



College of Music  
Mahidol University

# MAHIDOL MUSIC JOURNAL

VOL. 3 NO. 2 SEPTEMBER 2020 – FEBRUARY 2021

ISSN: 2586-9973



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

#### วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่บทความวิจัย บทความวิชาการ รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาตรียางคศาสตร์
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 2 ซึ่งกองบรรณาธิการมีความมุ่งหวังที่จะพัฒนาและยกระดับมาตรฐานของวารสาร เพื่อตอบวัตถุประสงค์ของวารสารในการส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวกับดนตรี และเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการ ความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอีกด้วย โดยบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารได้ผ่านการกลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในสาขานั้น ๆ อย่างเข้มข้น ผู้สนใจสามารถค้นหาข้อมูลได้ที่ [www.tci-thaijo.org/index.php/mmj](http://www.tci-thaijo.org/index.php/mmj)

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

ดร. พันธุ์มโนมล

บรรณาธิการ วารสาร Mahidol Music Journal

## ที่ปรึกษา

รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยมหิดล  
ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยมหิดล

## บรรณาธิการบริหาร

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

## บรรณาธิการ

ดริน 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. นฤจิกา สุนทรชนผล

ดร. ปวดีนัย สุวรรณคังคะ

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผศ. ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

ดำรงห์ บรรณวิทยกิจ

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดร. นิพัทธ์ กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ผศ. ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ

สถาบันดนตรีกลายาโนพัฒนา

ผศ. ดร. ชัยพงศ์ ทองสว่าง

### กองบรรณาธิการจากผู้ทรงคุณวุฒิภายใน

รศ. ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์

ผศ. ดร. อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ผศ. ดร. นีล เตรีตันชัย

ผศ. ดร. ตรีทิพ บุญแย้ม

ดร. อำไพ บุรณประพฤกษ์

ดร. อรปวีณ์ นิติตถุคาริน

ดร. กานต์ยุพา จิตติวัฒนา

ดร. ณัฐชา นัจจนาวากุล

ดร. คม วงษ์สวัสดิ์

Asst. Prof. Dr. Kyle R. Fyr

## สารบัญ Contents

- 4 อาซ้อ พิทักษ์พนาสกุล: ช่างผลิตเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า  
Aasaw Phitakphanasakul: Aa Kha's Area-Based Instrument makers  
ธณัฐ หินอ่อน
- 
- 14 ความเป็นครูต้นแบบด้านดนตรีไทยของครูชยดี วสวานนท์  
Master Chayudee Vasavanonta as a role model for Thai music teacher  
อนุกุล แว่นประโคน และ ณัฐชยา นัจจนาวากุล
- 
- 32 Johann Christian Bach: His Life, the Essence of  
His Keyboard Works and His Five Berlin Concertos, P. 390  
Juliana Yap
- 
- 45 เพลงแตรวง “Marsch Siamese” (2433)  
ประวัติศาสตร์และบทวิเคราะห์  
“Marsch Siamese” (1890) History and Analysis  
จิตร กาวี
-

# อาซอ พัทักษ์พนาสกุล: ช่างผลิตเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า

## Aasaw Phitakphanasakul: Aa Kha's Area-Based Instrument makers

ธรณัส หินอ่อน<sup>1</sup>  
Tharanat Hinon

### บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอองค์ความรู้งานช่างผลิตเครื่องดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า ตำบลป่าซาง อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย โดยได้ศึกษาการผลิตเครื่องดนตรีจากอาซอ พัทักษ์พนาสกุล ซึ่งเป็นการผลิตเครื่องดนตรีจากภูมิปัญญาพื้นถิ่น นอกจากบทบาทงานช่าง อาซอยังเป็นนักดนตรีที่มากด้วยความสามารถเช่นกัน ด้วยความเป็นนักดนตรีนี้ จึงทำให้เครื่องดนตรีที่ผลิตออกมามีคุณภาพและมีเสียงเครื่องดนตรีที่เป็นไปตามประสงค์ของนักดนตรีชาติพันธุ์อาข่า จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลพบว่า อาซอได้ศึกษางานช่างผลิตเครื่องดนตรีจากศูนย์วัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่ โดยได้รับการถ่ายทอดจากอาเลาะ ญาติซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้อง ทำหน้าที่เป็นวิทยากรประจำศูนย์วัฒนธรรม หลังจากที่มีความชำนาญแล้ว จึงย้ายกลับมาภูมิลำเนาและผลิตเครื่องดนตรีเพื่อใช้บรรเลงและจำหน่าย เครื่องดนตรีที่นิยมผลิตจำหน่าย ได้แก่ ลาเจ้ (แคนน้ำเต้า) ฉือลู่ (ขลุ่ยยาว) และชะอือ (จิ้งห้อย) เป็นต้น การผลิตเครื่องดนตรีสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตและสภาพแวดล้อม ซึ่งวัสดุที่นำมาผลิตเครื่องดนตรีนั้นล้วนมาจากวัสดุธรรมชาติที่ปลูกขึ้นไว้เองหรือวัสดุที่หาได้จากธรรมชาติในพื้นที่ เช่น ขี้ผึ้ง ไม้ไผ่เหี้ยะ ผลไม้เต้า เป็นต้น กระบวนการผลิตเครื่องดนตรีนั้นไม่มีสูตรสำเร็จที่ตายตัว แต่ใช้การคาดคะเนด้วยสายตาร่วมกับประสบการณ์การเป็นนักดนตรีในการทดสอบเสียงให้ได้ตามจินตนาการด้วยเช่นกัน

**คำสำคัญ:** ช่างผลิตเครื่องดนตรี, กลุ่มชาติพันธุ์อาข่า

### Abstract

This essay presents the instrument makers of Aa Kha ethnic group in tambon Pa Sang, amphoe Meuang, Chiang Rai province. The processes of instrument making were examined from Aasau Phitakphanasakul, a local instrument maker. Because Aasau is an accomplished musician himself, the quality of the instruments made by Aasau is highly reputed. His instruments

<sup>1</sup> รองศาสตราจารย์ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

have a distinct timbre desired by Aa Kha musicians. Field information revealed that Aa Sau received instrument making craft from his cousin Aala who is an instructor in the Cultural Center, Chiang Mai. Having mastered the skills, Aasau moved to Chiang Rai to make instruments for himself as well as for sale. His popular instruments are lache (gourd free-reed organ), cheu lu (long flute), and cha eu (jaws harp). The processes behind instrument making reflect indigenous epistemology and ecology. The instruments materials are naturally available in the area, such as beeswax, hia bamboo, and gourd. Aasau does not have a fixed “formula” for making instruments. Measurements and drillings, for example, are eyeballed based on years of his experience. Aasau also relies on his musicianship for testing his instruments to ensure the best possible timber.

**Keywords:** Instrument maker, Aa Kha ethnic group

## บทนำ

กลุ่มชาติพันธุ์อาข่านี้ จิตร ภูมิศักดิ์ (2540) ได้อธิบายว่า อาข่ามักจะเรียกตัวเองว่า “ก้อ” ซึ่งคำว่า “ข่า” นั้นแปลว่า ทาส หรือเชลย ซึ่งที่เรียกเช่นนี้เพราะว่าในอดีตได้มีการแย่งชิงที่นาริมน้ำกับพวกไตลื้อ อาข่าพ่ายแพ้ให้กับไตลื้อจึงถูกเรียกว่า “ข่า” หรือข่าทาส และตกเป็นผู้ถูกปกครองตลอดมา เลโอ อัลติง วอน เกอซา (Leo Altting Von Geusau, 2000) ได้กล่าวว่า กลุ่มชนชาติพันธุ์หลายกลุ่มย่อยที่รวมอยู่เป็นกลุ่มใหญ่ “อาข่า” หรือ “ฮานี” มีจำนวนประมาณสองล้านกว่าคน ซึ่งกระจายตัวอยู่ตามเขตภูเขาสูงในมณฑลยูนนาน ตอนใต้ของประเทศจีน ทางภาคเหนือของลาว ทางตะวันออกของพม่า เวียดนาม และไทย ซึ่งในประเทศจีนเรียกกลุ่มนี้ภายใต้คำว่า “ฮานี” โดยในสมัยการปกครองของเหมาเจ๋อตง มีนักวิชาการทางชาติพันธุ์และนักภาษาศาสตร์ได้กำหนดเรียกชนเผ่าอาข่าว่า “อาญี” (A-nyi) เมื่อตกเป็นข้าทาสของชาวไต คำว่า “ข่า” ซึ่งหมายถึง ทาส จึงถูกชาวไตมาใช้เรียกแทนคำเดิม จนกลายเป็น “อาข่า” และชาวอาข่าได้แปลความชื่อเรียกของตนว่า “คนอยู่ตรงกลาง” ในประเทศจีน

อาข่าจากเดิมอาศัยอยู่ตามเทือกเขาทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศจีน ภายหลังได้มีการอพยพลงมาทางใต้ของจีน และอาข่าได้อพยพโยกย้ายเข้าสู่ประเทศไทยประมาณ 60-80 ปีที่แล้ว (สนิท วงศ์ประเสริฐ, 2539) ซึ่งปรากฏพบ 2 เส้นทาง ได้แก่ 1) เส้นทาง การอพยพจากแคว้นเชียงตุง ประเทศพม่า ซึ่งได้เดินทางเข้าสู่ประเทศไทย ด้านฝั่งเขตอำเภอแม่จัน ทางหมู่บ้านพญาไพร ซึ่งปัจจุบันเปลี่ยนเป็นอำเภอแม่ฟ้าหลวง) 2) เส้นทาง การอพยพจากแคว้นสิบสองปันนา ประเทศจีน โดยเดินทางผ่านบริเวณตะเข็บชายแดนพม่าและแม่น้ำโขง ประเทศลาว แล้วเข้าสู่ประเทศไทยที่อำเภอแม่สาย จากการอพยพทั้งสองเส้นทางนี้ ทำให้กลุ่มชาติพันธุ์อาข่าได้ตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทยบริเวณอำเภอแม่สายและอำเภอแม่จันจำนวนมาก มีเพียงบางส่วนที่ปรากฏพบในอำเภอแม่สรวย

วิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่าในประเทศไทยส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก (อุทัย ปัญญาโกณ, 2547) ซึ่งจะเพาะปลูกพืชไร่และผักสวนครัวเพื่อใช้ประกอบอาหาร ส่วนที่เหลือก็นิยมแบ่งไว้เพื่อแลกเปลี่ยน มีการปกครองเป็นของตนเองโดยมีผู้นำคือหัวหน้าหมู่บ้าน มีหน้าที่ควบคุมดูแลซึ่งมีกฎระเบียบและ

กรอบธรรมเนียมประเพณีตามความเชื่อของชุมชน



ภาพที่ 1 เส้นทางอพยพของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า  
ที่มา: มูลนิธิกระจกเงา โครงการพิพิธภัณฑสถานชาเขื่อนออนไลน์  
<https://bannok.themirrorfoundation.org/โครงการพิพิธภัณฑสถานเผ่า/>  
สืบค้นเมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2563

อาข่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ไม่มีระบบภาษาเขียน มีแต่ภาษาพูดเช่นเดียวกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ อีกจำนวนมาก ดังนั้น ความรู้และภูมิปัญญาหลายเรื่องจึงถูกถ่ายทอดสู่คนรุ่นหลังจากความเชื่อที่สอนผ่านการใช้พิธีกรรมต่าง ๆ ที่เป็นธรรมเนียมประเพณียึดถือปฏิบัติกันมา ด้วยความเชื่อทางการสอนผ่านพิธีกรรมนี้ ทำให้สามารถจำภาษาได้อย่างแม่นยำ เช่น การสืบนับบรรพบุรุษของชาวอาข่าจากพ่อสู่บุตรชาย โดยเฉพาะลูกชายคนโต เป็นต้น (ไกรสิทธิ์ สิริชิตาค, 2556) วิถีตามแบบวัฒนธรรมประเพณีเดิมซึ่งมีการประกอบพิธีต่าง ๆ อย่างสม่ำเสมอ ช่วยย้ำเตือนให้ความรู้และภูมิปัญญาหลายอย่างไม่เลือนหายไป

อย่างไรก็ดี พอล ลูวิส (Paul Lewis) มิชชันนารีที่ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับภาษาอาข่ากล่าวว่า ภาษาอาข่ามีหลากหลายสำเนียง สำเนียงที่พบเป็นจำนวนมากในประเทศพม่าและบางส่วนของประเทศไทย คือ ภาษาอาข่าสำเนียงเจอเกอะ ('Jeu G'oe) นอกจากนี้ยังมีสำเนียงอื่น ๆ ที่ใกล้เคียงกัน เช่น ภาษาอาข่าสำเนียงเจอจ๊อ (Jeu Jaw) (ปนัดดา บุญยสาระนัย, 2547) ส่วนอาข่าที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยมานานหลายรุ่นได้พัฒนาภาษาอาข่ามาจากสำเนียงพื้นฐานที่พูดกันอยู่ในประเทศจีนและประเทศพม่า

อาข่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่นำดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตประจำวันในบทบาทของการทำหน้าที่เชื่อมความสัมพันธ์ของชุมชนชาวอาข่า นอกจากนี้ยังมีบทบาทเป็นสิ่งบันเทิงเพื่อผ่อนคลายความเหนื่อยล้าจากการทำงานช่วงกลางวัน ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีของอาข่านั้นจะช่วยสร้างสีสันความสนุกสนานรื่นเริงให้กับกิจกรรมได้เป็นอย่างดี (องอาจ อินทนิเวศ, 2559) การประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพื่อนำมาใช้ของอาข่านั้น เห็นว่า

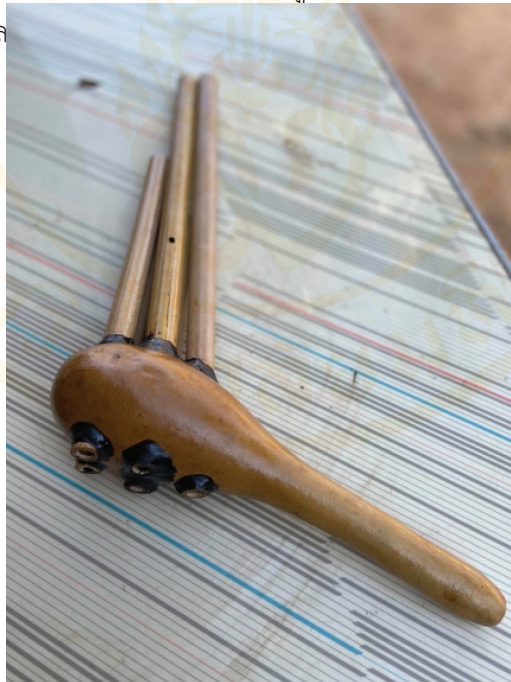
เกือบทั้งหมดเป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากวัสดุธรรมชาติหรือวัสดุที่สามารถหาได้ในชุมชนหรือท้องถิ่นที่ตนอาศัยอยู่

เครื่องดนตรีของอาข่านั้น ได้ถ่ายทอดภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีสืบทอดกันมาโดยวิธิมูขปาฐะ ซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษได้พัฒนาองค์ความรู้จนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีที่แพร่หลายและได้รับการยอมรับจากคนในกลุ่มอาข่าเองว่าเป็นส่วนหนึ่งในการใช้เพื่อความบันเทิง การประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ จากการลงพื้นที่ตำบลป่าซาง อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ได้สัมภาษณ์และเก็บข้อมูลจากช่างผลิตเครื่องดนตรี โดยขอให้นำเครื่องดนตรีที่พบของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่าบางส่วนมาอธิบาย ได้ใช้เครื่อง Tuner เพื่อวัดความถี่ระดับเสียงของเครื่องดนตรี ดังนี้ ลาเจ้ (แคนน้ำเต้า) ฉือลู (ขลุ่ยยาว) และชะอือ (จิ้งหรีด)

## 1. ลาเจ้ (แคนน้ำเต้า)

ลาเจ้ หรือที่คนพื้นราบเรียกว่า “แคนน้ำเต้าอาข่า” เป็นเครื่องตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทลิ้นอิสระ ซึ่งการกำเนิดเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของลมเมื่อกระทบกับลิ้น ภาพโดยรวมจะมีลักษณะคล้ายกับฟลูทของกลุ่มชาติพันธุ์เผ่าลีซู

ลาเจ้ เป็นเครื่องดนตรีที่ตัวเครื่อง (Sound Box) ทำจากผลน้ำเต้า มีหลายขนาด ถ้าเป็นตัวเล็กจะเรียกว่า ลาเจ้จิมะ ขนาดกลางเรียกว่า ลาเจ้เจชะ และขนาดใหญ่เรียกว่า ลาเจ้ ลักษณะเสียงจะเป็นเสียงโดรน (Drone) คล้ายกับแคน ซึ่งเป็นเสน่ห์ที่สำคัญของแคนน้ำเต้า ส่วนประกอบที่สำคัญ ได้แก่ 1. ลิ้นที่ทำจากไม้ไผ่ 2. ไม้ไฟที่เป็นท่อเสียงจำนวน 5 ลูก (ลูกที่ 1 มีเสียงตรงกับ G# A# ลูกที่ 2 มีเสียงตรงกับ C# D# ลูกที่ 3 มีเสียงตรงกับ F ลูกที่ 4 มีเสียงตรงกับ G และ



ภาพที่ 2 ลาเจ้  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน

## 2. ฉีลู่

ฉีลู่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทขลุ่ย จัดอยู่ในตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทไม่มีลิ้น เป็นขลุ่ยเป่าด้านปลาย ฉีลู่เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับการส่งสัญญาณให้แกกันเมื่อเดินเข้าป่า เป็นสารบอกแก่อาช่าคนอื่นว่ามีคนอาช่าอยู่ตรงนี้ ไม่ใช่สัตว์ป่า อย่างยิงธนูเข้ามา หรือมีอะไรก็ตกทายมาได้นะ นอกจากนี้ ฉีลู่ยังนิยมใช้เป่าเล่นเพื่อคลายเหงาในยามค่ำคืนหลังเสร็จจากการทำงาน

ฉีลู่ ทำจากไม้ไผ่เฮียะ และเจาะรูสำหรับระบายเสียง ส่วนรูปิดมีประมาณ 3 รู ซึ่งอยู่ปลายสุด 1 รู และเลื่อนขึ้นมาอีก 2 รู ซึ่งมีเสียงทั้งสิ้น 6 เสียง โดยมีลักษณะการเปิดและปิดรู ดังนี้

| ความถี่เสียง         | รูที่ 1                          | รูที่ 2                          | รูที่ 3                          |
|----------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| ความถี่ตรงกับเสียง D | <input type="radio"/>            | <input type="radio"/>            | <input type="radio"/>            |
| ความถี่ตรงกับเสียง E | <input type="radio"/>            | <input type="radio"/>            | <input checked="" type="radio"/> |
|                      | <input type="radio"/>            | <input checked="" type="radio"/> | <input type="radio"/>            |
| ความถี่ตรงกับเสียง F | <input type="radio"/>            | <input type="radio"/>            | <input type="radio"/>            |
| ความถี่ตรงกับเสียง G | <input checked="" type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> | <input type="radio"/>            |
| ความถี่ตรงกับเสียง A | <input checked="" type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> |

☐ เปิดนิ้ว      ☒ ปิดนิ้ว



ภาพที่ 3 ฉีลู่  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน

### 3. ชะอื้อ

ชะอื้อ หรือชะอื้อดึเยะ หรือที่เรารู้จักในชื่อ “จิ้งหน่อง” หรือ “จ้องหน่อง” จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม ประเภทไม่มีลิ้น เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาเล่นในวัฒนธรรมดนตรีของอาข่า



ภาพที่ 4 ชะอื้อ  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน

ชะอื้อ ทำจากไม้ไผ่เสี้ยน ส่วนกลางของไม้ชุดผิวเป็นช่อง ลักษณะก้านไม้ยึดกับปลายอีกด้านหนึ่ง เมื่อมีการตีอีกด้านหนึ่งจะส่งผลให้เกิดการขยับหรือสั่นสะเทือนเกิดเสียงในช่องปาก

อาข่ามีการนำเอาเครื่องดนตรีเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมประเพณีประเพณีประเพณีงานรื่นเริงจนเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในกลุ่มคนหรือนักวิชาการที่ศึกษาทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยเฉพาะงานประเพณีโล้ชิงช้า ซึ่งถือเป็นงานเฉลิมฉลองที่ยิ่งใหญ่ประจำปีของชาวอาข่า แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นในวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า

### การผลิตเครื่องดนตรี

จากการลงพื้นที่ภาคสนาม ณ ตำบลป่าซาง อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ได้เก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ การสร้างเครื่องดนตรีกับอาซ้อ (เขียนตามบัตรประชาชน) พัทักษ์พนาสกุล บุคคลข้อมูลซึ่งเป็นช่างทำเครื่องดนตรีและเป็นนักดนตรีด้วยเช่นกัน การเรียนทำเครื่องดนตรีได้ลงไปเรียนการทำเครื่องดนตรีที่ศูนย์วัฒนธรรมที่จังหวัดเชียงใหม่ตั้งแต่เมื่อปี พ.ศ. 2513 ขณะอายุ 19 ปี โดยเรียนจากอาเลาะซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้อง (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) ได้ใช้เวลาศึกษาการทำเครื่องดนตรีเป็นเวลานาน ภายหลังได้ย้ายกลับมาที่อำเภอแม่จัน (ปัจจุบันเป็นอำเภอแม่ฟ้าหลวง) ประกอบอาชีพทำเครื่องดนตรีชาติพันธุ์อาข่าเพื่อใช้บรรเลงและจำหน่ายให้แก่ักดนตรีทั้งในและนอกพื้นที่ การลงพื้นที่เก็บข้อมูลได้สาริธการทำเครื่องดนตรี “ลาเง” แคนน้ำเต้า โดยจะอธิบายต่อไป



ภาพที่ 5 อาซ้อ พิทักษ์พนาสกุล  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน

#### วัสดุและอุปกรณ์

1. มีดเหลา ซึ่งมีหลายขนาด ภาษาอาข่าเรียกว่า ต่อหย่า
2. ขี้ผึ้ง ภาษาอาข่าเรียกว่า บย่าซอง
3. น้ำเต้า
4. ไม้ไผ่เฮียะ



ภาพที่ 6 ขี้ผึ้ง  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน



ภาพที่ 7 น้ำเต้า  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน



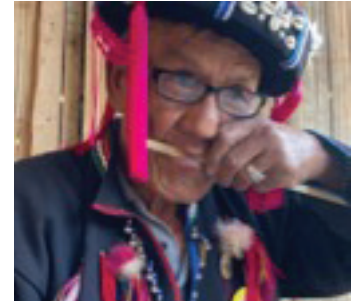
ภาพที่ 8 มีด  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน



ภาพที่ 9 การเจาะรูน้ำเต้า  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน



ภาพที่ 10 การทำลิ้น  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน



ภาพที่ 11 การทดสอบเสียง  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน

### วิธีการสร้างแคนน้ำเต้า “ลาเง”

1. คัดเลือกผลน้ำเต้าที่แห้ง นำมาเจาะรูจำนวน 5 รู เจาะทะลุผลน้ำเต้าทั้งสองด้านโดยต้องให้ขนาดรูที่เจาะพอดีกับขนาดของไม้ไผ่เฮียะ (ลูกแคน) ให้ลูกแคนเสียบลงไปทีผลน้ำเต้าให้ทะลุทั้งสองด้าน
2. นำไม้ไผ่ที่เป็นลูกแคนมาทำเป็นลิ้นของลูกแคนทั้ง 5 ลูก โดยนำไม้ไผ่เฮียะมาเหลาให้บางแล้วเจาะตรงกลางตามรูป ซึ่งเมื่อเจาะแล้วก็ต้องลองเป่าเพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการ การตรวจสอบเสียงนั้น ใช้ประสบการณ์ของช่างว่าเสียงได้ตามที่ต้องการหรือยัง หลังจากนั้นนำมาใส่กับลูกแคนแล้วยาร่องด้วยขี้ผึ้งเพื่อปิดช่องลมไม่ให้ลมผ่าน
3. หลังจากที่ได้ลูกแคนที่ประกอบลิ้นทั้ง 5 ลูกแล้ว นำมาประกอบกับเต้าแคนที่ทำด้วยน้ำเต้า ใส่ลงไปตามรูที่เจาะทั้ง 5 รู แล้วจึงใช้ขี้ผึ้งยาปิดร่องระหว่างน้ำเต้ากับลูกแคน หลังจากนั้นทดสอบเสียงและปรับแต่งเสียงเพื่อให้ได้เสียงตามจินตนาการและประสบการณ์ของช่าง

การผลิตเครื่องดนตรีข้างต้น เป็นภาพที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตและสภาพแวดล้อมของอาชีพ พิทักษ์พนาสกุล โดยการนำวัสดุที่ใช้ผลิตเครื่องดนตรีมาจากวัสดุธรรมชาติที่ปลูกขึ้นไว้เองหรือวัสดุที่หามาจากธรรมชาติในพื้นที่ เช่น ขี้ผึ้ง ไม้ไผ่เฮียะ ผลน้ำเต้า รวมทั้งกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีนั้นไม่มีสูตรสำเร็จตายตัว ใช้การคาดคะเน ความกว้าง ความห่าง ด้วยสายตา หากพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่า การผลิตเครื่องดนตรีของอาชื่อนั้นเริ่มต้นจากการเรียนรู้ การฝึกฝนประสบการณ์ นำไปสู่ความเชี่ยวชาญและกลวิธีผลิตเครื่องดนตรีที่มีเสียงเฉพาะตัวของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า



ภาพที่ 12 การประกอบลิ้นกับท่อ  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน



ภาพที่ 13 การทำลิ้น  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน



ภาพที่ 14 การทำลิ้น  
ที่มา: ธรณีส หินอ่อน

## บทสรุป

การนำเสนอวิธีการสร้างเครื่องดนตรีนี้ เป็นเพียงแนวทางหนึ่งที่น่าเสนอถึงองค์ความรู้เชิงช่างของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่าผ่านการบอกเล่าของอาซ้อ พัทธ์พนาสกุล ได้บางประการเท่านั้น ทว่ายังมีรายละเอียดและกลวิธีที่แยกคายอยู่มาก ซึ่งไม่สามารถอธิบายโดยละเอียดได้ ผู้เขียนได้เขียนอธิบายเพียงประเด็นสำคัญเพื่อให้เห็นกระบวนการสร้างเครื่องดนตรีและการใช้อุปกรณ์ในการสร้างเครื่องดนตรีที่สะท้อนให้เห็นถึงงานช่างผ่านการสาธิตและคำบอกเล่าจากประสบการณ์ของอาซ้อ พัทธ์พนาสกุล ซึ่งนอกจากจะทำหน้าที่เป็นช่างสร้างเครื่องดนตรี ซ่อมเครื่องดนตรีได้แล้ว ยังคงมีบทบาทเป็นนักดนตรีที่สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้เป็นอย่างดี ด้วยประการทั้งสองนี้ส่งผลให้เครื่องดนตรีที่สร้างจากช่างที่เป็นนักดนตรีนั้นมีคุณภาพและได้เสียงตามจินตนาการของทั้งผู้สร้างและผู้เล่นได้อย่างลงตัว



## รายการอ้างอิง

- ไกรสิทธิ์ สิทธิโชค. (2556). *อาข่า: พิธีกรรม ความเชื่อ และความงาม*. สำนักงานกองทุนสนับสนุนงานวิจัย สำนักงานภาค. เชียงใหม่.
- จิตร ภูมิศักดิ์. (2540). *ความเป็นมาของคำสยาม ไทย ลาว และขอม และลักษณะทางสังคมของชื่อชนชาติ ฉบับสมบูรณ์* เพิ่มเติมข้อเท็จจริงว่าด้วยชนชาติขอม. พิมพ์ครั้งที่ 4. สำนักพิมพ์สยาม บริษัทเคสดี ไทย จำกัด.
- ปนัดดา บุญยสารน้อย. (2547). *การฟื้นฟูและการสร้างอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของชาวอาข่าในประเทศไทย และประเทศเพื่อนบ้าน*. วากรรมอัตลักษณ์, ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, หน้า 169-196, กรุงเทพฯ.
- สนิท วงศ์ประเสริฐ. (2539). *ปกิณกะชาวเขา*. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยชาวเขา.
- องอาจ อินทนิเวศ. (2559). *องค์ความรู้ จิตสำนึก และกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย*. โครงการวิจัยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.
- อาซอ พิทักษ์พนาสกุล. (12 ธันวาคม 2562). การสื่อสารส่วนบุคคล.
- อุทัย ปัญญาโกณ. (2547). *การนำเสนอรูปแบบการศึกษาเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมอาข่า*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาพัฒนศึกษา คณะครุศาสตร์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

## ภาษาอังกฤษ

- Leo Alting von Geusau. (2000). *"Akha Internal History: Marginalization and the Ethnic Alliance System" in Civility and Savagery*. Edit by Andrew Turton. 1st Edition. London: Routledge.

## สืบค้นข้อมูลออนไลน์

- มูลนิธิกระจกเงา. *แผนที่การอพยพกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า*. <https://bannok.themirrorfoundation.org/>  
โครงการพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (สืบค้นเมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2563).

# ความเป็นครูต้นแบบด้านดนตรีไทย ของครูชยดี วสวานนท์<sup>1</sup> Master Chayudee Vasavanonta as a role model for Thai music teacher

อนุกุล แวนประโคน<sup>2</sup> และ ณัฐชา นัจจนาวกุล<sup>3</sup>  
Anukul Vanprakhon and Nachaya Natchanawakul

## บทคัดย่อ

สารนิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของคุณครูชยดี วสวานนท์ และศึกษาความเป็นครูต้นแบบทางด้านดนตรีไทย โดยการวิจัยเชิงคุณภาพ จากการศึกษาพบว่า ประสบการณ์และอัตลักษณ์ความเป็นครูดนตรีของครูชยดี วสวานนท์ นั้น เกิดจากการหล่อหลอมมาจากบิดา คือ คุณพ่อพยนต์ วสวานนท์ โดยได้รับการบ่มเพาะความเป็นนักดนตรีที่มีฝีมือขั้นสูง จนเป็นผู้มีความเป็นเลิศทางการตีซิม ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อความเป็นครูต้นแบบทางด้านดนตรีไทย พบว่าท่านเป็นผู้มีลักษณะความเป็นครู 3 ด้าน คือ 1. ความรู้ ท่านเป็นผู้มีความรอบรู้ มีความสามารถทางการตีซิมในขั้นสูง มีทักษะและเทคนิคที่เป็นแบบอย่างเฉพาะของตนเอง สามารถสร้างสรรค์ทางบรรเลงซิมให้มีความโดดเด่นได้ อีกทั้งท่านยังเป็นผู้ดำเนินการอนุรักษ์ มีความรอบรู้ สามารถอธิบายองค์ความรู้ได้อย่างชัดเจน 2. คุณธรรม จริยธรรม ท่านมีความวิริยะอุตสาหะ มีความขยันหมั่นเพียร ประหยัด เสียสละ อุตุนและความเชื่อมั่นในตนเอง เป็นผู้มีความสูง เป็นแบบอย่างในการทำมาดี มีความกตัญญูต่อญาติและท่านบูรพพระพุทธรศาสนา มีความรัก ความห่วงใยและปรารถนาดีต่อศิษย์ มีความสมถะและรักสันโดษ มีมารยาทดี อ่อนน้อมถ่อมตน รู้จักกาลเทศะ ให้ความสำคัญกับเรื่องระเบียบวินัย ท่านได้สร้างลูกศิษย์ทั้งเรื่องความตรงต่อเวลา การฝึกซ้อม และเน้นย้ำเรื่องธรรมเนียมปฏิบัติมารยาทของการเป็นนักดนตรีที่ดี 3. ทักษะ ท่านเป็นผู้มีความสามารถทางด้านศิลปะขั้นสูง มีทักษะและเทคนิคการถ่ายทอดที่เป็นแบบอย่างเฉพาะของตนเอง โดยใช้กระบวนการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ เน้นความแตกต่าง

<sup>1</sup> บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของสารนิพนธ์ เรื่อง “ความเป็นครูต้นแบบด้านดนตรีไทยของครูชยดี วสวานนท์” ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (โครงการพัฒนาศูนย์ดนตรีประจำการ ประจำปี 2558 สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ) หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

<sup>2</sup> นักศึกษา หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

<sup>3</sup> อาจารย์ ดร. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ระหว่างบุคคล ช่วงวัย และพื้นฐานความรู้ ท่านใช้ศิลปะการสอนโดยใช้แรงเสริมด้านบวกในการกระตุ้นผู้เรียนให้มีกำลังใจ ใช้กระบวนการสอนโดยการแบ่งกลุ่ม โดยครูจะเป็นผู้คัดเลือกผู้นำในแต่ละกลุ่มทำหน้าที่ช่วยสอน ภายใต้การดูแลของครูอีกชั้นหนึ่ง นอกจากนั้นยังใช้กระบวนการสอนแบบเพื่อนช่วยเพื่อน พี่ช่วยน้อง ส่งผลให้เกิดปฏิสัมพันธ์ที่ดีระหว่างลูกศิษย์ต่างวัย คุณลักษณะทั้ง 3 ประการ ถูกพัฒนามาจนกลายเป็นลักษณะนิสัยและสั่งสมเป็นประสบการณ์ที่ส่งผลต่อการหล่อหลอมให้ท่านเป็นครูต้นแบบด้านดนตรีไทยมาจนทุกวันนี้

**คำสำคัญ:** ครูต้นแบบ, การถ่ายทอด, ดนตรีไทย

## Abstract

This research's objective is to study the biography of teacher Chayudee Vasavanonta and her role as the master of Thai music. Data was collected through interviews and secondary data from archives. The study found that experiences and identities of Ms. Chayudee Vasavanonta as a music teacher were taught by her father, Mr. Payon Vasavanonta. She was trained and became a professional musician who specialized in Hammered Dulcimer instrument, which later became the key factor contributing to her role as a master of Thai music. There are three important factors contributing her master characteristics. Firstly, the knowledges, she is equipped with knowledge on the dulcimer. With her talent in advance dulcimer along with her unique skills and technique, she is able to create an outstanding masterpiece dulcimer song. Moreover, she is also the leader in conservation with advanced knowledge and ability to clearly explain dulcimer instrument to other people. Second, she is a highly moral and ethical person. Due to her diligence, frugality, sacrifice, patience, and confidence attributes, she has become an example of goodness model. She is also full of gratitude, and help maintain Buddhism. For her students, she always provides them with love, care, and good wishes. From her characteristics of peace of mind, etiquette, humble, tactful, and discipline, he created disciples of punctuality and emphasized her students to have good musician manners. The third is teaching ethics. She is an advanced artist equipped with skill and unique knowledge transfer technique. Her unique teaching style is the student-centered learning which focuses on the gap between the person, such as age differences and basic knowledge of music. Positive inspiration is used to encourage students along with team learning. Each group leader is selected by the teacher to help teach and supervise the members. Moreover, the process of peer teaching and senior help junior, contribute a good relationship between students from different ages. All of the above three features are developed into her character of the music teacher. These three characteristics later embedded into her personalities and accumulated into the experience that helps shape her role as the master of Thai music until today.

**Keywords:** Role model teacher, Knowledge transferring, Thai music

## บทนำ

### 1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การจัดการศึกษาในประเทศไทยมีหลากหลายรูปแบบ ทั้งการจัดการศึกษาในระบบ นอกกระบบ และตาม อรรถาธิบาย การวางระบบการจัดการศึกษาที่มุ่งเน้นการผลิตครูที่มีคุณภาพ มีความรู้ความสามารถ เพื่อพัฒนา วิชาชีพครู จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการพัฒนาศักยภาพผู้สอน เพื่อนำมาถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์อย่างเต็มกำลัง ความสามารถ เนื่องด้วยครูคือบุคคลที่มีความสำคัญต่อการจัดการศึกษาทุกระดับ ครูจึงเปรียบเสมือนผู้คอยชี้ ทางสว่าง เพื่อให้ผู้เรียนเดินไปถึงยังจุดมุ่งหมายที่วางไว้ ไม่เพียงแค่นั้น ครูยังต้องคอยชี้แนะในเรื่องคุณธรรม จริยธรรมให้แก่ผู้เรียน เพื่อให้ลูกศิษย์เป็นบุคคลโดยสมบูรณ์ทั้งร่างกายและจิตใจ ครูต้องมีทักษะในการถ่ายทอด องค์ความรู้ไปสู่ผู้เรียน ขณะเดียวกันต้องไม่หยุดพัฒนาตัวเอง นอกจากนี้ ครูต้องเป็นแบบอย่างในการประพฤติ ปฏิบัติตน การวางตน กระบวนการความรู้ จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาผู้เรียน เพื่อต่อยอดความรู้ให้มี ความชำนาญมากยิ่งขึ้น

จากกระแสโลกาภิวัตน์ ส่งผลให้โลกแห่งการศึกษาเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้า มามีส่วนช่วยในการจัดการศึกษา ผู้คนเริ่มให้ความสำคัญกับครูน้อยลง เนื่องด้วยความรู้มีอยู่ทั่วไป สามารถเข้า ถึงได้ง่าย ด้วยเครื่องมือสื่อสารและเทคโนโลยีสมัยใหม่ ก็สามารถที่จะค้นหาสิ่งที่ตนเองสนใจได้อย่างรวดเร็ว ดังนั้น การปรับตัวให้ทันกับยุคสมัยจึงเป็นสิ่งจำเป็นที่ครูควรให้ความสำคัญอยู่เสมอ ๆ โดยเฉพาะความรู้ทาง วิชาการ ครูต้องให้ความรู้ด้วยสติปัญญาและกำลังที่ตัวครูมีและพึงจะกระทำได้ เพื่อความเจริญงอกงามของลูก ศิษย์ นอกจากนั้นแล้ว ครูจะต้องเป็นบุคคลที่มีความสามารถในการปรับตัวได้ตลอดเวลา เพื่อให้ก้าวทันยุคสมัย ที่เปลี่ยนแปลง รวมทั้งปรับกระบวนการเรียน เปลี่ยนการสอน เพื่อให้เข้ากับสมัยปัจจุบัน

การศึกษานอกกระบบ (Non-formal Education) เป็นการจัดการศึกษาที่มีการจัดหลักสูตรระยะเวลาใน การเรียนยืดหยุ่น สอดคล้องกับสภาพและความต้องการของผู้เรียน โดยไม่จำกัด อายุ ช่วงวัย หรือรูปแบบการ เรียนการสอน ข้อดีของการศึกษานอกกระบบ คือ ผู้เรียนสามารถเลือกศึกษาตามความสนใจและความ ถนัดของตนเอง เป็นการศึกษาที่สามารถเรียนรู้ได้ตลอดเวลา ในขณะที่การศึกษาดนตรีไทยในอดีตเป็นการศึกษา จากสำนักดนตรีต่าง ๆ เช่น สำนักพาทยโกศล สำนักบ้านบาตร ฯลฯ โดยมีลักษณะการจัดการศึกษาตามรูปแบบ การศึกษานอกกระบบ ซึ่งผู้เรียนสามารถเลือกเรียนตามความสนใจของตนเอง ในอดีตนั้น การฝากตัวเพื่อเป็นศิษย์ ในสำนักดนตรีไทย ต้องผ่านกระบวนการต่าง ๆ มากมาย แต่ละสำนักก็จะมีขนบธรรมเนียมที่แตกต่างกันไปตาม แต่ข้อกำหนดของแต่ละแห่ง ซึ่งส่วนใหญ่แล้วข้อกำหนดเหล่านี้มุ่งเน้นการสร้างสามัคคี ความเป็นระเบียบ เรียบร้อย ขณะเดียวกันก็มุ่งเน้นเรื่องความอาวุโส ความกตัญญู และความรับผิดชอบเป็นสำคัญ

กล่าวได้ว่า ระบบการเรียนตามบ้านหรือสำนักในอดีต มีการเรียนการสอนในรูปแบบการจัดการศึกษา นอกกระบบ (Non-formal Education) โดยเฉพาะการศึกษาวิชาดนตรี ซึ่งล้วนมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของ ดนตรีไทยในปัจจุบัน เนื่องจากในอดีตนั้นไม่มีโรงเรียนสำหรับศึกษาวิชาดนตรี การศึกษาในระบบจัดขึ้นในวัด หรือวังเท่านั้น ต่อมาเมื่อมีการพัฒนาระบบการศึกษาของประเทศ และดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรสามัญ ในขณะที่การศึกษาดนตรีนอกกระบบกลับได้รับความนิยมในกลุ่มผู้เรียนดนตรีไทยอย่างไม่ขาดสาย เหตุด้วยความ นิยม ความศรัทธา ในครูผู้เป็นต้นแบบของสำนักต่าง ๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นผู้เชี่ยวชาญ มีความรู้ มีทักษะด้านดนตรี

อย่างเป็นเลิศ จึงยังเป็นที่นิยมของผู้เรียน ที่จะไปศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมนอกห้องเรียน นอกเหนือจากการเรียนรู้ในระบบ

ครูต้นแบบ หมายถึง ครูที่มีแนวปฏิบัติในการรอบของการปฏิบัติตน ทั้งทางด้านกาย วาจา ใจ ความอ่อนน้อม ความมีสัมมาคารวะ ความซื่อตรง ฯลฯ เป็นครูที่มีคุณค่า คือ เป็นครูที่ทำงานแต่ไม่ทำเงิน คิดถึงส่วนรวมมากกว่าส่วนตน ค้นคว้าเพิ่มพูนปัญญา และเปี่ยมไปด้วยเมตตากรุณา (สุนน อมรวิวัฒน์, 2554) สอดคล้องกับหนังสือการยกระดับครูไทยในศตวรรษที่ 21 ได้กล่าวถึงคุณลักษณะของครูที่มีคุณภาพ คือ ครูจะต้องเป็นผู้ที่มีจิตวิญญาณของความเป็นครูและเป็นผู้ให้อย่างเต็มเปี่ยม มีความรู้ความสามารถและทักษะการจัดการเรียนรู้ มีทักษะการสื่อสารที่สามารถอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ มีความตื่นรู้ ทันสมัย ทันเหตุการณ์ สามารถเรียนรู้ได้ทันเทคโนโลยีและข่าวสาร ความก้าวหน้าทางวิทยาการและความรู้ สามารถสร้างแรงบันดาลใจในการเรียนรู้ของผู้เรียน เป็นผู้ที่ชอบแสวงหาความรู้อย่างต่อเนื่อง และยังเป็นแบบอย่างทางคุณธรรม ศีลธรรม และจริยธรรม มีความรู้และเข้าใจในอัตลักษณ์ความเป็นชนชาติไทยที่หลากหลาย ภาคภูมิใจในความเป็นพลเมืองไทยและพลเมืองโลก ยอมรับและเป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลง มีความพร้อมและปรับปรนต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกและประชาคมอาเซียน (พิณสุตา สิริรังษศรี, 2556)

คุณลักษณะพิเศษของครูต้นแบบนั้น สามารถสะท้อนให้เห็นได้โดยการกระทำเป็นแบบอย่าง จนได้รับการยอมรับ และขณะเดียวกันก็ยังเป็นประโยชน์แก่ผู้อื่นเพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติตน ครูชยุติ วสวนนท์ เป็นนักดนตรีไทยที่มีความสามารถด้านการบรรเลงซิมเป็นเลิศ ได้รับการยอมรับทั่วไปว่าท่านเป็นผู้มีทักษะการบรรเลงซิมอย่างดียิ่ง นอกจากฐานะของศิลปินที่เต็มไปด้วยความสามารถ ท่านยังเป็นครูของลูกศิษย์ทั้งในระบบการศึกษาและนอกระบบการศึกษา เนื่องด้วยท่านเป็นศิลปินที่คร่ำหวอดอยู่ในวงการดนตรีไทยมากกว่า 60 ปี เป็นผู้ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยในด้านความสามารถในการบรรเลง และมีผลงานมากมายเป็นที่ประจักษ์ ได้ปฏิบัติหน้าที่ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยให้แก่หน่วยงานราชการและเอกชน ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ท่านมีหลักยึดในการปฏิบัติตนและการสอนที่มุ่งเน้นในเรื่องคุณธรรมต้องมาก่อน โดยยึดถือว่าบุคคลจะเก่งได้ต้องมีคุณธรรมประจำใจ ให้ความสำคัญกับการจัดการเรียนการสอน โดยยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ ขณะเดียวกันก็มีรูปแบบการเรียนการสอนดนตรีไทยที่มุ่งเน้นขนบธรรมเนียม การสร้างสัมพันธภาพระหว่างผู้เรียนปลูกฝังเรื่องความรักความรับผิดชอบ ระเบียบวินัย และความกตัญญูเสมอมา

จากประเด็นดังกล่าว ส่งผลให้ผู้วิจัยมีความประสงค์ดำเนินการทำสารนิพนธ์ เรื่อง ความเป็นครูต้นแบบด้านดนตรีไทยของครูชยุติ วสวนนท์ ทั้งนี้ เพื่อศึกษาประวัติชีวิต ผลงานและประสบการณ์ด้านดนตรี การปฏิบัติตน บุคลิกภาพและทักษะการบรรเลง การถ่ายทอดองค์ความรู้ ที่มีผลต่อการสร้างความเป็นครูต้นแบบ โดยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์คุณลักษณะที่ส่งผลต่อการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตนของครูชยุติ วสวนนท์ โดยองค์ความรู้ดังกล่าวสามารถนำมาใช้เป็นต้นแบบในการปฏิบัติตน การดำเนินชีวิต และการเป็นต้นแบบถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยแก่ครูผู้สอนและนักดนตรีไทยรุ่นหลังต่อไป

## 2. วัตถุประสงค์การวิจัย

- 1) เพื่อศึกษาประวัติชีวิตของครูชยุติ วสวนนท์
- 2) เพื่อศึกษาความเป็นครูต้นแบบทางด้านดนตรีไทยของครูชยุติ วสวนนท์

### 3. ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเพื่อศึกษาถึงลักษณะความเป็นครูต้นแบบทางด้านดนตรีไทยของ ครูชยุติ วสวนนท์ โดยแบ่งประเด็นการศึกษา ดังนี้

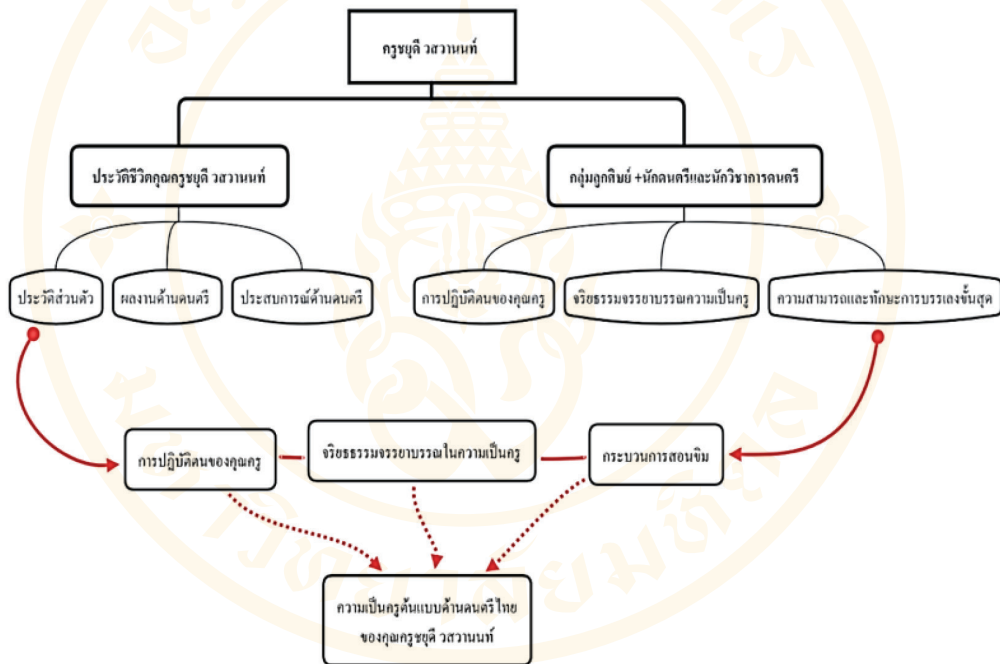
#### 3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

- 1) ศึกษาประวัติชีวิตครูชยุติ วสวนนท์ (ครอบครัว การศึกษา การทำงาน ผลงาน และรางวัลที่ได้รับ)
- 2) ศึกษาความเป็นครูต้นแบบทางด้านดนตรีไทยของครูชยุติ วสวนนท์ (ความรู้ ทักษะ คุณธรรม จริยธรรม)

#### 3.2 ขอบเขตด้านระยะเวลา

- 1) ระยะเวลาในการทำวิจัย ระหว่างเดือนกันยายน 2560 ถึงเดือนสิงหาคม 2561

### 4. กรอบแนวคิดการวิจัย



### 5. วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลจากเอกสาร วารสาร หนังสือพิมพ์ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลเป็นหลัก และตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลอย่างละเอียด เพื่อศึกษาถึงปัจจัยที่ส่งเสริมให้ครูมีความเป็นเลิศทางด้านดนตรีไทย นอกจากนั้น ยังได้ศึกษาความเป็นครูต้นแบบ ทั้งการปฏิบัติตน ในฐานะนักดนตรีไทยและในฐานะครูผู้สอนดนตรี เน้นศึกษาด้วยวิธีการเล่าเรื่องเชิงประสบการณ์ โดยอาศัยข้อมูลจากผู้เล่าเรื่อง ผสมผสานกับการอธิบายข้อมูลจากการสังเกต สัมภาษณ์ ทัศนะ และวิเคราะห์ ตามประเด็นต่าง ๆ ที่ตั้งไว้ จากนั้นจึงนำมาจัดหมวดหมู่ เรียบเรียง และบรรยายในรูปแบบการพรรณนา วิเคราะห์เรื่องราวต่าง ๆ ของผู้เล่าเรื่อง

## 6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 6.1 ทราบถึงประวัติชีวิตของครูชยดี วสวานนท์
- 6.2 ทราบถึงแนวทางในการเป็นครูดนตรีไทยของครูชยดี วสวานนท์ ที่ประสบผลสำเร็จในวิชาชีพดนตรีไทย
- 6.3 ผู้ที่สนใจในกระบวนการสอนซิมตามแนวทางของครูชยดี วสวานนท์ สามารถนำผลงานการวิจัยไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนของผู้เรียน เกิดประโยชน์ในวงการศึกษาและวงการดนตรีไทย

## 7. คำนิยามศัพท์เฉพาะ

- 7.1 ครูดนตรีไทย หมายถึง ครูดนตรีไทยที่มีแนวปฏิบัติตนที่ควรได้รับการยกย่องให้เป็นแบบอย่าง
- 7.2 การถ่ายทอด หมายถึง กระบวนการแบ่งปันความรู้ถ่ายทอดจากคนหนึ่งไปยังอีกคน กล่าวคือเป็นการถ่ายทอดความรู้จากผู้รู้ไปยังผู้ที่ต้องการความรู้
- 7.3 การต่อมือ หมายถึง การได้รับการถ่ายทอดเพลงจากครูผู้สอนสู่ลูกศิษย์ โดยวิธี “มุขปาฐะ”

## สาระที่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของครูดนตรีไทย

การศึกษาอัตลักษณ์ของบุคคล คือ การทำความเข้าใจ ความคิด ความเชื่อของบุคคลที่มีต่อตนเอง ซึ่งส่งผลต่อการแสดงพฤติกรรมที่แสดงบทบาทในหน้าที่ที่ได้รับ จนกลายเป็นต้นแบบ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างทางสังคมครูดนตรี การศึกษาคุณลักษณะของบุคคลเช่นนี้ ก่อให้เกิดการเรียนรู้ทั้งในแง่การดำเนินชีวิต การเรียนการสอน การถ่ายทอดอย่างเป็นเอกลักษณ์และการสืบสานอย่างเป็นรูปธรรม คณิเทพ ปิตุภูมิ นาค (2556: 21) ได้สรุปกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของครูดนตรีเอาไว้ 5 ประการ ได้แก่ 1) การรับรู้ (Perceptions) อยู่บนพื้นฐานประสบการณ์เกี่ยวกับครูดนตรี 2) ความหมาย (Meanings) การรับรู้เกี่ยวกับครูดนตรีในรูปแบบที่แตกต่างและความหมายของครูดนตรีจึงแตกต่างกันไปด้วย 3) องค์ประกอบ (Components) องค์ประกอบต่าง ๆ ที่ประกอบกันขึ้นเป็นอัตลักษณ์ของครูดนตรี เช่น ความรู้ ลักษณะเฉพาะ วิธีการถ่ายทอด 4) อิทธิพล (Influences) การสร้างอัตลักษณ์ของบุคคลนั้น อาจได้รับอิทธิพลหลายปัจจัย เช่น สื่อ ครูดนตรี ครอบครัว ประสบการณ์ บริบท 5) การพัฒนา (Development) อัตลักษณ์อาจมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาได้ นอกจากนั้นแล้ว ยังได้ลำดับกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของครูดนตรีเอาไว้ 4 ลำดับ คือ การเรียนดนตรี การสอนดนตรี การพัฒนาความเป็นมืออาชีพ และเกิดอุดมการณ์

กระบวนการสอนและปัจจัยที่ส่งเสริมการสอนมีหลากหลาย สรุปได้ดังนี้ 1) เน้นการเลียนแบบ ทำซ้ำให้เหมือนอย่างที่เราทำ ซึ่งครูจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถและเป็นแบบอย่างให้ศิษย์ได้ 2) มีการวิพากษ์ผลงานของศิษย์ ชี้แนะ ปรับปรุงแก้ไข และพัฒนาไปสู่สิ่งใหม่ 3) ครูต้องมีทักษะในการปฏิบัติและความรู้เชิงทฤษฎีอย่างถูกต้องและต้องมีทัศนคติว่า “ตนคือต้นแบบของศิษย์” 4) ครูต้องมีความสามารถสร้างสมดุลระหว่างทฤษฎีกับอารมณ์การแสดงผลงาน 5) ครูต้องมีความเข้าใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของความรู้หรืองานที่ตนเองถนัด 6) ครูใช้วิธีหลากหลายในการถ่ายทอด ขึ้นอยู่กับพื้นฐานของลูกศิษย์ 7) ครูต้องมีอิสระทางความคิดและการสร้างสรรค์ 8) ความสัมพันธ์ระหว่างครูกับลูกศิษย์ส่งผลต่อการยอมรับและการเรียนรู้ 9) การสื่อสารระหว่างครูกับลูกศิษย์ 10) ประสบการณ์ ทักษะ พื้นฐานความรู้ วัฒนธรรม ครอบครัว ล้วนส่งผลต่อการพัฒนาความเป็น

- ผู้มีศิลปะ ความเป็นมืออาชีพ 11) ครูมีความเข้าใจเป้าหมายในการสอนที่สามารถยืดหยุ่นขึ้นอยู่กับสถานการณ์  
12) ครูมีหน้าที่ถ่ายทอดความรู้และหล่อหลอมความเป็นศิลปิน (คณิเทพ ปิตุภูมิ นาค, 2556: 34)



ภาพที่ 1 คุณครูชยุติ วสวานนท์ ถ่ายเมื่อคราวได้รับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์  
จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ปี พ.ศ. 2547  
ที่มา: ต้นฉบับภาพถ่ายจากคุณครูชยุติ วสวานนท์ (20 เมษายน 2561)

## ผลการวิจัย

### 1. ด้านครอบครัว

นางสาวชยุติ วสวานนท์ (ครูแดง) กำเนิดเมื่อวันที่ 16 เดือนมกราคม พ.ศ. 2493 ณ กรุงเทพมหานคร แต่เนื่องจากความผิดพลาดในการออกเอกสารของทางราชการ ทำให้สูติบัตรระบุวันเกิดเป็นวันที่ 2 เดือนมกราคม พ.ศ. 2493 ปัจจุบันอายุ 71 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 61 หมู่บ้านร่มเย็น ซอยเจริญสนิทวงศ์ 96/2 แขวงบางอ้อ เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร บิดาชื่อ นายพยนต์ วสวานนท์ และมารดาชื่อ นางบุญชูบ วสวานนท์ ท่านเป็นบุตรคนที่ 3 ในบรรดาพี่น้อง 4 คน

### 2. ด้านการศึกษา

การศึกษาด้านดนตรีนั้น ครูชยุติ วสวานนท์ เรียนขิมกับบิดา (คุณพ่อพยนต์ วสวานนท์) เรียกว่ามีพ่อเป็นครูเพียงท่านเดียว บิดาให้ฝึกหัดขิมตั้งแต่วัยจำความไม่ได้ โดยเมื่ออายุประมาณ 6 ปี ท่านก็ได้เพลงมากกว่า 200 เพลง และได้เพลงเดียวจากพ่อหมดทุกเพลงแล้ว



ภาพที่ 2 อายุประมาณ 4 ขวบ กำลังบรรเลงขิม โดยมีคุณพ่อพยนต์ วสวานนท์ นั่งอยู่ด้านข้าง  
ที่มา: ต้นฉบับภาพถ่ายจากคุณครูชยุติ วสวานนท์ (20 เมษายน 2561)

จากการสังสมความรู้ทางด้านดนตรีมาตั้งแต่เด็ก ประจวบกับคุณพ่อเป็นนักดนตรีมือสมัครเล่นและท่านก็ส่งเสริมให้บุตรได้มีวิชาติดตัว สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของครูที่มีมาตั้งแต่วัยเยาว์ การที่ครูประสบความสำเร็จในวิชาชีพนักดนตรีไทย (ขิม) ในปัจจุบันนั้น ไม่ใช่แค่ปัจจัยที่เกิดจากจริยวัตร (ความรู้ ทักษะ คุณธรรม จริยธรรม) ที่มีในตัวครูเพียงเท่านั้น แต่เกิดจากการหล่อหลอมสิ่งทั้งหลายเหล่านี้มาจากบิดาของครู (คุณพ่อพยนต์ วสวานนท์) ที่ท่านพยายามพุ่มพัก สร้างโอกาส และให้ความรู้ทุกสิ่งทุกอย่างจนกลายเป็นครูชยุติ วสวานนท์

ในทุกวันนี้ ในครอบครัวของคุณพ่อพยนต์ วสวนนท์ นั้น ไม่ได้มีแค่คุณพ่อของครูที่เป็นนักดนตรีสมัครเล่นเท่านั้น แต่ยังมีส่วนพราณี (พราณี วสวนนท์) ซึ่งเป็นอาของครู ที่มีฝีมือในการตีพิมพ์ได้อย่างยอดเยี่ยม ครูเล่าให้ฟังว่า

“ครั้งแรกที่คุณพ่อพาไปหาคุณอา (พราณี วสวนนท์) คุณอาที่ตีพิมพ์เดี่ยวเจ็ดนอกให้ฟัง ตอนนั้น ครูอายุแค่เพียง 6 ขวบกว่าเอง คุณอาที่ต่อเดี่ยวซิมเพลงเจ็ดนอกให้แล้ว” (ชยดี วสวนนท์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2560)

อายุเพียง 6 ปี ครูพราณีก็ต่อเพลง “เจ็ดนอก” ให้แล้ว แสดงให้เห็นว่า การที่ครูประสบความสำเร็จในอาชีพดนตรีนั้น ล้วนได้รับการสนับสนุนและส่งเสริม ทั้งจากคุณพ่อพยนต์และครูพราณี (พราณี วสวนนท์) น้องคนสุดท้อง ผู้มีฝีมือเก่งกล้า ถึงขั้นเดี่ยวซิมเพลงเจ็ดนอกได้ แสดงถึงการเป็นผู้ที่มีทักษะและความรู้ความสามารถพอตัว และสิ่งแวดล้อมเหล่านี้เอง ที่เป็นเครื่องหล่อหลอมให้ครูชยดี วสวนนท์ ค่อย ๆ เติบโตขึ้นมาท่ามกลางสภาพแวดล้อมของผู้มีความสามารถด้านดนตรีรอบด้าน โดยเฉพาะคุณพ่อนั้น เรียกได้ว่าเป็น “เบ้าหลอม” ความเป็นตัวตนของครูเป็นอย่างดีและมั่นคงแน่วแน่จนถึงปัจจุบัน

เด็กหญิงชยดี วสวนนท์ เมื่อครั้งอายุเพียง 6 ปี สามารถเดี่ยวซิมเพลงนกขมิ้น สามชั้น จนได้รับรางวัลชนะเลิศ ทางสถานวิทยุ ท.ท.ท. (สี่แยกคอกวัว) เป็นสถานวิทยุที่มีการจัดรายการส่งเสริมดนตรีไทย ครูชยดี วสวนนท์ กรุณาเล่าให้ฟังว่า

“การจัดประกวดดนตรีทางสถานวิทยุวิทยุ ท.ท.ท. (สี่แยกคอกวัว) นั้น ครูได้รับรางวัลชนะเลิศในตำแหน่งคิลปินน้อย ท.ท.ท. (สี่แยกคอกวัว) ตอนนั้นอายุเพียงแค่ 6 ขวบ และตัวเล็กมาก ผอมด้วย ซึ่งครูได้ต่อเพลงที่มีความรู้แน่นแล้ว เรียกว่าได้เพลงแล้วไม่ต่ำกว่า 200 เพลง เพลงเดี่ยวทุกเดี่ยว ได้หมดแล้ว ตั้งแต่อายุได้ 5-6 ขวบ ตั้งแต่เพลงพญาโคก นกขมิ้น ลาวแพน สารถิ (เพลงเดี่ยวที่คุณพ่อของครูต่อให้)” (ชยดี วสวนนท์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2560)

ครูชยดี วสวนนท์ เริ่มเข้าศึกษาระดับประถมศึกษา ชั้น ป.1 - ป.7 ที่โรงเรียนศิริศึกษา จังหวัดสมุทรปราการ ช่วงอายุระหว่าง 4-5 ขวบนั้น ท่านได้ย้ายครอบครัวมาอยู่ที่จังหวัดสมุทรปราการแล้ว โดยได้ย้ายบ้านจากบ้านคุณปู่ ซึ่งอยู่แถวยมราช มาอยู่จังหวัดสมุทรปราการ จนกระทั่งครูเรียนจบชั้นประถมศึกษาที่สอบเข้าเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น ปีที่ 1 (ม.ศ.1) ที่โรงเรียนสตรีสมุทรปราการ

### 3. ประวัติการทำงาน

ครูชยดี วสวนนท์ เริ่มต้นชีวิตการทำงาน โดยรับราชการในตำแหน่งดุริยางคศิลป์ เครื่องมือซิม ณ กองดุริยางค์ทหารเรือ เมื่อวันที่ 15 เดือนตุลาคม พ.ศ. 2511 ซึ่งในขณะนั้น พี่สาวของครู (เรือดริหึง ชยาศรี วสวนนท์) ท่านรับราชการในตำแหน่งดุริยางคศิลป์ เครื่องมือซิม กองดุริยางค์ทหารเรือ ต่อมาได้รับการแต่งตั้งเป็นฝ่ายปกครองนักเรียนดุริยางค์หญิง โรงเรียนดุริยางค์ทหารเรือ แต่ด้วยลักษณะพิเศษที่ท่านมีมาเป็นทุนเดิม นั่นคือเรื่องระเบียบวินัย ทำให้ครูได้ทำหน้าที่ฝ่ายปกครองนักเรียนดุริยางค์หญิง อุปนิสัยทั้งหลายนั้นติดตัวครูมาจนถึงเมื่อครูได้ทำหน้าที่ครูซิม ผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องซิมแก่ลูกศิษย์ ซึ่งครูท่านจะเอาใจใส่เรื่องนี้เป็นอย่างมาก ท่านจะย้ายอยู่เสมอ ทั้งในระหว่างการเรียนการสอนและโอกาสที่เอื้ออำนวย



ภาพที่ 3 คุณครูชยติ วสวานนท์ กำลังบรรเลงซิม ที่กองดุริยางค์ทหารเรือ  
ที่มา: ต้นฉบับภาพถ่ายจากคุณครูชยติ วสวานนท์ (20 เมษายน 2561)

“การเป็นครูนั่น ไม่ว่าจะสอนวิชาอะไรก็แล้วแต่ ไม่ใช่มีแต่ความเก่งอย่างเดียว ต้องมีระเบียบวินัย ด้วย เพราะระเบียบวินัยมันจะเป็นเครื่องมือทำให้ทุกอย่างมีระบบ จะทำอะไรก็นั่นใจและมั่นคง ไม่ ลั่นคลอน เช่น ระเบียบวินัยเรื่องการฝึกซ้อม ระเบียบวินัยเรื่องการบรรเลงเป็นหมู่คณะ จะเอาใจ ตนเองเป็นที่ตั้ง ไม่ได้” (ชยติ วสวานนท์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2560)

จากคำกล่าวข้างต้น สะท้อนให้เห็นความเคร่งครัดในเรื่องระเบียบวินัยเป็นอย่างมาก เนื่องด้วยได้หล่อ หลอมอุปนิสัยความเป็นผู้มีระเบียบวินัยให้กลายเป็นอุปนิสัยที่โดดเด่นมากยิ่งขึ้น จากการเก็บข้อมูลด้วยการ สังเกต พบว่า ความมีวินัยของท่านส่งผลให้ท่านมีการวางแผนชีวิตไว้ล่วงหน้าอยู่เสมอ ไม่ว่าจะนัดกับใครก็ตาม ท่านจะต้องเผื่อเวลาหรือไปถึงก่อนอย่างน้อย 30 นาที - 1 ชั่วโมง ท่านให้ความสำคัญกับเรื่องความตรงเวลาเป็น อย่างมาก ท่านไม่เคยผิดนัดหรือไปช้า สิ่งเหล่านี้จึงเป็นเครื่องหล่อหลอมความรับผิดชอบ ความตรงต่อเวลา และ สร้างให้ครูเป็นผู้มีระเบียบวินัยอย่างสูง ประกอบกับครูยังมีโอกาสร่วมบรรเลงดนตรีกับนักดนตรีอาวุโสทั้งหลาย ทำให้ครูได้มองเห็นวัตรปฏิบัติ จริยวัตรของนักดนตรีอาวุโส และครูได้ปรับมาใช้เป็นแนวปฏิบัติของตนเอง

ครูประสบความสำเร็จในวิชาชีพนักดนตรี โดยมีคุณพ่อ (พยนต์ วสวานนท์) เป็นผู้ผลักดันและหนุนหลัง ให้ท่านประสบความสำเร็จ แต่สิ่งทั้งหลายทั้งปวง ถ้าท่านไม่ได้มีใจรัก ก็คงไม่สามารถสำเร็จได้ ท่านเป็นผู้มี อัจฉริยภาพทางด้านการตีซิมโดยแท้ ความเป็นเลิศทางด้านซิมนี้ ไม่ได้สำเร็จด้วยเวลาเพียงสั้น ๆ แต่เกิดจาก ตลอดช่วงชีวิตของท่านที่สร้างสมสร้างภูมิแห่งความรู้ จากรากฐานที่ดี กลายเป็นองค์ความรู้ที่ดึงออกมาใช้เท่าไรก็ ไม่มีวันหมด คุณพ่อของครูได้วางแผนชีวิตของครูเอาไว้อย่างดี

“พ่อครูบอกว่า ‘วิชานี้มันเป็นความรู้ความสามารถเฉพาะตัว’ สมัยก่อนไม่มีใครที่จะเรียนไปรับปริญญา สมัยโน้นตั้งแต่ครูเล็ก ๆ ไม่มีหรอก มีแต่ครูโบราณ ครูจบ ป.4 แต่เก่งในด้านนี้โดยเฉพาะสอนจนกระทั่งทำปริญญามาทุกวันนี้ จนมีปริญญาตรี โท เอก” (ชยติ วสวนนท์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2560)

ทำให้มองเห็นว่า การจัดการศึกษาในระบบนั้น ในสมัยก่อนยังไม่มีการบรรจุสาขาวิชาดนตรีลงไปในระบบการศึกษา มีเพียงการศึกษานอกระบบและตามอัธยาศัย โดยผู้เรียนจะเลือกเรียนตามสำนักดนตรีที่ตนเองสนใจและก็ไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ โดยเฉพาะในระดับอุดมศึกษา ครูจึงเป็นผู้หนึ่งที่มีส่วนร่วมในการวางรากฐานการเรียนวิชาปฏิบัติเครื่องมือขิมในหลายมหาวิทยาลัย จนสามารถสร้างองค์ความรู้ไปได้จนถึงระดับปริญญาเอกอย่างในปัจจุบัน จะเห็นว่าตลอดช่วงชีวิตของคุณพ่อท่านนั้น ได้สร้างคุณูปการอย่างใหญ่หลวงต่อวงการดนตรีไทย เพราะไม่มีใครทราบได้ว่า ในอนาคตนั่น ลูกสาวที่ท่านพยายามพุ่มพักถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ทั้งหลาย จะกลายมาเป็นผู้ที่มีฝีมือทางการตีขิมอย่างเป็นเลิศ จนเป็นที่ยอมรับและกล่าวขานถึงในปัจจุบัน



ภาพที่ 4 คุณครูชยติ วสวนนท์ บรรเลงถวายมือเดี่ยวขิม เพลงเชิดนอกรงาน 100 ปี กองดุริยางค์ทหารเรือ ณ หอประชุมกองดุริยางค์ทหารเรือ  
ที่มา: ต้นฉบับภาพถ่ายจากคุณครูชยติ วสวนนท์ (20 เมษายน 2561)

ในคราวที่กองดุริยางค์ทหารเรือ จัดงานครบรอบ 100 ปี กองดุริยางค์ทหารเรือ เมื่อปี พ.ศ. 2521 ได้จัดให้มีพิธีไหว้ครูดนตรีในครั้งนั้น ครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้อ่านโองการไหว้ครู ครูชยติ วสวนนท์ มีโอกาสได้ขึ้นเดี่ยวขิมถวายมือ “เพลงเชิดนอก” ซึ่งเพลงนี้ครูได้รับการถ่ายทอดทางเพลงมาจากคุณปราณี วสวนนท์ (อา) ตั้งแต่อายุได้ประมาณ 7 ขวบ ในการเดี่ยวครั้งนั้น เป็นที่กล่าวขานถึงความเป็นผู้ที่มีฝีมือด้านการตีขิมที่เป็นเลิศ

วันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2522 ครูชยติ วสวนนท์ ได้มาปฏิบัติหน้าที่อยู่กรมประชาสัมพันธ์ โดยท่านยังคงดำเนินชีวิตไปเหมือนเดิมตามปกติ ไม่เปลี่ยนแปลงนัก เนื่องจากการได้ทำงานที่กรมประชาสัมพันธ์นั้น ยังคงปฏิบัติหน้าที่ของนักดนตรีและเนื่องด้วยเป็นสถานที่ซึ่งคุ้นเคยมาตั้งแต่ครั้งยังเด็ก ทำให้การทำงานที่กรมประชาสัมพันธ์ไม่ได้เป็นอุปสรรคสำหรับครูเลย แต่ทำให้ท่านสามารถทำงานด้านดนตรีได้มากยิ่งขึ้น

นอกจากการถ่ายทอดความรู้ดนตรีผ่านเสียงและภาพแล้ว ท่านยังรับหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ นักศึกษามหาวิทยาลัย ซึ่งท่านได้ทำมาตั้งแต่อยู่ที่กองดุริยางค์ทหารเรือ โดยไปสอนดนตรีให้แก่นักเรียนพยาบาล ทหารเรือ โรงพยาบาลสมเด็จพระปิ่นเกล้า ชมรมดนตรีไทยโรงพยาบาลศิริราช และชมรมดนตรีไทย คณะ เกษศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล ทั้งเป็นผู้ร่วมวางหลักสูตรการศึกษาดนตรีไทย เครื่องดนตรีขิม ด้วยองค์ความรู้ที่มีมากมาย ทำให้ท่านเป็นที่ยอมรับทั้งในวงการศึกษาและวงการสังคมของนักดนตรี จนได้รับเชิญให้ท่านไป เป็นวิทยากรถ่ายทอดความรู้ทางด้านขิม และเป็นผู้มีส่วนร่วมในการวางรากฐานการจัดการศึกษาวิชาขิม ให้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในระบบ โดยเฉพาะคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นั้น ท่านได้มีส่วนสำคัญ เป็นอย่างมาก และถือว่าเป็นปีแรกที่มีการจัดการศึกษาเครื่องดนตรีขิมให้เปิดได้ในระดับปริญญาตรี และได้เป็น แนวทางในการจัดการศึกษาวิชาขิมให้แพร่หลายไปยังมหาวิทยาลัยอื่น ๆ ต่อไป เช่น มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยทักษิณ (ปัจจุบัน) สิ่งเหล่านี้สะท้อนความเป็นครูนอกระบบที่ได้รับการยอมรับ จากการศึกษาระบบ และไม่เพียงเท่านั้น ท่านยังได้เดินทางไปเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรียังต่างประเทศเสมอ แสดงให้เห็นถึงความเป็นผู้มีวิสัยทัศน์ที่กว้างไกลและได้สร้างคุณูปการต่อการสร้างระบบการศึกษาด้านดนตรี ให้มีความเข้มแข็งและเป็นระบบมากยิ่งขึ้น

ครูชยดี วสวนนท์ ท่านเรียนขิมกับบิดาท่านนั้น คุณพ่อท่านไม่ได้พาไปฝากตัวเป็นศิษย์กับผู้ใดเลย มีเพียง คุณพ่อท่านนั้นที่เป็นทั้งพ่อและครูที่สอนในเรื่องกระบวนขิมทั้งหมด เรียกได้ว่า ทุกสิ่งทุกอย่างได้มาจากพ่อทั้งหมด ส่วนเพลงเดี่ยวที่ท่านได้พิเศษ ส่วนใหญ่ท่านจะได้รับการถ่ายทอดจากครูดนตรีที่ท่านให้ความเคารพและได้ขอ ทางเพลงไว้เป็นที่ระลึก เช่น เดี่ยวขิม เพลงสุรินทรหาญ สามชั้น ครูชยดีได้รับถ่ายทอดมาจากครูบุญยงค์ เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ) ซึ่งท่านเป็นครูพี่พาทย์ที่มีฝีมือล้ำเลิศท่านหนึ่งในวงการดนตรี ด้วยความรักและศรัทธาในตัวครู บุญยงค์ เกตุคง จึงขอให้ครูท่านช่วยกรุณาทำทางเพลงให้ครู โดยครูบุญยงค์ เกตุคง ประดิษฐ์ทางเพลงให้ในทันที ทันใด ครูบุญยงค์ ท่านตีระนาด และครูชยดี วสวนนท์ ตีขิม เรียกว่า “ต่อมือ” (การถ่ายทอดความรู้ทางดนตรี ในลักษณะเพลงเดี่ยว จะเป็นเครื่องมือชนิดเดียวกันหรือต่างเครื่องมือก็ได้) จากการที่ครูได้ต่อเพลงใดที่เป็นเพลง ที่มีความสำคัญ ท่านจะเล่าประวัติเพลงนั้นให้ฟังอยู่เสมอ แสดงถึงครูเป็นผู้ที่มีความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์และ ยังคงรักษาทางเพลงนั้นไว้อย่างเหนียวแน่น เพื่อแสดงความเคารพและเป็นการมุทิตาจิตครูผู้สอน

ครูได้เล่าให้ฟังเพิ่มเติมเกี่ยวกับการขอเพลงเพื่อเป็นที่ระลึกจากครูหลาย ๆ ท่าน ท่านได้เล่าให้ฟังว่า การ ที่ครูจะขอทางเพลงจากครูท่านใดนั้น ล้วนแต่เกิดจากความรักและศรัทธาที่มีต่อครูท่านนั้น จะได้เก็บเอาไว้เป็นที่ระลึก และจะเชิดชูทางเพลงที่ครูเหล่านั้นประดิษฐ์ให้และเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จัก ได้แก่

“ครูชั้น น้ำชัยศรี ท่านเป็นนักดนตรีในวงเอกศิลป์ ท่านเป็นผู้ที่นำเพลงแป๊ะฮวยพังมาบรรเลง ท่าน เล่าให้ฟังว่า วันหนึ่งกลับจากไปเล่นงานมา แล้วเดินผ่านโรงจั่ว และได้ยินวงดนตรีของจังหวัดบรรเลง เพลงจีนเพลงหนึ่ง ท่านก็ชอบใจและนำมาจดบันทึกและนำมาขยายเป็นเพลงจีนโบราณและก็ได้ให้ เรือขึ้น ส่วนที่เร็วที่สุดเป็นขยี้้นั้น ครูมาตีเอง ด้วยความสนุกสนาน มันในอารมณ์ ครูเลยประดิษฐ์ ทำนองให้เร็วยิ่งขึ้นกว่าเดิม เป็นที่สนุกสนานของผู้รับชม รับฟัง แทบจะเรียกได้ว่าเป็นเพลง ประจำตัวครู” (ชยดี วสวนนท์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2560)

ครูชยุติ วสวนนันทน์ ท่านจะยกย่องครูชิ้น น้ำชัยศรี มาตลอด เมื่อจะต่อเพลงนี้ ท่านจะให้ลูกศิษย์กราบระลึกถึงครูชิ้น น้ำชัยศรี อยู่เสมอ

ส่วนเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น นั้น เป็นเพลงพิเศษที่คุณพ่อพยนต์ วสวนนันทน์ ได้เรียบเรียงขึ้นมาเป็นพิเศษสำหรับครู ถือได้ว่าเป็นหนึ่งเดียว เพราะพ่อไม่ได้ต่อให้ใครและครูก็รักษาแนวทางของพ่อเอาไว้อย่างเคร่งครัด มาจนถึงปัจจุบัน ส่วนเพลงพญาโศก สามชั้น (ทางที่สอง) ครูท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากครูต๋ม บางขุนศรี ทางนี้ก็มีคามพิเศษพิสดารไม่แพ้กัน เมื่อท่านจะต่อทางไหนก็ตามให้ลูกศิษย์ ครูจะบอกอยู่เสมอว่า ทางนี้ทางของใคร ได้มาอย่างไร มีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นบ้าง

ลักษณะนิสัยที่เด่นชัดอย่างหนึ่งของครู คือ ความมีมารยาท อ่อนน้อมถ่อมตน เคารพครูบาอาจารย์ที่อาวุโส สิ่งเหล่านี้เองที่ครูได้สะท้อนมาถึงลูกศิษย์ ไม่เพียงเท่านั้น ยังแสดงถึงความเป็นผู้ที่ใฝ่หาความรู้อยู่เสมอ โดยเฉพาะการประดิษฐ์และทำทางซิม ล้วนต้องมีทางเพลงอยู่ในความคิด มีทางเพลงที่หลากหลาย ด้วยวัยและประสบการณ์ที่ยาวนาน ทางเพลงซิมของครู ไม่ว่าจะเป็น เพลงเดี่ยว เพลงสำเนียงภาษา เช่น มอญ จีน ลาว เขมร จึงออกมาเป็นสำเนียงที่ชัดเจน มีความงดงามในภาษาดนตรี

ด้วยความสามารถทางดนตรีขั้นสูง มีผลงานทางด้านการตีซิมมากมาย ทั้งการเผยแพร่เสียงซิมผ่านสถานีวิทยุและสถานีวิทยุโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม ต่อเนื่อง ยาวนาน นอกจากนั้นยังมีผลงานแถบบันทึกเสียง แถบบันทึกภาพ การตีซิม มากกว่า 10 อัลบั้ม ด้วยประสบการณ์ที่มีมาอย่างยาวนานนี้เอง ทำให้ท่านได้รับฉายา “แม่สาวซิมไฟบันลือโลก” ครูท่านเล่าให้ฟังว่า

“ในขณะที่เดี่ยวซิมเพลงแป๊ะฮวยพั่ง ก็มีคนถือจดหมายเข้ามาให้เลย ขอเดียนั้น ขอ ‘เจตินอก’ พอครูตีไปเรียบร้อยแล้ว ได้มีหนังสือพิมพ์หลายฉบับที่ลงเรื่องการแสดงในโรงละครแห่งชาติ ในงานครบรอบ 100 ปี ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พูดว่าผู้ขายออกสามศอกยังสู้ไม่ได้เลย และได้ฉายา ‘แม่สาวซิมไฟบันลือโลก’ ตั้งแต่นั้น” (ชยุติ วสวนนันทน์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2560)



ภาพที่ 5 คุณครูชยุติ วสวนนันทน์ บรรเลงซิมนำก่อนจะขึ้นรายการ “ทิพวาจิต”

ที่มา: ดัชนีฉบับภาพถ่ายจากคุณครูชยุติ วสวนนันทน์ (20 เมษายน 2561)

#### 4. ผลงานและรางวัลที่ได้รับ

ปี พ.ศ. 2535 ครูได้เข้ารับรางวัลโทรทัศน์ทองคำ ซึ่งถือว่าเป็นรางวัลสูงสุดสำหรับคนทีวี (รายการโทรทัศน์ทองคำ คือเกียรติยศคนทีวี) คุณหญิงจินตนา ยศสุนทร ท่านเป็นกรรมการ ท่านได้พิจารณารายการนี้ เห็นสมควรมอบรางวัลให้แก่รายการ “ทิพวาทิต” รางวัลที่ได้มานั้นล้วนแต่เป็นเครื่องการันตีในการทำงานได้อย่างดีของครู

ปี พ.ศ. 2547 ครูได้รับรางวัลเทพทองพระราชทาน ครั้งที่ 6 นักวิทยุโทรทัศน์ดีเด่น ประจำปี พ.ศ. 2547 ณ หอประชุมใหม่สวนอัมพร

ปี พ.ศ. 2547 มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา เห็นสมควรพิจารณาอนุมัติปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ แก่ครูชยดี วสวนานนท์ ซึ่งการมอบปริญญามหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ได้พิจารณาจากองค์ความรู้ของบุคคลผู้นั้นว่าสมควรที่จะได้รับปริญญา ปริญญาใบนี้ ถือได้ว่าเป็นปริญญาที่ได้รับมอบสูงสุด ที่พิจารณาจากความเป็นเลิศทางด้านดนตรีและเป็นครูซิมเพียงท่านเดียวที่ได้รับมอบถือเป็นเกียรติยศสูงยิ่งของครอบครัวของท่าน

#### 5. การถ่ายทอดกระบวนการสอนซิม

ครูชยดี วสวนานนท์ ท่านเป็นผู้ที่มีความรอบรู้และมีความเป็นเลิศในทางปฏิบัติเครื่องดนตรีอย่างสูง ด้วยประสบการณ์ที่ท่านมีมาอย่างยาวนาน มากกว่า 60 ปี โดยเฉพาะในกระบวนการสอนซิมนั้น ท่านมีเอกลักษณ์ของตนเองอย่างชัดเจน ทั้งทางเพลงและลูกซิมที่มีความเป็นแบบอย่างเฉพาะ

ครูใช้กระบวนการสอนที่เน้นความแตกต่างระหว่างบุคคลและการบริหารจัดการชั้นเรียนที่มีประสิทธิภาพในการจัดการเรียนแต่ละครั้ง ครูจะมีหัวหน้าทีมในแต่ละชั้นปีคอยควบคุมชั้นเรียนอีกระดับหนึ่ง โดยการเรียนรู้จะเป็นการลงเรียนพร้อมกันทุกชั้นปี แต่ครูจะใช้การเรียนแบบให้ทุกคนนั่งเรียนเป็นระดับชั้นแยกกันตามแต่ละมุมห้อง ซึ่งต้องมีความกว้างพอสมควร เสียงซิมจะได้ไม่รบกวนกันมาก โดยเพลงปี 2 ได้แล้ว ไปทบทวนให้ห้องปี 1 ปี 3 ทบทวนและต่อให้ห้องปี 2 และปี 4 ทบทวนและต่อเพลงให้ห้องปี 3 เป็นไปตามลำดับ โดยทุกระดับล้วนอยู่ในสายตาของครู นอกจากนี้ การควบคุมชั้นเรียนอีกแบบหนึ่ง คือ การสั่งการผ่านหัวหน้าทีมแต่ละระดับชั้นปี ให้ทบทวนและต่อเพลงในแต่ละระดับให้ได้และแม่นยำ ไม่ขาดตกบกพร่อง จัดตั้งแต่ก่อนกลับ มีการบ้านให้ทำ เหล่านี้ขึ้นอยู่กับวิธีการและประสบการณ์ วิธีการวางแผน ครูเน้นเรื่องการนั่ง การจับไม้ จังหวะ และอารมณ์ในบทเพลง

ครูให้ความสำคัญกับการจัดกระบวนการเรียนการสอนซิม โดยเฉพาะถ้ามีผู้มาเรียนที่มีจำนวนมากต่อครั้งแล้ว จะต้องมีการเตรียมความพร้อมอย่างดี ทั้งเรื่องของการเทียบสายซิม การจัดกลุ่มผู้เรียน ซึ่งครูจะเน้นเรื่องนี้เป็นพิเศษ เพราะถ้าเกิดครูผู้สอนสอนโดยไม่ได้นสนใจในเรื่องของประสบการณ์การเรียนรู้หรือทักษะทางกายภาพที่แตกต่างกันไปของผู้เรียนแต่ละคนแล้ว ย่อมอาจจะทำให้การเรียนการสอน การทำกิจกรรม หรือโครงการนั้นไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร

ครูชยดี วสวนานนท์ ได้เรียนรู้กระบวนการสอนดนตรีจากประสบการณ์ตรงด้วยตัวท่านเอง ท่านยังได้ซิมซิมมาจากบิดาของท่าน ซึ่งท่านเล่าว่า การที่ท่านจะต่อเพลงอะไรให้แก่ลูกศิษย์ ท่านจะพิจารณาถึงทักษะทางด้านการปฏิบัติว่าอยู่ในระดับใดและควรต่อเพลงอะไรให้ในลำดับต่อไป กระบวนการเรียนการสอนซิมตามแนวทางการปฏิบัติครูชยดี วสวนานนท์ นั้น ท่านเริ่มตั้งแต่ทำท่วงทำนอง การจับไม้ซิม ที่มีลักษณะแบบรูปดอกบัวตูม (นิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้แน่น แต่สามนิ้วที่เหลือแค่ประคองไม้ โดยที่ไม่ไปกำไม้ซิม เพราะจะทำให้ไม้ซิมไม่สามารถสปริงตัวได้

ทำให้มีปัญหาเรื่องทักษะการรำไม้ตามมา) นอกจากการเอาใจใส่ในเรื่องการเรียนแล้ว ครูชยดี วสวนนท์ ท่านยังเคร่งครัดในเรื่องความมีระเบียบวินัยเป็นสิ่งสำคัญของนักดนตรี ท่านจะไม่ละเลยเรื่องนี้ บางช่วงบางตอนในบทสัมภาษณ์ ท่านกล่าวว่า

“ระเบียบวินัย คือหัวใจสำคัญของนักดนตรี เมื่อนักดนตรีไร้ระเบียบเสียแล้ว การผสมวงดนตรี หรือการรวมตัวของนักดนตรีย่อมเกิดปัญหา ระเบียบวินัยคือบ่อเกิดแห่งความสามัคคี และสามัคคี คือพลังสร้างสรรค์ที่ทำให้บันดาลสิ่งใดย่อมประสบผลสำเร็จทุกประการ” (ชยดี วสวนนท์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2560)

“ครูชยดีไม่ได้สอนเป็นอาชีพ แต่มีอาชีพสอน ... การสอนเป็นอาชีพ มันต้องได้เงินเดือนเข้ามา แต่มีอาชีพสอน คือมีอาชีพสอนจริง ๆ ไม่ได้หมายถึงจะต้องได้รับเงินเดือน เป็นความเสียสละทั้งเวลาส่วนตัวอย่างยิ่ง ครูชยดี สอนด้วยใจและความเสียสละ” (สุนทร สุจริตน์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2561)

เหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงแนวความคิดที่มีผู้ให้นิยามความเป็นครู ในเรื่องของการปฏิบัติตนในความเป็นครู โดยเฉพาะอาชีพครู ที่ไม่ได้หวังเงินเดือน ลาภ ยศ สรรเสริญ แต่ทำด้วยใจรัก รักในวิชาที่สอนทำให้มองเห็นว่า ครูชยดี วสวนนท์ ท่านเป็นครูด้วยใจ เป็นผู้ให้อย่างแท้จริง ให้ความรู้ให้โอกาส สร้างระเบียบวินัย สั่งสอนลูกศิษย์ให้เป็นผู้มีมารยาท เรียบร้อย มีความกตัญญู รู้หน้าที่ สิ่งเหล่านี้ล้วนสะท้อนมาถึงลูกศิษย์ทุกคน และครูสามารถเข้ามานั่งในความรู้สึกของลูกศิษย์ได้ทุกคน

เรื่องการเลือกเพลงสำหรับใช้สอนผู้เรียนก็เช่นเดียวกัน ครูจะเลือกเพลงที่มีความยากง่าย สั้น ยาว ซับซ้อน หรือการใช้ศัพท์สัณฐานในเพลงที่แตกต่างตามระดับความรู้ของผู้เรียน โดยเฉพาะเรื่องกำหนดเพลงในการฝึกซ้อมนั้น จะต้องเป็นเพลงที่สั้น กระชับ และไม่ต้องจดจำมาก เพื่อที่จะได้เป็นแรงเสริมให้นักเรียนมีกำลังใจในการที่จะผ่านไปบทเรียนต่อไป แต่เดิมเมื่อ 30 ปีมาแล้ว สำหรับการเริ่มต้นเรียนซิมม่อน ท่านจะกำหนดเพลงแป๊ะ สามชั้น แต่เมื่อท่านสอนไปในหลาย ๆ ครั้ง ทำให้มองเห็นปัญหาว่า การต่อเพลงแป๊ะ สามชั้น นักเรียนที่มีประสบการณ์ได้เร็วก็สามารถที่จะต่อเพลงจบได้ในเวลาอันรวดเร็ว ส่วนนักเรียนที่หัดช้าก็อาจใช้เวลาหลายเดือนทำให้การเรียนนั้นไม่ก้าวหน้าเท่าที่ควร อีกทั้งทำให้ผู้เรียนเกิดความเบื่อหน่าย จนสุดท้ายก็เบื่อการเรียนและเลิกเรียนไปในที่สุด ท่านจึงกำหนดเพลงแขกบรเทศ ขึ้นเดียว เป็นพื้นฐานอันดับแรก และต้องจบลงด้วยการรำไม้ซิมม่อนนั้น ดังบทสัมภาษณ์ที่ครูท่านกรุณาอธิบายให้ฟัง ดังนี้

“เรื่องการเลือกเพลง ครูเลือกเพลงจากการวางแผนการสอนหรือว่าดูจากคุณภาพของผู้เรียน ครูจะดูฝีมือของผู้เรียน และดูว่าเขาไปไวกี่ไหน ควรจะไปยังไงก่อน เช่น ดลล ดลล ดชชช ดลลช (ยกตัวอย่างโน้ตเพลงแขกบรเทศ ขึ้นเดียว) พอถึงตัวสุดท้าย ที่สามารถรำได้ แล้วเราก็ใส่เพลงที่รำได้เลย รำน้อย ๆ ให้เขาได้ฝึกมือ แล้วค่อย ๆ ขยับขึ้น” (ชยดี วสวนนท์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2560)

กระบวนการถ่ายทอดทางเพลงของครูนั่น ครูจะต่อเพลงให้ลูกศิษย์ที่ละวรรค และให้ตีซ้ำกันหลาย ๆ เที้ยว จนกว่าจะจำได้ โดยเฉพาะเพลงเดี่ยว โดยจะยกตัวอย่างลักษณะของเพลง เช่น เพลงพันธุ์ฝรั่ง สามชั้น มีทั้งลูกคู่ดู ลูกห่วง มันเป็นทางระนาดทุ้ม ท่านก็จะใช้การอธิบายให้ฟังว่า เพลงนี้มีลักษณะพิเศษอย่างไร และตรงลูกไหน เป็นลักษณะพิเศษ

## วิเคราะห์ความเป็นครูต้นแบบด้านดนตรีไทยของครูชยดี วสวนนท์

ครูชยดี วสวนนท์ เป็นผู้มีการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การรับรองความรู้และการศึกษาดนตรีจากครูหลาย ๆ ท่าน พื้นฐานดังกล่าวมาจากการประกอบครู การศึกษา สภาพแวดล้อมและสังคม ซึ่งส่งผลให้ครูชยดี วสวนนท์ เป็นผู้ใฝ่หาความรู้และเรียนรู้อยู่ตลอดเวลา เห็นได้จากประสบการณ์การเรียนดนตรีของท่าน ซึ่งผ่านการส่งสมความรู้มาตั้งแต่วัยเด็ก ขณะเดียวกัน ตนเองยังทำหน้าที่เป็นผู้ส่งผ่านความรู้ให้แก่ผู้อื่นโดยใช้พื้นฐานความรู้ทางด้านดนตรีที่ตนเองได้รับมาตลอดชีวิตถ่ายทอดให้แก่ผู้อื่น อีกทั้งสามารถนำความรู้ทั้งหลายเหล่านั้นมาจัดระบบ ก่อให้เกิดความรู้ใหม่ที่สร้างวัฒนธรรมและแบบแผนตามขนบของตนเอง มีกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่ใช้ประสบการณ์ โดยใช้หลักการปรับตัวทางสังคม โดยเฉพาะการนำความรู้เหล่านั้นเข้าสู่ระบบการศึกษาระดับอุดมศึกษาทั่วไป

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะเหล่านี้ ทำให้พบว่า ครูชยดี วสวนนท์ มีลักษณะเด่น 3 ด้าน ซึ่งสามารถสะท้อนความเป็นครูต้นแบบทางด้านดนตรีไทยไว้ ดังนี้

1. ความรู้ (Knowledge) จากการศึกษาพบว่า ครูชยดี วสวนนท์ ท่านได้รับการศึกษาตามระบบจนจบในระดับชั้นสูงสุด ในสมัยนั้น คือ ระดับชั้น ม.ศ.3 นอกจากการศึกษาในระบบแล้ว ท่านยังได้รับการศึกษานอกระบบและตามอัธยาศัย คือการได้รับการศึกษาด้านดนตรีอย่างดีจากบิดาของท่าน (คุณพ่อพยนต์ วสวนนท์) ตั้งแต่วัยจำความไม่ได้ เมื่ออายุ 6 ขวบ ท่านก็สามารถบรรเลงซิมได้มากกว่า 200 เพลง และได้เพลงเดี่ยวจากพ่อหมดทุกเพลงแล้ว แสดงถึงความเป็นเด็กที่มีอัจฉริยภาพทางด้านดนตรีอย่างสูง ด้วยวัยเพียง 6 ขวบ ก็ได้ต่อเพลงเดี่ยวเจ็ดนอก จากคุณอาของท่าน (ปราณี วสวนนท์) และได้เข้าประกวดศิลปปินน้อย ท.ท.ท. ด้วยเพลงเดี่ยวนกขมิ้น ได้รับรางวัลชนะเลิศ “ศิลปปินน้อย ท.ท.ท.” ทำหน้าที่ถ่ายทอดเสียงและภาพทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์ ตั้งแต่ในวัยเยาว์ เมื่อเริ่มอายุมากขึ้น ก็ไปบรรเลงในรายการอื่น ๆ ต่อไป ชีวิตของครูคลุกคลีอยู่กับการปฏิบัติหน้าที่ในการส่งเสียงดนตรี สร้างความสุขให้แก่ผู้ฟังมาตั้งแต่เด็ก สิ่งเหล่านี้สะท้อนถึงการมีความรู้ทางด้านการปฏิบัติที่เป็นเลิศ เมื่อเข้าสู่วัยทำงาน ท่านปฏิบัติหน้าที่ในตำแหน่งครูฝึกศิลปปิน กองดุริยางค์ทหารเรือ ตั้งแต่ อายุ 19 ปี ก่อนที่จะโอนไปปฏิบัติหน้าที่ยังกรมประชาสัมพันธ์ ท่านได้ใช้ความรู้ความสามารถที่มีอย่างยาวนาน สร้างคุณูปการให้เกิดประโยชน์แก่วงการดนตรีไทยอย่างมากมายมหาศาล โดยเฉพาะเรื่องของการวางรากฐานการศึกษาวิชาซิมให้เกิดขึ้นในหน่วยงานสถานศึกษาทั้งของรัฐบาลและเอกชน สร้างเยาวชนที่มีใจรักในเสียงซิมมากมาย มีลูกศิษย์ในแผ่นดินมากมายที่เคยฝากตัวเป็นลูกศิษย์ ทางเพลงซิมของครูมีเอกลักษณ์ มีความเป็นมาตรฐานของทางเพลงซิม และมีความชัดเจน ไม่เพียงเท่านั้น ท่านยังเป็นนักจัดรายการ “ทิพวาচিত” ที่เป็นรายการส่งเสริมดนตรีไทยอย่างแท้จริง ทำให้ดนตรีไทยเป็นที่รู้จักของผู้คนมากมาย เป็นที่ประจักษ์ จนทำให้ครูได้รับรางวัล “โทรทัศน์ทองคำ” (รางวัลเกียรติยศคนทีวี) ปี พ.ศ. 2547 ครูได้รับรางวัลเทพทองพระราชทาน ครั้งที่ 6 นักวิทยุโทรทัศน์ดีเด่น ประจำปี พ.ศ. 2547 ณ หอประชุมใหม่สวนอัมพร ด้วยความรู้ที่มีมากมายมหาศาล มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ได้พิจารณามอบปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ เพื่อเผยแพร่เกียรติคุณที่ครูได้สร้างคุณูปการต่อชาติตลอดช่วงชีวิตของท่าน

2. คุณธรรมจริยธรรม (Attitude) จากการศึกษาพบว่า ครูชยุติ วสวนนท์ ท่านได้ใช้ประสบการณ์ทางด้านความรู้มาจัดกระบวนการเรียนการสอน โดยใช้หลักการมีคุณธรรมนำความรู้ มุ่งให้ผู้เรียนมีบุคลิกภาพที่น่าปรารถนา เป็นที่พอใจแก่ผู้พบเห็น ดังนั้น กระบวนการสอนจึงต้องสร้างคุณมีระเบียบวินัย ท่านเป็นแบบอย่างในเรื่องความวิริยะอุตสาหะ มีความขยันหมั่นเพียร ประหยัด เสียสละ อดทน และมีความเชื่อมั่นในตนเอง เป็นผู้มีความสูง เป็นแบบอย่างในการทำมาตย์ มีความกตัญญูทวดทวดและทำนุบำรุงพระพุทศาสนา มีวินัยในตนเองและตรงต่อเวลา กล้าหาญและเป็นคนเปิดเผย รักศิษย์อย่างเท่าเทียมกัน มีความรักความห่วงใย ปรารถนาให้ศิษย์ได้ดี มีอุปนิสัยที่ร่าเริง มีจิตใจอ่อนโยนและมีอารมณ์ขัน มีความสมถะและรักสันโดษ มีมารยาทดี อ่อนน้อม ถ่อมตนและมีกาลเทศะ แต่งกายสะอาดเรียบร้อย สง่าผ่าเผย ทั้งหลายเหล่านี้เป็นข้อค้นพบจากการศึกษา โดยเฉพาะเรื่องการจัดระเบียบของลูกศิษย์ ท่านจะให้ความสำคัญมากเท่ากับการจัดการความรู้ ท่านยึดหลัก ความรู้ต้องคู่กับคุณธรรม

นอกจากนั้น การศึกษาวิชาเคมี ทั้งจากสำนักครูชยุติ วสวนนท์ หรือแม้กระทั่งหน่วยงานการศึกษา ท่านจะสอดแทรกเรื่องเหล่านี้เข้าไปด้วยเสมอ ซึ่งสิ่งที่ครูได้เน้นย้ำและกระทำตลอดมา เพื่อดำรงความสงบสุขของสังคม สร้างเยาวชนที่มีความรู้ดี พร้อมกับมีคุณธรรม ถึงแม้จะเป็นการสร้างลูกศิษย์เฉพาะกลุ่มที่สนใจในดนตรีไทย (เคมี) แต่ท่านไม่ได้ละเลยเรื่องของความมีคุณธรรม ท่านมีความเชื่ออยู่เสมอว่า เมื่อถ่ายทอดคุณความดีไปถึงลูกศิษย์ ความดีเหล่านั้นย่อมจะถ่ายทอดต่อ ๆ ไป จากรุ่นสู่รุ่น ระเบียบและขนบธรรมเนียมที่เป็นข้อปฏิบัติจะได้รับการสืบทอดต่อ ไม่ว่าจะอยู่ในระบบหรือนอกระบบก็ตาม

จากการศึกษาวิเคราะห์ โดยใช้หลักทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ของพาร์สันให้ความสำคัญในเรื่องระบบบุคลิกภาพ (การบรรลุเป้าหมาย) และระบบสังคม (การบูรณาการควบคุมส่วนต่าง ๆ) ซึ่งถือเป็นเรื่องสำคัญสำหรับบุคคลในสังคม โดยใช้แรงจูงใจของปัจเจกบุคคลและการกระทำทางวัฒนธรรมที่สร้างแรงจูงใจ โดยมีปัจจัยหลักพื้นฐานที่เกิดจากการจัดระเบียบของตนเอง เรียกว่า “ดุลยภาพ” การสร้างดุลยภาพในตัวของคุณชยุติ วสวนนท์ อาศัยหลักทางด้านการครองตนในความเป็นครู โดยยึดเรื่องการประพฤติปฏิบัติตนเป็นตัวอย่างให้แก่ผู้เรียน ส่งผลให้บุคลิกภาพของครูมีลักษณะภายนอกเป็นผู้ที่เคร่งขรึม มีความเคร่งครัดในกฎระเบียบแบบแผน ขณะเดียวกันยังสามารถจัดระเบียบชีวิตได้อย่างสมดุล ทั้งในเรื่องการครองตนและการทำหน้าที่ครูดนตรีไทย

การแสดงออกด้านบุคลิกภาพของครู ส่งผลให้เกิดการบูรณาการและควบคุมการจัดการเรียนการสอนให้เป็นไปตามแบบแผนแต่โบราณ ซึ่งเน้นการเรียนการสอนแบบตัวต่อตัว มีระบบการให้ความรู้อย่างเคร่งครัด เน้นพัฒนาการทางด้านทักษะเป็นสิ่งสำคัญ ประกอบกับดำเนินการเรียนการสอนเป็นลำดับขั้นตอน ซึ่งเป็นแนวทางของครูดนตรีไทยที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ

3. เป็นผู้มีความทักษะ (Practice) จากการศึกษาพบว่า ครูชยุติ วสวนนท์ มีผลงานมากมาย ทั้งการเป็นผู้จัดรายการส่งเสริมดนตรีไทย รายการ “ทิพวาซิด” การเป็นผู้คลุกลูกคล้อยกับการบรรเลงซิม เพื่อส่งเสียงทางอากาศ และแพร่ภาพทางสถานีวิทยุโทรทัศน์มาตั้งแต่อายุ 6 ขวบ ไม่เพียงเท่านั้น เมื่อถึงวัยที่ท่านทำงาน ท่านก็ปฏิบัติหน้าที่ตำแหน่งดุริยางคศิลปิน กองดุริยางค์ทหารเรือ และกรมประชาสัมพันธ์ โดยใช้ทักษะความสามารถรอบด้าน ประการแรก ทักษะในด้านการปฏิบัติดนตรีไทย พบว่า ท่านเป็นผู้มีความสามารถทางด้านดนตรีที่หลากหลาย ไม่เพียงซิมเท่านั้น แต่เครื่องสายประเภทอื่นท่านก็สามารถบรรเลงได้ดีเช่นกัน ทักษะความสามารถด้านซิมของคุณชยุติ วสวนนท์ เป็นที่ยอมรับในเชิงประจักษ์ จากผลงานการบรรเลงบทเพลงเดี่ยวขึ้นสูงจำนวนมาก ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากบิดาและครูอาจารย์ทางดนตรีไทยทั้งด้านปี่พาทย์และเครื่องสายอีกหลายท่าน ทักษะเหล่านี้ผ่านการฝึกฝนและถูกพัฒนามาตั้งแต่วัยเด็ก

จากการศึกษาวิเคราะห์ โดยใช้หลักทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่ของพาร์สัน พบว่า ระบบทางวัฒนธรรม (Cultural System) และการรักษาแบบแผน (The Pattern Maintenance) มีความจำเป็นต่อการอนุรักษ์ การฟื้นฟู และการจัดการเรียนการสอน ทำหน้าที่ในการธำรงแบบแผน โดยกำหนดบรรทัดฐานและค่านิยมแก่ผู้ปฏิบัติ ดังจะเห็นได้จากระบบทางวัฒนธรรมและชนบในดนตรีไทยทำหน้าที่ขัดเกลาผู้เรียนให้มีทักษะความสามารถและความรอบรู้รอบด้าน การดำเนินรอยตามรูปแบบและประสบการณ์ของสังคมดนตรีไทย ก่อให้เกิดการสร้างศักยภาพให้แก่ผู้เรียนอย่างเป็นลำดับขั้นตอน ภายใต้วิถีและการคำนึงถึงกาลเทศะเป็นสำคัญ ครูชยุติ วสวนนท์ ถูกหล่อหลอมและมีการดำเนินชีวิตในสังคมดนตรีไทย ซึ่งเป็นช่วงเวลาระหว่างรอยต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมยุคเก่าเปลี่ยนผ่านสู่สังคมยุคใหม่ แต่อย่างไรก็ดี ครูชยุติ วสวนนท์ สามารถทำหน้าที่เป็นผู้รักษาแบบแผนปฏิบัติและการถ่ายทอดให้เป็นไปตามระบบโบราณ ซึ่งสามารถสร้างศิษย์รุ่นหลังให้เป็นผู้มีทักษะขั้นสูงตามแนวทางของครูได้เป็นจำนวนมาก

## ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะแนวทางในการศึกษาลักษณะความเป็นครูต้นแบบด้านดนตรีไทยของครูชยุติ วสวนนท์ โดยนำเสนอหัวข้อสำหรับการวิจัยในอนาคต 4 หัวข้อย่อย คือ 1) กระบวนการสอนซึมตามแนวทางของครูชยุติ วสวนนท์ 2) การจัดทำหลักสูตรการเรียนซึมตามแนวทางของครูชยุติ วสวนนท์ 3) การวิเคราะห์การจัดทำเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทย (ซึม) 4. การวิเคราะห์ทางเพลง (ซึม) ทั้งประเภทเพลงเดี่ยวและเพลงทั่วไป

## บรรณานุกรม

- คณิเทพ ปิฎกมุนี. (2556). *ศิลปะความเป็นมืออาชีพของครูดนตรีในสังคมไทย*. งานวิจัยระดับปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล).
- ชยุติ วสวนนท์, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2560.
- พิณสุดา สิริรังษศรี. (2556). *การยกระดับคุณภาพครูไทยในศตวรรษที่ 21*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ.
- สุนทร สุจริตฉัตร, สัมภาษณ์ 19 สิงหาคม 2561.
- สุนน อมรวิวัฒน์. (2554). *ครุศึกษากับการเปลี่ยนแปลงที่ท้าทาย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พัชรินทร์ พี.พี.

# Johann Christian Bach: His Life, the Essence of His Keyboard Works and His Five Berlin Concertos, P. 390

---

Juliana Yap<sup>1</sup>

## Abstract

Johann Christian Bach, later widely known as John Christian, was the youngest son of Johann Sebastian Bach and his second wife, Anna Magdalena. Born in Leipzig, Kingdom of Saxony on 5 September 1735, John Christian Bach received high reputation as a keyboard performer as well as a teacher. His keyboard works, in the early years, were mostly composed for his students and amateurs. He composed six keyboard solo sonatas, Op. 5 for harpsichord in 1766, four years after arriving in London. Later in 1776, he published a set of six sonatas, Op. 17 for either harpsichord or pianoforte. Some of the sonatas in Op.5 illustrated elements of Classicism and galant style with the use of Alberti basses, arpeggios, and scale passages while the later set, Op. 17, with the influence of pianoforte, displayed the wider dynamic range and flexibility of tone colors. Another significant contribution for keyboard repertoire were sets of concertos. Johann Christian Bach's Five Berlin Concertos, P. 390 displayed his early ideas about the keyboard concerto. With Carl Philipp Emanuel Bach's influence, all of the five Berlin concertos are large-scale works with unique harmony, abrupt pauses, and big contrasts in melodic passages. His concertos and keyboard sonatas are crucial since they represent the elements of Classical style which later on has been a great influence in W.A. Mozart's music.

**Keywords:** Johann Christian Bach, Keyboard Sonatas, Berlin Concertos

---

<sup>1</sup> Adjunct professor of music at Washington & Jefferson College, United States

## Introduction

Less than a decade after Johann Sebastian Bach's death, when people talked about "famous Bach," they did not mean the cantor of St. Thomas Church in Leipzig; he had been virtually forgotten by then. Most likely they were referring to Johann Christian Bach, Sebastian's youngest son. Yet historians have paid less attention to Johann Christian (later widely known as John Christian) than to his half-brothers Wilhem Friedemann and Carl Philipp Emanuel or to his brother Johann Christoph Friedrich, the "Buckeburg Bach"<sup>2</sup>

Born in Leipzig, Kingdom of Saxony on 5 September 1735, the youngest son of Sebastian and his second wife, Anna Magdalena, Johann Christian Bach received his early musical education at the age of eight. "Undoubtedly the son benefited from his father's rigorous instruction, in fact, Christian inherited three keyboard instruments from his devoted father, which must have given him a good start on his road to success as a clavier virtuoso."<sup>3</sup> "Christian, as youth, was already able to amaze the public with his masterful performances at the keyboard."<sup>4</sup> Naturally, "Christian [became] the apple of Sebastian's eye and his favorite pupil."<sup>5</sup>

Besides gaining instructions at home, the young Christian was brought to many musical events, such as church performances and the concerts performed by Collegium Musicum. Evidently, Christian grew up in musical environments, such manifold musical impressions imprinted on his mind so strongly that they inspired him to be a successful musician. As a matter of fact, Christian's talent was noticed at the age of thirteen-year-old when he took the polonaise from his father's Orchestral Suite in B minor and transposed it to D minor for clavier.

After his father's death in 1750, at the age of fifteen-year-old, Christian left Leipzig and moved to Berlin in the company of his brother, Friedemann; there he lived with Emanuel. By the time he arrived in Berlin, the city's musical life was so bustling that many musicians and artists made their living and expressed their arts freely. As a newcomer, Christian was no stranger to Berlin, he knew some of Sebastian's students who were mostly important court musicians; hence, he was able to adjust and be familiar with the new environment easily. "[H] is friendly, outgoing personality no doubt helped him make new acquaintances quickly."<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Heinz Gärtner, *John Christian Bach: Mozart's Friend and Mentor* (Portland: Amdeus Press, 1994), x.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., 33.

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

<sup>6</sup> Gärtner, 60.

As an eager learner, he learned to adjust his old style, the Baroque style with the new. By being exposed to the Berlin music world; there he had the opportunities to be closer to many court musicians. First the leading musician in Berlin, Johann Joachim Quantz, was the music instructor of Frederick the King and admired Sebastian Bach as the greatest organist who brought his music into perfection.<sup>7</sup> Quantz wrote a treatise in 1752; in Part eighteen of his treatise, Quantz stressed the importance of good singing even in instrumental music. Young Christian had surely absorbed such thoughts from Quantz. “He may have thought of the treatise as his Bible, especially since Quantz had studied the much-touted Italian music at the source and surely spoke with authority.”<sup>8</sup>

In 1753, a year after Quantz treatise, Emanuel came up with his famous *The True Art of Playing Keyboard Instruments*. Christian profited from Emanuel’s concept of playing in a singing style, also known as *cantabile* style. Indeed, as a true musician, besides studying keyboard playing and composing under Emanuel, he involved himself in musical arrangements to help Emanuel who had been too busy with the King of Prussian’s demands.<sup>9</sup> Under Emanuel’s supervision, Christian’s musical style was strongly influenced by him, especially on the Berlin Concertos.

Second, Christian also came to know the Graun brothers; Johann Gottlieb Graun and youngest Carl Heinrich Graun. They completed their study in Italy and were “the stars in the Berlin musical firmament”; Carl’s strong point was opera, a popular genre during this period due to the favor of Frederick the King, whereas Johann’s forte was orchestral music. From them, [Christian had witnessed] the Italian Opera at its best, musically and visually.<sup>10</sup> Vocal and orchestral disciplines were outstanding, while costumes, scenery, and ballet were unequalled anywhere in Europe.<sup>11</sup> These Operas directed by Graun brothers gave Christian a strong impression and profound interest in Italian music.

The open-minded Christian was paying a great interest in both Bohemian music and the musicians who came to Berlin. In this case, Gottlieb Graun played a big role in establishing strong relationships with those Bohemian musicians who were well-known as the most musical people of Europe.<sup>12</sup> “Specific Bohemian influences in Christian’s music are difficult to identify, but there are traces everywhere in his instrumental music, in expressive, songlike passages

---

<sup>7</sup> Ibid., 63.

<sup>8</sup> Ibid., 64.

<sup>9</sup> Ibid., 60.

<sup>10</sup> Ibid., 67, 74.

<sup>11</sup> Gärtner, 68.

<sup>12</sup> Ibid., 75.

that occur in both slow and fast movements. Berlin and Bohemia were important to Christian's career in more ways than one."<sup>13</sup> During his stay in Berlin in 1750-1754, Christian composed several keyboard pieces and concertos. Mostly they are influenced by Emanuel's style particularly the Berlin Concerto, P. 390.

Having a desire to further his study in Italy, Christian went to Italy and studied under Padre Martini. There, he composed some liturgical works. Soon, he worked for a patron, Count Agostino Litta in Milan. Under both Martini and Litta, Christian's career was directed toward church music. In a short time, he had completely become Italianized; he wrote and spoke Italian quite fluently. He even called himself "Giovanni" or "Milan" Bach and involved himself in religious activities. In 1757, he committed himself into the Roman Catholic faith.<sup>14</sup> His public performances and sacred works had attracted European's attention; his works were copied and preserved in the most well-known library in Europe.

In June 1760, he was appointed as one of the two main organists at Milan Cathedral. As the organist, Christian's career was mainly focused on playing sacred music. Later on, he turned to the new genre, opera. Naples at this time was the musical centre of opera, sacred music, with the rise of best singers and musicians. He wrote his first opera in December 1760. Then he was commissioned to write an opera for Naples, *Artaserse* which was performed on 4 November 1761;<sup>15</sup> It was a great success and proved to be a favorable opera. The second opera was written to celebrate King of Spain's birthday. It is not as successful as the first one but his name was known throughout Venice and London. As a result, he was commissioned to write operas for the King's Theatre in London to make the theatre glorious and overcome the financial difficulties. For Giovanni Bach, this was a tempting opportunity. Nevertheless, since he was under Cathedral authorities, he had to write a petition to Cathedral for a year's absence.<sup>16</sup>

Giovanni, the "adventurous" Bach continued his life journey from Italy to London. His contract with the King's Theatre was ended due to the director having appointed an anti-German composer, Giardini. Therefore it was a hard circumstance for Christian to survive, compelling him to move from London. His first two operas were not as successful. However, Naples persuaded Giovanni to return but he rejected it. He chose to reside in London and in 1763, he won Queen Charlotte's favor and patronage after successfully impressing her with his concerto, Op. 1.

Within a year, on 15 December 1763 he had the privilege to publish his works; his name

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Karl Geiringer, *The Bach Family; Seven Generations of Creative Genius* (New York: Oxford University Press, 1954), 406-07.

<sup>15</sup> Christoph Wolff et al., *The New Grove Bach Family* (New York: Norton, 1985), 316.

<sup>16</sup> Wolff, 317.

appears in the program as Mr. John Bach as how he introduced himself in England. During the first year in London, John met Carl Friedrich Abel, the composer and viola da gamba player who played a major role in London's concert life. Both of them shared the same apartment and had the same circle of friends.<sup>17</sup> This friendship could be traced back to their boyhood in Leipzig. The first joint concert was held on 29 February 1764 in which an unidentified serenata was performed.<sup>18</sup> Two months later, in April 1764 the eight-year-old Wolfgang Amadeus Mozart and his sister, Nannerl accompanied their father, Leopold Mozart, arrived in London. Young Mozart was having a chance to attend John's performance at the Buckingham House; soon young Mozart fell under his influence. "They are known to have improvised jointly at least once. No formal master-pupil relationship seems to have existed, but the charm of Bach's personality and the quality of his music clearly attracted the young Mozart."<sup>19</sup>

Due to the "London" Bach's excellent performances and his loyalty to the Queen, his social life now belonged to the nobility and aristocracy. As a musician in high demand, London Bach was socially engaged:

Bach was prodigiously active in various fields. He not only composed serious opera, but contributed to comic works performed at Covent Garden, and supplied the Vauxhall concerts with many delightful arias, which brought laurels to his favorite pupil, Mrs. Weichsell. Instrumental music was constantly composed and published by him, including clavier works, chamber music and symphonies;...In spite of all his creative and instructive activity, he was still able to devote a great deal of energy to his work as a performing artist and concert manager. In the second year of his stay in London he inaugurated, together with Carl Friedrich Abel, a subscription series of concerts that was continued up to his death.<sup>20</sup>

The Bach-Abel concerts appeared as the top-rated entertainment for many years. In every season, there were fifteen concerts offered; both Bach and Abel directed the concerts in turn as conductors, soloists, and composers, involving eminent artists from various cities such as London, German and Mannheim. Ten years after his stay in London, his name was well-established throughout Europe and also Mannheim. He was requested to compose a music drama for Mannheim, a German city, in honor of the Elector's birthday.<sup>21</sup> At this time, Mannheim was considered as the best musical city throughout Europe and the Mannheim

---

<sup>17</sup> Geiringer, 413.

<sup>18</sup> Wolff, 318.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Geiringer, 413.

<sup>21</sup> Ibid., 413-14.

Orchestra produced the finest orchestra players, and the first-class singers under the Elector Karl Theodor. This time, the call from Mannheim to compose for the extraordinary strong musicians was like the accomplishment of his dream.

In November 1772, his opera, *Temistocle*, was performed by a brilliant cast, including the great tenor, Anton Raaf, who ten years earlier had won laurels in Naples with Bach's opera *Alessandro nell' Indie*. The artistic glamour was matched by the outward pomp necessitated by the presence of a great number of exalted personages, and the evening constituted an unforgettable event in John Bach's career. Altogether the time spent in Mannheim was a most exciting one."<sup>22</sup>

At the same time, the bachelor John was attracted to Augusta Wendling, the young daughter of his host, who finally rejected him. After his return to London, he found Cecilia Grassi, the Italian singer whom he has known for years; finally, they were married in 1773. Cecilia was a good singer who helped her husband by teaching voice students.

A Year after the *Temistocle* premier, the opera was performed again, but due to John's busy schedule in London, he was unable to attend the performance in Mannheim. Four years later, he returned to Mannheim with his new opera, *Lucio Silla*; however, it was less successful due to the fact that German opera had become a new trend in Mannheim.

In 1778, he was commissioned to write his first French-language opera, *Amadis de Gaule*, in Paris while the war between Gluck and Piccini was at the peak. Gluck found that Bach's work was outdated as Piccini's, while Piccini thought Bach's work was too heavy and not charming at all. Various events took place that decreased his popularity, his fame soon faded. "In the field of teaching, his position at the very top of the profession had been undermined by the great Italian singer, Venanzio Rauzzini, who came to London in 1774 and drew fashionable pupils like a magnet."<sup>23</sup> Teaching, composing, and even the Bach-Abel performances were no longer in high demand. He was no longer at the very top; these conditions made him over-worried and consequently he suffered from serious illness. In May 1781, he appeared in public for the last concert of the season. Indeed, from day to day he grew weaker and he breathed his last on 1 January 1782 in London.<sup>24</sup>

For almost twenty years, Bach composed operas, symphonies, concertos, chamber and keyboard works that bore his name in fame. Throughout his lifetime, the music of Christian Bach was similar to his brother's, Emanuel, characterized by the Viennese Classical Style. "The work of Berlin Bach made a deep impression on young Haydn, who learned from its expressive

<sup>22</sup> Geiringer, 414.

<sup>23</sup> Ibid., 415.

<sup>24</sup> Ibid., 419.

subjectivity and the art to develop a theme until its possibilities were exhausted;”<sup>25</sup> the young Haydn was influenced by Christian. Christian’s music also exerted his influence on the young Mozart; the law of contrast and the approach of introducing lovely and tender melodies were rooted in Mozart’s works.

During the period of Christian’s studies with Sebastian, his style was not fully developed, nonetheless, the basic technique and the art of polyphony learned from his father became his solid foundation. When he studied with Emanuel in Berlin, his music mirrored the way Emanuel wrote a beautiful and passionate subject for clavier’s work. Thus, Christian’s works were written mostly for clavier accompanied by string instrument and larger scale concertos. There were no sonatas for solo instruments. Still, the idiomatic keyboard works held a special place in Christian’s compositions. “Throughout his time in Berlin, he was renowned for his dexterity on the harpsichord.”<sup>26</sup>

The year of Italy, in 1755, was Christian’s transitional period. The romantic, deeply passionate, expressive, and soulful characteristics could be found in his early works during his stay in Italy. Later, he improved his compositional technique by studying under Padre Martini, a great Italian teacher. In addition, under Giambattista Martini of Bologna, who was a protestant organist, a violinist, mathematician, composer, music historian, and master of polyphony, Christian wrote music for Latin Church. He was then attracted by the new genre, which is opera. It was a great decision, which later made him become a successful opera composer; his five operas were performed within two years.

Out of the solid earthiness of the Bach’s, the passionate expressiveness of *Empfindsamkeit*, the playful world of make-believe of the stage, and the sweet tunefulness of Catholic Church music, the pupil of Padre Martini created a kind of music that was noble and yet light, technically competent, yet free of ponderousness.<sup>27</sup>

At the age of 27, Christian’s style has transformed into its maturity, thus bringing him to England under the commission of King’s Theatre. As quoted from Geiringer, “It is not surprising that his specific brand of what we might call early classicism, with its mixture of German and Italian elements and equal accomplishments in the field of vocal and instrumental music made him one of the most successful composers of his time.”<sup>28</sup> Immediately, his works were regularly performed throughout Europe.

---

<sup>25</sup> Geiringer, 417.

<sup>26</sup> Stephen Roe, “The Keyboard Music of J.C. Bach,” PhD diss., (Oxford University, 1981), 2.

<sup>27</sup> Geiringer, 419.

<sup>28</sup> Geiringer, 419.

## The Essence of His Keyboard Works

Although he composed different genres such as operas, liturgical works, symphonies, and chamber works, his reputation rested on that of a keyboard performer, as quoted from Plantinga, “It is clear from concert advertisements that during the 1760’s and 1770’s he was the most popular keyboard performer in London.”<sup>29</sup> Besides a famous keyboard performer, he was also a teacher. His keyboard works were mostly composed for his students and amateurs by the collection of easy pieces in the very beginning of the sonatas. During Bach’s sojourn in Berlin, he composed six keyboard solo sonatas, Op. 5 for harpsichord.

“To listen to one of John Christian Bach’s keyboard sonatas, concertos, or symphonies is to realize that here is a composer who stands at the doorstep of Classicism, for in his graceful melodies — small design, elegant, and at times tinged with melancholy — we detect the language, above all, of the young Mozart.”<sup>30</sup> The elements of Classicism and *galant* style were found in the beautiful Adagio, Op. 5 no. 2, where the singing style and cantilena were integrated by the use of alberti basses, arpeggios, and scale passages in the melancholy melodic passages. This influenced Mozart’s style, as in Example 1.

Example 1



John Christian Bach Sonata, op. 5, no. 2

Having affection of Christian’s music, Mozart arranged three of Christian’s Op. 5 sonata (number two, three, and four) on his way back from London by adding an accompaniment written for two violins and a bass (K. 107); Later, during his maturity years, Mozart had added the cadenza into these concertos.

<sup>29</sup> Leon Plantinga, *Clementi-His Life and Music* (New York: Oxford University Press, 1977), 36.

<sup>30</sup> Reinhard G. Pauley, *Music in the Classic Period*, 4<sup>th</sup> ed. (New Jersey: Prentice Hall, 2000), 57.

Christian's keyboard sonata in E, Op.5 number 6 was categorized as his significant composition during his sojourn in Italy. It consisted of three movement; first, "Prelude", showed the influences of Emanuel's passionate expression and the North Italian violin music; moreover, "[t]he force of this grief-stricken Grave at times foreshadows Beethoven's music."<sup>31</sup> Second, the "Fugue", showed the influence of Padre Martini by imposing the polyphony and contrapuntal devices mixture with his own characteristic as a creative composer by adding stretto toward the end. Third, "Gavotte", which is more in the torpid style, and was written before Bach used the bel canto style.<sup>32</sup> The remaining five sonatas of Op.5, published in a set of "pour le clavecin ou le Piano Forte" belong to the London year.

In the early Italian period, Christian was a harpsichord player who wrote mostly keyboard works for harpsichord and clavichord, but hardly any clavier solo piece. Nevertheless, his arrival in London provided him an opportunity to try out the new instrument, pianoforte, which was quite a new instrument in London at the time. The pianoforte itself was capable of producing dynamic contrasts and shadings. It appears that London Bach was the first pianoforte public performer. Moreover, in 1776, he published his first set of sonatas designed for either harpsichord or pianoforte; this set, Op. 17, consisted of six sonatas. The new instrument, pianoforte, was capable of showing wider dynamic range and flexibility of tone colors, which has certainly affected Bach's stylistic features. Most of his keyboard sonata consist of two-movements, in the galant and lyrical style. Conversely, the three-movement sonatas were technically and musically more demanding; the c minor sonata, Op. 17 no. 2 is an effective work (Example 2).<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Geiringer, 420.

<sup>32</sup> Ibid., 429.

<sup>33</sup> Charles Sanford Terry, *John Christian Bach* (New York: Oxford University Press, 1967), 341.

## Example 2

### First movement



### Second movement



### Third movement



John Christian Bach Sonata, op. 17, no. 2

## His Berlin Concertos

As a brilliant keyboard performer who possessed strong showmanship, the keyboard concertos was another preferred genre for Christian. According to Charles Sanford Terry, the author of John Christian Bach, Christian composed three sets of concerto; Op. 1, Op. 5, and Op. 17. However, this paper will only discuss his Berlin Concertos, P. 390 and the stylistic features.

In his Berlin years, 1750-1754, Christian was under Emanuel's supervision as discussed before in the previous third paragraph, It was not surprising that the presence of Emanuel's influence is apparent in the five concertos, known as the Berlin Concertos. "In the construction of the concertos, ...C.P.E. Bach's influence is paramount."<sup>34</sup> These five Berlin Concertos, P. 390 are in the key of B-flat major, F minor, D minor, E major, and G major scored for clavier, two violins, viola, and basso. All of these concertos are large-scale works as Emanuel's. There are numbers of Emanuel's hand alteration instruction found in Christian's manuscript, particularly the ones in B flat, E Major, and G Major Concertos. Today, five Berlin Concertos are available

<sup>34</sup> Roe, 124.

in manuscript and housed in the West German Marburg Library.<sup>35</sup>

The element of sudden surprises found in Emanuel's music influenced Christian as well as Haydn's and Mozart's string quartets and symphonies. These sudden elements are as follows: abrupt pauses, big contrasts in the melodic passage, clear divisions between tutti and solo (showed sensitivity of the composer), unexpected change of keys, involvement of unique harmonies, the improvisatory passages marked by the unbarred melody, dramatic effect and the passionate recitative passage,<sup>36</sup> the descending scale pattern and arpeggio in the melodies, the repetition of short motives, and the sequential writing and dotted rhythm.

In the art of writing for idiomatic keyboard, the texture is mostly homophonic (melody and accompaniment), rarely in three-part, although sometimes overshadowed by Sebastian Bach, Christian's father, once a while moving in scale or arpeggio. "In general, passage-work is limited to a few bars, mostly at the end of the main solo sections, and in some movements, such as the first movement of the B flat concerto, there is very little writing of technical difficulty."<sup>37</sup>

From Emanuel's *The True Art of Playing Keyboard Instruments*, Christian adopted the concept of playing in cantabile style. Moreover, the elements of *Empfindsamer Stil* are shown from the passionate melodic lines, rather melancholy creating the deep emotion. The use of chromaticism and wide leaps perhaps in some respects foreshadow the style of Berlin musical idea; one of these example is the F minor concerto, Andante (second movement) in the solo part starting at bars 27-34.<sup>38</sup>

"The concertos of Christian Bach have been credited, traditionally with spearheading the transition from the Baroque to the Classical Concerto."<sup>39</sup> As quoted from Bolen, Mr. Forman, the author of Mozart's Concerto Form, discovered that mostly every concerto of Christian opened and closed with "a certain stable thematic passage". Therefore, Mr. Forman took Baroque da capo Aria form and *ritornello* form as the departure point. As he concluded, basically Christian's concertos are designed from four-tutti alternated with three-solo arch form.<sup>40</sup>

Tutti I- Solo I- Tutti II- Solo II- Tutti III- Solo III- Tutti IV

<sup>35</sup> Jane Moore Bolen, "The Five Berlin Cembalo Concertos, P. 390, of John Christian Bach: A Critical Edition," PhD diss., (The Florida State University, 1974), 12.

<sup>36</sup> Roe, 110-11, 114, 136-7.

<sup>37</sup> Bolen, 57.

<sup>38</sup> Roe, 131.

<sup>39</sup> Girdlestone Cuthbert and Sara Davis Buechner, *Mozart and His Piano Concertos*. 2<sup>nd</sup> ed. (New York: Dover Publications, 2011), 20.

<sup>40</sup> Bolen, 19-20.

Usually the theme presented in the Tutti I is in the tonic key, presented in eight to ten measures length balanced by a same length phrase followed by a new theme. Solo I was based on the theme from tutti but in the dominant key. Tutti II modulates to the dominant key or relative major, while the Solo II is more adventurous, starting in the dominant then later modulate. Tutti III remains in the same key as Solo II and Solo III mostly varied and expanded the materials from previous solo or tutti.<sup>41</sup>

In the Concerto I, III, and IV, there are two kinds of tuttis: lyrical melody and rhythmic. This latter type is found in the Concerto II and V, which is typically *galant*, and the melodies are mostly based on chord and in scale forms. Cadenza of each first movement is placed after solo III as indicated by a fermata sign over a long note on a six-four chord.<sup>42</sup>

The first movements of the five Berlin Concertos follow the structure of “North German Concerto” form which preferred by Emmanuel Bach in his concerto as well.<sup>43</sup>

The second movements of the five Berlin Concertos are shorter and more flexible in form, slower, more highly ornamented and use dotted rhythms. A solo cadenza is placed between solo III and the *da capo dal segno* of Tutti IV.<sup>44</sup>

In the third movements, Christian involved new themes and existing materials taken from previous entries or sub-tuttis, especially the fifth concerto. The cadenza is after solo III except for the second concerto.<sup>45</sup>

Christian’s concertos and keyboard sonatas are important because his keyboard sonatas no longer reflected the Baroque style and differ in some ways from Emanuel. The double exposition sonata form, singing simple melodies, homophonic texture and the essentiality of the soloist; these elements have also been a great influence in Mozart’s music.

In conclusion, the life of Christian was different in many aspects from his brothers’, Friedmann, Emanuel and Friedrich. Indeed, his life was full of ambition, with a desire of learning and crave for knowledge; there were adventurous, glorious, and challenging moments during his lifetime. One of the most accomplished sons of Sebastian Bach, an early classic international composer, his music is well-known throughout Europe, exerting influence on other composers. Christian, neither under the shadow of his father nor his brothers, is a composer in his own right. The elegant, entertaining, and light qualities of his music make him become the master of *galant* style. In addition, a great composer and keyboard performer, Christian had contributed in the development of succeeding Classical keyboard sonatas and concertos.

<sup>41</sup> Ibid., 20-21.

<sup>42</sup> Ibid., 22, 40.

<sup>43</sup> Ibid., 21.

<sup>44</sup> Ibid., 23-24, 40.

<sup>45</sup> Bolen, 25, 40.

## Bibliography

---

- Bolen, Jane Moore. "The Five Berlin Cembalo Concertos, P. 390, of John Christian Bach: A Critical Edition." PhD diss. The Florida State University, 1974.
- Cuthbert, Girdlestone, and Sara Davis Buechner. *Mozart and His Piano Concertos*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Dover Publications, 2011.
- Gärtner, Heinz. *John Christian Bach: Mozart's Friend and Mentor*. Portland, Or.; Amdeus Press, 1994.
- Geiringer, Karl. *The Bach Family; Seven Generations of Creative Genius*. New York; Oxford University Press, 1954.
- Pauley, Reinhard G. *Music in the Classic Period*. 4<sup>th</sup> ed. New Jersey: Prentice Hall, 2000.
- Plantinga, Leon. *Clementi-His Life and Music*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Roe, Stephen. "The Keyboard Music of J.C. Bach." PhD diss. Oxford University, 1981.
- Terry, Charles Sanford. *John Christian Bach*. New York: Oxford University Press, 1967.
- Wolff, Christoph, Ernest Warburton, Richard Jones, Eugene Helm, Walter Emery, and Ellwood S. Derr. *The New Groove Bach Family*. New York: Norton, 1985.

# เพลงแตรวง “Marsch Siamese” (2433) ประวัติศาสตร์และบทวิเคราะห์ “Marsch Siamese” (1890) History and Analysis

จิตร กาวี<sup>1</sup>  
Jit Gavee

## บทคัดย่อ

บทความวิชาการชิ้นนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของบทเพลง Marsch Siamese รวมถึงการวิเคราะห์บทเพลง ทั้งในเรื่ององค์ประกอบและบทบาทในสังคม การศึกษาทำให้พบว่า นายฮานส์ นีลส์ เฮส ได้ประพันธ์ Marsch Siamese นี้ เพื่ออุทิศแด่ เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ ในปี พ.ศ. 2433 ในช่วงที่ ท่านได้เดินทางไปศึกษาในวิชาการทหาร ณ ประเทศเดนมาร์ก ถือเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่ออุทิศแก่บุคคล ตามธรรมเนียมของชาวตะวันตก แสดงให้เห็นถึงสายสัมพันธ์และความเคารพซึ่งกันและกัน ในส่วนขององค์ประกอบ บทเพลงนี้อยู่ในองค์ประกอบแบบรอนโด (A - B - A - C - A) มีการสร้างสีสันจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้อย่างน่าสนใจ แสดงให้เห็นถึงความสามารถขั้นสูงของตัวผู้ประพันธ์เอง ในปัจจุบัน บทเพลง Marsch Siamese นี้ ถือว่ามีบริบทในฐานะทูตทางวัฒนธรรมที่ถูกหยิบนำมาบรรเลงในวาระต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเทศไทย กล่าวได้ว่า แม้เวลาจะผ่านมากกว่า 130 ปี แต่บทเพลงดังกล่าวก็ยังคงถูกหยิบนำมาใช้อยู่จนถึงปัจจุบัน และถือเป็นบทเพลงที่แสดงถึงความสัมพันธ์อันยาวนานระหว่างประเทศสยามและประเทศเดนมาร์ก นั่นเอง

คำสำคัญ: แตรวง, เพลงมาร์ช, สยาม, เดนมาร์ก

## Abstract

The purpose of this academic article is to study historical of Marsch Siamese including with analysis section in music and roles in society. The study result shows that: Hans Neil Hass was composed Marsch Siamese dedicated to Chao Phraya Wongsanuprapat in 1890 while he lived at Denmark for studied in military academy. In western tradition, Marsch Siamese is the song that composed for dedicated to a person. That can present the relationship and respect between each other. In the part of analysis, this song was composed on rondo form

<sup>1</sup> อาจารย์ประจำสาขาวิชานดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

(A - B - A - C - A). There is an interesting creation of colors from various instruments. It's demonstrated advance abilities of the composer. Nowadays, Marsch Siamese song is considering contextualize as a cultural ambassador that is brought to perform in various agendas related to Thailand. In other word, the song is still be using till today since it was composed 130 years ago, and is considering to be a song that represent the longstanding relationship between Siam and Denmark.

**Keywords:** Brass Band, March, Siam, Denmark

## บทนำ

แตรวง เป็นชื่อเรียกวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก อยู่ในลักษณะของวงดนตรีเครื่องเป่าประเภทต่าง ๆ มาประสมวงกัน พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำ แตรวง ว่า แตรวง น. วงดนตรีซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมทองเหลืองจำพวกแตร และเครื่องตี เช่น ฉาบ กลอง จะจัดเป็นวงใหญ่หรือวงเล็กก็ได้ ใช้ในการบรรเลงเพลงต่าง ๆ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554) แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อมองในเชิงปฏิบัติ ที่มีการลงพื้นที่การบรรเลงของแตรวงทหารไปจนถึงแตรวงนักเรียน ประกอบการศึกษาข้อมูลจากเอกสารแวดล้อมต่าง ๆ จะพบว่า แตรวง นอกจากจะอยู่ในรูปแบบของวงเครื่องเป่าทองเหลือง (Brass Instrument) และเครื่องกระทบ (Percussion) แล้ว ยังพบประสมวงร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind Instrument) อีกด้วย

แตรวง มีชื่อเรียกในภาษาอังกฤษที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็น Brass Band, Wind Band, Wind Ensemble หรือ Chamber Winds เป็นต้น ในภาษาไทยนอกจากคำ แตรวง ที่ใช้กล่าวถึงวงดนตรีเครื่องเป่าลักษณะนี้ ยังมีคำอื่น ๆ อีก เช่น วงโยธวาทิต วงแตร วงดุริยางค์ เป็นต้น โดยภายในบทความนี้ ผู้เขียนจะขอใช้คำว่า แตรวง ตลอดทั้งบทความ

องค์ประกอบสำคัญที่ทำให้แตรวงสามารถขับเคลื่อนรับใช้สังคมได้นั้นประกอบไปด้วยหลายปัจจัย ทั้งเรื่องของบุคลากร เครื่องมือ ไปจนถึงบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง โดยเฉพาะเรื่องของบทเพลง ซึ่งจะเป็นประเด็นหลักที่ผู้เขียนจะกล่าวในข้อเขียนชิ้นนี้

บทเพลงในประวัติศาสตร์แตรวงโลกได้มีการสร้างรากฐาน พัฒนาแนวคิด แสดงให้เห็นได้ถึงวิวัฒนาการของบทเพลงได้ชัดเจนเป็นบทเพลงประเภทต่าง ๆ เช่น บทเพลงในการประโคม (Fanfare) บทเพลงที่ใช้ในการเต้นรำ (Dance Music) บทเพลงเดินแถวลาดตระเวน (Patrol) บทเพลงเดินแถวประเภทมาร์ช (March Music) เป็นต้น หนึ่งในธรรมเนียมทางดนตรีที่ปรากฏพบในการศึกษาดนตรีตะวันตก อันเป็นแหล่งกำเนิดสำคัญของดนตรีแตรวงนี้ คือการอุทิศบทเพลงให้แก่บุคคลใดบุคคลหนึ่ง ซึ่งเอมิลี กรีน (Emily Green) ได้อธิบายถึงการอุทิศบทเพลงนี้ว่า การอุทิศมีแนวทางปฏิบัติคล้ายคลึงกับแนวทางปฏิบัติทางวัฒนธรรมอื่น ๆ ในศตวรรษที่ 18 มีการปรับให้เข้ากับโครงสร้างอำนาจแห่งยุคสมัย ทั้งนี้ เรื่องของการอุทิศบทเพลงไม่ได้แสดงให้เห็นในมุมของความสัมพันธ์ระหว่างนักประพันธ์และผู้รับการอุทิศแต่เพียงเท่านั้น แต่ยังเป็นเบาะแสที่สามารถเชื่อมโยงปะติดปะต่อเรื่องราวอื่น ๆ ให้เห็นถึงรายละเอียดต่าง ๆ ได้ (Emily Green, 2011)

ในอดีตที่ผ่านมา มีการประพันธ์บทเพลงที่มีการอุทิศให้แก่บุคคลในประเทศสยามมากมายหลายบทเพลง ทั้งจากนักประพันธ์ชาวต่างประเทศและชาวไทย โดยเฉพาะในกรณีของเพลงสำหรับแตรวงที่มีบทเพลงที่อุทิศ

ให้บุคคลหรือหน่วยงานต่าง ๆ เช่น เพลง Siamese Patrol ประพันธ์โดยนายพอล ลินส์เก้ (Paul Lincke) อุทิศแด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เพลงมาร์ชดำรง ประพันธ์โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต อุทิศเป็นเพลงประจำตัวแต่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และเพลงมาร์ชกองทัพบก ประพันธ์โดยนายนาถ ถาวรบุตร อุทิศเพื่อเป็นเพลงประจำหน่วยราชการกองทัพบก เป็นต้น

บทความชิ้นนี้ มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาในประเด็นทางประวัติศาสตร์ความเป็นมาและการวิเคราะห์บทเพลงในแง่มุมต่าง ๆ ของบทเพลงแตรวง Marsch Siamese<sup>2</sup> ซึ่งเป็นบทเพลงที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ชาวเดนมาร์ก คือ นายฮานส์ นีลส์ เฮส (Hans Niels Hass) เพื่ออุทิศแก่เจ้านายชาวสยามพระองค์หนึ่ง ทั้งยังเป็นบทเพลงที่ยังคงมีบทบาทและวาระใช้ในการบรรเลงจนถึงปัจจุบัน แต่ยังคงเป็นที่รู้จักในวงแคบ การแสวงหาความรู้ครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีการศึกษาและทฤษฎีทางมานุษยดนตรีวิทยาเป็นวิธีวิทยาในการศึกษา

## ความสัมพันธ์ของสยาม-เดนมาร์ก

### อันนำไปสู่การกำเนิดบทเพลง Marsch Siamese

สัมพันธ์ไมตรีระหว่างประเทศสยามและประเทศเดนมาร์ก ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีหลักฐานเอกสารโบราณที่ระบุถึงความสัมพันธ์ทางการค้า ระบุปี พ.ศ. 2164 (ค.ศ. 1621) ที่คณะเรือสินค้าเดนมาร์กได้เดินทางมายังเมืองตะนาวศรี ซึ่งในขณะนั้นมีออกญาไชยาธิปัตย์เป็นผู้สำเร็จราชการเมืองตะนาวศรี มีการระบุชัดเจนว่าเมืองตะนาวศรีได้ให้อนุญาตแก่พ่อค้าชาวต่างชาติกลุ่มนี้สามารถเข้ามาทำการค้าขายได้ในเมืองตะนาวศรี และสามารถเดินทางมาทำการค้าถึงกรุงศรีอยุธยาได้ ภายใต้การอำนวยความสะดวกของราชสำนักทวารวดีศรีอยุธยา (อินทรา ใจอ่อนน้อม, 2538: 13)

การเข้ามาในดินแดนตะวันออกของคณะชาวเดนมาร์กนั้น เดินทางเข้ามาด้วยจุดประสงค์ทางการค้า แตกต่างจากชาติตะวันตกอื่น ๆ ที่เดินทางเข้ามาเพื่อล่าอาณานิคม แต่อย่างไรก็ดี ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศสยาม-เดนมาร์กและประเทศอื่น ๆ จากทวีปยุโรป ก็มีการลดระดับลงอย่างมากภายหลังสิ้นรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ในปี พ.ศ. 2231 (ค.ศ. 1688) ก่อนที่จะเริ่มมีการฟื้นคืนความสัมพันธ์อีกครั้งในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช แห่งอาณาจักรธนบุรี และมีความเจริญรุดหน้ามากยิ่งขึ้นจนถึงปัจจุบันในช่วงแผ่นดินรัตนโกสินทร์

ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศสยาม-เดนมาร์ก ในแผ่นดินรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ทำให้ประเทศสยามรับทั้งศิลปวิทยาการ ความรู้ต่าง ๆ จากประเทศเดนมาร์กเข้ามาพัฒนาบ้านเมือง ในงานเขียนของ สิริกา ประกอบสันติสุข ได้กล่าวว่า ชาวเดนมาร์กได้เข้ามามีบทบาทในการพัฒนาประเทศไทย ทั้งด้านเศรษฐกิจและสังคม เพื่อให้เจริญทัดเทียมนานาชาติอารยประเทศ รวมทั้งมีโครงการความร่วมมือระหว่างไทยกับเดนมาร์กเกิดขึ้นมากมายด้วยความช่วยเหลือของผู้เชี่ยวชาญชาวเดนมาร์ก ประกอบกับการส่งนักวิชาการไทยหลายต่อหลายคนเดินทางไปศึกษาอบรมที่ประเทศเดนมาร์ก ซึ่งกิจกรรมการแลกเปลี่ยนวิชาการเหล่านี้ มีบทบาทในการเสริมสร้างความสัมพันธ์ของทั้งสองประเทศให้แน่นแฟ้นมากยิ่งขึ้น (สิริกา ประกอบสันติสุข, 2538: 30)

<sup>2</sup> เขียนตามต้นฉบับภาษาเดนมาร์ก หากเขียนภาษาอังกฤษจะสะกด March Siamese โดยบทความชิ้นนี้จะอ้างอิงตามการเขียนต้นฉบับ: ผู้เขียน

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ถือเป็นช่วงปฏิรูปบ้านเมืองที่สำคัญ โดยรัชกาลที่ 5 ทรงมีพระราชดำริปฏิรูปบ้านเมืองในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น วัฒนธรรม สังคมศาสตร์ ไปจนถึง ด้านการศึกษา โดยเฉพาะในเรื่องของการศึกษาที่ทรงมีข้อตระหนักว่า บุคคลหรือประชาชนในแผ่นดินสยามนั้น ถือเป็นทรัพยากรสำคัญที่มีค่า หากประชาชนเหล่านี้ยังขาดการศึกษา ก็ไม่อาจจะทำให้ประเทศชาติเจริญก้าวหน้าได้ จำเป็นต้องมีการพัฒนา ประกอบกับในช่วงเวลานั้นได้มีชาวต่างชาติจำนวนมากเข้ามารับราชการในสยาม เพื่อใช้ความรู้ที่กลุ่มคนเหล่านี้มีมาช่วยพัฒนาบ้านเมือง ประเด็นเหล่านี้ได้ถูกสะท้อนมาในข้อเขียนของบุคคลร่วมสมัยท่านต่าง ๆ เช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ได้กล่าวถึงในจดหมายที่ส่งถึงเจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดี<sup>3</sup> ลงวันที่ 20 เมษายน ร.ศ. 118 (พ.ศ. 2443) กล่าวว่า

“...ข้างฝ่ายเราก็แลเห็นว่า การที่ใช้คนต่างประเทศมาก มีทางเสียเปรียบเหมือนสุบผืน แรก ๆ สุบมีคุณสมบัติ ถ้าสุบติดไปปลายมือก็ลงแดงได้เหมือนกัน แต่จะหยุดไม่จัดการเล่าก็ไม่ได้ ครั้นทำไปก็จำต้องพึ่งฝรั่ง เพราะคนเราไม่ทันการ... การที่เป็นอยู่ดังนี้ เป็นทางที่อาจมีอันตรายได้ภายภาคหน้า การที่จะแก้ไข เห็นอย่างเดียวแต่ต้องจัดการศึกษา กล่าวคือ ต้องคิดฝึกหัดผู้คนของเราขึ้นโดยเร็ว...” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี, 2504: 360)

นอกจากนั้นยังปรากฏข้อเขียนที่สะท้อนพระวิสัยทัศน์ของรัชกาลที่ 5 ที่ทรงเห็นว่าหากพึ่งพาแต่เพียงชาวต่างชาติอย่างเดียวนั้นไม่เป็นเรื่องสมควรต่อประเทศสยาม เป็นเหตุให้ต้องมีการส่งพระราชโอรสและบุตรของเจ้านายพระองค์ต่าง ๆ ไปศึกษาวิชาการต่าง ๆ ยังทวียุโรป ในข้อความตอนหนึ่งจากพระราชหัตถเลขาตอบกลับหนังสือกราบบังคมทูลของเจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดี ที่ทำหน้าที่ผู้อภิบาลพระราชโอรสในรัชกาลที่ 5 ขณะศึกษาอยู่ในทวีปยุโรป ลงวันที่ 3 กุมภาพันธ์ ร.ศ.117 (พ.ศ. 2442) กล่าวว่า

“...การที่เราใช้ฝรั่งนั้น แปลว่าเราใช้ตำราสำเร็จ คือเอาที่เขา เพื่อจะให้ทันเขา แต่ก็ยังเป็นการยากยิ่งใหญ่ ที่จะทำให้คนของเราทำการได้เหมือนอย่างเขา การที่จะทำได้เช่นนี้ก็ได้นั้นคนเรามีความรู้ทันเขา แลมีความชำนาญที่ได้เคยทำการมาแล้วด้วย เพราะเหตุฉะนั้นแล เราจึงได้พยายามที่จะจัดการเล่าเรียน...” (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2504: 306)

ด้วยวิสัยทัศน์เรื่องของการศึกษานี้เอง ทำให้มีการจัดการศึกษากับชาวต่างประเทศในประเทศต่าง ๆ ของทวีปยุโรป และมีประเทศเดนมาร์กเป็นอีกจุดหมายหนึ่ง โดยรัชกาลที่ 5 ได้ส่งพระราชโอรสและโอรสของเจ้านายหลายพระองค์ไปศึกษาในวิชาการต่าง ๆ ในประเทศเดนมาร์กนี้ เช่น พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจิรประวัติวรเดช กรมหลวงนครไชยศรีสุรเดช, หม่อมราชวงศ์พิณ สนธิวงศ์ (ซึ่งต่อมาได้เป็น พลเรือตรี พระยานาวพลพยุหรัักษ์) เป็นต้น ด้วยการเดินทางไปถึงยังแผ่นดินตะวันตกนี้ ทำให้เจ้านายชาวสยามทั้งหลายได้มีโอกาสสัมผัสกับศิลปวัฒนธรรมตะวันตกจากแหล่งกำเนิดโดยตรง รวมถึงเรื่องของการดนตรี เมื่อความสัมพันธ์ของทั้งสองประเทศนี้ได้เจริญงอกงามขึ้น ส่วนหนึ่งก็ได้ก่อให้เกิดหลักฐานสะท้อนถึงความสัมพันธ์เหล่านั้น หนึ่งในนั้นคือบทเพลง Marsch Siamese บทเพลงแตรวงสำคัญ ซึ่งผู้เขียนได้นำมาใช้เป็นกรณีในการศึกษาครั้งนี้

<sup>3</sup> หม่อมราชวงศ์เปี้ย มาลากุล เป็นผู้ที่ได้รับการไว้วางพระราชหฤทัยจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้เป็นผู้อภิบาลสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามหาชิราวุธ หรือต่อมาคือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6

## การกำเนิดบทเพลง Marsch Siamese

หนึ่งในชาวสยามที่ได้มีโอกาสเดินทางไปศึกษาต่อยังประเทศเดนมาร์ก ในสมัยรัชกาลที่ 5 คือ เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ (หม่อมราชวงศ์สท้าน สนิทวงศ์) โดยท่านเป็นโอรสในพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์ กับหม่อมเขียน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา พระองค์ได้เดินทางไปยังกรุงโคเปนเฮเกน เมื่อปี พ.ศ. 2425 โดยได้พำนักอยู่ในประเทศเดนมาร์กนั้นนานถึง 10 ปี ได้เข้าศึกษาและรับราชการทหารในรัชกาลของสมเด็จพระเจ้าคริสเตียนที่ 9 แห่งประเทศเดนมาร์ก (Christian IX of Denmark) บทบาทและหน้าที่ขณะพำนักอยู่ในประเทศเดนมาร์ก นอกจากศึกษาเล่าเรียนแล้ว ยังได้รับราชการในตำแหน่งต่าง ๆ ได้แก่ พลทหารในกรมทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ (พ.ศ. 2428) และนายร้อยตรีในกองทัพบกเดนมาร์ก ประจำกองพันทหารราบที่ 3 กองร้อยที่ 4 (พ.ศ. 2430)



ภาพที่ 1 เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ (หม่อมราชวงศ์สท้าน สนิทวงศ์)  
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ในปี พ.ศ. 2433 เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ ได้เข้าศึกษาเพิ่มในโรงเรียนเสนาธิการของประเทศเดนมาร์ก เป็นปีที่ปรากฏบันทึกว่า บทเพลง Marsch Siamese ได้ถูกประพันธ์ขึ้น โดยนักประพันธ์คือนักดนตรีแถวแห่งกองทัพบก ชาวเดนมาร์ก นามว่า นายฮานส์ นีลส์ เฮส โดยได้เขียนคำอุทิศแด่เจ้านายชาวสยามคือ เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ เป็นภาษาเดนมาร์ก ไว้ที่หน้าปกโน้ตเพลงดังกล่าวว่า Tilegnet Hs. Kgl. Højhed Prins Mom Rajawongse Satarn Klang af Siam. แปลได้ว่า อุทิศให้แด่ เจ้าชายผู้สูงศักดิ์ หม่อมราชวงศ์สท้าน กลางแห่งสยาม อันเป็นนามของ เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ นั่นเอง

ประวัติของนายฮานส์ นีลส์ เฮส ผู้ประพันธ์เพลง Marsch Siamese เกิดในวันที่ 6 มีนาคม พ.ศ. 2402 (ค.ศ. 1859) ณ เมืองลิงก์บี (Lyngby) เมืองทางตอนเหนือของประเทศเดนมาร์ก ไม่ห่างจากเมืองหลวงอย่าง โคเปนเฮเกนมากนัก นายฮานส์ นีลส์ เฮส เป็นบุตรของนายฮานส์ ฮันเซน (Hand Hansen) และนายฮันเน โดเรีย วิลเฮล์ม (Hanne Dorthea Wilhelm)

ผลงานทางด้านดนตรีนั้น นายฮานส์ นีลส์ เฮส ถือว่ามีชีวิตที่โลดแล่นอยู่ในวงการดนตรีตลอดชีวิต โดยมีเครื่องมือเอกคือแตรทรัมเป็ต (Trumpet) โดยเริ่มจากการเป็นนักดนตรีในกองทัพ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2420 (ค.ศ. 1877) โดยเป็นนักทรัมเป็ต และวาทยกร ประจำกองดุริยางค์กรมทหารปืนใหญ่ที่ 1 (Fæstningsartilleriets Musikkorps / 1st Artillery Regiment) นอกจากนั้นแล้วในเวลานอกราชการ นายฮานส์ นีลส์ เฮส ยังทำหน้าที่นักทรัมเป็ตในวงดนตรีประจำโรงละครนอร์เรโบร (Nørrebro's Theater) ที่ตั้งอยู่ในกรุงโคเปนเฮเกน ตั้งแต่ปีก่อตั้งโรงละคร พ.ศ. 2429 จนถึงปี พ.ศ. 2455 (ค.ศ. 1886-1912)



ภาพที่ 2 นายฮานส์ นีลส์ เฮส  
ที่มา: Det Kgl. Bibliotek

ในฐานะนักประพันธ์ นายฮานส์ นีลส์ เฮส ถือเป็นนักประพันธ์ที่มีฝีมือและมีผลงานเพลงอันเป็นที่ยอมรับแก่บุคคลทั่วไป มีผลงานที่สำคัญและยังถูกนำมาบรรเลงอย่างต่อเนื่อง เช่น Seiershymne (พ.ศ. 2442 / ค.ศ. 1899) Alexandra March (พ.ศ. 2443 / ค.ศ. 1900) และ Royal Standard (พ.ศ. 2447 / ค.ศ. 1904) เป็นต้น

ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่า การพบกันครั้งแรกระหว่างเจ้าพระยาอภัยภูเบศรกับนายฮานส์ นีลส์ เฮส เกิดขึ้นเมื่อใด เพราะหลักฐานที่ค้นพบได้ในขณะนั้นนอกจากบทเพลง Marsch Siamese ก็ยังไม่มี การค้นพบหลักฐานความเชื่อมโยงอื่น ๆ ระหว่างบุคคลทั้งสอง แต่เชื่อว่าทั้งสองน่าจะพบกันในช่วงปี พ.ศ. 2432 ที่

เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ ซึ่งก่อนหน้านี้ได้ย้ายไปศึกษาและรับราชการกับสถาบันทางทหารแห่งต่าง ๆ เพื่อเก็บเกี่ยวความรู้ในนานาศาสตร์อันจะนำกลับไปพัฒนาประเทศสยาม ท่านได้ย้ายมารับราชการยังกรมทหารช่าง กรมยุทธโยธา และกรมทหารปืนใหญ่ ตามลำดับ ดังข้อความตอนหนึ่งจากข้อเขียน ประวัตินายพลเอก เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ ในหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพของท่าน ระบุว่า

“...พ.ศ. 2432 เข้าฝึกหัดราชการในกองทหารช่าง เป็นเวลา 3 เดือน ซึ่งในเวลานั้นกำลังสร้าง ป้อมนอกกรุงโคเปนเฮเกน ต่อมาได้ไปฝึกหัดราชการในกรมทหารปืนใหญ่และประจำอยู่ที่ป้อม กลางทะเลประมาณ 4 เดือน...” (ข้าราชการกรมสหกรณ์, 2484: 4)

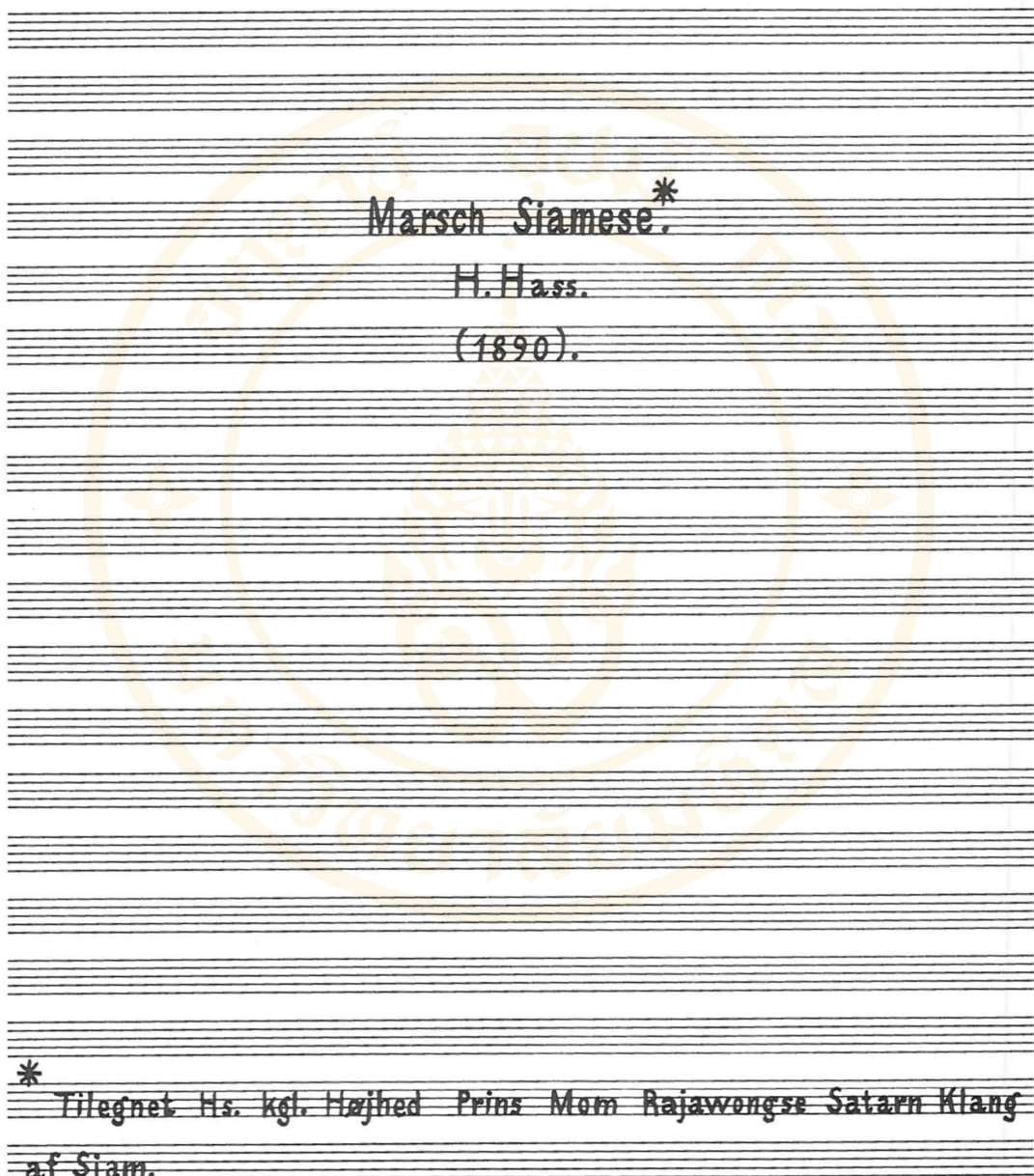
โดยกรมทหารปืนใหญ่ ที่มีป้อมชายฝั่ง หรือป้อมกลางทะเลนี้ เป็นหน่วยงานเดียวกับที่นายฮานส์ นีลส์ เฮส ประจำการเพื่อปฏิบัติงานทางดนตรีอยู่นั่นเอง จึงอนุมานได้ว่า การที่เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ได้ย้ายมารับราชการยังกรมทหารปืนใหญ่ คงได้พบกับนายฮานส์ นีลส์ เฮส และได้สร้างสัมพันธ์ไมตรีซึ่งกันและกัน เป็นเหตุให้ต่อมาในปี พ.ศ. 2433 ซึ่งเป็นปีที่เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ได้ย้ายเข้าไปศึกษาที่โรงเรียนเสนาธิการ บทเพลง Marsch Siamese ก็ได้ถูกประพันธ์ขึ้นสำหรับบรรเลงโดยตรง (อ้างอิงปีการประพันธ์จากปีที่ระบุไว้ในโน้ตเพลง) Marsch Siamese จึงน่าจะเป็นบทเพลงที่ประพันธ์และออกบรรเลงเพื่ออุทิศแก่เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ ในฐานะบทเพลงที่ระลึกในโอกาสดังกล่าวนั่นเอง

ปัจจุบัน บทเพลง Marsch Siamese ได้ถูกบรรจุเป็นหนึ่งในผลงานสำคัญของนายฮานส์ นีลส์ เฮส และถูกเก็บรักษาไว้ที่กองดุริยางค์ทหารรักษาพระองค์ แห่งเดนมาร์ก (Royal Lifeguard Music band, Denmark) ทั้งยังถูกนำมาบรรเลงในวาระต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเทศไทย โดยจะขอกล่าวถึงในส่วนต่อไป

ย้อนไปในช่วงภายหลังสำเร็จการศึกษาที่โรงเรียนเสนาธิการ ในปี พ.ศ. 2435 เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ ได้กราบถวายบังคมลาสมเด็จพระเจ้าคริสเตียนที่ 9 และอำลานายฮานส์ นีลส์ เฮส สหายชาวเดนมาร์ก ท่านได้เดินทางกลับถึงกรุงเทพฯ เมื่อปี พ.ศ. 2436 แล้วเข้ารับราชการในกรมกองต่าง ๆ ของสยามจนเจริญรุ่งเรืองในหน้าที่การงาน ก่อนที่จะถึงอสัญกรรมในวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2483 ด้วยวัย 74 ปี จากภาวะเส้นโลหิตตีบ ส่วนนายฮานส์ นีลส์ เฮส ภายหลังอำลาเจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ ก็ยังคงใช้ชีวิตอยู่ที่เมืองโคเปนเฮเกน ก่อนที่จะล้มป่วยด้วยโรคเบาหวาน และเสียชีวิตในวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2456 (ค.ศ. 1913) ด้วยวัยเพียง 54 ปี โดยทิ้งผลงานเพลงบรรเลงที่สำคัญมากมาย ซึ่งหนึ่งในนั้นคือบทเพลง Marsch Siamese อันถือเป็นบทเพลงสำคัญในประวัติศาสตร์เพลงสยาม หนึ่งในบทเพลงบรรเลงไม่กี่บทเพลงที่มีนักประพันธ์ชาติตะวันตกเจ้าของวัฒนธรรมบรรเลงประพันธ์เพื่ออุทิศให้แก่วงศ์สยาม ซึ่งยังคงปรากฏใช้และมีบทบาทมาถึงในช่วงเวลาปัจจุบัน

## บทวิเคราะห์ สังคืตลักษณะและบทบาทของบทเพลง

ในข้อเขียนชิ้นนี้ ได้จำแนกประเด็นในการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ การวิเคราะห์เชิงสังคืต ลักษณะการบันทึกโน้ตเพลง การวิเคราะห์เชิงบทบาทหน้าที่ และการวิเคราะห์บริบทของบทเพลงในปัจจุบัน ซึ่งเมื่อรวมกับประวัติศาสตร์ที่มาของบทเพลง จะสามารถทำให้เห็นเส้นทางการเดินทางของบทเพลงได้ในหลายมิติ อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาบทเพลงแตรวงร่วมสมัยอื่น ๆ ต่อไป



ภาพที่ 3 หน้าปกโน้ตเพลงฉบับลายมือ  
ที่มา: David Michel Aron Petersen

Marsch Siamese.

H. Hass.

16

a2

Fl.gr-pc.

Clar.iEs.

Clar.iB.  
I.  
II.

Cornet.  
I.  
II.

Lyre.

Picc.I.II.  
\*  
\*  
I.

Cornet.II.  
\*  
\*  
III.

Trmp.iEs.  
I.  
II.

Althorn.  
I.  
II.

Baryton.

Basun.II.  
I.  
II.  
III.

Basbasun.

Tuba.  
I.  
II.

Tamb.pet.  
-grand.

Corn.III-(Pc.I.)

cal Corn.I.

cal Baryt.

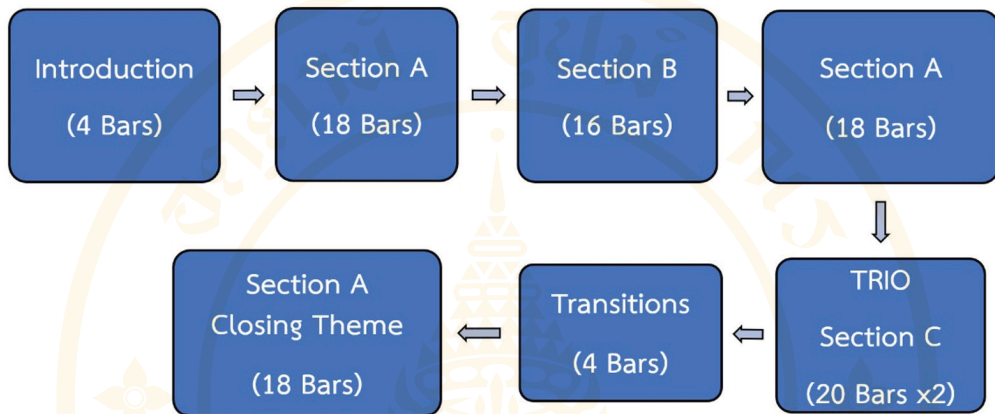
ภาพที่ 4 ต้นฉบับโน้ตเพลง Marsch Siamese หน้าแรก

ที่มา: David Michel Aron Petersen

ในเชิงสังคีตลักษณ์ บทเพลง Marsch Siamese เป็นบทเพลงประเภทมาร์ชที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับบรรเลงในที่นี้ คือ สำหรับวงดุริยางค์ทหารรักษาพระองค์ แห่งเดนมาร์ก โน้ตที่พบใช้เป็นโน้ตที่บันทึกโดยลายมือ หน้าปกของโน้ตระบุชื่อเพลง ปีที่ประพันธ์ พร้อมคำอุทิศในรูปแบบลายมือ มีสังคีตลักษณ์รอนโด โดยสามารถจัดแผนผังภาพรวมของบทเพลงไว้ ดังภาพนี้

## Marsch Siamese (1890)

### A - B - A - C - A (Rondo Form)



ภาพที่ 5 แผนผังแสดงโครงสร้างโดยรวมของเพลง Marsch Siamese  
ที่มา: จิตร ภาวี

ลักษณะของทำนองในกระบวนต่าง ๆ ผู้เขียนได้นำโน้ตเพลงต้นฉบับลายมือมาถอดและตีความ อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ครั้งนี้มุ่งเน้นวิเคราะห์โน้ตเชิงโครงสร้างรวม มิได้เจาะจงถึงการดำเนินคอร์ดหรือส่วนประกอบย่อยอื่น ๆ โดยมีผลการวิเคราะห์ดังนี้



ภาพที่ 6 ทำนองส่วนนำเสนอ (Introduction)  
ที่มา: จิตร ภาวี

ทำนองส่วนนำเสนอ (Introduction) หรือทำนองนำเสนอ เริ่มต้นต้นในกุญแจเสียงเอฟไมเนอร์ (F minor) แต่แม้ว่าผู้ประพันธ์จะใช้กุญแจเสียงแบบไมเนอร์ แต่รูปแบบการวางทำนองก็เห็นได้ว่าการวางตัวโน้ตที่ไม่ก่อให้เกิดสีสันที่ทึบทึมเกินไป อาศัยจังหวะและค่าของตัวโน้ตที่เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ผนวกกับระดับเสียงที่ตั้ง (Forte) ทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจตั้งแต่แรกเริ่ม



ภาพที่ 7 โน้ตทำนองในส่วนทำนอง A  
ที่มา: จิตร กาวี

ทำนองในส่วนทำนอง A (Section A) ถือเป็นการเริ่มเนื้อหาของเพลงอย่างจริงจัง ผู้ประพันธ์เลือกใช้โทนเสียงของเครื่องเป่าลมไม้ดำเนินทำนองหลัก โดยมีเครื่องเป่าทองเหลืองดำเนินคอร์โดอยู่เบื้องล่าง มีการกำหนดใช้เครื่องกระทบอย่างระมัดระวัง เห็นได้จากสกอรรวมของบทเพลงในส่วนนี้ที่กำหนดให้เครื่องกระทบหยุดบรรเลงในสี่ห้องเพลงแรก เพื่อให้กลุ่มเครื่องเป่าได้นำเสนอบทเพลงออกมาอย่างเต็มที่ในช่วงแรก สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดตลอดทั้งบทเพลงคือ การที่ผู้ประพันธ์ได้จำแนกกลุ่มเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน เป็น 3 กลุ่ม แทนที่จะเป็นรูปแบบ 4 กลุ่มตามหลักการประสานเสียง 4 แนว โดยสามกลุ่มดังกล่าว แบ่งได้ดังนี้

กลุ่มเครื่องเป่าเสียงสูง มักดำเนินทำนองหลัก ได้แก่ ฟลูต คลาริเน็ต คอร์เน็ต และบาริโตน ในกลุ่มนี้มีการทบโน้ต หรือซ้ำแนว (Doubling) กันอย่างชัดเจน ทำให้ทำนองหลักที่บรรเลงออกมามีความโดดเด่นและแข็งแรง

กลุ่มเครื่องเป่าเสียงกลาง ดำเนินเสียงประสาน ได้แก่ อัลโตฮอร์น และทรอมโบน ถือเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่สำคัญในการประสานระหว่างกลุ่มเครื่องเป่าเสียงสูงและกลุ่มเครื่องเป่าเสียงต่ำ นอกจากนั้นยังทำหน้าที่ทำนองสอดประสานให้บทเพลงมีความเคลื่อนไหวและไพเราะมากขึ้น

กลุ่มเครื่องเสียงต่ำและเครื่องกระทบ ดำเนินเสียงประสานและกำกับจังหวะของบทเพลง ได้แก่ เบส ทรอมโบน ทูบา สแนร์ดรัม เบสดรัม และฉาบ แม้ว่าหน้าที่หลักของเครื่องดนตรีในกลุ่มนี้จะเป็นส่วนของการทำนองรอง แต่ผู้ประพันธ์ก็ได้กำหนดให้เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ได้มีบทบาทบรรเลงทำนองหลักในส่วนของการทำนอง C ซึ่งจะขอกกล่าวในส่วนต่อไป



ภาพที่ 8 โน้ตทำนองหลักในส่วนทำนอง B  
ที่มา: จิตร ภาวี

ในส่วนของทำนอง B (Section B) ถือเป็นกระบวนที่พัฒนาต่อมาจากทำนอง A กลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูงยังคงทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลัก แต่ลดความซับซ้อนของทำนองลง ถือเป็นช่วงที่มีความเรียบง่ายแต่มีสีสันจากการที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้ประโยคเพลงสั้น ๆ (ในวงกลม) ได้ต่อกันไปในกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูงเอง คล้ายกับเสียงสะท้อนไปมา ทำให้บทเพลงมีมิติมากยิ่งขึ้น แม้จะเป็นเพียงบทเพลงมาร์ชที่บรรเลงโดยตำรวจก็ตาม อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงความละเมียดละไมของผู้ประพันธ์อีกด้วย



ภาพที่ 9 โน้ตทำนองหลักในส่วนทำนอง C  
ที่มา: จิตร ภาวี

ทำนองหลักในส่วนทำนอง C (Section C) ถือว่าเป็นส่วนที่มีความเปลี่ยนแปลงมากที่สุดของเพลง ตั้งแต่การเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) จากเดิมเป็นอัตราจังหวะตัด (Cut time) เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะสอง (Duple time) แบบ 6/8 เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) จากเดิมกุญแจเสียงเอฟไมเนอร์ เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงดีแฟลตเมเจอร์ (Db Major) ไปจนถึงการเปลี่ยนแปลงของเครื่องหมายความเข้มเสียง (Dynamic marks) จากเดิมอยู่ในเครื่องหมายดัง (Forte, F) เปลี่ยนไปสู่เครื่องหมายดังมาก (Fortissimo, FF)

ทำนองหลักในส่วนทำนอง C หรือท่อนทริโอ (Trio) ยังมีการนำกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำให้ขึ้นมาบีบทาบในการทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก (Trio A) ซึ่งถือเป็นลักษณะที่ปรากฏอยู่บ่อยครั้งในบทเพลงประเภทมาร์ชเหล่านี้ ก่อนที่จะสลับนำกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูงมาทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักอีกครั้ง (trio B) เพื่อนำบทเพลงย้อนกลับไปยังช่วงเชื่อม (Transition) สู่ทำนอง A อีกครั้ง อันเป็นการส่งบทเพลงสู่จุดจบในรูปแบบของเพลงมาร์ชมาตรฐาน

บทวิเคราะห์เชิงสังคีตลักษณ์ของ Marsch Siamese นี้ นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างภาพรวมของบทเพลง อันถูกรังสรรค์ขึ้นด้วยความประณีตและละเอียดโดยผู้ประพันธ์เอง ยังมีสิ่งที่เห็นเด่นชัดจากการวิเคราะห์ครั้งนี้ คือ ความเป็นมืออาชีพของนักประพันธ์อย่างนายฮานส์ นิลส์ เฮส ที่ถือเป็นแรงศรัทธาจากตัวแทนชาวตะวันตก อันมีความเป็นกัลยาณมิตร และได้บรรจงสร้างสรรค์ผลงานเพื่ออุทิศเป็นสมบัติร่วมทางวัฒนธรรมของสองแผ่นดินเข้าด้วยกัน ให้ลูกหลานเก็บรักษาจนถึงทุกวันนี้ ในส่วนต่อไปจะกล่าวถึงบทบาทในยุคปัจจุบันของบทเพลง Marsch Siamese ดังที่ผู้เขียนได้วิเคราะห์ไว้ ดังนี้

บทบาทหน้าที่ของบทเพลง Marsch Siamese นั้น ถูกกำหนดแต่แรกเริ่มว่าเป็นบทเพลงที่นักประพันธ์ต้องการอุทิศถึงบุคคลบุคคลหนึ่ง ซึ่งเป็นชาวสยาม ฉะนั้น วาระในการนำออกบรรเลงจึงเป็นวาระที่ค่อนข้างเฉพาะ วาระที่เหมาะสมที่สุดจึงเป็นวาระที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างประเทศเดนมาร์กและสยาม แต่อย่างไรก็ตาม อนุมานได้ว่า บทเพลงนี้เมื่อแรกประพันธ์ก็น่าจะได้มีโอกาสบรรเลงในช่วงเวลาหนึ่ง แต่หลังจากนั้นบทเพลงก็ถูกเก็บรักษาไว้ ชนิดว่า “เก็บลิ้ม” ก่อนที่จะมีการค้นพบบทเพลงนี้ในปัจจุบัน ดังข้อความตอนหนึ่งในข้อเขียน Prince of Thailand Member of the Royal Guards Association, Copenhagen โดยนายปีเตอร์ เฮนริก ฮอร์สเต็น (Peter Henrik Horsten) กล่าวว่า

“...ในเดือนพฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2549 (ค.ศ. 2006) นายปีเตอร์ ฮาเบ็ก (Peter Harbeck) หัวหน้าวงดุริยางค์ทหารรักษาพระองค์ แห่งเดนมาร์ก ได้รับโน้ตเพลงมาร์ชกว่า 20 ชิ้น รวมถึงบทเพลงอื่น ๆ ซึ่งประพันธ์ไว้หลายปีก่อนสำหรับตำรวจ ผู้ประพันธ์เพลงเหล่านั้นคือนายฮานส์ นิลส์ เฮส ซึ่งเสียชีวิตตั้งแต่ปี พ.ศ. 2456 (ค.ศ. 1913) ผู้ซึ่งดำรงตำแหน่งหัวหน้ากองตำรวจทหารปืนใหญ่ ผู้บริจาคบทเพลงเหล่านั้นนั้นก็คือผู้เป็นเหลนของเขานั่นเอง...” (Peter Henrik Horsten, 2010)

นั้นแสดงให้เห็นว่า บทเพลง Marsch Siamese ถูกเก็บรักษาไว้โดยทายาทของผู้ประพันธ์ โดยมีได้นำออกบรรเลงอีกเลยนับตั้งแต่ที่ผู้ประพันธ์ยังมีชีวิตรวมกับบทเพลงอื่น ๆ อีกหลายบทเพลง บทเพลง Marsch Siamese ซึ่งเดิมประพันธ์ขึ้นและเชื่อว่าถูกบรรเลงครั้งแรกโดยกองตำรวจทหารปืนใหญ่ เมื่อถูกค้นพบอีกครั้งภายหลังเวลาผ่านไปเกือบร้อยปีโดยญาติลำดับเหลน ก็ได้มีการมอบโน้ตเพลงเหล่านี้แก่กองตำรวจทหารรักษาพระองค์ แห่งเดนมาร์ก การมอบโน้ตเพลงครั้งนี้จึงเป็นประตูที่จะเปิดไปสู่บริบทในปัจจุบันของบทเพลง Marsch Siamese

ต้นฉบับโน้ตเพลง Marsch Siamese ที่ได้มีการค้นพบและมอบให้แก่กองตำรวจทหารรักษาพระองค์แห่งเดนมาร์ก อยู่ในรูปแบบของโน้ตลายมือ จึงได้มีการนำบทเพลงเข้าสู่กระบวนการถอดความ เพื่อการอนุรักษ์และง่ายแก่การนำออกมาบรรเลงอีกครั้ง ดังความตอนหนึ่งในบทความ Prince of Thailand Member of the Royal Guards Association, Copenhagen ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการนำบทเพลงมาใช้ในบริบทปัจจุบัน กล่าวว่า

“...ในปี พ.ศ. 2550 (ค.ศ. 2007) นายคาร์สเทน กีสเลอร์ (Carsten Geisler) ได้ผู้เชี่ยวชาญการถอดความโน้ตลายมือแห่งกองตำรวจทหารรักษาพระองค์ แห่งเดนมาร์ก ได้ทำการบันทึกโน้ตสมัยใหม่จากการถอดความโน้ตลายมือ ในปี พ.ศ. 25514 (ค.ศ. 2008) ได้ถูกนำมาบรรเลงอีกครั้ง โดยกองตำรวจทหารรักษาพระองค์ แห่งเดนมาร์ก โดยบรรเลงในช่วงการเปลี่ยนกะของทหารยามรักษาพระองค์ ณ พระราชวังฟรีเดนเบิร์ก (Fredensborg Palace)...” (Peter Henrik Horsten, 2010)

จากหลักฐานที่ระบุ ทำให้เห็นว่า บทเพลง Marsch Siamese ถูกนำมาบรรเลงอีกครั้งในยุคปัจจุบัน คือ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2551 แต่การบรรเลงที่ทำให้คนไทยได้ยินและได้รู้จักบทเพลงนี้อีกครั้ง คือ ในปี พ.ศ. 2559 (ค.ศ. 2016) เนื่องด้วยเป็นปีที่เกิดเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ไทย คือ การเสด็จสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช เมื่อวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2559 ทำให้มีการนำบทเพลง Marsch Siamese ซึ่งถือเป็นหลักฐานที่แสดงถึงความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่างประเทศเดนมาร์กกับประเทศสยามหรือประเทศไทยในปัจจุบันนี้ ออกบรรเลงอีกครั้งในวันที่ 6 ธันวาคม พ.ศ. 2559 โดยกองตำรวจทหารรักษาพระองค์ แห่งเดนมาร์ก ได้มีการประชาสัมพันธ์การบรรเลงครั้งนี้ให้ทราบภายหลังในประกาศข่าวโดยสถานเอกอัครราชทูต ประจำกรุงโคเปนเฮเกน ประเทศเดนมาร์ก ข้อความตอนหนึ่งกล่าวว่า

“...เมื่อวันอังคารที่ 6 ธันวาคม 2559 เวลาประมาณ 12.00 น. วงดุริยางค์ทหารรักษาพระองค์ของเดนมาร์ก (Danish Royal Guards) ได้บรรเลงเพลง Marsch Siamese เป็นกรณีพิเศษ ในช่วงพิธีสับเปลี่ยนเวรยามของทหารรักษาพระองค์ที่ลานพระราชวัง Amalienborg ในกรุงโคเปนเฮเกน เพื่อเป็นการแสดงความอาลัยและเทิดพระเกียรติแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชเนื่องในวันคล้ายวันพระราชสมภพ...” (สถานเอกอัครราชทูต ณ กรุงโคเปนเฮเกน, 2560)

ภายหลังการกระจายข่าวโดยสถานเอกอัครราชทูต ณ กรุงโคเปนเฮเกน นี้เอง ทำให้นักข่าวต่าง ๆ นำประกาศข่าวชิ้นนี้เข้ากระบวนการทำซ้ำและออกเผยแพร่ในช่องทางของตนมากมาย แน่นนอนว่าทำให้ชื่อ Marsch Siamese แพร่กระจายและเป็นที่รู้จักอย่างรวดเร็ว กลายเป็นปรากฏการณ์หนึ่งในสังคมที่แสดงถึงความภาคภูมิใจในชาติ แม้ว่าบทเพลงดังกล่าวจะถูกนำมาบรรเลงในวาระการไว้อาลัยและเทิดพระเกียรติแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ซึ่งไม่มีความเกี่ยวข้องทางตรงกับบทเพลงเสียทีเดียว แต่จะเห็นได้ว่า บทเพลงนี้ได้ถูกใช้เป็นแบบแผนทางการทูตระหว่างประเทศรูปแบบหนึ่งแทน ที่โยงไปในเรื่องของการแสดงออกและความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ การบรรเลง Marsch Siamese ในยุคปัจจุบัน จึงแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์

<sup>4</sup> เป็นครั้งแรกในยุคปัจจุบัน: ผู้เขียน

อันยาวนานระหว่างสองประเทศได้เป็นอย่างดี และมีใช้เรื่องแปลกที่บทเพลงนี้จะถูกนำมาเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความเอื้ออาทรกันในขณะที่ประเทศฝ่ายหนึ่งเกิดเหตุการณ์อันนำไปสู่ภาวะที่เศร้าโศกเสียใจ เห็นได้ชัดแล้วว่าเหล่านี้ทั้งหมดเป็นบริบทใหม่ในยุคปัจจุบันของบทเพลง Marsch Siamese บริบทของการเป็นสัญลักษณ์แห่งความสัมพันธ์ ความเอื้ออาทร และการเห็นอกเห็นใจกัน



ภาพที่ 10 กองแตรงทหารรักษารองค์ แห่งเดนมาร์ก  
ที่มา: [www.danskmilitaermusik.dk](http://www.danskmilitaermusik.dk)

## สรุป

บทเพลง Marsch Siamese ถูกประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2433 โดยนายฮานส์ นิลส์ เฮส นักประพันธ์ชาวเดนมาร์ก เพื่ออุทิศให้แก่เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ หรือหม่อมราชวงศ์สท้าน สนิทวงศ์ เป็นหลักฐานที่แสดงความสัมพันธ์ของบุคคลทั้งสอง และยังแสดงให้เห็นถึงภาพรวมของความสัมพันธ์อันดีระหว่างประเทศสยามและเดนมาร์กได้อย่างชัดเจน เห็นได้ว่าแม้เวลาจะล่วงเลยมานานนับร้อยปี แต่บทเพลงบทเพลงนี้ก็ยังคงถูกหยิบนำมาใช้งานในยุคปัจจุบัน

ในสังคีตลักษณ์ของบทเพลงจะเห็นได้ว่า บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบรอนโด (A B A C A) ในรูปแบบของบทเพลงมาร์ชสำหรับแตรงบรรเลง ทั้งนี้ ยังมีลักษณะการเดินทำนองและการผสมผสานโทนเสียงจากเครื่องดนตรีหลากหลายชนิดอย่างน่าสนใจ และแสดงให้เห็นถึงความสามารถขั้นสูงของผู้ประพันธ์เอง

นับได้เป็นเวลากว่า 130 ปี ที่บทเพลงนี้ได้ถือกำเนิดและโลดแล่นอยู่ในประวัติศาสตร์แตรง ถือเป็นการปรากฏการณ์ที่อุบัติขึ้นเพื่อตอกย้ำความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ เมื่อเวลาผ่านไป บทเพลงก็ได้ถูกเปลี่ยนแปลงบริบทเข้าสู่การเป็นสื่อทางวัฒนธรรมที่ใช้แสดงความเคารพ การเทิดพระเกียรติกษัตริย์ ไปจนถึงการใช้แสดงความเอื้ออาทรต่อกัน เพราะดนตรีจัดเป็นสื่อที่ทรงอิทธิพลมากที่สุดหนึ่ง เป็นสื่อศิลปะที่ให้ผลเชิงประจักษ์เมื่อปฏิบัติออกมา Marsch Siamese จึงมิใช่เป็นแต่เพียงบทเพลงบทเพลงหนึ่ง แต่คือหลักฐานทางวัฒนธรรมที่พบได้เมื่อถูกคลี่คลายออกมา จึงจะสามารถเห็นภาพรวมและเส้นทางการเดินทางอันยาวนาน สิ่งเหล่านี้ทำให้ผู้คนยุคปัจจุบันได้มีโอกาสศึกษาอดีต และปรับปรุงปัจจุบันและอนาคตให้ดียิ่งขึ้น

## บรรณานุกรม

### หนังสือ

- กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ. *ยี่สิบสองพระปิยมหาราชเรื่อง โลกซ้องสดุดี*. กรุงเทพฯ: สถาบันภาษาไทย กรมวิชาการ, 2546.
- ข้าราชการกรมสหกรณ์. “ประวัตินายพลเอก เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์.” ใน *สหกรณ์ พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายพลเอก เจ้าพระยาวงษาอนุประพัทธ์ (ม.ร.ว. สท้าน สนิทวงศ์)*, โดย ข้าราชการกรมสหกรณ์, 3-13. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2484.
- จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. “พระราชหัตถเลขา ลงวันที่ 3 กุมภาพันธ์ ร.ศ. 117.” ใน *พระราชหัตถเลขา และหนังสือกราบบังคมทูล ของเจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดี ร.ศ. 113-118 (พิมพ์ในการพระราชทานเพลิงศพท่านผู้ทรงเสวยม พระเสด็จสุเรนทราธิบดี ท.จ.)*, โดย กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 304-307. พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2504.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศการัต, 2554.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.
- ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. “ลายพระหัตถ์ พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นดำรงราชานุภาพ ลงวันที่ 20 เมษายน ร.ศ. 118.” ใน *พระราชหัตถเลขา และหนังสือกราบบังคมทูล ของเจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดี ร.ศ. 113-118 (พิมพ์ในการพระราชทานเพลิงศพท่านผู้ทรงเสวยม พระเสด็จสุเรนทราธิบดี ท.จ.)*, โดย กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 358-362. พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2504.
- ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2556.
- สิริกา ประกอบสันติสุข. “ไทย-เดนมาร์ก สองประสานสู่อารยธรรม.” ใน *สายสัมพันธ์สองแผ่นดิน*, 28-45. กรุงเทพฯ: บริษัทอีสต์เอเชียติก (ประเทศไทย) จำกัด (มหาชน), 2539.
- อินทรา ใจอ่อนนุ่ม. “จากอยุธยาสู่รัตนโกสินทร์.” ใน *สายสัมพันธ์สองแผ่นดิน*, 4-27. กรุงเทพฯ: บริษัทอีสต์เอเชียติก (ประเทศไทย) จำกัด (มหาชน), 2539.

### เว็บไซต์ / ข้อมูลดิจิทัล

- สถานเอกอัครราชทูต ณ กรุงโคเปนเฮเกน. *วงดุริยางค์ทหารรักษาพระองค์ของเดนมาร์กบรรเลงเพลง Marsch Siamese เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช*. 12 มกราคม 2560. <https://copenhagen.thaiembassy.org/th/content/74476-วงดุริยางค์ทหารรักษาพระองค์ของเดนมาร์กบรรเลงเพลง-marsch-siamese-เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช?cate=5d81e20015e39c1614002147>.
- หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. *หม่อมราชวงศ์สท้าน สนิทวงศ์ ชุด ภาพที่อัดจากฟิล์มกระจกผนึกบนเอกสารกระดาษแข็ง*. 20 พฤศจิกายน 2563. <https://archives.nat.go.th/th-th/>.

Det Kgl. Bibliotek . *Hans Niels Hass*. 17 พฤศจิกายน 2563. <http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object482872/da/>

Emily Green. *The "I" in Dedication*. 7 September 2011. <https://nmbx.newmusicusa.org/the-i-in-dedication/#:~:text=You%20are%20probably%20involved%20with,you've%20seen%20a%20dedication.>

Mogens Gaardbo. *Biografier over danske komponister af marcher*. 23 พฤศจิกายน 2563. <http://www.danskmilitaermusik.dk/biografier.htm#hass>.

Peter Henrik Horsten. *Prince of Thailand Member of the Royal Guards Association, Copenhagen*. February 2020. <https://www.garderforening.dk/princeofthailand.html>.



## 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 ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น 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) พิมพ์ไว้ได้ภาพ 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 ทางกองบรรณาธิการไม่มีความรับผิดชอบทางกฎหมาย

**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](http://www.music.mahidol.ac.th/mmj)