

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณาธิการบริหาร	วิบูลย์ ตระกูลสูง
บรรณาธิการ	เจตนิพัทธ์ สังข์วิจิตร
กองบรรณาธิการ	ชาญ ธารสารโสภณ
	ธีรวัฒน์ ต้นบุตร
	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 ภูษณาภิรมย์

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (ประเทศไทย)

ภาวไล ดันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น (ประเทศไทย)

พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (ประเทศไทย)

ธัชธรรม ศิลป์สุพรรณ

มหาวิทยาลัยทักษิณ (ประเทศไทย)

ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

มหาวิทยาลัยบูรพา (ประเทศไทย)

รณชัย รัตนเศรษฐ์

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

นับตั้งแต่ช่วงต้นเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2568 วารสารดนตรีรังสิต (Rangsit Music Journal: RMJ) ได้รับการรับรองให้เข้าสู่ฐานข้อมูลนานาชาติ Scopus โดยได้รับการสนับสนุนจากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (Thailand-Journal Citation Index Centre: TCI) นับเป็นก้าวสำคัญของวงการวารสารวิชาการด้านดนตรีของประเทศไทย ถือเป็นวารสารวิชาการนานาชาติทางดนตรีฉบับแรกของประเทศไทยที่รองรับบทความภาษาไทย

การรับรองในฐานข้อมูล Scopus นี้สะท้อนถึงความมุ่งมั่นของวารสารในการยกระดับคุณภาพทางวิชาการ พัฒนามาตรฐานการดำเนินงาน ทั้งในด้านคุณภาพของบทความ กระบวนการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ และการบริหารจัดการวารสาร เพื่อส่งเสริมการเผยแพร่องค์ความรู้ด้านดนตรีให้ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ

ในโอกาสนี้ วารสารดนตรีรังสิตมีความยินดีเป็นอย่างยิ่งที่จะแจ้งให้ทราบว่า จากค่าดัชนีล่าสุดของฐานข้อมูล Scopus วารสารได้รับการจัดให้อยู่ใน Quartile 3 (Q3) ในสาขา Music, Arts and Humanities (Miscellaneous) และ Cultural Studies ความสำเร็จดังกล่าว นับเป็นก้าวสำคัญสะท้อนถึงการพัฒนาอย่างต่อเนื่องทั้งในด้านมาตรฐานทางวิชาการ คุณภาพของผลงานตีพิมพ์ การยอมรับจากแวดวงวิชาการระดับนานาชาติ ความสำเร็จในครั้งนี้เกิดขึ้นจากความร่วมมือและการสนับสนุนของผู้เขียนบทความ ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ คณะกองบรรณาธิการ ตลอดจนผู้อ่าน ล้วนมีบทบาทสำคัญช่วยขับเคลื่อนรวมถึงพัฒนาวารสารให้ก้าวหน้าอย่างต่อเนื่อง วารสารดนตรีรังสิตขอขอบพระคุณทุกท่านเป็นอย่างสูงสำหรับความไว้วางใจ ความทุ่มเท และการมีส่วนร่วมอันทรงคุณค่าตลอดมา

ประเด็นสำคัญอีกประการสำหรับวารสารดนตรีรังสิตปีที่ 21 ฉบับที่ 2 คือ การตระหนักถึงความรับผิดชอบด้านจริยธรรมที่มาพร้อมกับการใช้งานปัญญาประดิษฐ์เชิงสร้างสรรค์ (Generative AI) และเทคโนโลยีที่ใช้ปัญญาประดิษฐ์เป็นผู้ช่วย (AI-Assisted Technologies) กำลังเข้ามามีบทบาทในผลงานทางวิชาการอย่างมีนัยสำคัญ วารสารดนตรีรังสิตได้พิจารณาจัดทำนโยบายให้สอดคล้องกับแนวทางปฏิบัติ เพื่อกำหนดแนวทางการส่งเสริมความโปร่งใส ความซื่อสัตย์สุจริตทางการวิจัย ตลอดจนการใช้ปัญญาประดิษฐ์อย่างมีความรับผิดชอบในทุกขั้นตอน สามารถอ่านรายละเอียดได้จากเว็บไซต์วารสารดนตรีรังสิตหัวข้อ “Artificial Intelligence Policy”

รองศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

- แนวทางการปรับแต่งลิ้นคลาริเน็ตเพื่อการบรรเลงอย่างมีประสิทธิภาพ A0101
Clarinet Reed Adjustment Techniques to Enhance Playing Efficiency 20 pages
ณัฐพล เบญจธรรมนนท์
- การวิเคราะห์แนวคิดการประพันธ์เพลงคอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง A0202
“เพลย์กราวนด์” ประพันธ์โดย จินณวัฒน์ มั่นทรัพย์ 19 pages
An Analysis of the Compositional Concept of Concert March No. 1
‘Playground’ Composed by Jinnawat Munsap
ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ และนิพัทธ์ กาญจนะหุต
- Saint-Saëns’s Early Experiment with Exoticism in *La Princesse Jaune* A0303
Athita Kuankachorn 17 pages

บทความสร้างสรรค์

- Ram Wong Ban Mon (Wat Pradittharam): Integrating Cultural Capital into C0104
Contemporary Thai-Mon Composition 22 pages
Pavinee Teeravut

บทความวิจัย

- งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับวงคลาสสิกคอลลองซอมเบิลผสมเครื่องดนตรี R0105
ล้านนา ชูตจากตำนานพระธาตุดอยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์ 20 pages
“From the Legend of Phra That Doi Suthep to the Eternal Faith,”
Contemporary Sets of Music for a Mixed Classical Ensemble Combining
Western and Lanna Instruments
เกริกพงศ์ ใจคำ และโอม จันเตยूर

สารบัญ (ต่อ)

การถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น กรณีศึกษาครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง Transmission of Khong Wong Yai Solo Performance in Nok Khamin Sam Chan A Case Study of Namwa Romphothong ทองรัช ศรีทอง พิมพ์มาศ พร้อมสุขกุล และสุพัตรา วิไลลักษณ์	R0206 19 pages
การหลอมรวมจารีตประเพณีทางดนตรีและเทคโนโลยี : การทบทวนวรรณกรรม อย่างเป็นระบบเกี่ยวกับปัญญาประดิษฐ์ในดนตรีศึกษานอกบริบทตะวันตก และนัยสำคัญที่มีต่อดนตรีไทย The Fusion of Musical Traditions and Technology: A Systematic Literature Review of Artificial Intelligence in Music Education within Non-Western Contexts and Its Implications for Thai Music ประโยชน์ มีสกุล	R0307 23 pages
วิเคราะห์แนวทางการบรรเลงและการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลง เปียโนคอนแชร์โต สำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง Concerto for 2 Pianos and Orchestra in D minor, FP 61 by Francis Poulenc: Performance and Analytical Notes ภาวไล ดันจันทรพงศ์	R0408 21 pages
สยามดุริยางค์เครื่องลมประสมสำเนียงไทย Wind Symphony of Thai Sonorities ยศ วณีสอน	R0509 24 pages
การประพันธ์บทเพลงธรรมะเพื่อใช้เป็นสื่อการสอน The Composition of Dhamma Music for Instructional Media อัศววัฒน์ สิงห์ชู	R0610 18 pages

สารบัญ (ต่อ)

The “Chaohu Folk Songs” for Choir: A Creative Research in Music Arranging	R0711
Du Shanshan and Supachai Suriyut	23 pages
A Vietnamese Language Teaching Program for Foreigners via Vietnamese Traditional Music	R0812
Nguyen Dinh Lam, Bui Duy Duong, Tran Thi Thu, and Tran Duc Nguyen	22 pages
Music Learning Among Digital Native Learners in Thai Higher Education	R0913
Wathit Suwansomboon and Ampai Buranaprapuk	22 pages

บทความวิชาการ (Academic Article)

แนวทางการปรับแต่งลิ้นคลาริเน็ตเพื่อการบรรเลงอย่างมีประสิทธิภาพ

Clarinet Reed Adjustment Techniques to Enhance Playing Efficiency

ณัฐพล เบญจธรรมนนท์*

คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Nattapon Banjatammanon*

Faculty of Humanities, Kasetsart University, Bangkok, Thailand

nattapon.b@ku.th

Received: January 7, 2026 / Revised: February 11, 2026 / Accepted: March 18, 2026

บทคัดย่อ

คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีในตระกูลเครื่องเป่าลมไม้ที่มีลักษณะเสียงอบอุ่น ลุ่มลึก และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ดนตรีได้อย่างหลากหลาย โดยคุณภาพเสียงเหล่านี้มีจุดเริ่มต้นจากลิ้นคลาริเน็ต ซึ่งทำหน้าที่เปลี่ยนแรงลมของผู้บรรเลงให้กลายเป็นการสั่นสะเทือนที่กำหนดโทนเสียง ความโปร่ง ความดัง และเสถียรภาพของการบรรเลงโดยตรง แม้ลิ้นคลาริเน็ตจะมีรูปลักษณะเรียบง่าย แต่เนื่องจากผลิตจากไม้ซึ่งเป็นวัสดุธรรมชาติที่มีความแปรผันด้านความหนาแน่นและทิศทางเส้นใย ลิ้นแต่ละชิ้นแม้อยู่ในกล่องเดียวกันก็ตาม จึงมักมีคุณภาพแตกต่างกันอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นอ่อนเกินไป แข็งเกินไป หรือมีปัญหาการสั่นไม่สมดุล ทำให้เกิดเสียงพร่า แรงต้านผิดปกติและการตอบสนองที่ไม่สม่ำเสมอ ส่งผลต่อประสิทธิภาพการบรรเลงและความมั่นใจของผู้เล่นอย่างมีนัยสำคัญ ดังนั้น การปรับแต่งลิ้นจึงเป็นขั้นตอนสำคัญที่ช่วยแก้ไขความไม่สมบูรณ์จากโรงงาน และช่วยให้ลิ้นสามารถทำงานได้อย่างเต็มศักยภาพ

บทความฉบับนี้นำเสนอเทคนิคการปรับแต่งลิ้นคลาริเน็ตอย่างเป็นระบบ โดยอาศัยทั้งงานอ้างอิงทางดนตรีและประสบการณ์ตรงของผู้เขียน เริ่มจากการทำความเข้าใจโครงสร้างของลิ้น ซึ่งประกอบด้วยส่วนหนาที่คงสภาพเปลือกอ้อไว้และทำหน้าที่ยึดกับปากเป่า ส่วนโคนลิ้น จุดเนื้องกลางของลิ้นซึ่งเป็นบริเวณที่การสั่นสะเทือนของลิ้นเกิดขึ้น จุดศูนย์กลางของลิ้นที่มีความหนามากกว่าและเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดเสถียรภาพและน้ำหนักเสียง และจุดปลายลิ้นซึ่งเป็นส่วนที่บางที่สุดและเป็นตำแหน่งเริ่มต้นของการสั่นโดยตรง

* Corresponding author, email: nattapon.b@ku.th

การทำความเข้าใจหน้าที่ของแต่ละส่วนช่วยให้ผู้บรรเลงทราบว่าจะต้องปรับแต่งบริเวณใดเพื่อแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นอย่างแม่นยำ

ก่อนเข้าสู่ขั้นตอนการปรับแต่ง บทความเน้นความสำคัญของกระบวนการทำให้ลิ้นเข้าที่ ซึ่งช่วยให้เนื้อไม้ปรับตัวเข้ากับความชื้นและแรงสั่นสะเทือนอย่างค่อยเป็นค่อยไป ผู้เล่นควรซ้อมเบา ๆ ในช่วงเสียงซาลูโม และช่วงเสียงคาริโน วันละไม่กี่นาที พร้อมเช็ดและเก็บลิ้นในกล่องควบคุมความชื้น เพื่อให้ลิ้นไม้ค่อย ๆ คลายตัวตามธรรมชาติ กระบวนการนี้ทำให้ลิ้นคงรูปและสามารถประเมินคุณภาพได้แม่นยำยิ่งขึ้นก่อนเข้าสู่การปรับจริง การประเมินลิ้นประกอบด้วยการตรวจแรงต้าน ความโปร่ง ความสม่ำเสมอของโทนเสียง การทดสอบสมดุลซ้าย-ขวาของการสั่นด้วยการเป่าตรงและเอียงปากเป่าไปแต่ละด้าน รวมถึงการตรวจสอบความเรียบบนแผ่นกระฉากเพื่อตรวจหาการโก่งหรือบิดผิดรูป ผลการประเมินช่วยจำแนกลิ้นออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ ลิ้นอ่อน ลิ้นแข็ง และลิ้นที่พร้อมใช้งาน ซึ่งเป็นข้อมูลสำคัญสำหรับการวางแผนการปรับแต่งอย่างตรงจุดในส่วนของการปรับแต่งลิ้น

บทความนำเสนอเทคนิคการใช้เครื่องมือเฉพาะ เช่น กระจกทราย แผ่นกระฉาก มีดแต่งลิ้น และเครื่องตัดปลายลิ้น โดยลิ้นที่อ่อนเกินไปสามารถปรับด้วยการตัดปลายเล็กน้อยเพื่อเพิ่มความแข็ง ส่วนลิ้นที่แข็งเกินไปต้องขัดหรือชุบเฉพาะบริเวณ เช่น บริเวณปลายลิ้นเพื่อให้เสียงสูงโปร่งขึ้น ปรับบริเวณจุดศูนย์กลาง เพื่อเปิดโทนเสียงช่วงคาริโน และปรับบริเวณจุดเนืกลางตอนล่างเพื่อให้เสียงต่ำตอบสนองดีขึ้น รวมถึงเทคนิคการปรับสมดุลซ้าย-ขวาเพื่อทำให้การสั่นของลิ้นทั้งสองด้านสม่ำเสมอ ส่งผลให้โทนเสียงนิ่ง ควบคุมง่าย และมีความคมชัดมากขึ้น บทความยังกล่าวถึงการเก็บรักษาลิ้นหลังการปรับแต่ง เช่น การเก็บในความชื้นสัมพัทธ์ 45–60% การจัดเก็บแยกแต่ละชิ้นเพื่อป้องกันการเสียดสี การหลีกเลี่ยงความร้อนหรือความชื้นสูง และการหมุนเวียนการใช้งานหลายลิ้น เพื่อยืดอายุการใช้งานและคงคุณภาพเสียงให้สม่ำเสมอในระยะยาว

ผู้เขียนจึงขอแนะนำเทคนิคสำหรับการปรับแต่งลิ้นที่สามารถนำมาใช้ได้จริง โดยอาศัยทั้งข้อมูลจากแหล่งความรู้ต่าง ๆ และประสบการณ์ตรงจากการบรรเลง ผลลัพธ์ที่ได้จึงไม่ใช่เพียงแนวทางเชิงทฤษฎี แต่ผ่านการทดลองและพิสูจน์แล้วว่าช่วยทำให้การบรรเลงง่ายขึ้นและสามารถผลิตเสียงที่มีคุณภาพมากขึ้น เทคนิคหลักประกอบด้วย การแก้ลิ้นโก่งเพื่อคืนรูปทรงที่เหมาะสม การปรับสมดุลของลิ้นเพื่อให้การสั่นเสถียร และการทดสอบลิ้นเบื้องต้นก่อนใช้งาน โดยใช้เครื่องมือพื้นฐาน เช่น กระจกทราย มีดปรับแต่งลิ้น และเครื่องตัดปลายลิ้น เทคนิคที่นำเสนอจึงไม่เพียงเป็นเครื่องมือในการยกระดับคุณภาพเสียง แต่ยังเป็นแนวทางที่ช่วยสร้างความมั่นใจและเพิ่มศักยภาพของผู้บรรเลงในทุกกระดับ ตั้งแต่ผู้เรียนไปจนถึงนักดนตรีมืออาชีพ

คำสำคัญ : ลิ้นคลาริเน็ต / คลาริเน็ต / การปรับแต่งลิ้น / คุณภาพเสียง

Abstract

The clarinet is a principal member of the woodwind family, distinguished by its warm, resonant timbre and its capacity to convey a broad spectrum of musical expression. At the core of these acoustic characteristics lies the clarinet reed, which functions as the primary vibratory mechanism that transforms the performer's airflow into sound. The reed governs essential acoustic parameters—including tone color, brightness, response, projection, and overall stability. Despite its deceptively simple appearance, the clarinet reed is crafted from *Arundo Donax*, a natural material known for its inherent variability in fiber density, structural alignment, and moisture retention. Such natural inconsistencies result in significant differences in reed quality, even among reeds packaged within the same box. These variations frequently manifest as excessive softness, stiffness, or asymmetrical vibration, which can generate tonal instability, irregular resistance, and inconsistent articulation. Consequently, reed adjustment constitutes a critical process that mitigates factory imperfections and enables clarinetists to achieve optimal performance outcomes.

This article proposes a systematic framework for clarinet reed adjustment, drawing upon both established literature in woodwind performance and the author's practical experience. The discussion begins with an anatomical examination of the reed, comprising five principal regions: the Stock (Bark), the thick basal segment that retains the natural bark and anchors the reed to the mouthpiece; the Heel, the lower end of the reed serving as its foundation; the Vamp, the inclined area where initial vibration is generated; the Heart, the thickest and most structurally influential region responsible for tonal stability and core resonance; and the Tip, the thinnest and most responsive portion that initiates vibration. A clear understanding of the functional significance of each region enables performers to diagnose tonal or mechanical issues analytically and to apply targeted adjustments with precision.

Prior to undertaking any modifications, the article underscores the importance of the reed break-in process. This preparatory stage allows the cane fibers to acclimate gradually to moisture fluctuations and vibratory stress. A recommended procedure includes light daily playing in the Chalumeau and Clarion Registers, followed by careful drying and storage in a

humidity-controlled case. This process reduces the likelihood of warping, promotes structural stabilization, and facilitates more accurate assessment of the reed's performance characteristics before further refinement. Reed evaluation involves a multifaceted assessment of resistance, openness, tonal clarity, dynamic flexibility, and response uniformity across registers. Additional diagnostic procedures include left-right vibration testing through both straight and angled mouthpiece positioning, as well as surface-flatness inspection using a glass plate to identify warping or twisting. Based on these diagnostics, reeds can be categorized into three types: Light reeds, which exhibit insufficient resistance; Hard reeds, which require significant reduction; and Workable reeds, which are close to performance-ready but benefit from fine adjustment. This classification informs the subsequent selection of appropriate adjustment strategies.

The adjustment techniques outlined in this study employ standard tools such as sandpaper, glass surfaces, reed knives, and reed clippers. Reeds that are excessively soft can be strengthened through controlled trimming of the tip, whereas overly resistant reeds require strategic scraping or sanding in specific regions. Modifying the tip can enhance upper-register clarity; adjusting the heart can open the tonal center and improve resonance, particularly in the Clarion Register; and refining the lower vamp can improve articulation and response in the lower register. Techniques for balancing the left and right sides of the reed are also discussed, as symmetrical vibration is critical for tonal stability, clarity, and ease of control. The article further addresses post-adjustment maintenance, emphasizing practices such as maintaining a relative humidity of 45–60%, storing reeds individually to prevent abrasion, avoiding extreme temperatures or moisture levels, and rotating reeds during practice and performance. Such measures prolong reed lifespan and preserve consistent tonal quality over time.

The author presents these adjustment techniques not merely as theoretical guidelines but as empirically tested procedures grounded in both professional performance practice and accumulated experiential knowledge. The methods discussed—such as correcting warped reeds, balancing vibration, and conducting systematic preliminary testing—are practical and accessible, requiring only basic tools commonly available to clarinetists. These techniques facilitate improved ease of playing, enhanced tonal quality, and greater

control, thereby contributing to heightened performer confidence. As such, the approaches detailed in this study serve as valuable resources for clarinetists of all proficiency levels, from beginning students to advanced professionals seeking to refine their sound production and optimize their artistic performance.

Keywords: Clarinet Reed / Clarinet / Reed Adjustment / Sound Quality

ลิ้นคลาริเน็ตเป็นองค์ประกอบที่มีขนาดเล็กและดูเรียบง่าย แต่กลับมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในกระบวนการสร้างเสียงของเครื่องดนตรีชนิดนี้ แม้จะเป็นเพียงแผ่นไม้บาง ๆ ที่ยาวเพียงไม่กี่เซนติเมตร แต่ลิ้นคือจุดเริ่มต้นของการสั่นสะเทือน ซึ่งเป็นกลไกสำคัญในการเปลี่ยนพลังงานจากลมหายใจของผู้บรรเลงให้กลายเป็นคลื่นเสียงที่มีคุณภาพ ดังนั้น การปรับแต่งลิ้นคลาริเน็ตจึงมิใช่เพียงกระบวนการเล็กน้อย หากแต่เป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำให้เสียงคลาริเน็ตมีประสิทธิภาพและสอดคล้องกับเจตนาทางดนตรีของผู้บรรเลงคลาริเน็ต

คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีในตระกูลเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind Instruments) ที่ได้รับการยอมรับว่ามีช่วงเสียงกว้างและสามารถถ่ายทอดโทนเสียงได้อย่างหลากหลาย ตั้งแต่เสียงทุ้มลึกและอบอุ่นในช่วงเสียงชาลุ่ม (Chalumeau Register) เสียงกลางที่นุ่มนวลในช่วงเสียงคาริโน (Clarion Register) ไปจนถึงเสียงสูงที่สว่างและเปล่งประกายในช่วงเสียงอัลติสซิโม (Altissimo Register)¹ ความสามารถนี้ทำให้คลาริเน็ตสามารถสื่อสารอารมณ์ได้อย่างหลากหลาย ทั้งความอ่อนโยน เศร้าสร้อย หรือความเร่าร้อน จึงมีบทบาทสำคัญในวงดนตรีหลายประเภท ทั้งวงออร์เคสตรา วงแจ๊ส และวงแจ๊ส ไม่ว่าจะอยู่ในบทบาทเครื่องดนตรีหลักหรือเครื่องประกอบ คลาริเน็ตก็สามารถสร้างเสียงที่โดดเด่นและน่าจดจำได้ อย่างไรก็ตาม คุณภาพเสียงเหล่านี้ขึ้นอยู่กับ “ลิ้น” ซึ่งเป็นจุดกำเนิดของการสั่นสะเทือนเสียงโดยตรง

ลิ้นคลาริเน็ตส่วนใหญ่ผลิตจากไม้แอ้อ (Arundo Donax) ซึ่งเป็นพืชในวงศ์หญ้า (Poaceae) มีลักษณะเป็นลำต้นกลวง ผิวเรียบ และมีปล้องคล้ายไม้ไผ่ พบมากในภูมิภาคเมดิเตอร์เรเนียนตอนใต้และแถบยุโรปตะวันตก เช่น ฝรั่งเศส อิตาลี และสเปน² พืชชนิดนี้ได้รับการยอมรับมายาวนานว่าเป็นวัสดุธรรมชาติที่

¹ Montserrat Pàmies-Vilà, Alex Hofmann, and Vasileios Chatzioannou, “The Influence of the Vocal Tract on the Attack Transients in Clarinet Playing,” *Journal of New Music Research* 49, 2 (2020): 126, <https://doi.org/10.1080/09298215.2019.1708412>.

² James Rötter, *A Guide to the Art of Adjusting Saxophone Reeds* (Rochester, NY: Andreas Eastman, 2002), 1.

เหมาะสมที่สุดสำหรับการผลิตลิ้นของเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind Reeds) เนื่องจากมีโครงสร้างเส้นใยที่แข็งแรงแต่ยืดหยุ่น สามารถสั่นสะเทือนได้ดี และให้การตอบสนองทางเสียงที่เป็นธรรมชาติ เนื้อไม้้อมีความหนาแน่นที่สมดุลระหว่างความแข็งแรงและความยืดหยุ่น ทำให้สามารถถ่ายทอดแรงลมจากผู้บรรเลงสู่เสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งยังมีคุณสมบัติในการคืนรูปหลังการสั่นได้ดี ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้ลิ้นคงรูปและไม่เสียสภาพเร็วเกินไป อย่างไรก็ตาม เนื่องจากไม้้อเป็นวัสดุธรรมชาติ จึงมีความไม่แน่นอนในโครงสร้างและทิศทางของเส้นใยแต่ละลำ ส่งผลให้ลิ้นแต่ละชิ้นภายในกล่องเดียวกันอาจมีลักษณะการตอบสนองและคุณภาพเสียงที่แตกต่างกันไป บางชิ้นให้เสียงนุ่มนวลและตอบสนองไวแต่เสื่อมสภาพง่าย ขณะที่บางชิ้นให้เสียงมันคงแต่ต้องใช้แรงลมมากและควบคุมได้ยาก ความแตกต่างนี้ทำให้ไม่สามารถรับประกันคุณภาพของลิ้นในทุกชิ้นได้อย่างสม่ำเสมอ

ในช่วงไม่กี่ทศวรรษที่ผ่านมา มีการพัฒนาวัสดุสังเคราะห์ (Synthetic Reeds) ขึ้นมาเพื่อแก้ไขข้อจำกัดของไม้้อ โดยใช้วัสดุอย่างคาร์บอนไฟเบอร์ เรซิน หรือโพลีเมอร์ชนิดพิเศษ ซึ่งสามารถควบคุมคุณสมบัติทางกายภาพได้อย่างแม่นยำ ทำให้มีความสม่ำเสมอสูง ไม่เปลี่ยนรูปตามความชื้น และมีอายุการใช้งานยาวนานกว่า อย่างไรก็ตาม แม้ลิ้นสังเคราะห์จะให้ความสะดวกในการใช้งาน แต่ยังคงมีนักดนตรีจำนวนมากที่นิยมใช้ลิ้นจากไม้้อ เนื่องจากให้ “โทนเสียงธรรมชาติ” ที่อบอุ่น ละเอียดอ่อน และตอบสนองต่อการควบคุมทางอารมณ์ได้ดีกว่า จึงถือได้ว่าไม้้อย่างคงเป็นวัสดุหลักที่สะท้อนความงดงามของเสียงคลาริเน็ตได้อย่างแท้จริง

โดยทั่วไป ลิ้นไม้ธรรมชาติที่วางจำหน่ายในท้องตลาดจะบรรจุอยู่ในกล่อง กล่องละประมาณ 10 ชิ้น ซึ่งมักมีคุณภาพไม่เท่ากัน บางชิ้นอาจอ่อนเกินไป แข็งเกินไป หรือไม่สามารถใช้งานได้เลย หากผู้เล่นไม่มีความรู้ในการปรับแต่งลิ้น ก็จำเป็นต้องทิ้งลิ้นที่ใช้ไม่ได้หรือซื้อกล่องใหม่ ซึ่งไม่เพียงแต่สิ้นเปลืองค่าใช้จ่าย แต่ยังทำให้พลาดโอกาสในการใช้ลิ้นที่อาจเพียงต้องการการปรับแต่งเล็กน้อยเท่านั้น ในทางกลับกัน หากผู้บรรเลงมีความรู้และทักษะในการปรับแต่งลิ้น (Reed Adjustment) ก็สามารถแก้ไขลิ้นที่แข็งแรงเกินไปหรืออ่อนเกินไปให้กลับมาใช้งานได้มีประสิทธิภาพ การปรับแต่งลิ้นคลาริเน็ตจึงถือเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ “ศาสตร์” หมายถึง ความเข้าใจในเชิงกายภาพ เช่น ความหนา ความแข็ง และโครงสร้างพื้นผิวของลิ้น ส่วน “ศิลป์” หมายถึง การใช้ประสบการณ์และความละเอียดอ่อนในการฟังและปรับให้เหมาะสมกับสไตล์และอารมณ์ของการบรรเลงในแต่ละบุคคล เครื่องมือที่ใช้มีตั้งแต่กระดาษทรายละเอียด มีดแต่งลิ้น ไปจนถึงเครื่องตัดปลายลิ้น ซึ่งการขัดแต่งเพียงเล็กน้อยสามารถเปลี่ยนแปลงคุณภาพเสียงได้อย่างมีนัยสำคัญ เสียงที่ที่อาจกลายเป็นเสียงโพร่งใส หรือเสียงแข็งกระด้างอาจเปลี่ยนเป็นเสียงที่อ่อนโยนและกลมกล่อม

กระบวนการปรับแต่งลิ้นยังสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงลึกกระหว่างนักดนตรีกับเครื่องดนตรี การปรับแต่งไม่ใช่เพียงการจัดการกับวัสดุ แต่เป็นกระบวนการ “สื่อสาร” ระหว่างผู้เล่นกับเครื่องดนตรี เพื่อ

ค้นหาสมดุลระหว่างธรรมชาติของไม้กับคุณสมบัติของเสียงที่ผู้บรรเลงต้องการ การปรับแต่งจึงต้องอาศัยความอดทน ความละเอียด และการทดลองซ้ำหลายครั้ง เพื่อให้ได้ลิ้นที่เหมาะสมที่สุดต่อการแสดง

ดังนั้น การปรับแต่งลิ้นคลาริเน็ตจึงมิใช่เพียงทักษะทางเทคนิค แต่เป็นส่วนหนึ่งของศิลปะการบรรเลงที่สะท้อนถึงความเข้าใจในเสียงและเครื่องดนตรีอย่างลึกซึ้ง บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและนำเสนอแนวทางการปรับแต่งลิ้นคลาริเน็ตอย่างเป็นระบบ ตั้งแต่กระบวนการเตรียมลิ้น การทดสอบคุณสมบัติ การจำแนกลักษณะ ไปจนถึงการปรับแต่งและการดูแลรักษา เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถใช้ศักยภาพของลิ้นแต่ละชิ้นได้อย่างเต็มที่ และสร้างเสียงดนตรีที่มีคุณภาพสม่ำเสมอในทุกการแสดง

ลิ้นคลาริเน็ตและส่วนประกอบของลิ้น (Clarinet Reed Anatomy)

ลิ้นคลาริเน็ตเป็นส่วนสำคัญที่สุดชิ้นหนึ่งของเครื่องดนตรีคลาริเน็ต เนื่องจากเป็นจุดกำเนิดการสั่นที่เปลี่ยนแรงลมของผู้บรรเลงให้กลายเป็นเสียง ลิ้นทั่วไปทำจากไม้ฮ็อ ซึ่งมีความยืดหยุ่น เหนียว และมีความหนาแน่นเหมาะสมต่อการสั่น โดยส่วนประกอบของลิ้นคลาริเน็ตสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลัก โดยอิงจากเส้นแบ่งตรงกลางที่เรียกว่า บ่าลิ้น (Shoulder)³ ซึ่งประกอบด้วย

1. ส่วนล่าง (ใต้เส้นบ่าลิ้น)

1.1 ประกอบด้วยส่วนหนาที่คงสภาพเปลือกฮ็อไว้ หรือฐานลิ้น (Stock or Bark) และส่วนที่เป็นโคนลิ้น (Heel)

1.2 ทำหน้าที่เป็นหน้าประคบและเชื่อมต่อกับปากเป่า (Mouthpiece) และสายรัดลิ้น (Ligature)

1.3 ต้องมีผิวเรียบเสมอกัน เพื่อให้การยึดสายรัดลิ้นมั่นคงและเพื่อป้องกันการรั่วซึมของลม

2. ส่วนบน (เหนือเส้นบ่าลิ้น)

2.1 เป็นส่วนที่สัมผัสเพื่อก่อสร้างเสียง

2.2 ประกอบด้วยจุดสำคัญ ได้แก่

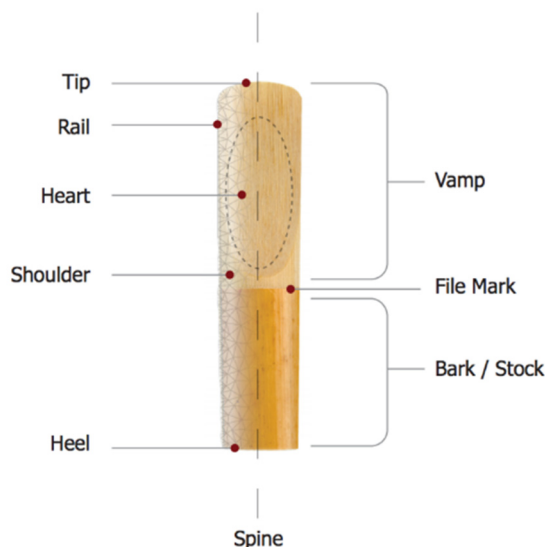
2.2.1 จุดเนินกลาง (Vamp) คือ บริเวณที่การสั่นสะเทือนของลิ้นเกิดขึ้น และมีบทบาทสำคัญต่อการตอบสนองและความยืดหยุ่นของเสียง

2.2.2 จุดศูนย์กลาง (Heart) คือ บริเวณที่มีความหนามากกว่าส่วนอื่น ทำหน้าที่ควบคุมเสถียรภาพของการสั่นและเป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดน้ำหนัก ความกังวาน และความนิ่งของโทนเสียง

³ Sombat Waiyarat and Passakorn Phuprapa, "Teaching Techniques to Adjusting Clarinet and Saxophone Reeds," *Academic Journal of Phetchaburi Rajabhat University* 9, 1 (2019): 284. (in Thai)

2.2.3 จุดปลายลิ้น (Tip) คือ บริเวณที่บางที่สุดของลิ้น และเป็นตำแหน่งเริ่มต้นของการสั่นสะเทือนโดยตรง ส่งผลต่อความไวในการตอบสนอง ความชัดเจน และความสว่างของเสียง

Figure 1 Clarinet Reed Anatomy⁴



วิธีการทำให้ลิ้นเข้าที่ก่อนการปรับแต่ง (Process before Adjustment)

ก่อนเข้าสู่กระบวนการปรับแต่งลิ้นอย่างละเอียด ลิ้นใหม่ทุกชิ้นควรผ่านขั้นตอนที่เรียกว่า “การทำให้ลิ้นเข้าที่ (Break-in)” เสียก่อน การทำให้ลิ้นเข้าที่เป็นกระบวนการปรับสภาพเนื้อไม้ให้อ่อนให้คุ้นเคยกับความชื้นและแรงสั่นจากการเป่า เพื่อให้ลิ้นเกิดความเสถียรและคงรูปก่อนเข้าสู่การใช้งานจริง ขั้นตอนนี้มีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะหากปรับแต่งลิ้นที่ยังไม่เข้าที่ โครงสร้างไม้อาจเปลี่ยนรูปร่างหลัง ส่งผลให้เสียงและแรงต้านเปลี่ยนไปจากเดิม แม้จะเคยปรับแต่งไว้อย่างเหมาะสมแล้วก็ตาม

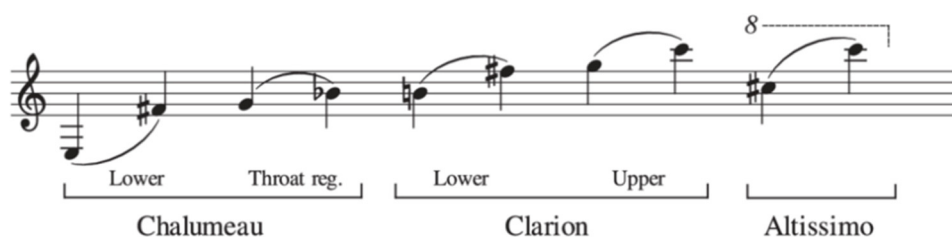
ลิ้นที่ผ่านกระบวนการทำให้ลิ้นเข้าที่อย่างถูกต้องจะมีเสียงที่ค่อย ๆ คลายตัวตามธรรมชาติ ส่งผลให้เนื้อไม้เกิดความยืดหยุ่นอย่างสมดุลและสามารถสั่นได้อย่างอิสระมากขึ้น คุณลักษณะเหล่านี้ไม่เพียงช่วยยืดอายุการใช้งานของลิ้น แต่ยังเอื้อต่อการประเมินคุณภาพของลิ้นได้อย่างแม่นยำยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นระดับความแข็ง ความโปร่งของเสียง หรือความสมดุลโดยรวมของลิ้น⁵

⁴ Phamox Music, “5 Major Sections and Parts of a Clarinet You Need to Know,” accessed May 10, 2025, <https://phamoxmusic.com/parts-of-a-clarinet/>.

⁵ Naira Fernandez-Bhogal, “Breaking in Clarinet Reeds: Techniques and Their Effectiveness” (MA thesis, University of Gothenburg, 2019), 14.

1. ใช้ลิ้นใหม่เป่าซ้อมเบา ๆ วันละประมาณ 5 นาที ในช่วงเสียงซาลูโม (E3-F#4) และช่วงเสียงคาริโน (B4-C6) เท่านั้น ตลอด 3 วันแรก โดยยังไม่ควรเป่าในช่วงเสียงอัลติสซิโม (C#6 - G6) เพื่อป้องกันลิ้นเสียรูปเร็วเกินไป

Example 1 Clarinet Register⁶



2. หลังเป่าเสร็จเช็ดลิ้นให้แห้งและเก็บไว้ในกล่องเก็บลิ้น (Reed Case) เพื่อรักษาความชื้นให้สมดุล⁷

Figure 2 Reed Case⁸



⁶ Thanaphorn Pimphet and Wiboon Trakulhun, “The Role of E-Flat Clarinet by Thai Composers,” *Rangsit Music Journal* 12, 2 (2017): 80. (in Thai)

⁷ Martin Freres Company, “Maintaining Clarinet Reed Freshness: A Guide to Storage and Humidity Control,” accessed May 9, 2025, <https://martinfreres.net/maintaining-clarinet-reed-freshness-a-guide-to-storage-and-humidity-control>.

⁸ Amazon, “Rico Reed Storage Case w/ Humidity Control Pack, Bb Clarinet,” accessed May 10, 2025, <https://www.amazon.com/Rico-Storage-Humidity-Control-Clarinet/dp/B000XNVYY0>.

3. หลีกเลียงการเป่าแรงหรือฝึกซ้อมระยะยาวในช่วงแรก เพราะเส้นใยไม้ยังไม่คงตัว
4. หลังผ่านช่วงการทำให้ลื่นเข้าที่ ลิ้นจะเริ่มมีความยืดหยุ่นคงที่และสั่นได้เต็มที่ และพร้อมสำหรับขั้นตอนทดสอบและประเมินลิ้นก่อนการปรับแต่ง

การทดสอบและประเมินลิ้น (Reed Testing and Evaluation)

หลังจากผ่านขั้นตอนการทำให้ลื่นเข้าที่แล้ว ให้ประกอบลิ้นกับปากเป่าคลาริเน็ตเพื่อตรวจสอบคุณลักษณะการตอบสนองของลิ้น โดยพิจารณาความง่ายในการออกเสียง ความโปร่งของโทนเสียง และแรงต้านของลม ทั้งนี้สามารถดำเนินการตามขั้นตอนต่อไปนี้

1. การตรวจสอบแรงต้านของลิ้น (Resistance Checking) เป็นการทดสอบเพื่อประเมินระดับแรงต้านและการตอบสนองของลิ้นต่อแรงลม

1.1 ประกอบลิ้นกับปากเป่าในตำแหน่งปกติ

1.2 เป่าเบา ๆ เพื่อสังเกตการตอบสนองของเสียง

1.3 หากเสียงเริ่มต้นช้า ต้องใช้แรงลมมาก หรือมีเสียงลมออกมามากกว่าเนื้อเสียงของคลาริเน็ต แสดงว่าลิ้นมีแรงต้านสูงเกินไป

1.4 ในทางกลับกัน หากเสียงออกง่ายเกินไป เสียงพร่าหรือควบคุมยาก แสดงว่าลิ้นอ่อนเกินไป

การตรวจสอบในขั้นตอนนี้ช่วยให้สามารถประเมินได้ว่าลิ้นควรได้รับการปรับแต่งเพิ่มเติมหรือสามารถใช้งานได้ทันที

2. การตรวจสอบสมดุลลิ้น (Balance Checking) เป็นขั้นตอนเพื่อประเมินความสมดุลของการสั่นของปลายลิ้นทั้งสองด้าน

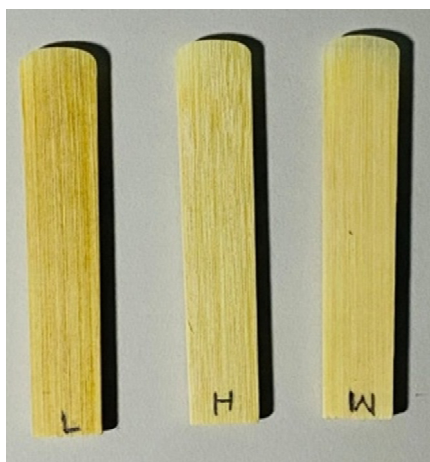
Figure 3 Straight Blowing Test



2.1 การเป่าตรง (Straight Blowing Test) เป็นการเป่าเสียงตรงโดยไม่เอียงปากเป่า เพื่อฟังความสม่ำเสมอของการสั่นและตรวจสอบว่าเสียงออกง่าย โปร่ง และนิ่งหรือไม่ หากเสียงมีแรงต้านหรือเกิดความพร่ากลางเสียง อาจเกิดจากความไม่สมดุลของปลายลิ้น เมื่อทำการเป่าตรงและสังเกตพฤติกรรมของลิ้นแล้ว สามารถจำแนกลิ้นตามลักษณะการตอบสนองได้ดังนี้

- 1) ลิ้นอ่อนเกินไป (Light, L) ให้เสียงค่อนข้างแหลมและตอบสนองไวเกินไป ส่งผลให้การควบคุมเสียงทำได้ยาก
- 2) ลิ้นแข็งเกินไป (Hard, H) ให้แรงต้านสูง เสียงออกยาก และโทนเสียงทึบ
- 3) ลิ้นที่เหมาะสมและใช้งานได้ดี (Workable, W) ใช้งานได้ทันที ให้เสียงโปร่ง ชัด และตอบสนองดี

Figure 4 Reed Marked



2.2 การเอียงปากเป่าไปทางซ้าย (Left-Side Blowing Test) เป็นการเอียงปากเป่าเล็กน้อยไปทางซ้าย เพื่อให้ริมฝีปากปิดเฉพาะปลายลิ้นด้านซ้าย และทดสอบการสั่นของปลายลิ้นด้านขวา

2.3 การเอียงปากเป่าไปทางขวา (Right-Side Blowing Test) เอียงปากเป่าไปทางขวาในลักษณะเดียวกัน เพื่อทดสอบการสั่นของปลายลิ้นด้านซ้าย หากพบว่าด้านใดสั่นยากหรือเสียงไม่โปร่งเท่ากัน อาจจำเป็นต้องปรับแต่งความหนาบางของปลายลิ้นด้านนั้นภายหลัง

หากพบว่าด้านใดสั่นยากหรือเสียงไม่โปร่งเท่ากัน อาจจำเป็นต้องปรับแต่งความหนาบางของปลายลิ้นด้านนั้นภายหลัง

Figure 5 Blowing Test (Left and Right Sides)



Left-Side Blowing Test

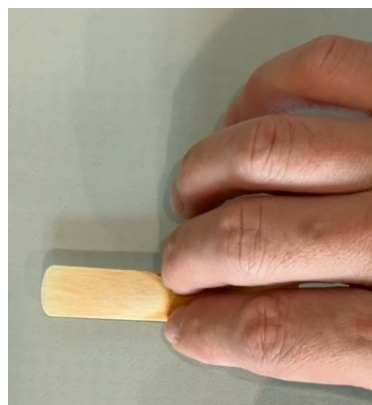


Right-Side Blowing Test

การตรวจสอบความเรียบของลิ้น (Flatness Test)

การตรวจสอบความเรียบของลิ้นช่วยให้มั่นใจได้ว่าลิ้นแนบสนิทกับพื้นผิวของปากเป่า ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อความสมดุลของเสียงและการรื้อของลม

Figure 6 Checking Reed



1. วางลิ้นด้านแบนลงบนพื้นผิวเรียบ เช่น แผ่นกระจกหรือแผ่นอะคริลิกใส
2. ใช้ปลายนิ้วแตะเบา ๆ ที่บริเวณไหล่ลิ้นทั้งสองข้าง เพื่อสังเกตว่าลิ้นแนบสนิทกับพื้นผิวหรือไม่

3. หากลิ้นเรียบสนิท จะไม่เกิดการโยกหรือเสียงกระหับ
4. หากลิ้นโยกหรือสั่นได้เล็กน้อย (Rocking) แสดงว่าลิ้นโก่งหรือบิด ซึ่งอาจทำให้ลมรั่วหรือเสียงไม่สมดุลเมื่อเป่า

การปรับแต่งลิ้น (Reed Adjustment)

การปรับแต่งลิ้นเป็นกระบวนการสำคัญที่ช่วยให้ลิ้นของคลาริเน็ตตอบสนองต่อการบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด ทั้งในด้านคุณภาพเสียง ความสบายในการควบคุม และความสม่ำเสมอของการสั่น ลิ้นแต่ละชิ้นภายในกล่องเดียวกันมีความแตกต่างกันในโครงสร้าง ความหนา และความชื้นของเนื้อไม้ ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อเสียงและความรู้สึกในการเป่า การปรับแต่งจึงเป็นขั้นตอนที่ช่วยปรับ “สมดุลทางกายภาพ” ของลิ้นให้สอดคล้องกับลักษณะการบรรเลงของผู้เล่น

การปรับแต่งลิ้นไม่ได้มีเพียงจุดประสงค์เพื่อแก้ไขลิ้นที่ “แข็งเกินไป” หรือ “อ่อนเกินไป” เท่านั้น แต่ยังเป็นกระบวนการสร้าง “ความเข้ากัน” ระหว่างลิ้น ปากเป่า และเทคนิคของผู้บรรเลง ลิ้นที่ผ่านการปรับแต่งอย่างเหมาะสมจะช่วยให้เสียงโปร่ง ชัดเจน มีโทนเสียงอบอุ่น และสามารถควบคุมได้ในทุกระดับเสียงตั้งแต่วางเสียงซาลูโมจนถึงช่วงเสียงอัลติสซิโม ในทางกลับกัน ลิ้นที่ไม่ได้รับการปรับแต่งหรือมีความไม่สมดุลของแรงสั่นจะให้เสียงพร่า ทึบ หรือควบคุมได้ยาก

ในทางปฏิบัติ การปรับแต่งลิ้นสามารถแบ่งออกเป็นหลายขั้นตอน ตั้งแต่อุปกรณ์ที่ใช้ในการปรับแต่งลิ้น การเตรียมลิ้นใหม่ก่อนใช้งาน การตรวจสอบความเรียบของลิ้น การทดสอบแรงต้านและสมดุลการสั่น (Resistance and Balance Checking) ไปจนถึงการขัดแต่งหรือปรับลดเนื้อไม้ในจุดต่าง ๆ เพื่อแก้ไขปัญหาของเสียงที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วง การทำงานในแต่ละขั้นตอนต้องใช้เครื่องมือเฉพาะและเทคนิคที่แตกต่างกันไปตามลักษณะของลิ้นและปัญหาที่พบ

เครื่องมือที่ใช้ในการปรับแต่งลิ้นคลาริเน็ต (Tools for Adjusting Clarinet Reeds)

การปรับแต่งลิ้นคลาริเน็ตให้ได้ประสิทธิภาพสูงสุดจำเป็นต้องอาศัยเครื่องมือเฉพาะที่ช่วยควบคุมความละเอียดของงาน การเลือกใช้เครื่องมืออย่างเหมาะสมไม่เพียงช่วยยืดอายุการใช้งานของลิ้น แต่ยังเป็นการสร้างโทนเสียงที่ตอบสนองต่อความต้องการของผู้บรรเลงได้ดียิ่งขึ้น โดยเครื่องมือพื้นฐานที่ควรมี⁹ ได้แก่

1. กระดาษทราย (Sandpaper) ควรใช้เบอร์ 400–800 สำหรับขัดปรับความหนาบริเวณปลายและผิวลิ้น ทำให้ผิวเรียบและช่วยปรับสมดุลการสั่น การเลือกกระดาษทรายที่ละเอียดเหมาะสมมีผลต่อความแม่นยำของการปรับแต่ง

⁹ Sombat Waiyarat and Passakorn Phuprapa, 285. (in Thai)

2. แผ่นกระจก (Glass) ทำหน้าที่เป็นฐานรองที่มั่นคงสำหรับการขัดลิ้น เพื่อให้ลิ้นไม่ขยับระหว่างการทำงาน และช่วยให้ได้ผิวที่สม่ำเสมอมากขึ้น
3. มีดปรับแต่งลิ้น (Reed Knife) เป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับการขัดหรือเล็มเฉพาะจุด เช่น บริเวณปลายหรือส่วนกลาง เพื่อปรับความบางหนาได้อย่างละเอียดและควบคุมทิศทางของเสียงตามต้องการ
4. เครื่องตัดปลายลิ้น (Reed Clipper) ใช้สำหรับตัดปลายลิ้นที่อ่อนเกินไป เพื่อเพิ่มความแข็งแรงและปรับการตอบสนองให้เหมาะสม

Figure 7 Equipment for Reed Adjustment



Sandpaper



Glass



Reed Knife



Reed Clipper

การใช้เครื่องมือเหล่านี้ต้องอาศัยความละเอียด รอบคอบ และการสังเกตอย่างต่อเนื่อง นักดนตรีที่มีทักษะจะรู้จักปรับแต่งที่ละเล็กละน้อยและทดสอบเสียงไปพร้อมกัน เพื่อหลีกเลี่ยงความเสียหายที่อาจเกิดขึ้นกับลิ้น กระบวนการนี้จึงไม่ใช่เพียงขั้นตอนทางเทคนิค แต่ยังสะท้อนถึงความประณีตและความเข้าใจในเรื่องลิ้น ซึ่งเป็นหัวใจของเสียงคลาริเน็ต

การปรับพื้นผิวลิ้นให้เรียบ (Flat-Side Adjustment)

หลังจากผ่านขั้นตอนการตรวจสอบความเรียบของลิ้นแล้ว หากลิ้นมีความเรียบดีและแนบสนิทกับพื้นผิว สามารถดำเนินการปรับแต่งความอ่อนหรือความแข็งของลิ้นได้ทันที แต่หากตรวจพบว่าลิ้นยังไม่เรียบ หรือมีการโก่งและบิด ควรแก้ไขให้ลิ้นเรียบโดยขัดแต่งพื้นผิวด้านแบนของลิ้นด้วยวิธีดังนี้

Figure 8 Flat-Side Adjustment



1. การเตรียมอุปกรณ์ ให้วางกระดาษทรายละเอียด (เบอร์ 400-600) บนพื้นผิวเรียบ เช่น แผ่นกระจก แล้วใช้มือข้างหนึ่งจับยึดกระดาษทรายให้แน่นกับพื้นผิว
2. การวางลิ้น โดยวางลิ้นด้านแบนลงบนกระดาษทราย ให้ปลายลิ้นหันไปทางซ้ายสำหรับผู้ถนัดขวา (หรือหันไปทางขวาสำหรับผู้ถนัดซ้าย) เพื่อให้ทิศทางการขัดเป็นธรรมชาติและควบคุมแรงได้ดี
3. การจัดตำแหน่งนิ้ว ให้วางนิ้วชี้ของมือข้างที่ถนัดไว้บริเวณกึ่งกลางของลิ้น ส่วนนิ้วกลางและนิ้วนางช่วยประคองลิ้น ให้แรงกดกระจายเท่ากันบริเวณช่วงกลางถึงส่วนปลายของลิ้น

4. การขัดแต่ง ควรใช้แรงกดเบาเท่ากันทั้งสามนิ้วและสม่ำเสมอ เคลื่อนไหวนิ้วไปบนกระดาษทรายในลักษณะวงรีเล็ก ๆ (Small Oval Motion) โดยให้ทุกจุดของลิ้นได้รับแรงขัดเท่ากัน¹⁰

Figure 9 Sanding



5. การตรวจสอบผล เมื่อขัดได้ประมาณ 8–10 รอบ ให้หยุดเพื่อตรวจสอบความเรียบของลิ้นอีกครั้ง บนพื้นผิวเรียบ หากยังมีส่วนโค้งหรือบิด ให้ทำซ้ำโดยใช้แรงเบาและระมัดระวัง

6. ลิ้นสุดขั้นตอน เมื่อพื้นผิวด้านบนของลิ้นแนบสนิทกับพื้นผิวเรียบโดยไม่โยก ถือว่าพร้อมเข้าสู่ขั้นตอนการปรับแต่งความแข็งของลิ้นต่อไป

การปรับแต่งตามประเภทของลิ้น (Adjustment by Reed Type)

เมื่อทำการตรวจสอบสมดุลลิ้นแล้ว ลิ้นแต่ละชิ้นจะสามารถจำแนกได้เป็น 3 ประเภทหลัก ๆ ได้แก่ ลิ้นแข็ง ลิ้นอ่อน และลิ้นที่ใช้งานได้ ซึ่งแต่ละประเภทมีลักษณะเฉพาะและแนวทางการปรับแต่งที่แตกต่างกัน การเข้าใจลักษณะของลิ้นในแต่ละแบบจะช่วยให้การปรับแต่งเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและได้เสียงที่ตอบสนองดีในทุกช่วงเสียงของคลาริเน็ต

1. ลิ้นที่อ่อนเกินไป

ให้ใช้เครื่องตัดปลายลิ้นเมื่อตรวจสอบพบว่าลิ้นอ่อนจนเกินไป ซึ่งส่งผลให้เสียงค่อนข้างแหลมและตอบสนองไวเกินไป จนส่งผลให้การควบคุมเสียงทำได้ยาก ทั้งนี้วิธีการปรับแต่งลิ้นประเภทนี้ คือ การใช้เครื่อง

¹⁰ Blake McGee, *ReedWorks: A Guide to Single Reed Adjustment* (Ham Lake, MN: Jeanne Music, 2016), 21.

ตัดปลายลิ้น โดยใช้การตัดทีละน้อย และทดสอบทันทีทุกครั้งหลังการปรับแต่ง เพื่อให้แน่ใจว่าลิ้นเหมาะสมต่อการใช้งาน

2. ลิ้นที่แข็งเกินไป

เมื่อตรวจพบว่าลิ้นมีความแข็งเกินไป ซึ่งอาจทำให้เสียงอั้น ตอบสนองช้า และควบคุมเสียงเบาได้ยาก การปรับแต่งควรทำอย่างละเอียดตามตำแหน่งต่าง ๆ ของลิ้น โดยอ้างอิงจากแผนผังบริเวณดังภาพ เพื่อค่อย ๆ ลดความแข็งและปรับสมดุลของการสั่นให้เหมาะสม

Figure 10 Clarinet Reed¹¹



2.1 บริเวณ T-3-2: ใช้สำหรับปรับสมดุลของความแข็งในกรณีที่ตรวจพบว่าลิ้นทั้งสองฝั่งไม่เท่ากัน ให้ขัดหรือลดเนื้อไม้บริเวณนี้ทั้งสองข้างให้มีความหนาใกล้เคียงกัน เพื่อให้แรงสั่นของปลายลิ้นกระจายอย่างสมดุล¹²

2.2 บริเวณ T (ปลายลิ้น): ควบคุมเสียงช่วงสูงหรือช่วงเสียงอัลตัสซิโม หากเสียงสูงออกยากหรือไม่โปร่ง แสดงว่าบริเวณปลายลิ้น (T) แข็งหรือไม่สมดุล ให้ขัดบาง ๆ หรือขูดเนื้อไม้เล็กน้อยบริเวณปลายที่แข็งเกินไป เพื่อให้ปลายลิ้นสั่นได้อิสระมากขึ้น

¹¹ James Rötter, 35.

¹² Kalmen Opperman, *Handbook for Making and Adjusting Single Reeds: For All Clarinets and Saxophones* (Feldafing, Germany: M. Baron Company Inc., 2002), 33.

2.3 บริเวณ 2 และ 4: เป็นส่วนที่มีผลต่อเสียงช่วงกลาง หรือช่วงเสียงคาริโน หากเสียงกลาง อัน แข็ง หรือไม่เปิด ควรขัดแต่งบริเวณนี้เล็กน้อย เพื่อให้เสียงตอบสนองได้ดีและมีความโปร่งสมดุล

2.4 บริเวณ 5 และ 6: มีผลต่อเสียงช่วงต่ำ หรือช่วงเสียงซาโลโม หากเสียงต่ำเป่ายากหรืออัน สามารถใช้มีดชุดเบา ๆ หรือกระดาษทรายละเอียดขัดบริเวณ 5, 6, 7 ที่ละน้อย โดยทดสอบการเป่าทุกครั้ง จนกว่าจะได้เสียงที่ตอบสนองดีและมีโทนเสียงก้องกังวาน

2.5 บริเวณ T-3-H1: ใช้สำหรับการปรับสมดุลโดยรวมของลิ้น (Overall Balance) ในกรณี ที่ลิ้นแข็งทั่วทั้งแผ่นหรือมีความแข็งไม่สม่ำเสมอ ให้ขัดแต่งบริเวณนี้เพื่อให้การสั่นของลิ้นทั้งซ้ายและขวาสมดุล กัน

2.6 บริเวณ T-3-2-4-H2: ใช้เมื่อพบว่าลิ้นแข็งเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง ให้ขัดหรือลดเนื้อไม้ เฉพาะข้างนั้น โดยค่อย ๆ ปรับแต่งตามมุมที่ตรวจพบว่ามี ความแข็งแรงมากกว่าอีกด้าน เพื่อให้ลิ้นมีสมดุลของแรง ด้านเท่ากันทั้งสองฝั่ง¹³

3. ลิ้นที่เหมาะสมและใช้งานได้ดี

ลิ้นที่พร้อมใช้งาน โดยปรับแต่งเพียงเล็กน้อยหรือไม่จำเป็นต้องปรับแต่ง ลักษณะเด่น: การตอบสนอง เป็นธรรมชาติ การสั่นสม่ำเสมอ โทนเสียงโปร่งและชัดเจน ควบคุมได้ดี มักมีความสมดุลของแรงสั่นและความ แข็งในระดับที่เหมาะสม แต่ควรตรวจสอบซ้ำก่อนใช้งานจริง โดยเฉพาะในกรณีที่ลิ้นมีการเปลี่ยนแปลงจากการ ใช้งานหรือสภาพอากาศ

4. การเก็บรักษาลิ้น (Reed Maintenance and Storage)

หลังจากผ่านกระบวนการปรับแต่งลิ้นและทดลองใช้งานจนได้ลิ้นที่มีสมดุลและคุณภาพเสียงที่ เหมาะสมแล้ว ขั้นตอนต่อไปที่ไม่ควรมองข้ามคือการเก็บรักษาลิ้นให้คงสภาพพร้อมใช้งานอยู่เสมอ เนื่องจาก ลิ้นคลาริเน็ตผลิตจากไม้เนื้ออ่อน ซึ่งเป็นวัสดุธรรมชาติที่ไวต่อความชื้นและอุณหภูมิ การดูแลรักษาอย่างถูกวิธีจะช่วย ยืดอายุการใช้งาน ป้องกันการบิดงอ และรักษาคุณภาพเสียงให้สม่ำเสมอในระยะยาว

ก่อนเก็บลิ้นทุกครั้ง ควรทำความสะอาดและซับความชื้นออกจากลิ้นด้วยผ้าเนื้อนุ่ม หลังจากนั้นนำไป เก็บในกล่องเก็บลิ้น ที่สามารถควบคุมความชื้นได้ ค่าความชื้นสัมพัทธ์ที่เหมาะสมสำหรับการเก็บลิ้นอยู่ระหว่าง 45-60% หากความชื้นต่ำไป ลิ้นอาจแห้งและแตกร้าว แต่หากความชื้นสูงเกินไป ลิ้นอาจบวมและเกิดเชื้อราได้ การใช้กล่องที่มีระบบควบคุมความชื้น หรือแผ่นดูดความชื้น (Humidity Pack) จะช่วยรักษาสภาพลิ้นให้คงที่

ลิ้นแต่ละอันควรจัดเก็บในช่องแยกเพื่อหลีกเลี่ยงการเสียดสีซึ่งอาจทำให้ปลายลิ้นเสียรูปได้ สำหรับนักดนตรีที่ใช้งานลิ้นหลายชิ้น ควรหมุนเวียนการใช้งานอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้ลิ้นแต่ละชิ้นมีเวลาพักฟื้นจากการ สั่นและคืนรูปตามธรรมชาติ ซึ่งจะช่วยให้ลิ้นมีอายุการใช้งานยาวนานขึ้นและเสียงคงที่กว่าเดิม

¹³ Howard Klug, *The Clarinet Doctor* (Bloomington, IN: Woodwindiana Inc., 1997), 81.

นอกจากนี้ ควรหลีกเลี่ยงการเก็บลิ้นในบริเวณที่มีอุณหภูมิสูง เช่น ภายในรถยนต์หรือใกล้แหล่งความร้อน และไม่ควรเก็บลิ้นในกล่องเครื่องดนตรีที่ปิดสนิทโดยไม่มีการระบายอากาศ เพราะอาจทำให้ลิ้นอับชื้นและเสื่อมสภาพได้ การใส่ใจในรายละเอียดเล็ก ๆ เหล่านี้จะช่วยให้ลิ้นคงสภาพพร้อมใช้งานและให้เสียงที่มีคุณภาพสม่ำเสมอ

สรุปผล (Conclusion)

คุณภาพเสียงและประสิทธิภาพการบรรเลงของคลาริเน็ตผูกพันโดยตรงกับสภาพและการจัดการลิ้น ตั้งแต่ต้นน้ำถึงปลายน้ำ กล่าวคือ (1) ธรรมชาติของวัสดุไม้เนื้อแข็งที่มีความหนาแน่นที่เป็นตัวกำหนดศักยภาพเบื้องต้นของลิ้น (2) ขั้นตอนการเตรียมลิ้น ทำให้เนื้อไม้เข้าสู่สมดุลความชื้นและความยืดหยุ่นที่เสถียร (3) การตรวจวัดอย่างเป็นระบบ (การตรวจสอบความเรียบของลิ้น การทดสอบแรงต้านและสมดุลการสั่น) เพื่อให้สามารถระบุ “สาเหตุ-ตำแหน่ง-วิธีแก้” ได้อย่างแม่นยำ (4) การเลือกใช้เครื่องมือเฉพาะ (กระดาษทราย แผ่นกระจก มีดปรับแต่งลิ้น เครื่องตัดปลายลิ้น) ทำให้การปรับแต่งควบคุมได้ในระดับละเอียด โดยไม่ทำลายโครงสร้าง (5) วิธีปรับตาม “ประเภทของลิ้น” (L/H/W) ทำให้แก้ปัญหาได้ตรงจุดทั้งในช่วงเสียงซาลูโม-คาริโน-อัลติสซิโม และ (6) การเก็บรักษาภายใต้ความชื้นสัมพัทธ์ที่เหมาะสม 45-60% ทำให้คุณภาพเสียงคงที่และอายุการใช้งานยาวนานขึ้น

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

The author declares that no generative artificial intelligence (AI) tools or AI-assisted technologies were used in the preparation of this manuscript.

Bibliography

- Amazon. “Rico Reed Storage Case w/ Humidity Control Pack, B $\flat$ Clarinet.” Accessed May 10, 2025. <https://www.amazon.com/Rico-Storage-Humidity-Control-Clarinet/dp/B000XNVYY0>.
- Fernandez-Bhogal, Naira. “Breaking in Clarinet Reeds: Techniques and Their Effectiveness.” MA thesis, University of Gothenburg, 2019.

- Klug, Howard. *The Clarinet Doctor*. Bloomington, IN: Woodwindiana Inc., 1997.
- Martin Freres Company. “Maintaining Clarinet Reed Freshness: A Guide to Storage and Humidity Control.” Accessed May 9, 2025. <https://martinfreres.net/maintaining-clarinet-reed-freshness-a-guide-to-storage-and-humidity-control>.
- Mcgee, Blake. *ReedWorks: A Guide to Single Reed Adjustment*. Ham Lake, MN: Jeanne Music, 2016.
- Opperman, Kalmen. *Handbook for Making and Adjusting Single Reeds: For All Clarinets and Saxophones*. Feldafing, Germany: M. Baron Company Inc., 2002.
- Pàmies-Vilà, Montserrat, Alex Hofmann, and Vasileios Chatziioannou. “The Influence of the Vocal Tract on the Attack Transients in Clarinet Playing.” *Journal of New Music Research* 49, 2 (2020): 126-135. <https://doi.org/10.1080/09298215.2019.1708412>.
- Phamox Music. “5 Major Sections and Parts of a Clarinet You Need to Know.” Accessed May 10, 2025. <https://phamoxmusic.com/parts-of-a-clarinet/>.
- Pimphet, Thanaphorn, and Wiboon Trakulhun. “The Role of E-Flat Clarinet by Thai Composers.” *Rangsit Music Journal* 12, 2 (2017): 75-88. (in Thai)
- Rötter, James. *A Guide to the Art of Adjusting Saxophone Reeds*. Rochester, NY: Andreas Eastman, 2002.
- Waiyarat, Sombat, and Passakorn Phuprapa. “Teaching Techniques to Adjusting Clarinet and Saxophone Reeds.” *Academic Journal of Phetchaburi Rajabhat University* 9, 1 (2019): 280-287. (in Thai)

บทความวิชาการ (Academic Article)

การวิเคราะห์แนวคิดการประพันธ์เพลงคอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง
“เพลย์กราวนด์” ประพันธ์โดย จินณวัฒน์ มั่นทรัพย์

An Analysis of the Compositional Concept of Concert March No. 1
‘Playground’ Composed by Jinnawat Munsap

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ,*¹ นิพัทธ์ กาญจนะหุด²

¹วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

²คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Natsarun Tissadikun,*¹ Nipat Kanchanahud²

¹College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, Bangkok, Thailand

²Faculty of Humanities, Kasetsart University, Bangkok, Thailand

natsarun.ti@bsru.ac.th, nipatdh.k@ku.th

Received: October 30, 2025 / Revised: March 15, 2026 / Accepted: March 19, 2026

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการวิเคราะห์แนวคิดการประพันธ์เพลงในบทเพลง *คอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์”* ซึ่งเป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ประพันธ์โดย จินณวัฒน์ มั่นทรัพย์ โดยมุ่งเน้นการวิเคราะห์ 2 ประเด็น ได้แก่ 1) การวิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์เพลง และ 2) วิเคราะห์แนวคิดในแต่ละจุดซ้อมเพื่อเข้าใจแนวคิดในสื่อสารทำนองสำหรับผู้บรรเลง จินณวัฒน์ มั่นทรัพย์ เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวไทยที่ได้รับความนิยมในหมู่วงดุริยางค์เครื่องลมและดนตรีสนาม สำหรับบทเพลง *คอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์”* จัดทำขึ้นภายใต้โครงการเรียบเรียงเสียงประสานและจัดทำโน้ตเพื่ออนุรักษ์ และสืบสานท่วงทำนองไทย โดยวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนไทย กองส่งเสริมและถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรม กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม จากนั้น บทเพลงดังกล่าวได้ถูกนำมาบรรเลงเผยแพร่โดยวงดุริยางค์เยาวชนไทย ซึ่งเป็นวงระดับเยาวชน และวงมิลเลียนวินด์ฟิลฮาร์โมนิก และวงดุริยางค์เครื่องลมทุกระดับในประเทศไทย นอกจากนี้ยังได้มีการจัดเรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม เฟลิกซ์เปิลองซอมเบล และวงเครื่องลมทองเหลือง เพื่อเปิดโอกาสให้เยาวชนไทยได้บรรเลง

* Corresponding author, email: natsarun.ti@bsru.ac.th

บทเพลงคอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์” ได้อย่างทั่วถึง และสามารถนำบทเพลงไปใช้ในการแสดงดนตรีและรายการประกวดดนตรีหลากหลายรายการ เช่น การประกวดศิลปหัตถกรรม การประกวดเทศกาลดนตรีนานาชาติ “นอร์ทอีสเทิร์นวินด์” และการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับนานาชาติ คอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์” เป็นบทเพลงที่มีทำนองเพลงไทยแบบร่วมสมัยโดยมีรูปแบบของจังหวะ เดินแถวแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสานอย่างลงตัว เป็นการเผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรม การศึกษา บทเพลงในรูปแบบเพลงเดินแถวหรือเพลงมาร์ช ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นฐานสำหรับผู้บรรเลวงดุริยางค์เครื่องลมหรือวงโยธวาทิตในประเทศไทย

บทเพลง คอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์” ผู้ประพันธ์ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดที่สะท้อนถึงการเคารพต่อจอห์น ฟิลิป ซูซา ผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็น “ราชาเพลงมาร์ช” โดยการนำแรงบันดาลใจจากบทเพลง *เดอะธันเดอร์* ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์ที่ทำให้ผู้ฟังนึกถึงบทเพลงมาร์ชได้ทันที อีกทั้งยังต้องการให้เป็นบทเพลงไทยร่วมสมัยที่มีกลิ่นอายของความเป็นเพลงมาร์ชแบบดั้งเดิม แต่มีความโดดเด่นด้วยท่วงทำนองเพลงไทย นอกจากนี้ บทประพันธ์ที่บรรยายถึงบรรยากาศการชีวิตวัยเด็กในเมืองช่วงเย็น ของทุกวัน ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ดีในการที่เด็ก ๆ ได้ออกมาเล่นนอกบ้านกับเพื่อนในชุมชนคล้ายกันในทุกที่ไม่ว่าจะเป็นบนถนน หรือสนามเด็กเล่น แต่ทุก ๆ ที่จะเป็นสนามเด็กเล่นของพวกเขาตามแต่ที่จะจินตนาการ บทเพลงนี้สอดแทรกจังหวะและทำนองแบบเดินแถว หรือแบบมาร์ชที่มีแนวคิดมาจากการใช้จังหวะของเครื่องกระทบ และทำนองจากบทเพลง *เดอะธันเดอร์* เข้ามาผสมผสานกับท่วงทำนองแบบไทยอย่างกลมกลืน ด้านทำนองที่ใช้ในการประพันธ์เพลง เป็นท่วงทำนองแบบไทยบนบันไดเสียงเพนตาโทนิค ซึ่งมีรูปแบบของการใช้กลุ่มโน้ตที่แตกต่างกันไป และการซ้ำทำนองหลักในหลาย ๆ ช่วงของบทเพลง การพัฒนาทำนองหลัก การสลับบทบาทของการบรรเลงทำนอง ผสมผสานกับกลุ่มแนวเสียงอื่น ๆ ที่ทำให้เกิดสีสันของเสียงในแต่ละช่วงที่ทำให้เกิดความหลากหลายของอารมณ์ การใช้เทคนิคเสียงของกลุ่มทรีมเป็ต เช่น การใช้เทคนิคด้วยอุปกรณ์สเตรตมิวต์ที่ให้เสียงสนุกสนาน การใช้โน้ตระดับของกลุ่มเครื่องลมไม้ ซึ่งเป็นจุดเด่นของบทเพลงนี้

ด้านเทคนิคการวิเคราะห์บทเพลง แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 6 จุดซ่อม ได้แก่ จุดซ่อมในช่วงนำถึงจุดซ่อม B มีการนำเสนอด้วยทำนองหลัก สร้างบรรยากาศสนามเด็กเล่น และขบวนพาเหรดที่กำลังเดินผ่าน โดยทำนองหลักของบทเพลงปรากฏตั้งแต่ในห้องแรก เพื่อให้ผู้ฟังทำความรู้จักกับทำนองเพลงหลักเป็นอันดับแรก จุดซ่อม C มีการพักอารมณ์เพลงด้วยเครื่องดนตรีเสียงกลางพร้อมกับทำนองที่เกิดขึ้นใหม่ จุดซ่อม D ทำนองหลักกลับมาอีกครั้งโดยการนำเสนอด้วยกลุ่มแนวเสียงเทเนอร์ จุดซ่อม E และ F นำเสนอทำนองใหม่ลักษณะของทริโอ ที่ไม่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียง จุดซ่อม G เป็นโครงสร้างนำทำนองมาพัฒนาแบบแวนิเอชัน และจุดซ่อม J ถึงช่วงจบ การกลับมาของทำนองในช่วงทริโออีกครั้งในลักษณะที่สว่างาม พร้อมการกลับมาของทำนองแรกที่ถูกดัดแปลงและพัฒนาในลักษณะของการสอดประสานก่อนที่จะจบด้วยความเข้าใจในตอนสุดท้ายของ

บทเพลง จากการวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์เพลงแต่ละจุดเชื่อมโยง พบว่ามีการใช้เทคนิคการเคลื่อนที่แนวทำนองทิศทางตรงข้าม การซ้ำ และการพัฒนาแบบแวริเอชัน

โดยสรุปแล้ว บทเพลง *คอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์”* มีท่วงทำนองที่เป็นอัตลักษณ์ของทำนองไทยแบบร่วมสมัย โดยการสร้างทำนองบนบันไดเสียงเพนตาโทนิคแบบทำนองไทย บนพื้นฐานของจังหวะและรูปแบบของเพลงเดินแถวหรือเพลงมาร์ชตะวันตกที่เป็นแนวทางของจอห์น ฟิลิป ซูซา ราชาเพลงมาร์ชที่มีชื่อเสียงของโลก ทำนองแบบไทยบนบันไดเสียงเพนตาโทนิคมีการบรรเลงควบคู่ไปกับการใช้กลุ่มโน้ตที่มีเอกลักษณ์ของความหมายที่เกี่ยวข้องกับเด็กไทยที่กำลังเล่นอยู่ในสนามเด็กเล่น ลักษณะทำนองมีความสนุกสนาน ชี้เล่น จากการใช้กลุ่มโน้ตและสำเนียงเสียงที่กระชับในกลุ่มเครื่องลมไม้ที่แสดงบทบาทของเด็ก ๆ นอกจากนั้นยังมีความโดดเด่นในการเลือกใช้เทคนิค และสีสันเสียงของแนวเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสมเช่น การบรรเลงแบบประโคมแตรในกลุ่มทรัมเป็ต การใช้เทคนิคเสียง “สเตอริโอ” ของแนวเสียงทรัมเป็ต เพื่อเพิ่มสีสันเสียงจากการนำทำนองหลักของบทเพลงกลับมาบรรเลงใหม่ เพื่อให้เกิดความแตกต่างและความน่าสนใจมากขึ้น การบรรเลงโน้ตประดับในกลุ่มเครื่องลมไม้ การใช้จังหวะของแนวเสียงเครื่องเคาะจังหวะด้วยวูดบล็อก ที่ทำให้เกิดความชี้เล่น ขบขันเป็นไปตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ ถึงแม้ว่าทำนองหลักจะมีการนำกลับมาใช้ในหลากหลายช่วงของบทเพลง แต่การปรากฏของทำนองหลักในบทเพลงแต่ละช่วงนั้น ให้อารมณ์และความรู้สึกที่แตกต่างกัน และมีสีสันที่หลากหลาย

คำสำคัญ : แนวคิด / คอนเสิร์ตมาร์ช / เพลย์กราวนด์

Abstract

This article aims to present an analytical study of the compositional concepts in *Concert March No. 1 “Playground”*, a wind band composition by Jinnawat Munsap. The analysis focuses on two key aspects: (1) an examination of the composer’s conceptual approach to the work, and (2) an analysis of the compositional ideas embodied within each rehearsal section to understand how musical ideas are communicated to performers. Jinnawat Munsap is a highly regarded Thai composer, particularly well-known among wind ensembles and marching-band communities. *Concert March No. 1 “Playground”* was created as part of a project on arranging and producing musical scores aimed at preserving and promoting Thai melodies, under the auspices of the Thai Youth Wind Ensemble, Department of Cultural Promotion, Ministry of Culture. Subsequently, the piece has been performed and disseminated

by the Thai Youth Wind Ensemble, the Million Wind Philharmonic, and various wind bands across Thailand. Additionally, it has been rearranged for flexible wind ensembles and brass bands to increase accessibility for Thai youth musicians, allowing the piece to be performed widely and used in various music competitions and events, such as the Arts and Crafts Competitions, the Northeastern Winds International Festival, and international wind band contests. Consequently, *concert march No. 1, "Playground,"* exemplifies a contemporary Thai melody blended seamlessly with Western march rhythms, representing a fusion of cultural elements. Moreover, the piece serves as a medium for promoting Thai art and culture through musical performance. Both performers and audiences gain insight into Thai melodic characteristics while studying the march form, which is foundational for wind and military bands in Thailand.

"*Playground*" reflects the composer's respect for John Philip Sousa, often referred to as the "March King," through inspiration drawn from Sousa's famous march, "*The Thunderer*," which serves as an archetype of traditional march music. The composer aimed to create a contemporary Thai piece with a traditional march flavor, yet infused with the unique characteristics of Thai melodies. The composition evokes the childhood atmosphere of an evening in a city, where children play outside with friends in a community playground, symbolizing universal childhood moments. The piece blends traditional march rhythms with Thai melodic elements, primarily based on the pentatonic scale, using various note groupings and the repetition of the main melody throughout different sections of the composition. The piece also features the development of the main theme, alternating instrumental roles, and blending different instrumental timbres, which adds color and emotional variety to each passage. Specific techniques, such as the use of the "Straight Mute" for trumpet and ornamentation in the woodwind section, are distinctive features of the piece.

The analytical breakdown of the piece can be divided into six sections: the introduction A section establishes the main theme and sets the scene of the playground and parade, while B section presents the main theme to familiarize the listener. C section introduces a contrasting section with a new melody and softer dynamics. In D section, the main theme returns, played by the tenor section. E and F sections present a trio section without key modulation. G section showcases a variation of the main theme, and section J concludes with

a reappearance of the trio theme, followed by the return of the modified main theme, culminating in a final, exciting ending. The piece employs various compositional techniques, including contrary motion, repetition, and variation.

In summary, *Concert March No. 1, "Playground,"* features a distinctive contemporary Thai melody constructed on the pentatonic scale, integrated with the rhythmic and structural framework of Western march music, as exemplified by John Philip Sousa, the renowned "March King." The Thai pentatonic melody is performed alongside characteristic note groupings that evoke imagery of Thai children playing in a playground. The melodic character is playful and lively, highlighted by concise phrasing and the expressive role of the woodwind section, symbolizing the children's energy. The composition is notable for its thoughtful use of instrumental techniques and timbral colors, such as trumpet fanfares, the application of the Straight Mute technique on trumpets to add tonal variety, ornamentation in the woodwind parts, and the rhythmic use of the wood block to evoke a sense of playfulness and humor aligned with the composer's imaginative intent. Although the main theme recurs throughout the piece, its varied presentations convey different emotions and tonal colors, akin to a playground filled with diverse equipment and children running and playing energetically. This dynamic interplay of melody and texture embodies both cultural symbolism and compositional sophistication in the work.

Keywords: Concept / Concert March / Playground

บทเพลง *คอนเสิร์ตมาร์ช* หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์” (*Concert March No. 1 “Playground”*) ประพันธ์โดย จิณณวัตร มั่นทรัพย์ เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวไทยที่ได้รับความนิยมในหมู่วงดุริยางค์เครื่องลมและดนตรีสนาม นอกจากนี้ยังมีผลงานประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงในต่างประเทศ อาทิ สิงคโปร์ มาเลเซีย ไต้หวัน จีน และญี่ปุ่น สำหรับบทเพลง *คอนเสิร์ตมาร์ช* หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์” เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ภายใต้โครงการเรียบเรียงเสียงประสานและจัดทำโน้ตเพลงเพื่ออนุรักษ์และสืบสานท่วงทำนองเพลงไทยโดย สมาคมดนตรีและมาร์ชชิงอาร์ทสกร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนไทย สนับสนุนโดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม บทเพลงดังกล่าวได้เผยแพร่เป็นครั้งแรก

ในประเทศไทยในการแสดงคอนเสิร์ต Million is Back to School บรรเลงโดยวงมิลเลียนวินด์ฟิลฮาร์โมนิก (Million Wind Philharmonic) อำนวยเพลงโดยสรพจน์ วรแสง เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2565 ณ หอแสดงดนตรี วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนไทย ได้นำออกแสดงคอนเสิร์ตอย่างเป็นทางการ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ 21 สิงหาคม พ.ศ. 2565 และหลังจากนั้นบทเพลงดังกล่าว ได้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายมากขึ้นจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากมีท่วงทำนองของบทเพลงที่มีความโดดเด่นและการผสมผสานจังหวะเดินแถว (March) ที่เป็นที่คุ้นเคยในบทเพลงเดินแถวต้นฉบับในดนตรีตะวันตกที่นิยมนำมาบรรเลงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

จากการนำบทเพลงออกแสดงถึง 2 ครั้งจากวงดุริยางค์เครื่องลมทั้งในระดับอาชีพ และระดับเยาวชน จึงทำให้เป็นที่แพร่หลายในรายการประกวดแข่งขันทั้งในระดับชาติและนานาชาติในหลากหลายรายการมาจนถึงปัจจุบัน จึงเห็นได้ว่า บทเพลง *คอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์”* เป็นบทเพลงที่สามารถนำมาใช้ในการบรรเลงได้ทุกระดับทักษะ แนวคิดของบทประพันธ์เพลงดังกล่าวเป็นบทประพันธ์ที่มีท่วงทำนองที่มีความไพเราะ น่าสนใจ จุดเด่นของบทเพลงคือแนวคิดของการสร้างสรรค์ทำนองแบบไทยตามคุณลักษณะของตัวละครที่กล่าวถึงในบทเพลง รวมถึงบรรยากาศวิถีการใช้ชีวิตช่วงเย็นของเด็ก ๆ ในเมืองตามวิถีไทย เมื่อถึงเวลาช่วงเย็นของทุกวันเป็นเวลาที่เขาจะออกมาเล่นนอกบ้านกับเพื่อนในชุมชน บ้างก็ปั่นจักรยาน บ้างก็วิ่งเล่นบนถนน บ้างก็เตะฟุตบอลกันริมทาง ในบางวันสำคัญพิเศษก็มีขบวนพาเหรดผ่านหน้าบ้าน สร้างความสนุกสนานและตื่นตาตื่นใจได้ไม่น้อย สำหรับเด็ก ๆ แล้วในทุกพื้นที่ของชุมชนเมืองเป็นสนามเด็กเล่นของพวกเขา เนื่องจากชุมชนเมืองมักมีพื้นที่ที่จำกัด มีความแออัดของบ้านเรือน และความวุ่นวายของคนในเมือง ดังนั้นสนามเด็กเล่นจึงไม่ได้เป็นเพียงสนามสี่เหลี่ยมเท่านั้น แต่เป็นสถานที่ตามแต่จินตนาการ จากความหมายของบทเพลงทำให้เกิดความน่าสนใจในส่วนของการทำนอง และจังหวะของบทเพลงที่มีความหลากหลาย รวมถึงการแสดงออกทางการบรรเลงให้ได้ตามอารมณ์และความรู้สึกของท่วงทำนองในบทเพลงให้เป็นไปตามที่ผู้ประพันธ์ได้ให้ความหมายไว้

แนวคิดการสร้างสรรคทำนองเพลง (Concepts in Melodic Composition)

ด้วยความมุ่งหวังของผู้ประพันธ์ที่ต้องการสร้างสรรค์บทเพลงมาร์ช (March) ในแบบฉบับของไทยแต่มีความร่วมสมัย โดยนำแนวคิดจากบทเพลง *เดอะธันเดอร์ (The Thunderer)* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1889 โดยจอห์น ฟิลิป ซูซา (John Philip Sousa, 1854-1932) ทั้งนี้ซูซาเป็นนักดนตรี วาทยกร และนักประพันธ์เพลงมาร์ชที่มีชื่อเสียงและถูกเรียกว่าเป็นราชาเพลงมาร์ช (March King)¹ ซูซาเข้ารับราชการในนาวิกโยธิน

¹ Andypease, “The Thunderer by John Philip Sousa,” accessed September 13, 2025, <https://windliterature.org/2013/08/26/the-thunderer-by-john-philip-sousa/>.

สหรัฐตั้งแต่อายุ 26 ปี และดำรงตำแหน่งวาทยกรของวง President's Own United States Marine Band ต่อมาปี ค.ศ. 1832 เขาก่อตั้ง “Sousa and His Band” ออกทัวร์คอนเสิร์ตทั่วสหรัฐอเมริกาและทั่วโลกภายใต้การอำนวยเพลงของเขาเป็นเวลานานกว่า 40 ปี และได้รับการชื่นชมอย่างกว้างขวาง²

บทเพลง *เดอะธันเดอร์เอร์* ประพันธ์ขึ้นเพื่ออุทิศให้กับองค์กร Columbia Commandery No. 2, Knights Templar และถูกประพันธ์ขึ้นเนื่องในโอกาสการประชุมใหญ่ครั้งที่ 24 (Twenty-fourth Triennial Conclave) ของ Gran Encampment ที่จัดขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1889 โดยมี Columbia Commandery No. 2 เป็นเจ้าภาพ และชูซาได้รับการแต่งตั้งให้เป็นอัศวิน (Knighthood) ในองค์กรนี้เมื่อ 3 ปีก่อนหน้านั้น³ จากแนวคิดของผู้ประพันธ์เพลงที่นำบทเพลง *เดอะธันเดอร์เอร์* มาเป็นฐานแนวคิดในการประพันธ์เพลง *คอนเสิร์ตมาร์ชหมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์”* จึงเป็นการให้ความเคารพแก่จอห์น ฟิลิป ชูซา โดยการประพันธ์นำท่วงทำนองและจังหวะของบทเพลง *เดอะธันเดอร์เอร์* มาสร้างสรรค์ในบทเพลง มีกลุ่มเครื่องกระทบปรากฏอยู่ในช่วงต้นของบทเพลงอย่างชัดเจน เป็นเสมือนอัตลักษณ์ของจังหวะและทำนองเพลงมาร์ชที่คุ้นเคย

บทเพลงนี้มีความยาวประมาณ 3.45 นาที อยู่บนบันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ บนอัตราจังหวะสองสี่ (2/4) จึงขอนำเสนอแนวคิดโดยแบ่งเป็นการซ้อมจำนวน 6 จุดซ้อมเพื่อให้ผู้บรรเลงได้มีความเข้าใจในบทเพลงมากยิ่งขึ้น ตามรายละเอียดดังนี้

ช่วงนำ (Introduction) ถึงจุดซ้อม B มีการนำเสนอด้วยทำนองหลัก สร้างบรรยากาศสนามเด็กเล่นและขบวนพาเหรดที่กำลังเดินผ่าน โดยมีทำนองหลักของบทเพลงปรากฏตั้งแต่ในท้องแรก เพื่อให้ผู้ฟังทำความรู้จักกับทำนองเพลงหลักเป็นอันดับแรก

จุดซ้อม C มีการพักอารมณ์เพลงด้วยเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงกลางบรรเลงทำนองที่เกิดขึ้นใหม่

จุดซ้อม D มีทำนองหลักกลับมาอีกครั้งโดยการนำเสนอด้วยกลุ่มแนวเสียงเทเนอร์ (Tenor)

จุดซ้อม E ถึง F มีการนำเสนอทำนองใหม่ลักษณะของทริโอ (Trio) ที่ไม่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียง

จุดซ้อม G เป็นโครงสร้างนำทำนองมาพัฒนาแบบแวริเอชัน (Variation) ส่วนจุดซ้อม H เป็นช่วงเชื่อม (Transition) ที่พัฒนาทำนองจากจุดซ้อม C และจุดซ้อม I พัฒนาทำนองมาจากจุดซ้อม A

จุดซ้อม J ถึงตอนจบ มีการกลับมาของทำนองในช่วงทริโอ ในลักษณะที่สง่างาม พร้อมการกลับมาของทำนองแรกที่ถูกดัดแปลงและพัฒนาในลักษณะของการสอดประสานก่อนที่จะจบด้วยความเร้าใจในตอนสุดท้ายของบทเพลง⁴

² Andypease, “The Thunderer by John Philip Sousa.”

³ Paul E. Bierley, *The Works of John Philip Sousa* (Westerville, OH: Integrity Press, 1984), 43.

⁴ Jinnawat Mansap, *Concert March No. 1 “Playground,”* ed. Department of Cultural Promotion (Bangkok: Ministry of Culture, 2022), 1. (in Thai)

Table 1 Musical form *Concert March No. 1 “Playground”*

Musical Form	Sectional	Rehearsal Mark	Bar
A	1	Introduction, A, B	1-32
B	2	C	33-68
A	3	D	69-88
C (Trio)	4	E, F	89-108
A (Variation)	5	G-I / J-L	109-206

ด้านแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลง บทเพลงดังกล่าวมีการใช้ทำนองหลัก (Melody) แบบไทย ด้วยบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) โดยบันไดเสียงดังกล่าวช่วยให้มีความหลากหลายและสร้างความรู้สึกในการเปลี่ยนแปลงทำนองเพลงได้ดี⁵ ปรากฏให้ได้ยินอยู่ทุกส่วนของบทเพลง เปรียบทำนองหลักกับ บทบาทของเด็ก ๆ ที่มีความซุกซนอยู่ทั่วทุกที่ในชุมชน ไม่ว่าจะเป็นหน้าบ้าน ถนนหนทาง และสวนสาธารณะ ด้วยการบรรเลงกลุ่มโน้ตที่มีลักษณะของความกระฉับกระเฉง เมื่อเด็ก ๆ ไปวิ่งเล่นที่ใดก็ตาม ก็จะมีการสร้างบรรยากาศของสถานที่เหล่านั้นจากการได้ยินลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint)

Example 1 Main Theme of *Concert March No. 1 “Playground”*



จาก Example 1 ทำนองหลักของบทเพลงคอนเสิร์ตมาร์ช หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์” ซึ่งทำนองหลักดังกล่าวจะมาปรากฏอยู่ในทุกจุดซ้อมของบทเพลงอย่างชัดเจน โดยผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนบทบาทหน้าที่ให้แต่ละแนวเสียงบรรเลงทำนองหลักที่ไม่เหมือนกันในแต่ละจุดซ้อม และพัฒนาทำนองรอง ที่บรรเลงประกอบกับทำนองหลักให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น ดังนี้

⁵ Sombat Watchkama, “The Formative of Creative Development of Pentatonic Scale Structure to Music Composition,” *Journal of Humanities and Social Sciences Uttaradit Rajabhat University* 9, 1 (2022): 122. (in Thai)

ช่วงนำ จุดซ่อม A และ B

ช่วงนำห้องที่ 1-8 ได้มีการเริ่มต้นของทำนองหลักอย่างเรียบง่าย เป็นการแนะนำตัวละครที่เป็นเด็ก 1 ถึง 2 คน (แนวเสียงฟลูตและปิกโคโล) จากแนวเสียงของคลาริเน็ตและบาสซูน มีหน้าที่บรรเลงเป็นจังหวะหลักให้เกิดความกระชับของทำนองคล้ายการก้าวเดิน และหลังจากห้องที่ 9 เป็นต้นไป เริ่มมีการเพิ่มความเข้มข้นของทำนองหลักด้วยกลุ่มแนวเสียงทรัมเป็ตบรรเลงทำนองหลัก และกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองแนวอื่น ๆ บรรเลงเป็นจังหวะหลักให้ความหนักแน่นของเสียงมากยิ่งขึ้น

Example 2 Introduction (Bars 1-8)

Piccolo

Oboe

Bassoon

Clarinet in B $\flat$ 2,3

Picc.

Ob.

Bsn.

B $\flat$ Cl. 2,3

Example 2 เป็นจุดซุ่มที่มีการนำเสนอทำนองหลักด้วยแนวเสียงของกลุ่มเครื่องลมไม้ เช่น ปิกโคโล และโอโบ เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูง ลักษณะของท่วงทำนองหลักที่มีความกระชับจากกลุ่มโน้ตกระโดดไปมาด้วยการใช้กลุ่มโน้ตเข้บัตหนึ่งชั้นประจุ (Dotted Eighth Note) และเข้บัตสองชั้น (Sixteenth Note) เพื่อสร้างความกระชับไปกระโดดไปหากกลุ่มโน้ตถัดไป นอกจากนี้มีการใช้พื้นฐานทักษะการบรรเลงด้านการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ที่เหมือนกัน และสร้างความคมชัดให้กับท่วงทำนองของโน้ตดังกล่าว

Example 3 Percussion Parts in Section A (Bars 21-32)

The image shows a musical score for Percussion parts in Section A (Bars 21-32). The score is written for Snare and B.D. (Bass Drum) in 2/4 time. The Snare part features a drum roll starting at bar 21, with dynamics ranging from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The B.D. part provides a steady rhythmic accompaniment. The score is written on three staves, with the Snare part on the top staff and the B.D. part on the bottom staff. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Example 3 จุดซุ่มนี้มีแนวเสียงของกลุ่มเครื่องกระทบ บรรเลงในจังหวะเดินแทนคล้ายการร่วกลอง (Drum Roll) เป็นเอกลักษณ์ของเพลงเดินแถวและวงโยธวาทิตที่คุ้นเคย การใช้ระดับเสียงดัง-เบา (Dynamic) ให้เกิดความน่าสนใจ โดยสื่อถึงเสียงการร่วกลองของกลุ่มเครื่องกระทบที่ได้ยินมาแต่ไกล และกำลังจะเดินพาเหรดเข้ามาใกล้โดยมีระดับเสียงที่ดังขึ้น เพื่อส่งเข้าสู่ท่วงทำนองของกลุ่มเครื่องลมที่บรรเลงทำนองเดียวกัน (Unison) ที่กลับมาบรรเลงอีกครั้งและมีการย้ายบันไดเสียง (Modulation) ไปยังเอแฟล็ตเมเจอร์ และเมื่อเข้าสู่จุดซุ่ม B จึงย้ายกลับมายังบันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ดังเดิม

Example 4 จุดซุ่มนี้เป็นการนำแนวคิดจากบทเพลง เดอะธันเดอร์ โดยจอห์น ฟิลิป ซูซา มีการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบการเคลื่อนที่ทำนองทิศทางตรงข้าม (Contrary Motion)

Example 4 The Concept from *The Thunderer* in Section A (Bars 33-36)

33

Fl. 1,2

Bsn. 1,2

A.Sax 1,2

f

Example 5 Clarinet and Trumpet Parts in Section B (Bars 37-40)

37

Clarinet in B $\flat$ 1

Clarinet in B $\flat$ 2

Trumpet in B $\flat$

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Tpt.

Example 5 จุดข้อมนี้เป็นเพียงตัวอย่างในการนำเสนอทำนองในจุดข้อม B ที่เกิดขึ้น ของทำนองที่บรรเลงกลุ่มโน้ตเซปต์สองชั้นและเซปต์หนึ่งชั้นแบบรับ-ส่งให้มีความต่อเนื่องกัน โดยโน้ตแรกของแต่ละชุดประกอบไปด้วย ปิกโคโล ฟลูต คลาริเน็ต และอัลโตแซกโซโฟน ที่บรรเลงทำนองเดียวกับแนวเสียงคลาริเน็ต ซึ่งผู้ประพันธ์มุ่งเน้นการสร้างทำนองรองในการรองรับของโน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord Tone) อย่างรวดเร็ว แต่ลงจังหวะที่ 1 ของทุก ห้องตามชั้นคู่และคอร์ดได้อย่างลงตัว ขณะที่แนวเสียงทรัมเป็ต เทเนอร์แซกโซโฟน โอโบ ฮอว์น บรรเลงทำนองหลักเดิม ทำให้เสียงในช่วงนี้มีความยิ่งใหญ่ และมีความหนาแน่นเสียงอย่างมีพลัง

จุดข้อม C

จุดข้อม C มีทำนองแตกต่างออกไป รวมถึงการใช้กลุ่มคอร์ดนอกคีย์และใช้เสียงกระด้าง (Dissonance) เพื่อให้เกิดความแตกต่างเพื่อให้เกิดความน่าสนใจในการหยุดฟังในจุดข้อม C อีกครั้งหนึ่ง และใช้เทคนิคซีควเन्ซ์ (Sequence) ในการซ้ำทำนองรับ-ส่งระหว่างแนวเสียงต่าง ๆ

Example 6 การเปลี่ยนทำนองที่แตกต่าง โดยจุดข้อมก่อนหน้านี้ (จุดข้อม B) มีการบรรเลงทำนองหลักของเพลงอยู่บ่อยครั้ง และมีแนวทำนองอื่น ๆ ประสานด้วยกลุ่มโน้ตเซปต์อย่างต่อเนื่อง เมื่อเข้าสู่จุดข้อม C ผู้ประพันธ์มีแนวคิดในการหยุดความวุ่นวายของเสียง ด้วยการลดแนวเสียงให้เหลือเพียงแนวเสียงฮอว์น ที่บรรเลงนำมาก่อนเพื่อดึงความสนใจของผู้ฟัง โดยการใช้กลุ่มคอร์ดเอแฟล็ต และบีแฟล็ต สลับกันไป และทำนองดังกล่าวได้มีการผลัดกันรับ-ส่งบรรเลงในแนวเสียงต่าง ๆ โดยเฉพาะแนวเสียงทรัมเป็ต ที่มีการใช้เทคนิคของการใช้สเตรตมัท (Straight Mute) เพื่อสร้างเสียงให้เกิดเสียงกระด้างขึ้นอีกครั้ง

Example 6 Melodies Changed in Section C (Bars 53-60)



Example 7 จุดข้อมนี้มีแนวเสียงทรัมเป็ต 1 ถึงทรัมเป็ต 3 รับทำนองต่อจากแนวเสียงฮอว์น โดยมีการเปลี่ยนทำนองและใช้เทคนิคแบบสเตรตมัท เพื่อให้การเปลี่ยนทำนองมีความแตกต่างกันเพิ่มสีสันให้กับทำนองมากยิ่งขึ้น

Example 7 Sequence Imitation in Section C (Bars 61-68)



จุดซัอม D

จุดซัอม D เป็นจุดซัอมที่มีทำนองหลักกลับมาอีกครั้งโดยการนำเสนอด้วยกลุ่มแนวเสียงเทเนอร์ ได้แก่ บาสซูน เทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน 1 และทรอมโบน 2 เบสทรอมโบน และยูโฟเนียม แต่มีความแตกต่างด้านอารมณ์และความรู้สึกกับช่วงนำถึงจุดซัอม B มีการนำเสนอด้วยทำนองหลักโดยมีกลุ่มแนวเสียงเครื่องลมไม้บรรเลงกลุ่มโน้ตเชบัต สองชั้นบรรเลงควบคู่ไปกับกลุ่มทำนองหลัก จึงเกิดสีสันเสียงที่แตกต่างไปจากช่วงแรกของบทเพลง

Example 8 Back to Main Melodies (Bars 69-72)



Example 8 แสดงการกลับมาของทำนองหลักของบทเพลงที่อยู่ในช่วงแรกอีกครั้ง แต่มีการเปลี่ยนแปลงหน้าที่ในการบรรเลง โดยให้แนวเสียงกลุ่มเทเนอร์ บรรเลงทำนองหลัก และกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงกลุ่มโน้ตเชบัตสองชั้น (ที่มาจากห้อง 37 Example 5) ให้เกิดความกระชับของทำนองและจังหวะให้เกิดความคึกคักมากขึ้น

Example 9 ในขณะที่มีการบรรเลงทำนองระหว่าง 2 แนวเสียงที่บรรเลงทำนองหลัก และกลุ่มโน้ตเซปต์สองชั้น มีการเพิ่มแนวเสียงทริมเป็ต 1-3 ขณะที่แนวเสียงอื่น ๆ ยังทำหน้าที่บรรเลงเช่นเดิม เนื่องจากทำนองหลักมีการเข้าไปมาหลายรอบในจุดซอม D ผู้ประพันธ์จึงสร้างสีสันของกลุ่มแนวเสียงต่าง ๆ อย่างเป็นเอกลักษณ์ เช่น แนวเสียงทริมเป็ต ที่มีการบรรเลงประโคมแตร ที่แสดงถึงพลังของทำนองหลักที่กำลังบรรเลงเคลื่อนที่ไปข้างหน้าด้วยกัน

Example 9 Back to Main Melodies (Bars 77-80)

77

Woodwind

Brass

Tp. 1, 2, 3

Example 10 New Melodies Trio (Bars 89-99)

89

Cl. 1

Hn. 3, 4

Cl. 1

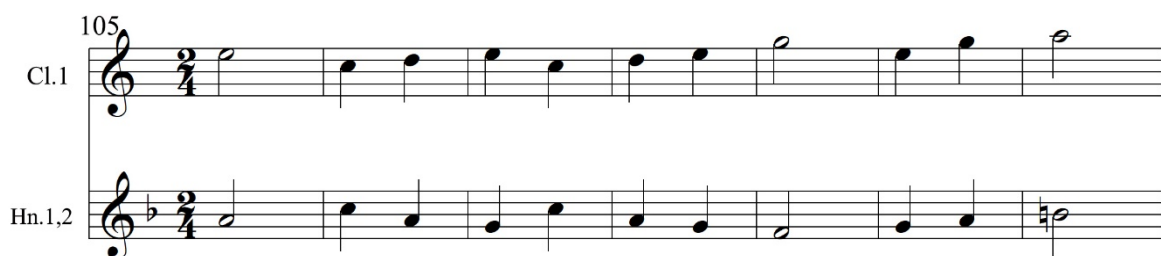
Hn. 3, 4

จุดซ็อม E ถึง F

จุดซ็อม E ถึง F เป็นจุดซ็อมที่มีการนำเสนอทำนองใหม่ในลักษณะของทริโอ ซึ่งมีความแตกต่างไปจากจุดซ็อมต่าง ๆ โดยสิ้นเชิง โดยบรรเลงด้วยโน้ตตัวดำและตัวขาว และมีการดำเนินแนวทำนองแบบเพนตาโทนิค บนคอร์ดประสานที่แสดงถึงความสง่างามในจุดซ็อมดังกล่าวนี้

Example 10 ตัวอย่างของแนวเสียงที่บรรเลงทำนองใหม่ในช่วงทริโอ ซึ่งมีทำนองที่แตกต่างไปจากการบรรเลงทำนองหลักในช่วงแรก ๆ ของบทเพลง ผู้ประพันธ์มุ่งเน้นการเคลื่อนที่ของทำนองบนบันไดเสียงปีแฟล็ตเพนตาโทนิคบนโน้ตตัวดำ และตัวขาวอย่างเรียบง่าย สอดประสานกับแนวเสียงฮอ์น 3 และ 4 ที่บรรเลงเป็นคอร์ดเพื่อเพิ่มความสง่างามมากยิ่งขึ้นด้วยจังหวะเร็วปานกลางแบบก้าวเดิน

Example 11 Contrary Motion Technique (Bars 105-111)



Example 11 ผู้ประพันธ์มีการซ้ำทำนองเดิมจากจุดซ็อม E โดยเพิ่มเติมแนวเสียงที่มีการเคลื่อนที่ทำนองทิศทางตรงข้าม โดยทำนองหนึ่งเคลื่อนที่ขึ้น และอีกทำนองหนึ่งเคลื่อนที่ลง⁶ จากตัวอย่างระหว่างแนวเสียงคลาริเน็ต 1 และแนวเสียงฮอ์น 1-2 การเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองแบบสวนทางกัน และบรรเลงไปพร้อมกัน เพื่อเพิ่มสีสันให้แตกต่างไปจากการนำเสนอทำนองในจุดซ็อม E ก่อนหน้านี้

จุดซ็อม G

การนำทำนองมาพัฒนาแบบแวริเอชัน (Variation) การกลับมาของทำนองหลักอีกครั้ง ผู้ประพันธ์เพิ่มสีสันให้มากขึ้น จากการใช้เสียงและเทคนิคของกลุ่มเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น แนวเสียงทรัมเป็ต บรรเลงทำนองหลักนำมาก่อนในช่วงแรกด้วยการใช้เสียงสเตรตมัสส์ บรเรลงร่วมกับเครื่องเคาะจังหวะในแนวเสียงวู้ดบล็อก (Wood Block)

⁶ Wiboon Trakulhun, *Diatonic Tonal Harmony* (Pathumthani: Anantanak, 2021), 13. (in Thai)

Example 12 Back to Main Melody in Section G (Bars 121-124)

นอกจากนี้ แนวเสียงฟลูตมีการใช้เทคนิคโน้ตประดับ (Ornament) ซึ่งเป็นโน้ตที่เพิ่มเข้ามาเพื่อตกแต่งทำนองให้ไพเราะและน่าสนใจมากขึ้น⁷

จุดซ้อม J ถึงช่วงจบ

การกลับมาของทำนองในช่วงทริโอ กลับมาอีกครั้งพร้อมการกลับมาของทำนองแรกที่ถูกดัดแปลงก่อนที่จะจบด้วยความเร็วในตอนสุดท้ายของบทเพลง⁸ โดยจุดซ้อมนี้เป็นบทสรุปของบทเพลงทั้งหมด โดยการกลับมาของทำนองหลักบรรเลงไปพร้อม ๆ กับทำนองในจุดซ้อม E และ F ได้อย่างลงตัว

Example 14 Repetition Main Melody and Melody in Section E-F (Bars 161-166)

The musical score for Example 14 consists of two systems of staves. The first system shows measures 161 to 164, and the second system shows measures 165 to 166. Each system has two staves: Flute 1 and 2 (Fl. 1,2) and Trumpet 1 (Tp. 1). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Flute part features a melodic line with ornaments (trills) and a final flourish. The Trumpet part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Example 14 ตัวอย่างเป็นการบรรเลงระหว่างแนวเสียงฟลูต 1 และ 2 บรรเลงทำนองหลัก โดยมีการพัฒนาแนวทำนองหลักให้แตกต่างไปจากทำนองเดิมด้วยการขยายส่วนลักษณะจังหวะด้วยกลุ่มโน้ตเชบิตสองชั้น และแนวเสียงทรัมเป็ต 1 บรรเลงทำนองในจุดซ้อม E ถึง F เช่นเดิม ซึ่งมีการบรรเลงควบคู่กันไปพร้อมกัน

⁷Natchar Pancharoen, *Music Dictionary*, 5th ed. (Bangkok: Ketkarat Publishing House, 2021), 265. (in Thai)

⁸Jinnawat Mansap, 1. (in Thai)

ซึ่งในลักษณะของการบรรเลงแบบดังกล่าวนี้ เป็นการใช้ความสมดุลระหว่างโน้ตที่เคลื่อนที่เร็วด้วยกลุ่มเซบีดสองชั้น และกลุ่มที่บรรเลงด้วยโน้ตตัวดำและตัวขาว ทำให้เกิดความหนาแน่นลักษณะจังหวะ (Rhythmic Density) โดยลักษณะจังหวะที่ดีต้องมีความสมดุลระหว่างการใช้น้ตเร็ว ซึ่งฟังดูกระชั้น กับการใช้น้ตยาวทำให้เพลงฟังเหมือนช้าลง แต่ทั้งนี้อัตราความเร็วยังคงที่ ไม่มีการเปลี่ยนแปลง⁹

สรุปผล (Conclusion)

โดยสรุปแล้ว บทเพลง *คอนเสิร์ตมาร์ช* หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์” มีท่วงทำนองที่เป็นอัตลักษณ์ของทำนองไทยแบบร่วมสมัย ผู้ประพันธ์เพลงมีความมุ่งหวังเพื่อประพันธ์ขึ้นจากการเคารพต่อราชาเพลงมาร์ชอย่างจอห์น ฟิลลิป ซูซา ในบทเพลง *เดอะธันเดอร์* ที่มีท่วงทำนองและจังหวะที่มีอัตลักษณ์ของเพลงมาร์ชที่คุ้นเคย นอกจากนี้ บทเพลงดังกล่าวมีการสร้างสรรค์และออกแบบทำนองแบบไทยบนบันไดเสียงเพนตาโทนิคควบคู่ไปกับการใช้กลุ่มโน้ตที่มีเอกลักษณ์ของความหมายที่เกี่ยวข้องกับเด็ก ๆ คนไทยที่เล่นอยู่ในสนามเด็กเล่น ลักษณะทำนองมีความสนุกสนาน ชี้เล่น และบทเพลงดังกล่าว เป็นบทเพลงที่มีจังหวะแบบเดินแถว ผสมผสานท่วงทำนองแบบไทยที่มีความโดดเด่นในการเลือกใช้เทคนิค และสีสันเสียงของแนวเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสม เช่น การบรรเลงแบบประโคมแตรในกลุ่มทรีมเป็ต การบรรเลงโน้ตประดับในกลุ่มเครื่องลมไม้ การใช้เทคนิคเสียงสเตรตมิวต์ในกลุ่มทรีมเป็ตกับกลุ่มเคาะจังหวะวูดบล็อก ที่ทำให้เกิดจินตนาการการเล่นต่าง ๆ ที่ให้ความรู้สึกที่หลากหลาย ถึงแม้ว่าทำนองหลักจะมีการนำกลับมาใช้ในหลากหลายช่วงของบทเพลง แต่การปรากฏของทำนองหลักในบทเพลงแต่ละช่วง ให้อารมณ์และความรู้สึกที่แตกต่างกันและมีสีสันที่หลากหลาย การพิจารณาว่าดนตรีร่วมสมัยบทเพลงใดเป็นบทเพลงที่มีคุณค่า ควรพิจารณาถึงบทประพันธ์เพลงที่ยิ่งใหญ่ในอดีตที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางว่าเป็นงานที่มีคุณค่า ก็สามารถอธิบายแนวทางในการประเมินคุณค่าของผลงานที่ประพันธ์ในยุคสมัยปัจจุบัน และบทประพันธ์เพลงที่จะมีต่อไปในอนาคตได้¹⁰ เช่นเดียวกับบทเพลง *คอนเสิร์ตมาร์ช* หมายเลขหนึ่ง “เพลย์กราวนด์” ที่มีแนวคิดจากบทเพลง *เดอะธันเดอร์* ของจอห์น ฟิลลิป ซูซา โดยสามารถเป็นบทเพลงที่ยิ่งใหญ่ในอนาคตได้เช่นเดียวกัน

⁹ Natchar Pancharoen, *Form and Analysis*, 7th ed. (Bangkok: Ketkarat Publishing House, 2020), 43. (in Thai)

¹⁰ Narongrit Dhamabutra, *Interpretation and Analysis* (Bangkok: Thanapress, 2010), 187-188. (in Thai)

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the authors used ChatGPT-5.5 (OpenAI) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the authors. The authors reviewed and edited the AI-generated output as necessary and take full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

- Andypease. “*The Thunderer* by John Philip Sousa.” Accessed September 13, 2025.
<https://windliterature.org/2013/08/26/the-thunderer-by-john-philip-sousa/>.
- Bierley, Paul E. *The Works of John Philip Sousa*. Westerville, OH: Integrity Press, 1984.
- Dhamabutra, Narongrit. *Interpretation and Analysis*. Bangkok: Thanapress, 2010. (in Thai)
- Mansap, Jinnawat. *Concert March No. 1 “Playground”*. Edited by Department of Cultural Promotion. Bangkok: Ministry of Culture, 2022. (in Thai)
- Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 5th ed. Bangkok: Ketkarat Publishing House, 2021.
(in Thai)
- Pancharoen, Natchar. *Form and Analysis*. 7th ed. Bangkok: Ketkarat Publishing House, 2020.
(in Thai)
- Trakulhun, Wiboon. *Diatonic Tonal Harmony*. Pathumthani: Anantanak, 2021. (in Thai)
- Watchkama, Sombat. “The Formative of Creative Development of Pentatonic Scale Structure to Music Composition.” *Journal of Humanities and Social Sciences Uttaradit Rajabhat University* 9, 1 (2022): 105-123. (in Thai)

Saint-Saëns's Early Experiment with Exoticism in *La Princesse Jaune*

Athita Kuankachorn*

Independent Scholar

athita20@gmail.com

Received: November 25, 2025 / Revised: March 5, 2026 / Accepted: March 10, 2026

Abstract

La Princesse Jaune, a one-act opéra-comique by Camille Saint-Saëns with a libretto by Louis Gallet, was composed amid the growing fascination with Japanese art and objects in Paris in 1872. The work represents an early adoption of Japanese-related themes and musical exoticism within French operatic scene, reflecting the broader nineteenth-century Orientalist interests shaped by imperialism.

This article examines how Saint-Saëns sought to evoke a sense of the Far East through a range of musical devices—particularly those associated with Japanese imagery—while acknowledging that his access to authentic Japanese music was limited. In addition, it provides an overview of the cultural and social contexts that informed the opera's narrative inspiration, as well as a brief discussion of audience reception over time, to observe shifting perspectives on exoticism as reflected in this work.

Through theoretical analysis of the score, this study compares Saint-Saëns's compositional techniques with commonly used exotic devices employed by nineteenth-century composers. The use of the pentatonic scale as a signifier of the East is also explored as a European interpretation of the music of another culture. In addition, the social and cultural contexts surrounding the opera are considered through the available literature.

* Corresponding author, email: athita20@gmail.com

Japan's first official participation in the *Exposition Universelle* in Paris in 1867 introduced European audiences to Japanese visual arts, woodblock prints, and other cultural objects. This encounter influenced European visual arts, literature, and theater, giving rise to the movement known as *japonisme*. Around the same time, in 1871, Camille Saint-Saëns was commissioned by the Opéra-Comique to compose a light, accessible work, as Paris was beginning to recover from the trauma of the Siege of Paris. Louis Gallet, the librettist, selected a Japanese theme for the opera, reflecting the growing fascination with Japanese art and culture in Paris.

The opera's plot centers on Kornélis, a Dutch scholar obsessed with Japan and captivated by a woman depicted in a Japanese print, named Ming, and his cousin Léna, who is in love with him. After consuming a potent drink, Kornélis hallucinates and is transported to an exoticized vision of Japan with the Japanese princess. The climactic moment occurs when Léna breaks his delusion by presenting herself in place of the Japanese image, prompting Kornélis to recognize the value of real affection over his Orientalist fantasy. This narrative structure is significant: *La Princesse Jaune* does not aim for a realistic portrayal of Japan but instead employs Japanese motifs as a vehicle for Western psychological exploration and comic contrast.

In the Japanese-related context of the opera, Saint-Saëns employed several exotic devices typical of nineteenth-century composers. These include modal inflections in the melodic lines that produce augmented seconds, creating a sense of ambiguity, unfamiliarity, or otherworldliness. He further destabilized traditional Western harmonic progressions through the use of lowered leading tones, pedal points, bass ostinatos, avoidance of clear cadences, and static or simplified rhythmic patterns. Saint-Saëns also incorporated pentatonic writing—possibly inspired by descriptions of Chinese music circulated in Europe at the time. These elements were interpreted through a distinctly Western compositional lens.

The opera received largely negative criticism regarding its music after the premiere, yet productions in the subsequent decades were met with more favorable responses, reflecting a shift in European audiences' tastes and attitudes over time. However, the Orientalist narrative and the racially suggestive title—*La Princesse Jaune* (“The Yellow Princess”)—may raise concerns for contemporary non-European audiences.

Saint-Saëns's *La Princesse Jaune* reflects both Orientalist ideas in music and an effort to expand the Western soundscape in response to shifts in the French operatic landscape. Saint-Saëns employed common exotic compositional techniques and made extended use of the pentatonic scale. Although these devices were not intended to portray specifically Japanese musical idioms, they functioned as Western interpretations of non-Western and “Oriental” music, effectively creating a sense of unfamiliarity for European audiences. His use of the pentatonic scale demonstrates not only a Western perspective on the music of the East but also the limitations of relying on this scale as a representation of Eastern musical cultures.

In considering *La Princesse Jaune*, it is important to recognize that the work was shaped by the conventions of the opéra-comique genre and by the circumstances of its commission during Paris's postwar recovery. As an early experiment with exoticism, *La Princesse Jaune* may not fully represent Saint-Saëns's later, more nuanced engagement with non-Western musical cultures. Nevertheless, despite the problematic racial stereotypes embedded in the work, the opera remains a valuable cultural artifact: it reflects the attitudes of its era and marks an important moment in the development of French operatic tradition.

Keywords: La Princesse Jaune / Camille Saint-Saëns / French Opera / Exoticism / Japonaiserie

The one-act opéra comique *La Princesse Jaune* (“The Yellow Princess”), composed by Camille Saint-Saëns with a libretto by Louis Gallet in 1872, reflects orientalist ideas shaped by imperialism during a period when Europeans were increasingly exposed to foreign objects and diverse cultures. In the nineteenth century, the rise of exoticism was closely tied to commercial and political interest in foreign nations.¹ *La Princesse Jaune* responds directly to the Parisian trend of *japonaiserie* at the time, reflecting the growing fascination with Japanese art and culture through its adoption of a Japanese theme.

¹ Hervé Lacombe, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, trans. Edward Schneider (Berkeley, CA: University of California Press, 2001), 179–180.

The wave of Japanese influence began to affect European art and culture following the opening of Japan during the Meiji era in 1854, which coincided with the rise of international exhibitions in Europe.² Japan officially participated for the first time in the *Exposition Universelle* in Paris in 1867, where Japanese visual arts, woodblock prints, and other art objects were exhibited. Over 1,300 of these objects remained in France and were circulated among collectors.³ This Japanese movement influenced European visual arts, literature, and theater at various stages and to varying degrees. It began with an early phase known as *japonaiserie*—the use of Japanese art objects to evoke a fantasy of Japan—and later developed into *japonisme*, a more mature appreciation of Japanese aesthetics on a deeper level.⁴

The first known French play influenced by Japanese color prints amid the wave of *japonaiserie* was *L'Île de la Demoiselle* by Zacharie Astruc, written in 1863—a fifteen-act play based directly on a set of Japanese color prints. Although it was never publicly staged, the play was read and admired by enthusiasts of Japanese art. *L'Île de la Demoiselle* subsequently inspired several early French theatrical works with Japanese themes, including Saint-Saëns and Gallet's *La Princesse Jaune*.⁵ In 1871, Camille Saint-Saëns (1835–1921), then in his mid-thirties, was already a well-known organist and pianist, and was establishing his career as a composer. Along with other young composers of the time, he was commissioned by the Opéra-Comique to write an opera that was light and not overly complex, as Paris was just beginning to recover from the trauma of the Franco-Prussian War and the Siege of Paris during 1870–71.⁶ Louis Gallet, the librettist assigned to the project, chose a Japanese theme for the opera⁷—responding to the growing fascination with Japanese art and culture in Paris at the time.

² Christiane Demeulenaere-Douyère, “Japan at the World’s Fairs: A Reflection,” *Journal of Japonisme* 5, 2 (2020): 132, <https://doi.org/10.1163/24054992-00052P01>.

³ Christiane Demeulenaere-Douyère, 133–134.

⁴ Yoko Chiba, “*Japonisme*: East-West Renaissance in the Late 19th Century,” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 31, 2 (1998): 3, <https://www.jstor.org/stable/44029769>.

⁵ Yoko Chiba, 13.

⁶ Hugh Macdonald, *Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film* (New York: Cambridge University Press, 2019), 76.

⁷ Hugh Macdonald, 77.

La Princesse Jaune may have been the first French opera to be based on a Japanese theme.⁸ Its music reflects Saint-Saëns's imaginative interpretation of Japan and his use of Western compositional techniques to evoke a sense of exoticism within the opera.

The Story and Orientalist Depictions of Japan

In this one-act opera, set in Holland, the story centers on two main characters: Kornélis and Léna. Léna is in love with Kornélis, but he is fixated on Japan. His fascination is purely aesthetic—his room is filled with Japanese prints and objects, and he is wholly captivated by the image of a beautiful woman named Ming depicted in one of them. Under the influence of a drug, Kornélis hallucinates that he has traveled to Japan with the princess in Japanese costume. Ultimately, he awakens from the dream, recognizes his true feelings for Léna, and the two reconcile with mutual understanding.

Japan functions not as a geographical or cultural reality but as a romanticized projection of Kornélis's imagination. The opera's exoticism is thus framed as an internal mental construct, ultimately dismissed in favor of European reality. The setting in Holland is significant, as the Dutch were the only Europeans with a long-standing trading relationship with Japan,⁹ lending the plot a faint historical plausibility. The character of Ming, the Japanese woman depicted in the print, embodies a European fantasy of the exotic feminine and reflects the Orientalist ideals of the era. This dynamic aligns with the early, predominantly visual phase of *japonisme* in France, when the collection and aesthetic appreciation of Japanese art preceded any deeper sociological or musical understanding.

Gallet incorporated Japanese text into the opera. A classical Japanese poem from *The Anthology of Ten Thousand Leaves* (*Manyoshuu*) appears at the beginning scene, where Léna read the Japanese text from a piece of paper.¹⁰ Later in the opera, during Kornéli's hallucination, he hears fragmented Japanese phrases sung by an offstage chorus. These phrases were drawn from a traveler's phrasebook and include expressions such as "Today is

⁸ Ury Eppstein, "From Torture to Fascination: Changing Western Attitudes to Japanese Music," *Japan Forum* 19, 2 (2007): 210, <https://doi.org/10.1080/09555800701419411>.

⁹ Hugh Macdonald, 79.

¹⁰ Hugh Macdonald, 82.

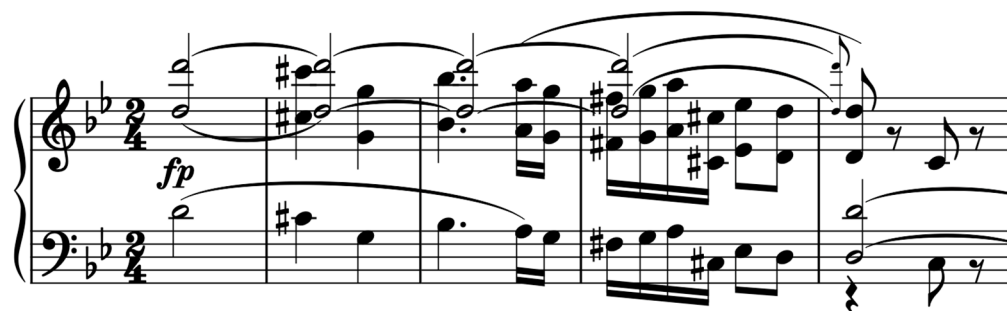
a fine day” and “Good afternoon.”¹¹ However, the use of Japanese text in these instances is largely decorative and not directly connected to the narrative of the opera.

Saint-Saëns’s Exotic Devices

Up to this point, Saint-Saëns had never traveled outside Europe, yet the East had already captured his imagination. He reused his earlier composition *Désir de l’Orient* (“Longing for the East,” 1871), which was originally set to his own poem expressing a romanticized vision of the East. This music was rearranged for the opera’s overture and later appeared in scene no. 2 as the aria “J’aime, dans son lointain mystère” (“I love, in its distant mystery”).

At the beginning of the overture, Saint-Saëns employed a harmonic minor scale with a raised fourth degree, creating augmented seconds between the third and fourth degrees as well as between the sixth and seventh degrees (see Example 1). The frequent use of the augmented second highlights a non-normative tonal pattern and evokes a sense of foreignness—one of the common techniques of musical exoticism in the nineteenth century.

Example 1 Saint-Saëns, *La Princesse Jaune*, Overture, mm. 1–5



Example 2 G Harmonic Minor Scale with a Raised Fourth Degree



¹¹ Hugh Macdonald, 85–86.

Saint-Saëns also constructed a melody using a melodic minor scale with a raised fourth degree, which retains the characteristic augmented second (see Example 3). While he did not highlight the augmented intervals through direct scalar motion, they are embedded within the scale and contribute subtly to the evocation of an exotic atmosphere.

Example 3 Saint-Saëns, *La Princesse Jaune*, Overture, mm. 17–25



Example 4 G Melodic Minor Scale with the Raised 4th Degree



Another exotic device used by Saint-Saëns is the application of the Mixolydian mode with a lowered sixth degree. This mode, which also features a lowered seventh, avoids the presence of a leading tone, giving the melody a more open and non-Western character (see Example 5). He further emphasized this effect by using simple, repetitive, and static rhythms, and by limiting harmonic movement to allow the exotic melodic lines to stand out. The use

of arabesque-like gestures and repetitive rhythms may suggest associations with the “Near East”—specifically Arab countries in North Africa—rather than the “Far East,” such as Japan; nevertheless, it effectively conveys the opera’s exotic atmosphere.¹²

Example 5 Saint-Saëns, *La Princesse Jaune*, No. 2, mm. 20–27

8
Là, dans les on - des i - ri - sé - es Se joue, en nageant Au -
-tour des jon - ques pa - voi - sé - es, Le dra - gon d'argent.

Example 6 C Mixolydian with Lowered 6th Degree

¹² Lynne Johnson, “Exoticism, Imperialism, and the Music of Camille Saint-Saëns” (MA thesis, University of Hawai’i at Manoa, 2001), 98–99.

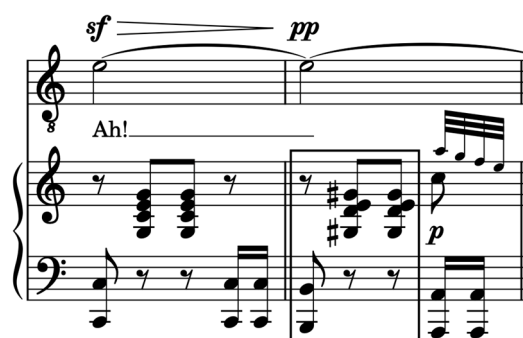
The use of pedal tones and open fifths in the bass is a common compositional device for evoking exoticism, and Saint-Saëns employs this technique in the opera. He had previously used similar devices in his earlier exotic work *Mélodies Persanes*, Op. 26 (*Persian Songs*) (Example 7). This song cycle, based on the poem *Les Nuits Persanes* (*Persian Nights*), evokes imagery of the exotic Orient, specifically referencing the Near East or Middle East.

Example 7 Saint-Saëns, *Mélodies persanes*, Op. 26, “La brise,” mm. 1–5.



Avoiding clear harmonic progression is another technique used to obscure the characteristics of Western music. For instance, in Example 8, Saint-Saëns avoids the expected sound of a conventional cadence by using the fifth (B) in the bass instead of the root (E), thereby concealing the expected Western tonal resolution.

Example 8 Saint-Saëns, *La Princesse Jaune*, No. 2, mm. 28–29



The Pentatonic Scale

There is no clear evidence that Saint-Saëns had any direct exposure to Japanese music. However, European awareness of pentatonicism can be traced back to the eighteenth century, through missionaries' detailed accounts of China and the subsequent European fascination with Chinese music.¹³ The presence of pentatonic thus easily resonated with the growing trend of exoticism during the nineteenth century.¹⁴ The pentatonic scale appears in multiple sections throughout the opera, particularly when Saint-Saëns seeks to portray the “other” world.

In scene no. 5, the aria “Sur l’eau claire et sans ride” (“On the clear and unruffled water,”) sung by Kornélis, features pentatonic melodies beginning in F major (see Example 9, mm. 282–285).

Although the harmonic progression moves toward the dominant key area, Saint-Saëns employs pedal notes to obscure clear harmonic shifts in the bass. For instance, a G pedal appears subtly in m. 295, even as the music remains in D minor. This reduces the strong sense of an anticipated cadence from G7 to C major, which occurs a few measures later in mm. 297–298 (see Example 10).

Example 9 Saint-Saëns, *La Princesse Jaune*, No. 5, mm. 282–285

«Sur l'eau claire et sans ri - de Glisse mon ba teau _____

¹³ Jeremy Day-O'Connell, *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy* (New York: University of Rochester Press, 2007), 49–50.

¹⁴ Jeremy Day-O'Connell, 92.

Example 10 Saint-Saëns, *La Princesse Jaune*, No. 5, mm. 293–299

Est le grand ciel ar gen - té Oû, dans sa sé - ré - ni -
 - té La lu - ne plane, im - mo - bi - - le

Example 11 Saint-Saëns, *La Princesse Jaune*, No. 1, mm. 1–4

(lissant) *f* *ad lib.* *a tempo*
 «Ou-tsou Sé - mi - si Ka-mi - ni. O Ming, si mon corps est es - cla ve, Ta - yé

In some passages, Saint-Saëns chose to maintain the pentatonic scale within a single key area and kept the musical texture intentionally simple. For example, at the beginning of

scene no. 1, where the Japanese text is introduced alongside alternating French text, the entire section from mm. 1–20 is based on five notes from the D minor pentatonic scale. Following the initial D minor chord, the melody in both the vocal line and the accompaniment is presented in unison, without harmonic treatment, creating a static and sparse texture (see Example 11).

In Example 12, during the moment when Kornélis believes he has been transported to Japan and hears Japanese text, the music is sung by an offstage chorus in the E major pentatonic scale. This section remains entirely within the pentatonic collection, with no harmonic progression, throughout mm. 18–56.

The simplicity of the choral writing aligns with a common nineteenth-century French operatic convention in which “exotic” settings were represented through simplified musical textures.¹⁵ The avoidance of harmonic development and the blurred sense of tonal direction mirror contemporary Western discourses that framed non-European music as lacking tonality or harmonic complexity. Static harmonies based on one or two chords, along with sparse textures such as unharmonized unison writing and pedal points, were commonly employed as devices to evoke exoticism within the nineteenth-century French operatic tradition.¹⁶

Example 12 Saint-Saëns, *La Princesse Jaune*, No. 5, mm. 20–28

f Dans la coulisse

A - na - ta wa dô na - sa - i ma - si - ta!

¹⁵ Ralph P. Locke, “The Exotic in Nineteenth-Century French Opera, Part 2: Plots, Characters, and Musical Devices,” *19th-Century Music* 45, 3 (2022): 196, <https://doi.org/10.1525/ncm.2022.45.3.185>.

¹⁶ Ralph P. Locke, 195.

When considering the pentatonic scale in the context of Japanese music, the intervallic structure of the Western major pentatonic scale closely resembles the Japanese *ryo* scale, which itself incorporates elements of classical Chinese musical theory.¹⁷ Although these scales may appear similar when transcribed in Western notation, Japanese, Chinese, and other Asian musical traditions employ distinct tuning systems that cannot be accurately represented within the Western framework. Moreover, these traditions often extend beyond the core five pitches, resulting in a musical language more complex than a simple pentatonic model. Within the limitation of nineteenth-century Western understandings of non-Western music, Saint-Saëns drew upon the intervallic qualities of the pentatonic scale but reinterpreted them through the lens of Western compositional practice.

People's Perception of *La Princesse Jaune* and Saint-Saëns's Exoticism the Opera

After the opera's unsuccessful premiere in 1872, critics offered notable observations on the Parisian audience's reaction to its exotic musical elements. Some remarked that it was "impossible to tell in what key or in what time the music was written,"¹⁸ while others wondered whether it should be regarded as the "incomprehensible music of the future."¹⁹ These responses reflect the expectations of Parisian opera audiences, who were generally well-versed in musical and operatic traditions. The French opera scene at the time was deeply rooted in its own conventions, and music critics were often particularly harsh toward young composers.²⁰ In contrast, composers responded quite differently—Gabriel Fauré, for instance, praised the opera and even arranged its overture for two pianos.²¹

Although the opera was considered unsuccessful after its premiere, Saint-Saëns succeeded in creating an unfamiliar musical experience for his audience. While his music follows conventional harmonic progression, he employed various techniques to obscure

¹⁷ William P. Malm, "Japanese Music," *Encyclopedia Britannica*, accessed November 5, 2025, <https://www.britannica.com/art/Japanese-music>.

¹⁸ Stephen Studd, *Saint-Saëns: A Critical Biography* (London: Cygnus Arts, 1999), 89.

¹⁹ Hugh Macdonald, 80.

²⁰ Hugh Macdonald, 80.

²¹ Hugh Macdonald, 89.

them. Notably, *La Princesse Jaune* marked the first use of the pentatonic scale by a French composer in opera,²² offering Parisian audiences their first encounter with this scale in a French operatic context.

Interestingly, performances of the opera after the 1880s and later in Saint-Saëns's life were much more successful, reflecting a shift in societal musical tastes. Audiences had become more open-minded toward exotic music and new sounds within the musical tradition. As *japonisme* continued to influence composers more deeply over time, Puccini's *Madame Butterfly*—which prominently features the pentatonic scale—achieved great success in 1904.

Saint-Saëns's views on exoticism evolved over time. Until *La Princesse Jaune*, he had never traveled outside Europe. However, following his subsequent travels abroad, his interest in exotic music deepened. As his exposure to non-European cultures expanded, his use of exotic elements became increasingly nuanced, reflecting a growing sensitivity to the integration of different musical traditions. This development is evident in later works such as the Piano Concerto No. 5 in F major (“Egyptian”) (1896) and *Trois Tableaux symphoniques d’après “La foi”* (1912).²³

Meanwhile, Saint-Saëns's engagement with Japan continued, though it was expressed primarily through his literary works, including *Rimes familières*, published in 1891. He did not compose any further music on Japanese themes—likely due to the limited availability of authentic Japanese musical materials.

Conclusion

Saint-Saëns's experiment with exoticism in *La Princesse Jaune* reflects common nineteenth-century techniques of musical exoticism, including the use of modal inflections, ornamental arabesque-like gestures, destabilization of conventional Western tonal expectations, and static rhythmic patterns. Together, these elements create a coherent exotic soundscape that evokes a generalized image of the “East,” rather than an authentic musical

²² Jann Pasler, “Introduction: Deconstructing Saint-Saëns,” in *Camille Saint-Saëns and His World*, ed. Jann Pasler (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012), xiv.

²³ Lynne Johnson, “Camille Saint-Saëns's Changing Exoticism and the Interesting Case of *La Foi*,” *Journal of Musicological Research*, 25 1 (2006): 80, <https://doi.org/10.1080/01411890500477083>.

depiction of Japan. While his use of the pentatonic scale suggests an association with East Asian musical concepts, it ultimately reveals the limitations of the period's understanding of non-Western music.

The story of *La Princesse Jaune* may be considered problematic for contemporary audiences. The title, which translates as *The Yellow Princess*, likely alludes to both the skin color and perceived exoticism of the female character, raising concerns about the objectification and racialization of Asian women. To contextualize the opera, it is important to consider nineteenth-century Orientalist perspectives. During this period, travel to distant regions was rare, and idealized images of women from the East became widespread in European society. Acknowledging these historical perspectives is crucial when analyzing the work today. In recognition of the title's problematic connotations, Melbourne's Lyric Opera renamed the opera "*The Japanese Princess*" for its 2017 production²⁴ to avoid the racial implications associated with the original title.

Another point to consider is that the content and context of *La Princesse Jaune* may have been constrained by the conventions of *opéra comique*, a genre typically associated with light, accessible entertainment rather than deep or complex narratives. Given that the opera was composed quickly following the war, it is likely that Louis Gallet chose a subject that would readily capture the attention of Parisian audiences at the time, favoring topical appeal over cultural authenticity or thematic depth.

Unlike Japanese visual art objects, which were more easily imported and appreciated in Europe, Japanese music—lacking technological means of transmission—took much longer to reach Western audiences. Despite the absence of authentic Japanese musical materials and the wide cultural gap between East and West, Saint-Saëns's attempt to evoke an exotic sound in *La Princesse Jaune* represents a significant step in the Western musical imagination. It marks an early phase in which Western composers began to experiment with and interpret sonic concepts associated with the Far East.

²⁴ Lyric Opera of Melbourne, "The Japanese Princess," accessed November 5, 2025, <https://www.lyricopera.com.au/the-japanese-princess>.

With an awareness of French society and the operatic scene in nineteenth-century Paris, *La Princesse Jaune* remains a work worth hearing, watching, and studying. It reflects a cultural moment of transition—when distant lands remained largely inaccessible, and people in the West could “travel” to the other side of the world primarily through imported art objects and musical imagination.

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the author used ChatGPT-4.0 (OpenAI) and Gemini 2.5 (Google) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the author. The author reviewed and edited the AI-generated output as necessary and takes full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

- Chiba, Yoko. “Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century.” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 31, 2 (1998): 1–20. <https://www.jstor.org/stable/44029769>.
- Day-O’Connell, Jeremy. *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*. New York: University of Rochester Press, 2007.
- Demeulenaere-Douyère, Christiane. “Japan at the World’s Fairs: A Reflection.” *Journal of Japonisme* 5, 2 (2020): 129–151. <https://doi.org/10.1163/24054992-00052P01>.
- Eppstein, Ury. “From Torture to Fascination: Changing Western Attitudes to Japanese Music.” *Japan Forum* 19, 2 (2007): 191–216. <https://doi.org/10.1080/09555800701419411>.
- Johnson, Lynne. “Camille Saint-Saëns’s Changing Exoticism and the Interesting Case of *La Fœi*.” *Journal of Musicological Research* 25, 1 (2006): 75–95. <https://doi.org/10.1080/01411890500477083>.

Johnson, Lynne. “Exoticism, Imperialism, and the Music of Camille Saint-Saëns.” MA thesis, University of Hawai’i at Manoa, 2001.

Lacombe, Hervé. *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*. Translated by Edward Schneider. Berkeley, CA: University of California Press, 2001.

Locke, Ralph P. “The Exotic in Nineteenth-Century French Opera, Part 2: Plots, Characters, and Musical Devices.” *19th-Century Music* 45, 3 (2022): 185–203. <https://doi.org/10.1525/ncm.2022.45.3.185>.

Lyric Opera of Melbourne. “The Japanese Princess.” Accessed November 5, 2025. <https://www.lyricopera.com.au/the-japanese-princess>.

Macdonald, Hugh. *Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film*. New York: Cambridge University Press, 2019.

Malm, William P. “Japanese Music.” *Encyclopedia Britannica*. Accessed November 5, 2025. <https://www.britannica.com/art/Japanese-music>.

Pasler, Jann. “Introduction: Deconstructing Saint-Saëns.” In *Camille Saint-Saëns and His World*, edited by Jann Pasler, xi–xviii. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.

Saint-Saëns, Camille. *La Princesse Jaune: Opéra-comique en un acte*. Libretto by Louis Gallet. Score for voice and piano reduced by Louis Soumis. Paris: Durand Schoenewerk & Cie, 1872.

Saint-Saëns, Camille. *Mélodies persanes: Poésies tirées des Nuits persanes d’Armand Renaud*, Op. 26. Paris: G. Hartmann, 1872.

Studd, Stephen. *Saint-Saëns: A Critical Biography*. London: Cygnus Arts, 1999.

Ram Wong Ban Mon (Wat Pradittharam): Integrating Cultural Capital into Contemporary Thai-Mon Composition

Pavinee Teeravut*

College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, Bangkok, Thailand

pavinee.te@bsru.ac.th

Received: March 31, 2026 / Revised: May 27, 2026 / Accepted: June 10, 2026

Abstract

This creative work article is the creation of *the Ram Wong Ban Mon (Wat Pradittharam)* song. Its aim is to promote cultural tourism based on cultural capital. This creative work employs a creative music process. The creative process begins with the collection of preliminary data and related literature to establish a conceptual framework. Data on the Mon community at Wat Pradittharam were gathered through document research and interviews with community members and key informants. In addition, theoretical concepts in song composition—including melody writing for voice, Thai song composition, and lyric writing—were studied to guide the creative process. The inspiration for this creative work originates from the community's use of cultural capital to express the unique identity of Mon culture in the area surrounding Wat Pradittharam. The Mon community has preserved its cultural heritage through long-standing beliefs, traditions, and ritual practices that are continuously observed and passed down across generations. These cultural expressions demonstrate a strong connection between people, place, and spiritual belief systems, forming a core element of the community's identity. Recognizing the richness and cultural significance of these traditions, the composer sought to reinterpret and communicate them through music. This approach not only enhances awareness within the local community but also supports the promotion of cultural tourism in a way that is both sustainable and culturally respectful.

* Corresponding author, email: pavinee.te@bsru.ac.th

The composition, titled *the Ram Wong Ban Mon (Wat Pradittharam)*, was developed as a traditional *Ram Wong* song while incorporating modern musical elements to increase its appeal to contemporary audiences. The lyrical content was carefully designed to reflect important aspects of Mon cultural capital. These include references to traditional cuisine such as Khao Chae, local recreational activities like Mon-style Saba games, and deeply rooted religious beliefs and ritual practices that shape everyday life within the community. Rather than merely describing these elements, the lyrics integrate them into a cohesive narrative, allowing listeners to experience and understand the cultural identity of the Mon people in a meaningful and engaging way. Following the composition and refinement process, the song was disseminated through multiple channels, including online media platforms and live community events. It was also incorporated into cultural tourism promotion activities, serving as a medium for storytelling and cultural communication. The use of music in this context allows for a more immersive and emotionally engaging experience for audiences, helping to bridge the gap between cultural knowledge and public perception.

The music is created using the pentatonic scale for the main melody and Thai instruments, namely Khluy (Thai Bamboo Flute), Ranat-Ek (Thai Xylophone), and Cha-Khe (Thai Zither), as the primary instruments for the melodic accompaniment. Various techniques and nuances are employed to create a clear Thai and Mon sound, which can be played well with Western instruments. Furthermore, the composition is structured in an A-B-A-B-A-B-C pattern, similar to the rondo form in classical music. Section A acts as the recurring theme (the refrain), which defines the Rondo-like quality. The composition utilizes a 2/4 time signature at a tempo of 65 BPM, providing a moderate, danceable rhythm characteristic of *Ram Wong* music. This rhythmic structure supports group dancing and social interaction, which are essential elements of traditional *Ram Wong* performance. The melodic framework is built upon a pentatonic minor scale, ensuring a comfortable vocal range for both male and female performers.

The findings of this creative work demonstrate its multifaceted benefits across several dimensions. From a cultural perspective, the project contributes to the preservation, revitalization, and dissemination of Mon heritage. It presents traditions, beliefs, language, and ways of life in a format that is accessible, engaging, and suitable for audiences of all ages. Socially, the project fosters a sense of pride in local identity, encourages active participation

in cultural preservation, and strengthens unity within the community. In terms of cultural tourism, the song serves as an effective promotional tool, helping to attract visitors, increase awareness of local cultural knowledge, and enhance the image of the Mon community at Wat Pradittharam as a distinctive and meaningful destination. From an educational standpoint, the composition can be utilized as a learning resource in both formal and informal educational settings. It supports the study of music, culture, and local wisdom, offering an interdisciplinary approach to learning. Economically, the project contributes to income generation by supporting tourism-related activities, including cultural performances and the sale of locally produced goods. Finally, this creative work provides a valuable model for integrating music with cultural heritage. It demonstrates how creative arts can play a crucial role in sustaining and promoting community identity while also offering a foundation for future developments in music and cultural expression.

Keywords: Thai-Mon Music Composition / Cultural Tourism / Heritage Preservation /
Local Wisdom

Ram Wong Ban Mon (Wat Pradittharam) song aims to promote cultural tourism based on cultural capital. The content incorporates the cultural capital of the Ban Mon community (Wat Pradittharam) as a representative of the community, aiming to tell the story of the community's traditions, history, and lifestyle. This piece seeks to highlight and share the unique cultural heritage of the Ban Mon community, with the intention of preserving and showcasing its local identity. This idea aligns with Wansa Kootragoon¹ who noted that beliefs and values are an integral part of Thai society and have been passed down through generations. They are reflected in various forms of media, with music being a significant medium for conveying them.

¹ Wansa Kootragoon, "The Analysis of Lyrics with the Reflection of Belief and Values: A Case Study of the Awarded Songs in the PechtNaiPleng Project," *Journal of Chandrakasem Sarn* 21, 40 (2015): 54, <https://i01.tci-thaijo.org/index.php/crujournal/article/view/38706/32023>.

The creative concept is inspired by how the community utilizes its cultural capital to express the Mon cultural identity. The Mon people of Wat Pradittharam have preserved their beliefs through annual traditions and rituals, which are integral to their heritage. This inspired the composer to interpret these cultural elements through music, aiming to raise awareness among the local community and promote cultural tourism. To share this heritage with a broader audience, the composer chose to convey the story through a *Ram Wong* song, resulting in the composition *Ram Wong Ban Mon (Wat Pradittharam)*.

The structure was chosen to reflect both the narrative and cultural identity of the song through a call and response form, which represents the dialogue and emotional interaction between the Phra Nakhon man and the Mon girl during the Songkran festival. The “call” and “response” symbolize their communication and growing affection while also reflecting the participatory nature of Mon musical traditions. The use of the minor pentatonic scale supports the emotional atmosphere and blends effectively with Thai and Western musical elements. In addition, the lyrics were composed according to Thai poetic conventions to maintain rhyme, melodic flow, and linguistic beauty, while cultural elements such as Khao Chae, the Mon Saba game, traditions, and religious beliefs were incorporated to express community identity. The arrangement combining Thai and Western instruments, harmonization, and vocal textures creates a contemporary yet culturally rooted musical style that supports cultural tourism and public dissemination.

The Creative Process

Phase 1: Exploration and Foundational work

1. Ethnographic Study of Ban Mon (Wat Pradittharam): Data was triangulated through documentary research (textbooks, theses, and articles) and qualitative field research. Additionally, interviews were conducted with community members and key informants to explore cultural capital. The interview instruments were reviewed by experts before implementation.

2. Theoretical Framework for Composition: The creative process integrated three core Thai musicological pillars:

2.1 Vocal Writing: Applied Somchai Rassamee’s principles for melodic phrasing.

2.2 Song Structure: Followed Piyaphan Santaveesuk's methods for traditional Thai song forms.

2.3 Lyricism and Prosody: Utilized Khettarun Lertpipat's "The Art of Composing Thai Lyrics" to ensure poetic rhyming and linguistic grace.

Phase 2: Analysis, Synthesis, and Conceptualization

The raw data from field observations and interviews was synthesized to identify "Key Cultural Signifiers" (e.g., Khao Chae, Saba). This synthesis informed the Creative Brief, determining how traditional beliefs would be translated into a narrative arc.

Phase 3: Creative Composition and Drafting

1. Narrative Structuring: Defining the storyline of the Phra Nakhon visitor to serve as the song's emotional anchor.

2. Simultaneous Composition: Unlike a linear process, the melody and lyrics were developed interdependently. This ensured that the tonal requirements of the Thai language (tonal inflections) remained perfectly aligned with the musical pitches of the minor pentatonic scale.

Phase 4: Arrangement and Technical Production

1. Orchestration and Scoring: Instrumentation was selected to represent the "Thai-Western Fusion" concept. Digital Audio Workstation (DAW) software was used to create a MIDI mockup and a formal musical score for live performers.

2. Tracking and Engineering: Instrumental and vocal tracks were recorded in a controlled environment.

3. Mixing and Mastering: Using Logic Pro, the tracks underwent signal processing (EQ, compression, and spatial balancing) to achieve a "rich and dense" texture, ensuring the final output met professional broadcasting standards.

Creative Result

1. A Creative Concept

The composition is a vibrant synthesis of traditional Thai heritage and Western classical structure, designed to evoke a sense of cultural synergy and joy. By weaving the pentatonic minor scale through both indigenous and orchestral textures, the piece creates a melodic

bridge between worlds. The core of the ensemble features a trio of traditional Thai instruments, each bringing a specific tonal character to the arrangement:

- Khлуй (Thai Bamboo Flute): Providing ethereal, breathy melodic lines.
- Ranat-Ek (Thai Xylophone): Delivering percussive clarity and rapid-fire embellishments.
- Cha-Khe (Thai Zither): Grounding the piece with resonant, plucked textures.

These instruments utilize traditional Mon-influenced ornaments and techniques, allowing them to maintain their authentic “soul” even when integrated with a Western instrumental backdrop.

The ensemble also includes instruments such as violin, viola, violoncello, piano, electric guitar, electric bass, drums, conga, and cymbals. The composer arranged the piano harmonies to blend the tonal characteristics of Thai music with Western sounds by selecting melodies and chords that minimize pitch conflicts. The key was also chosen to facilitate a harmonious interplay between Thai and Western instruments, aiming to achieve maximum sonic balance while maintaining the identity of Thai music and the overall balance of the ensemble performance.

Table 1 Technical Specifications

Features	Details
Scale & Tonality	Pentatonic Minor (Optimized for male and female vocal ranges)
Rhythmic Foundation	2/4 Time Signature at 65 BPM (Largo/Adagio tempo with a joyful lilt)
Structure	A-B-A-B-A-B-C (A modified Rondo form)
Dynamic Range	Moderato (Balanced volume to ensure vocal clarity and instrumental blend)

Table 2 Structure of the Composition, Concept, and Presentation Sequence

Sections	Bars
Introduction	12
A (Refrain)	8
B1 (Verse1)	26
A (Refrain)	8
B2 (Verse2)	26
Interlude	20
A (Refrain)	8
B3 (Verse3)	26
C (Finale)	14
Ending	8

2. Composition of Melody and Lyrics

The composer structured the melody as a narrative, arranging musical ideas from beginning to the end to mirror a natural dialogue. The composition is organized into clear sections, which are further divided into verses and individual phrases. By aligning this musical structure closely with the lyrics, the composer ensures the message is clear and easily understood by the listener.

2.1 Section A, in the structure of the melody, is a repeated section that appears at the beginning of the song and alternates with other sections in traditional Thai songs. In the structure of traditional Thai songs, the *Soi* is a recurring section that often appears at the beginning and alternates throughout the piece. Similar in importance to a modern chorus, the *Soi* is typically the shortest section and maintains consistent melody and lyrics throughout the song. The melody within this section is built on a call-and-response framework. It is composed of concise, distinct phrases that allow each part of the song to stand out. Furthermore, the

melodic contour is thoughtfully designed with appropriate pauses, ensuring the vocalist has sufficient intervals to breathe while maintaining the song's momentum.

Example 1 Melody Construction and Lyrics of Section A

The musical notation for Example 1 is presented in two staves, both in 2/4 time. The first staff, labeled 'call', begins with a pick-up note (quarter rest followed by a quarter note) and is marked with a box 'A'. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. The lyrics below are: Oh Mae Ngam Ngon Mae Sao Mon Khon Ngam Fang. The second staff, labeled 'response', also begins with a pick-up note and continues the melodic line. The lyrics below are: Thon Oh Pho Na Mon Num Khon Fang Phra Na Khon. Both staves feature a long, sweeping slur over the entire phrase, indicating a continuous melodic line.

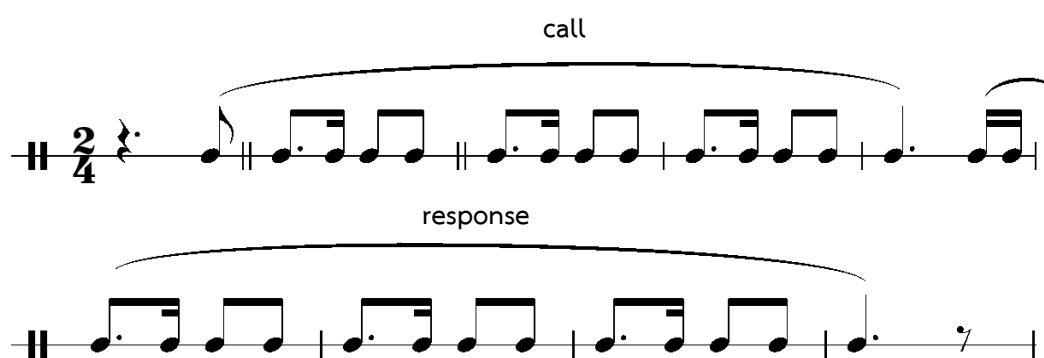
As shown in Example 1, the composer highlights the melody in each section by beginning with a pick up note that smoothly transitions into the first beat. This technique adds agility to the rhythm. The melodic movement maintains a balanced rise-and-fall pattern—when the melody moves in one direction, it appropriately returns in the opposite direction. The pitch incorporates a variety of intervals, combining sequential notes with leaps across intervals to keep the song’s mood dynamic and prevent it from feeling too flat.

Once the melody for Section A was finalized, lyrics were added based on the intended concept and content. Words were carefully selected to convey the desired meaning, ensuring they fit naturally for alternating singing with other sections or serving as the refrain of the song. The lyrics incorporate a call-and-response style between male and female singers. Additionally, wordplay techniques were used to enhance the beauty and elegance of the lyrics, such as pairing “*Oh Mae Ngam Ngon*” (an exclamation used to describe a woman who is beautiful, graceful, or charming) with “*Oh Pho Na Mon*” (an exclamation used to describe a charming or handsome young man). or “*Fang Thon*” with “*Fang Phra Nakhon*” Moreover, the

lyrics were structured with internal and external rhyming patterns, as well as ending words that share the same sound and final consonant as “*Mon*”. The word “*Khon*” was used to create a rhyme in the following section.

2.2 Section B serves as the narrative core of the song, where the story or background gradually unfolds to maintain listener engagement, and is also known as the verse. As a result, this section is designed to be longer than the others to provide more space for storytelling. It is divided into 3 parts: B1, B2, and B3, all of which share the same melodic structure but feature different lyrics. The melodic structure is divided into 6 major phrases, and the composer has created a rhythmic pattern with 2 initial phrases in a call-and-response form, similar to section A, while allowing flexibility in the pitch of each phrase.

Example 2 The Melodic Rhythm of the First 2 Phrases of Section B



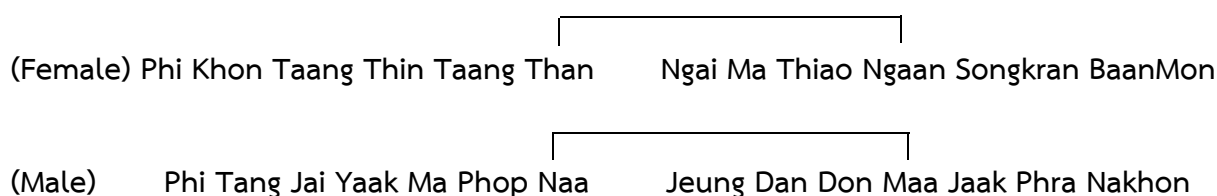
Example 3 The Melodic Rhythm of the Melody in the Final Phrase of Section B



The composer repeated the rhythm of these two phrases to develop and extend the length of the section. The rhythm of the melody in the 6th or final phrase was adjusted by adding an additional rhythmic refrain to signal the complete conclusion of the section.

The lyrics follow a single-line verse format rooted in Thai folk traditions, where every line concludes with the same terminal sound. This persistent rhyme scheme mirrors the percussive and repetitive lyrical patterns often found in Western hip-hop.

Figure 1 English Pronunciation Lyrics



It can be seen that the lyrics involve a call-and-response between the female and male voices. The last word of the second line rhymes with the first line. The composer chose to use the final word of the second line, which rhymes with the word 'Mon,' and employed this technique as a gimmick to create emphasis and make the song's content more engaging and interesting.

The song “*Ram Wong Ban Mon (Wat Pradittharam)*” portrays a joyful and flirtatious conversation between a young man from Phra Nakhon and a Mon girl from the Thonburi riverside community during the Songkran festival. Through playful call-and-response lyrics, the song reflects romance, courtship, and cultural interaction within the traditional Mon community. The male character expresses his sincere intention to meet the Mon girl, while the female character teasingly questions his honesty and loyalty. The lyrics also highlight cultural traditions and local identity through references to Songkran celebrations, water splashing, Mon games, and traditional foods such as khao chae. Overall, the song conveys themes of love, cultural pride, community bonding, and the preservation of Mon cultural heritage in a lively and entertaining musical style.

Table 3 The Full Set of Lyrics

Sections	Lyrics
A (Refrain)	Oh mae ngam-ngon, mae sao Mon khon ngam fang Thon Oh pho na-mon, num khon fang Phra Nakhon
B1 (Verse1)	Phi khon tang-thin tang-than, ngai ma thueng ngan Songkran Ban Mon Phi tang-jai yak ma phop na, chueng dan-don ma chak Phra Nakhon Nae rue tang-jai ma ha, laeo yai suea-pha phi chueng piak-pon Phi lat-lo tam trok sok-soi, nguea lai khlai-yoi tong khoi sok-son Chai phloen len nam kap sao, thi ban Khaek ban Lao kon thueng Ban Mon Mai dai pen muean chen dang wa, phi tang-jai yak ma phop na ma len saba kap mae ngam-ngon
A (Refrain)	Oh mae ngam-ngon, mae sao Mon khon ngam fang Thon Oh pho na-mon, num khon fang Phra Nakhon
B2 (Verse2)	Sao ban uen phi mai fai ha, phi pratthana tae sao Ban Mon Thiao ma chap mai chap mue, khon Ban Mon khao thue na phu-chai mue-bon Phi tang-jai chuan mae khon ngam ma len sat nam wai phra kho phon Boran Ban Mon son wai, khao wa num Thai chai mai nae-non An num Thai si chai naeo-nae, tha mai chuea pha pai ha mae pai kin khao chae ban mae ngam-ngon
A (Refrain)	Oh mae ngam-ngon, mae sao Mon khon ngam fang Thon Oh pho na-mon, num khon fang Phra Nakhon
B3 (Verse3)	Sin ngan Songkran muea-dai, nong klua phi-chai cha klai chak chon Phi khong klai mai nan rok na, cha rip klap ma yok-yao wao-won Sao sao ban uen makmai, mai nan phi-chai ko luem sao Mon Mai wa phi cha yu haeng nai, rap-rong hua-jai cha mai san-khlon Sanya Luang Pu To than wai, kho won phi-chai cham hai nae-non Phi cha cham thoi-kham dang wa, thetsakan Ban Mon khrang na len Mon Son Pha kan na ngam-ngon
C (Finale)	Mon Son Pha tukkata nan yu thi dai Mon Son Pha tukkata nan yu thi dai Tukkata mai ru yu nai Tukkata mai ru yu nai Ru tae hua-jai phi yu Ban Mon

2.3 Section C

Section C is the bridge, a section that helps to expand and provide contrast to the melody. This section appears only once in the song and is not repeated, serving to create a brighter and more cheerful mood compared to the other sections. The melody is composed with a full set of notes, differing from Sections A and B. Additionally, the composer emphasizes the technique of melodic expansion through repetition in phrases 1-2 and 3-4, where the same melody is repeated exactly to maintain a consistent mood. The final phrase of the melody is created with a rhythmic refrain that transitions back to the original mood, leading into the conclusion of the song.

Example 4 The Melodic Structure of Section C

The musical notation for Section C, Example 4, consists of four staves of music in 2/4 time, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Thai. The first staff has a long melodic line spanning the entire staff, with a repeat sign at the end. The second staff has a repeat sign at the beginning and a repeat sign at the end. The third staff has a repeat sign at the beginning and a repeat sign at the end. The fourth staff has a repeat sign at the beginning and a repeat sign at the end.

Mon Son Pha Tuk____ Ta Nan Yoo Tee Dai

Repetition

Mon Son Pha Tuk____ Ta Nan Yoo Tee Dai Tuk____

Repetition

Ta Mai Roo Yoo Nai Tuk Ta Mai Roo Yoo Nai Roo Tae Hua

Jai Pai Yoo Ban Mon

In Section C, the composer took lyrics from the traditional Thai folk play “Mon Son Pha,” a performance created by the Thai people to tease the Mon people, as the Thai

and Mon cultures are very familiar with each other and enjoy playful banter. Since the Mon people do not play with dolls, the composer adapted the lyrics of this song to link it with the main theme of the song, which humorously reflects the love story between a Thai man and a Mon woman, creating a cheerful and charming atmosphere.

3. Harmonization and Orchestration Techniques

3.1 Chord Progression

Once the melody is finalized, the composer builds a harmonic foundation by selecting chords derived from the set scale. By focusing on chord tones and the principles of voice leading, they ensure that the movement between harmonies is fluid and cohesive. This careful management of note direction creates smooth transitions, transforming individual chords into a seamless progression that complements the melody.

Example 5 Chord Progression of Section A

A

The musical notation for Example 5 is presented in two staves. The first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, and a half note Bb4. The second staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. Chord progressions are indicated above the notes: Dm (G4), F (A4), C (Bb4) on the first staff, and Dm (G4), Gm (A4), C (Bb4), Dm (C5) on the second staff. A box with the letter 'A' is positioned above the first staff.

3.2 Introduction

The concept behind the introduction is to guide the listener into the main content of the song. The melody is designed to reflect both Mon and Thai traditional music styles. To achieve this, the composer adapted the melody from the traditional Thai-Mon piece song “*Mon Doo Dao*,” incorporating its melodic structure, rhythm, and tone.

Example 6 Creating the Introduction

Introduction

Tempo: ♩=65

Voice: [Silent]

Khloy: *f* (trills)

Ranat-Ek: *mf*

Cha-khe: *mf*

Violin 1: *mp*

Violin 2: *mp*

Viola: *mp*

Violoncello: *mp*

A

Voice: [Melody]

Khloy: (trills)

Ranat-Ek: *p*

Cha-khe: [Silent]

Vln. 1: [Silent]

Vln. 2: [Silent]

Vla.: [Silent]

Vc.: [Silent]

The introduction is based on the melody of “*Mon Doo Dao*,” including its phrases, rhythmic patterns, and tonal characteristics. The introduction is set to last for 12 bars to ensure it conveys the intended message. Thai instruments, such as Khлуй, Ranat-Ek and Cha-Khe are used in place of Mon instruments to perform the melody. Initially, the composer created the melody for the first 6 bars. After establishing a clear structure for the introduction, the composer decided to enhance it by incorporating Western instruments. The introduction transitions smoothly, with the string section playing the melody, harmonized in four parts, creating a distinctive sound that captures the listener's attention from the very beginning.

From Example 6, the composer used Khлуй to play the main melody of the introduction, with Ranat-Ek and Cha-Khe playing harmonies to emphasize and highlight the melody. Khлуй, Ranat-Ek and Cha-Khe each express their unique characteristics through various techniques, helping to add Tone color and distinctiveness to the melody of the introduction. For the background to the melody, the composer employed a string section consisting of Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello to provide harmonic support. The strings use four-note open-position voicing to harmonize with the main melody. The rhythmic background is created by incorporating various instruments that align with the rhythm and melody. Melodic instruments, such as piano, guitar, bass guitar, and percussion instruments like the drum kit, congas, and cymbals, are used to play chord progressions and rhythm. The rhythmic part of the drumset and bass is in Ram Wong rhythm. The piano and guitar will play chords to support the main melody in harmony. The whole idea is similar to the paraphrase technique in traditional Thai music.

The composer created a distinct melodic background for Section A by using Khлуй, Ranat-Ek and Cha-Khe, playing in harmony with the main melody to emphasize key moments. These instruments also play complementary melodies to fill the gaps in the background during short phrase-like pauses and interweave with the main melody in an imitation of the final phrase, leading into the next section.

It is accompanied by string instruments, which harmonize with the main melody and follow a modified chord structure to support it. These instruments provide harmony to fill the gaps in the background during moments when the main melody remains static. Additionally, they adjust the harmony to change the mood of the song with each verse.

Example 7 Creating a Melodic Background in the 3rd Chorus

The musical score for Example 7, titled "Creating a Melodic Background in the 3rd Chorus", is presented in two systems. The tempo is marked as 65. The score includes staves for Voice, Khloy, Ranat-Ek, Cha-khe, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The first system shows the initial measures of the chorus, with dynamics ranging from *mf* to *p*. The second system, marked with a double bar line and a box labeled B1, continues the melodic background, featuring trills and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*.

Example 8 Creating an Interlude

Interlude

$\text{♩} = 65$

Voice

Khloy

Ranat-Ek

Cha-khe

$\text{♩} = 65$

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

==

Voice

Khloy

Ranat-Ek

Cha-Khe

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

3.3 Musical/Melodic Backgrounds

The instrumental background was designed to complement the main melody rhythmically, with piano, guitar, electric bass, and percussion instruments playing chords and rhythms. This arrangement emphasizes the sound, enhancing the intensity during this section.

3.4 Interlude and Ending

The composer's concept in creating alternating musical passages serves to provide a contrast in mood after the first half of the piece, which is played continuously in the same emotional tone for a long period. This section allows for the instrumental roles to stand out. The composer incorporated the melody of the Thai folk song “*Mon Doo Dao*” in the first part as the main theme for the alternating passage. The Thai ensemble plays the melody in the first round, and the string orchestra repeats the theme in the second round. Afterward, the piece transitions back to the following section, which maintains a similar mood to the opening passage. The closing section also incorporates the opening theme, decorated and used to conclude the piece.

Conclusion and Discussion

The discussion section is categorized into three main themes: 1) Musical Composition and Melodic Development, 2) Lyricism, Narrative, and Poetic Structure, and 3) Cultural Capital and Community Identity. Additionally, a section addressing creative work limitations and challenges is included, along with recommendations and perspectives for future studies.

In terms of composition, the creation of *Ram Wong Ban Mon (Wat Pradittharam)* prioritizes melodic development specifically tailored for the human voice. The composer utilizes short phrasing to establish clear breathing points, ensuring the singer can maintain vocal quality throughout the performance. To achieve this, the melody avoids extreme registers—staying within a range that is neither too high nor too low—and focuses on smooth movement rather than wide melodic leaps. This approach aligns with the principles of Somchai Rassamee, who noted that while certain complex melodies are suitable for instruments, they may be impractical for vocalists. Consequently, the vocal composition for this piece is guided by three essential criteria: 1) Appropriate Intervals: Utilizing melodic steps and pairs that are easy for the voice to track and intonate. 2) Strategic Rests: Incorporating

clear rhythmic breaks to allow for natural breathing. 3) Vocal Range: Restricting the melody to a comfortable tessitura that avoids vocal strain. For lyrics composition and narrative design, the design was made by laying down the plot to be consistent with the specified content. The nature of creating a situation and story as a scene or episode to make the story progress continuously, which the researcher believes that plot planning is very important. In planning or setting the direction of the composition of the lyrics, the plot will help arrange the events logically and have a purpose to communicate to the listener to understand the story and the meaning of the song easily and deeply. This is consistent with the concept of Khettarun Lertpipat² who mentioned the characteristics of good lyrics that good lyrics should have a good plot, i.e., be able to clearly convey the meaning of what emotions the singer is expressing, such as happiness, excitement, cheerfulness, brightness, sadness, loneliness, etc., have different aspects from old songs, have truths conveyed in the song, and have emotional development. In addition, the researcher composed the lyrics to enforce the rhyming of words like poetry, making each line of the lyrics sound beautiful and rhyming beautifully. The researcher believes that the composition of Thai song lyrics should give importance to the skill of language use, using aspects that touch the heart and stimulate the emotions of the listener at every point, as the concept of Piyaphan Santaveesuk³ explained the principles of writing lyrics in Thai songs today to be beautiful, by enforcing the rules of Thai poetry into the song, which uses rhyming words that blend harmoniously and beautifully with the language used. This is consistent with the concept of Khettarun Lertpipa⁴ who mentioned compositional forms in musical literature that language is crucial in literary composition, as authors use it to convey the stories they wish to tell. The language employed should reflect that of society, and since language evolves according to social context, it allows us to analyze the historical period of a literary work through its use. In addition to the relationship between language and

² Khettarun Lertpipat, *Thinking Words, Composing Songs: The Art of Writing Thai Song Lyrics* (Bangkok: The Composers' Club, 2002), 43-57. (in Thai)

³ Piyaphan Santaveesuk, *Song Composition* (Kalasin: Prasan Printing House, 2003), 17. (in Thai)

⁴ Katsamaporn Boonsri, "Authorship Pattern and the Use of Words in the Literature of Sao Sao Sao Band," *Humanities Journal (Graduate School), Ramkhamhaeng University* 9, 1 (2022): 4, <https://so08.tci-thaijo.org/index.php/ghuru/article/view/233/173>.

society, the style of writing is equally important. The composed *Ram Wong* song has applied the cultural capital of the Mon temple community through creativity and musical techniques, whether it is the principles of composition and arranging that is appropriate for the atmosphere of the festival in the community, which allows the song to be used on various occasions.

The cultural capital used as the main concept of the song includes Khao Chae, a summer dish that reflects the identity of the Mon community, the Mon Saba game, a local game that is often played during important festivals, traditions, and religious beliefs that are the essence of the way of life of people in the community. When these elements are strung together into a *Ram Wong* song, the song becomes more than just entertainment but also acts as a medium to publicize the identity of the Mon temple community to be widely known, promote pride in the community, and be able to pass on this cultural capital to the next generation. This is consistent with the concept of Pierre Bourdieu⁵ who mentioned the cultural capital that the cultural capital refers to what individuals acquire through the process of social conditioning, becoming inherent qualities that enable them to enhance their value. This is often something ingrained in an individual and expressed through behavior, such as knowledge, taste, and manners. It also includes various assets of non-economic value, but which can potentially have economic value, such as works of art, books, and academic certificates. This idea aligns with Pavinee Teeravut Surasak Jamnongsarn & Tepika Rodsakan⁶ that Tai Phake music can be seen as a form of cultural capital that supports and expresses ethnic identity through language, dress, beliefs, and traditions. It helps create a shared sense of belonging within the community. Tai Phake identity is expressed through singers, musicians, dancers, traditional costumes, melodies, and the use of the Tai Phake language in song lyrics. Through ritual performances, entertainment, and traditional practices, this music helps maintain and pass on ethnic identity. The findings show that both traditional and modern Tai Phake music play an important role in preserving local identity, strengthening community ties,

⁵ Pierre Bourdier, *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 79.

⁶ Pavinee Teeravut, Surasak Jamnongsarn, and Tepika Rodsakan, "The Musical Heartbeat of the Tai Phake: Culture and Identity Construction in Assam State, India," *The International Journal of Diverse Identities* 22, 2 (2022): 1, <https://doi.org/10.18848/2327-7866/CGP/v22i02/1-14>.

and building connections between Tai Phake people and other Tai groups in Southeast Asia. And this idea aligns with Kornchanok Sanitwong⁷ that The Sob Som-Hat Krai Old Town in the Chiang Khong District of Chiang Rai was originally established from early settlements along the Khong River. Its cultural assets consist of long-standing traditional elements as well as some recently created cultural features. Therefore, the promotion and support of community participation are essential. This includes the development of tourist attractions and local products to strengthen community-based tourism. Such initiatives can enhance cultural capital and ultimately improve the quality of life of local residents.

Additionally, this study faced several limitations and challenges, including limited historical documentation, reliance on oral narratives, and the difficulty of balancing traditional Mon cultural elements with contemporary musical styles while maintaining authenticity. The study was also limited to a specific community context, which may not fully represent other Mon communities. For future studies, researchers may conduct comparative studies among different ethnic communities, explore audience perceptions, and examine the use of music as a tool for cultural preservation and education. Interdisciplinary approaches may also provide broader perspectives on the development and sustainability of cultural capital through music.

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the author used ChatGPT-5.5 (OpenAI) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the author. The author reviewed and edited the AI-generated output as necessary and takes full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

⁷ Kornchanok Sanitwong, "Quality of Life Upgrading Via Cultural Capital: A Case Study of Sob Som-Hat Krai Old Town, Chiang Khong District, Chiang Rai Province," *Journal of Social Research and Review* 45, 2 (2023): 97, <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/socialresearchjournal/article/view/268771/181718>.

Bibliography

- Boonsri, Katsamaporn. "Authorship Pattern and the Use of Words in the Literature of Sao Sao Band." *Humanities Journal (Graduate School 1)* 9, 1 (2022): 1-13.
<https://so08.tci-thaijo.org/index.php/ghuru/article/view/233>.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Kootragoon, Wansa. "The Analysis of Lyrics with the Reflection of Belief and Values: A Case Study of the Awarded Songs in the PechtNaiPleng Project." *Journal of Chandrakasem Sarn* 21, 40 (2015): 49-57. <https://li01.tci-thaijo.org/index.php/crujournal/article/view/38706/32023>.
- Lertpipat, Khettarun. *Thinking Words, Composing Songs: The Art of Writing Thai Song Lyrics*. Bangkok: Faa Apai, 2002. (in Thai)
- Rassamee, Somchai. *Arrangement for Popular Music*. Bangkok: Saha Thammak Printing Company Limited, 2016. (In Thai)
- Sanitwong, Kornchanok. "Quality of Life Upgrading Via Cultural Capital: A Case Study of Sob Som-Hat Krai Old Town, Chiang Khong District, Chiang Rai Province." *Journal of Social Research and Review* 45, 2 (2023): 96-116. <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/socialresearchjournal/article/view/268771/181718>.
- Santaveesuk, Piyaphan. *Song Composition*. Kalasin: Prasan Kankam Printing, 2003. (in Thai)
- Teeravut, Pavinee, Surasak Jamnongsarn, and Rodsakan Tepika. "The Musical Heartbeat of the Tai Phake: Culture and Identity Construction in Assam State, India." *International Journal of Diverse Identities* 22, 2 (2022): 1-14. <https://doi.org/10.18848/2327-7866/CGP/v22i02/1-14>.

บทความวิจัย (Research Article)

งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับวงคลาสสิกคอลลองซอมเบลผสมเครื่องดนตรีล้านนา ชุด
จากตำนานพระธาตุดอยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์

“From the Legend of Phra That Doi Suthep to the Eternal Faith,”
Contemporary Sets of Music for a Mixed Classical Ensemble Combining
Western and Lanna Instruments

เกริกพงศ์ ใจคำ,¹ โอหม จันเตยอร^{*2}

¹คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เชียงใหม่ ประเทศไทย

²วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ เชียงใหม่ ประเทศไทย

Krerkrong Jaikum,¹ Ohm Chanteyoon^{*2}

¹Faculty of Education, Chiang Mai University, Chiang Mai, Thailand

²College of Music, Payap University, Chiang Mai, Thailand

krerkrong.j@cmu.ac.th, ohm_c@payap.ac.th

Received: March 12, 2026 / Revised: May 30, 2026 / Accepted: June 5, 2026

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง “งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับวงคลาสสิกคอลลองซอมเบลผสมเครื่องดนตรีล้านนา ชุดจากตำนานพระธาตุดอยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์” ซึ่งได้รับทุนจากโครงการเงินอุดหนุนการพัฒนาและส่งเสริมศิลปะร่วมสมัย สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ปีงบประมาณ 2565 การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยโดยมีพระธาตุดอยสุเทพเป็นแรงบันดาลใจ ผ่านการถ่ายทอดเรื่องราวจากเครื่องดนตรีในวง ดังนี้ (1) ผู้อ่านบทคัดย่อประกอบดนตรีซึ่งเป็นผู้ให้สารสู่ผู้ฟัง โดยการกล่าวคำในบทประพันธ์นี้เสมือนเป็นการเล่านิทาน (2) กลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล่ ดับเบิลเบส และเปียโน โดยเครื่องดนตรีกลุ่มนี้มีหน้าที่สร้างบรรยากาศให้เกิดเป็นอารมณ์ตามสถานการณ์ (3) กลุ่มเครื่องดนตรีล้านนา ได้แก่ ซึง สะล้อ ขลุ่ยพี่เมือง กลองพี่เมือง ฉาบพี่เมืองและเครื่องเคาะจังหวะอื่น ๆ โดยเครื่องดนตรีกลุ่มนี้คณะผู้วิจัยได้กำหนดบทบาทเป็นเสียงสนับสนุนจินตนาการทุกครั้งที่จะสื่อเจาะเฉพาะถึงภูมิภาคแห่งล้านนา

* Corresponding author, email: ohm_c@payap.ac.th

ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนการวิจัยออกเป็น 11 ขั้นตอน ดังนี้ (1) การศึกษาข้อมูลและผลงานบทประพันธ์ สร้างสรรค์ร่วมสมัยที่นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจ (2) การศึกษาศักยภาพและเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี โดยสังเขป (3) การประพันธ์ผลงานสร้างสรรค์ (4) การทดลองบรรเลงและปรับแต่งบทประพันธ์ให้เกิดความสมบูรณ์ (5) การจัดทำโน้ตเพลง (6) การจัดทำแนวทางการบรรเลงและการอำนวยเพลง (7) การจัดทำสูจิบัตรทางวิชาการ (8) การฝึกซ้อมวงคลาสสิกคอลลองซอมเบิลผสมเครื่องดนตรีล้านนา (9) การบันทึกเสียงและภาพเคลื่อนไหว (10) การสัมมนาวิชาการ (11) การนำเสนอผลงานดนตรี

ผลการวิจัยครั้งนี้เป็นลักษณะของดนตรีพรรณนา โดยเป็นการสร้างสรรค์ดนตรีที่เกิดจากแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์เพลงเพื่อบอกเล่าเรื่องราวความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวล้านนาให้แก่บุคคลทั่วไปทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศได้รับชมรับฟังตามจินตนาการของผู้วิจัยผ่านเสียงดนตรี ทั้งยังเป็นการนำเสนอผลงานทางศิลปะเพื่อชูจุดแข็งทางด้านวัฒนธรรมของประเทศไทย ผ่านบทเพลงย่อยจำนวน 5 บทเพลง ได้แก่ (1) ตำนานพระธาตุดอยสุเทพ (2) ครุบาเจ้าศรีวิชัย นักบุญแห่งล้านนา (3) ความสามัคคีของชาวพุทธในนพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่ (4) เสน่ห์มนต์ขลังของวัดพระธาตุดอยสุเทพ (5) แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์

งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับวงคลาสสิกคอลลองซอมเบิลผสมเครื่องดนตรีล้านนา ชุดจากตำนานพระธาตุดอยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์ ถูกแสดงต่อสาธารณชนเมื่อวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ. 2566 ณ ห้องแสดงดนตรี CRK วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยมีการมอบสูจิบัตรวิชาการให้แก่ผู้ชม และมีการเก็บข้อมูลความคิดเห็นต่อกิจกรรมการแสดงดนตรีโดยการใช้แบบสอบถาม ซึ่งภาพรวมผู้ชมมีความพึงพอใจต่อการแสดงผลงานดนตรีในระดับมากที่สุด (คะแนนเฉลี่ย = 4.78, ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน = 0.43) เมื่อพิจารณารายประเด็นพบว่า ความรู้ที่ได้รับจากการจัดกิจกรรมแสดงดนตรีและสูจิบัตร มีคะแนนเฉลี่ยสูงที่สุดเท่ากับ 4.84 ถัดไปคือ ท่านยินดีจะกลับมาชมการแสดงดนตรีในลักษณะนี้ทุกครั้งที่เมื่อมีโอกาส มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.83 ความพึงพอใจของท่านต่อการจัดกิจกรรมแสดงดนตรีในครั้งนี้ มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.79 ภาพรวมของการจัดกิจกรรมแสดงดนตรี มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.74 และท่านยินดีจะแนะนำหรือชักชวนเพื่อมาชมการแสดงดนตรีในลักษณะนี้ มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.71

นอกจากการแสดงงานดนตรีของการวิจัยครั้งนี้แล้ว ผู้วิจัยยังต้องการสื่อถึงการผสมผสานระหว่างสิ่งที่มีอยู่แล้วในพื้นที่และสิ่งที่ได้รับเข้ามาจากภายนอกจนกลายมาเป็นวัฒนธรรมดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยที่แฝงแนวคิดเรื่องของดนตรีข้ามวัฒนธรรม บนพื้นฐานความเชื่อที่ว่า “ศิลปะทางดนตรีถือว่าการนำความสุนทรีย์ สุนทียะ สุนทียะของผู้คนผ่านมิติในวัฒนธรรมทุกสังคม” โดยผู้วิจัยคาดหวังให้เกิดทุนทางวัฒนธรรมที่สามารถนำไปใช้พัฒนาต่อยอดทางด้านเศรษฐกิจและผลักดันเป็นอิทธิพลทางวัฒนธรรม ให้ศิลปะดนตรีของประเทศไทยเป็นที่รู้จักทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ ต่อไป

คำสำคัญ : ดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัย / ดนตรีพรรณนา / พระธาตุดอยสุเทพ

Abstract

This article is part of the research project entitled “From the Legend of Phra That Doi Suthep to the Eternal Faith,” Contemporary Sets of Music for a Mixed Classical Ensemble Combining Western and Lanna Instruments, funded by the Contemporary Art Development and Promotion Grant, Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of Culture, fiscal year 2565. The purpose of the research was to compose a contemporary creative musical work inspired by Phra That Doi Suthep and to convey its narrative through the roles of performers and instruments within the ensemble. The ensemble is organized into three main parts. First, the narrator communicates the text to the audience, with the spoken narration conceived as a form of storytelling. Second, the Western instruments, violin, viola, cello, double bass, and piano, to create musical atmosphere and emotional character in relation to each situation. Third, the Lanna instruments, including sueng, salor, khlu, Lanna drums, swa or Lanna cymbals, and other percussion instruments, serve as imaginative sound support whenever the music refers specifically to the Lanna region.

The research process was divided into eleven stages: (1) studying information and contemporary creative musical works used as sources of inspiration; (2) examining, in brief, the potential and performance techniques of the selected musical instruments; (3) composing the creative musical work; (4) testing the performance of the composition and refining it toward completion; (5) preparing the musical notation; (6) developing performance and conducting guidelines; (7) preparing an academic program booklet; (8) rehearsing the mixed classical ensemble combining Western and Lanna instruments; (9) recording audio and moving images; (10) organizing an academic seminar; and (11) presenting the musical work to the public.

The research outcome is a newly composed piece of programmatic music, shaped by the composer’s intention to narrate the Buddhist faith of the Lanna people through musical imagination. It was created for audiences in Thailand and abroad, allowing listeners to follow the story through sound, atmosphere, and expressive musical description. At the same time, the composition presents Thailand’s cultural strengths through an artistic medium and reinforces the cultural identity embedded in the selected Lanna narrative materials without separating artistic interpretation from cultural meaning. This focus enables the musical narrative

to connect historical memory, religious belief, and local identity within a contemporary mode of artistic expression. The work consists of five movements: (1) The Legend of Phra That Doi Suthep, (2) Kruba Chao Srivichai, the Saint of Lanna, (3) The Unity of Buddhists in Nopburi Si Nakhon Ping Chiang Mai, (4) The Enchanting Sacredness of Wat Phra That Doi Suthep, and (5) Eternal Faith.

“From the Legend of Phra That Doi Suthep to the Eternal Faith,” Contemporary Sets of Music for a Mixed Classical Ensemble Combining Western and Lanna Instruments was first presented to the public on 29 August 2023 at the CRK Recital Hall, College of Music, Payap University, Mueang District, Chiang Mai Province. An academic program booklet was distributed to the audience, and their feedback on the performance event was collected through a questionnaire. The results showed that the audience’s overall satisfaction with the performance was at the highest level (Mean = 4.78, S.D. = 0.43). Among the individual items, the highest mean score was for the knowledge gained from the musical performance activity and the program booklet (Mean = 4.84). This was followed by willingness to attend similar musical performances whenever opportunities arise (Mean = 4.83), satisfaction with the organization of the performance event (Mean = 4.79), the overall organization of the event (Mean = 4.74), and willingness to recommend or invite others to attend similar performances (Mean = 4.71), respectively.

Beyond presenting the musical work produced through this research, the researchers also aimed to convey the interaction between existing local cultural elements and influences received from outside the region. Through this interaction, the piece reflects a contemporary creative musical culture informed by the concept of cross-cultural music. This idea rests on the belief that musical art brings aesthetic experience into human life through the cultural dimensions of society. The researchers therefore expect the creative work to contribute to cultural capital that may be developed further in economic terms and promoted as a form of cultural influence. In this regard, the composition seeks to support wider recognition of Thai musical art at both national and international levels.

Keywords: Contemporary Music / Program Music / Phra That Doi Suthep

ชาวเชียงใหม่รวมถึงชาวล้านนาถือเป็นกลุ่มชนที่มีความศรัทธาในพระพุทธศาสนาแรงกล้า ดังปรากฏในทุกประเพณีทั้ง 12 เดือน ของชาวล้านนาล้วนมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับพุทธศาสนาแทบทั้งสิ้น¹ งานวิชาการด้านประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในล้านนา ชี้ว่าพระพุทธศาสนาได้รับความศรัทธาอย่างลึกซึ้งตั้งแต่โบราณ ส่งผลให้ศาสนาเจริญรุ่งเรืองในภูมิภาคนี้ ไม่ว่าจะเป็นกษัตริย์หรือราษฎรต่างร่วมใจกันสืบสานศรัทธา นี้ โดยมีหลักฐานเรื่องการสังคายนาพระไตรปิฎก การสร้างวัดใหญ่ และการเผยแพร่ธรรมะในรูปแบบคัมภีร์ท้องถิ่น² ชาวล้านนายังเป็นผู้ยึดมั่นในพระพุทธศาสนาและสืบทอดความเชื่อต่าง ๆ รวมถึงประเพณีวัฒนธรรมมาจนถึงปัจจุบัน³

ด้วยแรงศรัทธาในคำสอนขององค์สัมมาสัมพุทธเจ้า ทำให้ชาวล้านนามีวิถีชีวิตที่ผูกพันกับการทำบุญกุศลและการทำความดีเพราะอยากพบเจอแต่สิ่งที่ดีและเป็นมงคลในภายภาคหน้า⁴ นอกจากนั้นบ้านเรือนของชาวล้านนาแทบทุกหลังจะต้องมีหิ้งพระไว้กราบไหว้บูชาเพื่อเตือนสติให้อยู่ในศีลในธรรม ความศรัทธาดังกล่าวส่งผลให้พระพุทธศาสนามีความเจริญรุ่งเรืองอย่างยั่งยืนในอาณาจักรล้านนา หนึ่งในร่องรอยความศรัทธานั้นสามารถพบเห็นได้จากการสร้างวัดวาอารามที่อยู่บริเวณใกล้เคียงกันหรืออยู่ติดกันจำนวนมากมายในเขตกำแพงเมืองเชียงใหม่⁵

รวมถึงการที่พลตรีเจ้าแก้วขวัญ (เจ้าหลวงเชียงใหม่องค์ที่ 9) บรรดาเจ้านายฝ่ายเหนือ คหบดี พ่อค้า พระสงฆ์ และประชาชนชาวเมืองเชียงใหม่ ได้ช่วยการสร้างถนนขึ้นสู่ดอยสุเทพโดยมีครูบาเจ้าศรีวิชัยนักบุญแห่งล้านนา เป็นผู้ควบคุมและทำพิธีบุกเบิกทางเป็นอุดมฤกษ์ไว้เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2477⁶ โดยที่ไม่มีการใช้งบประมาณจากรัฐบาลแต่อย่างใด มีเพียงแต่ความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวเชียงใหม่ที่ร่วมแรงร่วมใจ

¹ Center for the Promotion of Art Culture and Creative Lanna, Chiang Mai University, “Religion and Beliefs of the Lanna People,” accessed May 30, 2022, <https://accl.cmu.ac.th/Knowledge/details/857>. (in Thai)

² Thepprawin Chanraeng, “History of Buddhism in Lanna: An Analytical Data from Manuscripts and Archeological Sources,” *Journal of Buddhist Studies* 10, 1 (2019): 42-43. (in Thai)

³ Chavisa Siri, “The Trade of Lanna from the End of the Thirteenth to Mid-Sixteenth Centuries” (Master's thesis, Silpakorn University, 2007), 13. (in Thai)

⁴ Thanaporn Thangkaw, “A Study on Lanna Ways of Life and Beliefs from Lanna Inscriptions” (Master's thesis, Silpakorn University, 2005), 176. (in Thai)

⁵ Saiklang Jindasu, “Archaeological Traces of Sukhothai Presence in the Lanna Region,” accessed July 2, 2022, <https://www.finearts.go.th/fad7/view/37686-ร่องรอยสุโขทัยในล้านนาจากหลักฐานทางโบราณคดี>. (in Thai)

⁶ Matchon Weekly, “The First Hoe of Kruba - The Start of the People's Movement to Build the Road Up Doi Suthep,” accessed July 10, 2022, https://www.matichon.co.th/weekly/history-culture/article_146772. (in Thai)

กันสร้างทางขึ้นสู่ดอยสุเทพจนสำเร็จลุล่วงในวันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2478⁷ กระทั่งยกฐานะเป็นวัดพระธาตุดอยสุเทพในปี พ.ศ. 2492⁸ ประจวบกับการที่จังหวัดเชียงใหม่ คือ 1 ใน 5 เมืองของโลก ที่ได้รับคัดเลือกจากสมาคมเทศกาลและกิจกรรมระหว่างประเทศ (International Festivals & Events Association: IFEA) ให้เป็น “เมืองเทศกาลโลก” (World Festival and Event City) ประจำปี ค.ศ. 2022⁹

ผู้วิจัยจึงเกิดแนวคิดในการประพันธ์งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับวงคลาสสิกคอลองซอมเบลผสมเครื่องดนตรีล้านนา ชูจากตำนานพระธาตุดอยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์ ด้วยความตระหนักถึงความสำคัญในการนำเสนอผลงานทางศิลปะเพื่อชูจุดแข็งด้านวัฒนธรรมของประเทศไทย ผ่านบทประพันธ์ในลักษณะดนตรีพรรณนาเพื่อบอกเล่าเรื่องราวความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวล้านนาให้แก่บุคคลทั่วไปทั้งในประเทศและต่างประเทศได้รับชมรับฟังตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ผ่านเสียงดนตรีซึ่งเป็นภาษาสากลที่สามารถสื่อสารทางอารมณ์ไปยังคนทุกชนชาติที่แม้ว่าจะใช้คนละภาษาพูดก็ตาม บนพื้นฐานความเชื่อที่ว่า “ศิลปะทางดนตรีเป็นการนำความสุนทรีย์ สุนิธิชีวิตของผู้คนผ่านมิติในวัฒนธรรมทุกสังคม”

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

การประพันธ์งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับวงคลาสสิกคอลองซอมเบลผสมเครื่องดนตรีล้านนา ชูจากตำนานพระธาตุดอยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวเชียงใหม่และชาวล้านนาที่มีต่อองค์พระธาตุดอยสุเทพ ให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการผ่านเสียงดนตรีบรรเลงไปพร้อมกับการเล่าเรื่องราวโดยผู้บรรยายประกอบ ซึ่งมีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้ (1) การศึกษาข้อมูลและผลงานบทประพันธ์สร้างสรรค์ร่วมสมัยที่นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจ (2) การศึกษาศักยภาพและเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยสังเขป (3) การประพันธ์ผลงานสร้างสรรค์ (4) การทดลองบรรเลงและปรับแต่งบทประพันธ์ให้เกิดความสมบูรณ์ (5) การจัดทำโน้ตเพลง (6) การจัดทำแนวทางการบรรเลงและการอำนวยเพลง (7) การจัดทำสื่อบัณฑิตทางวิชาการ (8) การฝึกซ้อมวงคลาสสิกคอลองซอมเบลผสมเครื่องดนตรีล้านนา (9) การบันทึกเสียงและภาพเคลื่อนไหว (10) การสัมมนาวิชาการ (11) การนำเสนอผลงานดนตรี

⁷ Teraboon Mitmanochai, “Kruha Srivichai and the Road to Pay Homage to Phra That Doi Suthep,” accessed July 2, 2022, [https://www.finearts.go.th/chiangmailibrary/view/54581-องค์ความรู้---บุคคลสำคัญของไทย-เรื่อง-ครูบาเจ้าศรีวิชัย-กับเส้นทางขึ้นไปสักการะพระบรมธาตุดอยสุเทพ. \(in Thai\)](https://www.finearts.go.th/chiangmailibrary/view/54581-องค์ความรู้---บุคคลสำคัญของไทย-เรื่อง-ครูบาเจ้าศรีวิชัย-กับเส้นทางขึ้นไปสักการะพระบรมธาตุดอยสุเทพ. (in Thai))

⁸ The Fine Arts Department, *The History of Wat Phra That Doi Suthep* (Bangkok: Kurusapa Printing House, 1976), 1. (in Thai)

⁹ The Nation, “Chiang Mai selected World Festival and Event City for 2022,” accessed October 7, 2022, <https://www.nationthailand.com/thailand/tourism/40020318>.

แนวคิดการสร้างสรรคบทประพันธ์ (Compositional Concepts)

จากการการศึกษาศักยภาพและเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยสังเขปทำให้ผู้วิจัยทราบว่าระบบเสียงของเครื่องดนตรีล้านนามีความแตกต่างกันไปตามพื้นที่ แต่นักดนตรีในปัจจุบันล้วนมีเครื่องดนตรีหลายชุดแจเสียง ทั้งนี้เพื่อให้การบรรเลงร่วมกันกับผู้อื่นสามารถกระทำได้และเป็นไปตามความต้องการของแต่ละสถานการณ์ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้กลุ่มเครื่องดนตรีล้านนาทั้งหมดเป็นเครื่องที่สามารถบรรเลงในบันไดเสียง C เมเจอร์ ได้ ทั้งนี้ก็เพื่อให้เกิดความสะดวกในการผสมวงร่วมกันกับกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก ซึ่งจะขออธิบายจำแนกตามชนิดของเครื่องดนตรี ดังนี้

1. สะล้อ เป็นเครื่องสายที่บรรเลงโดยการสั่นชักและมีน้ำเสียงที่เป็นเอกลักษณ์แต่มีความแตกต่างกันกับไวโอลิน เนื่องจากสะล้อสามารถปรับสายให้ย่อนและตึงได้ ทำให้สามารถนำมาบรรเลงร่วมกันกับกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตกได้โดยไม่มีปัญหา ซึ่งในทางปฏิบัตินั้นวิธีการการสั่นชักที่ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงเพลงใด ผู้เล่นนิยมเพิ่มการประดับประดา เช่น การเพิ่มโน้ตตกแต่งพร้อมกับการพรมนิ้ว (Trill) หลากหลายวิธี รวมถึงการผสมการรูดสายตามโอกาส เป็นต้น ผู้วิจัยมองว่าสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ ล้วนเป็นเสน่ห์ของการที่มีผู้เล่นสะล้อเข้ามาบรรเลงผสมในวง ทั้งนี้ผู้วิจัยยังคำนึงถึงช่วงเสียงที่ซ้ำกันกับช่วงเสียงของไวโอลิน ซึ่งหากมีสถานการณ์ที่สะล้อและกลุ่มเครื่องสายตะวันตกต้องบรรเลงร่วมกัน ก็จะกำหนดให้ไวโอลินย้ายไปเล่นช่วงเสียงอื่นที่สูงกว่าหรือต่ำกว่าช่วงเสียงของสะล้อ หรือกำหนดให้ผู้เล่นไวโอลินบรรเลงเสียงบางและเบารับโน้ตที่น้อยกว่าในช่วงที่สะล้อกำลังบรรเลงอยู่

2. ซึง เป็นเครื่องสายที่บรรเลงโดยการดีดสาย ลักษณะคล้ายคลึงกันกับแมนโดลิน (Mandolin) ของตะวันตก วิธีการดีดซึงนั้นผู้เล่นนิยมดีดเป็นจังหวะที่ต่อเนื่องและสม่ำเสมอ อาจมีการบรรเลงตกแต่งเพิ่มเติม การเล่นโน้ตสะบัด การดีดสลับสาย การดีดรัย้าโน้ตนั้น ๆ ซึ่งเทคนิคเหล่านี้ ล้วนทำให้เกิดน้ำเสียงที่มีเสน่ห์และเป็นเอกลักษณ์ของการดีดซึง โดยการผสมวงครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดให้ซึงเป็นเครื่องดีดเพียงเครื่องเดียวที่ไม่ทับซ้อนกับน้ำเสียงจากเครื่องดนตรีใด ๆ จึงไม่เป็นอุปสรรคหรือปัญหาในการประพันธ์บทเพลง และเนื่องด้วยช่วงเสียงต่ำของซึงให้ความหวานสนับสนุนการฟังที่สบายและรื่นหู จึงกำหนดให้การบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตกไม่กลบเสียงซึงที่กำลังบรรเลงในช่วงเสียงต่ำอยู่ ส่วนเมื่อซึงได้บรรเลงในช่วงเสียงสูงจะกลายเป็นเสียงที่พุ่งพลุ่งและโดดเด่น เพียงระวังไม่ให้เปียโนบรรเลงในช่วงเสียงเดียวกันกับช่วงเสียงของซึง

3. ขลุ่ย เป็นเครื่องลมไม้เพียงเครื่องเดียวของวง ด้วยช่วงเสียงที่จำกัดและเสียงต่ำที่เบา แต่เมื่อต้องการให้ผู้เล่นเป่าให้เสียงดังก็จะพบปัญหาเรื่องของเสียงเพี้ยนสูง จึงกำหนดบทบาทของขลุ่ยให้ทำหน้าที่สื่อถึงความอบอุ่น ความฉวีหลาว และชวนฝัน ทั้งนี้ผู้เล่นขลุ่ยก็ยังสามารถเพิ่มการตกแต่งโน้ตระดับต่าง ๆ ให้เกิดความพริ้วไหว ในบทประพันธ์จึงเขียนโน้ตเป็นเพียงโครงทำนองเท่านั้น

4. กลองล้านนา ในการบรรเลงบทประพันธ์ครั้งนี้จำเป็นต้องมีกลอง จำนวน 2 ชนิด ได้แก่ กลองโป่งโป่ง และกลองเต่งเต่ง ซึ่งทั้งสองชนิดเป็นกลองหนังสัตว์สองหน้าที่ใช้ตีประกอบจังหวะได้หลายหน้าทับ ที่ครอบคลุม

ย่านเสียงได้กว้าง ทั้งยังสามารถใช้จำลองแทนเสียงของกลองแหว กลองตึงโนง กลองถึงบ้อม เป็นต้น ในบทประพันธ์ได้กำหนดเสียงไว้ 4 ระดับเสียง และอีกหนึ่งเสียงพิเศษคือ เสียง “ป๊ะ” ซึ่งการคัดเลือกเสียงและการตั้งเสียงนั้น ผู้ตีกลองจะจำหน้ากลองโดยนำข้าวเหนียวหรือเส้นขนมจีนและชี้เข้าไป ปั่นเป็นเส้นแล้วติดลงบริเวณศูนย์กลางหน้ากลองเพื่อตั้งเสียงและควบคุมความตึงหน้ากลอง ซึ่งการจำหน้ากลองจะเทียบเสียงให้เป็นเสียง “โซล-โด” และ “โด-โซล” (โทนิคและโดมิแนนท์) ในบันไดเสียง C เมเจอร์ เพื่อให้เสียงเข้ากับเครื่องดนตรีอื่น ๆ

5. เครื่องประกอบจังหวะ ในการบรรเลงบทประพันธ์ครั้งนี้เน้นความสำคัญไปที่สว่า (ฉาบพื้นเมืองล้านนา) ที่มี 2 ขนาด เมื่อเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวง สว่า เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทน้อยที่สุดอย่างเห็นได้ชัด แต่ทุกครั้งที่มีการบรรเลงสว่านั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องเลือกอุปกรณ์ให้มีความเหมาะสมทั้งเรื่องของน้ำเสียง ความดัง-เบา ความลุ่มลึก ความกังวาน ตลอดจนเนื้อเสียงที่เป็นประกายในช่วงความยาวของเสียง และความแม่นยำของจังหวะ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นรายละเอียดที่ไม่สามารถมองข้ามได้ในขณะที่ต้องบรรเลงร่วมกันทั้งวง โดยการคัดเลือกเสียงของสว่าที่จะนำมาบรรเลงบทประพันธ์ครั้งนี้ ขึ้นอยู่กับขนาด ความเล็กและความใหญ่ของสว่า ซึ่งไม่ได้มุ่งเน้นเรื่องของระดับเสียง และการประสานเสียง แต่อย่างใด

การกำหนดแนวคิดการประสมวงในการบรรเลงผลงานครั้งนี้ มีการคำนึงถึงนัยของคำว่า “ลีลาคลาสสิก” ดังนี้ (1) การแสดงถึงภาพลักษณ์ของเครื่องดนตรีที่กำหนดให้ใช้ในโครงการนี้เป็นมรดกตกทอดมาแต่โบราณ ซึ่งมีนัยแฝงว่าเครื่องดนตรีที่นำมาใช้นั้นเป็นแบบฉบับที่เชื่อถือได้ (2) การบ่งบอกว่าลักษณะของการคัดเลือกรูปแบบและคุณภาพเสียง รวมถึงกระบวนการของเสียงที่เกิดขึ้น หากเป็นเครื่องดนตรีนั้นสร้างจากวัสดุทางธรรมชาติโดยยึดการสั่นสะเทือนก้ำกักรหลังจากการเล่น ไม่ว่าจะอย่างไรก็ต้องมีกลองเสียงเพื่อส่งต่อความกังวาล ซึ่งการใช้เครื่องดนตรีเสียงสังเคราะห์จากคอมพิวเตอร์นั้นตรงกันข้ามจากกล่าวนี้นั้น (3) การแสดงดนตรีอยู่บนพื้นฐานจากบรรเลงโดยการอ่านโน้ตถูกต้องออกแบบและกำหนดไว้ ไม่ใช่การดันสด

ผลการวิจัย (Research Results)

งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัย สำหรับวงคลาสสิกคอลองซอมเบิลผสมเครื่องดนตรีล้านนา ชูดจากตำนานพระธาตุดอยสุเทพคู่แสงศรีธาอันเป็นนิรันดร์ เป็นการประพันธ์ในลักษณะดนตรีพรรณนาเพื่อบอกเล่าเรื่องราวความศรัทธาในพระพุทธรูปศาสนาของชาวล้านนาที่มีต่อพระธาตุดอยสุเทพ ด้วยเสียงดนตรีที่บรรเลงไปพร้อมกับเล่าเรื่องโดยผู้บรรยายประกอบ โดยแนวคิดในการสร้างบทประพันธ์เริ่มต้นด้วยทบทวนวรรณกรรมทั้งประวัติศาสตร์ล้านนาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น หนังสือ งานวิจัย และบทความวิชาการ จากนั้นจึงกำหนดการคัดสรรและสร้างสรรค์ให้เนื้อหาสาระในเชิงประวัติศาสตร์ การพรรณนาถึงสถานการณ์ ทั้งที่เป็นนามธรรมและรูปธรรมด้านแนวคิดการใช้เครื่องกระทบในบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์พิจารณาให้เครื่องกระทบได้แก่ กลองโป่งโป่ง กลองเต่งถึง และสว่า มีส่วนในการกระตุ้นลีลาการขับเคลื่อน สร้างความต่อเนื่อง เพิ่มความเร้าใจ แสดงความทักท้วง และการพลักร่วมของมวลชนในแต่ละช่วงของบทประพันธ์ ผ่านการเน้นจังหวะ การ

สร้างพื้นเสียง และการเว้นช่วงเงียบ โดยจัดวางให้สัมพันธ์กับโครงสร้างดนตรีเพื่อเสริมทำนองหลัก ทั้งนี้ยังเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงสามารถตีความและปรับลีลาการตีได้อย่างยืดหยุ่นภายใต้กรอบที่กำหนด

การประพันธ์ในส่วนของดนตรีประกอบบรรยายภาพที่สนับสนุนเรื่องราวนั้น เป็นการพิจารณาต่อยอดจากบทกวีกล่าวในแต่ละตอนเพื่อสร้างบรรยากาศทางเสียงดนตรีเสมือนการพรรณนาบทกวีในแต่ละตอน ซึ่งมีโครงสร้างบทประพันธ์ดังนี้

Table 1 The Structural Framework of the Composition, “From the Legend of Phra That Doi Suthep to the Eternal Faith”

Movement	Tempo (♩ =)	Meter	Key	Measure
1. The Legend of Phra That Doi Suthep	60 - 80	4/4	F	71
2. Kruba Chao Srivichai, the Saint of Lanna	60	4/4	C	51
3. The Unity of Buddhists in Nopburi Si Nakhon Ping Chiang Mai	60	4/4	Am	66
4. The Enchanting Sacredness of Wat Phra That Doi Suthep	60 - 80	4/4	C - G - F - B $\flat$ - E $\flat$ - C	28
5. Eternal Faith	75	62	F - C	65

1. ตอนที่ 1 ตำนานพระธาตุดอยสุเทพ (The Legend of Phra That Doi Suthep)

ช่วงเริ่มตอนที่ 1 วงดนตรีจะไม่บรรเลงเสียงใด ๆ มีเพียงผู้อ่านบทกวีได้กล่าวอารัมภบทอย่างอิสระ ทั้งนี้เพื่อให้ทุกคนทั้งนักดนตรีและผู้ฟังได้สงบนิ่ง จากนั้นห้องที่ 15 ทำนองดนตรีและการประสานเสียงได้เริ่มต้นเป็นครั้งแรกในกุญแจเสียง F เมเจอร์ เปียโนพร้อมวงเครื่องสายจะทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพื่อสื่อถึงดอยสุเทพ ทุกครั้งที่มีการกล่าวถึงดอยสุเทพในชุดบทประพันธ์ ให้ดนตรีพรรณนาถึงลักษณะทางกายภาพของภูเขาทั้งลูกที่รายล้อมไปด้วยเงาของบรรยากาศอันสงบร่มเย็น และสื่อถึงความมั่นคงที่ดอยสุเทพนี้ได้ดำรงความเสถียรภาพเช่นนี้ตลอดมาตั้งแต่อดีตกาล (Example 1)

Example 1 Portraying the Peaceful Beauty and Lasting Stability of Doi Suthep

♩ = 60

15 16 17 18 19 20

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Bass *pp*

Kbd. *mf*

Example 2 Portraying the Miraculous Moment When the Buddha Relic Divided into Two

♩ = 60

23 24 25 26

Vln. *pizz.* *arco*

Vla. *mf* *arco*

Vc. *f* *mp*

Bass *mp* *mp*

Kbd. *8va* *8va*

การปรับเปลี่ยนกุญแจเสียงสู่ C เมเจอร์ ห้องที่ 23 วงเครื่องตะวันตกบรรเลง เมื่อถึงท่อนบทคำกล่าวที่ว่า “บันทึกทางประวัติศาสตร์ พ.ศ. 1912 พญากือนาได้นิมนต์พระสุมนเถระจากสุโขทัยมาเผยแผ่พระพุทธศาสนา ยังเมืองเชียงใหม่พำนักที่วัดเชียงยืน พระสุมนเถระได้อัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุ มาด้วย” ซึ่งจะบรรเลงเดี่ยว ทำนองปราสาทไหว และเมื่อถึงท่อนบทคำกล่าวที่ว่า “พ.ศ. 1914 เมื่อสร้างวัดสวนดอกเสร็จพระสุมนเถระ จำพรรษาที่วัดสวนดอก พระบรมสารีริกธาตุได้แสดงปาฏิหาริย์แยกเป็น 2 องค์ องค์หนึ่งจึงบรรจุในพระเจดีย์ วัดสวนดอก” สะท้อนจะบรรเลงเดี่ยวทำนองปราสาทไหวตามลำดับ (Example 2) จากนั้นเครื่องสายตะวันตก กลับมาบรรเลงอีกครั้งและบรรเลงคอร์ด F เมเจอร์ ยาวจนถึงท่อนจบ โดยทำนองแทนดอยสุเทพกลับมาอีกครั้ง ในท่อนปิดท้ายของตอนที่ 1

2. ตอนที่ 2 ครูบาเจ้าศรีวิชัย นักบุญแห่งล้านนา (Kruba Chao Srivichai, the Saint of Lanna)

ในตอนี่ 2 นี้ กำหนดใช้กุญแจเสียง C เมเจอร์ ผู้จะฟังได้ยินสละสลวยและซึ้ง บรรเลงทำนองโมทีฟที่จะแทน คำว่า “ครูบาเจ้าศรีวิชัย” ซ้ำไปมา เพราะมีเจตนาจะนำทำนองโมทีฟนี้ นำกลับมาใช้อีกหลายครั้ง (Example 3)

Example 3 A Melodic Motif Representing the Name “Kruba Chao Sriwichai”

The musical score for Example 3 is written for three instruments: Sueng (Saw), Salor (Saw), and Kbd. (Keyboard). The key signature is C major, and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 60. The score is divided into four measures, each marked with a circled number (4, 5, 6, 7). The Sueng and Salor parts are marked with a piano (p) dynamic, while the Kbd. part is marked with a mezzo-piano (mp) dynamic. The Sueng and Salor parts play a melodic line, while the Kbd. part provides a harmonic accompaniment.

ตั้งแต่ห้องที่ 24 ท่อนบทคำกล่าวที่ว่า “ครูบาเด็ดเดี่ยวหาญกล้าสิ่งถูกต้อง ท่านขับสู้ภัยการเมืองที่สับสน ท่านปฏิรูปมลทินเอกราชผดุง ท่านหลุดพ้นข้อกล่าวหาด้วยความดี” เพื่อสร้างบรรยากาศทางดนตรีได้สนับสนุน คำว่า “เด็ดเดี่ยว หาญกล้า” จึงกำหนดให้เปียโนให้เล่นโน้ตอาร์เปจิซทางไล่ขึ้น ในโน้ตที่เคลื่อนที่ไวกว่าท่อน ที่ผ่านมา ด้วยทางเดินคอร์ดและกลับมาจึงหวนเคลื่อนที่ค่อย ๆ ซาลงเพื่อสนับสนุนบรรยากาศประโยคคำว่า “หลุดพ้น ข้อกล่าวหา ด้วยความดี” (Example 4)

Example 4 Reinforcing Courage and Determination, and the Sense of Liberation Through Virtue

♩ = 60

24 25 26 27

Vln. Vla. Vc. Bass

Kbd.

C Ab^9 Fm^9_{-8} C

3. ตอนที่ 3 ความสามัคคีของชาวพุทธในนพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่ (The Unity of Buddhists in Nopburi Si Nakhon Ping Chiang Mai)

การเปิดตอนที่ 3 ด้วยบรรยากาศของการเปลี่ยนแปลงที่มีมนให้ความรู้สึกกังวลและกำลังหลงทาง เมื่อถึงท่อนบทคำกล่าวที่ว่า “เมื่อครั้งสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลง เหตุจากการปฏิรูประบบการปกครองของรัฐบาลสยามที่มีเปลี่ยนไปสู่การปกครองระบอบใหม่ในยุคคณะราษฎร พ.ศ. 2475 หัวเมืองทางภาคเหนือของรัฐบาลต่าง ๆ ถูกลดทอนในทุกมิติ เจ้านายฝ่ายเหนือสูญเสียอำนาจในการปกครอง ผลประโยชน์การค้าขาย เศรษฐกิจ การควบคุมเกณฑ์แรงงานกำลังคน สภาพสังคมเปลี่ยนไป และที่สำคัญที่สุดคือลดทอนการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา” จะให้ความสำคัญกับคำว่า “สภาพสังคมเปลี่ยนไป” และคำว่า “ลดทอน” โดยการเข้ามาของเครื่องดนตรีล้านนา ได้แก่ สะล้อ และซึง ห้องที่ 17 สร้างจินตนาการให้เป็นตัวแทนของชาวบ้านและผู้คนที่แสดงออกทางความรู้สึกว่าสภาพสังคมเปลี่ยนไป และสภาวะตอนนี้ทุกอย่างถูกลดทอน (Example 5)

แนวคิดการใช้ทำนองกล่าวถึงครุบาเจ้าศรีวิชัยกำลังเริ่มกลับมา โดยเครื่องดนตรีตะวันตกเล่นแบบยูนิซัน และเพื่อนำเสนอบรรยากาศดนตรีที่สอดคล้องกับความสามัคคีในตอนที่สังคมดำเนินขับเคลื่อนต่อไปได้ ซึ่งดนตรีสื่อบรรยากาศว่าปฏิบัติการครั้งนี้เป็นการรวมพลังอันยิ่งใหญ่ให้เป็นที่ประจักษ์ (Example 6)

Example 5 People Expressing the Sense of Social Change and Diminishing Values

Example 6 Multidimensional Faith Strengthened by the Power of Collective Unity

ดนตรีเปิดนำด้วยทำนองสื่อถึงดอยสุเทพ แต่ครั้งนี้บรรเลงในกุญแจเสียง G เมเจอร์ โดยตั้งแต่ห้องที่ 11 - 14 กลุ่มเครื่องดนตรีล้วนนำบรรเลงแนวทำนองเสียงเดียวกัน เพื่อสร้างบรรยากาศที่ชัดเจนและเป็นเอกภาพ

ต่อมาในท้องที่ 15 - 18 แนวเสียงเริ่มมีความแตกต่างกันทั้งระดับเสียง จังหวะ และทำนอง เสมือนว่ากลุ่มเครื่องดนตรีล้านนาเป็นตัวแทนพาชมบรรยายการความงดงามของวัดพระธาตุดอยสุเทพ (Example 7) จากนั้นมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงบ่อยครั้ง เพราะต้องการพรรณนาถึงเสน่ห์ของวัดพระธาตุดอยสุเทพในหลายมิติ (Example 8)

Example 7 Lanna Instruments Portray the Beauty Wat Phra That Doi Suthep

Example 7 is a musical score for three Lanna instruments: Khlui, Salor, and Sueng. The score is in 4/4 time with a tempo of 80 beats per minute. It covers measures 11 through 18. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 14 and 15. The Khlui part features a melodic line with a repeat sign in measure 15. The Salor and Sueng parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and melodic lines.

Example 8 The Multidimensional Charm of Wat Phra That Doi Suthep

Example 8 is a musical score for three Lanna instruments: Khlui, Salor, and Sueng. The score is in 4/4 time with a tempo of 80 beats per minute. It covers measures 27 through 34. The key signature changes from one flat (Bb) to two flats (Bb, Eb) between measures 30 and 31. The Khlui part has a melodic line with a repeat sign in measure 33. The Salor and Sueng parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and melodic lines. The Sueng part includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in measure 31.

4. ตอนที่ 4 เสน่ห์มนต์ขลังของวัดพระธาตุดอยสุเทพ (The Enchanting Sacredness of Wat Phra That Doi Suthep)

5. ตอนที่ 5 แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์ (Eternal Faith)

การเปิดตอนที่ 5 ด้วยทำนองของกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก จากนั้นเปียโนและไวโอลินบรรเลงทำนองเพื่อนำเข้าสู่บรรยากาศสถานการณ์ที่ผู้ฟังไม่สามารถคาดเดาได้ว่าต่อจากนี้จะเป็นคอร์ตหรือทำนองในลักษณะใดต่อ เสมือนชวนให้คิดเป็นปริศนา จากนั้นดับเบิลเบสบรรเลงจังหวะที่พรรณนาความรู้สึกคึกคักมากขึ้นแสดงให้เห็นความกระตือรือร้นของเหล่าผู้คนที่มาเยือนสถานที่ ตั้งแต่ห้องที่ 35 เป็นต้นไป กำหนดให้กลองและสว่าเริ่มปลุกอารมณ์เหมือนการกระตุ้นสถานการณ์กระแสด้วยทำนองจังหวะตึงโง่งของลันนา (Example 9)

Example 9 Lanna Tueng Nong Rhythms Evoke the Excitement of People

The musical score for Example 9 is written for five instruments: Khlui, Salor, Lanna Drums, Bass, and Kbd. The tempo is marked as 75. The score is divided into four measures, numbered 35, 36, 37, and 38. The Lanna Drums and Bass parts are marked with 'f' (forte). The Kbd. part has a sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand.

ตั้งแต่ห้องที่ 55 เป็นต้นไปจนจบเพลง ทุกคำในประโยคนำมาสร้างบรรยากาศทางดนตรีให้สอดคล้องกัน โดยการพรรณนาที่กล่าวถึง “ด้วยจิตใจที่แน่วแน่ในการสืบสานเจตนารมณ์ของบรรพชน” และ “ด้วยพลังแห่งศรัทธาในแก้วสามประการอันประเสริฐ” โดยนักดนตรีบรรเลงทำนองพร้อม ๆ กันในกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ

Example 10 From the Legacy of Our Ancestors to a Faith That Endures for Eternity

The musical score for Example 10, measures 55-65, is presented in two systems. The tempo is marked as $\text{♩} = 75$. The score includes parts for Lanna Drums, Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bass, and Keyboard (Kbd.).

Measure 55: Lanna Drums plays a dotted quarter note. Vln., Vla., and Vc. play a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 56: Lanna Drums plays a dotted quarter note. Vln., Vla., and Vc. play a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 57: Lanna Drums plays a dotted quarter note. Vln., Vla., and Vc. play a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 58: Lanna Drums plays a dotted quarter note. Vln., Vla., and Vc. play a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 59: Vln. plays a half note. Vla. plays a half note. Vc. plays a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 60: Vln. plays a half note. Vla. plays a half note. Vc. plays a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 61: Vln. plays a half note. Vla. plays a half note. Vc. plays a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 62: Vln. plays a half note. Vla. plays a half note. Vc. plays a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 63: Vln. plays a half note. Vla. plays a half note. Vc. plays a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 64: Vln. plays a half note. Vla. plays a half note. Vc. plays a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

Measure 65: Vln. plays a half note. Vla. plays a half note. Vc. plays a half note. Bass plays a dotted quarter note. Kbd. plays a half note.

เมื่อถึงห้องที่ 59 ในท่อนบทคำกล่าวที่ว่า “ด้วยจิตวิญญานแห่งลูกหลานครุบาเจ้าศรีวิชัยนักบุญแห่งล้านนา” เป็นการสนับสนุนอารมณ์ความสามัคคีที่เกิดขึ้นในกลุ่มลูกหลานครุบาเจ้าศรีวิชัยด้วยการให้นักดนตรีทุกคนเล่นกันแบบยูนิซันอย่างหนักแน่น จากนั้นเมื่อเข้าห้องที่ 63 ในท่อนบทคำกล่าวที่ว่า “ข้าน้อยขอตั้งปฏิญาณคำมั่น ขอสืบสานและเชิดชูพระบรมพุทธศาสนาให้คงอยู่ชั่วนิรันดร์” เป็นท่อนที่ต้องการความเงียบของวงเพื่อให้ผู้ฟังได้รอฟังบทคำกล่าวนี้ได้อย่างชัดเจน ต่อด้วยเสียงดนตรีที่บรรเลงอย่างเข้มข้นเพื่อแสดงออกถึงความสามัคคีและการเห็นพ้องร่วมกันแล้วจึงนำเข้าสู่การจบเพลง (Example 10)

การเผยแพร่บทประพันธ์ (Dissemination of Musical Works)

งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับวงคลาสสิกคอลลองซอมเบิลผสมเครื่องดนตรีล้านนา ชุดจากตำนานพระธาตุตอดยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์ ถูกแสดงต่อสาธารณชนเมื่อวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ. 2566 ณ ห้องแสดงดนตรี CRK วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยมีการมอบสุจิตร์วิชาการให้แก่ผู้ชม และมีการเก็บข้อมูลความคิดเห็นต่อกิจกรรมการแสดงดนตรีโดยการใช้แบบสอบถามซึ่งภาพรวมผู้ชมมีความพึงพอใจต่อการแสดงผลงานดนตรีในระดับมากที่สุด (คะแนนค่าเฉลี่ย = 4.78, ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน = 0.43) เมื่อพิจารณารายประเด็นพบว่า ความรู้ที่ได้รับจากการจัดกิจกรรมแสดงดนตรีและสุจิตร์ มีคะแนนค่าเฉลี่ยสูงที่สุดเท่ากับ 4.84 ถัดไปคือ ท่านยินดีจะกลับมาชมการแสดงดนตรีในลักษณะนี้ทุกครั้งเมื่อมีโอกาส มีคะแนนค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.83 ความพึงพอใจของท่านต่อการจัดกิจกรรมแสดงดนตรีในครั้งนี้ มีคะแนนค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.79 ภาพรวมของการจัดกิจกรรมแสดงดนตรี มีคะแนนค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.74 และท่านยินดีจะแนะนำหรือชักชวนเพื่อมาชมการแสดงดนตรีในลักษณะนี้ มีคะแนนค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.71 ตามลำดับ

กลุ่มผู้ชมบางส่วนยังได้แสดงความคิดเห็นโดยสรุปดังนี้ (1) การประชาสัมพันธ์ พบว่า ส่วนมากแนะนำว่าควรมีการประชาสัมพันธ์มากขึ้นผ่านองค์กรภาครัฐในจังหวัดเชียงใหม่และรวมถึงสื่อสาธารณะต่าง ๆ เป็นต้น (2) สถานที่การจัดกิจกรรมแสดงดนตรี พบว่า ส่วนมากเป็นการกล่าวชื่นชมในเรื่องของความเหมาะสมระหว่างขนาดของสถานที่กับขนาดของวงดนตรี รวมถึงระบบเสียง ความสวยงาม และสถานที่จอดรถ (3) การแสดงดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยทางด้านศิลปวัฒนธรรมล้านนาที่ได้อยากชม พบว่า ผู้ชมจำนวนมากอยากให้มีการจัดการแสดงดนตรีเช่นนี้อีก ควรจัดแสดงดนตรีที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ของเมืองเชียงใหม่ ความเป็นล้านนา สถานที่ท่องเที่ยวทางศิลปวัฒนธรรม การผสมผสานดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก เป็นต้น (4) ประเด็นอื่น ๆ พบว่า ผู้ชมที่แสดงความคิดเห็นทั้งหมดได้กล่าวชื่นชมการจัดแสดงดนตรีครั้งนี้ไปในทิศทางเดียวกัน เช่น คุณภาพของการแสดงดนตรี การนำเสนอบทเพลง การเรียบเรียงดนตรี ความไพเราะของบทเพลงที่ถูกบรรเลง รวมถึงการอยากให้จัดการแสดงดนตรีซ้ำในสถานที่อื่น ๆ และอยากให้จัดการแสดงดนตรีในลักษณะนี้อีกบ่อย ๆ เป็นต้น

ผู้ที่สนใจสามารถรับชมงานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัย สำหรับวงดนตรีแบบคลาสสิกผสมเครื่องดนตรีตะวันตกกับเครื่องดนตรีล้านนา ชุดจากตำนานพระธาตุดอยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์ ได้จาก QR Code (Figure 1)

Figure 1 QR Code for the Project Presentation



สรุปและอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับวงคลาสสิกคละอองขอมเบิลผสมเครื่องดนตรีล้านนา ชุดจากตำนานพระธาตุดอยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์ถูกกำหนดให้เป็นลักษณะดนตรีพรรณนา โดยเป็นการสร้างสรรค์ดนตรีที่เกิดจากแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์เพลง ซึ่งถือเป็นดนตรีที่มีเรื่องราวต่าง ๆ อยู่เบื้องหลัง¹⁰ ในประเทศไทยมีบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากแรงบันดาลใจในหลากหลายมิติ อาทิ จากบทกวี นวนิยาย ภาพวาด รวมถึงสถานที่ต่าง ๆ สร้างสรรค์โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงตะวันตกและอาจมีการผสมผสานความเป็นดนตรีตะวันออกร่วมด้วย เพื่อสร้างสีสันและบรรยากาศของบทเพลงให้มีความน่าสนใจ¹¹

สำหรับงานวิจัยนี้เป็นการนำเสนอผลงานทางศิลปะเพื่อชูจุดแข็งทางด้านวัฒนธรรมของประเทศไทยผ่านบทเพลงย่อยจำนวน 5 บทเพลง ได้แก่ (1) ตำนานพระธาตุดอยสุเทพ (2) ครูปาเจ้าศรีวิชัย นักบุญแห่งล้านนา (3) ความสามัคคีของชาวพุทธในนพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่ (4) เสน่ห์มนต์ขลังของวัดพระธาตุดอยสุเทพ (5) แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์ ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ในลักษณะดนตรีพรรณนา (Program Music) เพื่อบอกเล่าเรื่องราวความศรัทธาในพระพุทธรูปศาสนาของชาวล้านนาให้แก่บุคคลทั่วไปทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศได้รับชมรับฟังตามจินตนาการของผู้วิจัยผ่านเสียงดนตรี สำหรับแนวคิดในการกำหนดเครื่องดนตรี

¹⁰ Natchar Pancharoen, *Music Dictionary*, 5th ed. (Bangkok: KateCarat Press, 2021), 301. (in Thai)

¹¹ Thaphad Sungwijit and Weerachat Premananda, "Doctoral Music Composition 'From Coals to Golds' Dramatic Myth of Lanna for Piano Quintet," *Rangsit Music Journal* 20, 2 (2025): 6, <https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0103>. (in Thai)

ที่ใช้สำหรับบรรเลงผลงานดนตรีในครั้งนี้ เป็นเครื่องดนตรีที่มาจาก 2 กลุ่มวัฒนธรรม คือ (1) เครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล่ ดับเบิลเบส และเปียโน (2) เครื่องดนตรีล้านนา ได้แก่ ซึง สะล้อ ขลุ่ยพื้นเมือง กลองพื้นเมือง ฉาบพื้นเมืองและเครื่องเคาะจังหวะอื่น ๆ เพราะผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการผสมผสานระหว่างสิ่งที่มียุ่แล้วในพื้นที่และสิ่งที่ได้รับเข้ามาจากภายนอก จนกลายมาเป็นวัฒนธรรมดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยตามแนวคิดจากหลักการทางทฤษฎีมานุษยวัฒนธรรมสัมพันธ์ ทั้งยังแฝงแนวคิดเรื่องของ “ดนตรีข้ามวัฒนธรรม” ที่เป็นการเคลื่อนย้ายลักษณะเด่นทางดนตรีจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่งหรือการนำดนตรีของต่างกลุ่มชนมาปรับใช้หรือประยุกต์ให้เหมาะสมกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชนตนเอง บนพื้นฐานความเชื่อว่า “ศิลปะทางดนตรีถือว่าการนำความสุนทรีย์ะ สุนทียชีวิตของผู้คนผ่านมิติในวัฒนธรรมทุกสังคม” ผู้วิจัยคาดหวังให้เกิดทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) ที่จะสามารถนำไปใช้พัฒนาต่อยอดทางด้านเศรษฐกิจและผลักดันเป็นอิทธิพลทางวัฒนธรรม (Soft Power) ให้ศิลปะดนตรีของประเทศไทยเป็นที่รู้จักทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ ต่อไป

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgements)

งานวิจัยเรื่อง “งานดนตรีสร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับวงคลาสสิกคอลลองซอมเบิลผสมเครื่องดนตรีล้านนา ชูดจากตำนานพระธาตุดอยสุเทพสู่แรงศรัทธาอันเป็นนิรันดร์” ได้รับทุนจากโครงการเงินอุดหนุนการพัฒนาและส่งเสริมศิลปะร่วมสมัย สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ปีงบประมาณ 2565

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the authors used ChatGPT-5.5 (OpenAI) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the authors. The authors reviewed and edited the AI-generated output as necessary and take full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

- Center for the Promotion of Art Culture and Creative Lanna, Chiang Mai University. "Religion and Beliefs of the Lanna People." Accessed May 30, 2022.
<https://accl.cmu.ac.th/Knowledge/details/857>. (in Thai)
- Chanraeng, Thepprawin. "History of Buddhism in Lanna: An Analytical Data from Manuscripts and Archeological Sources." *Journal of Buddhist Studies* 10, 1 (2019): 39-50. (in Thai)
- Jindasu, Saiklang. "Archaeological Traces of Sukhothai Presence in the Lanna Region." Accessed July 2, 2022. <https://www.finearts.go.th/fad7/view/37686-ร่องรอยสุโขทัยในล้านนาจากหลักฐานทางโบราณคดี>. (in Thai)
- Matichon Weekly. "The First Hoe of Kruba - The Start of the People's Movement to Build the Road Up Doi Suthep." Accessed July 10, 2022.
https://www.matichon.co.th/weekly/history-culture/article_146772. (in Thai)
- Mitmanochai, Teraboon. "Krubha Srivichai and the Road to Pay Homage to Phra That Doi Suthep." Accessed July 2, 2022.
<https://www.finearts.go.th/chiangmailibrary/view/54581-องค์ความรู้---บุคคลสำคัญของไทย-เรื่อง-ครูบาเจ้าศรีวิชัย-กับเส้นทางขึ้นไปสักการะพระบรมธาตุดอยสุเทพ>. (in Thai)
- Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 5th ed. Bangkok: KateCarat Press, 2021. (in Thai)
- Siri, Chavisa. "The Trade of Lanna from the End of the Thirteenth to Mid-Sixteenth Centuries." Master's thesis, Silpakorn University, 2007. (in Thai)
- Sungwijit, Thaphad, and Weerachat Premananda. "Doctoral Music Composition 'From Coals to Golds' Dramatic Myth of Lanna for Piano Quintet." *Rangsit Music Journal* 20, 2 (2025): R0103 (22 pages). <https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0103>. (in Thai)
- Thangkaw, Thanaporn. "A Study on Lanna Ways of Life and Beliefs from Lanna Inscriptions." Master's thesis, Silpakorn University, 2005. (in Thai)
- The Fine Arts Department. *The History of Wat Phra That Doi Suthep*. Bangkok: Kurusapa Printing House, 1976. (in Thai)
- The Nation. "Chiang Mai selected World Festival and Event City for 2022." Accessed October 7, 2022. <https://www.nationthailand.com/thailand/tourism/40020318>.

บทความวิจัย (Research Article)

การถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น กรณีศึกษาครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง

Transmission of Khong Wong Yai Solo Performance in Nok Khamin Sam Chan
A Case Study of Namwa Romphothong

ทองรัช ศรีทอง, พิมลมาศ พร้อมสุขกุล,* สุพัตรา วิไลลักษณ์

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Thongtawat Srithong, Pimonmas Promsukkul,* Supatra Vilailuck

College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, Bangkok, Thailand

thongthongthong159@gmail.com, Pimonmas.pr@bsru.ac.th, supatra.vi@bsru.ac.th

Received: September 30, 2025 / Revised: December 24, 2025 / Accepted: January 7, 2026

บทคัดย่อ

ในการเรียนปฏิบัติดนตรีไทย เครื่องดนตรีที่เป็นหัวใจหลักที่นักดนตรีทุกคนต้องเริ่มเรียนคือ ฆ้องวงใหญ่ โดยฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีไทยที่ใช้บรรเลงทำนองหลักในบทเพลงต่าง ๆ ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเถา เพลงตับ และเพลงเดี่ยว สำหรับเพลงเดี่ยวถือเป็นทักษะการบรรเลงขั้นสูงที่แสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลง การวิจัยครั้งนี้จึงมุ่งศึกษาการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น กรณีศึกษาครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง สำหรับเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง มีความพิเศษอยู่ตรงที่ทางเพลงมีความไพเราะงดงาม เป็นเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่มีความพิเศษ คือ ในการบรรเลงจะไม่มีเทคนิคการตีไขว้มือ ซึ่งเทคนิคการตีไขว้มือ เป็นเทคนิคที่พบได้ในทุกการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในวงการดนตรีไทยที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยขั้นสูง โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่ โดยได้รับการขนานนามว่า “ครูฆ้องแห่งกรุงรัตนโกสินทร์” ท่านได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยด้วยวิธีการแบบดั้งเดิม (มุขปาฐะ) จากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูเต็มทองโต และครูดนตรีไทยอีกหลาย ๆ ท่าน

การวิจัยนี้เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น กรณีศึกษาครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง มีขอบเขตการวิจัยคือ 1) ศึกษาประวัติและผลงาน ของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง โดยค้นคว้าสืบค้นจากตำรา เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก จาก

* Corresponding author, email: Pimonmas.pr@bsru.ac.th

บุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง เนื่องจากครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ถึงแก่กรรมแล้ว ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยการเลือกกลุ่มเป้าหมายแบบเจาะจงตามเกณฑ์ที่กำหนด ได้แก่ บุคคลในครอบครัว ผู้ร่วมงาน หรือผู้ร่วมวิชาชีพ และลูกศิษย์ใกล้ชิดที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ 2) ศึกษาการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น กรณีศึกษาครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง โดยใช้ทฤษฎีของ อลิชเบธ สไตเนอร์ ที่แบ่งองค์ประกอบการเรียนรู้ไว้ 4 ด้าน ได้แก่ ด้านผู้สอน ด้านผู้เรียน ด้านเนื้อหาสาระ ด้านการเรียนการสอน

ผู้วิจัยมีวิธีการดำเนินงานวิจัยคือ 1) ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษาไปใช้เป็นกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์ 2) กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 ผู้ให้ข้อมูลประวัติผลงานและบริบทที่เกี่ยวข้องกับครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ได้แก่ ครอบครัวหรือเครือข่ายที่มีสัมพันธ์ใกล้ชิด และครุตนตรียไทยอาวุโส หรือศิลปินแห่งชาติ ที่เคยเป็นผู้ร่วมงานทางวิชาชีพดนตรีไทย กลุ่มที่ 2 คือ ผู้ให้ข้อมูลที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น จากครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดใกล้ชิดทั้งหมด 3 คน 3) การเก็บรวบรวมข้อมูล และนำข้อมูลมาจัดกลุ่มและประมวลข้อมูลเข้าด้วยกันเพื่อสร้างข้อสรุป และ 4) วิเคราะห์ข้อมูล โดยการตีความแบบอุปนัย และตรวจสอบข้อมูลอย่างรอบคอบ ด้วยการเก็บข้อมูลที่หลากหลาย พิจารณาปัจจัยที่เกี่ยวข้องทุกด้าน สู่การเรียบเรียงเพื่อนำเสนอเป็นแบบพรรณนาความ

ผลการวิจัยพบว่า 1) ด้านผู้สอน ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง เป็นครุตนตรียไทย ผู้เชี่ยวชาญในเครื่องมืองฆ้องวงใหญ่ ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยด้วยวิธีการแบบดั้งเดิม (มุขปาฐะ) จากครุตนตรียไทยหลายท่าน ได้แก่ ครูเต็ม ทองโต ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูสมภพ ขำประเสริฐ ครูสอน วงฆ้อง ครูจรัส อุ่นวงศ์ ครูบาง หลวงสุนทร และคุณหญิงขึ้น ศิลปบรรเลง เป็นผู้ที่สอนลูกศิษย์ด้วยความรัก ความเมตตา เป็นแบบอย่างที่ดีของลูกศิษย์ทั้งในด้านการใช้ชีวิต ความขยัน และความกตัญญูกตเวทีตา 2) ด้านผู้เรียน ผู้เรียนที่จะได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง จะมีการฝากตัวเป็นศิษย์ โดยยังยึดถือขนบธรรมเนียมตามแบบจารีตการเรียนดนตรีไทย ด้วยการนำขันกำนล ดอกไม้ ธูป เทียน และเงินกำนล มามอบให้ครูเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ ผู้เรียนจะต้องมีคุณสมบัติที่ได้รับการปลูกฝังจากครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ใน 3 ด้าน ได้แก่ ด้านผู้บรรเลงด้านเครื่องดนตรี และด้านเพลง 3) ด้านเนื้อหาสาระ ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง มีแนวทางการสอนดนตรีไทย แบ่งออกได้เป็น 4 วิธี คือ สอนตามความสามารถของผู้เรียน สอนตามแบบโบราณ คือการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว (ต่อมือ) สอนแบบอุปมาอุปไมย และเน้นทักษะการปฏิบัติ 4) ด้านบริบทการเรียนการสอน วิธีการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ของครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 วิธี ดังนี้ ประเมินความพร้อมของผู้เรียน ถ่ายทอดทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ถ่ายทอดกลวิธีการตีฆ้องวงใหญ่ ในเพลงเดี่ยวนกขมิ้น สามชั้น และการวัดและประเมินผล (ก่อนเรียน ระหว่างเรียน และหลังเรียน)

ทั้งนี้ แนวทางการถ่ายทอดดนตรีไทยของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง มีความโดดเด่นทั้งในด้านของเนื้อหา และกระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ที่เป็นระบบ งานวิจัยนี้จึงสามารถนำไปเป็น แนวทางสำหรับการพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีไทยในปัจจุบันได้ โดยเฉพาะเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ ทั้งในระดับทักษะพื้นฐาน จนถึงทักษะขั้นสูงอย่างเพลงเดี่ยว เพื่อเป็นแนวทางการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรี ไทยให้มีศักยภาพที่ดีต่อไป

คำสำคัญ : การถ่ายทอดดนตรีไทย / เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ / เพลงนกขมิ้น สามชั้น / ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง

Abstract

In the study and practice of traditional Thai music, the Khong Wong Yai (a large circle of gongs) is the principal instrument that all musicians must first master. It is responsible for carrying the main melody in various musical forms, including the phleng homrong (overture), phleng na phat (ritual music), phleng thao (a suite of melodies in varying tempos), phleng tap (a suite of related songs), and phleng diao (solo pieces). Among these, the solo piece is considered a display of the highest level of performance skill, showcasing the musician's virtuosity. This research, therefore, focuses on studying the transmission of the Khong Wong Yai solo piece *Nok Khamin Sam Chan* (The Canary in the Third-Level Tempo), as taught by the late master Kru Namwa Romphothong. His interpretation of this piece is renowned for its exquisite beauty and unique characteristic: it is performed without the cross-hand striking technique, a method commonly found in nearly all other Khong Wong Yai solos. Kru Namwa Romphothong was a celebrated Thai music master, highly revered for his profound knowledge and skill, particularly with the Khong Wong Yai, earning him the honorific title “Master of the Khong of the Rattanakosin Era.” He inherited his musical knowledge through traditional oral methods (mukhapatha) from esteemed masters such as Luang Praditphairoh (Sorn Silapabanleng), Kru Term Thongto, and many others.

This study employed a qualitative research methodology with the objective of examining the transmission of the Khong Wong Yai solo piece *Nok Khamin Sam Chan* through a case study of Kru Namwa Romphothong. The research scope was twofold: 1) To investigate the biography and musical works of Kru Namwa Romphothong through documentary research,

related literature, and in-depth interviews with individuals connected to him. As Kru Namwa has passed away, the researcher selected key informants through purposive sampling, including family members, professional colleagues, and close disciples. 2) To analyze the transmission process of the solo piece using Elizabeth Steiner's theory of education, which outlines four core components of learning: the teacher, the learner, the content, and the context of teaching and learning.

The research was conducted through the following steps: 1) A review of relevant concepts, theories, and existing research to establish a conceptual framework for analysis. 2) The identification of two groups of key informants: the first group provided information on Kru Namwa's biography, works, and context, and included close family members and senior Thai music masters or National Artists who were his professional peers. The second group consisted of three of his direct disciples who had received the complete transmission of the *Nok Khamin Sam Chan* solo from him. 3) Data collection, followed by a process of categorization and synthesis to form conclusions. 4) Data analysis, utilizing inductive interpretation and rigorous cross-verification of information from multiple sources to ensure comprehensive understanding, which was then presented as a descriptive narrative.

The research findings revealed the following 1) Teacher Kru Namwa Romphothong was an expert master of the Khong Wong Yai who learned through traditional oral methods from numerous masters, including Kru Term Thongto, Luang Praditphairoh (Sorn Silapabanleng), Kru Somphop Khamprasoet, Kru Sorn Wongkhong, Kru Chamrat Unwong, Kru Bang Luangsunthorn, and Khunying Chin Silapabanleng. He taught his students with great kindness and compassion, serving as an exemplary role model in life, diligence, and gratitude. 2) Learner To be accepted as a student, a prospective learner had to formally request tutelage in a traditional ceremony, presenting the master with offerings. Kru Namwa cultivated three key qualities in his students: proficiency as a performer, respect for the musical instrument, and a deep understanding of the music itself. 3) Content Kru Namwa Romphothong's pedagogical approach can be categorized into four methods: teaching according to the student's individual ability; employing the traditional one-on-one, imitative “tor mue” method; using metaphors and analogies to explain complex concepts; and emphasizing practical, hands-on skill development. 4) Context of Teaching and Learning The transmission process for the *Nok Khamin Sam Chan* solo was

systematic and involved four distinct stages: assessing the learner's readiness; transmitting the core melody of the piece; teaching the specific techniques and melodic embellishments required for the solo; and conducting evaluations (before, during, and after the learning process).

In conclusion, Kru Namwa Romphothong's pedagogical approach was distinguished by its systematic content and transmission process. This research can serve as a valuable guideline for the development of contemporary Thai music education, particularly for the Khong Wong Yai at all levels, from foundational skills to advanced solo performance, thereby helping to ensure that the knowledge of Thai music is transmitted with continued excellence.

Keywords: Thai Music Transmission / Khong Wong Yai Solo Performance /

Nok Khamin Sam Chan / Master Namwa Romphothong

การเรียนดนตรีไทยในอดีตจะเป็นการถ่ายทอดในรูปแบบของมุขปาฐะ คือ การถ่ายทอดแบบปากต่อปาก โดยใช้ความทรงจำ ครูปฏิบัติหรือสาธิตให้ดูแล้วให้ลูกศิษย์ปฏิบัติตามตาม ผู้เรียนต้องจดจำทางเพลงจากครูผู้สอนเนื่องจากไม่นิยมมีการจดบันทึกโน้ต สถานที่ให้ความรู้ หรือศูนย์รวมแหล่ง ความรู้ นั้นจะมีอยู่ 3 แหล่งด้วยกัน คือ บ้าน วัดและวัง การสืบทอดเพลงส่วนใหญ่จะถ่ายทอดอยู่ในระบบครอบครัวที่มีสายเลือดเดียวกันเพื่อไว้ใช้สำหรับประกอบบิชาชีพ แต่มีการรับศิษย์ที่ไม่มีความสัมพันธ์ทางสายเลือดด้วย ซึ่งคนกลุ่มนี้มีทั้งที่อยู่ประจำหรือกินนอนอยู่ที่บ้านครู และบางกลุ่มมาเฉพาะเวลาที่ต้องต่อเพลงเท่านั้น เนื่องจากการถ่ายทอดแบบปากต่อปาก บางครั้งครูผู้สอนก็ไม่ได้สอนให้ลูกศิษย์ทั้งหมด เมื่อครูท่านเสียชีวิตไปทำให้บทเพลงสูญหายไปด้วย เป็นที่น่าเสียดายเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น ครูดนตรีไทยจึงเท่ากับเป็นสถาบันการศึกษาและตำราที่รวมองค์ความรู้ต่าง ๆ ทางดนตรีไว้การสูญเสียครูดนตรีไทยไปท่านหนึ่งก็เท่ากับการสูญเสียองค์ความรู้ทางดนตรีไทยไปอย่างน่าเสียดาย¹

ในการเรียนดนตรีไทยสิ่งสำคัญที่เป็นแนวทางการศึกษาเบื้องต้นที่นักดนตรีทุกคนต้องเริ่มเรียนคือ ข้องวงใหญ่ นับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในวงดนตรีไทย ข้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีไทยที่บรรเลงทำนองหลักในเพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเถา เพลงตับและในอีกหลาย ๆ เพลง ข้องวงใหญ่จะต้องทำหน้าที่บรรเลงทำนองที่เป็นเนื้อเพลงตรง ๆ หรือที่เรียกกันว่า มือข้อง เพื่อให้เครื่องดนตรีชนิดอื่นได้แปลทำนอง

¹ Sa-ngat Phukhaothong, *Thai Music and the Introduction to Thai Music* (Bangkok: Ruenkaew Printing, 1996), 15. (in Thai)

ออกไปจากห้องวงใหญ่อีกทีหนึ่ง ในการแปลทำนองของทุกเครื่องดนตรีมักจะใส่ลูกเล่นเทคนิคที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีนั้น ๆ ดังที่ทฤษฎีและหลักการปฏิบัติดนตรีไทย และพจนานุกรมดนตรีไทยได้กล่าวไว้ว่า “เทคนิคเกี่ยวกับการดำเนินทำนองต่าง ๆ เพลงไทยแต่ละเพลงนั้นอาจดำเนินทำนองได้หลายอย่าง...การแปลนี้ทุกคนมีอิสระที่จะทำเอาตามที่ตนเห็นว่าไพเราะที่สุด...แต่นั้นแหละทั้งหมดก็ย่อมขึ้นอยู่กับการควรและไม่ควรเป็นสำคัญ...”² การถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีไทย เครื่องมือห้องวงใหญ่ เป็นปฐมบทแห่งการเรียนรู้ดนตรีไทยที่นักดนตรีต้องเริ่มศึกษาเป็นแบบฝึกหัดต้นจนเกิดความชำนาญ โดยครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในด้านของการบรรเลงห้องวงใหญ่มียากมายหลายท่าน เช่น ครูสอน วงฆ้อง ครูสมภพ ขำประเสริฐ ครูบาง หลวงสุนทร ครูสมชาย ตรียประณีต ครูนิกร จันทรร และหนึ่งในนั้นที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยคือครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง

ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง เป็นครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในวงการดนตรีไทยอย่างยิ่ง เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยขั้นสูงโดยเฉพาะห้องวงใหญ่โดยได้รับการขนานนามว่า “ครูฆ้องแห่งกรุงรัตนโกสินทร์” ท่านได้ถ่ายทอดดนตรีไทยจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอีกมากมาย ท่านได้ทำการสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปปทุมธานี เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปปทุมธานี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และเป็นผู้ที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ต่าง ๆ ด้านดนตรีไทยให้แก่นักศึกษาจากสถาบันการศึกษาอื่น ทั้งหน่วยงานเอกชนที่ให้ความสนใจ เป็นผู้ที่มีผลงานโดดเด่นด้านดนตรีไทยจนได้รับพระราชทาน โล่รางวัลชนะเลิศ ในการประพันธ์ เพลงศึกบางระจัน เถา จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และได้รับการประสิทธิ์รับมอบโครงการไหว้ครูจากครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ ให้เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง ท่านมีความรู้ความสามารถด้านการประพันธ์เพลงไทย เช่น เพลงเถา เพลงมอญ เพลงระบำ เพลงเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ โดยเพลงเดี่ยวห้องวงใหญ่ที่ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง ได้ประพันธ์ไว้ มีจำนวน 4 เพลง ได้แก่ เพลงทกบท สามชั้น เพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น เพลงภิรมย์สุรางค์ สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น³

ในช่วงที่เพลงสามชั้นได้รับความนิยม มีครูดนตรีไทยหลายท่านได้นำเพลงนกขมิ้น สามชั้น มาทำเป็นเพลงเดี่ยว เพราะถือเป็นเพลงที่นิยมบรรเลงในหมู่เครื่องสาย สำหรับกลุ่มเป๊พายมีการบรรเลงบ้างแต่กลุ่มเครื่องสายจะมีให้เห็นมากกว่า ในภายหลังจึงปรากฏทางเดี่ยวของกลุ่มเป๊พายบ้าง แต่ไม่เหมาะสมเท่ากับ

² Uthis Narkswasdi, “Theory and Practice of Thai Music,” in *Theory and Practice of Thai Music and Dictionary of Thai Music*, ed. Angsumarn Chandrapatya (Bangkok: Amarin Printing and Publishing Public, 2003), 62. (in Thai)

³ Sirindhorn Music Library, “Memorial Book for the Royal Ceremony of Namwa Romphothong,” accessed August 16, 2024, 8, <https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/wp-content/uploads/2020/03/Namwa.pdf>. (in Thai)

เครื่องเป่าและเครื่องสี โดยเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น มี 3 ท่อน ไม่มีการว่าดอ⁴ สำหรับเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ของครุฑน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง มีความพิเศษที่ทางเพลงมีความไพเราะงดงาม คือ ในการบรรเลงจะไม่มีเทคนิคการตีไขว้มือ ซึ่งเทคนิคการตีไขว้มือเป็นวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทตีส่วนมากใช้เป็นประจำกับการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก⁵ และสามารถพบเจอได้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของทุกเพลง

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดดนตรีไทยพบว่า กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวรศิลปินแห่งชาติสอนตามความสามารถของผู้เรียน เน้นวิธีการบรรเลงมากกว่าบทเพลง เน้นพื้นฐานการบรรเลงระนาดเอกที่ถูกต้อง สอนทักษะอย่างเป็นขั้นตอน ด้วยการสอนแบบมุขปาฐะ โดยใช้การอธิบาย การสาธิต การอุปมาอุปไมย ให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจ สามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง⁶ การถ่ายทอดทางเพลง ครูอุทัย แก้วละเอียด ถ่ายทอดทางเพลงให้กับลูกศิษย์อย่างไม่หวงวิชา มีความตั้งใจอุทิศตนให้กับดนตรีไทย⁷ กระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยของครูชนก สาคกริพบว่าครูชนก สาคกริ เป็นผู้สืบทอดสายตระกูล ศิลปบรรเลง ได้รับการปลูกฝังด้านการสอนและคุณธรรมจากครอบครัว กระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยของครูชนก สาคกริ เป็นผู้สืบทอดความเป็นดนตรีไทยแบบแผน ทั้งการปฏิบัติและทฤษฎีครบถ้วนได้อย่างสมบูรณ์ สามารถผสมผสานหลักการและทฤษฎีต่าง ๆ ทั้งแบบอดีต และปัจจุบันได้เป็นอย่างดี⁸ จากรูปแบบการถ่ายทอดดนตรีไทยที่มีความหลากหลาย ที่มีรูปแบบเฉพาะของครูแต่ละท่าน จึงส่งผลให้ผู้วิจัยต้องการศึกษาการถ่ายทอดดนตรีไทยของครุฑน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง ที่เป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านเครื่องมือฆ้องวงใหญ่ ที่มีความสำคัญในวงการดนตรีไทย

จากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความต้องการศึกษาการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ของครุฑน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง เนื่องด้วยเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น เป็นเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแรกที่ครุฑน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง ได้ประพันธ์ทางเดียวขึ้น และไม่พบการใช้เทคนิคการตีไขว้มือใน

⁴ Nathathai Phongphithak, "A Study of the Song Nok Khamin" (Master's thesis, Srinakharinwirot University, 2009), 29. (in Thai)

⁵ Montri Tramote, *Sopha Sangkheet* (Musical Terms), 3rd ed. (Bangkok: Fine Arts Department, 1988), 3. (in Thai)

⁶ Uthai Sastra, "A Study of Transmission Process in Ranard-Ek Performance of Prasit Thaworn" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2010), 55. (in Thai)

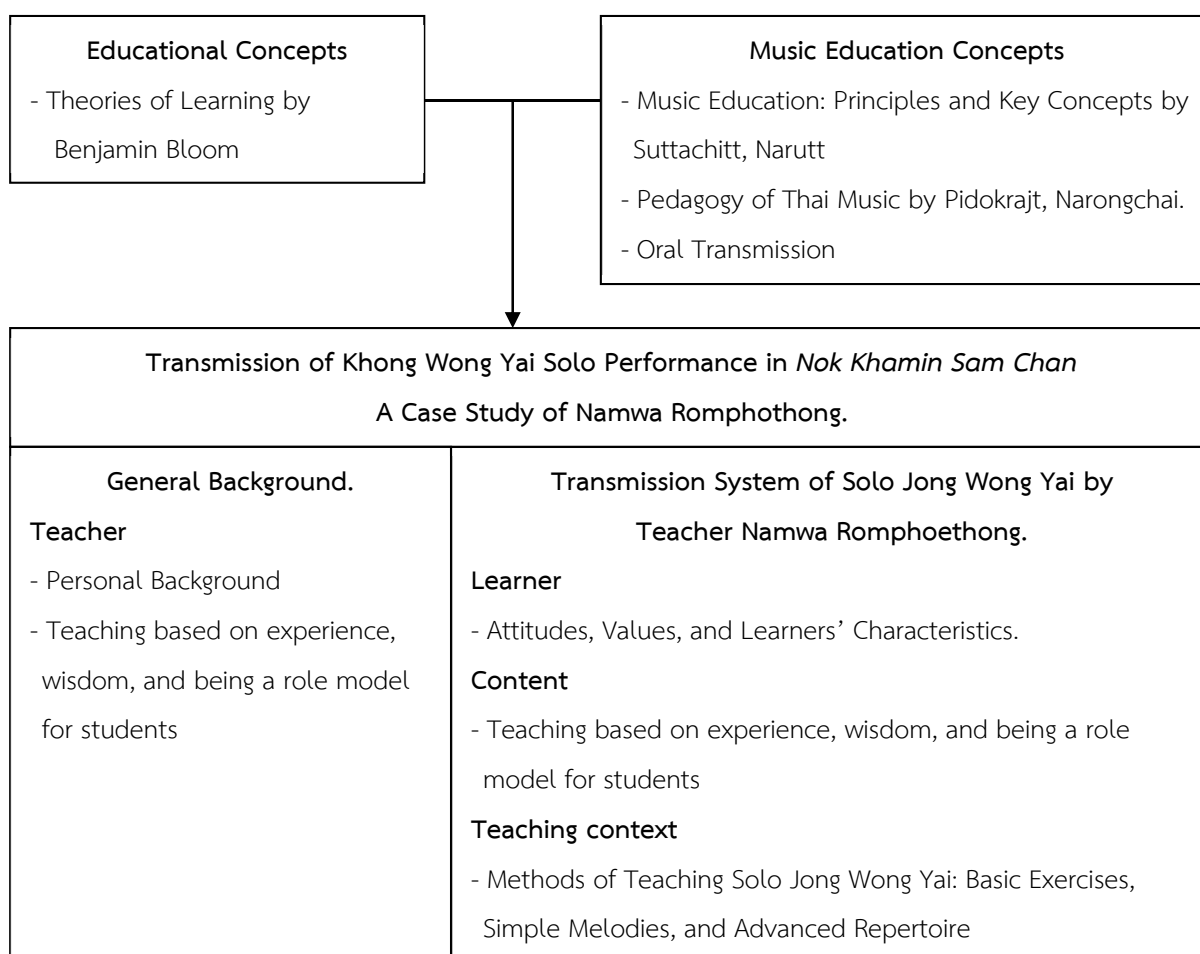
⁷ Angkhana Saenganan, "The Inheritance of Thai Music by Master Uthai Kaewla-ied: A Case Study of Thai Banlang Ensemble in Amphawa District, Samut Songkhram Province" (Master's thesis, Srinakharinwirot University, 2009), 30. (in Thai)

⁸ Papitchaya Siangprasert, "The Analysis of Perspective and Transmission Process of Thai Music of Master Chanok Saggarik" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2013), 12. (in Thai)

เพลงนี้ ซึ่งเป็นเทคนิคที่พบเจอในการบรรเลงเพลงเดี่ยวเครื่องมืองวงใหญ่เป็นประจำ และเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาต่อยอด สืบทอด องค์ความรู้ด้านดนตรีไทยของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง เพื่อให้เป็นที่แพร่หลายต่อวงการดนตรีไทย และวงการดนตรีศึกษา อีกทั้งเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการนำข้อมูลความรู้ไปใช้เป็นแนวทางในการเรียนการสอนต่อไป

สำหรับงานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการถ่ายทอดเดี่ยวมืองวงใหญ่ เพลง *นกขมิ้น สามชั้น* กรณีศึกษาครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง เพื่อทำความเข้าใจแนวทางการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทย ในส่วนของการเดี่ยวมืองวงใหญ่ เพลง *นกขมิ้น สามชั้น* ของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง โดยอาศัยกรอบแนวคิดของอลิซเบธ สไตเนอร์ ที่แบ่งการเรียนรู้ออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่ ผู้สอน ผู้เรียน เนื้อหา และบริบทการเรียนการสอน เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล การสังเกตผู้เรียนและประเมินผลผู้เรียน ได้อาศัยกรอบแนวคิดของเบนจามิน บลูม ที่แบ่งจุดมุ่งหมายการเรียนรู้ออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ ด้านความรู้ ด้านอารมณ์ และด้านความชำนาญ ตามกรอบแนวคิดการวิจัยดังนี้

Figure 1 Theoretical Framework



วิธีการดำเนินงานวิจัย (Methodology)

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งแบ่งวิธีดำเนินการวิจัยเป็น 4 ขั้นตอน ดังนี้

1. ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) เนื่องจากต้องอาศัยความรู้ ความชำนาญ และประสบการณ์เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นข้อมูลเฉพาะเจาะจงของครูนำว่า ร่มโพธิ์ทอง ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ประกอบไปด้วยผู้ให้ข้อมูลที่มีความรู้ และประสบการณ์เกี่ยวกับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น กรณีศึกษาครูนำว่า ร่มโพธิ์ทอง โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ 1) ผู้ให้ข้อมูลประวัติผลงานและบริบทที่เกี่ยวข้องกับครูนำว่า ร่มโพธิ์ทอง และ 2) ผู้ให้ข้อมูลที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น จากครูนำว่า ร่มโพธิ์ทอง ซึ่งเป็นบุคคลใกล้ชิดแบบครอบครัว ผู้ร่วมงานในวิชาชีพ และลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด ดังตารางสรุปต่อไปนี้

Table 1 A Group of People Who Provide Information

Informant Group	Name	Occupation
Family or relatives closely connected to teacher Namwa Romphothong	Mr. Banthom Romphothong (Son)	Independent Thai musician
Senior Thai music teachers or National Artists who have worked professionally with teacher Namwa Romphothong	Dr. Sirichaicharn Fukjumroon	National artist in performing arts (Thai Music), 2014 (B.E. 2557)
Students who have received instruction in Solo Khong Wong Yai (<i>Nok Kamin Sam Chan</i>) and are currently employed in government institutions	Mr. Kittisak Khaosathit	Senior Musician (Khong Wong Yai), Thai Music Ensemble, Fine Arts Department
Students who have received instruction in Solo Khong Wong Yai (<i>Nok Kamin Sam Chan</i>) and have produced academic works related to teacher Namwa Romphothong	Mr. Narongrit Kongpin	Teacher (Professional Level), Lopburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute
Students who have received direct and continuous instruction in Solo Khong Wong Yai (<i>Nok Kamin Sam Chan</i>) for more than five years, from basic to advanced skills	Mr. Atthawat Sabaykan	Teacher (Professional Level), Wat Saothong Kao School (Thungsuk Prachasarn), Phra Nakhon Si Ayutthaya

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลที่หลากหลายเพื่อที่จะได้มาซึ่งความเที่ยงตรงของข้อมูล ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์สำหรับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลบุคคลในครอบครัว 2) แบบสัมภาษณ์ครูดนตรีไทยอาวุโส หรือศิลปินแห่งชาติ ที่เคยเป็นผู้ร่วมงาน ทางวิชาชีพดนตรีไทย 3) แบบสัมภาษณ์ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลง *นกขมิ้น สามชั้น* จากครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง นอกจากนี้ยังมีการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือจากผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความถูกต้องตรงตามเนื้อหา ครบถ้วนตามกรอบแนวคิดและวัตถุประสงค์การวิจัย

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงคุณภาพ ประกอบด้วย การค้นคว้าเอกสาร ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง กระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลง *นกขมิ้น สามชั้น* จากสิ่งพิมพ์หรือเอกสารต่าง ๆ และรวมถึงการสัมภาษณ์จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูล

4. การวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลง *นกขมิ้น สามชั้น* กรณีศึกษาครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง ในประเด็นต่าง ๆ ตามกรอบการวิจัย โดยการตีความแบบอุปนัยและตรวจสอบข้อมูลอย่างรอบคอบ ด้วยการเก็บข้อมูลที่หลากหลาย พิจารณาปัจจัยที่เกี่ยวข้องทุกด้าน สู่การเรียบเรียงเพื่อนำเสนอเป็นแบบพรรณนาความ

ผลการวิจัย (Research Results)

จากการศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูล ผลการวิจัยสามารถนำเสนอได้ดังนี้

1. ประวัติ และผลงาน ของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง

ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง เกิดเมื่อวันที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2475 ที่บ้านหมู่ที่ 10 ตำบลท่าข้าม อำเภอดำรงวิทยารจัน จังหวัดสิงห์บุรี เป็นบุตรชายของนายผูก และนางหอม ร่มโพธิ์ทอง มีพี่น้องร่วมบิดามารดา จำนวนทั้งหมด 8 คน ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง ได้สมรสกับนางเชื่อน ร่มโพธิ์ทอง (นามสกุลเดิม ขำศรี) มีบุตร-ธิดา รวมทั้งสิ้น 5 คน ได้แก่ นางวรรณมา ร่มโพธิ์ทอง นายประเวทย์ ร่มโพธิ์ทอง (ถึงแก่กรรมแล้ว) นายเชาว์ ร่มโพธิ์ทอง (ถึงแก่กรรมแล้ว) นายบรรทม ร่มโพธิ์ทอง และนายพิทักษ์ ร่มโพธิ์ทอง

ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรก ตอนอายุ 13 ปี มารดาได้นำท่านไปฝากตัวเป็นศิษย์ของครูเต็ม ทองโต ซึ่งเป็นครูปี่พาทย์ที่ศักดิ์เป็นญาติกับท่านและมีบ้านอยู่ใกล้เคียงกัน เพลงแรกที่เริ่มเรียนจากสำนักครูเต็ม ทองโต คือ เพลง *สาวธูการ* ซึ่งเรียนเครื่องมืองฆ้องวงใหญ่ ต่อจากนั้นก็ศึกษาเพลง โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เพลงเถา เป็นบางเพลงตามลำดับ ต่อมาตอนอายุประมาณ 17 ปี นายถุงเงิน ทองโต บุตรชายของครูเต็ม ทองโต ได้ชักชวนเข้าฝากตัวเป็นศิษย์ในสำนักดนตรีไทยบ้านบาตร ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยเริ่มต่อเพลงเดี่ยวให้โดยไม่ได้ออกชื่อเพลงแก่ท่าน หลังจากต่อเพลงจบแล้วท่านจึงทราบว่าเป็นเพลงเดี่ยวต่ออยู่รูป ต่อมาจากนั้นก็ได้อีกศึกษาเพลงต่าง ๆ เช่น

เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงมอญ และเพลงเดี่ยว (ยกเว้นเพลงเดี่ยวกราวโนและเพลงทยอยเดี่ยว) จนกระทั่ง พ.ศ. 2497 ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ถึงแก่อนิจกรรม ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง จึงได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูสมภพ ขำประเสริฐ เพื่อขอศึกษาเพลงเดี่ยวกราวโน สำหรับเพลงหน้าพาทย์นั้น ท่านได้รับการครอบให้เรียนเพลงหน้าพาทย์จากครูสอน วงฆ้อง และต่อเพลงหน้าพาทย์จากครูจำรัส อุณวงศ์ ส่วนเพลงองค์พระพิราพนั้น ได้รับการครอบจากครูสมภพ ขำประเสริฐ และต่อเพลงจากครูบาง หลวงสุนทร ส่วนเพลงอื่น ๆ ทั่วไปนั้น ได้ฝากตัวเป็นศิษย์ คุณหญิงชื่น ศิลปบรรเลง เพื่อจะได้ศึกษาและต่อเพลงในภายหลังอีก

ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ได้รับการยอมรับจากวงวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทยว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถเป็นเลิศ ในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย “ฆ้องวงใหญ่” ซึ่งท่านได้รับการถ่ายทอดวิชาการด้านการปฏิบัติ ฆ้องวงใหญ่จากคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูน้าว่า เป็นผู้ที่มีความจำเป็นเลิศ สามารถจดจำเพลงที่ได้ศึกษามาได้อย่างแม่นยำ ด้วยประสบการณ์ด้านการบรรเลงของท่าน ทำให้ท่านมีความสามารถด้านการปรับวงดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนั้นท่านยังมีความสามารถด้านการประพันธ์เพลงไทยอีกด้วย ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ได้เริ่มประพันธ์เพลงไทย ตั้งแต่ประมาณ พ.ศ. 2507 โดยได้จดจำและนำโครงสร้างแม่แบบมาจากครูสมภพ ขำประเสริฐ และครูไสว ตาตะวาทิต ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง เป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านการประพันธ์เพลงได้หลากหลายประเภท สำหรับการประพันธ์เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ทำการประพันธ์ไว้ทั้งหมด 4 เพลง ได้แก่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น เพลงทกบท สามชั้น เพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น และ เพลงภริมย์สุรางค์ สามชั้น

2. การถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น กรณีศึกษาครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง

2.1 ด้านผู้สอน ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ปฏิบัติงานในตำแหน่งผู้ชำนาญด้านดนตรีไทย ที่วิทยาลัยนาฏศิลปบุรี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 จนถึง พ.ศ. 2563 เป็นผู้ที่มีความสามารถเป็นเลิศ ด้านเครื่องมือฆ้องวงใหญ่ โดยได้รับการถ่ายทอดความรู้ดนตรีไทยมาจาก ครูเต็ม ทองโต ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูสมภพ ขำประเสริฐ ครูสอน วงฆ้อง ครูบาง หลวงสุนทร ครูจำรัส อุณวงศ์ และ คุณหญิงชื่น ศิลปบรรเลง ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง เริ่มประพันธ์เพลงครั้งแรก ประมาณ ปี พ.ศ. 2507 โดยได้จดจำและนำโครงสร้างแม่แบบมาจาก ครูสมภพ ขำประเสริฐ และครูไสว ตาตะวาทิต เป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านการประพันธ์เพลงได้หลากหลายประเภท สำหรับการประพันธ์เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ทำการประพันธ์ไว้ทั้งหมด 4 เพลง ได้แก่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น เพลงทกบท สามชั้น เพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น และ เพลงภริมย์สุรางค์ สามชั้น ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง เป็นผู้มีความรักความเมตตาต่อศิษย์ทุกคนอย่างเท่าเทียมกัน ครูจะคอยห่วงใย และคอยดูแลลูกศิษย์ทุกคน เหมือนพ่อดูแลลูก เป็นแบบอย่างที่ดีของลูกศิษย์ทั้งในด้านการใช้ชีวิต ความขยัน และความกตัญญูกตเวทิตา

2.2 ด้านผู้เรียน ผู้เรียนที่จะได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง จะมีการฝากตัวเป็นศิษย์ โดยยังยึดถือขนบธรรมเนียมตามแบบจารีตการเรียนดนตรีไทย ด้วยการนำขันก้านล ดอกไม้ ธูป เทียน และเงินก้านล มามอบให้ครูเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ เพื่อแสดงถึงความเคารพบูชา และเกิดความเป็นสิริมงคลแก่ตัวลูกศิษย์ ผู้เรียนจะต้องมีคุณสมบัติที่ได้รับการปลูกฝังจากครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ใน 3 ด้าน คือ ด้านผู้บรรเลง ต้องเป็นผู้มีกิริยามารยาทที่ดี มีความเคารพต่อ ผู้อาวุโสกว่า ฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญ มีความพร้อมทั้ง ทางกาย และ ทางใจ ด้านเครื่องดนตรี ผู้เรียนต้องเป็นผู้ที่ให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรี รู้จักวิธีการดูแลรักษาเครื่องดนตรี ทั้งก่อนบรรเลง และหลังการบรรเลง ด้านเพลง ผู้เรียนต้องรู้จักที่มา และโครงสร้างของเพลง มีความเข้าใจในเพลงอย่างถูกต้อง ยกตัวอย่างจากการศึกษาการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น ๓ ชั้น ของครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ในครั้งนี้ จะเห็นได้ว่า เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น ๓ ชั้น ของครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง จะแตกต่างจากการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น ๓ ชั้น ของครูผู้อื่น ตรงที่การบรรเลงของครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทองนั้น เป็นเดี่ยวที่ไม่มีเทคนิคการไขว้มือ ซึ่งเป็นเทคนิคที่พบได้เป็นประจำในการบรรเลงเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี

ผู้วิจัยได้นำตัวอย่างของการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ในท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 เพลงนกขมิ้น ๓ ชั้น ของครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ที่ไม่ปรากฏการตีไขว้มือ แตกต่างจากเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น ๓ ชั้น ทางครูหลวงบำรุงจิตเรเจริญ (รูป สาตนะวิสัย) ที่ปรากฏเทคนิคการตีไขว้มือในส่วนดังกล่าว⁹ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้ (โด = d, เร = r, มี = m, ฟา = f, ซอล = s, ลา = l, ที = t และ) = การตีสะบัด)

Example 1 Solo Notation of Khong Wong Yai for *Nok Khamin Sam Chan*, Second Section, Line 1 by Kru Namwa Romphothong

Right Hand	s l t d	- - - -	rd - - -	m - r -	rs - - -	m r - -	tl - l t	d r m -
Left Hand	- - - -	s l t d	- l s m	- r - d	- m r d	- - d s	- s - -	- - - r

⁹ Songyot Kaewdee, “Khru Luangbamrung JitchareanSolo Khong Wong Yai Nokkamint,” *Research and Development Journal Suan Sunandha Rajabhat University* 9, 2 (2017): 172. <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/irdssru/article/view/214184/149062>. (in Thai)

Figure 2 Traditional Ceremony of Becoming a Disciple of Master Namwa Romphothong¹⁰



2.3 ด้านเนื้อหาสาระ ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง มีแนวทางการสอนดนตรีไทย สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 วิธี ดังนี้ สอนตามความสามารถของผู้เรียน ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง จะสอนโดยคำนึงถึงความสามารถของผู้เรียนจากวิธีสังเกตพฤติกรรม จะสอนและถ่ายทอดความรู้ดนตรีไทยตามพื้นฐาน และขีดจำกัดความสามารถของผู้เรียน หากทักษะหรือเทคนิคใดที่ไม่สามารถจะปฏิบัติได้ ครูจะให้ผู้เรียนฝึกฝนซ้ำ ๆ ก่อน หากท้ายที่สุดไม่ได้จริง ๆ จะปรับวิธีการบรรเลงให้เข้ากับความสามารถของผู้เรียน สอนตามแบบโบราณ คือ การถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว (ต่อมือ) ถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว ที่มีความเอาใจใส่ต่อผู้เรียนโดยจะเน้นย้ำในส่วนของคุณภาพของเสียง รวมถึงความถูกต้องแม่นยำและการฝึกทำซ้ำจนผู้เรียนเกิดความชำนาญ ในการสอนแบบมุขปาฐะนั้นได้ทำให้ผู้เรียนได้ชำนาญในเสียงของเครื่องดนตรีและเป็นการส่งเสริมทักษะในการแยกแยะเสียงผ่านการปฏิบัติในรูปแบบของมือช้อง จนผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจในระบบเสียงของฆ้องวงใหญ่มากยิ่งขึ้น สอนแบบอุปมาอุปไมย ครูมีวิธีการถ่ายทอดโดยแฝงเป็นนัยยะด้านความคิด ให้ผู้เรียนได้ฝึกคิดวิเคราะห์ตาม ไม่บอกโดยตรง มีการยกสำนวนสุภาษิต คำพังเพย เพื่อเปรียบเทียบในสิ่งนั้น ๆ ผู้เรียนได้เกิดกระบวนการคิดวิเคราะห์ตาม เน้นทักษะปฏิบัติ ฝึกซ้อมทักษะจนเกิดความคล่องตัว ชำนาญในเครื่องดนตรี เพลง และเทคนิคนั้น ๆ

2.4 ด้านบริบทการเรียนการสอน วิธีการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ด้าน ดังนี้

¹⁰ Sirindhorn Music Library, 160. (in Thai)

(1) ด้านการประเมินความพร้อมของผู้เรียน ครูเน้นความเป็นกันเองโดยการสอบถามในส่วนของท่านองหลักเพลง *นกขมิ้น สามชั้น* ถ้าผู้เรียนไม่ได้ก็จะทำการถ่ายทอดท่านองหลักให้ เพื่อเป็นการลดขั้นตอนในการถ่ายทอดท่านองหลักและตรวจสอบความถูกต้องของท่านองหลัก

(2) ด้านการถ่ายทอดท่านองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลง *นกขมิ้น สามชั้น* ครูนำว่า ร่มโพธิ์ทอง ให้ความสำคัญกับการจัดเครื่องดนตรีในห้องเรียนที่สามารถเห็นการบรรเลงของผู้เรียนได้อย่างใกล้ชิด โดยมีระนาดเอกสำหรับครู และฆ้องวงใหญ่ สำหรับผู้เรียน วิธีการสอนแบบโบราณ โดยครูตีนำ ทีละวรรค แล้วให้ผู้เรียนตีตาม บางครั้งมีการนอปปากบอกท่านอง ให้ผู้เรียนตีตามจนเกิดความชำนาญ เมื่อต่อครบ 1 ท่อน ครูจะทบทวนให้ผู้เรียนจนกว่าผู้เรียนจะมีความแม่นยำ

Figure 3 The Cultural Setting of Knowledge Transmission¹¹



(3) ด้านถ่ายทอดกลวิธีการตีฆ้องวงใหญ่ ในเพลงเดี่ยว *นกขมิ้น สามชั้น* โดย ครูนำว่า ร่มโพธิ์ทอง จะเน้นทักษะการปฏิบัติจนผู้เรียนเกิดความชำนาญ ภายหลังจากการต่อเพลงเดี่ยว *นกขมิ้น สามชั้น* เสร็จแล้ว จะทำการถ่ายทอดเทคนิคและกลวิธีการตีฆ้องวงใหญ่ โดยเรียกว่ากลวิธีตี 8 เสียง ได้แก่ มือซ้าย ตะ ติด ติด ติด มือขวา หนอด หนับ หนิด หน่อง

(4) ด้านการวัดและประเมินผล ของครูนำว่า ร่มโพธิ์ทอง จะมีการวัดและประเมินผลผู้เรียนตามสภาพจริงโดยการสังเกตและสอบถาม ดังนั้น วัดและประเมินผลก่อนเรียน โดยการสอบถามประวัติเพลง สังเกต ตรวจสอบความถูกต้องมือฆ้องท่านองหลักเพลง *นกขมิ้น สามชั้น* วัดและประเมินผลระหว่างเรียน

¹¹ Sirindhorn Music Library, 156. (in Thai)

โดยการต่อเพลงทีละวรรค สังเกตความแม่นยำ หากตีผิดครูจะให้ทำซ้ำ หากตีได้ถูกต้อง ครูจะทำการต่อเพลงวรรคต่อไป วัดและประเมินผลหลังเรียน คือหลังจากที่ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ทำการต่อเพลงเดี่ยวจนหมด สามชั้น จนจบครบ 3 ท่อน ครูจะให้ผู้เรียนตีให้ดูตั้งแต่ต้นจนจบเพลง หากไม่มีข้อผิดพลาด และมีความชำนาญแม่นยำ ถือว่าผ่าน

Figure 4 Demonstration Video of the Eight-Tone Striking Techniques Performed by Namwa Romphothong



สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

จากการศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์ สามารถสรุปผลได้ 4 ด้าน ดังนี้

1. ด้านผู้สอน ครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง เป็นครูดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญในเครื่องมือฆ้องวงใหญ่ ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยด้วยวิธีการแบบดั้งเดิม (มุขปาฐะ) จากครูดนตรีไทยหลายท่าน ได้แก่ ครูเต็มทองโต ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูสมภาพ ขำประเสริฐ ครูสอน วงฆ้อง ครูจำรัส อุ่นวงศ์ ครูบาง หลวงสุนทร และคุณหญิงชื่น ศิลปบรรเลง เป็นผู้ถ่ายทอดลูกศิษย์ด้วยความรักความเมตตา เป็นแบบอย่างที่ดีของลูกศิษย์ทั้งในด้านการใช้ชีวิต ความขยัน และความกตัญญูทดแทนคุณ

2. ด้านผู้เรียน ผู้เรียนที่จะได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง จะมีการฝากตัวเป็นศิษย์ โดยยังยึดถือขนบธรรมเนียมตามแบบจารีตการเรียนดนตรีไทย ด้วยการนำขันกำนล ดอกไม้ รูป เทียน และเงิน กำนลมามอบให้ครูเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ ผู้เรียนจะต้องมีคุณสมบัติที่ได้รับการปลูกฝังจากครูน้าว่า ร่มโพธิ์ทอง ใน 3 ด้าน ได้แก่ ด้านผู้บรรเลง ด้านเครื่องดนตรี และด้านเพลง

3. ด้านเนื้อหาสาระ ครุณ้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง มีแนวทางการสอนดนตรีไทย แบ่งออกได้เป็น 4 วิธี คือ สอนตามความสามารถของผู้เรียน สอนตามแบบโบราณ คือการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว (ต่อมือ) สอนแบบอุปมาอุปไมย และเน้นทักษะการปฏิบัติ

4. ด้านการเรียนการสอน วิธีการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ของครุณ้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 วิธี ดังนี้ ประเมินความพร้อมของผู้เรียน ถ่ายทอดทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ถ่ายทอดกลวิธีการตีฆ้องวงใหญ่ ในเพลงเดี่ยวนกขมิ้น สามชั้น และการวัดและประเมินผล (ก่อนเรียน ระหว่างเรียน และหลังเรียน)

จากที่กล่าวมาทั้งหมด จึงสามารถสรุปได้ว่า ครุณ้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง เป็นผู้ที่มีแนวทางการถ่ายทอดดนตรีไทย ที่โดดเด่นทั้งในด้านของเนื้อหา และกระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ที่เป็นระบบ สามารถนำไปเป็นแนวทางสำหรับการพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีไทยในปัจจุบันได้ โดยเฉพาะเครื่องมือเอกฆ้องวงใหญ่ ทั้งในระดับทักษะพื้นฐาน จนถึงทักษะขั้นสูงอย่างเพลงเดี่ยว เพื่อเป็นแนวทางการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยให้มีศักยภาพ

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

การถ่ายทอดดนตรีไทยของครุณ้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง เป็นการถ่ายทอดแบบโบราณดั้งเดิม (มุขปาฐะ) ที่มีลักษณะสำคัญคือ “ตัวต่อตัว” เน้นทักษะการปฏิบัติ ให้เกิดจากการฝึกฝนจนชำนาญ สามารถต่อยอดในเครื่องมืออื่นในการบรรเลงเดี่ยว เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ฆ้องมอญและการปรับวงดนตรีต่าง ๆ ในรูปแบบของดนตรีไทย แสดงถึงความรู้ความสามารถของครูที่ประจักษ์แก่ศิษย์จนเกิดเป็นผลงานที่เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทย รวมถึงการประพันธ์เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแรก และเป็นเพลงที่มีความพิเศษที่ไม่เหมือนเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ในเพลงนกขมิ้น สามชั้น ของครูดนตรีท่านอื่น ๆ คือ มีความพิเศษในด้านของไม่มีเทคนิคการตีไขว้มือ และมีลักษณะที่คุ้น ไม่คุ้นเคยเหมือนครูท่านอื่น ซึ่งผู้วิจัย มีความเห็นว่า ครูดนตรีควรนำแนวทางการสอน และการปฏิบัติตนต่อศิษย์ และกระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น ของครุณ้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง มาเป็นแนวทางในการปฏิบัติในบทบาทของการเป็นครูผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทย ในส่วนของการสอนแบบอุปมาอุปไมย ซึ่งครูมีวิธีการถ่ายทอดโดยแฝงเป็นนัยยะด้านความคิด ให้ผู้เรียนได้ฝึกคิดวิเคราะห์ตาม ไม่บอกโดยตรง มีการยกสำนวนสุภาษิต คำพังเพย เพื่อเปรียบเทียบในสิ่งนั้น ๆ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นวิธีการสอนของครูที่ผู้เรียนได้เกิดกระบวนการคิดวิเคราะห์ตาม ทำให้เกิดบรรยากาศใหม่ในการเรียนและเป็นการได้หยุดพักในการบรรเลงวรรคดังกล่าวที่ติดขัด เป็นเครื่องเตือนสติให้แก่ผู้เรียนได้จดจำทำนองที่ติดขัดตามสำนวนที่ครูได้กล่าวอุปมาอุปไมย

การเรียนเดี่ยวฆ้องวงใหญ่กับครุณ้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง เป็นการถ่ายทอดความรู้ที่ผู้เรียนต้องอาศัยพื้นฐานความรู้และทักษะดนตรีไทยในระดับสูง รวมถึงความพร้อมด้านร่างกาย จิตใจ เครื่องดนตรี และบทเพลงที่

มีความเหมาะสมกับผู้เรียน ครูจะประเมินจากการสังเกตวิธีการบรรเลงและฝีมือของผู้เรียนว่ามีความรู้ความสามารถที่จะบรรเลงเดี่ยวหรือมีคุณสมบัติในเครื่องดนตรีอื่น ๆ และปรับเปลี่ยนให้ตรงกับบุคลิกของผู้เรียนจนเกิดความชำนาญในเครื่องดนตรีนั้นอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งเพลงที่มีส่วนยากจนผู้เรียนไม่สามารถปฏิบัติได้ ครูจะมีการปรับเปลี่ยนให้มีความสอดคล้องกับความสามารถของผู้เรียน มีความสอดคล้องกับ ทฤษฎีการเรียนรู้ของบลูม¹² ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้ว จะพบความสอดคล้องอย่างชัดเจน ได้แก่ 1) ด้านพื้นฐานของผู้เรียน ผู้ที่จะเรียนเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ต้องมีพื้นฐานทางดนตรีไทยที่เพียงพอ พื้นฐานเดิมของผู้เรียนเป็นหัวใจสำคัญต่อความสำเร็จในการเรียนรู้ 2) ด้านความรู้ (Cognitive Domain) ผู้เรียนต้องเข้าใจโครงสร้างเพลง ประวัติฆ้องวงใหญ่ ระบบเสียง และเทคนิคและกลวิธีการบรรเลง ซึ่งแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงด้านความรู้และความคิด 3) ด้านอารมณ์ (Affective Domain) ผู้เรียนต้องมีจิตใจที่มั่นคง มีความศรัทธาในครูและจารีต มีความกล้าแสดงออก และเคารพขนบธรรมเนียม สะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางค่านิยมและทัศนคติ 4) ด้านความชำนาญ (Psychomotor Domain) การฝึกฝนการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จนเกิดทักษะสูง ต้องอาศัยการปฏิบัติบ่อยครั้งและสม่ำเสมอ ซึ่งทำให้เกิดความชำนาญทางร่างกายอย่างเป็นระบบ ทั้งนี้ในองค์ประกอบของการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงนกขมิ้น สามชั้น ของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง มีความสอดคล้องกับงานวิจัยของอุทัย ศาสตรา¹³ และ อังคณา แสงอนันต์¹⁴ ที่ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทย โดยใช้แนวคิดของอลิซเบธ สไตเนอร์ที่แบ่งการเรียนรู้ออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่ ผู้สอน ผู้เรียน เนื้อหา และบริบทการเรียนการสอนเช่นกัน

นอกจากนี้ จากการศึกษากระบวนการวัดและประเมินผลในการสอนเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น กรณีศึกษา ครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง พบว่าวิธีการวัดและประเมินผลของครูน้ำว่า ร่มโพธิ์ทอง สอดคล้องกับหลักการและทฤษฎีด้านการเรียนการสอน ทั้งในเชิงเนื้อหา เทคนิคการสอน และจุดมุ่งหมายของการเรียนรู้ อันสะท้อนถึงความเข้าใจในบริบทการถ่ายทอดดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพ ทั้งทางปฏิบัติและทางทฤษฎี มีการวางแผนการประเมินผลอย่างเป็นระบบ 3 ระยะ ได้แก่ 1) ประเมินก่อนเรียน เน้นการประเมินความพร้อมของผู้เรียนผ่านการสอบถามเกี่ยวกับทำนองหลัก หากยังไม่เข้าใจ ครูจะเพิ่มเติมความรู้พื้นฐาน เช่น ประวัติและโครงสร้างของเพลง 2) ประเมินระหว่างเรียน ใช้วิธีการสังเกตพฤติกรรมการเล่นแต่ละวรรค ทบทวนและสอบถามความเข้าใจอย่างต่อเนื่อง และ 3) ประเมินหลังเรียน ประเมินการบรรเลงเต็มรูปแบบ โดยเน้นความถูกต้องของทำนองเดี่ยว ความแม่นยำ ทักษะมือ กลวิธีการตี และท่าทางการบรรเลง ที่เน้นการใช้บริบทที่

¹² Preeyaporn Wonganutroge, *Psychology of Personnel Administration* (Bangkok: Krungthep Promotion Center, 1992), 25. (in Thai)

¹³ Uthai Sastra, 52. (in Thai)

¹⁴ Papitchaya Siangprasert, 41. (in Thai)

เหมาะสม และการเรียนรู้ตามความต้องการของผู้เรียน ซึ่งสะท้อนในวิธีการถ่ายทอดทำนองและการประเมนแบบเน้นผู้เรียน มองการสอนเป็นการจัดสภาพแวดล้อมและการแนะแนวการเรียนรู้ ซึ่งเห็นได้จากการปูพื้นฐานก่อนเรียนและการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์ สอดคล้องกับทฤษฎีของ เบญจามิน บลูม¹⁵

สรุปได้ว่า การถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลง *นกขมิ้น สามชั้น* กรณีศึกษาครูนำว่า รัมโพธิ์ทอง แสดงให้เห็นถึงกระบวนการถ่ายทอดความรู้ที่ยึดถือขนบธรรมเนียมการเรียนการสอนดนตรีไทยแบบดั้งเดิม โดยเน้นการฝึกฝนแบบตัวต่อตัว สร้างความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างครูกับศิษย์ ถ่ายทอดทั้งเนื้อหาทางทฤษฎีและทักษะเชิงปฏิบัติอย่างเข้มข้น พร้อมทั้งพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนให้สอดคล้องกับความสามารถรายบุคคล ครูนำว่า รัมโพธิ์ทอง เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญสูงทั้งด้านศิลปะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้เป็นแบบอย่างของครูดนตรีไทยที่มีจิตวิญญาณความเป็นครูและมุ่งมั่นในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย การถ่ายทอดของครูนำว่า รัมโพธิ์ทอง ไม่เพียงแต่ช่วยเพลงเดี่ยวที่มีคุณค่า หากยังเป็นแนวทางที่สามารถพัฒนาและประยุกต์ใช้ในสถานศึกษายุคใหม่ เพื่อเสริมสร้างนักดนตรีไทยรุ่นใหม่ที่มีทั้งความรู้ ทักษะ และจิตสำนึกในคุณค่าของดนตรีไทยอย่างแท้จริง

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

The authors declare that no generative artificial intelligence (AI) tools or AI-assisted technologies were used in the preparation of this manuscript.

Bibliography

- Kaewdee, Songyot. “Khru Luangbamrung JitchareanSolo Khong Wong Yai Nokkamint.” *Research and Development Journal Suan Sunandha Rajabhat University* 9, 2 (2017): 167-175. (in Thai)
- Narkswasdi, Uthis. “Theory and Practice of Thai Music.” In *Theory and Practice of Thai Music and Dictionary of Thai Music*, edited by Angsumarn Chandrapatya, 43-69. Bangkok: Amarin Printing and Publishing Public, 2003. (in Thai)

¹⁵ Aksorn Sawaddee, “Knowledge, Understanding, and Awareness in Environmental Conservation of High School Students: A Case Study in Bang Kapi District, Bangkok” (Master's thesis, National Institute of Development Administration, 1999), 45. (in Thai)

- Phongphithak, Nathathai. "A Study of the Song *Nok Khamin*." Master's thesis, Srinakharinwirot University, 2009. (in Thai)
- Phukhaothong, Sa-ngat. *Thai Music and the Introduction to Thai Music*. Bangkok: Ruenkaew Printing, 1996. (in Thai)
- Saenganan, Angkhana. "The Inheritance of Thai Music by Master Uthai Kaewla-ied: A Case Study of Thai Banleng Ensemble in Amphawa District, Samut Songkhram Province." Master's thesis, Srinakharinwirot University, 2009. (in Thai)
- Sawaddee, Aksorn. "Knowledge, Understanding, and Awareness in Environmental Conservation of High School Students: A Case Study in Bang Kapi District, Bangkok." Master's thesis, National Institute of Development Administration, 1999. (in Thai)
- Sastra, Uthai. "A Study of Transmission Process in Ranard-Ek Performance of Prasit Thaworn, National Artist." Master's thesis, Chulalongkorn University, 2010. (in Thai)
- Siangprasert, Papitchaya. "The Analysis of Perspective and Transmission Process of Thai Music of Master Chanok Saggarik." Master's thesis, Chulalongkorn University, 2013. (in Thai)
- Sirindhorn Music Library. "Memorial Book for the Royal Ceremony of Namwa Romphothong." Accessed August 16, 2024. <https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/wp-content/uploads/2020/03/Namwa.pdf>. (in Thai)
- Sutthijit, Narut. *Music Education: Principles and Essences*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018. (in Thai)
- Tramote, Montri. *Sopha Sangkheet* (Musical Terms). 3rd ed. Bangkok: Fine Arts Department, 1988. (in Thai)
- Wonganutroge, Preeyaporn. *Psychology of Personnel Administration*. Bangkok: Krungthep Promotion Center, 1992. (in Thai)

บทความวิจัย (Research Article)

การหลอมรวมจารีตประเพณีทางดนตรีและเทคโนโลยี : การทบทวนวรรณกรรม
อย่างเป็นระบบเกี่ยวกับปัญญาประดิษฐ์ในดนตรีศึกษานอกบริบทตะวันตก
และนัยสำคัญที่มีต่อดนตรีไทย

The Fusion of Musical Traditions and Technology: A Systematic Literature
Review of Artificial Intelligence in Music Education within Non-Western
Contexts and Its Implications for Thai Music

ประโยชน์ มีสกุล*

วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เชียงใหม่ ประเทศไทย

Prayoch Meesakul*

Chiangmai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Chiang Mai, Thailand

prayoch.m@cdacm.bpi.ac.th

Received: May 1, 2026 / Revised: June 22, 2026 / Accepted: July 2, 2026

บทคัดย่อ

การประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ ในดนตรีศึกษาได้ขยายตัวอย่างรวดเร็วในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา โดยเฉพาะการนำเทคโนโลยีการเรียนรู้ของเครื่อง การเรียนรู้เชิงลึก และปัญญาประดิษฐ์เชิงกำเนิด มาใช้ในการสร้างสรรค์ดนตรี วิเคราะห์ข้อมูลเสียง และพัฒนาระบบการเรียนรู้ดนตรี อย่างไรก็ตาม งานวิจัยส่วนใหญ่ยังคงมุ่งเน้นบริบทดนตรีตะวันตก ซึ่งมีโครงสร้างเชิงทฤษฎีและระบบสัญลักษณ์ทางดนตรีที่เอื้อต่อการพัฒนาเทคโนโลยี ขณะที่ดนตรีนอกบริบทตะวันตก เช่น ดนตรีไทย มีลักษณะเฉพาะด้านการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ การเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ และความสัมพันธ์เชิงวัฒนธรรมระหว่างครูกับศิษย์ ส่งผลให้การประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ในบริบทดังกล่าวมีทั้งโอกาสและความท้าทาย การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) สังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับการประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ในดนตรีศึกษานอกบริบทตะวันตก (2) วิเคราะห์ผลกระทบของปัญญาประดิษฐ์ต่ออัตลักษณ์ทางดนตรีและกระบวนการเรียนรู้ และ (3) พัฒนาแบบจำลองเชิงแนวคิดสำหรับการบูรณาการปัญญาประดิษฐ์กับดนตรีไทยในบริบทการเรียนรู้ร่วมสมัย

* Corresponding author, email: prayoch.m@cdacm.bpi.ac.th

การวิจัยใช้ระเบียบวิธีการทบทวนวรรณกรรม และการสังเคราะห์องค์ความรู้อย่างเป็นระบบ ตามแนวทางของ PRISMA 2020 ซึ่งประกอบด้วย 4 ขั้นตอนหลัก ได้แก่ การระบุเอกสาร การคัดกรองเอกสาร การประเมินความเหมาะสมของเอกสาร และการคัดเลือกเอกสารเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ เพื่อให้กระบวนการวิจัยมีความเป็นระบบ โปร่งใส และสามารถตรวจสอบย้อนกลับได้ การสืบค้นข้อมูลดำเนินการผ่านฐานข้อมูลวิชาการทั้งในระดับนานาชาติและระดับชาติ ได้แก่ ฐานข้อมูลสโกปัส เว็บออฟไซเอนซ์ กูเกิล สกอลาร์ ไทยโจ และไทยดิจิทัลคอลเลกชัน โดยใช้คำค้นในรูปแบบบูลีนหรือตัวดำเนินการเชิงตรรกะ เช่น AND, OR และ NOT ที่เกี่ยวข้องกับปัญหาประติษฐ์ ดนตรีศึกษา และบริบทดนตรีนอกตะวันตก ผลการสืบค้นเบื้องต้นพบเอกสารจำนวน 360 รายการ หลังการคัดกรองเอกสารซ้ำและการประเมินคุณภาพตามเกณฑ์ที่กำหนด เหลือเอกสารที่ผ่านการคัดเลือกจำนวน 60 รายการ ประกอบด้วยงานวิจัยนานาชาติ 50 รายการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบริบทไทย 10 รายการ ทั้งนี้ เอกสารที่นำมาศึกษาเป็นงานวิจัยที่ผ่านกระบวนการพิจารณาโดยผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการ และได้รับการประเมินคุณภาพเพิ่มเติมด้วยแนวทางการประเมินเชิงวิพากษ์ และเครื่องมือประเมินคุณภาพงานวิจัยแบบผานวธิ เพื่อใหม่ั่นใจถึงควมน่าเชื่อถือ ความเหมาะสม และความสอดคล้องของข้อมูลก่อนนำเข้าสู่กระบวนการสังเคราะห์ การวิเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีการสังเคราะห์เชิงประเด็น โดยจัดกลุ่มข้อมูลตามคำถามการวิจัย 4 ประเด็น ได้แก่ รูปแบบของเทคโนโลยีปัญหาประติษฐ์ แนวปฏิบัติในการบูรณาการปัญหาประติษฐ์กับดนตรีศึกษา ผลกระทบต่ออัตลักษณ์ทางดนตรี และผลกระทบต่อกระบวนการเรียนรู้

ผลการวิจัยพบว่าปัญหาประติษฐ์ ถูกนำมาใช้ในดนตรีศึกษาใน 5 รูปแบบหลัก ได้แก่ (1) การสร้างสรรค์ดนตรีด้วยปัญหาประติษฐ์ (2) การวิเคราะห์และประมวลผลข้อมูลเสียง (3) ระบบสอนอัจฉริยะและการเรียนรู้แบบปรับตัว (4) การอนุรักษ์และจัดเก็บมรดกทางวัฒนธรรม และ (5) ระบบปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยี ผลการศึกษาสะท้อนให้เห็นว่าปัญหาประติษฐ์มีศักยภาพในการสนับสนุนการเรียนรู้แบบเฉพาะบุคคล การให้ข้อมูลย้อนกลับแบบทันที และการขยายโอกาสในการเข้าถึงองค์ความรู้ทางดนตรี อย่างไรก็ตาม การบูรณาการปัญหาประติษฐ์กับดนตรีจําเป็นต้องคำนึงถึงบริบททางวัฒนธรรม กระบวนการเรียนรู้เชิงสังคม และระบบครู-ศิษย์ ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของดนตรีไทย ทั้งนี้ เพื่อหลีกเลี่ยงการลดทอนอัตลักษณ์ทางดนตรีและการแยกดนตรีออกจากบริบททางวัฒนธรรมดั้งเดิม

จากการสังเคราะห์องค์ความรู้ทั้งหมด ผู้วิจัยได้พัฒนาแบบจำลองเชิงแนวคิด “T-AIM Model” ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 4 ส่วน ได้แก่ จาริตดนตรี ปัญหาประติษฐ์ การปฏิสัมพันธ์ และการเป็นตัวกลางของการเรียนรู้ แบบจำลองดังกล่าวอธิบายการหลอมรวมระหว่างจาริตดนตรี เทคโนโลยี ปัญหาประติษฐ์ ปฏิสัมพันธ์ทางสังคม และกระบวนการเรียนรู้เชิงวัฒนธรรม โดยมองว่าปัญหาประติษฐ์ควรทำหน้าที่เป็นเครื่องมือสนับสนุนและขยายศักยภาพของการเรียนรู้ มากกว่าการแทนที่จาริตดนตรีดั้งเดิมหรือบทบาทของครู ข้อค้นพบของการวิจัยมีส่วนช่วยขยายองค์ความรู้ด้านปัญหาประติษฐ์ที่ตอบสนองต่อบริบท

ทางวัฒนธรรม และเป็นพื้นฐานเชิงแนวคิดสำหรับการบูรณาการปัญญาประดิษฐ์ กับจารีตดนตรีนอกตะวันตก โดยคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ปฏิสัมพันธ์ทางสังคม และระบบองค์ความรู้ดั้งเดิม ทั้งนี้ เพื่อให้การพัฒนาเทคโนโลยีดนตรีในอนาคตสามารถดำเนินไปอย่างสมดุล เหมาะสม และยั่งยืนในบริบทของสังคมไทยและสังคมพหุวัฒนธรรม

ในเชิงข้อเสนอแนะ การวิจัยในอนาคตควรมุ่งสู่การวิจัยเชิงทดลองเพื่อทดสอบแบบจำลองในสถานการณ์จริง รวมถึงการพัฒนาเทคโนโลยีที่สอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของดนตรีไทย และการกำหนดแนวทางจริยธรรมในการใช้ข้อมูลดนตรี โดยเฉพาะการจัดเก็บข้อมูลเสียงครูเพลงอย่างเป็นธรรมและเคารพสิทธิทางวัฒนธรรม ทั้งนี้ เพื่อให้การบูรณาการเทคโนโลยีกับจารีตดนตรีเกิดขึ้นอย่างสมดุลและยั่งยืน

คำสำคัญ : ปัญญาประดิษฐ์ / ดนตรีศึกษา / ดนตรีนอกตะวันตก / ดนตรีไทย / อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

Abstract

The application of artificial intelligence (AI) in music education has expanded rapidly over the past decade, particularly through the adoption of machine learning, deep learning, and generative artificial intelligence technologies for music creation, audio analysis, and the development of intelligent learning systems. Despite this growth, most existing studies have been conducted within Western musical contexts, where formal theoretical structures and standardized notation systems facilitate technological development and computational processing. In contrast, non-Western musical traditions, including Thai music, are characterized by oral transmission, experiential learning, master-disciple relationships, and strong cultural embeddedness. These distinctive characteristics create both opportunities and challenges for the integration of AI into music education. Consequently, there remains a significant need to synthesize existing knowledge regarding AI applications in non-Western music education and to explore their implications for preserving cultural identity and supporting meaningful learning processes. This study aimed to (1) synthesize existing knowledge on the application of artificial intelligence in non-Western music education, (2) examine the impacts of AI on musical identity and learning processes, and (3) develop a conceptual model for integrating artificial intelligence with Thai musical traditions within contemporary educational contexts.

This research employed a systematic literature review and knowledge synthesis approach following the PRISMA 2020 guidelines. The review process consisted of four major stages: identification, screening, eligibility assessment, and inclusion. These procedures were designed to ensure methodological transparency, systematic data collection, and replicability of findings. Literature searches were conducted through both international and national academic databases, including Scopus, Web of Science, Google Scholar, ThaiJO, and Thai Digital Collection. Boolean search operators such as AND, OR, and NOT were used to combine keywords related to artificial intelligence, music education, ethnomusicology, cultural heritage, non-Western music, and Thai music. The initial search yielded 360 documents. After removing duplicates, screening titles and abstracts, and evaluating full-text quality according to predetermined criteria, 60 documents were retained for final analysis. These consisted of 50 international studies and 10 studies specifically related to Thai contexts. All selected documents had undergone academic peer review and were further assessed using critical appraisal procedures and mixed-method quality assessment tools to ensure reliability, relevance, and methodological rigor before inclusion in the synthesis process.

Data were analyzed using thematic synthesis. The selected literature was categorized according to four research questions: (1) types of artificial intelligence technologies used in non-Western music education, (2) best practices for integrating AI into music education, (3) the impact of AI on musical identity, and (4) the influence of AI on learning processes. The analysis focused on identifying recurring themes, patterns, relationships, and emerging trends across the literature in order to construct a comprehensive understanding of the current state of knowledge.

The research findings revealed that artificial intelligence has been applied in music education through five major categories. First, AI is increasingly utilized for music creation and composition, particularly through generative systems capable of producing melodies, harmonies, rhythmic structures, and musical arrangements. Second, AI technologies are employed for audio analysis and signal processing, enabling automated transcription, pattern recognition, performance assessment, and music information retrieval. Third, intelligent tutoring systems and adaptive learning platforms provide personalized learning experiences, immediate feedback, and learner-centered instructional support. Fourth, AI contributes

significantly to cultural heritage preservation through digital archiving, documentation, classification, and restoration of musical materials. Fifth, human–technology interaction systems facilitate collaborative engagement between learners, teachers, communities, and intelligent technologies in musical learning environments.

The findings further indicate that AI offers considerable potential for supporting personalized learning, expanding access to musical knowledge, providing real-time feedback, and enhancing educational efficiency. However, successful integration of AI into traditional music education requires careful consideration of cultural contexts, social learning processes, and indigenous knowledge systems. In the case of Thai music, the master–disciple tradition remains a fundamental mechanism for transmitting musical knowledge, values, performance practices, and cultural meanings. Although AI can support information delivery and skill development, it cannot fully replace the social interaction, cultural immersion, and human relationships that characterize traditional learning environments. Therefore, the implementation of AI in Thai music education should emphasize augmentation rather than replacement.

Based on the synthesis of all reviewed documents, this study developed the T-AIM Model, a conceptual framework designed to explain the integration of Thai musical traditions and artificial intelligence in contemporary learning environments. The model consists of four interrelated components: Tradition (T), Artificial Intelligence (A), Interaction (I), and Mediation (M). Tradition represents the cultural foundations, values, knowledge systems, and musical practices embedded within Thai music. Artificial Intelligence refers to technological tools and systems that support analysis, creativity, instruction, and knowledge management. Interaction emphasizes the social relationships among learners, teachers, communities, and technologies that facilitate collaborative learning and knowledge construction. Mediation highlights the role of AI as a cognitive and educational intermediary that connects traditional knowledge with emerging technological possibilities. The model proposes that AI should function as a supportive and enabling mechanism that strengthens learning opportunities while preserving cultural authenticity and social engagement.

The study contributes to the growing body of knowledge concerning culturally responsive applications of artificial intelligence in music education. It demonstrates that the integration of AI into non-Western musical traditions must be guided by principles of cultural

sustainability, ethical responsibility, and respect for indigenous knowledge systems. The findings suggest that future technological development should balance innovation with cultural preservation to ensure that digital transformation does not undermine musical identity or disconnect music from its cultural context. Future research should focus on experimental studies that evaluate the effectiveness of the T-AIM Model in authentic educational settings, the development of AI technologies tailored specifically to Thai musical characteristics, and the establishment of ethical frameworks for managing musical data, particularly the preservation and use of recordings from master musicians. Such efforts will help ensure that the integration of artificial intelligence and traditional music can proceed in a balanced, culturally sensitive, and sustainable manner.

Keywords: Artificial Intelligence / Music Education / Non-Western Music / Thai Music / Cultural Identity

ในศตวรรษที่ 21 ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีดิจิทัล โดยเฉพาะเทคโนโลยีปัญญาประดิษฐ์ (Artificial Intelligence: AI) ได้เข้ามามีบทบาทอย่างกว้างขวางในหลากหลายมิติของสังคมมนุษย์¹ รวมถึงในสาขาศิลปะและดนตรี ซึ่งแต่เดิมถือได้ว่าเป็นพื้นที่ของความคิดสร้างสรรค์และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม เทคโนโลยี AI เช่น การเรียนรู้ของเครื่อง (Machine Learning) การเรียนรู้เชิงลึก (Deep Learning) และแบบจำลองเชิงกำเนิด (Generative Models) ได้ถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ดนตรี วิเคราะห์โครงสร้างเสียง ประมวลผลข้อมูลเสียง และการพัฒนาระบบสนับสนุนการเรียนรู้² ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งในเชิงกระบวนการผลิตดนตรีและการเรียนรู้ดนตรีอย่างมีนัยสำคัญ ในบริบทของการศึกษาดนตรี เทคโนโลยี AI ได้เปิดโอกาสใหม่ในการพัฒนาการเรียนรู้แบบเฉพาะบุคคล (Personalized Learning) การให้ข้อมูลย้อนกลับแบบทันที (Real-time Feedback) และสร้างสภาพแวดล้อมการเรียนรู้แบบปรับตัว (Adaptive Learning Environment)³ ซึ่งช่วย

¹ Wayne Holmes, Maya Bialik, and Charles Fadel, *Artificial Intelligence in Education Promises and Implications for Teaching and Learning* (Boston, MA: Center for Curriculum Redesign, 2019), 17.

² Dorien Herremans, Ching-Hua Chuan, and Elaine Chew, "A Functional Taxonomy of Music Generation Systems," *ACM Computing Surveys* 50, 5 (2017): 4.

³ Rosemary Luckin, *Machine Learning and Human Intelligence the Future of Education for the 21st Century* (London: UCL Institute of Education Press, 2018), 84.

ให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะทางดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ AI ยังสามารถช่วยวิเคราะห์พฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียน และนำข้อมูลดังกล่าวไปใช้ในการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับศักยภาพของแต่ละบุคคล อย่างไรก็ตาม การพัฒนาและการประยุกต์ใช้ AI ในดนตรีศึกษาส่วนใหญ่ยังคงตั้งอยู่บนพื้นฐานของดนตรีตะวันตก ซึ่งมีลักษณะเด่นในด้านการมีระบบสัญลักษณ์ทางดนตรี (Notation System) ที่ชัดเจน โครงสร้างทางทฤษฎีที่เป็นมาตรฐาน และความสามารถในการแปลงองค์ประกอบทางดนตรีให้อยู่ในรูปแบบข้อมูลเชิงดิจิทัลได้ง่าย สิ่งเหล่านี้เอื้อต่อการพัฒนาอัลกอริทึมและแบบจำลอง AI อย่างมาก ในทางตรงกันข้าม ดนตรีในบริบทนอกตะวันตก (Non-Western Music) มักมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างออกไป เช่น การถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) การเน้นการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติ (Embodied Learning)⁴ และการเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง

ดนตรีไทยในฐานะหนึ่งในดนตรีนอกบริบทตะวันตก มีระบบการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ยึดโยงกับความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์⁵ โดยกระบวนการเรียนรู้เน้นการสังเกต การเลียนแบบ และการฝึกฝนผ่านประสบการณ์ตรง มากกว่าการเรียนรู้ผ่านสัญลักษณ์หรือเอกสารทางทฤษฎี ความรู้ทางดนตรีจึงไม่ได้ถูกจัดเก็บในรูปแบบที่เป็นทางการ แต่แฝงอยู่ในตัวบุคคล ในบริบทของพิธีกรรม และในปฏิสัมพันธ์ทางสังคม⁶ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความซับซ้อนของดนตรีไทยในฐานะระบบวัฒนธรรม มากกว่าการเป็นเพียงระบบเสียง การนำเทคโนโลยี AI เข้ามาใช้ในบริบทดังกล่าวจึงก่อให้เกิดคำถามเชิงวิชาการที่สำคัญหลายประการ ในด้านหนึ่ง AI สามารถมีบทบาทสำคัญในการบันทึก วิเคราะห์ และอนุรักษ์องค์ความรู้ทางดนตรี ซึ่งอาจช่วยลดความเสี่ยงของการสูญหายของมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้⁷ ในอีกด้านหนึ่ง การแปลงองค์ความรู้ที่มีลักษณะเป็นนามธรรมและเชิงบริบทให้เป็นข้อมูลดิจิทัล อาจนำไปสู่การลดทอนความหมายและความลึกซึ้งของดนตรีลงเหลือเพียงรูปแบบเชิงโครงสร้าง นอกจากนี้ ยังมีประเด็นเกี่ยวกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Identity) ซึ่งอาจได้รับผลกระทบจากการใช้ AI ในดนตรี หากเทคโนโลยีถูกพัฒนาโดยอิงจากกรอบแนวคิดแบบตะวันตกเพียงอย่างเดียว อาจส่งผลให้รูปแบบการเรียนรู้และการสร้างสรรค์ดนตรีในบริบทอื่นถูกปรับให้สอดคล้องกับ

⁴ Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*, 3rd ed. (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2015), 116.

⁵ Sangobsuk Thamwavihan, *Thai Musical Instruments*, 4th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023), 182. (in Thai)

⁶ Adiwach Panaphongphaisan, "The Indigenous Knowledge of Music: Inheritance and Preservation of Seven Ethnic Groups in Wawee Sub-district, Mae Suai District, Chiang Rai Province," *Rangsit Music Journal* 13, 2 (2018): 100. (in Thai)

⁷ Meredith Wilson and Chris Ballard, *Safeguarding and Mobilising Intangible Cultural Heritage in the Context of Natural and Human-induced Hazards* (Paris: UNESCO, 2017), 4.

มาตรฐานสากล จนทำให้ลักษณะเฉพาะของดนตรีท้องถิ่นถูกลดทอนหรือเปลี่ยนแปลงไป แม้ว่าจะมีงานวิจัยจำนวนมากที่ศึกษาการใช้ AI ในดนตรีและการศึกษาดนตรี แต่ยังไม่พบว่ามีข้อจำกัดในด้านการครอบคลุมบริบทนอกตะวันตก โดยเฉพาะการขาดการสังเคราะห์องค์ความรู้ในภาพรวมอย่างเป็นระบบ (Systematic Synthesis) ที่เชื่อมโยงระหว่างเทคโนโลยี AI ดนตรีศึกษา และมิติทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ งานวิจัยที่มุ่งเน้นดนตรีไทยโดยเฉพาะยังมีจำนวนจำกัด และส่วนใหญ่ยังไม่เชื่อมโยงกับเทคโนโลยี AI อย่างเป็นรูปธรรม

ดังนั้น การวิจัยครั้งนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) ศึกษาแนวคิดและรูปแบบการประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ในการศึกษาดนตรี โดยเฉพาะในบริบทดนตรีนอกตะวันตก (2) วิเคราะห์ผลกระทบ โอกาส และข้อจำกัดของ AI ต่อกระบวนการเรียนรู้และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของดนตรีไทย และ (3) พัฒนาแบบจำลองเชิงแนวคิด “T-AIM Model” เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่างจารีตดนตรี เทคโนโลยี ปัญญาประดิษฐ์ การปฏิสัมพันธ์ และการเป็นตัวกลางของการเรียนรู้ ภายใต้บริบททางวัฒนธรรมไทย ขอบเขตของการศึกษามุ่งเน้นการสังเคราะห์เอกสารวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ AI ดนตรีศึกษา และบริบทนอกตะวันตก ทั้งในระดับนานาชาติและระดับชาติ โดยใช้ระเบียบวิธีการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบตามแนวทาง PRISMA ร่วมกับการประเมินคุณภาพเอกสารด้วยแนวทางการประเมินคุณภาพงานวิจัยเชิงวิพากษ์ และเครื่องมือประเมินคุณภาพงานวิจัยแบบผสานวิธี ข้อมูลที่ได้ถูกนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เชิงเนื้อหา (Content Synthesis) และการตีความเชิงแนวคิด (Interpretive Analysis) เพื่อพัฒนาองค์ความรู้และกรอบแนวคิดที่เหมาะสมต่อการประยุกต์ใช้ AI ในบริบทการศึกษาดนตรีไทยอย่างสอดคล้องกับมิติทางวัฒนธรรม

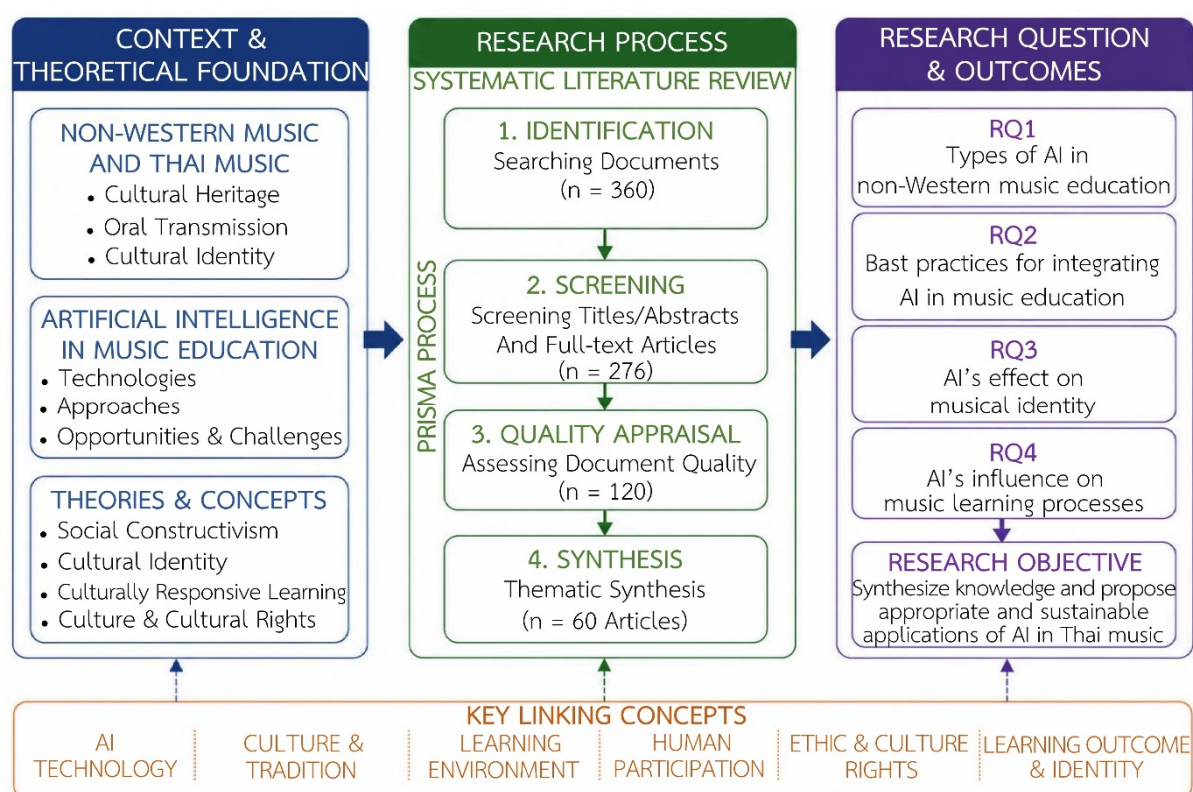
วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

การวิจัยในครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ (Systematic Literature Review: SLR) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับการประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ในดนตรีศึกษานอกบริบทตะวันตก และวิเคราะห์นัยสำคัญที่มีต่อดนตรีไทย เพื่อสร้างความเข้าใจเชิงลึกเกี่ยวกับรูปแบบการประยุกต์ใช้ AI แนวปฏิบัติที่เหมาะสม และผลกระทบที่อาจเกิดขึ้นทั้งในเชิงบวกและเชิงลบ การดำเนินการวิจัยอาศัยกรอบแนวทางของ PRISMA⁸ (Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses) ซึ่งเป็นแนวปฏิบัติสำหรับการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบที่มุ่งเน้นความโปร่งใส ความเป็นระบบ และความสามารถในการตรวจสอบย้อนกลับของกระบวนการวิจัย โดยการวิจัยครั้งนี้ดำเนินการภายใต้ 4 ขั้นตอนสำคัญของ PRISMA ได้แก่ (1) การระบุและสืบค้นเอกสารที่เกี่ยวข้องจากฐานข้อมูลวิชาการ (Identification) (2) การคัดกรองเอกสารจากชื่อเรื่องและบทคัดย่อ (Screening) (3) การประเมินความ

⁸ Matthew J. Page, and others, “The PRISMA 2020 Statement: An Updated Guideline for Reporting Systematic Reviews,” *BMJ* 372 (2021): 3, <https://doi.org/10.1136/bmj.n71>.

เหมาะสมของเอกสารฉบับเต็มตามเกณฑ์ที่กำหนด (Eligibility) และ (4) การคัดเลือกเอกสารเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล (Inclusion) ทั้งนี้ เพื่อให้การศึกษามีความน่าเชื่อถือ เป็นระบบ และสามารถอธิบายลำดับขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลได้อย่างชัดเจน ในการกำหนดขอบเขตของการศึกษา มุ่งเน้นการรวบรวมและวิเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสามประเด็นหลัก ประกอบด้วย ปัญญาประดิษฐ์ ดนตรีศึกษา (Music Education) และบริบททางวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีนอกบริบทตะวันตก ครอบคลุมช่วงระยะเวลาการตีพิมพ์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543 ถึง พ.ศ. 2568 เพื่อให้สะท้อนพัฒนาการของเทคโนโลยี AI และแนวโน้มการประยุกต์ใช้ในดนตรีศึกษาอย่างร่วมสมัย

Figure 1 Research Conceptual Framework⁹



จากการสังเคราะห์แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้พัฒนารอบแนวคิดการวิจัย (Research Conceptual Framework) เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่างบริบทดนตรีนอกตะวันตก เทคโนโลยีปัญญาประดิษฐ์ กระบวนการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบตามแนวทาง PRISMA และ

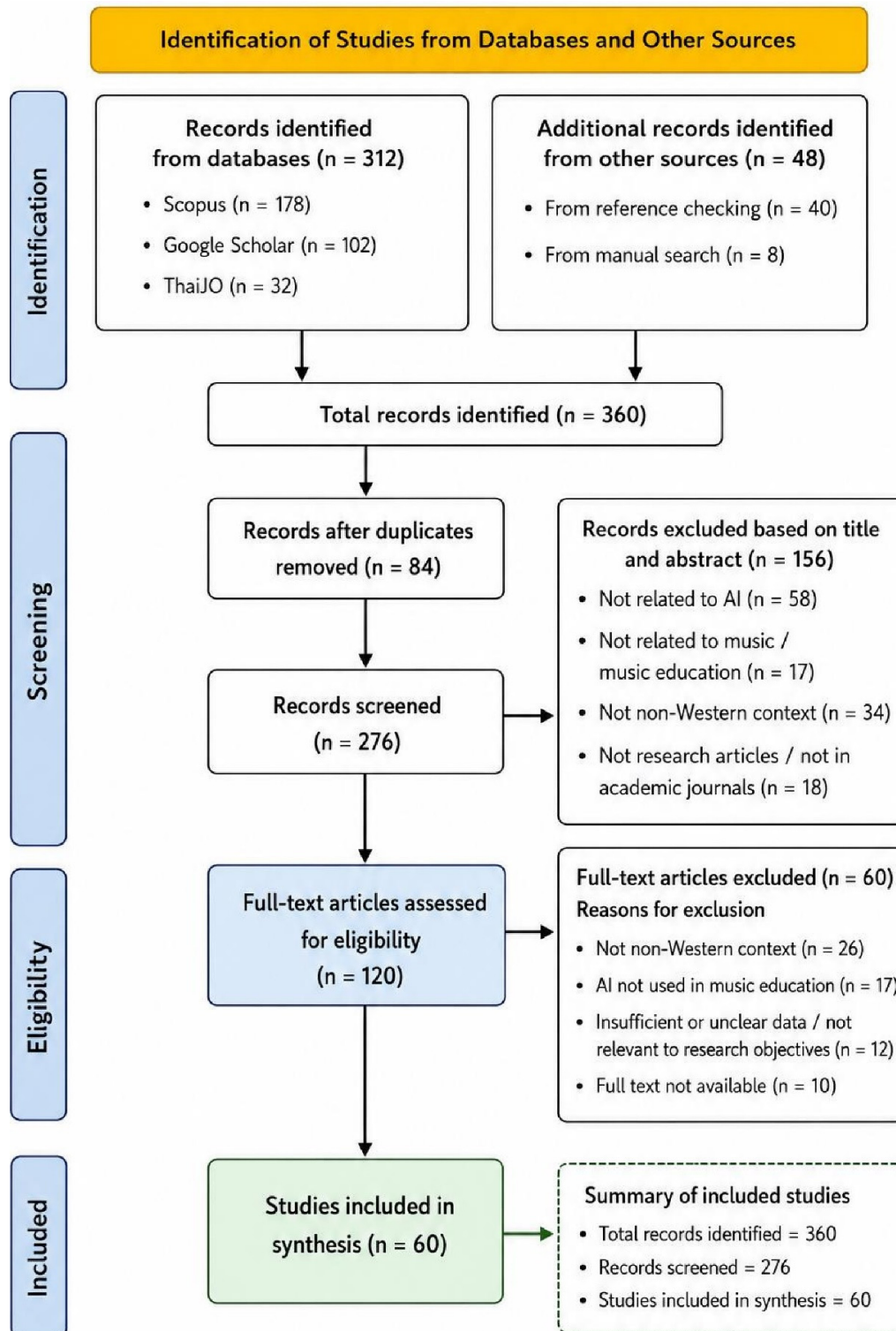
⁹ Graphic generated by ChatGPT-5.5, OpenAI, April 18, 2026, <https://chat.openai.com>.

ประเด็นคำถามวิจัยที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ซึ่งแสดงให้เห็นลำดับกระบวนการศึกษา ตั้งแต่การกำหนดฐานแนวคิด การสืบค้นและคัดเลือกเอกสาร การประเมินคุณภาพข้อมูล ตลอดจนการสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อนำไปสู่ข้อเสนอเชิงแนวคิดเกี่ยวกับการประยุกต์ใช้ AI ในบริบทดนตรีไทย ดังแสดงใน Figure 1

กระบวนการสืบค้นข้อมูลดำเนินการผ่านฐานข้อมูลวิชาการทั้งในระดับชาติและนานาชาติ โดยในระดับนานาชาติประกอบด้วยฐานข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ เช่น Scopus, Web of Science, และ Google Scholar ซึ่งครอบคลุมงานวิจัยด้านเทคโนโลยี การศึกษา และมนุษยศาสตร์ ส่วนในระดับชาติ ได้สืบค้นข้อมูลจาก ThaiJO และ Thai Digital Collection เพื่อให้ได้งานวิจัยที่สะท้อนบริบทของดนตรีไทยและการศึกษาดนตรีในประเทศไทยอย่างเหมาะสม การกำหนดคำค้น (Keywords) ใช้วิธีการผสมคำสำคัญรูปแบบ Boolean ซึ่งเป็นวิธีการสืบค้นข้อมูลโดยใช้ตัวดำเนินการเชิงตรรกะ เช่น AND, OR และ NOT เพื่อเชื่อมโยงคำค้นและเพิ่มประสิทธิภาพในการเข้าถึงเอกสารที่เกี่ยวข้อง เช่น “Artificial Intelligence AND Music Education” “AI AND Non-Western Music” และ “Thai Music AND Technology” เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการเข้าถึงเอกสารที่เกี่ยวข้องอย่างครอบคลุมภายหลังการสืบค้น ผู้วิจัยได้ดำเนินการคัดเลือกเอกสารตามขั้นตอนของ PRISMA โดยเริ่มจากการระบุเอกสารทั้งหมด (Identification) ซึ่งได้จำนวนเอกสารเบื้องต้นทั้งสิ้น 360 รายการ จากนั้นทำการคัดกรองเอกสารซ้ำซ้อนออก ส่งผลให้เหลือเอกสารจำนวน 276 รายการ ในขั้นตอนถัดมาเป็นการคัดกรองจากชื่อเรื่องและบทคัดย่อ โดยพิจารณาความสอดคล้องกับประเด็นการวิจัย เหลือเอกสารจำนวน 120 รายการ ก่อนจะเข้าสู่ขั้นตอนการประเมินคุณภาพและความเหมาะสมของเนื้อหาในฉบับเต็ม (Eligibility) ซึ่งคัดเลือกเอกสารที่ตรงตามเกณฑ์ที่กำหนด ได้แก่ ความสอดคล้องกับประเด็นการวิจัย ความเกี่ยวข้องกับปัญหาประติสฐ์และดนตรีศึกษาในบริบทนอกตะวันตก ความสมบูรณ์ของเนื้อหา และความน่าเชื่อถือทางวิชาการ และสามารถเข้าถึงฉบับเต็มได้อย่างสมบูรณ์ สุดท้ายได้เอกสารที่ผ่านการคัดเลือกจำนวน 60 รายการ เพื่อนำมาใช้ในการวิเคราะห์ โดยประกอบด้วยเอกสารนานาชาติ 50 รายการ และเอกสารที่เกี่ยวข้องกับบริบทไทยจำนวน 10 รายการ

ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์การคัดเลือกและคัดออกเอกสารล่วงหน้าเพื่อให้การทบทวนวรรณกรรมเป็นระบบและโปร่งใส โดยคัดเลือกเฉพาะงานวิจัยที่ผ่านการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการประยุกต์ใช้ปัญหาประติสฐ์ในดนตรี การศึกษาดนตรี มรดกทางวัฒนธรรม หรือดนตรีนอกตะวันตก และสามารถเข้าถึงฉบับเต็มได้ ขณะที่เกณฑ์การคัดออกครอบคลุมงานเชิงเทคนิคที่ไม่เชื่อมโยงกับการศึกษาและวัฒนธรรม งานที่จำกัดเฉพาะบริบทดนตรีตะวันตก รวมถึงเอกสารที่ไม่สมบูรณ์หรือไม่สามารถเข้าถึงฉบับเต็มได้ เกณฑ์ทั้งหมดสอดคล้องกับวัตถุประสงค์และคำถามวิจัย เพื่อให้เอกสารที่คัดเลือกมีความเหมาะสมต่อการวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ความรู้ ทั้งนี้ กระบวนการคัดเลือกเอกสารถูกนำเสนอด้วยแผนภาพตามแนวทาง PRISMA 2020 ซึ่งแสดงขั้นตอนการสืบค้น คัดกรอง ประเมินความเหมาะสม การคัดเลือกเอกสาร และเหตุผลในการคัดออกอย่างเป็นระบบและตรวจสอบย้อนกลับได้ (Figure 2)

Figure 2 PRISMA 2020 Flow Diagram of the Literature Selection Process¹⁰



¹⁰ Graphic generated by ChatGPT-5.5, OpenAI, April 18, 2026, <https://chat.openai.com>.

กระบวนการคัดเลือกเอกสารดำเนินการตามลำดับขั้นตอนของ PRISMA 2020 ตั้งแต่การระบุเอกสาร การคัดกรอง การประเมินความเหมาะสม และการสังเคราะห์ข้อมูล ดังแสดงใน Figure 2 การประเมินคุณภาพของเอกสาร ใช้เกณฑ์การประเมินเชิงวิพากษ์ (Critical Appraisal) เพื่อพิจารณาความน่าเชื่อถือ ความถูกต้อง และความเหมาะสมของงานวิจัยก่อนนำไปสังเคราะห์ โดยอ้างอิงแนวทางของ Critical Appraisal Skills Programme¹¹ ซึ่งเป็นเครื่องมือที่ได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลายในงานทบทวนวรรณกรรม เกณฑ์ดังกล่าวครอบคลุมการประเมินในหลายมิติ ได้แก่ ความชัดเจนของวัตถุประสงค์การวิจัย ความเหมาะสมของระเบียบวิธีวิจัย ความถูกต้องของกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูล ความน่าเชื่อถือของการวิเคราะห์ข้อมูล ตลอดจนความสอดคล้องของข้อสรุปกับผลการวิจัย นอกจากนี้ ยังพิจารณาถึงความเกี่ยวข้องของงานวิจัยกับประเด็นการศึกษาในบริบทดนตรีศึกษาและวัฒนธรรม ส่วนงานวิจัยที่มีลักษณะเป็นแบบผสมผสาน (Mixed Methods) ใช้แนวทางของ Mixed Methods Appraisal Tool¹² เพื่อประเมินคุณภาพเพิ่มเติม โดยพิจารณาความสอดคล้องระหว่างวิธีวิจัยเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ รวมถึงความสมเหตุสมผลของการผสมผสานวิธีวิจัยทั้งสองรูปแบบ

เพื่อประเมินคุณภาพและความน่าเชื่อถือของเอกสารที่ผ่านการคัดเลือก ผู้วิจัยได้นำแนวทางการประเมินเชิงวิพากษ์มาใช้ในการตรวจสอบความเหมาะสมของงานวิจัยก่อนเข้าสู่กระบวนการสังเคราะห์องค์ความรู้ โดยงานวิจัยเชิงคุณภาพและงานวิจัยทั่วไปใช้เกณฑ์ Critical Appraisal Skills Programme (CASP) ขณะที่งานวิจัยแบบผสมผสานใช้เกณฑ์ Mixed Methods Appraisal Tool (MMAT) ทั้งนี้ การประเมินครอบคลุมด้านวัตถุประสงค์การวิจัย ระเบียบวิธีวิจัย ความน่าเชื่อถือของข้อมูล และความสอดคล้องของข้อสรุปกับผลการวิจัย ดังแสดงใน Table 1

Table 1 Quality Assessment of Documents (CASP/MMAT)

Quality Level	Frequency (n)	Percentage (%)
High	28	46.67
Medium	22	36.67
Low	10	16.66
Total	60	100.00

¹¹ Critical Appraisal Skills Programme, "CASP Checklist: For Systematic Reviews," accessed February 2, 2026, <https://casp-uk.net/casp-checklists/CASP-checklist-systematic-reviews-checklist-2024.pdf>.

¹² Quan Nha Hong, and others, "The Mixed Methods Appraisal Tool (MMAT) Version 2018 for Information Professionals and Researchers," *Education for Information* 34, 4 (2018): 287.

การให้คะแนน ได้จัดระดับคุณภาพของเอกสารออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ระดับสูง ระดับปานกลาง และระดับต่ำ โดยพิจารณาจากความครบถ้วนตามเกณฑ์ เอกสารที่มีคุณภาพในระดับต่ำจะถูกพิจารณาอย่างระมัดระวังในการนำมาใช้ในการสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อป้องกันการบิดเบือนของผลการวิจัย การใช้กระบวนการประเมินคุณภาพดังกล่าวช่วยเพิ่มความน่าเชื่อถือของการทบทวนวรรณกรรม และทำให้ผลการวิจัยมีความเข้มแข็งทางวิชาการมากยิ่งขึ้น ทั้งยังช่วยให้การตีความและการสังเคราะห์ข้อมูลเป็นไปอย่างมีหลักเกณฑ์และลดอคติในการคัดเลือกเอกสาร นอกจากนี้ เพื่อเพิ่มความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตรวจสอบความสอดคล้องของข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่หลากหลาย (Data Triangulation) รวมถึงการกำหนดเกณฑ์การคัดเลือกที่ชัดเจน และการดำเนินการตามขั้นตอนอย่างเป็นระบบ ซึ่งช่วยลดอคติในการคัดเลือกเอกสาร และทำให้ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้น การเลือกใช้วิธีดำเนินการวิจัยลักษณะนี้เป็นการมุ่งเน้นการรวบรวม วิเคราะห์ และสังเคราะห์องค์ความรู้จากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องอย่างเป็นระบบ เพื่อให้ได้ข้อค้นพบที่สามารถสะท้อนภาพรวมของการใช้ปัญญาประดิษฐ์ในดนตรีศึกษานอกบริบทตะวันตก และนำไปสู่การเสนอแนวทางที่เหมาะสมสำหรับการประยุกต์ใช้ในบริบทของดนตรีไทยอย่างมีประสิทธิภาพและสอดคล้องกับมิติทางวัฒนธรรม

การวิจัยครั้งนี้คัดเลือกเอกสารจำนวน 60 รายการ ครอบคลุมงานวิจัยด้านปัญญาประดิษฐ์ ดนตรีศึกษา มิติทางวัฒนธรรม และบริบทดนตรีนอกตะวันตก รวมถึงเอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยโดยเฉพาะ การวิเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีการสังเคราะห์เชิงประเด็นสำคัญ (Thematic Synthesis) โดยจัดกลุ่มตามคำถามการวิจัย ได้แก่ รูปแบบของเทคโนโลยี AI แนวปฏิบัติในการบูรณาการ AI ผลกระทบต่ออัตลักษณ์ทางดนตรี และผลกระทบต่อกระบวนการเรียนรู้ เพื่อค้นหารูปแบบ แนวโน้ม และประเด็นร่วมที่ปรากฏในเอกสารอย่างเป็นระบบ นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังจำแนกเอกสารตามหมวดหมู่เนื้อหา (Content Category) เพื่อวิเคราะห์การกระจายตัวขององค์ความรู้ด้านเทคโนโลยี วัฒนธรรม และการเรียนรู้ ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาแบบจำลองเชิงแนวคิด T-AIM Model ดังแสดงใน Table 2

Table 2 Distribution of Documents by Content Category

Content Category	Frequency (n)	Percentage (%)
AI & Music Technology	20	33.33
Ethnomusicology / Non-Western	15	25.00
AI in Education	15	25.00
Thai Context	10	16.67
Total	60	100.00

เอกสารที่ผ่านการคัดเลือกมีการกระจายตัวใน 4 กลุ่มหลัก โดยกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยี ปัญญาประดิษฐ์ทางดนตรีมีสัดส่วนสูงที่สุด ขณะทำงานด้านบริบทไทยยังมีจำนวนจำกัด เมื่อพิจารณาตาม คำถามวิจัย พบว่าเอกสารส่วนใหญ่กล่าวถึงรูปแบบของเทคโนโลยี AI และผลกระทบต่ออัตลักษณ์ทางดนตรีใน สัดส่วนที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนี้ วิธีวิจัยส่วนใหญ่เป็นเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณ ในขณะที่งานวิจัยแบบผสม และงานทบทวนมีสัดส่วนน้อยกว่า

เพื่อวิเคราะห์ความครอบคลุมขององค์ความรู้ตามประเด็นคำถามวิจัย ผู้วิจัยได้จำแนกเอกสารที่ผ่าน การคัดเลือกตามหัวข้อของคำถามวิจัย (Research Questions: RQ) ซึ่งช่วยให้เห็นแนวโน้มและสัดส่วนของ งานวิจัยในแต่ละมิติ ทั้งด้านเทคโนโลยี วัฒนธรรม และการเรียนรู้ การวิเคราะห์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึง ประเด็นที่ได้รับความสนใจอย่างต่อเนื่อง รวมถึงช่องว่างขององค์ความรู้ที่ยังต้องการการศึกษาเพิ่มเติมในบริบท ดนตรีนอกตะวันตก ดังแสดงใน Table 3

Table 3 Number of Documents Addressing Research Questions

Question	Description	Frequency (n)	Percentage (%)
RQ1	Forms of Artificial Intelligence Technology	34	56.67
RQ2	Best Practices for Integrating AI	29	48.33
RQ3	Impact on Musical Cultural Identity	31	51.67
RQ4	Impact on Music Learning Processes	27	45.00

ผลการวิจัย (Research Results)

ผลการศึกษาพบว่า เทคโนโลยีปัญญาประดิษฐ์ที่ถูกนำมาใช้ในดนตรีศึกษานอกบริบทตะวันตกมีความ หลากหลาย และสามารถจำแนกออกเป็นกลุ่มสำคัญตามลักษณะการใช้งาน ได้แก่ การใช้ AI เพื่อการ สร้างสรรค์ดนตรี การใช้เพื่อการวิเคราะห์โครงสร้างเสียง การใช้ในระบบสอนอัจฉริยะ การใช้เพื่อการอนุรักษ์ องค์ความรู้ และการใช้ในลักษณะเชิงปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับระบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การพัฒนาของ AI เชิงสร้างสรรค์ได้เปิดโอกาสให้สามารถสร้างทำนองหรือรูปแบบดนตรีใหม่บนฐานข้อมูลเดิม ขณะที่ AI เชิง วิเคราะห์ช่วยให้สามารถเข้าใจโครงสร้างของดนตรีที่ไม่มีระบบโต้ตอบเป็นทางการได้ดีขึ้น ในขณะเดียวกัน ระบบสอนอัจฉริยะและเทคโนโลยีการให้ข้อมูลย้อนกลับแบบทันที ได้เข้ามามีบทบาทในการสนับสนุนการ เรียนรู้ของผู้เรียนอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์เชิงลึกชี้ให้เห็นว่า การประยุกต์ใช้ AI ในบริบทนอก ตะวันตกมิได้เป็นเพียงการนำเทคโนโลยีมาใช้ แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงลักษณะขององค์ความรู้ทางดนตรีจาก

รูปแบบเชิงประสบการณ์และการถ่ายทอดผ่านบุคคล ไปสู่รูปแบบที่สามารถจัดเก็บ วิเคราะห์ และประมวลผลในเชิงข้อมูลได้ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีนัยสำคัญต่อวิธีการเรียนรู้และการรับรู้ดนตรีของผู้เรียน

ในด้านแนวปฏิบัติที่ดีในการบูรณาการ AI กับดนตรีจารีต ผลการศึกษาพบว่า การออกแบบและการใช้เทคโนโลยีจำเป็นต้องคำนึงถึงบทบาทของมนุษย์เป็นสำคัญ โดยเฉพาะการคงไว้ซึ่งระบบครู-ศิษย์ ในฐานะแกนหลักของการถ่ายทอดองค์ความรู้ การใช้ AI จึงควรอยู่ในลักษณะของการเป็นเครื่องมือสนับสนุนมากกว่าการทดแทน นอกจากนี้ ความอ่อนไหวทางวัฒนธรรมถือเป็นปัจจัยสำคัญ เนื่องจากดนตรีในแต่ละสังคมมีบริบทความหมาย และคุณค่าที่แตกต่างกัน การพัฒนาเทคโนโลยีที่ไม่คำนึงถึงบริบทดังกล่าวอาจนำไปสู่การบิดเบือนหรือการลดทอนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมได้ อีกทั้ง การมีส่วนร่วมของชุมชนและผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นถิ่นในกระบวนการพัฒนา AI ยังเป็นองค์ประกอบที่ช่วยให้การประยุกต์ใช้มีความเหมาะสมและยั่งยืนมากยิ่งขึ้น

เพื่อวิเคราะห์แนวโน้มของเทคโนโลยีปัญญาประดิษฐ์ที่ปรากฏในเอกสารที่ผ่านการคัดเลือก ผู้วิจัยได้จำแนกประเภทของเทคโนโลยี AI ตามลักษณะการประยุกต์ใช้ในบริบทดนตรีศึกษาและดนตรีนอกระบบการศึกษา ดังนี้ การจำแนกดังกล่าวช่วยให้เห็นรูปแบบการใช้เทคโนโลยีที่ได้รับความสนใจในงานวิจัย อาทิ การเรียนรู้ของเครื่อง (Machine Learning) การเรียนรู้เชิงลึก (Deep Learning) แบบจำลองเชิงกำเนิด (Generative AI) และการวิเคราะห์ข้อมูลดนตรี (Music Information Retrieval) ซึ่งสะท้อนแนวโน้มของการพัฒนา AI ในมิติของการสร้างสรรค์ การวิเคราะห์ และการสนับสนุนการเรียนรู้ทางดนตรี ดังแสดงใน Table 4

Table 4 Types of Artificial Intelligence Technologies Mentioned in Documents

Types of Artificial Intelligence	Frequency (n)
Machine Learning	12
Deep Learning	10
Generative AI	8
Rule-based / Algorithmic	4
AI in Learning Systems	6
Total (Overlapping)	40+

สำหรับผลกระทบต่ออัตลักษณ์ทางดนตรี การวิเคราะห์พบทั้งมิติเชิงบวกและเชิงลบ ในด้านหนึ่ง AI สามารถมีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์และเผยแพร่มรดกทางดนตรี ทำให้ผู้คนสามารถเข้าถึงองค์ความรู้ได้ง่ายขึ้น แต่อีกด้านหนึ่ง การแปลงดนตรีให้เป็นข้อมูลอาจทำให้มิติทางวัฒนธรรมที่ซับซ้อนถูกลดทอนเหลือเพียง

รูปแบบเชิงโครงสร้าง ซึ่งอาจส่งผลกระทบต่อความเข้าใจในความหมายและคุณค่าที่แท้จริงของดนตรี ความขัดกันระหว่างความแท้จริง และการจำลอง จึงเป็นประเด็นสำคัญที่ปรากฏในวรรณกรรมอย่างต่อเนื่อง

ในด้านผลกระทบต่อการเรียนรู้ทางดนตรี พบว่า AI มีศักยภาพในการสนับสนุนการเรียนรู้แบบเฉพาะบุคคล ช่วยให้ผู้เรียนสามารถฝึกฝนได้ด้วยตนเองและได้รับข้อมูลย้อนกลับอย่างรวดเร็ว อย่างไรก็ตาม การเรียนรู้ดนตรีในบริบทนอกตะวันตก โดยเฉพาะดนตรีไทย ไม่ได้เป็นเพียงการฝึกทักษะทางเทคนิค แต่เป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ การมีปฏิสัมพันธ์ และการซึมซับวัฒนธรรม การใช้ AI เพียงอย่างเดียวอาจไม่สามารถทดแทนมิติทางสังคมและวัฒนธรรมดังกล่าวได้

เพื่อสังเคราะห์สาระสำคัญจากเอกสารที่ผ่านการคัดเลือก ผู้วิจัยได้สรุปข้อค้นพบหลักของงานวิจัยแต่ละฉบับ โดยพิจารณาประเด็นด้านการประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ แนวคิดด้านดนตรีศึกษา มิติทางวัฒนธรรม และข้อค้นพบที่เกี่ยวข้องกับบริบทดนตรีนอกตะวันตก การสรุปดังกล่าวช่วยให้เห็นแนวโน้มร่วม ความแตกต่างของมุมมอง และช่องว่างขององค์ความรู้ที่ปรากฏในงานวิจัยแต่ละกลุ่ม อันเป็นพื้นฐานสำคัญในการวิเคราะห์เชิงสังเคราะห์และพัฒนาแบบจำลองเชิงแนวคิด T-AIM Model ดังแสดงใน Table 5

Table 5 Summary of Key Findings from Documents

Dimension	Analysis Results
Main Trend	Increased use of AI in music education
Research Gap	Limited research in Non-Western contexts
Strength	Advanced technological progress
Risk	Loss of musical cultural identity
Opportunity	Utilizing AI for the preservation of Thai music

จากการสังเคราะห์องค์ความรู้ทั้งหมด ผู้วิจัยได้พัฒนาแบบจำลองเชิงแนวคิดการหลอมรวมจารีตดนตรีไทยกับปัญญาประดิษฐ์ในการจัดการเรียนรู้ T-AIM Model ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 4 ส่วน ได้แก่ จารีตดนตรี ปัญญาประดิษฐ์ การปฏิสัมพันธ์ และการเป็นตัวกลางของการเรียนรู้ แบบจำลองดังกล่าวอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบทั้งสี่ในลักษณะของการหลอมรวมเชิงบริบท โดยเน้นว่า AI ไม่ได้ทำหน้าที่แทนที่จารีต แต่เป็นตัวกลางที่ช่วยเชื่อมโยงและขยายรูปแบบการเรียนรู้ดนตรีในบริบทใหม่

เพื่อแสดงความเชื่อมโยงระหว่างองค์ประกอบของแบบจำลองเชิงแนวคิด T-AIM Model กับเอกสารที่ผ่านการสังเคราะห์ ผู้วิจัยได้จัดทำการวิเคราะห์เชิงจับคู่ (Mapping Analysis) ระหว่างองค์ประกอบหลักของ

แบบจำลอง ได้แก่ จาริตดนตรี ปัญญาประดิษฐ์ การปฏิสัมพันธ์ และการเป็นตัวกลางของการเรียนรู้กับข้อค้นพบจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องการวิเคราะห์ดังกล่าวช่วยให้เห็นว่าองค์ประกอบแต่ละด้านของแบบจำลองมีพื้นฐานมาจากองค์ความรู้และข้อค้นพบเชิงประจักษ์จากเอกสารที่ผ่านการคัดเลือก อันเป็นการสนับสนุนความสอดคล้องของแบบจำลองกับบริบทดนตรีศึกษานอกตะวันตก ดังแสดงใน Table 6

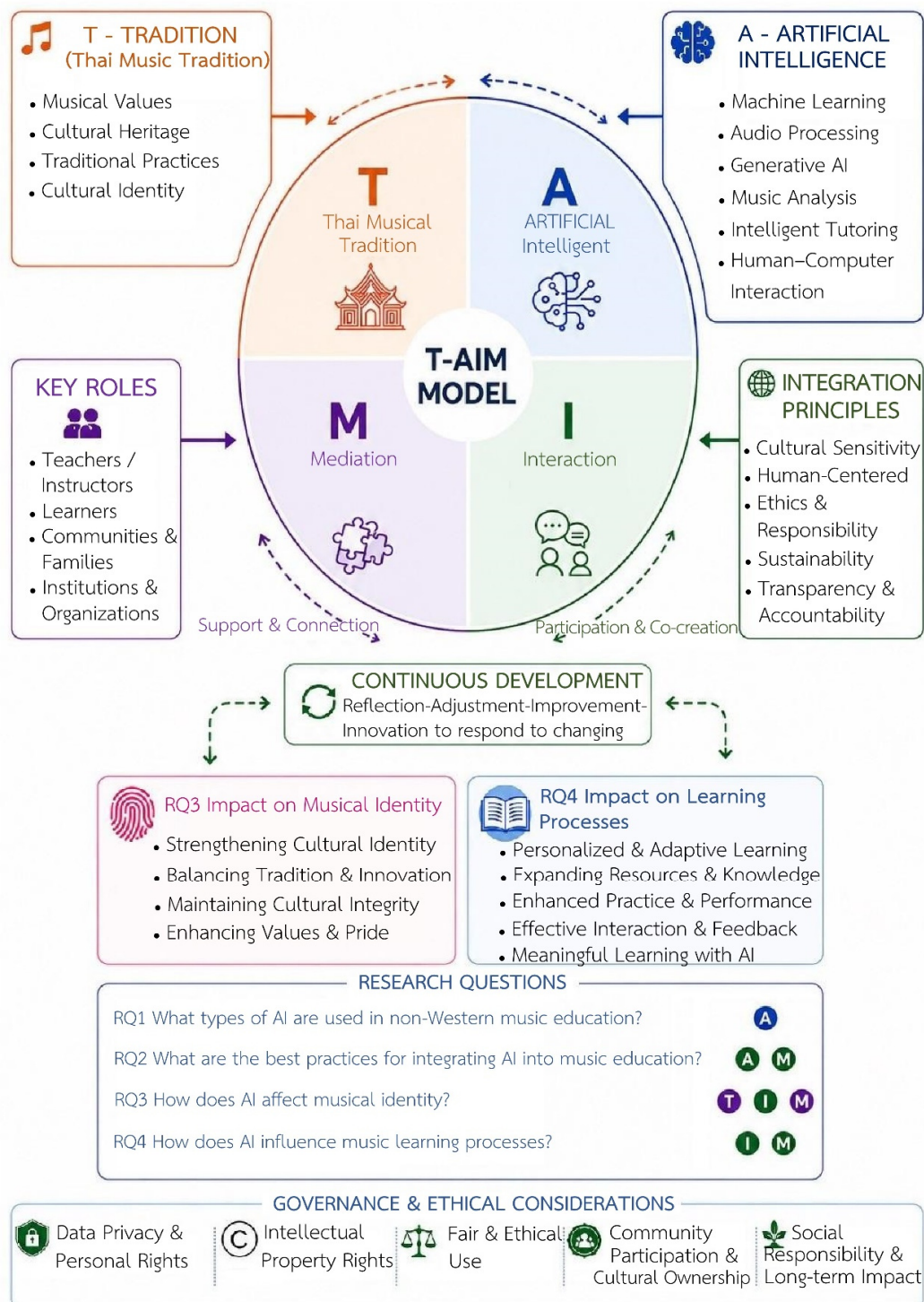
Table 6 Mapping the T-AIM Conceptual Model with Research Documents

Component	Frequency (n)
T (Tradition)	38
A (AI Application)	32
I (Interaction)	27
M (Music Learning)	30

จากการสังเคราะห์องค์ความรู้และการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างเทคโนโลยี ปฏิสัมพันธ์ทางการเรียนรู้ และบริบททางวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้พัฒนาแบบจำลองเชิงแนวคิดการหลอมรวมจาริตดนตรีไทยกับปัญญาประดิษฐ์ในการจัดการเรียนรู้ หรือ T-AIM Model เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบสำคัญของการเรียนรู้ดนตรีไทยในบริบทดิจิทัล แบบจำลองดังกล่าวประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 4 ด้าน ได้แก่ จาริตดนตรี ปัญญาประดิษฐ์ การปฏิสัมพันธ์ และการเป็นตัวกลางของการเรียนรู้ โดยเน้นบทบาทของ AI ในฐานะเครื่องมือที่ช่วยสนับสนุนและขยายกระบวนการเรียนรู้ทางดนตรี มากกว่าการแทนที่บริบททางวัฒนธรรม และความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์ ดังแสดงใน Figure 3

ในบริบทของดนตรีไทย แบบจำลองนี้สะท้อนให้เห็นทั้งโอกาสและความท้าทาย โดยในด้านหนึ่ง AI สามารถช่วยในการจัดเก็บและเผยแพร่องค์ความรู้ดนตรีไทย รวมถึงสนับสนุนการเรียนรู้ในรูปแบบใหม่ แต่อีกด้านหนึ่ง หากขาดการออกแบบที่คำนึงถึงบริบททางวัฒนธรรม อาจนำไปสู่การสูญเสียคุณค่าทางจาริตและบทบาทของครูเพลงได้ ดังนั้น การประยุกต์ใช้ AI ในดนตรีไทยจึงควรอยู่บนพื้นฐานของความเข้าใจเชิงวัฒนธรรม และมุ่งสู่การหลอมรวมที่รักษาสสมดุลระหว่างเทคโนโลยีกับอัตลักษณ์ทางดนตรี โดยสรุป ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า การใช้ปัญญาประดิษฐ์ในดนตรีศึกษานอกบริบทตะวันตกมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง และมีศักยภาพในการพัฒนาการเรียนรู้และการอนุรักษ์วัฒนธรรม แต่อย่างไรก็ตามการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีดังกล่าวจำเป็นต้องดำเนินการอย่างระมัดระวัง โดยคำนึงถึงมิติทางวัฒนธรรม อัตลักษณ์ และกระบวนการเรียนรู้แบบดั้งเดิม เพื่อให้เกิดการพัฒนาที่สอดคล้องและยั่งยืนในบริบทของดนตรีไทย

Figure 3 A Conceptual Framework for Integrating Thai Musical Traditions with Artificial Intelligence in Music Education (T-AIM Model)¹³



¹³ Graphic generated by ChatGPT-5.5, OpenAI, April 18, 2026, <https://chat.openai.com>.

ผลการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบในครั้งนี้ทำให้เห็นว่า การประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ในดนตรีศึกษานอกบริบทตะวันตกมิได้เป็นเพียงการพัฒนาเครื่องมือทางเทคโนโลยี แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของกระบวนการเรียนรู้ดนตรี ซึ่งเกี่ยวข้องโดยตรงกับมิติวัฒนธรรมอัตลักษณ์ และวิธีการสร้างความรู้ ผลการศึกษาที่พบว่า AI ถูกนำมาใช้ทั้งในด้านการสร้างสรรค์ การวิเคราะห์ การสอน และการอนุรักษ์ สะท้อนให้เห็นถึงการขยายขอบเขตดนตรี จากการเป็นประสบการณ์เชิงวัฒนธรรมไปสู่วัตถุเชิงข้อมูลที่มีประมวลผลและจัดการได้ด้วยอัลกอริทึม การเปลี่ยนผ่านดังกล่าวสามารถอธิบายตามแนวคิดของเลฟ วิกอตสกี (Lev Vygotsky)¹⁴ ซึ่งเชามองว่าการเรียนรู้เป็นกระบวนการทางสังคมผ่านการปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในบริบทดนตรีไทย ระบบครู-ศิษย์ทำหน้าที่เป็นกลไกสำคัญในการถ่ายทอดองค์ความรู้ ผู้เรียนไม่เพียงรับข้อมูลแต่เรียนรู้ผ่านการมีส่วนร่วมในบริบททางวัฒนธรรม การใช้ AI แม้จะสามารถให้ข้อมูลย้อนกลับได้อย่างมีประสิทธิภาพแต่กลับขาดมิติของการมีปฏิสัมพันธ์เชิงสังคม ซึ่งเป็นหัวใจของการเรียนรู้ในแนวคิดดังกล่าว ดังนั้น การใช้ AI ในดนตรีศึกษาจึงควรถูกออกแบบให้ทำหน้าที่เสริมสร้างไม่ใช่แทนที่กระบวนการเรียนรู้เชิงสังคม

ในอีกมิติหนึ่ง การสังเคราะห์ผลการวิจัยชี้ให้เห็นถึงความขัดแย้งกันระหว่างความแท้จริง และการจำลอง ซึ่งสามารถเชื่อมโยงกับแนวคิดของฌ็อง โบตริยาร์ (Jean Baudrillard)¹⁵ ที่อธิบายว่าการจำลอง (Simulation) อาจเข้ามาแทนที่ความเป็นจริงจนทำให้เกิดภาวะที่ไม่สามารถแยกแยะได้ระหว่างของจริงกับของจำลอง ในบริบทของดนตรี การใช้ AI เพื่อสร้างหรือเลียนแบบรูปแบบดนตรีจารีต อาจนำไปสู่การสร้างดนตรีจำลอง ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับของจริง แต่ขาดบริบททางวัฒนธรรมและความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แท้จริง ประเด็นนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับดนตรีไทย ซึ่งมีความผูกพันกับพิธีกรรม ความเชื่อ และวิถีชีวิต การลดทอนดนตรีให้เป็นเพียงข้อมูลอาจส่งผลต่อการรับรู้และการให้คุณค่าของผู้เรียนในระยะยาว

นอกจากนี้ ผลการศึกษายังสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการออกแบบเชิงวัฒนธรรม (Culturally Responsive Design) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของกลอเรีย แลตสัน-บิลลิงส์ (Gloria Ladson-Billings)¹⁶ ที่เน้นการจัดการเรียนรู้โดยคำนึงถึงบริบททางวัฒนธรรมของผู้เรียน การบูรณาการ AI ในดนตรีศึกษาโดยไม่คำนึงถึงบริบทดังกล่าว อาจนำไปสู่การครอบงำทางวัฒนธรรม (Cultural Domination) โดยเทคโนโลยีที่พัฒนาขึ้นบนฐานของดนตรีตะวันตก ในทางตรงกันข้าม หากมีการออกแบบที่คำนึงถึงบริบทอย่าง

¹⁴ Lev Vygotsky, *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978), 131.

¹⁵ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1994), 2.

¹⁶ Gloria Ladson-Billings, "Toward a Theory of Culturally Relevant Pedagogy," *American Educational Research Journal* 32, 3 (1995): 478.

เหมาะสม AI สามารถเป็นเครื่องมือช่วยเสริมสร้างและขยายศักยภาพของการเรียนรู้ดนตรีในรูปแบบที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นได้

เมื่อพิจารณาผลการวิเคราะห์ร่วมกับแบบจำลอง T-AIM ที่ผู้วิจัยเสนอ จะเห็นได้ว่าการหลอมรวมระหว่างจารีตดนตรีและปัญญาประดิษฐ์ควรอยู่ในลักษณะของการเป็นสื่อกลาง (Mediation) มากกว่าการแทนที่ (Replacement) โดย AI ทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการเชื่อมโยงองค์ความรู้แบบดั้งเดิมกับรูปแบบการเรียนรู้ในยุคดิจิทัล แนวคิดนี้สอดคล้องกับทฤษฎีสื่อกลางทางปัญญา (Mediational Tools) ของวิกอตสกี ซึ่งมองว่าเครื่องมือหรือเทคโนโลยีสามารถช่วยขยายศักยภาพของมนุษย์ได้ หากถูกใช้ในบริบทที่เหมาะสม ในบริบทของดนตรีไทย ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่าการนำ AI มาใช้สามารถสร้างโอกาสใหม่ในการอนุรักษ์และเผยแพร่องค์ความรู้ เช่น การจัดทำฐานข้อมูลเสียง การวิเคราะห์รูปแบบทำนอง และการพัฒนาสื่อการเรียนรู้ดิจิทัล อย่างไรก็ตาม ความเสี่ยงที่สำคัญคือการลดบทบาทของครูเพลง และการเปลี่ยนแปลงลักษณะของการเรียนรู้จากกระบวนการที่มีความสัมพันธ์ทางสังคมไปสู่การเรียนรู้แบบปัจเจก การออกแบบการเรียนรู้จึงควรมุ่งเน้นการผสมผสานระหว่างเทคโนโลยีกับปฏิสัมพันธ์ทางสังคม เพื่อรักษาสมดุลระหว่างประสิทธิภาพและคุณค่าทางวัฒนธรรม

นอกจากนี้ ผลการศึกษายังชี้ให้เห็นถึงความจำเป็นในการพัฒนาแนวทางจริยธรรมของการใช้ AI ในดนตรี โดยเฉพาะประเด็นเกี่ยวกับความเป็นเจ้าขององค์ความรู้ (Knowledge Ownership) และสิทธิทางวัฒนธรรม (Cultural Rights) เนื่องจากดนตรีจารีตมักเป็นทรัพย์สินร่วมของชุมชน การนำข้อมูลไปใช้ในการพัฒนา AI โดยไม่คำนึงถึงบริบทดังกล่าว อาจก่อให้เกิดปัญหาทางจริยธรรมและความไม่เป็นธรรมในเชิงวัฒนธรรม อีกทั้งการบูรณาการปัญญาประดิษฐ์กับดนตรีนอกบริบทตะวันตก โดยเฉพาะดนตรีไทย จำเป็นต้องดำเนินการภายใต้กรอบแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับมิติทางวัฒนธรรม อัตลักษณ์ และกระบวนการเรียนรู้เชิงสังคม การพัฒนาเทคโนโลยีควรมุ่งสู่การเป็นเครื่องมือที่ช่วยเสริมสร้าง ไม่ใช่แทนที่ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับดนตรี ทั้งนี้เพื่อให้การหลอมรวมระหว่างจารีตและเทคโนโลยีเกิดขึ้นอย่างสมดุลและยั่งยืน

สรุปผลและข้อเสนอแนะ (Conclusion and Suggestions)

ผลสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับการประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ในดนตรีศึกษานอกบริบทตะวันตก และวิเคราะห์นัยสำคัญที่มีต่อดนตรีไทย ชี้ให้เห็นว่า เทคโนโลยีปัญญาประดิษฐ์ได้เข้ามามีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนแปลงทั้งกระบวนการเรียนรู้ การสร้างสรรค์ และการอนุรักษ์ดนตรี โดยเฉพาะในมิติของการแปลงองค์ความรู้ทางดนตรีจากรูปแบบเชิงประสบการณ์ไปสู่รูปแบบเชิงข้อมูล อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมิได้เป็นเพียงความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงเชิงวัฒนธรรมที่มีผลกระทบต่ออัตลักษณ์ และความหมายของดนตรีอย่างลึกซึ้ง

ผลการศึกษาข้างชี้ให้เห็นถึงโครงสร้างองค์ความรู้ที่แบ่งออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ระดับเทคโนโลยี ระดับวัฒนธรรม และระดับการเรียนรู้ โดยในระดับเทคโนโลยี งานวิจัยส่วนใหญ่มุ่งเน้นการพัฒนาและประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ในลักษณะของการสร้างสรรค์ดนตรี (Generative AI) และการวิเคราะห์ข้อมูลดนตรี (Music Information Retrieval) ซึ่งสะท้อนผ่านสัดส่วนของงานใน RQ1 ที่สูงถึงร้อยละ 56.67 แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มของการพัฒนาเครื่องมือเป็นหลักมากกว่าการประยุกต์ใช้เชิงบริบท ในระดับวัฒนธรรม งานด้าน Ethnomusicology และบริบทดนตรีนอกตะวันตกมีบทบาทสำคัญในการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับอัตลักษณ์ทางสังคม โดยพบว่าเอกสารใน RQ3 มีสัดส่วนสูง (ร้อยละ 51.67) ซึ่งเห็นได้ว่าประเด็นอัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นแกนกลางของการอภิปราย อย่างไรก็ตาม งานวิจัยส่วนใหญ่ยังคงอยู่ในลักษณะเชิงทฤษฎีและเชิงคุณภาพ โดยขาดการเชื่อมโยงกับเทคโนโลยี AI อย่างเป็นระบบ

ในระดับการเรียนรู้ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ AI in Education แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของ AI ในการสนับสนุนการเรียนรู้แบบเฉพาะบุคคล การให้ผลย้อนกลับแบบทันที และการวิเคราะห์พฤติกรรมผู้เรียน อย่างไรก็ตาม สัดส่วนของ RQ4 (ร้อยละ 45.00) ยังต่ำกว่า RQ1 และ RQ3 ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการวิจัยยังไม่ได้มุ่งเน้นผลลัพธ์ทางการเรียนรู้ในบริบทดนตรีนอกตะวันตกอย่างเพียงพอ เมื่อวิเคราะห์ผ่านกรอบ T-AIM Model พบว่าองค์ประกอบด้าน Tradition (T) มีบทบาทสูงที่สุด เนื่องจากดนตรีในบริบทนอกตะวันตกมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง ขณะที่องค์ประกอบด้าน AI (A) และ Music Learning (M) มีบทบาทรองลงมา และองค์ประกอบ Interaction (I) ยังเป็นช่องว่างสำคัญ โดยเฉพาะในบริบทดนตรีไทยที่ยังขาดงานวิจัยที่เชื่อมโยงการปฏิสัมพันธ์ระหว่างครู-ศิษย์กับเทคโนโลยี AI ชี้ให้เห็นว่า แม้เทคโนโลยี AI จะมีศักยภาพสูงในการพัฒนาดนตรีศึกษา แต่การบูรณาการในบริบทดนตรีนอกตะวันตกยังคงอยู่ในระยะเริ่มต้น และมีความจำเป็นต้องพัฒนาแนวทางที่คำนึงถึงบริบททางวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะในกรณีของดนตรีไทย ซึ่งต้องรักษาสมดุลระหว่างการใช้เทคโนโลยีและการคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางดนตรี

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยและพัฒนาในอนาคต เพื่อขยายผลจากองค์ความรู้เชิงทฤษฎีสู่การปฏิบัติที่สอดคล้องกับวิถีวัฒนธรรม เนื่องจากงานวิจัยในปัจจุบันส่วนใหญ่มุ่งเน้นไปที่การพัฒนาตัวเทคโนโลยี (AI Types) และการอภิปรายเรื่องอัตลักษณ์ (Identity) เป็นหลัก การวิจัยในระยะต่อไปจึงควรเปลี่ยนผ่านจากการสังเคราะห์เอกสารไปสู่การวิจัยเชิงทดลอง (Empirical Research) อย่างจริงจัง เพื่อทดสอบประสิทธิภาพของ T-AIM Model ในสภาพแวดล้อมการเรียนรู้จริง โดยการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนระหว่างการสอนแบบดั้งเดิมกับการสอนที่บูรณาการ AI เข้ามาเป็นตัวกลางในการเรียนรู้เพื่อพิสูจน์ว่าเทคโนโลยีสามารถเสริมศักยภาพการเรียนรู้ได้โดยไม่ลดทอนคุณค่าทางจารีต นอกจากนี้ ความจำเป็นในการพัฒนาเทคโนโลยีที่สอดคล้องกับบริบทเฉพาะ (Context-Specific Development) ถือเป็นหัวใจสำคัญของการขับเคลื่อนดนตรีไทยสู่ยุคดิจิทัล โดยควรมีงานวิจัยที่มุ่งเน้นการพัฒนาอัลกอริทึมสำหรับระบบเสียงดนตรีไทยที่มีความซับซ้อนและแตกต่างจากดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะในองค์ประกอบด้านการปฏิสัมพันธ์ (Interaction) ที่ต้องเลียนแบบ

ระบบการถ่ายทอดความรู้แบบครู-ศิษย์ ระบบ AI ในอนาคตควรถูกออกแบบให้สามารถให้ข้อมูลย้อนกลับ (Feedback) ที่มีความอ่อนไหวทางวัฒนธรรมและรักษาสมดุลระหว่างประสิทธิภาพทางเทคนิคกับมิติทางสังคม ซึ่งจะช่วยเติมเต็มช่องว่างที่งานวิจัยในปัจจุบันยังขาดอยู่

ในด้านจริยธรรมและสิทธิทางวัฒนธรรม การวิจัยในอนาคตควรขยายขอบเขตไปสู่การสร้างแนวปฏิบัติ (Guidelines) ที่ชัดเจนเกี่ยวกับการจัดเก็บและการใช้ข้อมูล โดยเฉพาะการนำเสียงหรือองค์ความรู้จากครูเพลง และศิลปินแห่งชาติมาฝึกฝน AI ต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานความเป็นธรรมและการคุ้มครองสิทธิในมรดกทางวัฒนธรรม รวมถึงการศึกษาผลกระทบระยะยาวที่มีต่อการรับรู้อัตลักษณ์ของผู้เรียน เพื่อป้องกันภาวะการสูญเสียรากเหง้าจากการแทนที่ด้วยดนตรีจำลอง ทั้งนี้ การจัดเก็บข้อมูลภาคสนาม (Fieldwork) ผ่านการปฏิสัมพันธ์กับผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยโดยตรง จะช่วยให้ได้ทัศนคติที่แท้จริงและนำไปสู่การพัฒนาเครื่องมือที่ออกแบบมาเพื่อดนตรีไทยอย่างยั่งยืน

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the author used ChatGPT-5.5 (OpenAI) to improve language clarity and grammar and to assist with the design and refinement of graphic elements for academic presentation. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions, as well as the underlying concepts presented in the graphics, were developed by the author. The author reviewed and edited the AI-generated output as necessary and takes full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1994.

Critical Appraisal Skills Programme. "CASP Checklist: For Systematic Reviews." Accessed February 2, 2026. <https://casp-uk.net/casp-checklists/CASP-checklist-systematic-reviews-checklist-2024.pdf>.

- Herremans, Dorien, Ching-Hua Chuan, and Elaine Chew. "A Functional Taxonomy of Music Generation Systems." *ACM Computing Surveys* 50, 5 (2017): 1-30.
- Holmes, Wayne, Maya Bialik, and Charles Fadel. *Artificial Intelligence in Education Promises and Implications for Teaching and Learning*. Boston, MA: Center for Curriculum Redesign, 2019.
- Hong, Quan Nha, and others. "The Mixed Methods Appraisal Tool (MMAT) Version 2018 for Information Professionals and Researchers." *Education for Information* 34, 4 (2018). 285-291.
- Ladson-Billings, Gloria. "Toward a Theory of Culturally Relevant Pedagogy." *American Educational Research Journal* 32, 3 (1995): 465-491.
- Luckin, Rosemary. *Machine Learning and Human Intelligence the Future of Education for the 21st Century*. London: UCL Institute of Education Press, 2018.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. 3rd ed. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2015.
- Page, Matthew J., and others. "The PRISMA 2020 Statement: An Updated Guideline for Reporting Systematic Reviews." *BMJ* 372 (2021): n71 (9 Pages). <https://doi.org/10.1136/bmj.n71>.
- Panaphongphaisan, Adiwach. "The Indigenous Knowledge of Music: Inheritance and Preservation of Seven Ethnic Groups in Wawee Sub-district, Mae Suai District, Chiang Rai Province." *Rangsit Music Journal* 13, 2 (2018): 89-103. (in Thai)
- Partti, Heidi, and Heidi Westerlund. "Envisioning Collaborative Composing in Music Education." *British Journal of Music Education* 30, 2 (2013): 207-222.
- Thamwavihan, Sangobsuk. *Thai Musical Instruments*. 4th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023. (in Thai)
- Vygotsky, Lev. *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.
- Wilson, Meredith, and Chris Ballard. *Safeguarding and Mobilising Intangible Cultural Heritage in the Context of Natural and Human-induced Hazards*. Paris: UNESCO, 2017.

บทความวิจัย (Research Article)

วิเคราะห์แนวทางการบรรเลงและการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลง เปียโนคอนแชร์โต
สำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

Concerto for 2 Pianos and Orchestra in D minor
by Francis Poulenc: Performance and Analytical Notes

ภาวไล ตันจันทรพงศ์*

คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Pawalai Tanchanpong*

Faculty of Humanities, Kasetsart University, Bangkok, Thailand

pawalai.t@ku.th

Received: January 8, 2026 / Revised: February 16, 2026 / Accepted: February 17, 2026

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง แนวทางการบรรเลงและการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โต สำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาแนวทางการบรรเลงเปียโน สำหรับบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เพื่อนำไปสู่การตีความและพัฒนาท่วงท่าในการบรรเลงเปียโนในบริบทของการบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา 2) ศึกษาและรวบรวมวิธีการฝึกซ้อมเปียโน สำหรับบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

ผู้วิจัยในฐานะนักเปียโนและอาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ได้รับการทาบทามจาก ดร.วานิช โปตะวนิช ผู้อำนวยการเพลงประจำวงดุริยางค์เยาวชนไทย ในพระอุปถัมภ์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ให้ร่วมบรรเลงในคอนเสิร์ต “รวมใจภักดิ์ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ครั้งที่ 15” ซึ่งเป็นคอนเสิร์ตประจำปี ครั้งที่ 2 ของวงดุริยางค์เยาวชนไทยในพระอุปถัมภ์ฯ ซึ่งถูกจัดขึ้นเมื่อวันที่ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2568 เวลา 14.00 น. ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ผู้วิจัยและ

* Corresponding author, email: pawalai.t@ku.th

คณะจัดงานจึงได้ปรึกษาหารือเพื่อคัดเลือกบทประพันธ์ที่เหมาะสมที่จะนำมาบรรเลงคอนเสิร์ตดังกล่าว และพบว่า บทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 เป็นบทประพันธ์เพลงที่น่าสนใจและท้าทายทั้งสำหรับผู้บรรเลงเปียโนและวงออร์เคสตรา นอกจากนั้นบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลังยังไม่ถูกแพร่หลายมากนัก เนื่องจากข้อจำกัดในหลาย ๆ ด้าน จึงได้ผลสรุปว่าเป็นโอกาสที่ดีของนักดนตรีวงเยาวชนที่จะได้มีประสบการณ์ร่วมเล่นบทเพลงคอนแชร์โต สำหรับเปียโนสองหลัง รวมไปถึงเป็นการดีต่อการดนตรีและผู้สนใจ เพื่อเป็นการจุดประกายความเข้าใจ ความซาบซึ้งในดนตรีให้แพร่หลายมากยิ่งขึ้น

งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยใช้โน้ตสำหรับการบรรเลงและวิเคราะห์ที่ถูกตีพิมพ์และเผยแพร่โดยสำนักพิมพ์ซาลาแบร์ เมื่อปี ค.ศ. 1999 โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเฉพาะประเด็นด้านการฝึกซ้อมและเทคนิคในการบรรเลงเปียโนเดี่ยวสำหรับบทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 เท่านั้น สำหรับการตีความภาพรวมทั้งหมดของบทประพันธ์ ไม่ว่าจะเป็นแต่ละท่อนเพลง บริบทต่าง ๆ ในบทเพลงโดยเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์และความรู้สึก อัตราความเร็วของบทประพันธ์ ความยืดหยุ่นของอัตราความเร็ว รวมไปถึงแนวทางการบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตราเป็นบทบาทหน้าที่ของผู้อำนวยเพลง

ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการตีความบทเพลงโดยเฉพาะประเด็นการบรรเลงแนวเปียโน 1 ในท่อนที่ 1-2 และแนวเปียโน 2 ในท่อนที่ 3 ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้บรรเลง การเล่นร่วมกันระหว่างแนวเปียโนทั้ง 2 แนว และการเล่นร่วมกับวงออร์เคสตรา พร้อมทั้งนำเสนอแนวทางการตีความและวิธีการการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลง เปียโนบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผลงานลำดับที่ 61 ประพันธ์โดย ฟรีดริช ชูบมาน เพื่อให้นักศึกษาทั่วไปหรือผู้ที่สนใจสามารถศึกษาหาความรู้ ทำความเข้าใจ เพื่อสามารถนำมาใช้ให้มีคุณค่าทางวิชาการ และเป็นองค์ความรู้ที่อ้างอิงได้

วิธีดำเนินการและขั้นตอนการวิจัย ประกอบไปด้วย 1) ศึกษาบทประพันธ์เพลงในภาพรวมทั้งหมด จากนั้นศึกษาเจาะจงเฉพาะโน้ตแนวบรรเลง เปียโนทั้งบริเวณการบรรเลงเดี่ยวและบริเวณที่บรรเลงร่วมกันระหว่างแนวเปียโนทั้ง 2 แนว รวมถึงการบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา 2) วิเคราะห์บทเพลงในเชิงเทคนิคการบรรเลงเปียโน รวมถึงหาแนวทางและวิธีการซ้อมเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด 3) การตีความบทเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นอารมณ์ความรู้สึก ความเร็วบทเพลง ความยืดหยุ่นของความเร็วจังหวะบริเวณต่าง ๆ เบื้องต้นผู้วิจัยขอรับคำปรึกษาจากผู้อำนวยเพลง เพื่อให้เป็นไปตามความต้องการของผู้อำนวยเพลงมากที่สุดก่อนการซ้อมร่วมกับวงออร์เคสตรา 4) ฝึกซ้อมรวมวงทั้งกลุ่มเล็กและกลุ่มใหญ่ 5) ทำการแสดงต่อหน้าสาธารณชน และ 6) เขียนรายงานและจัดทำรูปเล่มงานวิจัย

จากการศึกษาพบว่า บทประพันธ์เพลงนี้สะท้อนอัตลักษณ์ทางดนตรีของชูบมานได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ เป็นการผสมผสานกรอรูปแบบดนตรีแบบดั้งเดิมเข้ากับแนวคิดนีโอคลาสสิก ผสมผสานกับอารมณ์

ชั้นแบบปารีเซียซิง ที่เป็นการแสดงออกถึงความชัดเจนและการประชดประชันทางดนตรี เพื่อตอบโต้ต่อสุนทรียภาพแบบเยอรมันโรแมนติกที่เน้นการแสดงอารมณ์อย่างรุนแรงและฟุ่มเฟือย ทั้งสามท่อนของบทเพลงมีความแตกต่างด้านอารมณ์ ลักษณะพื้นผิว และบทบาทของผู้บรรเลง แต่ยังคงมีความเป็นเอกภาพผ่านการใช้วัตถุดิบทางดนตรีร่วมกัน

ท่อนที่ 1 มีลักษณะเป็นสังคีตลักษณะแบบสามตอนในรูปแบบเร็ว-ช้า-เร็ว โดยแทนที่การใช้ระบบกุญแจเสียงแบบดั้งเดิม ด้วยการประยุกต์ใช้แนวคิดศูนย์กลางเสียงเป็นแกนหลักในการดำเนินแนวทำนอง และมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะอย่างต่อเนื่อง ช่วงจบท่อนเป็นจุดเด่นสำคัญเนื่องจากการนำลักษณะดนตรีกาเมลันซึ่งเป็นดนตรีประจำชาติของประเทศอินโดนีเซียมาใช้ในช่วงก่อนจบท่อน

ท่อนที่ 2 เป็นสังคีตลักษณะแบบสามตอนในลักษณะช้า-เร็ว-ช้า มีลักษณะดนตรีที่แตกต่างจากท่อนอื่นอย่างชัดเจน โดยเน้นความไพเราะ ความสมดุล และความโปร่งใสของเสียง แนวทำนองมีความคล้ายคลึงกับรูปแบบดนตรีของของโมสาร์ท

ท่อนที่ 3 เป็นสังคีตลักษณะแบบรอนโดที่ไม่ยึดติดกับรูปแบบดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด แสดงถึงพลัง ความคล่องแคล่ว และการประชันกันของเปียโนทั้งสองแนวอย่างเด่นชัด

ผู้วิจัยได้สรุปแนวทางการบรรเลงและวิธีซ้อมแก่ผู้สนใจที่ต้องการบรรเลงบทประพันธ์เพลงนี้ ดังนี้ 1) เป็นบทเพลงที่เปียโนทั้งสองแนวมีบทบาทที่เสมอภาค 2) การทำงานร่วมกัน พบว่าการกำหนดแนวคิดการตีความร่วมกันตั้งแต่ระยะแรกของการซ้อมช่วยลดปัญหาที่อาจเกิดขึ้นในการซ้อมได้ 3) การวางแผนในการซ้อมการบรรเลงร่วมกันกับคนจำนวนมากสิ่งสำคัญคือการวางแผน รวมไปถึงการกำหนดกรอบเวลา

ท้ายนี้การตีความและการวิเคราะห์เป็นวิจารณ์ญาณและความคิดเห็นส่วนตัวของผู้วิจัย โดยแนวทางดังกล่าวผู้วิจัยได้ปรึกษาร่วมกับผู้เล่นอีกท่านและผู้ำนวยเพลง เพื่อให้ตลอดทั้งบทเพลงถูกนำเสนอไปในทิศทางเดียวกัน สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยหวังว่าข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการฝึกซ้อมรวมถึงข้อเสนอแนะวิธีการบรรเลงจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจและสามารถนำไปใช้รวมถึงการประยุกต์ใช้กับบทเพลงอื่น ๆ ต่อไปได้

คำสำคัญ : ฟร็องซิส ปูแลง / เปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง / แนวทางการปฏิบัติการแสดง / การเล่นออร์แกนเบลโล / เปียโน

Abstract

This study undertakes a comprehensive investigation into the performance practices and specialized solo practice methodologies required for Francis Poulenc's Concerto for Two Pianos in D minor. The research was professionally contextualized through a collaboration

with the Thailand Youth Orchestra. This engagement provided an authentic orchestral environment where theoretical practice strategies and interpretative decisions could be exercised, observed, and refined. The Salabert (1999) edition was utilized as the authoritative analytical reference. The scope of this investigation focuses on the solo piano parts performed by the researcher—specifically Piano I in Movements I and II, and Piano II in Movement III—thereby allowing for a direct comparative analysis of the different roles and textures inherent in both parts of the duo.

Methodologically, the study integrates analytical score study with practice-led experimentation, collaborative rehearsal with conductor and orchestra. This approach allowed technical, interpretative, and ensemble decisions to be tested and refined within an authentic orchestral context.

The results of the study highlight that Poulenc's compositional language in this concerto is a sophisticated blend of Parisian, Neoclassical clarity, and a distinct fluidity of mood. Unlike the dense, pedal-heavy textures of German Romantic concerti, Poulenc demands a dryer and more articulated touch, reminiscent of the French tradition but reimagined for the modern concert grand. The study found that achieving the characteristic Poulenc sound requires a balance between rhythmic propulsion and lyrical transparency.

In Movement I (*Allegro ma non troppo*), the research identified the modified fast-slow-fast ternary structure as a source of significant pacing challenges. The opening's percussive energy requires a shared pulse between the two soloists that must remain unyielding despite the rapid shifts in register. A significant portion of the coda, which famously references the sounds of the Balinese Gamelan music. The study concluded that executing this section requires a specific “non-expressive” yet resonant touch and precise, shallow pedaling to mimic the decay of gongs and metallophones without blurring the intricate rhythmic hockets.

Movement II (*Larghetto*) presents an entirely different set of challenges, rooted in a Mozartean aesthetic characterized by deceptive simplicity. The research focused on the cantabile aspect of the phrasing, where the soloists must maintain a melodic line that often passes between the two pianos. Silent cueing and breath-synchronized entry were essential techniques for maintaining the intimacy of the movement. The delicate balance in the

middle section requires the soloists to adjust their projection dynamically to ensure that the inner voices of the orchestra are not obscured.

Movement III (*Allegro molto*) is a tour-de-force of virtuosic interplay. The research analyzed the Rondo form not just as a structural device but as a competitive dialogue. The movement's frequent hand-crossings and parallel octave passages necessitate a high degree of physical choreography between the two performers. One of the key findings in this movement was the soloists must develop a system of peripheral visual cues to ensure synchronized attacks in rapid-fire figurations where auditory feedback may be delayed by the hall's acoustics.

The three overarching elements are Soloistic Co-equality, Proactive Interpretative Alignment, and Acoustic Adaptability. This research contributes a structured, practice-based model for preparing complex duo concerto repertoire. By integrating formal analysis with reflective performance practice, it provides a roadmap for navigating the collaborative triangle of Soloist I, Soloist II, and the Conductor. The findings have significant implications for higher education music curricula, advocating for a shift toward more experiential, collaborative performance projects that mirror the realities of the professional music world. Furthermore, by documenting the preparation of Poulenc's concerto in the context of a Thai youth orchestra, the study encourages the expansion of the "two pianos" repertoire in the region, promoting higher standards of ensemble playing and artistic communication.

Ultimately, this study reinforces the idea that a successful performance of Poulenc's Concerto for Two Pianos is not merely the sum of two individual technical achievements, but rather the result of a unified, researched-informed dialogue. The methodology presented here serves as a template for future artistic research into other under-explored works for multiple pianos, ensuring that the legacy of 20th-century French music continues to be interpreted with both intellectual depth and technical precision.

Keywords: Francis Poulenc / Two-Piano Concerto / Performance Practice /
Ensemble Collaboration / Piano

บทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง *D ไมเนอร์* ผลงานลำดับที่ 61 ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1932 เป็นหนึ่งในผลงานที่มีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลังและออร์เคสตรา นอกจากนั้นยังเป็นหนึ่งในผลงานที่น่าตื่นตาตื่นใจและสนุกสนานที่สุดแห่งศตวรรษที่ 20¹ โดยจุดเด่นของบทเพลงเป็นการผสมผสานเทคนิคทางดนตรีของทั้งเปียโนสองหลังและวงออร์เคสตรา เน้นการโต้ตอบไปมาของทั้งในแนวเปียโนและในแนววงออร์เคสตรา รวมถึงจังหวะที่ซับซ้อนทั้งยังมีการนำเอาดนตรีกาเมลัน ซึ่งเป็นดนตรีพื้นเมืองของประเทศอินโดนีเซียเข้ามาเป็นองค์ประกอบในบทเพลงด้วยจากองค์ประกอบหลาย ๆ อย่างจึงส่งผลให้ผลงานนี้มีความน่าสนใจทั้งสำหรับผู้ชมและนักดนตรี

ผู้วิจัยได้มีประสบการณ์การเล่นร่วมกับวงออร์เคสตราในฐานะผู้แสดงเดี่ยวมาบ้าง จึงตระหนักถึงความสำคัญในการเผยแพร่วิธีการเล่นร่วมกับวงในลักษณะดับเบิลคอนแชร์โต รวมไปถึงความสำคัญในการเผยแพร่บทเพลงประเภทนี้ให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้เพื่อเพิ่มโอกาสในการเล่นบทเพลงประเภทนี้ให้กับนักเปียโนคนอื่น ๆ ในอนาคต ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทุ่มเทหาเอาความรู้ความสามารถด้านการบรรเลงเพื่อให้งานวิจัยชิ้นนี้ เพื่อให้เป็นผลงานที่มีคุณค่าและมีประโยชน์ต่อแวดวงวิชาการและผู้สนใจ

สำหรับงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยในฐานะผู้บรรเลงเปียโนจะทำการวิเคราะห์โครงสร้างสังคีตลักษณะของบทประพันธ์เพลงแต่ละท่อน (พอสังเขป) จากนั้นจึงอธิบายเทคนิคการเล่น การตีความ รวมไปถึงข้อเสนอแนะและวิธีการฝึกซ้อม เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการตีความหรือฝึกซ้อมเพื่อให้สามารถบรรเลงบทประพันธ์เพลงนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

บทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง *D ไมเนอร์* ผลงานลำดับที่ 61 มีความยาวประมาณ 23 นาที อยู่ในสังคีตลักษณะแบบคอนแชร์โต ประกอบไปด้วย 3 ท่อน อยู่ในอัตราจังหวะแบบ เร็ว-ช้า-เร็ว กล่าวคือ มีท่อนที่หนึ่งซึ่งมีอัตราจังหวะเร็ว ท่อนที่สองมีอัตราจังหวะช้า และท่อนที่สามมีอัตราจังหวะเร็ว โดยในแต่ละท่อนจะมีการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะอย่างฉับพลันอยู่หลายครั้งและยังมีการใช้จังหวะที่ซับซ้อนและหลากหลาย² มีการใช้ความเข้มเสียงที่หือหวาทั้งในแนวเปียโนด้วยกันและในแนวเปียโนกับวงออร์เคสตรา เทคนิคของเปียโนในบทเพลงนี้โดยมากเป็นการเล่นโน้ตในลักษณะของ *กุญแจเสียง* และอาร์เปจ รวมถึงการเล่นกลุ่มโน้ตประสาน (Chords) ต่อเนื่องกันในอัตราจังหวะเร็ว สำหรับในงานวิจัย

¹ San Gabriel Valley Symphony, “Poulenc Double Piano Concerto,” accessed December 20, 2025, <https://www.sgsymphony.org/repertoire/poulenc-double-piano-concerto>.

² Paulo Ricardo Soares Zereu, “The Musical Language and Interpretation of Poulenc’s Concerto in D Minor for Two Pianos and Orchestra,” *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 168.

ฉบับนี้เขียนในฐานะผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโน จะทำการวิเคราะห์ถึงโครงสร้างสังคีตลักษณะของบทเพลงในแต่ละท่อนพอสังเขป จากนั้นจึงวิเคราะห์แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

1. แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อมแนวเปียโน 1 ท่อนที่ 1-2 และแนวเปียโน 2 ท่อนที่ 3
2. แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อมร่วมกันของเปียโนทั้ง 2 แนว
3. แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อมร่วมกันของเปียโนทั้ง 2 แนว และวงออร์เคสตรา

ผลการศึกษา (Research Results)

1. ท่อนที่ 1 (Allegro ma non troppo: $\text{♩} = 144$)

โครงสร้างสังคีตลักษณะ

ท่อนนี้อยู่ในสังคีตลักษณะสามตอน (Ternary Form) แบบ เร็ว-ช้า-เร็ว ในช่วงท่อน A มีกุญแจเสียง D ไมเนอร์เป็นศูนย์กลางเสียง และไม่ปรากฏเครื่องหมายชาร์ปและแฟลต รวมไปถึงไม่มีการระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงอย่างชัดเจน แต่มีการเคลื่อนที่ศูนย์กลางเสียงไปมาและมีการใช้โหมด (Mode) ที่หลากหลาย เช่น โหมดโดเรียน (Dorian) โหมดฟิเจียน (Phrygian) ซึ่งวิธีนี้ช่วยเปลี่ยนความรู้สึกจากการต้องเดินตามกฎคอร์ดที่ซับซ้อนและกดดันแบบเพลงยุคโรแมนติก ให้กลายเป็นเสียงที่มีมิติเสียงที่โปร่งใสและมีความเฉพาะตัวอันเป็นคุณลักษณะเด่นที่สะท้อนสุนทรียภาพแบบนีโอคลาสสิกฝรั่งเศสได้อย่างชัดเจน³

Table 1 Structure of 1st Movement

Sections	A	B	A	Bridge	Coda
Measures	1-91	92-125	126-163	164-170	171-196

ท่อนแรกมีลักษณะเด่นอยู่ที่การใช้ความเข้มเสียง (Dynamics) ที่เปี่ยมไปด้วยพลังและอัตราจังหวะ (Tempo) ที่ให้ความรู้สึกรุกเร้าและสดใส ในท่อนนี้ผู้บรรเลงได้สร้างสรรค์บทสนทนาทางดนตรีที่โต้ตอบกันระหว่างเปียโนแนวเดี่ยวทั้งสองหลังได้อย่างชาญฉลาด โดยมีการสอดประสานแนวทำนองหลักเข้ากับอิทธิพลของเพลงร้องพื้นเมืองฝรั่งเศส (Chansonettes) หรือเพลงร้องพื้นเมืองร่วมสมัยของปารีสที่มีท่วงทำนองเรียบง่ายและขี้เล่น รวมถึงทำนองเพลงยอดนิยมจากแวดวงคาเฟ่คอนเสิร์ต (Café-concert) ในปารีสมาผสมผสานร่วมกัน นอกจากนี้สิ่งที่น่าสนใจคือ การสร้างสรรค์สีสันทางดนตรี ในช่วงท้ายของท่อน (Coda) ซึ่งคิดรวีได้หยิบ

³ Roger Nichols, *Poulenc: A Biography* (New Haven, CT: Yale University Press, 2020), 118.

ยกเอาคุณลักษณะเสียงของดนตรีกาเมลัน ที่เขาได้มีโอกาสสัมผัสจากการเข้าชมนิทรรศการนานาชาติ (Colonial Exposition) ในกรุงปารีส เมื่อปี ค.ศ. 1931⁴ มาผสมผสานไว้อย่างลงตัว เขาได้ใช้การซ้อนทับของระดับเสียง และเลือกใช้กลุ่มคอร์ดที่มีระยะห่างแคบเพื่อจำลองคุณสมบัติทางอะคูสติกของเครื่องตีโลหะในวงกาเมลัน เพื่อเลียนเสียงโลหะของเครื่องดนตรีประเภทฆ้องและระนาดฝรั่ง⁵

แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม

1) แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม แนวเปียโน 1

ห้องที่ 21 จังหวะที่ 1 แนวทำนองในมือขวาปรากฏกลุ่มโน้ตตัว A บรรเลงในลักษณะห้าพยางค์ (Quintuplet) ซึ่งมีการดำเนินทำนองแบบอาร์เปจ ในขณะที่มีมือซ้ายทำหน้าที่บรรเลงกลุ่มโน้ตคอร์ด 3 เสียงเพื่อหลีกเลี่ยงการเปลี่ยนตำแหน่งมือ (Hand Rotation) ในมือขวา ซึ่งอาจส่งผลกระทบต่อความแม่นยำและคุณภาพเนื้อเสียง ผู้วิจัยจึงประยุกต์ใช้เทคนิคการแบ่งกระจายโน้ตระหว่างมือโดยใช้มือซ้ายบรรเลงโน้ตตัว A แทนมือขวา เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ทางเสียงที่คมชัดและรักษาความต่อเนื่องของทำนองได้ดีขึ้น (Example 1)

Example 1 Fingering Strategy, 1st Movement: Piano 1 (mm. 19-22)

⁴ Mervyn Cooke, "The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music," in *The Exotic in Western Music*, ed. Jonathan Bellman (Boston, MA: Northeastern University Press, 1998), 273.

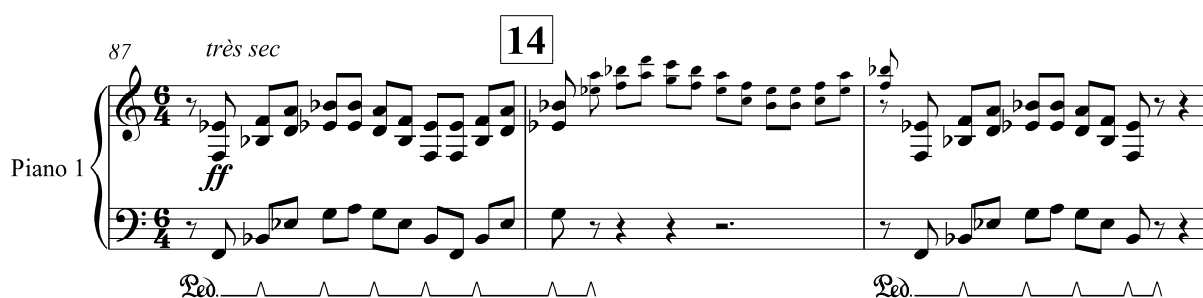
⁵ Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1931 International Colonial Exposition in Paris* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013), 179.

สำหรับการบรรเลงกลุ่มคอร์ดต่อเนื่องด้วยความเข้มเสียงดัง จำเป็นต้องอาศัยพลังกำลังและการควบคุมน้ำหนักที่สมดุลเพื่อให้โน้ตในคอร์ดทุกตัวถูกบรรเลงออกมาอย่างพร้อมเพรียงและสมบูรณ์ ด้านเทคนิคปฏิบัติ ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการทำงานร่วมกันระหว่างการเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมและการเคลื่อนไหวของข้อมือ โดยข้อมือต้องปราศจากความเกร็งแต่ยังคงไว้ซึ่งความมั่นคงและแม่นยำ

จากการทดลองปฏิบัติ ผู้วิจัยได้ทำการปรับเปลี่ยนการเลือกใช้นิ้วจากช่วงเริ่มต้นของการฝึกซ้อม เนื่องจากพบว่าทางนิ้วเดิมไม่เอื้อต่อความคล่องแคล่วเมื่อเพิ่มอัตราความเร็ว โดยหลังจากปรับเปลี่ยนแล้ว ผู้วิจัยสามารถบรรเลงได้ด้วยความชัดเจนและความแม่นยำทางเทคนิคที่สูงขึ้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้กระบวนการซ้อมแบบเน้นย้ำในอัตราจังหวะที่ช้าเพื่อให้กล้ามเนื้อเกิดการจดจำ และให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่ของข้อมือ โดยเฉพาะเมื่อมีการใช้นิ้วที่ 1 เป็นจุดหมุน ซึ่งต้องอาศัยความว่องไวของการบิดข้อมือไปทางซ้ายและขวา ตลอดจนความแข็งแรงของนิ้วมือในการกดคอร์ดให้นั่นคงและพร้อมเพรียงกัน

ปูแปลงเป็นคีตกวีที่มีความละเอียดถี่ถ้วนในการระบุคำสั่งและสัญลักษณ์เชิงตีความไว้ในบทประพันธ์อย่างชัดเจน เมื่อปรากฏคำสั่ง *très sec* (แห้งและสั้นเป็นพิเศษ) ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับการใช้น้ำหนักในการกดที่แรงและกระชับ เพื่อให้กลไกค้อนกระทบสายด้วยความเร็วและแม่นยำ ซึ่งต้องอาศัยพลังกำลังและความแข็งแรงของนิ้วเป็นสำคัญ

Example 2 Flutter Pedal, 1st Movement: Piano 1 (mm. 87-89)



สำหรับเทคนิคการใช้เฟดล ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิค “ฟลัทเทอร์เฟดล (Flutter Pedal)” หรือการเหยียบและปล่อยเพดลในอัตราความถี่ที่รวดเร็วอย่างต่อเนื่อง (เสมือนอาการขยับปีกของผีเสื้อ) เพื่อควบคุมไม่ให้เสียงสะท้อนมีความยาวจนเกินไปจนเกิดการซ้อนทับของเสียง ในขณะที่ยังสามารถรักษาความกังวานในระดับที่เหมาะสมไว้ได้ (Example 2)

ผู้วิจัยเสนอแนะแนวทางการฝึกซ้อมโดยเริ่มจากการเหยียบและปล่อยเพดัลในทันที ตามโครงสร้างจังหวะ (เหยียบในจังหวะตกและคืนในจังหวะยก) ซึ่งแม้ว่าในอัตราจังหวะที่ช้า เทคนิคดังกล่าวจะสามารถปฏิบัติได้โดยง่าย แต่เมื่อเพิ่มความเร็วของบทเพลงผู้บรรเลงจำเป็นต้องควบคุมบริเวณข้อเท้าให้มีความมั่นคง แต่ปราศจากความเกร็งเพื่อให้สามารถสอดคล้องกับจังหวะที่เร็วได้ ทั้งนี้ส้นเท้าต้องวางสัมผัสกับพื้นตลอดเวลาเพื่อใช้เป็นจุดหมุน และหลีกเลี่ยงการใช้แรงจากขาโดยรวม แต่ให้เน้นการเคลื่อนไหวที่คล่องแคล่วจากบริเวณข้อเท้าเพียงอย่างเดียว เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในความเร็วและความแม่นยำของการควบคุมเสียง

2) การเล่นร่วมกันระหว่างเปียโนทั้ง 2 แนว

การบรรเลงร่วมกับผู้อื่นไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบเปียโนคู่ การบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น หรือการบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์ ทักษะที่มีความสำคัญยิ่งคือ ทักษะการฟังและการปรับตัวในขณะที่บรรเลง ซึ่งต้องอาศัยการฝึกซ้อมร่วมกันอย่างมีระบบ การวางแผน และการวิเคราะห์บทเพลงร่วมกันเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพของบทเพลง ในบทเพลงนี้เรียกได้ว่าบทบาทของเปียโนทั้งสองหลังมีลักษณะมีความเท่าเทียมกัน โดยมีการสลับบทบาทในการนำเสนอแนวทำนองหลักและการเล่นสนับสนุนอย่างต่อเนื่อง โดยส่วนใหญ่แนวทำนองหลักมักเริ่มต้นที่แนวเปียโน 1 และรับส่งไปยังแนวเปียโน 2 ด้วยเหตุนี้การตีความร่วมกันจึงเป็นสิ่งสำคัญมาก

Example 3 Phrasal Meeting Point, 1st Movement: Piano 1-2 (mm. 94-96)

The image displays a musical score for two pianos, Piano 1 and Piano 2, covering measures 94 to 96. The music is written in 4/4 time. Both pianos play a descending eighth-note scale. Piano 1 is marked '8va' and Piano 2 is marked '8va' and '9'. Both parts have a '9' marking under the scale. The score shows a clear phrasal meeting point between the two instruments.

นอกจากนี้ การรักษาอัตราจังหวะคงที่เป็นกลไกสำคัญที่ทำให้เกิดความพร้อมเพรียง ผู้วิจัยและผู้บรรเลงแนวเปียโน 2 จึงกำหนดข้อตกลงร่วมกันในการรักษาจังหวะให้มีความเที่ยงตรง โดยหลีกเลี่ยงการ

ยืดหยุ่นจังหวะที่เกินความจำเป็น โดยเฉพาะในท่อนที่มีแนวทำนองแบบสเกลที่รวดเร็ว ซึ่งมีแนวโน้มที่จะเกิดการเร่งจังหวะ หากเกิดเหตุการณ์ที่ทำให้เปียโนทั้งสองแนวเล่นไม่พร้อมกัน ผู้วิจัยได้กำหนดจุดที่จะต้องกลับมาเล่นพร้อมกันอีกครั้งในท่อนที่ 95 เพื่อเป็นจุดศูนย์กลางในการปรับให้กลับมาพร้อมกัน หากเกิดความคลาดเคลื่อนในการบรรเลงโน้ตที่ซับซ้อน (Example 3)

ด้วยเหตุนี้ผู้บรรเลงจึงตัดสินใจประยุกต์ใช้เทคนิคการใช้เพเดิลแบบสั้น โดยการเหยียบและปล่อยเพเดิลในทันทีด้วยความรวดเร็ว เพื่อเพิ่มเนื้อเสียงในขณะที่ยังคงรักษาความสั่นกระชับตามเจตนารมณ์ของคีตกวีไว้ได้อย่างครบถ้วน จากการฝึกซ้อมในเบื้องต้น ผู้บรรเลงทั้งสองไม่ได้ใช้เพเดิลในการบรรเลงส่วนนี้แต่เมื่อเข้าสู่การปฏิบัติในสถานที่แสดงจริง พบว่าด้วยสภาพอะคูสติกของสถานที่แสดงจริงส่งผลให้เสียงที่ออกมาไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ จึงได้ปรับเปลี่ยนในทันทีเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่มีทั้งความสั่นกระชับและมีพลังตามที่บทเพลงกำหนด

3) การเล่นร่วมกันกับวงออร์เคสตรา

จากการวิเคราะห์และตีความ ผู้วิจัยลงความเห็นว่าบทเพลงนี้เน้นการบรรเลงประสานระหว่างเปียโนทั้งสองเป็นหลักมากกว่าการประสานกับวงออร์เคสตรา อย่างไรก็ตามจะมีบางช่วงตอนที่วงออร์เคสตราจะมาร่วมไปพร้อมกับเปียโนทั้ง 2 ได้อย่างกลมกลืน ในขั้นการเตรียมการบรรเลง ผู้วิจัย ผู้บรรเลงเปียโนแนว 2 และผู้อำนวยเพลง ได้ร่วมกันวิเคราะห์และกำหนดแนวทางการตีความบทเพลง โดยมุ่งเน้นไปที่การควบคุมลักษณะการออกเสียงและการจัดการประโยคเพลงเป็นประเด็นสำคัญ ทั้งนี้ได้มีการตกลงร่วมกันที่จะรักษาเอกภาพของเสียง ทั้งด้านระดับความดังและมิติความยาวของตัวโน้ตเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกันในเชิงโครงสร้างของประโยคดนตรี

2. ท่อนที่ 2 (Larghetto: $\text{♩} = 92$)

โครงสร้างสังคีตลักษณ์

ท่อนนี้ยังคงอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนเหมือนในท่อนแรก แต่ต่างกันที่อัตราความเร็วของแต่ละตอนจะอยู่ในทิศทางตรงกันข้ามกับท่อนที่ 1 กล่าวคือ ท่อน 1 เป็นสังคีตลักษณ์สามตอนแบบ เร็ว-ช้า-เร็ว แต่ในท่อนที่ 2 เป็นสังคีตลักษณ์สามตอนแบบ ช้า-เร็ว-ช้า ท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ลักษณะทำนองและเสียงประสานมีความคล้ายคลึงกับบทเพลงของโมสาร์ท ทั้งในการนำเสนอแนวทำนองแบบชัดเจนและมีประโยคเพลงที่สมมาตรเหมือนการถาม-ตอบ ปูแลงได้ประยุกต์ใช้สุนทรียภาพแบบนี้โอคลาสสิกผ่านการจำลองระบบเสียงประสานและโครงสร้างประโยคเพลงตามรูปแบบของโมสาร์ท โดยเน้นความเรียบง่ายและความ

สมดุลของบทเพลง⁶ นอกจากนั้นปูแลงยังได้สอดแทรกการบิดเบือนของเสียงประสานเล็กน้อยเพื่อรักษาเอกลักษณ์ความร่วมมือ⁷

Table 2 Structure of 2nd Movement

Sections	A	Bridge	B	Bridge	A	Coda
Measures	197-237	238-246	247-312	313-320	321-338	339-447

ตอนที่สอง เริ่มต้นด้วยการบรรเลงแนวทำนองที่เปี่ยมไปด้วยความนุ่มนวลอ่อนหวาน ซึ่งปูแลงได้อธิบายถึงตอนนี้ไว้ว่า ตอนที่สองของคอนแชร์โตบทนี้

“ผมอนุญาตให้ตัวเองย้อนกลับไปหาโมสาร์ทในทำนองหลักช่วงแรก เพราะผมหลงใหลในแนวทำนองและผมชื่นชอบโมสาร์ทมากกว่าคีตกวีคนใดทั้งสิ้น แม้ว่าตอนนี้จะเริ่มด้วยลีลาแบบโมสาร์ท แต่เมื่อเปียโนหลังที่สองเริ่มบรรเลง บทเพลงก็แปรเปลี่ยนเข้าสู่สไตล์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผมในยุคนี้อย่างรวดเร็ว”⁸

แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม

1) แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม แนวเปียโน 1

ตอนนี้มุ่งเน้นความมั่งคั่งของแนวทำนองเป็นหัวใจหลัก ความท้าทายสำคัญคือการควบคุมคุณภาพเสียงให้มีความใสสะอาดและความชัดเจนโดยปราศจากการกระแทกหรือการใช้ความดังที่มากเกินไปจนความจำเป็นการบรรเลงลักษณะนี้ ผู้เล่นจำเป็นต้องอาศัยพลังกำลังและความแข็งแรงของนิ้วไม่น้อยไปกว่าการบรรเลงในระดับเสียงดัง เนื่องจากการควบคุมระดับเสียงเบาให้มีความชัดเจนและสม่ำเสมอโดยไม่เสียคุณภาพเนื้อเสียงเป็นทักษะที่ต้องอาศัยการถนัดน้ำหนักร่วมอย่างสมดุล

สำหรับการนำเสนอแนวทำนองหลักในช่วงเริ่มต้น ผู้วิจัยมุ่งเน้นการถ่ายทอดทำนองให้มีความเด่นชัดควบคู่ไปกับการรักษาความสมดุลของเสียงประสาน โดยผู้วิจัยเลือกเน้นน้ำหนักในนิ้วที่ 5 ของมือซ้ายซึ่งทำ

⁶ Keith W. Daniel, *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982), 156.

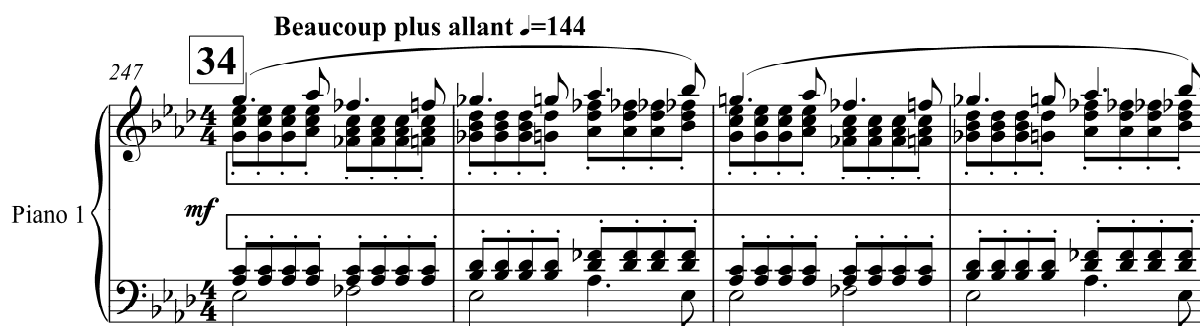
⁷ Wilfrid Mellers, *Francis Poulenc* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 74.

⁸ Benjamin Ivry, *Francis Poulenc* (London: Phaidon Press, 1996), 92.

หน้าที่คุมแนวเสียงเบสให้มีความหนาแน่นมากกว่าปกติ เพื่อช่วยสนับสนุนแนวทำนองในมือขวา ในขณะที่แนวทำนองในมือขวา โดยประยุกต์ใช้การสัมผัสคีย์ในลักษณะการนวดคีย์ร่วมกับการยกฝ่ามือเพื่อลดแรงกระแทกจากกลไกของเปียโน แต่ยังคงไว้ซึ่งความชัดเจนของโน้ต

ช่วงกลางของบทเพลงปรากฏคอร์ดที่มีความหนา โดยมีการบรรเลงโน้ตพร้อมกันถึง 7-8 ตัว ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการเน้นเสียงแนวทำนองด้านบนสุดให้โดดเด่นกว่าโน้ตตัวอื่นในคอร์ด โดยใช้กระบวนการฝึกซ้อมแบบแยกส่วน ด้วยการบรรเลงโน้ต 3 ตัวล่างในลักษณะสั่นกระชับพร้อมกับการเปิดมือออก เพื่อส่งแรงและสร้างความคุ้นชินให้กับนิ้วที่ 5 ในการรับน้ำหนักหลัก ในขณะเดียวกันยังคงรักษาความพร้อมเพรียง ในการกดและปล่อยคอร์ดทั้งสองมือ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของเสียงประสานโดยไม่ละเลยรายละเอียดของโครงสร้างทำนองหลัก ในช่วงที่เล่นคอร์ดนี้เป็นช่วงที่อยู่ในอัตราจังหวะเร็ว ต้องการความแม่นยำและความพร้อมเพรียง ผู้วิจัยเริ่มจากการซ้อมซ้ำมากและจึงค่อย ๆ เพิ่มอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นและใช้เมโทรโนมในการควบคุมจังหวะให้คงที่ไม่เร่งขึ้นหรือช้าลง (Example 4)

Example 4 B Section, 2nd Movement: Piano 1 (mm. 247-250)



2) การเล่นร่วมกันระหว่างเปียโนทั้ง 2 แนว

ในช่วงเริ่มต้นของท่อนนี้ แนวเปียโน 1 เป็นผู้นำเสนอแนวทำนอง ซึ่งในช่วงการบรรเลงเดียวนั้น ผู้วิจัยสามารถถ่ายทอดความอ่อนช้อยและลีลาความนุ่มนวลของแนวทำนองได้อย่างเต็มที่ โดยใช้เทคนิคการยืดหยุ่นจังหวะ (Rubato) เพื่อสร้างอิสระในการนำเสนอทำนองให้มีความไพเราะตามที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ อย่างไรก็ตาม เมื่อเข้าสู่ช่วงการส่งต่อแนวทำนองให้กับแนวเปียโน 2 ผู้วิจัยตัดสินใจรักษาอัตราจังหวะให้มีความคงที่เพื่อความเป็นเอกภาพ แต่ได้มีการปรับเปลี่ยนสีสันทันของเสียงให้มีความแตกต่างเพียงเล็กน้อย เพื่อเป็นการเปิดทางและส่งเสริมการเปิดตัวของแนวเปียโน 2 ให้มีความโดดเด่นและน่าสนใจยิ่งขึ้น

เมื่อแนวยาเปียโน 2 เริ่มบรรเลงเป็นหลัก แนวยาเปียโน 1 ได้เปลี่ยนบทบาทหน้าที่ไปเป็นส่วนประกอบ แต่ยังคงไว้ซึ่งแนวทำนองประสาน (Counter Melody) ที่ซ่อนอยู่ภายในชั้นของเสียงประสาน ซึ่งผู้บรรเลงทั้งสองต้องรักษาความสมดุลของระดับเสียง เพื่อให้แนวทำนองที่สอดประสานกันนั้นมีความชัดเจนและไม่บดบังซึ่งกันและกัน

Example 5 ห้องที่ 245 แนวยาเปียโน 1 บรรเลงเดี่ยว เพื่อทำหน้าที่เป็นส่วนนำเข้าสู่ช่วง B ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะเป็น $\text{♩} = 144$ พร้อมคำกำกับภาษาฝรั่งเศสว่า *Beaucoup Plus Allant* ซึ่งหมายถึงการบรรเลงด้วยความกระฉับกระเฉงและว่องไวเป็นพิเศษ ในจุดนี้ความพร้อมเพรียงถือเป็นสิ่งที่มีความสำคัญสูงสุด ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นการฝึกซ้อมร่วมกับผู้บรรเลงแนวยาเปียโน 2 อย่างเคร่งครัด โดยได้ตกลงร่วมกันที่จะใช้วิธีการเพิ่มความเร็วย่างเป็นลำดับขั้นตอนผ่านการสังเกตทางสายตาและการฟัง เพื่อให้การส่งต่อจังหวะมีความแม่นยำ

Example 5 Tempo Transition, 2nd Movement: Piano 1-2 (mm. 245-250)

The image displays a musical score for two pianos, Piano 1 and Piano 2, illustrating a tempo transition. The score is written in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as $\text{♩} = 144$. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'Piano 1', shows measures 245 and 246. The second system, labeled 'Piano. 1' and 'Piano. 2', shows measures 247 and 248. Both systems include a box with the number '34' and the text 'Beaucoup plus allant ♩=144'. The music is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The score is written for two pianos, with Piano 1 on the top staff and Piano 2 on the bottom staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

ประเด็นที่สำคัญที่สุดคือการรักษาความเร็วให้คงที่ตามที่ได้อัดไว้ เนื่องจากทั้งแนวเปียโน 1 และแนวเปียโน 2 ต้องบรรเลงโน้ตในลักษณะจังหวะที่มีจังหวะเหมือนกัน มีความแตกต่างกันเพียงระดับเสียงเท่านั้น จุดนี้จึงถือเป็นช่วงที่ต้องอาศัยความระมัดระวังในการบรรเลงร่วมกันเป็นพิเศษ เมื่อระดับความเร็วเพิ่มขึ้นจนถึงจุดที่กำหนดในท่อนที่ 248 แล้ว ผู้บรรเลงทั้ง 2 จะรักษาอัตราจังหวะให้คงที่ โดยไม่มีการยืดหยุ่นหรือเปลี่ยนแปลงจังหวะตลอดช่วงนี้

3) การเล่นร่วมกันกับวงออร์เคสตรา

แม้โครงสร้างทางจังหวะในท่อนนี้จะไม่ซับซ้อนเท่ากับท่อนเร็ว แต่ประเด็นสำคัญที่ต้องอาศัยความระมัดระวังในการบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา คือการรักษาให้จังหวะของวงออร์เคสตราและแนวเปียโนทั้ง 2 ในช่วงที่มีการยืดหยุ่นจังหวะเป็นไปในทิศทางเดียวกัน โดยท่อนนี้วงออร์เคสตราจะทำหน้าที่เป็นส่วนประกอบและสนับสนุนแนวเปียโนทั้ง 2 เป็นหลักมากกว่าการประชัน แม้จะมีการสลับแนวทำนองระหว่างกันบ้างแต่ก็ดำเนินไปในลักษณะที่ไม่ซับซ้อน

การบรรเลงร่วมกันในลักษณะนี้ต้องอาศัยทักษะการฟังและการปรับตามเพื่อให้เกิดความกลมกลืนและสุนทรีภาพทางเสียงที่สมบูรณ์ เบื้องต้นผู้วิจัยและผู้อำนวยเพลงได้ตกลงร่วมกันเกี่ยวกับการตีความประโยคเพลง ทิศทางของแนวทำนอง และการจัดการระดับความดังเบา ทั้งนี้ระดับความเข้มของเสียงถือเป็นเรื่องที่มีความละเอียดอ่อนสูง ผู้บรรเลงจึงต้องประเมินและปรับเปลี่ยนน้ำหนักการเล่นในทันทีตามบริบทของเสียงที่เกิดขึ้นจากวงออร์เคสตรา เพื่อให้ได้เสียงที่มีความสมดุลและมีความสมบูรณ์สูงสุดตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

3. ท่อนที่ 3 (Allegro molto: $\text{♩} = 120$)

โครงสร้างสัจลักษณ์

ท่อนนี้อยู่ในสัจลักษณ์แบบรอนโด (Rondo) แต่เป็นรอนโดที่ไม่เคร่งครัดเหมือนกับสัจลักษณ์ยุคคลาสสิก ปูแลงเลือกใช้โครงสร้างเพียงบางส่วนและไม่ยึดติดแบบแผนดั้งเดิม มีความเป็นนีโอคลาสสิก (Neo Classicism) ผสมผสานกับปารีสียง (Parisian) ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของนักดนตรีกลุ่มเลซซิกซ์ (Les Six)⁹ ปูแลงผสมความมีอารมณ์ขัน จังหวะที่กระฉับกระเฉง แต่มีความใสสะอาดของเสียงไม่ซ้อนแนวนดนตรีที่หนาเกิดไปซึ่งเป็นการหลีกหนีดนตรีในแบบเยอรมัน

ท่อน 3 มีการระบุเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง F# กับ C# โดยเริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง D ไมเนอร์ และเรียกได้ว่าเป็นศูนย์กลางเสียงของท่อนนี้ แต่ในกรณีนี้เป็นการระบุเพื่อความสะดวกในการอ่านโน้ตมิใช่เป็นการระบุกุญแจเสียงหลัก ลักษณะโน้ตเป็นโครมาติกและการใช้ไมโครทอมถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปมาบ่อยครั้ง

⁹ Keith W. Daniel, 159.

Table 3 Structure of 3rd Movement

Sections	Introduction	A	B	A	C	A	Coda
Measures	348-382	383-437	438-459	460-523	524-546	547-598	599-619

ภายหลังจากความเยียบสงบและการถ่ายทอดความงดงามในท่อนที่ 2 บทเพลงได้เข้าสู่ท่อนสุดท้าย ซึ่งเป็นการปรับเปลี่ยนอารมณ์ทางดนตรีอย่างฉับพลันสู่ความกระฉับกระเฉงและเปี่ยมด้วยพลัง ท่อนนี้เปรียบเสมือนการปลดปล่อยอัตลักษณ์ทางดนตรีในด้านที่สนุกสนานของบุคลิกออกมาอย่างเต็มที่ และมีความซับซ้อนและความเร็วที่ท้าทายขีดความสามารถของผู้บรรเลง¹⁰

ช่วงบทนำ เปิดตัวด้วยลักษณะการบรรเลงที่เน้นย้ำจังหวะอย่างหนักแน่นและทรงพลัง เริ่มต้นด้วยคอร์ด D ไมเนอร์ โดยเปียโนทั้ง 2 แนวบรรเลงร่วมกับกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง จากนั้นแนวเปียโน 1 เริ่มบรรเลงแนวโน้ตลักษณะโน้ตสามพยางค์ (Triplets) ซึ่งบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดความรู้สึกที่ขับเคลื่อนไปข้างหน้า (Example 6) ช่วงต้นของท่อนนี้ได้สร้างความแตกต่างทางดนตรีที่ชัดเจนและน่าตื่นเต้นเร้าใจตัดกับความเบาบางและบรรยากาศอันสงบนิ่งของตอนจบในท่อนที่ 2 อย่างสิ้นเชิง สู่ถึงการก้าวเข้าสู่ภาคจบของบทเพลงที่เต็มไปด้วยความมีชีวิตชีวา

Example 6 The Triplets, 3rd Movement: Piano 1 (mm. 353-358)

The image displays musical notation for Piano 1, measures 353 to 358. The notation is in 2/2 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 353-355 show a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measures 356-358 show a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand, with a final measure 358 showing a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

¹⁰ Henri Hell, *Francis Poulenc*, trans. Edward Lockspeiser (London: John Calder, 1959), 66.

ช่วง A แนวทำนองหลักถูกนำเสนอโดยแนวเปียโน 1 จากนั้นคีตกวีได้นำเอาโมทีฟ (Motifs) จากแนวทำนองดังกล่าวมาพัฒนาและกระจายบทบาททั้งในส่วนของวงออร์เคสตราและในแนวเปียโน 2 จากนั้นจึงเข้าสู่ตอนท้ายของช่วง A ในห้องที่ 426 ถึงห้องที่ 438 ซึ่งเป็นช่วงเชื่อม (Bridge) โดยมีการย้อนกลับไปหยิบยกวัตถุดิบที่ปรากฏในช่วงนำเสนอมาใช้อีกครั้ง นั่นคือกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่บรรเลงต่อเนื่องโดยทั้งในแนวเปียโน 1 และแนวเปียโน 2 บรรเลงร่วมกันในลักษณะเน้นความต่อเนื่องสั่นไหวและความสม่ำเสมอของน้ำหนักเสียง

ช่วง B เริ่มในห้องที่ 438 ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงสู่ความสดใสและขี้เล่นในลักษณะสเกิร์ตแซนด์ (Scherzando) ซึ่งมีความร่าเริงตามแบบฉบับความบันเทิงในเมืองปารีสช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยในช่วงนี้จะเน้นความคมชัดของจังหวะที่ขับเคลื่อนไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่อง¹¹ และรูปแบบการบรรเลงได้เปลี่ยนมาเป็นการโต้ตอบกันด้วยประโยคเพลงสั้น ๆ ระหว่างเปียโนทั้งสองและกลุ่มเครื่องลมไม้ ซึ่งแสดงถึงความสมดุลและปฏิสัมพันธ์ที่เท่าเทียมกันของผู้บรรเลง¹²

แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม

1) แนวทางการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อม แนวเปียโน 2

สำหรับในตอนี่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้ตัดสินใจเลือกบรรเลงในแนวเปียโน 2 โดยมีสมมติฐานสำคัญที่ว่าแนวเปียโนทั้งสองหลังมีความเท่าเทียมกันในเชิงเทคนิค ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นการทดลองเชิงปฏิบัติการว่า หากมีการสลับบทบาทจากการบรรเลงแนวเปียโน 1 ในสองท่อนแรก มาเป็นแนวเปียโน 2 ในท่อนสุดท้ายจะส่งผลต่อมิติการตีความและการเล่นร่วมกันอย่างไร จากการวิเคราะห์ร่วมกับผู้บรรเลงแนวเปียโน 1 และผู้อำนวยเพลงพบประเด็นสำคัญในด้านการสื่อสารเนื่องด้วยผู้บรรเลงยังคงนั่งในตำแหน่งเดิมโดยไม่มีการสลับตำแหน่งที่นั่งผู้อำนวยเพลงจึงต้องเพิ่มความระมัดระวังในการส่งสัญญาณจังหวะและการสื่อสารทางสายตาไปยังผู้บรรเลงทั้งสองให้ชัดเจนและจำเพาะเจาะจงยิ่งขึ้นเพื่อป้องกันความสับสนในช่วงเข้าของแต่ละแนว

เนื่องจากท่อนนี้เป็นท่อนที่เร็วที่สุดของบทประพันธ์เพลงนี้ ผู้วิจัยจึงต้องวางเป้าหมายของการเล่นท่อนนี้ให้ดี กล่าวคือเล่นให้สั่นไหวและบรรเลงในจังหวะที่คงที่สม่ำเสมอ ช่วงนำเสนอเป็นการบรรเลงโน้ตในลักษณะสามพยางค์ในอัตราจังหวะเร็วและมีการเน้นที่ต้นจังหวะโดยผู้วิจัยใช้มือซ้ายเล่นในลักษณะคล้ายการจิ้มและมีการข้ามมือขวาไปมาในบางครั้ง ในการกดผู้วิจัยเน้นให้เสียงสั้นและแม่นยำโดยใช้ข้อมือสูงเล็กน้อยเพื่อการเคลื่อนไหวที่คล่องแคล่วและแม่นยำ (Example 7)

¹¹ Keith W. Daniel, 158.

¹² Wilfrid Mellers, 73.

Example 7 The Triplets, 3rd Movement: Piano 2 (mm. 369-376)

The image displays a musical score for Piano 2, spanning measures 369 to 376. The score is written for two staves, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. Measures 369-372 show a triplet of eighth notes in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. Measures 373-376 continue the triplet pattern, with a piano (p) dynamic marking in measure 373. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

2) การเล่นร่วมกันระหว่างเปียโนทั้ง 2 แนว

สำหรับท่อน 3 นี้มุ่งเน้นลักษณะการบรรเลงที่ผสมผสานระหว่างการโต้ตอบเชิงประชัน และการสนับสนุนซึ่งกันและกัน ผู้บรรเลงทั้งสองจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมเพื่อสร้างความพร้อมเพรียง เนื่องจากโครงสร้างของบทเพลงประกอบด้วยแนวทำนองที่มีอัตราความเร็วสูงในลักษณะที่เคลื่อนที่ไปพร้อมกัน หากความแม่นยำในจังหวะขาดช่วงหรือสูญเสียสมดุลเพียงเล็กน้อยจะส่งผลโดยตรงต่อความชัดเจนของพื้นผิวเสียง (Texture) และลดทอนสุนทริภาพรวมถึงอารมณ์ของบทเพลงลงอย่างมีนัยสำคัญ ผู้วิจัยจึงต้องมุ่งเน้นการฝึกซ้อมที่เน้นการรับรู้จังหวะภายในร่วมกัน เพื่อให้สามารถบรรเลงโน้ตที่รวดเร็วเหล่านั้นให้ฟังดูราบรื่นและเป็นสมดุลเหมือนบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว (Example 8)

3) การเล่นร่วมกันกับวงออร์เคสตรา

การบรรเลงร่วมกันนั้นไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงในรูปแบบใด ทักษะที่มีความสำคัญสูงสุดคือทักษะการฟัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงที่แนวเปียโนทั้ง 2 และวงออร์เคสตราบรรเลงด้วยระดับความเข้มเสียงดังพร้อมกัน อาจส่งผลให้ผู้บรรเลงไม่ได้ยินเสียงจากวงออร์เคสตราอย่างชัดเจน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความสมดุลที่เหมาะสม ผู้วิจัย ผู้บรรเลงแนวเปียโน 1 และผู้อำนวยเพลง จึงได้ตกลงปรับลดระดับความดังของเปียโนลงเล็กน้อย

โดยมุ่งเน้นการสร้างน้ำหนักเสียงที่ทรงพลังแต่ไม่กระด้าง และไม่เป็นการบรรเลงในลักษณะประชันกันจนเกินความสมดุลเพื่อรักษาคุณภาพเสียงและสุนทรีภาพของบทเพลงไว้

Example 8 Unanimity of Performance, 3rd Movement: Piano 1-2 (mm. 381-386)

The musical score for Example 8 consists of two systems of staves for Piano 1 and Piano 2. The first system covers measures 381 to 383, and the second system covers measures 384 to 386. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings (e.g., 3, 7, 6, 5), and dynamics (sf, ff, sec). The phrase 'Céder légèrement le trait' is written above the staves in measures 381-383. The score is divided into two systems by a double bar line with repeat dots. The first system ends at measure 383, and the second system begins at measure 384.

สรุปผล (Conclusion)

การวิจัยเรื่องแนวทางการบรรเลงและการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ประพันธ์โดย ฟรีดริช ชูเบิร์ต มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง

ทางดนตรี แนวคิด รวมถึงเทคนิค โดยมุ่งวิเคราะห์ประเด็นเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดในการเล่น รวมถึงการตีความเชิงการบรรเลงอย่างเป็นระบบ โดยอาศัยประสบการณ์การฝึกซ้อมและการแสดงจริงของผู้วิจัย ดังนั้นเนื้อหาทางด้านวิชาการจึงเป็นคำแนะนำ รวมถึงวิธีการแก้ปัญหา วิธีการฝึกซ้อมทั้งซ้อมเดี่ยว ซ้อมกับเปียโนอีกแนว และซ้อมร่วมกับวงออร์เคสตรา

การเตรียมตัวในการเล่นคอนแชร์โตสำหรับเปียโนสองหลัง มีความแตกต่างอย่างชัดเจนจากการเตรียมตัวในการเล่นคอนแชร์โตสำหรับเปียโนเดี่ยว เนื่องจากต้องตีความร่วมกันกับผู้เล่นเปียโนอีกแนวและผู้อำนวยเพลงเพื่อให้บทเพลงไปในทิศทางเดียวกันให้ได้มากที่สุด

จากการศึกษาพบว่า บทเพลงนี้สะท้อนอัตลักษณ์ทางดนตรีของปูแลงได้อย่างชัดเจน กล่าวคือเป็นการผสมผสานการออกแบบดนตรีแบบดั้งเดิมเข้ากับแนวคิดนีโอคลาสสิก อารมณ์ขันแบบปารีเซียงและความประณีตของการจัดวางเสียง โดยหลีกเลี่ยงพื้นผิวดนตรีที่หนาแน่นแบบดนตรีเยอรมัน ทั้งสามท่อนของบทเพลงมีความแตกต่างด้านอารมณ์ ลักษณะพื้นผิวและบทบาทของผู้บรรเลง แต่ยังคงมีความเป็นเอกภาพผ่านการใช้วัตถุดิบทางดนตรีร่วมกัน ผู้วิจัยสรุปแนวทางการบรรเลงและวิธีซ้อมแก่ผู้สนใจที่ต้องการบรรเลงบทเพลงนี้ดังนี้

1. บทบาทของเปียโนทั้ง 2 แนวมีความเสมอภาคกัน สำหรับด้านเทคนิคในการบรรเลงควรมีการวางแผนการใช้นิ้ว การควบคุมข้อมือและการจัดการเพดัล ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลโดยตรงต่อคุณภาพของเสียง การใช้เทคนิคเฉพาะ เช่น ฟลิทเทอร์เพดัล ซึ่งต้องอาศัยความเข้าใจเชิงกลไกของเปียโนควบคู่กับการฟังเสียงอย่างละเอียด

2. สำหรับการทำงานร่วมกัน พบว่าการกำหนดแนวคิดการตีความร่วมกันตั้งแต่ระยะแรกของการซ้อมช่วยลดปัญหาความไม่พร้อมเพรียงด้านจังหวะและลักษณะเสียง การตกลงเรื่องการยืดหรือหดจังหวะ การเน้นเสียงและการใช้เพดัลร่วมกัน ทำให้การบรรเลงมีเอกภาพและสอดคล้องกับเจตนารมณ์ของคีตกวีมากยิ่งขึ้น ในการศึกษาลักษณะดนตรีกลาเมลันจากแหล่งต้นกำเนิดจริง ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถถ่ายทอดบรรยากาศและสีสันทันของเสียงได้อย่างมีมิติ

3. การวางแผนในการซ้อม การบรรเลงร่วมกันกับคนจำนวนมากสิ่งสำคัญคือการวางแผน กำหนดกรอบเวลา ผู้วิจัยต้องวางแผนการซ้อมของตนเองให้เรียบร้อยเพื่อประหยัดเวลาในการซ้อมรวมกับวงใหญ่ ทุกกระบวนการต้องมีการวางแผนที่ดีรวมถึงมีการปรึกษาหารือกับผู้บรรเลงร่วม และผู้อำนวยเพลงอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้การซ้อมออกมามีประสิทธิภาพที่สุดในระยะเวลาที่กำหนด

ท้ายนี้การตีความและการวิเคราะห์เป็นวิจารณ์ญาณและความคิดเห็นส่วนตัวของผู้วิจัย โดยแนวทางดังกล่าวผู้วิจัยได้ปรึกษาหารือร่วมกับผู้เล่นอีกท่านและผู้อำนวยเพลงเพื่อให้ตลอดทั้งบทเพลงถูกนำเสนอไปในทิศทางเดียวกัน สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยหวังว่าข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการฝึกซ้อมรวมถึงข้อเสนอแนะวิธีการบรรเลงจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจได้ศึกษาและสามารถนำไปใช้รวมถึงประยุกต์ใช้กับบทเพลงอื่น ๆ ต่อไปได้

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the author used ChatGPT-5.5 (OpenAI) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the author. The author reviewed and edited the AI-generated output as necessary and takes full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

- Cocteau, Jean. *Cock and Harlequin: Notes Concerning Music*. Translated by R. H. Myers. London: Egoist Press, 1921.
- Cooke, Mervyn. "The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music." In *The Exotic in Western Music*, edited by Jonathan Bellman, 258-280. Boston, MA: Northeastern University Press, 1998.
- Daniel, Keith W. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982.
- Fausser, Annegret. *Musical Encounters at the 1931 International Colonial Exposition in Paris*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013.
- Hell, Henri. *Francis Poulenc*. Translated by Edward Lockspeiser. London: John Calder, 1959.
- Ivry, Benjamin. *Francis Poulenc*. London: Phaidon Press, 1996.
- Mellers, Wilfrid. *Francis Poulenc*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Nichols, Roger. *Poulenc: A Biography*. New Haven, CT: Yale University Press, 2020.
- San Gabriel Valley Symphony. "Poulenc Double Piano Concerto." Accessed December 20, 2025, <https://www.sgsymphony.org/repertoire/poulenc-double-piano-concerto>.
- Zereu, Paulo Ricardo Soares. "The Musical Language and Interpretation of Poulenc's Concerto in D Minor for Two Pianos and Orchestra." *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 155-169.

บทความวิจัย (Research Article)

สยามดุริยางค์เครื่องลมประสมสำเนียงไทย

Wind Symphony of Thai Sonorities

ยศ วณีสอน*

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Yos Vaneesorn*

Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand

yos.v@chula.ac.th

Received: September 2, 2025 / Revised: January 10, 2026 / Accepted: January 12, 2026

บทคัดย่อ

โครงการวิจัยสร้างสรรค์ “สยามดุริยางค์เครื่องลมประสมสำเนียงไทย” มุ่งประพันธ์บทเพลงใหม่จำนวน 8 เพลง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมร่วมสมัย โดยใช้แนวคิดหลักจากการใช้ทำนองและจังหวะของเพลงการเล่นพื้นบ้านภาคกลาง แล้วจัดวางด้วยเทคนิคการประพันธ์ตะวันตกสมัยใหม่ เพื่อสื่ออัตลักษณ์และมรดกดนตรีไทยในกรอบมาตรฐานสากล พร้อมทั้งเพิ่มคลังบทเพลงที่สามารถใช้ในกิจกรรมการแสดงคอนเสิร์ตสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทยได้ ตอบโจทย์ความต้องการบทเพลงร่วมสมัยที่สะท้อนความเป็นไทยเป็นองค์ประกอบสำคัญในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในบริบทปัจจุบัน

แนวคิดหลักของงานวิจัยครั้งนี้คือ “การอนุรักษ์เชิงสร้างสรรค์” ซึ่งเป็นแนวทางที่มุ่งเน้นการเชื่อมโยงรากเหง้าทางดนตรีในอดีตเข้ากับการนำเสนอใหม่ผ่านการผสมผสานบริบทดั้งเดิมกับนวัตกรรมทางการประพันธ์ ดังนั้นการดำเนินงานไม่เพียงแต่เป็นการอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านไทยเท่านั้น แต่ยังเป็นการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ที่มีคุณค่าทางศิลปะที่ก้าวทันยุคสมัย อีกทั้งยังเป็นการปลูกฝังความตระหนักรู้และความภาคภูมิใจในมรดกดนตรีไทยในหมู่เยาวชนและนักดนตรี รวมทั้งสร้างทางเลือกใหม่ที่สอดคล้องกับเวทีการแสดงดนตรีในระดับนานาชาติ

ระเบียบวิธีวิจัยประกอบด้วยสามระยะที่เชื่อมโยงกันอย่างเป็นระบบ ระยะแรกเป็นการศึกษาและรวบรวมข้อมูล โดยดำเนินการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในหลากหลายมิติ ทั้งประวัติศาสตร์และดนตรีของบทเพลงพื้นบ้านและเพลงการเล่นเด็กภาคกลางของไทย การศึกษาการเล่นพื้นบ้านไทยในบริบทของ

* Corresponding author, email: yos.v@chula.ac.th

ชุมชนและสังคม รวมทั้งการศึกษาเปรียบเทียบการละเล่นในต่างประเทศเพื่อทำความเข้าใจแนวคิดและรูปแบบที่หลากหลายของบทเพลงการละเล่น การทบทวนแนวคิดเพลงไทยสำหรับเด็กและแนวทางการอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านในยุคปัจจุบัน การสำรวจบทประพันธ์เพลงพื้นบ้านสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีอยู่เดิม และการศึกษาบทเพลงวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีการร้องและประมวญประกอบการแสดง เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนา บทเพลงให้มีรูปแบบการนำเสนอในเนื้อดนตรีที่น่าสนใจ นอกจากนี้ยังรวมถึงการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทักษะทางดนตรีและทฤษฎีการประพันธ์เพลงสมัยใหม่ที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยดังกล่าวได้รับการเสริมด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย นักวิชาการด้านการอนุรักษ์เพลงพื้นบ้าน และผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้างจังหวะด้วยร่างกายเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมทั้งมิติด้านทฤษฎีและภาคปฏิบัติ รวมทั้งมุมมองเชิงนโยบายและแนวทางการพัฒนาที่เหมาะสมกับบริบทสังคมไทยร่วมสมัย ข้อมูลเหล่านี้เป็นพื้นฐานสำคัญในการทำความเข้าใจโครงสร้าง รูปแบบ แนวคิดหลักของเพลงการละเล่นไทย และศักยภาพในการประยุกต์ใช้ดนตรีการละเล่นไทย เข้ากับการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย ทั้งยังช่วยให้เข้าใจถึงความท้าทายและโอกาสในการผสมผสานดนตรีพื้นบ้านเข้ากับเทคนิคการประพันธ์ตะวันตกและการรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไว้ให้เกิดความสมดุลในบทประพันธ์

ระยะที่สองเป็นกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง โดยเริ่มจากการคัดเลือกและวิเคราะห์เพลงการละเล่นที่เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมภาคกลาง 8 เพลง อาทิ มอญซ่อนผ้า รีรีข้าวสาร จำเริญมะเขือเปราะ งูกินหาง ไอ้ไข่ไอ้โขง แมงมุมขยุ้มหลังคา นางเงือกน้อย-เป่ายิ้งฉุบ และ ลามะลิลา เพื่อสกัดแยกส่วนประกอบหลักทั้งทำนองและจังหวะ จากนั้นนำองค์ประกอบเหล่านี้มาพัฒนาและแปลงเป็นบทเพลงใหม่โดยประยุกต์ใช้เทคนิคการประพันธ์ตะวันตกสมัยใหม่ เช่น การปรับบริบททำนอง การสร้างเสียงประสานด้วยเทคนิคการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย การสร้างพื้นผิวเสียง และการออกแบบบทเพลงให้เหมาะสมกับนักดนตรีหลากหลายระดับความสามารถ นอกจากนี้ยังได้บูรณาการองค์ประกอบที่สร้างการมีส่วนร่วมของผู้แสดง ทั้งการร้องและประมวญประกอบ เข้าไปในบทเพลง เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

ระยะสุดท้ายเป็นการนำผลงานสู่การปฏิบัติและประเมินผล ผ่านการจัดอบรมเชิงปฏิบัติการสำหรับเยาวชนและนักดนตรี โดยมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องลมควบคู่ไปกับการสร้างความเข้าใจในมิติทางวัฒนธรรม กิจกรรมดังกล่าวนำไปสู่การจัดแสดงคอนเสิร์ตที่หอประชุมวัฒนธรรมแห่งประเทศไทย โดยวงสยามดุริยางค์วินชิมโฟนี และการบันทึกเสียงด้วยเทคโนโลยีขั้นสูงเพื่อการเผยแพร่ในวงกว้าง ผลการดำเนินงานแสดงให้เห็นถึงความสำเร็จในหลายมิติ แสดงให้เห็นถึงการประยุกต์ใช้เทคนิคการประพันธ์สมัยใหม่ อาทิ การปรับเปลี่ยนจังหวะ การใช้คอร์ดยืม และการใช้สังคีตลักษณ์ในรูปแบบต่าง ๆ ที่ช่วยเชื่อมโยงทำนองและวัตถุทางดนตรีกับบทเพลงการละเล่นดั้งเดิมอย่างสร้างสรรค์

การประเมินผลจากกิจกรรมเชิงปฏิบัติการและกิจกรรมต่าง ๆ ของโครงการวิจัย พบว่าผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยมีพัฒนาการด้านเทคนิคการบรรเลงที่ชัดเจน รวมถึงมีความเข้าใจและเห็นคุณค่าทางวัฒนธรรมเพิ่มขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ โน้ตเพลงและบันทึกเสียงทั้งหมดได้รับการเผยแพร่ผ่านสื่อโซเชียลมีเดีย ดนตรีไทย และ เฟซบุ๊ก สร้างโอกาสในการเข้าถึงและเผยแพร่ดนตรีไทยทั้งในระดับประเทศและสากลโครงการวิจัยครั้งนี้จึงเป็นต้นแบบที่สำคัญของการอนุรักษ์เชิงสร้างสรรค์ที่สามารถนำมรดกทางดนตรีไทยมาปรับใช้กับการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยได้อย่างสร้างสรรค์ พร้อมทั้งเป็นพื้นฐานสำหรับการต่อยอดงานวิจัยด้านดนตรีไทยและการพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านจากภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศสู่การยอมรับในระดับโลกต่อไป ซึ่งจะส่งผลต่อการสืบสานและพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมดนตรีไทยอย่างยั่งยืนในอนาคต

คำสำคัญ : บทประพันธ์เพลงสำเนียงไทย / วงดุริยางค์เครื่องลม / เพลงการละเล่นไทย /
การอนุรักษ์เชิงสร้างสรรค์

Abstract

The creative research project “Siam Wind Symphony of Thai Sonorities” aims to compose eight new works for a contemporary wind symphony, drawing its primary concepts from the melodies and rhythmic patterns of folk play songs from Central Thailand and structuring them through modern Western compositional techniques. The project seeks to articulate Thai musical identity and heritage within a globally legible framework, while simultaneously expanding the concert-ready repertoire for wind ensembles in Thailand. In doing so, it responds to the demand for contemporary compositions that reflect Thai culture and serve as vital vehicles for the dissemination of Thai arts and culture in the present context.

The fundamental concept underlying this research is “creative conservation,” an approach that emphasizes connecting musical roots from the past with innovative presentations through the integration of traditional contexts with compositional innovation. Therefore, this endeavor not only aims to preserve Thai folk music but also to create new artistic works of significant value that can remain relevant in contemporary times. Furthermore, it fosters awareness and pride in Thai musical heritage among youth and musicians while offering new alternatives that align with international musical platforms.

The research methodology consists of three interconnected phases. The first phase includes thorough data collection and analysis through an extensive literature review covering various aspects, such as the history and musical features of central Thai traditional music and children's playing songs, the study of children's playing songs within community and social settings, and a comparative analysis of international children's playing songs to understand different concepts and types of children's playing songs. This phase also involves reviewing ideas about Thai children's playing music and modern approaches to folk music preservation, examining existing folk music compositions for wind orchestras, and studying wind orchestra pieces that include singing and clapping as guidelines for creating compositions with engaging musical presentation formats. Additionally, it includes reviewing research related to musical skill development and contemporary compositional theories relevant to practical application. The study was supplemented by in-depth interviews with Thai music experts, folk music conservation scholars, and body percussion specialists to obtain comprehensive information encompassing both theoretical and practical dimensions, including policy perspectives and development approaches suitable for contemporary Thai social contexts. This information provides a crucial foundation for understanding the structure, format, and core concepts of Thai game songs, as well as their potential for application in contemporary musical composition. It also facilitates an understanding of the challenges and opportunities in integrating folk music with Western compositional techniques while maintaining a balance of cultural identity in compositions.

The second phase constitutes the creative composition process, beginning with the selection and analysis of eight representative Central Thai game songs, including *Mon Sron Pha*, *Ree Ree Khao Saan*, *Jamjee Makheua Proa*, *Ngu Gin Haang*, *Ngu Gin Haang*, *Ai Khao Ai Khong*, *Maengmum Khayum Langkha*, *Nang Ngueak Noi-Pao Ying Chub*, and *Lamalila* to extract and analyze core melodic and rhythmic components. These elements were subsequently developed and transformed into new compositions through the application of modern Western compositional techniques, such as thematic recontextualization, contemporary harmonic creation, texture development, and composition design suitable for musicians of various skill levels. Furthermore, participatory elements, including singing and clapping accompaniment, were integrated into the compositions to enhance engagement and interest.

The final phase involves practical implementation and evaluation through workshops for youth and musicians, emphasizing the development of wind orchestra instrumental performance skills alongside cultural understanding. These activities culminated in a concert performance at the Thailand Cultural Center by the Siam Wind Symphony, accompanied by high-quality audio and video recordings⁵ made using advanced technology for widespread dissemination.

The implementation results demonstrate success across multiple dimensions, showcasing the application of modern compositional techniques such as rhythmic modulation, borrowed chords, and various musical characteristics that creatively connect melodies and musical materials with traditional children's playing songs. Evaluation of practical activities and various project components revealed that the majority of participants showed clear technical improvement and significantly increased cultural awareness and appreciation. All musical scores and audio recordings have been disseminated through various online social media platforms, including YouTube and Facebook, creating opportunities for accessing and promoting Thai music both nationally and internationally.

This research project serves as a significant model for creative conservation that successfully adapts Thai musical heritage for contemporary musical composition in innovative ways, while providing a foundation for extending Thai music research and developing Thai traditional songs from various regions of the country toward global recognition. This will contribute to the sustainable preservation and development of Thai musical cultural heritage in the future, demonstrating the viability of bridging traditional cultural expressions with contemporary artistic practices through systematic research methodologies and community engagement strategies.

Keywords: Thai Style Music Composition / Symphonic Band / Thai Playing Song /
Creative Conservation

งานวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้มุ่งพัฒนาบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมให้เป็นอีกหนึ่งทางเลือกที่มีศักยภาพ และสามารถนำไปใช้ประกอบกิจกรรมของวงดุริยางค์เครื่องลมในบริบทที่หลากหลาย ทั้งในเชิงการแสดงและการศึกษา โดยมีเป้าหมายเพื่อขยายขอบเขตและเพิ่มความหลากหลายของบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยเฉพาะบทเพลงที่มีความเชื่อมโยงกับการละเล่นและวัฒนธรรมดนตรีไทย ทั้งนี้ กิจกรรมทางดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องลมจำนวนมาก โดยเฉพาะการแข่งขันวงดุริยางค์เครื่องลม มักกำหนดให้ผู้เข้าร่วมการแข่งขันต้องบรรเลงบทเพลงไทยเป็นส่วนหนึ่งของรายการแสดง บทประพันธ์ที่พัฒนาขึ้นในงานนี้ จึงมีบทบาทในการตอบสนองต่อความต้องการดังกล่าว และสนับสนุนการนำดนตรีไทยมาประยุกต์ใช้ในบริบทดนตรีร่วมสมัยอย่างเหมาะสม โดยไม่เปลี่ยนแปลงคุณค่าและสาระสำคัญของต้นแบบทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะ กิจกรรมการแข่งขันวงดุริยางค์เครื่องลมที่มักกำหนดให้ผู้เข้าร่วมการแข่งขันต้องบรรเลงบทเพลงไทยในรายการแสดง การนำบทเพลงไทยมาเรียบเรียงใหม่หรือประพันธ์ใหม่พบได้ในหลากหลายรูปแบบ ส่วนใหญ่มีการเลือกใช้บทเพลงไทยชนิดต่าง ๆ มาสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงหรือผลงานการเรียบเรียงบทเพลงใหม่ให้กับวงดุริยางค์เครื่องลมอยู่เสมอ ส่วนใหญ่มีจุดประสงค์เพื่อส่งเสริมและพัฒนาบทบาทของบทเพลงพื้นบ้านของไทยให้สอดคล้องกับบริบทสมัยใหม่ การนำบทเพลงพื้นบ้านไทยมาดัดแปลงโดยใช้ทฤษฎีการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก เช่น การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม หรือการผสมผสานกับเครื่องดนตรีไทยเข้ากับวงดนตรีแบบตะวันตก เป็นแนวทางหนึ่งที่จะช่วยให้บทเพลงพื้นบ้านเข้าถึงผู้ฟังรุ่นใหม่ในวงกว้างได้ง่ายยิ่งขึ้น¹ บทเพลงการละเล่นสำหรับเด็กนั้น ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสืบสานและสะท้อนความเป็นอัตลักษณ์ของสังคมไทยคล้ายกับวรรณกรรมมุขปาฐะ² (Oral Literature) บทเพลงการละเล่นไทยมีการถ่ายทอดองค์ความรู้และค่านิยมจากรุ่นสู่รุ่นผ่านการร้องเล่นของเด็ก³ บทเพลงการละเล่นไม่เพียงเป็นส่วนหนึ่งของศิลปวัฒนธรรมดนตรีไทย แต่ยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการปลูกฝังอัตลักษณ์และจิตสำนึกทางวัฒนธรรมแก่เยาวชน การถ่ายทอดความหมายและแนวคิดดั้งเดิมสะท้อนบทบาทของเด็กในการสืบทอดวัฒนธรรม เรื่องราวและประสบการณ์จากบทเพลงเหล่านี้ช่วยเสริมสำนึกการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย ขณะเดียวกันโครงการยังจัดกิจกรรมดนตรี เช่น การอบรมเชิงปฏิบัติ การบันทึกเสียง สารคดีสั้น และคอนเสิร์ต เพื่อเปิดโอกาสให้เยาวชนและผู้ฟังได้สัมผัสและตระหนักถึงคุณค่าของดนตรีการละเล่นไทยโดยตรง

¹ Claudio D. Alcántar, “A Study of Folk Songs in the Wind Band Repertoire: A Conductor and Educator’s Point of View” (Master’s thesis, California State University, 2018), 46.

² Watchara Homhuan and Peerapong Sensai, “The Significance of Percussion Instruments in Isan Thai Folk Music within the Context of Music Education and Learning,” *Journal of Education and Learning* 13, 1 (2024): 180, <https://doi.org/10.5539/jel.v13n1p180>.

³ Stefanie Stadler Elmer, “Song Transmission as a Formal Cultural Practice,” *Frontiers in Psychology* 12, (December 2021): 2, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.654282>.

โครงการวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับมัธยมศึกษาที่มีการนำทำนองเพลงจากการละเล่นของเยาวชนไทยมาประพันธ์เพลงขึ้นใหม่จำนวน 8 เพลง เพื่อสร้างสำนึกเกี่ยวกับวัฒนธรรมเพลงไทยแก่เยาวชนและผู้สนใจผ่านบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม บทเพลงของโครงการจะมีส่วนช่วยในการพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องลมและเครื่องกระทบแก่เยาวชนวงดุริยางค์เครื่องลมของประเทศไทย

โครงการวิจัยนี้ใช้กิจกรรมร่างกายสร้างจังหวะ (Body Percussion) ซึ่งเป็นการใช้ร่างกายสร้างจังหวะทางดนตรี เช่น การตบมือ ตบตัก หรือเคาะเท้า เพื่อพัฒนาทักษะด้านจังหวะ ความจำ และความคิดสร้างสรรค์ โดยอิงหลักการสอนดนตรีของโคดály (Kodály) ดาลโครซ (Dalcroze) และออร์ฟ (Orff) ซึ่งเน้นการใช้เพลงพื้นบ้านควบคู่กับการเคลื่อนไหวร่างกาย ผู้วิจัยประยุกต์ใช้กิจกรรมดังกล่าวกับเพลงการละเล่นพื้นบ้านไทยเพื่อสร้างความแปลกใหม่และความท้าทายที่เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมายระดับมัธยมศึกษาถึงอุดมศึกษา ส่งผลให้ผู้เข้าร่วมให้ความสนใจและพัฒนาทักษะด้านจังหวะได้ดี ทำให้ได้ผลงานการบรรเลงที่มีคุณภาพ สำหรับบทประพันธ์เพลงทั้ง 8 เพลง ผู้วิจัยปรับแก้สเกอ์ตั้งแต่ขั้นตอนการเตรียมจนถึงการฝึกซ้อม โดยรับคำแนะนำจากนักดนตรีผู้เชี่ยวชาญด้านเทคนิคการบรรเลงเพื่อให้ได้สีสันของเสียง ความสมดุล และความท้าทายด้านจังหวะที่สมบูรณ์ตามจินตนาการ นอกจากนี้ ยังได้บูรณาการแนวคิด กิจกรรมร่างกายสร้างจังหวะ เข้าไปในเนื้อดนตรีโดยตรง ด้วยการกำหนดให้นักดนตรีกระแทกและตบมือประกอบจังหวะในบางช่วงของบทเพลง ซึ่งช่วยเสริมความน่าสนใจของเพลงและเป็นการแสดงให้เห็นถึงการนำกิจกรรมเสริมทักษะดนตรีมาเป็นส่วนหนึ่งของการประพันธ์ ทำให้งานประพันธ์สามารถบูรณาการแนวคิด กิจกรรมร่างกายสร้างจังหวะ เข้ากับดนตรีไทยได้อย่างมีประสิทธิภาพ และมีศักยภาพในการเผยแพร่ในระดับชาติและนานาชาติ

ผู้วิจัยศึกษาบทเพลงการละเล่นภาคกลาง ซึ่งมีการใช้ภาษาสำหรับเนื้อร้องที่สามารถสื่อสารเพื่อสร้างความเข้าใจได้อย่างแพร่หลาย และนำมาบทเพลงเหล่านั้นมาสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับมัธยมศึกษา โดยใช้ทำนองเพลงดั้งเดิมเป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ จำนวนทั้งสิ้น 8 เพลง รวมความยาวประมาณ 50 นาที ทั้งนี้ เพื่อส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้และตระหนักถึงคุณค่าของวัฒนธรรมไทย และมีความคาดหวังว่าจะมีส่วนช่วยส่งเสริมและพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงดนตรี ตลอดจนเพิ่มพูนความรู้ความเข้าใจ และปลูกฝังคุณค่าทางวัฒนธรรมผ่านบทเพลง อีกทั้งยังนำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงเพื่อการอนุรักษ์บทเพลงพื้นบ้าน ตลอดจนพัฒนารูปแบบบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมให้สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้อย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังมุ่งหวังว่า “งานการประพันธ์เพลงสยามดุริยางค์เครื่องลมประสมสำเนียงไทย” จะมีส่วนช่วยส่งเสริมและพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงดนตรี ตลอดจนเพิ่มพูนความรู้ ความเข้าใจ และปลูกฝังคุณค่าทางวัฒนธรรมผ่านบทเพลง อีกทั้งยังนำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงเพื่อการอนุรักษ์บทเพลงพื้นบ้าน ตลอดจนพัฒนารูปแบบบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมให้สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้อย่าง

กว้างขวางมากยิ่งขึ้น ด้วยวิธีการประพันธ์ดนตรีที่มีการผสมผสานเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีไทยเข้ากับ แนวดนตรีสมัยใหม่ ซึ่งจะช่วยให้บทเพลงมีความร่วมสมัย เข้าถึงผู้ฟังได้ง่ายขึ้น และส่งเสริมให้ทั้งผู้ฟังและผู้ บรรเลงเกิดความตระหนักถึงคุณค่าของดนตรีไทยที่ทรงคุณค่าและควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้สืบ

วิธีการดำเนินการวิจัย (Research Methodology)

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านไทย
2. ค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงหรือดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีการใช้บทเพลงพื้นบ้านและเพลง การละเล่นพื้นบ้านไทยและต่างประเทศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม
3. เก็บข้อมูลสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน และผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้าง จังหวะด้วยร่างกายเพื่อนำมาใช้ในการประพันธ์บทเพลง
4. คัดสรรบทเพลงการละเล่นของเยาวชนไทยที่มีความเหมาะสม
5. ถอดทำนองจากบทเพลงการละเล่นที่ได้คัดเลือก
6. สร้างสรรค์บทเพลงการละเล่นของเยาวชนไทยจำนวน 8 เพลง
7. บันทึกเสียงบทเพลงการละเล่นของเยาวชนไทยจำนวน 8 เพลง
8. เผยแพร่บทประพันธ์เพลงโดยการแสดงดนตรีออกสู่สาธารณะ
9. จัดทำรูปเล่มรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย (Research Results)

โครงการวิจัยสร้างสรรค์ “งานการประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมประสมสำเนียงไทย” แบ่งเป็นบทประพันธ์บทเพลงทั้งหมด 8 เพลง ได้แก่ 1. จระเข้หรรษา (*Funny Crocodile*) 2. แมงมุมลาย (*Itsy Bitsy Spider*) 3. ตุ๊กตาซ่อนผ้า (*Hiding Doll*) 4. นิ้วน้อย (*Baby Fingers*) 5. ซุ่มข้าวสาร (*Soom Khao Saan*) 6. มัลลิกาพาเพลิน (*Celestial Jasmine*) 7. เงือกน้อยกลอยใจ (*Baby Mermaid*) 8. แม่งูเอ๋ย (*Mother Snake*) แต่ละบทเพลงมีความยาวประมาณ 6 นาที รวมความยาวบทเพลงทั้งสิ้น 50 นาที

แนวคิดหลักของการประพันธ์เพลง (The Fundamental Concept of Musical Composition)

การประพันธ์เพลง “สยามดุริยางค์เครื่องลมประสมสำเนียงไทย” นั้นมีการวางแผนการประพันธ์เพลง ที่เป็นระบบ แนวคิดสำคัญในการประพันธ์เพลงแบ่งเป็น 3 แง่มุม ประกอบไปด้วย

1. ผู้วิจัยใช้สังคีตลักษณ์ที่หลากหลายในบทประพันธ์เพลงทั้ง 8 เพลง ได้แก่ จระเข้หรรษา ใช้สังคีต ลักษณ์รอนโดแบบห้าส่วน (Five-Part Rondo) แมงมุมลาย ใช้สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and Variation) ตุ๊กตาซ่อนผ้า ใช้สังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม (Composite Ternary Form) นิ้วน้อย ใช้

สังคีตลักษณะเพลงร้อง (Song Form) *ซุ่มข้าวสาร* ใช้สังคีตลักษณะอิสระ (Free Form) แบ่งออกเป็น 5 ตอน *มัลลิกาพาเพลิน* ใช้การผสมผสานระหว่างสังคีตลักษณะสองตอนแบบย้อนกลับและสองตอนแบบธรรมดา แบ่งเป็น 5 ตอนใหญ่ *เงือกน้อยกลอยใจ* ใช้สังคีตลักษณะสามตอน (Ternary Form) พร้อมช่วงนำและหางเพลง และ *แม่งูเอ๋ย* ใช้สังคีตลักษณะเพลงร้องแบบอิสระ (Through Composed) การเลือกใช้สังคีตลักษณะแต่ละแบบ คำนึงถึงลักษณะของเพลงการเล่นพื้นบ้านไทยต้นแบบ ความเหมาะสมกับโครงสร้างทำนองและคำร้อง และการสร้างความหลากหลายในชุดบทประพันธ์ นอกจากนี้ การใช้สังคีตลักษณะของดนตรีตะวันตกยังช่วยให้ผลงานมีโครงสร้างที่ชัดเจนและเป็นสากล ซึ่งนักดนตรีและผู้ฟังทั่วโลกสามารถเข้าใจและวิเคราะห์ได้ตามหลักการดนตรีสากลที่เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีระดับนานาชาติ ทำให้ผลงานที่ผสมผสานเนื้อหาดนตรีไทย เข้ากับรูปแบบโครงสร้างตะวันตกมีความเป็นสากลในด้านการวิเคราะห์และการนำเสนอ จึงง่ายต่อการเผยแพร่ ในเวทีระดับสากลและสร้างความเข้าใจข้ามวัฒนธรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพ⁴

2. การนำเสนอทำนองของบทเพลงการเล่นไทยเป็นหัวใจหลักของการประพันธ์ครั้งนี้ โดยใช้ทำนองพื้นบ้านเป็น “เมลิ็ดพันธุ” ทางดนตรี นำมาพัฒนาด้วยเทคนิค การขยายหรือการแปร เพื่อสร้างเอกลักษณ์ใหม่ โดยยังคงรักษากฎทฤษฎีของต้นแบบ แต่ละบทเพลงอ้างอิงทำนองการเล่นที่ผ่านการวิเคราะห์และสกัดหน่วยย่อยเอก ซึ่งถูกพัฒนาต่อเป็นทำนองใหม่ เพิ่มสีสันและความแตกต่าง ขณะเดียวกันหน่วยย่อยเอกยังช่วยเชื่อมโยงให้บทเพลงมีความเป็นเอกภาพ และทำหน้าที่สะท้อนทำนองดั้งเดิมให้ผู้ฟังรำลึกถึงได้อย่างมีนัยสำคัญ⁵

3. บทประพันธ์ใช้ทฤษฎีการประพันธ์แบบดนตรีตะวันตกโดยใช้เครื่องดนตรีตะวันตกทั้งหมดในการบรรเลง บทประพันธ์ สะท้อนแนวคิดของดนตรีร่วมสมัยที่ผสมผสานเสียงและเทคนิคตะวันตกกับเอกลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านอย่างสร้างสรรค์ ช่วยขยายขอบเขตการแสดงออก เพิ่มความหลากหลายทางวัฒนธรรม และเปิดโอกาสให้เยาวชนเรียนรู้เพลงพื้นบ้านโดยตรง⁶ พร้อมทั้งสร้างสรรค์ทำนองใหม่ที่สะท้อนความเป็นไทยอย่างแนบกาย ผ่านรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลมมาตรฐานที่สามารถเผยแพร่ได้ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

4. ความสัมพันธ์ของบทเพลงการเล่นต้นแบบกับบทเพลงประพันธ์ใหม่ แสดงดัง Table 1

⁴ Deborah Lee, “Organising Music’s Structures: The Classification of Musical Forms in Western Art Music,” *Journal of Information Science* 51, 3 (2023): 708, <https://doi.org/10.1177/01655515231167384>.

⁵ Henry F. Gilbert, “Folk-music in Art-Music-a Discussion and a Theory,” *The Musical Quarterly* 3, 4 (1917): 581, <https://doi.org/10.1093/mq/III.4.577>.

⁶ Xin Wang, and others, “A Cross-Cultural Analysis of the Influence of Timbre on Affect Perception in Western Classical Music and Chinese Music Traditions,” *Frontiers in Psychology* 12, (September 2021): 2, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.732865>.

Table 1 Original Song Titles and their New Titles

No.	Thai Playing Song (Original)	New Composition
1	<i>Ai Khao Ai Khong</i>	<i>Funny Crocodile</i>
2	<i>Maengmum Khayum Langkha</i>	<i>Itsy Bitsy Spider</i>
3	<i>Mon Sorn Pha</i>	<i>Hiding Doll</i>
4	<i>Jamjee Makhuea Proa</i>	<i>Baby Fingers</i>
5	<i>Ree Ree Khao Saan</i>	<i>Soom KhaoSaan</i>
6	<i>Lamalila</i>	<i>Celestial Jasmine</i>
7	<i>Nang Ngueak Noi - Pao Ying Chub</i>	<i>Baby Mermaid</i>
8	<i>Ngu Gin Haang</i>	<i>Mother Snake</i>

อรรถาธิบายบทเพลง (Musical Interpretation)

1. จระเข้หรรษา (Funny Crocodile)

บทเพลงการเล่น *ไอ้ไข่ไอ้โขง* เป็นการจำลองวิถีชีวิตของชาวบ้านริมน้ำที่ต้องเผชิญภัยจากจระเข้ จึงถูกสร้างเป็นการละเล่นเพื่อสอนลูกหลานถึงอันตรายจากสัตว์ดังกล่าว บทประพันธ์ *จระเข้หรรษา* ได้แรงบันดาลใจจาก *The Crocodile* ผลงานที่ เบนจามิน บริทเทน (Benjamin Britten) เรียบเรียงใหม่สำหรับ นักร้องเสียงเทเนอร์และเปียโน บริทเทนเป็นคีตกวีชาวอังกฤษผู้มีชื่อเสียงที่สุดคนหนึ่งในศตวรรษที่ 20 ผลงานของเขาไม่ยึดติดกับดนตรีของชาติใดชาติหนึ่ง แต่เปิดรับแรงบันดาลใจจากหลากหลายประเพณีและวัฒนธรรม เพื่อนำมาผสมผสานอย่างสร้างสรรค์จนเกิดความเป็นสากล เขามักจัดอยู่ในกลุ่มนักประพันธ์เพลงแนวชาตินิยม (Nationalism) ซึ่งเลือกใช้วัตถุดิบจากดนตรีพื้นบ้านและวัฒนธรรมยุโรป เช่น การนำทำนองพื้นบ้านอังกฤษมาเรียบเรียงใหม่ใน *Suite on English Folk Tunes* ควบคู่กับการใช้เทคนิคสมัยใหม่ที่ไม่ยึดติดกับรูปแบบดั้งเดิม⁷ ในบทเพลง *The Crocodile* บริทเทนใช้เนื้อร้องเชิงพรรณนาเกินจริง เช่น การกล่าวว่าจะเข้มีลำตัวยาว 500 ไมล์ และมีหนังหนา 8 ไมล์ เพื่อดึงดูดความสนใจของเยาวชนและทำให้บทเพลงเป็นที่จดจำ ขณะเดียวกันเขายังสร้างบรรยากาศทางดนตรีที่สอดคล้องกับภาพลักษณ์ของจระเข้ โดยการใช้เสียงกระด้าง

⁷ Giedre Muralyte-Eriksone, "Benjamin Britten-Henry Purcell Realizations: Musical Language Correlation with Original Compositions," *South Florida Journal of Development* 3, 2 (2022): 2749, <https://doi.org/10.46932/sfjdv.3n2-092>.

และคอร์ด C เมเจอร์ที่เพิ่มโน้ต F# ก่อให้เกิดขึ้นคู่เสียงไตรโทน (Tritone) อันเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งช่วยเสริมภาพจินตนาการของจระเข้ที่แยกเขี้ยวแหลมคมได้อย่างมีพลังทางดนตรี ดัง Example 1

Example 1 Use of Dissonant Chords of *the Crocodile*

1 VOC.

1.Now
2.Twas
3.Twas

piano *f*

ผู้วิจัยจึงได้ประยุกต์ใช้คอร์ดดังกล่าว ในตอนนำของบทเพลง *จระเข้หรรษา* เพื่อเป็นตัวแทนของจระเข้ ซึ่งเป็นตัวละครหลักของบทเพลงและเป็นการย้าการนำเข้าสู่ตอนสำคัญต่าง ๆ ของบทเพลงโดยทำการปรับระดับเสียงของคอร์ดของบทเพลง *The Crocodile* ให้ความสัมพันธ์เป็นขึ้นคู่สองเมเจอร์ที่ต่ำลง แสดงคอร์ดดังกล่าวในกรอบสี่เหลี่ยม ดัง Example 2

Example 2 Use of Dissonant Chords, *Funny Crocodile*

Ob, Cl 1,2

49

Dissonant chord

Trp 1,2,3

Hn 1-4

Hn 1-4

Eup,Tb

Trb 1,2

Eup, Tb, Db

2. แมงมุมมาลาย (Itsy Bitsy Spider)

การพัฒนาทำนองในแต่ละตอนของบทเพลงนี้ มีความสัมพันธ์กับทำนองหลักทั้งสิ้น ใน Example 3 แสดงตัวอย่างการแปรกลุ่มตัวโน้ตของทำนองต้นแบบ เพื่อสร้างทำนองใหม่ของตอนนำเสนอตามจินตนาการ และการตีความของผู้วิจัย ที่มีการใช้โน้ตเช็ตสองชั้นไล่เป็นบันไดเสียงขาขึ้น สร้างจินตนาการการเคลื่อนไหวของแมงมุมที่รวดเร็ว ตามด้วยจังหวะชัดที่สร้างความรู้สึกคล้ายกับการกระโดดของแมงมุม

Example 3 Melodic Variation Introduces the “Spider Theme,” in *Itsy Bitsy Spider*

The image displays a musical score for the song 'Itsy Bitsy Spider'. The top section is a piano accompaniment in 4/4 time, marked with a tempo of 88. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with dynamics markings of *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The bottom section is a vocal line in 2/4 time, labeled 'original tune with lyrics'. It features a simple melody with lyrics: 'Maeng Moom Ka - yum Lang Kar Maew Kin Pla Hma Kud Kra - Poong Koon'.

การประพันธ์คาเด็นซา (Cadenza) ของบทเพลง ใช้แนวคิดในการนำเสนอปฏิภาณไหวพริบของนักดนตรีที่ต้องแสดงให้เห็นศักยภาพด้านการตีความบทเพลงและด้านเทคนิคการบรรเลงที่เป็นอิสระ การบันทึกโน้ตที่กำหนดในโน้ตเพลง เป็นเพียงการแนะนำแนวทางการบรรเลงให้กับนักดนตรีเท่านั้น นักดนตรีที่บรรเลงแนวเดียวในช่วงคาเด็นซาประกอบไปด้วยหัวหน้ากลุ่มคลาริเน็ตและอัลโตแซกโซโฟนบรรเลงรับส่งกัน ในขณะที่แนวดับเบิลเบสบรรเลงสนับสนุนด้วยการลากโน้ตค้าง (Pedal Note) ในระดับเสียง D เพื่อย้ำศูนย์กลางเสียงในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ หัวหน้ากลุ่มคลาริเน็ตและอัลโตแซกโซโฟนบรรเลงต้องเล่นสอดประสานกันในลักษณะของการบรรเลงดนตรีแชมเบอร์ ที่ต้องใช้ทักษะของการฟัง การควบคุมจังหวะและระดับความดังเบา ให้ความความพร้อมเพรียง มีน้ำเสียงที่กลมกลืนกันก่อนจะดำเนินดนตรีส่งเข้าสู่ท่อนต่อไป

ในด้านการใช้วัตถุดิบทางทำนองของท่อนคาเด็นซา ผู้วิจัยได้คัดเลือกองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญจากทำนองบทเพลงต้นแบบ “แมงมุมขยุ้มหลังคา” ใน Example 4 มาสร้างเป็นทำนองใหม่ ที่ใช้ความสัมพันธ์

ของชั้นคู่เสียงที่ตรงกับคำว่า แมง-มูม ข-ยุ่ม-หลัง-คา ของเพลงร้อง เป็นหน่วยย่อยเอกที่ใช้ในการประพันธ์ตลอดทั้งคาเดินชา หน่วยย่อยเอกนี้มีการนำเสนอครั้งแรกด้วยแนวกล๊อคเคนชปีล (Glockenspiel)

Example 4 Motive from Original Tune used in Cadenza, *Itsy Spider*



ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอเทคนิคการประชันของดนตรีไทย โดยเลือกให้คลาริเน็ตและอัลโตแซกโซโฟนเป็นผู้ประชันแนวทำนอง ในช่วงท้ายของคาเดินชา ใน Example 5 แนวกลาริเน็ตบรรเลงโน้ตเลียนแบบการกรอของระนาด ด้วยเครื่องหมายรัว (Tremolo) แทนการกรอของระนาด ก่อนจะจบด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic) ที่มีแนวแซกโซโฟนบรรเลงปิดท้ายด้วยหน่วยย่อยเอก (Motive) เช่นเดียวกับการเริ่มด้วยหน่วยย่อยเอกบรรเลงโดยกล๊อคเคนชปีล

Example 5 Cadenza, *Itsy Bitsy Spider*

ad lib.

BbCl.

Glock.

mp

mf

A. Sax.

mp

f

p sub.

f

fp

6

3

BbCl.

tr

mp

p

f

A. Sax.

p

mf

3. ตุ๊กตาซ่อนผ้า (Hiding Doll)

บทเพลง *ตุ๊กตาซ่อนผ้า* ใช้สัจคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม (Composite Ternary Form) แสดงโครงสร้างทางสัจคีตลักษณ์ใน Figure 1 โดยตอนนำเสนอ มีแนวคิดในการสร้างเอกภาพของบทเพลงผ่านการนำวัตถุดิบทางทำนองและจังหวะโดยการย่ำและใช้ซ้ำเป็นท่อนเชื่อม ทำให้ผู้ฟังจดจำได้ง่าย ช่วงทางเพลงผู้วิจัยใช้การเปลี่ยนท่วงทำนองหลายครั้งและดัดแปลงวัตถุดิบเดิมเพื่อสร้างสีสัน เปรียบเสมือนการละเล่นมอญซ่อนผ้าที่ต้องอาศัยไหวพริบและการตื่นตัว การกลับมาของทำนองต้นแบบ นำเสนอการจำลองการเล่นในรูปแบบการเคลื่อนที่เป็นวงกลมของผู้เล่น ดัง Example 6 แสดงการแปรทำนองต้นแบบในท่อน B และ G

Example 6 Original Theme and Modified Melody, *Hiding Doll*

The musical score for 'Hiding Doll' is presented in two systems. The first system, labeled 'B' and 'original theme', starts at measure 23 and is in 4/4 time. It features a melody for A sax 1, Tp1 and a bass line for Hn 1-4. The second system, labeled 'G' and 'modified melody', starts at measure 65 and is in 6/8 time. It features a melody for Picc, Fl 1, Xyl. and a bass line for Bsn, Bcl, Eup. The score is written for a large ensemble.

ผู้วิจัยนำเสนอเทคนิคในการใช้ลูกจบ (Cadence) โดยการเปลี่ยนท่วงทำนองแบบฉับพลัน เช่น จาก G ไมเนอร์ ไปยัง Bb ไมเนอร์ และ D ไมเนอร์ รวมถึงการปิดท้ายด้วยโน้ตสามปรับ (Picardy Third) โดยเปลี่ยนจาก D ไมเนอร์ไปสู่ D เมเจอร์ ทำให้จบบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์ อีกทั้งยังให้ความน่าสนใจของการเปลี่ยนโมด จากเมเจอร์เป็นไมเนอร์โมด เช่นเดียวกับผลงานคลาสสิกที่ใช้เทคนิคเดียวกัน เช่น *Symphony No. 5* ของเบโธเฟน

Figure 1 Simple Ternary Form of *Hiding Doll*



4. นิ้วน้อย (*Baby Fingers*)

ในคำร้องของบทเพลง *จำจ๊ะเชื่อเพราะ* ช่วงทำนองที่มีเสียงนกขุนทองร้อง “กรู” ผู้วิจัยเลือกใช้ทอมโบนบรรเลงเทคนิคการรูดเสียง (Glissando) แทนเสียงดังกล่าว เนื่องจากทอมโบนมีสไลด์ที่สามารถเปลี่ยนเสียงได้สลับไหลและให้พลังเสียงที่หนักแน่นโดดเด่น การกำหนดชั้นคู่เสียงและช่วงเสียงอย่างเหมาะสมช่วยให้เกิดสีสันที่น่าสนใจ อีกทั้งยังเสริมด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูง ได้แก่ ฟลูต ปิคโคโล โอโบ และคลาริเน็ต แนวที่ 1 โสไนต์ในบันไดเสียง C เมเจอร์ด้วยเข็บบีต 2 ชั้น ตามที่แสดงใน Example 7 เพื่อเสริมความเด่นชัดของเสียงทอมโบน และดำเนินดนตรีเข้าสู่ตอน F ในลูกจบได้อย่างหนักแน่น

Example 7 Imitation of A Bird Call in the Original Melody, *Baby Fingers*

5. ชุ่มข้าวสาร (*Ree Ree Kaosan*)

การแปรทำนองหลักจากบทเพลง *รีรีข้าวสาร* เป็นทำนองที่มีความสนุกสนาน เนื้อร้องจะเป็นประโยคสั้น ๆ มีลักษณะเป็นการพูดมากกว่าเป็นการร้อง ในบทเพลงนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอทำนองหลัก ที่ทำการสืบทอดข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อต้องการให้นักดนตรีได้รู้จักกับทำนอง

ดั้งเดิม ผู้วิจัยกำหนดให้นักดนตรีร่วมร้องเพลงระหว่างที่มีเครื่องดนตรีจำนวนหนึ่งบรรเลงคลอไปด้วย ทั้งนี้เพื่อทำหน้าที่เป็นเสียงอ้างอิงสำหรับการร้องเพลงในตอน G ของ Example 8 ให้มีระดับเสียงที่มีความเที่ยงตรงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ทำการแปรทำนองในช่วงตอน H โดยเพิ่ม จังหวะขัด จังหวะยก การเน้นจังหวะ และรูปแบบจังหวะที่ไม่คงที่ แสดงในห้องที่ 144-154 ดัง Example 8 เพื่อสร้างสีสันให้กับจังหวะในทำนองเพลงเดิม

Example 8 Melodic Variation, mm. 144-154 *Ree Ree Kaosan*

Original melody Voc tutti

Ree Ree Kao_ Sarn Song Ta - nan Kao Pluerk Luerk Tong Bai Lan Keb

144

Beer Tai Toon Ran Kod Kao Sai Jarn Parn Ao Kon Kang Lang_ Wai_

144 [H] Fl., picc, ob, cl 1,2,3

A sax 1,2, T sax

Hn 1-4

149

Trb 1-3

Tb, eup, db

Transfer to Syncopated Rhythm

ใน Example 9 ช่วงทางเพลงตั้งแต่ห้องที่ 245 มีการนำเสนอทำนองที่มีการเคลื่อนจังหวะตกให้ย้ายไปอยู่ในจังหวะยกในลักษณะของจังหวะขัด (Syncopation) ในขณะที่มีการสนับสนุนด้วยแนวเครื่องดนตรีเสียงต่ำที่ใช้โน้ตที่มีคีย์ยาวกว่าเพื่อย้ำจังหวะขัดเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

Example 9 Syncopated Rhythm in *Ree Ree Kaosan*

(Fl, Cl, A. Sax 1)

245

mf

mf

(Cl2,3, Bcl, A Sax 2, T. Sax, B. Sax)

mf

(Tp.1,2,3, Eup)

(Hn 1-4, Tbn. 1-3, Tba, Db.)

6. มัลลิกาพาเพลิน (*Celestial Jasmine*)

การพัฒนาแนวทำนองในช่วงสามตอนแรกของบทเพลง ผู้วิจัยได้นำเสนอการแปรทำนอง (Modified Melody) ที่นำหน่วยย่อยเอกในรูปแบบจังหวะที่สำคัญ (A) (Rhythmic Motive A) ในกรอบสี่เหลี่ยมของ Example 10 ของทำนองเพลง *ลามะลิลา* ต้นแบบ (Original Melody) มาสร้างเป็นประโยคเพลงที่มีการเพิ่มเติมเสียงประสานเพื่อสร้างความน่าสนใจ ดังแสดงใน Example 10 เพื่อนำเสนอจินตนาการของดอกมะลิที่กำลังเบ่งบาน ส่งกลิ่นหอมอ่อน ๆ สอดคล้องการดำเนินดนตรีของทำนองคอรัลในช่วงต้นเพลงที่มีการดำเนินของดนตรีด้วยจังหวะช้า ที่ใช้รูปแบบจังหวะที่เรียบง่าย มีความแตกต่างในเรื่องของรูปแบบจังหวะจากทำนองต้นแบบพอสมควร ก่อนนำเข้าสู่ช่วงสองตอนสุดท้ายของบทเพลง ที่มีเนื้อหาดนตรีที่มีความสนุกสนาน มีการหยอกล้อกันระหว่างทำนองในเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่มีการตอบโต้กันอย่างสนุกสนาน

Example 10 Melodic Development, *Celestial Jasmine*

♩ = 120 Rhythmic Motive (A)

Original melody

La Ma li La Kuen Ton Pen Ma li Sorn Por Tak Bai Orn Pen Ma li La Ma

Ma Rong Pa sa Thai Hai Come Long Tai Nun Mee Sa - ra Ar

♩ = 76 fl1,2,ob

Modified melody

1

cl1-3

p

Rhythmic Motive (A)

bcl

T sax, Hn4

Slow Introduction

ช่วง J ใน Example 11 มีการแปรทำนองดั้งเดิมจากหน่วยย่อยเอกตรงกับคำร้อง “ลา-มะ-ลิ-ลา” โดยผู้วิจัยได้นำเสนอทำนองที่มีการแปร โดยกำหนดให้กลุ่มทรัมเป็ตบรรเลงทำนองในช่วงแรกก่อนส่งต่อให้กับ ฟลูต ปิคโคโล และโอโบ ระหว่างนั้นมีการสร้างทำนองสอดประสานที่ใช้โน้ตเซปติมอร์สขึ้นบรรเลงหยอกล้อกับ ทำนองหลัก สร้างสีสันที่สดใส ด้วยการเลือกใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมใส คือ โซโลโฟน บรรเลงร่วมกับกลุ่ม คลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน และทรัมเป็ต เพื่อสร้างบรรยากาศทางดนตรีที่มีความสนุกสนานของการละเล่น “ลามะลิลา” หนึ่งในบทเพลงการละเล่นที่ได้รับความนิยมสูง

Example 11 Development of *La Malila*'s Theme and its Corresponding Harmony

7. เจือกน้อยกลอยใจ (Baby Mermaid)

ใน Example 12 แสดงแนวคิดการพัฒนาทำนองของผู้วิจัย ที่คัดเลือกหน่วยย่อยเอกจาก นางเจือกน้อยเป่ายิ่งฉุบ มาผสมผสานกับรูปแบบจังหวะ (Motive) ของบทเพลง สนามหลวง ผลงานของสุรสีห์ อิทธิกุล ซึ่งดนู ฮันตระกูล ได้เรียบเรียงใหม่สำหรับเชมเบอร์ออร์เคสตรา ความคล้ายคลึงของจังหวะในทั้งสองบทเพลง ทำให้สามารถสอดประสานได้อย่างแนบเนียน ทำนองของบทเพลง นางเจือกน้อยเป่ายิ่งฉุบ มีลักษณะเรียบง่ายจากโน้ตเพียงสามตัว (C, D, E) ขณะที่หน่วยย่อยเอกจาก สนามหลวง เป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้ผู้ฟัง จดจำทำนองดังกล่าวได้ง่ายและสะท้อนบรรยากาศท้องสนามหลวงในอดีต การประสมประสานดังกล่าวก่อให้เกิดบทประพันธ์ใหม่ เจือกน้อยกลอยใจ ที่หลอมรวมวัตถุดิบทางทำนองจากเพลงการละเล่น ดนตรีไทย และดนตรีสากลเข้าด้วยกันอย่างสร้างสรรค์

Example 12 New Musical Idiom through Melodic Integration of *Baby Mermaid* and *Sanam Luang*

45 a2 Fl1,2, Ob
mp
Ob, Cl1
2.
mp
Bsn, B. sax mp

A melody of Naang Ngueak Noi Pao Ying Chub

Motive of Sanam Luang
mp

8. แม่งูเอ๋ย (Mother Snake)

ทำนองเพลงกล่อมเด็ก *Frère Jacques* ที่มีต้นกำเนิดจากประเทศฝรั่งเศสหรือรู้จักในชื่อภาษาอังกฤษว่า *Brother John* ประพันธ์โดยผู้แต่งไม่ทราบชื่อ แสดงใน Example 13 ได้รับความนิยมใช้สอนการเป่าขลุ่ยสำหรับเด็กอนุบาล ในบทเพลงกล่อมเด็กนี้ เดิมที่มีการประพันธ์เป็นบทกลอนและได้มีการแปลเป็นหลายภาษา พบว่ามีการตีพิมพ์เป็นครั้งแรก ๆ ในปี ค.ศ. 1780

ในท่อน D เป็นการผสมผสานระหว่างทำนองที่พัฒนาขึ้นใหม่กับทำนองเพลงกล่อมเด็ก *Frère Jacques* ในห้องที่ 60 ฟลูตและโอโบรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของท่อน D โดยนำหน่วยย่อยเอกทางทำนองจาก *Frère Jacques* ในห้องที่ 3 และ 4 ซึ่งตรงกับคำร้องว่า “Dormez-vous?” จาก Example 13 มาพัฒนาเชิงความหมาย ผู้ประพันธ์ตีความในลักษณะสัญญาณเตือนเปรียบเสมือนการบอกให้ผู้เล่นการละเล่นงูกินหาง โดยเฉพาะบทบาทแม่งู เพิ่มความระมัดระวังต่อพอง หน่วยย่อยเอกดังกล่าวทำหน้าที่สนับสนุนทำนองหลักในท่อน D ซึ่งบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงกลาง ได้แก่ อัลโตและเทนเนอร์แซ็กโซโฟน

Example 13 Melody and Lyric of *Frère Jacques*

Original theme



Frè - re Jac - ques, Frè - re Jac - ques, Dor - mez - vous? Dor - mez - vous?

Son - nez les ma - ti - nes! Son - nez les ma - ti - nes! Ding, dang, dong. Din, dang, dong.

D Modified Frère Jacques theme



60 Fl1, Ob
A. Sax, T. Sax
mf

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

ผลการวิจัยสะท้อนให้เห็นถึงความสำเร็จของแนวคิด “การอนุรักษ์เชิงสร้างสรรค์” ที่เชื่อมโยงองค์ความรู้ทางดนตรีพื้นบ้านไทยกับหลักการประพันธ์ตะวันตกอย่างมีระบบ งานวิจัยชี้ให้เห็นว่าการใช้ทำนองและจังหวะของเพลงการละเล่นไทยภาคกลางเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมร่วมสมัย ไม่เพียงช่วยคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของดนตรีไทย แต่ยังสร้างมิติใหม่ให้วงการประพันธ์เพลง โดยขยายศักยภาพของเครื่องลมและเครื่องกระทบให้สามารถสื่อสารอัตลักษณ์ไทยในมาตรฐานสากลได้อย่างมีพลัง ผลลัพธ์ดังกล่าวไม่เพียงแสดงถึงความก้าวหน้าทางการประพันธ์ แต่ยังมีคุณค่าทางวัฒนธรรมในฐานะเครื่องมือทางศิลปะที่กระตุ้นการรับรู้ การเรียนรู้ และความภาคภูมิใจในมรดกดนตรีไทยของเยาวชน ผ่านกิจกรรมการบรรเลง การร้อง การปรบมือ และการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งสะท้อนถึงการบูรณาการองค์ความรู้ดนตรีในเชิงปฏิบัติและเชิงวัฒนธรรมได้อย่างลงตัว

การบรรเลงคอนเสิร์ตของนักดนตรีเยาวชนผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยสะท้อนถึงการพัฒนาทักษะการบรรเลงและความเข้าใจในบทเพลงการละเล่นไทย ซึ่งเกิดจากการฝึกซ้อมต่อเนื่องและการได้รับคำแนะนำอย่างใกล้ชิดจากผู้เชี่ยวชาญ ส่งผลให้มาตรฐานการบรรเลงทั้งในระดับบุคคลและหมู่คณะพัฒนาขึ้นอย่างชัดเจน กิจกรรมบันทึกเสียงและการแสดงคอนเสิร์ตจึงบรรลุเป้าหมายอย่างมีคุณภาพ พร้อมทั้งแสดงศักยภาพของเยาวชนไทยที่มีมาตรฐานการบรรเลงควบคู่กับความพร้อมในการเรียนรู้สิ่งใหม่ อันเป็นแนวทางสำคัญในการ

ยกระดับวงดุริยางค์เครื่องลมสู่มาตรฐานนานาชาติ นอกจากนี้ โครงการวิจัยยังได้จัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการบรรเลงเครื่องลม เครื่องกระทบ และกิจกรรมร่างกายสร้างจังหวะ เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีอย่างถูกต้อง แก้ปัญหาวิธีการบรรเลง และฝึกพื้นฐานกับเทคนิคการซ้อม กิจกรรมร่างกายสร้างจังหวะยังช่วยเสริมความเข้าใจด้านจังหวะผ่านการเคลื่อนไหวในรูปแบบการสร้างจังหวะด้วยร่างกายที่สอดคล้องกับทำนองเพลงการเล่น อันเป็นการกระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ และส่งเสริมให้ผู้เข้าร่วมเกิดความเข้าใจเชิงดนตรี สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการฝึกซ้อมและการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ผู้วิจัยได้เผยแพร่กระบวนการดำเนินงานทั้งหมดของโครงการวิจัยในรูปแบบสารคดีสั้น ดังแสดงใน Figure 1 สำหรับผลงานการแสดงบทประพันธ์เพลงทั้ง 8 เพลงของโครงการ ได้มีการจัดการแสดงดนตรี ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2565 เวลา 15.30 น. และบันทึกเป็นวีดิทัศน์ ดังแสดงใน Figure 2 นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้จัดทำเพลย์ลิสต์บทเพลงทั้งอัลบั้มของโครงการผ่านช่องทาง YouTube เพื่อเพิ่มการเข้าถึงของผู้สนใจ ดังแสดงใน Figure 4 และหากผู้สนใจต้องการศึกษาการวิเคราะห์บทเพลงเชิงลึกที่ประกอบด้วย 1) การใช้สังคีตลักษณะที่หลากหลาย 2) การนำทำนองเพลงการเล่นไทยมาเป็นวัตถุดิบโดยใช้เทคนิคการประพันธ์ต่าง ๆ และ 3) การประพันธ์ด้วยวิธีการของดนตรีร่วมสมัยที่ผสมผสานแนวคิดตะวันตกเข้ากับดนตรีไทย สามารถเข้าถึง E-Book อรรถาธิบายสยามเครื่องลมประสมสำเนียงไทยได้จากคิวอาร์โค้ดดังแสดงใน Figure 5

Figure 2 QR Code for the Project's Documentary



Figure 3 QR Code for the Concert of the Project

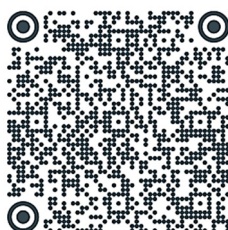


Figure 4 QR Code for the Song's Playlist



สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

งานวิจัยสร้างสรรค์ “สยามดุริยางค์เครื่องลมประสมสำเนียงไทย” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงใหม่จำนวน 8 บท สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมร่วมสมัย โดยใช้แนวคิด “การอนุรักษ์เชิงสร้างสรรค์” หรือ “การอนุรักษ์ด้วยการประยุกต์” ซึ่งมุ่งนำทำนองและจังหวะจากเพลงการละเล่นพื้นบ้านภาคกลางมาพัฒนาในกรอบเทคนิคการประพันธ์ดนตรีตะวันตกสมัยใหม่ ผลการดำเนินงานครอบคลุมตั้งแต่การศึกษาวรรณกรรมและสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การคัดเลือกเพลงต้นแบบ การถอดทำนอง การสร้างสรรค์บทเพลง ไปจนถึงการนำเสนอและประเมินผลการแสดงจริง ซึ่งช่วยยืนยันว่ากระบวนการทั้งหมดมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์และบรรลุผลทางศิลปะและวัฒนธรรมอย่างสมบูรณ์

ผลงานการประพันธ์ทั้ง 8 บทมีความท้าทายต่อผู้บรรเลงในด้านจังหวะ การประสานเสียง และองค์ประกอบทางสัณฐานลักษณ์ แต่ด้วยการฝึกซ้อมที่ได้รับคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญและการจัดสมดุลเสียงอย่างเป็นระบบ ทำให้ผู้เข้าร่วมสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงและการตีความได้อย่างมีประสิทธิภาพภายในระยะเวลาอันสั้น ผลลัพธ์สะท้อนให้เห็นถึงศักยภาพของเยาวชนไทยในการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมระดับสูงและความเข้าใจในบริบทของบทเพลงการละเล่นที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น บทประพันธ์แม้มิได้ใช้เครื่องดนตรีไทยหรือบันไดเสียงไทยโดยตรง แต่ได้สอดแทรก “ความเป็นไทย” ผ่านการสร้างหน่วยย่อยออกจากทำนองพื้นบ้าน และการมีส่วนร่วมของผู้บรรเลงผ่านการร้องและปรบมือตามทำนองการละเล่น ซึ่งช่วยหล่อหลอมให้ผลงานมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีพลังในการสื่อสารทางวัฒนธรรม

นอกจากนี้ การเผยแพร่ผลงานในรูปแบบคอนเสิร์ต สารคดี และเพลย์ลิสต์ออนไลน์ ยังเป็นการขยายผลสู่การเรียนรู้ของสาธารณชนและวงการดนตรีในวงกว้าง งานวิจัยนี้จึงมิได้เป็นเพียงการสร้างสรรค์บทประพันธ์ใหม่เท่านั้น แต่ยังเป็นต้นแบบของการผสมผสานศิลปะการประพันธ์กับกระบวนการเรียนรู้วัฒนธรรมอย่างยั่งยืน อันสามารถต่อยอดไปสู่การพัฒนาบทเพลงไทยร่วมสมัยและการยกระดับวงดุริยางค์เครื่องลมของ

ไทยให้ก้าวสู่มาตรฐานนานาชาติ ทั้งยังเป็นแนวทางสำคัญในการสืบสานอัตลักษณ์ทางดนตรีไทยในศตวรรษที่ 21 อย่างมีศิลปะและมีวิจรรณญาณทางวัฒนธรรม⁸

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

โครงการวิจัย “สยามดุริยางค์เครื่องลมประสมลำเนียงไทย” ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงาน การวิจัยแห่งชาติ ประจำปีงบประมาณ 2564 ผู้วิจัยขอขอบคุณทุกภาคส่วนที่มีส่วนร่วมจนโครงการสำเร็จลุล่วง และหวังว่าผลงานวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อชุมชนและสังคมไทย โดยช่วยปลูกฝังสำนึกการอนุรักษ์วัฒนธรรม แก่เยาวชน ผ่านบทประพันธ์เพลงการเล่น อีกทั้งยังมีส่วนพัฒนามาตรฐานการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่อง ลมสู่ระดับสากล เพื่อก้าวสู่บทบาทผู้นำทางศิลปะดนตรีในเวทีนานาชาติ

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the author used ChatGPT-4.5 (OpenAI) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the author. The author reviewed and edited the AI-generated output as necessary and takes full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

- Alcántar, Claudio D. “A Study of Folk Songs in the Wind Band Repertoire: A Conductor and Educator’s Point of View.” Master’s thesis, California State University, 2018.
- Elmer, Stefanie Stadler. “Song Transmission as a Formal Cultural Practice.” *Frontiers in Psychology* 12, (December 2021): 654282 (18 Pages). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.654282>.

⁸ Kanpirom Laisiri, Oraphan Butkatunyoo, and Chalatip Samahito, “The Effects of Body Percussion and Pattern Activity on the Creative Expression and Movement of Young Children,” *Journal of Education Studies, Chulalongkorn University* 52, 3 (2024): 12, <https://doi.org/10.14456/educu.2024.39>. (in Thai)

- Gilbert, Henry F. "Folk-Music in Art-Music-a Discussion and a Theory." *The Musical Quarterly* 3, 4 (1917): 577-601. <https://doi.org/10.1093/mq/III.4.577>.
- Homhuan, Watchara, and Peerapong Sensai. "The Significance of Percussion Instruments in Isan Thai Folk Music within the Context of Music Education and Learning." *Journal of Education and Learning* 13, 1 (2024): 180-188. <https://doi.org/10.5539/jel.v13n1p180>.
- Laisiri, Kanpirom, Oraphan Butkatunyoo, and Chalatip Samahito. "The Effects of Body Percussion and Pattern Activity on the Creative Expression and Movement of Young Children." *Journal of Education Studies, Chulalongkorn University* 52, 3 (2024): EDUCU5203009 (13 pages). <https://doi.org/10.14456/educu.2024.39>. (in Thai)
- Lee, Deborah. "Organising Music's Structures: The Classification of Musical Forms in Western Art Music." *Journal of Information Science* 51, 3 (2023): 705–719. <https://doi.org/10.1177/01655515231167384>.
- Muralyte-Eriksone, Giedre. "Benjamin Britten-Henry Purcell Realizations: Musical Language Correlation with Original Compositions." *South Florida Journal of Development* 3, 2 (2022): 2749-2756. <https://doi.org/10.46932/sfjdv3n2-092>.
- Wang, Xin, and others. "A Cross-Cultural Analysis of the Influence of Timbre on Affect Perception in Western Classical Music and Chinese Music Traditions." *Frontiers in Psychology* 12, (September 2021): 732865 (21 Pages). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.732865>.

บทความวิจัย (Research Article)

การประพันธ์บทเพลงธรรมะเพื่อใช้เป็นสื่อการสอน

The Composition of Dhamma Music for Instructional Media

อัศววัฒน์ สิงห์ชู*

คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ภูเก็ต ประเทศไทย

Akkarawat Singchoo*

Faculty of Education, Phuket Rajabhat University, Phuket, Thailand

akkarawatsingchoo@gmail.com

Received: June 25, 2025 / Revised: August 4, 2025 / Accepted: August 19, 2025

บทคัดย่อ

ศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำชาติที่มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตและจริยธรรมของคนไทยมาอย่างยาวนาน การจัดทำให้มีการเรียนการสอนรายวิชาพระพุทธศาสนาในสถานศึกษา ซึ่งอยู่ในกลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม มีเป้าหมายเพื่อปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม และแนวคิดในการดำเนินชีวิตตามหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า จากที่ผู้วิจัยได้สังเกตการเรียนการสอนรายวิชานี้ปัจจุบันยังคงใช้รูปแบบที่เน้นการท่องจำ เนื้อหาที่เป็นเชิงทฤษฎียังขาดความน่าสนใจ ซึ่งส่งผลให้นักเรียนบางส่วนเกิดความรู้สึกเบื่อหน่าย การพัฒนาและประยุกต์ใช้สื่อการสอนที่หลากหลายจึงเป็นสิ่งจำเป็น โดยเฉพาะสื่อที่สามารถเชื่อมโยงเนื้อหาทางธรรมะเข้ากับกิจกรรมที่นักเรียนสนใจ เช่น ดนตรีและบทเพลง ซึ่งถือเป็นสื่อสร้างสรรค์ที่สามารถเข้าถึงจิตใจผู้เรียนได้ง่าย ช่วยให้เกิดความเข้าใจเนื้อหาได้อย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น การประพันธ์บทเพลงธรรมะเพื่อใช้เป็นสื่อการสอน จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่น่าสนใจและควรพัฒนาเป็นอย่างยิ่ง

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยแบบผสมผสาน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเนื้อหาธรรมะในหัวข้ออริยสัจ 4 มาประพันธ์เป็นบทเพลง เพื่อวิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์เพลงธรรมะที่ใช้เป็นสื่อการเรียนการสอน และเพื่อเปรียบเทียบคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนของนักเรียนโดยใช้บทเพลงธรรมะเป็นสื่อในการจัดการเรียนการสอน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาการประพันธ์บทเพลงธรรมะเพื่อใช้เป็นสื่อการสอน เพื่อใช้ในรายวิชาพระพุทธศาสนา โดยมุ่งหวังให้ผลงานที่ได้สามารถนำไปใช้จริงในสถานศึกษา และเป็นอีกหนึ่งแนวทางในการพัฒนาการเรียนรู้ด้านพระพุทธศาสนาให้มีความน่าสนใจและมีประสิทธิภาพมาก

* Corresponding author, email: akkarawatsingchoo@gmail.com

ยิ่งขึ้น มีแนวคิดในการนำเนื้อหาของหลักธรรมอริยสัจ 4 มาแต่งเป็นเนื้อร้อง ทำนอง และนำมาเรียบเรียงเสียงประสานในทางดนตรี เป็นจำนวน 4 บทเพลง คือ เพลง*ทุกข์* เพลง*สมุทัย* เพลง*นิโรธ* และเพลง*มรรค* การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน มีแนวคิดการสร้างบทบาทในการทำหน้าที่ของเครื่องดนตรีในแต่ละชนิดให้เกิดความสมดุล เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัยมีทั้งหมด 7 ชิ้น ได้แก่ 1) ขลุ่ย 2) ระนาดเอก 3) ไวโอลิน 4) ทรัมเป็ต 5) เปียโน 6) เบส และ 7) กลอง

วิธีการดำเนินการวิจัย ประกอบด้วยวิธีการเก็บข้อมูลที่หลากหลาย ได้แก่ การศึกษาข้อมูลเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ครูในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต กลุ่มตัวอย่างได้แก่ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จำนวน 23 คน ใช้วิธีการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจงจากรายวิชาสังคมศึกษา ศึกษาความหมายและเนื้อหารายละเอียดของอริยสัจ 4 โดยการนำเนื้อหาในหัวข้ออริยสัจ 4 แต่ละข้อมาวิเคราะห์สรุปเนื้อหาที่สำคัญมาสร้างเนื้อร้องสร้างทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัย นำผลการประพันธ์เพลงธรรมะเพื่อใช้เป็นสื่อการสอน ให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้อง ทำการฝึกซ้อมพร้อมทั้งปรับปรุงแก้ไขให้เกิดความสมบูรณ์ บันทึกเสียง เผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์ จากนั้นนำมาใช้ทดลองเปรียบเทียบคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนในการจัดการเรียนการสอน และนำบทเพลงออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน

ผลการวิจัยพบว่า การนำหลักธรรมอริยสัจ 4 มาประพันธ์เป็นบทเพลงสามารถส่งเสริมการเรียนรู้ด้านคุณธรรมจริยธรรมในกลุ่มนักเรียนระดับมัธยมศึกษาได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผู้วิจัยได้พัฒนาเพลงธรรมะจำนวน 4 บทเพลง ได้แก่ เพลง*ทุกข์* เพลง*สมุทัย* เพลง*นิโรธ* และเพลง*มรรค* โดยมีแนวคิดในการสร้างเนื้อร้องจากการวิเคราะห์สาระสำคัญของธรรมะในแต่ละข้อ และประพันธ์ทำนองโดยเน้นความสอดคล้องกับอารมณ์ของเนื้อหา ให้ไปในทิศทางเดียวกัน การเลือกใช้คำจำนวนพยางค์ให้เหมาะกับโครงสร้างจังหวะของทำนองไม่ยัดเยียดคำให้เกินจังหวะเพื่อทำให้บทเพลงเกิดความสละสลวยไม่สะดุด ซึ่งช่วยให้บทเพลงมีความหลากหลายทางเสียงเกิดความสมดุลในเรื่องเนื้อร้อง ทำนอง และการประสานเสียง การสัมภาษณ์ครูผู้สอนและการทดลองใช้เพลงกับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จำนวน 23 คน พบว่า มีผลคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียนแตกต่างกันมีนัยสำคัญที่ .05 โดยคะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียน นักเรียนมีความเข้าใจหลักธรรมอริยสัจ 4 มากขึ้นเมื่อเทียบกับการเรียนรู้จากตำราหรือบทเรียนปกติ นอกจากนี้ยังพบว่าบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสามารถใช้เป็นสื่อการเรียนรู้ที่น่าสนใจ ช่วยกระตุ้นการมีส่วนร่วมของนักเรียน และส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ ผลการตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและพุทธศาสนา ระบุว่า บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมีความถูกต้องเหมาะสมทั้งในด้านเนื้อหาธรรมะและองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ : การประพันธ์ / เพลงธรรมะ / สื่อการสอน

Abstract

Buddhism, as the national religion of Thailand, has played a significant role in shaping the Thai way of life and moral values for centuries. The inclusion of Buddhist studies within the Social Studies, Religion, and Culture curriculum in Thai educational institutions aims to instill ethical values, moral principles, and life guidance based on the teachings of the Buddha. However, based on the researcher's observations, current teaching practices still rely heavily on rote memorization, and the theoretical content remains relatively unengaging. This has led to boredom and disinterest among some students. Therefore, it is essential to develop and integrate diverse instructional media, particularly those that connect Dhamma content with activities that interest students, such as music and songs. Music, as a form of creative media, has the potential to reach learners on an emotional level and promote a deeper understanding of Buddhist teachings. Composing Dhamma-based songs for educational purposes is thus a promising and valuable approach that deserves further development.

This study employed a mixed-methods research design with the objectives of (1) analyzing Dhamma content on the topic of the Four Noble Truths for the purpose of composing instructional songs, (2) examining the conceptual framework underlying the composition of Dhamma songs as teaching media, and (3) comparing students' academic achievement before and after instruction using Dhamma songs as learning tools. The researcher was motivated to explore the development of Dhamma song compositions as instructional media for use in Buddhist studies, with the intent of producing work that can be practically applied in educational settings. The overarching goal is to offer an innovative and effective approach to enhancing interest and learning outcomes in Buddhist education. The study involved composing four original songs, each corresponding to one of the Four Noble Truths: *Thuk*, *Samutthai*, *Nirot*, and *Mak*, each song included lyrics, melody, and musical harmonization. The arrangement emphasized balanced instrumental roles and interaction among instruments. The harmonization was designed for a contemporary music ensemble consisting of seven instruments: (1) flute, (2) Thai xylophone (ranad-ek), (3) violin, (4) trumpet, (5) piano, (6) bass, and (7) drums.

The research methodology employed a variety of data collection techniques, including document and literature review, analysis of relevant textbooks and previous studies, and field data collection through interviews with teachers at the Demonstration School of Phuket Rajabhat University. The sample consisted of 23 Grade 7 students, selected through purposive sampling from the social studies course. The research involved analyzing the meaning and detailed content of each aspect of the Four Noble Truths, summarizing key points, and composing lyrics and melodies based on these concepts. Musical harmonization was arranged in a contemporary band style. The resulting Dhamma songs were evaluated for accuracy by experts, followed by rehearsals and revisions to ensure quality. The finalized songs were recorded and published online. The instructional materials were then implemented in the classroom to compare students' academic achievement before and after the lessons. Additionally, the composed songs were performed and disseminated to the public.

The findings revealed that composing songs based on the Four Noble Truths effectively promotes moral and ethical learning among secondary school students. The researcher developed four Dhamma songs Thuk, Samutthai, Nirot, and Mak. The lyrical content was developed through analysis of the core teachings of each truth, while the melodies were composed to align with the emotional tone and message of the lyrics. Particular attention was paid to the syllabic structure to match the rhythm of the melody, avoiding forced or excessive word placement. This approach ensured the songs flowed naturally, resulting in musical pieces that balanced lyrical content, melody, and harmony. Interviews with teachers and a pilot study involving 23 Grade 7 students (Matthayom 1) showed a statistically significant improvement in students' understanding of the Four Noble Truths ($p < .05$) when comparing pre-test and post-test scores, with post-test scores being higher. Students demonstrated greater comprehension of the Dhamma teachings compared to traditional textbook-based learning. Additionally, the songs were found to be engaging and effective learning tools that encouraged student participation and facilitated deeper understanding. Expert evaluations by specialists in both music and Buddhism confirmed that the songs were accurate and appropriate in terms of both doctrinal content and musical composition. The songs can thus be effectively adapted for use as educational media in moral and religious studies.

Keywords: Composition / Dhamma Song / Instructional Media

ด้วยสังคมในปัจจุบันที่เต็มไปด้วยปัญหาความวุ่นวายวักกับความเจริญทางด้านวัตถุมากกว่าความเจริญทางด้านจิตใจ จิตสำนึกในเรื่องคุณธรรมและศีลธรรมสำหรับเด็กและเยาวชนเริ่มลดน้อยลงส่วนหนึ่งมาจากสื่อที่มุ่งเน้นในเรื่องของกิเลสต่าง ๆ ที่เข้ามาครอบงำจิตใจของเด็กและเยาวชน บทเพลงถือกำเนิดขึ้นมาพร้อม ๆ กับสังคมมนุษย์ ที่มาจากชีวิตมนุษย์และเป็นผลงานที่สร้างสรรค์โดยน้ำมือมนุษย์ทั้งสิ้น บทเพลงเป็นศิลปะที่แพร่หลายทั่วไปในสังคม¹ บทเพลงเป็นสื่อรูปแบบหนึ่งที่เด็กและเยาวชนชื่นชอบ แต่บทเพลงส่วนใหญ่ในปัจจุบันพูดถึงเกี่ยวกับความรักในเรื่องของความผิดหวัง ความสมหวัง หรือความลุ่มหลงมัวเมาในอบายมุขต่าง ๆ บทเพลงเหล่านี้จึงได้รับความนิยมจากเด็กและเยาวชนเป็นอย่างมาก ทำให้ผู้ผลิตมีกำลังที่จะผลิตเพลงเหล่านี้ออกสู่ตลาดมากมาย บทเพลงที่เกี่ยวกับการส่งเสริมคุณธรรมและศีลธรรมมีน้อยมาก ครูผู้สอนมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาเด็กและเยาวชนให้มีความรู้ความสามารถในด้านวิชาการและสร้างเสริมจริยธรรมด้านต่าง ๆ สอดคล้องกับเด่นศิริ สีนสืบผล กล่าวว่า “เป็นภาระหน้าที่อันยิ่งใหญ่ในการสร้างสรรค์และส่งเสริมให้สังคมเจริญก้าวหน้าด้วยการแต่งแต้ม ต่อเติม เสริมสร้าง และทอประกายคุณธรรมและจริยธรรมในการเรียนการสอนทุก ๆ สาขาวิชาโดยการหากลยุทธ์มาอบรมบ่มนิสัยให้กับเด็กและเยาวชน”² นอกจากนี้บทเพลงยังช่วยสร้างบรรยากาศแห่งการเรียนรู้ที่ผ่อนคลาย เพิ่มความมีส่วนร่วม และทำให้เนื้อหาธรรมะที่อาจดูเป็นนามธรรม กลายเป็นสิ่งที่จับต้องได้มากขึ้น³ พระพุทธศาสนาเป็นศาสนาที่กำเนิดมาแล้วกว่า 2,500 กว่าปี มีหลักการหลักคำสอนที่เป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต เช่น ละเว้นความชั่ว ทำจิตใจให้บริสุทธิ์ ซึ่งคือ หัวใจของพุทธศาสนา และยังมีหลักธรรมจำนวนมากที่องค์สัมมาสัมพุทธเจ้าได้สั่งสอนสาวกแล้วนำไปเผยแผ่แก่ผู้ที่นับถือพุทธศาสนา⁴ วิชาพระพุทธศาสนาอยู่ในกลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เป็นวิชาที่ให้ผู้เรียนที่เป็นเด็กและเยาวชนเกิดความเจริญงอกงามในด้านความรู้ด้านทักษะกระบวนการสร้างเจตคติ ค่านิยม ส่งเสริมศักยภาพการเป็นพลเมืองที่ดี รู้จักคิดวิเคราะห์แก้ปัญหา ศรัทธาในหลักธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนา ซึ่งมีความสำคัญของผู้เรียนทุกระดับชั้น ในสถานศึกษาเห็นถึงความสำคัญในรายวิชานี้ เพื่อที่จะปลูกฝังให้เด็กและเยาวชนมีพื้นฐานของความเป็นคนดี เพื่อที่จะนำความรู้ไปปรับใช้กับชีวิตประจำวัน

¹ Jintana Damronglerd, *Wangnarakhom Pleng Luk Thung* (Bangkok: Thammasat University Press, 1990), 1. (in Thai)

² Densiri Sinsueppon, *Teaching Thai Language through Songs* (Bangkok: P.S. Press, 1999), 1. (in Thai)

³ Suda Suwannawong, *Music Psychology in Thai Education* (Chiang Mai: Chiang Mai University Press, 2015), 62–63. (in Thai)

⁴ Phra Rajavaramuni, (P.A. Payutto). *Religion and Thai Society* [The Monastic Institution and Thai Society] (Bangkok: Komthongprateep Foundation, 2014), 2. (in Thai)

ให้อยู่ในสังคมได้อย่างสันติสุข จากการสัมภาษณ์คุณครูในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต พบว่านักเรียนไม่ค่อยให้ความสนใจกับการเรียนวิชานี้เท่าที่ควร นักเรียนมีความเบื่อหน่ายไม่ค่อยสนุกกับการเรียน จึงทำให้ผลการประเมินออกมาอยู่ในระดับค่อนข้างต่ำ จากความสำคัญและที่มาของปัญหาดังกล่าวการผู้วิจัยเล็งเห็นว่าดนตรีเป็นสิ่งที่ใกล้ตัวและเป็นสื่อที่เข้าถึงเด็กและเยาวชนได้ง่ายที่สุด สามารถช่วยกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความสนใจในการเรียนได้จึงมีแนวคิดในการทำการวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงธรรมะเพื่อใช้เป็นสื่อการสอนผู้วิจัยเลือกหัวข้อ อริยสัจ 4 ซึ่งถือเป็นหลักคำสอนที่สำคัญที่สุดของพระพุทธศาสนา ประกอบด้วยความจริงอันประเสริฐ 4 ประการ ได้แก่ ทุกข์ สมุทัย นิโรธ และมรรค สามารถเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่จะนำไปใช้เป็นสื่อการเรียนการสอนในรายวิชาพระพุทธศาสนาให้เด็กและเยาวชนได้เข้าถึงเนื้อหาได้ง่ายขึ้น เพื่อจะได้ไม่รู้สึกเบื่อหน่าย ต่างจากการอ่านแบบท่องจำในแบบเดิม ๆ และเป็นการปลูกฝังให้เด็กและเยาวชนได้ซึมซับกับบทเพลงธรรมะ เพื่อที่จะได้เป็นคนดีคนเก่งของชาติในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัยนี้ เพื่อศึกษาเนื้อหาธรรมะในหัวข้ออริยสัจ 4 มาประพันธ์เป็นบทเพลงเพื่อวิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์เพลงธรรมะที่ใช้เป็นสื่อการเรียนการสอน และเพื่อเปรียบเทียบคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนของนักเรียนโดยใช้บทเพลงธรรมะเป็นสื่อในการจัดการเรียนการสอน โดยขอบเขตของงานวิจัยนี้มุ่งศึกษาการประพันธ์เพลงเพื่อใช้เป็นสื่อการสอนในรายวิชาพระพุทธศาสนา ของนักเรียนชั้น ม.1 เป็นหลักสูตรแกนกลางหน่วยการเรียนรู้ที่ 3 หลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ในหัวข้อเรื่องอริยสัจ 4 ความจริงอันประเสริฐ หรือความจริงของอริยบุคคล บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในครั้งนี้ทั้งหมด 4 เพลง ได้แก่ 1) เพลงทุกข์ 2) เพลงสมุทัย 3) เพลงนิโรธ และ 4) เพลงมรรค งานวิจัยนี้จะเผยแพร่ในสื่อออนไลน์ ผู้วิจัยคาดหวังว่า หน่วยงานภาครัฐและภาคเอกชนสามารถนำไปใช้เป็นสื่อให้กับเด็กและเยาวชนได้ และสามารถบูรณาการกับการเรียนการสอนกับรายวิชาต่าง ๆ เช่น รายวิชาหลักการประพันธ์เพลง รายวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรี รายวิชาคีตลักษณ์และการวิเคราะห์รายวิชาสังคีตนิยม เป็นต้น

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีแนวคิดสำคัญ ในการนำเนื้อหาเรื่องอริยสัจ 4 ในรายวิชาพระพุทธศาสนาของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มาสรุปสร้างเป็นเนื้อร้อง แต่งเป็นทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัย นำไปสู่การทดลองเพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ตามรายละเอียดดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ในการประพันธ์เพลง รวมถึงฐานข้อมูลงานวิจัยในอินเทอร์เน็ตและเก็บข้อมูลโดยใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) กับครูผู้สอนรายวิชาพระพุทธศาสนาในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต จำนวน 2 คน

2. ด้านกระบวนการประพันธ์เพลง มีขั้นตอนดังนี้

2.1 ศึกษาความหมายและเนื้อหาในเรื่องอริยสัจ 4 นำเนื้อหาในเรื่องอริยสัจ 4 แต่ละข้อมาสรุปสร้างเป็นเนื้อร้องและแต่งเป็นทำนองเพลง

2.2 เรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัย

2.3 นำผลการประพันธ์เพลงธรรมชาติให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้อง เพื่อจะได้นำมาปรับปรุงบทเพลงให้เกิดความสมบูรณ์

2.4 วิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์เพลงธรรมชาติ โดยให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องเพื่อจะได้นำมาปรับปรุงบทเพลงให้เกิดความสมบูรณ์

2.5 ดำเนินการฝึกซ้อมและจัดทำรูปเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์

3. การทดลอง นักเรียนที่เข้าร่วมกันทดลองที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จำนวน 23 คน ใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เครื่องมือสำหรับการศึกษาวิจัย ได้แก่ 1) แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน จำนวน 30 ข้อ 30 คะแนน ซึ่งผ่านการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ (IOC) ผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน ประกอบด้วยผู้เชี่ยวชาญด้านพระพุทธศาสนา ด้านหลักสูตรและการสอน และด้านการวัดผลและประเมินผลการศึกษา 2) บทเพลงธรรมชาติที่ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ จำนวน 4 บทเพลง โดยมีขั้นตอนดังนี้

3.1 นำแบบทดสอบก่อนเรียนไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง เป็นเวลา 45 นาที

3.2 ดำเนินการเรียนการสอนรายวิชาพระพุทธศาสนา โดยใช้บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเปิดสวดแทรกให้กลุ่มตัวอย่างฟัง เป็นเวลา 30 นาที จำนวน 3 ครั้ง จำนวน 3 คาบเรียน ระยะเวลา 2 สัปดาห์

3.3 ทดสอบหลังเรียนกับกลุ่มตัวอย่างด้วยแบบทดสอบชุดเดิม

3.4 วิเคราะห์ผลและเปรียบเทียบคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียนโดยการหาค่าร้อยละ

ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยนำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งเป็น 2 ตอนคือ ตอนที่ 1 ผลการวิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์เพลง และตอนที่ 2 ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน มีรายละเอียดในแต่ละตอนดังนี้

ผลการศึกษา (Research Result)

ตอนที่ 1 ผลการวิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์เพลงธรรมชาติเพื่อใช้เป็นสื่อการสอน

ผู้วิจัยขอเสนอเพลง/รรค เป็นเพลงตัวอย่าง 1 ใน 4 บทเพลงที่เป็นรูปแบบดนตรีแจ๊ส ซึ่งมีความน่าสนใจในเรื่องเสียงประสาน จึงได้นำมาวิเคราะห์ผลตามความมุ่งหมายและแนวคิดในการประพันธ์เพลงตามขั้นตอนในการศึกษาวิจัยในแต่ละตอน ดังนี้

อธิบายเกี่ยวกับเนื้อร้องเพลงมรรค

เพลงมรรคมีเนื้อร้องแบ่งตามเนื้อหาของเพลงเป็น 5 บท ผู้วิจัยใช้ข้อมูลเนื้อหาหลักคำสอนจากหนังสือพระพุทธานุภาพของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มาสรุปเรียบเรียงประพันธ์เป็นลักษณะบทกลอน มีคำสัมผัส คำคล้องจอง ร้องซ้ำ 2 รอบ เพื่อให้นักเรียนจดจำเนื้อหาได้ง่าย ดังนี้

เพลงมรรค

บทที่ 1 มรรคคือวิธีดับทุกข์เชิง	ข้อประเด็นมีองค์แปดบริหาร
หลักคำสอนสืบทอดมาแต่พุทธกาล	เป็นรากฐานเหล่าพองชนน้อมเดินตาม
บทที่ 2 หึงสัมมาทิฐิคือเห็นชอบ	คิดรอบคอบรู้เหมาะสมไร้เหยียดหยาม
สองสัมมาสังกัปปะคิดดีทุกโมงยาม	ข้อที่สามสัมมาวาจาไม่หลอกลวง
บทที่ 3 สีสัมมากรรมันตะกระทำสิ่งที่ดี	สร้างคุณค่าสง่าศรี
ห้าสัมมาอาชีวะเลี้ยงชีพชอบสุจริต	การงานดีสุขสราญ
บทที่ 4 หกสัมมาวายามะความเพียรชอบพร้อมเสมอ	มีพลังเผลอกำจัดสิ่งชั่วให้หมดไป
เจ็ดสัมมาสติระลึกรู้ชอบจากภายใน	มีสติทุกเวลา
บทที่ 5 แปดนั้นไซ้ร้สัมมาสมาธิตั้งจิตมั่นชอบ	คิดรอบคอบไม่ฟุ้งซ่าน
จดจ่อกับสิ่งนั้นนานนาน	ชีวิตก็เป็นสุขเอย

จากเนื้อร้องดังกล่าวขยายความของเนื้อหาของแต่ละตอนได้ดังนี้ บทที่ 1 เนื้อหาตอนนี้เป็นบทนำของเพลง กล่าวถึง “มรรค” ซึ่งแปลว่า “ทาง” หรือ หนทาง ที่ใช้ในการดับทุกข์ เป็นคำสอนสำคัญในพระพุทธานุภาพ เรียกว่า อริยมรรคมีองค์ 8 บทที่ 2 เป็นเรื่องของสัมมาทิฐิ คือความเห็นชอบ เข้าใจถูกต้องว่าอะไรดี อะไรชั่ว รู้จักทุกข์และวิธีดับทุกข์ สัมมาสังกัปปะ คือความคิดชอบ คิดดี ไม่คิดร้าย ไม่เบียดเบียน ไม่เห็นแก่ตัว สัมมาวาจา คือ พูดจริง พูดไพเราะ ไม่โกหก ไม่ด่า ไม่นินทา บทที่ 3 เป็นเรื่องสัมมากรรมันตะ คือ การกระทำชอบ ทำดี ไม่ฆ่าสัตว์ ไม่ขโมย ไม่ทำร้ายใคร สัมมาอาชีวะ คือ อาชีพชอบ เลี้ยงชีพด้วยความสุจริต ไม่หลอกลวง ไม่ค้าขายผิดศีลธรรม บทที่ 4 เป็นเรื่องสัมมาวายามะ คือ ความเพียรชอบ พยายามเลิกทำชั่ว ทำแต่ความดี และพัฒนาตัวเองเสมอ สัมมาสติ คือ สติชอบ รู้ตัวอยู่เสมอ ไม่เผลอ ไม่หลง มีสติในทุกการกระทำ และบทที่ 5 สัมมาสมาธิ คือ สมาธิชอบ มีใจสงบแน่วแน่ ไม่ฟุ้งซ่าน มีสมาธิทำสิ่งใดก็ทำได้

อธิบายแนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงมรรค

การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงมรรค ใช้กุญแจเสียงเอฟเมเจอร์ (F Major) ใช้อัตราจังหวะ 4/4 แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานในแต่ละตอน (Section) มีการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยและเครื่อง

ดนตรีสากล ทั้งหมด 7 ชิ้น คือ 1) ขลุ่ย 2) ระนาดเอก 3) ทรัมเป็ต (Trumpet) 4) ไวโอลิน (Violin) 5) เปียโน (Piano) 7) เบส (Bass) และ 8) กลอง โดยมีโครงสร้างเพลงดัง Table 1

Table 1 Musical Structure of the Song *Mak*

Musical form	Measure	Amount (Bar)	Musical form	Measure	Amount (Bar)
Introduction	1-8	8	Section 4 (C)	34-42	9
Section 1 (A1)	9-16	8	Section 5 (D)	43-50	8
Section 2 (A2)	17-25	9	Solo Section	51-66	16
Section 3 (B)	26-33	8	Coda	67-70	4

ในการอธิบายแนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานผู้วิจัยเลือกอธิบายเฉพาะ ช่วงตอนนำ ตอน A1 ตอน B ตอนโซโล และตอนจบ ส่วนตอน A2 ตอน C และตอน D ไม่ได้อธิบายเนื่องจากวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานมีความคล้ายคลึงกัน

หน้าที่ของเครื่องดนตรีช่วงตอนนำ (Introduction)

ในตอนนำ ผู้วิจัยมีแนวคิดให้ดนตรีมีกลิ่นอายความเป็นดนตรีแจ๊สร่วมสมัย จึงเลือกใช้กลองทำหน้าที่บรรเลงในลีลาจังหวะสวิง (Swing) เปียโนทำหน้าที่คอมพิง (Comping) คือการเล่นคอร์ดประกอบจังหวะในลักษณะเป็นแนวสนับสนุน ใช้การจับคอร์ดในลักษณะรูทเลสวอยซิง (Rootless Voicings) คือการจับคอร์ดโดยไม่มีโน้ตรูท (Root) ของคอร์ดนั้น ๆ แต่เน้นไปที่โน้ตอื่น ๆ ที่มีความสำคัญในการกำหนดลักษณะของคอร์ด ได้แก่ 3rd, 7th, 9th, 11th 13th (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมแนวเปียโน Example 1) โน้ตในชั้นที่ 7th, 9th, 11th 13th ของคอร์ดเรียกว่าโน้ตเทนชัน (Tension) คือ โน้ตนอกคอร์ดที่อยู่บนเสียงที่สูงกว่าโน้ตในคอร์ดช่วยให้คอร์ดมีเสียงที่น่าสนใจและมีสีสัน⁵ ไวโอลิน ขลุ่ย ทรัมเป็ต และเบส ทำหน้าที่เป็นทำนองในลักษณะยูนิสัน (Unison) โดยใช้บันไดเสียงเอฟไมเนอร์บลูส์ (F Minor Blues Scale) และบันไดเสียงเอฟเมเจอร์บลูส์ (F Major Blues Scale) (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมแนวไวโอลิน Example 1) ในการดำเนินทำนองดัง Example 1

⁵ Teerus Laohverapanich, *Jazz Theory and Improvisation 2* (Bangkok: Patchrdao, 2022), 31. (in Thai)

Example 1 Introduction, mm. 1–5

Violin

Klui

Ranad

Trumpet in B $\flat$

Piano

Bass

Drum Set

108

Intro

F Minor Blues Scale

F Major Blues Scale

F Minor Blues Scale

C ^{11} F ^{9}

Rootless Voicing

จาก Example 1 สังเกตว่าระนาดเอกไม่มีบทบาทในช่วง 4 ห้องแรกของช่วงตอนนำ เนื่องด้วยระนาดเอกมีข้อจำกัดในเรื่องเสียงที่ไม่สามารถบรรเลงโน้ตมีลักษณะครึ่งเสียงได้เหมือนเครื่องดนตรีสากลได้ ผู้วิจัยจึงหลีกเลี่ยงเลือกให้ระนาดเอกบรรเลงในช่วงห้องเพลงที่ 6–8 โดยเลือกใช้บันไดเสียงเอฟเมเจอร์เพนตาโทนิค (F Major Pentatonic Scale) ที่มีโครงสร้างโน้ต คือ F G A C D ซึ่งจะไม่มีโน้ตที่เป็นลักษณะครึ่งเสียง และเหตุผลที่ต้องการให้ระนาดมีบทบาทในช่วงนี้ เพื่อต้องการสื่อให้ดนตรีมีกลิ่นเป็นความร่วมมือ ดัง Example 2

Example 2 Introduction, mm. 6–8

Ranad

6

7

8

F Major Pentatonic Scale

หน้าที่ของเครื่องดนตรีช่วงตอน A1 (Section 1 (A1))

ในตอน A1 เป็นตอนเข้าสู่ตอนเนื้อร้องผู้วิจัยมีแนวคิดให้ดนตรีมีความเรียบง่ายผ่อนคลาย จึงเน้นให้เปียโนเล่นคอมพิงเป็นหลัก ขลุ่ยและระนาดทำหน้าที่ล่อสลับนักร้องเฉพาะรอบที่ 2 เท่านั้นเพื่อสร้างสีสันความแตกต่าง (ดูสัญลักษณ์สีเหลี่ยม Example 3) เพื่อต้องการความแตกต่าง

Example 3 Section 1 (A1), mm. 9–13

9 [A1]

Voice

mak khue wi thi dap thuk khen kho pra den mi ong paet bo ri han lak kham

Klui

Play 2nd Only

Ranad

Play 2nd Only

Violin

Trumpet in Bb

Piano

F#6 F#6 Gm7 C7 Gm7 C7

Bass

Drum Set

หน้าที่ของเครื่องดนตรีช่วงตอน B (Section 3 (B))

ในตอน B ผู้วิจัยมีแนวคิดให้บทเพลงมีความกระชับและมีความแตกต่างจากตอน A1 และ A2 ที่มีแนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานเหมือนกัน ในตอนนี้นัไวโอลิน ขลุ่ย ระนาดเอก และทรมเป็ต ทำหน้าที่เป็นฉากหลัง (ดูสัญลักษณ์สีเหลี่ยมตรง Melodic Background ใน Example 4) เบสเปลี่ยนจากการเดินแบบ

ทูฟีล (Two-feel) คือ การบรรเลงในจังหวะที่ 1 และ 3 ของห้องเพลงในอัตราจังหวะ 4/4 ในตอน A1 และ A2 ที่ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย เป็นลักษณะวอล์กกิงเบส (Walking Bass) (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม Example 4) เพื่อให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวต่อเนื่องเต็มทุกจังหวะ

Example 4 Section 3 (B), mm. 26–29

26 [B]

Voice

si sam ma_kam man ta kra tham_sing thi di sang khun kha sa nga si

Klui

Ranad

Violin

Trumpet in Bb

Piano

Bass

Drum Set

Walking Bass

Melodic Background

Bb6/9 C7 F6/9 Gm7 C7 Bb6/9 Gm7 C7

หน้าที่ของเครื่องดนตรีช่วงตอนโซโล (Solo Section)

ช่วงห้องเพลงที่ 51–58 (Example 5) ผู้วิจัยมีแนวคิดให้เปียโนได้มีบทบาทในการอิมโพรไวส์ (Improvisation) ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของดนตรีแจ๊ส โดยกำหนดการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ได้แก่ F^{6/9} Em^{7(b5)} - A^{7(b9)} Dm⁷ - G^{7(b9)} C⁷ - F⁷ Bb⁷ Am⁷ - D7 Gm⁷ - C⁷ F^{6/9} สัญลักษณ์เลขโรมันคือ I^{6/9} vii^{o7} - V^{7b9}/vi vi7 - V^{7b9}/V V⁷ - I⁷ IV⁷ iii⁷ - V⁷/V ii⁷ - V⁷ I^{6/9}

Example 5 Solo Section, mm. 51–58

Solo

51 F $\sharp$ Em $7(b5)$ A $7(b9)$ Dm 7 G $7(b5)$ C 7 F 7

Piano

55 Bb 7 Am 7 D 7 Gm 7 C 7 F $\sharp$

Pno.

Example 6 Coda, mm. 67–70

Coda ϕ

67

Klari

Ranad

Violin

Trumpet in Bb

Piano

Bass

Drum Set

F $\sharp$

Non - Functional Chord
G $\flat$ (sus4) Eb $\sharp$

Tritone Substitution
G $\flat$ 7 F $\sharp$

หน้าที่ของเครื่องดนตรีช่วงตอนจบ (Coda)

ในตอนจบ ผู้วิจัยมีแนวคิดให้ไวโอลิน ทรัมเป็ต และเปียโน ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักบรรเลงในแนวเดียวกัน จุดเด่นในตอนนี้คือการใช้คอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียง (Non-Functional Chords) (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม Example 6) ได้แก่ $G^{b(sus4)}$ และ $E^{b6/9}$ และมีการใช้คอร์ดแทน (Substitute Chord) ระหว่าง $G^{b7} \rightarrow F^{6/9}$ เรียกว่า ไทรโทนซัสสทิทิวชัน (Tritone Substitution) (ดูสัญลักษณ์สี่เหลี่ยม Example 6) G^{b7} เป็นคอร์ดที่ใช้แทนของ C^7 ที่เป็นคอร์ด V^7 ในคีย์เอฟเมเจอร์ เพื่อเป็นการสร้างสีสันให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้นดัง Example 6

ตอนที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน

จากการได้ไปศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอนในรายวิชาพระพุทธศาสนา โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ในหัวข้อ อริยสัจ 4 กลุ่มตัวอย่างได้การสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง เป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จำนวน 23 คน ซึ่งใช้แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน จำนวน 30 ข้อ 30 คะแนน เครื่องมือที่ใช้ในการวัดผลแสดงให้เห็นว่าคะแนนก่อนเรียนที่ใช้บทเพลงธรรมะเป็นสื่อทั้ง 4 บทเพลง มีคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 16.04 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 3.36 คะแนนหลังเรียน มีคะแนนเฉลี่ย 20.43 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 3.03 เมื่อทำการทดสอบด้วย T-Test Dependent ที่ได้จากการคำนวณเท่ากับ 7.73 แสดงว่าคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียนที่ใช้บทเพลงธรรมะเป็นสื่อในรายวิชาพระพุทธศาสนาแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยคะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียน ดังตารางเปรียบเทียบผลการใช้แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนทั้ง 4 บทเพลงดัง Table 2

Table 2 Comparison of Pre-Test and Post-Test Results

Experimental Group	$\bar{X}$	S.D.	t	α
Pre-Test Score	16.04	3.36	7.73	0.05
Post-Test Score	20.43	3.03		

จากการจัดกิจกรรมการเรียนรู้รายวิชาพระพุทธศาสนาในหัวข้อ อริยสัจ 4 โดยใช้บทเพลงธรรมะเป็นสื่อการเรียนรู้พบว่าไม่เพียงแต่ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากคะแนนก่อน-หลังเรียนจะเพิ่มขึ้นอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติเท่านั้น แต่ยังส่งผลเชิงบวกต่อเจตคติของผู้เรียนด้วย เช่น ความสนใจและแรงจูงใจในการเรียนรู้

เพิ่มขึ้น ผู้เรียนมีความกระตือรือร้นในการเข้าร่วมกิจกรรม มีการร้องตาม คิดตาม และซึมซับเนื้อหาผ่านบทเพลง สุดท้ายแล้วความเชื่อมโยงของคำร้องกับทำนองและจังหวะที่ได้ประพันธ์มามีส่วนในการช่วยให้นักเรียนจดจำคำร้องที่เป็นเนื้อหาสำคัญได้มาก เนื่องจากนักเรียนมีความเพลิดเพลินกับบทเพลงซึ่งต่างจากการอ่านแบบท่องจำเพียงอย่างเดียว มุมมองด้านสุนทรียะดนตรีธรรมะที่ส่งผลต่อผู้เรียนทำให้เกิดความรู้สึกรักชอบซึ่งในคุณค่าของพุทธธรรมผ่านความไพเราะของเสียงเพลง ดนตรีสร้างภาพจินตนาการและภาพการ์ตูนที่ใช้เป็นสื่อประกอบเพลงที่ช่วยให้การเรียนไม่น่าเบื่อเกิดความสอดคล้องระหว่างเนื้อหากับรูปแบบการนำเสนอ

สรุปและอภิปรายผล (Conclusion and Discussion)

การวิเคราะห์แนวคิดทางดนตรีในการประพันธ์บทเพลงธรรมะที่ใช้เป็นสื่อการสอน สามารถสรุปผลการอธิบายแนวคิดในประพันธ์เพลง ซึ่งใช้เพลง *มรรค* เป็นเพลงตัวอย่างในงานวิจัยนี้ ดังนี้

1. เนื้อร้องเพลง *มรรค* การประพันธ์เนื้อร้องแบ่งตามเนื้อหาของเพลงเป็น 5 ตอน เนื้อหาของบทเพลงโดยสรุปภาพรวมจะบรรยายความสำคัญเรื่อง *มรรค* ซึ่งแปลว่า “ทาง” หรือ หนทาง ที่ใช้ในการดับทุกข์ เรียกว่า อริยมรรคมีองค์ 8 ประกอบด้วย 1) สัมมาทิฐิ คือความเห็นชอบ เข้าใจถูกต้องว่าอะไรดี 2) สัมมาสังกัปปะ คือความคิดชอบ คิดดี ไม่คิดร้าย ไม่เบียดเบียน ไม่เห็นแก่ตัว 3) สัมมาวาจา คือ พูดจริง พูดไพเราะ ไม่โกหก ไม่ด่า ไม่นินทา 4) สัมมากัมมันตะ คือ การกระทำชอบ ทำดี ไม่ฆ่าสัตว์ ไม่ขโมย ไม่ทำร้ายใคร 5) สัมมาอาชีวะ คือ อาชีพชอบ เลี้ยงชีพด้วยความสุจริต ไม่หลอกลวง ไม่ค้าขายผิดศีลธรรม 6) สัมมาวายามะ คือ ความเพียรชอบ พยายามเลิกทำชั่ว ทำแต่ความดี 7) สัมมาสติ คือ สติชอบ รู้ตัวอยู่เสมอ ไม่เผลอ ไม่หลง มีสติในทุกการกระทำ และ 8) สัมมาสมาธิ คือ สมาธิชอบ มีใจสงบแน่วแน่ ไม่ฟุ้งซ่าน มีสมาธิทำสิ่งใดก็ทำได้ดี

2. ทำนองหลักเพลง *มรรค* ลักษณะของทำนองหลักแบ่งเป็นตอน A1 A2 B C D ใช้คู่เสียงเจเสียงเอฟ เมเจอร์ ใช้อัตราจังหวะ 4/4 แนวคิดในการประพันธ์ทำนองให้สอดคล้องกับเนื้อร้อง คือใช้การวิเคราะห์อารมณ์ของเนื้อหากับอารมณ์ของทำนองต้องไปในทิศทางเดียวกัน และการเลือกใช้คำจำนวนพยางค์ให้เหมาะสมกับโครงสร้างจังหวะของทำนองไม่ยึดยึดคำให้เกินจังหวะเพื่อทำให้บทเพลงเกิดความลื่นไหลไม่สะดุด

3. การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง *มรรค* แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานต้องการให้มีความเป็นดนตรีร่วมสมัยและมีกลิ่นอายดนตรีแจ๊สโดยมีการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล ทั้งหมด 7 ชิ้น คือ 1) ขลุ่ย 2) ระนาดเอก 3) ทรัมเป็ต 4) ไวโอลิน 5) เปียโน 7) เบส และ 8) กลอง บทบาทหน้าที่เครื่องดนตรีมีดังนี้ ขลุ่ย ระนาดเอก ทรัมเป็ต และไวโอลิน ทำหน้าที่ทำนองหลักและทำหน้าที่ทำนองที่เป็นฉากหลังในบางช่วงบางตอน เปียโนทำหน้าที่เป็นแนวสนับสนุน และทำหน้าที่ทำนองอิมโพรไวส์ในท่อนโซโล เบสและกลองทำหน้าที่ควบคุมจังหวะในลีลาจังหวะสวิง จุดเด่นแนวคิดในการประพันธ์นี้ คือ การเรียบเรียงเสียงประสานโดยการเลือกใช้คอร์ดและเครื่องดนตรีที่เหมาะสมสร้างบรรยากาศแบบร่วมสมัยแฝงกลิ่นอายดนตรีแจ๊ส เพื่อให้เกิดความหลากหลายทางอารมณ์ เน้นการสื่อสารธรรมะด้วยภาษาที่เข้าใจง่ายผ่านบทเพลง

การวิจัยการประพันธ์บทเพลงธรรมะเพื่อใช้เป็นสื่อการสอน ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะใช้บทเพลงธรรมะในหัวข้อเรื่อง อริยสัจ 4 นำมาประพันธ์เป็นบทเพลง จำนวน 4 เพลง คือ 1) เพลงทุกข์ 2) เพลงสมุทัย 3) เพลงนิโรธ และ 4) เพลงมรรค เพื่อเป็นสื่อในการเรียนการสอนที่จะให้นักเรียนสามารถเข้าใจเนื้อหาของบทเรียนได้ง่ายขึ้น ผลการใช้แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนใช้บทเพลงธรรมะเป็นสื่อในรายวิชาพระพุทธศาสนา คะแนนก่อนเรียนและหลังเรียนแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .05 โดยคะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียน จากที่คะแนนทดสอบหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียน แสดงให้เห็นว่านักเรียนมีความรู้ ความจำ ความเข้าใจในสาระเนื้อหาของบทเรียน บทเพลงธรรมะที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นได้มีแนวคิดที่จะสร้างเนื้อร้อง ทำนอง จังหวะ ให้นักเรียนฟังบทเพลงได้อย่างมีความสุขและสนุกไปกับบทเพลงพร้อมแฝงเนื้อหาสาระสำคัญ การเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัยและมีภาพประกอบเพลงทำให้ผู้เรียนเข้าถึงบทเพลงได้ง่ายไม่เกิดความรู้สึกน่าเบื่อจากเดิมที่อ่านแบบท่องจำเพียงอย่างเดียว ดนตรีสามารถใช้เป็นเครื่องมือส่งเสริมการเข้าถึงธรรมะ และสร้างความสงบให้จิตใจ โดยเฉพาะเมื่อเนื้อหาของดนตรีสอดคล้องกับหลักธรรมสำคัญ เช่น อริยสัจ 4 ที่เป็นแก่นคำสอนของพระพุทธเจ้า⁶ ซึ่งสามารถนำมาแต่งเป็นบทเพลงเพื่อให้ผู้เรียนซึมซับเนื้อหาผ่านการฟังได้อย่างรื่นรมย์และมีประสิทธิภาพทางจิตใจ ดนตรีมีพลังในการกระตุ้นอารมณ์และสร้างแรงจูงใจในการเรียนรู้งานวิจัยหลายชิ้นยืนยันว่าการใช้เพลงในการเรียนการสอนสามารถช่วยให้ผู้เรียนเกิด ความสนใจและจดจำเนื้อหาได้ดีกว่าการสอนโดยใช้วิธีปกติ⁷ การใช้บทเพลงเป็นสื่อในการเรียนการสอนช่วย รัวความสนใจของผู้เรียนได้มาก สอดคล้องกับ ธิมาพร สลุงสุข⁸ ได้ทำการศึกษาเปรียบเทียบความสามารถใน การจดจำศัพท์และเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาอังกฤษ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่ได้รับการสอน โดยใช้เพลงประกอบ ผลการศึกษาพบว่านักเรียนที่เรียนโดยใช้เพลงประกอบการสอนนั้น มีความสามารถในการจำคำศัพท์ภาษาอังกฤษสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 เช่นเดียวกันกับการใช้เพลง ธรรมะเป็นสื่อการสอนในเรื่องอริยสัจ 4 ที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นซึ่งแสดงให้เห็นว่าการใช้บทเพลงเป็นสื่อมีผลต่อ ผู้เรียนอย่างเป็นที่ประจักษ์

การเผยแพร่ผลงาน (Publication of Work)

บทเพลงมรรค ที่ได้ใช้เป็นเพลงตัวอย่างในบทความวิจัยนี้ได้มีการเผยแพร่ออกสู่สาธารณชนผ่านสื่อออนไลน์ (Online Media) ทางช่องทางยูทูบ (YouTube)

⁶ Thanit Yupho, *Music in the Dhamma-Vinaya* (Bangkok: Phrachan Press, 2005), 26. (in Thai)

⁷ Thanya Sangkhaphantanon, *The Use of Music Media in Teaching and Learning: Guidelines and Case Studies* (Bangkok: Silpakorn University Press, 2017), 45. (in Thai)

⁸ Theemaporn Salungsuk, "A Comparison of Vocabulary Retention and Attitudes Toward English Learning among Primary School Students" (Master's thesis, Thepsatri Rajabhat University, 2012), 5. (in Thai)

Figure 1 QR Code for the Song *Mak*



กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgements)

งานวิจัยการประพันธ์บทเพลงธรรมะเพื่อใช้เป็นสื่อการสอนได้รับทุนสนับสนุนจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ประจำปี 2565

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the author used ChatGPT-3.0 (OpenAI) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the author. The author reviewed and edited the AI-generated output as necessary and takes full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

- Chantarakka, Yothin, and Jetnipith Sungwijit. "Nirat Khlong Si: A Composition for Jazz Ensembles." *Rangsit Music Journal* 20, 2 (2025): R0305 (23 pages).
<https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.R0305>. (in Thai)
- Damrongloet, Jintana. *Wannakam Phleng Luk Thung*. Bangkok: Thammasat University Press, 1990. (in Thai)
- Laohverapanich, Teerus. *Jazz Theory and Improvisation 2*. Bangkok: Patchradao, 2022. (in Thai)
- Martin, Henry, and Keith Waters. *Essential Jazz: The First 100 Years*. 2nd ed. New York: G. Schirmer, 2008.

- Phancharoen, Natchar. *Dictionary of Musical Terms*. 3rd ed. Bangkok: Katecarat, 2009. (in Thai)
- Premananda, Weerachat. *Philosophy and Techniques of Contemporary Songwriting*. Bangkok: Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 2015. (in Thai)
- Rajavaramuni, Phra (P.A. Payutto). *Religion and Thai Society* [The Monastic Institution and Thai Society]. Bangkok: Komthongprateep Foundation, 2014. (in Thai)
- Salungsuk, Theemaporn. "A Comparison of Vocabulary Retention and Attitudes Toward English Learning among Primary School Students." Master's thesis, Thepsatri Rajabhat University, 2012. (in Thai)
- Sangkaphantanon, Thanya. *The Use of Music Media in Teaching and Learning: Guidelines and Case Studies*. Bangkok: Silpakorn University Press, 2017. (in Thai)
- Sinsueppon, Densiri. *Teaching Thai Language through Songs*. Bangkok: P.S. Press, 1999. (in Thai)
- Sungwijit, Jetnipith. "Coltrane Changes." *Rangsit Music Journal* 10, 2 (2015): 17-36. (in Thai)
- Sungwijit, Jetnipith. *Modern Jazz*. Bangkok: Tana Press, 2022. (in Thai)
- Suwannawong, Suda. *Music Psychology in Thai Education*. Chiang Mai: Chiang Mai University Press, 2015. (in Thai)
- Trakulhun, Wiboon. "Minimalism." *Rangsit Music Journal* 1, 1 (2006): 47-55. (in Thai)
- Trakulhun, Wiboon. *Western Music Theory*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018. (in Thai)
- Wanapok, Sethiwan. *Buddhist Principles for Education and Learning*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2010. (in Thai)
- Yupho, Thanit. *Music in the Dhamma-Vinaya*. Bangkok: Phrachan Press, 2005. (in Thai)

Research Article

The “Chaohu Folk Songs” for Choir: A Creative Research in Music Arranging

Du Shanshan, Supachai Suriyut*

Faculty of Humanities and Social Sciences, Udon Thani Rajabhat University, Udon Thani, Thailand
983242432@qq.com, supachai@udru.ac.th

Received: September 16, 2025 / Revised: March 15, 2026 / Accepted: March 17, 2026

Abstract

After finishing my undergraduate studies, I started working in music education in Chaohu, where I engaged in collecting and studying local folk songs through various academic events. This work allowed me to meet important figures in the folk music community and deepened my passion for traditional music. Inspired by my experiences and China's national efforts to protect cultural heritage, I chose to focus my research on Chaohu folk songs, making them the main topic of my thesis by aiming to preserve the Chinese folk song.

Since China's reform and opening, its economy and society have experienced rapid development. However, with the advancements in science and technology, economic development, the influx of Western culture, and the rise of Internet technology, the traditional way of life is disappearing at an accelerating rate. As a result, the development of Chaohu folk songs has encountered increasing challenges and now faces the risk of extinction. The study of the artistic characteristics of Chaohu folk songs and the creation of the traditional Chaohu folk songs are of great significance for the rescue and protection of Chaohu folk songs, which is a key motivation for my research on this cultural tradition.

Chaohu folk songs are a regional musical tradition originating in Chaohu City, Anhui Province, China, and have been officially recognized as part of the nation's intangible cultural

* Corresponding author, email: supachai@udru.ac.th

heritage. These songs are deeply rooted in the everyday lives, emotions, and customs of local communities, reflecting both the natural environment and the cultural identity of the region.

To preserve the Chaohu folk songs by compose and arrange the song to choir with Western classic music setting effectively, it is essential to gain a thorough understanding of their melodic structures, rhythmic patterns, core lyrical themes, and performance practices. When this knowledge is integrated with appropriate theories and methods of choral composition, the songs can be shaped into artistic expressions that communicate with a contemporary audience while preserving their authenticity. In my work, I have selected and arranged three representative Chaohu folk songs for choir, blending traditional elements with contemporary harmonic textures. This creative process not only enhances the artistic form of the songs but also advances their preservation, revitalization, and continued development within today's musical landscape. This research aims to arrange three traditional Chaohu folk songs for choir performance. This initiative seeks to foster the inheritance and development of Chaohu folk music, thereby contributing to its contemporary music landscape. The research procedure involves a brief exploration of the historical context and musical attributes of Chaohu folk songs as well as an analysis of the adapted choral arrangements, with the objective of both conserving and innovating traditional cultural practices.

Emerging from the Western ecclesiastical liturgy, choral music has undergone significant evolution, becoming a musical form widely esteemed for its intricate setting and textures. Considering the rapid expansion of the Chinese economy and its music sector, choral art, particularly the folk song chorus, has emerged as a potent vehicle for the transmission of cultural heritage. In contrast to solo vocal performances, choral singing facilitates broader engagement and more profound emotional articulation. By incorporating Western choral compositional methods, this study seeks to arrange traditional Chaohu folk melodies into novel choral compositions, thereby amplifying their artistic resonance while ensuring the Preservation and dissemination of the folk songs as well as the folk culture.

This research process begins with establishing a comprehensive research methodology, encompassing objective setting, identification of key issues, and target group selection, with a focus on an in-depth investigation into the development and current status of Chaohu folk songs. The researcher analyzed the musical characteristics of three rearranged songs to reflect

the connection between traditional roots and modern musical innovation (continuity and innovation). The final stage involves synthesizing knowledge from both the research findings and the creative process to compile a complete academic article and present the full research project to the academic community.

The three adapted choral works are inspired by the beautiful scenery of Chaohu and people's love and praise for their hometown. The purpose of this study is to sort out the development process and evolution rules of Chaohu folk songs, understand the musical characteristics of traditional Chaohu folk songs, and combine Western music creation methods to create three traditional Chaohu folk songs in chorus to inherit and innovate Chaohu folk songs. The choral composition the Chaohu Folk Song demonstrates a more sophisticated music architecture, enhanced harmonic richness, and a broader spectrum of melodic variation, thereby contributing significant referential value to the study and future development of the song composition.

Keywords: Chaohu / Folk Song / Choir / Preservation / Chinese Tradition

Chaohu folk songs, as representative traditional music of Anhui Province in China, have been inscribed on the national list of intangible cultural heritage. Their historical origins trace back to ancient agrarian civilization, bearing profound regional cultural memory. This oral tradition encompasses diverse genres, including work chants, mountain ballads, and folk tunes, portraying local life through melodious tunes and distinctive rhythmic characteristics. However, this art form faces dual contemporary challenges. On the one hand, rapid modernization has gradually eroded its original cultural foundations. On the other, its failure to integrate into modern musical trends has resulted in a lack of organic fusion with contemporary musical systems. This musical tradition now confronts an urgent threat of generational discontinuity, rendering research and preservation of Chaohu folk songs an imperative task.

Chaohu Hao belongs to the Chaohu Yangge (Yangge is a popular rural folk dance with a history dating back thousands of years). It originates from farming life in ancient times.

Chaohu Yangge originates from agricultural labor, and it is created based on traditional music¹ materials in Chaohu. This piece is composed by the composer Li Huanzhi and adapted by Wang Zhixin.² I arranged it into an SATB choral piece in G major with 2/4 meter. The work features new melodies inspired by the original tune, and it is accompanied by the bamboo flute and piano. The musical form is expanded from the original one-part form to a three-part form. The enlarged scope helps fully express the beauty of Chaohu Lake and the people's love for their hometown.

Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang is a Mountain song (Mountain song is sung by peasants in the mountains and fields in an improvisatory manner). It was compiled by Wei Shuyou and Gao Ge. This song originates from Siji Township in the northern part of Chaohu Lake, which is adjacent to the Chuhe River. The water trade here is well-developed, and the romantic and humorous flirting stories of young girls depicted in the song take place here, showcasing the optimistic and cheerful folk atmosphere of the Jianghuai River Basin. I arranged *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang* as an SSA choral piece in G major with 2/4 meter. The transition goes to II – A major, adding a surprise to tonality of the piece. In addition, the work has new melodies based on the original melody, accompanied by a bamboo flute and piano. The musical form is a three-part form, expressing the beautiful wishes of the working people for love and happiness.

Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang depicts the mood of a real place—a flat river located between nine mountains on the southwest bank of Chaohu Lake. Although the altitude is not high, only over 300 meters, it is particularly winding and long, known as the “Shi Li Chang Chong” (“Ten-Mile-Long Ridge”). There are several adapted versions of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*, and they have been rewritten multiple times. Compared to others, the version with lyrics changed by Wei Shuyou and Gao Ge is more poetic. The lyrics showcase the landscape and scenery of the Jianghuai hills, bringing a melodious aesthetic to

¹ Carole Pegg, “Folk Music,” in *Grove Music Online*, ed. Deane L. Root (Oxford: Oxford University Press) accessed November 9, 2024, https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Pegg-Folk_music-New_Grove.pdf.

² Shankang Cai, *Chaohu Folk Song Charm and Emotions* (Hefei, China: Anhui Literature and Art Publishing House, 2013), 110-112. (in Chinese)

people.³ I arranged *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang* into an SATB choral piece in G major with 2/4 meter. The entire work has four sections; the fourth section begins with A^b major unexpectedly. In addition, the arranged work has new melodies based on the original melody, increased changes in tempo, and is accompanied by the bamboo flute and piano. The incorporation of harmonic and polyphonic techniques refines the structure, making the musical form more cohesive and varied.

The objectives of this study are twofold: first, to create traditional Chaohu folk songs in the form of a choral composition, and second, to analyze the resulting choral work. The research scope centers on Chaohu folk songs as the core subject of investigation. In terms of regional scope, Chaohu folk songs are defined from the perspective of “Chaohu culture,” encompassing folk music traditions associated with administrative areas primarily concentrated in Chaohu City, Lujiang County, and Hanshan County. With regard to content, this study focuses on adapting three traditional Chaohu folk songs into a choral⁴ work. The selected songs are *Chaohu Hao*, *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang*, and *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*.⁵

Methodology of Creative Music Research

In the initial phase of this research, the researcher conducted extensive fieldwork to collect data from folk song inheritors and comprehensively study the historical development of Chaohu folk songs to ensure a deep understanding of their authentic melodic structures and cultural contexts. Subsequently, during the creative process, the researcher applied compositional techniques to transform the songs from their original monophonic systems into complex polyphonic choral works by expanding the vocal range and modifying musical forms from simple one-part structures to more elaborate Three-part and Rondo forms suitable for choral performance. This process emphasized the integration of Western harmonic theories—

³ Shankang Cai, 148-150. (in Chinese)

⁴ Laurie Betts Hughes, “Choral Arrangements of American Folk Songs: An Annotated Inventory with Selected Recommendations” (PhD diss., University of Washington, 2011), 63–66.

⁵ Yulin Shen, *Research on Nest Song* (Hefei, China: Hefei University of Technology Press, 2013), 13–14. (in Chinese)

specifically modulation and modal mixture—with the traditional Chinese pentatonic scale to create novel tonal colors while preserving the original indigenous flavor. Furthermore, the selection of the bamboo flute and piano as accompanying instruments goes beyond rhythmic function; they are employed symbolically to evoke natural imagery, such as the ripples and flowing waters of Chaohu Lake, utilizing techniques like arpeggios and trills to achieve a mimetic representation of nature aligned with Chinese aesthetics. Finally, regarding data analysis, the researcher adopted the musical philosophies of “Qi” (energy) and “Yun” (resonance) as a framework to interpret melodic movement and breathing, demonstrating how Western techniques can serve as a medium to harmoniously transmit the Eastern spirit rather than acting as mere superficial decoration.

The Results of the Study of *Chaohu Hao*

This research explores how Chaohu folk songs can be preserved and reimagined through choral arrangements supported by bamboo flute and piano. Focusing on three representative songs, it examines their musical traits and expands their structures into forms such as Three-part and Rondo. By combining Western choral composition techniques with Chinese aesthetic concepts of Qi and Yun, the study uses harmonic textures and instrumental color to portray local landscapes. The resulting works deepen the emotional expression of the folk tradition while maintaining its cultural authenticity.

Figure 1 Three-Part Form of *Chaohu Hao*

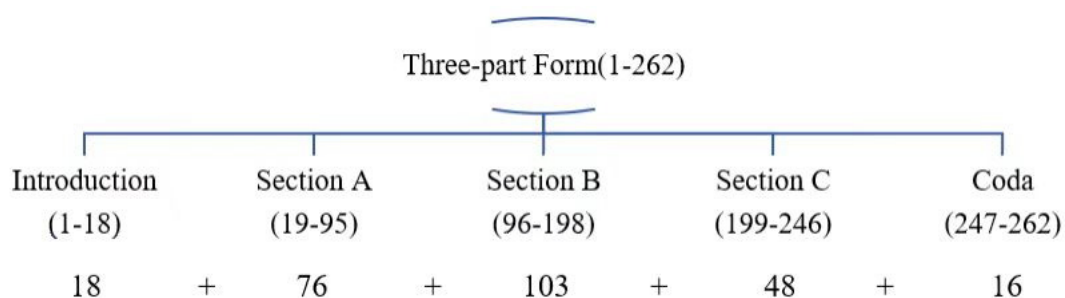


Figure 1 shows the overall form of the piece: three sections with an introduction and a coda. According to Example 1, the introduction consists of 18 bars, which can be divided into two parts: the first part goes from bars 1-10 (Example 1). The bamboo flute melody is an adaptation of a traditional tune, and the piano plays long-held rolling chords to provide harmonic support, creating an image of ripples on the lake's surface. The second part goes from bars 11-18. The traditional melody is played by the right hand of the piano, and the left hand plays the newly composed melody with pentatonic arpeggios. Section A (Bars 19–95) consists of two subsections and a transition, depicting the landscape through lyrics describing the beauty of Chaohu Lake. In Subsection b (Bars 72–87), a newly crafted tenor melody combined with a bass countermelody creates a powerful timbral richness that conveys the inner force of *Shi* (势). The shift from male to female registers at Bar 80 introduces a balance reflecting Yin–Yang duality. The section ends with a transition (Bars 100–106), where bamboo-flute and piano trills imitate flowing water, smoothly leading into the next part.

Example 1 Introduction Showing the Main Melody of *Chaohu Hao*

The musical score for Example 1, titled 'Introduction Showing the Main Melody of *Chaohu Hao*', is presented in two systems. The first system begins at bar 1, marked with a '1' above the staff. It features a bamboo flute (BF) melody in the upper staff and piano (P) accompaniment in the lower staff. The second system begins at bar 7, marked with a '7' above the staff, and continues the BF melody and P accompaniment. The BF melody is a traditional tune adapted for the piece, and the P accompaniment provides harmonic support with long-held rolling chords.

Bars 19-95 consist of section A, which can be divided into subsection “a”, transition, and subsection “b”. The lyrics mean “Chao Lake has beautiful scenery, birds fly thousands of miles in the clear sky, fishermen cast thousands of nets, and thousands of loads of fish and shrimp fill the cabin”. In the analysis of the musical work *Chaohu Hao* (mm. 72-87, section b), the harmony between Tenor and Bass creates a powerful resonance that reflects a deep love for the motherland and the integration of Chinese philosophy into musical composition. The balanced vocal range in Measure 80 aligns with the Yin-Yang principle, while the use of “Empty Space” (Kong Xu) effectively conveys the vastness of Lake Chaohu. By merging musical elements with aesthetic ideals such as “Shi” and “Liu Bai” (Leaving white space), this piece serves as both a cultural symbol and a spiritual elevator. Maintaining a balance between modern innovation and ancestral wisdom remains vital for sustaining traditional Chinese music in the 21st century (Example 2).

Example 2 Bars 72-87 of Subsection b of Section A of *Chaohu Hao*

The musical score for Example 2 consists of two systems of staves. The first system covers measures 72 to 79, and the second system covers measures 80 to 87. Each system includes four vocal parts: Tenor (T), Bass (B), Soprano (S), and Alto (A), along with piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written in both Chinese and English below the vocal staves.

System 1 (Measures 72-79):

- Tenor (T): chohu ai hao ai yi ye hao ya hao feng guang yahao ya hao feng guang
- Bass (B): chohu ai hao ai yi ye hao ya hao feng guang yahao ya hao feng guang
- Soprano (S): qing kong ye wan li lai niao fei xiang yu min sa xia qian chong wang lai
- Alto (A): qing kong ye wan li lai niao fei xiang yu min sa xia qian chong wang lai

System 2 (Measures 80-87):

- Tenor (T): qing kong ye wan li lai niao fei xiang yu min sa xia qian chong wang lai
- Bass (B): qing kong ye wan li lai niao fei xiang yu min sa xia qian chong wang lai
- Soprano (S): qing kong ye wan li lai niao fei xiang yu min sa xia qian chong wang lai
- Alto (A): qing kong ye wan li lai niao fei xiang yu min sa xia qian chong wang lai

Bars 100–106 form a transition between sections A and B, using a melodic line that symbolizes flowing water through trills in the bamboo flute and piano. The composer reshapes a traditional folk melody to evoke the vivid atmosphere of the Chaohu River, combining

ancient motifs with fluid, cascading notes to create a tactile sense of splashing water. Through melodic contour, layered textures, and clear orchestration, the music mimetically illustrates rising and falling droplets, the rhythmic motion of a vessel, and the river's purity. These techniques reflect a sophisticated application of music theory that balances traditional materials with harmonic and melodic depth (Example 3).

Example 3 Bars 100-106 of the Transition of *Chaohu Hao*

Bars 119-198 are section B, which can be divided into subsection a, transition, and subsection c. The lyrics mean “Chao Lake has beautiful scenery; green mountains and mist hide on both sides, golden valleys, silver, cotton, and fruit are fresh, and the harvested land is fragrant.” Bars 156-159 are a transition and have a newly created melody, with choral melodies without specific lyrics. Instead, the melismatic⁶ “a” is used as the background, emphasizing emotional expression. According to Example 4, the tenor, bass, and piano add triplets, creating a sense of urgency and building the emotions to a climax.

Chinese aesthetics places paramount importance on Qi and Yun (spiritual consonance or resonance). In bars 156-159 (Example 4), the singer must gather Qi to manage the expansive melody and long sustained notes. Qi serves as the internal driving force transmitted as energy

⁶ Philip Tagg, “Entry for EPMOW—Melisma,” accessed December 15, 2024, <https://tagg.org/articles/xpdfs/melisma.pdf>.

in the music, while Yun manifests these thoughts through specific musical design and activity. Since these measures are designed as a transition, they provide the energetic preparation needed to soar toward a graceful conclusion. Furthermore, the synthesis of poetry and music must align with the principle of He (Harmony), or the resonance between heaven and earth.

Example 4 Bars 156-159 of the Transition of *Chaohu Hao*

The musical score for Example 4, Bars 156-159 of the Transition of *Chaohu Hao*, is presented in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four staves: (S) Soprano, (A) Alto, (T) Tenor, and (B) Bass, plus a Piano (P) part. The Soprano and Alto parts feature melodic lines with some grace notes. The Tenor and Bass parts feature triplet patterns. The Piano part has a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score is labeled with bar numbers 156, 157, 158, and 159.

Even in passages without lyrics, the spirit of Chinese poetry continues to flow through every note, making Chinese art songs a cultural medium—often analyzed through multimodal and translational perspectives—that bridges national identity and spiritual beliefs. The clever use of modal mixture—particularly the iv minor chord in G major—borrows notes from the parallel minor mode to shift the melodic ‘color’. This technique creates a profound emotional impact, evoking a sense of sadness or splendor that surpasses typical diatonic progressions. Furthermore, the application of the vii^o/iii (secondary leading-tone chord) provides the momentum and harmonic tension necessary to drive the melody towards its point of resolution.

The Results of the Study of *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang*

This research integrates Western composition theory with Chinese aesthetics, using the concepts of Qi and Yun to regulate breath and melodic movement. It applies the principle of “Yin-Yang” to balance the harmonic voices of male and female vocalists, creating “Shi” or musical momentum. The harmonic sections utilize modal mixture techniques, such as the use of the 'iv' chord in a major key to create deeper tonal nuances than typical diatonic structures. Musical elements like the flute and piano are designed with the concepts of “emptiness” and “space” to open imaginative possibilities, transforming folk music into a more refined and contemporary multi-genre composition.

Figure 2 Musical Form of *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang*

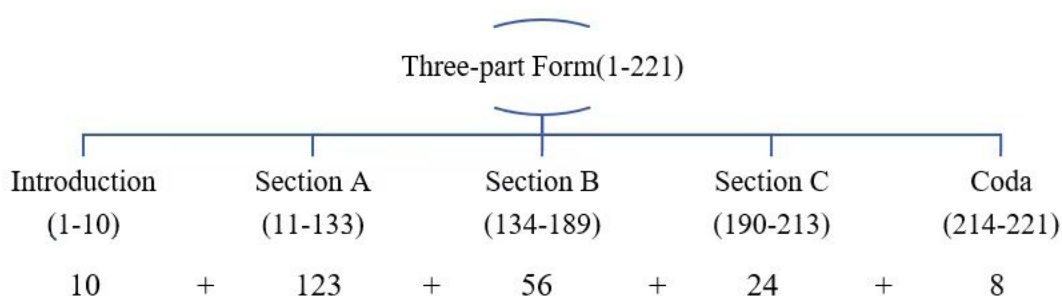
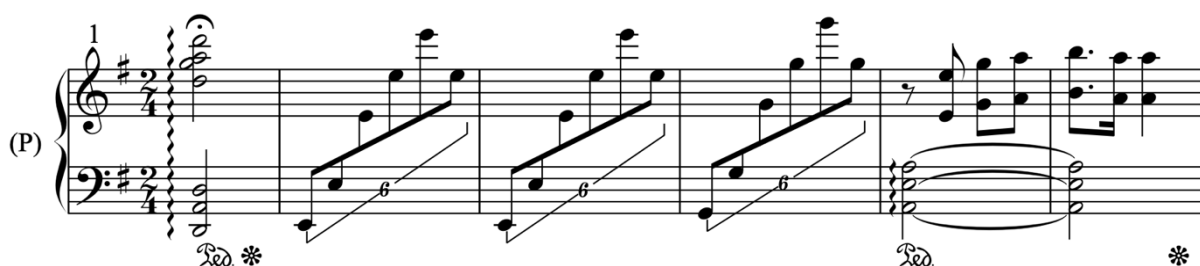


Figure 2 shows the form of the piece: three sections with an introduction and coda. Bars 1-6 are newly created melody, according to Example 5, shows the piano using a sextuplet arpeggio to depict lake ripples beautifully.

Example 5 Bars 1-6 of Piano Melody of *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang*



In Example 6, bars 66-69 demonstrate a newly crafted transitional section that blends the textures of the bamboo flute and piano. The melody of the piano is marked with accents, depicting the scene of waves hitting rocks on the lake surface.

Example 6 Bars 66-69 of the Transition of *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang*

66 Transition

(BF)

(P)

p *mp* *f*

Example 7 are the transition between sections A and B, during which the mode shifts to A major. The lyrics are composed of the vocalization of “ah” combined with some lyrics. The choir melody is mainly composed of long-held notes, serving as background. With a thick texture and full sound, the piano uses sixteenth-note chords to push the emotions of the entire work to a climax, the transition between sections A and B forms an emotional pivot, with the shift to A major, brightening the folk-based sound.

The soprano and alto “ah” vocalise remove semantic meaning to emphasize pure sonority, while sustained choral lines contrast with the piano’s energetic sixteenth-note chords to heighten intensity. The piano evokes traditional instruments such as the Guzheng or Pipa through layered chords and intervallic patterns, creating a blend of polyphonic richness and linear vocal writing. This “harmonious conflict” reflects contemporary Chinese compositional aesthetics rooted in cultural tradition.

Example 7 Bars 134-137 of the Transition of *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang*

134 Transition

(S1)
(S2)
(A)

a

(P)

Example 8 Bars 174-177 of the Section B of *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang*

174 Section B

(BF)

a *a*

(S1)
(S2)
(A)

ni zhege mi_ dao hai hao you liang ge bai zi you liangge kang

(P)

In section B, bars 158-189, the tempo increases. As illustrated in Example 8, the main melody is carried by the Soprano II and Alto voices, while Soprano I provides a countermelody sung without any textual content. In addition, the bamboo flute material is added to complement the soprano 1. The piano melody uses staccato, and the emotions shift from lyrical to lively. This section is built from four balanced phrases (8+8+8+8), with themes that evolve to maintain interest.

In bars 174–181, the texture thickens as the bamboo flute ornaments the Soprano I vocalize, forming a lively polyphonic exchange. The humorous lyrics—“two barnacles and two brans”—portray the girl’s playful attempt to prolong her interaction with her lover, echoed by the piano’s staccato, which adds rhythmic wit. Overall, the arrangement expresses the bright folk character of the Jianghuai region and transforms a simple trade scene into a vivid moment of youthful romance.

Bars 198-213 are section C. The soprano 1 is the main melody, the soprano 2 and alto are the supporting harmonies. As indicated in Example 9, the piano’s left-hand part features three contrapuntal voices, enriching the harmonic texture and effectively delineating the closure of the piece. The use of the submediant and supertonic makes the melody color dimmer, showing the girl's sadness for the lover to leave.

Example 9 Bars 198-209 of the Section C of *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang*

The musical score for Example 9 is presented in two systems. The first system covers bars 198 to 203, and the second system covers bars 206 to 211. Both systems are in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano part is marked with a '(P)' in the left margin. The treble staff in both systems contains chords, while the bass staff features a staccato eighth-note pattern. In the second system, the bass staff includes triplets marked with a '3'.

The Coda (Bars 214-221) in G major manifests as an evocative aesthetic dialogue between the bamboo flute and the piano. The piano utilizes continuous sextuplet figurations

to cultivate a fluid, shimmering harmonic texture, providing a rhythmic contrast to the flute's expressive, sustained melodic lines. From a structural perspective, the harmonic progression transitions from A minor through a secondary dominant (V/V), eventually resolving onto a half cadence (chord V). This resolution, punctuated by a fermata and arpeggiated gestures, achieves an “open-ended” aesthetic that transcends formalistic analysis. It effectively transforms intangible rhythmic and sonic elements into a profound phenomenological experience, evoking a sense of infinite imagination while reflecting a deep-seated spiritual beauty inherent in the work's expressive design (Example 10).

Example 10 Bars 214-221 of the Coda of *Xin Da Xiao Chuan Liang Guang Guang*

The musical score for Example 10 consists of two systems of music, labeled (BF) for Flute and (P) for Piano. The first system covers bars 214 to 216, and the second system covers bars 217 to 221. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piano part features arpeggiated figures in the right hand and a steady bass line in the left hand. The flute part has a melodic line with a fermata in bar 216 and a trill in bar 217. The score ends with a double bar line and a star symbol in bar 221.

The Results of the Study of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*

The arrangement of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang* elevates the traditional folk song into an SATB choral work in G major by expanding its structure into a Rondo form to establish artistic unity and a cohesive narrative. A key feature is the application of signified tertian harmony and the modulation to A $\flat$ major in section C, which creates a novel coloration

alongside complex canonical imitation techniques. The interplay between the bamboo flute and piano, utilizing sequence techniques, mimics the winding imagery of the ridge, reflecting the integration of local aesthetics with Western musical architecture to sustainably preserve the traditional spirit within a contemporary context.

Figure 3 Musical Form of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*

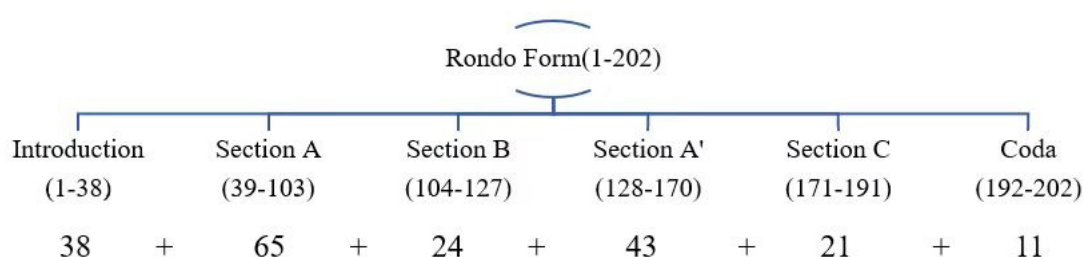


Figure 3 shows the overall form of the piece. Bars 1-38 are the introduction, composed of bamboo flute and piano melodies. Bars 1-9 and 10-18 are sequenced to create a sense that is unified and structured yet developmental (see Example 11). The analysis of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang* highlights a refined compositional approach that focuses on restructuring traditional musical materials through a Rondo form, creating a coherent narrative with recurring themes, contrasting episodes, and a clear coda. Developmental techniques—such as melodic exchanges between bamboo flute and piano—emphasize motivic growth and artistic unity. The piece ultimately blends cultural heritage with modern structural design to achieve a balanced synthesis of tradition and innovation.

Section A consists of four subsections, namely a1, a2, b, and c. The lyrics mean “ten miles long, ten miles long, wheat seedlings green, cauliflower yellow.” According to Example 12, the choir⁷ part adds the harmony based on the main melody of the original work. The soprano is a traditional melody, the alto is a countermelody, and the tenor and bass are harmony. The piano melody is performed in the form of staccato, highlighting the liveliness of the melody.

⁷ Ursula Geisler and Karin Johansson, *Choral Singing: Histories and Practices* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholas Publishing, 2014), 1-11.

Example 11 Bars 1-18 of the Introduction of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*

1 Rubato Introduction

(BF)

10

(BF)

Example 12 Bars 51-58 of Subsection a2 of Section A of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*

51 Subsection a2

(S)

(A)

(T)

(B)

(P)

Bars 80-103 consist of a newly created transition played by the bamboo flute and the piano, with a total of three parts. In the second subsection. Example 13 shows a transition to *Andante*, during which the bamboo flute and piano articulate the melody through continuous sixteenth-note figures, lending it a graceful fluidity and an expressively lyrical quality. Also, the three repetitions of the bamboo flute melody help push the emotions to a high point.

The piece *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang* systematically blends the unique characteristics of Anhui folk music with Western and contemporary musical structures. During

the transition, Chinese harmonic styles are integrated with Western counterpoint techniques, played through the bamboo flute and piano, creating a fluid musical texture. The B-section emphasizes tonal balance through male vocals supported by chord progressions and stable piano accompaniment. This develops to a harmonic peak in the C-section with a key change to $A\flat$ major, utilizing complex polyphonic techniques to create a dense soundstage. Finally, the piece culminates in a coda, an emotional climax where the main theme is re-recorded, incorporating soprano harmonies, bamboo flute, and folk exclamations, culminating in a stable return to G major. This perfectly reflects the fusion of Western structural perfection with the spirit of Chaohu folk culture.

Example 13 Bars 88-95 of the Transition of “*Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*”

The musical score for Example 13 is presented in two systems. The first system, labeled 'Transtion' (sic), covers bars 88 to 91. It features a Bamboo Flute (BF) part in the upper staff and a Piano (P) accompaniment in the lower staff. The BF part consists of a melodic line with slurs, while the P part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system, covering bars 92 to 95, continues the melodic and harmonic development. The BF part plays a more active line, and the P part provides a steady accompaniment. The score is written in 2/4 time, key of G major, and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Bars 104-119 of section B have newly created melodies, consisting of the tenor and bass with piano accompaniment. According to Example 14, the tenor is the main melody, while the bass sings the countermelody. The piano uses triadic accompaniment, and the emotions appear more stable. Moreover, the musical analysis of section B in this composition

reveals a systematic integration of musicological elements and literary aesthetics, where the tenor serves as the primary melody harmonized by a parallel countermelody in the bass to achieve tonal equilibrium and cultural identity. This structure is reinforced by a G major chord progression (V - I - ii - vi) and triadic piano accompaniment that enhances emotional stability and the overall aesthetics of listening. In terms of literary merit, the lyrics utilize natural imagery-such as “willow trees” and “dancing with the wind”—reflecting a sophisticated linguistic aesthetic through precise rhyme schemes and idiomatic expressions. This convergence of music and text functions as a deliberate communication of ideas, characterizing the song’s beauty as an emergent property of its complex cultural and structural design.

Example 14 Bars 104-111 of Section B of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*

104 Section B

(T) *Tenor*

(B) *Bass*

(P) *Piano*

According to Example 15, the transition from bars 120 to 127 repeats the fifth subsection of the introduction with a tempo that is marked “Moderato”, creating a cheerful mood and laying the groundwork for section A'. The aesthetic quality of this piece comes from the cohesive interaction of its musical elements. Its bright G major key, Moderato tempo, and the recurring introduction are deliberate choices that guide listeners from simple perception toward emotional and intellectual involvement. This passage is not merely sound but an artistic structure that shapes thought and feeling. By balancing an accessible cheerful mood

with theoretical depth—such as the ii^7 chord and its transition design—the composer achieves notable artistic coherence. With basic musical knowledge, listeners can better appreciate this through analysis, and Example 15 becomes essential to understanding the true “soul” of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*.

Example 15 Bars 120-127 of the Transition of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*



Section C has bars 171-191, which are surprisingly in $A\flat$ major, with the tempo changed to andante. According to Example 16, the soprano and tenor are the main melody, while the alto and bass are canonic, delaying the entry of one bar and with slightly different rhythms. Here, the piano accompaniment has dense sixteenth-note chords with an intense build. The most salient feature of this passage is the manifestation of a polyphonic texture realized through the application of canonic imitation, wherein the soprano and tenor voices articulate the principal melody in octaves while the alto and bass voices function as a canon, staggered by a one-bar delay with subtle rhythmic nuances. This structural organization generates an architectural density of sound that necessitates the cognitive detection of composition regularities, a process fundamental to the aesthetic experience. The inherent temporal overlap serves to evoke aesthetic fascination—a state characterized by high-level cognitive processing to navigate the interaction of independent melodic lines. Consequently, this profound mental engagement, which utilizes music theory as a language to interpret and organize musical sound, anchors the listener’s focus firmly to the aesthetic object, effectively suppressing extraneous environmental stimuli and everyday concerns. This exceptional state of mind is

qualitatively distinct from everyday experience, resulting in a strong feeling of unity with the musical work.

Example 16 Bars 179-183 of Section C of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*

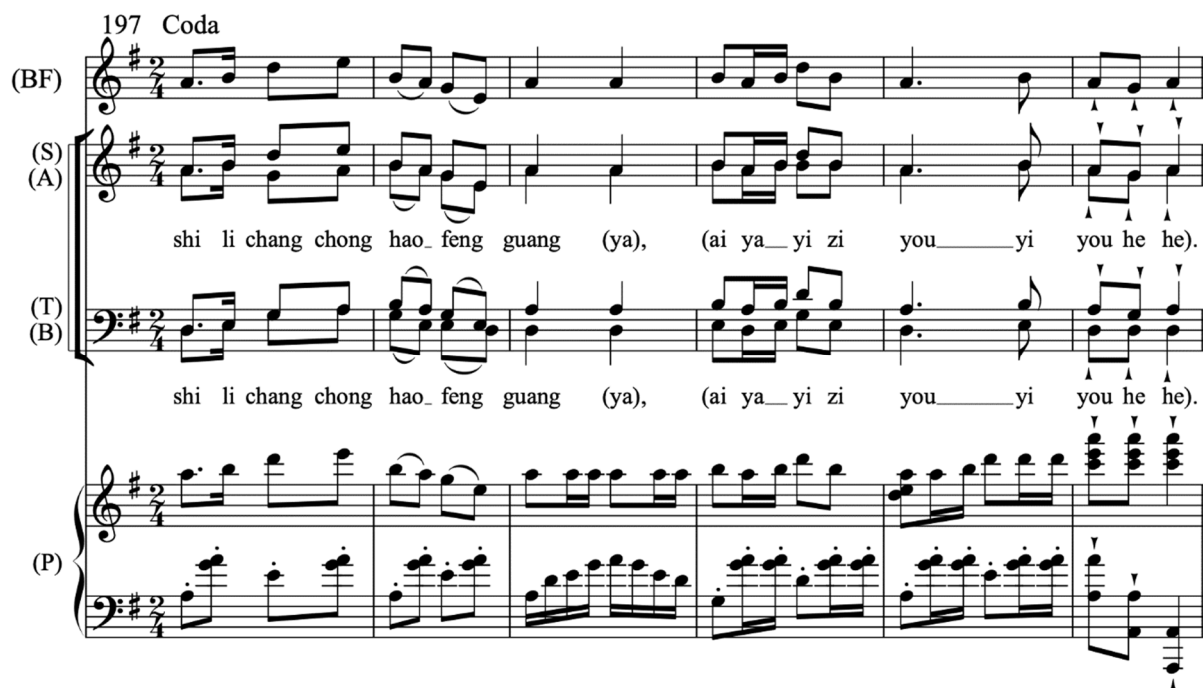
179 Section C

(S) shi li chang chong hao feng guang ai ya
(A) shi li chang chong hao feng guang,
(T) shi li chang chong hao feng guang ai ya
(B) shi li chang chong hao feng guang,
(P)

According to Example 17, the coda is the emotional climax of the entire work. The main melody reappears, appearing more lively and powerful, forming the first relation with section A. The composition features a coda that functions as the emotional climax, powerfully restating the primary melody from section A to reinforce thematic unity. In terms of musical composition, it employs a four-part (SATB) vocal arrangement accompanied by bamboo flute and piano, utilizing an A minor seventh-G major progression in G major to ensure a stable and conclusive resolution. The lyrical and melodic structure exhibits a sophisticated counterpoint between the soprano line and the flute, incorporating traditional interjections such as “(ya)” and “(ai ya)” to evoke the aesthetic essence of folk music. Ultimately, the piece prioritizes harmonic coherence and structural integrity, utilizing melodic repetition to emphasize its core message and achieve a resonant, complete finale.

Example 17 Bars 197-202 of Coda of *Shi Li Chang Chong Hao Feng Guang*

197 Coda



(BF) *shi li chang chong hao feng guang (ya), (ai ya yi zi you yi you he he).*

(S) *shi li chang chong hao feng guang (ya), (ai ya yi zi you yi you he he).*

(A) *shi li chang chong hao feng guang (ya), (ai ya yi zi you yi you he he).*

(T) *shi li chang chong hao feng guang (ya), (ai ya yi zi you yi you he he).*

(P)

Conclusion

This study focuses on preserving Chaohu folk songs, which are fading due to modernization. By creating contemporary choral arrangements of three representative songs, the project shows how traditional monophonic melodies can be transformed into modern polyphonic works without losing their cultural identity. The integration of Western harmony, choral textures, and instruments such as bamboo flute and piano expands the expressive range of the music. Techniques including modal shifts, rhythmic variation, and layered textures highlight the flexibility of traditional materials in modern contexts. The results demonstrate that creative reinterpretation can both preserve Chaohu folk heritage and enhance its relevance today. The project also illustrates how tradition and innovation can coexist, reinforcing the idea that Chinese musical traditions continue to evolve. Future research could apply similar approaches to other regional folk music, explore digital preservation, intercultural performance, and educational uses of folk-based choral works.

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the authors used Gemini 2.5 (Google) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the authors. The authors reviewed and edited the AI-generated output as necessary and take full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

- Cai, Shankang. *Chaohu Folk Song Charm and Emotions*. Hefei, China: Anhui Literature and Art Publishing House, 2013. (in Chinese)
- Geisler, Ursula, and Karin Johansson. *Choral Singing: Histories and Practices*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Hughes, Laurie Betts. "Choral Arrangements of American Folk Songs: An Annotated Inventory with Selected Recommendations." PhD diss., University of Washington, 2011.
- Pegg, Carole. "Folk Music." In *Grove Music Online*, edited by Deane L. Root. Oxford: Oxford University Press. Accessed November 9, 2024. https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Pegg-Folk_music-New_Grove.pdf.
- Shen, Yulin. *Research on Nest Song*. Hefei, China: Hefei University of Technology Press, 2013. (in Chinese)
- Suriyut, Supachai. "The Aesthetic Dimension of the Wavy Wind." DFA diss., Chulalongkorn University, 2014. (in Thai)
- Tagg, Philip. "Entry for EPMOW — Melisma." Accessed December 15, 2024. <https://tagg.org/articles/xpdfs/melisma.pdf>.
- 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)
- Yang, Ruiqing. *Melody Form of Chinese Folk Songs*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House Press, 2022. (in Chinese)

Research Article

A Vietnamese Language Teaching Program for Foreigners via Vietnamese Traditional Music

Nguyen Dinh Lam,¹ Bui Duy Duong,¹ Tran Thi Thu,¹ Tran Duc Nguyen*²

¹Faculty of Linguistics, University of Social Sciences and Humanities, Hanoi City, Vietnam

²Faculty of Cultural Heritage, Hanoi University of Culture, Hanoi City, Vietnam

tunglamtongiao@gmail.com, duongbd@vnu.edu.vn, thutt@vnu.edu.vn, tranducnguyen.huc@gmail.com

Received: November 17, 2025 / Revised: March 5, 2026 / Accepted: March 10, 2026

Abstract

Traditional music has an important function in the process of second language teaching. In the case of Vietnamese, traditional Vietnamese music and language share an intrinsic relationship. Traditional Vietnamese music has developed over millennia, becoming inseparably intertwined with the evolution of the spoken language. In simpler terms, the entire corpus of Vietnamese folk songs, proverbs, and musical compositions is crafted and practiced using Vietnamese phonetics. The creation of folk songs and the development of musical expressions occur in tandem, fostering richness and cohesion within the diverse tapestry of Vietnamese voices and musical culture.

The history of teaching Vietnamese to foreigners in Vietnam dates back centuries. Notably, since the establishment of the Vietnamese Department at Hanoi University in 1968, incorporating cultural and artistic aspects into the curriculum has been imperative. This aligns with global educational practices in foreign language instruction, where traditional arts are integrated to introduce culture and enrich vocabulary.

The objective of this study is to design a Vietnamese language teaching program for foreigners through lectures on traditional Vietnamese music, based on the Vietnamese language competency framework issued by the Ministry of Education and Training in 2015. The

* Corresponding author, email: tranducnguyen.huc@gmail.com

program shall focus on levels 5 and 6, with the following specific objectives: i) to identify content, vocabulary systems, and supplementary exercises on traditional music in the Vietnamese curriculum; ii) to develop Vietnamese language skills through listening and writing activities; and iii) to provide practical knowledge and supplementary exercises to enable students to explore traditional music performance venues in Hanoi and its surrounding areas.

Drawing on experience in teaching Vietnamese to foreigners and studying Vietnamese folk and traditional music, this research designs the essential components that should be included in building core content and vocabulary in a Vietnamese curriculum for foreign learners, aiming to enhance proficiency in the Vietnamese language and promote the dissemination of Vietnamese culture among learners.

This study uses Stephen Krashen's "Monitor Theory" of adult second language acquisition. Monitor Theory hypothesizes that adults have two independent systems for developing second language ability: subconscious language acquisition and conscious language learning. These systems are interrelated in a definite way, with subconscious acquisition being far more important.

Additionally, drawing on the 6-level competency framework issued by the Ministry of Education and Training, this research incorporates the Vietnamese teaching expertise of the Faculty of Vietnamese Studies and Vietnamese Language at the University of Social Sciences and Humanities, Vietnam National University, Hanoi. Within this six-level competency framework, this study will apply traditional music content to teaching at levels 5 and 6.

The aim is to identify the most essential and representative vocabulary system rooted in Vietnamese musical culture to enhance learners' proficiency in the Vietnamese language. We also incorporate traditional language teaching methods, including lessons on the four skills: reading, listening, speaking, and writing. This study introduces a method for selecting vocabulary directly related to the field of ethnomusicology. This includes field research in various locales to provide comprehensive information – such as names, spatial context, and performance environments – for each genre of Vietnamese folk music. This approach helps learners gain a more profound understanding of both the Vietnamese language and the Vietnamese music performing arts culture.

The research results and findings will be analyzed through detailed content designed to achieve optimal results when designing traditional music content in teaching Vietnamese to foreigners. This study specifically focuses on three key aspects: i) clarifying the theoretical framework and context of Vietnamese traditional music; ii) selecting a representative vocabulary system of Vietnamese traditional music to incorporate into teaching materials, encompassing the names of folk song genres, traditional musical instruments, singing techniques, and performance forms of Vietnamese traditional music; and iii) integrating knowledge of Vietnamese traditional music into the process of teaching Vietnamese to foreign learners.

Instructors responsible for teaching Vietnamese to foreigners must possess a comprehensive knowledge base of traditional Vietnamese culture, including folk music. Throughout the teaching process—whether working with beginners or advanced students—the interrelationship between the Vietnamese language and traditional Vietnamese art and culture must not be ignored.

Traditional music serves as a fundamental identifier of a particular culture. Intricately woven into the cultural fabric of every individual, traditional folk music accompanies people from birth until they depart this world. It plays pivotal roles in religious ceremonies and traditional beliefs in Vietnam. Therefore, teaching Vietnamese to foreigners through the lens of traditional Vietnamese music performance not only equips learners with essential vocabulary and terminology related to Vietnamese musical culture but also serves the important purpose of introducing and promoting Vietnamese culture to a global audience.

Keywords: Traditional Music / Vietnamese Language / Second Language / Foreigner

Traditional music is indigenous music created, practiced, maintained, and developed by the Vietnamese community for thousands of years. It includes folk songs, traditional musical instruments, and various forms and genres of traditional music that serve the spiritual life of the Vietnamese people (who make up 85 percent of the population), as well as some typical folk music genres of ethnic minorities in Vietnam, all of which are passed down from generation to

generation. Vietnamese traditional music is an integral part of every Vietnamese person's life, deeply reflecting the soul, human personality, and unique characteristics of Vietnamese culture. Each musical melody-from folk songs to the resonant tones of gongs and various musical instrument systems like flutes-clearly conveys the essence of the Vietnamese people across different ethnic groups and cultural regions. Consequently, traditional music holds a significant position within the cultural, economic, and political life of the nation. UNESCO has recognized various traditional musical heritages, including the royal music of the Nguyen Dynasty (a form of traditional professional music used in the royal court during the Nguyen Dynasty); Central Highlands Gongs Cultural Space (a kind of folk music used in the cultural and religious life of some ethnic communities in the Central Highlands of Vietnam); Quan họ folk songs (a unique genre of love and reciprocal singing of Vietnamese people in Bac Ninh province and some localities of Bac Giang province of Vietnam); Ca trù singing (a genre of traditional Vietnamese chamber music, mainly in the Northern Delta region of Vietnam) by Vietnamese people; Xoan singing in Phu Tho (a folk song genre of beliefs and customs of Vietnamese people in Phu Tho province of Vietnam); Đờn ca tài tử in the South (a genre of folk but semi-professional music in the South of Vietnam); Chầu văn singing (a genre of folk music in the Hầu Đồng beliefs, belong to Three Palaces-Four Palaces beliefs of Vietnamese people in Northern Vietnam); The singing of the Tay-Nung-Thai people (a genre of folk music in the beliefs of the Tay-Nung-Thai people), and many others. These heritage sites have been proposed for inclusion in the urgent protection and maintenance list within the contemporary social and cultural life of the Vietnamese people. They serve as living proof that traditional music is one of the cornerstone elements of Vietnamese culture.

In the process of creating and preserving the heritage of folk and traditional music throughout history, Vietnamese traditional music can generally be divided into three systems: i) Music associated with the life cycle includes lullabies (for infants), nursery rhymes (for children), love-matching songs (common among Vietnamese people), and funeral music; ii) Music linked to labor includes labor chants, field chants, and coastal fishermen's chants, among others; and iii) Music intertwined with religious rituals and beliefs includes Buddhist music, music performed during Vietnamese village god sacrifices, and musics in the Four Palaces belief, etc.

Vietnam boasts a cultural tradition that spans thousands of years of formation and development. Despite various events, including wars and foreign invasions, Vietnamese

traditional music, in general, and ethnic groups in Vietnam, in particular, have managed to maintain and preserve their unique identities, according to To and Thuy.^{1,2} Numerous scholarly works have explored the position and role of music within a culture. Music and culture theory forges new connections between music and cultural studies, demonstrating how each field can mutually inform and enrich the other.³ And, according to Folkestad, Revill, and Roy, traditional music clearly shows the cultural identity of each community and ethnic group.^{4,5,6}

Traditional music, language, and cultural identity are intricately intertwined, making it crucial to incorporate this content into the Vietnamese language instruction program for foreigners. In essence, teaching traditional music within the Vietnamese language curriculum enables learners to gain a deeper understanding of Vietnamese culture and language.

This research was developed based on the Vietnamese language teaching experience of an ethnomusicologist, the first author of the paper, and was subsequently proposed for further research and experimentation by several language and cultural experts at the University of Social Sciences and Humanities. A review of relevant literature on teaching Vietnamese, as well as many other languages worldwide, reveals that no research has focused on identifying the content that conveys traditional music knowledge in second language teaching for foreign learners. Therefore, this finding holds significant scientific and practical implications, not only for Vietnamese learners but also as an important suggestion for research

¹ Thanh Ngoc To, *Notes on Culture and Music* (Hanoi: Social Sciences Publishing House, 2007), 636-645.

² Thuy Loan Nguyen, "Thinking About Vietnamese Vitality through Musical History," *Journal of Art Research* 5, 25 (1980): 25.

³ Alfred Fisher, "Music and Cultural Theory, by John Shepherd and Peter Wicke," *The Canadian Journal of Sociology* 24, 1 (1999): 141-145. <https://doi.org/10.2307/3341481>.

⁴ Göran Folkestad, "National Identity and Music," In *Musical Identities*, ed. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell (Oxford: Oxford University Press, 2002), 151-162.

⁵ George Revill, "Cultural Geographies in Practice: Performing French Folk Music: Dance, Authenticity and Nonrepresentational Theory," *Cultural Geographies* 11, 2 (2004): 199-209, <https://doi.org/10.1191/14744744004eu302xx>.

⁶ William G. Roy, "Aesthetic Identity, Race, and American Folk Music," *Qualitative Sociology* 25, 3 (2002): 459-469, <https://doi.org/10.1023/A:1016094232372>.

on teaching programs for other languages, since the nature of language is rooted in speech and the system of indigenous cultural knowledge. Through knowledge of traditional music, other cultural and artistic knowledge systems are introduced, helping learners gain a deeper understanding of the language and customs of the indigenous people. To ensure learners truly master the skills of a specific language, it is essential to incorporate and develop content on traditional music within second language teaching programs. Notably, with direct relevance to the issue of second language teaching, these systems are interrelated in a distinct way, with subconscious acquisition appearing to be far more important.

The 6-level Vietnamese proficiency framework, based on the European Common Framework of Reference for Languages (CEFR), is an essential tool for standardizing and improving the quality of teaching and learning Vietnamese for foreigners. It not only helps learners orient their learning process but also assists educational institutions in developing teaching programs, testing, and evaluation.

Specifically, two levels were used in this study, level 5 (C1): “Learners should be able to recognize and understand the implications of lengthy texts with a wide range of content. They should be able to express ideas fluently and spontaneously, without difficulty finding the right words; use language flexibly and effectively for social, academic, and professional purposes; and write clearly, concisely, and in detail on complex topics, demonstrating the ability to organize text and effectively use transitional words and linking devices.” Level 6 (C2): “Learners should be able to easily understand almost all spoken and written texts. They should be capable of summarizing spoken or written information, reorganizing and presenting it logically, and expressing ideas very fluently and accurately, distinguishing subtle differences in meaning in complex situations.”⁷

According to the general standards of the Ministry of Education and Training of Vietnam, the University of Social Sciences and Humanities Hanoi includes content related to musical art, including traditional music, at various proficiency levels within its Vietnamese language instruction program for foreigners.

⁷ Ministry of Education and Training, *Circular No. 17/2015/TT-BGDDT Dated September 1, 2015* (Hanoi: The Minister of Education and Training, Vietnam, 2015), 1-8.

Methodology

Our research methodology is primarily based on pedagogical experimentation. We selected 30 students to teach in five short-term courses over a period of one year, following training programs based on agreements signed between Vietnam and Russia, China, Japan, and South Korea. The experiment period spanned from 2022 to 2025.

The data analyzed from this process, combined with presentation methods, question-and-answer sessions, and direct classroom discussions between teachers and students, were fully utilized. Simultaneously, homework assignments were given to learners to confirm findings regarding the potential of traditional music in promoting Vietnamese language proficiency and developing second-language vocabulary.

In the research and teaching process, traditional music content is interwoven with linguistic knowledge. Learners will participate in discussions and interviews in class to find ways to improve the quality of lessons on each specific topic. Simultaneously, this study employs an interdisciplinary approach, combining art research with methods of teaching Vietnamese as a foreign language, based on the experience and tradition of teaching Vietnamese to foreigners accumulated over decades at the University of Social Sciences and Humanities, Vietnam National University, Hanoi. Notably, the collaboration between a music ethnologist and a linguistics expert, both full-time lecturers at this university, facilitated and convinced the research process, evaluation, and problem identification.

Research Findings

1. Building Reading Materials: This is important content in teaching Vietnamese to foreigners because the required background knowledge is especially significant. According to Krashen, all of this knowledge constitutes contextual understanding, which-although challenging-is highly beneficial for second language learners. Indeed, comprehension may be at the heart of the language acquisition process: we may acquire language by understanding input that is "a little beyond" our current level of competence. This is made possible with the help of extra-linguistic context or our knowledge of the world.⁸

⁸ Stephen Krashen, *Second Language Acquisition and Second Language Learning* (Los Angeles: University of Southern California Press, 1981), 100-116.

The teaching process, combined with specific audio and visual illustrations, is an important source of knowledge that helps learners better visualize the relationship between Vietnamese tones and traditional Vietnamese folk songs, as well as the connection between folk songs and the melodies of musical pieces performed on traditional instruments. Here, we introduce basic knowledge about the typical folk song genres of the Kinh people, who make up 85 percent of Vietnam's population.

Traditional Vietnamese folk songs, as performed during leisure activities and work, will be presented and taught to students. Our teaching experience has shown that this content not only helps students focus on deepening their understanding of traditional music culture but, more importantly, enables them to grasp the relationship between musical melody and lyrics in folk songs, as well as the connection between spoken language and the language embedded in each folk song genre across Vietnam's distinct cultural regions.

Music related to religious rituals and beliefs is a particularly important part of Vietnamese traditional and folk music culture. As mentioned earlier, this category includes notable genres such as Buddhist music, music connected to the Four Palaces belief, and music associated with village tutelary god ceremonies. Regarding Buddhist music, its primary function is to convey Buddha's teachings and scriptures through various singing and recitation styles. Music in the Four Palaces religion is most notably represented by *Cầu vãn* singing in the Red River Delta.

The professional music genre reflects the creative thinking and development in Vietnamese music. Representative forms include *Ca trù* singing, *Xẩm* singing, *Đờn ca tài tử*, and various stage music genres such as *Tuồng*, *Chèo*, and *Cải lương* (Nguyen 2008, 2009). Among these, *Ca trù* singing has a long history (documented since the 15th century) and holds the highest artistic value. It is often associated with intellectuals and the feudal nobility. *Chèo* and *Tuồng* originate from village performances and were influenced by Western theater in the early 20th century, evolving into the rich and modern theatrical forms known today. *Cải lương* officially emerged and developed into a modern and culturally rich theater in the early 20th century. Additionally, we will introduce the characteristic folk song genres of other minority ethnic groups among the 54 recognized ethnic groups that have lived in Vietnam for centuries.

In the curriculum, it is important to convey to learners that, in many ethnic minority communities, love songs play a prominent role in weddings, especially in mountainous regions. According to the traditions of many ethnic groups, when the families of the bride and groom meet on their wedding day, they communicate through love and response songs. These songs not only convey moral lessons to the newlyweds about their roles as daughters-in-law or sons-in-law but also serve as a way for married women to express their experiences and emotions, sharing stories of love and hardship. In moments of personal reflection, these women may sit and sing, using this medium to confess their hearts, express their feelings, and confide in close friends.

Thus, these contents will be used to design reading, writing, listening, and speaking exercises for all three levels—levels 5 and 6. Accordingly, lessons at level 5 will feature simpler content, more common vocabulary, and easier language than level 6, helping learners gradually increase their knowledge of traditional Vietnamese music performance art. During the teaching sessions, we observed that students from Russia, Japan, and South Korea were particularly interested in these topics. They discussed and compared traditional folk songs from their respective countries, and the exploration of traditional music during these discussions captured the learners' attention, sharpened their focus, and enhanced the development of their Vietnamese language skills.

It is worth noting that, in folk songs, aside from expressing emotions among young people during the stages of love and response, these melodies are also used by older generations to instill values of patriotism, love for labor, appreciation of nature, and praise for exemplary individuals and good deeds. They foster positive relationships among family members, friends, and neighbors, especially in ethnic minority areas.

An essential component of folk music knowledge in teaching is the understanding that, in addition to music associated with the life cycle, there are also forms of music linked to labor and to religious rituals and beliefs. Music associated with labor holds a significant position.

These are the fundamental components of traditional Vietnamese music. However, accompanying and playing crucial roles in most of the aforementioned genres is the traditional musical instrument system. Traditional Vietnamese musical instruments can be classified into four families—string, wind, vibrating membrane, and self-resonant—based on the Hornbostel

and Sachs classification system.⁹ The names of traditional Vietnamese musical instruments, as well as those of some ethnic minority groups, will also be introduced as important cultural knowledge. This aims to develop learners' practical Vietnamese language skills and deepen their understanding of Vietnam's local culture.

Thus, these contents will be used to design reading, writing, listening, and speaking exercises for all three levels-levels 5 and 6. Accordingly, lessons at level 5 will feature simpler content, more common vocabulary, and easier language than level 6, helping learners gradually increase their knowledge of traditional Vietnamese music performance art.

In fact, from 2022 to 2024, in teaching Vietnamese to Korean, Japanese, and Russian students, we received positive feedback when introducing knowledge about Vietnamese folk music into language instruction. The students' desire to listen to these music genres through CDs and VCDs, and to visit the regions where these folk music traditions originate, demonstrates that this teaching content is effective and has significant appeal for learners.

Also, according to Krashen, simple "free conversation" often fails to serve as optimal input because it is frequently not understood. The failure of free conversation to qualify as intake implies that second language teaching involves more than simply talking to students about topics of interest-something the profession has recognized since its inception.¹⁰

Overall, each folk song and traditional instrument, when taught, not only helps learners experience the relationship between musical pitch, melody, and speech but also enables them to better understand the knowledge and vocabulary related to traditional music and the folk music ecosystem in this region.

2. Building a Vocabulary System: When developing teaching materials, we can categorize them into a vocabulary system, enabling learners to gain a deeper understanding of Vietnam's traditional music genres. This scientific article will retain the original vocabulary in Vietnamese-the native language of this country's folk music genres-while also italicizing these words.

⁹ Thanh Ngoc To, *Introduction to Some Vietnamese Ethnic Minority Musical Instruments* (Ho Chi Minh: Publishing House of Arts and Ethnic Cultural Center of Ho Chi Minh City, 1995), 14-16.

¹⁰ Stephen Krashen, 100-102.

Table 1 Names of Typical Vietnamese Folk Song Genres

Vietnamese Name	English (Meaning)	Forms / Types
<i>Hát Ru con</i>	A type of lullaby found among most ethnic groups in Vietnam.	Solo
<i>Hát Ví Bắc bộ</i>	A type of call-and-response love song, popular among young people in Northern Vietnam.	Solo or reciprocal
<i>Hát Ca trù</i>	A genre of Vietnamese music featuring poetic lyrics and unique vocal techniques.	
<i>Hát Ví Giặm</i>	A unique call-and-response singing style originating from the Vietnamese people in North-Central Vietnam. This style has been recognized by UNESCO as a representative Intangible Cultural Heritage of Humanity. It can also be performed solo.	Solo or reciprocal
<i>Hát Đúm</i>	Types of Vietnamese folk songs including call-and-response and love songs, which are popular in the Red River Delta region.	Solo or reciprocal
<i>Hát Trống quân</i>		
<i>Hát Xoan</i>	A genre of ritual folk songs associated with the ancestor worship customs of the Vietnamese people in Phú Thọ province.	Solo or reciprocal
<i>Hò Đi cấy</i>	Folk songs and chants used in Vietnamese labor, popular in Central and Southern Vietnam.	Solo or reciprocal
<i>Hò khoan</i>		
<i>Hò Giã gạo</i>		
<i>Hát Quan họ</i>	A style of folk singing involving a call-and-response format, originating from Bắc Ninh province.	Solo or reciprocal
<i>Hát Chèo</i>	A unique traditional Vietnamese musical theater genre popular in Northern Vietnam.	Solo or reciprocal
<i>Hát Tuồng</i>	Traditional Vietnamese opera, known for its elaborate costumes and storytelling.	Solo or reciprocal
<i>Nghệ thuật Cải lương</i>	A traditional Vietnamese musical drama genre. Popular in Southern Vietnam and based on the music of Đờn ca tài tử – a form of folk music recognized by UNESCO as a representative Intangible Cultural Heritage of Humanity.	Solo or reciprocal
<i>Hát Chầu văn</i>	A unique genre of folk music associated with the Four Palaces worship tradition in Northern and Central Vietnam.	Solo or reciprocal

When learning Vietnamese, these are fundamental for assessing a learner's overall proficiency and their understanding of Vietnamese culture.

Table 2 Some Typical Musical Instruments of Vietnamese People

Vietnamese Name	English (Meaning)	Forms/Types
<i>Đàn Nhị, Hố</i>	A unique string erhu instrument, classified as a chordophone. It is used for solo performances, orchestral ensembles, and as accompaniment for traditional folk singing.	Solo, instrumental accompaniment, or orchestral ensemble
<i>Đàn Bầu</i>	A unique monochord (one-stringed zither) known for its ethereal sound and classified as a chordophone. It is often used in solo performances, ensembles, and sometimes as accompaniment for folk songs.	Solo, instrumental accompaniment, or orchestral ensemble
<i>Đàn Tranh</i>	A 12 or 15-string instrument classified as a chordophone. It is used for solo performances, in traditional Vietnamese orchestras, and sometimes as accompaniment for folk singing and poetry.	Solo, instrumental accompaniment, or orchestral ensemble
<i>Đàn Tam thập lục</i>	A 36-string instrument Classified as a chordophone. It is primarily used in Vietnamese traditional orchestras and sometimes performed as a solo instrument or to accompany folk songs.	Solo, instrumental accompaniment, or orchestral ensemble
<i>Đàn Đáy</i>	A traditional indigenous Vietnamese stringed instrument classified as a chordophone. It is a unique, defining characteristic of Ca trù singing. This instrument has three strings.	Solo, instrumental accompaniment, or orchestral ensemble
<i>Đàn Nguyệt</i>	A two-stringed instrument classified as a chordophone. It is a defining feature of the Châu văn singing art in the Tứ Phủ (Four Realms) belief system. It is also performed solo and in ensembles within traditional Vietnamese orchestras.	Solo, instrumental accompaniment, or orchestral ensemble
<i>Sáo Trúc</i>	A side-blown bamboo flute famous for its clear, soulful tones. It is classified as an aerophone and used as a solo instrument, in traditional orchestras, and as accompaniment for singing. It is typically 40–55 cm long with an oval blowing hole and 6–10 finger holes.	Solo, instrumental accompaniment, or orchestral ensemble
<i>Trống Đẽ</i>	A double-sided small drum made of animal hide. It is classified as a membranophone and used primarily in traditional Vietnamese Chèo theater.	Instrumental accompaniment, or orchestral ensemble
<i>Thanh La</i>	A type of resonant instrument classified as an idiophone. It is similar to a small gong and used in traditional orchestras and some folk religious ceremonies in Vietnam.	Instrumental accompaniment, or orchestral ensemble

These instruments—though not an exhaustive list—are typical of the traditional music of the Vietnamese people and are regularly featured in Vietnamese cultural spaces. Another important aspect of vocabulary instruction for learners is the study of specific singing techniques.

Table 3 Names of Typical Singing Techniques in Vietnamese Traditional Music

Vietnamese Technical Name	English (Meaning)	Art of Use
Kỹ thuật <i>Đổ hột con kiến</i>	A unique singing technique used specifically in the art of Ca trù singing.	Ca trù singing
Kỹ thuật <i>Ếm hơn, nhả chữ</i>		
Kỹ thuật <i>Giọng óc</i>	Unique singing techniques found in the Vietnamese Tuồng/Bội theatrical art.	Tuồng/Bội singing art
Kỹ thuật <i>Giọng mé</i>		
Kỹ thuật <i>Giọng hầu</i>		
Kỹ thuật <i>Giọng ngực</i>		
Kỹ thuật <i>Giọng ruột, gan</i>		
Kỹ thuật <i>Vang, rền, nền, nảy</i>	Unique singing techniques characteristic of the Quan họ folk singing art of the Vietnamese people in Bắc Ninh.	Quan họ singing
Kỹ thuật <i>Hát luồn, hát dẫn</i>		
Kỹ thuật <i>Giọng thỏ</i>	Unique vocal techniques used for expressing high pitch in traditional Vietnamese folk songs.	Chèo singing art and other folk songs
Kỹ thuật <i>Giọng kim</i>		Chèo singing art and other folk songs

Over thousands of years, the Vietnamese people have created and practiced these singing techniques through various folk music genres. These condensed singing methods have become essential characteristic techniques that contribute to and enrich the theory of traditional Vietnamese music.

Table 4 Some Typical Songs of Ethnic Minorities in the Mountainous Regions of Vietnam

Vietnamese Name	English (Meaning)	Forms/Types	Ethnicity
<i>Khắp</i>	A unique genre of Thai folk songs found specifically among the Thai ethnic group in Vietnam.	Solo or chorus	Thai people
<i>Hát Then</i>	A genre of folk songs, primarily associated with the religious rituals of the Tay, Nung, and Thai people in Vietnam. This genre has been recognized by UNESCO as a representative Intangible Cultural Heritage of Humanity.	Solo or chorus	Tay, Nung, Thai people
<i>Hát Cha chap</i>	Unique folk song genres reflecting the cultural identity of these specific ethnic groups in Vietnam.	Solo or duet	Ka Tu people
<i>Hát Xiêng</i>		Solo	Ka Tu people
<i>Hát Cơ lơi</i>		Solo or duet	Ka Tu people
<i>Hát Tơm</i>		Solo or chorus	Khơ mú people
<i>Hát Lù tấu</i>		Solo or duet	H'mông people
<i>Hát Cự xía</i>		Solo or duet	Hmong people

For most Vietnamese people, discussing the traditional arts of mountain-dwelling ethnic minorities must include their folk music genres. These genres form the cultural identity of the communities in this region. Although this list is not exhaustive, it reflects the typical cultural and artistic elements of these groups.

These are typical musical instruments, indispensable to the cultural and spiritual life of ethnic minorities in the mountainous regions of Vietnam.

Table 5 Vocabulary of Some Typical Representative Musical Instruments of Ethnic Minorities in the Mountainous Areas of Vietnam

Vietnamese Name	English (Meaning) Name	Forms/Types	Ethnicity
<i>Cồng chiêng</i>	Bronze musical instruments classified as idiophones. These are popular among ethnic minorities in Central and Western Vietnam and have been recognized by UNESCO as a representative Intangible Cultural Heritage of Humanity.	Solo, duet or ensemble	Some ethnic minorities in the Central Highlands
<i>Khèn bè</i>	A polyphonic musical instrument classified as an aerophone and made from bamboo. It is popular among the Thai, Hmong, and several other ethnic minorities in Vietnam.	Solo, duet or ensemble	Thai and Hmong
<i>Trống hai mặt da</i>	A type of drum classified as a membranophone. It is used in the culture, entertainment, and religious rituals of most ethnic groups in Vietnam.	Solo, duet or ensemble	Most ethnic groups in Vietnam.

Developing Vietnamese Language Skills Through Listening and Writing Content

As partially described above, proficiency in Vietnamese requires a dual focus on both listening and writing skills, particularly on topics related to the lessons. We will design all of this knowledge for students to listen, speak, read, and write about at levels 5 and 6, as mentioned above, helping learners understand and develop the skills to use high-quality Vietnamese.

In terms of listening skills, the program will offer lessons that include introductions to each musical instrument, folk music genre, and performance technique.

Thus, with the approach of supervision theory and some direct experience in teaching second languages to foreigners, it becomes evident that supplementary activities involving cultural diversity, including traditional music, play an important role. According to Krashen's assessment: "Although I can certainly study grammar on my own, I would elect to attend a second language class if I were again abroad for some period of time in a country where I did not know the language; my intention would be to gain intake, from the teacher, the classroom exercises, and from my fellow students."¹¹

Moreover, during the listening instruction process, the program will seamlessly incorporate writing components. Students will be assigned essay-style homework to complete independently at home, which will subsequently be submitted to the instructor for review and feedback. This approach ensures that all content covered in Vietnamese listening exercises transitions into writing exercises, contributing to the development of students' Vietnamese writing skills, with a specific focus on traditional Vietnamese music culture. Each essay will be expected to be between 200 and 350 words in length. Importantly, the required writing structure will consist of an introduction, analysis, and conclusion, mirroring the structure of a literature study section or an essay section commonly found in language programs worldwide. We found that, by writing about traditional music content, learners demonstrated better focus and interest. Short essays and comparative studies of Vietnamese folk music and indigenous music from the learner's home country significantly contributed to fostering grammatical thinking and effective expression in Vietnamese writing skills.

Practical Knowledge and Supplementary Exercises: To Enable Students to Explore Traditional Music Performance Venues in Hanoi and Its Surrounding Areas

From the perspective of "Monitor Theory," along with the teaching experience of generations of Vietnamese educators, we believe that bringing second language learners to experience local areas is especially important. This not only promotes imagination and a desire

¹¹ Stephen Krashen, 116.

to explore but also helps learners more clearly identify elements of traditional Vietnamese music and the language associated with these art forms. In other words, enhancing practical language, visual, and audio experience activities will be crucial for the effective teaching of Vietnamese and other second languages to foreigners.

One practical and immersive approach that can yield positive results when incorporating traditional Vietnamese music into the curriculum for foreigners is to provide opportunities for learners to experience real-world performances at traditional Vietnamese music venues. This hands-on approach allows students to apply the vocabulary and musical cultural terms they have acquired in real-life contexts. It is a crucial aspect of this study, as students will have the opportunity to witness a wide array of traditional musical instruments, hear artists' explanations and performances of various folk music genres, and gain insight into the naming conventions and techniques associated with these musical forms. Additionally, students will directly immerse themselves in the attire and performance settings unique to each genre of folk music culture. The artisans and locations chosen for this study are expected to represent the rich and diverse folk music culture of the Vietnamese people, particularly in the North and the Northern Delta region, focusing on ancient villages near Hanoi.

Currently, in the realm of *Ca trù* singing, a traditional Vietnamese art form, there are approximately 769 individuals who possess the knowledge of the singing and dancing associated with *Ca trù*. Among these, 513 are recognized as *Đào nương* (female artisans), while 256 are proficient in playing the dual lutes and drumming. Of the 99 styles and compositions (melodies) of *Ca trù* recorded in ancient bibliographies, about 42 songs and seven dances are still practiced and preserved within the “living heritage warehouse” maintained by these artisans. Additionally, 99 relics linked to *Ca trù* are still conserved.¹² And there are hundreds of similar traditional musical art forms in most localities of Vietnam. It is noteworthy that, most of these traditional music genres can be experienced firsthand in Hanoi through institutions like the Institute of Music, the Cultural Village of Vietnamese Ethnic Groups, various art groups, clubs, and more.

¹² Vietnamese Institute for Musicology, *Report on Ca trù Singing Inventory Results in 2008* (Hanoi: Library of Vietnamese Institute for Musicology, 2008), 2-15.

This constitutes a rich and unique source of factual material. These cultural heritages can be considered “specialties,” many of which have become the embodiment and standard of culture within each ethnic group and region. This foundation can serve as the basis for conducting specialized and focused tours. In practice, visiting, traveling, and experiencing Vietnamese traditional music is a specialized and immersive endeavor that enables students to gain a deeper understanding of Vietnamese cultural identity, traditional music, and the associated vocabulary system.

Such experiences ignite excitement and curiosity among learners and enhance the quality of lessons by providing opportunities to directly listen to and witness traditional Vietnamese music being performed live-and even to interact with the artists. This practical exposure enriches learners’ knowledge of traditional national music culture, helping them develop a more in-depth understanding of related genres and vocabulary.

The artisans and locations chosen for this study are expected to represent the rich and diverse folk music culture of the Vietnamese people, particularly in the North and the Northern Delta region, focusing on ancient villages near Hanoi.

Conclusion and Discussion

Firstly, traditional music holds a significant place in the culture of any country or ethnic group, as emphasized by notable scholars.

This is a significant discovery by an ethnomusicologist made during the process of teaching Vietnamese to foreigners. Based on this, the research was conducted among experts in linguistics and culture to initiate an interesting study at a university.

To design teaching content for a specific area of Vietnamese culture—in this case, traditional indigenous music—we had to carefully consider our approach and the content to be taught. Based on the six-level Vietnamese language proficiency framework issued by the Ministry of Education and Training of Vietnam, we designed a program integrating traditional Vietnamese music into the teaching of Vietnamese to foreigners. From our teaching and research experience, we affirm that knowledge of musical arts makes a particularly important contribution to language development and enhances the understanding of Vietnamese among second-language learners. The basis for designing traditional art content also stems from

learners' interests; many students are eager to explore this subject and look forward to Vietnamese lessons related to traditional musical arts. After more than four years of research and practical teaching, we recognize that this area of knowledge is essential and should be widely taught to those seeking to learn the Vietnamese language and culture.

Secondly, in teaching Vietnamese alongside traditional music content, the relationship between the musical pitch and melody of folk songs and the spoken Vietnamese language plays a crucial role in effective pronunciation and language practice. Within a curriculum focused on the language of a particular country or ethnic group, learners aiming for true proficiency in the target language—that is, the language they are studying—should explore the culture and music associated with it. As previously noted, language and culture are not isolated; they are deeply interconnected. Indigenous languages serve as the foundation for crafting indigenous folk music, while folk and traditional music enrich the native language, making it more vibrant and compelling. For those aspiring to master Vietnamese, dedicating time to the study of folklore and traditions, including music, is essential. Vietnamese folk music, and by extension the music of its many ethnic communities, plays a role in nearly all cultural aspects of these communities. Music is present from birth until death, during folk festivals, and throughout the labor activities of indigenous peoples. It serves as a vital bridge connecting individuals with the sacred, and strengthening interpersonal bonds—including those between humans and deities—according to the spiritual beliefs of each ethnic group. Furthermore, in each of these cultural contexts, music exhibits distinct features tied to spatial, genre-specific, and artistic language. The richness and diversity of cultural genres and spaces offer a valuable source of vocabulary that enhances learners' proficiency in the target language. This vocabulary system must not be overlooked in the development and refinement of their language abilities.

Thirdly, the combination of visuals and sounds in Vietnamese folk songs, along with traditional musical instruments, plays a crucial role in promoting awareness of the Vietnamese language, culture, and art. This approach expands understanding and significantly improves learners' Vietnamese language skills. It is essential to further explore this topic, as Vietnamese folk music is exceptionally rich and unique, attracting many foreigners to study it in Vietnam. Some focus on learning specific traditional instruments, while others concentrate on mastering

folk melodies or singing genres within traditional Vietnamese theatrical arts. In some cases, they undertake comprehensive learning journeys. Each year, the Vietnam National Academy of Music sees a substantial number of foreign students enrolling in traditional music programs—ranging from undergraduate, master’s, and doctoral levels to shorter-term music training courses, typically lasting from six months to two years, offered by the Academy’s Music Teaching Center. However, from my perspective, even when students immerse themselves in Vietnamese traditional music, without at least a basic understanding of the Vietnamese language, their ability to interpret and perform these artistic works will remain limited. Vietnamese musical compositions, including the genres they study, are inherently rooted in the Vietnamese language. The tonal characteristics of Vietnamese—especially the complex system of scales and modes in traditional music—closely adhere to the phonological principles of the language. Therefore, success in mastering Vietnamese traditional music inevitably requires concurrent learning and exploration of both the language and the traditional culture of the ethnic group.

Finally, instructors responsible for teaching Vietnamese to foreigners must possess a comprehensive knowledge base of traditional Vietnamese culture, including folk music. Throughout the teaching process—whether working with beginners or advanced students—the interrelationship between the Vietnamese language and traditional Vietnamese art and culture must not be ignored. It is crucial to emphasize that language and culture are profoundly intertwined, particularly the connection between language and music. Consequently, a proficient teacher of Vietnamese should be equipped with a solid foundation not only in linguistics but also in local culture and the arts.

Above all, it should be emphasized that we respect the application of Stephen Krashen’s “Monitor Theory” in designing this research content. However, for teaching content related to musical arts, we place greater emphasis on our experience in Vietnamese research and teaching, building upon the legacy of generations of Vietnamese scholars and experts in teaching the Vietnamese language over the past decades. In particular, this research highlights the interdisciplinary collaboration between experts in folk music and experts in Vietnamese language instruction. This collaboration will introduce new approaches to a teaching content

area that we believe should be integrated into Vietnamese language education for foreigners on a nationwide scale.

We believe that while second language acquisition theory is vital, in practice, each culture has its own distinctive characteristics. With this argument, it is evident that this study serves not only learners and researchers of the Vietnamese language but also educators responsible for teaching Vietnamese language and culture to foreigners.

Acknowledgements

This study is solely funded by Vietnam National University, Hanoi, under project number QG-2024.24.

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

The authors declare that no generative artificial intelligence (AI) tools or AI-assisted technologies were used in the preparation of this manuscript.

Bibliography

- Fisher, Alfred. "Music and Cultural Theory, by John Shepherd and Peter Wicke." *The Canadian Journal of Sociology* 24, 1 (1999): 141–145.
<https://doi.org/10.2307/3341481>.
- Folkestad, Göran. "National Identity and Music." In *Musical Identities*, edited by Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell, 151–162. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Krashen, Stephen. *Second Language Acquisition and Second Language Learning*. Los Angeles: University of Southern California Press, 1981.
- Ministry of Education and Training. *Circular No. 17/2015/TT-BGDDT Dated September 1, 2015*. Hanoi: The Minister of Education and Training, Vietnam, 2015.

- Nguyen, Loan Thuy. "Thinking About Vietnamese Vitality through Musical History." *Journal of Art Research* 5, 25 (1980): 11-13.
- Revill, George. "Cultural Geographies in Practice: Performing French Folk Music: Dance, Authenticity and Nonrepresentational Theory." *Cultural Geographies* 11, 2 (2004): 199–209. <https://doi.org/10.1191/14744744004eu302xx>.
- Roy, William G. "Aesthetic Identity, Race, and American Folk Music." *Qualitative Sociology* 25, 3 (2002): 459-469. <https://doi.org/10.1023/A:1016094232372>.
- To, Ngoc Thanh. *Introduction to Some Vietnamese Ethnic Minority Musical Instruments*. Ho Chi Minh: Publishing House of Arts and Ethnic Cultural Center of Ho Chi Minh City, 1995.
- To, Ngoc Thanh. *Notes on Culture and Music*. Hanoi: Publishing House of Social Sciences, 2007.
- Vietnamese Institute for Musicology. *Report on Ca trù Singing Inventory Results in 2008*. Hanoi: Library of Vietnamese Institute for Musicology, 2008.

Research Article

Music Learning Among Digital Native Learners in Thai Higher Education

Wathit Suwansomboon, Ampai Buranaprapuk*

College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

wathit@g.swu.ac.th, ampai.bur@mahidol.ac.th

Received: November 20, 2025 / Revised: February 26, 2026 / Accepted: March 17, 2026

Abstract

Higher music education worldwide is experiencing a profound digital transformation, redefining how students learn, access, and engage with musical knowledge. This shift has intensified with the rise of Generation Z—often termed “digital natives.” Having grown up immersed in technology, these students demonstrate fluency in digital tools, expect immediacy, and navigate multiple information sources with ease. Their behavior differs from earlier previous generations, creating both challenges and opportunities for higher education music programs. In Thailand, music curricula remain grounded in Western classical and Thai traditional practice, typically delivered through hierarchical, instructor-centered models. However, today’s students interact with music through globalized and digitally mediated environments, revealing a gap between traditional pedagogy and contemporary learning. While previous research explored specific tools such as online tutorials or mobile applications, no comprehensive framework explains how Thai digital natives’ approach music learning in higher education.

This study aimed to construct a grounded theory explaining how digital-native music students in Thai universities learn. Its objectives were to identify causal conditions, contextual factors, strategies, and consequences shaping their learning process, providing a framework to inform curriculum design, pedagogy, and policy.

* Corresponding author, email: ampai.bur@mahidol.ac.th

A grounded-theory approach was used to inductively build theory from participants' experiences. Data came from five focus-group discussions with undergraduate music students born in the late 1990s–early 2000s, represented true digital natives across Thailand's five regions and four interviews with veteran instructors. Participants, Purposive and snowball sampling ensured regional and institutional diversity. Discussions explored formal and informal, technology-mediated learning, while interviews examined pedagogical perspectives. All sessions were ethically approved, recorded, transcribed, and systematically analyzed.

Following Strauss and Corbin's coding procedures, open coding generated over 150 initial codes. Axial coding organized them through causal–context–strategy–consequence linkages, and selective coding integrated categories into a coherent theoretical framework. Constant comparison and triangulation across student and instructor data enhanced validity, and expert peer review ensured credibility.

The core phenomenon was blended self-directed music learning, in which students combined formal instruction with informal digital learning. They demonstrated strong agency through YouTube, mobile apps, and digital audio tools to extend or substitute traditional methods. Strategies included slowing playback, looping passages, recording and reviewing practice sessions, and sharing materials with peers. Learning extended beyond classrooms, allowing pursuit of personal interests. Three major causal conditions supported this process: early digital exposure, personal musical interests diverging from approved programs, and technological affordances such as smartphones and internet access. The COVID-19 pandemic further normalized digital music-learning practices.

Institutional curricula and cultures shaped whether students sought resources beyond coursework. Teachers' attitudes influenced whether digital learning was validated or marginalized. Infrastructure—including internet quality, device access, and software availability—either facilitated or constrained engagement. Peer networks enhanced collaboration, creating interactive learning communities.

Blended self-directed learning produced improved technical skills, creativity, autonomy, and motivation through interest-driven engagement. Many students exceeded instructors' expectations by mastering advanced repertoire or developing innovative cross-genre projects, such as merging Thai traditional instruments with electronic production.

However, risks included shallow learning, distraction, and neglect of fundamental skills. Consequently, teachers' roles evolved from authoritative transmitters to facilitators, curators, and mentors who help students evaluate online resources, structure practice, and connect informal exploration with formal study.

The conclusion, digital-native music students in Thai higher education represent a new paradigm of proactive, technology-mediated, self-directed learning. The grounded theory positions *blended self-directed music learning* as the central process through which students integrate digital exploration with formal instruction, guided by personal interests and enabled by technology within institutional and peer contexts. Curricula should become flexible and student-centered, incorporating digital creativity, popular genres, and cross-genre innovation alongside Western and Thai classical foundations. Pedagogically, instructors should adopt blended approaches, curate reliable online resources, and explicitly teach digital literacy and critical evaluation. Institutions must enhance technological infrastructure and create assessment systems that value informal and digitally mediated outcomes.

At the policy level, national strategies for digital integration in arts education should be established, including the creation of Thai-language digital resources to enhance accessibility and equity. Collectively, these initiatives will help Thai music education remain relevant, inclusive, and innovative—preparing students for creative and connected musical futures in the digital era.

Keywords: Higher Education / Digital Natives / Music Program / Grounded Theory /
Blended Self-Directed Music Learning

Higher education worldwide is undergoing a profound digital transformation that reshapes teaching and learning practices. Contemporary university students largely belong to Generation Z, often described as “digital natives”—native speakers of the digital language of computers, video games and the Internet.¹ This generation values individual expression,

¹ Marc Prensky, “Digital Natives, Digital Immigrants, Part 1,” *On the Horizon* 9, 5 (2001): 1.

inclusivity, and open dialogue, while being more pragmatic and analytical than earlier generations.² In music education, the rise of digital natives coincides with rapid technological advancement that is redefining how young people engage with music. Digital technologies have altered how music is created, shared, and learned, giving rise to what scholars term an “unprecedented renaissance of social music making” through apps, online platforms, and collaborative networks. Consequently, higher education institutions are urged to adapt curricula and pedagogy to these emerging realities.

In Thailand, these global shifts are keenly experienced within higher education music programs that balance traditional Thai and Western classical music foundations with contemporary practices. Thai universities now face the challenge of meeting the learning styles of “digital citizen” students—individuals who have interacted with digital technology from early childhood. Digital citizens are accustomed to constant connectivity and on-demand learning opportunities,³ signifying a paradigm shift in music education. Instructors increasingly move from serving as primary knowledge providers to becoming facilitators or mentors guiding technologically adept learners. Nevertheless, disparities in digital infrastructure—such as unstable internet access or limited quality devices—pose barriers to equitable implementation. The COVID-19 pandemic further accelerated online teaching adoption, intensifying the need for robust digital competencies and infrastructure in Thai higher education.

Despite the clear influence of digital technology on contemporary music learners, there remains no formal theory explaining how digital-native students learn music holistically in higher education, particularly in Thailand. Studies on digital natives have focused mainly on general education contexts,⁴ while music education research has examined isolated tools,

² Kim Parker and Ruth Igielnik, “On the Cusp of Adulthood and Facing an Uncertain Future: What We Know about Gen Z So Far,” accessed May 14, 2020, <https://www.pewresearch.org/social-trends/2020/05/14/on-the-cusp-of-adulthood-and-facing-an-uncertain-future-what-we-know-about-gen-z-so-far/>.

³ Peter Gouzouasis and Danny Bakan, “The Future of Music Making and Music Education in a Transformative Digital World,” *UNESCO Observatory E-Journal* 2, 2 (2011): 2.

⁴ Marc Prensky, 2.

such as mobile applications for listening practice among secondary students.⁵ To the authors' knowledge, this study is the first grounded theory research in Thailand to inductively theorize digital-native music learning in higher education.

The study aims to construct a grounded theory that explains the music learning process for this group, identifying key categories (causal conditions, context, strategies, and consequences) and the relationships between them. By achieving these objectives, the contribution is to a theoretical model that can inform educators and policymakers on how to better align music education practices.

Methodology

This study employed a constructivist grounded theory methodology to investigate music learning in Thai higher education. Data collection and analysis proceeded iteratively using purposive, snowball, and theoretical sampling. The constant comparative method guided ongoing analysis, with emerging categories informing subsequent data collection and questioning. Researchers maintained theoretical sensitivity by grounding interpretations in participants' data while critically reflecting on prior assumptions. This iterative process continued until theoretical saturation was achieved, indicating that additional data no longer generated novel conceptual insights.

Participants and Data Collection

This study, grounded in the constructivist grounded theory perspective, was conducted within Thai higher education music programs. Purposive sampling was used to recruit participants for in-depth interviews, while snowball sampling identified participants for focus groups. Participants included undergraduate music students (digital natives) and music instructors from five purposively selected universities representing Thailand's major regions (Northern, Northeastern, Central, Eastern, and Southern), capturing diverse institutional and

⁵ Sunggi Cho, Yoomee Baek, and E. J. Choe, "A Strategic Approach to Music Listening with a Mobile App for High School Students," *International Journal of Music Education* 37, 1 (2019): 133–134, <https://doi.org/10.1177/0255761418819016>.

digital learning contexts in higher music education. The inclusive criteria for student participants were: (1) current enrollment in an undergraduate music program; and (2) status as third-year, fourth-year or higher-level students, reflecting digital-native characteristics. The inclusive criteria for instructor participation included full-time employment as music lecturers in higher education institutions, a minimum of five years of teaching experience, and direct responsibility for instructing undergraduate music students.

The data were collected through five semi-structured focus groups with students (4–10 per group) and four in-depth interviews with instructors. Discussions explored experiences of music learning and technology use in formal and informal contexts. Two interviews were held face-to-face and two via Zoom. Each session lasted 60–90 minutes, was recorded with consent, transcribed, and anonymized. Ethical approval and informed consent were obtained before data collection.⁶ This study received approval from the Institutional Review Board (IRB) at Mahidol University (Approval No. 2022/031.2802). Written informed consent was obtained from all participants prior to data collection.

Data were gathered through five semi-structured focus group discussions with students from universities representing Thailand’s five major regions (North, Northeast, Central, East, and South). Each group comprised 4–10 participants from any area of music program such as music performance, music education and musicology. The discussions explored how students learned music both inside and outside the classroom and how digital tools supported their learning, with many noting YouTube as their “first resort.”

Additionally, four in-depth interviews were conducted with instructors from different regions to examine their perceptions of students’ learning behaviors and the integration of technology in teaching. Two interviews were held on campus and two via Zoom due to pandemic constraints. Each session lasted 60–90 minutes, was audio-recorded with consent, transcribed, and anonymized. Ethical approval and informed consent were obtained prior to data collection.

⁶ British Educational Research Association, *Ethical Guidelines for Educational Research*, 4th ed. (London: BERA, 2018), 8-12, accessed October 15, 2025, https://www.bera.ac.uk/wp-content/uploads/2018/06/BERA-Ethical-Guidelines-for-Educational-Research_4thEdn_2018.pdf.

Data Analysis Procedure

The analysis followed the classic grounded theory coding process, with qualitative data organized using Microsoft Word software for transcript management. Figure 1 presents the overall flow of data collection and analysis. Following transcription, the process began with open coding, during which interview and focus group transcripts were broken down into discrete units of meaning. In this phase, the data were examined line by line to identify significant concepts and to assign preliminary codes (e.g., “learning via YouTube,” “difficulty with music theory app,” “teacher as coach”). Open coding enabled relevant concepts to emerge without imposing predetermined categories. More than 150 initial codes were generated, with careful attention paid to participants’ words.

The data collection and coding process in the grounded theory study. Focus group discussions with students and interviews with instructors provided raw qualitative data. Using Strauss and Corbin’s coding techniques conducted open coding to identify initial concepts, axial coding to develop categories and linkages, and selective coding to integrate the categories around a core phenomenon, yielding an emergent grounded theory of music learning for digital natives.

In the axial coding phase, the relationships among the open codes were examined and clustered into higher-level categories and subcategories. Following Strauss and Corbin’s approach, axial coding is described as “an advanced procedure for interconnecting the categories.” Techniques such as constant comparison and memo-writing were employed to relate codes to one another. For example, multiple open codes—including “prefers visual learning (tutorial videos) over text,” “short attention span in class,” and “uses smartphone during practice”—were grouped into a subcategory labeled learning style shaped by digital media. This subcategory was subsequently connected to a broader category, Learner Characteristics. Similarly, codes associated with teachers’ actions (e.g., “assigns online research,” “incorporates music apps in assignments”) were grouped under Instructor Strategies.

Strauss and Corbin's paradigm model⁷ was applied as an analytic tool during axial coding to identify causal conditions, contextual factors, intervening conditions, actions/interactions, and consequences within the data. This framework facilitated the organization of the emerging theory. For instance, when students expressed that "I learn a lot of songs by myself from the internet because my classroom lessons cover mostly classical pieces I'm not interested in," the analysis identified the causal condition (limited relevance of curriculum content), the action/strategy (self-directed online learning), the context (easy internet access, personal musical taste), and the consequence (increased motivation to learn preferred songs but reduced engagement with formal class material).

In the phase of selective coding, a core category was identified as represented the central phenomenon of the study, with all other categories systematically related to this core. Selective coding entailed the integration and refinement of the emerging theory, producing a narrative framework that interconnected the categories into an explanatory model. At this stage, all transcripts were revisited to ensure that the developing theory remained grounded in the data and to identify any disconfirming evidence.

The core category that emerged was the Digital Native Music Learning Process, encapsulating how students assumed responsibility for their music learning through technology both within and beyond formal education. Around this central category, the analysis integrated the causal conditions underlying the process, the contextual factors shaping it, the action/interaction strategies employed by students and instructors, and the resulting consequences. To enhance credibility and mitigate researcher bias, the developing theory was reviewed with a peer debriefer (an independent qualitative researcher). Triangulation of data sources—comparing the perspectives of students and instructors—further strengthened the trustworthiness of the findings.

Through these steps, a coherent grounded theory was established, presented in the following section along with its key categories and interrelationships.

⁷ Juliet Corbin and Anselm L. Strauss, *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, 3rd ed. (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2008), 97, <https://doi.org/10.4135/9781452230153>.

Research Results

Overview of the Grounded Theory: The central phenomenon constructed from the data is a technology-mediated, self-regulated learning process by which digital native students engage with music. Digital native music students in Thai higher education actively integrate formal classroom learning with informal digital resource-based learning to fulfill their musical learning needs. This process is driven by certain antecedents.

Core Phenomenon – “Blended Self-Directed Music Learning”: At the heart of the theory is the observation that digital native students do not rely solely on traditional, instructor-led instruction; rather, they supplement and sometimes avoid formal methods with self-directed learning using digital tools. Blended Self-Directed Music Learning, identified as the core category, captures the manner in which students combine diverse modes of learning. For example, a student might learn classical pieces through formal lessons in class, while using YouTube tutorials and mobile apps to learn pop songs or to practice specific techniques on their own. One focus group participant described this blend succinctly: “In class I learn theory and the assigned repertoire, but on YouTube I learn the songs I want and new tricks from various creators.” This illustrates how the learner combines formal curriculum with informal, interest-driven exploration. The core phenomenon captures the agency of students in steering their learning and the ubiquity of digital technology as an enabler.

Causal Conditions: Several causal conditions shape this phenomenon. 1) Early Digital Exposure: As true digital natives, students have grown up with smartphones, computers, and the internet as natural learning tools. This lifelong immersion fosters expectations of immediacy and interactivity. Many enter university already self-taught in basic instruments through YouTube or Google, making them confident, independent learners. 2) Personal Interest and Individualized Goals: Students often pursue genres or instruments beyond the formal curriculum, such as jazz, K-pop, or EDM. This mismatch motivates them to seek self-directed online learning. One vocal student noted following Broadway coaches on YouTube to complement classical training. 3) Technological Affordances: Widespread internet access, smartphones, and music apps in Thailand enable continuous, flexible learning, allowing students to explore, practice, and share music beyond institutional boundaries. 4) COVID-19 pandemic: It further accelerated this trend. With in-person classes suspended, students and

instructors adapted to online platforms, using Zoom lessons, digital sheet music, and recording assignments. This period rapidly enhanced digital literacy and normalized technology use in music education, with many practices continuing even after campuses reopened.

Contextual Conditions: The context in which digital native music learning occurs includes both the educational environment and the technological infrastructure. Several key contextual factors emerged:

1. **Institutional Curriculum and Culture:** Thai higher education's curriculum structure and expectations form an important backdrop. Some institutions maintain conservative curricula focusing on classical training, which, as mentioned, can leave gaps between what is taught and students' personal musical interests. In such a context, students feel the need to look beyond the curriculum to satisfy their musical curiosity. Conversely, in programs where instructors are more open to contemporary genres or student input, students reported feeling more engaged and blending their learning more seamlessly (formal and informal learning reinforcing each other). The predominant culture – whether innovation-oriented or tradition-oriented – thus influences how much students rely on outside digital learning.

2. **Teacher Support and Attitude:** Instructors play a pivotal role in shaping technology use in the classroom. Some actively support it by recommending YouTube channels, sharing e-learning materials, or assigning online-based projects, thereby validating and guiding students' self-directed learning. Others, however, express hesitation or concern about online learning causing “bad habits.” In such cases, students continue exploring independently, often without teacher oversight. Consequently, instructor attitudes determine whether technology integration fosters a cohesive blend of formal and informal learning or leaves students' self-learning efforts more isolated and disconnected from classroom guidance.

3. **Technological Infrastructure:** The availability and quality of technology form a key contextual condition. Internet access and device quality vary across Thai universities. Students at regional campuses reported issues like slow Wi-Fi or outdated music labs, limiting digital learning opportunities. In contrast, those with better facilities or personal devices experienced greater success. Language also matters—many online tutorials and forums are in English, giving students with higher proficiency an advantage, while others rely on limited Thai resources.

4. Peer Environment: Social context further shapes learning. Students often exchange digital materials, tutorials, and advice within peer groups, reinforcing collaborative and technology-driven music learning.

Action/Interaction Strategies: Given the causal pressures and operating within the above contexts, digital native music students employ a variety of strategies to learn. The data revealed a rich repertoire of actions and interactions, which were distilled into several major strategy categories:

1. Manipulate Online Resources: Nearly all students reported using online platforms to learn music, though approaches varied. The most common strategy was watching YouTube tutorials, performances, and demonstrations, often following specific instructors or channels for skills such as guitar or vocal techniques. For learning new songs, students searched for cover versions or step-by-step tutorials. Beyond YouTube, they accessed educational websites and apps like Coursera, Udemy, or Yousician, and used Google or Wikipedia to quickly check music theory concepts. This behavior reflected a self-directed attitude toward learning, summarized by one student's remark: *"Why ask the music professor something I can find in a second online?"*

2. Self-Paced Practice and Iterative Learning: Another strategy is how they practice music pieces. Instead of relying only on scheduled class practice or teacher feedback, students use technology to self-record and review. For instance, some described recording themselves using smartphone voice memos or video, then critiquing their performance (or even using software that provides feedback). They also engage in iterative learning where they pause and replay tutorial videos until they master a section. This self-paced, tech-enabled practice allows them to progress at their own speed. One student shared: *"I learned a complex drum pattern by slowing down a YouTube video to 0.5x speed and playing along until I nailed it."* Which is different aspect of learning music.

3. Peer-to-Peer Collaboration (Online and Offline): Digital native learners often form communities, both virtual and face-to-face, to aid each other. In the focus groups, students gave examples such as exchanging tutorial recommendations in group chats, collaborating on cloud-based projects (like jointly editing a composition on Google Drive or a DAW project via Dropbox), and using social media to showcase their work and get feedback. During the

pandemic, some student ensembles continued to “jam” by recording parts separately and merging them – a strategy facilitated by technology.

4. Blending Formal and Informal Learning: A defining strategy among students is blending formal and informal music learning. They view classroom instruction and self-directed exploration as complementary. For instance, after a piano lesson on scales, a student might use a gamified app to reinforce practice, while another may study chord progressions in theory class after learning a pop song by ear. This two-way interaction deepens understanding and motivation. Some instructors support this approach, inviting students to perform pieces learned independently to validate informal learning. By merging formal fundamentals with informal creativity, students gain both technical credibility and personal autonomy, maximizing learning across structured and self-directed contexts.

5. Adapting Learning Techniques: Digital natives also adapt classic learning techniques to the digital realm. For instance, flashcards for music theory now take the form of apps like Theory Lessons and Tenuto from www.musictheory.net. Metronome and tuner – once physical devices – are used as phone apps. Some students utilize online forums to ask questions when they hit a wall in self-study.

6. Seeking Mentorship and Micro-Learning: Interestingly, while these students are self-directed, they still value mentorship – but they often seek it outside the local context. A few participants mentioned that they follow famous musicians or educators on social media, essentially treating them as virtual mentors. For example, composition students might follow film composers on Twitter who often give tips or host Q&A, or an aspiring DJ follows a producer’s Twitch livestream to glean production tricks. This strategy of micro-learning from experts around the world is unique to the digital generation. It expands

Overall, the action/interaction strategies of digital native learners are multifaceted and dynamic. They seize control of their learning, employ technology to access information, practice efficiently, collaborate, and personalize their education. These strategies illustrate agency – students making decisions about how, when, and with whom to learn – enabled by the affordances of the digital age.

Consequences (Outcomes): The theory would be incomplete without examining the outcomes – what results from this new mode of learning, and what are its implications? Our

findings indicate several consequential outcomes at both the student and Elaborate on the impact on students at the institutional level:

1. Enhanced Skills and Creativity: Many students demonstrated advanced skills and broadened musicality through blended learning. Instructors noted that some surpassed class expectations, such as a guitarist who mastered fingerstyle techniques from YouTube over the summer. This reflects broader trends among digital-native learners who achieve high proficiency through self-directed study. Exposure to diverse online content also fosters versatility and creativity, encouraging experimentation in composition, improvisation, and cross-genre projects. One student, for example, applied knowledge from a free online production course to create an original EDM track blending classical Thai instruments with electronic beats—showing how digital resources expand both skill and artistic innovation.

2. Increased Learner Autonomy and Confidence: Another outcome is that students develop a sense of autonomy in learning, which can last into their professional lives. By taking charge of their education, they build confidence in their ability to acquire new skills on their own. Focus group participants expressed pride in being self-starters. “I feel I can learn anything if I want to,” said one student, reflecting a growth mindset. This confidence also means they may require less handholding and can be proactive in problem-solving – a positive trait in higher education and beyond. However, instructors noted that this autonomy sometimes challenges the traditional teacher-centered model. A few instructors felt that highly autonomous students could appear “less respectful” or question the teachers more. This points to a cultural shift in teacher-student dynamics: the consequence of increased autonomy is a need for educators to adapt, moving toward a mentor or coach role rather than a top-down authority.

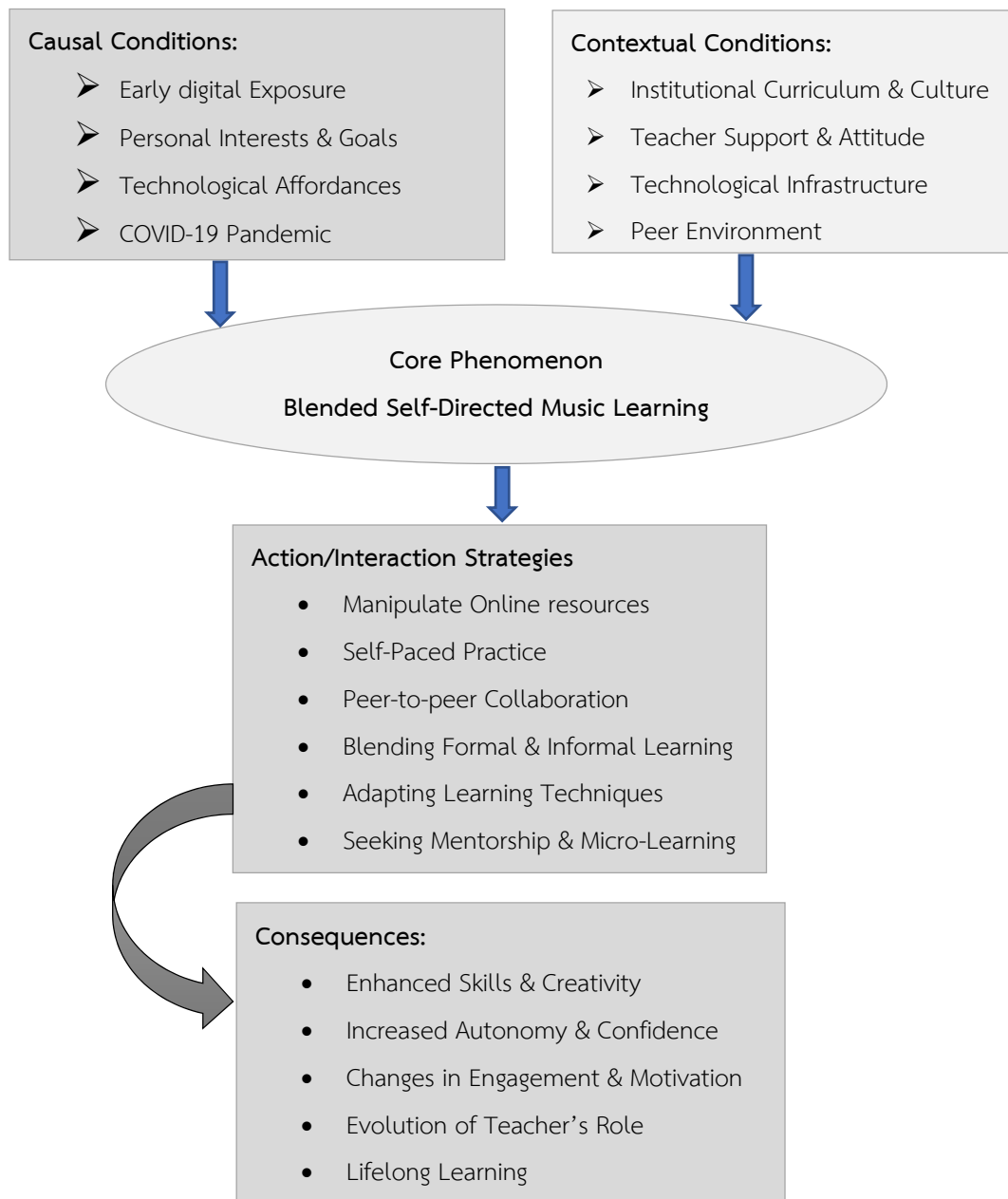
3. Changes in Engagement and Motivation: Generally, the blended learning model leads to increased engagement because students are pursuing what genuinely interests them alongside required work. Many students reported that using technology (apps, videos) made practice more enjoyable, which in turn made them more likely to practice longer or more often than if they only had traditional methods. For example, gamified elements (earning points in an app, or the fun of playing along with a backing track from YouTube) can sustain motivation. However, a few negative consequences were also mentioned: some students

admitted that the constant availability of entertainment online can distract from disciplined practice – e.g., intending to watch one tutorial but then procrastinating with unrelated videos. Additionally, the quick answers available online might lead to superficial learning at times. An instructor observed that “because answers are a click away, they sometimes don’t deeply internalize fundamentals – they can find the chord chart quickly instead of training their ear.” This indicates a need for balance; while motivation and breadth increase, there might be a trade-off in depth or patience. It’s a consequence educator should be mindful of the “instant gratification” culture could clash with the slow, repetitive nature of mastering an instrument.

4. Evolution of the Teacher’s Role: A broader consequence, hinted above, is that the role of the teacher is evolving in this paradigm. In our model, the teacher is no longer the sole fountain of knowledge but becomes a facilitator, advisor, and curator of learning experiences. Teachers who embraced this found new ways to add value – for instance, helping students critically evaluate the quality of online content (since not all YouTube tutorials are accurate), or teaching students how to practice effectively with technology. One instructor said, “I realized my job is shifting to teach them how to learn, not just what to learn.” This is a profound shift in higher education pedagogy, aligning with calls in the literature for educators to remain relevant to youth culture and technological trends. Because of digital native learning, educators and institutions are prompted to update curricula (e.g., including modern genres or music technology courses) and invest in infrastructure (better Wi-Fi, music software, smart classrooms). At least one program, in response to student interest, recently introduced an elective on “Contemporary Digital Music Making.”

5. Lifelong Learning Route: Finally, an important long-term consequence is that these students are likely to continue learning beyond formal education in a self-directed manner. By mastering the art of learning how to learn (with the help of digital tools) during their university years, they become equipped for lifelong learning in music and other domains. In the interviews, several students aspired to careers like music production, performance, or teaching, and they acknowledged that they would need to keep updating their skills. They felt confident that they could do so via online courses or self-study. This bodes well for their adaptability in a fast-changing musical landscape.

Figure 1 Grounded Theory: Blended Self-Directed Music Learning Chart



In summary, the results of this study can be visualized as an interconnected model of causes, contexts, actions, and outcomes that define music learning for digital native students in Thai higher education. Figure 1 presents this grounded theory model, highlighting how the elements fit together. Figure 1 Grounded theory conceptual model of music learning among digital native (digital citizen) learners in Thai higher education. The model illustrates how

causal conditions (e.g., early digital exposure, personal interests, technological affordances) give rise to the core phenomenon of Blended Self-Directed Music Learning. This phenomenon unfolds within a specific context (educational and technological environment), which can facilitate or constrain the process. Students and instructors employ various action/interaction strategies (leveraging online resources, peer collaboration, blending formal/informal learning) to engage with music. These strategies lead to consequences or outcomes, including enhanced skills, increased learner autonomy.

Discussion

The grounded theory developed in this study provides a comprehensive framework for understanding how digital native learners approach music education. This framework resonates with broader observations in music pedagogy and generational studies. A central feature of the findings is the proactive, self-directed behavior of students in using technology to learn, which affirms the description of “digital natives.”⁸ Participants demonstrated fluency in digital tools, multitasking capacity, and preference for immediate information access, qualities that identify as emblematic of this generation.⁹ In line with characterization of Generation Z,¹⁰ the learners in this study also displayed pragmatism and autonomy such as consulting online tutorials.

1. Technology and Informal Music Learning

The strategies identified echo themes in the literature on informal music learning and digital media,¹¹ for instance, documented the role of YouTube communities in folk music

⁸ Marc Prensky, 1.

⁹ John Palfrey and Urs Gasser, *Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives* (New York: Basic Books, 2010): 15.

¹⁰ Tracy Francis and Fernanda Hoefel, “‘True Gen’: Generation Z and Its Implications for Companies,” *McKinsey & Company*, accessed May 7, 2024, <https://www.mckinsey.com/industries/consumer-packaged-goods/our-insights/true-gen-generation-z-and-its-implications-for-companies>.

¹¹ Janice Waldron, “YouTube, Fanvids, Forums, Vlogs and Blogs: Informal Music Learning in a Convergent On- and Offline Music Community,” *International Journal of Music Education* 31, 1 (2013): 102, <https://doi.org/10.1177/0255761411434861>.

learning. Our findings extend this by showing how pervasive and normalized these practices have become within higher education. Mobile applications were developed for guided listening, which improved students' engagement and strategic learning¹² as found. Similarly, participants in this study employed applications and digital tools to enhance their practice routines, such as slowing playback or looping sections—techniques that amount to new forms of musical rehearsal. Such behaviors underscore that technology is not merely a source of distraction, as some educators fear, but can function as an effective pedagogical aid. However, the efficacy of these tools is not universal; disparities in digital infrastructure—such as unstable internet access or limited quality devices—pose significant barriers to equitable implementation, potentially stalling the progress of students who lack the necessary hardware or connectivity. Addressing these gaps is essential to support the vision of a “transformative digital world” for music,¹³ where digital tools enable creativity for all learners regardless of their socioeconomic background.

2. Teacher Roles and Institutional Adaptation

Another key dimension of this research concerns the evolving role of the teacher and institution. Evidence suggests that instructors who adopt facilitative approaches and embrace technology significantly enhance student learning outcomes. This aligns with contemporary pedagogical models such as the flipped classroom, where students consume instructional content outside the classroom and devote in-class time to higher-order activities. In the context of music education, Elliott's praxial philosophy emphasizes active music making and problem-solving under teacher guidance. Digital native learners extend this praxis by incorporating online resources as part of their practice. Instructor feedback in this study indicated that when teachers curated online materials and coached students on independent learning strategies.

Resistance among some instructors also emerged. Certain educators initially viewed platforms such as YouTube as a threat, fearing loss of pedagogical control or the spread of poor practices. Yet many came to recognize that students continue to need expert guidance

¹² Sunggi Cho, Yoomee Baek, and E. J. Choe, 132.

¹³ Danny Bakan and Peter Gouzouasis, 2.

to navigate online content effectively. This realization aligns with UNESCO's frameworks that describe teachers in the digital age as "learning consultants."¹⁴ Educators thus remain indispensable, but their roles increasingly involve curation, coaching, and scaffolding, greater validity.

3. Cultural Interplay: Global and Local Dynamics

A further point concerns the cultural interplay between global digital culture and local educational traditions. Thai higher music education is rooted in both Western classical and Thai classical traditions, generally delivered through hierarchical, formal methods. By contrast, digital natives belong to a global youth culture where learning is democratized, and interest driven. This tension creates challenges, such as diminished student interest in traditional repertoire, but also opportunities for innovation. Students in this study blended Thai instruments with digital loops, generating hybrid forms that embody both local and global influences. However, the new media facilitates shared creativity and dissolves boundaries between musical styles. Rather than threatening tradition, digital engagement may support cultural preservation by recontextualizing traditional forms in modern practices.¹⁵

4. Implications for Music Education

The grounded theory developed here yields several practical implications:

4.1 Curriculum Design. Flexible, student-centered curricula that incorporate learners' interests are essential. Elective modules on popular music, technology, or songwriting could complement classical training. Without formal provision, students pursue these areas independently, often without guidance. Assignments that require analysis of pieces learned informally could help bridge informal and formal domains.

4.2 Teaching Strategies. Blended pedagogy is critical. Teachers can curate quality YouTube tutorials, share resources via learning management systems, and encourage the use of practice applications. Instruction in digital literacy for music—such as critically evaluating online content or employing digital audio workstations—can strengthen students'

¹⁴ UNESCO, "Digital Learning and Transformation of Education," accessed August 1, 2025, <https://www.unesco.org/en/articles/digital-learning-and-transformation-education>.

¹⁵ Peter Gouzouasis and Danny Bakan, 11.

independent strategies. Recognizing and validating out-of-class learning fosters positive classroom climates. Activities like “show-and-tell” sessions encourage peer learning and integrate informal experiences into formal pedagogy.

4.3 Institutional Support. Infrastructure such as reliable internet, digital devices, and subscriptions to music platforms is essential. Institutions should also provide faculty workshops on emerging technologies. Moreover, assessment systems should account for informal learning achievements, motivating students to engage more deeply with self-directed efforts.

4.4 Student Guidance. Institutions must help students balance the strengths and risks of digital learning. Time management and reflective practices should be emphasized. For example, practice logs documenting both formal and informal activities can cultivate metacognitive awareness. This helps mitigate risks of superficial learning or neglect of fundamentals.

4.5 Policy Implications. At a policy level, these insights could inform national strategies for digital education. The Thai Ministry of Education, for instance, might develop resources for integrating technology into music curricula or fund Thai-language digital content creation. Beyond music, this model of blended self-directed learning could guide pedagogy across other disciplines, given Gen Z’s preference for interactive and personalized education.

5. Limitations and Future Research

Several limitations should be acknowledged to contextualize the findings of this study. First, the small instructor sample size ($n=4$) limits the representativeness of the faculty perspective; including administrators or policymakers in future studies could provide a more systemic view of institutional readiness. Second, the findings are culturally and geographically specific. The unique interplay between Thai educational traditions and the specific digital landscape in Thailand may not generalize internationally. Furthermore, the disparity in digital infrastructure—specifically unstable internet access and varying device quality—served as a confounding variable that may have influenced student engagement levels beyond the pedagogical design itself. Third, the reliance on self-reported data may introduce participant bias. While this was mitigated through the triangulation of instructor interviews and digital

artifacts, future research could benefit from employing observational methods or objective log-based data from Learning Management Systems (LMS) to enhance validity.

Regarding future inquiry, there is a clear need for quantitative studies to test the statistical relationships between the use of online resources, intrinsic motivation, and teacher support. Longitudinal designs would also be invaluable for tracking the evolution of “digital citizen” learning habits over an extended academic career.

6. Additionally, the following areas warrant further exploration

6.1 The Evolution of Instructional Roles: Future grounded theories should examine how instructors specifically adapt to the shift from knowledge providers to facilitators, particularly within the traditional “master-apprentice” frameworks of Thai music education.

6.2 Technological Equity: Research should investigate how institutionalized digital support can bridge the gap created by infrastructure disparities to ensure equitable music learning.

6.3 Emerging Technologies: The potential of Artificial Intelligence (AI), Virtual Reality (VR), and collaborative platforms deserves rigorous study to explore their capacity for enhancing creativity and social music-making.

By addressing these gaps, future scholarship can contribute to a more holistic and equitable framework for music education in the digital age.

Conclusion

This study examined music learning among digital-native students in Thai higher education, developing a grounded theory of Blended Self-Directed Music Learning. Students combine technology and personal agency to enhance formal instruction, creating individualized learning pathways. The theory identifies causal conditions (digital upbringing, personal interests, online resources), contextual factors (curriculum, teacher roles, infrastructure), strategies (tutorials, apps, peer collaboration, blending formal and informal learning), and consequences (skill development, autonomy, and innovative pedagogy). Learning now extends beyond classrooms; digital tools are integral, not distracting. Educators should guide critical engagement and reflection while embracing technology. For Thai higher education, this framework informs

curricular reform and contributes globally to understanding how Gen Z music learners construct knowledge in a digital era.

Declaration of Generative Artificial Intelligence in the Writing Process

During the preparation of this manuscript, the authors used Gemini 2.5 (Google) solely to improve language clarity and grammar. All scientific content, interpretations, analyses, and conclusions were developed by the authors. The authors reviewed and edited the AI-generated output as necessary and take full responsibility for the accuracy and integrity of the manuscript.

Bibliography

- Adams, Susan. "Online Education Provider Coursera is Now Worth More than \$1 Billion." *Forbes*, Accessed May 7, 2024. <https://www.forbes.com/sites/susanadams/2019/04/25/online-education-provider-coursera-is-now-worth-more-than-1-billion/>.
- Alias, Noor Assyikin Binti. "A Conceptual Model of Trust in Learning for Generation Z." M.Sc. thesis, University of Technology Malaysia, 2017. <https://fileserver-az.core.ac.uk/download/199242620.pdf>.
- British Educational Research Association. *Ethical Guidelines for Educational Research*. 4th ed. London: BERA. Accessed October 15, 2025, https://www.bera.ac.uk/wp-content/uploads/2018/06/BERA-Ethical-Guidelines-for-Educational-Research_4thEdn_2018.pdf.
- Charmaz, Kathy. *Constructing Grounded Theory*. 3rd ed. London: SAGE Publications, 2024.
- Cho, Sunggi, Yoomee Baek, and E. J. Choe. "A Strategic Approach to Music Listening with a Mobile App for High School Students." *International Journal of Music Education* 37, 1 (2019): 132–141. <https://doi.org/10.1177/0255761418819016>.
- Corbin, Juliet, and Anselm Strauss. *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. 3rd ed. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 2008. <https://doi.org/10.4135/9781452230153>.

- Francis, Tracy, and Fernanda Hoefel. “‘True Gen’: Generation Z and Its Implications for Companies.” McKinsey & Company. Accessed May 7, 2024. <https://www.mckinsey.com/industries/consumer-packaged-goods/our-insights/true-gen-generation-z-and-its-implications-for-companies>.
- Glaser, Barney G., and Anselm L. Strauss. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago, IL: Aldine Publishing, 1967.
- Gouzouasis, Peter, and Danny Bakan. “The Future of Music Making and Music Education in a Transformative Digital World.” *UNESCO Observatory E-Journal* 2, 2 (2011): 1-21.
- Palfrey, John, and Urs Gasser. *Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives*. New York: Basic Books, 2010.
- Parker, Kim, and Ruth Igielnik. “On the Cusp of Adulthood and Facing an Uncertain Future: What We Know about Gen Z So Far.” Accessed May 14, 2020. <https://www.pewresearch.org/social-trends/2020/05/14/on-the-cusp-of-adulthood-and-facing-an-uncertain-future-what-we-know-about-gen-z-so-far/>.
- Prensky, Marc. “Digital Natives, Digital Immigrants, Part 1.” *On the Horizon* 9, 5 (2001): 1–6.
- Rahman, Muhammad Khalilur, and others. “Students’ Mindset to Adopt AI Chatbots for Effectiveness of Online Learning in Higher Education.” *Future Business Journal* 11, 30 (2025): 1-25. <https://doi.org/10.1186/s43093-025-00459-0>.
- UNESCO. “Digital Learning and Transformation of Education.” Accessed August 1, 2025. <https://www.unesco.org/en/articles/digital-learning-and-transformation-education>.
- Waldron, Janice. “YouTube, Fanvids, Forums, Vlogs and Blogs: Informal Music Learning in a Convergent On- and Offline Music Community.” *International Journal of Music Education* 31, 1 (2013): 91-105. <https://doi.org/10.1177/02557614111434861>.