A. Phillips (New York: Cooper Square Publishers, Inc., 1969), 42.

Brahms, who is famously known for his masterful art of allusion,[6] elevates the complexity of the movement by employing the theme from elsewhere, for example, the motif of his own composition from the first movement of the *String Quartet* in A minor, op. 51, no. 2.[7]

Even though the movement was composed roughly forty-five years prior to Brahms' death in 1897, Joachim only released the third movement, or the *Scherzo* afore others to be published in 1935.[8] Joachim held complete ownership over the manuscript and kept the piece as a personal property not knowing that the piece would yield much interest in the field of Romantic String *Sonati*.[9] Brahms' *Scherzo for the Violin* WoO 2 (1853) is frequently performed with either instrument from string family: violin or viola.

Studying the differences between viola and violin as solo instruments in romantic repertoire allows the musicians to unveil and understand the timbral contrasts proved to be a fascinating phenomenon, especially the versatility of the concerned category. The rich context of this violin sonata's movement by Brahms is a study model for the effectiveness of interaction between the string soloists and their accompanists. The interpretation of the accompaniment counterpart remains largely a focal appeal for the professional piano players to continue determining and experimenting further.

Analysis

An issue of instrumentation in a violin sonata movement by Brahms is highlighted in a volume of *American Record Guide*, America's oldest classical music review magazine founded in 1935. In his review of a performance at Champs Hill, January 2016, music critic and writer, Joseph Magil comments on this matter:

---

[6] Paul Berry, *Brahms Among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion* (New York: Oxford University Press, 2014), 19-20.

[7] Peter F. Ostwald, "Johannes Brahms, Solitary Altruist," in *Brahms and His Word,* ed. Walter Frisch (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990), 29.

[8] Karl Geiringer, 224.

[9] Walter Niemann, 41-42.

> The *Scherzo* from the *FAE Sonata* is included, and this is the best recording of it that I've heard because of Jeremy Young. I usually find the piece overblown, but Young doesn't blast through it like most pianists. He carefully reins in his part and puts the piano through its paces like a master horseman on highly disciplined mount in a dressage arena. Young's piano is very clearly recorded and balanced perfectly with Sadie Fields's violin. Fields is a fine violinist who could use a better instrument. She gets a good range of colors from her violin and can produce a very full tone appropriate to Brahms, but her violin often shows the strain of putting out so much sound and produces a gritty sound.[10]

At first glance, violin and viola can be a close resemblance of the other instrument. Humans' perception can be challenged when asked to distinguish the timbres of the two instruments. According to "Is it Violin or Viola," the article in music education, the viola has a "mellow" sound while a violin has a "sharper" sound, but these descriptions are not compelling nor applicable to situations.[11]

From this performance review, Magil points out that the violin is absorbing too much tension causing audible strain during the performance. A substituting viola, in this case, would easily solve the mechanical flaws perceived in the case of the violin. The radical consonance of the violin in the higher register, even with the theoretical assumption above, may not be exempted either because of the broad progression of this sonata movement. Each instrument is merely identical because of the physical attribute of three overlapping strings, whereas the viola has a C3 string, a lower range that is not achievable on a violin. The authors, then, proposes that the only approach to distinguish their sounds must be done statistically by counting the pitches that are not achievable on each instrument's range.[12] This article, however, focuses on timbral and technical differences because the pitches are entirely within the ranges for the movement.

---

[10] Joseph Magil, "Brahms: Violin Sonatas; Scherzo," *American Record Guide* 79, 1 (2016): 76.

[11] Chong Hong Tan and others, 2.

[12] Chong Hong Tan and others, 2-3.

The first consideration in conjunction to the choice of solo instrument for the *Scherzo* particularly concerns the tone or 'timbre' of the viola, which yields more suitable characteristic than its treble counterpart. According to the same study aiming to distinguish between the sound of the violin and viola, C. H. Tan and others specify that the vibrations from the strings of these instruments are transmitted to the top plate and bottom plate through the bridge, when bowed. This process creates reverberate within the hollow body of the instruments producing desirable sounds. The typical description of viola's sound as "mellow" or "deep" is because "it generally has a slower sound than the violin due to its thicker strings. As the viola is larger instrument with thicker strings and larger sound box, it requires a heavier bow with a firmer technique to produce rich sounds."[13] The viola, then, is a better choice for the movement which solely bases on the physical strength of the instrument, the type of tone that it can produced, and the physics behinds time, force, and matter, which all contribute to the sound production of the viola.

The *Scherzo* starts with emphasizing a darker opening in part of the string, repeated notes in the lower register – within the octave below the middle C while the piano accompaniment awaits its joining turn after the anacrusis and first two beats of the movement. The chordal gestures on the piano, distinguishable by its top note melody in the first phrase in the *Scherzo*, also conveniently described as successive microscopic rises toward the final phrasal summit in mm. 9 (Example 1) becomes the crucial point of interpretation on the piano in terms of voicing or supporting touches that suits the characteristic of the composition and the selected solo string. The forcing tension of the louder dynamics on the string of the violin in the range that is lower than the middle C, precisely G3 with occasional emphases, rendering a rhetorical question of whether this piece is more suitable for the viola or, in the least, appropriate both ways.

Metaphorically, there are drastic differences in technicality of playing the piano as opposed to the harpsichord namely the tempo adjustment and fingering in scales, the notions which scholars and players had uncoded as part of keyboard performance study, the violin and viola deserve the same treatment regarding careful observations of their different applications. The mechanism of the two string instruments is undeniably similar with three

[13] Chong Hong Tan and others, 6.

overlapping strings, some accompanist may argue that there is little or no difference in the ways pianist interacts with the violin or viola, especially if plays the same pieces of music. The effectiveness of the opening of Brahms' *Scherzo*, in terms of sonic projection, lies in the collaborator's ability to present ideas that enable the string performers to harness each instrument's harmonic essence. Such collaboration allows harmonic contents of both strings to shine through as early as in the thematic statement.

The expression in the viola simply takes more time than the violin, heavier, but more expressive and warmer due to the thickness of the strings. In mm. 1-11, the accompanist must assert the *Soprano* line or the top note melody as the melodic gesture that is shifted harmonically in case of the violin. In turn, the pianist must instinctively emphasize the harmonic inner connection of the tones in the opening to be a reminiscence of a female *Alto* singer, therefore, bringing more attention to the inner voices when the piece is played by the viola counterpart. In Example 1, the inner voices are indicated in the parentheses in the left hand of the piano accompaniment starting in the treble clef from mm. 2-5. The weight must be applied to the indicated notes in order to help accentuate the viola melody by highlighting the *Alto* line of the piano creating a desirable balance specifically tailored for the viola adaptation of the piece.

When the piano's bass line assumes a more dominant role in the piece, the heaviness of the double root foundation—expressed through harmonic or melodic octaves is both effective and desirable. In Example 2, mm. 12–18, this is evident in the static B♭ melodic octaves, which convey a sense of constancy and dominance. The line should be played with a firm, grounded touch to emphasize their structural importance. A similar effect occurs in mm. 19-22 in a form of meandering bassline: A♭-G♭-F-G♭. The same approach can be consistently applied to similar gestures throughout the sonata.

Example 1 The Opening of the *Scherzo* Movement with Emphases on the *Alto* Voice[14]

[14] Johannes Brahms, "Scherzo," in *Sonaten für Klavier und Violine*, ed. Hans Otto Hieke (Munich: G. Henle Verlag, 1995), 94.

Example 2 Emphases on Melodic Octaves and Meandering Notes of the Piano Bassline[15]

[15] Johannes Brahms, 94-95.

The issue of fingering on the violin and viola affects how the accompanists organize their timings. The second established theme, starting from mm. 28-69, supports the proposed perspective. Specifically, the intervals larger than the fourth such as those of major sixth, perfect fifth, and octave present in Example 3, embedded also in the chordal accompaniment of the piano, require more preparation time when played considering the leaping gesture of the passage. In other words, not only that the piano part should remain in static steady beat but pulled back without any rushing tendencies. The pianists are expected to be sensitive to the shifts in intervals or leaping distances—sonically and physically while acknowledging the differences between the passing tones and the major leaps within the woven melody and harmony in both instrumental parts. The accompaniment must not be displaying metronomic stylistic but adjustable to the nature of the soloist's choice of *tempo* fluctuations and *rubati*. All the components come together to create a deep and supportive framework for the string players to express themselves freely without unnecessary interruption from the piano accompaniment.

As the first section draws to a close, the repeat sign marks a clear transitional gesture, leading into the second section, which presents a variety of challenges and alternative interpretations in the accompanying part. In mm. 26, where the string part ends on a cadence prior, as the piano is the only instrument sounded, the playing can become strictly metronomic as a result. No sharp staccatos are required here since the character of the passage shall not be jittery but deep, full, and driven forward. The same principle applies to the piano transition in mm. 48-49. The piece soon leads to a striking shift of a soft lyrical part starting in mm. 50 (Example 4). The *legato* indication of the *tremolo*-like passage in the accompaniment must be followed meticulously by avoiding any detached or overly articulated tones that would result in disruptions of the harmony and failure to support the horizontal melodic progression in the string part. Melodic harmonies must be observed and blended out judiciously until this transitional section reaches its end by slowing down gradually in mm. 67–*un poco rit*.

Example 3 Reflections of Large Intervallic Shifts on Both Instruments[16]

[16] Johannes Brahms, 95.

Example 4 A Small Detached Piano Transition Before the Arrival of the Lyrical Passage Characterized by *Tremolo*-Like Gestures in the Right Hand[17]

After the decisive slowing down of the *tempo* preceding the subsequent section, the transition is marked *a tempo*, appropriate for a driven and enthusiastic buildup of a new theme. Although the whole section leads up to the Trio—*Più Moderato*—the performers must strictly adhere to the rigid steady pace asserting dominance with little or no *rubato*, avoiding uncontrolled expression that would not contribute to the effect of elevation in terms of key change from the darker tone of C minor to brightness and warmness of G major in mm. 99. Example 5 shows the gradual modulation of a darker tonality to a brighter one with several

[17] Johannes Brahms, 96.

accidental changes concerning the sixth and the seventh degrees of the original key, which are canceled out by the natural signs as seen in mm. 92-94.

Example 5 Modulation from C Minor to G Major Achieved through Accidental Usages[18]

Continueing trhough *Più Moderato*, the piece progresses quickly toward the recapitulation—the return of the first main idea in m. 136. This lyrical passage, therefore, acts as a transitional section with a few subtle tonal shifts in mm. 113-121 as observed through accidentals: F natural, B♭, E♭, and A♭ (Example 6). These accidentals create an allusion of E♭ major harmony,

[18] Johannes Brahms, 97-98.

the relative major key to the original tonality of C minor. The E♭ major harmony quickly undergoes a chromatic modulation back to the strong reestablishment of G major as seen in mm. 122-135 (Example 7) serving as a dominant function that later plays a big role in bringing back the main theme.

Example 6 A Brief Harmonic Allusion of E♭ Major, A Relative Major Key to C Minor[19]

Legato playing in the string part is crucial for acquiring sufficient tone quality and maintaining a well-balanced ensemble sound. Connected tones require not only appropriate bow lengths to accommodate both short and extended phrases, but also effective use of *Vibrato* to preserve distinctive tone colors—especially when the string part is featured

[19] Johannes Brahms, 98.

primarily. For violists, the amount and intensity of *Vibrato* must be carefully considered and adjusted according to the role or importance of their part or phrases at any given moment of chamber playing.[20] For instance, in mm. 113-116, the viola introduces a *Legato* melodic line that serves as a primary gesture in this transitional section. The phrase is subsequently imitated by the piano a measure later, transposed a fifth lower. In this passage, the viola should employ prominent *Vibrato* at the beginning of the phrase to highlight its initial melodic idea. However, when the piano takes over in a call-and-response fashion and reach its own climatic point later in mm. 120, a consistently strong *Vibrato* in the viola part will be deemed inappropriate. Instead, the violist should gradually lessen the *Vibrato* to allow the piano's imitation to come to the fore.

Another notable performance choice in this section, for the piano, adheres to the previous interpretation of controlled expression: dynamics and timings. If not follow properly, the sonic juxtaposing of rapid harmonic activities would deter the radical effect of the transition with unnecessary harmonic fluctuations. In other words, the shift should remain relatively transient and undisruptive. Especially for viola, the inner voices must be brought out in the same fashion as Example 1 to accommodate for the special resonant *Alto* range whereas violin would mostly be more resonant in the *Soprano*'s top notes.

Approaching the restatement of the main theme in the recapitulation, the G major lyrical phrases or the retransition must be done in an intimate and mature manner, namely unexaggerated in terms of *rubati*, dynamic contrasts, and tone changes. The section remains on the softer side of *piano* and a half-voice playing of *sostenuto*. Only the small climax in mm. 132 gets its spotlight from an organic *crescendo* buildup to *forte* as indicated on the score and according to the fluctuation of the melodic contour. The exact representation of the main theme in compound meter in mm. 136 brings back stronger, more satirical characteristic that renders stark contrast to previously heard materials closing of the piece with a purposeful dramatization.

---

[20] Kulisara Sangchan and Noraath Chanklum, "The Analysis of Sonata for Piano and Violin No. 2 Opus 100 for a Violin Recital," *Rangsit Music Journal* 18, 2 (2023): 28, https://so06.tcithaijo.org/index.php/rmj/article/view/248707/182917. (in Thai)

Example 7 The G Major Lyrical Passage Before the Recapitulation in Compound Meter[21]

[21] Johannes Brahms, 98-99.

The recapitulation, when presented itself in the exact form, calls for alternative sonic experiences. *In tempo* marking must be made organically. In other words, changes in speeds shall not be abrupt; rather, the preceding section and the recapitulation must be connected by only a subtle shift in *tempi*. The aforementioned performance choice to seamlessly bridge the two parts proves effective—not in terms of formal realization, but in its ability to further shift the tone colors, marking a distinct turn in the main theme upon its restatement.

To expand upon the shift in tone colors, the pianist may apply more tension to the inner voices in the form of 'voicing' technique toward the pitches that would be occupied by the thumbs in both hands in order to develop a markedly darker statement for the gesture in the original tonality. This is achievable solely because of the placements of the inner voices that lie closely or are within the *Alto* range, intensify the 'somber' nature of the viola's tone. Nevertheless, the interpretation of the returning theme may vary as there are endless techniques and styles that accompanists are accustomed to. The same principle goes to the very final measures of the movement.

Example 8 A Guideline to Separate the Tied Chord Tones to Accommodate Viola[22]

The droning gesture of repetitive chordal playing in C major harmony is realized through tied dotted half notes, as demonstrated in mm. 250–255, or the final six measures of the

[22] Johannes Brahms, 103.

movement (Example 8). When the viola assumes the solo role, however, the harmonic support in these concluding measures may function more effectively without the use of ties. This is due to several factors, including the viola's natural timbral characteristics, the heightened interpretive tension in the recapitulation, and the physical demands of bowing for the soloist. In the excerpt, the deliberate separation of the identical harmony is marked with Xs.

Conclusion

The ability to distinguish the sounds of the violin and viola may not be important at all from the view point of the performers, especially in the perception of the piano accompanist. The most important aspect, however, lies upon the adjustability to specific timbres, articulated musical ideas, and some technical limitations that the string soloist face while delivering the piece to the best of their ability. The critical thinking steps have been examined here as a performing guide for those who are interested in the arts of advanced chamber accompaniment. Some slight changes in the way the pianists interpret the sonata must be, not only being vaguely considered, rather strictly followed if aiming for the most desirable sonic collaboration.

Bibliography

Berry, Paul. *Brahms Among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. New York: Oxford University Press, 2014.

Brahms, Johannes. "Scherzo." In *Sonaten für Klavier und Violine*, edited by Hans Otto Hieke, 94-103. Munich: G. Henle Verlag, 1995.

Geiringer, Karl. *Brahms: His Life and Work*. 3rd ed. New York: Da Capo, 1982.

Lester, Joel. *Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press, 2020.

Magil, Joseph. "Brahms: Violin Sonatas; Scherzo." *American Record Guide* 79, 1 (2016): 76-77.

Niemann, Walter. *Brahms*. Translated by Catherine A. Phillips. New York: Cooper Square Publishers, Inc., 1969.

Ostwald, Peter F. "Johannes Brahms, Solitary Altruist." In *Brahms and His World*, edited by Walter Frisch, 23-35. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

Sangchan, Kulisara, and Noraath Chanklum. "The Analysis of Sonata for Piano and Violin No. 2 Opus 100 for a Violin Recital." *Rangsit Music Journal* 18, 2 (2023): 17-29. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/248707/182917. (in Thai)

Tan, Chong Hong, Koksheik Wong, Vishun Monn Baskaran, Kiki Maulana Adhinugraha, and David Taniar. "Is It Violin or Viola? Classifying the Instruments' Music Pieces Using Descriptive Statistics." *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications* 19, 2s (2023): Article No. 93 (22 Pages). https://doi.org/10.1145/3563218.

Article No. R0103 (22 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0103

บทความวิจัย (Research Article)

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง “จากถ่านไฟสู่ทองคำ” นิทานพื้นบ้านล้านนา สำหรับวงเปียโนควินเท็ต

Doctoral Music Composition “From Coals to Golds” Dramatic Myth of Lanna for Piano Quintet

ธภัฏ สังข์วิจิตร,* วีรชาติ เปรมานนท์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
Thaphad Sungwijit,* Weerachat Premananda
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand
chatwalee_jikke@hotmail.com, Weerachat.P@Chula.ac.th

Received: March 31, 2025 / Revised: May 26, 2025 / Accepted: May 28, 2025

บทคัดย่อ

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง *จากถ่านไฟสู่ทองคำ* นิทานพื้นบ้านล้านนาสำหรับวงเปียโนควินเท็ต ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทเพลงประเภทดนตรีพรรณาที่ได้รับแรงบันดาลใจมากจากนิทานพื้นบ้านล้านนาเรื่อง “แมงสี่หูห้าตา” และนำผลงานออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน อย่างไรก็ตาม แม้ว่าวรรณกรรมแมงสี่หูห้าตาจะมีการบันทึกไว้หลากหลายความเชื่อตามสถานที่ต่าง ๆ แต่เนื้อเรื่องยังคงมีที่มีความคล้ายคลึงกัน ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงต้องศึกษาข้อมูลอย่างละเอียดเพื่อหาจุดร่วมที่จะสามารถนำมาใช้สำหรับการประพันธ์บทเพลง

ผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกเนื้อเรื่องจากตำนานแมงสี่หูห้าตาของวัดพระธาตุดอยเขาควายแก้ว จังหวัดเชียงรายมาใช้เป็นแนวทางหลัก เพราะมีเนื้อเรื่องที่น่าสนใจและมีหลายเหตุการณ์ที่สามารถนำมาเชื่อมโยงกับแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงได้ ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชายกำพร้ายากจนผู้หนึ่งที่ลากศีรษะของบิดาขึ้นไปบนภูเขาจนศีรษะไปติดอยู่ที่ปากถ้ำอันเป็นเหตุการณ์ที่นำพาให้เขาได้พบกับสัตว์ประหลาดคล้ายหมีมีหู 4 หู และดวงตา 5 ดวง สัตว์ประหลาดตัวนี้กินถ่านไฟเป็นอาหารและถ่ายมูลออกมาเป็นทองคำ ชายผู้นี้จึงนำทองคำไปฝังดินไว้ทุกวัน จนกระทั่งพระเจ้าพันธุมัติได้มีเงื่อนไขว่า ชายผู้ใดสามารถสร้างรางน้ำทองคำจากบ้านของตนไปถึงวังของพระราชธิดาของพระองค์ได้ก็จะยกให้อภิเษกสมรส ชายกำพร้าผู้นี้จึงได้สร้างรางน้ำ

* Corresponding author, email: chatwalee_jikke@hotmail.com

ทองคำไปยังวังของพระราชธิดาองค์นี้ได้สำเร็จ ต่อมาเมื่อพระเจ้าพันธุมัติทราบถึงสัตว์ประหลาดสี่หูห้าตาตัวนี้ จึงสั่งให้นำกลับเข้ามาในวังด้วย ขณะที่จูงสัตว์ตัวนี้เข้ามาในเมือง มีผู้คนมุงดูมากมายทำให้มันตกใจและวิ่งหนีขึ้นไปบนภูเขา พระเจ้าพันธุมัติวิ่งตามสัตว์ตัวนี้จนเลยเข้าไปในถ้ำ ทันใดนั้นหินก็ถล่มลงมาปิดปากถ้ำพระองค์จึงถูกขังอยู่ในนั้น แม้ว่าจะได้รับช่วยเหลือออกมาได้ แต่สัตว์ประหลาดตัวนี้ก็ไม่มีใครได้พบเห็นมันอีกเลย

นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้ศึกษาค้นคว้าแนวทางการประพันธ์เพลง รวมถึงแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลง รวมถึงบทเพลงร่วมสมัยรูปแบบต่าง ๆ เพื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์บทเพลง เช่น แนวคิดบันไดเสียงและโมด แนวคิดการคัดทำนอง แนวคิดขั้นคู่ทรัยโทนและกลุ่มเสียงกัด แนวคิดการปรับทำนองหลัก แนวคิดการประพันธ์แบบโพลีโฟนี แนวคิดสังคีตลักษณ์แบบโซนาตารอนโด เทคนิคการใช้โน้ตเพเดิลและเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อย รวมถึงเทคนิคการดีดของกลุ่มเครื่องสาย เพื่อให้สามารถนำมาประพันธ์เชื่อมโยงกับเรื่องราวเหตุการณ์ในตำนานตามวัตถุประสงค์และขอบเขตการประพันธ์ที่ได้กำหนดไว้ บทเพลง *จากถ่านไฟสู่ทองคำ* ประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวน 5 บทเพลง ได้แก่

บทเพลงที่ 1 *คำสั่งเสียของบิดา* กล่าวถึงตอนที่ชายกำพร้าได้ทำตามคำสั่งเสียของบิดาที่ให้ไว้ก่อนที่จะเสียชีวิต โดยการลากศีรษะของบิดาขึ้นไปบนภูเขาจนศีรษะไปติดอยู่ที่หน้าถ้ำแห่งหนึ่งซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่นำพาให้เขาได้พบกับแมงสี่หูห้าตา ซึ่งในบทเพลงมีการใช้แนวคิดบันไดเสียงโฮลโทนและเทคนิคการทดเสียง แนวคิดการคัดทำนอง และแนวคิดการประพันธ์แบบโพลีโฟนี เพื่อสร้างบรรยากาศของความโศกเศร้าและสูญเสียบิดาอันเป็นที่รัก รวมถึงการใช้เทคนิคโน้ตเพเดิลและเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อย อันเป็นเสียงที่เปรียบเสมือนการลากศีรษะของบิดาขึ้นไปบนภูเขา

บทเพลงที่ 2 *สัตว์ประหลาดสี่หูห้าตา* ได้แรงบันดาลใจมาจากบุคลิกลักษณะของแมงสี่หูห้าตาที่บรรยายว่าเป็นสัตว์ใหญ่คล้ายหมี มี 4 หู และมีดวงตา 5 ดวง อีกทั้ง ผู้ประพันธ์เพลงได้จินตนาการถึงบุคลิกของสัตว์ตัวนี้ที่ถึงแม้จะมีรูปลักษณ์ที่น่ากลัวแต่มีบุคลิกที่ดูน่ารักและไร้พิษภัย นอกจากนั้น การกินถ่านไฟร้อนของมันก็เป็นอากัปกริยาที่เป็นจุดเด่นของมันอีกด้วย ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงใช้แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีที่ใช้ความสัมพันธ์กับตัวเลข 4 และ 5 เช่น การใช้คู่เสียงทรัยโทน และการใช้โมดลิเดียน อีกทั้งใช้แนวคิดการใช้กลุ่มเสียงกัดเพื่อสื่อถึงการกินถ่านไฟร้อน นอกจากนั้น ยังใช้เทคนิคการใช้นิ้วดีดของกลุ่มเครื่องสายสื่อถึงบุคลิกของแมงสี่หูห้าตา

บทเพลงที่ 3 *ถ่านไฟร้อนและมูลทองคำ* ได้แรงบันดาลใจจาการที่แมงสี่หูห้าตาได้กินถ่านไฟร้อนและถ่ายมูลออกมาเป็นทองคำ โดยบทเพลงบรรยายลักษณะของถ่านไฟร้อน สะเก็ดไฟ และมูลทองคำ โดยในส่วนของถ่านไฟร้อนจะใช้แนวคิดกลุ่มเสียงกัดจากบทเพลง *สัตว์ประหลาดสี่หูห้าตา* มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างทำนองด้วยเทคนิคการพัฒนาโมทีฟ ส่วนสะเก็ดไฟจะนำเสนอโดยใช้เทคนิคการตบมือร่วมกับแนวคิดจังหวะขัด รวมถึงการใช้แนวคิดการใช้โมดฟริเจียนโดมินันท์บรรยายถึงความระยิบระยับของมูลทองคำ

บทเพลงที่ 4 *รางน้ำทองคำ* เป็นการบรรยายถึงการสร้างรางน้ำทองคำจากเมืองของนายทุกคตะไปจนถึงวังของพระราชธิดาของพระเจ้าพันธุมัติ โดยผู้ประพันธ์เพลงนำแนวคิดโมดฟริเจียนโดมินันท์จากบทเพลง *ถ่านไฟร้อนและมูลทองคำ* ในท่อน “มูลทองคำ” มาเชื่อมโยงและปรับใช้ในการประพันธ์บทเพลงนี้ด้วย อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงจะใช้แนวคิดการปรับทำนองหลักมาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์บทเพลง

บทเพลงที่ 5 *พระเจ้าพันธุมัติ* เป็นการบรรยายถึงบรรยากาศของนครพันธุมัติ ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้จินตนาการถึงเมืองที่มีความสุขและผู้คนต่างมีวิถีชีวิตที่เรียบง่าย โดยมีพระเจ้าพันธุมัติผู้ปกครองนครที่มีบุคลิกที่สง่างามน่าเกรงขาม รวมถึงการบรรยายถึงเหตุการณ์การวิ่งไล่จับแมงสี่หูห้าตาตามจินตนาการของผู้ประพันธ์เพลง ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวข้างต้นผู้ประพันธ์เพลงจะใช้เป็นวัตถุดิบในสร้างทำนองหลัก โดยบทเพลงนี้ใช้แนวคิดสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโด เพราะเป็นสังคีตลักษณ์ที่มักอยู่ในท่อนสุดท้ายของบทเพลงในดนตรีตะวันตก

บทเพลงย่อยทั้ง 5 บทเพลง มีความยาวเพลงละประมาณ 5-6 นาที รวมความยาวทั้งสิ้นประมาณ 30 นาที มีการวางโครงสร้างเพลงที่หลากหลาย และมีการใช้แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่มีการเชื่อมโยงกับอารมณ์ความรู้สึก และบรรยากาศ รวมถึงบุคลิกของตัวละคร และเหตุการณ์ต่าง ๆ ของนิทานเรื่อง “แมงสี่หูห้าตา” ได้อย่างน่าสนใจ อย่างไรก็ตาม บางบทเพลงมีการใช้จังหวะค่อนข้างซับซ้อน โดยเฉพาะการบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลงที่ 2 ท่อน “ถ่านไฟร้อน” และท่อน “สะเก็ดไฟ” นักดนตรีจึงควรมีทักษะการบรรเลงค่อนข้างสูง เพื่อจะสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์ ทั้งนี้ บทเพลง *จากถ่านไฟสู่ทองคำ* ได้นำออกแสดงต่อสาธารณชนเมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2568 ณ อาคารศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

คำสำคัญ : การประพันธ์เพลง / แมงสี่หูห้าตา / เปียโนควินเท็ต

Abstract

Doctoral Music Composition *From Coals to Golds* was created with the objective of composing a program music inspired by the Lanna folktale *Maeng Si Hu Ha Ta* (The Four-Eared, Five-Eyed Monster) and performing to the public. Despite the diverse beliefs recorded in different versions of this folktale across various regions, the core narrative remains consistent. Therefore, the composer conducted an in-depth study to identify common elements suitable for incorporation into the composition.

The composer selected the version of *Maeng Si Hu Ha Ta* from Wat Phra That Doi Khao Khwai Kaew in Chiang Rai as the primary narrative framework due to its engaging

storyline and presence of multiple events that could be effectively linked to compositional concepts and techniques. The story follows an impoverished orphan who drags his father's head up a mountain, where it becomes stuck at the entrance of a cave—an event that leads him to discover a large bear-like creature with four ears and five eyes. This mystical being consumes burning coals and excretes gold. The orphan buries the gold daily until King Bandumati declares that any man who can construct a golden waterway from his home to the palace of the king's daughter will be granted her hand in marriage. The orphan successfully completes the golden waterway. Later, upon learning about the Four-Eared, Five-Eyed Creature, King Bandumati orders it to be brought to the palace. However, as it is led through the city, a crowd gathers, startling the creature and causing it to flee into the mountains. The king chases it into a cave, where a sudden rockslide traps him inside. Although he is eventually rescued, the creature is never seen again.

In addition, the composer explored various compositional approaches, concepts, and techniques, including contemporary musical styles, to develop the composition. These include modal and scale-based concepts, melodic extraction techniques, tritone and clustered harmonies, principal melody transformations, polyphonic writing, sonata-rondo form structures, the use of pedal tones and gradual dynamic markings, as well as extended string techniques. These elements were integrated into the composition to align with the narrative structure and the established scope of the work. The composition *From Coals to Golds* consists of Five Movements:

The Father's Final Words: Depicts the orphan fulfilling his dying father's wish by dragging his father's head up a mountain, where it becomes lodged at the entrance of a cave, leading to the discovery of the Four-Eared, Five-Eyed Monster. The composition employs whole-tone scales, transposition, and polyphonic texture writing to evoke sorrow and loss. The use of pedal tones and crescendo symbolizes the dragging of the father's head up the mountain.

The Four-Eared, Five-Eyed Monster: Inspired by the monster's description as a large bear-like beast with four ears and five eyes, this movement also reflects its paradoxical nature—though fearsome in appearance, it is gentle and harmless. The composition incorporates the numbers four and five through tritone intervals and the Lydian mode.

Clusters represent the monster's defining characteristic of consuming burning coals, while pizzicato string techniques capture its unique personality.

The Burned Charcoals and Golden Poops: Depicts the monster consuming burning coals and excreting gold. The composition uses clusters from the previous movement to construct melodies through motif development techniques. The sound of flying embers is represented by handclaps and syncopated rhythms, while the Phrygian dominant mode is used to depict the shimmering quality of the golden poops.

The Golden Gutter: Illustrates the construction of a golden canal connecting the orphan's home to the palace of King Bandumati's daughter. The Phrygian dominant mode from the previous movement is reintroduced and adapted, while the primary melody transformation technique serves as the main compositional approach.

The Lord Bandumati: Portrays the grandeur of Bandumati's kingdom, imagined as a land of peace and simplicity, ruled by a dignified and authoritative king. It also includes the dramatic chase scene in which the king pursues the Four-Eared, Five-Eyed Monster. The sonata-rondo form is used, a structure commonly found in the final movement of Western classical compositions.

Each of the five movements lasts approximately 5–6 minutes, with a total performance duration of around 30 minutes. The composition features diverse structural approaches, integrating contemporary compositional techniques to evoke emotions, atmosphere, character personalities, and key events from the *Maeng Si Hu Ha Ta* folktale. Some sections contain complex rhythmic patterns, particularly in the second movement's *The Burned Charcoals and Golden Poops* sections, requiring musicians with advanced technical proficiency for precise ensemble performance. The composition *From Coals to Golds* was publicly performed on March 18, 2025, at the Performing Arts Building, Chiang Rai Rajabhat University.

Keywords: Music Composition / The Four-Eared, Five-Eyed Monster / Piano Quintet

การประพันธ์เพลงในรูปแบบดนตรีพรรณนา (Program Music) เป็นการสร้างสรรค์ดนตรีที่เกิดจากแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์เพลงซึ่งสามารถสร้างสรรค์ได้ในหลายมิติ ดนตรีพรรณนาเป็นการประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากภาพ เสียง บรรยายกาศ บทกวี หรือเรื่องราวต่าง ๆ ซึ่งแตกต่างจากดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) ในบทเพลงประเภทนี้ ผู้ประพันธ์เพลงมุ่งใช้เสียงดนตรีเพื่อบรรยายหรือวาดภาพตามแรงบันดาลใจนั้น และมักตั้งชื่อเพลงให้สอดคล้อง ในหลายกรณีมักมีคำบรรยายเป็นลายลักษณ์อักษรกำกับไว้ที่โน้ตเพลง[1]

ดนตรีพรรณนาเริ่มปรากฏให้เห็นชัดเจนในยุคบาโรกจากผลงานการประพันธ์เพลงชุด *The Four Seasons* โดยอันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi, 1678-1741) นักประพันธ์เพลงชาวอิตาลี เป็นบทประพันธ์ที่บรรยายถึงฤดูกาลต่าง ๆ ตั้งแต่ฤดูใบไม้ผลิจนถึงฤดูหนาว โดยมีการใช้เครื่องดนตรีเลียนเสียงธรรมชาติและสัตว์ต่าง ๆ[2] นอกจากนั้น ผลงานการประพันธ์เพลง *Symphony No.6 "Pastoral"* ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) ก็เป็นซิมโฟนีที่บรรยายเรื่องราวสภาพชีวิตและธรรมชาติอันสวยงามแถบชานกรุงเวียนนาที่เขาได้พบเห็นและนำมาถ่ายทอดเป็นบทเพลง และในยุคโรแมนติกที่เป็นยุคการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์เพลงอย่างเต็มที่ก็จัดเป็นยุคที่มีดนตรีพรรณาเกิดขึ้นอย่างเด่นชัด เนื้อหาเรื่องราวอาจนำมาจากบทกวีที่มีชื่อเสียง เช่น บทกวีของเชคสเปียร์ *Romeo and Juliet* ประพันธ์เพลงโดยปีเตอร์ อีลิทช์ ไชคอฟสกี (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893) หรือจะเป็นเรื่องราวเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ เช่น บทเพลง *1812 Overture* ซึ่งเป็นเรื่องราวของกองทัพฝรั่งเศสบุกเข้ารัสเซีย ประพันธ์เพลงโดยไชคอฟสกีเช่นกัน[3]

ในประเทศไทยมีบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากแรงบันดาลใจในหลากหลายมิติ อาทิ จากบทกวีนวนิยาย ภาพวาด รวมถึงสถานที่สำคัญต่าง ๆ สร้างสรรค์โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงตะวันตก และอาจมีการผสมผสานความเป็นดนตรีตะวันออกร่วมด้วย เพื่อสร้างสีสันและบรรยายกาศของบทเพลงให้มีความน่าสนใจ บทเพลงดังกล่าว ได้แก่ บทเพลง *"รามเกียรติ์"* สำหรับเปียโน ประพันธ์โดยวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[4] เป็นบทเพลงประเภทดนตรีพรรณาที่สื่อถึงเรื่องราวเฉพาะเหตุการณ์ที่ตัวละครยักษ์รามสูรเข้าไปมีบทบาทสำคัญในวรรณคดีไทยเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีการใช้เทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลาย โดยเฉพาะเทคนิคไลท์โมทีฟ (Leitmotif) ซึ่งเป็นทำนองนำเพื่อสื่อถึงตัวละครในเรื่อง ทั้งนี้ บทเพลงยังมีการนำแนวคิดด้านบันไดเสียง กลุ่มเสียง รวมถึงการนำทำนองเพลงไทยเดิม ได้แก่ เพลง *เชิดฉิ่ง* และเพลง *เชิดจีน* มาใช้ในการ

---

[1] Natchar Pancharoen, *Dictionary of Music Terms*, 3rd ed. (Bangkok: KateCarat Press, 2009), 161. (in Thai)

[2] Nattanit Nakpee and Kamontam Kuabutr, "Program Music in Western Culture," *Aksara Pibul Journal* 3, 1 (2022): 4. (in Thai)

[3] Narut Suttajit, *Sanghisitism Appreciation of Western Music*, 12th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023), 109. (in Thai)

[4] Wiboon Trakulhun, "*Ramayana* for Piano," *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 121. (in Thai)

ประพันธ์ด้วย นอกจากนี้ ยังมีบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรมไทยที่มีชื่อเสียง ได้แก่ บทเพลง *เพชรพระอุมา* สำหรับวงซินทีสีสแจ๊สอองซอมเบิล โดยธีรัช เลาห์วีระพานิช[5] (2562) เป็นบทเพลงที่นำเรื่องราวจากนวนิยายเรื่องเพชรพระอุมาภาคแรกมาเป็นแรงบันดาลใจ ซึ่งบทประพันธ์มีการบูรณาการแนวคิดการประพันธ์ดนตรีแจ๊สร่วมกับการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกและดนตรีร่วมสมัย บทเพลงประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวน 6 บท ซึ่งแต่ละบทมีการนำเสนอเรื่องราว หรือเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในนวนิยายเรื่องนี้ โดยถ่ายทอดออกมาเป็นบทเพลงผ่านเทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลายแต่เชื่อมโยงกันอย่างน่าสนใจ

นิทานเรื่องแมงสี่หูห้าตาตามตำนานของวัดพระธาตุดอยเขาควายแก้ว จังหวัดเชียงราย[6] กล่าวว่ามีชายกำพร้ายากจนผู้หนึ่งได้ทำตามคำสั่งเสียของบิดาโดยการเอาเชือกผูกศีรษะของบิดาลากขึ้นไปบนภูเขาจนศีรษะไปติดอยู่หน้าถ้ำ เขาจึงทำกับดักสัตว์ไว้ที่นั่นแล้วกลับบ้าน พอรุ่งเช้ากลับมาดูก็พบว่ามีสัตว์ประหลาดคล้ายหมีมี 4 หูและดวงตา 5 ดวงติดอยู่ เขาจึงพากลับบ้านและหาที่กำบังแก่สัตว์ตัวนั้น กลางคืนอากาศหนาวเขาจึงก่อไฟผิงเพื่อความอบอุ่น บังเอิญถ่านไฟกระเด็นออกมานอกกองไฟ ทันใดนั้นแมงสี่หูห้าตาก็กินถ่านไฟเป็นอาหารเขาจึงหาเอาถ่านให้กินเป็นจำนวนมาก และเมื่อรุ่งเช้าก็พบว่าสัตว์ตัวนี้ได้ถ่ายมูลออกมาเป็นทองคำ ชายกำพร้าดีใจมากจึงนำทองคำไปฝังดินไว้ทุกวัน ขณะนั้นมีพระเจ้าพันธุมัติผู้มีราชธิดารูปโฉมงดงามมากองค์หนึ่งเป็นที่หมายปองต่อบรรดาเจ้าเมืองต่าง ๆ พระองค์ได้สร้างเงื่อนไขว่าหากเจ้าเมืองใดสามารถสร้างรางน้ำทองคำจากเมืองตนเองไปจนถึงวังของพระราชธิดาได้สำเร็จก็จะให้อภิเษกสมรส แต่ก็ไม่มีเจ้าเมืองใดทำได้ยกเว้นชายกำพร้าผู้นี้ เมื่อรู้ข่าวเขาจึงว่าจ้างชาวจีนฮ้อกลุ่มหนึ่งสร้างรางน้ำจากบ้านตนเองไปถึงวังของพระราชธิดาได้สำเร็จภายในคืนเดียว

รุ่งเช้าพระเจ้าพันธุมัติจึงจัดขบวนแห่ไปรับมาเป็นราชบุตรเขยและถามถึงที่มาของรางน้ำนี้ เขาจึงเล่าความมหัศจรรย์ของแมงสี่หูห้าตาให้พระองค์ฟัง เช่นนั้นจึงมีรับสั่งให้เสนาอำมาตย์ไปขุดทองคำในสวนมาไว้ที่ท้องพระคลัง และสั่งให้ราชบุตรเขยนำสัตว์ตัวนี้กลับมาด้วย ในขณะที่กำลังจูงแมงสี่หูห้าตาเข้ามาในเมืองนั้นชาวบ้านจำนวนมาต่างมุงดูด้วยความสนใจทำให้สัตว์ตัวนี้ตกใจและวิ่งหนีเข้าขึ้นไปบนภูเขา พระองค์จึงวิ่งไล่ตามจับจนเลยเข้าไปในถ้ำ ทันใดนั้นหินก็ถล่มลงมาปิดปากถ้ำพระองค์จึงติดอยู่ในนั้น เหลือเพียงรูเล็ก ๆ ให้สามารถส่องดูภายนอกได้เท่านั้น พระองค์จึงคิดว่าต้องตายในถ้ำนี้แน่นอน จึงได้สั่งให้เสนาอำมาตย์ที่เฝ้าอยู่ด้านนอกให้ไปตามมเหสีทั้ง 7 คนมา เมื่อมาถึงจึงขอให้เปิดผ้าถุงดูเป็นครั้งสุดท้าย มเหสีคนที่ 1-6 ไม่ยอมเปิด

[5] Teerus Laohverapanich, “Doctoral Music Composition: The Novel *Phet Pra Uma* for Synthesis Jazz Ensemble” (DFA diss., Chulalongkorn University, 2019), 2-3. (in Thai)

[6] Lanna Magazine on Cloud, “The Four-Eared, Five-Eyed Monster,” accessed November 18, 2024, https://accl.cmu.ac.th/Knowledge/details/2681. (in Thai)

เพราะมีความอับอายมีแต่เพียงมเหสีคนที่ 7 เท่านั้นที่รู้สึกเห็นใจพระองค์ยอมเปิดผ้าถุงให้ดู ทันใดนั้นถ้ำก็อดหัวเราะไม่ได้ จึงระเบิดหัวเราะออกมาทำให้ปากถ้ำเปิดออก และพระองค์จึงออกจากถ้ำมาได้ในที่สุด

สำหรับการประพันธ์เพลง *จากถ่านไฟสู่ทองคำ* นิทานพื้นบ้านล้านนาสำหรับวงเปียโนควินเท็ต ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทเพลงประเภทดนตรีพรรณาที่ได้รับแรงบันดาลใจมากจากนิทานพื้นบ้านล้านนาเรื่อง “แมงสี่หูห้าตา” ซึ่งแม้ว่าวรรณกรรมแมงสี่หูห้าตาจะมีการบันทึกไว้หลากหลายความเชื่อตามสถานที่ต่าง ๆ แต่เนื้อเรื่องยังคงมีที่มีความคล้ายคลึงกัน ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงต้องศึกษาข้อมูลอย่างละเอียดเพื่อหาจุดร่วมที่จะสามารถนำมาใช้สำหรับการประพันธ์บทเพลง

แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง (Composition Concept and Approach)

บทเพลง *จากถ่านไฟสู่ทองคำ* เป็นบทเพลงประเภทดนตรีพรรณาซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกเหตุการณ์สำคัญ และบุคลิกของตัวละคร รวมถึงสิ่งของต่าง ๆ ที่ปรากฏในนิทานล้านนาเรื่องแมงสี่หูห้าตา มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์บทเพลง โดยแบ่งเป็นบทเพลงย่อย จำนวน 5 บทเพลง ดังนี้

1. บทเพลง *คำสั่งเสียของบิดา*

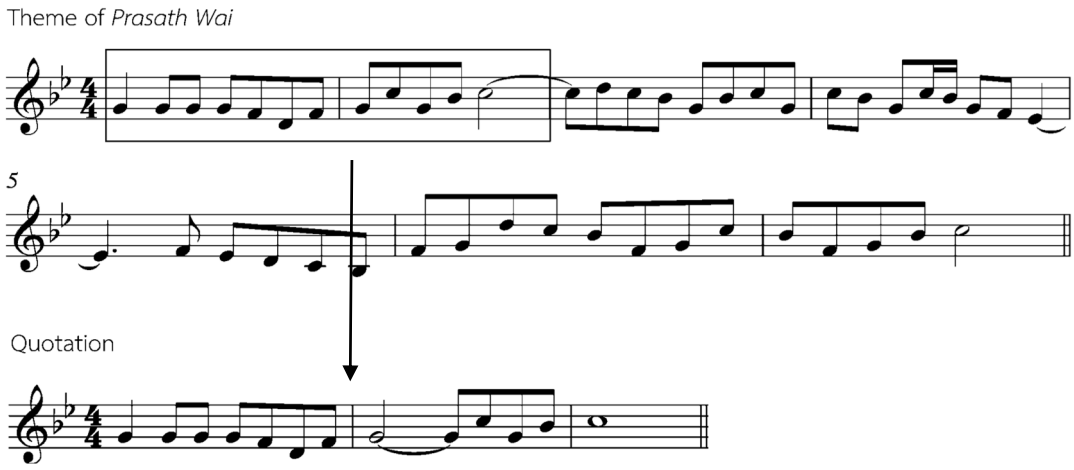
บรรยายถึงตอนที่ชายกำพร้าได้ทำตามคำสั่งเสียของบิดา โดยการลากศีรษะของบิดาขึ้นไปบนภูเขาจนศีรษะไปติดอยู่ที่หน้าถ้ำแห่งหนึ่งซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่นำพาให้เขาได้พบกับแมงสี่หูห้าตา บทเพลงมีการใช้แนวคิดบันไดเสียงโฮลโทน เทคนิคการทดเสียง แนวคิดการคัดทำนอง รวมถึงการใช้เทคนิคโน้ตเพเดิลและเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อย ซึ่งบทเพลงนี้มีสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) คือ ABA

โดยตอน A นำเสนอแนวคิดบันไดเสียงโฮลโทน (Whole Tone Scale) และเทคนิคการทดเสียง (Transposition) ผู้ประพันธ์เพลงใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้น 6 พยางค์ซึ่งบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องสาย โดยเริ่มจากกลุ่มบันไดเสียง C โฮลโทน บรรเลงโดยวิโอลาและเชลโล ตามด้วยกลุ่มบันไดเสียง C♯ โฮลโทน บรรเลงโดยกลุ่มไวโอลิน หลังจากนั้นใช้เทคนิคการทดเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงตามความเหมาะสมโดยใช้กลุ่มบันไดเสียง E, F♯ และ A โฮลโทน และกำหนดให้กลุ่มบันไดเสียงเหล่านี้บรรเลงพร้อมกันเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคเพื่อให้ทำนองมีมิติเสียงที่กว้างขึ้น (Example 1)

ตอน B ใช้แนวคิดการคัดทำนอง (Quotation) ผู้ประพันธ์เพลงนำทำนองเพลง *ปราสาทไหว* ซึ่งเป็นเพลงที่นิยมใช้บรรเลงในงานศพของชาวล้านนามาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ (Example 2) เพื่อสร้างบรรยากาศของความสูญเสียบิดาอันเป็นที่รัก โดยใช้แนวคิดการประพันธ์แบบโพลีโฟนีด้วยลีลาสอดประสานแนวทำนองคล้ายการประพันธ์รูปแบบฟิวก์ (Fugue)

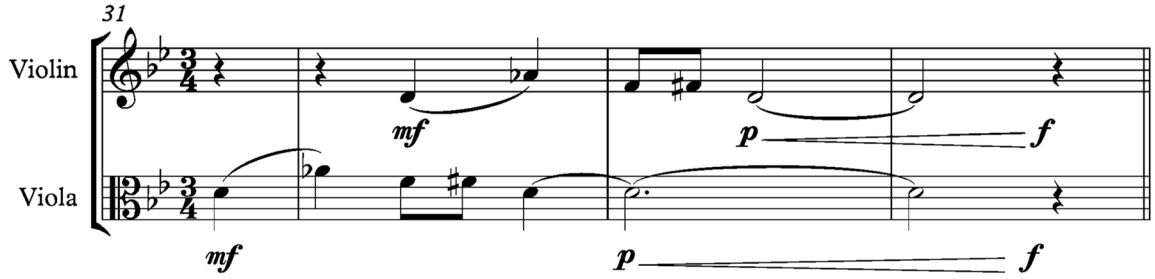
Example 1 Whole Tone Scale and Transposition in Section A

Example 2 Quotation in Section B



สำหรับเทคนิคโน้ตเพเดิลและเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อยปรากฏอยู่ทั่วไปในบทเพลง อนึ่ง โน้ตเพเดิลในที่นี้ หมายถึง โน้ตที่มีค่ายาวใช้สื่อถึงอากัปกริยาการลากศีรษะของบิดา โดยไม่มีความเกี่ยวข้องใดกับโน้ตโทนิก (Tonic) หรือ โน้ตโดมินันท์ (Dominant) ในดนตรีระบบอิงกุญแจเสียง (Example 3)

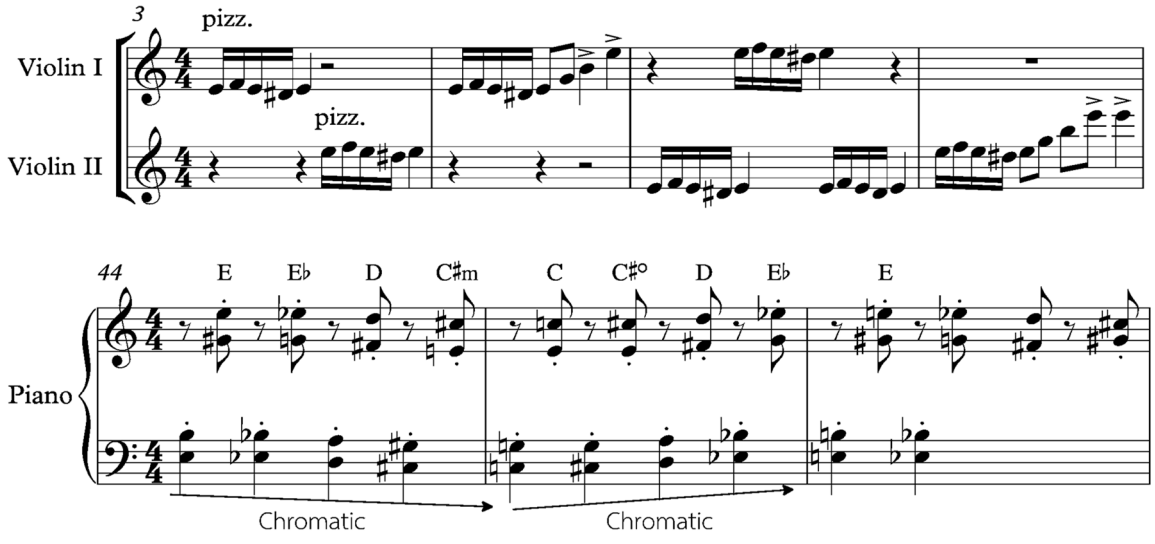
Example 3 Pedal Note and Crescendo in Section A



2. บทเพลง *สัตว์ประหลาดสี่หูห้าตา*

บรรยายถึงลักษณะของแมงสี่หูห้าตาและการกินถ่านไฟร้อน โดยใช้แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีที่ใช้ความสัมพันธ์กับตัวเลข 4 และ 5 เช่น การใช้คู่เสียงทรัยโทน ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่มีระยะห่างเป็นคู่ 4 ออกเมนเทดและคู่ 5 ดิมินิชท์ และการใช้โมดลิเดียน เป็นต้น รวมถึงมีการใช้แนวคิดกลุ่มเสียงกัด (Clusters) เพื่อสื่อถึงการกินถ่านไฟร้อนของแมงสี่หูห้าตา นอกจากนั้น ยังสร้างสีสันด้วยการใช้เทคนิคการใช้นิ้วดีดของกลุ่มเครื่องสาย และแนวคิดเสียงประสานเคลื่อนที่ขึ้น-ลงแบบโครมาติก ซึ่งบทเพลงมีสังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) ประกอบด้วยตอน A ตอน B และตอน C โดยตอน A ทำนองจะนำเสนอด้วยเทคนิคการใช้นิ้วดีดของกลุ่มเครื่องสาย (Normal Pizzicato) เพื่อสื่อถึงบุคลิกที่น่ารักของแมงสี่หูห้าตา ส่วนเปียโนบรรเลงด้วยแนวคิดเสียงประสานเคลื่อนที่ขึ้น-ลงแบบโครมาติก (Example 4)

Example 4 Pizzicato and Harmonic Lines Move Up and Down Chromatically in Section A

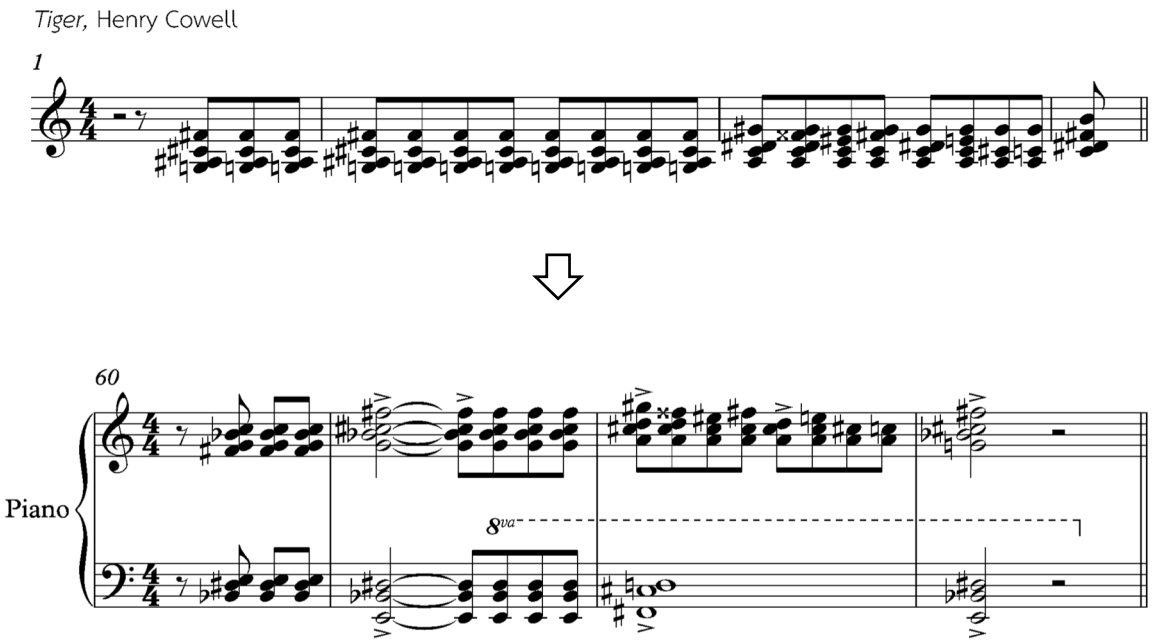


ตอน B นำเสนอทำนองที่ใช้ความสัมพันธ์ของตัวเลข 4 และ 5 เพื่อสื่อถึงรูปลักษณ์ของแมงสี่หูห้าตา ผู้ประพันธ์เพลงใช้แนวคิดโมดลิเดียน เพราะนอกจากเป็นโมดชนิดเมเจอร์ (Major Mode) ลำดับที่ 4 แล้ว สมาชิกโน้ตในโมดนี้ยังมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ทรัยโทน ซึ่งทำนองของตอน B จะบรรเลง 2 ครั้ง โดยครั้งแรกทำนองอยู่ในโมด C ลิเดียน จากนั้นย้ายศูนย์กลางเสียงอยู่ในโมด D ลิเดียน (Example 5) นอกจากนั้นแนวเสียงประสานยังมีการใช้เทคนิคการใช้นิ้วดีดคอร์ดของกลุ่มเครื่องสาย (Pizzicato Chord) เพื่อสร้างมิติเสียงให้น่าสนใจ (Example 6)

Example 5 Lydian Mode in Section B

Example 6 Pizzicato Chord in Section B

Example 7 Clusters in Section C



ทำนองของตอน C ปรากฏเพียงครั้งเดียวในบทเพลง ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงใช้แนวคิดกลุ่มเสียงกัดเพื่อสื่อถึงอากัปกริยาการกินถ่านไฟร้อนของแมงสี่หูห้าตา โดยแนวคิดกลุ่มเสียงกัดนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้แรงบันดาลใจจากบทเพลง *Tiger* ของ Henry Cowell[7] ซึ่งบทเพลงนี้มีการนำกลุ่มเสียงกัดมาใช้ในบทเพลงจำนวนมาก และหลากหลาย ทำให้บทเพลงมีพลังและน่าสนใจ ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำกลุ่มเสียงกัดของบทเพลงนี้มาดัดแปลงและปรับเปลี่ยนองค์ประกอบทางดนตรีตามความเหมาะสม (Example 7)

3. บทเพลง *ถ่านไฟร้อนและมูลทองคำ*

ได้แรงบันดาลใจมากจากแมงสี่หูห้าตาได้กินถ่านไฟร้อนเป็นอาหารและถ่ายมูลออกมาเป็นทองคำ บทเพลงนำเสนอลักษณะของถ่านไฟร้อน สะเก็ดไฟ และมูลทองคำ โดยท่อน “ถ่านไฟร้อน” จะใช้แนวคิดกลุ่มเสียงกัดจากบทเพลงที่ 2 มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างทำนองด้วยเทคนิคการพัฒนาโมทีฟ ท่อน “สะเก็ดไฟ” จะใช้เทคนิคการตบมือร่วมกับแนวคิดจังหวะขัด (Syncopation) รวมถึงการใช้แนวคิดการใช้โมดฟริเจียนโดมินันท์ (Phrygian Dominant) บรรยายถึงความระยิบระยับของท่อน “มูลทองคำ” ซึ่งบทเพลงนี้มี

[7] PML-CA Server, “Henry Cowell, *Tiger,*” accessed November 18, 2024, https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/3/3a/IMSLP405182-PMLP656159-Cowell_Tiger.pdf.

โครงสร้างเพลงแบบ ABC โดยตอน A นำเสนอลักษณะของ “ถ่านไฟร้อน” ผู้ประพันธ์เพลงใช้เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ ได้แก่ การขยายลักษณะจังหวะ (Augmentation) การย่อลักษณะจังหวะ (Diminution) และการปรับเปลี่ยนลักษณะจังหวะของโน้ตบางตัวให้แตกต่างจากเดิม (Example 8)

Example 8 Motivic Development in Section A “The Charcoals”

ตอน B นำเสนอท่อน “สะเก็ดไฟ” ผู้ประพันธ์เพลงจินตนาการถึงสะเก็ดไฟที่แตกออกมาอย่างไร้ทิศทางระหว่างที่ถ่านไฟกำลังร้อนระอุ และเกิดเสียงดังเปาะแปะไปทั่วบริเวณ จึงใช้เทคนิคการตบมือร่วมกับแนวคิดจังหวะขัด อีกทั้งกำหนดความเข้มเสียงเพื่อให้เกิดมิติของเสียงที่คล้ายกับเสียงสะเก็ดไฟ โดยกำหนดให้ผู้เล่นเครื่องสายเป็นผู้ปรบมือตามจังหวะที่กำหนด ซึ่งการบันทึกโน้ตจะใช้โน้ตหัวกากบาท (Example 9)

Example 9 Clapping Notation in Section B “The Sparks”

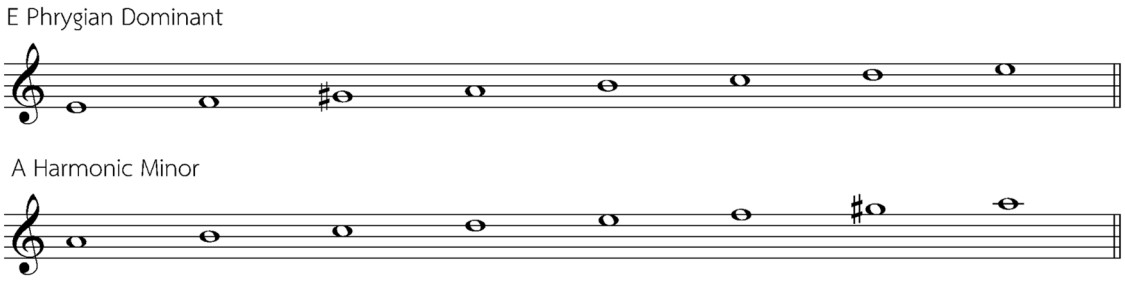
ตอน C บรรยายความเป็นประกายของ “มูลทองคำ” หลังจากที่ถ่านไฟร้อนได้มอดดับลง โดยผู้ประพันธ์เพลงนำแนวคิดโมด E ฟริเจียนโดมินันท์มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ เพราะเป็นโมดที่ให้ความรู้สึกถึงความหรูหราสวยงามตระการตาเหมาะที่จะนำมาบรรยายถึงความระยิบระยับของทองคำ (Example 10)

Example 10 E Phrygian Dominant in Section C “The Golden Poops”

4. บทเพลง *รางน้ำทองคำ*

บรรยายถึงการสร้างรางน้ำทองคำจากบ้านของชายกำพร้าไปจนถึงวังของพระราชธิดาของพระเจ้าพันธุมัติ โดยใช้แนวคิดการปรับทำนองหลัก (Thematic Transformation) มาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์บทเพลงเพื่อบรรยายถึงการสร้างรางน้ำทองคำ ซึ่งบทเพลงนี้นำแนวคิดโมด E ฟริเจียนโดมินันท์ จากเพลงที่ 3 ท่อน “มูลทองคำ” มาเป็นสารตั้งต้น โดยสมมติว่าสมาชิกโน้ตในโมด E ฟริเจียนโดมินันท์ เปรียบเสมือนทองคำที่จะนำมาเป็นวัตถุดิบในการสร้าง “รางน้ำทองคำ” ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงปรับให้บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง A ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก เพราะบันไดเสียงและโมดดังกล่าวมีสมาชิกโน้ตเหมือนกัน (Example 11)

Example 11 Note Members in the E Phrygian Dominant and A Harmonic Minor Scale



บทเพลง *รางน้ำทองคำ* ประกอบด้วยทำนองหลัก 4 ทำนอง แต่ละทำนองมีการใช้แนวคิดการปรับทำนองหลัก โดยใช้โมทีฟจากทำนองหลักที่ 1 (ห้องที่ 1-2) มาเป็นสารตั้งต้น ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงใช้เทคนิคการพัฒนาโมทีฟต่าง ๆ เช่น ทำนองหลักที่ 1 และ 2 ใช้เทคนิคการเล่นถอยหลัง และการซีเควนซ์ทำนอง ส่วนทำนองหลักที่ 3 และ 4 ใช้เทคนิคการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ การทดเสียง และการเพิ่มโน้ตประดับ เป็นต้น (Example 12)

Example 12 Thematic Transformation

5. บทเพลง *พระเจ้าพันธุมัติ*

ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโด (Sonata-Rondo Form) โดยสร้างทำนองหลัก 3 ทำนอง และนำมาจัดวางในโครงสร้างของสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโดตามความเหมาะสม

ตอน A นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ในกุญแจเสียงหลัก D เมเจอร์ สื่อถึงบรรยากาศของนครพันธุมัติ ส่วนตอน B นำเสนอทำนองหลักที่ 2 ในกุญแจเสียงโดมินันท์ หรือกุญแจเสียง A เมเจอร์ สื่อถึงบุคลิกที่สง่างาม

น่าเกรงขามของประเจ้าพันธุมัติ และตอน C นำเสนอเพียงครั้งเดียวในบทเพลงอยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ บรรยายถึงเหตุการณ์การวิ่งไล่จับแมงสี่หูห้าตา (Example 13)

Example 13 Themes of *the Lord Bandumati*

สรุปและอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

บทเพลงย่อยทั้ง 5 บทเพลง มีความยาวเพลงละประมาณ 5-6 นาที และมีความยาวรวมประมาณ 30 นาที โดยมีแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงที่แตกต่างกัน อีกทั้งบางบทเพลงมีการนำวัตถุดิบมาใช้ร่วมกันเพื่อความเชื่อมโยงอย่างมีเอกภาพ ซึ่งสรุปเป็นโครงสร้างของแต่ละบทเพลง ดังนี้

บทเพลงที่ 1 *คำสั่งเสียของบิดา* มีสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) มีความยาวประมาณ 5.50 นาที ประกอบด้วย 3 ทำนองหลัก โดยใช้แนวคิดบันไดเสียงโฮลโทน การคัดทำนอง การทดเสียง การใช้โน้ตเพเดิลและเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อย ซึ่งมีโครงสร้างเพลง ดังนี้ (Table 1)

Table 1 Structure of *The Father's Final Words*

Section	Concepts and Techniques	Bar	Rehearsal Mark
A	Theme 1: Whole Tone Scale and Transposition	1-16	A
	Theme 2: Pedal Note and Crescendo	17-40	B
B	Theme 3: Quotation and Polyphony Texture	41-86	C-D
Bridge	Pedal Note and Crescendo	87-100	E
A'	Development of Theme 1-2	101-141	F-G

บทเพลงที่ 2 *สัตว์ประหลาดสี่หูห้าตา* มีสังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) ความยาวประมาณ 6.13 นาที นำเสนอแนวคิดความสัมพันธ์ของตัวเลข 4 และ 5 ประกอบ 3 ทำนองหลัก โดยทำนองหลักที่ 1 อยู่ในท่อน A, A1 และ A2 ใช้เทคนิคการใช้นิ้วดีดแบบปรกติของกลุ่มเครื่องสาย รวมถึงการใช้เสียงประสานขึ้น-ลงแบบแบบโครมาติก ส่วนทำนองหลักที่ 2 อยู่ในท่อน B และ B2 ใช้แนวคิดโมดลิเดียน และเทคนิคการใช้นิ้วดีดคอร์ดของกลุ่มเครื่องสาย ส่วนทำนองหลักที่ 3 อยู่ในท่อน C ใช้แนวคิดกลุ่มเสียงกัด ซึ่งมีโครงสร้างบทเพลงดังนี้ (Table 2)

Table 2 Structure of *The Four-Eared, Five-Eyed Monster*

Section	Concepts and Techniques	Bar	Rehearsal Mark
A	Theme 1: Pizzicato	3-18	A-B
B	Theme 2: Pizzicato Chord and C Lydian	19-35	C-D
Bridge	Quartal and Quintal Chord	36-39	E
A1	Theme 1: Harmonics move up and down chromatically	40-55	F-G
C	Theme 3: Clusters	56-87	H-J

Table 2 Structure of *The Four-Eared, Five-Eyed Monster* (cont.)

Section	Concepts and Techniques	Bar	Rehearsal Mark
A2	Theme 1: Low Register and Perfect Fifth Interval	88-97	K
B1	Theme 2: D Lydian	98-115	L-M
Ending	Motif of Theme 1	116-121	N

บทเพลงที่ 3 *ถ่านไฟร้อนและมูลทองคำ* มีโครงสร้างเพลงแบบ ABC ความยาวประมาณ 5.57 นาที นำเสนอลักษณะของถ่านไฟร้อน สะเก็ดไฟ และมูลทองคำ โดยท่อน A ใช้เทคนิคการพัฒนาโมทีฟจากกลุ่มเสียงกัดของบทเพลงที่ 2 เพื่อสื่อถึงถ่านไฟร้อน ส่วนท่อน B ใช้เทคนิคการตบมือร่วมกับแนวคิดจังหวะขัดเพื่อสื่อถึงสะเก็ดไฟ และตอน C ใช้แนวคิดโมดฟริเจียนโดมินันท์เพื่อสื่อถึงความระยิบระยับของมูลทองคำ ซึ่งมีโครงสร้างเพลง ดังนี้ (Table 3)

Table 3 Structure of *The Burned Charcoals and Golden Poops*

Section	Concepts and Techniques	Bar	Rehearsal Mark
A	The Burned Charcoals: Clusters	1-44	A-D
B	The Sparks: Clapping and Syncopation	45-84	E-I
C	The Golden Poops: Phrygian Dominant	85-120	J-M

บทเพลงที่ 4 *รางน้ำทองคำ* มีสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) ความยาวประมาณ 6.23 นาที ใช้แนวคิดการปรับทำนองเพื่อบรรยายถึงการสร้างรางน้ำทองคำ ใช้แนวคิดบันไดเสียง A ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิกที่มีสมาชิกโน้ตเดียวกับโมด E ฟริเจียนโดมินันท์ ในท่อน “มูลทองคำ” บทเพลงประกอบด้วย 4 ทำนองหลัก ซึ่งใช้โมทีฟจากห้องที่ 1-2 ของทำนองหลักที่ 1 มาเป็นสารตั้งต้น และใช้เทคนิคการพัฒนาโมทีฟต่าง ๆ เช่น การเล่นถอยหลัง การซีเควนซ์ทำนอง การเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ การทดเสียง

และการเพิ่มโน้ตประดับ ทั้งนี้ การวางโครงสร้างบทเพลง ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้ท่อน A บรรเลงทำนองหลักที่ 1 และ 2 ส่วนท่อน B บรรเลงทำนองหลักที่ 3 และ 4 (Table 4)

Table 4 Structure of *The Golden Gutter*

Section	Concepts and Techniques	Time Signature	Bar	Rehearsal Mark
A	Theme 1 and Theme 2	4/4	1-69	A-I
B	Theme 3 and Theme 4	6/8	70-139	J-R

บทเพลงที่ 5 *พระเจ้าพันธุมัติ* มีสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโด ความยาวประมาณ 5.32 นาที โดยท่อน A นำเสนอทำนองหลักที่ 1 บรรยายบรรยากาศของนครพันธุมัติ ท่อน B นำเสนอทำนองหลักที่ 2 สื่อถึงบุคลิกของพระเจ้าพันธุมัติ และท่อน C นำเสนอทำนองหลักที่ 3 บรรยายถึงเหตุการณ์วิ่งไล่จับแมงสี่หูห้าตา ซึ่งทั้ง 3 ทำนองนำมาจัดวางในโครงสร้างของสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโดตามความเหมาะสม อีกทั้ง ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างทำนองเชื่อมแต่ละท่อน ได้แก่ ช่วงเชื่อม ช่วงเชื่อมกลับ และทำนองหลักช่วงเชื่อม เพื่อให้องค์ประกอบของสังคีตลักษณ์นี้มีความสมบูรณ์มากขึ้น (Table 5)

Table 5 Structure of *The Lord Bandumati*

Section	Theme	Key Signature	Bar	Rehearsal Mark
A	Theme 1	D Major	1-28	A-C
Transition (A-B)			29-34	D
B	Theme 2	A Major	35-50	E-F
Retransition (B-A)			51-55	G
A’	Theme 1	D Major	56-71	H
Transition Theme		C Minor	72-100	I-J
C	Theme 3	F Major	101-133	K-N

Table 5 Structure of *The Lord Bandumati* (cont.)

Section	Theme	Key Signature	Bar	Rehearsal Mark
Retransition (C-A)			134-139	O
A’	Theme 1	D Major	140-164	P-Q
B’	Theme 2		165-180	R-S
Retransition (B-A)			181-185	T
A	Theme 1		186-206	U-V
Coda			207-216	W

บทเพลง *จากถ่านไฟสู่ทองคำ* นิทานพื้นบ้านล้านนา สำหรับวงเปียโนควินเท็ต เป็นบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และบรรยากาศ รวมถึงบุคลิกของตัวละคร และเหตุการณ์ต่าง ๆ ของนิทานล้านนาเรื่อง “แมงสี่หูห้าตา”เชื่อมโยงกับแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัย เช่น การใช้เทคนิคเพเดิลโน้ตและเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อยเพื่อสื่อถึงการลากศีรษะของบิดา การใช้เทคนิคการตบมือร่วมกับแนวคิดจังหวะขัดเพื่อสื่อถึงสะเก็ดไฟ แนวคิดการคัดทำนองเพลง *ปราสาทไหว* เพื่อสร้างบรรยากาศของความสูญเสียบิดา และการใช้แนวคิดโมดลิเดียนและเสียงทรัยโทนเพื่อสื่อถึงรูปลักษณ์ของแมงสี่หูห้าตา เป็นต้น อย่างไรก็ตาม บางบทเพลงมีการใช้จังหวะค่อนข้างซับซ้อน เช่น การบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลงที่ 2 ท่อน “ถ่านไฟร้อน” และท่อน “สะเก็ดไฟ” ผู้ประพันธ์เพลงจำเป็นต้องควบคุมการฝึกซ้อมอย่างเข้มงวดเพื่อให้นักดนตรีสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างถูกต้อง รวมถึงสร้างไฟล์เสียงของแต่ละแนวเพื่อให้นักดนตรีได้นำไปฝึกซ้อมและทำความเข้าใจก่อนมาบรรเลงร่วมกันอีกครั้ง

การเผยแพร่บทเพลง (World Premiere)

บทเพลง *จากถ่านไฟสู่ทองคำ* นิทานพื้นบ้านล้านนาสำหรับวงเปียโนควินเท็ต ได้นำออกแสดงพร้อมบรรยายเผยแพร่ต่อสาธารณชนเมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2568 ณ อาคารศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ผู้ที่สนใจสามารถรับชมบันทึกการแสดงสดของบทเพลง *จากถ่านไฟสู่ทองคำ* ได้จาก QR Code ดังนี้

Figure 1 QR Code for Live Performance *From Coals to Golds*

Bibliography

Gatephrachan, Derek, and Weerachat Premananda. "Doctoral Music Composition: *Legend of the Fairy Kingdom* 'Chiangrai' for Comtemporary Jazz Ensemble." *Rangsit Music Journal* 18, 2 (2023): 45-57. (in Thai)

Lanna Magazine on Cloud. "The Four-Eared, Five-Eyed Monster." Accessed November 18, 2024. https://accl.cmu.ac.th/Knowledge/details/2681. (in Thai)

Laohverapanich, Teerus. "Doctoral Music Composition: The Novel *Phet Pra Uma* for Synthesis Jazz Ensemble." DFA diss., Chulalongkorn University, 2019. (in Thai)

Nakpee, Nattanit, and Kamontam Kuabutr. "Program Music in Western Culture." *Aksara Pibul Journal* 3, 1 (2022): 1-14. (in Thai)

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

PML-CA Server. "Henry Cowell, *Tiger."* Accessed November 18, 2024. https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/3/3a/IMSLP405182-PMLP656159-Cowell_Tiger.pdf.

Sungwijit, Thaphad. "*Kan Damnoen* for Violin Trio." *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 58-73. (in Thai)

Suttajit, Narut. *Sanghisitism Appreciation of Western Music.* 12th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023. (in Thai)

Trakulhun, Wiboon. *"Ramayana* for Piano." *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 121-136. (in Thai)

Article No. R0204 (18 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0204

บทความวิจัย (Research Article)

ดุษฎีนิพนธ์งานวิจัยสร้างสรรค์ นวัตกรรมกระบวนแบบการขับร้อง โดยพันธวิทย์

Doctoral Creative Research on Innovation Vocal Method by Puntwitt

พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล,* วีรชาติ เปรมานนท์, ดวงใจ ทิวทอง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
Puntwitt Asawadejmetakul,* Weerachat Premananda, Duangjai Thewtong
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand
Puntwitt.a@gmail.com, Weerachat.P@Chula.ac.th, jiab_duangjai@hotmail.com

Received: March 26, 2024 / Revised: May 9, 2025 / Accepted: May 13, 2025

บทคัดย่อ

นวัตกรรมกระบวนแบบการขับร้อง โดยพันธวิทย์ เป็นดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ที่นำเสนอการปรับเปลี่ยนในการขับร้องทั้งด้านวิธีคิดและการปฏิบัติ สร้างจุดยืนใหม่ของการขับร้องให้มองเห็นปัญหาในการขับร้องที่ยังไม่เคยถูกสำรวจมาก่อน ให้ความสำคัญกับลักษณะเฉพาะตัวของนักร้องและโครงสร้างร่างกายที่แตกต่างกัน ทำให้ผู้ฝึกสามารถย่นระยะเวลาในการฝึกซ้อมได้อย่างมีนัยสำคัญ ทั้งนี้ ยังมีการขยายขอบเขตแนวคิดและการฝึกฝนทางกายภาพในการขับร้อง เป็นผลให้ผู้ฝึกสามารถปลดข้อจำกัดทางความคิดและร่างกายให้แสดงประสิทธิภาพที่สูงขึ้น งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนากระบวนการขับร้องเฉพาะบุคคลที่มีระบบแบบแผน เพื่อใช้เป็นแนวทางสากลสำหรับการฝึกซ้อมและการเรียนการสอนขับร้องและเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ในส่วนของระบบลมหายใจ ระบบการใช้เส้นเสียง ระบบการวางรูปทรงและตำแหน่งของลิ้น และระบบการก้องสะท้อนเสียง โดยมีขอบเขตการสร้างสรรค์เป็นการค้นคว้าเกี่ยวกับหลักการทางการขับร้อง หลักการทางวิทยาศาสตร์ และหลักการทางกายวิภาคศาสตร์ ที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องในทั้ง 4 หัวข้อ เพื่อจัดทำขึ้นเป็นนวัตกรรมทางการขับร้องและการนำเสนองานวิจัยในรูปแบบของการบรรยาย การขับร้องเดี่ยว การขับร้องประสานเสียง และการแสดงชุดละครเพลงและอุปรากร

กระบวนแบบใหม่นี้มีกระบวนการศึกษาค้นคว้าจากการศึกษาตำราการขับร้องต้นแบบที่มีมาแล้วร่วมกับการศึกษาการขับร้องจากนักร้องต้นแบบ ผนวกกับการศึกษาในกลไกการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อและอวัยวะของร่างกายที่เกี่ยวข้องกับการเปล่งเสียง รวมไปถึงหลักการกำเนิดเสียง หลักการทางแรงดันอากาศ

* Corresponding author, email: Puntwitt.a@gmail.com

และหลักการทางกลศาสตร์ของไหลเบื้องต้น ควบคู่ไปกับการทดลองผ่านการฝึกปฏิบัติการขับร้องโดยผู้วิจัยและนักศึกษาจากสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาทั้งเอกขับร้องและเอกเครื่องดนตรีอื่นก่อนประมวลและสร้างสรรค์เป็นกระบวนการขับร้องในรูปแบบของผู้วิจัยที่มุ่งเน้นการอธิบายขั้นตอนและกลไกการทำงานที่เชื่อมโยงของอวัยวะและกล้ามเนื้ออย่างละเอียดและแยกย่อยเป็นส่วน ๆ และวิธีการสร้างเสียงอย่างมีเหตุผล รวมถึงกระบวนการที่อยู่เบื้องหลังขั้นตอนการผลิตเสียง

ในกระบวนแบบใหม่นี้มีการสร้างองค์ความรู้ทางการขับร้องทั้งหมด 4 ส่วน คือ 1) ระบบการหายใจปฏิพากย์ นวัตกรรมส่วนกระบวนการหายใจ เพื่อจัดเก็บและจัดการการใช้ลมหายใจในการขับร้องให้มีความเสถียรและมีประสิทธิภาพรองรับการผลิตเสียงร้องที่มีกำลังอย่างเป็นธรรมชาติ 2) ระบบการทำงานของเส้นเสียงเพื่อผลิตเสียงตั้งต้น นวัตกรรมส่วนการผลิตเสียงตั้งต้นเพื่อบังคับควบคุมการทำงานของเส้นเสียงอย่างละเอียดอ่อนและแม่นยำ เพื่อใช้ในการผลิตเสียงตั้งต้นให้มีคุณภาพกังวานใส 3) ระบบการวางตำแหน่งลิ้นเพื่อสร้างเป็นฝายกักลมในช่องคอและช่องปาก นวัตกรรมส่วนการบังคับควบคุมการเคลื่อนไหวของกระแสลมหายใจและเสียงร้องภายในช่องคอและช่องปากให้สามารถเดินทางผ่านได้อย่างไม่ติดขัด และ 4) ระบบการรวบรวมและสะสมเสียงก้องสะท้อน นวัตกรรมส่วนการกักเก็บและการขยายเสียงร้องให้สามารถขับความดังและความก้องของเสียงร้องอย่างเป็นธรรมชาติ โดยผลการวิจัยแสดงถึงกระบวนแบบใหม่ซึ่งสวนทางกับกระบวนทัศน์ดั้งเดิมแต่ให้ประสิทธิผลสูงในการแก้ไขปัญหาที่เกิดจากทั้งในมุมของการฝึกฝนและวิธีคิด โดยผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัยในรูปแบบของการบรรยาย การขับร้องเดี่ยว การขับร้องหมู่บทเพลงที่คัดมาจากบทเพลงขับร้องประสานเสียง ละครเพลงและอุปรากร ในวันที่ 16 มกราคม พ.ศ.2568 ณ ห้องแสดงสังคีตวัฒนา สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา การนำเสนอในรูปแบบดังกล่าวไม่เพียงแต่แสดงผลเชิงปฏิบัติแล้วยังแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติที่มีความสอดคล้องกันของนวัตกรรม ในส่วนผลการฝึกซ้อมของผู้วิจัยและนักศึกษาที่ทดลองพบว่า กระบวนแบบใหม่สามารถปรับใช้ได้กับการขับร้องทุกประเภท สามารถปรับเข้ากับผู้สนใจในการขับร้องทุกเพศทุกวัย และรองรับการสร้างสรรค์การบังคับควบคุมเสียงร้องในการขับร้องได้อย่างสมบูรณ์ทุกมิติ

สามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่ากระบวนแบบใหม่นี้เป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่สำคัญด้วยแนวทางการผสานความรู้เชิงทฤษฎีเข้ากับรายละเอียดเป็นส่วน ๆ ในการประยุกต์ใช้เชิงปฏิบัติ และการนำเสนอแนวทางใหม่ในการขับร้องทั้งด้านแนวคิดและการปฏิบัติ นวัตกรรมนี้จึงเป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพเพื่อใช้ในการพัฒนาการขับร้องและความเข้าใจทางการขับร้อง รวมถึงเป็นแนวทางการฝึกฝนในวงกว้างต่อไป ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยชิ้นนี้จะสามารถสร้างผลกระทบและแรงกระเพื่อมอย่างต่อเนื่องในระยะยาว จากความยืดหยุ่นและความลื่นไหลในการปรับใช้กับนักร้องและบทเพลงที่มีความหลากหลาย และศักยภาพของนวัตกรรมในการเป็นเครื่องมือในการปรับการเรียนการสอนการขับร้องในวงกว้าง อีกทั้งยังมุ่งหวังว่างานวิจัย

ชิ้นนี้จะจุดประกายพัฒนาการในการขับร้องอย่างสร้างสรรค์ มีการบูรณาการความรู้จากศาสตร์แขนงอื่น เพื่อนำมาพัฒนาและต่อยอดศาสตร์การขับร้องในแง่มุมใหม่ ๆ ให้เติบโตได้อย่างต่อเนื่อง

คำสำคัญ : นวัตกรรมกระบวนการขับร้อง / เทคนิคการขับร้อง / กายวิภาคศาสตร์และการขับร้อง

Abstract

The Doctoral Creative Research on Innovation Vocal Method by Puntwitt represents a transformative effort in redefining the paradigms of vocal training and performance. This research is both conceptual and practical, aiming to introduce new perspectives in singing while addressing unexplored challenges in vocalization. By emphasizing the individuality of vocalists and their distinct physical attributes, the Method significantly reduces practice time while achieving remarkable improvements in vocal performance. Moreover, it expands traditional frameworks of physical and concept conditioning in singing, empowering singers to overcome both conceptual and physical limitations, thus unlocking their full potential. The research's primary objectives are to create a personalized, systematic approach to singing that can serve as a universal guideline for training and teaching vocal techniques. Furthermore, it seeks to advance knowledge in 4 critical aspects of vocal production: respiratory mechanics, vocal fold functionality, tongue placement, and resonance control. These components are meticulously grounded in principles derived from vocal studies, scientific theories, and anatomical insights, offering a comprehensive foundation for its innovative approach. The research findings are presented through a lecture recital format, encompassing a lecture, solo vocal performances, choral singing, and staged excerpts from musicals and operas.

The Method was studied and developed through extensive analysis of foundational vocal techniques, observations of master singers, and an in-depth study of the biomechanics of sound production. This included an exploration of principles such as sound generation, air pressure dynamics, and basic fluid mechanics. These insights were synthesized into a coherent framework, which was subsequently tested through experimental practice sessions with both the researcher and students at the Princess Galyani Vadhana Institute of Music.

Participants included students majoring in vocal performance as well as those majoring in other instruments, ensuring the methodology's adaptability across diverse musical disciplines. Before synthesizing into the researcher's unique vocal methodology, the Method emphasized providing detailed explanations of interconnected mechanisms of organs and muscles involved in vocalization. Each section is presented through step-by-step explanation of interconnected functions of muscles and organs involved in singing. Each process is broken down into detailed segments, providing a logical and systematic approach to sound production while uncovering the intricate processes underlying the stages of vocal generation.

The Method is a comprehensive approach to vocal training, meticulously structured around 4 core systems designed to enhance vocal efficiency, control, and resonance. These 4 systems work synergistically to refine the singer's technique, allowing for sustainable vocal production and optimal sound quality: 1) the Reciprocal Breathing System: This technique refines breath control by synchronizing respiratory processes with the demands of vocal performance, ensuring efficiency and sustainability. 2) the Vocal Fold Functionality System: this system focuses on precise mechanics of vocal fold closure which is essential for creating a stable and resonant vocal tone. 3) the Tongue Placement System: by strategically positioning the tongue, this technique facilitates the creation of an air dam within the oral and pharyngeal cavities, optimizing airflow and enhancing vocal resonance. 4) the Resonance Collecting and Gathering System: this system explores methods for harnessing and amplifying natural vocal resonance, resulting in a fuller, more dynamic sound. The research also highlights the innovative nature of methodology, which challenges traditional paradigms of vocal training. By diverging from conventional approaches, the Method offers a more personalized and effective pathway for singers to achieve ultimate excellence. This Method was presented through a lecture recital, including solo vocal performances, choral works, and selections from musicals and operas, on January 16, 2025, at Sangita Vadhana Hall, Princess Galyani Vadhana Institute of Music. The presentation not only showcases the methodology's practical applications but also provides an interactive platform for engaging with its theoretical foundations. The results demonstrate its potential to address the needs of singers across all genres, genders, and age groups. Furthermore, it provides a

comprehensive framework for mastering vocal control, enabling performers to refine their technique in every dimension of artistry.

In conclusion, the Method stands as a significant contribution to the field of vocal studies. Its holistic approach, combining theoretical rigor with practical application, offers a versatile and effective tool for singers and educators alike. By addressing both the conceptual and physical aspects of vocalization, it opens new avenues for artistic expression and technical mastery, ensuring its relevance and impact in the broader singing community. It is hoped that this research will generate a significant and lasting impact, with its flexibility enabling adaptation to a wide range of singers and repertoires. Moreover, it holds the potential to reshape the landscape of vocal education on a broader scale. Through the integration of interdisciplinary knowledge, this research aims to advance the field of vocal studies by introducing new perspectives. It is envisioned that this work will inspire a culture of continuous development in vocal performance and pedagogy in the future.

Keywords: Innovative Vocal Pedagogy / Vocal Technique / Anatomy-Based Voice Training

---

ผู้วิจัยมีความตั้งใจในการปรับกระบวนทัศน์ทางการขับร้องทั้งในด้านวิธีคิดและการปฏิบัติ เนื่องจากเห็นปัญหาในกระบวนการสอนขับร้องที่นักร้องมักศึกษาจากตำราที่ผู้เขียนบันทึกความรู้สึกทางร่างกายลงไป ซึ่งคำศัพท์หรือการอธิบายจากความรู้สึกดังกล่าวอาจทำให้การสื่อสารผิดเพี้ยนไปได้ เนื่องจากความรู้สึกเป็นสิ่งที่ค่อนข้างเฉพาะตัว องค์ความรู้หรือประสบการณ์ของแต่ละบุคคลอาจแตกต่างกันซึ่งมีผลให้เข้าใจไม่ตรงกันได้ นอกจากนั้นแนวคิดที่อิงเพียงความรู้ความเข้าใจทางกายภาพเป็นหลักมักทำให้เกิดปัญหาในส่วนของการควบคุมอวัยวะและกล้ามเนื้อในภาคปฏิบัติ ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่าการนำหลักการทางวิทยาศาสตร์มาเป็นองค์ประกอบในการอธิบายการเดินทางของกระแสลมหายใจและกระแสเสียงร้องจะสามารถทำให้การเรียนรู้กระบวนการขับร้องเป็นรูปธรรมมากขึ้น

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะสร้างสรรค์กระบวนแบบการขับร้องในรูปแบบของผู้วิจัยขึ้นเพื่อเป็นแนวทางในการเรียนการสอนการขับร้องและการฝึกซ้อมในวงกว้าง โดยได้มีการศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ระบบลมหายใจ รูปทรงและตำแหน่งของลิ้น การกำเนิดของเสียงตั้งต้นและจุดรับก้องสะท้อนเสียงตั้งต้นสำหรับการขับร้อง ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัยนี้คือกระบวนแบบทางการ

ขับร้องใหม่ที่สามารถใช้เป็นแนวทางในการเรียนการสอนการขับร้องและการฝึกซ้อม ทั้งในระดับโรงเรียนและระดับอุดมศึกษา

ในส่วนขอบเขตของงานวิจัยสร้างสรรค์ ส่วนแรกประกอบด้วยการค้นคว้าเกี่ยวกับหลักการในการขับร้อง หลักการทางวิทยาศาสตร์และกายวิภาคศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องจำนวน 4 หัวข้อ ได้แก่ ระบบลมหายใจปฏิพากย์ ระบบการทำงานของเส้นเสียงเพื่อกำเนิดเสียงตั้งต้น ระบบการวางรูปทรงและตำแหน่งของลิ้นเพื่อเป็นฝายกักลมในช่องคอและช่องปาก และระบบการรวบรวมและการสะสมเสียงก้องสะท้อน ส่วนที่สองเป็นการนำเสนองานวิจัยในรูปแบบการแสดงประกอบการบรรยาย (Lecture Recital) ประกอบด้วยการบรรยาย การแสดงการขับร้องเดี่ยว การขับร้องประสานเสียง และการแสดงชุดละครเพลงและอุปรากร

ในส่วนวิธีดำเนินการวิจัย เริ่มจากการกำหนดขอบเขตงานวิจัยสร้างสรรค์ คัดเลือกข้อมูล เช่น ตำราด้านทฤษฎีการขับร้อง คัดเลือกนักร้องต้นแบบ และศึกษาค้นคว้าหลักการทางวิทยาศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการขับร้อง นำข้อมูลและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องดังกล่าวมาสังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีผ่านการฝึกซ้อมร้องเพลง ประมวลแนวคิดและองค์ความรู้ จัดการแสดงเผยแพร่ และจัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

ผลการศึกษา (Research Results)

จากการค้นคว้าและฝึกซ้อมตามบันทึกกระบวนแบบศาสตร์การขับร้องแบบตะวันตกที่มีมาตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ.1732 จนถึงปัจจุบัน โดยแบ่งออกเป็นการศึกษาตำราการขับร้องเพื่อให้เข้าใจกระบวนแนวคิดที่เปลี่ยนแปลงไปตามความนิยมของยุคสมัยและขั้นตอนในการผลิตเสียงตามขนบการขับร้องที่ถูกต้อง และศึกษาการขับร้องของนักร้องต้นแบบเพื่อวิเคราะห์เทคนิคและรูปแบบ สร้างความเข้าใจในการปรับเปลี่ยนการควบคุมกล้ามเนื้อและอวัยวะทางการขับร้องให้เข้ากับสรีระร่างกายของแต่ละบุคคล ผนวกกับการค้นคว้าข้อมูลเชิงลึกในการทำงานของกระดูก กล้ามเนื้อและเนื้อเยื่อที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งศึกษาทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง เช่น หลักการกำเนิดเสียง หลักการทางกลศาสตร์ของไหลเบื้องต้น และหลักการแรงดันอากาศ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการทำความเข้าใจกระบวนการขับร้องที่เกิดขึ้นภายในร่างกาย

จากการบูรณาการศาสตร์การขับร้องเข้ากับความเข้าใจทางวิทยาศาสตร์และกายวิภาคศาสตร์ในครั้งนี้ ทำให้เกิดกระบวนแบบทางการขับร้องใหม่ที่อิงการทำงานตามกฎเกณฑ์ทางวิทยาศาสตร์ของการเคลื่อนไหวของลมหายใจและเสียงขับร้อง มีระบบสำคัญ 4 ส่วน ซึ่งทำงานร่วมกันเป็นองค์รวมเพื่อพัฒนาและเพิ่มศักยภาพของนักร้องให้สามารถควบคุมกลไกทางสรีรวิทยาในการสร้างเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ระบบเหล่านี้ถูกออกแบบมาเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจเชิงลึกเกี่ยวกับการขับร้องผ่านกลไกของร่างกายที่สัมพันธ์กัน ทั้งการควบคุมลมหายใจ กลไกของเส้นเสียง ตำแหน่งของลิ้น และการขยายเสียงก้องสะท้อน ซึ่งล้วนเป็นองค์ประกอบที่มีผลต่อคุณภาพของเสียงร้อง ระบบสำคัญดังกล่าวยังให้ผลลัพธ์ของเสียงร้องและความรู้สึกทางร่างกายที่เชื่อมโยงกับระเบียบวิธีการขับร้องแบบตะวันตกในอดีต เพื่อให้ผู้ฝึกสามารถเทียบผลลัพธ์และ

ไล่เรียงความรู้สึกทางร่างกายขณะฝึกซ้อมได้ ในแง่การฝึกซ้อม ผู้อ่านสามารถเริ่มต้นฝึกฝนนวัตกรรมการขับร้องจากส่วนใดก่อนก็ได้ เนื่องจากนวัตกรรมดังกล่าวถูกออกแบบให้สามารถแยกฝึกเป็นส่วนย่อย ๆ ให้เกิดความชำนาญในการบังคับควบคุมอวัยวะการขับร้องในแต่ละส่วน ก่อนขยายไปฝึกฝนในส่วนอื่นต่อไป จนกระทั่งสามารถรวมองค์ประกอบการฝึกนวัตกรรมแบบองค์รวมทั้ง 4 ส่วนเข้าด้วยกันอย่างสอดคล้อง โดยระบบที่สำคัญทั้ง 4 ระบบในกระบวนแบบทางการขับร้องใหม่ ได้แก่

1. การหายใจปฏิพากย์

ในการหายใจด้วยกลไกของระบบปฏิพากย์ ผู้วิจัยมุ่งปิดช่องโหว่ของการหายใจแบบปกติยามตื่นตัวในชีวิตประจำวันที่ใช้การเคลื่อนลงของกะบังลม ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่กะบังลมสามารถใช้กำลังได้มากที่สุดในการเปิดช่องว่างให้แก่ช่องอกในการดึงลมเข้า และใช้การเคลื่อนขึ้นของกะบังลมซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่ค่อนข้างอ่อนกำลังในการปล่อยลม ทำให้กะบังลมไม่สามารถใช้กำลังในการปล่อยลมหายใจออกได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ เพราะในการปล่อยลมหายใจออกนั้น ไม่ได้ใช้รูปแบบการเคลื่อนลงของกล้ามเนื้อกะบังลมซึ่งให้กำลังสูงกว่าการเคลื่อนที่ขึ้นในการช่วยสร้างกำลังดังกล่าว

ผู้วิจัยจึงคิดค้นวิธีการสลับการเคลื่อนไหวของกะบังลมให้เกิดเป็นกลไกของ “การหายใจปฏิพากย์” ซึ่งมีการบริหารจัดการกล้ามเนื้อและอวัยวะสำหรับการหายใจที่แบ่งออกเป็นส่วนย่อย กำหนดให้หายใจเข้าด้วยการหดกล้ามเนื้อหน้าท้องวางตัวทางตรง (Rectus Abdominis) สูงขึ้นสู่ช่องอก โดยมีกล้ามเนื้อหน้าท้องอีก 3 ส่วน ได้แก่ กล้ามเนื้อหน้าท้องวางตัวตามแนวขวางส่วนลึก (Transversus Abdominis) กล้ามเนื้อหน้าท้องวางตัวตามแนวทแยงชั้นนอก (External Oblique) และกล้ามเนื้อหน้าท้องวางตัวตามแนวทแยงชั้นใน (Internal Oblique) ช่วยพยุงขึ้น[1] สร้างพื้นที่ให้แก่การเคลื่อนไหวขาลงของช่องท้องและเพื่อใช้กล้ามเนื้อส่วนหน้าท้องทั้ง 4 ส่วนในการเคลื่อนไหวขาลงในการปล่อยลมหายใจ การที่กล้ามเนื้อส่วนหน้าท้องทั้ง 4 ส่วนยกและพยุงกะบังลมขึ้นสูงในช่วงหายใจเข้าจะบังคับให้ซี่โครงเปิดกว้างออก กล่าวคือการยกพยุงกล้ามเนื้อกะบังลมของกล้ามเนื้อหน้าท้องทั้ง 4 ส่วนในการหายใจเข้า ทำให้กล้ามเนื้อรอบลำตัวซึ่งประกอบด้วยกล้ามเนื้อซี่โครงชั้นนอก (External Intercostal Muscle) และกล้ามเนื้อซี่โครงชั้นใน (Internal Intercostal Muscle)[2] หดยาว ทำให้ซี่โครงกางออก ส่งผลให้กล้ามเนื้อโดยรอบขยายตัว การหายใจเข้าตามระบบการหายใจปฏิพากย์อาศัยการขยายตัวออกของซี่โครงและกำลังความแข็งแรงของกล้ามเนื้อโดยรอบลำตัว เพื่อขยายช่องอกในการรับลมหายใจเข้า เป็นการชดเชยการเคลื่อนลงของกล้ามเนื้อกะบังลมจากการหายใจยามตื่นตัวในชีวิตประจำวัน

---

[1] Theodore Dimon, *Anatomy of the Voice: An Illustrated Guide for Singers, Vocal Coaches, and Speech Therapists* (Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2018), 26.

[2] Theodore Dimon, 14.

การชดเชยและการสลับกลไกการทำงานของอวัยวะและกล้ามเนื้อตามขั้นตอนการหายใจปฏิพากย์นั้น แท้จริงไม่ได้มุ่งเน้นไปที่กำลังสูงสุดของการเคลื่อนที่ลงของกล้ามเนื้อกะบังลมเท่านั้น แต่ยังเป็นการสลับเพื่อใช้กะบังลมในการเคลื่อนที่ลงในการหายใจออกซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดและกลไกที่ใหญ่กว่า เกี่ยวโยงกับความไหลลื่นทั้งการหายใจเข้าและออกอย่างมีประสิทธิภาพ นั่นคือการจัดการความสัมพันธ์ของแรงอัดลมภายในระหว่างช่องอกและช่องท้องซึ่งเข้ามามีบทบาทอย่างมากในการหายใจเข้าและหายใจออก หากนักร้องฝึกฝนกลไกการหายใจปฏิพากย์โดยขาดความรู้ความเข้าใจ หรือไม่ได้คำนึงถึงการจัดการความสัมพันธ์ของแรงอัดลมระหว่างช่องอกและช่องท้อง ก็จะเปรียบเสมือนการเดินโดยปิดตาข้างหนึ่ง เพราะความสัมพันธ์ของแรงอัดลมระหว่างช่องอกและช่องท้องเป็นชุดความรู้ที่จะทำให้เกิดความต่อเนื่อง เบาสบาย แต่แฝงด้วยกำลังอย่างเป็นธรรมชาติ โดยไม่ต้องฝืนหรือบีบเค้นส่วนใด จึงจำเป็นมากที่ต้องผนวกองค์ความรู้ทั้งสองเข้าด้วยกัน

ใจความดังกล่าวเป็นใจความสำคัญในการเข้าใจหลักการและการทำงานของความสัมพันธ์แรงอัดลมและพื้นที่ระหว่างช่องอกและช่องท้อง ในการหายใจเข้า ดังที่เราเข้าใจกันดีแล้วว่ากล้ามท้องและกะบังลมจะหดเข้าและยกขึ้นสูงในทิศทางของอก และช่องอกจะถูกขยายด้วยการกางของซี่โครงและกำลังจากกล้ามเนื้อรอบลำตัวทั้งในส่วนซี่โครงชั้นนอกและชั้นใน

การหดตัวของพื้นที่ในช่องท้องให้เหลือน้อยจะทำให้แรงอัดลมภายในช่องท้องมีแรงอัดที่พุ่งขึ้นสูงกว่าแรงอัดลมภายในช่องอก ซึ่งทำให้การขยายของช่องอกไหลลื่นไม่ติดขัดเพราะแรงอัดลมภายในมีระดับต่ำกว่าช่องท้อง และมีระดับต่ำกว่าแรงดันอากาศในชั้นบรรยากาศภายนอกร่างกาย เป็นผลให้อากาศไหลเข้าสู่ร่างกายโดยไม่ต้องพยายามสูด ดูด หรือดึงลมหายใจเข้า เพราะหลักการทำงานของแรงดันอากาศและพื้นที่ว่างได้ทำหน้าที่นั้นแทนเรียบร้อยแล้ว อวัยวะและกล้ามเนื้อจึงไม่ต้องรับภาระในการรับอากาศเข้าสู่ร่างกาย อนึ่ง แรงอัดลมดังกล่าวเป็นผลลัพธ์ความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์แรงดันอากาศเชิงเส้นที่ต่างกัน (Contrasting Linear and Relational Causality in Explaining Air Pressure Phenomena)[3] และกฎของบอยล์ (Boyle's Principle)[4]

ในขั้นตอนของการหายใจออก การที่อากาศหรือลมหายใจจะไหลออกจากปอดและช่องอกได้อย่างเป็นธรรมชาติ ต้องมีการชดเชยพื้นที่ของช่องท้องให้ขยายออกทีละน้อย ปรับแรงอัดลมภายในช่องท้องให้ลดต่ำลงเรื่อย ๆ เพื่อให้ช่องอกสามารถปล่อยลมหายใจพร้อมลดพื้นที่ในช่องอกลงเพื่อเพิ่มระดับแรงอัดอากาศภายในช่องอกให้สูงขึ้นกว่าแรงดันอากาศในชั้นบรรยากาศภายนอกร่างกาย เพื่อให้ลมหายใจภายในช่องอกถูกปล่อย

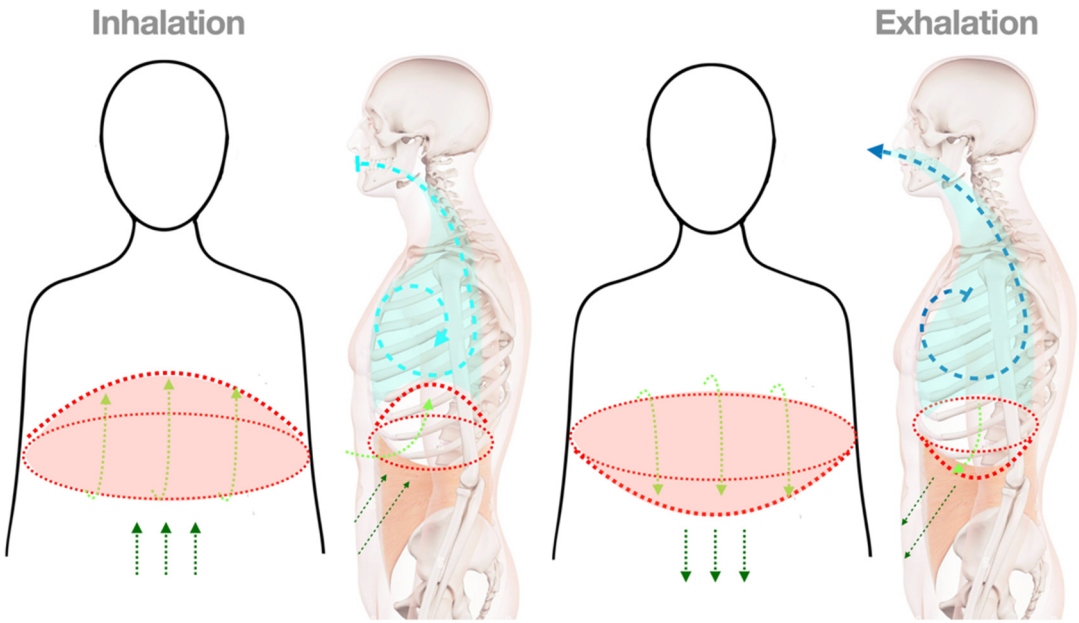
[3] Tina Grotzer and David Perkins, *Causal Patterns in Air Pressure Phenomena: Lessons to Infuse into Pressure Units to Enable Deeper Understanding* (Cambridge, MA: Harvard Graduate School of Education, 2003), 67.

[4] Tina Grotzer and David Perkins, 77.

ออกมาอย่างเป็นธรรมชาติ ปราศจากการบีบรัดหรือการหดฉีดของกล้ามเนื้อส่วนอกซึ่งเป็นการเค้นเพื่อฉีดลมหายใจออกอย่างไม่เป็นธรรมชาติ

ความผิดพลาดส่วนใหญ่ของการฝึกฝนอยู่ที่ขั้นตอนการหายใจออก ผู้ฝึกมักพลาดในการปรับพื้นที่ขยายออกของช่องท้องให้สัมพันธ์กับการลดตัวลงของพื้นที่ช่องอก การไม่ปรับขยายพื้นที่ในช่องท้องจะทำให้ไม่สามารถปล่อยลมหายใจออกได้ เพราะมีแรงอัดลมภายในระหว่างช่องอกและช่องท้องที่ต้านกันอยู่ ในทางกลับกันการไม่ลดพื้นที่ในช่องอกลงก็จะทำให้ช่องท้องไม่สามารถขยายพื้นที่ออกได้เช่นกัน เนื่องจากมีการต้านกันของระดับแรงดันอากาศภายในช่องอกและช่องท้อง

Figure 1 Front and Side View of The Diaphragm[5]



ขั้นตอนการหายใจออกต้องการความละเอียดอ่อนในการทำงานร่วมกันระหว่างการเพิ่มพื้นที่ขยายออกของช่องท้อง โดยกำหนดให้กล้ามเนื้อหน้าท้องทั้ง 4 ส่วนใช้กำลังร่วมกันในการขยายออกรอบทิศทาง ในลักษณะ 360 องศา และการลดระดับพื้นที่ของช่องอกที่เหมาะกับความช้าเร็วของปริมาณลมหายใจที่ต้องการปล่อยออก ความแม่นยำในความสัมพันธ์ของกลไกจะถูกพัฒนาผ่านการฝึกการหายใจปฏิพากย์ ซึ่งในการฝึกดังกล่าว ผู้ฝึกไม่ควรฝืนหรือใช้ความตึงเครียดของอวัยวะและกล้ามเนื้อเพื่อให้กลไกสัมพันธ์กัน แต่ควรฝึกตาม

[5] Sourced by researcher.

ธรรมชาติ ตามรู้ความเคลื่อนไหวของอวัยวะและกล้ามเนื้อให้สัมพันธ์กัน Figure 1 เป็นการแสดงขั้นตอนการหายใจตามความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการหดตัวพยุงขึ้นสูงของกล้ามเนื้อหน้าท้องทั้ง 4 ส่วนในการพยุงกล้ามเนื้อกะบังลมในการหายใจเข้า และการขยายตัวรอบทิศทางในลักษณะหดยาวของกล้ามเนื้อหน้าท้องทั้ง 4 ส่วนที่ให้ความรู้สึกเสมือนว่ากล้ามเนื้อกะบังลมเคลื่อนตัวลงต่ำ

2. การทำงานของเส้นเสียงเพื่อกำเนิดเสียงตั้งต้น

ระบบการไหลของลมและแรงอัดลมมีความสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก ลมหายใจเป็นตัวกลางสำคัญในการผลิตเสียงก้องสะท้อนและในการเดินทางของเสียง เพราะเสียงคืออากาศที่สั่นสะเทือน ลมจึงเป็นส่วนสำคัญ เป็นดั่งน้ำมันขับเคลื่อนกระบวนการในการขับร้องทั้งหมด

ในขั้นตอนของการปล่อยลมหายใจออก ลมหายใจจะไหลออกจากปอดและช่องอกเข้าสู่หลอดลมและช่องคอหอยผ่านช่องว่างระหว่างเส้นเสียงภายในกล่องเสียง ในช่วงเวลาที่ลมหายใจไหลผ่านช่องว่างระหว่างเส้นเสียงเป็นขั้นตอนซึ่งเส้นเสียงทั้งสองข้างจะต้องทำการเคลื่อนสู่จุดศูนย์กลางเพื่อปิดช่องว่างระหว่างเส้นเสียงเพื่อให้กำเนิดเสียงร้อง ในขั้นตอนนี้เส้นเสียงไม่ควรทำการปิดตัวด้วยการบีบหรือรัดตัวจากกล้ามเนื้อเส้นเสียงเองเพื่อละความหดเกร็งของเส้นเสียง

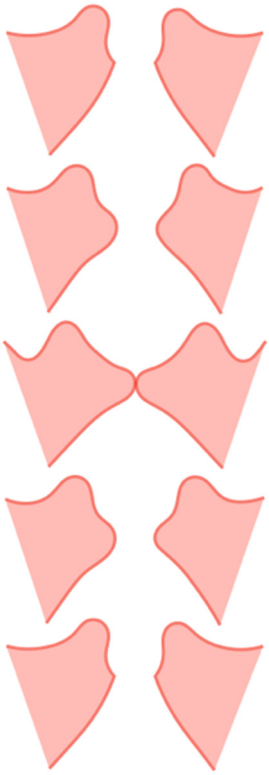
ปัจจัยหนึ่งที่อาจทำให้เส้นเสียงจำเป็นต้องปิดตัวด้วยตัวเส้นเสียงเองซึ่งนำไปสู่การหดเกร็งของเส้นเสียงคือปัจจัยของกระแสการไหลของลมและแรงอัดลมที่มาคู่กัน ด้วยปลายประสาท (Mechano-receptors) ซึ่งเป็นตัวรับความรู้สึก (Sensory Receptors) ชนิดหนึ่งในเมมเบรนบริเวณใต้เส้นเสียง (Subglottic Mucosa) เป็นตัวรับความรู้สึกด้านแรงดันส่งไปยังเส้นเสียง กระตุ้นให้มีปฏิกิริยาการตอบสนองโดยไม่เจตนา (Reflex-generating System) จากแรงดันอากาศใต้กล่องเสียงไปยังกล้ามเนื้อภายในกล่องเสียง (Intrinsic Laryngeal Muscles) ให้มีปฏิกิริยาบีบรัดตัวด้วยการหดสั้นและหดยาวของเส้นเสียงโดยไม่เจตนา[6] หากกระแสลมที่ถูกปล่อยขึ้นมาจากปอดและช่องอกมีปริมาณที่มากเกินพอดี หรือระดับแรงอัดของลมหายใจสูงเกินพอดี จะทำให้เส้นเสียงเข้าสู่สภาวะป้องกันอันตรายจากความรุนแรงของปริมาณและแรงลมที่ถาโถมเข้าปะทะกับเส้นเสียง โดยการหดรัดและเกร็งเส้นเสียงให้มีผิวสัมผัสที่แข็งหนา เพื่อให้มีความแข็งแรงมากพอที่จะรับการปะทะของลมหายใจที่พุ่งขึ้นอย่างรุนแรงจากเบื้องล่าง

การปิดเส้นเสียงโดยสมบูรณ์ด้วยความเป็นธรรมชาตินั้นจึงจำเป็นต้องรักษาปริมาณลมที่ถูกผ่อนปล่อยออกจากปอดและช่องอกด้วยปริมาณที่พอเหมาะกับระดับความสูงของโน้ตที่ต้องการผลิต รวมทั้งแรงอัดลมที่เหมาะสมกับระดับความสูงของโน้ตด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยกำหนดให้ปริมาณลมหายใจให้ค่อย ๆ ลดระดับลงเมื่อระดับความสูงของโน้ตสูงขึ้น และในทางกลับกัน แรงอัดของลมหายใจให้เพิ่มขึ้นสูงเมื่อระดับ

[6] Johan Sundberg, *The Science of the Singing Voice* (DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 1987), 61.

ความสูงของโน้ตเพิ่มมากขึ้น กล่าวคือโน้ตยิ่งสูงปริมาณลมยิ่งน้อย และโน้ตยิ่งสูงแรงดันลมหายใจก็จะสูงตามกันไปด้วย เพราะหากฝืนใช้ปริมาณลมหายใจที่มากเกินพอดีในการผลิตโน้ตสูง ทำให้ลมหายใจกระแทก ทะลักผ่านการปิดของเส้นเสียงจนทำให้การสั่นสะเทือนของเส้นเสียงไม่สามารถเกิดขึ้นได้อย่างสมบูรณ์ และหากฝืนใช้แรงอัดลมที่ต่ำเกินไปในการผลิตโน้ตสูง จะทำให้เส้นเสียงไม่สามารถเร่งความเร็วในการสั่นสะเทือนไปสู่ระดับความสูงของโน้ตที่ต้องการได้

Figure 2 The Vocal Folds Movement During Complete Cords Closure Process[7]



การปิดตัวของเส้นเสียงอย่างสมบูรณ์จะเกิดได้จากการเคลื่อนที่ที่ถูกสุขลักษณะในการปิดช่องว่างระหว่างเส้นเสียง คือลักษณะการเคลื่อนที่ด้วยวิธีการดูดเพื่อปิดช่องว่าง ปรากฏการณ์การดูดตัวของเส้นเสียงทั้งสองข้างสู่ศูนย์กลางอย่างสมบูรณ์เกิดจากการที่ลมหายใจปริมาณที่เหมาะสมและแรงอัดลมหายใจที่เหมาะสมวิ่งไหลผ่านศูนย์กลางของช่องว่างระหว่างเส้นเสียง ทำให้แรงอัดอากาศบริเวณช่องว่างระหว่างเส้น

[7] Sourced by researcher.

เสียงลดระดับลงต่ำกว่าแรงดันอากาศบริเวณทั้งสองข้างของเส้นเสียง เป็นผลให้เกิดแรงดึงดูดเข้าของลมดูดเส้นเสียงให้ปิดสนิทโดยอัตโนมัติ แรงดูดที่เกิดขึ้นกับเส้นเสียงนี้เป็นไปตามหลักการเบอร์นูลี (Bernoulli's Principle) ซึ่งกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเร็วและแรงดันที่เกิดจากของไหลที่ว่า หากความเร็วเพิ่มขึ้น แรงดันจะลดลง และหากความเร็วลดลง แรงดันจะเพิ่มขึ้น[8]

3. การวางรูปทรง และตำแหน่งของลิ้นเพื่อเป็นฝายกักลมในช่องคอและช่องปาก

การจัดท่าทางกล้ามเนื้อลิ้นเพื่อสร้างพื้นที่ว่างภายในช่องคอหอยและช่องปากอย่างถูกสุขลักษณะที่ดีมีดังนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้ลิ้นส่วนโคนถูกทิ้งหย่อนอย่างผ่อนคลาย ไม่อยู่ในระดับสูงหรือต่ำจนเกินไป ส่วนลิ้นในช่องคอหอยให้เหยียดยกขึ้นเพื่อพยุงลิ้นในส่วนลำตัวลิ้น และเพื่อทำการหลีกตัวในการสร้างพื้นที่ภายในช่องคอหอยให้กว้างอย่างเหมาะสม ส่วนลำตัวลิ้นให้อยู่ในสภาวะพร้อมเคลื่อนไหวเพื่อตอบสนองการเลื่อนเข้าสู่ช่องปากหรือการเลื่อนกลับเข้าสู่ช่องคอหอย ในลักษณะหน้าหลัง และสุดท้ายคือส่วนปลายลิ้น กำหนดให้จรดไว้ที่บริเวณหลังฟันหน้าล่างในลักษณะทิ้งตัวตกลงเมื่อไม่ได้ผลิตเสียงพยัญชนะ

หากผู้ฝึกจัดท่าทางตามที่ผู้วิจัยกำหนดได้อย่างเหมาะสมด้วยความผ่อนคลายแล้ว ลมหายใจที่เดินทางพ้นขึ้นจากช่องว่างระหว่างเส้นเสียงจะเดินทางเข้าสู่พื้นที่ว่างที่ถูกสร้างขึ้นเป็นร่องสำหรับเสียงและลมหายใจที่บริเวณช่องคอหอย ซึ่งช่องคอหอยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ช่องคอหอยส่วนช่องจมูก (Nasopharynx) ช่องคอหอยส่วนช่องปาก (Oropharynx) และช่องคอหอยส่วนกล่องเสียง (Laryngopharynx)[9] โดยกล่องเสียง (Larynx) เป็นฐานของช่องคอหอย เป็นจุดเชื่อมระหว่างหลอดลม (Trachea) และช่องคอหอย โดยมีกระดูกไฮออยด์ (Hyoid Bone) กระดูกอ่อนไทรอยด์ (Thyroid Cartilage) กระดูกอ่อนคริคอยด์ (Cricoid Cartilage) กระดูกอ่อนอาริทีนอยด์ (Arytenoid Cartilage) และเส้นเสียง (Vocal Ligament) ที่อยู่ภายในเป็นส่วนประกอบหลัก[10] ลมหายใจและเสียงร้องจะถูกชะลอความเร็วลงเพราะมีการเปิดพื้นที่ร่องเสียงภายในช่องคอหอยจากการจัดท่าทางของกล้ามเนื้อลิ้นเพื่อรองรับเสียงและแรงดันย้อนกลับ (Back Pressure)[11] ของลมหายใจที่ขยายพื้นที่ภายในช่องคอหอยให้มีพื้นที่มากที่สุดในอวัยวะการออกเสียงเพื่อให้เสียงก้องสะท้อนอยู่ในร่องเสียงภายในช่องคอหอยอย่างเหมาะสม และเมื่อเสียงและลมหายใจถูกชะลอลง ผู้ฝึก

---

[8] Daniel Bernoulli and Johann Bernoulli, *Hydrodynamics & Hydraulics*, trans. Thomas Carmody and Helmut Kobus (New York: Dover Publications, 1968), 291.

[9] Theodore Dimon, 95.

[10] Theodore Dimon, 45.

[11] William Conrad, "Collapsible Tube Model of the Larynx," in *Proceedings of the International Conference on Physiology and Biophysics of The Voice,* ed. Ingo Titze and Ronald Scherer (Denver: The Denver Center for the Performing Arts, 1983), 328.

จึงไม่ต้องกังวลถึงอาการเกร็งที่อาจเกิดขึ้นเมื่อร่องเสียงภายในช่องคอหอยมีพื้นที่ไม่เพียงพอสำหรับการรองรับเสียงและลมหายใจ นอกจากนั้นการชะลอตัวของเสียงร้องและลมหายใจยังส่งผลให้ระดับลมหายใจและเสียงร้องไล่ระดับขึ้นภายในช่องคอหอยไม่เร็วหรือช้าจนเกินไป

หากการไล่ระดับขึ้นของเสียงร้องและลมหายใจเร็วมากเกินไป จะทำให้ช่องคอหอยเกิดอาการหดเกร็งและค่อย ๆ บีบตัวทำให้ลมหายใจและเสียงร้องไม่สามารถไล่ระดับขึ้นสู่ช่องปากได้ หากการไล่ระดับของเสียงร้องและลมหายใจช้าเกินไป ไม่เหมาะสมกับระดับความสูงของโน้ตและร่องเสียงภายในช่องคอหอยก็จะทำให้เสียงร้องและลมหายใจสูญเสียกำลังในการไล่ระดับขึ้นและค้างติดอยู่ในช่วงต้นหรือช่วงกลางของช่องคอหอย บางกรณีอาจเกิดการไหลย้อนกลับลงไปสู่กล่องเสียงได้ การวางท่าทางของลิ้นเพื่อสร้างร่องเสียงภายในช่องคอหอยจึงสำคัญมากในการไล่ระดับขึ้นของเสียงร้องและลมหายใจผ่านช่องคอหอยขึ้นสู่ช่องปากต่อไป

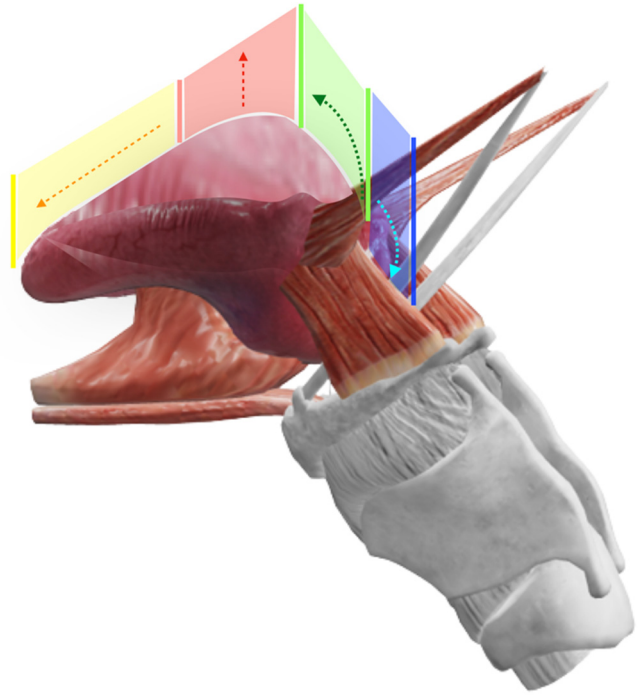
เมื่อเสียงและลมหายใจไล่ระดับเข้าสู่บริเวณทางเชื่อมจากช่องคอหอยเข้าสู่ช่องปาก จะพบกับลิ้นส่วนลำตัวที่ถูกพยุงยกขึ้นสูงจากแรงพยุงของลิ้นส่วนช่องคอหอย และโค้งไล่ระดับลงสู่ส่วนปลายลิ้นที่จรดอยู่บริเวณใต้ฟันหน้าล่าง ทำให้ลิ้นภายในช่องปากมีลักษณะคล้ายกระดานลื่นที่ไล่ระดับจากสูงไปต่ำ ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้ออกแบบลักษณะท่าทางของลิ้นเพื่อให้เสียงร้องและลมหายใจที่ถูกชะลอความเร็วในช่องคอหอยค่อย ๆ ไล่ความเร็วขึ้นอย่างรวดเร็วด้วยพื้นที่ร่องเสียงภายในช่องปากเอื้อต่อการไหลชันลงเพื่อเพิ่มอัตราเร่งและความเร็วของเสียงและลมหายใจเพื่อส่งเสียงร้องออกจากช่องปากในด้วยกำลังความเร่งและความเร็ว

การไล่ระดับลงของกระแสเสียงร้องและกระแสลมหายใจช่วยเพิ่มอัตราความเร่งและความเร็วของลมหายใจในระยะเวลาอันสั้น ซึ่งเกิดจากการวางรูปทรงลิ้นในลักษณะชันลงต่ำ พร้อมการก่อเป็นร่องกลางลิ้นเพื่อเป็นร่องในการส่งเสียงร้องให้พุ่งไกลอย่างมีกำลังความเร่งและความเร็ว

ด้วยลักษณะพิเศษของการจัดวางลิ้นในรูปแบบของการไหลชันลงทำให้ระดับเสียงร้องและลมหายใจที่ถูกชะลออยู่ในช่วงบริเวณจุดเชื่อมต่อจากช่องคอหอยเข้าสู่ช่องปาก เกิดการเดินทางไล่ระดับด้วยรูปแบบการไหลลงตามผิวสัมผัสของรูปทรงลิ้นที่ถูกจัดวางเอาไว้ ทำให้กระแสลมหายใจและเสียงร้องสามารถเพิ่มอัตราเร่งและความเร็วเพื่อพุ่งจากช่องปากได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ การไล่ระดับในลักษณะไหลลงดังกล่าวทำให้เกิดเสียงร้องที่พุ่งแข็งแรง มีประกายและใสกังวาน

Figure 3 แสดงส่วนประกอบของลิ้น ช่องสีฟ้าบรรยายถึงการทำงานของลิ้นส่วนโคนให้ทิ้งหย่อนอย่างผ่อนคลาย ช่องสีเขียวบรรยายถึงส่วนลิ้นในช่องคอหอยให้เหยียดยกขึ้นเพื่อพยุงลิ้นในส่วนลำตัวลิ้น ช่องสีส้มบรรยายถึงส่วนลำตัวลิ้นให้อยู่ในสภาวะพร้อมเคลื่อนไหว และช่องสีเหลืองบรรยายถึงส่วนปลายลิ้นกำหนดให้จรดไว้ที่บริเวณหลังฟันหน้าล่างในลักษณะทิ้งตัวลง

Figure 3 Posture for Each Part of the Tongue[12]



4. การรวบรวมและการสะสมเสียงก้องสะท้อน

การรวบรวมและการสะสมเสียงก้องสะท้อนเกิดจากการนำพาเสียงร้องตั้งต้นซึ่งกระจายออกไปยังจุดรับก้องสะท้อนส่วนช่องอกซึ่งทำหน้าที่เป็นฐานให้เสียงตั้งต้นไล่ระดับขึ้นสู่จุดรับก้องสะท้อนส่วนศีรษะได้ หากนับระยะทางระหว่างกล่องเสียงซึ่งเป็นจุดกำเนิดเสียงสู่จุดรับก้องสะท้อนเสียงทั้งสองจะพบว่าระยะทางระหว่างจุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนช่องอกไปยังกล่องเสียงมีระยะใกล้กว่า ระยะทางระหว่างกล่องเสียงไปยังจุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนศีรษะมีระยะไกลกว่า และด้วยลักษณะการเดินทางของเสียงร้องจากกล่องเสียงไปสู่จุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนช่องอกมีลักษณะเป็นทางลาดลง ทำให้เกิดอัตราเร่งและการเพิ่มความเร็วได้มากกว่าลักษณะการเดินทางของเสียงร้องสู่จุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนศีรษะที่มีการเดินทางของเสียงในลักษณะชันขึ้น

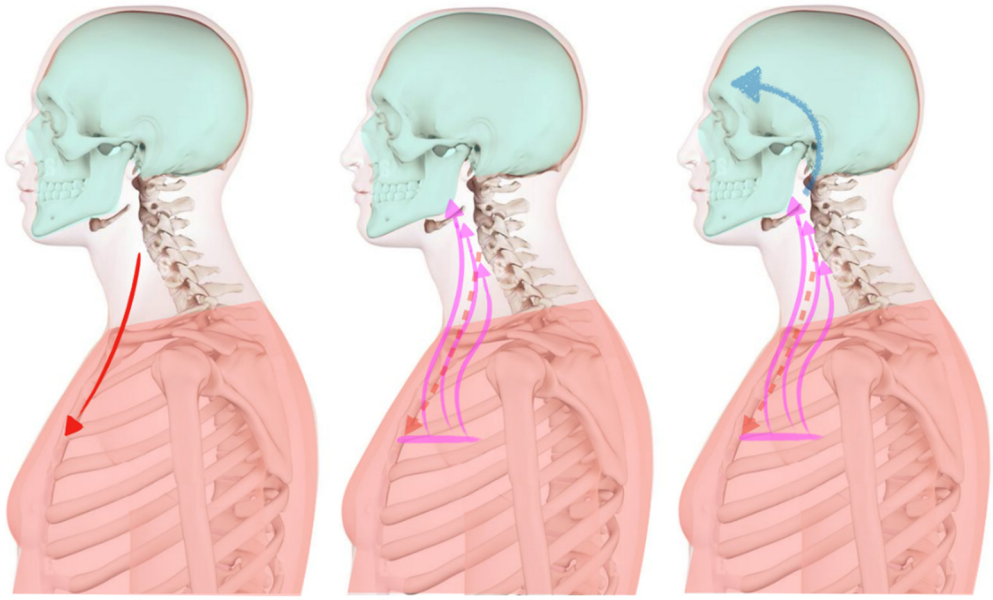
ด้วยเหตุนี้เมื่อเสียงร้องตั้งต้นเริ่มเดินทางนำการสั่นสะเทือนเสียงไปยังจุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนช่องอก จะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแรงอัดอากาศให้มีระดับสูงขึ้นภายในพื้นที่ระหว่างจุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนช่องอกและจุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนศีรษะ ทำให้เกิดแรงช่วยพยุงการสั่นสะเทือนเสียงให้ลอยขึ้นสูงจาก

[12] Sourced by researcher.

แรงดันอากาศที่ปรับตัวขึ้นสูงจากเบื้องล่างสู่จุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนศีรษะที่มีตำแหน่งสูงกว่า หากผู้ฝึกได้ฝึกฝนกลไกการนำการสั่นสะเทือนเสียงร้องตั้งต้นด้วยวิธีข้างต้นได้อย่างชำนาญ จะสามารถรวมรวมและสะสมเสียงก้องสะท้อนที่เริ่มก่อตัวขึ้นภายในช่องว่างระหว่างจุดรับสะท้อนเสียงทั้งสองจากแรงพยุงระหว่างจุดรับก้องสะท้อนเสียงที่ยกระดับขึ้นอย่างต่อเนื่องเพื่อสะสมและรวบรวมเสียงภายในให้มีปริมาณมากขึ้นเพื่อกระจายออกจากช่องอกและศีรษะไปสู่ผู้ฟังได้อย่างไพเราะและเต็มประสิทธิภาพ

Figure 4 แสดงการเคลื่อนที่ของเสียงร้องตั้งต้นจากกล่องเสียงมายังจุดรับก้องสะท้อน ในรูปซ้าย ลูกศรสีแดงแสดงการเคลื่อนที่ลงของเสียงร้องตั้งต้นจากกล่องเสียงมายังจุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนช่องอก ในรูปกลาง ลูกศรสีชมพูแสดงการเคลื่อนที่ขึ้นของเสียงก้องสะท้อนจากจุดก้องสะท้อนเสียงส่วนอกซึ่งเกิดจากแรงพยุงจากการเปลี่ยนแปลงของแรงอัดอากาศภายในระหว่างจุดรับสะท้อนเสียงส่วนอกและส่วนศีรษะ และในรูปขวา ลูกศรสีฟ้าแสดงเสียงก้องสะท้อนที่เดินทางขึ้นมาถึงจุดรับก้องสะท้อนเสียงส่วนศีรษะเพื่อสะสมและรวบรวมเสียงภายในช่องว่างจุดรับก้องสะท้อนเสียงให้มีปริมาณมากขึ้น

Figure 4 Different Stages of Resonance Collecting and Gathering System[13]



[13] Sourced by researcher.

สรุปและอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

จากการนำ นวัตกรรมกระบวนแบบการขับร้อง โดยพันธวิทย์ มาใช้ในการฝึกซ้อมกับนักศึกษาของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ทั้งนักศึกษาเอกขับร้องและนักศึกษาเอกเครื่องมือชนิดอื่นรวม 30 คน ภายในระยะเวลาประมาณ 5 เดือน ตั้งแต่วันที่ 28 สิงหาคม พ.ศ.2567 จนถึงวันที่ 16 มกราคม พ.ศ.2568 โดยแบ่งการฝึกซ้อมเป็นสัปดาห์ละ 2 ชั่วโมง พบว่ามีผลลัพธ์ที่น่าพอใจทั้งในนักศึกษาเอกขับร้องและนักศึกษาเอกเครื่องมือชนิดอื่น พัฒนาการทางการขับร้องและผลลัพธ์เสียงร้องอาจมีความแตกต่างกันในด้านความรวดเร็วในขั้นตอนของการเรียนรู้และการฝึกฝนการบังคับควบคุมกล้ามเนื้อและอวัยวะการออกเสียงให้ชำนาญเพื่อนำไปปรับใช้กับการขับร้อง

กระบวนแบบใหม่นี้ผ่านขั้นตอนของการค้นคว้าและการทดลองมาแล้วอย่างละเอียด มีการแบ่งแยกระบบการเรียนรู้และการควบคุมอย่างเป็นสัดส่วนเข้าใจง่าย สามารถทำความเข้าใจและฝึกฝนในแต่ละระบบให้ชำนาญก่อนได้ เพื่อนำชิ้นส่วนความรู้ความเข้าใจในกลไกของแต่ละระบบมาประกอบกันเพื่อสร้างสรรค์เสียงร้องในรูปแบบของตนเอง จากการจัดเตรียมการแสดงและการฝึกซ้อมการขับร้องหลายรูปแบบ ทั้งการขับร้องเดี่ยว การขับร้องประสานเสียงและการขับร้องประกอบการแสดงพบว่านวัตกรรมนี้สามารถปรับใช้เข้ากับการขับร้องทุกประเภท เข้ากับผู้สนใจในการขับร้องทุกเพศทุกวัย และสามารถรองรับการสร้างสรรค์การบังคับควบคุมเสียงร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การนำเสนอผลการวิจัยสร้างสรรค์ประกอบด้วยทั้งการบรรยาย การขับร้องเดี่ยว การขับร้องประสานเสียง และการแสดงชุดละครเพลงและอุปรากร เพื่อแสดงให้เห็นถึงหลักการของกระบวนแบบการขับร้องพร้อมการประยุกต์องค์ความรู้ในการปฏิบัติการขับร้องจริงโดยผู้วิจัย และผลลัพธ์จากนักศึกษาผู้ฝึกฝนนวัตกรรมดังกล่าวรวมทั้งยังแสดงถึงความลื่นไหลและความหลากหลายในการประยุกต์ใช้นวัตกรรมกับบทเพลงหลายประเภท ทั้งเพลงร้องศิลป์ เพลงขับร้องประสานเสียงกลุ่ม บทเพลงจากละครเพลงและอุปรากร เพื่อเป็นตัวอย่างแก่ผู้ที่สนใจศึกษาค้นคว้าต่อไป

ข้อเสนอแนะ (Suggestions)

จากการนำกระบวนแบบใหม่ไปใช้กับทั้งผู้ที่มีประสบการณ์ทางการขับร้องมาก่อนกับผู้ฝึกฝนการขับร้องขั้นต้นพบว่า ผู้ที่มีประสบการณ์การขับร้องมาก่อนสามารถปรับเปลี่ยนการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อและอวัยวะการขับร้องตามกลไกของนวัตกรรมได้รวดเร็วกว่าผู้ฝึกฝนการขับร้องขั้นต้น เนื่องจากมีความชำนาญในการบังคับกล้ามเนื้อและอวัยวะการขับร้องแบบแยกส่วนได้ ส่วนผู้ฝึกฝนขั้นต้นอาจพบความยากในขั้นตอนของการควบคุมกล้ามเนื้อและอวัยวะแบบแยกส่วนที่ต้องใช้ความละเอียดอ่อนสูง แต่เมื่อเริ่มควบคุมได้ชำนาญขึ้นแล้วกลับพบว่าผู้ฝึกฝนขั้นต้นสามารถพัฒนาการขับร้องได้อย่างก้าวกระโดด ดังนั้นเพื่อให้แนวทางนี้ถูกนำไปใช้อย่างมีประสิทธิภาพในผู้ฝึกฝนขั้นต้น ผู้ฝึกควรจัดลำดับการฝึกฝนโดยเริ่มต้นในส่วนระบบการหายใจก่อน แล้ว

ค่อยพัฒนาไปสู่กลไกอื่นเช่นระบบการทำงานของเส้นเสียง ระบบการวางท่าทางและตำแหน่งลิ้น และระบบการรวบรวมและสะสมเสียงก้องสะท้อนตามลำดับ ขณะเดียวกันผู้มีประสบการณ์แม้จะสามารถปรับตัวได้เร็วกว่า แต่ยังคงต้องคำนึงถึงแนวคิดและรูปแบบการใช้กล้ามเนื้อที่แตกต่างออกไปซึ่งจำเป็นต้องให้เวลากล้ามเนื้อและอวัยวะในการปรับตัวให้เข้ากับกลไกใหม่ ๆ เพื่อให้ระบบต่าง ๆ สามารถทำงานร่วมกันได้อย่างเป็นธรรมชาติ ในระยะยาว หากสถาบันการศึกษาสามารถบูรณาการกระบวนแบบใหม่นี้เข้ากับการเรียนการสอนที่มีในปัจจุบันก็จะช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาอย่างเป็นระบบและสร้างมาตรฐานใหม่ในการเรียนขับร้อง การแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างผู้วิจัย ครูผู้สอนและนักร้อง จะช่วยให้เกิดการปรับปรุงองค์ความรู้อย่างต่อเนื่องและสามารถนำไปต่อยอดเป็นเครื่องมือสำคัญในการยกระดับศักยภาพของนักร้องในอนาคตต่อไป

Bibliography

Allegri, Renzo. *Conversando ... Mario del Monaco: Il Tenore dei Tenori.* Burago di Molgora: Editoriale gli Olmi, 2021. (in Italian)

Amatyakul, Duangjai. *How to Sing*. Bangkok: Lips Publishing, 2005. (in Thai)

Bernoulli, Daniel, and Johann Bernoulli. *Hydrodynamics & Hydraulics*. Translated by Thomas Carmody and Helmut Kobus. New York: Dover Publications, 1968.

Conrad, William. "Collapsible Tube Model of the Larynx." In *Proceedings of the International Conference on Physiology and Biophysics of the Voice,* edited by Ingo Titze and Ronald Scherer, 328-348. Denver: The Denver Center for the Performing Arts, 1983.

Del Monaco, Donella. *Marcello del Monaco: Il Maestro dei Tenori*. Treviso: Diastema Editrice, 2014. (in Italian)

Dimon, Theodore. *Anatomy of the Voice: An Illustrated Guide for Singers, Vocal Coaches, and Speech Therapists*. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2018.

Garcia, Manuel. *A Complete Treatise on the Art of Singing*. New York: Da Capo Press, 1975.

Grotzer, Tina, and David Perkins. *Causal Patterns in Air Pressure Phenomena: Lessons to Infuse into Pressure Units to Enable Deeper Understanding*. Cambridge, MA: Harvard Graduate School of Education, 2003.

Hines, Jerome. *Great Singers on Great Singing*. 8th ed. New York: Limelight Edition, 1995.

Lamperti, Giovanni Battista. *Technics of Bel Canto*. New York: G. Schirmer, 1905.

Lehmann, Lilli. *How to Sing*. New York: Dover Publications, 1993.

Pavarotti, Luciano, and William Wright. *Pavarotti, My World*. New York: Crown Publishers, 1995.

Sundberg, Johan. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 1987.

Thewtong, Duangjai. "Duangjai Technique: Creative Research for Professional Singing-Technique Enhancement." *Rangsit Music Journal* 13, 2 (2018): 17-29. (in Thai)

Thewtong, Duangjai. *Vocal Essence: Singing Methodology and Innovation*. Bangkok: Viscom Center, 2017. (in Thai)

Tosi, Pier Francesco. *Observations on the Florid Song; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers*. London: J. Wilcox, 1743.

Article No. R0305 (23 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0305

บทความวิจัย (Research Article)

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส

Nirat Khlong Si: A Composition for Jazz Ensembles

โยธิน จันทรัคคะ,* เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ปทุมธานี ประเทศไทย
Yothin Chantarakka,* Jetnipith Sungwijit
Conservatory of Music, Rangsit University, Pathum Thani, Thailand
yothin.c63@rsu.ac.th, jetnipith.s@rsu.ac.th

Received: January 7, 2025 / Revised: February 11, 2025 / Accepted: March 11, 2025

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง *นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* เป็นงานประพันธ์ในประเภทดนตรีบรรยายที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สและนำออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยมีประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับสอดคล้องกับวัตถุประสงค์คือ ได้บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สและนำออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน รวมถึงอาจนำไปเป็นแนวทางต่อยอดสู่งานประพันธ์ใหม่หรือปรับเปลี่ยนรูปแบบวงใหม่ต่อไป อีกทั้งยังอาจได้เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้เป็นที่สนใจในระดับสากล

บทประพันธ์นี้มีพื้นฐานกรอบแนวคิดคือ เป็นบทประพันธ์ในประเภทดนตรีบรรยายสำหรับวงดนตรีแจ๊สที่พัฒนาขึ้นจากการผสมผสานระหว่างคำประพันธ์ไทยที่เรียกว่า “โคลงสี่สุภาพ” กับ “ดนตรีแจ๊ส” มุ่งสร้างเรื่องราวระหว่างสองวัฒนธรรมที่มีบริบท รากเหง้าต้นกำเนิด และประเพณีปฏิบัติต่าง ๆ ที่แตกต่างกัน แต่สามารถเชื่อมโยงเข้าด้วยกันได้อย่างลึกซึ้งและลงตัว โดยบทประพันธ์จะมีผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้นตามฉันทลักษณ์ด้วยการอ่านทำนองเสนาะเพื่อย้ำความชัดเจนของการผสมผสาน ถัดจากนั้นผู้ประพันธ์ได้ต่อยอดกรอบแนวคิดด้วยการออกแบบให้บทประพันธ์มีท่อนเพลงจำนวน 3 ท่อน ที่กำหนดแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพแตกต่างกันไปในแต่ละท่อน และกำหนดแนวทำนองหลักที่คาดว่าจะช่วยให้ได้ความรู้สึกใกล้เคียงสำเนียงอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพและตั้งชื่อบทประพันธ์ว่า “นิราศโคลงสี่” เพื่อสื่อถึงการเดินทางจากถิ่นที่อยู่ของดนตรีแจ๊สมาพบปะโคลงสี่สุภาพ ดังนั้น ผลงานชิ้นที่จึงเป็นการพยายาม

* Corresponding author, email: yothin.c63@rsu.ac.th

นำเสนอการผสมผสานโครงสร้างกฎระเบียบการประพันธ์ที่มีความชัดเจนของคำประพันธ์ไทยที่เรียกว่า “โคลงสี่สุภาพ” เข้ากับดนตรีที่มีความยืดหยุ่น มีการด้นสดที่เป็นเอกลักษณ์ อีกทั้ง ยังมีการผสมสานกับลีลาดนตรีอื่นหลากหลายแนวตลอดช่วงพัฒนาการอย่าง “ดนตรีแจ๊ส” เข้าด้วยกัน เป็นการสำรวจพื้นที่ใหม่ในด้านดนตรีและวัฒนธรรม หาความสมดุลของสองวัฒนธรรม นำเสนอกระบวนการในการบูรณาการและประมวลองค์ความรู้ของสองวัฒนธรรมออกมาเป็นบทประพันธ์เพลงใหม่

จากรายละเอียดข้างต้น ทำให้สิ่งที่ต้องศึกษาค้นคว้าเพื่อใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ให้สำเร็จตามวัตถุประสงค์จะต้องเกี่ยวข้องกับ 3 ประเด็นสำคัญ ได้แก่ 1) แนวคิดและตัวอย่างบทประพันธ์ที่มีการนำวัฒนธรรมมาผสมผสานกับดนตรี 2) โคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง และ 3) แนวคิด เทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊ส และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประเด็นสำคัญทั้ง 3 ข้อนี้จะเป็นกรอบในการทบทวนวรรณกรรม ศึกษาทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และเมื่อได้กรอบแล้วก็ทำการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลสำคัญต่าง ๆ ทั้งจากหนังสือ งานวิจัย งานวิทยานิพนธ์ วารสาร บทความ รวมถึงสื่อซีดีและวีดิทัศน์ เป็นต้น ถัดจากนั้นจึงประมวลองค์ความรู้ทั้งหมดที่ได้ศึกษามาใช้กับการสร้างสรรค์บทประพันธ์ตามลำดับขั้นตอนในวิธีดำเนินงานประพันธ์ต่อไป

สำหรับวิธีดำเนินงานประพันธ์หลังจากที่ได้ศึกษารวบรวมข้อมูลตามกรอบการศึกษาแล้วนั้น สามารถสรุปขั้นตอนตั้งแต่เริ่มการเตรียมพร้อมสำหรับงานประพันธ์ไปจนถึงการสรุปผลได้เป็น 11 ขั้นตอนใหญ่ โดยเริ่มจากกำหนดแนวคิดเรื่องราวบทประพันธ์ 3 ท่อน มีแนวคิดท่อนที่ 1 คือ เป็นช่วงเริ่มต้นการเดินทางของดนตรีแจ๊สซึ่งเปรียบเสมือนเป็นตัวละครหนึ่งเริ่มมีความสนใจโคลงสี่สุภาพ และตัวละครนี้ก็ได้ศึกษาการอ่านโคลงสี่สุภาพในแบบที่ตัวเองเข้าใจ มีแนวคิดท่อนที่ 2 คือ ดนตรีแจ๊สซึ่งเปรียบเสมือนตัวละครหนึ่งได้พบปะกับโคลงสี่สุภาพซึ่งเปรียบเสมือนเป็นอีกตัวละครหนึ่งที่ปรากฏตัวขึ้นมา และมีแนวคิดท่อนที่ 3 คือ เป็นช่วงสุดท้ายของเรื่องราวที่ตัวละครดนตรีแจ๊สเริ่มรู้สึกสนุกและดื่มด่ำกับโคลงสี่สุภาพ ในขณะที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพเองก็เปิดรับการแสดงดนตรีร่วมกันกับตัวละครดนตรีแจ๊สและพร้อมที่จะร่วมสร้างศาสตร์ศิลป์ไปด้วยกันต่อไป และเมื่อกำหนดแนวคิดแต่ละท่อนแล้ว ก็กำหนดแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพที่สอดคล้องกับเรื่องราวที่วางไว้ โดยกำหนดวัตถุดิบต่าง ๆ เกี่ยวกับโคลงสี่สุภาพที่จะนำมาใช้ ยกตัวอย่างเช่น การกำหนดแนวทำนองจากการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ การประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามฉันทลักษณ์จำนวน 5 บท การกำหนดทำนองให้สอดคล้องกับข้อบังคับการสัมผัสของโคลงสี่สุภาพ ถัดจากนั้นจึงจัดเตรียมแนวคิดและเทคนิคประพันธ์เพลงที่จะนำมาใช้ แล้วจึงเริ่มงานประพันธ์เพลงทั้ง 3 ท่อน ดำเนินการซ้อม นำออกแสดงเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์และทำการสรุปผลในขั้นตอนสุดท้าย

บทประพันธ์เพลง *นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรี*แจ๊ส สรุปผลเป็นบทประพันธ์ 3 ท่อนที่มีการผสมผสานวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพตามแนวคิดการผสมผสานโคลงสี่สุภาพและสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องราวที่วางไว้ตามลักษณะดนตรีบรรยาย มีการใช้แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์หลากหลายแตกต่างกันใน

แต่ละท่อน ไม่ว่าจะเป็นการใช้แนวทำนองเอกที่กำหนดจากการพัฒนาแนวทำนองวัตถุดิบตามฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ การให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะร่วมกับดนตรี เป็นต้น หรือด้านเทคนิคการประพันธ์ อาทิ เทคนิคการวางแนวเสียงประสาน เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก

คำสำคัญ : โคลงสี่สุภาพ / ร้อยกรองไทย / ดนตรีแจ๊ส / บทประพันธ์เพลง

Abstract

Nirat Khlong Si (/níʔrâːt khloːŋ siː/)*: A Composition for Jazz Ensembles* is a piece of program music with the objective of creating a work that integrates the Khlong Si Suphap (/khloːŋ siː suʔphâːp/) (a traditional Thai poetic form) with jazz music. Additionally, it aims to be performed for the public. The anticipated benefits, aligned with these objectives, include the creation of a composition that integrates the Khlong Si Suphap with jazz music, its public performance, and the potential for this work to serve as a foundation for further compositions or adaptations for different ensembles. Moreover, it may contribute to the international promotion of Thai culture.

The conceptual framework of *Nirat Khlong Si: A Composition for Jazz Ensembles* is grounded in the idea that this work will serve as a piece of program music for jazz ensembles, developed through the fusion of Thai poetry, known as 'Khlong Si Suphap,' with jazz music. It aims to create a compelling narrative that bridges two cultures with distinct contexts, origins, and traditions, while fostering a profound and harmonious connection. This fusion strives to unite these two distinct art forms into a cohesive, innovative musical expression. To achieve this, the composition will include a reciter who will read the 'Khlong Si Suphap' poetry composed by the author, following the prescribed metrical pattern and reciting it with a melodious tone to emphasize the clarity of the fusion. Building upon this conceptual framework, the composition is designed with 3 movements, each reflecting a different approach to blending Khlong Si Suphap poetry. To complement this concept, the main melody is crafted to evoke the melodic style of Khlong Si Suphap recitation. Thus, the

composition is titled *Nirat Khlong Si*, symbolizing a journey from the homeland of jazz music to an encounter with Khlong Si Suphap poetry. (‘Nirat’ means a narrative that describes separation or departure from one's home to another place.) Therefore, this work represents an attempt to blend the structured and precise compositional framework of Thai poetry, specifically ‘Khlong Si Suphap’ with the flexible and improvisational nature of jazz, a genre characterized by its unique spontaneity and integration of diverse musical styles throughout its evolution. It explores new territories in music and culture, seeking to achieve a balance between the two traditions. In doing so, it embodies a process of integrating the knowledge systems of these two cultures into a new, innovative musical composition.

Based on the preceding details, the research for creation process must focus on three key aspects to achieve its objectives: 1) Concepts and examples of compositions that integrate cultural elements with music, 2) Khlong Si Suphap as a source material for musical composition, and 3) Jazz composition techniques, theories, and principles. These aspects provide the framework for literature review, theoretical study, and related research. Once this framework is established, further research is conducted using key resources, such as books, research papers, theses, journals, articles, among others, as well as multimedia sources such as CDs and video materials, which are systematically synthesized and applied to the composition methodology to fulfill the creative goals of this work.

For the composition methodology, after gathering the necessary information according to the established framework, the process can be summarized from the preparation phase of the composition through to the final conclusion into 11 main steps. The first step involves defining the conceptual framework of the story for the 3 movements of the composition: Movement 1 marks the beginning of the journey for jazz music, represented by a character who becomes interested in Khlong Si Suphap poetry and begins studying its recitation in their own understanding; Movement 2, the jazz character encounters Khlong Si Suphap poetry, portrayed as a new character entering the scene; Movement 3, the jazz character becomes immersed and joyful in the poetry, while the Khlong Si Suphap poetry character embraces jazz music, symbolizing a collaborative creation of art. After establishing the concepts for each movement, the next step is to develop a fusion of Khlong Si Suphap poetry that aligns with the storyline, for example, determining the melodic approach based on the recitation style,

composing 5 poems in the Khlong Si Suphap form, aligning the melody with the rules of Samphat (Rhyme) of Khlong Si Suphap. Following this, the next phase involves preparing the musical composition concept and techniques to be used. Then, the creation of the 3 movements begins, followed by rehearsals and public performances to present the composition. Finally, the conclusion.

Nirat Khlong Si: A Composition for Jazz Ensembles resulted in a work consisting of three movements that incorporate elements related to Khlong Si Suphap and follow the narrative concept in the manner of program music. Each movement employs various compositional ideas and techniques, such as the use of Næo Thamnong Ek—a main melody derived from the structure of Khlong Si Suphap, the alignment of time signatures with the rhythmic phrasing of traditional Thai prosody specific to Khlong Si Suphap, and the collaboration with an expert in reciting Khlong Si Suphap in traditional Thai prosody alongside the music. On the technical side, the composition includes specific techniques, such as Voicing Techniques and Approach Techniques.

Keywords: Khlong Si Suphap / Thai Poetry / Jazz Music / Composition

---

ในประเทศไทยมีศาสตร์แขนงหนึ่งที่อาจไม่ได้ถูกเรียกว่าดนตรีโดยตรง แต่ผู้ประพันธ์มองว่ามีลักษณะคล้ายดนตรี ได้แก่ บทร้อยกรอง ซึ่งหมายถึงคำประพันธ์ที่แต่งขึ้นตามแบบฉันทลักษณ์ เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอนที่มีอยู่ในวรรณกรรมไทย โดยคำประพันธ์เหล่านี้ยังมีประเภทที่แยกย่อยออกไปอีก เช่น โคลงสุภาพ โคลงดั้น อินทรวิเชียรฉันท์ วสันตดิลกฉันท์ กาพย์ยานี กาพย์ฉบัง กลอนสุภาพ กลอนลำนำ

คำประพันธ์แต่ละประเภทเหล่านี้มีข้อบังคับต่าง ๆ ในการประพันธ์แตกต่างกันไป ซึ่งข้อบังคับเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญในการแต่งคำประพันธ์ โดยมีวัตถุประสงค์นอกจากการสร้างเอกลักษณ์ของประเภทคำประพันธ์ต่าง ๆ แล้ว คือการสร้างความไพเราะเมื่ออ่านออกเสียงและได้ยิน ซึ่งความต้องการเสียงที่ไพเราะนี้เองที่เปรียบได้กับความต้องการฟังเสียงดนตรีที่ไพเราะในมุมมองของผู้ประพันธ์ จึงอาจเรียกได้ว่าร้อยกรองนั้น ไม่ว่าจะเป็นคำประพันธ์ประเภทใด เมื่อนำมาอ่านออกเสียงจะกลายเป็นดนตรีอีกประเภทหนึ่ง หากแต่เป็นดนตรีที่มีข้อบังคับตามฉันทลักษณ์ไทยเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยหนึ่งในประเภทคำประพันธ์ที่น่าจะเป็นที่รู้จักแพร่หลายเนื่องจากปรากฏอยู่ในตำราการเรียนการสอนของไทย อีกทั้งข้อบังคับยังมีความน่าสนใจ ได้แก่

โคลงสี่สุภาพ ซึ่งกำชัย ทองหล่อ ได้กล่าวไว้ว่า “โคลงสี่สุภาพนี้ ถือกันว่าไพเราะและนิยมแต่งกันมาแต่โบราณ นับว่าเป็นหลักของโคลงทั่ว ๆ ไป เพราะถ้าแต่งได้แล้ว ก็สามารถจะแต่งโคลงอื่นได้โดยไม่ยาก เพราะฉะนั้น ผู้ศึกษาจึงควรรู้และแต่งได้”[1]

ผู้ประพันธ์เกิดความสนใจที่จะนำโคลงสี่สุภาพนี้มาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส ภายใต้แนวคิดดังที่ธีรัช เลาห์วีระพานิช กล่าวว่า “ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่เหมาะจะนำมาผสมผสานกับดนตรีหลากหลายประเภท”[2] และสอดคล้องกับที่เด่น อยู่ประเสริฐ กล่าวไว้ว่า “บทเพลงแจ๊สหลากหลายบทเพลงมีการนำวัฒนธรรมของภูมิภาคเหล่านั้นเข้ามาสร้างสรรค์”[3] โดยผู้ประพันธ์จะสร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์เพลงในลักษณะบทประพันธ์ดนตรีบรรยายที่นำข้อบังคับต่าง ๆ ของโคลงสี่สุภาพมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์พร้อมกับตั้งชื่อบทประพันธ์ว่า “นิราศโคลงสี่” เพื่อสื่อถึงการเดินทางจากถิ่นที่อยู่ของดนตรีแจ๊สมาพบปะโคลงสี่สุภาพ

แนวคิดในการประพันธ์เพลง (Composition Concept)

สำหรับจุดมุ่งหมายและแนวทางการประพันธ์นั้น บทประพันธ์เพลง *นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* เป็นงานประพันธ์ในประเภทดนตรีบรรยายที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สและนำออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยมีประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับสอดคล้องกับวัตถุประสงค์คือ ได้บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สและนำออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน รวมถึงอาจนำไปเป็นแนวทางต่อยอดสู่งานประพันธ์ใหม่หรือปรับเปลี่ยนรูปแบบวงใหม่ต่อไป อีกทั้งยังอาจได้เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้เป็นที่สนใจในระดับสากล

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขอบเขตของงานประพันธ์เพื่อเป็นกรอบทิศทางในการเดินหน้าและเป็นแนวทางของงานประพันธ์ไว้จำนวน 3 ข้อดังนี้

1. บทประพันธ์จะนำเสนอด้วยรูปแบบวงดนตรีแจ๊ส 10 ชิ้น พร้อมผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ โดยส่วนของเครื่องดนตรีมี 3 กลุ่ม (Figure 1) ได้แก่ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ 4 ชิ้นประกอบด้วย ฟลูต อัลโตแซ็กโซโฟน เทเนอร์แซ็กโซโฟน บาริโทนแซ็กโซโฟน กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง 3 ชิ้น ประกอบด้วย ฟลูเกิลฮอร์น ทรัมเป็ต ทรอมโบน กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 3 ชิ้นประกอบด้วย เปียโน ดับเบิลเบส กลอง โดยชื่อเรียกย่อของแต่ละรายการในผัง Figure 1 มีความหมายตามภาษาไทย ดังนี้

---

[1] Kamchai Thonglor, *Lak Pasa Thai*, 55th ed. (Bangkok: Amorn Printing, 2021), 400. (in Thai)

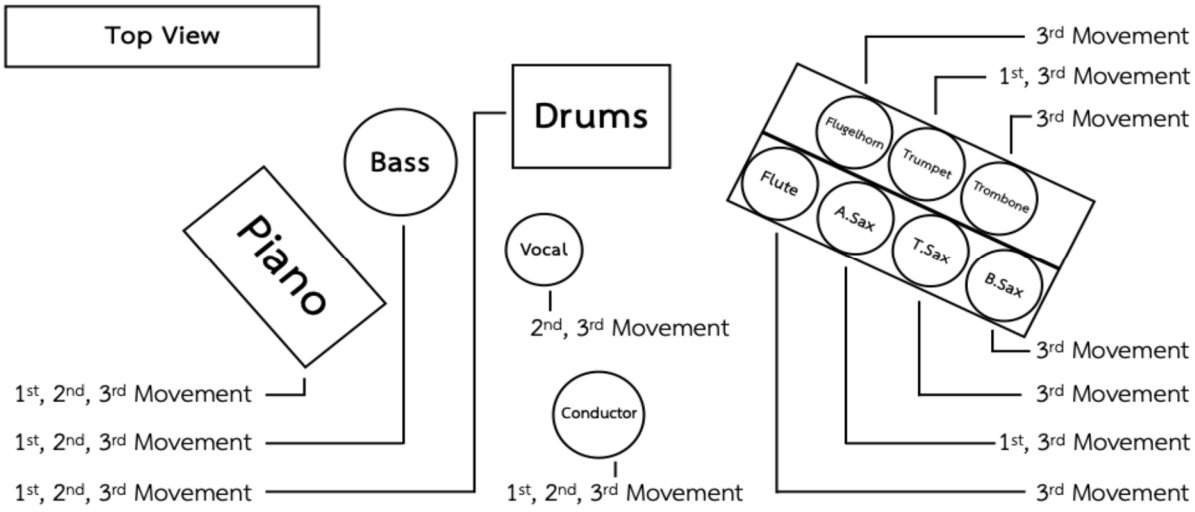
[2] Teerus Laohverapanich, *The Art of Jazz Improvisation* (Bangkok: Phatcharada Press, 2020), 13. (in Thai)

[3] Denny Euprasert, “*Hot Sticky Rice* for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition,” *Rangsit Music Journal* 16, 2 (2021): 75. (in Thai)

Vocal = ผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพ
A.Sax = อัลโตแซ็กโซโฟน
B.Sax = บาริโทนแซ็กโซโฟน
Trumpet = ทรัมเป็ต
Piano = เปียโน
Drums = กลอง
Flute = ฟลูต
T.Sax = เทเนอร์แซ็กโซโฟน
Flugelhorn = ฟลูเกิลฮอร์น
Trombone = ทรอมโบน
Bass = ดับเบิลเบส
Conductor = ผู้อำนวยเพลง

อย่างไรก็ตาม บทประพันธ์ทั้ง 3 ท่อนจะมีรูปแบบวงและจำนวนเครื่องดนตรีแตกต่างกัน โดยรูปแบบวงที่มีสมาชิกเต็มวงที่สุดจะปรากฏในท่อนที่ 3 ซึ่งมีเครื่องดนตรีทั้งหมด 10 ชิ้นพร้อมผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ อนึ่ง Vocal ในบทประพันธ์นี้หมายถึงผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพเท่านั้น

Figure 1 Band Formation

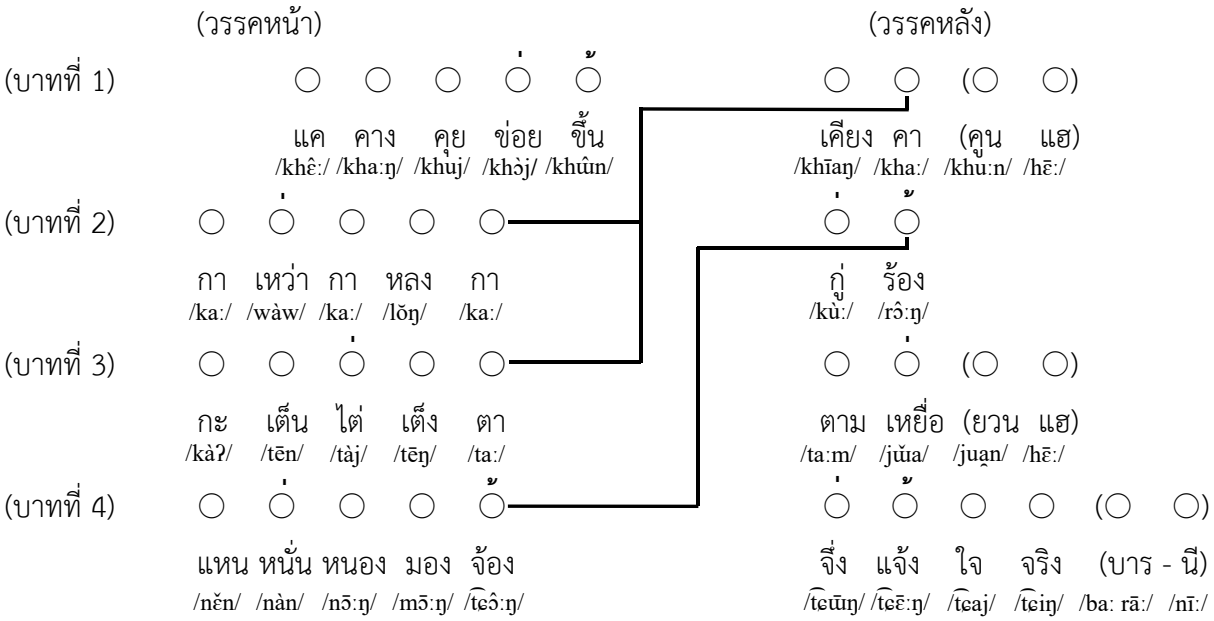


2. ข้อบังคับตามบัญญัติของโคลงสี่สุภาพที่จะนำมาเป็นวัตถุดิบสำหรับผสมผสานในงานประพันธ์เพลงจะใช้เพียงส่วนของคณะ พยางค์ สัมผัส และคำสร้อยเท่านั้น

3. การประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามรูปแบบฉันทลักษณ์จะยึดถือคำอธิบายวิธีการประพันธ์ที่ระบุไว้ในหนังสือหลักภาษาไทย โดย กำชัย ทองหล่อ[4] ดังนี้

[4] Kamchai Thonglor, 391-400. (in Thai)

(โคลงสี่สุภาพ จำนวน 1 บทตามฉันทลักษณ์)



ฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ มีบัญญัติ (ข้อบังคับ) จำนวน 6 ข้อ

1. คณะ : 1) โคลงบทหนึ่งมี 4 บรรทัด แต่ละบรรทัดเรียกว่า “บาท” 2) 4 บาท นับเป็นหนึ่งบทหรือหนึ่งโคลง 3) บาทหนึ่งมี 2 วรรค 4) วรรคหน้ามีวรรคละ 5 คำ วรรคหลังของบาทที่ 1, 2, 3 มีวรรคละ 2 คำ และวรรคหลังของบาทที่ 4 มี 4 คำ รวมเป็น 30 คำ

2. พยางค์ : มีจำนวนตามหน่วยที่ระบุไว้ในแผนผัง โดยถ้าเป็นพยางค์ลหุอาจมีจำนวนเกินกว่าที่เขียนไว้ในแผนผังได้ แต่ต้องไม่ยาวเยิ่นเย้อจนมีผลให้อ่านได้ไม่ถูกทำนองและจังหวะ

3. สัมผัส : สัมผัสนอกให้ดูตามเส้นที่โยงในแผนผัง โดยต้องเป็นคำที่คล้องจองกัน (ใช้สระและมาตราสะกดเดียวกัน) นอกจากสัมผัสที่บังคับตามเส้นที่โยงไว้ในแผนผังแล้ว ยังมีสัมผัสอีก 2 ชนิดที่ช่วยชูรสให้โคลงสี่สุภาพเพราะยิ่งขึ้นคือ

3.1 สัมผัสใน : คำที่คล้องจองกันและอยู่ในวรรคเดียวกัน จะเป็นสัมผัสคู่เรียงคำติดต่อกัน หรือจะเป็นสัมผัสสลับ เรียงคำอื่นแทรกคั่นไว้ระหว่างคำที่สัมผัสก็ได้ตามความเหมาะสม ไม่มีกฎเกณฑ์จำกัดตำแหน่งที่ชัดเจนเหมือนสัมผัสนอก และไม่จำเป็นต้องใช้สระเดียวกัน เพียงแต่ให้อักษรเหมือนกันหรือเป็นอักษรประเภทเดียวกันหรืออักษรที่มีเสียงคู่กันก็สามารถใช้ได้

3.2 สัมผัสอักษรระหว่างวรรค : การสัมผัสอักษรระหว่างคำสุดท้ายของวรรคหน้ากับคำหน้าของวรรคหลัง เช่น ขึ้น กับ เคียง / กา กับ กู่ / ตา กับ ตาม / จ้อง กับ จึ่ง ดังที่ปรากฏในโคลงในแผนผัง

4. เอกโท : 1) มีเอก 7 ตำแหน่ง และโท 4 ตำแหน่ง (ระบุเหนือวงกลมในแผนผัง) 2) ตำแหน่งเอกและโทในบาทที่ 1 สามารถสลับกันได้ กล่าวคือ สามารถนำเอกไปไว้ในคำที่ 5 และนำโทมาไว้ในคำที่ 4 ได้ (โคลงทุกชนิดใช้หลักการเดียวกัน) 3) คำที่ 7 ของบาทที่ 1 และคำที่ 5 ของบาทที่ 2, 3 ห้ามใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์ 4) ห้ามใช้คำตายที่ผันด้วยวรรณยุกต์โท ในตำแหน่งโท 5) คำสุดท้ายของบท ห้ามใช้คำตายและคำที่มีรูปวรรณยุกต์ 6) คำที่เป็นเอกโทษ (การใช้รูปวรรณยุกต์เอกในทางที่ผิด) เช่น “หน้า” เขียนเป็น “น่า” และโทโทษ (การใช้รูปวรรณยุกต์โทในทางที่ผิด) เช่น “หรือ” เขียนเป็น “รื้อ” “เล่น” เขียนเป็น “เหล้น” คำชนิดนี้โบราณผ่อนผันให้ใช้ได้ แต่ปัจจุบันนี้ไม่ค่อยได้รับความนิยมเพราะจะถือเป็นการมักง่าย และทำให้รูปคำเสียได้

5. คำเป็นคำตาย : ห้ามใช้คำตายในคำสุดท้ายของบท

6. คำสร้อย : ถ้าเนื้อความยังไม่สิ้นกระแส สามารถเติมสร้อยลงไปในท้ายบาทที่ 1, 3, 4 ได้ (หน่วยคำที่อยู่ภายในวงเล็บตามแผนผัง) แต่ปัจจุบันนี้การเติมสร้อยในบาทที่ 4 ไม่ค่อยได้รับความนิยมนัก จึงไม่พบเห็นในการแต่งทั่ว ๆ ไป แต่จะสามารถพบเห็นได้ในหนังสือโคลงรุ่นเก่า

รายละเอียดจากคำอธิบายโดย กำชัย ทองหล่อ ข้างต้นเป็นวัตถุดิบสำคัญที่ผู้ประพันธ์จะนำไปพัฒนาต่อยอดใช้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ต่อไป

จากความสนใจของผู้ประพันธ์ที่จะนำโคลงสี่สุภาพอันเป็นหนึ่งในประเภทคำประพันธ์ของบทร้อยกรองไทยกับดนตรีแจ๊สมาประยุกต์ผสมผสานกันนั้น ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ดนตรีบรรยายสำหรับวงดนตรีแจ๊ส พร้อมมีผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้นตามฉันทลักษณ์ด้วยการอ่านทำนองเสนาะเพื่อย้ำความชัดเจนของการผสมผสาน ออกแบบให้บทประพันธ์มี 3 ท่อน โดยกำหนดแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพแตกต่างกันไปในแต่ละท่อน และกำหนดแนวทำนองหลักที่คาดว่าจะช่วยให้ได้ความรู้สึกใกล้เคียงสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ พร้อมกันนี้ได้กำหนดชื่อเต็มของงานว่าบทประพันธ์เพลง *นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* โดยใช้คำว่า “นิราศโคลงสี่” เพื่อสื่อถึงการเดินทางจากถิ่นที่อยู่ของดนตรีแจ๊สมาพบปะโคลงสี่สุภาพ

หลังจากผู้ประพันธ์ได้ศึกษาค้นคว้าประเด็นสำคัญต่าง ๆ รวบรวมข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เรียบร้อยแล้ว ผู้ประพันธ์ได้ตระเตรียมข้อมูล จัดลำดับขั้นตอนของงานประพันธ์ และนำองค์ความรู้ที่ประมวลจากการศึกษาทั้งหมดมาใช้ตามลำดับขั้นตอน ดังต่อไปนี้

1. กำหนดแนวคิดของบทประพันธ์ และแนวคิดการผสมผสานโคลงสี่สุภาพ
2. กำหนดการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ
3. กำหนดบัญญัติฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ
4. กำหนดแนวทำนองจากการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ
5. กำหนดแนวทำนองเอก และแนวทำนองโท เพื่อใช้เป็นแนวทำนองหลัก

6. ประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามฉันทลักษณ์ 5 บท เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ
7. จัดเตรียมแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊ส
8. ดำเนินการประพันธ์เพลงทั้ง 3 ท่อนจากแนวคิดและวัตถุดิบการประพันธ์ดังกล่าว
9. ดำเนินการซ้อม
10. เผยแพร่งานประพันธ์ต่อสาธารณชน
11. สรุปผล

สรุปและอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

เมื่อผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทประพันธ์เพลง *นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*ทั้ง 3 ท่อนด้วยแนวทางตามวิธีดำเนินงานประพันธ์ 11 ข้อข้างต้นจนเสร็จสมบูรณ์แล้ว สรุปได้เป็นบทประพันธ์ดนตรีบรรยายที่มีความยาวเพลง 12 นาที 40 วินาที โดยแบ่งเป็นท่อนที่ 1 (3.43 นาที) ท่อนที่ 2 (3.11 นาที) และท่อนที่ 3 (5.46 นาที) มีการผสมผสานโคลงสี่สุภาพกับดนตรีแจ๊สได้ตามแนวคิดที่วางไว้

ผู้ประพันธ์ได้สรุปแนวคิดบทประพันธ์ แนวคิดการผสมผสานโคลงสี่สุภาพพร้อมวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ในบทประพันธ์แต่ละท่อน รวมถึงแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่ใช้ โดยแบ่งแนวคิดออกเป็นหัวข้อย่อยต่าง ๆ เพื่ออภิปรายผลที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* พร้อมแสดงตัวอย่างจำนวนหนึ่งเพื่อให้เห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้

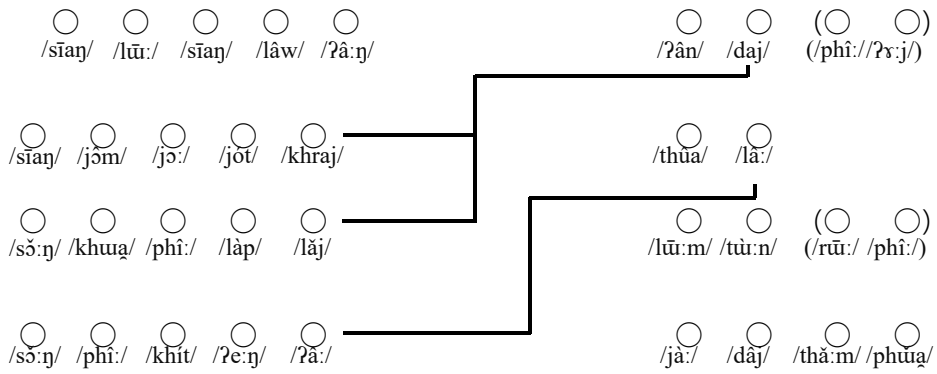
1. แนวคิดการประพันธ์

1.1 บทประพันธ์ท่อนที่ 1 ผู้ประพันธ์กำหนดแนวคิดบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ว่าเป็นช่วงเริ่มต้นการเดินทางของ “ดนตรีแจ๊ส” ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นตัวละครหนึ่งเริ่มมีความสนใจโคลงสี่สุภาพและตัวละครนี้ก็ได้ศึกษาการอ่านโคลงสี่สุภาพในแบบที่ตัวเองเข้าใจ ดังนั้น แนวคิดการผสมผสานโคลงสี่สุภาพสำหรับท่อนนี้คือการสร้างสรรค์ให้ดนตรีมีความรู้สึกใกล้เคียงกับการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพทั้งแนวทำนองและการแบ่งจังหวะการอ่าน เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ตัวละครดนตรีแจ๊สศึกษาการอ่านโคลงสี่สุภาพ ทั้งนี้ สามารถสรุปวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ได้ว่ามีการใช้แนวทำนองเอกที่กำหนดขึ้นจากการพัฒนาแนวทำนองวัตถุดิบตามรูปแบบฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ และการกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ (Example 1) เพื่อนำไปใช้เป็นแนวทำนองหลักและจังหวะหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1 อนึ่ง แนวทำนองเอกจะถูกนำมาใช้กับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ด้วยในบริบทและการนำเสนอที่แตกต่างกับบทประพันธ์ท่อนที่ 1 (สัทอักษรที่ระบุที่ฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพในตัวอย่าง Example 1, 3 นั้นเป็นเสียงอ่านที่ถอดจากโคลงตัวอย่างอ้างอิงที่ใช้ในการประพันธ์ซึ่งต้นฉบับเป็นภาษาไทย)

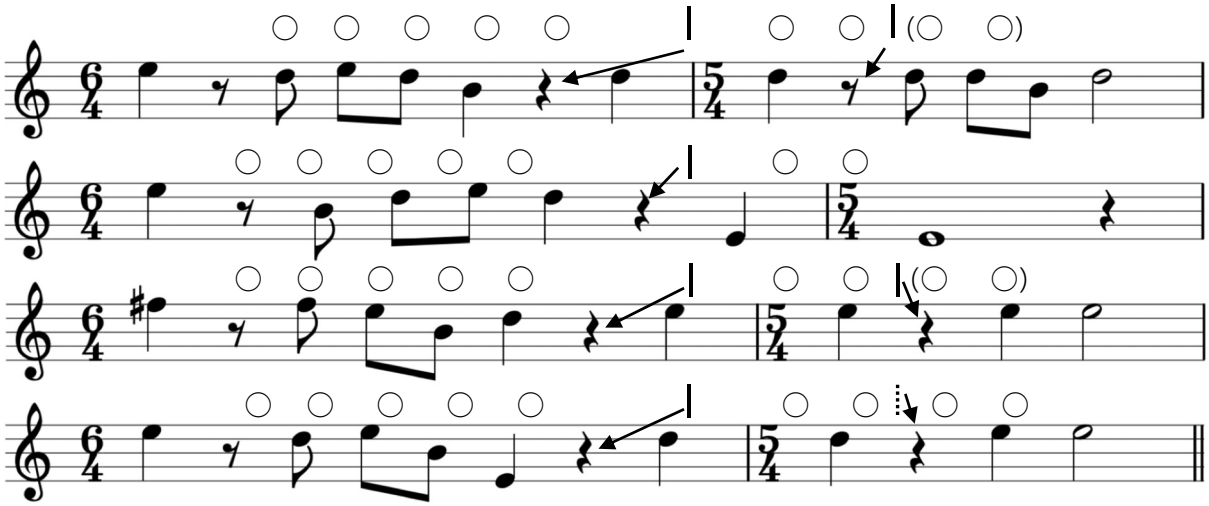
Example 1 เป็นการแสดงตัวอย่างส่วนหนึ่งโดยสังเขปเท่านั้น เริ่มจาก Ex. 1a) ซึ่งเป็นโคลงตัวอย่างอ้างอิงที่ผู้ประพันธ์นำมาเป็นวัตถุดิบตั้งต้นแล้วแปลงเสียงเป็นโน้ตดนตรีสากลกำหนดเป็นทำนองที่คาดว่าจะช่วยให้ได้ความรู้สึกใกล้เคียงสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพมากที่สุดและยังคงความเหมาะสมทางดนตรีด้วยในเวลาเดียวกัน รวมถึงได้จัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตให้แนวทำนองเอกนี้พร้อมแบ่งจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพจนได้ชุดแนวทำนองเอกออกมาเป็นโน้ตตามที่แสดงใน Ex. 1b) สำหรับใช้ในบทประพันธ์ท่อนที่ 1 และได้กำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะดังที่ปรากฏใน Ex. 1b) เพื่อให้รับกับแนวทำนองเอกชุดนี้ซึ่งก็จะสอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ

Example 1 The Development Process of the Main Melody in the 1st Movement

Ex. 1a)



Ex. 1b)



1.2 บทประพันธ์ท่อนที่ 2 เมื่อตัวละครดนตรีแจ๊สที่มีบทบาทในการขับเคลื่อนเรื่องราวจากบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ได้เดินทางมาถึงช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ก็ได้พบปะ “โคลงสี่สุภาพ” ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นอีกตัวละครหนึ่งที่ปรากฏตัวขึ้นมา โดยตัวละครโคลงสี่สุภาพก็ได้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง ดังนั้น แนวคิดการผสมผสานโคลงสี่สุภาพสำหรับท่อนนี้คือการให้ผู้ฟังได้สัมผัสกับการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพอ่านบทประพันธ์โคลงสี่สุภาพให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง ทั้งนี้สามารถสรุปวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ได้ว่ามีการให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นตามฉันทลักษณ์ที่ได้ศึกษาจำนวน 3 บทด้วยทำนองเสนาะโดยมีนักดนตรีบรรเลงตามแนวทางที่กำหนดในโน้ต (Example 2) สำหรับบทโคลงสี่สุภาพทั้ง 3 บทสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ดังกล่าวมีดังนี้ (สัทอักษรที่ระบุที่โน้ตตัวอย่างใน Example 2 ให้ดูเทียบกับสัทอักษรที่เขียนกำกับใต้บทโคลงสี่สุภาพต่อไปนี้)

เสียงฦาเสียงเล่าอ้าง เปรยเปรย
/sĭaŋ/ /lɯ:a/ /sĭaŋ/ /lâw/ /â:ŋ/ /prɤ:j/ /prɤ:j/

เสียงที่คงคุ้นเคย อยู่บ้าง
/sĭaŋ/ /thî:/ /khoŋ/ /khún/ /khɤ:j/ /jù:/ /bâ:ŋ/

เพียงเสียงแว่วรำเพย ถูกท่าน
/phīaŋ/ /sĭaŋ/ /wê:w/ /ram phē:j/ /thù:k/ /thâ:n/

ลองผิดคิดเอาอ้าง ตอบได้กันไหม
/lɔ:ŋ/ /phìt/ /khít/ /daw/ /ʔâ:ŋ/ /tɔ̀:p/ /dâj/ /kan/ /măj/

นั่นเป็นไรใช่แล้ว นี่ไง
/nân/ /pen/ /raj/ /tɕhâj/ /lɛ́:w/ /nî:/ /ŋaj/

โคลงสี่ที่ใครใคร แต่งได้
/khlo:ŋ/ /sì:/ /thî:/ /khraj/ /khraj/ /tɛ̀ŋ/ /dâj/

ฉันทลักษณ์เด็กเด็กไทย เคยผ่าน
/tɕhăn tà lák/ /dèk/ /dèk/ /tháj/ /khɤ:j/ /phà:n/

มาร่วมแจมแจงให้ ที่นี่มีฝัน
/mā:/ /rûam/ /t͡ɕɛ:m/ /t͡ɕɛ:ŋ/ /hâj/ /thî:/ /nî:/ /mi:/ /făn/

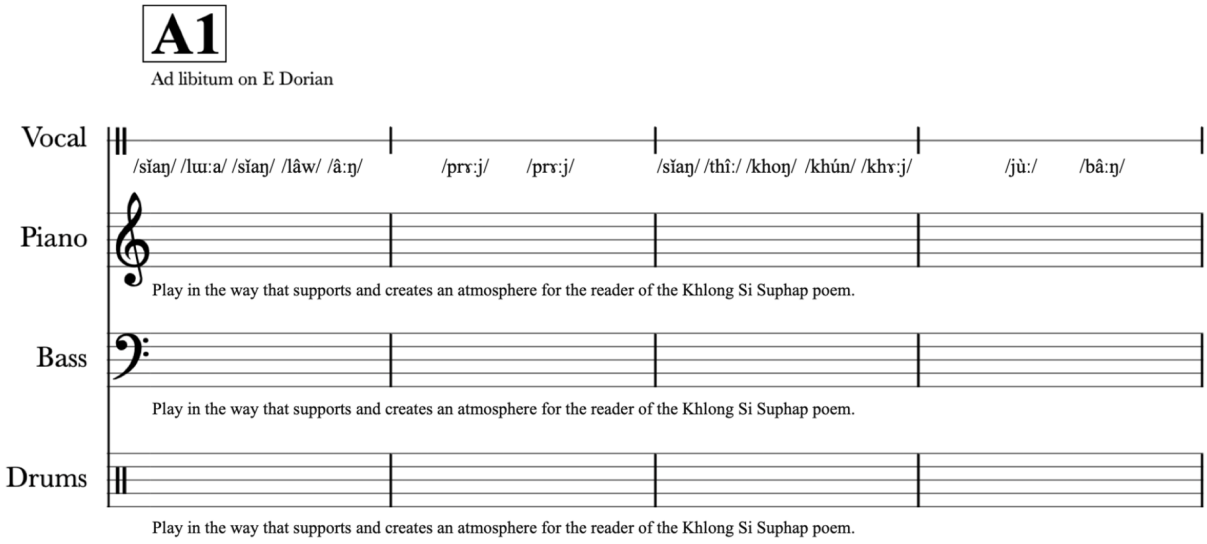
ครั้นนี้คงแจ่มแจ้ง /khrán/ /níː/ /khoŋ/ /t͡ɕèm/ /t͡ɕêːŋ/	ดนตรีใดเอย /don triː/ /dai/ /úi/
จุดเด่นด้นสดมี /t͡ɕùt/ /dèn/ /dôn/ /sòt/ /miː/	เพียบพร้อม /phîap/ /phrɔ́ːm/
คำโคลงสี่ลองที /khám/ /khloːŋ/ /sìː/ /lɔːŋ/ /thiː/	ร่วมเล่น /rûam/ /lêːn/
ร่วมแบ่งปันแวดล้อม /rûam/ /bèŋ/ /pan/ /wêːd/ /lɔ́ːm/	แต่งแต้มแสงสี /tèŋ/ /têːm/ /sɛ̌ːŋ/ /sǐː/

Example 2 เป็นการแสดงตัวอย่างส่วนหนึ่งโดยสังเขปเท่านั้น ซึ่งหลังจากได้บทโคลงสี่สุภาพตามที่แสดงข้างต้น ถัดมาผู้ประพันธ์ได้จัดทำโน้ตสำหรับนักดนตรีเพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลงประกอบประคับประคองให้กับผู้เชี่ยวชาญที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ เนื่องจากลีลาทางดนตรีโดยส่วนใหญ่ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 มีการผสมผสานลีลาดนตรีฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊ส (Table 1) ซึ่งผู้ประพันธ์กำหนดให้นักดนตรีตีความการบรรเลงได้เองในกรอบที่กำหนดโดยให้ผู้เชี่ยวชาญที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพเป็นผู้ขับเคลื่อนจังหวะของบทประพันธ์ ช้าหรือเร็วขึ้นอยู่กับลีลาของผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพจึงจำเป็นต้องมีโน้ตชี้แนวทางให้นักดนตรีรับรู้ตำแหน่งที่ตนเองกำลังบรรเลงอยู่ตามที่แสดงใน Ex. 2a) โดยผู้ประพันธ์มีรายละเอียดที่เป็นกรอบกำหนดสำหรับช่วงจุดซ้อมบทประพันธ์ใน Ex. 2a) ดังนี้

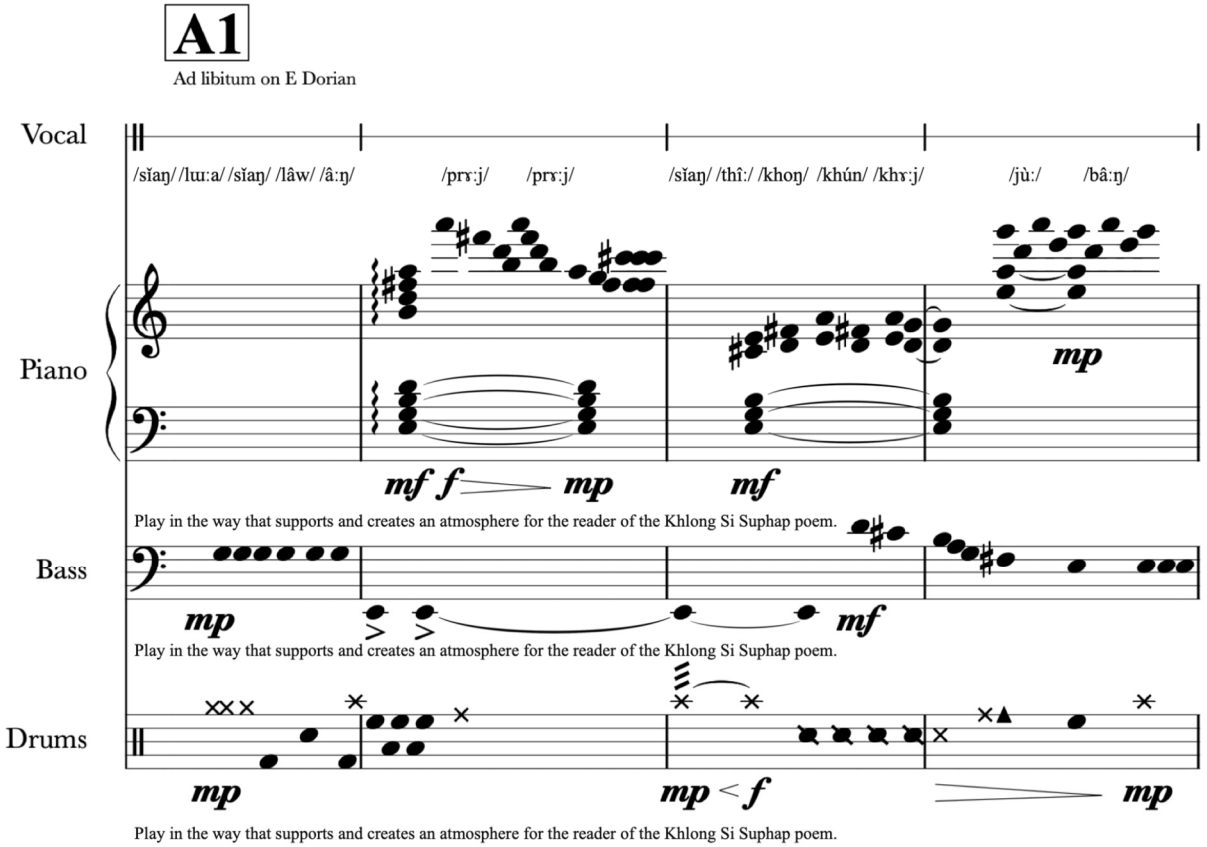
- 1 วรรคโคลงสี่สุภาพ = 1 ห้องเพลงบนโน้ตบทประพันธ์ ดังนั้นโคลง 1 บทจึงมี 8 ห้องเพลงสอดคล้องกับโครงสร้างของโคลงสี่สุภาพที่ 1 บทมี 8 วรรค (1 บทมี 4 บาทและ 1 บาทมี 2 วรรค)
- ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพทำหน้าที่เสมือนเป็นนักร้องจึงระบุบนโน้ตบทประพันธ์ว่า Vocal
- นักดนตรีบรรเลงประคับประคองให้ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพสร้างบรรยากาศอยู่พื้นหลัง
- นักดนตรีตีความการบรรเลงได้เองโดยยึดศูนย์กลางอยู่บนโมด E ดอเรียนและใช้โน้ตนอกบันไดเสียงแต่งสีสันได้ตามความเหมาะสมภายใต้ลีลาดนตรีโมดัลแจ๊สผสมผสานฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊ส
- บทประพันธ์ไม่มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ไม่มีอัตราความเร็วจังหวะ ความช้าเร็วของบทประพันธ์ขึ้นอยู่กับความเร็วในการอ่านบทโคลงสี่สุภาพของผู้เชี่ยวชาญเป็นแกนหลัก
- เส้นกั้นห้องไม่มีความสัมพันธ์กับจังหวะดนตรี แต่ระบุไว้เพื่อให้รับรู้ตำแหน่งบทประพันธ์

Example 2 Developing the 2nd Movement's Musical Notation and Its Example Score

Ex. 2a)



Ex. 2b)



Ex. 2b) ข้างต้นเป็นตัวอย่างการบรรเลงของนักดนตรีภายใต้กรอบตามที่ผู้ประพันธ์ได้อธิบายรายละเอียดไว้สำหรับ Ex. 2a) โดยเนื่องจากบทประพันธ์ไม่มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะและเส้นกั้นห้องไม่มีความสัมพันธ์กับจังหวะดนตรี ผู้ประพันธ์จึงใช้สัญลักษณ์โน้ตที่ไม่มีก้านโน้ตในการแสดงตัวอย่าง

1.3 บทประพันธ์ท่อนที่ 3 เมื่อเรื่องราวดำเนินมาถึงท่อนสุดท้าย ตัวละครดนตรีแจ๊สเริ่มรู้สึกสนุกและดื่มด่ำกับโคลงสี่สุภาพ ในขณะที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพเองก็เปิดรับการแสดงดนตรีร่วมกันกับตัวละครดนตรีแจ๊สและพร้อมที่จะร่วมสร้างศาสตร์ศิลป์ไปกับตัวละครดนตรีแจ๊สต่อไป ดังนั้น แนวคิดการผสมผสานโคลงสี่สุภาพสำหรับท่อนที่ 3 คือการแสดงความหลากหลายในการผสมผสานกันระหว่างดนตรีแจ๊สกับโคลงสี่สุภาพ และปิดท้ายด้วยการย้ำความชัดเจนของการผสมผสานโดยให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะร่วมกับดนตรีที่มีการแบ่งจังหวะใกล้เคียงการอ่านโคลงสี่สุภาพ (Example 3) ทั้งนี้ สามารถสรุปวัตถุดิบเกี่ยวกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ได้ว่ามีความหลากหลายประกอบไปด้วย 1) การใช้แนวทำนองเอก 2) การใช้แนวทำนองโท 3) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ 4) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในแนวเสียงประสาน (Example 3) 5) การกำหนดสัดส่วนโน้ตแนวทำนองหลักโดยอิงจำนวนคำตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ 6) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในเชิงของคอร์ด และ 7) ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามสัดส่วนจังหวะดนตรี

Example 3 เป็นการแสดงตัวอย่างส่วนหนึ่งโดยสังเขปเท่านั้น โดยแสดงตัวอย่าง 2 เรื่อง คือ

1) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในแนวเสียงประสาน (ดู Ex. 3a), Ex. 3c) เทียบกัน) โดย Ex. 3a) คือโคลงตัวอย่างอ้างอิงบทเดียวกันกับ Ex. 1a) เพื่อนำมาพัฒนาเป็นแนวทำนองเอกด้วยบริบทและการนำเสนอที่แตกต่างกับบทประพันธ์ท่อนที่ 1 เมื่อดูโครงสร้างตามบัญญัติสัมผัสโคลงสี่สุภาพที่เป็นเส้นโยงในแผนผัง Ex. 3a) เทียบกับ Ex. 3c) (พิจารณาโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมและเส้นโยง) จะเห็นได้ว่าเสียงประสานในกรอบที่มีเส้นโยงเชื่อมกันจะมีการสัมผัสด้วยโน้ตชุดเดียวกันสอดคล้องกับการสัมผัสของโคลงสี่สุภาพ

2) ดนตรีที่มีการแบ่งจังหวะใกล้เคียงการอ่านโคลงสี่สุภาพ (Ex. 3b), Ex. 3c) เทียบกัน) โดย Ex. 3b) แสดงรูปแบบการแบ่งจังหวะการอ่านโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์กำหนดนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง มีพื้นฐานมาจากรูปแบบการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาไว้โดยยังคงความเหมาะสมทางดนตรีเป็นสำคัญ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้กำหนดเงื่อนไขเบื้องต้นสำหรับนำไปพัฒนาแนวทำนองคือ

-จุดที่มีเส้นแบ่งจะต้องตรงกับตัวหยุดใด ๆ

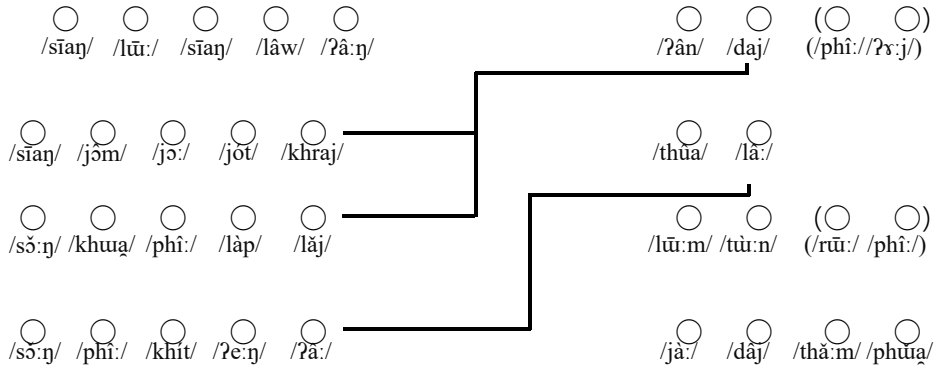
-วรรคหน้าของทุกบาทมีอิสระในการแบ่งจังหวะ โดยจะแบ่งหรือไม่แบ่งก็ได้ และแบ่งที่ตำแหน่งใดก็ได้

-วรรคหลังของบาทที่ 4 มีอิสระในการแบ่งจังหวะ โดยหากจะแบ่งให้แบ่งที่ตำแหน่งเดียวกับวรรคหลังของบาทที่ 1 และ 3 จึงระบุด้วยเส้นแบ่งประจุด (ทั้งนี้ผลลัพธ์สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 คือไม่ได้มีการแบ่งจังหวะในจุดนี้)

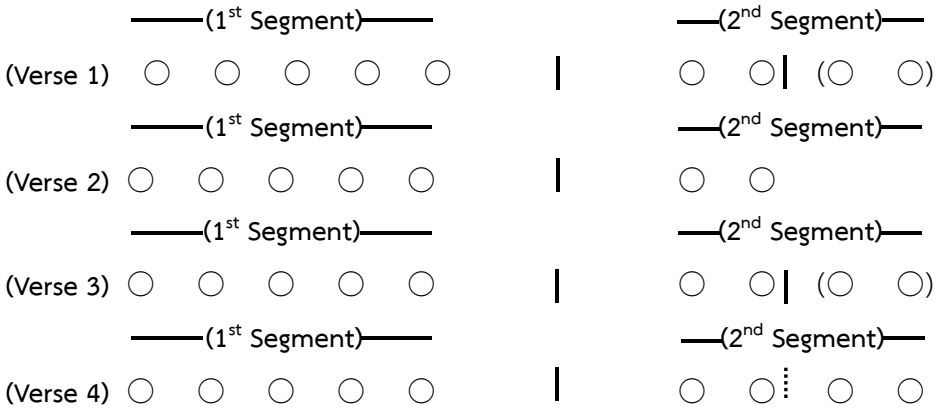
สำหรับการดู Ex. 3c) เทียบกับ Ex. 3b) ให้ดูสัญลักษณ์วงกลมและเส้นแบ่งที่อยู่เหนือโน้ต พร้อมทั้งสังเกตตำแหน่งของวรรคหน้า (1st Segment) วรรคหลัง (2nd Segment) และสังเกตตำแหน่งของบาทที่ 1-4 (Verse 1-4) จะเห็นได้ว่า Ex. 3c) มีความสอดคล้องกับ Ex. 3b) (อนึ่ง ฟลูตและฟลูเกิลฮอร์นบรรเลงแนวทำนองเดียวกันในช่วงการบรรเลงนี้)

Example 3 Two Examples from the 3rd Movement

Ex. 3a) Khlong Si Suphap Rhyme Scheme Used in Harmony Line. (Compare with Ex. 3c))

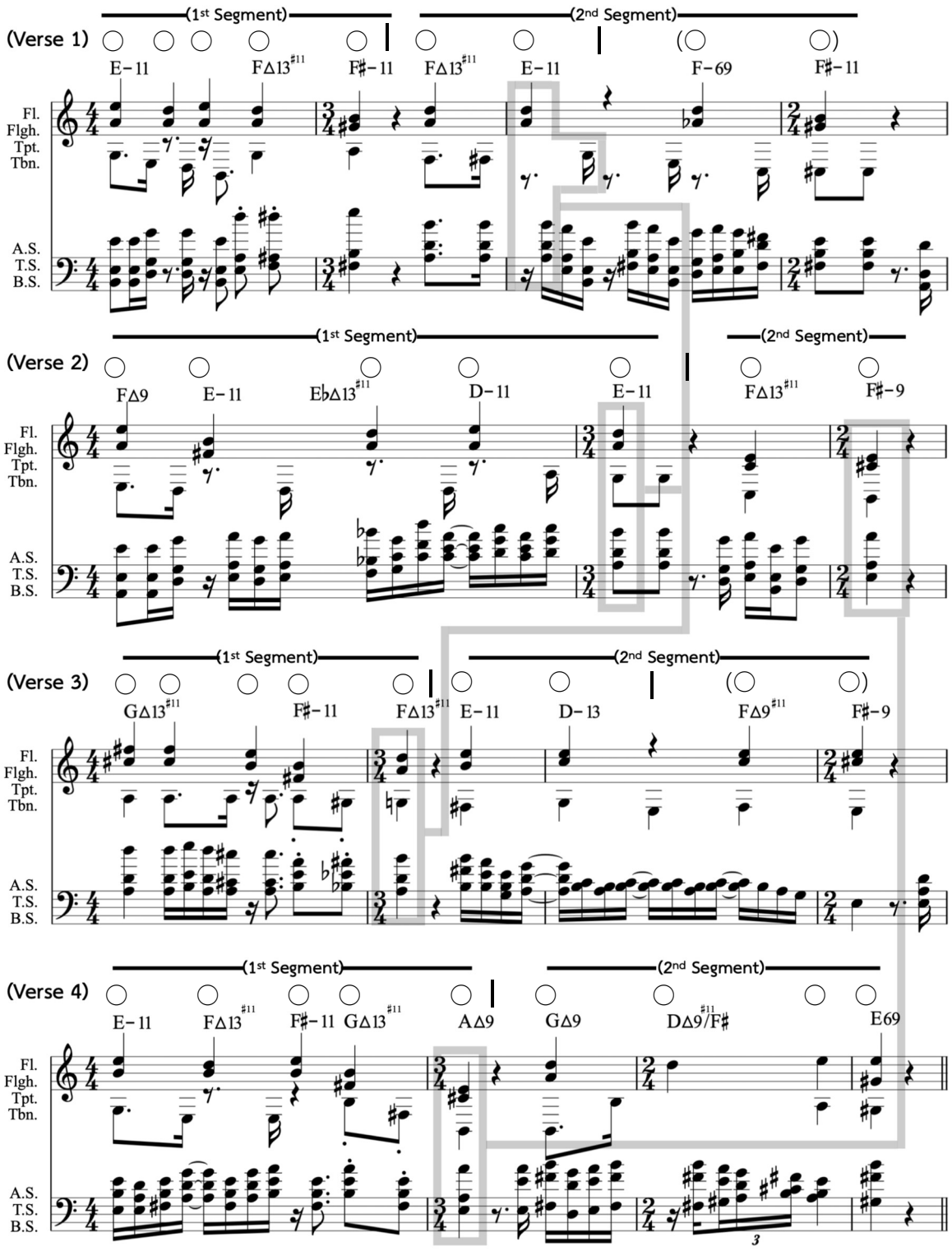


Ex. 3b) Music with Rhythmic Segmentation Similar to Khlong Si Suphap Recitation. (Compare with Ex. 3c))



Example 3 Two Examples from the 3rd Movement (cont.)

Ex. 3c) Example for Comparison with Ex. 3a) and Ex. 3b)



2. แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่ใช้

2.1 แนวคิดดนตรีศตวรรษที่ 20 บทประพันธ์มีการใช้แนวคิดที่สอดคล้องกับภาพรวมดนตรีศตวรรษที่ 20 กล่าวคือ บทประพันธ์มีการพยายามหาวิถีทางใหม่ ๆ ในการประพันธ์เพลง ทำให้เกิดแนวคิดใหม่ตามมาซึ่งเป็นไปตามแนวโน้มพัฒนาการของกลุ่มดนตรีร่วมสมัยต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 โดยแนวคิดใหม่ในที่นี้ได้แก่การที่ผู้ประพันธ์ตั้งกรอบแนวคิดที่จะนำบทร้อยกรองไทยกับดนตรีแจ๊สมาประยุกต์ผสมผสานกันด้วยการใช้คำประพันธ์โคลงสี่สุภาพมาเป็นวัตถุดิบตั้งต้นในการประพันธ์บทประพันธ์เพลงแจ๊ส อีกทั้งยังมีการทดลองสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ระหว่างการประพันธ์

2.2 แนวคิดบทประพันธ์ และแนวคิดการผสมผสานโคลงสี่สุภาพ บทประพันธ์มีการดำเนินเรื่องราวตามลักษณะดนตรีบรรยาย โดยวัตถุดิบเกี่ยวกับโคลงสี่สุภาพที่นำมาใช้มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องราวที่ได้วางไว้สำหรับดำเนินบทประพันธ์ตามที่ได้สรุปและชี้แจงแยกรายท่อนในข้อ 1.1-1.3 นอกจากนี้ บทประพันธ์ยังแสดงให้เห็นถึงการต่อยอดพัฒนาทางแนวคิดของการผสมผสานบทกวีกับดนตรีที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่ช่วงพัฒนาการของดนตรีตะวันตกจนกระทั่งถึงดนตรีแจ๊สและดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน

2.3 แนวคิดด้านลีลาดนตรี บทประพันธ์มีการเลือกใช้ลีลาดนตรีที่หลากหลายไม่เพียงสร้างความแตกต่างระหว่างท่อน แต่ยังสร้างความแตกต่างระหว่างจุดซ้อมด้วย ซึ่งเป็นการสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ โดยบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ได้มีการใช้ลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน และลีลาจังหวะดนตรีแจ๊สวอลตซ์ บทประพันธ์ท่อนที่ 2 ได้มีการใช้ลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สผสมผสานลีลาดนตรีฟรีแจ๊ส และลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน บทประพันธ์ท่อนที่ 3 ได้มีการใช้ลีลาจังหวะบัลลาด ลีลาจังหวะฟังก์ และลีลาจังหวะฟาสต์ซวิง รวม 3 ลีลาจังหวะภายใต้ลีลาทางดนตรีโพสต์บ็อป เห็นได้ว่าการนำลีลาดนตรีต่าง ๆ มาใช้ ผู้ประพันธ์ไม่เพียงนำมาใช้ตรง ๆ แต่ยังมีการผสมผสานเข้ากับลีลาอื่น ๆ ด้วยเป็นการสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ (Table 1)

2.4 รูปแบบการจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรี รูปแบบการจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรีมีความหลากหลายแตกต่างกันไปในแต่ละท่อน กล่าวคือ บทประพันธ์ท่อนที่ 1 เป็นวงดนตรีแจ๊ส 5 ชิ้นที่เน้นให้เปียโน อัลโตแซ็กโซโฟน และทรัมเป็ตเป็นผู้บรรเลงแนวทำนองหลัก บทประพันธ์ท่อนที่ 2 เป็นวงดนตรีแจ๊ส 3 ชิ้น พร้อมผู้เชี่ยวชาญผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ โดยการอ่านบทโคลงสี่สุภาพของผู้เชี่ยวชาญถือเป็นบทบาทหลักของท่อน บทประพันธ์ท่อนที่ 3 เป็นวงดนตรีแจ๊ส 10 ชิ้น พร้อมผู้เชี่ยวชาญผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพ โดยที่กลุ่มเครื่องเป่ามีบทบาทมากที่สุดในการบรรเลงแนวทำนองหลัก และในช่วงจุดซ้อมสุดท้าย ผู้เชี่ยวชาญจึงเข้ามามีบทบาทหลักร่วมกันด้วยการอ่านบทโคลงสี่สุภาพร่วมไปกับการบรรเลงทำนองหลักของกลุ่มเครื่องเป่า (see Table 1 and Figure 1)

Table 1 Structure of the Composition (see Figure 1 for Reference)

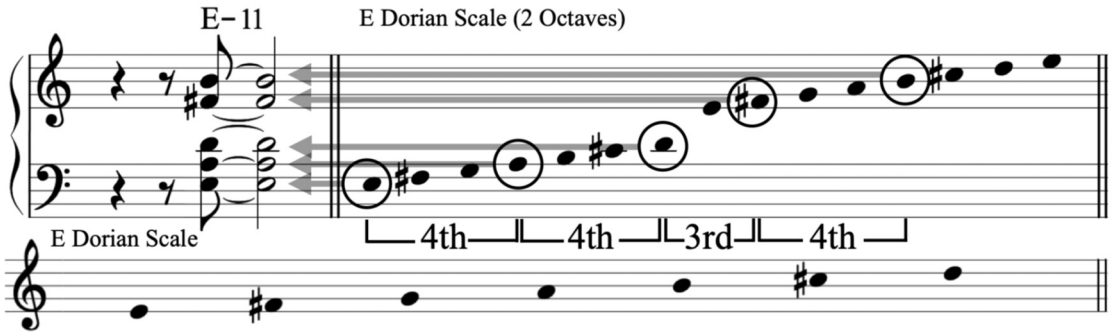
Structure of The Composition					
Movement & Band formation	Section	Measure(s)	Detail	Musical Style	
1st Movement Quintet	A	1 - 11	1st Introduction by Piano	Modal jazz with the essence of Latin rhythmic grooves	
	B	12 - 19	2nd Introduction by band		
	C1	20 - 27	Næo Thamnong Ek by Piano		
	C2	28 - 35	Næo Thamnong Ek by Horns		
	D1	36 - 43	Solo by Trumpet		
	D2	44 - 51	Solo by Alto Saxophone		
	D3	52 - 59	Solo by Piano		
	E1	60 - 67	Interlude	Jazz waltz	
	E2	68 - 75	Interlude		
	F	76 - 83	Ending	Same as A - D3	
2nd Movement Trio + The reciter of the Khlong Si Suphap	A1	1 - 8	1st Khlong Si Suphap recitation	Modal jazz with Free jazz & Avant-garde jazz	
	A2	9 - 16	2nd Khlong Si Suphap recitation		
	B1	17 - 21	Interlude	Same as A - D3 of 1st Movement	
	B2	22 - 38	Solo by Bass		
	A3	39 - 46	3rd Khlong Si Suphap recitation	Same as A1 - A2	
3rd Movement Tentet + The reciter of the Khlong Si Suphap	A	1 - 18	Introduction	Post-bop	with Ballad
	B1	19 - 34	1st Næo Thamnong Ek		with Funk
	B2	35 - 49	2nd Næo Thamnong Ek		
	C	50 - 65	Bridge to Næo Thamnong Tho		
	D1	66 - 81	Næo Thamnong Tho		with Fast Swing
	D2	82 - 97	Solo by Flute		
	D3	98 - 113	Solo by Flugelhorn		
	D4	114 - 129	Solo by Piano		
	E	130 - 152	Interlude		
	F1	153 - 168	3rd Næo Thamnong Ek		with Funk
	F2	169 - 186	4th Næo Thamnong Ek with Outro.		

Remark: - “Næo Thamnong Ek” and “Næo Thamnong Tho” are the names of main melodies.

- Horns in the 1st movement refer to Alto Saxophone and Trumpet.

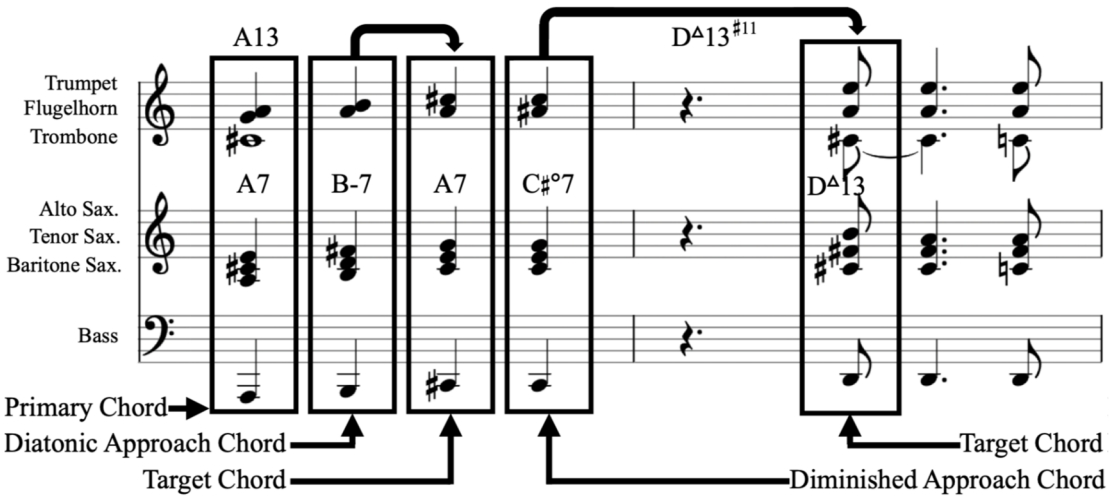
2.5 เทคนิคการวางแนวเสียงประสาน และเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก บทประพันธ์มีการจัดวางแนวเสียงประสานสำคัญ อาทิ การวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน (Example 4) การวางแนวเสียง 5 แนวต่างเสียง การใช้ทรัยแอดช่วงเสียงบน และเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักสำคัญ อาทิ การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอะทอนิก การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์ (Example 5) ทั้งนี้ การจัดวางแนวเสียงต่าง ๆ นั้น สามารถพิจารณาแยกกลุ่มเครื่องดนตรีหรือพิจารณาในภาพรวมทุกเครื่องดนตรี เช่น เมื่อพิจารณาการจัดวางแนวเสียงเฉพาะกลุ่มเครื่องเป่าแล้วอาจเห็นเทคนิคการวางแนวเสียงแบบหนึ่ง แต่เมื่อพิจารณาการจัดวางแนวเสียงในภาพรวมทุกเครื่องดนตรีอาจทำให้เห็นเทคนิคการวางแนวเสียงอีกแบบหนึ่ง ซึ่งบทประพันธ์มีแนวคิดการวางแนวเสียงลักษณะต่าง ๆ เช่นนี้ผสมผสานกันในหลายมิติเป็นการสร้างสีสันให้บทประพันธ์

Example 4 The Use of Fourth Voicing in the Composition



Remark: Quartal voicing may include occasional intervals of other types, such as 3rds, tritones, or 5ths.[5]

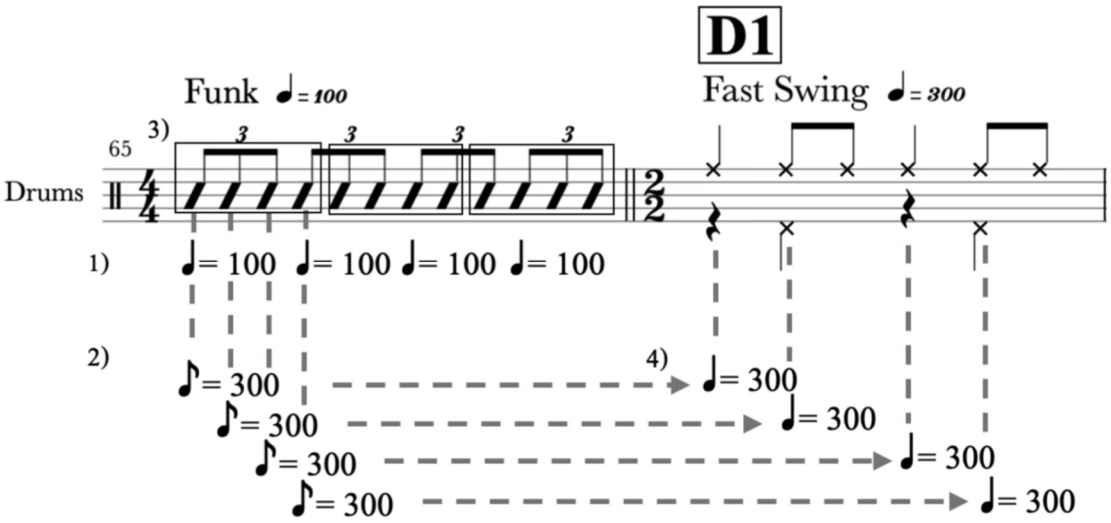
Example 5 Example of the Use of Approach Techniques in the Composition



[5] Hisae Nakajima, *Jazz Theory Course Vol.2* (Tokyo: Jazzyland, 2022), 117. (in Japanese)

2.6 เทคนิคการประพันธ์อื่น ๆ นอกจากเทคนิคสำคัญในข้อ 2.5 แล้ว บทประพันธ์ยังมีการใช้เทคนิคการประพันธ์อื่น ๆ อาทิ การย้ายกุญแจเสียงด้วยความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 ที่ปรากฏในท่อนที่ 1 การใช้ขั้นคู่คุณภาพเสียงกระด้างสร้างสีสันให้บทประพันธ์ที่ปรากฏในท่อนที่ 2 การใช้ความสัมพันธ์เชิงคณิตศาสตร์ในการเปลี่ยนอัตราความเร็วที่ปรากฏในท่อนที่ 3 (Example 6) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าตลอดบทประพันธ์ มีเทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลายถูกนำมาใช้ในการประพันธ์

Example 6 The Use of Metric Modulation in the Composition



1) A group of three eighth notes is equivalent to one quarter note at a tempo of ♩ = 100.

2) Therefore, the tempo of each eighth note in the triplet group is ♪ = 300.

- One quarter note equals three eighth notes, meaning each eighth note has a tempo three times that of the quarter note.

3) The author restructured these triplet eighth notes into groups of four (refer to the notes within the box).

4) The author transformed the eighth notes with a tempo of ♪ = 300 into quarter notes with a tempo of ♩ = 300.

บทประพันธ์เพลง *นิราศโคลงสี่สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ทั้ง 3 ท่อนเป็นบทประพันธ์ดนตรีบรรยายที่มีการผสมผสานวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพตามแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพและสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องราวที่วางไว้ตามลักษณะดนตรีบรรยาย มีการใช้แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์หลากหลายแตกต่างกันในแต่ละท่อน ไม่ว่าจะเป็นการใช้แนวทำนองเอกที่กำหนดจากการพัฒนาแนวทำนองวัตถุดิบตามฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ

การให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะร่วมกับดนตรี เป็นต้น หรือด้านเทคนิคการประพันธ์ที่สำคัญ อาทิ เทคนิคการวางแนวเสียงประสาน เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก และยังมีเทคนิคการประพันธ์อื่น ๆ เช่น การย้ายกุญแจเสียงด้วยความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 การใช้ขั้นคู่คุณภาพเสียงกระด้างสร้างสีสัน การใช้ความสัมพันธ์เชิงคณิตศาสตร์ในการเปลี่ยนอัตราความเร็ว ซึ่งบรรลุตามวัตถุประสงค์หลักของงานประพันธ์และเกิดประโยชน์ตามที่คาดว่าจะได้รับ กล่าวคือ ได้บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาใช้สำหรับวงดนตรีแจ๊สและได้นำออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน นอกจากนี้ยังอาจนำไปเป็นแนวทางต่อยอดสู่งานประพันธ์ใหม่หรือปรับเปลี่ยนรูปแบบวงใหม่ต่อไป อีกทั้งยังอาจได้เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้เป็นที่สนใจในระดับสากล

ผู้ประพันธ์เชื่อว่างานประพันธ์นี้จะสามารถนำไปใช้เป็นต้นแบบและนำไปเป็นตัวอย่างประกอบการศึกษาหรือสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับงานประพันธ์ที่มีแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมไทยเข้ากับดนตรีแจ๊สได้ไม่มากก็น้อย ซึ่งแม้แต่ดนตรีแขนงอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ดนตรีแจ๊สก็อาจนำไปเป็นตัวอย่างประกอบการศึกษาได้เช่นกัน โดยเฉพาะหากวัฒนธรรมไทยที่นำมาผสมผสานนั้นเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับร้อยกรองหรือคำประพันธ์ไทยก็เชื่อว่าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้นำไปศึกษาได้มาก หรือหากคำประพันธ์นั้นคือคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพก็ยิ่งเชื่อว่าจะเป็นประโยชน์มากยิ่งขึ้น

การเผยแพร่บทประพันธ์ (World Premiere)

บทประพันธ์เพลง *นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*ถูกนำออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชนในงาน *From Now On...* Yothin Chantarakka Jazz Recital ของผู้ประพันธ์ เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566 ณ ห้อง 217 อาคาร 17 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต โดยแสดงเป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 5 จากบทประพันธ์จำนวนทั้งหมด 7 บทประพันธ์ในรายการแสดง ได้รับความร่วมมือจากผู้เชี่ยวชาญที่ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพและนักดนตรีทุกท่านเป็นอย่างดี ทั้งนี้ สามารถรับชมการแสดง และตรวจสอบรายชื่อสมาชิกผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพและสมาชิกนักดนตรีในงานทุกท่านได้จาก QR Code ที่ระบุใน Figure 2 ต่อไปนี้

Figure 2 QR Code to View the Performance '*From Now On ...* Yothin Chantarakka Jazz Recital'

Bibliography

Boonjoon, Tianmanee. *Phonetics: The Sound Systems in English and Thai*. Bangkok: Odeonstore Press, 2005. (in Thai)

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

Euprasert, Denny. *Course Materials for MUS350: Advanced Jazz Composition and Arranging*. Pathumthani: Rangsit University Press, 2020. (in Thai)

Kunpakdee, Nanta. *Reading the Recitation of Thai Poetry*. 2nd ed. Bangkok: Matichon Pakkret Press, 2016. (in Thai)

Laohverapanich, Teerus. *The Art of Jazz Improvisation*. Bangkok: Phatcharada Press, 2020. (in Thai)

Nakajima, Hisae. *Jazz Theory Course Vol. 2*. Tokyo: Jazzyland, 2022. (in Japanese)

Nakpee, Nattanit, and Kamontam Kuabutr. "Program Music in Western Culture." *Aksara Pibul Journal* 3, 1 (2022): 1-14. (in Thai)

Oyama, Daisen. *Jazz Theory Workshop 2*. Tokyo: Kindai Geijutsusha, 2004. (in Japanese)

Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Music*. 5th ed. Bangkok: KateCarat, 2021. (in Thai)

Pease, Ted. *Jazz Composition Theory and Practice*. Boston, MA: Berklee Press, 2003.

Royal Society of Thailand. *Royal Institute Dictionary B.E. 2542*. Bangkok: Nanmeebooks Publishing, 2003. (in Thai)

Sungwijit, Jetnipith. "Coltrane Changes." *Rangsit Music Journal* 10, 2 (2015): 17-36. (in Thai)

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

The Office of the Royal Society. *Music Dictionary, Royal Society Edition*. Bangkok: Srimuang Printing, 2018. (in Thai)

Thonglor, Kamchai. *Lak Pasa Thai*. 55th ed. Bangkok: Amorn Printing, 2021. (in Thai)

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

Article No. R0406 (19 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0406

บทความวิจัย (Research Article)

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ” สำหรับอัลโตแซกโซโฟน

“Multiphonic Virtuoso” for Alto Saxophone A Creative Research in Music Composition

วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช*
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย
Wisuwat Pruksavanich*
College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand
georgesaxophone@gmail.com

Received: October 1, 2024 / Revised: February 16, 2025 / Accepted: February 27, 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้นำเสนอการใช้เทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน โดยเฉพาะเทคนิคมัลติโฟนิก ในบทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน* เทคนิคร่วมสมัย คือ เสียงและวิธีการเล่นที่แตกต่างจากไปจากรูปแบบดั้งเดิม ซึ่งกำลังมีบทบาทสำคัญมากขึ้นในดนตรีร่วมสมัย นับตั้งแต่การประดิษฐ์แซกโซโฟนในปี ค.ศ. 1842 บทเพลงสำหรับแซกโซโฟนได้พัฒนาอย่างรวดเร็ว โดยผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคเหล่านี้เพื่อสร้างเสียงและสีสันใหม่ ๆ ความสำคัญของเทคนิคดังกล่าวสะท้อนให้เห็นชัดเจนในผลงานที่นำเสนอในเทศกาล Thailand International Composition Festival ครั้งที่ 18 งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาศักยภาพและความท้าทายของเทคนิคมัลติโฟนิก พร้อมทั้งการประยุกต์ใช้ในดนตรีแนวโปรเกรสซีฟร็อก ซึ่งบทประพันธ์นี้ต้องการทักษะการเล่นในระดับสูง โดยผู้เล่นต้องเผชิญกับจังหวะและนิ้วกดที่ซับซ้อนรวมถึงเสียงมัลติโฟนิกที่มีเอกลักษณ์และการเล่นที่เฉพาะตัว

กระบวนการวิจัยประกอบด้วย 3 ขั้นตอนหลัก ได้แก่ 1) การศึกษาทฤษฎีเกี่ยวกับ เทคนิคมัลติโฟนิก จากตำราและบทเพลง 2) การทดลองและปรับปรุงรูปแบบนิ้วกดสำหรับอัลโตแซกโซโฟน 3) การประพันธ์และการแสดงผลงาน โดยใช้ข้อมูลจากตำรา เช่น *Les Sons Multiples Aux Saxophones* โดยแดนเย็ล เคียนซี่ย์และ *Hello! Mr. Sax* โดยฌอง-มารี ลอนเดกซ์ ซึ่งนำเสนอตารางนิ้วกดและข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับเทคนิคมัลติโฟนิก

* Corresponding author, email: georgesaxophone@gmail.com

งานวิจัยยังวิเคราะห์บทประพันธ์ของนักประพันธ์ร่วมสมัย เช่น คริสเตียน เลาบา ฟรองซัวส์ โรเซ่ และแบร์รี ค็อกครอฟต์ ที่ได้ประยุกต์ใช้เทคนิคมัลติโฟนิกอย่างสร้างสรรค์ในบทประพันธ์ต่าง ๆ จากการทดลอง ผู้วิจัยได้พัฒนานิ้วกดเฉพาะสำหรับอัลโตแซกโซโฟน พร้อมทั้งเสนอการแก้ปัญหาเรื่องความแม่นยำของระดับเสียง ความเสถียรของโทนเสียง และตำแหน่งการวางนิ้วมือที่ไม่เป็นอุปสรรคต่อการเล่น

บทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน* เป็นผลลัพธ์ของงานวิจัยนี้ เดิมประพันธ์ขึ้นสำหรับเทเนอร์แซกโซโฟนในปี ค.ศ. 2023 และปรับเป็นอัลโตแซกโซโฟนในปี ค.ศ. 2024 ตามคำแนะนำของนักดนตรี เนื่องจากอัลโตแซกโซโฟนเหมาะสมกับข้อกำหนดทางเทคนิคมากกว่า การปรับเปลี่ยนดังกล่าวต้องใช้การทดลองเพิ่มเติมเพื่อปรับรูปแบบนิ้วและลักษณะทางเทคนิคให้เหมาะสม บทประพันธ์นี้ใช้เทคนิคมัลติโฟนิกเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างเอกลักษณ์ทางเสียงที่แปลกใหม่ พร้อมผสมผสานกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า ซินธิไซเซอร์ และกลองชุด ในสไตล์โปรเกรสซีฟร็อก เทคนิคการประพันธ์สำคัญ ได้แก่ การแทนที่ทำนองดั้งเดิมด้วยมัลติโฟนิกเพื่อสร้างโทนเสียงใหม่ การใช้จังหวะซับซ้อนเพื่อเพิ่มมิติของเสียง และการทดสอบนิ้วกดเพื่อให้สามารถเล่นได้จริง ผลงานนี้สะท้อนถึงศักยภาพทางเทคนิคและการแสดงออกของมัลติโฟนิก พร้อมทั้งขยายขอบเขตของดนตรีแซกโซโฟนในแนวดนตรีโปรเกรสซีฟร็อก

ผลการทดลองแสดงให้เห็นว่า มัลติโฟนิกช่วยเพิ่มความหลากหลายของเสียง และสร้างแนวทางใหม่ในการประพันธ์เพลงสำหรับแซกโซโฟน อีกทั้งเชื่อมโยงดนตรีคลาสสิกสมัยใหม่กับแนวเพลงรูปแบบอื่น ๆ เช่น โปรเกรสซีฟร็อก แม้จะมีความท้าทาย เช่น การควบคุมรูปปาก การใช้ลม และนิ้วกดที่แตกต่างจากรูปแบบปกติ แต่งานวิจัยนี้ เสนอวิธีแก้ปัญหาต่าง ๆ เช่น การฝึกพัฒนานิ้วกดเฉพาะทาง ซึ่งช่วยให้สามารถเล่นเทคนิคมัลติโฟนิกได้อย่างเข้าใจ และมีประสิทธิภาพมากขึ้น

ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่า เทคนิคมัลติโฟนิกสามารถเพิ่มความหลากหลายของเสียง และการถ่ายทอดดนตรีแซกโซโฟนในรูปแบบใหม่ อีกทั้งเชื่อมโยงดนตรีร่วมสมัยของแซกโซโฟน และดนตรีโปรเกรสซีฟร็อกเข้าด้วยกัน แม้จะมีความท้าทาย เช่น การควบคุมรูปปาก การใช้ลมที่เหมาะสม และความคุ้นเคยกับนิ้วกดเฉพาะทาง แต่การฝึกฝนและทำความเข้าใจถึงปัญหาต่าง ๆ ที่แสดงไว้ในงานวิจัยชิ้นนี้ สามารถช่วยให้ผู้เล่นพัฒนาทักษะเหล่านี้ได้ งานวิจัยนี้จึงสร้างบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์และนำเสนอแนวทางในการใช้เทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน โดยนำเสนอในรูปแบบการผสมผสานเข้ากับดนตรีสไตล์โปรเกรสซีฟร็อก

คำสำคัญ : เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัย / เทคนิคมัลติโฟนิกสำหรับแซกโซโฟน / แซกโซโฟนโปรเกรสซีฟร็อก

Abstract

This creative research explores the application of contemporary saxophone techniques, with a particular focus on Multiphonic, in the composition *Multiphonic Virtuoso for Alto Saxophone*. Contemporary techniques encompass sounds and methods distinct from traditional playing styles and are increasingly prominent in modern music. Since the invention of the saxophone in 1842, compositions for the instrument have evolved rapidly, with composers incorporating innovative techniques to expand its expressive range. These advancements have led to the creation of unique sounds and textures, broadening the scope of saxophone music and its place in various musical genres. The significance of these techniques is particularly evident in the works presented at the 18th Thailand International Composition Festival, which highlight their potential in redefining saxophone repertoire. This study investigates the potential and challenges of Multiphonic while examining their integration into the progressive rock genre. The composition itself demands a high level of technical skill from performers, who must navigate intricate rhythms, challenging fingerings, and the distinctive tonal qualities of multiphonic.

The research process is structured into three main stages. First, a theoretical exploration of Multiphonic was conducted using textbooks and compositions as primary sources. This stage aimed to provide a solid foundation in understanding the mechanics and applications of Multiphonic. Second, experimentation and refinement of fingerings specific to the alto saxophone were undertaken. This phase was crucial in adapting the technique for practical use on the instrument. Finally, the third stage focused on the composition and performance of *Multiphonic Virtuoso*, synthesizing theoretical knowledge and practical experimentation into a cohesive artistic output. Key references in the study include *Les Sons Multiples Aux Saxophones* by Daniel Kientzy and *Hello! Mr. Sax* by Jean-Marie Londeix. These seminal works provide detailed fingering charts and comprehensive insights into the execution of Multiphonic, serving as invaluable resources for this research. Additionally, the study analyzed compositions by contemporary composers such as Christian Lauba, François Rossé, and Barry Cockcroft, who have innovatively incorporated Multiphonic into their works. These analyses highlighted the creative potential of the technique and its diverse applications in

modern saxophone repertoire. Through rigorous experimentation, the researcher developed specialized fingerings tailored to the alto saxophone. These fingerings address critical performance challenges, including pitch accuracy, tonal stability, and ergonomic finger placement, ensuring that the technique is both effective and practical for performers.

The composition *Multiphonic Virtuoso for Alto Saxophone* represents the culmination of this research. Initially composed for tenor saxophone in 2023, the piece was subsequently adapted for alto saxophone in 2024. This adaptation was prompted by practical considerations and feedback from musicians, who highlighted the alto saxophone's suitability for the composition's technical demands. The transition from tenor to alto saxophone required significant adjustments, as the two instruments differ in fingering systems and tonal characteristics. This process involved further experimentation to refine the fingerings and adapt the technical aspects of the composition to the new instrument. In *Multiphonic Virtuoso*, Multiphonic serve as the central element, shaping the piece's sonic identity. The composition integrates Multiphonic with other instruments, including electric guitar, electric bass, synthesizer, and drum kit, creating a dynamic fusion of contemporary saxophone techniques and progressive rock. This blending of elements expands the expressive possibilities of the saxophone while introducing new dimensions to the genre. Key compositional techniques employed in the piece include substituting traditional melodies with Multiphonic to create unconventional tonal palettes, using complex rhythmic structures to enhance timbral depth, and thoroughly testing fingerings to ensure the piece's playability.

The result is a composition that not only showcases the technical and expressive potential of Multiphonic but also pushes the boundaries of saxophone music within a progressive rock context. The research findings underscore the transformative potential of Multiphonic in saxophone performance and composition. By incorporating these techniques, saxophonists can achieve a broader range of tonal and textural possibilities, enriching the instrument's repertoire. Moreover, the study demonstrates how Multiphonic can bridge the gap between contemporary classical music and other genres, such as progressive rock, fostering a dialogue between diverse musical traditions. Despite the challenges associated with mastering Multiphonic—including precise embouchure control, optimal airflow management, and adapting to unconventional fingerings—the research provides valuable insights and

solutions to these issues. For instance, the specialized fingerings developed during the study offer practical strategies for overcoming technical hurdles, enabling performers to execute Multiphonic with understanding and accuracy.

In conclusion, this research has produced a distinctive composition that exemplifies the creative and technical possibilities of contemporary saxophone techniques. *Multiphonic Virtuoso* not only highlights the potential of Multiphonic as a central element in saxophone music but also offers a new perspective on their application in a progressive rock setting. The study's findings contribute to the broader discourse on contemporary saxophone performance, providing a framework for further exploration of advanced techniques. By addressing the challenges of Multiphonic and presenting innovative solutions, this research paves the way for future developments in saxophone music and its integration into diverse musical genres.

Keywords: Saxophone Extended Technique / Saxophone Multiphonic / Saxophone Progressive Rock

---

ปัจจุบันบทประพันธ์ของแซกโซโฟนพัฒนาไปอย่างรวดเร็วเมื่อเทียบกับระยะเวลาที่เครื่องถูกผลิตขึ้นในปี ค.ศ. 1842 รวมระยะเวลาเพียง 182 ปี อีกทั้งยังได้พัฒนาเทคนิคร่วมสมัยต่าง ๆ ไปพร้อมกัน (เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัย หรือ Saxophone Extended Techniques หมายถึง เสียง สีสัน หรือการแสดง ที่อยู่นอกเหนือไปจากมาตรฐานเดิมของเครื่องดนตรี)[1] อ้างอิงจากคอนเสิร์ต Concert 4: Disastrous Experimental Cuisine จากงาน "18th Thailand International Composition Festival" วันที่ 16 สิงหาคม ค.ศ. 2024 โดยจากบทประพันธ์ทั้งหมด 9 เพลง มีการใช้แซกโซโฟนทั้งหมด 5 เพลง และทุกเพลงมีการใช้เทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนในบทประพันธ์ทั้งสิ้น เช่น เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สูญญากาศ (Slap-tonguing) และเทคนิคมัลติโฟนิกหรือการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน (Multiphonic) ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะนำเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนมาใช้ในบทประพันธ์

มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน เป็นบทประพันธ์ที่สร้างสรรค์โดยผู้วิจัย ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากความสนใจในดนตรีร็อก ประสบการณ์การเล่นเบสไฟฟ้าในวงดนตรีร็อก และการแสดงบท

[1] Patrick Murphy, "Extended Techniques for Saxophone: An Approach Through Musical Examples" (DMA diss., Arizona State University, 2013), 4.

ประพันธ์ร่วมสมัยของแซกโซโฟนที่ใช้เทคนิคมัลติโฟนิกอย่างแพร่หลาย ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์จึงมุ่งเน้นการประยุกต์ใช้เทคนิคมัลติโฟนิกผสมผสานเข้ากับบริบทของดนตรีโปรเกรสซีฟร็อก โดยเน้นอัตราจังหวะที่ซับซ้อนและโครงสร้างดนตรีที่หนักแน่น พร้อมทั้งใช้เสียงอันเป็นเอกลักษณ์ของมัลติโฟนิกเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลง อีกทั้งการบรรเลงบทเพลง *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ* ต้องอาศัยทักษะขั้นสูงในการควบคุมรูปปาก กรามล่าง ลมหายใจ ลิ้น และระบบนิ้วกด ตลอดจนความแม่นยำในการนับจังหวะที่ซับซ้อนและมีการเปลี่ยนแปลงตลอดทั้งบทประพันธ์ ด้วยเหตุนี้ คำว่า “เวอร์ทูโอโซ” ในชื่อบทเพลง จึงสะท้อนถึงระดับความสามารถทางเทคนิคระดับสูงที่ผู้เล่นต้องมี เพื่อสามารถถ่ายทอดบทประพันธ์นี้ได้อย่างสมบูรณ์

บทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ* เดิมทีใช้เครื่องแซกโซโฟนชนิดเทเนอร์ (Tenor Saxophone) เป็นเครื่องดนตรีหลัก ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 2023 แต่หลังจากนำออกแสดงครั้งแรก ผู้วิจัยได้รับการแนะนำจากทั้งอาจารย์และนักแซกโซโฟนว่า เทเนอร์แซกโซโฟนเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่ได้รับความนิยมในการใช้บรรเลงมากเท่ากับอัลโตแซกโซโฟน ส่งผลให้ผู้ที่มีความต้องการนำเพลงไปออกแสดงนั้นมีความจำเป็นต้องหยิบยืมเครื่องดนตรีจากทางโรงเรียน มหาวิทยาลัย หรือเพื่อน ๆ อีกทั้งผู้วิจัยเองได้พบปัญหาด้านการแสดงในต่างประเทศ ด้วยข้อจำกัดด้านขนาดในการขนย้ายเครื่องดนตรีทางเครื่องบิน ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึง ปรับเปลี่ยนมาใช้เครื่องอัลโตแซกโซโฟนสำหรับบทเพลงนี้ในปี ค.ศ. 2024 ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าเทคนิคมัลติโฟนิก บางเสียงจะมีความเฉพาะเจาะจงที่สามารถบรรเลงได้เฉพาะอัลโตแซกโซโฟนหรือเทเนอร์แซกโซโฟนเท่านั้น ส่งผลให้ผู้วิจัยต้องทำการทดลองอีกครั้งเพื่อให้ได้ชุดนิ้วของมัลติโฟนิกสำหรับอัลโตแซกโซโฟนโดยเฉพาะ โดยจุดประสงค์ของการประพันธ์เพลง *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน* นี้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงความเป็นไปได้ รวมถึงข้อจำกัดของเทคนิคมัลติโฟนิก แล้วนำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ เพื่อนำเสนอการผสมผสานเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนเข้ากับองค์ประกอบของดนตรีโปรเกรสซีฟร็อก ทำให้เกิดแนวทางการประยุกต์ใช้เทคนิคมัลติโฟนิกในการประพันธ์เพลง และได้บทเพลงใหม่สำหรับผู้ที่สนใจฝึกทักษะการบรรเลงเทคนิคมัลติโฟนิก และผู้ที่สนใจดนตรีแนวโปรเกรสซีฟร็อก

บทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน* ได้มุ่งเน้นการใช้เทคนิคมัลติโฟนิก เป็นองค์ประกอบหลัก โดยผู้วิจัยได้ศึกษาความเป็นไปได้และข้อจำกัดของเทคนิค จากนั้นได้นำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ โดยใช้อัลโตแซกโซโฟนเป็นเครื่องดนตรีหลัก พร้อมกับผสมผสานแซกโซโฟนกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า ซินธิไซเซอร์ และ กลองชุด นำเสนอในรูปแบบดนตรีแนวโปรเกรสซีฟร็อก

การวิเคราะห์เทคนิคมัลติโฟนิก (Multiphonic Technique Analysis)

1. ที่มาของเทคนิคมัลติโฟนิกหรือการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน

เทคนิคมัลติโฟนิกมีการนำมาใช้และบันทึกเป็นหลักฐานครั้งแรกในปี ค.ศ. 1959 จาก อัลบั้ม โคลเทรน แจ๊ส (Coltrane Jazz) บรรเลงโดย จอห์น โคลเทรน (John Coltrane) โดยในส่วนของดนตรีสำหรับ

แซกโซโฟนคลาสสิก มีการนำเทคนิคนี้มาใช้ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1973 จาก บทประพันธ์ *โซนาตา สำหรับอัลโตแซกโซโฟนและเปียโน (Sonate for Alto Saxophone and Piano)* ประพันธ์โดย เอดิสัน เดนิซอฟ (Edison Denisov)[2] นับแต่นั้นมา เทคนิคมัลติโฟนิก ก็ถูกนำมาใช้อย่างกว้างขวางในบทประพันธ์สำหรับแซกโซโฟน จนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีตำราหลายเล่มที่เขียนบรรยายเกี่ยวกับเทคนิคมัลติโฟนิก โดยผู้วิจัยได้เลือกมาใช้งานสองเล่ม ได้แก่

1.1 ตำรา *"Les Sons Multiples Aux Saxophones"* เขียนขึ้นโดยแดนเย็ล เคียนซี่ย์ (Daniel Kientzy) ในปี ค.ศ. 1982 โดยผู้เขียนได้อธิบายข้อมูลต่าง ๆ ไว้เพื่อให้ง่ายต่อการฝึกและนำมาใช้งาน เช่น ระดับเสียงบนแซกโซโฟน ระดับเสียงเมื่อเทียบกับเปียโน การสั่นสะเทือนของเสียง นิ้วปุ่มกด การเพิ่มหรือลดนิ้วบางตัวเพื่อเปลี่ยนไปยังเสียงอื่น ๆ การแยกโน้ตออกมาเล่นทีละตัว และการเล่นจากโน้ตตัวเดียวเชื่อมมายังเทคนิคมัลติโฟนิก หรือจากเทคนิคมัลติโฟนิกเชื่อมไปยังโน้ตถัดไป

1.2 ตำรา *"Hello! Mr. Sax"* เขียนขึ้นโดย ฌอง-มารี ลอนเดกซ์ (Jean-Marie Londeix) ในปี ค.ศ. 1989 โดยผู้เขียนอธิบายรายละเอียดคล้ายกับตำราของ เคียนซี่ย์ แต่สิ่งที่แตกต่างกันคือ แสดงให้เห็นโน้ตก่อนหน้าที่สามารถเปลี่ยนมายังมัลติโฟนิกได้ง่าย และสามารถเล่นบนระดับความดังที่เท่ากัน บางเสียงที่ผู้เล่นต้องหยุดเพื่อเตรียมรูปแบบนิ้วกดก่อนล่วงหน้า และบางเสียงที่มีระดับความดัง-เบาที่เฉพาะเจาะจง

นอกจากตำราสองเล่มนี้ ผู้วิจัยยังได้ศึกษาจากบทประพันธ์ที่ใช้เทคนิคมัลติโฟนิกจากที่เคยนำออกแสดง เช่นบทประพันธ์ *ฮาร์ดทูฮาร์ด (Hard Too Hard)* และ *บาลาฟอน (Balafon)* โดย คริสเตียน เลาบา (Christian Lauba), *เจเอ็มแอล 88 (JML 88)* โดย ฟรองซัวส์ โรเซ่ (François Rossé), *ร็อกมี! (Rock Me!)* และ *คูคู (Kuku)* โดย แบร์รี ค็อกครอฟต์ (Barry Cockcroft) เป็นต้น โดยบทประพันธ์เหล่านี้มีการผสมผสานของเทคนิคมัลติโฟนิกเข้ากับองค์ประกอบอื่น ๆ ขึ้นอยู่กับแนวทางและความถนัดของผู้ประพันธ์แต่ละท่าน ทำให้ผู้วิจัยได้เห็นถึงความเป็นไปได้ต่างกันในหลายรูปแบบ ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ได้หลากหลายมากขึ้น

2. การเลือกใช้มัลติโฟนิก

ในการนำเทคนิคมัลติโฟนิกมาใช้ในบทเพลง มีปัจจัยสำคัญ 2 ประการ ได้แก่ ระดับเสียง (Pitch) และนิ้วหรือปุ่มกด โดยผู้ประพันธ์ได้นำรูปแบบนิ้วเทคนิคมัลติโฟนิกจากตำราของแดนเย็ล เคียนซี่ย์ และฌองมารี

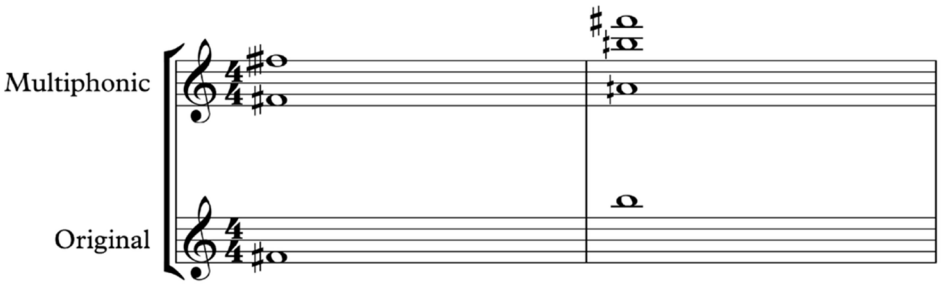
[2] Pablo E. Riera, Martin Proscia, and Manuel C. Eguia, "A Comparative Study of Saxophone Multiphonics: Musical, Psychophysical and Spectral Analysis," *Journal of New Music Research* 43, 2 (2014): 202, https://doi.org/10.1080/09298215.2013.860993.

ลอนเดกซ์ ดังที่กล่าวในข้างต้น พร้อมกับทำการทดลองหาปุ่มกดต่าง ๆ บนแซกโซโฟน เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่สอดคล้องกับปัจจัยทั้งสองประการ ดังนี้

2.1 ระดับเสียง (Pitch) เพื่อให้ได้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเทคนิคมัลติโฟนิกที่ตรงกัน หรือใกล้เคียงกับทำนองเดิมของแซกโซโฟน หรือสอดคล้องกับระดับเสียงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า และซินธิไซเซอร์

ในกรณีที่นำทำนองเดิมของแซกโซโฟนมาแทนด้วยเทคนิคมัลติโฟนิก ผู้ประพันธ์เริ่มจากการประพันธ์ทำนองหลักที่บรรเลงโดยแซกโซโฟน จากนั้นจึงเลือกโน้ตที่ต้องการแทนที่ด้วยเทคนิคมัลติโฟนิก เพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับทำนอง ดัง Example 1

Example 1 Saxophone Original Melody and Multiphonic Applied



จาก Example 1 โน้ตบรรทัดล่างคือโน้ตหลัก ส่วนโน้ตบรรทัดบนคือโน้ตที่ถูกแทนที่ด้วยเทคนิคมัลติโฟนิก ผู้ประพันธ์ใช้วิธีเลือกโน้ต 1 ตัวจากกลุ่มเสียงมัลติโฟนิก (อาจมีตั้งแต่ 2 ถึง 5 เสียง) โดยให้ระดับเสียงที่ตรงหรือใกล้เคียงกับโน้ตต้นฉบับมากที่สุด เช่น

A. ในห้องแรก โน้ตเดิมอยู่ที่ระดับเสียง F Sharp ถูกแทนด้วยกลุ่มโน้ตมัลติโฟนิกที่มีระดับเสียง F Quarter Sharp ในเสียงบน และ F Sharp ในเสียงล่าง

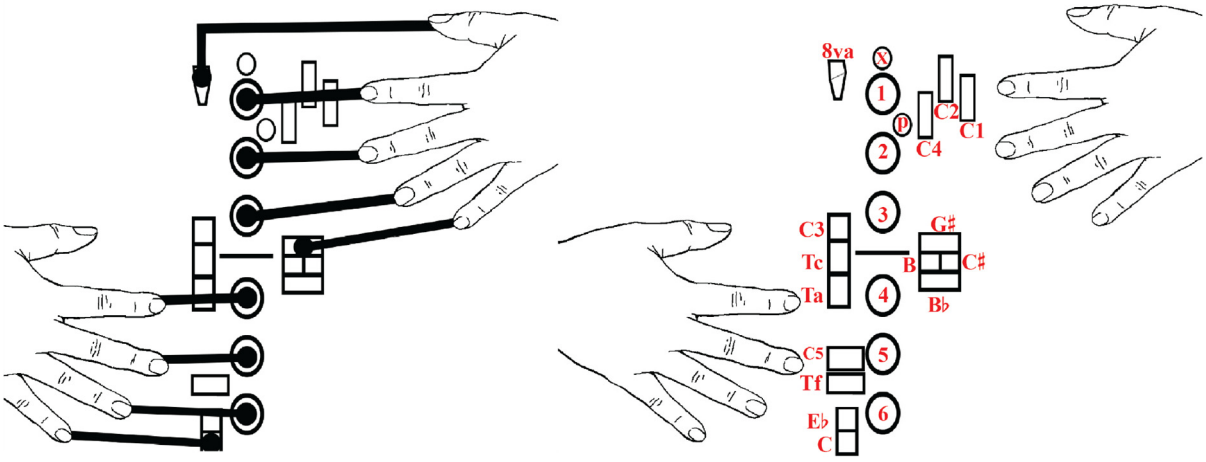
B. ในห้องที่สอง โน้ตเดิมอยู่ที่ระดับเสียง B ถูกแทนด้วยกลุ่มมัลติโฟนิกที่ให้เสียง F Sharp ในโน้ตบนสุด เสียง B Quarter Sharp ในโน้ตกลาง และเสียง A Quarter Sharp ในโน้ตล่างสุด

ทั้งนี้ การเลือกใช้เทคนิคมัลติโฟนิกโดยพิจารณาจากระดับเสียงนี้ ช่วยให้สามารถปรับใช้ในกลุ่มเสียงได้หลากหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่กับความหลากหลายของระดับเสียงที่มีอยู่

2.2 นิ้วหรือปุ่มกด (Fingering) โดยคำนึงถึงความคล่องตัวของการกด เทียบกับการกดนิ้วก่อนหน้าและหลังจากกลุ่มเสียงมัลติโฟนิก เนื่องจากปุ่มกดของเทคนิคมัลติโฟนิกจะแตกต่างจากระบบนิ้วปกติ

ผู้ประพันธ์จึงต้องคำนึงถึงความเป็นไปได้ในการเปลี่ยนจากนิ้วปกติมาเป็นนิ้วมัลติโฟนิก และการเปลี่ยนไปยังนิ้วถัดไป เพื่อให้สามารถบรรเลงทุกโน้ตได้โดยไม่มีอุปสรรค

Figure 1 Saxophone Fingering[3]



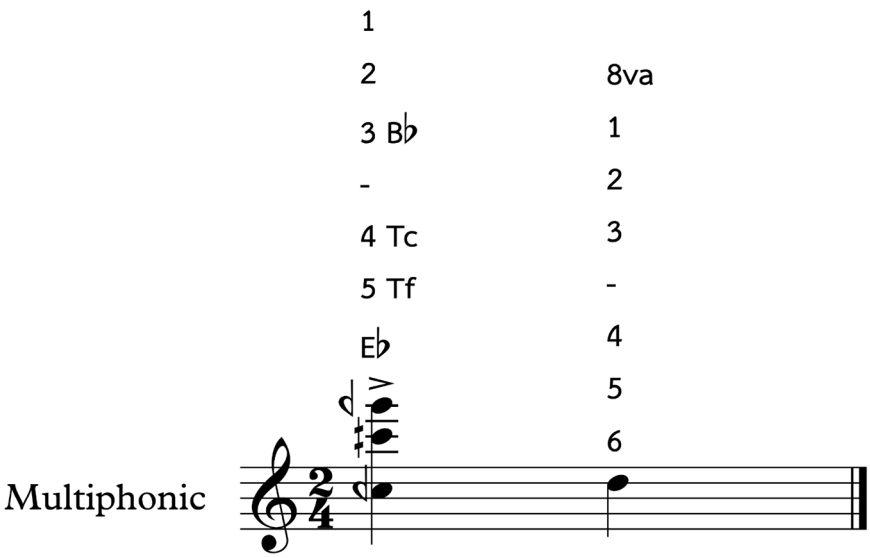
จาก Figure 1 แสดงถึงรูปแบบการวางมือและนิ้วลงบนปุ่มกดของแซกโซโฟน โดยมือด้านบนคือมือซ้าย ส่วนมือด้านล่างคือมือขวา ภาพทางซ้ายแสดงตำแหน่งการวางมือและนิ้วบนปุ่มกดแต่ละปุ่ม ส่วนภาพทางขวาแสดงปุ่มกดและชื่อเรียก ผู้เล่นแซกโซโฟนจำเป็นต้องทำความเข้าใจและจดจำชื่อของแต่ละปุ่มกด เพื่อเพิ่มความคล่องตัวและความรวดเร็วในการอ่านนิ้วมัลติโฟนิก ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ส่วน Example 2 แสดงตัวอย่างรูปแบบนิ้วที่ไม่สามารถเล่นต่อกันได้ เนื่องจากปัญหาปุ่มกดในมือขวาในโน้ตมัลติโฟนิกจังหวะแรก ผู้เล่นต้องใช้นิ้วนางกดปุ่มที่ “Tf” และในจังหวะที่สองต้องใช้นิ้วนางกดปุ่มที่ “6” ซึ่งส่งผลให้ไม่สามารถสลับนิ้วนางมาที่ปุ่มต่อไปได้ทัน ผู้ประพันธ์จึงต้องหาเทคนิคมัลติโฟนิกแบบอื่นมาแทนที่ เพื่อให้สามารถบรรเลงต่อเนื่องได้โดยไม่มีอุปสรรค

จากการเลือกใช้ตัวแปรทั้งสองในการเลือกเทคนิคมัลติโฟนิก จะเห็นได้ว่าทั้งสองวิธีมีความสัมพันธ์กัน เมื่อเลือกกลุ่มเสียงที่ต้องการได้แล้ว ผู้ประพันธ์ต้องทดลองเพื่อทดสอบความเป็นไปได้ในการเปลี่ยนระบบนิ้วจากโน้ตก่อนหน้าและโน้ตถัดไป หากพบอุปสรรคในการเปลี่ยนนิ้ว ผู้ประพันธ์จะต้องหากลุ่มเสียงอื่นมาแทน โดยย้อนกลับไปพิจารณาระดับเสียงในตัวแปรแรกอีกครั้ง

[3] Wisuwat Pruksavanich, *Basic Saxophone Method* (Nakhon Pathom: College of Music, Mahidol University, 2019), 3. (in Thai)

Example 2 Fingering Comparison



3. การฝึกซ้อมและการควบคุม

การฝึกซ้อมและควบคุมเทคนิคมัลติโฟนิกมีความแตกต่างจากการบรรเลงโน้ตปกติของแซกโซโฟน โดยขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการดังนี้

3.1 ปุ่มกด เทคนิคมัลติโฟนิกมีรูปแบบการกดที่แตกต่างจากโน้ตปกติ การจดจำรูปแบบนิ้วที่ถูกต้องจะช่วยให้การบรรเลงราบรื่นและแม่นยำมากขึ้น

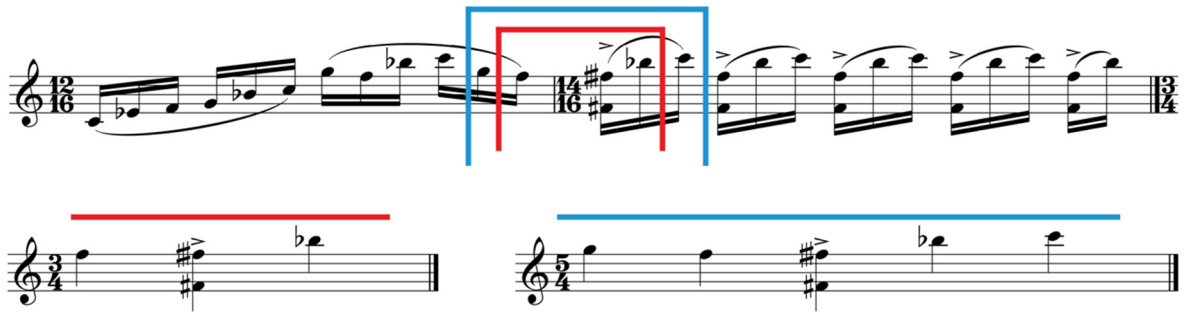
3.2 รูปปาก ผู้เล่นอาจต้องปรับรูปปากให้ต่างจากปกติเล็กน้อย เพื่อให้ได้เสียงมัลติโฟนิกชัดเจนและครบทุกโน้ต เช่น การดึงคางล่างออกหรือเข้าเล็กน้อย ทั้งนี้ การวางรูปปากจะเปลี่ยนไปตามแต่ละโน้ต ผู้เล่นจึงควรจดจำรูปปาก

3.3 ลักษณะตำแหน่งของลิ้น สำหรับบางโน้ตมัลติโฟนิก ผู้เล่นอาจต้องยกลิ้นให้สูงหรือต่ำกว่าปกติ คล้ายกับออกเสียงคำว่า “อี” “โอ” หรือ “ยี” “ยู” และอื่น ๆ เนื่องจากตำแหน่งลิ้นที่เปลี่ยนไปจะส่งผลต่อเสียงมัลติโฟนิก เช่น ถ้ามีโน้ตที่สูง ผู้เล่นอาจต้องปรับตำแหน่งลิ้นในรูปแบบ “อี” หรือ “ยี”

3.4 การใช้ลม ความเร็วของลมที่เป่าผ่านแซกโซโฟนมีผลต่อเทคนิคมัลติโฟนิก โดยผู้เล่นควรเริ่มจากเช็คระดับความดังที่กำหนดก่อน จากนั้นทดลองใช้ลมที่ช้าและค่อย ๆ เพิ่มความเร็วจนได้เสียงที่ต้องการ ทั้งนี้ มัลติโฟนิกบางโน้ตต้องการระดับความดังเฉพาะ การใช้ลมมากหรือน้อยเกินไปอาจทำให้เสียงที่ออกมานั้นไม่ครบทุกโน้ต

Example 3 แสดงถึงขั้นตอนการฝึกซ้อมและควบคุมเทคนิคมัลติโฟนิก จากห้องที่สอง โน้ตตัวแรกใช้เทคนิคมัลติโฟนิก ในการฝึกซ้อมควรเริ่มจากโน้ตหนึ่งตัวก่อนหน้าและหลัง (สีแดง) แล้วค่อยเพิ่มโน้ตเข้าไปทีละตัว (สีน้ำเงิน) ในระหว่างการฝึก ผู้เล่นควรทดลองปรับตำแหน่งของรูปปาก ลักษณะตำแหน่งลิ้น และการใช้ลมควบคู่กับรูปแบบนิ้วที่เปลี่ยนไป หลังจากนั้นจึงค่อยเพิ่มจังหวะให้เร็วขึ้นทีละขั้นจนถึงความเร็วที่กำหนดในบทเพลง

Example 3 Multiphonic Practice



4. ข้อจำกัดของเทคนิค

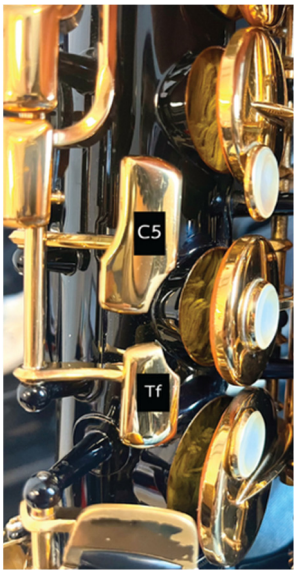
จากการทดลองและศึกษาข้อมูล ผู้ประพันธ์พบปัญหาและข้อจำกัดของมัลติโฟนิก ดังนี้

4.1 รูปแบบการกดนิ้ว นิ้วมัลติโฟนิกบางรูปแบบสามารถสร้างเสียงที่แตกต่างกันได้ หรือสร้างชุดเสียงสองแบบที่ไม่เหมือนกัน[4] ดังนั้นผู้เล่นต้องจดจำและควบคุมส่วนต่าง ๆ ให้แม่นยำและคงที่ เพื่อให้สามารถเล่นกลุ่มเสียงเดิมได้ทุกครั้ง

4.2 ลักษณะปุ่ม ปุ่มกดของแซกโซโฟนในแต่ละยี่ห้อมีความแตกต่างกัน (Figure 2) โดยสามารถสังเกตได้ว่าปุ่ม "C5" และ "Tf" ของแซกโซโฟนเอและบี มีความแตกต่างกันทั้งในด้านขนาด ลักษณะ และช่องว่างระหว่างปุ่มทั้งสอง ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้เห็นถึงความสำคัญของข้อแตกต่างนี้จากบทประพันธ์ *ฮาร์ดทู ฮาร์ด* โดย คริสเตียน เลาบา โดยเฉพาะในมัลติโฟนิกที่ต้องใช้นิ้วโป้งมือขวา กดลงบริเวณกึ่งกลางระหว่างปุ่มทั้งสอง เพื่อให้สามารถเล่นได้โดยไม่มีอุปสรรค ผู้วิจัยจึงเลือกใช้แซกโซโฟนเอ ซึ่งมีช่องว่างระหว่างปุ่มที่แคบกว่า ทำให้การเล่นเป็นไปอย่างคล่องตัวยิ่งขึ้น ด้วยเหตุนี้ ข้อแตกต่างเพียงเล็กน้อยของเครื่องดนตรีนั้นล้วนส่งผลต่อการเล่นเทคนิคทั้งสิ้น เมื่อเปลี่ยนเครื่องดนตรี ผู้บรรเลงจำเป็นต้องฝึกซ้อมเพื่อปรับตัวให้คุ้นเคยกับระบบนิ้วของเครื่องใหม่ก่อน

[4] Pablo E. Riera, Martin Proscia, and Manuel C. Eguia, 203.

Figure 2 Saxophone Example Keys



Alto Saxophone A

Alto Saxophone B

4.3 ระบบนิ้วที่มีความซับซ้อน ในกรณีที่ระบบนิ้วซับซ้อน ผู้เล่นอาจต้องเปลี่ยนรูปแบบมือส่งผลให้ไม่สามารถเล่นต่อกันได้ทันที (จาก Example 2)

4.4 อุปกรณ์แซกโซโฟน อุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น ความหนาของลิ้นแซกโซโฟน หรือความกว้างของปากเป่า ล้วนมีผลต่อการเล่นมัลติโฟนิก เช่น ลิ้นที่หนาเกินไปหรือปากเป่าที่กว้างเกินไป อาจทำให้ไม่สามารถเล่นโน้ตเบาได้ หรือเกิดเสียงลมแฝง ดังนั้นผู้เล่นควรเลือกและเตรียมอุปกรณ์ให้เหมาะสมก่อนฝึกซ้อมหรือบรรเลง

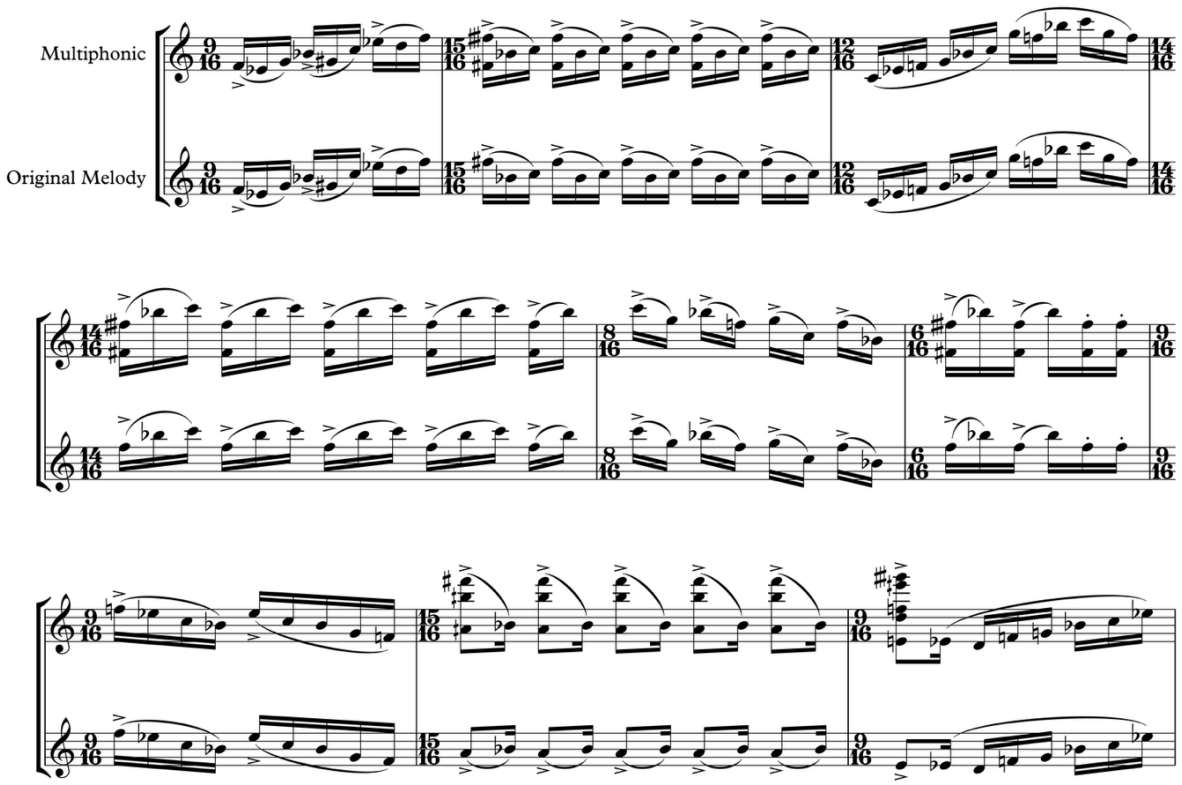
4.5 ความเข้ากันได้กับแซกโซโฟนแต่ละเครื่อง เทคนิคมัลติโฟนิกไม่สามารถใช้ได้กับทุกประเภทของแซกโซโฟน เช่น บางกลุ่มเสียงที่ทำได้ในอัลโตแซกโซโฟน อาจไม่สามารถทำได้ในเทเนอร์แซกโซโฟน ผู้ประพันธ์จึงต้องทดลองระบบนิ้วใหม่เมื่อต้องการเปลี่ยนจากเทเนอร์แซกโซโฟนไปยังอัลโตแซกโซโฟน

การประยุกต์นำเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยไปใช้ในบริบทของบทประพันธ์เพลง (The Application of Contemporary Saxophone Techniques in the Context of Musical Composition)

การศึกษาความเป็นไปได้ในการประยุกต์ใช้เทคนิคมัลติโฟนิกในบริบทต่าง ๆ ของบทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน* แบ่งออกเป็น 2 จุดประสงค์หลัก ดังนี้

1. เพื่อตกแต่งทำนอง เทคนิคมัลติโฟนิกถูกนำมาใช้เพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับทำนองโดยการแทรกมัลติโฟนิกลงไปในโน้ตบางตัว เพื่อเพิ่มเสียงที่มีความหลากหลายและฟังดูมีมิติยิ่งขึ้นดัง Example 4

Example 4 Original and Multiphonic Melody

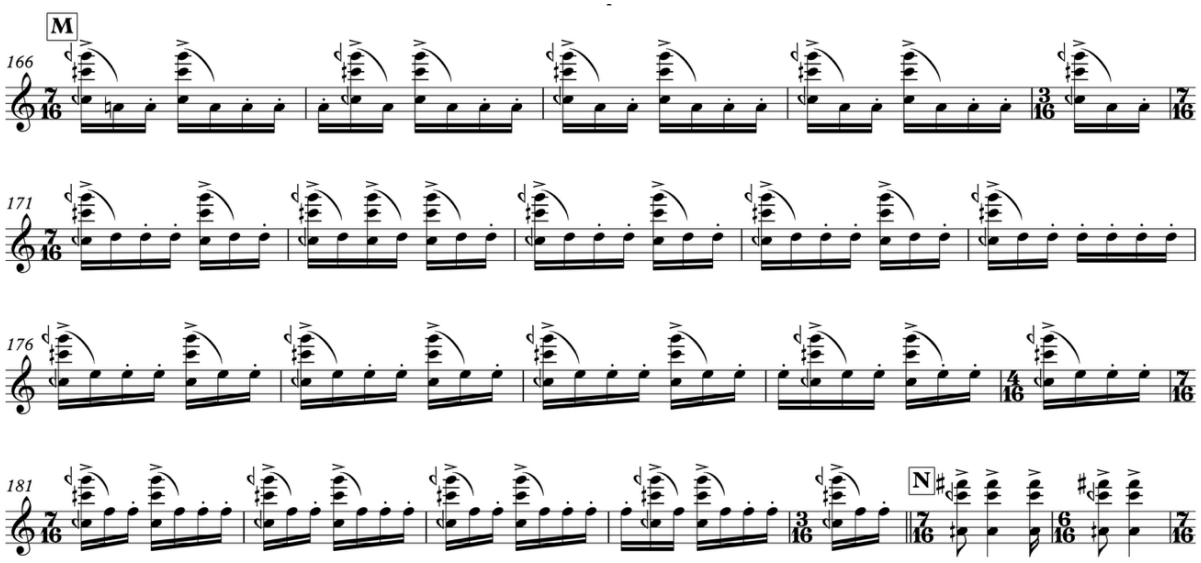


จาก Example 4 โน้ตบรรทัดล่าง คือทำนองเดิมที่ฟังเรียบง่ายบนอัตราส่วนจังหวะที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ในขณะที่บรรทัดบนแสดงถึงการประยุกต์ใช้เทคนิคมัลติโฟนิก เพื่อสร้างทำนองใหม่ที่มีความซับซ้อนและน่าสนใจยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น โน้ตในห้องที่สองที่อยู่ในระดับเสียง F Sharp ถูกแทนที่ด้วยกลุ่มโน้ตมัลติโฟนิกที่ให้เสียง F Quarter Sharp ในเสียงบน และ F Sharp ในเสียงล่าง

การประยุกต์เทคนิคมัลติโฟนิกในลักษณะนี้ช่วยเพิ่มความกระด้าง (Dissonance) ให้กับทำนอง ซึ่งเมื่อบรรเลงร่วมกับดนตรีประกอบ (Backing Track) จะช่วยให้ทำนองมีมิติและแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น ซึ่งช่วยสะท้อนแนวคิดหลักของผลงานที่ต้องการผสมผสานระหว่างเสียงมัลติโฟนิกกับโครงสร้างดนตรีโปรเกรสซีฟร็อก โดยไม่เพียงแค่ทำให้ทำนองมีมิติยิ่งขึ้น แต่ยังเน้นการประยุกต์ใช้เสียงที่หลากหลาย เพื่อสร้างบทประพันธ์ที่แปลกใหม่และเพิ่มความน่าสนใจ

2. เพื่อเน้นย้ำอัตราส่วนจังหวะ เพื่อเพิ่มความชัดเจนในท่อนที่มีอัตราส่วนจังหวะซับซ้อน เทคนิคมัลติโฟนิกถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือสำคัญเพื่อช่วยเพิ่มความโดดเด่นของจังหวะ ผ่านความแตกต่างในสีสันของเสียง ตัวอย่างเช่น ในช่วงที่มีการใช้โพลีริธึม (Polyrhythm) หรือการแบ่งจังหวะที่ไม่เท่ากัน การใช้มัลติโฟนิกจะช่วยให้ผู้ฟังรับรู้ถึงจังหวะที่ทับซ้อนกันได้ชัดเจนยิ่งขึ้น รวมถึงช่วยถ่ายทอดความหนักแน่นของดนตรีโปรเกรสซีฟร็อกอีกด้วยดัง Example 5

Example 5 Rhythmic with Multiphonic



จาก Example 5 แสดงถึงการประยุกต์ใช้เทคนิคมัลติโฟนิกเพื่อสร้างความชัดเจน และเน้นย้ำในอัตราส่วนจังหวะที่ซับซ้อน โดยกลุ่มเสียงมัลติโฟนิกที่กระด้างถูกนำมาใช้ในจังหวะที่เน้นย้ำร่วมกับเสียงของกลองชุด เมื่อบรรเลงพร้อมดนตรีประกอบ เสียงมัลติโฟนิกดังกล่าวจะช่วยเพิ่มมิติของชั้นเสียง (Texture) และเน้นความไม่คงที่ของจังหวะ สะท้อนลักษณะเด่นของดนตรีแนวโปรเกรสซีฟร็อก องค์ประกอบเหล่านี้ไม่เพียงแต่ถ่ายทอดความซับซ้อนของโครงสร้าง จังหวะ แต่ยังสร้างความแปลกใหม่ให้กับเสียงในบทประพันธ์

การผสมผสานเทคนิคมัลติโฟนิกเข้ากับทำนองและรูปแบบจังหวะนั้น ช่วยเพิ่มเอกลักษณ์และความโดดเด่นให้กับบทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ* การประยุกต์นี้ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงการตกแต่งเสียงหรือการเน้นกลุ่มจังหวะ (Groove Rhythm) แต่ยังผสานความซับซ้อนของโครงสร้างดนตรีโปรเกรสซีฟร็อก เข้ากับเสียงแซกโซโฟนที่แปลกใหม่

เมื่อเปรียบเทียบกับบทประพันธ์ร่วมสมัยสำหรับแซกโซโฟน เช่น *ร็อกมี!* และ *คูคู* โดย แบร์รี ค็อกครอฟต์ ที่ใช้มัลติโฟนิกเพื่อเน้นกลุ่มจังหวะ หรือ *เจเอ็มแอล 88* โดย ฟรองซัวส์ โรเซ่ ที่ใช้มัลติโฟนิกเพื่อสร้างสีสันเสียงแล้ว บทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน* มีการผสมผสานเสียงมัลติโฟนิกที่เป็นเอกลักษณ์เข้ากับจังหวะที่ซับซ้อน พร้อมทั้งยังคงรักษาทำนองเดิมที่ต้องการนำเสนอ ทำให้บทประพันธ์นี้แตกต่างและสะท้อนเอกลักษณ์เฉพาะตัว

การนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาประพันธ์เพลงและนำออกแสดง (The Utilization of Research Data for Musical Composition and Performance)

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน* เริ่มต้นด้วยการประพันธ์ส่วนของกลองชุดเป็นลำดับแรก จากนั้นจึงค่อยเพิ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้แก่ เบสไฟฟ้า กีตาร์ไฟฟ้า ซินธิไซเซอร์ และแซกโซโฟนตามลำดับ ผู้วิจัยได้ทดลองใช้ชุดโน้ตมัลติโฟนิกที่ได้จากการศึกษากับบริบทต่าง ๆ ในบทประพันธ์ โดยคำนึงถึงความเป็นไปได้ในเชิงเทคนิค เช่น ระบบนิ้ว ระดับเสียง ความดังเบา และการผสมกลมกลืนกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ รวมถึงข้อจำกัดและปัญหาที่พบพร้อมแนวทางแก้ไข เพื่อให้บทประพันธ์สามารถนำไปแสดงได้จริงตามวัตถุประสงค์

เมื่อบทประพันธ์เสร็จสมบูรณ์ ผู้ประพันธ์เริ่มกระบวนการบันทึกเสียงโดยใช้การ ผสมผสานระหว่างเสียงสังเคราะห์และเสียงเครื่องดนตรีจริง ตัวอย่างเช่น การใช้เสียงสังเคราะห์ กลองชุดจากโปรแกรมซูพีเรียร์ ดรัมเมอร์ 3 (Superior Drummer 3) เสียงสังเคราะห์ เบส และกีตาร์ไฟฟ้าจากโปรแกรมแอมเพิลเมทัล (Ample Metal) เสียงสังเคราะห์ซินธิไซเซอร์ จากโปรแกรมแฟบฟิลเตอร์ทวิน 3 (FabFilter Twin 3) ส่วนเครื่องดนตรีไทย ใช้วิธีบันทึกเสียงจริงและนำมาปรับแต่งระดับเสียงเพื่อสร้างทำนองที่ต้องการ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเสียงแซกโซโฟนและเบสไฟฟ้าบางส่วนด้วยตนเอง

หลังจากได้ไฟล์เสียงของเครื่องดนตรีทุกชิ้นแล้ว ผู้วิจัยได้ดำเนินขั้นตอนการผสมเสียงและปรับแต่งเสียงก่อนเผยแพร่ (Mixing and Mastering) ด้วยตนเองผ่านโปรแกรมโลจิกโปรเอ็กซ์ (Logic Pro X) ไฟล์เสียงที่ได้นั้นถูกแบ่งออกเป็นสองเวอร์ชัน ได้แก่ เวอร์ชันหลักที่มีเสียงของเครื่องดนตรีทั้งหมด สำหรับเผยแพร่ผ่านช่องทางออนไลน์ต่าง ๆ และเวอร์ชันที่ตัดเสียงแซกโซโฟนออก สำหรับใช้ประกอบการแสดงสด โดยมีความยาวของบทประพันธ์ 6 นาที 22 วินาที

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย (Conclusion and Discussion)

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน* ได้แสดงผลลัพธ์ที่ตอบวัตถุประสงค์ในการศึกษาความเป็นไปได้และข้อจำกัดของเทคนิคมัลติโฟนิก แล้วนำมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์โดยการผสมผสานเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนเข้ากับองค์ประกอบของดนตรีโปรเกรสซีฟร็อกตามกระบวนการ

ในบทความดังที่กล่าวมา โดยผู้วิจัยเห็นว่าดนตรีสำหรับแซกโซโฟนร่วมสมัยที่ใช้เทคนิคมัลติโฟนิกนั้น มีแนวโน้มที่จะถูกพัฒนาและนำไปประยุกต์ใช้ในแนวเพลงได้หลากหลายมากขึ้น เช่น การใช้มัลติโฟนิกแทนทำนองหลัก หรือการประยุกต์ใช้เข้ากับแนวเพลงที่ไม่เคยใช้เทคนิคนี้มาก่อนอย่างโปรเกรสซีฟร็อก หรือดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ อาจนำไปสู่แนวทางใหม่ในบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีแซกโซโฟน

บทประพันธ์ *มัลติโฟนิกเวอร์ทูโอโซ สำหรับอัลโตแซกโซโฟน* เป็นหนึ่งในตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าเทคนิคมัลติโฟนิก สามารถเป็นมากกว่าเทคนิคเสริม ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์เป็นองค์ประกอบหลักของบทประพันธ์เพลงได้ โดยอาจเป็นแนวทางสำคัญในการขยายขีดจำกัดของเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยในอนาคต

การเผยแพร่บทประพันธ์ (The Distribution of Composition)

ผู้วิจัยได้เผยแพร่บทประพันธ์ทั้งในงานสัมมนาระดับนานาชาติ ตลอดจนช่องทางออนไลน์ต่าง ๆ ที่ใช้ในการฟังเพลง และจัดจำหน่ายในแบบรูปเล่ม รวมถึงไฟล์อิเล็กทรอนิกส์ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. นำออกแสดงในงานสัมมนา “The 3rd Asian Saxophone Congress 2024” ณ เมืองต้าเหลียน ประเทศจีน จัดขึ้นในระหว่างวันที่ 31 กรกฎาคม ค.ศ. 2024 ถึง 4 สิงหาคม ค.ศ. 2024 โดย เป็นการนำบทประพันธ์ออกแสดงครั้งแรก (World Premier)

2. นำออกแสดงในคอนเสิร์ต “International Saxophone Meeting” ณ พิพิธภัณฑ์ Museo del Saxofono กรุงโรม ประเทศอิตาลี จัดขึ้นในวันที่ 16 พฤศจิกายน ค.ศ. 2024

3. เผยแพร่ผ่านแพลตฟอร์มฟังเพลงต่าง ๆ เช่น Apple Music, Spotify, 7digital, Amazon Music, Deezer, Napster, Slacker Radio, YouTube Music, และ Tencent Music Entertainment เป็นต้น

4. จัดพิมพ์รูปเล่มรวมถึงไฟล์อิเล็กทรอนิกส์ (PDF)

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

โครงการวิจัยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

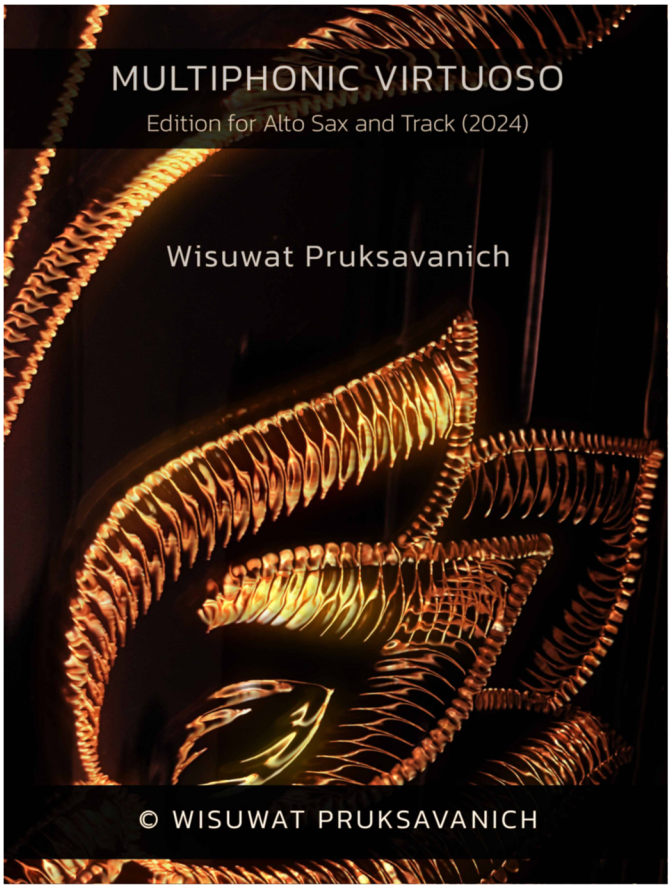
Figure 3 QR Code (Website)

Live Performance

Digital File

Figure 4 Poster

Figure 5 Cover



Bibliography

Kientzy, Daniel. *Les Sons Multiples Aux Saxophones*. Paris: Edition Salabert, 2003.

Londeix, Jean-Marie. *Hello! Mr. Sax.* Translated by William and Anna Street. Paris: Alphonse Leduc, 1989.

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

Pruksavanich, Wisuwat. *Basic Saxophone Method*. Nakhon Pathom: College of Music, Mahidol University, 2019. (in Thai)

Pruksavanich, Wisuwat. "Multiphonic Virtuoso." YouTube, 6:18. Posted October 29, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=myl84X4YAP0.

Pruksavanich, Wisuwat. "Saxotronic Funk for Alto Saxophone a Creative Research in Music Composition." *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 124-138. (in Thai)

Riera, Pablo E., Martin Proscia, and Manuel C. Eguia. "A Comparative Study of Saxophone Multiphonics: Musical, Psychophysical and Spectral Analysis." *Journal of New Music Research* 43, 2 (2014): 202–213. https://doi.org/10.1080/09298215.2013.860993.

TICF 2024. "18th Thailand International Composition Festival." Program notes for *Concert 4: Disastrous Experimental Cuisine.* August 16, 2024. MACM Hall, College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom.

Article No. R0507 (20 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0507

บทความวิจัย (Research Article)

แบบฝึกทักษะการบรรเลงดับเบิลเบสตามแนวคิดการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานของลาร์รี่ เกรนาเดียร์

Exercise for Double Bass Utilizing Larry Grenadier's Concepts of Odd Meter

ศุภวุฒิ พิมพ์นนท์*
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย เลย ประเทศไทย
Suphawut Phimnon*
Faculty of Humanities and Social Sciences, Loei Rajabhat University, Loei, Thailand
Suphawut.phi@lru.ac.th

Received: July 16, 2024 / Revised: Febuary 21, 2025 / Accepted: March 3, 2025

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงดับเบิลเบส จากการวิเคราะห์แนวคิดการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ ในผลงานการบรรเลงดับเบิลเบสจำนวน 3 บทเพลงได้แก่ บทเพลง*โซลาร์ ซัมเมอร์ไทม์* และบทเพลง*อิทไมจทแอสเวลบีสปริง* ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์และสร้างแบบฝึกทักษะจากแนวคิดที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดยแบ่งออกเป็น 4 หัวข้อได้แก่ 1) การตีความทางด้านลักษณะจังหวะรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน 2) การกำหนดและการเลือกใช้โน้ตทางด้านเสียงประสาน 3) การพัฒนาโมทีฟ 4) การสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงดับเบิลเบส

ด้านแนวคิดการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน มีขอบเขตการวิจัยคือ 1) วิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบส เพื่อสังเคราะห์แนวคิดต่าง ๆ ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ในประเด็นด้านการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน รวมถึงองค์ประกอบของโครงสร้างแนวทำนอง เสียงประสาน บันไดเสียง และอื่น ๆ 2) ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ด้านแนวคิดการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานเป็นประเด็นสำคัญ เพื่อประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะ 3) สำหรับงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดด้านการพัฒนาโมทีฟของเบิร์ท ไลกอน มาใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์ และอลิสแตร์ แคมป์เบลล์ พีล ด้านการแปรกลุ่มหน่วยย่อยจังหวะในรูปแบบคลาเว การใช้ระบบจุดบนรายละเอียดโครงสร้างหน่วยย่อยจังหวะ รวมถึงแนวคิดจากผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่น มาใช้เพื่ออธิบาย

* Corresponding author, email: Suphawut.phi@lru.ac.th

วิธีดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลจากแหล่งข้อมูลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากนั้นทำการดำเนินการวิจัยกำหนดกรอบแผนงาน ขั้นตอน รวมถึงขอบเขตงานวิจัยโดยแบ่งเป็นประเด็นดังนี้ 1) การคัดเลือกบทเพลงในการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การคัดเลือกโดยมุ่งประเด็นไปที่ลักษณะเด่น รวมถึงประเด็นรูปแบบแนวคิดอื่น ๆ ที่ปรากฏแนวคิดที่สามารถนำไปประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะ 2) การตรวจสอบข้อมูล โน้ตการบรรเลงดับเบิลเบสในบทเพลง*โซลาร์* ผู้วิจัยได้นำมาจากการถอดโน้ตของไมเคิล ลัค ในส่วนของบทเพลง*ซัมเมอร์ไทม์* และบทเพลง*อิทไมจท์แอสเวลบีสปริง* ผู้วิจัยได้ทำการถอดโน้ตด้วยตนเอง โดยวิเคราะห์เปรียบเทียบกับผลงานการบันทึกเสียง ซึ่งได้รับการตรวจสอบในเบื้องต้นโดยผู้เชี่ยวชาญ 3) การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้นำโน้ตที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญนำมาวิเคราะห์บนพื้นฐานทางด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตกและทฤษฎีดนตรีแจ๊สมาใช้อธิบายในประเด็นหลัก ด้านการจัดกลุ่มอัตราจังหวะผสมผสาน การสร้างคลาเว บนอัตราจังหวะซ้อน การสร้างโมทีฟ การพัฒนาแนวทำนอง การเลือกใช้โน้ตที่มีความสัมพันธ์กับเสียงประสานของคอร์ด รวมถึงโน้ตเทนชั่น ส่วนขยายคอร์ด วิเคราะห์โดยอาศัยประเด็นหลักทำการหาเอกลักษณ์ ที่ปรากฏการบรรเลงขึ้นหลายครั้ง จากนั้นจึงนำมาวิเคราะห์แล้วนำผลที่ได้มาสร้างแบบฝึกทักษะ 4) แนวคิดในการประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะเบื้องต้นนั้น ผู้วิจัยนำโน้ตที่ได้จากการวิเคราะห์มาประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะพร้อมทั้งอธิบายโดยใช้การพรรณนาวิเคราะห์ถึงแนวคิด เนื้อหาแบบฝึกทักษะมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะด้านอัตราจังหวะผสมผสานเป็นสำคัญ ใช้การอธิบายโดยกำหนดในช่วงเสียงระหว่างโน้ต E2-C5 ของดับเบิลเบส เนื้อหาของแบบฝึกทักษะจะเริ่มตั้งแต่พื้นฐานในอัตราจังหวะธรรมดา อัตราจังหวะผสม และอัตราจังหวะซ้อนที่มีความสัมพันธ์เชิงบูรณาการณ์กับการสร้างอัตราจังหวะผสมผสาน

ผลการศึกษาจากการวิเคราะห์แนวคิดวิธีการบรรเลงในบทเพลง*โซลาร์ ซัมเมอร์ไทม์ และอิทไมจท์แอสเวลบีสปริง* พบว่าลาร์รี่ เกรนาเดียร์ ทั้งด้านการบรรเลงประกอบ ไปจนถึงการอิมโพรไวส์ด้านการโซโล ปรากฏรูปแบบแนวคิดทางด้านอัตราจังหวะผสมผสาน ที่มีความซับซ้อน รวมถึงทางด้านโครงสร้างเสียงประสาน ยังพบการใช้โน้ตเทนชั่น ส่วนขยายคอร์ด ผู้วิจัยนำแนวคิดที่ได้จากการวิเคราะห์ลักษณะเด่นนี้ ไปประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะ โดยได้แบ่งออกเป็น 3 หัวข้อหลักได้แก่ 1) ลักษณะจังหวะการดำเนินโน้ตด้านการบรรเลงประกอบ ในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน เกรนาเดียร์ได้นำเสนอการซ้อนอัตราจังหวะ ด้วยการแบ่งกลุ่มชีพจรจังหวะในรูปแบบแนวคิดเมทริกดิสเพลสเมนท์ ซึ่งทำให้เกิดความคลาดเคลื่อนกับอัตราจังหวะจริง เช่น การจัดกลุ่มจังหวะ มาสร้างชีพจรอัตราจังหวะ 5/2, 6/2, 6/4, และ 9/8 เพื่อซ้อนบนอัตราจังหวะ 4/4 รวมถึงยังพบการจัดกลุ่มคลาเวในรูปแบบอัตราจังหวะ 5/4 โดยมีชีพจรจังหวะหลักเป็น 3+2 และแบ่งกลุ่มคลาเวให้เป็นลักษณะ 3 ชีพจรจังหวะ 2) ลักษณะจังหวะการดำเนินโน้ตอิมโพรไวส์ด้านการโซโล ในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานพบว่า แนวคิดเมทริกดิสเพลสเมนท์ยังถูกนำมาใช้สร้างแนวทำนอง ซึ่งประกอบด้วยการใช้ลักษณะจังหวะของโน้ตสามพยางค์ โน้ตตัวดำประจุด สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นการซ้อนอัตราจังหวะ 9/8 บนอัตราจังหวะ 4/4 ในส่วนของการควบคุมโครงสร้างเสียงประสาน พบการบรรเลงอาร์เปโจ ทรัยแอด ทั้ง

เมเจอร์และไมเนอร์ รวมถึงบันไดเสียงดิมินิชท์ และฮาร์โมนิกไมเนอร์ 3) ลักษณะจังหวะการดำเนินโน้ตด้านการพัฒนาโมทีฟ ในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน จากการวิเคราะห์สามารถสรุปได้ว่า พบการใช้วิธีการนำเสนอโมทีฟหลัก พัฒนาด้วยวิธีการซ้ำ การย่อ การขยาย การใช้ซีเควนซ์ การเพิ่มโน้ต และการตัดโน้ต รวมถึงการสร้างความน่าสนใจทางด้านโครงสร้างเสียงประสาน สำหรับการดำเนินโน้ตให้กับ โมทีฟ ด้วยการบรรเลงอาร์เปโจและบันไดเสียง ตามแนวคิดรูปแบบการพัฒนาโมทีฟดังกล่าว เพื่อเพิ่มโน้ตเทนชั่นส่วนขยายคอร์ด ให้กับแนวทำนองการอิมโพรไวส์ได้อย่างลงตัว

สรุปและอภิปรายผลจากการวิเคราะห์แนวทางการบรรเลงดับเบิลเบสของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ ในบทเพลง*โซลาร์ ซัมเมอร์ไทม์ และอิทไมจท์แอสเวลบีสปริง* ผู้วิจัยนำแนวคิดมาประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะจำนวน 10 บท ซึ่งเน้นถึงลักษณะเด่นทางด้านการบรรเลงประกอบ การอิมโพรไวส์ด้านการโซโล และการพัฒนาโมทีฟที่อยู่ในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน โดยแบบฝึกทักษะของแต่ละบทมีความเชื่อมโยงกันทางด้านเนื้อหา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดระดับบทฝึกเป็นระดับง่ายไปสู่ยาก โดยผู้ฝึกควรมีพื้นฐานทางด้านจังหวะและทฤษฎีทางด้านดนตรีแจ๊ส ที่เทียบเท่าหรือมากกว่าระดับเกรด 8 ของเครื่องลมไม้ในหลักสูตรดนตรีแจ๊ส ของสถาบันทรินิตีกรุงลอนดอน เพื่อเป็นแนวทางที่ผู้ฝึกจะสามารถเกิดความเข้าใจในองค์ประกอบ ของรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน รวมถึงยังได้สอดแทรกโครงสร้างของเสียงประสานการดำเนินคอร์ด ii7-V7-Imaj7 และการเปลี่ยนกุญแจเสียงอื่น ๆ ด้วยคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง ให้มีความสอดคล้องกับการดำเนินจังหวะ ทิศทางการเคลื่อนโน้ต และกลุ่มโมทีฟ ซึ่งแต่ละบทฝึกนั้นมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงครบทั้ง 12 กุญแจเสียง กำหนดให้อยู่ในขอบเขตของช่วงเสียงตั้งแต่โน้ต E2-C5 โดยเป็นช่วงเสียงที่มีความเหมาะสม สำหรับผู้ฝึกดับเบิลเบสให้เกิดความชำนาญได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ : แบบฝึกทักษะ / ดับเบิลเบส / อัตราจังหวะผสมผสาน / ลาร์รี่ เกรนาเดียร์

Abstract

The objective of this research is to create a double bass skill exercise based on an analysis of Larry Grenadier's conceptual arrangement of odd meter in his performances on *Solar*, *Summertime*, and *It Might as Well Be Spring*. The researcher has examined and formulated practice approaches based on this distinctive notion, categorizing them into four primary topics: 1) Analysis of rhythmic attributes in irregular meter, 2) Identification and selection of notes for harmonic structure, 3) Formulation of themes, and 4) Design of a practice framework for double bass performance emphasizing the handling of irregular meter.

This research encompasses: 1) Analyzing double bass performances to synthesis diverse notions that exemplify the distinctiveness in handling irregular meter, encompassing elements of melodic structure, harmony, scales, and additional factors. 2) The researcher emphasizes the examination of controlling irregular meter to formulate effective strategies. 3) In this research, the investigator utilizes Bert Ligon's concept of Motivic development as an analytical framework, in conjunction with Alistair Campbell Peel's techniques for altering rhythmic subdivisions in the clave format, the application of dotted rhythms within the specifics of rhythmic subdivisions, and theories from other scholars to elucidate.

The investigator sought information from pertinent research sources during the study. The research framework, methodology, and scope of the study were: 1) To delineate and categorize into the following principal points: The researcher formulated selection criteria emphasizing unique traits and conceptual frameworks within the compositions that may be utilized for skill development activities. 2) Data Verification: The double bass performance notes for the composition "*Solar*" were obtained from transcriptions by Michael Lucke, particularly for the works "*Summertime*" and "*It Might as Well Be Spring*." The researcher personally transcribed the music, examining and comparing it with recorded performances that were first evaluated by specialists. 3) Data Analysis: The researcher examined the notes validated by experts in Western music theory and jazz theory to elucidate critical issues, including the organization of irregular meter, the establishment of clave in intricate time signatures, the motivic development, melodic progression, and the selection of notes pertinent to chordal harmony, encompassing tension notes and chord extensions. The investigation sought to discover unique traits present in various performances, resulting in the formulation of skill development activities. The researcher utilized the examined notes to develop preliminary skill exercises, elucidating the principles and substance of the exercises aimed at enhancing proficiency in odd meter rhythm. The exercises were developed to encompass notes from E2 to C5 on the double bass, commencing with basics in simple, compound, and complicated time, while incorporating the development of odd meter rhythms.

The analysis of performance themes in "*Solar*," "*Summertime*," and "*It Might as Well be Spring*" demonstrated that Larry Grenadier displayed intricate patterns in odd meter

rhythms during both accompaniment and solo improvisation. The examination emphasized the utilization of tension notes and chord expansions. The results prompted the creation of skill exercises that were classified into three primary domains: 1) Rhythmic Attributes of Accompaniment Notes: Grenadier employed stratified rhythms using a pulse grouping metric displacement idea, leading to inconsistencies with the real-time signatures. For example, rhythmic grouping is used to create pulses of 5/2, 6/2, 6/4, and 9/8, which overlay the 4/4 meter. Additionally, there is a grouping of the clave in a 5/4 meter, where the main pulse is composed of 3+2, and the clave is divided into a pattern of 3 pulses. 2) Rhythmic Characteristics of Improvised Solo Notes: The notion of metric displacement was employed to generate melodies while regulating harmonic structure. This includes the use of triplet and dotted quarter notes, which can be seen as layering a 9/8 meter over a 4/4 meter. The study observed the execution of arpeggios, triads (major and minor), reduced scales, and harmonic minor scales. 3) Motivic Development in Irregular Meter: The research determined that employing motive presentation techniques such as repetition, diminution, augmentation, sequencing, adding notes, and omitting notes effectively sustained harmonic interest. The application of arpeggios and scales in motivic development Significantly heightened note tension and chord expansions in the improvised tunes.

The research conclusion and discussion: The examination of Larry Grenadier's double bass performance in "*Solar*," "*Summertime*," and "*It Might as Well Be Spring*" The researcher designed 10 skill exercises based on an analysis of Larry Grenadier's double bass performance. The results include the creation of a set of 10 skill exercises, emphasizing elements of accompaniment, solo improvisation, and Motivic development within irregular meter. Each exercise was thematically interconnected, progressing from easier to more complicated levels. The participants must have a basic understanding of rhythm and jazz music theory at or above Grade 8 of the woodwind curriculum from Trinity College London. This framework aims to clarify the elements of irregular meter and includes the structural development of ii7-V7-Imaj7 chord progressions and modulations to different keys, with rhythmic sequences and the movement of notes within motive clusters. Each practice encompasses a thorough array of 12 keys, covering the pitch range from E2 to C5, hence promoting the advancement of proficiency in double bass performance.

Keywords: Skills Practice / Double Bass / Odd Meter / Larry Grenadier

ในปัจจุบันการฝึกพัฒนาทักษะทางดนตรีนั้นมีแหล่งข้อมูลค่อนข้างมาก ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาจากผ่านสื่อการเรียนรู้ทางอินเตอร์เน็ต รวมถึงงานวิจัย หนังสือ ตำรา แบบฝึกทักษะ ยังคงเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้ผู้ศึกษา มีความรู้ความเข้าใจมากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการพัฒนาแบบฝึกทักษะที่มีความเฉพาะทางของเครื่องดนตรี ดังนั้นจึงวิเคราะห์แนวคิดของศิลปินที่ถูกยอมรับในมาตรฐานระดับสากล เพื่อให้เป็นแนวทางตามความต้องการของผู้ศึกษา และสามารถนำเอาความรู้ไปใช้พัฒนาทักษะของผู้ศึกษาได้เป็นอย่างดี รูปแบบการบรรเลงดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊สนั้น อยู่บนพื้นฐานของแนวคิดทางด้านจังหวะ รวมถึงโครงสร้างเสียงประสานการดำเนินคอร์ด ดังนั้นความชำนาญของผู้สอนจึงมีความสำคัญอย่างมาก อันเป็นปัจจัยหลักต่อกระบวนการเรียนรู้ของผู้ศึกษา ผู้วิจัยได้เห็นถึงความสำคัญ จึงนำแนวคิดตั้งแต่ด้านอัตราจังหวะธรรมดา (Simple Time) อัตราจังหวะผสม (Compound Time) อัตราจังหวะซ้อน (Complex Time) เพื่อพัฒนาไปถึงการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน (Odd Meter) ซึ่งการประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงเบสดับเบิลของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ (Larry Grenadier, 1966-) ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงลักษณะเด่นและนำผลที่ได้มาสร้างเป็นแบบฝึกทักษะ โดยเรียงลำดับกระบวนการศึกษาตั้งแต่ทักษะขั้นพื้นฐาน ไปจนถึงการนำมาประยุกต์ใช้ด้วยความชำนาญ การบรรเลงดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงร่วมกับวงนั้น พื้นฐานแนวคิดทางการจัดการด้านจังหวะ นับว่าเป็นรากฐานสำคัญที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทางด้านจังหวะของดนตรีแจ๊ส ซึ่งมีความเป็นอิสระในการนำเสนอแนวคิดขณะการบรรเลง อีกทั้งยังได้มีการพัฒนาแนวคิดพื้นฐานทางด้านจังหวะที่มีความหลากหลายเป็นอย่างมากในปัจจุบัน

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 บทบาทของดับเบิลเบสนั้นเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสาน โดยเน้นความสำคัญไปที่โน้ตพื้นต้น (Root) และโน้ตโดมินันท์ (Dominant) จนกระทั่งช่วงปี ค.ศ. 1930 ได้เกิดกระแสดนตรีแจ๊สรูปแบบ “ซวิง” (Swing) แนวคิดวิธีการบรรเลงนั้นได้เปลี่ยนไปใช้ลักษณะ “การเดินเบส” (Walking Bass) เป็นการใช้จังหวะของโน้ตตัวดำ (Quarter Note) บรรเลงทั้ง 4 จังหวะ ซึ่งเน้นไปที่จังหวะ 2 และ 4 ในอัตราจังหวะ (Meter) 4/4 พร้อมทั้งการใช้โน้ตที่มีความสัมพันธ์บนโครงสร้างเสียงประสาน เช่น โน้ตลำดับที่ 3 และ 7 เพื่อแสดงถึงองค์ประกอบของเสียงประสาน ต่อมาได้มีการพัฒนาวิธีการบรรเลงที่หลากหลายขึ้น เช่น การบรรเลงทำนองสอดประสาน (Counter Melody) การบรรเลงจังหวะขัด (Syncopation) รวมไปถึงการอิมโพรไวส์ (Improvisation) และวิธีการอื่น ๆ จนถึงช่วงต้นถึงกลางทศวรรษที่ 1940 ได้ปรากฏแนวคิดของกระแสดนตรีแจ๊สรูปแบบ “บีบอป” (Bebop) วิธีการบรรเลงเริ่มมีการเพิ่ม

องค์ประกอบของโน้ตครึ่งเสียง (Chromatic) เป็นผลมาจากการที่ต้องบรรเลงสนับสนุนแนวทำนอง และความสัมพันธ์ของโครงสร้างเสียงประสานที่ขยายขอบเขตมากขึ้น เริ่มมีการใช้โน้ตนอกโครงสร้างเสียงประสาน รวมถึงโน้ตครึ่งเสียงสร้างแนวการเดินเบสขนาดยาว (ไม่ใช้เชื่อมระหว่างโน้ต) และการอิมโพรไวส์มีลักษณะที่โลดโผนมากขึ้น”[1] หลังจากยุคบีบอปช่วงเวลาทางยุคสมัยที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบันของกระแสดนตรีแจ๊สนั้น ได้ปรากฏนักบรรเลงเบสที่โดดเด่นหลายท่าน เช่น พอล แชมเบอร์ (Paul Chamber, 1935-1969) เรย์ บราวน์ (Ray Brown, 1926-2002) ชาร์ลส์ มิงกัส (Charles Mingus, 1922-1979) สก็อตต์ ลาฟาโร (Scott Lafaro, 1936-1961) และรอน คาร์เตอร์ (Ron Carter, 1937-)[2]

ลาร์รี่ เกรนาเดียร์ เป็นหนึ่งในฐานะนักบรรเลงดับเบิลเบสที่ถูกยกย่องถึงความสำเร็จของผลงานทางด้านดนตรีแจ๊สในปัจจุบัน ทั้งทักษะการบรรเลงอันโดดเด่น รวมถึงแนวคิดการประพันธ์รูปแบบดนตรีแจ๊สสมัยใหม่ เขาได้รับรางวัลออลมิวสิคอวอร์ด (All Music Award) กับผลงาน “อาร์ออฟเดอะทรีโอซีรี่ย์” (Art of the Trio Series) ทั้ง 5 อัลบั้ม ที่ได้ร่วมงานกับแบรด เมลฮ์ดาว (Brad Mehldau, 1970-) อีกทั้งยังได้ร่วมสร้างผลงานกับศิลปินผู้มีชื่อเสียงอีกหลายท่าน เช่น แสตน เกทซ์ (Stan Getz, 1927-1991) พอล โมเชียน (Paul Motian, 1931-2011) โจ เฮนเดอร์สัน (Joe Henderson, 1937-2001) แจ็ค เดจอห์นเนท (Jack DeJohnette, 1942-) และแพท เมทินี (Pat Metheny, 1954-) เป็นต้น

สำหรับวัตถุประสงค์การวิจัยครั้งนี้ เพื่อศึกษาวิเคราะห์และสร้างแบบฝึกทักษะจากแนวคิดที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการบรรเลงดับเบิลเบสของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ จำนวนทั้งหมด 3 บทเพลง โดยการวิเคราะห์ลักษณะเด่นแบ่งออกเป็น 4 หัวข้อ คือ 1) การตีความทางด้านลักษณะจังหวะรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน 2) การกำหนดและการเลือกใช้โน้ตทางด้านเสียงประสาน 3) การพัฒนาโมทีฟ และ 4) เพื่อสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงดับเบิลเบส ด้านแนวคิดการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน ตั้งแต่ขั้นพื้นฐานไปจนถึงการนำมาประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ รวมไปถึงนำแนวคิดมาใช้กับงานสร้างสรรค์ทางดนตรี ซึ่งสามารถทำให้ทราบถึงแนวคิดเทคนิคการอิมโพรไวส์ของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ ทั้ง 3 บทเพลง พร้อมทั้งเป็นการพัฒนาทักษะการบรรเลงดับเบิลเบสตั้งแต่ขั้นต้นจากแบบฝึกทักษะที่ได้ทำการสร้างขึ้นมา และสามารถใช้เป็นแนวทางการเรียนการสอน รวมถึงเป็นแนวทางไปประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ได้

งานวิจัยครั้งนี้มุ่งประเด็นวิเคราะห์การบรรเลงเบสของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ เพื่อสังเคราะห์ แนวคิดต่าง ๆ ที่แสดงถึงลักษณะพิเศษในประเด็นด้านการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน รวมถึงองค์ประกอบของโครงสร้างแนวทำนอง เสียงประสาน บันไดเสียง และอื่น ๆ ทั้งสิ้น 3 บทเพลง ได้แก่ 1) *โซลาร์ (Solar)* ผลงาน

---

[1] Noppadol Tirataradol, “An Analysis and Comparative Study in Walking Bass Line and Improvisation in Jazz Music of Charles Mingus Ray Brown and Eddie Gomez” (MA Thesis, Mahidol University, 2001), 3. (in Thai)

[2] Anan Luepradit, *Jazz Musical Freedom of Humanity* (Bangkok: Nation Group Publishing, 2002), 208. (in Thai)

การแสดงสดอัลบั้ม Art of The Trio Volume 4 จากการร่วมบรรเลงกับแบรด เมลฮ์ดาว (เมื่อปี 1995) 2) *ซัมเมอร์ไทม์ (Summertime)* อัลบั้ม Timeless Tales for Changing Times จากการร่วมงานกับโจนาธาน ไกรส์เบิร์ก (Jonathan Kreiberg 1972-) (ในปี 2009) และ 3) *อิทไมจท์แอสเวลบีสปริง (It Might as Well Be Spring* อัลบั้ม Introducing จากการร่วมงานกับแบรด เมลฮ์ดาว (ปี 1995)

จากนั้นผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ด้านแนวคิดการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานเป็นประเด็นสำคัญ เพื่อประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะ ส่วนประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับความสัมพันธ์ในเทคนิคการบรรเลง ผู้วิจัยอาจกล่าวเพิ่มเติมในกรณีต่อไป โดยมีประเด็นสำคัญต่าง ๆ ได้แก่

1. รูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน (Odd Meter) เป็นการนำอัตราจังหวะในรูปแบบต่าง ๆ มาผสมผสานบนอัตราจังหวะจริงที่บทเพลงได้กำหนดไว้ เช่น การบรรเลงอัตราจังหวะ 3/4 บนอัตราจังหวะ 4/4 ในขอบเขตขององค์ประกอบของอัตราจังหวะนั้นมีความสมมาตร ให้เกิดเป็นลักษณะจังหวะที่มีความขัดแย้งกับจังหวะที่เป็นจริง

2. เมทริกดิสเพลสเมนท์ (Metric Displacement) เป็นแนวคิดเทคนิคการประพันธ์ หรือแนวคิดในการบรรเลง ที่ทำให้เกิดการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะที่เป็นจริง (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558: 29)[3]

3. คลาเว (Clave) การจัดกลุ่มรูปแบบชีพจรจังหวะที่ใช้ในดนตรีบราซิลและแอฟโฟร-คิวบา ซึ่งแบ่งเป็น 2 หน่วยวัดการจัดกลุ่มบนค่าอัตราจังหวะปกติได้แก่ 3:2 และ 2:3

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดด้านการพัฒนาโมทีฟของเบิร์ท ไลกอน (Bert Ligon)[4] มาใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์ และอลิสแตร์ แคมป์เบลล์ พีล (Alistair Campbell Peel) ด้านการแปรกลุ่มหน่วยย่อยจังหวะในรูปแบบคลาเว (Clave) การใช้ระบบจุดบนรายละเอียดโครงสร้างหน่วยย่อยจังหวะ (หน่วยย่อยที่มีจำนวนจุดมากแสดงถึงจังหวะหนัก)[5] รวมถึงแนวคิดจากผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่น มาใช้เพื่ออธิบายวิธีการบรรเลงดับเบิลเบสของลาร์รี่ เกรนาเดียร์

สำหรับโน้ตเพลงที่นำมาวิเคราะห์ได้มาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยบทเพลง*โซลาร์* จากสกอร์ฉบับเต็มจากเว็ปไซต์ในช่องยูทูปของไมเคิล ลุค (Michael Lucke)[6] ทั้งนี้ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์เฉพาะโน้ตการบรรเลง

---

[3] Wiboon Trakulhun, *Twentieth-Century Music* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2015), 29. (in Thai)

[4] Bert Ligon, *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*, 2nd ed. (Houston, TX: Houston Publishing, 1999), 154-157.

[5] Alistair C. Peel, "A Brief Exploration of Variances in Larry Grenadier's Approach to Soloing in Piano Trio and Duo Contexts on Selected Recordings of all the Things You are and Long Ago and Far Away" (BMus thesis, Edith Cowan University, 2016), 9.

[6] Michael Luke, "Brad Mehldau-Solar-Transcription," posted August 31, 2021, YouTube, 9.59, https://www.youtube.com/watch?v=_T3MlvECa5Q.

ดับเบิลเบสของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ในส่วนของบทเพลง*ซัมเมอร์ไทม์* และ*อิทไมจท์แอสเวลบีสปริง* ผู้วิจัยได้ทำการถอดโน้ตเอง

วิธีดำเนินงานวิจัย (Methodology)

งานวิจัยเรื่อง “แบบฝึกทักษะการบรรเลงดับเบิลเบสตามแนวคิดการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานของลาร์รี่ เกรนาเดียร์” เป็นการวิจัยเพื่อพัฒนาแบบฝึกทักษะการบรรเลงดับเบิลเบส ซึ่งยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ได้ ทั้งผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลจาก งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และแหล่งข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากนั้นทำการดำเนินการวิจัยกำหนดกรอบแผนงาน ขั้นตอน รวมถึงขอบเขตงานวิจัยโดยแบ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. การคัดเลือกบทเพลงในการวิเคราะห์

ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การคัดเลือกบทเพลงจากการบรรเลงของลาร์รี่ เกรนาเดียร์โดยมุ่งประเด็นไปที่ลักษณะเด่น รวมถึงประเด็นรูปแบบแนวคิดอื่น ๆ ที่ปรากฏแนวคิดที่สามารถนำไปประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะได้ โดยมี 3 บทเพลงดังนี้

1.1 *โซลาร์*

1.2 *ซัมเมอร์ไทม์*

1.3 *อิทไมจท์แอสเวลบีสปริง*

2. การตรวจสอบข้อมูล

โน้ตการบรรเลงดับเบิลเบสในบทเพลง*โซลาร์* ผู้วิจัยได้นำมาจากการถอดโน้ตของไมเคิล ลุค ในส่วนของบทเพลง*ซัมเมอร์ไทม์* และบทเพลง*อิทไมจท์แอสเวลบีสปริง* ผู้วิจัยได้ทำการถอดโน้ตด้วยตนเอง โดยวิเคราะห์เปรียบเทียบกับผลงานการบันทึกเสียงจากเว็บไซต์ยูทูป ทั้งนี้ได้รับการตรวจสอบในเบื้องต้นโดยผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้ได้ความถูกต้องของโน้ตมากที่สุด

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำโน้ตที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญนำมาวิเคราะห์บนพื้นฐานทางด้านทฤษฎีดนตรีคลาสสิก และทฤษฎีดนตรีแจ๊สมาใช้อธิบายในประเด็นหลักเบื้องต้นดังต่อไปนี้

3.1 การจัดกลุ่มอัตราจังหวะผสมผสาน

3.2 การสร้างคลาเวบนอัตราจังหวะซ้อน

3.3 การสร้างโมทีฟ

3.4 การพัฒนาแนวทำนอง

3.5 การเลือกใช้โน้ตที่มีความสัมพันธ์กับเสียงประสานของคอร์ด รวมถึงโน้ตส่วนขยายคอร์ด

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์โดยอาศัยประเด็นหลักด้วยข้อมูลข้างต้นเป็นแนวทาง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการมองหาคุณสมบัติหลักที่ลาร์รี่ เกรานาเดียร์ ได้บรรเลงขึ้นหลายครั้งที่ปรากฏในการเดินเบส และการอิมโพรไวส์ จากนั้นจึงนำมาวิเคราะห์แล้วนำผลที่ได้มาสร้างแบบฝึกทักษะ

4. แนวคิดในการประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะเบื้องต้น

4.1 นำโน้ตที่ได้จากการวิเคราะห์มาประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะ พร้อมทั้งอธิบายโดยใช้การพรรณนาวิเคราะห์ถึงแนวคิดของลาร์รี่ เกรนาเดียร์

4.2 เนื้อหาแบบฝึกทักษะมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะด้านอัตราจังหวะผสมผสานเป็นสำคัญ

4.3 แบบฝึกทักษะจะใช้การอธิบายในช่วงเสียงระหว่างโน้ต E2-C5 ของดับเบิลเบส

4.4 เนื้อหาของแบบฝึกทักษะจะเริ่มตั้งแต่พื้นฐานในอัตราจังหวะปกติ อัตราจังหวะผสม และอัตราจังหวะซ้อน ที่มีความสัมพันธ์เชิงบูรณาการณ์กับการสร้างอัตราจังหวะผสมผสาน

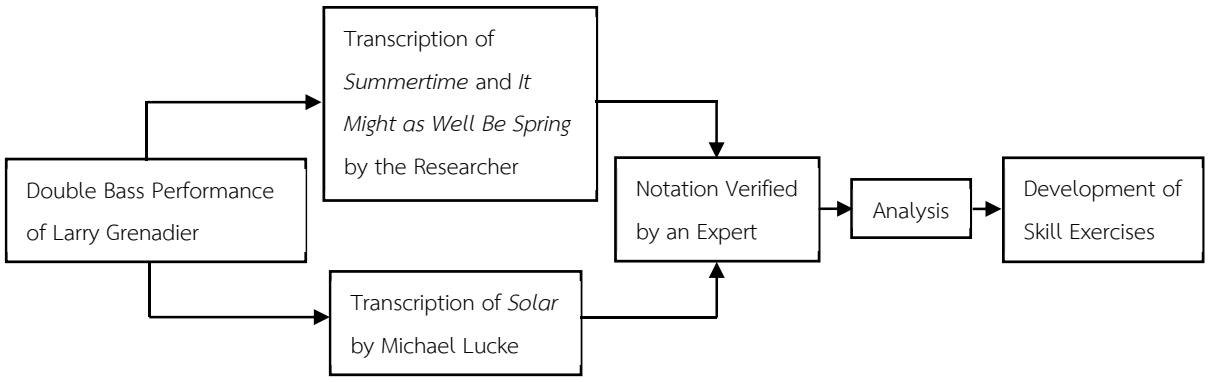
4.5 การสร้างแบบฝึกทักษะจะมุ่งเน้นไปที่แนวคิดการพัฒนาโมทีฟในอัตราจังหวะผสมผสาน และการเลือกใช้โน้ตที่ความสัมพันธ์กับเสียงประสานของคอร์ด

4.6 เนื้อหาของแบบฝึกทักษะมุ่งเน้นให้ผู้ศึกษาสามารถบรรเลงแบบฝึกทักษะในแต่ละหัวข้อได้ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลง รวมถึงการสร้างผลงานในอนาคตต่อไป

กรอบขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย (Framework of Research Procedures)

ในการวิจัยเรื่อง “แบบฝึกทักษะการบรรเลงดับเบิลเบสตามแนวคิดการจัดการรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานของลาร์รี่ เกรนาเดียร์” ผู้วิจัยได้นำเสนอขั้นตอนดังนี้

Figure 1 Framework of Research Procedures

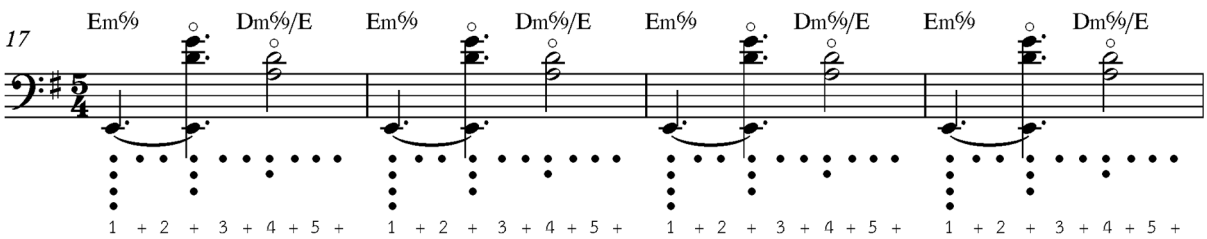


สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

จากการวิเคราะห์แนวคิดวิธีการบรรเลงในบทเพลง*โซลาร์ ซัมเมอร์ไทม์ และอิทไมจท์แอสเวลบีสปริง* พบว่าลาร์รี่ เกรนาเดียร์ ทั้งด้านการบรรเลงประกอบไปจนถึงการอิมโพรไวส์ด้านการโซโล เกรนาเดียร์ได้นำเสนอรูปแบบแนวคิดทางด้านอัตราจังหวะผสมผสานที่มีความซับซ้อน รวมถึงทางด้านโครงสร้างเสียงประสาน ยังพบการใช้โน้ตเทนชั่นส่วนขยายคอร์ด ที่นำมาสร้างสีสันความน่าสนใจให้แก่การดำเนินโน้ตในรูปแบบต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี เหมาะแก่การนำแนวคิดที่ได้จากการวิเคราะห์ลักษณะเด่นนี้ ไปประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะ ทั้งนี้ ในการวิเคราะห์ลักษณะจังหวะการดำเนินโน้ตผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 3 หัวข้อหลัก ได้แก่ 1) การบรรเลงประกอบ 2) การอิมโพรไวส์ด้านการโซโล และ 3) การพัฒนาโมทีฟในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน

1) ลักษณะจังหวะการดำเนินโน้ตด้านการบรรเลงประกอบรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน เกรนาเดียร์ได้นำเสนอการซ้อนอัตราจังหวะ ด้วยการแบ่งกลุ่มชีพจรจังหวะในรูปแบบแนวคิดเมทริกดิสเพลสเมนท์ ซึ่งทำให้เกิดความคลาดเคลื่อนกับอัตราจังหวะจริง เช่น การจัดกลุ่มจังหวะ (Grouping) มาสร้างชีพจรอัตราจังหวะ 5/2, 6/2, 6/4, และ 9/8 เพื่อซ้อนบนอัตราจังหวะ 4/4 รวมถึงยังพบการจัดกลุ่มคลาเวในรูปแบบอัตราจังหวะ 5/4 โดยมีชีพจรจังหวะหลักเป็น 3+2 และแบ่งกลุ่มคลาเวให้เป็นลักษณะ 3 ชีพจรจังหวะ ประกอบด้วยโน้ตตัวดำประจุด 2 ตัว ในกลุ่มที่ 1, 2 และโน้ตตัวขาว 1 ตัว โดยการวิเคราะห์ผู้วิจัยได้ใช้จุดที่มีจำนวนมากที่สุดแสดงถึงชีพจรจังหวะหนักที่สุด จากนั้นใช้จุดที่มีจำนวนน้อยแทนจังหวะเบาลงตามลำดับ (Example 1) อีกทั้งยังพบการแบ่งเป็น 4 ชีพจรจังหวะ บนอัตราจังหวะ 4+3/4 ประกอบด้วยโน้ตตัวขาว 2 ตัว และตัวดำประจุด 2 ตัว (Example 2)

Example 1 The Organization of Clave Rhythmic Groupings in Larry Grenadier's Accompaniment, *Summertime*

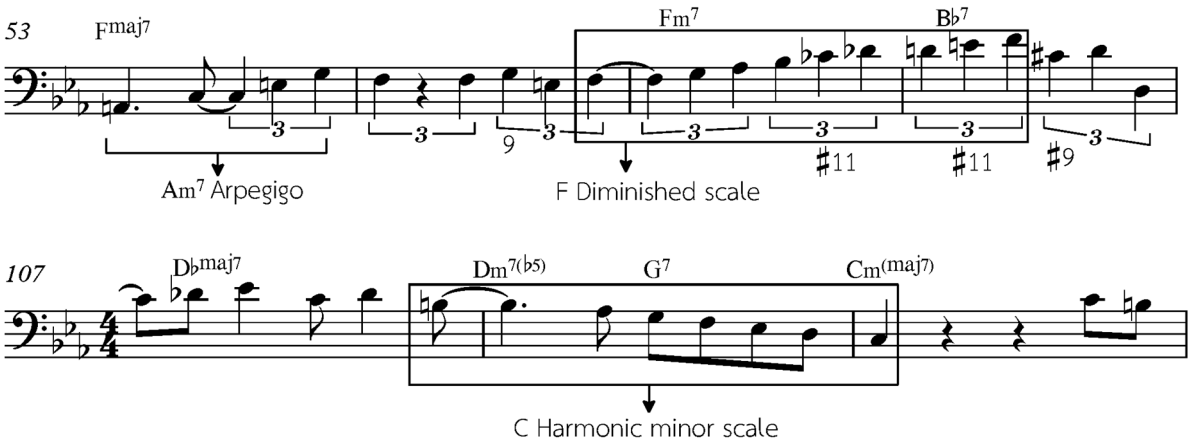


Example 2 The Organization of Clave Rhythmic Groupings in Larry Grenadier's Accompaniment, *It Might as Well be Spring*

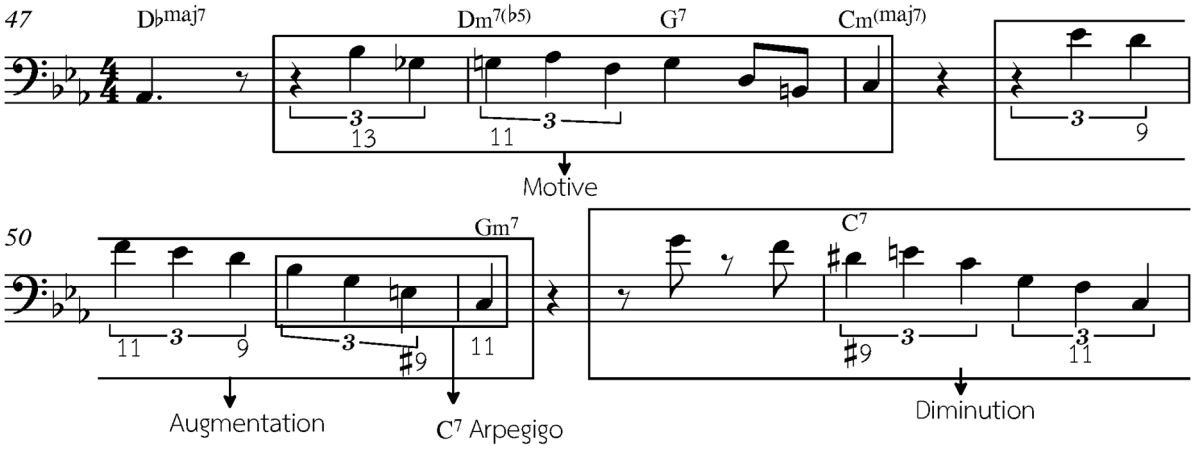
2) ลักษณะจังหวะการดำเนินโน้ตอิมโพรไวส์ด้านการโซโล ในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานพบว่าแนวคิดเมทริกดิสเพลสเมนท์ยังถูกนำมาใช้สร้างแนวทำนอง ซึ่งประกอบด้วยการใช้ลักษณะจังหวะของโน้ตสามพยางค์ โน้ตตัวดำประจุด สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นการซ้อนอัตราจังหวะ 9/8 บนอัตราจังหวะ 4/4 (Example 3) ในส่วนของการควบคุมโครงสร้างเสียงประสาน พบการบรรเลงอาร์เปโจ ทรัยแอด ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ รวมถึงบันไดเสียง F ดิมินิชท์ และ C ฮาร์โมนิกไมเนอร์ ส่งผลให้เกิดโน้ตเทนชั่นส่วนขยายคอร์ดลำดับที่ 9, ♭9, ♯9, 11, ♯11 และลำดับที่ 13 รวมถึงโน้ต ♭7 บนคอร์ด $Cm^{(maj7)}$ (Example 4)

Example 3 Larry Grenadier's Improvisation, *Solar*

Example 4 Larry Grenadier's Improvisation, *Solar*



Example 5 The Development of Improvisational Motifs by Larry Grenadier's *Solar*

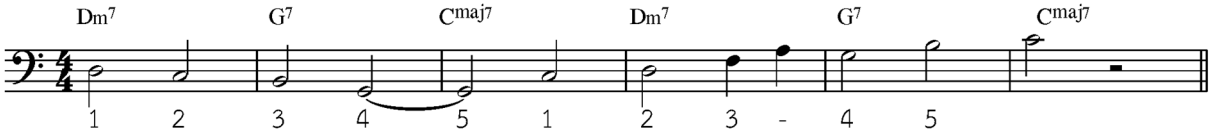


อภิปรายผล (Discussion)

จากการวิเคราะห์แนวทางการบรรเลงดับเบิลเบสของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ ในบทเพลง*โซลาร์ ซัมเมอร์ ไทม์ และอิทไมจท์แอสเวลบีสปริง* ผู้วิจัยนำแนวคิดมาประยุกต์สร้างแบบฝึกทักษะจำนวน 10 บท ซึ่งเน้นถึงลักษณะเด่นทางด้านการบรรเลงประกอบ การอิมโพรไวส์ด้านการโซโล และการพัฒนาโมทีฟ ที่อยู่ในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน โดยแบบฝึกทักษะของแต่ละบทมีความเชื่อมโยงกันทางด้านเนื้อหา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดระดับบทฝึกจากระดับง่ายไปสู่ยาก โดยผู้ฝึกควรมีพื้นฐานทางด้านจังหวะและทฤษฎีทางด้านดนตรีแจ๊สที่เทียบเท่าหรือมากกว่าระดับเกรด 8 ของเครื่องลมไม้ในหลักสูตรดนตรีแจ๊ส ของสถาบันทรินิตีกรุงลอนดอน เพื่อเป็นแนวทางที่ผู้ฝึกจะสามารถเกิดความเข้าใจในองค์ประกอบ ของรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน อีกทั้งยังได้สอดแทรกโครงสร้างของเสียงประสานการดำเนินคอร์ด ii7-V7-Imaj7 และการเปลี่ยนกุญแจเสียงอื่น ๆ ด้วยคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง ให้มีความสอดคล้องกับการดำเนินจังหวะ ทิศทางการเคลื่อนโน้ต และกลุ่มโมทีฟ โดยแต่ละบทฝึกนั้นมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงครบทั้ง 12 กุญแจเสียง กำหนดให้อยู่ในขอบเขตของช่วงเสียงตั้งแต่โน้ต E2-C5 โดยเป็นช่วงเสียงที่มีความเหมาะสมสำหรับผู้ฝึกดับเบิลเบสให้เกิดความชำนาญได้เป็นอย่างดี

แบบฝึกทักษะที่ 1 มีเนื้อหาเกี่ยวกับลักษณะจังหวะการดำเนินโน้ตของแนวคิดรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน จากการบรรเลงประกอบในบทเพลง*โซลาห์* เป็นการสร้างใช้ชีพจรจังหวะ 5 จังหวะของโน้ตตัวขาว ทั้งนี้ผู้ฝึกสามารถพิจารณาเป็นการแบ่งประโยค (Phrasing) อัตราจังหวะ 5/2 บนอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งทำให้เกิดความขัดแย้งกับอัตราจังหวะจริง แต่ด้วยโครงสร้างเสียงประสานการดำเนินคอร์ด ii7-V7-Imaj7 สามารถทำให้ความขัดแย้งของจังหวะนั้นมีความกลมกลืน จากการใช้โน้ตร่วมระหว่างคอร์ด (Example 6)

Example 6 The Development and Utilization of a Five-Beat Pulse Derived from Half-Note Values



แบบฝึกทักษะที่ 2 มีเนื้อหาเกี่ยวกับรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานที่ใช้กลุ่มชีพจรจังหวะ 3 จังหวะโน้ตตัวดำประจุด จากอิมโพรไวส์ด้านการโซโลในบทเพลง*โซลาห์* โดยผู้วิจัยได้มุ่งเน้นให้ผู้ฝึกสามารถพิจารณาเป็นการแบ่งประโยคการจัดกลุ่มจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น อัตราจังหวะ 9/8 ซ้อนบนอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งแนวคิดนี้เพื่อสร้างพื้นฐานการบรรเลงส่วนย่อยจากโน้ตตัวดำประจุดได้อย่างชำนาญ จะทำให้ผู้ฝึกสามารถควบคุมการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะได้ง่ายขึ้น ผู้วิจัยยังได้กำหนดการดำเนินโน้ต ตามโครงสร้างเสียงประสานของการดำเนินคอร์ด ii7-V7-Imaj7 รวมถึงใช้โน้ตร่วมระหว่างคอร์ดบรรเลงข้ามเส้นกั้นห้อง (Example 7)

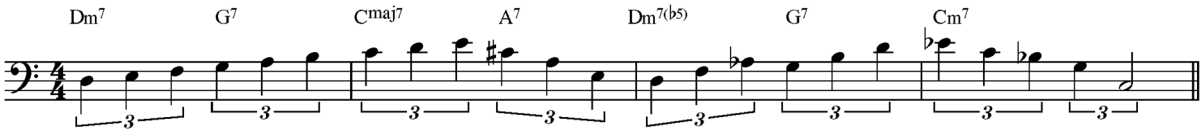
Example 7 The Use of Odd Meter Patterns Structured around Three-Beat Pulse Groupings of Dotted Quarter Notes

แบบฝึกทักษะที่ 3 เป็นการประยุกต์จากการอิมโพรไวส์ด้านการโซโล ในบทเพลง*โซลาห์* มีเนื้อหาเกี่ยวกับรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานที่ใช้กลุ่มชีพจรจังหวะ 2 จังหวะโน้ตตัวดำประจุด มาซ้อนบนอัตราจังหวะ 3/4 แบบตรงตัว ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความง่ายต่อการบรรเลง ผู้ฝึกสามารถพิจารณาเป็นการซ้อนอัตราจังหวะ 6/8 เข้ามา ผู้วิจัยใช้โน้ตสมาชิกในโครงสร้างเสียงประสานการดำเนินคอร์ด รวมถึงสร้างความน่าสนใจด้วยการกระจายส่วนย่อยจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ในช่วงท้ายของแต่ละแบบฝึกทักษะ มาสร้างความหลากหลายในการฝึก (Example 8)

Example 8 The Use of Odd Meter Patterns Structured around Three-Beat Pulse Groupings of Dotted Quarter Notes

แบบฝึกทักษะที่ 4 เป็นการประยุกต์จากการอิมโพรไวส์ด้านการโซโลในบทเพลง*โซลาห์* เป็นการนำลักษณะจังหวะของการจัดกลุ่มโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วกรอบของโน้ตสามพยางค์จะทำให้เกิดค่าความหน่วงของจังหวะ ที่มีการยืดหรือหดตามจำนวนของกลุ่มโน้ตสามพยางค์นั้น ๆ ในอัตราจังหวะปกติ ผู้วิจัยจึงได้นำมาสร้างเป็นแบบฝึกทักษะในลักษณะการบรรเลงต่อเนื่อง ตามบันไดเสียงไดอาโทนิก รวมถึงโครงสร้างเสียงประสานการดำเนินคอร์ดในกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ โดยเชื่อมโยงด้วยคอร์ด A7 เป็นคอร์ดโด-มินันท์ระดับสอง (Example 9)

Example 9 Rhythmic Characteristics of Quarter-Note Triplet Groupings



แบบฝึกทักษะที่ 5 เป็นการประยุกต์จากการบรรเลงประกอบจากบทเพลง*ซัมเมอร์ไทม์* มีเนื้อหาเกี่ยวกับการใช้กลุ่มคลาเวในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน โดยใช้การจัดกลุ่มโน้ต 3 ตัว บนอัตราจังหวะ 5/4 ประกอบด้วยโน้ตตัวดำประจุด โน้ตตัวขาว และโน้ตตัวดำเชื่อมโยงกับส่วนย่อยจังหวะโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น เพื่อให้ผู้ฝึกสามารถบรรเลงบนอัตราจังหวะขัดได้ง่าย หากควบคุมกลุ่มคลาเวในรูปแบบดังกล่าวได้อย่างชำนาญ (Example 10)

Example 10 Grouping of 3 Notes in a 5/4 Time Signature

แบบฝึกทักษะที่ 6 เป็นการประยุกต์จากการอิมโพรไวส์ด้านการโซโลในบทเพลง*ซัมเมอร์ไทม์* มีเนื้อหาเกี่ยวกับการใช้กลุ่มคลาเวในการแบ่งประโยค ที่ผสมการเชื่อมโยงกับส่วนย่อย รวมถึงจัดกลุ่มโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตตัวขาว และตัวดำ ในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานมาสร้างเป็นชีพจรจังหวะ 3 จังหวะ บนอัตราจังหวะ 5/4 ทั้งนี้ จะมุ่งเน้นไปที่การฝึกรูปแบบการสร้างประโยคด้วยการพัฒนากลุ่มโมทีฟด้วยวิธีการซ้ำ การย่อ และการขยาย (Example 11)

Example 11 Using Clave Patterns to Structure Musical Phrases

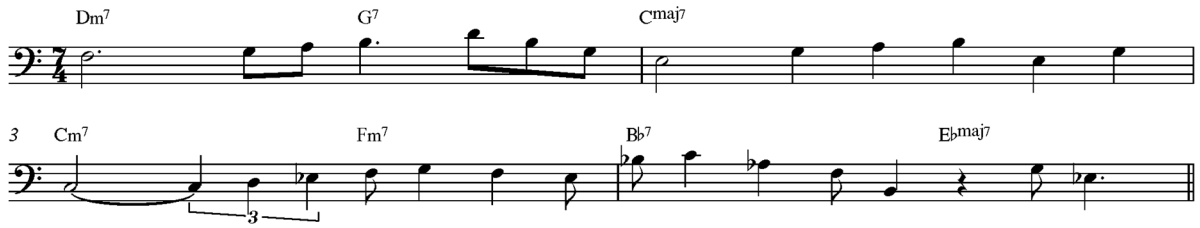
แบบฝึกทักษะที่ 7 เป็นการประยุกต์จากการบรรเลงประกอบในบทเพลงเพลง*อิทไมจท์แอสเวลบีสปริง* มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแบ่งกลุ่มคลาเวในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน บนอัตราจังหวะขัดที่อยู่บนขอบเขตเครื่องหมายประจำจังหวะ 4+3/4 ซึ่งแบ่งกลุ่มคลาเวหลักมาสร้างเป็นลักษณะ 4 ชีพจรจังหวะประกอบด้วยโน้ตตัวขาวและตัวดำประจุด ในส่วนของกลุ่มแรกห้องที่ 1 จะเป็นการบรรเลงขั้นคู่ 8 ด้วยการใช้ส่วนย่อยโน้ตตัวดำและเขบ็ตหนึ่งชั้น โดยส่วนย่อยนี้จะสร้างความคุ้นชินให้ผู้ฝึก สามารถควบคุมการบรรเลงกลุ่มคลาเวดังกล่าวได้ ต่อมาห้องที่ 2-3 จะใช้เป็นกลุ่มคลาเวหลักที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ใน จากนั้นในส่วนของห้องสุดท้ายเป็นการนำส่วนย่อยของกลุ่มแรกกลับมาใช้อีกครั้ง แต่ปรับเปลี่ยนทิศทางการดำเนินโน้ต ให้สอดคล้องตามโครงสร้างเสียงประสานการดำเนินคอร์ด (Example 12)

Example 12 Clave Grouping within an Odd Time Signature of 4+3/4

แบบฝึกทักษะที่ 8 เป็นการประยุกต์จากการอิมโพรไวส์ด้านการโซโลในบทเพลง*โซลาห์* มีเนื้อหาเกี่ยวกับการพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีการนำเสนอและการซ้ำ ในรูปแบบอัตราผสมผสานบนอัตราจังหวะ 4+3/4 ใช้กลุ่มคลาเวสร้างเป็น 4 ชีพจรจังหวะ โดยในกลุ่มแรกห้องที่ 1-2 ใช้การแบ่งประโยคของการจัดกลุ่มโน้ต โดยมี

จุดประสงค์เพื่อแสดงให้เห็นถึงการขยายโมทีฟ ในส่วนกลุ่มที่ 2 ห้องที่ 3-4 เป็นวิธีการพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีการย่อและปรับระดับเสียง ผู้วิจัยได้กำหนดให้อยู่ในขอบเขตของโครงสร้างเสียงประสานการดำเนินคอร์ด iii7-vi-ii7-V7 และเพิ่มความน่าสนใจด้วยการใช้โน้ตนอกคอร์ด ในส่วนของการบรรเลงโน้ตโครมาติก (Example 13)

Example 13 Motif Development Using Presentation, Repetition, and Rhythmic Variation within the 4+3/4 Time Signature



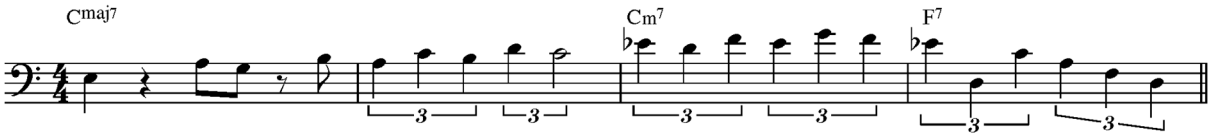
แบบฝึกทักษะที่ 9 เป็นการประยุกต์จากการบรรเลงประกอบในบทเพลงเพลง*อิทไมจท์แอสเวลบีสปริง* มีเนื้อหาเกี่ยวกับการปรับอัตราจังหวะ 4+3/4 มาเป็นรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสานบนอัตราจังหวะ 7/4 โดยใช้กลุ่มคลาเวมาสร้างเป็น 4 ชีพจรจังหวะ ประกอบด้วยลักษณะจังหวะของโน้ตตัวขาว 2 ตัว และโน้ตตัวดำประจุด 2 ตัว ทั้งนี้มีการใช้ส่วนย่อยของโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โน้ตตัวดำ และกลุ่มของโน้ตสามพยางค์ตัวดำ เพื่อเพิ่มหลากหลายให้แก่ผู้ฝึก รวมถึงการดำเนินโน้ตตามโครงสร้างเสียงประสานการดำเนินคอร์ด โน้ตนอกคอร์ดหรือโน้ตเทนชั่นส่วนขยายคอร์ด ii7-V7-Imaj7 และ vi7-ii7-V7-Imaj7 ใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงถึง 2 กุญแจเสียงต่อ 1 หัวข้อของแบบฝึกทักษะ (Example 14)

Example 14 Structuring 7/4 Time through a 4+3 Subdivision to Create an Odd Meter

แบบฝึกทักษะที่ 10 เป็นการประยุกต์จากการอิมโพรไวส์ด้านการโซโลในบทเพลง*โซลาห์* ใช้การนำเสนอโมทีฟของการสร้างแนวทำนอง ในรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน ของการแบ่งประโยคและจัดกลุ่มโน้ตสามพยางค์ โดยมีองค์ประกอบของลักษณะจังหวะของโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น พัฒนาโมทีฟโดยการขยายส่วน

จังหวะด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ ดำเนินแนวทำนองขาขึ้น โดยการใช้แนวคิดการบรรเลงซีเควนซ์คู่ 2 และเคลื่อนทำนองขาลงด้วยขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ จบด้วยการบรรเลงอาร์เปโจ แบบฝึกทักษะนี้ผู้ฝึกต้องมีพื้นฐานความคล่องตัวทางกายภาพการบรรเลงเป็นส่วนหนึ่ง เพราะช่วงเสียงของโน้ตในแบบฝึกทักษะรวมทั้ง 12 กุญแจเสียงนั้นมีความกว้างของช่วงเสียงตั้งแต่โน้ต E2-C5 (Example 15)

Example 15 The Presentation of Motivic Development for Melodic Improvisation in an Odd Meter Context through Phrase Segmentation and Triplet-Based Rhythmic Grouping



แบบฝึกทักษะทั้ง 10 บทนี้ผู้วิจัยได้นำมาอธิบายเป็นเพียงเฉพาะส่วนเริ่มต้นเท่านั้น นอกจากนี้ยังมีเนื้อหาอีกมากมาย ที่จะสามารถเชื่อมโยงแนวคิดของแต่ละบทฝึกเป็นขั้นตอน โดยสามารถสแกน QR Code นี้เพื่อเข้าถึงแบบฝึกฉบับเต็ม (Figure 2)

Figure 2 QR Code: Exercise

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย (Suggestion)

งานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นในการสร้างองค์ความรู้ทางด้านรูปแบบอัตราจังหวะผสมผสาน ที่จะใช้เป็นการพัฒนาทักษะการบรรเลงดับเบิลเบส โดยแบบฝึกทักษะที่ผู้วิจัยได้ประยุกต์สร้างขึ้นมา เป็นเพียงแค่แนวคิด

ของลาร์รี่ เกรนาเดียร์ เพียงคนเดียวเท่านั้น หากแต่ยังมีศิลปิน นักวิชาการ รวมถึงผู้ทรงคุณวุฒิอีกหลายท่านที่มีความสำคัญได้สร้างแนวคิดการบรรเลงรูปแบบใหม่ขึ้น ซึ่งการวิเคราะห์แนวคิดจากท่านอื่น ๆ จะสามารถประยุกต์สร้างองค์ความรู้ที่จะสามารถพัฒนาการศึกษา วิธีการการบรรเลงดับเบิลเบสในรูปแบบแจ๊สได้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น งานวิจัยฉบับนี้จะสามารถเป็นต้นแบบให้กับผู้วิจัยที่จะต่อยอดองค์ความรู้ เพื่อการพัฒนาให้ขยายขอบเขตแนวคิดให้กว้างมากยิ่งขึ้น

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

งานวิจัยฉบับนี้ ได้รับทุนอุดหนุนการทำวิจัยจากงบบำรุงการศึกษา ประจำปีการศึกษา 2563 มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี ด้วยความกรุณาให้ความช่วยเหลืออย่างสูงยิ่งจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ คณะกรรมการพิจารณางานวิจัย สถาบันวิจัยและพัฒนา คณาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย ทั้งนี้ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณที่ได้ให้โอกาสได้ทำการวิจัยเพื่อเพิ่มพูนทักษะความรู้ อันเป็นสิ่งที่จะสามารถนาไปพัฒนาการเรียนการสอนให้มีประสิทธิภาพได้

Bibliography

Bambarger, Bradley. “Larry Grenadier Biography.” Accessed March 27, 2020. http://larrygrenadier.com/larry-grenadier-the-gleaners-long-form.

Kunjara, Changton. “Diminished Scale Concepts for Jazz Improvisation.” *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 1-16. (in Thai)

Laohverapanich, Teerus. “Jazz Analysis.” *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 45-60. (in Thai)

Ligon, Bert. *Comprehensive Technique for Jazz Musicians.* 2nd ed. Houston, TX: Houston Publishing, 1999.

Lucke, Michael. “Brad Mehldau-Solar-Transcription.” Posted August 31, 2021, YouTube, 9.59. https://www.youtube.com/watch?v=_T3MlvECa5Q.

Luepradit, Anan. *Jazz Musical Freedom of Humanity*. Bangkok: Nation Group Publishing, 2002. (in Thai)

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

Peel, Alistair C. “A Brief Exploration of Variances in Larry Grenadier’s Approach to Soloing in Piano Trio and Duo Contexts on Selected Recordings of all the Things You are and Long Ago and Far Away.” BMus thesis, Edith Cowan University, 2016.

Tirataradol, Noppadol. “An Analysis and Comparative Study in Walking Bass Line and Improvisation in Jazz Music of Charles Mingus Ray Brown and Eddie Gomez.” MA thesis, Mahidol University, 2001. (in Thai)

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

Trapchak, Sam S. “Towards a Model of Jazz Bass Accompaniment on Standards Adapted to Uneven Meters: The Foundational Approaches of Larry Grenadier, Scott Colley and Johannes Weidenmueller.” MMus thesis, William Paterson University, 2009.

Article No. R0608 (22 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0608

บทความวิจัย (Research Article)

การพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุ ในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

Development of Activity Sets to Promote Learning and Well-Being Among the Elderly in U-Thong District Suphan Buri Province, Through the Use of Creative Music Innovation

สุพัตรา วิไลลักษณ์*
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
Supatra Vilailuck*
College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, Bangkok, Thailand
supatra.vi@bsru.ac.th

Received: February 20, 2025 / Revised: April 3, 2025 / Accepted: April 4, 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อพัฒนาชุดกิจกรรมและศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยและพัฒนาแบบผสมผสาน ระหว่างการวิจัยเชิงคุณภาพ และการวิจัยเชิงทดลอง โดยมีบุคคลข้อมูลในการสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ จำนวน 10 คน คือ ศิลปินอาวุโส ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญ จำนวน 3 คน และผู้แทนพ่อเพลงแม่เพลงจำแนกตามประเภทของเพลงพื้นบ้าน 7 เพลง คือ เพลงเรือ เพลงเต้นกำ เพลงพิษฐาน เพลงระบำบ้านไร่ เพลงอีแซว เพลงพวงมาลัย และเพลงฉ่อย ประเภทละ 1 คน และมีบุคคลข้อมูลในการพัฒนาชุดกิจกรรม จำนวน 29 คน คือ นายอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ผู้ช่วยสาธารณสุขอำเภออู่ทอง และผู้แทนผู้จัดกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุในโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบล จาก 22 โรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบล รวมทั้งมีกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรม คือ ผู้สูงอายุในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรีที่สามารถพึ่งพาตนเองได้ และมีความสมัครใจเป็นกลุ่มตัวอย่าง ในขั้นทดลองนำร่อง จำนวน 25 คน และขั้นขยายผลจากชุดกิจกรรม จำนวน 125 คน จาก 5 ตำบล ตำบลละ 25 คน

* Corresponding author, email: supatra.vi@bsru.ac.th

ผลการวิจัยพบว่า

(1) ผลการพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ พบว่า นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์จากอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรีที่สร้างสรรค์ขึ้น ในเพลงสร้อยสุพรรณ มีคำร้องประกอบด้วย 4 ส่วน ได้แก่ ทำนองสร้อย ทำนองเพลงพิษฐาน ทำนองเพลงระบำบ้านไร่ และทำนองเพลงพวงมาลัย ทำนองดนตรีประพันธ์ขึ้นด้วยกลุ่มเสียงคีตปัญจมูล และใช้จังหวะรำวง โดยมีท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบเพลงจากการประยุกต์ใช้ท่าทางการออกกำลังกายสำหรับผู้สูงอายุตามโปรแกรมการออกกำลังกายเพื่อผู้สูงวัยแข็งแรงและกระฉับกระเฉง E75 ของกรมอนามัย จำนวน 7 ท่า คือ ท่ากำมือ ย่ำเท้า ท่าสอดสร้อย ย่ำเท้า ท่ากำมือบนซ้ายขวา กำมือล่างซ้ายขวา ก้าวเท้าเป็นสี่เหลี่ยม ท่าจีบเหวี่ยงซ้าย ตั้งวงบน 2 มือ ยกขา ท่าจีบปรกหน้า ตั้งวงกลางแขนตึง ท่าเรียก เรียงระดับต่ำ กลาง สูง และท่าหมุนมือ/ปรบมือ แตะเท้า มือเท้าเอว ยกขาสูง โดยมีผลการประเมินความเหมาะสมของนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ในภาพรวมและทุกรายการประเมินอยู่ในระดับมากที่สุด ในส่วนของชุดกิจกรรมมีโครงสร้างเนื้อหาของชุดกิจกรรม ประกอบด้วย 4 กิจกรรมย่อย คือ 1) ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี 2) การขับร้องเพลงสร้อยสุพรรณ 3) การเคลื่อนไหวประกอบเพลงสร้อยสุพรรณ และ 4) การส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ โดยมีผลการประเมินความเหมาะสมของชุดกิจกรรมดังกล่าวในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด (M = 4.64)

(2) ผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ จำแนกเป็น (2.1) ผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ฉบับทดลองนำร่อง พบว่า 1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังใช้ชุดกิจกรรม มีค่าคะแนนเฉลี่ยสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 2) ผลการศึกษาสุขภาวะของผู้สูงอายุ ในประเด็นสุขภาวะทางกาย พบว่า ผู้สูงอายุร้อยละ 60 มีความดันโลหิตตัวบนหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม และร้อยละ 56 มีความดันโลหิตตัวล่างหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม รวมทั้งพบว่า ผู้สูงอายุร้อยละ 68 มีอัตราการเต้นของชีพจรหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม โดยอยู่ในเกณฑ์อัตราการเต้นชีพจรปกติเพิ่มมากขึ้น ในประเด็นสุขภาวะทางใจ พบว่า ผู้สูงอายุร้อยละ 32 มีระดับความผาสุกทางใจหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม และร้อยละ 56 มีคะแนนภาวะซึมเศร้าลดลง และ 3) ความพึงพอใจของผู้สูงอายุที่มีต่อชุดกิจกรรม พบว่า ในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด (M = 4.85) (2.2) ผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ฉบับขยายผล พบว่า 1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังใช้ชุดกิจกรรม มีค่าคะแนนเฉลี่ยสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 2) ผลการศึกษาสุขภาวะของผู้สูงอายุ ในภาพรวม พบว่า

ในประเด็นสุขภาวะทางกาย ก่อนใช้ชุดกิจกรรมผู้สูงอายุมีความดันโลหิตตัวบนและตัวล่างเฉลี่ย 128.31 มิลลิเมตรปรอท และ 76.43 มิลลิเมตรปรอท โดยมีอัตราการเต้นของชีพจรเฉลี่ย 76.86 ครั้งต่อนาที ซึ่งภายหลังใช้ชุดกิจกรรม พบว่า ผู้สูงอายุมีความดันโลหิตตัวบนและตัวล่างเฉลี่ยเพิ่มขึ้นเป็น 138.58 มิลลิเมตรปรอท และ 81.05 มิลลิเมตรปรอท โดยมีอัตราการเต้นของชีพจรเฉลี่ยสูงขึ้นเป็น 84.20 ครั้งต่อนาที นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบความดันโลหิต และอัตราการเต้นของชีพจรก่อนและหลังใช้ชุดกิจกรรม พบว่า ผู้สูงอายุร้อยละ 77.60 มีความดันโลหิตตัวบนหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม ร้อยละ 68.80 มีความดันโลหิตตัวล่างหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม และร้อยละ 80 มีอัตราการเต้นของชีพจรหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม ในประเด็นสุขภาวะทางใจ พบว่า ก่อนใช้ชุดกิจกรรมผู้สูงอายุมีความผาสุกทางใจโดยเฉลี่ยอยู่ในระดับ 4.13 ซึ่งอยู่ในระดับมาก และมีคะแนนภาวะซึมเศร้าอยู่ที่คะแนนเฉลี่ย 4.86 คะแนน โดยหลังใช้ชุดกิจกรรม พบว่า ผู้สูงอายุมีความผาสุกทางใจเพิ่มขึ้นโดยเฉลี่ยอยู่ในระดับ 4.71 ซึ่งอยู่ในระดับมาก และมีคะแนนภาวะซึมเศร้าลดลงโดยมีคะแนนเฉลี่ย 4.20 คะแนน นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบระดับความผาสุกทางใจก่อนและหลังใช้ชุดกิจกรรม พบว่า ผู้สูงอายุร้อยละ 32 มีระดับความผาสุกทางใจหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม และร้อยละ 24 มีคะแนนภาวะซึมเศร้าลดลง และ 3) ความพึงพอใจของผู้สูงอายุที่มีต่อชุดกิจกรรม พบว่า ในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด (M = 4.62)

คำสำคัญ : ชุดกิจกรรม / การส่งเสริมการเรียนรู้ / การส่งเสริมสุขภาวะ / ผู้สูงอายุ / นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

Abstract

This research aimed to develop activity sets and examine its effectiveness designed to promote learning and well-being among the elderly in U-Thong District, Suphan Buri Province, through the use of creative music innovation.

The study employed a mixed-method research approach, combining qualitative and experimental methods. Ten key informants contributed to the development of the creative music innovation, comprising three senior artists with specialized knowledge and seven representatives of traditional folk music genres: Reua song, Ten Kam song, Pisatharn song, Ra Bum Ban Rai songs, Isaeo song, Puang Malai song and Choi song, with one representative for each genre. A total of 29 individuals, including the U-Thong district chief, assistant public health officers, and representatives responsible for senior citizen activities from 22 sub-district

health-promoting hospitals, participated in the development of the activity sets. The experimental phase involved 25 elderly adults in the pilot study and 125 elderly adults from five subdistricts (25 participants per sub-district) for the broader implementation.

The research findings are as follows:

(1) The development of activity set to promote learning and well-being among the elderly in U-Thong District through creative music innovation revealed that the creative music innovation, derived from the unique folk music identity of Suphan Buri Province, focused on the Sroi Suphan song. The composition consisted of four parts: the Sroi melody, the invocation melody, the village dance melody, and the garland melody. The musical composition was based on pentatonic scales and employed folk dance rhythms. Movements accompanying the music were adapted from seven exercises in the E75 Senior Fitness Program by the Department of Health, including hand clenching with foot stamping, cross-step movements, upper and lower arm movements with square steps, and other dynamic gestures. The evaluation of the creative music innovation indicated the highest level of appropriateness overall. The activity sets comprised four sub-activities: 1) learning about Suphan Buri's folk music, 2) singing the Sroi Suphan song, 3) performing movements to the Sroi Suphan song, and 4) promoting learning and well-being among the elderly through creative music innovation. The activity sets were rated highly appropriate overall (M = 4.64).

(2) The effect of activity sets to promote learning and well-being among the elderly in U-Thong District through creative music innovation yielded the following results: (2.1) The effect of activity set to promote learning and well-being among the elderly in U-Thong District through creative music innovation in the pilot study revealed that: 1) The elderly's learning achievement improved significantly after using the activity sets with a statistically significant difference at the .05 level. 2) Physical well-being results showed that 60% of older adults had higher systolic blood pressure, 56% had higher diastolic blood pressure, and 68% had higher pulse rates after using the activity sets. However, the pulse rates remained within the normal range. In terms of mental well-being, 32% of older adults reported increased happiness, and 56% experienced reduced depression levels. And 3) Overall satisfaction of the elderly towards the activity sets was rated at the highest level (M = 4.85). (2.2) The effect of activity set to promote learning and well-being among the elderly in U-Thong District through creative music

innovation in the broader implementation revealed that: 1) The elderly's learning achievement improved significantly after using the activity sets with a statistically significant difference at the .05 level. 2) Regarding physical well-being results, it revealed that the average systolic and diastolic blood pressures before using the activity sets were 128.31 mmHg and 76.43 mmHg, respectively, with an average pulse rate of 76.86 beats per minute. After using the activity sets, it found that the averages increased to 138.58 mmHg for systolic pressure, 81.05 mmHg for diastolic pressure, and 84.20 beats per minute for pulse rate. Furthermore, when comparing blood pressure with pulse rate before and after using the activity set, it revealed that 77.6% of older adults had higher systolic blood pressure, 68.8% had higher diastolic blood pressure, and 80% had higher pulse rates after using the activity sets. In the aspect of mental well-being, it found that it improved with an average happiness score increase from 4.13 to 4.71 and a decrease in the average depression score from 4.86 to 4.20. Comparisons showed that 32% of the elderly experienced increased happiness, and 24% reported reduced depression. And 3) Overall satisfaction of the elderly towards the activity sets with the activity sets was rated at the highest level (M = 4.62).

Keywords: Activity Sets / Promote Learning / Promote Well-Being / Elderly / Creative Music Innovation

ในปัจจุบันประชากรผู้สูงอายุที่มีอายุตั้งแต่ 60 ปีขึ้นไปได้เพิ่มสูงขึ้น จนทำให้เกิดเป็นสังคมแห่งผู้สูงอายุ (Social Age) โดยในเดือนธันวาคม พ.ศ.2566 ประเทศไทยมีประชากรผู้สูงอายุจำนวนทั้งหมด 3,064,929 คน จากจำนวนประชากรทั้งหมด 65,061,190 คน คิดเป็นร้อยละ 20.08[1] โดยผู้สูงอายุจำนวนมากต้องเผชิญกับภาวะเสื่อมถอยของร่างกาย บางรายมีแนวโน้มซึมเศร้า อันเนื่องมาจากการสูญเสียพลัดพราก อาทิ การพลัดพรากจากบุคคลอันเป็นที่รัก จากผลกระทบของประชากรผู้สูงอายุในปัจจุบัน จะเห็นได้ว่า ผู้สูงอายุถูกลดบทบาทและความสำคัญลง เนื่องจากอายุที่มากขึ้น ศักยภาพในการทำงานลดน้อยลง บทบาททางสังคม

[1] Department of Health Service Support, "3 the Doctor Knows You System," accessed February 4, 2024, https://3doctor.hss.moph.go.th/main/rp_ampur?region=5&prov=Nzl=&provn=4Liq4Li44Lie4Lij4Lij4LiT4Lia4Li44Lij4Li1. (in Thai)

ลดลง แต่ในความเป็นจริงแล้ว เมื่อผู้สูงอายุได้รับการพัฒนาศักยภาพ ได้รับการส่งเสริมสุขภาวะก็จะทำให้เกิดการชะลอการเสื่อมสภาพของร่างกาย และสามารถรักษาศักยภาพหรือยืดอายุการทำงานและกำลังของตนเองต่อไปได้อีก

การส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ จึงเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการรักษาและพัฒนาศักยภาพความสามารถของผู้สูงอายุให้มีสุขภาวะที่ดีทั้งกายและใจ โดยปัจจุบันรูปแบบกิจกรรมเพื่อส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุมีความหลากหลาย เช่น การออกกำลังกาย ศิลปะ และดนตรี เป็นต้น โดยกิจกรรมดนตรีเป็นกิจกรรมที่ได้รับความนิยม เนื่องจากดนตรีส่งผลต่อร่างกายทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของอัตราการหายใจ อัตราการเต้นของชีพจร ความดันโลหิต การตอบสนองของม่านตา ความตึงตัวของกล้ามเนื้อ และการไหลเวียนโลหิต ขณะเดียวกันก็ส่งผลต่อจิตใจและสมอง คือ สามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของอารมณ์ สติสัมปชัญญะ จินตนาการ การรับรู้สภาพความเป็นจริง ด้วยเหตุนี้ นอกจากเราจะใช้ประโยชน์จากดนตรีเพื่อความสุนทรีย์แล้ว ปัจจุบันมีการนำดนตรีมาใช้ประโยชน์เพื่อการฟื้นฟูเยียวยาจิตใจของผู้ป่วยและคนทั่วไปมากขึ้น[2] โดยการนำดนตรีประจำท้องถิ่นซึ่งเกิดจากการสั่งสมภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยที่สร้างขึ้นไว้ในท้องถิ่นนั้น ๆ มาพัฒนาเป็นชุดกิจกรรมจะเป็นกลไกหนึ่งในการส่งเสริมให้ผู้สูงอายุได้รับโอกาสในการเรียนรู้และพัฒนาศักยภาพของตน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในการจัดกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุว่า ควรเป็นสิ่งที่ผู้สูงอายุมีความคุ้นเคยและสัมพันธ์กับวิถีชีวิต เนื่องจากช่วงวัยนี้มีขีดจำกัดทางด้านความจำและร่างกาย การนำข้อมูลใหม่ไปใส่แทนที่ข้อมูลเดิมหรือการเพิ่มข้อมูลใหม่ที่ผู้สูงอายุไม่คุ้นเคยมาก่อน เป็นเรื่องที่ทำได้ยากและอาจทำให้ผู้สูงอายุเกิดความตึงเครียดได้[3]

จังหวัดสุพรรณบุรีได้รับการประกาศจากองค์การยูเนสโกให้เป็นเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ด้านดนตรีขององค์การยูเนสโก (UNESCO) ประจำปี ค.ศ. 2023 เนื่องจากเป็นจังหวัดที่มีรากฐานวัฒนธรรมด้านดนตรีที่เข้มแข็งและกลมกลืนกับวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นมายาวนาน นอกจากนี้ จังหวัดสุพรรณบุรีมีร้อยละของจำนวนผู้สูงอายุเป็นลำดับที่ 5 ในภาคกลาง กล่าวคือ มีผู้สูงอายุจำนวน 192,918 คน จากประชากรทั้งหมด 823,747 คน คิดเป็นร้อยละ 23.42[4] ซึ่งจากการวิเคราะห์สถานการณ์ทางสังคมในพื้นที่จังหวัดสุพรรณบุรี[5] พบว่าจังหวัดสุพรรณบุรีเข้าสู่สังคมสูงวัยอย่างสมบูรณ์ โดยมีข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย คือ การส่งเสริมให้มีแผนงาน

---

[2] Penprapa Tonwong, “Creating Life Balance with Music Therapy,” accessed September 20, 2023, https://www.stou.ac.th/study/sumrit/3-59(500)/page5-3-59(500).html. (in Thai)

[3] Surakul Janeobrom, *Vision of the Elderly and Non-Formal Education for Thai Elderly* (Bangkok: Department of Non-Formal Education Chulalongkorn University, 1998), 62-69. (in Thai)

[4] Department of Health Service Support. (in Thai)

[5] Policy and Academic Group, Suphanburi Provincial Social Development and Human Security Office, *Report on the Social Situation in Suphanburi Province Year 2024* (Suphanburi: Suphanburi Provincial Social Development and Human Security Office, 2024), 78. (in Thai)

บูรณาการเพื่อการเตรียมความพร้อมรองรับสังคมสูงวัย ซึ่งครอบคลุมในทุกมิติและทุกช่วงวัย อาทิ มิติสังคม ดำเนินการส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดช่วงชีวิตของคนทุกช่วงวัย มีการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ ทักษะ และภูมิปัญญาของผู้สูงอายุ และมีการดำเนินกิจกรรมอย่างต่อเนื่อง กอปรกับจังหวัดสุพรรณบุรีมีรากฐานวัฒนธรรมด้านดนตรีที่มีความเข้มแข็ง และสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมกันมาอย่างยาวนาน จึงควรค่าแก่การนำความสำคัญดังกล่าวมาสู่การพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ที่นำมาใช้เป็นหมุดหมายในการพัฒนาชุดกิจกรรมเกิดจากอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดสุพรรณบุรี ประกอบด้วยเพลงพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรีที่มีความแพร่หลาย และมีพ่อเพลงแม่เพลงที่ยังจดจำร้องกันได้ 7 เพลง คือ เพลงเรือ เพลงเต้นกำ เพลงพิษฐาน เพลงระบำบ้านไร่ เพลงอีแซว เพลงพวงมาลัย และเพลงฉ่อย[6] เป็นเพลงพื้นบ้านที่ผู้สูงอายุต่างมีความผูกพันและมีความคุ้นเคยมาตั้งแต่ช่วงเยาว์วัย โดยมีการสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ ทั้งนี้ การพัฒนาชุดกิจกรรมดังกล่าว จะเป็นกลไกสำคัญประการหนึ่งในการร่วมขับเคลื่อนการดำเนินงานการบูรณาการงานดนตรี อันเป็นความโดดเด่นที่เป็นที่ประจักษ์ของจังหวัดสุพรรณบุรีซึ่งเป็นเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ด้านดนตรีขององค์การยูเนสโก ประจำปี ค.ศ. 2023 เข้ากับการพัฒนาสุขภาวะผู้สูงอายุเพื่อรองรับการเป็นสังคมผู้สูงอายุ และเป็นแนวทางในการส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุด้วยกิจกรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านได้อย่างเหมาะสมต่อไป

ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้น งานวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาชุดกิจกรรมและศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งการวิจัยนี้เป็นการวิจัยและพัฒนาแบบผสมผสาน ระหว่างการวิจัยเชิงคุณภาพ และการวิจัยเชิงทดลอง

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

ตอนที่ 1 การพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

(1) การสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์จากอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี

บุคคลข้อมูล ประกอบด้วย ศิลปินอาวุโสผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี จำนวน 3 คน และผู้แทนพ่อเพลงแม่เพลงเพลงเรือ เพลงเต้นกำ เพลงพิษฐาน เพลงระบำบ้านไร่ เพลงอีแซว เพลงพวงมาลัย และเพลงฉ่อย ประเภทละ 1 คน รวมจำนวน 7 คน รวมทั้งสิ้น 10 คน

---

[6] Chatuporn Sirisamphan, ed., “Folk Songs,” in *Thai Encyclopedia for Youth Volume 34* (Bangkok: Thai Encyclopedia Project, 2009), 59-68. (in Thai)

การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรี การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก และการสังเกตการสาธิตเพลงพื้นบ้านทั้ง 7 ประเภทจากบุคคลข้อมูล แล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์เนื้อหา และนำเสนอเชิงพรรณนาวิเคราะห์ รวมทั้งนำอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านที่ได้มาสร้างสรรค์นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ โดยประยุกต์ใช้หลักการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ไทยบูรณาการร่วมกับแนวทางการสร้างสรรค์เพลงร่วมสมัย และสร้างสรรค์ท่าทางประกอบ โดยใช้การประยุกต์ท่าทางจากการออกกำลังกายสำหรับผู้สูงอายุจากหนังสือ “โปรแกรมการออกกำลังกายเพื่อผู้สูงวัยแข็งแรงและกระฉับกระเฉง E75[7]” ของกรมอนามัย แล้วจึงนำไปสู่การประเมินความเหมาะสมของนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ด้วยแบบประเมินที่เป็นมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ เพื่อตรวจสอบคุณภาพ และยืนยันถึงอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรีที่สะท้อนภายในนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ แล้วจึงนำนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งมีผลการประเมินผ่านตามเกณฑ์ไปสู่การพัฒนาชุดกิจกรรม

(2) การพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

บุคคลข้อมูล ประกอบด้วย ผู้ให้นโยบายด้านการจัดกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี จำนวน 2 คน คือ นายอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี และผู้ช่วยสาธารณสุขอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี รวมทั้งผู้แทนผู้จัดกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุในโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบล (รพ.สต.) ครอบคลุมทุกตำบลในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี จำนวน 27 คน รวมจำนวนทั้งสิ้น 29 คน

การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยศึกษาเอกสารเกี่ยวกับการพัฒนาชุดกิจกรรม เพื่อนำมาประมวลความคิดในการพัฒนาชุดกิจกรรมให้มีความสมบูรณ์และเหมาะสมสำหรับการนำไปใช้ แล้วจึงจัดให้มีการสนทนากลุ่ม เพื่อรับฟังข้อมูลความคิดเห็น และแนวทางในการพัฒนาชุดกิจกรรม ก่อนนำไปสู่การพัฒนาชุดกิจกรรมจากข้อมูลที่ได้ โดยมีกระบวนการ คือ (1) ขั้นวางแผนการดำเนินงาน (2) ขั้นดำเนินการผลิต และ (3) ขั้นทดสอบประเมินผล แล้วจึงนำชุดกิจกรรมไปสู่การประเมินความเหมาะสมของชุดกิจกรรมด้วยแบบประเมินที่เป็นมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ และนำผลการประเมินมาใช้ในการปรับแก้ไขชุดกิจกรรม สำหรับนำไปสู่กระบวนการวิจัยในลำดับต่อไป

ตอนที่ 2 การศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

---

[7] Department of Health, *Exercise Program for Strong and Active Seniors E75*, 2nd ed. (Nonthaburi: Printing House of the Agricultural Co-operatives Federation of Thailand, 2019), 4-5. (in Thai)

ประชากรในการศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรม คือ ผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี รวมจำนวน 22,760 คน[8] ซึ่งมีจำนวนประชากรผู้สูงอายุกลุ่มติดสังคมและกลุ่มติดบ้าน (เนื่องจากคุณสมบัติของผู้สูงอายุที่ทดลองใช้ชุดกิจกรรมต้องเป็นผู้สูงอายุที่พึ่งพาตนเองได้) จำนวน 19,920 คน

กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรม ฉบับทดลองนำร่อง และฉบับขยายผล เป็นผู้สูงอายุที่สามารถพึ่งพาตนเองได้ และสมัครใจเป็นกลุ่มตัวอย่างในการเข้าร่วมกิจกรรมและให้ข้อมูล ซึ่งได้มาจากการสุ่มแบบเจาะจง โดยกำหนดจากความพร้อม ความสมัครใจ ความต้องการของผู้สูงอายุ และผู้แทนผู้จัดกิจกรรมจาก รพ.สต. ซึ่งแต่ละกลุ่มที่จัดกิจกรรมมีจำนวน 25 คน เนื่องจากเป็นจำนวนสูงสุดที่กำหนดไว้ในกรอบหลักสูตรการเรียนรู้เพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุ[9] ดังนี้

1) กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรม ฉบับทดลองนำร่อง คือ ผู้สูงอายุจากชมรมผู้สูงอายุเพชรน้ำหนึ่ง ภายใต้ความดูแลของ รพ.สต.จรเข้สามพัน จำนวน 25 คน

2) กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรม ฉบับขยายผล กำหนดจำนวนกลุ่มตัวอย่างตามตารางของ Taro Yamane จากจำนวนประชากรผู้สูงอายุกลุ่มติดสังคมและกลุ่มติดบ้านที่ระดับความคลาดเคลื่อน 10% โดยมีขนาดกลุ่มตัวอย่างที่ 99.50 คน และกรณีคำนวณจากประชากรผู้สูงอายุทั้งหมดที่ระดับความคลาดเคลื่อน 10% ซึ่งมีขนาดกลุ่มตัวอย่างที่ 99.56 คน โดยภาพรวมจึงไม่แตกต่างกัน ทั้งนี้ ผู้วิจัยจึงกำหนดกลุ่มตัวอย่างพื้นที่จากการประสานการดำเนินงาน ประกอบด้วย ผู้สูงอายุจากชมรมผู้สูงอายุตำบลบ้านดอน ภายใต้ความดูแลของ รพ.สต.บ้านดอน ผู้สูงอายุจากชมรมผู้สูงอายุบ้านวังหลุมพอง ภายใต้ความดูแลของ รพ.สต.บ้านวังหลุมพอง ผู้สูงอายุจากชมรมผู้สูงอายุตำบลหนองโอ่ง ภายใต้ความดูแลของ รพ.สต.หนองโอ่ง ผู้สูงอายุจากชมรมผู้สูงอายุกระจันร่วมใจ ภายใต้ความดูแลของ รพ.สต.บ้านหนองชะโด และผู้สูงอายุจากชมรมผู้สูงอายุทับทิมสยาม ภายใต้ความดูแลของ รพ.สต.กระจัน จำนวน 5 แห่ง แห่งละ 25 คน รวมทั้งสิ้น 125 คน

การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยประสานงานติดต่อนายอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ผู้แทน รพ.สต. จำนวน 13 ตำบลในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี และหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เพื่อขอความอนุเคราะห์ประชาสัมพันธ์รับสมัครผู้สูงอายุในพื้นที่ตามจำนวนที่กำหนด โดยในการทดลองใช้ชุดกิจกรรม ฉบับทดลองนำร่อง (กลุ่มตัวอย่างกลุ่มที่ 1) ได้มีการชี้แจงให้กลุ่มตัวอย่างทราบถึงการจัดกิจกรรมด้วยชุดกิจกรรม เพื่อให้กลุ่มตัวอย่างรับทราบ สมัครใจยินยอม และสามารถปฏิบัติตนได้อย่างถูกต้อง โดยในการจัดกิจกรรมได้เรียนเชิญบุคคลข้อมูล ซึ่งเป็นผู้แทนผู้จัดกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุใน รพ.สต. ทั้งหมดทุกตำบลในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี รวมจำนวน 27 คน

---

[8] Department of Health Service Support. (in Thai)

[9] Department of Older Persons, Ministry of Social Development and Human Security, *School Manual for the Elderly* (Bangkok: Elderly Potential Promotion Division, Department of Older Persons, 2017), 20. (in Thai)

เข้าร่วมสังเกตการณ์ และเรียนรู้ชุดกิจกรรมเพื่อนำไปสู่การขยายผลไปยังพื้นที่ในความรับผิดชอบ โดยมีกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล ดัง Table 1

Table 1 Data Collection Issues and Data Analysis

Data Collection Issues	Before Using the Activity Sets	After Using the Activity Sets	Data Analysis
The elderly's learning achievement using the activity sets	✓	✓	t - test Dependent Sample and Descriptive analysis
Well-being results of using the activity sets	✓	✓	Mean, Percentage and Descriptive analysis
satisfaction of the elderly towards the activity sets	-	✓	Mean, Standard Deviation and Descriptive analysis

ภายหลังการวิเคราะห์ข้อมูลจากผลการใช้ชุดกิจกรรม ฉบับทดลองนำร่อง ผู้วิจัยจึงนำผลดังกล่าวไปสู่การปรับแก้ไขชุดกิจกรรมให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น และจัดพิมพ์เผยแพร่ขยายผลไปยังตำบลต่าง ๆ โดยใช้กลไกของผู้เข้าร่วมสังเกตการณ์ในการขับเคลื่อนการดำเนินงาน รวมทั้งติดตามผลการขยายผลด้วยชุดกิจกรรมใน 5 ตำบล (กลุ่มตัวอย่างกลุ่มที่ 2) โดยเก็บรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลเช่นเดียวกับการศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรม ฉบับทดลองนำร่อง เพื่อเป็นการประเมินผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ต่อไป

ผลการวิจัย (Research Result)

1. ผลการพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

1.1 การสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์จากอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี

(1) ผลการศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี

เพลงเรือ เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมเล่นเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน คาดว่าเกิดขึ้นจากการคมนาคมในสมัยตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาที่นิยมการเดินทางโดยเรือเป็นหลัก หรืออาจเกิดขึ้นจากการเล่นสักวา

ในพระราชพิธีลอยกระทง โดยดัดแปลงวิธีร้องให้พลิกแพลงออกไป นิยมเล่นในช่วงฤดูน้ำหลาก บ้างเรียกโดยรวมว่า “เพลงหน้าน้ำ” โดยมีเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง คือ ฉิ่ง หรือสามารถเพิ่มเติมกรับหรือการปรบมือตามความสะดวก และมีรูปแบบการแสดงโดยแต่เดิมมีการนั่งเรือและร้องกลางลำน้ำ โดยอาจมีพ่อเพลงแม่เพลงได้ตั้งแต่ 2 คน หรืออาจมากถึง 30 คน ขึ้นอยู่กับขนาดเรือ การร้องเป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างพ่อเพลงแม่เพลงในลำเรือ 2 ลำ การแต่งกายเหมือนการแสดงเพลงพื้นบ้านทั่วไป คือ ฝ่ายชายสวมเสื้อคอกลม นุ่งโจงกระเบน มีผ้าคาดเอว และฝ่ายหญิงสวมเสื้อแขนกระบอก คอกลม หรือเสื้อลูกไม้แขนพอง นุ่งโจงกระเบน คาดเข็มขัด ทัดดอกไม้ สวมเครื่องประดับให้ดูสวยงาม อัตลักษณ์ของเพลง คือ การขึ้นเพลงว่า “เอ่อ เออ เอิ้ง เอ๊ย” และการลงเพลงว่า “ฮ้า ไฮ้ เชี๊ยบ เชี๊ยบ” โดยเฉพาะการร้องรับของลูกคู่ ซึ่งร้องรับด้วยทำนองว่า “ฮ้า ไฮ้”

เพลงเต้นกำ เป็นเพลงพื้นบ้านที่เกิดขึ้นจากอาชีพหลักของชาวไทยในอดีต คือ การทำนา โดยจะมีการร้องเล่นกันในช่วงหยุดพักจากการลงแขกเกี่ยวข้าว หรือร้องเล่นกันในลานนวดข้าว เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน โดยมักมีเนื้อหาในเชิงเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว ในการแสดงมักมีเพียงการร้อง ไม่มีการปรบมือหรือใช้เครื่องประกอบจังหวะ และมีรูปแบบการแสดงโดยผู้แสดง 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายพ่อเพลง และฝ่ายแม่เพลง ซึ่งแต่ละฝ่ายมีกี่คนก็ได้ โดยการร้องเป็นการยืนร้องโดยแยกฝ่ายพ่อเพลงและแม่เพลงในแถวหน้า และมีลูกคู่อยู่ด้านหลัง การแต่งกายในการแสดงคล้ายการแต่งกายไปเกี่ยวข้าว โดยแต่เดิมฝ่ายชายสวมเสื้อม่อฮ่อม กางเกงขาก๊วย สวมหมวก ผ้าขาวม้าคาดเอว โดยมีเคียวเหน็บที่เอว ฝ่ายหญิงสวมเสื้อแขนกระบอกคอกลมสีดำหรือสีน้ำเงินเข้ม นุ่งโจงกระเบน สวมงอบ และมือของฝ่ายหญิงจะถือเคียวด้วยมือขวา และถือรวงข้าวด้วยมือซ้าย แต่ปัจจุบันมักแต่งกายเหมือนการแสดงเพลงพื้นบ้านทั่วไป อัตลักษณ์ของเพลง คือ การร้องของลูกคู่ ซึ่งร้องรับด้วยทำนองว่า “เฮ้ว เอ้าเฮ้ว เฮ้ว”

เพลงพิษฐาน เป็นเพลงที่นิยมเล่นในงานบุญ โดยเฉพาะในวันขึ้นปีใหม่ไทย หรือเทศกาลวันตรุษสงกรานต์ ซึ่งชาวบ้านจะเตรียมของไปทำบุญ ตักบาตร สรงน้ำพระ และนำดอกไม้ธูปเทียนไปไหว้พระในโบสถ์ โดยการร้องจะมีฝ่ายต้นเสียง และฝ่ายลูกคู่ สำหรับโต้ตอบรับส่ง ซึ่งเนื้อหาส่วนใหญ่เป็นการขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ คำร้องและทำนองร้องเป็นทำนองที่จดจำได้ง่าย เนื่องจากเป็นทำนองสั้น ๆ วนไปมา และลูกคู่รับด้วยคำร้องซ้ำกับต้นเสียง การแสดงไม่มีการใช้เครื่องดนตรีประกอบ ไม่มีการออกท่าทาง และมีรูปแบบการแสดงโดยเริ่มจากฝ่ายต้นเสียงว่าเพลงก่อน แล้วจึงตามด้วยลูกคู่ร้องรับ โดยมีการถือพานดอกไม้ธูปเทียน แล้วกล่าวอธิษฐานขอพรเป็นเพลง การแต่งกายในการแสดงคล้ายการแต่งกายไปวัด โดยมีผ้ากราบพาดบ่า สำหรับรองกราบพระเป็นผ้าขาวม้าสำหรับฝ่ายชาย และเป็นผ้าสไบ หรือผ้าลูกไม้สำหรับฝ่ายหญิง ปัจจุบันการแต่งกายเหมือนการแสดงเพลงพื้นบ้านทั่วไป อัตลักษณ์ของเพลง คือ การร้องโดยใช้ทำนองร้องที่ง่าย ไม่ซับซ้อน มีการซ้ำคำร้องและทำนองเพลง โดยเฉพาะคำร้องขึ้นต้นว่า “พิษฐาน”

เพลงระบำบ้านไร่ เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมเล่นในเทศกาลสงกรานต์ หรืองานนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ เป็นการร้องโต้ตอบระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก การเกี้ยวพาราสี การแสดง

มักมีเพียงการร้องและการปรบมือประกอบจังหวะเพียงอย่างเดียว และมีรูปแบบการแสดงโดยฝ่ายชายเป็นผู้นำร้อง แล้วรับร้องด้วยฝ่ายหญิงสลับไปมา การแต่งกายในการแสดงเหมือนการแสดงเพลงพื้นบ้านทั่วไป เน้นความสนุกสนานผ่อนคลายจากการทำงาน ฝ่ายชายสวมเสื้อคอกลม นุ่งโจงกระเบน และฝ่ายหญิงสวมเสื้อแขนกระบอก คอกลม นุ่งโจงกระเบน อัตลักษณ์ของเพลง คือ การขึ้นเพลงว่า “ระบำที่ไหนเล่าเอย ระบำของชาวบ้านไร่” มีลักษณะเด่นคือ การใช้กลอนไลหรือกลอนที่ลงท้ายด้วยสระไอ

เพลงอีแซว เป็นเพลงพื้นบ้านประจำที่มีความแพร่หลาย แต่เดิมนิยมเล่นในช่วงหน้าแล้งหลังว่างเว้นจากการทำนา การร้องเป็นการโต้ตอบกันโดยการแซวหยอก เกี้ยวพาราสี เน้นความสนุกสนานในท่วงทำนองที่มีความกระชั้น มีจังหวะเร็ว หรืออาจมีการทอดจังหวะตามลักษณะและอารมณ์ของเพลง โดยพ่อเพลงแม่เพลงต้องเป็นผู้มีปฏิภาณและความสามารถในการเรียบเรียงถ้อยคำ เนื่องจากต้องเลือกใช้ถ้อยคำแบบด้นสดในเวลาที่จำกัด โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงแต่เดิมไม่มีกำหนดไว้ ใช้เพียงการปรบมือให้จังหวะ ต่อมามีการเพิ่มฉิ่ง กรับ และตะโพน เพื่อให้เกิดจังหวะกระชับ สนุก เร้าใจ รูปแบบการแสดงมักมีผู้แสดงหลักฝ่ายชายฝ่ายหญิง ฝ่ายละ 5 คน โดยคนใดร้องถือเป็นพ่อเพลงแม่เพลง และมีลูกคู่ร้องรับ การแต่งกายฝ่ายชายสวมเสื้อคอกลมแขนสั้นลายดอกสีสันสะดุดตา นุ่งโจงกระเบนสีต่าง ๆ มีผ้าขาวม้าคาดเอว ฝ่ายหญิงสวมเสื้อแขนกระบอก ต่อมานิยมสวมเสื้อแขนสั้นคอกลมหรือคอเหลี่ยมกว้าง หรือเสื้อลูกไม้ปล่อยชายเสื้อ นุ่งโจงกระเบนเช่นเดียวกับฝ่ายชาย คาดเข็มขัดเงินนาค มีผ้าสไบ ปัจจุบันนิยมสวมเสื้อผ้าที่มีสีสันมากยิ่งขึ้น และสวมเครื่องประดับที่สะท้อนแสง มีประกาย เพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม อัตลักษณ์ของเพลง คือ การใช้ถ้อยคำง่าย ๆ ในการร้อง แต่เน้นการใช้สัมผัสอักษร การใช้ปฏิภาณไหวพริบ ทำนองร้องมีจังหวะกระชั้น รวดเร็ว สนุกสนาน

เพลงพวงมาลัย เป็นเพลงร้องโต้ตอบที่นิยมเล่นได้ทุกโอกาส เช่น งานเทศกาลตรุษสงกรานต์ งานลอยกระทง งานทอดกฐิน งานมงคลต่าง ๆ โดยเป็นที่นิยมมากในพื้นที่ตำบลจรเข้สามพัน อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี การแสดงนิยมใช้การปรบมือประกอบจังหวะ ไม่มีการใช้เครื่องดนตรีประกอบ และมีรูปแบบการแสดงประกอบด้วยฝ่ายชายและฝ่ายหญิง แต่ละฝ่ายมีผู้ร้องนำ เรียกว่า พ่อเพลงและแม่เพลง ฝ่ายละ 1 คน และมีลูกคู่ช่วยร้องรับร้องกระทุ้งอย่างน้อยไม่ต่ำกว่า 3 คน ทำนองเพลงส่วนมากมีทำนองช้า ต้องอาศัยการเอื้อนเสียงมาก การแต่งกายในการแสดงไม่มีการกำหนดลักษณะเฉพาะไว้ ขึ้นอยู่กับสมัยนิยม และความเหมาะสมของสถานที่ที่ไปแสดง บางคณะฝ่ายชายจะแต่งกายด้วยเสื้อคอกลม นุ่งโจงกระเบน และมีผ้าขาวม้าคาดเอว ฝ่ายหญิงจะแต่งกายโดยสวมเสื้อคอกระเช้า คอถักลูกไม้ นุ่งโจงกระเบนทับเสื้อแล้วคาดด้วยเข็มขัด มีผ้าสไบเฉียงคาดอกและไหล่ อัตลักษณ์ของเพลง คือ การร้องขึ้นคำว่า “เอ้อ ระ เหย ลอย มา” หรือ “เอ้อ ระ เหย ลอย ...” โดยเปลี่ยนคำที่ 5 เป็นคำอื่น เช่น คำว่า “ล่อง เลื่อน” และลงท้ายประโยคร้องด้วยคำว่า “เอย”

เพลงฉ่อย เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ที่นิยมเล่นกันโดยไม่จำกัดโอกาสและเทศกาล เป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างพ่อเพลงแม่เพลง ยืนล้อมวงและผลัดกันร้องโต้ตอบเกี้ยวพาราสีด้วยถ้อยคำที่มี

ความหมายสองแง่สองง่ามสอดแทรกอารมณ์ขันและความสนุกสนานโดยมีลูกคู่ร้องรับและปรบมือให้จังหวะ บ้างเรียกว่า “เพลงวง” ตามลักษณะการยืมล้อมวงเล่นเพลงบนลานดินแต่ดั้งเดิม มีลักษณะท่าทางและการร้องคล้ายลำตัด ในการแสดงนิยมใช้การปรบมือประกอบจังหวะ ไม่มีการใช้เครื่องดนตรีประกอบ หรืออาจเพิ่มเติมเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเพื่อให้เสียงดังขึ้นก็ได้ รูปแบบการแสดง เป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยมีต้นเสียงร้องและลูกคู่ร้องรับและร้องกระทุ้งสลับกันไปทีละท่อน เพื่อความสนุกสนาน โดยฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายร้องก่อน แล้วฝ่ายหญิงจึงร้อง เรียกว่า “ชายเกี้ยว หญิงแก้” แต่ละฝ่ายมีจำนวน 2-3 คน การแต่งกายในการแสดงไม่มีการกำหนดลักษณะเฉพาะไว้ ฝ่ายหญิงสามารถสวมเสื้อแขนกระบอก คาดด้วยสไบเฉียง และนุ่งโจงกระเบนลาย ฝ่ายชายสวมเสื้อคอกลม กระดุม 3 เม็ด และนุ่งโจงกระเบนสีพื้น คาดผ้าขาวม้า อัตลักษณ์ของเพลง คือ มีลักษณะเด่นในการร้องวรรคสุดท้ายให้กระชับ และมีลูกคู่เป็นผู้ร้องรับว่า “ช้าแม่” หรือ “หนอยแม่” และมีลูกคู่ร้องรับในวรรคท้ายของเพลงแต่ละท่อนว่า “เอ่ชา เอชา ชาชาฉ่าชา นอยแม่”

(2) ผลการสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์จากอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี

ผู้วิจัยได้นำอัตลักษณ์อันโดดเด่นของเพลงพื้นบ้านข้างต้นมาเรียบเรียงทำนองและประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ และสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ เพื่อให้เกิดเป็นนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ในรูปแบบของบทเพลงสร้อยสุพรรณ โดยมีรายละเอียดดังนี้

คำร้อง ผู้วิจัยประพันธ์คำร้องประกอบด้วย 4 ส่วน ได้แก่ ทำนองสร้อย ทำนองเพลงพิษฐาน ทำนองเพลงระบำบ้านไร่ และทำนองเพลงพวงมาลัย โดยมีท่อนสร้อยเป็นประโยคสั้น ๆ กระชับกล่าวถึงภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้านอันเป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติที่ควรค่าแก่การสืบสาน ซึ่งถูกบรรจุไว้ในทุกช่วงของโครงสร้างของเพลง เพื่อตอกย้ำให้เห็นว่าเป็นทำนองสำคัญและให้ผู้ฟังสามารถจดจำและซึมซับเนื้อหาได้ง่าย

ทำนองดนตรี ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีด้วยกลุ่มเสียงคีตปัญจมูล (Pentatonic) และประพันธ์จังหวะให้สอดคล้องกับกระสวนทำนองเพลงพื้นบ้าน โดยเฉพาะจังหวะที่เรียบง่ายและเป็นที่คุ้นเคยอย่าง “จังหวะรำวง” เพื่อรองรับการสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหว นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำทำนองของเพลงพื้นบ้านที่ยังไม่ได้รับความสนใจเท่าที่ควรมาเรียบเรียงให้สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้ง่ายมากขึ้น และผสมผสานเสียงจากเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีสากล เครื่องดนตรีพื้นบ้าน และเครื่องดนตรีเอเชีย เพื่อเติมเต็มให้เกิดเสียงดนตรีใหม่เพิ่มเติมจากเดิมที่มีเพียงเสียงการปรบมือผสมผสานกับเครื่องประกอบจังหวะเพียงเท่านั้น

ท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบเพลงสร้อยสุพรรณ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวจากการประยุกต์ท่าทางการออกกำลังกายสำหรับผู้สูงอายุ จากหนังสือ “โปรแกรมการออกกำลังกายเพื่อผู้สูงวัยแข็งแรงและกระฉับกระเฉง E75 ของกรมอนามัย ประกอบด้วย ท่าที่ 1 ท่ากำมือ ย่ำเท้า ท่าที่ 2 ท่าสอดสร้อย ย่ำเท้า ท่าที่ 3 ท่ากำมือบนซ้ายขวา กำมือล่างซ้ายขวา ก้าวเท้าเป็นสี่เหลี่ยม ท่าที่ 4 ท่าจีบเหวี่ยงซ้าย

ตั้งวงบน 2 มือ ยกขา ท่าที่ 5 ท่าจีบปรกหน้า ตั้งวงกลางแขนตึง ท่าที่ 6 ท่าเรียก เรียงระดับต่ำ กลาง สูง ท่าที่ 7 ท่าหมุนมือ/ปรบมือ แตะเท้า มือเท้าเอว ยกขาสูง

Example 1 The Melody of the *Sroi Suphan* Song in the Creative Music Innovation

Figure 1 The Creative Music Innovation

Figure 1 The Creative Music Innovation (cont.)

Figure 2 The Creative Music Innovation Derived from the Unique Folk Music Identity of Suphan Buri Province

ภายหลังจากการพัฒนานวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์แล้ว ผู้วิจัยได้นำไปสู่การประเมินความเหมาะสมของนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ เพื่อเป็นการตรวจสอบคุณภาพของข้อมูล และยืนยันถึงอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรีที่สะท้อนภายในนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ก่อนนำไปสู่การพัฒนาเป็นชุดกิจกรรม ซึ่งผลการประเมินความเหมาะสมดังกล่าวในภาพรวมและทุกรายการประเมินอยู่ในระดับมากที่สุด

1.2 การพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

การพัฒนาชุดกิจกรรมพัฒนาขึ้นจากข้อมูลสภาพการจัดกิจกรรม ความคิดเห็น และแนวทางในการพัฒนาชุดกิจกรรมที่ได้จากการสนทนากลุ่ม โดยผู้วิจัยได้มีการออกแบบโครงสร้างเนื้อหาของชุดกิจกรรมดังกล่าว ดังนี้

กิจกรรมย่อยที่ 1 ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี

กิจกรรมย่อยที่ 2 การขับร้องเพลงสร้อยสุพรรณ

กิจกรรมย่อยที่ 3 การเคลื่อนไหวประกอบเพลงสร้อยสุพรรณ

กิจกรรมย่อยที่ 4 การส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำชุดกิจกรรมดังกล่าวไปสู่การประเมินความเหมาะสมของชุดกิจกรรม โดยมีผลการประเมินในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด (M = 4.64) และนำผลการประเมินและข้อเสนอแนะมาใช้ในการปรับแก้ไขชุดกิจกรรม เพื่อนำไปสู่การศึกษาผลการใช้ชุดกิจกรรมในลำดับต่อไป

2. ผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

2.1 ผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ฉบับทดลองนำร่อง

(1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ก่อนใช้ชุดกิจกรรม มีคะแนนระหว่าง 0–8 คะแนน หรือเฉลี่ย 3.56 คะแนน ซึ่งอยู่ในระดับปานกลาง และมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังใช้ชุดกิจกรรม อยู่ระหว่าง 2–8 คะแนน หรือเฉลี่ย 5.44 คะแนน ซึ่งอยู่ในระดับปานกลางเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ พบว่า ผู้สูงอายุที่เข้าร่วมกิจกรรมร้อยละ 60 มีค่าความแตกต่างของคะแนนหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงขึ้น โดยเมื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังใช้ชุดกิจกรรมมีค่าคะแนนเฉลี่ยสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

(2) ผลการศึกษาสุขภาวะของผู้สูงอายุด้วยชุดกิจกรรม พบว่า

ในประเด็นสุขภาวะทางกาย ก่อนใช้ชุดกิจกรรมผู้สูงอายุมีความดันโลหิตตัวบนอยู่ระหว่าง 97–170 มิลลิเมตรปรอท หรือเฉลี่ย 133.88 มิลลิเมตรปรอท โดยร้อยละ 68 มีความดันโลหิตตัวบนปกติ ร้อยละ 28 มีความดันโลหิตก่ำกึ่งมีแนวโน้มสูง และร้อยละ 4 มีความดันโลหิตสูง ในส่วนของความดันโลหิตตัวล่าง พบว่า ผู้สูงอายุมีความดันโลหิตตัวล่างอยู่ระหว่าง 53–95 มิลลิเมตรปรอท หรือเฉลี่ย 73.96 มิลลิเมตรปรอท โดยร้อยละ 96 มีความดันโลหิตตัวล่างปกติ และร้อยละ 4 มีความดันโลหิตสูง รวมทั้งมีอัตราการเต้นของชีพจรอยู่ระหว่าง 48–90 ครั้งต่อนาที หรือเฉลี่ย 72 ครั้งต่อนาที โดยร้อยละ 88 มีอัตราการเต้นของชีพจร

ปกติ และร้อยละ 12 มีอัตราการเต้นของชีพจรต่ำกว่าปกติ ทั้งนี้ หลังใช้ชุดกิจกรรม พบว่า ผู้สูงอายุมีความดันโลหิตตัวบนเฉลี่ย 136.52 มิลลิเมตรปรอท โดยร้อยละ 56 มีความดันโลหิตตัวบนปกติ ร้อยละ 28 มีความดันโลหิตก่ำกึ่งมีแนวโน้มสูง และร้อยละ 16 มีความดันโลหิตสูง ในส่วนของความดันโลหิตตัวล่าง พบว่า ผู้สูงอายุมีความดันโลหิตตัวล่างเฉลี่ย 76.12 มิลลิเมตรปรอท โดยร้อยละ 80 มีความดันโลหิตตัวล่างปกติ และร้อยละ 20 มีความดันโลหิตสูง รวมทั้งมีอัตราการเต้นของชีพจรอยู่ระหว่าง 59–95 ครั้งต่อนาที หรือเฉลี่ย 76.92 ครั้งต่อนาที โดยร้อยละ 96 มีอัตราการเต้นของชีพจรปกติ และร้อยละ 4 มีอัตราการเต้นของชีพจรต่ำกว่าปกติ ทั้งนี้ พบว่า ผู้สูงอายุร้อยละ 60 และร้อยละ 56 มีความดันโลหิตตัวบนและตัวล่างหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงขึ้น รวมทั้งได้พบว่า ผู้สูงอายุร้อยละ 68 มีอัตราการเต้นของชีพจรหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงขึ้น โดยอยู่ในเกณฑ์ปกติเพิ่มมากขึ้น

ในประเด็นสุขภาวะทางใจ ก่อนใช้ชุดกิจกรรมผู้สูงอายุมีความผาสุกทางใจอยู่ระหว่างระดับ 2–5 ซึ่งอยู่ในระดับปานกลางถึงระดับมากที่สุด หรือเฉลี่ย 4.32 ในระดับมาก และมีคะแนนภาวะซึมเศร้าอยู่ระหว่าง 0–15 คะแนน ส่วนใหญ่อยู่ในเกณฑ์ผู้สูงอายุปกติ โดยมี 2 ราย อยู่ในเกณฑ์ผู้มีความซึมเศร้าเล็กน้อย และหลังใช้ชุดกิจกรรม พบว่า ผู้สูงอายุมีความผาสุกทางใจอยู่ระหว่างระดับ 3–5 ซึ่งอยู่ในระดับค่อนข้างมากถึงระดับมากที่สุด หรือเฉลี่ย 4.76 ในระดับมากที่สุด และมีคะแนนภาวะซึมเศร้าอยู่ระหว่าง 0–15 คะแนน ส่วนใหญ่อยู่ในเกณฑ์ผู้สูงอายุปกติ โดยมี 1 ราย อยู่ในเกณฑ์ผู้มีความซึมเศร้าเล็กน้อย ทั้งนี้ ผู้สูงอายุร้อยละ 32 มีระดับความผาสุกทางใจหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงขึ้น และร้อยละ 56 มีคะแนนภาวะซึมเศร้าลดลง

(3) ความพึงพอใจของผู้สูงอายุที่มีต่อชุดกิจกรรม ในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด (M = 4.85)

2.2 ผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุ ในเขตพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ฉบับขยายผล

(1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ก่อนใช้ชุดกิจกรรม ในภาพรวม มีคะแนนเฉลี่ย 3.60 คะแนน ซึ่งอยู่ในระดับปานกลาง และมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังใช้ชุดกิจกรรมเฉลี่ย 5.28 คะแนน ซึ่งอยู่ในระดับปานกลางเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ พบว่า ผู้สูงอายุที่เข้าร่วมกิจกรรมร้อยละ 68.80 มีค่าความแตกต่างของคะแนนหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงขึ้น โดยเมื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังใช้ชุดกิจกรรมมีค่าคะแนนเฉลี่ยสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

(2) ผลการศึกษาสุขภาวะของผู้สูงอายุด้วยชุดกิจกรรม ในภาพรวม พบว่า

ประเด็นสุขภาวะทางกาย ก่อนใช้ชุดกิจกรรมผู้สูงอายุมีความดันโลหิตตัวบนเฉลี่ย 128.31 มิลลิเมตรปรอท และมีความดันโลหิตตัวล่างเฉลี่ย 76.43 มิลลิเมตรปรอท โดยหลังใช้ชุดกิจกรรม พบว่าผู้สูงอายุมีความดันโลหิตตัวบนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นเป็น 138.58 มิลลิเมตรปรอท และมีความดันโลหิตตัวล่างเฉลี่ยเพิ่มขึ้นเป็น 81.05 มิลลิเมตรปรอท ทั้งนี้ หลังใช้ชุดกิจกรรม พบว่า ผู้สูงอายุร้อยละ 77.60 และร้อยละ 68.80 มีความดันโลหิตตัวบนและตัวล่างหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงขึ้น โดยในส่วนของอัตราการเต้นของชีพจรพบว่า ก่อน

ใช้ชุดกิจกรรมผู้สูงอายุมีอัตราการเต้นของชีพจรเฉลี่ย 76.86 ครั้งต่อนาที รวมทั้งมีอัตราการเต้นของชีพจรเฉลี่ยสูงขึ้นเป็น 84.20 ครั้งต่อนาที โดยผู้สูงอายุร้อยละ 80 มีอัตราการเต้นของชีพจรขึ้น

ประเด็นสุขภาวะทางใจ ก่อนใช้ชุดกิจกรรมผู้สูงอายุมีความผาสุกทางใจเฉลี่ยอยู่ในระดับ 4.13 ซึ่งอยู่ในระดับมาก และมีคะแนนภาวะซึมเศร้าอยู่ระหว่างคะแนนเฉลี่ย 4.86 คะแนน โดยหลังใช้ชุดกิจกรรม พบว่า ผู้สูงอายุมีความผาสุกทางใจเพิ่มขึ้นเฉลี่ยอยู่ในระดับ 4.71 ซึ่งอยู่ในระดับมาก และมีคะแนนภาวะซึมเศร้าลดลง โดยมีคะแนนเฉลี่ย 4.20 คะแนน ทั้งนี้ ผู้สูงอายุร้อยละ 32 มีระดับความผาสุกทางใจหลังใช้ชุดกิจกรรมเพิ่มขึ้น และร้อยละ 24 มีคะแนนภาวะซึมเศร้าลดลง

(3) ความพึงพอใจของผู้สูงอายุที่มีต่อชุดกิจกรรม ในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด (M = 4.62) โดยเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ทุกด้านอยู่ในระดับมากที่สุด โดยด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ ด้านผลลัพธ์ที่ได้และการนำไปใช้ (M = 4.75) รองลงมา คือ ด้านวิทยากร (M = 4.72) ด้านการจัดกิจกรรมด้วยชุดกิจกรรม (M = 4.61) และด้านชุดกิจกรรม (M = 4.57)

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย (Conclusion and Discussion)

1. ผลการพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

จากการสร้างสรรค์นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ เพื่อเป็นหมุดหมายของการพัฒนาชุดกิจกรรม พบว่า นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ซึ่งนำเสนอในรูปแบบของบทเพลงสร้อยสุพรรณดังกล่าว สอดคล้องกับแนวทางในการสร้างสรรค์ทางดนตรีของอมรมาศ มุกดาม่วง[10] ซึ่งกล่าวว่า การสร้างสรรค์ทางดนตรี เป็นทักษะที่เกี่ยวข้องทั้งด้านการเรียบเรียงดนตรี การด้นสด และการประพันธ์เพลง โดยผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องออกแบบโครงสร้างและรายละเอียดของบทเพลงทั้งหมด เช่น การคิดทำนองหลักของบทเพลง การจัดวางโครงสร้างโดยรวม การพัฒนาแนวประสานทำนองหลัก และการพัฒนาบทเพลงต่อเนื่องไปจนจบเพลง ซึ่งในการสร้างสรรค์คำร้อง และทำนองดนตรี ผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างทำนองหลักและพัฒนาแนวทำนองของบทเพลงภายใต้กลุ่มเสียงคีตปัญจมูล แล้วจึงตกแต่งบทเพลงด้วยการเรียบเรียงเสียงประสานโดยการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีด้วยการใช้เสียงของเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลาย และเพิ่มเติมท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบเพลงดังกล่าวจากการประยุกต์ใช้ท่าทางการออกกำลังกายสำหรับผู้สูงอายุตามโปรแกรมการออกกำลังกายเพื่อผู้สูงวัยแข็งแรงและกระฉับกระเฉง E75 ของกรมอนามัย เพื่อป้องกันความเสี่ยงจากการเคลื่อนไหวของผู้สูงอายุในท่าทางต่าง ๆ

[10] Amornmas Mookdamuang, “Science and Art of Musical Composition,” *Fine Arts Journal Srinakharinwirot University* 22, 2 (2018): 50-61. (in Thai)

ในส่วนของการพัฒนาชุดกิจกรรม ซึ่งประกอบด้วยกิจกรรมย่อย คือ 1) ดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี 2) การขับร้องเพลงสร้อยสุพรรณ 3) การเคลื่อนไหวประกอบเพลงสร้อยสุพรรณ และ 4) การส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ เป็นการพัฒนาชุดกิจกรรมซึ่งส่งเสริมการเรียนรู้ดนตรีเพื่อสุขภาพให้เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ โดยสอดคล้องกับคำแนะนำของ เสาวนีย์ สังฆโสภณ[11] ซึ่งกล่าวถึงกิจกรรมเพื่อพัฒนาสุขภาพ โดยกิจกรรมย่อยที่ 1 มีการยกตัวอย่างเพลงพื้นบ้านทั้ง 7 ประเภทที่ผู้สูงอายุต่างมีความคุ้นเคยและมีประสบการณ์ในการฟังจากช่วงวัยที่ผ่านมา ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของกิจกรรมการฟังเพลง เพื่อปรับสภาพอารมณ์ และจิตใจให้เข้าสู่สภาวะปกติ ทำให้เกิดความสงบ ผ่อนคลาย มีชีวิตชีวา สดชื่น หรือมีพลังได้ โดยมีปัจจัยที่ต้องพิจารณาคือวัตถุประสงค์ของการฟัง สภาพอารมณ์ ความพร้อมของผู้ฟัง บรรยากาศในการฟัง การเลือกฟังเพลงที่เหมาะสมกับอายุ ความคุ้นเคยประสบการณ์ในการฟัง และการเสริมสร้างสุขภาพด้วยวิธีอื่น ๆ ร่วมกับการฟัง กิจกรรมย่อยที่ 2 เป็นกิจกรรมฝึกปฏิบัติการขับร้องเพลงจากนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของกิจกรรมการร้องเพลง เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการทำงานของปอด ทำให้ร่างกายแข็งแรงขึ้น ช่วยฝึกการหายใจ การพูด การจำ การใช้ภาษา การแสดงออก ฝึกสมาธิ ช่วยทำให้เกิดความสุข เพลิดเพลิน สร้างความมั่นใจในตนเอง กิจกรรมย่อยที่ 3 เป็นกิจกรรมฝึกปฏิบัติท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบบทเพลง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของกิจกรรมการเคลื่อนไหวประกอบเพลง เพื่อบริหารสมอง บริหารอวัยวะต่าง ๆ สร้างความสมดุลของร่างกาย จิตใจ ฝึกการรับฟัง การมองการเคลื่อนไหวพร้อมกันทั้งทางร่างกายและช่วยเพิ่มองศา ความคงทนของการเคลื่อนไหว ทำให้ร่างกายแข็งแรง

2. ผลการใช้ชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ จำแนกเป็น

2.1 ผลการใช้ชุดกิจกรรม พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังใช้ชุดกิจกรรมมีค่าคะแนนเฉลี่ยสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ กฤษณพันธ์ เพ็งศรี[12] ซึ่งได้ทำการวิจัยเรื่องรูปแบบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมสำหรับผู้สูงอายุ โดยผลการวิจัยพบว่า ผู้สูงอายุในเขตเทศบาลเมืองอโยธยา และผู้สูงอายุที่อยู่ในชนบทตำบลขวัญเมืองมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน และผู้สูงอายุในเขตเทศบาลเมืองอโยธยามีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนและหลังเรียนของผู้สูงอายุในชนบทตำบลขวัญเมืองแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

---

[11] Saowanee Sangkhasophon, “Music for Health Part 2,” accessed September 20, 2023, https://www.si.mahidol.ac.th/th/healthdetail.asp?aid=120. (in Thai)

[12] Kritsanaphan Pengsri, “Format of Organizing Participatory Learning Activities for the Elderly” (EdD diss., Srinakharinwirot University, 2010), 127. (in Thai)

2.2 ผลการศึกษาสุขภาวะของผู้สูงอายุด้วยชุดกิจกรรม พบว่า ในประเด็นสุขภาวะทางกาย ผู้สูงอายุมีความดันโลหิตตัวบนและตัวล่างหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม รวมทั้งพบว่า ผู้สูงอายุมีอัตราการเต้นของชีพจรหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม โดยอยู่ในเกณฑ์อัตราการเต้นของชีพจรปกติเพิ่มมากขึ้น ในประเด็นสุขภาวะทางใจ พบว่า ผู้สูงอายุมีระดับความผาสุกทางใจหลังใช้ชุดกิจกรรมสูงกว่าก่อนใช้ชุดกิจกรรม และมีคะแนนภาวะซึมเศร้าลดลง ซึ่งการเพิ่มขึ้นของความดันโลหิตดังกล่าวสอดคล้องกับหลักการของความดันโลหิตของ ธาดา วิมลวัตรเวที[13] ซึ่งได้ระบุว่า การเพิ่มขึ้นของความดันโลหิตเป็นภาวะปกติเมื่อออกกำลังกายที่ความดันโลหิตจะสูงขึ้นในระยะหนึ่ง เนื่องจากปริมาณเลือดที่ออกจากหัวใจจะเพิ่มขึ้นจากการที่หัวใจเต้นเร็วและบีบตัวแรงมากขึ้น หัวใจจะสูบฉีดเลือดแรงขึ้น ทำให้หลอดเลือดแดงที่ไปเลี้ยงกล้ามเนื้อที่ออกกำลังขยายตัว ไขมันสะสมจะค่อย ๆ ลดลง ส่งผลให้เส้นเลือดมีความยืดหยุ่นไม่แข็งเปราะ เมื่อระบบไหลเวียนเลือดทำงานดีขึ้น หัวใจแข็งแรงขึ้น ความดันโลหิตก็จะดีขึ้นด้วย ทั้งนี้ การเปลี่ยนแปลงของความดันโลหิต อัตราการเต้นของชีพจร และสุขภาวะทางใจดังกล่าว สอดคล้องกับแนวคิดของสำนักพัฒนาสุขภาพจิต[14] ซึ่งกล่าวถึงอิทธิพลของดนตรีที่มีต่อสุขภาพกายและสุขภาพจิตว่า ดนตรีมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของร่างกาย จิตใจ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของอัตราการหายใจ อัตราการเต้นของชีพจร ความดันโลหิต และการไหลเวียนของโลหิต จึงมีการนำดนตรีมาประยุกต์ใช้ในการรักษาโรคภัยไข้เจ็บ ทั้งด้านร่างกายและจิตใจ

2.3 ความพึงพอใจของผู้สูงอายุที่มีต่อชุดกิจกรรม ฉบับทดลองนำร่อง และฉบับขยายผลพบว่าในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด สอดคล้องกับงานวิจัยของ กฤษณพันธ์ เพ็งศรี[15] ซึ่งได้ทำการวิจัย เรื่องรูปแบบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมสำหรับผู้สูงอายุ ผลการวิจัยพบว่า ผู้สูงอายุในเขตเทศบาลเมืองอโยธยาและผู้สูงอายุที่อยู่ในชนบทตำบลขวัญเมืองมีความพึงพอใจต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมสำหรับผู้สูงอายุในระดับมากที่สุด

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

บทความวิจัยฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย เรื่องการพัฒนาชุดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ในแผนงานนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ : อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นสู่การส่งเสริมการเรียนรู้และสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากงบประมาณสนับสนุนการวิจัยจาก

[13] Thada Wimolawatwetthi, *Teaching Documents for Subject SK 432: Health of the Elderly* (Bangkok: Department of Health Education, Faculty of Physical Education, Srinakharinwirot University, 1999), 132. (in Thai)

[14] Mental Health Development Office, *Integrating Music Therapy into Medical and Public Health Services* (Bangkok: Beyond Publishing, 2009), 3. (in Thai)

[15] Kritsanaphan Pengsri, 138-140. (in Thai)

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ประเภท Fundamental Fund ปีงบประมาณ พ.ศ. 2567

Bibliography

Aupaiboon, Pattraporn, Thanapon Teerachat, and Thiti Panyain. “Creating an Integrated Learning Activity Package Listening, Movement, Singing, Reading and Writing to Develop Musical Creativity for Students in Grade 5.” *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 77-89. (in Thai)

Department of Health. *Exercise Program for Strong and Active Seniors E75*. 2nd ed. Nonthaburi: Printing House of the Agricultural Co-operatives Federation of Thailand, 2019. (in Thai)

Department of Health Service Support. “3 the Doctor Knows You System.” Accessed February 4, 2024. https://3doctor.hss.moph.go.th/main/rp_ampur?region=5&prov=NzI=&provn=4Liq4Li44Lie4Lij4Lij4LiT4Lia4Li44Lij4Li1. (in Thai)

Department of Older Persons, Ministry of Social Development and Human Security. *School Manual for the Elderly.* Bangkok: Elderly Potential Promotion Division, Department of Older Persons, 2017. (in Thai)

Janeobrom, Surakul. *Vision of the Elderly and Non-Formal Education for Thai Elderly*. Bangkok: Department of Non-Formal Education Chulalongkorn University, 1998. (in Thai)

Mental Health Development Office. *Integrating Music Therapy into Medical and Public Health Services.* Bangkok: Beyond Publishing, 2009. (in Thai)

Mookdamuang, Amornmas. “Science and Art of Musical Composition.” *Fine Arts Journal Srinakharinwirot University* 22, 2 (2018): 50-61. (in Thai)

Pengsri, Kritsanaphan. “Format of Organizing Participatory Learning Activities for the Elderly.” EdD diss., Srinakharinwirot University, 2010. (in Thai)

Policy and Academic Group, Suphanburi Provincial Social Development and Human Security Office. *Report on the Social Situation in Suphanburi Province Year 2024*. Suphanburi: Suphanburi Provincial Social Development and Human Security Office, 2024. (in Thai)

Sangkhasophon, Saowanee. “Music for Health Part 2.” Accessed September 20, 2023. https://www.si.mahidol.ac.th/th/healthdetail.asp?aid=120. (in Thai)

Sirisamphan, Chatuporn, editor. “Folk Songs.” In *Thai Encyclopedia for Youth Volume 34*, 42-79. Bangkok: Thai Encyclopedia Project, 2009. (in Thai)

Tonwong, Penprapa. “Creating Life Balance with Music Therapy.” Accessed September 20, 2023. https://www.stou.ac.th/study/sumrit/3-59(500)/page5-3-59(500).html. (in Thai)

Wimolawatwetthi, Thada. *Teaching Documents for Subject SK 432: Health of the Elderly*. Bangkok: Department of Health Education, Faculty of Physical Education, Srinakharinwirot University, 1999. (in Thai)

Article No. R0709 (17 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0709

บทความวิจัย (Research Article)

A Comprehensive Practice Guide for Debussy's Sonata for Cello and Piano

Andreia Claudette Gumila Buga-ay,* Wiboon Trakulhun
Conservatory of Music, Rangsit University, Pathum Thani, Thailand
andreiaclaudette.b62@rsu.ac.th, wiboon.tr@rsu.ac.th

Received: December 20, 2024 / Revised: February 16, 2025 / Accepted: February 24, 2025

Abstract

Claude Debussy was one of the most prominent and influential figures in classical music towards the end of the Romantic period and the early Twentieth century. Generally known for his compositions for piano and orchestra, his chamber music works have often been overlooked. Composed in 1915, Debussy's *Sonata for Cello and Piano* marked Debussy's return to composition after a period of inactivity. The *Sonata for Cello and Piano* reflects compositional techniques from the 17th and 18th centuries while showcasing his refined and innovative techniques over the span of his career. The *Sonata for Cello and Piano* departs from traditional forms of the Classical and Romantic periods, incorporating Impressionistic elements such as fluid tonalities, ambiguous harmonies, and unpredictable rhythms, which challenge performers to experiment with their technical and interpretative skills. Comprised of three movements—Prologue, Sérénade, and Finale—the *Sonata for Cello and Piano* demonstrates Debussy's ingenuity and expressive depth.

This research examines the technical challenges in *Sonata for Cello and Piano* and offers methods to address them, while incorporating the researcher's interpretative insights. It focuses on bowings, fingerings, special effects, dynamics, expression, tempo, and ensemble, supported by a detailed practice guide. *A Comprehensive Practice Guide for Debussy's Sonata for Cello and Piano* is based on artistic research. Music performance's structured

* Corresponding author, email: andreiaclaudette.b62@rsu.ac.th

daily routines make it well-suited to practice-based methods, allowing for systematic recording and analysis of techniques and interpretative approaches. The initiation of the research was first established with the selection of the piece. The researcher will then review a variety of literature including relevant books, articles from peer-reviewed journals, theses and dissertations collected from ProQuest, audio recordings, and videos of masterclasses in order to build a strong foundation for studying Debussy's *Sonata for Cello and Piano*. Data collected in the preliminary phase do not hold conclusive results.

Therefore, substantial findings will be derived from the process of artistic research drawn from the researchers own experience during the preparation for the performance of the sonata. The researcher will be actively involved in the creative process of experimenting with techniques and interpretation during practice. Simultaneously, the researcher will reflect on the results of the creative process and document them in detail. Being that artistic research is an iterative process, this will require the researcher to revisit and refine their own work. By embracing this approach, not only will this foster continuous improvement but also enable a more profound exploration of the artistic possibilities.

The practice guide is laid out mainly into two parts. The first part presents the researcher's interpretation of the *Sonata for Cello and Piano* whereas the second part presents efficient solutions and methods of practice for addressing technical challenges inherent in the sonata. A recurring challenge in the *Sonata for Cello and Piano* is phrasing. Although Debussy's original slurs are intended to shape the phrasing, they can create technical difficulties during performance. To overcome these challenges, the researcher presents modified bowings and fingerings that maintain Debussy's artistic intentions. The *Sonata for Cello and Piano* highlights timbre and presents interpretative challenges. *Pizzicato* plays a significant role in the *Sonata for Cello and Piano*, featuring six types of *pizzicati*—*pizzicato* with *staccato*, *pizzicato* with *tenuto*, chord *pizzicato*, slurred *pizzicato*, *pizzicato* marked with *arraché*, and left-hand *pizzicato*. For each type of *pizzicato*, the researcher has designed specific methods of execution. Furthermore, the researcher has assigned specific techniques such as *spiccato*, *sautillé*, and *ricochet* to certain passages in order to effectively perform each passage. Both artificial and natural harmonics appear in the sonata, however, the researcher presents more than one way in which these can be played. The practice

guide enhances the interpretative analysis by providing practical solutions to the technical challenges in the sonata. It underscores the importance of precise bowing techniques and systematic fingerings, particularly in passages featuring frequent string crossings, contrasting dynamics, rapid runs, and wide leaping intervals. This research offers a simple corrective string crossing exercise, methods to achieve seamless string crossing, points on how to use specific bow techniques for certain passages, and four practice methods for the left hand.

This research provides a comprehensive analysis of Debussy's *Sonata for Cello and Piano,* offering performers practical guidelines to improve technical skills and interpretative understanding. By emphasizing the connection between technique and expression, it highlights that successful interpretation requires both technical mastery and emotional depth. The research combines scholarly insight with practical guidance, equipping cellists to approach the sonata meaningfully and bring their unique voice to the music. While focused on Debussy's work, the methods presented serve as a flexible framework applicable to other musical genres and repertoires, encouraging musicians to adapt these methods across styles and periods.

Keywords: Debussy / Sonata / Cello Performance / Artistic Research / Practice Guide

---

Claude Debussy was born on the 22nd of August 1862, into a humble family of modest means.[1] Debussy became one of France's most prominent composers and was to be recognized for his aesthetic and "Impressionistic" style.[2] He was one the composers who found themselves between the Romantic period and the Twentieth century, two contrasting periods in music. Often trying to escape the bounds of traditional music and its conventional techniques in composition, he would time and again find himself in contradiction with his own beliefs.[3] Undoubtedly, he was one of the precursors who bridged the gap between the

[1] Léon Vallas, *Claude Debussy: His Life and Works* (London: Oxford University Press, 1933), 1.

[2] William W. Austin, *Music in the 20th Century: From Debussy Through Stravinsky* (New York: W. W. Norton, 1966), 24.

[3] Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1962), 230.

late Romantic period and the early Twentieth century, establishing new techniques and reintroducing ancient ones.[4]

Renowned for his orchestral compositions and solo piano works, a few of his notable compositions includes *Prelude a l'apres-midi d'un faune* (1894), *Pelléas et Mélisande* (1902), *Nocturnes* (1899), *La mer* (1905), *Images* (1907), *Preludes for Piano* (1913), and *Jeux* (1913).[5] In 1915, Debussy conceived the idea of composing a collection of six sonatas "in the ancient, flexible mould with none of the grandiloquence of the modern sonatas."[6] This would come to be known as the *Six Sonatas for Various Instruments*. The first of these sonatas was the *Sonata for Cello and Piano* (1915), followed by the *Sonata for Flute, Viola, and Harp* (1915), and the *Sonata for Violin and Piano* (1917). Unfortunately, Debussy's declining health led to his passing in 1918, resulting in the completion of only three of the six planned sonatas.

Debussy composed the *Sonata for Cello and Piano* after spending nearly a year being unable to compose any music, as a result, it was as if he had to relearn it, so much so that Debussy expressed that "It was like a rediscovery and it's seemed to be more beautiful than ever!"[7] This is very much apparent as Debussy wrote in another account that "I've actually written nothing except 'pure' music: twelve etudes for piano; two sonatas for various instruments, in the old French style."[8] His late works embody a deliberate effort to return to the old compositional ways of the 17th and 18th centuries.[9] As a result, Debussy's compositional techniques developed over the course of his career were presented in a different and more refined way.[10]

---

[4] Edward Lockspeiser, 187.

[5] Wendy Thompson, *The Great Composers* (London: Hermes House, 2010), 187.

[6] Cited in François Lesure and Roger Nichols, *Debussy Letters,* trans. Roger Nichols (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987), 303.

[7] Cited in François Lesure and Roger Nichols, 303.

[8] Cited in François Lesure and Roger Nichols, 309.

[9] Léon Vallas, 261-262.

[10] Sunkyoung Hong, "A Stylistic Analysis and Technical Consideration of Debussy's Sonata for Cello and Piano" (DMA diss., The City University of New York, 2002), 9.

The sonata represents a departure from the traditional sonata form prevalent in the Classical and Romantic periods, showing Debussy's inclination towards innovative structures and harmonies.[11] However, Debussy's exploration of Impressionistic techniques, such as fluid tonalities and ambiguous harmonies paired with unpredictable tempo and rhythm, may present challenges for the performer.[12] At the same time this also presents the opportunity for the performer to experiment with their technical and interpretive skills. Apart from this, the sonata holds significance both within Debussy's oeuvre and the cellist's collective body of works, as it is one of his few chamber works that includes stringed instruments.[13] Debussy's style is remarkably unique in its character, and without a proper understanding of his compositions and artistic approach, the performer may struggle to navigate the technical complexities and interpretive nuances in his music.[14]

The *Sonata for Cello and Piano* consists of three movements: Prologue, Sérénade, and the Finale. Each movement presents its own unique character, exploring new sonorities and color. Moreover, the sonata exhibits ingenuity, expressive depth, and musical innovation, exhibiting the versatility and continuous evolution of Debussy.[15]

The main objectives of the research are: 1) to examine the technical challenges inherent in Debussy's *Sonata for Cello and Piano*; and 2) to document effective methods for overcoming technical difficulties encountered within the sonata, whilst also providing interpretative input regarding expressiveness.

This research aims to provide cellists with solutions and strategies to navigate and overcome the technical challenges inherent in Debussy's *Sonata for Cello and Piano*. Given the relative scarcity of research focusing on the performance and technical aspects of this sonata, the researcher aims to contribute to the existing body of knowledge by offering a detailed exploration of its interpretative and technical demands. By doing so, the researcher

---

[11] Elizabeth K. Cantrell, "Analysis of Debussy's Sonata for Cello and Piano" (DMA diss., University of Georgia, 1988), 24.

[12] Sunkyoung Hong, 3.

[13] Elizabeth K. Cantrell, 1.

[14] Sunkyoung Hong, 28.

[15] Léon Vallas, 262.

aspires to not only enhance pedagogical resources for cellists but also to deepen the broader understanding of Debussy's *Sonata for Cello and Piano*.

Although explicitly written for "Cello and Piano", the researcher will be focusing solely on the performance aspect of the cellist, while also taking the piano part into consideration where necessary for the interaction and connection between the two instruments. For the purpose of this study, the score edition used will be from Editions Durand,[16] the publishing company that Debussy himself was closely acquainted with.

Debussy's *Sonata for Cello and Piano* may present intricate technical difficulties for the performer. Challenges may encompass establishing bowings and fingerings and determining interpretations for special effects, dynamics, expressions, and tempo throughout the sonata. Focusing on these issues, the researcher acknowledges the complexity of making these decisions, recognizing that there might be more than one way to approach the technical challenges inherent in the sonata. Furthermore, the piano part will be taken into consideration where it is crucial and necessary for the cello to adapt seamlessly in context with ensemble playing.

Methodology

"A Comprehensive Practice Guide for Debussy's Sonata for Cello and Piano" follows an artistic research approach. Ginsborg argues that practice-based methods align well with music performance due to musicians' regular practice routines, which can be objectively recorded.[17] In *"A Comprehensive Practice Guide for Debussy's Sonata for Cello and Piano"* the researcher addresses specific practice challenges whilst proposing possible solutions. The researcher will also incorporate their personal experiences, suggested exercises, and interpretative ideas regarding expression, dynamics, and tempo.

---

[16] Claude Debussy, *Sonate pour Violoncelle & Piano* (Paris: Editions Durand, 1915).

[17] Jane Ginsborg, "Research Skills in Practice: Learning and Teaching Practice-Based Research at RNCM," in *Research and Research Education in Music Performance and Pedagogy*, ed. Scott D. Harrison (Dordrecht: Springer, 2014), 82.

Before beginning the iterative process of practice, it is essential to study elements beyond the printed music, such as historical background and musical analysis, to make informed technical and interpretative decisions. This foundational understanding, supported by listening to recordings and observing masterclasses, helps establish criteria for the desired outcome.

In preparation for the research, the researcher will gather a wide range of literature related to Debussy's Sonata for Cello and Piano and its performance aspects. This includes books, peer-reviewed articles, theses, audio recordings, and masterclass videos. The collected data will then be analyzed by studying its relevance to the research, exploring the historical and theoretical background of the sonata, observing professional performances, examining the origins of the techniques used, and reviewing scholarly texts that address the sonata's technical challenges.

Since the initial data does not yield conclusive results, key insights will emerge from the researcher's hands-on artistic process while preparing the sonata for performance. The procedure involves defining the research objectives, experimenting with practice techniques informed by the data, reflecting on and documenting the creative outcomes, and continuously refining the outcome through an iterative process in order to deepen artistic exploration.

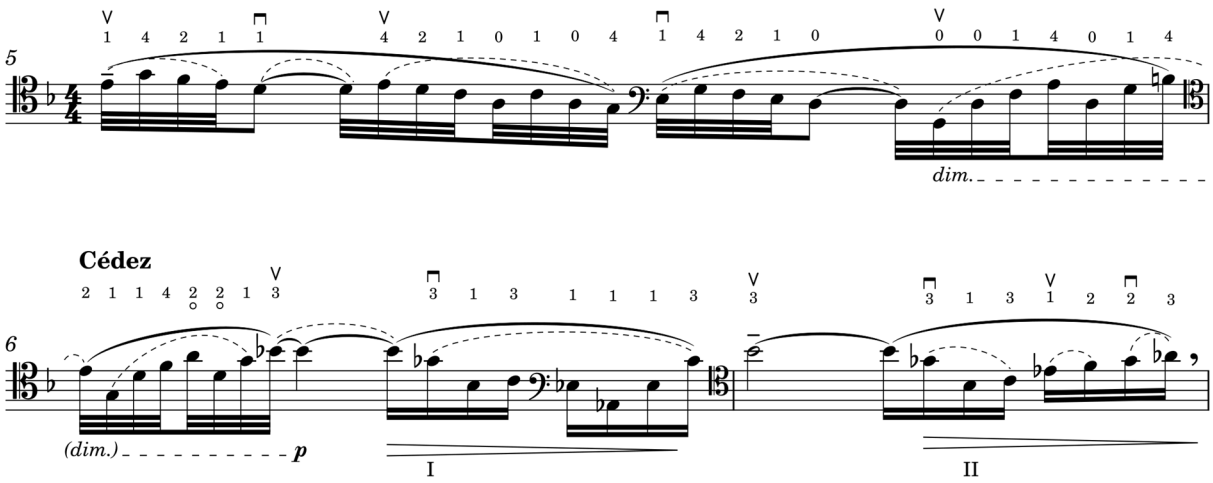
The presentation of research data will unfold in three phases: performance, documentation, and dissemination. The researcher will first perform Debussy's Sonata during their Master's Recital, applying the research findings in a live and recorded setting. Next, the findings will be thoroughly documented, including the methods and decisions involved in the preparation and performance.

Upon the initial study of the *Sonata for Cello and Piano*, the researcher has decided to divide the practice guide into two main parts. The first part will address interpretation, covering bowings, fingerings, special effects, dynamics, expression, tempo, and the interplay between cello and piano. The second part will focus on effective strategies for overcoming technical challenges that may arise throughout the *Sonata for Cello and Piano*.

Summary and Discussion

To establish a cohesive progression of this research, the researcher refers to Cantrell's[18] formal analysis of the *Sonata for Cello and Piano*. For the most part of this research, the researcher agrees with Cantrell's formal analysis of the *Sonata for Cello and Piano*. Cantrell contends that the Prologue is in a simple A-B-A' form, whereas the Sérénade is divided thematically into sections with a rondo form of A-B-A-C-A. As for the Finale, Cantrell claims that this movement is divided into two parts with an axis in between. However, the researcher would like to argue that instead of viewing the short section between the two parts as an axis, it can be viewed simply as a link or a bridge between the two parts.

Example 1 Prologue: Fingerings



An issue that will frequently reappear throughout the *Sonata for Cello and Piano* is phrasing. While the slurs originally written by Debussy aim to shape the phrasing, the researcher finds that they can present technical difficulties. The researcher proposes modified bowings to address these difficulties while preserving Debussy's intended phrasing.

[18] Elizabeth K. Cantrell, 12-26.

String crossing, particularly in mm. 5-7 (Example 1) and mm. 35-36 of the Prologue, is another issue that can be mitigated by designing fingerings that help reduce the need to cross strings. However, such solutions are limited when considering other factors such as bowing and phrasing. Ultimately, the goal is to make fingering and bow changes as seamless as possible, with mindful and smooth movements from both of the left and the right hand.

Often throughout the *Sonata for Cello and Piano* materials are reused repeatedly. This presents the opportunity to play the same material differently according to the context of each passage. In mm. 20 of the Prologue, a similar set of repeating notes is presented. Instead of using the same set of fingering for each recurring set of notes, the researcher opts to use three different kinds of fingerings for each recurring set. By doing so this adds nuance to a simple set of recurring notes.

The Sérénade in particular emphasizes timbre, posing interpretative challenges for performers. In the Sérénade, *pizzicato* techniques play a central role, likely inspired by guitar strumming techniques[19] and Spanish music.[20] In the Sérénade the researcher identifies four types of *pizzicati* in total—*pizzicato* marked with *staccato*, *pizzicato* marked with *tenuto*, *pizzicato* of the chord, and slurred *pizzicato*. Each type of *pizzicato* requires a specific technique to achieve the desired sound. A common issue within these types of *pizzicati* is ensuring clarity, especially in the cello's lower register. The cellist should make sure to maintain a balanced sound with the piano part.

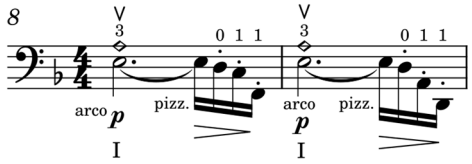
Marked as *fantasque et léger*, translated as whimsical and light, the Sérénade exhibits dance-like rhythms with abrupt shifts in tempo. Coordination with the pianist is essential for maintaining synchronization especially in passages where the cellist must lead the pianist. Special effects like *flautando* and *sur la touche* create airy, flute-like sounds, however, the researcher argues that the cellist must remain audible at all times. In mm. 8-9 of the Sérénade, opposed to the E artificial harmonic written by Debussy, the researcher opts to play the E natural harmonic using finger 3 placed on the E4 on the A string. By doing so, the

[19] Léon Vallas, 262.

[20] Edward Lockspeiser, 255-256.

risk of playing the note out of tune is greatly reduced with the addition of having a clearer sounding note with more reverberation (Example 2).

Example 2 Sérénade: Bowings and Fingerings

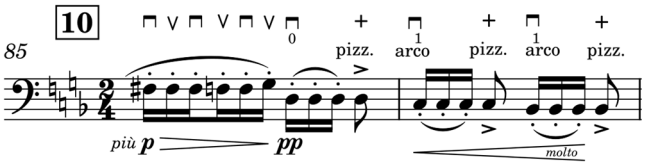


The Finale is lively with energetic rhythms, sharp tempo changes, and contrasting dynamics. It is perhaps in the Finale that Debussy emphasizes this type of undulating rhythm and dynamic. While the Finale contains fewer *pizzicati* passages compared to the Sérénade, the same types of *pizzicati* appear with one added element—*pizzicato* marked with *arraché*. Marked during the first few measures of the Finale, Debussy requires the cellists to play the *pizzicato* in an aggressive, tearing manner. Measures 19-34 is dominantly played with *pizzicato*, however, the researcher has specifically designed patterns and directions to cater to the ease of the performance for the cellist. For instance, in m. 19, the researcher uses a slanted upward *pizzicato* using the thumb for the chord and a downward *pizzicato* using the index finger for the single note. The same idea is implied in m. 20. The upward *pizzicato* direction of the chord ensures that the top note of the chord is audible. However, for the chords in mm. 33-34, the researcher opts to play the chord assertively in a downward motion, using as much force as possible in order to coincide with the written *sforzando*.

Another interesting aspect of this movement is the researcher's decision to employ left-hand *pizzicato* in mm. 85-86. By using left-hand *pizzicato*, the cellist is allowed a smoother performance by reducing unnecessary movement between *arco* and *pizzicato*. Additionally, the researcher also employs the *ricochet* technique during the *arco* parts during this passage, allowing the cellist to perform these notes with as much articulation as possible (Example 3). Another notable technique within the Finale is the use of *sur le chevalet*, a

special effect employed to create dry metallic sounds that may suggest tension in music.[21] This particular effect can be found in in mm. 39-41 and mm. 77-78. Although mm. 39-41 is marked as *pianissimo*, the researcher would like to highlight that consistent bow weight is crucial for maintaining sound quality. At mm. 77-78, the researcher applies a heavier weight to the bow to enhance the metallic effect further, adding intensity to the passage.

Example 3 Finale: *Pizzicato*

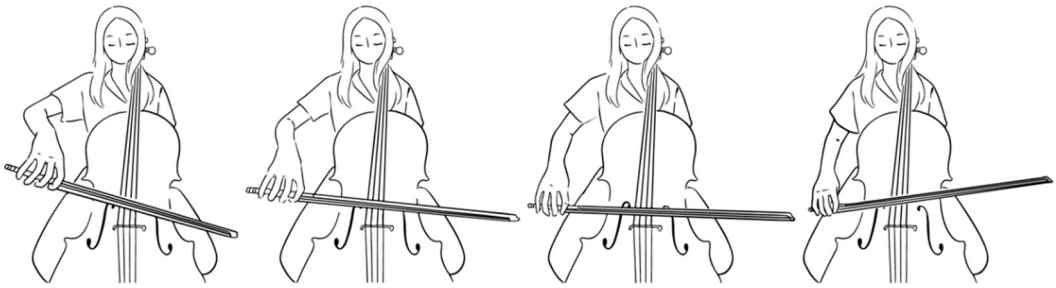


The practice guide complements the interpretative analysis by offering practical solutions for addressing the technical challenges identified in the *Sonata for Cello and Piano*. It emphasizes the significance of bowing techniques and methodical fingerings. This is particularly highlighted in passages that involve plenty of string crossings, contrasting dynamics, rapid running notes, and leaping intervals.

The *Sonata for Cello and Piano* contains a few challenging passages in regard to string crossing. Most notable of them are mm. 5-7 and mm. 35-56 in the Prologue and mm. 69-84 in the Finale. These sections, although brief, can be difficult, especially when performed at a fast tempo or when the passage requires to be played seamlessly. The root of the problem is excessive right-arm movement, which may disrupt fluidity in string crossing resulting in fragmented phrasing. The researcher finds that this becomes appallingly apparent when one does a simple corrective exercise of shifting the bow from one string to another without moving the bow sideways. By doing so, the cellist will find that they don't need to move their arm excessively in order to move to other strings (Example 4).

[21] Valerie Walden, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840* (New York: Cambridge University Press, 1998), 208.

Example 4 String Crossing Exercise[22]



Dynamics and phrasing are crucial elements of the sonata which require nuanced control of the bow. While some passages, such as m. 16, m. 18, and m. 37 of the Prologue and mm. 23-24 of the Sérénade, seem simple, they demand mastery of subtle and abrupt dynamic changes. The passages previously mentioned have a repetitive nature, making it possible to isolate the right hand during practice. Longer phrases, such as mm. 69-89 in the Finale, require additional planning due to their lack of repetitive patterns. For this passage, both the left and right hand should be practiced together to achieve seamless coordination.

The researcher suggests enhancing the performance of the *Sonata for Cello and Piano* by incorporating these bow techniques—*spiccato*, *sautillé*, and *ricochet*. These techniques are essential to convey Debussy's expressive intent and to achieve smooth, agile transitions. Measures 37-40 of the Sérénade require the cellist to play with a more articulated approach. Given that the tempo is not so fast, the researcher finds that *spiccato* is most suitable for this passage, requiring a more deliberate bounce of the bow. Practice involves lifting the bow after each note, maintaining wrist flexibility, and increasing the tempo gradually.

Measures 69-84 of the Finale is a particularly long passage with a continuous driving rhythm. The researcher finds that *sautillé* is most suitable for this passage. Conversely, Hong claims that this passage is a "large *spiccato* section."[23] However, using a *spiccato* stroke requires a more controlled bounce, possibly leading to tension and discomfort. Instead, the

[22] Sourced by researcher.

[23] Sunkyoung Hong, 122.

researcher uses *sautillé* as it allows a continuous bounce that relies on the bow's natural springiness, granting the performer more ease. The cellist should focus of relaxing the hand and using a light bow weight for fluid motion during faster tempos. In mm. 85-86, the researcher finds that *ricochet* is best suited for this passage as it produces multiple rapid bounces by throwing the bow against the string in one motion. Considering that this passage requires the cellist to shift quickly between *arco* and *pizzicato*, the researcher finds that this one fluid motion of the bow simplifies the execution of the passage whilst keeping the notes highly articulated. In regard to practicing the right hand, the researcher suggests that the cellist isolate the right hand when they can. Playing the notes without having to rely on the left hand promotes independence of the right hand. This isolated practice should be continued until the right hand internalizes the movements, creating a strong sense of muscle memory.

Measures 5-7 and mm. 37-38 in the Prologue, as well as mm. 15-18 and mm. 96-99 in the Finale, require a more systematic approach to fingering. These passages may not feel entirely natural or may prove less than ideal in terms of playability. Challenging fingerings in the *Sonata for Cello and Piano* often require more methodical approach to practice, as they involve not only complex fingerings but also wide leaping intervals and fast tempo.

To tackle these difficulties, the researcher recommends isolating challenging sections and practicing them slowly, emphasizing the left-hand shape and positioning. Any position changes should be smooth and seamless. For longer passages, breaking them into smaller segments allows for better execution of shifts and extensions. Speed can be gradually increased as comfort improves, ensuring precise intonation and fluidity.

Following this discussion, the researcher will provide alternative methods in practicing complex fingerings. These examples will be based on a short excerpt from mm. 5-6 of the Prologue. However, these methods are not limited to this particular passage as these can be applied and adapted to any passage regardless of the rhythm and duration of the notes. Furthermore, the researcher suggests that the cellist use these methods in passages that the cellist may find challenging or technically difficult. Given that these practice methods are made for the development of the left hand, the bowings in the following exercise always start with a down bow followed by simple alternating bows.

Incorporating rhythmic variations is an effective method to enhance fluidity. Altering the rhythm of a passage using long-short (Example 5) or short-long (Example 6) patterns. This encourages the fingers to adjust to different timings thereby aiding muscle memory. This approach helps refine transitions, precision, and control.

Example 5 Long-Short Pattern

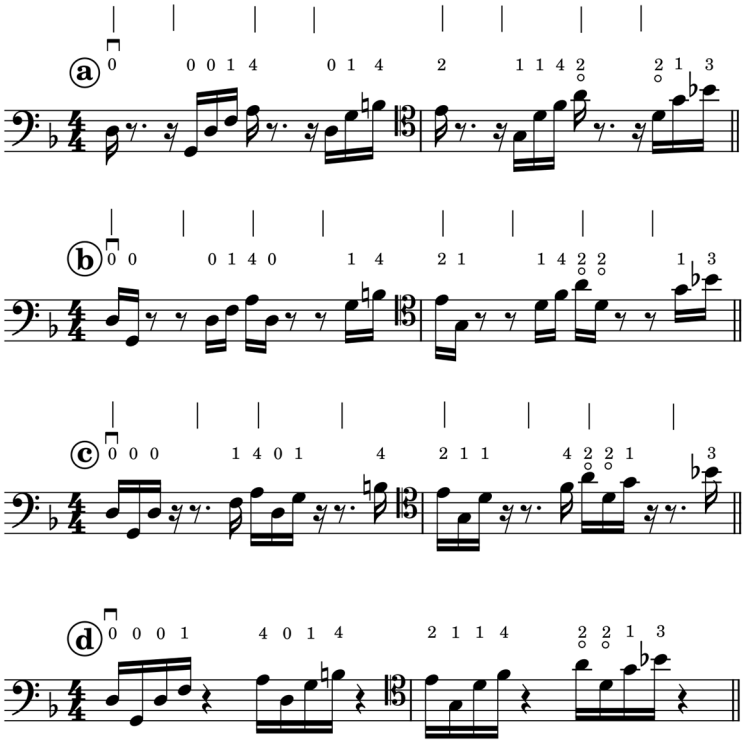
Example 6 Short-Long Pattern

Another strategy involves grouping notes into sets of two, three, or four, which helps focus on specific finger transitions. This technique breaks challenging passages into manageable segments, making it easier to identify and address technical issues. As comfort increases, the cellist should gradually add on more groups until they can play the entire passage smoothly (Example 7).

Example 7 Grouped-Notes Practice Method

Lastly, the researcher suggests practicing varied groupings to build muscle memory and control. This method challenges finger coordination and strengthens execution and precision. The researcher has added visual guides that represent the downbeat in order to easily understand the rhythm. This practice method is not limited to this set of rhythms; therefore, the cellist is free to explore other rhythmic combinations as long as it aids in building muscle memory and the accuracy of the left hand (Example 8).

Example 8 Varied-grouped-notes Practice Method



Ultimately, this article not only provides a thorough exploration of Debussy's *Sonata for Cello and Piano* but also serves as an invaluable resource for performers seeking to enhance their technical abilities and interpretative insight. By combining scholarly analysis and practical guidance, it fosters a deeper understanding of the work's complexities and invites performers to engage with Debussy's music in a meaningful way. The emphasis of the interdependence of technique and expression throughout the research reinforces the idea

that successful interpretation is not solely about technical proficiency. It also requires the ability to convey the emotional and aesthetic depth of the *Sonata for Cello and Piano*.

In conclusion, this article contributes to the field performance, offering both analytical depth and practical advice that can aid cellists in their journey to mastering Debussy's *Sonata for Cello and Piano*. The insights gleaned from the research presented herein will enrich the interpretative choices made by performers, allowing them to bring their own voice to the *Sonata for Cello and Piano*.

Researcher's Suggestions

In recent years, practice guides and artistic research have gained widespread recognition and have become valuable tools for musicians. These iterative processes offer in-depth insight into the researcher's methods, strategies, and approaches to mastering complex repertoire. Although this particular article focuses on Debussy's *Sonata for Cello and Piano*, the techniques and methods presented are not limited to this sonata alone. Instead, this article offers a versatile framework that can be adapted across various musical genres and historical periods, encouraging performers to tailor these methods to suit other compositions and styles.

For those interested in the interpretation of Impressionist music, this article serves as a valuable resource, helping reveal the nuanced expressiveness and the harmonic character of Debussy's compositions. Furthermore, the insights gained from this practice guide may also enhance one's understanding and interpretation of other works within the Impressionistic genre, opening up new possibilities for expressive depth and stylistic authenticity.

Bibliography

Austin, William W. *Music in the 20th Century: From Debussy Through Stravinsky*. New York: W. W. Norton, 1966.

Cantrell, Elizabeth K. "Analysis of Debussy's Sonata for Cello and Piano." DMA diss., University of Georgia, 1988.

Debussy, Claude. *Sonate pour Violoncelle & Piano*. Paris: Editions Durand, 1915.

Ginsborg, Jane. "Research Skills in Practice: Learning and Teaching Practice-Based Research at RNCM." In *Research and Research Education in Music Performance and Pedagogy*, edited by Scott D. Harrison, 77-89. Dordrecht: Springer, 2014.

Hong, Sunkyoung. "A Stylistic Analysis and Technical Consideration of Debussy's Sonata for Cello and Piano." DMA diss., The City University of New York, 2002.

Lesure, François and Roger Nichols. *Debussy Letters*. Translated by Roger Nichols. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

Lockspeiser, Edward. *Debussy: His Life and Mind*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1962.

Sookkho, Korrapat, and Panjai Chulapan. "Interpretation and Performance Practice on *Debussy's Nocturne for Piano." Rangsit Music Journal* 19, 2 (2023): 1-14. https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0101. (in Thai)

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

Thompson, Wendy. *The Great Composers.* London: Hermes House, 2010.

Vallas, Léon. *Claude Debussy: His Life and Works*. London: Oxford University Press, 1933.

Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840.* New York: Cambridge University Press, 1998.