



College of Music  
Mahidol University

# MAHIDOL MUSIC JOURNAL

VOL. 2 NO. 2 SEPTEMBER 2019 – FEBRUARY 2020

ISSN: 2586-9973



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

## วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่บทความวิจัย บทความวิชาการ รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาดนตรีศาสตร์
2. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวกับดนตรี
3. เพื่อสร้างเครือข่ายในการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการ ความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

## เจ้าของ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กำหนดตีพิมพ์เผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มีนาคม – สิงหาคม

ฉบับที่ 2 กันยายน – กุมภาพันธ์

## จัดพิมพ์ที่

บริษัท พรินเตอร์ จำกัด

ชั้น 2 อาคารศูนย์การเรียนรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล

ถนนพุทธมณฑลสาย 4 ตำบลศาลายา

อำเภอพุทธมณฑล นครปฐม 73170

## 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

วารสาร Mahidol Music Journal ได้ตีพิมพ์มาถึงฉบับที่ 2 ปีที่ 2 ซึ่งกองบรรณาธิการมีความมุ่งหวังที่จะพัฒนาและยกระดับมาตรฐานของวารสาร เข้าไปสู่ฐานข้อมูล TCI กลุ่ม 1 เพื่อตอบวัตถุประสงค์ของวารสารในการส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวกับดนตรี และเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการ ความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอีกด้วย โดยบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารได้ผ่านการกลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในสาขานั้น ๆ อย่างเข้มข้น โดยในฉบับนี้ นำเสนอบทความวิชาการที่หลากหลายทั้งทางด้านดนตรีไทยผสมผสานกับดนตรีบำบัด บทความเพลงประพันธ์สำหรับด้านการสอน บทความวิเคราะห์บทเพลงเปียโนเชื่อมโยงกับวรรณคดีไทย ไปจนถึงบทวิเคราะห์ด้านทฤษฎีดนตรีเอโทนอล (atonal) ในรูปแบบโน้ตสิบสองเสียง (twelve tone) ผู้สนใจสามารถค้นหาข้อมูลได้ที่ [www.tci-thaijo.org/index.php/mmj](http://www.tci-thaijo.org/index.php/mmj)

กองบรรณาธิการวารสาร Mahidol Music Journal ขอขอบพระคุณบุคคลทุกฝ่าย ที่มีส่วนช่วยเหลือในความสำเร็จของวารสาร และหวังว่าเป็นอย่างยิ่งว่าทุกท่านจะให้การสนับสนุนวารสารนี้อีกในโอกาสต่อ ๆ ไป ไม่ว่าจะเป็นผู้เขียน ผู้ทรงคุณวุฒิ รวมถึงผู้อ่านทุกท่าน สำหรับนักวิชาการที่มีความสนใจที่จะตีพิมพ์ผลงานวิชาการสามารถดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ที่ [www.music.mahidol.ac.th/mmj](http://www.music.mahidol.ac.th/mmj)

ดร. พันธุ์โกมล

บรรณาธิการ วารสาร Mahidol Music Journal

## ที่ปรึกษา

รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยมหิดล  
ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยมหิดล

## บรรณาธิการบริหาร

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

## บรรณาธิการ

ดร. พันธุ์โหมล

## ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร. ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ  
ดร. พุทธิรักษา กำเหนิดรัตน์

## ศิลปกรรม

จรรยา กะการดี

## กองบรรณาธิการ EDITORIAL BOARD

### กองบรรณาธิการจากผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

#### PRINCETON UNIVERSITY

Prof. Dr. Simon Morrison

#### จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ. ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ศ. ดร. ณัฏฐา พันธุ์เจริญ

#### มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดร. ปวิتنชัย สุวรรณคังคะ

ผศ. ดร. นันทิภา สุนทรธนะผล

#### มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดาร์ห์ บรรณวิทย์กิจ

ผศ. ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธาดาล

#### มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดร. นิพัทธ์ กาญจนะหุต

#### มหาวิทยาลัยรังสิต

ผศ. ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ

#### สถาบันดนตรีกลายาพัฒนา

ดร. ชัยพงษ์ ทองสว่าง

### กองบรรณาธิการจากผู้ทรงคุณวุฒิภายใน

รศ. ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัษดิ์

ผศ. ดร. อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ดร. อำไพ บุรณประพฤษ

ดร. นีอร เตรีตนชัย

ดร. ตรีทิพ บุญแย้ม

ดร. อรปวีณ์ นิตติถุงคาริน

ดร. กานต์ยุพา จิตติวัฒนา

ดร. ณัฐชยา นัจจนาวากุล

ดร. คม วงษ์สวัสดิ์

Dr. Kyle R. Fyr

Dr. Paul Cesarczyk

## สารบัญ Contents

- 4 การจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาว์นซินโดรม:  
กรณีศึกษาโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิม  
Teaching Activities with Thai Instrument for Down Syndrome  
Children: A Case Study of Baan Keng Khim Thai Music School  
กัญพร ไกรมงคลประชา และ ตริทิพ บุญแย้ม
- 
- 19 Exploring Twelve-Tone Techniques:  
Anton Webern's Variations for Piano, Op. 27  
Duangruthai Pokaratsiri
- 
- 28 Ballades from Thai Literature for Piano Solo:  
"Phra Abhai Mani" by Denny Euprasert  
Ramasoon Sitalayan
- 
- 44 Selected Didactic works for Keyboards  
by Johann Sebastian Bach  
Onpavee Nitisingkarin
-

# การจัดกิจกรรม การสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวนซินโดรม: กรณีศึกษาโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิม

Teaching Activities With  
Thai Instrument for Down Syndrome Childen:  
A Case Study of Baan Keng Khim Thai Music School

กฤษฎ ไกรมงคลประชา<sup>1</sup> และ ตรีทิพ บุญแย้ม<sup>2</sup>  
Kotporn Kraimongkolpracha and Treetip Boonyam

## บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยและพฤติกรรมของเด็กดาวนซินโดรมที่เข้าร่วมกับการจัดกิจกรรมทางดนตรีของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิม โดยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพแบบศึกษาเฉพาะกรณี ด้วยวิธีการสัมภาษณ์เชิงลึกและการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

ผลการวิจัยพบว่า การจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวนซินโดรมของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิมมี 3 รูปแบบ คือ การสอนแบบเน้นการฟังและการร้องเพลง การสอนแบบเน้นการเคลื่อนไหวและการกล้าแสดงออกร่วมกับกิจกรรมทางดนตรี และการสอนแบบเน้นการเล่นแบบและทำซ้ำ ผลคือ ผู้ที่เป็นกรณีศึกษาได้รับการพัฒนาทักษะสำคัญ ได้แก่ ทักษะทางอารมณ์ มีแรงจูงใจในการเรียนที่ดี ทักษะทางสังคม มีความกล้าแสดงออก และเกิดการเรียนรู้ทักษะทางด้านดนตรี ส่งผลให้พฤติกรรมของผู้ที่เป็นกรณีศึกษาเป็นไปในทางที่ดี ช่วงของสมาธิในการจดจ่อยาวนานมากขึ้น มีความสุขในการปฏิบัติเครื่องดนตรีขิม อีกทั้งดนตรียังช่วยแก้ไขปัญหาคความบกพร่องด้านร่างกายและพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์ให้ดีขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

**คำสำคัญ:** ดาวนซินโดรม กิจกรรมการสอนด้วยดนตรี ดนตรีไทย

<sup>1</sup> นักศึกษาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา (ภาคพิเศษ) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

<sup>2</sup> อาจารย์ประจำสาขารัฐกิจดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

## Abstract

The purpose of this research was to study the teaching activities with Thai Musical Instrument and behavior of Down Syndrome Children who were participating in the musical activities of Baan Keng Khim Thai Music School. By using the qualitative research in special case, the research was conducted by in – depth interview and observation. The result of research stated that the arrangement of teaching activities with Thai musical instruments for Down Syndrome Children of Baan Keng Khim Thai Music School had three structures which were “the teaching method which emphasizes on listening and singing, “the teaching method which emphasizes on movement and the ability to perform with the teaching activities” and “the teaching method which emphasizes on imitation and irritation”. The outcome was that the sample would receive the important skill development such as emotional skill in motivating the good learning, social skill to be assertive and improving the learning skill in musical instruments. This would lead to good improvement and behavior development of the sample. This would create a long concentration and happiness in “Khim” musical instrument performance. However, music may remedy the physical disability and unwanted behavior in a better way.

**Keywords:** down syndrome, music teaching activities, Thai instrument

## ที่มาและความสำคัญของการวิจัย

เด็กดาวน์ซินโดรม เป็นเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาตั้งแต่กำเนิดประเภทหนึ่ง เป็นผลสืบเนื่องมาจากอุบัติเหตุทางพันธุกรรม โดยสาเหตุของกลุ่มอาการดาวน์ที่พบบ่อยเกิดจากโครโมโซมคู่ที่ 21 เกินมา 1 โครโมโซมเรียกว่า Trisomy 21 แสดงอาการให้เห็นได้ทั้งภายนอกและภายในร่างกาย การพัฒนาการด้านสมอง ลักษณะนิสัยและพฤติกรรมมีพัฒนาการที่ล่าช้า<sup>3</sup> แต่สามารถฝึกทักษะได้ การพัฒนาทางด้านร่างกายช้ากว่าเด็กที่มีอายุใกล้เคียงกัน ส่งผลให้เกิดปัญหาในการเรียนรู้ การสื่อสารเพื่อตอบสนองความต้องการของตนเอง รวมทั้งความสามารถในการปรับตัวทางสังคมและการใช้ชีวิตประจำวัน หากได้รับการดูแลจากผู้ที่เกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิด เข้าใจ ได้รับการกระตุ้นพัฒนาการอย่างต่อเนื่องและมีประสิทธิภาพตั้งแต่แรกเกิด รวมถึงการได้รับโอกาสทางการศึกษาอย่างเท่าเทียม เหมาะสมตามความสามารถของแต่ละบุคคล จะยิ่งส่งผลทำให้เกิดพัฒนาการที่ดี สามารถช่วยเหลือตนเองได้ในอนาคต ดังนั้น การเสริมสร้างศักยภาพและพัฒนาการของเด็กดาวน์ซินโดรม จึงควรเน้นการดูแลแบบองค์รวม (holistic approach) โดยทีมสหวิชาชีพ ทั้งด้านสุขภาพอนามัย การส่งเสริมพัฒนาการ การดำรงชีวิตและการฟื้นฟูสมรรถภาพ เพื่อแก้ปัญหาด้านพฤติกรรม อารมณ์และสังคม ช่วยให้เด็กมีพัฒนาการเต็มตามศักยภาพที่มีอยู่ และใช้ชีวิตร่วมกับผู้อื่น มีที่ยืนอยู่ในสังคมได้อย่างภาคภูมิใจ<sup>4</sup>

“ดนตรี” ถือว่าเป็นสื่ออีกประเภทหนึ่ง ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านร่างกาย สติปัญญา อารมณ์

<sup>3</sup> กัญญารัตน์ เหล็กมูล, “การสร้างชุดอุปกรณ์เพื่อส่งเสริมทักษะพื้นฐานด้านการเขียนสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรม” (การค้นคว้าแบบอิสระ, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2554)

<sup>4</sup> “กลุ่มอาการดาวน์”, สถาบันราชานุกูล, เข้าถึง 12 มิถุนายน 2559, <http://rajanukul.go.th>. 12 มิถุนายน 2559. [http://rajanukul.go.th/new/index.php?mode=academic&group=269&id=3229&date\\_start=&date\\_end=](http://rajanukul.go.th/new/index.php?mode=academic&group=269&id=3229&date_start=&date_end=).

และสังคม เนื่องจากดนตรีเป็นสื่อในการช่วยกระตุ้นให้สมองได้มีการตอบสนองต่อสิ่งที่เป็นคำร้อง ทำนอง หรือ แม้แต่จังหวะของบทเพลง ส่งเสริมให้เกิดการแสดงออกทั้งทางด้านความคิดและความรู้สึกที่มีต่อบทเพลง ผ่าน การสื่อสารในรูปแบบต่าง ๆ และช่วยในการกล่อมเกล้าให้คนสามารถอยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข จากการ ทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้พบงานวิจัยที่ทำการวิเคราะห์เครื่องมือที่ใช้ในการประเมินผล สำหรับดนตรีบำบัดในประเทศไทย<sup>5</sup> พบว่าการศึกษเกี่ยวกับงานวิจัยที่นำดนตรีมาใช้เป็นสื่อ ที่มีการประเมิน ความสามารถด้านวิชาการกับผู้ที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาที่มีจำนวนน้อยมาก จึงส่งผลให้งานวิจัยทางดนตรี ที่ใช้เครื่องดนตรีเป็นสื่อช่วยพัฒนาทักษะของเด็กดาวน์ซินโดรมในเชิงประจักษ์มีอยู่เพียงเล็กน้อย และไม่เห็น อย่างเป็นรูปธรรมมากนัก จะมีเพียงงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับการใช้ชุดกิจกรรมเคลื่อนไหวประกอบเพลง ที่มีต่อ การใช้ทักษะกล้ามเนื้อมัดใหญ่ ของเด็กดาวน์ซินโดรมในสถาบันราชานุกูล<sup>6</sup> ที่มีการศึกษาที่มีเนื้อหาในการใช้ ดนตรีกับเด็กดาวน์ซินโดรม ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าอย่างต่อเนื่องโดยมุ่งเน้นเด็กดาวน์ซินโดรมเป็น หลัก พบว่ามงานวิจัยในประเทศไทยอยู่จำนวนหนึ่ง ซึ่งเกี่ยวกับการพัฒนาทักษะของเด็กดาวน์ซินโดรมแต่ไม่ได้ ใช้ดนตรีเป็นสื่อในการพัฒนา อาทิ งานวิจัยของศุภรพรณ ศรีหิรัญศรี<sup>7</sup> จึงได้ขยายขอบการศึกษาเกี่ยวกับเรื่อง ของดนตรีกับเด็กพิเศษอื่น ๆ เพื่อใช้เป็นแนวคิดพื้นฐานในการศึกษาวิจัย แม้ว่าการศึกษาดนตรีในเด็กดาวน์ซินโดรมนั้น มีจำนวนไม่มาก แต่งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการนำดนตรีมาใช้พัฒนาทักษะต่าง ๆ นั้น ไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาการ กลุ่มเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา เด็กออทิสติก หรือเด็กพิเศษประเภทใดก็ตาม ย่อมส่งผลต่อการพัฒนา ทักษะอย่างแน่นอน อาทิ งานวิจัยของ จึงสรุปได้ว่า การใช้ดนตรีเป็นสื่อน่าจะเป็นหนทางที่เหมาะสมกับการนำ ไปใช้พัฒนาทักษะของเด็กดาวน์ซินโดรมได้เช่นกัน

ปัจจุบันมีโรงเรียนเปิดให้การศึกษาพิเศษและฝึกพัฒนาทักษะให้กับเด็กดาวน์ซินโดรม รวมถึงโรงเรียน ธรรมดาที่เด็กกลุ่มนี้สามารถเข้าศึกษาพร้อมกับเด็กปกติได้ อีกทั้งสถาบันเอกชนที่เปิดสอนสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรม ได้นำกิจกรรมทางดนตรีมาเป็นหนึ่งในกิจกรรมที่ช่วยส่งเสริมพัฒนาการของเด็กที่มีความต้องการพิเศษ แต่เป็น เพียงกิจกรรมย่อยในอีกหลาย ๆ กิจกรรมที่นำมาพัฒนา ไม่ได้จัดเฉพาะกิจกรรมดนตรีแต่เพียงอย่างเดียว ใน ขณะที่การนำดนตรีไทยมาใช้ในการบำบัดเด็กดาวน์ซินโดรมนั้นแทบไม่ปรากฏ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพบว่ายังมี โรงเรียนหนึ่ง คือ โรงเรียนดนตรีบ้านเก้งขิม ที่มีความโดดเด่นในการจัดการสอนดนตรีไทยและมีนักเรียนที่เป็น เด็กดาวน์ซินโดรมที่ได้ขึ้นแสดงดนตรีไทยในเวทีที่มีชื่อเสียง โดยมีผู้อำนวยการโรงเรียนซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญที่จบ การศึกษาระดับปริญญาโทด้านเด็กพิเศษ และมีเทคนิคในการใช้ดนตรีเพื่อช่วยเด็กในด้านต่าง ๆ ได้อย่างน่าสนใจ จนได้กลายเป็นแรงบันดาลใจให้กับธนาคารที่มีชื่อเสียงแห่งหนึ่งนำเรื่องราวมาสร้างเป็นโฆษณาของสถาบัน ทางการเงินแห่งนั้น

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมของ โรงเรียนดนตรีบ้านเก้งขิม เพื่อแสดงให้เห็นถึงการพัฒนารูปแบบกิจกรรมการสอนทางดนตรีในระยะยาวที่มีต่อ เด็กดาวน์ซินโดรม ส่งผลให้เด็กดาวน์ซินโดรมมีพัฒนาการด้านทักษะต่าง ๆ และสามารถดำรงชีวิตอยู่ในสังคม ได้อย่างปกติ ผลการวิจัยครั้งนี้จึงเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง ในฐานะที่เป็นแนวทางในการพัฒนาการศึกษาสำหรับ

<sup>5</sup> สมชัย ตรีการรุ่ง และนันทิ์ เชิญชนะนา, “เครื่องมือที่ใช้ประเมินผลในงานวิจัยทางดนตรีบำบัด: การวิเคราะห์เนื้อหา,” วารสารวิทยาลัยราชสุดา 10. ฉบับที่ 13 (2557): 92 – 106

<sup>6</sup> สาริกา แก้วน้ำ, สุพทพิทย์ ภูมิมา, ประทีป สุทัศน์, รังสิมา อุดมกิจ, ผลของชุดกิจกรรมเคลื่อนไหวประกอบเพลง ที่มีต่อการใช้ทักษะกล้ามเนื้อ มัดใหญ่ของเด็กดาวน์ซินโดรมในสถาบันราชานุกูล (กรุงเทพมหานคร: กลุ่มงานจิตวิทยา สถาบันราชานุกูล กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข, 2555)

<sup>7</sup> ศุภรพรณ ศรีหิรัญศรี, การศึกษาหลักไม่สัพัฒนาการของเด็กกลุ่มดาวน์ซินโดรมวัยแรกเกิดถึง 2 ปี ที่มารับบริการจากหน่วยส่งเสริมพัฒนาการ โปรแกรมวัยทารก สถาบันราชานุกูล (กรุงเทพมหานคร: กลุ่มงานจิตวิทยา สถาบันราชานุกูล กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข, 2555)



เด็กดาวน์ซินโดรมต่อไป

## วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปแบบการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมของโรงเรียนดนตรีบ้านเก่งซิม
2. เพื่อศึกษาพฤติกรรมของเด็กดาวน์ซินโดรมที่เข้าร่วมกับการจัดกิจกรรมทางดนตรีของโรงเรียนดนตรีบ้านเก่งซิม

## คำถามการวิจัย

1. การจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมของโรงเรียนดนตรีบ้านเก่งซิมมีรูปแบบอย่างไร
2. การจัดกิจกรรมการสอนทางดนตรีส่งผลต่อพฤติกรรมของเด็กดาวน์ซินโดรมและช่วยพัฒนาทักษะในด้านใดบ้าง

## ประโยชน์ที่ได้รับ

- การวิจัยในครั้งนี้ ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการจัดการศึกษาและการพัฒนาสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรม ดังนี้
1. สามารถนำผลการศึกษามาเป็นแนวทาง เพื่อใช้พัฒนาทักษะต่าง ๆ ของเด็กดาวน์ซินโดรม ด้วยการใช้ดนตรีโดยเฉพาะดนตรีไทยเป็นสื่อ
  2. สามารถนำผลการศึกษามาเป็นแนวทางในการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมในโรงเรียนเรียนร่วม หรือเด็กปกติที่เรียนในโรงเรียนทั่วไป
  3. สามารถนำผลการศึกษามาเป็นแนวทางในการวางแผนบริหารจัดการด้านบุคลากรให้มีความรู้เกี่ยวกับเด็กดาวน์ซินโดรม และการพัฒนาทักษะของเด็กดาวน์ซินโดรมสำหรับผู้บริหารสถานศึกษา

## วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรม: กรณีศึกษาโรงเรียนดนตรีบ้านเก่งซิม ผู้วิจัยศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพแบบศึกษาเฉพาะกรณี เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก ร่วมกับการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมจากผู้ให้ข้อมูลหลัก ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเข้าใจ สามารถให้ข้อมูลได้ดีที่สุด และมีความเกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยโดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง โดยจะต้องเป็นโรงเรียนสอนดนตรีไทยให้กับเด็กดาวน์ซินโดรมมาอย่างต่อเนื่องอย่างน้อย 1 ปี มีผู้เรียนที่เป็นเด็กดาวน์ซินโดรมที่มีฝีมือเป็นที่ยอมรับว่าสามารถบรรเลงดนตรีไทยได้ ซึ่งพบว่าคือโรงเรียนบ้านเก่งซิม

สำหรับผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (key information interview) ได้แก่ ผู้อำนวยการโรงเรียนดนตรีบ้านเก่งซิม ครูสุรรัตนา ศรีรัตนพร หรือครูเก๋ ผู้ปกครองของเด็กดาวน์ซินโดรม จำนวน 1 คน และเด็กดาวน์ซินโดรมที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาที่กำลังศึกษาในโรงเรียนดนตรีบ้านเก่งซิมอย่างต่อเนื่อง สามารถสื่อสาร ตอบคำถาม และได้รับความยินยอมจากผู้ปกครอง เด็กดาวน์ซินโดรม ผู้อำนวยการโรงเรียนและครูผู้สอน ซึ่งมีผู้เข้าเกณฑ์ดังกล่าวเพียง 1 คน รวมมีผู้ให้ข้อมูลสำคัญจำนวนทั้งสิ้น 3 คน



## เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) ด้วยคำถามแบบกึ่งโครงสร้าง (semi-structured interview) และแนวทางในการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participatory observation) โดยมีประเด็นหลักที่ศึกษา ได้แก่ ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์ ข้อมูลเกี่ยวกับกิจกรรมการสอนด้านดนตรี ข้อมูลเกี่ยวกับประโยชน์ของการเรียนดนตรีต่อเด็กดาวน์ซินโดรม และปัญหาและข้อเสนอแนะ ในขณะทำการสังเกตได้เน้นการสังเกตทักษะทางด้านดนตรี และพฤติกรรมของเด็กดาวน์ซินโดรมในระหว่างเรียน

จากนั้นผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ข้อมูลและตีความเพื่อหาข้อสรุป โดยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ นำเสนอข้อมูลด้วยวิธีการวิเคราะห์สรุปอุปนัย (analytic induction) โดยการตีความสร้างข้อสรุปข้อมูลจากสิ่งที่ปรากฏเป็นรูปธรรม ปรากฏการณ์ที่มองเห็น หรือการสังเกตเหตุการณ์ต่างๆ ซึ่งเป็นเพียงสมมติฐานที่พบในภาคสนาม และทำการศึกษาค้นคว้า เอกสาร งานวิจัยต่าง ๆ เพิ่มเติม เพื่อพิสูจน์สมมติฐานอยู่เสมอ หากสมมติฐานนั้นได้รับการยืนยันจากผู้ให้ข้อมูลหลักถือว่าเป็นข้อสรุปได้ เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ โดยผู้วิจัยใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้าด้านข้อมูล (data triangulation) เพื่อตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล และนำข้อมูลมาตรวจสอบกับอาจารย์ที่ปรึกษาอีกครั้งหนึ่ง

งานวิจัยฉบับนี้ได้รับการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน หมายเลข MU-SSIRB 2016/450(B2)

## ผลการศึกษาและการอภิปรายผล

จากผลการศึกษาเรื่อง การจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรม: กรณีศึกษาโรงเรียนปรากฏผลการศึกษาและสามารถอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ได้ดังนี้

### 1. รูปแบบการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมของโรงเรียนดนตรีบ้านเก่งขิม

จากผลการศึกษาพบว่า รูปแบบการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมของโรงเรียนดนตรีบ้านเก่งขิมนั้น พบว่ามีการเน้นการใช้หลักจิตวิทยาการสอนร่วมกับหลักทฤษฎีดนตรีบำบัด มีการปรับเปลี่ยนพลิกเพลงเทคนิควิธีในการสอนได้ตลอดเวลา โดยสรุปพบว่า

#### 1.1 รูปแบบในการจัดกิจกรรมการสอน มีดังนี้

- 1) การสอนแบบเน้นการฟังและการร้องเพลง โดยเน้นบทเพลงที่ฟังได้ง่าย และคุ้นหู
- 2) การสอนแบบเน้นการเคลื่อนไหวและความกล้าแสดงออกร่วมกับกิจกรรมทางดนตรี ด้วยแนวทางของคาร์ล ออร์ฟ ซึ่งเน้นความคิดสร้างสรรค์ร่วมกับกิจกรรมทางดนตรี
- 3) การสอนแบบเน้นการเล่นแบบและทำซ้ำ ตามแนวทางการสอนของซูซูกิ โดยเฉพาะหากต้องต่อเพลงใหม่ ๆ จะต้องทำซ้ำ ๆ ย้ำในจุดเดิมจนกว่าเด็กจะจดจำและปฏิบัติเองได้ด้วยตนเอง

#### 1.2 ขั้นตอนการจัดกิจกรรมการสอน มีดังนี้

- 1) การวิเคราะห์ความพร้อมของผู้เรียน มีการสังเกตผู้เรียนก่อนเริ่มการสอนทุกครั้ง และหากมีข้อบกพร่องใด ๆ ก็ต้องดำเนินการแก้ไขปัญหา ซึ่งพบปัญหาหลัก ๆ ได้แก่ ความเหนื่อยล้าระหว่างเรียนและการปฏิเสธการเรียนของผู้เรียนเมื่อต่อเพลงใหม่หรือเพลงที่มีความยาก
- 2) การดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอน พบว่าครูผู้สอนจะกำหนดตามความพร้อมของผู้เรียน

เน้นการสอนแบบย่ำ ซ้ำ ทวน ไม่เน้นทฤษฎีดนตรีมากนัก และใช้เวลาต่อครั้งประมาณ 1 ชั่วโมง โดยดำเนินการสอนให้ครบ 3 กระบวนการได้แก่ การต่อเพลง และการย่ำเพลง สื่อในการสอนเน้นเครื่องดนตรีหลัก 3 ชนิด ได้แก่ ขิม กลอง และฉิ่ง ซึ่งสอดคล้องกับศักยภาพของเด็ก

- 3) การวัดผลและประเมินผลการเรียนการสอน มีด้วยกัน 2 ระยะ ได้แก่ การวัดประเมินผลระหว่างการจัดการเรียนการสอน โดยครูผู้สอนทำการสังเกต ซักถาม สอบถาม และทดสอบผู้เรียนเป็นระยะ และการวัดประเมินผลหลังการจัดกิจกรรมการสอน ซึ่งโรงเรียนจะวัดมาตรฐานปีละ 1 ครั้งสำหรับเด็กทุกคน โดยประกอบด้วยภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ โดยเด็กดาวนซินโดรมจะมีเกณฑ์การให้คะแนนที่เหมาะสมโดยเฉพาะ

1.3 ปัจจัยสนับสนุนการจัดกิจกรรมการสอนของเด็กดาวนซินโดรม พบว่าครูผู้สอน และผู้ปกครองมีส่วนสำคัญอย่างมากและจะต้องมีความร่วมมือระหว่างกัน

ผลการศึกษานี้เป็นไปตามงานวิจัยของอรรณ บรจจศิลป์<sup>8</sup> และ สมศรี ตรีทิเพนทร์<sup>9</sup> ที่ได้กล่าวถึงการ จัดกิจกรรมการสอนดนตรีเพื่อพัฒนาความสามารถทางดนตรีของเด็ก ว่าครูผู้สอนควรจัดเนื้อหากิจกรรมให้เหมาะสมกับเด็ก ยอมรับและคำนึงถึงความสามารถของเด็กแต่ละวัยที่มีความแตกต่างกัน และการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนสำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาไม่มีความแตกต่างไปจากการเรียนการสอนเด็กปกติโดยทั่วไป หากแต่ต้องมีการปรับปรุง ยืดหยุ่นตามความต้องการและความเหมาะสมของลักษณะพิเศษต่าง ๆ รวมถึงเนื้อหาที่จัดควรขึ้นอยู่กับความสามารถ ความถนัด และความสนใจของเด็กแต่ละคนเป็นรายบุคคล สำหรับการ จัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยของโรงเรียนดนตรีบ้านเก่งขิมนั้น ครูผู้สอนได้นำหลักทฤษฎีดนตรีบำบัด หลักจิตวิทยาการสอน และทฤษฎีการปรับพฤติกรรมมาใช้พัฒนาทักษะพฤติกรรม โดยสามารถอธิบายตามหลักทฤษฎีการสอนดนตรีได้ดังต่อไปนี้

1. หลักการสอนดนตรีตามแนวทางของโคตาย มุ่งเน้นในเรื่องการฟังและการร้องเพลงเป็นลำดับแรก ซึ่งเป็นเพลงง่าย ๆ เนื้อหาของเพลงมีความเหมาะสมกับวัย เป็นเพลงที่เคยได้ยินได้ฟัง สามารถร้องตามได้ รวมถึงการเรียนรู้นดนตรีตั้งแต่เล็ก ๆ ด้วยเสียงร้องของตนเอง<sup>10</sup> สอดคล้องกับรูปแบบการสอนของครูเก่งที่ได้ให้สัมภาษณ์ถึงการสอนระยะเริ่มแรกสำหรับเด็กดาวนซินโดรมที่ครูผู้สอนนำเพลงฝรั่งที่มีความคุ้นหูและไม่ซับซ้อนเหมาะสำหรับเด็กนำมาประยุกต์ใช้ในการจัดกิจกรรมการสอน และในขณะที่ผู้ที่เป็นกรณีศึกษาแสดงพฤติกรรมที่ขัดขวางต่อการสอน ครูผู้สอนได้นำหลักการสอนดังกล่าวเข้ามาประยุกต์ใช้ร่วมกับหลักจิตวิทยาการสอนเพื่อสร้างแรงจูงใจในการเรียน และนำหลักการดังกล่าวแก้ไขพฤติกรรมที่ไม่สนใจเรียนของผู้เรียนอีกด้วย

2. หลักการสอนดนตรีตามแนวทางของคาร์ล ออร์ฟ เป็นการสอนที่มุ่งเน้นเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะดนตรี การเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี และความกล้าแสดงออกทางด้านดนตรี เป็นวิธีที่ช่วยสร้างความเป็นอิสระในการเล่นดนตรีสำหรับเด็กได้มากที่สุด<sup>11</sup> ทั้งนี้ผู้ที่เป็นกรณีศึกษามีความกล้าแสดงออกทาง

<sup>8</sup> อรรณ บรจจศิลป์, *การสอนดนตรีในระดับประถมศึกษา* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), 24.

<sup>9</sup> สมศรี ตรีทิเพนทร์, *เอกสารประกอบการสอน วิชา 271 2250 ดนตรีสำหรับการศึกษาพิเศษ Music in Special Education เรื่องความรู้เบื้องต้นในการจัดการศึกษาพิเศษ* (กรุงเทพมหานคร: คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 57.

<sup>10</sup> ณรุทธ์ สุทธิจิตต์, *หลักการของโคตายสู่การปฏิบัติ วิธีการด้านดนตรีศึกษาโดยการสอนแบบโคตาย* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537).

<sup>11</sup> ธวัชชัย นาควงศ์, *การสอนดนตรีสำหรับเด็ก* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2543).

ด้านดนตรี สามารถโต้ตอบกับผู้สอนในระหว่างการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีได้อย่างคล่องแคล่ว รวดเร็ว และสามารถคิดวิธีการตีพิมพ์ได้ด้วยตนเองอย่างอิสระ รวมไปถึงความกล้าแสดงออกถึงความสามารถทางด้านดนตรีของตนเองในที่สาธารณะได้อย่างภาคภูมิใจ

3. หลักการสอนดนตรีตามแนวทางของซูซูกิ มุ่งเน้นการเลียนแบบครูและการทำซ้ำบ่อย ๆ โดยครูสาธิตให้ดูแล้วนักเรียนปฏิบัติตามจนเกิดความชำนาญ เป็นการฝึกโสตประสาทและนำมาปฏิบัติบนเครื่องดนตรีได้โดยตรง เด็กย่อมสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ดีจากการฟังและการปฏิบัติเครื่องดนตรี ซึ่งเรียกวิธีการสอนในแบบนี้ว่า วิธีพูดตามแม่ (mother – tongue method)<sup>12</sup> โดยในระยะเริ่มต้นครูผู้สอนได้ทำการเลือกเพลงที่มีอัตราการซ้ำของตัวโน้ตที่เล่นซ้ำในจุดเดิมบ่อย ๆ มีการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตไม่มาก และปฏิบัติเครื่องดนตรีจากการเลียนแบบการเล่นของครูผู้สอน หากเป็นบทเพลงที่ต่อใหม่ครูผู้สอนจะใช้วิธีการสอนด้วยวิธีการสาธิตปฏิบัติพิมพ์พร้อมกับการท่องโน้ต และให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติตามหรือปฏิบัติพร้อมกัน โดยการเล่นซ้ำในจุดเดิมจนเกิดความชำนาญ

ส่วนเรื่องลำดับขั้นตอนในการดำเนินกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขี้มนั้น สอดคล้องกับงานวิจัยของบุษกร บินทสันต์<sup>13</sup> ที่กล่าวถึงแนวทางดนตรีบำบัดว่า ควรวิเคราะห์ศึกษาภูมิหลัง ปัญหาและอุปสรรคอื่น ๆ พฤติกรรมการแสดงออกก่อนทำการสอนเด็กพิเศษ เพื่อเป็นข้อมูลในการจัดกิจกรรม ช่วยในการพัฒนาและขัดเกลาพฤติกรรมที่เป็นปัญหา ทำให้ข้อบกพร่องลดลงได้ ในวันแรกของการเรียนครูเก่งได้ทำการวิเคราะห์ความพร้อมของผู้เรียนก่อนดำเนินการสอน โดยได้สอบถามถึงความต้องการของผู้ปกครอง ความบกพร่องทางด้านกายภาพ ความบกพร่องทางด้านอารมณ์ รวมถึงพฤติกรรมต่าง ๆ ที่จะปัญหาอุปสรรคขัดขวางต่อการจัดกิจกรรมการสอน เมื่อทำการวิเคราะห์ผู้เรียนในระยะเริ่มต้นแล้ว ครูผู้สอนได้ดำเนินการแก้ไขความบกพร่องที่พบด้วยการนำหลักทฤษฎีต่าง ๆ มาบูรณาการร่วมกับการจัดกิจกรรมการสอนด้วยเครื่องดนตรีพิมพ์ เพื่อให้ผู้เรียนมีความพร้อมทั้งสภาพร่างกายและจิตใจก่อนดำเนินการสอนในขั้นต่อไป อีกทั้งขณะที่ดำเนินการจัดกิจกรรมการสอนอาจพบปัญหาหรืออุปสรรคที่เกิดขึ้นจากพฤติกรรมของผู้เรียน ครูผู้สอนได้ใช้เทคนิคการปรับพฤติกรรม โดยเลือกวิธีที่เหมาะสมกับสถานการณ์ และสภาวะทางอารมณ์ของผู้เรียนเป็นสำคัญ ควบคู่ไปกับหลักจิตวิทยาและกิจกรรมทางดนตรี ครูผู้สอนต้องใช้ความคิดไปพร้อมกับการสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียน ยึดหยุ่น พลิกแพลงเทคนิคการสอนอยู่ตลอดเวลา โดยเน้นที่ผู้เรียนเป็นหลักสำคัญ ซึ่งเป็นไปตามแนวการจัดการเรียนการสอนในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ.2542 มาตรา 22 ด้านกระบวนการเรียนรู้ที่ระบุว่า การจัดการศึกษาต้องยึดหลักว่าผู้เรียนทุกคนมีความสามารถเรียนรู้และพัฒนาตนเองได้ และถือว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุด กระบวนการจัดการศึกษาต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาตามธรรมชาติและเต็มศักยภาพ<sup>14</sup>

ส่วนในด้านสถานที่เรียน อุปกรณ์การสอน ที่ทางโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขี้มนได้ใช้สื่อและอุปกรณ์ประกอบการเรียนการสอนที่เน้นเครื่องดนตรีหลัก 3 ชนิด คือ ขิม กลอง และฉิ่ง สถานที่จัดกิจกรรมการสอนเอื้ออำนวยต่อการเรียนรู้ของผู้เรียนเป็นอย่างดี รวมถึงบรรยากาศในการเรียนเต็มไปด้วยความสุข สนุกสนาน มีเสียงหัวเราะและรอยยิ้มที่เกิดขึ้นในระหว่างการดำเนินกิจกรรมการสอนนั้น มีความสอดคล้องกับแนวทางใน

<sup>12</sup> ณรุทธ์ สุทธิจิตต์, จิตวิทยาการสอนดนตรี (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541).

<sup>13</sup> บุษกร บินทสันต์, ดนตรีบำบัด (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 84.

<sup>14</sup> คณะกรรมการปฏิรูปการเรียนรู้, ปฏิรูปการเรียนรู้ผู้เรียนสำคัญที่สุด (กรุงเทพมหานคร: พรักหวานกราฟฟิค จำกัด, 2543).

การจัดกิจกรรมด้านดนตรี เพื่อส่งเสริมพัฒนาทักษะของเด็กดาวน์ซินโดรมของดารณี ฌณภูมิ<sup>15</sup> และ สมศรี ตรีทิเพนทร์<sup>16</sup> ดังนี้ 1) วิเคราะห์หลักสูตรที่เหมาะสมกับเด็กแต่ละคน 2) กำหนดแนวทางการสอนและวิธีดำเนินการสอน ต้องใช้ความพยายามและความอดทน และระยะเวลาในการสอนมากกว่าเด็กปกติ สอนซ้ำ ๆ ย้ำ ๆ สม่ำเสมอ ในบรรยากาศที่ผ่อนคลาย ให้เด็กได้ลงมือกระทำด้วยตนเอง กระตุ้นให้เด็กสนใจและร่วมกิจกรรม การเลือกใช้เครื่องมือ สื่อและอุปกรณ์การเรียนการสอนให้เหมาะสมกับพัฒนาการของเด็ก สอนในสิ่งที่ เป็นรูปธรรมประเมินผลความก้าวหน้าสม่ำเสมอ 3) การปรับพฤติกรรมเป็นสิ่งสำคัญต่อการสอนและฝึกเด็ก ทั้งที่บ้านและที่โรงเรียน การให้แรงเสริมทางด้านบวก รวมถึงมีทักษะในการตรวจสอบพฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงของเด็ก และ 4) การจัดสถานการณ์หรือสถานที่ ควรจัดให้สอดคล้อง เหมาะสมกับกิจกรรมการสอนที่ใช้พัฒนาเด็ก เพื่อช่วยส่งเสริมประสิทธิภาพในการจัดกิจกรรมการสอน ทั้งยังสามารถเพิ่มความสามารถของเด็กได้อีกทางหนึ่งด้วย

วิธีการดำเนินกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิม ที่โดยส่วนมากจะเป็นการเรียนเดี่ยวแบบตัวต่อตัว ครูผู้สอนใช้เทคนิคการสอนแบบย้ำ ซ้ำ ทวน และไม่เน้นการสอนทฤษฎีทางดนตรีมากนัก ไม่มีขั้นตอนการสอนที่ตายตัว สามารถยืดหยุ่น พลิกแปลงการสอนตามความเหมาะสม ตามความพร้อม และความสามารถของผู้เรียน เป็นไปในแนวทางเดียวกับรูปแบบที่ใช้จัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กที่มีความต้องการพิเศษของณรุทธ์ สุทธจิตต์<sup>17</sup> และวารี ธีระจิตร<sup>18</sup> ที่ได้อธิบายรูปแบบการสอนและวิธีการสอนเด็กบกพร่องทางสติปัญญาไว้ดังนี้ 1) การฟังและร้องเพลงต่าง ๆ ที่เคยเรียนไปเพื่อเป็นการทบทวน 2) ผู้เรียนแต่ละคนเลือกเพลงที่ต้องการร้อง เป็นการฝึกการร้องเพลง และเป็นการฝึกความกล้าในการตัดสินใจ การกล้าแสดงออก 3) การเรียนรู้เรื่องจังหวะ โดยการตบจังหวะ การพูดโน้ตจังหวะ การฟังจังหวะ การสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะสั้น ๆ และการอ่านโน้ตจังหวะ 4) การเล่นเครื่องดนตรี ผู้เรียนเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะง่าย ๆ เป็นรายบุคคลและรวมกันเป็นห้อง หลังจากนั้นผู้เรียนแต่ละคนเล่นเครื่องดนตรีเป็นเพลงสั้น ๆ 5) การเคลื่อนไหวเข้าจังหวะเพลง ตามจังหวะที่กำหนด และเคลื่อนไหวแบบอิสระตามความต้องการของผู้เรียน โดยเน้นให้เข้ากับจังหวะเพลงที่เปลี่ยนไป 6) การนอนฟังเพลง เป็นการให้ผู้เรียนทุกคนนอนพักและฟังเพลงเบา ๆ ในจังหวะช้า ๆ สร้างอารมณ์ให้ผู้เรียนเกิดความสบายใจ สบายกาย และเป็นการฝึกให้ผู้เรียนมีสมาธิ 7) การทบทวนเรื่องเพลง จังหวะ และการทดสอบเรื่องต่าง ๆ ที่เรียนไป 8) ยึดหลัก 3 R คือ สอนซ้ำ (repetition) สอนสิ่งที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน (routine) และสอนให้สนุกและหยุดพักช่วงสั้น ๆ (relaxation) 9) มีการประเมินผลอย่างสม่ำเสมอ 10) เมื่อเด็กทำอะไรได้ต้องให้รางวัล มีการชื่นชม และ 11) ใช้เวลาทำกิจกรรมไม่มาก 15 – 20 นาที

การวัดผลและประเมินผลการเรียนการสอนของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิมตรงกับวิธีการวัดและประเมินผลกิจกรรมทางดนตรีของ ณรุทธ์ สุทธจิตต์<sup>19</sup> ที่ได้กล่าวว่า วิธีการวัดผลประเมินผลในการเรียนการสอนดนตรี โดยส่วนมากใช้การสังเกตในขณะที่ดำเนินการสอน รวมทั้งการปฏิบัติกิจกรรมของผู้เรียนทั้งส่วนรวมและราย

<sup>15</sup> ดารณี ฌณภูมิ, *สารานุกรมเกี่ยวกับบุคคลปัญญาอ่อน* (กรุงเทพมหานคร: กลุ่มงานการศึกษาพิเศษ กองโรงพยาบาลราชานุกูล กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข, 2542).

<sup>16</sup> สมศรี ตรีทิเพนทร์, *เอกสารประกอบการสอน*.

<sup>17</sup> ณรุทธ์ สุทธจิตต์, *ดนตรีศึกษา หลักการและสาระสำคัญ*. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), 376.

<sup>18</sup> วารี ธีระจิตร, *การศึกษาสำหรับเด็กพิเศษ*. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 121-124.

<sup>19</sup> ณรุทธ์ สุทธจิตต์, *ดนตรีศึกษา*, 377.

บุคคล ด้วยการเรียนการสอนมักเน้นให้ผู้เรียนปฏิบัติกิจกรรมดนตรีอยู่เสมอ เป็นการประเมินการพัฒนาความจำ อารมณ์ ความรู้ของเด็ก โดยใช้ดนตรีมาเป็นสื่อในการช่วยพัฒนาการ จึงมีการประเมินผลในทุก ๆ ระยะการเรียน ทำให้สามารถแก้ไข หรือสอนซ่อมเสริมได้ทันที นอกจากนี้เพื่อใช้ในการพัฒนาศักยภาพของแต่ละบุคคลได้อย่างมีประสิทธิภาพ การประเมินเน้นความรู้ความสามารถและพัฒนาการทางดนตรีจึงไม่ได้เน้นคะแนนเป็นสำคัญ

นอกเหนือจากการจัดกิจกรรมการสอนของครูผู้สอน และหลักสูตรของทางโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิมแล้ว ปัจจัยหลักที่ช่วยส่งเสริมสนับสนุนการเรียนรู้ และพัฒนาการของเด็กดาวนซินโดรมมากที่สุดคือ ผู้ปกครอง จะเห็นได้ว่า การพัฒนาทักษะด้านต่าง ๆ ควรได้รับความร่วมมือจากผู้ที่เกี่ยวข้องกับเด็กดาวนซินโดรม โดยเฉพาะ พ่อและแม่ซึ่งเป็นผู้ที่มีอิทธิพลหลัก ซึ่งดารณี ธรรณิ<sup>20</sup> ที่ได้กล่าวไว้ในหนังสือสาระนั้นเกี่ยวกับบุคคลปัญญาอ่อน เกี่ยวกับการดูแลเด็กดาวนซินโดรมอันเนื่องมาจากการปฏิบัติตัวของพ่อแม่ ว่าควรยอมรับในความผิดปกติและ ข้อบกพร่องของลูก ให้ความรักและความอบอุ่น ร่วมมือกับครูที่โรงเรียนเกี่ยวกับการสอน ความอดทน ไม่ เคร่งเครียดต่อการฝึกฝนพัฒนาการของลูก และสนับสนุน ส่งเสริม และวางแผนการพัฒนาลูกร่วมกันระหว่าง พ่อกับแม่

## 2. พฤติกรรมของเด็กดาวนซินโดรมที่เข้าร่วมกับการจัดกิจกรรมทางดนตรีของโรงเรียนดนตรี บ้านแก่งขิม

จากการศึกษาพบว่าก่อนที่ผู้เป็นกรณีตัวอย่างได้เข้าศึกษาดนตรีไทยที่บ้านแก่งขิม ปรากฏว่ามีข้อบกพร่อง ทางกายภาพที่ส่งผลต่อการจัดกิจกรรมการสอนทางด้านดนตรี 4 ประการ ได้แก่ การประสานสัมพันธ์ระหว่าง มือและตา กล้ามเนื้อมีมัดใหญ่มัดเล็กอ่อนแรง การเรียนรู้ช้า และหูไวต่อเสียง หลังจากที่ได้เด็กดาวนซินโดรมผู้ เป็นกรณีศึกษาได้เข้ารับการพัฒนากิจกรรมการสอนทางดนตรีไทยของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิม ข้อบกพร่องทางกายภาพดังกล่าวได้รับการพัฒนาทักษะอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลายาวนานกว่า 7 ปี ซึ่ง พฤติกรรมที่แสดงออกถึงทักษะทางกายภาพของผู้ที่เป็นกรณีศึกษาที่ได้รับการพัฒนาในขณะปฏิบัติกิจกรรมการ เรียนดนตรีของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิมนั้น เป็นไปในทางที่ดีขึ้นอย่างเห็นได้ชัดเจน ไม่พบความบกพร่องของ การประสานสัมพันธ์ระหว่างมือและตา ผู้ที่เป็นกรณีศึกษาสามารถให้ข้อมือ มือ และสายตาในการปฏิบัติเทคนิค บรรเลงขิมได้อย่างคล่องแคล่วทั้งการกาะและการสะบัด แสดงให้เห็นถึงกล้ามเนื้อมัดใหญ่และกล้ามเนื้อมัดเล็ก ได้รับการพัฒนาไปในทางที่ดีขึ้น พัฒนาการด้านการเรียนรู้มีมากขึ้น ตามการเจริญเติบโตและวุฒิภาวะของเด็ก ส่งผลทำให้ศักยภาพด้านการต่อเพลงทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลได้เร็วขึ้นตามไปด้วย และมีทักษะในการฟัง ที่ดี สามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีในตำแหน่งเสียงที่ครูผู้สอนบอกได้ในทันที

เมื่อผู้ที่เป็นกรณีศึกษาได้เข้าร่วมปฏิบัติกิจกรรมทางดนตรีสำหรับเด็กดาวนซินโดรมของโรงเรียนดนตรี บ้านแก่งขิมมาเป็นระยะเวลาหนึ่งได้เกิดพัฒนาการทางการเรียนรู้ สติปัญญา สมาธิ รวมถึงการพัฒนาทักษะทาง อารมณ์ โดยพฤติกรรมที่แสดงออกถึงทักษะทางอารมณ์ของผู้ที่เป็นกรณีศึกษาที่ได้รับการพัฒนาในขณะปฏิบัติ กิจกรรมการเรียนดนตรีของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิม นั้น พบพฤติกรรมที่บ่งบอกถึงความสุข อ่อนโยน อารมณ์ ดีของผู้ที่เป็นกรณีศึกษา และมีความสุขทุกครั้งเมื่อได้เล่นดนตรี

นอกจากดนตรีจะมีส่วนช่วยในการพัฒนาทักษะทางอารมณ์แล้วนั้น การเรียนกิจกรรมทางดนตรียัง

<sup>20</sup> ดารณี ธรรณิ, สาระนั้น, 28-29.



สามารถช่วยส่งเสริมทักษะทางสังคมของเด็กดาวน์ซินโดรมได้อีกทางหนึ่งด้วย กล่าวคือ การเล่นดนตรีมีทั้งแบบบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงเป็นวง ในการแสดงของผู้ที่เป็นกรณีศึกษาครั้งแรกเป็นการแสดงเดี่ยวเพียงคนเดียวบนเวที ต่อมาได้รับการพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีจนสามารถบรรเลงร่วมกับบุคคลอื่นในรูปแบบวงดนตรีได้ ทำให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในวงดนตรี ส่งผลให้เกิดพัฒนาการทักษะทางสังคมขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการกล่าวคำทักทายหรือกล่าวแสดงความต้องการของตนเอง มีความมั่นใจ สามารถให้คำแนะนำในการบรรเลงซิมหรือหยิบยื่นสิ่งของ อุปกรณ์ต่าง ๆ ให้กับผู้อื่นให้ระหว่างการซ้อมวงได้ และมีปฏิสัมพันธ์กับบุคคลรอบข้างได้โดยไม่หวาดกลัว หรือเขินอาย

ทั้งนี้ครอบครัวของผู้ที่เป็นกรณีศึกษายังช่วยส่งเสริมสร้างประสบการณ์ทางดนตรี โดยการเข้าชมการแสดงดนตรีหลากหลายประเภทในโอกาสต่างๆ เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ที่เป็นกรณีศึกษาได้เข้าร่วมสังคมกับคนปกติ อีกทั้งเข้าร่วมการแสดงความสามารถทางดนตรีกับทางโรงเรียนและสถานที่ต่าง ๆ ทุกครั้งเมื่อมีโอกาสมิให้พัฒนาการทักษะการตีซิมมากขึ้น และยังได้รับการตอบรับที่ดีจากบุคคลที่พบเห็น เกิดความกล้าแสดงออก มีความภาคภูมิใจในความสามารถทางดนตรีของตน และยังสามารถในการแกะเพลงได้ด้วยตนเอง ซึ่งเป็นพรสวรรค์ทางด้านดนตรีที่เกิดขึ้นจากการพัฒนาทักษะทางดนตรีอีกด้วย โดยทักษะทางดนตรีนั้นได้ผ่านการฝึกฝน ฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่องและเป็นระยะเวลายาวนาน การจัดกิจกรรมการสอนดนตรีจึงต้องใช้ทั้งความมุ่งมั่น พุเมทและอดทนต่อการรอคอย เป็นเรื่องที่ยากและต้องใช้เวลามาก โดยธรรมชาติของเด็กดาวน์ซินโดรมนั้นจะมีพฤติกรรมที่มีการกระทำในสิ่งที่ต้องการซ้ำ ๆ และไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงใหม่ ๆ จึงเป็นเรื่องที่สำคัญที่ต้องสร้างความเคยชินจนเกิดการยอมรับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นด้วยความสมัครใจของเด็กดาวน์ซินโดรมเอง โดยครูผู้สอนใช้ซิมเป็นเครื่องมือร่วมกับทฤษฎีการปรับพฤติกรรม พลิกแพลงตามสถานการณ์ในการปรับพฤติกรรมตลอดเวลาที่ทำการสอนโดยที่เด็กไม่รู้ตัว

จากที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาข้างต้น จึงทำให้สรุปได้ว่าการพัฒนาทักษะของเด็กดาวน์ซินโดรมที่เกิดขึ้น เช่น ทักษะด้านกายภาพ ทักษะด้านอารมณ์ ทักษะด้านสังคม การปรับเปลี่ยนพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์ รวมถึงพัฒนาศักยภาพทางด้านดนตรีของเด็กดาวน์ซินโดรมนั้น ผลของการพัฒนาส่วนหนึ่งเกิดจากการดำเนินการจัดกิจกรรมการสอนทางดนตรีไทยของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งซิม ร่วมกับการส่งเสริม สนับสนุนของผู้ปกครอง นำไปสู่การพัฒนาทักษะทางด้านต่าง ๆ ของเด็กดาวน์ซินโดรมที่เข้าร่วมกับกิจกรรมทางดนตรีเห็นได้อย่างชัดเจน และเป็นรูปธรรมมากขึ้น ดังสามารถสรุปผลในตารางที่ 1

**ตาราง 1** รูปแบบการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิมสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมที่ส่งผลต่อพฤติกรรมและการพัฒนาทักษะของเด็กดาวน์ซินโดรม

รูปแบบการจัดกิจกรรมการสอน	ทักษะที่ได้รับการพัฒนา
การสอนแบบเน้นการฟังและการร้องเพลง เน้นให้เด็กฟังเพลงง่าย ๆ ที่เด็กคุ้นเคยได้ยินได้ฟัง หรือเพลงที่มีเนื้อร้องสามารถร้องตามได้ ครูผู้สอนได้นำเพลงฝรั่งสำหรับเด็กที่คุ้นหู และไม่ซับซ้อนมากเข้ามาประยุกต์ใช้ร่วมกับหลักจิตวิทยาการสอน	พัฒนาทักษะทางอารมณ์ สร้างแรงจูงใจในการเรียน ความสนใจในการปฏิบัติเครื่องดนตรีขิมด้วยความสมัครใจ
การสอนแบบเน้นการเคลื่อนไหวและความกล้าแสดงออกร่วมกับกิจกรรมทางดนตรี เน้นเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ร่วมกับการจัดกิจกรรมทางดนตรี การเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะดนตรี การเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชนิดอื่น ๆ เช่น โทน รำมะนา ฉิ่ง การแสดงความสามารถทางด้านดนตรีตามสถานที่ต่าง ๆ เมื่อได้รับโอกาสที่เหมาะสม	พัฒนาทักษะทางสังคม ความกล้าแสดงออกทางด้านดนตรีอย่างสร้างสรรค์
การสอนแบบเน้นการเลียนแบบและทำซ้ำ ในระยะเริ่มต้น ครูผู้สอนจะเลือกเพลงที่มีการเคลื่อนไหวของตัวโน้ตไม่มาก มีอัตราการซ้ำของตัวโน้ตบ่อย ๆ เล่นย้ำในจุดเดิมจนเกิดความชำนาญ และใช้การเลียนแบบการเล่นของครูผู้สอน แต่หากเป็นบทเพลงที่ต่อใหม่ครูผู้สอนใช้วิธีการสอนโดยการสาธิตปฏิบัติขิมพร้อมกับการท่อนโน้ตให้ผู้ที่เป็นกรณีศึกษาดูก่อนและให้ปฏิบัติตาม เล่นย้ำในจุดเดิม จนเด็กสามารถจำจุดและปฏิบัติด้วยตนเองได้	พัฒนาทักษะทางการเรียนรู้ พัฒนาทักษะทางด้านดนตรี

จากตาราง 1 จะเห็นได้ว่ารูปแบบการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิมนั้น มีผลต่อพฤติกรรมและการพัฒนาทักษะด้านต่าง ๆ ของเด็กดาวน์ซินโดรมอย่างเห็นได้ชัด โดยครูผู้สอนได้ทำการวิเคราะห์ผู้เรียนตั้งแต่เริ่มเรียนดนตรีหรือในขณะที่ยังดำเนินกิจกรรมการสอน เมื่อพบพฤติกรรมหรือข้อบกพร่องของเด็กดาวน์ซินโดรมที่ส่งผลขัดขวางต่อการเรียนการสอนดนตรี ไม่ว่าจะเป็นพฤติกรรมไม่ยอมปฏิบัติขิมหยุดเล่นโดยทันที จากการขาดสมาธิ เหนื่อยง่าย หรือเบื่อบทเพลงที่กำลังเรียนอยู่ พฤติกรรมควบคุมการสอน การปฏิเสธการสอน จากการไม่ยอมเล่นหรือเพลงที่มียาก ไม่ชอบ ไม่สนใจ โดยเลือกวิธีการเรียนด้วยตนเอง เล่นเครื่องดนตรีอื่นที่ไม่ใช่ขิม หรือบอกให้ครูปฏิบัติตามที่ตนเองต้องการ พฤติกรรมเบื่อหน่ายและไม่สนใจในจุดที่ครูผู้สอนกำลังแก้ไข ไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลง จากการต่อเพลงใหม่ เพลงที่มีความยาก การแก้ไขทบทวนซ้ำที่จุดเดิมหลาย ๆ รอบเป็นระยะเวลานาน ครูผู้สอนได้นำหลักทฤษฎีดนตรีบำบัด หลักจิตวิทยาการสอน และทฤษฎีการปรับพฤติกรรมมาใช้พัฒนาทักษะพฤติกรรม รวมถึงศักยภาพของเด็กดาวน์ซินโดรม ซึ่งหลักทฤษฎี



ดังกล่าวมีงานวิจัยรองรับอย่างชัดเจน ทั้งยังได้นำหลักทฤษฎีเหล่านั้นมาบูรณาการร่วมกับเทคนิควิธีการสอนดนตรีด้วยการใช้เครื่องดนตรีชิ้นเป็นสื่อในการสอน อีกทั้งผลการศึกษายังแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างการสอนดนตรีสำหรับเด็กปกติกับการสอนดนตรีสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรม นั่นคือ

1. การสอนดนตรีสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมนอกเหนือจากการปฏิบัติดนตรีเพื่อพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีแล้วนั้น ยังมีเป้าหมายเพื่อส่งเสริม พัฒนาทักษะทางร่างกาย อารมณ์ สังคม และพฤติกรรมของผู้เรียนอีกด้วย

2. การเรียนการสอนจะต้องมีความยืดหยุ่นตามสถานการณ์ สภาพทางอารมณ์ของผู้เรียน โดยเน้นที่วัตถุประสงค์ของการพัฒนามากกว่าการสอนตามตารางสอน

3. การเรียนการสอนควรจะเกิดขึ้นจากการพูดคุยและกำหนดเป้าหมายร่วมกับผู้ปกครอง รวมถึงการประเมินผู้เรียนก่อนจะดำเนินการเรียนการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรี

จากผลการศึกษาที่พบว่าพฤติกรรมที่เด็กดาวน์ซินโดรมผู้เป็นกรณีศึกษาได้รับการพัฒนาทั้งทางด้านร่างกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญา หลังจากที่ได้รับการฝึกฝนด้านดนตรีไทยมากกว่า 7 ปี ก็เป็นผลอันเนื่องมาจากการที่ดนตรีมีส่วนในการแก้ไขลักษณะปัญหาหลักที่พบในเด็กออทิสติกทั้งในด้านทักษะทางการเคลื่อนไหวและพัฒนาการของกล้ามเนื้อเล็กและใหญ่ ด้วยวิธีการเล่นดนตรีที่ต้องมีการหยิบ จับ ถือก้อนดนตรีหรืออุปกรณ์ดนตรี ทำให้ผู้เล่นต้องใช้การเคลื่อนไหวและการทำงานของกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการเล่นประกอบกับการประสานสัมพันธ์กันระหว่างมือและตา ดนตรีจึงมีส่วนช่วยให้กล้ามเนื้อและอวัยวะต่างๆ ทำงานประสานกันได้ดีขึ้น<sup>21</sup> และสอดคล้องกับงานวิจัยของ สาริกา แก้วน้า และคณะ<sup>22</sup> ที่พบว่า ผลของชุดกิจกรรมเคลื่อนไหวประกอบเพลงที่มีต่อการใช้ทักษะกล้ามเนื้อมัดใหญ่ของเด็กดาวน์ซินโดรมในสถาบันราชานุกูล ด้วยชุดกิจกรรมเคลื่อนไหวประกอบเพลง 8 กิจกรรม และแผนการสอนในชุดการสอน หลังการฝึกจากชุดกิจกรรมเคลื่อนไหวประกอบเพลงมีต่อทักษะการใช้กล้ามเนื้อมัดใหญ่ค่าคะแนนสูงขึ้นอย่างมีนัยสำคัญที่ .05

โดยทักษะทางกายภาพของผู้ที่เป็นกรณีศึกษาส่วนหนึ่งเกิดจากการส่งเสริมพัฒนาการในเบื้องต้นจากครอบครัวมาตั้งแต่วัยเด็กอย่างต่อเนื่อง ร่วมกับการพัฒนาศักยภาพเพิ่มเติมจากการจัดกิจกรรมทางดนตรี เป็นไปในทิศทางเดียวกับการดูแลกลุ่มอาการดาวน์ของ กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข<sup>23</sup> ที่ได้กล่าวถึงการดูแลรักษาแบบองค์รวมสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรม เมื่อผู้ปกครองทราบว่าลูกเป็นเด็กกลุ่มอาการดาวน์ได้แนะนำให้พาเด็กมาพบแพทย์ตั้งแต่แรกเกิด เพื่อร่วมกันวางแผนรักษาในทันที รวมถึงผู้ปกครองต้องให้ความสำคัญในการส่งเสริมพัฒนาการอย่างต่อเนื่องเมื่ออยู่ที่บ้าน เพื่อให้เด็กเกิดพัฒนาการที่ใกล้เคียงเด็กปกติมากที่สุด โดยสอดคล้องกับงานวิจัยของ สุจิตรา ศรีสุไร<sup>24</sup> ที่ได้ศึกษาการสร้างชุดการสอนวิถีทัศน์ เรื่องการส่งเสริมพัฒนาการเด็กดาวน์ซินโดรม อายุแรกเกิด – 1 ปี พบว่า ชุดการสอนวิถีทัศน์ดังกล่าวมีประสิทธิภาพในการเสริมสร้างความรู้และความสามารถปฏิบัติการส่งเสริมพัฒนาการเด็กดาวน์ซินโดรมของผู้ปกครองเด็กดาวน์ซินโดรมที่มีอายุพัฒนาการระหว่างแรกเกิด ถึง 1 ปีสูงขึ้น

<sup>21</sup> เจตินภา หัตถกิจโกศล, “ดนตรีบำบัดสำหรับเด็กออทิสติก,” *วารสารวิชาการศึกษาศาสตร์* 1, 1 (2542): 12-14.

<sup>22</sup> สาริกา แก้วน้า และคณะ, *ผลของชุดกิจกรรม*.

<sup>23</sup> สถาบันราชานุกูล, “กลุ่มอาการดาวน์.”

<sup>24</sup> สุจิตรา ศรีสุไร, “การสร้างชุดการสอนวิถีทัศน์ เรื่องการส่งเสริมพัฒนาการเด็กดาวน์ซินโดรม อายุแรกเกิด – 1 ปี” (วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2542), 79.

ดนตรีมีส่วนช่วยในการพัฒนาทักษะทางอารมณ์ของเด็ก รวมไปถึงการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่อยู่ภายในจิตใจที่มีความรักในเสียงดนตรีต่อครูผู้สอน จากผลการวิจัยสอดคล้องกับบทความดนตรีบำบัดสำหรับเด็กออทิสติกของ เจตินภา หัตถกิจโกศล<sup>25</sup> ที่ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรีที่สามารถนำมาปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับอารมณ์ ความรู้สึก และความต้องการของคนแต่ละคน ทั้งยังสามารถเข้าถึงภายในจิตใจได้โดยตรง ไม่ต้องผ่านการรับรู้ที่ซับซ้อน ทำให้ผู้ที่เข้าร่วมกิจกรรมทางดนตรีมีความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมมีส่วนร่วมในกิจกรรม ได้รับการยอมรับ เห็นอกเห็นใจ และก่อให้เกิดความรู้สึกเชื่อมโยงต่อกันในที่สุด และผลการศึกษาเป็นไปตามงานวิจัยของ วิษุณท์ เชื้อเจริญ<sup>26</sup> ที่ได้ศึกษาผลการใช้ดนตรีแบบอิสระต่อพฤติกรรมไม่อยู่นิ่งของเด็กออทิสติก พบว่าการใช้ดนตรีแบบอิสระในเด็กออทิสติกอายุ 6 ปี มีค่าเฉลี่ยของความถี่พฤติกรรมไม่อยู่นิ่ง เท่ากับ 6.4 มีค่าเฉลี่ยความถี่ของพฤติกรรมไม่อยู่นิ่งลดลงเท่ากับ 4.8 คิดเป็นร้อยละ 42.86

ผลการศึกษาที่สะท้อนให้เห็นว่าการเอื้อให้เด็กพิเศษได้เข้าร่วมแสดงดนตรีร่วมกับวงดนตรี สามารถส่งเสริมทักษะทางด้านสังคมให้กับเด็กดาวน์ซินโดรมนั้น สอดคล้องกับงานวิจัยของ ชลิดา ขวานานท์<sup>27</sup> ที่ศึกษาผลของกิจกรรมกลุ่มที่มีต่อทักษะทางสังคมของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา พบว่า กิจกรรมกลุ่มสามารถพัฒนาทักษะทางสังคมของผู้ที่เข้าร่วมกิจกรรมกลุ่มให้เพิ่มสูงขึ้นได้อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

ในขณะที่ครอบครัวเป็นกำลังสำคัญในการช่วยส่งเสริมสร้างประสบการณ์ทางดนตรีให้กับเด็กดาวน์ซินโดรมก็เป็นไปตามการศึกษาสุพรรณิ เหลือบุญชู และคณะ<sup>28</sup> ได้ทำการศึกษาการพัฒนาดนตรีอีสานสำหรับเด็กพิเศษ พบว่า เมื่อเด็กพิเศษสามารถบรรเลงจังหวะและทำได้อย่างมีทักษะแล้ว จะสามารถขับร้องหรือเล่นทำนองอย่างง่าย ๆ จากเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงได้ และเครื่องดนตรีก็สามารถพัฒนาศักยภาพของเด็กพิเศษให้เกิดพฤติกรรมที่พึงประสงค์ได้เป็นอย่างดี แต่การพัฒนานี้ต้องอาศัยบุคคลอื่นคอยแนะนำด้วยตลอดเวลา

## ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรม: กรณีศึกษาโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งชุม มีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

ข้อเสนอแนะสำหรับการนำไปใช้

การจัดกิจกรรมการสอนดนตรีสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมนั้น ควรใช้รูปแบบและเทคนิคในการจัดกิจกรรมการสอนเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยการประยุกต์ใช้หลักทฤษฎีดนตรีบำบัด หลักจิตวิทยาการสอน บูรณาการกับทฤษฎีการปรับพฤติกรรม และมีการวัดผลประเมินผลผู้เรียนที่เห็นผลเป็นรูปธรรมอย่างชัดเจนด้วยวิธีการที่หลากหลาย รวมทั้งเข้าใจถึงความต้องการของผู้เรียนและผู้ปกครองต่อการมาเรียนดนตรีในแต่ละครั้งว่าต้องการพัฒนาทักษะด้านใดของผู้เรียน

25 เจตินภา หัตถกิจโกศล, “ดนตรีบำบัด,” 12 – 14.

26 วิษุณท์ เชื้อเจริญ, “ผลการใช้ดนตรีแบบอิสระต่อพฤติกรรมไม่อยู่นิ่งของเด็กออทิสติก” (การศึกษานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2555), 53.

27 ชลิดา ขวานานท์, “ผลของกิจกรรมกลุ่มที่มีต่อทักษะทางสังคมของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา” (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา, 2552), 53.

28 สุพรรณิ เหลือบุญชู และคณะ, การพัฒนาดนตรีอีสานสำหรับเด็กพิเศษ. (มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2546), 52.

ครูผู้สอนควรมีการวิเคราะห์ผู้เรียนร่วมกับการใช้หลักจิตวิทยา และเทคนิควิธีการเรียนการสอนเกี่ยวกับเด็กพิเศษตามข้อจำกัดของผู้เรียนแต่ละบุคคล ด้วยการสอนช้า ช้า ทวน และเทคนิควิธีการสอนที่ครูผู้สอนมีความถนัดมาใช้เป็นสื่อในการสอนเพื่อพัฒนาทักษะด้านต่าง ๆ ของเด็กดาวน์ซินโดรม อีกทั้งมีความมุ่งมั่น พยายามทั้งร่างกายแรงใจในการช่วยเหลือ ส่งเสริมศักยภาพของเด็กอย่างเต็มความสามารถ และมีเชื่อมั่นว่าเด็กดาวน์ซินโดรมทุกคนสามารถพัฒนาได้

ผู้ปกครองเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาศักยภาพทักษะของเด็กดาวน์ซินโดรม ครูมีความเข้าใจ ใส่ใจ สังเกตพฤติกรรมและความสามารถของเด็กอย่างใกล้ชิด ให้การสนับสนุน โอกาสในการพัฒนาความสามารถของเด็กอย่างเต็มที่ รวมถึงให้ความร่วมมือและเล็งเห็นความสำคัญของการเรียนดนตรีว่าช่วยพัฒนาทักษะของเด็กดาวน์ซินโดรมได้

## ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

การวิจัยเรื่อง การจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิมนั้น เป็นการศึกษาเฉพาะกรณีโดยใช้กลุ่มตัวอย่างที่เป็นเด็กพิเศษที่มีความบกพร่องทางสติปัญญาในกลุ่มอาการดาวน์ซินโดรมเพียงคนเดียวเท่านั้น ดังนั้น ในการวิจัยครั้งต่อไปควรจะศึกษาการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมโดยใช้กลุ่มตัวอย่างให้มากขึ้น เพื่อนำไปสู่ข้อสรุปถึงกิจกรรมการสอนที่เหมาะสมกับเด็กดาวน์ซินโดรมอย่างแท้จริง

การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษาการจัดกิจกรรมการสอนสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมด้วยเครื่องดนตรีขิมที่ส่งผลต่อการพัฒนาทักษะและพฤติกรรมของเด็กดาวน์ซินโดรมเพียงอย่างเดียว ดังนั้นสิ่งที่ควรทำการวิจัยหรือศึกษาครั้งต่อไปคือ ศึกษาการจัดกิจกรรมการสอนสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรมด้วยวิธีการจัดกิจกรรมการสอนของโรงเรียนดนตรีบ้านแก่งขิม โดยใช้เครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นเป็นสื่อในการสอนว่าจะส่งผลต่อการพัฒนาทักษะและพฤติกรรมของเด็กดาวน์ซินโดรมด้วยหรือไม่ อย่างไร

## บรรณานุกรม

- กัญญารัตน์ เหล็กมูล, “การสร้างชุดอุปกรณ์เพื่อส่งเสริมทักษะพื้นฐานด้านการเขียนสำหรับเด็กดาวน์ซินโดรม.” การค้นคว้าแบบอิสระ, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2554.
- คณะกรรมการปฏิรูปการเรียนรู้. *ปฏิรูปการเรียนรู้ผู้เรียนสำคัญที่สุด*. กรุงเทพฯ: พริก หวาน กราฟฟิค จำกัด, 2543.
- เจตินภา หัตถกิจโกศล. “ดนตรีบำบัดสำหรับเด็กออทิสติก.” *วิชาการศึกษาศาสตร์* 1, เล่ม 1 (ก.ย.-ธ.ค. 2542): 12-14.
- ชลิดา ขวานานนท์. “ผลของกิจกรรมกลุ่มที่มีต่อทักษะทางสังคมของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา.” *ครุศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา*, 2552.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *จิตวิทยาการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *ดนตรีศึกษา หลักการและสาระสำคัญ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *หลักการของโคตยสู่การปฏิบัติ วิธีการด้านดนตรีศึกษาโดยการสอนแบบโคตย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.
- ดารณี ธนภูมิ. *สารานุกรมเกี่ยวกับบุคคลปัญญาอ่อน*. กรุงเทพฯ: กลุ่มงานการศึกษาพิเศษ กองโรงพยาบาลราชานุกูล กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข, 2542.
- ธวัชชัย นาควงศ์. *การสอนดนตรีสำหรับเด็ก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2543.
- บุษกร บิณฑสันต์. *ดนตรีบำบัด*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.
- วารี ธีระจิตร. *การศึกษาสำหรับเด็กพิเศษ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.
- วิชุนันท์ เชื้อเจริญ. “ผลการใช้ดนตรีแบบอิสระต่อพฤติกรรมไม่อยู่นิ่งของเด็กออทิสติก.” การศึกษาอิสระ, มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2555.
- ศุภรพรรณ ศรีศิริธรรม. *การศึกษาหลักไม่แพ้พัฒนาการของเด็กกลุ่มดาวน์ซินโดรมวัยแรกเกิดถึง 2 ปี ที่มารับบริการจากหน่วยส่งเสริมพัฒนาการโปรแกรมวัยทารก สถาบันราชานุกูล*. กรุงเทพฯ: กลุ่มงานจิตวิทยา สถาบันราชานุกูล กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข, 2555.
- สถาบันราชานุกูล, “กลุ่มอาการดาวน์.” เข้าถึง 12 มิถุนายน 2559. [http://rajanukul.go.th/new/index.php?mode=academic&group=269&id=3229&date\\_start=&date\\_end=](http://rajanukul.go.th/new/index.php?mode=academic&group=269&id=3229&date_start=&date_end=).
- สมชัย ตระการรุ่ง และนันทิ์ เชียงชนะ, “เครื่องมือที่ใช้ประเมินผลในงานวิจัยทางดนตรีบำบัด: การวิเคราะห์เนื้อหา.” *วารสารวิทยาลัยราชสุดา* 10. ฉบับที่ 13 (2557): 92 – 106.
- สมศรี ตรีทิพนนท์. *เอกสารประกอบการสอน วิชา 271 2250 ดนตรีสำหรับการศึกษาพิเศษ Music in Special Education เรื่องความรู้เบื้องต้นในการจัดการศึกษาพิเศษ*. กรุงเทพฯ: คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- สาริกา แก้วน้ำ, สุพรทิพย์ ภูมมา, ประทีป สุทัศน์, รังสิมา อุดมกิจ. *ผลของชุดกิจกรรมเคลื่อนไหวประกอบเพลง ที่มีต่อการใช้ทักษะกล้ามเนื้อมัดใหญ่ของเด็กดาวน์ซินโดรมในสถาบันราชานุกูล*. กรุงเทพมหานคร: กลุ่มงานจิตวิทยา สถาบันราชานุกูล กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข, 2555.
- สุจิตรา ศรีสุโร. “การสร้างชุดการสอนวิดิทัศน์ เรื่องการส่งเสริมพัฒนาการเด็กดาวน์ซินโดรม อายุแรกเกิด - 1 ปี.” การศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2542.
- สุพรรณิ เหลือบุญชู, ปิยพันธ์ แสนทวีสุข, อวิรุทธ์ โททำ, สยาม จวงประโคน, และ ชวน จูดาบุตร. *การพัฒนาดนตรีอีสานสำหรับเด็กพิเศษ*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2546.
- อรรธรณ บรรจงศิลป์. *การสอนดนตรีในระดับประถมศึกษา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

# Exploring Twelve-Tone Techniques: Anton Webern's *Variations for Piano, Op. 27*

Duangruthai Pokaratsiri<sup>1</sup>

## Abstract

*Variations for Piano, Op. 27* is the only major solo piano repertoire by Anton Webern. The composition consists of three movements composed with twelve-tone technique with total serialism in term of pitch, dynamics, and articulation. The piece also displays Webern late musical style, outlined by the use of few chords, disjunct intervals, grace notes, and hand-crossing. In spite of the use of twelve-tone technique, the piece display composer's approach in classical form of theme and variation in the third movement and the contrapuntal style of canon in the second movement. All three movements of *Variations for Piano, Op. 27* are based on one basic tone row: E-F-C#-Eb-C-D-G#-A-Bb-F#-G-B. In this article, the treatment of twelve-tone technique in each of the movement will be discussed as well as the musical structure, style, and interesting elements.

**Keyword:** Variations form, serialism, twelve tone, Anton Webern

## Introduction

Anton Webern was an Austrian composer and conductor, whose music had great influence on the younger generation after World War II. He was one of Arnold Schoenberg's pupils, along with Alban Berg. Webern was a member of the Second Viennese School, becoming one of the major exponents of twelve-tone technique in the second quarter of the 20th century.<sup>2</sup> His style of music changed three times: (1) in 1908 when he abandoned tonality and started

<sup>1</sup> Lecturer at College of Music, Mahidol University

<sup>2</sup> Kathryn Bailey Puffett, "Webern, Anton." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29993> (accessed March 30, 2019).

to write short, pointillistic pieces; (2) in 1914 when he began to connect the scattered parts of his ensembles to form continuities; and (3) in 1926 when he became interested in the 12-note technique.<sup>3</sup> His music carries several characteristics such as extreme brevity, balanced form, wide intervals (7ths and 9ths), many rests, and low dynamic levels (*p* or *pp*), and use of pointillism for creating the disruption of melody.<sup>4</sup> In his music, rhythm and meter are usually not prominent, even his music is clear but complex. Moreover, he was interested in employing canonic imitation and variation technique in his music.

Two of the most important compositional techniques found in Webern's music are brevity and the focus on individual sounds. His oeuvre of thirty one compositions is compact, within the total duration of no more than three hours. Some movements of his music last less than thirty seconds; for example, No. 4 of *Five pieces for Orchestra*, Op. 10 lasts for only nineteen seconds.<sup>5</sup> Because of the brevity of his music, Webern put emphasis on each individual note, articulation, dynamic, and timbre by means of twelve-tone technique, creating a technique known as serialism.<sup>6</sup>

Webern's *Variations for Piano*, Op. 27, is his only major work for solo piano, completed in 1936. This work was premiered in Vienna on October 26, 1936, at a concert sponsored by the Vienna chapter of the International Society for Contemporary Music.<sup>7</sup> This piece consists of three movements composed using the twelve-tone technique. Only the last movement is associated with traditional variation form. The first two movements show a balanced use of mirror forms and also present variations in the sense of varying the tone row rather than musical variation form. The work's duration is about seven minutes.

All three movements of *Variations for Piano*, Op. 27 are based on one basic tone row: E-F-C#-Eb-C-D-G#-A-Bb-F#-G-B, serving as P0 in the first movement of the piece (see Example 1). The tone row P0 is presented in the opening measures (mm. 1-7). The twelve-tone matrix of *Variations for Piano*, Op. 27 in which P0 is listed horizontally across the top row and I0 is listed vertically down the left column, is shown in Example 2.

<sup>3</sup> Kathryn Bailey Puffett, "Webern, Anton." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29993> (accessed March 30, 2019).

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> *Music: The Definitive Visual History* (New York: DK Publication, 2013, 210)

<sup>6</sup> Kassel, Richard, ed. "Webern, Anton (Friedrich Wilhelm Von)." *Baker's Dictionary of Music*. New York, NY: Schirmer Reference, 1997. 1153-155.

<sup>7</sup> "Variations, Op. 27" In *Classical Archives: Work: Anton Webern*, <http://www.classicalarchives.com/work/108157.html#about> (accessed March 30, 2019).



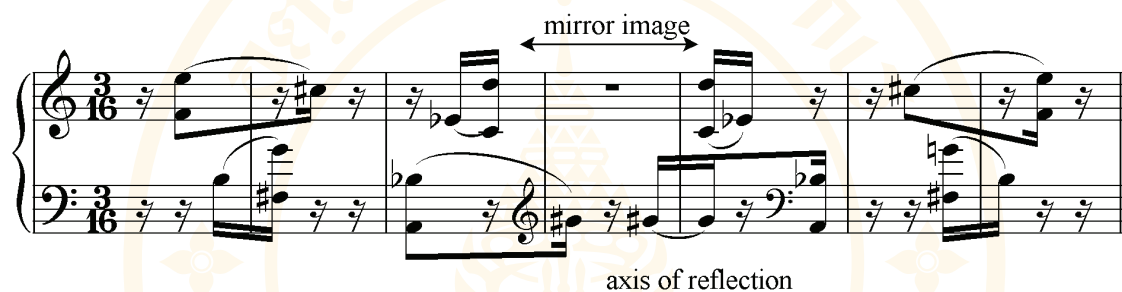




According to the diagram, the first movement consists of fourteen phrases, each of which is determined by a pair of tone rows and considered as a palindrome. The following paragraphs will describe how the palindrome operates within each phrase.

Section A comprises four phrases: mm. 1-7, mm. 8-10, mm. 11-14, and mm. 15-18. The first phrase presents a mirror-image where mm. 4-7 presents a retrograde version of mm. 1-4, with the note G-sharp (m. 4) serving as the axis of reflection (see Example 3). The mirror can be represented by the following numbers:

P0 (R.H.)	1	2	3	4	5	6	6	5	4	3	2	1
R0 (L.H.)	12	11	10	9	8	7	7	8	9	10	11	1



### Example 3

The second phrase also presents a mirror image similar to the first phrase. The third phrase consists of the same material as the first phrase; however, the mirror image is treated horizontally without crossing the line. The mirror-image is represented by numbers as follows:

R0 (R.H.)	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
P0 (L.H.)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

The fourth phrase is the same as the second phrase except for the use of ritardando at the end of the fourth phrase, suggesting the end of the section A.

While the palindrome is presented within each phrase, it also operates within a two-note group. For instance, in mm. 1-2, the right hand presents a dyad which goes to a single note while the left hand presents a single note which goes to a dyad. Moreover, in mm. 3-4, the material exchanges between left and right hands, creating an inverted palindrome (see Example 4).

# Example 4



an inverted palindrome

Section A texturally presents a series of dyads in the pattern of two-sixteenth-note groupings in each hand. Although the time signature is 3/16, the two-note-group texture suggests a sense of duple meter instead of triple meter. A sense of triple meter can be felt in the second (mm. 8-10) and third phrases (mm. 11-14), where a rhythm of two-sixteenth-notes is shortened, presenting a three-note-group. However, the fourth phrase combines the three-note-groups to form a five-note group in mm. 15-17.

Section B consists of six phrases: mm. 19-22, mm. 23-26, mm. 26-30, mm. 30-32, mm. 32-34, and mm. 34-36. The concept of mirror image is presented in each phrase. The thirty-second note is predominant throughout section B. The dynamics, tempo markings (tempo-rit.), and retrogrades are among the factors that contribute to a symmetrical structure of this section. The treatment of mirror image in each phrase is presented as follows:

mm.	19-22	22-26	26-30	30-32	32-34	35-36
Mirror point:	G (m. 21)	D (m. 24)	C (m. 28)	G (m. 31)	F (m. 33)	C (m. 36)

Each note at every mirror point is often presented with *sf*. With the exception of the last two phrases, the dynamics and tempo marking of each phrase are presented in a symmetrical structure as follows:

Tempo:	Tempo	rit	Tempo	rit	Tempo	rit	Tempo
Dynamics:	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>

In section B, hand-crossing frequently occurs. The texture of the last three phrases is similar to the texture of section A, but in a group of two-note of thirty-second- notes.

Section A' comprises four phrases: mm. 37-42, mm. 43- 46, mm. 47-50, and mm. 51-54. Section A' is similar to section A in terms of the use of mirror image and texture. The treatment of mirror image in each phrase in this section is the same as in section A. However, the rhythmic pattern is exchanged between hands, for example, the rhythmic pattern in the right hand in

section A is presented in the left hand in section A' and vice versa. Moreover, mm. 49-50 is an inversion of mm. 47-48. The last chord clearly indicates an ending because it has the longest value note of any notes in this movement. The first movement is built entirely from symmetrical phrases, in the structure of mirror image.

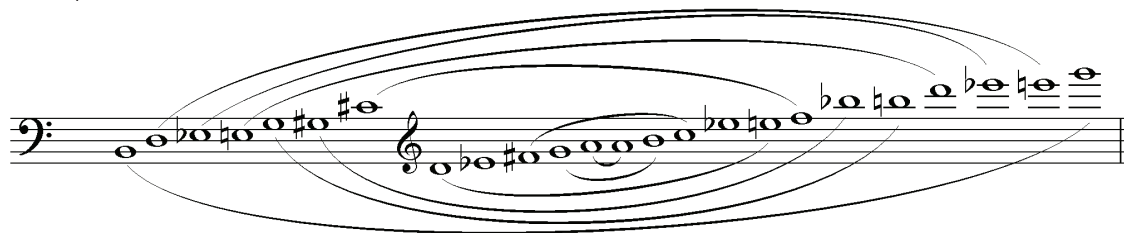
The second movement extends serial organization to other structural elements such as duration, dynamics, and articulation. Similar to the first movement, the organization of tone rows in the second movement is executed by presenting a pair of tone rows at a time. The relationship between the pairs of tone rows in the second movement is P and I. The overall structure of this movement is binary form: A (mm. 1-11) and B (mm. 12-22). The use of tone rows within each section is illustrated in the following diagram:

<b>Form:</b>	<b>A</b>	<b>B</b>
<b>Tone rows content:</b>	P4   P11	I4   I1
	I6   I11	P6   P9

The overall form of this movement can also be seen as a two-voice canon. The thematic entries within the canonic structure are presented at the interval of a major second and the time distance between the parts is an eighth-note. This canonic treatment is operative throughout the second movement. The canon is presented only in one voice in each hand.

In addition to the canonic structure, the symmetrical centering on A4 is demonstrated in this movement. Four pairs of tone rows are constructed symmetrically around the pitches A and Eb, with A4 being the central point around which the symmetry of the piece is built. In other words, for any pitch occurring below A4, there is a corresponding pitch at the same interval above A4. For instance, in the beginning, the lower voice presents B-flat which descends a minor ninth to A, whereas the upper voice presents G-sharp which ascends a minor ninth to A (i.e., mm. 1, 9, 13, and 19).

According to Wilbur Ogdon<sup>8</sup>, the symmetrical centering on A4 is clearly seen, if all the pitches in the movement are arranged in ascending order, from the lowest to highest (see Example 5).



<sup>8</sup> Wilbur Ogdon, "A Webern Analysis," *Journal of Music Theory*, VI (1962), 133.

## Example 5

The whole piece is built around A4 as the central point of symmetry. This piece has a total of 90 eighth notes. Based on the total number of eighth notes, the golden section from the end of the piece occurs in m. 9 and the golden section from the beginning of the piece occurs in m. 13. Both golden sections occur on the A-A dyad. The golden section of ninety is around fifty-five. The A-A dyad in m. 9 is the 53<sup>rd</sup> - 54<sup>th</sup> eighth note from the end, and the A-A dyad in m. 13 is the 53<sup>rd</sup> - 54<sup>th</sup> eighth note from the beginning.

The texture of this movement is mostly in a group of two eighth-notes. The rhythm of this movement is determined by the rhythm of the first row as presented in mm. 1-6. This rhythm forms a basis in other sections: mm. 6-11, mm. 11-17, and mm. 17-22.

The serial presentation of the dynamic and articulations of this piece is described as follows: the dynamic *p* is quite consistently presented with staccato indication, for example, mm. 1, 6, 9, 13, 17, and 19. Moreover, the dynamic of the juxtaposition of grace note/eighth-note is symmetrical as illustrated in the following diagram:

mm. (grace note occur )	3	6	8	17	18	21
Dynamics:	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>

A sense of unity in this piece is achieved through the recurrence of A4 as a central pitch of symmetry of the piece throughout the movement, and the movement ends with the same two pitches (Bb-G#) with which it began.

The third movement is the most extensive movement of all. This movement is the one that the title of the piece “Variation” refers to. This movement employs the canons and mirror-phrases as a means of expanding the musical ideas almost in the form of variation. Unlike the first two movements, the third movement presents only one tone row at a time. This movement consists of six sections (theme and five variations). Similar to the first two movements, all sections of this movement are equal in length, 11 measures each, making the whole movement 66 measures long. The overall structure and the use of row forms in each section is illustrated in the following diagram:

Theme	mm. 1-12	R4	RI6	P4				
Variation 1	mm. 12-23	R5	I6	R4	I7	I1	I7	I5
Variation 2	mm. 23-33	I5	P10	P5	I0	P5		
Variation 32	mm. 33-44	RI3	I3	RI2	I2	R4		
Variation 42	mm. 45-55	I5	R7	I8	R10	I11	R1	I2
Variation 52	mm. 56-66	R4	P4	RI7	I7	P4	RI6	

The Theme presents simple material which will be varied in the variations. The theme plays a major role in unifying the entire third movement by starting and ending on the same note (E-flat). Moreover, the dynamic markings create a palindrome: *p-f-p-f-f-p-f-p*. The variations employ a structure similar to the theme, but with expanded proportions.

The textures of this movement are mostly thin, consisting of single-notes with occasional chordal contrast. The texture varies from one variation to the next. Each variation of this movement shows rhythmic flow, progressing from stately to faster rhythms: the theme is mostly in half-notes and quarter-notes; the first and second variations are mainly in quarter-notes; the third variation in eighth-notes. The rhythmic pattern returns to the quarter-notes in the fourth variation and quarter-notes and dotted half notes in the fifth variation. The fifth variation is built entirely on a weak beat which creates a sense of syncopation.

## Conclusion

Webern's *Variations for Piano*, Op. 27 features his late musical style, characterized by the use of few chords, disjunct intervals, grace notes, and hand-crossing. This piece exemplifies the composer's concept of integration and unity. Webern employed twelve-tone technique with the serial organization of pitch, dynamic, and articulation (total serialism). This piece also features stylistic traits of Webern's twelve-tone music: use of symmetry, pointillist texture, and contrapuntal style (canon). The concept of mirror image is conveyed by means of symmetrical construction of the tone rows. Finally, this piece also features his creative approach to the in the classic form (theme and variation).

## Bibliography

---

Kassel, Richard. "Webern, Anton (Friedrich Wilhelm Von)." In *Baker's Dictionary of Music*. New York, NY: Schirmer Reference, 1997.

*Music: The Definitive Visual History*. New York: DK Publication, 2013.

Ogdon, Wilbur. "A Webern Analysis," *Journal of Music Theory*, VI (1962), 133.

Puffett, Kathryn Bailey. "Webern, Anton." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29993> (accessed March 30, 2019).

Roig-Francoli, Miguel. *Understanding Post-Tonal Music*. New York, NY: McGraw-Hill, 2008.

"Variations, Op. 27" In *Classical Archives: Work: Anton Webern*, <http://www.classicalarchives.com/work/108157.html#about> (accessed March 30, 2019).

"Webern, Anton." In *Anton Webern*, <http://www.wwnorton.com/classical/composers/webern.htm> (accessed April 30, 2009).

# Ballades from Thai Literature for Piano Solo: “Phra Abhai Mani” by Denny Euprasert

Ramasoon Sitalayan<sup>1</sup>

## Abstract

The composition *Phra Abhai Mani* by Silpathorn Artist Dr. Denny Euprasert was commissioned by the author as part of the project “Ballades from Thai Literature for Piano Solo.” The project started in May 2017 after the author received a grant from the National Research Council of Thailand.

The author then selected four distinguished Thai contemporary composers to write piano works that show a strong relationship with Thai culture and literature. Therefore, each of the composition was named after famous Thai literature. Four composers participated in this historical project were Professor Dr. Narongrit Dhamabutra (*Three Perspectives of I-Nao*), Assistant Professor Dr. Denny Euprasert (*Phra Abhai Mani*), Associated Professor Dr. Wiboon Trakulhun (*Ramayana*) and Assistant Professor Dr. Saksri Vongtaradon (*Mattanapata*).

This paper focused on *Phra Abhai Mani* and the compositional style of Dr. Denny Euprasert that combines Jazz idiom with classical element. The composition has 10 movements and demonstrates advanced techniques required by both composer and performer. Four main movements were selected to discuss in this paper.

**Keywords:** Ballade, Piano solo, Thai literature, Contemporary music, Denny Euprasert

---

<sup>1</sup> Assistance professor, Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University



## Introduction

The composition *Phra Abhia Mani* by Silpathorn Artist Denny Euprasert subtly combines Jazz and classical idioms. Dr. Denny Euprasert, a leading Jazz pianist in Thailand and the Dean of Rangsit University Conservatory of Music, drew inspirations from the favorite Thai literature of the same name, written by *Sunthorn Phu*, the great poet of Rattanakosin period.

This composition has ten movements named after the important characters or places from the literature. Most of the harmony and other significant musical ideas are mainly Jazz-influenced.

The composer used thematic transformation and cyclic form throughout the entire composition, thus creating a unity for this multi-movement work in a very stylistic and pianistic way.

## The Two Brothers (1<sup>st</sup> movement)

This movement was written in Binary form. Both of part A and part B features the two main characters: *Phra Abhai Mani* and *Sisuwan*. The texture of this movement is homophony and was written in C major.

Measure 1 is an introduction of part A. The composer used the opening gesture that presented the main chord in Jazz style, which has E and B as the third and seventh note of the C major chord in Rootless voicing style.



Measure 2 – 5 introduce melody C – F to B – F in the right hand to emphasize C major 7 chord followed by a melody derived from A harmonic minor scale.

1

*mp*

5

6

7

The melodic line beautifully combines some chromatic notes with A minor scale, creating a flavor of contemporary Jazz music. The syncopated melody in the right hand was written in a group of eighth notes in 12/8 time signature. Left hand accompaniment was written in E – B ostinato.

3

Measure 6 – 8 use Chromatic chord progression, which is F major chord and E major chord, and uses Ab in measure 8 as an enharmonic note of G# in the previous measure to continue the melody in two-handed unison.



Measure 9 – 10 use standard chord progression II – V – I which is D7 – G7 – C with the melodic line in chromatic scale followed by E Phrygian mode.



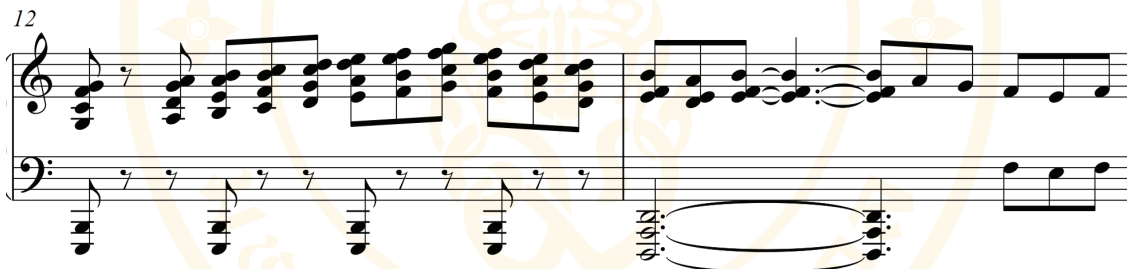
Measure 11 – 12 return to Homophonic texture by using the cluster notes from E Phrygian mode in the right hand. The accompaniment in left hand uses E – B combination to gently create the sound of C major 7 chord in Rootless voicing style.



Measure 14 – 15 use melodic sequence that combines chromatic notes with some principle notes of G7 chord, which is the dominant seventh chord of C major.



Measure 17 – 18 are the cadence built on V – I relationship with motif from the previous sequence. The left hand continues to use C major 7 chord in Rootless voicing style.



20

22

Measure 19 – 20 introduce the new melody of B section. Both hands continue to use a similar rhythmic motif with chromatic harmony.

19

Measure 21 – 23 show an ascending melody that reaches to the first climax of this movement at the C minor chord in measure 23.

21

Measure 27 – 28 are similar to measure 11 – 12 but uses thicker harmony.

27

Measure 30 – 36 prepare the cadence by using the previous melodic motif with chromatic notes, which will lead to the polychord creating from F major and A major chords at measure 36.

29

32

34

Measure 37 – 42 is the recurrence of two main melodies from the beginning of this movement. This section also functions as a small coda by showing the main melody in reversing hands to reinstate the title “*The Two Brothers*”.

37 L.H. *mp* R.H.

40 *f*

## The Mermaid (2<sup>nd</sup> movement)

In this second movement – The Mermaid – Dr. Denny Euprasert wrote in a through-composed style, which means the whole movement continues without interruption and does not separate into multi-sectional form. The tempo is quite slow but flowing naturally, imitating the beauty of the mermaid's movement. The mysterious charm of the mermaid is developed through an obscure harmony and spontaneous melodic line.

Measure 1 – 4 is an introduction with melodic motif borrowed from the second theme of the first movement. The composer used F major 9 chord with sequential movement in the bass line.

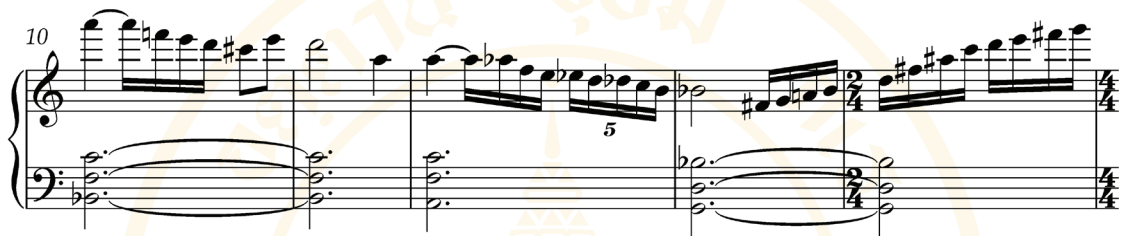
1 **Adagio espressivo e rubato** ♩. = 86 *mp*

Measure 5 – 9 present the main theme in C major but added extra notes developed from 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> intervals.





Measure 10 – 14 use a melody based on G melodic minor scale in the right hand with descending bass line in the left hand. A large interval in the left hand creates a broader sense of harmony.



Measure 15 – 17: The main melody was developed by expanding the range and using harmony that is more remote to the principle key.



Measure 21 – 23: The melodic line in the right hand continues to develop to the climax in measure 23 that uses D augmented chord in the left hand with chromatic notes in the right hand.



Measure 24 – 28: The composer used B major as a principle tonality in this section. Most of the melodic notes are in black keys with a very high register. This movement beautifully finishes with C major 7 chord. The last note in the melody emphasizes the B which is the 7<sup>th</sup> note of C major scale.



## The Two Sons (6<sup>th</sup> movement)

Even though the composer is a remarkable Jazz performer and composer, this polyphonic movement showed a strong influence from the music of Paul Hindemith and Samuel Barber. Two main subjects of this Fugal movement represent two sons of *Phra Abhai Mani*. The composer subtly created the subjects by combining the theme of their parents. *Sutsakhon* theme started with *Phra Abhai Mani*'s material but finished with a motif from the Mermaid theme. On the other hand, *Sinsamut* theme combines *Phra Abhai Mani* with Ogress melody. Therefore, the creation of Fugal subjects corresponds with the story line from literature. This movement was written in Binary form.

Measure 1 – 3 present first subject (*Sutsakhon* theme) by combining *Phra Abhai Mani* motif from measure 19 – 20 of 1<sup>st</sup> movement with the main theme of the Mermaid movement from measure 16.



Similar to other typical Fugal movements in Baroque style, the followed statement was presented in 5<sup>th</sup> interval below the first statement.

1 **Moderato fuoco** ♩ = 100



Measure 4 – 5 follow the standard fugal technique that has each subject or voice introduced in different register. The upper voice that used to be the subject will play a countersubject or a contrapuntal line that was a continuation of the previous voice.



Measure 6 – 9 develop the main melody by using thicker texture in the right hand and adding octave virtuosic passage in the left hand.



Measure 10 – 14 is the third entrance of the main melody in the right hand with an inversion technique.

Measure 10 – 14 is the third entrance of the main melody in the right hand with an inversion technique.

Measure 15 – 17 is the last appearance of the subject.

Measure 15 – 17 is the last appearance of the subject.

Measure 18 – 20 is section B of the movement, which presents the new *Sinsamut* theme. The ostinato in left hand borrowed materials from previous movement, while the syncopated rhythm added a strong Jazz flavor into the section.

Measure 18 – 20 is section B of the movement, which presents the new *Sinsamut* theme. The ostinato in left hand borrowed materials from previous movement, while the syncopated rhythm added a strong Jazz flavor into the section.

Measure 21 – 26 is the recurrence of the main melody from previous movement but was slightly altered by thematic transformation technique.

21

24

Measure 27 – 30 function as a small coda or a *codetta* that brings the same thematic materials from the beginning of 1<sup>st</sup> movement but changes the rhythmic grouping from triplet to sixteenth note. The movement dramatically ends with F major 7 chord in the highest volume.

27

29

**ff**

## The Hermit (9<sup>th</sup> movement)

The composer wrote this movement in two-part polyphony. Two main characteristics of the Hermit, according to the interpretation of Dr. Denny Euprasert, are mystery and humor. Some of the previous motif reappears again in this movement, though being altered by thematic transformation technique.

Measure 1 – 2 bring the main melody from the “*Dragon Horse*” movement and created the answer by inverting the previous subject.



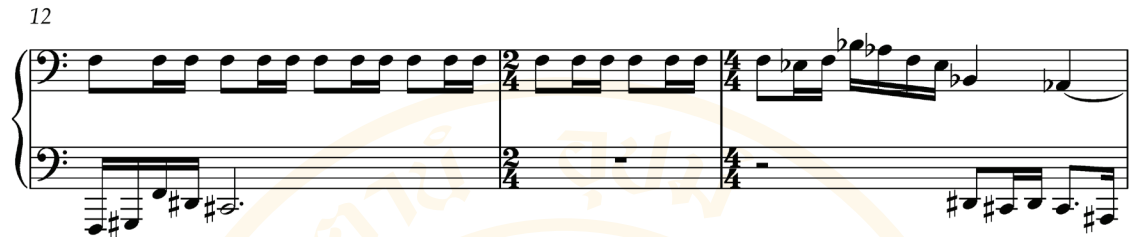
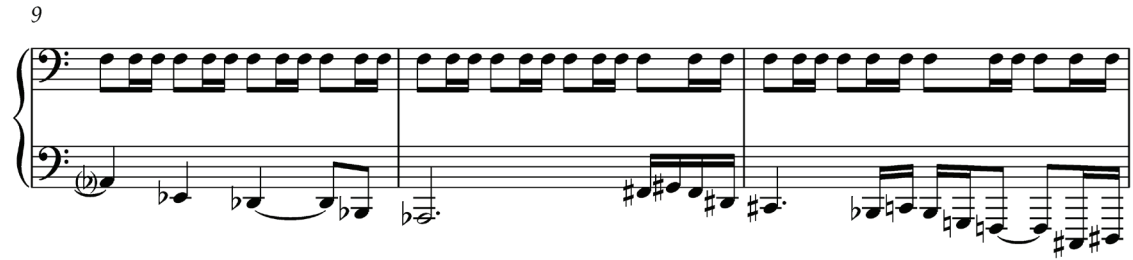
Measure 3 – 5 extend the melodic line by adding the longer unit creating from the same rhythmic motif.



Measure 6 – 8 show an ostinato in right hand that was created from dotted rhythm on repeated note F.



Measure 9 – 17 add a syncopation to the extended melodic line in left hand, while right hand continued to employ the same ostinato. The dissonance from the melodic line in left hand and rhythmic syncopation emphasizes the dry humorous character of the Hermit.



Measure 18 – 19 briefly bring some previous melodic materials from 3<sup>rd</sup> movement. Another important compositional technique in this section is polytonality, which created a strong dissonance between two hands.

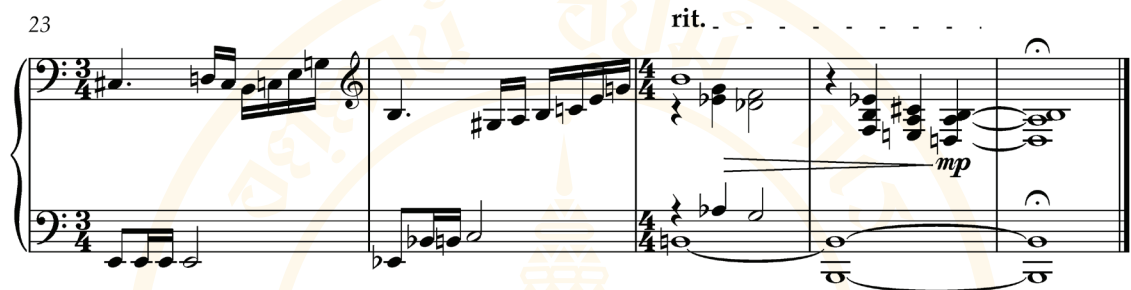


Measure 21 – 22 is a coda with polytonality technique, which is one of the main compositional devices of the composer in this entire work. The melody in the left hand is on G pentatonic scale while the right hand is in F# pentatonic scale.





Measure 23 – 27 present the ostinato and fragments of the main melody again before ending the movement with fading Jazz harmony.



## Conclusion

The aforementioned analysis shows that Denny Euprasert is a Jazz virtuoso who could write with variety of compositional tools and, at the same time, demonstrate a great architectural design of his work. The author strongly feel that Phra Abhai Mani and three other compositions from the same set stand on equal term with standard classical repertoires, as well as with the new music by leading contemporary composers from the West and other Asian countries.

It is a great hope that the analysis of Phra Abhai Mani will encourage more Thai pianists to perform this monumental work and will inspire other Thai composers to create more piano works that represent Thai culture.

## Bibliography

Sitalayan, Ramasoon. *4 Ballades from Thai Literature for Piano Solo*. Bangkok: Thana Press, 2019.

## Selected Didactic works for Keyboards by Johann Sebastian Bach

Onpavee Nitisingkarin<sup>1</sup>

### Abstract

J.S. Bach is known as the great organist and composer in Baroque period. There are many compositions he composed for a commission, leisure, church, and many more. However, it could be seen as well that one genre of his composition that lends a huge impact to musicians in the next generations until today, is the pedagogical work. This document provides a discussion about selected didactic repertoire by Johann Sebastian Bach. There is a discussion about J.S. Bach's pedagogical method which led to the reason why he would write a piece of music to make a connection between such technical or musical issues and the actual composed music. The selected repertoire illustrated in this paper are the first, three Clavierbüchlein for Wilhelm Friedemann Bach, and the other two for Anna Magdalena Bach. The second selected set are, Aufrichtige Anleitung or two-part and three-part inventions and eventually, the third selected set is The Well-tempered Clavier. The general information about each works as well as historical background and significant information regarding to specific pieces such as sinfonia no. 1, 6, and 11 in the selected set are also provided in this paper. This document also examined historical line of some musical genre, for example, an emergence of prelude and fugue as well as the development of this genre from then until these days. This document will help expanding the understanding of Bach's didactic works especially in the keyboard pedagogy area.

**Keywords:** J.S. Bach, didactic works, pedagogical works, keyboard works

---

<sup>1</sup> Lecturer at College of Music, Mahidol University

## Introduction

“Only he who knows much can teach much. Only he who has become acquainted with dangers, who has himself encountered and overcome them, can properly point them out and successfully teaches his followers how to avoid them.”<sup>2</sup> Bach had all of this integrated in himself and it makes his teaching to be most instructive, proper, and secure. According to Forkel’s biography of Bach that provides a discussion of his pedagogical method, Bach first taught his students by to practice isolated exercises for all fingers with utmost clarity. After several months of practicing these rather boring exercises, some students began to lose patience, so Bach would write little connected pieces for them in which those exercises were incorporated. Some examples of such pieces are the Six Little Preludes for beginners and two-part *Inventions*. Bach initially composed these pieces during his teaching hours and later transformed them into beautiful and expressive works of art. Then, Bach would introduce his own greater works to his students by playing for them the whole piece that they will study, and saying “so it must sound”. This was to give an idea at once of the character of the piece, and also of the degree of perfection the students have to aim at. Moreover, Bach’s teaching methods in composition was also excellent. He continued at once from the thorough bass to four parts instead of beginning with dry counterpoint that leads nowhere. And then chorale exercises were introduced in which Bach set the basses himself, and made his students invent only alto and tenor to them. Moreover, Bach always required his pupils “to compose entirely from the mind, without instrument and to pay a constant attention to the consistency of each single part”.<sup>3</sup>

“The best method of instructing youth, therefore, is to accustom them to what is good. The right understanding of it follows in time and can then still further confirms their attachment to none but genuine works of art”.<sup>4</sup> Bach’s method of teaching obviously directed his pupils farther. This can be proven by all his students who became distinguished artists, such as his two eldest sons (W.F. and C.P.E. Bach), Johann Gottlieb Goldberg, Johann Philipp Kirnberger, and many more.<sup>5</sup>

The most significant keyboard works by Bach that were intentionally written to be pedagogical works are the following: 1) three *Clavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann Bach, and the other two for Anna Magdalena Bach. 2) *Aufrichtige Anleitung* or two and three part inventions and 3) *The Well-tempered Clavier*.

---

<sup>2</sup> Hans T. Devid, Arthur Mendel, and Christoph Wolff, “Bach the Teacher” in *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* [New York: W.W. Norton and Company, 1998], 453.

<sup>3</sup> Ibid., 455.

<sup>4</sup> Ibid., 456.

<sup>5</sup> Ibid., 457.

## **Clavierbüchlein for Wilhelm Friedemann Bach**

*Clavierbüchlein* or “little keyboard book(s)” is a set of three well-known manuscripts written as a pedagogical work for Bach’s family. The first one is *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* and the other two manuscripts called *Clavierbüchlein vor Anna Magdalena*.

Among the children of Bach, Wilhelm Friedemann received the most extensive education from his father. Bach provided Wilhelm Friedemann the first lessons when the latter was barely ten years old. It is also undoubtedly true that the very first lessons that Bach taught his eldest son contained a substantial material from *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.<sup>6</sup> This book served the purpose of teaching clavier and organ as well as composition. According to Schulenberg, Bach was considered to be an experienced teacher by this date as substantiated by the music of the aforementioned book and its extraordinary teaching plans. In fact, Bach taught numerous students (e.g., J.C. Vogler and J.T. Krebs) since 1706-7; but at that time, he had not yet written keyboard just for the sake of teaching purpose<sup>7</sup>. It might be too advanced and not common for a ten-year-old child to receive such books filled with sophisticated keyboard music.. However, Bach clearly knew how and what to teach and W.F. Bach showed his brilliance. *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* was begun on January 22, 1720— exactly two months after Friedemann’s ninth birthday and was finished in 1724 during Bach’s Cöthen years. Bach compiled several keyboard pieces for Friedemann and inscribed them into a small oblong volume.<sup>8</sup> There are certain significant similarities between Bach’s own early musical experience and that of W.F. Bach. “First, composition and performance are united through the medium of the keyboard”<sup>9</sup>. For example, it is modeled on the use of ornamentation, fingerings, and the singing style. Secondly, W.F. Bach learned the same way as his father by copying and writing out other composers’ works. And lastly, W.F. Bach’s experience in composition at an early age involved improvisation, is similar to his father’s educational experience. Although, the term “Clavier” in the title of those works is in doubt as to what instrument is intended, nevertheless, the clavichord is the “most likely candidate”.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> David Ledbetter, “Bach as Teacher” in *Bach’s Well-tempered Clavier: the 48 Preludes and Fugues* [New Heaven, CT: Yale University Press, 2002], 127.

<sup>7</sup> John Butt, “Bach as Teacher and Virtuoso” in *The Cambridge companion to Bach* [New York: Cambridge University Press, 1997], 143.

<sup>8</sup> Robert Lewis Marshall, “Johann Sebastian Bach” in *Eighteenth-century keyboard music* [New York: Routledge, 2003, 96-97.

<sup>9</sup> John Butt, “Bach as Teacher and Virtuoso” in *The Cambridge companion to Bach* [New York: Cambridge University Press, 1997], 143.

<sup>10</sup> David Schulenberg, “The Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach and Related Works” in *The Keyboard Music of J.S. Bach* [New York: Routledge, 2006], 162.

*Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (CB) can be divided into five main sections as follows<sup>11</sup>:

- 1) tables illustrating clefs, the names of the notes, and an *Explication* of ornament signs and their meanings;
- 2) a group of simple pieces, starting with a demonstration of keyboard fingering and including several preludes and two chorale (CB1-13);
- 3) eleven preludes, later included in WTC I (CB14-24);
- 4) the fifteen two-part Inventions, here termed *Praeambula* (CB 32-46);
- 5) the fifteen Sinfonias, today called three-part Inventions but here designated *Fantasias* (CB 49-[63]).

This manuscript for W.F. Bach directs us to reestablish the first steps of Bach's pedagogical method. It begins with basic knowledge such as pitch and clef identification. It then proceeds to a discussion about the famous ornament table, the *Explication*, to demonstrate how the ornaments are to be "properly" played. *Applicato*, an extensively fingered piece in C major and in binary form, consists of running-scale patterns with an accompaniment chord figurations; as well as general principles of keyboard fingering. Later, the other compositions such as dances, preludes, etc.; were gradually added to the CB with more complexity.<sup>12</sup>

### ***Clavierbüchlein vor Anna Magdalena***

After Bach's first wife, Maria Barbara, died, and leaving him seven children, he remarried to Anna Magdalena Wilcken, a soprano at the court at Anhalt-Cöthen where he served as a court capellmeister. They had thirteen more children together between 1723-1742. It was a happy marriage and they shared common musical interests. Therefore, Bach dedicated some of his most inspired works to her. In 1722 and 1725 respectively, Anna Magdalena received two notebooks as personal gifts from Bach. These two notebooks were manuscripts called *Clavierbüchlein vor Anna Magdalena*. It was undoubtedly written for the musical instruction of Bach's children. In addition, it could also be considered as a family's musical album.<sup>13</sup>

The 1722 notebook consisted entirely of original works by Bach including an early version or first draft of the French suites, a few minuets, and some fragmented pieces. This notebook may have been a wedding gift for Anna Magdalena which later served as a sketchbook for

<sup>11</sup> Ibid., 163-4.

<sup>12</sup> Robert Lewis Marshall, "Johann Sebastian Bach" in *Eighteenth-century keyboard music* [New York: Routledge, 2003, 96-97.

<sup>13</sup> Malcolm Boyd, *Oxford Composer Companion: J.S. Bach* [New York: Oxford University Press, 1999], 112.

Bach himself. On the other hand, the 1725 notebook is a collection of pedagogical and recreational pieces by Bach and other composers of his time, including his sons, that Anna Magdalena used presumably for either her own enjoyment or the instruction of the children.<sup>14</sup> The early version of the partitas in A minor and E minor by Bach were utilized as opening pieces of the book, followed by compositions of other composers such as numerous minuets, polonaises, and other short mostly-anonymous keyboard works. However, they are not arranged in any particular order.<sup>15</sup>

### **Aufrichtige Anleitung**

Another set of renowned keyboard teaching pieces, intentionally written for his pupils and children, by Bach is the fifteen two-part *Inventions* (BWV 772-86). They were composed from 1720-1723 during Bach's residency in Cöthen. They appear in ascending order by pitch, starting from C. Each contains only two voices within contrapuntal texture; each is restricted to only major and minor keys that employ no more than four sharps or flats; and each is limited the use of thematic materials and performing techniques. The two-part *Inventions* an advance over the eleven preludes of CB, in terms of both techniques and musical complexity; they lead to the three-part *Inventions* or *Sinfonias*. The structures of all the *Inventions* can be seen through its clear sectional divisions. Each part is clearly defined by either a conclusive cadence, or by recurrent themes.<sup>16</sup> "Bach appeared to have borrowed (the term "invention" from the *Inventioni da camera* op.10 of F.A. Bonporti."<sup>17</sup> The two-part *Inventions* originally appeared in *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* called *Praeambula*, suggesting an improvisational genre. All the most commonly used keys were represented in the symmetrical order C-d-e-F-G-a-b-Bb-A-g-f-E-Eb-D-c in the earlier version.<sup>18</sup> Later the *Praeambula* became the two-part *Inventions* and were rearranged in a new key order (C-c-D-d-Ee-E-e-F-f-G-g-A-a-Bb-b) similar to the *Well-tempered Clavier* Part I.<sup>19</sup> The word *Invention* primarily means "idea" or an initial musical thought that is subsequently elaborated to form a composition.<sup>20</sup> Bach

---

<sup>14</sup> Malcolm Boyd, *Oxford Composer Companion: J.S. Bach* [New York: Oxford University Press, 1999], 112.

<sup>15</sup> Jane Magrath, *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature* [Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc., 1995], 4.

<sup>16</sup> Jane Magrath, *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature* [Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc., 1995], 4.

<sup>17</sup> Malcolm Boyd, *Oxford Composer Companion: J.S. Bach* [New York: Oxford University Press, 1999], 241.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.



clearly stated the didactic purpose of the *Inventions* or *Aufrichtige Anleitung* (Upright Instruction)<sup>21</sup> on the title-page of the fair copy: “not only 1) learn to play clearly in two voices but also, after further progress, 2) to deal correctly and well with three obligato part; furthermore, at the same time not only to have good *inventions* but to develop the same well and, above all, to arrive at a singing style in playing and at the same time to acquire a strong foretaste of composition [a volume of 62 pages in quarto format, dated 1723]”.<sup>22</sup>

The formal structure of the Two-part *Inventions* can be bi-tripartite, fugue, as well as through-composed. The Italian compositional style is evident in these pieces with certain elements of French dance types (i.e. Gigue). All are imitative in terms of texture. Though none is a complete fugue, some represents double-fugal technique. Each subject of the *Inventions* has its length, varying from two beats to four measures. Each invention usually begins by stating subject and countersubject simultaneously, followed by inversion of the parts in a dominant key.<sup>23</sup>

Invention no.1 is among the most popular of the entire collection. The stepwise motive permeates almost the entire piece. Invention no. 2 features a long lyrical melody that indicates independence between the hands in shaping the phrase. It is constructed as a strict canon. Invention no. 3 presents the use of scale figuration rather than arpeggiation. What is demanding here, is fitting ornaments in the countersubject to the running 16<sup>th</sup> notes in the other part. Invention no. 4 presents the difficulty of extended trills. Invention no.5 is presumably the most difficult of all, both technically and musically. An invertible counterpoint is also presented in every section.<sup>24</sup>

Invention no. 6 features an invertible counterpoint, structured in a rounded binary form, which requires legato playing and *cantabile* touch. It also has a dance-like character with some ornaments. Invention no.7 is lyrical, the ornaments must be executed smoothly without interfering the long flowing line. Invention no.8 is the most famous and approachable of all. The harmonic outline is clearly presented with some rhythmic difficulties. Invention no.9 is lyrical with eighth-note leaps in semi-staccato. The black key passages are occasionally difficult to play with accuracy. A double counterpoint is also presented. Invention no.10 is constructed

---

<sup>21</sup> Christoph Wolff, “Capellmeister in Cöthen ” in *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician* [New York: Norton, 2000], 227.

<sup>22</sup> Christoph Wolff, “Capellmeister in Cöthen ” in *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician* [New York: Norton, 2000], 226.

<sup>23</sup> David Schulenberg, “The Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach and Related Works” in *The Keyboard Music of J.S. Bach* [New York: Routledge, 2006], 188.

<sup>24</sup> Jane Magrath, *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature* [Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc., 1995], 14.

from broken chords. A proper tempo and hand coordination are required.<sup>25</sup>

Invention no. 11 has a three-part phrase as its main subject, each phrase separated by the skip of a seventh. Expressive and lyrical playing are required for developing mature musicianship. Invention no. 12 is lively and happy. The theme is written in fugal style. Its difficulty is comparable to a movement of a *French Suite*. Invention no. 13 presents a broken-chord pattern that varies throughout the piece. The three short themes are also linked together in this piece. It can be considered as one of the most frequently played *inventions*. Invention no.14 is based on an elaborated brokenchord. Thirty-second notes must be played accurately and evenly without conflict with the melody. Now we come to the last two-part *Invention* of the set, no.15. Its structure is symmetrical through a presentation of three pairs of entries. Mordents are to be played precisely.<sup>26</sup>

After a brief survey of the Inventions, Bach exhibits a wide variety of techniques and styles in these short teaching pieces, such as canonic passage, syncopation, chromaticism, Gigue-like figuration, and elaborate ornamentation. The chart below illustrates some comparisons with the earlier version in the CB as well as details of form, length, and etc.<sup>27</sup>

**Table 10.2 The Inventions**

Number in CB	P 610	Key	Meter	Length of subject (mm.)	Initial imitn. (intvl.)	Type	Form	Length (mm.)	Restate- ment at (m.)	Recapitulation medial at (m.)	final at (m.)	Copyist in CB
1	1	C	C	1/2	8	free	tripartite	22	7			JSBf
2	4	d	3/8	2	8		tripartite	52	18	11**	19	JSBf
3	7	e	C	1/2	8	free	multipartite	21****	7		42	JSBf
4	8	F	3/4	1	8	canonic	rounded bipart.	34	12			WFB
5	10	G	9/8	1	5	gigue	rounded bipart.	32	14		26**	WFB
6	13	a	C	1/2	8	free	tripartite	24****	6b			WF+JSB
7	15	b	C	2	5*	dbl. fugue	rounded bipart.	22	5b		18+	WFB
8	14	Bb	C	3	5*	dbl. fugue	through-comp.	20			18	WFB
9	12	A	12/8	2	5*	dbl. fugue	through-comp.	21		14b**		JSBc?
10	11	g	C	2	5		tripartite	23	7		16b	JSBc
11	9	f	3/4	4	8*	legato	rounded bipart.	34	17		29	JSBc
12	6	E	3/8	4	8*	chromatic	sonata	62		21***	43	JSBc
13	5	Eb	C	4	5*	dbl. fugue	tripartite	32		12	27	JSBr?
14	3	D	3/8	2	8		multipartite	59			43	JSBf?
15	2	c	C	2	8	canonic	rounded bipart.	27		13	23	JSBc

JSB = J. S. Bach  
WFB = W. F. Bach  
c = composing score  
r = revision copy  
f = fair copy  
\*Two subjects in invertible counterpoint  
\*\*Recapitulation is of other than opening passage  
\*\*\*After double bar  
\*\*\*\*Expanded by several measures in P 610  
+in P 610 only

<sup>25</sup> Jane Magrath, *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature* [Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc., 1995], 14-15.

<sup>26</sup> Ibid., 15.

<sup>27</sup> David Schulenberg, "The Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach and Related Works" in *The Keyboard Music of J.S. Bach* [New York: Routledge, 2006], 189.

**Table 1** The Inventions

The *Sinfonias* or *Three-part Inventions* (BWV 787-801) are probably less familiar than the *Two-part Inventions*. Similar to the *Two-part Inventions*, they originally appeared in the CB in which they were called *Fantasias*, in 1722-1723. This work is not intended for beginners but for middle intermediate students. The lengths of *Sinfonias* are greater than *Two-part Inventions*. Eleven out of fifteen *Sinfonias* in C,D,d,E,e,F,f,G,A,a, and Bb are written in fugal style (allegro and andante) as commonly found in the early eighteenth-century trio sonata. After revision the *Sinfonias* were ordered in the same key sequence as *Two-part Inventions*.<sup>28</sup>

Sinfonia no. 1 is monothematic and based on an ascending scale passage. The subject entries are overlapped at some points. Structurally, it is in three major sections. Sinfonia no. 2 opens with an imitation at the octave, in a style of Gigue. Sinfonia no.3 can be used as a preparation for fugal playing. Double thirds and sixths are also used, with florid passages in all three voices. Sinfonia no.4 has a subject that contains a wide upward leap and is highly expressive. Complicated voice-leading is also presented. Sinfonia no.5 has its accompaniment bass realized with a beautiful and highly ornamented Baroque cantilena.<sup>29</sup>

Sinfonia no.6 is a gigue-like piece. Skillful voicing and finger substitution within each hand are required. Sinfonia no.7 presents a melodic line in triadic pattern. This piece is a lyrical piece that requires a seamless legato. Sinfonia no.8 has a short trill in the motive that suggests a dance-like character. Sinfonia no.9 is written with rich chromaticism, short motives, many modulations and elided cadences. Sinfonia no.10 is one of the most effective of all as it is brilliant and forceful. It requires some hand crossings and finger substitution.<sup>30</sup>

Sinfonia no.11 is marked as *andante*. It features a beautiful, lyrical melody. Sinfonia no.12 is, again, dance-like, as suggested by its rhythmic lilt. It is considered to be among the most appealing *sinfonias*. Sinfonia no.13 is written in a thin texture. It unfolds in four measure units. Cadences as well as cadence-like progressions, appear at mm. 3-4, 7-8, and 15-16. Sinfonia no.14 is rarely played. The subject is based on a descending scale movement through an octave. It is a fugue-like work with four strettos revealed in its texture. Fingering and expanded hand positions bring about the coordination problems. The final *Sinfonia* no.15 is a virtuosic piece that demands both technical facility and strong musicianship. It illustrates “sewing machine” effect. Strong coordination between hands and a strong rhythmic sense are also

---

<sup>28</sup> David Schulenberg, “The Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach and Related Works” in *The Keyboard Music of J.S. Bach* [New York: Routledge, 2006], 193.

<sup>29</sup> Jane Magrath, *The Pianist’s Guide to Standard Teaching and Performance Literature* [Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc., 1995], 16.

<sup>30</sup> Ibid., 16-17.

required.<sup>31</sup>

The table below shows some comparisons to the earlier version in the CB as well as other details of form, length, and etc.<sup>32</sup>

**Table 10.3 The Sinfonias**

Number in	Key	Meter	Length of subject (mm.)	Initial imitations (pts.) (intvls.)	Counter-subjects	Type	Form	Length (mm.)	Recaps. (m.)
<i>CB</i>	<i>P 610</i>								
1	1	C	C	1	SMB 5, 8		bipartite	21	8b, 17b*
2	4	d	C	1	SMB 5, 8	1	double bipart.	23	22b*
3	7	e	3/4	2	SMB 5, 8	1	andante	44	
4	8	F	C	1	MSB 5, 8	1	rounded bipart.	23	15b*, 19b*
5	10	G	3/4	2	SMB 5, 8		rounded tripart.	33	16*, 27*
6	13	a	3/8**	4	SMB 5, 8	2***	minuet?	64	49
7	15	b	9/16	3	SB 8	1	free	38	20*
8	14	Bb	C	1	MSB 5, 8		tripartite	24	
9	12	A	C	2	SMB 5, 8		violin	31	
10	11	g	3/8	1	SMB 5, 8		fugue w/episodes	72	65
11	9	f	C	2	MSB 5, 8	2	andante	35	20
12	6	E	9/8	1	MSB 5, 5		chromatic	41	27*
13	5	Eb	3/4	1	SM 5		gigue	38	30
14	3	D	C	2½	SMB 5, 8	2	sarabande	25	
[15]	2	c	12/8	2	SM(B) 8, 8		multipart. (DC)	32	13b*, 28*

S = soprano  
M = middle part  
B = bass  
\*Episode or closing phrase  
\*\* Notated in double measures (2 × 3/8) in CB  
\*\*\*Never used simultaneously

**Table 2 The Sinfonias**

Although *Sinfonias* are the miniatures compared to the both part of Well-tempered Clavier, the former is a whole development of each tone-picture to which all the compositional techniques and musical forms are applied: Canon, Fugue, free-imitation, double and triple counterpoints, episodic passages, and inversions of all themes. All of these are combined and realized in various ways even though on a smaller scale than the WTC.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Jane Magrath, *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature* [Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc., 1995], 17.

<sup>32</sup> David Schulenberg, "The Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach and Related Works" in *The Keyboard Music of J.S. Bach* [New York: Routledge, 2006], 194.

<sup>33</sup> Philipp Spitta, Lara Bell and John Alexander Fuller-Maitland, *Johann Sebastian Bach* [London: Novello and company, 1999], 58.

## The Well-tempered Clavier

The other composition that could be considered among the most significant keyboard didactic works of Bach, can not be anything but the *Well-Tempered Clavier* (WTC) or the 48 preludes and Fugues (BWV 846-869). Bach completed the first set of the WTC in 1722 during his Cöthen years and twenty years later in 1742 during his Leipzig years, part two. The fugues were titled as *fughetta*.<sup>34</sup> As mentioned earlier, eleven preludes out of twenty-four from part I had their initial appearance in the CB. The objective of this collection was stated as: “For the use and profit of the musical youth desirous of learning as well as for this pastime of those already skilled in this study”.<sup>35</sup> Apart from pedagogical purpose, the WTC can also be considered as Bach’s practical treatise that shows “the art of exploring the complete range of tonal system”.<sup>36</sup> However, it is uncertain about the type of tuning system that Bach had in his mind.<sup>37</sup> In addition, this collection also illustrates “the juxtaposition of two fundamentally different kind of polyphonic musical settings: improvisatory and free-style scoring in the preludes versus thematically controlled and strict contrapuntal voice leading in the fugues”.<sup>38</sup>

Johann Kasper Ferdinand Fischer’s *Ariadne musica* is a set that consists of twenty short preludes and fugues in ascending order chromatically from C to B, and from which Bach clearly modeled his WTC as evidenced by the similarity in both style and mood.<sup>39</sup> The distinctions between these two collections are: 1) Bach extended the range of usable keys to twenty-four by, including the additional five keys (i.e., C#, d#, F#, g#, and a#); he retained the identical overall plan, 2) organized the twenty-four keys into an ascending chromatically order from C to B with parallel majors and minors.<sup>40</sup> It has been often argued which clavier (clavichord, harpsichord, or pianoforte) the WTC is written for.

According to Kirkpatrick, there are a number of distinctions between parts one and part two of WTC. Obviously, the preludes of book two are larger scale and more extensive than those of book one, including much complicated compositional processes in Book two.<sup>41</sup>

<sup>34</sup> Malcolm Boyd, *Oxford Composer Companion: J.S. Bach* [New York: Oxford University Press, 1999], 515.

<sup>35</sup> Christoph Wolff, “Capellmeister in Cöthen ” in *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician* [New York: Norton, 2000], 226.

<sup>36</sup> Ibid., 308.

<sup>37</sup> Malcolm Boyd, *Oxford Composer Companion: J.S. Bach* [New York: Oxford University Press, 1999], 515.

<sup>38</sup> Christoph Wolff, “Capellmeister in Cöthen ” in *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician* [New York: Norton, 2000], 229.

<sup>39</sup> Stewart Gordon, “George Frideric Handel and Johann Sebastian Bach” in *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners* [Belmont, CA: Shirmer, Thompson Learning™, 1996], 63.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ralph Kirkpatrick, *Interpreting Bach’s Well-tempered clavier: a performer’s discourse of method* (New Heaven, CT: Yale University Press, 1987), 14.



The *Prelude* is generally defined as an improvisatory genre that emerged during the Renaissance period. Bach developed it also as a standard genre in his own work. Typically, the preludes are constructed from a single idea. The motive or idea is first presented in tonic key and then modulated to its closely related keys, and then eventually returning to its home key or tonic at the end of the piece. However, Bach usually does create a rounded form by bringing back, at the end of the piece, the motive or other ideas stated at the beginning.

The preludes offer a diversity of styles and some of them can be associated with the other types of compositions.<sup>42</sup> The preludes of the WTC can be divided into eight categories as follows: 1) one motive that continues to reappear throughout the piece (i.e., D major and minor preludes of Book I), 2) sections alternate between counterpoint and improvisatory passages (i.e., Eb major of book I), 3) in the style of French overture (i.e., G major of book II), 4) in Binary form (i.e., B minor of book I and F minor of book II), 5) Trio sonata (three-voice texture), 6) Dance (i.e., Gigue in B major of book II, Allamande in B major of book I, and Sarabande in Gb major of book I), 7) fugal-like, counterpoint, and imitative (i.e. A minor of book I as a double counterpoint), and lastly, 8) Melody and accompaniment (i.e. E minor of book I).<sup>43</sup>

Attempts have been made to establish between the preludes and the fugues. However, no such connection is obvious. Usually, a fugue is based on a primary subject which creates a sense of unity in the piece. A clearly-defined exposition of the fugue is presented through the complete entries of subject in every voice in sequence. What follows the exposition is called an episode, and is based on a fragment of the subject, countersubject, or other contrapuntal figuration that has been previously presented in the exposition. A restatement of the subject appears once in a while in one or another voice in closely related keys. The tonic key is expected to reappear near the end either by emphasizing on dominant pedal points or by the appearance of the subject in stretto.<sup>44</sup> In addition, Bach wrote the fugues mostly for three or four voices; however, two and five-voice fugues are less common.

The influences of genre, such as prelude, fugue, or even both prelude and fugue together, as well as contrapuntal writing in general, are still in use today. This is notable especially in Romantic and Twentieth-century music by such composers as Mendelsohn, Shostakovich and Hindemith.

---

<sup>42</sup> Stewart Gordon, "George Frideric Handel and Johann Sebastian Bach" in *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners* [Belmont, CA: Shirmer, Thompson Learning™, 1996], 64.

<sup>43</sup> James Miltenberger, "MUSC 434: Keyboard Repertoire 1," (class lecture, West Virginia University, September 30, 2008)

<sup>44</sup> Stewart Gordon, "George Frideric Handel and Johann Sebastian Bach" in *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners* [Belmont, CA: Shirmer, Thompson Learning™, 1996], 64-65.



## Conclusion

It is evident that both Bach's teaching methods and his pedagogical works are intended to demonstrate his skills as a virtuoso composer and an excellent teacher. Bach took from his predecessors as regards forms and compositional techniques and developed them in his own teaching. He also imparted to his students a sense of what is good in music and musical expression. Bach engraved these instruction methods through these significant pedagogical works such as *Clavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann Bach and Anna Magdalena Bach, The two and three part *Inventions*, and the Well-tempered Clavier. This helps us know what authentic period practice of Bach's time is. Moreover, these didactic works become models for students, performers, and teachers, enabling us to impart to others the sense of what are good as well as providing knowledge on keyboard pedagogy and composition teaching.

## Bibliography

---

- Boyd, Malcolm. *Oxford Composer Companion: J.S. Bach*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Butt, John. "Bach as Teacher and Virtuoso" in *The Cambridge companion to Bach* [New York: Cambridge University Press, 1997]
- David, Hans T., Arthur Mendel, and Christoph Wolff, "Bach the Teacher" in *the New Bach Reader: A Like of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W.W. Norton and Company, 1998.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and its Forerunners*. New York; London: Schirmer Books; Prentice Hall International, 1996.
- Kirkpatrick, Ralph. *Interpreting Bach's Well-tempered clavier: a performer's discourse of method*. New Heaven, CT: Yale University Press, 1987.
- Ledbetter, David. "Bach as Teacher" in *Bach's Well-tempered Clavier: the 48 Preludes and Fugues*. New Heaven, CT: Yale University Press, 2002.
- Magrath, Jane. *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc., 1995.
- Miltnerberger, James. "MUSC 434: Keyboard Repertoire 1." Class lecture, West Virginia University, September 30, 2008.
- Schulenberg, David. *The Keyboard Music of J.S. Bach*. 2nd ed. New York: Routledge, 2006.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician*. New York: W.W. Norton and Company, 2000.