College of Music
Mahidol University

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

VOL. 1 NO. 2 SEPTEMBER 2018 – FEBRUARY 2019

ISSN: 2586-9973

MAHIDOL MUSIC JOURNAL
VOL. 1 NO. 2: SEPTEMBER 2018 – FEBRUARY 2019

วารสาร Mahidol Music Journal เป็นวารสารที่ตีพิมพ์บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านดนตรีทุกแขนง รวมทั้ง ดนตรีศึกษา ดนตรีวิทยา ดนตรีแจ๊ส โดยไม่จำกัดประเภทของดนตรี ทั้งดนตรีคลาสสิก ดนตรีร่วมสมัย ดนตรีไทย ดนตรีของภูมิภาคต่าง ๆ หรือดนตรีชาติพันธุ์ หรือเป็นบทความสหวิทยาการที่มีดนตรีเป็นส่วนเกี่ยวข้อง ทุกบทความที่ได้รับการตีพิมพ์ต้องผ่านการกลั่นกรอง พิจารณาคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิอย่างน้อย 2 คน โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่บทความวิจัย บทความวิชาการ รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาดุริยางคศาสตร์
2. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวกับดนตรี
3. เพื่อสร้างเครือข่ายในการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

เจ้าของ
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กำหนดพิมพ์เผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ
ฉบับที่ 1 มีนาคม – สิงหาคม
ฉบับที่ 2 กันยายน – กุมภาพันธ์

จัดพิมพ์ที่
ห้างหุ้นส่วนจำกัด หยิน หยาง การพิมพ์
104/2 หมู่ 5 ถนนกาญจนาภิเษก ตำบลปลายบาง
อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี 11130

วารสาร Mahidol Music Journal
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
25/25 ถนนพุทธมณฑล สาย 4 ตำบลศาลายา
อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170
โทรศัพท์ 0 2800 2525 – 34 ต่อ 1108, 1124
โทรสาร 0 2800 2530
https://www.music.mahidol.ac.th/mmj

บทบรรณาธิการ
EDITORIAL

หลังจากที่วารสาร Mahidol Music Journal ได้ตีพิมพ์ฉบับปฐมฤกษ์ไปเมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ.2561 ที่ผ่านมา พบว่าได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก ทั้งจากผู้อ่านที่เป็นผู้สนใจด้านดนตรี รวมไปถึงนักวิชาการดนตรีและนักดนตรี ที่มีความสนใจเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ทำให้ในฉบับที่สองนี้ มีเนื้อหาทางด้านดนตรี และด้านวิชาการที่เข้มข้น และครอบคลุมหลากหลายสาขาวิชาดนตรี ไม่ว่าจะเป็นบทความทางวิชาการ ในสาขาการศึกษาทางดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ และด้านดนตรีศึกษา รวมไปถึงบทความที่เกี่ยวข้องกับด้านการสร้างสรรค์ทางดนตรี ไม่ว่าจะเป็นด้านการประพันธ์ดนตรี และด้านการปฏิบัติดนตรี ซึ่งผลงาที่ตีพิมพ์ในวารสาร Mahidol Music Journal ฉบับนี้ มีทั้งผลงานจากจากนักวิชาการด้านดนตรีทั้งในและต่างประเทศ ซึ่งเป็นสัญญาณอันดีที่ชี้ให้เห็นว่า วารสาร Mahidol Music Journal สามารถบรรลุวัตถุประสงค์การสนับสนุนวงการการศึกษาดนตรีของประเทศไทย และภูมิภาค รวมถึงเป็นแหล่งข้อมูลชั้นดี ให้นักศึกษา นักวิชาการและผู้สนใจ ใช้ในการค้นคว้าอ้างอิงต่อไป

กองบรรณาธิการวารสาร Mahidol Music Journal ขอขอบพระคุณบุคคลทุกฝ่าย ที่มีส่วนช่วยเหลือในความสำเร็จของวารสารฯ ไม่ว่าจะเป็นผู้เขียน ผู้ทรงคุณวุฒิ รวมถึงผู้อ่านและผู้สนใจทุกท่านเป็นอย่างมาก สำหรับนักวิชาการที่มีความสนใจที่จะตีพิมพ์ผลงานวิชาการสามารถดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ที่ https://www.music.mahidol.ac.th/mmj

ดริน พันธุมโกมล
บรรณาธิการ วารสาร Mahidol Music Journal

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ที่ปรึกษา
รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการบริหาร
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการ
ดริน พันธุมโกมล

ผู้ช่วยบรรณาธิการ
ดร. ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ
ดร. พุทธรักษา กำเหนิดรัตน์

ศิลปกรรม
จรูญ กะการดี

กองบรรณาธิการ
EDITORIAL BOARD

กองบรรณาธิการจากผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

PRINCETON UNIVERSITY
Prof. Dr. Simon Morrison

WEST VIRGINIA UNIVERSITY
Dr. Lindsey Williams

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ. ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
ศ. ดร. ณัชชา พันธุเจริญ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ดร. ปวัตน์ชัย สุวรรณคังคะ
ดร. นัฏฐิกา สุนทรธนผล

มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดำริห์ บรรณวิทยกิจ
ผศ. ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ดร. นิพัต กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยรังสิต
ผศ. ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ

สถาบันดนตรีกัลยานิวัฒนา
ดร. ชัญพงศ์ ทองสว่าง

กองบรรณาธิการจากผู้ทรงคุณวุฒิภายใน

ศ. ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
รศ. ดร. สุกรี เจริญสุข
ผศ. ดร. อนรรฆ จรัณยานนท์
ดร. อำไพ บูรณประพฤกษ์
ดร. นิอร เตรัตนชัย
ดร. ตรีทิพ บุญแย้ม
ดร. อรปวีณ์ นิติศฤงคาริน
ดร. กานต์ยุพา จิตติวัฒนา
ดร. ณัฐชยา นัจจนาวากุล
ดร. คม วงษ์สวัสดิ์
Dr. Kyle R. Fyr
Dr. Paul Cesarczyk

MAHIDOL MUSIC JOURNAL
VOL. 1 NO. 2 : SEPTEMBER 2018 – FEBRUARY 2019

สารบัญ
CONTENTS

4 **การประพันธ์ซิมโฟนิคโพเอ็ม ซินโฟเนียสยามินทร์ สำหรับวงออร์เคสตรา**
Composing Symphonic Poem Sinfonia *Siamindra* for Orchestra
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

23 **การศึกษาเชิงดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์: ปี่อ้อ ของกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์**
Ethnomusicological Study of the Pi-oo of Khmer-Thai Ethnic People in Surin Province
อนรรฆ จรัณยานนท์

38 **การศึกษากลวิธีในการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านเครือข่ายยูทูบ: กรณีศึกษาบทเพลง Romance De Amor**
The Study of Classical Guitar Teaching Tactics on Youtube: A Case Study of Romance De Amor
ดวงกมล ชัยวาสี, ตรีทิพ บุญแย้ม และภาวัต อุปถัมภ์เชื้อ

52 **An Analytical Comparison of Beethoven's Final Three Piano Sonatas: Opp. 109, 110, 111**
Somruedi Suchitphanit

65 **A Topographical Approach to Teaching Scales for Piano Teachers**
Jacob Womack

การประพันธ์ซิมโฟนิคโพเอ็ม ซินโฟเนียสยามินทร์ สำหรับวงออร์เคสตรา

Composing Symphonic Poem *Sinfonia Siamindra* for Orchestra

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[1]
Narongrit Dhamabutra

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ซินโฟเนียสยามินทร์ เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ผู้ประพันธ์เพลงมีจุดประสงค์ที่ต้องการถ่ายทอดความเทิดทูน ความจงรักภักดี และความผูกพัน ระหว่างพระมหากษัตริย์กับชาวสยามซึ่งมีประวัติศาสตร์อันยาวนานตั้งแต่อาณาจักรสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน บทประพันธ์ซิมโฟเนียสยามินทร์เป็นบทประพันธ์ประเภทซิมโฟนิคโพเอ็มที่มีความยาวประมาณ 20 นาที ประกอบด้วยตอนต่างๆ ทั้งหมด 4 ตอนและบทนำที่บรรเลงต่อเนื่องกันตามลำดับ ดังนี้ บทนำ, “The Kingdom,” “The Cosmopolitan Capital,” “The War,” และ “The City of Angels” ในการสร้าง บทประพันธ์ซินโฟเนียสยามินทร์นี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้องค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีของไทยและองค์ประกอบ ทางวัฒนธรรมดนตรีเอเชีย มาผสมผสานกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยตะวันตก โดยท่อนนำเป็นการนำเสนอทำนองพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นทำนองที่สร้างขึ้นใหม่เพื่อใช้เป็นทำนองหลักของบทประพันธ์ และนำมาใช้ตลอดทั้งบทประพันธ์ด้วยวิธีไซคลิค (Cyclic construction) ตอนที่ 1 “The Kingdom” เป็นตอนที่แสดงถึงอาณาจักรแรกของชนชาติไทย คือ อาณาจักรสุโขทัย ที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอด ความสงบร่มเย็นและความอุดมสมบูรณ์ของอาณาจักรที่มีพระมหากษัตริย์เป็นองค์ประมุข ดั่งพ่อปกครองลูก และได้นำทำนอง “ขับไม้บัณเฑาะว์” ทำนองเก่าในสมัยสุโขทัยมาใช้ ตอนที่ 2 “The Cosmopolitan Capital” บรรยายความเป็นเมืองแห่งพหุวัฒนธรรมของอยุธยา ผ่านทางเสียงดนตรีของชุมชนต่าง ๆ ได้แก่ ญี่ปุ่น เปอร์เซีย จีน อินเดีย และยุโรป โดยได้มีการประยุกต์ใช้ทำนอง จังหวะ บันไดเสียง และการเลียนเสียงของเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมนั้น ๆ ตอนที่ 3 “The War” แสดงถึงสงครามที่เกิดจากการขยายอำนาจและการปกป้องอธิปไตยของราชอาณาจักรไทย ที่ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์ของแถว โน้ตสิบสองตัว (Twelve tone row) และเทคนิคการการซ้อนทำนอง (Stretto) ตอนสุดท้าย “The City of Angels” เป็นการบรรยายภาพความงดงามเจริญรุ่งเรืองของกรุงเทพมหานคร โดยใช้ถ่ายทอดความงามของ พระปรางค์แห่งวัดอรุณราชวราราม ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำเพลงบุหลันลอยเลื่อน ซึ่งเป็นเพลงพระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 2 มาใช้ บทประพันธ์ซินโฟเนียสยามินทร์จบลงด้วยส่วนโคดา ที่เป็นการนำเสนอทำนองพระมหากษัตริย์อีกครั้ง เพื่อระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของพระมหากษัตริย์ไทย ทุกพระองค์

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลงร่วมสมัย ซินโฟเนียสยามินทร์ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

[1] ศาสตราจารย์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

The *Sinfonia Siamindra*, a composition by Narongrit Damabutra, is a symphonic poem composed for the purpose of expressing the love, loyalty, and reverence of Siamese king and his people. The 20-minute composition is set in a four sections comprised of an introduction, "The Kingdom," "The Cosmopolitan Capital," "The War," and "The City of Angels." Musical materials of both Thai and Asian cultures are integrated with contemporary composition techniques to convey the long history of the Thai nation from Sukhothai to Rattanakosin. The introduction displays the main theme of the King that is enhanced throughout the composition through cyclical construction. The first section, "The Kingdom," depicts the kingdom of Sukhothai where serenity and glory was magnified by the great kings who ruled the kingdom as a father-figure to their people. The ancient tune of the period, "Khab mai ban-dau," recalls the image and atmosphere of the kingdom. The second section, "The Cosmopolitan Capital," describes the inter-cultural communities of many foreigners residing in Ayutthaya: the Japanese, Persian, Chinese, Indian, and European. Musical materials of each culture including modes, rhythms, melodies, and instruments are modified through contemporary composition techniques to present the sound of the particular cultures. The section titled, "The War," reveals the scene of the battlefield where the kings and their people protect the sovereignty of the nation. In this section, the techniques of twelve-tone row and stretto are imputed to array the austerity of unceasing war. Finally, "The City of Angels," represents the capital city of Thailand, "Bangkok." Here the glamorous image of Wat Arun, a temple lying on the bank of Chaopraya river, is illustrated through the lyrical melody, "Bulan loi-luean," a composition of King Rama II. *Sinfonia Siamindra* concludes with the return of the main theme of the Kings.

Keywords: contemporary composition, *Sinfonia Siamindra*, Narongrit Dhamabutra

บทนำ

ซินโฟเนียสยามินทร์ เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราที่ถ่ายทอดความเทิดทูน ความจงรักภักดี และความผูกพันระหว่างพระมหากษัตริย์กับชาวสยามซึ่งมีประวัติศาสตร์อันยาวนาน ซินโฟเนียสยามินทร์บรรเลงครั้งแรกในการแสดงคอนเสิร์ตเพื่อเทิดพระเกียรติสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2560 อำนวยเพลงโดย Charles Olivieri-Munroe โดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพฯ (Royal Bangkok Symphony Orchestra) เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม พ.ศ. 2560 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ซิมโฟนิคโพเอ็มมาแล้วหลายบท โดยแต่ละบทจะมีวาระพิเศษที่แตกต่างกันออกไป และผู้ประพันธ์จะใช้คำว่าซินโฟเนีย (Sinfonia) สำหรับซิมโฟนิคโพเอ็มบางบท ซึ่งในที่นี้ผู้ประพันธ์หมายถึง "บทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา" ซิมโฟนิคโพเอ็มขนาดใหญ่ที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์มาแล้วจนถึงปี พ.ศ. 2561 มีดังต่อไปนี้

ซินโฟเนียจามจุรี (Sinfonia Jamjuree)	ความยาว 15 นาที
ซินโฟเนียอยุธยา (Sinfonia Ayutthaya)	ความยาว 18 นาที

ซินโฟเนียจักรี (Sinfonia Chakri)	ความยาว 14 นาที
ซินโฟเนียสุวรรณภูมิ (Sinfonia Suvanabhumi)	ความยาว 22 นาที (นับเป็นซิมโฟนีหมายเลข 2 ของผู้ประพันธ์)
ตามรอยเท้าพ่อ (Le pas de mon Père)	ความยาว 23 นาที
ดิเอ็มไพร์ (The Empires)	ความยาว 20 นาที

ซิมโฟเนียสยามินทร์เป็นซิมโฟนิคโพเอ็มที่มีความยาวประมาณ 20 นาที ประกอบด้วยตอนต่างๆ ที่บรรเลงต่อเนื่องกันดังต่อไปนี้

บทนำ	ห้องที่ 1-14 ศูนย์กลางเสียง E
ตอนที่ 1 “The Kingdom”	ห้องที่ 15-63 ศูนย์กลางเสียง A♭-D♭-E
ตอนที่ 2 “The Cosmopolitan Capital”	ห้องที่ 64-225 ศูนย์กลางเสียงA-B♭-E-C-E
ตอนที่ 3 “The War”	ห้องที่ 226-341 ศูนย์กลาง C-C#-A-G-C-E♭
ตอนที่ 4 “The City of Angel”	ห้องที่ 342-387 ศูนย์กลางเสียง D-A♭-D

เนื้อหา

บทนำ บทเพลงเริ่มต้นด้วยทำนองพระมหากษัตริย์ ทำนองนี้มีความยาว 6 ห้อง สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประโยคย่อย 2 ประโยคเท่า ๆ กัน ทำนองพระมหากษัตริย์ถือเป็นทำนองหลักของซินโฟเนียสยามินทร์ การเสนอครั้งแรกของทำนองนี้บรรเลงด้วยวงออร์เคสตราเต็มวง ผู้ประพันธ์เลือกใช้พื้นผิวโฮโมโฟนีแบบขับร้องประสานเสียง (Choral homophonic texture) พื้นผิวในลักษณะนี้หมายถึงพื้นผิวที่ลีลาจังหวะของแนวเสียงต่าง ๆ ดำเนินไปแบบเดียวกันประดุจการเขียนเสียงประสานแบบขับร้องประสานเสียง ทั้งนี้ก็เพื่อความสง่างามและยิ่งใหญ่ของทำนองพระมหากษัตริย์ เช่นเดียวกันกับบทเพลงอื่น ๆ ของผู้ประพันธ์ที่จะใช้เทคนิคไซคลิก (Cyclic) ทำนองไซคลิกนี้จะทำหน้าที่เชื่อมโยงตอนต่าง ๆ ของบทเพลงให้มีความสัมพันธ์ใกล้ชิด (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองพระมหากษัตริย์ (ห้องที่ 1-6)

ในช่วงท้ายของบทนำผู้ประพันธ์ได้สร้างสีสันของเสียงที่ฟังดูลึกลับประดุจการนำผู้ฟังผ่านห้วงเวลาย้อนไปสู่อดีตเมื่อ 700 ปีที่แล้ว ห้องที่ 8-14 จัดว่าเป็นช่วงที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างเสียงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งเป็นการต่อยอดความคิดที่ได้สะสมประสบการณ์มาเป็นระยะเวลานาน ผู้ประพันธ์ให้บทบาทสำคัญกับเครื่องตีโดยเน้นที่การบรรเลงแบบกระจายคอร์ด ขณะที่เครื่องสายบรรเลงแบบต่อเนื่อง (Portamento) (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีช่วงท้ายบทนำ (ห้องที่ 12-14)

ตอนที่ 1 “The Kingdom”

ตอน “The Kingdom” เป็นตอนที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้ผู้ฟังระลึกถึงกรุงสุโขทัย ในภาพรวมดนตรีจะพรรณนาถึงความสงบร่มเย็นและอุดมสมบูรณ์ของอาณาจักรที่มีพระมหากษัตริย์เป็นองค์ประมุข ฮอร์นเสนอแนวทำนองหลักของตอนนี้ซึ่งผู้ประพันธ์ดัดแปลงมาจากเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ ซึ่งเป็นเพลงไทยในสมัยสุโขทัย ในช่วงท้ายของทำนองนี้มีโมทีฟสำคัญที่ผู้ประพันธ์เรียกว่าโมทีฟ A ที่ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีความสัมพันธ์กันเป็นซีเควนซ์ โมทีฟ A จะมีความสำคัญในช่วงเวลาต่อไป ผู้ประพันธ์ขอเรียกทำนองนี้ว่าทำนอง “สุโขทัย” สำหรับการประสานเสียงในตอนนี้ที่น่าสังเกตก็คือผู้ประพันธ์เลือกใช้บันไดเสียงที่หลากหลายโดยพยายามผสมบันได้เสียงต่าง ๆ ให้เข้ากัน ทั้งนี้เพื่อให้บทเพลงมีสีสันมากที่สุด นอกจากนั้นการดำเนินการประสานเสียง (Harmonic progression) ก็มีความหลากหลายเช่นเดียวกัน ตัวอย่างที่ 3 แสดงการประสานเสียงที่ในภาพรวมอยู่ในบันไดเสียง A♭ เมเจอร์ แต่ในช่วงห้องที่ 15-17 ได้นำคอร์ด G♭ เมเจอร์มาใช้ ซึ่งคอร์ด ๆ นี้เป็นคอร์ดที่นำมาจากบันไดเสียง A♭ มิกโซลิเดียน ส่วนห้องที่ 20 ก็ปรับคอร์ดนี้ให้กลายเป็นคอร์ด A♭ ไมเนอร์เพิ่มโน้ตขั้นคู่หกไมเนอร์ ส่วนคอร์ดในห้องที่ 21 จะเป็นการดำเนินคอร์ด D♭ C♭ และ A ซึ่งนับว่าเป็นการดำเนินคอร์ดแบบเต็มเสียง (Whole tone progression) (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 ทำนอง “สุโขทัย” และโมทีฟ A (ห้องที่15-21)

ช่วงห้องที่ 31-43 เป็นช่วงเชื่อมต่อที่ผู้ประพันธ์พัฒนามาจากช่วงแรกของตอน แต่ได้มีการปรับเปลี่ยนในหลายๆ จุด ที่เห็นได้ชัดก็คือการเดี่ยวเครื่องดนตรีในช่วงแรก (ห้องที่ 15-30) มาเป็นการบรรเลงเต็มวง โดยทำนองสุโขทัยจะอยู่ที่แนวไวโอลินและกลุ่มเครื่องลมไม้ ขณะที่โมทีฟ A ก็ยังเป็นกลุ่มโน้ตที่มีความสัมพันธ์ในฐานะเป็นโน้ตหลักของแนวประกอบ จากนั้นดนตรีจะเร่งขึ้นด้วยการใช้เทคนิคการย่อจากเขบ็ตสองชั้นมาเป็นเขบ็ตสามชั้น (ห้องที่ 41-43)

จุดยอดของตอนปรากฏขึ้นที่ห้อง 44-45 ผู้ประพันธ์นำเสนอทำนองพระมหากษัตริย์อีกครั้งหนึ่งด้วยวงออร์เคสตราทั้งวง เครื่องสายและเครื่องลมไม้บรรเลงแนวนำ ขณะที่กลุ่มเครื่องทองเหลืองรับหน้าที่บรรเลงแนวทำนองสอดประสาน การนำเสนอลักษณะนี้ทำให้ทำนองพระมหากษัตริย์มีมิติและฟังดูสง่างามมากขึ้น ประดุจบารมีของพระมหากษัตริย์ที่อำนวยให้อาณาจักรมีแต่ความเจริญรุ่งเรือง ผู้ประพันธ์ยังได้ซ้ำทำนองพระมหากษัตริย์อีกครั้งหนึ่ง แต่ได้เปลี่ยนบุคลิกของทำนอง จากยิ่งใหญ่สง่างามให้เป็นทำนองที่ดูอบอุ่น ไวโอลินทำหน้าที่บรรเลงแนวนำ ส่วนฮาร์ปทำหน้าที่บรรเลงประกอบโดยใช้การกระจายคอร์ด ก่อนจะจบตอน คลาริเน็ต 2 ตัวบรรเลงส่วนแรกจากทำนองพระมหากษัตริย์ด้วยการทบขั้นคู่สามเสมือนเป็นการระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณที่มีต่อประชาชนเสมอมา

ตอนที่ 2 “The Cosmopolitan Capital”

ตอน “The Cosmopolitan Capital” มีแนวคิดสำคัญก็คือต้องการบรรยายภาพความเป็นพหุวัฒนธรรมของกรุงศรีอยุธยาในอดีต และบทบาทสำคัญของพระมหากษัตริย์ที่ทำให้ราชธานีแห่งนี้กลายเป็นเมืองที่มีการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศอย่างคึกคัก ในแง่ของการประพันธ์ ตอนที่ 2 นับว่ามีความหลากหลายทางด้านวัตถุดิบทางดนตรีมากเป็นพิเศษ อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการนำเอาลักษณะของบทเพลงคาแรกเตอร์ (Character piece) มาใส่ในตอนนี้ ซึ่งนับเป็นการประดิษฐ์สังคีตลักษณ์ในแบบเฉพาะตัวของซินโฟเนียสยามินทร์ รูปแบบบทเพลงคาแรกเตอร์นี้ ผู้ประพันธ์ได้เคยใช้มาแล้วกับหลาย ๆ บทเพลง ตัวอย่างเช่น “จิตวิญญาณแห่งอาเซียน” สำหรับวงเปียโนควินเท็ต (Spirits of ASEAN) และบทเพลงสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีอื่น ๆ ของผู้ประพันธ์

บทเพลงคาแรกเตอร์ที่ใช้ในตอน “The Cosmopolitan Capital” ประกอบด้วยบทเพลงขนาดสั้นบรรเลงต่อเนื่องกันไปดังต่อไปนี้

1. The Japanese (ห้องที่ 64-90) ศูนย์กลางเสียง A
2. The Persians (ห้องที่ 91-158) ศูนย์กลางเสียง B♭
3. The Chinese (ห้องที่ 159-182) ศูนย์กลางเสียง E
4. The Indians (ห้องที่ 183-202) ศูนย์กลางเสียง E
5. The Europeans (ห้องที่ 203-225) ศูนย์กลางเสียง E

บทเพลง The Japanese บรรยายภาพหมู่บ้านญี่ปุ่นที่อยู่ติดกับแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งถือว่าเป็นชุมชนใหญ่ ผู้ประพันธ์ดัดแปลงทำนองเพลง “โทร์ยันเซะ” (Toryanse) มาเป็นพื้นฐานในการประพันธ์ นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ยังได้ใช้การดีดของเครื่องสายแทนเสียงของเครื่องดนตรีญี่ปุ่นได้แก่ “ชามิเซ็ง” (Shamisen) ส่วนฮาร์ปและเครื่องดนตรีจะบรรเลงการกระจายคอร์ดเพื่อเสริมสีสันของบทเพลงให้มีความงดงาม (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 การใช้เพลง “โทร์ยันเซะ” (ห้องที่ 64-68)

บทเพลง “The Persians” มีบรรยากาศที่สนุกสนาน ลักษณะเด่นของเพลงนี้คือลีลาจังหวะที่ไม่สมมาตร (Asymetrical rhythm) ซึ่งในที่นี้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจะสลับกันระหว่าง 3/4 และ 3/8 ซึ่งทั้ง 2 เครื่องหมายนี้จะใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นทำหน้าที่เป็นโน้ตที่มีค่าจังหวะร่วมกัน ส่วนบันไดเสียงที่ใช้จะเป็นบันไดเสียงที่ผสมกันระหว่าง B♭ เมเจอร์และ B♭ ฮาร์โมนิคไมเนอร์ บันไดเสียงนี้เป็นที่รู้จักกันว่า “Maqam Shawq Afza” บันไดเสียงนี้ประกอบด้วยโน้ตดังต่อไปนี้ B♭ C D E♭ F G♭ A B♭ เครื่องตีจะมีบทบาทมากเป็นพิเศษในบทเพลงนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแทมโบริน กลองสแนร์ และไซโลโฟน (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 ลักษณะจังหวะที่ไม่สมมาตรและบันไดเสียง “Maqam Shawq Afza” (ห้องที่ 91-96)

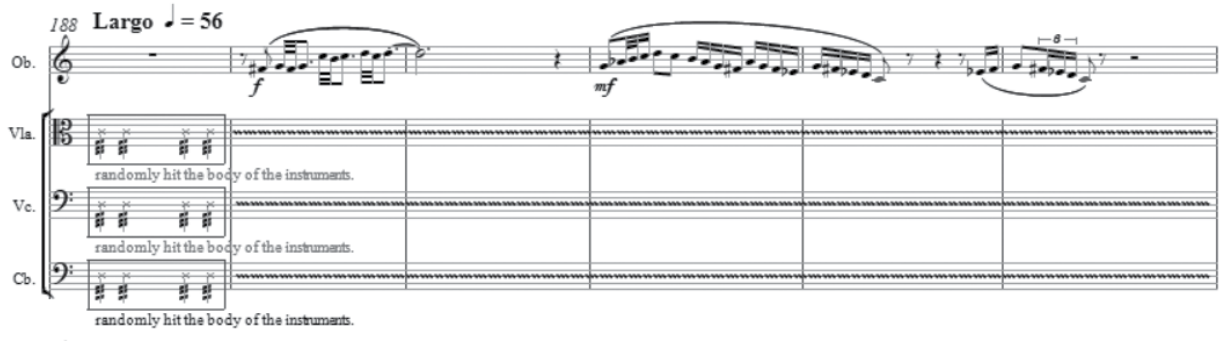
บทเพลง “The Chinese” กล่าวถึงชุมชนของชาวจีนที่อาศัยอยู่ในราชธานี บทเพลงนี้เริ่มต้นช่วงที่ 1 ด้วยคาเดนซา (Cadenza) ของฮาร์ปและฟลูต (ห้องที่ 159-167) ฮาร์ปจะมีช่วงที่ให้รูดสาย (Glissando) อย่างอิสระขณะเดียวกันเครื่องสายก็เล่นประกอบด้วยการเอื้อน (Portamento) ส่วนการประสานเสียงของช่วงนี้ผู้ประพันธ์เลือกใช้คอร์ดขั้นคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal chord) จากนั้นระหว่างห้องที่ 166-167 จะเป็นคาเดนซาของฟลูตที่จะใช้โน้ตเสี้ยวเสียง (Quarter tone) เพื่อให้สำเนียงดนตรีคล้ายคลึงกับขลุ่ยจีน (Dizi) (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 คาเดนซาในบทเพลง “The Chinese” (ห้องที่ 161-167)

ช่วงที่ 2 ของ “The Chinese” เป็นการบรรเลงเพลงในลีลาแบบจีน ทำนองหลักอยู่ที่ไวโอลิน 1 และ 2 ช่วงนี้มีการประสานเสียงที่ฟังดูอบอุ่น เครื่องสายยังคงใช้เทคนิคการเอื้อน ขณะเดียวกันฮาร์ปบรรเลงประกอบด้วยพื้นผิวแบบเฮเทโรโฟนี

บทเพลง “The Indians” มีโครงสร้างเป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอนย้อนกลับขนาดสั้น ช่วงที่ 1 มีความยาวเพียง 5 ห้อง (ห้องที่ 183-187) ดังนั้นจึงทำหน้าที่เป็นเสมือนกับบทนำ ช่วงที่ 2 (ห้องที่ 188-197) ทำหน้าที่เป็นช่วงหลักของบทเพลง ส่วนช่วงย้อนกลับของท่อนที่ 1 (ห้องที่ 198-202) ทำหน้าที่เป็นโคดาของบทเพลง สิ่งที่น่าสนใจในบทเพลงนี้คือช่วงที่ 2 ของเพลง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้พยายามจำลองเสียงของกลองทับลา (Tabla) ซึ่งเป็นกลองของอินเดียที่ปกติจะใช้คู่กันสองใบ ในที่นี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้ ผู้เล่นเครื่องสายเสียงกลาง-ต่ำซึ่งได้แก่ วิโอลา เชลโล และเบสตีที่ตัวเครื่องดนตรีด้วยการใช้วลีอธิบายว่า “Randomly hit the body of the instrument” ผู้ประพันธ์ยังได้ประยุกต์ใช้โน้ตกล่องเพื่อทำให้การตีตัวเครื่องดนตรีมีลีลาจังหวะผสมกันออกมาอย่างละเอียดมาก และผู้เล่นแต่ละคนก็มีอิสระในการกำหนดลีลาจังหวะที่แตกต่างกัน ส่วนทำนองหลักในช่วงที่ 2 นี้ รับหน้าที่โดยโอโบเดี่ยวเพื่อเลียนเสียงของปี่เชไน (Shehnai) ซึ่งเป็นปี่ที่มีลิ้นคู่คล้ายคลึงกับโอโบ (ดูตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การใช้โอโบและเครื่องสายเพื่อเลียนเสียงปี่เซไนและกลองทาบลา (ห้องที่ 188-193)



บทเพลงคาแรคเตอร์บทสุดท้ายในตอน “The Cosmopolitan capital” ได้แก่บทเพลง “The Europeans” เนื่องจากในอดีต คนยุโรปได้เข้ามาค้าขายในกรุงศรีอยุธยาเป็นจำนวนมากและมีด้วยกันหลากหลายชาติ ได้แก่ โปรตุเกส ฮอลันดา ฝรั่งเศส ดังนั้นผู้ประพันธ์จำพยายามหาเอกลักษณ์ที่ร่วมกันของชาวยุโรป ในที่สุดก็ตัดสินใจที่จะใช้เพลงสวดเกรโกเรียน (Gregorian chant) มาเป็นพื้นฐานในการประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้คัดเลือกบทเพลงสวด เต เดอุม (Te Deum) มาใช้ อนึ่งเนื่องจากบทเพลงสวดเกรโกเรียนมีลีลาจังหวะที่ยืดหยุ่นมาก ดังนั้นจึงไม่สามารถจะบันทึกด้วยอัตราจังหวะปกติ ผู้ประพันธ์จึงต้องบันทึกโน้ตด้วยอัตราจังหวะที่ไม่สมมาตร เพื่อยังคงรักษาลีลาเดิมของบทเพลงเอาไว้ นอกจากนี้มิติของการประสานเสียง ผู้ประพันธ์ได้ประยุกต์การประสานเสียงแบบขนาดแนวขั้นคู่สี่และขั้นคู่ห้า เพื่อเลียนแบบการขับร้องแบบ ออร์แกนุม (Organum) (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 การใช้บทเพลงสวดเกรโกเรียนและการประสานเสียงแบบออร์แกนุม (ห้องที่ 203-209)

ช่วงท้ายของตอน “The Cosmopolitan capital” (ห้องที่ 222-225) มีลักษณะพิเศษมาก กล่าวคือช่วงนี้จะเป็นเสมือนช่วงเชื่อมต่อไปสู่ตอน “The War” ซึ่งสื่อความหมายที่ราชธานีต้องร่วมมือร่วมใจกันต่อสู้กับข้าศึก ห้องที่ 222 ฮอร์นนำเสนอทำนองหลักจากตอน “The Kingdom” ซึ่งหมายถึงความสงบสุขของอาณาจักรที่กำลังจะเปลี่ยนไปในขณะที่สงครามกำลังจะเกิดขึ้น ส่วนสงครามนั้นก็สื่อความหมายด้วยการใช้ “โมทีฟสงคราม” ที่ส่วนจากแถวโน้ตสิบสองตัว (Twelve tone row) ซึ่งนำเสนอโดยไวโอลิน 1 อย่างแผ่วเบา ที่น่าสังเกตก็คือโมทีฟสงครามได้เข้ามาก่อนที่ทำนองสุโขทัยจะบรรเลงจบ ดังนั้นจึงเป็นการใช้เทคนิคในลักษณะของการซ้อนทำนอง (Stretto) ซึ่งทำให้เกิดเสียงกระด้างเป็นอย่างมาก (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 การซ้อนทำนองระหว่างทำนองสุโขทัยและโมทีฟสงคราม (ห้องที่ 222-225)

ตอนที่ 3 “The War”

“The War” เป็นตอนที่ดุเดือดที่สุดในบทเพลงซินโฟเนียสยามินทร์ ในตอนนี้แสดงให้เห็นถึงบทบาทของพระมหากษัตริย์ในการเป็นผู้นำของกองทัพที่ต้องแสดงความเด็ดเดียวกล้าหาญ ต่อสู้กับข้าศึกเพื่อรักษาเอกราชของชาติเอาไว้ ตอนนี้ยังแบ่งออกเป็นช่วงย่อย ๆ ได้อีก 6 ช่วงที่บรรเลงต่อเนื่องกันไป ช่วงที่ 1 (226-237) โมทีฟสงครามได้ดำเนินต่อเนื่องเข้ามาตั้งแต่ช่วงเชื่อมต่อและก็ยังคงดำเนินต่อไปพร้อมกับการดัดแปลงทำนองสุโขทัยในแนวเชลโลและบาสซูน (ห้องที่ 229-237) จะสังเกตเห็นการใช้เทคนิคการเคลื่อนทำนองแบบถอยหลัง (Retrograde) ของโมทีพสงครามในแนวไวโอลินที่ 2 ซึ่งจะเล่นประสานกันไปกับไวโอลินที่ 1 ที่บรรเลงโมทีฟสงครามที่ใช้แถวโน้ตสิบสองตัว อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการประยุกต์เทคนิคดนตรีสิบสองเสียง (Twelve tone technique) มาใช้ในบทประพันธ์นี้ก็ได้ (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 โมทีฟสงครามและการเคลื่อนทำนองแบบถอยหลัง (ห้องที่ 234-237)

ช่วงที่ 2 ของ The War เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 238-255 มีความหลากหลายของโมทีฟที่ใช้ แต่โดยภาพรวมแล้วจะเป็นการใช้คอร์ดที่หนักแน่นในลีลาจังหวะขัดผสมผสานกับแนวทำนองในกลุ่มเครื่องลมไม้ คอร์ดเหล่านี้จะเสริมสีสันด้วยแอนวิล (Anvil) ซึ่งเป็นเครื่องตีประเภทโลหะ การใช้แอนวิลนี้ก็เพื่อสื่อถึงการประจัญบานของเหล่าทหารด้วยอาวุธโลหะ ได้แก่ ดาบ โล่ และลูกตุ้มโลหะ ส่วนทำนองของกลุ่มเครื่องลมไม้นั้นจะแสดงภาพของขบวนช้างม้าที่ใช้ในการทำศึกสงคราม ในช่วงที่ 3 เครื่องสายบรรเลงแบบแคนอน (Canon) โดยไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงนำ ตามด้วยวิโอลาและเชลโลที่จะเข้ามาตามหลังอยู่ 3 จังหวะหลัก (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 การบรรเลงแบบแคนอน (ห้องที่ 256-259)

ห้องที่ 263-270 เป็นอีกช่วงหนึ่งที่น่าสนใจ นั่นก็คือผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับเครื่องตีเป็นอย่างมาก ขณะเดียวกันก็ให้กลุ่มฮอร์นบรรเลงบางส่วนของทำนองสุโขทัย ขณะที่เครื่องสายบรรเลงโน้ตลากยาว (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 ทำนองสุโขทัยบรรเลงท่ามกลางกลุ่มเครื่องตี (ห้องที่ 265-270)

ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงการยกทัพเข้าประจัญบานกันด้วยเทคนิคการเรียบเรียงวงดนตรีหลายรูปแบบ แบบหนึ่งก็คือการใช้ทิมปานีบรรเลงร่วมกับเชลโลและเบสเพื่อสื่อถึงการยิงของปืนใหญ่ ขณะที่กลุ่มเครื่องทองเหลืองบรรเลงสนับสนุน (ห้องที่ 278-281) (ตัวอย่างที่ 13)

ตัวอย่างที่ 13 การใช้ทิมปานีร่วมกับเชลโลและเบส (ห้องที่ 278-281)

ช่วงที่ 4 (ห้องที่ 282-302) เป็นช่วงที่ศูนย์กลางเสียง A มีความชัดเจนมาก โดยทิมปานีและเบสจะย้ำโน้ตโทนิกและโดมินันท์ ขณะที่กลุ่มเครื่องสายจะเล่นออสตินาโต (Ostinato) ที่หนักแน่น ผู้ประพันธ์ได้ประยุกต์ใช้ออสตินาโตที่มาจากดนตรีพม่าในกลุ่มเครื่องตีเพื่อแสดงให้เห็นถึงกองทัพของข้าศึกที่ประจันหน้ากันอยู่ (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 ออสตินาโตจากดนตรีพม่าในกลุ่มเครื่องตี (ห้องที่ 282-285)

ตอนท้ายของช่วงที่ 4 (ห้องที่ 296-302) เป็นการบรรยายภาพของกองทัพที่ค่อย ๆ ถอยร่นไปด้วยใช้การเลียนแบบอิสระ โดยเริ่มจากกลุ่มเครื่องตีที่เปรียบเสมือนกองทัพที่ชนะที่กำลังรุกไล่ด้วยการใช้โน้ตสามพยางค์และโน้ตห้าพยางค์สอดสลับกับกลุ่มเครื่องลมไม้ที่ใช้รูปแบบการเลียนแบบอิสระ กล่าวคือเป็นรูปแบบของการเลียนที่มีการขยายส่วนจากเขบ็ตสองชั้นให้กลายเป็นโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น (ตัวอย่างที่ 15)

ตัวอย่างที่ 15 การเลียนแบบอิสระ (ห้องที่ 296-299)

ช่วงที่ 5 (ห้องที่ 303-329) ถือว่าเป็นจุดสำคัญที่สุดของซินโฟเนียสยามินทร์ ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ได้สื่อถึงพระมหากษัตริย์ทรงกอบกู้เอกราชของชาติ และนำกองทัพของพระองค์ตีกองทัพของข้าศึกให้แตกพ่ายไป โดยดนตรีจะเริ่มจากการเล่นกระจายคอร์ดที่ตื่นเต้นเร้าใจจากกลุ่มเครื่องสายและเครื่องลมไม้ จากนั้นฮอร์นจะประกาศเอกราชด้วยทำนองพระมหากษัตริย์ท่ามกลางการสู้รบที่ดุเดือดที่สื่อความหมายด้วยการกระจายคอร์ดของโน้ตเขบ็ตสองชั้นในกลุ่มเครื่องสาย (ตัวอย่างที่ 16)

ตัวอย่างที่ 16 ทำนองพระมหากษัตริย์และแนวประกอบ (ห้องที่ 313-316)

ตอนท้ายของช่วงที่ 5 เป็นการไล่บันไดเสียงลงอย่างรวดเร็วของกลุ่มเครื่องลมไม้ที่แสดงให้เห็นถึงการถอยร่นของกองทัพข้าศึก อนึ่งผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากบทเพลง “1812 Overture” ของไชคอฟสกีที่มีการใช้การสื่อความหมายที่คล้ายคลึงกัน

บทเพลงได้ดำเนินมาถึงช่วงที่ 6 ของ “The War” ซึ่งถือว่าเป็นช่วงพักเพื่อเตรียมตัวก่อนจะเข้าไปสู่ตอนที่ 4 “The City of Angels” ทรัมเปตบรรเลงทำนองที่มีขั้นคู่สามเสียง (Tritone) หรือขั้นคู่สี่ออกเมนเทด ขณะที่ศูนย์กลางเสียงคือโน้ต Eb ทั้งนี้เพื่อเป็นการนำดนตรีเคลื่อนที่เข้าหาศูนย์กลางเสียงหลักของตอนที่ 4 ซึ่งคือโน้ต D ในแง่ของการสื่อความหมายของช่วงนี้คือ เมื่อสงครามของการประกาศอิสรภาพสิ้นสุดลง ประเทศชาติก็ก้าวหน้าเข้าสู่ความรุ่งเรืองอีกครั้งหนึ่ง

ในภาพรวมของตอนที่ 3 นี้ เป็นตอนที่มีเสียงกระด้างมากที่สุด และผู้ประพันธ์ก็ยังได้ประยุกต์ใช้เทคนิคของดนตรีสิบสองเสียงมาใช้ในตอนนี้อีกด้วย อย่างไรก็ดี “The War” ก็ยังคงเป็นตอนที่จัดอยู่ในระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ที่เป็นดังนี้เพราะผู้ประพันธ์กำหนดศูนย์กลางเสียงเอาไว้อย่างชัดเจน ขณะที่โน้ตโครมาติกอื่น ๆ เป็นเพียงโน้ตจรที่ดำเนินแบบโน้ตนอกคอร์ดทั้งสิ้น

ตอนที่ 4 “The City of Angels”

ตอนที่ 4 มีชื่อว่า “The City of Angels” ซึ่งในการแสดงรอบปฐมทัศน์ของซินโฟเนียสยามินทร์ตอนที่ 4 นี้ใช้ชื่อว่า “รัตนโกสินทร์” แต่ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนแปลงเพราะรู้สึกว่าชื่อ “The City of Angels” จะสื่อความหมายของราชธานีในปัจจุบันได้ชัดเจนกว่า ตอนที่ 4 เข้ามาพร้อมกับเสียงคอร์ด D เมเจอร์ที่อบอุ่นมากที่สุดด้วยการบรรเลงทำนองหลักของไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 ที่ดัดแปลงมาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน เหตุที่ผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเพลงนี้มาเป็นพื้นฐานก็เพราะตอนที่ 4 นี้กล่าวถึงความเจริญรุ่งเรืองของราชธานีที่ยิ่งใหญ่ ซึ่งก็คือกรุงเทพมหานคร

ผู้ประพันธ์คิดถึงสัญลักษณ์ของราชธานีแห่งนี้อยู่เป็นเวลานาน ในที่สุดก็พอใจกับพระปรางค์แห่งวัดอรุณราชวราราม ซึ่งถือเป็นสถานที่ที่รู้จักกันดีของกรุงเทพมหานคร ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ พระปรางค์องค์นี้ได้บูรณะขึ้นในรัชสมัยของรัชกาลที่ 2 ผู้ประพันธ์จึงได้นำเอาส่วนหนึ่งของเพลงบุหลันลอยเลื่อนซึ่งเป็นเพลงพระราชนิพนธ์ของพระองค์ท่านมาเป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงพระปรางค์แห่งวัดอรุณฯ

ในการสร้างสีสันของทำนองในตอนนี้ ผู้ประพันธ์ต้องการแสดงถึงความสุขของประชาชนที่อยู่ภายใต้ร่มพระบารมีของสถาบันพระมหากษัตริย์ จึงใช้ช่วงเสียงกลาง-ต่ำของไวโอลินพร้อมกับแนวทำนองรองที่สอดสลับเข้ามาสร้างความงดงามโดยบาสซูนและฮอร์น (ตัวอย่างที่ 17)

ตัวอย่างที่ 17 ทำนองหลักของตอนที่ 4 ที่ดัดแปลงจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน (ห้องที่ 342-349)

ผู้ประพันธ์เสนอทำนองหลักนี้อีกครั้งในห้องที่ 365-375 โดยการนำเสนอทำนองครั้งที่ 2 นี้ มีการเปลี่ยนแปลงหลายประการได้แก่การเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงมาอยู่ที่โน้ต Ab และการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีใหม่ (มีการเสนอส่วนหนึ่งจากทำนองพระมหากษัตริย์ด้วยฮอร์น เพื่อระลึกถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ในการสร้างความเป็นปึกแผ่นให้กับอาณาจักร (ห้องที่ 373-374) และในช่วงท้ายของตอนที่ 4 นี้ก็เป็นโคดาของซินโฟเนียสยามินทร์ มีความยาว 12 ห้อง (ห้องที่ 376-387) ทำนองสุโขทัยก็ย้อนกลับเข้ามาในแนวทรอมโบนก่อนที่ทำนองเพลงจะจบลงด้วยการเสนอทำนองพระมหากษัตริย์ในกลุ่มทรัมเปตอย่างกึกก้องและสง่างามที่สุดท่ามกลางโน้ตเทรโมโลจากกลุ่มเครื่องสาย (ตัวอย่าง 18)

ตัวอย่างที่ 18 การเสนอทำนองพระมหากษัตริย์ในโคดา (ห้องที่ 380-384)

บทสรุป

บทเพลงซินโฟเนียสยามินทร์ นับว่าเป็นงานซิมโฟนิคโพเอ็มที่ผู้ประพันธ์ได้ทุ่มเทแรงกายและแรงใจในการประพันธ์ เป็นงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในทุก ๆ มิติ ได้แก่ ทำนอง เสียงประสาน จังหวะ สังคีตลักษณ์ และการเรียบเรียงเสียงสำหรับวงดนตรี ผู้ประพันธ์เชื่อมั่นว่างานชิ้นนี้เป็นงานที่มีมาตรฐานในระดับสากลที่สามารถนำไปบรรเลงด้วยวงออร์เคสตราใด ๆ ก็ได้ทั่วโลก และหวังว่าจะเป็นงานที่สร้างแรงบันดาลใจให้กับนักประพันธ์เพลงอื่น ๆ ได้ศึกษาต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

Koskoff, Ellen. *The Concise Garland Encyclopedia of World Music*. New York: Routledge, 2008.

Lau, Frederick. *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture.* New York: Oxford University Press, 2008.

Miller, Terry E., and Sean Williams. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. New York: Routledge, 2008.

Ruckert, George. *Music in North India: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2004.

Wade, Bonnie C. *Music in Japan: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2005.

การศึกษาเชิงดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์:ปี่อ้อของกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์

Ethnomusicological Study of the Pi-oo of Khmer-Thai Ethnic People in Surin Province

อนรรฆ จรัณยานนท์[1]
Anak Charanyananda

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ของเครื่องดนตรีปี่อ้อในสังคมวัฒนธรรมกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาดุริยางศาสตร์ชาติพันธุ์ ในด้านบริบททางสังคมวัฒนธรรม และ เครื่องดนตรีวิทยาของเครื่องดนตรีปี่อ้อ รวมทั้งด้านดนตรีเชิงระบบ วิธีดำเนินการวิจัยในการศึกษาครั้งนี้ได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ และ เก็บรวบรวมข้อมูลหลักโดยใช้การสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลคุณภาพ และ การสังเกตเหตุการณ์ ในการออกศึกษาพื้นที่ภาคสนาม

ผลการวิจัยพบว่า ปี่อ้อ (Pi-oo) เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเป่าลิ้นเดี่ยว ที่ใช้ในสังคมวัฒธรรมชาวเขมรถิ่นไทย จังหวัดสุรินทร์ พบในพื้นที่อำเภอเมือง อำเภอปราสาท ปรากฏอยู่ในวงดนตรีพื้นบ้านกันตรึมมายาวนาน ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักในวง และทำนองประดับการขับร้อง วัสดุที่ใช้ทำแบ่งออกเป็นไผ่รวก ทำส่วนลำตัว และไม้อ้อ ทำลิ้นปี่แบบบีบดัดประกบ มีช่วงเสียงกว้าง 1 ช่วงทบ ใช้โน้ตหลักคือ F A♭ B♭ C D♭ E♭ เทคนิคการบรรเลงจะมีการบังคับริมฝีปากควบคุมความสั่นสะเทือน เสียงปี่อ้อมีลักษณะทุ้มต่ำ เป็นการสร้างสมดุลกับเสียงซอตรัวที่ให้เสียงสูง การเป่าระบายลมทำให้ปี่อ้อมีเสียงดังต่อเนื่อง ปรากฏเป็นเสียงหึ่ง (Drone) ในขณะที่ทำนองเพลงดำเนินไป รายละเอียดของเทคนิคประดับประดา การใช้ Wavering tone, trill เป็นคู่ 2-3, Turn, โน้ตสะบัด, ประ, กูลล์ การใช้งานในสังคมวัฒนธรรมชาวเขมรถิ่นไทย มีทั้งงานกิจกรรมสังคมที่เป็นมงคลและอวมงคล รวมทั้งการใช้ดนตรีประกอบพิธีรักษาไข้

คำสำคัญ: ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ เครื่องดนตรีปี่อ้อ ดนตรีกันตรึม ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้

Abstract

This research project entitled Ethnomusicology Study of the Pi-oo of Khmer-Thai Ethic People in Surin province, Thailand; aims to study ethnomusicology of the Pi-oo in aspects of socio-cultural and organological contexts as well as systematic study. Ethnomusicological research methodology was employed. Data collecting was conducted by having formally and informally interviewed the qualitative key informants including native musicians, instrument makers and musical acknowledge person.

Results show that the Pi-oo has been a significant musical instrument of the Khmer people

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

for a long time ago. It is still prevailed among the Khmer native people particularly in the areas of Muang district and Prasaat district. The Pi-oo has always been using to be the principal instrument in the Kantrum ensemble functioning supporting the singing and other instrumental solo. While the Pi-oo functions as the improvised supporter, various specific idiomatic techniques are manipulated into the melodic elaboration. The Pi-oo has two parts: the reed part and the body. The reed part is made from thin slices off a short reed plant pipe end pressed together to form a double reed. The reed is inserted at one end of the body which is made of a bamboo tube. The approximate performing pitches in the Pi-oo's linear scale of F A♭ B♭ C D♭ E♭ respectively. The unique sound of the Pi-oo are familiarly appeared in the ornamenting of drone, wavering tone, trill by seconds or thirds, turn, grace note, and, very much special for the Pi-oo, gool (a Pi-oo specific identical cadential formula).

Keywords: Ethnomusicology, Pi-oo, Kantrum music, Indigenous music in the lower northeast Thailand

บทนำ

ปี่อ้อ (Pi-oo) เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในดนตรีพื้นบ้านของชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์ (ชาวไทยจังหวัดสุรินทร์ที่พูดภาษาเขมร) เครื่องดนตรีปี่อ้อยังคงเป็นที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน โดยเฉพาะในพื้นที่อำเภอเมือง และ กลุ่มอำเภอที่มีพื้นที่ติดชายแดนไทย-กัมพูชา วงดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชนดังกล่าวมีการประสมวงที่เป็นแบบแผน มีเครื่องดนตรีปี่อ้อเป็นเครื่องดนตรีสำคัญร่วมอยู่ด้วย ซึ่งปฏิบัติกันมายาวนานแล้ว ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

เครื่องดนตรีปี่อ้อมีลักษณะของเครื่องดนตรีที่แปลกไปจากเครื่องดนตรีในตระกูลปี่ในสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชนอื่น ๆ ที่ใกล้เคียงกัน ด้วยลักษณะลิ้นของเครื่องดนตรีที่ไม่มีการบากแยกประกบอย่างเช่น ปี่แบบอื่น ๆ อีกทั้งน้ำเสียงของปี่อ้อก็มีเสียงต่ำนุ่มนวล ไม่แผด เหมือนเครื่องตระกูลปี่ด้วยกัน ด้วยลักษณะดังกล่าวจึงทำให้เสียงของวงดนตรีที่มีปี่อ้อประสมอยู่จึงมีเสียงต่ำสร้างสมดุลกับเครื่องดนตรีเสียงสูงอื่น ๆ เป็นน้ำเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรีกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทย

จากการที่เครื่องดนตรีปี่อ้อได้มีปรากฏอยู่สังคมวัฒนธรรมมาเป็นเวลาอันยาวนาน จึงมีบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่หลากหลาย ทั้งในบริบทด้านการดนตรี และ บริบททางสังคมวัฒนธรรม ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าสนใจศึกษาวิจัยเป็นอย่างมากในปรากฏการณ์ของดนตรีพื้นบ้านที่ยังมีการปฏิบัติอย่างมั่นคงแข็งแรงอยู่ในชีวิตสมัยใหม่ของกลุ่มชนชาวไทยจังหวัดสุรินทร์ที่พูดภาษาเขมรและกลุ่มชนอื่น ๆ ที่มีความชื่นชอบในรสนิยมดนตรีสไตล์ของวัฒนธรรมเขมร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาดุริยางศาสตร์ชาติพันธุ์ในด้านเครื่องดนตรีวิทยาและด้านบริบททางสังคมวัฒนธรรมของเครื่องดนตรีปี่อ้อในสังคมวัฒนธรรมชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์
2. เพื่อศึกษาดุริยางศาสตร์ชาติพันธุ์ของเครื่องดนตรีปี่อ้อในด้านดนตรีเชิงระบบ

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัยในโครงการวิจัยเรื่อง ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ของเครื่องดนตรีปี่อ้อในสังคมวัฒนธรรมกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ และการออกศึกษาพื้นที่ภาคสนาม จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นผู้วิจัยพบว่าชาวจังหวัดสุรินทร์มีโครงสร้างทางสังคมวัฒนธรรมที่มีพระพุทธศาสนาเป็นพื้นฐาน มีขนบธรรมเนียมประเพณีที่ถือปฏิบัติสืบต่อกันมา มีการติดต่อกับสังคมรอบด้าน มีพื้นที่ติดต่อไปทางแนวชายแดนด้านประเทศราชอาณาจักรกัมพูชา นอกจากนี้พื้นที่ในจังหวัดสุรินทร์มีกลุ่มชาติพันธ์หลักดั้งเดิมที่เป็นชาวเขมร หรือในปัจจุบันเรียกว่า ชาวเขมรถิ่นไทย ผสมผสานไปกับกลุ่มชนอื่น ๆ ที่มีการโยกย้ายแหล่งทำกินและแหล่งที่อยู่อาศัยไปอยู่ในพื้นที่แห่งนี้ ทำให้มีความหลากหลายทางชาติพันธ์ มีสังคมและวัฒนธรรมที่แปลกแตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่ ประเด็นหลักของการวิจัยคือข้อมูลดนตรีพื้นบ้านที่เป็นของกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทย ผู้วิจัยจึงใช้กระบวนการวิจัย ดังต่อไปนี้

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การศึกษาข้อมูลโดยสืบค้นจากเอกสาร เช่น หนังสือ วารสาร สิ่งพิมพ์ เอกสารทางราชการ ซีดีรอม แหล่งข้อมูลอีเล็กทรอนิกส์ทางอินเตอร์เน็ต และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ข้อมูลจากเอกสารที่ได้รับการเก็บรวบรวมมานั้น สามารถจำแนกตามประเภทของเอกสาร ได้แก่ เอกสารด้านแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการศึกษา เอกสารด้านประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับจังหวัดสุรินทร์ เอกสารด้านการท่องที่ยวจังหวัดสุรินทร์ เอกสารของหน่วยราชการของหน่วยงานต่าง ๆ ของจังหวัดสุรินทร์ เอกสารด้านศิลปวัฒนธรรมของสุรินทร์ และ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาภาคสนาม เพื่อศึกษารายละเอียดของข้อมูลต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ การศึกษาข้อมูลดนตรีภาคสนามเป็นการศึกษาเฉพาะกรณี เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการบันทึกเสียงดนตรี การสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลคุณภาพ (Qualitative key informants) การสังเกตพฤติกรรมบุคคล เหตุการณ์ ปรากฏการณ์ อัธยาศัยบุคคล

3. ผู้เข้าร่วมวิจัยมีคุณสมบัติเป็นนักดนตรี นักร้อง ครูเพลง ปราชญ์ชาวบ้าน ที่ชาวเขมรถิ่นไทย จังหวัดสุรินทร์ให้การยอมรับ หากผู้เข้าร่วมการวิจัยแสดงความจำนงขอถอนตัว ผู้วิจัยจะคัดเลือกอย่างเจาะจงด้วยเกณฑ์การคัดเลือกที่ตั้งไว้

การศึกษาภาคสนาม

ผู้วิจัยได้ทำการออกศึกษาภาคสนามในช่วงแรกระหว่างเดือนมีนาคม ถึง พฤษภาคม 2559 ในพื้นที่ที่เป็นแหล่งที่อยู่อาศัยของชาวเขมรถิ่นไทย ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่สำหรับออกศึกษาภาคสนามคือ 1) พื้นที่ภายในตัวเมืองสุรินทร์ 2) พื้นที่ชายขอบรอบ ๆ เมืองสุรินทร์ที่เป็นพื้นที่ของตำบลนอกเมือง และ 3) พื้นที่ของอำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์

การศึกษาภาคสนามในช่วงแรก ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลคุณภาพที่เป็นนักดนตรีปี่อ้อ พร้อมทั้งบันทึกเสียงระบบเสียงที่เกิดกับปี่อ้อ และบทเพลงที่บรรเลงขึ้นโดยเครื่องดนตรีปี่อ้อ เน้นการศึกษาด้านคุณลักษณะลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของปี่อ้อ

การศึกษาภาคสนามช่วงที่สองผู้วิจัยดำเนิการระหว่างปลายเดือนกันยายน ถึง เดือนตุลาคม 2559 เพื่อเก็บรวมข้อมูลเน้นไปในด้านบริบททางสังคมวัฒนธรรม และ บริบทของดนตรี

การศึกษาภาคสนามนอกเหนือจากที่กล่าวมาแล้ว เป็นการดำเนินการช่วงสั้น ๆ ระหว่างช่วงวันเสาร์-อาทิตย์ของแต่ละสัปดาห์ เฉลี่ยเดือนละ 1-2 ครั้ง เพื่อเก็บข้อมูลปลีกย่อยต่าง ๆ รวมเป็น ในช่วงระหว่าง 1 ปี (พ.ศ. 2559 ถึงต้น ปี พ.ศ. 2560) เป็นจำนวนประมาณ 8- 9 ครั้ง

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลที่เก็บรวบรวมมาได้ ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ ใช้วิธีการวิเคราะห์แบบอุปนัย (Inductive analysis) กล่าวคือ เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลบริบทของสังคมวัฒนธรรม และข้อมูลที่เป็นด้านบริบททางดนตรี ข้อมูลที่เก็บรวบรวมมาได้อยู่ในรูปของข้อมูลเอกสารและข้อมูลได้จากการสัมภาณ์และการสังเกต ผู้วิจัยนำข้อมูลมาจัดกระทำโดยวิธีพิจารณาแยกแยะข้อมูลเป็นประเด็นย่อย จากนั้นจัดรวมขึ้นเป็นประเด็นใหญ่ตามโครงร่างที่วางไว้ หรือ หากเป็นประเด็นที่พบใหม่ ผู้วิจัยก็ได้นำมาเสนอลงในรายงานการวิจัยเป็นการเพิ่มเติม

ส่วนการวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรี ดำเนินการโดยการทำทรานสคริปชัน จากสื่อบันทึกเสียงดนตรี แล้ววิเคราะห์ด้วยวิธีวิเคราะห์แบบเทรดดิชันแนล และ สตรัคเชอรัลลิสท์ (Traditional and structural analysis methods)

ผลการวิจัย

จากการที่เครื่องดนตรีปี่อ้อได้มีปรากฏอยู่สังคมวัฒนธรรมมาเป็นเวลาอันยาวนาน จึงมีบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่หลากหลาย ทั้งในบริบทด้านการดนตรี และ บริบททางสังคมวัฒนธรรม ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าสนใจศึกษาวิจัยเป็นอย่างมากในปรากฏการณ์ของดนตรีพื้นบ้านที่ยังมีการปฏิบัติอย่างมั่นคงแข็งแรงอยู่ในชีวิตสมัยใหม่ของกลุ่มชนชาวไทยจังหวัดสุรินทร์ที่พูดภาษาเขมรและกลุ่มชนอื่น ๆ ที่มีความชื่นชอบในรสนิยมดนตรีสไตล์ของวัฒนธรรมเขมร ผลการวิจัยจึงได้เสนอตามประเด็นวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ได้แก่ ดุริยางศาสตร์ชาติพันธุ์ในด้านเครื่องดนตรีวิทยา ด้านบริบททางสังคมวัฒนธรรมของเครื่องดนตรีปี่อ้อในสังคมวัฒนธรรมชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์และลักษณะของดนตรีเชิงระบบ

เครื่องดนตรีวิทยาของเครื่องดนตรีปี่อ้อ

การศึกษาด้านเครื่องดนตรีวิทยาของเครื่องดนตรีปี่อ้อ พบว่าเครื่องดนตรีปี่อ้อมีลักษณะของเครื่องดนตรีที่แปลกไปจากเครื่องดนตรีในตระกูลปี่ในสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชนอื่น ๆ ที่ใกล้เคียงกัน ด้วยลักษณะลิ้นของเครื่องดนตรีที่ไม่มีการบากแยกประกบอย่างเช่น ปี่แบบอื่น ๆ อีกทั้งน้ำเสียงของปี่อ้อก็มีเสียงต่ำนุ่มนวล ไม่แผด เหมือนเครื่องตระกูลปี่ด้วยกัน ด้วยลักษณะดังกล่าวจึงทำให้เสียงของวงดนตรีที่มีปี่อ้อประสมอยู่จึงมีเสียงต่ำสร้างสมดุลกับเครื่องดนตรีเสียงสูงอื่น ๆ เป็นน้ำเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรีกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทย

ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีปี่อ้อ เป็นเครื่องเป่าประเภทมีลิ้น (Reed) เรียกชื่อตามเสียงที่ได้ยินคือปี่ (Pipe) เป็นปี่โบราณชนิดหนึ่งทำด้วยไม้ไผ่รวก หรือไม้รวกถูกจัดเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่ม ธมนวังสะ[2] (Dhamanavamsa) ใช้วัสดุที่เป็นพันธ์ไม้ประเภทมีข้อและปล้องเพื่อสร้างเป็นตัวเครื่องดนตรี โดยได้ใช้ความคุณสมบัติในความแข็งและมีความเป็นท่อของไม้ไผ่รวกนำมาเจาะรูตามลำท่อเพื่อให้สามารถเปลี่ยนแปลงระดับเสียงได้ ส่วนตัวกำเนิดเสียงได้ใช้ความยืดหยุ่นและเหนียวของเนื้อไม้อ้อมาทำเป็นลิ้นปี่แบบบีบดัดประกบ

2 อุดม อรุณรัตน, *ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา* (นครปฐม: แผนกบริการกลาง สำนักงานอธิการบดี พระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2526), 37 .

รูปที่ 1 เครื่องดนตรีปี่อ้อ
ที่มา: อนรรฆ จรัณยานนท์

เครื่องดนตรีปี่อ้อมีช่วงระดับเรจีสเตอร์ช่วงเสียงต่ำ ถึง ปานกลาง ช่วงเดียวมีพิสัยกว้างเพียง 1 ช่วงทบ (Octave) ระบบเสียงของปี่อ้อ หากเป่าออกมาโดยอิสระขณะเมื่อยังไม่ได้เป็นการบรรเลง ระดับเสียงของปี่อ้อมีความไม่แน่นอน หรือไม่มีความเหมือนกันในทุก ๆ เลา แต่เมื่อนำมาใช้ในการบรรเลง ที่ผู้บรรเลงได้ใช้เทคนิคและศิลปะการบรรเลงต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดเป็นระบบบันไดเสียงที่เป็นสำเนียงเพลงที่ไพเราะออกมาได้อย่างเป็นระบบลิเนียร์ (Linear music system)

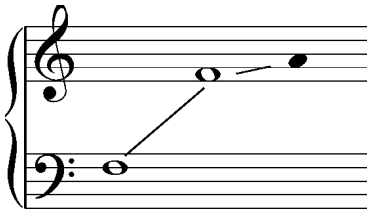
ระบบเสียงของเครื่องดนตรีปี่อ้อ

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งในการศึกษาเครื่องดนตรี นั่นก็คือการศึกษาระบบเสียงของเครื่องดนตรี ระบบเสียงในที่นี้หมายถึง การศึกษาในมิติของช่วงระดับเสียงเรจีสเตอร์ (Tonal register) ระบบบันไดเสียงของเครื่องดนตรี (Scale system) และ การปรับใช้ระดับเสียง (Pitch organization) ดังที่เสนอต่อไปนี้

ช่วงระดับเสียงเรจีสเตอร์ (Tonal register)

จากการศึกษาภาคสนาม ผู้วิจัยได้สังเกตเปรียบเทียบการบรรเลงดนตรีทั้งเป็นการบรรเลงแบบรวมวงและบรรเลงเดี่ยว โดยเฉพาะในการบรรเลงแบบรวมวง ได้พบเกี่ยวกับการจัดการสมดุลของน้ำเสียงของเครื่องดนตรีอย่างลงตัว แม้ว่าในการประสมวงได้มีการใช้เครื่องดนตรีจำนวนน้อยชิ้นก็ตาม การจัดน้ำเสียง (Tone color) ที่เหมาะสมของเครื่องดนตรีนั้น ผสมผสานไปกับการจัดช่วงระดับเสียงเรจีสเตอร์ด้วย กล่าวคือ มีทั้งเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงด้วยเรจีสเตอร์ทั้งในช่วงเสียงสูง กลาง และ ต่ำ แต่ละเครื่องดนตรีมีช่วงพิสัยเสียง (Range) ที่เชื่อมเหลื่อมสอดรับกันจากตั้งแต่เสียงสูงลงมาจนกระทั่งเสียงต่ำ และ บางครั้ง ต่ำมาก

สำหรับเครื่องดนตรีปี่อ้อ มีช่วงระดับเรจีสเตอร์ช่วงเสียงต่ำ ถึง ปานกลาง ช่วงเดียวมีพิสัยกว้างเพียง 1 ช่วงทบ (Octave) อาจทำเสียงได้สูงขึ้นได้บ้างอีกเล็กน้อย



รูปที่ 2 แสดงช่วงเสียงเรจีสเตอร์ของเครื่องดนตรีปี่อ้อ
ที่มา: อนรรฆ จรัณยานนท์

ในการสร้างเครื่องดนตรีปี่อ้อนั้น ผู้ที่เป็นคนสร้างปี่มีข้อกำหนดในการเลือกใช้วัสดุที่ยืดหยุ่นโดยอนุโลมขึ้นกับวัสดุที่พอหาได้ที่ใกล้เคียงกับแบบแผนที่ได้รับเป็นประสบการณ์มา ซึ่งเกิดจากการใช้เครื่องมือและวิธีวิทยา

ในครัวเรือน แบบพื้นบ้าน ดังนั้นมิติต่าง ๆ ของทรวดทรง รูปร่างของตัวปี่มีความแปรเปลี่ยน ไม่คงที่ ไม่ว่าจะเป็นการกะประมาณขนาดความยาวของส่วนที่เป็นลิ้นปี่ ตัวท่อเครื่องดนตรี หรือความกว้างของรูกลวงในท่อเครื่องดนตรี หรือแม้แต่เหล็กใช้เจาะรูก็มีขนาดแตกต่างกัน ล้วนแล้วที่จะมีความคลาดเคลื่อนได้ทุกครั้งในการสร้างเครื่องดนตรีขึ้นมา ดังนั้นจึงส่งผลให้เครื่องดนตรีปี่อ้อแต่ละเลาที่ถูกสร้างขึ้นจึงมีระดับเสียงที่ไม่ตรงกัน ไม่มีระดับเสียงที่เป็นมาตรฐาน แต่อย่างไรก็ตาม จากการสังเกตและประเมินโดยภาพรวมแล้วช่วงระดับเสียงเรจีสเตอร์ของปี่อ้อทั้งหลายนั้น ก็คลาดเคลื่อนไม่หนีห่างจากกันเท่าใดนัก อาจมีความคลาดเคลื่อนของระดับเสียงต่ำสุด หรือ สูงสุด แปรเปลี่ยนไปมาในราว ระยะคู่ 2 ทั้งทางสูงหรือต่ำ จากการประเมินที่ระดับเสียงต่ำโดยเฉลี่ยประมาณได้ว่าอยู่ที่ระดับเสียง F3 ส่วนในระดับเสียงสูงสุดท้าย โดยประมาณอยู่ที่ระดับเสียง F4 และอาจมีโอกาสพบได้ไปถึงระดับเสียง A4 ดังแสดงในรูปที่ 2

ระบบบันไดเสียงของเครื่องดนตรีปี่อ้อ

เนื่องจากระดับเสียงในแต่เครื่องดนตรีปี่อ้อแต่ละเลานั้นไม่เท่ากัน หรือแตกต่างกันโดยพิจารณาถึงความเป็นปัจเจกนิยม ในวิธีการที่เกิดจากการต่างทำ ต่างสร้าง ของแต่ละช่างทำเครื่องดนตรีที่สร้างชิ้นงานขึ้นมา การเลือกวัสดุ การประมาณการขนาดในแต่ละส่วนของตัวเครื่อง ที่มีความไม่คงที่ จึงมีความต่างกันออกไปไม่มากก็น้อย

อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาภาคสนาม ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลทางเสียงของเครื่องดนตรีปี่อ้อ ด้วยการบันทึกเสียงเสียงของปี่อ้อ 5 เลา ที่มีความแตกต่างในด้านที่มาของเครื่องดนตรี ความแตกต่างของวัสดุ และ ความแตกต่างของขนาดมิติความกว้างยาวของแต่ส่วน โดยให้ผู้บรรเลง 5 คน[3] เป่าไล่ระดับเสียงตั้งแต่จากระดับเสียงต่ำสุด โดยยังไม่ต้องบรรเลงออกมาเป็นเพลง ให้เป่าระดับเสียงแต่ละเสียงออกมาโดยอิสระ โดยไล่ขึ้นไปเป็นขั้น ๆ ทีละขั้นจนถึงระดับเสียงสูงสุดของเครื่องดนตรีที่จะสามารถทำได้ ผู้วิจัยได้นำระดับเสียงต่าง ๆ ที่บันทึกแล้วมาทำการวัดเสียงด้วยอุปกรณ์เครื่องตั้งเสียงและวัดเสียงอีเล็กทรอนิกส์ ได้ผลการวัดระดับเสียงดังแสดงไว้ใน รูปที่ 3

จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีปี่อ้อทั้ง 5 เลา คนเป่าต่างกัน 5 คน มีระดับเสียงที่หลากหลาย ถ้านำมาเปรียบเทียบระดับเสียงกับระบบ 12 เสียงแบ่งเท่าของดนตรีตะวันตก (Western equal system) ตั้งที่ A4 เท่ากับ 440 เฮิร์ทซ์ สามารถอธิบายได้ดังนี้

เสียงที่ 1 มีความแปรปรวนที่จะเกิดเสียงได้ตั้งแต่ เสียง C4 ที่ -20 เซนต์เอลลิส ถึง เสียง F คิดเป็นช่วงกว้าง 380 เซ็นต์เอลลิส

เสียงที่ 2 มีความแปรปรวนที่จะเกิดเสียงได้ตั้งแต่ เสียง D4 ที่ -15 เซนต์เอลลิส ถึง เสียง G4 -40 เซ็นต์เอลลิส คิดเป็นช่วงกว้าง 475 เซ็นต์เอลลิส

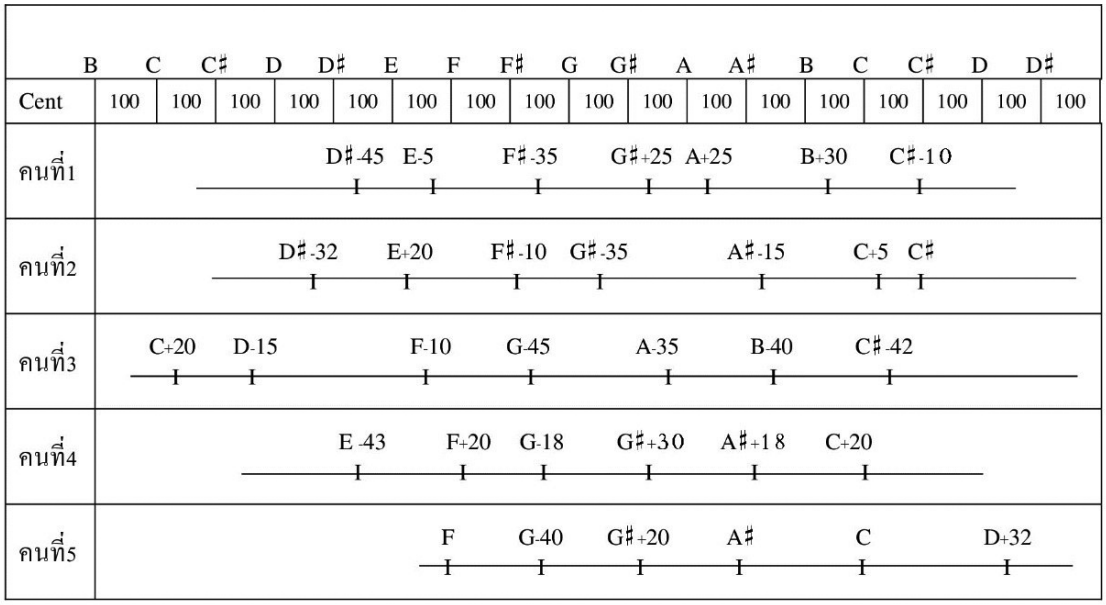
เสียงที่ 3 มีความแปรปรวนที่จะเกิดเสียงได้ตั้งแต่ เสียง F4 ที่ -10 เซนต์เอลลิส ถึง เสียง G#4 -20 เซ็นต์เอลลิส คิดเป็นช่วงกว้าง 290 เซ็นต์เอลลิส

เสียงที่ 4 มีความแปรปรวนที่จะเกิดเสียงได้ตั้งแต่ เสียง G#4 -35 เซนต์เอลลิส ถึง เสียง A#4 คิดเป็นช่วงกว้าง 235 เซ็นต์เอลลิส

เสียงที่ 5 มีความแปรปรวนที่จะเกิดเสียงได้ตั้งแต่ เสียง A4 +5 เซนต์เอลลิส ถึง เสียง C4 คิดเป็นช่วงกว้าง 295 เซ็นต์เอลลิส

เสียงที่ 6 มีความแปรปรวนที่จะเกิดเสียงได้ตั้งแต่ เสียง B4 +30 เซนต์เอลลิส ถึง เสียง D4 +32 เซ็นต์เอลลิส คิดเป็นช่วงกว้าง 302 เซ็นต์เอลลิส

[3] สมชาย สมคะเนย์ และ คณะ, บรรเลงประกอบการสัมภาษณ์บันทึกเสียงโดย อนรรฆ จรัณยานนท์. การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ, 47/3 หมู่ 10 ตำบลเฉนียง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์, 20 เมษายน 2559.



รูปที่ 3 แสดงสเกลระดับเสียงของปี่อ้อตัวอย่าง 5 เลา
ที่มา: อนรรฆ จรัณยานนท์

จากข้อมูลของระดับเสียงดังที่นำเสนอมานั้น พอจะนำมายืนยันได้ว่าระดับเสียงของปี่อ้อมีความไม่แน่นอนหรือไม่มีความเหมือนกันทุก ๆ เลา อีกทั้งเมื่อพิจารณาระยะระหว่างระดับเสียงแต่เสียงแล้ว ก็หาความนิ่งคงที่ของระยะระหว่างระดับเสียงไม่ได้แน่นอน ข้อมูลที่นำมาเสนอนี้จัดว่าเป็นข้อมูลจากการเป่าปฏิบัติเสียงออกมาโดยอิสระโดยตรง ในขณะที่ยังไม่ได้บรรเลงเป็นเพลงออกมา

แม้ว่าเครื่องดนตรีปี่อ้อเมื่อเป่าไล่เสียงออกมาโดยอิสระ แล้วให้ระดับเสียงออกมาอย่างไม่แน่นอนก็ตาม แต่เมื่อนำมาใช้ในการบรรเลง ที่ผู้บรรเลงได้ใช้เทคนิคและศิลปะการบรรเลงต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดระบบบันไดเสียงที่เป็นสำเนียงเพลงที่ไพเราะออกมาได้อย่างน่าอัศจรรย์ แม้ว่าระบบบันไดเสียงจะเกิดจากระดับเสียงแรกที่ไม่เท่ากันก็ตาม

จากการศึกษาพบว่า ด้วยลักษณะพิเศษที่เป็นความยืดหยุ่นของลิ้นปี่อ้อ เมื่อเป่าเสียงใดเสียงหนึ่งออกมาก็ตาม สามารถบังคับระดับเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงได้ตามสำเนียงเพลงที่ต้องการ โดยใช้เทคนิคการใช้ความแรงของลมเป่า ผสมผสานกับการบีบบังคับด้วยริมฝีปากของผู้เป่าบรรเลง รวมทั้งการปิดเปิดรูที่มีการเปิดเต็มรูหรือเปิดรูมากหรือน้อยโดยใช้อุ้งนิ้วบังคับ เสียงที่เกิดขึ้นส่งผลให้เกิดสำเนียงเพลงเป็นไปตามที่ศิลปินผู้บรรเลงจะบรรเลงออกมา ได้อย่างไพเราะ

ผู้วิจัยได้ทำการถอดเพลงออกมาเป็นโน้ตสากล (Music transcription) จากบทเพลงบรรเลงที่ได้รับการบันทึกเสียงมา เมื่อทำการเปิดเพลงจากเครื่องบันทึกเสียงโดย ใช้อุปกรณ์อีเล็กทรอนิกส์ ปรับให้เข้าเสียงของดนตรีตะวันตกเสียงใดเสียงหนึ่ง (ในสมัยก่อน นักดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ใช้วิธีปรับความช้า-เร็วของความเร็วเส้นเทปของเครื่องบันทึกเสียง) แล้วเทียบเสียงเข้ากับเครื่องดนตรีระบบตะวันตก พบว่าในการบรรเลงเพลงที่มีสำเนียงของเพลงพื้นบ้านเขมร มีระบบบันไดเสียงที่แน่นอน เป็นดนตรีที่เป็นลิเนียร์ (Linear music system) กล่าวคือเป็นดนตรีที่มีระบบการบรรเลงผ่านโน้ตขึ้นลงไปมาผ่านเสียงเดิมของระบบบันไดเสียงอย่างสม่ำเสมอ แม้ว่าอาจมีความสูงกว่าหรือต่ำกว่าเล็กน้อย ซึ่งถือว่าไม่รบกวนสำเนียงเพลงแต่อย่างใด

จากการเปรียบเทียบเสียงของดนตรีเพื่อการทำทรานสคริปชันโน้ตเพลงดังกล่าว ผู้วิจัยได้พบระบบบันไดเสียงของเพลงแซร์ยขะเมา ดังแสดงใน รูปที่ 4

รูปที่ 4 แสดงตัวอย่างระบบบันไดเสียงของปี่อ้อขณะที่บรรเลง
ที่มา: อนรรฆ จรัณยานนท์

นอกจากนี้ในทางปฏิบัติการบรรเลงรวมวงประกอบการขับร้อง เครื่องดนตรีปี่อ้อสามารถปรับระดับเสียงให้สูงหรือต่ำ ให้พอดีกับเสียงร้องของผู้ขับร้องได้โดยการปรับเลื่อนส่วนของลิ้นปี่ให้ห่างออก หรือ ชิดเข้า กับส่วนที่เป็นตัวท่อของเครื่องดนตรีได้ เป็นผลมาจากการพัฒนานำเอาสายยางพลาสติกซึ่งเป็นวัสดุสังเคราะห์สมัยใหม่ ที่มีในท้องถิ่นปัจจุบันมาปรับประยุกต์ใช้ในการสวมต่อระหว่างสองส่วนของเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นความสะดวกที่เกิดขึ้นในการแสดงดนตรีที่ได้มีผู้ขับร้องที่มีน้ำเสียงไม่ถึงเสียงของเครื่องดนตรีก็ทำการปรับได้ให้แตกต่างออกไปได้ถึง เสียงคู่ 2 หรือ ต่างออกไปถึง หนึ่งเสียงเต็มได้เลย

บริบททางสังคมวัฒนธรรมของเครื่องดนตรีปี่อ้อ

การศึกษาทางด้านบริบททางสังคมวัฒนธรรมของเครื่องดนตรีปี่อ้อในสังคมวัฒนธรรมชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์ (ชาวไทยจังหวัดสุรินทร์ที่พูดภาษาเขมร) พบว่าเครื่องดนตรีปีอ้อยังคงเป็นที่นิยมใช้เล่นและบรรเลงกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน มีให้พบเห็นได้โดยทั่วไปในทางตอนใต้ของพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่อยู่อาศัยของชนชาวเขมรดั้งเดิม โดยเฉพาะในพื้นที่อำเภอเมือง และ กลุ่มอำเภอที่มีพื้นที่ติดชายแดนไทย-กัมพูชา วงดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชนดังกล่าวมีการประสมวงที่เป็นแบบแผน มีเครื่องดนตรีปี่อ้อเป็นเครื่องดนตรีสำคัญร่วมอยู่ด้วย ซึ่งปฏิบัติกันมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานมาแล้ว ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน[4]

ในสังคมวัฒนธรรมของชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์ (ซึ่งจะเรียกว่าชาวบ้าน) ความเจริญของวิถีชีวิตสมัยใหม่ในปัจจุบันได้ถูกปรับปรนเข้ากับการดำรงชีวิตของชาวบ้าน[5] การดนตรีที่ชาวบ้านสามารถสัมผัสได้เป็นดนตรีที่หลากหลาย ที่แพร่เข้ามาจากหลายส่วนภูมิภาคของประเทศ หรือ เป็นดนตรีที่มาจากประเทศเพื่อนบ้าน หรือ ดนตรีที่มาจากกลุ่มประเทศซีกโลกทาง ชาวบ้านสามารถมีโอกาสที่ได้เลือกดนตรีที่ฟังในชีวิตประจำวันหลากหลาย แต่เมื่อไรก็ตามที่เพลงพื้นบ้านของชาวเขมรเมืองสุรินทร์ได้ถูกบรรเลง ชาวบ้านเองก็ไม่ได้ปฏิเสธที่จะรับฟัง อีกทั้งยังคงสามารถสัมผัสอรรถรสความไพเราะของบทเพลงได้อย่างลึกซึ้ง นั่นคือมีความรับรู้เข้าใจในสุนทรียรสของบทเพลงของสังคมวัฒนธรรมของตนที่ได้เรียนรู้ด้วยวิธีการถ่ายทอดทางสังคมประกิต การฟังดนตรีเพื่อการบันเทิงส่วนตัวที่เป็นเพลงพื้นบ้านกันตรึมดั้งเดิมที่มีเครื่องดนตรีปี่อ้อร่วมบรรเลง ก็ยังคงได้พบเห็นกันโดยทั่วไปนอกจากนี้ในงานสังคมระดับชาวบ้าน ดนตรีกันตรึมที่มีเครื่องดนตรีปี่อ้อ ยังได้รับความนิยมในการนำมาใช้บรรเลงในงานที่สามารถมีความรื่นเริงได้ ทั้งนี้เพราะมีบทเพลงที่สนุกสนาน ใช้ภาษาท้องถิ่น และการด้นคำร้องสดได้ในการขับร้อง สามารถสร้างความสนุกสนาน รำฟ้อน ขณะที่ดนตรีบรรเลงได้โดยอิสระ จากการได้มีส่วนร่วม เด็กและเยาวชนมีโอกาสสัมผัสและเกิดสังคมประกิตไปในขณะเดียวกัน ทำให้ความคุ้นเคยในเสียงดนตรีจึงเป็นการสร้างค่านิยม และประสบการณ์ดนตรีของชาวบ้านที่เกิดขึ้นจากรุ่นสู่รุ่น ตราบจนปัจจุบันนี้ สังคมชาวเขมรถิ่นไทยก็ยังรับรู้และชื่นชอบดนตรีที่เป็นของสังคมวัฒนธรรมของตนที่มีการดำรงอยู่มาโดยตลอดและต่อเนื่อง

การศึกษาทางด้านบริบททางดนตรี พบว่า ปี่อ้อเป็นเครื่องดนตรีที่ถือว่าเป็นประธานในการประสมวงดนตรี

---

[4] แคก ศุภผล, สัมภาษณ์โดยอนรรฆ จรัณยานนท์, การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ, บ้านประ หมู่ 21 ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์, 5 พฤษภาคม 2559.

[5] ไพโรจน์ เสียงสุรินทร์, สัมภาษณ์โดยอนรรฆ จรัณยานนท์, การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ, บ้านเลขที่ 1/58 ถนนสุขพูน (เทศบาล 3) ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ 30 พฤษภาคม 2559.

กันตรึม[6] ซึ่งเป็นการประสมวงที่ยังคงเป็นแบบแผนและนิยมเป็นอย่างมากในปัจจุบัน น้ำเสียงของปี่อ้อมีความนุ่มนวล ทุ้ม และอยู่ในช่วงระดับเสียงที่ต่ำ เป็นน้ำเสียงถูกนำมาใช้เป็นเสียงหนุนเนื่องในการบรรเลง คล้ายเป็นการทำเสียงหึ่ง (Drone) แต่เป็นเสียงหึ่งที่สามารถปรับแนวการบรรเลงเป็นเครื่องทำทำนองที่การประดับประดาที่ไพเราะไปพร้อม ๆ กันได้อีกด้วย ด้วยความที่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ และมีความต่อเนื่องของน้ำเสียงอันเกิดจากฐานเสียงของการเป่า จึงทำให้เครื่องดนตรีปี่อ้อมีเสียงยาวได้อยู่อย่างต่อเนื่อง เป็นการสร้างสมดุลกับการบรรเลงเสียงสูงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีซอตรัว ให้เกิดมิติของเสียงดนตรีที่มีความกว้างของระดับเสียงสูงกับระดับเสียงต่ำในการประสมวง

เครื่องดนตรีปี่อ้อบรรเลงด้วยเสียงที่ต่อเนื่องจากการเป่าด้วยวิธีระบายลม เสียงของปี่อ้อจึงถูกได้ยินอยู่ตลอดเวลาที่มีการบรรเลงควบคู่ไปกับเสียงของซอตรัว ด้วยการเล่นบทบาทของแนวหลัก หรือแนวด้นคลอ สลับกันไปหรือไปพร้อมกันในทำนองเดียวกัน หรือ ด้นประดับ (Improvised) เคล้าคลอไปกับการขับร้องด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบต่างๆ โดยการทำให้ละเอียดไพเราะลงไปด้วยการประดับประดา (Elaboration) อย่างเอกเทศ จึงก่อให้เกิดพื้นผิวทางดนตรี (Texture) แบบหลายแนวทำนองแบบเฮทเทอร์โรโฟนี (Heterophony) ที่แนวหนึ่งเป็นทำนองหลัก อีกแนวหนึ่งหรือ หลายแนว เป็นแนวแปรทำนอง หรือด้นทำนอง จากพื้นฐานของแนวทำนองหลัก

ลักษณะของดนตรีเชิงระบบ

การศึกษาดนตรีเชิงระบบของเครื่องดนตรีปี่อ้อ ผู้วิจัยได้เลือกเพลงตัวอย่างที่สามารถเป็นตัวแทนของดนตรีกันตรึมที่มีเครื่องดนตรีปี่อ้อบรรเลงเป็นประธานการประสมวงมาทำการวิเคราะห์ เป็นเพลงประเภทที่มีจังหวะเคาะ (Metric) และ เพลงประเภทที่ไม่มีจังหวะเคาะที่แน่นอน (Non-metric) จากการศึกษา พบว่า เครื่องดนตรีปี่อ้อเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นประธานของวงดนตรีกันตรึม มีหน้าที่คอยให้การสนับสนุนเครื่องดนตรีอื่น ๆ และการขับร้องให้ทำหน้าที่ได้อย่างสมบูรณ์ บทบาทของการสนับสนุนของเครื่องดนตรีปี่อ้อนั้นสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีปี่อ้อสามารถเป็นได้ทั้งผู้บรรเลงทำนองหลัก ผู้บรรเลงทำนองที่ด้นประดับคลอควบคู่ไปกับทำนองหลัก ผู้ทำเสียงหึ่ง (Drone) โดยมักใช้เทคนิค Wavering tone และ การด้นประดับแบบอื่น ๆ เช่น trill คู่ 2, trill คู่ 3, Turn, ใช้โน้ตสะบัด, เทคนิคการประ, เทคนิคการกูลล์[7] นอกจากนี้ เครื่องดนตรีปี่อ้อบรรเลงทำนองเติมช่วงว่างที่จุดพักต่าง ๆ ที่ท้ายวลี และเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงนำส่งเพื่อเข้าสู่ท่อนเพลงในลำดับต่อไปซึ่งถือว่าเป็นลักษณะที่สำคัญในการบทบาทของการบรรเลงของเครื่องดนตรีปี่อ้อในปัจจุบัน

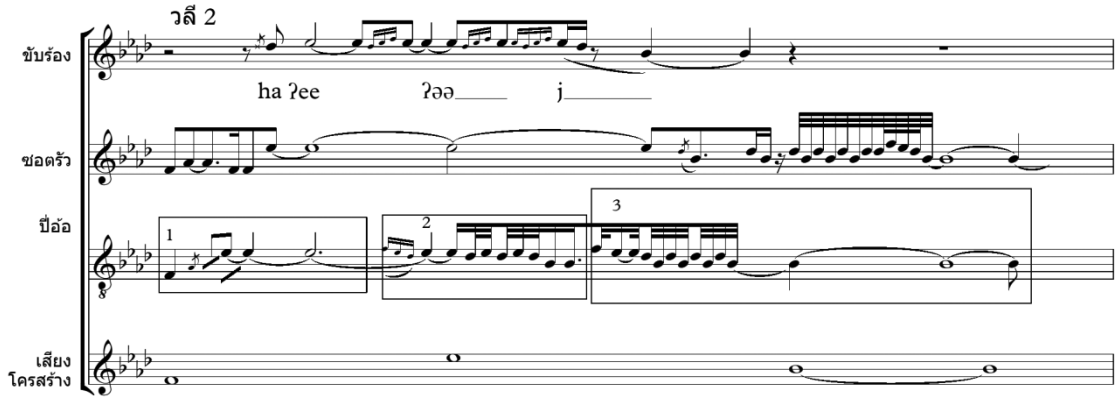
ตัวอย่างโน้ตเพลงต่าง ๆ ต่อไปนี้เป็นบางส่วนของบางวลีเพลงของบทเพลงแซร์ยขะเมา ที่ตัดตอนนำมาใช้แสดงเป็นตัวอย่างการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการด้นบรรเลงของเครื่องดนตรีปี่อ้อ

---

[6] นายสมชาย สมคะเนย์, สัมภาษณ์โดยอนรรฆ จรัณยานนท์, การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ, บ้านเลขที่ 47/3 หมู่ 10 ตำบลเฉนียง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์, 20 เมษายน 2559.

[7] “กูลล์” กูลล์ เป็นภาษาเขมร คือเทคนิคการทำ trill ก่อนเล็กน้อย ตามด้วยการไหลขึ้น (หรืออาจไม่มีก็ได้) แล้วสไลด์ลงสู่เสียงหลัก B♭ หรือ F ต่ำ ทั้งนี้อาจมีการประดับอิสระผสมผสานไปด้วยเล็กน้อย คล้ายคลึงกับการเป็นสูตรของการลงจบ (Cadential formula) ที่ผู้บรรเลงมักจะใส่ลงในหลังตอนลงท้ายหลังสิ้นวลีขับร้อง

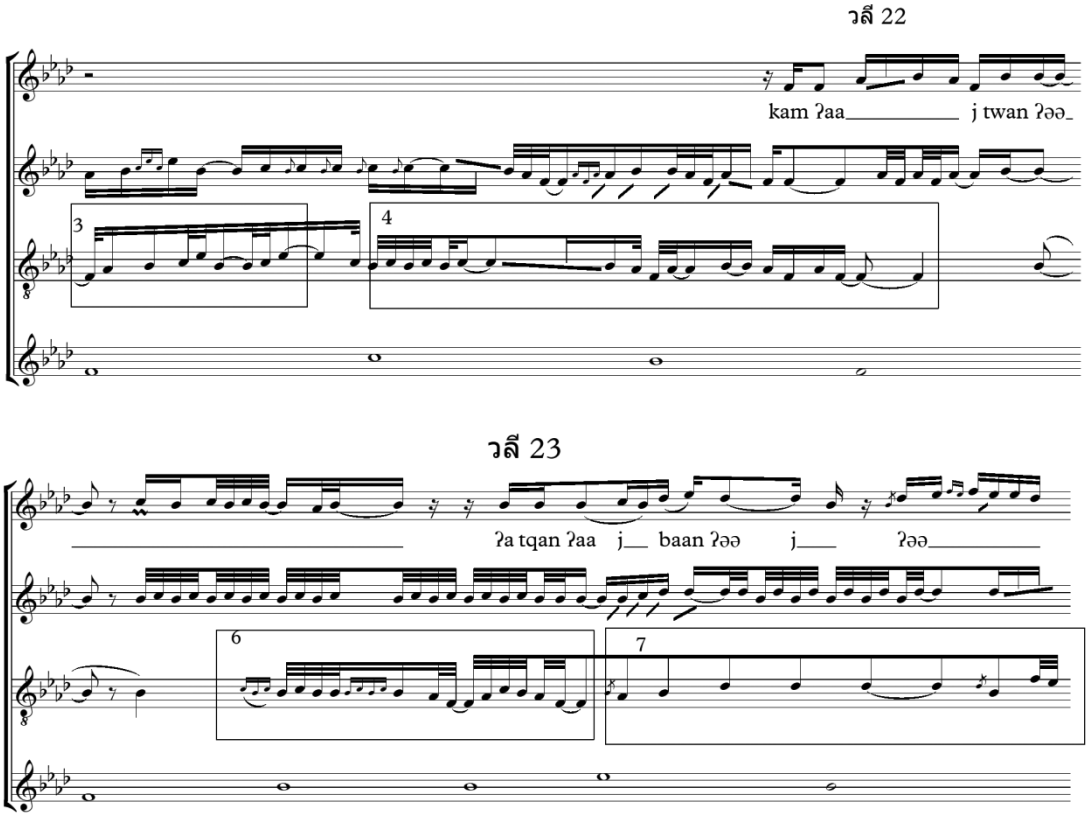
ตัวอย่างที่ 1 แสดงการไหล, กูลล์, และ trill คู่ 3



ในตัวอย่างโน้ตเพลงที่ 1 ในกรอบสี่เหลี่ยมที่ 1 แสดงการไหลจากโน้ต F ขึ้นไปสู่ โน้ต E♭ มีการทำไหลซ้ำ 2 ครั้งติด ๆ กัน จากนั้นก็ต่อด้วยกูลล์ ในกรอบที่ 2 เริ่มด้วย trill คู่ 2 ระหว่างโน้ต E♭ กับ D♭ แล้วสไลด์ลงสู่ B♭ ส่วนในกรอบที่ 3 แสดงการกูลล์ถึงโน้ต B♭ แล้วตามด้วย trill คู่ 3 ของ B♭ กับ D♭ แล้วเข้าสู่เสียงยาว B♭

ในตัวอย่างโน้ตเพลงที่ 2 แสดงความต่อเนื่องของการสร้างทำนองของเครื่องดนตรีปี่อ้อในท่อน F วลี 21 เป็นช่วงไม่มีการขับร้อง ตรงนี้เทียบได้กับการทำหน้าที่เป็น ส่วนขยาย (Extension) และ การส่งผ่าน (Transition) หรืออาจเรียกว่าเป็น Bridge ที่เกิดขึ้นระหว่างช่วงต่อวลี ซึ่งในที่นี้คือการต่อวลีขับร้อง 20 ก่อนหน้านี้ ไปสู่วลีขับร้อง 22 ผ่าน วลี bridge วลี 23

ตัวอย่างที่ 2 แสดงการสร้างทำนองของเครื่องดนตรีปี่อ้อในท่อน F วลี 21, 22, 23



ในกรอบสี่เหลี่ยมที่ 1 ปี่อ้อบรรเลง trill คู่ 2 ต่อด้วยกูลล์ในกรอบที่ 2 สไลด์ลงสู่เสียงโครงสร้าง ในกรอบ 3 ถึงกรอบ 4 เป็นการซ้ำแบบเลียนแบบทำนองหลักของการขับร้อง ตอนนี้ปี่อ้อเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก ขณะที่เครื่องดนตรีซอตรัวเป็นฝ่ายบรรเลงสนับสนุนควบคู่กันไป ปี่อ้อทอดเสียงด้วยกูลล์ สไลด์ลงสู่เสียงโครงสร้าง F กรอบที่ 6 ปี่อ้อทำกูลล์เพื่อเป็นการนำส่งให้ผู้ขับร้องเข้าสู่การร้องในวลี 23 เมื่อขับร้องดำเนินไป ปี่อ้อดำเนินคล้ายเป็นเคาน์เตอร์พอยท์แบบ 2 ต่อ 1กับแนวการด้นประดับทำนองของซอตรัว เพื่อสนับสนุนการขับร้องควบคู่กันไป

การอภิปรายผล

จากผลการวิจัยที่ได้สรุปตามวัตถุประสงค์ของโครงการวิจัยในครั้งนี้ ได้สรุปในประเด็นต่าง ๆ ของการศึกษาเครื่องดนตรีปี่อ้อ ได้แก่ ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี บริบททางสังคมวัฒนธรรม บริบททางดนตรี และดนตรีเชิงระบบของเครื่องดนตรีปี่อ้อ ผู้วิจัยได้อภิปรายผล ดังต่อไปนี้

ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี ที่การศึกษาในครั้งพบว่าโดยทั่วไปเครื่องดนตรีปี่อ้อมีลักษณะทางกายภาพที่เป็นเครื่องดนตรีขนาดไม่ใหญ่นัก สามารถพกพาไปในที่ต่าง ๆ ได้ แม้ว่าขนาดจะเล็กแต่เป็นเครื่องดนตรีที่ให้น้ำเสียงในระดับโทนเรจีสเตอร์ที่อยู่ในช่วงเสียงต่ำ ถึงปานกลาง รวมทั้งจากคุณสมบัติในความที่มีน้ำเสียงของความเป็นเครื่องดนตรีลิ้นคู่เสียงต่ำ ทำให้เมื่อไปประสมวงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ แล้วทำให้เสียงต่ำของเครื่องดนตรีปี่อ้อสามารถสร้างความหึ่งหนุนเนื่องเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงสูงของเครื่องดนตรีอื่นอย่างเช่นซอตรัวได้ เป็นการประสมเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของวงดนตรีประจำท้องถิ่น ที่เมื่อไม่ว่าจะเริ่มบรรเลงในที่ใด ก็เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปได้ว่าเป็นน้ำเสียงดนตรีของชาวบ้านกลุ่มชนชาวเขมร

เมื่อพิจารณาทางด้านบริบททางสังคมวัฒธรรม ของพื้นที่ที่ศึกษา ที่พบว่า การที่ประชาชนโดยทั่วไปสามารถจำแนกของเสียงดนตรีโดยเฉพาะเมื่อได้ยินเสียงของปี่อ้อได้เพราะเหตุว่า ดนตรีพื้นบ้านยังมีการบรรเลงอยู่โดยทั่วไปและแทบจะเป็นเสียงที่ได้ยินอยู่ในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน แม้ว่าอาจไม่ได้ยินอย่างเป็นทางการก็อาจได้ยินอย่าง

ไม่เป็นทางการจากการดำรงชีวิตใหม่ที่มีการฟังผ่านสื่อในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจากการบันทึกเสียงรูปแบบต่าง ๆ หรือแต่จากสื่อออนไลน์ที่พบเห็นกันก็ได้แก่ การฟังจากเว็บไซต์ www.youtube.com ซึ่งเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปของชาวบ้าน เพราะชาวบ้านในปัจจุบันได้ใช้โทรศัพท์มือถือกันจนเป็นสิ่งธรรมดาในชีวิตประจำวันไปแล้วในปัจจุบัน ส่งผลให้ดนตรีพื้นบ้านสามารถแทรกไปอยู่ในการฟังของความเป็นปัจเจกบุคคลได้ นอกจากนี้หากพิจารณาอีกด้านหนึ่งของทฤษฎีสังคมประกิต (Socialization) เยาวชนรุ่นใหม่สามารถเข้าถึงและเรียนรู้ดนตรีรอบตัวของพวกเขาได้รวดเร็วและสะดวกอย่างง่าย ๆ ได้ เมื่อครองครัวหรือญาติพี่น้องเปิดดนตรีพื้นบ้านฟัง สมาชิกใหม่ของครอบครัวนั้นก็จะสัมผัสและเกิดความคุ้นเคยไปโดยธรรมชาติ ดนตรีพื้นบ้านนั้นก็ได้รับการสั่งสมไว้เป็นประสบการณ์ส่วนบุคคลเพื่อเป็นพื้นฐานของการศึกษาหาความรู้และประสบการณ์อื่น ๆ ทางดนตรีให้กว้างขวางออกไป ไม่ว่าจะเป็นการเรียนรู้ในช่วงแรกต้นของชีวิต แต่สามารถเป็นการเรียนรู้ได้ตลอดชีวิตของบุคคลที่ดำรงชีวิต อยู่อาศัยในสังคมวัฒนธรรมแห่งนี้

นอกจากบุคคลที่เป็นสมาชิกของสังคมโดยกำเนิดที่ได้รับการปลูกฝังประสบการณ์ผ่านทางกระบวนการสังคมประกิตแล้ว สามารถพิจารณาการรับรู้ประสบการณ์ใหม่ของบุคคลภายนอกที่มาร่วมเป็นสมาชิกใหม่ของสังคมได้เช่นกัน

การที่สมาชิกใหม่ของสังคมมาอยู่อาศัยร่วมกับกลุ่มชนชาวเขมร สิ่งที่ควรเกิดขึ้นคือ การเรียนรู้ประสบการณ์ใหม่ของสังคมใหม่ มีการเปลี่ยนแปลงอย่างค่อยเป็นค่อยไปจนเกิดความคุ้นชิน สามารถเข้าใจขนบธรรมเนียม ภาษา วัฒนธรรม ของถิ่นใหม่ที่ตนมาอยู่ร่วมได้อย่างธรรมชาติ สามารถพิจารณาถึงความเปลี่ยนแปลงตามทฤษฎีของการเปลี่ยนจากความมีมุมมองของตนเองที่เป็น Etic view ไปสู่ความเป็น Emic view ซึ่งเป็นมุมมองด้านของความเป็นคนในวัฒนธรรม ได้ นอกจากนี้มีการปรับตัวไปตามวิถีชีวิตที่มีสภาพแวดล้อมของสังคมวัฒนธรรมเขมรได้ หรืออย่างน้อยก็สามารถสื่อสารด้วยความหมายในภาษาถิ่น เมื่อเข้าใจมากขึ้นก็สามารถเข้าใจอย่างลึกซึ้งได้ในความหมายของภาษาในบทเพลง คำกลอน คำประพันธ์ชั้นสูงอื่น ๆ ของสังคมวัฒนธรรมได้เช่นกัน ซึ่งเป็นไปตามทฤษฎีการเปลี่ยนแปลงบุคลิกภาพ (Personality change) ซึ่งเป็นทฤษฎีหนึ่งในด้านจิตวิทยาสังคม

การปรับตัวเข้ากับสังคมวัฒนธรรมที่ตนดำรงชีวิตอยู่ ทั้งสมาชิกสังมโดยกำเนิด หรือ สมาชิกที่มาร่วมอยู่จากถิ่นอื่น มีปรากฏอยู่โดยตลอดเวลา ยิ่งในวิถีชีวิตสมัยใหม่ของคนโดยทั่วไป ที่มีการสื่อสาร คมานาคม ขนส่ง ที่รวดเร็วและสะดวก ยิ่งทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายประชากรเลื่อนไหลไปมาตลอดเวลา คนในสังคมวัฒนธรรมอาจมีการโยกย้ายถิ่นฐานไปอยู่แหล่งทำมาหากินอื่น คนจากถิ่นอื่นโยกย้ายเข้ามาอยู่ร่วมในสังคมวัฒนธรรมแห่งนี้ ในที่นี้คือสังคมวัฒนธรรมกลุ่มชาวเขมร แต่งานกิจกรรมของสังคมที่ดำเนินไปเกิดขึ้นจากกลุ่มชนชาวเขมรซึ่งเป็นกลุ่มหลัก เกิดขึ้นดังที่เห็นได้จากเทศกาลประจำปีต่าง ๆ หรือแม้แต่ประเพณีในงานมงคล และงานอวมงคล ล้วนแล้วมีข้อปฏิบัติไปตามขนบธรรมเนียมของกลุ่มชนชาวเขมรอยู่อย่างสม่ำเสมอตราบในปัจจุบัน ดังนั้นเหตุการณ์ต่าง ๆ ของสังคมวัฒนธรรมจึงมีความคงอยู่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่านิยมทางการดนตรีที่เป็ฯดนตรีพื้นบ้านของเขมรถิ่นไทย จึงไม่เป็นการที่เป็นข้อยากที่สมาชิกที่มาจากถิ่นอื่น จะปรับตัว รวมทั้งแม้แต่โลกทัศน์ให้เป็นไปตามกระแสสังคมของขนบธรรมเนียมของกลุ่มชนหลักนั้น

ในด้านบริบททางดนตรี ในพื้นทีที่ทำการศึกษา พบว่า การใช้ดนตรีพื้นบ้านตามโอกาสต่าง ๆ ก็ยังคงเป็นไปตามกระแสสังคมวัฒนธรรมหลักของกลุ่มชนชาวเขมร อย่างเป็นปกติ โอกาสที่ดนตรีได้รับการบรรเลง ซึ่งแน่นอนว่าต้องมีเครื่องดนตรีปี่อ้อร่วมอยู่ด้วย มีทั้งอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ

การบรรเลงอย่างเป็นทางการ ได้แก่ การบรรเลงในงานต่าง ๆ ที่เป็นกิจกรรมของสังคม มีทั้งงานมงคลและอวมงคล ในส่วนที่เป็นงานมงคล มีการใช้ดนตรีพื้นบ้านโดยเฉพาะดนตรีกันตรึมที่มีเครื่องดนตรีปี่อ้อ บรรเลงขับกล่อมสร้างบรรยากาศ รวมทั้งบรรเลงในงานที่มีขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่ออีกด้วย นอกจากนี้ยังการใช้ดนตรีในรักษาไข้ เสียงของดนตรีเป็นเสียงชาวบ้านคุ้นเคย เมื่อได้ยินทำให้ผ่อนคลาย สบายกาย หายจาก

โรคบางชนิดได้

การบรรเลงอย่างไม่เป็นทางการได้แก่ การเล่นดนตรีหรือขับร้องในเวลายามว่างของชาวบ้านผู้ซึ่งได้รับการฝึกฝนมาทั้งฝึกฝนโดยตนเองหรือศึกษามาจากครูเพลง เป็นการบรรเลงหรือขับร้องที่สามารถส่งกระแสเสียงให้ผู้อื่นสามารถได้ยินได้ในละแวกบ้านใกล้เรือนเคียง หรือแม้แต่ในการบรรเลงเพื่อลองเครื่องดนตรี การซ้อมบรรเลงหรือขับร้องส่วนตัวก็ตาม ในกระบวนการสังคมประกิตถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ที่ซ้ำ จนทำให้คนในสังคมวัฒนธรรมเกิดความคุ้นเคย รับรู้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของจิตใจได้

การใช้ดนตรี ดังที่กล่าวมาเป็นปรากฏการณ์ที่สอดคล้องกับทฤษฎีหน้าที่และการใช้ดนตรี (Use of Music) ซึ่งแคมเมอร์[8] และ เมอร์เรียม[9] ได้กล่าวไว้คือ เป็นการใช้ดนตรีเพื่อทำหน้าที่ต่าง ๆ ในบริบทของสังคม ซึ่งมีทั้งอย่างเป็นทางการที่พบเห็นได้ชัดเจน และ อย่างไม่เป็นการหรือที่เป็นประเภทการใช้แบบแอบแฝง ซึ่งมีผลต่อการได้ยินได้ฟังของคนในสังคมทั้งสิ้น ทำให้เกิดการพบเห็นความรู้สึกอย่างไม่เป็นทางการ ที่เกิดเป็นความมีส่วนร่วมของคนในวัฒนธรรม ที่ได้รับรู้หลังฉาก ของการบรรเลงที่กำลังจะถูกนำไปเป็นการบรรเลงอย่างเป็นทางการ

ภาพสะท้อนทางด้านสังคมวิทยาของการศึกษาบริบททางดนตรีของเครื่องดนตรีปี่อ้อ และวงดนตรีที่เครื่องดนตรีปี่อ้อเข้าประสมวงด้วย ซึ่งในการประสมวงเครื่องดนตรีปี่อ้อเป็นประธานของวงดนตรี บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีปี่อ้อผู้เป็นประธานต้องให้การสนับสนุนด้วยการบรรเลงประกอบ ด้วยการบรรเลงส่วนที่นำเข้าสู่ คลอเคียงคู่ และ คอยบรรเลงปิดท้ายให้แก่เครื่องดนตรี หรือการขับร้องที่เป็นทำนองหลัก เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงการจัดตั้งทางสังคมที่ผู้ใหญ่ต้องให้การสนับสนุนผู้น้อยให้สามารถดำเนินกิจกรรมของการดำรงชีวิตไปได้อย่างมั่นใจ โดยมีผู้ใหญ่คอยให้การสนับสนุน และส่งเสริม ลักษณะเช่นนี้มีปรากฏอยู่ให้เห็นในสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชนชาวเขมรที่ผู้ใหญ่ที่เป็นผู้นำของชุมชนได้มีระบบทางสังคม (Social organization) ที่เปิดโอกาสให้คนรุ่นใหม่ได้เป็นผู้ลงมือกระทำสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นกิจกรรมทางสังคม โดยมีผู้นำให้การสนับสนุน เป็นปรากฏการณ์ที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน กล่าวได้ตั้งแต่สมัยที่สังคมการเกษตรยังแข็งแกร่ง เป็นสมัยที่ระบบการแต่งงานที่มีครอบครัวฝ่ายหญิงเป็นใหญ่ สมัยนั้นครอบครัวที่มีผู้หญิงมากได้รับชายหนุ่มจากครอบครัวอื่น ๆ มาเป็นบุตรเขยเพื่อต้องการให้เป็นแรงงานของครอบครัว และมอบหมายให้ผู้เป็นเขยดำเนินภาระกิจของผู้เป็นพ่อแม่ของฝ่ายหญิง และ ผู้ใหญ่ฝ่ายครอบครัวผู้หญิงก็ให้การสนับสนุน ส่งเสริมให้ผู้ชายดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ แทนตนเอง สืบต่อไป ลักษณะการให้การสนับสนุนเช่น นี้ก็ถือเป็นขนบธรรมเนียมไปในกิจกรรมด้นต่าง ๆ ด้วยดังเช่นปรากฏในระบบสังคมของกลุ่มคนในการประสมวงดนตรีพื้นบ้านของสังคมวัฒนธรรมชาวเขมรดังที่กล่าวแล้วนั้น

ในการศึกษาดนตรีเชิงระบบ พบว่าในลักษณะของดนตรีของเครื่องดนตรีปี่อ้อนั้นมีธรรมเนียมการบรรเลงที่เป็นอิสระเป็นอย่างมาก เป็นอิสระภายใต้กรอบของการบรรเลงที่มีแบบแผน กล่าวได้ว่าไม่ใช่เป็นการให้อิสระภาพที่มากจนไม่มีหลักการ ในการบรรเลงนั้น เริ่มจากการได้รับการต่อเพลงที่เป็นทำนองหลักจากครูผู้สอน จากนั้นเมื่อบรรเลงได้คล่องแคล่วมีความชำนาญและเชี่ยวชาญก็สามารถด้นประดับ บรรเลงประกอบเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ ในการประสมวงเมื่อทุกเครื่องดนตรีรวมทั้งการขับร้องในวงดนตรี ได้มีการบรรเลงโดยอิสระด้วยการด้นประดับลงบนทำนองหลักไปในเวลาเดียวกัน ส่งผลให้เกิดเป็นพื้นผิวดนตรี (Texture) แบบเฮทเทอร์โรโฟนี (Heterophony) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่แพร่หลาย และ ปฏิบัติเช่นเดียวกัน อยู่การดนตรีของหลายกลุ่มวัฒนธรรมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

การด้นประดับลงบนทำนองหลักเป็นแสดงถึงความสามารถและการใช้ศิลปะการผสมผสานเทคนิคประดับประดาทำนอง (Ornamental techniques) ที่อนุญาตให้ผู้บรรเลงจะทำให้ละเอียดไพเราะสวยงาม (Elaboration) เท่าใดก็ได้ ไม่มีขีดจำกัด แต่ให้ได้ความลงตัวพอดี และเป็นศิลปะดนตรีที่งดงามไพเราะออกมา

---

[8] John E. Kaemmer, Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music (Texas: Univ of Texas Pr; Har/Cas edition, 1993), 170.

[9] Alan P. Merriam, The Anthropology of Music (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 209.

สรุป

การวิจัยเรื่องดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ของเครื่องดนตรีปี่อ้อในสังคมวัฒนธรรมกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทยจังหวัดสุรินทร์ ได้ดำเนินการศึกษาจากการที่ผู้วิจัยมองถึงความสำคัญของบทบาทของเครื่องดนตรีปี่อ้อที่ยังคงได้รับการนำไปปฏิบัติบรรเลงในกิจกรรมต่าง ๆ ในสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทย ยังมีความนิยมแพร่หลายอยู่มาก ในเขตพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ โดยเฉพาะในพื้นที่อำเภอเมือง และ กลุ่มอำเภอที่มีพื้นที่ติดชายแดนไทย-กัมพูชา วงดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชนดังกล่าวมีการประสมวงที่เป็นแบบแผน มีเครื่องดนตรีปี่อ้อเป็นเครื่องดนตรีสำคัญร่วมอยู่ด้วย ซึ่งปฏิบัติกันมายาวนานแล้ว ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ในสภาพปัจจุบัน สังคมวัฒนธรรมของชาวเขมรถิ่นไทยได้ก้าวเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ กลุ่มชนได้รับอิทธิพลกระแสความคิดใหม่ จากการปกครอง การเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ที่มีการระบุไว้ทั้งจากการเปลี่ยนแปลงโดยขนบธรรมเนียมและการเขียนเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งได้เปลี่ยนแปลงไปจากเมื่อ 50-70 ปีก่อนเป็นอย่างมาก ที่เมื่อสมัยก่อน ๆ นั้น เป็นการกำหนดค่านิยมของวัฒนธรรมจากส่วนกลางที่บังคับให้ทำตามแบบอย่างของวัฒนธรรมไทยภาคกลาง และกดค่านิยมวัฒนธรรมของสังคมระดับชนบทไว้ แต่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป มีการกำหนดในรัฐธรรมนูญในฉบับหลัง ๆ สะท้อนถึงแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่

ดังนั้นจึงควรเน้นถึงการส่งเสริมให้มีความภาคภูมิใจและเป็นเกียรติในเอกลักษณ์ (Identity) ที่มีในสังคมวัฒนธรรม ให้ประชาชน เข้าใจและตระหนักในคุณค่าอัตลักษณ์ของความเป็นตนเองของคนในท้องถิ่นที่ตนอยู่อาศัย เข้าใจและตระหนักในความเป็นกลุ่มชน (Ethnicity) ของตนและของกลุ่มชนอื่น ๆ ด้วยการจัดระบบการศึกษาภายใต้ปรัชญาพหุวัฒนธรรม โดยเฉพาะในการดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งต้องควรเป็นการจัดการศึกษาดนตรีด้วยปรัชญาพหุวัฒนธรรมดนตรีศึกษา รวมทั้งการสร้างและผลิตครูที่เข้าใจและเห็นด้วยกับหลักปรัชญาการสอนดนตรีพหุวัฒนธรรมดนตรีศึกษาในทุกรูปแบบ ให้การศึกษาวิชาดนตรีที่เป็นความเข้าใจระหว่างวัฒนธรรมดนตรีของนักเรียนในระบบโรงเรียนกับวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่หลากหลาย เริ่มการสอนดนตรีที่เยาวชนมีความคุ้นเคยในสังคมวัฒนธรรมของตนเอง จากนั้นค่อย ๆ ขยายไปสู่ระดับภาค ระดับชาติ ระดับภูมิภาคของโลก และระดับนานาชาติ ทั้งนี้ควรพัฒนาการจัดการเรียนการสอนดนตรีทั้งระบบ ให้มีความสอดคล้องกันตั้งแต่การศึกษาขั้นพื้นฐานในระดับช่วงชั้นต่าง ๆ ไปจนถึงระดับอุดมศึกษา

การศึกษาด้านดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ของเครื่องดนตรีปี่อ้อเป็นกรณีศึกษาเรื่องของเครื่องดนตรีหนึ่งชิ้น หากมีการศึกษาในครั้งต่อ ๆ ไป ควรมีการศึกษากรณีเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในสังคมวัฒนธรรมเดียวกัน และ/หรือ กรณีศึกษาเครื่องดนตรีในสังคมวัฒนธรรมอื่น ๆ ด้วย ทำให้ได้องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับเครื่องดนตรีมากขึ้น และ ขยายมิติของการศึกษาไปได้อีกในหลาย ๆ รูปแบบ อาจเป็นการศึกษาวิจัยเชิงสร้างสรรค์ หรือการวิจัยในเชิงของการจัดการศึกษาดนตรีพื้นบ้านที่สามารถนำไปใช้สอนนักเรียนในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานได้อย่างมีประสิทธิภาพ ต่อไป

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. *พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร, ม.ป.ป.

การปกครอง, กรม. *จำนวนประชากรในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ*. กรุงเทพฯ: สำนักทะเบียนกลาง, 2543.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. *ดนตรีพื้นบ้านและศิลปะการแสดงของไทย*. กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2558.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. *ดนตรีผู้ไทย*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ มหาสารคาม, 2526.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2526.

ไทยคดีวิทยา (เน้นมนุษย์). *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสานใต้*. มหาสารคาม: อัดสำเนา, 2536.

ธวัช ปุณโณทก. *ศิลาจารึกอีสานสมัยไทย-ลาว กับความสำคัญทางประวัติศาสตร์.* วัฒนธรรมพื้นบ้าน:กรณีอีสาน. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2532.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และ อเนก นาวิกมูล. *สรรพสังคีต.* กรุงเทพฯ : สมาคมพันธ์ จำกัด, 2532.

ปิ่น ดีสม. บทขับร้องเพลงกันตรึม. สุรินทร์ : อัดสำเนา (บันทึกส่วนตัว), ม.ป.ป.

ภูมิจิต เรืองเดช. *กันตรึมเพลงพื้นบ้านชาวเขมรในจังหวัดบุรีรัมย์.* วิทยาลัยครูบุรีรัมย์, 2538.

มนตรี ภู่งาม. *การศึกษาองค์ประกอบทางดุริยางคศาสตร์ ของบทเพลงกันตรึมในเขตอำเภอประโคนชัยและอำเภอกระสังข์ จังหวัดบุรีรัมย์*. บุรีรัมย์: วิทยาลัยครูบุรีรัมย์, 2536.

ราชภัฏบุรีรัมย์, สถาบัน. *ภูมิปัญญา 25 ปี ราชภัฏบุรีรัมย์.* บุรีรัมย์: ฟันนี่ พลับ ลิช ชิ่ง, 2539.

เรณู โกศินานนท์. *การแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2539.

วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์, ศูนย์. *เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์.* กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, 2527.

สงบ บุญคล้อย. *การละเล่นอีสานใต้ (บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ).* บุรีรีมย์: ศุนย์ส่งเสริมและพัฒนา วัฒนธรรมจังหวัดบุรีรัมย์, 2522.

สมจิต กัลยาศิริ. *การวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์.* วิทยานิพนธ์ ครุศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524.

สุทธิยา พันแสง. *ศึกษาการละเล่นพื้นเมือง เรือมอันเร (รำสาก) ของจังหวัดสุรินทร์.* วิทยาลัยครูเพชรบุรี (อัดสำเนา), 2526.

อุดม อรุณรัตน์. *ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา*. นครปฐม: แผนกบริการกลาง สำนักงานอธิการบดี พระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2526.

Fumio, Koizumi, Tokumaru Yoshihiko, and Yamaguchi Osamu, eds. *Asian Musics in an Asian Perspective: Report of [Asian Traditional Performing Arts 1976]*. Tokyo: Heibonsha, 1976-1977.

Kaemmer, John E. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Texas: Univ of Texas Pr; Har/Cas edition, 1993.

Main, Willam P. *Music Culturer of the Pacific the Near East and Asia*. New Jersey: Prentice - Hall, 1967.

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

Miller, Terry E. *Traditional Music of the Lao*. Greenwood, Press, 1985.

Sam, Sam-Ang, and Chan Molysam. *Khmer Folk Dance*. Newington: Khmer Studies Institute, 1987.

บุคคลผู้ให้ข้อมูลในการศึกษาภาคสนาม

แคก ศุภผล (ศิลปินนักร้อง). สัมภาษณ์โดยอนรรฆ จรัณยานนท์. การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ. หมู่บ้านประ หมู่ 21 ตำบลนอกเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์. 18 เมษายน 2559.

ไพโรจน์ เสียงสุรินทร์ (นักธุรกิจดนตรี). สัมภาษณ์โดยอนรรฆ จรัณยานนท์. การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ. ที่อยู่ 1/58 ถนนสุขพูน (เทศบาล 3) ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์. 30 พฤษภาคม 2559.

ลำดวน ชวนฝัน (ศิลปินนักร้อง). สัมภาษณ์โดยอนรรฆ จรัณยานนท์. การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ. สำนักงานคณะดนตรีกันตรึมยอดรัก โคกนาสาม. 25 เมษายน 2559.

วิกรม บุติมาลย์ (ผู้ใหญ่บ้าน). สัมภาษณ์โดยอนรรฆ จรัณยานนท์. การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ. หมู่บ้านพลับ หมู่ 6 ตำบลทุ่งมน อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์.10 เมษายน 2559.

สมชาย สมคะเนย์ (ศิลปินนักดนตรีกันตรึม). สัมภาษณ์โดยอนรรฆ จรัณยานนท์. การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ. ที่อยู่ 47/3 หมู่ 10 ตำบลเฉนียง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์. 20 เมษายน 2559.

แหวนเพชร แสนกล้า (ศิลปินนักร้อง). สัมภาษณ์โดยอนรรฆ จรัณยานนท์. การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ. คณะเจรียงแหวนเพชร ถนนภักดีชุมพล ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์. 29 พฤษภาคม 2559.

การศึกษากลวิธีในการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านเครือข่ายยูทูบ: กรณีศึกษาบทเพลง *Romance de amor*

The Study of Classical Guitar Teaching Tactics on Youtube: A Case Study of *Romance de amor*

ดวงกมล ชัยวาสี[1]
Duangkamol Chaiwase

ตรีทิพ บุญแย้ม 2
Treetip Boonyam

ภาวัต อุปถัมภ์เชื้อ[3]
Pawat Ouppathumchua

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องการศึกษากลวิธีในการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านเครือข่ายยูทูบ กรณีศึกษาบทเพลง *Romance de amor* มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบการจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ในคลิปวีดีโอ รวมถึงศึกษากลวิธีในการดำเนินการสอนดนตรีในคลิปวีดีโอผ่านเครือข่ายยูทูบ โดยใช้กลุ่มตัวอย่าง คือ คลิปวิดีโอการสอนกีตาร์คลาสสิกเพลง *Romance de amor* บนเครือข่ายยูทูบ ที่สามารถสืบค้นได้ ณ วันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2559 จำนวนทั้งสิ้น 21 เรื่อง เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย คือ แบบบันทึก โดยการสังเกตและจดบันทึกเพื่อหารูปแบบและกลวิธีในการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านเครือข่ายยูทูบ ผลการวิจัยพบว่า สามารถแยกกลุ่มคลิปวิดีโอการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านเครือข่ายยูทูบกรณีศึกษาบทเพลง *Romance de amor* ได้โดยการวิเคราะห์ความถี่และใช้อัตราส่วนออกเป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือน ทั้งนี้กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือนนั้นจะมีองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ 1) ภาพและเสียงคมชัด ได้ยินการดีดโน้ตตัวแรกและมีเสียงที่ชัดเจน 2) การใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย โดยนิยมแสดงเพลงก่อนเริ่มการสอน และสอนเฉพาะท่อนเพลงที่ได้รับความนิยม และ 3) การจัดภาพหลักและพื้นหลังของผู้สอน โดยผู้สอนจะสวมเสื้อผ้าและใช้ภาพพื้นหลังเป็นสีดำ เพื่อทำให้มือของผู้สอนและกีตาร์มีความเด่นชัดมากขึ้น ในขณะที่กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน ถึงระดับหลักสิบครั้งต่อเดือนนั้น จะมีภาพและเสียงที่ไม่คมชัด ไม่มีการแสดงเพลงก่อนเริ่มการสอน ใช้ท่านั่งที่ไม่ถูกต้อง ผู้สอนจะสวมเสื้อผ้าและใช้ภาพพื้นหลังเป็นสีอ่อนหรือมีลวดลาย

คำสำคัญ: กลวิธีในการสอนกีตาร์คลาสสิก การสอนออนไลน์ เว็บไซต์ยูทูบ

[1] นักศึกษาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาธุรกิจดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[2] อาจารย์ประจำสาขาธุรกิจดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[3] อาจารย์ประจำสาขาธุรกิจดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Abstract

The purpose of this study was to explore the arrangement of learning elements in video clips including the techniques of online teaching via Youtube. The selected samples were 21 posted video clips of teaching classical repertoire (*Romance de amor*) on Youtube. Data collection was done on 1 February 2016 and the research methodology used was recording, observation and taking notes. The result of this study revealed that classical guitar teaching tactics on Youtube could be categorized into 4 groups: 1) The group with an average of ten thousand viewers per month 2) The group with an average of a thousand viewers per month 3) The group with an average of a hundred viewers per month and 4) the group with an average of ten viewers per month. The popular clips had importance factors which were 1) high resolution and clear sound, especially the first note, 2) a variety of techniques which the teachers (clip owners) usually played the repertoire before teaching a musical piece, and often taught only popular pieces of music, and 3) the figure and ground, as the teachers generally wore black clothes and set up black background to show their hands and the guitar clearly. On the other hand, the less popular clips had low screen resolution and sound, no demonstration in playing the musical piece, showed wrong sitting position, and the instructors wore soft color patterned attire.

Keywords: Classical guitar teaching tactics, online teaching, YouTube

บทนำ

ที่มาและความสำคัญของการวิจัย

ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศ (Information Technology) ทำให้การตลาดสำหรับธุรกิจดนตรีเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นช่องทางการจัดจำหน่าย การสื่อสาร การขายเพลง ดาวน์โหลดเพลง และการฟังเพลงผ่านสื่อสังคมออนไลน์ (Social Media) สำหรับประเทศไทยแล้ว เป็นประเทศที่กูเกิล (Google) ระบุว่าพฤติกรรมผู้บริโภคออนไลน์ในไทยนั้นผลสำรวจพบว่าเป็นประเทศที่ใช้เวลาเล่นอินเตอร์เน็ตบนมือถือนานที่สุดในแถบประเทศเอเชียและมีความนิยมการชมคลิปวิดีโอผ่านเว็บไซต์ยูทูบเป็นอย่างมาก[4]

ยูทูบจึงเป็นเครื่องมือสื่อสารที่ได้รับความนิยมอย่างสูง อีกทั้งยังเป็นช่องทางที่สำคัญที่แสดงให้เห็นกระแสตอบรับที่เป็นปัจจุบัน (Real Time Feedback) ได้อีกด้วย นอกเหนือจากการรับชมเพื่อความบันเทิงแล้ว ยูทูบยังใช้เป็นเครื่องมือทางการตลาดในการประชาสัมพันธ์โรงเรียนดนตรีและตัวผู้สอนให้เป็นที่รู้จักในวงกว้าง อย่างไรก็ตามการสร้างคลิปวีดิโอเกี่ยวกับดนตรีที่ปรากฏอยู่ในยูทูบมีจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นการร้องเพลงและเล่นดนตรีตามเพลงที่ได้รับความนิยม การออกแบบท่าเต้นตามเพลง หรือแม้แต่การสอนดนตรี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเป้าหมายของผู้ผลิตชิ้นงาน สำหรับคลิปวีดิโอที่ใช้ในการสอนดนตรีนั้นมักจะถูกนำเสนอในรูปแบบของการสอนและแนะนำเทคนิคในการเล่นดนตรีในรูปแบบต่างๆ มีเป้าหมายเพื่อถ่ายทอดความรู้มากกว่าให้ความบันเทิง ดังนั้นการจะทำให้คลิปวีดิโอมีผู้ติดตามอย่างต่อเนื่องจึงไม่ใช่เรื่องง่าย เทคนิคในการทำคลิปวีดิโอเพื่อการสอนจึงจะต้องมีการออกแบบการนำเสนอที่ดีเพียงพอ ที่จะสร้างความน่าสนใจให้กับผู้รับสื่อได้ ทั้งนี้อาจจะเห็นได้ว่าบางคลิปวีดิโอการสอนดนตรี

[4] เมทเมท (นปก.). “มาเจาะลึกพฤติกรรมคนไทยกับการดู Youtube เดี๋ยวนี้คนดูวิดีโอออนไลน์มากกว่าทีวี... แล้วยังไงต่อ?”, เข้าถึงเมื่อ 10 พฤศจิกายน 2559, https://brandinside.asia/insight-consumer-youtube-platform-vdo-online.

ที่นำเสนอผ่านยูทูบในเพลงเดียวกัน มีผู้เข้ารับชมด้วยจำนวนกว่าสิบล้านครั้ง ในขณะที่บางคลิปวีดีโอที่นำเสนอด้วยเวลาไม่ห่างกันนักกลับมีผู้เข้าชมน้อยกว่าอย่างมาก

ในขณะเดียวกันผู้วิจัยเป็นครูสอนกีตาร์คลาสสิกที่มีความสนใจในการสอนผ่านระบบออนไลน์ เนื่องจากเป็นรูปแบบที่เป็นกระแสสังคมสมัยใหม่ และสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้เรียนที่อยู่ห่างไกลได้ โดยตระหนักได้ว่าการจะสร้างคลิปวีดีโอการสอนดนตรีจะต้องมีลักษณะที่สำคัญบางประการที่นำไปสู่ความสำเร็จที่จะดึงดูดใจผู้ชมให้เข้าไปชมการสอนดนตรีดังกล่าวได้ โดยในอดีตที่ผ่านมามีการศึกษาเกี่ยวกับการใช้สื่อออนไลน์เพื่อสอนดนตรีอยู่ไม่มากนัก จะพบงานวิจัยที่น่าสนใจอาทิ การวิจัยเรื่องพฤติกรรมการเลือกเปิดรับข้อมูลจากสื่อทางดนตรีบนเว็บไซต์ยูทูบของนักศึกษาวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ของชลธิชา เชียงทอง[5] ซึ่งจากผลการวิจัยพบว่า อาจารย์มีอิทธิพลในการเลือกเปิดรับสื่อของนักศึกษาน้อยกว่าอิทธิพลจากเพื่อน รวมถึงตัวนักศึกษาเองมีความเชื่อในคลิปวิดีโอที่ตนเองเลือกมาเป็นตัวอย่างในการเล่นดนตรีค่อนข้างมาก ในขณะที่งานวิจัยของ ฐิติพัฒน์ โกเมนพรรณกุล[6] ซึ่งได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้แบบผสมผสานวิชาปฏิบัติกีตาร์ 1 ที่มีต่อทักษะการปฏิบัติทางดนตรี สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี พบว่าแนวทางการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบผสมผสานระหว่างการสอนปฏิบัติกีตาร์ผสมผสานกับกิจกรรมการเรียนรู้บนเว็บไซต์ทำให้ทักษะการปฏิบัติทางดนตรีของนักศึกษาให้ผลลัพธ์ที่ดี นักศึกษามีการพัฒนาการ (E.I.) เพิ่มขึ้น อีกทั้งยังเป็นที่พึงพอใจของนักศึกษาอีกด้วย จากการศึกษางานวิจัยข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าการสอนปฏิบัติดนตรีออนไลน์นั้นสามารถสนับสนุนพัฒนาการของผู้เรียนได้ แต่กระนั้นก็ยังไม่พบงานวิจัยใดที่ทำการศึกษาถึงการนำเสนอของผู้สอนปฏิบัติดนตรีออนไลน์ว่าควรนำเสนอเช่นไรจึงจะเข้าถึงผู้เรียนได้อย่างแท้จริง

ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นถึงความสำคัญของการศึกษาหากลวิธีในการทำคลิปการสอนที่สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้เรียนดนตรีผ่านเครือข่ายยูทูบได้ ทั้งนี้เล็งเห็นว่าเครือข่ายยูทูบเป็นเครือข่ายสังคมออนไลน์ที่ผู้บริโภคส่วนใหญ่นิยม ในขณะที่มุ่งเน้นไปที่การสอนกีตาร์คลาสสิกซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของผู้วิจัย และการเลือกศึกษาเฉพาะเพลง *Romance de amor* เนื่องจากเป็นเพลงพื้นฐานที่นักดนตรีกีตาร์คลาสสิกทุกคนจะต้องได้เคยเรียนในช่วงแรกของการฝึกฝน ทั้งนี้ผลการศึกษาจะเป็นประโยชน์ในแง่ที่จะช่วยผู้ที่สนใจนำไปพัฒนาเทคนิคการสอนและทำการตลาดออนไลน์ในธุรกิจดนตรีให้กว้างข้างมากขึ้นต่อไป

ทฤษฎีพื้นฐานและเทคนิคด้านการสอนกีตาร์คลาสสิค

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เทคนิคการเรียนการสอนกีตาร์คลาสสิกของสถาบันเคพีเอ็น มิวสิค จำกัด[7] เนื่องจากสถาบันดนตรีเคพีเอ็นเป็นศูนย์กลางการเรียนการสอนดนตรีที่ทันสมัยและครบวงจรในทุกเครื่องดนตรี ไม่ว่าจะเป็น ดนตรีเด็กเล็ก กีตาร์ เปียโน กลอง ร้องเพลง ไวโอลิน เป็นต้น อีกทั้งสถาบันดนตรีเคพีเอ็นยังจัดให้มีการแสดงความสามารถให้กับนักเรียนเป็นประจำทุกปี

หากกล่าวถึงความเป็นมาตรฐาน สถาบันดนตรีเคพีเอ็นได้มีการสอบคัดเลือกครู KPN Certified Instructor หรือที่เรียกย่อว่า KCI เพื่อคัดสรรค์ครูที่รับรองได้ว่ามีมาตรฐานทั้งทางปฏิบัติและทฤษฎีดนตรี รวมถึงสถาบันดนตรีเคพีเอ็นยังจัดส่งนักเรียนเข้าสอบในโครงการ Trinity College London คือ การสอบดนตรีในระดับสากล โดยเริ่มตั้งแต่ระดับพื้นฐานไปจนถึงเทียบเท่าระดับปริญญาโท ผู้ที่ผ่านการสอบจะได้รับประกาศนียบัตรรับรองที่เป็นมาตรฐานสากลที่ยอมรับในสหราชอาณาจักร สหภาพยุโรป และประเทศอื่น ๆ กว่า 50 ประเทศ ซึ่งในปัจจุบัน

[5]ชลธิชา เชียงทอง, “พฤติกรรมการเลือกเปิดรับข้อมูลจากสื่อทางดนตรีเว็บไซต์ยูทูบของนักศึกษาวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2555).

[6]ฐิติพัฒน์ โกเมนพรรณกุล, “การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้แบบผสมผสานวิชาปฏิบัติกีตาร์ 1 ที่มีต่อทักษะการปฏิบัติทางดนตรี สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตร์ มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2558).

[7]“KPN MUSIC ACADEMY : All ABOUT MUSIC’S PASSION,”สถาบันเคพีเอ็น มิวสิค จำกัด, เข้าถึงเมื่อ 10 พฤศจิกายน 2558, http://www.kpnmusic.com/index_th.php.

สถาบันดนตรีเคพีเอ็น มีสาขามากกว่า 60 แห่งทั่วประเทศ

ทางสถาบันดนตรีเคพีเอ็น ได้ใช้หนังสือหลักของการเรียนกีตาร์คลาสิกเบื้องต้นของเจอร์รี่ สไนเดอร์[8] ซึ่งได้กล่าวในหนังสือ Guitar Today A Beginning Acoustic & Electric Guitar Method ถึงหลักที่ควรคำนึงการเริ่มเล่นกีตาร์คลาสสิกไว้ 4 ประการ คือ

1. การวางตำแหน่งมือทั้ง 2 ข้าง (Hand position) โดยที่มือซ้ายควรจับคอร์ดและเลื่อนนิ้วโป้งลงมาแตะไว้ตรงกลางคอกีตาร์ด้านหลัง ส่วนมือขวาจะมีการกำหนดชื่อเพื่อให้เข้าใจง่ายต่อการเล่นเพลงและเป็นสากล

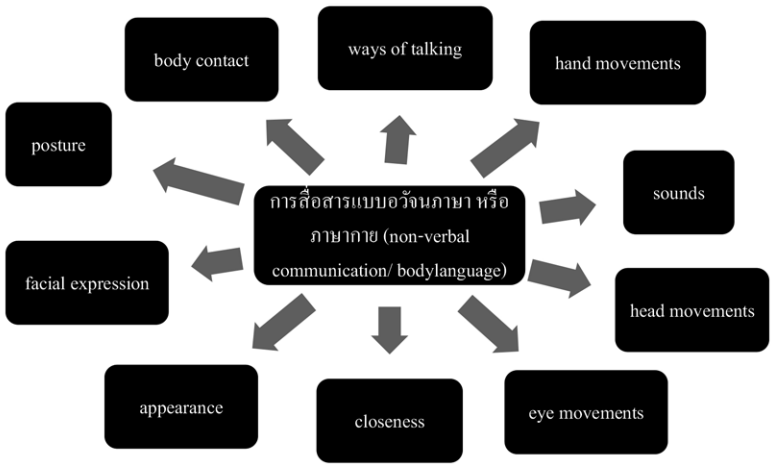
2. การวางท่าทาง (Position) ก่อนเล่น โดยก่อนเล่นผู้เล่นจะวางกีตาร์คลาสสิกไว้ที่ตักด้านขวา เนื่องจากกีตาร์คลาสสิกมีการเล่นที่พลิ้วไหว นิ้วมือเคลื่อนที่อยู่ตลอดเวลา การวางกีตาร์คลาสสิกไว้ที่ตักด้านขวา จะทำให้มือของผู้เล่นสามารถกดโน้ตได้เสียงที่ถูกต้องมากขึ้น

3. การตั้งสายกีตาร์ (Tuning guitar) ตั้งแต่สายที่ 1 จนถึงสายที่ 6 รวมถึงรู้จักชื่อของแต่ละสายด้วย

4. ทฤษฎีดนตรีเบื้องต้น (Music notation) เป็นทักษะพื้นฐานของผู้เรียนดนตรีทุกคน ทฤษฎีดนตรีเบื้องต้นประกอบด้วย ค่าของตัวโน้ต เส้นกันห้อง อัตราจังหวะ ห้องโน้ต บรรทัด 5 เส้น กุญแจ รวมไปถึงตำแหน่งของตัวโน้ตบนสายกีตาร์ และการอ่านค่าตัวเลขบนบรรทัด 6 เส้นแทนการอ่านโน้ต

การนำเสนอหรือกลวิธีการสื่อสาร

นอกจากความรู้พื้นฐานของกีตาร์คลาสสิกแล้ววิธีการนำเสนอหรือกลวิธีการสื่อสารขณะสอนนั้นก็มีส่วนช่วยให้การสอนประสบความสำเร็จด้วย ซึ่งกลวิธีหรือเทคนิคในการนำเสนอประกอบไปด้วยองค์ประกอบหลาย ๆ อย่างรวมกัน ทั้งนี้การสื่อสารเป็นส่วนสำคัญที่ก่อให้เกิดการเรียนการสอนที่มีประสิทธิภาพ การสื่อสารในทางการสอนแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ การสื่อสารด้วยคำพูด (Verbal) และ การสื่อสารด้วยภาษากาย (Non-verbal) โดยภาษากายนั้นมีความหลากหลาย และมีความเชื่อมโยงกับการสื่อสารด้วยคำพูด ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของ การใช้น้ำเสียงเน้นหนักเบา การเว้นวรรค หรือในส่วนอื่น ๆ อีก เช่น สีหน้า ท่าทางการยืน การสื่อสารทางสายตา ระยะความห่างระหว่างผู้สอนกับผู้เรียน เป็นต้น[9] ดังแสดงในภาพที่ 1



ภาพที่ 1 แสดงถึงเทคนิควิธีการสอนด้วยภาษากาย
ปรับปรุงจาก Michael Huppatz and Anastasia Bubbs[10]

[8] Jerry Snyder, *Guitar Today: Book One by Jerry Snyder* (USA.: Alfred Music, 1987).

[9] Michael Huppatz and Anastasia Bubbs, "Nonverbal Communication in the Classroom," accessed July 16, 2016, https://non-verbal-comunication.weebly.com/dissertation.html.

[10] Ibid.

แนวคิดเกี่ยวกับการสอนทางไกล

การสอนผ่านสื่ออิเล็กทรอนิคส์ หรือ e-Learning จัดเป็นการเรียนทางไกลประเภทหนึ่ง ซึ่งมีตัวแปรสำคัญ คือ ผู้ส่งสารหรือครูผู้สอน ถ่ายทอดเนื้อหาผ่านตัวกลาง เช่น คอมพิวเตอร์ อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ เครือข่ายอินเทอร์เน็ต หรือสัญญาณดาวเทียม เป็นต้น ส่งถึงผู้รับสารหรือนักเรียน โดยสามารถวัดผลการศึกษาได้

ทั้งนี้การสอนผ่านสื่ออิเล็กทรอนิคส์เกิดจากการเปลี่ยนแปลงด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร ทำให้การศึกษามีการก้าวกระโดด จัดเป็นการเรียนการสอนรูปแบบหนึ่งที่นำมาประยุกต์ใช้เพื่อเพิ่มโอกาสทางการศึกษาและสามารถแบ่งปันความรู้อย่างไร้ขีดจำกัด ผู้เรียนสามารถเรียนที่ไหนเวลาใดก็ได้ อีกทั้งยังสามารถทบทวนความรู้ด้วยตนเองได้ด้วย ซึ่งประโยชน์ของการสอนผ่านสื่ออิเล็กทรอนิคส์มีอยู่มากมาย เช่น ผู้สอนสามารถปรับแก้เนื้อหาได้อย่างรวดเร็วและสามารถปรับแก้ได้ตลอดเวลา ผู้เรียนรับข้อมูลที่ปรับปรุงให้เป็นปัจจุบันได้อย่างรวดเร็ว ผู้สอนและผู้เรียนสามารถเข้าถึงฐานข้อมูลได้ง่ายประหยัดเวลาและค่าเดินทาง อีกทั้งยังมีค่าใช้จ่ายต่ำ เป็นต้น[11]

หลักการออกแบบเว็บไซต์ทางการศึกษา

การออกแบบเว็บไซต์สำหรับการเรียนการสอนอีเลิร์นนิงนั้น ประกอบด้วย 2 องค์ประกอบหลัก[12] ได้แก่

1) หลักการพื้นฐานในการออกแบบเว็บไซต์ ได้แก่

1.1 การเน้นข้อความสำคัญ คือการตัดสินใจเลือกข้อมูลที่สำคัญที่สุดของสารนั้นๆ มาทำให้เด่นชัดที่สุด ข้อดีของการใช้การเน้นความสำคัญในงานคือ การช่วยให้ข้อมูลเด่นชัดขึ้นและเอื้อกับความสะดวกในการใช้งานของผู้ใช้

1.2 ความตรงกันข้าม ซึ่งเป็นการเน้นความแตกต่างระหว่างองค์ประกอบทางสายตา และความตรงกันข้ามของขนาด สี พื้นผิว น้ำหนัก เพื่อให้ภาพที่ปรากฏไม่น่าเบื่อจนเกินไป

1.3 ความสมดุล คือ การที่น้ำหนักทางสายตาขององค์ประกอบภายในหนึ่งหน้ามีการจัดวางอย่างเท่ากัน อย่างไรก็ตามหากเราประสงค์ให้การนำเสนอมีชีวิตชีวาและไม่เป็นทางการเกินไป สมารถใช้การออกแบบที่เน้นการจัดสมดุลแบบไม่สมมาตร เช่น การจัดภาพไว้มุมขวาล่าง ซึ่งทำให้ภาพนั้นเด่นออกมา

1.4 การวางแนว คือการพิจารณาว่าจะจัดส่วนประกอบต่างๆที่นำเสนออย่างไรบนเว็บเพจ จะอยู่ในแนวเส้นตรงเพื่อความเรียบร้อย สะอาดตา

1.5 การทำซ้ำ เป็นการจัดวางองค์ประกอบหลาย ๆ ชิ้นโดยกำหนดตำแหน่งให้เกิดช่องว่างเป็นช่วง ๆ อย่างมีการวางแผนล่วงหน้า ซึ่งทำให้เกิดจังหวะและลีลาขึ้น และหากว่าองค์ประกอบหลาย ๆ ชิ้นนั้นมีลักษณะซ้ำกันหรือใกล้เคียงกัน ก็จะเกิดการเน้นให้เกิดจังหวะและลีลาชัดเจนยิ่งขึ้น

1.6 การเลือกใช้สี คือ การเลือกใช้สีที่เหมาะสม เพื่อสร้างความน่าสนใจ ดึงดูดใจ สื่อความหมายได้ดี

1.7 การเลือกใช้ภาพ การเลือกรูปภาพที่ดีจะช่วยสื่อสารและเข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้รวดเร็วกว่าตัวอักษร โดยควรเลือกรูปภาพที่มีกราฟฟิกที่ดี มีขนาดไม่ใหญ่เกินไปจนทำให้เกิดปัญหาในการดาวน์โหลด

2) หลักการเพิ่มเติม ได้แก่

2.1 ความเรียบง่าย คือการนำเสนอข้อมูลเฉพาะที่จำเป็น ยึดหลักความเรียบง่าย ไม่มีสิ่งรบกวนสายตาหรืออาจสร้างความรำคาญให้แก่ผู้ใช้

2.2 ความสม่ำเสมอ คือการนำเสนอในประเด็นใดก็ให้ใช้โทนสีเดียวกันตลอด เพื่อให้เห็นความสม่ำเสมอในการเข้าชม

2.3 คุณภาพในการออกแบบ นั่นคือมีการวางแผนเนื้อหาที่จะนำเสนอมีการจัดระบบข้อมูล มีการออกแบบ

---

[11]นิตยา เปล่งเจริญศิริชัย, “การจัดการเรียนโดยใช้ E-Learning อย่างไรให้มีประสิทธิผล,” *วารสารมหาวิทยาลัยคริสเตียน* 21, เล่ม 2 (2558): 155-62.

[12]จินตวีร์ คล้ายสังข์, *หลักการออกแบบเว็บไซต์ทางการศึกษา: ทฤษฎีสู่การปฏิบัติ* (กรุงเทพฯ: สยามพริ้นท์, 2554), 49-73.

หน้าจอที่แบ่งพื้นที่ในจอภาพออกเป็นส่วนๆ และมีความละเอียดของจอภาพเพื่อให้ภาพคมชัด และการนำเสนอเนื้อหาที่ควรนำเสนอเนื้อหาข้อความแบบสั้นๆ และอาจมีการเน้นสีตัวอักษรเพื่อเพิ่มความน่าสนใจ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปแบบการจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ในคลิปวีดิโอ รวมถึงรูปแบบในการดำเนินการสอนดนตรีในคลิปวีดิโอผ่านเครือข่ายยูทูบ

2. เพื่อศึกษากลวิธีของผู้สอนในคลิป เช่น ขณะสอนผู้สอนใช้เทคนิคดึงดูดผู้ชมคลิปอย่างไร ผู้สอนมีการบอกเทคนิคในการเล่นเพลง การสื่อสารการแสดงออกของผู้สอนการดนตรีผ่านคลิปวิดีโอที่ปรากฏในเครือข่ายยูทูบ

คำถามงานวิจัย

1. คลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ผ่านคลิปวีดิโอบนเครือข่ายยูทูบ มีองค์ประกอบใดบ้างในการนำเสนอการสอนผ่านคลิปวิดีโอ เช่น ลักษณะผู้สอน ท่าทางการสอน อุปกรณ์ที่ใช้ในการสอน ภาพที่นำเสนอ พื้นหลังของภาพ เป็นต้น

2. คลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ผ่านคลิปวีดิโอบนเครือข่ายยูทูบที่มียอดผู้เข้าชมแตกต่างกัน จะมีกลวิธีการนำเสนอที่มีลักษณะแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงพรรณนา หรือ แบบบรรยาย (Descriptive research) โดยเก็บข้อมูลพื้นฐาน คือ จำนวนคลิป, ชื่อหัวข้อของเพลงที่ปรากฏบนเว็บไซต์ยูทูบ, วัน เดือน ปี ที่ลงคลิปวีดิโอบนเว็บไซต์ยูทูบ, ยอดเข้าชม, ค่าเฉลี่ยของยอดเข้าชม, เพศ, เชื้อชาติ, วิธีการสอน และวิธีการนำเสนอ จากนั้นนำข้อมูลมาหาค่าเฉลี่ยเพื่อจัดลำดับคลิปกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือน โดยการสังเกตและจดบันทึกเพื่อหากลวิธีในการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านเครือข่ายยูทูบ

สำหรับวิธีการดำเนินการวิจัย มีลำดับขั้นตอน ดังนี้

1. ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกกลุ่มเป้าหมาย ด้วยการเปิดเว็บไซต์ยูทูบ เพื่อเก็บรวบรวมคลิปวิดีโอที่อยู่ในขอบเขตการวิจัย ณ วันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2559 โดยค้นหาเกี่ยวกับการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* โดยใช้ คำสำคัญ (Keyword) ที่เกี่ยวข้อง *Romance de amor*, Classical guitar: *Romance de amor* Trick, How to play *Romance de amor* และ วิธีเล่นเพลง *Romance de amor* ด้วยกีตาร์คลาสสิก ทั้งหมด จำนวน 21 คลิป

2. ผู้วิจัยได้ทำการสร้างแบบบันทึก โดยขยายขอบเขตของการบันทึกตามเนื้อหาที่พบจากคลิปการสอน

3. จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการบันทึกข้อมูลประชากร และกลุ่มเป้าหมายที่ต้องการลงในตารางบันทึก

4. ผู้วิจัยนำข้อมูลประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ได้มาวิเคราะห์ข้อมูล

5. ผู้วิจัยตรวจสอบความถูกต้องโดยใช้วิธีสามเส้า (Triangular) คือให้เพื่อนผู้วิจัยอีก 2 ท่านที่มีความรู้ด้านการเล่นกีตาร์คลาสสิก ดูคลิปวิดีโอการสอนกีตาร์คลาสสิกเพลง *Romance de amor* ที่ค้นหาทั้งหมด 21 คลิป เพื่อตรวจสอบข้อมูลที่ได้ให้ตรงกับความเป็นจริง (Truth Value)

6. เมื่อได้ข้อสรุปของงานวิจัยแล้ว ผู้วิจัยนำผลสรุปที่ได้จากแบบบันทึกเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อแก้ไขให้ถูกต้องสมบูรณ์

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและเก็บข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและเก็บข้อมูลในงานวิจัยฉบับ คือแบบบันทึกข้อมูล ที่ผู้วิจัยได้พัฒนาขึ้นเองแล้วนำมาเสนออาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบเบื้องต้นโดยมีอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านสาขาวิชากีตาร์คลาสสิก มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นผู้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับข้อมูลที่ควรจะมีในตารางบันทึกของงานวิจัย โดยตารางบันทึกไม่ได้มีกฎเกณฑ์ตายตัว สามารถขยายกรอบแนวความคิดออกได้เมื่อเจอข้อมูลใหม่ๆ และได้ขอคำปรึกษาจาก ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการสร้างแบบบันทึก หลังจากนั้นทำการปรับปรุงแบบบันทึก และทดลองใช้ ก่อนดำเนินการขยายหัวข้อของแบบบันทึกตามสภาพการณ์ที่เกิดขึ้นจริงของคลิปวิดีโอที่ได้ทำการศึกษา

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการหาค่าเฉลี่ย (mean) เพื่อคำนวณหาจำนวนยอดผู้เข้าชมคลิปวิดีโอเฉลี่ยต่อเดือน และนำไปสู่การแบ่งกลุ่ม

นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ความถี่ (frequency) เพื่อสังเกตและจดบันทึกข้อมูลที่ปรากฏในคลิปวิดีโอ และใช้อัตราส่วน (ratio) ในการตัดสินข้อมูลว่าจัดอยู่ในคลิปที่มีค่าเฉลี่ยเข้าชมต่อเดือนระดับใด

ผลการศึกษา

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษากลวิธีในการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านเครือข่ายยูทูบ โดยศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างคลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ผ่านเครือข่ายยูทูบ ณ วันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2559 ด้วยวิธีการสังเกตและดำเนินการจดบันทึกรายละเอียดของการนำเสนอการสอนกีตาร์คลาสสิกจากคลิปดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ทำการจำแนกกลุ่มตามค่าเฉลี่ยออกเป็น 4 กลุ่ม นั่นคือ กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือน โดยมีรายละเอียดในแต่ละประเด็นแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1. ข้อมูลทั่วไปของคลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ผ่านเครือข่ายยูทูบ

ข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษาเกี่ยวกับการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ที่ปรากฏบนยูทูบ ณ วันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2559 นั้น ผู้วิจัยทำการสังเกตและจดบันทึกข้อมูลสำคัญด้วยการจำแนกเป็นหัวข้อ ได้แก่ ชื่อคลิป วันที่ถ่ายทอดคลิปลงเครือข่ายยูทูบ เพศของผู้นำเสนอ สัญชาติ ความยาวคลิป จำนวนยอดเข้าชม และค่าเฉลี่ยยอดเข้าชมต่อเดือน พบว่ามีทั้งหมด 21 คลิป

โดยข้อมูลที่ปรากฏพบว่าคลิปกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน คือคลิปการสอนที่ใช้ชื่อว่า “Romance - Acoustic Fingerstyle Guitar Lesson Pt.1 Romanza” มีจำนวนผู้เข้าชมในช่วงเวลาที่บันทึกข้อมูลเท่ากับ 866,021 ครั้ง เผยแพร่ลงเครือข่ายยูทูบตั้งแต่วันที่ 14 กันยายน ค.ศ. 2011 คำนวณค่าเฉลี่ยเข้าชมต่อเดือนเท่ากับ 13,323.40 ครั้ง ในขณะที่คลิปกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือน คือ “How to Play Romance de Amour in mayor with guitar” มีจำนวนผู้เข้าชมในช่วงเวลาที่บันทึกข้อมูลเท่ากับ 33 ครั้ง เผยแพร่ลงเครือข่ายยูทูบตั้งแต่วันที่ 25 กันยายน ค.ศ. 2014 คำนวณค่าเฉลี่ยเข้าชมต่อเดือนเท่ากับ 1.13 ครั้ง คลิปการสอนทั้งหมดผู้สอนเป็นเพศชาย ส่วนใหญ่เป็นชาวตะวันตก มีเพียง 3 คลิปเท่านั้น ที่ผู้สอนเป็นชาวเอเชีย และมีอีก 1 คลิปที่ผู้วิจัยไม่ได้นำข้อมูลมาลงในกลุ่มตัวอย่าง เนื่องจากเป็นคลิปต่อเนื่องมาจากการคลิป “Guitar study 8 ฝึกเล่นเพลง *Romance de amor* ตอนที่ 1” เท่านั้น

2. ข้อมูลรายละเอียดที่ปรากฏในคลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ผ่านเครือข่ายยูทูบ ประกอบด้วย

2.1 วิธีการสอน

การนำเสนอบทเพลงก่อนเริ่มการสอน

คือการแสดงบทเพลงให้คนดูคลิปได้เห็นถึงบทเพลงและท่อนที่กำลังจะสอนต่อจากนี้ หรืออีกนัยหนึ่งคือการแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของผู้สอนด้วย ผู้วิจัยได้ทำการพิจารณาถึงรูปแบบความสอดคล้องโดยจำแนกด้วยกลุ่มที่เป็นกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือน พบว่ามีลักษณะร่วมกันบางประการโดยเห็นได้ว่า กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือนมักจะไม่มีการนำเสนอบทเพลงก่อนเริ่มการสอน ในขณะที่กลุ่มที่มีค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือนและกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือนจะใช้การเล่นตั้งแต่ต้นจนจบ

ระหว่างการสอนและการอธิบายประกอบ

สามารถแบ่งเป็นหัวข้อหลักดังนี้คือ

1. ระหว่างสอนปรากฏหน้าจอเป็นช่องแสดงภาพมือซ้าย
2. ระหว่างสอนปรากฏหน้าจอมีช่องแสดงภาพมือขวา
3. ระหว่างสอนบนหน้าจอมีการอธิบายด้วยตัวอักษร
4. ระหว่างสอนมีการพูดอธิบาย
5. ไม่มีการอธิบายด้วยคำพูดหรือแสดงภาพหน้าจอใดๆในการสอน
6. ระหว่างสอนมี Tablature แสดงขึ้นบนหน้าจอ และ
7.ระหว่างสอนมีการซูมภาพเข้า-ออกเพื่อเน้นภาพมือในขณะเล่น

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการพิจารณาคลิปในหัวข้อระหว่างการสอนและการอธิบายประกอบแล้ว จะเห็นได้ว่าไม่ว่าจะอยู่ในกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยเท่าใดก็ตามส่วนใหญ่จะเลือกใช้การแสดงช่องภาพประกอบมือซ้ายมือขวา และการอธิบายด้วยคำพูดของผู้สอน ซึ่งในกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือนจนถึงระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน จะพบลักษณะพิเศษบางประการคือมีการอธิบายด้วยตัวอักษรและแท็บเพิ่มขึ้นบนหน้าจอเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจละเอียดมากขึ้นและทำให้ผู้รับชมสามารถติดตามการสอนได้ทันกับความตั้งใจของผู้สอนอีกด้วย

ท่อนบทเพลงที่ใช้ในการสอน

สำหรับบทเพลง *Romance de amor* นี้ประกอบด้วยท่อนเพลง 2 ท่อน ซึ่งท่อนแรกจะมีลักษณะเศร้าโดยใช้คีย์ E Minor เป็นหลัก ในขณะที่ท่อนที่ 2 จะมีลักษณะร่าเริงสดใส เนื่องจากใช้คีย์ E Major ถือว่ามีลักษณะการบรรเลงที่สื่อสารอารมณ์ที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยผู้วิจัยได้ทำการสังเกต รับชมคลิปและจดบันทึก ผลการสังเกตพบว่าการเลือกท่อนเพลงในการสอนจำแนกได้เป็น 4 ประเภท คือ

1. สอนเฉพาะท่อนแรก
2. สอนเฉพาะท่อนที่สอง
3. สอนทั้ง 2 ท่อน และ
4. สอนเฉพาะทำนองหลัก

โดยผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าไม่ว่าจะเป็นกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยเท่าใดก็ตามก็จะมักนำเสนอด้วยบทเพลงท่อนแรกเป็นสำคัญ ในขณะที่การสอนบรรเลงเพลงแบบเต็มบทเพลงก็ไม่ได้รับความนิยมเช่นกัน ทั้งนี้อาจ

เนื่องมาจากการบรรเลงเต็มบทเพลงจำเป็นจะต้องใช้ระยะเวลาในการสอนมาก และอาจดึงดูดความสนใจของผู้รับชมได้น้อย และไม่มีคลิปใดเลยที่สอนการเล่นกีตาร์คลาสสิกแบบไม่จบท่อน

2.2 วิธีการนำเสนอ

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้ใช้หลักการเดียวกันกับหัวข้อวิธีการสอน คือไม่ได้กำหนดแบบฟอร์มไว้ล่วงหน้า ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตและจดบันทึกข้อมูล จึงทำให้ได้รายละเอียดวิธีการนำเสนอที่ปรากฏในคลิปอยู่หลายประเด็น โดยผู้วิจัยได้กำหนดเป็นประเด็นหลักอยู่ 7 ประเด็น ได้แก่

1. ท่านั่งของผู้สอนในคลิปวิดีโอ

โดยส่วนใหญ่แล้วคลิปที่ผู้สอนมีท่านั่งไม่ถูกต้องจะอยู่ในกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือนไปจนถึงกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือน และคลิปที่มองไม่เห็นท่านั่งส่วนใหญ่จะอยู่ในกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือนไปจนถึงหลักหมื่นครั้งต่อเดือน

2. ประเภทของกีตาร์

กีตาร์คลาสสิก จะแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ กีตาร์คลาสสิก และ กีตาร์กีตาร์คลาสสิกแบบคัดอเวย์ โดยหลังจากที่ผู้วิจัยได้ทำการสังเกตและจดบันทึก พบว่าผู้สอนใช้กีตาร์คัดอเวย์ในการสอนจำนวน 3 คลิป ซึ่งอยู่ในกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือน จำนวน 1 คลิป และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือนถึงระดับหลักสิบครั้งต่อเดือนอีกจำนวน 2 คลิป นอกนั้นอีก 18 คลิปล้วนใช้กีตาร์คลาสสิกทั้งสิ้น

3. ความคมชัดของเสียงโน้ตในเพลง

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้ทำการฟังและรับชมคลิปตั้งแต่ต้นจนจบ พร้อมจดบันทึกเกี่ยวกับคุณภาพความคมชัดของเสียง และความบาลานซ์ของเสียงดังเบาที่จำเป็นต้องมีในบทเพลง Romance de amor ซึ่งผู้วิจัยสังเกตพบว่าคลิปส่วนใหญ่จะเน้นที่คุณภาพความชัดเจนของการดีดตัวโน้ตและความชัดเจนของการดีดโน้ตตัวแรก นอกจากนี้ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งพบว่ากลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือนและระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน จะให้ความสำคัญกับการเสนอการสอนที่มีความคมชัดของเสียงด้วยการบันทึกเสียงที่มีความคมชัดเสียงมีความบาลานซ์ความหนักเบาตามความถูกต้องของการบรรเลงบทเพลง และยังมีการดีดทำนองหลักอย่างชัดเจนร่วมด้วย

4. ความคมชัดของภาพ

โดยผู้วิจัยได้ทำการมองด้วยตาเปล่า และพิจารณาความคมชัดของภาพในคลิปวิดีโอ สามารถแยกความแตกต่างกันดังนี้ ความชัดเจนของภาพ คือผู้วิจัยและเพื่อนผู้ช่วยวิจัยสามารถมองเห็นและระบุได้ว่ามือซ้ายของผู้สอนกำลังใช้นิ้วไหนกดโน้ตตัวใด บนช่องที่เท่าไหร่ และสายอะไรบนคอกีตาร์ พร้อมระบุได้ถึงมือขวาของผู้สอนว่ากำลังดีดสายใดของกีตาร์คลาสสิก โดยผู้วิจัยสังเกตพบว่าคลิปวีดิโอส่วนใหญ่ผู้สอนจะอัดวิดีโอด้วยภาพที่คมชัด จะมีเพียงกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือนจำนวน 3 คลิปเท่านั้นที่มีภาพไม่คมชัด

5. จุดโฟกัสของคลิปวิดีโอ

คือจุดที่ผู้สอนต้องการเน้นให้เห็นถึงความสำคัญของการสอนบทเพลง Romance de amor นี้ โดยผู้วิจัยได้ทำการรับชมคลิป สังเกต และจดบันทึกพบว่าหากผู้สอนต้องการจะเน้นหัวข้อใดหัวข้อหนึ่ง หรือเลือกใช้วิธีการนำเสนอทั้งหมด ผู้สอนจะทำการแยกภาพในการเสนอเป็นช่องออกมาหัวข้อละ 1 ช่อง เพื่อฉายเน้นบนหน้าจอของคลิปวิดีโอ โดยกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือนจะมีข้อสังเกตที่น่าสนใจคือนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงการบรรเลงด้วยมือซ้ายและขวาแล้วยังแสดงให้เห็นถึงหน้าของผู้สอนตลอดจนการนำเสนอ Tablature ร่วมด้วย ซึ่งจะทำให้การสอนมีความชัดเจนยิ่งขึ้น

6. การแต่งกายของผู้สอน และภาพพื้นหลังของคลิปวิดีโอ

สำหรับการแต่งกายของผู้สอน จากการสังเกตผู้วิจัยพบว่ากลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือนจนถึงระดับหลักสิบครั้งต่อเดือนจะนิยมสวมใส่เสื้อผ้าที่มีสีสันและใช้ภาพพื้นหลังเป็นสีโทนอ่อน เช่น สีขาว สีครีม เป็นต้น จึงเป็นเหตุให้เสื้อของผู้สอนกลืนไปกับสีของภาพพื้นหลัง ทำให้ผู้ชมคลิปมองเห็นมือของผู้สอนและสายของกีตาร์ไม่ชัด ซึ่งแตกต่างกับคลิปการสอนที่อยู่ในกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือนถึงระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือนอย่างสินเชิง ผู้สอนส่วนใหญ่จะนิยมสวมใส่เสื้อผ้าสีดำและใช้ภาพพื้นหลังเป็นสีดำ ซึ่งจะทำให้การนำเสนอไม่ว่าจะเป็นมือหรือตัวกีตาร์มีความเด่นชัดมากขึ้น

อภิปรายผล

จากผลการวิจัยเรื่อง การศึกษากลวิธีในการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านเครือข่ายยูทูบ มีความสอดคล้องกับข้อมูลในการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยจะนำเสนออภิปรายผลตามคำถามของการวิจัย แบ่งออกเป็น 2 หัวข้อ ดังต่อไปนี้

1. คลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ผ่านเครือข่ายยูทูบ มีองค์ประกอบใดบ้างในการนำเสนอการสอนผ่านคลิปวิดีโอ

จากการศึกษาพบว่าองค์ประกอบหลักที่ปรากฏในการนำเสนอการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านคลิปวิดีโอ จำแนกได้เป็นวิธีการสอนและวิธีการนำเสนอ โดยพบว่าวิธีการสอนนั้น ประกอบด้วย 3 องค์ประกอบ คือ การนำเสนอบทเพลงก่อนเริ่มการสอน ระหว่างการสอนและการอธิบายประกอบ และการเลือกใช้ท่อนบทเพลงในการสอน ในขณะที่วิธีการนำเสนอนั้นประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 7 ประการคือ การเลือกใช้ประเภทของกีตาร์คลาสสิก การเลือกจุดโฟกัสในการสอน การวางท่านั่งของผู้สอนในคลิปวิดีโอ คุณภาพของเสียง ความคมชัดของภาพ การแต่งกายของผู้สอน และภาพพื้นหลังของคลิปวิดีโอ

จากการศึกษาพบว่า ในประเด็นวิธีการสอน อันได้แก่ การนำเสนอบทเพลงก่อนเริ่มการสอน ผู้สอนจะใช้วิธีแสดงท่อนเพลงที่ต้องการจะสอน เพื่อให้ผู้เรียนรับรู้ถึงขอบเขตการสอนและเป็นการดึงดูดใจ จูงใจเพื่อให้ผู้เรียนมีความกระตือรือร้น มีความต้องการอยากที่จะเรียนรู้เพิ่มมากขึ้นอีกด้วย ซึ่งณรุทธ์ สุทธจิตต์[13] ได้ระบุถึงการจูงใจในความต้องการอยากเรียนดนตรีไว้ว่า การจูงใจที่ทำให้อยากเรียนดนตรีเกิดจากปัจจัยหลายอย่างมารวมกัน ไม่ว่าจะเป็นการเห็นต้นแบบที่ดี การศึกษาดนตรีเพื่อตนเอง (self-motivation) ต้องการศึกษาเพิ่มเติมเพื่อให้ตนเองรู้สึกเก่งขึ้น หรือต้องการศึกษาดนตรีเพื่อคนอื่น (extrinsic motivation)

ในประเด็นระหว่างการสอนและการอธิบายประกอบ คือ ในขณะที่สอน ภาพหน้าจอมีช่องการแสดงเทคนิคต่าง ๆ เพื่อช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจบทเรียนไปในทิศทางเดียวกันกับที่ผู้สอนต้องการ ซึ่งสอดคล้องกับรัญจวน คำวชิรพิทักษ์[14] ที่ระบุว่ากลวิธีการสอนนั้นต้องใช้เทคนิคที่หลากหลาย มีองค์ประกอบตั้งแต่ 2 อย่างขึ้นไป เช่น รูปภาพ กิจกรรม วัตถุ ที่สามารถใช้เป็นสื่อการสอนที่เข้ากันอย่างกลมกลืน และทำให้การสอนมีประสิทธิภาพ เช่นเดียวกับชนาธิป พรกุล[15] ที่ระบุไว้ว่า เทคนิคการสอน คือ กลวิธีที่นำมาใช้ร่วมกับบทเรียนเพื่อให้การสอนบรรลุผลอย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเทคนิคการสอนนั้นควรมีการสอนที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการใช้ภาพเข้ามาประกอบการสอนเพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ การเร้าความสนใจ เช่น การใช้อารมณ์ขันมาเป็นส่วนร่วม การเคลื่อนไหวร่ายกายอย่างเหมาะสม การใช้โทนเสียงดึงดูดน่าฟัง การพูดในเนื้อหาที่สำคัญ เป็นต้น

สำหรับการเลือกใช้ท่อนบทเพลงในการสอนนั้น ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่ากลุ่มที่มียอดเข้าชมระดับหลักพันต่อเดือนจนถึงระดับหลักหมื่นต่อเดือนนั้น จะเลือกสอนเฉพาะท่อนเพลงที่ได้ความนิยม ซึ่งสอดคล้องกับงาน

---

[13]ณรุทธ์ สุทธจิตต์, *จิตวิทยาการสอนดนตรี* (กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541).

[14]รัญจวน คำวชิรพิทักษ์, *จิตวิทยาการสื่อสารในชั้นเรียน* (สุโขทัย: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2538).

[15] ชนาธิป พรกุล, *การออกแบบการสอน* (กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552).

วิจัยของชลธิชา เชียงทอง[16] ที่ศึกษาเกี่ยวกับปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือก

เปิดรับคลิปการสอนดนตรีผ่านเครือข่ายยูทูบไว้ว่า ผู้เรียนจะเลือกชมคลิปที่เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง หรือบทเพลงที่ได้รับความนิยมก่อนเป็นอย่างแรก รองลงมาจะเป็นเรื่องของภาพและเสียงโดยผู้เรียนจะเลือกรับชมคลิปวีดิโอที่มีความชัดเจนของเสียง และภาพที่คมชัดที่ผู้เรียนสามารถเห็นการนำเสนอเทคนิคการเล่นต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจน

ในขณะที่วิธีการนำเสนอที่ดีของผู้สอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ผ่านคลิปวีดิโอบนเครือข่ายยูทูบนั้น ส่วนใหญ่จะใช้กีตาร์คลาสสิกแบบดั้งเดิมพร้อมเล่นบทเพลงให้ผู้ชมคลิปดูตั้งแต่ต้นจนจบก่อนเริ่มการสอนเพื่อสร้างความน่าเชื่อถือให้กับตัวผู้สอน ในคลิปมีการอธิบายด้วยตัวอักษรประกอบที่หลากหลาย สำหรับท่านั่งของการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ผ่านคลิปวีดิโอบนเครือข่ายยูทูบอาจไม่ใช่สาระสำคัญ เนื่องจากการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านคลิปวีดิโอบนเครือข่ายยูทูบนั้นจำเป็นจะต้องให้เห็นถือมือทั้งซ้ายและขวาของผู้เล่นเป็นหลัก ด้านของภาพควรมีความคมชัดและมีเสียงที่ดังชัดเจน ไม่มีเสียงรอบข้างรบกวน ลักษณะการแต่งกายที่ดีของผู้สอนคือ สวมใส่เสื้อผ้าสีดำและใช้ภาพพื้นหลังเป็นสีดำเพื่อให้กีตาร์และมือของผู้สอนมีความเด่นชัดมากขึ้น ซึ่งวรินทร์ธร กิจธรรม[17] ได้กล่าวถึงการสร้างจุดเด่นหรือจุดสนใจให้กับสินค้าด้วยสีไว้ว่า การนำเอาสีโทนเย็นและโทนอุ่นหรือที่เรียกว่าสีตรงข้าม (Complementary) มาจับคู่กัน จะสามารถสร้างจุดเด่นและเรียกร้องความสนใจจากลูกค้าได้เป็นอย่างดี

2. คลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกในบทเพลง *Romance de amor* ผ่านเครือข่ายยูทูบที่มียอดผู้เข้าชมแตกต่างกัน จะมีกลวิธีการนำเสนอที่มีลักษณะแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร

จากการศึกษาพบว่า กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือนนั้นมีลักษณะการนำเสนอการสอนที่เหมือนและแตกต่างกันบางประการ โดยผู้วิจัยได้รวมกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือนและกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือนไว้เป็นกลุ่มที่ 1 และอีกหนึ่งกลุ่มคือกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือนไว้เป็นกลุ่มที่ 2 โดยผู้วิจัยสามารถอธิบายลักษณะความเหมือนและความแตกต่างตามกลุ่มที่แยกไว้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือนและกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือน กลุ่มนี้จะมีองค์ประกอบสำคัญที่แตกต่างไปจากกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมน้อยกว่า ได้แก่ 1) ภาพและเสียงคมชัด ในคลิปการสอนจะใช้ภาพที่คมชัดและมีเสียงที่ชัดเจนไม่มีเสียงรอบข้างรบกวน โดยเฉพาะได้ยินการดีดโน้ตตัวแรกชัดเจน 2) การใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย มีเทคนิคในการนำเสนอการสอนที่หลากหลาย ส่วนใหญ่จะใช้เทคนิคการนำเสนอ 3 ชนิดขึ้นไป โดยใน 1 หน้าจอจะมีช่องแสดงที่มุ่งเน้นไปที่มือทั้ง 2 ข้าง ซึ่งส่วนใหญ่กลุ่มนี้จะเลือกแสดงเพลงก่อนเริ่มการสอนและสอนเฉพาะเพลงท่อนแรกที่ได้รับความนิยมเท่านั้น และ 3) การจัดภาพหลักและพื้นหลังของผู้สอน จุดที่เด่นชัดในกลุ่มที่ได้รับความนิยมสูงสุดและกลุ่มที่ได้รับความนิยมสูงคือผู้สอนจะสวมเสื้อผ้าเป็นสีดำและใช้ภาพพื้นหลังเป็นสีดำทำให้มือของผู้สอนและกีตาร์มีความเด่นชัดมากขึ้น และผู้สอนนิยมใช้กีตาร์คลาสสิกในการสอน

กลุ่มที่ 2 กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือน กลุ่มนี้จะมีการนำกีตาร์คัดอเวย์เข้ามาสอนบ้างในบางคลิป ไม่ค่อยมีเทคนิคในการนำเสนอหลากหลายเท่ากลุ่มที่ 1 โดยกลุ่มที่ 2 นี้ จะใช้การสอนด้วยการพูดเป็นส่วนใหญ่ คลิปส่วนใหญ่แล้วจะมีท่านั่ง

---

[16]ชลธิชา เชียงทอง, *"พฤติกรรมการเลือกเปิดรับข้อมูล."*

[17]วรินทร์ธร กิจธรรม, "อิทธิพลของ "สี" ต่อการสร้างแบรนด์," *วารสารการสื่อสารและการจัดการ นิด้า* 1, เล่ม 1 (2558): 76-85.

ไม่ถูกต้องที่สามารถสังเกตได้ชัดเจน มีภาพไม่คมชัดและมีเสียงรอบข้างเข้ารบกวนการอัดคลิปการสอน สำหรับการสวมเสื้อผ้าและภาพพื้นหลังนั้น จะเน้นเป็นสีโทนอ่อน เช่น ขาว เหลือง ฟ้า หรือ มีลาย เป็นต้น จึงทำให้ภาพพื้นหลัง มือของผู้สอนและกีตาร์มีความกลมกลืนกัน ทำให้ผู้เรียนอาจมองไม่เห็นรายละเอียดหลักๆที่ผู้สอนต้องการจะสื่อได้ชัดเจน

จากความแตกต่างที่ปรากฏระหว่างกลุ่มที่มียอดเข้าชมแตกต่างกันนั้น อาจอธิบายได้ด้วยหลักการออกแบบเว็บไซต์ทางการศึกษาของ จินตวีร์ คล้ายสังข์[18] ที่แนะนำว่าการออกแบบเว็บไซต์ที่ดีนั้นประกอบไปด้วยองค์ประกอบหลายประการทั้งเรื่องของการเลือกใช้สี การเน้นข้อความสำคัญ การจัดความสมดุลในการนำเสนอ การเลือกใช้ภาพ การออกแบบเว็บไซต์ให้มีความเรียบง่าย แต่สม่ำเสมอ จะเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เว็บไซต์เป็นที่จดจำได้ง่าย อย่างไรก็ตามงานวิจัยฉบับนี้ได้ให้ข้อมูลที่สำคัญทางธุรกิจ โดยพบว่าข้อสังเกตที่สำคัญจากผลการศึกษานี้ คือคลิปการสอนดนตรีผ่านสื่อออนไลน์ที่มีจำนวนผู้เข้าชมจำนวนมาก เมื่อเวลาผ่านไปแล้วก็ยังมีอัตราการเพิ่มขึ้นของผู้เข้าชมในปริมาณมากขึ้นเช่นกัน ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการมีจำนวนผู้เข้าชมคลิปเป็นสิ่งดึงดูดให้ผู้สนใจเข้ามาชมอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ผลการศึกษานี้ไม่ได้ทำการนำเสนอว่าการสอนของผู้สอนนั้นถูกต้องตามหลักการสอนดนตรีคลาสสิกหรือไม่ แต่เน้นการสังเกตที่การนำเสนอตนเองของผู้สอน การบันทึกการสอน ความคมชัด และกลวิธีที่ผู้สอนใช้ในการสื่อสารให้กับผู้รับชมเป็นสำคัญ

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะสำหรับการนำไปใช้

1.1 สำหรับผู้ที่สนใจจะทำคลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านคลิปวีดิโอบนเครือข่ายยูทูบ ผู้ทำคลิปควรนำเสนอบทเพลงก่อนเริ่มการสอนเพื่อให้ผู้ชมคลิปเกิดความเข้าใจได้ถึงบทเพลงที่ผู้สอนจะใช้ และผู้ชมคลิปจะสามารถพิจารณาได้ว่าบทเพลงดังกล่าวตรงกับความต้องการของผู้ชมหรือไม่ รวมทั้งผู้ทำคลิปควรนำเทคโนโลยีเข้ามามีส่วนช่วยในการอธิบายการสอนให้หลากหลาย ซึ่งส่งผลทำให้ผู้เรียนเข้าใจการสอนได้มากยิ่งขึ้น เนื่องจากการสอนผ่านสื่อออนไลน์จัดเป็นการสอนแบบ one-way communication หรือการสื่อสารทางเดียว ผู้เรียนไม่สามารถซักถามผู้สอนได้

1.2 การเลือกนำเสนอเพลงสำหรับการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านเครือข่ายยูทูป ผู้นำเสนอควรเลือกท่อนเพลงที่ได้รับความนิยมในการทำคลิป เพราะโดยส่วนใหญ่แล้วท่อนเพลงที่ได้รับความนิยมนั้นจะมีจำนวนการค้นหามากกว่าท่อนเพลงปกติ ส่งผลให้คลิปที่ทำได้รับความนิยมตามไปด้วย

1.3 การเลือกเสื้อผ้าของผู้นำเสนอ ผู้นำเสนอควรใส่เสื้อผ้าสีดำและใช้ภาพพื้นหลังเป็นสีดำเพื่อให้กีตาร์และนิ้วมือของผู้สอนมีความเด่นชัดขึ้น สำหรับเนื้อหาที่ควรปรากฏอยู่บนหน้าจอ ผู้นำเสนอควรมีช่องแสดงนิ้วมือทั้งซ้ายและขวา พร้อมกับมี Tablature เพื่อให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในบทเรียนมากขึ้นด้วย

1.4 องค์ประกอบที่ผู้นำเสนอจำเป็นต้องมีในการนำเสนอคลิปวิดีโอผ่านเครือข่ายยูทูป คือผู้นำเสนอควรคำนึงถึงความคมชัดของภาพและเสียงอย่างยิ่ง เนื่องจากผู้เรียนคลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกผ่านวิดีโอนั้น ผู้เรียนไม่สามารถสัมผัส จับต้อง หรือสอบถามข้อสงสัยแบบตัวต่อตัวกับผู้สอนได้ คุณภาพของภาพและความคมชัดของเสียงจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างยิ่งที่จะช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในเนื้อหาได้ง่ายยิ่งขึ้น

1.5 สิ่งที่ควรหลีกเลี่ยงในการทำคลิปการสอนกีตาร์คลาสสิกบนเครือข่ายยูทูป คือ 1) ละเว้นการเริ่มต้นคลิปวิดีโอที่ไม่มีการแสดงบทเพลงก่อนเริ่มการสอนจริง 2) ละเว้นการนั่งเล่นเครื่องกีตาร์คลาสสิกที่ไม่ถูกต้องเนื่องจากทำให้ผู้เรียนไม่มั่นใจความรู้ของผู้สอน อีกทั้งผู้สอนไม่ควรสวมใส่เสื้อผ้าสีอ่อนและใช้ภาพพื้นหลังเป็นสีขาว เพราะจะทำให้ภาพไม่โดดเด่น ส่งผลให้ผู้เรียนไม่สามารถมองเห็นมือของผู้สอนขณะกดสายกีตาร์คลาสสิกได้ชัดเจน

[18] จินตวีร์ คล้ายสังข์, *หลักการออกแบบ.*

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าการใช้สื่อการสอนที่มีความหลากหลายจะสามารถดึงดูดผู้รับชมได้มากกว่า ดังนั้นผู้วิจัยจึงแนะนำให้ทำการวิจัยเพิ่มเติมในหัวข้อเทคนิคการสอนผ่านสื่อออนไลน์ ว่าเทคนิคการสอนแบบใดที่หากนำมาใช้ร่วมกันแล้ว จะทำให้ผู้เรียนผ่านสื่อออนไลน์เกิดประสิทธิภาพมากที่สุด อาทิการใช้ tablature ผสมกับการโฟกัสมือ หรือการโฟกัสมือในขณะเล่นกีตาร์พร้อมการพูดอธิบาย เป็นต้น

2.2 จากการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยสามารถแบ่งกลุ่มของคลิปวีดิโอออกเป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือน แต่แท้จริงแล้วผู้วิจัยก็ไม่สามารถบ่งบอกได้ว่า กลุ่มคลิปวีดิโอระดับค่าเฉลี่ยต่าง ๆ นั้นได้ให้ความรู้ต่อผู้เรียนมากน้อยแค่ไหน ดังนั้นผู้วิจัยจึงเสนอแนะว่า ในการวิจัยครั้งต่อไปอาจใช้วิธีวิจัยเชิงทดลอง โดยนำคลิปวิดีโอทั้ง 4 กลุ่มมาทดสอบสอนกับผู้เรียน และพิจารณาว่าผลการเรียนจากผู้เรียนที่เข้าชมกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักหมื่นครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักพันครั้งต่อเดือน กลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักร้อยครั้งต่อเดือน และกลุ่มที่มียอดผู้เข้าชมด้วยค่าเฉลี่ยระดับหลักสิบครั้งต่อเดือน ส่งผลต่อความสำเร็จในการเรียนแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร ทั้งนี้เพื่อทดสอบหาความมีประสิทธิผลของสื่อการสอนได้อย่างเป็นรูปธรรม

2.3 จากการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าบทเพลง *Romance de amor* นั้น เป็นตัวอย่างบทเพลงการสอนกีตาร์คลาสสิกที่อยู่ในระดับขั้นพื้นฐานที่นักกีตาร์คลาสสิกทุกคนรู้จักเป็นอย่างดี แต่หากในบทเพลงอื่น ๆ ที่มีความซับซ้อนหรือยากขึ้น การนำเสนอของผู้สอนอาจมีวิธีที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้น สิ่งที่ควรจะศึกษาหรือทำวิจัยต่อไป คือ ควรศึกษาเพลงที่ต้องใช้ทักษะการบรรเลงชั้นสูง เพื่อหาวิธีการสอนและการนำเสนอที่แปลกใหม่ หรือหาจุดที่เหมือนหรือแตกต่างในการสอนกับระดับเพลงที่ต้องใช้ทักษะการบรรเลงขั้นพื้นฐาน

บรรณานุกรม

จินตวีร์ คล้ายสังข์. *หลักการออกแบบเว็บไซต์ทางการศึกษา: ทฤษฎีสู่การปฏิบัติ*. กรุงเทพฯ: สยามพริ้นท์, 2554.

ชนาธิป พรกุล. *การออกแบบการสอน.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ชลธิชา เชียงทอง. “พฤติกรรมการเลือกเปิดรับข้อมูลจากสื่อทางดนตรีเว็บไซต์ยูทูบของนักศึกษาวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2555.

ฐิติพัฒน์ โกเมนพรรณกุล. “การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้แบบผสมผสานวิชาปฏิบัติกีตาร์ 1 ที่มีต่อทักษะการปฏิบัติทางดนตรี สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตร์มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2558.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *จิตวิทยาการสอนดนตรี.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

นิตยา เปล่งเจริญศิริชัย. “การจัดการเรียนโดยใช้ E-Learning อย่างไรให้มีประสิทธิผล.” *วารสารมหาวิทยาลัยคริสเตียน* 21, เล่ม 2 (2558): 155-62.

เมทเมท (นปก.). “มาเจาะลึกพฤติกรรมคนไทยกับการดู Youtube เดี๋ยวนี้คนดูวิดีโอออนไลน์มากกว่าทีวี... แล้วยังไงต่อ?” เข้าถึงเมื่อ 10 พฤศจิกายน 2559. https://brandinside.asia/insight-consumer-youtube-platform-vdo-online.

รัญจวน คำวชิรพิทักษ์. *จิตวิทยาการสื่อสารในชั้นเรียน.* พิมพ์ครั้งที่ 1. สุโขทัย: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2538.

วรินทร์ธร กิจธรรม. “อิทธิพลของ “สี” ต่อการสร้างแบรนด์.” *วารสารการสื่อสารและการจัดการ นิด้า* 1, เล่ม 1 (2558): 76-85.

สถาบันเคพีเอ็น มิวสิค จำกัด. “KPN MUSIC ACADEMY: All ABOUT MUSIC’S PASSION.” เข้าถึงเมื่อ 10 พฤศจิกายน 2558. http://www.kpnmusic.com/index_th.php.

Huppatz, Michael, and Bubbs, Anastasia. “Nonverbal Communication in the Classroom.” Accesssed July 16, 2016. https://non-verbal-communication.weebly.com/dissertation.html.

Snyder, Jerry. *Guitar Today: Book One by Jerry Snyder*. Los Angeles: Alfred Music, 1987.

An Analytical Comparison of Beethoven's Final Three Piano Sonatas: Opp. 109, 110, 111

Somruedi Suchitphanit[1]

Abstract

In *William Shakespeare*, Victor Hugo said, "Music expresses that which cannot be put into words and that which cannot remain silent". This quote reminded me of the moment I experienced Till Fellner's performance of Beethoven's last three piano Sonatas at Princeton University in 2010. The experience, which cannot be expressed by words but through music, sparked the beginning of my curiosity about these pieces. During the concert, I recognized similarities between them which led me to explore the historical origins and theoretical analysis of these three pieces. This exploration deepened my understanding of Beethoven's late piano Sonatas and the significance of his late works. Beethoven opened up new pathways for future composers to creatively explore musical innovations through his example of pushing the traditional boundaries, by modifying old forms and through non-traditional choices of keys. His innovative composition techniques enabled him to express emotions beyond one's imagination. Beethoven's late works are windows into understanding the musical context of the early nineteenth century.

Keywords: Beethoven late works, Beethoven Piano Sonata Op.109-Op.111, Beethoven late sonatas, Transition to Romantic

Introduction

Ludwig van Beethoven is widely recognized as one of the greatest composers throughout the history of Western music, one who helped make the transition from the Classical era to the Romantic era. His works have had a great influence on both his contemporaries and his successors. Before his deafness occurred, he was considered a virtuosic pianist. His thirty-two piano sonatas have become part of the standard repertoire, widely studied and performed by classically-trained pianists. On October, 14, 2010, I attended a piano recital performed by Till Fellner at Richardson Auditorium, Alexander Hall, Princeton University, where he performed Beethoven's last three Sonatas: Opp.109-111. It was the first time I heard all of the sonatas performed consecutively. Regardless of the inspiring performer interpreting Beethoven's genius, there were moments that

[1] Part-time piano instructor at Rangsit university

represented Beethoven's life experiences. The experiences cannot be expressed by words, but are communicated through his music. Moreover, I noticed the similarity of the pieces as a whole—there are similar moments and textures in each individual sonata, which also align when the pieces are studied or performed as a unit. The experience of Beethoven's subliminal experiences sparked my curiosity about the pieces. How is it that he drew on traditional elements of the Classical genre, while at the same time being innovative, and thus bridging what we now call the Classical and Romantic eras? By examining the last three sonatas written by Beethoven, this essay will demonstrate the ways in which he led the evolution of Western music from the Classical to the Romantic.

Historical Background

The origin of the last three sonatas provides evidence of the evolution of Western music from the Classical to the Romantic eras. Beethoven faced several impediments immediately prior to the composition of these three sonatas. The problem with Beethoven's lack of hearing – a disability that first occurred in 1796 – had given him difficulties not only in social communication but also had a great impact on his career as a musician. His hearing condition got progressively worse over time – in 1820 he was already completely deaf and had been using "Conversation Books" to communicate since 1818. Another obstacle that he faced in the swift completion of these sonatas was the hardship in his personal life caused by his struggle to obtain custody of his nephew, Karl. He competed to be his nephew's guardian since his brother's death in November 1815. Beethoven's problems with his hearing and the guardianship of his nephew became obstacles for him to produce new compositions; he finished nearly no works during these years. On April 8, 1820, he finally won the custody of his nephew, after he had been fighting for years.[2] His life was full of joy again, and the inspiration emerged for a new wave of his compositions. These late works that were written from 1820-1826 are referred to as Beethoven's masterpieces.[3] During 1820-1822, Beethoven also composed other pieces besides his three Piano Sonatas, Opp. 109 - 111. These works included the Credo and the Benedictus from the Missa Solemnis; eleven Bagatelles, Op. 119; and the Diabelli Variations, Op. 120. The dates on the aforementioned sketches provide evidence that the pieces were composed together. One can observe how each of these works influenced each other.

Although Opp. 109 - 111 were not published as a group like Op. 2, Nos.1-3 or Op.10, Nos. 1-3 or Op. 31, Nos. 1-3, circumstances surrounding the origins of the pieces supported the idea that Beethoven may have conceived of the pieces as a related group. Beethoven started sketches of Op. 109 in the summer of 1820, right after he won the custody of his nephew, Karl. The evidence of Beethoven's sketchbooks prove that the genesis of Op. 111 does reach back to June 1820, when Beethoven began to envision not only Op. 109, but all three of the last Piano Sonatas.

---

[2] Peter J. Davies, *The Character of a Genius: Beethoven in Perspective* (Connecticut: Greenwood Press, 2002), 240.

[3] William Kinderman, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 2009), 308.

According to the sketches, Beethoven would have composed the second movement of Op. 109 during June 1820, before his publisher, Adolph Martin Schlesinger had requested three sonatas. On 20 September 1820, Beethoven wrote to his publisher that "the first sonata is quite ready save for correcting the copy, and I am working interruptedly at the other two."[4] He intended to sell them all together. However, Beethoven never fulfilled his commission. In fact, Op. 109 was published in November 1821 in Berlin, and Opp. 110 and 111 were composed in late 1821, and not published until 1823.

Table 1 Dedication of Beethoven's last three piano sonatas.

Op.109	Sonata no. 30, E	Maximiliane Brentano
Op.110	Sonata no. 31, A-flat	N/A
Op.111	Sonata no. 32, c	Archduke Rudolph; Antonie Brentano (London edition)

As I did more research about the dedications, there were a lot of documents referring to the relationship of the Brentano family and Beethoven. The composer was a frequent visitor and close friend of the Brentano family from May 1810. This relationship was apparent after Antonie Brentano, who was suspected to be Beethoven's "Immortal Beloved," and her children moved to Vienna in autumn 1809. In December 1821, Beethoven wrote a letter to Maximiliane von Brentano, Antonie's daughter, to whom he dedicated his Op.109. By this letter, it can also be observed that Beethoven had a strong relationship with the family:

> Vienna, 6 December 1821
> A dedication!!! – Now, this is not one of those which are abused wholesale. It is the spirit which holds together the noble and better people on this globe and which time can never destroy. This is the spirit which speaks to you now and which still brings back to me the years of your childhood as well as your beloved parents, your most excellent and intelligent mother and your father, so truly endowed with good and noble qualities, always concerned for the well-being of his children. At this moment I am in the Landstrasse - and see you all before me. And while I think of wonderful qualities of your parents, I have not the least doubt that you are inspired to be like them, and will be more so with each passing day. The memory of a noble family can never be erased from my heart. May you sometimes think kindly of me. My most heartfelt good wishes. May heaven forever bless you and all of yours.
>
> Devotedly and eternally,
> Your friend Beethoven.[5]

[4]Martin Cooper, *Beethoven: The Last Decade 1817-1827* (New York: Oxford University Press, 1970), 145.

[5]H.C. Robbins Landon, ed., *Beethoven: His Life, Work and World* (New York: Thames and Hudson, 1992), 164-65.

Maynard Solomon wrote that "Beethoven intended to dedicate the other two sonatas, Op. 110 and Op. 111 to Antonie Brentano. But, a mix-up caused Op. 110 to appear in Paris without any dedication, and external pressures caused Op. 111 to be dedicated to the Archduke Rudolph. Beethoven therefore intended to dedicate all three of his final piano sonatas to Antonie Brentano and her daughter. The London edition of Op. 111 was actually published on 25 April 1823 with a dedication to Antonie Brentano."[6] Looking at his life in 1820 – the year he started to compose this set of sonatas provide a connection of the origin of the last three pieces.

Musical Elements Analysis

The musical elements of the last three sonatas provide evidence for the demonstration of the sonatas as instrumental in this evolution of Western music from the Classical to the Romantic. Beethoven faced several impediments immediately prior to the composition of these three sonatas. The last three sonatas, Opp. 109, 110 and 111 have common musical elements which represent Beethoven's late style (1816-1827): narrative approach, lyricism, and contrapuntal texture. Also, the pieces demonstrate Beethoven's use of trills and formal structures which tend to be loose in form but strict and traditional in fundamental ways. The climax usually contains fugue-like texture, which appears toward the ending of each work. Sonatas Opp. 109-111 are closely related to one another, almost interdependent, yet each one is a complete sonata in itself. They could also be seen as one gigantic sonata, or what Michael Spitzer refers to as a "tripartite meta-sonata," due to their commonalities.[7] They were often recorded and performed together by famous pianists, including Rudolf Serkin, Vladimir Feltsman and Sviatoslav Richter.

Table 2 Formal and Tonal Analysis

Opus/ Movement	Tempo Marking	Key	Form	Meter	Comments
109/I	Vivace, ma non troppo	E	Sonata	2/4	First theme, prelude, introduction
	Adagio espressivo	B E		3/4	Second theme, expressive, cadenza, recitative
109/II	Prestissimo	E	Sonata	6/8	Scherzo, restless, 2 parts and 3 parts canon
109/III	Gesangvoll, mit innigster Empfindung	E	Theme and variation	3/4	Theme with 6 Variations Contain: Aria, 2 part and 3 part contrapuntal, Fugue and long trill

[6] Maynard Solomon, *Beethoven Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), 181-82.

[7] Michael Spitzer, *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style* (Indiana: Indiana University Press, 2006), 124.

Opus/ Movement	Tempo Marking	Key	Form	Meter	Comments
110/I	Moderato cantabile molto espressivo	A-flat	Sonata	3/4	Introduction, Lyrical
110/II	Allegro molto	F	Scherzo and trio	2/4	Scherzo, End in F major
110/III	Adagio ma non troppo	b-flat E		4/4	Introduction: Aria and Recitative
	Fuga: Allegro ma non tropppo	a-flat		6/8	
	L'istesso tempo di Arioso	A-flat		12/16	Fugue
	L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente-Meno Allegro	g		6/8	Aria
	Etwas langsamer	G-g			Fugue, subject; inversion of the first Fugue
	Tempo primo	A-flat			Variation on the Fugue theme
111/I	Meastoso	C	Sonata	4/4	Introduction
	Allegro com brio ed appassionato				Fugue, Restless
111/II	Arietta, Adagio molto semplice e cantabile	C	Theme and variation	9/16	Lyrical Chorale texture in the theme which lead back to the last movement of Op.109

Some distinguishing characteristics that were revealed in the chart above include the fact that Op. 111 contains only two movements. Anton Schindler was puzzled about this odd compositional quality and asked Beethoven the reason for not including a third movement in Op. 111: "I asked, had he not written a third movement comparable in character to the first. Beethoven answered calmly that he had had no time for the third movement; that was why the second movement had had to be extended to such large proportions."[8] Due to the length and grand ending of the Beethoven's last movement of piano sonata – it is approximately seventeen

[8]Anton Felix Schindler. *Beethoven as I Know Him*, ed. Donald W. MacArdle, trans. Constance S. Jolly (London: Faber and Faber, 1966), 232.

minutes – it would be hard to imagine any movement that could have followed the theme and variations of Op. 111.

His use of sonata form is uniquely evident in these sonatas. The first movement of each sonata is in sonata form, exemplifying the role of the introduction at the beginning. In Op. 109, the Vivace presents the first theme of the exposition in the tonic key, contrasting with the *Adagio* in the dominant key. The *Vivace* and *Adagio* together represent what Spitzer calls "functional multitasking," which means that a section could be seen in more than one role.[9] For example, the *Vivace* section could be seen as the first theme group in sonata form or an introduction to the *Adagio*. It is clearly illustrated in Op. 110 that the first four measures serve as an introduction to the lyrical melody. In the first theme in measure 5, another introduction appears in the same sonata – the first section of third movement includes aria and recitative style, serving as a Prelude before the beginning of the Fugue section. In Op. 111, the *Maestoso* functions as an introduction until the main theme in the counterpoint presents a section labeled *Allegro con brio ed appassionato*. Abrogation of the development section is often found as well; the developments were eliminated at the core, and an emphasis was placed on the retransitions at the end of the development. The cores of the development sections tend to be more relaxed, rather than increasing in tension. They are more likely to function as a transition to proclaim the recapitulation. Beethoven masterfully expands the bounds of sonata form in these late works. There is more freedom in Beethoven's compositions than in the traditional use of sonata form. He changed tempo markings according to the section and function, but still composed within the sonata frame.

Theme and variation is a significant feature in this group of sonatas, both in form and texture. The third movement of Op. 109 is the only movement out of the entire work that could be labeled in the form of theme and variations. However, the aspects of variation appear in all three, especially in the first movement of Op. 110 and the second movement of Op. 111. The finales of Opp. 109 and 111 are both in theme and variations form. They contain extremely expressive melodies in chorale texture in the theme. The rhythmic drive increases after each variation. Nevertheless, more significant is the use of larger scales and the use of all aforementioned musical elements in Op. 111. Despite his proficient counterpoint technique that was shown, Beethoven's unique way of using trill passages in the final variations represents the victorious ending.

Beethoven's late works include enormous sections of contrapuntal texture. He was inspired by Bach's rich contrapuntal technique, and was interested in scores that he requested from the publishers Breitkopf and Härtel – friends who owned Bach's English and French Suites. There were also additional Bach scores from the library of the Archduke Rudolf and Raphael Georg Kiesewetter, which were accessible to him at the time. Most likely, Beethoven became familiar with Bach's works and learned from studying Bach's compositional technique. Beethoven was

[9] Spitzer, *Music as Philosophy*, 125.

influenced by Bach's *Well-Tempered Clavier and Goldberg Variations* at the time and the result of Beethoven's studying was the honing of the most significant musical elements that appear in his late works – fugal counterpoint technique. According to the chart, one can see elements of counterpoint in Op. 109, the second and third movements (variation 3, 4 and 5). Op. 110's third movement seems to combine the Adagio (which is recitative-like and could be seen as a prelude to the following fugue) and the Finale (fugue) resulting in one seemingly joint movement, and Op. 111's first movement after a long introduction.

In addition to the formal elements, my initial curiosity about these three sonatas was derived from the observation that they use some similar compositional techniques. The following musical examples demonstrate parallel effects in this group of sonatas, such as hocket patterns (see examples 1, 2 and 3), the use of chorale (spiritual) writing (see example 4), and Beethoven's trills (see example 5).

Example 1 Hocket pattern in the first and third movements of Op. 109

Op. 109, I.

Op. 109, III. Variation 2

Hocket divides the melody into both clefs, and is captured in the flowing opening theme of Op. 109. This hocket pattern returns in the second variation of the last movement.

Example 2 Hocket pattern in the first movement of Op. 110

Op. 110, I.

This musical moment brings back the memory from the first theme of Op. 109.

Example 3 Hocket pattern in the third movement of Op. 111

Op. 111, III: Variation 1

Variation 2, m. 33

Variation 3, m. 49

In Op. 111, Variation 1 shows a derivative version of the rhythmic pattern of Op.109's hocket, which later becomes the main figure for the following variations, 2 and 3, by increasing the rhythmic drive or subdivision.

Example 4 Chorale texture in the opening sections of Opp. 109, 110, and 111.

Op. 109, III: Theme

Op. 110, I: introduction

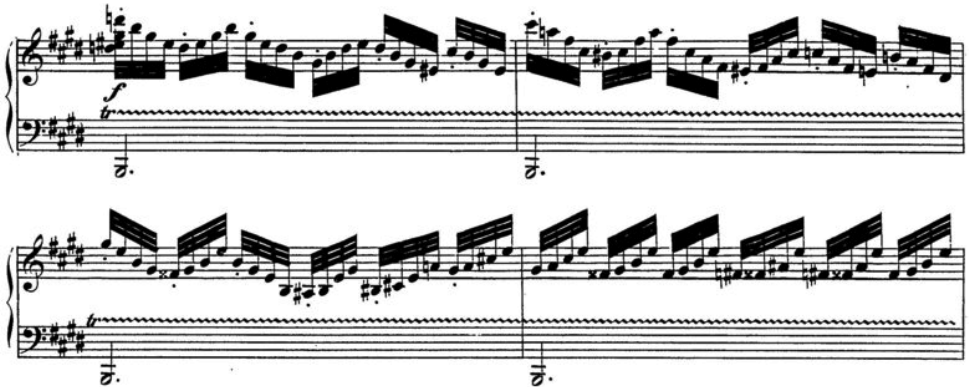
Op. 111, II: Theme

Chorale texture is another common aspect that often appears in Beethoven's slow sections. The textures are very much like hymns, especially the themes of Opp. 109 and 111.

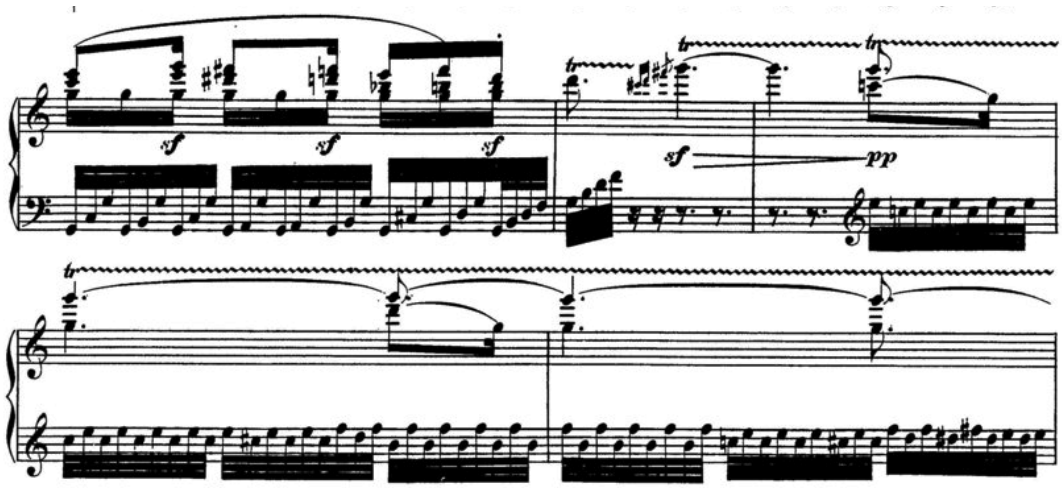
The themes from the theme and variation sections of Opp. 109 and 111 contain very beautiful melodic lines, and are aria-like. One can experience Beethoven's spirituality through listening to these sentimental compositions.

Example 5 The use of trills in Op. 109 and Op. 111

Op. 109, III. Variation VI (last)



Op. 111, final variation. Long dominant trills
from mm.160 until close to the end (11 measures)



Beethoven's unique way of using trills became another aspect of his late style. In the final variations of Op. 109 he uses a trill to sustain the dominant-pedal point; this trill lasts for 23 measures. This appears again in the last variation of Op. 111.

Beethoven's use of trills in his late style is unique – instead of using it for ornamentation he uses it to sustain the sound. The effect of those non-pianistic extended trills is hardly seen anywhere else except in his late style. In the spring of 1823, Beethoven said to Karl Holz about the pianoforte that it "is and always will be an unsatisfactory instrument."[10] Perhaps his way of using long trills was one of the techniques that he used to push away the limitations of the instrument.

Despite the fact that all three of the sonatas contain common elements – sonata form, theme and variations, fugue and long trills – the commonalities in Opp. 109 and 111 are particularly represented in the magnificent endings of the variations. While the contrast of recitative and fugue in the finale of Op. 110 seems to be highly influenced by *Missa Solemnis*, another work

10 Cooper, *Beethoven: The Last Decade*, 145.

which he composed at the same time, Sonatas Opp. 109-110-111 can possibly be seen as a large-scale A-B-A form.

In addition to the formal ABA structure that fused the relationship between the sonatas, Beethoven also considered tonal relationships. Matthew Bribitzer-Stull has traced the origin of the "Chromatic Major Third" and its influence in his article, "The A♭-C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music".[11] This system is evidenced throughout the nineteenth century compositional practice, and appeared in works of late eighteenth-century composers such as C. P. E. Bach through to Haydn, Mozart, and Beethoven. However, the evidence for these keys' expressive significance and prevalence in Romantic-era compositions are shown in Schubert, Chopin, Liszt, Brahms, Wagner, Mahler, Franck, and Rachmaninov. This suggests that they typify the chromatic-third relationships that lie at the heart of nineteenth-century compositional practice.

In regard to the origin of these sonatas, it is clear that Beethoven had the intention to publish them all together, which explains the relationship of key choices, another example of chromatic third relationships in a larger framework. Moving up by major thirds and the rising-third cycle of E, A♭ and C exemplify Beethoven's habit, in the late style, of stressing scale degree 3 over 1. One can see how he emphasizes G# in Op. 109 in E major, which sets up the A♭ (enharmonic spelling of G#) in Op. 110. For the same reason, in Op. 110 he emphasizes scale degree 3 – which is C in the key of A♭ major – in preparation for C minor, the Key of Op. 111. The concept of a progression moving by major thirds had been developed over centuries, especially the A♭-C-E progression. From surface-level melodies to multi-movement connections, or even in a larger scale work like in Beethoven's Opp. 109-111, the A♭-C-E complex appears in almost every conceivable context, transcending the boundaries of genre, form, and tonal hierarchy.

Conclusion

Beethoven's innovation of traditional elements, such as sonata form, theme and variations, counterpoint and trills, enabled him to more freely express emotions. As Martin Cooper remarked, Beethoven "continues to use traditional forms, [but] he uses them in so personal a manner and in such unusual combinations that the effect is entirely new."[12] The modification of old forms related to larger structure and choice of keys opened up a new road for following generations of composers, especially Brahms. Beethoven's late works can be seen as a window into understanding the musical scene of the early nineteenth century.

11 Matthew Bribitzer-Stull, "The A♭-C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music," *Music Theory Spectrum* 28, no. 2 (Autumn 2006): 167-90.

12 Cooper, *Beethoven: The Last Decade*, 146.

Bibliography

Adorno, Theodor W. *Beethoven: The Philosophy of Music.* Edited by Rolf Tiedemann. Translated by Edmund Jephcott. California: Stanford University Press, 1998.

Barford, Philip T. "Beethoven's Last Sonata." *Music & Letters* 35, no. 4 (October 1954): 320-31. http://www.jstor.org/stable/730701 (accessed July 21, 2018).

Blom, Eric. *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed.* New York: Da Capo Press, 1968.

Bribitzer-Stull, Matthew. "The A♭-C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music." *Music Theory Spectrum* 28, no. 2 (Autumn 2006): 167-90. http://www.jstor.org/stable/4499858 (accessed July 21, 2018).

Burnham, Scott, and Michael P. Steinberg. *Beethoven and His World.* Princeton: Princeton University Press, 2000.

Cockshoot, John V. *The Fugue in Beethoven's Piano Music.* London: Routledge and Kegan Paul, 1959.

Cooper, Martin. *Beethoven: The Last Decade 1817-1827.* New York: Oxford University Press, 1970.

Davies, Peter J. *The Character of a Genius: Beethoven in Perspective*. Connecticut: Greenwood Press, 2002.

Downs, Philip G. *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 1st ed. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

Drake, Kenneth. *The Sonatas of Beethoven as He Played and Taught Them.* Edited by Frank Stillings. Cincinnati: Music Teachers National Association, 1972.

Harley, John. "Beethoven's Bach." *The Musical Times* 96, no. 1347 (May 1955): 248-49. http://www.jstor.org/stable/938510 (accessed July 21, 2018).

_____. "The Trill in Beethoven's Later Music." *The Musical Times* 95, no. 1332 (February 1954): 69-73. http://www.jstor.org/stable/934175 (accessed July 21, 2018).

Hugo, Victor. *William Shakespeare.* Translated by M.B. Anderson. Chicago: A.C. McClurg & Co, *1887.*

Kinderman, William. *Beethoven.* 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2009.

Landon, H.C. Robbins, ed. *Beethoven: His Life, Work and World.* New York: Thames and Hudson, 1992.

Mann, Alfred. "Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn." *The Musical Quarterly* 56, no. 4 (October 1970): 711-26. http://www.jstor.org/stable/740934 (accessed July 21, 2018).

Marston, Nicholas. *Beethoven's Piano Sonata in E, Op.109.* New York: Oxford University Press, 2001.

Meredith, William. "The Origins of Beethoven's Op. 109." *The Musical Times* 126, no. 1714 (December 1985): 713-16. http://www.jstor.org/stable/965193 (accessed July 21, 2018).

Rumph, Stephen. *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works.* Berkeley: University of California Press, 2004.

Schindler, Anton Felix. *Beethoven as I Know Him.* Edited by Donald W. MacArdle. Translated by Constance S. Jolly. London: Faber and Faber, 1966.

Schofield, B., and Wilson, A. D. "Some New Beethoven Letters." *Music & Letters* 20, no. 3 (July 1939): 235-41. http://www.jstor.org/stable/728094 (accessed July 21, 2018).

Solomon, Maynard. *Beethoven Essays.* Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Spitzer, Michael. *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style.* Indiana: Indiana University Press, 2006.

Musical Scores

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonatas.* University Music Editions. New York: Breitkopf and Härtel, 1888.

Sound Recording

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Piano Sonatas Opp. 109, 110, and 111.* Vladimir Feltsman. Musical Heritage Society 513654W, compact disc.

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Piano Sonatas.* Richard Goode. Book-of-the-Month Records 41-7206, 1987, compact disc.

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Piano Sonatas Opp.109, 110, 111.* Deutsche Grammophon 474 328-2, 1989, compact disc.

A Topographical Approach to Teaching Scales for Piano Teachers

Jacob Womack[1]

Abstract

This scholarly article illuminates how piano pedagogues can benefit by teaching scales from a keyboard perspective rather than from a theoretical viewpoint. Through years of teaching scales in both group and studio settings, this author has developed a method of teaching scales that yields quick results, accurate notes and fingering, and fluent playing, all through a topographical approach to the instrument.

Keywords: Piano, Scales, Technique, Pedagogy

Introduction

For many piano instructors, teaching scales to a student usually comes within the first two years of lessons. A common approach to teaching scales on the piano is to start with the keys that have the fewest flats or sharps and work around the circle of fifths until all major and minor keys are covered. Although this method makes sense from a theoretical standpoint, it can often leave the student frustrated and confused in regards to playing scales with correct fingering.

Chopin emphasized the "keyboard's proper relationship to the physiology of the hand" in regards to introducing technique to students. Chopin proposed teaching scales from a piano-centered approach rather than a music-theory approach.[2]

[1] Instructor of Music and Collaborative Pianist at Concord university

[2] David Korevar, "Chopin's Pedagogy: A Practical Approach" (Presentation, Music Teachers National Association National Conference, Albuquerque, NM, March 20, 2010).

> It is useless to start learning scales on the piano with C major, the easiest to read, and the most difficult for the hand, as it has no pivot. Begin with one that places the hand at ease, with the longest fingers on the black keys, like B major for instance.
>
> Chopin made his pupils begin with the B major scale, very slowly, without stiffness.
>
> The scales with many black keys (B, F#, and D♭) were studied first, whereas C major, as the most difficult, came last.[3]

Chopin's approach to teaching scales was based on what the student actually needed to know in order to play the piano and centered around the idea of developing hand positions in a natural way. He writes:

> Find the right position for the hand by placing your fingers on the keys E, F#, G#, A#, B: the long fingers will occupy the high keys, and the short fingers the low keys...this will curve the hand, giving the necessary suppleness that it could not have with the fingers straight.[4]

Chopin also suggested that beginning with the B, F#, and D-flat scales better facilitated the passing of the thumb.[5]

The purpose of this article is to provide piano instructors with a method to teach scales that encourages students to play hands together immediately, fluently, with accurate fingering, and from a keyboard or topographical[6] approach. First, an overview of when it is appropriate to introduce scales in piano teaching is presented. Second, a proposed order for teaching scales is given. Finally, a method for introducing scales to students is discussed.

Body of Text

One of the biggest challenges a piano instructor faces is identifying when a student has a sufficient theoretical background and technical facility at the keyboard to begin playing scales. Many piano method books introduce scales midway to later in their series and give teachers guidance on when it is appropriate to do so.

From a theoretical standpoint, a student should have a sufficient understanding of intervals, whole and half steps, and tonic and dominant. Five-finger patterns are an excellent vessel to introduce these theoretical concepts, and quite often piano method books use these in the early part of their series.

---

[3] Jean-Jacques Elgeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by his Pupils* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 34.

[4] Korevar, "Chopin's Pedagogy."

[5] Ibid.

[6] The arrangement of black and white keys on the keyboard.

From a technical standpoint, when a student has started to play repertoire that requires the pivoting and passing of the thumb for a legato touch, it is an appropriate time to begin introducing scales on the piano. Mastery of five-finger patterns in all major and minor keys is an excellent technical skill to have before playing scales as this promotes and aural conception of major and minor tonalities and the visual arrangement of black and white keys within a given key.

One of the fallacies of teaching scales to piano students is introducing them hands separate. Although teaching scales hands separate temporarily reduces the complexity of learning individual fingering and notes, it can leave the student frustrated, overwhelmed, and without a clear strategy on how to play them hands together.

The approach to teaching scales, discussed in the next section of this document, emphasizes several principles. First, teach scales hands together from the start. Second, introduce scales away from the book. According to the highly regarded American piano pedagogue, Frances Clark, "When scales are introduced, students should not read them. Scale practice is technique, not theory."[7] Keep the visual emphasis on the hands and keyboard, not the page. Finally, teach scales from a pianistic perspective. Using Chopin's recommendations regarding piano technique, keyboard topography is the driving factor in the order scales are introduced. Furthermore, Clark states, "in scale practice, keyboard topography is of utmost importance when judging what is easy and what is difficult."[8]

Next is a recommended order to teach scales at the piano and how to group them according to fingering. All discussion of minor scales in the document relates to the harmonic form.

Fingering for scales on the piano consists of four groups and this author has labeled them as: 1) "Thumbs Together" comprising of D-flat major, F-sharp major, B major, E-flat minor, B-flat minor, B minor, F major, and F minor; 2) "Tonic Arpegiators" comprising of A-flat major, G-sharp minor, and C-sharp minor; 3) "Submediant Arpegiators" comprising of E major, E minor, A major, A minor, D major, D minor, G major, G minor, C major, and C minor; 4) "Pairs and Trios" comprising of B-flat major, E-flat major, and F-sharp minor.

Considering the keyboard topography and fingering principles of the before mentioned scale groups, the following order is recommended for introducing scales to students: "Thumbs Together", "Tonic Arpegiators", Submediant Arpegiators", and "Pairs and Trios". Mastery of each scale group is paramount before moving to the next one.

There are three fingering principles that unify the eight scales (D-flat major, F-sharp major, B major, E-flat minor, B-flat minor, F major, and F minor) that comprise the "Thumbs Together" group. First, the thumbs play together every time. Next, the second and third fingers in each hand are associated with the set of two black keys. Finally, the second, third, and fourth fingers are associated with the set of three black keys. Although the many flats and sharps in the key

[7]Frances Clark, *Questions and Answers: Practical Advice for Piano Teachers* (Northridge, IL: The Instrumentalist Company, 1992), 108.

[8]Ibid., 109.

signatures for the "Thumbs Together" scales may seem daunting to the student, the black keys provide landmarks and anchors for the student which facilitates easy to remember fingering. Furthermore, these are the only eight scales in which the thumbs play together every time.

Within the "Thumbs Together" group, teach the D-flat major, F-sharp major, and B major scales first as they use all five black keys and therefore are the easiest for students to remember. When introducing these three scales, have the student begin by exploring the relationship of keyboard topography and fingering. Start with having the student play the scale in clusters of sets of two black keys, sets of three black keys, and thumbs together on white keys (Table 1). During this part of the exercise, always play the cluster in its entirety even if this means playing extra notes in the scale, it is important to build the concept of fingering relationships to the set of two and three black keys. This happens in the D-flat major and the F-sharp major exercise. Always have the student do this activity hands together for two octaves going from low to high and back to low.

Table 1.1. D-flat Major Scale Cluster Fingering.

	D♭	E♭	F	G♭	A♭	B♭	C	D♭	E♭
RH	2	3	1	2	3	4	1	2	3
LH	3	2	1	4	3	2	1	3	2

Table 1.2. F-sharp Major Scale Cluster Fingering.

	F#	G#	A#	B	C#	D#	E#	F#	G#	A#
RH	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
LH	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2

Table 1.3. B Major Scale Cluster Fingering.

	B	C#	D#	E	F#	G#	A#	B
RH	1	2	3	1	2	3	4	1
LH	1	3	2	1	4	3	2	1

After the student demonstrates competency in this exercise, have them unfold the scale. Requiring the student to use their thumbs together every time during cluster practice does create a problem when it comes time to unfold the B major scale as traditionally the fourth finger in

the left hand starts the scale and the fifth finger in the right hand is used at the top of the scale. However, the concept of the thumbs play together is important and in the initial stages of unfolding the scale it is recommended that the student continue to play thumbs together at all points in the scale.

The next two scales to teach in the "Thumbs Together" group are B-flat minor and E-flat minor as these scales lose one black key each: B-flat minor dropping one from the set of three, and E-flat minor one from the set of two. Again, begin with having the student explore the relationship of keyboard topography and fingering of these scales by using cluster practice (Table 2). When practicing the scale in clusters, continue to emphasize the concept of fingers 2, 3, and 4 play on the set of three black keys, and fingers 2 and 3 play on the set of two black keys by using the entire cluster affiliated with tonic. Students should always practice the cluster exercise hands together for two octaves.

Table 2.1 B-flat Harmonic Minor Scale Cluster Fingering.

	G♭	A	B♭	C	D♭	E♭	F	G♭	A	B♭
RH	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
LH	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2

Table 2.2 E-flat Harmonic Minor Scale Cluster Fingering.

	D	E♭	F	G♭	A♭	B♭	C♭	D	E♭
RH	2	3	1	2	3	4	1	2	3
LH	3	2	1	4	3	2	1	3	2

When unfolding these two scales, have the student form the fingering of the starting cluster, but remind them to start the scale by playing tonic.

Next, introduce B minor as it loses one black key from both the set of two and set of three black keys (Table 3).

Table 3 B Harmonic Minor Scale Cluster Fingering.

	B	C#	D	E	F#	G	A#	B
RH	1	2	3	1	2	3	4	1
LH	1	3	2	1	4	3	2	1

As with the B major scale, using the thumbs together every time during cluster practice creates a problem when it comes time to unfold the scale. Continue playing thumbs together at all points in the scale to reinforce the concept of thumbs play together and to avoid fingering confusion. When the student is ready, introduce the traditional fingering used in the left and right hands on tonic.

The final two keys to present the student from the "Thumbs Together" group are F major and F minor in that they have subtract the most black keys (Table 4).

Table 4.1 F Major Scale Cluster Fingering.

	F	G	A	B♭	C	D	E	F
RH	1	2	3	4	1	2	3	1
LH	1	4	3	2	1	3	2	1

Table 4.2 F Harmonic Minor Scale Cluster Fingering.

	F	G	A♭	B♭	C	D♭	E	F
RH	1	2	3	4	1	2	3	1
LH	1	4	3	2	1	3	2	1

Unfolding the F major and F minor scales creates a similar problem that the B major and B minor scales have in that the left hand should start with the fifth finger and at the top of the scale the right hand should use the fourth. As in the case with the B scales, initially continue to use the thumbs together at all points in the scale when unfolding the clusters.

After completing the "Thumbs Together" group, have the student learn the scales of the "Tonic Arpegiators" set which consists of the following keys: A-flat major, G-sharp minor, and C-sharp minor. A noteworthy feature of the "Tonic Arpegiators" group is that the keyboard topography for all three scales is the same: black, black, white, black, black, white, and white. The underlying fingering principle in these scales is the first and third fingers outline the notes of a tonic arpeggio, hence the nickname for this group (Table 5).

Table 5.1 A-flat Major Scale Fingering.

	Black	Black	White	Black	Black	White	White
	A♭	B♭	C	D♭	E♭	F	G
RH	3	4	1	2	3	1	2
LH	3	2	1	4	3	2	1

Table 5.2 G-sharp Harmonic Minor Scale Fingering.

	Black	Black	White	Black	Black	White	White
	G#	A#	B	C#	D#	E	F*
RH	3	4	1	2	3	1	2
LH	3	2	1	4	3	2	1

Table 5.3 C-sharp Harmonic Minor Scale Fingering.

	Black	Black	White	Black	Black	White	White
	C#	D#	E	F#	G#	A	B*
RH	3	4	1	2	3	1	2
LH	3	2	1	4	3	2	1

There is a four step process to use when introducing these scales. The A-flat major scale is used as an example to illustrate this teaching method. First, have the student play only the notes of the tonic triad in succession from low to high and back to low, hands together, as this is where the first and third fingers play together [Ex. 1]. The student should do several successive repetitions of this exercise to build muscle memory and to establish a reference point for fingering once they begin to play the entire scale.

Example 1 A-flat Major Scale Exercise Part I.

	A♭	C	E♭	C	A♭
RH	3	1	3	1	3
LH	3	1	3	1	3

The next step in this process is to add the second scale degree to the previous exercise. Have the student play in succession from low to high and back to low, hands together, scale degrees one and two together as a cluster, A-flat and B-flat in the key of A-flat major, while continuing to play only the first and third fingers on the remaining notes of the tonic triad [Ex. 2]. The focus should stay on keeping the first and third fingers together on the notes of the tonic triad.

Example 2 A-flat Major Scale Exercise Part II.

	A♭	B♭	C	E♭	C	B♭	A♭
RH	3	4	1	3	1	4	3
LH	3	2	1	3	1	2	3

The third step in this process is to add the fourth scale degree to the previous exercise. Have the student play in succession from low to high and back to low, hands together, scale degrees one and two as a cluster, scale degree three with the thumbs, and scale degrees four and five as a cluster [Ex. 3.]. Again, the student should focus on keeping the first and third fingers on the notes of the tonic triad.

Example 3 A-flat Major Scale Exercise Part III.

	A♭	B♭	C	D♭	E♭	C	B♭	A♭
RH	3	4	1	2	3	1	4	3
LH	3	2	1	4	3	1	2	3

Before moving to the final step, it may be necessary for the student to review steps one through three again to reinforce the concept that the first and third fingers outline the notes of the tonic triad. Once this is mastered, move onto step four. In the last part of this exercise, play the entire scale in clusters to reinforce the correlation of keyboard topography and fingering in these three scales. Scale degrees one and two which are black keys are clustered, scale degree three played alone with the thumb on a white key, scale degrees four and five together which are black keys, and scale degrees six and seven clustered which are white keys [Ex. 4].

Example 4 A-flat Major Scale Exercise Part IV.

	Black	Black	White	Black	Black	White	White
	A♭	B♭	C	D♭	E♭	F	G
RH	3	4	1	2	3	1	2
LH	3	2	1	4	3	2	1

Teaching the scales of the “Tonic Arpegiator” group from a topographical or keyboard perspective rather than a notational and theoretical one facilitates quicker learning and better retention of fingering.

The next scale group to teach is the “Submediant Arpegiators” which consists of the following keys: E major, E minor, A major, A minor, D major, D minor, G major, G minor, C major, and C minor. The underlying fingering principle in these scales is the first and third fingers outline the notes of the submediant arpeggio.

Teaching the major keys in this scale group before the minors is recommended. The first key to teach is E major as it has the same topography as the scales of the “Tonic Arpegiator” group and therefore facilitates the learning for the student. After E major, continue introducing the major scales in this group through the circle of fifths, subtracting one sharp each time, until

completing C major. When introducing the minor scales in this group, start with the ones that contain the most black keys in the harmonic form and gradually work towards the ones with the fewest black keys: G minor, C minor, D minor, E minor, and finally A minor.

There is a multistep exercise to use when introducing each scale in this group, similar to that used in the "Tonic Arpegiator" set. The E major scale is used as an example to illustrate this method. First, have the student play only the notes of the submediant triad, C-sharp minor in the key of E major, in succession from low to high and back to low, hands together, as this is where the first and third fingers play together [Ex. 5]. The student should do several successive repetitions of this exercise to build muscle memory and to establish a reference point for fingering once they begin to play the entire scale.

Example 5 E Major Scale Exercise Part I.

	C#	E	G#	E	C#
RH	3	1	3	1	3
LH	3	1	3	1	3

The next step in this process is to add the leading tone to the previous exercise. Students should always play this exercise in succession from low to high and back to low, hands together, scale degrees one and two together as a cluster, C-sharp and D-sharp in the key of E major, while continuing to play only the first and third fingers on the remaining notes of the submediant triad [Ex. 6]. The focus should stay on keeping the first and third fingers together on the notes of the submediant triad.

Example 6 E Major Scale Exercise Part II.

	C#	D#	E	G#	E	D#	C#
RH	3	4	1	3	1	4	3
LH	3	2	1	3	1	2	3

The next step in this process is to add the second scale degree to the previous exercise. Have the student play in succession from low to high and back to low, hands together, scale degrees six and seven as a cluster, tonic with the thumb, and scale degrees two and three as a cluster [Ex. 7.]. Again, the student should focus on keeping the first and third fingers on the notes of the submediant triad.

Example 7 E Major Scale Exercise Part III.

	C#	D#	E	F#	G#	E	D#	C#
RH	3	4	1	2	3	1	4	3
LH	3	2	1	4	3	1	2	3

Before moving to the next part of this exercise, it may be necessary for the student to review the previous steps again to reinforce the concept that the first and third fingers outline the notes of the submediant triad. Once this is mastered, move onto step four. In the last part of this exercise, add the remaining notes of the scale while continuing to play in clusters [Ex. 8]. The purpose of this step is to put an emphasis on which parts of the scale the thumbs play together and which parts they do not. For this step, have the student do this exercise from low to high and back to low in two octaves, hands together. Scale degrees six and seven are clustered, scale degree one with the thumb, scale degrees two and three clustered, and finally scales degrees four and five clustered.

Example 8 E Major Scale Exercise Part IV.

	C#	D#	E	F#	G#	A	B
RH	3	4	1	2	3	1	2
LH	3	2	1	4	3	2	1

The final step in this exercise is to transition the student from clusters to playing the individual notes. Since the student has become accustomed to starting on the submediant of the scale in the previous steps of this exercise, have the student first play the scale starting on the submediant going up for two octaves and back down. In a sense, the student plays the relative natural minor scale for the major key you are teaching (see example 8). After a few repetitions of beginning the scale on the submediant, have the student start on tonic. Having the student use their thumbs together every time on tonic during cluster practice does create a problem when it comes time to unfold these scales as traditionally the fifth finger in the left hand starts the scale and the fifth finger in the right hand is used at the top of the scale. However, the concept of the thumbs play together is important and in the initial stages of unfolding the scale it is recommended that the student continue to play thumbs together on tonic at all points in the scale.

The final scale group to teach is the “Pairs and Trios” which consists of the following keys: E-flat major, B-flat major, F-sharp minor. These three scales are the most challenging from a fingering perspective in that the thumbs never play together.

The name of this group comes from the correlation of keyboard topography and fingering. Fingers one and two play pairs of white keys and fingers three and four play pairs of black keys. The only exception is the B-flat major scale in that there is a 'trio' of white keys, F, G, and A, in which fingers one, two, and three play as a group.

The first two scales to teach in this group are E-flat major and F-sharp minor in that there is one spot in the scale where the third fingers play together giving the student a reference point: E-flat in the key of E-flat major, and C-sharp in the key of F-sharp minor. A significant challenge of the B-flat major scale is that at no point do any of the same fingers play together and therefore it is best reserved for last.

Introduce the three scales from the "Pairs and Trios" group by having the student first play the clusters of black and white keys to emphasize the fingering principle used. Have the student play the cluster exercises discussed in the next paragraphs hands together for two octaves starting from low to high and back to low. Only after the student has mastered the cluster exercise should they unfold the scale.

For the E-flat major scale cluster exercise, the student should start with playing only the third fingers on E-flat, then play the pair of fingers one and two on F and G, next the pair of fingers three and four on A-flat and B-flat, and finally the pair of fingers one and two on C and D [Ex. 9].

Example 9 E-flat Major Scale Cluster Exercise

	E♭	F	G	A♭	B♭	C	D	E♭
RH	3	1	2	3	4	1	2	3
LH	3	2	1	4	3	2	1	3

In the F-sharp minor scale cluster exercise, the student should start with the pair of fingers three and four on F-sharp and G-sharp, then play the pair of fingers one and two on A and B, next the third finger on C-sharp, and finally the pair of fingers one and two on D and E-sharp. [Ex. 10].

Example 10 F-sharp Harmonic Minor Scale Cluster Exercise.

	F#	G#	A	B	C#	D	E*	F#	G#
RH	3	4	1	2	3	1	2	3	4
LH	4	3	2	1	3	2	1	4	3

For the B-flat major scale cluster exercise, start with finger four in the right hand and finger three in the left hand on B-flat, then play the pair of fingers one and two on C and D, next right

finger three and left hand finger four on E-flat, and finally the trio of fingers one, two, and three on F, G, and A [Ex. 11].

Example 11 B-flat Major Scale Cluster Exercise.

	B♭	C	D	E♭	F	G	A	B♭
RH	4	1	2	3	1	2	3	4
LH	3	2	1	4	3	2	1	3

Conclusion

One of the disadvantages of starting students with the D-flat major, F-sharp major, and B major scales is that they rarely coincide with the key signatures of the literature used in most standard beginning and intermediate piano method books. However, teaching scales away from the book helps develop students that better understand fingering principles and lays the groundwork on how to apply them to as they advance as a pianist.

Bibliography

Clark, Frances. *Questions and Answers: Practical Advice for Piano Teachers.* Northfield, IL: The Instrumentalist Company, 1992.

Elgeldinger, Jean-Jacques. *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by his Pupils.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Korevar, David. "Chopin's Pedagogy: A Practical Approach." Presentation at the Music Teachers National Association National Conference, Albuquerque, NM, March 20, 2010.

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้น
2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรม และอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ เชิงวิจัย และเชิงสร้างสรรค์ ที่มีความสมบูรณ์และเหมาะสมของเนื้อหา จะได้รับการพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review) จำนวนอย่างน้อย 2 ท่านต่อ 1 บทความ
3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีผลประเมินให้ตีพิมพ์ กองบรรณาธิการจะเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์ เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ และจะแจ้งผู้เขียนผ่านหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
4. เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษร และมีการตีพิมพ์เผยแพร่ จะส่งวารสารฉบับสมบูรณ์ให้ผู้เขียน
5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด

หมายเหตุ:

1. กรณีผู้เขียนมีความประสงค์ในการยกเลิกการตีพิมพ์บทความ หลังจากผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว ต้องแจ้งความจำนงเป็นลายลักษณ์อักษร ถึง บรรณาธิการ Mahidol Music Journal วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และเจ้าของบทความต้องเป็นผู้รับผิดชอบในการชำระค่าตอบแทนให้กับผู้ทรงคุณวุฒิตามหลักฐานการเบิกจ่ายที่เกิดขึ้นจริง
2. กรณีบทความไม่ผ่านการพิจารณา เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

คำแนะนำสำหรับผู้เขียนในการจัดทำต้นฉบับ

1. ผู้เขียนระบุประเภทของบทความให้ชัดเจน ดังต่อไปนี้ บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือ ผลงานสร้างสรรค์ โดยบทความที่ส่งเข้าพิจารณาต้องไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาเพื่อตีพิมพ์กับสำนักพิมพ์อื่น
2. บทความต้นฉบับสามารถจัดเตรียมได้ทั้งภาษาไทยหรือ ภาษาอังกฤษ โดยจัดเตรียมในรูปแบบ MS Word (บันทึกเป็น .doc หรือ .docx) และ PDF โดยต้องนำส่งทั้ง 2 แบบ
3. บทความ รวมภาพประกอบ ตัวอย่าง เอกสารอ้างอิง และอื่น ๆ จัดเรียงบนหน้ากระดาษ A4 มีความยาวประมาณ 15-20 หน้า ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ขนาดตัวอักษร 16 pt โดยเว้นระยะห่างระหว่างขอบกระดาษด้านบนและด้านซ้ายมือ 3.5 เซนติเมตร ด้านล่างและด้านขวามือ 2.5 เซนติเมตร โดยบทความควรมีส่วนประกอบ ดังนี้
    - 3.1 ชื่อเรื่อง (Title) ระบุทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 18 pt (ตัวหนา) จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ โดยพิมพ์ชื่อเรื่องเป็นภาษาไทยและตามด้วยชื่อเรื่องภาษาอังกฤษในบรรทัดต่อมา บทความภาษาอังกฤษไม่ต้องระบุชื่อเรื่องภาษาไทย
    - 3.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ระบุทุกคนทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ไม่ต้องระบุตำแหน่งทางวิชาการ) ขนาดตัวอักษร 14 pt พิมพ์ห่างจากชื่อบทความ 2 บรรทัด จัดชิดขวา ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนให้ระบุเป็นเชิงอรรถ
    - 3.3 บทคัดย่อ (Abstract) ควรมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวรวมทั้ง 2 ภาษาไม่เกิน 500 คำ สรุปความสำคัญของการศึกษา
    - 3.4 คำสำคัญ (Keywords) ควรอยู่ระหว่าง 3 – 5 คำ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ ควรเป็นคำที่เหมาะสมสำหรับนำไปใช้เป็นคำค้นในระบบฐานข้อมูล
    - 3.5 เนื้อหา (Content) จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบกระจายบรรทัด ให้ชิดขอบทั้งสองด้าน
    - 3.6 บรรณานุกรม (Bibliography) เขียนในรูปแบบ Chicago-Style Citation จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบชิดซ้าย และบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันให้ย่อหน้า 1.25 เซนติเมตร
    - 3.7 หมายเลขหน้า ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt ใส่ไว้ตำแหน่งด้านบนขวา ตั้งแต่ต้นจนจบบทความ
    - 3.8 ชื่อและหมายเลขกำกับตาราง ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้บนตารางจัดชิดซ้าย ใต้ตารางระบุแหล่งที่มาจัดชิดซ้าย (ถ้ามี)
    - 3.9 ชื่อภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟฟิก และหมายเลขกำกับ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้ใต้ภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟฟิก จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ พร้อมระบุแหล่งที่มา
      จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ใต้ชื่อ
4. องค์ประกอบของบทความ
    - 4.1 สำหรับบทความวิจัย ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
        - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), วัตถุประสงค์ (Research Objectives), วิธีการวิจัย (Research Methodology), ผลการวิจัย (Results), อภิปรายผลการวิจัย (Discussion), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
    - 4.2 สำหรับบทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
        - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), เนื้อหา (Body of Text), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
5. บทความที่ใช้ภาพประกอบ หรือ โน้ตเพลงที่มีการคุ้มครองด้านลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องรับผิดชอบในการดำเนินการของอนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ และปฏิบัติตามข้อกำหนดของกฎหมายลิขสิทธิ์อย่างเคร่งครัด หากเกิดการฟ้องร้องดำเนินคดี ทางกองบรรณาธิการไม่มีส่วนในความรับผิดชอบทางกฎหมาย

College of Music

Mahidol University