กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณาธิการบริหาร วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
บรรณาธิการ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
กองบรรณาธิการ แขไข ธนสารโสภิณ
ธีรวัฒน์ ตันบุตร
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

ตลอดระยะเวลากว่าสองทศวรรษวารสารดนตรีรังสิตยังคงมีความมุ่งมั่น สร้างสรรค์พื้นที่เผยแพร่ผลงานวิชาการดนตรีทั้งในระดับนานาชาติและระดับชาติ ดนตรีไม่ได้ถูกพิจารณาในฐานะศิลปะแห่งการแสดงเพียงลำพัง หากแต่เป็นพื้นที่ทางปัญญาเชื่อมโยงศาสตร์หลากหลายแขนง สะท้อนบทบาททางสังคม วัฒนธรรม การศึกษา และการวิจัยร่วมสมัย สำหรับบทความปีที่ 21 ฉบับที่ 1 มีจำนวน 10 บทความ แบ่งเป็นบทความวิชาการจำนวน 3 บทความ และบทความวิจัยจำนวน 7 บทความ ได้นำเสนอภาพรวมทางดนตรีครอบคลุมทั้งบริบททางสังคม นักประพันธ์เพลงชาวไทย การประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน ทฤษฎีดนตรีและการวิเคราะห์ดนตรีไทย ดนตรีสมัยนิยม สื่อการเรียนการสอน ตลอดจนการศึกษาพัฒนาการวงดนตรีเดินแถวในสถานศึกษาไทย

ในฐานะวารสารดนตรีรังสิตได้รับการจัดอยู่ภายใต้ฐานข้อมูลนานาชาติ Scopus และฐานข้อมูลของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทยกลุ่มที่ 1 (Thailand-Journal Citation Index Centre) วารสารได้ตระหนักถึงความรับผิดชอบในการยกระดับมาตรฐานทางวิชาการอย่างเข้มงวด พร้อมทั้งส่งเสริมองค์ความรู้ที่มีคุณค่า มีความถูกต้องทางวิชาการและสร้างผลกระทบเชิงบวกต่อแวดวงวิชาการดนตรีในระดับนานาชาติ เพื่อเป็นสื่อกลางแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ การนำเสนอแนวคิดใหม่ และการพัฒนางานวิจัยด้านดนตรีอย่างต่อเนื่อง โดยเปิดรับผลงานวิชาการทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษที่มีดนตรีเป็นแกนกลางหรือมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้อง

เพื่อยกระดับประสิทธิภาพให้การดำเนินงานของวารสารดนตรีรังสิตมีความกระชับและรวดเร็วยิ่งขึ้น กองบรรณาธิการฯ ได้พิจารณาปรับเปลี่ยนจำนวนผู้ทรงคุณวุฒิกลั่นกรองคุณภาพบทความเป็นผู้ทรงคุณวุฒิอย่างน้อย จำนวน 2 คน ที่มีองค์ความรู้ ความสามารถ พร้อมทั้งเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ ทั้งยังมาจากหลากหลายสถาบันและไม่อยู่สถาบันเดียวกับผู้เขียน เพื่อเสริมสร้างความเป็นกลาง ความโปร่งใส และความน่าเชื่อถือให้กับกระบวนการกลั่นกรองคุณภาพบทความ ในนามของกองบรรณาธิการฯ ขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกคนที่กรุณาให้เกียรติพิจารณากลั่นกรองคุณภาพบทความด้วยจิตสำนึกทางวิชาการ อันเป็นกำลังสำคัญในการขับเคลื่อนคุณภาพวารสารให้คงไว้ด้วยมาตรฐานทางวิชาการอย่างต่อเนื่อง พร้อมกันนี้ขอเชิญชวนคณาจารย์ นักวิชาการ ตลอดจนบุคลากรทางดนตรี ร่วมนำเสนอองค์ความรู้ทางวิชาการร่วมไปกับวารสารดนตรีรังสิต

รองศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาในการสนับสนุนส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน A0101
18 pages
The Role of Educational Administrators in Supporting Thai Musical Arts and Culture for Children and Youth
ธราธิป วงษ์แก้ว

ความแตกต่างระหว่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงและการย้ายศูนย์กลางเสียง A0202
The Difference Between Change of Key and Modulation
21 pages
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ ปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ และแขไข ธนสารโสภิณ

When Jazz Reconnected with the Masses: Louis Armstrong's "Hello, Dolly!" A0303
20 pages
Sopon Suwannakit and Denny Euprasert

บทความวิจัย

42 ปี กับเส้นทางดนตรีพรรณนาในประเทศไทยโดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย R0104
42 Years Trajectory of Program Music in Thailand, as Crafted by Thai Composers
19 pages
กิตติคุณ สดประเสริฐ บำรุง พาทยกุล และสุพรรณี เหลือบุญชู

วิจัยสร้างสรรค์ "ขึ้นสาย บรรเลงเพลงกีตาร์ไฟฟ้า" R0205
Creative Research "Kheun Sai Bunleng for Electric Guitar"
21 pages
เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

สารบัญ (ต่อ)

กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน R0306
Transmission Process in Saw Duang of Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen 18 pages
นันธิณีย์ เวียงหงษ์ สุพัตรา วิไลลักษณ์ และพิมลมาศ พร้อมสุขกุล

งานวิจัยสร้างสรรค์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงตันหยงสำหรับวงดนตรีร่วมสมัย R0407
The Creative Research of Tanyong Music Arrangement for Contemporary Bands 18 pages
อัครวัฒน์ สิงห์ชู

The Development of a Vocal Teaching Model Based on Verdi Art Songs for Undergraduate Level in The People's Republic of China R0508
Guo Long, Thiti Panya-in, and Thanapon Teerachat 22 pages

The Fusion of Brazilian National Identity and Contemporary Musical Language in Marlos Nobre's "Homenagem a Arthur Rubinstein," Op. 40 (1973) R0609
Paulo Ricardo Soares Zereu 22 pages

The Development of Thai School Marching Band During the Reign of King Rama IX R0710
Phatravee Tienchaianan, Poonpit Amatyakul, and Nachaya Natchanawakul 21 pages

Article No. A0101 (18 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.A0101

บทความวิชาการ (Academic Article)

บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาในการสนับสนุนส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน

The Role of Educational Administrators in Supporting Thai Musical Arts and Culture for Children and Youth

ธราธิป วงษ์แก้ว*
สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาชลบุรี เขต 2 สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน
กระทรวงศึกษาธิการ ชลบุรี ประเทศไทย
Tarathip Wongkeaw*
The Chonburi Primary Educational Service Area Office 2, Office of the Basic Education Commission,
Ministry of Education, Chonburi, Thailand
drtarathip2523@gmail.com

Received: March 24, 2025 / Revised: June 5, 2025 / Accepted: July 18, 2025

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาในการสนับสนุนและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน ซึ่งดนตรีไทยถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ของชาติ การส่งเสริมดนตรีไทยในสถานศึกษามีความสำคัญต่อการปลูกฝังคุณค่าทางวัฒนธรรม ความภาคภูมิใจในความเป็นไทย ตลอดจนการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ ทักษะทางดนตรี และคุณลักษณะอันพึงประสงค์ของผู้เรียน ขอบเขตของการศึกษามุ่งเน้นบทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาในด้านการกำหนดนโยบาย การบริหารจัดการ และการสนับสนุนการจัดกิจกรรมทางดนตรีไทยให้สอดคล้องกับบริบทของสถานศึกษาและความต้องการของชุมชน เพื่อให้การอนุรักษ์และสืบสานดนตรีไทยดำเนินไปอย่างเป็นระบบและยั่งยืน

บทความวิชาการนี้ใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการบริหารสถานศึกษา การอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย รวมถึงแนวคิดด้านการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยในสถานศึกษา โดยดำเนินการรวบรวม วิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลจากหนังสือ เอกสารทางวิชาการ งานวิจัย

* Corresponding author, email: drtarathip2523@gmail.com

และบทความที่เกี่ยวข้อง ทั้งในประเทศและต่างประเทศ เพื่อนำมาวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบและเชิงเนื้อหา กระบวนการศึกษามุ่งเน้นการคัดเลือกข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของบทความ จากนั้นจึงจัดหมวดหมู่สาระสำคัญเกี่ยวกับแนวคิด บทบาท หน้าที่ และแนวทางการดำเนินงานของผู้บริหารสถานศึกษาในการสนับสนุนการจัดการเรียนรู้และกิจกรรมดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน นอกจากนี้ยังมีการเชื่อมโยงข้อมูลกับบริบททางสังคม วัฒนธรรม และการศึกษาของไทยในปัจจุบัน เพื่อให้ได้ข้อสรุปที่สะท้อนภาพรวมของการบริหารจัดการดนตรีไทยในสถานศึกษาอย่างเป็นระบบ และสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนและการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยให้เกิดประสิทธิผลสูงสุดอย่างยั่งยืน

ผลการศึกษา พบว่า บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาในการสนับสนุนส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน ได้แก่ 1) การสนับสนุนด้านนโยบาย ผู้บริหารสถานศึกษาสามารถกำหนดนโยบาย วางแผนเพื่อส่งเสริมสนับสนุนการจัดสร้างหรือพัฒนาแหล่งเรียนรู้ในโรงเรียนที่มุ่งเน้นการอนุรักษ์ดนตรีไทย การจัดสรรงบประมาณเพื่อสนับสนุนโครงการที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย บูรณาการดนตรีไทยเข้ากับหลักสูตรสถานศึกษา ทั้งในกลุ่มสาระดนตรีและศิลปะ หรือเป็นวิชาเลือกเสรี และส่งเสริมให้โรงเรียนมีโครงการอนุรักษ์และสืบสานดนตรีไทย 2) การจัดสรรทรัพยากร ผู้บริหารสถานศึกษาควรจัดสรรทรัพยากร งบประมาณ วัสดุอุปกรณ์ดนตรีไทย และบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญ เพื่อสนับสนุนการเรียนการสอนดนตรีไทยในโรงเรียน การจัดหาเครื่องดนตรีไทย หรือการจัดจ้างครูผู้มีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ช่วยส่งเสริมคุณภาพของการเรียนการสอน 3) การส่งเสริมกิจกรรมดนตรีไทยในโรงเรียน จัดการแข่งขันดนตรีไทย ทั้งในระดับโรงเรียน ระดับจังหวัด และระดับชาติ เพื่อส่งเสริมการพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีไทย ส่งเสริมการบรรเลงดนตรีไทยในกิจกรรมสำคัญของโรงเรียน สนับสนุนการบันทึกและเผยแพร่ผลงานดนตรีไทยของนักเรียน ผ่านสื่อออนไลน์ เช่น ยูทูบ หรือเฟสบุ๊ก 4) การสร้างเครือข่ายความร่วมมือ ผู้บริหารสามารถสร้างเครือข่ายความร่วมมือระหว่างโรงเรียน ชุมชน และหน่วยงานภายนอก ไม่ว่าจะเป็น สถาบันดนตรีไทย มหาวิทยาลัย หรือหน่วยงานภาครัฐและเอกชน เพื่อจัดกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ความร่วมมือนี้ช่วยให้การส่งเสริมดนตรีไทยมีความยั่งยืนและเกิดผลกระทบในวงกว้าง 5) การใช้เทคโนโลยีเพื่อส่งเสริมดนตรีไทยในยุคดิจิทัล ผู้บริหารสามารถสนับสนุนการใช้เทคโนโลยีในการเผยแพร่และสอนดนตรีไทย การจัดทำสื่อการเรียนการสอนออนไลน์การสนับสนุนแพลตฟอร์มดิจิทัลที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย และ 6) การพัฒนาครูและบุคลากรด้านดนตรีไทย ผู้บริหารควรสนับสนุนการพัฒนาทักษะของครูผู้สอนดนตรีไทย การจัดอบรมหรือส่งเสริมการศึกษาต่อในสาขาดนตรีไทย เพื่อให้ครูมีความพร้อมและสามารถถ่ายทอดความรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

สรุปได้ว่า บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาเป็นปัจจัยสำคัญในการขับเคลื่อนการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยให้คงอยู่และพัฒนาอย่างยั่งยืน การบริหารจัดการที่มีวิสัยทัศน์ การสนับสนุนเชิงนโยบาย การจัดสรรทรัพยากรอย่างมีประสิทธิภาพ และการสร้างความร่วมมือกับภาคส่วนต่าง ๆ ช่วยให้การ

จัดการเรียนรู้ดนตรีไทยเกิดผลอย่างเป็นรูปธรรม การส่งเสริมดนตรีไทยในสถานศึกษาไม่เพียงเป็นการรักษามรดกทางวัฒนธรรมของชาติเท่านั้น แต่ยังมีส่วนสำคัญในการพัฒนาผู้เรียนให้มีความสมดุลทั้งด้านวิชาการ คุณธรรม และสุนทรียภาพ สามารถดำรงคุณค่าทางวัฒนธรรมไทยควบคู่กับการปรับตัวในสังคมร่วมสมัยได้อย่างมั่นคง

คำสำคัญ : ผู้บริหารสถานศึกษา / ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทย / เด็กและเยาวชน

Abstract

This article aims to examine and analyze the roles of school administrators in supporting and promoting Thai musical arts and culture for children and youth. Thai music is regarded as an important cultural heritage that reflects the national identity and cultural uniqueness of the Thai people. Promoting Thai music in educational institutions plays a vital role in fostering cultural values, a sense of national pride, as well as enhancing creativity, musical skills, and desirable characteristics among learners. The scope of this study focuses on the roles of school administrators in policy formulation, educational management, and support for Thai music–related activities in accordance with the context of educational institutions and community needs, in order to ensure that the preservation and transmission of Thai music are carried out systematically and sustainably.

This academic article employs a document-based study approach, drawing on relevant literature and research related to school administration, the preservation and promotion of Thai arts and culture, as well as concepts of Thai music instruction in educational institutions. The study involves the collection, analysis, and synthesis of data from books, academic documents, research reports, and scholarly articles from both domestic and international sources. The data are analyzed using comparative and content analysis methods. The research process emphasizes the selection of credible sources that are consistent with the objectives of the article, followed by the systematic categorization of key concepts concerning the roles, responsibilities, and operational approaches of school administrators in supporting Thai music learning and activities for children and youth. In addition, the findings are contextualized within Thailand’s contemporary social, cultural, and educational settings in order to derive

comprehensive conclusions that reflect an integrated overview of Thai music management in educational institutions. The results can serve as practical guidelines for enhancing instructional management and promoting Thai musical arts and culture effectively and sustainably.

The findings indicate that the roles of school administrators in supporting and promoting Thai musical arts and culture for children and youth can be categorized into six key aspects. First, policy support plays a crucial role, as school administrators are responsible for formulating policies and strategic plans to promote the establishment and development of learning resources within schools that focus on the preservation of Thai music. This includes allocating budgets to support Thai music–related projects, integrating Thai music into the school curriculum within music and arts subject areas or as elective courses, and encouraging schools to implement programs aimed at preserving and transmitting Thai music. Second, resource allocation is essential, as administrators should provide adequate budgets, Thai musical instruments, instructional materials, and qualified personnel to support effective Thai music instruction. The procurement of Thai musical instruments and the recruitment of teachers with expertise in Thai music significantly enhance the quality of teaching and learning. Third, the promotion of Thai music activities within schools is vital, including organizing Thai music competitions at the school, provincial, and national levels to foster students' musical skills, encouraging Thai music performances during important school events, and supporting the documentation and dissemination of students' Thai music performances through online media platforms such as YouTube and Facebook. Fourth, building collaborative networks is an important responsibility of school administrators, who can establish partnerships among schools, local communities, and external organizations, including Thai music institutions, universities, and public and private agencies, to organize Thai music–related activities. Such collaboration contributes to the sustainability and broader impact of Thai music promotion. Fifth, the use of technology to promote Thai music in the digital era is increasingly important, as administrators can support the application of digital technologies for teaching and disseminating Thai music through the development of online instructional media and digital platforms related to Thai music. Finally, the development of teachers and personnel in Thai music is a key factor, as administrators should encourage professional development through

training programs or further education in Thai music to ensure that teachers are well prepared and capable of delivering instruction effectively.

In conclusion, the role of school administrators is a key factor in driving the preservation and promotion of Thai musical arts and culture in a sustainable manner. Visionary management, policy support, efficient allocation of resources, and collaboration with various stakeholders contribute to effective Thai music learning management with tangible outcomes. The promotion of Thai music in educational institutions not only serves to preserve the nation's cultural heritage but also plays a significant role in fostering learners' balanced development in academic achievement, moral values, and aesthetic appreciation. This enables learners to sustain Thai cultural values while effectively adapting to contemporary society.

Keywords: Educational Administrators / Thai Musical Arts and Culture / Children and Youth

---

ศิลปวัฒนธรรมไทยเป็นสมบัติอันล้ำค่าที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตและภูมิปัญญาของคนไทยในอดีต ซึ่งได้รับการสืบทอดและพัฒนาต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ในบรรดาศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้ "ดนตรีไทย" นับว่าเป็นหนึ่งในเอกลักษณ์ที่มีความสำคัญ ไม่เพียงแค่ในด้านความงดงามทางเสียงเพลงและจังหวะที่ไพเราะเท่านั้น แต่ยังมีบทบาทในการเชื่อมโยงคนไทยกับรากฐานของชาติ อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันกระแสวัฒนธรรมจากตะวันตกและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ส่งผลต่อความสนใจของเด็กและเยาวชนต่อดนตรีไทย ทำให้การอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมนี้กลายเป็นเรื่องท้าทายอย่างยิ่ง ดนตรีไทยเป็นศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงภูมิปัญญาและเอกลักษณ์ของชาติไทยที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าและทรงอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์สังคม การอนุรักษ์และส่งเสริมดนตรีไทยในบริบทการศึกษาจึงเป็นหนึ่งในภารกิจสำคัญที่ช่วยสร้างความตระหนักรู้ในคุณค่าของวัฒนธรรมและปลูกฝังความรักในเอกลักษณ์ของชาติแก่เยาวชน ในยุคที่สังคมเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วจากผลของกระแสดิจิทัลและวัฒนธรรมสากล ดนตรีไทยกลับต้องเผชิญกับความท้าทายในการคงไว้ซึ่งคุณค่าและการถ่ายทอดไปยังคนรุ่นใหม่ การบูรณาการดนตรีไทยในระบบการศึกษาเป็นกลไกที่ช่วยเชื่อมโยงศิลปวัฒนธรรมไทยกับเยาวชน เพื่อให้ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันและสร้างความภาคภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้ ผู้บริหารสถานศึกษาจึงต้องมีวิสัยทัศน์และบทบาทเชิงรุกในการสนับสนุนและส่งเสริมดนตรีไทยผ่านนโยบายและกิจกรรมที่หลากหลาย เพื่อให้ดนตรีไทยยังคงเป็นมรดกวัฒนธรรมที่ยั่งยืนในสังคมไทย

ผู้บริหารสถานศึกษาในฐานะผู้นำทางการศึกษา มีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนและส่งเสริมดนตรีไทยให้แก่เด็กและเยาวชน บทบาทนี้ครอบคลุมตั้งแต่การกำหนดนโยบาย การจัดการทรัพยากร ไปจนถึงการพัฒนากิจกรรมที่ช่วยสร้างความตระหนักรู้และความภาคภูมิใจในดนตรีไทย ในมิติของการบริหารการศึกษา ผู้บริหารสามารถวางแผนยุทธศาสตร์ที่เชื่อมโยงดนตรีไทยกับหลักสูตรการเรียนรู้ในโรงเรียน เพื่อให้ดนตรีไทยกลายเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาศักยภาพของนักเรียนทั้งในด้านสุนทรียะและทักษะการเรียนรู้ที่รอบด้าน หนึ่งในบทบาทสำคัญของผู้บริหารคือการจัดสรรทรัพยากรเพื่อสนับสนุนการเรียนการสอนดนตรีไทย การจัดหาเครื่องดนตรีไทยที่มีคุณภาพ รวมถึงการจ้างครูผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย เป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับการสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่เหมาะสม นอกจากนี้ การสนับสนุนโครงการหรือกิจกรรมที่เกี่ยวข้อง เช่น การประกวดดนตรีไทย การแสดงดนตรีไทยในงานสำคัญยังช่วยกระตุ้นความสนใจของเด็กและเยาวชนต่อดนตรีไทยมากขึ้น และผู้บริหารสามารถสนับสนุนการบูรณาการดนตรีไทยเข้ากับวิชาเรียนในรูปแบบที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการเชื่อมโยงดนตรีไทยกับวิชาประวัติศาสตร์ ศิลปะ หรือแม้แต่เทคโนโลยี การใช้สื่อการสอนดิจิทัล เช่น วิดีโอการสอน หรือแอปพลิเคชันการเรียนรู้ดนตรีไทย จะช่วยให้การเรียนการสอนน่าสนใจและเข้าถึงง่ายยิ่งขึ้น โดยเฉพาะสำหรับเด็กและเยาวชนในยุคดิจิทัล การสร้างความร่วมมือกับชุมชนและองค์กรภายนอกก็เป็นอีกบทบาทหนึ่งที่ผู้บริหารสามารถทำได้ การเชิญศิลปินพื้นบ้านหรือผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยมาร่วมกิจกรรมในโรงเรียน การจัดนิทรรศการ หรือการร่วมมือกับหน่วยงานด้านวัฒนธรรมในการอนุรักษ์ดนตรีไทย เป็นวิธีที่ช่วยเสริมสร้างความเชื่อมโยงระหว่างโรงเรียนกับชุมชน ทั้งยังช่วยปลูกฝังความรู้สึกหวงแหนในมรดกทางวัฒนธรรมให้กับเด็กและเยาวชน

นอกจากนี้ การสร้างแรงบันดาลใจและกระตุ้นให้นักเรียนเห็นคุณค่าของดนตรีไทยก็เป็นบทบาทที่สำคัญ ผู้บริหารสามารถสร้างโอกาสให้นักเรียนได้แสดงออกถึงความสามารถทางดนตรีไทย ทั้งในเวทีภายในโรงเรียนและเวทีระดับประเทศ การยกย่องและให้รางวัลนักเรียนที่มีความสามารถพิเศษด้านดนตรีไทยยังช่วยสร้างแรงจูงใจให้เด็กและเยาวชนหันมาสนใจและพัฒนาทักษะทางดนตรีนี้อย่างจริงจัง บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาในการสนับสนุนและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยมีความสำคัญอย่างยิ่งในการอนุรักษ์และพัฒนามรดกนี้ให้คงอยู่ต่อไป การจัดการทรัพยากร การสร้างโอกาสทางการเรียนรู้ และการสนับสนุนความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนล้วนมีส่วนช่วยให้ดนตรีไทยกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตเด็กและเยาวชนในยุคปัจจุบันอย่างยั่งยืน ด้วยเหตุนี้ ผู้เขียนจึงได้นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับบทบาทของผู้บริหารศึกษา ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน และการสนับสนุนและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเยาวชน อันเป็นกลไกสำคัญในการปลูกฝังอัตลักษณ์ความเป็นไทย และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่ต่อไปอย่างยั่งยืน

บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษา (The Role of School Administrators)

ผู้บริหารสถานศึกษามีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนและพัฒนาคุณภาพของระบบการศึกษาในทุกระดับ ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดนโยบาย การบริหารจัดการทรัพยากร หรือการสนับสนุนการเรียนรู้ให้กับครูและนักเรียน บทบาทนี้ครอบคลุมทั้งด้านการวางแผน การจัดการ และการเป็นผู้นำเชิงกลยุทธ์ในองค์กรการศึกษา ผู้บริหารต้องมีความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น เช่น การเปลี่ยนผ่านสู่ยุคดิจิทัล การพัฒนานวัตกรรมการเรียนรู้ และการตอบสนองต่อความต้องการที่หลากหลายของผู้เรียน บทบาทสำคัญของผู้บริหารสถานศึกษาไม่ได้จำกัดอยู่แค่ในเชิงนโยบาย แต่ยังรวมถึงการสร้างสภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมการเรียนรู้ การบริหารทีมงาน และการเป็นตัวกลางเชื่อมโยงระหว่างชุมชน สถาบันการศึกษา และหน่วยงานภายนอก เพื่อให้การศึกษามีความครอบคลุมและมีคุณภาพ การพัฒนาสมรรถนะในด้านการบริหาร การสื่อสาร และการใช้เทคโนโลยีจึงเป็นสิ่งสำคัญสำหรับผู้บริหารในยุคปัจจุบัน

กนกอร สมปราชญ์[1] กล่าวว่า ผู้บริหารในศตวรรษหน้าต้องมีคุณสมบัติเป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลงสู่คุณภาพการศึกษาและการจัดการบริหารให้สถานศึกษาเป็นชุมชนแห่งการเรียนรู้โดยมีศักยภาพ ดังต่อไปนี้

1. ผู้บริหารต้องมีความรับรู้ เข้าใจ และตีความต่อสัญญาณบอกเหตุใด ๆ ที่จะเข้ามาจาก สิ่งแวดล้อมภายนอกได้อย่างแม่นยำและถูกต้อง มีความยืดหยุ่นและสามารถตอบสนองต่อสัญญาณ บอกเหตุดังกล่าวด้วยวิธีการต่าง ๆ ได้ดี

2. ผู้บริหารจำเป็นต้องเปลี่ยนโครงสร้างองค์กรที่ก่อให้เกิดความร่วมมือและมีความยืดหยุ่นคล่องตัว

3. ผู้บริหารต้องมีภาวะผู้นำที่ดี โดยต้องปรับเปลี่ยนบทบาทจากการเป็นผู้ควบคุมงาน (Controller) หรือผู้คุมกฎ (Gatekeeper) ไปสู่บทบาทใหม่ในฐานะผู้สนับสนุนหรือผู้เอื้ออำนวยด้านสารสนเทศมากขึ้นเป็นผู้นำการพัฒนาศักยภาพของครูและเป็นผู้ใช้วิธีการกระจายอำนาจ การตัดสินใจให้แก่ผู้ร่วมงาน

4. ผู้บริหารต้องปรับปรุงกลยุทธ์การบริหารการจัดการ โดยยึดหลักการให้เกิดความเชื่อมโยง

5. ผู้บริหารต้องสร้างเครือข่ายพันธมิตร (Strategic Networks) กับสถานศึกษาอื่น ๆ ตลอดจนหน่วยงานอื่นทั้งภาครัฐและเอกชน เพื่อประโยชน์ของความร่วมมือการใช้ทรัพยากรร่วมและ การเพิ่มความแข็งแกร่งทางวิชาการการสร้างผลผลิตที่ตรงกับความต้องการของผู้ใช้รวมทั้งช่วย เพิ่มประสิทธิภาพในการบริหารจัดการโรงเรียนมากขึ้น

6. ผู้บริหารต้องให้ความสำคัญกับผู้มีส่วนได้ส่วนเสียกับโรงเรียน คือ ผู้ปกครองหรือชุมชนที่เข้ามามีบทบาทต่อการดำเนินงานและการจัดการศึกษาอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ

---

[1] Kanokorn Somprad, “Learning Leadership of School Principals: A Grounded Theory Study,” *Social Sciences Research and Academic Journal* 12, 34 (2017): 63, https://so05.tci-thaijo.org/index.php/JSSRA/article/view/69250/74274. (in Thai)

7. ผู้บริหารจะต้องแสดงบทบาทการเป็นผู้นำที่สำคัญของสังคมแห่งการเรียนรู้ (Knowledge Society) โดยต้องใช้เทคโนโลยีด้านสารสนเทศซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในการไปสู่ความสำเร็จดังกล่าว ตลอดจนใช้เพื่อการพัฒนาศักยภาพการเรียนรู้ของนักเรียนที่ไม่ได้คงความคาดหวังของสังคม

8. ผู้บริหารต้องพัฒนาแหล่งเรียนรู้ให้หลากหลายและทันสมัยยิ่งกว่า การเรียนรู้แบบไร้พรมแดนโดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่ ซึ่งอาจเป็นบ้าน ที่ทำงาน ศูนย์การค้า รวมทั้งที่โรงเรียนเองก็ได้

9. ผู้บริหารต้องจัดทำหลักสูตรสถานศึกษาให้สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงของโรงเรียนและชุมชน ทั้งสองฝ่ายต้องร่วมมือกันจัดการเรียนรู้ให้กับผู้เรียน มีระบบที่สอนอยู่ในโรงเรียนนั้นจะห่างไกลจากความเป็นจริง ซึ่งสิ่งนี้เป็นอีกวิธีการที่ทำให้ผู้เรียนมีทักษะชีวิตที่สอดคล้องกับการดำรงชีวิตในโล กสมัยใหม่ได้อย่างชาญฉลาดและมีความสุข

10. ผู้บริหารจะต้องมีระบบการพัฒนาบุคลากรให้เป็นมืออาชีพ (Professionalism) มากยิ่งขึ้น โดยมุ่งเน้นให้ครูมีความเป็นนักจัดการเรียนรู้ (Learning Managers) ฝีมือดี ที่มีเจตคติแห่ง ความเป็นครูสูง มีความรู้ความสามารถและทักษะในการปฏิบัติวิชาชีพที่ทันสมัยอยู่ในระดับสูง

11. ผู้บริหารต้องให้การสนับสนุนการปฏิบัติงานของครูในทุกเรื่องและทุกบริบท จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องร่วมมือทำกันเป็นทีมเสมือนคณะแพทย์ที่ทำการผ่าตัดคนไข้เหตุนี้องครูจึงต้องได้รับการพัฒนาด้ านการทำงานแบบทีม รวมทั้งพัฒนาความฉลาดรู้ทางอารมณ์ (EQ) อีกด้วย

12. ผู้บริหารจะต้องสร้างและมีวัฒนธรรมการทำงานที่ส่งเสริมให้เกิดความร่วมมือ ร่วมใจ (Collaborative) มากกว่าการเน้นเรื่องการแข่งขัน (Competitive) ในการดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ ทุกด้านของนักเรียน ครู และบุคลากรทุกฝ่ายในโรงเรียน ตลอดจนชุมชนภายนอก และจะช่วยเสริมสร้างบรรยากาศที่มีสามัคคีธรรมให้เกิดขึ้นในที่ทำงานด้วย

บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษามีความหลากหลายและมีความสำคัญในการพัฒนาคุณภาพการศึกษาดังต่อไปนี้[2]

1. การนำการเปลี่ยนแปลง ผู้บริหารต้องมีทักษะและความสามารถในการบริหารการเปลี่ยนแปลงอย่างมีประสิทธิภาพ ตั้งแต่ผู้บริหารมีวิสัยทัศน์และสารสนเทศเพื่อใช้ในการกำหนดยุทธศาสตร์และการนำยุทธศาสตร์ไปสู่การปฏิบัติ ตระหนักถึงศักยภาพของสถานศึกษาต่อการเปลี่ยนแปลง มีแผนปฏิบัติการในการปรับเปลี่ยนสิ่งต่าง ๆ ให้แตกต่างจากเดิม โดยอาจจะทำอย่างรวดเร็วหรือละเอียดอ่อนทีละน้อยไป การบริหารที่

[2] Samarnjit Piromruen, and Thaksika Chachawarat, “School Administrator Roles for the Promotion of Leaners in order to Achieve the Desirable 21st Century Skills,” *Journal of Nursing and Health Research* 18, 1 (2017): 7-8, https://he01.tci-thaijo.org/index.php/bcnpy/article/view/83896. (in Thai)

ผู้บริหารต้องนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงก่อนแล้วจึงกำหนดเป้าหมายและกิจกรรมที่จะนำมาใช้ในการจัดการกับความเปลี่ยนแปลง ซึ่งต้องอาศัยการวางแผนการเปลี่ยนแปลงเชิงกลยุทธ์แล้วจึงนำไปปฏิบัติตามแผนที่ต้องอาศัยความเข้าใจและความร่วมมือของทุกคนในองค์กร โดยผู้บริหารจะต้องมีการเสริมแรงให้กับความเปลี่ยนแปลง โดยการเร่งให้บุคลากรในองค์กรสามารถนำความเปลี่ยนแปลง หรือการปรับปรุงที่ได้เกิดขึ้นแล้วและแสดงความจูงใจที่ชัดเจนต่อบุคคลที่เกี่ยวข้องในส่วนนี้ช่วยให้เกิดความเปลี่ยนแปลง แล้วจึงทำการประเมินผลต่อไป

2. การสร้างวัฒนธรรมขององค์กรที่เอื้อต่อการเปลี่ยนแปลง การเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วขึ้นอยู่กับการที่มีโครงสร้างการทำงานที่ไม่เอื้อต่อการเปลี่ยนแปลง คือ องค์กรที่จะเอาชนะปัญหาในการจัดการปัญหานั้น จำเป็นต้องสร้างวัฒนธรรมขององค์กร และการสร้างให้เกิดทีมที่พร้อมต่อการเปลี่ยนแปลงนั้น ไม่ใช่กระบวนการที่ทำได้ในทันที แต่เป็นการทำงานร่วมกันของคนในองค์กร เป็นกระบวนการที่ใช้เวลาปรับเปลี่ยนคนในองค์กรให้มีความเต็มใจร่วมกัน ทำงานร่วมกันสู่เป้าหมายเดียวกัน

3. การปรับปรุงการเรียนการสอน ผู้บริหารที่มีประสิทธิผลจะมุ่งทำงานด้วยความเอาใจใส่ในการปรับปรุงผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน โดยมุ่งสู่คุณภาพการสอน และให้บรรลุผลสำเร็จตามความคาดหวังของผู้เรียนและผู้ปกครอง

4. การพัฒนาเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร เพื่อเป็นการสนับสนุนผู้เรียนการสอนของครูเพื่อการเรียนรู้ของผู้เรียน ให้ดี นำไปใช้ในข้อเสนอส่งเสริมให้ผู้เรียนใช้เครื่องมือทางดิจิทัลอย่างมีประสิทธิผลและใช้อย่างต่อเนื่องรวมทั้งประเมินความพร้อมของโรงเรียนที่นำเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารมาใช้

5. การจัดการความรู้ในองค์กร การบริหารจัดการนวัตกรรมเพื่อการพัฒนาความรู้ สร้างนวัตกรรมในการปฏิบัติงานอยู่ตลอดเวลา โดยเริ่มจากองค์กรต้องเป็นองค์กรแห่งการเรียนรู้ ซึ่งจะช่วยให้องค์กรพร้อมรับการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นยิ่งไปกว่านั้นยังสามารถเป็นองค์กรที่บรรลุถึงเป้าหมายได้ง่ายขึ้น

6. ต้องจัดสภาพแวดล้อมพื้นฐานการเรียนรู้ของผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง การส่งเสริมปฏิสัมพันธ์ และความรู้สึกที่ดีต่อองค์การจะทำได้ดี การสร้างสภาพแวดล้อมของโรงเรียนที่สนับสนุนการสอน และการเรียนรู้ทักษะในศตวรรษที่ 21 กำหนดให้จัดสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพและความน่าสนใจถือว่าหยุดนิ่งไม่ได้ในโรงเรียนและชุมชนที่จะมีผลต่อการเรียนรู้ในโลกกว้างที่มีการเปลี่ยนแปลงแบบไร้ขีดจำกัดเพื่อตอบโจทย์การพัฒนาทักษะการคิด ทักษะชีวิต และทักษะทางอาชีพและเตรียมผู้เรียนสำหรับการทำงานในอนาคต

7. การทำงานอย่างเป็นเครือข่าย องค์กรที่ทำงานอย่างโดดเดี่ยวจะเป็นองค์กรที่ขาดประสิทธิภาพในการบริหารงานไปโดยอัตโนมัติ สำหรับการจัดการศึกษาในศตวรรษที่ 21 สถานศึกษาจำเป็นต้องสร้างเครือข่ายความร่วมมือกันเพื่อการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้และร่วมกันทำงานเพื่อผลักดันการจัดการศึกษาที่มีประสิทธิภาพ

8. ทำงานร่วมกับสถานประกอบการเพื่อการเรียนรู้ของผู้เรียน ความต้องการการศึกษาที่เปลี่ยนแปลงไปเกี่ยวข้องกับสถานศึกษาที่ไม่มีการทำงานร่วมกับภาคส่วนอื่นอย่างชัดเจน ทั้งด้านบทบาทของผู้ปกครองของ

ผู้เรียนที่สถานศึกษาจะต้องสานต่อยอด ขณะเดียวกันต้องมีความต้องการของสถานประกอบการที่จะต้องการผู้เรียนที่เตรียมความพร้อมให้กับผู้เรียนในการเข้าสู่การทำงานการศึกษาต่อ

จากผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่า บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งในการขับเคลื่อนและพัฒนาคุณภาพของระบบการศึกษาในทุกระดับ ผู้บริหารไม่เพียงแต่ทำหน้าที่ในการกำหนดนโยบายและบริหารจัดการทรัพยากรเท่านั้น แต่ยังต้องเป็นผู้นำเชิงกลยุทธ์ที่สามารถตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงในยุคสมัยใหม่ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผู้บริหารต้องมีความยืดหยุ่นและสามารถปรับตัวได้อย่างเหมาะสม เพื่อให้การศึกษายังคงมีคุณภาพและสอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียน นอกจากนี้ ผู้บริหารต้องมีบทบาทสำคัญในการสร้างสภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมการเรียนรู้ ซึ่งรวมถึงการบริหารทีมงานอย่างมีประสิทธิภาพและการทำหน้าที่เป็นตัวกลางเชื่อมโยงระหว่างโรงเรียน ชุมชน และหน่วยงานภายนอกเพื่อเสริมสร้างความร่วมมือและการพัฒนาการศึกษาที่ครอบคลุมและยั่งยืน ในขณะเดียวกัน การพัฒนาสมรรถนะในด้านการบริหาร การสื่อสาร และการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศถือเป็นองค์ประกอบที่ผู้บริหารต้องให้ความสำคัญ เพื่อรองรับการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบใหม่ ๆ ที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง

ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน

(Thai Musical Arts and Culture for Children and Youth)

วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากผลของกิจกรรม ซึ่งมนุษย์ได้คิดค้นขึ้นมาเพื่อนำไปสู่แนวทางการปฏิบัติที่ถูกต้องดีงาม เหมาะสม ก่อให้เกิดความสงบสุข ความสามัคคีกันในกลุ่มคณะของสังคม และจะทำให้สังคมนั้นมีกฎ ระเบียบ กติกาในการอยู่รวมกันได้อย่างสงบสุขปลอดภัย ประชาชนในกลุ่มของสังคมต้องยึดมั่นในคุณธรรมและศีลธรรมจึงจะถือว่ากลุ่มสังคมนั้นมีวัฒนธรรมที่ดีแต่ถ้าขาดคุณธรรมและศีลธรรมแล้ว วัฒนธรรมในกลุ่มของสังคมก็จะไม่เกิดขึ้นด้วย การปลูกฝังความรักดนตรี ควรปลูกฝังตั้งแต่เยาว์วัย เพราะเด็กหรือเยาวชนมีความสำคัญในการที่จะเป็นผู้รับช่วงทุกสิ่งทุกอย่างต่อจากผู้ใหญ่ รวมทั้งภาระรับผิดชอบในการธำรงรักษาความสงบผาสุกในชาติ หากเยาวชนได้รับการปลูกฝังให้รักดนตรีโดยเฉพาะดนตรีไทยแล้ว ก็ย่อมได้รับการกล่อมเกลาจิตใจให้สงบ ใฝ่สันติเป็นคนดีของสังคม การที่จะปลูกฝังให้เยาวชนรักดนตรีไทยนั้น ทั้งผู้ให้ และผู้รับต้องมีใจตรงกัน กล่าวคือ มีครูดนตรีผู้ทรงความรู้ความสามารถถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์ด้วยความเอาใจใส่ ฝ่ายศิษย์ก็ต้องมีความตั้งใจจริงในการรับถ่ายทอดวิชาความรู้นั้น มีความอุตสาหะวิริยะและรับด้วยใจเช่นกัน จึงจะประสบผลสำเร็จอันงดงาม[3]

[3] Surapol Suwan, “The Heritage of Thai Music in Thai Culture,” *Asian Journal of Arts and Culture* 15, 1 (2015): 170, https://so06.tci-thaijo.org/index.php/cjwu/article/view/95364. (in Thai)

ศิลปะวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์และความงดงามของสังคมไทย ด้วยเสียงดนตรีที่มีเอกลักษณ์และวิถีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ดนตรีไทยมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของมนุษย์มาอย่างยาวนานและมีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะของวงดนตรี จุดมุ่งหมายและโอกาสที่ใช้ในการบรรเลง ดนตรีไทยจึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการเสริมสร้างจิตสำนึกด้านวัฒนธรรมและความภาคภูมิใจในรากเหง้าของตนเอง สำหรับเด็กและเยาวชน ดนตรีไทยไม่เพียงแต่ช่วยส่งเสริมทักษะทางศิลปะ แต่ยังปลูกฝังคุณค่า ความมีระเบียบวินัย และการเรียนรู้เชิงสร้างสรรค์ อันเป็นพื้นฐานสำคัญต่อการพัฒนาคุณลักษณะที่ดีในอนาคต ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กมีความสำคัญในหลายมิติ

1. ความสำคัญและแนวทางส่ไงเสริมดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน

ดนตรีถือเป็นประสบการณ์สำคัญที่ส่งเสริมพัฒนาการ ด้านอารมณ์ จิตใจ ด้วยการฟังเพลง การร้องเพลง การเล่นเครื่องดนตรี ประกอบจังหวะ เป็นต้น การให้เด็กได้เข้าร่วมการจัดกิจกรรมทางดนตรีจะช่วยในเรื่องของพัฒนาการ ทั้ง 4 ด้าน ได้แก่ ด้านร่างกาย ช่วยให้เด็กได้เคลื่อนไหวร่างกายและยังช่วยพัฒนากล้ามเนื้อมัดเล็ก และมัดใหญ่ ด้านอารมณ์ เสียงของดนตรีจะช่วยลดพฤติกรรมก้าวร้าวและช่วยส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ ด้านสังคม ได้ฝึกการสื่อสารและการเข้าสังคมเพราะกิจกรรมดนตรีมักทำเป็นกลุ่ม และ ด้านสติปัญญา กิจกรรมการแต่งเพลงหรือคิดจังหวะใหม่จะช่วยส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์[4]

การเสริมสร้างจิตสำนึกในวัฒนธรรมไทยและดนตรีไทย วัฒนธรรมไทยเป็นรากฐานสำคัญของการดำรงชีวิตในสังคมไทย มีบทบาทในการหล่อหลอมวิถีชีวิต ความเชื่อ และจิตสำนึกของคนในชาติ การเสริมสร้างจิตสำนึกในวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะในด้านดนตรีไทย ถือเป็นการปลูกฝังคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์และภูมิปัญญาอันทรงคุณค่า ซึ่งสามารถดำเนินการได้ผ่านแนวทาง ดังนี้

1) การให้ความรู้และส่งเสริมความเข้าใจในดนตรีไทย การจัดการเรียนการสอนในสถานศึกษาเพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้เครื่องดนตรีไทย เช่น ระนาดเอก ซอด้วง และขลุ่ย รวมถึงการทำความเข้าใจในบทเพลงไทยและความหมายที่แฝงอยู่ และการผลิตสื่อที่เข้าถึงได้ง่าย เช่น วิดีโอสอนดนตรีไทย หรือบทความออนไลน์เกี่ยวกับประวัติและความสำคัญของดนตรีไทย

2) การบูรณาการวัฒนธรรมไทยในกิจกรรมประจำวัน การจัดกิจกรรมในชุมชน เช่น งานเทศกาลหรือวันสำคัญ ที่มีการแสดงดนตรีไทยประกอบเพื่อเชื่อมโยงผู้คนให้สัมผัสและซึมซับคุณค่าของดนตรีไทย และการสนับสนุนวงดนตรีไทยในโรงเรียนหรือสถานศึกษาต่าง ๆ เพื่อสร้างความภาคภูมิใจในความเป็นไทย

---

[4] Pattera Disua, Vitchatalum Laovanich, Chanatip Sorrasitt, and Amarin Morkon, “The Preparation to Enhance Thai Dulcimer Playing Skills of Early Childhood,” *Ramkhamhaeng University Journal Humanities Edition* 40, 2 (2021): 123, https://so05.tci-thaijo.org/index.php/huru/article/view/256544. (in Thai)

3) การสร้างโอกาสในการแสดงออก การจัดเวทีสำหรับการประกวดหรือแสดงดนตรีไทยในระดับโรงเรียน ชุมชน และระดับชาติ เพื่อสนับสนุนและให้กำลังใจแก่ผู้ที่มีความสามารถในด้านนี้ การบันทึกและเผยแพร่การแสดงดนตรีไทยผ่านสื่อดิจิทัล เช่น สื่อสังคมออนไลน์ เพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้เข้าถึงง่ายขึ้น

4) การส่งเสริมความร่วมมือในระดับชาติและนานาชาติ การส่งเสริมความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมไทยโดยการนำดนตรีไทยไปร่วมแสดงในเวทีระดับโลก เพื่อเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรมให้กับนานาชาติการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับประเทศอื่น ๆ เพื่อสร้างความเข้าใจในดนตรีไทยและสร้างความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างวัฒนธรรม

5) การพัฒนาบุคลากรด้านดนตรีไทย การพัฒนาครูและผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยให้มีความรู้ทักษะและความสามารถในการถ่ายทอดคุณค่าได้อย่างมีประสิทธิภาพ การสนับสนุนการวิจัยและพัฒนาทางด้านดนตรีไทย เพื่อปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยโดยยังคงรักษาเอกลักษณ์เดิมไว้ การเสริมสร้างจิตสำนึกในวัฒนธรรมไทยและดนตรีไทยไม่ได้เพียงช่วยรักษาเอกลักษณ์ประจำชาติ แต่ยังเป็นการส่งเสริมความภาคภูมิใจในรากเหง้าของคนไทย และสร้างความเชื่อมโยงในสังคมที่หลากหลายทางวัฒนธรรมในปัจจุบัน

2. รูปแบบการเรียนการสอนดนตรีไทย

การเรียนการสอนดนตรีไทยมีความสำคัญในการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมและปลูกฝังความภาคภูมิใจในเอกลักษณ์ของชาติ รูปแบบการสอนดนตรีไทยสามารถออกแบบได้หลากหลายเพื่อให้เหมาะสมกับผู้เรียนในแต่ละช่วงวัยและยุคสมัย ดังนี้

1) การเรียนการสอนแบบดั้งเดิม การเรียนการสอนแบบมุขปาฐะ การถ่ายทอดความรู้จากครูสู่ศิษย์ หรือที่เรียกว่าการสอนแบบ “ครู-ศิษย์” หลักสูตรกำหนดโดยผู้สอน ยังคงเป็นพื้นฐานสำคัญในดนตรีไทย การเรียนแบบนี้มุ่งเน้นการฝึกทักษะผ่านการเลียนแบบครู การฟังและปฏิบัติตาม โดยใช้เครื่องดนตรี เช่น ระนาด จะเข้ และซอ ซึ่งช่วยพัฒนาทักษะการบรรเลงและความเข้าใจลึกซึ้งในบทเพลงไทย[5]

2) การเรียนการสอนแบบบูรณาการ รูปแบบนี้เชื่อมโยงดนตรีไทยเข้ากับการเรียนรู้ด้านอื่น เช่น ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และวรรณคดี ตัวอย่างเช่น การศึกษาความหมายของบทเพลงไทยเดิมในบริบทประวัติศาสตร์ หรือการเชื่อมโยงดนตรีไทยกับการแสดงนาฏศิลป์ เพื่อเพิ่มมิติทางวัฒนธรรมและสร้างประสบการณ์ที่ลึกซึ้งให้กับผู้เรียน[6]

---

[5] Narutt Suttachitt, “History of Thai Music Education: Perspectives from Theory of Education,” *Institute of Culture and Arts Journal* 20, 2 (2019): 39, https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jica/article/view/199080. (in Thai)

[6] Bunditpattanasilp Institute, *Integration of Thai Music in Educational Curricula* (Bangkok: Bunditpattanasilp Institute Press, 2020. (in Thai)

3) การเรียนการสอนผ่านเทคโนโลยี ในยุคดิจิทัล การใช้สื่อออนไลน์ช่วยขยายโอกาสการเรียนรู้ดนตรีไทยให้กว้างขวางขึ้น เช่น วิดีโอสอนดนตรีไทยบนแพลตฟอร์มยูทูบเน้นการฝึกปฏิบัติด้วยเทคนิคใหม่ ๆ การใช้เทคโนโลยีช่วยสร้างความสนใจในกลุ่มเยาวชน และยังช่วยเก็บรักษาองค์ความรู้ในรูปแบบดิจิทัล

4) การเรียนการสอนแบบมีส่วนร่วม มีการจัดตั้งชมรมให้นักเรียนได้ฝึกซ้อมดนตรีทั้งในเวลาเรียน และนอกเวลาเรียน ส่งเสริมให้นักเรียนบรรเลงดนตรีไทยในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น งานไหว้ครูวันเฉลิมพระชนมพรรษา การประกวดแข่งขันดนตรีไทย ตลอดจน ให้บริการและให้ความร่วมมือกับชุมชน ซึ่งไม่เพียงช่วยพัฒนาทักษะการบรรเลงดนตรี แต่ยังสร้างความสัมพันธ์และความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมร่วมกัน

5) การเรียนการสอนแบบสร้างสรรค์ การเปิดโอกาสให้ผู้เรียนสร้างสรรค์บทเพลงหรือปรับดนตรีไทยให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่ เช่น การผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีสากล ช่วยสร้างความน่าสนใจและเชื่อมโยงดนตรีไทยกับคนรุ่นใหม่ในบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลง ใช้กระบวนการคิด กระบวนการจัดการ และ ตลอดจนสอนดนตรีไทย ทั้งเชิงอนุรักษ์ เชิงประยุกต์ และเชิงสร้างสรรค์

6) การเรียนการสอนแบบปฏิบัติจริง การเรียนรู้จากสถานที่จริง เช่น การฝึกดนตรีไทยในชุมชน หรือการร่วมงานแสดงจริงในเวทีระดับชาติและนานาชาติ ช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจบริบทของดนตรีไทย และสร้างประสบการณ์ตรงในการแสดง

รูปแบบการเรียนการสอนดนตรีไทยที่หลากหลาย ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจและความรักในดนตรีไทย การปรับใช้เทคนิคการสอนที่เหมาะสมกับยุคสมัยยังช่วยอนุรักษ์และพัฒนาดนตรีไทยให้คงอยู่คู่สังคมไทยในอนาคตอย่างยั่งยืน ดนตรีไทยเป็นส่วนสำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมไทย การบูรณาการดนตรีไทยในระบบการศึกษาไม่เพียงช่วยอนุรักษ์และสืบสานดนตรีไทย แต่ยังสร้างความตระหนักในคุณค่าและเอกลักษณ์ของชาติให้แก่เยาวชน การบูรณาการนี้สามารถดำเนินการได้ในหลากหลายมิติ

กล่าวโดยสรุป ดนตรีไทยเป็นส่วนสำคัญของศิลปวัฒนธรรมไทยที่และสร้างความเชื่อมโยงระหว่างคนรุ่นใหม่กับมรดกทางวัฒนธรรม การจัดกิจกรรม เช่น การสอนเล่นเครื่องดนตรีไทย การแสดงดนตรี และการแข่งขันดนตรีไทยในโรงเรียน ช่วยกระตุ้นความสนใจของเด็กและเยาวชน นอกจากนี้ การใช้สื่อดิจิทัลเพื่อเผยแพร่ดนตรีไทยยังช่วยให้เข้าถึงกลุ่มคนรุ่นใหม่ได้ง่ายขึ้น ด้วยการสนับสนุนจากครอบครัว โรงเรียน และภาครัฐ ดนตรีไทยจะยังคงมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาจิตใจและสร้างรากฐานวัฒนธรรมที่แข็งแกร่งให้แก่เด็กและเยาวชน ดังนั้น การธำรงและส่งเสริมดนตรีไทยให้คงอยู่ในสังคมไทยอย่างยั่งยืน จำเป็นต้องอาศัยความร่วมมือจากทุกภาคส่วน โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทของผู้บริหารสถานศึกษา ซึ่งถือเป็นกลไกสำคัญในการกำหนดทิศทาง สนับสนุนทรัพยากร และขับเคลื่อนกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรมในสถานศึกษาให้เกิดผลอย่างเป็นรูปธรรม

การสนับสนุน ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยของผู้บริหารสถานศึกษา

(School Administrators' Support for the Promotion of Thai Musical Arts and Culture)

ผู้บริหารสถานศึกษามีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยในระบบการศึกษา เพื่ออนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมไทยและปลูกฝังความภาคภูมิใจในเอกลักษณ์ของชาติ บทบาทดังกล่าวสามารถดำเนินการในหลากหลายมิติ ดังนี้

1. การสนับสนุนด้านนโยบาย ผู้บริหารสถานศึกษาสามารถกำหนดนโยบาย วางแผนเพื่อส่งเสริมสนับสนุนการจัดสร้างหรือพัฒนาแหล่งเรียนรู้ในโรงเรียนที่มุ่งเน้นการอนุรักษ์ดนตรีไทย เช่น เนื้อหาดนตรีไทยในหลักสูตรการเรียนการสอน การกำหนดกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยในโรงเรียน หรือการจัดสรรงบประมาณเพื่อสนับสนุนโครงการที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย การกำหนดนโยบายที่ชัดเจนช่วยสร้างความสำคัญให้กับดนตรีไทยในบริบทของระบบการศึกษา[7]

2. การจัดสรรทรัพยากร การส่งเสริมการเรียนรู้ดนตรีไทยในโรงเรียนจำเป็นต้องได้รับการสนับสนุนอย่างเป็นระบบจากผู้บริหารสถานศึกษา ไม่ว่าจะเป็นงบประมาณ วัสดุอุปกรณ์ดนตรีไทย หรือบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน ผู้บริหารควรมีบทบาทในการวางแผน จัดหา และกระจายทรัพยากรเหล่านี้อย่างเหมาะสมและเพียงพอ เพื่อให้กิจกรรมดนตรีไทยสามารถดำเนินไปได้อย่างมีคุณภาพและเกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เช่น การจัดหาเครื่องดนตรีไทยที่หลากหลายและเหมาะสมกับช่วงวัยของนักเรียน ช่วยให้เด็กสามารถเข้าถึงการเรียนรู้ได้จริงและมีประสบการณ์ตรง ขณะเดียวกัน การสนับสนุนครูผู้สอนที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางด้านดนตรีไทย จะช่วยยกระดับคุณภาพการจัดการเรียนรู้ให้ลึกซึ้งและตรงตามหลักวิชาการมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ผู้บริหารควรประสานความร่วมมือกับหน่วยงานภายนอก เช่น สถาบันทางศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัย หรือศิลปินท้องถิ่น เพื่อสร้างเครือข่ายทางวิชาการและขยายโอกาสทางการเรียนรู้ให้กับนักเรียนผ่านกิจกรรมพิเศษ เช่น การแสดงดนตรี การเรียนรู้แบบลงมือปฏิบัติจริง (Experiential Learning) อันเป็นแนวทางที่จะช่วยสร้างแรงบันดาลใจและจิตสำนึกรักในศิลปวัฒนธรรมไทยได้อย่างยั่งยืน

3. การส่งเสริมกิจกรรมดนตรีไทยในโรงเรียนเป็นแนวทางสำคัญในการอนุรักษ์และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่ในวิถีชีวิตของเยาวชนไทยอย่างยั่งยืน ผู้บริหารสถานศึกษาจึงควรมีบทบาทเชิงรุกในการสนับสนุน และพัฒนาหลักสูตรดนตรีไทยให้มีความหลากหลาย ลุ่มลึก สอดคล้องกับศักยภาพของผู้เรียน โดยเน้นการจัดการเรียนรู้บนพื้นฐานของความเป็นไทย (Thai-based Learning) ควบคู่กับการพัฒนาทักษะเฉพาะด้านอย่างเป็นระบบ แนวทางหนึ่งที่สามารถดำเนินการได้คือ การบูรณาการดนตรีไทยเข้ากับหลักสูตรใน

---

[7] Shittaporn Khamwan, "The Role of Administrators in Promoting Community Engagement in Developing Learners' Quality at Basic Educational Institutions under the Jurisdiction of the Primary Educational Service Area Office in Pathum Thani Province" (Master's thesis, Dhurakij Pundit University, 2012), 96-97. (In Thai)

ลักษณะของการเรียนรู้แบบบูรณาการ (Integrated Learning) เพื่อให้นักเรียนสามารถเรียนรู้ดนตรีไทยควบคู่กับวิชาหลัก เช่น ภาษาไทย ประวัติศาสตร์ หรือศิลปะ ตลอดจนการส่งเสริมกิจกรรมเสริมหลักสูตร เช่น การจัดประกวดวงดนตรีไทย การแสดงในพิธีสำคัญของโรงเรียน หรือการจัด อบรมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) ให้แก่ครูและนักเรียนอย่างต่อเนื่อง

ผู้บริหารที่มองเห็นความสำคัญของดนตรีไทยจึงควรมีบทบาทในการผลักดันนโยบาย ส่งเสริมทรัพยากร และสนับสนุนครูผู้สอนอย่างเต็มที่ เพื่อสร้างบรรยากาศของโรงเรียนให้เป็น “พื้นที่วัฒนธรรม” ที่เอื้อต่อการเรียนรู้ดนตรีไทยอย่างแท้จริง

4. การสร้างเครือข่ายความร่วมมือ ผู้บริหารสามารถริเริ่มความร่วมมือกับหน่วยงานต่าง ๆ เช่น สถาบันดนตรีไทย มหาวิทยาลัย หน่วยงานภาครัฐและเอกชน หรือศิลปินท้องถิ่น โดยร่วมกันจัดกิจกรรมทางดนตรี เช่น การอบรมเชิงปฏิบัติการ การจัดแสดงดนตรีในงานประเพณีท้องถิ่น หรือการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างครู นักเรียน และบุคลากรผู้เชี่ยวชาญ ความร่วมมือดังกล่าวไม่เพียงแต่เพิ่มโอกาสในการเรียนรู้ของนักเรียนเท่านั้น แต่ยังช่วย ขยายผลการอนุรักษ์และพัฒนาดนตรีไทยไปสู่ระดับชุมชนและสังคมในวงกว้าง อีกทั้งยังสร้างความสัมพันธ์เชิงบูรณาการระหว่างโรงเรียนกับชุมชน ทำให้การเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมกลายเป็นกระบวนการที่มีชีวิตและเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องในบริบทของสังคมไทย

5. การใช้เทคโนโลยีเพื่อส่งเสริมดนตรีไทยในยุคดิจิทัล ผู้บริหารสามารถส่งเสริมการสร้างสื่อการเรียนรู้ดนตรีไทยในรูปแบบดิจิทัล เช่น คลิปวิดีโอการฝึกเล่นเครื่องดนตรีไทย บทเรียนออนไลน์ที่มีเนื้อหาเชิงโต้ตอบ (Interactive Content) หรือการใช้แอปพลิเคชันสำหรับฝึกซ้อมและเรียนรู้ดนตรีไทยด้วยตนเอง นอกจากนี้อีกแนวทางหนึ่งที่สามารถใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ คือ การส่งเสริมให้นักเรียนสร้างสรรค์ดนตรีไทยในรูปแบบใหม่ เช่น การประยุกต์ใช้ดนตรีไทยกับแนวเพลงร่วมสมัย การผสมผสานดนตรีไทยกับเทคโนโลยีเสียง (Sound Design) หรือการประพันธ์เพลงไทยด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ ซึ่งช่วยปลูกฝังทั้งความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมดั้งเดิม และการเปิดกว้างทางความคิดสร้างสรรค์ที่สอดรับกับความสนใจของเด็กและเยาวชนในยุคปัจจุบัน

6. ผู้บริหารสามารถสนับสนุนการพัฒนาครูด้วยการจัดโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการ การศึกษาดูงานด้านดนตรีไทยในแหล่งเรียนรู้ที่มีความเข้มแข็ง เช่น สถาบันดนตรีไทย หรือแหล่งวัฒนธรรมชุมชน ตลอดจนการส่งเสริมให้ครูศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้นในสาขาดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้และทักษะการถ่ายทอดที่สอดคล้องกับบริบทของผู้เรียนยุคใหม่

นอกจากนี้ การจัดให้มีผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางด้านดนตรีไทยเข้ามาเป็นที่ปรึกษาให้กับครูผู้สอน ยังช่วยให้การจัดการเรียนการสอนมีความลุ่มลึก และตอบสนองต่อความสามารถพิเศษของผู้เรียนได้อย่างเหมาะสม โดยเฉพาะในกรณีที่ผู้เรียนมีศักยภาพโดดเด่นด้านดนตรี ซึ่งจำเป็นต้องมีแนวทางพัฒนาที่แตกต่างจากผู้เรียนทั่วไป

กล่าวโดยสรุป บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาในการสนับสนุนและส่งเสริมดนตรีไทยถือเป็นหัวใจสำคัญในการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทย การกำหนดนโยบาย การจัดสรรทรัพยากร การสร้างเครือข่ายความร่วมมือ และการส่งเสริมกิจกรรมต่าง ๆ ช่วยให้ดนตรีไทยยังคงอยู่ในสังคมและเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาทางการศึกษาอย่างยั่งยืน

ความรู้จากการศึกษา (Knowledge Gained from the Study)

องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษา คือ บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาในการสนับสนุนและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน มีองค์ประกอบในการศึกษา 3 ด้าน ได้แก่ 1) บทบาทของผู้บริหารสถานศึกษา 2) ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน และ 3) การสนับสนุน ส่งเสริมศิลปะวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยของผู้บริหารสถานศึกษา โดยบทบาทของผู้บริหารสถานศึกษาในการสนับสนุนและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสำหรับเด็กและเยาวชน สรุปได้ดัง Figure 1

Figure 1 The Role of Educational Administrators in Supporting and Promoting Thai Musical Arts and Culture for Children and Youth

สรุปผล (Conclusion)

จากการศึกษา พบว่า ผู้บริหารสถานศึกษามีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะดนตรีไทยซึ่งถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์ของชาติ การดำเนินงานของผู้บริหารในด้านนี้ไม่เพียงมีผลต่อการคงอยู่และรักษาวัฒนธรรม และดนตรีไทยในระบบการศึกษา แต่ยังส่งผลต่อการพัฒนาเยาวชนในด้านความคิดสร้างสรรค์ จิตสำนึกในความเป็นไทย และทักษะชีวิตอีกด้วย องค์ความรู้ใหม่ที่ได้จากการศึกษา สรุปได้เป็นประเด็นสำคัญ 5 ด้าน ได้แก่

1. การกำหนดนโยบายและวิสัยทัศน์ ผู้บริหารควรมีแนวทางชัดเจนในการบูรณาการดนตรีไทยเข้ากับแผนการเรียนการสอนและกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน การกำหนดนโยบายและวิสัยทัศน์ที่ชัดเจน ไม่ใช่เพียงการจัดกิจกรรมเสริม แต่ควรผลักดันให้ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรและแผนพัฒนาผู้เรียนอย่างเป็นระบบและต่อเนื่อง หากขาดนโยบายและวิสัยทัศน์ที่ชัดเจน การดำเนินงานในด้านนี้จะไม่สามารถอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยได้อย่างยั่งยืน

2. การจัดการทรัพยากรอย่างมีประสิทธิภาพ การสนับสนุนดนตรีไทยต้องอาศัยทรัพยากรที่เหมาะสมและเพียงพอ ทั้งงบประมาณ เครื่องดนตรี และบุคลากรผู้เชี่ยวชาญ ผู้บริหารควรจัดสรรและบริหารจัดการทรัพยากรเหล่านี้อย่างรอบคอบและเป็นระบบ เพื่อสร้างคุณภาพการเรียนการสอนที่ดี และเป็นการลงทุนที่คุ้มค่าต่อการพัฒนาผู้เรียนในระยะยาว

3. การสร้างเครือข่ายความร่วมมือ ความร่วมมือกับชุมชน ภาคเอกชน และหน่วยงานด้านวัฒนธรรม ความร่วมมือเหล่านี้ไม่เพียงช่วยเพิ่มทรัพยากรและองค์ความรู้เท่านั้น แต่ยังช่วยขยายผล กระทบของกิจกรรมดนตรีไทยให้กว้างไกลและยั่งยืน การมีพันธมิตรที่เข้มแข็งทำให้การส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมเกิดความต่อเนื่องและมีพลังมากขึ้น

4. การส่งเสริมโอกาสและแรงบันดาลใจ ผู้บริหารควรจัดกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้แสดงออก เช่น การประกวด การแสดง หรือค่ายพัฒนาทักษะทางดนตรี กิจกรรมเหล่านี้ไม่เพียงช่วยพัฒนาทักษะทางดนตรี แต่ยังเสริมสร้างความมั่นใจ ความภาคภูมิใจในตัวเอง และทักษะการทำงานร่วมกับผู้อื่น ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการพัฒนาบุคลิกภาพและศักยภาพของเยาวชนในยุคสมัยนี้

5. การประเมินผลและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง การติดตามและประเมินผลการส่งเสริมดนตรีไทยในสถานศึกษาช่วยให้ผู้บริหารเห็นจุดแข็งและจุดที่ต้องปรับปรุง การรับฟังข้อเสนอแนะจากครู นักเรียน และผู้ปกครองอย่างจริงจัง ถือเป็นหัวใจของการพัฒนาคุณภาพและความยั่งยืนในระยะยาว

ดังนั้น ผู้บริหารสถานศึกษาจึงมีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนดนตรีไทยในสถานศึกษาซึ่งไม่ใช่เพียงการอนุรักษ์วัฒนธรรม หากแต่เป็นเครื่องมือในการพัฒนาเยาวชนให้เติบโตเป็นพลเมืองที่มีรากทางวัฒนธรรม มั่นใจในตนเอง และสามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้อย่างสร้างสรรค์ในสังคมไทยและโลกปัจจุบัน

Bibliography

Bunditpattanasilp Institute. *Integration of Thai music in educational curricula*. Bangkok: Bunditpattanasilp Institute Press, 2020. (in Thai)

Disua, Pattera, Vitchatalum Laovanich, Chanatip Sorrasitt, and Amarin Morkon. "The Preparation to Enhance Thai Dulcimer Playing Skills of Early Childhood." *Ramkhamhaeng University Journal Humanities Edition* 40, 2 (2021): 113–132. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/huru/article/view/256544. (in Thai)

Khamwan, Shittaporn. "The Role of Administrators in Promoting Community Engagement in Developing Learners' Quality at Basic Educational Institutions under the Jurisdiction of the Primary Educational Service Area Office in Pathum Thani Province." Master's thesis, Dhurakij Pundit University, 2012. (in Thai)

Piromruen, Samarnjit, and Thaksika Chachawarat. "School Administrator Roles for the Promotion of Leaners in order to Achieve the Desirable 21st Century Skills." *Journal of Nursing and Health Research* 18, 1 (2017): 3–10. https://he01.tci-thaijo.org/index.php/bcnpy/article/view/83896. (in Thai)

Somprad, Kanokorn. "Learning Leadership of School Principals: A Grounded Theory Study." *Social Sciences Research and Academic Journal* 12, 34 (2017): 51-65. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/JSSRA/article/view/69250/74274. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. "History of Thai Music Education: Perspectives from Theory of Education." *Institute of Culture and Arts Journal* 20, 2 (2019): 35–51. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jica/article/view/199080. (in Thai)

Suwan, Surapol. "The Heritage of Thai Music in Thai Culture." *Asian Journal of Arts and Culture* 15, 1 (2015): 169–182. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/cjwu/article/view/95364. (in Thai)

Article No. A0202 (21 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.A0202

บทความวิชาการ (Academic Article)

ความแตกต่างระหว่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงและการย้ายศูนย์กลางเสียง

The Difference Between Change of Key and Modulation

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น,[1] ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ,[2] ปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ,[1] แขไข ธนสารโสภิณ*[1]

[1]วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ปทุมธานี ประเทศไทย

[2]คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา ประเทศไทย

Wiboon Trakulhun,[1] Raweewat Thaicharoen,[2] Parichat Euprasert,[1] Khaekhai Tanasansopin*[1]

[1]Conservatory of Music, Rangsit University, Pathum Thani, Thailand

[2]Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University, Songkhla, Thailand

wiboon.tr@rsu.ac.th, raweewat@tsu.ac.th, parichat.e@rsu.ac.th, khaekhai.ta@rsu.ac.th

Received: November 4, 2025 / Revised: December 5, 2025 / Accepted: December 9, 2025

บทคัดย่อ

ปัจจุบันการศึกษาดนตรีระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยเผชิญปัญหาหลายด้าน เช่น การจัดการเรียนการสอน สื่อการสอน อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการเรียนการสอน และการเข้าถึงองค์ความรู้ที่ถูกต้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้คำศัพท์เฉพาะทางดนตรีที่มีความพยายามแปลจากภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทย ซึ่งถูกใช้กันในรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับการอธิบายเชิงทฤษฎีดนตรีภายใต้แนวคิดการประสานเสียงที่เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิมหรือดนตรีโทนัล โดยปัญหาเกิดขึ้นเมื่อแปลคำศัพท์เฉพาะเป็นภาษาไทย แล้วทำให้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อน เกิดความสับสน กระทั่งเกิดความเข้าใจที่ผิด ๆ บทความวิชาการฉบับนี้จึงมีวัตถุประสงค์ต้องการสร้างความเข้าใจใหม่ พร้อมทั้งยกตัวอย่างและคำอธิบาย เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายแท้จริงของคำศัพท์ระหว่างคำว่า “การเปลี่ยนกุญแจสียงและการย้ายศูนย์กลางเสียง”

จากเอกสารและตำราที่ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีในประเทศไทย ล้วนแปลคำว่า “มอดูเลชัน” เป็น “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” ซึ่งคำแปลนี้ไม่สอดคล้องและไม่ตรงกับความหมายจริง ส่งผลให้เกิดหรือสร้างความเข้าใจคลาดเคลื่อนไปถึงบทเพลงที่มีการใช้กุญแจเสียงคู่ขนานระหว่างกลุ่มเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ว่า เป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงเช่นกัน ด้วยเหตุที่กลุ่มเสียงทั้งสองใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน แต่ในความเป็นจริงแล้วความหมายที่แท้จริงของคำว่ามอดูเลชัน หมายถึง “การย้ายศูนย์กลางเสียงหรือการย้ายโน้ตทอนิก” ไปยังศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกใหม่

* Corresponding author, email: khaekhai.ta@rsu.ac.th

ดังนั้น จึงจำเป็นต้องสร้างความเข้าใจใหม่สำหรับคำว่า “มอดูเลชัน” ลองพิจารณาโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง CM และ Cm ซึ่งใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน แต่มีโน้ตทอนิกตัว C เหมือนกัน กรณีเช่นนี้เรียกว่า “กุญแจเสียงคู่ขนาน” ซึ่งเป็น “การเปลี่ยนกลุ่มเสียง การเปลี่ยนโมด หรือการผสมโมด” ส่วนกุญแจเสียง CM และ Am ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงและกลุ่มโน้ตเดียวกันแต่โน้ตทอนิกต่างกัน กรณีนี้เป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบ “กุญแจเสียงร่วม” ไม่ว่าเป็นการย้ายจากกลุ่มเสียงเมเจอร์ไปยังไมเนอร์ หรือจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ ส่วนโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง BM กับ C♭M สะกดโน้ตทอนิกและใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน กรณีนี้เป็น “กุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิก” ซึ่งไม่ถือว่าเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียง เนื่องจากยังคงได้ยินกลุ่มเสียงเดิมบนศูนย์กลางเสียงโน้ตตัวเดิม

การย้ายศูนย์กลางเสียงหรือย้ายโน้ตทอนิกจึงมีเพียง 3 แบบ คือ 1) แบบกุญแจเสียงร่วม 2) แบบกุญแจเสียงใกล้เคียง และ 3) แบบกุญแจเสียงห่างไกล ส่วนกุญแจเสียงคู่ขนานและกุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิกไม่เป็นการย้ายกุญแจเสียง ส่วนคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นขณะกำลังย้ายโน้ตทอนิก ซึ่งเป็นทรัยแอดเดียวกันที่สร้างขึ้นได้ทั้งบนกุญแจเสียงเดิมและกุญแจเสียงใหม่ มีเรียกชื่อเฉพาะว่า “คอร์ดร่วมไดอะทอนิก” นอกจากนี้ การย้ายโน้ตทอนิกสามารถย้ายไปทรัยแอดชนิดเมเจอร์หริอไมเนอร์เท่านั้น ส่วนทรัยแอดชนิดดิมินิชท์และออกเมนเทดไม่สามารถรองรับการย้ายศูนย์กลางเสียงได้ เนื่องจากไม่มีกุญแจเสียงให้กับทรัยแอดทั้งสอง

สำหรับการพิจารณาว่ามีการย้ายกุญแจเสียงหรือไม่ ควรต้องฟังบทเพลงประกอบการตัดสินใจ เนื่องจากบางคนอาจได้ยินศูนย์กลางเสียงใหม่นานพอที่จะกล่าวว่ามีการย้ายโน้ตทอนิก แต่บางคนอาจรู้สึกเป็นเพียง “การย้ายโน้ตทอนิกชั่วคราว” รวมถึงการระบุ “จุดย้ายศูนย์กลางเสียง” และจำนวนคอร์ดร่วม ซึ่งผลการวิเคราะห์ที่ต่างกันมิใช่สาระสำคัญ ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจหรือการตีความของแต่ละบุคคล บทเพลงจำนวนมากไม่มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง แม้จะมีการย้ายศูนย์กลางเสียงเกิดขึ้น อย่างไรก็ตาม สามารถพบการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงระหว่างประโยคเพลง ตอนเพลง และ/หรือท่อนเพลง ได้เช่นกัน ส่วนกระบวนเพลงที่มีการระบุกุญแจเสียงใหม่นั้นเป็นเพียงการเปลี่ยนกุญแจเสียง เพื่อเป็นการกำหนดศูนย์กลางเสียงให้ใหม่ มิใช่การย้ายศูนย์กลางเสียงภายใต้ความหมายของ “มอดูเลชัน”

คำสำคัญ : การเปลี่ยนกุญแจเสียง / การย้ายศูนย์กลางเสียง / การย้ายโน้ตทอนิก / การย้ายโน้ตทอนิกชั่วคราว

Abstract

Presently, higher music education in Thailand faces numerous challenges. These include the development and implementation of teaching methods, the availability and use of instructional media, the provision of adequate teaching equipment, and access to reliable

and accurate knowledge. Among these, a particularly significant issue is the translation of specialized musical terminology from English into Thai. Such terminology is widely used in courses on music theory that follow the concepts of the tonal era or traditional harmony. Difficulties arise when these specialized terms are translated in ways that lead to misunderstanding, confusion, or misinterpretation of the original concepts, potentially affecting both teaching and learning outcomes. This problem remains one of the most overlooked yet crucial aspects of music pedagogy in Thailand. Therefore, this academic article aims to provide a renewed understanding and clarification, supported by relevant examples and explanations, of the true meanings of the terms “change of key” and “modulation.”

Based on textbooks and teaching materials used in music education in Thailand, the term “modulation” has consistently been translated as “change of key.” This translation, however, is inaccurate and does not reflect the true meaning of the term. As a result, it has led to misunderstandings, even in compositions that employ parallel key relationships between major and minor modes, which are sometimes mistakenly considered part of modulation techniques due to the differing key signatures of the two modes. In reality, the correct meaning of modulation refers to a shift of the tonal center—that is, a change of the key center or tonic that establishes a new tonal area.

Therefore, it is important to clarify the concept of “modulation.” For example, in the keys of CM and Cm, although these two keys have different key signatures, they share the same tonal center or tonic on the note C, without moving to a different tonic. This relationship is referred to as “parallel keys,” which involves only a “change of mode” or “modal mixture.” In contrast, CM and Am share the same set of notes and key signature but have different tonics. This represents a shift of the tonal center between “relative keys,” whether moving from major to relative minor or vice versa. Similarly, consider the tonic between BM and C♭M. In these cases, the tonic is spelled differently and the keys have different key signatures. These are referred to as “enharmonically equivalent keys,” which do not constitute a shift of the tonal center, since the listener still perceives the same mode on the same tonal center, only spelled with notes from a different key.

There are three principal types of shifts of the tonal center or tonic: 1) relative keys, 2) closely related keys, and 3) distantly related keys. Parallel keys and enharmonically

equivalent keys, however, do not constitute shifts of the tonal center under the definition of "modulation." The pivot chord that occurs during a tonic shift—a triad that exists in both the original and the new key but functions differently in each—is specifically referred to as a "diatonic pivot chord." Furthermore, shifts of the tonal center can occur only to major or minor triads. Diminished and augmented triads cannot support a shift of the tonal center due to the absence of a key based on these triads.

When determining whether a composition involves a key shift, one should rely on listening to the piece, as perception may differ. Some listeners may perceive the new tonal center long enough to assert that a modulation has occurred, while others may experience it only briefly and consider it a "tonicization." The identification of the "point of modulation" and the number of pivot chords may also vary. Such differences in analysis are not critical, as they depend on the individual's informed judgment and interpretation. Many compositions do not change the key signature even when a tonal center shift occurs. However, key signature changes can occasionally be observed between phrases or sections. Furthermore, in a musical movement where a new key is indicated, this represents merely a change of key to establish a new tonal center, rather than a shift of the tonal center in the sense of "modulation." Clarifying this distinction ensures greater precision in both teaching and analytical practice.

Keywords: Change of Key / Modulation / Change of Key Center / Tonicization

---

ปัจจุบันการศึกษาดนตรีระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยเผชิญปัญหาหลายด้าน เช่น การจัดการเรียนการสอน สื่อการสอน อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการเรียนการสอน และการเข้าถึงองค์ความรู้ที่ถูกต้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้คำศัพท์เฉพาะทางดนตรีที่มีความพยายามแปลจากภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทย ซึ่งถูกใช้กันในรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับการอธิบายเชิงทฤษฎีดนตรีภายใต้แนวคิดการประสานเสียงที่เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิมหรือดนตรีโทนัล (Traditional or Tonal Harmony) โดยปัญหาเกิดขึ้นเมื่อแปลคำศัพท์เฉพาะเป็นภาษาไทย แล้วส่งผลให้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อน มีความสับสน กระทั่งเกิดความเข้าใจผิด ดังนั้น บทความวิชาการฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ต้องการสร้างความเข้าใจใหม่ จึงได้เลือกคำที่มีความเข้าใจผิดกันโดยทั่วไป เมื่อใช้คำศัพท์เฉพาะทางดนตรีที่แปลเป็นภาษาไทย พร้อมทั้งยกตัวอย่างและคำอธิบาย เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายแท้จริงของคำว่า "Modulation (อ่านว่า มอดูเลชัน)"

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันแวดวงวิชาการดนตรีของไทยได้ใช้คำศัพท์เฉพาะว่า “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” เป็นคำแปลที่มาจากคำว่า “Modulation” กระทั่งพจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา ได้แปลและให้ความหมายไว้ว่า “**การเปลี่ยนกุญแจเสียง** การย้ายกุญแจเสียงจากกุญแจเสียงหนึ่งไปอีกกุญแจเสียงหนึ่งในบทเพลง โดยปรกติมักย้ายไปยัง*กุญแจเสียงสัมพัทธ์* (Relative Keys) ที่ใกล้เคียงเพื่อให้การเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นธรรมชาติ”[1] นอกจากนี้ พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ ก็ได้แปลและให้ความหมายที่สอดคล้องกันว่า “**การเปลี่ยนกุญแจเสียง** การเปลี่ยนกุญแจเสียงในบทเพลงจากกุญแจเสียงหนึ่งไปยังอีกกุญแจเสียงหนึ่งเป็นเทคนิคสำคัญในการประสานเสียงในระบบอิงกุญแจเสียง”[2] เห็นได้ว่า เอกสารทั้งสองฉบับให้ความหมายไปในทิศทางเดียวกันและได้แปลคำว่า “Modulation” เป็น “การเปลี่ยนกุญแจเสียง”

ตามจริงแล้วคำว่า “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” ที่แวดวงวิชาการด้านดนตรีของไทยใช้กันอยู่นั้น ควรจะมีความหมายตรงกับคำว่า “Change of Key” มากกว่า ซึ่งคอสท์คาและคนอื่น ๆ (Kostka and others) ได้อธิบายเกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้ว่า เป็นการกำหนดหรือระบุกุญแจเสียงใหม่ให้แต่ละกระบวนเพลง (Movement) เช่น กระบวนเพลงแรกอยู่ในกุญแจเสียง CM จากนั้นกระบวนที่ 2 ได้เปลี่ยนไปใช้กุญแจเสียง FM ซึ่ง Modulation จะเกิดขึ้นภายในแต่ละกระบวนเพลง[3] แต่ก็รวมถึงตอนเพลง (Subsection) หรือท่อนเพลง (Section) ด้วย ลองพิจารณาบทประพันธ์เพลง *Piano Sonata No. 15* in F Major, K. 533 ของโมสาร์ต (Mozart) ประกอบด้วย 3 กระบวน โดยกระบวนแรกและกระบวนสุดท้ายอยู่ในกุญแจเสียง FM ส่วนกระบวนที่ 2 เปลี่ยนไปใช้กุญแจเสียง B♭M ซึ่งแต่ละกระบวนได้ระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เพื่อใช้แสดงกุญแจเสียงหลักของกระบวนนั้น ๆ วิธีการนี้เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงด้วยการกำหนดศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกให้ใหม่ มิใช่ความหมายแท้จริงของคำว่า Modulation

ดังนั้น จึงจำเป็นต้องสร้างความเข้าใจใหม่ว่า “Modulation” มิได้หมายถึง “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” แต่หมายถึง “การย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียง (Change of Key Center)”[4] หรือการย้ายโน้ตทอนิก[5] ไปยังศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกตัวอื่น ลองพิจารณาโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง CM และ Cm โดยทั้งสองกุญแจเสียงใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน แต่มีโน้ตทอนิกหรือโน้ตหลัก (Tonic Note or Keynote) หรือ “ศูนย์กลางเสียง” หรือเรียกชื่อเต็มว่า “ศูนย์กลางกุญแจเสียง” (Key Center) บนโน้ตตัว C เหมือนกัน ไม่ได้ย้ายไปยังโน้ตทอนิกตัวอื่น กรณีเช่นนี้เรียกว่า “กุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Keys)” ซึ่งเป็นแค่เพียง

---

[1] Office of the Royal Society, *Dictionary of Music* (Bangkok: Sri Muang Press, 2018), 129. (in Thai)

[2] Natchar Pancharoen, *Music Dictionary*, 5th ed. (Bangkok: KateCarat Press, 2021), 236. (in Thai)

[3] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, *Tonal Harmony with an Introduction to Post-Tonal Music*, 8th ed. (New York: McGraw-Hill, 2018), 298.

[4] Miguel A. Roig-Francoli, *Harmony in Context*, 3rd ed. (New York: McGraw-Hill, 2020), 473.

[5] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, 300.

“การเปลี่ยนกลุ่มเสียงหรือการเปลี่ยนโมด (Change of Mode[6] หรือ Modal Exchange[7])” ระหว่างกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ หรือเรียกว่า “การผสมโมด (Mode Mixture[8] หรือ Modal Mixture[9])” เท่านั้น

ส่วนโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง BM (หรือ G♯m) กับ C♭M (หรือ A♭m) และกุญแจเสียง C♯M (หรือ A♯m) กับ D♭M (หรือ B♭m) เห็นได้ว่า ศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกสะกดต่างกัน (แต่ระดับเสียงเดียวกัน) และใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน กรณีนี้เรียกว่า “กุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิก (Enharmonically Equivalent Keys)”[10] ซึ่งไม่ถือว่าเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียง เนื่องจากยังใช้กลุ่มเสียง (Mode) เดิม บนศูนย์กลางเสียงโน้ตตัวเดิม เพียงแต่สะกดด้วยโน้ตภายในกลุ่มเสียงต่างกัน

สำหรับการพิจารณาว่าบทประพันธ์เพลงบริเวณหนึ่งได้มีการย้ายศูนย์กลางเสียงไปแล้วจริง ๆ หรือเป็นเพียงการย้ายศูนย์กลางเสียงชั่วคราว (Tonicization) ชั่วขณะหนึ่ง การวิเคราะห์เหตุการณ์ลักษณะนี้ขึ้นอยู่กับการฟังประกอบ หากบทเพลงบริเวณหนึ่ง ๆ มีการใช้การดำเนินคอร์ดมากกว่าแค่การใช้คอร์ด V(7)/, vii°/, vii°7/, หรือ vii$^{\varnothing}$7/ ตามด้วยทรัยแอดชนิดเมเจอร์หรือไมเนอร์ บางคนอาจได้ยินศูนย์กลางกุญแจเสียงใหม่นั้นอยู่นานพอกระทั่งสามารถพิจารณาได้ว่าโน้ตทอนิกถูกเปลี่ยนไปจริง ๆ แต่บางคนอาจไม่มีความรู้สึกหรือไม่พิจารณาเช่นนั้น การวิเคราะห์ว่าศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกถูกย้ายชั่วคราวหรือศูนย์กลางเสียงถูกย้ายไปจริง ๆ ไม่ใช่สาระสำคัญมากนักและ/หรืออาจไม่มีคำตอบใดผิดหรือถูก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจและการตีความของแต่ละบุคคล อย่างไรก็ตาม สามารถใช้เกณฑ์การพิจารณาต่อไปนี้[11] เพื่อช่วยในการตัดสินใจว่าการดำเนินเสียงประสานบริเวณนั้น ๆ ของบทเพลงมีการย้ายศูนย์กลางเสียงไปยังกุญแจเสียงใหม่แล้วหรือไม่

1) มีรูปแบบการดำเนินคอร์ดที่มีบทบาทกลุ่มคอร์ดหลักนำดอมินันต์ (PD) ดอมินันต์ (D) และทอนิก (T) ภายใต้กุญแจเสียงใหม่ แต่ไม่จำเป็นต้องครบทั้งสามกลุ่มคอร์ดหลัก

2) มีเคเดนซ์ชัดเจนซึ่งมักใช้ PAC (Perfect Authentic Cadence) หรือ IAC (Imperfect Authentic Cadence) บนกุญแจเสียงใหม่ พร้อมทั้งนำหน้าด้วยกลุ่มคอร์ดหลักนำดอมินันต์ และ/หรือตามด้วยการดำเนินคอร์ดบนกุญแจเสียงใหม่

3) มีการใช้หรือขยายการดำเนินคอร์ดภายใต้อิทธิพลของกุญแจเสียงใหม่ มากกว่าเพียงแค่การใช้คอร์ดระดับสอง (Secondary Function)

---

[6] Miguel A. Roig-Francoli, 473.

[7] Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music*, 2nd ed. (New York: W.W. Norton & Company, 2004), 502.

[8] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, 300.

[9] Jane P. Clendinning and Elizabeth W. Marvin, *Theory and Analysis*, 4th ed. (New York: W.W. Norton & Company, 2020), 558.

[10] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, 300.

[11] Jane P. Clendinning and Elizabeth W. Marvin, 471.

บทประพันธ์เพลงตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิม (Common Practice) ภายใต้ระบบดนตรีโทนัล (Tonal Music) ส่วนใหญ่แล้วไม่อยู่ภายใต้อิทธิพล “ศูนย์กลางเสียง” หรือเป็นที่เข้าใจกันทั่วไปในฐานะ “โน้ตทอนิก” ตลอดทั้งบทเพลง แต่มักเริ่มต้นและจบบทเพลงด้วยกุญแจเสียงเดิมในฐานะเป็นกุญแจเสียงหลัก (Home Key หรือ Primary Key) หรืออาจเรียกกุญแจเสียงทอนิก (Tonic Key) โดยระหว่างบทเพลงมักย้ายศูนย์กลางเสียงไปยังกุญแจเสียงอื่น ด้วยความสัมพันธ์รูปแบบใดรูปแบบหนึ่งระหว่างกุญแจเดิมและกุญแจเสียงใหม่ ไม่ว่าบทประพันธ์เพลงจะมีขนาดสั้นหรือยาวก็ตาม

นอกจากนี้ต้องทำความเข้าใจก่อนว่า การย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียงที่เกิดขึ้นภายในบทประพันธ์เพลงขนาดสั้นและ/หรือภายในแต่ละกระบวนเพลง ไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนหรือระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงใหม่ แต่อาจพบโน้ตจร (Accidental Note) ซึ่งเป็นโน้ตโครมาติก เพื่อแสดงถึงอิทธิพลภายใต้โน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางกุญแจเสียงใหม่ อย่างไรก็ตาม บทเพลงจำนวนมากก็ใช้การระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงใหม่ภายในบทเพลงขนาดสั้นหรือภายในกระบวนเพลงนั้น ๆ ได้เช่นกัน ทั้งนี้เพื่อเลี่ยงการใช้โน้ตโครมาติกบริเวณนั้น ๆ มากเกินไป

1. การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วม (Relative Keys)

ลองพิจารณากุญแจเสียง CM และ Am ว่ามีการย้ายศูนย์กลางเสียงหรือไม่ ซึ่งทั้งสองกุญแจเสียงใช้กลุ่มโน้ตและเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเดียวกัน (แต่โน้ตทอนิกต่างกัน) กรณีนี้เป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วม ไม่ว่าจะย้ายจากกลุ่มเสียงเมเจอร์ไปยังกลุ่มเสียงไมเนอร์ (Relative Minor) หรือย้ายจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ไปยังกลุ่มเสียงเมเจอร์ (Relative Major) เนื่องจากกุญแจเสียงทั้งสองใช้กลุ่มโน้ตเดียวกัน ยกเว้นเมื่อสร้างไดอะทอนิกทรัยแอดบนกุญแจเสียงไมเนอร์ จะปรับโน้ตลำดับขั้นที่ 7 สูงขึ้นครึ่งเสียงเพื่อเปลี่ยนโน้ตซับทอนิก (Subtonic) ให้เป็นโน้ตลีดดิง (Leading Note)

Figure 1 แสดงทรัยแอดบนกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ เห็นได้ว่า มีทรัยแอดเหมือนกันเกือบทั้งหมด แต่บทบาทหน้าที่เฉพาะตัวต่างกันภายในกุญแจเสียงตัวเอง เช่น คอร์ด C มีบทบาทเป็นทรัยแอดทอนิก (I) บนกุญแจเสียง CM แต่เป็นทรัยแอดมีเดียนต์ (III) บนกุญแจเสียง Am สำหรับทรัยแอดที่แตกต่างกันนั้นมีทรัยแอด Em (iii) กับ E (V) และทรัยแอด G (V) กับ G♯^{o} (vii^{o}) อย่างไรก็ตาม กุญแจเสียง Am สามารถสร้างทรัยแอด Em (v) และ G (VII) ได้เช่นกัน การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมเป็นการย้ายที่เรียบเนียนมาก เนื่องจากมีคอร์ดที่ใช้ร่วมกันระหว่างทั้งสองกุญแจเสียงจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อเป็นการย้ายจากกุญแจเสียงไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ เช่น กุญแจเสียง Am ย้ายไปยัง CM (i -> III) ซึ่งพบได้บ่อยในบทประพันธ์เพลง หรือในทางกลับกันการย้ายกุญแจเสียงจากเมเจอร์ไปยังไมเนอร์ เช่น กุญแจเสียง CM ย้ายไปยัง Am (I -> vi) ก็สามารถพบได้บ่อยเช่นกัน

Figure 1 Comparison of Triads in Major and Minor Keys

C Major			I	ii	iii	IV	V	vi	vii^{O}
			C	Dm	Em	F	G	Am	B^{O}
A Minor	Am	B^{O}	C	Dm	E	F	G♯^{O}		
	i	ii^{O}	III	iv	V	VI	vii^{O}		

การย้ายศูนย์กลางเสียง Figure 2a) เป็นการย้ายจากกลุ่มเสียงไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ โดยทรัยแอด Am (ห้องที่ 4) มี 2 บทบาท คือ ทำหน้าที่คอร์ดร่วม (Common Chord หรือ Pivot Chord) ขณะกำลังย้ายศูนย์กลางเสียงกล่าวคือ ทำหน้าที่ทรัยแอดทอนิก (i) บนกุญแจเสียง Am และมีบทบาททรัยแอดซับมีเดียนต์ (vi) บนกุญแจเสียง CM ส่วน Figure 2b) เป็นการย้ายจากกลุ่มเสียงเมเจอร์เป็นยังไมเนอร์โดยมีทรัยแอด C (ห้องที่ 4) ทำหน้าที่เป็นคอร์ดร่วมขณะกำลังย้ายศูนย์กลางเสียง

Figure 2 Chord Progression between Relative Keys

a) Modulation (i -> III)

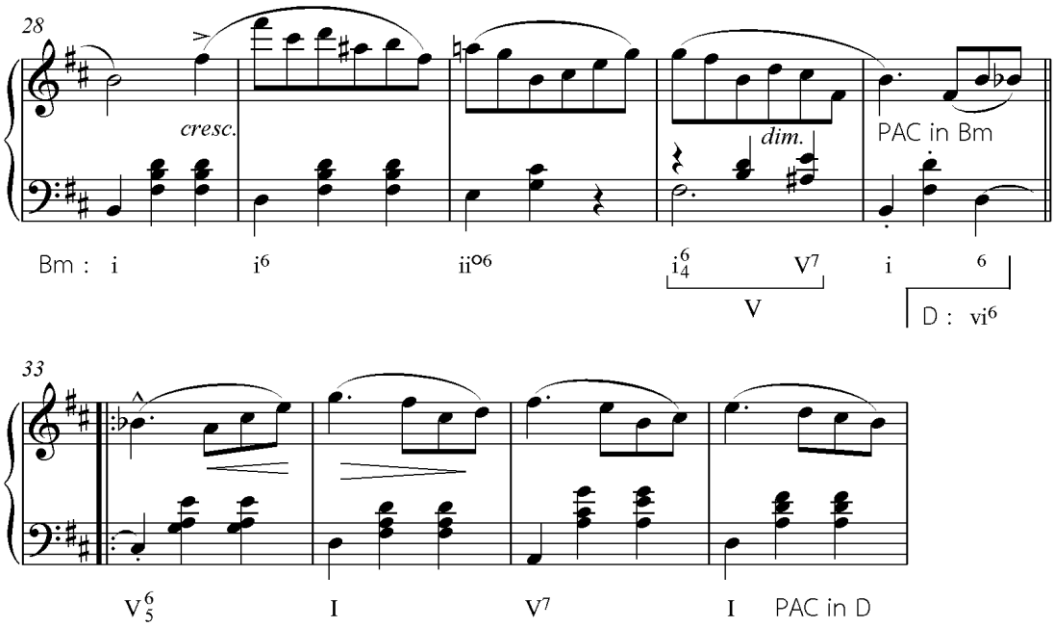
	Am	Dm	E	Am	G	C	Dm	G	C
Am :	i	iv	V	i					
C :				vi	V	I	ii	V	I

b) Modulation (I -> vi)

	C	F	G		C	F	E	Am	Dm	E	Am
C :	I	IV	V		I	(IV)					
Am :					III	VI	V	i	iv	V	i

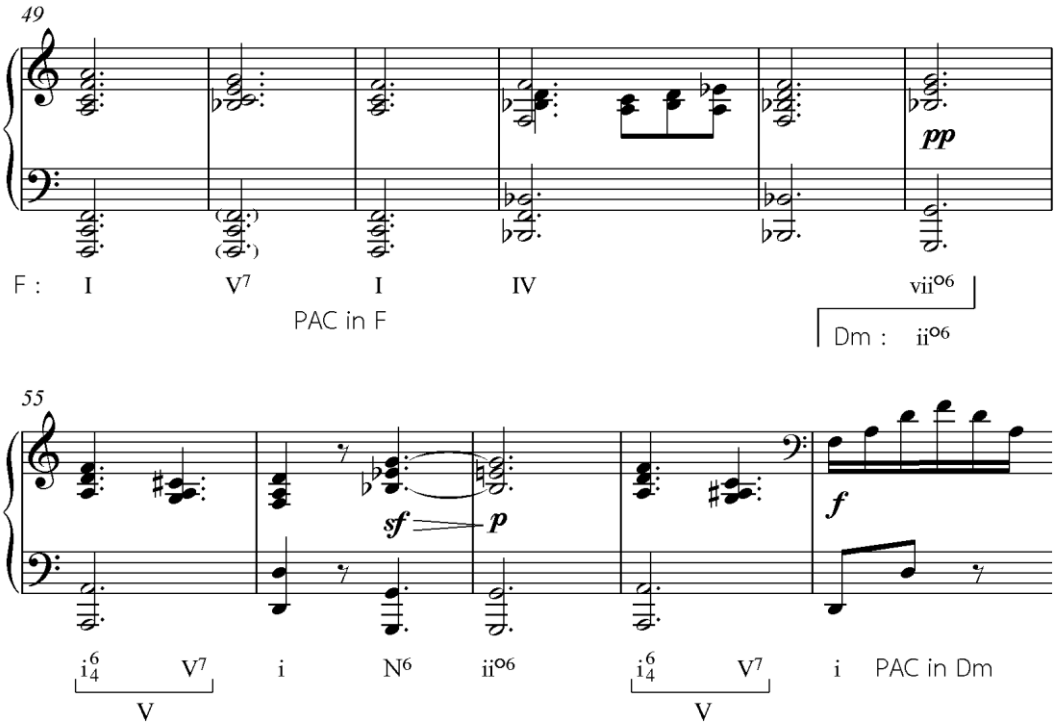
สังเกตการดำเนินเสียงประสาน Figure 2a) and 2b) สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นคอร์ดบนไดอะทอนิก ทรัยแอดเมเจอร์และไมเนอร์เกือบทั้งหมด ยกเว้นทรัยแอด E ที่สร้างบนกุญแจเสียง Am เท่านั้น สำหรับการระบุว่าคอร์ดใดทำหน้าที่คอร์ดร่วม ซึ่งจะเป็นคอร์ดแรกของกุญแจเสียงใหม่ ให้พิจารณาว่าเป็นคอร์ดแรกที่เริ่มมีบทบาทต่อกุญแจเสียงใหม่ชัดเจนกว่ากุญแจเสียงเดิมหรือไม่ Figure 2a) ทรัยแอด E (ห้องที่ 3) ไม่สามารถรับหน้าที่บนกุญแจเสียง CM ได้ ส่วน Figure 2b) ทรัยแอด C (ห้องที่ 4) เป็นคอร์ดแรกที่เริ่มมีบทบาทบนกุญแจเสียง Am ซึ่งสามารถระบุหน้าที่ให้เป็นทรัยแอดมีเดียนต์ (III) อย่างไรก็ตาม การระบุคอร์ดร่วมอาจแตกต่างกันได้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของแต่ละบุคคล เช่น Figure 2b) อาจระบุว่าทรัยแอด F (ห้องที่ 5) ทำหน้าที่คอร์ดร่วมก็เป็นได้ หรือสามารถระบุว่าทรัยแอดทั้งสองทำหน้าที่คอร์ดร่วมได้เช่นกัน

Example 1 *Valse*, Op. 69, No. 2: Frédéric François Chopin



Example 1 ใช้การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมเมเจอร์ (Relative Major; i -> III) โดยมีเคเดนซ์ PAC in Bm ห้องที่ 31-32 (V-i) จากนั้นเมื่อพิจารณาการดำเนินเสียงประสานต่อไป พบว่าศูนย์กลางเสียงได้ย้ายไปยังกุญแจเสียง DM โดยห้องที่ 36 เป็นเคเดนซ์ PAC in DM จากตัวอย่างนี้เห็นได้ว่าทรัยแอด Bm ห้องที่ 32 ทำหน้าที่คอร์ดร่วมให้กับกุญแจเสียงทั้งสอง

Example 2 'Am Feierabend,' *Die schöne Müllerin*, Op. 25, D. 795 (Piano Part): Franz Peter Schubert



ตามจริงแล้วบทเพลง Example 2 อยู่ภายใต้กุญแจเสียงหลัก Am เพียงแต่บทประพันธ์เพลงนี้ย้ายศูนย์กลางเสียงบ่อยครั้งโดยไม่ระบุกุญแจเสียงใหม่ ซึ่งตัวอย่างบริเวณนี้อยู่ภายใต้กุญแจเสียง FM จากนั้นระหว่างการดำเนินเสียงประสานได้ย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมเมเจอร์ (Relative Minor) ไปยังกุญแจเสียง Dm (I -> vi) สำหรับการย้ายศูนย์กลางเสียง สังเกตห้องที่ 55 ใช้โน้ตตัว C♯ (โน้ตจรบนบันไดเสียง FM) สามารถพิจารณาเป็น V7/vi ได้ เพียงแต่เมื่อพิจารณาการดำเนินเสียงประสานและเคเดนซ์ (ห้องที่ 55-59) เห็นได้ว่า อยู่ภายใต้กุญแจเสียง Dm โดยได้ยินเคเดนซ์ PAC in Dm อย่างชัดเจน อีกทั้งคอร์ดก่อนหน้าโน้ตจรเป็นทรัยแอด E° (ห้องที่ 54) ซึ่งสามารถทำหน้าที่เป็นคอร์ดร่วมระหว่างทั้งสองกุญแจเสียง นอกจากนี้สังเกตโน้ตในวงเล็บ (ห้องที่ 50) เป็นโน้ตนอกคอร์ดประเภทโน้ตเพเดิล (Pedal Tone)

2. การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียง (Closely Related Keys)

บทประพันธ์ดนตรีโทนัลส่วนใหญ่ใช้การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียง ซึ่งเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงได้เรียบเนียนเช่นกัน โดยการย้ายกุญแจเสียงใกล้เคียงเป็นกุญแจเสียงที่แตกต่างจากกุญแจเสียง

เดิมด้วยการเพิ่ม (+) หรือลด (-) เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงจากเดิมไม่เกิน 1♯ หรือ 1♭ รวมถึงกุญแจเสียงร่วมชนิดเมเจอร์หรือไมเนอร์ของกุญแจเสียงใกล้เคียงนั้น (Figure 3) เช่น

	Increase	Decrease
1) CM (0♭/0♯)	GM / Em (1♯)	FM / Dm (1♭)
2) Cm (3♭)	Fm / A♭M (4♭)	Gm / B♭M (2♭)
3) DM (2♯)	AM / F♯m (3♯)	GM / Em (1♯)
4) Dm (1♭)	Gm / B♭M (2♭)	Am / CM (0♭)

Figure 3 Modulation to Closely Related Keys

1♯	G	Em	Dominant	B♭	Gm	2♭
0♭ / 0♯	**C**	**Am**	**Tonic**	**E♭**	**Cm**	3♭
1♭	F	Dm	Subdominant	A♭	Fm	4♭

3♯	A	F♯m	Dominant	C	Am	0♭
2♯	**D**	**Bm**	**Tonic**	**F**	**Dm**	1♭
1♯	G	Em	Subdominant	B♭	Gm	2♭

จาก Figure 3 แสดงให้เห็นว่า กรณีการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียงเป็นการย้ายไปยังไดอะทอนิกทรัยแอดที่สร้างขึ้นได้บนกุญแจเสียงเดิม (ไม่ใช้ทรัยแอดดิมินิชท์) หรืออีกนัยหนึ่งคือเป็นทรัยแอดที่อยู่บนกุญแจเสียงตัวมันเอง เพียงแต่กุญแจเสียงไมเนอร์เป็นไดอะทอนิกทรัยแอดที่สร้างบนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเชอรัล (Natural Minor Scale) การย้ายศูนย์กลางเสียงใกล้เคียงที่พบได้ทั่วไปในบทประพันธ์ดนตรีโทนัลมักเป็นการย้ายจากทอนิกไปยังดอมินันต์ (I -> V) โดยเฉพาะอย่างยิ่งบนกุญแจเสียงเมเจอร์ ซึ่งมักพบคอร์ดร่วมระหว่างกุญแจเสียงทั้งสองขณะกำลังย้ายศูนย์กลางเสียง (Figure 4) เช่น ทรัยแอด Em ทำหน้าที่ทรัยแอดมีเดียนต์ (iii) บนกุญแจเสียง CM และทำหน้าที่ทรัยแอดซับมีเดียนต์ (vi) บนกุญแจเสียง GM เช่นกัน

Figure 4 Common Chords between the Tonic and Dominant Keys: Major Key

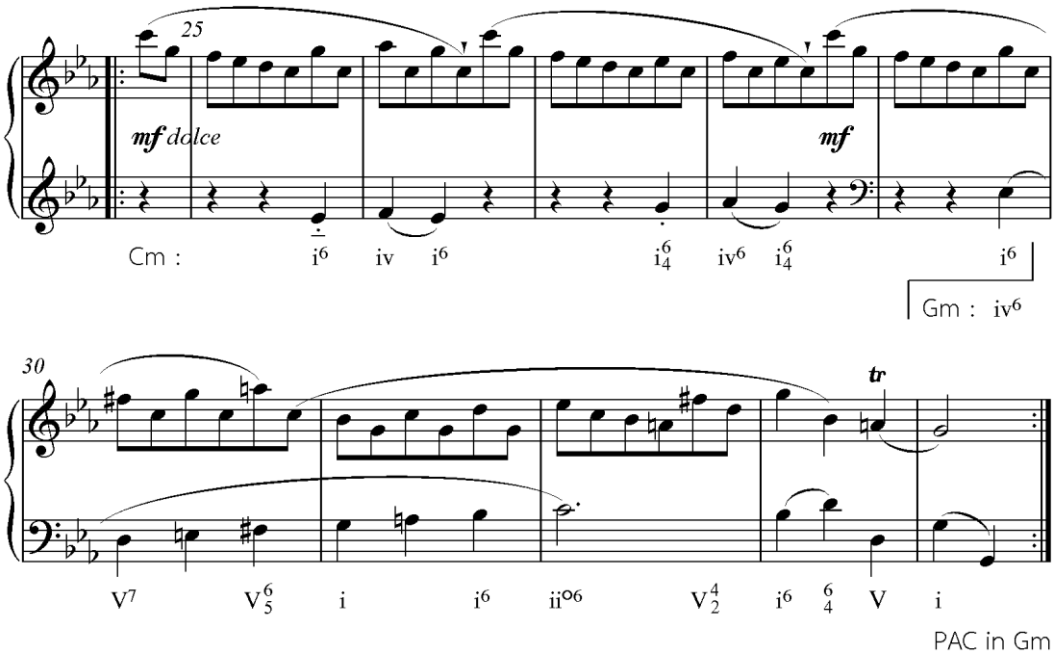
Triads	C	Dm	Em	F	G	Am	B°
CM (Tonic)	I	ii	iii	IV	V	vi	vii°
GM (Dominant)	IV	V	vi	vii°	I	ii	iii
Triads	C	D	Em	F♯°	G	Am	Bm

Example 3 *Piano Sonata No. 52* in G Major, Hob. XVI/39, III: Franz Joseph Haydn

Example 3 บทเพลงบริเวณนี้ใช้การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียง ซึ่งมีความสัมพันธ์แบบทอนิก-ดอมินันต์ (I -> V) โดยที่ย้ายจากกุญแจเสียง CM ไปยัง GM สังเกตทรัยแอดห้องที่ 11 มีบทบาทเป็นคอร์ดร่วมระหว่างกุญแจเสียงทั้งสองขณะกำลังย้ายศูนย์กลางเสียง โดยทรัยแอด C ทำหน้าที่เป็นทรัยแอดทอนิก (I) บนกุญแจเสียง CM และทำหน้าที่ทรัยแอดซับดอมินันต์ (IV) บนกุญแจเสียง GM นอกจากนี้ การ

ย้ายศูนย์กลางเสียงเห็นได้ชัดเจนว่า ห้องที่ 11 มีโน้ตจรตัว F♯ เกิดขึ้น จึงทำให้คอร์ดก่อนหน้ารับบทบาทเป็นคอร์ดร่วม อีกทั้งทำให้เสียงประสานมีรูปแบบซีเควนซ์ด้วยการเคลื่อนที่ขนาน $\frac{6}{3}$ (Parallel Sixth Chords) ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ลงของคอร์ด IV^6-iii^6-ii^6-i^6-vii^{o6}

Example 4 *Piano Sonata No. 14* in C Major, Hob. XVI/3, III: Franz Joseph Haydn



Example 4 บทเพลงบริเวณนี้อยู่ภายใต้กุญแจเสียงไมเนอร์ ใช้การย้ายศูนย์กลางเสียงจากกุญแจเสียง Cm ไปยัง Gm (i -> v) ซึ่งทรัยแอดห้องที่ 29 รับหน้าที่เป็นคอร์ดร่วมของทั้งสองกุญแจเสียงระหว่างช่วงการดำเนินเสียงประสาน อย่างไรก็ตาม สำหรับกุญแจเสียงไมเนอร์ การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงใกล้เคียงจากทอนิกไปยังดอมินันต์ (i -> v) มีคอร์ดใช้ร่วมกันเพียง 2 คอร์ด (Figure 5) ซึ่งน้อยกว่าคอร์ดร่วมบนกุญแจเสียงเมเจอร์ อีกทั้งบทเพลงกุญแจเสียงไมเนอร์พบการย้ายไปยังกุญแจเสียงร่วม (i -> III) มากกว่า

พึงระวังความเข้าใจผิดสำหรับการย้ายศูนย์เสียงจากกุญแจเสียงไมเนอร์ไปยังกุญแจเสียงดอมินันต์ชนิดเมเจอร์ (i -> V) เช่น ย้ายกุญแจเสียงจาก Cm (3♭) ไปยัง GM (1♯) มิใช่การย้ายกุญแจเสียงแบบใกล้เคียง แม้ว่าทรัยแอด G สามารถสร้างบนบันไดเสียง Cm แบบฮาร์มอนิกได้ก็ตาม ซึ่งการย้ายลักษณะนี้เป็น “การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล” และควรระลึกเสมอว่าการใช้คอร์ดร่วมบนกุญแจเสียงเมเจอร์มักพบการย้าย I -> V ส่วนกุญแจเสียงไมเนอร์พบการย้าย i -> III หรือ i -> v เป็นส่วนใหญ่

Figure 5 Common Chords between the Tonic and Dominant Keys: Minor Key

Cm	i	ii°	III	iv	V	VI	vii°
(Tonic Key)	Cm	D°	E♭	Fm	G	A♭	B°
Gm	Cm	D	E♭	F♯°	Gm	A°	B♭
(Dominant Key)	iv	V	VI	vii°	i	ii°	III

การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมและกุญแจเสียงใกล้เคียง เห็นได้ว่า การระบุว่าบริเวณใดมีการย้ายศูนย์กลางเสียงด้วยการใช้คอร์ดร่วม ให้มองหาคอร์ดแรกที่เสมือนว่าเป็นคอร์ดภายใต้กุญแจเสียงใหม่และพิจารณาว่าสามารถเป็นคอร์ดร่วมระหว่างกุญแจเสียงเดิมและกุญแจเสียงใหม่ได้หรือไม่ (มักเป็นคอร์ดก่อนหน้าโน้ตจร) ซึ่งบริเวณนี้มีความเป็นได้ว่า คือ “จุดย้ายศูนย์กลางเสียง (Point of Modulation)” ที่มีการใช้คอร์ดร่วมกัน อย่างไรก็ตาม ผลการวิเคราะห์อาจแตกต่างกันขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของแต่ละบุคคล[12] โดยเบื้องต้นให้พิจารณากุญแจเสียงที่มีอิทธิพลอยู่ ณ บริเวณนั้น จากนั้นมองหาโน้ตจรเพื่อวิเคราะห์ว่าเป็นโน้ตภายใต้กุญแจเสียงใหม่หรือไม่ สามารถทำหน้าที่ดอมินันต์ (Dominant Function) พร้อมทั้งเป็นโน้ตสมาชิกทรัยแอดหรือคอร์ดเมเจอร์-ไมเนอร์ทบเจ็ด (Mm7) ดิมินิชท์ทรัยแอด (vii°) หรือคอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด (มักใช้ vii°7) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เป็นโน้ตขั้นที่ 7 ของกุญแจเสียงใหม่ รวมถึงพิจารณาคอร์ดที่มีความสัมพันธ์และ/หรือกำลังทำหน้าที่ดอมินันต์-ทอนิก (V-I) ให้กับศูนย์กลางเสียงใหม่บริเวณท้ายประโยคเพลง สุดท้ายสังเกตคอร์ดที่เกิดก่อนโน้ตจรว่า สามารถเป็นคอร์ดร่วมได้หรือไม่ ซึ่งมักทำหน้าที่เป็นคอร์ดหลักนำดอมินันต์ (PD) ให้กับศูนย์กลางเสียงใหม่ นอกจากนี้ ควรระลึกไว้เสมอว่าคอร์ดร่วมสามารถมีได้มากกว่า 1 คอร์ด ดังนั้น อาจระบุการเชื่อมต่อคอร์ดเหล่านั้นในฐานะคอร์ดร่วมได้ทั้งหมด[13] (Example 3 and 4)

3. การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล (Distantly Related Keys)

สำหรับการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล มีความสัมพันธ์ระหว่างกุญแจเสียงเดิมและกุญแจเสียงใหม่ต่างกันโดยสิ้นเชิง หรือเรียกว่า “กุญแจเสียงต่าง (Foreign Keys)”[14] เมื่อเทียบกับการย้ายแบบ

[12] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almén, 304.

[13] Jane P. Clendinning and Elizabeth W. Marvin, 476.

[14] Bruce Benward and Marilyn Saker, *Music in Theory and Practice*, 8th ed. (Boston: McGraw Hill, 2009), 317.

กุญแจเสียงร่วมและแบบกุญแจเสียงใกล้เคียง ซึ่งกุญแจเสียงใหม่มีการเพิ่ม (+) หรือลด (-) เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงมากกว่า 1♯ หรือ 1♭ จากกุญแจเสียงเดิม

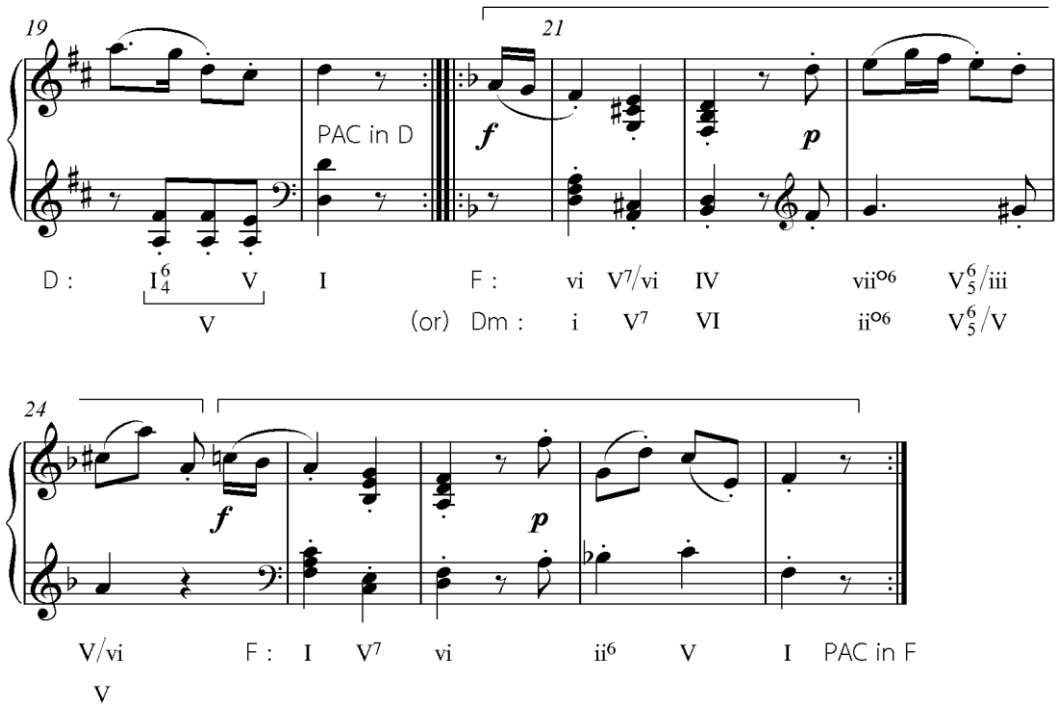
Example 5 *Piano Sonata No. 4* in E♭ Major, Op. 7, II: Ludwig van Beethoven

Example 5 พบการย้ายศูนย์กลางเสียง 2 ครั้ง โดยครั้งแรกห้องที่ 24 เป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล จากกุญแจเสียง CM (0♭/0♯) ไปยังกุญแจเสียง A♭M (4♭) ส่วนห้องที่ 28 เป็นย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วมจากกุญแจเสียง A♭M ไปยังกุญแจเสียง Fm (4♭) อีกทั้งมีการใช้คอร์ดร่วม

ระหว่างการย้ายกุญแจเสียง สำหรับการย้ายศูนย์กลางเสียงครั้งที่ 2 เบื้องต้นพิจารณาก่อนว่าห้องที่ 29 อยู่บนกุญแจเสียง A♭M ส่งผลให้โน้ตตัว E♮ เป็นโน้ตจร ดังนั้น จึงเป็นได้ว่าโน้ตตัว E♮ เป็นโน้ตขั้นที่ 7 และเป็นโน้ตสมาชิกคอร์ดทำหน้าที่ดอมินันต์ (D) ให้กุญแจเสียงใหม่ ในที่นี้คือทรัยแอด C (V) ของกุญแจเสียง Fm จากนั้นพิจารณาทรัยแอดก่อนหน้าโน้ตจรนั้น สามารถทำหน้าที่เป็นคอร์ดร่วมระหว่างกุญแจเสียงทั้งสองได้หรือไม่ จากเหตุดังกล่าวจึงอธิบายได้ว่าห้องที่ 28 เป็นการใช้คอร์ดร่วมกันระหว่างทั้งสองกุญแจเสียง นอกจากนี้ สังเกตว่าการย้ายศูนย์กลางเสียงทั้ง 2 ครั้ง ไม่มีการใช้หรือไม่มีการระบุกุญแจเสียงใหม่

ส่วน Example 6 อาจสามารถวิเคราะห์ได้หลายกรณี โดยบทเพลงตามตัวอย่างเริ่มด้วยกุญแจเสียง DM ต่อมาบริเวณห้องที่ 21-24 อาจอธิบายได้ว่าย้ายไปยังกุญแจเสียง FM หรือ Dm (กุญแจเสียงใดกุญแจเสียงหนึ่ง) ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจและการรับรู้ถึงเสียงที่ได้ยินของแต่ละบุคคลว่าโน้ตตัวใดกำลังทำหน้าที่โน้ตทอนิก จากนั้นบริเวณห้องที่ 25-28 ชัดเจนว่าศูนย์กลางเสียงได้ย้ายไปยังกุญแจเสียง FM

Example 6 *Piano Sonata No. 50* in D Major, Hob. XVI/37, III: Franz Joseph Haydn



อย่างไรก็ตาม หากพิจารณา Example 6 ว่ากุญแจเสียง DM (2♯) ได้ย้ายไปยังกุญแจเสียง FM (1♭) ตั้งแต่ห้องที่ 21 ก็จะเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกล แต่ถ้าวิเคราะห์ว่าห้องที่ 21 ได้ย้าย

เข้าสู่กุญแจเสียง Dm ก่อนย้ายไปยังกุญแจเสียง FM (ห้องที่ 25) ผลการพิจารณาก็จะต่างไป โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก DM ไปยัง Dm มิใช่การย้ายกุญแจเสียง เนื่องจากทั้งสองกุญแจเสียงใช้โน้ตทอนิกเดียวกัน จึงเป็นวิธีการใช้กุญแจเสียงคู่ขนานด้วย “การเปลี่ยนโมดหรือการผสมโมด” หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า “การเปลี่ยนกลุ่มเสียง” จากนั้นการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก Dm ไปกุญแจเสียง FM เป็น “การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงร่วม” นอกจากนี้ มีการระบุกุญแจเสียงใหม่ (กลางห้องที่ 20) แต่ไม่พบการใช้คอร์ดร่วม ดังนั้น หากพิจารณาว่าบทเพลงได้ย้ายไปยังกุญแจเสียง FM ก็จะเป็นวิธีการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบ “การย้ายศูนย์กลางเสียงแบบฉับพลัน (Direct Modulation หรือ Abrupt Modulation)”[15]

ตามจริงแล้ว หากพิจารณา Example 6 อีกมิติหนึ่ง จะพบความสัมพันธ์ระหว่างห้องที่ 21-24 และ 25-28 ด้านการเคลื่อนที่แนวทำนองและการดำเนินเสียงประสาน ซึ่งอธิบายได้ว่ามีความสัมพันธ์เชิงซีเควนซ์แนวทำนองและเสียงประสาน (Sequential Modulation)[16] ดังนั้น จึงสามารถสรุปผลการวิเคราะห์โดยรวมได้ว่า Example 6 เป็นการย้ายโน้ตทอนิกจากโน้ตตัว D ไปยังโน้ตตัว F ซึ่งเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบห่างไกลจากกุญแจเสียง DM ไปยัง FM (ห้องที่ 25) ผ่านการใช้กุญแจเสียงคู่ขนาน (กุญแจเสียง Dm ห้องที่ 21-24) จากนั้นใช้กุญแจเสียงร่วมระหว่างกุญแจเสียง Dm และ FM พร้อมด้วยวิธีการแบบซีเควนซ์ ทั้งนี้เพื่อให้การย้ายศูนย์กลางเสียงตลอดทั้งช่วงบริเวณนี้ดำเนินไปได้อย่างเรียบเนียน

4. การเปลี่ยนกลุ่มเสียงคู่ขนานระหว่างกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ (Parallel Keys)

จากที่กล่าวตั้งแต่ต้นแล้วว่า การเปลี่ยนกุญแจเสียงระหว่างกุญแจเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ เช่น การเปลี่ยนจากกุญแจเสียง DM ไปยัง Dm หรือในทางกลับกันเปลี่ยนกุญแจเสียง Dm ไปยัง DM มิใช่การย้ายกุญแจเสียงตามคำนิยามของคำว่า Modulation แม้กุญแจเสียงทั้งสองใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกันก็ตาม แต่เนื่องด้วยกุญแจเสียงทั้งสองมีโน้ตตัว D เป็นศูนย์กลางเสียงหรือกล่าวได้ว่าใช้โน้ตทอนิกเดียวกัน การเปลี่ยนกุญแจเสียงลักษณะนี้จึงเป็นเพียงการเปลี่ยนโมดหรือการผสมโมด ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานเท่านั้น ดังนั้น พึงสร้างความเข้าใจใหม่และระลึกไว้เสมอ คำว่า Modulation มิได้หมายถึง การย้ายหรือการเปลี่ยนกุญแจเสียง แต่ความจริงแล้วหมายถึง การย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียงหรือการย้ายโน้ตทอนิก

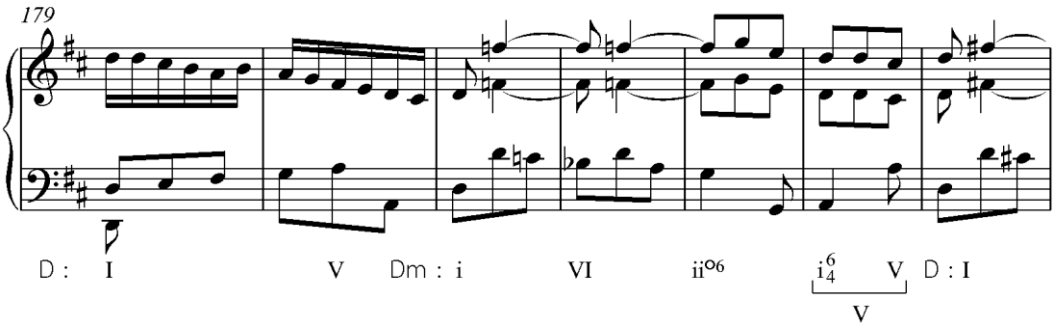
สำหรับ Example 7 เป็นการใช้กุญแจเสียงคู่ขนาน (ชั่วคราว) ด้วยการเปลี่ยนกลุ่มเสียงจากเมเจอร์ (DM) ไปยังไมเนอร์ (Dm) จากนั้นเปลี่ยนกลับมายังกลุ่มเสียงเมเจอร์ (DM) อีกครั้ง โดยไม่มีการเปลี่ยนหรือระบุกุญแจเสียงใหม่ นอกจากนี้ สังเกตวิธีการดำเนินเสียงประสานระหว่างการเปลี่ยนกลุ่มเสียงห้องที่ 180-181 และ 184-185 ใช้ทรัยแอดดอมินันต์ชนิดเมเจอร์ (V) ซึ่งเป็นทรัยแอดที่สามารถสร้างขึ้นได้ทั้งบนบันไดเสียง

[15] Miguel A. Roig-Francoli, 487.

[16] Robert Gauldin, 727.

เมเจอร์และไมเนอร์แบบฮาร์มอนิก (Harmonic Minor Scale) เพื่อนำเข้าสู่ทรัยแอดทอนิกของกลุ่มเสียงคู่ขนาน (V-i และ V-I ตามลำดับ) โดยที่โน้ตทอนิกยังคงเป็นโน้ตตัว D เช่นเดิม

Example 7 *Sonata* in D Major, K. 96: Domenico Scarlatti

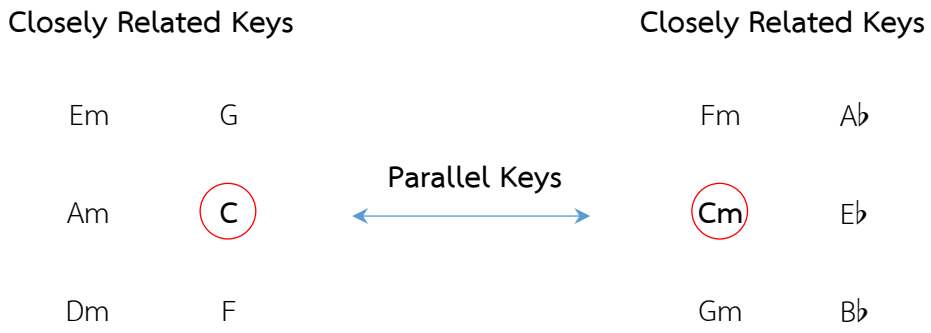


Example 8 'Vogel als Prophet,' *Waldszenen*, Op. 82: Robert Schumann

ส่วน Example 8 เป็นการใช้กุญแจเสียงคู่ขนานด้วยการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นการเปลี่ยนกลุ่มเสียงจากไมเนอร์ไปยังเมเจอร์ พร้อมทั้งใช้วิธีการระบุกุญแจเสียงใหม่ แต่ยังคงมีโน้ตตัว G เป็น

ศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิก การเปลี่ยนกลุ่มเสียงบริเวณนี้เป็นการเปลี่ยนทรัยแอดทอนิกชนิดไมเนอร์ (i) ไปเป็นเมเจอร์ (I) ทันที (ห้องที่ 18) โดยไม่ใช้คอร์ดหลักดอมินันต์ (V(7) หรือ vii°(7)) นำหน้า แม้ว่ากุญแจเสียงคู่ขนานจะไม่ใช่การย้ายศูนย์กลางเสียง แต่วิธีการนี้สามารถใช้เป็นตัวช่วยสำหรับการย้ายศูนย์กลางเสียงแบบกุญแจเสียงห่างไกลได้เป็นอย่างดี เมื่อต้องการให้การดำเนินเสียงประสานเป็นไปอย่างราบรื่น Figure 6 ใช้โน้ตทอนิกตัว C ระหว่างกุญแจเสียงคู่ขนาน (กลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์) ส่วนกุญแจเสียงล้อมรอบเป็นกุญแจเสียงใกล้เคียง ลองพิจารณาการย้ายศูนย์กลางเสียงจาก Em (1♯) ไปยัง B♭ (2♭) เห็นได้ว่า หากผ่านกุญแจเสียงคู่ขนานการย้ายศูนย์กลางเสียงก็จะเป็นไปได้อย่างราบรื่น (ลองย้อนกลับไปพิจารณา Example 6 อีกครั้ง)

Figure 6 Modulation Using the Parallel Keys



สำหรับการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนานหรือการเปลี่ยนกลุ่มเสียงระหว่างเมเจอร์-ไมเนอร์ ไม่ว่าจะด้วยวิธีการใดก็ตามอาจใช้วิธีการเปลี่ยนหรือระบุกุญแจเสียงใหม่หรือไม่ก็ได้ เพียงแต่มีข้อสังเกต คือ หากเป็นการเปลี่ยนช่วงบริเวณสั้น ๆ มักไม่นิยมระบุกุญแจเสียงใหม่ ในทางตรงกันข้าม หากเป็นการเปลี่ยนที่มีระยะความยาวพอสมควรก็มักระบุกุญแจเสียงใหม่ เพื่อเป็นหลีกเลี่ยงการใช้โน้ตจรที่เกิดภายในบทเพลงมากเกินไป

สรุปผล (Conclusion)

“การย้ายศูนย์กลางเสียงหรือย้ายโน้ตทอนิก” มีเพียง 3 แบบ คือ 1) แบบกุญแจเสียงร่วม 2) แบบกุญแจเสียงใกล้เคียง และ 3) แบบกุญแจเสียงห่างไกล ส่วนการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนาน ไม่นับว่าเป็นการย้ายกุญแจเสียงภายใต้คำนิยามของ “Modulation” เนื่องจากความหมายที่แท้จริงคือ การย้ายโน้ตทอนิกจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง มิใช่หมายถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียง (ไม่ว่าจะระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง

ใหม่หรือไม่ก็ตาม) หรือการใช้โน้ตจร ซึ่งกุญแจเสียงคู่ขนานยังคงใช้โน้ตทอนิกตัวเดิม เช่นเดียวกับกุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิกที่เป็นการเปลี่ยนตัวสะกดแต่ยังคงระดับเสียงเดิม เช่น โน้ตตัว C♯ กับ D♭

ลองพิจารณาโน้ตทอนิกระหว่างกุญแจเสียง BM (หรือ G♯m) กับ C♭M (หรือ A♭m) เห็นได้ว่า โน้ตทอนิกสะกดต่างกัน (แต่ระดับเสียงเดียวกัน) และใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกัน กรณีนี้เรียกว่า “กุญแจเสียงเอ็นฮาร์มอนิก” ซึ่งไม่ถือว่าเป็นการย้ายศูนย์กลางเสียง เนื่องจากยังคงใช้กลุ่มเสียงเดิม บนศูนย์กลางเสียงโน้ตตัวเดิม เพียงแต่สะกดด้วยโน้ตภายในกลุ่มเสียงต่างกัน สำหรับคอร์ดร่วมที่เกิดขึ้นขณะกำลังย้ายโน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางเสียง ซึ่งเป็นทรัยแอดเดียวกันที่สร้างขึ้นได้ทั้งบนกุญแจเสียงเดิมและกุญแจเสียงใหม่ แต่มีบทบาทหน้าที่เฉพาะบนกุญแจเสียงตัวเองต่างกัน มีเรียกชื่อเฉพาะว่า “คอร์ดร่วมไดอะทอนิก (Diatonic Pivot Chord)”[17] นอกจากนี้ การย้ายศูนย์กลางเสียงสามารถย้ายไปได้เฉพาะทรัยแอดชนิดเมเจอร์หรือไมเนอร์เท่านั้น ส่วนทรัยแอดชนิดดิมินิชท์และออกเมนเทดไม่สามารถรองรับการย้ายศูนย์กลางเสียงได้ เนื่องจากไม่มีกุญแจเสียงให้กับทรัยแอดทั้งสองชนิด เช่นเดียวกับไม่มีคอร์ดระดับสองสำหรับทรัยแอดทั้งสองชนิด (ดิมินิชท์และออกเมนเทดทรัยแอด)

การพิจารณาว่าบทประพันธ์เพลงมีการย้ายกุญแจเสียงหรือไม่ บางกรณีจำเป็นต้องใช้การฟังบทเพลงนั้น ๆ ประกอบการตัดสินใจ เนื่องจากบางคนอาจได้ยินศูนย์กลางเสียงใหม่อยู่นานพอที่จะกล่าวได้ว่ามีการย้ายโน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางเสียง แต่บางคนก็อาจไม่รู้สึกเช่นนั้น จึงพิจารณาว่าเป็นเพียงการย้ายโน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางเสียงชั่วคราว รวมถึงการระบุจุดย้ายศูนย์กลางเสียง และจำนวนคอร์ดร่วม ซึ่งผลการวิเคราะห์ที่แตกต่างกันมิใช่สาระสำคัญและ/หรืออาจไม่มีคำตอบใดผิดหรือถูก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจหรือการตีความของแต่ละบุคคลบนเหตุผลอันเหมาะสม บทประพันธ์เพลงจำนวนมากไม่เปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง แม้จะมีการย้ายศูนย์กลางเสียงเกิดขึ้น อย่างไรก็ตาม สามารถพบการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงระหว่างประโยคเพลง ตอนเพลง และ/หรือท่อนเพลง ได้เช่นกัน ส่วนกระบวนเพลงที่มีการระบุกุญแจเสียงใหม่นั้นเป็นเพียงการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Change of Key) เพื่อเป็นการกำหนดศูนย์กลางเสียงให้ใหม่ มิใช่การย้ายศูนย์กลางเสียงภายใต้ความหมายของ Modulation

ดังนั้น การใช้ศัพท์เฉพาะว่า “การเปลี่ยนกุญแจเสียง” ส่งผลให้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนและสับสนกระทั่งเกิดความเข้าใจที่ผิด ๆ อีกทั้งไม่สอดคล้องกับความหมายที่แท้จริงของคำว่า “Modulation” ซึ่งควรหมายถึง “การย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียงหรือการย้ายศูนย์กลางเสียง” หรือที่เข้าใจกันว่า “การย้ายโน้ตทอนิก” ไปยังศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิกใหม่

[17] Miguel A. Roig-Francoli, 475.

Bibliography

Benward, Bruce, and Marilyn Saker. *Music in Theory and Practice.* 8th ed. Boston: McGraw-Hill, 2009.

Burkhart, Charles. *Anthology for Musical Analysis*. 6th ed. Belmont, CA: Wadsworth Group, 2004.

Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

Clendinning, Jane P., and Elizabeth W. Marvin. *Theory and Analysis*. 4th ed. New York: W.W. Norton & Company, 2020.

Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. 2nd ed. New York: W.W. Norton & Company, 2004.

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

Nakagawa, Eri. "Rachmaninoff's Preludes as a Cyclic Work." *Rangsit Music Journal* 19, 1 (2024): R0811 (11 Pages). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0811.

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

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

Roig-Francoli, Miguel A. *Harmony in Context*. 3rd ed. New York: McGraw-Hill, 2020.

Tanasansopin, Khaekhai. "Western Musical System." *Music and Performing Arts Journal* 6, 1 (2020): 122-133. (in Thai)

Trakulhun, Wiboon. *Diatonic Tonal Harmony*. Pathum Thani: Anantanak, 2021. (in Thai)

Trakulhun, Wiboon. "*Fantasie* for Wind Quintet and Piano." *Rangsit Music Journal* 19, 2 (2024): R0808 (13 Pages). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0808. (in Thai)

Turek, Ralph. *Analytical Anthology of Music*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 1992.

Article No. A0303 (20 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.A0303

Academic Article

When Jazz Reconnected with the Masses: Louis Armstrong's "Hello, Dolly!"

Sopon Suwannakit,* Denny Euprasert
Conservatory of Music, Rangsit University, Pathum Thani, Thailand
sopon.s@rsu.ac.th, denny.euprasert@rsu.ac.th

Received: October 7, 2025 / Revised: December 16, 2025 / Accepted: December 17, 2025

Abstract

By the early 1960s, jazz's long-standing dominance in American popular culture had eroded. The genre had become increasingly associated with sophisticated innovation, often prioritizing complexity over accessibility. While such developments solidified jazz's reputation as a modern art form, they also distanced the music from audiences seeking familiarity and singable melodies. Meanwhile, British rock and roll, led by the Beatles, rapidly gained ground as the new soundtrack of youth culture. In this climate, Louis Armstrong's unexpected rise to the top of the Billboard Hot 100 with "Hello, Dolly!" in 1964 stands out as an extraordinary episode. At sixty-three years old, Armstrong displaced the Beatles from the number-one position they had held for fourteen consecutive weeks. The event was remarkable not simply because of its chart performance but because it revealed that jazz still had the capacity to capture public imagination when certain conditions aligned.

The present study explores this moment as a case study in jazz's ability to reconnect with mass audiences during periods of diminished mainstream visibility. It does so by analyzing Armstrong's "Hello, Dolly!" across three dimensions: the musical attributes of the composition and arrangement, the role of Armstrong's persona and performance style, and the cultural and historical environment that facilitated the song's reception. Taken together, these

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

perspectives demonstrate how accessibility, humanity, and circumstance converged to produce one of the most notable commercial successes in jazz history.

The first dimension, musical familiarity, centers on Jerry Herman's melody and the orchestration used in the recording. Unlike the dense harmonies and abstract lines that defined much of contemporary jazz in the 1960s, "Hello, Dolly!" relied on a diatonic framework and a phrase structure rooted in repetition. This clarity made the melody instantly memorable, bridging the gap between Broadway and earlier popular traditions. The orchestration reinforced this sense of continuity. Armstrong's All Stars featured the classic three-horn frontline with banjo—an ensemble design long associated with New Orleans jazz. For listeners, the sound was at once new in its Broadway context and familiar through Armstrong's historical associations. By combining recognizable traits with fresh material, the recording created an experience that invited immediate audience connection.

The second dimension, humanity, highlights Armstrong's interpretive role and public personas. His gravelly voice, relaxed timing, and conversational delivery transformed Herman's straightforward tune into something deeply personal. The now-famous interjection "This is Louis, Dolly" went beyond a casual aside; it functioned as an assertion of presence, drawing listeners into a direct encounter with Armstrong himself. Audiences did not experience the record as a polished Broadway excerpt but as an intimate communication from a beloved figure. Armstrong's warmth, humor, and charisma—qualities that had defined his career for decades—were inseparable from how the song was received. Unlike many contemporaries whose artistry leaned toward cerebral abstraction, Armstrong's approach foregrounded emotional connection. In doing so, he reaffirmed the idea that jazz could thrive not only as a sophisticated art but also as an accessible human expression.

The third dimension, circumstance, considers the broader environment in which the recording circulated. The mid-1960s music industry was shaped by radio programming, Broadway crossovers, and the cultural dominance of rock. Against this backdrop, "Hello, Dolly!" gained early momentum from insider advocacy: Armstrong's manager, Joe Glaser, and members of the Broadway cast immediately recognized its mass potential when they heard preliminary recordings. Once released, the single benefited from extensive radio airplay and was quickly incorporated into Armstrong's live act, where it drew enthusiastic responses and

multiple curtain calls. Word-of-mouth promotion amplified this effect, enabling the track to rise rapidly on the charts. In overtaking the Beatles, Armstrong demonstrated that jazz could still generate large-scale enthusiasm under the right cultural conditions, even at a time when rock music seemed unassailable.

Viewed together, these three perspectives reveal why “Hello, Dolly!” resonated so strongly in 1964. The composition, with its melodic simplicity and echoes of familiar popular songs, offered listeners a sound rooted in collective memory while remaining sufficiently distinct to feel current. Armstrong’s persona infused the recording with humor, intimacy, and humanity, qualities that contrasted with the detached coolness of some other jazz figures of the period. The surrounding cultural landscape—dominated by the Beatles yet also energized by the runaway success of the *Hello, Dolly!* Broadway production—created the conditions for the song to capture broad public attention.

This case study also sheds light on broader patterns in jazz history. By the 1960s, bebop and post-bop developments had made the music less approachable to casual audiences. Extended improvisations, harmonic density, and abstract rhythmic structures increasingly positioned jazz as art music rather than popular entertainment. While innovators like Miles Davis and Dizzy Gillespie retained devoted followings and significant influence, their reach did not extend to the mass cultural level that Armstrong momentarily achieved. Davis, for instance, drew attention through his enigmatic personality and cultural commentary, which kept him visible but not necessarily accessible to the general public. Armstrong’s success with “Hello, Dolly!” thus represents a rare counterpoint: an instance when jazz temporarily bridged the divide between art and mass culture.

For today’s jazz musicians and institutions, this episode carries enduring lessons. First, accessibility need not be equated with compromise. Familiarity of form, clear melodic design, and connections to tradition can provide an entry point without diminishing artistic value. Second, human qualities—charisma, storytelling, and emotional transparency—remain as powerful as technical mastery in building audience engagement. Finally, success often depends on circumstance: aligning artistry with favorable cultural and industry conditions. Armstrong’s 1964 triumph underscores that mainstream breakthroughs in jazz are less about formula than about the convergence of artistry, persona, and environment.

In conclusion, Armstrong's "Hello, Dolly!" illustrates how jazz can, under specific conditions, reassert itself within popular culture. More than a chart statistic, the event represents a dialogue between history, personality, and circumstance that briefly placed jazz at the center of mass attention. Recognizing these dynamics not only clarifies a pivotal moment in Armstrong's career but also offers contemporary relevance for those seeking to sustain and expand jazz's connection with audiences today.

Keywords: Louis Armstrong / The Beatles / Hello Dolly! / Billboard Hot 100

By the early 1960s, jazz had ceded its place as the dominant form of American popular music. While many of its leading innovators pressed forward with new experiments in harmony, rhythm, and form, mainstream audiences increasingly turned to other styles. Rock and roll, rhythm and blues, and the British Invasion reshaped the popular landscape, with the Beatles' arrival to the U.S. in February 1964 symbolizing a decisive cultural turning point. Within weeks of their debut on The Ed Sullivan Show, the Beatles controlled the Billboard Hot 100, holding the first spot for fourteen consecutive weeks.[1] Against this backdrop, Louis Armstrong, by then a veteran in his sixties better known for his legacy than for new popularity success, unexpectedly displaced the Beatles with his recording of "Hello, Dolly!"[2] The event was remarkable not only because of its statistical significance but also because of its symbolic resonance: it revealed that jazz, despite its supposed decline, could still reach a mass audience under the right circumstances.

Scholars have long debated Louis Armstrong's position within jazz history, especially regarding his dual identity as both a pioneering artist and a global entertainer. Early biographical accounts, such as James Lincoln Collier's *Louis Armstrong: An American Genius*

---

[1] Billboard, "Louis Armstrong: Billboard Hot 100," accessed September 9, 2025, https://www.billboard.com/artist/louis-armstrong/chart-history/hsi/.

[2] Louis Armstrong, "Hello, Dolly!," composed by Jerry Herman, recorded December 3, 1963, on *Hello, Dolly!*, Kapp Records KS 3362, 1964, 33⅓ rpm. LP Record.

(1983),[3] emphasized Armstrong's innovations in improvisation and phrasing, crediting him with shaping the very language of jazz in the 1920s and 1930s, particularly through his recordings with the Hot 5 and Hot 7. Gary Giddins, in *Satchmo* (1988),[4] similarly underscored Armstrong's foundational role, portraying him as a transformative figure whose recordings defined jazz's expressive possibilities for subsequent generations. These studies positioned Armstrong primarily within the canon of jazz artistry, often focusing on his contributions during the New Orleans and Chicago years.

Later scholarship began to reconsider Armstrong's career beyond his early innovations, turning attention to his public persona and the tensions between artistry and commercialism. Terry Teachout stressed the complexities of Armstrong's later life, when his status as a beloved entertainer sometimes led critics to underestimate his continuing musical authority in *Pops: A Life of Louis Armstrong* (2009).[5] In particular, Teachout highlights how Armstrong approached the recording of "Hello, Dolly!" with uncertainty, illustrating the gap between his self-perception and the impact to the music market that followed. This study portrays Armstrong as a figure who continually negotiated between personal artistry, market demands, and audience expectations, suggesting that his late-career successes cannot be dismissed as mere nostalgia.

Catherine Parsonage, in "The Popularity of Jazz—an Unpopular Problem" (2004),[6] suggests that the music must continually position itself "between various extremes" (such as artistic choices and market demands) to remain comprehensible to mass audiences, even at the risk of diminishing scholarly prestige. Simon Frith's article "Is Jazz Popular Music?" (2007)[7] takes a more critical stance, pointing to the marketplace itself, where new recordings struggled against the dominance of canonical works that came before and where musicians often

[3] James Lincoln Collier, *Louis Armstrong: An American Genius* (New York: Oxford University Press, 1983), 3-4, 169.

[4] Gary Giddins, *Satchmo* (New York: Anchor Books, 1988), 3-12.

[5] Terry Teachout, "I Don't Sigh for Nothing: At the Top, 1963–1971," in *Pops: A Life of Louis Armstrong* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2009), 342–347.

[6] Catherine Parsonage, "The Popularity of Jazz—An Unpopular Problem: The Significance of Swing When You're Winning," *Jazz Research Journal* 1, 1 (2004): 78-79.

[7] Simon Frith, "Is Jazz Popular Music?," *Jazz Research Journal* 1, 1 (2007): 18–23.

showed indifference to listener demand. Michael W. Morse's response, "Musical Genre Distinction and the Uniculture: A Reply to Simon Frith's 'Is Jazz Popular Music?'" (2007),[8] complicates Frith's critique by noting how many players expressed regret at "playing commercially" and feared accusations of "selling out."

Taken together Parsonage's concerns about balance, Frith's view of music-market structures, and Morse's artistic criticisms underline the longstanding tension between artistry, commerce, and accessibility—a tension that Armstrong's "Hello, Dolly!" temporarily bridged with unusual success. This body of scholarship provides the foundation for the present investigation. Building on this scholarship, the present study turns to Armstrong's 1964 success with "Hello, Dolly!" as a case study through which to examine three interrelated dimensions—musical familiarity, humanity, and circumstance—that together produced popular success. The purpose is to explore how these factors contributed to Armstrong's surprising triumph and to consider their implications for contemporary jazz artists, ensembles, and associations.

Musical familiarity refers to the reliance on melodic and orchestrational traits that mirrored earlier popular songs and New Orleans traditions. Humanity concerns Armstrong's personal warmth, charisma, and emotional directness, qualities that he consistently brought to his performances. Circumstance involves the historical and cultural environment of 1964, including the dominance of the Beatles on the Billboard Hot 100, the rising success of Jerry Herman's Broadway musical, and the circulation of the single through radio and live performance. Together, these three dimensions provide the framework for analyzing why this recording resonated so deeply with mass audiences at a time when jazz's mainstream visibility appeared to be fading.

To pursue these objectives, the study integrates three complementary dimensions of analysis. The compositional analysis examines the song's musical features, focusing on melodic contours, a brief observation of harmonic simplicity, orchestration, and lyrical design. Jerry Herman's melody, built on short, repetitive phrases and diatonic harmonies, established immediate memorability while leaving interpretive space for Armstrong. The orchestration,

[8] Michael W. Morse, "Musical Genre Distinction and the Uniculture: A Reply to Simon Frith's 'Is Jazz Popular Music?'," *Jazz Research Journal* 1, 2 (2007): 163.

arranged for the All Stars' characteristic frontline of trumpet, trombone, clarinet, piano, bass, drums, and banjo, reinforced Armstrong's long association with New Orleans jazz traditions. These traits made the song instantly accessible, while its resemblance to earlier popular songs amplified its appeal, hence musical familiarity.

The persona analysis centers on Armstrong's performance identity and the ways he stamped "Hello, Dolly!" with his individuality. His gravelly timbre, relaxed rhythmic phrasing, and conversational delivery transformed Herman's square Broadway tune into a direct human communication. The now-famous insertion "This is Louis, Dolly" served as both a correction of his name and a personal hook, anchoring the recording in his public persona. Beyond vocal technique, Armstrong's genial image—his smile, handkerchief, and charisma—shaped how audiences experienced the performance. For listeners, the recording was not merely a song but an encounter with Armstrong himself. The humanity quality within the track demonstrates how persona could amplify musical impact.

The contextual analysis situates Armstrong's recording within the musical marketplace of 1964. This perspective draws on chart data from the Billboard Hot 100, as well as first-hand accounts from those involved in the recording and its early reception. Teachout records that early listeners—including Joe Glaser, Armstrong's manager, and members of the Broadway cast who heard a preview acetate—recognized the song's mass appeal before Armstrong himself did. As the single gained radio airplay, Armstrong incorporated it into his live shows, where it drew overwhelming enthusiasm and repeated curtain calls. When Glaser urged him to perform it, the All Stars had already forgotten the tune and had to relearn it from a copy of the record. The song's popularity spread rapidly through radio rotation and word of mouth, and within months "Hello, Dolly!" had risen to the top of the Billboard Hot 100, displacing the Beatles. This shows how the circumstance surrounding the track could shape the outcome of the popularity. This approach resembles the method used by Kunthee Banjukeaw and Warinart Pitukwongwan, who prioritize broader contextual factors, including historical and sociological perspectives, in their explanation of how jazz developed in Thailand.[9]

[9] Kunthee Banjukeaw and Warinart Pitukwongwan, "Jazz in Thailand: The Controversy of Historical Context and Development," *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 165–177. (in Thai)

By integrating these three perspectives—musical, personal, and contextual—the study not only reconstructs the specific case of "Hello, Dolly!" but also situates it within broader debates about jazz, popularity, and audience engagement. This framework highlights how Armstrong's triumph illuminates the ways jazz has, at certain moments, regained mainstream visibility and offers lessons for how it might continue to connect with wider audiences.

Melodic Analysis

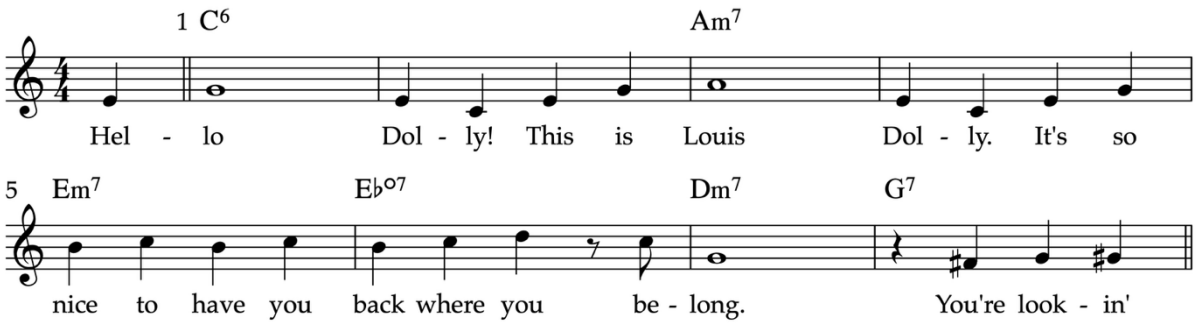
The first dimension of analysis focuses on the composition and arrangement of "Hello, Dolly!," examining its melodic contours, brief harmonic framework, and orchestration. While Jerry Herman originally wrote the song for a Broadway musical still in preview, its structural simplicity and straightforward charm lent it a malleability that Armstrong was able to exploit. The melody, built on short, repetitive phrases, avoids harmonic complexity but establishes immediate memorability. This quality, while initially criticized by some as overly plain, was precisely what allowed audiences to grasp and retain the tune after a single hearing. Its resemblance to other popular songs of the earlier period further reinforced its accessibility. The orchestration of Armstrong's version also played a decisive role. Scored for his All Stars' characteristic lineup that includes trumpet, trombone, clarinet, and banjo, which called back the New Orleans tradition with which Armstrong was closely associated.

Ironically, Armstrong himself did not immediately recognize the commercial potential of the song. As Teachout recounts, he and the All Stars reportedly preferred the session's flip side, "A Lot of Livin' to Do"[10] from the musical *Bye Bye Birdie*, dismissing Herman's tune as repetitive and simplistic. Armstrong even shook his head in dismay when first looking at the lead sheet. Yet it was precisely this plainness—its short phrases, simple diatonic harmony, and singable contour—that made "Hello, Dolly!" more accessible to general audiences.[11]

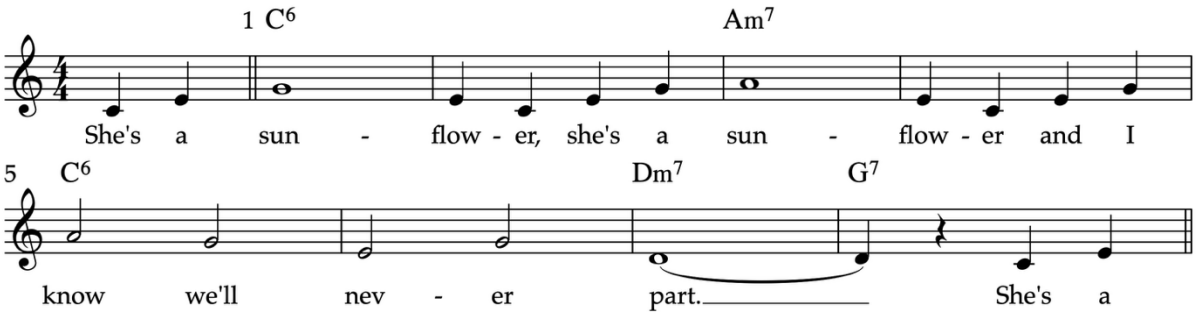
[10] Louis Armstrong, "A Lot of Livin' to Do," composed by Charles Strouse and Lee Adams, recorded December 3, 1963, on *Hello, Dolly!*, Kapp Records KS 3362, 1964, 33⅓ rpm. LP Record.

[11] Terry Teachout, 343.

Example 1 Transcribed and simplified melody of "Hello, Dolly!" in measures 1-8



Example 2 Transcribed and simplified melody of "Sunflower" in measures 1-8



The accessibility of "Hello, Dolly!" was underscored by its melodic and stylistic resemblance to "Sunflower,"[12] a 1948 Tin Pan Alley song by Mack David. Both songs feature short, rising-and-falling melodic cells, a basis in simple diatonic harmony, and a buoyant rhythmic lilt that makes them instantly memorable. In particular, the phrase "This is Louis, Dolly" (or "Well, hello, Dolly" in other versions) closely mirrors the phrase "You're my sunflower" from David's composition (Russ Morgan and His Orchestra, 1948). The melodic similarity was obvious enough for David to file a copyright claim against Herman, which

[12] Russ Morgan and His Orchestra, "Sunflower," composed by Mack David, 1948, on *The Late '40s* (MCA Records MSD 35267), 1991, compact disc.

resulted in a settlement.[13] Whether or not Herman was consciously aware of the resemblance, this overlap meant that listeners in 1964 were, in effect, hearing a tune that had already been circulating the public 15 years earlier.

To compare the melodies between the two songs, Example 1 and Example 2 show the simplified lead-sheet notation of the first eight measures of "Hello, Dolly!" and "Sunflower" respectively. The two lead sheets show the core structure of the melodies before the interpretation of the artists who perform them. Both examples have been transposed into C major for ease of comparison. In the first four measures, both "Sunflower" and "Hello, Dolly!" share the same melodic foundation, built on a tonic major triad. They also both move to a vi7 chord in measure three, with the melody landing on the sixth scale degree. Together, the pitches in the opening four measures outline an arpeggiated C6 chord. Considering its simplicity, this melodic foundation is so general that it could have been used by anyone.

The similarity was pronounced enough to prompt a copyright infringement suit: allegedly, Jerry Herman had never heard "Sunflower" before writing "Hello, Dolly!," yet he ultimately settled the matter out of court for a reputed $250,000.[14] However, this fact itself might also give us a hint that "Sunflower" might not be well aware by the public. On the other hand, this fact shows us that the shared motif in the melody of "Hello, Dolly!" and the melody of "Sunflower" are simple and conscious enough for two composers to come up with exactly the same thing, assuming Herman was telling the truth that he has never heard "Sunflower" before.

For further comparisons, Example 3 shows the opening of "Mack the Knife,"[15] another immensely popular mid-century song. Its pickup notes E and G leading into A mirror gestures

---

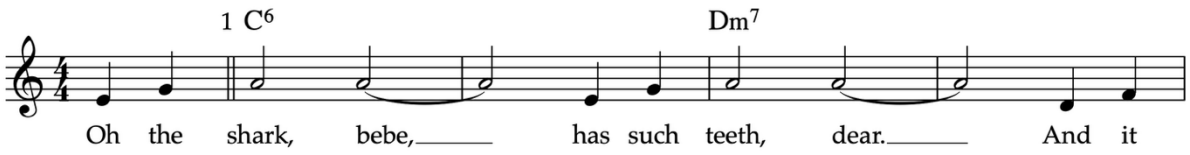
[13] Murray Horwitz, "Hello Dolly," accessed September 9, 2025, http://www.npr.org/2000/07/30/1080117/hello-dolly.

[14] Charles Michael Carroll, "Musical Borrowing—Grand Larceny or Great Art?," *College Music Symposium* 18 (1978), accessed September 9, 2025, https://symposium.music.org/18/item/1807-musical-borrowing-grand-larceny-or-great-art.html.

[15] Louis Armstrong, "Mack the Knife (A Theme from The Threepenny Opera)," composed by Kurt Weill and Bertolt Brecht, recorded September 28, 1955, on *Satchmo: A Musical Autobiography,* Decca DL 8165, 1956, 33⅓ rpm. LP Record.

found in both “Hello, Dolly!” and “Sunflower.” These shared contours suggest that the appeal of “Hello, Dolly!” lies not in radical invention but in its ability to tap into a familiar melodic vocabulary. The tonic major with a sixth-degree extension provided a tried-and-true formula in American popular song, helping explain why Armstrong’s version resonated so strongly with audiences already primed by earlier hits.

Example 3 Simplified melody of “Mack the Knife” in measures 1-4



Persona Analysis

The second dimension of analysis turns to performance persona, focusing on how Armstrong interjected himself into “Hello, Dolly!” In doing so, Armstrong transformed a modest Broadway show tune into a nationwide hit. Central to this transformation was his insistence on singing “This is Louis, Dolly” rather than “Louie,” as Mickey Kapp initially suggested. Teachout recounts that when Kapp asked him to record it with “Louie,” Armstrong stopped the session and corrected him—“It’s not Louie, it’s Louis!”—before stretching the “s” (Example 4) into the playful, growling hook that became one of the most memorable elements of the song.[16] This moment not only corrected a common mispronunciation but also stamped the record with Armstrong’s personal identity. The choice symbolized his instinctive ability to seize ownership of a piece of music, turning Herman’s composition into a performance that bore his unmistakable signature. By injecting his name into the tune in the same manner that he habitually used to introduce himself, this evidence highlights how Armstrong engaged in self-promotion.[17]

[16] Terry Teachout, 344.

[17] David Stricklin, “The Soundtrack of the American Experience,” in *Louis Armstrong: The Soundtrack of the American Experience* (Chicago: Ivan R. Dee, 2010), 144.

Example 4 The melody of "Hello, Dolly!" in measures 1-4, as sung by Armstrong

Armstrong's gravelly timbre, conversational phrasing, and rhythmic liberties further personalized the performance. Where Herman's lead sheet presented a repetitive and square melody, Armstrong loosened the pulse, bent pitches, and infused the lines with warmth and humor. Each phrase came across less like a recitation of lyrics but more like an exchange between artist and listener. His embellishments—such as slightly delaying an entrance of phrases or leaning heavily on selected consonants—converted what some had dismissed as a "cheery ditty"[18] into a vessel of charisma and sincerity.

The story of how "Hello, Dolly!" entered Armstrong's live act further illustrates this point. Arvell Shaw, the bassist at the original recording session, later recalled that Armstrong did not even recognize the title when audience members began calling for "Hello, Dolly!" as an encore. On stage, Armstrong turned to him and asked, "What the hell is Hello, Dolly!?"[19] Teachout similarly records that when Joe Glaser pressed Armstrong to add the number to his shows after its first burst of radio success, the All Stars had already forgotten the tune and had to relearn it from the recording. They had to fly in a copy of the recording from New York so they could relearn it exactly as Armstrong performed it, since Armstrong's interpretation was not notated in the original score and local stores had already sold out of recorded copies. Once brought to the stage, however, the song was met with overwhelming enthusiasm, producing multiple curtain calls.[20] The irony—that Armstrong and his band had initially dismissed the piece as forgettable—underscores that its transformation was less about the

[18] Terry Teachout, 343.

[19] Geoffrey C. Ward, "A Masterpiece by Midnight: 1960 to the Present," in *Jazz: A History of America's Music* (New York: Alfred A. Knopf, 2000), 436.

[20] Terry Teachout, 346.

composition itself and more about what Armstrong brought to it. His interpretation bridged the gap between novelty and timelessness, persuading audiences that this modest Broadway show tune deserved their rapt attention.

Armstrong's persona also extended beyond the mechanics of singing. His public image—radiant smile, trademark handkerchief, and genial stage presence—was inseparable from how listeners received "Hello, Dolly!." To audiences in 1964, hearing Armstrong sing the words "This is Louis" felt like a direct invitation, a reassurance that the beloved Satchmo of earlier decades was still present and vital. Unlike the youthful exuberance of the Beatles, Armstrong projected continuity, warmth, and stability, qualities that resonated deeply across generations. His ability to make mass communication feels like an intimate conversation helps explain why the record carried such extraordinary emotional weight at a moment when jazz seemed otherwise overshadowed in the marketplace.

Taken together, these elements of humanity demonstrate that Armstrong's contribution to "Hello, Dolly!" went far beyond technical performance. He reshaped the song through his vocal choices, the performance identity he projected, and stage persona, elevating a simple Broadway number into a lasting cultural phenomenon. In doing so, he showed that beyond musical elements, the human dimension of jazz—an artist's personality, warmth, and capacity for emotional connection—can be as decisive as compositional or stylistic features in shaping mass appeal.

Contextual Analysis

The third dimension of analysis situates "Hello, Dolly!" within its broader cultural and industrial context. By 1964, the popular music landscape was dominated by the Beatles and other British Invasion groups, whose arrival in the United States redefined the expectations of mainstream audiences. The Beatles' grip on the Billboard Hot 100—fourteen consecutive weeks at number one—appeared to confirm the generational shift away from older forms of popular entertainment, including jazz. Against this backdrop, Armstrong's ascent to the top of the chart with "Hello, Dolly!" was not simply a commercial oddity but a symbolic event that challenged assumptions about the cultural irrelevance of jazz. His success demonstrated that,

under certain conditions, a jazz performance could still compete directly with the most powerful forces in the pop marketplace.

The recording's origins, however, were modest. As Teachout recounts, Armstrong's manager Joe Glaser permitted the session more as a favor to publishers than as a strategic career move. The All Stars themselves reportedly viewed Jerry Herman's tune as simplistic, with Armstrong preferring the session's B-side, "A Lot of Livin' to Do." Even the producers doubted the song's merit, suggesting adjustments to make it more engaging—most notably the famous substitution of "This is Louis, Dolly" for Herman's original lyric. In this light, the initial lack of enthusiasm underscores the degree to which Armstrong's interpretation, rather than the composition alone, shaped the song's eventual impact.[21]

The timing of the single's release also proved decisive. The Broadway show *Hello, Dolly!* opened in January 1964 to strong reviews, quickly becoming a runaway hit with Carol Channing in the title role. The musical's rising profile gave Armstrong's record an unexpected promotional boost, as audiences who encountered the song on stage were primed to embrace his version on the radio. According to Teachout, when members of the Broadway cast first heard Armstrong's acetate, they immediately recognized its potential, remarking that his performance had stripped away parochial Broadway conventions and given the number a universal appeal. This synergy between stage and recording helped the single circulate far beyond Armstrong's established jazz audience.[22]

Airplay and live performance further cemented its success. As the single spread through radio rotation, Glaser urged Armstrong to add it to his stage shows. Initially, the All Stars had forgotten the number and had to relearn it from a copy of the record flown in from New York. Once incorporated into concerts, however, the song became an immediate sensation, drawing extended curtain calls and confirming its mass appeal. Within months, it displaced the Beatles at the top of the Billboard Hot 100. At age sixty-three, Armstrong became the oldest artist to achieve a number-one single—a record that stood until Brenda Lee's

[21] Terry Teachout, 343.

[22] Terry Teachout, 345.

"Rockin' Around the Christmas Tree" in 2023.[23] The achievement was not only historic in its own right but also symbolically powerful: at a moment when youth culture seemed to dominate, Armstrong demonstrated that experience and authenticity still commanded popular respect.

These contextual factors—the surge of interest generated by the Broadway show, the momentum provided by radio airplay, the timing of its release during the Beatles' unprecedented dominance of the charts, and Armstrong's own reintroduction to the spotlight—reveal that "Hello, Dolly!" was not simply the product of a single performance but the outcome of a unique historical moment. The convergence of theater, broadcasting, and popular taste created conditions in which a song initially regarded as unremarkable could suddenly become a nationwide phenomenon. That Armstrong's recording rose to number one at a moment when youth culture appeared to define popular music underscores how circumstance can decisively shape cultural outcomes. The episode demonstrates that popular success often depends as much on environment as on artistry, showing how timing, media exposure, and cross-platform visibility can elevate a modest project into a landmark event in American musical history.

Conclusion and Discussion

The melodic analysis of "Hello, Dolly!" demonstrates how Louis Armstrong turned a modest Broadway tune into a moment of historic cultural significance. At the compositional level, the song's structural simplicity—short, repetitive melodic cells, a diatonic harmonic foundation, and orchestration rooted in the New Orleans tradition—made it instantly memorable. Its resemblance to earlier popular songs such as Mack David's "Sunflower" and the melodic contours of "Mack the Knife" further embedded it in collective memory, helping audiences grasp the tune after only a single hearing.

[23] Billboard, "New Old-Fashioned No.1: Brenda Lee's 'Rockin' Around the Christmas Tree' Tops Hot 100, 65 Years After Its Release," accessed September 9, 2025, https://www.billboard.com/lists/brenda-lee-rockin-around-the-christmas-tree-number-one-hot-100/.

Yet another major contribution factor lays in Armstrong's persona. His gravelly timbre, relaxed rhythmic phrasing, and conversational warmth transformed a repetitive show tune into a direct human communication. The signature moment—"This is Louis, Dolly"—turned the lyric into a personal stamp, both correcting a long-standing mispronunciation of his name and anchoring the recording in his identity. Armstrong's genial stage image and lifelong ability to collapse the distance between entertainment and artistry made listeners feel personally addressed, reinforcing his reputation as both a jazz innovator and a beloved entertainer.

The surrounding context amplified these effects. The success of the Broadway production gave "Hello, Dolly!" a rising cultural profile, while extensive radio airplay and Armstrong's stage performances carried it into public consciousness. Its release during the Beatles' unprecedented dominance of the Billboard Hot 100 made its ascent all the more striking, casting it as an alternative to the youth-oriented rock idiom. Even the anecdote of the All Stars relearning the tune from the single reflects how unanticipated its triumph was among its own performers. These circumstances—shaped by theater, broadcasting, timing, and Armstrong's renewed visibility—became central to the cultural story of the record, demonstrating that reception depends not only on musical content but also on environment, circulation, and symbolic resonance.

Placed against the backdrop of jazz history, Armstrong's success highlights why the genre had been losing its mass audience in the preceding decades. Bebop and its successors, while groundbreaking, often demanded technical literacy from listeners. The music became harmonically complex, rhythmically unpredictable, and less connected to familiar formulas or singable melodies. Unlike earlier jazz, it offered fewer connections to broader cultural outlets such as musicals, popular dance styles, or radio-friendly refrains. Jazz increasingly occupied the space of a respected art form rather than a dominant popular music.[24] Innovators such as Dizzy Gillespie and Miles Davis certainly reached broad audiences through recordings, tours, and television appearances, and their influence extended well beyond specialized jazz

[24] Scott DeVeaux, *The Birth of Bebop: A Social and Musical History* (Berkeley: University of California Press, 1997), 5-8.

circles. Their appeal, however, operated on a different scale: admired by large numbers, but not in the sense of a mass-market phenomenon capable of topping mainstream pop charts.

Davis in particular drew frequent public attention not only for his music but also for his personality. His cool, enigmatic stage presence, gravelly speaking voice (reminiscent in some ways of Armstrong's vocal timbre, though drier and more understated), and outspoken opinions kept him in the cultural spotlight.[25] At times, his persona attracted as much notice as his music, ensuring that he remained a figure of fascination in the press and among audiences. While Davis did not achieve mass-market success on the scale of Armstrong's "Hello, Dolly!," his carefully cultivated image demonstrates how persona could serve as a powerful channel of communication. In this sense, Davis offers another example of how a strong artistic identity could extend a musician's reach—drawing in a broad but not fully "mass" audience—through the force of personality as much as through musical innovation.

In this environment, "Hello, Dolly!" stood out not only because it succeeded commercially but because it momentarily reconnected jazz with the qualities of familiarity, singability, and mass appeal that bebop-era innovations had largely set aside. Armstrong's version reminded audiences that jazz could still be both artistically vital and popularly engaging, collapsing the perceived divide between entertainment and art.

From this perspective, one of the most important steps jazz associations might take in regaining mass attention is to acknowledge audience demand for familiarity and recognizable ideas. This aligns with the concerns raised by Frith[26] and Morse,[27] both of whom highlighted the tension between new creations and the enduring appeal of older, canonical works. Armstrong himself exemplified this balance by performing for "everyone who bought a ticket, not just the elite, the insider, and the initiated."[28] At the same time, this challenge differs from the pursuit of purely original art that prioritizes invention above accessibility. As Parsonage

[25] Jack Chambers, *Milestones: The Music and Times of Miles Davis* (New York: Da Capo Press, 1998), VIII-X, 231-232.

[26] Simon Frith, 18-23.

[27] Michael W. Morse, 163.

[28] David Stricklin, 144.

observed, jazz often thrives when it positions itself "between various extremes,"[29] blending new and old elements in ways that remain intelligible to a broad public. Artists who hope to sustain both creativity and popularity must therefore negotiate this balance, ensuring that innovation does not come at the expense of comprehensibility.

Yet there remains an additional factor not emphasized by Parsonage, Frith, or Morse. Their analyses primarily focus on musical materials and cultural positioning, but the Armstrong case study underscores the central role of humanity—warmth, personality, and emotional connection—as a decisive force in capturing popular attention. This reminds us that audiences respond not only to structures and styles but also to the human presence that animates the music. In this sense, the lesson extends beyond jazz history: cultivating humanity in performance may also be one of the ways musicians can continue to distinguish themselves and remain relevant in an era increasingly shaped by artificial intelligence.

These findings together suggest that Armstrong's triumph over the Beatles was not a mere statistical curiosity. It illustrates how jazz could reassert itself in the mainstream when artists balanced tradition with accessibility and foregrounded humanity alongside technical skill. For contemporary jazz artists, ensembles, and institutions, the case points to the enduring importance of bridging innovation with recognizability and of valuing emotional connection as much as stylistic complexity. More broadly, "Hello, Dolly!" exemplifies how moments of crossover success can reposition jazz within mass culture, offering lessons for other musical traditions facing the challenge of maintaining relevance amid shifting popular tastes.

[29] Catherine Parsonage, 78-79.

Bibliography

Armstrong, Louis. “A Lot of Livin’ to Do.” Composed by Charles Strouse and Lee Adams. Recorded December 3, 1963, with Danny Barcelona, Joe Darensbourg, Billy Kyle, Russell Moore, Arvell Shaw, and Glen Thompson. On *Hello, Dolly!*. Kapp Records KS 3362, 1964, 33⅓ rpm. LP Record.

Armstrong, Louis. “Hello, Dolly!.” Composed by Jerry Herman. Recorded December 3, 1963, with Danny Barcelona, Joe Darensbourg, Billy Kyle, Russell Moore, Arvell Shaw, and Glen Thompson. On *Hello, Dolly!*. Kapp Records KS 3362, 1964, 33⅓ rpm. LP Record.

Armstrong, Louis. “Mack the Knife (A Theme from The Threepenny Opera).” Composed by Kurt Weill and Bertolt Brecht. Recorded September 28, 1955, with the All Stars. On *Satchmo: A Musical Autobiography*. Decca DL 8165, 1956, 33⅓ rpm. LP Record.

Banjukeaw, Kunthee, and Warinart Pitukwongwan. “Jazz in Thailand: The Controversy of Historical Context and Development.” *Rangsit Music Journal* 17, 1 (2022): 165-177. (in Thai)

Billboard. “Louis Armstrong: Billboard Hot 100.” Accessed September 9, 2025. https://www.billboard.com/artist/louis-armstrong/chart-history/hsi/.

Billboard. “New Old-Fashioned No.1: Brenda Lee’s ‘Rockin’ Around the Christmas Tree’ Tops Hot 100, 65 Years After Its Release.” Accessed September 9, 2025. https://www.billboard.com/lists/brenda-lee-rockin-around-the-christmas-tree-number-one-hot-100/.

Carroll, Charles Michael. “Musical Borrowing—Grand Larceny or Great Art?.” *College Music Symposium* 18 (1978). Accessed September 9, 2025. https://symposium.music.org/18/item/1807-musical-borrowing-grand-larceny-or-great-art.html.

Chambers, Jack. *Milestones: The Music and Times of Miles Davis*. New York: Da Capo Press, 1998.

Collier, James Lincoln. *Louis Armstrong: An American Genius*. New York: Oxford University Press, 1983.

DeVeaux, Scott. *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Frith, Simon. “Is Jazz Popular Music?.” *Jazz Research Journal* 1, 1 (2007): 7–23.

Giddins, Gary. *Satchmo*. New York: Anchor Books, 1988.

Horwitz, Murray. “Hello Dolly.” Accessed September 9, 2025. http://www.npr.org/2000/07/30/1080117/hello-dolly.

Morgan, Russ, and His Orchestra. “Sunflower.” Composed by Mack David, 1948. On *The Late ’40s*. MCA Records MSD 35267, 1991, Compact Disc.

Morse, Michael W. “Musical Genre Distinction and the Uniculture: A Reply to Simon Frith’s ‘Is Jazz Popular Music?’.” *Jazz Research Journal* 1, 2 (2007): 153–172.

Parsonage, Catherine. “The Popularity of Jazz—An Unpopular Problem: The Significance of Swing When You’re Winning.” *Jazz Research Journal* 1, 1 (2004): 60–80.

Stricklin, David. “The Soundtrack of the American Experience.” In *Louis Armstrong: The Soundtrack of the American Experience*, 142–157. Chicago: Ivan R. Dee, 2010.

Teachout, Terry. “I Don’t Sigh for Nothing: At the Top, 1963–1971.” In *Pops: A Life of Louis Armstrong*, 342–379. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2009.

Ward, Geoffrey C. “A Masterpiece by Midnight: 1960 to the Present.” In *Jazz: A History of America’s Music*, 427–461. New York: Alfred A. Knopf, 2000.

Article No. R0104 (19 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.R0104

บทความวิจัย (Research Article)

42 ปี กับเส้นทางดนตรีพรรณนาในประเทศไทยโดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย

42 Years Trajectory of Program Music in Thailand, as Crafted by Thai Composers

กิตติคุณ สดประเสริฐ,* บำรุง พาทยกุล, สุพรรณี เหลือบุญชู
บัณฑิตวิทยาลัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นครปฐม ประเทศไทย
Kittikhun Sodprasert,* Bamrung Phattayakul, Supunnee Leuaboonshoo
Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Nakhon Pathom, Thailand
kittikhun.s1962@gmail.com, bumrung_ptk@hotmail.com, supunneel@yahoo.com

Received: April 23, 2025 / Revised: May 18, 2025 / Accepted: May 20, 2025

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในหัวข้อ รังสรรค์ศิลป์ดนตรีพรรณนาเรื่องพระอภัยมณี ตอนนางผีเสื้อสมุทร โดยงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเป็นบทประพันธ์ดนตรีพรรณนาประเภทซิมโฟนิกโพเอ็ม และใช้เนื้อหาจากวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี ตอนนางผีเสื้อสมุทร โดยนำมาประพันธ์ด้วยสังคีตลักษณ์ของดนตรีสากลตะวันตก โดยแบ่งเป็น 5 ท่อน และดำเนินตามเนื้อเรื่องด้วยการใช้ทำนองของเพลงไทยเดิม 3 บทเพลง ได้แก่ 1) *เพลงสังขารา* (*เพลงหุ่นกระบอก*) 2) *เพลงพัดชาสองชั้น* ทางปี่ในและทางระนาดเอก 3) *เพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน* โดยนำมาใช้ทั้งทางตรง และในแบบผันแปรทำนอง เพื่อนำมาสร้างเป็นทำนองของแต่ละท่อน และสื่อสารทั้งเรื่องราว และตัวละครในเรื่องพระอภัยมณีตอนนางผีเสื้อสมุทร โดยวัตถุประสงค์ของบทความวิจัยนี้ เพื่อสืบค้นจุดเริ่มต้นและเส้นทางของดนตรีพรรณนาที่ประพันธ์ขึ้น โดยนักประพันธ์ดนตรีชาวไทยในยุคแรก กระบวนการวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้กระบวนการวิจัยแบบเชิงคุณภาพ โดยเก็บข้อมูลจากเอกสาร สูจิบัตร การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง ซึ่งในบทความชิ้นนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นให้ทราบถึงจุดเริ่มต้นของบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาที่เริ่มมีการประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิกชาวไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 ถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2567)

* Corresponding author, email: kittikhun.s1962@gmail.com

ผู้วิจัยจึงอ้างอิงเนื้อหาบางส่วนจากวิทยานิพนธ์ที่ได้อรรถาธิบายถึงดนตรีพรรณนาที่ประพันธ์โดยผู้วิจัย และมีบางส่วนที่อรรถาธิบายถึงดนตรีบริสุทธิ์ ซึ่งเป็นแนวคิดของเอ็ดเวิร์ด ฮันส์ลิค (ค.ศ. 1825-1904) นักเขียนและนักปรัชญาชาวเยอรมัน ผู้เขียนหนังสือฟอม มูซิกลิช-เชอเนน และยังมีออกัส ฮัล์ม (ค.ศ. 1869-1929) และเอิร์นส์ คุร์ท (ค.ศ.1886-1946) สองนักประพันธ์ดนตรีและนักคิดชาวเยอรมันผู้สนับสนุนแนวคิดของฮันส์ลิค ในเรื่องดนตรีบริสุทธิ์ ทั้งนี้เพื่อความชัดเจนในเนื้อหาที่ได้อรรถาธิบายในเรื่องของดนตรีพรรณนาและอยู่ในขอบเขตงานวิจัยในวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัยเท่านั้น สำหรับนิยามของดนตรีพรรณนามีต้นกำเนิดที่ยุโรปในศตวรรษที่ 19 โดยฟรานซ์ ลิสต์ (ค.ศ. 1811-1886) นักเปียโน และนักประพันธ์ดนตรีชาวฮังการี ซึ่งได้รับอิทธิพลด้านแนวคิดการประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาจากคีตนิพนธ์ในศตวรรษที่ 17 คือบทเพลง *เดอะโฟร์ซีซัน* ประพันธ์โดยอันโตนิโอ วิวัลดิ และ *ซิมโฟนีลำดับที่ 6 (ปัสโตราล) ลำดับผลงานที่ 68* ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน ในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ลิสต์สร้างผลงานประเภทดนตรีพรรณนาออกมาหลายชิ้น และมีนักประพันธ์ดนตรีอีกหลายท่านทั้งในยุคเดียวกัน และยุคต่อมาได้ประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาขึ้นอีกหลายบทเพลง ดนตรีพรรณนาในประเทศไทยเริ่มมีผู้ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2526 ในบทเพลงชื่อ *“ทรรศนะ”* ประพันธ์โดย พลเรือเอก หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีสากล (นักประพันธ์เพลงคลาสสิก) ประจำปี พ.ศ. 2537 ในคอนเสิร์ต ภักดีภูมินทร์ เปิดสมัยกาลปีที่ 2 ของวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2526 ณ หอประชุมเอยูเอ โดยท่านเป็นผู้อำนวยเพลงด้วยตนเอง ผู้วิจัยได้ร่วมแสดงในการแสดงครั้งนั้นด้วย ซึ่งต่อมาบทเพลงนี้ได้เป็นแรงบันดาลใจให้นักประพันธ์ดนตรีชาวไทยในยุคต่อมาได้ประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนากันแพร่หลายมากขึ้น

บทความชิ้นนี้ผู้วิจัยได้อ้างอิงถึงบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาซึ่งประพันธ์โดยนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิกชาวไทยผู้มีชื่อเสียง และนำออกแสดงหรือบันทึกเสียงเป็นครั้งแรกในช่วงปี พ.ศ. 2526 ถึง พ.ศ. 2567 อีก 3 ท่าน คือ 1) ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2564 สาขาการแสดงดนตรีสากล (ประพันธ์ดนตรีคลาสสิก) ผลงานดนตรีพรรณนาชิ้นแรกของท่าน คือ *“กลางคืนและรุ่งเช้าในสกลจักรวาล”* แสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2532 โดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ทิม ซชาเชิล เป็นผู้อำนวยเพลง ผู้วิจัยได้ร่วมแสดงครั้งนั้นด้วย 2) อาจารย์ ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ศิลปินแห่งชาติประจำปี พ.ศ. 2541 สาขาศิลปะการแสดงดนตรีสากล (นักประพันธ์เพลง) โดย *“เพลงเสี่ยงเทียนซิมโฟนิกโพเอ็ม”* ได้ทำการบันทึกเสียงเป็นครั้งแรกโดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ในปี พ.ศ. 2539 จอห์น จอร์เจียดิส เป็นผู้อำนวยเพลง คริส เครเกอร์ เป็นผู้บันทึกเสียง 3) อาจารย์ ดนู ฮันตระกูล ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ ศ. 2547 บทเพลง *“กรุงเก่า”* แสดงครั้งแรกในงานสมโภช วัดไชยวัฒนาราม เมื่อปี พ.ศ. 2541 บรรเลงโดยวงไหมไทยออร์เคสตรา อำนวยเพลงโดยผู้ประพันธ์ ผู้วิจัยได้ร่วมแสดงในการแสดงครั้งนั้นด้วย

ผลการวิจัยบ่งชี้ว่า ดนตรีสากลตะวันตกเริ่มเข้ามาสู่สยามตั้งแต่ปี พ.ศ. 2379 ในสมัยรัชกาลที่ 4 เริ่มมีครูสอนดนตรีที่เป็นชาวตะวันตกเข้ามาสอนวงแตร และเริ่มเจริญเติบโตในปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ต่อเนื่องมาในรัชกาลที่ 6 โดยมีครูสอนดนตรีชาวตะวันตก กัปตันมิเชลล์ ฟูศโก ยาคอป ไฟต์ และศาสตราจารย์อัลเบอร์โต นาซารี เป็นครูผู้สอนวงแตรในช่วงเวลานั้น และมาเจริญเติบโตทั้งทางด้านทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติเครื่องดนตรีโดยครูอีก 2 ท่านที่ถือเป็นบุคคลสำคัญ คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผู้พัฒนาวงแตร และวงโยธวาทิตของกองดุริยางค์ทหารเรือ ท่านยังทรงนิพนธ์และเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงทำนองไทยในสีสันสำเนียงตะวันตกไว้หลายชิ้น อีกท่านหนึ่ง คือ ศาสตราจารย์ พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) บุตรชายของนายยาคอป ไฟต์ พระเจนดุริยางค์ เป็นผู้พัฒนาวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ซึ่งต่อมาคือวงดุริยางค์กรมศิลปากรในปัจจุบัน ท่านเป็นผู้สอนดนตรีสากลอย่างเป็นระบบ ท่านได้ทำการแปลเรียบเรียง และประพันธ์ตำราดนตรีสากลไว้หลายเล่ม ถือเป็นนักวิชาการทางดนตรีสากลท่านแรกที่ได้สร้างตำราเรียนและแบบฝึกหัดเพื่อใช้สอน ใช้พัฒนาผู้เรียนดนตรีสากลอย่างเป็นระบบ และท่านยังเป็นนักประพันธ์เรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงทำนองไทยในสีสันสำเนียงตะวันตกไว้หลายชิ้น ผลงานการประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานของทั้งสองท่านเป็นผลงานที่จัดอยู่ในประเภทดนตรีบริสุทธิ์ทั้งสิ้น ซึ่งงานประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนายังไม่มีผู้ประพันธ์ขึ้นจนถึงปี พ.ศ. 2526 บทเพลง *ทรรศนะ* ซึ่งประพันธ์โดย พลเรือเอก หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2537 สาขาศิลปะการแสดงดนตรีสากล (ประพันธ์เพลงคลาสสิก) จึงถือเป็นบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาชิ้นแรกของประเทศไทย

จากข้างต้นเห็นได้ชัดว่า บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนานั้นได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกตะวันตกในประเทศไทย และในวงการศึกษาดนตรีคลาสสิกตะวันตกในประเทศไทยมานานกว่า 40 ปี โดยเฉพาะในปีพ.ศ. 2526 จนถึงปี พ.ศ. 2541 นั้น มีนักประพันธ์ดนตรีชาวไทยทั้ง 4 ท่าน ที่เป็นเสมือนศิลปินต้นแบบ และได้รับความเคารพยกย่องในฐานะครูอาจารย์ผู้ซึ่งถ่ายทอดความรู้สู่นักประพันธ์ดนตรีในรุ่นต่อมา และผลงานอีกหลายชิ้นของทั้ง 4 ท่านยังได้รับความนิยมแพร่หลายมากขึ้นทั้งในกลุ่มนักประพันธ์ดนตรี กลุ่มนักดนตรีที่นำบทเพลงของทั้ง 4 ท่านไปแสดงและรวมถึงในกลุ่มผู้ฟังอีกด้วย ข้อสรุปงานวิจัยจากช่วงเวลา พ.ศ. 2526 จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2567) กระแสดนตรีพรรณนาในประเทศไทยได้เป็นที่ยอมรับและเป็นหนึ่งในประเภทของดนตรีที่นักประพันธ์ดนตรีในยุคปัจจุบันเลือกที่จะประพันธ์ผลงานชิ้นใหม่ด้วยบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนา ซึ่งผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัยได้ประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาเช่นกันในผลงานชื่อรังสรรค์ศิลป์ดนตรีพรรณนา เรื่องพระอภัยมณี ตอนนางผีเสื้อสมุทร ซึ่งเป็นงานสร้างสรรค์ในวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัย

คำสำคัญ : ดนตรีพรรณนา / ดนตรีบริสุทธิ์ / บทบรรเลงดุริยนิพนธ์ / นักประพันธ์ดนตรีชาวไทย

Abstract

This article is part of a doctoral dissertation in the Doctor of Philosophy program in Musical Arts at the Graduate School of the Bunditpatanasilpa Institute, titled "The Artistic Creation of Phra Aphai Mani Symphonic Poem: The Musical Theme of Nang Phisuea Samut (Sea Ogress)." The researcher's creative work is a symphonic poem based on the Thai literary epic *Phra Aphai Mani*, focusing particularly on the episode of Nang Phisuea Samut. The composition adopts Western musical idioms and is structured into five movements that follow the narrative progression of the story. The melodic content of the piece draws from three traditional Thai melodies—*Sang Khara* (also known as *Hoon Krabok*), *Phat Cha Songchan* in the Pi Nai and Ranad Ek traditions, and *Phram Kep Hua Waen*. These melodies are employed both in their original forms and through various adaptations to form the thematic material of each movement. Through this approach, the music effectively communicates the narrative and vividly portrays the characters in the chosen episode. Furthermore, the research seeks to distinguish between absolute music and program music while tracing the origins and development of program music by Thai composers from 1983 to the present day (2024).

This research employs a qualitative methodology, collecting data from documents, concert programs, observations—both participatory and non-participatory—and semi-structured interviews. The focus of this article is to identify the emergence of program music composed by Thai composers from 1983 to the present. A section of the dissertation is referenced to describe the researcher's own composition of program music and to include interpretations of absolute music, a concept advocated by Eduard Hanslick (1825–1904), a German writer and philosopher best known for his treatise Vom Musikalisch-Schönen (On the Beautiful in Music). The ideas of August Halm (1869–1929) and Ernst Kurth (1886–1946), both German composers and theorists who shared Hanslick's views on absolute music, are also discussed to enrich the theoretical framework and provide further clarity in the comparison between absolute and program music within the scope of this study. The notion of program music is traced back to 19th-century Europe, where Franz Liszt (1811–1886), a Hungarian pianist and composer, played a pivotal role in formalizing the genre. Liszt's interpretation of program music was heavily influenced by earlier programmatic works such as Antonio Vivaldi's

Violin Concerto Op. 8 Nos. 1–4 (*The Four Seasons*) from the 17th century and Ludwig van Beethoven's *Symphony No. 6 in F Major, Op. 68* (*Pastoral*) from the late 18th century. Inspired by these precedents, Liszt created numerous works categorized as program music, and many composers from his time onward followed in this tradition. In the Thai context, program music began with the composition *Tassana* (Views) in 1983 by His Excellency Privy Councillor Admiral Mom Luang Usni Pramoj, who was later named a National Artist in Performing Arts (Western Classical Music Composition) in 1994. This work premiered at the Bangkok Symphony Orchestra's second season opening concert in November 1983, held at the AUA Auditorium and conducted by the composer himself, with the researcher participating in the performance. This composition marked a significant milestone in Thai music history and served as inspiration for subsequent generations of Thai composers to explore and develop works within the program music genre more extensively.

This article also references program music composed by three other prominent Thai composers, whose works premiered or were first recorded between 1983 and 2025. The first is Narongrit Dhamabutra, National Artist in Performing Arts (Western Classical Music) for the year 2021, whose inaugural program music composition, *Night and Morning in the Spheres*," premiered in 1989 by the Bangkok Symphony Orchestra under the baton of Tim Tzchaschel, with the researcher participating in the performance. The second composer is Prasit Silpabanleng, named National Artist in Performing Arts (Music Composition) in 1998, whose symphonic poem "*Siang Thian*" was first recorded by the Bangkok Symphony Orchestra in 1996, conducted by John Georgiadis and recorded by Christ Craker. The third is Danu Huntrakul, a Silpathorn Artist in 2004, whose composition "*Krung Kao*" (Ancient City) premiered at the Chaiwattanaram Temple Festival in 1998, performed by the Mai Thai Orchestra and conducted by the composer himself, with the researcher again participating in the performance. These three works reflect the evolution and increasing presence of program music in Thailand, demonstrating how Thai composers have engaged with Western orchestral traditions while drawing upon local historical, cultural, and musical themes.

The research findings indicate that Western classical music was introduced to Siam as early as 1836 during the reign of King Rama IV, when Western music instructors arrived to teach military band instruments. The presence of Western music flourished during the later years of

King Rama V's reign and continued into the reign of King Rama VI. Notably, Western band instructors such as Michele Fusco, Jacob Veit, and Alberto Nazari played significant roles during this period. The advancement of music theory and instrumental performance in Thailand was significantly shaped by two key figures. His Royal Highness Prince Paribatra Sukhumphan, the Prince of Nakhon Sawan Worapinit, was instrumental in developing the military bands and wind ensembles of the Royal Thai Navy. He also composed and arranged Thai melodies using Western harmonic techniques. Equally influential was Phra Chenduriyang (Piti Vadyakara), the son of Jacob Veit, who developed the Royal String Ensemble, which later evolved into the present-day Fine Arts Department Orchestra. Phra Chenduriyang played a pivotal role in the formalization of Western classical music education in Thailand. He systematically taught music theory, translated and arranged Western works, and authored several textbooks, establishing himself as the first Thai music scholar to create structured educational materials and exercises for Western music. In addition to his educational contributions, he also composed and arranged Thai melodies using Western harmonic language. The works of both Prince Paribatra and Phra Chenduriyang can be categorized as absolute music, as they were not intended to convey extra-musical narratives. It was not until 1983 that program music first appeared in Thailand, marked by the composition *Tassana* (*Views*) by His Excellency Privy Councillor Admiral Mom Luang Usni Pramoj, who was later honored as a National Artist in Performing Arts (Western Classical Music Composition) in 1994. This composition is thus considered the first example of program music by a Thai composer.

Thus, it is evident that program music has played a significant role in shaping Western classical music culture and education in Thailand for over four decades, from 1983 to 2025. The four Thai composers referenced in this study have passed on their knowledge and inspiration to subsequent generations of Thai composers. Many of their compositions have gained increasing popularity among contemporary composers, performing musicians, and audiences alike. Over the course of 42 years, program music has gradually achieved recognition and acceptance within the Thai classical music community and has become a favored genre for new works by contemporary Thai composers. The researcher's own creative work, The Artistic Creation of Phra Aphai Mani Symphonic Poem: The Musical Theme of Nang Phisuea

Samut (Sea Ogress), is itself a composition in the program music genre and constitutes an integral component of the present dissertation.

Keywords: Program Music / Absolute Music / Symphonic Poem / Thai Composers

ดนตรีสากลตะวันตกเริ่มเข้ามามีบทบาทในประเทศสยามตั้งแต่ปี พ.ศ. 2379 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 มีการปรากฏในบันทึกของวิลเลียม รุสเซินเบอร์เกอร์ แพทย์ประจำเรือและนักธรรมชาติวิทยาในกองทัพเรือสหรัฐอเมริกา เขาได้บันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ ระหว่างการเดินทาง รวมถึงพิธีการทางการทูตในสยาม โดยบันทึกว่ามีการบรรเลงวงแตรสวนสนามโดยกองดุริยางค์เกียรติยศของกองทหารสหรัฐอเมริกาที่เดินทางมากับเรือพีค็อก (Peacock) และเรือเอ็นเทอร์ไพรส์ (Enterprise) ต่อมาในการเยือนของคณะทูต แห่งราชอาณาจักรปรัสเซียด้วยเรืออาร์โคนา (Arcona) พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ทรงพอพระทัย กับการบรรเลงของวงแตรเกียรติยศของชาวปรัสเซีย จึงมีพระราชดำริขอให้ครูแตรของเรืออาร์โคนาช่วยถ่ายทอดทักษะให้กับวงแตรของสยามบ้าง และนั่นถือเป็นครั้งแรกที่สยามเริ่มมีวงแตรอย่างเป็นทางการ แม้การเรียนในยุคแรก ๆ ต้องต่อเพลงด้วยการท่องจำก็ตาม และยังคงเรียนและแสดงในพิธีต่าง ๆ เช่นนั้นเรื่อยมา[1]

ครูดนตรีที่เป็นชาวตะวันตกเข้ามาสอนวงแตรอย่างจริงจัง คือในช่วงปลายรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 โดยมีครูฝรั่งเข้ามาสอนหน่วยแตร และมีกิจกรรมการแสดงอย่างจริงจัง โดยครูที่มีชื่อ[2] ดังต่อไปนี้

1. มิเชลล์ ฟูศโก (Mitchel Fusco) เป็นครูแตรชาวอเมริกัน เชื้อสายอิตาเลียน ทำงานเป็นครูแตรทหารมารีนกองทัพเรือตั้งแต่ปี พ.ศ. 2420-2445

2. ยาคอป ไฟต์ (Jacob Viet) เป็นครูแตรชาวอเมริกัน เชื้อสายเยอรมัน ทำงานเป็นครูสอนแตรทหารวังหน้า ภายหลังย้ายมาประจำที่กองพลที่ 1 รักษาพระองค์พระราชวังดุสิต ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2410-2455

3. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงเป็นครูผู้สอนวงแตรทหารเรือตั้งแต่ปี พ.ศ. 2447-2468

---

[1] William S.W. Ruschenberger, *A Voyage Around the World: Including an Embassy to Muscat and Siam in 1835, 1836, and 1837* (Philadelphia, PA: Carey, Lea & Blanchard, 1838).

[2] Poonpit Amattayakul and Nachaya Natchanawakul, *Siam Brass* (Bangkok: Amarin Printing, 2016), 124-127. (in Thai)

4. อัลเบอร์โต นาซารี (Alberto Naszeri) เป็นครูคนแรกของวงเครื่องสายฝรั่งหลวงโรงเรียนพรานหลวง ในรัชกาลที่ 6 พ.ศ. 2456-2458 และสอนที่กระทรวงกลาโหมและกรมทหารม้า พ.ศ. 2462

5. ปีเตอร์ ไฟต์ (Perter Veit) บุตรชายของยาคอป ไฟต์ สอนวงเครื่องสายฝรั่งหลวงต่อจากครูนัซซารี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2460 ผู้นี้ คือ พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร)

จากปี พ.ศ. 2460 เป็นต้นมา การสอนดนตรีคลาสสิกตะวันตกเป็นไปตามแบบแผนที่พระเจนดุริยางค์วางไว้ แต่ยังไม่ระบุหรือจำแนกว่าเป็นดนตรีบริสุทธิ์ หรือเป็นดนตรีพรรณนา ดังนั้นในบทความนี้จึงมุ่งเน้นที่นักประพันธ์เพลงชาวไทยเริ่มประพันธ์ดนตรีพรรณนาขึ้นในประเทศไทย เพื่อให้ทราบถึงจุดเริ่มต้นของดนตรีประเภทนี้ในประเทศไทยด้วยผู้วิจัยเห็นว่าเป็นสิ่งสำคัญ

ดังนั้น บทความวิจัยครั้งนี้จึงมีวัตถุประสงค์การวิจัย เพื่อสืบค้นจุดเริ่มต้นและเส้นทางของดนตรีพรรณนาที่ประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์ดนตรีชาวไทยในยุคแรก ภายใต้ขอบเขตของการวิจัยที่มุ่งเน้นการสืบค้นจุดเริ่มต้นของดนตรีพรรณนาจากอดีตถึงปัจจุบัน อีกทั้งผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญที่ต้องทบทวนลักษณะเฉพาะ และที่มาของนิยามดนตรีทั้งสองประเภทที่มีอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีสากลตะวันตก ได้แก่

1. ดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music)

2. ดนตรีพรรณนา บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ (Program Music, Tone Poem หรือ Symphonic Poem)

นอกจากนี้ บทความนี้ยังมุ่งเน้นศึกษาดนตรีพรรณนาที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทยในช่วงเวลา 42 ปี โดยนักประพันธ์ดนตรีชาวไทยที่ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานมี 4 ท่าน ได้แก่

1. หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ผู้ประพันธ์บทเพลง *ทรรศนะ* (พ.ศ. 2526)

2. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ผู้ประพันธ์บทเพลง *กลางคืนและรุ่งเช้าในสกลจักรวาล* (พ.ศ. 2532)

3. ประสิทธิ์ ศิลปะบรรเลง ผู้ประพันธ์บทเพลง *เสี่ยงเทียน* (พ.ศ. 2539)

4. ดนู ฮันตระกูล ผู้ประพันธ์บทเพลง *กรุงเก่า* (พ.ศ. 2541)

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

1. งานวิจัยนี้เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

2. เครื่องมือและแหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

2.1 เอกสารทางวิชาการ ได้แก่ หนังสือ ตำรา บทความ บทความวิชาการ วิทยานิพนธ์ และแหล่งข้อมูลออนไลน์

2.2 สูจิบัตรและโปรแกรมคอนเสิร์ต (Concert Programs) ใช้ตรวจสอบวันที่ แหล่งที่มา และบริบทของบทเพลงที่นำแสดงหรือบันทึกเสียง

3. การสังเกตการณ์

3.1 แบบมีส่วนร่วม (Participatory Observation)

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมเป็นผู้แสดงดนตรี (นักดนตรี) ในการแสดงดนตรีพรรณนาหลายครั้ง ซึ่งช่วยให้เกิดความเข้าใจเชิงลึกทั้งในเชิงโครงสร้างดนตรี การตีความ และการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการบรรเลงจริง โดยมีบทเพลงที่ผู้วิจัยร่วมแสดงดังนี้

1) บทเพลง *“ทรรศนะ”* ประพันธ์โดยหม่อมหลวงอัศนี ปราโมช แสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2526 โดย วงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ วาทยกรผู้อำนวยเพลง โดยหม่อมหลวงอัศนี ปราโมช แสดง ณ หอประชุมเอยูเอ

2) บทเพลง *“กลางคืนและรุ่งเช้าในสกลจักรวาล”* โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร แสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2532 โดย วงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ วาทยกรผู้อำนวยเพลง โดยทิม ซซาเชิล (Tim Tzschaschel) แสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

3) บทเพลง *“กรุงเก่า”* ประพันธ์โดย ดนู ฮันตระกูล แสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2541 โดย วงไหมไทยออร์เคสตรา วาทยกรผู้อำนวยเพลง โดยดนู ฮันตระกูล แสดง ณ งานสมโภชวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ประโยชน์ของการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในงานวิจัยนี้ได้เปิดโอกาสให้ผู้วิจัยสัมผัสประสบการณ์ตรงด้าน การตีความบทประพันธ์ดนตรีพรรณนา เสริมความเข้าใจเชิงลึกใน อารมณ์ ความตั้งใจของผู้ประพันธ์เพลง และเทคนิคของผู้ประพันธ์ ช่วยสนับสนุนข้อค้นพบว่า ดนตรีพรรณนาในไทยได้รับการสืบสานอย่างจริงจัง

3.2 แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participatory Observation)

ผู้วิจัยไม่ได้มีบทบาทในการแสดงดนตรี แต่ดำเนินการในฐานะผู้สังเกตการณ์ โดยเข้าร่วมฟังการแสดงดนตรีพรรณนาในฐานะผู้ชม วิเคราะห์บันทึกการแสดงสด และการบันทึกเสียง เช่น ไฟล์วิดีโอหรือเสียงจากงานคอนเสิร์ต ซึ่งบทเพลงที่ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมได้แก่บทเพลง *“เสี่ยงเทียน”* ประพันธ์โดยประสิทธิ์ ศิลปะบรรเลง แสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2539 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย วาทยกรโดยทิม ซซาเชิล สำหรับบทบาทและความสำคัญของการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมในงานนี้เพื่อให้ผู้วิจัยใช้ในการเก็บข้อมูลในกรณีที่ผู้วิจัยไม่ได้มีส่วนร่วมในการแสดงจริงเพื่อช่วยเสริมข้อมูลเชิงคุณภาพควบคู่กับการวิเคราะห์เชิงดนตรี

4. การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interviews) โดยการสัมภาษณ์ผู้รู้และบุคคลในวงการดนตรี ได้แก่ นักประพันธ์เพลง วาทยกร และนักดนตรี

ผลการวิจัย (Research Results)

1. ดนตรีบริสุทธิ์

ดนตรีบริสุทธิ์ เป็นศัพท์ที่ใช้ครั้งแรกโดยนักเขียนชาวเยอรมันในคริสต์ศตวรรษที่ 19 หมายถึง ดนตรีซึ่งไม่มีการนึกวาดภาพตามจินตนาการ ไม่มีบทกวีนิพนธ์ประกอบ เป็นดนตรีบรรเลงที่มีคุณค่า เพื่อดนตรีอย่างแท้จริง และหากพิจารณาอย่างเคร่งครัด ดนตรีที่มีเนื้อร้องมีคำอธิบายเรื่องราว หรือมีการใช้อารมณ์แบบดนตรีในยุคโรแมนติก จะไม่นับเป็นดนตรีบริสุทธิ์[3]

จากคำอธิบายของณัชชา พันธุ์เจริญ ที่กล่าวถึงเอ็ดเวิร์ด ฮันส์ลิค (Eduard Handlick, ค.ศ. 1825-1904) ผู้เขียนหนังสือ ฟอม มูซิกลิช-เชอเนน ว่าด้วยเรื่องความไพเราะของดนตรี คือ นักเขียนนักปรัชญาดนตรีคนแรกที่นิยามคำว่าดนตรีบริสุทธิ์ และยังมีออกัส ฮัล์ม (ค.ศ. 1869-1929) กับเอิร์นสท์ คุร์ท (ค.ศ. 1886-1946) ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลง นักทฤษฎี และนักวิเคราะห์ สนับสนุนแนวคิดและนิยามของฮันส์ลิคในเรื่องที่เกี่ยวกับความไพเราะของดนตรีบรรเลง ที่มุ่งเน้นสื่อสารที่เนื้อหาของตัวดนตรี ตัวอย่างเช่น เพลงบรรเลงประเภทสวีทของโยฮัน เซบาสเตียน บาค ซิมโฟนีของฟรานซ์ โจเซฟ ไฮเดิน และซิมโฟนีของโวล์ฟกัง อมาดิอุส โมซาร์ท เป็นต้น ที่มีความไพเราะด้วยเนื้อหาของดนตรี

ช่วงเวลาที่ดนตรีสากลตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมไทยในยุคแรกนั้น เป็นดนตรีบรรเลงแตรสนาม จึงอนุมานได้ว่าการประพันธ์ดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสาน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2450 ถึงปี พ.ศ. 2490 จึงเป็นผลงานประเภทดนตรีบริสุทธิ์ทั้งสิ้น โดยมีตัวอย่างดังนี้

1.1 มิเชลล์ ฟูศโก ได้เรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง *สรรเสริญพระนารายณ์* หรือบทเพลง *สายสมร* สำหรับวงโยธวาทิตในปี พ.ศ. 2440

ปี พ.ศ. 2440 เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 1 พระองค์ได้เสด็จเยือนกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ทรงมีความสนพระราชหฤทัยในเพลง “*A Siamese Song*” หรือเพลง “*สายสมร*” ซึ่งถูกบันทึกไว้ในจดหมายเหตุลาลูแบร์ จึงโปรดเกล้าฯ ให้กัปตันมิเชลล์ ฟูศโก หัวหน้าวงดุริยางค์กองทัพเรือ เรียบเรียงเป็นทำนองเปียโน แล้วพระราชทานชื่อว่า “*สรรเสริญพระนารายณ์*” และจัดอยู่ในประเภทเพลงสรรเสริญพระบารมี ดังปรากฏไว้ในหนังสือ ‘สยามอาณาจักรแห่งช้างเผือก’ สำหรับแนะนำราชอาณาจักรสยามต่อนานาประเทศ ด้วยเหตุนี้ “*สายสมร*” จึงได้ข้ามมหาสมุทรแอตแลนติก แปซิฟิก และอินเดีย กลับคืนสู่ราชอาณาจักรสยามอีกครั้ง หลังจากอยู่บนผืนแผ่นดินฝรั่งเศสมาเป็นเวลาสองศตวรรษ[4]

---

[3] Natchar Phancharoen, *Dictionary of Musical Terms*, 5th ed. (Bangkok: Katecarat, 2021), 2. (in Thai)

[4] Teerapong Ruangkham, “The Crossing of the Cosmic Ocean by *Sai Samon*: From the Court of Versailles to the Royal Crematorium of King Rama IX,” accessed March 3, 2025, https://thestandard.co/a-siamese-song-say-samon. (in Thai)

1.2 อัลเบอร์โต นาซารี เรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง *บาทสกุณี* (พ.ศ. 2461)

เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 1 ยุติ ครูนาซารีเดินทางกลับมาประเทศไทยอีกครั้ง โดยไปฝึกสอนวงเครื่องสายฝรั่งของทหารม้า นอกจากนี้ครูนาซารีได้เรียบเรียงเสียงประสานเพลง *“บาทสกุณี”* (เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพลงหนึ่งของไทย) สำหรับการบรรเลงด้วยวงดุริยางค์ถวายเนื่องในงานพระราชพิธีอภิเษกสมรส สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมขุนสุโขทัยธรรมราชา (รัชกาลที่ 7) กับหม่อมเจ้าหญิงรำไพพรรณี สวัสดิวัฒน์ (สมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี) ณ พระราชวังบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (25 สิงหาคม ปี 2461)[5]

1.3 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาดนตรีไทยในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะในการประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงไทยเดิม รวมถึงการเรียบเรียงบทเพลงไทยในสำเนียงตะวันตก[6] เช่น

1) บทเพลงที่เป็นพระนิพนธ์ เช่น *วอลซ์เมขลา วอลซ์ประชุมพล* และ*มาร์ชบริพัตร* เป็นต้น

2) บทเพลงทรงเรียบเรียงเสียงประสานให้แตรวงที่ใช้ในงานพิธี เช่น *มหาฤกษ์มหาชัย* และ*สรรเสริญเสือป่า* (*บุหลันลอยเลื่อนทางแตร*) เป็นต้น

3) บทเพลงที่ทรงเรียบเรียงให้กับวงโยธวาทิตโดยรักษาทางไทยแท้ เช่น *ถอนสมอเถา* และ*เขมรใหญ่เถา* เป็นต้น

1.4 พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) มีผลงานจำนวนมาก ทั้งการประพันธ์ดนตรีและเรียบเรียงเสียงประสานหลายชิ้น ตัวอย่างเช่น

1) ผลงานประพันธ์ดนตรี เช่น ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน*เพลงชาติไทย* ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนต์เรื่องพระเจ้าช้างเผือก (พ.ศ. 2484) ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนต์เรื่องบ้านไร่นาเรา (พ.ศ. 2485) และประพันธ์บทเพลง *ทหารของชาติ เพลงเถลิงศก* (พ.ศ. 2486) และอื่น ๆ

2) ผลงานเรียบเรียงเสียงประสาน เช่น *แขกเชิญเจ้า ต้นบรเทศ* และ*พม่ารำขวาน* เป็นต้น

---

[5] Sanong Khlangphrasri, “The Development of Western String Ensembles in Thailand: From Tra Woang to Orchestra,” accessed March 3, 2025, https://www.silpa-mag.com/culture/article_48743. (in Thai)

[6] Poonpit Amattayakul and Nachaya Natchanawakul, 126. (in Thai)

ตัวอย่างบทเพลงจากนักประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานระหว่างปี พ.ศ. 2450 ถึงปี พ.ศ. 2503 นั้น เป็นบทเพลงบรรเลงทำนองไทยในสีสันสำเนียงตะวันตก จึงนับเป็นดนตรีบริสุทธิ์ทั้งสิ้น

2. ดนตรีพรรณนา

ดนตรีพรรณนาเป็นดนตรีบรรเลงอีกประเภทหนึ่งที่ใช้เสียงดนตรีเป็นตัวแทนในการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึก ระบายสีสัน เล่าเรื่อง และบรรยายฉากทรรศนะต่าง ๆ ซึ่งมีมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 และ 17 เช่น บทเพลง *The Battell* ประพันธ์โดยวิลเลียม เบิร์ด (William Byrd, ค.ศ. 1543-1623) ที่เล่าถึงสงครามระหว่างชาวอังกฤษกับชาวไอริช บทเพลง*ไวโอลินคอนแชร์โต ผลงานลำดับที่ 8 หมายเลข 1-4* (*ฤดูกาลทั้งสี่* หรือ *เดอะโฟร์ซีซัน*) ประพันธ์โดยอันโตนิโอ วิวัลดี ที่บรรยายบรรยากาศของทั้งสี่ฤดูกาล และบทเพลง*ซิมโฟนี หมายเลข 6* (*ปัสโตราล*) *ผลงานลำดับที่ 68* ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน บีโทเฟน เป็นการบรรยายวิถีชีวิตชาวบ้านที่อยู่ร่วมกับธรรมชาติ

ดนตรีพรรณนามีบทบาทอย่างเป็นรูปธรรมในกลางศตวรรษที่ 19 และได้รับการนิยามโดยฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ.1811-1886) นักเปียโน และนักประพันธ์ดนตรีชาวฮังการี โดยมีผลงานประเภทดนตรีพรรณนา เช่น *เฟาสท์ซิมโฟนี* (*Faust Symphony*) ประพันธ์เมื่อปี ค.ศ. 1854 (พ.ศ. 2397) จากบทประพันธ์ของโยฮันน์ โวล์ฟกาง วอน เกอเธ่ (Johann Wolfgang von Goethe) ซึ่งเป็นเรื่องราวของชายหนุ่มที่ขายวิญญาณให้ซาตาน บทเพลง *ระบำมรณะ* (*Totentanz*) ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1850 (พ.ศ. 2350) บรรยายเกี่ยวกับชีวิตหลังความตาย ผลงานของลิสต์สร้างแรงบันดาลใจให้นักประพันธ์เพลงในยุคเดียวกันและยุคต่อมาอีกมากมาย เช่น *เชเฮราซาด* (*Sheherazarde*) ประพันธ์โดยนิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov) ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1888 (พ.ศ. 2431) โดยอ้างอิงจากนิทานอาหรับโบราณของฮะซาร อัฟซาน (Hazar Afsan) นิทานพันเอ็ดเรื่อง โดยเกี่ยวกับการเล่านิทานของนางเชเฮราซาดให้พระราชาผู้โหดร้ายฟังพันเอ็ดทิวา (Don Quixote) ของริชาร์ด สเตราส์ (Richard Strauss) ประพันธ์ในปี ค.ศ. 1897 (พ.ศ. 2440) จากบทกวีของมิเกล เด เซร์บันเตส (Miguel de Cervantes) เรื่องของขุนนางชราที่คิดว่าตนเป็นอัศวินดอน กีโฮเต และเดินทางออกไปปราบอธรรม

บทเพลง *แวร์แคลร์เทอนัคท์* (*Verklärte Nacht* หรือ *Transfigured Night*) ประพันธ์โดย อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg) ประพันธ์ขึ้นปี ค.ศ. 1899 (พ.ศ. 2452) จากบทกวีของริชาร์ด เดห์เมล (Richard Dehmel) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับสามีภรรยาที่เดินเล่นในป่าท่ามกลางแสงจันทร์ นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 มาจนถึงปัจจุบัน ทั้งดนตรีพรรณนาและดนตรีบริสุทธิ์ก็ยังได้รับความนิยมไม่ต่างกัน

จากงานดนตรีพรรณนาชิ้นแรกของฟรานซ์ ลิสต์ ดนตรีพรรณนาเกิดขึ้นในยุโรปก่อนที่ประเทศไทยจะมีการเรียนดนตรีสากลตะวันตกถึง 67 ปี การเรียนการสอนดนตรีสากลตะวันตกอย่างเป็นระบบในประเทศไทยได้เริ่มต้นจริง ๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2460 โดยพระเจนดุริยางค์ซึ่งถือได้ว่าคือนักการศึกษาด้านดนตรีสากลตะวันตก

คนแรก พระเจนดุริยางค์ได้สร้างลูกศิษย์ที่สร้างชื่อเสียงด้านการประพันธ์ดนตรี และเรียบเรียงเสียงประสานในวงการดนตรีสากลตะวันตกหลายคน เช่น ปรีชา เมตไตรย์, สง่า อารัมภีร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรี (เพลงไทยสากล) ประจำปี พ.ศ. 2531, เอื้อ สุนทรสนาน, ใหญ่ นภายน, ชลหมู่ ชลานุเคราะห์, อารีย์ สุขะเกศ, มนัส ปิติสานต์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดงดนตรี (ประพันธ์เพลง) ประจำปี พ.ศ. 2555, ฑีฆา โพธิเวส, นารถ ถาวรบุตร, และประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดงดนตรีสากล (ประพันธ์เพลง) ประจำปี พ.ศ. 2541

ถึงจุดนี้ มีคำถามเกิดขึ้นแน่นอนว่าดนตรีพรรณนาบทเพลงแรกที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ดนตรีชาวไทยนั้น ประพันธ์ขึ้นโดยใคร และเมื่อใด

คำถาม : 1. ในช่วงเวลาที่พระเจนดุริยางค์ยังมีชีวิตอยู่ หรือไม่

คำตอบ คือ ไม่ใช่ เพราะไม่มีหลักฐานที่ระบุได้ว่า มีการประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาเกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2460-2511

คำถาม : 2. ในช่วงเวลาหลังปี พ.ศ. 2511 มีผู้ที่ศึกษาดนตรีจากพระเจนดุริยางค์ได้ประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาไว้บ้างหรือไม่

คำตอบ คือ มี โดยผู้วิจัยจะเฉลยหลังจากข้อที่ 3 ว่าคือใคร

คำถาม : 3. หลังจากปี พ.ศ. 2511 มีนักประพันธ์เพลงที่ไม่ได้ศึกษาดนตรีจากพระเจนดุริยางค์ที่ได้ประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาไว้บ้างหรือไม่

คำตอบคือ มี เป็นนักประพันธ์คนแรกที่ประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาขึ้นหลังมรณกรรมของพระเจนดุริยางค์ 15 ปี และเป็นแรงบันดาลใจให้นักประพันธ์เพลงรุ่นต่อมา ได้สร้างสรรค์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาขึ้นอีกหลายบทเพลง

ผู้วิจัยได้ลำดับช่วงเวลาดังนี้

1. หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช (พ.ศ. 2477-2560) ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2537 สาขาการแสดงดนตรีสากล (การประพันธ์เพลง)

ดนตรีพรรณนาบทเพลงแรกของประเทศไทยที่ประพันธ์ คือ บทเพลง *“ทรรศนะ”* (*Views*) ในการแสดงคอนเสิร์ตภักดีภูมินทร์ วันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2526 ณ หอประชุมสถาบันเอยูเอ บรรเลงโดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra) อำนวยเพลงโดย หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ซึ่งผู้วิจัยได้ร่วมบรรเลงในคอนเสิร์ตครั้งนั้นอีกด้วย ทรรศนะเป็นบทเพลงที่บรรยายถึงวิถีชีวิตของชาวไทยที่

ผูกพันธ์อยู่กับวัดในศาสนาพุทธ แบ่งเป็นท่อนสั้น ๆ บรรยายวิถีชีวิตในมุมต่าง ๆ ของคนไทยที่ผูกพันกับวัด เช่น ท่อนอุบาสก อุบาสิกา คือ ผู้คนต่างไปทำบุญที่วัด ท่อนวิสาขบูชา เป็นการเวียนเทียนเป็นต้น หม่อมหลวง อัศนี ปราโมช คือผู้ที่ไม่ได้ศึกษาดนตรีจากพระเจนดุริยางค์ แต่ศึกษาด้วยตนเองในสมัยที่ศึกษาวิชากฎหมายอยู่ที่มหาวิทยาลัยอ็อกซ์ฟอร์ด ประเทศอังกฤษ

2. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (พ.ศ. 2505-) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงดนตรีสากล ประจำปี พ.ศ. 2564 (ด้านการประพันธ์เพลง)

โดยตามลำดับช่วงเวลา ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ถือเป็นบุคคลที่สองที่ได้สร้างสรรค์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาในชื่อบทเพลง *กลางคืนและรุ่งเช้าในสกลจักรวาล* (*Night and Morning in the Spheres*) ซึ่งเป็นบทเพลงวิทยานิพนธ์ในวาระที่จบการศึกษาระดับมหาบัณฑิตและดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยมิชิแกนสเตท (Michigan State University) บทเพลงนี้ทำการแสดงในประเทศไทยครั้งแรกในเมื่อปี พ.ศ. 2532 โดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย อำนวยเพลงโดยทิม ทัชเชล วาทยกรชาวเยอรมัน โดยบทเพลงได้บรรยายเกี่ยวกับจักรวาลในช่วงเวลากลางคืนและรุ่งเช้า ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เป็นอีกหนึ่งนักประพันธ์ดนตรีที่ไม่ได้ศึกษาจากพระเจนดุริยางค์

3. ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง (พ.ศ. 2455-2542) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงดนตรีสากล (ด้านการประพันธ์เพลง) ประจำปี พ.ศ. 2541 ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง คือ ศิษย์ของพระเจนดุริยางค์ ที่ได้สร้างสรรค์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาขึ้น บทเพลงนี้มีชื่อว่า *“เสี่ยงเทียน”* โดยประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้เป็นบิดา

“เสี่ยงเทียน” ได้รับการยกย่องว่าเป็นงานประพันธ์ที่อนุรักษ์และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่อย่างวิจิตรปราณีตของดุริยกวีไทย ผู้เป็นบิดาและบุตร ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ได้เรียบเรียงเพลง *“ลาวเสี่ยงเทียน”* ท่อนดั้งเดิมของบิดา (หลวงประดิษฐ์ไพเราะ) ครั้งแรกในลักษณะเพลงร้องและวงดนตรีสากลขนาดย่อมเพื่อใช้สำหรับละครเวที จากนั้นก็ได้ประพันธ์ในลักษณะของสตริงควอร์เท็ต และเมื่ออายุได้ 77 ปี ก็นำมาประพันธ์ในแนวซิมโฟนิกโพเอ็มสำหรับวงซิมโฟนีขนาดกลาง พร้อมกับการร้องประสานเสียงหมู่ของกลุ่มโซปราโนและอัลโต เป็นครั้งแรกที่ได้มีการร้องเป็นภาษาไทย โดยมีการเอื้อนคำร้องลักษณะเดียวกับการร้องของเพลงไทยเดิมในผลงานประพันธ์ชิ้นนี้[7]

[7] Prasidh Silapabanleng’s Archives, “Siang Tain Album,” accessed March 3, 2025, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/index.php/isaa1. (in Thai)

ต่อมาบทเพลง *"เสี่ยงเทียน"* ได้มีการบันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2539 โดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ อำนวยเพลงโดยจอห์น จอร์เจียดิส (John Georgiadis) วาทยากรชาวอังกฤษ ควบคุมการบันทึกเสียงโดยคริส เครเกอร์ (Chris Craker) โดยบทเพลงใน 4 ท่อน บรรยายถึงพระจันทร์ที่ลอยอยู่เหนือพระอุโบสถในยามค่ำ ความสง่างามของพระบรมหาราชวัง เสียงครั่นครวญของชาวสยาม และบรรยากาศของย่านชาวจีนในกรุงเทพ คือ เยาวราช ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง เป็นศิษย์ของพระเจนดุริยางค์ และนารถ ถาวรบุตร และระหว่างปี พ.ศ. 2478-2480 ประสิทธิ์ยังได้ไปเรียนวิชาการประพันธ์ดนตรีที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว (ปัจจุบันชื่อว่า Tokyo University of the Arts) เป็นเวลา 2 ปี กับ เคล้าส์ พริงส์ไฮม์ (Klaus Pringheim พ.ศ. 2426-2515) ซึ่งเป็นศิษย์สายตรงของ กุสตาฟ มาเลอร์ (Gustav Mahler พ.ศ. 2403-2454)

4. ดนู ฮันตระกูล (พ.ศ. 2493-) ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2547

ดนู ฮันตระกูล จบศึกษาด้านการประพันธ์ดนตรีจากมหาวิทยาลัยยูจีน โอเรกอน (Eugene Oregon University) ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยศึกษาอยู่ระหว่างปี พ.ศ. 2512-2517 และ รอยัล คอนเซอวาทัวรี (Royal Conservatoire) กรุงเฮก ประเทศเนเธอร์แลนด์ ระหว่างปี พ.ศ. 2517-2519 หลังจากจบการศึกษา ดนูได้ทำงานด้านดนตรีในหลากหลายรูปแบบ เช่น ก่อตั้งกลุ่มภาคีวัดอรุณ เพื่อแสดงดนตรีร่วมสมัย ประพันธ์ดนตรีประกอบโฆษณา และดนตรีประกอบภาพยนต์ ภายใต้บริษัท บัตเตอร์ฟลายซาวนด์แอนด์ฟิล์มเซอร์วิส จำกัด และก่อตั้งวงไหมไทยเชมเบอร์ออร์เคสตรา โดยปัจจุบันอยู่ในความดูแลของบริษัท สองสมิต จำกัด วงไหมไทยสร้างชื่อเสียงผ่านสไตล์ดนตรีทำนองไทยในสีสันสำเนียงตะวันตกที่มีอัตลักษณ์ชัดเจน ในปี พ.ศ. 2541 ดนูได้ประพันธ์บทดนตรีพรรณนา *"กรุงเก่า"* สำหรับงานสมโภชวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งบทเพลงนี้ได้บรรยายความรู้สึกของผู้คนที่ระลึกถึงกรุงศรีอยุธยา ผ่านการมองซากปรักหักพัง บทเพลงนี้มี 1 ท่อน บรรยายหลากหลายความรู้สึกตั้งแต่จำได้ว่าอยุธยาเคยยิ่งใหญ่ ผ่านศึกสงครามจนล่มสลาย จนมาเกิดอนุสติสอนใจ บทเพลงกรุงเก่านี้ได้นำออกแสดงอีกหลายครั้งในโอกาสต่าง ๆ

ผู้วิจัยเรียงลำดับผลงานดนตรีพรรณนาของนักประพันธ์เพลงทั้ง 4 ท่าน ตามช่วงปี พ.ศ. ที่สร้างสรรค์ชิ้นงาน มิได้เรียงตามคุณวุฒิหรือวัยวุฒิ เพื่อให้เห็นความชัดเจนของช่วงเวลาของงานทั้ง 4 บทเพลง ดังนี้

1. บทเพลง *ทรรศนะ* ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2526
2. บทเพลง *กลางคืนและรุ่งเช้าในสกลจักรวาล* ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2532
3. บทเพลง *เสี่ยงเทียน* ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2539
4. บทเพลง *กรุงเก่า* ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2541

รวมแล้วจากบทเพลงที่ 1 ถึงบทเพลงที่ 4 มีระยะเวลาห่างกัน 15 ปี จะเห็นได้ว่าในรอบ 15 ปีมีนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิกที่ประพันธ์ดนตรีประเภทดนตรีพรรณนาเพียง 4 คนที่ตั้งใจแน่วแน่ที่นำเสนอดนตรีพรรณนากับสาธารณะ แม้บทเพลง ทรรศนะ จะเป็นบทดนตรีพรรณนาบทเพลงแรก แต่ปัจจุบันโน้ตเพลงของบทเพลงดังกล่าวได้สูญหายไปแล้วอย่างน่าเสียดาย หลังจากปี พ.ศ. 2541 มีบทดนตรีพรรณนาที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ดนตรีชาวไทยรุ่นใหม่ได้รับความนิยมมากขึ้นตามกาลเวลา ซึ่งอุปสงค์กับอุปทานเริ่มมีความสมดุลกัน กล่าวคือ เมื่อผู้ฟังอยากฟังผู้ประพันธ์ก็อยากประพันธ์ อีกทั้งผู้สนับสนุนเงินทุนก็ยินดีสนับสนุน

สรุปและอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

บทความวิจัยนี้แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของดนตรีพรรณนาในประเทศไทย ซึ่งมีจุดเริ่มต้นชัดเจนในปี พ.ศ. 2526 จากบทเพลง “*ทรรศนะ*” ประพันธ์โดยหม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ซึ่งถือเป็นงานดนตรีพรรณนาโดยนักประพันธ์เพลงชาวไทยบทเพลงแรกอย่างแท้จริง โดยใช้แนวทางดนตรีคลาสสิกตะวันตกในการถ่ายทอดเนื้อหาแบบดนตรีพรรณนา ซึ่งถือเป็นการวางรากฐานสำคัญของการประพันธ์ดนตรีพรรณนาในประเทศไทย

งานวิจัยได้ชี้ชัดว่าก่อนปี พ.ศ. 2526 แม้มีการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงดนตรีจากนักประพันธ์เพลงชาว เช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต และพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) โดยผลงานเหล่านั้นยังจัดอยู่ในกลุ่มดนตรีบริสุทธิ์ เพราะไม่ได้มุ่งสื่อความหมายแบบเล่าเรื่อง เมื่อเปรียบเทียบกัน ดนตรีพรรณนาในไทยเริ่มมีบทบาทอย่างเด่นชัดในช่วงปีพ.ศ. 2526–2541 โดยนักประพันธ์เพลง 4 ท่าน ได้แก่

1. หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช ผู้ประพันธ์บทเพลง *ทรรศนะ* (พ.ศ. 2526)
2. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ผู้ประพันธ์บทเพลง *กลางคืนและรุ่งเช้าในสกลจักรวาล* (พ.ศ. 2532)
3. ประสิทธิ์ ศิลปะบรรเลง ผู้ประพันธ์บทเพลง *เสี่ยงเทียน* (พ.ศ. 2539)
4. ดนู ฮันตระกูล ผู้ประพันธ์บทเพลง *กรุงเก่า* (พ.ศ. 2541)

ในระยะเวลา 42 ปี (พ.ศ. 2526–2567) ดนตรีพรรณนาได้พัฒนาอย่างต่อเนื่อง ได้รับความสนใจมากขึ้นจากนักประพันธ์ดนตรีชาวไทย โดยเฉพาะในแวดวงการศึกษา เช่น การประพันธ์เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับบัณฑิตถึงดุษฎีบัณฑิต ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมและการยอมรับแนวดนตรีนี้ในวงกว้าง

ผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเองก็เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างของดนตรีพรรณนาในยุคปัจจุบัน คือ “รังสรรค์ศิลป์ดนตรีพรรณนา เรื่องพระอภัยมณี ตอนนางผีเสื้อสมุทร” ที่ใช้รูปแบบซิมโฟนิกโพเอ็มในการถ่ายทอดวรรณคดีไทยด้วยทำนองไทยเดิมผสมผสานกับเทคนิคดนตรีตะวันตก

กล่าวได้ว่า ดนตรีพรรณนาในประเทศไทยมีพัฒนาการที่ชัดเจนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 เป็นต้นมา นักประพันธ์เพลงชาวไทยก่อนปีพ.ศ. 2526 มีบทบาทเป็นต้นแบบและแรงบันดาลใจให้แก่รุ่นหลัง และดนตรีพรรณนาได้รับการยอมรับและสืบสานผ่านระบบการศึกษาดนตรีอย่างจริงจังในระดับบัณฑิตศึกษา

ข้อเสนอแนะ (Suggestions)

แม้ตามหลักวิชาการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกจะจำแนกว่าดนตรีพรรณนาแบ่งเป็นสองประเภทคือ Program Music ซึ่งแปลตามหลักวิชาการว่าดนตรีพรรณนา และ Tone Poem หรือ Symphonic Poem ที่แปลว่าบทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ แต่นักฟังทั่วไปหรือแม้แต่ในกลุ่มนักดนตรี และนักประพันธ์ดนตรีก็ ยังนิยมเรียกบทเพลงสองประเภทนี้ในความหมายรวม ๆ ว่า ดนตรีพรรณนาตามความเคยชินเสมอมา ปัจจุบันการศึกษาดนตรีในประเทศไทยสนับสนุนการประพันธ์ดนตรีในระดับบัณฑิต จนถึงดุษฎีบัณฑิต โดยให้นักศึกษาประพันธ์ดนตรี และสร้างสรรค์ดนตรีพรรณนาในงานวิทยานิพนธ์กันมากขึ้น ซึ่งผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีพรรณนาเป็นวิทยานิพนธ์เช่นเดียวกัน

ในความเป็นจริงดนตรีพรรณนาได้สอดแทรกอยู่ในชีวิตประจำวันของผู้คน ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุด คือ ดนตรีประกอบภาพยนต์ ซึ่งเป็นดนตรีที่เสริมให้ผู้ชมเข้าใจ และคล้อยตามในฉากที่ภาพยนตร์ต้องการนำเสนอ เนื่องจากเสียงดนตรีช่วยบรรยายความรู้สึกของภาพได้ แสดงว่านักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ได้เรียนรู้การประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์จากดนตรีพรรณนานั่นเอง อย่างไรก็ดี นักประพันธ์ดนตรียังต้องการโอกาส พื้นที่ และเวทีที่จะเผยแพร่งานดนตรีพรรณนาต่อสาธารณะอีกมาก

Bibliography

Academy of Arts, Royal Society of Thailand. “Prof. Dr. Narongrit Dhamabutra.” Accessed March 3, 2025. https://arts.royalsociety.go.th/ณรงค์ฤทธิ์-ธรรมบุตร. (in Thai)

Amattyakul, Poonpit, and Nachaya Natchanawakul. *Siam Brass.* Bangkok: Amarin Printing, 2016. (in Thai)

Bangkok Symphony Orchestra. “Pakdeepumin Concert.” Program notes for Bangkok Symphony Orchestra. Assanee Pramote, conductor. November 23, 1983, AUA Hall, Bangkok.

Charoensook, Sugree. “Arsrom Music: Prajenduriyang 136 Years.” Accessed March 3, 2025. https://www.matichon.co.th/prachachuen/news_1559347. (in Thai)

De Cervantes, Miguel, and Edith Grossman. *Don Quixote.* London: Vintage Classics (GB), 2005.

Fink, Michael. "The Story Behind: Vivaldi's The Four seasons." Accessed March 3, 2025. https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-vivaldi-s-the-four-seasons.

Gunn, Jordan. "Schoenberg's Verklärte Nacht (Transfigured night)." Accessed March 3, 2025. https://ton.bard.edu/schoenbergs-verklarte-nacht-transfigured-night.

Houston Symphony. "Music Tells the Story: 5 Great Strauss Tone Poems." Accessed March 3, 2025. https://houstonsymphony.org/music-tells-the-story-5-great-strauss-tone-poems.

Kelly, Laura Lynn. "August Halm's *Von zwei Kulturen der Musik*: A Translation and Introductory Essay." PhD diss., The University of Texas at Austin, 2008.

Khlangphrasri, Sanong. "The Development of Western String Ensembles in Thailand: From Tra Woang to Orchestra." Accessed March 3, 2025. https://www.silpa-mag.com/culture/article_48743. (in Thai)

Mosher, Sally. "William Byrd's 'Battle' and the Earl of Oxford." Accessed March 3, 2025. https://shakespeareoxfordfellowship.org/william-byrds-battle.

Nongtrud, Onusa. "A Creative Music Composition: 'Sound of the Memory' for 25-String Kayageum and Chamber Ensemble." *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 139-154. (in Thai)

Oliver, Courtney. "What Do We Mean by Program?" Accessed March 3, 2025. https://www.spartanburgphilharmonic.org/blog-entries/guide/program-music.

Phancharoen, Natchar. *Dictionary of Musical Terms*. 5th ed. Bangkok: Katekarat, 2021. (in Thai)

Prasidh Silapabanleng's Archives. "Siang Tain Album." Accessed March 3, 2025. https://archives-prasidh. silapabanleng.org/index.php/isaa1. (in Thai)

Rothfarb, Lee A. *Ernst Kurth as Theorist and Analyst (Anniversary Collection).* Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1989.

Ruangkham, Teerapong. "The Crossing of the Cosmic Ocean by *Sai Samon*: From the Court of Versailles to the Royal Crematorium of King Rama IX." Accessed March 3, 2025. https://thestandard.co/a-siamese-song-say-samon. (in Thai)

Ruschenberger, William S.W. *A Voyage Around the World: Including an Embassy to Muscat and Siam in 1835, 1836, and 1837*. Philadelphia, PA: Carey, Lea & Blanchard, 1838.

Sakulsurarat, Pasinee. “Prasidh Silapabanleng: A Composer who Pioneer a Performance of Thai Traditional Melody by Western Ensemble.” *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University* 7, 1 (2020): 217-229. (in Thai)

Sodprasert, Kittikhun. “The Artistic Creation of Phra Aphai Mani Symphonic Poems The Musical Theme of Nang Phisue Samut (Sea Ogress).” DFA diss., Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, 2024. (in Thai)

Trakulhun, Wiboon. “Fantasie for Wind Quintet and Piano.” *Rangsit Music Journal* 19, 2 (2024): R0808 (13 Pages). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0808. (in Thai)

Wilfing, Alexander. “Eduard Hanslick (1825-1904).” Accessed March 3, 2025. https://iep.utm.edu/hanslick.

Article No. R0205 (21 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.R0205

บทความวิจัย (Research Article)

วิจัยสร้างสรรค์ “ขึ้นสาย บรรเลงเพลงกีตาร์ไฟฟ้า”

Creative Research “Kheun Sai Bunleng for Electric Guitar”

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

Received: September 3, 2025 / Revised: November 22, 2025 / Accepted: December 2, 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์ “ขึ้นสาย บรรเลงเพลงกีตาร์ไฟฟ้า” ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566 วัตถุประสงค์เพื่อสร้างชุดสื่อการศึกษาพัฒนาทักษะสอดแทรกการอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้า ประพันธ์ขึ้นจำนวน 10 เพลงสำหรับผู้ที่มีพื้นฐานมาบ้างแล้วจนถึงระดับกลาง แต่ละบทเพลงปราศจากเนื้อร้องมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าด้วยดนตรีสมัยนิยมจำนวน 5 ลีลา ได้แก่ 1) ดนตรีบลูส์ 2) ดนตรีแจ๊ส 3) ดนตรีฟังก์ 4) ดนตรีฟิวชันแจ๊ส และ 5) ดนตรีร็อก ลีลาละ 2 บทเพลงบรรเลงด้วยรูปแบบวงดนตรีขนาดเล็กประกอบด้วยกีตาร์ไฟฟ้า เปียโน (บางเพลงเป็นเปียโนไฟฟ้าหรือคีย์บอร์ด) เบส (บางเพลงเป็นเบสไฟฟ้าหรือดับเบิลเบส) และกลองชุด ส่วนแซ็กโซโฟนบรรเลงเฉพาะดนตรีฟิวชันแจ๊สเท่านั้น

วิธีดำเนินการวิจัย ผู้ประพันธ์กำหนดกรอบแนวคิดและเทคนิคที่เหมาะสมกับลีลาดนตรีเป็นจุดตั้งต้นที่สำคัญ เพื่อให้สามารถควบคุมทิศทางการประพันธ์ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ทางศิลปะและแนวทางของแต่ละบทเพลงอย่างมีเอกภาพ ผู้ประพันธ์ได้ดำเนินการสร้างสรรค์บทเพลงโดยมุ่งเน้นที่ลีลาดนตรีให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ และร่างบทเพลงต้นฉบับพร้อมจัดเตรียมโน้ตเพลงเพื่อเตรียมจัดส่งให้นักดนตรี ด้านการคัดเลือกนักดนตรีต้องคำนึงถึงความเชี่ยวชาญเฉพาะทางของผู้บรรเลง ซึ่งจะส่งผลต่อคุณภาพของการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลง เมื่อได้นักดนตรีที่เหมาะสมแล้วจึงดำเนินไปยัง ขั้นตอนการฝึกซ้อมบทเพลงต้นฉบับและเข้าสู่การบันทึกเสียงเพื่อจัดทำเป็นบทเพลงต้นฉบับและบทเพลงร่องเสียงสนับสนุนสำหรับกีตาร์ไฟฟ้า เพื่อเข้าสู่

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

กระบวนการผลิตเป็นแผ่นซีดีเพื่อให้สามารถนำไปใช้ทั้งในเชิงการฟังและการศึกษาได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ยังมีการจัดทำรูปเล่มโน้ตเพลงพร้อมอรรถาธิบายเชิงวิเคราะห์เพื่อเผยแพร่แก่ผู้ที่สนใจ ส่วนของการเผยแพร่ผลงาน ผู้ประพันธ์ได้จัดการแสดงดนตรีสดเพื่อสื่อสารบทประพันธ์สู่ผู้ฟังอย่างเป็นรูปธรรมและบันทึกเป็นสื่อในรูปแบบดีวีดีประกอบการเผยแพร่ เพื่อสร้างโอกาสให้บทประพันธ์ได้รับการรับชมอย่างกว้างขวางในวงวิชาชีพและสาธารณะ ขณะเดียวกันยังได้จัดกิจกรรมเสวนาเพื่อเผยแพร่แนวคิด กระบวนการ และผลลัพธ์ของโครงการอย่างครบถ้วน โครงการวิจัยสร้างสรรค์ได้จัดทำเป็นรายงานฉบับสมบูรณ์ที่สรุปผลการดำเนินงานทั้งในเชิงเนื้อหาและผลผลิต

สรุปผลการวิจัยบทเพลงทั้ง 10 เพลง ประกอบด้วยบทเพลงต้นฉบับและบทเพลงร่องเสียงสนับสนุนตัดเสียงกีตาร์ไฟฟ้าหลักออกไปเพื่อสะดวกต่อการนำมาใช้เป็นสื่อการศึกษา บทเพลงทั้งหมดมีความเป็นเอกภาพด้วยแนวคิดดนตรีสมัยนิยมมุ่งเน้นบทบาทกีตาร์ไฟฟ้า บทเพลงจำนวน 10 เพลงรวมระยะเวลาทั้งสิ้นประมาณ 48 นาที แต่ละบทเพลงปราศจากเนื้อร้องมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าด้วยดนตรีสมัยนิยมจำนวน 5 ลีลา 1) ดนตรีบลูส์ได้แก่ บทเพลง *อักขระบลูส์* สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดมิกโซลิเดียน บทเพลง คู่สลัวรำพัน สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดดอเรียน 2) ดนตรีแจ๊สได้แก่ บทเพลง *วันตะวา* สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดมิกโซลิเดียน บทเพลง *บังเหิน* สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดมิกโซลิเดียนและฟรีเจียน 3) ดนตรีฟังก์ได้แก่ บทเพลง *กระแสสมุทร* สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดดอเรียน บทเพลง *สะบัดช่อ* สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดดอเรียนและไอโอเนียน 4) ดนตรีฟิวชันแจ๊สได้แก่ บทเพลง *มัดรวม* สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดมิกโซลิเดียน บทเพลง *เบิกฟ้า* สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดโลเครียน 5) ดนตรีร็อกได้แก่ บทเพลง *ข.ลาดกระบัง* สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดเอโอเลียน บทเพลง *สายฤทธิ์ยกกำลัง* สอดแทรกการอิมโพรไวส์โหมดฟรีเจียน

แนวคิดการประพันธ์ลีลาดนตรีบลูส์ใช้แนวคิดหลักจากการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐานจำนวน 12 ห้อง ดนตรีแจ๊สโดดเด่นจากลีลาจังหวะสวิงตลอดจนแนวคิดดนตรีโมดัลแจ๊ส การอิมโพรไวส์สร้างสีสันด้วยแนวคิดสลับกันอิมโพรไวส์คนละ 4 ห้องระหว่างกีตาร์ไฟฟ้าและกลองชุด ดนตรีฟังก์ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นจากกีตาร์ไฟฟ้าผสมผสานโน้ตเสียงบอดนำมาขับเคลื่อนลีลาทางดนตรีฟังก์ ดนตรี

ฟิวชันแจ๊สสร้างเอกลักษณ์ความแตกต่างจากบทเพลงอื่น ๆ ในงานวิจัยนี้ด้วยบทบาทการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าร่วมถึงแซ็กโซโฟนบรรเลงยูนิซันและแนวคิดรูปแบบลักษณะจังหวะเหมือนกันแต่โน้ตต่างกัน ส่วนดนตรีร็อกใช้แนวคิดสำคัญจากพาวเวอร์คอร์ดเข้ามาบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองหลัก ตลอดจนนำมาสร้างสรรค์เป็นแนวทำนองหลักบทเพลง

คำสำคัญ : การประพันธ์เพลง / ดนตรีสมัยนิยม / กีตาร์ไฟฟ้า / สื่อการศึกษา

Abstract

The creative research "Kheun Sai Bunleng for Electric Guitar" was supported by the National Research Council of Thailand (NRCT) in the 2023 fiscal year. The objective of this research is to develop an educational media set designed to enhance improvisational skills for electric guitar performance. The project features ten original compositions intended for learners from the basic to intermediate levels. Each piece is instrumental, emphasizing the development of electric guitar performance techniques through five popular music styles: (1) Blues, (2) Jazz, (3) Funk, (4) Fusion Jazz, and (5) Rock—two compositions for each style. All pieces are arranged for a small ensemble consisting of electric guitar, piano (or electric piano/keyboard in some pieces), bass (electric or double bass), and drum set. The saxophone was featured exclusively in the fusion jazz compositions.

The research methodology was based on establishing conceptual and technical frameworks suitable for each musical style, serving as the foundation for guiding the composition process in accordance with artistic objectives and ensuring stylistic unity across all works. The composer created the pieces by focusing on musical characteristics consistent with the research goals, drafting original compositions, and preparing musical scores for the performers. The selection of musicians emphasized their stylistic expertise, as this directly affected the expressive and interpretative quality of each performance. After selecting appropriate musicians, the process continued with rehearsals of the original compositions, followed by studio recording sessions to produce both the master tracks and backing tracks for electric guitar practice. These recordings were compiled and produced as a CD for listening and educational purposes.

In addition, a complete score book with analytical commentary was prepared for academic dissemination. For public presentation, the composer organized a live performance to convey the compositions in a concrete artistic form, which was documented and published as a DVD to reach both professional and general audiences. A seminar was also held to present the concepts, creative processes, and outcomes of the project comprehensively. The creative research concluded with a final report summarizing the overall process, content, and artistic results.

The results of this research consist of ten original compositions, each with a supporting backing track in which the main electric guitar part is removed to facilitate use as educational material. All compositions share unity through a contemporary music concept emphasizing the expressive and technical role of the electric guitar. The total duration of the ten pieces is approximately forty-eight minutes. Each composition is instrumental, focusing on developing electric guitar performance skills across five contemporary styles. In the blues style, *Akhara Blues* features Mixolydian mode improvisation, and *Khuu Salue Ramphan* applies the Dorian mode. In the jazz style, *Wan Tawa* uses the Mixolydian mode, while *Bang Hern* combines Mixolydian and Phrygian modes. For the funk style, *Krasae Samut* explores the Dorian mode, and *Sabad Cho* combines Dorian and Ionian modes. In the fusion jazz style, *Mad Ruam* applies the Mixolydian mode, and *Boek Fa* introduces the Locrian mode. Finally, in the rock style, *Kho. Lat Krabang* employs the Aeolian mode, and *Sai Rit Yok Kamlang* features the Phrygian mode. Overall, these ten compositions form a unified creative work that demonstrates the practical use of modal improvisation in electric guitar performance. The study contributes to music education by providing effective materials for developing technical and expressive skills in contemporary electric guitar playing.

The compositional approach for the blues style is based on the standard 12-bar blues chord progression. Jazz pieces are characterized by swing rhythms and modal jazz concepts, with improvisation adding variety through alternating four-bar exchanges between electric guitar and drum set. In funk, the composer employs double-stopped notes on the electric guitar combined with muted notes to drive the rhythmic and stylistic patterns of the music. Fusion jazz distinguishes itself by featuring the electric guitar and saxophone performing in unison, using similar rhythmic patterns with different pitches. In rock, the primary concept centers on the use of power chords to support and generate the main melodic lines of the compositions.

Keywords: Music Composition / Popular Music / Electric Guitar / Educational Media

กีตาร์ไฟฟ้าเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องสายมีรูปทรงหลากหลาย กล่าวได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในปัจจุบัน มักพบกีตาร์ไฟฟ้านำมาบรรเลงในลีลาดนตรีต่าง ๆ เช่น ดนตรีบลูส์ ดนตรีแจ๊ส ดนตรีฟังก์ ดนตรีร็อก ฯลฯ ดนตรีลีลาเหล่านี้อาจกล่าวโดยรวมได้ว่าเป็นดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) ดนตรีเพื่อความบันเทิง ฟังง่าย คนทั่วไปนิยมฟัง มีองค์ประกอบทางดนตรีที่ไม่ซับซ้อน เป็นดนตรีที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย[1] การบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าลีลาดนตรีเหล่านี้จำเป็นต้องมีองค์ความรู้รวมถึงทักษะการบรรเลงลีลาต่าง ๆ อย่างครอบคลุม เพื่อให้การบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าสามารถแสดงถึงลีลาดนตรีได้อย่างชัดเจนด้วยความหลากหลายทางลีลาดนตรีสมัยนิยม นอกจากผู้บรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าจำเป็นต้องแสดงลีลาดนตรีได้อย่างชัดเจนแล้วยังจำเป็นต้องฝึกฝนการอิมโพรไวส์จากดนตรีสมัยนิยมเหล่านี้อีกด้วย มิใช่เพียงบรรเลงให้เหมือนบทเพลงต้นฉบับเท่านั้น

การอิมโพรไวส์ องค์ประกอบหนึ่งของดนตรีแจ๊สที่สร้างความน่าหลงไหลและความพิศวงให้กับผู้ฟัง[2] เป็นความอิสระในการแสดงความสามารถทางความคิดสร้างสรรค์ของผู้บรรเลง[3] การแสดงดนตรีแจ๊สส่วนใหญ่จะถูกควบคุมด้วยโครงสร้างที่เข้มงวด แต่โครงสร้างนี้ไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการบรรเลง หากแต่เป็นสิ่งที่ได้ถูกจัดเตรียมไว้เป็นเหมือนข้อตกลงร่วมกันระหว่างผู้บรรเลง หรือกฎกติกาที่อนุญาตให้นักดนตรีมารวมตัวกันเล่นดนตรีแจ๊สเป็นกรอบการสื่อสาร โครงสร้างของดนตรีแจ๊สจึงเป็นมากกว่าสิ่งที่ถูกกำหนดให้เล่นตามทำนองหรือกุญแจเสียง[4] การอิมโพรไวส์เป็นองค์ประกอบสำคัญที่มักสอดแทรกอยู่ในโครงสร้างของบทเพลงแจ๊สอยู่เสมอ ธรรมชาติการบรรเลงดนตรีแจ๊สนั้น มักเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถพิจารณาตีความการบรรเลงของตนเองได้ส่งผลให้การบรรเลงบทเพลงของเหล่านักดนตรีที่ทำการแสดงร่วมกันแต่ละครั้ง มีการบรรเลงบทเพลงแตกต่างกันออกไป การอิมโพรไวส์แม้เป็นองค์ประกอบสำคัญในดนตรีแจ๊สแสดงถึงทักษะความสามารถของผู้บรรเลงในเครื่องมือของตนเอง แต่ปัจจุบันการอิมโพรไวส์ไม่ได้ปรากฏอยู่เพียงดนตรีแจ๊สเท่านั้นการแสดงดนตรีลีลาอื่นก็อาจพบว่ามีการสอดแทรกการอิมโพรไวส์เข้าในบทเพลงด้วย เพื่อเปิดพื้นที่ให้นักดนตรีได้แสดงถึงทักษะความสามารถของตนเองยิ่งขึ้น

ปัจจุบันผู้ประพันธ์ เป็นอาจารย์ผู้สอนเครื่องดนตรีกีตาร์ไฟฟ้าระดับอุดมศึกษา จากประสบการณ์การสอนกีตาร์ไฟฟ้าระยะเวลากว่า 20 ปี พบว่าการเรียนการสอนกีตาร์ไฟฟ้าไม่ได้มีเพียงบรรเลงลีลาดนตรีแจ๊สเท่านั้น ยังมีดนตรีสมัยนิยมที่มีความหลากหลายทางลีลาดนตรี เป็นสิ่งท้าทายสำหรับผู้ศึกษาการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้า อีกทั้งปัจจุบันดนตรีสมัยนิยมได้พัฒนาไปตามยุคสมัยบางบทเพลงต้องใช้ทักษะระดับกลางถึงระดับสูง

---

[1] Natchar Pancharoen, *Dictionary of Music*, 3rd ed. (Bangkok: Ketkarat, 2009), 294. (in Thai)

[2] Barry Kernfeld, *What to Listen For in Jazz* (New Haven, CT: Yale University Press, 1995), 119.

[3] Barry Kernfeld, 120.

[4] Denny Euprasert, “Jazz Structure,” *Rangsit Music Journal* 5, 1 (2010): 31. (in Thai)

สำหรับการบรรเลง บางบทเพลงศิลปินได้สร้างบทบาทการอิมโพรไวส์เข้าไปในการแสดง อาจกล่าวได้ว่าทักษะกีตาร์ไฟฟ้ารวมถึงความหลากหลายทางดนตรีและการอิมโพรไวส์ ได้เข้ามามีบทบาทสำคัญสำหรับกระแสดนตรีสมัยนิยมในปัจจุบันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การอิมโพรไวส์ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงลีลาดนตรีแจ๊สอีกต่อไปแต่ได้กระจายไปสู่ลีลาดนตรีอื่นด้วย เป็นการแสดงออกให้เห็นถึงทักษะของผู้บรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าที่ไม่ได้บรรเลงตามบทเพลงต้นฉบับเท่านั้น

จากประสบการณ์การสอนยังพบปัญหาสำคัญประการหนึ่งคือ ผู้ศึกษากีตาร์ไฟฟ้าจำนวนน้อยที่สามารถอิมโพรไวส์ลีลาดนตรีสมัยนิยมได้ ส่วนใหญ่มักฝึกฝนทักษะเพื่อบรรเลงให้เหมือนกับบทเพลงต้นฉบับเท่านั้น ปัญหานี้อาจสามารถแก้ไขโดยการส่งเสริมให้เริ่มฝึกฝนอิมโพรไวส์ไปกับบทเพลงต้นฉบับ แต่สื่อการเรียนการสอนด้านการอิมโพรไวส์ลีลาดนตรีต่าง ๆ มีอยู่อย่างจำกัด ซึ่งปัจจุบันสื่อการเรียนการสอนลักษณะนี้ส่วนใหญ่มีการผลิตจากต่างประเทศ อาจต้องใช้ทุนทรัพย์ส่วนตัวสำหรับการจัดซื้อและมีข้อมูลเป็นภาษาต่างประเทศ เช่น ภาษาอังกฤษ ฯลฯ หากมีสื่อการเรียนการสอนการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าลีลาดนตรีหลากหลายและมีข้อมูลเป็นภาษาไทยจะเป็นสิ่งช่วยสนับสนุนการศึกษาด้านดนตรี ตลอดจนพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์ให้กับผู้ศึกษากีตาร์ไฟฟ้าระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยได้ต่อไปในอนาคต

ด้วยสาเหตุข้างต้น ทำให้ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างชุดสื่อการศึกษาพัฒนาทักษะสอดแทรกการอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้า ประพันธ์ขึ้นจำนวน 10 เพลงสำหรับผู้ที่มีพื้นฐานมาบ้างแล้วจนถึงระดับกลาง แต่ละบทเพลงปราศจากเนื้อร้องมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าด้วยดนตรีสมัยนิยมจำนวน 5 ลีลา ได้แก่ 1) ดนตรีบลูส์ 2) ดนตรีแจ๊ส 3) ดนตรีฟังก์ 4) ดนตรีฟิวชันแจ๊ส 5) ดนตรีร็อก ลีลาละ 2 บทเพลงบรรเลงด้วยรูปแบบวงดนตรีขนาดเล็กประกอบด้วยกีตาร์ไฟฟ้า เปียโน แซ็กโซโฟน เบส และกลองชุด

วิธีการดำเนินงานวิจัย (Methodology)

การศึกษาข้อมูลสำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้ประพันธ์กำหนดประเด็นวิธีการดำเนินงานวิจัยให้สอดคล้องกันเพื่อให้ดำเนินไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ โดยประเด็นดังกล่าวมีรายละเอียดดังนี้

1. ศึกษาดนตรีสมัยนิยมตลอดจนบทบาทกีตาร์ไฟฟ้าที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้จากแหล่งข้อมูลหลากหลาย เช่น หนังสือ งานวิจัย บทความ โน้ตเพลง หรือแหล่งข้อมูลจากเวบไซด์ เป็นต้น
2. วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลที่สอดคล้องเชื่อมโยงกับงานวิจัย
3. กำหนดกรอบแนวคิดการประพันธ์ และเทคนิคการประพันธ์ที่เหมาะสมกับลีลาดนตรี
4. สร้างสรรค์บทเพลงต้นฉบับสำหรับชุดบทเพลงสำหรับกีตาร์ไฟฟ้าตามกรอบแนวคิดที่กำหนดไว้
5. สร้างสรรค์ร่างบทเพลงต้นฉบับ เพื่อเตรียมจัดส่งให้เหล่านักดนตรีทำความเข้าใจตลอดจนตีความการบรรเลงของตนในลีลาดนตรีต่าง ๆ

6. คัดเลือกนักดนตรีให้เหมาะสมกับการบรรเลงลีลาต่าง ๆ
7. ฝึกซ้อมบทเพลงต้นฉบับตลอดจนปรับแก้ไขตามความเหมาะสม
8. บันทึกเสียงบทเพลงต้นฉบับและจัดทำเป็นบทเพลงร่องเสียงสนับสนุน (Backing Track)
9. ผลิตเป็นแผ่น CD ชุดบทเพลงสำหรับกีตาร์ไฟฟ้า
10. จัดพิมพ์โน้ตเพลงและรูปเล่มอรรถาธิบาย
11. เผยแพร่บทประพันธ์ด้วยการแสดงดนตรี และผลิตเป็น DVD บันทึกการแสดง
12. เสวนาเผยแพร่โครงการ
13. สรุปผลการดำเนินงานและส่งรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ พร้อมส่งมอบผลผลิตโครงการ

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย (Conclusion and Discussion)

โครงการวิจัยสร้างสรรค์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างชุดสื่อการศึกษาพัฒนาทักษะสอดแทรกการอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้า ผลจากวิธีการดำเนินการวิจัยช่วยสนับสนุนให้งานวิจัยนี้บรรลุตามวัตถุประสงค์ โดยประพันธ์ขึ้นทั้งหมด 10 เพลงผ่านดนตรีสมัยนิยม 5 ลีลามีระยะเวลารวมประมาณ 48 นาที บทเพลงมีความเป็นเอกภาพจากแนวคิดดนตรีสมัยนิยมมุ่งเน้นบทบาทกีตาร์ไฟฟ้า สอดแทรกการอิมโพรไวส์ด้วยแนวคิดโหมดได้แก่ 1) โหมดไอโอเนียน 2) โหมดดอเรียน 3) โหมดฟรีเจียน 4) โหมดลิเดียน 5) โหมดมิกโซลิเดียน 6) โหมดเอโอเลียน 7) โหมดโลเครียน นอกจากนี้แต่ละบทเพลงยังประกอบด้วยบทเพลงต้นฉบับและบทเพลงร่องเสียงสนับสนุนตัดเสียงกีตาร์หลักออกไป เพื่อให้สะดวกต่อการนำมาใช้เป็นสื่อการศึกษาสำหรับกีตาร์ไฟฟ้า ภาพรวมทั้ง 10 เพลงแสดงดัง Table 1

Table 1 The Song Titles, Improvisation Modes, and Musical Styles

Song Titles	Modes	Musical Style	Guitar Techniques
Akhara Blues	Mixolydian Mode	Blues	Bending, Vibrato Hammer-on, Pull-off
Khuu Salua Ramphan	Dorian Mode	Blues	Double Stop
Wan Tawa	Mixolydian Mode	Jazz	Chord Melody
Bang Hern	Lydian & Phrygian Modes	Jazz	String Skipping
Krasae Samut	Dorian Mode	Funk	Double Stop
Sabad Cho	Dorian & Ionian Modes	Funk	Staccato, Mute Strings

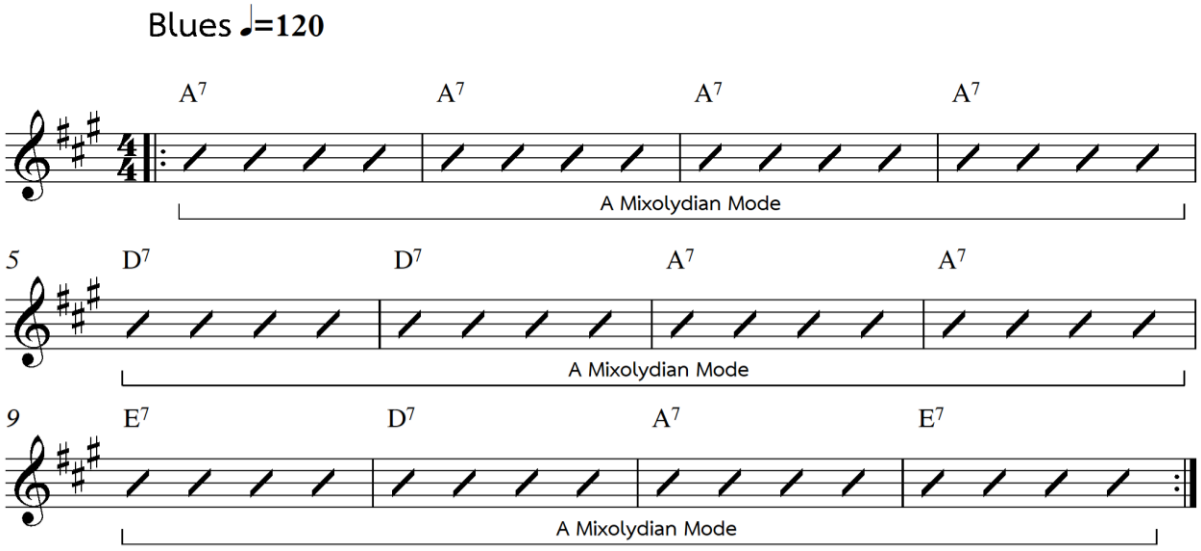
Table 1 The Song Titles, Improvisation Modes, and Musical Styles (cont.)

Song Titles	Modes	Musical Style	Guitar Techniques
Mad Ruam	Lydian Mode	Fusion Jazz	Slide, Mute Strings
Boek Fa	Locrian Mode	Fusion Jazz	Mute Strings, Octave
Kho. Lat Krabang	Aeolian Mode	Rock	Bending, Vibrato Hammer-on, Pull-off
Sai Rit Yok Kamlang	Phrygian Mode	Rock	Alternate Picking Sweep Picking

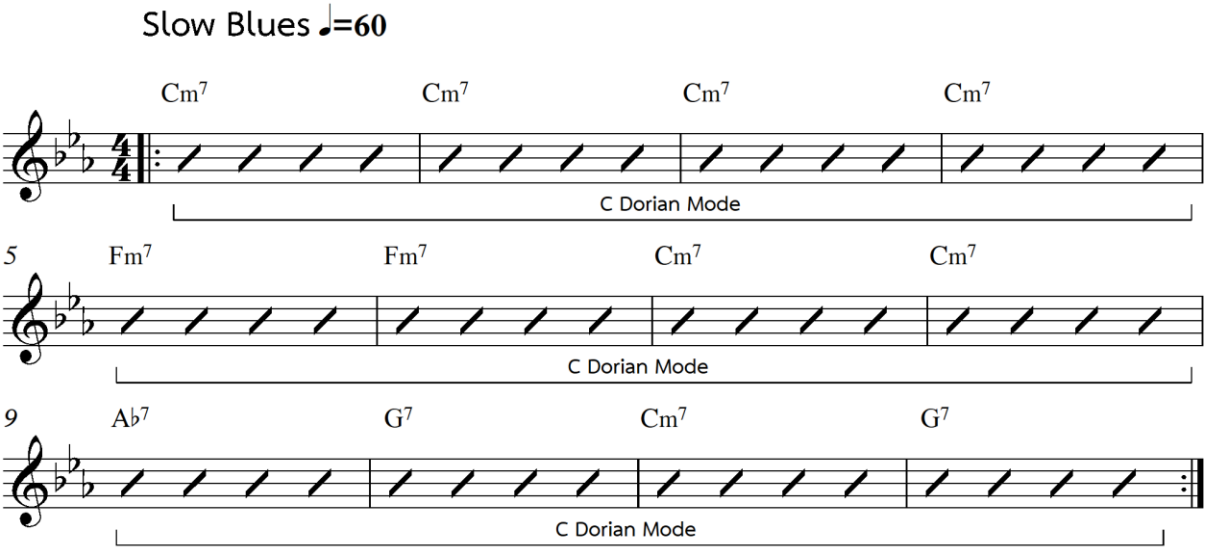
แนวคิดสำคัญด้านการประพันธ์ที่นำมาใช้เป็นวัตถุดิบสร้างลีลาทางดนตรีทั้ง 10 เพลงตลอดจนแนวคิดเรื่องโหมดที่นำมาใช้เป็นกรอบแนวคิดสำหรับกีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์ตามที่ปรากฏใน Table 1 สรุปสาระได้ดังนี้ ผลการประพันธ์ลีลาดนตรีบลูส์ได้แก่ บทเพลง *อักขระบลูส์ (Akhara Blues)* และบทเพลง *คู่สลัวรำพัน (Khuu Salua Ramphan)* บทเพลงเหล่านี้โดดเด่นจากบทบาทการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐานจำนวน 12 ห้อง โดยบทเพลง *อักขระบลูส์* ระยะเวลาประมาณ 3.50 นาที บทเพลงอยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ เครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 4/4 อัตราความเร็ว ♩=120 ใช้วัตถุดิบการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐานจำนวน 12 ห้องเป็นแนวคิดสำคัญวนซ้ำตลอดทั้งบทเพลง การวนซ้ำของการดำเนินคอร์ดนี้ยังครอบคลุมถึงบทบาทช่วงกีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์ ซึ่งบทเพลง *อักขระบลูส์* กำหนดกรอบแนวคิดการอิมโพรไวส์ด้วยโหมด A มิกโซลิเดียนเป็นวัตถุดิบสำคัญ Example 1 แสดงถึงการดำเนินคอร์ดบลูส์ข้างต้นในกุญแจเสียง A เมเจอร์ที่ถูกนำมาเป็นวัตถุดิบการดำเนินคอร์ดวนซ้ำตั้งแต่เริ่มบทเพลงกระทั่งจบเพลง

บทเพลง *คู่สลัวรำพัน* ระยะเวลาประมาณ 4.40 นาที เครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 4/4 อัตราความเร็ว ♩=60 บทเพลงนี้มีอัตราความเร็วช้ากว่าและมีความแตกต่างจากบทเพลง *อักขระบลูส์* ที่อาศัยการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐาน 12 ห้องวนซ้ำ ๆ ตลอดทั้งเพลง ขณะที่บทเพลง *คู่สลัวรำพัน* การดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐาน 12 ห้องปรากฏเฉพาะช่วงกีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์เท่านั้น โดยเป็นการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐานแบบไมเนอร์ 12 ห้องในกุญแจเสียง C ไมเนอร์บรรเลงซ้ำจำนวน 2 ครั้งเชื่อมโยงกับกรอบแนวคิดที่กำหนดให้การอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้าด้วยโหมด C ดอเรียน Example 2 แสดงการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐานแบบไมเนอร์ในบทเพลง *คู่สลัวรำพัน*

Example 1 The 12-bar Basic Blues Chord Progression and The Concept of Mixolydian Mode Improvisation in *Akhara Blues*

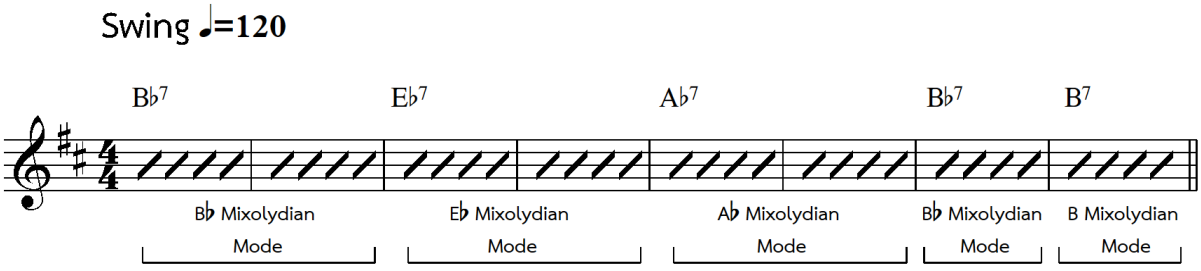


Example 2 The 12-bar Basic Minor Blues Chord Progression and The Concept of Dorian Mode Improvisation in *Khuu Salua Ramphan*

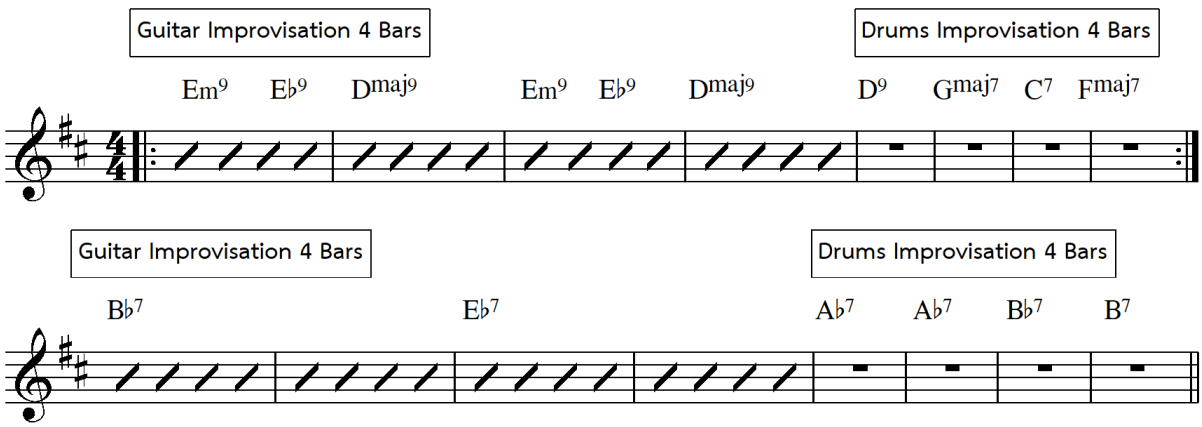


การประพันธ์ลีลาดนตรีแจ๊สได้แก่ บทเพลง *วันตะวา (Wan Tawa)* และบทเพลง *บังเหิน* (*Bang Hern)* โดยบทเพลง *วันตะวา* ระยะเวลาประมาณ 7.50 นาที มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 4/4 อัตราความเร็ว ♩=120 บทเพลงลีลาจังหวะสวิง แนวคิดสำคัญด้านการดำเนินคอร์ดช่วงแนวทำนองหลักถูกนำมาเป็นวัตถุดิบให้กับช่วงกีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์เชื่อมโยงกับแนวคิดโหมดมิกโซลิเดียน ทั้งนี้ Example 3 แสดงแนวคิดโหมดมิกโซลิเดียนที่มีความสัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ดในบทเพลงได้แก่ โหมด B♭ มิกโซลิเดียนสัมพันธ์กับคอร์ด B♭^{7} โหมด E♭ มิกโซลิเดียนสัมพันธ์กับคอร์ด E♭^{7} โหมด A♭ มิกโซลิเดียนสัมพันธ์กับคอร์ด A♭^{7}และโหมด B มิกโซลิเดียนสัมพันธ์กับคอร์ด B^7 นอกจากนี้การอิมโพรไวส์ยังสอดแทรกสีสันการบรรเลงด้วยแนวคิดสลับกันอิมโพรไวส์คนละ 4 ห้องที่มักพบแนวคิดนี้ได้บ่อยครั้งสำหรับการบรรเลงบทเพลงแจ๊ส แนวคิดนี้ถูกนำมาใช้เพื่อฝึกฝนสร้างแนวทำนองให้สอดคล้องกับการบรรเลง 4 ห้อง ซึ่งในบทเพลงนี้เป็นการสลับกันบรรเลงระหว่างกีตาร์ไฟฟ้ากับกลองชุด (Example 4)

Example 3 The Concept of Mixolydian Mode Improvisation in *Wan Tawa*

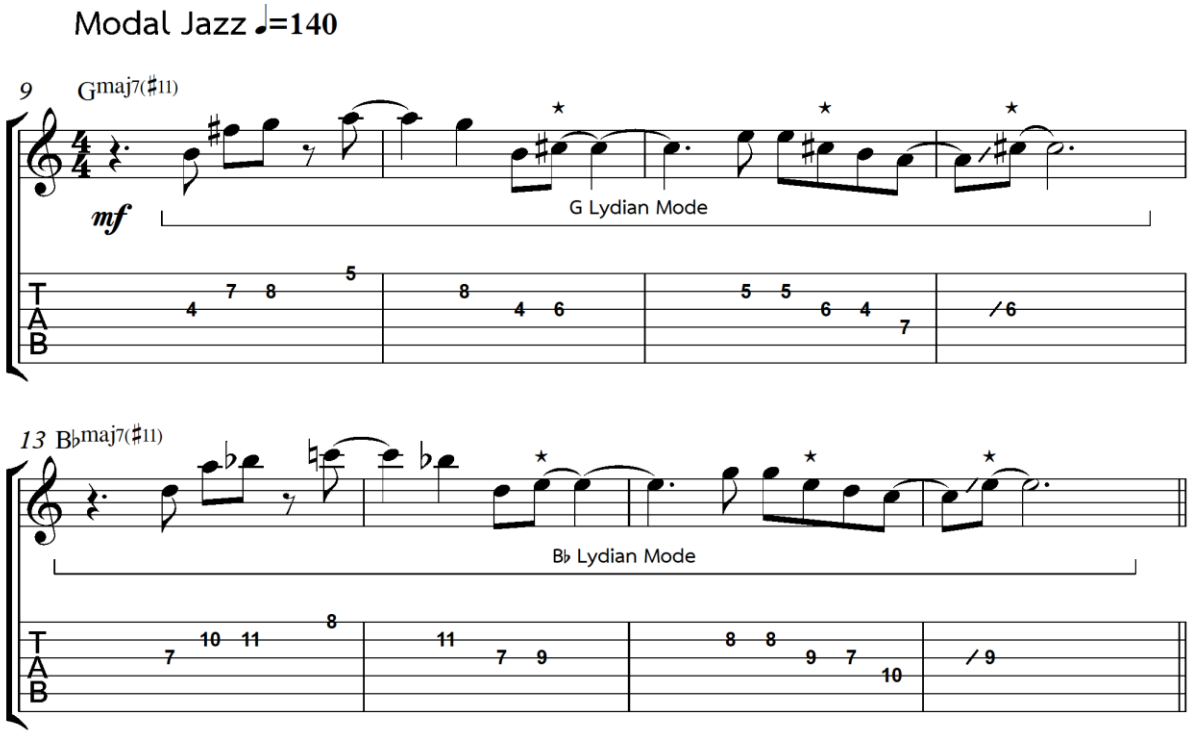


Example 4 Alternating Performance Between Guitar and Drums



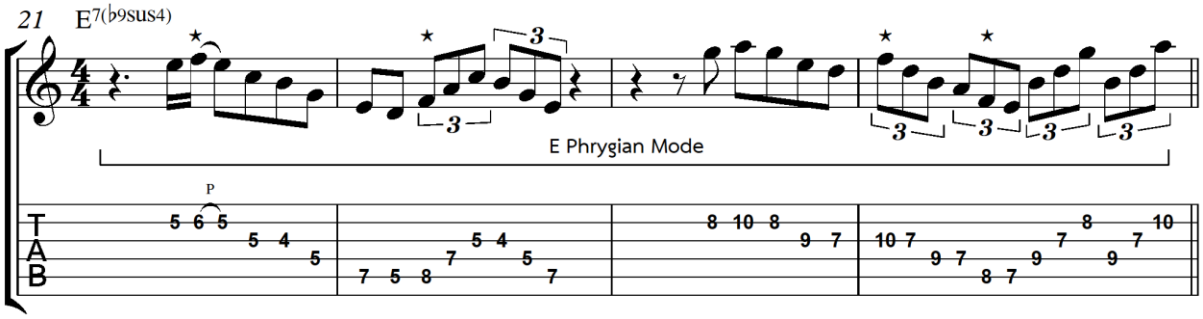
บทเพลง *บังเหิน* ระยะเวลาประมาณ 5.10 นาที เครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 4/4 อัตราความเร็ว ♩=140 สร้างสรรค์จากแนวคิดดนตรีโมดัลแจ๊สมีความเชื่อมโยงกันระหว่างโหมดและการดำเนินคอร์ดที่อาจมีความยาวอย่างน้อย 4 ห้อง[5] ผู้ประพันธ์นำแนวคิดดนตรีโมดัลแจ๊สผสมผสานไปกับโน้ตเอกลักษณ์แสดงนัยโหมดลิเดียนและโหมดฟรีเจียนที่สัมพันธ์กับคอร์ดสอดแทรกลงไปกับแนวทำนองหลัก รวมถึงกำหนดกรอบแนวคิดช่วงกีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์ให้ความสำคัญกับโน้ตเอกลักษณ์โหมดลิเดียนและโหมดฟรีเจียนร่วมด้วย โดยแนวทำนองหลัก A สร้างสรรค์จากโหมด G ลิเดียนสัมพันธ์กับคอร์ด $Gmaj^{7(\sharp 11)}$ โน้ตเอกลักษณ์สำคัญคือโน้ต C♯ โหมด B♭ ลิเดียนสัมพันธ์กับคอร์ด $B\flat maj^{7(\sharp 11)}$ โน้ตเอกลักษณ์สำคัญคือโน้ต E นอกจากนี้แนวทำนองหลัก B ได้สร้างสรรค์จากโหมด E ฟรีเจียนสัมพันธ์กับคอร์ด $E^{7(\flat 9sus4)}$ โน้ตเอกลักษณ์สำคัญคือโน้ต F (Example 5-6 เครื่องหมาย ★ แสดงถึงโน้ตเอกลักษณ์โหมดที่สัมพันธ์กับคอร์ด)

Example 5 Melody A Based on the Lydian Mode, Measures 9–16



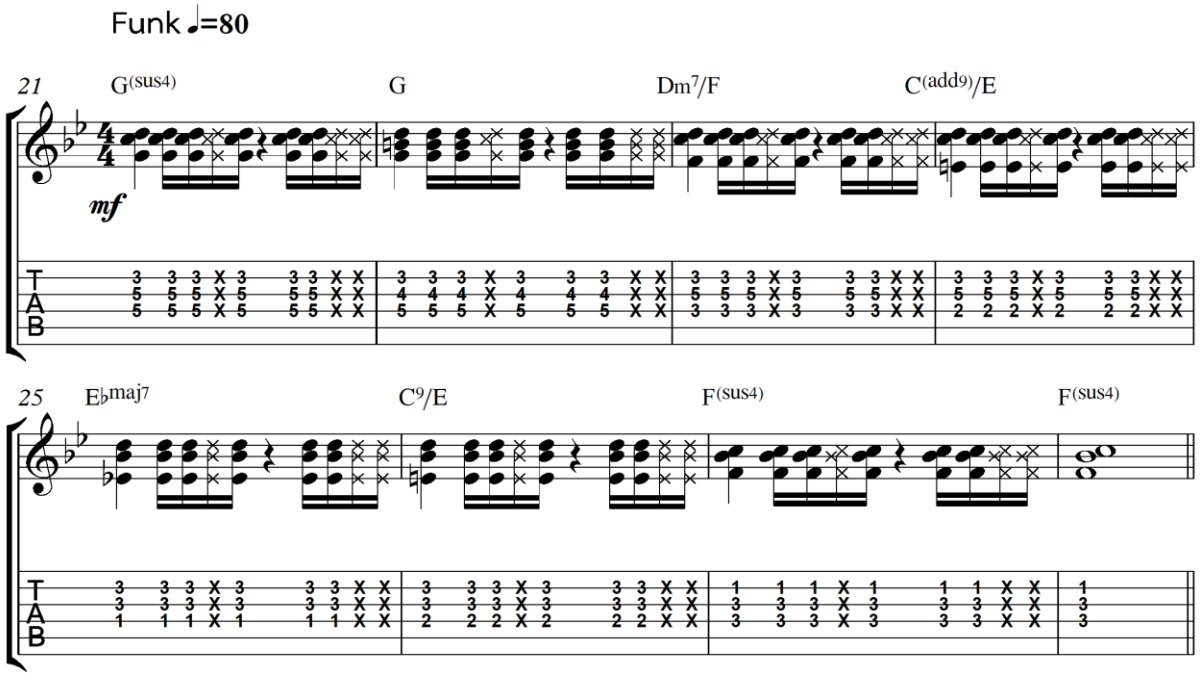
[5] Lewis Porter, Michael Ullman, and Ed Hazell, *Jazz: From Its Origins to the Present* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993), 463.

Example 6 Melody B Based on the Phrygian Mode, Measures 21–24

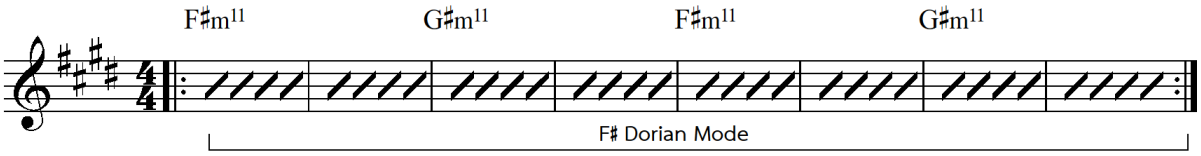


การประพันธ์ลีลาดนตรีฟังก์ได้แก่ บทเพลง *กระแสสมุทร (Krasae Samut)* และบทเพลง *สะบัดช่อ (Sabad Cho)* กีตาร์ไฟฟ้าโดดเด่นจากโน้ตเขบ็ตสองชั้น โดยบทเพลง *กระแสสมุทร* ระยะเวลาประมาณ 4.30 นาที เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩=80 เน้นบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นผสมโน้ตเสียงบอด (Mute Strings) จากกลุ่มโน้ต 3 ตัว Example 7 แสดงบทบาทกีตาร์ไฟฟ้าบรรเลงแนวทำนองหลัก A ห้องที่ 21-28 เครื่องหมาย X แสดงการบรรเลงเสียงบอด แนวคิดอิมโพรไวส์บทเพลง *กระแสสมุทร* บรรเลงด้วยโหมด F♯ ดอเรียนเชื่อมโยงกับการดำเนินคอร์ด F♯m^{11} และคอร์ด G♯m^{11} อย่างละ 2 ห้อง (Example 8)

Example 7 Guitar Part in Melody A, Measures 21–28

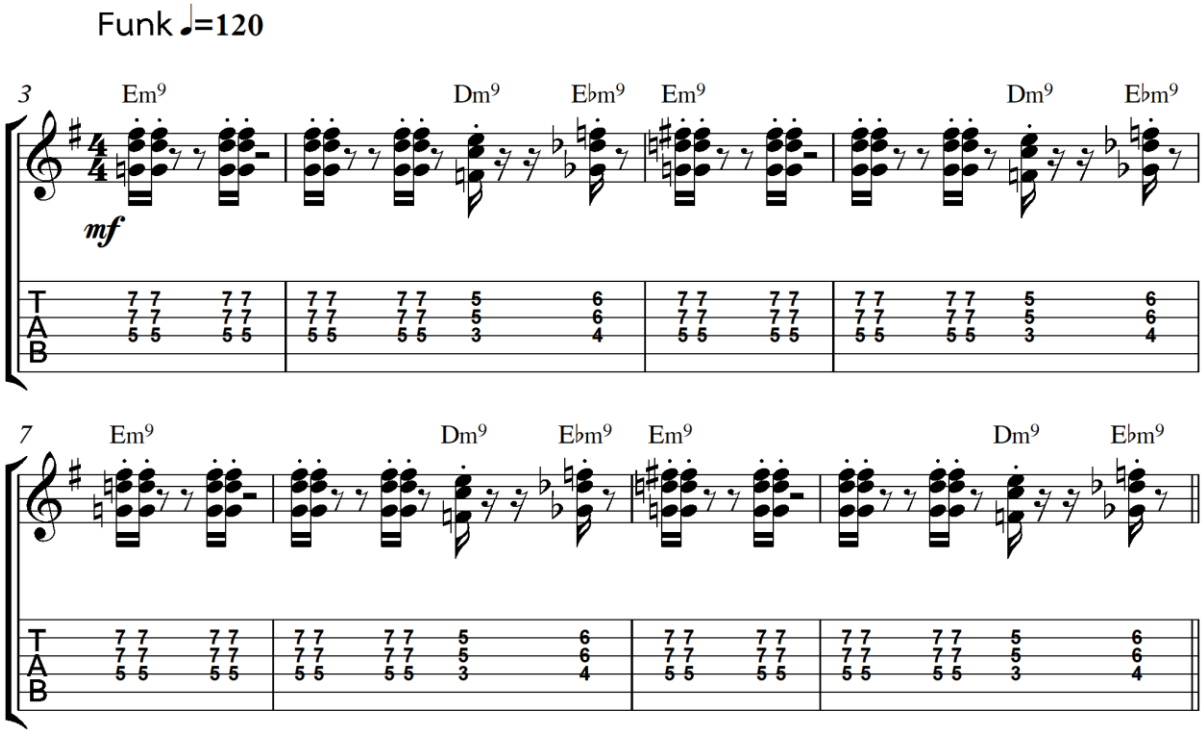


Example 8 The Concept of Dorian Mode Improvisation in *Krasae Samut*

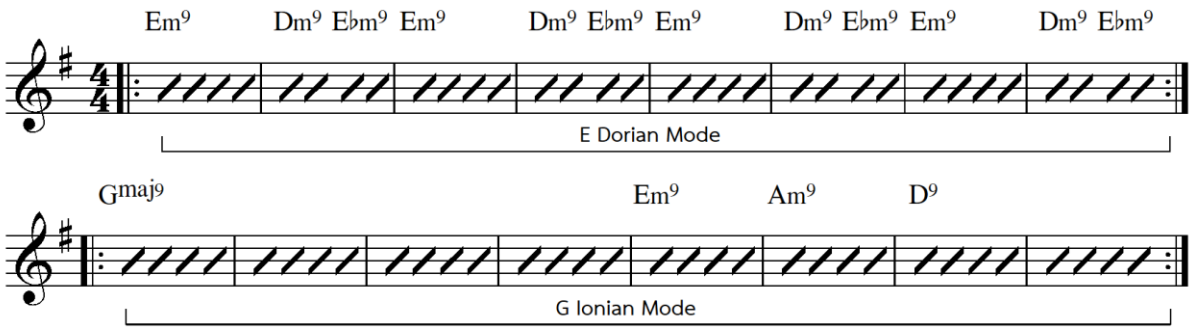


ด้านบทเพลง *สะบัดช่อ* มีความยาวประมาณ 3.40 นาที เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩=120 ยังคงมีบทบาทโดดเด่นจากโน้ตเขบ็ตสองชั้นเช่นเดียวกัน โดยถูกนำมาผสมผสานกับกลุ่มโน้ต 3 ตัวและจังหวะขัด Example 9 แสดงแนวคิดการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าช่วงนำเข้าบทเพลงห้องที่ 3-10 เป็นการบรรเลงบนสายกีตาร์ลำดับที่ 2-4 ผสมผสานไปกับการบรรเลงเสียงสั้น (Staccato) ด้านแนวคิดการอิมโพรไวส์กำหนดกรอบแนวคิดด้วยโหมด E ดอเรียนเชื่อมโยงกับการดำเนินคอร์ด Em⁹-Dm⁹-E♭m⁹ บรรเลงวนซ้ำและโหมด G ไอโอเนียนเชื่อมโยงกับการดำเนินคอร์ด Gmaj⁹-Em⁹-Am⁹-D⁹ (พิจารณาร่วมกับ Example 10)

Example 9 Guitar Part in Introduction, Measures 3–10



Example 10 The Concept of Dorian and Ionian Mode Improvisation in *Sabad Cho*

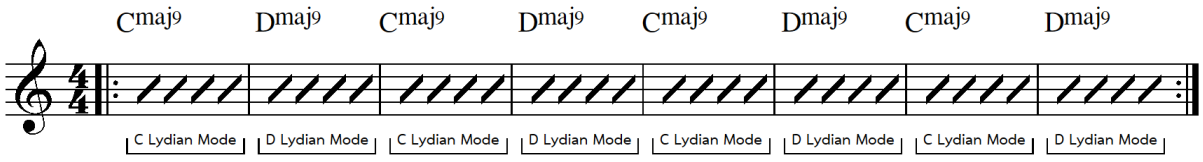


การประพันธ์ลีลาดนตรีฟิวชันแจ๊สได้แก่ บทเพลง *มัดรวม (Mad Ruam)* และบทเพลง *เบิกฟ้า (Boek Fa)* ทั้ง 2 บทเพลงโดดเด่นด้วยบทบาทเครื่องดนตรีจากกีตาร์ไฟฟ้าและแซ็กโซโฟน โดยบทเพลง *มัดรวม* มีความยาวประมาณ 4.00 นาที เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩=100 เป็นบทเพลงลีลาดนตรีฟิวชันแจ๊สผสมผสานจังหวะลาติน แนวคิดสำคัญผู้ประพันธ์กำหนดให้แนวทำนองหลักส่วนใหญ่บรรเลงด้วยการยูนิซัน (Unison) ระหว่างกีตาร์ไฟฟ้าร่วมกับแซ็กโซโฟน เพื่อสร้างความแตกต่างจากการบรรเลงแนวทำนองหลักบทเพลงก่อนหน้านี้ที่บรรเลงด้วยกีตาร์ไฟฟ้าเท่านั้น Example 11 แสดงการบรรเลงแนวทำนองหลักยูนิซันกันระหว่างกีตาร์ไฟฟ้าร่วมกับแซ็กโซโฟนห้องที่ 9-16 ด้านแนวคิดการอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้ากำหนดกรอบแนวคิดด้วยโหมดลิเดียน Example 12 แสดงแนวคิดโหมด C ลิเดียนสัมพันธ์กับคอร์ด $Cmaj^9$ และโหมด D ลิเดียนสัมพันธ์กับคอร์ด $Dmaj^9$

Example 11 Unison Passage for Guitar and Saxophone, Measures 9–16

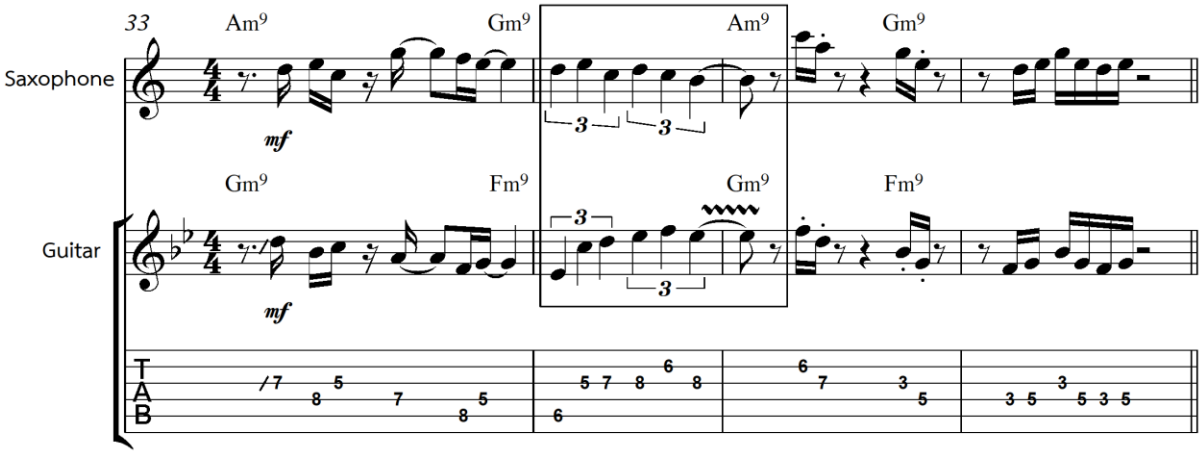
Example 11 Unison Passage for Guitar and Saxophone, Measures 9–16 (cont.)

Example 12 The Concept of Lydian Mode Improvisation in *Mad Ruam*

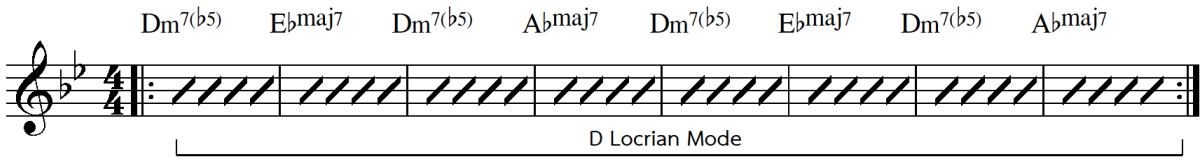


ส่วนบทเพลง *เบิกฟ้า* มีความยาวประมาณ 4.40 นาที เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩=90 บทเพลงนี้เป็นอีกหนึ่งบทเพลงที่ผู้ประพันธ์นำเสนอแนวคิดบทบาทเครื่องดนตรีระหว่างกีตาร์ไฟฟ้าและแซ็กโซโฟนเพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้กับบทเพลง โดยภาพรวมกำหนดให้บางช่วงบรรเลงแนวทำนองหลักด้วยกีตาร์ไฟฟ้าหรือแซ็กโซโฟนบางช่วงบรรเลงร่วมกัน ซึ่งเป็นการบรรเลงแนวทำนองหลักที่มีรูปแบบลักษณะจังหวะเหมือนกันแต่โน้ตต่างกัน เพื่อสร้างมิติสีสันให้กับแนวทำนองหลักของกีตาร์ไฟฟ้าและแซ็กโซโฟน แตกต่างจากแนวคิดบทเพลง *มัดรวม* ที่เป็นการบรรเลงยูนิซันกล่าวคือบรรเลงแนวทำนองเหมือนกันทั้งลักษณะจังหวะและโน้ตเหมือนกัน Example 13 แสดงแนวคิดรูปแบบจังหวะเหมือนกันช่วงแนวทำนองหลักห้องที่ 33-36 ระหว่างกีตาร์ไฟฟ้าและแซ็กโซโฟน กรอบสี่เหลี่ยมห้องที่ 34-35 แสดงทิศทางแนวทำนองทิศทางเคลื่อนที่ต่างกัน แนวทำนองกีตาร์ไฟฟ้าภาพรวมเคลื่อนที่ขึ้นขณะแนวทำนองแซ็กโซโฟนเคลื่อนที่ลง ทั้งนี้บทเพลง *เบิกฟ้า* ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีกรอบแนวคิดการอิมโพรไวส์ด้วยโหมด D โลเครียนบนการดำเนินคอร์ด $Dm^{7(\flat5)}$-E♭maj^{7}-$Dm^{7(\flat5)}$-A♭maj^{7} (พิจารณาร่วมกับ Example 14)

Example 13 Rhythmic Pattern Between Guitar and Saxophone, Measures 33–36



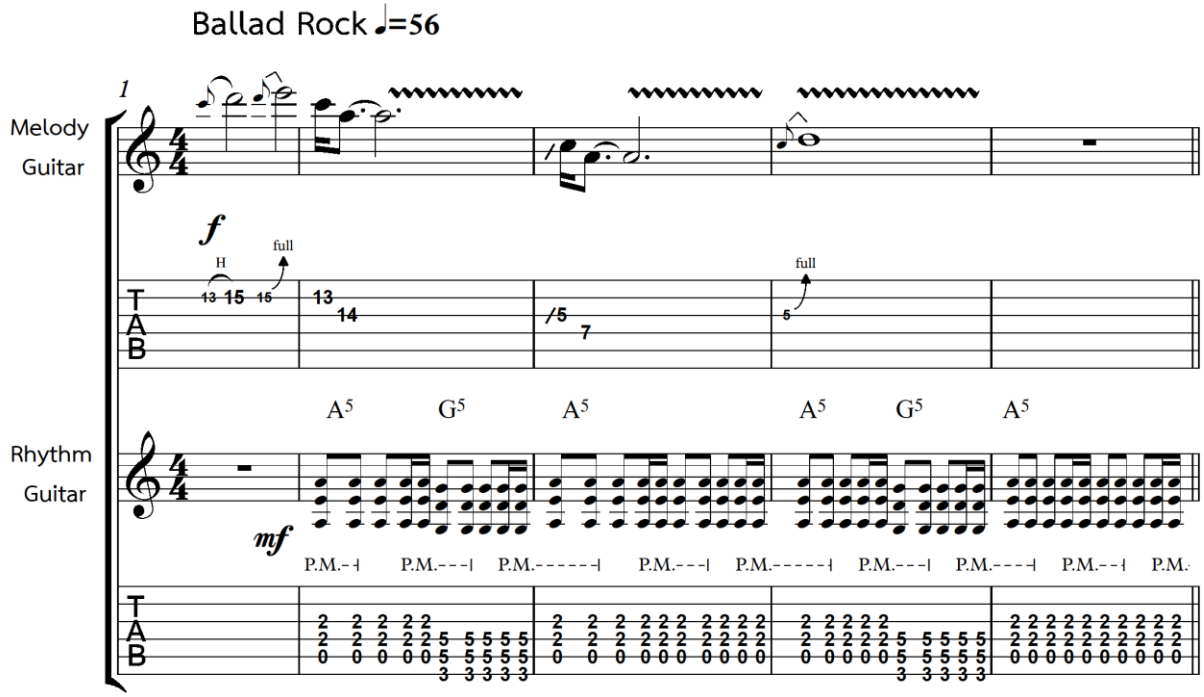
Example 14 The Concept of Locrian Mode Improvisation in *Boek Fa*



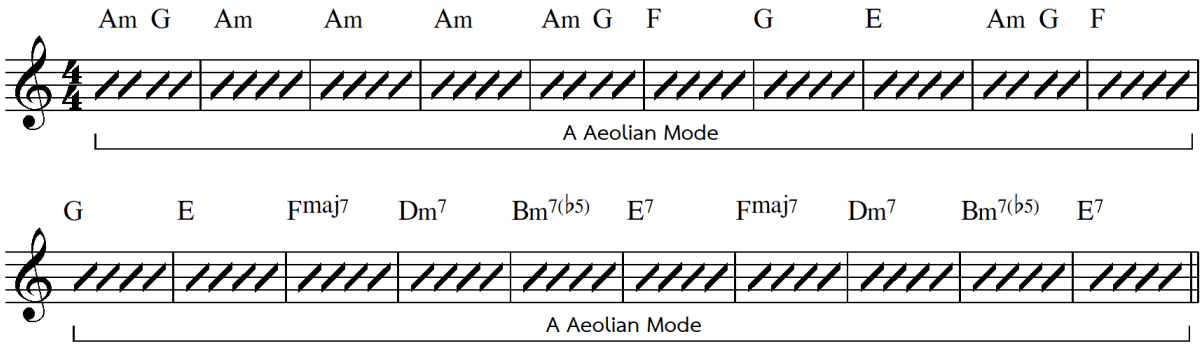
การประพันธ์ลีลาดนตรีร็อกจำนวน 2 เพลงได้แก่ บทเพลง *ข.ลาดกระบัง (Kho. Lat Krabang)* และบทเพลง *สายฤทธิ์ยกกำลัง (Sai Rit Yok Kamlang)* ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดพาวเวอร์คอร์ด (Power Chord) มาสร้างบทบาทให้กับกีตาร์ไฟฟ้า โดยแนวคิดพาวเวอร์คอร์ดเป็นการตัดโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดออกไปโครงสร้างประกอบด้วยโน้ตพื้นต้นและโน้ตตัวที่ 5 เนื่องจากไม่มีโน้ตตัวที่ 3 จึงใช้แทนคอร์ดเมเจอร์หรือไมเนอร์ได้[6] นอกจากนี้พาวเวอร์คอร์ดมักถูกกำกับด้วยเลข 5 เช่น C^5, G^5 เป็นต้น ซึ่งบทเพลง *ข.ลาดกระบัง* ศูนย์กลางเสียงอยู่บนกุญแจเสียง A ไมเนอร์มีอัตราความเร็วค่อนข้างช้า ♩=56 พาวเวอร์คอร์ดได้สร้างบทบาทสนับสนุนแนวทำนองหลัก Example 15 แสดงแนวคิดพาวเวอร์คอร์ดบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองหลักห้องที่ 1-5 พิจารณาร่วมกับกีตาร์คอร์ด (Rhythm Guitar) ผสมผสานเทคนิคอุ้งมือขวากดไปบนสายกีตาร์ (Palm Mute แสดงด้วยเครื่องหมาย P.M.) ด้านแนวคิดการอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้าในบทเพลง *ข.ลาดกระบัง* ผู้ประพันธ์กำหนดกรอบแนวคิดอยู่บนโหมด A เอโอเลียนที่สัมพันธ์ไปกับการดำเนินคอร์ด (พิจารณาร่วมกับ Example 16)

[6] Paul Hanson, *Shred Guitar* (Van Nuys, CA: Alfred Music, 1996), 87.

Example 15 Power Chord Concept, Measures 1–5



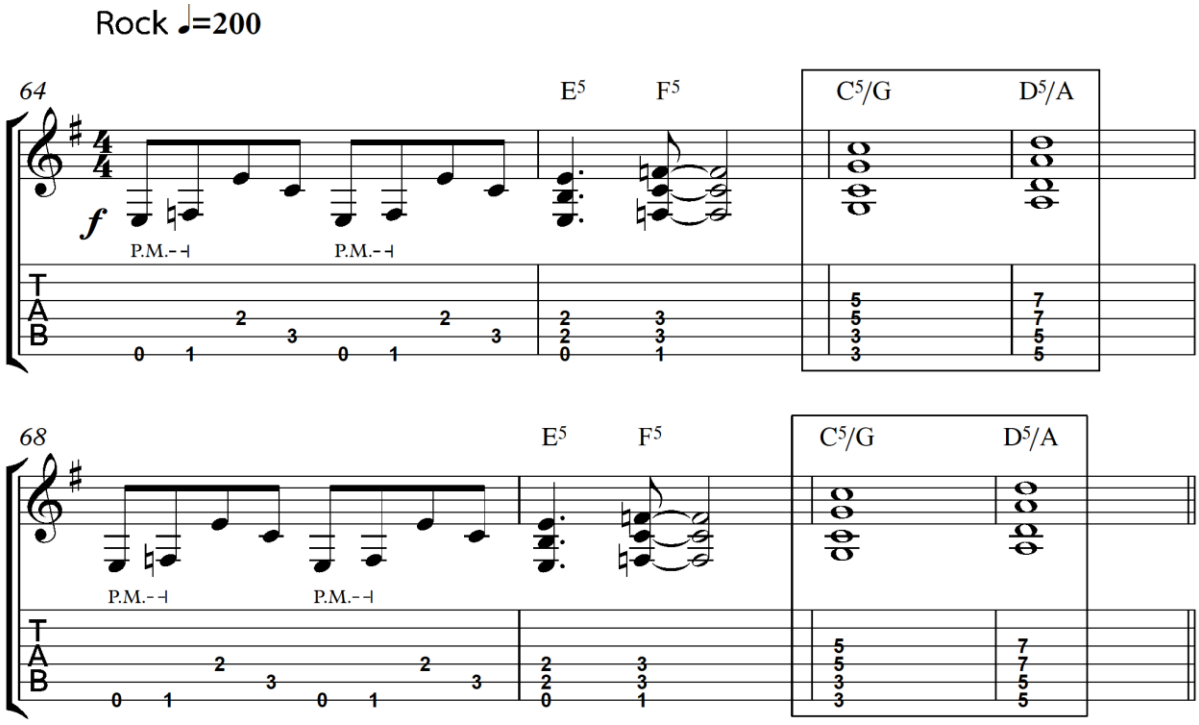
Example 16 The Concept of Aeolian Mode Improvisation in *Kho. Lat Krabang*



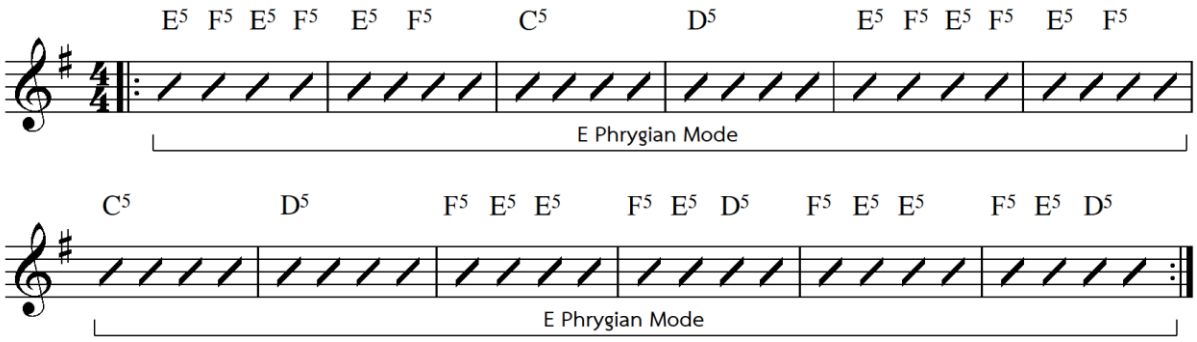
บทเพลง *สายฤทธิ์ยกกำลัง* มีเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ช่วงแรกตั้งแต่ห้องที่ 1-63 มีอัตราความเร็ว ♩=100 และอัตราความเร็วเพิ่มขึ้นเป็น ♩=200 ในช่วงหลังตั้งแต่ห้องที่ 64 กระทั่งจบเพลง พาวเวอร์คอร์ดยังคงเป็นแนวคิดสำคัญถูกนำมาสร้างสรรค์ไปบนแนวทำนองหลักอย่างชัดเจน แตกต่างจากบทเพลง *ข.ลาดกระบัง* ที่แนวคิดพาวเวอร์คอร์ดถูกนำมาสนับสนุนแนวทำนองหลัก Example 17 แสดงแนวคิด

พาวเวอร์คอร์ดนำมาสร้างสรรค์ร่วมไปกับแนวทำนองหลักห้องที่ 64-71 (พิจารณาห้องที่ 65-67 และห้องที่ 69-71) นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้จัดวางแนวเสียงพาวเวอร์คอร์ดให้โน้ตตัวต่ำสุดเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ดเพื่อสร้างมิติเสียงให้หลากหลาย (สังเกตจากกรอบสี่เหลี่ยม Example 17) ด้านแนวคิดการอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้าบทเพลง *สายฤทธิ์ยกกำลัง* กำหนดกรอบแนวคิดด้วยโหมด E ฟรีเจียน (พิจารณาร่วมกับ Example 18)

Example 17 Melody Combined with Power Chords, Measures 64–71



Example 18 The Concept of Phrygian Mode Improvisation in *Sai Rit Yok Kamlang*



แนวคิดการอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้าเป็นการใช้แนวคิดหลักจากโหมดไอโอเนียน โหมดดอเรียน โหมดฟรีเจียน โหมดลิเดียน โหมดมิกโซลิเดียน โหมดเอโอเลียน และโหมดโลเครียน หากผู้ฝึกฝนกีตาร์ไฟฟ้ามีความเข้าใจเรื่องบันไดเสียงเมเจอร์ก็สามารถหาความสัมพันธ์กับโหมดเหล่านี้ได้ วิธีการง่ายที่สุดสำหรับการจำชื่อโหมดและพิจารณากลุ่มโน้ตสมาชิกแต่ละโหมดคือ นำไปเทียบเคียงกับบันไดเสียงเมเจอร์พร้อมทั้งจำชื่อโหมดเรียงตามลำดับก่อน-หลัง[7] ซึ่งวิธีการดังกล่าวจะทำให้ทราบถึงความสัมพันธ์กันระหว่างบันไดเสียงเมเจอร์กับโหมดที่มีความสัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ดช่วงกีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์ที่ปรากฏขึ้นในแต่ละบทเพลง อย่างไรก็ตามการตีความการบรรเลงนั้นหากผู้บรรเลงมีประสบการณ์สูง อาจใช้แนวคิดอื่นที่สามารถนำมาสร้างสรรค์ได้ กรณีการอิมโพรไวส์บทเพลง *บังเหิน* จากแนวคิดกีตาร์อิมโพรไวส์ด้วยโหมด E ฟรีเจียนสัมพันธ์กับคอร์ด $E^{7(\flat 9sus4)}$ อาจใช้แนวคิดบันไดเสียงดิมินิชท์เข้ามาสร้างสีสันให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น ซึ่งแนวคิดบันไดเสียงดิมินิชท์เป็นแนวคิดที่นักดนตรีแจ๊สนิยมนำมาใช้กันอย่างแพร่หลาย นับว่าเป็นเครื่องมือการอิมโพรไวส์ที่สำคัญในดนตรีแจ๊สทุกยุคสมัยตั้งแต่ยุคสวิง บีบ็อป ฮาร์ดบ็อป ฟิวชันแจ๊ส จนถึงแจ๊สสมัยใหม่[8] อย่างไรก็ดีสำหรับผู้เริ่มต้น-ระดับกลางการบรรเลงควรอาศัยกรอบแนวคิดโหมดที่กำหนดไว้เป็นแนวทางหลัก เพื่อสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัยสร้างสรรค์นี้

นอกจากประเด็นแนวคิดประเด็นสำคัญด้านการประพันธ์และแนวคิดเรื่องโหมดสำหรับกีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์ ผู้ประพันธ์ยังนำแนวคิดเชิงเทคนิคกีตาร์ไฟฟ้าที่ช่วยสนับสนุนการบรรเลงของมือซ้ายตลอดจนมือขวาเข้ามาช่วยสนับสนุนทักษะการบรรเลงให้มีสีสันยิ่งขึ้น เทคนิคกีตาร์ไฟฟ้าที่นำมาสร้างสรรค์ร่วมไปกับแนวทำนองหลักมีความหลากหลายทั้งแฮมเมอร์ออน (Hammer-on) พลูออฟ (Pull-off) การดันสาย (Bending) การทำเสียงสั่น (Vibrato) การบรรเลงสองสายควบ (Double Stop) สไลด์ (Slide) การบรรเลงเสียงสั้น ด้านการบรรเลงมือขวาผู้ประพันธ์นำแนวคิดการดีดทั้งดีดสลับ (Alternate Picking) และดีดกวาด (Sweep Picking) ที่มีทิศทางการดีดขึ้นหรือลงเพียงอย่างเดียวต่อเนื่องกัน เข้ามาสร้างความหลากหลายให้กับทิศทางการดีดของมือขวา ทั้งเทคนิคและการดีดมือขวาข้างต้นผู้ฝึกฝนกีตาร์ไฟฟ้าจะได้ฝึกฝนแนวคิดเหล่านี้ควบคู่ไปกับแนวทำนองหลักบทเพลง ซึ่งสามารถฝึกฝนร่วมไปกับบทเพลงต้นฉบับหรือบทเพลงร่องเสียงสนับสนุน สำหรับผู้ฝึกฝนหากบรรเลงแนวทำนองหลักบทเพลงได้แล้วสามารถพิจารณานำเทคนิคเหล่านี้ที่ปรากฏบนแนวทำนองสามารถนำไปใช้ร่วมบรรเลงช่วงกีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์แต่ละบทเพลงได้ หรือสามารถใช้เทคนิคอื่นที่ต่างออกไปได้ตามแนวทางการบรรเลงของตนเอง อีกทั้งยังสามารถใช้อุปกรณ์แปลงเสียงกีตาร์ไฟฟ้าเพื่อสร้างมิติเสียงกีตาร์ให้หลากหลายหรือสร้างมิติเสียงให้เหมาะสมกับแนวทางการบรรเลงของตนเอง

---

[7] Wiboon Trakulhun, *Western Music Theory* (Pathumthani: Anantanak, 2021), 147. (in Thai)

[8] Changton Kunjara, "Diminished Scale Concepts for Jazz Improvisation," *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 1. (in Thai)

การแสดงครั้งแรก (World Premiere)

ผู้ประพันธ์	เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร	
การแสดงครั้งแรก	วันอาทิตย์ที่ 23 มิถุนายน 2567 เวลา 14.00 น.	
	Facebook Live: Jetnipith Sungwijit Official	
	YouTube: Jetnipith Sungwijit	
การเผยแพร่บรรเลงกีตาร์โดย	1) สรณ์บุญยกร พริกแก้ว	2) รชต เบญจลักษณพร
	3) ปรเมศ พิพัฒนสุภรณ์	4) วทัญญู แก้วระยับ
	5) กฤตณัฐ อินทร์หนู	6) ปกรณ์ธาดา ชูพร้อม
	7) ดล นนทกิจโยธิน	
นักดนตรีร่องเสียงสนับสนุน	1) เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร	กีตาร์คอร์ด
	2) กิตตินันท์ บุญไทย	เปียโน
	3) ยรรยง โตเรือง	เปียโน
	4) ธีรวัฒน์ ตันบุตร	เบส
	5) สหราช อุ่นใจ	กลองชุด
	6) พีรพัฒน์ สังข์นุช	กลองชุด
	7) ธฤต ศรียุทธไกร	กลองชุด

สามารถรับชมบันทึกการเผยแพร่งานวิจัยและรับฟังบทเพลงต้นฉบับตลอดจนและบทเพลงร่องเสียงสนับสนุนได้จาก Figure 2

Figure 2 QR Code for Research Presentation, Original Compositions, and Backing Tracks

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

วิจัยสร้างสรรค์ “ขึ้นสาย บรรเลงเพลงกีตาร์ไฟฟ้า” (Creative Research “Kheun Sai Bunleng for Electric Guitar”) ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566

Bibliography

Deveaux, Scott and Gary Giddins. *Jazz*. New York, NY: W.W. Norton & Company, 2009.

Euprasert, Denny. “Jazz Structure.” *Rangsit Music Journal* 5, 1 (2010): 31-42. (in Thai)

Gridley, Mark C. *Jazz Styles: History & Analysis.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000.

Hanson, Paul. *Shred Guitar*. Van Nuys, CA: Alfred Music, 1996.

Kernfeld, Barry. *What to Listen For in Jazz*. New Haven, CT: Yale University Press, 1995.

Krenz, Steve. *Gibson’s Learn & Master Guitar*. Nashville, TN: Legacy Learning Systems, 2010.

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

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

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

Mckenzie, Thomas. *Power Chord: One Man’s Ear-Splitting to Find His Guitar Heroes*. New York: Harper Collins, 2012.

Neely, Blake, and Jeff Schroedl. *Chord & Scale for Guitar*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 1997.

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

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

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

Porter, Lewis, Michael Ullman, and Edward Hazell. *Jazz: From Its Origins to the Present.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.

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

Article No. R0306 (18 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.R0306

บทความวิจัย (Research Article)

กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน

Transmission Process in Saw Duang of Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen

นันธิณีย์ เวียงหงษ์, สุพัตรา วิไลลักษณ์,* พิมลมาศ พร้อมสุขกุล
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
Nantenee Veanghong, Supatra Vilailuck,* Pimonmas Promsukkul
College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, Bangkok, Thailand
bllnantenee@gmail.com, Supatra.vi@bsru.ac.th, pimonmas.pr@bsru.ac.th

Received: July 24, 2025 / Revised: October 16, 2025 / Accepted: October 28, 2025

บทคัดย่อ

การถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยโดยเฉพาะการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง ซึ่งเป็นเครื่องสายที่มีเสียงเป็นเอกลักษณ์ มีหน้าที่ดำเนินทำนองหลักในวงเครื่องสาย จำเป็นต้องอาศัยความรู้ทางทฤษฎี ทักษะในการปฏิบัติ และความเข้าใจลักษณะเฉพาะของผู้เรียน การวิจัยครั้งนี้จึงมุ่งศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน ซึ่งเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญทั้งในแวดวงการศึกษาดนตรีไทยและการพัฒนาศักยภาพผู้เรียนในวงกว้าง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เป็นผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงเครื่องสายไทยทั้ง 3 ชนิด ได้แก่ ซอด้วง ซออู้และซอสามสาย จนได้รับการขนานนามว่า “นางพญาสามซอ” ซึ่งได้รับรางวัลสถิติยอดเยี่ยมในรอบ 25 ปี ชนะเลิศการประกวดเดี่ยวเครื่องสายไทยครบทั้ง 3 ประเภท มีบทบาทในการสอน การเป็นวิทยากร กรรมการตัดสิน และผู้ส่งเสริมดนตรีไทยในสื่อสังคมออนไลน์ เช่น เฟซบุ๊ก และยูทูบ ซึ่งช่วยขยายโอกาสในการเรียนรู้สู่สาธารณชน

การวิจัยนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน มีขอบเขตของการวิจัย คือ 1) การกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลด้วยวิธีเลือกแบบเจาะจง ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ปัจจุบันสอนเอกซอด้วง ชั้นปีที่ 1–4 ในคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และนักศึกษาเอกซอด้วง 2 คน ที่ลงทะเบียนในรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 และ 6 คณะ

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

ศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2) ขอบเขตด้านเนื้อหา ได้แก่ ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีของ อลิซาเบธ สไตเนอร์ ที่แบ่งองค์ประกอบการเรียนรู้ไว้ 4 ด้าน ได้แก่ ด้านผู้สอน ด้านผู้เรียน ด้านเนื้อหาสาระ ด้านบริบทการเรียนการสอน 3) ด้านระยะเวลามีขอบเขตระยะเวลาในการเก็บข้อมูลในเดือน กุมภาพันธ์–มีนาคม 2568

ผู้วิจัยมีวิธีการดำเนินงานวิจัย คือ 1) ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษาไปใช้เป็นกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์ 2) การกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ผู้ให้ข้อมูลหลัก ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน และ ผู้ให้ข้อมูลรอง คือ นักศึกษาเอกซอด้วง สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ลงทะเบียนเรียนรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 และรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 6 รวมทั้งหมด 2 คน 3) การเก็บรวบรวมข้อมูล โดยผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร บทความ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และข้อมูลจากการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม นำมาจัดกลุ่มและประมวลข้อมูลเข้าด้วยกันเพื่อสร้างข้อสรุป และ 4) วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้รูปแบบการตีความแบบอุปนัย

ผลการวิจัยพบว่า 1) ด้านผู้สอน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน เป็นผู้ที่มีพื้นฐานและประสบการณ์การบรรเลงซอด้วงมาอย่างยาวนาน เริ่มเรียนตั้งแต่ระดับประถมศึกษา และได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้เชี่ยวชาญหลายท่าน มีผลงานด้านการประกวด การสอน และการอบรมที่โดดเด่นอย่างต่อเนื่อง มีผู้เรียนที่สอบเข้าศึกษาต่อด้วยความสามารถพิเศษด้านดนตรีไทย และได้รับรางวัลระดับประเทศหลายรายการ 2) ด้านผู้เรียน มีการคัดเลือกผู้เรียนโดยผู้สอน โดยพิจารณาจากคุณลักษณะหลายด้าน เช่น ทักษะ บุคลิกภาพ ไหวพริบ และเป้าหมายของผู้เรียน ผู้เรียนในปัจจุบันที่ได้รับการถ่ายทอดมีจำนวน 2 คน ซึ่งมีพื้นฐานการบรรเลงมาก่อนและพัฒนาทักษะอย่างต่อเนื่อง 3) ด้านเนื้อหาสาระ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน ใช้เนื้อหาตามหลักสูตรของคณะศิลปนาฏดุริยางค์ โดยในรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 เน้นเพลงพื้นฐาน เช่น เพลง*ฉิ่งพระฉัน* เพลง*มหาชัย* และในรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 6 เน้นเพลงเดี่ยว เช่น เพลง*นกขมิ้น* และ*พญาครวญ* ใช้การประเมินตามสภาพจริง ใน 3 ระยะ ได้แก่ ก่อน ระหว่าง และหลังการถ่ายทอด 4) ด้านบริบทการเรียนการสอน ใช้ห้องทำงานส่วนตัวในการถ่ายทอดซอด้วง ใช้แนวทางการบรรเลงซอสูตร 17 เสี้ยวเสียง ของครูวรยศ ศุขสายชล เพื่อฝึกความแม่นยำของเสียง ใช้วิธีถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ เรียนตัวต่อตัว ใช้เทคนิคการฝึกระบบความคิดของผู้เรียน และใช้คลิปวิดีโอและโน้ตเพลงเพื่อเสริมความเข้าใจ

ทั้งนี้ กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน มีความโดดเด่นทั้งในด้านเนื้อหาและกระบวนการถ่ายทอดที่เป็นระบบ งานวิจัยนี้จึงสามารถนำไปเป็นแนวทางสำหรับการพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีไทยโดยเฉพาะซอด้วง ทั้งในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและระดับอุดมศึกษา รวมถึงใช้เป็นแนวทางสำหรับครูผู้สอนที่ต้องการศึกษาวิธีการถ่ายทอดที่ส่งเสริมศักยภาพของผู้เรียนต่อไป

คำสำคัญ : กระบวนการถ่ายทอด / การบรรเลงซอด้วง / สุวรรณี ชูเสน

Abstract

The transmission of knowledge in Thai music, particularly in the performance of the Saw Duang a traditional string instrument with a distinctive melodic role in ensembles requires not only theoretical knowledge and practical skills but also an understanding of the learners' individual characteristics. This study aims to examine the process of transmitting Saw Duang performance by Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen, who is widely recognized for her significant contributions to Thai music education and the development of students' potential across various contexts.

Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen, Associate Dean of the Faculty of Fine and Applied Arts at Bunditpatanasilpa Institute under the Ministry of Culture, is an expert in performing all three traditional Thai string instruments: Saw Duang, Saw U, and Saw Sam Sai. She has earned the title of "Queen of the Three Saws" due to her outstanding achievements, including winning top national awards in solo competitions across all three instruments over the past 25 years. Her contributions extend beyond performance, encompassing teaching, lecturing, serving as a judge in competitions, and promoting Thai music through online media platforms such as Facebook and YouTube, thereby expanding access to Thai music learning to the general public.

This research was conducted during February–March 2025, focusing on the teaching and learning process of Saw Duang performance under the instruction of Asst. Prof. Dr. Suwannee Choosen. The study adopted a qualitative research methodology (Qualitative Research) to explore and analyze the methods and components involved in her transmission process.

The researcher conducted the study using the following procedures: 1) Reviewing concepts, theories, and related studies, particularly the learning theory of Elizabeth Steiner (1988), which identifies four key elements of learning: the teacher, the learner, the content, and the teaching–learning context. This theory served as the main analytical framework for this study. 2) Identifying key informants: The participants were divided into two groups. The primary informant was Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen, and the secondary informants were

two Saw Duang major students from the Thai Music program, Faculty of Fine and Applied Arts, Bunditpatanasilpa Institute, who were enrolled in Thai String Instrument Skills 2 and 6 courses. 3) Data collection: Data were gathered from documents, articles, electronic media, interviews, and non-participant observations. The collected data were then organized, categorized, and synthesized to draw conclusions. 4) Data analysis: An inductive interpretive approach was used based on Steiner's theoretical model to interpret the data and summarize the findings.

The research findings highlighted four main aspects of the transmission process: 1) Teacher: Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen possesses extensive experience and expertise in Saw Duang performance. She began learning the instrument at the elementary level and studied under several expert teachers. Her teaching, training, and competitive achievements have been consistently outstanding, and her students have demonstrated exceptional talent, gaining national recognition in music competitions. 2) Learners: Students are carefully selected by the teacher based on multiple criteria, including musical skill, personality, aptitude, and individual learning goals. The current participants had prior experience in Saw Duang performance and demonstrated ongoing skill development under the instructor's guidance. 3) Content: Instruction follows the Faculty's curriculum. Thai String Instrument Skills 2 focuses on foundational pieces such as Ching Phra Chan and Mahachai, while Skills 6 emphasizes solo repertoire, including Nok Kamin and Phaya Khruan. The assessment method is authentic, conducted in three stages: before, during, and after instruction, allowing both formative and summative evaluation of learners' progress. 4) Context: Instruction occurs in a personal studio setting. The teacher employs the "17-tone system" technique developed by Master Vorayot Suksayachon to train pitch accuracy. The transmission method follows the oral tradition, delivered through one-on-one lessons, supplemented by cognitive training techniques, video clips, and musical scores to enhance students' understanding and retention.

Overall, the findings indicate that the transmission process of Saw Duang performance by Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen effectively integrates the four components of Steiner's learning theory. Her teaching emphasizes personalized guidance, practical musicianship, and a deep understanding of Thai musical aesthetics.

The study demonstrates that the transmission of Saw Duang performance by Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen is notable not only for its content but also for its systematic

and structured methodology. The findings offer valuable insights for Thai music education, especially in teaching Saw Duang, applicable to both primary and higher education contexts. Furthermore, this study provides a reference for instructors seeking effective teaching strategies to cultivate students' musical potential, preserve traditional Thai music, and promote its appreciation among broader audiences.

In conclusion, the research highlights the importance of combining theoretical knowledge, practical skills, and learner–centered approaches in the transmission of traditional Thai music. The systematic methods employed by Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen, alongside her extensive experience and expertise, ensure that learners not only acquire technical proficiency but also develop a deep appreciation for Thai music culture. The study period, research framework, and analytical approach firmly demonstrate the direct application of Elizabeth Steiner's learning theory, reaffirming its relevance to Thai traditional music pedagogy. This study contributes to the understanding of effective music pedagogy and serves as a guideline for both educators and researchers interested in the preservation and dissemination of Thai musical heritage.

Keywords: Instructional Process / Saw Duang Performance / Suwannee Choosen

---

ซอด้วงมีบทบาทสำคัญในวงเครื่องสาย โดยเป็นผู้นำวงและดำเนินทำนองหลัก ส่วนในวงมโหรี ซอด้วงทำหน้าที่ดำเนินเนื้อเพลงเท่านั้น เนื่องจากระนาดเอกทำหน้าที่เป็นผู้นำวงแทน วิธีบรรเลงซอด้วงมีทั้งทำนองเก็บและทำนองอ่อนหวาน ตามลักษณะของบทเพลงซอด้วงยังสามารถบรรเลงแล้วทำให้เกิดอารมณ์โศกเศร้าครำ่ครวญ หรือดุดันได้ดี จึงนิยมใช้บรรเลงเพลงเดี่ยว เช่น เพลง*พญาโศก* และเพลง*นกขมิ้น*[1] เพื่อให้ซอด้วงบรรเลงได้อย่างมีคุณภาพ จึงจำเป็นต้องมีการฝึกฝนและถ่ายทอดวิธีการเล่นที่ถูกต้อง ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของการเรียนการสอนดนตรีไทยในปัจจุบัน

การถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง ผู้สอนควรเริ่มจากการฝึกให้ผู้เรียนให้บรรเลงเสียงของเครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้องและมีคุณภาพ โดยยังไม่จำเป็นต้องเริ่มจากการเล่นบทเพลง เช่น การสีซอสายเปล่าโดยยังไม่ต้อง

---

[1] Teerapong Komprong, "Methods of Making Saw-Duang by Master Manoch Pudpong," *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University* 5, 1 (2018): 19. (in Thai)

ลงนิ้ว ต่อไปจึงให้ไล่เสียงเรียงกันและข้ามขั้นเป็นระยะ ๆ ตั้งแต่ง่ายไปหายาก ในขั้นนี้ควรฝึกโสตประสาทของผู้เรียน โดยเน้นการรู้จักและฝึกการเทียบเสียงในเครื่องดนตรีที่ตนกำลังศึกษา ก่อนเข้าสู่การต่อเพลงที่สั้น ๆ และง่าย ๆ เช่น ต้นเพลง*ฉิ่งจระเข้หางยาว* เป็นต้น แล้วจึงค่อยเลื่อนการต่อเพลงให้ยากขึ้นทุก ๆ ที ตามลำดับความสามารถของผู้เรียน ในขั้นนี้ควรจะสอนให้รู้จักจังหวะไปด้วย เช่น จังหวะฉิ่งและฉับว่าจะตรงกับทำนองเพลงตรงไหน สอนให้รู้ว่าทำนองอย่างไรใช้แทนกันได้บ้าง การเปรียบเทียบทำนองที่แตกต่างกันช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจลักษณะเฉพาะของแต่ละบทเพลงได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น โดยใช้กลวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไปแล้วมีความยากเท่ากันหรือตรงกันอย่างไรให้ผู้เรียนทราบอย่างชัดเจนการพัฒนาในขั้นต่อไปขึ้นอยู่กับฝีมือ เชาวน์และความเข้าใจของผู้เรียนเป็นสำคัญซึ่งผู้สอนจะเป็นคนเลือกแนวทางที่เหมาะสมต่อไป[2]

ด้วยเหตุผลนี้ ผู้วิจัยจึงตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง ซึ่งเป็นส่วนสำคัญต่อการพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีไทยในปัจจุบัน นอกจากนี้ ยังเล็งเห็นถึงศักยภาพและประสบการณ์ของ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน ซึ่งมีบทบาทโดดเด่นในการบรรเลงซอด้วงและในวงการดนตรีไทยที่ได้รับการขนานนามว่า “นางพญาสามซอ”[3] แม้ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน ได้รับการยกย่องในวงการดนตรีไทย แต่ยังไม่มีงานวิจัยที่ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของท่านอย่างเป็นระบบ การศึกษาครั้งนี้จึงมีความสำคัญต่อการทำความเข้าใจแนวทาง เทคนิค และกลวิธีในการพัฒนาทักษะการบรรเลงซอด้วงของผู้เรียน การศึกษาการสอนดนตรีไทยในโรงเรียนมัธยมศึกษาแสดงให้เห็นว่า การถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีไทยต้องอาศัยแนวทางการสอนที่เป็นระบบและมีประสิทธิภาพ[4] ซึ่งแนวคิดเหล่านี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนซอด้วงในระดับอุดมศึกษาได้ การศึกษาครั้งนี้แบ่งการถ่ายทอดออกเป็น 4 ด้านหลัก ได้แก่ 1) ครูผู้สอน 2) ผู้เรียน 3) เนื้อหาสาระ และ 4) บริบทการเรียนการสอน โดยการศึกษานี้สอดคล้องกับทฤษฎีทางการศึกษาของอลิซาเบธ สไตเนอร์[5] ซึ่งช่วยให้การวิเคราะห์องค์ความรู้ต่าง ๆ เป็นระบบและครอบคลุมยิ่งขึ้น

สำหรับงานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน เพื่อทำความเข้าใจแนวทางการสอน เทคนิค และกลวิธีที่ใช้พัฒนาทักษะการบรรเลงซอ

---

[2] Sangopsuek Thammaviharn, *Thai Music Ensemble*, 5th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002), 200-205. (in Thai)

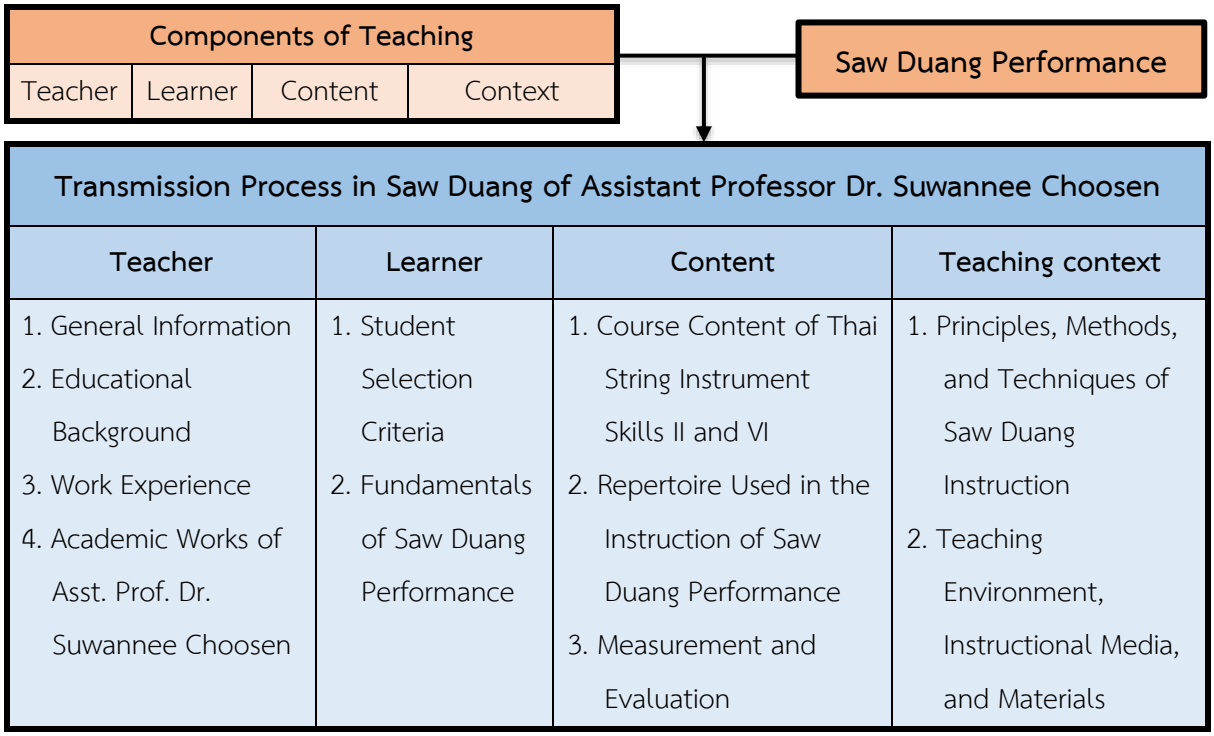
[3] Santi Udomsri (Lecturer, Music Program, BUUMusic), interview by Nantenee Veanghong, September 9, 2024. (in Thai)

[4] Sunat Rerksomphot and Peerapong Sitthiamorn, “A Model of Thai Music Learning and Instruction Management of Secondary Schools under the Office of The Basic Education Commission Bangkok Metropolitan,” *Academic Journal Phanakhon Rajabhat University* 8, 2 (2017): 201. (in Thai)

[5] Narutt Suttachitt, *Music Education: Principles and Key Concepts*, 11th ed. revised and updated edition. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023), 4-7. (in Thai)

ด้วงให้มีประสิทธิภาพ โดยอาศัยกรอบแนวคิดของอลิซาเบธ สไตเนอร์ ที่แบ่งการเรียนรู้ออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่ ผู้สอน ผู้เรียน เนื้อหา และบริบทการเรียนการสอน เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

Figure 1 Theoretical Framework



วิธีการดำเนินงานวิจัย (Methodology)

1. ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดดนตรีไทย การบรรเลงซอด้วง บริบทการเรียนการสอนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ข้อมูล

2. การกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ใช้วิธีเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ ผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ ผู้สอน และผู้ให้ข้อมูลรอง คือ ผู้เรียน

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูล ดังนี้

3.1 ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากข้อมูลเอกสาร บทความ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักและผู้ให้ข้อมูลรอง และข้อมูลจากการสังเกตการเรียนการสอนของผู้สอน

3.2 นำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลมาจัดกลุ่ม แล้วประมวลเข้าด้วยกันเพื่อสร้างข้อสรุป

4. วิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้รูปแบบการตีความแบบอุปนัย ซึ่งแบ่งออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านผู้สอน 2) ด้านผู้เรียน 3) ด้านเนื้อหาสาระ 4) บริบทการเรียนการสอน

ผลการวิจัย (Research Results)

ผู้วิจัยนำเสนอข้อค้นพบตามกรอบของทฤษฎีการศึกษาโดยแบ่งออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่

1. ด้านผู้สอน โดยแบ่งการนำเสนอเป็นประเด็นย่อย 5 ประเด็น ได้แก่ ข้อมูลทั่วไป ประวัติการศึกษา ภูมิหลังด้านดนตรี ประวัติการทำงาน และผลงาน สามารถแสดงในตารางที่ 2 ดังนี้

Table 1 Summary of Teaching Background and Achievements of Asst. Prof. Dr. Suwannee Choosen

Teacher: Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen				
General Information	**Educational Background**	**Background in Thai Music**	**Work Experience**	**Works and Contributions**
- Born on May 16, 1979 - Father: Mr. Wichai Choosen Mother: Mrs. Bualun Woramanakul - Married to Mr. Krisana Meesin - Current address: 214-215 Khu Khwan Hansaa 5 Village, Moo 8, Suan Luang Sub - district, Krathum Baen District, Samut Sakhon Province	- Completed Grades 1-6 at Wat Mongkolwararam School, Bangkok. - Completed Grades 7–12 at Debsirin Romklao School. - Earned Bachelor's and Master's degrees in Thai Music, Chulalongkorn University. - Pursued a Doctorate in Musicology at Khon Kaen University.	- Asst. Prof. Dr. Suwannee started learning the Saw U at Grade 1. - Switched to playing Saw Duang from Grade 4. - Studied under Teachers Teera, Worayot, and Kamonrat. - Currently continues to receive guidance and teach Thai music from these teachers	- Began teaching Thai music in 1995. - Worked part - time at several universities. - Served as trainer and judge in music contests. - Now lecturer and Deputy Dean at the Faculty of Music and Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute.	- Won solo Saw Duang and mixed ensemble contests (1995-1997). - Students admitted to top Thai high schools. - Students advanced to major Thai universities. - Represented Thai music at 2001 World Music Festival, Pakistan. - Received Outstanding Youth and Alumni awards

2. ด้านผู้เรียน คือ ผู้ที่ได้ลงทะเบียนเรียนในรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 และ 6 ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงจาก ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน โดยผู้เรียนแต่ละคนมีพื้นฐานที่แตกต่างกัน และผ่านการคัดเลือกตามเกณฑ์เฉพาะของผู้สอน ซึ่งรายละเอียดสามารถสรุปได้ดังนี้

Table 2 Summary of student selection criteria and background of Saw Duang students taught by Asst. Prof. Dr. Suwannee Choosen

Learner	
Student Selection Criteria	**Student Background**
1. Physical ability (must play Saw Duang; visually impaired allowed if can read Braille) 2. Playing skills (potential to develop even from zero) 3. Intelligence and quick thinking (based on grades and interview responses) 4. Previous experience (to guide student development) 5. Personality and behavior (observed during interview) 6. Diligence and discipline (practice hours per day) 7. Attitude (confidence in playing) 8. Goals and motivation (future plans and expectations)	Registered in Thai String Skills 2 and 6 courses; directly taught by Asst. Prof. Dr. Suwannee Choosen Sample students: - Thai String Skills 2: Prior Saw Duang experience; one year of study with the professor. - Thai String Skills 6: Prior Saw Duang experience; two years of study with the professor.

3. ด้านเนื้อหาสาระ การถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน สามารถสรุปได้ใน 3 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) เนื้อหาสาระรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 และทักษะเครื่องสายไทย 6 2) บทเพลงที่ใช้ในการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง 3) การวัดและประเมินผล ดังนี้

Table 3 Summary of instructional content in Saw Duang performance

Content		
Course Content of Thai String Instrument Skills II and VI	**Songs Used in Saw Duang Instruction**	**Assessment and Evaluation**
- The teaching content follows the curriculum of Thai String Instrument Skills II and VI. - Skills II focuses on group performance using classical songs such as Ching Phra Chan and Mahachai. - Skills VI emphasizes solo performance with advanced pieces like Nok Kamin and Phaya Khruan. - Students are required to study at least two selected pieces in each course.	- Songs are selected from the curriculum and matched to each student's skill level and suitability. - Ching Phra Chan and Mahachai are used for Skills II instruction. - Nok Kamin and Phaya Khruan are used for Skills VI instruction. - The instructor prioritizes songs that suit each student's level.	- Evaluation occurs in three phases: before, during, and after instruction. - Pre-assessment identifies students' initial abilities. - During instruction, progress, discipline, and participation are monitored. - Post-assessment includes solo and group performances, including stage shows.

4. ด้านบริบทการเรียนการสอน ผู้วิจัยได้สรุปด้านบริบทการเรียนการสอน โดยแบ่งเป็น 3 ประเด็น คือ 1) หลักการ วิธีการ และเทคนิคการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง 2) สภาพแวดล้อมในการถ่ายทอด 3) สื่อ และวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการถ่ายทอด ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

Table 4 Summary of the instructional context in Saw Duang performance

Context		
Principles, Methods, and Techniques for Transmitting the Performance of Saw Duang	**Learning Environment for Saw Duang Instruction**	**Teaching Media and Materials Used in Instruction**
Principles: 1) Based on the content of the Thai string instrument skills course. 2) Applying the theory of Saw performance with 17-tone system. determination. 3) Emphasizing accurate performance and conveying the essence of the music. **Methods:** 1) Oral and one-on-one teaching. 2) Slow demonstration by phrase. 3) Detailed explanation of techniques. 4) Emphasis on accuracy. **Techniques:** 1) Emphasis on cognitive restructuring. 2) "Sensor" mindset technique. 3) Repetitive phrase by phrase practice. 4) Constant review and connection of previous phrases.	**Lessons conducted in the instructor's private office:** Learning takes place in a private office on the 2nd floor of the Faculty of Fine and Applied Arts. **Quiet and focused learning atmosphere:** The space is calm and free from disturbances, helping students concentrate fully during lessons. **Supports close and clear communication:** The setting allows the teacher to demonstrate and observe closely, making explanations and corrections more effective. **Flexible location with emphasis on quietness:** While the office is preferred, any quiet and suitable place can be used for instruction	**Uses two Saw Duang instruments:** One for the instructor and one for the student to play simultaneously and observe each other. **If only one instrument is available:** The student uses it while the instructor provides detailed explanations instead of playing. **Uses YouTube videos as teaching aids:** Students listen to or watch performances before lessons to better understand the melody. **Uses music scores as learning materials:** Helps students build a foundation and grasp the song before practicing.

จากการวิเคราะห์ผลการวิจัยทั้ง 4 ด้าน ผู้วิจัยได้สังเคราะห์ลำดับขั้นของกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน ซึ่งสามารถสรุปเป็นขั้นตอนสำคัญได้ 5 ขั้นตอน ดังนี้

Figure 2 Transmission Process in Saw Duang of Assistant Professor Dr. Suwannee Choosen

Review and Adjustment: The instructor checks students' hand position, bowing technique, and pitch accuracy, providing corrections for individual weaknesses.

↓

Pitch and Tone Training: Students practice scales and apply the "17-tone system" to improve intonation and auditory perception.

↓

Repertoire Practice:
- Course 2: Basic pieces such as Ching Prachan and Mahachai.
- Course 6: Solo pieces such as Nok Khamin and Phaya Kruan.

↓

Skill Development: Emphasis on musical interpretation, phrasing, and expressive performance techniques.

↓

Assessment: Authentic assessment conducted before, during, and after learning, with student reflection on

สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

จากการสัมภาษณ์และการสังเกตการสอน สามารถสรุปผลได้ 4 ด้าน ดังนี้

1. ด้านผู้สอน จากการศึกษาพบว่า ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถด้านการบรรเลงดนตรีไทยและการบรรเลงซอด้วง กล่าวคือ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน ไม่ได้เกิดในครอบครัวที่เป็นนักดนตรี แต่ได้หัดเล่นซออู้ตั้งแต่ประถมศึกษาปีที่ 1 เนื่องจากครูประจำชั้นของตนเองเป็นครูสอนดนตรีไทย แล้วก็หัดเล่นซอด้วงมาตั้งแต่นั้นมาจนถึงปัจจุบัน จึงทำให้ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน มีฝีมือในการบรรเลงซอด้วงที่ดีมาก โดยตนเองได้ศึกษาการบรรเลงดนตรีไทยและการบรรเลงซอด้วง ตั้งแต่ประถมศึกษาจนถึงระดับปริญญาเอก

การทำงานของ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน ได้ทำเกี่ยวกับด้านการบรรเลงดนตรีไทยและการบรรเลงซอด้วง เช่น การเป็นศิลปินในกลุ่มดนตรีไทยบ้านต่าง ๆ การเป็นอาจารย์พิเศษสอนทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทยให้กับมหาวิทยาลัยต่าง ๆ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรามคำแหง มหาวิทยาลัยบูรพา เป็นครูพิเศษในการสอนดนตรีไทยตามโรงเรียน เช่น โรงเรียนทรงวิทยาเทพารักษ์ วิทยาลัยพนิชยการบางนา และวิทยาลัยเทคโนโลยีอรรถวิทย์พณิชยการ เป็นวิทยากรในการอบรมหลักสูตรดนตรีไทยและเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทยหลากหลายเวทีจนถึงปัจจุบัน ยังทำผลงานทางด้านวิชาการจนได้เป็นรองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน มีประสบการณ์ในการประกวดการบรรเลงซอด้วงของตนเองตั้งแต่ปี พ.ศ. 2537 จนถึง ปี 2553 เช่น ชนะเลิศการประกวดวงเครื่องสาย ชนะเลิศการประกวดเดี่ยวซอด้วง เพลง*นกขมิ้น* สามชั้น รางวัลนักดนตรียอดเยี่ยมในการบรรเลงซอด้วง ชนะเลิศเหรียญทองการเดี่ยวซอด้วง เพลง*พญาครวญ* สามชั้น ชนะเลิศเหรียญทองการบรรเลงเดี่ยวซอด้วง เพลง*ทะแย* สามชั้น ชนะเลิศเหรียญทองการบรรเลงเดี่ยวซอด้วง เพลง*ม้าย่อง* สามชั้น ชนะเลิศการประกวดทำเพลงเดี่ยวซอด้วง เพลง*พญาโศก* สามชั้น

นอกจากนี้ ยังมีประสบการณ์การถ่ายทอดให้ผู้เรียนที่ได้ศึกษาต่อในระดับชั้นต่าง ๆ เช่น ระดับมัธยมศึกษา คือ โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาน้อมเกล้า โรงเรียนบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) โรงเรียนบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) 2 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว โรงเรียนสตรีสมุทรปราการ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒปทุมวัน โรงเรียนสายน้ำผึ้ง ระดับอุดมศึกษา เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตประสานมิตร มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยบูรพาและยังมีผลงานการถ่ายทอดที่ผู้เรียนได้รับรางวัลระดับชาติตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2540-2554 เช่น ชนะเลิศเหรียญทองการบรรเลงซอด้วง เหรียญเงินซอด้วง รองชนะเลิศอันดับ 2 การประกวดวงมโหรี รองชนะเลิศอันดับ 2 การประกวดเดี่ยวซอด้วง รางวัลชมเชยการประกวดเดี่ยว ซอด้วง 2 รางวัล เป็นต้น ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน ได้รับรางวัลเกียรติยศเกี่ยวกับด้านดนตรีไทยตั้งแต่ ปีพ.ศ. 2538-2567 คือ รางวัลเยาวชนดีเด่นแห่งชาติ รางวัลผู้ทำกิจกรรมดีเด่น รางวัลเยาวชนคนดีมีศีลธรรม ได้รับคัดเลือกให้ได้รับทุน จุมภฏ-พันธุ์ทิพย์ ได้รับคัดเลือกให้ได้รับทุนนริศรานุวัติวงศ์เป็นตัวแทนในการเผยแพร่ดนตรีไทย สถิติยอดเยี่ยมในการชนะเลิศการประกวดเครื่องสายไทย (ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย) และรางวัลศิษย์เก่าดีเด่น เป็นต้น[6]

2. ด้านผู้เรียน จากการศึกษาพบว่า ผู้สอน มีการคัดเลือกผู้เรียนทั้งหมด 8 ข้อ คือ 1) คัดเลือกจากลักษณะทางกายภาพของผู้เรียน สามาถสีซอด้วงได้ ทั้งนี้จึงไม่ปิดกั้นผู้พิการในการเรียน เช่น ผู้พิการทางสายตา

[6] Suwannee Choosen (Assoc. Dean, Music & Dramatic, BPI), interview by Nantenee Veanghong, March 10, 2025. (in Thai)

เป็นต้น 2) คัดเลือกจากทักษะการบรรเลงซอด้วง ซึ่งสังเกตแต่ละคนว่าคนไหนสามารถนำไปต่อยอดได้แม้ว่าจะเริ่มที่ 0 ก็ตาม เพียงแค่คนที่ไม่มีพื้นฐาน ต้องมีความขยันมากกว่าผู้อื่น 3) คัดเลือกจากสติปัญญาและไหวพริบของผู้เรียน มีการดูจากแฟ้มสะสมผลงาน เกรดเฉลี่ยแต่ละวิชาและการตอบคำถามของผู้เรียนว่าผู้เรียนมีไหวพริบจากการตอบคำถามอย่างไร 4) คัดเลือกจากประสบการณ์เดิมของผู้เรียน คือการเก็บข้อมูลเพื่อพัฒนาผู้เรียนอย่างไร 5) คัดเลือกจากบุคลิกภาพและลักษณะนิสัยของผู้เรียน เป็นการเก็บข้อมูลเพื่อนำไปพัฒนาต่อให้กับผู้เรียนภายหลัง 6) คัดเลือกจากความขยันหมั่นเพียรและความมีระเบียบวินัย เป็นการถามเชิงคำถามว่าเคยซ้อมวันละกี่ชั่วโมงหรือแบ่งเวลาซ้อมอย่างไร 7) คัดเลือกจากทัศนคติของผู้เรียน ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน ถามเป็นเชิงคำถามว่าผู้เรียนมองตัวเองเป็นอย่างไรในการบรรเลงดนตรีไทยของตัวเอง สามารถเล่นได้หรือไม่ได้ หรือมีความมั่นใจในตนเองมากน้อยแค่ไหน 8) คัดเลือกจากเป้าหมายของผู้เรียน ซึ่งผู้เรียนสามารถนำการเรียนครั้งนี้ไปต่อยอดเป็นอะไรในอนาคต โดยปัจจุบันผู้ลงทะเบียนเรียนทักษะเครื่องสายไทย 2 และทักษะเครื่องสายไทย 6 มี 2 ท่าน ซึ่งได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงกับผู้สอนมาแล้ว 1-2 ปี[7]

3. ด้านเนื้อหาสาระ จากการศึกษาพบว่า สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 อย่างคือ

3.1 เนื้อหาสาระรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 และทักษะเครื่องสายไทย 6 โดยเนื้อหาสาระรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 ได้ใช้มาตรฐาน หลักและกฎเกณฑ์ด้วยทฤษฎีการบรรเลงเพลงเกร็ดและ/หรือเพลงตับ (สองชั้นและ/หรือสามชั้น) ฝึกทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรี กลุ่มเครื่องสายไทยไม่น้อยกว่า 2 กรณีศึกษาจากกรณีศึกษาต่อไปนี้ เพลง*ฉิ่งพระฉัน* เพลง*มหาชัย* เพลงตับ*สมิงทอง* สองชั้น เพลงตับ*ระบำสี่บท* สองชั้น เพลงตับ*ราชาธิราช* สองชั้น เพลงตับ*พระลอ* สองชั้น เพลงตับ*จูล่ง* เพลงตับ*ลมพัดชายเขา* สามชั้น เพลงตับ*นางนาค* สามชั้น เพลงตับ*ทะแย* สามชั้น และเพลงตับ*นเรศวรชนช้าง* เป็นต้น และทักษะเครื่องสายไทย 6 ได้ใช้มาตรฐานหลักและกฎเกณฑ์ด้วยทฤษฎีการบรรเลงเพลงเดี่ยว ฝึกทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายไทย ไม่น้อยกว่า 2 กรณีศึกษา จากกรณีศึกษาต่อไปนี้ เพลง*จีนขิมใหญ่* สองชั้น เพลง*สารถี* สามชั้น เพลง*พญาโศก* สามชั้น เพลง*พญาครวญ* สามชั้น เพลง*สุดสงวน* สามชั้น เพลง*นกขมิ้น* สามชั้น เพลง*แขกมอญ* สามชั้น เพลง*ต่อยรูป* สามชั้น เพลง*ทะแย* สามชั้น เพลง*เชิดนอก* และเพลง*ลาวแพน* เป็นต้น

3.2 บทเพลงที่ใช้ในการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง พบว่า ผู้สอนได้ใช้บทเพลงในการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงตรงตามเนื้อหาสาระของรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 และทักษะเครื่องสายไทย 6 คือ เพลง*ฉิ่งพระฉัน* และเพลง*มหาชัย* ของรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 และเพลง*นกขมิ้น* สามชั้น เพลง*พญาครวญ* สามชั้น ของรายวิชาเครื่องสายไทย 6 เป็นการฝึกทักษะการบรรเลงเดี่ยวซอด้วง จึงทำให้ สอดคล้องกับหลักสูตรศิลปบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นกลุ่มวิชาบังคับเฉพาะด้าน ที่ผู้เรียนต้องเรียนไม่น้อยกว่า 39 หน่วยกิต ตามมาตรฐานของหลักสูตร

[7] Suwannee Choosen, interview. (in Thai)

3.3 การวัดและประเมินผล โดยผู้สอนประเมินตามสภาพจริง แบ่งได้เป็น 3 ครั้ง คือ 1) ก่อนได้รับการถ่ายทอด โดยผู้สอนดูทักษะของผู้เรียนแต่ละคนก่อนว่าเป็นอย่างไร 2) ระหว่างการได้รับการถ่ายทอด ซึ่งผู้สอนสังเกตความก้าวหน้าของแต่ละคนว่ามีพัฒนาการที่ดีขึ้น ดูจิตพิสัยและระเบียบวินัย การขาด ลา มาสายและความขยัน 3) หลังได้รับการถ่ายทอด เป็นการสอบกลางภาคและปลายภาค ผู้สอนดูจังหวะ คุณภาพของเสียง ความแม่นยำ ทั้งการบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงรวมวงและการแสดงบนเวที นอกจากการบรรเลงที่ถูกต้องก็ต้องดูความไหวพริบ ความมั่นใจของแต่ละคน จากที่กล่าวมานั้นสอดคล้องกับ ณรุทธ์ สุทธจิตต์[8] ที่กล่าวว่า การประเมิน ไม่จำเป็นต้องเกิดจากการวัดผลเป็นค่าตัวเลขหรือคะแนน แต่เป็นการประเมินผลจากสภาพที่เห็น โดยไม่มีการวัดเป็นคะแนน แต่ก็จะนำมาประเมินตีค่าว่าดีมากน้อยเพียงใดเป็นเกรด คือ A, B, C, D เป็นต้น

4. บริบทการเรียนการสอน จากการศึกษาพบว่า ผู้สอน ได้ใช้บริบทการถ่ายทอด ดังนี้

4.1 หลักการ วิธีการและเทคนิคการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง โดยผู้สอนได้ใช้หลักการสำคัญทั้งหมด 3 อย่าง คือ 1) ยึดตามเนื้อหาของหลักสูตร ซึ่งยึดตามหลักสูตรของคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2) ใช้ทฤษฎีการบรรเลงซอสูตร 17 เสี้ยวเสียง เป็นทฤษฎีของวรยศ ศุขสายชล ผู้เชี่ยวชาญด้านซอ สำนักตักกศิลา[9] 3) เน้นการบรรเลงที่ถูกต้องและได้อรรถรสของบทเพลงวิธีการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง โดยใช้วิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ และเลือกบทเพลง ตามความสามารถของผู้เรียน ผู้สอนจะบอกโน้ตและบรรเลงให้ผู้เรียนดูก่อนอย่างช้า ๆ เพื่อให้ผู้เรียนได้มีความเข้าใจมากขึ้น หลังจากนั้นก็จะให้ผู้เรียนทำการฝึกซ้อมด้วยตัวเอง ระหว่างนี้ ผู้สอนเพิ่มเทคนิคการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง โดยการให้ผู้เรียนฝึกจัดการระบบความคิดให้กับตนเอง ไม่ใช่การจำอย่างเดียว แต่ต้องใช้ระบบความคิดให้ถูกต้อง และให้ผู้เรียนประเมินตนเองว่าตรงไหนควรปรับเปลี่ยน

4.2 สภาพแวดล้อมในการถ่ายทอด ผู้สอนได้ใช้สถานที่ในการถ่ายทอดเป็นห้องทำงานของตนเอง เนื่องจากเป็นห้องที่มีความเงียบสงบ เหมาะกับการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงทำให้ผู้เรียนมีสมาธิในการเรียน มีความใกล้ชิด โดยมีสื่อและวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการถ่ายทอด คือ จะใช้ซอด้วงของ ผู้สอน 1 คัน และของผู้เรียนอีก 1 คัน ถ้าหากว่ามีซอด้วงแค่ 1 คัน ก็จะให้ผู้เรียนใช้ ส่วนผู้สอนก็จะคอยอธิบายให้กับผู้เรียน นอกจากนี้ยังได้ใช้คลิปวิดีโอจาก YouTube และการใช้โน้ตเพลงเพื่อเป็นการเพิ่มเติมก่อนการถ่ายทอด

---

[8] Narutt Suttachitt, 265-266. (in Thai)

[9] Suwannee Choosen, “Sen Sai Lai Saw: The Creation of Thai Music from the Meaning of Line” (Research Report, Bunditpatanasilpa Institute, 2020), 13-18, https://www.bpi.ac.th/upload/media/2022/05/6790628c4984e01b9.pdf. (in Thai)

ผลการศึกษาพบว่า ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน มีความเชี่ยวชาญด้านซอด้วง ถ่ายทอดความรู้ได้อย่างเป็นระบบ ผู้เรียนได้รับการคัดเลือกและพัฒนาทักษะอย่างต่อเนื่อง เน้นบทเพลงตามหลักสูตร ควบคู่กับการฝึกเสียงจังหวะ และเทคนิคการบรรเลง ใช้การสอนแบบมุขปาฐะ สาธิต และประเมินตามสภาพจริง พร้อมใช้สื่อสนับสนุนการเรียนรู้ กระบวนการถ่ายทอดมีลำดับชัดเจน ตั้งแต่การเตรียมพื้นฐาน การฝึกปฏิบัติ จนถึงการประเมินผล สอดคล้องกับแนวคิดของอลิซาเบธ สไตเนอร์

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน ผู้วิจัยได้แบ่งการอภิปรายออกเป็น 4 ประเด็น โดยใช้องค์ประกอบทฤษฎีทางการศึกษาของอลิซาเบธ สไตเนอร์ ดังนี้

1. ด้านผู้สอน พบว่า ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงซอด้วงและการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงให้กับผู้เรียน ซึ่งได้แสดงบทบาทมุ่งหวังในการแนะนำการเรียนรู้ให้ผู้อื่นในระบบการศึกษา ซึ่งสอดคล้องกับ อลิซาเบธ สไตเนอร์[10] ที่กล่าวถึงการศึกษาที่มีครูเป็นส่วนประกอบ คือ เป็นผู้แสดงบทบาทซึ่งมุ่งหวังในการแนะนำการเรียนรู้ให้ผู้อื่น ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่า ผู้สอนมีความรู้และความสามารถในการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงให้กับผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. ด้านผู้เรียน พบว่า นอกจากทักษะการบรรเลงซอด้วงของผู้เรียนแล้ว ผู้สอนยังต้องศึกษาถึงอุปนิสัยของผู้เรียนว่าเมื่อได้รับการถ่ายทอดแล้ว ผู้เรียนจะนำไปพัฒนาต่ออย่างไร แม้ว่าผู้เรียนจะเริ่มต้นด้วยศูนย์ดูทัศนคติของผู้เรียนและเป้าหมายของผู้เรียน ซึ่งปัจจุบัน ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน ได้สอนการบรรเลงซอด้วงในรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 2 และทักษะ เครื่องสายไทย 6 จำนวนทั้งหมด 2 ท่าน โดยเป็นผู้ที่มีพื้นฐานทักษะการบรรเลงซอด้วง[11]

3. ด้านเนื้อหาสาระ พบว่า ผู้สอนได้ใช้เนื้อหาสาระและบทเพลงในการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงตามหลักสูตรศิลปบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทยคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในด้านการวัดและประเมินผล โดยประเมินตามสภาพจริง ซึ่งสอดคล้องกับ ณรุทธ์ สุทธจิตต์[12] ที่กล่าวว่า การประเมินไม่จำเป็นต้องเกิดจากการวัดผลเป็นค่าตัวเลขหรือคะแนน แต่เป็นการประเมินผลจากสภาพที่เห็น โดยไม่มีการวัดเป็นคะแนน แต่ก็จะนำมาประเมินตีค่าว่าดีมากน้อยเพียงใดเป็นเกรด คือ A, B, C, D เป็นต้น

4. ด้านบริบทการเรียนการสอน พบว่า ผู้สอนได้ใช้หลักการ วิธีการและเทคนิคการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง เป็นการถ่ายทอดในระดับอุดมศึกษาซึ่งสอดคล้องกับสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา และกรม

[10] Narutt Suttachitt, 4-7. (in Thai)

[11] Suwannee Choosen, interview. (in Thai)

[12] Narutt Suttachitt, 265-266. (in Thai)

ศิลปากร[13] ที่ได้อธิบายว่า เกณฑ์มาตรฐานควรมีความสัมพันธ์กับวุฒิภาวะและระดับการศึกษาของผู้เรียนดนตรีไทย ซึ่งผู้สอนบอกโน้ตและบรรเลงให้ผู้เรียนดูก่อน และบรรเลงอย่างช้า ๆ เพื่อให้ผู้เรียนได้มีความเข้าใจมาก หลังจากนั้นก็ให้ผู้เรียนทำการฝึกซ้อมด้วยตัวเอง ระหว่างนี้ ผู้สอนจะเพิ่มเทคนิคการถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วง โดยการให้ผู้เรียนฝึกจัดการระบบความคิดให้กับตนเอง ไม่ใช่จำเพียงอย่างเดียว แต่ต้องใช้ระบบความคิดให้ถูกต้อง และให้ผู้เรียนประเมินตนเองว่าตรงไหนควรปรับเปลี่ยน จึงทำให้สอดคล้องกับการสอนทักษะของ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ 7 ประการ ได้แก่ เสียงก่อนสัญลักษณ์ ความถูกต้องและความไพเราะ ความมีดนตรีการ ทักษะการฝึกซ้อม ทักษะการแสดง การประเมินผลตนเอง และการแก้ไขปรับปรุงพัฒนาทักษะ[14] ในด้านสภาพแวดล้อม ผู้สอนใช้ห้องที่เงียบสงบ เหมาะสมกับการถ่ายทอด ทำให้ผู้เรียนมีสมาธิและใกล้ชิดกับผู้สอน สื่อและอุปกรณ์ประกอบการเรียน ได้แก่ ซอด้วงของผู้สอนและผู้เรียน หากมีเพียงหนึ่งคัน ผู้เรียนจะใช้ซอด้วงของตนเอง ส่วนผู้สอนคอยอธิบายเพิ่มเติม นอกจากนี้ยังใช้คลิปวิดีโอจาก YouTube และโน้ตเพลงเพื่อเสริมในการถ่ายทอด[15]

จากผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่า การถ่ายทอดการบรรเลงซอด้วงของ ผศ.ดร.สุวรรณี ชูเสน เป็นกระบวนการที่มีประสิทธิภาพตามหลักสูตร ใช้ทฤษฎีสูตร 17 เสี้ยวเสียงพัฒนาความแม่นยำของเสียง ผ่านการสอนแบบมุขปาฐะและตัวต่อตัว ส่งเสริมให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะและเทคนิคการบรรเลง สอดคล้องกับแนวคิดของ อลิซาเบธ สไตเนอร์ ที่เน้นผู้สอน ผู้เรียน เนื้อหา และบริบทการเรียนรู้

Bibliography

Choosen, Suwannee. (Assoc. Dean, Music & Dramatic Arts, BPI). Interview by Nantenee Veanghong. March 10, 2025. (in Thai)

Choosen, Suwannee. “Sen Sai Lai Saw: The Creation of Thai Music from the Meaning of Line.” Research Report, Bunditpatanasilpa Institute, 2020. https://www.bpi.ac.th/upload/media/2022/05/6790628c4984e01b9.pdf. (in Thai)

Komprong, Teerapong. “Methods of Making Saw-Duang by Master Manoch Pudpong.” *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University* 5, 1 (2018): 18-29. (in Thai)

[13] Office of the Higher Education Commission and the Fine Arts Department, *Thai Music Standards B.E. 2553*, 2nd ed. (Bangkok: Office of Higher Education Standards and Evaluation, 2010), 5-6. (in Thai)

[14] Narutt Suttachitt, 255. (in Thai)

[15] Suwannee Choosen, interview. (in Thai)

Office of the Higher Education Commission and the Fine Arts Department. *Thai Music Standards B.E. 2553 (2010).* 2nd ed. Bangkok: Office of Higher Education Standards and Evaluation, 2010. (in Thai)

Rerksomphot, Sunat, and Peerapong Sitthiamorn. "A Model of Thai Music Learning and Instruction Management of Secondary Schools under the Office of The Basic Education Commission Bangkok Metropolitan." *Academic Journal Phanakhon Rajabhat University* 8, 2 (2017): 196-203. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. *Music Education: Principles and Key Concepts.* 11th ed. Revised and Updated Edition. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023. (in Thai)

Thammaviharn, Sangopsuek. *Thai Music Ensemble.* 5th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002. (in Thai)

Udomsri, Santi. (Lecturer, Music Program, BUUMusic). Interview by Nantenee Veanghong. September 9, 2024. (in Thai)

Article No. R0407 (18 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.R0407

บทความวิจัย (Research Article)

งานวิจัยสร้างสรรค์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงตันหยงสำหรับวงดนตรีร่วมสมัย

The Creative Research of Tanyong Music Arrangement for Contemporary Bands

อัครวัฒน์ สิงห์ชู*
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ภูเก็ต ประเทศไทย
Akkarawat Singchoo*
Faculty of Education, Phuket Rajabhat University, Phuket, Thailand
akkarawatsingchoo@gmail.com

Received: April 3, 2025 / Revised: June 21, 2025 / Accepted: June 27, 2025

บทคัดย่อ

บทเพลงตันหยง เป็นเพลงพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิม มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวด้านทำนอง เนื้อร้อง และจังหวะ สะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและสังคมของชุมชนในท้องถิ่น ในอดีตบทเพลงตันหยงดัดแปลงมาจากบทเพลงรองแง็ง ซึ่งใช้บทกวีภาษามลายูเป็นเนื้อร้อง แต่นักดนตรีฝั่งอันดามันไม่เข้าใจภาษาภาษามลายู จึงได้มีการปรับเปลี่ยนเนื้อร้องเป็นภาษาท้องถิ่นภาคใต้เพื่อต้องให้สื่อสารได้ง่ายและเข้าถึงอารมณ์ของผู้ขับร้องและผู้ฟังได้ลึกซึ้ง จังหวัดกระบี่เคยเป็นศูนย์กลางของวงดนตรีรองแง็งตันหยง และเป็นแหล่งสร้างรายได้ให้กับนักดนตรีในชุมชน แต่ปัจจุบันเหลือวงดนตรีเพียง 3 วงเนื่องจากศิลปินพื้นบ้านรุ่นเก่าได้เสียชีวิตไปตามกาลเวลาและขาดการสืบทอด คนรุ่นใหม่ให้ความสนใจน้อยลง ทำให้บทเพลงนี้เสี่ยงต่อการเลือนหาย จากปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมุ่งพัฒนาและเรียบเรียงบทเพลงตันหยงให้เหมาะสมกับวงดนตรีร่วมสมัย เพื่อดึงดูดผู้ฟังยุคใหม่และนักท่องเที่ยวต่างชาติ อันเป็นแนวทางหนึ่งในการอนุรักษ์ ส่งเสริม และสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับวงดนตรีพื้นบ้านในชุมชน

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทเพลงตันหยงของคณะรองแง็งตันหยงดอกทุ่งฟ้า จังหวัดกระบี่ และเพื่อเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงตันหยงสำหรับวงดนตรีร่วมสมัย งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาข้อมูลเฉพาะบทเพลงตันหยงของคณะรองแง็งตันหยงดอกทุ่งฟ้า จังหวัดกระบี่ โดยการคัดเลือกบทเพลงตันหยง จำนวน 5 เพลง เพื่อนำมาประยุกต์สร้างผสมผสานเป็นดนตรีร่วมสมัย โดยใช้ผู้บรรเลงจำนวน

* Corresponding author, email: akkarawatsingchoo@gmail.com

7 คน นักร้องจำนวน 2 คน บทเพลงตันหยงที่นำมาใช้ในการวิจัยมีรายชื่อเพลง ดังนี้ 1) เพลง *ซายังลา* 2) เพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* 3) เพลง *ลาฆูใหม่* 4) เพลง *เลอังกังกง* 5) เพลง *ปาหรีเกาะพระทอง* เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีร่วมสมัย มีทั้งหมด 8 ชิ้น ได้แก่ 1) เปียโน 2) ไวโอลิน 3) ระนาดเอก 4) ขลุ่ย 5) เบส 6) กลองรำมะนาเล็ก 7) กลองรำมะนาใหญ่ และ 8) ฆ้อง

วิธีการดำเนินการวิจัย ประกอบด้วยวิธีการเก็บข้อมูลที่หลากหลาย ได้แก่ การศึกษาข้อมูลเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ การสังเกตจดบันทึก รวมถึงการบันทึกเสียง กลุ่มตัวอย่างได้แก่ นักดนตรีรองแง็งคณะดอกทุ้งฟ้า จังหวัดกระบี่ การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างใช้วิธีการคัดเลือกกลุ่มนักดนตรีไทยและนักดนตรีสากลที่มีความสามารถที่ชาวบ้านให้การยอมรับ จากนั้นได้นำข้อมูลบทเพลงมาพิจารณาคัดเลือกบทเพลงที่เหมาะสม วิเคราะห์แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัย ให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจความถูกต้อง ทำการฝึกซ้อมพร้อมทั้งปรับปรุงแก้ไขให้เกิดความสมบูรณ์ และนำบทเพลงออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยระยะเวลาที่ดำเนินการวิจัยอยู่ระหว่างช่วงเดือนกุมภาพันธ์ 2567 ถึงเดือนมกราคม 2568

ผลการวิจัยพบว่า บทเพลงตันหยงตามต้นฉบับเป็นบทเพลงที่มีทำนองตอนเดียว ใช้วิธีการซ้ำทำนองเปลี่ยนเพียงเนื้อร้อง การแสดงสดบางครั้งเนื้อร้องสามารถเปลี่ยนเพิ่มเติมได้ไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อร้องเหมือนกันทุกครั้งนักร้องสามารถใช้วิธีการด้นสดได้ตามอารมณ์หรือสถานการณ์ในขณะนั้น มีการใช้เนื้อร้องใช้ภาษาท้องถิ่นภาคใต้ในบางช่วงบางตอน บทเพลงนิยมขึ้นต้นด้วย คำว่า บุหงาตันหยง ตันหยงตันหยง หรือ บุหงารักเอยตันหยง และตามด้วยชื่อต้นไม้ หรือดอกไม้ ดอกไม้มีความหมายเป็นภาพตัวแทนของผู้หญิง เนื้อหาของเพลงโดยส่วนใหญ่มักเกี่ยวข้องกับความรักของหนุ่มสาวและวัฒนธรรมท้องถิ่น ใช้รูปแบบจังหวะหาดยาว การเรียบเรียงเสียงประสานมีกรอบแนวคิดในการออกแบบสังคีตลักษณ์ ได้แก่ การสร้างเสียงประสาน สร้างทำนองใหม่ในตอนนำ ตอนโซโล และตอนลงท้าย แบ่งบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดให้เกิดความสมดุล และการเลือกใช้เสียงประสานให้มีความกลืนกับภาษาท้องถิ่นภาคใต้

การเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลงตันหยงเป็นงานดนตรีสร้างสรรค์ที่มีความท้าทายในการนำเอกลักษณ์ทางดนตรีดั้งเดิมของต้นฉบับมาตีความใหม่ในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัยแต่ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นดนตรีพื้นบ้านไว้ในเรื่องของเนื้อร้อง ทำนอง จังหวะ และการใช้ภาษาถิ่นภาคใต้ การวิจัยนี้สามารถสร้างสะพานเชื่อมโยงระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก ซึ่งจะช่วยให้คนรุ่นใหม่ที่อาจไม่คุ้นเคยกับดนตรีพื้นบ้านได้มีโอกาสสัมผัสความงดงามของดนตรีพื้นบ้านที่ทรงคุณค่า ทั้งยังเป็นการอนุรักษ์และสร้างรายได้สร้างมูลค่าเพิ่มให้กับนักดนตรีพื้นบ้านในชุมชน

คำสำคัญ : การเรียบเรียงเสียงประสาน / เพลงตันหยง / วงดนตรีร่วมสมัย

Abstract

The *Tanyong* song is a traditional folk song of Thai Muslim communities, characterized by its distinctive melody, lyrics, and rhythm, reflecting the cultural and social identity of local communities. Historically, the *Tanyong* song evolved from *Rong-Ngaeng* music, which originally used Malay poetry as its lyrics. However, musicians on the Andaman coast, unfamiliar with the Malay language, adapted the lyrics into the Southern Thai dialect to facilitate communication and allow deeper emotional expression by both performers and listeners. Krabi Province once served as a cultural hub for *Rong-Ngaeng Tanyong* ensembles and a source of income for local musicians. Today, however, only three ensembles remain, as many of the elder folk artists have passed away and there has been a lack of generational transmission. Interest among the younger generation has declined, placing the *Tanyong* song at risk of disappearing. In response to this issue, the researcher aims to develop and rearrange the *Tanyong* song to suit contemporary music ensembles. This approach seeks to attract modern audiences and international tourists, thereby providing a means to preserve, promote, and add cultural and economic value to local folk music traditions.

This creative research aims to study the *Tanyong* songs of the Rong Gaeng Tanyong Dok Thung Fah band from Krabi Province, as well as to arrange these *Tanyong* songs into contemporary music arrangements. The study focuses on the *Tanyong* songs performed by the Rong Gaeng Tanyong Dok Thung Fah band from Krabi, selecting five songs to adapt into contemporary arrangements. The selected songs are: 1) *Sayang La*, 2) *Pahree Koah Phan Yee,* 3) *Lagu Mai*, 4) *Le Hang Kongkong*, and 5) *Pahree Koah Phra Thong*. The instruments used in the contemporary arrangements include: 1) Piano, 2) Violin, 3) Ranad Ek, 4) Klui, 5) Bass, 6) Small Ramana drum, 7) Large Ramana drum, and 8) Gong.

The research employs various data collection methods, including the study of documents, literature, and related research, as well as fieldwork data collection through interviews, observations, note-taking, and audio recordings. The sample group consists of musicians from the Rong Gaeng Dok Thung Fah band in Krabi Province. The sampling method involved selecting both traditional Thai and Western musicians who are recognized and accepted by the local community. Subsequently, the song data were reviewed and carefully

selected to identify suitable pieces for adaptation. The arrangement concepts for harmonizing the songs in a contemporary band format were analyzed and then verified by experts for accuracy. The pieces were rehearsed and refined to ensure completeness and quality. Finally, the arranged songs were performed and presented to the public. The research was conducted over the period from February 2024 to January 2025.

Research findings reveal that the original *Tanyong* song consists of a single melodic line, utilizing melodic repetition with only the lyrics being altered. In live performances, the lyrics may be improvised or modified depending on the singer's emotions or the specific situation, and do not necessarily remain the same each time. Some parts of the lyrics incorporate Southern Thai dialect. The song often begins with phrases such as *"Bunga Tanyong, Tanyong Tanyong"* or *"Bunga Rak Oei Tanyong"*, followed by the names of trees or flowers. Flowers are used as symbolic representations of women. The lyrical content typically centers on romantic themes between young men and women and reflects local culture. The rhythm follows the *Hat Yao* pattern. The musical arrangement is guided by a conceptual framework of Southern Thai musical identity. This includes the creation of harmonies, the composition of new melodies in the introduction, solo, and ending sections, the allocation of roles and functions for each instrument to achieve balance, and the selection of harmonies that blend naturally with the Southern Thai language.

The harmonic arrangement in the Tanyong song represents a creative musical endeavor that challenges the reinterpretation of traditional musical identity within a contemporary framework. While modern elements are introduced, the essence of folk music is preserved through its lyrics, melody, rhythm, and the use of the Southern Thai dialect. This research serves as a bridge between Eastern and Western musical traditions, offering younger generations—who may be unfamiliar with folk music—an opportunity to experience its unique and valuable beauty. Moreover, it contributes to the preservation of cultural heritage while generating income and added value for local folk musicians within the community.

Keywords: Arrangement / Tanyong Music / Contemporary Bands

ดนตรีเป็นภาษาสากลที่มนุษย์สามารถสื่อสารถึงกันได้อย่างเข้าใจโดยไม่แบ่งเชื้อชาติและศาสนา เราอาจเห็นความแตกต่างระหว่างชาติได้ด้วยการฟังเพลงของแต่ละชาติ เพราะถ้าหากนำเอาเพลงของชาติต่าง ๆ มาฟังจะทราบได้ทันทีว่าเป็นเพลงของชาติใด การที่จะสามารถบอกได้ทันทีว่าเพลงเหล่านั้นเป็นเพลงของชาติใดก็เนื่องจากว่าเพลงนั้น ๆ เป็นตัวแทนหรือสัญลักษณ์ประจำชาตินั้น [1] ด้วยบริบทสังคมทางวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกันมีผลทำให้มนุษย์สร้างบทเพลงขึ้นมาที่แตกต่างกันไปด้วย ในสังคมไทยก็เช่นเดียวกัน มีเพลงหลายประเภทที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ดัดแปลงเนื้อหาและทำนองให้เข้ากับสภาพความเป็นอยู่ของคนในชาติแต่ละยุคแต่ละสมัย เช่น จากเพลงพื้นบ้านเป็นเพลงลูกทุ่ง และจากเพลงไทยเดิมเป็นเพลงลูกกรุงหรือที่เรียกว่า เพลงไทยสากลในปัจจุบัน และยังมีดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่เรียกว่าเป็นดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Music) เป็นดนตรีที่มีการผสมผสานแนวเพลง เทคนิค และเครื่องดนตรีที่หลากหลาย ทั้งจากดนตรีตะวันตกและดนตรีจากวัฒนธรรมอื่น ๆ ทั่วโลกมาผสมผสานกัน เช่น ดนตรีคลาสสิกกับดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ หรือดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีแจ๊ส เป็นต้น รองเง็งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของไทยที่มีลักษณะการประสมประสานวัฒนธรรมตะวันตกที่นิยมเล่นกัน ในแถบแหลมมลายู กล่าวคือมีลักษณะเป็นการเต้นรำเกี้ยวพาราสีของคู่ชาย–หญิง ทำนองเพลงมีรากฐานมาจากเพลงพื้นเมืองยุโรปผสมกับเพลงพื้นเมืองมลายูรองเง็งมีด้วยกันสองชนิดแตกต่างกัน แบบแรกเป็นการแสดงพื้นเมืองเฉพาะในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้มีจุดเริ่มต้นจากบ้านขุนนางในอดีต แบบที่สองเป็นมหรสพของชาวบ้านภาคใต้แถบฝั่งตะวันตก เช่น จังหวัดกระบี่ พังงา และภูเก็ต มีชื่อเรียกที่แตกต่างออกไป เช่น หล้อแหง็ง เพลงตันหยง รองเง็งตันหยง รองเง็งชาวเล[2] การแสดงตันหยง หรือเพลงตันหยง เป็นการแสดงที่ประยุกต์มาจากการแสดงรองแง็งดั้งเดิม เนื่องจากสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมและการสื่อสารที่ใช้เพลงปันตุน ซึ่งเป็นบทกวีมลายูนั้นเข้าใจได้ยากและมีวงแคบ การปรับเปลี่ยนมาสื่อสารด้วยภาษาท้องถิ่นจึงทำให้การเข้าใจสะดวกและง่ายขึ้น ดังนั้นจึงมีผู้คิดแต่งเพลงที่เป็นภาษาไทยขึ้น โดยใช้ลาฆูหรือจังหวะทำนองเดิมที่มีอยู่ ส่วนรูปแบบฉันทลักษณ์ก็ได้ดัดแปลงมาจากเพลงกล่อมเด็กภาคใต้

ปัจจุบันบทเพลงตันหยง หรือวงรองเง็งตันหยงไม่ค่อยได้รับความนิยมเหมือนในอดีต ด้วยวัฒนธรรมดนตรีที่เปลี่ยนไป ทำให้ชาวบ้านที่ยึดอาชีพการแสดงรองแง็งตันหยงขาดรายได้ จนต้องเปลี่ยนไปทำอาชีพอื่น ๆ ที่สร้างรายได้และความมั่นคงในอาชีพ นักดนตรีในชุมชนของจังหวัดกระบี่มีหลายประเภท มีทั้งนักดนตรีไทย นักดนตรีสากล และนักดนตรีพื้นบ้านที่เป็นวงรองแง็งตันหยง ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านจึงมีแนวคิดที่จะพัฒนารูปแบบวงดนตรีรองแง็งตันหยงให้มีความร่วมสมัยโดยการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรี

---

[1] Sukree Charoensuk, *How to Listen to Music Beautifully* (Bangkok: Ruean Kaew Printing, 1989), 16. (in Thai)

[2] Nantawat Chatuthai, "*Rongkeng-Rongngaeng*," *Newsletter of the Sirindhorn Anthropology Center (Public Organization)* 9, 51 (August-September 2007): 14, https://www.sac.or.th/portal/th/newsletter/details/5 3 # book/. (in Thai)

ตะวันตกและวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านตะวันออกเข้าด้วยกัน เพื่อให้นักดนตรีในชุมชนได้มีส่วนร่วมเกิดความรักสามัคคีในชุมชน ทั้งยังเป็นการสร้างงานสร้างรายได้ ทำให้เกิดการจ้างงานเพิ่มมากขึ้น ส่งเสริมการท่องเที่ยว อนุรักษ์ สืบสานการแสดงรองแง็งตันหยงที่ทรงคุณค่าให้คงอยู่คู่กับวิถีชาวบ้านสืบไป

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัยนี้ เพื่อศึกษาบทเพลงตันหยงของคณะรองแง็งตันหยงดอกทุ่งฟ้า จังหวัดกระบี่ และเพื่อเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงตันหยงสำหรับวงดนตรีร่วมสมัย โดยขอบเขตของงานนี้เป็นการศึกษาข้อมูลเฉพาะบทเพลงตันหยงคณะรองแง็งตันหยงดอกทุ่งฟ้า จังหวัดกระบี่ โดยการคัดเลือกบทเพลงตันหยง จำนวน 5 เพลง ได้แก่ 1) เพลง *ซายังลา* 2) เพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* 3) เพลง *ลาฆูใหม่* 4) เพลง *เลอังกังกง* และ 5) เพลง *ปาหรีเกาะพระทอง* เพื่อนำมาประยุกต์สร้างผสมผสานเป็นดนตรีร่วมสมัย โดยใช้ผู้บรรเลง จำนวน 7 คน นักร้องจำนวน 2 คน ปัญหาที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสาน คือ การที่วงดนตรีร่วมสมัยมีการใช้เครื่องดนตรีทั้งจากดนตรีพื้นบ้านและดนตรีสากล ซึ่งระบบเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านมักจะไม่ตรงกับเครื่องดนตรีสากล โดยเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่างระนาดและขลุ่ย ทำให้จำเป็นต้องมีการปรับเสียงเพื่อให้สามารถทำงานร่วมกันได้อย่างกลมกลืนและสอดคล้องในการเรียบเรียงเสียงประสาน

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) ศึกษาข้อมูลเอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อศึกษาข้อมูลพื้นฐานเพื่อเพื่อเป็นข้อมูลในการอ้างอิง

2) ลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์นักดนตรี ปราชญ์ท้องถิ่นที่มีความเชี่ยวชาญ และเก็บตัวอย่างบทเพลงตันหยงจากการบันทึกเสียง

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

1) วิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และบันทึกเสียง ทำความเข้าใจโครงสร้าง รูปแบบทางดนตรี ลักษณะทำนอง จังหวะ และองค์ประกอบที่เป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงตันหยง

2) ศึกษาเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัย

3) พิจารณาคัดเลือกบทเพลงตันหยงที่ได้รับความนิยม และบันไดเสียงที่มีความเหมาะสมสามารถนำมาเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัยได้

4) บันทึกบทเพลงที่คัดเลือกเป็นโน้ตสากล

3. ขั้นดำเนินการ

1) เรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีร่วมสมัย

2) นำผลการเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัย ให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบ

3) ทำการฝึกซ้อมพร้อมทั้งปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ

4. การสรุปผลและการนำเสนอผลการวิจัย

1) จัดแสดงผลงานบทเพลงตันหยงโดยมีการบันทึกเสียงจากการแสดงสด

2) จัดทำรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

3) เผยแพร่ในรูปแบบบทความวิชาการ

ผลการวิเคราะห์แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง*รองแง็งตันหยง*

(Conceptual Analysis of the Arrangement of *Rong Ngeng Tanyong*)

ผู้วิจัยขอเสนอบทเพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* เป็นเพลงตัวอย่างเพื่ออธิบายแนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสาน เหตุผลที่นำผู้วิจัยนำบทเสนอบทเพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* เป็นเพลงตัวอย่าง คือ 1) เป็นบทเพลงเดียวที่มีการใช้บันไดเสียงที่น่าสนใจต่างจากบทเพลงอื่น ๆ ซึ่งจะอธิบายในตอนต่อไป 2) จากการสัมภาษณ์นักดนตรีพื้นบ้านพบว่าบทเพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* เป็นที่รู้จักมากที่สุด 2) เนื่องด้วยงานวิจัยนี้มีเพลงที่ศึกษาทั้งหมด 5 เพลง แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานมีความไกล้เคียงกัน ผู้วิจัยจึงขอเลือกเพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* เป็นเพลงตัวอย่างในบทความวิจัยนี้ และเลือกบางช่วงบางตอน มาอธิบายแนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานตามขั้นตอนในการศึกษาวิจัยดังนี้

อธิบายเกี่ยวกับทำนองต้นฉบับเพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* (Original Melody of *Pahri Koh Panyee*)

เพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* เป็นเพลงที่มีแนวทำนองเดียวแต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้องลักษณะรูปแบบสโตรฟิค (Strophic Form) ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 เนื้อร้องมี 4 ตอน ได้แก่ ตอน A 1 A 2 A 3 และ A 4 ทำนองเหมือนกันทุกตอนเปลี่ยนเพียงเนื้อร้อง ใช้บันไดเสียงดีแจ๊สเมโลดิกไมเนอร์ (D Jazz Melodic Minor Scale) ได้แก่ D E F G A B C♯ D ความแตกต่างระหว่าง D Jazz Melodic Minor และ D Melodic Minor มีความแตกต่างในเรื่องการนำไปใช้ คือ บันไดเสียงดีแจ๊สเมโลดิกไมเนอร์ในรูปแบบการนำไปใช้ขาขึ้น (Ascending) และขาลง (Descending) ไม่มีการเปลี่ยนแปลง แต่ในระบบคลาสสิก “Melodic Minor” จะมีการเปลี่ยนแปลงระหว่างขาขึ้นกับขาลง ดังนี้ ขาขึ้น D E F G A B C♯ D สังเกตได้ว่าขาขึ้นมีความไกล้เคียงกับบันไดเสียงดีเมเจอร์ (D Major Scale) ยกเว้น F ซึ่งเป็นโน้ตในขั้นที่ 3 ถูกลดลงครึ่งเสียงตามโครงสร้างของ Melodic Minor Scale ส่วนขาลง D C B♭ A G F E D เหมือนกับบันได้เสียง ดีเนเจอร์รัลไมเนอร์ (D Natural Minor Scale) โน้ตต้นฉบับเพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* ใช้บันไดเสียงแจ๊สเมโลดิกไมเนอร์ การเคลื่อนที่ทั้งขาขึ้นและขาลงไม่มีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งเป็นเพลงตันหยงเพลงเดียวที่พบในการวิจัยในครั้งนี้ บทเพลงอื่น ๆ ส่วนใหญ่ที่พบจะใช้บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic Minor Scale) มากที่สุด รองลงมาจะเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) บทเพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* จึงเป็นบทเพลงที่น่าสนใจและเลือกนำมาเสนอเป็นตัวอย่าง

Example 1 The Original Melody of the Song *Pahree Koah Phan Yee*

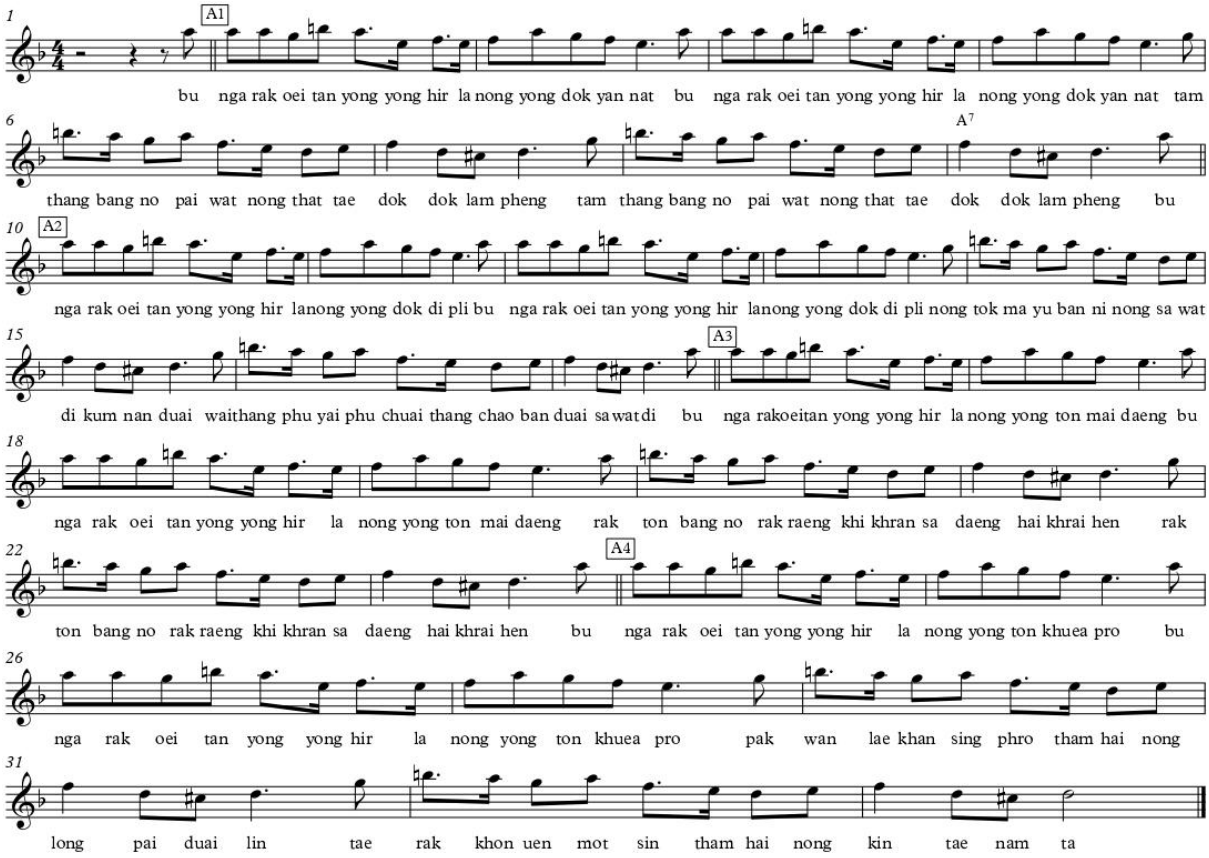


Figure 1 QR Code for the Original Melody

อธิบายเกี่ยวกับเนื้อร้องเพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* (Explanation of *Pahri Koh Panyee* Lyrics)

บทเพลงตันหยงนิยมขึ้นต้นด้วย คำว่า บุหงาตันหยง ตันหยงตันหยง หรือ บุหงารักเอยตันหยง และตามด้วยชื่อต้นไม้ หรือดอกไม้ ดอกไม้มีความหมายเป็นภาพตัวแทนของผู้หญิง[3] เพลง *ปาหรีเกาะปันหยี*

[3] Klin Khongmeuanphet, *An Analysis of the Folk Songs "Rong Ngaeng" and "Tanyong"* (Krabi: Krabi Printing 1995), 24. (in Thai)

มีความหมายว่าสำเนียงเกาะปันหยี เนื้อร้องแบ่งตามเนื้อหาของเพลงมี 4 ตอน ซึ่งเป็นการบรรยายเรื่องราวเกี่ยวกับหญิงสาวที่หลงรักชายหนุ่มที่เป็นคนมุสลิมซึ่งเรียกว่า บัง สำเนียงการร้องเป็นภาษาถิ่นใต้ ซึ่งมีเนื้อร้องในแต่ละตอนและการใช้คำศัพท์ภาษาถิ่นใต้ในแต่ละตอน ดังนี้

Table 1 Lyrics and Southern Thai Dialect of the Song *Pahree Koah Phan Yee*

Musical form	Lyrics	Southern Dialect Meaning
Section 1 (A1)	Bunga rak oei tanyong yong hai la nong yong dok yan nat. Bunga rak oei tanyong yong hai la nong yong dok yan nat. Tam thang bang no pai wat nong that tae dok dok lampheng. Tam thang bang no pai wat nong that tae dok dok lampheng.	“Dok yan nat” means pineapple flower
Section 2 (A2)	Bunga rak oei tanyong yong hai la nong yong dok dipli. Bunga rak oei tanyong yong hai la nong yong dok dipli. Nong tok ma yu ban ni nong sawatdee kamnan duay. Wai thang phu yai phu chuai thang chao ban duay sawatdee.	“Dok dipli” means long pepper flower
Section 3 (A3)	Bunga rak oei tanyong yong hai la nong yong ton mai daeng. Bunga rak oei tanyong yong hai la nong yong ton mai daeng. Rak ton bang no rak raeng khi khran sadaeng hai khrai hen. Rak ton bang no rak raeng khi khran sadaeng hai khrai hen.	“Khi khran” means lazy
Section 4 (A4)	Bunga rak oei tanyong yong hai la nong yong ton khuea pro. Bunga rak oei tanyong yong hai la nong yong ton khuea pro. Pak wan lae khan siang phro tam hai nong long pai duay lin. Tae rak khon eun mot sin tam hai nong kin tae namta.	“Ton khuea pro” means Thai eggplant plant

จาก Table 1 ภาษาถิ่นใต้ที่พบ ได้แก่ คำว่า ดอกยานหนัด ในตอน A1 ดอกดีปลี ในตอน A2 ขี้คร้าน ในตอน A3 และต้นเขือเปราะ ในตอน A4 ภาษาถิ่นมีความสำคัญกับการสร้างสรรค์ดนตรีในเรื่อง การสื่อสารอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ทำให้มีความสอดคล้องกับการเรียบเรียงประสานในรูปแบบบทเพลงร่วมสมัยมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ในการเรียบเรียงเสียงประสานการจะมีการคัดเลือกคอร์ดที่มีความกลมกลืนหลีกเลี่ยงคอร์ดที่ให้ความเครียดสูง เพื่อต้องการให้ภาษาถิ่นทำมีความลื่นไหลได้อย่างราบรื่น

อธิบายแนวคิดในการเรียบเสียงประสานของบทเพลง*ปาหรีเกาะปันหยี*

(Concept of Harmonic Arrangement in *Pahri Koh Panyee*)

เพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* เนื่องจากต้นฉบับบทเพลงตันหยงมีลักษณะเป็นเพลงตอนเดียวซ้ำวนไปมา ผู้วิจัยได้มีแนวคิดในการขยายเพลงให้มีความสมบูรณ์และน่าสนใจมากยิ่งขึ้นโดยมีการเพิ่มเติมในแต่ละส่วนดังโครงสร้างสังคีตลักษณ์เพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* โดยการเพิ่มตอนนำ เพิ่มเสียงประสาน เพิ่มทำนองในการสอดแทรก เพิ่มตอนโซโล (Solo) 1, 2 และเพิ่มตอนลงท้าย ดัง Table 2

Table 2 Musical Characteristics of the Song *Pahree Koah Phan Yee*

Musical form	Measure	Amount (Bar)
Introduction	1-8	8
Section 1 (A1)	9-16	8
Section 2 (A2)	17-24	8
Solo Section 1	25-40	16

Musical form	Measure	Amount (Bar)
Section 3 (A3)	41-48	8
Section 4 (A4)	49-56	8
Solo Section 2	57-68	12
Ending	69-72	4

ช่วงตอนนำ (Introduction)

ตามบทเพลงต้นฉบับไม่มีช่วงตอนนำ ผู้วิจัยต้องการให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ จึงได้เพิ่มตอนนำ แนวคิดช่วงตอนนำต้องการให้ดนตรีมีกลิ่นความเป็นไทยจึงเลือกใช้ระนาดเอกและขลุ่ยทำหน้าที่เป็นแนวทำนอง ผู้วิจัยใช้เทคนิคการบรรเลงในลักษณะคอยล้อสลับกันในลักษณะถาม-ตอบ (Call and Response) (ดูสัญลักษณ์กรอบด้านล่าง Example 2) เปียโนทำหน้าที่เป็นแนวสนับสนุนในลักษณะบล็อกคอร์ด (Block Chord) กลองรำมะนาทำหน้าที่บรรเลงในจังหวะหนัก คือ จังหวะที่ 1 และ 3 อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 90 เบสทำหน้าที่บรรเลงไปตามการเคลื่อนที่ของคอร์ด บรรเลงเน้นจังหวะหนัก คือจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 เช่นเดียวกับฆ้องและรำมะนา ไวโอลินทำหน้าที่ทำนองที่เป็นฉากหลัง (Melodic Background) ใช้เทคนิคการ

เคลื่อนที่ลง (Descending Motion) (ดูสัญลักษณ์สี่หลี่ยม Example 2) เพื่อต้องการให้แนวทำนองของไวโอลินมีความรู้สึกราบรื่น ผ่อนคลาย และส่งเริมให้ทำนองหลักดูไม่โดดเดี่ยวสร้างความหนาแน่นที่พอดี

Example 2 Intro Section, mm. 1–5

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอน A1

ในตอน A 1 ตามต้นฉบับในตอนที่เข้าเนื้อร้องจะไม่มีทำนองในการล้อสลับกับเสียงร้อง ผู้วิจัยมีแนวคิดให้ทำนองหลักเกิดความสมดุลไม่ว่างเปล่า จึงใช้ระนาดเอกทำหน้าที่ทำนองที่เป็นฉากหลังคอยล้อสลับกับเสียงร้อง ไวโอลินทำหน้าที่เป็นเป็นทำนองบรรเลงคลอเสียงร้องตามต้นฉบับ เพื่อต้องก ารให้เป็นเอกลักษณ์ความเป็นดนตรีพื้นบ้านไว้ เปียโนและเบสทำหน้าที่เป็นแนวสนับสนุนเคลื่อนที่ไปตามคอร์ดตามลีลาจังหวะหาดยาว ซึ่งรูปแบบการบรรเลงต่างจากตอน Example 2 แนวคิดเพื่อต้องการให้บทเพลงมีความรู้สึกกระชับสนุกสนาน

กลองรำมะนาและฆ้องทำหน้าที่ควบคุมสัดส่วนตามลีลาจังหวะบรรเลงในจังหวะหาดยาว (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม Example 3)

Example 3 Section A1, mm. 9-12

ลักษณะการตีจังหวะหาดยาวสำหรับกลองรำมะนา ซึ่งมีด้วยกัน 2 ใบ ได้แก่ รำมะนาเล็ก และรำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็กมีเสียงแหลม มีหน้าที่ให้จังหวะประสานเสียงกับรำมะนาใหญ่ โดยเน้นจังหวะ “สอดแทรก” เพื่อเพิ่มความพลิ้วไหวของจังหวะ รำมะนาใหญ่มีเสียงทุ้มมีหน้าที่ให้จังหวะหลัก เน้นจังหวะหนัก (Strong Beat) รูปแบบจังหวะหาดยาวที่พบในบทเพลงปาหรีเกาะปันหยี มีด้วย กัน 3 รูปแบบ ลักษณะการตีรำมะนาเล็กจะตีเสียงขอบ (Rim Strike) เป็นหลัก รำมาใหญ่จะตีด้วยกัน 2 ลักษณะ คือ 1) การตีตรงกลางใบ (Center Strike) จะให้เสียงทุ้ม และ 2) การตีขอบจะให้เสียงแหลม ดัง Example 4

Example 4 Rhythmic Pattern of Hat Yao Style

จากตัวอย่าง Example 4 รูปแบบที่ 1 จะเป็นรูปแบบหลักที่พบมากในบทเพลง รูปแบบที่ 2 จะพบในบางช่วงบางตอน และรูปแบบที่ 3 จะนิยมใช้ในท่อนที่จะส่งเข้าท่อนใหม่ ในลักษณะการตีส่ง ทั้งนี้ในการแสดงสดผู้บรรเลงสามารถเติมลูกเล่นได้ตามความเหมาะสม

ตอนโซโล 1 ตามต้นฉบับไม่มีตอนโซโล ผู้วิจัยมีแนวคิดให้บทเพลงมีสีสันไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย จึงได้เพิ่มตอนโซโล ช่วงที่มีความโดดเด่นในตอนนี้ คือ ช่วงห้องเพลงที่ 35 - 40 แนวคิดหลักตอนนี้ต้องการให้เปยโนมีบทบาทสลับมาเปนเครื่องทำนองแทนการเลนบล็อกคอรดอยางเดียวเพื่อสรางสีสันรวมกับไวลิน ผู้วิจัยใช้เทคนิคการบรรเลงในลักษณะถาม-ตอบ ล้อสลับกัน เปรียบเสมือนการร้องโต้ตอบเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหญิง ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของเพลงรองแง็งตันหยง ดัง Example 5

Example 5 Solo 1 Section, mm. 35–40

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในช่วงตอนลงท้าย (Coda)

ในช่วงตอนลงท้าย เพื่อให้บทเพลงเกิดความสมบูรณ์ในตอนจบ ผู้วิจัยได้สร้างตอนลงท้าย โดยให้เครื่องดนตรีทั้งหมดบรรเลงทำนองและกระสวนจังหวะในลักษณะยูนิสัน (Unison) เน้นการใช้กระสวนจังหวะในรูปแบบโน้ตตัวดำ 3 พยางค์ เพื่อต้องการสร้างความกระชับความหนักแน่นให้บทเพลงเกิดความสนุกสนานและจบลงอย่างประทับใจ ดัง Example 6

Example 6 Section Ending mm. 69–72

สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

การวิเคราะห์แนวคิดทางดนตรีในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงตันหยงสำหรับวงดนตรีร่วมสมัย สามารถสรุปผลการอธิบายแนวคิดในประพันธ์เพลง ซึ่งใช้เพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* เป็นเพลงตัวอย่างในงานวิจัย ดังต่อไปนี้

1. เนื้อร้อง ลักษณะเนื้อร้องต้นฉบับแบ่งตามเนื้อหาของเพลงเป็น 4 ตอน เนื้อหาของบทเพลงโดยภาพรวมจะบรรยายเรื่องราวเกี่ยวกับหญิงสาวที่หลงรักชายหนุ่มที่เป็นคนมุสลิมซึ่งเรียกว่า บัง สำเนียงการร้องเป็นภาษาถิ่นใต้ ในบทเพลง *ปาหรีเกาะปันหยี* มีการใช้คำศัพท์ภาษาถิ่นใต้ในแต่ละตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 มีคำว่า ดอกย่านหนัด มีความหมายว่า ดอกสับปะรด

ตอนที่ 2 มีคำว่า ดอกดีปลี มีความหมายว่า ดอกพริก

ตอนที่ 3 มีคำว่า ขี้คร้าน มีความหมายว่า ขี้เกียจหรือไม่อยากทำอะไร

ตอนที่ 4 มีคำว่า ต้นเขือเปราะ มีความหมายว่า ต้นมะเขือเปราะ

2. ทำนอง ลักษณะของทำนองต้นฉบับเป็นเพลงที่มีแนวทำนองเดียวตลอดแต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้อง ลักษณะรูปแบบสโตรฟิค (Strophic Form) เนื้อร้องมี 4 ตอน ทำนองเหมือนกันทุกตอนเปลี่ยนเพียงเนื้อร้อง ใช้บันไดเสียงดีแจ๊สเมโลดิกไมเนอร์ (D Jazz Melodic Minor Scale) ได้แก่ D E F G A B C♯ D ใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4

3. บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรี ขลุ่ยมีบทบาททำหน้าที่ทำนองหลักในตอนบทนำ ตอนโซโล 1 และตอนลงท้าย ระนาดเอกมีบทบาททำหน้าที่ทำนองหลักในตอนบทนำ ในตอนโซโล 1 ในตอนลงท้าย และทำหน้าที่ทำนองที่เป็นฉากหลังในตอน A1 ไวโอลินทำหน้าที่ทำนองที่เป็นฉากหลัง ในตอนนำ และทำหน้าที่เป็นแนวทำนองในตอน A1 ตอนโซโล 1 และตอนลงท้าย เปียโนมีบทบาททำหน้าที่ทำเป็นแนวสนับสนุน ในการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่สัมพันธ์กับแนวทำนองหลัก ในตอนนำ ตอน A1 และทำหน้าที่เป็นแนวทำนอง ในตอนโซโล 1 และตอนลงท้าย เบสทำหน้าที่เป็นแนวสนับสนุน การเคลื่อนที่ของคอร์ดในลีลาในจังหวะหาดยาวในตอนนำ ตอน A1 ตอนโซโล 1 และทำหน้าที่เป็นทำนองในลักษณะยูนิสันในตอนลงท้าย กลองรำมะนา ทำหน้าที่ควบคุมสัดส่วนตามลีลาจังหวะบรรเลงในจังหวะหาดยาว และทำหน้าที่ยูนิสันกับกระสวนจังหวะของเครื่องทำนองดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในตอนลงท้าย ฆ้องมีบทบาททำหน้าที่ควบคุมสัดส่วนตามลีลาจังหวะบรรเลงในจังหวะหาดยาวบรรเลงในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นจังหวะหนัก และทำหน้าที่ยูนิสันกับกระสวนจังหวะของเครื่องทำนองดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในตอนลงท้าย

ในการผสมวงจะพบปัญหาในเรื่องระดับเสียงของดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ ระนาด และขลุ่ย จึงได้มีการปรับเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านให้ระบบเสียงมีความกลมกลืนกับเครื่องดนตรีสากล ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์บทเพลงต้นฉบับและนำมาเรียบเรียงเสียงประสาน เลือกการใช้คอร์ดให้กลมกลืนกับกลุ่มเสียงและสำเนียงภาษาถิ่นภาคใต้และบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นเพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ตามวัตถุประสงค์การวิจัย

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

การวิจัยเรื่อง งานวิจัยสร้างสรรค์การเรียบเรียงสียงประสานบทเพลงตันหยงสำหรับวงดนตรีร่วมสมัย พบว่าการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ช่วยให้บทเพลงมีความไพเราะที่เข้ากับยุคสมัย แต่ยังมีคงเอกลักษณ์ของบทเพลงต้นฉบับ เช่น การใช้ทำนองซ้ำ ใช้ภาษาถิ่นภาคใต้ การใช้จังหวะเฉพาะแบบรองแง็งตันหยง การใช้เครื่องดนตรีไทยผสมผสานเครื่องดนตรีสากลทำให้บทเพลงเกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรม การเพิ่มเติมเสียงประสานให้ครบองค์ประกอบทางดนตรีเพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ ในแง่มุมของการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย การเรียบเรียงบทเพลงตันหยงนี้มีการการออกแบบโครงสร้างดนตรีที่มีความยืดหยุ่น แต่ยังคงรักษาอัตลักษณ์เดิมไว้ได้ เทคนิคที่นำมาใช้ เช่น การใช้คอร์ดให้เข้ากับภาษาถิ่นภาคใต้ โดยการคัดเลือกคอร์ดที่มีความกลมกลืนหลีกเลี่ยงคอร์ดที่ให้ความตึงเครียดสูงเกินไปซึ่งจะทำให้ขัดกับการลื่นไหลของภาษาท้องถิ่น และการวางองค์ประกอบของวงดนตรีให้เปิดพื้นที่ให้เครื่องดนตรีพื้นบ้านแสดงบทบาทเด่น จากความคิดเห็น

ของผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี นักดนตรีพื้นบ้าน และผู้ชมที่ได้ร่วมชมการแสดงสด จากแบบสอบถามความพึงพอใจ พบว่าการเรียบเรียงในรูปแบบร่วมสมัยสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ดี โดยเฉพาะผู้ชมรุ่นใหม่ที่ไม่คุ้นเคยกับดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งชี้ให้เห็นถึงศักยภาพในการใช้ศิลปะดนตรีเป็นเครื่องมือเชื่อมโยงรุ่นสู่รุ่นได้อย่างลงตัว ผู้วิจัยใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสาน เพื่อให้ดนตรีพื้นบ้านอย่างบทเพลงรองแง็งตันหยงได้มีการพัฒนาและต่อยอดทางวัฒนธรรมเป็นอีกทางเลือกให้แก่ผู้ฟัง ซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้สอดคล้องกับแนวคิดของ กาญจนา อินทรสุนานนท์[4] ที่กล่าวว่า “วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่ง มีการเปลี่ยนแปลงปรับตัวอยู่ตลอดเวลา” ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนไปแต่วัฒนธรรมที่ดีงามต้องคงอยู่และต้องปรับตัวให้เข้ากับโลกปัจจุบันเกิดเป็นความสมดุลทางวัฒนธรรม ผลลัพธ์จากงานวิจัยนี้ชี้ให้เห็นว่าการดัดแปลงบทเพลงดั้งเดิมและสอดแทรกเทคนิคสมัยใหม่สามารถทำได้โดยยังคงรากฐานของดนตรีพื้นบ้าน ส่งผลให้ผู้ฟังในยุคปัจจุบันได้สัมผัสถึงคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านและเป็นแรงบันดาลใจในการนำเสนอวัฒนธรรมดนตรีให้กว้างขวางขึ้น ในภาพรวมงานวิจัยนี้สะท้อนให้เห็นถึงวิธีการประยุกต์บทเพลงท้องถิ่นให้เข้ากับดนตรีร่วมสมัยได้อย่างลงตัว

ข้อเสนอแนะ (Suggestion)

1) การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีรูปแบบต่าง ๆ เช่น การนำบทเพลงรองแง็งตันหยงที่ได้ศึกษามานำไปผสมผสานกับแนวคิดดนตรีตะวันตกในรูปแบบใหม่ การเรียบเรียงในกระบวนการใหม่ อาทิ การเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีออร์เครสตร้า (Orchestra) วงดนตรีแจ๊ส (Jazz Band) วงโยธวาธิต (Military Band) เพื่อให้เกิดความหลากหลายทางเสียงและเพิ่มมิติทางศิลปะให้กับบทเพลงพื้นบ้าน หรือผู้สร้างสรรค์ดนตรีเชิงทดลองโดยนำกลิ่นอายของดนตรีจากภูมิภาคอื่น ๆ เช่น ลาติน (Latin), แจ๊ส (Jazz) มาผสมผสานกับบทเพลงรองแง็งตันหยง เพื่อสร้างแนวทางใหม่ในการนำเสนอดนตรีพื้นบ้านในสังคมร่วมสมัย เป็นต้น

2) เทคนิคการประพันธ์ เช่น การบูรณาการกับสื่อดิจิทัลและเทคโนโลยีดนตรี การใช้เทคโนโลยีช่วยในการสร้างสรรค์ เช่น โปรแกรมเรียบเรียงเสียง หรือการสร้างแอปพลิเคชัน/ เว็บไซต์แนะนำดนตรีท้องถิ่น อาจช่วยส่งเสริมให้ดนตรีพื้นบ้านเข้าถึงผู้ฟังรุ่นใหม่ได้มากยิ่งขึ้น พร้อมทั้งเพิ่มช่องทางการเผยแพร่ในระดับที่กว้างขึ้น หรือการวิจัยเปรียบเทียบกับบทเพลงพื้นบ้านจากภูมิภาคอื่น เพื่อให้เห็นความแตกต่างและจุดเด่นของบทเพลงรองแง็งตันหยงได้ชัดเจนมากขึ้น ควรมีการวิจัยเปรียบเทียบกับบทเพลงพื้นบ้านจากภาคอื่นของไทย หรือจากประเทศเพื่อนบ้าน เช่น มาเลเซีย หรืออินโดนีเซีย ที่มีรากวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน เป็นต้น

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

การเผยแพร่ผลงาน (Performance of the Composition)

บทเพลงรองแง็งตันหยงนี้ได้มีการเผยแพร่ออกสู่สาธารณชนผ่านรูปแบบการแสดงสด ในงานแสดงผลงานวิจัยบทเพลงตันหยงในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัย จัดขึ้นในวันที่ 30 ตุลาคม 2567 ณ อาคารแสดดำสังคีต วิชาเอกดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต และได้มีการเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ทางยู ทูป (YouTube) ดังตัวอย่าง Figure 2 เพลง*ปาหรีเกาะปันหยี*

Figure 2 QR Code for the Song *Pahree Koh Panyee*

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

งานวิจัยสร้างสรรค์การเรียบเรียงสียงประสานบทเพลงตันหยงสำหรับวงดนตรีร่วมสมัย ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต โดยสถาบันวิจัยและพัฒนา ปีงบประมาณ 2566

Bibliography

Charoensuk, Sukree. *How to Listen to Music Beautifully.* Bangkok: Ruean Kaew Printing, 1989. (in Thai)

Chatuthai, Nantawat. "*Rongkeng-Rongngaeng*." *Newsletter of the Sirindhorn Anthropology Center (Public Organization)* 9, 51 (August-September 2007): 14-16. https://www.sac.or.th/portal/th/newsletter/details/53#book/. (in Thai)

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

Khongmeuanphet, Klin. *An Analysis of the Folk Songs "Rong Ngeng" and "Tanyong"*. Krabi: Krabi Printing, 1995. (in Thai)

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

Premanand, Weerachat. *Philosophy and Techniques of Contemporary Songwriting*. Bangkok: Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 2015. (in Thai)

Srisajjang, Sathaporn. "The Integration of Thai Buddhist and Muslim Culture in the Lhor Haeng Play of Kantang District, Trang Province." Master's thesis, Srinakharinwirot University, 1990. (in Thai)

Trakulhun, Wiboon. "Mininalism." *Rangsit Music Journal* 1, 1 (2006): 47-55. (in Thai)

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

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

Article No. R0508 (22 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.R0508

Research Article

The Development of a Vocal Teaching Model Based on Verdi Art Songs for Undergraduate Level in The People's Republic of China

Guo Long,* Thiti Panya-in, Thanapon Teerachat
Faculty of Education, Buriram Rajabhat University, Buriram, Thailand
guo.lon@bru.ac.th, thiti.py@bru.ac.th, thanapon@bru.ac.th

Received: May 26, 2025 / Revised: August 22, 2025 / Accepted: August 25, 2025

Abstract

This research aimed to develop a comprehensive vocal teaching model grounded in Giuseppe Verdi's art music, tailored specifically for undergraduate music students in the People's Republic of China. Recognizing the increasing emphasis on culturally diverse and pedagogically sound vocal instruction, the study addressed a growing need for more effective and contextually relevant teaching methodologies in classical singing education. It responded to the limited exploration of Verdi's lesser known yet pedagogically rich repertoire of art songs, which offered significant value in technical and expressive development for young vocalists.

The primary objectives of this study were threefold: 1) to construct a vocal teaching model centered around Giuseppe Verdi's art music, 2) to critically examine the validity and pedagogical appropriateness of this model through expert input and practical feedback, and 3) to implement and assess the model within undergraduate vocal instruction settings. Through these objectives, the study sought to bridge the gap between historical vocal literature and modern educational practices, enriching students' learning experiences with repertoire that is both artistically substantial and pedagogically effective.

The research followed a qualitative methodology, employing semi-structured field interviews, expert evaluations, and practical trials. A total of 15 vocal instructors from five distinguished music universities across China were interviewed. These instructors, selected

* Corresponding author, email: guo.lon@bru.ac.th

based on their professional experience and familiarity with classical vocal repertoire, provided insights into current practices, challenges, and opportunities in undergraduate vocal education. Their feedback contributed to shaping the content and structure of the proposed model. Additionally, five vocal music experts with backgrounds in vocal pedagogy and performance were invited to evaluate the initial version of the model. Their critical assessments were instrumental in refining its design, particularly in instructional clarity, repertoire selection, and student engagement. Then, ten vocal teachers participated in the trial implementation phase, testing the model in their respective institutions and offering further evaluation based on their classroom experiences.

The outcome of this comprehensive developmental process was the “APPE” vocal teaching model, which comprises four interrelated phases: Analysis, Practice, Performance, and Evaluation. Each component guided students through a systematic and holistic learning journey.

In the analysis phase, students engaged in an in-depth study of the selected Verdi art songs. This included textual interpretation, historical and stylistic contextualization, and structural analysis. This phase aimed to build foundational knowledge and deepen the student’s interpretive understanding of the repertoire. The practice phase emphasized technical vocal training aligned with Verdi’s music demands. Exercises focused on breath control, phrasing, diction, dynamic variation, and stylistic authenticity. Here, the selected repertoire served as a vehicle for targeted skill development. The performance phase encouraged students to apply their analytical and technical knowledge in live or recorded performances. This component enhanced stage presence, interpretive confidence, and communicative effectiveness, preparing students for public performance and professional settings. The evaluation phase incorporated both formative and summative assessments. These assessments included peer reviews, instructor feedback, and self-evaluation methods. Evaluation criteria were developed in consultation with expert vocalists to ensure they aligned with educational standards and professional expectations.

The findings from the expert evaluation and classroom trials revealed that the APPE model was both pedagogically valid and practically effective. Expert reviewers commended the model’s clear structure, relevance to student needs, and innovative incorporation of

lesser-known Verdi art songs, providing technical diversity and expressive richness. Teachers involved in the implementation phase noted observable improvements in students' vocal technique, interpretive insight, and overall musicality. Moreover, they reported that the model offered a fresh and engaging approach to vocal training that encouraged deeper student involvement and critical reflection.

The results of evaluation by 5 authoritative experts and classroom practice by 10 teachers show that the APPE teaching model has received high praise in five aspects: teaching design, teaching methods, curriculum setting, teaching media, and teaching evaluation. It has a clear structure, closely follows student needs, and innovatively incorporates little-known Verdi art songs, which not only maintains technical diversity but also enhances musical expressiveness. Through teaching students, it is found that students' vocal skills, depth of interpretation, and overall musical literacy have all been significantly improved. This novel teaching method not only makes vocal training interesting, but also inspires students to participate deeply and think critically.

By integrating Verdi's underutilized art songs into a structured teaching framework, the APPE model enriched the existing vocal curriculum and offered a unique cultural and pedagogical perspective. It promoted a more comprehensive understanding of Italian vocal tradition while remaining adaptable to the educational context of Chinese undergraduate institutions. This balance between tradition and innovation was essential for cultivating technically skilled, artistically aware, and culturally sensitive vocal performers.

In conclusion, the study contributed to the field of vocal pedagogy by presenting a model grounded in both scholarly research and practical application. The APPE model demonstrated that vocal education could be more effective, dynamic, and inspiring with thoughtful integration of historical repertoire and contemporary teaching strategies. Future research may explore the application of this model across different musical styles and educational contexts, further expanding its relevance and utility in global vocal training.

Keywords: Teaching / Model Vocal / Teaching Giuseppe / Verdi Art Songs

In recent years, vocal music education in the People's Republic of China has developed significantly, supported by the sustained efforts of educators and performers since the 1920s. Despite this progress, vocal instruction at art colleges continues to emphasize technical training, often to the exclusion of broader pedagogical approaches that foster musical artistry and holistic student development. This singular focus has limited the diversity of teaching models and hindered the introduction of innovative practices in vocal education.

For undergraduate students, who are typically in the early stages of vocal and artistic development, it is essential to select repertoire that supports healthy vocal growth and fosters a comprehensive understanding of musical expression. The art songs of Giuseppe Verdi are widely regarded as suitable for vocal instruction due to their pedagogical accessibility and musical richness. Verdi's collection of 17 published art songs features clear structural design and moderate technical demands, making them particularly accessible for undergraduate-level study. Their manageable length, lyrical clarity, and moderate vocal requirements provide an effective introduction to Verdi's compositional style while supporting the development of foundational singing techniques. These include breath control, legato phrasing, and consistent tone production—skills that are essential for early-stage vocal training.[1]

In Giuseppe Verdi's creative genre, 26 operas were written, and art songs were written mainly during his early creative career (1838 -1850). According to the researchers' investigation, only 17 works have been published.[2] These works exhibit moderate vocal range and technical demands; however, their suitability varies depending on the specific voice type and level of student development. While some of Verdi's art songs may be appropriate for undergraduates, especially those with lighter vocal qualities, not all pieces are universally suitable. Careful selection based on vocal range, tessitura, and technical challenges is essential to ensure healthy vocal development. Therefore, instructors should match repertoire to the individual student's vocal characteristics, drawing upon established pedagogical practices and repertoire

[1] Mary Kathryn Brewer, "A Comprehensive Guide to Verdi's Art Songs with Applications for Teaching and Performing" (DA diss., Ball State University, 2016), 3.

[2] Federica Balluchi, Arianna Lazzini, and Riccardo Torelli, "The Role of Giuseppe Verdi in Shaping the 19th Century Culture Industry" (MA thesis, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2021), 19-22.

guidelines. Although Verdi's art song output is limited, each piece offers valuable learning opportunities and is well worth studying and performing by bel canto singers.

Although Verdi is small, each capital is worthy of learning and singing by bel canto singers. These works all have the early Verdi writing style, with the typical style of sound use and musical performance in the Bel Canto period.[3] Verdi is a world-renowned composer, and his musical style must be mastered. Moreover, these 17 art songs are relatively accessible and suitable for progressive skill development in undergraduate vocal training, which is very helpful for undergraduates to master the composer's style and singing skills. Verdi's creative tunes include distinct melodic and emotive elements. His early fascination with Shakespeare's dramatic literature was a significant source of inspiration for him. He fully incorporated the qualities and spirit of Shakespeare's plays into his original songs. He developed a keen understanding of the dramatic elements of music, which is why music has power and coherence.[4] From this, we can see that Verdi added dramatic elements to his works based on the beautiful melodies of Italian art songs, which directly improves students' emotional expression and stage performance.

The primary objective of this research was to develop a vocal teaching model based on Giuseppe Verdi's art songs, tailored for undergraduate students in the People's Republic of China. The study also aimed to evaluate and refine the model's accuracy and practical applicability through expert assessment. Finally, the research sought to implement the Verdi Art Songs Vocal Teaching Model within undergraduate vocal education and assess its overall effectiveness in enhancing students' vocal performance and interpretative skills.

Through consulting materials, observation, and interviews, the researchers found that Verdi art songs are rarely used in undergraduate music majors in the People's Republic of China, and most of the academic research on them focuses on the analysis of music, creation, and singing. There is no research on teaching Verdi art songs, and relatively few textbooks are

---

[3] Lei Sun, "The Performance of the Verdi Chamber Music Song Brindisi" (MA thesis, Northwest Normal University at the People's Republic of China, 2018), 4-5. (in Chinese)

[4] Rendi Yi, "A Study on the Singing Art of Verdi's Art Songs," *Modern Music Journal* 11, 7 (2021): 130. (in Chinese)

published. Undergraduate students also have relatively little artistic practice of Verdi's art songs. Teachers also generally believe that researching teaching Verdi art songs among Chinese music undergraduates can help enrich the diversity of learning for music undergraduates in the People's Republic of China. Verdi art songs not only enrich students' repertoire selection and expand the diversity of learning but also use Verdi art songs' technical points and unique musicality. It can improve students' singing skills and music comprehension through comprehensive analysis and practice combined with a classified teaching model. Therefore, this paper explores the content, accuracy, and applicability of the vocal teaching model based on Verdi art songs through the survey results.

Research Methodology

This research will use qualitative research.

1. Key Informants

1.1 To assess the accuracy and applicability of the research findings, five distinguished educators and professors specializing in bel canto singing were selected to evaluate the results. All experts were affiliated with institutions located primarily in Western China, specifically Xi'an and Sichuan provinces. While their insights were highly valuable, it is essential to note that the findings of vocal pedagogy practices across all regions of the People's Republic of China.

1.2 The expert panel included: 1) Zhou Ling: Retired Professor, Ph.D., soprano, former doctoral supervisor, and renowned vocal music educator from Xi'an Conservatory of Music. 2) Bai Meng: Retired Professor, tenor, former doctoral supervisor, and esteemed vocal music educator previously affiliated with Xi'an Conservatory of Music and Shanghai Conservatory of Music. 3) XianYu YueGe: Professor, Ph.D., soprano, doctoral supervisor, and Deputy Director of the Vocal Music Department at Xi'an Conservatory of Music. 4) Bai JuYe: Associate Professor, Ph.D., tenor, master tutor, and Director of the Bel Canto Teaching and Research Section, Vocal Music and Opera Department, Sichuan Conservatory of Music. 5) Fan Ping: Professor, soprano, master tutor, and Director of the Bel Canto Teaching and Research Section, Music Education Department, Xi'an Conservatory of Music.

1.3 Trial Implementation Group of the 15 interviewed vocal teachers, 10 were selected to implement and evaluate the teaching model in practice.

2. Research Instruments

2.1 Interview Questionnaire: To gain deeper insights into the teaching methodology, structured and semi-structured interviews were conducted using a 10-question questionnaire with 15 vocal instructors. The duration of each interview was approximately one hour, taking place from September 2023 to January 2024.

2.2 Evaluation Questionnaire: The questionnaire was used to collect feedback from five renowned bel canto experts, forming a summarized report based on their assessments. The evaluation questionnaire was developed through a systematic process aimed at ensuring content validity and reliability. Initially, the questionnaire items were designed based on the research objectives and reviewed by academic advisors for content relevance and clarity. To assess item validity, the Item-Objective Congruence (IOC) method was applied, with expert reviewers evaluating each item for alignment with the intended learning objectives. Based on their feedback, several items were revised or removed. The final version of the questionnaire achieved a Content Validity Index (CVI) of 0.92, indicating a high level of agreement among experts and suggesting strong content validity. The finalized questionnaire focused on five key areas: (1) completeness of teaching steps and methods, (2) logical coherence and practicality of the teaching design, (3) relevance and specificity of the curriculum, (4) appropriateness of teaching materials such as images and musical scores, and (5) effectiveness of learning assessment methods. In addition, feedback was gathered from teachers who implemented the model, further informing the evaluation of its practical applicability.

3. Data Collection

The data collection process followed these sequential steps:

3.1 Conducting a questionnaire-based survey to gather insights from 15 vocal teachers regarding the Verdi art song teaching model.

3.2 Assessing the correctness and applicability of the model through expert evaluations.

3.3 Interviewing teachers using the model to obtain their feedback through evaluation questionnaires.

4. Data Analysis

4.1 The responses from 15 vocal teachers were systematically analyzed in conjunction with relevant literature on vocal pedagogy and curriculum design to extract key insights for refining the teaching model. According to Creswell and Poth,[5] qualitative studies often rely on small, purposeful samples to gather in-depth perspectives. In this study, the inclusion of 15 participants was therefore deemed appropriate for exploratory research of this nature.

4.2 Five experienced bel canto educators evaluated the Vocal Teaching Model for Giuseppe Verdi's Art Songs using a structured questionnaire focused on its applicability and accuracy. Their expert assessments and recommendations were analyzed to refine and enhance the model.

Research Results

The development of the vocal teaching model was carried out in three key stages:

1. Creating a Vocal Teaching Model Outline

1.1 Importance of Teaching Models: Through interviews with Chinese vocal teachers and subsequent data analysis, two primary challenges faced by undergraduate vocal students were identified. First, there is an overemphasis on frequently taught art songs by well-known composers, which are often technically demanding and difficult for students to master within a limited timeframe. Second, students are generally not exposed to art songs by lesser-known composers, as these works are often undervalued or perceived as unnecessary for study, leading to a narrow and imbalanced repertoire.

Teachers agreed that Giuseppe Verdi's art songs possess strong coherence, dramatic depth, and emotional expressiveness through unique rhythmic structures. While some of Verdi's art songs may be appropriate for advanced undergraduates, their technical

[5] John W. Creswell, and Cheryl N. Poth, *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches,* 4th ed. (Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2018), 157-158.

demands, stylistic complexity, and linguistic requirements generally necessitate a certain level of vocal maturity. Therefore, careful selection is essential to match individual student skill levels, making only selected pieces suitable for undergraduate study based on vocal readiness and pedagogical objectives. Verdi's works help improve singing techniques, breath control, and stage presence. Among Verdi's art songs, "Non t'accostare all'urna" and "Ad una stella" were most frequently recommended by vocal instructors. "Non t'accostare all'urna," in particular, is widely used in undergraduate vocal programs in China due to its moderate vocal range, clear melodic structure, and manageable phrasing, making it accessible for developing voices. Additionally, both songs offer pedagogical value by allowing students to focus on essential bel canto techniques such as legato singing, breath control, and Italian diction, without the extreme technical demands found in Verdi's operatic arias.

Literature analysis further highlighted that an effective teaching model should possess several key qualities. It must be targeted, aligning closely with both the defined teaching goals and the expected learning outcomes. Additionally, the model should be specifically adapted to the unique musical and vocal characteristics of Verdi's art songs. Finally, it should be designed to integrate these distinctive features into a structured, goal-oriented teaching framework that supports systematic skill development and artistic interpretation.

1.2 This teaching model outlines information according to the following topics.

1.2.1 Teaching Model Overview: This teaching model seamlessly integrates theory and practice, beginning to explore Verdi's art songs' historical background and musical style. It helps students solidify their understanding of fundamental vocal theories and techniques. Students develop essential vocal skills by engaging with Verdi's distinctive stylistic features, including sustained legato lines and expressive use of accents. Working with piano accompaniment further enhances their musical sensitivity and interpretive skills. This approach not only strengthens students' vocal technique and artistic expression but also expands their repertoire and prepares them for the demands of more advanced operatic roles.

1.2.2 Teaching Objectives: The primary aim of this teaching model is to introduce greater diversity into undergraduate vocal training. By studying Verdi's art songs, students will encounter a distinctive musical style and develop the technical prowess

necessary for mastering more complex operatic works. The specific objectives of the training model are structured to guide students through a comprehensive learning process. First, work analysis serves as the foundation, where students explore the historical and musical context of Verdi's art songs. This understanding provides essential theoretical foundations for informed and effective vocal training. Next, the focus shifts to improving singing skills, with students developing specific vocal techniques found in Verdi's works—such as sustained phrasing, proper stress placement, and mastery of double-dotted rhythms—through systematic and targeted practice. Following this, students work on enhancing artistic expression by engaging in collaborative practice with piano accompaniment, which supports the refinement of both stage presence and interpretive depth. Finally, the model aims to expand the repertoire, allowing students to internalize Verdi's unique musical language while strengthening their vocal technique and preparing them for the demands of more advanced operatic repertoire.

The primary aim of this teaching model is to enrich undergraduate vocal training by introducing stylistic and technical diversity through the study of Verdi's art songs. These works expose students to a distinctive compositional style that supports the development of advanced vocal technique and interpretive skills, serving as a foundation for more complex operatic repertoire. The model's objectives are organized to guide students through a structured and comprehensive learning process. It begins with repertoire analysis, where students examine the historical background, text setting, and musical structure of selected art songs. This analytical foundation equips students with the theoretical and stylistic understanding necessary for informed performance. The next phase focuses on targeted vocal training, emphasizing specific techniques drawn from Verdi's works such as sustained legato phrasing, precise accentuation, and control of rhythmic nuance, including double-dotted figures. Students then apply these techniques in collaborative practice with piano accompaniment, refining their stage presence, musical interaction, and expressive delivery. Ultimately, the model seeks to expand each student's repertoire while cultivating technical proficiency and artistic maturity in preparation for advanced operatic performance.

1.2.3 Teaching Approach: Verdi's art songs, inspired by poems from various renowned poets, encompass diverse musical styles and varying difficulty levels. The teaching approach should be progressive, adapting to students' abilities and allowing them to

tackle increasingly complex pieces. The methodology is structured into several progressive stages to support students' comprehensive development. The first stage, Initial Analysis and Appreciation, introduces students to the stylistic qualities and historical context of Verdi's art songs, fostering a foundational understanding and appreciation of the music. In the second stage, Technical Practice, students engage in focused training to develop the specific vocal techniques required for Verdi's compositions, working intensively on each component. The third stage, Collaborative Performance, involves working with piano accompaniment to deepen interpretive skills and enhance the integration of voice and music. The final stage, Comprehensive Evaluation, includes a thorough assessment of both vocal technique and artistic performance. This step-by-step approach ensures students develop a well-rounded understanding of Verdi's art songs while steadily refining their vocal abilities and emotional interpretation and stylistic nuance.

1.2.4 Course Design: The course is structured to span nine weeks, each dedicated to a specific aspect of Verdi's art songs. The weekly topics and content are outlined in the following table: In the first week, "Analysis", students will use the method of explanation to analyze the historical background and musical terms of the song and will be checked and evaluated in the second week. In the 3-6 weeks, "Practice", students will use the method of explanation and demonstration to practice language logic stress, "legato" singing, special rhythm, high notes, and will be checked and evaluated in the fourth to seventh weeks. In the seventh to eighth weeks, "Performance", students will use the method of explanation and demonstration to teach how to cooperate with piano accompaniment to improve stage performance. In the ninth week, "Evaluation", students will be evaluated based on their usual classroom performance, homework completion and live singing. This comprehensive Course Schedule provides students with a structured pathway to mastering Verdi's art songs, combining technical development with artistic expression (Table 1).

1.2.5 Evaluation: Students' progress will be assessed through a comprehensive evaluation process involving both vocal instructors and piano accompanists. While teachers lead the assessment of technical and artistic development, accompanists provide supplemental feedback on musical collaboration, phrasing, and ensemble coordination during rehearsals and performances. Evaluation criteria focus on three key components. First,

classroom performance will be assessed based on students' vocal technique, interpretive skill, and engagement during in-class singing sessions. Second, students will be required to submit regular assignments, including practice logs and audio or video recordings of their rehearsal work, which will be reviewed on a weekly basis to monitor consistency and improvement. Finally, a culminating live performance will serve as a capstone assessment, allowing students to demonstrate their technical growth and expressive interpretation before an audience. This multi-dimensional evaluation approach ensures that students receive ongoing, constructive feedback that supports their continued development and artistic maturity.

Table 1 Course Schedule

Week	Topic	Focus
1	Introduction to Verdi's Art Songs	Historical background, poetic inspiration, and stylistic analysis.
2	Vocal Techniques – Breathing and Diction	Mastering breath control and proper pronunciation for Verdi's Italian lyrics.
3	Singing Continuous Phrases	Developing stamina and fluidity in long vocal lines.
4	Rhythm and Accent Placement	Emphasize the accuracy of dotted rhythm and accented rhythmic position
5	Melodic Interpretation	Understanding Verdi's melodic phrasing and emotional nuances.
6	Vocal Range and Expression	Expanding the vocal range and integrating expressive dynamics.
7	Collaborative Performance Practice	Working with piano accompaniment and refining stage presence.
8	Emotional Expression and Drama	Enhancing interpretive skills through character portrayal.
9	Final Performance and Evaluation	Live performance and assessment of technical and artistic development.

2. Development Concept of the Teaching Model

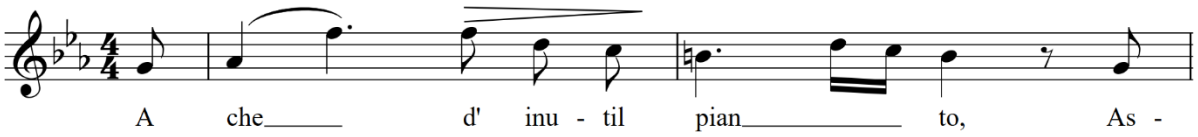
Drawing from interview data and a review of relevant literature, the researchers developed a structured teaching model to address the vocal characteristics of Verdi's art songs and the specific educational needs of undergraduate students. The teaching model emphasizes a systematic approach to skill development, interpretive understanding, and vocal health within the context of bel canto training. To implement this framework effectively, the researchers designed a model abbreviated as "APPE," which consists of four key components: 1) Analysis (A): Focused on detailed study of musical structure, text, and stylistic elements. 2) Practice (P): Emphasizes targeted vocal exercises and rehearsal strategies. 3) Performance (P): Provides opportunities for interpretive application through guided performance. 4) Evaluation (E): Involves feedback and assessment to monitor progress and reinforce learning. This model integrates both pedagogical structure and artistic exploration, aiming to support student development in technique, expression, and repertoire familiarity. The "APPE" model has the following steps and processes:

2.1 Analysis: Verdi's art songs integrate intricate musical elements including melody, harmony, rhythm, and text, all of which require careful examination to support effective learning. A thorough analysis enables students to identify technical and interpretive challenges while deepening their understanding of the composer's stylistic language. Drawing on analytical criteria outlined by Kimball (2005), this stage emphasizes the study of text setting, melodic construction, harmonic language, rhythmic design, formal structure, and accompaniment. Additionally, students explore unifying elements within each piece and consider Verdi's unique stylistic influences. This comprehensive approach to score study and lyrical analysis fosters critical listening, stylistic awareness, and informed performance preparation.

2.2 Practice: While Verdi's art songs are often more demanding than standard undergraduate repertoire by composers such as Schubert, Schumann, or Fauré, they offer unique pedagogical value for Chinese students by bridging Italian operatic style with structured technical training. These songs require the development of advanced vocal techniques, including breath control, legato phrasing, dynamic nuance, and precise Italian diction.

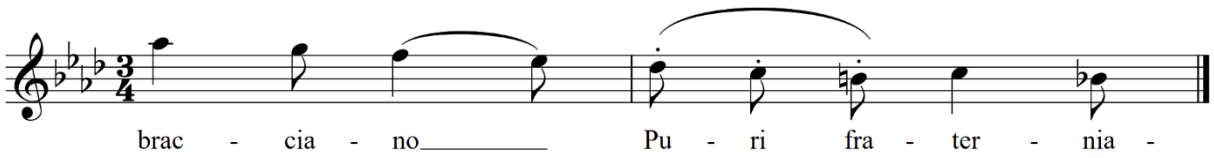
2.2.1 Breath Control and Support: Mastering breath control and support is essential for performing Verdi's art songs, particularly in phrases that contain wide intervallic leaps. These passages demand precise breath preparation to maintain tonal accuracy, phrase continuity, and vocal stability. In the APPE model, targeted exercises are introduced to help students develop diaphragmatic support and controlled airflow, which are crucial for navigating such intervals effectively. as shown in Example 1. It illustrates a typical example from Verdi's repertoire where strategic breath management is necessary. Through guided practice, students learn to anticipate these technical demands, reinforcing proper breathing technique as a foundational element of vocal performance.

Example 1 Breath Control and Support: Excerpt from the C section of "*Non t'accostare all'urna*," mm. 41-43.



2.2.2 Expansion of Vocal Range: Verdi's art songs often feature a wide vocal range and phrases that begin in the upper register, presenting both a challenge and an opportunity for vocal development. These musical characteristics are particularly effective in training students to expand their usable vocal range with control and confidence. Within the APPE teaching model, such passages are used to introduce targeted vocal exercises that focus on resonance placement, breath support, and gradual extension of pitch range.

Example 2 Expansion of Vocal Range: Excerpt from the B section of "Ad una stella" mm. 19-20.



From example 2 provides an example of this pedagogical application, illustrating how Verdi's writing encourages singers to develop flexibility and strength in the higher tessitura. Through structured practice, students learn to approach high notes with technical security, supporting long-term vocal growth.

2.2.3 Nuanced Changes in Timbre and Dynamics: Verdi's art songs are characterized by rich emotional depth and frequent shifts in dynamics and vocal color. The scores often include detailed expressive markings—such as crescendos, decrescendos, and timbral indications—that require the singer to develop nuanced control over vocal tone and intensity. In the APPE teaching model, these elements are used to train students in dynamic variation, tonal shading, and expressive delivery.

Example 3 Nuanced Changes in Timbre and Dynamics: Excerpt from the C section of "Non t'accostare all'urna," mm. 27-29.

From example 3 demonstrates how such markings guide students in shaping phrases with emotional sensitivity and technical precision. By engaging with these dynamic and timbral demands, students enhance their interpretive skills and gain a deeper understanding of expressive communication in vocal performance.

Targeted vocal exercises based on these pieces help students Refine their technique in areas such as legato, phrasing, and diction, while developing expressive singing abilities. Regular, structured practice sessions enable students to overcome technical difficulties and enhance musical interpretation.

2.3 Performance: The dramatic intensity and emotional depth of Verdi's art songs offer students valuable opportunities to enhance stage presence and expressive delivery. This stage emphasizes emotional interpretation, character portrayal, and musical

collaboration through performance with piano accompaniment. Students also receive guidance in stage movement and interaction with accompanists, helping them perform with greater confidence, engagement, and sensitivity to ensemble dynamics.

2.4 Evaluation: A structured evaluation system ensures continuous improvement and refinement of teaching methods. The assessment process consists of both formative and summative components. Formative assessment involves continuous feedback provided through in-class discussions, individual coaching sessions, and the evaluation of homework assignments. Summative assessment is conducted through final performance evaluations, live recitals, and graded assessments that focus on the technical proficiency and expressive quality of each student's performance.

3. Verifying and Improving the Teaching Model Outline

To assess the applicability and accuracy of the teaching model, the researchers developed an evaluation questionnaire and invited five renowned bel canto experts to provide feedback. The questionnaire evaluated five key aspects of the teaching model: 1) Completeness of teaching steps and methods. 2) Logical coherence and practicality of the teaching design. 3) Relevance and specificity of the curriculum. 4) Appropriateness of teaching materials such as images and musical scores. 5) Effectiveness of learning assessment methods.

The experts expressed general satisfaction with the outline, mainly commenting on the teaching media and evaluation methods. While they also acknowledged the strengths of the teaching steps, design, and curriculum targeting, they provided valuable suggestions for improvement.

3.1 Expert Feedback on the Teaching Model

3.1.1 Completeness of Instructional Sequence: Experts agreed that the model presents a well-rounded instructional framework from pre-class preparation to post-class review with clear, adaptable steps that promote student engagement and participation.

3.1.2 Alignment of Teaching Design: The instructional design was praised for its logical structure and alignment with course objectives and student needs. It balances depth and accessibility, ensuring systematic knowledge progression tailored to the learning characteristics of undergraduate students.

3.1.3 Curriculum Relevance and Focus: Experts highlighted that the curriculum is well-targeted, integrating the technical, musical, and expressive challenges of Verdi's art songs. It fosters both theoretical understanding and practical skill development, particularly in areas such as breath control, phrasing, and Italian diction skills essential for undergraduate vocal growth.

3.1.4 Effectiveness of Teaching Media: The use of scores, visual aids (such as annotated images of vocal techniques or staging), and audio examples was deemed generally effective in supporting student comprehension. However, experts recommended refining media selection to ensure clarity, enhance engagement, and reinforce key learning objectives.

3.1.5 Application of Learning Evaluation: The evaluation approach was viewed as too outcome focused. Experts recommended broadening the criteria to include formative aspects such as learning progress, student effort, and participation. This would provide a more balanced and comprehensive view of student development over time.

3.2 Experts' Suggestions for Improving the Teaching Model

3.2.1 Evaluation Criteria: Experts recommended incorporating more detailed evaluation criteria that assess learning outcomes and evaluate the learning process. This would provide a more comprehensive picture of students' development.

3.2.2 Individualized Teaching Approaches: Experts emphasized the need to account for student differences. They suggested offering personalized guidance on tonality for different voice types and providing a more challenging repertoire for advanced students. These adjustments would better cater to the specific needs of students and ensure more tailored instruction.

3.2.3 Enhanced Teaching Media: Experts proposed increasing intuitive and demonstrative teaching media to improve teaching clarity and effectiveness. This could include more visual aids and multimedia resources to ensure students can better understand the material.

3.3 Improving the Teaching Model Outline: In response to expert feedback, several improvements were made to the teaching model:

3.3.1 Refining Evaluation Criteria: The evaluation system was revised to include process and final assessments. The process evaluation, accounting for 40% of the total score, will consider attendance and homework completion. The final review, making up 60% of the total score, will focus on students' live performances in the ninth week, assessing technical skills, emotional expression, and stage presence.

3.3.2 Addressing Individual Differences in Voice Types: The model now includes detailed recommendations on tonality to meet the needs of students with different voice types. These adjustments ensure that students sing in the most suitable key for their voice, promoting better vocal health and practical training.

3.3.3 Optimizing Teaching Media: The researchers enhanced the clarity and precision of music scores and images used in the teaching materials based on expert suggestions. Music notation software was utilized to ensure the visual components were clear and accurate, while additional music scores were incorporated to facilitate teaching.

4. Evaluation of the Teaching Model by Teachers

The researchers introduced the teaching model to 10 teachers over 9 weeks. These educators agreed that the teaching model, which focuses on Giuseppe Verdi’s art songs, not only addresses the practical needs of undergraduate music education but also accommodates students’ differences. The model provides tailored exercises that comprehensively enhance students’ language skills, vocal techniques, stage presence, and abilities. It is seen as more than practice for specific repertoire; it offers a structured teaching methodology for bel canto instruction. By establishing a complete teaching framework, the model provides a replicable and scalable solution for undergraduate vocal education.

This teaching approach reflects recent developments in Chinese music education, which emphasize integrating classical traditions with globally informed pedagogical practices (Xiao, 2022). By incorporating Verdi’s art songs into the curriculum, the model contributes to enhancing the diversity and professionalization of undergraduate vocal training in China. It supports students in developing not only technical proficiency but also independent learning skills and critical thinking through structured analysis and performance practice. Additionally, the model provides educators with practical tools and strategies for expanding students’ exposure to a broader range of vocal repertoire, thereby enriching the overall learning experience.

Discussion

Based on the research results, the following key points were discussed:

1. Development of the Verdi Art Song-APPE Teaching Model: The researchers designed a comprehensive teaching model, titled "Verdi Art Song-APPE," specifically tailored for undergraduate vocal education within selected institutions in the People's Republic of China, with particular focus on application in Western regions such as Xi'an and Sichuan. This model integrates analysis, practice, performance, and evaluation. This is consistent with Xiao Junni's emphasis that the vocal teaching model involves the theory, principles, content, and progress schedule of vocal teaching, which helps students form a systematic teaching concept and clearly understand the overall steps of vocal pedagogy.[6]

2. Analysis of Verdi's Art Song Elements: Through detailed analysis of Verdi's art songs including musical scores, language, and terminology the researchers aimed to support students in deepening their understanding and enhancing their learning outcomes. This approach aligns with Jia DaQun's view that music is inherently complex, capable of expressing multiple concepts and emotions simultaneously. Jia emphasizes the importance of examining music from diverse perspectives and historical contexts to provide objective insights that inform both scholarly research and performance practice.[7]

3. Targeted Vocal Exercises: The researchers emphasize that mastering the correct singing techniques is essential for performing art songs and conveying emotions. Fu Jie noted that art songs and opera arias require proper singing techniques, ensuring the voice remains natural and fluid throughout the performance and soft during the singing process.[8] As Hou Lisong suggested, teachers should select appropriate repertoires based on student needs to provide individualized development. Teachers should tailor their song selections to the student's age and emotional needs, applying the principle of teaching students according to

---

[6] Junni Xiao, "Exploring the Importance of Vocal Music Teaching Method to Vocal Music Learners," *Contemporary Music Journal* 12, 3 (2022): 65. (in Chinese)

[7] Daqun Jia, "Re-identification of "Music Analysis"," *Music Creation Journal* 10, 9 (2019): 85. (in Chinese)

[8] Jie Fu, "Analysis of Different Methods of Singing Foreign Art Songs and Foreign Opera Arias," *Art Appraisal Journal* 7, 4 (2022): 38. (in Chinese)

their aptitude. During training, it is necessary to combine the students' situations and select an appropriate repertoire for students to learn to ensure the personalized development of students. Teachers pay attention to teaching students by aptitude and should combine students' characteristics.[9]

4. Student Characteristics and Teaching Case Design: The researchers analyzed the characteristics of undergraduate music students in China and incorporated corresponding teaching cases into the model, which can aid teachers in their instruction. The main goal of this study is to help students master Verdi's art song performance methods and styles while improving their vocal abilities. Cooperation with piano accompaniment is critical in achieving a complete emotional and musical interpretation of the works. Xiao Ping points out that piano accompaniment should intertwine with the melody, enhancing the overall musical expression, supporting the creation of the musical image, and becoming an indispensable part of art songs.[10]

5. Evaluating students' performance on Verdi's art songs serves not only to measure academic progress but also to provide meaningful feedback for refining instructional strategies. The researchers adapted and improved the teaching model in response to challenges observed during student implementation. Similarly, Xiao Junni emphasizes that well-designed evaluation methods play a critical role in offering constructive feedback and fostering student improvement a perspective that corresponds with the researchers' approach and findings.[11]

Conclusions

Through extensive literature consultation, on-site interviews, and systematic analysis of existing challenges in undergraduate vocal instruction, the researchers developed the APPE teaching model—featuring clear objectives, targeted methods, defined target students, structured curriculum design, case-based learning, and comprehensive evaluation strategies.

---

[9] Lisong Hou, "A Summary of Research on Chinese Modern Music Teaching Method," *Art Appraisal Journal* 3, 2 (2022): 114. (in Chinese)

[10] Ping Xiao, "On the Style and Singing Features of European Art Songs," *Explorations in Music Journal* 8, 2 (2008): 76. (in Chinese)

[11] Junni Xiao, 63-65. (in Chinese)

Implemented over a 9-week course, the model addressed key components of vocal training, including breath control, diction, legato phrasing, dynamic variation, stage presence, and interpretive expression, within the stylistic framework of Verdi's art songs.

Evaluation by five expert vocal pedagogues and classroom application by ten instructors demonstrated specific outcomes: notable improvement in students' technical accuracy, vocal stamina, stylistic authenticity, and emotional communication, alongside increased engagement and reflective learning. The model's effectiveness lies in its structured yet adaptable framework, ensuring technical skill-building while promoting artistic maturity. Its dynamic quality emerges from the flexible sequencing of Analysis, Practice, Performance, and Evaluation phases, enabling teachers to tailor instruction to different skill levels and learning paces. Its inspiring nature is rooted in the emotionally rich and dramatic qualities of Verdi's repertoire, which stimulate students' creativity, interpretive depth, and cultural appreciation.

Nevertheless, several limitations remain. The model is still in the experimental stage and was tested in a relatively small sample of institutions—primarily in Western China which may limit its generalizability. Variations in teachers' instructional styles, students' linguistic preparation, and institutional resources could affect outcomes. Furthermore, while Verdi's art songs are pedagogically valuable, they may present linguistic and stylistic challenges for students without sufficient Italian diction training, requiring additional support materials.

Future research should broaden implementation to diverse regional and international contexts, refine multimedia and digital resources to support self-directed learning, and explore adaptation of the APPE framework to other repertoires and genres. Cross-disciplinary collaboration with language, drama, and music history specialists could further enhance interpretive authenticity and student engagement. Continuous evaluation and feedback from both educators and learners will be essential for optimizing the model's pedagogical and artistic impact.

Bibliography

Balluchi, Federica, Arianna Lazzini, and Riccardo Torelli. “The Role of Giuseppe Verdi in Shaping the 19th Century Culture Industry.” MA thesis, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2021.

Brewer, Mary Kathryn. “A Comprehensive Guide to Verdi's Art Songs with Applications for Teaching and Performing.” DA diss., Ball State University, 2016.

Creswell, John W., and Cheryl N. Poth. *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches.* 4th ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2018.

Fu, Jie. “Analysis of Different Methods of Singing Foreign Art Songs and Foreign Opera Arias.” *Art Appraisal Journal* 7, 4 (2022): 37-40. (in Chinese)

Hou, Lisong. “A Summary of Research on Chinese Modern Music Teaching Method.” *Art Appraisal Journal* 3, 2 (2022): 112-114. (in Chinese)

Jia, Daqun. “Re-identification of “Music Analysis”.” *Music Creation Journal* 10, 9 (2019): 81-87. (in Chinese)

Ramirez, Florentino Z. “Pedagogical and Performance Approach to Selected Bel Canto Songs and Arias of Bellini and Donizetti.” MA thesis, California State University, Long Beach, 2012.

Sun, Lei. “The Performance of the Verdi Chamber Music Song *Brindisi.”* MA thesis, Northwest Normal University at the People's Republic of China, 2018. (in Chinese)

Yi, Rendi. “A Study on the Singing Art of Verdi's Art Songs.” *Modern Music Journal* 11, 7 (2021): 128-130. (in Chinese)

Xiao, Junni. “Exploring the Importance of Vocal Music Teaching Method to Vocal Music Learners.” *Contemporary Music Journal* 12, 3 (2022): 63-65. (in Chinese)

Xiao, Ping. “On the Style and Singing Features of European Art Songs.” *Explorations in Music Journal* 8, 2 (2008): 75-78. (in Chinese)

Article No. R0609 (22 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.R0609

Research Article

The Fusion of Brazilian National Identity and Contemporary Musical Language in Marlos Nobre's "Homenagem a Arthur Rubinstein," Op. 40 (1973)

Paulo Ricardo Soares Zereu*
School of Music, Assumption University, Samut Prakan, Thailand
paulozereu@hotmail.com

Received: June 11, 2025 / Revised: August 16, 2025 / Accepted: August 20, 2025

Abstract

This investigation examines the compositional strategies employed by Brazilian composer Marlos Nobre (1939-2024) in synthesizing elements of Brazilian national identity within a contemporary musical framework, with particular focus on his solo piano work *Homenagem a Arthur Rubinstein,* Op. 40 (1973). Commissioned for the inaugural Arthur Rubinstein International Piano Competition, this composition exemplifies Nobre's distinctive approach to cultural integration, demonstrating his capacity to merge regional musical elements with modernist compositional techniques. Through comprehensive analysis encompassing stylistic, rhythmic, melodic, and harmonic parameters, this study elucidates the mechanisms by which Nobre embeds Brazilian cultural heritage within contemporary artistic expression, thereby contributing to both national musical identity and the global contemporary music discourse.

The historical contextualization of Marlos Nobre's compositional aesthetic emerged from the cultural confluence of his formative years in Recife, capital of Pernambuco state in Northeast Brazil, a region distinguished by its rich tapestry of Afro-Brazilian folk traditions, and Portuguese colonial influences. Born into this culturally heterogeneous environment, Nobre's artistic development was profoundly shaped by the rhythmic complexity and modal characteristics inherent in regional musical forms, including *frevo, maracatu*, and *baião*.

* Corresponding author, email: paulozereu@hotmail.com

However, Nobre's approach to cultural appropriation diverges significantly from that of his predecessors, most notably Heitor Villa-Lobos (1887-1959), whose compositional methodology frequently incorporated direct quotations of folk melodies and explicit programmatic references to Brazilian cultural imagery.

The commissioning of *Homenagem a Arthur Rubinstein* for the 1973 Arthur Rubinstein International Piano Competition positioned Nobre within an international artistic context, necessitating a compositional approach that would simultaneously communicate Brazilian musical identity to a global audience while meeting the technical and aesthetic expectations of contemporary concert repertoire. This dual imperative, cultural specificity and international accessibility, defines the fundamental tension that characterizes Nobre's mature compositional style and provides the analytical framework for this investigation.

The stylistic analysis of Nobre's compositional style in *Homenagem a Arthur Rubinstein* represents a sophisticated synthesis of nationalist and internationalist aesthetic principles. Rather than employing the overtly pictorial or programmatic approaches characteristic of earlier Brazilian composers, Nobre demonstrates a preference for abstracted cultural references that manifest through structural and parametric means. His stylistic language exhibits a careful balance between accessibility and complexity, incorporating elements of serialism, polytonality, and extended harmonic structures while maintaining connections to Brazilian musical traditions through modal organization and rhythmic patterning.

The work's stylistic coherence emerges from Nobre's consistent application of intervallic relationships derived from Brazilian folk music, particularly the prevalence of perfect fourths and fifths that characterize many Northeast Brazilian musical forms. These intervals function not merely as melodic or harmonic content but as structural organizing principles that unify the composition's disparate technical elements. This approach enables Nobre to maintain cultural specificity while engaging with contemporary compositional discourse, thereby avoiding the potential superficiality of mere folkloric quotation.

The rhythmic analysis dimension of *Homenagem a Arthur Rubinstein* constitutes perhaps the most direct manifestation of Nobre's Brazilian musical heritage. The composition employs complex polyrhythmic structures that reflect the sophisticated metric organization characteristic of Northeast Brazilian folk music, particularly the asymmetrical groupings and

cross-rhythmic patterns found in *frevo* and *maracatu.* Nobre's treatment of rhythm extends beyond surface-level syncopation to encompass structural principles of metric organization that create large-scale temporal coherence.

Analysis reveals the pervasive use of ostinato patterns that function as rhythmic foundation while simultaneously serving melodic and harmonic functions. These ostinatos demonstrate clear relationships to documented folk rhythmic patterns from Northeast Brazil. However, Nobre's treatment transforms these source materials through processes of fragmentation, augmentation, and motivic development that integrate them into the work's contemporary musical language.

The composer's manipulation of accent patterns creates irregular stress groupings that challenge conventional metric expectations while maintaining underlying structural coherence. Cross-rhythmic relationships between different textural layers generate metric ambiguity, reflecting the polyrhythmic complexity of Brazilian percussion ensembles, which is translated into a pianistic idiom through careful attention to register, dynamics, and articulation.

Melodic and Harmonic Analysis

Nobre's melodic construction in *Homenagem a Arthur Rubinstein demonstrates a* sophisticated integration of modal and pentatonic scales characteristic of Brazilian folk music with contemporary harmonic language. The composer's melodic lines frequently employ modal scales, particularly Dorian and Mixolydian modes, which provide tonal centers while avoiding the functional harmonic implications of major-minor tonality. Pentatonic sequences appear consistently throughout the work, often serving as melodic kernels that undergo developmental processes of expansion, contraction, and intervallic manipulation.

The harmonic language of the composition reflects Nobre's commitment to synthesizing tonal and atonal elements within a coherent structural framework. Polytonal passages create harmonic tension while maintaining melodic clarity, often through the superimposition of diatonic melodies over chromatic harmonic progressions. This technique enables Nobre to achieve harmonic sophistication while preserving the melodic accessibility that characterizes Brazilian folk traditions.

Analysis of the work's motivic development reveals Nobre's systematic use of perfect fourths and fifths as structural intervals that generate both melodic and harmonic content.

These intervals, derived from Brazilian folk music practices, undergo processes of inversion, augmentation, and chromatic inflection that create developmental continuity while maintaining cultural specificity. The composer's treatment of chromaticism demonstrates particular sophistication, employing chromatic passages as transitional material that connects diatonic sections rather than as autonomous harmonic content.

In conclusion, *Homenagem a Arthur Rubinstein,* Op. 40 stands as a testament to Marlos Nobre's innovative approach to composition, bridging the rich traditions of Northeast Brazil with the avant-garde movements of his time. Its analysis not only highlights the composer's technical mastery and cultural sensitivity but also reaffirms the enduring relevance of his work within the global canon of contemporary music.

Keywords: Brazilian Musical Language / Marlos Nobre / Modern Musical Language / Piano Music

---

The trajectory of Brazilian art music in the twentieth century represents a compelling narrative of cultural synthesis, wherein composers sought to articulate a distinctive national voice while engaging with international modernist currents. This aesthetic tension finds particularly sophisticated expression in the works of Marlos Nobre (1939–2024), whose compositional output exemplifies the mature integration of Brazilian folk traditions with contemporary compositional techniques. Born in Recife, the cultural capital of Brazil's Northeast region, Nobre emerged as one of the most internationally recognized figures in Brazilian contemporary music, distinguished by twenty-six national and international awards and commissions from prestigious global institutions.[1]

Brazil's musical landscape, forged through centuries of intercultural exchange among Indigenous, African, and European populations, has generated an extraordinarily rich and diverse musical heritage encompassing traditional, popular, and folkloric expressions. The Northeast region provided Nobre with a deep reservoir of musical materials characterized by distinctive

[1] Oneyda Alvarenga, "Música Folclórica e Música Popular [Folk and Popular Music]," *Revista Brasileira de Folclore* 9, 25 (1969): 223. (in Portuguese)

rhythmic patterns, such: *Frevo:* Characterized by "happy and march like rhythm" with rapid 2/4 time signatures and complex polyrhythmic brass and percussion interactions *Maracatu:* Where "African rhythms and Portuguese melodies combined" creating sophisticated polyrhythmic percussion ensemble patterns *Baião:* Utilizing "2/4 and 2/2 time signatures" That Drum Blog: *Frevo* with distinctive syncopated bass patterns and cross-rhythmic relationships.

Nobre's approach to incorporating Brazilian musical elements distinguishes him from many contemporaries through his sophisticated avoidance of literal quotation. Rather than employing direct citations of traditional melodies, his compositional method involves the extraction and transformation of underlying structural principles derived from Northeast Brazilian folk traditions such as *Bumba Meu Boi:* the most significant folk drama that "has spawned the famous June festival in Northern and Northeastern Brazil" and "originated in the northeast as a way for communities to express their stories and emotions through dance, music, and theater. *Festa Junina:* The June festivals where" *forró,* a fast-paced dance from the northeast, brings people together for celebrations, particularly during festivals like *Festa Junina.*[2] His rhythmic language incorporates techniques such as ostinatos, syncopations, cross-rhythms, and irregular accents within regular metrical frameworks, while his melodic construction employs modal scales and pentatonic phrases derived from folk sources. These elements are subjected to contemporary compositional processes that preserve their essential structural properties while engaging with international modernist aesthetics.

The composer's formal training reveals the eclectic influences that shaped his distinctive artistic voice. His studies in 1960 with Hans-Joachim Koellreutter, a key proponent of twelve-tone techniques in Brazil, provided rigorous grounding in systematic compositional approaches, while his subsequent work in 1961 with Camargo Guarnieri, a leading advocate of Brazilian musical nationalism, exposed him to culturally specific aesthetic philosophies.[3] Despite these contradictory influences, Nobre forged a distinctive style, further enriched by mentorship from international composers including Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Gian Francesco Malipiero, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Alexander Goehr, and Gunther

[2] Florestan Fernandes, "Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro [Mário de Andrade and the Brazilian Folklore]", *Revista do Arquivo Municipal* 12, 106 (1946): 155. (in Portuguese)

[3] Oneyda Alvarenga, 226. (in Portuguese)

Schuller. His compositional philosophy demonstrates significant alignment with the nationalist theories of Brazilian musicologist Mário de Andrade, who advocated for the creation of Brazilian art music through the absorption and transformation of folk elements rather than literal quotation.[4]

The Israel Festival commissioned Brazilian composer Marlos Nobre to create a solo piano work for the inaugural Arthur Rubinstein Piano Competition in 1973. *Homenagem a Arthur Rubinstein, Op. 40* represents a significant work within Nobre's output, emerging during a period of intense creative development and increasing international recognition. The work's dedication to Arthur Rubinstein, one of the twentieth century's most celebrated pianists and a frequent performer in Brazil, suggests both homage to a great artist and engagement with the international piano repertoire tradition. This study focuses on analyzing how Nobre integrates folk and popular elements with contemporary techniques within this solo piano work, examining the work's motivic construction, harmonic language, rhythmic organization, and formal procedures to illuminate the sophisticated compositional strategies that enable him to create music simultaneously rooted in Brazilian cultural traditions and engaged with international modernist practices.

The integration of national musical identity within contemporary compositional frameworks presents a complex challenge for both composers and performers, particularly when works must simultaneously satisfy international artistic standards and communicate authentic cultural heritage. This dual imperative becomes especially pronounced in solo piano works commissioned for international competitions, where composers must navigate the delicate balance between cultural specificity and universal accessibility. Marlos Nobre's *Homenagem a Arthur Rubinstein,* Op. 40 (1973) exemplifies this compositional challenge, as it was created for the inaugural Arthur Rubinstein International Piano Competition, requiring the synthesis of Brazilian musical identity with contemporary pianistic language suitable for global audiences.

---

[4] Mário de Andrade, *Danças Dramáticas do Brasil [Dramatic Dances of Brazil]* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959), 241. (in Portuguese)

The primary objective of this study is to establish an analytical framework that elucidates the intricate musical characteristics defining Marlos Nobre's selected work. This research seeks to systematically identify and characterize the stylistic, rhythmic, harmonic, and elements of Brazilian national identity within a contemporary musical framework inherent to this genre, thereby enhancing the understanding of its compositional complexity.

Additionally, the study aims to support piano students, instructors, and professional pianists by providing insights into the musical language of the Brazilian composers and their implications for pianistic interpretation.

Marlos Nobre (1939–2024), a distinguished Brazilian composer, pianist, and conductor, emerged as a pivotal figure in contemporary Brazilian music. Born on February 18, 1939, in Recife, Pernambuco, located in Brazil's northeastern region, Nobre exhibited prodigious musical ability from an early age. His formal training commenced at the age of seven at the Music Conservatory of Pernambuco, where he pursued piano and music theory studies, culminating in his graduation in 1954. In 1955, he enrolled at the Ernani Braga Institute, studying harmony, counterpoint, and fugue under Father Jaime Diniz (1924–1989). Diniz's mentorship gave Nobre a rigorous technical foundation and analytical insight, significantly shaping his compositional development.[5]

Nobre's musical language reflects a nuanced engagement with Northeast Brazilian folklore's rhythmic and choreographic elements.[6] However, unlike Heitor Villa-Lobos, he refrained from directly incorporating popular or folkloric themes. His academic trajectory was marked by exceptional opportunities, fostering connections with globally recognized composers, institutions, and festivals. These affiliations granted him access to prestigious universities and orchestras, enhancing his international profile.

Nobre's compositional education included studies with notable figures such as Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005), a German immigrant who introduced twelve-tone techniques to Brazil, and Camargo Guarnieri (1907–1993), a proponent of Brazilian musical

[5] José Maria Neves, *Música Contemporânea Brasileira [Contemporary Brazilian Music]* (São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984), 107. (in Portuguese)

[6] Claus Schreiner, *Música Brasileira: A History of Popular Music and the People of Brazil* (New York: Marion Boyars, 1993), 198.

nationalism.[7] In 1960, Nobre relocated to Rio de Janeiro, studying with Koellreutter, followed by a brief period in 1961 under Guarnieri in São Paulo. His education was further enriched by mentorship from internationally acclaimed composers, including Olivier Messiaen, Aaron Copland, and Alberto Ginastera, contributing to his eclectic stylistic approach.[8] Widely regarded as the most awarded, recorded, and published Brazilian composer of his generation, Nobre's oeuvre demonstrates a synthesis of regional influences and modernist techniques. A significant work from this period, *Homenagem a Arthur Rubinstein,* Op. 40 (1973) was commissioned for the inaugural International Arthur Rubinstein Piano Competition in Israel. Dedicated to the renowned pianist, the composition received direct praise from Rubinstein, who, in correspondence, lauded its "wonderful pianistic writing" (Rubinstein, personal communication, 1973). This piece exemplifies Nobre's ability to integrate technical virtuosity with expressive depth, reflecting his broader contributions to the pianistic repertoire.

The literature underscores Nobre's distinctive position within Brazilian music, shaped by his formative training, exposure to diverse compositional schools, and engagement with cultural heritage.[9] His avoidance of overt folkloric quotation, combined with a sophisticated use of rhythm and structure, distinguishes his work from contemporaries like Villa-Lobos, positioning him as a bridge between national identity and global contemporary trends. This biographical overview provides a foundation for analyzing his compositional techniques and their relevance to pianistic interpretation, as explored in subsequent sections of this study.

Marlos Nobre maintained a complex relationship with Brazilian nationalism, explicitly rejecting the nationalist composer label while acknowledging that his compositional style inevitably reflected his cultural experiences. While resisting the idea of being considered a nationalist composer, Nobre admitted that a composer's style is the result of all his past experiences.[10] Having been exposed to a significant amount of street music during his childhood, Nobre inevitably incorporated elements of Brazilian folklore Brazilian rhythms into

[7] José Maria Neves, 234. (in Portuguese)

[8] José Maria Neves, 241. (in Portuguese)

[9] Claus Schreiner, 45.

[10] Ary Vasconcelos, *Raízes da Música Popular Brasileira [Roots of Brazilian Popular Music]* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1977), 63. (in Portuguese)

his works. His approach represented a sophisticated evolution beyond direct folkloric quotation, favoring instead a pluralistic musical view that went through several phases, from tonal to modal, polytonal, atonal, serial, and aleatoric until he defined his style, which became a combination of everything he had learned and filtered. This perspective enabled Nobre to create authentically Brazilian music that emerged from genuine cultural experience rather than conscious nationalist ideology, allowing him to integrate Brazilian musical elements as structural principles while engaging with international contemporary music discourse and avoiding the potential limitations of overtly nationalist approaches.

Research Methodology

The research employs an analysis of *Homenagem a Arthur Rubinstein,* Op. 40, examining its rhythmic, melodic, and harmonic components. Rhythmic structures -ostinatos, syncopations, cross-rhythms, and irregular accents - are quantified and compared to documented Northeast Brazilian folk patterns. Melodic analysis focuses on the prevalence of modal scales and pentatonic sequences, assessed against traditional folk melodies. Harmonic progressions are evaluated to determine the balance between tonal frameworks and contemporary dissonance. The study contextualizes these findings within Nobre's broader compositional trajectory, contrasting early works (emphasizing tonal, folk-derived structures) with later pieces (incorporating advanced techniques). Historical and biographical data, including Nobre's training and influences, supplement the analysis to provide context for his stylistic development.

Analysis Overview

It is a single-movement work, given its competition setting, with a duration that could range from 10 to 15 minutes (The structural analysis is shown in table 1), typical for such pieces. The structure may follow a traditional form like sonata form or be more free-form, reflecting Nobre's avant-garde influences.

Table 1 Structural Analysis Table: Nobre's *Homenagem a Arthur Rubinstein* Op. 40

Section	Measures	Tempo / Character	Key Material	Musical Characteristics	Cultural Elements
Opening	1-5	Violento	Motive 1	Rapid scalar runs, 5/8 meter shifting to 2/8+6/32, parallel passages, modal/pentatonic scales	Asymmetrical meter reflects Brazilian folk rhythms (frevo, maracatu)
Developmental	6-15	Violento	Motive 2	Chromatic ascending lines, irregular 4/8+8/32 meter, staccato articulations, sforzando accents	Percussive quality evokes Brazilian folk music, asymmetrical groupings
Bridge Section 1	16-19	Virtuosic	Bridge Material 1	Ascending scalar runs and arpeggios, perfect fifths/fourths, major/minor seconds	Dramatic gestures evoke carnival energy, frevo-like exuberance
Bridge Section 2	20-21	Violento	Bridge Material 2	Powerful chordal attacks (*ff, sffz, sfffz*), chromatic clusters, sustained bass notes	Percussive attacks reflect maracatu drumming, frevo brass intensity
Contrapuntal	25-26	Complex	Extension of Motive 2	Two-voiced counterpoint, polyrhythmic layering, chromatic harmony, syncopation	Cross-rhythmic patterns reflect samba and Afro-Brazilian traditions
Bridge Section 3	30-31	Dramatic	Bridge Material 3	Angular contour, dense textures, explosive dynamics, chromatic movement	Syncopated patterns echo Brazilian polyrhythmic traditions

Table 1 Structural Analysis Table: Nobre's *Homenagem a Arthur Rubinstein* Op. 40 (cont.)

Section	Measures	Tempo / Character	Key Material	Musical Characteristics	Cultural Elements
Lyrical	38-39	Contemplative	Motive 3	Delicate melody, triplet/quintuplet groupings, 5/4 to 2/4 meter, sparse texture	Improvisatory character reflects northeastern Brazilian ballads
Climactic	42-44	Presto subito (♩ = 168)	Melodic Variation of Motive 1	Rapid sixteenth-notes, chromatic clusters, F#-G#-A# patterns, angular figures	Sudden tempo changes reflect choro/samba dramatic contrasts
Transitional	51-55	Mixed meters	Metric transitions	3/4 to 4/4 to 2/4, triplets, fragmented melody, dynamic range *(sfff* to *ppp)*	Meter changes reflect Brazilian rhythmic flexibility
Meditative	56-60	Più lento	Textural refinement	Suspended rhythm, chromatic clusters, fragmented cells, crystalline sonority	Contemplative quality reflects choro introspection, Brazilian Impressionist influence
Developmental	90-93	Poco a poco cresc. ed accel.	Metric Grouping of Motive 2	Complex syncopation, chromatic voice leading, sequential writing, polyrhythmic tension	Sophisticated layering reflects samba and Lundu-dance traditions

1. Harmonic Language: The piece probably features a mix of tonal and atonal elements, consistent with Nobre's use of polytonality and serialism.[11] This blend would allow for both accessibility, in tribute to Rubinstein's Romantic leanings, and innovation, reflecting Nobre's modern training. For instance, it might include dissonant harmonies and complex chord progressions, interspersed with more tonal, lyrical passages.

2. Melodic and Rhythmic Elements: Melodically, the piece may open with a theme, evoking the Romantic spirit of Rubinstein's performances, reminiscent of Chopin or Liszt.[12] Nobre's incorporation of Brazilian folkloric elements, such as rhythms from the Northeast region, could manifest through syncopated patterns or dance-like motifs, adding a distinctive cultural flavor. This fusion is evident in other works, such as his *Ciclos Nordestinos,* suggesting a similar approach here.

3. Technical Demands: As a competition piece, *Homage to Arthur Rubinstein, Op. 40* is likely technically demanding, with passages that test the performer's dexterity, stamina, and musicality. It may include rapid scales, complex arpeggios, and dense polyphonic textures, requiring a high level of skill to navigate, especially given Nobre's reputation for writing “transcendental” piano works.

4. Emotional and Expressive Content: The emotional content is likely profound, aiming to capture the spirit of Rubinstein's performances. It may feature dramatic contrasts, with moments of intense lyricism, possibly culminating in a climactic section that showcases the pianist's expressive capabilities. Nobre's description of the piece as coming “from the heart” suggests a deep emotional connection, potentially reflected in its dynamic range and expressive depth.

Discussion

The integration of twelve-tone techniques with extensive rhythmic manipulation in *Homenagem a Arthur Rubinstein* reflects Nobre’s synthesis of modernist influences and expressive virtuosity, tailored to Rubinstein’s interpretive style. The prominence of Motive 1’s

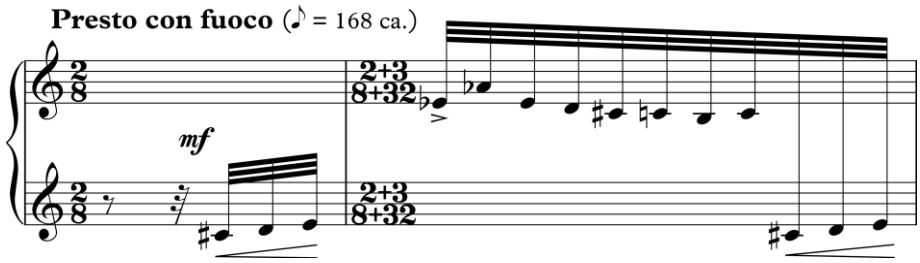
[11] Ary Vasconcelos, 77. (in Portuguese)

[12] Oneyda Alvarenga, 167. (in Portuguese)

chromaticism and intervallic structure, combined with its iterative design, suggests a deliberate departure from strict serial orthodoxy, aligning with Nobre's broader compositional philosophy. Rhythmic complexity, underpinned by folk-inspired elements such as syncopation and cross-rhythms, enhances the work's dramatic contrasts, reinforcing its suitability as a competitive showpiece.[13]

The passage features rapid scalar runs in both hands at an extremely fast tempo, written in an asymmetrical 5/8-time signature that shifts to 2/8+6/32. The texture consists of parallel scalar passages creating a brilliant, virtuosic effect. The scales appear to employ modal or pentatonic structures rather than conventional major-minor patterns. Cultural and Modernist Fusion: The asymmetrical 5/8 meter directly reflects Brazilian folk rhythmic characteristics, particularly the irregular groupings found in northeastern dance forms like *frevo* and *maracatu.* The extreme tempo and rhythmic energy evoke the exuberant spirit of Brazilian carnival music, while the technical brilliance meets international concert standards. The irregular meter and rapid figurations suggest the transformation of street music energy into sophisticated concert repertoire, exemplifying his approach of integrating national identity through compositional structure rather than superficial folkloric reference (Example 1).

Example 1 m.1, Motive 1

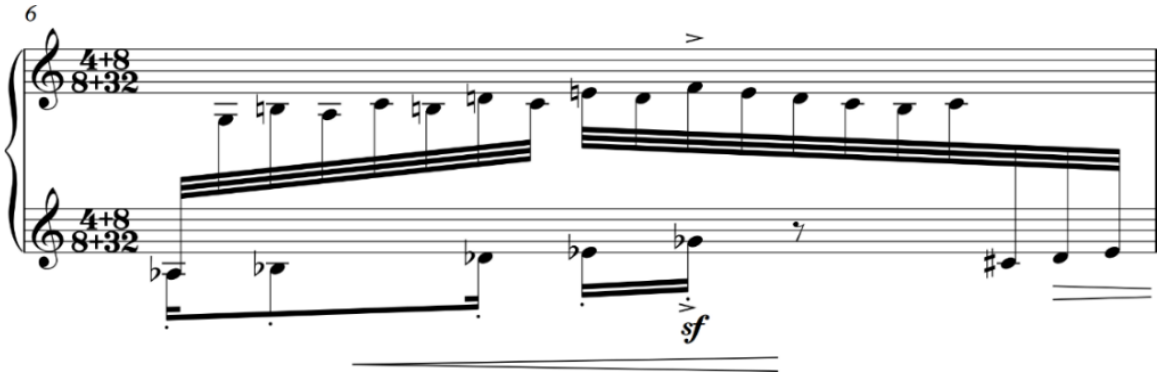


The passage features contrasting textural elements with a chromatic ascending line in the right hand marked with an accent, while the left hand presents sustained low notes

[13] Ary Vasconcelos, 47. (in Portuguese)

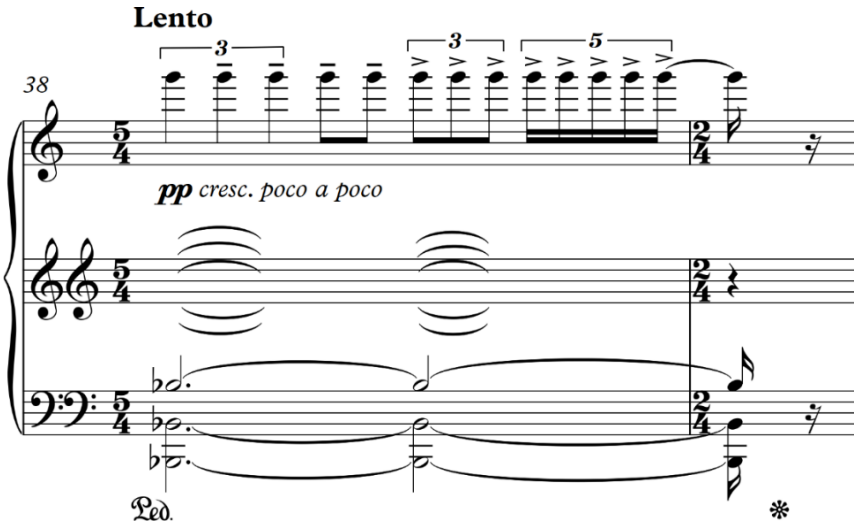
followed by staccato articulations and a *sforzando* accent. The irregular 4/8+8/32 meter creates asymmetrical phrasing, and the chromatic melodic content suggests atonal or polytonal harmonic language. Cultural and Modernist Fusion: The asymmetrical meter (4/8+8/32) reflects Brazilian folk rhythmic characteristics, particularly the irregular groupings found in northeastern musical traditions. The staccato articulations and *sforzando* accents evoke the percussive quality of Brazilian folk music, while the chromatic harmony represents contemporary compositional techniques. The sustained low notes create a pedal-like foundation reminiscent of Brazilian folk accompaniment patterns (Example 2).

Example 2 m. 6, Motive 2

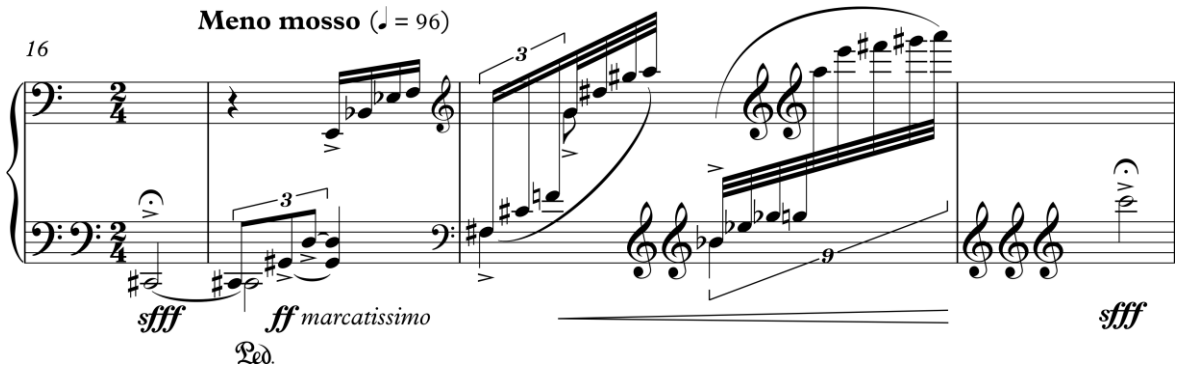


The passage features a delicate melodic line in the right hand with triplet and quintuplet groupings, creating rhythmic flexibility within the 5/4 meter that shifts to 2/4. The texture is sparse and contemplative, with the melody supported by sustained harmonies in the middle voices and a pedal bass line (B♭). Cultural and Modernist Fusion: The lyrical, improvisatory character of the melodic line reflects the expressive singing tradition of northeastern Brazilian folk music, particularly the flexible rhythmic delivery found in regional ballads and work songs. These three motives are interconnected by bridge passages, each derived from the intervals presented in Motive I (Example 3).

Example 3 mm. 38-39, Motive 3



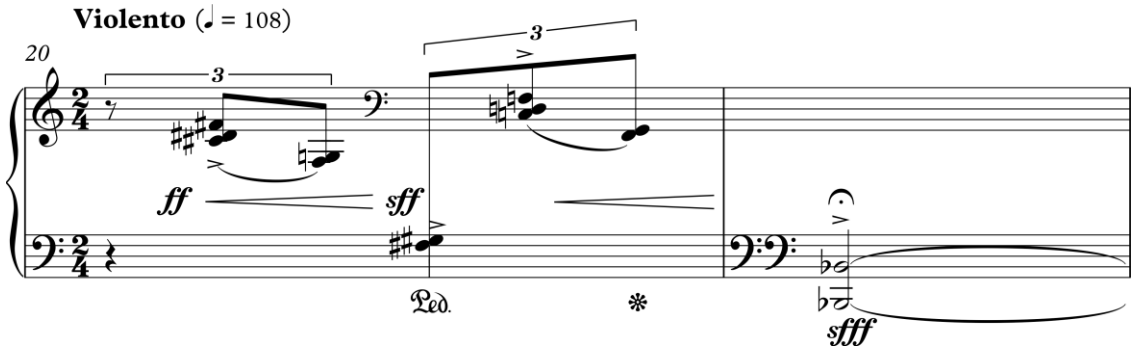
Example 4 mm. 16-19, Bridge Material 1



Bridge Material 1 features an expanding range through a continuous ascending gesture, emphasizing perfect fifths, perfect fourths, and major and minor seconds. The passage features rapid ascending scalar runs and arpeggiated figures that sweep across multiple octaves, creating a brilliant, virtuosic texture. Cultural and Modernist Fusion: The dramatic ascending gestures and powerful dynamics evoke the exuberant, celebratory character of Brazilian carnival music, particularly the explosive energy of *frevo* performances. The scalar flourishes suggest the improvisatory spirit found in Brazilian folk music traditions, while the virtuosic technical demands reflect contemporary concert repertoire standards (Example 4).

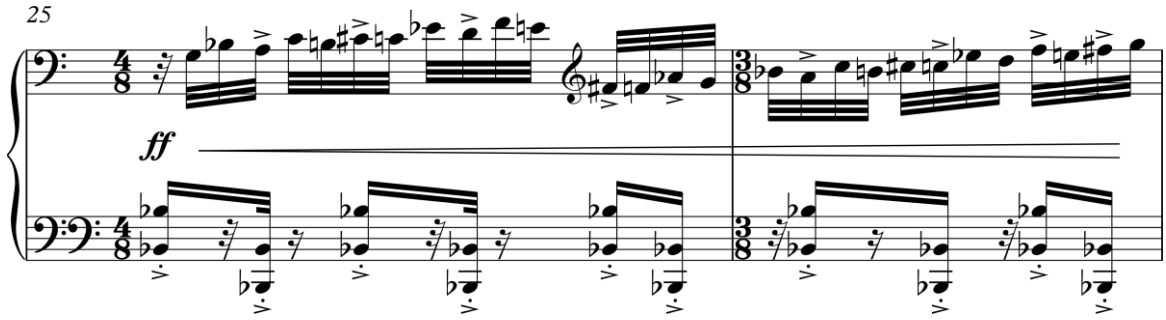
Bridge Material 2 consists of a descending sequence of two- and three-note chords structured around perfect fourths and major seconds. Finally, Bridge Material 3 is distinguished by its angular contour, marked by frequent shifts in melodic direction. The passage features powerful chordal attacks marked *ff*, *sffz*, and *sffffz* in both hands, creating a dramatic, percussive texture. The harmonic content appears highly chromatic with dense chordal clusters, followed by sustained low bass notes (B♭) marked *sffffz* with fermata, creating dramatic punctuation. Cultural and Modernist Fusion: The *"Violento"* marking and percussive chordal attacks evoke the explosive energy and rhythmic intensity of Brazilian folk traditions, particularly the powerful drumming patterns of *maracatu* and the aggressive brass attacks of *frevo* (Example 5).

Example 5 mm. 20-21, Bridge Material 2



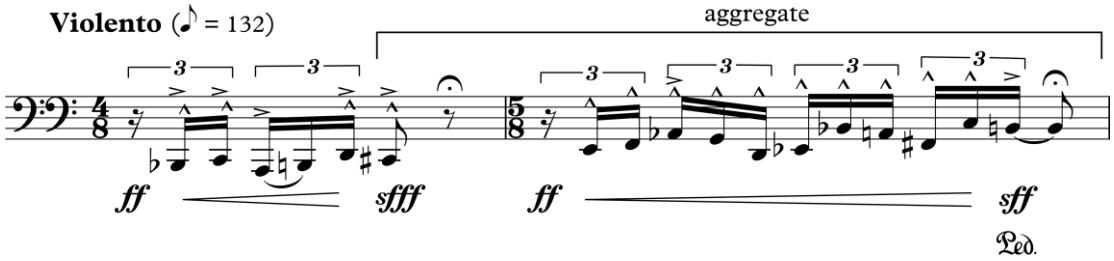
This passage demonstrates sophisticated contrapuntal writing. The rhythm features intricate syncopation and polyrhythmic layering, with the upper voice containing rapid sixteenth-note passages with ties and accents that create cross-rhythmic effects against the lower voice's more regular pattern. The harmony appears highly chromatic with frequent accidentals, suggesting atonal or post-tonal language. The melody in the upper voice is highly virtuosic and angular, featuring wide intervallic leaps and chromatic runs. The texture is two-voiced counterpoint with contrasting characters - one voice providing rhythmic drive, the other melodic complexity (Example 6).

Example 6 mm. 25-26, Extension of Motive 2



The harmony appears atonal or highly chromatic, moving away from traditional tonal centers. The texture alternates between dense, heavily accented notes and more linear, virtuosic passages, creating dramatic contrasts. The explosive dynamic contrasts reflect the intensity often found in Brazilian popular music and dance forms. The syncopated rhythmic patterns, while highly modernized, echo the complex polyrhythmic traditions of Brazilian music (Example 7).[14]

Example 7 Bridge Material 3, mm. 30-31



This excerpt is the final section of Nobre's Op. 40, given the *Presto subito* marking (♩ = 168) and the dramatic character shift, suggesting a sudden burst of energy toward the work's conclusion. The rhythm is driven by rapid sixteenth-note patterns at a very fast tempo, creating intense forward momentum. The harmony features chromatic clusters and sharp dissonances,

[14] Ary Vasconcelos, 86. (in Portuguese)

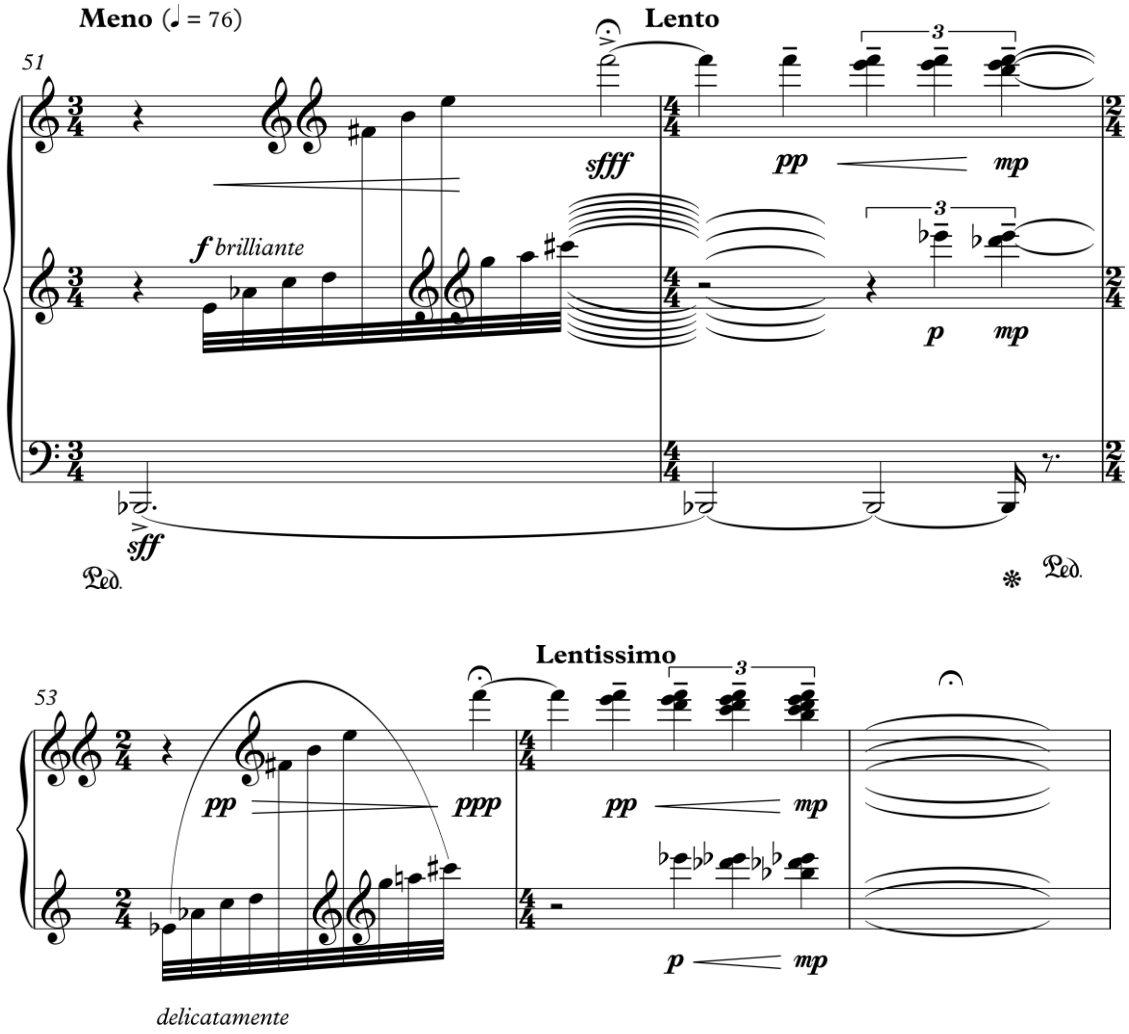
with the repeated F♯-G♯-A♯ patterns creating both melodic and harmonic tension. The melody consists of angular and chromatic figures. The texture alternates between dense chromatic clusters and more linear passages. The sudden tempo change and explosive energy reflect the dramatic contrasts found in Brazilian popular music and dance, the sudden shifts between contemplative and exuberant sections common in forms like choro and samba (Example 8).

Example 8 mm. 42-44, Melodic Variation, Transposition, and Sequencing of Motive I

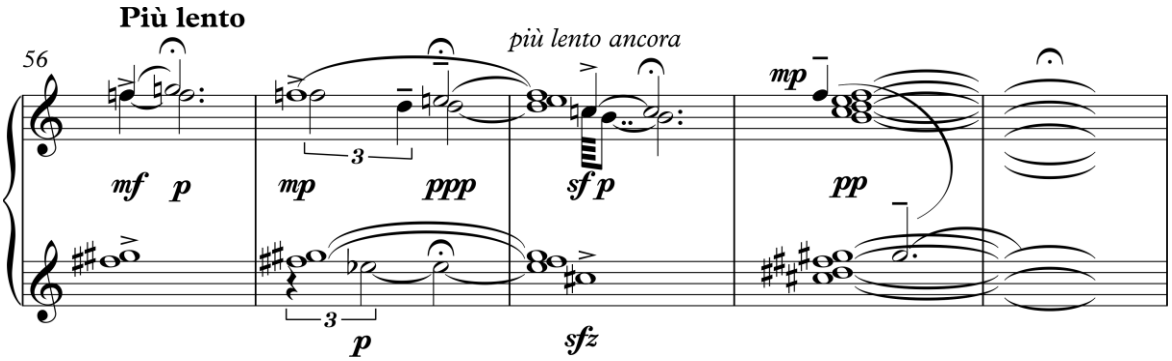
In the mm. 51-54, the rhythm transitions from relatively simple quarter and half-note patterns to more complex subdivisions, including triplets and mixed meters (3/4 to 4/4 to 2/4). The melody is fragmented and intervallic, and the texture alternates between sparse, chamber-like writing and denser harmonic blocks, with careful dynamic control ranging from *sfff* to *ppp* (Example 9).

This passage demonstrates textural refinement through deliberately stretched rhythm and suspended time. The harmony features chromatic clusters with sustained dissonances, while the melody consists of fragmented chromatic cells that unfold gradually. The sparse texture creates crystalline, ethereal sonority enhanced by careful dynamic control from *mf* to *ppp.* The sustained, meditative quality reflects contemplative aspects of Brazilian musical culture - the introspective moments found in *choro,* atmospheric folk traditions, and Brazilian Impressionist influences - while employing a modernist focus on pure sonority over rhythmic drive (Example 10).

Example 9 mm. 51-55



Example 10 mm. 56-60



Example 11 mm. 90-93, Metric Grouping of Motive 2

This excerpt appears to be from a developmental or transitional section of Nobre's Op. 40, given the sequential nature of the writing and the *poco a poco cresc. ed accel.* marking that suggests a building toward a climactic moment. The rhythm features complex syncopation with ties across beat divisions and mixed note values, creating polyrhythmic tension between the hands. The harmony is highly chromatic with frequent accidentals, suggesting post-tonal language built on chromatic voice leading. The melody consists of angular and chromatic figures. The complex syncopation and cross-rhythmic patterns directly reflect the polyrhythmic sophistication of Brazilian music, particularly the intricate layering found in *samba* and other Afro-Brazilian forms such as *Lundu-dance* (Example 11).

Conclusion

The analytical examination of Marlos Nobre's Op. 40 reveals a sophisticated compositional architecture that exemplifies the mature synthesis of Brazilian cultural identity with contemporary musical language. The work demonstrates structural coherence through contrasting musical characters: violent opening sections with angular melodic lines and extreme dynamic contrasts balanced by contemplative passages featuring sustained harmonies and crystalline sonorities.

Nobre's harmonic language employs post-tonal procedures with chromatic clusters and atonal melodic construction. However, his treatment of rhythm reveals the most direct connection to Brazilian traditions. The complex syncopation, polyrhythmic layering, and sudden tempo changes reflect Brazilian popular music and Afro-Brazilian traditions, while ostinato patterns echo repetitive bass structures from Brazilian dance forms.

Most significantly, Nobre's approach to cultural identity transcends simple folkloric quotation. Rather than employing overt Brazilian elements, he achieves cultural specificity through abstract transformation of rhythmic patterns and expressive gestures that reflect Brazilian musical aesthetics. This sophisticated integration maintains cultural grounding while participating in international modernist discourse.

The work represents Brazilian contemporary music's evolution during the 1980s, reflecting Latin American art music's broader trajectory of establishing distinct national voices within global modernist frameworks. This successful synthesis demonstrates viable pathways for composers navigating tensions between cultural authenticity and international artistic relevance.

Marlos Nobre's *Homenagem a Arthur Rubinstein,* Op. 40 stands as a testament to the possibility of creating music that is simultaneously Brazilian in its essential character and international in its technical sophistication, establishing itself as a significant contribution to both Brazilian art music and contemporary piano literature.

Bibliography

Alvarenga, Oneyda. "Música Folclórica e Música Popular [Folk and Popular Music]." *Revista Brasileira de Folclore* 9, 25 (1969): 219–229. (in Portuguese)

Andrade, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil [Dramatic Dances of Brazil].* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959. (in Portuguese)

Béhague, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas, 1994.

Duprat, Régis, and Marcos Marcondes. *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita* [*Encyclopedia of Brazilian Classical Music*]. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 2000. (in Portuguese)

Fernandes, Florestan. "Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro [Mário de Andrade and the Brazilian Folklore]." *Revista do Arquivo Municipal* 12, 106 (1946): 135–158. (in Portuguese)

Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira* [Contemporary Brazilian Music]. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984. (in Portuguese)

Ribeiro, João Carlos. *O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos [The Vivid Thinking of Heitor Villa-Lobos].* São Paulo: Martin Claret Editores, 1987. (in Portuguese)

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

Scliar, Esther. *Fraseologia Musical.* Porto Alegre: Movimento, 1982. (in Portuguese)

Simms, Bryan R. *Music of the Twentieth Century.* New York: Schirmer Books, 1986.

Vasconcelos, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira [Roots of Brazilian Popular Music]*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1977. (in Portuguese)

Article No. R0710 (21 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V21N1.2025.R0710

Research Article

The Development of Thai School Marching Band During the Reign of King Rama IX

Phatravee Tienchaianan, Poonpit Amatyakul, Nachaya Natchanawakul*
College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand
phatravee.ti@gmail.com, morppit@gmail.com, nachaya.nat@mahidol.ac.th

Received: August 21, 2025 / Revised: October 11, 2025 / Accepted: October 27, 2025

Abstract

This article is part of the research on Musicology: Development of School Marching Band 1947-2016. The objective is to study the development of Thai school marching bands during the reign of King Rama IX (1947-2016), using qualitative research methodologies based on the concepts of musicology and utilized historical and ethnohistorical approaches by conducting studies through documentary research and personal interviews with informants. The scope of the study is as follows: 1) The temporal scope is divided into three periods based on significant events: Period 1, from 1947 to 1975; Period 2, from 1976 to 1995; and Period 3, from 1996 to 2016. 2) The content scope focuses on examining the emergence, developments, and trends of school marching bands, as well as the popular songs used in competitions and performances.

Before the political revolution changed (1932), Thailand had brass bands owned by the military, which were used only for military purposes. Student brass bands were started by the Boy Scout group in some secondary schools. Later, they were used in student sports events. Student brass bands began with brass instruments and percussions. It took several years to become an absolute marching band. This thesis intends to study the developing phenomenon of school marching bands by the musicological methodology. It was evident to this research that the school marching band has been developing not only by the number but also in musicological progression, band activities as well as band competition, which brought the

* Corresponding author, email: nachaya.nat@mahidol.ac.th

marching band up to the success of music and prompted activities of the marching band. Thus, this research will conclude the development of school bands between 1947-2016, which was in the range of King Rama IX. Results will be described in 3 periods as follows.

The 1st period was early school marching band development (1947-1975). It began with the conduct of the Ministry of Education. In 1957, ten school marching bands were found. They used only the brass instruments and percussion. To encourage a further number of brass bands. The organizer brought up the idea of a band competition. This idea started in 1958, all bands must show their activities by marching, display, and concert. Later 1959, the Bangkok Boy Scouts Club was founded at the Santiratbamrung School. They were responsible for organizing the official Boy Scout band competition. From the original brass band, it appears that there has been a lot of improvement in the number of musicians and the size of the band, and the most significant change was the use of several woodwinds in the band. These changes made the school marching band growing up.

The 2nd period (1976-1995) was quite interesting since the Ministry of Education had added a music course in the middle school. Later, the number of school marching bands increased, and some of them were able to travel out of the country for band competitions. In 1980, Wat Sutthiwararam's marching band won a marching band competition in Indonesia, and later, in 1981, they joined the competition in the Netherlands with great successful results. Later, the academic progress and skills of the musicians increased when a private company brought Danish experts for training in Thailand, and later, they sent a Thai instructor for more training in Japan. These two private assistantships resulted in better music band qualities in later years.

The 3rd period (1996-2016) was a more diverse and pronounced development than the past. There came the private sector, the Siam Music Yamaha Ltd., which organized a marching band competition for the first time. Therefore, competitions are organized by the government and private sectors, and both indoor and outdoor competitions are increasing with better results. So, participation in national and international competitions has increased. There was an unusual battle of musical instruments. More competition categories were organized than before. Several bands were sent from many schools all over the country to compete domestically and internationally.

Of the 3 developmental periods mentioned, it was found that the school marching band had more successfully developed. Most people with talent in Western musical instruments have emerged from the school marching bands. It made more rising to the number of music teachers and artists. These people returned to develop school marching bands. Music skills in the marching band were increased in many schools. Students' knowledge and skills in music and song numbers were enlarged to play. There are many more songs for marching bands. Many band students later continued their music studies in the College of Music for a higher degree in music.

Keywords: School Marching Band / Military Band / Brass Band

The military band, or brass band, is a musical ensemble from the Western world. In the 16th century, various brass instruments were found in the courts of several places in Europe. Later, infantry soldiers grouped together to perform music with these brass instruments, calling this grouping a Military Band. This brass ensemble became a source of pride for the army. Eventually, it spread to the military units of various European colonies and reached the Kingdom of Siam around 1851, leading to the emergence of military bands. During the reign of King Rama IV (1851-1868), military English-style signal horns were used, and two retired English officers from Calcutta, India, came to serve in Siam, entered the service of the Grand Palace and the Front Palace: Captain Impey and Captain Thomas George Knox. These two officers trained Siamese conscripts in European-style bugle playing, which led to the popularity of signal horns in the Siamese military.[1] Later in the reign of Rama IV, a French officer named Lamache came to serve and continued training soldiers after Captain Thomas George Knox left. A ceremonial military band was established, and trumpet training was conducted for this band to perform at various important ceremonies and different official events.[2]

---

[1] Poonpit Amatyakul, “Summary of the Origin of Brass Bands in Europe, The United States, and the Origin of Military Bands in Thailand,” in *Siam Trumpet*, ed. Poonpit Amatyakul, and Nachaya Natchanawakul (Bangkok: Amarin Printing and Publishing, 2016), 39-41. (in Thai)

[2] Nachaya Natchanawakul, “Western Music in Siam: The Development between 1841–1941” (PhD diss., Mahidol University, 2012), 71-72. (in Thai)

In the year 1871, during the reign of King Chulalongkorn (Rama V, 1868-1910), European brass band instructors were stationed at the Royal Military Band, including Wester Feil from Germany and C. Hewetson, also known as Kru Yusen. At the same time, another notable foreign brass band instructor, Jacob Feit from Germany, served as a band instructor at the front palace and later moved to the Royal Army Band. In 1877, another significant foreign brass band instructor, Captain Michael Fusco, originally from Italy and later naturalized as an American, came to serve in the Marine Corps band.[3] During the reign of King Rama V, significant changes occurred in the Siamese brass band as His Royal Highness Prince Paribatra Sukhumbandhu returned to work in the navy. He improved the naval band through the organization of Western music education, which included training in Western note reading, knowledge of four-part harmony, and arranging concerts for various important occasions.

Later, during the reigns of King Rama VI (1910-1925) and Rama VII (1925-1935), the public began to enjoy brass bands more, leading to the establishment of local brass bands that performed at various ceremonies. During this time, a trumpet teacher named Alberto Nazzari traveled to Siam. He trained the military brass bands stationed at the Department of Military Affairs (currently the Ministry of Defense). He was later transferred to the Royal Guard Cavalry Regiment. He then brought the cavalry band and musicians to play alongside the musicians and brass bands of the vanguard troops, which eventually evolved into a Western string orchestra or symphony orchestra. This international orchestra was known as the Combined Horse Orchestra, and it was regarded as the first Western string orchestra in Siam.

Additionally, the brass band has been disseminated into the education system by being present in schools across the country. It is utilized in scouting parades and plays a role in leading sports teams onto the field. It is evident that the marching band has permeated the education system through various school activities, as music has been integrated into teaching and learning processes, as well as multiple activities, which are significant undertakings that have contributed to the establishment of marching bands in schools.

In Thailand, the competition for school marching bands has been organized since 1981, initially as a competition for scout bands. In 1982, the first National Marching Band Championship

[3] Nachaya Natchanawakul, 124. (in Thai)

was organized by the Department of Physical Education to celebrate the 200th anniversary of Bangkok and National Children's Day. The competition established regulations and clearly defined the formats and methods of judging, which included both concert performance and field music performance (marching and display), as well as specifying mandatory pieces for each category, such as Krao Keela (Sports Anthem) in marching competition.

Currently, marching band is an activity present in almost every school in Thailand. The size of the band depends on the budget and policies of the school. The marching band is an activity that involves various processes in developing the students' aesthetic musical skills. Additionally, it is an activity that fosters discipline and teamwork. The marching band also aligns with the school's policies for community service and building a reputation for the institution.

During the era of His Majesty King Bhumibol Adulyadej the Great (Rama IX, 1947-2016), the first marching band competition was organized in Thailand. The competition has continued at both national and international levels. School marching bands were consistently sent abroad to compete. The organization of this competition and the participation of marching bands have led to the rapid development of Thai school marching bands. However, studies and research have not explored or compiled information related to the development, roles, and competitions of school marching bands, especially during the reign of Rama IX. This has created a gap in education and related information, posing a problem in explaining historical data regarding the development of Thai school marching bands. So, collecting historical data benefits the study of history, development, changes, and various phenomena that have occurred. This data serves to broaden knowledge related to school marching bands in Thailand. Therefore, the objective of this research is to study the development of school marching bands during the reign of King Rama IX.

Methodology

1. The researcher employed qualitative research methodologies based on the concepts of musicology and utilized historical and ethnohistorical approaches.

2. For data collection, the researcher gathered information by studying various data documents, conducting interviews, and media, audio recordings, and various social media platforms with relevant information.

3. The researcher conducted a verification of the accuracy of the obtained data by analyzing and reviewing the information in the following order:

3.1 Checking the accuracy and consistency of the data and evidence, as well as the context surrounding them, to determine whether the obtained data and evidence are accurate and credible.

3.2 Conduct a triangulation check by examining information obtained from experts, relevant individuals, and those present during the events to find consistency in the data and ensure its accuracy.

4. Study and analyze the overall characteristics of the music (compositions for the marching band). The researcher analyzes the roles and functions of the compositions, the overall aspects of the music, and the key issues found in the compositions.

5. Ethical Approval: The study was reviewed and approved by the Office of The Committee for Research Ethics (Social Sciences), Faculty of Social Sciences and Humanities, Mahidol University (Certificate No. 2020/114.1205; Research Project Code 2020/141 (B2)). The approval was granted on May 12, 2020, and renewed until May 11, 2023.

Research Results

The brass band or marching band was first introduced into the Thai education system in schools run by foreign missionaries who came to teach in Siam. The teachers were friars or priests who instructed students in playing the trumpet and pipe while also training them to read music notes. The foreign schools that began teaching brass bands were all-boys schools located in the capital and provinces. These schools offered a diverse education system, organizing various activities for students in a Western manner, such as writing essays in English, theater performances, sports, and music. In terms of music education, instruction in brass bands and Western string instruments was provided at these schools. Music was eventually taught in schools that included some female students, although they were not as numerous as the male students.

Later, students in government schools were taught to play brass instruments, leading to the establishment of student bands used in various school activities. During the reign of King Rama VI (1910-1925), brass bands became prominent in schools across the country at

both primary and secondary levels, performing roles such as playing the national anthem while raising the flag, leading athletic parades, and directing scout lines. During this period under King Rama VI, the first scout band was established in 1915. The first scout band was the Suankularb Wittayalai School Scout Band, created to perform in front of the ranger unit (Figure 1). In addition to the scout band at Suankularb Wittayalai School, scout bands were also established in other schools for scouting activities, including Bangkok Christian College, Assumption College, Vajiravudh College, and Debsirin School, among others.[4]

Figure 1 Suankularb Wittayalai School's Boy Scouts' Band, 1915.[5]

From the scout band established solely for scout activities, there has been continuous development, including competitions, changes in the band's arrangement, the songs used for performances, and the roles and responsibilities involved in performing. This development was most evident during the reign of King Rama IX (1947-2016), as detailed below.

1. The school marching bands in Thailand during the reign of King Rama IX

Period 1 (1957-1977) was a time of development for school marching bands in Thailand. In 1957, school marching bands were established at 10 government schools across the country,

[4] Nachaya Natchanawakul, 320-322. (in Thai)

[5] Nachaya Natchanawakul, 322. (in Thai)

with Phra Chenduriyang leading the formation of the bands. He arranged for the purchase of musical instruments for all and had each school send teachers to participate in training so they could return and teach at their schools. Later, in 1958, the first scout band competition was held as part of the student arts and crafts event. All participating scout bands were dressed in scout uniforms. In the early stages of the competition, the bands consisted of brass instruments; however, in the later stages, woodwind instruments were incorporated into the bands, resulting in a formation that more closely resembled contemporary marching bands.[6]

During this period, Thai school marching bands began to perform displays inspired by those in the United States. The first instance of marching band formations in the United States occurred in 1907. This initial display was performed on a football field in the form of a Block P, designed by Paul Spotts Emrick, the director of the Purdue All-American Marching Band.[7] However, the initial display by the school marching bands in Thailand during 1958-1968 focused on order, harmony, and sound quality as its main principles. At that time, there was no formation of pictures. Later, from 1969 to 1977, the formation of images began, and pauses were included to make the pictures more distinct. The formations during this period did not flow continuously from one image to the next; instead, the first image was completed before forming a new line to create another image. Once all images were completed, they returned to the original formation. From the information, the researcher sees that the marching bands in Thailand have been influenced almost entirely by the United States, including in terms of performance style, use of musical instruments, performers, and props. The reason why Thai marching bands have been influenced by the United States is because the United States is the country of origin of marching bands and has constantly developed the form of marching bands to be more interesting.

Period 2 (1978-1995) was a notable and concrete development period. In 1978, music was included in the lower secondary school curriculum as an elective subject, with four courses: Marching Band 1-4. Later, the curriculum was revised again in 1990, and the Marching

---

[6] Satana Rojanatrakul, *Brass Marching Band*, 2nd ed. (Bangkok: Odeonstore, 2016), 103-104. (in Thai)

[7] William Meiners, "Purdue 'All-American' Band's historic Block P turns 100," accessed November 28, 2023, https://www.purdue.edu/uns/x/2007b/071023MeinerBlock.html.

Band 1-4 was no longer specified. From the information, the researcher sees that the lower secondary school curriculum in 1978 lasted only 12 years. Still, during this time, the Marching Band in the education system experienced significant development. The activities of the Marching Band in schools expanded as extracurricular activities, allowing many schools to send bands to participate in competitions both domestically and abroad, earning various awards. For instance, in 1980, the Marching Band of Wat Suthiwararam School participated in the 4th ASEAN Band Competition in Indonesia and won the first prize, receiving the top score in another six categories. Later, in 1981, the Marching Band of Wat Suthiwararam School was invited by the Ministry of Culture of the Netherlands to participate in the 9th World Music Contest in the Netherlands. In this competition, they received second-place awards in two categories: Marching and Display. The participation of the Marching Band of Wat Suthiwararam School in this competition marked the first instance of a Thai school marching band traveling to compete in an international marching band contest abroad.[8] In the same year (1981), Thailand organized another scouting band contest to celebrate National Children's Day.

The activity of school marching bands has resulted in the continuous organization of marching band competitions in Thailand, aiming to encourage school marching bands to showcase their potential in front of the public. In 1982, the Scout Band competition changed its name, and format, and was more appropriately named the Marching Band Competition for Students and College Students of Thailand. It continues to be held during National Children's Day, as it did before. The format of the competition includes concert performances and marching and display music, along with the stipulation of mandatory songs used in the competition. This event marks the first marching band competition held in Thailand,[9] which has continued for over 40 years to the present day. Currently, it is called the “Thailand International Royal Trophy Band Competition” and has diversified its competition formats. In addition to outdoor competitions, in 1988, a Thai music performance competition organized

[8] Anupong Amatayakul (Marching Band Specialist), interview by Phatravee Tienchaianan, February 7, 2023. (in Thai)

[9] Department of Physical Education, *Guidelines for Organizing Marching Band Competitions* (Bangkok: S.Offset Graphic Design, 2015), 49. (in Thai)

by the Ministry of Defense for marching bands was held at the National Theatre, which was the first time a competition was held in a theatre.[10]

In addition, regarding the development of the capabilities of marching bands during that time, it was discovered that in 1982, the Thai government invited the Tenri High School Band, a school marching band from Nara, Japan, to perform at the celebration of the 200th anniversary of the founding of Bangkok. This performance allowed Thai marching band musicians to observe a band with excellent playing skills and high sound quality. At that time, the understanding and practice of achieving good sound quality in Thai marching bands were not well-developed, as there was no established knowledge of training for quality of performance. The arrival of the Tenri High School Band was considered the starting point for improving the sound quality of marching bands in Thailand.[11]

In 1983, Siam Musical Yamaha Company Limited organized a workshop for teachers and trainers of marching bands, inviting Prof. Per Gade, a renowned trombonist from Denmark, as the speaker for the training. The workshop focused on establishing foundational practices for marching band musicians to produce better-quality sound. After completing the workshop, they applied the knowledge gained to their bands, improving the sound quality for many marching bands and allowing them to perform music more beautifully. This marked the beginning of focusing on sound quality within marching bands in Thailand. Thus, the workshop was a significant factor in the development of marching band excellence in Thailand.[12]

Additionally, the display of the marching band in Thailand continuously developed, remaining primarily influenced by the United States, particularly in terms of performances, props, and costumes. Since 1984, the formations have become more complex, featuring fluid transitions from one image to another. Furthermore, there has been an increase in additional performers and various performance equipment, along with the use of field instruments, resulting in larger marching bands. In 1993, Wat Suthiwararam School's marching band

[10] Poonpit Amatyakul, “Royal Thai Music Marching Band Competition Award Ceremony of the Ministry of Defense,” *Siam Rath Newspaper*, February 24, 1988, 13. (in Thai)

[11] Surapol Thanyawibool (Lecturer, Department of Western Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University), interview by Phatravee Tienchaianan, March 28, 2023. (in Thai)

[12] Wisit Chitrangsan (Marching Band Specialist), interview by Phatravee Tienchaianan, March 16, 2023. (in Thai)

collaborated with Suranari Witthaya School's marching band to participate in the 12th World Music Contest in the Netherlands, competing under the name "Suranari-Suthiwararam Thailand Marching Band" and winning a gold medal (Figure 2). This competition showcased fluid formations, performers, props, and costumes that had been modernized.[13]

Figure 2 Suranari-Suthiwararam Thailand Marching Band in the 12th World Music Contest 1993.[14]

Period 3 (1996-2016) was when Thailand organized marching band competitions through government and private sector organizations. Various competitions, including the first international marching band competition, were held in Thailand. In 1996, Siam Music Yamaha Co., Ltd. organized the King's Cup competition for marching bands. This event was solely a display competition and marked the first instance of a private sector organization organizing a marching band competition, a practice that continues to present. Subsequently, more marching band competitions organized by the private sector were held. In 2011, a competition

[13] Anupong Amatayakul, interview. (in Thai)

[14] Photo by Anupong Amatayakul.

transformed the history of marching band competitions in Thailand and raised international standards for these competitions. This was the first time that indoor marching and display competitions were held in Thailand. The indoor marching band competition was influenced by foreign countries, as this format had gained popularity in several nations at that time, such as the United States, Canada, and Japan. This indoor competition allowed for better control of various elements, such as lighting and temperature for the performances.

In addition to the national competition, in 1999, the first international marching band competition was held in Thailand, named “The International Wind Ensemble Competition of Thailand.” This competition has risen in an auditorium setting, with regulations stipulating the division of bands into two sizes: large and small. The competition was further divided into two categories: adult and student levels. Evidently, this competition was not limited to student marching bands but opened opportunities for participation to marching bands of all age groups. In 2010, the competition “The World Marching Band Competition for the Royal Trophy of Thailand” was held at Suphachalasai National Stadium and featured many international bands. This competition, in addition to marching band performances, included a Street Parade and Drumline Battle, which were organized for the first time in Thailand and influenced by international practices. Subsequently, in 2013, the competition was renamed “The World Marching Band Competition” and introduced the Brass Line Battle and Woodwind Battle, both of which were conceived and initiated by the competition organizers. Currently, both types of battle competitions have gained widespread popularity in many countries. In 2020, several more competition categories were added, such as Color Guard Battle and Ensemble Battle. This competition format represents a significant advancement in the organization of competitions in Thailand, having been conceived by Thai individuals, and has since become widely accepted and popular in many countries.

From the development of Thai school marching bands over the past 70 years, there has been continuous progress in terms of performance style, band arrangement, playing techniques, sound quality, and attire through marching band activities within schools and various competitions, both domestically and internationally. This has been an important factor in the development of Thai school marching bands, resulting in student members improving

their instrumental skills, which can further enhance their studies at higher levels and ultimately lead to potential career opportunities.

2. School Band Music in the Thai Education System during the reign of King Rama IX

School band music in the Thai education system has been continuously developed. Currently, there are more composers and arrangers of music for school bands, increasing the number and diversity of pieces available for bands. In this context, the researcher divides school band music in the Thai education system into three main groups:

2.1 Marching Music: Marching is one of the fundamental forms of performance in a marching band that has existed for many years. It is performed in a manner that involves walking in formations arranged in deep lines. Marching is commonly used to lead parades for various events, such as military parades, athlete processions, and more. Alternatively, it can be performed exclusively by the marching band itself, as seen in marching band competitions. Most often, marching is accompanied by march rhythm music, a type of composition specifically written for marching formations due to its consistent tempo and appropriate speed for marching. In addition to march rhythm music, there is some use of other rhythmic compositions in marching, but such instances are relatively minimal.

The music used for marching not only includes songs for marching in formation but also features songs used in various ceremonies. The researcher grouped the songs for ceremonies together with the songs for marching, as ceremonies often coincide with marching or are performed in the context of an honor guard, which has a style of performance similar to that of music for marching. The music for marching has a clear format and function, with minimal changes in the arrangement and role of the music performed. The details of the songs in the category of music for marching are as follows:

1) March rhythm music is a composition specifically arranged for use in marching and parades, such as military parades or athletic marching formations. It ensures orderly marching, allowing participants to walk in unison to the rhythm of the music. Since this march rhythm music features a consistent tempo and a strong beat, it typically follows a time signature of 2/4 or 4/4, which is suitable for walking.

2) The royal anthem is a song specifically used in functions related to showing respect, performed to honor the King and the royal family. In the past, Thailand

borrowed its royal anthem from a foreign country and did not have one of its own. The borrowed anthem was *God Save the Queen*, from England. The use of *God Save the Queen* as a royal anthem was prevalent among the military in several European countries. Even in the United States, during its early establishment as a new nation, the melody of *God Save the Queen* was part of the national anthem before it adopted its current anthem. Besides the United States, many other countries have also incorporated *God Save the Queen* into their national anthems. After World War II, these countries began using their own national anthems.[15]

In Thailand, the salute song in the Western style has been used since the reign of King Rama IV (1851-1868); however, there was no original melody, as it borrowed the tune of the English salute song. Later, during the reign of King Rama V (1868-1910), Thailand developed its salute melody, which is the melody of the royal anthem still used today. Additionally, there are several other Thai salute songs used for different occasions. The orchestration of salute songs for various events is clearly stated in the Royal Gazette, which outlines the regulations of the royal household concerning the performance of music during royal ceremonies and events in 2019, with which all marching bands must comply. Therefore, salute songs, which are used in various ceremonies, form a music category that all student marching bands can perform. Important salute songs in Thailand commonly performed by marching bands include *Thai Royal Anthem*, *Thai National Anthem*, *Maha Chai*, and *Maha Roek*.

2.2 Display Music: The display is a form of performance by marching bands that is very popular, as it showcases abilities in every aspect, including instrumentation, formation, movement, and various poses in sync with the rhythm of the music. It emphasizes beauty, elegance, and the melodiousness of the music used for the performance. Display performance is a combination of musical performance and movement that creates images and patterns. The music performed during the display is very important to the overall presentation. Therefore, it is necessary to choose music that complements the display visuals in a way that suits both the performance and the capabilities of the musicians.

---

[15] Poonpit Amatyakul, “Chapter 42 Thai Salutation Song,” accessed February 14, 2024, https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/thai_contemporary_mu/plengthaisakol-42/. (in Thai)

2.3 Concert Music: The sitting performance is also known as a “Concert.” The music used for this type of performance is arranged for a concert band specifically for sitting performances, or it may involve rearranging pieces originally composed for a symphony orchestra so that the concert band can use them for concert performances. Musicians in the concert band must possess great skill in interpreting the music, as pieces for concert performances typically contain numerous details and require a lot of interpretation. These pieces are more challenging than those intended for other performance formats. Therefore, musicians must have good instrumental skills and a strong understanding of musical aesthetics to perform sitting concert pieces beautifully. Songs for concert performances come in various styles, such as traditional Thai songs, classical music, royal compositions, and music for singing. Choosing songs for instrumental performance is essential to ensure appropriateness, as each group of songs has its own details and unique characteristics.

1) Traditional Thai music consists of compositions performed by marching bands using traditional Thai rhythmic instruments such as Ching (small cup-shaped cymbals), Chap (cymbals), and Klong Khaek (double-headed drum). (Figure 3)

Figure 3 The Khon Kaen Wittayayon School's Marching Band Plays Traditional Thai Music.[16]

[16] Photo by Komson Wongwan.

Originally, these pieces were performed according to the style of traditional Thai ensembles in every aspect. During the late reign of King Chulalongkorn, Rama V (1868-1910), His Royal Highness Prince Paribatra *Sukhumbandhu* arranged harmonies and adapted traditional Thai music specifically for marching band performance, fully preserving its Thai essence and employing traditional Thai harmonization.

2) The royal compositions of His Majesty King Bhumibol Adulyadej the Great, Rama IX (1947-2016), are musical pieces for which His Majesty composed both the lyrics and the melodies, or one or the other. He had great musical talent, having composed melodies since he was still a royal prince. In total, he composed 48 songs. Arrangements of the royal songs are a category of music often performed by marching bands, and they are also mandatory pieces in various competitions.

3) Classical music often means music from the period 1750 to 1820, which is known as the Classical era. However, in reality, classical music refers to Western music that is neither folk nor indigenous music, encompassing a wide period from before the Common Era to the present day, which is divided into eras according to the history of Western music. Classical music comes in various forms, including vocal pieces, instrumental ensembles, solo instrumental performances, and music for ballet. Typically, classical music is complex in composition, featuring rich harmonies, intricate rhythms, and diverse performance techniques. In other words, classical music is often challenging to perform, requiring musicians to be well-trained, possess strong instrumental skills, and understand the distinctive performance techniques of each era, as these techniques vary across different periods. Therefore, classical music is a genre that marching bands frequently perform to showcase their capabilities.

4) Popular international songs and Thai pop music are other categories of songs frequently performed by school bands. This is because these songs are well-known to the audience, resulting in interest and active engagement from listeners. The performances also allow the audience to be easily impressed. The notes used in the performances are mostly arranged anew for the school bands specifically, either by using pre-arranged harmonies or by creating new arrangements exclusively for the bands.

From the details of the school marching band songs in the Thai education system, it is evident that there is currently an increasing diversity of songs, along with a

continuous composition and arrangement of new songs for the marching band by both foreign and Thai composers and arrangers. Thailand now has more composers and arrangers who create works that showcase Thai uniqueness, such as using traditional Thai songs as raw material for new compositions. These works have been performed in competitions abroad, gaining acceptance from foreign audiences, and bands from other countries have also played pieces by Thai composers and arrangers.

This newly composed or arranged piece of music reflects the performance skills of Thai school marching bands today. This is because, when composing music or arranging harmonies for the band to perform, the composer or arranger considers the musical abilities of the band. The newly composed or arranged piece comes in various levels of difficulty, allowing the band to choose accordingly. Additionally, it reflects the current social context and conditions.

Conclusion and Discussion

The researcher summarized the findings and discussed the research objectives as follows: The school marching bands in Thailand during the reign of His Majesty King Bhumibol Adulyadej, Rama IX, from 1947 to 2016, have developed continuously. In the early stages, student brass bands were established in ten government schools across the country, and the format of the bands evolved from being brass bands consisting only of two types of instruments: brass instruments and percussion instruments. Later, woodwind instruments from abroad were incorporated into the bands, resulting in a structure that became increasingly similar to modern marching bands. The establishment of school brass bands in government schools throughout the country and the acceptance of woodwind instruments from abroad align with the theory of “Cultural Diffusion” by Franz Boas,[17] which the spread of cultural trends across different locations. Beliefs, practices, and ideas are shared from person to person and sometimes even around the world. Many cultural practices spread through a type of diffusion called expansion diffusion. This occurs when a trend moves outward from its original source, as the setup of school brass bands in government schools represents the diffusion of

[17] Franz Boas, *Race Language and Culture* (New York: Macmillan, 1940), 251-252.

these bands from a central point to various regions across the country. The incorporation of woodwind instruments from abroad into the bands signifies the acceptance of foreign musical culture, blending it with the existing musical culture in Thailand and leading to further local development.

Music courses were eventually included in the lower secondary school curriculum, resulting in the clear development of brass bands and marching bands in schools. Many schools have been able to continuously send their bands to compete in various competitions, both domestically and internationally, and have received numerous awards from these contests. Additionally, the "School Marching Band Competition for the Championship of Thailand" has been organized by the Department of Physical Education. In this competition, regulations were established along with clear guidelines on the format and methods, as well as specified compulsory pieces used in the contest. This event is considered the first marching band competition in Thailand because it marked the first time a clear format for the competition and the compulsory pieces to be used were established. The competition mentioned above has been held continuously for over 40 years.

The marching band in Thailand continues to develop, with invitations extended to marching bands and experts from abroad to perform and share their knowledge about marching bands in Thailand. This initiative began when the Thai government invited the Tenri High School Band, a school marching band from Nara, Japan, to perform at the celebration of the 200th anniversary of the founding of the Rattanakosin Kingdom. The performance of the Tenri High School Band allowed Thai marching musicians to observe a marching band with excellent playing skills and good sound quality. At that time, the understanding and practice of achieving good sound quality in marching bands in Thailand were not evident. Later, Siam Music Yamaha Co., Ltd. invited Prof. Per Gade to be a speaker for a workshop tailored for teachers and trainers of marching bands in Thailand. This resulted in significant improvements in the sound quality of marching bands in Thailand and enabled them to play music more beautifully. This aligns with the theory of Fuek Hat Khat Klao (practice, learn, polish, chamfer)

proposed by Poonpit Amatyakul,[18] which states that opportunities to understand, learn, and practice good techniques are essential for achieving success. Because of this training, the teachers and trainers of marching bands in Thailand had the chance to learn and comprehend the correct practice methods for instrumental skills, enabling them to perform with improved sound quality, which in turn leads to more beautiful music. Once they developed and achieved success, they passed that knowledge on to their students, resulting in school marching bands exhibiting enhanced sound quality and the ability to perform music beautifully, contributing to successful development overall.

In addition to the contests organized by government agencies, private sector organizations later organized a competition. Subsequently, the first international competition conducted by Siam Music Yamaha Company Limited was held in Thailand. This event featured a seated performance in an auditorium, with many bands from various countries participating. Additionally, Thailand hosted its first indoor marching and display competition, marking a significant turning point in the history of marching band competitions in the country and raising the standard of such competitions to an international level. The indoor competition allowed for better dimensionality and control over various elements of the performance. Indoor marching band competitions have been held in other countries for a long time, but Thailand organized its first indoor marching band competition in 2011. This aligns with the theory of "Rian Rup Prap Chai" (imitation, reception, adaptation, application) proposed by Poonpit Amatyakul,[19] which arises from the imitation of existing forms to adapt them to the context and culture before further utilizing them for benefit. Thailand adopted the format of seated performances in auditoriums, as well as indoor marching and parade competitions from abroad, adjusted them to fit the context and culture of Thai marching bands, and

[18] Poonpit Amatyakul, "Summary of Knowledge About Body, Mind, and Behavior with the Training Process of Refinement and Motivation from the Environment as a Guide to Excellence in Art, Theory of Fuek Hat Khat Klao" (Course notes for Doctoral Seminar in Eastern Music, Collage of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, June 28, 2017), 4. (in Thai)

[19] Poonpit Amatyakul, "Theory of Imitation and Adjusting to Local Culture" (Course notes for Doctoral Seminar in Eastern Music, Collage of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, June 28, 2017), 3. (in Thai)

subsequently organized seated performances in auditoriums and indoor marching and parade competitions, which is considered a utilization of what has been learned.

From the data regarding school marching bands during the reign of King Rama IX (1947-2016), as mentioned above, it is evident that Thai school marching bands have continuously developed in tangible ways, including improvements in musical instruments, band arrangements, sound quality, and performance styles. There were also ample opportunities to enter various competitions conducted by the government and private sectors. These are all crucial factors in enhancing the potential of Thai school marching bands to meet international standards.

Bibliography

Amatayakul, Anupong. (Marching Band Specialist). Interview by Phatravee Tienchaianan. February 7, 2023. (in Thai)

Amatyakul, Poonpit. “Chapter 42 Thai Salutation Song.” Accessed February 14, 2024, https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/thai_contemporary_mu/plengthaisakol-42/. (in Thai)

Amatyakul, Poonpit. “Royal Thai Music Marching Band Competition Award Ceremony of the Ministry of Defense.” *Siam Rath Newspaper*. February 24, 1988. (in Thai)

Amatyakul, Poonpit. “Summary of Knowledge About Body, Mind, and Behavior with the Training Process of Refinement and Motivation from the Environment as a Guide to Excellence in Art, Theory of Fuek Hat Khat Klao.” Course notes for Doctoral Seminar in Eastern Music, Collage of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, June 28, 2017. (in Thai)

Amatyakul, Poonpit. “Summary of the Origin of Brass Bands in Europe, The United States, and the Origin of Military Bands in Thailand.” In *Siam Trumpet*, edited by Poonpit Amatyakul, and Nachaya Natchanawakul, 37-46. Bangkok: Amarin Printing and Publishing, 2016. (in Thai)

Amatyakul, Poonpit. "Theory of Imitation and Adjusting to Local Culture." Course notes for Doctoral Seminar in Eastern Music, Collage of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, June 28, 2017. (in Thai)

Boas, Franz. *Race Language and Culture.* New York: Macmillan, 1940.

Chitrangsan, Wisit. (Marching Band Specialist). Interview by Phatravee Tienchaianan. March 16, 2023. (in Thai)

Department of Physical Education. *Guidelines for Organizing Marching Band Competitions.* Bangkok: S.offset Graphic Design, 2015. (in Thai)

Meiners, William. "Purdue 'All-American' Band's Historic Block P Turns 100." Accessed November 28, 2023. https://www.purdue.edu/uns/x/2007b/071023MeinerBlock.html.

Natchanawakul, Nachaya. "Western Music in Siam: The Development between 1841–1941." PhD diss., Mahidol University, 2012. (in Thai)

Rojanatrakul, Satana. *Brass Marching Band*. 2nd ed. Bangkok: Odeonstore, 2016. (in Thai)

Royal Thai Navy. *Biography and Ethics of His Royal Highness Prince Paribatra Sukhumbandhu and Documents of his Civil Service Duty.* Thonburi: Hydrographic Department Printing Press, 1950. (in Thai)

Sornchai, Rachun. "His Royal Highness Prince Paribatra Sukhumbandhu with the Development of the Brass Band into a Symphonic Band." In *Siam Trumpet*, edited by Poonpit Amatyakul, and Nachaya Natchanawakul, 83-100. Bangkok: Amarin Printing and Publishing, 2016. (in Thai)

Thanyawibool, Surapol. (Lecturer, Department of Western Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University). Interview by Phatravee Tienchaianan. March 28, 2023. (in Thai)

Tissadikun, Natsarun, and others. "A Study Condition of High School Wind Band's Performance of Thailand at Present." *Rangsit Music Journal* 18, 2 (2023): 30-44. (in Thai)

Wongwan, Komson. (Lecturer, Department of Society Culture and Human Development Faculty of Liberal Arts, Prince of Songkla University). Interview by Phatravee Tienchaianan. January 6, 2023. (in Thai)