



College of Music
Mahidol University

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

VOL. 3 NO. 1 MARCH – AUGUST 2020

ISSN: 2586-9973



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

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่บทความวิจัย บทความวิชาการ รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาดุริยางคศาสตร์
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 3 ปีที่ 1 ซึ่งกองบรรณาธิการมีความมุ่งหวังที่จะพัฒนาและยกระดับมาตรฐานของวารสาร เพื่อตอบวัตถุประสงค์ของวารสารในการส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวกับดนตรี และเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการ ความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอีกด้วย โดยบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารได้ผ่านการกลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในสาขานั้น ๆ อย่างเข้มข้น ผู้สนใจสามารถค้นหาข้อมูลได้ที่ 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

ดร. พันธุ์โกมล

บรรณาธิการ วารสาร Mahidol Music Journal

ที่ปรึกษา

รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการบริหาร

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการ

ดร.น. พันธุมโกมล

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร. ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ
ดร. พุทธิรักษา กำเหนิดรัตน์

ศิลปกรรม

จรรยา กะการดี

กองบรรณาธิการ EDITORIAL BOARD

กองบรรณาธิการจากผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

PRINCETON UNIVERSITY
Prof. Dr. Simon Morrison

West Virginia University
Dr. Lindsey Williams

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ. ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
ศ. ดร. ณัฏชา พันธุเจริญ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ. ดร. นฤธิ์กา สุนทรธนะผล
ดร. ปวิتنชัย สุวรรณคังคะ

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผศ. ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธาดาล
ดำรงห์ บรรณวิทย์กิจ

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ดร. นิพัทธ์ กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยรังสิต
ผศ. ดร. เคน อยู่ประเสริฐ

สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา
ดร. ชัยพงษ์ ทองสว่าง

กองบรรณาธิการจากผู้ทรงคุณวุฒิภายใน

รศ. ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์
ผศ. ดร. อนรรฆ จรรย์ยานนท์
ผศ. ดร. ตรีทิพ บุญแย้ม
ดร. อำไพ บุรณประพฤกษ์
ดร. นีอร เตรัตนชัย
ดร. อรปวีณ์ นิตติถุงคาริน
ดร. กานต์ยุพา จิตติวัฒนา
ดร. ณัฐชยา นัจจนาวากุล
ดร. คม วงษ์สวัสดิ์
Dr. Kyle R. Fyr
Dr. Paul Cesarczyk

สารบัญ Contents

- 4 Like Minds in Variations: Clara Schumann's Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 20
Eri Nakagawa
-
- 21 การรับมือกับความไม่แน่นอนของคนดนตรี: กรณีศึกษาปัญหาในระหว่างการแข่งขันประกวดของโรคระบาด COVID-19 ในประเทศไทย
Dealing with Uncertainty of Persons in Music Industry: A Case Study of Problems during COVID-19 Pandemic in Thailand
ตรีทิพ บุญแย้ม
-
- 32 การศึกษาแนวโน้มการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนเปียโนระดับอุดมศึกษาในกรุงเทพมหานคร
A Study of the Tendency of Piano Teaching Development in Higher Education in Bangkok
ชนิดา ตั้งเดชะหิรัญ และ ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์
-
- 46 การเรียนการสอนการขับร้องประสานเสียง โรงเรียนบ้านเทอดไทย
Choir Instruction: Ban Thoet Thai School
ช่อลดา สุริยะโยธิน
-
- 60 วงกลองยาวไทยใหญ่ บ้านเทอดไทย จังหวัดเชียงราย
Tai Yai's Traditional Tall Narrow Drum Band, Thoed Thai Village, Chiang Rai
กฤตวิทย์ ภูมิถาวร
-

Like Minds in Variations: Clara Schumann's Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 20

Eri Nakagawa¹

Abstract

Robert and Clara Schumann are known as an eminent musician couple in the nineteenth century. Beginning in 1853, the couple developed a close professional and personal friendship with Johannes Brahms. The author has been fascinated by the lives and works of the three magnificent musicians, and performed a recital including three sets of variations by the three composers: Clara Schumann's Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 20; Robert Schumann's Theme and Variations in E-flat major, WoO 24; and Brahms's Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 9. All three sets were written in the period from 1853 to 1854; all reflect the beautiful relationships among the three musicians: mutual adoration of Robert and Clara Schumann, profound friendship between Clara and Brahms, Robert Schumann's enthusiastic admiration of Brahms, and Brahms's sincere respect for Robert Schumann. This article focuses on Clara's Variations op. 20, a set of seven variations written in May and June 1853, dedicated to her husband for his 43rd birthday. Discussions include the origin of the theme, Robert Schumann's *Bunte Blätter* (Colored Leaves) op. 99; the implication of "Clara's motives" in his theme; and an allusion to her earlier composition, *Romance variée* op. 3 into the final variation, which was inserted in Brahms's Variations op. 9 first and then suggested to Clara to do the same for her own variations.

Keywords: Clara Schumann, Variations, Robert Schumann, Johannes Brahms, Clara's motive

¹ Associate Professor, College of Music, Mahidol University, Thailand

Introduction

Clara Schumann (1819–1896) was born on September 13, 1819 as Clara Wieck. She was a child prodigy trained by her father, Friedrich Wieck (1785–1873), a well-known piano teacher. She was one of the most famous female pianists in the 19th century. She performed more than 1300 programs between 1828 (at age 9) and 1891 (at age 71).² She is especially remembered for championing the music of Robert Schumann,³ who was her father's pupil as well. She premiered many of his works and included at least one Schumann's work in almost every program she played after her marriage to him in 1840.⁴ She was also a composer, educator, and the adviser and editor of the works of her husband. While all those things, she also was the wife of a musician who suffered from depression and nervous disorder and finally being permanently institutionalized after attempting suicide, and she became a single mother to raise seven surviving children.

Clara Wieck first met Robert Schumann (1810–1856) when she was nine years old. In early 1830, Clara was already active as a concert pianist and composer while Robert had started his career as a composer and influential music critic. They married in 1840 and had eight children between 1841 and 1854. Johannes Brahms (1833–1897) visited Schumann's house in Düsseldorf on September 30, 1853. Schumann discovered Brahms's extraordinary talent and introduced the unknown 20-year-old musician to the world. The three greatest musicians of the 19th century began their profound friendship thereafter. Unfortunately, Brahms came into Schumann's life just as the older composer was suffering a mental breakdown. Less than six months later, a catastrophe occurred; Schumann threw himself into the Rhine on February 27, 1854. He was rescued but was admitted to a mental asylum several days later and stayed there until his death on July 29, 1856.

Clara's compositions include 23 opus numbers with chamber music, works for orchestra, songs, and many character pieces for solo piano. She wrote several sets of variations for piano in her youth. The first three were written between 1830 and 1831; however, the manuscripts for these works have been lost.⁵ The published works are *Romance variée pour le piano*, op. 3 (1831–1833) and *Variations de concert pour le pianoforte sur la "Cavatine du Pirate" de*

² Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann, and Janina Klassen. "Clara Schumann's Collection of Playbills: A Historiometric Analysis of Life-Span Development, Mobility, and Repertoire Canonization" *Poetics*, 37 (2009): 50. [http://musicweb.hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez-Lehmann-Klassen\(2009\)CS-Programs.pdf](http://musicweb.hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez-Lehmann-Klassen(2009)CS-Programs.pdf).

³ Li-chin Lai, "Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 20 by Clara Schumann: An Analytical and Interpretative Study" (DMA diss., Temple University, 1992), 4.

⁴ Nancy B. Reich. *The Artist and the Woman*, rev. ed. (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 257.

⁵ Lai, 15.

Bellini, op. 8 (1837). The *Souvenir de Vienne: Impromptu pour le pianoforte*, op. 9 (1838) was written in a free-variation style.

Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 20

Clara Schumann started composing her Variations on a Theme by Robert Schumann on May 29, 1853 as her diary entry on that day attests as below:

To-day I once more began . . . for the first time for years, to compose again; that is, I want to write variations on a theme of Robert's, out of *Bunte Blätter*, for this birthday: but I find it very difficult—The break has been too long.⁶

On June 3, 1853 she added: "The work is done. It seems to me that it is not a failure."⁷ She dedicated the variations to her husband by writing the following inscription on the manuscript: "To my beloved husband on June 8, 1853; this renewed feeble attempt from his old Clara."⁸ It was Schumann's 43rd birthday; this would be the last he would spend with his family. The variations are based on her husband's piano piece, *Bunte Blätter* (Colored Leaves), op. 99, no. 4. *Bunte Blätter* is a collection of 14 short piano pieces written between 1834 and 1849. Schumann assembled and published them as op. 99 in 1852. No. 4 was written in 1841, one year after he married Clara. The piece is in F-sharp minor marked "Ziemlich Langsam" (rather slow), as in Example 1:

Schumann was deeply interested in the psychological effects of harmony and the aesthetic differences between the tone-coloring of different keys.⁹ Christine Bunyan states that, as early as 1834, Schumann wrote an article titled "Charakteristik der Tonleitern und Tonarten," in which many of the ideas expressed were heavily indebted to Christian Daniel Schubart's (1739–1791) "Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst," published in 1806. According to Schubart, the key of F-sharp minor is "a gloomy key: it tugs at passion as a dog biting a dress. Resentment and discontent are its language."¹⁰

⁶ Berthold Litzmann, *Clara Schumann: An Artist's Life, Based on Material Found in Diaries and Letters*, trans. Grace E. Hadow, vol. 2 (London: Cambridge University Press, 2013), 36.

⁷ Ibid.

⁸ Reich, 217.

⁹ Christine Bunyan, "Aspects of Tradition and Originality in the Chamber Music of Robert Schumann" (Ph.D. diss., Rhode University, 1978), 75.

¹⁰ Rita Steblin, trans., *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. (1983). <https://www.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html>.

Example 1



Schumann Bunte Blätter op. 99, no. 4 (Breitkopf & Härtel)

Before the *Bunte Blätter*, op. 99, no. 4, Schumann wrote only two other piano pieces in the key of F-sharp minor, both of which are associated with Clara. The Piano Sonata No. 1 in F-sharp minor, op. 11 (1833–1835) was written to communicate his love for her at a time when her father tried to end their relationship by sending Clara far away. The other F-sharp minor work, *Noveletten*, op. 21, no. 8 (1838), includes an interlude titled “Stimme aus der Ferne” (A voice from the distance) (Example 2), which—as Reich points out—resembles Clara’s “Notturmo” no. 2 from *Soirées musicales*, op. 6 (1834–36) (Example 3).¹¹

¹¹ Reich, 226.

Example 2

Stimme aus der Ferne
A voice from the distance
Une voix dans le lointain

Schumann Noveletten, op. 21, no. 8, interlude marked “Stimme aus der Ferne,” b. 198–211 (Breitkopf & Härtel)

Example 3

Andante con moto.

Clara Schumann “Notturmo”, op. 6, no. 2, b. 3–8 (Friedrich Hofmeister)

Stephen J. Smith observes that “certain melodic shapes which occur again and again in Schumann’s music have some association with Clara.”¹² There are two patterns of “Clara’s motive” seen in Schumann’s op. 99, no. 4. The first is C-B-A-G (#)-A, which represents Clara’s name: C (L) A (R) A.¹³ In this work, C-sharp substitutes for C-natural, appearing in bars 1–4, 5–8

¹² Stephen J. Smith, “Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann’s Opus 20 and Johannes Brahms’ Opus 9” (DMA diss., University of British Columbia, 1994), 6.

¹³ Eric Sams, “Brahms and his Clara Themes,” *The Musical Times* 112 (May 1971): 432.

and 19–20. The following are two examples of Schumann’s works with this pattern. The first is “Die Lotosblume” no. 7 from the song cycle *Myrthen*, op. 25 (1840), a piece dedicated to Clara as Schumann’s wedding gift to her. The song begins with five pitches: C-Bb-A-G#-A in the original key of F major as in Example 4:

Example 4

Schumann “Die Lotosblume”, op. 25, no. 7, b. 1–3 (Breitkopf & Härtel)

The first version of Schumann’s Symphony No. 4 in D minor, op. 120 was written in 1841 and given to Clara as a birthday present. Schumann called it “Clara Symphony.” The opening theme of the first movement includes five pitches: F-E-D-C#-D, as in Example 5:

Example 5

Schumann Symphony No. 4, op. 120, I, b. 1-3 (C. F. Peters)

The other pattern of the “Clara’s motive” is five descending notes: C#-B-A-G#-F#, as seen in b. 21-24 of op. 99, no. 4 (Example 1).¹⁴ Below are some of Schumann’s earlier works employing this descending five-note pattern (Example 6 and Example 7):

Example 6



Schumann Piano Sonata No. 3 in F minor, op. 14
(Originally written in 1836), I, b. 1-2 (Breitkopf & Härtel)

Example 7



Schumann op. 14, III, b. 1-4 (Breitkopf & Härtel)

The title of the movement in Example 7, “Quasi variazioni. Andantino de Clara Wieck,” is uncertain: which of Clara’s compositions was Schumann referring to? There is only one piece written by Clara with the indication of “Andantino” before his Third Sonata: the third piece of *Caprices en forme de valse*, op. 2, a collection of nine short pieces (1831–1832). In the opening of the Caprices, op. 2, no. 3, there is a descending motion with four notes as in Example 8.

Example 8



Clara Schumann Caprices en forme de valse, op. 2, no. 3, b. 1-4 (Hofmeister)

¹⁴ Ibid.

It is questionable whether Schumann meant this piece as “Andantino de Clara Wieck” in his composition. Actually, the seventh piece of the same Clara’s Caprices, op. 2 contains a descending five-note line more likely to be what Schumann could have quoted from Example 9.

Example 9



Clara Schumann op. 2, no. 7, b. 17-18 (Hofmeister)

Schumann uses the descending five-note motif in the opening theme of his *Fantasie*, op. 17 as well (Example 10):

Example 10



Schumann *Fantasie* op. 17 (originally composed in 1836), I, b. 1-5 (Breitkopf & Härtel)

As mentioned earlier, Reich observes resemblance between a passage in the *Noveletten* op. 21, no. 8 and the opening of Clara’s *Soirées musicales* op. 6, no. 2,¹⁵ both of which include the descending five-note motive (see Examples 2 and 3). It should be noted that the Clara’s composition was written before Schumann’s. In fact, two other pieces of Clara’s op. 6 also contains the “Clara’s motive”; interestingly, the two versions of “Clara’s motive” in Schumann’s *Bunte Blätter* op. 99 no. 4 appear in the middle section of Clara’s “Toccata”, op. 6, no. 2: C#-B-A-G#-F# in b. 49-53 and C#-B-A-G#-A in bars 85-90, and “Clara’s name motive” is found in her “Ballade”, op. 6, no. 4 in d minor as F-Eb-D-C#-D in bars 16-17.

¹⁵ Reich, 226.

Besides Clara's motives, there are two more noteworthy counts on the *Bunte Blätter* piece, one of which is that the piece features lower neighbor tones prominently such as F#-E#-F# in the alto voice, A-G#-A in the tenor of bar 1, and C#-B#-C# in bars 9, 11 and 13 (see Example 1). As semitone dissonance is also a feature of Clara's style,¹⁶ she will explore them abundantly along with other non-chord tones and chromatic writing in her op. 20.

The other count is the bass line of the piece. Smith observes similarity between the bass line of the first and last four bars in the *Bunte Blätter* piece and the opening of Schumann's *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck*, op. 5,¹⁷ which begins only with the bass as in Example 11:

Example 11



The triplet line includes wide leaps, for example, in bars 39–40, where the bass triplets become syncopated and cross over the theme. The original harmonic structure is retained except for bar 41 and bar 46; the former includes an A-sharp half-diminished chord and an F-sharp seventh chord instead of the original A-sharp diminished chord; further, the latter has altered harmonies with the major subdominant and Neapolitan sixth chord, giving a special color. The variation also shows Clara Schumann's characteristics well, featuring frequent dissonances with appoggiaturas (e.g. beat 2 of bar 27), neighbor tones (e.g. beat 1 of bar 27, beat 1 of bars 34, 36 and 39), and suspensions with ties (e.g. bars 46–47).

The second variation increases rhythmic intensity by the perpetual motion in chordal 16th notes, which often appear in chromatic lines and ascending arpeggios (Example 13):

Example 13



Clara Schumann Variations op. 20, b. 49-52, var. 2 (Breitkopf & Härtel)

The texture becomes thicker and the register wider, extended to five octaves. This variation is somewhat similar to the third piece of the revised version (1850) of Schumann's Impromptus op. 5 (Example 14):

Example 14



Schumann Impromptus op. 5, III, b. 1-2 (Breitkopf & Härtel)

One major change in the structure is the insertion of a transition in bars 64–67 extending the total length from 24 bars to 27 bars. The melodic line is often syncopated as in bars 49, 53, 57, and 59. An altered harmony appears in bar 67, where the original A-sharp diminished chord is replaced with a C-sharp minor chord.

The tension created in Variation 2 is suspended in the following variation, returning to the initial theme's rhythm with occasional triplets in the parallel major key of F-sharp major (Example 15):

Example 15



Clara Schumann Variations op. 20, b. 76-79, var. 3 (Breitkopf & Härtel)

The melody remains in the soprano with some alterations, first appearing in bar 79, with a new octave bass line in the low register making the texture thicker and profounder than the original theme. The bass in the first eight bars ascends in ascending motion contrary to the melodic line. The opening totality of F-sharp major becomes its subdominant D-sharp minor in the middle section starting in bar 84. The melody in the section is modified and transposed down a minor third until bar 89, in which a new interval of ascending 6th: A#-F# gives a special climactic feeling. The melody and harmony in the last section are also modified, becoming more chromatic.

The fourth variation returns to F-sharp minor with furthering of rhythmic intensity again. The theme this time appears in the tenor voice of the left hand while the right hand displays brilliant figurations in sixteenth-note triplets, giving a feeling of forward motion (Example 16):

Example 16



Clara Schumann Variations op. 20, b. 100-103, var. 4 (Breitkopf & Härtel)

The figurations written in wide registers in the right hand shift to the low bass a few times, covering more than six octaves of the piano. These are a mixture of diatonic and chromatic scales, broken octaves and arpeggios—a pattern that, as Lai points out, bears resemblance to passages in the third variation of Schumann’s ABEGG Variations.¹⁹

Variation 5, marked “Poco animato,” changes the mood by the tempo and sudden *forte* dynamics at the beginning. The variation (written with a strong chordal statement of the main theme in the right hand over enduring sixteenth-note octaves in the left hand) reflects Clara Schumann’s brilliant skills as pianist. The second half of the variation is repeated for the first time in the set by the first ending and repeat sign.

The sixth variation calms down and returns to the opening tempo with a beautiful canon between the soprano and tenor first at the fifth and then at the octave in four-part counterpoint as in Example 17:

¹⁹ Lai, 54.

Example 17



Clara Schumann Variations op. 20, b. 148-151, b. 156-159, var. 6 (Breitkopf & Härtel)

Clara had studied counterpoint with her father since the age of 10.²⁰ In 1840, the year of her marriage, she wrote one pure canonic composition: “Wenn ich Vöglein wär.” Robert Schumann wrote a vocal duet with the same text in the same year, as op. 43, no. 1, which also includes a canonic phrase. According to Reich, “after her marriage, Clara Schumann’s composing efforts followed closely the patterns set by her husband; after their counterpoint studies in early 1845, both composers produced music that reflected these efforts.”²¹ In fact, Clara’s solo piano works written in 1845 are all preludes and fugues.

The last variation has an extended structure: instead of 24 bars, there are 66. Clara may have modeled her op. 20 on her husband’s ABEGG Variations op. 1 (1830), Impromptus op. 5 (1833), and Symphonic Etudes op. 13 (originally written 1834-1835), all having an extensive finale. Variation 7 features a new rhythm of thirty-second notes as accompaniment and decorative figurations. The thirty-second-note figurations, which constantly appears until bar 199 and again from bar 226, often include upper and lower neighbor tones shared by both hands (Example 18):

²⁰ Ibid, 11.

²¹ Reich, 214.

Example 18



Clara Schumann Variations op. 20, b. 172-175, var. 7 (Breitkopf & Härtel)

These neighbor tones are sometimes articulated with groups of three notes as in beat 2 of bar 175, giving a sense of *hemiola*. The first eight bars are repeated for the first time in this work. The second half is shortened by two bars, making the total section 22 bars instead of 24 bars, followed by an extensive coda with a key change to F-sharp major.

The coda includes three subsections: transition in bars 194–201, the return of Variation 3 in bars 202–225 and a codetta marked “*calando*” in bars 226–237. The transition begins with a modified version of the opening theme starting on an A-sharp, the third degree of F-sharp major scale. Two bars later, the melody rises from a C-sharp chromatically while a pedal point in the bass prolongs the dominant harmony for five bars. Then the rhythm of thirty-second notes stops and the opening phrase of Variation 3 returns. There is one significant change here, an allusion from her earlier composition, *Romance variée*, op. 3 (1831–1833), which was Clara’s first composition dedicated to Robert Schumann (Example 19):

Example 19



Clara Schumann Romance variée, op. 3, b. 6-9 (Friedrich Hofmeister)

This theme is quoted by Robert Schumann in his *Impromptus sur une romance de Clara Wieck*, op. 5. He superimposes Clara’s op. 3 theme onto his own bass theme (Example 20):

Example 20



Robert Schumann Impromptus op. 5, b. 17–20 (Breitkopf & Härtel)

In Clara's Variation op. 20, the theme of op. 3 in C major is inserted in the inner voice starting in bar 202 of the coda in F-sharp major with slight modifications (Example 21):

Example 21



Clara Schumann Variations op. 20, b. 202–205, var. 7 (Breitkopf & Härtel)

Actually, this allusion was not included when Clara completed the set in June 1853. It was Brahms who suggested to Clara when he studied Clara's variations (when writing his own variations in the summer of 1854). Smith describes, "... he noticed that it was possible to combine the beautiful third variation with ... the theme of Clara's first musical homage to Schumann and of his first homage to her."²² Reich also states: "For Clara, the quotation may have recalled the glowing days of her childhood; for Brahms, it was a gesture to honor both older composers."²³

Clara Schumann added her op. 3 theme to her manuscript (beginning bar 202) before it was sent to the printer.²⁴ Her diary of September 14, 1854 notes: "Proof of my *Variations* from Härtel. Brahms has had a splendid idea, a surprise for you, my Robert. He has interwoven my old theme with yours – already I can see you smile."²⁵

²² Smith, 30.

²³ Reich, 233.

²⁴ Ibid, 314.

²⁵ Litzmann, 81.

After the allusion of the op. 3 theme in eight bars in the section, Clara brings back the canon of Variation 6 in bars 210-213. In the codetta, a chromatic melody as a transformation of the original *Bunte Blätter* theme in bars 226-230 descends from a C-sharp to F-sharp, continued with an ascending F-sharp major arpeggio in bars 230-234. The thirty-second-note figurations heard earlier in Variation 7 come again, including the recalling groups of three notes with neighbor tones, first appeared in bar 175. The piece ends with a *pianississimo*. Smith describes the dynamic mark: “The application of *pianississimo* was also a favorite device because Clara was especially known for her superb ability to play softly and with sublime feeling.”²⁶

Conclusion

The Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 20, distinguishes itself as one of Clara’s last compositions and one of her most mature works. She seemed content with its outcome. In a letter to her stepsister (Marie Wieck) on August 16, 1853, she said:

“To my great joy, all the pieces [opp. 20–23] were so well done that there was nothing that Robert wanted to change. So you see, as one gets older there are also many pleasures that only a more mature mind and feelings can bring.”²⁷

The Variations op. 20 displays her elegant style, clarity in texture and formal plan, virtuosic figurations with chromaticism, imaginative treatment of accompanying patterns, and exploration of various tonal colors with delicate harmonies with effective use of dissonances. Based on Robert Schumann’s theme and providing inspiration to Brahms, this work remarkably represents the beautiful relationship of the three composers.

According to Reich,²⁸ Brahms wrote to Breitkopf and Härtel on September 25, 1854, requesting that two variations of his op. 9 and Clara’s op. 20 be published simultaneously; they were published by this concern in November 1854. It is a little sad to note that Clara’s Variation op. 20 was dedicated to Robert Schumann but, at the time of its publication, he was already in the mental asylum in Eendenich.

²⁶ Smith, 81.

²⁷ Reich, 215.

²⁸ Reich, 233, 341.

References

- Bunyan, Christine. "Aspects of Tradition and Originality in the Chamber Music of Robert Schumann." PhD diss., Rhode University, 1978.
- Kopiez, Reinhard, Andreas C. Lehmann, and Janina Klassen. "Clara Schumann's Collection of Playbills: A Historiometric Analysis of Life-Span Development, Mobility, and Repertoire Canonization," *Poetics*, 37 (2009): 50-73. [http://musicweb.hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez-Lehmann-Klassen\(2009\)CS-Programs.pdf](http://musicweb.hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez-Lehmann-Klassen(2009)CS-Programs.pdf)
- Lai, Li-chin. "Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 20 by Clara Schumann: An Analytical and Interpretative Study." DMA diss., Temple University, 1992.
- Litzmann, Berthold. *Clara Schumann: An Artist's Life, Based on Material Found in Diaries and Letters*. Translated by Grace E. Hadow. 2 vols. London: Cambridge University Press, 2013.
- Reich, Nancy B. *The Artist and the Woman*, Rev. ed. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- Sams, Eric. "Brahms and his Clara Themes," *The Musical Times* 112 (May 1971): 432-434.
- Smith, Stephen J. "Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9." DMA diss., University of British Columbia, 1994.
- Stebilin, Rita. trans. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. (1983). <https://www.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html>

การรับมือกับความไม่แน่นอนของคนดนตรี: กรณีศึกษาปัญหาในระหว่างการแพร่ระบาดของโรค ระบาด COVID-19 ในประเทศไทย

Dealing with Uncertainty of Persons in Music Industry: A Case Study of Problems during COVID-19 Pandemic in Thailand

ตรีทิพ บุญแย้ม¹
Treetip Boonyam

บทคัดย่อ

ผู้ประกอบการอาชีพในธุรกิจดนตรีได้รับผลกระทบอย่างมากต่อการระบาดของโรคระบาด COVID-19 เนื่องจากในประเทศไทยเองมีการออก พรก.ฉุกเฉิน เพื่อป้องกันการแพร่ระบาดของโรค ด้วยการงดการชุมนุมของคนจำนวนมาก ส่งผลต่อการประกอบอาชีพด้านดนตรีต่อเนื่องมาตั้งแต่เดือนมีนาคม พ.ศ. 2563 เป็นต้นมา และมีแนวโน้มว่าอาชีพนี้จะได้รับการผ่อนปรนเป็นอาชีพสุดท้าย ผลการสำรวจเบื้องต้นด้วยแบบสำรวจผ่าน Google form กับผู้ประกอบการดนตรีในประเทศไทยพบว่า ผู้ประกอบการอาชีพนี้ได้รับผลกระทบอย่างมาก โดยรายได้หายไปกว่าร้อยละ 50 จากรายได้เดิมที่เป็นอยู่ และพบว่านักดนตรีหรือนักร้องได้รับผลกระทบมากที่สุด ในขณะที่ครูสอนดนตรีได้รับผลกระทบน้อยที่สุด การปรับตัวของผู้ประกอบการอาชีพนี้คือการใช้เงินเก็บและการประกอบอาชีพเสริม ในขณะที่กว่าร้อยละ 50 รู้สึกไม่สามารถทนต่อสถานการณ์เช่นนี้ได้อีกต่อไป ในบทความนี้ผู้เขียนนำเสนอวิธีการรับมือของผู้ประกอบการอาชีพดนตรีในต่างประเทศ และแนวทางการเตรียมพร้อมรับมือกับความไม่แน่นอนต่อไปในอนาคตด้วยทฤษฎี I-ADAPT ให้แก่ผู้ประกอบการอาชีพในธุรกิจดนตรี

คำสำคัญ: โควิด-19, การปรับตัว, ธุรกิจดนตรี, นักดนตรี, ศิลปิน

Abstract

People who have careers in the music business have affected from the pandemic of COVID-19 because of the Emergency Decree of the Thai Government to delay the outbreak of the Coronavirus 2019 by setting the regulation of prohibitions or limitations the movement

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาธุรกิจดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

of large numbers of people across the various areas since March 2020 and the tendency that this occupation will be released to do business after others. From the primary survey with Google form to the persons who work in the music business in Thailand found that they have affected by this crisis which loses their earning around 50%. Although the persons who are the musicians or singers have got the most effects, the music teachers have got little affected by the crisis. They adapted themselves by using their savings and find other occupations to making their living. 50% of them can't stand for this situation anymore. This article, the author proposes the methods that the international artists did for handling the crisis and also the guideline for preparing the persons in the music business for coping with the uncertainty situation in the future with the I-ADAPT theory.

Keywords: COVID-19, Adaptability, Music Business, Musicians, Artist

บทนำ

แม้มนุษย์จะรู้ว่าชีวิตอยู่บนความไม่แน่นอน แต่ดูเหมือนว่าหากไม่เกิดเหตุการณ์รุนแรงใดขึ้นมาแล้ว มนุษย์ก็หลงลืมความไม่แน่นอนดังกล่าวไปเสียอย่างง่ายดาย ในช่วงต้นปี 2563 เป็นต้นมา โลกประสบกับความไม่แน่นอนหลายอย่างยิ่งนัก ซึ่งเกิดเหตุการณ์ตั้งแต่ปัญหาสงครามการค้าระหว่างสหรัฐอเมริกากับจีนที่บาดหมางกันมาตั้งแต่ปลายปี 2562 และดูเหมือนจะเริ่มตกลงกันได้ในช่วงต้นปีที่ผ่านมา รวมถึงสัญญาณเศรษฐกิจทั่วโลกที่มีอัตราการขยายตัวลดต่ำลง (บัณฑิต นิจถาวร, 2563) จนมาถึงการลอบสังหารผู้นำทหารของอิหร่านโดยสหรัฐอเมริกา สร้างความกังวลในช่วงนั้นว่าอาจเกิดสงครามอ่าวขึ้นอีกครั้ง (ประชาชาติธุรกิจ, 2563) ดีที่เหมือนเรื่องราวได้ยุติลงเสียก่อน เพราะโลกนี้ประสบกับเรื่องเลวร้ายยิ่งกว่า ก็คือการระบาดของไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ซึ่งได้รับการประกาศจากองค์การอนามัยโลก (WHO) ยกกระดับให้เป็น “ภาวะการระบาดใหญ่ทั่วโลก (Pandemic)” โดยสมาคมขนส่งทางอากาศระหว่างประเทศ (IATA) ประเมินว่า กรณีที่มีการแพร่ระบาดอยู่ในวงจำกัด รายรับการท่องเที่ยวโลกจะลดลง 63,000 ล้านดอลลาร์ โดยเอเชียจะได้รับผลกระทบสูงสุด รองลงมาคือ ยุโรป ญี่ปุ่น อิตาลี และเยอรมนี ซึ่งล้วนเป็นแหล่งท่องเที่ยวสำคัญของนักท่องเที่ยวจีน ขณะที่สภาอุตสาหกรรมท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยประเมินว่า จะส่งผลกระทบต่อการท่องเที่ยวไทยไม่ต่ำกว่า 6 เดือน และสูญเสียรายได้กว่า 2.5 แสนล้านบาท ขณะที่ความเห็นของ IMF (4 มี.ค. 63) ระบุว่า ผลกระทบจะทำให้เศรษฐกิจโลกขยายตัวต่ำกว่าปีก่อน แต่จะลดลงเท่าใดคาดเดายาก ขึ้นกับความสามารถในการควบคุมการระบาดของประชาคมโลก (เสาวณี จันทะพงษ์ และทศพล ต้องหุ้ย, 2563)

ธุรกิจดนตรีกับผลกระทบจากการระบาดของไวรัสโคโรนา (COVID-19)

การระบาดของไวรัสโคโรนาหรือโควิด-19 นี้ ส่งผลกระทบอย่างยิ่งต่อธุรกิจทุกภาคส่วน โดยคณะกรรมการร่วมภาคเอกชน 3 สถาบัน (กกร.) ประเมินว่าจะสร้างความเสียหายต่อเศรษฐกิจหลักล้านล้านบาท และภายในเดือนมิถุนายนนี้ จะมีแรงงานตกงาน 7.13 ล้านคน จากแรงงานในระบบประกันสังคมประมาณ 38 ล้านคน

คิดเป็นร้อยละ 18.5 ของแรงงานทั้งหมด โดยจัดเป็นแรงงานในธุรกิจบันเทิงซึ่งคาดว่าจะมีการเลิกจ้างถึง 6 หมื่นคน โดยธุรกิจที่ได้รับผลกระทบรุนแรงมากที่สุดเป็นธุรกิจขนาดกลางและขนาดเล็ก (ไทยรัฐออนไลน์, 2563) สำหรับในธุรกิจบันเทิงในระดับโลกก็ได้รับผลกระทบไม่น้อยไปกว่ากัน โดยศิลปินเบอร์ใหญ่ระดับโลกต่างก็ต้องเลื่อนการแสดงและรายการโชว์ต่าง ๆ ออกไป เช่น Stormzy ศิลปินชาวอังกฤษ และ BTS กลุ่มศิลปินจากเกาหลีใต้ได้ยกเลิกรายการโชว์ต่าง ๆ ในเอเชีย รวมไปถึงในประเทศอื่น ๆ ที่เป็นกลุ่มเสี่ยงด้วย (พีพีทีวี ออนไลน์, 2563) ส่วนศิลปินดังอย่าง จัสติน บีเบอร์, เทย์เลอร์ สวิฟต์ และ The Rolling Stones ได้ยกเลิกหรือเลื่อนวันออกทัวร์ในปี 2020 หรือแม้แต่งานเทศกาลดนตรี Coachella ซึ่งจัดทุกปีในรัฐแคลิฟอร์เนีย ได้เปลี่ยนกำหนดวันจัดงานจากเดือนเมษายนเป็นเดือนตุลาคม โดยหวังว่าจะสามารถกลับมาจัดงานได้หรือสถานการณ์ดีขึ้นแล้ว (นักกิจจันกิเสน, 2563)

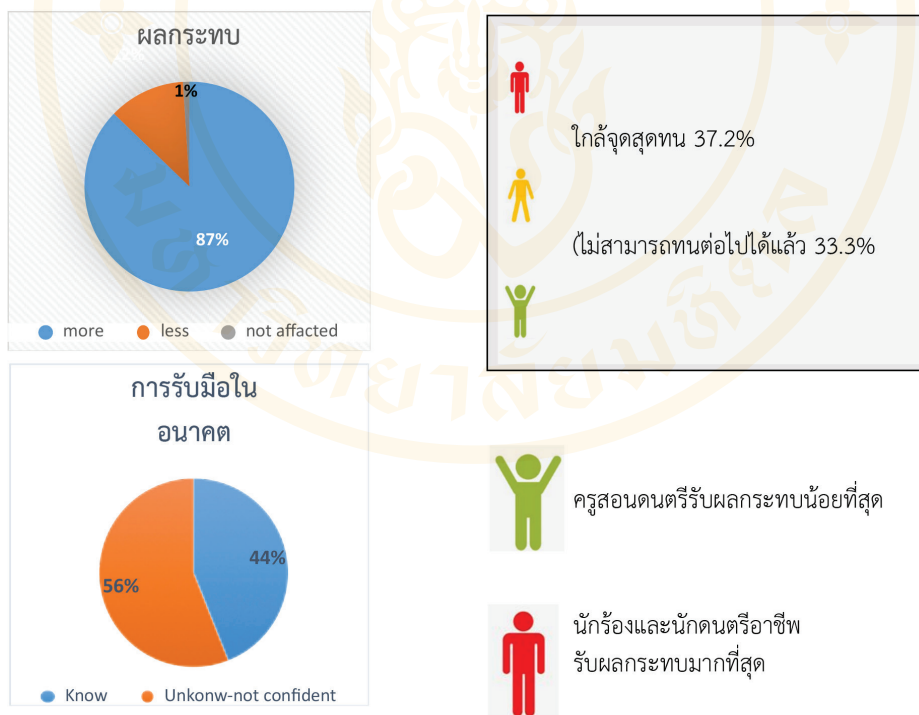
ธุรกิจบันเทิงและธุรกิจดนตรีดูเหมือนจะกลายเป็นหนึ่งในธุรกิจที่ได้รับผลกระทบจากโรคระบาดนี้ยาวนานที่สุด ไม่ว่าจะเป็นในประเทศไทยหรือในต่างประเทศ โดยการสำรวจผู้บริโภคชาวอเมริกัน 4,426 คน ระหว่างวันที่ 15-21 เมษายนที่ผ่านมา โดย Reuters/Ipsos ด้วยคำถามที่ว่า หากการคิดค้นวัคซีนรักษาโควิด-19 ต้องใช้เวลามากกว่า 1 ปี พวกเขาจะยังไปร่วมกิจกรรมต่าง ๆ หรือไม่นั้น พบว่า หากเป็นกิจกรรมบันเทิง จะมีชาวอเมริกันเพียงร้อยละ 27 ของผู้ที่ตอบแบบสอบถามระบุว่า จะไปดูหนัง คอนเสิร์ต หรือการแสดงสดเมื่อสถานที่เหล่านี้เปิดขึ้นอีกครั้ง ขณะที่ร้อยละ 32 จะรอวัคซีนก่อน นอกจากนี้ ร้อยละ 55 ของชาวอเมริกันมองว่า กิจกรรมเหล่านี้ไม่ควรถูกจัดขึ้นก่อนจะเจอวัคซีน (นักกิจจันกิเสน, 2563) สะท้อนให้เห็นความกังวลและความหวาดกลัวต่อสถานการณ์โรคระบาดนี้ ซึ่งจะเกิดขึ้นยาวนาน โดยยากจะกำหนดระยะเวลาหากว่ายังไม่มียุติออกมาป้องกันโรคนี้ได้สำเร็จโดยเร็ว

นอกจากภาพรวมเชิงธุรกิจ ยังไม่มีรายงานความเสียหายโดยรวมของธุรกิจบันเทิงให้ทราบในปัจจุบัน แต่กระนั้นผู้เขียนได้ออกแบบสำรวจออนไลน์ไปยังกลุ่มคนที่ทำงานในธุรกิจดนตรีของไทย ด้วยการใช้ Google form ในระหว่างวันที่ 21-27 เมษายน 2563 ที่ผ่านมา ซึ่งผู้เขียนไม่ได้กำหนดแผนการอย่างตายตัวว่าจะต้องมีกลุ่มอาชีพใดบ้างในธุรกิจดนตรีเข้าร่วมการตอบแบบสอบถาม ภายในระยะเวลาดังกล่าวได้รับความร่วมมือโดยสมัครใจจากผู้ตอบแบบสอบถามด้วยการส่งต่อแบบ snowball และการกำหนดระยะเวลาในการเก็บข้อมูลเพียง 1 สัปดาห์ เพื่อให้ผู้ตอบแบบสอบถามมีภาพประสบการณ์ภายใต้สถานการณ์เดียวกัน พบว่ามีผู้เข้าร่วมตอบแบบสอบถามที่เป็นผู้ทำงานในธุรกิจดนตรีในประเทศไทยจำนวน 102 ราย ส่วนใหญ่เป็นเพศชาย ร้อยละ 71.6 มีอายุระหว่าง 26-35 ปี ร้อยละ 44.1 รองลงมาคืออายุระหว่าง 19-25 ปี ร้อยละ 30.4 อายุระหว่าง 36-45 ปี ร้อยละ 16.7 และมากกว่า 45 ปี ร้อยละ 7.8 ในขณะที่มีเพียงร้อยละ 1 ที่อายุไม่เกิน 18 ปี ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีอาชีพ ร้อยละ 39.9 และเป็นครูสอนดนตรี ร้อยละ 28.7 นอกจากนั้นจะประกอบอาชีพอื่น ๆ ที่มีจำนวนใกล้เคียงกัน ได้แก่ นักร้อง/นักดนตรีอาชีพ part time พนักงานบริษัท/ค่ายเพลง คนทำงานเบื้องหลัง เช่น production คอนเสิร์ต และยังรวมถึงอาชีพอื่น ๆ เช่น แสดงดนตรีประกอบภาพยนตร์ เปิดห้องอัด ให้เช่าเครื่องเสียง เป็นต้น โดยจากการสำรวจพบว่า ผู้ที่ประกอบอาชีพในธุรกิจดนตรีประกอบอาชีพได้อาชีพหนึ่งเพียงอาชีพเดียวถึงร้อยละ 66.7 ส่วนที่เหลือประกอบอาชีพหลากหลาย

เมื่อสอบถามต่อว่า พวกเขาได้รับผลกระทบมาน้อยเพียงใดจากการระบาดครั้งใหญ่ของไวรัสโคโรนาหรือโควิด-19 พบว่าถึงร้อยละ 87.3 ระบุว่าพวกเขาได้รับผลกระทบจากการระบาดครั้งนี้อย่างมาก ในขณะที่ร้อยละ 11.8 เห็นว่าได้รับผลกระทบน้อย และเพียงร้อยละ 1 ที่ไม่ได้รับผลกระทบใด ๆ เลยจากสถานการณ์ดังกล่าว (แสดงในแผนภูมิที่ 1) และกว่าร้อยละ 68.6 พบว่าพวกเขารายได้หายไปมากกว่าครึ่งหนึ่งของรายได้

ปกติ และร้อยละ 13.7 รายได้หายไประหว่าง 25-50% จากรายได้เดิมที่เคยได้รับอยู่ แต่กระนั้นก็ยังมียังมีเรื่องน่ายินดีที่มีผู้ที่มีรายได้เท่าเดิมหรือมีรายได้มากกว่าเดิมถึงร้อยละ 8 แสดงให้เห็นแนวโน้มของการปรับตัวได้ของผู้ที่ประกอบอาชีพในธุรกิจดนตรีของไทย

สำหรับปัญหาหลัก ๆ ทางอาชีพที่พวกเขาพบจากสถานการณ์นี้ ก็เนื่องจากไม่มีงานจ้างและ/หรืองานสอนถึงร้อยละ 67.6 รองลงมาคืองานน้อยลงกว่าเดิมร้อยละ 11.8 พวกเขารับรู้ถึงความไม่มั่นคงในงานในอนาคตร้อยละ 9.8 รวมไปถึงถูกให้ออกจากงานถึงร้อยละ 3.9 นอกจากนี้ยังพบปัญหาอื่น ๆ ได้แก่ ถูกลดเงินเดือนครึ่งหนึ่ง และถูกพักงานชั่วคราว 3 เดือน พบมีผู้ระบุข้อมูลที่น่าสนใจว่า ธุรกิจดนตรีนี้เป็นอาชีพแรกที่ถูกลดเงินเดือนและจะเป็นอาชีพสุดท้ายที่ส่งผลให้เปิด สะท้อนถึงความท้อแท้ใจในการประกอบอาชีพในธุรกิจนี้ ทั้งนี้เป็นเรื่องน่ากังวลเมื่อผู้ตอบแบบสอบถามได้แสดงข้อมูลว่า พวกเขาสามารถทนต่อสถานการณ์เช่นนี้ต่อไปได้อีกเพียง 1 เดือนถึงร้อยละ 33.3 ในขณะที่ไม่สามารถจะทนต่อไปได้อีกแล้วในปริมาณเท่ากัน ในขณะที่ร้อยละ 3.9 คิดว่าตนเองจะทนต่อไปได้อีกเพียง 2 สัปดาห์ ในขณะที่ประมาณ 1 ใน 3 หรือร้อยละ 29.4 เห็นว่าจะสามารถทนต่อไปได้อีกประมาณ 6 เดือน (แสดงในแผนภูมิที่ 1) และเมื่อศึกษาเพิ่มเติมในรายละเอียดของข้อมูลพบว่า กลุ่มอาชีพในธุรกิจดนตรีที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์โรคระบาดนี้มากที่สุด คือ นักร้องและนักดนตรีอาชีพ ในขณะที่กลุ่มที่ได้รับผลกระทบน้อยที่สุด ก็คือกลุ่มครูสอนดนตรี อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ซึ่งประเด็นความแตกต่างอื่น ๆ เช่น อายุ หรือจำนวนอาชีพ ไม่พบความแตกต่างในเรื่องผลกระทบอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05



แผนภูมิที่ 1 แสดงอัตราส่วนร้อยละของระดับผลกระทบ ความสามารถในการทนต่อสถานการณ์โรคระบาดจากโควิด-19 ความพร้อมในการรับมือในอนาคต และอาชีพที่ได้รับผลกระทบจากโรคไวรัสโคโรนา

คนดนตรีรับมือกับเรื่องนี้อย่างไร?

จากการสำรวจเบื้องต้นดังกล่าวพบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่ร้อยละ 35.7 ใช้เงินเก็บที่เคยเก็บไว้ รองลงมาคือการหาอาชีพอื่นเสริมรายได้ (ร้อยละ 17.3) นอกจากนี้ยังปรับตัวด้วยการใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยแก้ปัญหา เช่น การสอนดนตรีออนไลน์ไปก่อน หรือการขอรับการสนับสนุนจากครอบครัว หันไปทำอาชีพหลักหรือธุรกิจส่วนตัวมากขึ้น และลดค่าใช้จ่าย ตามลำดับ (ร้อยละ 11.9, 11.4, 7.6, 2.2) หรือแม้แต่การหาวิธีการอื่น ๆ (ร้อยละ 3.8) ได้แก่ เน้นรับงานที่ไม่ต้องเดินทางออกจากบ้าน เช่น รับบันทึกเสียงจากบ้าน หรือรับบันทึกเสียงในสถานที่ปิด หันไปศึกษาหาความรู้อื่น ๆ เพิ่มเติมผ่านระบบออนไลน์ หรือแม้แต่การยืมเงินจากบุคคลอื่น เป็นต้น ในขณะที่ร้อยละ 10.3 ของผู้ตอบแบบสอบถามยังไม่เห็นหนทางใดในการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น และเมื่อสอบถามเพิ่มเติมว่า ในอนาคตหากเกิดเหตุการณ์เช่นนี้ขึ้นอีก พวกเขาจะเป็นเช่นไร เป็นเรื่องที่น่าสนใจอย่างมาก เมื่อพบว่า ร้อยละ 44.1 ของผู้ตอบแบบสอบถามทราบแล้วว่าต้องทำอะไรหากจะต้องเผชิญกับเหตุการณ์เช่นนี้อีก ในขณะที่ร้อยละ 34.6 ยังไม่รู้ว่าจะต้องทำอะไร และร้อยละ 21.6 ยังไม่แน่ใจ หรือกล่าวได้ว่า ร้อยละ 56 ของกลุ่มตัวอย่างนี้ ยังไม่สามารถรับมือกับเหตุการณ์ที่ไม่เที่ยงและโหดร้ายเช่นนี้ได้

ในต่างประเทศนั้น นักดนตรีก็ประสบปัญหาไม่ต่างไปจากในประเทศไทย (Pitchfork, 2020) โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากเป็นค่ายเพลงขนาดเล็กที่ไม่มีรายได้มากมายนัก ก็ย่อมจะได้รับผลกระทบต่อสถานการณ์เช่นนี้อย่างมาก แต่เหตุที่หน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในต่างประเทศเช่นในสหรัฐอเมริกามีความเข้มแข็ง ดังกรณี The Recording Academy ร่วมกับ MusiCare (องค์กรไม่แสวงหากำไร) โดยมีการร่วมมือกันอย่างเป็นรูปธรรมเพื่อระดมทุนตั้งเป็นกองทุน COVID-19 relief fund ช่วยเหลือนักดนตรีที่ประสบปัญหา โดยร่วมบริจาครายละกว่า 1 ล้านเหรียญดอลลาร์สหรัฐ ในขณะที่ Spotify ก็ประกาศจะให้ทุนช่วยเหลือองค์กรด้านดนตรีที่ไม่แสวงหากำไรอย่าง MusiCares และสถาบันอื่น ๆ เป็นเงินกว่า 10 ล้านเหรียญดอลลาร์สหรัฐ เช่นเดียวกับ SoundCloud ที่มีโครงการช่วยเหลือนักดนตรีโดยตรง และยังมีอีกหลายหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนที่เข้ามาร่วมหาทางแก้ไขปัญหาเหล่านี้ นอกจากนี้ยังมีการใช้กลไกรัฐสภาในการผลักดันให้รัฐสภาของสหรัฐอเมริกาพิจารณาถึงความช่วยเหลือที่จะมีให้นักดนตรีอีกด้วย ทั้งนี้จะพบว่าข้อมูลข้างต้นเกิดขึ้นจากความเข้มแข็งของเครือข่ายอาชีพด้านดนตรี ซึ่งสถาบันต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องต้องร่วมมือช่วยเหลือกันอย่างเป็นหนึ่งเดียว พวกเขาไม่เพียงแต่จะใช้วิธีการในการระดมทุนช่วยเหลือเพื่อนร่วมอาชีพด้วยกัน ยังมองหาหนทางในการใช้กลไกการบริหารประเทศแบบประชาธิปไตยผลักดันประเด็นนี้เข้าสู่สภา และท้ายสุดก็คือ การ promote ไปยังกลุ่มผู้บริโภคโดยตรง ให้ช่วยเหลือนักดนตรีที่พวกเขาชื่นชอบ ด้วยการสั่งซื้อ physical product online และการดาวน์โหลดเพลงผ่าน streaming อย่างถูกกฎหมาย เพื่อช่วยต่อชีวิตให้แก่ศิลปิน เช่นนี้เป็นต้น

ในยุโรปเองก็มีวิธีการแก้ไขปัญหาเรื่องการแสดงดนตรีสดเพื่อแสวงหารายได้ด้วยวิธีการใหม่ ๆ ดังเช่น การจัดแสดงดนตรีสดแบบ Drive-in ในเดนมาร์ก บัตรคอนเสิร์ตจำนวน 500 ใบถูกจำหน่ายหมดเกลี้ยงภายในไม่กี่นาทิจ โดยเป็นคอนเสิร์ตของ Mads Langer ซึ่งเขาประกาศขายบัตรล่วงหน้าเพียงแค่ 6 วันเท่านั้น เขาได้จัดการแสดงขึ้นที่ลานเมือง Aarhus ใช้การแสดงบนเวทีและส่งคลื่นเสียงไปยังรถแต่ละคันด้วยคลื่นวิทยุ FM และผู้ชมยังสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับศิลปินผ่านโปรแกรม Zoom อีกด้วย สิ่งนี้ถือเป็นมิติใหม่ในการแสดงดนตรีสดในยุโรปที่น่าสนใจอย่างยิ่ง (แสดงในภาพที่ 1) (ASEF Culture 360, 2020)



ภาพที่ 1

Danish artist Mads Langer performs at a sold-out drive-in concert at Tangkrogen in Aarhus, Denmark, on April 24, 2020.

(Mikkel Berg Pedersen / Ritzau Scanpix / AFP via Getty Images)

Source: <https://culture360.asef.org/news-events/new-drive-formats-trialled-performances-and-cinema-europe/>

ในขณะเดียวกัน รายงานจาก World Economic Forum ได้ตั้งข้อสังเกตที่น่าสนใจว่า เหตุใดท่ามกลางสถานการณ์ที่หดหู่ของการเผชิญกับการระบาดของโควิด-19 ดนตรีกลับกลายเป็นสิ่งที่ผู้คนให้ความสนใจและต่างฟังเพลงดนตรีในช่วงภาวะวิกฤต โดยจะพบได้ว่ามีคลิปวิดีโอของนักดนตรีจากประเทศต่าง ๆ ซึ่งอาศัยอยู่ในอะพาร์ตเมนต์ต่างออกมาร้องเพลงหรือบรรเลงดนตรีให้กำลังใจผู้คนโดยรอบ และทำให้ผู้คนตระหนักถึงความเป็นหนึ่งเดียวของชุมชน (community) ไว้ได้อย่างแน่นแฟ้น Langley & Coutts (2020) ได้เขียนถึงประเด็นนี้ในรายงานดังกล่าวไว้ว่า ในยามที่เหมือนชีวิตไร้ที่พึ่งพาอาศัยและต้องห่างไกลจากญาติมิตร ดนตรีได้มาเติมเต็มความรู้สึกเหงาหงอยเหล่านี้ โดยพวกเขาได้ยกตัวอย่างกรณีที่มีนักเปียโนในบาร์เซโลนา ประเทศสเปน เริ่มบรรเลงเพลง My Heart Will Go On ที่ระบือของโดของเขาก่อน ก็ปรากฏว่ามีเสียงแซกโซโฟนจากตึกข้าง ๆ ลอยมาประสาน สร้างความประทับใจแก่บรรดาผู้คนที่ถูกกักตัวให้อยู่แต่ในบ้าน จนมีคนกว่า 105,000 คนกล่าวถึงเรื่องนี้ในโลกสังคมออนไลน์ หรือแม้แต่ชาวอุยกูร์ออกมาร้องเพลงให้กำลังใจซึ่งกันและกัน ในคำค้นดึกดื่นคืนหนึ่ง พร้อมทั้งให้กำลังใจทีมแพทย์และพยาบาลที่ต่อสู้กับโรคร้ายนี้อย่างกล้าหาญ สิ่งเหล่านี้คือเครื่องยืนยันว่า เสียงดนตรีเป็นหนึ่งในเครื่องมือสำคัญในการหลอมรวมจิตวิญญาณของชุมชนและผู้คนที่ให้ระลึกได้ว่า พวกเขายังมีกันและกัน Langley & Coutts จึงย้ำว่า “*Music creates a sense of belonging and participation.*”

เพลงเป็นเครื่องมือสำคัญในเวลาวิกฤตนั้น ไม่ใช่แค่นิยามมีโรคระบาดครั้งนี้เป็นครั้งแรก เมื่อปีที่ผ่านมาที่วิหารน็อทร์ดาม (Notre Dame Cathedral) เกิดไฟไหม้ ชาวปารีสก็ออกมาบนท้องถนน แล้วร้องเพลงให้แก่วิหารที่มอดไหม้ เสมือนเป็นกำลังใจให้แก่กันและกันว่า จะร่วมมือบูรณะวิหารนี้อย่างแน่นอน เพลงจึงเป็นสิ่งที่มนุษย์ใช้เพื่อรับมือกับภาวะวิกฤตมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน และด้วยเหตุนี้เองผู้ที่ประกอบอาชีพอยู่ในธุรกิจดนตรีไม่ควรย่อท้อกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้น เพราะท้ายที่สุดแล้ว บทเพลงและทักษะด้านดนตรีในมือนี้ ก็มีประโยชน์ต่อ

ผู้คนเป็นอย่างมาก และย่อมเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ประกอบอาชีพดนตรีเองอีกด้วย

ทางออกด้วยการรับมือกับสถานการณ์ที่ไม่แน่นอน

ไม่มีใครบอกได้ว่าสถานการณ์การระบาดของไวรัสโคโรนาหรือ COVID-19 จะสิ้นสุดลงเมื่อใด และหากหมดจากปัญหานี้ไปแล้ว โลกนี้จะต้องเผชิญกับเหตุการณ์ไม่คาดฝันใด ๆ อีกหรือไม่ ดังนั้น สุดท้ายแล้ว บุคคลแต่ละคนจะต้องหาทางรับมือกับความไม่แน่นอนดังกล่าวนี้ให้ได้ เพราะแม้สถานการณ์จะรุนแรงเพียงใด แต่ในวิกฤตย่อมมีโอกาสและสร้างบทเรียนเสมอ รายงานของ World Economic Forum (2020) นำเสนอกรณีศึกษาของจีน โดยพบว่าการระบาดครั้งนี้ทำให้เห็นพัฒนาการหลายอย่าง อาทิ (1) ความร่วมมือระหว่างรัฐบาลและเอกชนในการจัดการวิกฤตโควิด-19 ที่มีความโปร่งใส รับฟังความเห็นของประชาชนผ่านโซเชียลมีเดีย ทั้ง WeChat และ Weibo (2) การดำเนินมาตรการทางเศรษฐกิจการเงินและการคลังที่รวดเร็วเพื่อลดผลกระทบ และ (3) โอกาสใหม่ ๆ ของภาคธุรกิจ วิกฤตครั้งนี้ช่วยให้เกิดการใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยี มีการให้บริการแก่ผู้บริโภคทางออนไลน์มากขึ้น ทั้งการค้า การศึกษา และธุรกิจบันเทิง (สำนักข่าวอินโฟเควสท์ (IQ), 2563) เช่นเดียวกับฝ่ายวิจัยของธนาคารเพื่อการส่งออกและนำเข้าแห่งประเทศไทย (EXIM Bank) (ขวัญใจ เศษเสนสกุล, 2563) ที่ได้ประเมินความต้องการสินค้าและบริการตามระยะเวลาหรือวงจร (cycle) การแพร่ระบาดของไวรัสโควิด-19 ว่า เมื่อใดที่สถานการณ์การระบาดคลี่คลายหรือควบคุมได้แล้ว (post pandemic) ประชาชนจะจับจ่ายใช้สอยมากขึ้น และเริ่มให้ความสำคัญกับธุรกิจบริการเพื่อการสันทนาการต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม ข่าวร้ายคือธุรกิจดนตรีโดยเฉพาะคอนเสิร์ต จะเป็นธุรกิจกลุ่มสุดท้ายที่จะได้รับการผ่อนปรนให้ดำเนินกิจกรรมได้ เนื่องจากถูกมองว่าเป็นกิจกรรมที่มีความเสี่ยงมากที่สุด เพราะเป็นที่รวมของคนจำนวนมากและอาจจัดแสดงในสถานที่ปิด (บีบีซี ประเทศไทย, 2563)

จนกว่าแสงสว่างจะมาถึง ผู้ประกอบอาชีพในธุรกิจดนตรีควรมีวิธีการรับมือกับความไม่แน่นอนนี้อย่างไร ผู้เขียนมีข้อสังเกตประการหนึ่งที่น่าสนใจจากการออกสำรวจผู้ประกอบอาชีพในธุรกิจดนตรีดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น นั่นคือความสามารถในระดับบุคคลในการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ซึ่งภาษาวิชาการเรียกว่า ความสามารถในการปรับตัวรายบุคคล (Individual Adaptability: I-ADAPT) ซึ่ง Ployhart & Bliese (2006) ให้ความหมายไว้ว่าเป็นความสามารถของแต่ละบุคคล ตลอดจนทักษะ (skill) อารมณ์ (disposition) ความตั้งใจ (willingness) และหรือแรงจูงใจ (motivation) ที่จะเปลี่ยนแปลงหรือปรับตัวให้เข้ากับงาน (task) สังคม (social) และลักษณะสภาพแวดล้อม (environmental features) ที่แตกต่างไปจากเดิม (different)

ในการศึกษาวิจัยของ Vaughn III (2011) ได้นำเสนอทฤษฎีการปรับตัวที่น่าสนใจชื่อว่า I-ADAPT ซึ่งนำเสนอโดย Pulakos และคณะ ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบ 8 ประการ ได้แก่

1. Crisis adaptability หมายถึง ความสามารถในการตอบสนองอย่างเหมาะสมต่อเหตุการณ์ฉุกเฉินหรือแม้เป็นภัยคุกคามต่อชีวิต โดยแสดงออกถึงความสงบแม้จะเผชิญอันตราย แสดงออกต่อเหตุการณ์อย่างเหมาะสม และสามารถที่จะตัดสินใจได้อย่างรวดเร็ว

2. Work stress adaptability หมายถึง ความสามารถในการรักษาความขยัน (diligent) ความสร้างสรรค์ (constructive) และสงบเยือกเย็น (composed) เมื่อต้องเผชิญกับงานที่มีความท้าทายสูงหรือเป็นความต้องการใหม่ ๆ ที่ไม่คาดคิดมาก่อน

3. Creativity adaptability หมายถึง แนวโน้มของบุคคลที่จะสังเคราะห์ข้อมูลที่ดูเหมือนว่าจะไม่สอดคล้องกัน (disparate information) และสามารถผลิตทางเลือกหรือวิธีการที่สร้างสรรค์เมื่อต้องเผชิญกับ

ความท้าทายได้

4. Uncertainty adaptability หมายถึง การจัดการเฉพาะบุคคลด้วยการกระทำที่มีประสิทธิภาพเมื่อมีความจำเป็นที่จะต้องรับมือกับสถานการณ์ในงานที่คาดเดาไม่ได้ ซึ่งมักแสดงออกด้วยแนวโน้มที่จะตัดสินใจอย่างใดอย่างหนึ่งมากกว่าการนิ่งเฉย แม้ว่าบุคคลนั้นจะมีข้อมูลไม่เพียงพอก็ตาม

5. Learning adaptability หมายถึง กระบวนการความต้องการของบุคคลในภาระหน้าที่ เทคโนโลยีและกระบวนการในงานใหม่ ๆ ซึ่งมักแสดงออกด้วยการแสวงหาทางในการพัฒนาทักษะและความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงาน ตลอดจนแก้ไขข้อบกพร่องของตนด้วยการหาความรู้ที่เหมาะสมอย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพ

6. Interpersonal adaptability หมายถึง แนวโน้มการแสดงออกที่หลากหลายของบุคคลในเรื่องคุณภาพการจัดการ การพิจารณามุมมองที่แตกต่าง นำเสนอความคิดเห็นอย่างเหมาะสม รับคำวิพากษ์วิจารณ์และให้ข้อเสนอแนะ สามารถร่วมงานกับบุคคลอื่น ๆ ที่มีความหลากหลายทางบุคลิกภาพ รับรู้รวดเร็วเกี่ยวกับบุคลิกภาพของบุคคลอื่น ๆ และความสามารถในการปรับบุคลิกภาพของตนเองเพื่อให้เข้ากับผู้อื่นได้

7. Cultural adaptability หมายถึง แนวโน้มการแสดงความเคารพต่อวัฒนธรรมอื่น และเต็มใจที่จะทำตนให้เข้ากับกลุ่มที่หลากหลายด้วยการปรับพฤติกรรมหรือการแสดงออก

8. Physical adaptability หมายถึง แนวโน้มในการรับมือกับงานที่มีความท้าทายเชิงกายภาพ (physical) เพื่อให้บรรลุงานที่ยากลำบากได้ ซึ่งหมายรวมถึงการปรับตัวภายในสภาวะอากาศที่เลวร้าย หรือแม้แต่การเสริมสร้างกล้ามเนื้อเพื่อให้งานบรรลุผล

จากทั้ง 8 องค์ประกอบของความสามารถในการปรับตัวเฉพาะบุคคลดังกล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่าการปรับตัวมีแง่มุมที่หลากหลาย ในขณะที่สถานการณ์ที่กำลังประสบในขณะนี้ เป็นสถานการณ์ที่จัดอยู่ในกลุ่ม Uncertainty adaptability เกิดขึ้นเมื่อเราต้องเผชิญกับสถานการณ์อันไม่แน่นอน คาดเดาได้ยาก แต่บุคคลก็ยังยินดีที่จะต้องตัดสินใจทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งมากกว่าแค่การนิ่งเฉย เพื่อให้สามารถแก้ปัญหาเหล่านั้นไปได้ นอกจากนี้ยังรวมถึง Crisis adaptability ซึ่งระบุถึงการตอบสนองต่อเหตุการณ์ที่คุกคามชีวิตด้วยวิธีการอันเหมาะสมรวดเร็ว และ Work stress adaptability คือความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับความกดดันในงานอันเกิดจากการที่ต้องเผชิญกับความท้าทายใหม่ ๆ ในขณะที่ยัง 5 องค์ประกอบเปรียบเสมือนทักษะที่ทำให้บุคคลก้าวผ่านความท้าทายและไม่แน่นอนเหล่านั้นไปได้ อาทิ การมีความคิดสร้างสรรค์ การปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมและบุคคลใหม่ ๆ การรู้จักเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ หรือแม้แต่การมีร่างกายที่แข็งแรงเพื่อผ่านพ้นวิกฤตทางกายภาพ

จากแนวคิดดังกล่าวข้างต้น หากนำมาประยุกต์ให้เข้ากับผลการสำรวจเบื้องต้นของบุคคลที่ประกอบอาชีพในธุรกิจดนตรีแล้ว สามารถจำแนกได้เป็น 2 กลุ่มหลัก คือ กลุ่มที่ได้รับผลกระทบในระดับต่ำ และกลุ่มที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์อันไม่แน่นอนในระดับปานกลางไปจนถึงระดับที่ได้รับผลกระทบมาก ซึ่งกลุ่มผู้ได้รับผลกระทบต่ำตามผลการสำรวจคือกลุ่มครูสอนดนตรี ในขณะที่กลุ่มผู้ได้รับผลกระทบจากการระบาดของโควิด-19 ในระดับปานกลางจนถึงสูงก็คือผู้ที่ประกอบอาชีพเกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีสดทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลัง

สำหรับกลุ่มครูสอนดนตรีนั้น พวกเขามีวิธีการปรับตัวที่สำคัญคือการนำเทคโนโลยีมาช่วยสนับสนุนการสอน โดยการใช้การสอนออนไลน์เพื่อยังสามารถเข้าถึงผู้เรียนได้โดยไม่ต้องเดินทางมาถึงโรงเรียนก็ตาม สิ่งสำคัญสำหรับครูสอนดนตรีจึงเป็นเรื่องของ Learning adaptability และ Creativity adaptability นั่นคือ การปรับตัวด้วยการเรียนรู้เทคโนโลยีทางการสอนใหม่ ๆ ตลอดจนทักษะและเทคนิคการสอนออนไลน์ให้รวดเร็วที่สุด ร่วมกับการใช้ความคิดสร้างสรรค์ เพื่อหาวิธีการนำเสนอแปลกใหม่ ให้เข้าถึงกลุ่มนักเรียนที่มีหลากหลายช่วงอายุ ด้วยวิธีการเหล่านี้เป็นหนทางที่ดีสำหรับกลุ่มครูสอนดนตรีที่จะดำเนินภารกิจตามอาชีพของตนเองได้ในเวลา

วิกฤต

สำหรับกลุ่มผู้ทำงานเกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีสด ก็ดูเหมือนว่าบททดสอบความเข้มแข็งในครั้งนี้จะมีความรุนแรงอยู่ไม่น้อย เพราะเหตุว่า แม้จะมีศิลปินจำนวนไม่น้อยที่หันมาแสดงดนตรีผ่านสื่อออนไลน์ แต่ก็เชื่อว่าสามารถสร้างรายได้ให้แก่พวกเขา เป็นเพียงแต่หนึ่งเครื่องมือที่ทำให้ผู้คนยังคงระลึกถึงศิลปินเหล่านั้นเสียมากกว่า ผู้อยู่เบื้องหลังการแสดงดนตรีสดหลายคนที่มีทักษะการบันทึกเสียงหรือมีห้องบันทึกเสียงอยู่แล้ว อาจรับงานเบื้องหลังที่สามารถบันทึกเสียงได้ แต่งานก็มีจำนวนจำกัดและแข่งขันด้วยการตัดราคาค่าบริการ ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า นอกจากการมีความสามารถในการปรับตัวด้าน Learning adaptability และ Creativity adaptability แล้ว ในกลุ่มนี้ยังจะต้องมี Work stress adaptability ร่วมด้วย ซึ่งผลการสำรวจสะท้อนให้เห็นว่า ในกลุ่มผู้ทำงานเกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีสด ได้แสวงหาทักษะใหม่ ๆ ที่นอกเหนือจากความสามารถด้านดนตรีมาประยุกต์ใช้ของพวกเขามาไว้ได้ ด้วยการหาอาชีพเสริมอื่น ๆ มาทดแทนรายได้ในช่วงที่ยังไม่สามารถประกอบอาชีพหลักของเขา การริเริ่มมองหางานใหม่ ๆ ทุกประเภท ถือเป็น Work stress adaptability ซึ่งจะกลายเป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับวิกฤตการณ์ในอนาคตที่อาจเกิดขึ้นอีกในอนาคต

ทั้งสองกลุ่มนี้ต่างเผชิญหน้ากับวิกฤต (crisis) และความไม่แน่นอน (uncertainty) ซึ่งต้องอาศัยความสงบทางจิตใจ ควบคุมอารมณ์และสติในการแก้ไขปัญหา ร่วมกับการตัดสินใจทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างแน่วแน่ แม้ว่าข้อมูลไม่เพียงพอ โดยจะเห็นได้ว่า จากผลการสำรวจก็ได้นัยนัยให้เห็นว่ามีผู้ตอบแบบสอบถามไม่น้อยที่เรียนรู้วิกฤตและพร้อมรับมือกับเหตุการณ์นี้ แม้จะต้องเผชิญอีกต่อไปในอนาคต

สำหรับผู้ประกอบอาชีพอยู่ในธุรกิจดนตรีหรือไม่ก็ตาม การเตรียมความพร้อมให้แก่ตนเองด้วยการฝึกฝนทักษะการปรับตัวทั้ง 8 องค์ประกอบข้างต้น อาจเป็นหนทางหนึ่งในการทำให้บุคคลพร้อมรับมือกับความไม่แน่นอนที่ย่อมจะเกิดขึ้นในอนาคตไม่ช้าก็เร็ว สังเกตได้จากแนวทางการแก้ไขปัญหาจากกลุ่มตัวอย่างที่ร่วมการสำรวจข้างต้น พบว่าในระหว่างสถานการณ์ที่ผู้ที่อยู่ในแวดวงดนตรีไม่อาจจะประกอบอาชีพในธุรกิจดนตรีได้เช่นเดิม พวกเขาก็ใช้ความรู้และความสามารถที่ติดตัวมาในการหารายได้ด้วยอาชีพอื่น ๆ ทดแทน หรือหาทางออกผ่านการใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยเหลือ สะท้อนให้เห็นว่าหากบุคคลมีการเตรียมตัวด้วยการเรียนรู้ทักษะใด ๆ ไว้มากกว่า 1 ทักษะ ก็อาจช่วยเหลือตนเองในยามวิกฤตได้ ในขณะที่โลกอนาคตที่กำลังรอเราอยู่นั้น มุมมองที่ผู้ประกอบอาชีพธุรกิจดนตรีจะเตรียมตนให้พร้อมกับความไม่แน่นอนก็ควรยืดหยุ่นและเรียนรู้กับการเปลี่ยนแปลงและแปลกใหม่ ดังเช่นการรู้จักประยุกต์นำสองธุรกิจมาร่วมกันเสริมสร้างรายได้ เนื่องจากในระหว่างการแพร่ระบาดของโรคไวรัสโคโรนา นักดนตรีหลายคนหันไปทำอาชีพอื่น ๆ เช่น ขายอาหารหรือของประดิษฐ์ต่าง ๆ หรือการสอนดนตรีด้วยคลิปวิดีโอ เมื่อเข้าสู่สภาวะปกติก็อาจนำความคิดของการผสมผสานดนตรีเข้ากับธุรกิจที่ทำได้ดีในช่วงการพักงาน เพื่อสร้างความมั่นใจว่า หากเกิดปัญหาวิกฤตใดในอนาคตขึ้นอีกครั้ง จะยังคงมีอีกช่องทางรายได้หนึ่งเสริมให้แก่เราเสมอ

การมีสติ พร้อมเรียนรู้สิ่งใหม่ ยืดหยุ่น สร้างสรรค์ ยอมรับความไม่เที่ยงของโลก ทำร่างกายและจิตใจให้แข็งแรง จะกลายเป็นคลังสำรองให้เราในอนาคต ซึ่งแม้วันนี้หลายคนสิ้นหวัง เนื่องจากมีความพร้อมไม่เพียงพอในการรับมือต่อปัญหาที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว แต่อาจมองว่าอุปสรรคในวันนี้จะเป็นเสมือนภูมิคุ้มกันให้ผู้ประกอบธุรกิจดนตรีแข็งแกร่งได้ในอนาคต ด้วยการเตรียมความพร้อมปรับตัวและรับมือกับความไม่แน่นอนได้ต่อไป

บทสรุป

แม้ผู้ประกอบการในธุรกิจดนตรีจะได้รับผลกระทบจากการแพร่ระบาดของไวรัสโคโรนาหรือ COVID-19 อย่างมาก โดยส่งผลต่อรายได้และจิตใจของผู้ประกอบการอย่างยิ่งยวด แต่วิกฤตเหล่านี้ก็มีข้อดีในการเตือนสติบุคคลในแวดวงดนตรีให้เตรียมพร้อมตนเองในการรับมือกับความไม่แน่นอนในอนาคตมากยิ่งขึ้น สำหรับในต่างประเทศ การแก้ปัญหาเฉพาะหน้ากับเหตุการณ์นี้ มีทั้งรูปแบบการใช้ความร่วมมือหรือเครือข่ายนักดนตรีที่เข้มแข็ง ไปจนถึงการแสวงหาทางแสดงดนตรีสดที่เหมาะสมกับสภาพการณ์ของประเทศตนเอง ในขณะที่ผู้ประกอบการในประเทศไทย ก็พยายามอย่างเต็มที่ที่จะผ่านปัญหาเหล่านี้ไปได้ โดยหนึ่งในหนทางสำหรับการเตรียมการเพื่ออนาคต ก็คือการประยุกต์ใช้ทฤษฎี I-ADAPT 8 องค์ประกอบ ในการฝึกฝนให้ตนเองเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์ เยือกเย็น ยืดหยุ่น มีความพร้อมทั้งกายและใจ อีกทั้งเรียนรู้ความรู้และทักษะใหม่ ๆ เพื่อผสมผสานทักษะเหล่านั้นกับดนตรีให้เกิดนวัตกรรม และเตรียมสำหรับความไม่แน่นอนใหม่ ๆ ที่จะเกิดขึ้นอย่างเลี่ยงไม่ได้ในกาลข้างหน้า

เอกสารอ้างอิง

- ขวัญใจ เทชเสนสกุล. (8 เมษายน 2563). จับจังหวะโอกาสธุรกิจ ในวิกฤตโควิด-19. เข้าถึงเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563 จาก <https://www.prachachat.net/finance/news-445868>.
- บัณฑิต นิฉาว. (28 เมษายน 2563). เศรษฐกิจโลก 2020: เรือย ๆ มาเรียง ๆ. เข้าถึงจาก <https://www.bangkokbiznews.com/news/detail/863821>.
- บีบีซี ประเทศไทย. (30 เมษายน 2563). โควิด-19: ศบค. เคาะมาตรการผ่อนปรน 6 กลุ่มกิจการ-กิจกรรม เริ่ม 3 พ.ค. เข้าถึงเมื่อ 1 เมษายน 2563 จาก <https://www.bbc.com/thai/thailand-52481798>.
- ประชาชาติธุรกิจ. (7 มกราคม 2563). ย้อนเหตุการณ์ “สหรัฐ-อิหร่าน” เขย่าโลก. เข้าถึงจาก <https://www.prachachat.net/world-news/news-408477>.
- ณัดกิจ จันนิเสน. (29 เมษายน 2563). ธุรกิจบันเทิงทรุดยาวแน่! เมื่อชาวอเมริกันเพียง 40% ที่จะกลับไปดูหนังหรือคอนเสิร์ต ก่อนมีวัคซีนรักษาโควิด-19. เข้าถึงเมื่อ 29 เมษายน 2563 จาก <https://thestandard.co/most-americans-avoid-sports-other-live-events-before-coronavirus-vaccine>.
- ไทยรัฐออนไลน์. (9 เมษายน 2563). โควิดเปลี่ยนโลก พฤติกรรมมนุษย์ คนไทย 8 ล้าน เตรียมตักงาน ธุรกิจระส่ำ. เข้าถึงเมื่อ 29 เมษายน 2563 จาก <https://www.thairath.co.th/news/business/market-business/1816638>.
- พีพีทีวี ออนไลน์. (7 มีนาคม 2563). โควิด-19 กระทบอุตสาหกรรมบันเทิงทั่วโลก. เข้าถึงเมื่อ 29 เมษายน 2563 จาก <https://www.pptvhd36.com/news/%E0%B8%9B%E0%B8%A3%E0%B8%B0%E0%B9%80%E0%B8%94%E0%B9%87%E0%B8%99%E0%B8%A3%E0%B9%89%E0%B8%AD%E0%B8%99/120872>.
- เสาวณี จันทะพงษ์ และทศพล ต้องหุ้ย. (2563). ผลกระทบวิกฤต COVID-19 กับเศรษฐกิจโลก: This Time is Different. เข้าถึงเมื่อ 28 เมษายน 2563 จาก https://www.bot.or.th/Thai/ResearchAndPublications/articles/Pages/Article_18Mar2020.aspx

สำนักข่าวอินโฟเควสท์ (IQ). (18 มีนาคม 2563). ธปท. เผยบทวิจัย “ผลกระทบโควิดกับเศรษฐกิจโลก” คาดมูลค่าความเสียหายหนักกว่าซาร์ส - ไข่หวัดใหญ่ 2009 - เมอร์ส. เข้าถึงเมื่อ 29 เมษายน 2563 จาก <https://www.ryt9.com/s/iq03/3106665>.

ASEF Culture 360. (2020). *New drive-in formats trialled for performances and cinema in Europe*. Retrieved May 13, 2020 from <https://culture360.asef.org/news-events/new-drive-formats-trialled-performances-and-cinema-europe/>.

Langley, M. & Coutts, L. (2020). *Why do we turn to music in times of crisis?* The World Economic Forum COVID Action Platform. Retrieved May 13, 2020 from <https://www.weforum.org/agenda/2020/03/coronavirus-music-covid-19-community/>.

Pitchfork. (2020). *How to Help Musicians During the COVID-19 Crisis*. Retrieved May 13, 2020 from <https://pitchfork.com/news/how-to-help-musicians-during-the-covid-19-crisis/>.

Ployhart, R. E., & Bliese, P. D. (2006). Individual adaptability (I-ADAPT) theory: Conceptualizing the antecedents, consequences, and measurement of individual differences in adaptability. In S. Burke, L. Pierce, & E. Salas (Eds.), *Understanding adaptability: A prerequisite for effective performance within complex environments*. Oxford, UK: Elsevier.

Vaughn III, E.D. (2011). *A longitudinal examination of individual adaptability as an antecedent of training and transfer outcomes*. Alabama: Auburn University.

การศึกษาแนวโน้มการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษาในกรุงเทพมหานคร

A Study of the Tendency of Piano Teaching Development in Higher Education in Bangkok

ชนิดา ตังเดชะหิรัญ¹ และ ประพันธ์ศักดิ์ พุมอินทร์²

Janida Tangdajahiran and Prapansak Pumin

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวโน้มการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโน การจัดหลักสูตรวิธีการสอน การจัดกิจกรรม สื่อการสอน วิธีการวัดผลและการประเมินผล และบริบทอื่น ๆ ที่ส่งผลต่อสัมฤทธิ์ผลในการเรียน ปฏิบัติเครื่องดนตรีเปียโนในระดับอุดมศึกษา เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) คณะผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาในพื้นที่ภาคสนาม สัมภาษณ์ และสังเกตการณ์ ในสถาบันอุดมศึกษาที่มีหลักสูตรการเรียนการสอนเปียโนเป็นเครื่องมือเอกในเขตกรุงเทพมหานคร และดำเนินการประชุมกลุ่มย่อย โดยเชิญคณาจารย์ ผู้สอนดนตรีในเครื่องมือเอกเปียโน จากสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานคร ผลการวิจัยดังนี้

ทางด้านหลักสูตร มีการเปิดการสอนดนตรีในการศึกษาชั้นสูงมากขึ้น ทั้งระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก ด้านการจัดกิจกรรม มีการประชุมสัมมนาทางวิชาการมากขึ้น ด้านสื่อการเรียนการสอนเปียโน มีสื่อประเภทโน้ตดนตรีมีการใช้มากที่สุด แต่ยังขาดสื่อที่เป็นตำรา หนังสือ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ด้านวิธีการวัดผล และการประเมินผล ครูวัดจากพัฒนาการของผู้เรียนเป็นสำคัญ ด้านบริบทอื่น ๆ ที่ส่งผลต่อสัมฤทธิ์ผลในการเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีเปียโนปรากฏว่า การจัดสภาพแวดล้อมทางการเรียนและการใช้จิตวิทยาของครู ผู้สอนมีอิทธิพลมาก ส่วนแนวโน้มการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษา เมื่อวิเคราะห์ตามองค์ประกอบทางการศึกษามีตามความต้องการของตลาดวิชาชีพมากขึ้น ครูผู้สอนต้องพัฒนาตนเองทางวิชาการมากขึ้น สื่อและอุปกรณ์สำหรับการศึกษาเปียโนมีการใช้เทคโนโลยีในการสอนมาก มีการบูรณาการมากขึ้น ให้ความสำคัญต่อการพัฒนาสภาพแวดล้อมในการเรียนมากขึ้น และผู้เรียนมีโอกาพัฒนาตนเองให้สอดคล้องกับความต้องการของตนเองและตลาดวิชาชีพมากขึ้น

คำสำคัญ: ดนตรีศึกษา, การปฏิบัติเปียโน, แนวโน้มการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโน, การสอนระดับอุดมศึกษา

¹ อาจารย์ ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

² ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

Abstract

The purpose of this qualitative research were to study the tendency of piano teaching development in the area of curriculum management, teaching methods and evaluation, media activities, variables and other contexts that affect learning achievement in piano instrument in higher education. The researchers has collected all data from field studies, interviews, observation, also conducting assessment in small group of piano teachers in higher education institutions that have major in piano teaching in Bangkok. The result were as follows:

There are more music curriculum, more academic seminars in higher education including Bachelors Masters and Doctoral degrees in Bangkok. Music notes are most used in learning process but still lack of variety of books, textbooks and electronic media. In measurement and evaluation methods, it is found that teachers measure from students development individually. Other variables and contexts that affect the learning achievement, it is found that providing good environments and good psychology have a great influence on the tendency of the development of piano teaching. According to the tendency of piano study in higher education, it is found that the teaching curriculum meets the needs of professional market. Teachers themselves have to develop more academically, media and technology, more integrated teaching skills, and learning environments.

Keyword: Music Education, Piano Skill, Tendency of Piano Teaching Development, Higher Education

ที่มาและความสำคัญของการวิจัย

ในปัจจุบันมีสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยหลายแห่งที่เปิดการเรียนการสอนดนตรีเป็นวิชาเอกในระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก ทั้งในมหาวิทยาลัยของรัฐและมหาวิทยาลัยของเอกชน ซึ่งจุดมุ่งหมายของผู้เรียนที่จะจบออกไปเป็นบัณฑิตได้นั้น ต้องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางดนตรี ทั้งด้านวิชาการดนตรีและการปฏิบัติดนตรีที่ระดับมาตรฐานสากล เป็นผู้ที่สามารถนำดนตรีมาเป็นเครื่องมือพัฒนาสติปัญญาและอุปนิสัยใจคอที่ดี เพื่ออำนวยความสะดวกการพัฒนาประเทศต่อไป ดังที่ เรณูมาศ มาอุ่น³ กล่าวว่า จุดมุ่งหมายของการอุดมศึกษาตามหลักสากล จากลักษณะธรรมชาติของการอุดมศึกษา สถาบันอุดมศึกษา หรือมหาวิทยาลัย จะต้องทำหน้าที่เกี่ยวกับ “คน” “องค์ความรู้” และ “สังคม” ดังนั้น จุดมุ่งหมายของการอุดมศึกษา จึงได้กำหนดตามหลักสากลในรูปแบบของพันธกิจหลักของสถาบันอุดมศึกษา คือ การผลิตบัณฑิต (การจัดการเรียนการสอน) การวิจัย (สร้างองค์ความรู้สู่ความเป็นเลิศทางวิชาการ) และการบริการวิชาการ (เพื่อใช้องค์ความรู้พัฒนาสร้างสรรค์ จรรโลงสังคม) ดังนั้น สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาที่มีการเรียนวิชาดนตรีเอกดนตรี

³ เรณูมาศ มาอุ่น, การจัดการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาอย่างมีประสิทธิภาพ. JOURNAL OF SOUTHERN TECHNOLOGY, 9(2), 169-176. Retrieved from https://so04.tcithaijo.org/index.php/journal_sct/article/view/8215

จึงต้องมี การจัดหลักสูตรการศึกษาที่ส่งเสริมการพัฒนาบุคคล การสร้างองค์ความรู้ และการเผยแพร่ความรู้แก่สังคม ดังนั้น การมีบุคลากรประจำที่มีคุณภาพ การเชิญอาจารย์พิเศษผู้เชี่ยวชาญและวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีมาถ่ายทอดความรู้ให้ผู้เรียนอย่างสม่ำเสมอ มีการวัดผลและประเมินผลอย่างต่อเนื่อง และพัฒนาเนื้อหาในรายวิชาต่าง ๆ ให้มีความเหมาะสมทันต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกาภิวัตน์ จึงเป็นสิ่งสำคัญต่อการพัฒนาดนตรีศึกษาอย่างยิ่ง

จากการสำรวจปัญหาในการเรียนการสอนรายวิชาปฏิบัติดนตรี โดยใช้ข้อมูลที่ได้อาจกรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ (มคอ.) ของสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ระหว่างปี พ.ศ. 2559-2561 แสดงให้เห็นว่า แม้ว่าผู้เรียนได้เรียนรู้ครบถ้วนตามเนื้อหาวิชาในหลักสูตรแล้ว ก็ยังไม่สามารถแสดงผลงานทางการดนตรีในขั้นสูงที่มีคุณภาพได้ ทั้งนี้เกิดจากตัวผู้เรียนไม่ได้มีทักษะทางการปฏิบัติดนตรีที่เข้มข้นอย่างเพียงพอ หรือมีการแสดงดนตรีต่อหน้าสาธารณชนน้อยเกินไป และจากสาเหตุอีกหลายประการ เช่น ผู้เรียนบางคนมีพื้นฐานดนตรีที่ดีแล้วเมื่อก่อนเข้ามาศึกษา แต่เมื่อได้เรียนวิชาเอกดนตรีนี้ ไม่มีแรงจูงใจใหม่และเกิดความเบื่อหน่าย อีกทั้งวิธีการสอนของครูผู้สอนไม่ได้กระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ จึงทำให้ผู้เรียนไม่เกิดความกระตือรือร้นในการเรียน หรือผู้เรียนบางคนมีความตั้งใจในการเรียนและฝึกฝนอย่างหนัก แต่ไม่สามารถแสดงผลงานทางดนตรีได้ดี เพราะไม่มีความเข้าใจการตีความดนตรีที่ลึกซึ้งเพียงพอ การตีความดนตรีเป็นการสอนโดยให้ผู้เรียนมีการแตกฉานทางองค์ความรู้แห่งดนตรี (Musical Intelligent) เป็นการบูรณาการความรู้ทางดนตรีเพื่อสร้างปัญญาทางความคิดที่มีเหตุผล

ดังนั้น การค้นหาวิธีการใหม่ในการพัฒนาสอนดนตรีภาคปฏิบัติ เพื่อผลสัมฤทธิ์ทางการตีความทางดนตรี จึงเป็นเรื่องที่สำคัญอย่างยิ่งสำหรับการเรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ซึ่งความสามารถนี้จัดอยู่ในระดับขั้นของการประเมินผลตามวิธีการสอนแบบแก้ไขปัญหา (Problem-Solving Method) ซึ่งเป็นการสอนเน้นขั้นตอนในการแก้ไขปัญหาตามหลักการของ John Dewey โดยมีขั้นตอนการแก้ไขปัญหาจากการตั้งปัญหา การตั้งสมมติฐานและวางแผนในการแก้ไขปัญหา ขั้นทดลองและเก็บข้อมูล ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล ขั้นสรุปผล ซึ่งทำให้ผู้เรียนได้เกิดการพัฒนาทางด้านสติปัญญา ใช้พลังสมองเพื่อแก้ไขปัญหาได้ อันเป็นวิธีการที่ดีหากนำมาประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนดนตรี เพราะการนำความคิดรวบยอด (Concept) มาเป็นแนวทางในการเรียนรู้แบบบูรณาการจะช่วยให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์ การเรียนรู้ที่ผสมผสานและมีความหมายช่วยให้ผู้เรียนได้ทำกิจกรรมหลาย ๆ อย่าง ซึ่งตอบสนองความต้องการความแตกต่างระหว่างบุคคล (Individual Difference) และมองเห็นภาพรวมของสิ่งที่เรียน ทำให้เกิดความสนใจและกระตือรือร้นในการเรียน อีกประการที่สำคัญ คือ เป็นการจัดการเรียนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ (Child Center) ดังนั้น การสอนแบบแก้ไขปัญหา จึงเป็นวิธีที่เหมาะสมกับการพัฒนาให้ผู้เรียนมีสัมฤทธิ์ผลทางการเรียนสูงขึ้นได้ และอาจเป็นวิธีหนึ่งที่ช่วยพัฒนาการสอนดนตรีเพื่อผลสัมฤทธิ์ทางการตีความดนตรีได้

ในฐานะที่คณะผู้วิจัยเป็นผู้สอนในรายวิชาการปฏิบัติดนตรีในเครื่องดนตรีเปียโน จึงเกิดความสนใจในการจัดการเรียนการสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานคร ซึ่งผลการวิจัยจะได้นำมาพัฒนาการเรียนการสอนของสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ โดยมุ่งเน้นทางด้าน การจัดหลักสูตรการสอนเปียโน วิธีการสอนเปียโน การจัดกิจกรรมดนตรี สื่อการสอน วิธีการวัดผลและการประเมินผล และบริบทอื่น ๆ ที่ส่งผลต่อผู้เรียนดนตรี ซึ่งในการนี้ คณะผู้วิจัยได้ใช้วิธีการศึกษาข้อมูลภาคสนามจากสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานครที่จัดการสอนเปียโนเป็นวิชาเอกในระดับปริญญาตรี การสัมภาษณ์กลุ่มย่อยโดยเชิญคณาจารย์ผู้สอนเปียโนจากสถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้อง และการสร้าง

แผนยุทธศาสตร์แนวนอนในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษา ซึ่งคาดหวังว่าผลการวิจัยจะก่อให้เกิดพัฒนาการเรียนดนตรีในรายวิชาปฏิบัติเปียโนที่ดีขึ้น และนำไปสู่การค้นพบองค์ความรู้ใหม่ซึ่งจะช่วยให้เกิดแนวทางการพัฒนาการศึกษาดนตรีระดับอุดมศึกษาได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาแนวนอนในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโน ทางด้านการจัดหลักสูตรวิธีการสอน การจัดกิจกรรม สื่อการสอน วิธีการวัดผลและการประเมินผล หรือบริบทอื่น ๆ ที่ส่งผลต่อสัมฤทธิ์ผลในการเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีเปียโนในระดับอุดมศึกษาในกรุงเทพมหานคร

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ทราบแนวนอนในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโน ทางด้านการจัดหลักสูตรวิธีการสอน การจัดกิจกรรม สื่อการสอน วิธีการวัดผลและการประเมินผล หรือบริบทอื่น ๆ ที่ส่งผลต่อสัมฤทธิ์ผลในการเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีเปียโนในระดับอุดมศึกษาในกรุงเทพมหานคร
2. เพื่อนำผลการศึกษาวินิจฉัยไปพัฒนาวิธีการสอนรายวิชาที่สอดคล้องและนำไปเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนในหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ได้ในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรี

ขอบเขตของการวิจัย

1. คณะผู้วิจัยศึกษาสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดการสอนวิชาเอกดนตรีในระดับปริญญาตรีที่มีการสอนเครื่องมือเอกเปียโน ในเขตกรุงเทพมหานครเท่านั้น
2. ศึกษาเฉพาะรายวิชาการปฏิบัติเดี่ยวเครื่องดนตรีเท่านั้น
3. คณะผู้วิจัยศึกษาในช่วงเวลา มีนาคม 2561 ถึงกุมภาพันธ์ 2562 เท่านั้น

วิธีการดำเนินการวิจัย

- คณะผู้วิจัยมีขั้นตอนในการดำเนินงานวิจัยดังนี้
1. ศึกษาทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎีของดนตรีศึกษา แนวคิดของการสอนเปียโน จิตวิทยา การสอนดนตรี วิธีการสอนเครื่องดนตรี หลักการสอนเปียโนในระดับสูง ตำราและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสอนเปียโน สภาพของการเรียนการสอนเปียโนในสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานคร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
 2. คณะผู้วิจัยวิเคราะห์สาระการเรียนรู้การสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษา เพื่อนำไปกำหนดประเด็นในการศึกษาและวางแผนการสอน
 3. ดำเนินการเก็บข้อมูลเชิงลึกด้วยการลงพื้นที่ภาคสนาม คือ สถาบันอุดมศึกษาที่เปิดสอนเปียโนเป็นวิชาเอก จำนวน 4 สถาบัน และสัมภาษณ์อาจารย์ผู้สอน นิสิต นักศึกษา จำนวน 25 คน รวมทั้งสังเกตการณ์การสอนและสภาพทางกายภาพของสถาบันอุดมศึกษา
 4. วิเคราะห์แนวนอนในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษา และเขียนเป็นแผนยุทธศาสตร์

เพื่อการนำเสนอ

5. ดำเนินการประชุมกลุ่มย่อย โดยเชิญคณาจารย์ผู้สอนดนตรีในเครื่องมือนอกเปียโนจากสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นสถาบันที่มีการเรียนการสอนดนตรีและเครื่องมือนอกเปียโนในระดับปริญญาตรี โดยอาจารย์ประจำสถาบันนั้นเป็นอาจารย์สอนเปียโนไม่ต่ำกว่า 5 ปี จำนวนทั้งสิ้น 7 ท่าน โดยคณะผู้วิจัยจะนำเสนอแผนยุทธศาสตร์แนวนโยบายในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษา พร้อมรับฟังแนวคิดต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น

6. วิเคราะห์ข้อมูลและพัฒนาแผนยุทธศาสตร์แนวนโยบายในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษาให้มีความสมบูรณ์

7. สรุปและอภิปรายผลการทำวิจัย

ผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาแนวนโยบายในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนระดับอุดมศึกษาในกรุงเทพมหานคร เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) คณะผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาลงพื้นที่ภาคสนาม สัมภาษณ์ และสังเกตการณ์ ในสถาบันอุดมศึกษาที่มีหลักสูตรการสอนเปียโนเป็นเครื่องมือนอกเปียโนในเขตกรุงเทพมหานคร และดำเนินการประชุมกลุ่มย่อย สามารถสรุปผลการวิจัยได้ ดังนี้

สภาพการจัดการเรียนการสอนเปียโนของสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานคร จากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร ได้แก่ หลักสูตรการสอน งบประมาณ ทางด้านการจัดหลักสูตรวิธีการสอน และผลของการประชุมกลุ่มย่อย พบว่า การศึกษาเปียโนของสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานคร มีการเปิดการสอนดนตรีในการศึกษาขั้นสูงมากขึ้น ทั้งระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอกทางด้านดนตรีในหลายสถาบัน ซึ่งมีแนวโน้มที่หลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับตลาดแรงงานในปัจจุบันจะได้รับความสนใจมากขึ้น เช่น หลักสูตรทางด้านการผลิตศิลปิน หลักสูตรทางด้านการประกอบอาชีพเบื้องหลังของการผลิตงานดนตรี โดยสังเกตจากรายวิชาที่มีการปฏิบัติการเกี่ยวกับเทคโนโลยี การฝึกงาน และทดลองผลิตผลงานจริง ฯลฯ เหล่านี้แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มของหลักสูตรดนตรีและการศึกษาดนตรีว่ามีความสอดคล้องกับตลาดแรงงานมากกว่าเดิม ซึ่งจะผลิตบัณฑิต 2 หลักสูตรใหญ่ คือ ครูดนตรี และศิลปินแสดงดนตรี และควรมีความร่วมมือระหว่างสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในการพัฒนาหลักสูตรการเรียนการสอนร่วมกัน เพื่อให้มีมาตรฐานในระดับใกล้เคียงกันสำหรับการศึกษาดนตรีในประเทศไทย ในประเด็นเกี่ยวกับด้านครูผู้สอนเปียโน มีแนวโน้มที่ครูผู้สอนเปียโนต้องมีความเชี่ยวชาญในสาขาที่สอน ซึ่งมีความเฉพาะทางมากขึ้น เพราะไม่เพียงแต่จะผลิตผู้เรียนให้เป็นนักดนตรีที่เล่นเปียโนเท่านั้น แต่ผู้เรียนควรมีพื้นฐานการบรรเลงที่ดีและมีความรอบรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรี เพื่อให้ต่อยอดอาชีพตนเองในอนาคตได้ เช่น การประพันธ์เพลง การผลิตผลงานดนตรี การแสดงดนตรี การสอนดนตรีศึกษา การสอนเฉพาะเครื่องดนตรี การทำงานทางเทคโนโลยีดนตรี ดังนั้น จึงมีความสำคัญที่ครูผู้สอนเปียโนเองควรได้เป็นผู้เขียนหลักสูตรและได้ปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมเมื่อการเรียนการสอนจริง ซึ่งในปัจจุบันมีบุคลากรทางการศึกษารุ่นใหม่จำนวนมากที่สำเร็จการศึกษาดนตรีเฉพาะทางจากต่างประเทศ และมีโอกาสได้เข้ามาทำงานเป็นอาจารย์ในระดับมหาวิทยาลัยที่เปิดการเรียนการสอนดนตรีเป็นวิชาเอก จึงทำให้การเรียนการสอนดนตรีในปัจจุบันมีวิชาเอกเปิดขึ้นหลากหลาย ซึ่งถ้ามีการแลกเปลี่ยนบุคลากรหรือการสัมมนาครูผู้สอนในสถาบันอุดมศึกษามากขึ้น ก็จะเป็นการพัฒนาผู้สอนให้มีประสิทธิภาพและความสามารถมากขึ้น



ภาพที่ 1 แสดงการประชุมกลุ่มย่อย โดยเชิญผู้เชี่ยวชาญเปียโน
จากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่เปิดสอนเปียโนเป็นวิชาเอก



ภาพที่ 2 การจัดมหกรรมวิชาการ SWU Piano Festival III
ซึ่งมีการจัดประชุมกลุ่มย่อยเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยครั้งนี้



ภาพที่ 3 การจัดประชุมกลุ่มย่อย มีการเปิดโอกาสให้สาธารณชนได้เข้าร่วมรับฟัง

ทางด้านการจัดกิจกรรม พบว่า สถาบันอุดมศึกษามีการจัดกิจกรรมเพื่อเสริมสร้างประสบการณ์สำหรับผู้เรียนเปียโนในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การประชุมสัมมนาทางวิชาการ (Workshop) โดยผู้เชี่ยวชาญที่เป็นนักวิชาการด้านเปียโนทั้งชาวไทยและผู้เชี่ยวชาญต่างชาติ การสัมมนาการสอนเปียโนชั้นสูง (Piano Masterclass) ซึ่งเป็นรูปแบบของการสอนโดยผู้เชี่ยวชาญเปียโนซึ่งอาจเป็นทั้งอาจารย์สอนเปียโน นักวิชาการเปียโน และศิลปิน การแสดงเดี่ยวเปียโน (Piano Recital) ทั้งในลักษณะของการแสดงโดยศิลปินผู้เชี่ยวชาญและผู้เรียนเปียโนเอง โดยเนื้อหาในการจัดกิจกรรมพบว่า หัวข้อการเล่นเปียโนในยุคสมัยต่าง ๆ เช่น Baroque, Classic, Romantic และ 20th Century เป็นหัวข้อที่พบมากที่สุด เนื่องจากในแต่ละยุคมีวรรณกรรมดนตรีที่มีความแตกต่างกันไป มีผู้ประพันธ์เพลงที่สำคัญในแต่ละยุค หัวข้อรองลงมา คือ การวิเคราะห์การตีความบทเพลง ซึ่งต้องอาศัยความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์และบริบทต่าง ๆ ทั้งยุคสมัย ความนิยมในการบรรเลงของประเทศนั้น ๆ ซึ่งส่งผลมาถึงเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงเปียโน หัวข้อรองลงมา คือ การเล่นเปียโนเพื่อประกอบคลอเครื่องดนตรีอื่น ๆ และขับร้อง (Accompaniment) ซึ่งเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญต่อการเป็นนักเปียโนที่ดี เนื่องจากนักเปียโนที่มีคุณสมบัติของการเป็นผู้เล่นประกอบที่ดีไม่เพียงแต่เล่นร่วมกับผู้อื่นตามโน้ตเพลงที่กำหนดเท่านั้น แต่ยังต้องเป็นนักวิเคราะห์บทเพลงและถ่ายทอดการบรรเลง นอกจากนั้นยังต้องสามารถให้คำแนะนำและแสดงความคิดเห็นร่วมกับผู้เล่นคนอื่น ๆ ได้อย่างดี ซึ่งเป็นคุณสมบัติพิเศษที่แตกต่างจากผู้เล่นเดี่ยว (Solo) เพียงอย่างเดียว

ทางด้านสื่อการสอนเปียโน พบว่า ประเด็นเกี่ยวกับสื่อและอุปกรณ์ทางการศึกษา ในปัจจุบันการเรียนการสอนมีแนวโน้มใช้สื่อประเภทอินเทอร์เน็ตสำหรับการศึกษาค้นคว้าความรู้ทางด้านเปียโนอย่างมาก ซึ่งมีทั้งความรวดเร็ว มีความประหยัด ได้ข้อมูลที่ทันสมัย แต่ยังมีข้อจำกัดเกี่ยวกับความลึกซึ้งของข้อมูลและความน่าเชื่อถือของข้อมูล จึงเป็นหน้าที่ของครูผู้สอนเปียโนต้องแนะนำผู้เรียนเกี่ยวกับการใช้สื่ออินเทอร์เน็ต สำหรับการเรียนการสอนที่จำเป็นต้องใช้เทคโนโลยีประเภทคอมพิวเตอร์นั้น ก็จำเป็นต้องมีอุปกรณ์ที่รองรับต่อความก้าวหน้าของการทำงานของโปรแกรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับดนตรี ทั้งเรื่องของการประพันธ์เพลง การเรียบเรียงเสียงประสาน การผลิตผลงานทางดนตรีต่าง ๆ ซึ่งถ้าผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการใช้งานที่ถูกต้อง ก็สามารถทำงานดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพด้วยเทคโนโลยีเหล่านี้ สื่อการสอนเปียโนจากงานวิจัยนี้พบว่า สื่อการสอนเปียโนประเภทโน้ตเพลงเป็นสิ่งที่พบมากที่สุด เนื่องจากโน้ตเพลงเป็นแหล่งข้อมูลและแหล่งความรู้ที่มีการบันทึกไว้อย่างชัดเจน โดยครูผู้สอนจะมีสื่อประเภื่อนี้อยู่แล้ว ทั้งที่เป็นโน้ตเพลงในยุคสมัยต่าง ๆ และโน้ตเพลงร่วมสมัยรวมถึงแบบฝึกหัดต่าง ๆ ที่จำเป็นต่อการเรียนรู้เปียโน สื่อการสอนเปียโนที่พบรองลงมา คือ สื่อการประเภ

แผ่นเสียง สอดคล้องกับ Trinity Guildhall Examinations⁴ ที่กล่าวว่า สื่อประเภทแผ่นเสียงมีความจำเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากการเรียนเพียงแต่การบรรเลงตามโน้ตเพลงจะไม่สามารถให้ผู้เรียนมีความเข้าใจเกี่ยวกับบทเพลงอย่างลึกซึ้ง เนื่องจากศิลปินชั้นนำต่าง ๆ ล้วนแต่ใส่เอกลักษณ์ในการบรรเลง ซึ่งประกอบด้วย เทคนิคการบรรเลง เทคนิคการตีความบทเพลงที่แสดงให้เห็นแนวความคิดส่วนตัวของผู้บรรเลง ซึ่งศิลปินแต่ละคนจะมีเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนกันแม้ว่าจะเป็นบทเพลงเดียวกันที่มาจากการบรรเลงโน้ตต้นฉบับเดียวกัน สื่อการสอนประเภทหนังสือและตำรา เช่น ประวัติศาสตร์ดนตรี และคีตกวีต่าง ๆ ทางด้านวิธีการวัดผลและประเมินผล พบว่า ครูผู้สอนส่วนใหญ่ไม่ได้ใช้เครื่องมือในการวัดผล เช่น แบบประเมินผลการเรียนปฏิบัติ แต่จะประเมินจากพัฒนาการของผู้เรียน ซึ่งรวมไปถึงการให้บทเพลงและแบบฝึกหัดที่เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน เนื่องจากพื้นฐานของผู้เรียนแต่ละคนไม่เท่ากัน

ทางด้านวิธีการวัดผลและการประเมินผล ครูผู้สอนเปียโนใช้หลักการในการวัดผลและประเมินผลสำหรับการเรียนเปียโน โดยให้ผู้เรียนมีการแตกฉานทางองค์ความรู้แห่งดนตรี (Musical Intelligent) เนื่องมาจากเป้าหมายของการเรียนดนตรี คือ การบูรณาการความรู้ทางดนตรีเพื่อสร้างปัญญาทางความคิดมีเหตุผล ซึ่งความสามารถในการวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีและพัฒนาสู่ความสามารถทางการรับรู้ทางดนตรีนั้น จัดเป็นวัตถุประสงค์ทางพุทธิพิสัย (Cognitive Objectives) ของบลูม (Benjamin S. Bloom) ในระดับการประเมินผล ซึ่งเรียงจากระดับขั้นต้นไปสูง ได้แก่ (1) ความรู้ (Knowledge) (2) ความเข้าใจ (Comprehension) (3) การนำความรู้ไปประยุกต์ (Application) (4) การวิเคราะห์ (Analysis) (5) การสังเคราะห์ (Synthesis) และ (6) การประเมินผล (Evaluation) ดังที่ สุรางค์ ไคว์ตระกูล⁵ กล่าวว่า การประเมินผล หมายถึง ความสามารถที่จะใช้ความรู้ที่เรียนมาในการตัดสินใจจรรยาคุณค่าของสิ่งที่ได้เรียนรู้ หรือประสบการณ์จากการอ่านหรือการฟัง ตัวอย่างเช่น หลังจากการอ่านหนังสือจบแล้ว สามารถตัดสินใจว่าหนังสือดีหรือไม่อย่างไร โดยใช้เกณฑ์ของลักษณะหนังสือที่ดี ที่ผู้ชำนาญการ (Expert) ได้ตั้งไว้เป็นหลัก พร้อมทั้งแสดงความคิดเห็นส่วนตัวด้วย บลูมและผู้ร่วมงานถือว่า วัตถุประสงค์ข้อนี้เป็นขั้นสูงสุดของพุทธิพิสัย ดังนั้น ความสามารถทางการบรรเลงเปียโน จึงถือว่าเป็นความสามารถทางดนตรีในขั้นประเมินผล เพราะผู้เรียนสามารถใช้แนวทางของความสามารถในความเป็นดนตรี (Musicianship) มาเป็นแนวทางในการวัดผลและประเมินผลการสอนเปียโน สามารถแตกแขนงสาระดนตรีได้ดังนี้ (1) เทคนิคเฉพาะของการบรรเลงเปียโน (Technique of Classical Piano Playing) จำเป็นต้องเริ่มต้นจากท่าทางการบรรเลงที่ถูกต้อง การฝึกใช้สรีระของร่างกาย เช่น ไหล่ แขน ข้อศอก ข้อมือ การวางนิ้วอย่างถูกต้อง รู้จักการลงน้ำหนักเพื่อสร้างความดังเบาอย่างถูกต้อง ลักษณะท่วงท่าของการเล่น การแยกโสตประสาทระหว่าง 2 มือ ในการทำหน้าที่เล่นทำนองและบรรเลงเสียงประสาน การสร้างเสียงดังเบาได้ โดยผู้เล่นต้องเป็นผู้ถ่ายทอดน้ำหนักนั้นด้วยตนเอง การฝึกเทคนิคเฉพาะของการบรรเลงเปียโน จัดเป็นพื้นฐานที่สำคัญอย่างยิ่ง ซึ่งจะส่งผลต่อการถ่ายทอดความรู้สึกในบทเพลงได้ นอกจากนั้นแล้วเทคนิคที่ควรฝึกควบคู่กันนี้ ได้แก่ การบรรเลงแบบเสียงต่อเนื่อง (Legato) การบรรเลงแบบเสียงสั้น (Staccato) การบรรเลงแบบเสียงสั้นพิเศษ (Staccatissimo) การบรรเลงแบบเน้นเสียง (Accent) การบรรเลงกลุ่มคอร์ดในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การกดคอร์ดพร้อมกัน (Block Chord) การกระจายคอร์ด (Arpeggios) ก็เป็นเทคนิคของการบรรเลงเปียโนที่ควรฝึกฝนทั้งสิ้น ซึ่งเมื่อเวลาใช้

⁴ Trinity Guildhall Examinations. *Piano Syllabus including Accompanying, Duet & Six Hands 2007-2008*. (1st Edition). London: Trinity College London. (2006).

⁵ สุรางค์ ไคว์ตระกูล. *จิตวิทยาการศึกษา*. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 273.

งานในบทเพลงที่มีความแตกต่างในแต่ละยุคแล้ว เทคนิคที่ฝึกฝนมานี้จะช่วยสร้างความแตกต่างและอารมณ์เพลงของดนตรีในแต่ละยุคได้เป็นอย่างดี (2) คุณภาพเสียงและระดับเสียง (Tone Production and Pitch) เป็นการพัฒนามาจากสาระความรู้ดนตรีในเรื่องตัวโน้ตที่เกี่ยวข้องกับความยาวสั้นของเสียง (Duration) จังหวะการเน้นของจังหวะ (Accent) เสียง (Articulation and Dynamic) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการผลิตรายละเอียดต่าง ๆ ให้ครบถ้วนตามที่โน้ตได้กำหนด นอกจากนั้นควรมีการฝึกพัฒนาคุณภาพเสียง ด้วยการฝึกไล่บันเสียง (Scale) ซึ่งจัดเป็นการพัฒนาการฝึกคุณภาพเสียงและระดับเสียงได้ดีที่สุด ผู้เรียนเปียโนควรฝึกบันไดเสียงทั้งเมเจอร์ (Major) และไมเนอร์ (Minor) ชนิดต่าง ๆ คือ เนเจอร์ลไมเนอร์ (Natural Minor) ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic Minor) และเมโลดิกไมเนอร์ (Melodic Minor) ตลอดจนการกระจายคอร์ด (Arpeggios) สอดคล้องกับ Bastien W. J.⁶ กล่าวว่า การฝึกเปียโนมีรูปแบบการใช้โน้ตที่หลากหลายแบบ นอกเหนือจากความคล่องแคล่วในการฝึกฝนแล้ว ต้องมีการใส่ใจในรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับคุณภาพเสียง เช่น จังหวะที่เล่นมีความสม่ำเสมอ น้ำหนักในแต่ละโน้ตที่ไล่บันไดเสียงมีความสม่ำเสมอ สามารถควบคุมความแตกต่างของระดับความดังเบาได้ และซ้อมบันไดเสียงกับเทคนิคเฉพาะในการบรรเลงได้ เช่น การบรรเลงแบบเสียงต่อเนื่อง (Legato) การบรรเลงแบบเสียงสั้น (Staccato) การที่ผู้เล่นเปียโนมีความใส่ใจกับเรื่องการผลิตเสียงนี้ จะส่งผลต่อการควบคุมคุณภาพในการบรรเลงและการถ่ายทอดความรู้สึก (3) ความเป็นดนตรีและรูปแบบ (Musical and Style) หากผู้เรียนเปียโนมีความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก พัฒนาการของเครื่องดนตรีเปียโน และศัพทมูลวิทยาของเครื่องดนตรีเปียโน ความเข้าใจเกี่ยวกับวรรณคดีเปียโน จะส่งผลต่อความเป็นดนตรีและรูปแบบสไตล์ในการเล่น เนื่องจากบทเพลงเปียโนส่วนมากอยู่ในยุคบาโรก (Baroque) ยุคคลาสสิก (Classical) และยุคโรแมนติก (Romantic) รวมถึงดนตรีร่วมสมัย (Contemporary) ล้วนมีลักษณะที่โดดเด่นแตกต่างกันไปตามเทคนิคการประพันธ์ในแต่ละยุค ตลอดจนความรู้เกี่ยวกับวรรณคดีดนตรี (Music Literature) บริบทต่าง ๆ ที่ควรทราบเพื่อความเข้าใจให้ลึกซึ้งในความรู้สึกถึงคุณค่าดนตรีและความเป็นดนตรีขั้นสูง (Musicianship) ของผู้เรียน อย่างไรก็ตาม ควรมีการแนะนำจากครูผู้สอนเกี่ยวกับประสบการณ์ทางดนตรี โดยแนะนำให้ฟังสื่อต่าง ๆ เช่น วิทยุทัศน์ ซีดี สารสนเทศทางอินเทอร์เน็ต จะทำให้ผู้เรียนมีประสบการณ์และสามารถแยกแยะรูปแบบในการบรรเลงของดนตรีแต่ละยุค การถ่ายทอดอารมณ์ในการบรรเลง ซึ่งเป็นทักษะทางดนตรีขั้นสูงกว่าเรื่องเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีและความเข้าใจในทฤษฎีการบรรเลง ดังนั้น การคัดเลือกบทเพลงสำหรับการฝึกเปียโน จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ครูดนตรีไม่ควรละเลยในการสอนสาระสำคัญทางดนตรีทั้ง 3 ด้านดังกล่าว เพราะนอกจากความสามารถทางการปฏิบัติดนตรีที่ดีแล้ว ผู้เรียนดนตรีที่ดีต้องมีปัญญาแตกฉานทางดนตรี มีความคิดแบบมีวิจารณญาณ มีหลักเหตุผลในการอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทางดนตรีได้ตามหลักการทางทฤษฎีดนตรี ประวัติศาสตร์ดนตรี บริบทต่าง ๆ และนำไปพัฒนาประยุกต์ใช้ในการพัฒนาความสามารถของตนเองในการฝึกฝนเปียโนให้เต็มศักยภาพ และเชื่อมโยงองค์ความรู้ทางดนตรีทั้งหมดให้สามารถฝึกฝนในคราวเดียวกันได้ เพื่อการพัฒนาด้วยตนเองของผู้เรียนเปียโนในที่สุด

ทางด้านบริบทอื่น ๆ ที่ส่งผลต่อสัมฤทธิ์ผลในการเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีเปียโน พบว่า ประเด็นเกี่ยวกับสถานศึกษาและสภาพแวดล้อม สถานศึกษาที่เปิดการเรียนการสอนดนตรีเป็นวิชาเอกมาเป็นเวลายาวนานยังคงได้รับความนิยมจากผู้เรียนเปียโน แต่สถานศึกษาที่เปิดขึ้นใหม่ก็มีโอกาสได้นำเสนอจุดเด่นของตนเอง เช่น การจัดสภาพแวดล้อมทางกายภาพที่สวยงาม การมีอุปกรณ์ที่ทันสมัย มีการสอนที่เน้นความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีดนตรี ซึ่งตอบสนองผู้เรียนรุ่นใหม่ที่มีความสนใจศึกษาดนตรีให้มีความสนใจเลือกในการเรียนเพื่อการประกอบอาชีพ

⁶ Bastien W. J. *How to teach piano successfully*. (3rd Edition). USA: Kjos Music Company. (1995).

ที่ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งในหลายสถานศึกษาอาจจะพบปัญหาเกี่ยวกับเรื่องงบประมาณในการพัฒนาครุภัณฑ์ สื่อการสอน และการปรับสภาพแวดล้อม ก็จำเป็นต้องเปิดการเรียนการสอนไปตามสภาพที่เป็นอยู่ แต่ในสถาบันการศึกษาที่มีความพร้อมทางอาคารสถานที่ สื่อการเรียนที่ทันสมัย สภาพแวดล้อมที่สวยงาม ก็มักจะต้องเก็บค่าลงทะเบียนการศึกษาที่สูงตามไปด้วยเช่นกัน แต่ทั้งนี้บริบทที่สำคัญเกี่ยวกับการเลือกเรียนของผู้เรียนมากที่สุด คือ การที่สถานศึกษานั้นมีครูผู้สอนเปียโนที่มีชื่อเสียง สำเร็จคุณวุฒิทางการศึกษาระดับสูงโดยเฉพาะจากต่างประเทศ และมีผลงานสู่สาธารณชน เช่น การแสดงดนตรี การบันทึกเสียง และการมีบทบาทในสื่อต่าง ๆ มากกว่าเป็น นักวิชาการที่มีผลงานทางด้านเอกสารวิชาการ

นอกเหนือจากนี้ ประเด็นเกี่ยวกับผู้เรียนเปียโนก็มีความสำคัญ แนวโน้มของผู้เรียนเปียโนเพื่อศึกษาต่อทางดนตรีเป็นวิชาเอกในระดับอุดมศึกษามีมากขึ้น เนื่องจากมีอาชีพทางดนตรีที่หลากหลายและมีความชัดเจนทั้งอาชีพทางศิลปิน ทางการสอน อาชีพเบื้องหน้าและเบื้องหลังของการผลิตผลงานดนตรี อีกทั้งอาชีพดนตรีได้รับความนิยม มีรายได้ค่าตอบแทนที่สูงขึ้น จึงทำให้ผู้ต้องการสมัครเข้ามาเรียนยังคงมีปริมาณมากในทุกปี ซึ่งเรื่องที่สำคัญเกี่ยวกับตัวผู้เรียนเปียโนต้องมีการเตรียมความพร้อมของพื้นฐานความรู้ในการเข้าศึกษาต่อ ทั้งความรู้ทางด้านการปฏิบัติเปียโน ความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรี ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบริบททางดนตรี ความรู้ทางด้านเทคโนโลยีดนตรี เป็นต้น ซึ่งแม้ว่าผู้เรียนประสงค์จะเรียนสาขาใดก็ตามในระดับปริญญาตรีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีก็ต้องมีคุณสมบัติที่สำคัญเหล่านี้ มิเช่นนั้นจะไม่สามารถไปต่อยอดความรู้ในวิชาเอกที่จะศึกษาต่อไปได้ ผู้เรียนเปียโนในสมัยนี้จัดว่ามีโอกาสมากกว่ายุคก่อน คือ มีข้อมูลข่าวสารมากมายที่สามารถค้นคว้าและนำมาใช้ประโยชน์ได้ มีหลักสูตรและสถาบันการศึกษาให้เลือกตรงตามความต้องการเรียนเพื่อประกอบอาชีพในอนาคตมากมาย ดังนั้น แนวทางของผู้เรียนในอนาคตจึงเป็นเรื่องของข้อมูล ความรู้ โอกาส และการเตรียมความพร้อมของตนเองก่อนเข้าศึกษาในระดับอุดมศึกษา

อีกประเด็นหนึ่ง คือ เรื่องของการใช้จิตวิทยาของผู้สอนเปียโน การใช้จิตวิทยาในการสอนและการเสริมแรงสร้างกำลังใจ เป็นหนึ่งในแนวทางการสอนที่ทำให้ผู้เรียนประสบความสำเร็จได้ ซึ่งการเรียนเปียโนในระดับสูงจัดเป็นสิ่งที่ผู้เรียนต้องใช้ความมุ่งมั่นมานะพยายามอย่างยิ่ง ครูผู้สอนเปียโนจึงควรทำความเข้าใจผู้เรียน และเลือกใช้จิตวิทยาในการเสริมสร้างกำลังใจที่เหมาะสมแก่ผู้เรียนแต่ละคนซึ่งมีธรรมชาติในการเรียนรู้ที่แตกต่างกัน บริบทอีกประเภทที่ควบคุมยาก คือ เกี่ยวกับสถานะเศรษฐกิจ ทำให้ผู้เรียนต้องใช้เวลาบางส่วนไปทำงานหารายได้เสริมในขณะที่เรียน จึงทำให้ไม่สามารถทุ่มเทในการฝึกฝนได้เต็มที่ และความสนใจส่วนตัวของผู้เรียนที่ให้ความสนใจกับดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) มากกว่าดนตรีคลาสสิก (Classical Music) ก็มีผลต่อทัศนคติของผู้เรียนด้วย ครูผู้สอนจึงจำเป็นต้องสร้างความตระหนักถึงคุณค่าของการเรียน ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการแบ่งเวลาในการเรียน การทำงาน และการทำกิจกรรมให้มีความสมดุล วางเป้าหมายในการใช้ชีวิตของตนเองให้ชัดเจน ผู้เรียนที่เข้าใจถึงความสำคัญนี้ก็จะเปลี่ยนพฤติกรรมและให้ความร่วมมือในการเรียนที่ดีขึ้นได้

อภิปรายผลการวิจัย

แนวโน้มการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษา เมื่อวิเคราะห์ตามองค์ประกอบทางการศึกษา สามารถวิเคราะห์แนวโน้มทางการศึกษาได้ ดังนี้

1. ทางด้านเนื้อหาสาระการจัดการศึกษาเปียโนในระดับอุดมศึกษา มีแนวโน้มของการผลิตหลักสูตรทางดนตรีที่มีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามความต้องการของตลาดวิชาชีพมากขึ้น เช่น ดนตรีแจ๊ส ดนตรีร่วมสมัย การประพันธ์เพลง และบูรณาการไปกับศาสตร์ที่เกี่ยวข้องด้านอื่น ๆ เช่น ดนตรีบำบัด เทคโนโลยีดนตรี

ดนตรีเพื่อธุรกิจ การจัดการทางดนตรี เป็นต้น ในขณะที่หลักสูตรการสอนเดิมที่เน้นผลิตบุคลากรทางดนตรี 2 ด้าน คือ ครูดนตรี และนักดนตรี กำลังถูกปรับปรุงให้เป็นหลักสูตรใหม่ หลายหลักสูตรมีความสอดคล้องไปกับวิชาชีพทางดนตรีที่มีอยู่ในปัจจุบัน เช่น ทางด้านการผลิตศิลปิน ทางด้านผู้ทำงานเบื้องหลัง ทางด้านเทคโนโลยีดนตรี เป็นต้น สอดคล้องกับที่ ภาวิช ทองโรจน์⁷ กล่าวไว้ว่า สถาบันอุดมศึกษาหรือมหาวิทยาลัยเป็นหน่วยงานที่ทำหน้าที่ผลิตกำลังคนระดับอุดมศึกษา มีบทบาทอย่างยิ่งคือ เป็นตัวนำการเปลี่ยนแปลง (Change Agent) ขับเคลื่อนการเปลี่ยนแปลงของสังคม ดังนั้น การที่สถาบันอุดมศึกษาจัดหลักสูตรการเรียนดนตรีให้มีความสอดคล้องกับความต้องการของสังคม ย่อมทำให้วิชาการดนตรีเฉพาะด้านมีการพัฒนาขึ้นและเป็นที่ยอมรับในมาตรฐานการจัดการศึกษาได้ ผู้เรียนเครื่องดนตรีเปียโนเป็นวิชาเอก จึงสามารถเลือกเรียนได้ตามแขนงวิชาการดนตรีที่ตนเองต้องการเลือกประกอบอาชีพในอนาคตได้มากยิ่งขึ้น

2. ทางด้านครูผู้สอนเปียโน หรือผู้ให้การเรียนรู้เปียโน ในการค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับงานวิจัยเปียโนในระดับอุดมศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการจัดการเรียนการสอนโดยคณาจารย์ผู้สอนในระดับอุดมศึกษายังมีสัดส่วนน้อยอยู่ สอดคล้องกับงานวิจัยของ ปิยพันธ์ แสหนวีสุข⁸ เรื่อง ยุทธศาสตร์การบริหารจัดการการศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาดนตรีในประเทศไทย ซึ่งมีข้อค้นพบว่า ครูผู้สอนสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดการสอนดนตรีเป็นวิชาเอกยังมีการทำงานวิจัยที่น้อย และการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีก็น้อยเช่นเดียวกัน แต่ด้วยพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติได้กำหนดหลักเกณฑ์และคุณสมบัติของอาจารย์ในระดับอุดมศึกษาว่าต้องมีหน้าที่หลักทั้งด้านการสอนและการวิจัย โดยเฉพาะการส่งเสริมให้มีงานวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ให้เหมาะสมกับผู้เรียนในระดับอุดมศึกษา ดังนั้น ถึงแม้ว่าการเป็นครูผู้สอนเปียโนในสาขาวิชาดนตรีจำเป็นต้องมีความรู้ความชำนาญทางการปฏิบัติดนตรี มีความรู้ทางทฤษฎีดนตรี แต่เนื่องด้วยนโยบายทางการศึกษาที่มุ่งเน้นการทำงานวิจัยเชิงปฏิบัติการของคณาจารย์ในระดับอุดมศึกษา จึงมีแนวโน้มที่อาจารย์ดนตรีในระดับอุดมศึกษาจะทำงานวิจัยเพิ่มมากขึ้น ครูผู้สอนเปียโนในระดับอุดมศึกษาจึงมีแนวโน้มของการพัฒนาตนเองให้เป็นนักวิชาการด้วยกระบวนการวิจัยมากขึ้น นอกเหนือจากการปฏิบัติเปียโนและการสอนเปียโนอย่างเดียว

3. ทางด้านสื่อและอุปกรณ์สำหรับการศึกษาเปียโน ควรส่งเสริมการพัฒนาสื่อการสอนเปียโนมากขึ้น ดังสังเกตได้จากการทำงานวิจัยในชั้นเรียนเชิงปฏิบัติการในเรื่องการใช้สื่อการสอนและเทคโนโลยีการสอนต่าง ๆ ซึ่งมีการสร้างสื่อและการทดลองใช้ของครูผู้สอนในการสอนระดับปริญญาตรี ในปัจจุบันมีเทคโนโลยีทางการศึกษาเพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะทางด้านอินเทอร์เน็ต ดังนั้น จึงมีแนวโน้มของการพัฒนาการผลิตสื่อการสอนและการทดลองวิจัยเชิงปฏิบัติการสอนมากขึ้น แนวทางการศึกษาดนตรีโดยใช้คอมพิวเตอร์และสื่ออินเทอร์เน็ตในอนาคตจึงเป็นเรื่องจำเป็นที่ครูผู้สอนในระดับอุดมศึกษาต้องมีความรู้ความเข้าใจ มีทักษะสามารถสร้างสื่อการสอนได้ และชี้แนะแนวในการใช้สื่อให้ผู้เรียนได้ประโยชน์ตรงตามวัตถุประสงค์การเรียนรู้ ในปัจจุบันมีสื่อการสอนประเภทตำราแบบเรียนเปียโนภาคภาษาไทยมากขึ้น แต่ยังมีสื่อประเภทคอมพิวเตอร์และสื่ออินเทอร์เน็ตน้อยอยู่ ซึ่งควรมีการส่งเสริมสื่อประเภทนี้มากขึ้น เพราะเป็นสื่อที่มีความทันสมัยและผู้เรียนที่เป็นช่วงวัยรุ่นมีความสนใจกับสื่อประเภทนี้

⁷ ภาวิช ทองโรจน์. *สภาสถาบันอุดมศึกษากับการพัฒนาอุดมศึกษา*. เข้าถึงเมื่อวันที่ 5 สิงหาคม 2561 จาก <http://www.dusit.ac.th/course1/standard/No-3.pdf>.

⁸ ปิยพันธ์ แสหนวีสุข. *ยุทธศาสตร์การบริหารจัดการการศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต (การบริหารเชิงบูรณาการ) มหาวิทยาลัยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. (2550).

4. ทางด้านรูปแบบวิธีการเรียนการสอนการศึกษาเปียโน มีแนวโน้มในการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนเปียโนโดยอิงเข้าไปในกระบวนการทำงานวิจัยเชิงปฏิบัติการมากขึ้น เนื่องจากคณาจารย์ผู้สอนในระดับปริญญาตรีต้องมีการทำงานวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนการสอน ถึงแม้ว่าวิชาเอกดนตรีจะเป็นสาขาวิชาที่เน้นการปฏิบัติดนตรี แต่อาจารย์ผู้สอนสามารถบูรณาการความรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา ทฤษฎีการเรียนรู้ สื่อการสอนและเทคโนโลยีที่ทันสมัย เพื่อพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น อีกทั้งมีการกำหนดไว้ในภารกิจหลักของคณาจารย์ในสถาบันอุดมศึกษาถึงการทำวิจัยในชั้นเรียนเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนอีกด้วย จึงมีแนวโน้มของการพัฒนารูปแบบการศึกษาด้วยอาจารย์ผู้สอนแต่ละท่านเอง มากกว่าเป็นนโยบายของหน่วยงานที่สังกัด ดังจะเห็นได้ว่า มีเอกสารวิชาการ เช่น ตำรา แบบเรียนเปียโน ที่ทำโดยครูผู้สอนเปียโนเพิ่มมากขึ้นในปัจจุบัน และเป็นเฉพาะบางเนื้อหามากขึ้น เช่น วรรณคดีเปียโน ตำราการสอนเปียโน

5. ทางด้านสถานศึกษาและบรรยากาศแวดล้อม มีแนวโน้มของการพัฒนาทางด้านสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาที่จะเปิดการสอนดนตรีเป็นวิชาเอกมากขึ้น โดยสถาบันการศึกษาที่จะเปิดหลักสูตรการเรียนดนตรีใหม่จะมีการเตรียมความพร้อมในการจัดการศึกษามากขึ้นกว่าสถาบันที่เปิดการเรียนการสอนดนตรีอยู่แล้ว ซึ่งสามารถพิจารณาได้จากการเกิดขึ้นของคณะดนตรีและวิทยาลัยดนตรี ที่ก่อตั้งใหม่ภายในช่วงระยะ 5 ปีที่ผ่านมา ซึ่งเดิมที่การศึกษาดนตรีในวิชาเอกดนตรีของสถาบันการศึกษาส่วนใหญ่จะอยู่ในรูปแบบของสาขาวิชา ภาควิชา ในสังกัดของคณะศึกษาศาสตร์ คณะครุศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ หรือคณะศิลปกรรมศาสตร์ เป็นต้น ซึ่งมีปัญหาเกี่ยวกับความไม่คล่องตัวของการจัดการศึกษาและนโยบายของการบริหารการศึกษาในภาพรวม ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2550) เรื่อง ยุทธศาสตร์การบริหารจัดการการศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย ซึ่งมีข้อค้นพบว่า ปัญหาอย่างหนึ่งของการเรียนการสอนดนตรีในปัจจุบัน คือ การจัดห้องเรียนที่ตอบสนองต่อการเรียนดนตรี ส่วนใหญ่การจัดห้องเรียนทางด้านการปฏิบัติยังขาดประสิทธิภาพ เช่น ขาดห้องเรียนเฉพาะบุคคล ขาดห้องซ้อมรวมวงขนาดใหญ่ รวมทั้งระบบอำนวยความสะดวกในห้องเรียนไม่เพียงพอ ดังนั้น จึงเป็นหน้าที่ของผู้บริหารในแต่ละสถาบันการศึกษาต้องเร่งหางบประมาณและจัดแผนการปรับปรุงแก้ไข แต่สถาบันที่เปิดการสอนดนตรีใหม่นี้ ที่อยู่ในรูปแบบของคณะดนตรีและวิทยาลัยดนตรี จะมีความพร้อมทั้งทางด้านอาคารสถานที่ บรรยากาศแวดล้อม บุคลากร งบประมาณ และการสร้างหลักสูตรที่ทันสมัยกว่า ดังนั้น ในอนาคตมหาวิทยาลัยที่จะมีการเปิดการเรียนการสอนทางด้านดนตรีจะมีแนวโน้มในการเปิดเป็นคณะดนตรีหรือวิทยาลัยดนตรีโดยตรงมากกว่าจะเปิดในรูปแบบของสาขาวิชาหรือภาควิชา และเครื่องดนตรีเปียโนก็เป็นตัวเลือกของผู้เรียนในจำนวนมากที่สุด เพราะผู้เรียนสามารถเลือกเรียนดนตรีในสาขาที่ตนเองต้องการ ผู้บริหารสถานศึกษาที่เปิดสอนดนตรีเป็นวิชาเอกจึงควรมีการลงทุนเกี่ยวกับห้องเรียน ครุภัณฑ์ และสื่อการสอนเปียโนมากที่สุด เพราะนอกเหนือจากการให้ผู้เรียนที่เลือกวิชาเอกเปียโนแล้ว ยังสามารถใช้เป็นครุภัณฑ์และสื่อการสอนให้แก่ผู้เรียนในเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ด้วย

6. ทางด้านผู้เรียนเปียโน มีแนวโน้มของการพัฒนาผู้เรียนในระบบอุดมศึกษามากขึ้น ทั้งทางด้านความสามารถทางการบรรเลงดนตรี และความรู้ทางด้านวิชาการดนตรีซึ่งเข้มข้นและมีความหลากหลาย ผู้เรียนมีโอกาสดำเนินงานทำในสาขาวิชาชีพที่ตนเองต้องการมากขึ้น ทั้งนี้เป็นเพราะหลักสูตรการเรียนมีการพัฒนาขึ้นให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาดวิชาชีพ เช่น นักเรียบเรียงเสียงประสาน นักธุรกิจดนตรี ผู้ผลิตผลงานดนตรี นักบริหารจัดการดนตรี ผู้ทำดนตรีในงานโฆษณาและงานภาพยนตร์ เป็นต้น อีกทั้งผู้เรียนยังสามารถเลือกเรียนในสถาบันที่มีความพร้อมในการจัดการศึกษาที่ตนเองต้องการได้มากขึ้นด้วย แต่อย่างไรก็ตาม ความพร้อมของผู้เรียนในการเข้าศึกษาต่อก็เป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่ง ทั้งในเรื่องของพื้นฐานความสามารถทางด้านการปฏิบัติ

เปียโน พื้นฐานความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรี พื้นฐานความรู้เกี่ยวกับการใช้งานเทคโนโลยีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผู้เรียน ฐานะเศรษฐกิจและการสนับสนุนของครอบครัวผู้เรียน ทักษะคิดและอุปนิสัยของผู้เรียนกับการเรียนดนตรี เหล่านี้เป็นความพร้อมพื้นฐานที่สำคัญที่ผู้เรียนควรตระหนักในการศึกษาต่อ

ข้อเสนอแนะ

1. ควรส่งเสริมให้สถาบันการศึกษาที่เปิดสอนทางด้านดนตรีได้มีโอกาสทำโครงการแลกเปลี่ยนทางวิชาการมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทางวิชาการดนตรี ได้แก่ การประชุมเชิงวิชาการ การสอนเฉพาะทางวิชาการปฏิบัติดนตรี การพัฒนาสื่อการสอน ฯลฯ ซึ่งในแต่ละสถาบันการศึกษาล้วนแต่มีบุคลากรทางดนตรีที่เชี่ยวชาญไปเฉพาะด้าน ซึ่งหากมีโครงการเชื่อมโยงแลกเปลี่ยนความรู้กันจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการพัฒนาวิชาการดนตรี
2. ควรส่งเสริมการผลิตสื่อการสอนเปียโน ซึ่งในปัจจุบันยังมีน้อยมากที่เป็นภาคภาษาไทย ทั้งในรูปแบบของตำรา หนังสือ หรือสื่ออิเล็กทรอนิกส์และอินเทอร์เน็ต จึงเป็นหน้าที่ของผู้บริหาร ผู้สอนเปียโน ควรตระหนักและเริ่มผลิตสื่อการสอนเปียโนมากยิ่งขึ้น ทั้งในทางด้านประวัติศาสตร์ ด้านวรรณกรรมเปียโน ด้านเทคนิคการปฏิบัติเปียโน ฯลฯ
3. ควรนำเทคนิคการสอนสมัยใหม่ หลักการสอน ทฤษฎี รวมถึงแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาทั่วไป การใช้จิตวิทยาการศึกษา หรือนำกิจกรรมการเรียนการสอนที่เป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนเปียโนมาใช้ หรือศึกษาวิจัย หรือเป็นประเด็นเพื่อการพิจารณาในการจัดประชุมวิชาการ หรือระดมความคิดเพื่อสร้างสรรค์ในการพัฒนาการสอนสำหรับครูผู้สอนเปียโน และปัจจุบันมีผู้เชี่ยวชาญปฏิบัติเปียโนจากสถาบันการศึกษาต่างประเทศมากขึ้น มีแนวทางและเทคนิคในการสอนแบบใหม่มากยิ่งขึ้น ควรอย่างยิ่งในการสนับสนุนให้ผู้สอนเปียโนได้มีความรู้ และนำไปใช้ในการประยุกต์การเรียนการสอนเปียโนให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรทำการศึกษาโดยเปลี่ยนกลุ่มเป้าหมายเป็นสถาบันการศึกษาดนตรีที่เปิดสอนเปียโนในภูมิภาคต่าง ๆ เนื่องจากมีบริบททางการจัดการศึกษาที่แตกต่างจากกรุงเทพมหานคร และสามารถนำผลการวิจัยใหม่ไปพัฒนาการจัดการศึกษาที่มีความเหมาะสมกับความต้องการของแต่ละภูมิภาค
2. ควรทำการศึกษาวิจัยเพื่อศึกษาผลสำเร็จของการจัดการศึกษาเปียโนในสถาบันอุดมศึกษาในต่างประเทศที่มีชื่อเสียง ทั้งในทวีปเอเชีย ทวีปยุโรป หรืออื่น ๆ เนื่องจากต้นแบบการจัดการศึกษาของสถาบันที่ประสบความสำเร็จจะช่วยให้การวิเคราะห์ข้อดี ข้อเสียต่าง ๆ ของการจัดการศึกษาในประเทศไทยได้อย่างชัดเจน และสามารถชี้ให้เห็นความสำคัญของปัจจัยที่ช่วยส่งเสริมความสำเร็จได้อย่างเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น

เอกสารอ้างอิง

- ภาวิช ทองโรจน์. *สภาสถาบันอุดมศึกษากับการพัฒนาอุดมศึกษา*. เข้าถึงเมื่อวันที่ 5 สิงหาคม 2561 จาก <http://www.dusit.ac.th/course1/standard/No-3.pdf>, มปป.
- เรณูมาศ มาอ่อน. *การจัดการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาอย่างมีประสิทธิภาพ*. JOURNAL OF SOUTHERN TECHNOLOGY, 9(2), 169-176. Retrieved from https://so04.tci-thaijo.org/index.php/journal_sct/article/view/82156,2559.
- สุรางค์ โค้วตระกูล. *จิตวิทยาการศึกษา*. ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.
- ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. *ยุทธศาสตร์การบริหารจัดการการศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต (การบริหารเชิงบูรณาการ) มหาวิทยาลัยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, 2550.
- Bastien, W. J. *How to teach piano successfully*. (3rd Edition). USA: Kjos Music Company, 1995.
- Trinity Guildhall Examinations. *Piano Syllabus including Accompanying, Duet & Six Hands 2007-2008*. (1st Edition). London: Trinity College London, 2006.

การเรียนการสอนการขับร้องประสานเสียง โรงเรียนบ้านเทอดไทย

Choir Instruction: Ban Thoet Thai School

ชอลดา สุริยะโยธิน¹

Chorlada Suriyayothin

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอความรู้เบื้องต้นของการขับร้องประสานเสียง การร้องเพลง การเปล่งเสียง และหลักการสร้างวงขับร้องประสานเสียงที่มีคุณภาพ กลุ่มตัวอย่างได้รับการสุ่มแบบเฉพาะเจาะจง คือ กลุ่มนักเรียนที่เป็นคณะนักร้องประสานเสียงฝึกระถมศึกษาของโรงเรียน จากการลงพื้นที่พบว่า นักเรียนบางคนไม่สามารถออกเสียงในการขับร้องรวมถึงการออกเสียงภาษาไทยได้อย่างชัดเจน นักเรียนบางคนยังไม่เข้าใจจุดมุ่งหมายในการเรียนการสอนการขับร้องประสานเสียง และบทเรียนมาตรฐานบางบทไม่สามารถใช้เพื่อสื่อถึงอารมณ์ของเพลงบางเพลงได้

จากการสังเกตและวิเคราะห์ถึงปัญหาแล้ว ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวทางในการพัฒนาบทเรียนและกิจกรรมการขับร้องประสานเสียง ดังนี้ การเลือกใช้แบบฝึกหัดเพื่อการเปล่งเสียงขับร้อง แบบฝึกหัดในการนำเสียงสระมาใช้ในการฝึกเปล่งเสียงภาษาไทย และกระตุ้นให้ผู้เรียนเข้าใจจุดมุ่งหมายในการฝึกซ้อม ผลที่ได้ทำให้วงขับร้องประสานเสียงของโรงเรียนแห่งนี้มีคุณภาพที่ดีขึ้น นอกจากนั้นแล้วการขับร้องประสานเสียงนี้เป็นกิจกรรมที่พัฒนาทักษะการเปล่งเสียงของนักเรียนและปรับปรุงทักษะการประยุกต์และเลือกแบบฝึกหัดในการสอนของครูผู้สอนให้สอดคล้องกับอารมณ์ของเพลงให้ดีขึ้น

คำสำคัญ: การขับร้องประสานเสียง, การร้องเพลง, การเปล่งเสียง, การเรียนการสอน

Abstract

This academic article aimed to present the basic theories of the choir, singing, voice, and the management of choir rehearsals. The samples (choir members of the primary school students) have been selected through a purposive sampling method. After the survey, some problematic issues were arising during the rehearsals. Some members could not utter their voices accurately including mispronunciation in the Thai language while some could not understand the objective of singing and choir exercises. Furthermore, some standard lessons

¹ หัวหน้าสาขาวิชาการขับร้องและละครเพลง วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

did not fit in the song and could not enable the choirs to deliver the emotion of the song.

After observing and analyzing the problems, the solutions were created to improve the choir lessons and activities. Some singing exercises and vowel practices have been carefully selected to improve Thai language pronunciation. Moreover, the purposes of the choir rehearsals have been reintroduced to the members. These helped boost the quality of the choir. As a result, the students can improve their pronunciation skills through these choir lessons, and the teachers can possess better senses of lesson selection and adaptation anticipating the sentiment of the song.

Keywords: Choir, Singing, Pronunciation, Education

บทนำ

การขับร้องประสานเสียง หมายถึง การขับร้องแบบหนึ่งที่มีผู้ขับร้องตั้งแต่สองคนขึ้นไป อาจร้องเพลงที่มีทำนองเดียวกันแต่ขึ้นต้นหรือลงจบไม่พร้อมกัน การขับร้องประสานเสียงทั่วไป เรียกว่า “คอรัส” (Chorus) การขับร้องประสานเสียงนั้น เราสามารถแยกส่วนของการขับร้องออกเป็น ทำนองหลัก (Theme) ส่วนประสานเสียง และส่วนทำนองสอด เราเรียกการขับร้องแบบนี้ว่า “แบบพาร์ทซิงกิง” (Part singing) และเรียกกลุ่มนักร้องว่า “ไควเออร์” (Choir) หมู่ขับร้องประสานเสียง สามารถประกอบด้วย ชายล้วน หญิงล้วน หรือทั้งชายหญิงก็ได้ (บุญส่ง วรวัฒน์, 2550: 67)

รูปแบบของการขับร้องประสานเสียง

เพลงขับร้องประสานเสียงมีหลายประเภท ตั้งแต่เพลงง่าย ๆ ไปจนถึงเพลงประสานเสียงระดับยาก การเลือกบทเพลงประสานเสียงมาใช้ในการปฏิบัติ ควรเลือกให้เหมาะสมกับระดับของผู้เรียนในแต่ละระดับการศึกษา (จิรพันธ์ สมประสงค์, 2547: 199)

1. เพลงแชนท์ (Chant) เป็นการประสานเสียงตั้งแต่เพลงง่าย ๆ ด้วยการใส่แนวประสานซึ่งเป็นแนวต่ำกว่าแนวทำนอง โดยใช้ระดับเสียงไม่มากนัก โดยปกติจะเป็นเสียงต่ำกว่าทำนอง ใช้ประกอบกับแนวร้องใช้ประกอบกับทำนองที่เข้าไปเข้ามา

2. เพลงเสียงสะท้อน (Echo songs) เพลงบางบทเพลงมีแนวทำนองตอนท้ายของวรรคที่สามารถใส่แนวทำนองได้อีก หมายถึง ตอนท้ายของวรรคมักเป็นโน้ตในอัตราจังหวะยาว ผู้ร้องแนวทำนองจะร้องโน้ตตัวนั้นยาวจบครบจังหวะ ในขณะที่แนวประสานจะร้องแนวทำนองซ้ำในช่วงท้ายวรรคที่โน้ตจังหวะยาว

3. การขับร้องแบบรววนด์ (Round) หรือเพลงวน เป็นการขับร้องที่แบ่งผู้ขับร้องตั้งแต่ 2 คน หรือ 2 กลุ่มขึ้นไป แต่ละกลุ่มจะร้องเพลงเดียวกัน แต่เริ่มและจบไม่พร้อมกันโดยจะมีการร้องตามกันไปเรื่อย ๆ ก็ครั้งก็ได้การเริ่มต้นร้องของแต่ละกลุ่มหลังจากกลุ่มแรกร้องไปแล้ว จะตามกันไปของลักษณะเพลงนั้น ๆ

4. เพลงแคนนอน (Canon) มีลักษณะคล้ายเพลงรววนด์ แต่มีลักษณะเกี่ยวข้องกับดนตรีที่มีแบบแผนมีโครงสร้างซับซ้อนกว่า

5. เพลงเดสแคนท์ (Descant) คือ แนวทำนองที่อยู่เหนือทำนองเพลงหนึ่ง โดยปกติใช้ผู้ร้องประมาณ 4-5 คน ในขณะที่ผู้ร้องที่เหลือก็ร้องเพลงหนึ่ง

6. เพลงประสานเสียงโดยการฟัง (Improvised Harmonization) คือ บทเพลงที่ผู้ร้องร้องประสานกับแนวทำนองโดยฟังแนวทำนองก่อน ปกติมักจะประสานเสียงเป็นคู่ 3 สูงหรือต่ำกว่าแนวทำนอง และบางครั้งอาจจะเป็นคู่ 6 จากแนวทำนอง

7. การประสานเสียง 2-4 แนว (Part-singing songs) บทเพลงที่มีการประสานเสียงทำนองตลอดเพลง อาจมีแนวประสานเสียง 2-4 แนว หรือมากกว่านั้น โดยมีทำนองหลักทำนองหนึ่ง ส่วนอีกทำนองหนึ่งเป็นทำนองประสาน (อัญชลี เมฆวิบูลย์, 2559: 27-28)

วงขับร้องประสานเสียง โรงเรียนบ้านเทอดไทย

โรงเรียนบ้านเทอดไทย เดิมชื่อโรงเรียนบ้านหินแตก ตั้งอยู่ที่หมู่บ้านหินแตก หมู่ที่ 14 ตำบลแม่คำ อำเภอมะจัน จังหวัดเชียงราย โรงเรียนสร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2518 โดยมีนายดวงดี เขมะวงศ์ ผู้ใหญ่บ้านบ้านหินแตก กับนายขุนปิง แซ่ซุ่น เป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งโรงเรียน ได้เปิดสอนเฉพาะภาษาจีนเท่านั้น ต่อมาเมื่อวันที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2525 รัฐบาลได้นำกำลังเจ้าหน้าที่เข้าปราบปรามกองคาราวานผิ่นสำเร็จ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จึงทรงพระราชทานนามหมู่บ้านใหม่ชื่อว่า “บ้านเทอดไทย” ต่อมาจึงเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนบ้านเทอดไทยตามหมู่บ้าน เมื่อวันที่ 27 เมษายน พ.ศ. 2525 คณะกรรมการหมู่บ้านได้ตกลงพร้อมใจกันมอบโรงเรียนซึ่งใช้สอนภาษาจีนให้แก่สำนักงานการประถมศึกษา อำเภอมะจัน จังหวัดเชียงราย ดำเนินการจัดการศึกษาและเปิดสอนภาษาไทยตั้งแต่นั้นมา

ปัจจุบัน โรงเรียนบ้านเทอดไทย ตั้งอยู่ที่บ้านเทอดไทย หมู่ที่ 1 ตำบลเทิดไทย อำเภอมะจัน จังหวัดเชียงราย สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาเชียงราย เขต 3 จัดการศึกษาเป็น 4 ระดับ คือ ระดับก่อนประถมศึกษา ระดับประถมศึกษา ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น และระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย มีครูและบุคลากรทางการศึกษาทั้งหมด 85 คน มีนักเรียน 1,339 คน ปัจจุบันผู้บริหารโรงเรียน คือ นายอนุชิต ไทยรัมย์ (อัญชลี เมฆวิบูลย์, 2559: 2)

ประวัติวงขับร้องประสานเสียงชาติพันธุ์บ้านเทอดไทย

จัดตั้งขึ้นในปีการศึกษา 2553 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้นักเรียนรู้จักและเข้าถึงกิจกรรมดนตรี เกิดสุนทรียภาพในดนตรี แต่เนื่องจากโรงเรียนตั้งอยู่ในพื้นที่สูงห่างไกลติดกับชายแดนไทยพม่า อีกทั้งงบประมาณในการสนับสนุนกิจกรรมดนตรีมีน้อย นักเรียนส่วนใหญ่เป็นเด็กนักเรียนชาติพันธุ์ที่มีความแตกต่างทางด้านภาษา สภาพเศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ทุกคนมีบทเพลงและภาษาของตนเอง ซึ่งยังไม่ถึงภาษาและวัฒนธรรมของความเป็นไทย

ถ้าพูดถึงโรงเรียนระดับประถมศึกษา สังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน ส่วนใหญ่คือวงเมโลเดียน ส่วนในระดับมัธยมศึกษาตอนต้นขยายโอกาสให้นักเรียนได้เลือกตามความสนใจ สนับสนุนกิจกรรมดนตรีสากลมากขึ้น ซึ่งก็ต้องใช้งบประมาณในการจัดซื้อเครื่องดนตรีค่อนข้างสูง การสนับสนุนจากชุมชนเป็นไปได้น้อย เนื่องจากคนในชุมชนส่วนใหญ่มีอาชีพเกษตรกรรม งบประมาณส่วนใหญ่จึงมาจากการอุดหนุนจากรัฐบาล

ผู้สอนดนตรีจึงเลือกกิจกรรมที่นักเรียนส่วนมากให้เข้าถึงดนตรีได้มากที่สุด โดยใช้งบประมาณให้น้อยที่สุด เพราะเด็กนั้นไม่มีงบประมาณ เพราะเหตุนี้ การร้องเพลงจึงเป็นจุดเริ่มต้นของกิจกรรมนี้ ส่วนตัวผู้เขียนเห็นด้วยกับการสร้างกิจกรรมการขับร้องประสานเสียงขึ้น แต่ก็มีปัญหาและอุปสรรคในการจัดการเรียนการสอนอยู่มาก เช่น การคัดเลือกนักร้องในแต่ละระดับชั้น เพื่อมารวมตัวกันในวงขับร้องประสานเสียง สำเนียงภาษา

ออกสำเนียงจนเผ่าชัดเจน ไม่มีพื้นที่หรือห้องเพียงพอต่อจำนวนนักเรียน และเวลาในการซ้อมจำกัด

โดยปัญหาในทุกข้อได้รับการสนับสนุนจากผู้บริหาร ซึ่งถ้าเราได้เห็นการเรียนการสอนของครูผู้สอน ทำให้เข้าใจว่า การเรียนการสอนนี้ จำเป็นต้องให้มีการเชื่อมโยงถึงทุกระดับชั้น เพราะเนื่องจากนักเรียนที่มาเรียนในแต่ละชั้นมีจำนวนไม่เท่ากัน จึงต้องคัดเลือกเด็กจากทุกระดับชั้น แกะไขการออกสำเนียงจนเผ่าโดยการทำสัญลักษณ์เพื่อช่วยนักเรียนในแต่ละชั้น และการประเมินผลการเรียนรู้ก็แยกออกไปตามชั้นเรียน แต่สิ่งหนึ่งที่เป็นเครื่องประเมินที่ชัดเจนก็คือ การได้รับรางวัลหลายรางวัลจากการประกวดการขับร้องประสานเสียงในหลาย ๆ เวที น่าจะเป็นเครื่องการันตีได้ว่า การเรียนการสอนการขับร้องประสานเสียงนั้น เป็นสิ่งที่นักเรียนสามารถซึมซับและเข้าถึงได้ง่ายในการเรียนการสอนในพื้นที่แห่งนี้

การขับร้องประสานเสียง เป็นการแสดงดนตรีที่อาศัยความร่วมมือกันของทุกฝ่าย ทั้งผู้อำนวยเพลงและนักร้อง รวมถึงผู้เกี่ยวข้องในการจัดการวง การเปล่งเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีที่มีอยู่ในตัวนั้น ต้องอาศัยการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอเป็นเวลานาน เพื่อให้แสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติ เมื่อไม่มีอาการตื่นกลัวและมีความมั่นใจเต็มที่ที่จะทำให้ไม่มีอุปสรรคในการขับร้อง และจากการวางแผนการฝึกซ้อมที่ดีจะทำให้เสียงของวงมีเอกลักษณ์ของตนเองและมีเสียงที่กลมกลืน ทำให้เสียงมีคุณภาพ สามารถสื่ออารมณ์เพลงได้อย่างมีความหมายและไพเราะจับใจผู้ฟัง (ดวงใจ อมาตยกุล, 2546: 149)

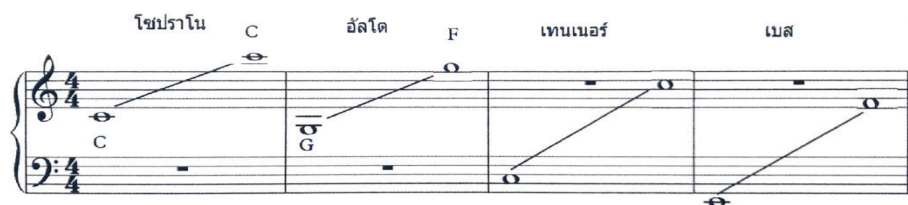
ปัจจุบัน กิจกรรมขับร้องประสานเสียงโรงเรียนบ้านเทอดไทยเป็นกิจกรรมหนึ่งที่ส่งเสริมความเป็นไทย รักชาติรักแผ่นดิน และยังปลูกฝังด้านคุณธรรมจริยธรรมให้แก่ นักเรียน ทั้งความมีวินัย ความรับผิดชอบ การช่วยเหลือกันในหมู่คณะ

ความรู้พื้นฐานด้านการขับร้อง

การพัฒนาเทคนิคการขับร้อง (singing technique) ของคณะนักร้องประสานเสียง เป็นสิ่งจำเป็นและควรปฏิบัติโดยสม่ำเสมอ เพื่อเป็นการพัฒนาคุณภาพของนักร้องในวง ให้มีการจัดวางท่าทาง เปล่งเสียงถูกวิธี และป้องกันการร้องผิดวิธี ซึ่งอาจจะทำให้เจ็บคอได้

เสียงของมนุษย์นั้น จัดได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีติดตัวมา เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์และสื่อความหมายได้ดีที่สุด เสียงของมนุษย์มีการจัดแบ่งเป็น 4 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้

- | | |
|----------------------|----------------------------|
| 1. โซปราโน (Soprano) | ระดับเสียงสูงสุดของผู้หญิง |
| 2. อัลโต (Alto) | ระดับเสียงต่ำของผู้หญิง |
| 3. เทเนอร์ (Tenor) | ระดับเสียงสูงของผู้ชาย |
| 4. เบส (Bass) | ระดับเสียงต่ำของผู้ชาย |



ภาพที่ 1 แผนภูมิแสดงช่วงเสียงต่าง ๆ (ที่มา: อัญชลี เมฆวิบูลย์)

เสียงของมนุษย์มีลักษณะเฉพาะตัว ดังนั้น เสียงจะมีคุณภาพเช่นไร มีความดังเบา กังวาน หรือแหบแห้ง ล้วนขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่าง ดังนี้

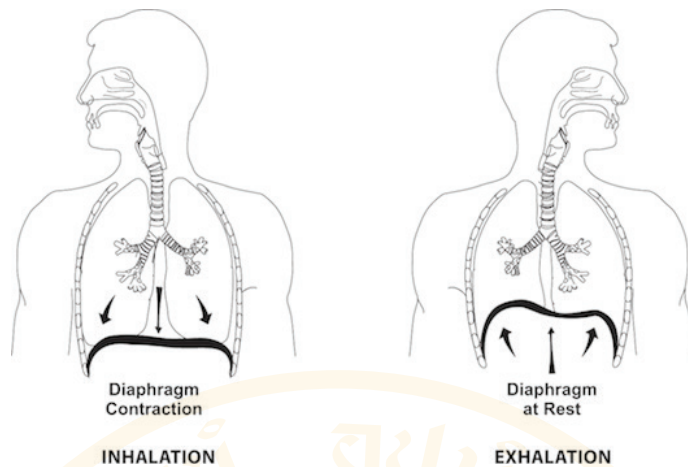
1. เชื้อชาติและเผ่าพันธุ์ ความแตกต่างของโครงสร้างอวัยวะต่าง ๆ ในร่างกาย เช่น รูปทรงกระโหลกศีรษะ ใบหน้า โปรงจมูก เป็นปัจจัยสำคัญในการแยกแยะเสียงพูดโดยธรรมชาติของมนุษย์
2. ภาษาดั้งเดิม (ภาษาแม่) ของชนชาตินั้น ๆ มีส่วนสำคัญในการกำหนดลักษณะการเปล่งเสียง
3. อวัยวะที่ก่อให้เกิดเสียง โดยเฉพาะเส้นเสียง (vocal chord) เป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดทั้งเสียงพูดและเสียงร้องของมนุษย์
4. การทำงานของกล้ามเนื้อหน้าท้องและกระบังลม เป็นฐานรองรับการเปล่งเสียงและทำให้เกิดเสียง (อัญชลี เมฆวิบูลย์, 2559: 19)

การหายใจเพื่อการขับร้อง

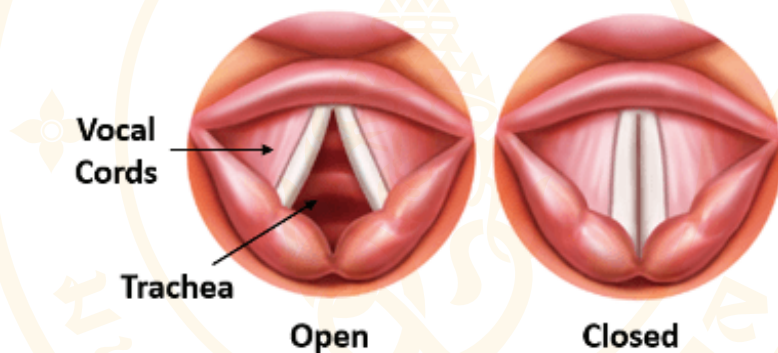
พื้นฐานสำคัญที่สุดของการร้องเพลง คือ การหายใจ นักร้องทุกคนควรศึกษาและทำความเข้าใจกับระบบการหายใจ และการใช้ลมหายใจเพื่อสร้างเสียง สร้างความกังวาน และสร้างเทคนิคต่าง ๆ (ดวงใจ อมาตยกุล, 2546: 6)

มนุษย์ใช้ทุกส่วนของร่างกายในการร้องเพลง ตั้งแต่สมอง อวัยวะ กล้ามเนื้อทุกส่วน พื้นฐานสรีระและลักษณะทางกายภาพที่ใช้ในการเปล่งเสียงโดยตรง แบ่งได้ 3 ประเภท คือ

1. อวัยวะที่ใช้หายใจ ประกอบด้วย
 - 1.1 ปอด
 - 1.2 กระบังลม
 - 1.3 หลอดลม
 - 1.4 กลุ่มกล้ามเนื้อบริเวณหน้าท้อง
2. อวัยวะในการเปล่งเสียง
 - 2.1 เส้นเสียง
 - 2.2 ช่องคอ
 - 2.3 ช่องปาก



ภาพที่ 2 Diaphragmatic Breathing Technique for singing
(ที่มา: www.howtosingsmarter.com)



ภาพที่ 3 Chart of Vocal fold Anatom
(ที่มา: www.ramsyvoice.com)

3. อวัยวะที่ใช้ในการสร้างเสียงสะท้อน

3.1 ทรวงอก

3.2 โพรงปากและโพรงจมูก

3.3 โพรงกะโหลก

การหายใจเพื่อการขับร้องที่ถูกต้องวิธีคือ การหายใจเข้าอย่างเต็มที่ให้ลึกถึงปอดส่วนล่างจนปอดขยายตัวเต็มที่ ซึ่งทำให้ซี่โครงขยายออกและกระบังลมขยายลง ดังนั้น ส่วนของลำตัวช่วงท้องจะขยายออกเมื่อมีการหายใจเข้า (ดวงใจ อมาตยกุล, 2546: 6) ส่วนการหายใจออกสำหรับการร้องเพลงนั้น ต้องอาศัยการควบคุมกล้ามเนื้อให้สามารถผ่อนลมหายใจออกได้ภายใต้การควบคุมและสามารถเก็บลมไว้ได้นาน ผ่อนลมให้ออกช้า ๆ

และใช้ลมที่ละน้อย หากผู้ขับร้องสามารถควบคุมลมหายใจให้ทำงานได้อย่างราบรื่นก็จะร้องเพลงได้ดี มีเสียงที่ไพเราะ ใช้เทคนิคต่าง ๆ ได้อย่างคล่องแคล่ว เพราะฉะนั้น จึงเห็นได้ว่าสิ่งที่ควรคำนึงถึงเป็นอันดับแรกคือการควบคุมลมหายใจให้ได้อย่างเป็นธรรมชาติ

การหายใจในเพลง ก็ถือว่าเป็นส่วนสำคัญในการร้องเพลง เพราะถ้าเราศึกษาประโยคเพลงก่อนการหายใจ โดยศึกษาความยาวของประโยคเพลง อารมณ์เพลง ช่วงกว้างของเสียง และสีสันทันของเพลง เพื่อวางแผนกำหนดลมหายใจให้พอดีในการร้องเพลงประโยคนี้ ก็จะทำให้เนื้อหาของเพลงและตัวโน้ตต่าง ๆ ที่อยู่ในเพลงจะสามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมบูรณ์ขึ้น

การเปล่งเสียง

การเปล่งเสียงทั้งพยัญชนะและสระ เกิดจากการที่ลมหายใจออกจากปอดมาผ่านเส้นเสียงที่อยู่ในกล่องเสียง เส้นเสียงจะสร้างเสียงเมื่อมีลมผ่าน และจะหดตัวกลับที่เดิมเพราะเป็นกล้ามเนื้อที่ยึดหยุ่นได้ เส้นเสียงทั้งสองเส้นที่อยู่คู่กันนี้ จะสั่นสะเทือนเพียงบางส่วนหรือทั้งหมดก็ได้ และเนื่องจากเส้นเสียงเป็นกล้ามเนื้อที่ยึดหยุ่นได้มาก จึงทำให้เกิดการสั่นสะเทือนได้หลายรูปแบบ และการสั่นสะเทือนที่หลากหลายนี้ ทำให้นักดนตรีสามารถเปล่งเสียงได้หลายรูปแบบในลักษณะที่แตกต่างกัน (ดวงใจ อมาตยกุล, 2546: 23-24)

ในการร้องเพลงนั้นก็สามารถใช้แบบฝึกหัดการเปล่งเสียงที่ช่วยให้สามารถร้องเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพอยู่หลายแบบฝึกหัด แต่ที่ใช้เป็นพื้นฐานก็จะมีอยู่ 5 แบบฝึกหัด คือ

1. การร้องเสียงต่อเนื่อง คือ การร้องเชื่อมสระแต่ละตัวที่เปลี่ยนเสียงไปในเพลงนั้น ๆ
2. การร้องเสียงสั้น คือ การร้องอย่างมีน้ำหนักเบา แต่ให้เสียงมีความมั่นคง แบบฝึกหัดนี้เป็นการฝึกความนุ่มนวลของเสียง และฝึกความก้องกังวานของเสียงได้อย่างดี
3. การร้องระดับเสียงดั่งขึ้นและค่อยลง คือ การฝึกร้องดั่งขึ้นและค่อยลงบนโน้ตเดียวกัน
4. การเปล่งเสียงพยัญชนะ คือ การฝึกเปล่งเสียงพยัญชนะให้ชัดเจน ซึ่งจะต้องฝึกควบคู่กับการคุมลักษณะเสียง
5. การคุมเสียงขณะเปลี่ยนช่วงเสียง คือ การทำงานของเส้นเสียงที่ทำให้การเปล่งเสียงได้ช่วงเสียงกว้างถึง 2-3 ช่วงเสียง

การเปล่งเสียง อาจรวมไปถึงการออกเสียงคำ พยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ที่ต่างกันนั้นให้ชัดเจน หลักการทั่วไปสำหรับฝึกฝน เราสามารถนำการออกเสียงสระทั้ง 5 ของภาษาตะวันตกมาใช้ เพื่อให้การออกเสียงนั้นออกมาได้อย่างชัดเจนมากขึ้น โดยสระทั้ง 5 ได้แก่ a e i o u

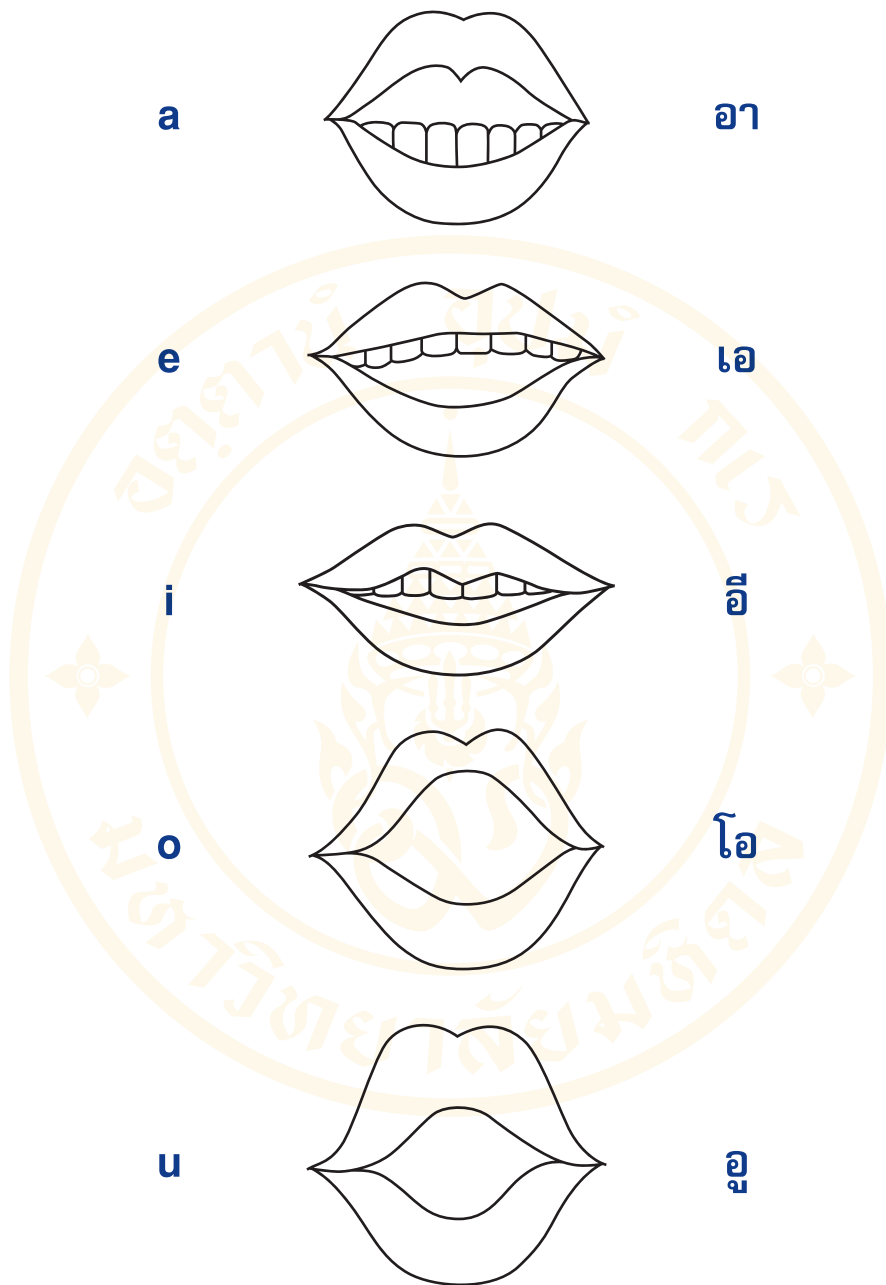
[a] : อ้าปากโดยยกขากรรไกรบนขึ้น ปล่อยขากรรไกรล่างตามสบาย ลิ้นวางราบปล่อยเป็นธรรมชาติ

[e] : อ้าปากครึ่งเดียว ลิ้นกดลงเล็กน้อย ตำแหน่งลิ้นค่อนข้างต่ำ

[i] : ฝึกมูมปาก ลิ้นด้านหน้าเกือบแตะเพดานแข็ง

[o] : ห่อปาก ตำแหน่งลิ้นค่อนข้างต่ำด้านหลัง ช่องปากครึ่งบนเป็นรูปทรงกระบอก ใช้กำลังเต็มปาก

[u] : ห่อปาก ลิ้นส่วนหลังสูงจนเกือบแตะเพดานอ่อน (อัญชลี เมฆวิบูลย์, 2559: 23)



ภาพที่ 4 ภาพแสดงรูปปากในการออกเสียงสระต่าง ๆ (ที่มา: ดุษฎี พนมยงค์ บุญทัศน์กุล: 2547)

การเรียนการสอนการขับร้องประสานเสียงโรงเรียนบ้านเทอดไทย

การเรียนการสอน หมายถึง เป็นการถ่ายทอดความรู้ ทักษะ และเจตคติต่าง ๆ โดยมีการเตรียมการ มีการวางแผนตามหลักวิชาการ มีขั้นตอนกระบวนการสอนที่เป็นแบบแผนชัดเจน มีกิจกรรมการเรียนรู้ให้ผู้เรียนมีส่วนร่วม เพื่อให้บรรลุจุดมุ่งหมาย เพราะฉะนั้น การเรียนการสอนการขับร้องประสานเสียงเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ดีนั้น อาจมีวิธีการที่แตกต่างกันตามวิธีของครูแต่ละคน ซึ่งมีจุดมุ่งหมายเดียวกัน คือ

1. ท่าทางการยืน (posture) ที่ดี
2. หายใจได้ลึกและควบคุมการใช้ลมได้ดี
3. ร้องสระได้ชัดเจน
4. ร้องพยัญชนะได้ชัดเจน
5. ภาษาชัดเจน
6. มีเสียงก้องกังวาน
7. รู้ความพอดีของเสียงของตนเอง
8. รู้วิธีการฝึกซ้อม
9. รู้จักวิธีการตีความบทเพลง
10. แสดงได้
11. ร้องประสานเสียงได้
12. รักษาสุขภาพ
13. รู้จักการพัฒนา (ดวงใจ อมาตยกุล, 2546: 2-3)



ภาพที่ 5 การเรียนการสอนการขับร้องประสานเสียงฝั่งประถมศึกษา (ที่มา: ช่อลดดา สุริยะโยธิน)

การสร้างพลังเสียงให้นักร้องประสานเสียง

สามารถจัดการฝึกซ้อม 3 วิธี ดังต่อไปนี้

1. ฝึกทั้งวงรวมกัน

วิธีนี้ให้นักร้องทุกแนวเสียงร่วมฝึกแบบฝึกหัดการเปล่งเสียงร่วมกัน โดยผู้สอนจะสร้างแบบฝึกหัดการเปล่งเสียง (vocalization) เพื่อฝึกเทคนิคต่าง ๆ ของการร้องเพลง และประสานเสียงตามรูปแบบของการเปล่งเสียงที่กล่าวมาข้างต้น แบบฝึกหัดเหล่านี้จะนำไปประยุกต์เข้ากับบทเพลงตามความเหมาะสมต่อไป

2. ฝึกแยกกลุ่ม

วิธีนี้จะง่ายกว่าการฝึกกลุ่มใหญ่ในด้านการฝึกเฉพาะแนวเสียงของทั้งชายและหญิง โดยจะเห็นผลสำเร็จชัดเจนกว่า เพราะจะสามารถเจาะจงลงไปในเรื่องละเอียดในแต่ละแนวเสียงได้อย่างดี

3. ฝึกรายบุคคล

นักร้องในขณะนักร้องประสานเสียงควรได้รับการฝึกการขับร้องเป็นรายบุคคลด้วย แม้ในความเป็นจริงจะปฏิบัติได้ยาก แต่ควรหาเวลาเพื่อแนะนำและฝึกเพื่อแก้ปัญหาเฉพาะของแต่ละคน เพราะเมื่อนักร้องในวงมีคุณภาพเสียงที่ดีและมีความนุ่มนวลคล้ายคลึงกันจะทำให้เสียงประสานกันได้ดี (ดวงใจ อมาตยกุล, 2546: 3)



ภาพที่ 6 การฝึกทั้งวง ในการเรียนการสอนการขับร้องประสานเสียง (ที่มา: ช่อลดา สุริยะโยธิน)

เมื่อถ้าเราวิเคราะห์และถอดบทเรียนของการสอนการขับร้องประสานเสียงโรงเรียนบ้านเทอดไทย หลักสูตรประถมศึกษา ออกมาแล้ว ก็สามารถจำแนกและวัดผลได้จากการสอนการขับร้องประสานเสียงให้มีคุณภาพ ดังนี้

1. ท่าทางการยืนที่ดี

เด็กนักเรียนทุกคนค่อนข้างเข้าใจและเรียนรู้ว่า การเรียนการขับร้องประสานเสียงนั้น การยืนในท่าทางที่ถูกต้องถือเป็นหลักสำคัญในการร้องเพลงให้ได้ดี เราควรยืนอยู่ในท่าที่เป็นธรรมชาติ ไม่ยืดตอกขึ้นด้านหน้ามากเกินไป และไม่ค่อมหลังมากเกินไป ถ้าเรายืนในท่าที่ดี เราก็จะสามารถเปล่งเสียงร้องออกมาได้ โดยไม่มีการเกร็งร่างกาย

2. หายใจได้ลึกและควบคุมการใช้ลมได้ดี

เด็ก ๆ ที่เรียนโดยส่วนใหญ่หายใจได้ถูกต้อง แต่ก็มีนักเรียนบางคนที่ยังหายใจได้ไม่ลึก และอาจจะควบคุมการใช้ลมไม่ได้ดีมาก บางครั้งอาจทำให้การร้องเพลงในแต่ละช่วงที่ควรหายใจไปพร้อมกับเพลงอาจติดขัดได้ เพราะฉะนั้น สิ่งนี้ควรให้นักเรียนได้ฝึกสังเกตตัวเองและปรับแก้เพื่อการร้องประสานเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. ร้องสระ พยัญชนะ และภาษา ได้ชัดเจน

ข้อนี้ขอนำมาพูดรวมกัน เนื่องจากปัญหาหลักของโรงเรียนบ้านเทอดไทย คือ นักเรียนที่มีความแตกต่างในชาติพันธุ์ นักเรียนพูดสำเนียงภาษาออกสำเนียงชนเผ่าของตนเองชัดเจน เมื่อคุณครูได้เลือกเพลงและภาษาไทยเป็นแกนกลางในการเรียนขับร้องประสานเสียง จึงจำเป็นต้องมีแบบฝึกหัดและมีสัญลักษณ์เพื่อช่วยในการร้องเพลงภาษาไทยให้ถูกสำเนียงและอักขรวิธี

4. มีเสียงก้องกังวาน

ถือได้ว่าเป็นการเรียนขับร้องประสานเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ถึงแม้ว่านักเรียนจะมาจากต่างชาติพันธุ์ แต่เด็ก ๆ ก็สามารถร้องเพลงได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีเสียงที่ได้รับการฝึกฝนจากคุณครูผู้สอนอย่างถูกวิธี จึงเกิดเสียงก้องกังวานอย่างไพเราะ

5. รู้ความพอดีของเสียงตน รู้วิธีการฝึกซ้อม

เนื่องจากการเรียนการขับร้องประสานเสียงนั้นเป็นหนึ่งในวิชาเรียนตามโครงสร้างหลักสูตรของโรงเรียน คุณครูที่สอนจึงสามารถให้ความรู้เพื่อให้นักเรียนได้รู้จักเสียงของตนเอง ที่ถูกจำแนกไปตามกลุ่มเสียง เสริมสร้างระเบียบในการฝึกซ้อม แม้ว่าจะมีปัญหาเรื่องเวลาและสถานที่ในการฝึกซ้อม แต่ก็ยังมีแรงกระตุ้นให้เด็ก ๆ ได้พัฒนาศักยภาพในการร้องเพลงต่อไป

6. รู้จักวิธีการตีความเพลง

ในหัวข้อนี้ คิดว่านักเรียนควรได้รับการชี้แนะจากคุณครูผู้สอน เพราะเด็กนักเรียนที่โรงเรียนบ้านเทอดไทย นั้น มีความแตกต่างในเรื่องของวัฒนธรรมชนเผ่า เมื่อได้เรียนเพลงไทยที่เป็นภาษากลาง ก็อาจจะมีบางคำที่ยากเกินความเข้าใจ ทั้งนี้คุณครูสามารถชี้แนะให้เด็ก ๆ ได้เข้าใจในบทเพลง เพื่อที่จะสามารถสื่อสารความหมายบทเพลงนั้นออกมาได้ลึกซึ้งขึ้น

7. แสดงได้ ร้องประสานเสียงได้

โรงเรียนบ้านเทอดไทย นำการเรียนการสอนนี้มาต่อยอดให้เด็กนักเรียนสามารถนำการขับร้องประสานเสียงไปแสดงและแข่งขันจนได้รับรางวัลมาแล้วหลายเวที ซึ่งนี่เป็นเครื่องยืนยันได้ว่า นักเรียนสามารถแสดงและ

ร้องประสานเสียงได้ ไม่เพียงแต่เป็นกิจกรรมในการเรียนการสอน แต่ยังออกสู่สายตาสาธารณชนด้วย

8. รักษาสุขภาพ และรู้จักการพัฒนา

นักเรียนที่ต้องการเข้าร่วมวงขับร้องประสานเสียงของโรงเรียนบ้านเทอดไทยนั้น อาจมีเวลาการซ้อมในช่วงเวลาพิเศษ อาจต้องซ้อมหรือเลิกเย็นกว่าเด็กนักเรียนคนอื่น ๆ จึงจำเป็นต้องรักษาสุขภาพของตัวเอง และสิ่งสำคัญต้องรู้จักพัฒนางวงขับร้องประสานเสียงร่วมกัน หมั่นฝึกซ้อมและทำงานร่วมกันกับคุณครูผู้สอนอย่างดี



ภาพที่ 7 การเรียนการสอนการขับร้องประสานเสียง กับคุณครูอัญชลี เมฆวิบูลย์ (ที่มา: ช่อลดา สุริยะโยธิน)

การสร้างพลังเสียงให้แก่กร้องประสานเสียง

1. ฝึกรวมกันทั้งวง (Vocalization)

สิ่งที่มีการเรียนการสอน	สิ่งที่คิดว่าควรปรับเปลี่ยน
1. ร้อง มัม (C-G)	a) ควรเริ่มร้องจากแบบฝึกหัด bubbles เนื่องจากแบบฝึกหัดนี้เป็นแบบฝึกหัดที่ปรับกล้ามเนื้อปากมากที่สุด
2. ร้อง เหมียว	b) แบบฝึกหัดที่ 2 ควรเป็น มัม แต่พัฒนาสระที่ใช้ให้หลากหลาย เช่น มัม มา มี เม โม มู เพราะมีเวลาในการวอร์มแบบฝึกหัดน้อย
3. bubbles	c) แบบฝึกหัดที่ 3 ควรใช้ เหมียว เนื่องจากเด็กได้ฝึกฝนการร้องแบบเสียงยาว (legato) และเสียงสั้น (staccato)
	d) ควรย้ายตัวโน้ตแรกในการเตรียมความพร้อมมาที่ A3-A5 มากกว่าเริ่มที่ C4 เพราะได้ฝึกที่ตั้งของเสียงที่ชัดเจนและเหมาะกับเด็กนักเรียนระดับประถมศึกษามากกว่า

2.การฝึกและทำความเข้าใจภาษาไทย

สิ่งที่มีการเรียนการสอน	สิ่งที่คิดว่าควรปรับเปลี่ยน
1. ทำสัญลักษณ์สีแดงไว้ที่ตัวสะกดเพื่อเตือนให้นักเรียนร้องปิดคำตัวสะกด	a) ควรใช้สระ (Italian vowels) มาใช้ เพื่อช่วยในการออกเสียงคำไทยให้ใกล้เคียง
2. เขียนโน้ตกำกับทุกการร้องเพลง	b) ในการเรียนการสอนนี้ ใช้เพลงพระราชนิพนธ์ลมหาว เป็นต้นแบบ โดยขอยกตัวอย่างการใช้สระในเพลง ยามลมหาว พัดโบกโบย โยขึ้น สระ อา / โอ / อา / โอ / โอ / โอ / อี เป็นต้น เพื่อให้รูปร่างปากของนักเรียนปรับตามสระมากขึ้น
	c) การเอาสระมาใช้ จะทำให้รูปร่างปากชัดเจน สามารถออกเสียงได้ง่ายขึ้น และออกเสียงกับภาษาไทยได้ง่ายขึ้น โดยการจำรูปร่างของสระ และเพิ่มพยัญชนะ ตัวสะกด

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

1. เด็ก ๆ ควรมีความสุขในการร้องเพลง จะทำให้เพดานบน (soft palate) ในปากยกขึ้น
2. เมื่อนักเรียนร้องประสานผิด ควรรีบแก้ไขทันที ไม่ควรให้จำเสียงที่ผิด
3. ปกติการร้องเพลงส่วนใหญ่จะมีปัญหาเป็นรายบุคคล แต่เมื่อเรียนเป็นกลุ่ม คุณครูควรหมั่นเดินดูและแก้ปัญหาเฉพาะรายบุคคล หรือกลุ่มเสียง ในบางกรณี
4. อาจเลือกเพลงในชั้นเรียนที่ง่ายขึ้น ไม่ซับซ้อน เพื่อการเข้าถึงของนักเรียนมากขึ้น แต่สำหรับเพลงที่ใช้แข่งขัน ก็ขึ้นอยู่กับความจำเป็นว่าต้องแข่งประเภทไหน

สรุป

การสอนการขับร้องประสานเสียงโรงเรียนบ้านเทอดไทยนั้น ถือได้ว่าเป็นการเรียนการสอนที่มีคุณภาพตามระบบการสร้างคุณภาพที่ดีของวงขับร้องประสานเสียง และการเรียนการสอนนี้ก็ยังคงถูกปรับเปลี่ยนและพัฒนาให้มีคุณภาพที่ดีอยู่เสมอ ปัญหาที่เกิดขึ้นนั้นก็ยังเป็นปัญหาที่จะต้องแก้ไขต่อไป แต่ในรางวัลต่าง ๆ ที่โรงเรียนบ้านเทอดไทยได้รับ ถือเป็นเรื่องยืนยันถึงการพัฒนาและสร้างคุณภาพการเรียนการสอนของการสอนดนตรีที่โรงเรียนบ้านเทอดไทยได้เป็นอย่างดี ถ้าการเรียนการสอนนี้ยังคงความคิด กระบวนการสร้างสรรค์ของการเรียนดนตรี และการขับร้องประสานเสียงไว้ การเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีที่ถูกต้อง มีการทำซ้ำเพื่อให้เกิดความเข้าใจ เมื่อคุณครูและนักเรียนได้ร่วมมือกันแล้ว เกิดกระบวนการเรียนรู้ทางความคิด การคงไว้ซึ่งดนตรีเพื่อการเรียนรู้ของนักเรียนก็จะยังสามารถดำเนินการได้ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

- จิรพันธ์ สมประสงค์. (2551). *หนังสือเรียนศิลปะ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม็คจำกัด.
- ดวงใจ อมาตยกุล. (2546). *การขับร้องประสานเสียง*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ดุขฎิ พนมยงค์ บุญทัศนกุล. (2547). *สานฝันด้วยเสียงเพลง มาฝึกร้องเพลงกันเถิด*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บ้านเพลง.
- บุญส่ง วรวัฒน์. (2548). *ดนตรี-นาฏศิลป์ ม. 2*. กรุงเทพมหานคร: วัดนาคพานิช.
- อัญชลี เมฆวิบูลย์. (2559). *กระบวนการเรียนการสอนวงขับร้องประสานเสียงของนักเรียนชนเผ่าโรงเรียนบ้านเทอดไทย อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย*. สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาคณตรีศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหิดล.

วงกลองยาวไทยใหญ่ บ้านเทอดไทย จังหวัดเชียงราย

Tai Yai's Traditional Tall Narrow Drum Band,
Thoed Thai Village, Chiang Rai

กฤตวิทย์ ภุมิถาวร
Krittavit Bhumithavara

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาให้เห็นรูปแบบดนตรีและการแสดงของวงกลองยาวไทยใหญ่ บ้านเทอดไทย จังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นเอกลักษณ์แสดงถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวไทยใหญ่ เช่น การร่ายรำ การแสดง บทร้อง และดนตรีของวงชาวไทยใหญ่ เป็นต้น บทความวิชาการวงกลองยาวไทยใหญ่ บ้านเทอดไทย จังหวัดเชียงราย นำเสนอองค์ประกอบของบทความได้ดังนี้ 1. องค์ประกอบเครื่องดนตรีของวงกลองยาวไทยใหญ่ มีเครื่องดนตรีที่สำคัญทั้งหมด 3 ชิ้น ได้แก่ 1) กลองยาว 2) ฉาบ 3) ช้อง (มองเซิง; ช้องลักษณะพิเศษ 7 เสียง โดยใช้การบรรเลงคนเดียว) 2. ลักษณะการบรรเลงของวงดนตรี เริ่มบรรเลงด้วยเครื่องเคาะทองเหลือง ตามด้วย ฉาบ หลังจากนั้นกลองตอบรับตามลำดับ และไม่มีลูกจบตายตัว แล้วแต่คนใดคนหนึ่งให้สัญญาณจบ 3. การฟ้อนนก คือ ศิลปะการร่ายรำประกอบจังหวะกลองยาวไทยใหญ่ โดยแต่งกายชุดนกกินนรี 4. การประกวดประจำปี แข่งขันการแสดงดนตรีและการร่ายรำของชาวไทยใหญ่ในแต่ละเขตต่าง ๆ 5. การสืบสานวัฒนธรรมชาวไทยใหญ่ 6. ทางด้านศาสนา 7. เครื่องดนตรีอื่น ๆ และ 8. เพลงชาวไทยใหญ่ จากการศึกษาแสดงให้เห็นถึงองค์รวมของวงกลองยาวไทยใหญ่ บ้านเทอดไทย จังหวัดเชียงราย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่นำไปศึกษาหรือต่อยอดในอนาคตต่อไป

คำสำคัญ: วงกลองยาวไทยใหญ่, การฟ้อนนก, บ้านเทอดไทย

Abstract

The objective of this academic article was to know the types of music and performance from Tai Yai's traditional tall narrow drum band, Thoed Thai village, Chiang Rai province, which is the unique lifestyle of Tai Yai ethnic group such as dancing, performance, song lyrics, and music of Tai Yai band. The findings presented in the academic article, Tai Yai's traditional tall narrow drum band, Thoed Thai village, Chiang Rai province, included: 1) 3 important musical instruments of Tai Yai's traditional tall narrow drum band are (1) tall narrow drums, (2) cymbals, (3) gong (a special type of gong can be played 7 different sounds by a single person); 2) steps

of playing music of the band is started by brass percussion instruments, followed by cymbals, and drums respectively. There is no fixed end of playing as it depended on someone in the band giving a signal to end; 3) a bird dance (fon nok), the dance with rhythm of Tai Yai's tall narrow drums as dancers wearing clothes as Kinnaree (a half-bird half-woman creature); 4) Tai Yai's annual event of music performance and dance competition in each area; 5) cultural inheritance of Tai Yai ethnic group; 6) Tai Yai ethnic group's religious; 7) other musical instruments; 8) Tai Yai ethnic group's music. Based on the study, it was showed holistic knowledge of Tai Yai's traditional tall narrow drum band, Thoed Thai village, Chiang Rai province, which would be benefit to the person to study or build on knowledge in the future.

Keywords: Tai Yai's Traditional Tall Narrow Drum Band, a Bird Dance, Thoed Thai village

บทนำ

ชาวไทยใหญ่หรือคนไต มักเรียกตนเองว่า “ไต” นักประวัติศาสตร์ให้คำนิยามและความหมายแตกต่างกันออกไป เช่น เป็นไท, อิสระใหญ่หลวง, ยิ่งใหญ่ เป็นต้น แต่ชนชาติอื่น ๆ มักเรียกชื่อชาวไทยใหญ่ต่างกันออกไป เช่น คนไทยเรียกว่า “ไทยใหญ่” อังกฤษและพม่าเรียกว่า “ชาน” (Shan) ซึ่งมาจากรากศัพท์คำว่า “สยาม” แต่เพี้ยนจากสำเนียงพม่า จึงออกเสียงว่า “ชาน”

ชาวไต หรือไท มีประวัติอันยาวนาน โดยมีวัฒนธรรมและภาษาเป็นของตนเอง ความเชื่อแต่เดิม ต้นตระกูลชาวไตกำเนิดที่เทือกเขาอัลไต (Altai Mountains) เมื่อหลายพันปีก่อน ต่อมาได้อพยพลงมาตั้งถิ่นฐานตามแนวฝั่งแม่น้ำฮวงโห (Hong Hue) และแม่น้ำแยงซีเกียง (Yangtze Jiang) หลังจากนั้นได้ตั้งเมืองนครชื่อว่า เมืองลุง (Lung) และเมืองปา (Pa) ภายหลังต่อมาในปี พ.ศ. 793-871 ได้เสียทั้ง 2 เมืองให้กับจีน สมัยกษัตริย์ฉินชื่อองค์เต๋ (Qin Shi Huang) จนในปี พ.ศ. 1906 อาณาจักรไตรุ่งเรือง “สโตม่งฟ้า” กษัตริย์แห่งไทใหญ่ ทรงสถาปนาเมืองอังวะขึ้นใหม่ทางทิศตะวันตกขยายไปถึงเมืองอัสสัม (อินเดีย) ทิศใต้ถึงเมืองยะไข่ (Arakan) เมืองพุกาม ทิศตะวันออกถึงลำปาง ทิศเหนือถึงหนองแสเมืองไตหรือเมืองรัฐฉานนั้นเป็นดินแดนอุดมไปด้วยธรรมชาติที่สวยงามและวัฒนธรรมเก่าแก่ แสดงถึงเอกลักษณ์ประเพณีวัฒนธรรมของชาวไทยใหญ่อย่างชัดเจน ต่อมาในปี พ.ศ. 2242 คณะกรรมการและวัฒนธรรมเมืองมว (กอลีกายฟิงแห่งเมืองมว) ได้ฟื้นฟู “วันปีใหม่ไต” ขึ้นมาอีกครั้ง

ประเพณีปีใหม่ไตเริ่มต้นเมื่อปี พ.ศ. 450 สมัยอาณาจักรไตมวของชาวไตเคยเจริญรุ่งเรืองในอดีต ต่อมาปี พ.ศ. 2098-2136 ถูกอาณาจักรอื่นรุกราน จึงทำให้กระจัดกระจายไปอาศัยอยู่ตามประเทศต่าง ๆ หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2509 ชาวทุ่มาวในรัฐฉาน ประเทศพม่า ได้ฟื้นฟูประเพณีปีใหม่ไตขึ้นอีกครั้ง และได้ขยายไปยังชาวไตที่อาศัยอยู่ตามจุดต่าง ๆ หลังจากนั้นในเวลาหนึ่งปีต่อมาได้ขยายไปยังเมืองลำเลี้ยว และอีกสามปีได้ขยายไปยังชาวไตในทางตะวันออกและทางใต้ จึงยึดถือเอาวันที่หนึ่งค่ำ เดือนเจ้ง เป็นวันปีใหม่ของชาวไต ในปี พ.ศ. 2518 โดยชาวไตที่เรียกตัวเองว่าชาวไทยใหญ่ เข้ามาตั้งรกรากพื้นที่หมู่ 1 และหมู่ 13 ตำบลเทอดไทย โดยยังคงยึดมั่นในวิถีชีวิตและประเพณี วัฒนธรรม ตัวอักษร ภาษาพูด ฯลฯ อันเป็นเอกลักษณ์และการแสดง เช่น ฟ้อนไต ฟ้อนนก ฟ้อนเจ้ง ฟ้อนดาบ อาหารไต เช่น ถั่วเน่า ข้าวแรมพิน รวมไปถึงเครื่องดนตรีโบราณ และการแสดงดนตรีต่าง ๆ

ดนตรีของไทยใหญ่ ในหมวดกลองประกอบด้วย ก้องแองยาว คือ กลองยาว นอกจากนั้นมีกลองฟั้งถึง คือ กลองลักษณะสั้น ๆ กลองสองหน้า และกลองใจ (กลองสะบัดชัย) ชาวเชียงตุงจะเรียกว่ากลองใจ ส่วนฆ้องไทยใหญ่เรียกว่า มอญ มีหลายชนิด เช่น 1) มอญเชิง มีลักษณะเป็นชุด โดยแบ่งเป็น ชุดละสามลูก ห้าลูก และเจ็ดลูก 2) มอญโต้น มีลักษณะเป็นลูกใหญ่ลูกเดียว และ 3) ฉาบ

ดนตรีแบบนี้คู่กับชุมชนของชาวไทยใหญ่มาช้านาน ถ้ามีเครื่องดนตรีสามชนิด คนบรรเลงสามคน ก็สามารถจัดงานได้ โดยส่วนใหญ่เน้นเป็นการแสดงตามจังหวะโดยใช้เสียงกลองเป็นหลัก เช่น การแสดงฟ้อนนก กิณนาราย กิณนารี การฟ้อนโต การฟ้อนดาบ และฟ้อนลายมือ (ฟ้อนมือเปล่า) ดนตรีจึงมีส่วนสำคัญในชุมชนของชาวไทยใหญ่ในการแสดงการเล่นต่าง ๆ ไม่สามารถขาดดนตรีไปได้ นอกจากนั้น ถ้าไปอยู่ที่อื่น เช่น ในป่าเขา ไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลง จะนำเอาไม้ไผ่เป็นปล้องเดียวมาแกะให้มันเป็นเสียงฆ้อง และเสียงกลองก็ใช้ไม้ไผ่อันเดียวเจาะแล้วก็มียาย โดยเรียกเครื่องดนตรีนี้ว่า ดิงต๋ม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการมีส่วนร่วมและความสำคัญของการแสดง และดนตรีที่เข้ามาอยู่ในวิถีชีวิตของชาวไทยใหญ่จนถึงปัจจุบัน

1. เครื่องดนตรีวงกลองยาวไทยใหญ่

1.1 กลองยาว

กลองก็จะเอาไม้เป็นลำเดียวต้นเดียว ใช้ไม้เซาะ คล้าย ๆ กับไม้สัก เนื้อเบา และประสานกัน โดยนำมาแกะด้านใน ซึ่งในยุคหลัง ๆ ไม่มีการตัดไม้ทำลายป่าแล้ว แต่จะสร้างเครื่องดนตรีโดยการสาน ใช้ไม้ไผ่สานเป็นรูปร่าง และนำผ้ามาติด



ภาพที่ 1 กลองยาว (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

ลักษณะของกลองยาว หน้ากลองทำจากหนังวัว โดยนำไปทำให้หนังวัวนิ่ม หลังจากนั้นนำมาซึงกับหนังหน้ากลอง ในสมัยก่อนใช้หนังวัวมาซึงกับหนังหน้ากลองแทนเชือก แต่ยุคหลังได้นำเชือกมาซึงแทน และรองลำโพงกลองด้วยยางล้อยอด ไม้ช่วยยันพื้นตอนบรรเลง ไม่ให้เกิดการเคลื่อนที่



ภาพที่ 2 หน้ากลองซึ่งด้วยเชือก และลำโพงกลองติดด้วยยางล้อรถ (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)



ภาพที่ 3 ตัวกลองใช้สีเป็นสัญลักษณ์ธงชาติของชาวไทยใหญ่ (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

วิธีปรับเสียงหน้ากลอง ก่อนเริ่มใช้ข้าวเหนียวถูกับสายกลองเพื่อเพิ่มความเหนียว ดัดที่หน้ากลองจนเต็มจุดดำ



ภาพที่ 4 ข้าวเหนียวถูกับสายกลอง และดัดหน้ากลอง (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

เช็คเสียงโดยการเคาะ สลับตีทั้งฝ่ามือ ลักษณะของการตีกลองมีทั้งหมด 3 วิธี 1. มือซ้ายใช้นิ้วอุดเพื่อหยุดเสียง มือขวาตีขอบกลอง ใช้เพื่อเล่นในลักษณะเสียงสั้น 2. มือซ้ายปล่อยมือ มือขวาตีขอบกลอง ใช้เพื่อเล่นในลักษณะเสียงสูง 3. มือซ้ายตบหน้ากลอง เพื่อใช้เล่นในลักษณะเสียงสั้นและทุ้ม การตีกลอง 1. มือซ้ายตบหน้ากลอง 2. มือขวาตีขอบกลอง หรือหน้ากลอง 3. มือขวาตีขอบกลอง นิ้วมือซ้ายอุดเสียง นอกจากนั้นยังมีการใช้สไลในการตีเช่น ใช้ทั้งแขนหรือศอกตลงไปที่หน้ากลอง



ภาพที่ 5 ทดสอบเสียงหน้ากลอง (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

1.2 ข้อง

ข้อง หรือชาวไทยใหญ่เรียกว่า มอชิง ทำขึ้นมาโดยการทำให้เป็นรูปร่าง ชาวไทยใหญ่เรียกว่า นมมอ มอชิง แสดงถึงความสามัคคี ซึ่งในสมัยก่อนตีทั้งเจ็ดคน เพื่อแสดงความสามัคคี แต่ในปัจจุบัน ประยุกต์ขึ้นใหม่ ให้ข้อง 7 ลูกอยู่ในหนึ่งเครื่อง ใช้คนบรรเลงแค่คนเดียว เพื่อความง่ายต่อการบรรเลง วิธีการบรรเลง คือ ให้คนที่บรรเลงนั่งอยู่ด้านหลัง ใช้มือขวาจับคันทโยก ยกขึ้นลงเพื่อให้ไม้กระทบกับข้องทั้ง 2 ฝั่ง

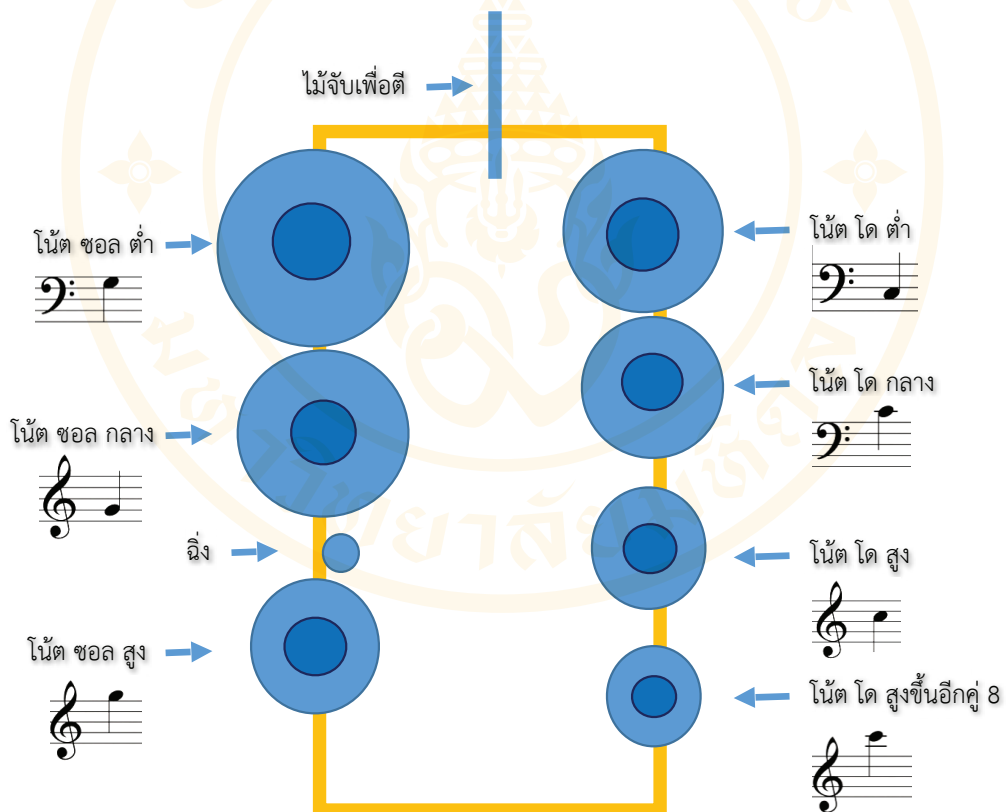


ภาพที่ 6 ข้อง (มอชิง) (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)



ภาพที่ 7 ตัวฆ้องใช้ไม้ และตัวฉิ่งใช้เหล็กตี (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

ฆ้อง (มองเซิง) มีส่วนประกอบดังนี้ ซ้าย 3 ไม้ เหล็กตีฉิ่ง 1 ไม้ ขวา 4 ไม้ โดยเสียงได้ดังนี้ ขวา คือ โน้ตโด 4 ลูก ซ้าย คือ โน้ตซอล 3 ลูก เรียงคู่ 8 ตามแผนภูมิรูปภาพ



ภาพที่ 8 แผนภูมิรูปภาพฆ้อง (มองเซิง) (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

1.3 ฉาบ

ฉาบของชาวไทยใหญ่มีลักษณะการซึงด้วยเชือกตรงกลางฉาบสำหรับจับ และมีฟู่ตรงปลายเพื่อกันมือหลุดออกจากที่จับ การตีของฉาบ สามารถตีทั้งใบและขอบฉาบได้ในการบรรเลง



ภาพที่ 9 ฉาบ (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

2. ลักษณะของวง

ขั้นตอนการบรรเลง 1. เครื่องเคาะทองเหลือง ให้จังหวะตกเริ่มต้น 2. ตามด้วยฉาบ 3. ตบด้วยกลองตอบรับ 4. เมื่อจบไม่มีลูกจบตายตัว แล้วแต่คนใดคนหนึ่งจะให้สัญญาณจบ



ภาพที่ 10 วงกลองยาวชาวไทยใหญ่ (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

ตัวอย่างโน้ตเพลงถอดจากนักดนตรีวงกลองยาวไทยใหญ่ บ้านเทอดไทย ที่จัดตั้งการแสดงขึ้นเพื่อเป็น
ตัวอย่างการบรรเลงในขณะนั้น (ไม่ปรากฏชื่อเพลง)

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The first system (measures 1-4) shows the Gong Xao (Glong Xaw) staff with a triplet of eighth notes in measure 4, and the Chab (Chab) staff with a continuous eighth-note pattern. The Piano (Pong Mong Ching) part consists of a steady accompaniment of eighth-note chords. The second system (measures 5-7) continues the Chab pattern, with the Gong Xao staff having rests in measures 5 and 6. The Piano part remains consistent. The third system (measures 8-9) concludes the piece, with the Gong Xao staff having a half note in measure 8 and a quarter note in measure 9, while the Chab and Piano parts continue their patterns.

ภาพที่ 11 โน้ตการบรรเลวงกลองยาวไทยใหญ่ (ถอดโน้ต: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

2.1 จังหวะกลองยาว มีลักษณะการตีต้นสด จึงทำให้การตีแต่ละครั้งไม่เหมือนกันกับโน้ตสักทีเดียว ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำลักษณะการตีที่ผู้บรรเลงใช้บ่อยที่สุดมาแบ่งได้ 4 ลักษณะ ดังนี้



2.2 จังหวะฉาบ ผู้บรรเลงใช้จังหวะคงที่ โดยแบ่งได้ 2 ลักษณะ ดังนี้



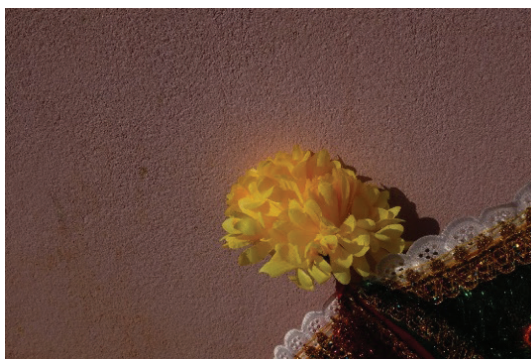
2.3 จังหวะฆ้อง เป็นจังหวะหลักในการบรรเลง ซึ่งจะเห็นได้จาก Full Score ว่าเริ่มต้นบรรเลงด้วยฆ้อง ในจังหวะหนักและมีความคงที่ โดยมี 1 ลักษณะ ดังนี้



ภาพที่ 12 แบ่งโน้ตการบรรเลงวงกลองยาวไทยใหญ่
(ถอดโน้ต: กฤติพิทย์ ภูมิถาวร)

3. การพ่อนนง

การพ่อนนงของชาวไทยใหญ่ เรียกว่า กิณนาราย หรือกิณนารี โดยบุคคลข้อมูลให้สัมภาษณ์ว่า หลังจาก ที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้ได้ 6 พรรษา จะมีสัตว์นานาชาติมาขึ้นคอย ชาวไทยใหญ่จึงใช้นกกกลูโตมาคอยต้อนรับ โต หมายถึง ความเจริญรุ่งเรือง กิณนาราย กิณนารี คือ สัตว์คู่ที่มีความรัก ถ้าตัวใดตัวหนึ่งตายไป อีกตัวหนึ่งจะตายตามไปด้วย ซึ่งถือเป็นสัตว์มงคล และมีการพ่อนรำอ่อนช้อย เพราะฉะนั้น ชาวไทยใหญ่จึงนำมาประกอบ การพ่อนรำ งานส่วนใหญ่จะเป็นเข้าพรรษา ออกพรรษา ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองต่าง ๆ ใครมาพบเห็นก็เป็น สิริมงคล โดยชุดของนักแสดงนั้น มีน้ำหนักทั้งหมด 7 กิโลกรัม ต้องใช้เข็มขัดรัดเพื่อพยุงด้านล่าง สีสันคล้ายกับ ธงของชาวไทยใหญ่ และประดับตกแต่งปลายด้วยดอกไม้สีเหลือง ลักษณะการร่ายรำกิณนารีนั้น ชาวไทยใหญ่ เชื่อว่าเวลารำนงคือศิลปะของไทยใหญ่ รำถอดแนวมาจากนก



ภาพที่ 13 ชูदनกัณินารี่ ด้านปลายตกแต่งด้วยดอกไม้สีเหลือง (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)



ภาพที่ 14 เชื้อมขัดรัดพยุง และการสวมใส่ชุด (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)



ภาพที่ 15 ลักษณะการร่ายรำกัณินารี่ (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

4. การประกวดประจำปี

มีการจัดประกวดทุกปี โดยใช้เกณฑ์ในการประกวด คือ ลักษณะการตีแบบไหน ลีลาเป็นแบบไหน การเต้นแบบไหน และการตีกลองสามารถสอดคล้องกับทำนองที่แสดงอยู่หรือไม่ โดยมีการตัดสินหลายคนด้วยกัน

5. การสืบสานวัฒนธรรมไทยใหญ่

ในปัจจุบันเหลือเพียง 2 วง คือ ป๊อก 8 และป๊อก 12 (ป๊อก คือ ชื่อเขต) การเข้ามาในสมัยใหม่ อาจจะทำให้วัฒนธรรมไทยใหญ่หายไป นอกจากนั้นคนย้ายถิ่นออกไปอยู่ข้างนอก ซึ่งการเปิดสอนก็ไม่ได้เปิดสอนเป็นทางการ แต่มีลูกหลานมาสืบทอด โดยมีเด็ก ๆ ที่มีความสามารถดีได้ก็จะลงแข่งขัน ซึ่งเครื่องดนตรีที่นำมาเล่นนั้น ถ้าไม่มีการแข่งจะนำมาตีเล่นเฉย ๆ ไม่ได้ โดยความเชื่อของชาวไทยใหญ่ ผู้หญิงไม่สามารถข้ามเครื่องดนตรีได้ แต่สามารถเล่นดนตรีได้ และก่อนออกงานทุกครั้งจะใช้น้ำมันต์พรมก่อนเพื่อความเป็นสิริมงคล

6. ทางด้านศาสนา

เริ่มแรก ชาวไทยใหญ่นับถือศาสนาพุทธมาอยู่แล้วตั้งแต่สมัยก่อน ส่วนมาก 90% เป็นพุทธ ความเชื่อของชาวไทยใหญ่ คือ การนำสัตว์ไปต้อนรับพระพุทธศาสนา โดยมีการพ่อน้ำเข้าพรรษา ออกพรรษา ชาวไทยใหญ่เรียกว่าโหสิ โดยแบ่งเป็น ป๊อก (หมู่บ้าน) หนึ่งกลุ่มก็จะมี 10 หลังคาเรือน โดยใช้ไปต้อนรับงานต่าง ๆ มีการกินเลี้ยงอาหาร ที่ขาดไม่ได้ก็คือการพ่อน้ำเข้าหรือการตีกลอง เพื่อความสนุกสนานและความสามัคคี

7. เครื่องดนตรีอื่น ๆ

ชนรุ่นหลังมีการประยุกต์เครื่องดนตรีขึ้นมา เรียกว่า ตะลื้อ ปัตตะล้า คล้าย ๆ ระนาด ปี่น้ำเต้า ซึ่ง หรือเรียกว่า ชิง ในยุคหลังจะมีพิณหรือเสียงกีตาร์เข้ามาผสม มีขับร้องร่วมชาวไทยใหญ่เรียกว่า ความโหลง ความตองริด ความหยอกยอน ความหลงโคง ความปานแซง และอื่น ๆ ก็จะมีทำนองที่แตกต่างกันไป รวมไปถึงสถานที่การใช้ก็จะแตกต่างกัน เช่น ไปทำไร่ทำสวน ก็จะมีหนุ่มสาวชานเกี้ยวกัน คนขับร้องเป็นผู้ชายกับผู้หญิง ตอบโต้กัน เป็นการคันสดหรือคึดสด ชาวไทยใหญ่เรียกว่า “สุรตสตี” แปลว่า พรสวรรค์

ในสมัยก่อนมีกิจกรรมเรียกว่า “การกายคา” หรือ “การปั่นฝ้าย” ผู้หญิงจะอยู่ที่บ้านโดยให้ผู้ชายมาเกี่ยวพาราสีโดยการเป่าปี่หรือเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพื่อจีบฝ่ายหญิง และให้ผู้หญิงใหญ่ในบ้านเห็นถึงบุคลิกภาพฝ่ายชายว่าเป็นคนอย่างไร สามารถเลี้ยงดูลูกสาวได้หรือไม่ ซึ่งเป็นการเกี่ยวพาราสีเท่านั้น ยังไม่ถึงขั้นตกลงปลงใจแต่งงาน พิธีกรรมนี้ในปัจจุบันของชาวไทยใหญ่ก็ยังคงมีให้เห็นอยู่

8. เพลงชาวไทยใหญ่

ลักษณะเพลงของชาวไทยใหญ่นั้น การแต่งกลอนต่าง ๆ ช่วงแรกจะไม่สัมผัสกันเท่าไรนัก แต่ส่วนใหญ่ไปที่สัมผัสตอนท้าย ซึ่งผู้ร้องนั้นสามารถร้องเดี่ยว หรือสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบได้ เช่น ใช้เครื่องดนตรีตะลื้อ หรือตะลื้อหมากป้าว เป็นต้น โดยลักษณะของเพลงส่วนใหญ่เล่าถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และเรื่องราวต่าง ๆ ดังตัวอย่างเช่น

1. เพลงจีบสาว มีเนื้อเพลงเป็นภาษาไทยใหญ่ว่า “เหล่าเต็มเผ้าเย็บด้วยลูกเหล่าแลง คนกลุ่มสักเปงแวง เฮาเล็บด้วยน้องคนเลียวนา” แปลว่า ดาวเต็มท้องฟ้า เราก็ดูดวงที่สว่างที่สุด คนในหมู่ที่มากที่สุด เราก็ก้มมองดูน้องคนเดียว

2. เพลงศาสนา เช่น “เพลงลังกาหลง” เป็นคำภีร์เกี่ยวกับเรื่องศาสนา เนื้อเพลงว่า “เก็บจอลงเหลือณแฮ ซื่อเหวียนซ่าซื่ออกถ่า ยูนึ่งทำสองลูกอ่อนฟักไป” โดยแปลงความหมายตามคำว่า “งูเหลือน” คือ งูเลื้อย “ซื่อเหวียน” คือ ไค้ “ซ่าซื่ออกถ่า” คือ ออกมาจากถ้ำ โดยผู้วิจัยได้ใจความว่า “งูเลื้อยออกมาจากถ้ำกระโดดไปถึงที่ไกล แล้วค่อยหันมาหาถ้ำ”

3. บทร้องขอทาน มีเนื้อเพลงว่า “อันชะเหว้าผ่านเฮาแหล่หายยอน ให้หันเมอฮังเดินมิกตาฮ่อน แสวจั่งเฮ็ดเจิงเนวไหน” แปลว่า ไม่ใช่ผมอยากจนผมจึงมาขอทาน เพราะว่าผมอยากดูแลเมีย ผมจึงมาขอทาน

บทสรุป

วงกลองยาวไทยใหญ่ บ้านเทอดไทย จังหวัดเชียงราย มีความสำคัญต่อวัฒนธรรมการแสดงของชาวไทยใหญ่ประกอบการรำรำ โดยแบ่งเครื่องดนตรีได้ดังนี้ 1) กลองยาว 2) ข้อง (มองเซิง) 3) ฉาบ โดยลักษณะของวงมีขั้นตอนการบรรเลง เริ่มที่เครื่องเคาะทองเหลืองข้อง (มองเซิง) ให้จังหวะตกเริ่มต้น เป็นจังหวะหนัก จังหวะตก เพื่อเป็นการตั้งจังหวะให้กับวง ตามด้วยฉาบ และสุดท้ายกลองตอบรับ แล้วแต่จังหวะลีลาของคนตี เมื่อถึงตอนจบไม่มีลูกจบตายตัว คนใดคนหนึ่งจะต้องให้สัญญาณจบ เพื่อความสมบูรณ์ของการบรรเลงกลองยาวบ้านเทอดไทย จำต้องมีการแสดงการฟ้อนนก ซึ่งเป็นการรำรำที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยใหญ่ โดยมีความเชื่อว่า กิณนารีคือสัตว์คู่ที่มีความรัก ถ้าตัวใดตัวหนึ่งตายไป อีกตัวหนึ่งจะตายตามไปด้วย และเป็นสัตว์มงคล ชาวไทยใหญ่จึงนำมาเป็นการประกอบการฟ้อนรำ โดยลีลาการรำนั่นถอดแบบมาจากนกจริง ซึ่งส่วนใหญ่นั้น วงกลองยาวและการฟ้อนนก จะนำมาแข่งขันในงานประกวดทุกปี โดยตัดสินที่ลีลาการบรรเลงและการรำรำ ในส่วนทางด้านการสืบสานต่อกัน ทางวงกลองยาวไทยใหญ่ไม่ได้เปิดสอนอย่างเป็นทางการ แต่มีลูกหลานที่มีความสนใจมาหัดเล่นด้วยตนเอง ทางด้านศาสนา ชาวไทยใหญ่นั้นนับถือศาสนาพุทธมาตั้งแต่สมัยก่อน โดยส่วนมากประมาณ 90% ความเชื่อของชาวไทยใหญ่คือการนำสัตว์ไปต้อนรับพระพุทธรูปศาสนา โดยมีการฟ้อนรำในวันสำคัญทางศาสนา เช่น เข้าพรรษา เป็นต้น นอกจากวงกลองยาวไทยใหญ่แล้ว ยังมีเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่นำมาใช้ในการบรรเลงด้วย เช่น ระนาด ปี่น้ำเต้า พิณ และกีตาร์ เป็นต้น สุดท้ายลักษณะเพลงของชาวไทยใหญ่นั้น เล่าถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และเรื่องราวต่าง ๆ ของชาวไทยใหญ่ถ่ายทอดมาเป็นบทเพลง

บรรณานุกรม

นายเครือเดือน ตุงคำ. (ม.ป.ป.). เรือน บันทึกดดีด คิย๋อันหลัง หวังอนาคต. น. 128.

ผู้จัดการออนไลน์ MGR Online. (2561). ชาวไทใหญ่ปิดสนามกีฬาบ้านเทอดไทย ฉลองปีใหม่ไตคักคัก ตั้งขบวนโชว์วิถีชาติพันธุ์งดงาม. เข้าถึงได้จาก <https://mgronline.com/Local/detail/9610000122174>.

สถาบันไทใหญ่ศึกษา วิทยาลัยชุมชนแม่ฮ่องสอน. (2555). ประวัติความเป็นมา “ปีใหม่ไต”. เข้าถึงได้จาก <http://www.taiyai.org/2011/index.php?page=4c2378500328311c7354592d47cc700d&r=3&id=286>.

ลุงคำ และนักดนตรีวงกลองยาวไทใหญ่. (2562). ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีชาวไทใหญ่. [กฤตวิทย์ ภูมิถาวร, ผู้สัมภาษณ์]

เกณฑ์การพิจารณาก่อนการขอรับบทความ (Peer-review)

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

หมายเหตุ:

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

คำแนะนำสำหรับผู้เขียนในการจัดทำต้นฉบับ

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



Mahidol Music Journal

College of Music, Mahidol University

25/25 Phutthamonthon Sai 4 Road

Salaya, Phutthamonthon Nakhonpathom 73170

Tel. 02 800 2525 - 34 ext. 1108, 1124 Fax. 02 800 2530

www.music.mahidol.ac.th/mmj