MAHIDOL MUSIC JOURNAL

COLLEGE OF MUSIC MAHIDOL UNIVERSITY

ISSN:
2586-9973 [PRINT]
2774-132X [ONLINE]

VOL. 7 NO. 2 JULY - DECEMBER 2024

Approved by TCI during 2022-2024

TCI JOURNAL CLASSIFICATION TIER 1

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ISSN: 2586-9973 [Print] / 2774-132X [Online]

VOL. 7 NO. 2: JULY – DECEMBER 2024

วารสาร Mahidol Music Journal เป็นวารสารที่ตีพิมพ์บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านดนตรีทุกแขนง รวมทั้งดนตรีศึกษา ดนตรีวิทยา ดนตรีแจ๊ส โดยไม่จำกัดประเภทของดนตรี ทั้งดนตรีคลาสสิก ดนตรีร่วมสมัย ดนตรีไทย ดนตรีของภูมิภาคต่าง ๆ หรือดนตรีชาติพันธุ์ หรือเป็นบทความสหวิทยาการที่มีดนตรีเป็นส่วนเกี่ยวข้อง ทุกบทความที่ได้รับการตีพิมพ์ต้องผ่านการกลั่นกรองพิจารณาคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 คน โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่บทความวิจัย บทความวิชาการ รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาดุริยางคศาสตร์
2. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวกับดนตรี
3. เพื่อสร้างเครือข่ายในการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

เจ้าของ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กำหนดเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

วารสาร Mahidol Music Journal

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

25/25 ถนนพุทธมณฑลสาย 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 ปีที่ 7 ฉบับที่ 2 ได้รับเกียรติจากนักวิชาการ อาจารย์ นิสิต นักศึกษา และนักวิจัย ส่งผลงานเพื่อตีพิมพ์บทความอย่างต่อเนื่อง วารสารตั้งปณิธานในการสร้างความเข้มแข็งทางวิชาการดนตรี และเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ทางวิชาการ วารสารจึงมีบทความด้านดนตรีที่หลากหลาย ทั้งดนตรีตะวันตก ดนตรีไทย และดนตรีชาติพันธุ์

จากการจัดกลุ่มคุณภาพวารสารเข้าสู่ฐานข้อมูลศูนย์ดัชนีอ้างอิงวารสารไทย (Thai-Journal Citation Index Centre - TCI) วารสาร Mahidol Music Journal ได้รับการจัดอันดับให้อยู่กลุ่ม 1 จนถึงวันที่ 31 ธันวาคม 2567

ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ

บรรณาธิการวารสาร Mahidol Music Journal

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ที่ปรึกษา

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการ

ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ผศ. ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พิสูจน์อักษร

ธัญญวรรณ รัตนภพ

ศิลปกรรม

จรูญ กะการดี

กองบรรณาธิการ (Editorial Board)

Prof. Dr. Simon Morrison	Princeton University (USA)
Dr. Sun Jung Lee	West Virginia University (USA)
Assist. Prof. Dr. Juliana Cantarelli Vita	University of Hartford (USA)
Assoc. Prof. Dr. Yew Choong Cheong	UCSI University Institute of Music (Malaysia)
ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ. ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.ปวัตน์ชัย สุวรรณคังคะ	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ. ดร.นัฏฐิกา สุนทรธนผล	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ศ.พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผศ. ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดำริห์ บรรณวิทยกิจ	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รศ. ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดร.นิพัต กาญจนะหุต	มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ดร.อาศิษฐ์ เกตุจันทรา	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ดร.จักรี กิจประเสริฐ	มหาวิทยาลัยบูรพา
รศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	มหาวิทยาลัยรังสิต
ผศ. ดร.ชัญพงศ์ ทองสว่าง	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
รศ. ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ. ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ. ดร.พีรเชฏฐ์ คลังพระศรี	มหาวิทยาลัยมหิดล
ดร.อำไพ บูรณประพฤกษ์	มหาวิทยาลัยมหิดล
Assist. Prof. Dr. Kyle R. Fyr	มหาวิทยาลัยมหิดล

จริยธรรมในการตีพิมพ์ของวารสาร Mahidol Music Journal

ผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนต้องรับรองว่าผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อนและไม่อยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ที่อื่น
2. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานของตนเอง หรือเป็นผลงานร่วมของทุกคนที่มีชื่อปรากฏเป็นเจ้าของผลงาน
3. การหยิบยกข้อมูลบางส่วนมาจากที่อื่น ผู้เขียนมีวิธีเขียนและอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง สิ่งอื่น ๆ ที่หยิบยกมา เช่น รูปภาพ บทกลอน แผนผัง ฯลฯ ต้องปราศจากลิขสิทธิ์จากแหล่งต้นกำเนิด ทั้งนี้การหยิบยกมาต้องถูกต้องตามการใช้ลิขสิทธิ์ของผู้อื่นโดยชอบธรรม (Fair use) หากเกิดการฟ้องร้องในกรณีละเมิดลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องเป็นผู้รับผิดชอบแต่เพียงฝ่ายเดียว
4. ผู้เขียนต้องนำเสนอข้อมูลโดยไม่มีการบิดเบือนข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ
5. ในกรณีที่เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคน ผู้เขียนต้องรับรองว่าได้ดำเนินการวิจัยภายใต้หลักจริยธรรมการวิจัยในคนและแสดงเอกสารการผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน
6. ผู้เขียนต้องระบุชื่อแหล่งทุนที่สนับสนุนการทำวิจัย (ถ้ามี) และระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)

บรรณาธิการวารสาร

1. บรรณาธิการวารสารมีหน้าที่พิจารณาผลงานในเบื้องต้นว่าสอดคล้องกับขอบเขตของวารสารหรือไม่ และพิจารณาเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร โดยตัดสินใจจากการประเมินคุณภาพของผู้ทรงคุณวุฒิ
2. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงานต่อผู้ประเมิน และไม่เปิดเผยชื่อผู้ประเมินต่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน
3. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความแก่ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องในระหว่างกระบวนการพิจารณาบทความไปจนถึงการตีพิมพ์ และไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความเลยในกรณีปฏิเสธการตีพิมพ์
4. บรรณาธิการวารสารต้องไม่มีผลประโยชน์ร่วมกับผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน ผู้ประเมิน และกองบรรณาธิการ
5. บรรณาธิการวารสารจะระงับการตีพิมพ์ในกรณีค้นพบความไม่ถูกต้อง เช่น การคัดลอกผลงาน การบิดเบือนข้อมูล ผลประโยชน์ทับซ้อน ทั้งนี้การพิจารณาและดุลยพินิจของบรรณาธิการวารสารถือเป็นที่สิ้นสุด

ผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความควรตอบรับการประเมินบทความที่ตรงกับความเชี่ยวชาญของตน ที่สามารถประเมินบทความได้อย่างเหมาะสมและภายในระยะเวลาที่กำหนด
2. เมื่อผู้ประเมินบทความได้รับบทความจากบรรณาธิการวารสารแล้วค้นพบว่า บทความนั้นอาจมีส่วนเกี่ยวข้องกับตน เช่น มีส่วนร่วมในงานนั้น หรือรู้จักผู้เขียนบทความเป็นการส่วนตัว อันทำให้การประเมินบทความไม่สามารถปราศจากผลประโยชน์ของตนเอง ผู้ประเมินบทความควรแจ้งบรรณาธิการวารสารและปฏิเสธการประเมินบทความนั้น
3. ผู้ประเมินบทความต้องไม่นำข้อมูลในบทความที่กำลังประเมินมาใช้เสมือนเป็นงานของตน และต้องไม่เปิดเผยข้อมูลที่อยู่ในบทความต่อผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ต้องเก็บรักษาเป็นความลับจนกว่าบทความนั้นได้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่
4. ผู้ประเมินบทความควรประเมินบทความอย่างเที่ยงตรง ปราศจากอคติ ไม่นำเรื่องส่วนตัวมาเกี่ยวข้อง ไม่ให้เรื่องราวหรือที่มาของบทความ เช่น กลุ่มชาติพันธุ์ ความเชื่อทางศาสนาหรือทางการเมือง เพศ ผลประโยชน์ทางการตลาด มามีอิทธิพลต่อการประเมินบทความนั้น
5. ผู้ประเมินบทความควรแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบในกรณีที่พบว่า บทความนั้นหรือบางส่วนของบทความนั้นเหมือนกับบทความอื่นที่ตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว และผู้ประเมินบทความควรระบุงานวิจัยอื่นที่ใกล้เคียงหรือสอดคล้องกับบทความนี้แต่ผู้เขียนไม่ได้อ้างถึง เข้าไปในการประเมินด้วย รวมถึงระบุลงไปในการประ เมินในกรณีที่พบว่า บทความนี้อาจทำให้เกิดข้อขัดแย้งระหว่างผู้เกี่ยวข้อง เช่น การทำผิดจริยธรรมการวิจัยในคน

สารบัญ
Contents

VOL. 7 NO. 2: JULY – DECEMBER 2024

1 **แนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลางของสถาบันเปียโนบางกอก**
THE GUIDELINES FOR INTERMEDIATE CLASSICAL PIANO INSTRUCTION OF THE PIANO ACADEMY OF BANGKOK
ขวัญชนก อิศราธิกูล, ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล, นิอร เตรัตนชัย

20 **แนวทางการผลิตเสียงสำหรับเครื่องกระทบคลาสสิก**
SOUND PRODUCTION METHODS FOR CLASSICAL PERCUSSION INSTRUMENTS
วรรณภา ญาณวุฒิ, ธนสิทธิ์ ศิริพานิชวัฒนา

39 **วิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของออสการ์ ปีเตอร์สัน ในบทเพลงเดอะเกิร์ลฟรอมอิปาเนมา**
AN ANALYSIS OF OSCAR PETERSON'S IMPROVISATION IN THE GIRL FROM IPANEMA
กริชพล อินทนิน

54 **กระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง**
THE TRANSMISSION PROCESS OF KNOWLEDGE AND TECHNIQUE FOR PLAYING *KHLUI* IN THAI COUNTRY SONGS
ณัฐภัทร เรืองบุญ, ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน, ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล

72 **IN QUEST OF EMPTINESS: THE STUDY OF BUDDHIST INFLUENCES ON JONATHAN HARVEY AND HIS COMPOSITIONS**
Poumpak Charuprakorn

94 **กระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ คณะรำสวดวิชัยราชันย์**
THE TRANSMISSION PROCESS OF THE ART OF ANCIENT CHANTING DANCE OF WICHAI VEJ-O-SOT FROM WICHAI-RAJAN ANCIENT CHANTING DANCE BAND
ณฐพล วรรณจนา, ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน, ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล

109 **A STUDY GUIDE TO FRANZ LISZT'S LA CAMPANELLA**
Maykin Lerttamrab

122 เพลงเปล : ฉันทลักษณ์ ความหมาย ทำนอง และภาพสะท้อนสังคมชาวป่าตอง จังหวัดภูเก็ต
PHLENG PLAY: VERSIFICATION PROSODY, MEANING, MELODY AND SOCIAL REFLECTION OF PATONG, PHUKET
จารุวัฒน์ นวลใย

140 การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดนตรีพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา
SAFEGUARDING AND SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF *PHIN PIA*: THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF LANNA, THAILAND
กฤษฎิ์ เลกะกุล

157 A COMPOSITION PROJECT “MUSIC AND LOVE”
Ramasoon Sitalayan

175 EXPLORING MUSIC THERAPY'S ROLE IN ALZHEIMER'S DISEASE: A COMPREHENSIVE REVIEW
Rada Makaraphun, Punnawich Phungsoondara, Warinnapa Tantipas, Prayuth Poowaruttanawiwit

197 A PRACTICAL GUIDE FOR STUDYING BASSIST JOHN PATITUCCI'S PERFORMANCE OF “LIKE SOMEONE IN LOVE”
Tanarat Chaichana

217 เพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตาร์ดูเอ็ต : การศึกษา การเรียบเรียงทำนองและเทคนิคสำหรับกีตาร์คลาสสิก
FOUR REGIONAL FOLKSONGS FOR GUITAR DUET: A STUDY OF ARRANGEMENT AND TECHNIQUES FOR CLASSICAL GUITAR
เผด็จ เนตรภักดี, ธรรศ อัมโร

235 การเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ : แนวทางการพัฒนา ประโยชน์ และความท้าทาย
PIANO PEDAGOGY FOR OLDER ADULTS: DEVELOPMENT APPROACHES, BENEFITS, AND CHALLENGES
วิชญ์ บุญรอด

252 เปียโนทรีโอหมายเลข 2 สำหรับไวโอลิน เชลโล และเปียโน
PIANO TRIO NO. 2 FOR VIOLIN, CELLO, AND PIANO
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

แนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลาง ของสถาบันเปียโนบางกอก

THE GUIDELINES FOR INTERMEDIATE CLASSICAL PIANO INSTRUCTION OF THE PIANO ACADEMY OF BANGKOK

ขวัญชนก อิศราธิกูล*, ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล, นิอร เตรัตนชัย*****

Kwanchanok Isarathikul*, Preeyanun Promsukkul**, Ni-on Tayrattanachai***

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาสภาพการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลางในสถาบันเปียโนบางกอก และ 2) นำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลางในรูปแบบคู่มืออิเล็กทรอนิกส์ โดยใช้วิจัยเชิงคุณภาพ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักจากสถาบันเปียโนบางกอก จำนวน 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่าน และ 2) กลุ่มครูเปียโน 10 ท่าน ใช้การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้างและการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม วิเคราะห์ข้อมูลแบบอุปนัย และนำเสนอข้อมูลในรูปแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์

จากการศึกษา พบว่า 1) สภาพการจัดการเรียนการสอน ครูผู้สอนยึดถือหลักการเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยมีการออกแบบการเรียนการสอนตามความสามารถและองค์ความรู้เดิมของผู้เรียน และ 2) แนวทางการจัดการเรียนการสอน พบว่า (1) ด้านครูผู้สอน ควรมุ่งเน้นการทำงานร่วมกันในสถาบัน ระหว่างครูระดับศิลปิน ผู้ช่วยศิลปิน และครูผู้สอน และควรมีทัศนคติที่ยืดหยุ่นให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์จากครูท่านอื่น (2) ด้านผู้เรียน ควรเน้นการออกแบบการเรียนการสอนที่เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน ทั้งทางด้านร่างกาย อายุ ทักษะปฏิบัติ และความคาดหวังของผู้ปกครอง (3) ด้านการจัดการเรียนการสอน ควรมุ่งเน้นให้ผู้ปกครองและผู้เรียนมีส่วนรวมในการวางแผนการเรียนรู้ (4) ด้านสภาพแวดล้อม ควรคำนึงถึงการจัดพื้นที่ใช้สอยอย่างเหมาะสม การใช้อุปกรณ์ที่มีคุณภาพ และเอื้อต่อการเรียนรู้ของผู้เรียน

คำสำคัญ : แนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโน / การเรียนเปียโนคลาสสิกระดับกลาง / คู่มืออิเล็กทรอนิกส์สำหรับการจัดการเรียนการสอน

---

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, prawkwan.i@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, nion.tay@mahidol.ac.th

* Graduate Student, Music Education Department, College of Music, Mahidol University, prawkwan.i@gmail.com

** Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

*** Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, nion.tay@mahidol.ac.th

Received 18/03/2567, Revised 07/05/2567, Accepted 15/05/2567

Abstract

The research aimed to achieve two primary objectives: 1) to conduct a comprehensive analysis of the intermediate classical piano instruction at the Piano Academy of Bangkok and 2) to compile a set of instructional guidelines, for intermediate classical piano education in the electronic manual format in a form of qualitative study. The participants from Piano Academy of Bangkok were divided two groups: 1) two experts, and 2) ten teachers. Data collection using a semi-structured interview instrument and non-participant observational methods. Data analysis in a form of analytic induction and presented in descriptive analysis form.

The research findings revealed that 1) within the instructional context, teachers customized their piano teaching approaches primarily to align with individual student capabilities and prior knowledge. 2) The instruction for the intermediate classical piano founds that (1) teachers' aspect—the role of teachers should emphasize a commitment to fostering collaboration among artists, assistant artists, and teaching collaborators. Teachers were encouraged to adopt a flexible disposition that facilitated students' openness to novel perspectives from their peers.; (2) Students' aspect— should emphasis is placed on teaching and learning design that is appropriate for each learner including physical aspect, age, practical skills, and expectations of parents.; (3) Instructional aspect— the pedagogy in the instructional aspect should involve students and parents in setting learning objectives and content.; (4) Environmental aspect—an atmosphere conducive to student learning prevailed, should complement by well-proportioned facilities and spaces equipped with high-quality musical instruments.

Keywords: Guidelines for Piano Instruction / Intermediate Classical Piano Instruction / Electronic Instruction Management Manual

บทนำ

การเรียนเปียโนในประเทศไทยได้รับความนิยมและแพร่หลายเป็นอย่างมากในกลุ่มผู้ที่สนใจศึกษาดนตรีสากล ทำให้มีโรงเรียนดนตรีเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยในหลายสถาบันมีการเปิดรับสมัครการสอบวัดระดับมาตรฐานทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ รวมถึงมีการพัฒนาหลักสูตรการสอนที่มีความหลากหลายมากขึ้น[1] ด้วยเหตุเพราะการเรียนเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยฝึกการพัฒนาร่างกาย จิตใจ สมอง และกล้ามเนื้อของผู้เรียน รวมถึงเป็นการสร้างวินัยและการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ จากการศึกษาพบว่า โรงเรียนดนตรีหลายแห่งในประเทศไทยได้มีการนำหลักสูตรที่มีคุณภาพจากต่างประเทศเข้ามาใช้ในโรงเรียน อาทิ หลักสูตรยามาฮ่า (Yamaha) และหลักสูตรซูซูกิ (Suzuki) รวมไปถึงการออกแบบหลักสูตรที่มีความเหมาะสมกับนักเรียนเปียโนในประเทศไทย โดยมีการเปิดสอนเปียโนทั้งในรูปแบบเดี่ยวและรูปแบบกลุ่ม โดยเริ่มตั้งแต่การเรียนเปียโนในระดับชั้นต้น ไปจนถึงการเรียนเปียโนอย่างเป็นมืออาชีพในระดับชั้นสูง[2]

การเรียนเปียโนคลาสสิก ได้มีการแบ่งการเรียนออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ 1) ระดับชั้นต้น 2) ระดับชั้นกลาง และ 3) ระดับชั้นสูง ในการเรียนเปียโนระดับชั้นกลาง เป็นช่วงที่ผู้เรียนผ่านการเรียนเปียโนมาแล้ว 2-3 ปี มีความเข้าใจในเรื่องของตัวโน้ต จังหวะ และสามารถสื่อสารอารมณ์เพลงได้อย่างถูกต้อง[3] ในปัจจุบันมีหนังสือแบบเรียนเปียโนที่ถูกพัฒนาเกิดขึ้นมากมายโดยผู้เชี่ยวชาญ โดยพบว่าหนังสือแบบเรียนเปียโนส่วนมากเป็นหนังสือแบบเรียนสำหรับนักเรียนระดับชั้นต้น ที่มุ่งเน้นการปูพื้นฐานความรู้และทักษะในการอ่านโน้ต การทำความเข้าใจจังหวะ การบรรเลงเปียโน และการฟัง[4] แต่ในส่วนของหนังสือแบบเรียนเปียโนระดับชั้นกลางและชั้นสูง มักพบเพียงหนังสือที่รวบรวมบทเพลงในการเรียนเปียโนเท่านั้น มักไม่ค่อยพบแบบเรียนที่มีการอธิบายรายละเอียดต่าง ๆ เฉกเช่นเดียวกับแบบเรียนในระดับชั้นต้น จึงเป็นการยากต่อครูผู้สอนในการคัดเลือกเนื้อหาสาระและบทเพลงในการสอนให้เหมาะสมตามเกณฑ์ของการเรียนเปียโนระดับกลาง ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่าการมีคู่มือแนวทางการสอนจะช่วยให้ครูผู้สอนได้ทราบถึงเกณฑ์และขอบเขตในการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลาง เพื่อส่งผลให้การสอนดำเนินไปอย่างมีมาตรฐานและมีทิศทางเดียวกันอย่างสมบูรณ์ อีกทั้งการมีคู่มือแนวทางการสอนที่อยู่ในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ เป็นการปรับใช้เทคโนโลยีให้เข้ากับยุคสมัยปัจจุบัน ส่งผลให้ผู้อ่านมีความสะดวกรวดเร็วในการเปิดอ่านมากขึ้น

สำหรับสถาบันเปียโนบางกอก เป็นโรงเรียนดนตรีที่มีชื่อเสียงในด้านการสอนเปียโน ที่เน้นการวางแผนและออกแบบการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละบุคคล ด้วยวิสัยทัศน์ของผู้บริหารที่มีแนวคิดกว้างไกลและมีความต้องการพัฒนาผู้เรียนเปียโนในประเทศไทยให้ก้าวไปสู่เวทีระดับโลก โดยผ่านความร่วมมือของผู้บริหาร

---

[1] Nion Tayrattanachai, “Piano Pedagogy Content for Intermediate Students at Age 8-12,” *Journal of Studies in the Field of Humanities* 29, no. 1 (2022): 258. (in Thai)

[2] “History,” Music Campus for General Public, College of Music, Mahidol University, accessed February 2, 2024, http://www.mcgp-mahidol.com/paragon/history.php

[3] Marienne Uszler, Stewart Gordon, and Scott McBride-Smith, *The Well-Tempered Keyboard Teacher*, 2nd ed. (Farmington Hills, Michigan: Cengage Learning, 1999), 81.

[4] Jeanine M. Jacobson, *Professional Piano Teaching, Vol 1: A Comprehensive Piano Pedagogy Textbook* (California: Alfred Publishing, 2016), 41.

ครูผู้สอน ผู้ปกครอง และผู้เรียน[5] จึงส่งผลให้สถาบันเปียโนบางกอกเป็นสถานที่ที่รวบรวมครูผู้สอนที่มีความชำนาญในการสอนเปียโน มีผู้เรียนที่มีคุณภาพ เป็นเหตุให้ทางสถาบันประสบความสำเร็จและมีการเติบโตอย่างก้าวประโดดภายในระยะเวลาเพียง 5 ปี จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่ามีงานวิจัยในแง่มุมของแนวทางการสอนเปียโนและการสร้างคู่มืออิเล็กทรอนิกส์ อาทิ 1) แนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนโดยการสะท้อนคิดเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงเปียโนสำหรับนักเรียนเปียโนระดับกลาง[6] 2) แนวทางการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เปียโนสำหรับนักเรียนที่มีภาวะออทิซึม[7] 3) การพัฒนาหนังสืออิเล็กทรอนิกส์วิชาคอมพิวเตอร์เรื่องโปรแกรมเพนต์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนอนุบาลเชียงของ จังหวัดเชียงราย[8] จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ได้กล่าวถึง พบว่ายังมีไม่มากนัก ในการจัดทำแนวทางการสอนเปียโนในรูปแบบของคู่มืออิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะศึกษา ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาเรื่อง “แนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลางของสถาบันเปียโนบางกอก” โดยทำการศึกษากระบวนการสอนและสร้างเป็นคู่มือการสอนในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ เพื่อเป็นประโยชน์แก่ครูเปียโนในสถาบันเปียโนบางกอกและครูเปียโนในประเทศไทยต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาสภาพการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลาง ในสถาบันเปียโนบางกอก
2. เพื่อนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลาง ในรูปแบบคู่มืออิเล็กทรอนิกส์

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) โดยมีวิธีดำเนินการศึกษาดังนี้

1. ศึกษาข้อมูล เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อสร้างกรอบแนวคิดในการศึกษาการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลาง และข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

2. กลุ่มผู้ให้ข้อมูล ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ โดยใช้วิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (purposive sampling) ประกอบไปด้วย 1) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 2 ท่าน ได้แก่ ผู้อำนวยการ และ

---

[5] “Piano Academy of Bangkok,” Piano Academy of Bangkok, accessed January 5, 2024, https://www.pianoacademybkk.com

[6] Ajcharica Paisarnsrisomsuk, “Guidelines for Organizing Reflective Thinking Piano Lesson to Develop Piano Skills of Intermediate Piano Students” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2016). (in Thai)

[7] Intuon Chantanapumma, “Guidelines for The Organization of Piano Learning Activities for Students with Autism Spectrum Disorders” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2018). (in Thai)

[8] Darawee Puncha, “Development of an Electronic Book in the Computer Course on the Topic of Paint Program for Prathom Suksa III Students at Anuban Chiang Khong School in Chiang Rai Province” (Master’s thesis, Sukhothai Thammathirat Open University, 2017). (in Thai)

รองผู้อำนวยการของสถาบันเปียโนบางกอก และ 2) กลุ่มครูผู้สอนในสถาบันเปียโนบางกอก จำนวน 10 ท่าน ซึ่งเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการสอน 3 ปี ขึ้นไป มีวุฒิการศึกษาขั้นต่ำในระดับปริญญาตรีด้านดนตรี (Bachelor of Music) และมีนักเรียนเปียโนระดับกลางที่ได้รับรางวัลจากการสอบหรือการแข่งขันระดับประเทศ

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบไปด้วย 1) แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (semi-structured interview) สำหรับผู้เชี่ยวชาญในสถาบัน มีการกำหนดขอบเขตของคำถามโดยอ้างอิงจากบริบททางการสอนระดับเมโซ ของยูรี บรอนเฟนเบรนเนอร์ (Urie Bronfenbrenner)[9] เพื่อศึกษามุมมองของการบริหารและการจัดการเรียนการสอนภายในสถาบัน 2) แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (semi-structured interview) สำหรับครูผู้สอนในสถาบัน มีการกำหนดขอบเขตของคำถามโดยอ้างอิงจากบริบททางการสอนระดับไมโคร ของยูรี บรอนเฟนเบรนเนอร์ เพื่อศึกษาประเด็นของครูผู้สอน ผู้เรียน การจัดการเรียนการสอน และสภาพแวดล้อมในสถาบัน และ 3) แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participant observation) เพื่อสังเกตบรรยากาศที่เกิดขึ้นในชั้นเรียน โดยผู้วิจัยไม่เข้าไปมีส่วนในกระบวนในชั้นเรียน เพื่อไม่ให้เหตุการณ์นั้นได้รับผลกระทบทางใดทางหนึ่ง[10]

4. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล การสัมภาษณ์และการสังเกตดำเนินไปภายใต้ความสมัครใจของผู้เข้าร่วมการวิจัย และเป็นไปตามหลักจริยธรรมการวิจัยในคน ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์และตีความข้อมูลแบบอุปนัย (analytic induction) โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ และการสังเกต มาจำแนกประเด็นการศึกษา จัดประเภทอย่างเป็นหมวดหมู่ และตรวจสอบอย่างละเอียด โดยมีการสรุปผลการวิจัยตามจุดประสงค์ที่ตั้งไว้ และนำเสนอข้อมูลในรูปแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analysis)

5. การสร้างคู่มือการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลางของสถาบันเปียโนบางกอก ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการจัดหมวดหมู่ข้อมูลที่ได้รับจากการศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ และการสังเกต โดยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ผลและเรียบเรียงเนื้อหาอย่างเป็นระเบียบ โดยคำนึงถึงความถูกต้องของเนื้อหา มีการใช้ภาษาที่เรียบง่าย ชัดเจน มีตารางประกอบ โดยในคู่มือ ประกอบไปด้วย 1) คำชี้แจงการใช้คู่มือ 2) สารบัญ 3) เนื้อหาสาระ ประกอบไปด้วย (1) นโยบายและวิสัยทัศน์ของสถาบันเปียโนบางกอก (2) แนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนระดับกลาง 4) เอกสารเพิ่มเติม โดยภายหลังจากผู้วิจัยจัดทำคู่มือเสร็จสิ้นแล้ว ผู้วิจัยจะให้ผู้เชี่ยวชาญในสถาบันเปียโนบางกอกตรวจสอบเนื้อหาในเบื้องต้นและดำเนินการแก้ไขตามคำแนะนำ หลังจากนั้นจึงนำเสนอคู่มือแก่อาจารย์ที่ปรึกษาต่อไป

---

[9] Tisana Khemmani, *Teaching Science: Knowledge for The Effective Learning Process Management*, 24th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2020), 16-21. (in Thai)

[10] Chai Potisita, *Art and Science of Qualitative Research*, 9th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2020), 218. (in Thai)

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และการสังเกต มานำเสนอผลการวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 2 ด้าน ตามวัตถุประสงค์การวิจัย ได้แก่

1. สภาพการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลางในสถาบันเปียโนบางกอก

สภาพการจัดการเรียนการสอนในสถาบันเปียโนบางกอก ประกอบไปด้วย 5 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) ด้านนโยบายและวิสัยทัศน์ของสถาบันเปียโนบางกอก 2) ด้านครูผู้สอน 3) ด้านผู้เรียน 4) ด้านการจัดการเรียนการสอน และ 5) ด้านสภาพแวดล้อม ดังนี้

1) ด้านนโยบายและวิสัยทัศน์ของสถาบันเปียโนบางกอก

สถาบันเปียโนบางกอก เป็นสถาบันสอนเปียโนที่มีชื่อเสียงในประเทศไทย ก่อตั้งโดยผู้เชี่ยวชาญที่จบการศึกษาด้านดนตรีด้วยวุฒิการศึกษาในระดับปริญญาเอกด้านดนตรี มีความชำนาญในการปฏิบัติทักษะเปียโนและการสอน และมีประสบการณ์ด้านการสอนมามากกว่า 9 ปี ได้แก่ ดร.พรพรรณ บันเทิงหรรษา และ ดร.คริสโตเฟอร์ จันวอง แมคคิแกน สถาบันเปียโนบางกอกตั้งอยู่ ณ ใจกลางเมืองกรุงเทพมหานคร มีการจัดสรรห้องใช้สอยและอุปกรณ์ที่เพียงพอ ครอบคลุมการเรียนรู้ของผู้เรียน มีห้องสอนที่มีคุณภาพ และห้องแสดงที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนและครูผู้สอนใช้งานเพื่อทำการอัดเสียงหรือจัดการแสดงภายในโรงเรียน รวมถึงมีห้องเรียนสำหรับเครื่องดนตรีอื่น อาทิ ห้องกลอง ห้องกีตาร์ ห้องขับร้อง รวมไปถึงพื้นที่อำนวยความสะดวกให้แก่ผู้ปกครอง

ผู้บริหารของสถาบันเปียโนบางกอก มีวิสัยทัศน์ที่ต้องการยกระดับความสามารถของนักเรียนเปียโนในประเทศไทยให้ก้าวไปสู่มาตรฐานของวงการเปียโนระดับโลก โดยอาศัยการร่วมมือระหว่างผู้เชี่ยวชาญในฐานะครูระดับศิลปินกับครูผู้สอนในสถาบัน ในการออกแบบการสอนให้มีความเหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน เพื่อดึงศักยภาพสูงสุดของผู้เรียน เนื่องจากผู้เรียนเปียโนระดับกลางแต่ละคนมีความแตกต่างกัน รวมถึงการปลูกฝังให้ผู้เรียนได้มีมุมมองและเห็นคุณค่าที่ดีในการเรียนดนตรี สามารถซึมซับและเผยแพร่ไปยังผู้อื่นได้ ผู้เชี่ยวชาญในสถาบันต้องการสร้างมาตรฐานการเรียนเปียโนผ่านการร่วมมือกันระหว่างองค์กรภายนอกสถาบัน อาทิ การสร้างความสัมพันธ์กับโรงเรียนนานาชาติและโรงเรียนเอกชนเพื่อเปิดโอกาสให้นักเรียนได้มีเวทีในการแสดงความสามารถ รวมไปถึงการร่วมมือระหว่างบุคลากรภายในสถาบัน โดยเน้นย้ำในการส่งเสริมให้บุคลากรในสถาบันมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในการสอน เพื่อพัฒนาสถาบันให้เติบโตอย่างมีคุณภาพ อีกทั้งการส่งเสริมการสร้างมาตรฐานการสอบและการคัดเลือกผู้เรียนต่อไปในอนาคต ดังที่ พรพรรณ บันเทิงหรรษา ได้กล่าวไว้ ดังนี้

“คือเราจะเห็นว่ามีเกาหลี จีน ไปคว้ารางวัลใหญ่ของโลก เช่น ไปแข่ง Tchaikovsky แข่ง Chopin โลก แข่ง Van Cliburn แข่ง Gina Bachauer และ Sydney International ซึ่งยังไม่เคยมีคนไทยไปถึงตรงนั้น ครูคิดว่าครูอาจจะไม่สามารถสร้างใน generation ครูได้ แต่ก็อาจจะมีลูกศิษย์ครูกลับมาแล้วสอน แล้วทำให้ standard เพิ่มขึ้นไปอีก”[11]

[11] Pornphan Banternghansa, “Goal of Piano Academy,” interview by Kwanchanok Isarathikul, March 31, 2023.

โดยบุคลากรครูในสถาบันเปียโนบางกอกแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ครูผู้สอน (teaching collaborator) ผู้ช่วยศิลปิน (assistance artist) และครูระดับศิลปิน (artist) ผู้เรียนของสถาบันเปียโนบางกอกทุกคนสามารถที่จะเรียนเสริมเพิ่มเติมกับผู้ช่วยศิลปินและครูระดับศิลปินได้ตามความเหมาะสม สถาบันเปียโนบางกอกมีการคัดเลือกบุคลากรที่จบการศึกษาทางด้านดนตรีโดยตรง มีศักยภาพในการเผยแพร่ทักษะดนตรีเป็นอย่างดี รู้จุดแข็งและจุดอ่อนของตัวเองอย่างชัดเจน และมีทัศนิคติที่ยืดหยุ่น (growth mindset) ทางสถาบันได้ให้ความช่วยเหลือในการแก้ไขปัญหาและจัดอบรมแนวทางการสอนเพื่อให้บุคลากรครูในสถาบันได้เข้าร่วมและพัฒนาตนเองในด้านต่าง ๆ เพื่อแลกเปลี่ยนมุมมอง แนวทางการสอน การทำงานของครูแต่ละท่าน และการปฏิบัติตัวต่อนักเรียนอยู่อย่างสม่ำเสมอ ดังที่ คริสโตเฟอร์ จันวอง แมคคิแกน ได้กล่าวไว้ว่า

“เป็นการแลกเปลี่ยนความคิดกันมากกว่า การที่จะทำงานด้วย เป็นการแนะนำกัน เราเรียนรู้ซึ่งกันและกัน as a community ถ้าทุกคนยอมที่จะ appreciate การที่เราจะเติบโตในทางของเรา we can grow by understanding and learning from each other”[12]

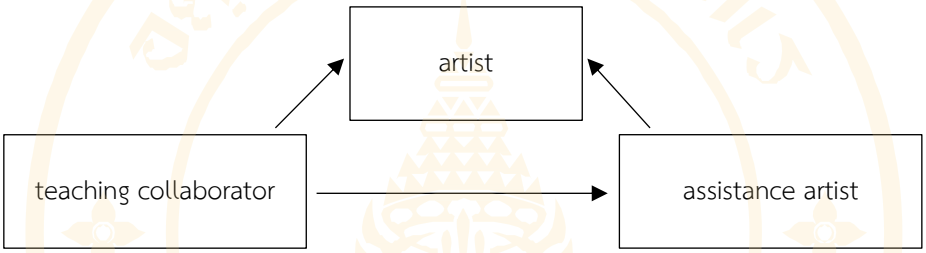


Diagram 1 The work of Personnel within the Piano Academy of Bangkok

Source: by author

2) ด้านครูผู้สอน

พบว่าครูผู้สอนทุกท่านในสถาบันเปียโนบางกอกจบการศึกษาทางด้านดนตรีโดยตรง โดยมีวุฒิการศึกษาต่ำสุดที่อยู่ที่ระดับปริญญาตรีด้านดนตรี (Bachelor of Music) มีประสบการณ์ในการเข้าร่วมการอบรมการสอนทั้งในรูปแบบการสอนเดี่ยวและการสอนกลุ่ม และการเข้าร่วมการเรียนกับนักเปียโนที่มีชื่อเสียงในระดับโลก โดยสามารถนำประสบการณ์ที่ตนเองได้รับมาปรับใช้ในการสอนผู้เรียนเปียโนระดับกลางของตนเอง โดยครูผู้สอนส่วนหนึ่งมีการพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่องทั้งด้านของอารมณ์ จิตใจ และการสื่อสาร ครูผู้สอนจึงมีการใช้วิธีการในการรับมือกับผู้เรียนที่แตกต่างกัน และครูผู้สอนอีกส่วนหนึ่งมีการพัฒนาความเชี่ยวชาญทางด้านวิชาชีพ (professional development) รวมไปถึงการเตรียมความพร้อมในการสอน เพื่อส่งเสริมความรู้ด้านทักษะปฏิบัติเปียโนให้แก่ผู้เรียนอย่างครบถ้วน โดยเริ่มจากการประเมินผู้เรียน และวางแผนออกแบบการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน

[12] Christopher Janwong McKiggan, “Teachers,” interview by Kwanchanok Isarathikul, April 7, 2023.

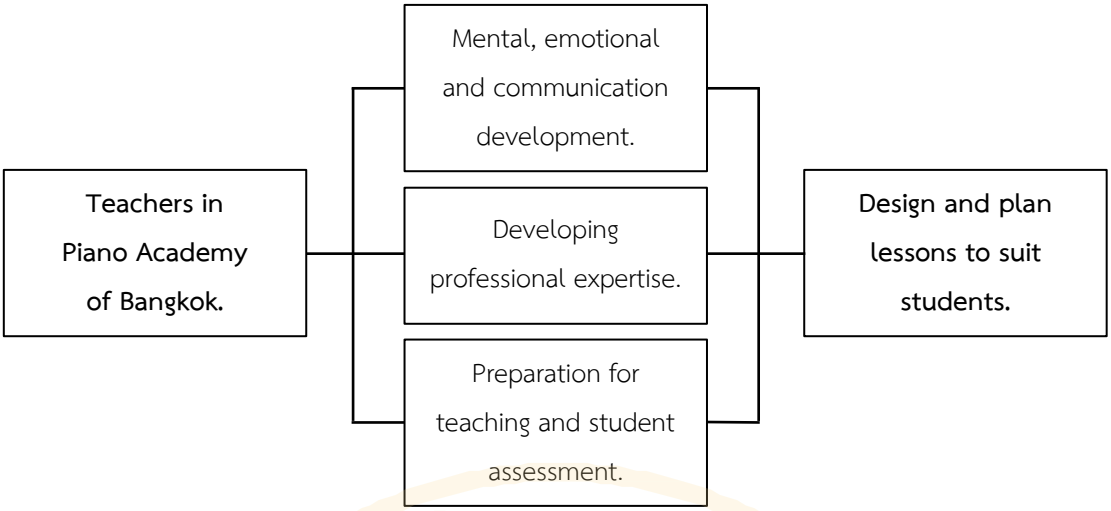


Diagram 2 Personal Development

Source: by author

3) ด้านผู้เรียน

พบว่าในสถาบันเปียโนบางกอกมีผู้เรียนเปียโนระดับกลางที่มีความหลากหลายในเรื่องของอายุ อารมณ์ จิตใจ ความคิด และทักษะ โดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

3.1) ผู้เรียนช่วงวัยประถมต้น 6-8 ปี มีทักษะการปฏิบัติเปียโนเทียบเท่าระดับชั้นกลาง แต่ยังพบปัญหาที่เกิดขึ้น เช่น ความซุกซนตามวัย กล้ามเนื้อไม่แข็งแรง การสื่อสารอารมณ์ และการตีความบทเพลงไม่ชัดเจน และหลักพื้นฐานในการเรียนเปียโนที่ขาดหายไป เช่น การอ่านโน้ต และการนับจังหวะ

3.2) ผู้เรียนช่วงประถมปลายถึงมัธยมต้น 9-15 ปี พบว่าจะมีกล้ามเนื้อที่แข็งแรง และสามารถสื่อสารอารมณ์ในบทเพลงอย่างถูกต้อง แต่ยังพบปัญหาในด้านอื่น เช่น การเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์ที่เข้าสู่ช่วงวัยรุ่น ภาระหน้าที่ในโรงเรียน และการดึงดูดของโซเชียลมีเดียในยุคปัจจุบัน

จากปัญหาที่กล่าวมาข้างต้น พบได้ว่าครูผู้สอนในสถาบันได้พยายามทำความเข้าใจธรรมชาติและพัฒนาการผู้เรียนที่มีความแตกต่างกัน รวมถึงการสนับสนุนที่ดีจากผู้ปกครองที่จะส่งผลให้การเรียนประสบความสำเร็จ พบว่าผู้ปกครองบางส่วนยังไม่ให้การสนับสนุน สร้างแรงจูงใจ และให้กำลังใจที่ดีแก่ผู้เรียนมากเท่าที่ควร จึงส่งผลให้การเรียนรู้ดำเนินไปได้อย่างไม่ราบรื่นและช้ากว่าเวลาที่กำหนด

4) ด้านการจัดการเรียนการสอน

จากประเด็นหลักเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอน แบ่งออกได้เป็น 5 ประเด็นย่อย ได้แก่

4.1) การตั้งจุดประสงค์ ครูผู้สอนในสถาบันส่วนมากได้ทำการประเมินความรู้เดิมของผู้เรียนที่ย้ายเข้ามาใหม่เป็นอันดับแรก (previous knowledge) และทำการพูดคุยเพื่อให้ทราบถึงแนวคิดและรสนิยมในการบรรเลงบทเพลง เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปตั้งจุดประสงค์ในการเรียนรู้โดยอิงตามความสามารถและความเหมาะสมของผู้เรียนเป็นหลัก (child center) โดยแบ่งจุดประสงค์ออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่

- การตั้งจุดประสงค์ทั่วไป ครูผู้สอนมีการสื่อสารกับผู้ปกครองและผู้เรียนเพื่อให้ทราบถึงความต้องการในการเรียน และร่วมกันสร้างกรอบแนวคิดและทิศทางในการเรียนรู้

- การตั้งจุดประสงค์เชิงพฤติกรรม โดยคำนึงถึงความก้าวหน้าและพัฒนาการในการเรียนรู้ทั้งทางด้านพุทธิพิสัย จิตพิสัย และทักษะพิสัยของผู้เรียนไปพร้อม ๆ กัน โดยตั้งเป็นเป้าหมายระยะสั้นและเป้าหมายระยะยาว

4.2) การกำหนดเนื้อหา พบว่าครูผู้สอนส่วนมากในสถาบันมีการคัดเลือกเนื้อหาให้เหมาะสมกับนักเรียน โดยคำนึงถึงรายละเอียดดังต่อไปนี้

- ความเหมาะสมของบทเพลงกับอายุของผู้เรียน ซึ่งส่งผลไปถึงการตีความและการถ่ายทอดอารมณ์ในบทเพลง

- ความยากง่ายของเทคนิคในบทเพลง ครูผู้สอนคัดเลือกให้เหมาะสมกับความสามารถของผู้เรียน

- ความแตกต่างของบทเพลง ในด้านจังหวะ อารมณ์ และยุคสมัย

ครูผู้สอนส่วนมากนิยมคัดเลือกบทเพลงโดยเลือกจากสถาบันทรินิตี้ (Trinity) และเอบีอาร์เอสเอ็ม (ABRSM) ในระดับเกรด 4 ถึงเกรด 6 ในขณะที่ครูผู้สอนอีกส่วนหนึ่งนิยมคัดเลือกบทเพลงเปียโนที่เป็นที่นิยมจากยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ 20 โดยบทเพลงระดับกลางนั้นมีความแตกต่างจากบทเพลงเปียโนในระดับต้นในเรื่องของความยาวของบทเพลง ความกว้างของช่วงโน้ต ความซับซ้อนของจังหวะ อารมณ์เพลง และทักษะที่ปรากฏในบทเพลง

4.3) การจัดกิจกรรมการเรียนการสอน พบว่าครูผู้สอนส่วนมากมีการแบ่งเวลาในการจัดกิจกรรมในชั้นเรียน ได้แก่ ขั้นนำ ขั้นสอน ขั้นสรุป ในบางกรณีครูผู้สอนได้พิจารณาถึงการปรับแผนการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน โดยคำนึงถึงเรื่องของสถานการณ์และอารมณ์ของผู้เรียน รวมถึงการใช้หลักจิตวิทยาเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการสอน ครูผู้สอนทั้ง 10 ท่านมีหลักการใช้จิตวิทยาที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งช่วยให้ชั้นเรียนดำเนินไปอย่างราบรื่นและผู้เรียนมีส่วนร่วมในชั้นเรียนอย่างเสมอ

4.4) สื่อและอุปกรณ์ที่ใช้ในการสอน พบว่าสื่อการสอนที่ครูผู้สอนนิยมใช้มากที่สุด ได้แก่ ยูทูบ (YouTube) ซึ่งจะทำให้ผู้เรียนได้ให้เห็นถึงทักษะการบรรเลงและการสื่อสารบทเพลงในภาพรวม ภายหลังจากที่ได้ฝึกฝนเรียนรู้บทเพลงในเบื้องต้น ครูผู้สอนจะใช้เมโทรนอมเพื่อช่วยในการนับจังหวะ รวมถึงใช้เครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์ เช่น ไอแพด แทปเล็ต เข้ามาเป็นตัวช่วยเสริมในการอัดวิดีโอหรืออัดเสียงเพื่อให้นักเรียนได้ฟังและเห็นการบรรเลงของตนเอง และสามารถประเมินตนเองได้

4.5) การวัดและประเมินผล พบว่าครูผู้สอนมีการวัดและประเมินผลการเรียนของนักเรียนอยู่เสมอ แต่พบว่ายังไม่ได้มีการจัดระเบียบการประเมินที่ชัดเจน โดยสามารถพบรูปแบบการประเมินผู้เรียนระหว่างการเรียนการสอน หลังการเรียนการสอน และการให้ผู้เรียนประเมินตนเองได้ ดังนี้

- การประเมินระหว่างการสอน ครูผู้สอนมีการประเมินในด้าน 1) พุทธิพิสัย ซึ่งเกี่ยวกับความรู้ ความเข้าใจ 2) จิตพิสัย ซึ่งเกี่ยวกับความรู้สึก ความชอบ เจตคติ 3) ด้านทักษะพิสัย ที่เกี่ยวกับทักษะการบรรเลง การอ่านโน้ต การอ่านจังหวะ และความคล่องแคล่ว

- การประเมินหลังการสอน ครูผู้สอนส่วนมากส่งเสริมให้ผู้เรียนเข้าร่วมการสอบและการแข่งขัน เพื่อเป็นการประเมินภายหลังการเรียน และนำคำแนะนำของกรรมการมาปรับใช้ในครั้งต่อไป ในขณะเดียวกัน

- การประเมินตนเอง ครูผู้สอนส่วนมากมีการให้นักเรียนของตนเองประเมินทักษะการบรรเลงของตนเองขณะที่อยู่ในชั้นเรียนอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้นักเรียนได้มองเห็นจุดเด่นและจุดอ่อนของตนเอง

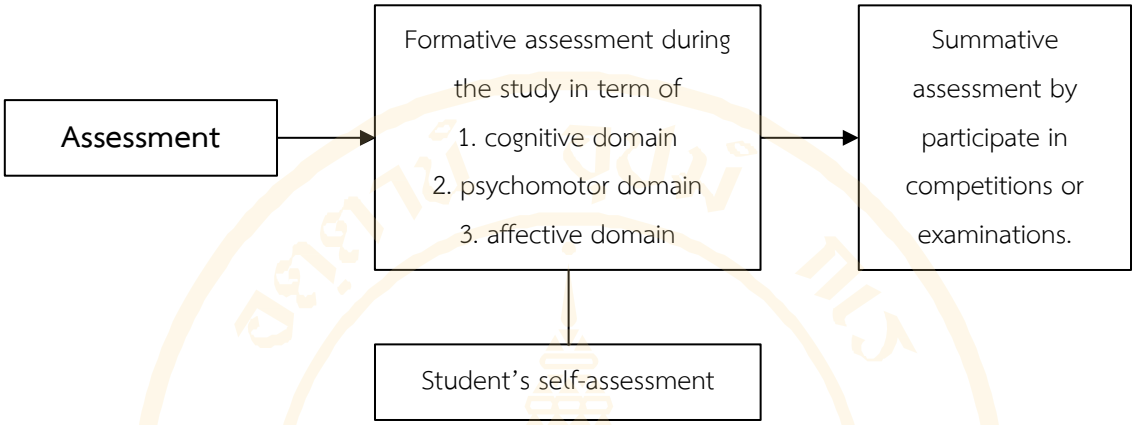


Diagram 3 Assessment

Source: by author

5) ด้านสภาพแวดล้อม

สถาบันเปียโนบางกอกให้ความสำคัญกับการใช้เปียโนอะคูสติกที่มีคุณภาพ มีห้องเรียนที่เพียงพอ มีบรรยากาศภายในโรงเรียนที่เอื้อต่อการเรียนรู้ ห้องเรียนมีความสะอาด ไม่มีสิ่งรบกวนการเรียนการสอน และมีพื้นที่อำนวยความสะดวกสำหรับครู ผู้ปกครอง และผู้เรียน

2. แนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลาง

จากการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการสังเกต สามารถสรุปและนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลาง โดยแบ่งออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่

1) ด้านครูผู้สอน

ครูผู้สอนควรเป็นผู้มีความสามารถในการปฏิบัติทักษะเปียโนขั้นสูง มีระเบียบวินัยในการทำงาน มีทักษะการสอนที่ดี มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับครูท่านอื่นอย่างต่อเนื่อง รวมถึงมีการพัฒนาตนเองในทุก ๆ ด้านอย่างสม่ำเสมอในเรื่องของ (1) การพัฒนาทางด้านจิตใจ อารมณ์ และการสื่อสาร เพื่อที่ครูผู้สอนจะได้เรียนรู้ในการรับมือกับความหลากหลายของผู้เรียนแต่ละคนได้อย่างเหมาะสม เพื่อประโยชน์สูงสุดในการเรียนรู้ของผู้เรียน และครูผู้สอนควรสื่อสารกับผู้บริหารและผู้ปกครองอย่างสม่ำเสมอ เพื่อร่วมกันวางแผนการจัดการแนวทางการสอน และแจ้งความคืบหน้าในการเรียน (2) การพัฒนาความเชี่ยวชาญทางด้านวิชาชีพ

และทักษะปฏิบัติ ครูผู้สอนควรศึกษาค้นคว้ารายละเอียดของบทเพลงเปียโนคลาสสิกระดับกลาง รวมถึงการหาโอกาสในการเข้าร่วมมาสเตอร์คลาสหรือการอบรมเกี่ยวกับการสอน เพื่อนำองค์ความรู้เหล่านั้นมาพัฒนาศักยภาพของผู้เรียน (3) การเตรียมความพร้อมในการสอนนักเรียนเปียโนระดับกลาง ครูผู้สอนควรศึกษาศักยภาพของผู้เรียนผ่านการประเมินเบื้องต้น เพื่อให้ทราบถึงความสามารถ ความรู้ สรีระร่างกาย รวมถึงการสื่อสารกับผู้ปกครองถึงขั้นตอนและรูปแบบในการเรียนรู้ เพื่อทำการวางแผนการสอนและสามารถกำหนดจุดมุ่งหมายในการเรียนรู้ให้ดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน โดยควรคำนึงถึงการคัดเลือกบทเพลงที่ใช้ในการสอน ความรู้ที่ขาดหายไปของผู้เรียน และปัญหาที่อาจเกิดขึ้นในชั้นเรียน

2) ด้านผู้เรียน

ผู้เรียนเปียโนในสถาบันเปียโนบางกอกมีช่วงอายุที่หลากหลาย โดยในแต่ละช่วงอายุจะพบเจอปัญหาที่แตกต่างกัน จึงเป็นเหตุให้ครูผู้สอนควรคำนึงถึงการเลือกใช้วิธีการแก้ไขปัญหาอย่างเหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละบุคคล โดยนักเรียนในสถาบันเปียโนบางกอกแบ่งออกเป็น 2 ช่วงอายุ ได้แก่

2.1) ผู้เรียนวัยประถมต้น (6-8 ปี) มักพบเจอพบปัญหาในเรื่องของ (1) ปัญหาด้านกล้ามเนื้อนิ้วมือยังไม่มีความแข็งแรงพอ ครูผู้สอนควรเสริมแบบฝึกหัดและการไล่โน้ตบันไดเสียง (scales) เพื่อเพิ่มความแข็งแรงของนิ้วมือ และคัดเลือกบทเพลงที่เหมาะสมกับนิ้วมือของผู้เรียน ไม่ควรมีช่วงเสียงที่กว้างจนเกินไป และสามารถปรับเปลี่ยนบทเพลงให้มีความท้าทายมากขึ้นเมื่อผู้เรียนแข็งแรงพอ (2) ปัญหาด้านสมาธิของผู้เรียน ครูผู้สอนควรแบ่งเวลาพักในชั้นเรียน เพื่อให้ผู้เรียนรู้สึกผ่อนคลาย (3) ปัญหาด้านการตีความบทเพลงไม่ชัดเจน ครูผู้สอนควรหาเทคนิคและกลวิธีในการอธิบายให้ผู้เรียนเข้าใจในสิ่งที่ต้องแสดงออกผ่านบทเพลง (4) ปัญหาด้านการอ่านโน้ตและความเข้าใจจังหวะของนักเรียนที่ยังไม่แม่นยำมากพอ ครูผู้สอนควรเสริมแบบฝึกทักษะการอ่านโน้ตและการอ่านจังหวะในชั้นเรียนทุก ๆ ครั้ง

2.2) ผู้เรียนวัยประถมปลายและมัธยม (9-15 ปี) มักจะไม่พบปัญหาในเรื่องสรีระและความเข้าใจเช่นเดียวกับผู้เรียนในช่วงประถมต้น แต่มักพบในเรื่องของการก้าวเข้าสู่ช่วงวัยรุ่น มีอารมณ์และฮอร์โมนซึ่งเป็นปัจจัยหลักที่มีการเปลี่ยนแปลงไป มีกิจกรรมภาระที่เยอะขึ้น และถูกดึงดูดด้วยสื่อโซเชียล ส่งผลให้การเรียนและการซ้อมไม่มีความต่อเนื่อง ในการเรียนเปียโนระดับกลาง อีกปัจจัยหลักที่สำคัญในการเรียนคือผู้ปกครอง เนื่องจากผู้เรียนจะได้พบกับครูผู้สอนเพียงแค่ 1-2 ชั่วโมงต่อสัปดาห์ และการเรียนจะประสบความสำเร็จได้เมื่อการฝึกซ้อมเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ดังนั้นครูผู้สอนควรทำการสื่อสารกับผู้ปกครองในการจัดตารางการฝึกซ้อมที่บ้าน สร้างแรงจูงใจ รวมถึงรายงานความคืบหน้าให้แก่ครูผู้สอนอย่างสม่ำเสมอ หากผู้ปกครองให้การช่วยเหลือผู้เรียน มีการสนับสนุนและให้กำลังใจที่ดี จะทำให้ผู้เรียนก้าวไปสู่ความสำเร็จได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3) ด้านการจัดการเรียนการสอน

การจัดการเรียนการสอน ได้แบ่งออกเป็น 5 ประเด็น โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1) การกำหนดวัตถุประสงค์ ก่อนการกำหนดจุดประสงค์ในการเรียนรู้ ครูผู้สอนควรประเมินความรู้เดิมของผู้เรียนเบื้องต้นในด้าน (1) ทักษะปฏิบัติ โดยให้ผู้เรียนบรรเลงบทเพลงที่ตนเองเคยเรียน (2) เทคนิคการใช้นิ้วมือ โดยให้ผู้เรียนบรรเลงการไล่โน้ตบันไดเสียง (3) ทฤษฎีดนตรี โดยใช้วิธีการถามคำถาม (4) การอ่านโน้ตฉับพลัน (5) รสนิยมทางดนตรี โดยใช้วิธีการพูดคุยกับผู้เรียน ภายหลังการประเมินความรู้เดิม

เสร็จสิ้น ครูผู้สอนควรกำหนดแนวทางและตั้งจุดประสงค์การเรียนโดยแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ (1) จุดประสงค์ทั่วไป เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดภาพรวมผ่านการสื่อสารกับผู้ปกครองและตัวผู้เรียนเป็นหลัก เพื่อกำหนดเป้าหมายในการเรียนรู้ร่วมกัน เนื่องจากผู้เรียนและผู้ปกครองแต่ละครอบครัวมีความต้องการที่แตกต่างกันออกไป รวมถึงเพื่อทำความเข้าใจในเรื่องของการเรียน ระยะเวลา และผลลัพธ์ที่จะเกิดขึ้นภายหลังการเรียนรู้ (2) จุดประสงค์เชิงพฤติกรรม เพื่อกำหนดแนวทางในการเรียนรู้รายคาบด้านเนื้อหาและทักษะผ่านการตั้งเป้าหมายของครูผู้สอน โดยแบ่งเป็น เป้าหมายระยะยาว เช่น เป้าหมายเพื่อสอบหรือแข่งขัน และเป้าหมายระยะสั้น เช่น เป้าหมายสำหรับการเรียนในแต่ละคาบเรียน

3.2) การกำหนดเนื้อหา ในการกำหนดเนื้อหาการเรียนให้แก่ผู้เรียน ครูผู้สอนควรมีการคัดเลือกบทเพลงให้เหมาะสม โดยคำนึงถึง (1) อายุ ครูผู้สอนควรเลือกบทเพลงที่เหมาะสมกับวัยของผู้เรียนเพื่อให้ผู้เรียนสามารถถ่ายทอดอารมณ์เพลงได้อย่างถูกต้อง (2) ทักษะปฏิบัติ ครูผู้สอนควรคำนึงถึงทักษะในบทเพลงที่สอดคล้องกับความสามารถของผู้เรียน ไม่ยากหรือง่ายจนเกินไป (3) ความแตกต่างของยุคสมัย เพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนบทเพลงที่มีความหลากหลาย โดยครูผู้สอนสามารถคัดเลือกบทเพลงมีมาตรฐานสำหรับนักเรียนเปียโนระดับชั้นกลางอย่างชัดเจนจากสนามสอบทรินิตี้และเอบีอาร์เอสเอ็ม เกรด 4 ถึงเกรด 6 และการเลือกใช้บทเพลงคลาสสิกพื้นฐานที่เป็นที่นิยม

3.3) การจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ครูผู้สอนควรกำหนดแบบแผนในการจัดการเรียนการสอนให้แก่ผู้เรียนอย่างชัดเจน เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เนื้อหาอย่างครบถ้วนและเป็นไปตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ โดยสามารถแบ่งเวลาเรียนได้เป็น 3 ช่วงตามความเหมาะสม ได้แก่ (1) ขั้นนำ เพื่อเป็นการวอร์มนิ้วมือ ผ่านการบรรเลงการไล่โน้ตบันไดเสียงและแบบฝึกหัด รวมถึงการทบทวนบทเพลงเก่า โดยใช้เวลาประมาณ 10-15 นาที (2) ขั้นสอน เพื่อเป็นการเรียนรู้เนื้อหาใหม่ และเก็บรายละเอียดในบทเพลงเป็นช่วงสั้น ๆ โดยใช้เวลาประมาณ 30-40 นาที (3) ขั้นสรุป เพื่อเป็นการสรุปสิ่งที่ได้เรียนรู้ อัดวิดีโอการบ้านให้แก่ผู้ปกครอง และรายงานผลการเรียนแก่ผู้ปกครองหลังจากเสร็จสิ้นคาบเรียน โดยใช้เวลาประมาณ 5-10 นาที ในการเรียนการสอนนักเรียนเปียโนระดับกลาง ครูผู้สอนควรมีการใช้หลักจิตวิทยาในการดึงดูดผู้เรียนให้มีความน่าสนใจเพื่อเป็นการสร้างแรงจูงใจให้ผู้เรียนมีการพยายามที่จะมุ่งสู่เป้าหมายให้สำเร็จ อาทิ (1) การกระตุ้นผู้เรียน (2) การสร้างบรรยากาศในการเรียนรู้ที่ดี (3) การให้กำลังใจ (4) การเข้าใจความรู้สึกของผู้เรียน รวมไปถึงการนำเทคนิคต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในการสอน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจการเรียนได้ง่ายดายมากยิ่งขึ้น อาทิ (1) การเชื่อมโยงหลักการกับความเป็นจริง โดยเปรียบเทียบบทเพลงกับสิ่งต่าง ๆ รอบตัว เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจรายละเอียดต่าง ๆ ได้ง่ายดายมากขึ้น (2) การแบ่งส่วนเพลง เพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนเก็บรายละเอียดเป็นช่วงสั้น ๆ สามารถที่จะจดจำได้อย่างแม่นยำ และ (3) การเปิดโอกาสให้นักเรียนได้ออกความเห็นเกี่ยวกับแนวคิดต่าง ๆ ในบทเพลงและการแลกเปลี่ยนความคิดระหว่างครูและนักเรียน

3.4) สื่อและอุปกรณ์ ในการเรียนการสอนผู้เรียนเปียโนระดับกลาง ครูผู้สอนควรเลือกใช้สื่อการสอนและอุปกรณ์ให้เหมาะสมกับนักเรียน ไม่ว่าจะเป็น สื่อการสอนประเภทยูทูบ เพื่อให้นักเรียนได้ฟังเสียงและเห็นภาพของบทเพลงที่ตนเองกำลังเรียนรู้และใช้อุปกรณ์เสริมเพิ่มเติม เช่น แฟลชการ์ด เมโทรนอม แบบฝึกหัดอ่านโน้ตและอ่านจังหวะเพิ่มเติม

3.5) การวัดและประเมินผล ครูผู้สอนควรประเมินผลผู้เรียนในการเรียนเปียโนระดับกลาง โดยใช้หลักการประเมินตามสภาพจริง โดยแบ่งการประเมินออกเป็น 3 รูปแบบ ดังนี้ (1) การประเมินระหว่างการเรียนการสอน โดยทำการประเมินในด้านของ (1.1) ด้านพุทธิพิสัย เพื่อวัดความรู้และความเข้าใจเนื้อหาการเรียน ผ่านการถามคำถามและการสังเกต (1.2) ด้านจิตพิสัย เพื่อให้เห็นถึงการแสดงออกถึงความชอบและพฤติกรรมของผู้เรียน ผ่านการถามคำถามและการสังเกตเช่นเดียวกัน และ (1.3) ด้านทักษะพิสัย เพื่อสังเกตว่าผู้เรียนมีการบรรเลงโน้ตและจังหวะที่ถูกต้องหรือไม่ มีเทคนิคในบทเพลงที่แม่นยำ มีการบรรเลงบทเพลงอย่างคล่องแคล่ว รวมไปถึงมีการผ่อนคลายในขณะบรรเลงหรือไม่ (2) การประเมินหลังการเรียนการสอน ครูผู้สอนควรให้ผู้เรียนของตนเองได้เข้าร่วมการสอบวัดระดับและการแข่งขัน เพื่อสร้างแรงจูงใจ สร้างเป้าหมาย และการพยายามฝึกฝนให้สำเร็จตามที่ตั้งไว้ การสอบวัดระดับและการแข่งขันจะมีการให้คะแนนตามเกณฑ์ที่ทำให้ผู้เรียนได้ทราบถึงข้อดีและข้อเสียที่ต้องพัฒนาของตนเอง โดยอาจนำข้อแนะนำจากคณะกรรมการมาปรับปรุงเพิ่มเติมในเรื่องที่ยังบกพร่องอยู่ (3) การประเมินตนเอง ครูผู้สอนควรเน้นให้ผู้เรียนมีการประเมินทักษะปฏิบัติของตนเอง เพื่อเป็นการฝึกฝนให้ผู้เรียนสามารถรับรู้ในสิ่งที่ตนเองกำลังปฏิบัติ ผ่านการถามคำถาม การอัดคลิปและให้ฟังสิ่งที่ตนเองบรรเลง และแก้ไขข้อบกพร่องที่ตนเองได้พบเจอ

4) ด้านสภาพแวดล้อม

ครูผู้สอนสถาบันเปียโนบางกอกควรสร้างสภาพแวดล้อมให้มีอากาศที่ถ่ายเท การเลือกใช้เปียโนอะคูสติกที่มีคุณภาพ และไม่มีสิ่งรบกวนผู้เรียนในขณะการเรียนการสอน

Figure 1 QR code for E-book “The Guidelines for Intermediate Classical Piano Instruction of The Piano Academy of Bangkok” by Kwanchanok Isarathikul

Source: by author

อภิปรายผลการวิจัย

1. ด้านวิสัยทัศน์ของสถาบันเปียโนบางกอก สถาบันเปียโนบางกอกต้องการที่จะยกระดับมาตรฐานนักเรียนเปียโนในประเทศไทยให้ก้าวขึ้นไปสู่ระดับสากล จึงมีการร่วมมือกันในองค์กรเกิดขึ้น บุคลากรครูและศิลปินทุกคนจะร่วมมือกันเพื่อแลกเปลี่ยนมุมมอง ระดมความคิดในการวิเคราะห์ แก้ปัญหา และช่วยกันส่งเสริมผู้เรียนให้เกิดทักษะในการเรียนเปียโนอย่างสูงสุด สอดคล้องกับทฤษฎีของเชสเตอร์ ไอ. บาร์นาร์ด (Chester I. Barnard) ที่ได้กล่าวไว้ว่า ในการทำงานในองค์กร บุคลากรควรร่วมมือกันในการทำกิจกรรม เพื่อให้งานนั้น ๆ

ทำได้อย่างสำเร็จ และบรรลุตามเป้าหมายที่ตั้งไว้[13] รวมถึงผู้บริหารสถาบันเปียโนบางกอกทั้ง 2 ท่าน มีความคิดที่ทันสมัย มีความเป็นผู้นำ รับฟังความคิดเห็นของบุคคลในองค์กร ให้การช่วยเหลือหากเกิดปัญหา และมีความจริงใจในการผลักดันผู้เรียน โดยคำนึงถึงการเรียนรู้ที่จะเกิดประโยชน์ต่อผู้เรียนมาเป็นอันดับแรก โดยไม่คำนึงถึงผลประโยชน์ในด้านการตลาด มีการสร้างความสัมพันธ์กับองค์กรอื่นเพื่อสร้างศักยภาพให้แก่นักเรียนเปียโนในประเทศไทย จึงเป็นเหตุให้ทางสถาบันได้มีผู้เชี่ยวชาญทางด้านเปียโนระดับโลกเข้ามาให้คำแนะนำแก่ครูผู้สอน และจัดมาสเตอร์คลาสให้แก่ผู้เรียนในสถาบันอยู่อย่างต่อเนื่อง ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทของผู้บริหารยุคใหม่ ที่ชัยยนต์ เพาพาน และโรเบิร์ต วิลเลียม เฮาส์ (Robert W. House) ได้ให้นิยามของผู้บริหารยุคใหม่ไว้ว่า ผู้บริหารควรจะเป็นผู้นำ วางแนวทางในการปฏิบัติให้แก่บุคคลในโรงเรียนมากกว่าเป็นผู้ออกคำสั่ง และมีความทันสมัย เข้ากับสถานการณ์การบริหารโรงเรียนดนตรีในปัจจุบัน มีความเข้าใจวัฒนธรรมที่หลากหลายในองค์กร มีการร่วมมือกันทำงานกับบุคลากรในองค์กร เชื่อมโยงทุกภาคส่วนในองค์กรเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างวิสัยทัศน์ ความเชื่อมั่นในการพัฒนาองค์กรให้ตามทันโลกในสมัยใหม่ และยกระดับการเรียนเปียโนในประเทศไทยให้ก้าวไปสู่มาตรฐานระดับสากล[14]

2. ด้านการออกแบบการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียน ครูผู้สอนในสถาบันมีการออกแบบการสอนและการเลือกบทเพลงให้เหมาะสมตามความสามารถของผู้เรียน โดยครูผู้สอนควรคำนึงถึงความยืดหยุ่น การส่งเสริมการพัฒนาทักษะและเข้ากับผู้เรียน ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการจัดการเรียนการสอนในศตวรรษที่ 21 ที่ครูเปลี่ยนบทบาทจากผู้ถ่ายทอดเนื้อหาให้จดจำ ไปสู่การเปลี่ยนแปลงหน้าที่ที่ครูจะคอยเป็นผู้ช่วยเหลือผู้ชี้แนะแนวทางให้แก่ผู้เรียน โดยครูผู้สอนควรจะต้องตระหนักอยู่เสมอว่า การเรียนการสอนของตนเองนั้นถูกออกแบบเพื่อให้ผู้เรียนเกิดการวิเคราะห์ พัฒนาการเรียน ฝึกความรับผิดชอบได้ด้วยตนเอง มากกว่าการที่ให้ครูผู้สอนคอยช่วยเหลือในทุกสถานการณ์[15]

3. ด้านบุคลากรยุคใหม่ ครูยุคใหม่ คุณลักษณะของครูยุคใหม่ ครูผู้สอนในสถาบันเปียโนบางกอกทุกคนจบการศึกษาทางด้านเปียโนในระดับปริญญาตรีโดยตรง มีความชำนาญในด้านการปฏิบัติทักษะเปียโนชั้นสูง สามารถถ่ายทอดเนื้อหาการเรียนแก่นักเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยครูผู้สอนควรมีการพัฒนาทางด้านจิตใจ อารมณ์ การสื่อสาร ทักษะปฏิบัติของตนเองอยู่อย่างเสมอ เพื่อให้ชั้นเรียนดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพ และเกิดประโยชน์สูงสุดในการเรียนรู้ ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทของครูผู้สอนในยุคศตวรรษที่ 21 ที่ อัชรา เอิบสุขสิริ[16] ได้กล่าวไว้ว่า ครูควรจะต้องมีความรู้ความสามารถในเนื้อหาที่ตนเองทำการสอน และจิตวิทยา การแก้ไขปัญหาที่ดี เนื่องจากผู้เรียนเปียโนระดับกลางนั้นมีหลากหลาย มีบุคลิกที่แตกต่างกันออกไป

---

[13] Pongthep Chantasuwan, “The function of the executive, Chester I. Barnard, 1983,” *Journal of the Association of Researchers* 20, no. 2 (May-August 2015): 172-176. (in Thai)

[14] Chaiyon Paopan, “Fundamental Concepts and Theories for being Leaders of School Administration in the 21st century,” *Journal of Educational Administration Khon Kaen University* 12, no. 1 (January-June 2016): 1-9. (in Thai); Robert W. House, *Administration in Music Education* (New Jersey: Prentice-Hall, 1973), 2.

[15] Nirada Wechayaluck, *Principles of Learning Management*, 2nd ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2019), 29. (in Thai)

[16] Atchara Ebsuksiri, *Psychology for Teacher*, 5th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2019), 4. (in Thai)

รวมไปถึงการที่ครูผู้สอนควรมีการเปิดโอกาสให้ผู้เรียนและผู้ปกครองร่วมกันกำหนดจุดมุ่งหมายในการเรียนรู้ ซึ่งจะส่งผลให้การเรียนการสอนเป็นไปอย่างราบรื่น ไม่ติดขัด และสอดคล้องกับบทบาทของครูยุคใหม่ ดังที่ ไพฑูรย์ สินลารัตน์[17] ได้กล่าวไว้ว่า ครูยุคใหม่ควรที่จะร่วมกันกำหนดจุดมุ่งหมายในการเรียนรู้ร่วมกับผู้เรียน ให้ผู้เรียนได้ออกความคิดเห็น มากกว่าการที่ครูจัดเตรียมเนื้อหาการสอนให้และสั่งให้นักเรียนทำตามตนเอง เพียงฝ่ายเดียว โดยไม่เปิดโอกาสให้ได้ออกความคิดเห็น

4. ด้านการเตรียมการฝึกฝนบทเพลงในการสอนของครูผู้สอน ครูผู้สอนควรมีการฝึก ทดลองบรรเลงบทเพลงที่เตรียมไปสอนผู้เรียนในเบื้องต้น เพื่อศึกษารายละเอียดบทเพลงและคาดการณ์สิ่งที่อาจจะเป็นปัญหากับผู้เรียนเอง โดยสามารถอิงจากความรู้เดิมของผู้เรียน ควรมีการเตรียมวิธีการแก้ไขปัญหาล่วงหน้า เตรียมเทคนิคในการอธิบายให้ผู้เรียนเข้าใจและสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องตามข้อกำหนดของบทเพลง ซึ่งสอดคล้องกับหลักพื้นฐานในการจัดการเรียนการสอนที่ อาภรณ์ ใจเที่ยง[18] ได้กล่าวไว้ว่า ก่อนการสอน ครูผู้สอนจะต้องทำการศึกษาหลักสูตร เนื้อหาในการสอนต่าง ๆ ศึกษาตัวผู้เรียน ประสบการณ์ และความรู้เดิมของผู้เรียน รวมไปถึงการวางแผนการสอน การใช้สื่อและอุปกรณ์ เพื่อที่จะให้ชั้นเรียนดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพ และสามารถแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นได้อย่างทันท่วงที

5. ด้านความบกพร่องของเนื้อหาในการเรียนเปียโนระดับกลาง ในชั้นเรียนเปียโนคลาสสิกระดับกลางของผู้เรียนในวัยประถมต้น ยังมีเนื้อหาบางส่วนที่ขาดหายไปในระหว่างการเรียนการสอน เช่น การฝึกการอ่านโน้ตฉับพลัน การฝึกฝนการไล่โน้ตบันไดเสียง การเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีขั้นพื้นฐาน โดยการที่เนื้อหาเหล่านี้ไม่ได้ถูกฝึกฝนเป็นประจำจะส่งผลให้การปฏิบัติทักษะเปียโนของผู้เรียนระดับกลางถูกพัฒนาเพียงด้านเดียว คือ ด้านการบรรเลงบทเพลง ซึ่งผู้เรียนเปียโนระดับกลางควรมีความรู้ด้านการบรรเลง การอ่านโน้ตที่ดี การอธิบายค่าโน้ต เครื่องหมายประกอบต่าง ๆ สัญลักษณ์ที่ปรากฏในบทเพลง และการเรียนเทคนิคในรูปแบบต่าง ๆ รวมถึงเข้าใจในประวัติของบทเพลงที่กำลังฝึกฝน และถ่ายทอดบทเพลงให้ผู้ฟังเข้าใจในสิ่งที่ต้องการจะสื่อสาร[19] หากผู้เรียนไม่ได้ฝึกฝนสิ่งเหล่านี้อย่างสม่ำเสมอ จะส่งผลให้เมื่อก้าวเข้าไปสู่การเรียนเปียโนระดับสูงที่จะพบเจอบทเพลงที่มีความยากและซับซ้อนมากขึ้น อาจจะทำให้ผู้เรียนติดปัญหาต่าง ๆ ในบทเพลง หรือแม้แต่การวิเคราะห์บทเพลงโดยอาศัยทฤษฎีดนตรีเข้ามาเป็นอีกส่วนสำคัญด้วยก็ตาม ครูผู้สอนควรเสริมสร้างทักษะเหล่านี้ในชั้นเรียนเพิ่มเติมอย่างต่อเนื่อง เพื่อไม่ให้ผู้เรียนเกิดปัญหาในอนาคตเมื่อเปลี่ยนไปเรียนในระดับที่สูงขึ้น

6. ปัญหาด้านการฝึกซ้อม ผู้เรียนที่อยู่ในช่วงวัยประถมปลายไปจนถึงมัธยมต้น มักพบปัญหาด้านเวลาในการซ้อมที่ถูกแทนที่ด้วยกิจกรรมอย่างอื่น ส่งผลให้การเรียนไม่มีความคืบหน้าเท่าที่ควร ครูผู้สอนสามารถที่จะพูดคุยเพื่อให้ทราบถึงระยะเวลาที่ผู้เรียนสามารถที่จะฝึกซ้อมและแนะนำการจัดตารางการซ้อม

---

[17] Paitoon Sinlarat, *Principles of Curriculum Management and Teaching*, 5th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2019), 124. (in Thai)

[18] Arporn Chaitiang, *Teaching Method*, 5th ed. (Bangkok: Odeonstore, 2010), 10. (in Thai)

[19] Marienne Uszler, Stewart Gordon, and Scott McBride-Smith, *The Well-Tempered Keyboard Teacher*, 2nd ed. (Farmington Hills, Michigan: Cengage Learning, 1999), 81.

ในแต่ละวันให้แก่ผู้เรียนอย่างละเอียด ซึ่งจะช่วยให้ผู้เรียนได้ทราบขอบเขตและแบ่งการซ้อมได้อย่างไม่สับสน ไม่ซ้ำซ้อนกับการซ้อมในวันก่อนหน้า ดังที่ อภิชัย เลี่ยมทอง[20] ได้กล่าวไว้ว่า การวางเป้าหมาย วางแผนในการซ้อม จะช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจบทเพลงอย่างละเอียด สามารถที่จะบรรเลงเปียโนโดยที่ไม่มีข้อติดขัดในบทเพลง โดยอาศัยการวางแผนที่มีจุดมุ่งหมายที่แน่ชัดและอาศัยการซ้อมที่มีความต่อเนื่อง มีคุณภาพ และผู้เรียนจะต้องตระหนักรู้ถึงสิ่งที่ตนเองต้องทำให้สำเร็จและสิ่งที่ต้องแก้ไขอยู่ตลอดเวลา

7. ด้านการสร้างแรงจูงใจให้แก่ผู้เรียน ทางสถาบันเปียโนบางกอกมีการจัดกิจกรรมเพื่อพัฒนาผู้เรียนอย่างสม่ำเสมอ ไม่ว่าจะเป็นการจัดคอนเสิร์ตประจำปีของโรงเรียนเพื่อให้ผู้เรียนได้มองเห็นศักยภาพของผู้เรียนคนอื่นจนทำให้เกิดแรงกระตุ้น เกิดแรงจูงใจ เกิดความท้าทายในตนเอง และเกิดแรงผลักดันที่ต้องการจะประสบความสำเร็จในเป้าหมายที่ตนเองตั้งไว้ รวมไปถึงปัจจัยของครูผู้สอนที่ควรจะเป็นผู้วางแผนการเรียนการสอน คอยเสริมแรง และคอยช่วยชี้แนะเพื่อให้พฤติกรรมที่มุ่งหวังสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี และทำให้ผู้เรียนเกิดความพึงพอใจในตนเอง ซึ่งสอดคล้องกับ อารี พันธ์มณี[21] ที่ได้กล่าวไว้ว่า ในการจัดการเรียนการสอน ครูจำเป็นที่จะต้องสร้างแรงจูงใจให้แก่นักเรียน เพื่อให้บรรลุจุดประสงค์ที่ตั้งไว้ ไม่ว่าจะเป็นการกระตุ้นให้เกิดความตื่นตัว การเสริมแรง การชมเชย และสร้างแรงผลักดัน เพื่อให้บุคคลแสดงพฤติกรรมที่นำไปสู่ความสำเร็จ

8. ด้านการมีส่วนร่วมของผู้ปกครอง ผู้ปกครองในสถาบันเปียโนบางกอกถือเป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้การเรียนเปียโนคลาสสิกระดับกลางของผู้เรียนประสบความสำเร็จ โดยผู้ปกครองส่วนมากที่ได้มีการช่วยเหลือนักเรียนอยู่ที่บ้าน ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดเวลาฝึกซ้อม การสื่อสารกับครูผู้สอนเพื่อส่งการบ้าน การให้กำลังใจแก่ผู้เรียน จะส่งผลให้การเรียนของผู้เรียนมีประสิทธิภาพที่ดี แต่ในขณะเดียวกันก็พบว่า ผู้เรียนบางรายที่ผู้ปกครองไม่ได้เข้มงวดเรื่องการฝึกซ้อม หรือผู้ปกครองจัดหากิจกรรมอื่นให้ผู้เรียนมากจนเกินไป ผู้เรียนจะฝึกซ้อมไม่ได้ประสิทธิภาพมากเท่าที่ควร ทำให้บางรายเริ่มหมดกำลังใจในการเรียน ซึ่งเป็นหน้าที่ของครูผู้สอนที่ควรสื่อสารกับผู้ปกครองให้ชัดเจนถึงการสร้างระเบียบวินัยในการซ้อม เพื่อดึงศักยภาพการเรียนรู้ของผู้เรียนออกมา ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยที่ พรรณพัชร กฤษณ์เพ็ชร์ และคณะ[22] ได้ศึกษาเกี่ยวกับความคิดเห็นและความคาดหวังของผู้ปกครองต่อการเรียนดนตรีในโรงเรียนเอกชนนอกระบบ ซึ่งได้กล่าวไว้ว่า ถึงแม้ว่าผู้ปกครองที่ไม่มีความสามารถด้านดนตรี แต่ผู้ปกครองได้สร้างแรงจูงใจ สร้างคุณค่าในการเรียน และสนับสนุนวางแผนเรื่องการซ้อมอย่างมีระเบียบวินัย จะทำให้นักเรียนประสบความสำเร็จในการเรียนดนตรีมากกว่าการเพียงแค่ให้บุตรหลานมาเข้าชั้นเรียน แต่ไม่ได้ฝึกซ้อม

---

[20] Apichai Leamthong, “Principles of Effective Practice Strategy for Instrumentalists,” *Rangsit Music Journal* 7, no. 1 (January-June 2012): 31. (in Thai)

[21] Aree Panmanee, *Creative Psychology Teaching* (Bangkok: Yaimai Educate, 2004), 269. (in Thai)

[22] Pannapat Kritpet, Dneya Udtaisuk, and Saya Thuntawech, “Parents’ Opinions and Expectation for Music Lessons at Non-Formal Private Music School, Case Study KPN Music Academy JAS Urban Srinakarin,” *Journal of Humanities and Social Science Nakhon Phanom University* 11, no. 3 (September-December 2021): 183. (in Thai)

9. ด้านการประเมินผลที่หลากหลาย ครูผู้สอนควรมีการประเมินผลที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการประเมินผู้เรียนก่อนการเรียน ซึ่งเป็นการประเมินความรู้เดิมที่ผ่านมา รวมไปถึงการประเมินระหว่างเรียน ซึ่งควรเน้นที่การประเมินผู้เรียนตามสภาพจริงเกิดขึ้นในชั้นเรียนมากกว่าการประเมินที่ผลงานขั้นสุดท้าย เช่น การสอบ หรือการแข่งขัน รวมถึงควรมีการสนับสนุนให้ผู้เรียนได้ประเมินพัฒนาการ ประเมินการปฏิบัติทักษะเปียโนของตนเองอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งหากครูผู้สอนมีการกระตุ้นผู้เรียนอยู่เสมอผ่านการถามคำถาม จะทำให้ผู้เรียนมีส่วนร่วม มีการแลกเปลี่ยนความคิด และมีความตื่นตัวในชั้นเรียนอยู่เสมอ[23] เมื่อผู้เรียนได้ซึมซับวิธีการประเมินตนเองอย่างต่อเนื่อง จะส่งผลให้ผู้เรียนสามารถฟังการบรรเลงของตนเองและแก้ไขให้ไพเราะ ถูกต้องมากกว่าการรอคำแนะนำจากจากครูผู้สอนเพียงด้านเดียว

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเกี่ยวกับสภาพการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลางในสถาบันเปียโนบางกอก พบว่า สถาบันเปียโนบางกอกมีนโยบายและวิสัยทัศน์ที่จะพัฒนานักเรียนเปียโนในประเทศไทยให้ก้าวไปสู่มาตรฐานการเรียนเปียโนในระดับโลก โดยอาศัยปัจจัยของครูผู้สอน ตัวผู้เรียน การจัดกิจกรรมการเรียนการสอน และสภาพแวดล้อมภายในโรงเรียน เป็นตัวขับเคลื่อนองค์กรให้มุ่งพัฒนาไปอย่างต่อเนื่อง และจากการศึกษาสภาพที่ได้กล่าวมา ส่งผลให้เกิดเป็นแนวทางการจัดการเรียนการสอน โดยประกอบไปด้วย 1) ด้านครูผู้สอน ที่ควรมุ่งเน้นการพัฒนาตนเองในเรื่องของจิตใจ อารมณ์ การสื่อสาร ความเชี่ยวชาญทางด้านวิชาชีพ และทักษะปฏิบัติ 2) ด้านผู้เรียน ที่ควรมุ่งเน้นในการออกแบบการเรียนรู้ให้เหมาะสมกับผู้เรียน 3) ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ประกอบไปด้วย การกำหนดวัตถุประสงค์ในการเรียนรู้ การกำหนดเนื้อหา การจัดกิจกรรมการเรียนการสอน การเลือกใช้สื่อและอุปกรณ์ รวมไปถึงการวัดและประเมินผลผู้เรียน 4) ด้านการจัดสภาพแวดล้อม ที่ควรเอื้อเฟื้อต่อการเรียนรู้ของผู้เรียน ผู้วิจัยทำการรวบรวมแนวทางการเรียนการสอนและนำเสนอในรูปแบบของหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ โดยประกอบไปด้วย 1) คำชี้แจงการใช้คู่มือ 2) สารบัญ 3) เนื้อหาสาระ ประกอบไปด้วย (1) นโยบายและวิสัยทัศน์ของสถาบันเปียโนบางกอก (2) แนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนระดับกลาง 4) เอกสารเพิ่มเติม โดยผู้วิจัยจัดทำหนังสืออิเล็กทรอนิกส์เกี่ยวกับแนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกระดับกลาง เพื่อเป็นประโยชน์แก่ครูเปียโนในสถาบันเปียโนบางกอกและครูเปียโนในประเทศไทย

---

[23] Tisana Khemmani, *Teaching Science: Knowledge for The Effective Learning Process Management*, 10th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2009), 120. (in Thai)

Bibliography

Banternghansa, Pornphan. “Goal of Piano Academy.” Interview by Kwanchanok Isarathikul, March 31, 2023.

Chaitiang, Arporn. *Teaching Method*. 5th ed. Bangkok: Odeonstore, 2010. (in Thai)

Chantanapumma, Intuon. “Guidelines for The Organization of Piano Learning Activities for Students with Autism Spectrum Disorders.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2018. (in Thai)

Chantasuwan, Pongthep. “The function of the executive, Chester I. Barnard, 1983.” *Journal of the Association of Researchers* 20, no. 2 (May-August 2015): 172-176. (in Thai)

Ebsuksiri, Atchara. *Psychology for Teacher*. 5th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2019. (in Thai)

House, Robert W. *Administration in Music Education*. New Jersey: Prentice-Hall, 1973.

Jacobson, Jeanine M. *Professional Piano Teaching, Vol 1: A Comprehensive Piano Pedagogy Textbook*. California: Alfred Publishing, 2016.

Khemmani, Tisana. *Teaching Science: Knowledge for The Effective Learning Process Management*. 10th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2009. (in Thai)

Khemmani, Tisana. *Teaching Science: Knowledge for The Effective Learning Process Management*. 24th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2020. (in Thai)

Kritpet, Pannapat, Dneya Udtaisuk, and Saya Thuntawech. “Parents’ Opinions and Expectation for Music Lessons at Non-Formal Private Music School, Case Study KPN Music Academy JAS Urban Srinakarin.” *Journal of Humanities and Social Science Nakhon Phanom University* 11, no. 3 (September-December 2021): 183-193. (in Thai)

Leamthong, Apichai. “Principles of Effective Practice Strategy for Instrumentalists.” *Rangsit Music Journal* 7, no. 1 (January-June 2012): 29-39. (in Thai)

McKiggan, Christopher Janwong. “Teachers.” Interview by Kwanchanok Isarathikul, April 7, 2023.

Music Campus for General Public, College of Music, Mahidol University. “History.” Accessed February 2, 2024. http://www.mcgp-mahidol.com/paragon/history.php

Paisarnsrisomsuk, Ajcharica. “Guidelines for Organizing Reflective Thinking Piano Lesson to Develop Piano Skills of Intermediate Piano Students.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2016. (in Thai)

Panmanee, Aree. *Creative Psychology Teaching*. Bangkok: Yaimai Educate, 2004. (in Thai)

Paopan, Chaiyon. “Fundamental Concepts and Theories for being Leaders of School Administration in the 21st century.” *Journal of Educational Administration Khon Kaen University* 12, no. 1 (January-June 2016): 1-9. (in Thai)

Piano Academy of Bangkok. “Piano Academy of Bangkok.” Accessed January 5, 2024. https://www.pianoacademybkk.com

Potisita, Chai. *Art and Science of Qualitative Research*. 9th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2020. (in Thai)

Puncha, Darawee. “Development of an Electronic Book in the Computer Course on the Topic of Paint Program for Prathom Suksa III Students at Anuban Chiang Khong School in Chiang Rai Province.” Master’s thesis, Sukhothai Thammathirat Open University, 2017. (in Thai)

Sinlarat, Paitoon. *Principles of Curriculum Management and Teaching*. 5th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2019. (in Thai)

Tayrattanachai, Nion. “Piano Pedagogy Content for Intermediate Students at Age 8-12.” *Journal of Studies in the Field of Humanities* 29, no. 1 (2022): 256-273. (in Thai)

Uszler, Marienne, Stewart Gordon, and Scott McBride-Smith. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. 2nd ed. Farmington Hills, Michigan: Cengage Learning, 1999.

Wechayaluck, Nirada. *Principles of Learning Management*. 2nd ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2019. (in Thai)

แนวทางการผลิตเสียงสำหรับเครื่องกระทบคลาสสิก[1]

SOUND PRODUCTION METHODS FOR CLASSICAL PERCUSSION INSTRUMENTS[1]

วรรณภา ญาณวุฒิ[*], ธนสิทธิ์ ศิริพานิชวัฒนา[**]

Wannapha Yannavut[*], Tanasit Siripanichwattana[**]

บทคัดย่อ

งานวิจัยแนวทางการผลิตเสียงบนเครื่องกระทบคลาสสิก มุ่งเน้นไปที่การศึกษา รวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และนำมาสร้างแบบฝึกหัดเพื่อให้นักศึกษาได้ทดลองใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ในการผลิตเสียงที่ดีตามความต้องการและแตกต่างกันตามสัญลักษณ์ที่ต่างกัน โดยทีมผู้วิจัยได้ประพันธ์โน้ตเพลงสำหรับกลองทอมให้กลุ่มนักศึกษาผู้เข้าร่วมทดลองจำนวน 9 คน ได้ทำการบรรเลงและฝึกซ้อมหลังจากได้รับโน้ตเป็นเวลา 1 วันเต็ม จึงทำการบันทึกเสียง จากนั้นได้ให้นักศึกษากลุ่มทดลองเข้ารับการอบรมเชิงปฏิบัติการจากทีมผู้วิจัย เพื่อให้เข้าใจการทำงานของกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ อาทิ นิ้ว ข้อมือ แขน หัวไหล่ เป็นต้น เพื่อสามารถผลิตเสียงให้มีความดัง เบา ชัด คม สั้น ยาว ลึก ฯลฯ แตกต่างกันตามสัญลักษณ์และค่าโน้ตที่ต่างกันได้ชัดเจนขึ้น จากนั้นทำการบันทึกเสียงอีกครั้ง และจากการบันทึกเสียงทั้ง 2 ครั้ง ได้นำคลื่นเสียงไปวางลงในโปรแกรมคอมพิวเตอร์ ทำให้ได้ทราบผลการวิจัยว่าเสียงที่ได้รับการฝึกใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ด้วยความเข้าใจมากขึ้นแล้ว ทำให้สามารถผลิตเสียงได้ตามความต้องการและตรงกับสัญลักษณ์ รวมทั้งค่าโน้ตต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทประพันธ์ได้ชัดเจนขึ้น

คำสำคัญ : แนวทางการผลิตเสียง / เครื่องกระทบคลาสสิก

---

[1] ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[1] Research grant was provided by College of Music, Mahidol University.

[*] อาจารย์ ดร. สาขาวิชาเครื่องเป่าทองเหลืองและเครื่องกระทบ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, wannapha.yan@mahidol.edu

[**] อาจารย์ คณะกรรมการบริหารหลักสูตรปริญญาตรี สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา, tanasit.s@pgvim.ac.th

[*] Lecturer, Dr., Brass and Percussion Department, College of Music, Mahidol University, wannapha.yan@mahidol.edu

[**] Lecturer, Bachelor of Music Committee, Princess Galyani Vadhana Institute of Music, tanasit.s@pgvim.ac.th

Received 05/02/2567, Revised 05/03/2567, Accepted 02/05/2567

Abstract

This research focuses on the significance of sound production on classical percussion instruments, emphasizing the study, data collection, and analysis required to develop practical exercises. A musical composition for tom-tom was provided to a group of nine students, who engaged in performance and practice after receiving notations for a full day. Sound recordings were made before and after practical training, during which students underwent hands-on training to understand the workings of different muscle groups, including fingers, wrists, arms, and shoulders. This training aimed to enable students to produce sounds with varying qualities such as loudness, softness, clarity, sharpness, shortness, length, depth, etc., corresponding to different symbols and notations. Subsequently, sound recordings from both sessions were processed using computer software, revealing a clearer understanding of sound production following targeted muscle training. This research contributes valuable insights into the ability to produce and manipulate sound according to specific requirements, symbols, and various notations, including the distinct representation of different parameters outlined in the composition.

Keywords: Sound Production Methods / Classical Percussion

บทนำ

ในปัจจุบัน นักเรียนนักศึกษาเครื่องกระทบคลาสสิกในประเทศไทยส่วนใหญ่ ยังขาดแหล่งความรู้ หนังสือ ตำรา ในการทำความเข้าใจการเลือกใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ เพื่อผลิตเสียงบนเครื่องกระทบ ไม่ว่าจะเป็นกลุ่ม idiophones, membranophones, chordophones และ aerophones[2] เพื่อให้ได้เสียงตามความต้องการอย่างเหมาะสม แม้ตำรา หนังสือ และแบบฝึกหัดต่างชาติได้กล่าวไว้มากมายว่า การบรรเลงเครื่องกระทบให้ได้เสียงต่าง ๆ นั้น สามารถใช้นิ้ว มือ หรือแขนช่วยได้ อาทิ หนังสือของ Duncan Patton, *The Artist Timpanist*[3] ได้อธิบายการสร้างเสียง 9 เสียง โดยใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ในการจับไม้ รวมทั้งความเร็วในการตี ที่ทำให้เกิดความแตกต่างในเรื่องของการควบคุมลักษณะเสียง (articulation) และสีสันของเสียง (tone color) แต่ยังไม่พบเห็นตำราใดที่มีการจัดเรียงเนื้อหาความสำคัญและลำดับการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ อย่างชัดเจน เพื่อให้สอดคล้องกับเสียงที่ต้องการตามค่าของโน้ต จากเหตุผลดังกล่าว งานวิจัยนี้จึงมุ่งเน้นไปที่ลำดับความสำคัญของกล้ามเนื้อในการใช้เพื่อสร้างเสียงต่าง ๆ บนเครื่องกระทบให้สอดคล้องกับตัวโน้ตและความรู้สึกของเสียงได้

[2] Gary D. Cook, *Teaching Percussion*, 3rd ed. (California: Schirmer, 2006), 2.

[3] Duncan Patton, *The Artist Timpanist* (New York: Bachovich Music Publications, 2018), 2-8.

โดยทำการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ เพื่อให้ได้เห็นบทสรุปการเลือกใช้กล้ามเนื้อกับเสียงต่าง ๆ บนเครื่องกระทบได้อย่างเหมาะสม สามารถนำบทสรุปดังกล่าวไปเขียนเป็นแบบฝึกหัดและบทเพลง เพื่อให้กลุ่มนักศึกษาได้ทดลองบรรเลง เพื่อให้ได้ผลลัพธ์และเห็นผลที่ชัดเจนต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อให้นักเรียน นักศึกษา และนักดนตรีเครื่องกระทบ ได้เข้าใจพื้นฐานการใช้กล้ามเนื้อในการบรรเลงเครื่องกระทบ
2. เพื่อให้เกิดทักษะการฟังเสียงที่ดีในการบรรเลงเครื่องกระทบ
3. เพื่อให้นักเรียน นักศึกษา และนักดนตรีเครื่องกระทบ ได้เข้าใจพื้นฐานการสร้างเสียงที่สำคัญบนเครื่องกระทบ และเลือกใช้กล้ามเนื้อในการผลิตเสียงได้หลากหลาย
4. เพื่อพัฒนาองค์ความรู้และความเข้าใจการแสดงดนตรีในกลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องกระทบสำหรับคนไทยสามารถนำไปต่อยอดได้

ขอบเขตการศึกษางานวิจัย

1. ศึกษาวิธีการใช้กล้ามเนื้อเพื่อการบรรเลงเครื่องกระทบคลาสสิกจากหลักการของ Gary Cook, Duncan Patton และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง
2. ศึกษาวิธีการใช้กล้ามเนื้อเพื่อการบรรเลงเครื่องกระทบคลาสสิกจากการค้นคว้า บันทึก ทดลอง และวิเคราะห์
3. กลุ่มประชากร/ผู้เข้าร่วมทดลอง เป็นนักศึกษาระดับปริญญาตรีของทีมผู้วิจัย ผ่านการเรียนวิชาเครื่องกระทบพื้นฐาน 1 และ 2 ด้วยเกรดไม่ต่ำกว่า B+ จากมหาวิทยาลัยมหิดล สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4. การผลิตเสียงบนกลองทอม (จัดเป็นเครื่องกระทบประเภท membranophone) ใช้เป็นเครื่องตัวอย่างในการทดลองงานวิจัยนี้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากงานวิจัย

1. นักเรียน นักศึกษา และนักดนตรีเครื่องกระทบ ได้เข้าใจพื้นฐานการใช้กล้ามเนื้อในการบรรเลงเครื่องกระทบ
2. นักเรียน นักศึกษา และนักดนตรีเครื่องกระทบ เกิดทักษะการฟังเสียงที่ดีในการบรรเลงเครื่องกระทบ
3. นักเรียน นักศึกษา และนักดนตรีเครื่องกระทบ ได้เข้าใจพื้นฐานการสร้างเสียงที่สำคัญบนเครื่องกระทบ และเลือกใช้กล้ามเนื้อในการผลิตเสียงได้หลากหลาย

ระยะเวลาดำเนินงานวิจัย

เดือนมีนาคม 2565 ถึงเดือนมกราคม 2567

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

Gary Cook's Teaching Percussion ได้กล่าวว่า พื้นฐานการผลิตเสียงบนเครื่องกระทบคลาสสิก เริ่มจากความเข้าใจในการจับไม้ (grip) และการตีลงบนเครื่อง (stroke) ซึ่งการตีแบบแรกที่เริ่มฝึกใช้ คือการตีให้เสียงต่อเนื่อง (legato stroke) เป็นการผลิตเสียงที่ใหญ่ เต็ม กังวาน ได้ความรู้สึกถึงตัวเครื่องอย่างแท้จริง และถือเป็นเสียงที่ให้ความต่อเนื่องกับโน้ตตัวต่อ ๆ ไป โดยวิธีการผลิตเสียงให้ต่อเนื่องนี้ ผู้เล่นต้องจับไม้อย่างสบาย ไม่แน่นหรือหลวมเกินไป ใช้ข้อมือปล่อยไม้ลงบนเครื่องกระทบที่มีหนังและปล่อยให้ไม้เด้งกลับออกจากหนังอย่างพอเหมาะ พอดี ไม่มีแรงต้านใด ๆ ทั้งในการจับไม้หรือการตี และเมื่อเข้าใจถึงการใช้วิธีการตีนี้แล้ว จะสามารถนำไปปรับใช้ต่อยอดกับการตีอื่น ๆ ต่อไปได้ ไม่ว่าจะเป็นการตีให้เสียงสั้นและคมขึ้น (โดยจับไม้ให้กระชับแน่นขึ้นและตีด้วยน้ำหนักที่แรงขึ้น) หรือการตีให้นุ่มเบาบางลง โดยจับไม้คลายออกมากขึ้นและยกไม้กลับให้ไวขึ้น อาศัยการเด้งไม้กลับอย่างธรรมชาติ (natural rebound)

หากจะพูดถึงเครื่องตีประเภท Idiophone[4] อาจกล่าวได้ว่า ความเร็วของเสียง (velocity) ในแต่ละการตีเป็นปัจจัยหลักในการผลิตเสียงที่สำคัญ โดยเฉพาะกลุ่มเครื่องกระทบที่มีลิ่มคีย์บอร์ด (keyboard percussion) โดยการจับไม้ให้สบาย ใช้ข้อมือเป็นหลักในการควบคุมการตี เพื่อผลิตเสียงตามต้องการ หากมีการปรับเปลี่ยนการจับไม้และการตีให้หลากหลายเพื่อผลิตเสียงหรือควบคุมลักษณะเสียงที่หลากหลายขึ้นนั้น สามารถช่วยได้ในด้านของมุมมอง ทัศนคติ และพัฒนาในเทคนิคขั้นสูง นอกจากนี้ การแบ่งประโยคในบทเพลง (phrasing) นับเป็นการถ่ายทอดอารมณ์และวิญญาณดนตรี (musical expression) ได้มากขึ้นเช่นกัน

ปัจจัยอื่นที่มีผลต่อการผลิตเสียงบนเครื่องกระทบ ยังสามารถรวมไปถึงวัสดุโครงสร้างของไม้ ขนาดและน้ำหนักของไม้ และมุมในการตีที่ไม้สัมผัสกับเครื่องกระทบอีกด้วย อาทิ ไม้หัวนุ่ม (soft mallets) จะให้เสียงโน้ตหลักพื้นฐาน ความถี่ต่ำ (fundamental) และเสียงอื่น ๆ ที่เกิดจากการสั่นสะเทือนพร้อมเสียงฐานแต่คลื่นถี่สูงกว่า (overtone) ค่อนข้างเยอะ ส่วนไม้หัวแข็ง (hard mallets) จะให้เสียงโน้ตหลักน้อยลง หัวเสียงค่อนข้างชัดและคมขึ้น ดังนั้น น้ำหนักและขนาดของไม้ มีผลโดยตรงกับการสร้างลักษณะเฉพาะของเสียง (characteristic) การเลือกใช้ไม้บนเครื่องกระทบในเพลงต่าง ๆ จึงสำคัญอย่างมาก ต้องเลือกใช้อย่างเหมาะสม พอดี หากเลือกใช้ไม้ที่หนักและใหญ่เกินไปสำหรับเครื่องนั้น ๆ เช่น ไม้กลองสแนร์ (snare drum stick) ที่หัวใหญ่และหนัก ใช้ตีบนกลองบองโก (bongos) เสียงที่ได้จะดังเน้นเกินกว่าเครื่องดนตรีรับได้ (overplay) หรือถ้าใช้ไม้มาริมบา (marimba) บนกลองบองโก เสียงจะเหมือนถูกซับ (muffle) ไว้ ไม่ไพเราะ กังวาน เหมือนใช้ไม้กลองสแนร์ที่มีหัวค่อนข้างเล็ก และน้ำหนักเบา

นอกจากนี้ ศิลปะแนวคิดในการผลิตเสียงต่าง ๆ ให้ดีบนเครื่องกระทบนั้น ยังสามารถพิจารณาได้จากในขณะที่กำลังอยู่ในการแสดงได้อีกด้วย เพราะการเรียนรู้ สังเกต และทดลองจากหลากหลายปัจจัย ไม่ว่าจะเป็น

[4] Idiophone เป็นประเภทหนึ่งของเครื่องดนตรีกระทบที่ให้เสียงโดยการทำให้วัตถุมีการสั่นสะเทือนตัวเอง

จุดตีต่าง ๆ บนเครื่อง ไม้ที่เลือกใช้ วิธีการตีที่เลือกใช้จากมุมการตีที่ต่างกัน หรือแม้กระทั่งทิศทางของไม้ในการตี เช่น การตีจากจุดเริ่มต้นด้านบนและจบที่จุดตีด้านล่าง (down stroke) หรือการตีจากจุดเริ่มต้นด้านล่างและจบที่จุดตีด้านบน (up stroke) ก็มีผลต่อการผลิตเสียงบนเครื่องทั้งสิ้น[5] ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้ จะไม่สามารถเข้าใจหรือนำไปใช้ได้ หากไม่มีการฝึกใช้การตีแบบพื้นฐาน หรือความเข้าใจพื้นฐานในการผลิตเสียงบนเครื่องกระทบที่นับเป็นแนวคิดขั้นพื้นฐานของนักเพอร์คัสชันนั่นเอง

หนังสือ The Artist Timpanist เขียนโดย Duncan Patton นักทิมปานี (timpanist) ของวง Metropolitan Opera Orchestra และสอนอยู่ที่ Manhattan School of Music มาเป็นเวลาหลายทศวรรษ ได้กล่าวไว้ว่า เสียงที่เกิดขึ้นบนกลองทิมปานี (timpani) และรวมไปถึงเครื่องกระทบอื่น ๆ ที่เกิดจากการตีนั้น มีการผสมผสานกันระหว่างเสียงเริ่มต้น (การตกกระทบของไม้บนหนังกลอง) และตามด้วยความกังวานของเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของตัวเครื่อง ซึ่งผู้เขียนได้แบ่งประเภทของการควบคุมลักษณะเสียงการตีไว้ 3 วิธี คือ 1. การตีให้เสียงต่อเนื่อง (legato stroke) เป็นการผลิตเสียงที่มีหัวเสียงกระทบ (attack) บนเครื่องค่อนข้างน้อย จึงได้ยินหัวเสียงออกมาค่อนข้างนุ่ม และมีเสียงสะท้อน (resonance) ค่อนข้างเยอะ กังวาน โดยวิธีการตีนั้น ผู้เขียนได้กล่าวไว้ว่า ความเร็วของการตีลงบนกลองจะค่อนข้างช้า เริ่มจากตำแหน่งการยกไม้สูง และดึงมือกลับตามแรงโน้มถ่วงธรรมชาติ ไม่ฝืนหรือต้านแรงเด้งกลับของไม้ไวและแรงเกินไป โดยจับไม้ให้หลวมและควบคุมการทำงานอย่างธรรมชาติของข้อมือ แขน และนิ้ว ให้สัมพันธ์กันและเคลื่อนไหวอย่างสบาย ผู้เขียนยังแนะนำเพิ่มเติมว่า สามารถนำเทคนิคการตีแบบเต็ม (full stroke) คือการเริ่มและจบการตี 1 ครั้งในระดับไม้ค่อนข้างสูงมาใช้ในลักษณะเสียงนี้ 2. การตีให้เสียงสั้นและขาดออกจากกัน (staccato stroke) เป็นการสร้างเสียงแบบที่ตรงข้ามกับการตีให้เสียงต่อเนื่องในทุกด้าน เพื่อให้ได้ยินหัวเสียงมากที่สุด และได้ความก้อง กังวาน หรือเสียงสะท้อนน้อยที่สุด ซึ่งจุดประสงค์ของการใช้การตีให้เสียงสั้นและขาดออกจากกันนี้ เพื่อให้ได้เสียงที่คม ชัดในทุกจังหวะ เต็มไปด้วยความรู้สึกและพลัง โดยจุดเริ่มตีควรให้ไม้อยู่ในจุดที่ต่ำกว่าจุดเริ่มของการตีให้เสียงต่อเนื่อง ส่วนความเร็วในการตีลงไปรวมถึงการดึงไม้กลับขึ้นมาจะค่อนข้างเร็ว แม้การเด้งกลับของไม้ยังคงต้องรู้สึกสบายและเป็นธรรมชาติ แต่การดึงไม้กลับหลังจากตีลงไปแล้วจะต้องใช้ข้อมือและนิ้วกระชับขึ้น เพื่อควบคุมการเด้งกลับของไม้ให้กลับมาไวที่สุด และหากเป็นการตีให้เสียงสั้นและขาดออกจากกันแค่เพียง 1 ตัว สามารถดึงไม้กลับขึ้นไปในระดับที่สูงได้ แต่หากมีการตีอย่างต่อเนื่องกัน ให้คงไม้อยู่ในจุดที่ต่ำไว้เหมือนจุดเริ่มต้น ก็จะทำให้เล่นง่าย และได้เสียงคมชัดตามต้องการ 3. การตีให้เล่นเน้นเสียงให้ดังกว่าโน้ตตัวอื่นที่อยู่ข้างเคียงเล็กน้อย (marcato stroke) เป็นการสร้างเสียงที่จัดอยู่ในระหว่างกลางของการตีให้เสียงต่อเนื่องและการตีให้เสียงสั้นและขาดออกจากกันซึ่งนับได้ว่าเป็นเสียงที่ใช้ในการเล่นทั่วไปที่มีจังหวะความเร็วปานกลาง ดังนั้นการตีรูปแบบนี้จึงควรเริ่มตำแหน่งของไม้ในระดับความสูงปานกลาง และความเร็วของการตีลงบนหนังกลองและการเด้งกลับของไม้จึงอยู่ในระดับกลางเช่นกัน ดังกล่าวได้อีกนัยว่าเป็นการตีให้เสียงสั้นและขาดออกจากกันแบบผ่อนคลาย หรือเป็นการตีให้เสียงต่อเนื่องแบบแข็งแรง หากนักทิมปานีได้ฝึกฝนการตีทั้ง 3 วิธีที่กล่าวมานี้จนชำนาญแล้ว ก็จะสามารถพัฒนาต่อยอดให้มีการตีหลากหลายมากขึ้น โดยเพิ่มระดับหรือลดระดับความไว

[5] Gary D. Cook, *Teaching Percussion*, 3rd ed. (California: Schirmer, 2006), 6.

ความคมให้อยู่ระหว่างกลางของแต่ละเสียงได้อีก เป็นเทคนิคการเล่นในขั้นสูงต่อไป[6]

นอกเหนือจากการควบคุมลักษณะเสียงแล้ว สีสันของเสียง ยังเป็นอีกสิ่งสำคัญในการผลิตเสียงบนกลองทิมปานี ในแง่ของสีสันและเฉดสีของเสียง อาทิ เสียงหม่น (dark color) คือ ให้เสียงโน้ตหลักพื้นฐานความถี่ต่ำ และเสียงอื่นที่เกิดจากการสั่นสะเทือนพร้อมเสียงฐานคลื่นถี่สูง ในช่วงเสียงค่อนข้างต่ำ ส่วนเสียงสว่าง (bright color) คือ ให้เสียงอื่นที่เกิดจากการสั่นสะเทือนพร้อมเสียงฐานคลื่นถี่สูง ในช่วงเสียงสูงเป็นหลัก และเสียงกลาง (medium color) คือ ให้เสียงที่อยู่ตรงกลางระหว่างเสียงหม่นและเสียงสว่าง โดย Duncan ได้อธิบายไว้ว่า 1. การตีเสียงหม่น (dark stroke) สร้างจากการใช้การตีที่มีน้ำหนัก โดยใช้แขนเข้ามาเพิ่มน้ำหนักในจุดหมุนของไม้ (fulcrum) ให้อยู่ที่นิ้วก้อย เพื่อให้ทิ้งหัวไม้ให้มีน้ำหนักมากขึ้น การเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อในการตี จะอยู่ที่ข้อมือและแขน ไม่ใช้นิ้วเข้ามาช่วย นอกจากนี้การเลื่อนจุดตีบนหนังกลองให้ลึกเข้าไปหาตรงกลางกลองมากขึ้นก็จะช่วยให้ได้เสียงหนาและหม่นขึ้นด้วย 2. การตีเสียงสว่าง (bright stroke) จะเน้นไปที่การยกไม้ขึ้นให้ไว เพื่อไม่ให้หัวไม้มีน้ำหนักมากไป และใช้นิ้วในการเคลื่อนไหวเป็นหลัก ใช้ข้อมือให้น้อยลง และไม่ใช้แขนช่วยในการสร้างเสียงนี้ ซึ่งจุดหมุนของไม้จะย้ายมาอยู่ที่ 2 นิ้วหน้า (นิ้วโป้งและนิ้วชี้) ตำแหน่งการตีลงบนกลองจะเลื่อนออกมาใกล้กับขอบกลอง เพื่อให้ได้เสียงที่บางและสว่างขึ้น 3. การตีเสียงกลาง (medium stroke) คือการผลิตเสียงที่ได้ทั้งย่านสูงและต่ำพร้อม ๆ กัน ได้เสียงที่เต็มและกังวานออกจากตัวกลองมากที่สุด โดยจุดหมุนของไม้จะอยู่ที่นิ้วกลางเพื่อควบคุมความสมดุล (balance) ของไม้ได้ดี การเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อในการตีนี้จะใช้ทั้งหมด 3 ส่วนพร้อมกัน คือ นิ้ว ข้อมือ และแขน[7]

ดังนั้น เมื่อรวมเทคนิคการตีที่คำนึงถึงการควบคุมลักษณะเสียงและสีสันของเสียงเข้าด้วยกันแล้ว Duncan ได้จำแนกและจัดเรียงออกมาได้ทั้งหมดเป็น 9 เสียง 9 วิธีการตี ตาม Table 1[8]

Table 1 The Matrix of stroke types

Source: by Duncan Patton

Articulation ⇨

Color ⇩

BRIGHT LEGATO *light, slow (weight, speed)*	**BRIGHT MARCATO** *light, medium*	**BRIGHT STACCATO** *light, fast*
MEDIUM LEGATO *medium, slow*	**MEDIUM MARCATO** *medium, medium*	**MEDIUM STACCATO** *medium, fast*
DARK LEGATO *heavy, slow*	**DARK MARCATO** *heavy, medium*	**DARK STACCATO** *heavy, fast*

[6] Duncan Patton, *The Artist Timpanist* (New York: Bachovich Music Publications, 2018), 2-8.

[7] Duncan Patton, *The Artist Timpanist* (New York: Bachovich Music Publications, 2018), 18.

[8] Duncan Patton, *The Artist Timpanist* (New York: Bachovich Music Publications, 2018), 19.

William James ได้เขียนหนังสือ Modern Concert Snare Drum Roll เพื่อแนะนำและให้แนวคิดในการใช้แขนสำหรับการรัวกลองสแนร์คอนเสิร์ต (concert snare drum roll) โดยให้คำแนะนำว่าควรแยกฝึกเทคนิคการตีครั้งละ 1 เสียง (single stroke) กับการรัว (roll) ออกจากกัน เพราะการตีครั้งละ 1 เสียง คือการใช้ข้อมือเป็นหลักในการตี เพื่อให้เกิดเสียง 1 ครั้ง แต่การรัวหรือการทำให้เสียงกลองสแนร์มีความต่อเนื่องเป็นลักษณะเหมือนเสียงยาว การเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อที่ใช้ตีจึงควรควบคุมจากแขน รวมไปถึงข้อมือและนิ้ว ไม่ใช่ข้อมือเพียงอย่างเดียว เพราะการรัวคือการที่ทำให้ไม้ตกบนหนังกลองด้วยการตี 1 ครั้ง แต่ไม้เด้ง (bounce) บนหนังกลองหลายครั้ง เช่น 2-6 ครั้งต่อ 1 การตี ซึ่งผู้เขียนได้อธิบายถึงกล้ามเนื้อ ข้อต่อ เส้นเอ็น และกระดูกต่าง ๆ ที่สัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันตรงบริเวณข้อมือ จะเห็นได้จากภาพประกอบและคำอธิบายในหนังสือว่า กระดูกตรงส่วนข้อมือ มีเส้นเอ็น เส้นประสาท และข้อต่อต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกันมาตั้งแต่แขนท่อนแรก (forearm) ข้อมือ (wrist) และนิ้ว (fingers) ทำให้เข้าใจว่ากล้ามเนื้อส่วนไหนทำงานสัมพันธ์กันอย่างไร รวมไปถึงการวางมือในรูปที่เป็นกลางแบบธรรมชาติ เพื่อจับไม้ ยกไม้ และตีลงไปบนกลองในท่าทางต่าง ๆ ได้ นอกจากนี้ William ยังอธิบายถึงวิธีการจับไม้ ท่าทางในการยืน ความสูงของกลองที่อยู่ในระดับพอดีกับการตี รวมไปถึงท่าเตรียมในการวางไม้เหนือกลอง เพื่อให้เข้าใจท่าทางและการเตรียมพร้อมก่อนการตีกลองสแนร์ในขั้นพื้นฐานที่ดีอีกด้วย[9]

หลักการเบื้องต้นที่ควรรู้ในการฝึกรัวกลองสแนร์คอนเสิร์ต มีอยู่ 3 ข้อ คือการใช้กล้ามเนื้อ 3 ส่วนในบทบาทหน้าที่ต่างกัน แต่มีความสัมพันธ์และเชื่อมโยงกัน 1. แขนท่อนแรก ใช้เคลื่อนไหวให้ไม้อยู่ในรูปแบบลดต่ำลง 2. ข้อมือ ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมระหว่างแขนกับมือให้รู้ว่าต้องใช้แรงมากน้อยแค่ไหน และเคลื่อนไหวอย่างสม่ำเสมอ มั่นคง 3. นิ้ว ใช้เป็นตัวควบคุมจำนวนการกระเด้งของไม้บนหนังกลอง[10] ซึ่งทั้ง 3 อย่างนี้จะต้องถูกฝึกใช้ให้สัมพันธ์กัน จนสามารถใช้ได้อย่างชำนาญ และหากจะมีการฝึกขั้นต่อไป เมื่อเจอโน้ตรัวที่ตามด้วยโน้ตจบ (released note) การใช้ส่วนกล้ามเนื้อก็จะต่างไปจากการรัวปกติเล็กน้อย เพราะโน้ตจบคือการตี 1 ครั้งหลังจากการรัวต่อเนื่องกันมา ดังนั้นจึงจะต้องมีการผสมข้อมือเข้ามาใช้ เพื่อให้ควบคุมการตี 1 ครั้งได้ดีและแม่นยำ[11] William James ได้กล่าวไว้ว่า Alan Abel (นักดนตรีเครื่องกระทบในตำนานของวง Philadelphia Orchestra) ได้ให้ชื่อเทคนิคการฝึกรัวบนกลองสแนร์คอนเสิร์ตว่า เป็นการเคลื่อนไหวแบบ “chicken wing” เพราะแขนท่อนแรกจะขยับเคลื่อนไหวขึ้นลงบนกลองอย่างสัมพันธ์กัน โดยมีข้อศอกและไหล่เป็นตัวยึดเหมือนบานพับ ส่วน upper arm หรือท่อนแขนส่วนบนที่ติดกับไหล่นั้น สามารถขยับได้เล็กน้อยเพื่อตอบรับการตี แต่ไม่ใช้เป็นตัวควบคุมการตี[12]

Alan H. D. Watson ได้เขียนบทความ “What can studying musicians tell us about motor control of the hand?” ลงในวารสาร Journal of Anatomy ซึ่งเป็นบทความการวิจัยเพื่อศึกษาค้นคว้าการควบคุมการเคลื่อนไหวของมือ โดยเลือกศึกษาจากกลุ่มคนอาชีพนักดนตรี โดยเฉพาะนักดนตรีกลุ่ม

---

[9] William James, *The Modern Concert Snare Drum Roll: A Comprehensive Guide* (Florida: Meredith Music Publications, 2014), 6-15.

[10] William James, *The Modern Concert Snare Drum Roll: A Comprehensive Guide* (Florida: Meredith Music Publications, 2014), 16.

[11] William James, *The Modern Concert Snare Drum Roll: A Comprehensive Guide* (Florida: Meredith Music Publications, 2014), 36.

[12] William James, *The Modern Concert Snare Drum Roll: A Comprehensive Guide* (Florida: Meredith Music Publications, 2014), 17.

เครื่องลิ่มคีย์บอร์ด (keyboard) และกลุ่มเครื่องสาย (string) ที่มีการใช้การควบคุมกล้ามเนื้อมือค่อนข้างมาก เนื่องจากการใช้มือฝึกซ้อมทุกวัน วันละหลายชั่วโมง มีการใช้กล้ามเนื้อซ้ำ ๆ ออกแรงซ้ำ ๆ ในระดับต่าง ๆ บางครั้งต้องรับมือกับการตึงของกล้ามเนื้อและเส้นเอ็น อาจมีการยืด เกร็ง ตึง รวมไปถึงอาการบาดเจ็บ

จากการศึกษาและสังเกตนักเปียโน (piano) ที่เข้าร่วมการทดลองในงานวิจัยนี้ ทำให้ทราบว่านิ้วแต่ละนิ้วสามารถแยกกันทำงานได้ ซึ่งแต่ละนิ้วสามารถควบคุมแรงกดลงบนลิ่มคีย์บอร์ด ไม่เพียงแต่การควบคุมอย่างอิสระของแต่ละนิ้ว การควบคุมการทำงานระหว่าง 2 นิ้วยังสามารถควบคุมได้เช่นกัน เช่น นิ้วโป้ง และนิ้วชี้ หากจะดูไปถึงกล้ามเนื้อและข้อต่อต่าง ๆ ในมือ เอ็นที่เชื่อมโยงการเคลื่อนไหวของแต่ละนิ้ว มีผลบังคับแต่ละนิ้วไม่เท่ากัน เพราะจุดที่เอ็นเชื่อมต่อกัน (linkage) ของแต่ละนิ้วอยู่ต่างที่กัน เช่น จุดที่เอ็นเชื่อมต่อกันของนิ้วโป้งกับนิ้วชี้อยู่ที่ประมาณข้อมือ ทำให้นิ้วโป้งกับนิ้วชี้สามารถแยกกันทำงานอย่างอิสระได้ แต่ก็ยังสามารถควบคุมให้ทำงานร่วมกันได้เป็นอย่างดีเช่นกัน ต่างจากนิ้วนางที่จุดที่เอ็นเชื่อมต่อกันอยู่ค่อนข้างใกล้กับโคนกระดูกนิ้วกลางกับนิ้วนาง ทำให้นิ้วนางทำงานได้ไม่ค่อยอิสระมากนัก จากตัวอย่างที่นิ้วนางไม่สามารถยืดตรงออกมาได้ หากนิ้วอื่นกำมือไว้อยู่ในขณะนั้น

นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึง Anatomical limitations to independent finger control ที่อธิบายถึงความเชื่อมโยงของกล้ามเนื้อและเส้นเอ็นต่าง ๆ เพื่อให้เข้าใจการควบคุมได้เป็นอย่างดี Cortical of the hand ที่ใช้การทดลอง สังเกต และเข้าใจการควบคุมการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ ที่สามารถมองเห็นได้จากภายนอก เพื่อให้รู้และวางแผนที่ดีในการฝึกซ้อมและใช้งานได้ นอกจากนี้ยังมีการเชื่อมโยงการใช้สมองเข้ามาช่วยเป็นตัวควบคุมกล้ามเนื้อและการฝึกฝนการบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป ซึ่งบทความงานวิจัยนี้สามารถเป็นประโยชน์โดยตรงกับกลุ่มนักดนตรีและกลุ่มคนที่จำเป็นต้องใช้การควบคุมร่างกายเพื่อใช้ฝึกฝนในการทำงานและกิจกรรมต่าง ๆ ได้[13]

จากการศึกษาข้อมูลบทความ หนังสือ และงานวิจัยดังกล่าวข้างต้น ทำให้รู้ถึงแนวคิดในการบรรเลงเครื่องกระทบคลาสสิกขั้นพื้นฐานว่าต้องเรียนรู้การใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเพื่อจับไม้และเคลื่อนไหวในท่าทาง บริบทต่าง ๆ อย่างไร เพื่อให้ไม้ตกกระทบลงบนเครื่องกระทบและได้เสียงตามต้องการในค่าโน้ตต่างกัน ความยาวสั้น ดังเบาต่างกัน โดยผู้เล่นจะต้องมีการบรรเลงอย่างเป็นธรรมชาติ และใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ได้อย่างเข้าใจเป็นอย่างดี ไม่สร้างอาการบาดเจ็บหรือสร้างความสุ่มเสี่ยงให้เกิดอันตรายกับร่างกายตนเองแต่อย่างใด จึงนับได้ว่าข้อมูลดังกล่าวเป็นประโยชน์อย่างมากในการศึกษาวิจัยงานนี้ เพื่อให้ได้รู้ถึงทิศทาง แนวทางในการวิจัยและได้ผลลัพธ์อย่างชัดเจน เหมาะสม และแม่นยำมากขึ้นต่อไป

[13] Alan H. D. Watson, “What Can Studying Musicians Tell Us about Motor Control of the Hand?,” *Journal of Anatomy* 208, no. 4 (April 2006): 527-542, https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2006.00545.x

วิธีการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูล องค์ความรู้ และเอกสารที่เกี่ยวข้อง
2. ลักษณะของประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
4. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
5. การเก็บรวบรวมข้อมูล
6. การวิเคราะห์ข้อมูล
7. สรุป ประมวลผล และนำเสนอต่อไป

1. ลักษณะของข้อมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์

เริ่มจากการศึกษาหนังสือ บทความวิชาการ บทความวิจัย เกี่ยวกับการบรรเลงเครื่องกระทบคลาสสิกขั้นพื้นฐาน รวมทั้งเทคนิคการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ เพื่อให้สามารถสร้างเสียงที่ดีบนเครื่องกระทบคลาสสิกต่าง ๆ ได้หลากหลาย และได้ใช้การวิเคราะห์และสังเกตการณ์จากการบรรเลงจริงเพื่อหาค่าความชัดเจนเพื่อให้เนื้อหาที่นำไปวิเคราะห์ได้ผลอย่างแม่นยำ

2. ลักษณะของประชากรกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มประชากรที่เข้าร่วมการทดลองมีจำนวนทั้งหมด 9 คน เป็นนักศึกษาปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยมหิดล 3 คน สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา 3 คน และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 3 คน ซึ่งนักศึกษาทั้งหมดได้ผ่านวิชาเครื่องกระทบ 1, 2 และได้รับเกรดไม่ต่ำกว่า B+

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยนี้ คือ โน้ตเพลงที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น มาเป็นแบบทดสอบ เป็นโน้ตเพลง ผลสัมฤทธิ์ จำนวน 1 เพลง ประกอบไปด้วย Rudiments, Dynamic, Articulations ฯลฯ โดยแยกเป็นหน่วยย่อยดังนี้

3.1 โน้ตเพลงที่ใช้ในการวัดผล

3.2 เครื่องดนตรีกลองทอม ยามาฮ่า รุ่น CT9000 ขนาด 15 นิ้ว หนังกลองติดมากับกลอง และไม้ที่ใช้ในการบันทึกเสียง คือ Innovative INN-CL1 เพื่อใช้ในการทดสอบบรรเลงจริง

3.3 ไมโครโฟน

3.4 คอมพิวเตอร์ (Laptop) พร้อมโปรแกรมอัดเสียง

4. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยในขั้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลเป็นรายบุคคล เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย สามารถแบ่งออกตามความจำเป็นในการวิจัย โดยมีขั้นตอนดังนี้

4.1 เนื้อหา การจัดเรียงเนื้อหาจากง่ายไปยากและไม่ซับซ้อน เข้าใจง่าย โดยในส่วนนี้ต้องมีการอธิบายให้เข้าใจขั้นตอนการเลือกใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ในการผลิตเสียงบนเครื่องกระทบอย่างละเอียดและเข้าใจง่าย

4.2 การสร้างชุดโน้ตเพลงที่ใช้ในการทดสอบ ต้องมีรายละเอียดบอกชัดเจนในทุกเครื่องหมาย โดยมีขั้นตอนในการสร้างดังนี้

1) ศึกษาค้นคว้าเอกสาร หนังสือ ตำรา โน้ตเพลง เกี่ยวกับการผลิตเสียงสั้นยาวบนเครื่องดนตรีที่หลากหลาย การปฏิบัติเครื่องกระทบ และการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ในการผลิตเสียงบนเครื่องกระทบ รวมถึงทฤษฎีดนตรีสากล เพื่อออกแบบและกำหนดรูปแบบ

2) ดำเนินการสร้างชุดการสอนหรือโน้ตเพลง โดยกำหนดโครงสร้าง สัญลักษณ์ อาทิ เสียงยาวสั้น และลีก เข้าไปในบทประพันธ์ และนำการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ในการปฏิบัติบนเครื่องดนตรี มาสร้างเป็นสัญลักษณ์ตัวอักษรแทนการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ทำให้มีบทบาทในการผลิตเสียงที่เหมาะสม ดังนี้

G = General (wrist)
S = Shoulder
U = Upper arm
A = Forearm
W = Wrist
F = Fingers

> Accent
– Tenuto
^ Marcato
≥ Tenuto Accent
≙ Tenuto Marcato
• Staccato

3) ประพันธ์โน้ตเพลงที่ใช้ในการทดสอบ

- จัดอบรมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) โดยทีมผู้วิจัย เพื่อสาธิตวิธีการเล่น และผลลัพธ์ของรูปแบบการบรรเลงเครื่องกระทบคลาสสิก
- ประมวลผล

5. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลแบ่งเป็น 2 ระยะ คือ ศึกษาหนังสือ บทความวิชาการ บทความวิจัย เกี่ยวกับการบรรเลงเครื่องกระทบคลาสสิกขั้นพื้นฐาน รวมทั้งเทคนิคการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ เพื่อให้สามารถสร้างเสียงที่ดีบนเครื่องกระทบคลาสสิกต่าง ๆ ได้หลากหลาย และทำการทดลองบันทึกเสียง โดยกลุ่มผู้เข้าร่วมทดลองทั้งก่อนและหลังการจัดการอบรมเชิงปฏิบัติการ

6. การวิเคราะห์ข้อมูล

นำเอาข้อมูลที่ได้มาจากการรวบรวมลักษณะการสร้างวิเคราะห์ลักษณะและความแตกต่างของเสียงที่ได้ทั้งหมด มาศึกษา วิเคราะห์ และสรุปเบื้องต้น เพื่อนำไปเขียนโน้ตเพลงในการบรรเลงเพื่อทำการทดลองต่อไป โดยให้สัญลักษณ์ตัวอักษรแทนการใช้กล้ามเนื้อต่าง ๆ เพื่อให้เสียงที่มีลักษณะสั้น ยาว และลึก ต่างกัน ดังนี้

>	Accent	=	Wrist
–	Tenuto	=	Forearm
^	Marcato	=	Upper arm
≥	Tenuto Accent	=	Upper arm
≙	Tenuto Marcato	=	Shoulder
•	Staccato	=	Fingers

7. สรุป ประมวลผล และนำเสนอต่อไป

นำบทวิเคราะห์และการบรรเลงโน้ตเพลงที่สร้างขึ้น มาทำการทดลอง วิเคราะห์ ทำบทสรุป และนำไปเผยแพร่ ต่อยอดองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้สืบไป

การวิเคราะห์ข้อมูล

เนื้อหาในส่วนนี้ มุ่งเน้นไปที่การนำข้อมูลที่ได้จากงานวิจัยมาวิเคราะห์ โดยจะแบ่งข้อมูลเป็น 2 ระยะ ระยะแรก คือ โน้ตเพลงที่ถูกสร้างขึ้นโดยการรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ บทความ และงานวิชาการอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งประสบการณ์ของตัวผู้วิจัย ทำให้ได้บทประพันธ์สำหรับการนำมาทดลองใช้กับกลุ่มประชากรผู้เข้าร่วมงานวิจัยทั้งก่อนและหลังการอบรมเชิงปฏิบัติการ และระยะที่ 2 คือ บทวิเคราะห์ข้อมูลคลื่นเสียงจากการทดลองบันทึกเสียงของผู้ทดลองเข้าร่วมงานวิจัยทั้งก่อนและหลังการอบรมเชิงปฏิบัติการ

1. การสร้างโน้ตเพลง

โน้ตเพลงถูกสร้างขึ้นโดยการรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ บทความ และงานวิชาการอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งประสบการณ์ของตัวผู้วิจัย โดยการเพิ่มสัญลักษณ์ เครื่องหมายแสดงลักษณะความดัง เบา สั้น ยาว และลึก

ของเสียงดนตรี รวมไปถึงเทคนิคการประพันธ์สำหรับนักบรรเลงเครื่องกระทบ ไม่ว่าจะเป็น Rudiment หรือการสลับมือในลักษณะหลากหลายลงไปในบทประพันธ์ เพื่อเพิ่มสีสันและลักษณะของเสียงที่มากขึ้น อาทิ

Tenuto - ลักษณะเสียงยาวเต็มค่าโน้ต
Marcato - ลักษณะเสียงเล่นเน้นให้ดังกว่าโน้ตตัวอื่นที่อยู่ข้างเคียงเล็กน้อย
Legato - ลักษณะเสียงยาวต่อเนื่องกันอย่างไพเราะ
Staccato - ลักษณะเสียงสั้นกว่าโน้ตปกติ หรือแสดงโน้ตแต่ละตัวขาดออกจากกัน
Accent - มากขึ้นกว่าโน้ตปกติ หรือเน้นย้ำ
ฯลฯ

ลักษณะเสียงที่กล่าวมาข้างต้น สามารถเห็นได้ในบทประพันธ์เครื่องดนตรีอื่น ไม่ว่าจะเป็น เครื่องสาย เครื่องเป่า เปียโน ฯลฯ แต่ไม่เห็นมากนักในบทประพันธ์ของเครื่องกระทบ เพราะอาจไม่เป็นที่นิยมในการนำไปประพันธ์ จึงทำให้บทประพันธ์ในหลาย ๆ งานขาดสีสันและความน่าสนใจ ดังนั้นผู้วิจัยจึงศึกษาหาข้อมูลและนำเทคนิคเหล่านี้มาประพันธ์เป็นบทประพันธ์ชื่อว่า Directive Etude สำหรับการนำมาทดลองใช้กับกลุ่มนักศึกษาผู้เข้าร่วมงานวิจัยทั้งก่อนและหลังการอบรมเชิงปฏิบัติการ

2. บทวิเคราะห์ข้อมูลคลื่นเสียง

หลังจากผู้วิจัยได้ทำการสร้างโน้ตเพลงแล้ว ทำให้ได้บทประพันธ์ Directive Etude (without symbols) (Example 1) เป็นบทเพลงที่เขียนขึ้นให้กับเครื่องดนตรีกลองทอม โดยเนื้อหาบทเพลงมีการผสมเทคนิคสำคัญต่าง ๆ ของการบรรเลงเครื่องกระทบ อาทิ Rudiments, Dynamics, Articulations ฯลฯ แต่ยังไม่มีสัญลักษณ์กำกับต่าง ๆ เพื่อแทนการใช้กล้ามเนื้อในการบรรเลง เพื่อให้นักศึกษาได้ลองตีความ ฝึกซ้อม และทำการบันทึกเสียงครั้งที่ 1 จากนั้นนักศึกษาได้เข้ารับการอบรมเชิงปฏิบัติการ พร้อมได้รับโน้ตเพลงเดิมฉบับเพิ่มเติม Directive Etude (with symbols) (Example 2) โดยมีสัญลักษณ์กำกับต่าง ๆ เพื่อแทนการใช้กล้ามเนื้อในการบรรเลงโน้ตเพลงเพื่อทำการบันทึกเสียงครั้งที่ 2 ดังนี้

G = General	คือ	ใช้กล้ามเนื้อหลักในการบรรเลงด้วยข้อมือเป็นปกติขั้นพื้นฐาน
S = Shoulder	คือ	ใช้หัวไหล่เป็นหลัก ผสมเข้ากับการบรรเลงขั้นพื้นฐานด้วยข้อมือ
U = Upper arm	คือ	ใช้ท่อนแขนส่วนบนที่ติดกับหัวไหล่เป็นหลัก ผสมเข้ากับการบรรเลงขั้นพื้นฐานด้วยข้อมือ
A = Forearm	คือ	ใช้ท่อนแขนส่วนล่างที่ติดกับข้อศอกเป็นหลัก ผสมเข้ากับการบรรเลงขั้นพื้นฐานด้วยข้อมือ
W = Wrist	คือ	ใช้กล้ามเนื้อหลักในการบรรเลงด้วยข้อมือ
F = Fingers	คือ	ใช้กล้ามเนื้อหลักด้วยนิ้วเป็นหลัก ผสมเข้ากับการบรรเลงขั้นพื้นฐานด้วยข้อมือ

Example 1 *Directive Etude* (without symbols)

Source: by author

Example 2 *Directive Etude* (with symbols)

Source: by author

ขั้นตอนการบันทึกเสียง

ในการบันทึกเสียง ได้แบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ก่อนและหลังการเข้ารับอบรมเชิงปฏิบัติการ โดยมีลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ให้กลุ่มนักศึกษาผู้เข้าร่วมทดลองได้รับโน้ต Directive Etude (without symbols) (Example 1) เป็นเวลา 24 ชั่วโมงก่อนทำการบันทึกเสียงครั้งที่ 1 โดยนักศึกษาทุกคนมีเวลาฝึกซ้อมเท่ากัน เป็นการฝึกซ้อมด้วยตัวเอง ยังไม่มีการอบรมเชิงปฏิบัติการหรือข้อเสนอแนะใด ๆ จากทีมผู้วิจัย

2. นักศึกษาทำการบรรเลงและบันทึกเสียงเพลง Directive Etude (without symbols) ทีละคนในสภาพแวดล้อมและอุปกรณ์เดียวกัน คือ ใช้กลองทอมใบเดียวกัน ยี่ห้อยามาฮ่า รุ่น CT9000 ขนาด 15 นิ้ว หนังกลองติดมากับกลอง ปรับตั้งจูนกลองในระดับเสียงเดียวกันทุกครั้ง ตีด้วยไม้คู่เดียวกัน คือ Innovative INN-CL1 ทำการบันทึกเสียงในห้องเดียวกัน คือ ห้อง percussion studio A412 ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ยืนตำแหน่งเดียวกัน และบันทึกเสียงด้วยอุปกรณ์เดียวกัน

3. หลังจากบันทึกเสียงครั้งที่ 1 แล้ว นักศึกษาทุกคนเข้ารับการอบรมเชิงปฏิบัติการกับทีมผู้วิจัยพร้อมกัน เป็นเวลา 1 ชั่วโมงครึ่ง โดยทีมผู้วิจัยได้สาธิตและอธิบายสัญลักษณ์ต่าง ๆ พร้อมบอกอัตราส่วนความสั้นยาว ดังเบาของเพลง การจัดกลุ่มตัวโน้ต รวมถึงวิธีการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ เพื่อให้ได้เสียงที่ต่างกันออกไปตามสัญลักษณ์ และได้รับโน้ตเพลงเดิมแต่เป็นฉบับปรับปรุง คือ เพิ่มสัญลักษณ์ต่าง ๆ เข้าไปในโน้ตเพลง Directive Etude (with symbols) (Example 2) จากนั้นนักศึกษาผู้เข้าร่วมการทดลองทุกคนมีเวลาตีความบทเพลงและซ้อมส่วนตัวอีกคนละ 1 สัปดาห์ ซึ่งนักศึกษาได้นำบทเพลงที่ตีความมาเข้าเรียนเพิ่มเติมจากทีมผู้วิจัยในระยะเวลาก่อนถึงการบันทึกเสียงครั้งที่ 2 และในขณะอบรมเชิงปฏิบัติการ ทีมผู้วิจัยได้มีการสอบถามความเข้าใจกับนักศึกษาผู้เข้าร่วมการทดลองทุกคนถึงลักษณะในการใช้กล้ามเนื้อ พร้อมทักษะการฟังเสียงการบรรเลงโดยใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ กัน โดยนักศึกษามีความเข้าใจและสามารถฟังความแตกต่างของการตีจากกล้ามเนื้อส่วนต่างกันได้ชัดเจนขึ้น

4. กลุ่มนักศึกษาผู้ทดลองทำการบรรเลงและบันทึกเสียงเพลง Directive Etude (with symbols) อีกครั้ง โดยปฏิบัติเหมือนการบันทึกเสียงครั้งที่ 1 ทั้งหมด ทั้งสภาพแวดล้อมและอุปกรณ์ต่าง ๆ จากนั้นทีมผู้วิจัยได้นำคลื่นเสียงจากการบันทึกเสียงทั้ง 2 ครั้งมาวาง และคัดลอกเปรียบเทียบออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์จัดวางคลื่นเสียง (Figure 4)

ผลวิเคราะห์ข้อมูลคลื่นเสียง

จากภาพรวมของคลื่นเสียงทั้งหมดที่ได้ กลุ่มนักศึกษาผู้เข้าร่วมการทดลองมีพัฒนาการการผลิตเสียงที่สำคัญบนเครื่องกระทบคลาสสิกไปในทางที่ดีขึ้นหลังจากได้รับการอบรมเชิงปฏิบัติการจากทีมผู้วิจัย เพราะเนื่องด้วยคลื่นเสียงที่ได้ทำการบันทึกไว้ แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นคลื่นใหญ่ที่เห็นชัดขึ้นในการเน้นเสียงในขณะบรรเลง เพราะใช้กล้ามเนื้อที่ใหญ่ขึ้น (Figure 1) หรือโน้ตบางตัวที่ต้องเล่นเบาลงเพราะใช้กล้ามเนื้อส่วนเล็กลง ทำให้คลื่นเสียงแสดงภาพที่เล็กลงเช่นกัน (Figure 2) ซึ่งคลื่นเสียงของการบรรเลงก่อนเข้ารับการอบรมนั้น ค่อนข้างมีความคลุมเครือและไม่สม่ำเสมอในตัวโน้ต แม้จะเป็น

ตัวเดียวกันก็ตาม (Figure 3) นับได้ว่าหลังจากที่นักศึกษาได้รับการอบรมเชิงปฏิบัติการจากทีมผู้วิจัยแล้ว ทำให้มีการจัดการโน้ตเพลงต่าง ๆ ได้อย่างเป็นระเบียบ มีการเลือกใช้กล้ามเนื้อที่ต่างกันในสัญลักษณ์ที่ต่างกัน มีเสียงที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนและสม่ำเสมอมากขึ้น

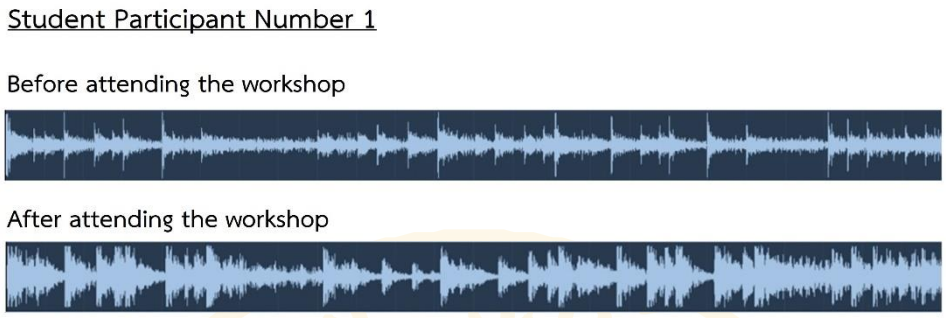


Figure 1 Two waves of Student 1 show the differences between before and after attending the workshop throughout the piece

Source: by author

Figure 2 Two waves of Student 5 (before and after attending the workshop) show the differences between soft passages clearly

Source: by author

Figure 3 The first wave of Student 7 shows the medium waves throughout the piece, not as clear as the second wave that shows more obvious on big and small waves throughout the piece

Source: by author

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การบรรเลงเครื่องกระทบคลาสสิกประกอบไปด้วยการใช้กล้ามเนื้อในส่วนต่าง ๆ เพื่อสร้างเสียงตามที่ต้องการแตกต่างกันไป แต่นักศึกษาเครื่องกระทบคลาสสิกระดับอุดมศึกษา สถาบันดนตรีในประเทศไทยยังคงประสบปัญหาในการเลือกใช้ เนื่องจากขาดตำราและข้อมูลที่ชัดเจน แม้จะมีตำรามากมายทั้งในและต่างประเทศได้กล่าวถึงการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ เพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการแตกต่างกันออกไป แต่ยังไม่มีข้อมูลใด ๆ กล่าวไว้อย่างชัดเจนถึงวิธีการเลือกใช้กล้ามเนื้อในการสร้างเสียงให้ได้เสียงตามสัญลักษณ์โน้ตที่ต้องการหรือตามการควบคุมลักษณะเสียงต่าง ๆ โดยงานวิจัยเล่มนี้ได้มุ่งเน้นไปที่การรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสร้างโน้ตเพลง เป็นเครื่องมือในการวิจัย และทำการทดลองใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ กับกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ให้สอดคล้องและชัดเจนขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้นักเรียน นักศึกษา และนักดนตรีเครื่องกระทบ ได้เข้าใจพื้นฐานการใช้กล้ามเนื้อในการบรรเลงเครื่องกระทบ เพื่อให้เกิดทักษะการฟังเสียงที่ดีในการบรรเลงเครื่องกระทบ ได้รู้และเข้าใจการสร้างเสียงที่สำคัญบนเครื่องกระทบ รวมทั้งได้เข้าใจพื้นฐานและเลือกใช้กล้ามเนื้อในการผลิตเสียงได้อย่างหลากหลาย อีกทั้งยังสามารถพัฒนาองค์ความรู้และต่อยอดความเข้าใจการแสดงดนตรีกลุ่มเครื่องกระทบสำหรับคนไทยได้อีกด้วย

ขอบเขตการศึกษางานและวิธีการดำเนินการวิจัยนี้ เริ่มการศึกษาวิธีการใช้กล้ามเนื้อเพื่อการบรรเลงเครื่องกระทบคลาสสิกจากการค้นคว้า รวบรวม ศึกษาข้อมูล องค์ความรู้ และเอกสารที่เกี่ยวข้องในเรื่องของแนวทางการผลิตเสียงที่สำคัญสำหรับเครื่องกระทบคลาสสิก ทำการเรียบเรียง วิเคราะห์ และนำมาสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เป็นโน้ตเพลงสำหรับกลองทอมที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อเป็นแบบทดสอบ จำนวน 1 เพลง เนื้อหาเพลงประกอบไปด้วย Rudiments, Dynamic, Articulations ฯลฯ ซึ่งในบทประพันธ์นี้ ได้มีการกำหนดสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายแสดงลักษณะความดัง เบา สั้น ยาว และลีก ของเสียงดนตรี เช่น Tenuto, Marcato ฯลฯ รวมไปถึงเทคนิคการประพันธ์สำหรับนักบรรเลงเครื่องกระทบ ไม่ว่าจะเป็น Rudiments หรือการสลับมือในลักษณะหลากหลายลงไปในบทประพันธ์ เพื่อเพิ่มสีสันและลักษณะของเสียงที่มากขึ้น และได้มีการนำสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในการประพันธ์บทเพลง รวมถึงการตีความและกำหนดโครงสร้างของการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ในการปฏิบัติบนเครื่องดนตรี เป็นสัญลักษณ์ตัวอักษรแทนการใช้กล้ามเนื้อต่าง ๆ รวมไปถึงการทดลอง โดยใช้กลุ่มประชากร/ผู้เข้าร่วมทดลอง เป็นนักศึกษาระดับปริญญาตรีของทีมผู้วิจัยจำนวน 9 คน จากมหาวิทยาลัยมหิดล สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำการบรรเลงเพลงเพื่อบันทึกเสียงจำนวน 2 ครั้ง ครั้งที่ 1 ยังไม่ได้รับการอบรมเชิงปฏิบัติการ และครั้งที่ 2 ผู้บรรเลงได้รับการอบรม เรียนรู้ สาธิตการสร้างเสียงต่าง ๆ ตามสัญลักษณ์ในเพลงด้วยกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ จากทีมผู้วิจัย ซึ่งในขณะอบรมเชิงปฏิบัติการ ทีมผู้วิจัยได้มีการสอบถามความเข้าใจกับนักศึกษาผู้เข้าร่วมการทดลองทุกคน ถึงลักษณะในการใช้กล้ามเนื้อ พร้อมทักษะการฟังเสียงการบรรเลงโดยใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ กัน โดยนักศึกษามีความเข้าใจและสามารถฟังความแตกต่างของการตีจากกล้ามเนื้อส่วนต่างกันได้ชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ทางทีมผู้วิจัยยังให้ผู้บรรเลงได้ตีความบทประพันธ์เองโดยใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ศึกษามาและนำมาบรรเลงให้ดูก่อนทำการบันทึกเสียงครั้งที่ 2 และเมื่อหลังจากทีมผู้วิจัยได้คลื่นเสียงจากการบันทึกเสียงทั้ง 2 ครั้งแล้ว จึงนำคลื่นเสียงมาวางและเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจนขึ้นในโปรแกรมจัดวางคลื่นเสียง เพื่อนำมาวิเคราะห์

จากบทวิเคราะห์คลื่นเสียง เห็นได้อย่างชัดเจนว่า กลุ่มนักศึกษาผู้เข้าร่วมการทดลองมีความเปลี่ยนแปลงในการบรรเลงเพลงบันทึกเสียงของทั้ง 2 ครั้ง นับได้ว่าเกิดผลสัมฤทธิ์เป็นอย่างดี เพราะในการบันทึกเสียงครั้งที่ 2 ของผู้เข้าร่วมการทดลองแต่ละคนนั้น ค่าของคลื่นเสียงมีขนาดแตกต่างจากของเดิมและเป็นระเบียบอย่างชัดเจนขึ้น ต่างจากการบันทึกเสียงครั้งที่ 1 ที่ค่าคลื่นเสียงโดยรวมของทุกคนค่อนข้างมีความคลุมเครือ คลื่นเสียงแสดงค่าในขนาดค่อนใหญ่ เล็ก ปะปน ต่างกันไม่ชัดเจน รวมทั้งโน้ตที่เหมือนกัน กลับมีภาพขนาดคลื่นเสียงไม่สม่ำเสมอกัน สรุปได้ว่า หลังจากกลุ่มนักศึกษาผู้เข้าร่วมการทดลอง ได้เข้ารับการอบรมเชิงปฏิบัติการได้เรียนรู้ ทำความเข้าใจความหมายของสัญลักษณ์โน้ตเพลงต่าง ๆ และได้เลือกใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ มาผลิตเสียงเหล่านั้นให้แตกต่างกันไป ทำให้การจัดระเบียบการบรรเลงโน้ตเพลง เพื่อสร้างเสียงที่ดีและสำคัญบนเครื่องกระทบคลาสสิก มีความเป็นระเบียบ สม่ำเสมอ ชัดเจน และมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น และยังสรุปได้ว่าการใช้กล้ามเนื้อต่างกันในการบรรเลงสัญลักษณ์การควบคุมลักษณะเสียงต่างกัน ทำให้บทประพันธ์มีเสียงดังเบา สั้น ยาว ลึก และมีสีสันสมบูรณ์มากขึ้น สามารถทำให้นักประพันธ์และผู้บรรเลงนำไปพัฒนาต่อยอดได้ในอนาคต งานวิจัยนี้จึงตอบวัตถุประสงค์ได้ว่า นักศึกษาที่เข้าร่วมทดลองงานวิจัยได้เข้าใจถึงพื้นฐานการใช้กล้ามเนื้อในการบรรเลงเครื่องกระทบได้ดีขึ้น ก่อให้เกิดทักษะการฟังเสียงที่ดีในการบรรเลงเครื่องกระทบได้ และเข้าใจการสร้างเสียงที่สำคัญบนเครื่องกระทบ รวมทั้งเข้าใจพื้นฐานและการเลือกใช้กล้ามเนื้อในการผลิตเสียงได้อย่างหลากหลาย อีกทั้งยังสามารถวิเคราะห์และพัฒนาองค์ความรู้ ต่อยอดความเข้าใจการแสดงดนตรีกลุ่มเครื่องกระทบต่อไปได้อีกด้วย

ทีมผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า งานวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อนักเรียน นักศึกษา และนักดนตรีเครื่องกระทบในประเทศไทยในแง่มุมของแนวทางการผลิตเสียงที่สำคัญสำหรับเครื่องกระทบคลาสสิก ปัญหาที่ผู้เล่นได้เจอสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในโน้ต และเกิดความสับสนคลุมเครือ เพราะไม่รู้ว่าต้องใช้กล้ามเนื้อส่วนไหนในการผลิตเสียงจะเริ่มหมดไป นักดนตรีเครื่องกระทบจะมีความเข้าใจและสามารถเลือกใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ในการสร้างเสียงที่ต้องการได้มากยิ่งขึ้น และเนื่องด้วยกลุ่มเครื่องกระทบประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีหลากหลายชนิด วัสดุที่ใช้ผลิตเครื่องกระทบจึงมีความหลากหลาย อาทิ ไม้ เหล็ก หนัง ทำให้การบรรเลงบนเครื่องกระทบที่มีวัสดุแตกต่างกัน อาจต้องบรรเลงด้วยเทคนิคหรือกล้ามเนื้อแตกต่างกันบ้าง แม้ต้องการผลิตเสียงให้เหมือนหรือคล้ายกันในบริบทเดียวกันก็ตาม ซึ่งข้อมูลและแนวความคิดเหล่านี้อาจเป็นประโยชน์อย่างมากกับนักดนตรีเครื่องกระทบหากมีงานวิจัยชิ้นต่อไปได้นำปัจจัยเหล่านี้มานำเสนอ ถ่ายทอดให้แก่นักเรียน นักศึกษา และนักดนตรีเครื่องกระทบในประเทศไทยต่อไป ทั้งนี้ทีมผู้วิจัยได้จัดเก็บคลื่นเสียงทั้ง 2 ครั้งของนักศึกษาผู้เข้าร่วมงานวิจัย 9 คน ตาม QR Code ด้านล่าง เพื่อให้ผู้ที่สนใจในการศึกษาวิจัยต่อไป

Figure 4 QR Code All waves of 9 students for both times

Source: by author

Bibliography

Cook, Gary D. *Teaching Percussion*. 3rd ed. California: Schirmer, 2006.

James, William. *The Modern Concert Snare Drum Roll: A Comprehensive Guide*. Florida: Meredith Music Publications, 2014.

Patton, Duncan. *The Artist Timpanist*. New York: Bachovich Music Publications, 2018.

Watson, Alan H. D. "What Can Studying Musicians Tell Us about Motor Control of the Hand?." *Journal of Anatomy* 208, no. 4 (April 2006): 527-542. https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2006.00545.x

วิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของออสการ์ ปีเตอร์สัน ในบทเพลงเดอะเกิร์ลฟรอมอิปาเนมา[1]

AN ANALYSIS OF OSCAR PETERSON'S IMPROVISATION IN THE GIRL FROM IPANEMA[1]

กริชพล อินทนิน*

Krichapol Inthanin*

บทคัดย่อ

ผลงานการบรรเลงคีตปฏิภาณของออสการ์ ปีเตอร์สัน ในบทเพลง*เดอะเกิร์ลฟรอมอิปาเนมา* ถือเป็นบทเพลงที่ครบถ้วนทั้งความไพเราะและเนื้อหาสาระทางดนตรี บทความวิจัยนี้จึงได้นำเอาส่วนของคีตปฏิภาณมาวิเคราะห์ในแง่ของการประสานเสียงและจังหวะ รวมไปถึงเทคนิคเฉพาะตัวอื่น ๆ ผลการวิเคราะห์พบว่าการบรรเลงคีตปฏิภาณของออสการ์ได้ใช้การเลือกโน้ตที่อ้างอิงตามความสัมพันธ์ของคอร์ดและบันไดเสียงมาเพื่อสร้างท่วงทำนอง และในทางกลับกันยังสามารถใช้บันไดเสียงบลูส์มาสร้างทำนองโดยไม่ยึดโยงกับความสัมพันธ์ของคอร์ดได้อีกด้วย ในส่วนของจังหวะแสดงให้เห็นถึงเทคนิคในการเน้นและจับกลุ่มของโน้ตเพื่อสร้างให้เกิดทิศทางใหม่ ๆ ขึ้น โดยพบเทคนิคในการบรรเลงคีตปฏิภาณดังนี้ อัพเปอร์สตรัคเจอร์, ริธึมมิกดิสเพลสเมนท์, การใช้อาร์เปโจจากไดอาโทนิก, เฮมิโอลา, เทิร์นอะราวด์ และฮาร์โมนิกเจเนอรัลไลเซชัน

คำสำคัญ : ออสการ์ ปีเตอร์สัน / การบรรเลงคีตปฏิภาณ / เดอะเกิร์ลฟรอมอิปาเนมา / การบรรเลงเปียโนแจ๊ส

Abstract

Oscar Peterson's improvisation in The Girl from Ipanema is both pleasing and musically substantial. The research article investigates his improvisation in terms of harmony, rhythm, and individual techniques. The analysis has shown that Peterson used notes from chord tones and diatonic scales to create melodic lines. He also applies the blues scale without tonal relationships between chords. His rhythmic treatment incorporates accents and grouping of

[1] ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[1] Research grant was provided by College of Music, Mahidol University.

* อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, jazzdarkside@gmail.com

* Lecturer, Popular Music Department, College of Music, Mahidol University, jazzdarkside@gmail.com

Received 04/04/2567, Revised 16/05/2567, Accepted 20/06/2567

notes to achieve new directions. Techniques such as upper structure, rhythmic displacement, diatonic arpeggio, hemiola, turnaround, and harmonic generalization are also present in Peterson's improvisation.

Keywords: Oscar Peterson / Improvisation / The Girl from Ipanema / Jazz Piano Performance

บทนำ

การบรรเลงคีตปฏิภาณ (Improvisation) ในดนตรีแจ๊สเป็นการสร้างสรรค์ท่วงทำนอง การประสานจังหวะและความคิดทางดนตรีที่เกิดขึ้นในสถานการณ์จริง เป็นรูปแบบของการบรรเลงที่ช่วยให้นักดนตรีสามารถแสดงออกถึงตัวตน ความคิดสร้างสรรค์ และอารมณ์ในขณะแสดงได้ นักดนตรีแจ๊สมักจะแปรเปลี่ยนท่วงทำนองและคอร์ดที่สร้างไว้เพื่อสร้างเสียงดนตรีที่ไม่เหมือนใคร

การบรรเลงคีตปฏิภาณในดนตรีแจ๊สนั้นต้องอาศัยความเข้าใจอย่างลึกซึ้งเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรี ความกลมกลืนและจังหวะ นักดนตรีใช้บันไดเสียง โมด และคอร์ดเป็นพื้นฐานในการต่อยอด พร้อมกับปรุงแต่งเอกลักษณ์เฉพาะตัวให้แก่ดนตรี การแสดงดนตรีแจ๊สด้วยคีตปฏิภาณนั้นมีความซับซ้อน ซึ่งแสดงถึงทักษะทางเทคนิคและสัญชาตญาณทางดนตรี

การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักดนตรีระหว่างการแสดงคีตปฏิภาณเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงดนตรีแจ๊ส นักดนตรีมีส่วนร่วมในการสนทนาทางดนตรี ตอบสนองต่อความคิดของกันและกันและต่อยอดจากความคิดนั้น การโต้ตอบแบบไดนามิกนี้สร้างความรู้สึกเป็นธรรมชาติและคาดเดาไม่ได้ ทำให้การแสดงแต่ละรายการมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

เดอะเกิร์ลฟรอมอิปาเนมา บทเพลงยอดนิยมในรูปแบบบอสซาโนวาซึ่งถูกบรรเลงด้วยวง *Oscar Peterson Trio* และบันทึกเสียงไว้ในอัลบั้ม *We Get Requests* ในปี ค.ศ. 1964 นั้นถือเป็นอีกหนึ่งเวอร์ชันของเพลง*เดอะเกิร์ลฟรอมอิปาเนมา* ที่มีความลงตัว ด้วยความยาวของเพลง 3 นาที 55 วินาที แต่ถูกอัดแน่นไว้ด้วยความไพเราะ และเนื้อหาสาระทางดนตรีที่เข้มข้นอีกมากมาย ในท่อนเดี่ยวเปียโนของออสการ์ได้แสดงให้เห็นถึงเทคนิคของการบรรเลงเปียโนในระดับสูง การบรรเลงในจังหวะที่รวดเร็ว ผสมผสานสำเนียงบลูส์เฉพาะตัวของตนเองให้กลมกลืนไปกับคอร์ดและเสียงประสานของเพลงได้อย่างไร้ที่ติ

บทความวิจัยนี้ ช่วยสร้างให้เห็นตัวอย่างของเทคนิคการบรรเลงดุริยปฏิภาณของบทเพลงแจ๊สที่อยู่ในจังหวะบอสซาโนวาโดยนักดนตรีแจ๊สที่มีสไตล์การเล่นผสมผสานกับแนวบลูส์ ซึ่งนักดนตรีที่มีความสนใจในการบรรเลงดุริยปฏิภาณจะสามารถนำเอาผลของการวิจัยไปเรียนรู้และฝึกฝนเพิ่มเติมเพื่อพัฒนาศักยภาพของตนเองต่อไปได้

วัตถุประสงค์

1. การศึกษาวิจัยเพื่อวิเคราะห์การบรรเลงเดี่ยวของออสการ์ ปีเตอร์สัน ในบทเพลง *เดอะเกิร์ลฟรอมอิปาเนมา* ทั้งในแง่มุมทางเสียงประสานและจังหวะ
2. เพื่อนำผลของการวิจัยไปใช้พัฒนาการบรรเลงในรูปแบบของการบรรเลงคีตปฏิภาณ
3. เพื่อศึกษาให้เห็นรูปแบบแนวทางของออสการ์ ปีเตอร์สัน

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้กำหนดขอบเขตของสิ่งที่ต้องการจะศึกษาไว้เพียงแค่ท่อนเดี่ยวเปียโนที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงคีตปฏิภาณของออสการ์ ปีเตอร์สัน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกผลงานโดยพิจารณาจากรายละเอียดในเชิงวิชาการ
2. ถอดโน้ตในท่อนเดี่ยวเปียโนจากบทเพลงโดยผู้วิจัย
3. เรียบเรียงข้อมูลจากสิ่งที่ถอดออกมาได้และบันทึกโน้ต
4. วิเคราะห์ข้อมูลจากโน้ต โดยอ้างอิงจากทฤษฎีดนตรี
5. สรุปผลการวิเคราะห์

ประวัติของออสการ์ ปีเตอร์สัน

ออสการ์ ปีเตอร์สัน[2] เป็นนักเปียโนและนักแต่งเพลงแจ๊สชาวแคนาดา ซึ่งได้รับการยกย่องอย่างกว้างขวางว่าเป็นหนึ่งในนักเปียโนแจ๊สที่ยิ่งใหญ่ที่สุดตลอดกาล เขาเกิดเมื่อวันที่ 15 สิงหาคม ค.ศ. 1925 ในเมืองมอนทรีออล รัฐควิเบก ประเทศแคนาดา[3] ตั้งแต่อายุยังน้อยออสการ์แสดงความสามารถพิเศษทางดนตรีโดยเรียนรู้ที่จะเล่นเปียโนตั้งแต่อายุห้าขวบ เขาพัฒนาทักษะของเขาอย่างรวดเร็วและกลายเป็นอัจฉริยะที่ขึ้นชื่อเรื่องเทคนิคที่น่าทึ่ง การบรรเลงคีตปฏิภาณ และแนวทางที่ไม่เหมือนใคร

ออสการ์มีชื่อเสียงโด่งดังในช่วงทศวรรษที่ 1940 และ 1950 และกลายเป็นผู้นำในโลกดนตรีแจ๊ส เขาก่อตั้ง *Oscar Peterson Trio* ซึ่งมีเรย์ บราวน์ (Ray Brown) เล่นเบส และเอ็ด ทิกเพ็น (Ed Thigpen) เล่นกลอง ซึ่งเป็นการร่วมวงที่กินเวลานานหลายปีและสร้างผลงานการบันทึกเสียงมากมาย การแสดงของออสการ์โดดเด่นด้วยความเร็วที่แพรวพราว การใช้เสียงประสานที่ซับซ้อน และการแสดงคีตปฏิภาณที่ไพเราะจับใจ

ตลอดอาชีพของออสการ์บันทึกผลงานกว่า 200 อัลบั้มและได้รับรางวัลมากมาย รวมถึงรางวัลแกรมมี่ 7 รางวัล เขาได้รับการชื่นชมจากความสามารถของเขาในการผสมผสานสไตล์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสวิง บีบ็อป บลูส์ และดนตรีคลาสสิก เข้ากับการแสดงดนตรีแจ๊สของเขา การสร้างสรรค์ผลงานของออสการ์ในดนตรีแจ๊ส

---

[2] จากนี้จะเรียกโดยสังเขปว่า ออสการ์

[3] Bill Dobbins, “Peterson, Oscar,” in *Grove Music Online*, ed. Deane Root, accessed June 7, 2024, https://www.oxfordmusiconline.com.

ทั้งในฐานะนักแสดงและนักแต่งเพลงได้ทิ้งผลงานที่ไม่สามารถมีใครมาแทนที่ได้ รวมไปถึงได้สร้างแรงบันดาลใจให้แก่นักดนตรีจำนวนนับไม่ถ้วน เขาถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2550 ทิ้งมรดกอันน่าทึ่งและผลกระทบที่ยั่งยืนต่อโลกของดนตรีแจ๊สไว้เบื้องหลัง

เพลง*เดอะเกิร์ลฟรอมอิปาเนมา*

เพลง*เดอะเกิร์ลฟรอมอิปาเนมา*[4] ถือเป็นเพลงแจ๊สระดับคลาสสิกซึ่งถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงต้นทศวรรษที่ 60 โดยอันโตนิโอ คาร์ลอส โจบิม (Antônio Carlos Jobim)[5] หลังจากถูกเผยแพร่ออกมา เดอะเกิร์ลได้กลายเป็นบทเพลงที่ส่งผลกระทบต่อทั้งโลกของดนตรีเป็นวงกว้าง โดยแบ่งออกเป็นหัวข้อได้ดังนี้

1. ความนิยมของดนตรีบอสซาโนวา เดอะเกิร์ลมีบทบาทสำคัญในการนำบอสซาโนวาซึ่งเป็นแนวเพลงของบราซิลที่มีจังหวะที่นุ่มนวลและประสานกันเข้าสู่โลกดนตรีแจ๊ส การผสมผสานระหว่างบอสซาโนวาและองค์ประกอบแจ๊สของเพลงช่วยให้สไตล์นี้เป็นที่นิยมในสหรัฐอเมริกาและที่อื่น ๆ รวมไปถึงเป็นแรงบันดาลใจให้นักดนตรีแจ๊สหลายคนได้ผสมผสานจังหวะบอสซาโนวารวมเข้ากับการเรียบเรียงและการแสดงของพวกเขาเอง อิทธิพลนี้สามารถได้ยินได้จากผลงานของศิลปินอย่างสแตน เกตซ์ (Stan Getz) ซึ่งร่วมมือกันในการบันทึกเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนี้

2. การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม การผสมผสานระหว่างเนื้อเพลงภาษาโปรตุเกสและภาษาอังกฤษพร้อมด้วยอิทธิพลทางดนตรีของบราซิลและดนตรีแจ๊ส ถือเป็นตัวอย่างแนวคิดของการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมในดนตรี ซึ่งแสดงให้เห็นว่าประเพณีทางดนตรีที่แตกต่างกันสามารถนำมารวมกันเพื่อสร้างสิ่งใหม่และน่าหลงใหลได้อย่างไร

3. ความสำเร็จระดับนานาชาติของเพลงนี้ทำให้มีผู้ฟังดนตรีแจ๊สได้กว้างขึ้น ทำให้ผู้ชมทั่วโลกเข้าถึงได้มากขึ้น ซึ่งแสดงให้เห็นว่าดนตรีแจ๊สสามารถดึงดูดผู้ฟังทั่วโลกได้เมื่อผสมผสานกับองค์ประกอบจากประเพณีดนตรีประเภทอื่น เดอะเกิร์ลยังคงเป็นเพลงหลักในการแสดงและการบันทึกเสียงแจ๊ส ความนิยมที่ยั่งยืนทำให้นักดนตรีแจ๊สยังคงเล่นต่อไป โดยรักษามรดกตกทอดและแนะนำให้คนรุ่นใหม่รู้จักกับแนวเพลงนี้

ขั้นตอนและกระบวนการวิเคราะห์

ในบทความวิจัยนี้ หลังจากที่ได้ถอดโน้ตจากเสียงต้นฉบับในท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของออสการ์และได้บันทึกโน้ตลงไปแล้ว ผู้วิจัยได้สำรวจและวิเคราะห์สิ่งที่เกิดขึ้นโดยมีปัจจัยหลักในการพิจารณาดังนี้

1. ความสอดคล้องของทำนองที่เกิดจากการบรรเลงคีตปฏิภาณเทียบเคียงกับคอร์ดหลักของเพลง
2. วิเคราะห์ท่วงทำนองที่เกิดขึ้นด้วยหลักทฤษฎีของบันไดเสียง (Scale) และโมด (Mode)
3. เทคนิคการใช้รูปแบบต่าง ๆ ของจังหวะที่สร้างให้เกิดความน่าสนใจของการบรรเลงคีตปฏิภาณ

---

[4] จากนี้จะเรียกโดยสังเขปว่า เดอะเกิร์ล

[5] Gerard Béhague, “Jobim, Antônio Carlos,” in *Grove Music Online*, ed. Deane Root, Accessed June 7, 2024, https://www.oxfordmusiconline.com.

บทวิเคราะห์

อัพเปอร์สตรัคเจอร์ (Upper Structure)

อัพเปอร์สตรัคเจอร์เป็นรูปแบบการใช้อาร์เปโจลงบนคอร์ดโดยสร้างอาร์เปโจดังกล่าวขึ้นจากตัวโน้ตลำดับขั้นถัดจากโทนิกของคอร์ด[6]

ตัวอย่างการใช้อัพเปอร์สตรัคเจอร์ในการโซโลของออสการ์ จาก Figure 1 ในห้องที่ 17 มีการใช้อัพเปอร์สตรัคเจอร์บนคอร์ด D ทบเจ็ดเมเจอร์ (Dmaj7) ในกรอบสี่เหลี่ยมเราจะเห็นการใช้อาร์เปโจของคอร์ด F♯ ทบเจ็ดไมเนอร์ (F♯m7) ลงบนคอร์ด D ทบเจ็ดเมเจอร์ (Dmaj7) สร้างให้เกิดผลเป็นเสียงของคอร์ด D ทบเก้าเมเจอร์ (Dmaj9)

Figure 1 Upper Structure

Source: by author

ใน Figure 2 ช่วงท้ายห้องที่ 25 ไปจนถึงห้องที่ 26 จะพบการใช้อาร์เปโจของคอร์ด G♭ ทบเจ็ดเมเจอร์ (G♭maj7) ลงบนคอร์ด E♭ ทบเจ็ดไมเนอร์ (E♭m7) สร้างให้เกิดผลเป็นเสียงของคอร์ด E♭ ทบเก้าไมเนอร์ (E♭m9)

Figure 2 Upper Structure

Source: by author

อีกรูปแบบหนึ่งของการใช้อัพเปอร์สตรัคเจอร์ที่ปรากฏขึ้นในห้องที่ 53 จาก Figure 3 โดยจะมีการใช้คอร์ด B♭ ทบเจ็ดไมเนอร์เมเจอร์ (B♭mmaj7) ลงบนคอร์ด E♭ ทบเจ็ดโดมินันท์ (E♭7)

[6] Hal Crook, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (California: Advance Music, 1991), 105.

Figure 3 Upper Structure

Source: by author

รวมไปถึง Figure 4 ในห้องที่ 54 ซึ่งมีการใช้ B♭ ไมเนอร์ (B♭m) อาร์เปโจลงบนคอร์ด E♭ ทบเจ็ดไมเนอร์ (E♭m7)

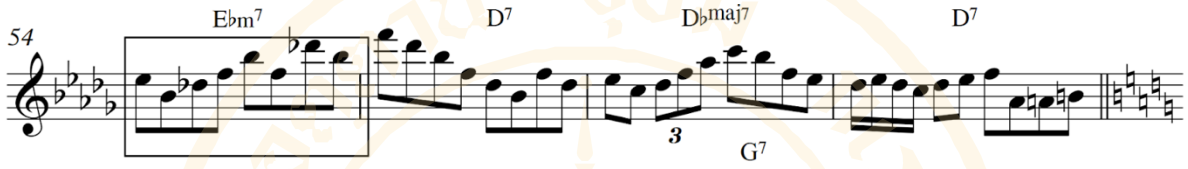


Figure 4 Upper Structure

Source: by author

การใช้ G♭ ทบเจ็ดเมเจอร์ (G♭maj7) ลงบนคอร์ด E♭ ทบเจ็ดไมเนอร์ (E♭m7) ใน Figure 5 ห้องที่ 67

Figure 5 Upper Structure

Source: by author

ริธึมมิกดิสเพลสเมนท์ (Rhythmic Displacement)

เป็นอีกหนึ่งเทคนิคในการบรรเลง โดยใช้การแทนที่โน้ตบางตัวด้วยค่าจังหวะที่แตกต่างกันจากในท่วงทำนองเดิม นักดนตรีแจ๊สใช้เทคนิคนี้ในระหว่างการบรรเลงเพื่อนำเสนอความหลากหลาย ความคิดสร้างสรรค์ และความซับซ้อนในคีตปฏิภาณของพวกเขา สามารถเพิ่มความรู้สึกประหลาดใจ ตึงเครียด และสนุกสนานให้แก่เพลงได้[7]

[7] Hal Crook, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (California: Advance Music, 1991), 95.

ในตัวอย่างนี้จาก Figure 6 จะพบรูปแบบการใช้ริธึมมิกดิสเพลสเมนท์ของออสการ์ได้ในห้องที่ 9-12 ในเครื่องหมายกรอบสี่เหลี่ยม

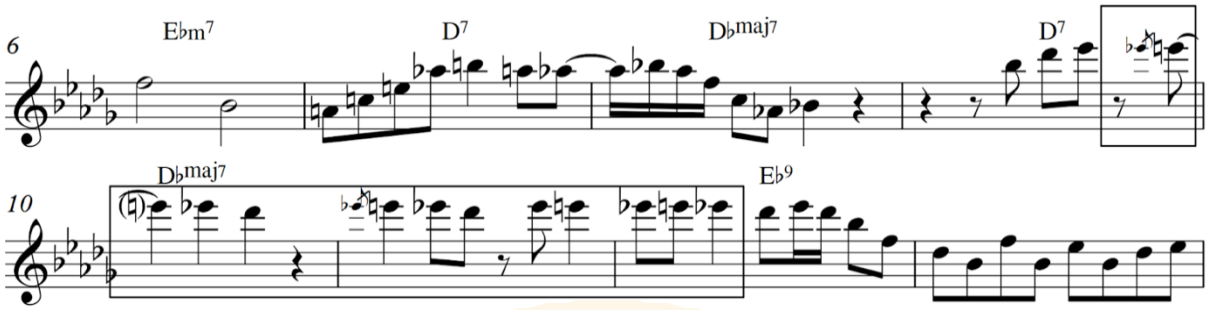


Figure 6 Rhythmic Displacement

Source: by author

ทำนองที่เกิดขึ้นในตัวอย่างนี้ประกอบไปด้วยโน้ต E, E♭ และ D♭

Figure 7 Melody

Source: by author

และออสการ์ได้นำเอาเทคนิคริธึมมิกดิสเพลสเมนท์มาใช้กับทำนองนี้จึงเกิดขึ้นเป็น 3 รูปแบบ ดัง Figure 8

Figure 8 Variation

Source: by author

โดยทั้ง 3 รูปแบบสอดแทรกอยู่ในช่วงเดี่ยวของออสการ์ดังนี้

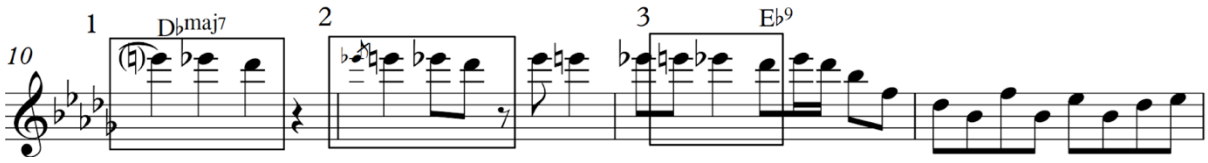


Figure 9 Rhythmic Displacement

Source: by author

ตัวอย่างของการใช้ริธึมมิกดิสเพลสเมนท์อีกครั้งหนึ่งเกิดขึ้นใน Figure 10 ห้องที่ 34

Figure 10 Rhythmic Displacement

Source: by author

และออสการ์ได้นำเอาเทคนิคริธึมมิกดิสเพลสเมนท์มาใช้กับทำนองนี้จึงเกิดขึ้นเป็น 3 รูปแบบ ดัง Figure 11

Figure 11 Melody and Variation

Source: by author

โดยทั้ง 3 รูปแบบสอดแทรกอยู่ในช่วงเดี่ยวของออสการ์ดังนี้

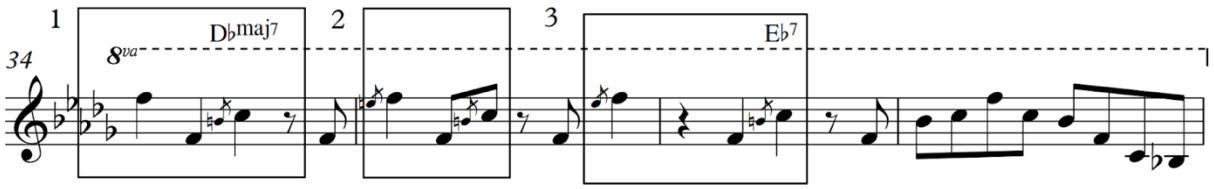


Figure 12 Rhythmic Displacement

Source: by author

การใช้อาร์เปโจจากไดอาโทนิก

Figure 13 Arpeggio

Source: by author

จากตัวอย่างใน Figure 13 ห้องที่ 62-64 จะพบว่าออสการ์ได้นำเอาการใช้อาร์เปโจต่าง ๆ มาแทรกอยู่ในคอร์ด D ทบเจ็ดไมเนอร์ (Dm7) และ B♭ ทบเจ็ดโดมินันท์ (B♭7) ซึ่งมีความสัมพันธ์กันดังนี้

ในห้องที่ 62 และ 63 ซึ่งอยู่บนคอร์ด D ทบเจ็ดโดมินันท์ (Dm7) เราจะพบอาร์เปโจของคอร์ด F ทบเจ็ดเมเจอร์ (Fmaj7), E ทบเจ็ดไมเนอร์ (Em7), D ทบเจ็ดไมเนอร์ (Dm7), C ทบเจ็ดเมเจอร์ (Cmaj7) และ B ทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ (Bm7♭5) ดังนี้แล้วแสดงให้เห็นว่าออสการ์ได้เลือกเอาอาร์เปโจซึ่งประกอบอยู่ในไดอาโทนิกของบันไดเสียง D โดเรียน มาใช้สร้างเป็นทำนอง[8]

ในห้องที่ 64 ซึ่งอยู่บนคอร์ด B♭ ทบเจ็ดโดมินันท์ (B♭7) เราจะพบอาร์เปโจของคอร์ด A♭ ทบเจ็ดเมเจอร์ออกเมนเทด (A♭maj7♯5), D ทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ (Dm7♭5) และ F ทบเจ็ดไมเนอร์เมเจอร์ (Fmmaj7) ดังนี้แล้วแสดงให้เห็นว่าออสการ์ได้เลือกเอาอาร์เปโจซึ่งประกอบอยู่ในไดอาโทนิกของบันไดเสียง B♭ ลีเดียนโดมินันท์มาใช้สร้างเป็นทำนอง

[8] Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almen, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 7th ed. (New York: McGraw-Hill, 2013), 61-62.

เฮมิโอลา (Hemiola)

หมายถึงเทคนิคในการสร้างกลุ่มของโน้ตที่อยู่บนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/4 ลงบทเพลงที่มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น 4/4[9] โดยวิธีนี้จะสร้างให้เกิดความเคลื่อนไหวของจังหวะที่น่าสนใจมากขึ้น เมื่อเราพิจารณาแต่เพียงเรื่องของเรื่องจังหวะจะพบว่าออสการ์ใช้เทคนิคในการสร้างกลุ่มของโน้ตที่อยู่ใน 3/4 ดังตัวอย่างใน Figure 14

Figure 14 Hemiola

Source: by author

จากตัวอย่างของเฮมิโอลาใน Figure 14 ออสการ์ได้นำเอาหลักการดังกล่าวมาใช้ในการบรรเลงคีตปฏิภาณดังนี้

Figure 15 Hemiola

Source: by author

[9] Jerry Bergonzi, *Inside Improvisation Series for All Instruments, Vol. 4: Melodic Rhythms* (Rottenburg/N.: Advance Music, 1998), 66.

ใน Figure 16 ห้องที่ 45-49 ซึ่งใช้เทคนิคเฮมิโอลาเช่นเดียวกันกับ Figure 15 โดยเพิ่มเติมให้มี 2 ชุดของทำนองสลับกันไป

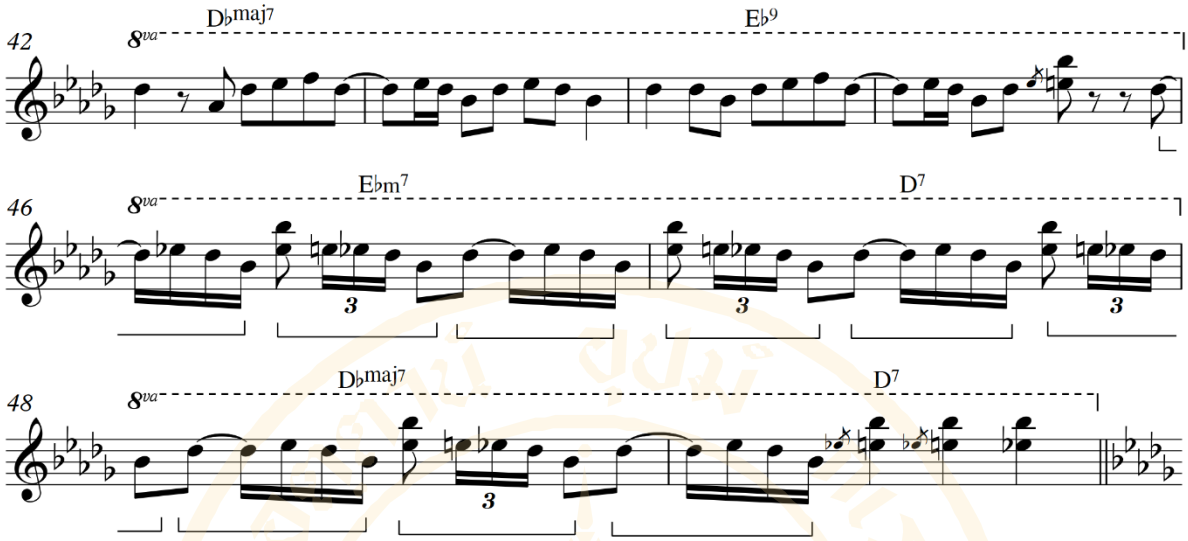


Figure 16 Hemiola

Source: by author

เทิร์นอะราวด์ (Turnaround)

ในโลกของดนตรีแจ๊ส ช่วงเทิร์นอะราวด์คือช่วงของชุดคอร์ดที่ต้องการสร้างความรู้สึกของการ “กลับไปเริ่มใหม่” ซึ่งอาจจะนำกลับไปสู่การเริ่มใหม่ในต้นเพลงหรือเริ่มใหม่ในท่อนอื่น ๆ ก็เป็นได้ โดยปกติมักจะพบเจอเทิร์นอะราวด์ได้ในช่วงท้ายหรือช่วงสิ้นสุดของท่อน[10]

เทิร์นอะราวด์ไม่ได้มีรูปแบบที่ตายตัว อาจจะมีความซับซ้อนและแตกต่างกันได้ตามแต่การใช้งานของผู้ประพันธ์ในบทเพลงนั้น ๆ แต่โดยทั่วไปแล้วเทิร์นอะราวด์ที่เรามักจะเจอจะอยู่ในลักษณะที่เป็นทางเดินคอร์ด I vi ii V หรือ iii iv ii V7 หรืออาจจะมีความหลากหลายได้มากกว่านี้ โดยการเปลี่ยนให้คอร์ด ii, vi หรือแม้แต่ iii เป็นคอร์ดประเภททบเจ็ดโดมินันท์ เช่น I VI7 II7 V7, III7 VI7 II7 V7 รวมไปถึงการใส่เทนชันในคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ต่าง ๆ ซึ่งได้แก่ ♭9, ♯9, ♯11, ♭13 การรีฮาร์โมไนซ์ (Reharmonize) คอร์ดในช่วงเทิร์นอะราวด์ถือเป็นสิ่งที่พบเห็นกันได้เป็นเรื่องปกติในโลกของดนตรีแจ๊ส

จากในบทเพลงเดอะเกิร์ล จะพบทางเดินคอร์ดที่มีลักษณะเป็นเทิร์นอะราวด์ได้ในห้องที่ 30-33 (คอรัสแรก) และห้องที่ 70-73 (คอรัสที่ 2) ซึ่งลักษณะของทางเดินคอร์ดจะเป็น iii VI7 ii V7 จากการสังเกตของผู้วิจัยได้พบว่าทั้ง 2 คอรัสที่เป็นช่วงเทิร์นอะราวด์ ออสการ์ได้มีวิธีการบรรเลงคีตปฏิภาณลงในทางเดินคอร์ดที่มีความสอดคล้องกันดังนี้

[10] Jody Fisher, *The Complete Jazz Guitar Method Intermediate* (California: Alfred Publishing, 1995), 86.

ใน Figure 17 คอรัสแรก (ห้องที่ 30-33) ทั้ง 4 ห้องของช่วงเทิร์นอะราวด์นี้ ออสการ์ได้นำเอาอาร์เปโจมาเล่นห้องละ 1 คอร์ด โดยมีวิธีการเล่นเป็นการไล่โน้ตขาลงและขาขึ้นเหมือนกันทุกห้อง ในห้องเริ่มต้น (ห้องที่ 30) ได้นำเอาอาร์เปโจของคอร์ด Db ทบเจ็ดเมเจอร์ (Dbmaj7) มาเล่น โดยเริ่มจากโน้ตตัว C ไล่ลงไป Ab, F, Db และไล่ย้อนขาขึ้นกลับไปหาตัว C จากนั้นออสการ์ได้พัฒนาเอาแพตเทิร์นดังที่เล่นในห้อง 30 นี้ไปใช้ในห้องต่อ ๆ ไป โดยใช้หลักการเพิ่มระดับเสียงของโน้ตทั้ง 4 ตัวนี้ให้สูงขึ้นเพียงแค่ตัวละ “ครึ่งเสียง” หรือ “หนึ่งเสียง” เท่านั้น การเพิ่มเสียงให้สูงขึ้นในแต่ละโน้ตนี้ได้กำหนดรูปแบบของคอร์ดที่ออสการ์ได้ทำการรีฮาร์โมไนซ์ในชุดคอร์ดเทิร์นอะราวด์ ซึ่งได้ผลสรุปตามตารางดังนี้

Figure 17 Turnaround in 1st Chorus

Source: by author

Table 1 Turnaround

Source: by author

	Bar 30	higher	Bar 31	higher	Bar 32	higher	Bar 33
1st note	C	½	Db	1	Eb	½	E
2nd note	Ab	1	Bb	½	B	½	C
3rd note	F	½	F♯	½	G	½	Ab
4th note	Db	1/2	D	½	Eb	1/2	E
Chord	Dbmaj7		Bbaug♯9		Ebaug		Abaug
Chord Numeric	I		VI		II		V

ใน Figure 18 คอรัสที่สอง (ห้องที่ 70-73) จะมีรูปแบบการเล่นอาร์เปโจที่คล้ายคลึงกับในคอรัสแรก แต่ใช้วิธีเล่นขาขึ้นสลับกับขาลงอย่างละหนึ่งห้อง แต่ยังคงไว้ซึ่งหลักการเพิ่มระดับเสียงของโน้ตทั้ง 4 ตัวนี้ให้สูงขึ้นเพียงแค่ตัวละ “ครึ่งเสียง” หรือ “หนึ่งเสียง” เช่นเดียวกันกับในคอรัสแรก

Figure 18 Turnaround in 2nd Chorus

Source: by author

ฮาร์โมนิกเจเนอรัลไลเซชัน (Harmonic Generalization)

หมายถึงการประยุกต์ใช้แนวคิดทางดนตรีหรือรูปแบบการเล่นบางอย่างลงบนการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยไม่ได้ยึดติดอยู่กับฮาร์โมนีของเพลง[11] ณ ขณะนั้น ในกรณีนี้ออสการ์ผู้ซึ่งมีความเชี่ยวชาญในดนตรีกลิ่นอายแบบบลูส์ ได้นำเอาลูกเล่นแบบบลูส์ภายใต้แนวคิดแบบเจเนอรัลไลเซชันมาเล่นอยู่บนเพลงเดอะเกิร์ล ดังตัวอย่าง Figure 19

Figure 19 Harmonic Generalization

Source: by author

จากตัวอย่างใน Figure 19 ห้องที่ 41-49 เมื่อเราถอดเอาไลน์การบรรเลงทั้งหมดของออสการ์มาเรียงเป็นตัวโน้ตที่แตกต่างกันจะได้โน้ตทั้งหมดดังนี้ D♭, E♭, E, F, A♭ และ B♭ ซึ่งตัวโน้ตทั้งหมดสัมพันธ์กับโครงสร้างของบันไดเสียง D♭ เมเจอร์บลูส์

Table 2 Blues Scale

Source: by author

D♭ Major Blues	D♭	E♭	E	F	A♭	B♭
โครงสร้างของสเกล	1	2	♭3	3	5	6

[11] Jerry Coker, *Elements of the Jazz Language for the Developing Improvisation* (California: Alfred Publishing, 1991), 45.

ถ้าหากเราพิจารณาจากบันไดเสียงที่สัมพันธ์กับทางเดินคอร์ดในห้องที่ 41-49 แล้ว ควรจะเป็นดังนี้

Db ทบเจ็ดเมเจอร์ (Dbmaj7) - Db เมเจอร์

Eb ทบเจ็ดโดมินันท์ (Eb7) - Eb ลีเดียน โดมินันท์

Eb ทบเจ็ดไมเนอร์ (Ebm7) - Eb โดเรียน

D ทบเจ็ดโดมินันท์ (D7) - D ลีเดียน โดมินันท์

ดังนี้แล้วจะเห็นได้ว่าออสการ์ได้ใช้การเล่นจากอิทธิพลของดนตรีแนวบลูส์ภายใต้แนวคิดในการเล่นแบบเจเนอรัลไลเซชันสวมทับลงไปในการบรรเลงคีตปฏิภาณบนห้องที่ 41-49 โดยปราศจากการคิดภายใต้ความสอดคล้องของคอร์ดและบันไดเสียง

บทสรุปการวิเคราะห์

เดอะเกิร์ล จัดว่าเป็นเพลงละตินแจ๊สที่ได้รับความนิยมมาอย่างยาวนานกว่าครึ่งศตวรรษซึ่งได้ถูกยอมรับในแง่ของความไพเราะของทำนองและจังหวะนุ่มนวลชวนให้ผ่อนคลาย และออสการ์ก็ได้นำเอาบทเพลงนี้มาบรรเลงผสมผสานกับฝีไม้ลายมือการเล่นเปียโนผ่านทักษะการบรรเลงคีตปฏิภาณสดอันฉกาจฉกรรจ์โดยไม่ได้ทิ้งเอกลักษณ์ในแง่ของความไพเราะของบทเพลงไปแม้แต่น้อย ออสการ์ได้มีการใช้เครื่องไม้เครื่องมือทางดนตรีอย่างเชี่ยวชาญทั้งในแง่ของเสียงประสาน (harmony) และจังหวะ (rhythm) ดั่งที่ได้ปรากฏให้เห็นในบทวิเคราะห์ อีกทั้งยังแสดงให้เห็นว่าวิธีการบรรเลงคีตปฏิภาณของออสการ์มีระบบความคิดในการเล่นและการวางแผนที่ชัดเจนราวกับได้ถูกประพันธ์ขึ้นไว้ก่อนแล้ว

1. ในทางเสียงประสาน ออสการ์ได้มีวิธีการเล่นโดยยึดเอาคอร์ดของเพลงเป็นหลักในการเลือกใช้อาร์เปโจและบันไดเสียงที่สอดคล้องกับตัวคอร์ดสร้างขึ้นมาเป็นทำนอง ในทางกลับกันยังแสดงให้เห็นถึงแนวคิดของการใช้สำเนียงบลูส์มาเล่นครอบลงไปบนการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) โดยไม่ยึดโยงกับความสอดคล้องของคอร์ดกับตัวทำนองที่สร้างขึ้นแต่ยังคงไว้ซึ่งความไพเราะและลงตัว โดยใช้เทคนิคในการบรรเลงคีตปฏิภาณในทางเสียงประสานดังนี้ อัพเปอร์สตรัคเจอร์ (Upper Structure) การใช้อาร์เปโจจากไดอาโทนิก การรีฮาร์โมไนซ์ในช่วงเทิร์นอะราวด์ (Turnaround) ฮาร์โมนิกเจเนอรัลไลเซชัน (Harmonic Generalization)

2. ในทางจังหวะ ออสการ์ได้ใช้เทคนิคริธึมมิกดิสเพลสเมนท์ (Rhythmic Displacement) ซึ่งเป็นวิธีการที่นำเอาทำนองมาปรับเปลี่ยนจังหวะให้เกิดความแปลกใหม่ รวมไปถึงการใช้เทคนิคเฮมิโอลา (Hemiola) ซึ่งเป็นการสร้างจังหวะขัดให้เกิดความไม่ราบเรียบเพื่อทำให้การบรรเลงคีตปฏิภาณดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

Bibliography

Béhague, Gerard. "Jobim, Antônio Carlos." In *Grove Music Online*, Edited by Deane Root. Accessed June 7, 2024. https://www.oxfordmusiconline.com.

Bergonzi, Jerry. *Inside Improvisation Series for All Instruments, Vol. 4: Melodic Rhythms*. Rottenburg/N.: Advance Music, 1998.

Coker, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the Developing Improvisation*. California: Alfred Publishing, 1991.

Crook, Hal. *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. California: Advance Music, 1991.

Dobbins, Bill. "Peterson, Oscar." In *Grove Music Online*, Edited by Deane Root. Accessed June 7, 2024. https://www.oxfordmusiconline.com.

Fisher, Jody. *The Complete Jazz Guitar Method Intermediate*. California: Alfred Publishing, 1995.

Kostka, Stefan, Dorothy Payne, and Byron Almen. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 7th ed. New York: McGraw-Hill, 2013.

Ligon, Bert. *Jazz Theory Resources: Volume 1*. Texas: Houston Publishing, 2001.

Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 3rd ed. Bangkok: Ketkarat, 2009. (in Thai)

Rawlins, Robert, and Nor Eddine Bahha. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Wisconsin: Hal Leonard, 2005.

กระบวนการถ่ายทอดความรู้ และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

THE TRANSMISSION PROCESS OF KNOWLEDGE AND TECHNIQUE FOR PLAYING *KHLUI* IN THAI COUNTRY SONGS

ณัฐภัทร เรืองบุญ*, ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน, ปรียานันท์ พร้อมสุขกุล*****

Nutthapat Ruangboon*, Dhanyaporn Phothikawin**, Preeyanun Promsukkul***

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติของผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง ศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงและสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Study) โดยศึกษาแบบปรากฏการณ์วิทยาแนวการตีความ (Interpretative Phenomenology) กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ย 7 ท่าน โดยใช้การคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation)

ผลการวิจัยพบว่า ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 7 ท่าน มีความเชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง กระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคในการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งที่ผู้เชี่ยวชาญใช้ ประกอบด้วย หลักการถ่ายทอดความรู้ วิธีการในการถ่ายทอดความรู้สำหรับเด็กและวิธีสำหรับผู้เรียนที่เป็นผู้ใหญ่ ขั้นตอนในการถ่ายทอดความรู้และจิตวิทยาในการสอน นอกจากนี้พบเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง ได้แก่ การนั่งและท่าทาง การจับขลุ่ย การใช้ลม การเลือกใช้ระบบนิ้ว การคัดเลือกขลุ่ย และการคัดเลือกบทเพลง ซึ่งได้พบปรากฏการณ์ที่สะท้อนความหมาย ดังนี้ ภูมิหลังของกระบวนการถ่ายทอดความรู้ พบว่าผู้เชี่ยวชาญนำประสบการณ์ในอดีตมาปรับใช้ในการสอนขลุ่ย พัฒนาการจากขลุ่ยไทยสู่ขลุ่ยไทยคีย์สากล พบว่าขลุ่ยมีการพัฒนาเรื่องวัสดุอุปกรณ์และเรื่องระบบเสียง ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับเทคนิคการบรรเลงขลุ่ย พบการปรับเทคนิคให้เหมาะสมกับการบรรเลงในบทเพลงไทยลูกทุ่ง การดำรงชีพของคนขลุ่ยในปัจจุบัน พบว่าคนขลุ่ยในปัจจุบันสามารถประกอบอาชีพได้หลากหลาย เช่น นักดนตรีในห้องบันทึกเสียง นักสร้างสรรค์เนื้อหา และการเรียนรู้ในยุคใหม่ พบว่าการเรียนดนตรีไทยสามารถเรียนรู้ได้จาก

* นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, nutthapatruangboon@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, dhanyaporn.pht@mahidol.ac.th

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

* Graduate Student, Music Education Department, College of Music, Mahidol University, nutthapatruangboon@gmail.com

** Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, dhanyaporn.pht@mahidol.ac.th

*** Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

Received 18/03/2567, Revised 11/04/2567, Accepted 01/07/2567

สื่อออนไลน์ที่มีเนื้อหาที่ครบถ้วน การสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ ประกอบไปด้วยบทที่ 1 ประวัติของผู้เชี่ยวชาญ บทที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ บทที่ 3 เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

คำสำคัญ : กระบวนการถ่ายทอดความรู้ / เทคนิคการบรรเลงขลุ่ย / บทเพลงไทยลูกทุ่ง

Abstract

This research aims to: (1) examine the biographical backgrounds of *Khlui* experts in Thai country songs; (2) explore knowledge transmission in *Khlui* playing Thai country songs; and (3) create an educational e-book on *Khlui*. The study employed a qualitative approach, specifically interpretative phenomenology, and purposive sampling to select seven recognized *Khlui* performance experts. Data was collected through in-depth interviews and participant observation.

The research findings reveal that all seven *Khlui* experts who specialized in Thai country songs showcased remarkable expertise and extensive experience, earning recognition for their contributions to *Khlui* performances. The study details the knowledge and technique transfer process, covering principles, methods for different age groups, steps, and psychological aspects. The study identifies various *Khlui* playing techniques, such as seating, posture, handling, airflow, finger system selection, and *Khlui* selection. The study highlights phenomena such as the historical evolution of *Khlui*-Thai, contemporary livelihood conditions for *Khlui* players, and adaptations to modern learning methods. The electronic book includes (1) the biographical backgrounds of *Khlui* experts in Thai country songs; (2) the transmission of knowledge for performing *Khlui* in Thai country songs; and (3) playing techniques for playing *Khlui* for Thai country songs style.

Keywords: Knowledge Transmission Process / Technique for Playing Khlui / Thai Country Songs

บทนำ

ดนตรีไทย เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับวิถีชีวิตของคนไทยมาอย่างช้านาน และมีความสัมพันธ์กับลักษณะของสังคมไทย ในอดีตดนตรีไทยได้รับความนิยมอย่างสูง ทั้งในวัฒนธรรมหลวงและวัฒนธรรมราษฎร์[1] เครื่องดนตรีของไทยมีการแบ่งตามประเภทของการบรรเลงเป็น 4 ประเภท คือ ดีด สี ตี เป่า แต่ละเครื่องมีเนื้อเสียง รูปร่าง วิธีการบรรเลง และบทบาทหน้าที่แตกต่างกัน หนึ่งในเครื่องดนตรีไทยที่มีเนื้อเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ขลุ่ย

ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี สันนิษฐานว่า ขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นก่อนสมัยสุโขทัยหรือทวารวดี ทำมาจากไม้ไผ่ เป็นไม้ที่มีรูตรงกลาง และเป็นวัสดุใกล้ตัวที่หาได้ง่าย[2] การบรรเลงขลุ่ยในสมัยโบราณ มีเทคนิคเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงขลุ่ยมีตั้งแต่เพลงเกร็ดสองชั้นไปจนถึงเพลงเดี่ยวชั้นสูง[3] เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่อดีต เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงที่ไพเราะ พกพาง่าย และหาซื้อได้ง่าย ทำให้ปัจจุบันมีผู้สนใจบรรเลงขลุ่ยเป็นจำนวนมากทั้งคนไทยและชาวต่างชาติ เห็นได้จากช่องทางต่าง ๆ บนโลกออนไลน์ที่มีคนบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงหลากหลายแนว ไม่ว่าจะเป็นแนวเพลงแจ๊ส บลูส์ สตริง และลูกทุ่ง แต่ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในการนำขลุ่ยมาบรรเลง คือ บทเพลงไทยลูกทุ่ง เพราะมีท่วงทำนองที่ไพเราะ และมีสำเนียงที่ใกล้เคียงกับเพลงไทยเดิม จากการสัมภาษณ์นายพรชัย ตรีเนตร (ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร) ได้กล่าวว่า “การบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งมีเทคนิคและกลวิธีในการบรรเลงที่แตกต่างจากการบรรเลงแบบโบราณ ดังนั้นการเรียนการสอนขลุ่ยจึงขึ้นอยู่กับผู้สอนว่ามีเทคนิคในการถ่ายทอดความรู้ให้ผู้เรียนอย่างไร”[4] และจากการศึกษางานวิจัยของชุมชน สืบวงศ์[5] เรื่อง “การวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยเพลงพระราชนิพนธ์ โดยอาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี” ศึกษาเกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยของอาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี ที่ใช้ในการบรรเลงเพลงพระราชนิพนธ์ พบว่าอาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี ได้คิดค้นระบบเสียงของขลุ่ยให้สามารถเล่นโน้ตครึ่งเสียง (Chromatic) ได้ครบทั้ง 12 เสียง และนำขลุ่ยไปบรรเลงในบทเพลงพระราชนิพนธ์ โดยใช้รูปแบบการบรรเลงแบบแจ๊สและบลูส์ แต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะและสำเนียงของความเป็นไทย นอกจากนี้ยังไม่พบการศึกษาเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง ซึ่งเป็นแนวเพลงที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน การศึกษาเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งของงานวิจัยนี้ เป็นการศึกษาการบรรเลงขลุ่ยในรูปแบบใหม่ ที่ยังไม่มีการศึกษาและการนำเสนอในรูปแบบของงานวิจัย

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยพบว่าการบรรเลงขลุ่ยแบบไทยเดิมมีกระบวนการถ่ายทอดความรู้ที่ขึ้นอยู่กับผู้สอนแต่ละท่าน แต่ยังไม่มีกระบวนการถ่ายทอดความรู้ในด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยใน

---

[1] Anant Narkkong, “Thai Contemporary Music Bands and Works in present Thai society” (Research Report, Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of culture, 2013), 5. (in Thai)

[2] Thanis Sriklindee, *Honoring the Artist Khlui Playing the Royal Compositions* (Bangkok: Nawasan Press, 2008), 68. (in Thai)

[3] Uthit Nakasawat, *Thai Music Theory and Practice, Part 2, Thai String Instrument Practice Manual* (Bangkok: Prayurawong, 1982), 22-23. (in Thai)

[4] Pornchai Treenet, “Technique for Playing Khlui,” interview by Nutthapat Ruangboon, April 11, 2023.

[5] Chumchon Suebwong, “An Analysis of The Khlui Playing Techniques by Ajarn Tanis Sriklindee on His Majestic King Bhumibol Adulyadej’s Compositions” (Master’s Thesis, Srinakharinwirot University, 2009). (in Thai)

บทเพลงไทยลูกทุ่ง จากผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในประเทศไทย เพื่อนำเสนอกระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง ในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ เพราะเป็นสื่อที่เข้าถึงได้ง่าย และง่ายต่อการศึกษาค้นคว้าและเผยแพร่ข้อมูลแก่ผู้ที่สนใจการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง อีกทั้งเป็นการส่งเสริมขลุ่ยให้เป็นที่นิยมแพร่หลายสืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง
2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งจากผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง
3. เพื่อสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์เรื่องการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Study) ที่ศึกษาแบบปรากฏการณ์วิทยาแนวการตีความ (Interpretative Phenomenology) เพื่อตีความประสบการณ์ที่เกิดขึ้นกับผู้เชี่ยวชาญที่ส่งผลต่อการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง โดยใช้การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) โดยจะศึกษาประวัติผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง ศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง และนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์เรื่องการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักด้วยวิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ได้กลุ่มผู้ให้ข้อมูลเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง แบ่งเป็นครูดนตรีจำนวน 2 ท่าน ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จำนวน 2 ท่าน และนักดนตรีหรือผู้เรียบเรียงเสียงประสานที่ทำงานเกี่ยวข้องกับการบรรเลงขลุ่ย จำนวน 3 ท่าน

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Study) ที่ศึกษาแบบปรากฏการณ์วิทยาแนวการตีความ (Interpretative Phenomenology) ผู้วิจัยศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง เกี่ยวกับประวัติ กระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง จากนั้นทำการตีความปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นผ่านวิถีชีวิตของผู้เชี่ยวชาญว่าส่งผลต่อการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งอย่างไร และนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์เรื่องการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง เพื่อให้การวิจัยดำเนินไปตามระเบียบวิธีวิจัยและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย ผู้วิจัยกำหนดขั้นตอนการวิจัย 4 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก

ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักด้วยวิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ได้กลุ่มผู้ให้ข้อมูลเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง แบ่งเป็นครูดนตรีจำนวน 2 ท่าน

ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จำนวน 2 ท่าน และนักดนตรีหรือผู้เรียบเรียงเสียงประสานที่ทำงานเกี่ยวข้องกับการบรรเลงขลุ่ย จำนวน 3 ท่าน ผู้ให้ข้อมูลแต่ละท่านเป็นที่มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ในการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างเครื่องมือ

การศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยสร้างแบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) และแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) เพื่อเป็นเครื่องมือสำหรับเก็บรวมรวมข้อมูลในการวิจัย โดยมีขั้นตอนดำเนินการดังนี้ ศึกษาค้นคว้าจากหนังสือ เอกสารต่าง ๆ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ห้องสมุด อินเทอร์เน็ต โดยรวบรวมข้อมูลที่มีประโยชน์อย่างครบถ้วน ถูกต้อง ตรงตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา และแยกประเด็นตามเนื้อหาให้สอดคล้องในการสร้างเครื่องมือ จากนั้นจึงร่างแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตให้ตรงตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัย และนำเสนอต่อประธานและคณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ จากนั้นนำเครื่องมือให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณาความเที่ยงตรงและถูกต้อง

ขั้นตอนที่ 3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลการวิจัย โดยทำการเก็บรวบรวมข้อมูลที่มีประโยชน์อย่างครบถ้วน ถูกต้อง สอดคล้องตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยเก็บข้อมูลจากการศึกษาจากเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนาม ซึ่งเป็นข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากพื้นที่ที่ทำการศึกษาวิจัยประวัติผลงานของผู้เชี่ยวชาญและศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง โดยใช้วิธีการสังเกตและการสัมภาษณ์ โดยมีอุปกรณ์ช่วยในการบันทึกข้อมูล คือ โทรศัพท์มือถือ สมุดจดบันทึกพร้อมเครื่องเขียน กล้องถ่ายรูป กล้องวิดีโอ เครื่องบันทึกเสียง โดยผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลตามขั้นตอน ได้แก่ เตรียมแบบสัมภาษณ์และนัดหมายวัน เวลา สถานที่ ในการสัมภาษณ์เก็บรวบรวมข้อมูลของผู้เชี่ยวชาญ จัดเตรียมอุปกรณ์ช่วยในการบันทึกข้อมูล โทรศัพท์มือถือ สมุดจดบันทึกพร้อมเครื่องเขียน กล้องถ่ายรูป กล้องวิดีโอ เครื่องบันทึกเสียง จากนั้นทำการสัมภาษณ์และบันทึกข้อมูล

ขั้นตอนที่ 4 การวิเคราะห์และนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยการนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการสังเกตมาจำแนกประเด็นและเนื้อหาสาระ จัดประเภทไว้เป็นหมวดหมู่ และตีความจากประสบการณ์ส่วนบุคคล เช่น ความรู้สึก ความคิด และประสบการณ์ที่เกิดขึ้น จากนั้นตรวจสอบอธิบายเชื่อมโยงปรากฏการณ์ผ่านข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกต คลิปวิดีโอ และภาพถ่าย ที่สะท้อนความหมายเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งอย่างละเอียด โดยผู้วิจัยนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลโดยวิธีการสรุปแบบอุปนัย (Analytic Induction) โดยสรุปข้อมูลจากปรากฏการณ์ที่เก็บรวบรวมมาได้ เช่น ชีวประวัติ การดำเนินชีวิต การถ่ายทอดความรู้ และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง และได้นำเสนอผลของการวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการสังเกตมาเรียบเรียงผลการศึกษาตามความมุ่งหมายของการวิจัย และนำเสนอกระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ โดยใช้ชื่อว่า “ขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง”

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง ได้ทราบถึงชีวประวัติ การดำเนินชีวิต การถ่ายทอดความรู้ เทคนิคการบรรเลงขลุ่ย และประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญในการพัฒนาจากการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยเดิมสู่การบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง และนำมาจัดรวบรวมข้อมูล นำเสนอในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ เพื่อเผยแพร่ให้แก่ผู้ที่สนใจนำไปศึกษาต่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด

ผลการศึกษา

1. ประวัติผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งจำนวน 7 ท่าน

1.1 ครูพยัพ ฤกษ์สุวรรณี (ครูดนตรีประจำโรงเรียนราชินีบน) สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรียนขลุ่ยกับครูถวิล อรรถกฤษณ์ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และครูอีกหลายท่าน เป็นสมาชิกของวงกังสดาล Novel Jazz และร่วมก่อตั้งวงบอยไทย มีประสบการณ์ด้านการแสดงดนตรีแนวร่วมสมัยบนเวทีมากมาย มีผลงานด้านการบันทึกเสียงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งให้แก่สำราญ ช่วยจำแนก และสุรชาติ สมบัติเจริญ บันทึกเสียงขลุ่ยในบทเพลงประกอบละครเรื่องนางทาสและละครเรื่องข้าบดินทร์ และบันทึกเสียงขลุ่ยในละครพื้นบ้าน

1.2 ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ (อาจารย์พิเศษคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี) ครอบครัวเป็นนักดนตรีมาตั้งแต่อดีต เรียนดนตรีกับบิดา คือ ครูถวิล อรรถกฤษณ์ เรียนขลุ่ยและปี่ จากครูเทียบ คงลายทอง ครูบุญช่วย โสวัตร ครูสมนึก บุญกำเนิด ครูมณเฑียร สมานมิตร และครูผวน บุญกำเนิด เข้ารับราชการที่กองดุริยางค์ทหารอากาศ และกองการสังคีต กรมศิลปากร และได้รับตำแหน่งศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้รับปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (ดุริยางค์ไทย) มีประสบการณ์มากมายในวงการดนตรีไทยและดนตรีร่วมสมัย รวมไปถึงวงการเพลงไทยลูกทุ่ง

1.3 นายพรชัย ตรีเนตร (ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร) สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป และสำเร็จการศึกษาจากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี เข้ารับราชการที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เรียนขลุ่ยกับครูปี๊บ คงลายทอง และครูจักรายุทธ ไหลสกุล มีประสบการณ์เป็นมือขลุ่ยในวงของอาจารย์เทวัญ ทรัพย์แสนยากร และเป็นมือขลุ่ยในวงกอไผ่ มีผลงานด้านการบันทึกเสียงให้แก่ศิลปิน เพลิน พรหมแดน ระหัส ราชคำ จิรศักดิ์ ปานพุ่ม และสร่างศัลย์ เรืองศรี

1.4 นายสุรศักดิ์ กิ่งไทร (ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร) เรียนดนตรีกับครูเต็ม พงษ์พรหม สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป และสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล เรียนปี่และขลุ่ยกับครูศิริวัฒน์ ตรีเดชี ครูจักรายุทธ ไหลสกุล ครูบุญช่วย โสวัตร และครูปี๊บ คงลายทอง เข้ารับราชการที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นสมาชิกของวง The Sound of Siam วงจักรวาลแบนด์ และวงดนตรีสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เคยร่วมงานกับศิลปิน ยอดรัก สลักใจ เสรี รุ่งสว่าง และธงไชย แมคอินไตย์

1.5 นายอรัญ แสงเมือง (ศิลปินอิสระและผู้เรียบเรียงเสียงประสาน) สำเร็จศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนวัดพลายชุมพล สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย เรียนดนตรีกับครูบัญญัติ เมืองทอง เป็นสมาชิกของวงสะบัด (SABAD) ร่วมงานกับศิลปิน ดวงพร พงศ์ผาสุก เทวัญ ทรัพย์แสนยากร เศกพล อุ่นสำราญ และ Pekka Pylkkänen ปัจจุบันเป็นนักดนตรี ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน และผลิตขลุ่ยจำหน่ายในแบรนด์ของตนเองชื่อว่า “ขลุ่ยอรัญ” บันทึกเสียงขลุ่ยเพลงประกอบละครเรื่องนิทานพันดาวและเรือนทาส มีช่องยูทูบ ชื่อ “THAILAND FLUTE CHANNEL” ที่มีผู้ติดตามมากกว่า 59,000 คน

1.6 นายพิชิตชน ไชยคำวัง (ศิลปินอิสระ เจ้าของช่องยูทูบ ชื่อ เติ้ล ขลุ่ยไทย) เรียนดนตรีไทยกับครูสรวง สารีวงษ์ และเรียนเครื่องดนตรีสากลเพิ่มเติม สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี คณะอักษรศาสตร์ วิชาเอกสังคีตศิลป์ไทย ภาควิชาดนตรีไทย (ดนตรีชาติพันธุ์) มหาวิทยาลัยศิลปากร เครื่องมือเอกระนาดเอก มีช่องยูทูบ ชื่อ “เติ้ล ขลุ่ยไทย” มีผู้ติดตามมากกว่า 500,000 คน มีผู้ติดตามในช่องทางต่าง ๆ บนโลกออนไลน์ทั้งเฟซบุ๊กและติ๊กต็อกมากกว่า 30,000 คน มีผลงานการบันทึกเสียงขลุ่ยในบทเพลงเวทมนตร์ของวง GTK เป็นสมาชิกของวงดนตรีเส้นเล็กและวงชื่นเอยชื่นใจ

1.7 นายสร่างศัลย์ เรืองศรี (ศิลปินอิสระในชื่อ หนู มิเตอร์ และผู้เรียบเรียงเสียงประสาน) สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม เอกดนตรีสากล มีประสบการณ์ทำงานในห้องบันทึกเสียงชื่อดัง ได้แก่ RS Promotion และรถไฟดนตรี โดยทำหน้าที่เป็นทั้งนักดนตรี นักบันทึกเสียงเครื่องดนตรี และเรียบเรียงเสียงประสาน มีอัลบั้มแรกเป็นของตนเองร่วมกับค่ายเพลงรถไฟดนตรี ชื่ออัลบั้มว่า “นิราศป่าปูน” โดยใช้ชื่อแทนตัวเองว่า “หนู มิเตอร์” บทเพลงที่มีชื่อเสียงได้แก่ พบรักที่ปากน้ำโพ เสียงขลุ่ยเรียกนาง ข้างหลังภาพ หนุ่มบ้านไกล สัญญาเจ้าลืม เข็ดรักจากเจ้าพระยา พิษรักพิษณุโลก วอนฟ้าห่มดาววอนสาวห่มใจ และสุขภาพรัก

2. กระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

เนื้อหาในส่วนนี้แบ่งออกเป็น 5 ส่วน ประกอบด้วย กระบวนการถ่ายทอดความรู้ การสอนขลุ่ย เทคนิคการบรรเลงขลุ่ย ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง และการเรียนรู้ในยุคสมัยใหม่

2.1 กระบวนการถ่ายทอดความรู้

กระบวนการถ่ายทอดความรู้ เป็นกระบวนการที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง โดยในแต่ละประเด็นมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1.1 หลักการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรี อันดับแรกให้ประเมินผู้เรียน โดยแบ่งการประเมินออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ 1) การประเมินด้านความสามารถ ประเมินว่าผู้เรียนเป็นผู้ที่มีพื้นฐานการบรรเลงขลุ่ยหรือไม่ โดยใช้วิธีการสังเกต การพูดคุย การประเมินผู้เรียนจะทำให้รู้ว่าผู้เรียนมีพื้นฐานอยู่ในระดับใดและเพื่อให้ง่ายต่อการวางแผนการสอน 2) การประเมินผู้เรียนด้านวัยวุฒิ หากเป็นเด็กจะต้องใช้การสอนที่เหมาะสมกับผู้เรียน หากเป็นผู้ใหญ่จึงสามารถใช้การสอนตามขั้นตอนที่วางไว้ได้ 3) ประเมินด้านเวลา โดย

วิธีการพูดคุยทำข้อตกลงร่วมกัน เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจถึงแนวทางในการเรียนว่าจะเป็นไปในทิศทางใด และเพื่อวางแผนการสอนให้เหมาะสมกับเวลาของผู้เรียน

2.1.2 วิธีการในการถ่ายทอดความรู้เรื่องการบรรเลงขลุ่ย สามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 การถ่ายทอดความรู้สำหรับเด็ก ต้องสอนในสิ่งที่เข้าใจง่ายและใช้วิธีการที่ไม่ซับซ้อน เพราะจะทำให้ผู้เรียนที่เป็นเด็กสามารถทำตามและเกิดความเข้าใจ ส่วนที่ 2 การถ่ายทอดความรู้สำหรับผู้ใหญ่ สามารถเลือกใช้วิธีที่เหมาะสมกับผู้เรียนได้ สามารถเลือกแผนการสอนได้จากความต้องการของผู้เรียน ส่วนวิธีการสอนก็ให้เป็นไปตามเทคนิคและวิธีของผู้สอน นอกจากการสอนแล้วยังต้องคอยติดตามผลและแก้ไขข้อบกพร่องให้แก่ผู้เรียน เพื่อให้ผู้เรียนฝึกฝนได้อย่างถูกต้องและมีประสิทธิภาพ

2.1.3 ขั้นตอนในการถ่ายทอดความรู้ สามารถทำได้หลายวิธี ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้สอนแต่ละคน โดยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นที่ 1 ประเมินความรู้ก่อนเรียน คือ การประเมินความพร้อมของผู้เรียนว่าอยู่ในระดับไหน โดยประเมินทางด้านทักษะ เวลาในการเรียน และความต้องการของผู้เรียน ขั้นที่ 2 การฝึกฝนพื้นฐาน คือ การฝึกฝนพื้นฐานทั้งหมดของขลุ่ย เช่น การนั่ง การจับขลุ่ย และเทคนิคต่าง ๆ ขั้นที่ 3 การฝึกฝนในเนื้อหาของขลุ่ย คือ การฝึกฝนเทคนิคเฉพาะของขลุ่ย โดยจะขึ้นอยู่กับผู้สอนแต่ละคน

2.1.4 การใช้จิตวิทยาการสอน จะช่วยให้การสอนขลุ่ยมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะกับผู้เรียนที่เป็นเด็ก จิตวิทยาการสอนที่นำมาใช้ คือ การหลอกล่อ การสร้างแรงจูงใจ ให้รู้สึกมีกำลังใจในการเรียน จะทำให้ผู้เรียนอยากเรียนและอยากที่จะฝึกฝนต่อไป

2.2 การสอนขลุ่ย

การสอนขลุ่ย ประกอบไปด้วย 2 องค์ประกอบ คือ หลักการสอนขลุ่ยและวิธีการสอนขลุ่ย ผู้สอนจะต้องคำนึงถึงหลักการและวิธีการสอน เพื่อให้การเรียนการสอนเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.2.1 หลักการสอนขลุ่ย หมายถึง กระบวนการสอนที่ผู้สอนกำหนดขึ้น เพื่อเป็นหลักในการสอน ทำให้การสอนไม่หลุดประเด็นที่สอนและเป็นไปตามแนวทางที่ผู้สอนได้วางไว้ หลักการสอนประกอบด้วย 2 ประการ ได้แก่ ประการที่ 1 ประเมินผู้เรียน ผู้สอนจะต้องประเมินผู้เรียนในด้านพื้นฐานการบรรเลงขลุ่ย หากเป็นผู้เรียนที่มีพื้นฐานมาแล้ว ให้สอนต่อยอดจากสิ่งที่มีและนำไปสู่ขั้นตอนต่อไปอย่างถูกต้อง ประการที่ 2 คือ การสร้างแรงจูงใจให้ผู้เรียน โดยใช้การสอบถามพูดคุยถึงวัตถุประสงค์ของการเรียน และอาจปรับเปลี่ยนการสอนตามวัตถุประสงค์ของผู้เรียน โดยให้คำนึงถึงความเหมาะสมของระดับของบทเพลง

2.2.2 วิธีการสอนขลุ่ย คือ ขั้นตอนและวิธีการสอนที่ถูกถ่ายทอดโดยครูผู้สอนไปสู่ผู้เรียน โดยลำดับขั้นตอนการสอนขึ้นอยู่กับผู้เชี่ยวชาญ ประกอบไปด้วย 1) การสอนพื้นฐาน แบ่งออกเป็น 3 ข้อ ได้แก่ ท่านั่งและการจัดระเบียบร่างกาย ให้นั่งในท่าที่สุภาพเรียบร้อย แขนแนบข้างลำตัว ไม่กางไม่หุบมากเกินไป และจัดวางนิ้วให้โค้งสวยงาม การจับขลุ่ย สามารถจับด้วยมือซ้ายหรือขวาไว้ข้างบนก็ได้ โดยให้ยึดตามความถนัดของผู้เรียน การเป่าและการควบคุมลม ต้องสอนให้เป่าลมอย่างถูกวิธี เป่าให้เสียงออกชัดเจน ฝึกควบคุมลมประคบลม และฝึกเป่าครั่นลม 2) การสอนเทคนิคขลุ่ย ประกอบไปด้วย การไล่นิ้ว เป็นการฝึกฝนเพื่อให้นิ้วมือมีความคล่องและเป็นการฝึกฝนความแม่นยำของนิ้วมือ การใช้ลม ต้องฝึกฝนการใช้ลมให้ครบทุกรูปแบบ ได้แก่

การปริบ การโปรย การโหย การหวน การครั่น การตัดลม และการระบายลม การฝึกฝนเทคนิคต้องฝึกฝนการเอื้อน การพรมนิ้ว และการทอดเสียง โดยผู้บรรเลงต้องฝึกฝนเทคนิคให้คล่องจึงจะสามารถฝึกฝนในขั้นต่อไป 3) การต่อเพลง ควรต่อเพลงเรียงลำดับจากง่ายไปยาก โดยเริ่มจากบทเพลงไทยเดิมพื้นฐาน เพื่อให้เข้าใจในการบรรเลงขลุ่ย จากนั้นจึงต่อบทเพลงไทยลูกทุ่ง ซึ่งบทเพลงไทยลูกทุ่งที่แนะนำในการฝึก คือ เพลงมนต์รักลูกทุ่งและขวัญเรียม

2.3 เทคนิคการบรรเลงขลุ่ย

ผู้วิจัยแบ่งประเด็นออกเป็น 2 หัวข้อ ได้แก่ เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยเดิมและเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง เพื่อแสดงเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยทั้ง 2 รูปแบบ รวมไปถึงเพื่อศึกษาพัฒนาการของเทคนิคในการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งว่าพัฒนาจากการบรรเลงบทเพลงไทยเดิมอย่างไร ผู้วิจัยได้สรุปเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยทั้ง 2 รูปแบบออกมาในรูปแบบของตาราง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

Table 1 The techniques for playing *Khlui* in traditional Thai songs and Thai country songs

Source: by author

Technique	*Khlui* in traditional Thai songs	*Khlui* in Thai country songs
Posture	1. The sitting position for performing 1.1 Squatting 1.2 straight back 1.3 Spread arms appropriately 1.4 The face is raised and looking straight 2. Sitting position for practice 2.1 Squatting 2.2 Sit cross-legged, no feet over-lapping	1. The sitting position when playing on a concert stage or in a recording studio 1.1 Stand or sit as desired, considering the context and suitability of the band and location 2. Practice playing 2.1 sit or stand as appropriate
Khlui griping	1. Pattern 1.1 Right hand above, left hand below 2. Expert opinion 2.1 Hold according to dominant hand	1. Grip based on skill 1.1 Left hand or right hand is on top 1.2 Mainly rely on ability to grip *Khlui* for the first time 2. Handle according to the inter-national style 2.1 Left hand on top 2.2 Handle like general style

Technique	*Khlui* in traditional Thai songs	*Khlui* in Thai country songs
Fingerstyle and sound system	**Fingerstyle** 1. Ordinary 1.1 General 2. Finger-twisting 2.1 Imitate the sound of general notes 2.2 Commonly used Sol La Do Re 2.3 Popularly used in solo songs 2.4 Use as appropriate **Sound system** 1. Musical instruments 1.1 Piphat 1.2 Stringed instruments 2. Song 2.1 Thai accent 2.2 Laos accent 2.3 Khmer accent 2.4 Mon accent	1. Ordinary type 1.1 General basic fingerstyle 1.2 Do Re Mi Fa Sol La Ti Do, respectively 2. Fingerstyle according to the song 2.1 Choosing the appropriate fingerstyle for the song 2.2 *Khlui* has 4 fingerstyles: Do (C D E F G A B) Re (D E F♯ G A B C♯) Fa (F G A B♭ C D E) Sol (G A B C D E F♯)
Air using	1. Wind straight from the stomach 1.1 Wind travels from the stomach 1.2 Use only air 1.3 Do not use tongue cutting 2. The wind blows 2.1 Use the tip of the tongue to wiggle 2.2 Used in solo songs 3. Howling wind 3.1 Speed up the air to make the sound vibrate 3.2 Similar to a singer's tremolo 3.3 Techniques from Pi Mon	1. Direct wind 1.1 The wind blows directly and the sound is clear and quiet 1.2 Use to play general notes 2. Dynamic wind 2.1 Make the sound vibrate like waves 2.2 Add flavor to the song 3. Short wind, long wind 3.1 Use the tongue to cut the wind to be as short and as long as desired 4. Ventilation is not commonly used

Technique	*Khlui* in traditional Thai songs	*Khlui* in Thai country songs
	4. Wind shakes 4.1 Similar to Vibrato 5. Ventilation 5.1 Keep the air on your cheeks to ventilate 5.2 Inhale while squeezing out air	
Khlui selection	1. Select from materials 1.1 Ruak Bamboo 1.2 Hardwood	1. Select from materials 1.1 Hardwood sounds good but is not resistant to weather conditions 1.2 Plastic is durable, the sound is sharp and clear, and the sound has a high-pitched tone 2. Selection from the wind 2.1 *Khlui* has light wind, must control the wind 2.2 *Khlui*, medium wind, just the right amount of wind, not too heavy 2.3 *Khlui*, heavy wind, use a lot of force
Songs selection	1. Traditional Thai songs from easy to hard 1.1 Khaek Borathet 1.2 Lao Long Nan 1.3 Lao Khruan 1.4 Lao Choi 1.5 Pama Khwe 1.6 Lao Siang Thian	1. Songs selection with similar melodies to traditional Thai songs 1.1 Thai country songs developed from traditional Thai songs 1.2 Similar accents 2. Beautiful melody 3. Suitable melody for *Khlui*'s voice

2.4 ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

2.4.1 ภูมิหลังของกระบวนการถ่ายทอดความรู้

จากการวิเคราะห์ประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญพบว่า ผู้เชี่ยวชาญใช้ประสบการณ์ส่วนบุคคลกลั่นกรองออกมาเป็นกระบวนการถ่ายทอดความรู้ตามแบบของผู้เชี่ยวชาญที่เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคนและเหมาะสมกับยุคสมัยปัจจุบัน โดยองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญ คือ การใช้หลักการประเมินผู้เรียนและการใช้โน้ตเพลงในการสอน ทำให้การสอนขลุ่ยของผู้เชี่ยวชาญเป็นกระบวนการสอนขลุ่ยที่ผสมผสานระหว่างการใช้องค์ความรู้แบบเดิมกับการใช้องค์ความรู้จากประสบการณ์ส่วนตัว ทำให้ได้วิธีการสอนที่เหมาะสมกับผู้เรียนในยุคปัจจุบัน

2.4.2 พัฒนาการจากขลุ่ยไทยสู่ขลุ่ยคีย์สากลที่ใช้บรรเลงในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

จากการวิเคราะห์ประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญพบว่า ขลุ่ยในอดีตใช้ระบบเสียงแบบ 1 เสียงเต็ม โน้ตแต่ละตัวมีระยะห่างของเสียงเท่ากัน ส่งผลให้ในอดีตขลุ่ยสามารถบรรเลงได้ทุกทางเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของระบบเสียงแบบไทย โดยในการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งต้องใช้ขลุ่ยที่มีการปรับเปลี่ยนสเกลให้มีระดับเสียงเทียบเท่าดนตรีสากล โดยจะมีการเจาะรูให้มีรูเล็กและรูใหญ่ตามระดับเสียงของแต่ละสเกล ส่งผลให้ขลุ่ย 1 เลาสามารถบรรเลงได้ 4 ทางนิ้ว โดยนอกเหนือจากนี้จะต้องใช้นิ้วพิเศษซึ่งยากต่อการบรรเลง สะท้อนให้เห็นว่าขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีระดับโลกที่มีระบบเสียงเทียบเท่ากับดนตรีสากล แต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของเสียงขลุ่ยและความเป็นไทยที่สะท้อนผ่านการบรรเลงในบทเพลงไทยลูกทุ่งที่มีรากฐานมาจากบทเพลงไทยเดิม และถูกเรียบเรียงโดยผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ย นอกเหนือจากการพัฒนาในเรื่องของอุปกรณ์ ผู้วิจัยยังพบว่าผู้เชี่ยวชาญมีการปรับวิธีการบรรเลง ปรับเปลี่ยนเทคนิคที่ใช้บรรเลง เพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

2.4.3 ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

จากการวิเคราะห์ประสบการณ์เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยของผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ปรากฏการณ์ด้วยแนวการตีความเกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง คือ ผู้เชี่ยวชาญมีการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงขลุ่ยให้เข้ากับบทเพลงไทยลูกทุ่ง โดยให้ความเห็นว่าบทเพลงไทยเดิมมีระเบียบแบบแผนและวิธีการบรรเลงที่ชัดเจน บทเพลงไทยลูกทุ่งเป็นบทเพลงที่ได้รับการพัฒนามาจากเพลงไทยเดิม หากบรรเลงบทเพลงไทยลูกทุ่งแล้วใช้วิธีการบรรเลงแบบเดิมจะไม่เหมาะสม ผู้เชี่ยวชาญจึงบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งด้วยเทคนิคที่มีการปรับลดให้เหมาะสมกับบทเพลงและมีความร่วมสมัยมากขึ้น โดยเทคนิคที่มีการปรับเปลี่ยน ได้แก่ การนั่งให้เหมาะสมกับการบรรเลง ไม่จำเป็นต้องนั่งพับเพียบ การจับขลุ่ยสามารถจับได้ทั้งสองมือ การใช้ระบบนิ้วและระบบเสียงที่หลากหลาย การใช้ลมให้เหมาะสม การคัดเลือกขลุ่ย และการคัดเลือกบทเพลง

2.4.4 การดำรงชีพของคนขลุ่ยในยุคปัจจุบัน

จากการวิเคราะห์ประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญสะท้อนให้เห็นว่าผู้เชี่ยวชาญได้นำการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งของตนไปประกอบอาชีพในการเป็นนักดนตรีในห้องบันทึกเสียง ในยุคสมัย

ที่ดนตรีแนวไทยลูกทุ่งกำลังเป็นที่นิยม มักจะมีการบันทึกเสียงของเครื่องดนตรีไทยลงไปในบทเพลง หนึ่งในเครื่องดนตรีที่นิยมนำไปบันทึกในบทเพลง คือ ขลุ่ย ส่งผลให้มีคนขลุ่ยมากมายที่ประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีในห้องบันทึกเสียงเพื่อทำงานเป็นเบื้องหลังให้แก่ศิลปินที่มีชื่อเสียง ซึ่งนอกจากอาชีพนักดนตรีในห้องบันทึกเสียง ยังสามารถประกอบอาชีพเป็นนักสร้างเนื้อหาที่สร้างสรรค์ผลงานผ่านเสียงขลุ่ยลงในแพลตฟอร์มต่าง ๆ ทำให้ผู้เชี่ยวชาญมีรายได้และมีการประกอบอาชีพผ่านการทำคลิปวิดีโอลงบนช่องทางออนไลน์ และมีรายได้จากค่าโฆษณาของช่องทางนั้น ๆ สะท้อนให้เห็นว่าอาชีพที่คนขลุ่ยสามารถทำได้ไม่จำเป็นจะต้องเป็นนักดนตรีเพียงอย่างเดียว

2.4.5 การเรียนรู้ในยุคสมัยใหม่

จากการวิเคราะห์ประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญสะท้อนให้เห็นว่า ในอดีตการเรียนดนตรีเป็นสิ่งที่เข้าถึงได้ยาก เพราะผู้เรียนต้องไปเรียนดนตรีที่บ้านของครู ซึ่งต่างจากปัจจุบันที่เป็นยุคของเทคโนโลยีสื่อการเรียนรู้ดนตรีต่าง ๆ สามารถเข้าถึงได้ด้วยเทคโนโลยี เช่น คลิปวิดีโอในแพลตฟอร์มออนไลน์ โดยผู้ที่สนใจในการบรรเลงขลุ่ยสามารถเข้าถึงบทเพลงต่าง ๆ ได้อย่างง่ายดาย ซึ่งตรงกับความต้องการของผู้วิจัยที่ต้องการจะนำเสนอเรื่องกระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งผ่านหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ เพื่อรองรับความต้องการของผู้ที่สนใจในการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง ซึ่งจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทำให้เห็นว่าหนังสือเล็กทรอนิกส์มีความสำคัญกับผู้ที่สนใจในการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นสื่อที่มีองค์ประกอบครบถ้วน ทั้งภาพประกอบและภาพวีดิทัศน์จะทำให้ผู้ที่สนใจสามารถเรียนรู้การบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

3. หนังสืออิเล็กทรอนิกส์เรื่องการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

ผู้วิจัยจัดทำหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยกำหนดคุณลักษณะและขั้นตอนการทำ ดังนี้ 1) นำเสนอเนื้อหาในรูปแบบของสื่อมัลติมีเดีย 2) ใช้การนำเสนอข้อความ ภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว 3) แจ้งวัตถุประสงค์ของการนำเสนอข้อมูลก่อนการนำเข้าสู่เนื้อหา 4) แบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 บทตามลำดับ ดังนี้ บทที่ 1 ประวัติของผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง บทที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้และการสอนขลุ่ย บทที่ 3 เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

ขั้นตอนการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ ดำเนินการโดยผู้วิจัยเลือกใช้แอปพลิเคชัน Canva ในการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ โดยมีรายละเอียดขั้นตอนการสร้าง ดังนี้ 1) เลือก Templet White Blue Modern Simple Company Handbook Booklet 2) กำหนดหน้ากระดาษให้เป็นขนาด A4 (21.0 x 29.7 เซนติเมตร) 3) กำหนดส่วนต่าง ๆ ของหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ ดังนี้ 3.1) หน้าปก 3.2) บทนำ 3.3) สารบัญ 3.4) บทที่ 1 ประวัติของผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง 3.5) บทที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ 3.6) บทที่ 3 เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง 4) ใส่เนื้อหาลงบนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์แต่ละส่วน 5) ใส่ภาพประกอบและภาพวีดิทัศน์ลงบนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ 6) ตรวจสอบความถูกต้องของหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ 7) นำไปใส่ในโปรแกรมสำหรับอ่านหนังสืออิเล็กทรอนิกส์โดยเฉพาะ

Figure 1 QR Code for E-book "*Khlui* in Thai country songs"

Source: by author

สรุป

ผู้วิจัยศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงทั้งหมด 7 ท่าน ได้แก่ ครูพยัพ ฤกษ์สุวรรณี ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ นายพรชัย ตรีเนตร นายสุรศักดิ์ กิ่งไทร นายอรัญ แสงเมือง นายพิชิตชน ไชยคำวัง และนายสร่างศัลย์ เรืองศรี ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 7 ท่าน เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ในการสอนขลุ่ยและการบรรเลงขลุ่ยทั้งในแนวเพลงไทยเดิมและแนวเพลงไทยลูกทุ่ง โดยแต่ละท่านมีการดำเนินชีวิตผ่านยุคสมัยที่ดนตรีไทยมีการพัฒนาจากการบรรเลงตามแบบแผนสู่การบรรเลงแบบร่วมสมัย ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงกระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ย ผู้เชี่ยวชาญจึงปรับเปลี่ยนการสอนของตนให้เข้ากับยุคสมัยโดยใช้หลักการ วิธีการ และจิตวิทยา เข้ามาช่วยให้การสอนเหมาะกับผู้เรียนแต่ละคน นอกจากนี้ยังปรับเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยของตนให้เหมาะสมและกลมกลืนกับการบรรเลงในบทเพลงไทยลูกทุ่ง ผู้วิจัยนำกระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยบทเพลงไทยลูกทุ่งที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญมาสรุปและนำเสนอในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ และเผยแพร่ลงในสื่อออนไลน์ เพื่อเป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่สนใจการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งได้นำไปศึกษาต่อ

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง "กระบวนการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง" ผู้วิจัยอภิปรายผลการศึกษาตามปรากฏการณ์ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. ภูมิหลังของกระบวนการถ่ายทอดความรู้

ผู้เชี่ยวชาญผ่านกระบวนการถ่ายทอดความรู้มาหลากหลายรูปแบบ ได้แก่ การถ่ายทอดความรู้แบบซึมซับภายในครอบครัว การถ่ายทอดความรู้จากครูดนตรีไทย และการเรียนรู้จากดนตรีสากล จึงเกิดกระบวนการถ่ายทอดความรู้แบบผสมผสาน โดยมีการใช้หลักการ วิธีการ และจิตวิทยาในการถ่ายทอดความรู้ส่งผลให้ผู้เชี่ยวชาญต้องออกแบบการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน ซึ่งสอดคล้องกับ ปัญญา รุ่งเรือง ในอดีตการสอนดนตรีไทยขึ้นอยู่กับเทคนิคของครูแต่ละท่าน ซึ่งจะใช้วิธีการสอนแบบ "มุขปาฐะ" คือ การถ่ายทอดแบบปากต่อปาก[6] เช่นเดียวกับ จรัญ กาญจนประดิษฐ์ การเรียนดนตรีไทยในอดีตเป็นการเรียนแบบตัวต่อตัว[7] นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ ชุมชน สืบวงศ์ อาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี ได้อัญเชิญ

[6] Panya Roongruang, *History of Thai Music* (Bangkok: Thai Wattana Press, 2003), 46. (in Thai)

[7] Jarun Kanchanapradit, *Khlui* (Khon Kaen: Khon Kaen University Press, 2011), 38-46. (in Thai)

บทเพลงพระราชนิพนธ์บรรเลงด้วยขลุ่ยในรูปแบบของการผสมผสานระหว่างเทคนิคการบรรเลงดนตรีไทยและดนตรีสากล[8] นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับทฤษฎีการสอนของ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ การสอนดนตรีมี 3 องค์ประกอบ ได้แก่ 1. ความพร้อมของผู้สอน 2. ความเข้าใจของผู้เรียน 3. บทเรียน ผู้สอนจะต้องออกแบบการสอนดนตรีให้เหมาะสมกับผู้เรียน[9] สรุปผลได้ว่า ผู้เชี่ยวชาญใช้ประสบการณ์ที่ตนได้รับจากการถ่ายทอดความรู้ในอดีต คือ การถ่ายทอดความรู้แบบซึมซับในครอบครัว การถ่ายทอดความรู้โดยตรงจากครูผู้สอน และการเรียนรู้แบบผสมผสานกับดนตรีสากลมาปรับใช้ในการสอนของตนปัจจุบัน โดยใช้หลักการ วิธีการ และจิตวิทยาในการถ่ายทอดความรู้ เข้ามาช่วยให้การสอนขลุ่ยมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

2. พัฒนาการจากขลุ่ยไทยสู่ขลุ่ยคีย์สากลที่ใช้บรรเลงในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

ในอดีตขลุ่ยทำมาจากไม้ไผ่รวก มีเสียงแหบและเป็นเอกลักษณ์ ปัจจุบันได้รับการพัฒนาให้สามารถบรรเลงร่วมกับดนตรีสากลได้ และมีการนำวัสดุที่มีความคงทนแข็งแรงมาทดแทน ส่งผลให้ขลุ่ยสามารถบรรเลงร่วมกับบทเพลงไทยลูกทุ่งได้ทุกเพลง ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีของ รังสี เกษมสุข วัสดุที่นิยมนำมาทำขลุ่ย คือ ไม้รวก[10] และสอดคล้องกับทฤษฎีของ บรรลือ พงศ์ศิริ และปี๊บ คงลายทอง วัสดุที่นิยมมาทำขลุ่ยในช่วงหลัง คือ ไม้ชิงชัน ไม้มะริด ไม้ดำดง ไม้มะเกลือ ไม้พญางิ้วดำ ไม้มะขาม[11] นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ ชุมชน สืบวงศ์ ที่กล่าวว่า ศิลปินที่มีชื่อเสียงทางด้านการบรรเลงขลุ่ยเป็นผู้บุกเบิกในการทำให้ขลุ่ยให้สามารถนำมาบรรเลงร่วมกับดนตรีสากลได้[12] สรุปผลได้ว่า ขลุ่ยเริ่มจากวัสดุที่ใช้ทำเป็นไม้ไผ่รวก พัฒนาไปสู่ไม้เนื้อแข็งและพลาสติก นอกจากนี้ยังได้รับการพัฒนาในเรื่องระบบเสียง ให้สามารถบรรเลงได้ทุกคีย์ ส่งผลให้ขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงร่วมกับบทเพลงไทยลูกทุ่งได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง

การเปลี่ยนแปลงเทคนิคการบรรเลงขลุ่ย เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เป็นไปตามยุคสมัย ผู้เชี่ยวชาญจึงต้องปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงขลุ่ยของตน เพื่อให้เข้ากับบทเพลงไทยลูกทุ่ง โดยมีการปรับเปลี่ยนเทคนิคบางอย่างให้มีความเหมาะสมกับบทเพลงไทยลูกทุ่ง เช่น การเอื้อน การพรม การเป่าลมให้ชัดเจน และการใส่อารมณ์เข้าไปในบทเพลง ซึ่งบทเพลงไทยลูกทุ่งเป็นบทเพลงที่มีรากฐานมาจากบทเพลงไทยเดิม บทเพลงพื้นบ้าน จึงเหมาะกับการนำขลุ่ยมาบรรเลง สอดคล้องกับทฤษฎีของ ศิริพร กรอบทอง บทเพลงไทยลูกทุ่งมีรากฐานมาจากเพลงพื้นบ้านและเพลงไทยเดิม[13] และสอดคล้องกับ กฤตวิทย์ ภูมิถาวร เทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์

---

[8] Chumchon Suebwong, “An Analysis of The Khlui Playing Techniques by Ajarn Tanis Sriklindee on His Majestic King Bhumibol Adulyadej’s Compositions” (Master’s Thesis, Srinakharinwirot University, 2009). (in Thai)

[9] Narutt Suttachitt, *Music Education Principles and Essence* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018), 258-260. (in Thai)

[10] Rangsi Kasemsuk, *Khlui Worldview* (Bangkok: Faculty of Education, Srinakharinwirot University, 1992), 15. (in Thai)

[11] Banlue Phongsiri and Peep Konglaithong, “Advice from Tiab Konglaithong on Khlui,” in *Memorial Book for the Cremation Ceremony of Tieb Konglaithong* (Bangkok: Liang Chiang, 1982), 100-101. (in Thai)

[12] Chumchon Suebwong, “An Analysis of The Khlui Playing Techniques by Ajarn Tanis Sriklindee on His Majestic King Bhumibol Adulyadej’s Compositions” (Master’s Thesis, Srinakharinwirot University, 2009), 40-41. (in Thai)

[13] Siriporn Krobthong, *The Evolution of Thai Country Songs in Thai Society* (Bangkok: Panthakit, 2004), 27. (in Thai)

ในการขับร้องบทเพลงไทยลูกทุ่งจะมีการเอื้อนและการใช้ลูกคอ[14] นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับทฤษฎีของจินตนา ดำรงค์เลิศ ลักษณะเด่นของวงดนตรีลูกทุ่ง คือ การบรรเลงดนตรีแบบสากล แต่มีเครื่องดนตรีไทยบรรเลงประกอบ โดยเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาบรรเลง ได้แก่ ขลุ่ย ระนาด ฉิ่ง กลอง เป็นต้น[15] นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ ชุมชน สืบวงศ์ พบว่ามีการใช้เทคนิคการเอื้อนเสียง เทคนิคการพรมนิ้ว และเทคนิคการทำให้เสียงสั่น[16] สรุปผลได้ว่า ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง คือ การเปลี่ยนแปลงเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยไทยที่มีการบรรเลงเป็นแบบแผนสู่การบรรเลงขลุ่ยแบบร่วมสมัย ที่มีอิสระในการบรรเลง โดยปรับเปลี่ยนเทคนิคและวิธีการบรรเลงให้เหมาะสมกับบทเพลงไทยลูกทุ่ง เช่น ปรับเปลี่ยนการนั่ง การใช้ลม การพรมนิ้ว การเอื้อน เพื่อให้สำเนียงขลุ่ยเหมาะสมกับบทเพลง และยุคสมัยมากยิ่งขึ้น

4. การดำรงชีพของคนขลุ่ยในยุคปัจจุบัน

จากการที่ผู้เชี่ยวชาญหันมาบรรเลงขลุ่ยในแนวเพลงไทยลูกทุ่งหรือแนวเพลงร่วมสมัย ส่งผลให้เกิดอาชีพใหม่ ๆ สำหรับคนขลุ่ยและนักดนตรีไทย ได้แก่ นักดนตรีในห้องบันทึกเสียง นักดนตรีอยู่ในวงร่วมสมัย และคอนเทนต์ครีเอเตอร์ ซึ่งอาชีพเหล่านี้เป็นอาชีพที่เกิดขึ้นใหม่นอกเหนือจากการเป็นนักดนตรีไทย สอดคล้องกับ รัชกฤช คงพินิจบวร ดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นเป็นทางเลือกของวงการดนตรีไทยในอดีต ผู้คนจึงหันมาสนใจในการบรรเลงดนตรีไทยร่วมสมัยกันมากขึ้น เพราะได้ผู้ฟังที่เป็นกลุ่มใหม่[17] และสอดคล้องกับงานวิจัยของ ชุมชน สืบวงศ์ พบว่า อาจารย์ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี ทำงานทางด้านดนตรีอย่างเต็มตัว โดยทำงานเป็นนักดนตรีในห้องบันทึกเสียงและนักเรียบเรียงเสียงประสาน[18] สรุปผลได้ว่า ปัจจุบันคนขลุ่ยไม่จำเป็นต้องดำรงอาชีพเป็นนักดนตรีไทยที่บรรเลงอยู่ในวงเพียงอย่างเดียว ยังสามารถประกอบอาชีพต่าง ๆ ในวงการของดนตรีไทยลูกทุ่งหรือดนตรีร่วมสมัย เช่น การเป็นนักดนตรีในห้องบันทึกเสียง นักดนตรีประจำวงดนตรีไทยลูกทุ่งหรือวงร่วมสมัย และเป็นคอนเทนต์ครีเอเตอร์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะทำให้ขลุ่ยยังคงอยู่สืบไป ไม่ถูกวัฒนธรรมและเทคโนโลยีใหม่ ๆ กลืนกิน แต่จะเป็นการเติบโตไปพร้อม ๆ กัน

5. การเรียนรู้ในยุคสมัยใหม่

จากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า ปัจจุบันการเรียนดนตรีไม่จำเป็นต้องอยู่ในห้องเรียนเสมอไป ผู้เชี่ยวชาญกล่าวถึงการใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยให้การเรียนการสอนสะดวกยิ่งขึ้น และสามารถเข้าถึงผู้เรียนที่สนใจการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งได้อย่างทั่วถึง ผู้วิจัยจึงจะนำเสนอเรื่องกระบวนถ่ายทอดความรู้

---

[14] Krittavit Bhumithavara, “The Legend of the Thai Country Music Teacher, Suraphon Sombatcharoen” (Document Submitted to Narongchai Pidokrajt, Unpublished, 2014), 305. (in Thai)

[15] Chintana Damronglerd, “Evolution and Elements of Country Music,” in *Half a Century of Thai Country Music Part 2*, ed. Anake Nawigamune (Bangkok: Amarin Printing Group, 1991), 44-47. (in Thai)

[16] Chumchon Suebwong, “An Analysis of The Khlui Playing Techniques by Ajarn Tanis Sriklindee on His Majestic King Bhumibol Adulyadej’s Compositions” (Master’s Thesis, Srinakharinwirot University, 2009), 40-41. (in Thai)

[17] Ratchakrit Kongpinitbovorn, “Contemporary Music is a New Paradigm for Teaching Music Education in the 21st Century,” *Bansomdej Music Journal* 1, no. 1 (January-June 2019): 55. (in Thai)

[18] Chumchon Suebwong, “An Analysis of The Khlui Playing Techniques by Ajarn Tanis Sriklindee on His Majestic King Bhumibol Adulyadej’s Compositions” (Master’s Thesis, Srinakharinwirot University, 2009), 40-41. (in Thai)

และเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยในบทเพลงไทยลูกทุ่งในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญให้คำแนะนำว่าควรมีเนื้อหาที่ครบถ้วน มีตัวอย่างทั้งภาพและเสียง เพื่อให้ผู้เรียนสามารถศึกษาข้อมูลได้อย่างครบถ้วนลึกซึ้ง สอดคล้องกับทฤษฎีของ จิระพันธ์ เดมะ หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ เป็นนวัตกรรมใหม่แห่งวงการหนังสือ และเป็นการนำเอาเทคโนโลยีจากคอมพิวเตอร์ที่มีความสามารถและมีศักยภาพครบถ้วนสมบูรณ์ในด้านการบันทึกข้อมูล รูปภาพ การนำเสนอเนื้อหาต่าง ๆ เพื่อให้ผู้อ่านได้ศึกษาข้อมูลที่ครบถ้วนและสะดวก[19] นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ ปัณณวิชญ์ แนวสูง และวารินทร์ รัศมีพรหม จากการศึกษาวิจัยและพัฒนาหนังสืออิเล็กทรอนิกส์เรื่องเครื่องดนตรีไทย ควรมีเสียงของเครื่องดนตรีประกอบเพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้อย่างสมบูรณ์[20]

Bibliography

Bhumithavara, Krittavit. “The Legend of the Thai Country Music Teacher, Suraphon Sombatcharoen.” Document Submitted to Narongchai Pidokrajt, Unpublished, 2014. (in Thai)

Damronglerd, Chintana. “Evolution and Elements of Country Music.” In *Half a Century of Thai Country Music Part 2*, Edited by Anake Nawigamune, 40-49. Bangkok: Amarin Printing Group, 1991. (in Thai)

Dema, Jiraphan. “Electronic Book.” *Academic Services Journal* 13, no. 1 (January-April 2002): 1-14. (in Thai)

Kanchanapradit, Jarun. *Khlui*. Khon Kaen: Khon Kaen University Press, 2011. (in Thai)

Kasemsuk, Rangsi. *Khlui Worldview*. Bangkok: Faculty of Education, Srinakharinwirot University, 1992. (in Thai)

Kongpinitbovorn, Ratchakrit. “Contemporary Music is a New Paradigm for Teaching Music Education in the 21st Century.” *Bansomdej Music Journal* 1, no. 1 (January-June 2019): 49-66. (in Thai)

Krobthong, Siriporn. *The Evolution of Thai Country Songs in Thai Society*. Bangkok: Panthakit, 2004. (in Thai)

Naewsoong, Pannawit, and Varin Rasameprom. “A Development of Electronic Book on the Thai Musical Instruments for Prathomsuksa 4 Students.” *Chandrakasem Rajabhat University Journal* 20, no. 38 (January-June 2014): 77-85. (in Thai)

[19] Jiraphan Dema, “Electronic Book,” *Academic Services Journal* 13, no. 1 (January-April 2002): 1. (in Thai)

[20] Pannawit Naewsoong and Varin Rasameprom, “A Development of Electronic Book on the Thai Musical Instruments for Prathomsuksa 4 Students,” *Chandrakasem Rajabhat University Journal* 20, no. 38 (January-June 2014): 77-85. (in Thai)

Nakasawat, Uthit. *Thai Music Theory and Practice, Part 2, Thai String Instrument Practice Manual*. Bangkok: Prayurawong, 1982. (in Thai)

Narkkong, Anant. "Thai Contemporary Music Bands and Works in present Thai society." Research Report, Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of culture, 2013. (in Thai)

Phongsiri, Banlue, and Peep Konglaithong. "Advice from Tiab Konglaithong on Khlui." In *Memorial Book for the Cremation Ceremony of Tieb Konglaithong*, 99-109. Bangkok: Liang Chiang, 1982. (in Thai)

Roongruang, Panya. *History of Thai Music*. Bangkok: Thai Wattana Press, 2003. (in Thai)

Sriklindee, Thanis. *Honoring the Artist Khlui Playing the Royal Compositions*. Bangkok: Nawasan Press, 2008. (in Thai)

Suebwong, Chumchon. "An Analysis of The Khlui Playing Techniques by Ajarn Tanis Sriklindee on His Majestic King Bhumibol Adulyadej's Compositions." Master's Thesis, Srinakharinwirot University, 2009. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. *Music Education Principles and Essence*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018. (in Thai)

Treenet, Pornchai. "Technique for Playing Khlui." Interview by Nutthapat Ruangboon, April 11, 2023.

IN QUEST OF EMPTINESS: THE STUDY OF BUDDHIST INFLUENCES ON JONATHAN HARVEY AND HIS COMPOSITIONS

Poumpak Charuprakorn*
ภูมิภักดิ์ จารุประกร*

Abstract

Jonathan Harvey, a British electroacoustic composer and one of the most important composers of the twentieth century, integrated Buddhist influences into his life and works particularly composed in the 1990s onwards. Despite his significant contributions, there remains a need for a comprehensive study that investigates what led the composer to embrace spirituality as a foundation for his creativity and categorizes the impact of Buddhism on his compositions. The novel intent of this study is to not only touch on ideas or musical materials in his works that were inspired by Buddhism but also conduct significant analyses of his compositions to show the depth of Harvey's understanding of Buddhist practice and philosophy, especially the notion of emptiness and how it became the foundation for his musical thinking. This article initially exhibits evidence of spiritually-related influences in his early life as a choirboy and during his exploration of Hinduism even before his encounter with Buddhism in the 1970s. He absorbed every culture and philosophy he had studied to broaden his artistic approaches and aesthetics. Since his first composition inspired by Buddhism in 1986, his music continued to draw upon Buddhist concepts. The religious influence appears in multiple formats for example the use of musical materials from Buddhist monastic music, the use of texts from Buddhist literature, and the depiction of Buddhist terms or stories. Meditation also played an important role in Harvey's compositions and compositional methods. Being able to contemplate a musical object enabled him to develop musical ideas further while the state of tranquility he experienced during meditation became apparent in his sound world. His study of the Buddhist notion of emptiness led him to the understanding of the nature of human perception and the essence of music as the representation of the illusive reality: the core definition of emptiness. Harvey applied ambiguity to his music through the constant stage

* Lecturer, Dr., Faculty of Music, Silpakorn University, charuprakorn_p@silpakorn.edu
* อาจารย์ ดร. คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, charuprakorn_p@silpakorn.edu

Received 09/04/2567, Revised 19/05/2567, Accepted 21/06/2567

of functional change of musical material, the ambiguity of musical timbres, and the play with listener's expectation. The ambiguity in musical compositions represents the philosophy of emptiness by demonstrating that everything only occurs in the mind.

Keywords: Jonathan Harvey / Buddhist Influence / Contemporary Composition / Electroacoustic Composition

Introduction

Jonathan Harvey was unquestionably one of the most prominent British composers of the twentieth century. After graduating from the Universities of Cambridge and Glasgow he went on to study with Milton Babbitt at Princeton University.[1] He was one of the pioneers of British electroacoustic music and the first British composer invited to work at the Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music (IRCAM) in the 1980s.[2] Harvey was drawn to exotic musical materials, cultures and philosophies. The influence of the east on Harvey is comparable to other Western composers of the twentieth century such as Olivier Messiaen who studied Indian rhythmic patterns and John Cage who was deeply affected by Zen Buddhism. Harvey became interested in Buddhism in the 1980s and it proved a lasting influence affecting his outlook on composition until the end of his life. From an early stage in his development, religious and spiritual beliefs always had a strong impact on Harvey's work. Michael Oliver, a British writer and journalist, has written that Harvey's work has "intense emotion to express … prompted by deep religious feeling."[3] The amount of times Buddhism is discussed in Harvey's articles, books, and interviews is also remarkable. However, the number of substantial investigations on what led the composer to embark on this spiritual path or the quantity of thorough studies on the categories of Buddhist influence in his works are not proportionate to his contribution and significance.

This academic article aims to study how Buddhism and Buddhist philosophy, especially the notion of emptiness which later became the center of his musical language, affected

---

[1] "Biography," Jonathan Harvey's official website, accessed April 1, 2024, https://jonathanharveycomposer.com/biography.

[2] IRCAM is an institute for research in sound, music, and electro-acoustical art music, founded in 1970s by Pierre Boulez, a French composer and conductor.

"History," IRCAM, accessed August 8, 2023, https://www.ircam.fr/lircam/historique.

[3] Michael Oliver, "Miscellany: Justin Connolly - Jonathan Harvey - Roger Smalley - Anthony Payne - Tristan Cary - Anthony Milner - Christopher Headington - Robin Holloway - David Ellis," in *British Music Now*, ed. Lewis Foreman (London: Paul Elek, 1975), 164.

Jonathan Harvey and his music. In order to achieve this aim, I will outline his childhood background which may shed light on why he became a religiously inspired composer. I will also examine other Eastern influences before his first contact with Buddhism and the use of Buddhism-related contents in his music. Finally, I will explore the Buddhist influence on his ideas including the notions of meditation, human perception, emptiness, and ambiguity.

The Form of Spirituality: Background

In order to understand how Jonathan Harvey became a composer driven by his religious beliefs and spirituality, one must study his background. Furthermore, to see how Buddhism influenced his music, one must examine the influence of other cultures and religions that interested him.

Most of Jonathan Harvey's compositions are concerned with religion and are intentionally composed to connect with human feelings on a deeper level. Harvey was sent to St. Michael's College Choir School in Tenbury when he was nine years old.[4] He states that because of his choirboy background he found music was always spiritual. This stems from his experience of singing daily Morning and Evening prayers, for no audience but only to praise God, which was always associated with ritual.[5] Pi-yen Chen, a Chinese music researcher, claims that in Buddhism music is also used for religious purposes:

> In religious practices, … it is more important to recognize that music possesses a function that can direct practitioners toward certain specific experiences and allow them to make sense of the coherent relationships of body and mind.[6]

According to *The Oxford English Dictionary*, the first meaning of the term "spiritual" is "of or pertaining to, affecting or concerning, the spirit or higher moral qualities, especially as regarded in a religious aspect."[7] At St. Michael's College, Harvey started composing church music

---

[4] Jonathan Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music* (Los Angeles: University of California Press, 1999), 1.

[5] Paul Griffiths, *New Sounds, New Personalities: British Composers of the 1980s* (London: Faber, 1985), 46-49.

[6] Pi-yen Chen, "Sound and Emptiness: Music, Philosophy, and the Monastic Practice of Buddhist Doctrine," *History of Religions* 41, no. 1 (August 2001): 24.

[7] John Andrew Simpson and Edmund S. C. Weiner, "spiritual," in *The Oxford English Dictionary, xvi* (Oxford: Oxford University Press, 1989), 257.

influenced by Renaissance music.[8] Throughout the 1960s and 1970s he composed a large number of compositions for chorus which concern Christianity, for example, *Gaude Maria* (1965), *Ludus Amoris* (1969), *I Love the Lord* (1976), *Magnificat & Nunc Dimittis* (1978), and *O Jesu Nomen Dulce* (1979).[9] However, the term spiritual can be associated with human spirit and feelings as well. Another definition of spiritual in *The Oxford English Dictionary* is "of or pertaining to, consisting of, spirit regarded in either a religious or intellectual aspect."[10] In an interview with Arnold Whittall, a British musicologist, Harvey asserts that Rudolf Steiner had an impact on him and his music.[11] After reading Steiner's writings in 1972, he gained a new perspective of the spiritual nature of everything, not only of religion.[12] In Harvey's book *Music and Inspiration*, he argues as follows:

> Spiritual content in music, as my own experience and that of others has shown, is certainly not restricted to works with a specific liturgical purpose or religious themes. Numerous composers, otherwise very disparate, have consistently expressed their desire to serve a spiritual purpose, and to send a message to humanity through their music.[13]

He also elaborates the meaning of the term spiritual by defining "unspiritual music" according to his point of view. In his book *In Quest of Spirit*, he uses his composition *The Riot*, the only piece of his which he finds unspiritual, as an example. He describes it as unspiritual because it is "witty and lightweight" and also "concerned with playfulness and humor." He concludes that spiritual music should be "profound and touch us at some very deep, very important, level."[14]

Before Buddhism became a strong influence on Harvey, Indian culture, poetry, and musical materials were his sources of inspiration especially in the early 1980s. Around 1960,

---

[8] Paul Griffiths, *New Sounds, New Personalities: British Composers of the 1980s* (London: Faber, 1985), 46.

[9] "Discography," Jonathan Harvey's page on Faber Music's official website, accessed August 8, 2023, https://www.fabermusic.com/we-represent/jonathan-harvey/discography.

[10] John Andrew Simpson and Edmund S. C. Weiner, "spiritual," in *The Oxford English Dictionary, xvi* (Oxford: Oxford University Press, 1989), 258.

[11] Rudolf Joseph Lorenz Steiner (1861-1925), an Austrian philosopher.

[12] Arnold Whittall, *Jonathan Harvey* (London: Faber, 1999), 14-15.

[13] Jonathan Harvey, *Music and Inspiration* (London: Faber, 1999), 121.

[14] Jonathan Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music* (Los Angeles: University of California Press, 1999), 8, 15.

he began to show an interest in Indian culture.[15] He grew particularly interested in "Transcendental Meditation"[16] when he had meditation practice with Maharishi Mahesh Yogi, the first developer of this meditative technique.[17] Apart from practicing Indian meditation, Harvey was also interested in Indian literature. He uses the text from his meditation instructor, Maharishi Mahesh Yogi, in his choral piece *The Path of Devotion* (1983).[18] He also uses text from a poem *Gitanjali* by Rabindranath Tagore, translated into English by Tagore himself, in a composition for soprano and eight instrumentalists titled *Song Offerings* (1985).[19] Furthermore, he adapted rhythmic materials from Vedic chant and used them in his compositions, for instance, *Bhakti* (1982),[20] *Curve with Plateaux* (1982), *Nataraja* (1983), and *Flight Elegy* (1983-1989).[21] The rhythms of Vedic chant are uncommon among Western musicians. They have irregular time signatures created by the various lengths of words and combinations of stressed or unstressed syllables of the text.

Harvey did not completely abandon Christian concepts when he started to be interested in Indian cultures or reject Christianity and Hinduism when he became a Buddhist. Alternatively, he used every culture and philosophy he had studied to broaden his aesthetic.[22] According to the lists of his compositions from Faber Music's website, in 1981 he wrote an opera concerning the Resurrection of Jesus, *Passion and Resurrection*, and released a major Hinduism-inspired composition, *Bhakti*, in the following year. Between 1984 and 1986 his compositions have various sources of spiritual inspiration. This includes his Christian influenced choral work, *Come Holy Ghost*, which he composed in 1984. One year later Harvey used text from Rabindranath Tagore's poetry in his piece *Song Offerings*. Additionally, Harvey's first

---

[15] Matthew Jenkins, "A Search for Emptiness: An Interview with Jonathan Harvey," *Perspectives of New Music* 44, no. 2 (Summer 2006): 220.

[16] Transcendental Meditation is a type of meditation which meditators have to repeat either short or long Sanskrit mantras in mind. This helps the participants calm their thoughts and find a deeper level of consciousness and relaxation, which leads to enhance inner joy, vitality, and creativity.
John Gordon Melton, "Transcendental Meditation," *Encyclopædia Britannica Online*, accessed April 1, 2024, https://www.britannica.com/topic/Transcendental-Meditation.

[17] Jonathan Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music* (Los Angeles: University of California Press, 1999), 4-5.

[18] Jonathan Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music* (Los Angeles: University of California Press, 1999), 5.

[19] Donald Macleod, "Harvey," July 17, 2009, in *Composer of the Week H-Q*, BBC Radio 3, podcast, accessed August 8, 2023, https://www.bbc.co.uk/programmes/b00lk7s5.

[20] Arnold Whittall, *Jonathan Harvey* (London: Faber, 1999), 58.

[21] Jonathan Harvey, *Music and Inspiration* (London: Faber, 1999), 64.

[22] Barrie Gavin, "Barrie Gavin talks to Jonathan Harvey," on *Jonathan Harvey - 70th Anniversary Box Set*, Sargasso SDVD001, 2009, DVD.

entirely Buddhist work *Forms of Emptiness* (1986) was composed in the same year as the Christian inspired orchestral piece *Madonna of Winter and Spring* and the choral work *God is Our Refuge*. Furthermore, in 1994 Harvey began practicing Buddhist meditation instead of Transcendental Meditation,[23] but he still composed two works concerning the Crucifixion of Jesus, *Death of Light, Light of Death*, in 1998 and *Remember, O Lord* in 2003.[24]

This overview of Harvey's background has demonstrated his conviction that music should concern religious beliefs or deeply relate to human feelings. I believe that all of Jonathan Harvey's own music is informed by this conviction. I have shown that there were three key periods of influence for Harvey, Christianity in his early life, Hinduism in the early 1980s, and Buddhism from the second half of the same decade. However, Harvey did not consider each religious source of influence to be unrelated to each other. Instead, he was able to incorporate all of these influences into his aesthetic.

Buddhism: Direct Influence

Harvey directly used many Buddhist concepts, texts, and musical materials in his music from 1986 until the end of his life. He started reading about Buddhism at the same time that he began practicing Indian meditation in 1960.[25] However, after his encounter with Rudolf Steiner's writings in 1972, he incorporated Buddhism into his artistic frame of reference. In one of Steiner's books, he compares Buddhism with Christianity and demonstrates the similarities between the two religions.[26] He also mentions principal Buddhist philosophies such as "The Eightfold Path" and "The Four Noble Truths."[27] These philosophies described by Steiner formed the new foundations of Harvey's compositional aesthetic.

The first issue I will explore is Harvey's use of Buddhist terms and stories in his music. Harvey uses Buddhist terminology for the title of his cello and electronic piece *Advaya* (1994). In the program note, he explains that "Advaya" is a Buddhist term that means "not two"

---

[23] Matthew Jenkins, "A Search for Emptiness: An Interview with Jonathan Harvey," *Perspectives of New Music* 44, no. 2 (Summer 2006): 221.

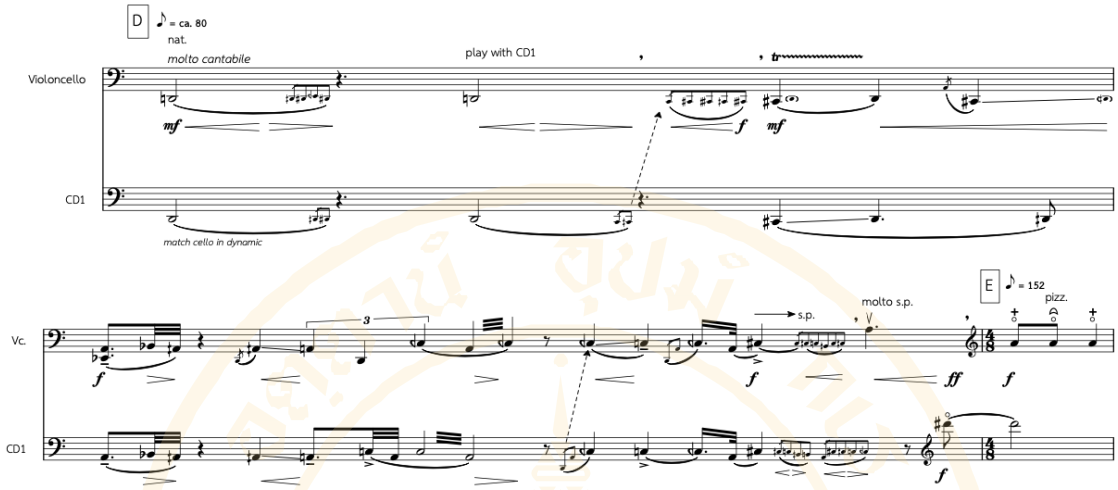
[24] "Discography," Jonathan Harvey's page on Faber Music's official website, accessed August 8, 2023, https://www.fabermusic.com/we-represent/jonathan-harvey/discography.

[25] Matthew Jenkins, "A Search for Emptiness: An Interview with Jonathan Harvey," *Perspectives of New Music* 44, no. 2 (Summer 2006): 220.

[26] Rudolf Steiner, "Buddhism and Pauline Christianity," in *The Reappearance of Christ in the Etheric* (Great Barrington: SteinerBooks, 2003), 47-54.

[27] Rudolf Steiner, "Buddhist and Christ," in *From Buddha to Christ* (New York: Rudolf Steiner Press, 1978), 33.

which is perfectly represented by the duality of cello and electronics. All the sounds produced by the electronics are either live-processed or pre-recorded. This results in several sections that sound as if there are two cellos playing simultaneously instead of just one.[28] One such section occurs five bars before rehearsal mark D and continues until rehearsal mark E.



Example 1 An excerpt of a duet between cello and electronics in *Advaya*

Source: by author

Another composition that clearly displays Buddhist influence is his opera *Wagner Dream* (2006). The story of the opera concerns Richard Wagner during the very last moments of his life and his final wish to complete *Die Sieger*, Wagner's last opera concerning Buddha's pupil.[29] In Wagner's *Die Sieger* a barmaid, Prakriti, falls in love with Buddha's pupil, Ananda. After she knows that she cannot marry the young monk, she wishes to be ordained and join the order to put an end to her despair.[30] In *Wagner Dream*, a depiction of Wagner's last moments and a realization of *Die Sieger* unfold simultaneously on stage. Harvey expands Wagner's initial storyline into a rich narrative that incorporates philosophical dialogues between Prakriti and Buddha. *Wagner Dream* not only contains a Buddhist story but also shows Harvey's profound understanding of Buddhist philosophy. It is clear that the use of Buddhist terms and stories has been vital to Harvey's exploration of Buddhism through his music.

---

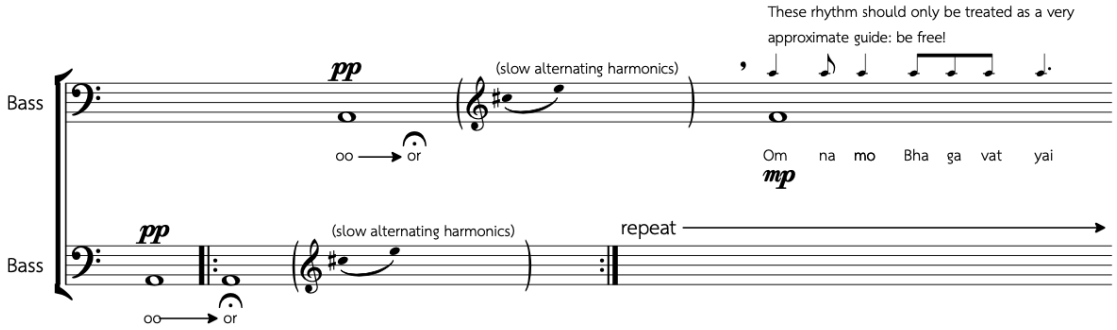
[28] Jonathan Harvey, *Advaya* (London: Faber, 2001).

For a full score, please visit https://www.fabermusic.com/music/advaya-2593/score.

[29] Ornan Rotem, "Preface," in *Circles of Silence* (Lewes: Sylph Editions, 2007), 7.

[30] Jonathan Harvey, *Wagner Dream* (London: Faber, 2006).

For a full score, please visit https://www.fabermusic.com/music/wagner-dream-4656/score.



Example 2 Bass parts at the beginning of *Wagner Dream* incorporating overtone-singing and Tibetan chant

Source: by author

Similar to his use of musical materials from Vedic chant, Harvey uses material from Tibetan monastic music in his compositions as well. In a choral composition *Forms of Emptiness*, in the two bass parts in the "Chant" section,[31] he uses the overtone-singing technique which is a characteristic of Tibetan chant.[32] The overtone-singing technique is used throughout the piece particularly in the bass lines. In Tibetan Buddhist ceremonies monks also sing biphonic chant in an extremely low register. Ricardo Canzio, an Argentinian ethnomusicologist, describes Tibetan chant in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* as follows:

> Texts are chanted around a fundamental sound with its timbre modified or ornamented. ... Each singer emits a deep fundamental tone, simultaneously producing a distinct harmonic or partial of that fundamental.[33]

In *Body Mandala*, a composition for orchestra composed in 2006, Harvey uses orchestral instruments to imitate textures and timbres of Tibetan instrumental monastic music. One of the Tibetan Buddhist ceremonies called "Bon" contains instrumental music and dance

---

[31] Jonathan Harvey, *Forms of Emptiness* (London: Faber, 1986).
For a full score, please visit https://www.fabermusic.com/music/forms-of-emptiness-866/score.

[32] A vocal style in which a single performer produces more than one clearly audible note simultaneously.
Carole Pegg, "overtone-singing," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, xviii*, ed. Stanley Sadie (London: Oxford University Press, 2001), 822.

[33] Ricardo Canzio, "Tibetan music, II, 1(ii): Monastic music: Buddhist school," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, xxv*, ed. Stanley Sadie (London: Oxford University Press, 2001), 443.

as well as chant and recitation.[34] Traditional instruments featured in Bon include *gshang*, *rnga*, *dung-chen*, and *rgya-gling* which Harvey evokes using crotales, drums, trumpets, and oboes respectively.[35] He also includes Tibetan cymbals, "rol-mo," in the orchestra. Moreover, the structure of Bon consists of chants or recitations and instrumental interludes performed alternately.[36] These interludes contain sustained or repeated notes by multiple instruments.[37] This could be argued to be analogous to the first section of Harvey's *Body Mandala*. The dramatic structure of this piece also consists of alternations between short solo instrumental sections and sustained interludes. Harvey's use of musical materials from Tibetan monastic music demonstrates a direct Buddhist influence on his compositions.

Harvey also uses text concerning Buddhist philosophy in his compositions. One such example is *One Evening*, a composition for soprano, mezzo-soprano, ensemble, and electronics completed in 1994. The lyrics used in all four movements concern the Buddhist philosophy of emptiness from different perspectives. In the first movement, Harvey uses an English translation of the poetry of Han Shan, a Chinese writer from the fifth century. The poem describes one evening during meditation.[38] The following are excerpts from the first movement:

> I saw distinctly the Great All-Illuminating: pure, transparent, empty and open like a clear sea – nothing at all existed! ... Clear and empty shines the ocean like moonlight on snow, no trace of man nor gods.
> ...
> You will see that your body and mind, like the mountains, rivers, spaces and territories of the outer world, are all contained inside the true mind, wonderful and illuminated.

---

[34] Ricardo Canzio, "Tibetan music, II, 1(i): Monastic music: Liturgical chant and music of Bon," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, xxv*, ed. Stanley Sadie (London: Oxford University Press, 2001), 441.

[35] Ricardo Canzio, "Tibetan music, II, 1(ii): Monastic music: Buddhist school," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, xxv*, ed. Stanley Sadie (London: Oxford University Press, 2001), 443.

[36] Listen to Nyen-Seng, Tibet Drepung Loseling Monastery Monks, *Tibet Drepung Loseling Monastery Monks: Sacred Music, Sacred Dance for Planetary Healing and World Purification*, recorded 2011, Music and Arts Programs of America B005BXX1IE, CD.

[37] Jonathan Harvey, *Body Mandala* (London: Faber, 2006).

For a full score, please visit https://www.fabermusic.com/music/body-mandala-4868/score.

[38] Arnold Whittall, *Jonathan Harvey* (London: Faber, 1999), 31.

In the fourth movement, Harvey uses a Buddhist scripture in Sanskrit from Heart Sutra that praises Buddha's teaching of emptiness. Harvey selected the passage "*Om namo bhagavatyai arya-prajnaparamitaya*" which translates as "homage to the perfection of wisdom, the lovely, the holy."[39] The other compositions that use translated Buddhist texts are *Buddhist Songs No. 1* (2003) and *Buddhist Songs No. 2* (2004). He took these texts from a sixth-century poem, "*Bodhisattvacharyavatara*", or "Guide to the Bodhisattva's Way of Life."[40]

To summarize, I have shown that after Harvey was first artistically inspired by Buddhism in 1986 his music continued to draw upon Buddhist concepts. I have demonstrated how this influence has been displayed in a multitude of ways such as adopting musical materials from Buddhist monastic music, using texts from Buddhist literature or scripture and the depiction of Buddhist terms or stories. However, Harvey's embrace of Buddhism did not merely end here with the adopted material; he continued to immerse himself in Buddhist practice and philosophy such as meditation and the notion of emptiness which later affected his compositional approach.

Meditation and Music

Meditation was an important part of Jonathan Harvey's life. It was not only a religious practice but also a source of musical inspiration. He found compositional materials from meditation and meditation itself became part of his compositional method. The two types of meditation that Harvey practiced, Vedic meditation and Buddhist meditation, are similar. The Vedic or Indian Transcendental Meditation helps the meditators relax their thoughts and obtain a mode of heightened perception. On the other hand, Buddhist meditation aims to help the meditators observe their states of mind in order to truly understand Buddhist philosophy. Instead of repeating mantras, Buddhist meditators have to concentrate on an object in their minds, which can be their breaths, body parts, or feelings. Buddhadasa, a Thai venerable monk, explains Buddhist meditation, known as "*anapanasati*" in Pali, as follows:

> The term "Anapanasati" does not mean, as is generally interpreted, *mindfulness established on in and out breathing*. Actually, it means *mindfulness established on an object all the time with each in and*

[39] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 294.

[40] Jonathan Harvey, *Buddhist Songs No. 2* (London: Faber, 2012).

> *out breath*: Initially one establishes mindfulness on the breathing itself, then on different kinds of feeling, different states of mind, then the characteristic of impermanence ... and finally on relinquishment, which is the ultimate objective of the practice.[41]

Harvey describes meditation as "looking at the object with a microscope."[42] Concentrating on an object became his compositional method. When he composed, he concentrated on a musical idea and expanded the idea into a piece of music. Barrie Gavin, a British film director, explains that Harvey used meditative technique to create *Mortuos Plango, Vivos Voco*, a well-known electronic composition from 1980:

> In the film, which I made with Jonathan two to three years ago, which is called "Towards and Beyond," he talked about the concentration on an object or a phenomenon, and concentrating on it until it began to change its shape, its meaning, and its resonance. I think that it is a part of a Zen Buddhist tradition. He used, I think very wisely, very simple elements for the making of *Mortuos Plango*. ... If you take the bell and closely examine all the resonances, the overtones, the mysterious other sounds which are circling around it, you begin to get a different kind of universe. And I probably think that one of Jonathan's greatest gifts is this ability to take something really very small and out of it to develop something very enormous.[43]

Harvey himself also states that meditation is vital to his work as a composer. Harvey describes the benefits of meditation as follows:

---

[41] Buddhadasa, "Anapanasati," trans. Bhikkhu Nagasena, Buddha Dharma Education Association's website, accessed August 8, 2023, http://www.buddhanet.net.

[42] Barrie Gavin, "Barrie Gavin talks to Jonathan Harvey," on *Jonathan Harvey - 70th Anniversary Box Set*, Sargasso SDVD001, 2009, DVD.

[43] Barrie Gavin, "Jonathan Harvey's Mortuos Plango, Vivos Voco," January 22, 2012, in *Radio 3's Fifty Modern Classics*, BBC Radio 3, podcast, accessed August 8, 2023, https://www.bbc.co.uk/programmes/p02r9r21.

> In a typical meditation, thoughts become more and more refined, subtle, delicate - until they disappear into silence. Seen as the vanishing point of refinement, silence can be pregnant with meaning, carrying the process of refinement into the unknown, beyond thought.[44]

One of the musical materials that Harvey obtained from meditation can be found in his exploration of inhalation and exhalation which strongly features in his orchestral work *Tranquil Abiding* (1998). Repeated rhythms, played by string instruments at the very beginning, represent slow and mindful breathing in meditation. This concept is repeated throughout the piece and represents the definition of the title which is a Buddhist term meaning "a state of single-pointed concentration."[45] Another musical idea influenced by meditative practice found in some of Harvey's compositions, such as *Bhakti*,[46] *Advaya*,[47] and *Wagner Dream*,[48] is the use of a very soft opening with sustained notes. He named this type of soft, sustained sound as "zero-sound" which means "a long, almost featureless note." He also asserts that he intentionally began the piece with a sense of tranquility "to invite the listener to a quieter level, there to attend with a subtler, more refined, more delicate perception."[49]

Harvey, along with other composers influenced by Buddhism, widely employed the compositional technique of gradually transforming a musical idea from one state to another. This technique is directly influenced by what composers claim to have experienced during meditation. Robert Haskins, an American musicologist, explains that the Buddhist influenced music of American composer Robert Morris "encourages listeners to cultivate undivided attention as music unfolds from moment to moment."[50] In Harvey's *...towards a pure land* (2005) the musical ideas gradually unfold from a static beginning towards a more chaotic and intense state and transform into a moment of silence in the middle of the piece. The other

---

[44] Jonathan Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music* (Los Angeles: University of California Press, 1999), 77.

[45] Jonathan Harvey, *Tranquil Abiding* (London: Faber, 2004).

For a full score, please visit https://www.fabermusic.com/music/tranquil-abiding-3250/score.

[46] Jonathan Harvey, *Bhakti* (London: Faber, 1989).

For a full score, please visit https://www.fabermusic.com/music/bhakti-810/score.

[47] Jonathan Harvey, *Bhakti* (London: Faber, 1989).

[48] Jonathan Harvey, *Wagner Dream* (London: Faber, 2006).

[49] Jonathan Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music* (Los Angeles: University of California Press, 1999), 5.

[50] Robert Haskins, "Differing Evocations of Buddhism in Two Works by Robert Morris and John Cage," *Perspectives of New Music* 52, no. 2 (Summer 2014): 345.

half of the composition begins with a development of the previous intense section until the music gradually resolves towards the end of the piece.[51] Furthermore, Harvey's *Tranquil Abiding* also explores this concept of gradual transformation. The piece starts with a zero-sound incorporating repeated breathing rhythms, then, above the repeated rhythms, various musical ideas gradually transform and reach the first climax at rehearsal mark K. The musical ideas then transform via a series of compressions and expansions towards a second climax at rehearsal mark Z, finally resolving to a tranquil ending.[52]

Example 3 The beginning of Tranquil Abiding with the musical material imitating inhalation and exhalation

Source: by author

Meditation was clearly an integral part of Harvey's compositions and compositional method. He used the skills he learnt from meditation in order to concentrate on an object enabling him to develop musical ideas. Additionally, he created musical materials from breathing rhythms and the state of tranquility he experienced during meditation.

In Quest of Emptiness

This paper has already discussed Buddhist influence on Jonathan Harvey and his music by examining the musical materials used in his compositions. This final section aims to explore how Buddhist philosophy affected his thinking. The Buddhist notion of "emptiness" was significant for Harvey. It appears in most of his articles, books, and interviews. I wish to examine how the concept of emptiness influenced his musical thinking. I wish to demonstrate that the idea of emptiness was central to his philosophy as a composer.

---

[51] Jonathan Harvey, *...towards a pure land* (London: Faber, 2005).

For a full score, please visit https://www.fabermusic.com/music/towards-a-pure-land-4593/score.

[52] Jonathan Harvey, *Tranquil Abiding* (London: Faber, 2004).

In order to understand the notion of emptiness the Buddhist view of human perception has to be examined. Buddhism teaches that everything a human perceives is not real and occurs only in one's mind. In Buddhism, every life on earth consists of five aggregates.[53] The aggregates that are chiefly concerned with human perception are the aggregate of form and the aggregate of consciousness. The aggregate of consciousness includes six senses perceived by five physical sense organs and the mind. The aggregate of form is every physical object that humans can sense. Geshe Kelsang Gyatso, a Tibetan Buddhist monk, describes the aggregate of form as follows:

> The aggregate of form includes all the objects of the five sense consciousnesses: everything that our eyes can see, our ears can hear, our nose can smell, our tongue can taste, and our body can sense or touch.[54]

When a human senses an object, every detail of the object such as its color, shape, sound, smell, or taste, will appear in their mind. It is not certain that the "object in one's mind" is identical to the "real object." Arthur Schopenhauer, a German philosopher, argues about human perception as follows:

> The world can only be represented as phenomena by functions of the mind, whereas the world in itself is not observable directly.[55]

However, perhaps it is too extreme to say that everything that occurs in the mind is not real. The object produced by the mind may have some basis in reality but it can only be a superficial level of reality or "conventional reality." Harvey describes two types of reality as follows:

---

[53] Five aggregates are the aggregate of form, the aggregate of feeling, the aggregate of discrimination, the aggregate of compositional factors, and the aggregate of consciousness.
Geshe Kelsang Gyatso, *Heart of Wisdom* (London: Tharpa, 1986), 26.

[54] Geshe Kelsang Gyatso, *Heart of Wisdom* (London: Tharpa, 1986), 27.

[55] Robert Morris, "Toward a 'Buddhist Music': Precursors East and West," a talk delivered in 2005 Sibley Lecture, Alfred University, April 26, 2005, http://ecmc.rochester.edu/rdm/downloads.html.

> The conventional reality is the reality we work with, do our daily business with, and get around with. We impute reality to entities both incorrectly (thinking a bit of rope is a live snake) and, through the power of reason, correctly (calling our bodies "bodies"). Ultimate reality is a way of understanding the world truly, seeing things-as-they-really-are.[56]

If everything only occurs in one's mind, it must be true that everything exists because of mind's assistance; this is the core concept of emptiness. Harvey describes the idea of emptiness as follows:

> Emptiness means the lack of inherent existence of objects and concepts from their own side. It doesn't mean that they don't exist, but it means that they don't exist solidly in the conventional way; they don't exist inherently without our aid.[57]

Geshe Kelsang Gyatso further explains existence:

> If something were inherently existent, it would have an existence within itself, independent of other phenomena. ... If an object were inherently existent it would also be "truly existent" and "existent from its own side." An object is truly existent if its existence is established from the side of the object itself without depending upon an apprehending consciousness.[58]

The Buddhist notion of emptiness dictates that everything a person experiences is in fact only within their mind and not a true representation of reality. Furthermore, in order to experience the truth or the ultimate reality one must understand that everything only occurs in one's mind.

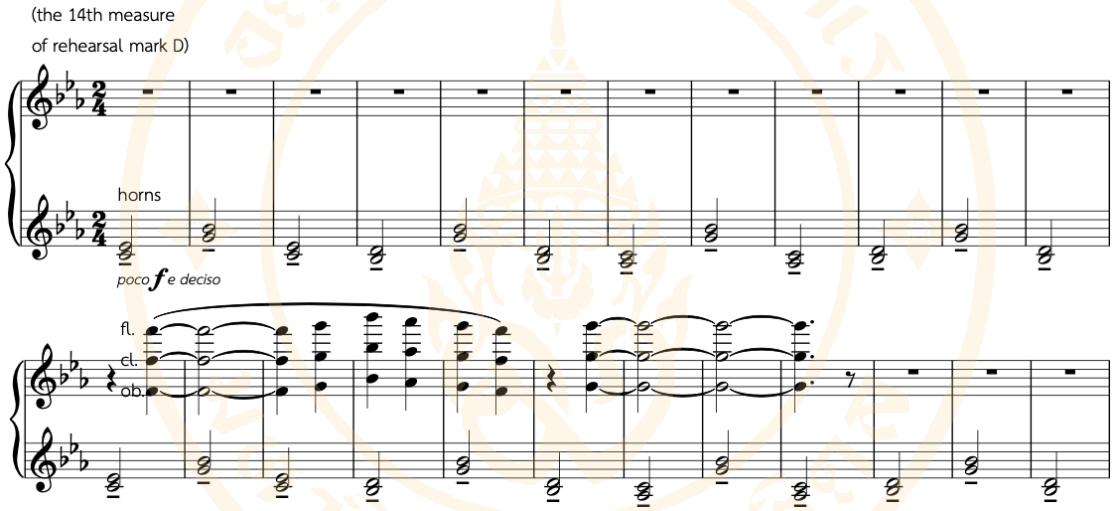
---

[56] Jonathan Harvey, "Buddhism and the Undecidability of Music," in *Circles of Silence* (Lewes: Sylph Editions, 2007), 31.

[57] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 279.

[58] Geshe Kelsang Gyatso, *Heart of Wisdom* (London: Tharpa, 1986), 29.

For Harvey, music helps people understand the ultimate reality as it demonstrates the concept of emptiness. He states that "music shows us how mind works." When we listen to a piece of music, we will experience various feelings and themes or musical objects will be retained by our minds. When the music ends, those feelings and memories still exist within the minds of listeners. Harvey claims, therefore, that music "presents us with a *representation* of illusions."[59] Harvey believes that the notion of emptiness is strongly related to ambiguity in music. He describes that the finale of Jean Sibelius' Symphony No.5 contains ambiguous content. At rehearsal mark D, horns play a majestic melodic line in the foreground, after a few seconds that melodic line becomes an accompaniment to another melody.[60] The ambiguity in this case is the changing roles of musical ideas. Harvey states that "ambiguity is a threat to the solidity of existence."[61]



Example 4 From the 14th measure after rehearsal mark D of the last movement of Sibelius' Symphony No. 5, the majestic melodic line played by horns transforms its role into an accompaniment when another melody played by flutes, clarinets, and oboes begins

Source: by author

[59] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 281.

[60] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 284.

[61] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 282.

Ambiguity is created when the function of a musical idea changes. Furthermore, the function of the musical idea is dependent on its context. Harvey gives the example that an A major chord does not have a function in itself but when placed in a piece in the key of C# minor it will acquire a function because of its context. Moreover, if the A major chord is placed in a piece in the key of C major, its function will be completely different.[62] Ambiguity, created by the changing functions of musical ideas, represents the philosophy of emptiness by demonstrating that everything is not what it appears to be and all things are in a constant state of change.

Harvey also creates timbral ambiguity in his compositions. He states that he can create a state of ambiguity through the use of electronics as follows:

> With electronics it is common to make sounds that have no, or only vestigial, traces of human instrumental performance. No person can be envisaged blowing, hitting or scraping anything. They are often sounds of mysterious provenance. With live electronics, when electronics are performed in real time like instruments and combined with instruments (or, of course voices), two worlds are brought together in a theatre of transformations. No-one listening knows exactly what is instrumental and what is electronic anymore.[63]

In Harvey's *Advaya* there is a long duet section between cello and electronics from rehearsal marks D to H. During this duet the illusion of a second cello, created by the electronics, establishes a period of ambiguity during which listeners cannot distinguish the electronic sounds from the acoustic sounds.

In his composition for fifteen players and electronics *Wheel of Emptiness* (1997), he also uses electronics to create ambiguity in several sections of the piece. Harvey achieves this by using inharmonic spectra to conceal any fundamental pitch. He describes the initial inspiration of the composition as follows:

---

[62] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 282-283.

[63] Jonathan Harvey, "The Metaphysics of Live Electronics," *Contemporary Music Review* 18, no. 3 (1999): 80.

> The idea of Wheel of Emptiness is a Buddhist one, where identity and separateness are seen as an illusion rather clearly and everything is dissolved into the flow of change which actually is the nature of the world. Everything changes.[64]

He states that in some sections of the piece he uses a sampler keyboard to play spectra created by "equal-addition spectral compression" which is a computer synthesis technique that manipulates the spectrum by adding sounds twenty hertz higher than each partial of the fundamental.[65] This distorts the spectrum and weakens the fundamental pitch creating a state of ambiguity.

Harvey also plays with the listeners' expectations in order to create ambiguity. He does this by establishing a function of a musical idea but then undermines it by surprising the listener in a similar way to a deceptive cadence in tonal harmony.[66] *Wheel of Emptiness* features fifteen small musical objects that have no relation to each other. After the exposition of the small musical ideas, each idea transforms and merges with others. For example, one of the small musical objects is a short melodic line played by oboe, trumpet and horn. The melody is heard in its entirety in the exposition but when the idea returns only the beginning of the melody is the same; the rest of the melodic line is transformed or merged with other ideas.[67] Another small idea is a pair of musical cells: a short motif played in a low register and high long notes. According to the excerpt shown in example 5, the high notes always follow the first motif immediately except after the third instance when the notes are delayed for several measures. When the motif returns later in the piece, it is played alone twice and the high notes eventually follow a few seconds later. These two small musical ideas are easily recognizable. Every time they begin, listeners will expect them to continue in a certain manner. When something unexpected happens a state of ambiguity is created.

---

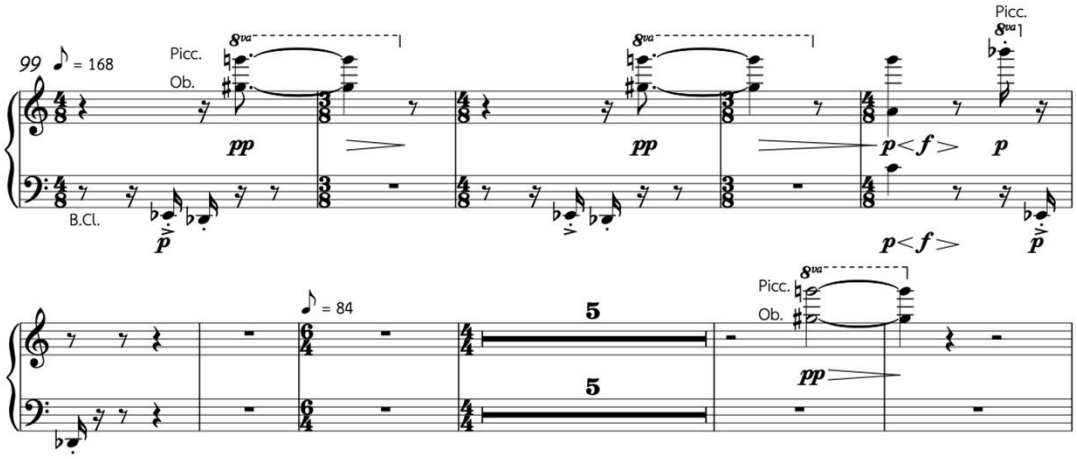
[64] Julian Johnson, "An Interview with Jonathan Harvey," in *Aspects of British Music of the 1990s*, ed. Peter O'Hagan (Bodmin: Ashgate, 2003), 125.

[65] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 290.

[66] Jonathan Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music* (Los Angeles: University of California Press, 1999), 5.

[67] Jonathan Harvey, *Wheel of Emptiness* (London: Faber, 1997).

For a full score, please visit https://www.fabermusic.com/music/wheel-of-emptiness-3002/score.



Example 5 A short motif played in a low register by a bass clarinet followed by high long notes played by piccolo and oboe which is delayed in the second repetition

Source: by author

Harvey claimed that he did "not compose according to a Buddhist theory" but instead believes that the Buddhist philosophy describes "the nature of composition in itself."[68] Therefore, for Harvey ambiguity is integral to all music not just composition that aims to embody Buddhist ideology. Pierre Boulez claimed that the only music which interests him possesses the quality of ambiguity.[69] Harvey also holds this view and argues that good music has to contain a balance between clarity and ambiguity:

> What do all good, "likeable," listening experiences have in common? They are fresh, unpredictable, not too chaotic, and they constantly awaken the attention. What do all bad listening experiences have in common? They are banal, predictable, clichéd - or there's no rhyme or reason to what happens and they are merely chaotic, they fail to keep my interest - unless, of course, the text or some extra-musical element mitigates. Between the boring and the chaotic, just the right balance of clarity and complexity must be found. ... *Statement and ambiguity must both be strong*.[70]

---

[68] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 289.

[69] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 282.

[70] Jonathan Harvey, "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective," in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, ed. Max Paddison and Irène Deliège (Surrey: Ashgate, 2010), 288.

For Harvey, good music will always contain ambiguity. Consequently, he believes that all good music represents the Buddhist notion of emptiness.

Conclusion

To conclude, this paper has shown that Buddhism influenced Harvey both in terms of the musical content he utilized and his compositions' extra-musical significance. In my opinion, the Buddhist philosophy forms the most crucial principle of Harvey's compositional approach. Harvey's belief that music must relate to the human spirit had its roots in his experience as a choirboy. Most of his compositions were based on this belief and consistently inspired by the religious teachings or philosophy he was studying at the time. The Buddhist influence on his musical content can be found in the texts he uses in vocal compositions, the Buddhist monastic musical materials and meditative musical ideas. Through the study of the Buddhist notion of emptiness he discovered the nature of human perception and the essence of music which consequently affected his compositional method. He believes that music represents the philosophy of emptiness by demonstrating everything only occurs in the mind. For Harvey, music is an illusion or "Forms of Emptiness."[71] Therefore, if music truly represents the notion of emptiness, which describes the essence of the world, then music can show us the nature of reality. The pivotal ramification of Harvey's Buddhist interpretation of music is that music can harbor extra-musical meaning and is a tool to understand the world.

Bibliography

"Biography." Jonathan Harvey's official website. Accessed April 1, 2024. https://jonathanharvey composer.com/biography.

Buddhadasa. "Anapanasati." Translated by Bhikkhu Nagasena. Buddha Dharma Education Association's website. Accessed August 8, 2023. http://www.buddhanet.net.

Canzio, Ricardo. "Tibetan music, II, 1(i): Monastic music: Liturgical chant and music of Bon." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, xxv*, Edited by Stanley Sadie, 441-443. London: Oxford University Press, 2001.

[71] Jonathan Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music* (Los Angeles: University of California Press, 1999), 83.

Canzio, Ricardo. "Tibetan music, II, 1(ii): Monastic music: Buddhist school." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, xxv*, Edited by Stanley Sadie, 443. London: Oxford University Press, 2001.

Chen, Pi-yen. "Sound and Emptiness: Music, Philosophy, and the Monastic Practice of Buddhist Doctrine." *History of Religions* 41, no. 1 (August 2001): 24-48.

"Discography." Jonathan Harvey's page on Faber Music's official website. Accessed August 8, 2023. https://www.fabermusic.com/we-represent/jonathan-harvey/discography.

Gavin, Barrie. "Barrie Gavin talks to Jonathan Harvey." On *Jonathan Harvey - 70th Anniversary Box Set*. Sargasso SDVD001, 2009, DVD.

Gavin, Barrie. "Jonathan Harvey's Mortuos Plango, Vivos Voco." BBC Radio 3. *Radio 3's Fifty Modern Classics*. January 22, 2012. Podcast. Accessed August 8, 2023. https://www.bbc.co.uk/programmes/p02r9r21.

Geshe Kelsang Gyatso. *Heart of Wisdom*. London: Tharpa, 1986.

Griffiths, Paul. *New Sounds, New Personalities: British Composers of the 1980s*. London: Faber, 1985.

Harvey, Jonathan. *Advaya*. London: Faber, 2001.

Harvey, Jonathan. *Bhakti*. London: Faber, 1989.

Harvey, Jonathan. *Body Mandala*. London: Faber, 2006.

Harvey, Jonathan. "Buddhism and the Undecidability of Music." In *Circles of Silence*, 29-38. Lewes: Sylph Editions, 2007.

Harvey, Jonathan. *Buddhist Songs No. 2*. London: Faber, 2012.

Harvey, Jonathan. *Forms of Emptiness*. London: Faber, 1986.

Harvey, Jonathan. *In Quest of Spirit: Thoughts on Music*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

Harvey, Jonathan. "Music, Ambiguity, Buddhism: A Composer's Perspective." In *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspective*, Edited by Max Paddison and Irène Deliège, 279-304. Surrey: Ashgate, 2010.

Harvey, Jonathan. *Music and Inspiration*. London: Faber, 1999.

Harvey, Jonathan. "The Metaphysics of Live Electronics." *Contemporary Music Review* 18, no. 3 (1999): 79-82.

Harvey, Jonathan. *...towards a pure land*. London: Faber, 2005.

Harvey, Jonathan. *Tranquil Abiding*. London: Faber, 2004.

Harvey, Jonathan. *Wagner Dream*. London: Faber, 2006.

Harvey, Jonathan. *Wheel of Emptiness*. London: Faber, 1997.

Haskins, Robert. "Differing Evocations of Buddhism in Two Works by Robert Morris and John Cage." *Perspectives of New Music* 52, no. 2 (Summer 2014): 345-358.

IRCAM. "History." Accessed August 8, 2023. https://www.ircam.fr/lircam/historique.

Jenkins, Matthew. "A Search for Emptiness: An Interview with Jonathan Harvey." *Perspectives of New Music* 44, no. 2 (Summer 2006): 220-231.

Johnson, Julian. "An Interview with Jonathan Harvey." In *Aspects of British Music of the 1990s*, Edited by Peter O'Hagan, 119-130. Bodmin: Ashgate, 2003.

Macleod, Donald. "Harvey." BBC Radio 3. *Composer of the Week H-Q*. July 17, 2009. Podcast. Accessed August 8, 2023. https://www.bbc.co.uk/programmes/b00lk7s5.

Melton, John Gordon. "Transcendental Meditation." *Encyclopædia Britannica Online*. Accessed April 1, 2024. https://www.britannica.com/topic/Transcendental-Meditation.

Morris, Robert. "Toward a 'Buddhist Music': Precursors East and West." A talk delivered in 2005 Sibley Lecture, Alfred University, April 26, 2005. http://ecmc.rochester.edu/rdm/downloads.html.

Oliver, Michael. "Miscellany: Justin Connolly - Jonathan Harvey - Roger Smalley - Anthony Payne - Tristan Cary - Anthony Milner - Christopher Headington - Robin Holloway - David Ellis." In *British Music Now*, Edited by Lewis Foreman, 162-177. London: Paul Elek, 1975.

Pegg, Carole. "overtone-singing." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, xviii*, Edited by Stanley Sadie, 822. London: Oxford University Press, 2001.

Rotem, Ornan. "Preface." In *Circles of Silence*, 7-8. Lewes: Sylph Editions, 2007.

Simpson, John Andrew, and Edmund S. C. Weiner. "spiritual." In *The Oxford English Dictionary, xvi*, 257-258. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Steiner, Rudolf. "Buddhism and Pauline Christianity." In *The Reappearance of Christ in the Etheric*, 47-54. Great Barrington: SteinerBooks, 2003.

Steiner, Rudolf. "Buddhist and Christ." In *From Buddha to Christ*, 22-38. New York: Rudolf Steiner Press, 1978.

Tibet Drepung Loseling Monastery Monks. *Tibet Drepung Loseling Monastery Monks: Sacred Music, Sacred Dance for Planetary Healing and World Purification*. Recorded 2011. Music and Arts Programs of America B005BXX1IE, CD.

Whittall, Arnold. *Jonathan Harvey*. London: Faber, 1999.

กระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวด ของคุณวิชัย เวชโอสถ คณะรำสวดวิชัยราชันย์

THE TRANSMISSION PROCESS OF THE ART OF ANCIENT CHANTING DANCE OF WICHAI VEJ-O-SOT FROM WICHAI-RAJAN ANCIENT CHANTING DANCE BAND

ณฐพล วรรณจนา[*], ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน[**], ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล[***]

Nathapol Wanjana[*], Dhanyaporn Phothikawin[**], Preeyanun Promsukkul[***]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีจุดประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติและผลงานด้านรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ คณะรำสวดวิชัยราชันย์ และ 2) เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ คณะรำสวดวิชัยราชันย์ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจง คือ คุณวิชัย เวชโอสถ และกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดจากคุณวิชัย เวชโอสถ จำนวน 5 คน โดยคัดเลือกจากบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดกับคุณวิชัย เวชโอสถ ตั้งแต่ 3 ปีขึ้นไป เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง และแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผลการวิจัยพบว่า คุณวิชัย เวชโอสถ เจ้าของคณะวิชัยราชันย์ เป็นผู้ที่มีผลงานการแสดงด้านการรำสวดเป็นที่ยอมรับในจังหวัดจันทบุรี ได้รับบัตรประกาศเกียรติคุณเป็นวิทยากรภูมิปัญญาท้องถิ่น ให้ความรู้เกี่ยวกับการแสดงรำสวด และได้ก่อตั้งคณะรำสวดวิชัยราชันย์มาแล้วร่วม 10 ปี โดยมีกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวด แบบมุขปาฐะ คัดเลือกลูกศิษย์จากผู้ที่มีใจรักในการรำสวด โดยเริ่มจากการถ่ายทอดด้านดนตรี การร้อง และการรำ ใช้เทคนิคการถ่ายทอดตามหลักจิตวิทยาเพื่อสร้างแรงจูงใจ ในด้านเนื้อหาและบทเพลง ได้นำบทร้องจากเรื่องในวรรณคดีไทยต่าง ๆ ด้านการรำใช้นาฏยศัพท์พื้นฐานและท่ารำมาตรฐานเพื่อนำมาถ่ายทอด และใช้สื่อออนไลน์ในการถ่ายทอดเพื่อเพิ่มเติมการเรียนรู้ นอกจากนี้ยังใช้การแสดงเพื่อวัดและประเมินผลในการถ่ายทอดความรู้ สถานที่ถ่ายทอดคือบ้านของคุณวิชัย จังหวัดจันทบุรี ลูกศิษย์ส่วนใหญ่เป็นเยาวชนในชุมชนใกล้เคียงที่ได้รับการสนับสนุนจากผู้ปกครอง

คำสำคัญ : รำสวด / กระบวนการถ่ายทอด / วิชัยราชันย์

[*] นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, nathapol-2512@hotmail.com

[**] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, dhanyaporn.pht@mahidol.ac.th

[***] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

[*] Graduate Student, Music Education Department, College of Music, Mahidol University, nathapol-2512@hotmail.com

[**] Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, dhanyaporn.pht@mahidol.ac.th

[***] Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

Received 19/06/2567, Revised 04/07/2567, Accepted 23/07/2567

Abstract

The purposes of this research are 1) to study the history and works of Rum Suad Performance of Wichai Vej-O-Sot from Wichai-Rajan Rum Suad Performance band and 2) to study the process of transmitting the art of Rum Suad Performance of Wichai Vej-O-Sot from Wichai-Rajan Rum Suad Performance band. The main group of informants specifically selected was Mr. Wichai Vej-O-Sot himself and a group of 5 students who received the art of Rum Suad Performance from Mr. Wichai Vej-O-Sot 3 years and up. The research instrument was an in-depth interview form, semi-structured interview form, and participatory observation. The owner of Wichai-Rajan Rum Suad Performance band, who has an accepted Rum Suad Performance in Chanthaburi Province, has been awarded an honorary certificate as a local scholar of wisdom, providing knowledge of Rum Suad Performance, and has formed a Wichai-Rajan Rum Suad Performance band for 10 years. His Rum Suad Performance technique conveys the art of Rum Suad Performance in an oral form called "Mukah-Pa-tha". People who are interested in being his students are selected from those who have a passion for Rum Suad Performance. The study and learning of Rum Suad Performance techniques starts with the transmission of music, singing, and dancing, using techniques based on psychology to create motivation. Rum Suad Performance contents and songs were taken from stories in various Thai literature. Mr. Wichai also uses basic dancing vocabulary and standard dancing moves to broadcast and use online media to promote Rum Suad Performance learning. The dancing performance test is used to measure and evaluate knowledge transfer from Mr. Wichai to his students. The broadcast location is Mr. Wichai's house in Chanthaburi Province. Most of his students are youths in the nearby community who receive support from their parents.

Keywords: Rum Suad Performance / Transmission Process / Wichai-Rajan

บทนำ

รำสวด เป็นการแสดงพื้นบ้านที่จัดขึ้นหน้าศพหลังพิธีสวดพระอภิธรรม ในสมัยก่อนชาวบ้านนิยมตั้งศพกันหลายวัน พระจะนิยมสวดบทพระมาลัยต่อหลังจากการสวดพระอภิธรรมจบ เสมือนการอยู่เป็นเพื่อนศพ ลีลาในการร้องและลักษณะของจังหวะที่เร็ว กระชับ มุ่งสื่ออารมณ์แก่ผู้ฟังด้วยลีลาน้ำเสียงที่ฟังสนุก จึงทำให้รำสวดเป็นที่นิยมอย่างมาก ต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงการสวดพระมาลัยจากพระมาเป็นฆราวาสและเรียกการสวดนี้ว่า "สวดคฤหัสถ์" และพัฒนามาเป็น "รำสวด" แทน[1] ซึ่งจุดมุ่งหมายสำคัญของการเล่นรำสวดคือ

[1] Pratana Mongkolthawat and Saisamin Ngamluan, *Funeral Performance (Rum Suad Dance) in Trat Province* (Bangkok: Office of the National Culture Commission, 2004), 1. (in Thai)

เพื่อสร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชม พร้อมให้ข้อคิดคติธรรมผ่านบทสวดที่นำมาร้อง อีกทั้งยังแฝงนัยด้านจิตใจเพื่ออยู่เป็นเพื่อนศพ และทำให้เจ้าภาพคลายความโศกเศร้า[2]

ในอดีตรำสวดเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมอย่างมาก เกิดคณะรำสวดขึ้นหลายคณะ โดยจังหวัดที่มีคณะรำสวดมากที่สุดคือจังหวัดตราด รองลงมาคือจังหวัดจันทบุรีและจังหวัดระยอง แต่ด้วยกระแสของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม จึงส่งผลให้ความนิยมในการฟังดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย รำสวดที่เคยได้รับความนิยม ก็ถูกลดความนิยมลงอย่างมาก ส่งผลให้คณะรำสวดมีจำนวนลดน้อยลงกว่าเมื่อก่อน ซึ่งสาเหตุที่ทำให้คณะรำสวดลดน้อยลง เกิดจากปัจจัยหลายด้าน เช่น ค่านิยมและวิถีชีวิตของคนในสังคมเปลี่ยนไป เยาวชนในท้องถิ่นไม่ตระหนักถึงความสำคัญในการสืบทอด เนื่องจากอิทธิพลจากสื่อต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิตของผู้คน จึงมองว่าเป็นสิ่งที่ล้าหลัง ไม่ทันกระแสความนิยมของสังคม ด้วยเหตุนี้คณะรำสวดที่เคยทำอาชีพแสดงรำสวดเป็นหลักจึงต้องยุบคณะลง เนื่องจากไม่มีผู้จ้างไปแสดงจึงไม่มีปัจจัยในการดำรงชีพ ทำให้ผู้ที่เคยเป็นนักแสดงรำสวดต้องไปประกอบอาชีพอื่น และไม่ได้มีการสืบทอดความรู้ต่อให้คนรุ่นหลัง[3]

ในปัจจุบัน คณะรำสวดวิชัยราชันย์ ซึ่งเป็นคณะที่มีชื่อเสียงในจังหวัดจันทบุรี ยังคงมีกระบวนการถ่ายทอดความรู้ด้านรำสวดอยู่ โดยมีคุณวิชัย เวชโอสถ เป็นหัวหน้าคณะ คณะรำสวดนี้ก่อตั้งขึ้นโดยการรวมตัวของกลุ่มคนรุ่นใหม่ในชุมชน อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี ที่มีความสนใจในการเล่นรำสวดและมีจุดมุ่งหมายเพื่อฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านอันเป็นมรดกทางภูมิปัญญานี้ให้กลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้ง คณะรำสวดวิชัยราชันย์มีเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นคือ ยังคงรักษาความเป็นเอกลักษณ์ของประเพณีการรำสวดแบบโบราณ ที่มีการทำพิธีไหว้ครู ร้องบทไหว้ครูก่อนการแสดง และมีการสวดบทพระมาลัย พร้อมทั้งมีการผสมผสานศิลปะพื้นบ้านอื่น ๆ ร่วมด้วย เช่น การร้องในรูปแบบลำตัด เพลงฉ่อย และเพลงลูกทุ่งลูกกรุง มาขับร้องในการแสดง ด้วยเหตุนี้ทำให้การแสดงรำสวดของคณะรำสวดวิชัยราชันย์มีอรรถรสที่หลากหลาย สนุกสนาน ฟังเข้าใจง่าย และทำให้คณะรำสวดวิชัยราชันย์มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักมาก

นอกจากนี้ คุณวิชัย เวชโอสถ เจ้าของคณะ ยังเป็นผู้มีความสามารถด้านการแสดงพื้นบ้านหลายแขนง ซึ่งท่านได้นำความรู้ความสามารถทางด้านศิลปะพื้นบ้านต่าง ๆ เหล่านี้มาประยุกต์ใช้กับการแสดงรำสวดของคณะรำสวดวิชัยราชันย์จนทำให้มีชื่อเสียงอย่างมาก ท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถในการร้องลำตัด ร้องลิเก เป็นหมอทำขวัญ และยังมีความสามารถในการแต่งกลอน เนื่องในวาระสำคัญต่าง ๆ อีกทั้งยังเป็นนักรำสวดที่มีชื่อเสียง มีผลงานเป็นที่ประจักษ์ ซึ่งมีผลงานในด้านการเผยแพร่วัฒนธรรมท้องถิ่น เป็นวิทยากรให้ความรู้เรื่องรำสวดแก่องค์กรภาครัฐและเอกชน จนได้รับการยกย่องให้เป็นวิทยากรภูมิปัญญาท้องถิ่นในด้านการให้ความรู้รำสวด นอกจากบทบาทของการเป็นนักรำสวดและวิทยากรให้ความรู้แล้ว คุณวิชัยยังมีบทบาทเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้รำสวดให้แก่เยาวชนคนรุ่นใหม่ในชุมชนและผู้ที่สนใจในรำสวด เพื่อเป็นการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกทางปัญญานี้ไว้ ซึ่งลูกศิษย์ของท่านมีทั้งคนในชุมชน นักศึกษาตามมหาวิทยาลัย และบุคคลทั่วไปที่สนใจในรำสวด

---

[2] Phisut Kanboon, “Teacher Salutation Analysis in Chanthaburi Province,” *Institute of Culture and Arts Journal* 15, no. 2 (January-June 2014): 58. (in Thai)

[3] Anuwat Bissuri and Kumkom Pornprasit, “Rum Suad of Kru Sakhon Prajong Troupe from Ban Khai District in Rayong Province,” *Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University* 3, no. 2 (September 2016 - February 2017): 108. (in Thai)

จากการศึกษางานวิจัยที่ได้มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้าน และการศึกษาพิธีกรรมและความเชื่อในการแสดงรำสวด ผู้วิจัยจึงนำมาวิเคราะห์ข้อมูลพบว่ากระบวนการถ่ายทอดทางดนตรีพื้นบ้านมีขั้นตอนและวิธีการหลากหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่กับประเภทของการแสดง แต่ในด้านของการศึกษารำสวด เป็นการศึกษาพิธีกรรม ความเชื่อในการแสดง ซึ่งยังไม่มีงานวิจัยใดที่ศึกษากระบวนการถ่ายทอดรำสวด ซึ่งเป็นกระบวนการที่ต้องมีการถ่ายทอดทั้งด้านดนตรี การขับร้อง และการรำ ซึ่งเป็นศิลปะขั้นสูงที่คงความเป็นเอกลักษณ์ของการรำสวดที่หาได้ยากในยุคปัจจุบัน

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาเรื่องกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ คณะวิชัยราชันย์ เพื่อนำเสนอข้อมูลในเชิงวิชาการอันเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจศึกษาด้านรำสวด ให้เห็นถึงกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวด เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาไปประยุกต์และต่อยอดงานการศึกษาอื่น ๆ ได้ อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ เผยแพร่ และฟื้นฟูการแสดงรำสวด ซึ่งเป็นมรดกทางภูมิปัญญาของภาคตะวันออกนี้ให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานด้านรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ คณะรำสวดวิชัยราชันย์
2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ คณะรำสวดวิชัยราชันย์

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่องกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Study) โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) โดยศึกษาในรูปแบบเชิงพรรณนา มุ่งแสดงรายละเอียดพร้อมทั้งบริบทที่สมบูรณ์ของปรากฏการณ์ที่ผู้วิจัยได้เลือกมาศึกษา โดยผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก

การเลือกผู้ให้ข้อมูลหลักในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) มีบุคลากรผู้ให้ข้อมูลการวิจัยจำนวน 6 คน แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) คุณวิชัย เวชโอสถ และ 2) ลูกศิษย์ของคุณวิชัย เวชโอสถ จำนวน 5 คน โดยคัดเลือกจากบุคคลที่เรียนรำสวดกับคุณวิชัย เวชโอสถ ตั้งแต่ 3 ปีขึ้นไป

ขั้นตอนที่ 2 สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การศึกษาในครั้งนี้ได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย โดยการศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1) การสร้างแบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview Form) เพื่อใช้ในการสัมภาษณ์คุณวิชัย เวชโอสถ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ แล้วร่างแบบสัมภาษณ์เสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก เพื่อความถูกต้องสมบูรณ์ แล้วนำไปปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะ จากนั้นนำแบบสัมภาษณ์ที่ได้ปรับปรุงแก้ไขเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความสมบูรณ์และความถูกต้องแล้วนำไปปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะ แล้วนำไปเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามต่อไป

2) การสร้างแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview Form) เพื่อใช้ในการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และผู้ให้ข้อมูลที่ศึกษา แล้วร่างแบบสัมภาษณ์เสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก เพื่อความถูกต้องสมบูรณ์ แล้วนำไปปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะ จากนั้นนำไปเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความสมบูรณ์และความถูกต้อง แล้วนำไปปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะ แล้วนำไปเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามต่อไป

3) การสร้างแบบสังเกต (Observation Form) ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และผู้ให้ข้อมูลที่ศึกษา แล้วร่างแบบสังเกตเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก เพื่อความถูกต้องสมบูรณ์ แล้วนำไปปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะ จากนั้นนำไปเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความสมบูรณ์และความถูกต้องแล้วนำไปปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะ แล้วนำไปเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามต่อไป

4) การตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ ผู้วิจัยได้ตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน พิจารณาตรวจสอบความถูกต้องสมบูรณ์และมีประสิทธิภาพในการเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัย จากนั้นนำเครื่องมือในการวิจัยไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลการศึกษาวิจัยต่อไป

ขั้นตอนที่ 3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลโดยยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย สามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ ซึ่งมีวิธีการเก็บข้อมูลดังต่อไปนี้

1) การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร เป็นข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงรำสวด แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดดนตรี อีกทั้งเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่ที่ศึกษา โดยค้นคว้าเอกสารจากสื่อสิ่งพิมพ์ ได้แก่ รายงานการวิจัย วิทยานิพนธ์ บทความ หนังสือ เป็นการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องกระบวนการถ่ายทอดความรู้ กระบวนการเรียนรู้ องค์ประกอบของการเรียนรู้ และเอกสารที่ไม่ใช่สิ่งพิมพ์ เช่น ไฟล์วิดีโอ ไฟล์ภาพ อินเทอร์เน็ต เป็นการศึกษาค้นคว้าดูหลักการและวิธีการนำเสนอกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ

2) การเก็บข้อมูลจากภาคสนาม เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลที่ได้จากพื้นที่ที่ดำเนินการวิจัยโดยวิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview Form) การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview Form) และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Observation) ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์และสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมกับคุณวิชัย เวชโอสถ และลูกศิษย์ เข้าร่วมในกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ และเข้าร่วมกิจกรรมการเรียนการสอนในกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ ซึ่งนำไปสู่การวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป

ขั้นตอนที่ 4 การวิเคราะห์เนื้อหา

การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม มาตรวจสอบความน่าเชื่อถือ โดยวิธีการตรวจสอบแบบสามเส้า จากนั้นวิเคราะห์โดยอาศัยข้อเท็จจริง ทฤษฎี และเหตุผล กลั่นกรอง ตีความจากข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นหรือจากปรากฏการณ์ในพื้นที่ แล้วนำมาวิเคราะห์ สรุปผล และตีความแบบอุปนัย

ผลการวิจัย

จากการศึกษาในครั้งนี้ สามารถสรุปผลการวิจัยได้ ดังต่อไปนี้

1. ประวัติและผลงานของคุณวิชัย เวชโอสถ

คุณวิชัย เวชโอสถ เกิดวันที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2529 อยู่บ้านเลขที่ 55/73 หมู่ 1 ตำบลมะขาม อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี ปัจจุบันอายุ 35 ปี เป็นบุตรคนที่สองของนายแอ๊ว เวชโอสถ และนางเสวียง เวชโอสถ สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนตำรวจตระเวนชายแดน บ้านคลองมะลิ อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี ระดับมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนศึกษาสงเคราะห์ จังหวัดจันทบุรี และระดับมัธยมศึกษาตอนปลายที่วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี จังหวัดจันทบุรี ปัจจุบันประกอบอาชีพทำธุรกิจเกี่ยวกับสังฆภัณฑ์ รับงานพิธีกรรมและงานแสดงดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ หมอทำขวัญ การแสดงลำตัด การแสดงรำสวด

คุณวิชัยรู้จักการแสดงรำสวดมาตั้งแต่ 4-5 ขวบ และมีความสนใจต้องการศึกษาการแสดงรำสวดตั้งแต่ยังเด็ก ๆ แต่ด้วยอุปสรรคในการเดินทางและไม่ได้รับการสนับสนุนจากครอบครัว ทำให้ไม่มีโอกาสที่จะได้ร่ำเรียนการแสดงรำสวดอย่างที่ตั้งใจไว้

เมื่อคุณวิชัยอายุ 15 ปี ก็ได้รู้จักกับครูเพลงด้านรำสวดในหมู่บ้าน คือ ครูจำนง อุคะหะ และครูประสงค์ หอมไกล โดยครูสองท่านนี้ได้ชักชวนเด็ก ๆ ในหมู่บ้าน รวมถึงคุณวิชัย มาฝึกหัดรำสวด ตั้งเป็นคณะรำสวดเล็ก ๆ แสดงในงานศพในหมู่บ้าน หลังจากที่ได้เรียนรู้รำสวดจากครูทั้งสองท่านนี้มา 1 ปี คุณวิชัยก็มีโอกาสได้รู้จักและเรียนรู้กับครูเพลงต่างคณะ ในเขตอำเภอขลุง จังหวัดจันทบุรี ได้แก่ ครูสมหวัง ใจดี แม่น้ำเงิน อุปมา พ่ออำนวย อุปมา และพ่อบุญรอด แพศย์รังสี ภายหลังก็ได้มีโอกาสเรียนรู้การแสดงรำสวดกับนักแสดงรำสวดในหมู่บ้านโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี ได้แก่ แม่อำนวย ภิรมย์รื่น แม่บังอร ภิรมย์รื่น และพ่อมานะ ตักมัจฉา ซึ่งวิธีการถ่ายทอดรำสวดของครูแต่ละท่านนั้น จะใช้วิธีถ่ายทอดแบบมุขปาฐะเหมือนกัน คือการต่อเพลงด้วยปากเปล่า รวมถึงครูพักลักจำเอาจากการไปแสดงตามงานต่าง ๆ ด้วย

ในส่วนของขนบธรรมเนียมการถ่ายทอดการรำสวดนั้น การฝากตัวเป็นศิษย์เพื่อรับการถ่ายทอดรำสวดตามแบบโบราณ คือ นำดอกไม้ธูปเทียนแพมาเพื่อขอฝากตัวเป็นศิษย์กับครูท่านนั้น ๆ ซึ่งในสมัยก่อนการจะร่ำเรียนวิชาต่าง ๆ ก็ต้องไปฝากตัวกับครู ไปกินอยู่กับครู คอยดูแลปรนนิบัติครู เพื่อแลกกับวิชาความรู้

หลังจากที่คุณวิชัยได้เก็บเกี่ยวความรู้และประสบการณ์ในการแสดงรำสวดจากครูเพลงหลาย ๆ ท่านมานานกว่า 5 ปี ได้เห็นถึงความงดงามและความสำคัญของการแสดงรำสวด ทำให้คุณวิชัยสนใจที่จะสืบทอดการแสดงรำสวดนี้ต่อไป เหตุนี้คุณวิชัยจึงได้ชักชวนญาติพี่น้องและเด็ก ๆ ในละแวกบ้านมาลองฝึกหัดการแสดงรำสวดที่บ้านของตน เมื่อได้เรียนรู้การรำสวดจนถึงระดับหนึ่งที่สามารถทำการแสดงได้แล้ว คุณวิชัยก็จะพาเด็ก ๆ ทำการแสดงจริง จนเกิดเป็นคณะรำสวดวิชัยราชันย์ขึ้นมา

คณะรำสวดวิชัยราชันย์ ก่อตั้งมาแล้วร่วม 10 ปี ทำการแสดงจนมีชื่อเสียงโด่งดังโดยเฉพาะภาคตะวันออกบริเวณจังหวัดระยอง จันทบุรี และตราด คุณวิชัยได้รับการสืบทอดองค์ความรู้ รูปแบบ วิธีการ และระเบียบการแสดงรำสวดจากครูเพลงหลายท่าน มาตกผลึกทางความคิด จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของคณะรำสวดวิชัยราชันย์ขึ้น นั่นคือ ยังคงรักษาความเป็นเอกลักษณ์ของประเพณีการรำสวดแบบโบราณ แต่ได้มีการผสมผสานศิลปะพื้นบ้านอื่น ๆ มาร่วมด้วย มีการหยอกล้อโต้ตอบกับผู้ฟัง คอยสังเกตบรรยากาศหน้างานและ

อารมณ์ของผู้ฟัง เพื่อพร้อมปรับตัวและปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงตามสถานการณ์หน้างานทุกเมื่อ ด้วยเหตุนี้ รำสวดของคณะรำสวดวิชัยราชันย์จึงมีอรรถรสในการแสดงที่หลากหลาย ซึ่งความมีเอกลักษณ์เหล่านี้จึงทำให้คณะรำสวดวิชัยราชันย์มีชื่อเสียงโด่งดังเรื่อยมา

2. กระบวนการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ

2.1 หลักการในการถ่ายทอด

2.1.1 วิธีการในการถ่ายทอด

จากการวิเคราะห์หลักการและวิธีการถ่ายทอดศิลปะรำสวดของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด พบว่าใช้การถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ ถ่ายทอดทั้งองค์ความรู้ ขนบธรรมเนียม และประเพณีปฏิบัติของรำสวด ทำให้เกิดความรู้และความเข้าใจในรำสวดอย่างถ่องแท้ ด้านดนตรี ใช้วิธีการถ่ายทอดคือ ซึมซับบรรยากาศการแสดง และทดลองเล่นเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่งและกรับ เพื่อทำความคุ้นชินกับจังหวะในรำสวด ด้านการร้อง ใช้วิธีการสอนแบบสาธิตให้ดู แล้วปฏิบัติตาม และอธิบายลักษณะของทำนองเพลงเพิ่มให้เกิดความเข้าใจ ส่วนด้านการรำ สอนโดยใช้วิธีการสาธิตให้ดู แล้วปฏิบัติตาม

2.1.2 การคัดเลือกลูกศิษย์เพื่อรับการถ่ายทอด

จากการวิเคราะห์การคัดเลือกลูกศิษย์ของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด พบว่าผู้ถ่ายทอดพิจารณาจากผู้ที่มีใจรักการรำสวด มีความอดทน และขยันฝึกซ้อม ส่งผลให้สามารถถ่ายทอดได้อย่างเต็มที่ และสามารถรับการถ่ายทอดได้อย่างมีประสิทธิภาพ อีกทั้งหลังจากคัดเลือกลูกศิษย์เพื่อรับการถ่ายทอด ก็ยังมีการสร้างแรงจูงใจในการเรียน กล่าวคือการเลือกบทเพลงประจำตัวและบทบาทตัวละครให้เหมาะสมกับผู้เรียน พิจารณาตามลักษณะทางกายภาพ บุคลิกและลักษณะนิสัย เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนอย่างเป็นตัวของตัวเอง และแสดงออกมาได้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด

2.1.3 ขั้นตอนในการถ่ายทอด

จากการวิเคราะห์ขั้นตอนในการถ่ายทอดศิลปะรำสวดของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด พบว่าด้านดนตรี ให้เริ่มจากการฟัง และสังเกตการแสดง ซึมซับบรรยากาศ เน้นเรื่องการเรียนรู้จังหวะ ให้ฝึกตีกรับหรือฉิ่ง เพื่อประกอบจังหวะแบบง่าย ด้านการร้อง เริ่มจากการเขียนเนื้อร้อง และอธิบายภาพรวมของบทเพลง จากนั้นสาธิตให้ดู แล้วจึงให้ปฏิบัติตาม ด้านการรำ เริ่มจากการรำให้ดูเป็นตัวอย่าง แล้วจึงให้รำตาม นอกจากนี้มีการเน้นย้ำสม่ำเสมอเรื่องจริตการรำให้ออกมางดงาม โดยหลังจากเสร็จสิ้นขั้นตอนของการถ่ายทอดด้านดนตรีแล้ว จะเป็นลำดับการถ่ายทอดด้านการร้องและการรำ ซึ่งจะขึ้นอยู่กับดุลพินิจของผู้สอนว่าจะสอนด้านใดก่อน โดยพิจารณาจากความถนัดของผู้เรียนเป็นหลัก

2.1.4 เทคนิคการถ่ายทอด

จากการวิเคราะห์เทคนิคการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด พบว่าด้านดนตรี ใช้การบรรเลงไปพร้อม ๆ กัน ทำให้จังหวะนิ่ง ไม่หลงหรือคร่อมจังหวะ ด้านการร้องใช้เทคนิคการสอนร้องไปทีละวรรคเพลง ช้า ๆ ให้จำให้ได้ทีละวรรค แล้วจึงขึ้นวรรคใหม่ ทำซ้ำไปซ้ำมา จนจำได้ขึ้นใจ ด้านการรำ มีเทคนิคคือการใช้หลักจิตวิทยา พูดเพื่อกระตุ้นความมั่นใจ ให้รำอย่างมีจิตวิญญาณ

2.1.5 ปัญหาและข้อเสนอแนะในการถ่ายทอด

จากการวิเคราะห์ปัญหาในระหว่างการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด พบว่าปัญหาส่วนใหญ่เกิดจากความไม่ต่อเนื่องในการถ่ายทอด ซึ่งสาเหตุเกิดจากผู้สอนและผู้เรียนมีเวลาว่างไม่ตรงกัน แนวทางการแก้ไขปัญหาคือการนัดแนะวันเวลาที่ว่างตรงกันเพื่อมาถ่ายทอด ซึ่งก่อนถึงวันนัด จะมีการให้การบ้านไปท่องบทเพลงที่จดบันทึกไว้ หรือซ้อมจากเทปบันทึกเสียงที่บันทึกไว้ แล้วจึงมาซ้อมรวมกันในเวลาที่ทุกคนว่างตรงกัน

2.2 การเรียนการสอน

2.2.1 ด้านเนื้อหาและบทเพลง

จากการวิเคราะห์เนื้อหาและบทเพลงรำสวดของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด พบว่าด้านดนตรี มีการสอนหน้าทับกลองไทยพื้นฐาน ได้แก่ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับลาว และอัตราจังหวะฉิ่ง ได้แก่ อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ด้านการร้อง ใช้บทเพลงที่มาจากบทร้องในเรื่องวรรณคดีไทย บทไหว้ครูรำสวดและเพลงไหว้ศพ ด้านการรำ ใช้นาฏยศัพท์พื้นฐาน เพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร รวมถึงท่ารำมาตรฐาน นอกจากนี้ ยังมีต้องปรับตัวให้เท่าทันโลกยุคปัจจุบัน รำสวดคณะวิชัยราชันย์มีการนำทำนองของเพลงลูกทุ่งหรือเพลงสมัยนิยมมาแต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่

2.2.2 ด้านสื่อและอุปกรณ์

จากการวิเคราะห์สื่อและอุปกรณ์ที่ใช้ในการถ่ายทอดศิลปะรำสวดของของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด พบว่ามีการใช้สมุดจดบันทึกในการบันทึกเพลงต่าง ๆ เป็นลายลักษณ์อักษร และเครื่องบันทึกเสียงใช้บันทึกเสียงการร้อง รวมถึงมีการใช้สื่อออนไลน์ เพื่อค้นหาบทเพลงบนโลกอินเทอร์เน็ต นอกจากนี้ยังมีการใช้เครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ เช่น ฉิ่งและกรับ ในการประกอบการถ่ายทอด

2.2.3 ด้านการวัดและประเมินผล

จากการวิเคราะห์การวัดและประเมินผลการถ่ายทอดศิลปะรำสวดของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด พบว่ามีการวัดและประเมินผลตามสภาพจริง โดยพิจารณาจากการแสดงว่าสามารถแสดงได้ตามที่ซ้อมหรือไม่ สามารถพูดคุยตอบโต้กับผู้ฟังโดยไม่ติดขัด ก็ถือว่าประสบความสำเร็จในการถ่ายทอด

2.3 สภาพแวดล้อม

จากการวิเคราะห์สภาพแวดล้อมในการถ่ายทอดศิลปะรำสวดของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด พบว่าสถานที่หลักที่ใช้ในการถ่ายทอดความรู้รำสวดคือบ้านของผู้สอน ซึ่งทำหน้าที่เผยแพร่ความรู้ด้านการรำสวดให้แก่ชุมชน และเปิดให้ผู้คนได้เข้ามาศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับรำสวด ซึ่งมีหน้าที่คล้ายคลึงกับสำนักดนตรีไทย ผู้เรียนส่วนใหญ่เป็นเด็กและเยาวชนในชุมชนใกล้เคียงกับผู้สอน ได้รับการสนับสนุนจากผู้ปกครองอย่างเต็มที่ เพราะเด็ก ๆ ได้มีกิจกรรมทำยามว่าง ได้เรียนรู้ศิลปวัฒนธรรม และสามารถสร้างรายได้เสริมจากการแสดง

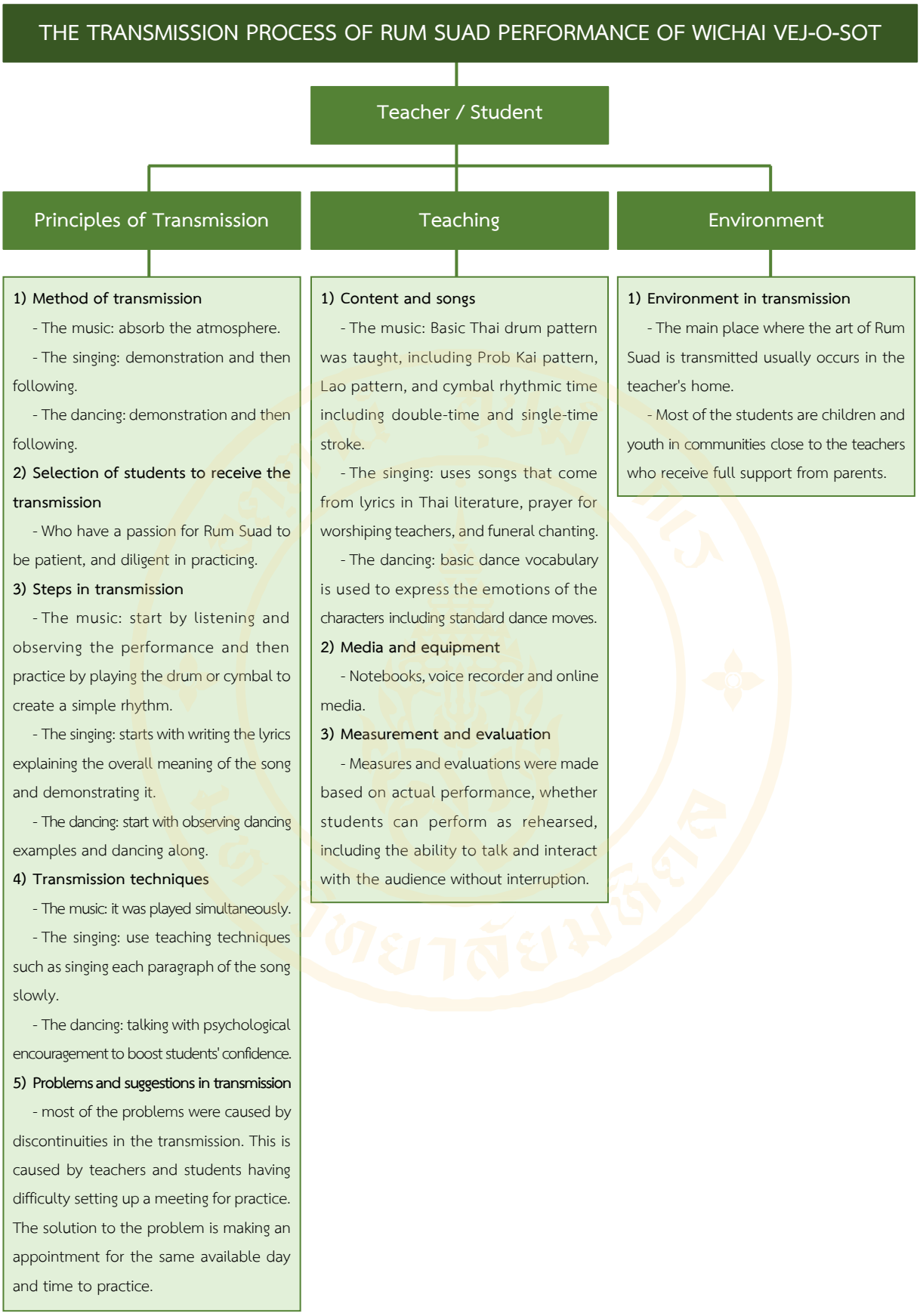


Diagram 1 The transmission process of Rum Suad performance of Wichai Vej-O-Sot

Source: by author

อภิปรายผลการวิจัย

จากการวิเคราะห์กระบวนการถ่ายทอดรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ สามารถอภิปรายได้ดังนี้

1. กระบวนการถ่ายทอดรำสวดแบบดั้งเดิม

จากการศึกษาหลักการ วิธีการ ขั้นตอน และเทคนิคการถ่ายทอดรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ พบว่า คุณวิชัยถ่ายทอดรำสวดให้แก่ลูกศิษย์โดยใช้การสอนแบบมุขปาฐะหรือการสอนแบบปากต่อปาก และใช้วิธีการสอนแบบสาธิต ปฏิบัติให้ดู แล้วให้ลูกศิษย์ปฏิบัติตาม ทั้งในด้านดนตรี ร้อง และรำ สอดคล้องกับ ชูเกียรติ ลีสุวรรณ[4] กล่าวไว้ว่า กระบวนการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีไทยที่มีการใช้กันมาเนิ่นนาน ใช้การถ่ายทอดโดยการบอกเล่าวิธีเดียวเท่านั้น

ซึ่งลักษณะการถ่ายทอดวิชาจะเป็นการถ่ายทอดจากครูไปสู่ศิษย์ นอกจากนี้คุณวิชัย เวชโอสถ ยังถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับขนบธรรมเนียม ประเพณีปฏิบัติ ที่สืบทอดต่อกันมา รวมถึงความเชื่อต่าง ๆ ในการแสดงรำสวด ได้แก่ การไหว้ครู ความเชื่อที่ซ่อนอยู่ในบทสวดต่าง ๆ สอดคล้องกับ โสภณ เดชฉกรรจ์[5] ซึ่งกล่าวไว้ว่า การถ่ายทอดทางดนตรี เป็นการสืบทอดความรู้แบบองค์รวมจากประสบการณ์ความรู้ของบุคคลรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง โดยมีองค์ประกอบการถ่ายทอด ได้แก่ ครูดนตรี วิธีการถ่ายทอด และผู้เรียน เพื่อปลูกฝังขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ และรูปแบบของดนตรีที่เป็นเป้าหมายสำคัญของการถ่ายทอดดนตรี ดังนั้น กระบวนการถ่ายทอดรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ ที่มีการถ่ายทอดทั้งวิธีการและประเพณีความเชื่อของการแสดงรำสวด ก็เพื่อให้ผู้ที่เรียนรำสวดได้เรียนรู้และมีความเข้าใจถึงแก่นแท้ของรำสวดอย่างแท้จริง

กระบวนการถ่ายทอดศิลปะรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ ในด้านการเลือกเพลงประจำตัวให้ผู้เรียนตามลักษณะกายภาพและอุปนิสัยส่วนตัวของผู้เรียน เป็นการสร้างแรงจูงใจในการเรียนรู้อย่างหนึ่งที่ทำให้ผู้เรียนสามารถเป็นตัวของตัวเอง รู้สึกสนุกกับการเรียน และมีแรงผลักดันที่ต้องการจะเรียนรู้ สอดคล้องกับ อารี พันธ์มณี[6] กล่าวไว้ว่า แรงจูงใจเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการเรียนรู้ ร่างกายย่อมมีความต้องการต่าง ๆ เมื่อใดที่ร่างกายมีความต้องการ จะมีแรงขับหรือแรงจูงใจเกิดภายใน ในอีกแง่มุมหนึ่งก็เป็นการดึงเอาศักยภาพของผู้เรียนให้ได้นำออกมาใช้อย่างเต็มที่ เมื่อถึงเวลาที่ต้องแสดงจริง ผู้เรียนก็สามารถแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด

จากการศึกษาการคัดเลือกผู้รับการถ่ายทอดรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ พบว่า สิ่งที่ผู้เรียนรำสวดต้องมี คือ มีใจรักที่จะเรียนรู้ มีความอดทน และมีความตั้งใจจริง เพราะรำสวดเป็นการแสดงโบราณที่มีขนบธรรมเนียมกำกับอยู่ ต้องอาศัยความอดทนทั้งกายทั้งใจและใช้ความตั้งใจในการร่ำเรียน สอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท[7] ซึ่งกล่าวไว้ว่า ครูผู้สอนทำการสอนศิษย์โดยเน้นการดูอุปนิสัยของศิษย์ว่าเป็นคนที่มีนิสัย

---

[4] Chukiat Leesuwan, *A Study on Indigenous Learning in the Northern Rural Villages* (Chiang Mai: Chiang Mai University, 1992), 53. (in Thai)

[5] Sophon Detchakan, "Thai Music Cultural Transmission of Amphawa Community in Samutsongkhram Province: A Case Study of Thaibanleng Ensemble" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2010), 13. (in Thai)

[6] Aree Phanmanee, *Teaching Psychology* (Bangkok: Love and Lip Press, 1991), 89. (in Thai)

[7] Montri Tramot, *Thai Music, Academic Edition: The First Music Textbook of Thailand* (Bangkok: Matichon, 1997), 88-90. (in Thai)

รักดนตรีอยู่หรือไม่ ดังนั้นผู้ที่เรียนรำสวดจนมีความสามารถขั้นชำนาญนั้น จึงต้องเป็นผู้ที่มีความมุ่งมั่นตั้งใจในการศึกษารำสวดอย่างแท้จริง

ขั้นตอนในการถ่ายทอดรำสวดจะเริ่มจากการถ่ายทอดด้านดนตรีก่อน โดยให้ผู้เรียนได้ฟังเสียงซึมซับบรรยากาศการแสดง แล้วจึงตีกรับหรือปรบมือเคาะจังหวะ เพื่อให้ผู้เรียนได้มีความรู้ความเข้าใจเรื่องของจังหวะเบื้องต้น สอดคล้องกับ ณรุทธ์ สุทธจิตต์[8, 9] ที่ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีว่า หลักการในการเรียนการสอนดนตรี คือ การสอนให้ผู้เรียนมีประสบการณ์เกี่ยวกับเสียงก่อนที่จะแนะนำเกี่ยวกับสัญลักษณ์ทางดนตรีต่อไป จังหวะจึงเป็นรากฐานสำคัญในการเริ่มต้นเรียนรู้ดนตรีทุกประเภท หลังจากผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจเรื่องจังหวะแล้ว จึงจะเรียนรู้รำสวดด้านการร้องและการรำ ซึ่งลำดับของการถ่ายทอดการร้องและการรำ จะขึ้นอยู่กับดุลพินิจผู้สอน โดยพิจารณาจากความถนัดของผู้เรียนเป็นหลัก

เนื้อหาและบทเพลงที่ใช้ในการถ่ายทอดศิลปะการรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ และลูกศิษย์ คือ บทร้องจากในเรื่องวรรณคดีไทย บทไหว้ครู และเพลงไหว้ศพ มีลักษณะของการใช้ทำนองเพลงไทย เปลี่ยนเนื้อร้องไปตามวรรคเพลง เนื้อหาสอดแทรกคติธรรมต่าง ๆ สอดคล้องกับ เอนก นาวิกมูล[10] เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี[11] และ ณรุทธ์ สุทธจิตต์[12] ที่กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านว่า รูปแบบของเพลงพื้นบ้านไม่ซับซ้อน มีความเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจได้ทันที มีฉันทลักษณ์ไม่แน่นอน แต่มีลักษณะการใช้คำคล้องจองกันอยู่ในตัว บทเพลงพื้นบ้านจึงต้องมีขนาดสั้น วนไปวนมาเพื่อง่ายแก่การจำ ดังนั้นส่วนสำคัญของบทเพลงที่ใช้ในรำสวดจึงเป็นการสื่อสารความหมายของเพลงให้ผู้ฟังเข้าใจได้ง่ายและสามารถมีส่วนร่วมกับกิจกรรมได้

จากการวิเคราะห์สื่อและอุปกรณ์ที่ใช้ในการถ่ายทอดศิลปะรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ และลูกศิษย์ พบว่ามีการใช้สมุดจดบันทึกที่ใช้ในการบันทึกเพลงต่าง ๆ เป็นลายลักษณ์อักษร และเครื่องบันทึกเสียงใช้บันทึกเสียงการร้อง รวมถึงมีการใช้สื่อออนไลน์ เพื่อค้นหาบทเพลงบนโลกอินเทอร์เน็ต นอกจากนี้ยังมีการใช้เครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ เช่น ฉิ่งและกรับในการประกอบการถ่ายทอด ซึ่งสอดคล้องกับ สงัด ภูเขาทอง[13] ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดความรู้ของศิลปินพื้นบ้านและดนตรีไทยไว้ว่า การถ่ายทอดโดยการใช้สื่อช่วยสอนมีวัตถุประสงค์เพื่อการอำนวยความสะดวกในการถ่ายทอดความรู้ ผู้เรียนมีตัวช่วยในการจดจำท่ารำหรือเนื้อร้องต่าง ๆ ผ่านเครื่องบันทึกเสียงและวิดีโอ และตัวช่วยในการรวบรวมข้อมูลของเนื้อหาบทเรียนไว้ผ่านสมุดจดบันทึก เพื่อนำกลับไปทบทวนเนื้อหาด้วยตนเอง ส่งผลให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็วมากขึ้น

การวัดและประเมินผลกระบวนการถ่ายทอดศิลปะรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ เป็นการวัดและประเมินผลโดยการสังเกตพัฒนาการของผู้เรียนในระหว่างการถ่ายทอดและประเมินผลจากผลงานการแสดงจริงของผู้เรียนว่าสามารถทำได้ตามที่ซ้อมและสามารถพูดคุยตอบโต้กับคนฟังได้หรือไม่ สอดคล้องกับ

---

[8] Narutt Suttachitt, *Music Teaching Behavior* (Bangkok: Chulalongkorn University, 2001), 97. (in Thai)

[9] Narutt Suttachitt, *Musical Appreciation of Western Music* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2011), 178. (in Thai)

[10] Anake Nawigamune, *Last Century Songs* (Bangkok: Karawek, 1978), 69-84. (in Thai)

[11] Chalermsak Pikulsri, *Methods for Studying Isaan Folk Music* (Khon Kaen: Khon Kaen University, 1993). (in Thai)

[12] Narutt Suttachitt, *Musical Appreciation of Western Music* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2011), 13-14. (in Thai)

[13] Sa-ngad Phukhaotong, *Thai Music and Entrance to Thai Music* (Bangkok: Ruenkaew Printing, 1989). (in Thai)

ทรงศิริ สาประเสริฐ[14] ที่ได้กล่าวถึงรูปแบบการประเมินผลด้วยการสังเกตว่า เป็นการประเมินผลจากพฤติกรรมของผู้เรียนอย่างมีจุดหมาย ผู้สอนจะต้องสังเกตโดยที่ไม่ให้ผู้เรียนรู้ตัว ซึ่งจะมีผลทำให้พฤติกรรมของผู้เรียนเปลี่ยนไป สิ่งที่ผู้สอนควรระวังในการสังเกตคือผู้สอนต้องไม่ลำเอียง สังเกตด้วยความพินิจพิเคราะห์ ผู้สอนจะต้องใช้ความตั้งใจและความอดทนในการสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียน

จากการศึกษาสภาพแวดล้อมในกระบวนการถ่ายทอดรำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ พบว่า สถานที่ที่ใช้ถ่ายทอดรำสวดให้แก่ลูกศิษย์คือบ้าน หรือเปรียบเสมือนสำนักดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับ สมชาย เอี่ยมบางยุง[15] กล่าวว่ากระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยในสมัยก่อน สถานที่ให้ความรู้หรือศูนย์รวมแหล่งความรู้ทางดนตรีไทย คือ บ้าน วัด และวัง โดยมีลักษณะของการถ่ายทอดที่เริ่มถ่ายทอดกันในชุมชนใกล้ ๆ ดังนั้นจึงทำให้เกิดการปลูกฝังความเชื่อ วัฒนธรรมความเป็นอยู่ต่าง ๆ ผ่านการถ่ายทอดรำสวดจากรุ่นสู่รุ่น

นอกจากนี้ ในการศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้การรำสวด ผู้วิจัยพบองค์ความรู้ที่ได้รับเพิ่มเติมจากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดศิลปะรำสวดแบบดั้งเดิม ที่นำไปสู่การถ่ายทอดรำสวดสมัยใหม่ ดังนี้

2. การถ่ายทอดรำสวดในระบบการศึกษา

จากการวิเคราะห์พบว่า ผลงานของคุณวิชัย เวชโอสถ ในด้านการเผยแพร่รำสวดที่เป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นในพื้นที่อื่น ๆ นอกจากในงานอวมงคล โดยการไปเป็นวิทยากรให้ความรู้เรื่องรำสวดในระบบการศึกษาตามโรงเรียนและมหาวิทยาลัย หรือในองค์กรภาครัฐและภาคเอกชน จนได้รับการยกย่องให้เป็นวิทยากรภูมิปัญญาท้องถิ่นในด้านการให้ความรู้รำสวด ทำให้เกิดการปรับตัวของกระบวนการถ่ายทอดความรู้รำสวดจากการถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ในชุมชนมาเป็นการถ่ายทอดผ่านระบบการศึกษา ดังแนวคิดของ ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน[16] ได้กล่าวไว้ว่า การปรับเปลี่ยนบทบาทจากการเป็นสำนักดนตรีที่ถ่ายทอดความรู้แก่บุคคลในครอบครัวและลูกศิษย์ ได้ถูกปรับเปลี่ยนเข้าสู่ระบบการศึกษา ความรู้ต่าง ๆ เดิมที่อยู่ในรูปแบบของหลักสูตรท้องถิ่นก็จะถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับระบบการศึกษามากขึ้น โดยการวางหลักสูตรใหม่ให้เหมาะสมกับสถานศึกษานั้น ๆ ซึ่งการถ่ายทอดความรู้ดังกล่าวอาจส่งผลให้วิถีชีวิตของความเป็นสำนักดนตรีสูญหายไป แต่ในอีกแง่มุมหนึ่งระบบการศึกษาที่เข้ามาอาจจะเข้ามามีบทบาทในการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีในอนาคต

ดังนั้น การปรับตัวในด้านการถ่ายทอดรำสวดในระบบการศึกษา จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเพื่อพัฒนา อันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาความรู้รำสวด ที่จะนำไปสู่การปรับตัวของวัฒนธรรมการถ่ายทอดรำสวดในสังคมยุคใหม่

---

[14] Songsiri Saprasert, “The Transference of Knowledge of Wisdom Holders” (Master’s thesis, Mahidol University, 1999), 25. (in Thai)

[15] Somchai Eambangyung, “The Process of Teaching Kim of the Thai Classical Music Club under the Supporting of Lhuang Praditpirho (Sorn Silapabunleng)” (Master’s thesis, Mahidol University, 2002), 5. (in Thai)

[16] Dhanyaporn Phothikawin, “The Inheritance and Existence of the Trae Wong Band in Bang Len District Nakhon Pathom Province,” *Mahidol Music Journal* 5, no. 2 (September 2022 - February 2023): 112-129. (in Thai)

3. รูปแบบการแสดงรำสวดแบบร่วมสมัย

จากการวิเคราะห์พบว่า รูปแบบของการแสดงรำสวดของคณะวิชัยราชันย์มีวัฒนธรรมการเล่นที่มักจะนำบทร้องจากเรื่องวรรณคดีไทยมาเป็นเนื้อหาในการแสดง สอดคล้องกับผลวิจัยของ พิสุทธิ์ การบุญ[17] ที่กล่าวว่า มีบทร้องจากการนำเนื้อเรื่องในวรรณคดีต่าง ๆ มาใส่ทำนองที่ได้รับการถ่ายทอดมาตั้งแต่โบราณ และมุกดา การินทร์ และบุษกร บิณฑสันต์[18] กล่าวไว้ว่า บทสวดเป็นเรื่องราวในวรรณคดีเป็นส่วนใหญ่ เกิดการนำเพลงเดิม ๆ มาเล่นซ้ำ ๆ กัน

ซึ่งรูปแบบเหล่านี้ เป็นวัฒนธรรมการแสดงรำสวดที่สืบต่อกันมา แต่ด้วยความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยและบริบททางสังคมที่เปลี่ยนไป ทำให้คณะรำสวดต้องปรับตัวในด้านของเนื้อหาการแสดงให้มีความหลากหลายและทันสมัยมากขึ้น กล่าวคือ ยังมีคงรักษาวัฒนธรรมการแสดงดั้งเดิมไว้ ทั้งบทไหว้ครูและการสวดพระมาลัย ในขณะเดียวกันก็มีการเพิ่มเนื้อหาในการแสดงให้มีความหลากหลาย น่าสนใจ และทันสมัยขึ้น โดยการนำการแสดงพื้นบ้านอย่างลำตัดหรือเพลงฉ่อยมาเพื่อโต้ตอบกับคนฟัง และการนำทำนองเพลงสมัยนิยมมาแต่งเนื้อร้องที่มีความเท่าทันเหตุการณ์บ้านเมืองในปัจจุบัน เพื่อให้ทำนองคุ้นหู คนฟังสามารถฟังเข้าใจง่าย เพิ่มความน่าสนใจให้แก่การแสดงรำสวด ซึ่งการปรับตัวด้านเนื้อหาการแสดงดังกล่าว ส่งผลให้การแสดงรำสวดดำรงอยู่ได้ในสังคมร่วมสมัย

4. บทบาทของการเผยแพร่วัฒนธรรม

จากการวิเคราะห์พบว่า เดิมทีรำสวดใช้แสดงในงานศพเพียงอย่างเดียวเท่านั้น หาชมได้ยาก แต่ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนไป มีการเข้ามาของเทคโนโลยีมากขึ้น ประกอบกับคุณวิชัย เวชโอสถ หัวหน้าคณะรำสวดวิชัยราชันย์ มีความต้องการที่จะเผยแพร่วัฒนธรรมรำสวดให้ผู้คนได้รู้จักรำสวดอย่างกว้างขวางขึ้น ทำให้มีการนำการแสดงรำสวดเข้าไปมีบทบาทในพื้นที่ต่าง ๆ มากขึ้น เช่น งานรื่นเริง หรือเวทีประกวดความสามารถต่าง ๆ โดยการเข้าสู่บทบาทของการเป็นผู้เผยแพร่วัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านท้องถิ่นให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ โดยได้มีโอกาสแสดงในรายการโทรทัศน์ชื่อดังต่าง ๆ อีกทั้งยังได้แสดงในงานที่เกี่ยวกับการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นของหน่วยงานต่าง ๆ

นอกจากนี้ยังมีโอกาสได้แสดงเชิงให้ความรู้ในงานประชุมเชิงวิชาการต่าง ๆ สอดคล้องกับที่ ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน[19] กล่าวไว้ว่า วงดนตรีแก้วบูชาได้รับการส่งเสริมสนับสนุนจากจากภาครัฐ มีการจัดทำข้อมูลของวงดนตรีเพื่อเป็นฐานข้อมูลของตำบล และการลงหนังสือพิมพ์ท้องถิ่นเพื่อการประชาสัมพันธ์ ในส่วนการสนับสนุนของเอกชนนั้น เป็นการสนับสนุนในด้านของการจ้างงาน หาเวทีให้แสดง เพื่อเผยแพร่และให้การสนับสนุนทางอ้อม

---

[17] Phisut Kanboon, “Teacher Salutation Analysis in Chanthaburi Province,” *Institute of Culture and Arts Journal* 15, no. 2 (January-June 2014): 58-68. (in Thai)

[18] Mukda Karin and Bussakorn Binson, “Rites and Beliefs of Rum Suad Performance by Orachun Luksunthornphu Troupe in Rayong Province,” *Journal of Humanities & Social Sciences (JHUSOC)* 20, no. 2 (May-August 2022): 23-42. (in Thai)

[19] Dhanyaporn Phothikawin, “The Adaptation of the Piphat Mon in Ratchaburi Province in the Context of Contemporary Thai Society,” *The Journal of Pacific Institute of Management Science (Humanities and Social Sciences)* 8, no. 1 (January-April 2022): 1-18. (in Thai)

ซึ่งการได้รับการส่งเสริมสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐและเอกชนนั้น มีความสำคัญอย่างมากที่ทำให้รำสวดสามารถอยู่คู่กับสังคมไทยต่อไปได้

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากผลการวิจัย

จากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้รำสวดของคุณวิชัย เวชโอสถ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะที่ได้จากการศึกษา ดังนี้

1) ผลการวิจัยในครั้งนี้ เป็นแนวทางในการนำกระบวนการถ่ายทอดความรู้รำสวดไปประยุกต์ใช้ในการถ่ายทอดรำสวดในระบบการศึกษา เพื่อเป็นส่งเสริมวัฒนธรรมให้แก่คนรุ่นใหม่

2) ผลการวิจัยครั้งนี้ เป็นแนวทางในการนำวิธีการและเทคนิคพิเศษในการถ่ายทอดรำสวดไปประยุกต์ใช้กับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านหรือดนตรีในแขนงอื่น ๆ

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยสืบเนื่อง

การศึกษาของผู้วิจัยข้างต้น เป็นการศึกษารวบรวมข้อมูลเบื้องต้น ยังมีรายละเอียดในแง่มุมอื่น ๆ ที่น่าสนใจ ดังนี้

1) การศึกษากระบวนการถ่ายทอดรำสวดในคณะอื่น ๆ ในภาคตะวันออก เพื่อเป็นการศึกษาเอกลักษณ์การถ่ายทอดรำสวดของแต่ละคณะ

2) การศึกษาบทเพลง บทร้อง และดนตรีที่ใช้ในการประกอบการละเล่น เพื่อเป็นการศึกษาเอกลักษณ์ด้านดนตรีและภาษาต่อไป

Bibliography

Bissuri, Anuwat, and Kumkom Pornprasit. “Rum Suad of Kru Sakhon Prajong Troupe from Ban Khai District in Rayong Province.” *Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University* 3, no. 2 (September 2016 - February 2017): 108-117. (in Thai)

Detchakan, Sophon. “Thai Music Cultural Transmission of Amphawa Community in Samutsongkhram Province: A Case Study of Thaibanleng Ensemble.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2010. (in Thai)

Eambangyung, Somchai. “The Process of Teaching Kim of the Thai Classical Music Club under the Supporting of Lhuang Praditpirho (Sorn Silapabunleng).” Master’s thesis, Mahidol University, 2002. (in Thai)

Kanboon, Phisut. “Teacher Salutation Analysis in Chanthaburi Province.” *Institute of Culture and Arts Journal* 15, no. 2 (January-June 2014): 58-68. (in Thai)

Karin, Mukda, and Bussakorn Binson. “Rites and Beliefs of Rum Suad Performance by Orachun Luksunthornphu Troupe in Rayong Province.” *Journal of Humanities & Social Sciences (JHUSOC)* 20, no. 2 (May-August 2022): 23-42. (in Thai)

Leesuwan, Chukiat. *A Study on Indigenous Learning in the Northern Rural Villages*. Chiang Mai: Chiang Mai University, 1992. (in Thai)

Mongkolthawat, Pratana, and Saisamin Ngamluan. *Funeral Performance (Rum Suad Dance) in Trat Province*. Bangkok: Office of the National Culture Commission, 2004. (in Thai)

Nawigamune, Anake. *Last Century Songs*. Bangkok: Karawek, 1978. (in Thai)

Phanmanee, Aree. *Teaching Psychology*. Bangkok: Love and Lip Press, 1991. (in Thai)

Phothikawin, Dhanyaporn. “The Adaptation of the Piphat Mon in Ratchaburi Province in the Context of Contemporary Thai Society.” *The Journal of Pacific Institute of Management Science (Humanities and Social Sciences)* 8, no. 1 (January-April 2022): 1-18. (in Thai)

Phothikawin, Dhanyaporn. “The Inheritance and Existence of the Trae Wong Band in Bang Len District Nakhon Pathom Province.” *Mahidol Music Journal* 5, no. 2 (September 2022 - February 2023): 112-129. (in Thai)

Phukhaotong, Sa-ngad. *Thai Music and Entrance to Thai Music*. Bangkok: Ruenkaew Printing, 1989. (in Thai)

Pikulsri, Chalermsak. *Methods for Studying Isaan Folk Music*. Khon Kaen: Khon Kaen University, 1993. (in Thai)

Saprasert, Songsiri. “The Transference of Knowledge of Wisdom Holders.” Master’s thesis, Mahidol University, 1999. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. *Music Teaching Behavior*. Bangkok: Chulalongkorn University, 2001. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. *Musical Appreciation of Western Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2011. (in Thai)

Tramot, Montri. *Thai Music, Academic Edition: The First Music Textbook of Thailand*. Bangkok: Matichon, 1997. (in Thai)

A STUDY GUIDE TO FRANZ LISZT'S LA CAMPANELLA[1]

Maykin Lerttamrab*

เมฆินทร์ เลิศตำหรับ*

Abstract

Everyone is familiar with Franz Liszt and believes that he is a musical genius. It is necessary to examine the composer's works in order to comprehend his inventiveness. This document delves into one of Liszt's most renowned compositions, *La Campanella* from *Grandes Etudes de Paganini, S. 141*. The goal of this study is to assist audiences and pianists in understanding this piece. An overview of Liszt's life and work is provided, as well as information on other composers who were associated with his work. The article also discusses the purpose of the composition, the historical context in which it was composed, how other works have had influences on Liszt's *La Campanella*, and the piece's influence on subsequent pianists. The article demonstrates the general formal structure of the work and assists students, instructors, and performers in the learning process of the etude by identifying technical difficulties that may arise when studying the piece and providing guidance on how to overcome such obstacles differently comparing to other articles that discuss on the same piece. Finally, the paper includes recommendations for effective practices.

Keywords: Liszt / Etude / Paganini / Piano / *La Campanella*

Introduction

Dr. Maykin Lerttamrab, the Professor of Piano from Chiang Mai University, who earned Doctor of Musical Arts in music performance from University of Oregon, and Master of Music in piano performance from Manhattan School of Music, has performed Franz Liszt's *Grandes Etudes de Paganini No. 3*, also known as *La Campanella*, since he was very young. The performance of the piece being played by Dr. Lerttamrab himself can be found in the social media channel

[1] This article is a part of the research paper 'A Study Guide to Franz Liszt's *La Campanella*'

* Assistant Professor, Dr., Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, doctormaykin@gmail.com

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, doctormaykin@gmail.com

Received 30/05/2567, Revised 12/07/2567, Accepted 24/07/2567

called Youtube.com/@musicforklavier. The piece is one of the most famous works in the piano literature, yet only few people are able to understand in-depth and perform well. The reason is that the piece requires performers to have transcending piano technique in order to play it. Dr. Lerttamrab has written this research document as a guide for anyone who would like to master in playing this piece, which also provides the solutions for technical difficulty issues differently to articles that discuss on the same piece.

La Campanella is one of Liszt's most well-known pieces, however the themes were originally composed by Nicolò Paganini and were used in the fourth movement of his *Violin Concerto No. 2*.

Nicolò Paganini (1782-1840)

Nicolò Paganini was a talented violinist and composer born on October 27th, 1782, in Genoa, Italy. Paganini's father taught him how to play the mandolin and violin as a child. When his father discovered Paganini's musical ability, he chose to have his son professionally trained. Paganini started his violin studies under Giovanni Servetto and afterward with Giacomo Costa, the conductor of Genoa's theatre orchestra. Additionally, he studied composition with Francesco Gnecco. Paganini played the violin in church orchestras every week to help pay for the tuition. This experience allowed Paganini to hone his sight-reading abilities and perform with renowned vocalists such as Luigi Marchesi and Teresa Bertinotti.

Paganini began his career in 1801 as a member of the republican orchestra in Lucca. Paganini was then relegated to the orchestra's second chair. Due to his demotion, Paganini chose to leave the orchestra and pursue a career as an independent musician. He started doing concert tours in Italy, which brought him recognition and established him as a violin virtuoso. His violin ability was so incredible that many thought he had sold his soul to the devil to obtain it.

His *24 Caprices for Solo Violin* were published in 1819 and were deemed unplayable by experienced players. They were never meant for public performance; rather, they were designed as a series of exercises to be used in collaboration with musical works. What distinguished them from earlier exercises was their approach to musicality and virtuosity: technical elements of musical creation are not treated as separate exercises, but are integrated into the musical piece as a whole.

Paganini may have been afflicted with Marfan's syndrome. The presumption was made based on his height, long limbs, long fingers, and very extensible joints. These characteristics may have enabled Paganini to develop inhuman violin techniques.

Paganini composed *Violin Concerto No. 2* in 1826. The concerto's last movement is referred to as '*La Clochette*' or '*La Campanella*'. The movement employs the instrument 'triangle' to simulate the sound of a little bell. The bell effect serves as an ornament and also strengthen the violin's melodic lines. Additionally, it imparts a lovely gypsy-like color. This movement inspired Liszt to compose the '*Grande Fantasie de Bravoure sur La Clochette*'.

Paganini died in 1840 of an intestinal hemorrhage. The Church refused his corpse a Catholic burial in Genoa due to his widely reported connection with the devil. Paganini's corpse was eventually interred in 1876, with the assistance of friends and family, in a cemetery in Parma.

Development of the Piano

Since Bartolomeo Cristofori's (1655-1731) first piano model was invented in 1709, the Pianoforte has evolved. Several innovations in the construction of the pianoforte occurred during the first half of the nineteenth century, including John Broadwood's (1732-1812) iron wire, Alpheus Babcock's (1785-1842) metal-frame piano (1825), and Jean-Henri Pape's (1789-1875) felt hammers (1826), all of which resulted in the development of a variety of new technical and expressive possibilities. Liszt, in particular, was influenced by Sebastian Erard's (1752-1831) invention of the double-escapement mechanism. When a note was repeated, the double-escapement mechanism allowed the hammer of a piano to swiftly return to the string.

This enabled faster and more delicate note repeats and a rapid sound, encouraging the growth of virtuosity in the nineteenth century by virtuosos like Liszt. The virtuoso possibilities created by the 'double-escapement mechanism' prompted Liszt to develop and perform his *Grandes Etudes de Paganini, S. 141*. These Etudes feature fast sections, extremely flashy and rapid fingering, and demand a high level of practical expertise and performing technique from the pianist. Thus, performance technique affected the evolution of the piano, and performers needed increasingly complex methods as new piano mechanisms became available and audience expectations grew.

Franz Liszt (1811-1886)

Franz Liszt (1811-1886), the Hungarian pianist, was well-known not just for his handsome appearance but also for his virtuosity. Later in life, he transformed himself into a composer, a teacher, an arranger, a conductor, and a symbol of virtuoso. He was born in Raiding, Hungary on October 22nd, 1811, and outlived everyone else in his generation. Other composers from

his generation include Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), and Hector Berlioz (1803-1869).

According to Liszt himself, while Liszt was a child, he met Ludwig van Beethoven (1770-1827). Beethoven requested that the young Liszt perform one of Bach's Fugues, and Liszt amazed Beethoven with his performance by transposing the fugue into any key Beethoven requested on the spot. Beethoven then kissed Liszt on the forehead in an act of affection.

Since he was seven years old, Liszt had an exceptional ability to play the piano. He began composing at the age of eight and gave his first concert at the age of nine. When he was ten years old, he studied in Vienna with Carl Czerny (1791-1857), one of Beethoven's disciples, and Antonio Salieri (1750-1825). Adam Liszt (1776-1827), Franz Liszt's father, who worked as a steward in the Esterházy household, recognized his son's talent and decided to accompany the young Liszt to Vienna in order for him to learn from the great masters.

Hector Berlioz, Nicolò Paganini, and Frédéric Chopin were three musicians who affected Liszt's musicality. From Berlioz, Liszt learned the notion of "Thinking Big," including achieving dynamic extremes, maximum color, and orchestral sonorities. Whatever Berlioz accomplished with the orchestra, Liszt attempted to accomplish with the piano. Liszt even transcribed many of Berlioz's orchestral compositions for solo piano[2]. Liszt was moved by Paganini's performance, which prompted him to pursue further research into transcendental techniques and showmanship. He was so taken with Paganini's music that he arranged six of the composer's *Caprices for solo violin* as solo piano works. *Grandes Etudes de Paganini* is the title of the album that contains those six solo compositions. Liszt had learned from Chopin that piano performance could incorporate both lyricism and bravura. The instrument is capable of producing both powerful, harsh tones and delicate, soft tones. The decoration may be practical rather than just ornamental.

In 1839, Liszt abandoned the concert format. The conventional concert format had a variety of different musicians performing on a single program. Liszt established the modern concept of the "solo recital" in order to avoid having to share the program with anybody else.

Liszt grew exponentially as a pianist, but his progress as a composer was slightly delayed. The majority of his early works have been lost to time. Between 1829 and 1834, he was occupied with the transcription of numerous sources. After 1835, he began writing piano compositions that would become part of the repertory.

---

[2] Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers* (New York: W.W. Norton & Company, 1997), 199.

Liszt met Marie Catherine Sophie, Countess d'Agoult (1805-1876) in 1834. She subsequently abandoned her husband and fled to Switzerland with Liszt. They had three children; two died in infancy, while Cosima, born in 1837, eventually married Hans von Bülow (1830-1894), Liszt's first big pupil, and abandoned him for the composer Richard Wagner (1813-1883). In 1844, Liszt separated from the Countess.

In 1847, while performing in Kiev, Russia, Liszt met Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein (1819-1887). Prince Nikolaus of Sayn-Wittgenstein (1812-1864) was the princess's husband. They separated after a few years, and she lived alone on the Kiev estate. She convinced Liszt to devote himself entirely to composition, which meant abandoning his profession as a traveling virtuoso. Liszt settled in Weimar the following year, and the Princess joined in 1849.

With an orchestra at his disposal during the Weimar period, he began orchestrating his own works. He composed twelve symphonic poems, Liszt's new musical form. They are a single-movement orchestral program music. He also composed other large-scale works for an orchestra, including Faust Symphony and Dante Symphony, and a large-scale work for a piano and an orchestra, Totentanz[3]. Another Weimar period contribution by Liszt is the concept of thematic transformation, in which a theme is adapted to perform many functions while remaining recognizably the same theme throughout. This approach was applied to the monumental one-movement Piano Sonata in B Minor and Piano Concerto in E-flat Major[4].

In 1886, Liszt died in Bayreuth, Germany, at the age of 74, of pneumonia, which he may have contracted while attending his daughter Cosima's Bayreuth Festival. Against his wishes, he was buried in Bayreuth's municipal cemetery.

Liszt was a renowned composer since he offered numerous brilliant ideas to the realm of music. He introduced transcending techniques to the piano; he founded the “solo recital” as a new sort of performance; he demonstrated a new method of conducting; he created new genres of symphonic music; and, finally, he wrote countless masterpieces for us to study.

Inspiration

In April 1832, Liszt had the opportunity to attend a concert featuring the renowned violinist Nicolò Paganini. It was a charity performance performed at the Opera House for cholera sufferers. Liszt received an epiphany after hearing Paganini's performance. Paganini had demonstrated that he was a violinist capable of playing the violin not only better than his competitors, but

[3] David Dubal, *The Essential Canon of Classical Music* (New York: North Point Press, 2003), 248.

[4] Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers* (New York: W.W. Norton & Company, 1997), 201.

as well as it could be played. After the recital, Liszt played the piano for four to five hours every day, concentrating only on exercises. His objective was to develop a new kind of piano repertoire in which he could transfer some of Paganini's most stunning feats such as tremolos, leaps, glissandos, spiccato effects, and bell-like harmonics to the keyboard. To do this, he chose a selection of Paganini's notoriously difficult solo *Caprices* and set about replicating their intricate issues on the keyboard. In 1838, he published the first results of these efforts, *Études d'exécution transcendante d'après Paganini, S. 140*. However, a more immediate effect of Paganini's influence was *Clochette Fantasy*, composed in 1832. In 1851, Liszt made the revision and called them *Grandes etudes de Paganini, S. 141*.

Dedication

Clara Schumann (1819-1896) met Franz Liszt in April and May 1838 in Vienna, towards the end of her concert tour. She had seen him previously in several salons on her concert tour in Paris in 1832, but the two had not met at that time. Liszt came to Vienna in April 1838 to perform a series of concerts, including one for the victims of the Pest flood. Franz Liszt and Clara Schumann stayed in the same hotel and also performed together privately and at soirées, including four hands. Clara entertained him with compositions of her own. As stated in a letter to Marie d'Agoult, Liszt was impressed: “Her compositions are truly remarkable, especially for a woman. They contain a hundred times more inventiveness and real feelings than all former and present fantasias by Thalberg”. Clara Schumann admired Liszt's virtuoso abilities but, as a result of this respect, briefly doubted her own abilities. Later in her career, she developed a more critical attitude toward his unusual style of playing and, to a lesser extent, his lack of fidelity to the originals.

Liszt dedicated both *Études d'exécution transcendante d'après Paganini S. 140* and *Grandes Etudes de Paganini S. 141* to Clara Schumann, owing to his deep admiration for her. While Liszt always praised highly Clara Schumann and promoted Robert Schumann's compositions, Clara's respect for Liszt diminished. They continued to perform together in Leipzig's Gewandhaus concert venue in December 1841, and Liszt's compositions were included in her programs until 1847. In June 1848, a break occurred: Liszt had been invited to a soirée at the Schumanns' Dresden home, but arrived two hours late and immediately referred to Robert Schumann's Piano Quintet as “typically Leipzig.” While Robert Schumann (1810-1856) reestablished relations with Liszt following this event, Clara Schumann was upset. She had previously made critical statements about Liszt's compositions dating all the way back to 1839, as well as his stage behavior and exaggeration. In 1854, when Liszt sent her his Sonata in B minor,

which he had dedicated to Robert Schumann, she wrote in her diary: “Today, Liszt sent me a Sonata dedicated to Robert and some more pieces, together with a polite note. But those pieces are so creepy! Brahms played them to me and I felt really miserable ... This is only blind noise - no more healthy thoughts, everything is confused, one cannot see any clear harmonies! And, what is more, I still have to thank him now - this is really awful.”

On the other hand, Liszt's admiration for Clara Schumann remained steadfast. He even organized a performance for her at Weimar, where she performed Robert Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 54, while Liszt conducted the Overture to Manfred, Op. 115, and Symphony No. 4 in D minor, Op. 120. In the same year, Liszt wrote a lengthy article about Clara and Robert Schumann, which was published in three issues of Neue Zeitschrift für Musik. After 1856, encounters between Franz Liszt and Clara Schumann were exceptionally unusual, and the estrangement developed even more in the aftermath of the hostile attitudes of the “Brahmsians” and the “New Germans” in 1860. It was a philosophical disagreement amongst musicians over whether music should be abstract or depict a definite image. Liszt even attempted to organize a composers' organization around the novel, seemingly more advanced concept of “programmatic,” or descriptive composition. Johannes Brahms (1833-1897) is sometimes referred to be the standard bearer of the conservative “absolute” music school, with his first symphony called “Beethoven's Tenth” by critics. Clara Schumann, on the other hand, was persistently critical of the more advanced Liszt and Wagner.

Formal Structure - *La Campanella*

Paganini's last movement of *Violin Concerto Op. 7 No. 2* is a rondo in 6/8 meter with an ABACA formal structure. The rondo's first section A is organized in an internal ABA form based on two themes.

Liszt uses two themes from the A section, and therefore departs from the concerto's formal framework. Rather than that, he developed a new structure around variations on these two themes, complete with an introduction and coda. The coda's theme is drawn from the last passage of the A section.

1. Introduction: measures one through four
2. Section I - Themes A and B (measures 5-20 and 21-42)
3. Section II - Themes A and B (measures 43-78)
4. Section III - Themes A and B (measures 79-120)
5. Section IV - Theme A abbreviated in the absence of B (measures 120-128)
6. Coda (measures 129-139)

Technical Challenges - *La Campanella*

La Campanella is probably the most popular of the six pieces from *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*. It was originally written in A flat minor, but Liszt respelled it in G sharp minor enharmonically when he revised the work in 1851 to be part of the *Grande Études de Paganini, S. 141*. Its theme, entwined with virtually constant ornamentation and diabolical obstacles, has a fantasy-like atmosphere and bell-like sonorities that add to its appeal. Liszt requires great delicacy and color in the dynamics to convey the delicacy and color of the original piece. Rather than one of Paganini's *Caprice*, it is based on Paganini's *Concerto No. 2 in B minor Op. 7* for violin and orchestra. It is also the component on which this study report will be mostly centered.

Leaps

The section like measures 4-11 presents a difficulty in that it must demonstrate the melodic line, which is positioned at the bottom of the right-hand part's leaps, uninterrupted while the hand leaps over a considerable physical distance. These leaps require both strength and consistency in the sound production.

When practicing these leaps, it is suggested to softly drop the weight of the hand on the lower notes to emphasize the theme, and then release the weight and lightly touch the upper notes. Controlling weight transfer and hand movement is critical for producing an equal tone in both the higher and lower notes.

It is not recommended to jump with your hands in an arch-like motion or to abruptly alter the direction of your hand movement when leaping. At all times, the hand should be kept low, and its movement should be smooth and circular.

Figure 1 Leaps

Source: International Music Score Library Project, Edited by Edward Dannreuther

Repeated Notes

The repeated note passages like measures 50-59 should be practiced without immediately proceeding to the next set of repeated notes and to utilize that little break to prepare the hand octave position for the following series of repeated notes. It is important to practice emphasizing just the first note of each group and avoiding any other notes. The last note of the group should be brief and light, allowing the hand to quickly shift to the next position for the approaching group.

Figure 2 Repeated Notes

Source: International Music Score Library Project, Edited by Edward Dannreuther

Fingering

The suggested fingering from many editors including the source of the score that is used in this article in some passages such as in measure 77 is not well-considered. If the fingering is not suitable for the performer, then he or she is allowed to change as long as the new fingering helps improve the tone quality. In the example, the suggested fingering is based only on the fingering pattern used in a regular chromatic scale, which does not work well in this context. Each of the four descending notes should be grouped together in this section, with the fingering being 4, 3, 2, and 1 for each group. This fingering transforms this terrifying passage into a comfort.

Figure 3 Fingering

Source: International Music Score Library Project, Edited by Edward Dannreuther

Hands Distribution

The passage in measures 91-94 is one of the most difficult sections in this piece, especially for pianists with smaller size of hands. Liszt places the melody to the right hand and embellishes with an octave and trill. For each group, it is suggested to utilize the fingering 1, 3, 5, and 3. However, the issue arises when the 3rd finger falls on the white key while the 5th finger lands on the black key inside the same group. This group compresses the space between the third and fifth fingers, causing discomfort for the performer. As a result, it is recommended to experiment with the fingering 1, 5, 3, and 5 in this type of group. Additionally, there are certain groups that may be played with the hand distribution. The left hand may take up the group's initial note, significantly relieving the strain built up on the right hand. The example below illustrates the suggestion.

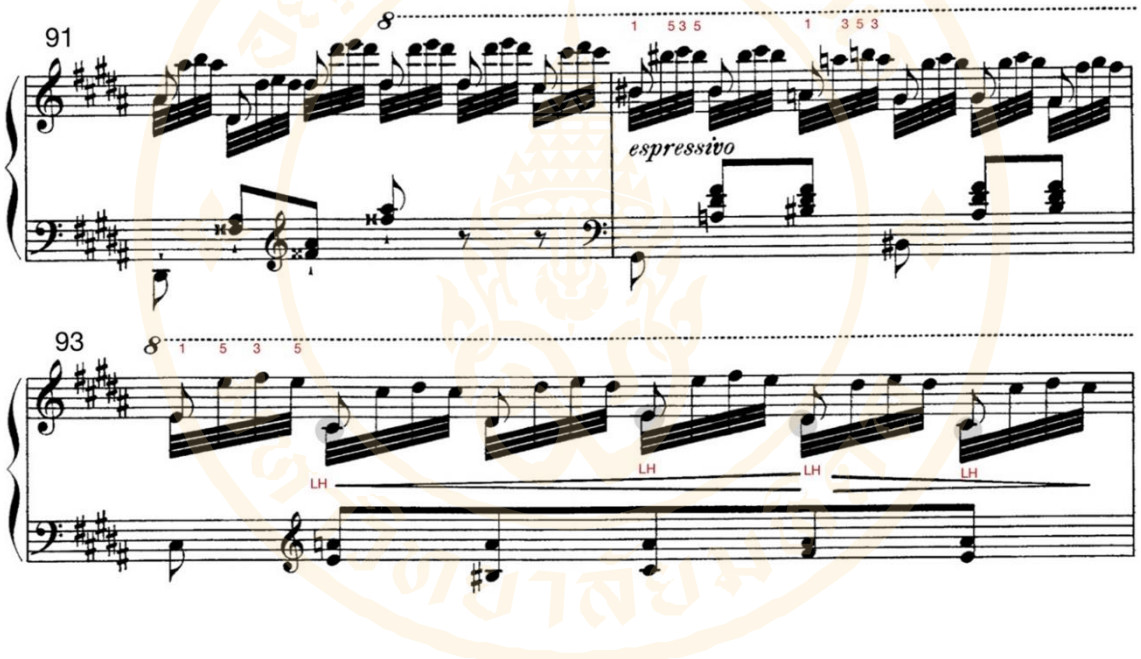


Figure 4 Hands Distribution

Source: International Music Score Library Project, Edited by Edward Dannreuther

Repeated Octaves

The passages with repeated octaves are difficult because playing octaves consecutively depletes stamina. It is not recommended to perform the passages with the whole arm bouncing. The movement should be controlled only by the tips of the fingers, and the wrist should be relaxed to be able to follow the lead from the fingers.

Figure 5 Repeated Octaves

Source: International Music Score Library Project, Edited by Edward Dannreuther

Sequence of Rapid Octave Leaps

The coda is consisted of the left hand playing a sequence of octave leaps, which is very difficult. It is recommended to practice with a relaxed left hand and with eyes closed. The octaves, fortunately, are landing on the black keys. Because the black keys are raised above the white surface level and there are gaps between them, a pianist may utilize the keyboard's sense of touch to determine the precise octaves to play. To aid in the development of sense, keep the left hand in contact with the keyboard at all times. Additionally, it is important to examine which notes in the left hand land at the same time as the notes in the right hand, since the right-hand part does not follow the left-hand part rhythmically.

Figure 6 Sequence of Rapid Octave Leaps

Source: International Music Score Library Project, Edited by Edward Dannreuther

Conclusion

La Campanella is one of Liszt's most well-known compositions. Through this article, we learned how important the composer was to the world of music. Additionally, we've learned that the composition was dedicated to Clara Schumann as a token of respect for another great pianist. We know the composer's history and how Paganini's *Violin Concerto No. 2 Op. 7* had a profound influence on Liszt's own work.

Regrettably, despite the fact that *La Campanella* is a work of art worth studying, it was not warmly accepted. Audiences have unfavorable feelings towards transcription works because they lack original ideas. Additionally, they believed that Liszt made an excessive effort to impress the audience with technical difficulties rather than the music itself. They were unable to appreciate novel approaches to presenting the same music. They failed to see that the musical arrangement was a way of paying tribute to the composer of the original piece. Moreover, they overlooked Liszt's ingenuity in generating musical impact and his economical but effective show of skill.

However, there are pianists who are influenced by Liszt’s idea of the transcription, specifically on *La Campanella*. *La Campanella* in different versions have appeared with added extra notes or even added one’s own cadenza. One of the example is the pianist Ferruccio Busoni (1866-1924), who had played the piece in public many times with his own variant of the piece, and eventually published his own version.

Each of Paganini's Etudes emphasizes a certain technical skill while also posing a musical challenge that transcends the written page. It must be performed with a light touch in *Grandes Etudes de Paganini No. 3*, commonly known as '*La Campanella*,' in order to effectively execute lengthy reaches, precise leaps and jumps, and extended trills. To play this etude effectively, the pianist's muscle memory must be integrated with the physical topography of the keyboard. It is transcendental in value and deserving of study and performance. It has a variety of technical devices and is a real workout for both amateur and expert pianists.

While the etude has a strong resemblance to its source in the violin concerto, it delves into a world of pianism that distinguishes it as a work of piano virtuosity. Liszt's meeting with the renowned violinist sparked the creation of a piece that has remained a cornerstone of the piano repertory to this day.

Bibliography

Altman, Ian H. “Liszt's Grand Etudes after Paganini: A Historical and Analytical Study.” DMA diss., University of Cincinnati, 1984.

Busoni, Ferruccio. *Liszt: Complete Etudes for Solo Piano*. New York: Dover, 1988.

Cortot, Alfred. *Liszt: Six Etudes d'après Paganini pour piano*. Paris: Salabert Editions, 1949.

Dubal, David. *The Essential Canon of Classical Music*. New York: North Point Press, 2003.

Fink, Seymour. *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers, and Performers*. Portland: Amadeus Press, 1992.

Gerig, Reginald. “Observation on Franz Liszt Piano Technique.” *Journal of the American Liszt Society* 18 (1985): 3-28.

Kendal, Alan. *Paganini: A Biography*. London: Chappel and Company, 1982.

Kramer, Dean. “La Campanella.” Interview by Maykin Lerttamrab, 2005.

Liszt, Franz. “Franz Liszt.” Accessed 2023. https://www.schumann-portal.de/franz-liszt-4228.html.

Liszt, Franz. “Liszt Meets Beethoven.” Accessed 2024. http://www.classicfm.com.

Paganini, Nicolò. “24 Capriccios for Solo Violin.” Accessed 2024. http://imslp.org.

Paganini, Nicolò. “Violin Concerto No. 2 Op. 7.” Accessed 2024. http://imslp.org.

Pulver, Jeffrey. *Paganini: The Romantic Virtuoso*. London: Herbert Joseph Limited, 1936.

Schonberg, Harold C. *The Lives of the Great Composers*. New York: W.W. Norton & Company, 1997.

Wachter, Claire. “La Campanella.” Interview by Maykin Lerttamrab, 2005.

Walker, Alan. *Franz Liszt - The Virtuoso Years, 1811-1847*. New York: Cornell University Press, 1993.

Walker, Alan. *Franz Liszt - The Weimar Years, 1848-1861*. New York: Cornell University Press, 1993.

เพลงเปล: ฉันทลักษณ์ ความหมาย ทำนอง และภาพสะท้อนสังคมชาวป่าตอง จังหวัดภูเก็ต

PHLENG PLAY: VERSIFICATION PROSODY, MEANING, MELODY AND SOCIAL REFLECTION OF PATONG, PHUKET

จารุวัฒน์ นวลใย*

Jaruwat Nualyai*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่องเพลงเปล: ฉันทลักษณ์ ความหมาย ทำนอง และภาพสะท้อนสังคมชาวป่าตอง จังหวัดภูเก็ตนี้ มุ่งนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับเอกลักษณ์เพลงเปลเพลงพื้นบ้านของป่าตอง การศึกษาด้านภาษา ได้แก่ ฉันทลักษณ์ การใช้ถ้อยคำ และการสื่อความหมาย การศึกษาด้านดนตรีวิเคราะห์ทำนองร้องที่มีความโดดเด่น ครอบคลุมเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างการแปลงทำนองร้องให้เป็นไปตามสำเนียงการออกเสียงภาษาถิ่น โดยใช้หลักการศึกษาตามรูปแบบมานุษยวิทยาดนตรี และดนตรีวิทยาในส่วนสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ การศึกษาพบว่าโครงสร้างฉันทลักษณ์เป็นกลอนชาวบ้าน มีความยืดหยุ่น การกำหนดจำนวนคำและตำแหน่งการสัมผัสคำเนื้อหาบทร้องสะท้อนภาพทางสังคมวัฒนธรรมของชาวป่าตอง 8 ด้าน ประกอบด้วย 1) ภาพสะท้อนด้านวิถีความเป็นอยู่ 2) การสอนความรับผิดชอบขยันอดทน 3) ค่านิยมการยกลูกสาวให้แก่คนทำมาหากิน 4) ขนมที่ใช้ในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา 5) คติเตือนใจอย่ามุ่งหวังในสิ่งที่ยังมาไม่ถึง 6) สถานที่สำคัญของภาคใต้ 7) การมีคู่ครอง และ 8) คำเตือนใจหญิง เพลงเปลป่าตองใช้เสียงภาษาถิ่นประกอบด้วย 3 ระดับเสียง เทียบได้กับเสียงมี เสียงซอล และเสียงลา สำเนียงภาษาท้องถิ่นเป็นตัวกำหนดทำนองร้องเพลงเปล นอกจากนี้ เพลงเปลในบริบทภาพสะท้อนสังคมป่าตองที่นำเสนอมีความแตกต่างไปจากสังคมป่าตองในบริบทปัจจุบัน เปลี่ยนแปลงจากวิถีเกษตรกรรมกลายเป็นอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว

คำสำคัญ : เพลงเปล / เพลงกล่อมเด็ก / เพลงกล่อมลูก / ป่าตอง / ภูเก็ต

* อาจารย์ คณะวิเทศศึกษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต, Jaruwat.nu@phuket.psu.ac.th

* Lecturer, Faculty of International Studies, Prince of Songkla University, Phuket Campus, Jaruwat.nu@phuket.psu.ac.th

Received 05/06/2567, Revised 12/07/2567, Accepted 19/08/2567

Abstract

This academic article was to argue for the folk song, Phleng Play, which is a uniqueness to Patong subdistrict in Phuket. The purpose of the study were to analyze the prosody, word using, and meaning of the lyrical texts. Additionally, the article examined melodic analysis in music study, including modifying melody based on the local dialect. Both musicological and ethnomusicological methods were employed in this study. The result revealed that local prosody was used in the creation of Phleng Play, and words were formed flexibly. In the Social reflections uncovered 8 cultural implications, including 1) Way of living, 2) Moral conceptions of duty, 3) Marrying off daughters to decent men, 4) Desserts used in Buddhist traditions, 5) Future inspiration instilled, 6) Places in Southern Thailand, 7) Family life, and 8) Idioms for teaching women. Furthermore, the singing techniques relied on the local dialect especially for tone and melody. The three distinct sounds - note Mi, Sol and La - that made up the tonic points (main sounds) of the song, were what hung on the tone marks (Wannayuk). Consequently, from a sociological perspective, Phleng Play has effectively depicted the significant shift in Patong's social milieu from an agrarian to an industrialised tourism society.

Keywords: Phleng Play / Lullaby / Patong / Phuket

บทนำ

เพลงเปล คือ เพลงกล่อมเด็กที่พบในตำบลป่าตอง อำเภอกะทู้ จังหวัดภูเก็ต รวมถึงชุมชนในบางพื้นที่ของจังหวัดพังงา เพลงพื้นบ้านประเภทเพลงกล่อมเด็กในพื้นที่แถบภาคใต้ของไทยยังมีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น เช่น ชุมชนชาวไทยพุทธภาคใต้บางพื้นที่เรียกเพลงกล่อมเด็กว่าเพลงชาน้อง เพลงช้าน้อง เพลงร้องเรือ หรือเพลงนอน[1] ส่วนชาวไทยมุสลิมเรียกเพลงกล่อมเด็กว่าอูเละตีโด[2] เพลงกล่อมเด็กเกิดตามลักษณะสำเนียงภาษาและสิ่งแวดล้อมที่ส่งผลต่อรูปแบบลีลามีความแตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น คุณลักษณะร่วมกันของเพลงกล่อมเด็ก คือ เรียบง่าย รูปแบบไม่ซับซ้อน ทำนองซ้ำวนไปมา และจังหวะช้า[3] ปัจจัยประการหนึ่งที่ส่งผลให้เพลงกล่อมเด็กในแต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่าง คือ เสียงวรรณยุกต์กำกับความหมายของคำ ทำให้คำมีระดับเสียงแตกต่างกัน เมื่อนำคำมาแต่งตามฉันทลักษณ์ทำให้เกิดทำนองเพลงลักษณะเฉพาะที่มีความไพเราะ[4]

---

[1] Rungrat Thongsakul, "Lullabies: Reflections Related to the Culture of Lamphi Subdistrict, Thai Mueang District, Phang Nga Province," *Journal of Roi Et Rajabhat University* 15, no. 3 (September-December 2021): 134-143. (in Thai)

[2] Mullika Kananurak, *Lullaby Songs for Southern Thai Muslims* (Yala: Soem Printing, 1981), 1. (in Thai)

[3] Supaporn Chimnoo, Poonpit Amatyakul, and Nachaya Natchanawakul, "Studies of the Southern Lullaby, Je-Hay Dialect (Tak-Bai-Tumpat)," *Humanities Journal* 25, no. 1 (January-June 2018): 133-154. (in Thai)

[4] Kamol Ketsiri, *Music in Thai* (Bangkok: Prakaipruek, 1984), 59. (in Thai)

เพลงเปล นับเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ (oral literature) ที่มีบทบาทหน้าที่ไม่เพียงเฉพาะการกล่อมให้เด็กหลับแต่ยังเป็นสื่อให้ความรู้แก่เด็ก หากพิจารณาตามกรอบคิดทางคติชนวิทยา (folklore) สามารถกล่าวได้ว่าเพลงเปลเป็นสื่อทางวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงวิถีชีวิต ภูมิปัญญา ความเชื่อ ประเพณีปฏิบัติที่แฝงเรื่องราวจริยธรรมและคุณธรรมการใช้ชีวิตในสังคม[5] ในขณะที่ คาซ์ แอนนา มองว่าเพลงกล่อมเด็กมีบทบาทที่ยิ่งใหญ่กว่าการกล่อมเด็ก[6] เสียงจากการขับร้องเป็นสื่อสำคัญต่อการสร้างพัฒนาการทางด้านอารมณ์ให้แก่เด็ก ช่วยพัฒนาอารมณ์และจิตใจ ช่วยฝึกทักษะการฟังและการพูดให้มีพัฒนาการที่เร็วมากขึ้น[7] สร้างความอบอุ่นและสายสัมพันธ์ให้แก่สมาชิกในครอบครัว

อดีตพื้นที่ตำบลป่าตอง ผู้คนในเมืองภูเก็ตมักเรียก “ชัวเต้ง” เป็นภาษาจีนฮกเกี้ยน หมายถึง บ้านนอก เพราะขาดความเจริญ ชาวบ้านหักร้างถางพงช่วยกันลงแขกทำเกษตรกรรมและประมงพื้นบ้านตามฤดูกาล อาศัยน้ำฝนและน้ำตกเป็นแหล่งน้ำในการเพาะปลูก ผลผลิตที่ได้จากเกษตรกรรมและประมงพื้นบ้านนำมาแบ่งปันซึ่งกันและกัน[8] วัฏจักรการทำงานเสร็จจากช่วยกันลงแขกทำไร่ทำนาก็ทำเหมืองแล่น ถึงฤดูหาปลาก็ออกเรือสลับวนไปตามช่วงระยะเวลาของฤดูกาล การเดินทางเข้าออกตำบลป่าตองต้องอาศัยเส้นทางเดินเท้าผ่านเรือกสวนไร่นาของชาวบ้าน ต่อมาเมื่อมีการตัดถนน ตำบลป่าตองมีความเจริญมากขึ้น คนภายนอกเข้ามาทำมาหากิน ชาวต่างประเทศเข้ามาท่องเที่ยว เกิดอาชีพการบริการและการท่องเที่ยว กลายเป็นพื้นที่แห่งความหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นที่รู้จักของนักท่องเที่ยวทั่วโลก[9]

อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบันส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมของชุมชนชาวป่าตอง การติดต่อสื่อสารและการคมนาคมที่สะดวกมากขึ้นส่งผลให้คนในชุมชนชาวบ้านมีวิถีชีวิตกลายเป็นชุมชนชาวเมืองมากขึ้นเป็นลำดับ ด้วยเหตุนี้ เพลงเปลของชาวป่าตองจึงเริ่มสูญหายไปจากความทรงจำของคนในท้องถิ่น เนื่องจากบทเพลงดังกล่าวไม่มีบทบาทและหน้าที่ทางสังคมเช่นเดียวกับที่มีมาในอดีต อีกประการหนึ่ง การใช้ภาษาถิ่นและคำศัพท์ที่เป็นคำเก่าและไม่ได้ใช้ในปัจจุบัน กลับกลายมาเป็นกำแพงขวางกั้นระหว่างคนรุ่นเก่าและคนรุ่นใหม่ ในการความเข้าใจความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นระหว่างคนรุ่นเก่ากับรุ่นใหม่

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอผลการวิเคราะห์เพลงเปล ชาวป่าตอง จังหวัดภูเก็ต เพื่อแสดงให้เห็นเอกลักษณ์ของเพลงป่าตองในด้านต่าง ๆ เช่น ฉันทลักษณ์ การใช้ถ้อยคำ การสื่อความหมายและทำนองร้องที่มีความโดดเด่นในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างการแปลงทำนองร้องให้เป็นไปตามสำเนียงการออกเสียงวรรณยุกต์ภาษาถิ่นภูเก็ตในระบบการถอดเสียงของสมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์[10] และจากการวิเคราะห์ดังกล่าว

---

[5] Satit Pakmaluk, “I-San Local Wisdom From Lullaby Ethnic Thai Lao, Thai Yoy, Phuthai, and Thai Nyaw in Sakon Nakhon Province,” *Chophayom Journal* 26, no. 1 (January-June 2015): 23-34. (in Thai)

[6] Anna Tkach, “Lullaby Songs and Their Role in the Context of Traditional Culture,” accessed May 10, 2020, https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168.

[7] Poonpit Amatyakul, *Music Appreciation: Basic Knowledge of Thai Music for Appreciation* (Bangkok: Raksipp, 1986), 3. (in Thai)

[8] Raphin Yodto, *Stories from The Elders* (Phuket: Patong Municipal Education Office, 2009), 10-11. (in Thai)

[9] Charn Wongsatayanont, *Tourism Log of Phuket Province* (Bangkok: Rongpim Thongkamol, 2009), 171-199. (in Thai)

[10] Sommai Pinphuttasin, *Phuket's Local Literature* (Phuket: Phuket Cultural Center, 1989), 21-38. (in Thai)

นำมาสู่การตั้งข้อเสนอเชิงกระบวนทัศน์การศึกษาบทเพลงพื้นบ้านในเชิงมานุษยวิทยาดนตรี โดยผู้เขียนเสนอว่า สำเนียงการออกเสียงภาษาถิ่นมีความสัมพันธ์ต่อการสร้างสรรค์ทำนองร้องและช่วยทำให้เกิดการพลิกแพลงทำนองร้องให้หลากหลาย ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติในวิถีชีวิตแบบสังคมชาวบ้านผ่านกระบวนการส่งต่อความรู้ด้วยระบบมุขปาฐะ หรือกล่าวโดยสรุปว่า “สำเนียงภาษาท้องถิ่นเป็นตัวกำหนดทำนองร้องเพลงพื้นบ้าน” การนำเสนอบทวิเคราะห์เพลงป่าตอง ประกอบด้วยหัวข้อฉันทลักษณ์เพลงเปลป่าตอง เนื้อร้องและทำนองเพลงเปลป่าตอง การนำเสนอฉันทลักษณ์แสดงเป็นแผนผังพร้อมทั้งการอธิบายความหมายสำหรับการนำเสนอในหัวข้อเนื้อร้องและทำนอง แบ่งกลุ่มเนื้อหาของบทเพลงทั้ง 8 บท ตามความหมายที่สะท้อนภาพของสังคม และในตอนท้ายของทุกเพลงนำเสนอทำนองร้องเพลงเปลระบบโน้ตไทยใช้ตัวอักษร (ดรมฟซลท) แทนเสียง โดยลำดับดังนี้

ฉันทลักษณ์เพลงเปลป่าตอง

ฉันทลักษณ์บทร้องเพลงเปลป่าตองมีลักษณะเป็นกลอนแบบชาวบ้านมีความยืดหยุ่นในด้านจำนวนคำและตำแหน่งของการสัมผัส เนื้อเพลงแต่ละบทมี 4 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนคำอยู่ระหว่าง 5-12 คำ มีการใช้คำสร้อยแทรกระหว่างการร้อง คือ คำว่า “เออ” และ “เออะ” คำว่า “เออ” นิยมใช้ร้องแทรกภายในวรรคแรกและภายในวรรคที่สองเพื่อเชื่อมเสียงระหว่างคำ สำหรับคำว่า “เออะ” นิยมใช้ร้องเพื่อแสดงถึงการจบวรรคเพลง

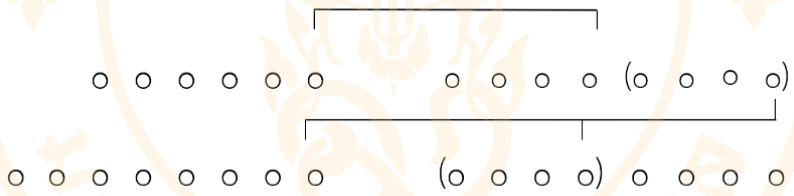


Figure 1 The prosody of Phleng Play song Patong

Source: by author

ตำแหน่งการสัมผัสคำของเพลงเปลป่าตองมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดยมีรูปแบบการสัมผัสคำร้องสองลักษณะ คือ ลักษณะแรกใช้การสัมผัสเสียงหรือสัมผัสสระคล้ายกับการสัมผัสในกลอนสุภาพ คือ คำสุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังคำที่ 3 หรือ 4 ของวรรคสอง คำสุดท้ายของวรรคสองส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่สาม และคำสุดท้ายของวรรคสามจะสัมผัสกับคำที่ 3 หรือ 4 ของวรรคสี่ การสัมผัสลักษณะที่สองที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงเปล คือ การสร้างสัมผัสด้วยการซ้ำข้อความ โดยนำคำร้องสี่คำสุดท้ายของวรรคที่สองมาเป็นคำร้องสี่คำแรกของวรรคที่สี่ ดังตัวอย่าง

กัยขั้น (เออ) เทือนทัง*บ๊าน* ลุ๋ซ่าวคี้*ขร่าน* (เออ) **นอนฮ้ายแหมปลุ (ปลุก)**

ช่วยด๊ายด๊ามคว่าน แยงวานดัง*พลุก* **นอนฮ้ายแหม*ปลุ*** **(ปลุก)** ลุ๋ซ่าวคี้ขร่านกาน (เออะ)

เนื้อร้องและทำนองเพลงเปลป่าตอง

เนื้อร้องเพลงเปลที่นำเสนอต่อไปนี้ เป็นเพลงเปลป่าตอง มีจำนวน 8 บท การถอดเสียงเพื่อสะกดคำของเนื้อร้องใช้การสะกดคำที่เป็นไปตามสำเนียงภาษาถิ่นของชาวป่าตอง ลักษณะเฉพาะด้านการใช้ถ้อยคำแสดงให้เห็นถึงการสะกดคำตามสำเนียงภาษาถิ่นและการถอดความหมายที่ให้ความสำคัญกับการอธิบายความหมายเฉพาะของคำศัพท์ภาษาถิ่นและเรียบเรียงความหมายจากการถอดความของบทประพันธ์ การถอดความดังกล่าวได้แสดงให้เห็นถึงภาพสะท้อนและความเชื่อมโยงกับมิติทางสังคมวัฒนธรรมของชาวป่าตอง 8 ด้าน ประกอบด้วย ภาพสะท้อนด้านวิถีความเป็นอยู่ การสอนความรับผิดชอบขยันอดทน ค่านิยมการยกลูกสาวให้แก่คนทำมาหากิน ขนมที่ใช้ในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา คติเตือนใจอย่ามุ่งหวังในสิ่งที่ยังมาไม่ถึง สถานที่สำคัญของภาคใต้ การมีคู่ครอง และคำเตือนใจหญิง ดังนี้

1. วิถีความเป็นอยู่

เรื่องราวเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์กับวิถีธรรมชาติเชื่อมโยงการทำเกษตรกรรมและประมงพื้นบ้าน เพื่อทำมาหากินเลี้ยงกันเองในครอบครัวตามฤดูกาล แรงงานใช้คนภายในครอบครัวและเพื่อนบ้าน ดังตัวอย่าง บทกัยขั้น (ไก่ขัน)

เสียงภาษาถิ่น	**ความหมาย**
กัยขั้นเทือนทังบ๊าน	ไก่ขันสะเทือนทั้งบ้าน
ลุ๋ซ่าวคี้ขร่าน นอนฮ้ายแหมปลุ	ลูกสาวเกียจคร้านนอนให้แม่ปลุก
ช่วยด๊ายด๊ามคว่านแยงวานดังพลุก	ฉวยได้ด้ามขวานแยงก้นดังพลุก
นอนฮ้ายแหมปลุ ลุ๋ซ่าวคี้ขร่านกาน	นอนให้แม่ปลุก ลูกสาวเกียจคร้านการ

ถอดความ *เทือน* หมายถึง เสียงดัง
คี้ขร่าน หมายถึง ขี้เกียจหรือเกียจคร้าน
ช่วย หมายถึง คำว่า ฉวย คว้าเอาโดยเร็ว
แยงวาน หมายถึง แหย่เข้าไปในก้น
ดังพลุก หมายถึง ลักษณะเสียงที่เกิดจากการแหย่
กาน หมายถึง ทำงาน

บทกัยขั้น (ไก่ขัน) สะท้อนมโนทัศน์วิถีชีวิตร่วมกันของชาวป่าตองผ่านไก่ที่เป็นอุปลักษณ์เสมือนรุ่งอรุณ เปรียบกับการตื่นเช้า ด้วยในอดีตชาวบ้านต้องอาศัยฟังเสียงไก่ขันตอนหัวรุ่ง ซึ่งต่างจากปัจจุบันที่อาศัยนาฬิกาเป็นตัวบอกเวลา เมื่อไก่ตัวใดตัวหนึ่งขันขึ้นมาในตอนหัวรุ่ง ไก่ตัวอื่น ๆ จะขันร้องตาม ๆ กัน เกิดเสียงดังไปทั่วทั้งหมู่บ้าน เมื่อไก่ขันเป็นสัญญาณ ทุกคนในบ้านต้องลุกขึ้นมาช่วยกันทำงาน ลูกสาวเกียจคร้านนอนให้แม่ปลุกเป็นภาพแทนผู้หญิงที่สะท้อนพฤติกรรมที่ไม่ดีของผู้หญิง ส่วนคว้าด้ามขวานได้เลยนำแหย่ก้นเกิดเสียง

ดังพลุก ด้ามขวานในที่นี้เปรียบเสมือนตัวแทนสิ่งของที่อยู่บริเวณนั้นนำมาใช้ปลุกให้ตื่น ซึ่งโดยวิถีในอดีตไม่มีอะไรเสียนอกจากเครื่องมือทำการเกษตร โดยบทนี้ขวานนำมาใช้ในบทเพื่อเป็นอุปกรณ์ปลุกสาวที่นอนตื่นสายเกียจคร้านการทำงาน

ทำนองกัยขั้น (ไก่ขัน)

วรรคแรก				วรรคสอง			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 2	
กัยขั้น	เออ	ขั้นเทือนทังบ้าน		ลุ่ช่าวคี้ขร่าน	เออ	นอนฮ้าย	แหมปลุ - -
- ม - ล	ซ - - -	ล ซ ม ซ	- - - -	ม ม ล ม	ซ - - -	- - ม ล	ม ซ - -
วรรคสาม				วรรคสี่			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1	จังหวะ 2		ลงจบ
ช่วยด๊ายด้ามคว่าน		แยงวาน	ดังพลุก	นอนฮ้ายแหมปลุ	ลุ่ช่าวคี้ขร่าน	กาน	เออะ
ม ซ ซ ม	- - - -	- ม - ม	ม ม - -	ม ล ม ม	ม ม ล ม	- - - ซ	- - - ซ

Example 1 Kaikhan Melody

Source: by author

ทำนองร้อง

ทำนองกัยขั้น เมื่อพิจารณาเสียงร้องภาษาถิ่นพบการใช้เสียงวรรณยุกต์ทั้ง 5 เสียง ปรากฏการใช้เสียงสามัญเป็นเสียงสำคัญของการร้องในทุกวรรคเพลง รองลงมาเป็นวรรณยุกต์เอก โท ตรี และจัตวาตามลำดับ เสียงร้องภาษาถิ่นเสียงสามัญเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอล เสียงวรรณยุกต์เอกเทียบได้กับเสียงมี เสียงวรรณยุกต์โทเทียบได้กับเสียงลา เสียงวรรณยุกต์ตรีเทียบได้กับเสียงซอล และเสียงวรรณยุกต์จัตวาเทียบได้กับเสียงมี

2. การสอนความรับผิดชอบขยันอดทน

เรื่องราวเกี่ยวกับการให้มีความรับผิดชอบ ความขยันอดทน เพื่อสร้างความก้าวหน้าในชีวิต ดังตัวอย่างบทเดือนคื้น (พระจันทร์ขึ้น)

เสียงภาษาถิ่น	**ความหมาย**
เดือนคื้นมาล่ายเดือน	เดือนขึ้นมาหลายเดือน
ตัตซ่อวหย็อกเริน ล่ายเดือนแหล่วม้ายรั่ย	ตัดเสาปลูกเรือน หลายเดือนแล้วไม่มีอะไร
ซ่อวเรินหม่ายม้ะคว๋ะเรินหม่ายพั่ย	เสาเรือนไม้หมากฟากเรือนไม้ไผ่
ล่ายเดือนแหล่วม้ายรั่ย ซ่อวคื้นคลัยเคี่ยว	หลายเดือนแล้วไม่มีอะไร เสาขึ้นตะไคร่น้ำเขียว

ถอดความ *เดือนคื้น* หมายถึง เดือนขึ้นหรือดิถีข้างขึ้นของพระจันทร์
หย็อกเริน หมายถึง ปลูกเรือนที่มีลักษณะยกพื้น กั้นฝา มุงหลังคา
ม้ายรั่ย หมายถึง ไม่มีอะไร
หม่ายม้ะ หมายถึง ต้นหมาก
ควฺะ หมายถึง ฟากไม้ไผ่ที่ผ่าออกเป็นซี่ ๆ ผูกร้อยด้วยหวายหรือเชือกใช้ปูเป็นพื้น
คื้นคลัย หมายถึง ตะไคร่น้ำที่มีความสกปรก

บทเดือนคื้น (พระจันทร์ขึ้น) สะท้อนมโนทัศน์พระจันทร์เป็นอุปลักษณ์เสมือนช่วงของระยะเวลา ในอดีตชาวป่าตองอาศัยวิธีการนับข้างขึ้นข้างแรมของพระจันทร์เป็นหลัก ซึ่งผ่านข้างขึ้นมาหลายเดือนแล้ว ไม้เสาเรือนที่ตัดเตรียมไว้หลายเดือนยังไม่ได้นำมาสร้างบ้านสักที วัสดุที่นำมาสร้างบ้านของชาวป่าตองนั้น เสาเรือนบ้านทำจากไม้ พื้นเรือนทำด้วยไม้หมากแล้วปูด้วยไม้ไผ่ รวมถึงฝาบ้านก็ทำด้วยไม้ไผ่ซึ่งสะท้อนให้เห็นภาพของบ้านเรือน ด้วยเมื่อเวลาผ่านไปนาน ตะไคร่น้ำจึงเกาะเป็นสีเขียวสกปรก บทนี้สะท้อนถึงความรับผิดชอบ แม้มีวัสดุเพียบพร้อมแล้วแต่ยังขาดความขยันอดทนที่จะสร้างบ้าน

ทำนองเดือนคื้น (พระจันทร์ขึ้น)

วรรคแรก				วรรคสอง			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 2	
เดือนคื้น	เออ	คื้นมาล่ายเดือน		ตัดช่อวหย็อกเริน	เออ	ล่ายเดือน	แหล่วม้ายรั่ย
- ม - ล	ซ - - -	ล ม ม ซ	- - - -	ซ ม ม ม	ซ - - -	- ม - ซ	- ม ล ม
วรรคสาม				วรรคสี่			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1	จังหวะ 2		ลงจบ
ช่อวเรินหม่ายม้ะ		ควฺะเรินหม่ายพั่ย	ล่ายเดือน	แหล่วม้ายรั่ย	ช่อว	คื้นคลัย เคี่ยว	เออะ
ม ม ม ล	- - - -	ม ม ม ม	- ม - ซ	- ม ล ม	- - - ม	ล ม - ม	- - - ซ

Example 2 Duean Khuen Melody
Source: by author

ทำนองร้อง

ทำนองเดือนคื้น เมื่อพิจารณาเสียงร้องภาษาถิ่นพบการใช้เสียงวรรณยุกต์ 4 เสียง ได้แก่ สามัญ เอก โท และจัตวา มีการใช้เสียงสามัญเป็นเสียงสำคัญเช่นเดียวกันกับทำนองร้องกัยขั้น เสียงวรรณยุกต์ทั้ง 4 และระดับเสียงทำนองร้อง พบว่าเป็นระดับเดียวกันกับทำนองร้องกัยขั้น คือ เสียงสามัญเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอล เสียงวรรณยุกต์เอกเทียบได้กับเสียงมี เสียงวรรณยุกต์โทเทียบได้กับเสียงลา และเสียงวรรณยุกต์จัตวาเทียบได้กับเสียงมี

3. ค่านิยมการยกลูกสาวให้แก่คนทำมาหากิน

เรื่องราวเกี่ยวกับค่านิยมของพ่อแม่ในการยกลูกสาวให้แก่คนทำมาหากินเพราะเชื่อมั่นถึงความขยันในการสร้างโอกาสจากการทำงานหนักเพื่อให้มีอนาคตและคุณภาพชีวิตที่ดี ดังตัวอย่าง บทลุ๋ซ่าว (ลูกสาว)

เสียงภาษาถิ่น	**ความหมาย**
ลุ๋ซ่าวลุ๋ฉ่าวตีนเล	ลูกสาวลูกชาวเชิงทะเล
งามงามทังเพ หว่ายฮ้ายจีนเมื่อง	งามงามทั้งเพ ไว้ให้จีนเหมือง
ซ่าทัยมาค่อผอแหมค็องเคือง	ชาวไทยมาขอพ่อแม่เขาเคือง
หว่ายฮ้ายจีนเมื่อง หว่ายหรอนแหรแข่ถ่ายลั้ก	ไว้ให้จีนเหมือง ไว้ร่อนแร่ที่ท้ายหลัก

ถอดความ *ตีนเล* หมายถึง ชื่อตำบลเชิงทะเล ของอำเภอถลาง จังหวัดภูเก็ต
งามงามทังเพ หมายถึง สวยสวยทั้งนั้น
จีนเมื่อง หมายถึง กรรมกรชาวจีนที่เป็นแรงงานเหมืองแร่
หรอนแหรแข่ถ่ายลั้ก หมายถึง ตำแหน่งสุดท้ายของรางกู้แร่

บทลุ๋ซ่าว (ลูกสาว) สะท้อนค่านิยมของชาวเชิงทะเลในมุมมองของชายหนุ่มป่าตองเมื่อออกจากป่าตองไปทำงาน พบหญิงสาวแรกรุ่นที่อยู่อาศัยในพื้นที่เชิงทะเล ชาวภูเก็ตเรียกพื้นที่ตำบลเชิงทะเลว่า ตีนเล ด้วยความที่หญิงสาวชาวเชิงทะเลคนใดของครอบครัวที่มีหน้าตาสวย พ่อแม่มักจะคาดหวังให้แต่งงานกับกรรมกรเหมืองแร่ชาวจีน เพราะค่านิยมของคนภูเก็ตมองว่าชาวจีนที่เข้ามาเป็นกรรมกรเป็นคนขยันทำมาหากิน คนภูเก็ตเชื้อสายไทยชอบหญิงสาวและต้องการจะไปสู่ขอ พ่อแม่มักจะกีดกันไม่ให้คบและไปมาหาสู่กัน เพราะเป็นคนที่มีรายได้น้อยและขาดความขยัน ไม่เหมือนกับชาวจีน โดยเฉพาะอาชีพการทำเหมืองซึ่งในอดีตมีรายได้สูงกว่าการทำเกษตรกรรม ตำแหน่งในอาชีพการทำเหมืองก็มีความสำคัญโดยเฉพาะกรรมกรเหมืองแร่ชาวจีนที่ทำงานอยู่ในส่วนของท้ายหลักหรือท้ายราง เป็นตำแหน่งสุดท้ายที่เหมืองแร่จะปล่อยน้ำดิน น้ำแร่ที่ผ่านการคัดแยกเนื้อแร่ลงสู่ทางน้ำ ซึ่งยังคงมีเศษแร่ที่ทางเหมืองไม่สามารถคัดแยกได้ โดยเหมืองแร่จะให้ชาวบ้านส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงเข้ามาร่อนแร่เพื่อนำแร่ไปขาย โดยนัย คือ ผลประโยชน์จากกรรมกรเหมืองแร่ชาวจีนท้ายหลักจะเปิดที่คั่นดินเพื่อให้หญิงสาวเข้ามาร่อนแร่เพื่อนำไปขาย

ทำนองลุ๋ซ่าว (ลูกสาว)

วรรคแรก				วรรคสอง			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 2	
ลุ๋ซ่าว	เออ	ลุ๋ฉ่าว	ตีนเล	งามงามทังเพ	เออ	หว่ายฮ้าย	จีนเมื่อง
- ม - ม	ซ - - -	- ม - ม	ม ม - -	ม ม ม ม	ซ - - -	- ม - ล	ม ซ - -
วรรคสาม				วรรคสี่			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1	จังหวะ 2		ลงจบ
ซ่าทัยมาค่อ		ผอแหม	ค็องเคือง	หว่ายฮ้ายจีนเมื่อง	หว่ายหรอนแหร	แข่ถ่ายลั้ก	เออะ
ม ม ม ม	- - - -	- ม - ม	ม ม - -	ม ล ม ซ	- ม ม ม	ม ม ล -	- - - ซ

Example 3 Luksao Melody

Source: by author

ทำนองร้อง

ทำนองลุ่ซ่าว เมื่อพิจารณาเสียงร้องภาษาถิ่นพบการใช้เสียงวรรณยุกต์ 4 เสียง ได้แก่ สามัญ เอก โท และจัตวา เช่นเดียวกับทำนองเดือนคี้น และยังปรากฏเสียงสามัญเป็นเสียงสำคัญใช้ในทำนองร้อง อีกทั้งยังคงระดับเสียงทำนองร้องเดียวกัน คือ เสียงสามัญเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอล เสียงวรรณยุกต์เอกเทียบได้กับเสียงมี เสียงวรรณยุกต์โทเทียบได้กับเสียงลา และเสียงวรรณยุกต์จัตวาเทียบได้กับเสียงมี

4. ขนมที่ใช้ในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา

เรื่องราวเกี่ยวกับขนมที่ใช้ในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา ดังตัวอย่าง บทหน่องนอน (น้องนอน)

เสียงภาษาถิ่น	**ความหมาย**
หน่องนอน ผีปัยบ๊านฮั่วนอนซักเดียว	น้องนอน พี่ไปบ้านหัวนอนฝ่ายทิศใต้สักประเดี๋ยว
ปัยส่อมค้าวเนี่ยว แทงต๊อมล่ะพร่ะ	ไปซ้อมข้าวเหนียว แทงขนมต้มไว้ลากพระ
ทุ้ทุ้แพงแพงอี่แดงม้ายล่ะ	ถูกถูกแพงแพงอีแดงไหมล่ะ
แทงต๊อมล่ะพร่ะ ฮ้ายหน่องซักอัน	แทงขนมต้มไว้ลากพระ ให้น้องสักชิ้น

ถอดความ *ฮั่วนอน* หมายถึง ทิศใต้
ซักเดียว หมายถึง สักประเดี๋ยว ครู่เดียว ครู่หนึ่ง
ส่อมค้าวเนี่ยว หมายถึง ตำข้าวเหนียว
แทงต๊อม หมายถึง ลักษณะการสอดใบกะพ้อซึ่งเป็นกรรมวิธีการห่อขนมต้มขั้นสุดท้าย
อี่แดง หมายถึง ชื่อคนที่ปรากฏในอดีตที่เป็นผู้ขายขนมต้ม
ม้ายล่ะ หมายถึง เพราะคนนี้ไหมล่ะ
ล่ะพร่ะ หมายถึง ลากพระหรือชักพระ เป็นประเพณีแห่พระหลังวันออกพรรษาของท้องถิ่นชาวใต้

บทหน่องนอน (น้องนอน) สะท้อนความเชื่อวัฒนธรรมประเพณีวันออกพรรษาของป่าตอง เมื่อถึงเวลาใกล้วันออกพรรษาจะรวมตัวกันทำขนมในประเพณี บ้านไหนว่างก็จะร่วมด้วยช่วยกัน บทนี้สะท้อนขณะที่เด็กหลับก็จะไปบ้านที่ตั้งอยู่ทางทิศใต้สักประเดี๋ยวหนึ่ง เพื่อไปตำข้าวเหนียวซึ่งเป็นส่วนประกอบหลักในการทำขนมต้มที่ใช้ในประเพณีแห่พระซึ่งเป็นประเพณีหลังออกพรรษาของชาวใต้ ขนมต้มจะห่อด้วยใบกะพ้อเป็นรูปสามเหลี่ยม เมื่อห่อข้าวเหนียวแน่นสนิทจะสอดปลายมัดปมเพื่อไม่ให้หลุดก่อนนำไปต้ม ส่วนราคาขนมต้มจะถูกหรือแพงส่วนนี้สะท้อนถึงการขายขนมต้มในป่าตองโดยเป็นผู้กำหนดราคาขายกันเอง สะท้อนการทำขนมต้มในลักษณะที่ทำกันเองตามประเพณีและทำเพื่อขาย การช่วยกันทำเมื่อทำเสร็จก็จะแบ่งปันกันไปรับประทานเหมือนกับการลงแขก ขนมต้มเป็นขนมในประเพณีวันออกพรรษาเมื่อมีงานลากพระจะนำขนมต้มใส่บาตร แต่ด้วยผู้คนที่มาร่วมงานจำนวนมาก ระยะของการใส่บาตรไม่ถึงจึงเกิดการโยนต้มหรือซัดต้มสืบเนื่องมาในปัจจุบัน เพื่อรับพระพุทธเจ้าเสด็จกลับจากการโปรดพุทธมารดา

ทำนองหน่องนอน (น้องนอน)

วรรคแรก				วรรคสอง			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 2	
หน่องนอน	เออ	ผีปีย้บ้านฮั่ว	นอนซักเดียว	ปียส่อมค้าวเนี่ยว	เออ	แทงต๊อม	ล๋ะพร๋ะ
- ม - ม	ซ - - -	ม ม ซ ม	ม ม ม -	ม ม ล ม	ซ - - -	- ม - ซ	ม ม - -
วรรคสาม			วรรคสี่				
จังหวะ 1	จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 2		ลงจบ
ทุ้ทุ้แพงแพง	อี่แดง	ม้ายล๋ะ	แทงต๊อม	ล๋ะพร๋ะ	ฮ้ายหน่อง	ซักอัน	เออะ
ล ล ม ม	- ม - ซ	ล ม - -	- ม - ซ	ม ม - -	- ล - ม	- ม - ม	- - - ซ

Example 4 Nongnon Melody

Source: by author

ทำนองร้อง

ทำนองหน่องนอน เมื่อพิจารณาเสียงร้องภาษาถิ่นพบการใช้เสียงวรรณยุกต์ครบทั้ง 5 เสียง และยังคงเสียงสามัญเป็นเสียงสำคัญของทำนองร้อง เช่นเดียวกับทำนองกัยขั้น ทำนองเดือนคี้น และทำนองลุ๋ซ่าว เมื่อพิจารณาพบว่าเสียงวรรณยุกต์เอกเป็นเสียงสำคัญที่ใช้รองลงมาจากเสียงสามัญ และระดับเสียงทำนองร้องยังคงอยู่ในระดับเสียงเดียวกัน คือ เสียงสามัญเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอล เสียงวรรณยุกต์เอกเทียบได้กับเสียงมี เสียงวรรณยุกต์โทเทียบได้กับเสียงลา เสียงวรรณยุกต์จัตวาเทียบได้กับเสียงมี และเสียงวรรณยุกต์ตรีเทียบได้กับเสียงซอล

5. คติเตือนใจอย่ามุ่งหวังในสิ่งที่ยังมาไม่ถึง

เรื่องราวเกี่ยวกับการเตือนใจอย่ามุ่งหวังในสิ่งที่ยังมาไม่ถึงเป็นคติเตือนใจในการใช้ชีวิต ดังตัวอย่างบทจันจ๊าว (จันทร์เจ้า)

เสียงภาษาถิ่น	**ความหมาย**
จันจ๊าวค่อค้าวค่อแกง	จันทร์เจ้าขอข้าวขอแกง
ค่อทองแถงเสี้ยจ็อนเซี่ยงแฮ้งแซ้บคอ	ขอทองแท่งเสียจนเสียงแห้งแสบคอ
ยี่มมุ้ฮ่ายจัยแฮ็นม้ายขลองผักต้องรอ	ยืมจมูกหายใจเห็นไม่คล่องไม่ต้องรอ
มัวค่อจันจ๊าวอ็อตค้าวตาย	มัวขอจันทร์เจ้าอดข้าวตาย

ถอดความ *จันจ๊าว* หมายถึง พระจันทร์

ค่อ หมายถึง ขอวิงวอนในสิ่งที่ต้องการ

ยี่มมุ้ฮ่ายจัย หมายถึง สำนวนยืมจมูกคนอื่นหายใจ อาศัยผู้อื่นโดยไม่พึ่งพาตนเอง

บทจันจ๊าว (จันทร์เจ้า) สะท้อนพระจันทร์เป็นอุปลักษณ์เสมือนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ดลบันดาลให้ได้ในสิ่งที่ปรารถนา ด้วยการอ้อนวอนพระจันทร์เพื่อขอข้าวขอแกงเสมือนขอให้มีเงินมีทอง มีกินและมีความเป็นอยู่ที่ดี ผลจากการอ้อนวอนเพียงอย่างเดียว ไม่เพียงแต่จะเป็นไปไม่ได้แล้วยังเป็นความคิดด้วยการหวังที่งมงาย การไม่ลงมือทำและหวังรอคนอื่นมาช่วยก็คงจะอดตายสักวันหนึ่ง สะท้อนให้รู้จักการพึ่งพาตนเอง

ทำนองจันจ๊าว (จันทร์เจ้า)

วรรคแรก				วรรคสอง			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 2	
จันจ๊าว	เออ	ค่อค้าวค่อแกง		ค่อทองแถง	เออ	เสี้ยจ๊อนเซี่ยงแฮ้ง	แซ้ปคอ
- ม - ซ	ซ - - -	ม ล ม ซ	- - - -	- ม ม ม	ซ - - -	ล ม ม ล	ล ม - -
วรรคสาม				วรรคสี่			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 2	ลงจบ
ยี่มมุ้ฮ่ายจัย		แฮ็นม้ายขลอง	ผักต้องรอ		มัวค่อจันจ๊าว	อ็อตค้าวตาย	เออะ
ม ล ม ม	- - - -	- ม ล ม	- ม ซ ม	- - - -	ม ม ม ซ	- ซ ล ม	- - - ซ

Example 5 Janjao Melody

Source: by author

ทำนองร้อง

ทำนองจันจ๊าว เมื่อพิจารณาลำดับเสียงสำคัญจากการใช้เสียงวรรณยุกต์จากทำนองร้องข้างต้นที่ผ่านมา จะเห็นลำดับเสียงสำคัญของวรรณยุกต์เสียงสามัญและเสียงเอก ทำนองนี้ก็ยังคงปรากฏเช่นเดียวกัน แต่ทำนองจันจ๊าวพบว่ามีการใช้เสียงวรรณยุกต์โทที่เป็นเสียงสำคัญรองจากเสียงสามัญ และใช้ระดับเสียงทำนองร้องเดียวกัน เสียงร้องภาษาถิ่นทำนองจันจ๊าว เสียงสามัญเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอล เสียงวรรณยุกต์โทเทียบได้กับเสียงลา เสียงวรรณยุกต์เอกเทียบได้กับเสียงมี เสียงวรรณยุกต์จัตวาเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอลและเสียงวรรณยุกต์ตรีเทียบได้กับเสียงซอล

6. สถานที่สำคัญของภาคใต้

เรื่องราวเกี่ยวกับวัดพระมหาธาตุวรมหาวิหารซึ่งเป็นสถานที่สำคัญที่ชาวใต้ไทยพุทธทุกคนรวมถึงชาวป่าตองให้ความเคารพนับถือ ดังตัวอย่างบทปัยคอน (ไปนครศรีธรรมราช)

เสียงภาษาถิ่น	**ความหมาย**
ปัยคอนปัยแลพร๋ะนอนพร๋ะหนาง	ไปนครไปดูพระนอนพระนั่ง
พร๋ะพิ่งซ็อวด้างลั่งคามุงเบื้อง	พระพิงเสาดั้งหลังคามุงกระเบื้อง
ค้าวปัยนัยฮ้องปัยแลพร๋ะทองซ็องเขรือง	เข้าไปในห้องไปดูพระทองทรงเครื่อง
ลั่งคามุงเบื้อง ซ็องเขรืองเด้าะหม่ายวั่ย	หลังคามุงกระเบื้อง ทรงเครื่องดอกไม้ไหว

ถอดความ *ปัยคอน* หมายถึง เดินทางไปจังหวัดนครศรีธรรมราช

ปัยแล หมายถึง ไปดู

พร̊ะพิ่งซ็อวด้าง หมายถึง พระพุทธรูปประทับยืนปางห้ามสมุทร ภายในวิหารทับเกษตรด้านทิศตะวันออกของพระบรมธาตุ

พร̊ะทองซ็องเซรือง หมายถึง พระพุทธรูปที่ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์

เด้าะหม่ายวั่ย หมายถึง ดอกไม้เงินดอกไม้ทองที่ทำจากเงินและทองคำเพื่อถวายเป็นเครื่องสักการะพระบรมธาตุ

บทปัยคอน (ไปนครศรีธรรมราช) หมายถึง วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร เป็นสถานที่สำคัญของจังหวัดนครศรีธรรมราช ใครไปเยือนก็มักจะต้องไปกราบสักการะพระบรมธาตุและเดินชมโบราณวัตถุที่ผู้คนในอดีตจัดสร้างถวาย บริเวณรอบพระบรมธาตุจะมีรูปปั้นพระพุทธรูปล้อมรอบทั้งในอิริยาบถนั่งและยืน มีพระพุทธรูปประทับยืนปางห้ามสมุทรอยู่ภายในวิหารทับเกษตรด้านทิศตะวันออกของพระบรมธาตุ ซึ่งเป็นวิหารที่มุงด้วยกระเบื้องดินเผา มีพระพุทธรูปทรงเครื่องอย่างกษัตริย์เป็นพระประธาน มีดอกไม้เงินดอกไม้ทองที่ทำจากเงินและทองคำเพื่อถวายเป็นเครื่องสักการะพระบรมธาตุ บทนี้ปรากฏอยู่ทั่วทั้งภาคใต้ในกลุ่มชาวไทยพุทธ เมืองนครศรีธรรมราชเป็นเมืองใหญ่มีพระบรมธาตุที่ทุกคนให้ความเคารพนับถือ เมื่อใดมีโอกาสมานครศรีธรรมราชจะต้องมาสักการะและเที่ยวชมได้พบได้เห็นโบราณวัตถุต่าง ๆ ภายในวัด

ทำนองปัยคอน (ไปนครศรีธรรมราช)

วรรคแรก				วรรคสอง			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 2	
ปัยคอน	เออ	ปัยแลพร̊ะนอน	พร̊ะหนาง	พร̊ะพิ่งซ็อวด้าง	เออ	ลั่งคา	มุงเบื้อง
- ม - ม	ซ - - -	ม ม ม ม	ม ม - -	ม ม ม ซ	ซ - - -	- ม - ม	ม ซ - -
วรรคสาม				วรรคสี่			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1	จังหวะ 2		ลงจบ
ค้าวปัยนัยฮ้อง	- - - -	ปัยแลพร̊ะทอง	ซ็องเซรือง	ลั่งคามุงเบื้อง	ซ็องเซรือง	เด้าะหม่ายวั่ย	เออะ
ล ม ม ล	- - - -	ม ม ม ซ	ม ม - -	ม ม ม ซ	- ม - ม	ซ ม ม -	- - - ซ

Example 6 Paikhon Melody

Source: by author

ทำนองร้อง

ทำนองปัยคอน มีการใช้เสียงวรรณยุกต์ครบทั้ง 5 เสียง เมื่อพิจารณาเสียงร้องภาษาถิ่นทำนองร้องข้างต้นที่ผ่านมา พบว่านอกจากเสียงสามัญและเสียงเอกเป็นเสียงสำคัญแล้ว ทำนองปัยคอนปรากฏเสียงจัตวาเป็นเสียงสำคัญรองลงมา ซึ่งต่างจากทำนองร้องที่ผ่านมาตรงที่เสียงสำคัญจะเป็นเสียงสามัญ เอก หรือโท ตามลำดับ กลับปรากฏเป็นเสียงตรีรองจากเสียงสามัญและยังคงระดับเสียงทำนองเช่นเดียวกับทำนองร้องที่ผ่านมาในข้างต้น

คือ เสียงสามัญเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอล เสียงวรรณยุกต์เอกเทียบได้กับเสียงมี เสียงวรรณยุกต์โทเทียบได้กับเสียงซอลและเสียงลา เสียงวรรณยุกต์จัตวาเทียบได้กับเสียงมี และเสียงวรรณยุกต์ตรีเทียบได้กับเสียงซอล

7. การมีคู่ครอง

เรื่องราวเกี่ยวกับประโยชน์ของวิถีการมีคู่ครอง ดังตัวอย่าง บทเดือนคี้น (พระจันทร์ขึ้น)

เสียงภาษาถิ่น	**ความหมาย**
เดือนคี้นมายู่วบ็อนเม่ก	เดือนขึ้นมาอยู่บนเมฆ
หน่องแป็นซ่าวยู่ว หวาอ๊าวพั่วเซี่ยน้าม็อน	น้องยังเป็นสาวอยู่ ให้เอาผัวเสียหน้ามน
หม่ายควืนม้ายผักฮ่า ค้าวหน่ามชามปลาม้ายผักค็อน	ไม้ฟืนไม่ต้องหา ข้าวน้ำชามปลาไม่ต้องขน
อ๊าวพั่วเซี่ยน้าม็อน ดียกว่ายู่ค็อนเดียว	เอาผัวเสียหน้ามน ดีกว่าอยู่คนเดียว

ถอดความ *เดือนคี้น* หมายถึง ข้างขึ้นในตอนกลางคืนท้องฟ้าสว่างจากแสงพระจันทร์
หน่อง หมายถึง หญิงสาวโสด
ยู่ว หมายถึง ยังเป็นอยู่ในขณะนี้
หวาอ๊าวพั่ว หมายถึง ให้หาสามี

บทเดือนคี้น (พระจันทร์ขึ้น) สะท้อนมโนทัศน์พระจันทร์ในช่วงข้างขึ้นลอยอยู่เหนือก้อนเมฆ อุปลักษณ์เปรียบเสมือนผู้หญิงที่ยังไม่มีคู่ครอง ควรรีบหาคู่ครอง ในอดีตการแต่งงานฝ่ายชายจะต้องเข้ามาอยู่กับครอบครัวของฝ่ายหญิง เพื่อช่วยกันทำมาหากิน แบ่งเบาภาระการทำงานบ้านงานเรือน เช่น ช่วยหาไม้ฟืน หาข้าวปลามาทำอาหาร การมีสามีจึงสะท้อนให้เห็นถึงกำลังหลักสำคัญของครอบครัวที่สามารถช่วยแบ่งเบาภาระงานต่าง ๆ ซึ่งการอยู่ด้วยกันในครอบครัว ทุกคนต้องช่วยกันทำมาหากิน เป็นความคิดหลักของการครองเรือนของชาวป่าตอง เพราะกำลังแรงงานต้องพึ่งพาอาศัยคนกันเอง ไม่มีแรงงานจากภายนอกเข้ามาเป็นแรงงานหลัก

ทำนองเดือนคี้น (พระจันทร์ขึ้น)

วรรคแรก				วรรคสอง			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 2	
เดือนคี้น	เออ	คี้นมายู่ว	บ็อนเม่ก	หน่องแป็นซ่าวยู่ว	เออ	หวาอ๊าวพั่วเซี่ย	น้าม็อน
- ม - ล	ซ - - -	- ล ม ม	ม ซ - -	ม ซ ม ม	ซ - - -	ม ซ ม ม	ซ ม - -
วรรคสาม				วรรคสี่			
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1	จังหวะ 2		ลงจบ
หม่ายควืนม้ายผัก	ฮ่า	ค้าวหน่ามชามปลา	ม้ายผักค็อน	อ๊าวพั่วเซี่ยน้า	ม็อน ดียกว่า	ยู่วค็อนเดียว	เออะ
ม ซ ล ม	ม - - -	ล ม ม ม	ล ม ม -	ซ ม ม ซ	ม - ม ม	ม ม ซ -	- - - ซ

Example 7 Duean Khuen Melody

Source: by author

ทำนองร้อง

ทำนองเดือนคี้น เสียงร้องภาษาถิ่นพบการใช้เสียงวรรณยุกต์ครบทั้ง 5 เสียง เมื่อพิจารณาทำนองปัยคอนและนำมาเทียบเสียงสำคัญในทำนองเดือนคี้น พบว่าเสียงโทเป็นเสียงสำคัญที่รองจากเสียงสามัญและเสียงเอก แต่ปรากฏเสียงจัตวาที่มีความสำคัญอยู่ในระดับเดียวกันกับเสียงโท และยังคงระดับเสียง ทำนองเช่นเดียวกันกับทำนองร้องในข้างต้นที่ผ่านมา คือ เสียงสามัญเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอล เสียงวรรณยุกต์เอกเทียบได้กับเสียงมี เสียงวรรณยุกต์จัตวาเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอล เสียงวรรณยุกต์โทเทียบได้กับเสียงซอลและเสียงลา และเสียงวรรณยุกต์ตรีเทียบได้กับเสียงซอล

8. คำเตือนใจหญิง

เรื่องราวเตือนใจหญิงสาวถึงการครองตนเพื่อการมีเกียรติมีศักดิ์ศรีในสังคม ดังตัวอย่าง บทตัวออน (ตัวอ่อน)

เสียงภาษาถิ่น	**ความหมาย**
ตัวออน พุ่งยั่เซี่ยกอน	ตัวอ่อน ตั้งครรภ์เสียก่อน
ตอขิตทัมงาน	จะคิดแต่งงาน
เบ้าะผีเบ้าะหน่อง เบ้าะฮ้ายปวยกาน	บอกพี่บอกน้อง บอกให้ป่วยการ
ตอขิตทัมงาน น้าด๊านเมื่อนทางน็อน	จะคิดแต่งงาน หน้าด้านเหมือนทางถนน

ถอดความ *ตัวออน* หมายถึง ทารก
พุ่งยั่เซี่ยกอน หมายถึง การตั้งครรภ์ก่อนวัยอันควร
ปวยกาน หมายถึง ไร้ประโยชน์
ทัมงาน หมายถึง แต่งงาน

บทตัวออน (ตัวอ่อน) สะท้อนขนบธรรมเนียมผู้หญิงของสังคมป่าตองที่ไม่ควรตั้งครรภ์ก่อนแต่ง ผู้หญิงที่ตั้งครรภ์ก่อนแต่งงานและมีความคิดจะมางานแต่ง ญาติพี่น้องมักจะไม่มีความยินดีด้วย เป็นการสร้างความอับอายให้วงศ์ตระกูล ความคิดที่ตั้งครรภ์จนท้องใหญ่แล้วจะแต่งงานเปรียบได้กับการต่อว่าเสียดสีเป็นคนหน้าด้านเหมือนถนน ซึ่งทัศนคติในปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปในทางการยอมรับและให้การดูแลในทางปฏิบัติ แต่ในความรู้สึกยังมีความเชื่อเหล่านี้ขึ้นอยู่กับเจตคติปัจเจกบุคคลในสังคมป่าตอง

ทำนองตัวออน (ตัวอ่อน)

วรรคแรก				วรรคสอง		วรรคสาม	
จังหวะ 1		จังหวะ 2		จังหวะ 1		จังหวะ 1	จังหวะ 2
ตัวออน	เออ	พุ่งยั่	เชี่ยกอน	ตอขิตทัมงาน	เออ	เบ้าะผีเบ้าะหน่อง	เบ้าะฮ้าย
- ม - ม	ซ - - -	ม ม - -	ม ม - -	ม ม ม ม	ซ - - -	ซ ม ซ ม	- ซ - ล

วรรคสาม	วรรคสี่				
จังหวะ 2	จังหวะ 1		จังหวะ 2		ลงจบ
ปวยกาน	ตอขิต	ทัมงาน	น้าด๊าน	เมื่อนทางน็อน	เออะ
ม ซ - -	- ม - ม	- ม - ม	- ล - ซ	ม ม ม -	- - - ซ

Example 8 Tua Oon Melody

Source: by author

ทำนองร้อง

ทำนองตัวออน เมื่อพิจารณาเสียงร้องภาษาถิ่นพบการใช้เสียงวรรณยุกต์ครบทั้ง 5 เสียง เสียงสามัญ เอก และโท เป็นเสียงสำคัญตามลำดับของทำนองร้องเช่นเดียวกันกับทำนองร้องที่ผ่านมาเป็นส่วนใหญ่ เสียงตรี และเสียงจัตวา เป็นเสียงรองลงมา และระดับเสียงทำนองยังคงอยู่ในระดับเสียงเดียวกัน คือ เสียงสามัญเทียบได้กับเสียงมีและเสียงซอล เสียงวรรณยุกต์เอกเทียบได้กับเสียงมี เสียงวรรณยุกต์โทเทียบได้กับเสียงซอลและเสียงลา เสียงวรรณยุกต์ตรีเทียบได้กับเสียงซอล และเสียงวรรณยุกต์จัตวาเทียบได้กับเสียงซอล

สรุปและอภิปรายผล

เพลงเปลป่าตอง เป็นเพลงกล่อมลูกของชาวป่าตอง จังหวัดภูเก็ต พบว่ามีโครงสร้างฉันทลักษณ์เป็นกลอนชาวบ้านที่มีความยืดหยุ่นในการกำหนดจำนวนคำและตำแหน่งการสัมผัสคำในโครงสร้างการจัดวางคำร้องที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ เนื้อหาของบทร้องสะท้อนภาพทางสังคมวัฒนธรรมของชาวป่าตอง 8 ด้าน ประกอบด้วย ภาพสะท้อนด้านวิถีความเป็นอยู่ การสอนความรับผิดชอบขยันอดทน ค่านิยมการยกลูกสาวให้แก่คนทำมาหากิน ขนมที่ใช้ในงานประเพณีทางพระพุทธศาสนา คติเตือนใจอย่ามุ่งหวังในสิ่งที่ยังมาไม่ถึง สถานที่สำคัญของภาคใต้ การมีคู่ครอง และคำเตือนใจหญิง

การวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรี พบว่าเพลงเปลป่าตองที่ใช้ในเสียงภาษาถิ่นประกอบด้วย 3 เสียง คือ เสียงมี ซอล และลา (เทียบเคียงกับระดับเสียงดนตรีไทย) ทำนองสูงต่ำสั้นยาวในลักษณะสลับขึ้นอย่างต่อเนื่อง การเชื่อมต่อของเสียงมีทั้งซ้ำเสียงเดิมและข้ามเสียงที่อยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน เสียงและสำเนียงการร้องจะสัมพันธ์กับเสียงวรรณยุกต์ภาษาถิ่น การเคลื่อนที่ของทำนองเริ่มขึ้นต้นด้วยคำร้องในจังหวะที่ 1 ของวรรคแรกและเคลื่อนเสียงไปเอื้อนเออในเสียงซอลเป็นหลัก ทำนองในวรรคสองมีลักษณะเช่นเดียวกันกับวรรคแรก ส่วนทำนองในวรรคสามและวรรคสี่เป็นทำนองที่ตรงกับเสียงวรรณยุกต์ ไม่มีการเคลื่อนที่ในลักษณะผันเสียงทำนองไปยังเอื้อนอย่างวรรคแรกและวรรคสอง วรรคสี่ลงจบด้วยเอื้อนเสียงเออะในระดับเสียงซอล ซึ่งพบในทุก ๆ บทเพลงเปลของป่าตอง ส่วนอัตราความเร็วเพลงเปลป่าตองขึ้นอยู่กับผู้ขับร้อง ส่วนใหญ่มักร้อง

อยู่ในระดับจังหวะช้า (Lento) ระหว่างจังหวะความเร็ว 45-60 ครั้งต่อนาที เป็นความเร็วมีผลต่ออารมณ์ของผู้ขับร้องที่ส่งผ่านไปยังเด็กให้เกิดความเคลิบเคลิ้ม เสียงวรรณยุกต์ภาษาถิ่นป่าตอง เมื่อนำคำร้องมาถอดเสียงทางดนตรี พบว่าสำเนียงการร้องเพลงจากคำที่มีเสียงวรรณยุกต์สามัญตรงกับระดับเสียงมีและซอล เสียงวรรณยุกต์เอกตรงกับระดับเสียงมี เสียงวรรณยุกต์โทตรงกับระดับเสียงซอลและลา เสียงวรรณยุกต์ตรีตรงกับระดับเสียงซอล และเสียงวรรณยุกต์จัตวาตรงกับระดับเสียงมีและซอล เห็นว่าเสียงซอลเป็นเสียงสำคัญและเป็นเสียงหลักของเพลงเปลป่าตอง ผลการวิเคราะห์ทางดนตรีเกี่ยวกับสำเนียงภาษาถิ่นกับทำนองร้องเพลงเปลป่าตองนี้ นำมาสู่ข้อสรุปและข้อเสนอการศึกษาบทเพลงพื้นบ้านในเชิงมานุษยวิทยาดนตรี คือ “สำเนียงภาษาท้องถิ่นคือสิ่งกำหนดทำนองร้องเพลงพื้นบ้าน”

สังคมป่าตองในเพลงเปล เมื่อพิจารณาสังคมป่าตองปัจจุบันไม่มีพื้นที่ทำนา กิจกรรมการลงแขกจึงหายไปพร้อมกับการเกิดอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ธุรกิจโรงแรม สถานบริการสุขภาพ ร้านอาหาร เกิดขึ้นเพื่อรองรับนักท่องเที่ยวเป็นจำนวนมาก พื้นที่อาศัยรวมถึงไร่สวนของคนป่าตองถูกขายให้แก่นายทุน เพื่อใช้ประกอบกิจการ เหลือเพียงพื้นที่บางส่วนสำหรับอยู่อาศัย ความหลากหลายของผู้คนที่เดินทางเข้ามาอยู่อาศัยในป่าตองต่างวัฒนธรรม เมื่อมาอยู่รวมกันย่อมเกิดการแลกเปลี่ยนทางความคิด ส่งผลต่อการรับความคิดต่าง ๆ ไปปรับใช้ในการดำเนินชีวิต ทัศนคติ ความเชื่อวัฒนธรรมจึงเปลี่ยนไปตามสังคม อย่างเช่น การยกลูกสาวให้คนจีนเพราะมองว่าเป็นคนขยันในการทำงาน มีรายได้สูง ปัจจุบันกลายเป็นการมีอิสระทางความคิดของลูกในการเป็นผู้ตัดสินใจเลือกคู่ชีวิตช่วยกันทำมาหากิน ส่วนกิจกรรมทางน้ำและการประกอบอาชีพประมงกลายเป็นกิจกรรมการท่องเที่ยวทางธรรมชาติ เช่น การดำน้ำ การเล่นน้ำทะเล และการนั่งเรือชมธรรมชาติ ปัจจุบันมีการเพิ่มกิจกรรมที่มีความท้าทาย เช่น การขับเจ็ตสกี การเล่นเซิร์ฟ พาราเซลลิง พายเรือคายัคและเรือแคนู กิจกรรมกลางคืนปัจจุบัน ป่าตองกลายเป็นย่านสถานบันเทิง มีบาร์ ผับ และไนต์คลับจำนวนมากมายให้นักท่องเที่ยวเลือกใช้บริการ ซึ่งต่างจากในอดีตที่มักจะจัดปาร์ตี้เล็ก ๆ บริเวณที่พักในบรรยากาศสบาย ๆ การใช้ชีวิตของคนในครอบครัวป่าตองอดีตร่วมมือกันในการทำมาหากินใช้ชีวิตผสมผสานกับการท่องเที่ยวและยังคงรักษาวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมเอาไว้ ต่อมาเมื่อคนภายนอกเข้ามาประกอบอาชีพและลงทุนทำธุรกิจการท่องเที่ยวเป็นจำนวนมากขึ้น การใช้ภาษาถิ่นและคำศัพท์เก่า ความเข้าใจในความหมายเพลงเปล จึงเลือนหายไปพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของป่าตอง

เพลงเปลป่าตองในกรอบวรรณกรรมมุขปาฐะที่เป็นสุนทรียวัตถุ ช่วยให้เข้าใจโลกแห่งวัตถุกับโลกแห่งจิตใจที่ผสมผสานด้วยเนื้อหารูปแบบทางจิตใจหรือความคิดและเสียงรูปแบบทางประสาทสัมผัสแสดงถึงคตินิยมเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์ที่อยู่ร่วมในสังคมวัฒนธรรมเชิงประวัติศาสตร์และสุนทรียศาสตร์[11] สะท้อนความคิดผ่านประสบการณ์เดิมจากเหตุการณ์ในอดีต เรื่องเล่า (เพลงเปล) จึงเป็นสุนทรียวัตถุศึกษาที่มีสัญญะ (sign) สัญลักษณ์ (symbol) และอุปลักษณ์ (metaphor) การตีความรวมอยู่ด้วย การพิจารณาสถานะเรื่องเล่าด้วยการตั้งคำถามใครเป็นคนเล่าและใครเป็นผู้กระทำในส่วนของเรื่องเล่านั้นเป็นส่วนสำคัญต่อการตีความอัตลักษณ์[12]

---

[11] Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, trans. Sunanta Wannasin Bell (Bangkok: Bookscape, 2018), 65. (in Thai)

[12] Kongkrit Traiyawong, “Paul Ricoeur on Narrative Identity” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2007), 36-63. (in Thai)

ที่เจือปนไปด้วยอุดมการณ์ประสบการณ์ร่วมของกลุ่มคนผ่านความเชื่อ ศาสนา บุคคล ประเพณี โดยมีกระบวนการประกอบสร้าง[13] ตำแหน่งบทบาททางสังคมเป็นตัวกำหนดภาพลักษณ์บุคคลนั้นเป็นอะไรในสังคม (ครอบครัว) หรือสังคมให้บุคคลนั้นเป็นอะไร บทบาทของบุคคลจะเป็นตัวกำหนดความรู้สึกนึกคิด (attitudes) และพฤติกรรม (behaviors) สัมพันธ์กับความคาดหวังของสังคม เช่น การขับเพลงเปล ผู้ขับย่อมสวมบทบาทเป็นผู้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก มีความสามารถในการขับร้อง เป็นผู้นำความเชื่อที่มีการขับลำนำเข้าไปเกี่ยวข้องตามทัศนะของกลุ่มคนที่ตนสังกัดอยู่

Bibliography

Amatyakul, Poonpit. *Music Appreciation: Basic Knowledge of Thai Music for Appreciation*. Bangkok: Raksipp, 1986. (in Thai)

Chimnoo, Supaporn, Poonpit Amatyakul, and Nachaya Natchanawakul. "Studies of the Southern Lullaby, Je-Hay Dialect (Tak-Bai-Tumpat)." *Humanities Journal* 25, no. 1 (January-June 2018): 133-154. (in Thai)

Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Translated by Sunanta Wannasin Bell. Bangkok: Bookscape, 2018. (in Thai)

Kananurak, Mullika. *Lullaby Songs for Southern Thai Muslims*. Yala: Soem Printing, 1981. (in Thai)

Ketsiri, Kamol. *Music in Thai*. Bangkok: Prakaipruek, 1984. (in Thai)

Pakmaluk, Satit. "I-San Local Wisdom From Lullaby Ethnic Thai Lao, Thai Yoy, Phuthai, and Thai Nyaw in Sakon Nakhon Province." *Chophayom Journal* 26, no. 1 (January-June 2015): 23-34. (in Thai)

Parphatsorn, Phatooramphai. "Use of Nakhon Tritrueng Storytelling for Identity Building in Public Relations Work of Kamphaeng Phet Province." *Journal of Management Science Pibulsongkram Rajabhat University* 5, no. 1 (January-April 2023): 15-31. (in Thai)

Pinphuttasin, Sommai. *Phuket's Local Literature*. Phuket: Phuket Cultural Center, 1989. (in Thai)

Thongsakul, Rungrat. "Lullabies: Reflections Related to the Culture of Lamphi Subdistrict, Thai Mueang District, Phang Nga Province." *Journal of Roi Et Rajabhat University* 15, no. 3 (September-December 2021): 134-143. (in Thai)

Tkach, Anna. "Lullaby Songs and Their Role in the Context of Traditional Culture." Accessed May 10, 2020. https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168.

[13] Phatooramphai Parphatsorn, "Use of Nakhon Tritrueng Storytelling for Identity Building in Public Relations Work of Kamphaeng Phet Province," *Journal of Management Science Pibulsongkram Rajabhat University* 5, no. 1 (January-April 2023): 15-31. (in Thai)

Traiyawong, Kongkrit. “Paul Ricoeur on Narrative Identity.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2007. (in Thai)

Wongsatayanont, Charn. *Tourism Log of Phuket Province*. Bangkok: Rongpim Thongkamol, 2009. (in Thai)

Yodto, Raphin. *Stories from The Elders*. Phuket: Patong Municipal Education Office, 2009. (in Thai)

การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดนตรีพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา[1]

SAFEGUARDING AND SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF *PHIN PIA*: THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF LANNA, THAILAND[1]

กฤษฎิ์ เลกะกุล*

Great Lekakul*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม คุณค่า การดำรงอยู่และการสืบทอดของพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา โดยเป็นการศึกษาองค์ความรู้และการสืบทอดพิณเปี๊ยะจากศิลปินผู้เชี่ยวชาญพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนาจำนวน 9 คน ผลการศึกษาพบว่า

พิณเปี๊ยะ 1-5 สาย เสียงโอเวอร์โทนของสายป๊อกแบ่งออกเป็น 3 ตำแหน่งหลัก คือ โน้ต ซ ร ซ (G D G) หรือ ล ม ล (A E A) โดยเป็นเสียงคู่ 5 และคู่ 4 ตามลำดับ เปี๊ยะ 2-5 สาย กลุ่มแนวทำนองมีการตั้งสายป๊อกและสายจกในรูปแบบเสียงคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 คุณค่าของพิณเปี๊ยะในล้านนามีความเกี่ยวพันถึงความเชื่อทางศาสนาพุทธพราหมณ์ ความงดงามทางศิลปะลวดลาย และเสียงอันศักดิ์สิทธิ์ของพิณเปี๊ยะ

จากการศึกษาการสืบทอดพิณเปี๊ยะในปัจจุบัน พบว่า การสืบทอดพิณเปี๊ยะมีการกระจายตัวในดินแดนล้านนา ซึ่งแบ่งออกตามพื้นที่ได้ทั้งหมด 4 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มเชียงใหม่และลำพูน กลุ่มลำปาง กลุ่มเชียงรายและกลุ่มแพร่และน่าน จากการศึกษารูปแบบการสืบทอดพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา พบว่า การสืบทอดพิณเปี๊ยะมีรูปแบบที่หลากหลาย ประกอบด้วย การสืบทอดสายตรง การสืบทอดสายข้างเคียงและสายประยุกต์ การสืบทอดสายนักวิชาการและนักวิจัย การสืบทอดจากเทคโนโลยีและสื่อการสอน และการสืบทอดจากการสร้างบทบาทและหน้าที่ของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ การสืบทอดพิณเปี๊ยะในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงตามสังคมโลกาภิวัตน์โดยมีการสร้างอัตลักษณ์พิณเปี๊ยะที่หลากหลายเพื่อให้เสียงของพิณเปี๊ยะดำรงอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมดนตรีล้านนาต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ : พิณเปี๊ยะ / ล้านนา / การสืบทอด

---

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดนตรีพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานปลัดกระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ประจำปี พ.ศ. 2565

[1] This article is part of the research project Safeguarding and Sustainable Development of Phin Pia: The Intangible Cultural Heritage of Lanna, Thailand. Research grant was provided by Office of the Permanent Secretary, Ministry of Higher Education, Science, Research and Innovation (MHESI) 2022.

* อาจารย์ ดร. คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, g.lekakul@gmail.com

* Lecturer, Dr., Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, g.lekakul@gmail.com

Received 31/07/2567, Revised 03/09/2567, Accepted 19/09/2567

Abstract

Safeguarding and Sustainable Development of *Phin Pia*: The Intangible Cultural Heritage of Lanna, Thailand focuses on the identity of *phin pia* musical instrument in relation to its value and the sustainable development of *phin pia* in Lanna region. This research focuses on the core knowledge of nine *phin pia* musicians from Northern Thailand.

The Overtone spot of 1-5 string *phin pia* can be separated into three positions on string as G D G or A E A. The two-string *phin pia* includes *pok* and *jok* strings which both strings are tuned as an interval forth (G and C), the three-string *phin pia*, those are tuned as an interval fourth and second (A C D), while four-string *phin pia*, *pok* and *jok* strings are tuned as intervals fourth and fifth (A C D G) and the five-string *phin pia*, those are tuned as intervals fourth, fifth, and third (A C D G F) respectively. The value of *phin pia* relates to the Buddhism and Brahmanism, the beauty of art and design aesthetics, and the sacred sound of *phin pia*.

Exploring the sustainable development of *phin pia* at present shows the *phin pia* line of succession in Lanna region can be segregated into four groups including Chiang Mai - Lamphun, Lampang, Chiang Rai, and Phrae - Nan provinces. However, Chaing Mai - Lamphun and Lampang provinces are the main *phin pia* line of succession. The form of sustainable development of *phin pia* comprises tradition, adaptation, research, instructional media and technology, and role establishment of *phin pia* in the modern Lanna society. The sustainable development of *phin pia* has been developed by means of globalised world which established the variety of *phin pia* identity. This is related to the way of developing the role of *phin pia* in Lanna society and culture in the future.

Keywords: *Phin Pia* / Lanna / Sustainable Development

บทนำ

“พิณเปี๊ยะ” หรือเปี๊ยะ เป็นเครื่องดนตรีในดินแดนล้านนาที่ได้รับอิทธิพลจากพิณน้ำเต้าผ่านการเผยแผ่ศาสนาพราหมณ์ของอินเดียและศาสนาพุทธในอุษาคเนย์ เป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการผ่านการสืบทอดทางพิธีกรรมและวิถีชีวิตของชาวบ้านในดินแดนเอเชียและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เสียงของพิณเปี๊ยะนั้นมีความเป็นเอกลักษณ์ เกิดจากการใช้นิ้วดีดสายสร้างเสียงโอเวอร์โทน (overtone) ตามตำแหน่งต่าง ๆ พร้อมการใช้กะโหล้งหรือกะลาแนบอกในการเปิดปิดเพื่อให้เกิดการกำธรเสียงหรือสร้างเสียงสะท้อน กล่าวได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงถึงความชาญฉลาดของผู้สร้างที่ผู้เล่นต้องอาศัยทักษะทางดนตรีที่ดีจึงสามารถที่จะบรรเลงได้อย่างช่ำชองและสร้างเสียงอันไพเราะอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวจนเหมือนเสียงแห่งสวรรค์ พ่ออุ๊ยคำแปง โนจา ศิลปินเปี๊ยะที่มีชื่อเสียงได้กล่าวถึงพิณเปี๊ยะว่า เสียงเปี๊ยะเปรียบเสมือน “เด็งพันเมา” หรือเสียงระฆัง

ที่น่าหลงใหล[2] พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์ในการบรรเลงที่สร้างเสียงและเทคนิคที่โดดเด่นแตกต่างจากเครื่องดนตรีล้านนาชนิดอื่น ๆ ซึ่งมีบทบาทในการแสดงถึงวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมล้านนาที่แสดงถึงทักษะทางดนตรีและฐานะทางสังคมที่เหนือกว่าเครื่องดนตรีล้านนาประเภทอื่น ๆ โดยเฉพาะเป็นเครื่องดนตรีสำหรับชายหนุ่มที่เล่นเพื่อเกี้ยวสาวในยามค่ำคืนในหมู่บ้านที่เงียบสงัด

บทบาทของดนตรีพิณเปี๊ยะเริ่มซบเซาลงในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมไทย มีการออกนโยบายแห่งชาติการปฏิวัติวัฒนธรรม หรือ Cultural Mandates (พ.ศ. 2482-2485) โดยจอมพลแปลก พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2440-2507) ซึ่งมีนโยบายห้ามเล่นดนตรีไทยในพื้นที่สาธารณะ สร้างกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ขึ้นเพื่อควบคุมการแสดงดนตรี ส่งผลให้ดนตรีล้านนาถูกเพิกเฉยและซบเซาลง อีกทั้งการที่สังคมไทยรับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ามามาก และเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเบา สร้างเสียงได้ยาก จึงทำให้ความนิยมของพิณเปี๊ยะเสื่อมถอยลง ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญต่อการสืบทอดองค์ความรู้ของพิณเปี๊ยะในสังคมล้านนา

เจอรัล ไดค์ (Gerald P. Dyck) นักมานุษยดนตรีวิทยา ชาวอเมริกัน ได้เขียนบทความ “The Vanishing Pin Pia: An Ethnomusicological Photo Story”[3] ปี ค.ศ. 1975 (พ.ศ. 2518) อธิบายการทำงานภาคสนามของเขาที่ได้สัมภาษณ์และบันทึกเสียงพิณเปี๊ยะเพื่อเก็บข้อมูลในช่วงปี ค.ศ. 1967-1971 (พ.ศ. 2510-2514) ไดค์ได้ค้นพบว่าขณะนั้นศิลปินเปี๊ยะที่หลงเหลือในสังคมล้านนาเกือบสูญหายไป มีเพียงชายชราไม่กี่คนที่ยังสามารถบรรเลงได้ เมื่อบทความได้ตีพิมพ์จนได้รับความนิยม ทำให้เกิดกระแสอนุรักษนิยมท่ามกลางหมู่นักดนตรีและนักวิชาการ ทำให้เกิดการศึกษาและเรียนรู้พิณเปี๊ยะจนถึงปัจจุบัน จากการค้นพบของไดค์ทำให้เกิดการรื้อฟื้นความรู้เครื่องดนตรีเปี๊ยะจนได้รับการสนับสนุนมากมายจากศิลปินและนักวิชาการดนตรีล้านนา เช่น ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์ ถวัลย์ ดัชนี (ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ 2544) จรัล มโนเพ็ชร ฯลฯ ทำให้ภาพลักษณ์และเสียงของพิณเปี๊ยะแพร่หลายสู่สาธารณชน จากบทความของไดค์ทำให้นักวิชาการสายมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ชาวไทยและต่างชาติให้ความสำคัญกับงานวิจัยและบทความวิชาการพิณเปี๊ยะ เช่น บทความ “พิณเปี๊ยะ: เด็งพันเมาแห่งล้านนาไทย”[4] พ.ศ. 2538 ของประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ งานวิจัยด้านดนตรีและการฟ้อนล้านนา “Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand”[5] ของแอนดรูว์ ชาเรียรี (Andrew Shahriari) ค.ศ. 2001 (พ.ศ. 2544) จากมหาวิทยาลัยเคนต์สเตต (Kent State University) สหรัฐอเมริกา บทความ The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna “Heart Harp”[6]

---

[2] Prasit Leosiripong, “Pia: The Bell Mesmerising Sound in Lanna,” in *Pang Noja An Outstanding Award in Cultural Achievement, Performing Arts (Folk Music - Phin Pia)* (Chiang Rai: Office of the National Culture Commission, 1995), 74-77. (in Thai)

[3] Gerald P. Dyck, “The Vanishing Phia: An Ethnomusicological Photo Story,” in *Selected Reports in Ethnomusicology*, ed. David Morton (Los Angeles: University of California Los Angeles, 1975), 217-229.

[4] Prasit Leosiripong, “Pia: The Bell Mesmerising Sound in Lanna,” in *Pang Noja An Outstanding Award in Cultural Achievement, Performing Arts (Folk Music - Phin Pia)* (Chiang Rai: Office of the National Culture Commission, 1995), 74-77. (in Thai)

[5] Andrew Shahriari, “Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand” (PhD diss., College of Fine and Professional Arts of Kent State University, 2001), 144-152.

[6] Andrew McGraw, “The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna ‘Heart Harp’,” *Asian Music* 38, no. 2 (Summer-Autumn 2007): 115-142.

ค.ศ. 2007 (พ.ศ. 2550) ของแอนดรูว์ แม็กกรอว์ (Andrew McGraw) โดยสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเท็กซัส (University of Texas Press)

ถึงแม้ว่างานวิจัยที่ผ่านมาจะให้ข้อมูลที่น่าสนใจเกี่ยวกับความรู้พิณเปี๊ยะ แต่อย่างไรก็ตามองค์ความรู้ด้านการสืบทอดพิณเปี๊ยะในวัฒนธรรมล้านนากลับไม่ได้มีการศึกษาอย่างจริงจัง งานวิจัยหรือบทความส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับการรวบรวมข้อมูลเปี๊ยะทางประวัติศาสตร์ พื้นฐานความรู้ด้านการบรรเลงและบทบาทของพิณเปี๊ยะล้านนาในอดีต ซึ่งในความเป็นจริงองค์ความรู้ด้านการสืบทอดพิณเปี๊ยะนั้นมีความสำคัญทำให้เข้าใจแนวคิดขั้นพื้นฐานของการถ่ายทอดหรือสืบทอดภูมิปัญญาของพิณเปี๊ยะทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติจากรุ่นสู่รุ่นจากคนสู่คน ซึ่งมีความสัมพันธ์กับวิธีคิดวิธีการบรรเลงที่ให้ความสำคัญกับบทบาทของเปี๊ยะในวิถีล้านนาในอดีตจนถึงปัจจุบัน การสืบทอดพิณเปี๊ยะมีการเปลี่ยนแปลงขับเคลื่อนอยู่ตลอด อย่างเช่น กระแสความนิยมพิณเปี๊ยะเริ่มกลับมาช่วงปี พ.ศ. 2520 ที่รัฐบาลสนับสนุนนโยบายการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น ทำให้เกิดกระแสอนุรักษนิยมพิณเปี๊ยะกันอย่างกว้างขวาง ในช่วงปี พ.ศ. 2532-2540 เกิดการเปลี่ยนแปลงสังคมดนตรีล้านนาภายหลังการฟื้นฟูวัฒนธรรมล้านนาทำให้พิณเปี๊ยะได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไปมากขึ้นจนกลายเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมล้านนา และทำให้เกิดนักดนตรีล้านนารุ่นใหม่ เช่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ นายวิเทพ กันธิมา นายรักเกียรติ ปัญญายศ ฯลฯ ที่หันมาสืบทอดดนตรีพิณเปี๊ยะอย่างจริงจังจากพ่อครูเปี๊ยะที่เหลืออยู่ขณะนั้น เช่น พ่ออุ๊ยคำแปง พ่ออุ๊ยบุญมา และพ่ออุ๊ยวัน นักดนตรีเหล่านี้ได้เป็นผู้ถ่ายถอดความรู้พิณเปี๊ยะแก่นักดนตรีและนักศึกษาสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในภาคเหนือจนสามารถสร้างนักดนตรีรุ่นใหม่ขึ้นมาได้อย่างต่อเนื่อง การเรียนรู้พิณเปี๊ยะของนักดนตรีรุ่นใหม่ทำให้เห็นการขับเคลื่อนด้านการสืบทอดพิณเปี๊ยะที่มีการเปลี่ยนแปลง ศิลปินดนตรีล้านนามีการปรับตัวในการเรียนรู้และสืบทอดพิณเปี๊ยะทั้งทางตรงและทางอ้อมกับผู้สอนและกลุ่มนักดนตรี นอกจากนี้มีการสืบทอดองค์ความรู้ผ่านทางเทคโนโลยีสื่อออนไลน์และเทคโนโลยีดนตรีต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้มีความน่าสนใจในการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและเอกลักษณ์ของการสืบทอดดนตรีพิณเปี๊ยะที่นำมาสู่การพัฒนาการบรรเลงพิณเปี๊ยะที่หลากหลายในปัจจุบัน

ผู้วิจัยมีความสนใจในการสืบทอดดนตรีพิณเปี๊ยะในสังคมล้านนา โดยเฉพาะด้านลักษณะและรูปแบบของการสืบทอดพิณเปี๊ยะที่มีความเป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้องค์ความรู้ดนตรีพิณเปี๊ยะมีการพัฒนาและมีการขับเคลื่อนในดินแดนล้านนา เป็นที่น่าสนใจใคร่รู้ว่าการสืบทอดทางวัฒนธรรมของพิณเปี๊ยะจากอดีตสู่ปัจจุบันมีลักษณะและรูปแบบอย่างไร และส่งผลต่อบทบาทและการดำรงอยู่ของพิณเปี๊ยะในสังคมล้านนาอย่างไรในปัจจุบัน งานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยต้องการศึกษาการสืบทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของพิณเปี๊ยะ โดยเป็นการศึกษาพิณเปี๊ยะในพื้นที่ดินแดนล้านนาที่ปรากฏวัฒนธรรมพิณเปี๊ยะ ผู้วิจัยหวังว่าองค์ความรู้ที่ได้จากงานวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการศึกษารูปแบบการสืบทอดพิณเปี๊ยะซึ่งจะนำมาสู่การสร้างความเข้าใจในบทบาทและการดำรงอยู่ของพิณเปี๊ยะในสังคมและวัฒนธรรมล้านนาในปัจจุบันและอนาคต

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและคุณค่าของพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา
2. เพื่อศึกษาการดำรงอยู่และการสืบทอดของพิณเปี๊ยะ

วิธีการวิจัย

งานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้ใช้หลักการทางมานุษยดนตรีวิทยาโดยเน้นหลักการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ผู้วิจัยศึกษางานวิจัยและบทความด้านประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนา การศึกษาดนตรีพิณเปี๊ยะในประเทศและต่างประเทศ และการเปลี่ยนแปลงของพิณเปี๊ยะและสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ศิลปินผู้เชี่ยวชาญพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนาภาคเหนือ 9 คน อาทิ นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม นายภานุทัต อภิชนาธง รองศาสตราจารย์ลิปิกร มาแก้ว ดร.พิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส นายไกรทอง ณ ลำปาง นายธวัชชัย ทำทอง พระมหาธนพล ธมฺมพโล นายจีรศักดิ์ ธนูมาศ และนายดนุพล อุดดง โดยได้สัมภาษณ์เกี่ยวกับลักษณะทางกายภาพ กลุ่มแนวทำนอง คุณค่าของพิณเปี๊ยะ และศึกษาลักษณะการสืบทอดดนตรีพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนา จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบจัดกลุ่มและเปรียบเทียบเพื่อทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ถึงเอกลักษณ์การสืบทอดของพิณเปี๊ยะที่มีความสัมพันธ์กับการดำรงอยู่และคุณค่าของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีและวัฒนธรรมล้านนา

ผลการวิจัย

พิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนาที่ใช้บรรเลงในปัจจุบันมีตั้งแต่ 1-5 สาย (เปี๊ยะสายเดียว เปี๊ยะ 2 สาย 3 สาย 4 สาย และ 5 สาย) โครงสร้างลักษณะทางกายภาพ องค์ประกอบของพิณเปี๊ยะ ประกอบด้วย หัวเปี๊ยะ กันเปี๊ยะ หลักเปี๊ยะ กะโหล้ง ก๊ำอก ไม้เก็น สายฮัด สายเปี๊ยะ และสายหน่อง ส่วนประกอบต่าง ๆ ทำหน้าที่ช่วยสร้างและเสริมเสียงของพิณเปี๊ยะให้มีความไพเราะดังกังวาน มีความสัมพันธ์กับกลุ่มแนวทำนองของพิณเปี๊ยะซึ่งเป็นตัวแปรสำคัญในการสร้างเสียงพิณเปี๊ยะให้มีความไพเราะดังกังวาน และมีความหลากหลายจนเกิดความเป็นเอกลักษณ์

จากการศึกษากลุ่มแนวทำนองของพิณเปี๊ยะจากศิลปินเปี๊ยะ พบว่า เปี๊ยะ 2 สาย ถึง 5 สาย มีการตั้งสายป๊อกและสายจกเป็นคู่ 4 คู่ 5 (ลูก 4 และลูก 3) และคู่ 3 เปี๊ยะ 2 สาย ตั้งสายป๊อกและสายจกเป็นคู่ 4 (ลูก 4) คือ เสียงซอล หรือ โน้ต “ซ” (G) และเสียงโด หรือโน้ต “ด” (C) เปี๊ยะ 3 สาย ตั้งสายป๊อกและสายจกเป็นคู่ 4 (ลูก 4) และคู่ 2 โดยสายป๊อกและสาย 3 เป็นคู่ 4 และสาย 2 และสาย 3 เป็นคู่ 2 เสียงสายเปล่าทั้ง 3 สาย คือ โน้ต “ล ด ร” (A C D) ในขณะที่เปี๊ยะ 4 สาย ตั้งสายป๊อกและสายจกเป็นทั้งคู่ 4 และคู่ 5 (ลูก 4 และลูก 3) โดยสายป๊อกและสาย 3 เป็นคู่ 4 และสาย 2 และสาย 4 เป็น คู่ 5 ดังนั้น เสียงของสายเปล่าทั้ง 4 สาย คือ โน้ต “ล ด ร ซ” (A C D G) ในขณะที่เปี๊ยะ 5 สาย ตั้งสายป๊อกและสายจกเป็นคู่ 4 คู่ 5 และคู่ 3 สายป๊อกและสาย 3 เป็นคู่ 4 สาย 2 และสาย 4 เป็นคู่ 5 และสาย 3 และสาย 5 เป็นคู่ 3 เสียงของสายเปล่าทั้ง 4 สาย คือ โน้ต “ล ด ร ซ ฟ” (A C D G F)

เปี๊ยะ 1-5 สาย มีการดีดเสียงป๊อกหรือเสียงโอเวอร์โทน (overtone) ที่เป็นเอกลักษณ์ตามตำแหน่งจุดของสายป๊อกต่าง ๆ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ตำแหน่งหลัก โดยเป็นเสียงคู่ 5 และคู่ 4 ตามลำดับ เปี๊ยะสายเดียวและ 2 สาย การป๊อกสายเปล่าจากเสียงต่ำไปสูงตามตำแหน่ง คือ โน้ต “ซ ร ซ๋” (G D G) ในขณะที่เปี๊ยะ 3, 4, 5 สาย การป๊อกสายเปล่าจากเสียงต่ำไปสูงตามตำแหน่ง คือ โน้ต “ล ม ล๋” (A E A) ในการไล่ระดับเสียง เปี๊ยะไล่ระดับเสียงโดยใช้นิ้วมือขวาป๊อกไปพร้อมกับกดสายป๊อกด้วยนิ้วชี้หรือนิ้วกลางมือซ้ายตามตำแหน่งบนสายป๊อก ซึ่งสามารถทำให้เกิดระดับเสียงที่แตกต่างกัน เปี๊ยะสายเดียวและ 2 สาย มีการไล่ระดับเสียงในแต่ละตำแหน่งหลัก คือ ซ/ล/ท ร/ม/ฟ ซ๋/ล๋/ท๋ ส่วนเปี๊ยะ 3, 4, 5 สาย มีการไล่ระดับเสียงในแต่ละตำแหน่งหลัก คือ ล/ท/ด ม/ฟ/ซ

ล/ท/ด[7] (ดูตัวอย่าง Figure 1 และ 2 ประกอบ) นอกจากนี้ในการบรรเลงเปี๊ยะ 2-5 สาย นิยมบรรเลงสลับกันระหว่างสายป๊อกและสายจก พร้อมกับการเปิดปิดของกะโหล้งหรือกะลาของเปี๊ยะ เพื่อให้เสียงมีความดังกังวานต่อเนื่อง

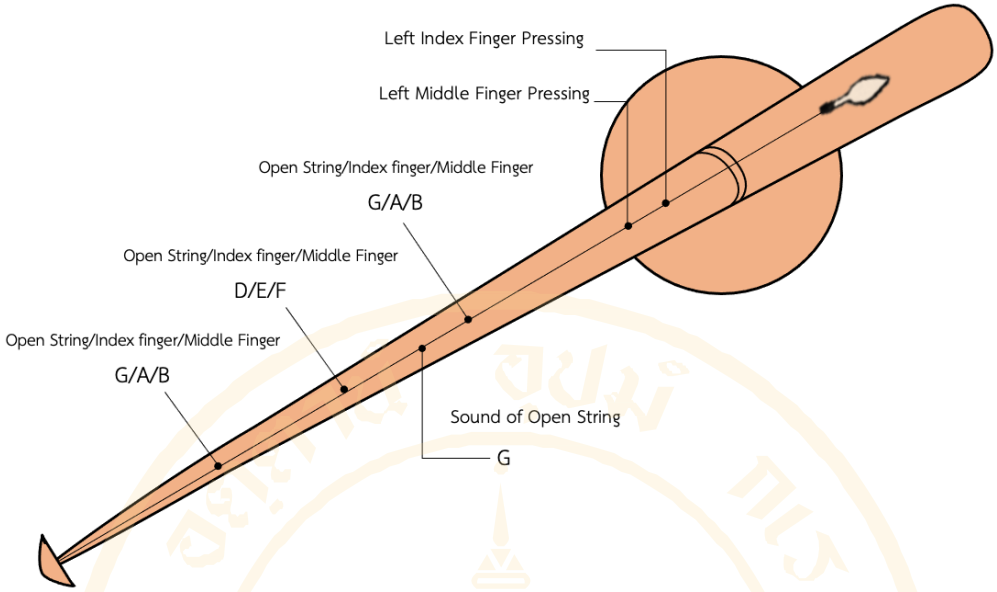


Figure 1 Overtone and Finger Positions of One String *Phin Pia*

Source: by author

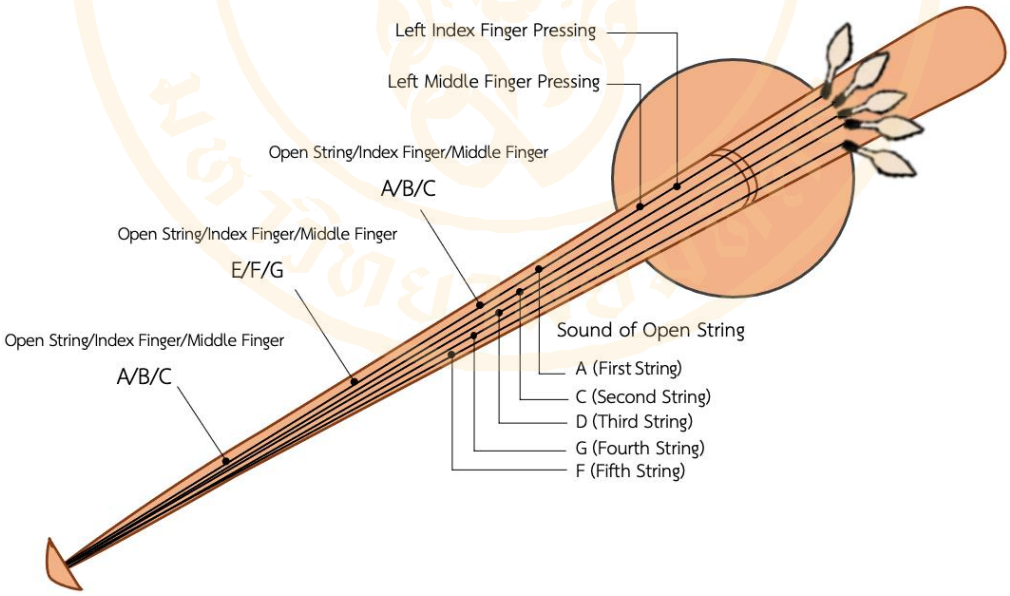


Figure 2 Overtone and Finger Positions of Five String *Phin Pia*

Source: by author

[7] Most *phin pia* musicians prefer to use Thai music notation to communicate to each other and to analyse music rather than western one. Since *phin pia* does not have standard tuning, the Thai music note such as ด ร ม ฟ (C D E F) in this research is not the same value as western music tuning, but it is relatively close in some point to be used to describe *phin pia* tuning system.

พิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนาเป็นเครื่องดนตรีที่ศิลปินนักดนตรีและนักวิชาการล้านนาให้คุณค่าในเชิงสังคมวัฒนธรรมและสุนทรียศาสตร์ พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงถึงอัตลักษณ์และวัฒนธรรมของดนตรีล้านนา โดยเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในการเกี้ยวพาราสีหญิงสาวหรือการแอ่วสาว พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงถึงอัตลักษณ์ที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพทางเสียง โดยเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างเสียง “ป๊อก” หรือเสียง “โอเวอร์โทน” ที่มีการกำธรของเสียง เป็นเสียงที่มีลักษณะเหมือนเสียงระฆังหรือฆ้อง ดังคำที่ว่า เสียงของพิณเปี๊ยะเหมือน “เด็งพันเมา” หรือระฆังที่น่าหลงใหล ซึ่งหมายถึงใครที่ได้มาฟังและสัมผัสพิณเปี๊ยะจะเกิดความหลงใหลในเสียง พิณเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงถึงตัวตนของผู้เล่นที่สามารถส่งต่ออารมณ์หรือความสุนทรียะให้แก่คนอื่นได้ และศิลปินเปี๊ยะมีความเชื่อว่าเสียงพิณเปี๊ยะที่ดังกังวานเปรียบเสมือนกับเสียงทิพย์ที่สื่อสารกับเทพเทวดา เป็นเสียงแห่งความศักดิ์สิทธิ์ พิณเปี๊ยะมีความงดงามในด้านรูปทรงและการออกแบบหัวเปี๊ยะเป็นงานศิลปะที่ผสมทั้งความงามและความเชื่อทางศาสนาพุทธและพราหมณ์ โดยหัวเปี๊ยะส่วนใหญ่นิยมทำเป็นรูปสัตว์หิมพานต์หรือสัตว์ชั้นสูงในวรรณคดีและศาสนา เช่น หัวนกหัสดีลิงค์ หัวคชสิงห์ หัวหงส์ หัวช้าง เป็นต้น หัวเปี๊ยะนกหัสดีลิงค์ได้แฝงความเชื่อทางล้านนาเป็นหัวนกสวรรค์ที่มีหัวเป็นช้างทำหน้าที่เป็นพาหนะให้แก่ดวงจิตวิญญาณของผู้มีบุญญาธิการขึ้นสู่สรวงสวรรค์ เป็นความเชื่อทางล้านนาที่มีความเป็นมงคลที่ผู้ถือครองพิณเปี๊ยะเป็นผู้มีบุญที่สามารถข้ามวัฏสงสารไปสู่นิพพาน สิ่งเหล่านี้บอกถึงพัฒนาการของเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะที่ต้องการความศักดิ์สิทธิ์ ทั้งความเป็นเสียงศักดิ์สิทธิ์ รูปลักษณ์ศักดิ์สิทธิ์ และนามศักดิ์สิทธิ์

จากการศึกษาการสืบทอดพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา พบว่า การสืบทอดพิณเปี๊ยะในปัจจุบันส่วนใหญ่มาจากสายพ่อครูที่เป็นหลักสำคัญ ได้แก่ พ่ออุ๊ยคำแปง โนจา พ่ออุ๊ยบุญมา ไชยมะโน และพ่ออุ๊ยหมื่น พรมตัน โดยพ่อครูเหล่านี้เป็นต้นแบบในการถ่ายทอดความรู้ให้ศิลปินเปี๊ยะล้านนาที่มีชื่อเสียงที่ทำให้มีการสืบทอดพิณเปี๊ยะล้านนามาถึงปัจจุบัน อาทิ นายวิเทพ กันธิมา นายรักเกียรติ ปัญญายศ นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม รองศาสตราจารย์ลิปิกร มาแก้ว นายธวัชชัย ทำทอง ดร.พิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส ฯลฯ จากการศึกษาข้อมูลสายการสืบทอดดนตรีพิณเปี๊ยะ พบว่า การสืบทอดพิณเปี๊ยะมีการกระจายตัวตามจังหวัดต่าง ๆ ในดินแดนล้านนา ซึ่งสามารถแบ่งออกตามพื้นที่ได้ทั้งหมด 4 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มเชียงใหม่และลำพูน กลุ่มลำปาง กลุ่มเชียงราย และกลุ่มแพร่และน่าน

การสืบทอดสายเชียงใหม่และลำพูน ในปัจจุบันถือว่าเป็นสายหลักสำคัญในการสืบทอดพิณเปี๊ยะล้านนา ทั้งนี้เกิดจากกระแสการอนุรักษ์และสืบทอดพิณเปี๊ยะหลังจากมีการค้นพบพ่ออุ๊ยผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญพิณเปี๊ยะ อย่างพ่ออุ๊ยคำแปง โนจา และพ่ออุ๊ยบุญมา ไชยมะโน นักดนตรีจากเชียงใหม่และลำพูนมากมายต่างไปร่ำเรียนการดีดพิณเปี๊ยะกับพ่ออุ๊ยทั้งสอง มีผลทำให้องค์ความรู้พิณเปี๊ยะในจังหวัดเชียงใหม่และลำพูนมีการสืบทอดและประยุกต์ตามเทคนิคและความถนัดของนักดนตรี ซึ่งทำให้รูปแบบการบรรเลงพิณเปี๊ยะมีความหลากหลาย มีการพัฒนาเทคนิค การป๊อกเปี๊ยะ การเขี่ยสาย การเปิดปิดกะโหล้ง และเทคนิคพิเศษในการสร้างทำนองที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล การสืบทอดพิณเปี๊ยะในกลุ่มเชียงใหม่ ลำพูนในปัจจุบัน ประกอบด้วยสายการสืบทอดหลักของศิลปินและสล่าทำเครื่องดนตรี เช่น นายภานุทัต อภิชนาธง นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม รองศาสตราจารย์ลิปิกร มาแก้ว ดร.พิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส และนายดนุพล อุดดง

การสืบทอดพิณเปี๊ยะสายลำปาง กล่าวได้ว่าเป็นสายหลักสำคัญอีกสายหนึ่งของการสืบทอดพิณเปี๊ยะล้านนาในปัจจุบัน ภายหลังจากกระแสการอนุรักษ์และสืบทอดพิณเปี๊ยะในล้านนาได้มีการค้นพบพ่ออุ๊ยผู้มีความรู้ในพิณเปี๊ยะ 4 สาย เช่น พ่ออุ๊ยบุญมา ไชยมะโน พ่ออุ๊ยอ้าย แปงเสน พ่ออุ๊ยจิ่น แก้วปินใจ พ่ออุ๊ยมา แก้วปินใจ โดยเฉพาะพ่ออุ๊ยบุญมา ไชยมะโน ที่เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการดีดพิณเปี๊ยะ 4 สาย ในจังหวัดลำปาง พ่ออุ๊ยบุญมากลายเป็นตัวแทนสายการสืบทอดพิณเปี๊ยะหลักของจังหวัดลำปาง โดยมีลักษณะการบรรเลงพิณเปี๊ยะที่โดดเด่นแต่เรียบง่าย มีสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์แบบโบราณ สิ่งนี้มีผลทำให้องค์ความรู้พิณเปี๊ยะในจังหวัดลำปางมีการสืบทอดอนุรักษ์และได้รับการพัฒนาจากนักดนตรีที่ได้มาศึกษา จากการสืบค้นและสัมภาษณ์ศิลปินพิณเปี๊ยะล้านนาในปัจจุบัน พบว่า การสืบทอดพิณเปี๊ยะในจังหวัดลำปางในปัจจุบันมีสายการสืบทอดหลักของศิลปินนายธวัชชัย ทำทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิทธิธรรม และนายไกรทอง ณ ลำปาง

การสืบทอดพิณเปี๊ยะสายเชียงราย การสืบทอดในจังหวัดเชียงรายได้มีการค้นพบพ่ออุ๊ยคำแปง โนจา ศิลปินพิณเปี๊ยะที่หลงเหลืออยู่ ซึ่งพ่ออุ๊ยคำแปงได้อพยพจากลำพูนมาอยู่ที่เชียงราย ทำให้เห็นสายการสืบทอดในเชียงรายที่ได้มีการพัฒนาสืบทอดต่อจากคนรุ่นก่อนที่มาจากพื้นที่ต่าง ๆ เช่นเดียวกับการค้นพบพ่ออุ๊ยหมื่นพรมตัน ผู้ซึ่งสืบทอดทางพิณเปี๊ยะโบราณจากบรรพบุรุษพ่ออุ๊ยหม่อนซาว ผู้เลี้ยงช้างให้แก่พญาวงศ์ เจ้าเมืองเวียงชัย จังหวัดเชียงราย ซึ่งทางเปี๊ยะของพ่ออุ๊ยหมื่นเป็นการบรรเลงแบบพิณโบราณดั้งเดิม การสืบทอดพิณเปี๊ยะในกลุ่มจังหวัดเชียงรายในปัจจุบันประกอบด้วยสายการสืบทอดของ ดร.พิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส (ขวัญชัย หน่อขัด) ว่าที่ร้อยตรี ศาทิตย์ ประเสริฐ ครูโรงเรียนพานพิทยาคม พ.ต. จักรพันธ์ ม่วงคร้าม นายทหารกรมยุทธการทหารบก และนายเสรี ชุ่มไชยา

การสืบทอดพิณเปี๊ยะในจังหวัดแพร่และน่าน เป็นกลุ่มสายพิณเปี๊ยะที่มีการกระจายตัวและการสืบทอดพิณเปี๊ยะที่ไม่ชัดเจน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะแพร่และน่านไม่ใช่หัวเมืองหลักของล้านนา อย่างไรก็ตามจากการศึกษาการสืบทอดพิณเปี๊ยะ พบว่า การสืบทอดพิณเปี๊ยะในจังหวัดแพร่และน่านเป็นการสืบทอดจากศิลปินที่ได้ศึกษาพิณเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย จากเชียงใหม่และลำปาง และได้พัฒนามาเป็นแบบฉบับของตัวเอง จากการสืบค้นและสัมภาษณ์ศิลปินพิณเปี๊ยะล้านนาในปัจจุบัน พบว่า การสืบทอดพิณเปี๊ยะในจังหวัดแพร่และน่านในปัจจุบันมีสายการสืบทอดหลักจากศิลปินและสล่าทำเครื่องดนตรี เช่น นายจีรศักดิ์ ธนูมาศ และพระมหาธนพล ธมฺมพโล

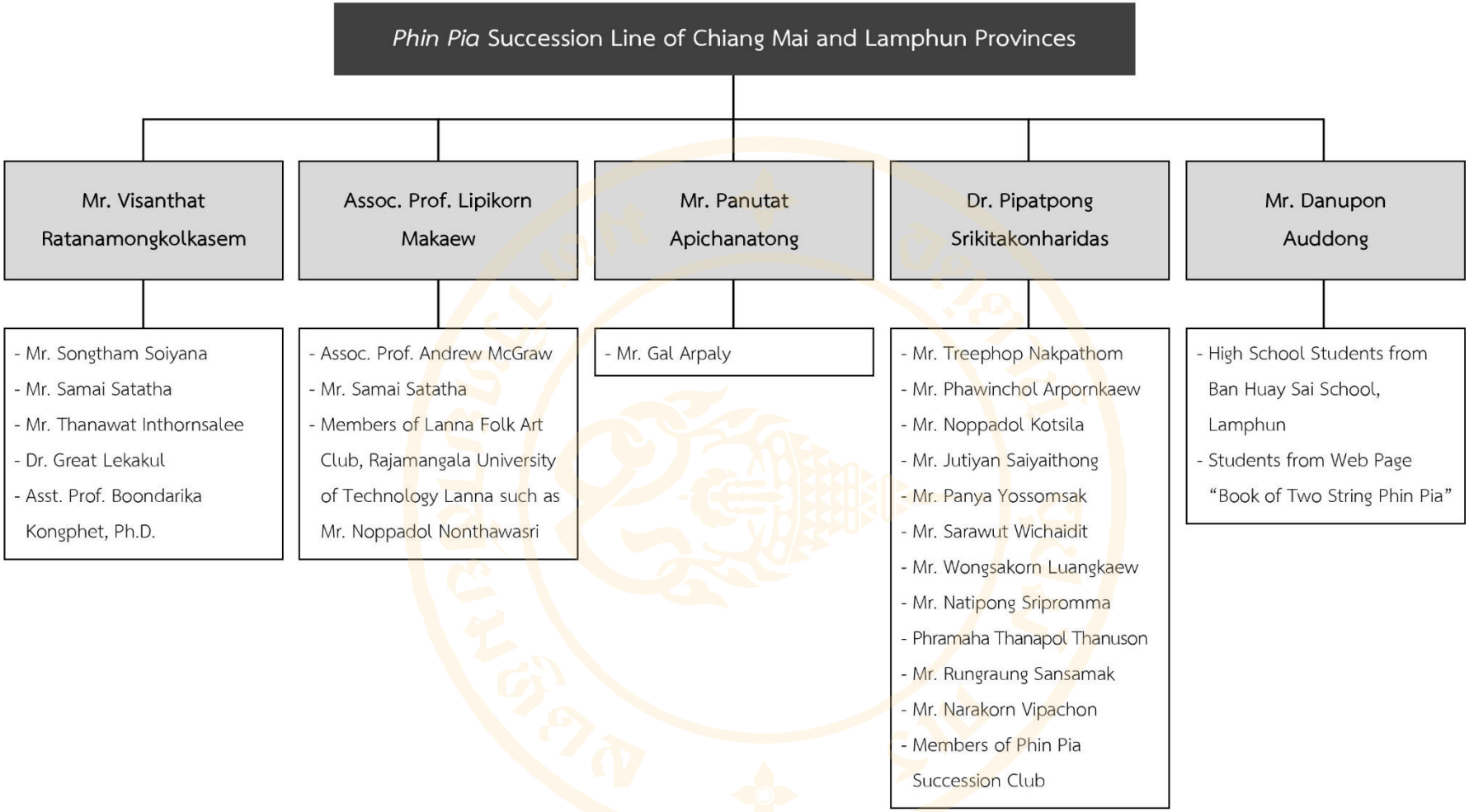


Figure 3 Example of *Phin Pia* Succession Line of Chiang Mai and Lamphun Provinces

Source: by author

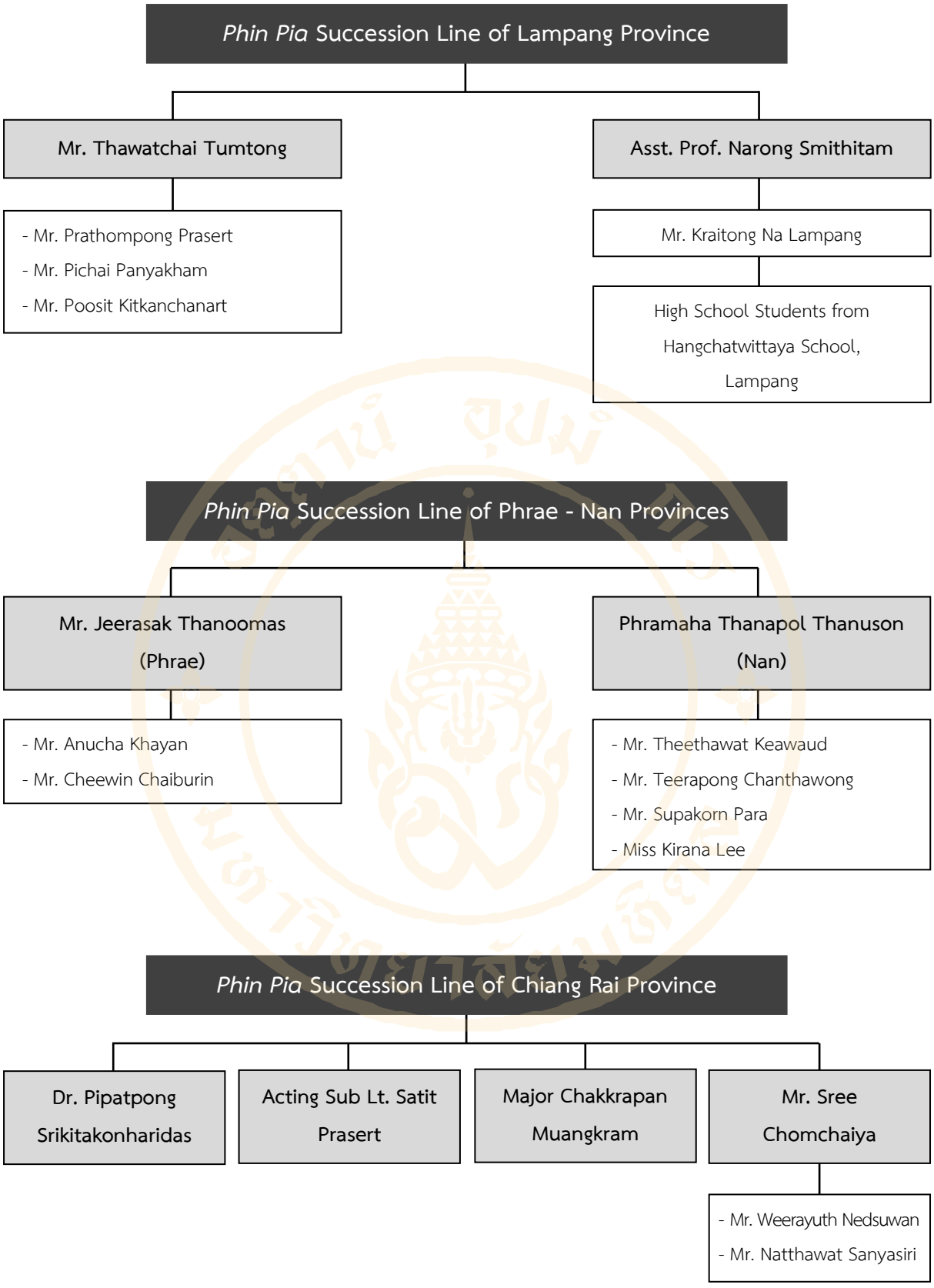


Figure 4 Example of *Phin Pia* Succession Line of Lampang, Phrae - Nan, and Chiang Rai Provinces

Source: by author

จากการศึกษารูปแบบการสืบทอดพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนาในปัจจุบัน พบว่า การสืบทอดพิณเปี๊ยะมีรูปแบบที่หลากหลาย ประกอบด้วย การสืบทอดสายตรง การสืบทอดสายข้างเคียงและสายประยุกต์ การสืบทอดสายนักวิชาการและนักวิจัย การสืบทอดจากเทคโนโลยีและสื่อการสอน และการสืบทอดจากการสร้างบทบาทและหน้าที่ของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ ซึ่งการสืบทอดทั้งหลายเหล่านี้เป็นการสืบทอดพิณเปี๊ยะทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยมีการปรับตัวตามโลกยุคโลกาภิวัตน์และสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ที่มีความหลากหลาย การสืบทอดพิณเปี๊ยะสายตรง เป็นการสืบทอดพิณเปี๊ยะโดยตรงกับพ่ออุ๊ยหรือครูผู้สอน โดยเป็นรูปแบบการเรียนการสอนดั้งเดิมที่มีการเรียนดนตรีจากการสังเกต ดูและฟังผู้สอนแล้วปฏิบัติตาม ซึ่งเป็นการเรียนอาศัยความจำเป็นหลัก ในขณะที่การสืบทอดสายข้างเคียงและสายประยุกต์ เป็นการสืบทอดจากลูกศิษย์ของครูหรือพ่ออุ๊ยอีกที ซึ่งทำให้รูปแบบของการบรรเลงพิณเปี๊ยะอาจมีรูปแบบหรือพัฒนาการที่เปลี่ยนไปจากครูผู้สอนต้นสาย แต่ยังคงไว้ซึ่งเทคนิคและหลักในการบรรเลงพิณเปี๊ยะแบบเดิม การสืบทอดสายประยุกต์เป็นการสืบทอดพิณเปี๊ยะของลูกศิษย์ทั่วไปที่ไม่ได้มีโอกาสเรียนกับครูผู้สอนหรือพ่ออุ๊ยได้ตลอด เนื่องจากมีข้อจำกัดในเรื่องเวลาและการเดินทางในการเรียน เป็นการสืบทอดจากการจดจำวิธีการบรรเลงและเทคนิคพิณเปี๊ยะบางอย่างของครูผู้สอน เพื่อนำไปประยุกต์เข้ากับวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะของตัวเอง

การสืบทอดพิณเปี๊ยะสายนักวิชาการและนักวิจัย เป็นการสืบทอดพิณเปี๊ยะจากบุคคลที่มาสัมภาษณ์ศิลปินพิณเปี๊ยะเพื่อเก็บข้อมูลทำงานวิจัย นักวิชาการหรือนักวิจัยด้านดนตรีหรือวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้ถือว่าเป็นบุคคลที่สืบทอดองค์ความรู้พิณเปี๊ยะในแนวลึก เป็นการสืบทอดในยุคสมัยใหม่ของระบบการศึกษาที่นักวิชาการดนตรี อย่างเช่น ศาสตราจารย์แอนดรูว์ ชาเรียรี (Professor Andrew Shahriari) มหาวิทยาลัยเคนต์สเตต (Kent State University) รองศาสตราจารย์แอนดรูว์ แม็กกรอว์ (Associate Professor Andrew McGraw) มหาวิทยาลัยริชมอนด์ (University of Richmond) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ฯลฯ ต่างมาศึกษาและเรียนรู้พิณเปี๊ยะกันอย่างแพร่หลาย นักวิจัยสืบทอดพิณเปี๊ยะจากการศึกษาและวิเคราะห์องค์ความรู้พิณเปี๊ยะจากการสัมภาษณ์ศิลปินและบุคคลข้อมูล การลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามเป็นการเก็บข้อมูลรอบด้าน ทั้งประวัติศาสตร์ แนวคิด ความเชื่อ รูปแบบการบรรเลง หน้าที่และการประยุกต์ใช้พิณเปี๊ยะในบริบทสังคมดนตรีล้านนาทั้งในอดีตและปัจจุบัน นอกจากนี้มีการบันทึกภาพและเสียงของศิลปินและการบรรเลงพิณเปี๊ยะทั้งในรูปแบบไฟล์เสียงและวิดีโอเพื่อสืบทอดให้คนรุ่นต่อไป

การสืบทอดพิณเปี๊ยะจากเทคโนโลยีและสื่อการสอน เป็นการสืบทอดพิณเปี๊ยะในยุคที่ระบบการศึกษาดนตรีมีการพัฒนาหลักการสอนและสื่อการสอนมากขึ้นตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไป เป็นการเรียนรู้ดนตรีในโลกโลกาภิวัตน์ที่ความรู้ทุกอย่างถูกเชื่อมต่อกัน โดยเฉพาะการสืบทอดพิณเปี๊ยะที่มีการพัฒนาจากการเรียนรู้พิณเปี๊ยะจากโน้ตเพลงและสื่อเทคโนโลยีการบันทึกเสียง เช่น เทปคาสเซ็ต วิดีโอซีดี จนมาถึงการเรียนรู้จากเทคโนโลยีดิจิทัลและสื่อสังคมออนไลน์ เช่น Facebook และ YouTube มาเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ความรู้พิณเปี๊ยะ นอกจากนี้มีการสืบทอดพิณเปี๊ยะโดยสร้างบทบาทและหน้าที่ของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่ นักดนตรีได้พยายามสร้างบทบาทของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาโดยให้พิณเปี๊ยะมีส่วนร่วมในการพัฒนาวงดนตรีล้านนาร่วมสมัย อย่างเช่น วงช้างสะตน วงลายเมือง วงช่อคำ วงแสนหลวง วงเดอะระมิงค์ ฯลฯ นอกจากนี้มีการนำพิณเปี๊ยะเข้ามามีบทบาทในวงออร์เคสตราร่วมสมัย เช่น เพลงเรื่องเล่าตำนานล้านนา

(Ballad of Lanna) คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ. 2564 และดนตรีร่วมสมัยประกอบละครเวที Tera เถระ ละครแห่งความตาย เป็นส่วนหนึ่งของโครงการละครร่วมสมัยเทราเซีย (Terasia) พ.ศ. 2563-2567 เป็นต้น การสร้างบทบาทหน้าที่พิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่แสดงให้เห็นว่าการสืบทอดพิณเปี๊ยะในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมที่ต้องการพัฒนาหลักการสอนดนตรีรูปแบบใหม่ เทคโนโลยีที่ทันสมัย และการสร้างบทบาทหน้าที่ของพิณเปี๊ยะที่ตอบรับต่อกระแสของสังคมล้านนาที่มีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมล้านนาเพื่อการสืบทอดวัฒนธรรมล้านนาให้คงอยู่ต่อไปในปัจจุบันและอนาคต

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาลักษณะทางกายภาพและองค์ประกอบของพิณเปี๊ยะที่มีการสืบทอดของศิลปินทั้ง 9 คน พบว่า พิณเปี๊ยะในล้านนาที่ใช้บรรเลงในปัจจุบันมีตั้งแต่ 1-5 สาย (เปี๊ยะสายเดียว เปี๊ยะ 2 สาย 3 สาย 4 สาย และ 5 สาย) พิณเปี๊ยะที่นิยมบรรเลงในล้านนาเป็นพิณเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย การบรรเลงพิณเปี๊ยะสายเดียว 3 สาย และ 5 สาย ส่วนใหญ่เป็นความชอบของศิลปินส่วนตัวที่แฝงไว้ด้วยความเชื่อและปรัชญาในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ พิณเปี๊ยะสายเดียว ศิลปินเปี๊ยะมีความเชื่อเรื่องพัฒนาการของพิณเปี๊ยะว่าเริ่มแรกมาจากพิณสายเดียว โดยมีการสืบทอดมาจากประเทศอินเดียและได้สืบทอดต่อกันมาในดินแดนสุวรรณภูมิ อย่างเช่น กระแสเดียว หรือพิณน้ำเต้า พิณสายเดียวของประเทศกัมพูชาที่ใช้ในวงโหรี และเนื่องจากเอกลักษณ์ของพิณเปี๊ยะ คือ การป๊อกหรือการทำเสียงโอเวอร์โทนบนสายป๊อกเป็นหลักสายเดียว ศิลปินเปี๊ยะจึงนิยมเล่นพิณเปี๊ยะสายเดียวในฐานะความเป็นพิณแบบดั้งเดิม พิณเปี๊ยะ 3 สาย เป็นพิณเปี๊ยะที่รวมเอาเทคนิคของพิณเปี๊ยะ 2 สาย และ 4 สาย มาประยุกต์เข้าด้วยกัน ศิลปินเปี๊ยะที่ชอบบรรเลงมีความเชื่อเกี่ยวกับการดีดพิณสามสายของพระอินทร์ ก่อนที่พระพุทธเจ้าจะตรัสรู้ ที่อธิบายถึงสายที่ตึงเกินไปอาจขาด สายที่หย่อนเกินไปไม่ไพเราะ สายที่ตึงเหมาะสมนั้นพอดีมีเสียงไพเราะ เป็นการอธิบายถึงการเดินทางสายกลาง ส่วนพิณเปี๊ยะ 5 สายนั้น ถึงแม้ว่าจะมีสายที่มากบรรเลงยาก และไม่เป็นที่นิยม แต่ศิลปินบางท่านมีความเชื่อว่าเป็นพิณของโบราณที่มีการบรรเลงในสมัยก่อน ด้วยเหตุนี้จึงพยายามอนุรักษ์และนำมาเล่นรวมวงกันในวงเปี๊ยะ

พิณเปี๊ยะในปัจจุบันมีรูปทรงลักษณะทางกายภาพที่ดูสวยงามมากกว่าพิณเปี๊ยะสมัยก่อน อาจมองได้ถึงพัฒนาการของพิณเปี๊ยะในปัจจุบันที่มีการตกแต่งลวดลายที่สวยงาม การเลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ในการทำเปี๊ยะที่มีคุณภาพ ที่มีผลต่อเสียงเปี๊ยะที่ดังและมีความไพเราะ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสัดส่วนขององค์ประกอบของเปี๊ยะ พิณเปี๊ยะของศิลปินแต่ละคนนั้นจะมีสัดส่วนและเสียงที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจในเสียงที่สมบูรณ์ในความคิดของศิลปิน ซึ่งส่วนประกอบต่าง ๆ ของพิณเปี๊ยะต่างมีความสัมพันธ์ในการให้เสียงเปี๊ยะมีความกังวานดังไพเราะ โดยเฉพาะหัวพิณเปี๊ยะที่นอกจากมีลวดลายที่ออกแบบเป็นรูปสัตว์ชั้นสูงในวรรณคดีที่มีความหลากหลายแล้ว ยังมีสัดส่วนและขนาดที่ทำให้เสียงพิณเปี๊ยะดังไพเราะเหมาะกับพิณเปี๊ยะแต่ละสาย การเลือกใช้ไม้ในการทำเปี๊ยะ เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะเกลือ การเลือกขนาดและชนิดของกะโหล้ง การเลือกใช้สายพิณเปี๊ยะทั้งสายขิมและสายกีตาร์ และการเลือกใช้เชือกหรือสายทองแดงในการเป็นสายหน่องยึดสายเปี๊ยะสายจกที่ 2, 3 และ 4 สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้มีความสัมพันธ์กับระบบเสียงของพิณเปี๊ยะแต่ละรูปแบบ ส่วนต่าง ๆ เหล่านี้มีส่วนสัมพันธ์กับกลุ่มแนวทำนองของพิณเปี๊ยะ โดยเฉพาะพิณเปี๊ยะ 2 สาย 3 สาย 4 สาย และ 5 สาย โดยเป็นสิ่งที่เพิ่มศักยภาพ

ของเครื่องดนตรีทั้งระบบเสียงของเปี๊ยะ 2 สาย ที่มีสายป๊อกและสายจกหรือเขี่ยเป็นคู่ 4 ระบบเสียงของเปี๊ยะ 3 สาย ที่มีสายป๊อกและสายจกเทียบเป็นคู่ 4 และคู่ 2 ระบบเสียงของเปี๊ยะ 4 สาย ที่มีสายป๊อกและสายจกเทียบเป็นคู่ 4 และคู่ 5 และระบบเสียงของเปี๊ยะ 5 สาย ที่มีสายป๊อกและสายจกเทียบเป็นคู่ 4 คู่ 5 และคู่ 3 สิ่งเหล่านี้ทำให้ลักษณะการจับและการกดสายของเปี๊ยะแต่ละอันมีความสะดวกและสามารถสร้างเสียงโอเวอร์โทน เสียงสายเปล่า และเสียงสะท้อนของกะโหล้งให้มีความไพเราะเป็นเอกลักษณ์ในตัวของเปี๊ยะ

ลักษณะทางกายภาพ องค์ประกอบของเปี๊ยะมีความสัมพันธ์กับกลุ่มแนวทำนองของพิณเปี๊ยะ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างเสียงพิณเปี๊ยะให้มีความไพเราะและมีความหลากหลายจนทำให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะทางการบรรเลงของศิลปินพิณเปี๊ยะแต่ละคน แต่ละพื้นที่ สิ่งนี้นำมาสู่ความเข้าใจในสุนทรียภาพของพิณเปี๊ยะด้านความเชื่อทางศาสนาพุทธและพราหมณ์ รูปลักษณ์ลวดลายทางศิลปะและเสียงที่มีความงดงามและศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญของความเข้าใจในคุณค่าของพิณเปี๊ยะทั้งทางสังคมวัฒนธรรมและความงดงามทางศิลปะที่มีความหลากหลาย สิ่งนี้นำมาสู่การสร้างความเข้าใจด้านการสืบทอดพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนาที่มีพัฒนาการจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาการสืบทอดพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา สังเกตได้ว่าสายการสืบทอดพิณเปี๊ยะในปัจจุบันส่วนใหญ่สืบทอดมาจากสายพ่ออุ๊ยคำแปง โนจา พ่ออุ๊ยบุญมา ไชยมะโน โดยพ่ออุ๊ยคำแปงและพ่ออุ๊ยบุญมาเป็นผู้บุกเบิกการสืบทอดพิณเปี๊ยะที่ในช่วงเวลานั้นมีลูกศิษย์ไปเรียนพิณเปี๊ยะกันมากมาย โดยเฉพาะพ่ออุ๊ยบุญมาที่ภายหลังจากพ่ออุ๊ยคำแปงเสียชีวิต มีลูกศิษย์จากหลายจังหวัดภาคเหนือต่างไปเรียนกับพ่ออุ๊ยบุญมา ซึ่งแต่ละคนที่ไปเรียนต่างต้องการศึกษาความรู้พิณเปี๊ยะตามแนวทางของตัวเอง ด้วยเหตุนี้กลุ่มลูกศิษย์พ่ออุ๊ยบุญมาแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มสายดั้งเดิม ที่สืบทอดและศึกษาการเล่นพิณเปี๊ยะแบบดั้งเดิมสายลำปาง กลุ่มสายประยุกต์ ที่ศึกษาเทคนิคการดีดพิณเปี๊ยะของพ่ออุ๊ยบุญมาเพื่อมาประยุกต์เข้ากับทางเปี๊ยะของตัวเอง และกลุ่มพิณเปี๊ยะสายเดียว ที่เรียนรู้เทคนิคและวิธีการดีดพิณเปี๊ยะของพ่ออุ๊ยบุญมาเพื่อนำไปปรับให้เข้ากับพิณเปี๊ยะสายเดียวและดนตรีสากล สาเหตุที่ลูกศิษย์พิณเปี๊ยะสามารถแบ่งออกเป็นหลายสาย เพราะว่าการเรียนรู้ดนตรีของชาวล้านนาเป็นการเรียนที่ไม่ได้จำกัดที่เรียนตัวต่อตัว แต่เป็นการเรียนการสืบทอดที่ให้เรียนจากการจดจำ การสังเกต การฟัง และเปิดโอกาสให้ศิลปินหรือลูกศิษย์ได้สร้างสรรค์รูปแบบแนวทางดนตรีของตัวเอง ซึ่งทำให้พิณเปี๊ยะมีการสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงและสร้างอัตลักษณ์ของทางพิณเปี๊ยะของนักดนตรีแต่ละคน ลูกศิษย์ที่เรียนกับพ่ออุ๊ยบุญมาขณะนั้นต่อมาได้กลายเป็นบรมครูพิณเปี๊ยะและนักวิชาการที่มีชื่อเสียงได้สืบทอดและถ่ายถอดพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนาภาคเหนือ เช่น นายวิเทพ กันธิมา นายรักเกียรติ ปัญญายศ นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม นายธวัชชัย ทำทอง รองศาสตราจารย์ลิปิกร มาแก้ว ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ สมิทธิธรรม ดร.พิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส เป็นต้น

จากการศึกษาสายการสืบทอดดนตรีพิณเปี๊ยะในล้านนา ถึงแม้ว่าพิณเปี๊ยะจะมีการสืบทอดและกระจายออกไปในกลุ่มพิณเปี๊ยะสายเชียงใหม่และลำพูน กลุ่มลำปาง กลุ่มเชียงราย และกลุ่มแพร่และน่าน อย่างไรก็ตามสายการสืบทอดพิณเปี๊ยะในกลุ่มเชียงใหม่และลำพูน และกลุ่มลำปาง ถือได้ว่าเป็นสายการสืบทอดพิณเปี๊ยะหลักในดินแดนล้านนา ทั้งนี้เพราะว่าจังหวัดเชียงใหม่และลำปางเป็นหัวเมืองใหญ่ทางภาคเหนือที่เป็นแหล่งรวมศิลปวัฒนธรรมล้านนาและรวมศิลปินเปี๊ยะที่มีชื่อเสียง ซึ่งทำให้มีศิลปินนักดนตรีเข้ามาเรียนพิณเปี๊ยะ

ในเชียงใหม่และลำปางจำนวนมาก ด้วยเหตุนี้ทำให้สายการสืบทอดพิณเปี๊ยะในกลุ่มเชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง กลายเป็นรากฐานของการสืบทอดความรู้พิณเปี๊ยะในจังหวัดอื่น ๆ ในภาคเหนือ ซึ่งการสืบทอดพิณเปี๊ยะในปัจจุบันอาจกล่าวไม่ได้ชัดเจนถึงการแบ่งสไตล์หรือรูปแบบทางเพลงพิณเปี๊ยะตามพื้นที่ที่มีการสืบทอด ทั้งนี้เพราะว่ารูปแบบการสืบทอดวัฒนธรรมพิณเปี๊ยะมีความซับซ้อนมากกว่าในอดีต

การสืบทอดพิณเปี๊ยะในล้านนาปัจจุบันมีรูปแบบการสืบทอดที่เปลี่ยนไปจากในอดีตที่เป็นการสืบทอดโดยตรงที่ลูกศิษย์มาเรียนการดีดเปี๊ยะและต่อบทเพลงพิณเปี๊ยะแบบดั้งเดิมกับพ่อครูที่บ้าน หรือการเรียนพิณเปี๊ยะจากพ่อครูหรือลูกศิษย์พ่อครูทางอ้อมเพียงครั้งคราวเพื่อจดจำเทคนิคนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงของตัวเอง การสืบทอดพิณเปี๊ยะสายนักวิชาการและนักวิจัย เป็นการสืบทอดอีกรูปแบบหนึ่งที่มีคุณค่าที่ทำให้องค์ความรู้ของพิณเปี๊ยะได้รับการอนุรักษ์และพัฒนาเป็นการสืบทอดทั้งในเชิงการเก็บรักษาข้อมูล การรวบรวมความรู้พิณเปี๊ยะในด้านประวัติศาสตร์ รูปแบบการบรรเลงและเทคนิคการบรรเลง และมีการวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์รวมของพิณเปี๊ยะที่มีการพัฒนาและสืบทอดในการเปลี่ยนแปลงของบริบทสังคมดนตรีล้านนาในปัจจุบัน สิ่งนี้เชื่อมโยงถึงการมองทิศทางของการสืบทอดและต่อยอดองค์ความรู้ของพิณเปี๊ยะในอนาคต ซึ่งรูปแบบการทำงานวิชาการและงานวิจัยในปัจจุบันสายดนตรีมีพัฒนาการมากกว่าการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลและจดบันทึก แต่ต้องลงพื้นที่และมีส่วนร่วมในการเล่นดนตรี บันทึกเสียงเก็บข้อมูลภาพและเสียงดนตรี และในหลายกรณีต้องสามารถเล่นเครื่องดนตรีที่ศึกษาได้ เพื่อให้รู้ข้อเท็จจริงและเข้าถึงสุนทรียภาพหรือความเป็นเครื่องดนตรีนั้น ๆ ในสังคม ดังนั้นนักวิชาการหรือนักวิจัยที่ทำงานวิจัยด้านวัฒนธรรมพิณเปี๊ยะล้านนาจึงกล่าวได้ว่าเป็นผู้ที่สืบทอดองค์ความรู้พิณเปี๊ยะทั้งในเชิงการรักษารูปแบบการบรรเลง บทเพลง และในเชิงการวิเคราะห์ในงานวิจัย เพื่อพัฒนาให้องค์ความรู้พิณเปี๊ยะได้สืบทอดต่อคนรุ่นต่อไป

จากรูปแบบการสืบทอดพิณเปี๊ยะในปัจจุบันสะท้อนภาพให้เห็นว่าพ่อครูพิณเปี๊ยะมีการพัฒนาการเรียนการสอนโดยใช้สื่อการสอนและเทคโนโลยีสมัยใหม่ต่าง ๆ เข้ามีบทบาทในการให้ความรู้ ทั้งการสร้างสื่อการสอนหนังสือบันทึกโน้ตเพลง การบันทึกข้อมูลการบรรเลงและเทคนิคพิณเปี๊ยะที่เป็นทั้งข้อมูลภาพเสียง และวิดีโอ เพื่อให้ผู้เรียนได้รับความรู้ที่เข้าถึงได้ง่ายและเรียนรู้ได้รวดเร็วมากขึ้น จากการสำรวจข้อมูลสื่อการสอนพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา พบว่ามีหนังสือที่มีการบันทึกโน้ตพิณเปี๊ยะจำนวนเพียง 3 เล่ม ประกอบด้วย หนังสือเรียนพิณเปี๊ยะของชมรมสืบสานตำนานพิณเปี๊ยะ “ลูกแม่ระมิงค์ศรีนครพิงค์เชียงใหม่” โดยนายพิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด แบบฝึกการฝึกดีดพิณเปี๊ยะสายเดียว โดยนายไกรทอง ณ ลำปาง และหนังสือเรียนพิณเปี๊ยะสองสาย โดยนายดนุพล อุดดง ซึ่งสิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่าการบันทึกโน้ตพิณเปี๊ยะยังไม่ได้มีการเผยแพร่หรือเป็นที่นิยมเท่าที่ควร ทั้งนี้อาจเป็นเพราะธรรมชาติของการเรียนพิณเปี๊ยะที่นิยมเรียนจากการจดจำเสียงและท่าทางของครูผู้ฝึกสอนมากกว่าการดูโน้ต แต่อย่างไรก็ตามการบันทึกโน้ตพิณเปี๊ยะเหล่านี้มีคุณประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจพิณเปี๊ยะ เพราะนอกจากจะช่วยให้พ่อครูผู้สอนและผู้เรียนสามารถจดจำทำนองเพลงและเทคนิคการเล่นจากโน้ตแล้ว ยังช่วยย่นระยะเวลาในการเรียนรู้พิณเปี๊ยะให้รวดเร็ว ทำให้การเรียนพิณเปี๊ยะมีความเข้าใจมากขึ้น

การพัฒนาเทคโนโลยีด้านสื่อดิจิทัล (Digital Media) และสื่อสังคมออนไลน์ (Social Media) เป็นส่วนสำคัญในการพัฒนาการสืบทอดพิณเปี๊ยะในปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่า เทคโนโลยีสมัยใหม่ได้ทำให้พ่อครูพิณเปี๊ยะ

ต้องเปลี่ยนวิถีหรือรูปแบบในการเรียนการสอนและนำเสนอพิณเปี๊ยะรูปแบบใหม่ ซึ่งเป็นการเปิดโลกทัศน์ของพ่อครูพิณเปี๊ยะที่พัฒนารูปแบบการสอนด้วยเทคโนโลยีดิจิทัลผ่านสื่อสังคมออนไลน์ อย่างเช่น Facebook และ YouTube เพื่อการเข้าถึงกลุ่มคนที่สนใจการศึกษาพิณเปี๊ยะและเพื่อให้ลูกศิษย์ได้มีการศึกษาและสืบทอดพิณเปี๊ยะต่อไป พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ[8] ได้กล่าวถึง การเข้ามาของเทคโนโลยีสมัยใหม่เป็นกระแสของโลกาภิวัตน์ที่มีผลต่ออัตลักษณ์และวัฒนธรรม เทคโนโลยีที่เป็นสื่อกลางทำให้วัฒนธรรมนั้นมีความซับซ้อนมากขึ้น ทำให้เวลาและสถานที่นั้นมีการหดสั้นลงทำให้เกิดการผสมกันของวัฒนธรรมของคนในสังคมต่าง ๆ ที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว การพัฒนาของเทคโนโลยีทำให้เกิดการข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรม สิ่งนี้สอดคล้องกับการอธิบายถึงการเข้ามาของเทคโนโลยีดิจิทัลและสื่อสังคมออนไลน์ที่เข้ามีบทบาทมากในการสืบทอดทางวัฒนธรรมของพิณเปี๊ยะจนเกิดเป็นรูปแบบการสืบทอดสมัยใหม่ เช่น นายดนุพล อุดดง ช่างทำเครื่องดนตรีและครูสอนพิณเปี๊ยะที่มีชื่อเสียง เปิดเพจ Facebook “หนังสือเรียนพิณเปี๊ยะสองสาย” โดยมีการโพสต์ลิงก์วิดีโอ YouTube การสอนพิณเปี๊ยะบนเพจ เพื่อเผยแพร่ความรู้การบรรเลงและเทคนิคพิณเปี๊ยะ นายจีรศักดิ์ ธนูมาศ ช่างทำเครื่องดนตรีโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ ได้ทำคลิปวิดีโอเผยแพร่การสอนการทำพิณเปี๊ยะและพื้นฐานการเล่นพิณเปี๊ยะในเว็บไซต์ออนไลน์ของห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพฯ OER (Open Educational Resource) ซึ่งบุคคลทั่วไปสามารถเข้าไปหาความรู้เกี่ยวกับพิณเปี๊ยะได้ตลอด อีกทั้งยังสามารถส่งคำถามโต้ตอบปรึกษาความรู้ด้านพิณเปี๊ยะได้ ทำให้เราเห็นพัฒนาการของการสร้างสื่อการสอนพิณเปี๊ยะในโลกออนไลน์ อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าเทคโนโลยีดิจิทัลบนสื่อสังคมออนไลน์ทั้ง YouTube และ Facebook จะช่วยทำให้การเรียนรู้พิณเปี๊ยะสะดวกรวดเร็วมากขึ้น แต่พ่อครูพิณเปี๊ยะและศิลปินล้านนาบางท่านยังมีความเชื่อที่ว่า การเรียนดนตรีควรได้เรียนกับพ่อครูโดยตรงมากกว่าการเรียนจากเทคโนโลยีที่มีข้อจำกัดในการสื่อสารในรายละเอียดของการบรรเลงและการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างครูและลูกศิษย์ และแนะนำว่าการเรียนพิณเปี๊ยะควรมีครูที่แนะนำอย่างจริงจังมากกว่าการเรียนที่เน้นความสะดวกสบายและรวดเร็ว

การสร้างบทบาทหน้าที่ของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนาสมัยใหม่เป็นการสืบทอดพิณเปี๊ยะในอีกรูปแบบหนึ่งที่นักดนตรีพิณเปี๊ยะต้องการที่จะให้พิณเปี๊ยะดำรงอยู่ในสังคมดนตรีล้านนา ด้านการอนุรักษ์สืบทอดองค์ความรู้พิณเปี๊ยะ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ นักวิชาการดนตรีวิทยาล้านนาได้นำเสนอแนวคิด “สภาวะวัฒนธรรม” จากงานเสวนาวิชาการ “การสืบทอดมรดกภูมิปัญญาดนตรีพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนา” ณ สำนักบริการวิชาการ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (UNISERV CMU) วันที่ 6 สิงหาคม 2565 ท่านได้นำเสนอรูปแบบของสภาวะทางวัฒนธรรม ที่ประกอบด้วย ทรง ทรุด ซาก และสิ้น อาจารย์ประสิทธิ์ได้ให้ความเห็นว่าพิณเปี๊ยะในปัจจุบันอยู่ในช่วงของ “ซาก” หรือการใช้ใหม่ (Recycle) ที่เราต้องสร้างบทบาทหน้าที่ของพิณเปี๊ยะให้ใหม่เพื่อให้สามารถอยู่ในสังคมได้ ก่อนที่ไปสู่สภาวะ “สิ้น” หรือการเกิดขึ้นใหม่ แนวคิดนี้สอดคล้องกับความพยายามของศิลปินนักดนตรีล้านนาในปัจจุบันที่พยายามสร้างหน้าที่หรือบทบาทของพิณเปี๊ยะในการบรรเลงมาแทนที่การแอ่วสาวที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของพิณเปี๊ยะ สิ่งนี้อาจบอกได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ทางสังคม

[8] Pipatpong Masiri, “Introducing the Ideology of Musical Identity,” *MFU Connexion Journal of Humanities and Social Sciences* 5, no. 1 (January-June 2016): 158-159. (in Thai)

ทางธรรมชาติรูปแบบหนึ่งที่ผู้คนต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้หลุดออกจากกรอบความคิดเก่า และให้เกิดสิ่งใหม่ ๆ ในสังคม[9] ปัจจุบันพิณเปี๊ยะได้เข้าไปอยู่ในวงดนตรีล้านนาร่วมสมัย อาทิ วงช้างสะตน วงลายเมือง วงเดอะระมิงค์ ฯลฯ ซึ่งมีบทบาทในการสร้างสรรค์ความเป็นดนตรีร่วมสมัยที่สร้างสรรค์สำเนียงทำนอง ร่วมกับเครื่องดนตรีล้านนาและเครื่องดนตรีชาติอื่น ๆ ทำให้เปิดมุมมองของวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยในรูปแบบใหม่ นอกจากนี้พิณเปี๊ยะได้มีบทบาทในการบันทึกเสียงร่วมกับวงออร์เคสตราตะวันตกและสร้างสรรค์เสียงประกอบละครเวทีร่วมสมัย รวมถึงการนำพิณเปี๊ยะประกอบละครและภาพยนตร์ในฐานะตัวแทนของวัฒนธรรมล้านนา

การสืบทอดพิณเปี๊ยะในดินแดนล้านนานั้นมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปตามโลกโลกาภิวัตน์และสังคมสมัยใหม่ ซึ่งทำให้รูปแบบการสืบทอดพิณเปี๊ยะมีความหลากหลายและซับซ้อนมากขึ้นทั้งในแบบทางตรงและทางอ้อม รูปแบบการสืบทอดทางเทคโนโลยีสื่อการสอนดิจิทัลและสื่อสังคมออนไลน์ในปัจจุบันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในวิถีการสืบทอดพิณเปี๊ยะ การสืบทอดพิณเปี๊ยะกลายเป็นการสื่อสารแบบโลกไร้พรมแดนที่เป็นช่องทางในการนำเสนอองค์ความรู้และอัตลักษณ์ดนตรีพิณเปี๊ยะแก่ผู้อื่นทางไกลได้อย่างรวดเร็วและหลากหลาย อย่างไรก็ตามการสร้างบทบาทหน้าที่ของพิณเปี๊ยะในสังคมดนตรีล้านนายังคงเป็นพื้นฐานสำคัญที่จะทำให้การสืบทอดพิณเปี๊ยะดำรงอยู่ได้ นักดนตรีและพ่อครูศิลปินล้านนาพยายามสร้างเวทีให้พิณเปี๊ยะได้เผยแพร่ความงามของดนตรีในหลากหลายรูปแบบ ซึ่งรวมถึงการสร้างสรรค์พิณเปี๊ยะร่วมกับแนวดนตรีร่วมสมัยเพื่อสร้างอัตลักษณ์และเสียงของพิณเปี๊ยะให้คงอยู่คู่สังคมและวัฒนธรรมดนตรีล้านนาต่อไปในอนาคต

Bibliography

Chalad, Teerapong. “Performance Methods of Pin Piah Song Sai by Kru Rakkiet Panyayot.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2008. (in Thai)

Chanlerd, Thodsaporn. “Transmission of Lanna Traditional Music by Prince Sunthorn Na Chiang Mai.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2021. (in Thai)

Dyck, Gerald P. “Doing My Part to Save the Pin Pia (พิณเปี๊ยะ).” In *Musical Journeys in Northern Thailand*, 142-151. Assonet, MA: Minuteman Press of Fall River, 2009.

Dyck, Gerald P. “The Vanishing Phia: An Ethnomusicological Photo Story.” In *Selected Reports in Ethnomusicology*, Edited by David Morton, 217-229. Los Angeles: University of California Los Angeles, 1975.

[9] Bruno Nettl, “The Continuity of Change: On People Changing Their Music,” in *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts* (Champaign, IL: University of Illinois Press, 2005), 278-279.

Jaila, Buranapan. “The Local Wisdom of Lanna Musical Instrument for Inherit the Making Lanna Musical Instrument and Support the Strengthening Culture.” *Rajabhat Chiang Mai Research Journal* 21, no. 1 (January-April 2020): 45-61. (in Thai)

Leosiripong, Prasit. “Pia: The Bell Mesmerising Sound in Lanna.” In *Pang Noja An Outstanding Award in Cultural Achievement, Performing Arts (Folk Music - Phin Pia)*, 74-77. Chiang Rai: Office of the National Culture Commission, 1995. (in Thai)

Masiri, Pipatpong. “Introducing the Ideology of Musical Identity.” *MFU Connexion Journal of Humanities and Social Sciences* 5, no. 1 (January-June 2016): 146-165. (in Thai)

McGraw, Andrew. “The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna ‘Heart Harp’.” *Asian Music* 38, no. 2 (Summer-Autumn 2007): 115-142.

Musikarun, Ratchavit. “An Analytical Study of ‘Pia’ Compositions.” Master’s thesis, Mahidol University, 2004. (in Thai)

Nettl, Bruno. “The Continuity of Change: On People Changing Their Music.” In *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, 272-281. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2005.

Samitthitham, Narong. *Remembering Bunma Chaimano 1922-2005*. Bangkok: Office of The National Culture, Ministry of Culture, 2005. (in Thai)

Shahriari, Andrew. “Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand.” PhD diss., College of Fine and Professional Arts of Kent State University, 2001.

Somchandra, Songkran. “A Bibliography of Gerald P. Dyck in Lanna Music.” In *Lanna Music Backs Home: Gerald P. Dyck and Ethnomusicology in Lanna Music*, 19-26. Chiang Mai: Chiang Mai Rajabhat University, 2016. (in Thai)

A COMPOSITION PROJECT "MUSIC AND LOVE"

Ramasoon Sitalayan*

รามสูร สีตลายัน*

Abstract

Music and love is a set of compositions for piano solo that aimed to offer original works by Thai composer as a choice for Thai piano students and listeners. Each composition is a program music that reflected and represented different interpretation of affection and love, such as love of a family, love between individual persons, love of the nature, love of religion, and love of national heritage. The title of 10 pieces are as follows: Home, Jasmine, Sibling, Soulmate, Oceans, Spirit of the Forest, Blue Sky Rag, Night Falls, Pagoda, and Blue Moon.

The researcher studied and analyzed character pieces for piano solo from the romantic period and used them as models for this composition project. The stylistic and pianistic approach had a strong connection with the title of each composition.

The researcher invited four distinguished Thai pianists to perform these works. These pianists are Pornphan Banternghansa, Tarin Supprakorn, Akkra Yuenyonghattaporn, and Mintra Rungruengsorakarn. The project was successfully presented as audio recordings, music videos, published score, and an online conference on different platform of social media. The link to music videos of this project was included in the discussion.

Keywords: Thai Composer / Piano / Composition / Music / Love / Community

Introduction

Piano is one of the most popular musical instruments in Thailand, in terms of the number of Thai students taking music lesson and the popularity among the listeners. Piano students and teachers have a wide range of repertoire from several genre encompassing classical, pop, rock, jazz, and traditional music. However, the original piano composition by

* Assistant Professor, Dr., Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, sitalayan@gmail.com

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, sitalayan@gmail.com

Received 24/07/2567, Revised 19/08/2567, Accepted 30/09/2567

Thai composers and repertoires that reflect Thai culture and social issues are still very limited. The researcher, therefore, created a set of piano compositions to address these issues.

From the social issue point of view, lifestyle of modern-day society creates tremendous amount of tension from stress and competitiveness in the workplace, heavy traffic, fear and worry of sickness and pandemic, economic problems, overwhelming amount of information available on different platforms of social media, and aggressive program on television, movie, and video game. People are rushing through their lives and routines, resulting in frustration, aggressiveness, and great amount of tension. In the beginning, only an individual will suffer from these conditions, but without proper emotional management it may lead to larger problems such as depression, addiction, and domestic violence. When the situation wasn't treated correctly, it could eventually develop into a nation-wide problem.

The researcher recognized these issues and would like to create music that specifically deals with emotional problems mentioned above. Therefore, the researcher composed music for piano that encourage love, compassion, empathy, calmness, and sensitivity. When an individual person achieves stable state of mind, their family, organization, and the country will eventually benefit from it. Some compositions from the set also represented Thai culture to encourage piano students and listeners to develop pride and identity as a Thai citizen.

Research Objectives

1. To create new piano repertoires for Thai piano students and audiences that represent compassion and Thai culture.
2. To encourage other Thai composers to write more piano music for Thai students and utilize Thai musical and cultural elements in the composition.
3. To raise awareness about social issues, such as depression and domestic violence, through music and art.

The Scope of a Study

The main objective of this study is to create a set of composition that has artistic goal of encouraging young Thai piano students to study and perform original composition by Thai composer. The title of each composition also suggested an emotional and psychological benefit, which can lead to a relaxing state of mind of the practitioner and listener alike. Due to the limitation of time and budget, however, this study did not cover an evaluation of its psychological impact on the listeners, but only offered this set of composition as a tool to

promote Thai piano composition and to encourage listeners to develop a positive feeling toward themselves and others. Therefore, it is recommended to conduct future research to measure the value and impact of this research in a scientific way.

Philosophical Underpinning of the Research

Human mind is constantly and perpetually moving. Therefore, most of the religions and philosophies from past to present always address one thing in common: how to control and purify the mind. Meditation practice in Buddhism offers several methods, but the general concept is to find the dwelling for the mind or to concentrate on a single object during a certain period of time. Applying this principle to the study, music could be used as the concentration object to create stability of the mind. Listening to the music that has soothing melody and harmony with moderate tempo would help the listeners to relax and rediscover joyful heart. When an individual expresses calmness and relaxation, a harmony within the family, marriage, and society would naturally follow.

Literature Review

Review of the literature for this study covered two main areas: piano literature and psychological effects of music on human brain. The piano literature part focused on character pieces from the Romantic period, such as compositions for piano by Schubert, Chopin, Brahms, and Schumann. The psychological part surveyed materials from both music and neurological sciences journals.

Research Design

The researcher combined both artistic and scientific approaches to this study. The compositions offered aesthetic and psychological benefit. The research method, however, was strictly scientific and systematic. The compositions were a result of a thorough study of related literature and a scientific way of thinking and designing.

Research Methodology

1. Study and collect information about compositions for piano solo that could express sensitivity, delicacy, and compassion.
2. Study piano compositions from the Romantic period, particularly the character pieces.
3. Experiment with the style, genre, and formal design of the composition.
4. Create 10 compositions for piano solo.

5. Select performers for this project and distribute the scores.
6. Record the compositions.
7. Produce the music video for the compositions.
8. Create presentation package and USB drive.
9. Distribute the music video via social media platforms, such as YouTube, Facebook, and Soundcloud.
10. Broadcast a live seminar of this research project.
11. Publish a complete report and music score for the research project.

Data Collection

1. Study and collect related information from books, research, and recordings and use them as guidelines to create the desired compositions.
2. Study musical genre and style that could develop sensitivity in human mind and create compositional idiom that is suitable for Thai audiences.
3. Collect scientific information about the effect of sound on human brain and create a suitable use of melody and harmony for this composition project.

Results of the Study

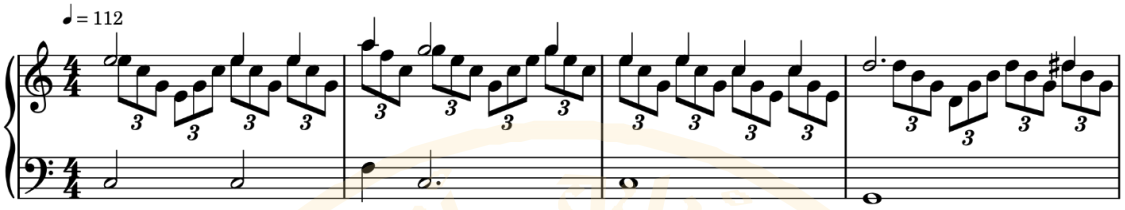
The researcher applied aforementioned materials to create 10 compositions for piano solo. The 10 compositions are as follow:

1. Home
2. Jasmine
3. Sibling
4. Soulmate
5. Oceans
6. Spirit of the Forest
7. Blue Sky Rag
8. Night Falls
9. Pagoda
10. Blue Moon

Discussions and Analysis of the Results

The description and interpretative ideas of the compositions are as follow:

Composition No. 1 (Home) expressed the love and emotional bonding of family members. Family is the foundation of a strong society. Therefore, an initial works of strengthening a society is building a strong family, which is the objective and main message of this composition. The composition was in ternary form. The first and last sections were in C major, and the middle section was in E♭ major.



Example 1 Measures 1-4

Source: by author

The piece started with the note E as a melodic line, as well as the highest pitch of the accompaniment part. Therefore, it simultaneously created both melody and counterpoint. A close relationship between the melody and accompaniment implied a strong connection between family members. The piece continued using this pattern until the end of the first section.

Example 2 Measures 41-44

Source: by author

The second section abruptly modulated from C major to E flat major and used Major seventh chord to reflect influences from pop and jazz music. The accompaniment part also changed from triplet to duplet to create more stability. The musical idea in this section replicated a conversation between the family members.

Composition No. 2 (Jasmine) symbolized the love of a mother toward her child, which is unarguably the most powerful and enduring form of affection. The first section started with

a melancholic melody to express an unconditional motherly love, and the middle section is a reminiscence of lullaby. This composition was inspired by *Intermezzo* of Brahms.

Example 3 Measures 1-4

Source: by author

The main melody in the right hand started from C and D in sixteenth note and moved upward to the E. Then, the melody stayed there for almost the whole measure to create more emphasis on the note E. In Solfège system, E is called "Mi," and therefore, the researcher would like to suggest its similarity to the word "mommy" that is probably one of the first words a child is able to speak. This composition symbolized an unconditional love of a mother and a strong relationship between a mother and a child.

Example 4 Measures 21-25

Source: by author

The second section is a lullaby in A major that created more stable feeling from horizontal chordal movements in the right hand and arpeggiated bass notes in the left hand. The musical idea of this section represented an affection that the mother has for a child. It could also be a reminiscence for the listeners to retrospectively thinking about childhood.

Composition No. 3 (Sibling) showed the bonding and relationship between brothers and sisters. The composition sounded almost like an improvisation based on ostinato in the left hand. A simple, melancholic, and floating melodic line developed from C major 7^{th} and F major 7^{th} chord. Each small section modulated to an unexpected key.

Example 5 Measures 1-4

Source: by author

The piece started with a short introduction that juxtaposed C major 7th chords and F major 7th chord to created floating and relaxing atmosphere.

Example 6 Measures 5-12

Source: by author

In measure 5, the main melody started with note B, which is the leading tone of C major. This note created dissonance that represented nostalgic feeling and uncertainty. The melodic line resolved to note A in measure 6 and note G in measure 8, respectively. In measure 9-11, a melodic line in the right hand used hemiola technique to create a slight feeling of syncopation and used G 13th chord in measure 12 to show influence from jazz music.

Composition No. 4 (Soulmate) demonstrated a relationship of life partners. A *Nocturne* of Chopin was a main inspiration that created intimate feeling throughout the piece. The middle section in C minor expressed difficulties in life that everyone must endure, and the following Chorale section brought back consolation and encouragement.

Example 7 Measures 1-8

Source: by author

A beautiful main melody started in Sol-Mi pattern as a homage to Chopin's Nocturne. The research used secondary dominant chord in measure 4-6 to create interesting tone color and finish the phrase with half cadence. This beautiful and gentle melodic line represented love and sensitivity of partnership.

Example 8 Measures 24-32

Source: by author

The same melodic and harmonic structure was developed into a variation that used running passages in right had with hemiola, while left hand remained similar to the previous section.

Example 9 Measures 41-48

Source: by author

As another homage to Chopin, the middle section changed character from cantabile to agitato. The stormy triplets in C minor created more intensity that matched with Neapolitan chord in measure 43 and 47. The middle section concluded in measure 48, where the harmony returned to the original key of C major.

Composition No. 5 (Oceans) reminded listeners the value of mother nature, particularly the water. Without water there would be no life. Currently, the ocean pollution and marine debris have significantly increased to a frightening degree. We, as a global citizen, are responsible to raise awareness and take action to save the water. This composition used a *Barcarolle*-style accompaniment to symbolize water.

Example 10 Measures 1-6

Source: by author

The main characteristic influence of this piece is a *Barcarolle*, or a traditional folk song sung by Venetian gondoliers. The rhythm was always in 6/8 and it represented a rocking motion of a Gondola boat. The key of this piece is C minor, which the research would like the key of C to rhyme with the word "sea" to create an awareness of marine treatment and conservation.

Composition No. 6 (Spirit of the Forest) inspired by Chopin's *Waltz* for piano solo. The vibrant and lively atmosphere of the piece demonstrated the scene in the forest. Trees, rivers, and many species of animal exist together harmoniously, but human are invading the forest and destroy their ecosystem. It is, therefore, our responsibility to restore the balance of the nature.

Example 11 Measures 5-12

Source: by author

This piece is a reminiscence of Chopin's *Waltz*, and therefore, the time signature was in 3/4. The main theme represented a liveliness of dance music and used Sol-Mi melodic line as appeared is several Chopin's compositions. An accompaniment in the left hand was in a typical waltz-style: a single bass note followed by two similar chords.

Example 12 Measures 21-29

Source: by author

The second theme, similar to the structure of a typical Chopin's *Waltz*, was a fast running passages based on arpeggiated movement. A great technical facility and agility were required to play this section, which portrayed the picture of a forest and wild animals in their natural habitat.

Composition No. 7 (Blue Sky Rag) raised an awareness of the air pollution in the city. Just in the past few years we have witnessed the air pollution at the level that never happened before. It is likely that the degree of the air pollution will only increase each year. The researcher would like to express concerns about quality of the air through this composition, which was modeled after *Ragtime* of Scott Joplin.

Example 13 Measures 1-9

Source: by author

As a homage to the *Ragtime* piano composition of Scott Joplin, the piece started with G-A-B-C bass line in the left hand as a typical *Ragtime* movement. The melody in a right hand started with a triplet led to the note E and was suggested to play in swing rhythm.

Example 14 Measures 34-41

Source: by author

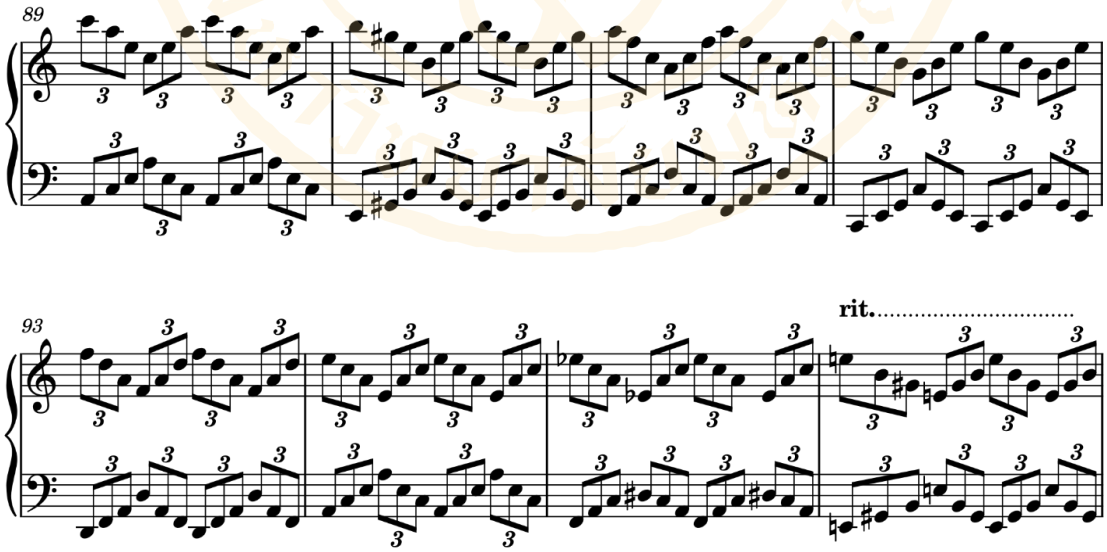
The second section modulated to F major and used more syncopation in the right hand to portray the spontaneous movement of the cloud in the sky. This section is recommended to play in a swing rhythm, as well.

Composition No. 8 (Night Falls) expressed calmness and silence during the night. Currently, the noise level has increased everywhere, not only in the city but also in the suburb areas. People used “noise” as a distraction, and consequently, became less sensitive to the sound and not able to listen to a real message behind it. This composition used *Chaconne* as a model and developed into several variations based on the same harmonic progression in the left hand.

Example 15 Measures 1-8

Source: by author

The 8-measure thematic material of this piece was built on a simple harmonic progression in A minor. The researcher drew inspiration from two great variations of the Baroque and Classical literature: Bach's *Goldberg Variations* and Beethoven's *32 Variations in C minor*, respectively. A nostalgic theme in A minor represented a loneliness and quietness that we experienced during the nighttime.

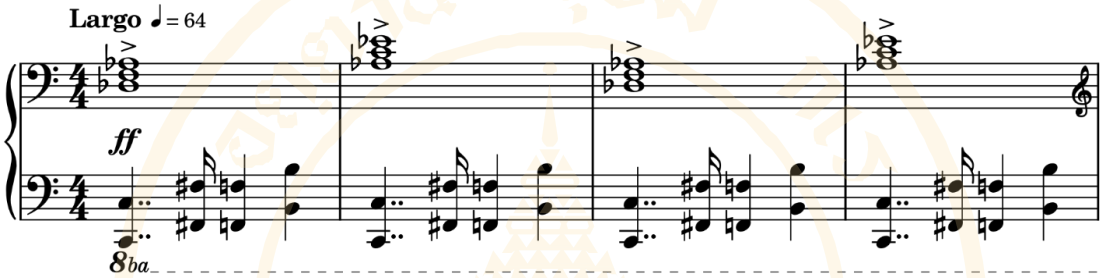


Example 16 Measures 89-96

Source: by author

Variations 11 in measure 89 used arpeggiated passages in both hands. The contrary movement created tension and anxiety to portray a stormy sky and the tempestuous feeling in human mind. After this variation, the quiet original theme returned to complete the cycle.

Composition No. 9 (Pagoda) expressed the faith and belief that the researcher and majority of Thai people have in Buddhism. The first section used big dissonant chords to create the picture of a grand pagoda. The following section symbolized the teaching of Buddha (Dhamma), and the final section demonstrated simplicity of people's way of life in the rural area of Thailand.



Example 17 Measures 1-4

Source: by author

A strong introduction with big chords in the right hand and dotted octave in the left hand symbolized the grandeur of a great pagoda.

Example 18 Measures 11-18

Source: by author

The second section in C major created a transparent and simple feeling. A time signature 3/4 also symbolized the Triple Gem of Buddhism: Buddha Ratana (the Lord Buddha), Dhamma Ratana (the Teaching), and Sangha Ratana (the Sangha).

Example 19 Measures 59-66

Source: by author

A final section of this piece reflected simplicity in a lifestyle of a rural Thai society that focused on the happiness and purity of the mind rather than material gains.

Composition No. 10 (Blue Moon) was composed by HRH Prince Benbadhanabongse, the Prince Pijaya Mahindrarodom under the original name *Lao Duang Duen*. The song *Lao Duang Duen* has been one of the most popular Thai tunes and was usually sung by many Thais who lived abroad because it reminded them of the home country. The researcher used a simplified *Lao Duang Duen*'s original theme and created a left-hand accompaniment in western classical style to show that traditional Thai song is truly a cultural asset of the country, but it should to be presented in a modern and accessible way.

Example 20 Measures 1-8

Source: by author

A lyrical melodic line started in the right hand with a simple accompaniment in the left hand. The researcher kept an original melody and created a piano texture that inspired by the works of Felix Mendelssohn and Franz Schubert. Thus, recreating a traditional Thai music in a Western pianistic design.

Conclusions and Suggestions for Further Study

The research project *Music and Love* was successfully presented through several mediums and platforms. The project was supervised by faculty members of the Music Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University and received a grant from National Research Council of Thailand.

The compositions were recorded in both audio and video format. Four distinguished Thai pianists that participated in this project were Pornphan Banternghansa, Tarin Supprakorn, Akkra Yuenyonghattaporn, and Mintra Rungruengsorakarn. The recording supervisor and director was Christopher Janwong McKiggan with supporting crew from *Chris the Pianist Production*.

The audio recording session took place at Piano Academy of Bangkok on Friday October 29, 2021, and the location for the video recordings were Factory of Inspiration and Punntara Botanic Home, which were shooting on Monday November 22 and Friday November 26, 2021. Other footages for the composition *Pagoda* were additionally shot and produced by using a different location to capture the spirit of Buddhism. Those locations were *Wat U-mong*, *Wat Tha-ton*, and *Wat Pratat Sang Rung* in Chiangmai.

The discussion and summary were presented via Facebook live on Monday March 7, 2022. Music videos were available on YouTube and can be accessed at this link: https://youtube.com/playlist?list=PL5_w76XMdp77-_HKlDqJdEsiqLGrLecx8&si=8hlXaYci-AWf174i

The researcher presented this project together with four other projects of a similar nature, which included *Music and Meditation* by Sasi Pongsarayuth, *Music and Harmony* by Yos Vaneesorn, *Music and Encouragement* by Kittinant Chinsamran, and *Music and Technology* by Danuchate Wisaijorn.

This study aimed to create an artistic work that combined perspectives from aesthetic, music education, and social development standpoints. The aesthetic part was successfully completed as mentioned in the previous discussion. However, the value of this research project in terms of popularity among Thai piano students and teachers, and the psychological impact of the compositions have not yet to evaluate. Therefore, future study to measure and evaluate the reception and consequences of the compositions are strongly encouraged in order to establish scientific evidence of the educational and psychological value of the project.

Bibliography

Arjmand, Hussain-Abdulah, Jesper Hohagen, Bryan Paton, and Nikki S. Rickard. "Emotional Responses to Music: Shifts in Frontal Brain Asymmetry Mark Periods of Musical Change." *Frontiers in Psychology* 8 (2017). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.02044.

Cowen, Alan S., Xia Fang, Disa Sauter, and Dacher Keltner. "What Music Makes Us Feel: At Least 13 Dimensions Organize Subjective Experiences Associated with Music Across Different Cultures." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 117, no. 4 (January 2020): 1924-1934. https://doi.org/10.1073/pnas.1910704117.

Damasio, Antonio R., Thomas J. Grabowski, Antoine Bechara, Hanna Damasio, Laura L.B. Ponto, Josef Parvizi, and Richard D. Hichwa. "Subcortical and Cortical Brain Activity During the Feeling of Self-Generated Emotions." *Nature Neuroscience* 3, no. 10 (October 2000): 1049-1056. https://doi.org/10.1038/79871.

Donington, Robert. *Baroque Music, Style and Performance*. New York: Norton, 1982.

Eerola, Tuomas, and Henna-Riikka Peltola. "Memorable Experiences with Sad Music—Reasons, Reactions and Mechanisms of Three Types of Experiences." *PLOS ONE* 11, no. 6 (June 2016): e0157444. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0157444

Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, 1972.

Hinson, Maurice. *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

Hunter, Patrick G., and E. Glenn Schellenberg. "Music and Emotion." *Music Perception* 10, no. 2 (August 2010): 129-164. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-6114-3_5.

Hutcheson, Earnest. *The Literature of the Piano*. Toronto: Alfred A. Knopf, 1949.

Juslin, Patrik N., and Daniel Västfjäll. "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms." *Behavioral and Brain Sciences* 31, no. 5 (October 2008): 559-575. https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293.

Juslin, Patrik N., and John A. Sloboda. *Handbook of Music and Emotion*. Oxford: Oxford Univ. Press. 2012.

Juslin, Patrik N., and Petri Laukka. "Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening." *Journal of New Music Research* 33, no. 3 (2004): 217-238. https://doi.org/10.1080/0929821042000317813.

Landon, H. C. Robbins, ed. *The Mozart Compendium, A Guide to Mozart's Life and Music*. Ann Arbor, MI: Borders Press, 1990.

Lhevinne, Josef. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications, 1972.

Plantinga, Leon. *Anthology of Romantic Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1984.

Samson, Jim. *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Scherer, Klaus R. "Which Emotions can be Induced by Music? What are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?." *Journal of New Music Research* 33, no. 3 (2004): 239-251. https://doi.org/10.1080/0929821042000317822.

Schulenberg, David. *Music of the Baroque*. Oxford: Oxford University Press. 2001.

Seinfeld, Sofia, Ilias Bergstrom, Ausias Pomes, Jorge Arroyo-Palacios, Francisco Vico, Mel Slater, and Maria V. Sanchez-Vives. "Influence of Music on Anxiety Induced by Fear of Heights in Virtual Reality." *Frontiers in Psychology* 6 (2016). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01969.

Shen, Chanchan, Mufan Wang, Tongjun Ding, Yang Yang, Javier Cabanyes-Truffino, Lijun Sun, Chu Wang, and Wei Wang. "Basic Emotions Expressed in Music: Factor Analyses on Intensity Ratings by Non-Musical Professional Chinese University Students." *Psychology Research and Behavior Management* 11 (2018): 617-629. https://doi.org/10.2147/prbm.s190038.

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

Swafford, Jan. *Johannes Brahms: A Biography*. New York: Vintage Books, 1997.

Trost, Wiebke, Thomas Ethofer, Marcel Zentner, and Patrik Vuilleumier. "Mapping Aesthetic Musical Emotions in the Brain." *Cerebral Cortex* 22, no. 12 (December 2012): 2769-2783. https://doi.org/10.1093/cercor/bhr353.

EXPLORING MUSIC THERAPY'S ROLE IN ALZHEIMER'S DISEASE: A COMPREHENSIVE REVIEW

Rada Makaraphun[*], Punnawich Phungsoondara[**], Warinnapa Tantipas[***], Prayuth Poowaruttanawiwit[****]

รดา มกรพันธ์[*], ปัณณวิชญ์ พึ่งสุนทร[**], วฤณภา ตันติภาสน์[***], ประยุทธ ภูวรัตนาวิวิธ[****]

Abstract

Alzheimer's disease (AD) presents a formidable global health challenge, characterized by progressive cognitive decline and functional impairment, with conventional pharmacotherapies exhibiting limited efficacy. Amidst this backdrop, music therapy has emerged as a promising non-pharmacological intervention, potentially ameliorating cognitive function, emotional well-being, and behavioral symptoms in AD patients. However, existing research suffers from a lack of clarity regarding underlying mechanisms and is constrained by limitations such as small sample sizes. Acknowledging the intricate nature of AD emphasizes the criticality of personalized interventions. Tailored approaches, including curated playlists and therapeutic singing sessions, offer promising avenues to effectively address individual needs. The integration of music therapy into daily routines holds considerable promise for enhancing the quality of life for AD patients, fostering meaningful connections, and optimizing therapeutic outcomes. Personalized music therapy strategies for AD encompass various modalities, including curated playlist curation, engagement with musical instruments, customized activities, therapeutic singing sessions, and innovative technological applications. Curated playlists, tailored to individual preferences, evoke

[*] Senior High School, Science-Mathematics, Triamudom Suksa School, radamakaraphun@gmail.com

[**] Senior High School, Science, Bangkok Christian College, punnawichbackup2007@gmail.com

[***] Senior high school, Health-Science, Assumption College English Program, Rama II Campus, loveza6119@gmail.com

[****] Research Advisor, Assistant Professor, Dr., The Medical and Pharmacy Innovation Research and Development Unit, Faculty of Pharmaceutical Sciences, Naresuan University, yuth_pu@hotmail.com

[*] มัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาศาสตร์-คณิตศาสตร์ โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา, radamakaraphun@gmail.com

[**] มัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาศาสตร์ โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย, punnawichbackup2007@gmail.com

[***] มัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาศาสตร์สุขภาพ โรงเรียนอัสสัมชัญหลักสูตรภาษาอังกฤษ พระราม 2, loveza6119@gmail.com

[****] ที่ปรึกษางานวิจัย, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. หน่วยปฏิบัติการวิจัยและพัฒนานวัตกรรมการแพทย์และเภสัชศาสตร์ คณะเภสัชศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, yuth_pu@hotmail.com

Received 21/06/2567, Revised 17/07/2567, Accepted 04/10/2567

positive memories, and provide comfort, while engagement with musical instruments stimulates cognitive functions and fine motor skills. Tailored activities offer cognitive stimulation and mood enhancement, promoting a sense of community. Therapeutic singing sessions facilitate emotional expression and communication. Innovative technologies, such as music therapy apps and virtual reality platforms, offer immersive experiences and relaxation. Integrating these strategies into caregiving routines is paramount for improving the well-being of AD patients, underscoring the significance of personalized interventions in addressing the multifaceted challenges associated with the disease.

Keywords: Alzheimer Disease / Music Therapy / Quality of Life / Personalized Medicine

Introduction

Alzheimer's disease (AD) presents a formidable challenge in the realm of neurodegeneration, characterized by a relentless progression marked by cognitive decline, memory impairment, and functional deterioration. Its pathophysiology is intricately entwined with genetic mutations and the accumulation of amyloid-beta plaques and tau protein tangles in the brain, culminating in neuronal dysfunction and eventual degeneration[1]. As the primary cause of dementia, AD imposes a significant global health burden, particularly accentuated by demographic shifts towards aging populations. Despite advances in conventional pharmacotherapies offering symptomatic relief, their efficacy in halting disease progression remains unsatisfactory[2]. In response to this therapeutic gap, attention has turned towards non-pharmacological interventions, with music therapy emerging as a prominent contender. This modality holds promise for rejuvenating cognitive function, enriching emotional well-being, and potentially modulating associated behavioral symptoms in AD[3]. However, prior evidence often lacked clarity, failing to delineate the requisite directionality or associations necessary to ascertain the applicability of music therapy for AD patients. Notably, Gómez Gallego and colleagues[4] demonstrated significant improvements in memory, orientation,

---

[1] Anil Kumar et al., *Alzheimer Disease* (Treasure Island, FL: StatPearls Publishing, 2022), Introduction, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK499922/.

[2] Murtala Bello Abubakar et al., "Alzheimer's Disease: An Update and Insights into Pathophysiology," *Frontiers in Aging Neuroscience* 14 (2022): 742408, https://doi.org/10.3389/fnagi.2022.742408.

[3] M. Gómez Gallego and J. Gómez García, "Musicoterapia En La Enfermedad de Alzheimer: Efectos Cognitivos, Psicológicos Y Conductuales," *Neurología* 32, no. 5 (2017): 300-308, https://doi.org/10.1016/j.nrl.2015.12.003.

[4] M. Gómez Gallego and J. Gómez García, "Musicoterapia En La Enfermedad de Alzheimer: Efectos Cognitivos, Psicológicos Y Conductuales," *Neurología* 32, no. 5 (2017): 300-308, https://doi.org/10.1016/j.nrl.2015.12.003.

depression, anxiety, and assorted symptoms among mild and moderate AD cases following merely four music therapy sessions. Nevertheless, limitations loom large, with this study's lack of homogeneity and controlled research necessitating judicious interpretation of its findings. The absence of intra-subject and cluster control underscores the exigency for larger-scale studies incorporating such controls to effectively temper potential placebo effects. An exploration into the lingering impact of music therapy sessions may furnish invaluable insights into their enduring efficacy. Moreover, our observations align with corroborating evidence gleaned from parallel studies[5]. Thus, this review endeavors to holistically unravel the intricate association between music therapy and its nuanced impact on the severity or trajectory of AD, whilst proffering bespoke recommendations for its judicious application in afflicted patients.

Understanding the Multifaceted Landscape of Alzheimer's Disease: From Genetic Predisposition to Therapeutic Interventions

AD manifests through a complex interplay of genetic, environmental, and lifestyle factors that intricately influence its etiology and risk factors. Genetic predisposition, characterized by mutations in genes such as amyloid protein precursor (APP), presenilin-1 (PSEN1), and presenilin-2 (PSEN2), alongside polygenic inheritance patterns, significantly contribute to AD pathogenesis[6]. Furthermore, epigenetic modifications and gene-environment interactions further modulate individual susceptibility[7]. Environmental factors, encompassing chronic toxin exposure and lifestyle choices like diet and exercise, also exert a notable influence on AD risk[8]. Effective diagnosis of AD necessitates the integration of various modalities, including clinical assessment, cognitive testing, and neuroimaging biomarkers. Neuroimaging techniques such as Positron emission tomography (PET) and magnetic resonance imaging (MRI) offer invaluable insights into disease progression

---

[5] Stéphie Ratovohery et al., "Music as a Mnemonic Strategy to Mitigate Verbal Episodic Memory in Alzheimer's Disease: Does Musical Valence Matter?," *Journal of Clinical and Experimental Neuropsychology* 41, no. 10 (2019): 1060-1073, https://doi.org/10.1080/13803395.2019.1650897.

[6] Anil Kumar et al., *Alzheimer Disease* (Treasure Island, FL: StatPearls Publishing, 2022), Introduction, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK499922/.; Kesevan Rajah Kumaran et al., "Insights into the Pathophysiology of Alzheimer's Disease and Potential Therapeutic Targets: A Current Perspective," *Journal of Alzheimer's Disease* 91, no. 2 (2023): 507-530, https://doi.org/10.3233/jad-220666.; Murtala Bello Abubakar et al., "Alzheimer's Disease: An Update and Insights into Pathophysiology," *Frontiers in Aging Neuroscience* 14 (2022): 742408, https://doi.org/10.3389/fnagi.2022.742408.

[7] Qudeer Ahmed Abdul et al., "Epigenetic Modifications of Gene Expression by Lifestyle and Environment," *Archives of Pharmacal Research* 40, no. 11 (2017): 1219-1237, https://doi.org/10.1007/s12272-017-0973-3.

[8] Lucia Migliore and Fabio Coppedè, "Gene–Environment Interactions in Alzheimer Disease: The Emerging Role of Epigenetics," *Nature Reviews Neurology* 18, no. 11 (2022): 643-660, https://doi.org/10.1038/s41582-022-00714-w.

and neuropathological changes. Additionally, biomarkers in cerebrospinal fluid, including Aß42, t-tau, and p-tau, play pivotal roles in diagnostic confirmation and prognostic evaluation[9]. Therapeutic interventions for AD span both pharmacological and non-pharmacological approaches. Pharmacotherapy involves the administration of cholinesterase inhibitors and memantine for symptomatic relief, while immunotherapy and novel small molecule inhibitors target underlying pathology. Complementary non-pharmacological interventions, such as cognitive rehabilitation and psychosocial support, are integral components in addressing cognitive, functional, and behavioral symptoms[10]. Promisingly, emerging therapeutic strategies, including gene therapies and stem cell-based approaches, hold potential for modifying the course of the disease[11]. The integration of these multifaceted insights into comprehensive care plans is paramount for optimizing outcomes and enhancing the quality of life for individuals affected by AD and their caregivers.

Music Therapy in Alzheimer's Disease

Music therapy has emerged as a highly promising non-pharmacological intervention for managing AD, leveraging the therapeutic potential of music to address cognitive, emotional, and social aspects of the condition. This section delves into the intricate neurobiological mechanisms underlying music therapy, elucidating its profound effects on the brain, such as promoting neural plasticity, facilitating memory retrieval, and regulating emotions[12]. Furthermore, it examines a growing body of clinical evidence that supports the efficacy of music therapy interventions in enhancing cognitive function, stabilizing mood, and managing behavioral

---

[9] Sneham Tiwari et al., "Alzheimer's Disease: Pathogenesis, Diagnostics, and Therapeutics," *International Journal of Nanomedicine* 14 (2019): 5541-5554, https://doi.org/10.2147/ijn.s200490.

[10] Kesevan Rajah Kumaran et al., "Insights into the Pathophysiology of Alzheimer's Disease and Potential Therapeutic Targets: A Current Perspective," *Journal of Alzheimer's Disease* 91, no. 2 (2023): 507-530, https://doi.org/10.3233/jad-220666.; Sneham Tiwari et al., "Alzheimer's Disease: Pathogenesis, Diagnostics, and Therapeutics," *International Journal of Nanomedicine* 14 (2019): 5541-5554, https://doi.org/10.2147/ijn.s200490.

[11] Seyede Atefe Hosseini et al., "Stem Cell- and Gene-Based Therapies as Potential Candidates in Alzheimer's Therapy," *Journal of Cellular Biochemistry* 119, no. 11 (2018): 8723-8736, https://doi.org/10.1002/jcb.27202.

[12] M. Gómez Gallego and J. Gómez García, "Musicoterapia En La Enfermedad de Alzheimer: Efectos Cognitivos, Psicológicos Y Conductuales," *Neurología* 32, no. 5 (2017): 300-308, https://doi.org/10.1016/j.nrl.2015.12.003.; Stéphie Ratovohery et al., "Music as a Mnemonic Strategy to Mitigate Verbal Episodic Memory in Alzheimer's Disease: Does Musical Valence Matter?," *Journal of Clinical and Experimental Neuropsychology* 41, no. 10 (2019): 1060-1073, https://doi.org/10.1080/13803395.2019.1650897.; Anna Maria Matziorinis and Stefan Koelsch, "The Promise of Music Therapy for Alzheimer's Disease: A Review," *Annals of the New York Academy of Sciences* 1516, no. 1 (2022): 11-17, https://doi.org/10.1111/nyas.14864.

symptoms in individuals with AD, as outlined in Table 1[13].

According to table 1, it can be summarized the crucial points that:

1. How does music therapy work?

The mechanisms underlying the benefits of music and art therapy in AD are complex and not fully understood but may involve emotional expression, neuroplasticity, and modulation of neurotransmitter activity, leading to improved mood and behavior. Active group music intervention engages brain regions associated with sensory processing and memory, potentially enhancing cognitive function and mood. Music therapy triggers changes in brain networks linked to auditory processing and emotional regulation. Despite gaps in understanding, these therapies offer promise as complementary interventions for AD, addressing cognitive and emotional aspects to improve overall well-being[14].

2. Effects of music therapy on AD patients

The evidence indicates that music therapy significantly enhances cognitive function in AD patients, demonstrating notable improvements in attention, working memory, and executive function. Additionally, both music therapy and art therapy show promise as adjunctive treatments for AD, improving quality of life, reducing symptoms of anxiety and depression, and enhancing cognitive function[15]. Specifically, active group music intervention (AMI) holds significant potential for enhancing cognitive function, reducing behavioral symptoms, and improving functional abilities in individuals with mild-to-moderate AD. Music therapy offers a cost-effective and easily implemented complementary treatment for AD, effectively addressing cognitive, emotional, and behavioral symptoms without adverse effects, thereby benefiting both patients and caregivers. Furthermore, interventions primarily improve memory, language, and orientation, with various cognitive domains showing enhancement. Overall, music therapy emerges as a promising

---

[13] M. Gómez Gallego and J. Gómez García, "Musicoterapia En La Enfermedad de Alzheimer: Efectos Cognitivos, Psicológicos Y Conductuales," *Neurología* 32, no. 5 (2017): 300-308, https://doi.org/10.1016/j.nrl.2015.12.003.; Laura-Cristina Popa et al., "Impact of Alzheimer's Dementia on Caregivers and Quality Improvement through Art and Music Therapy," *Healthcare* 9, no. 6 (2021): 698, https://doi.org/10.3390/healthcare9060698.; Malak Bleibel et al., "The Effect of Music Therapy on Cognitive Functions in Patients with Alzheimer's Disease: A Systematic Review of Randomized Controlled Trials," *Alzheimer's Research & Therapy* 15 (2023): 65, https://doi.org/10.1186/s13195-023-01214-9.; María Jiménez-Palomares et al., "Benefits of Music Therapy in the Cognitive Impairments of Alzheimer's-Type Dementia: A Systematic Review," *Journal of Clinical Medicine* 13, no. 7 (2024): 2042, https://doi.org/10.3390/jcm13072042.

[14] Malak Bleibel et al., "The Effect of Music Therapy on Cognitive Functions in Patients with Alzheimer's Disease: A Systematic Review of Randomized Controlled Trials," *Alzheimer's Research & Therapy* 15 (2023): 65, https://doi.org/10.1186/s13195-023-01214-9.

[15] Laura-Cristina Popa et al., "Impact of Alzheimer's Dementia on Caregivers and Quality Improvement through Art and Music Therapy," *Healthcare* 9, no. 6 (2021): 698, https://doi.org/10.3390/healthcare9060698.

complementary treatment for AD, offering cognitive improvements and fostering connections between patients and specialists.

3. Results from other papers

The research demonstrates high quality, with strengths like a sizable sample, robust measures, and longitudinal design, yet lacks a control group and has a small sample size. Similarly, while the comprehensive literature review and diverse methodologies enhance reliability, limitations include small sample sizes, protocol variations, and potential biases. Despite employing randomized designs and active control groups, limitations such as biases and uncontrolled treatment changes exist. Overall, methodological rigor supports the reliability of reported results on music therapy's benefits for Alzheimer's patients.

4. Music therapy as a treatment for AD patients in the future

Music therapy holds promise for alleviating cognitive and behavioral symptoms in Alzheimer's patients, potentially improving mood, and reducing agitation[16]. However, further research with larger samples and longer-term follow-up is necessary to fully understand its impact on cognitive function and quality of life. Integrating music and art therapy into care plans can enhance well-being for both patients and caregivers by reducing anxiety, depression, and behavioral symptoms while promoting emotional expression and socialization. Active group music intervention shows promise in improving cognition, behavior, and functional abilities, highlighting the importance of patient engagement and personalized approaches. Overall, music therapy interventions offer potential benefits for improving cognitive function, emotional well-being, and overall quality of life in AD, warranting further investigation and integration into standard treatment regimens.

The research and medical evidence included in Table 1 was selected based on its relevance to the research questions, quality of study design, and clinical applicability to Alzheimer's disease management, particularly in neurobiological mechanisms and personalized music therapy. Priority was given to recent, high-quality randomized controlled trials, meta-analyses, and systematic reviews published in reputable, high-impact journals. Studies were chosen for their robust sample sizes, alignment with existing literature, and minimal risk of bias, ensuring they offer reliable and significant contributions to the field. Only peer-reviewed, ethically conducted research with direct implications for clinical practice was considered. This selection process ensures that Table 1 presents a comprehensive and credible synthesis of the most relevant and impactful evidence.

---

[16] Anna Maria Matziorinis and Stefan Koelsch, "The Promise of Music Therapy for Alzheimer's Disease: A Review," *Annals of the New York Academy of Sciences* 1516, no. 1 (2022): 11-17, https://doi.org/10.1111/nyas.14864.

Table 1 Evidence of Music Therapies and Alzheimer's Disease Treatment

Source: by author

Study, Year	Type of study	Study Conclusions Regarding Mechanism of Action	Potential in Relation to AD Treatment	The quality of the research and Limitations	Clinical implications
Gómez Gallego M. et al., 2017	A randomized controlled trial (RCT)	Stimulating various brain regions linked to memory, emotion, and cognition.	Music therapy significantly enhanced cognitive function in AD patients. However, the study did not report specific incidence rates or relative risks. It demonstrated a notable increase in attention (20%), working memory (15%), and executive function (10%) among participants, measured through standardized tests.	The research is of high quality, boasting strengths such as a sizable sample, robust measures like the Mini Mental State Examination (MMSE) and Narcissistic Personality Inventory (NPI), and a longitudinal design spanning 12 sessions. Despite lacking a control group, the findings demonstrate significant improvements in cognitive, psychological, and behavioral symptoms. However, limitations include the absence of a control group and a small sample size,	Music therapy could provide benefits for Alzheimer's patients, such as improved mood and reduced agitation. However, healthcare providers should acknowledge the necessity for further investigation with larger, more diverse samples, and longer-term follow-up to comprehensively grasp its potential impact on cognitive function and quality of life.

Study, Year	Type of study	Study Conclusions Regarding Mechanism of Action	Potential in Relation to AD Treatment	The quality of the research and Limitations	Clinical implications
				which restrict generalizability. Additionally, the study's short duration and reliance on standardized measures may not fully capture the complexity of Alzheimer's symptoms or long-term effects.	
Popa LC., 2021	A descriptive study	The mechanisms underlying the benefits of music and art therapy in AD are not fully understood. However, they are thought to involve various pathways, including emotional expression, neuro-plasticity, social interaction, sensory stimulation, and modulation of neuro-transmitter activity. These therapies may also aid in reducing stress hormones	Both music therapy and art therapy exhibit potential as adjunctive treatments for AD by enhancing quality of life, improving symptoms of anxiety and depression, improving cognitive function, and offering sensory stimulation. These non-pharmacological approaches may complement existing treatment strategies for Alzheimer's patients.	The research exhibits high quality, conducting a comprehensive literature review spanning from 2000 to 2021. Employing a narrative literature review style, it utilizes relevant keywords and inclusion/ exclusion criteria to select appropriate articles. Moreover, the study incorporates a diverse range of research methodologies, including	Music and art therapy hold significant promise in enhancing the quality of life for both Alzheimer's patients and their caregivers. These therapies have the potential to reduce anxiety, depression, and behavioral symptoms while promoting emotional expression and socialization. Integrating these interventions into comprehensive care plans can help alleviate

Study, Year	Type of study	Study Conclusions Regarding Mechanism of Action	Potential in Relation to AD Treatment	The quality of the research and Limitations	Clinical implications
		such as cortisol, resulting in improvements in mood and behavior.		randomized controlled trials and quasi-experimental designs, providing a robust foundation for its conclusions. However, limitations of the research include reliance on small sample sizes in many studies, variations in protocols and assessment tools across different studies, and potential bias due to the predominantly female caregiver population. Additionally, the lack of long-term follow-up in some studies and the absence of standardized evaluation tools for certain aspects of quality-of-life assessment pose challenges in drawing definitive conclusions.	caregiver burden and enhance overall well-being in Alzheimer's populations.

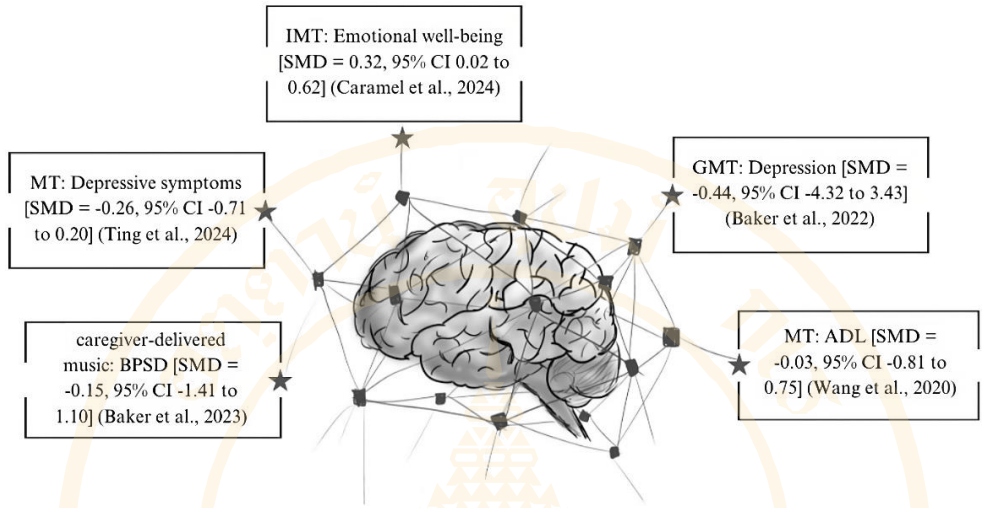
Study, Year	Type of study	Study Conclusions Regarding Mechanism of Action	Potential in Relation to AD Treatment	The quality of the research and Limitations	Clinical implications
Gómez-Gallego M., et al., 2021	A quasi-experimental design	Active group music intervention (AMI) in AD involves engaging various brain regions linked to sensory processing, memory, and emotion. This intervention fosters social interaction and cognitive stimulation, which may lead to improvements in cognitive function, mood, and behavior among individuals with AD.	The study indicates that active group music intervention (AMI) holds significant promise for enhancing cognitive function, alleviating behavioral symptoms, and improving functional abilities in individuals with mild-to-moderate AD.	The research is considered high-quality due to its randomized nature, utilization of standardized measures, and inclusion of an active control group for comparison. However, limitations exist, including potential biases due to the lack of blinding in assessment, possible selection bias, and the quasi-experimental design, which may not ensure equivalency among groups. Additionally, changes in psychotropic treatment were not controlled for, posing further limitations to the study's findings.	The research indicates that AMI holds promise in improving cognition, behavior, and functional abilities in Alzheimer's disease patients compared to receptive music intervention (RMI) or control activities. This suggests that integrating AMI into the standard treatment regimen may provide added benefits for AD patients.

Study, Year	Type of study	Study Conclusions Regarding Mechanism of Action	Potential in Relation to AD Treatment	The quality of the research and Limitations	Clinical implications
Bleibel M. et al, 2023	A systematic review (SR) of RCT	Music therapy in AD elicits plastic changes in brain networks and activates neural pathways associated with auditory processing, motor control, and emotional regulation.	Music therapy provides a cost-effective and easily implemented complementary treatment for AD, effectively tackling cognitive, emotional, and behavioral symptoms without adverse effects, thereby enhancing the overall quality of life for both patients and caregivers.	The study demonstrates high quality, employing robust randomized controlled trials and adhering to PRISMA guidelines. A comprehensive search strategy across databases and clear inclusion criteria ensure reliability. Methodological quality assessment using the Jadad scale further enhances validity. Through narrative synthesis, the research sheds light on the efficacy of music therapy in AD treatment. However, the studies did not include statistical indexes such as odds ratios (OR) or	The study confirms music therapy as effective for addressing cognitive and behavioral symptoms in AD. AMI notably improves cognitive functions, emphasizing patient engagement's importance in music-based activities. Tailored playlists and individualized approaches yield positive outcomes, while music therapy also alleviates emotional symptoms, enhancing overall well-being. Long-term benefits underscore its role in improving AD patients' quality of life, but further research is needed to establish standardized protocols.

Study, Year	Type of study	Study Conclusions Regarding Mechanism of Action	Potential in Relation to AD Treatment	The quality of the research and Limitations	Clinical implications
				relative risks (RR). They focused on assessing the impact of music therapy on cognitive functions in AD patients through qualitative and quantitative measures.	
Jiménez-Palomares M. et al., 2024	A systematic review	It does not explicitly discuss the mechanism of action underlying these effects.	The study revealed that interventions primarily improved memory, language, and orientation. Across 11 studies, various cognitive domains including verbal fluency and global cognitive functioning showed improvement. Active techniques like singing and playing instruments were effective, as were passive techniques like listening to music, which also enhanced	The quality of the research varied among the 11 studies included in the systematic review. Six studies were rated as having good methodological quality, while four were deemed excellent. These assessments were based on criteria such as study design, intervention implementation, and outcome measurement. While the overall quality was generally high, there were variations in factors like	The research suggests that music therapy interventions can improve memory, language, orientation, and overall cognitive function in older adults with Alzheimer's disease. This implies that integrating music therapy into treatment approaches could help alleviate cognitive impairments and enhance quality of life for Alzheimer's patients. Additionally, music therapy establishes

Study, Year	Type of study	Study Conclusions Regarding Mechanism of Action	Potential in Relation to AD Treatment	The quality of the research and Limitations	Clinical implications
			emotional well-being. The study suggests that music therapy holds potential as a complementary treatment for Alzheimer's disease by improving cognitive impairments and fostering a connection between patients and specialists.	sample size, intervention duration, and blinding procedures, which could influence the robustness of the findings. Nonetheless, the methodological rigor of the included studies supports the reliability and validity of the reported results regarding the benefits of music therapy for Alzheimer's patients.	a communication link between patients and specialists, underscoring its value as a therapeutic tool in managing the disease.

Based on compelling evidence, the seamless integration of personalized music therapy into the daily routines of Alzheimer's disease (AD) patients is imperative. This integration not only enriches their quality of life but also provides tailored interventions to cater to their individual needs. Five illustrative examples of how personalized music therapy can be effectively incorporated for AD patients are shown in Figure 1.



Note: ADL = activities of daily living, BPDS = behavioral and, psychological symptoms of dementia, IMT = Individual music therapy, MT = music therapy

Figure 1 Effective uses of personalized music therapy for AD patients[17]

Source: by author

The figure illustrates the effects of various forms of music therapy on different neurological and psychological outcomes[18], using standard mean differences (SMD) and confidence intervals

[17] Felicity Anne Baker et al., "Home-based Family Caregiver-delivered Music and Reading Interventions for People Living with Dementia (HOMESIDE trial): An International Randomised Controlled Trial," *eClinicalMedicine* 65 (2023): 102224, https://doi.org/10.1016/j.eclinm.2023.102224.; Berne Ting et al., "Multifaceted Music Therapy for Depression in Dementia: A Network Meta-Analysis of Randomized Controlled Trials," *European Journal of Investigation in Health, Psychology and Education* 14, no. 2 (2024): 351-367, https://doi.org/10.3390/ejihpe14020024.; Vanusa M. Baroni Caramel et al., "The Effects of Individual Music Therapy in Nursing Home Residents with Dementia to Improve General Well-being: Study Protocol of a Randomized Controlled Trial," *BMC Geriatrics* 24 (2024): 290, https://doi.org/10.1186/s12877-024-04863-z.; Felicity A Baker et al., "Clinical Effectiveness of Music Interventions for Dementia and Depression in Elderly Care (MIDDEL): Australian Cohort of an International Pragmatic Cluster-randomised Controlled Trial," *The Lancet Healthy Longevity* 3, no. 3 (2022): e153-e165, https://doi.org/10.1016/S2666-7568(22)00027-7.; Yao Wang et al., "A Meta-analysis of The Effect of Music Therapy on Alzheimer's Disease," *International Journal of Clinical and Experimental Medicine* 13, no. 2 (2020): 317-329, IJCEM.

[18] M. Gómez Gallego and J. Gómez García, "Musicoterapia En La Enfermedad de Alzheimer: Efectos Cognitivos, Psicológicos Y Conductuales," *Neurología* 32, no. 5 (2017): 300-308, https://doi.org/10.1016/j.nrl.2015.12.003.; Laura-Cristina Popa et al., "Impact of Alzheimer's Dementia on Caregivers and Quality Improvement through Art and Music Therapy," *Healthcare* 9,

(CI) to quantify these impacts. Individual music therapy (IMT) demonstrates a significant positive effect on emotional well-being, with an SMD of 0.32 (95% CI 0.02 to 0.62), suggesting its potential utility in enhancing mood and emotional regulation in clinical practice. In contrast, music therapy (MT) aimed at reducing depressive symptoms shows a small, non-significant reduction (SMD = -0.26, 95% CI -0.71 to 0.20). This variability is further highlighted in group music therapy (GMT) for depression, which exhibits a wide confidence interval (SMD = -0.44, 95% CI -4.32 to 3.43), indicating inconsistent outcomes. Moreover, MT's impact on activities of daily living (ADL) is minimal (SMD = -0.03, 95% CI -0.81 to 0.75), suggesting limited efficacy in improving functional independence. Caregiver-delivered music therapy for managing behavioral and psychological symptoms of dementia (BPSD) also shows an inconclusive effect (SMD = -0.15, 95% CI -1.41 to 1.10), with wide variability indicating uncertainty in its clinical benefits.

In clinical practice, these findings suggest that IMT can be effectively integrated into therapeutic regimens to improve emotional well-being in patients. For example, a clinician might recommend a structured IMT program for a patient struggling with anxiety or depression to enhance their emotional health. Conversely, the less definitive results for MT in reducing depressive symptoms or improving ADL indicate that while MT may still be a supportive adjunctive therapy, it should not be relied upon as a primary treatment modality for these outcomes. Furthermore, the inconclusive results for caregiver-delivered music therapy in managing BPSD highlight the need for individualized assessments to determine its suitability on a case-by-case basis, considering the wide variability in patient responses.

Innovative Approaches to Personalized Music Therapy

Conceptualization and Rationale

The conceptualization of personalized music therapy for Alzheimer's Disease (AD) patients stems from the increasing recognition of the therapeutic potential of music in enhancing cognitive and emotional well-being. Unlike conventional music therapy, which often employs a generalized approach, personalized music therapy tailors the auditory stimuli to the individual's

---

no. 6 (2021): 698, https://doi.org/10.3390/healthcare9060698.; María Gómez-Gallego et al., "Comparative Efficacy of Active Group Music Intervention versus Group Music Listening in Alzheimer's Disease," *International Journal of Environmental Research and Public Health* 18, no. 15 (2021): 8067, https://doi.org/10.3390/ijerph18158067.; Malak Bleibel et al., "The Effect of Music Therapy on Cognitive Functions in Patients with Alzheimer's Disease: A Systematic Review of Randomized Controlled Trials," *Alzheimer's Research & Therapy* 15 (2023): 65, https://doi.org/10.1186/s13195-023-01214-9.; María Jiménez-Palomares et al., "Benefits of Music Therapy in the Cognitive Impairments of Alzheimer's-Type Dementia: A Systematic Review," *Journal of Clinical Medicine* 13, no. 7 (2024): 2042, https://doi.org/10.3390/jcm13072042.

musical preferences, cultural background, and emotional state. This personalized approach leverages the neurobiological mechanisms of memory and emotion, particularly the brain's response to familiar music, which has been shown to activate regions associated with autobiographical memories and emotions, such as the hippocampus and amygdala. By engaging these regions, personalized music therapy may enhance cognitive functions, alleviate anxiety, and improve the overall quality of life in AD patients. This innovative approach is grounded in the idea that personalized music can evoke stronger, more meaningful responses than generic music interventions, offering a novel therapeutic avenue in the management of Alzheimer's Disease.

Application in Practice and Expected Outcomes

In real-world practice, personalized music therapy can be implemented in both clinical and home settings. Clinicians would need to conduct thorough assessments of the patient's musical preferences and history, possibly involving family members, to create a tailored playlist. The therapy could be integrated into the daily care routines of AD patients, either through live sessions with a therapist or through pre-recorded playlists accessible via digital devices. The expected outcomes of implementing personalized music therapy include improved mood, reduced agitation, and enhanced cognitive function, which could lead to a decreased reliance on pharmacological interventions. Over time, this approach could also contribute to a more person-centered care model, emphasizing the importance of individualized, non-pharmacological treatments in managing neurodegenerative diseases. The integration of personalized music therapy into standard care practices could revolutionize the approach to treating AD, shifting the focus toward holistic, patient-centered care strategies.

1. Tailored Playlist Curation:

Personalized playlists are accurately curated based on the individual's musical preferences, life experiences, and emotional connections. For example, if a patient has a fondness for jazz music, their playlist may include iconic jazz standards from their youth or songs that were played at significant life events, such as their wedding or graduation. By incorporating familiar and meaningful songs, personalized playlists evoke positive memories, trigger emotional responses, and provide a sense of comfort and familiarity to the patient. Caregivers can create these playlists using streaming platforms like Spotify or Apple Music, ensuring easy access to a wide range of musical selections.

2. Instrumental Engagement:

Patients are encouraged to actively engage with musical instruments that align with their interests and abilities. For instance, if a patient used to play the piano, they may be provided with a keyboard or digital piano to practice familiar tunes or improvise melodies. Similarly, patients who have an affinity for percussion instruments can participate in drumming circles or rhythmic exercises using handheld percussion instruments like tambourines or shakers. Instrumental engagement not only stimulates cognitive functions but also promotes fine motor skills, hand-eye coordination, and a sense of accomplishment.

3. Tailor-Made Activities:

Music-based activities are tailored to cater to the cognitive abilities and preferences of each patient. For example, a caregiver may organize a lyric analysis session where patients listen to songs with meaningful lyrics and discuss their interpretations and emotions elicited by the music. Alternatively, rhythmic exercises such as drum circles or body percussion sessions can be conducted to encourage movement, coordination, and social interaction among patients. Tailor-made activities provide cognitive stimulation, enhance mood, and foster a sense of community within the caregiving environment.

4. Therapeutic Singing Sessions:

Interactive singing sessions offer patients a platform to express themselves vocally and connect with others through music. Caregivers can lead group sing-alongs featuring familiar songs from different eras or genres, encouraging active participation and engagement. Additionally, individualized vocal exercises tailored to the patient's vocal range and abilities can be incorporated to improve breath control, articulation, and vocal projection. Therapeutic singing sessions promote emotional expression, improve communication skills, and cultivate a sense of camaraderie among patients and caregivers.

5. Innovative Technological Solutions:

Innovative technology, such as interactive music therapy apps or virtual reality platforms, can be utilized to enhance personalized music therapy experiences. For instance, patients can engage with music creation apps that allow them to compose their melodies, experiment with different instruments, and record their musical compositions. Virtual reality platforms can transport patients to immersive musical environments, such as concert halls or natural landscapes, providing multisensory stimulation and promoting relaxation. Specialized devices, such as music therapy robots or interactive sound tables, offer interactive and customizable music experiences tailored to the individual's preferences and abilities.

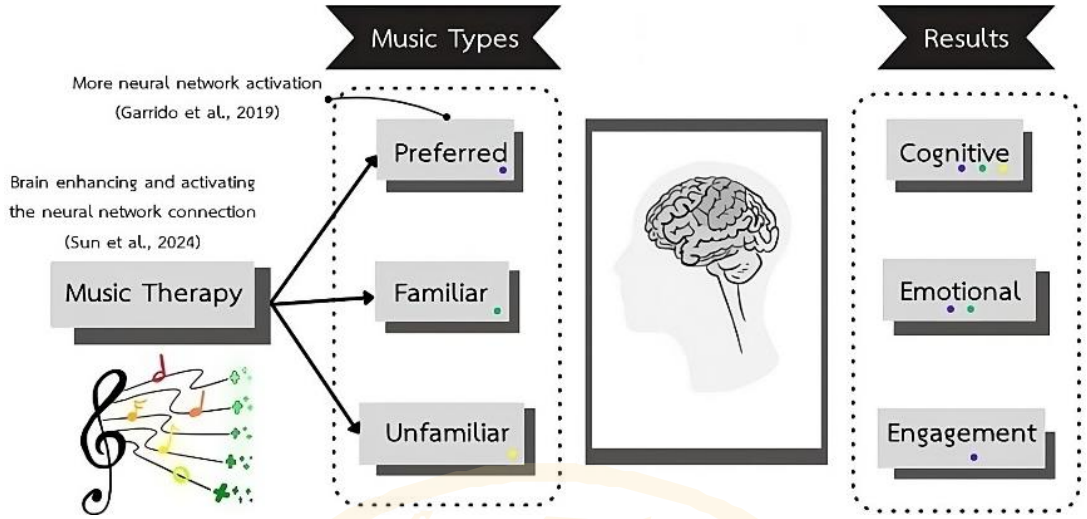


Figure 2 Summary of the effects of music therapy for AD patients[19]

Source: by author

The figure 2 summarizes the effects of different music types: preferred, familiar, and unfamiliar songs used in music therapy on cognitive functions, emotions, and engagement of AD patients. Music therapy enhances brain performance and activates the brain's neural network system[20]. Preferred music has the most advantages, including improvements in cognitive functions and mood, and increasing patient engagement[21]. Similar to preferred songs, familiar songs also affect cognitive functions and feelings. However, unfamiliar music can only help a patient's cognitive functions[22]. We have yet to find other studies with different results that are compatible with our criteria.

Conclusion

AD presents a substantial global health challenge typified by cognitive decline and functional deterioration, with conventional pharmacotherapies offering limited efficacy. Music

---

[19] Bing Sun et al., "Neural Network Semantic Backdoor Detection and Mitigation: A Causality-Based Approach," in Proceedings of the 33rd USENIX Security Symposium, Philadelphia, PA, August 14-16, 2024.; Marta I Garrido et al., "Bayesian Mapping Reveals That Attention Boosts Neural Responses to Predicted and Unpredicted Stimuli," *Cerebral Cortex* 28, no. 5 (2018): 1771-1782, https://doi.org/10.1093/cercor/bhx087.

[20] Nicholas R. Simmons-Stern, Andrew E. Budson, and Brandon A. Ally, "Music as a Memory Enhancer in Patients with Alzheimer's Disease," *Neuropsychologia* 48, no. 10 (2010): 3164-3167, https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2010.04.033.

[21] Huei-chuan Sung and Anne M Chang, "Use of Preferred Music to Decrease Agitated Behaviours in Older People with Dementia: A Review of the Literature," *Journal of Clinical Nursing* 14, no. 9 (2005): 1133-1140, https://doi.org/10.1111/j.1365-2702.2005.01218.x.

[22] Jane A. Brown and Gavin M. Bidelman, "Familiarity of Background Music Modulates the Cortical Tracking of Target Speech at the 'Cocktail Party,'" *Brain Sciences* 12, no. 10 (2022): 1320, https://doi.org/10.3390/brainsci12101320.

therapy has emerged as a promising non-pharmacological intervention, potentially ameliorating cognitive function, enhancing emotional well-being, and managing behavioral symptoms in AD patients. Recent studies demonstrate notable improvements in cognitive and behavioral symptoms with music therapy, particularly when personalized through tailored playlist curation and therapeutic singing sessions. Nonetheless, the unclear mechanisms of action, small sample sizes, and absence of control groups in these studies necessitate larger, more rigorous research endeavors. Insights into AD's multifaceted nature underscore the importance of personalized interventions, with mechanisms underlying music therapy's efficacy involving neural plasticity, memory retrieval, and emotional regulation. By integrating music therapy into daily routines, caregivers can augment the quality of life and well-being of AD patients, fostering meaningful connections and optimizing therapeutic outcomes. Embracing this holistic approach not only attends to the individual needs of patients but also lays the foundation for more comprehensive and empathetic care strategies.

Bibliography

Abdul, Qudeer Ahmed, Byung Pal Yu, Hae Young Chung, Hyun Ah Jung, and Jae Sue Choi. "Epigenetic Modifications of Gene Expression by Lifestyle and Environment." *Archives of Pharmacal Research* 40, no. 11 (2017): 1219-1237. https://doi.org/10.1007/s12272-017-0973-3.

Abubakar, Murtala Bello, Kamaldeen Olalekan Sanusi, Azizah Ugusman, Wael Mohamed, Haziq Kamal, Nurul Husna Ibrahim, Ching Soong Khoo, and Jaya Kumar. "Alzheimer's Disease: An Update and Insights into Pathophysiology." *Frontiers in Aging Neuroscience* 14 (2022): 742408. https://doi.org/10.3389/fnagi.2022.742408.

Baker, Felicity A, Young-Eun C Lee, Tanara Vieira Sousa, Phoebe A Stretton-Smith, Jeanette Tamplin, Vigdis Sveinsdottir, Monika Geretsegger, Jo Dugstad Wake, Jörg Assmus, and Christian Gold. "Clinical Effectiveness of Music Interventions for Dementia and Depression in Elderly Care (MIDDEL): Australian Cohort of an International Pragmatic Cluster-randomised Controlled Trial." *The Lancet Healthy Longevity* 3, no. 3 (2022): e153-e165. https://doi.org/10.1016/S2666-7568(22)00027-7.

Baker, Felicity Anne, Vanessa Pac Soo, Jodie Bloska, Laura Blauth, Anna A. Bukowska, Libby Flynn, Ming Hung Hsu et al. "Home-based Family Caregiver-delivered Music and Reading

Interventions for People Living with Dementia (HOMESIDE trial): An International Randomised Controlled Trial." *eClinicalMedicine* 65 (2023): 102224. https://doi.org/10.1016/j.eclinm.2023.102224.

Baroni Caramel, Vanusa M., Jenny T. van der Steen, Annemieke C. Vink, Sarah I. M. Janus, Jos W. R. Twisk, Erik J. A. Scherder, and Sytse U. Zuidema. "The Effects of Individual Music Therapy in Nursing Home Residents with Dementia to Improve General Well-being: Study Protocol of a Randomized Controlled Trial." *BMC Geriatrics* 24 (2024): 290. https://doi.org/10.1186/s12877-024-04863-z.

Bleibel, Malak, Ali El Cheikh, Najwane Said Sadier, and Linda Abou-Abbas. "The Effect of Music Therapy on Cognitive Functions in Patients with Alzheimer's Disease: A Systematic Review of Randomized Controlled Trials." *Alzheimer's Research & Therapy* 15 (2023): 65. https://doi.org/10.1186/s13195-023-01214-9.

Brown, Jane A., and Gavin M. Bidelman. "Familiarity of Background Music Modulates the Cortical Tracking of Target Speech at the 'Cocktail Party.'" *Brain Sciences* 12, no. 10 (2022): 1320. https://doi.org/10.3390/brainsci12101320.

Derks-Dijkman, Marije W., Rebecca S. Schaefer, and Roy P. C. Kessels. "Musical Mnemonics in Cognitively Unimpaired Individuals and Individuals with Alzheimer's Dementia: A Systematic Review." *Neuropsychology Review* 34, no. 2 (2024): 455-477. https://doi.org/10.1007/s11065-023-09585-4.

Garrido, Marta I, Elise G Rowe, Veronika Halász, and Jason B Mattingley. "Bayesian Mapping Reveals That Attention Boosts Neural Responses to Predicted and Unpredicted Stimuli." *Cerebral Cortex* 28, no. 5 (2018): 1771-1782. https://doi.org/10.1093/cercor/bhx087.

Gómez Gallego, M., and J. Gómez García. "Musicoterapia En La Enfermedad de Alzheimer: Efectos Cognitivos, Psicológicos Y Conductuales." *Neurología* 32, no. 5 (2017): 300-308. https://doi.org/10.1016/j.nrl.2015.12.003.

Gómez-Gallego, María, Juan Cándido Gómez-Gallego, María Gallego-Mellado, and Javier García-García. "Comparative Efficacy of Active Group Music Intervention versus Group Music Listening in Alzheimer's Disease." *International Journal of Environmental Research and Public Health* 18, no. 15 (2021): 8067. https://doi.org/10.3390/ijerph18158067.

Hosseini, Seyede Atefe, Rezvan Mohammadi, Somaye Noruzi, Yousef Mohamadi, Mitra Azizian, Seyed Mojta Mousavy, Faezeh Ghasemi et al. "Stem Cell- and Gene-Based Therapies as Potential Candidates in Alzheimer's Therapy." *Journal of Cellular Biochemistry* 119, no. 11 (2018): 8723-8736. https://doi.org/10.1002/jcb.27202.

Jiménez-Palomares, María, Elisa María Garrido-Ardila, Elena Chávez-Bravo, Silvia Teresa Torres-Piles, Blanca González-Sánchez, María Jesús Rodríguez-Mansilla, Álvaro De Toro-García, and Juan Rodríguez-Mansilla. "Benefits of Music Therapy in the Cognitive Impairments of Alzheimer's-Type Dementia: A Systematic Review." *Journal of Clinical Medicine* 13, no. 7 (2024): 2042. https://doi.org/10.3390/jcm13072042.

Kumar, Anil, Jaskirat Sidhu, Forshing Lui, and Jack W. Tsao. *Alzheimer Disease*. Treasure Island, FL: StatPearls Publishing, 2022. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK499922/.

Matziorinis, Anna Maria, and Stefan Koelsch. "The Promise of Music Therapy for Alzheimer's Disease: A Review." *Annals of the New York Academy of Sciences* 1516, no. 1 (2022): 11-17. https://doi.org/10.1111/nyas.14864.

Migliore, Lucia, and Fabio Coppedè. "Gene–Environment Interactions in Alzheimer Disease: The Emerging Role of Epigenetics." *Nature Reviews Neurology* 18, no. 11 (2022): 643-660. https://doi.org/10.1038/s41582-022-00714-w.

Popa, Laura-Cristina, Mihnea Costin Manea, Diana Velcea, Ion Șalapa, Mirela Manea, and Adela Magdalena Ciobanu. "Impact of Alzheimer's Dementia on Caregivers and Quality Improvement through Art and Music Therapy." *Healthcare* 9, no. 6 (2021): 698. https://doi.org/10.3390/healthcare9060698.

Rajah Kumaran, Kesevan, Suleiman Yunusa, Enoch Perimal, Habibah Wahab, Christian P. Müller, and Zurina Hassan. "Insights into the Pathophysiology of Alzheimer's Disease and Potential Therapeutic Targets: A Current Perspective." *Journal of Alzheimer's Disease* 91, no. 2 (2023): 507-530. https://doi.org/10.3233/jad-220666.

Ratovohery, Stéphie, Alexia Baudouin, Juliette Palisson, Didier Maillet, Olivier Bailon, Catherine Belin, and Pauline Narme. "Music as a Mnemonic Strategy to Mitigate Verbal Episodic Memory in Alzheimer's Disease: Does Musical Valence Matter?" *Journal of Clinical and Experimental Neuropsychology* 41, no. 10 (2019): 1060-1073. https://doi.org/10.1080/13803395.2019.1650897.

Simmons-Stern, Nicholas R., Andrew E. Budson, and Brandon A. Ally. "Music as a Memory Enhancer in Patients with Alzheimer's Disease." *Neuropsychologia* 48, no. 10 (2010): 3164-3167. https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2010.04.033.

Sun, Bing, Jun Sun, Wayne Koh, and Jie Shi. "Neural Network Semantic Backdoor Detection and Mitigation: A Causality-Based Approach." In Proceedings of the 33rd USENIX Security Symposium, Philadelphia, PA, August 14-16, 2024.

Sung, Huei-chuan, and Anne M Chang. “Use of Preferred Music to Decrease Agitated Behaviours in Older People with Dementia: A Review of the Literature.” *Journal of Clinical Nursing* 14, no. 9 (2005): 1133-1140. https://doi.org/10.1111/j.1365-2702.2005.01218.x.

Ting, Berne, Daniel Tzu-Li Chen, Wei-Ti Hsu, Chia-Lin Tsai, Ikbal Andrian Malau, Sheau-Ling Lee, and Li Jingling. “Multifaceted Music Therapy for Depression in Dementia: A Network Meta-Analysis of Randomized Controlled Trials.” *European Journal of Investigation in Health, Psychology and Education* 14, no. 2 (2024): 351-367. https://doi.org/10.3390/ejihpe14020024.

Tiwari, Sneham, Venkata Atluri, Ajeet Kaushik, Adriana Yndart, and Madhavan Nair. “Alzheimer’s Disease: Pathogenesis, Diagnostics, and Therapeutics.” *International Journal of Nanomedicine* 14 (2019): 5541-5554. https://doi.org/10.2147/ijn.s200490.

Wang, Yao, Tianru Zheng, Yanhong Liao, Li Li, and Yun Zhang. “A Meta-analysis of The Effect of Music Therapy on Alzheimer’s Disease.” *International Journal of Clinical and Experimental Medicine* 13, no. 2 (2020): 317-329. IJCEM.

A PRACTICAL GUIDE FOR STUDYING BASSIST JOHN PATITUCCI'S PERFORMANCE OF "LIKE SOMEONE IN LOVE"

Tanarat Chaichana*

ธนรัตน์ ไชยชนะ*

Abstract

Jazz pedagogy has always been associated with learning by ear. In fact, it is common for inexperienced jazz musicians to listen carefully to jazz masters and try to imitate them before experimenting on their instruments. However, as jazz education gained popularity, this approach spread beyond imitating previous performances on an instrument to transcribing performances in traditional notation. Unlike other transcription research, which provides the result through musical analysis, this study delivered three musical exercises– two-feels, walking basslines, and solo - that can be used for additional practice to gain a greater practical understanding of Patitucci's musical approach. By working on these bass exercises, jazz Bass players can become more proficient in Patitucci's performance methods.

The research method consists of three major strands: (1) transcribing the bass solo and accompaniment lines of John Patitucci's live performance of "Like Someone in Love," (2) providing a comprehensive musical analysis of Patitucci's performance, and (3) create bass exercises drawn from a musical analysis of John Patitucci's performance. The researcher transcribed John Patitucci and Chuck Loeb's rendition of "Like Someone in Love" on ArtistWorks, a professional online music learning platform. The bass transcription of this research consists of 162 bars (5 choruses). As a result, the comprehensive musical analysis reveals several of Patitucci's musical techniques, such as the use of slide notes, the chromatic approach, the rootless technique, and double-time during this performance. The research approach of this study can be used by jazz performers and educators who wish to integrate musical knowledge drawn from the transcription process into musical exercise.

Keywords: Transcription / Jazz Bass / Jazz Pedagogy / John Patitucci / Like Someone in Love

* Lecturer, Dr., Jazz Studies Department, College of Music, Mahidol University, tanarat.cha@mahidol.ac.th

* อาจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, tanarat.cha@mahidol.ac.th

Received 12/06/2567, Revised 31/07/2567, Accepted 19/08/2567

Introduction

Since the early days, jazz has been studied, performed, and passed down orally from generation to generation. Young jazz artists would listen to experienced musicians, whether live or in recordings, to learn to perform and develop their musical language. Ella Fitzgerald, for example, explicitly described her experiences: "I stole everything I ever heard, but mostly I stole from the horns."[1] Importantly, this sentence is not merely about stealing, but emphasizes the oral tradition of studying jazz, underlining the importance of aural training as a crucial process for every jazz musician.

When jazz education began to emerge during the 1940s and 1950s[2], the process of acquiring jazz language still involved hearing, listening, and imitating what jazz masters performed, to which was added the use of transcription, a method that requires players to learn other jazz players' musical ideas by writing careful notations. This transcription process became a longstanding method of studying jazz music and has been a backbone for jazz education. As Jamey Aebersold, a prominent jazz educator, confirmed, "The jazz tradition has been passed down by imitation, and you can benefit greatly by transcriptions."[3]

Furthermore, as a university lecturer with significant experience teaching jazz in college through the transcription method, the researcher can confirm the essential importance of this process for jazz learners. Learning transcriptions can provide jazz musicians with other benefits, including enhancing ear training skills, sharpening music notation skills, and improving specific musical skills, as some transcriptions can be complex and challenging to perform. Prominent jazz guitarist Pat Metheny further confirms the usefulness of transcription, noting that "especially for beginning improvisers, transcription can be a very effective tool for ear training."[4]

This research illustrates the application of jazz transcription, taking as its subject a performance by John Patitucci, who is one of the most recognized jazz bassists of the present day. The transcription used in this study includes John Patitucci's entire performance, which consists of a two-feel walking bassline and solo sections, to explore the music more comprehensively. The composition selected for this bass transcription is the jazz standard

---

[1] Kaia Black, "Once a Diamond in the Rough, Lady Ella Reverberates and Shines," accessed May 6, 2024, https://npg.si.edu/blog/once-diamond-rough-lady-ella-reverberates-and-shines.

[2] Alex Rodriguez, "A Brief History of Jazz Education, Pt. 1," accessed May 3, 2024, https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2012/10/26/163741653/a-brief-history-of-jazz-education-pt-1.

[3] Jamey Aebersold, *Jazz Handbook* (New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz, 2000), 34.

[4] Pat Metheny, "Transcribing," accessed May 15, 2024, https://www.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=2366.

"Like Someone in Love," composed by James Van Heusen, as played by Patitucci in a live performance duet with Chuck Loeb. In addition, the three musical exercises obtained from the transcription process can be further utilized by any jazz bassist who has a significant interest in John Patitucci's performance style.

Literature review

The Application of Jazz Transcription

Acquiring a language and learning jazz improvisation are frequently correlated. Like newborns who learn a language from those speaking around them, jazz musicians spend time listening to jazz masters to develop their jazz language and improvisational materials. Later, jazz musicians may adapt such musical information to their own needs and express it through their own improvisation. Emphasizing this process, Walter Bishop Jr., an American jazz pianist, says the following about jazz improvisation:

> It all goes from imitation to assimilation to innovation. You move from the imitation stage to the assimilation stage, when you take little bits of things from different people and weld them into an identifiable style-creating your own style.[5]

David Liebman, a renowned jazz saxophonist and educator, has stressed the importance of learning jazz language from jazz masters. In "The Complete Transcription Process," Liebman explicitly explains that "for jazz, the most valuable form of imitation is a direct master-apprentice relationship in which the live model (master) demonstrates directly to the student, demanding immediate and exact repetition until mastered before moving on."[6]

Later, after the emergence of formal jazz training, the concept of learning jazz through listening to music became more serious as it involved jazz students writing down the musical ideas that they heard played by jazz masters. This transcription method is a frequent feature of jazz improvisation courses. David Baker and Jamey Aebersold, two influential publishers of university-level jazz educational materials, stressed the significance of these transcription methods. For instance, in *Jazz Pedagogy: A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and*

---

[5] Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation, Berliner* (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1994), 120.

[6] David Liebman, "The Complete Transcription Process," accessed April 23, 2024, http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/.

Student, Baker notes that "the reasons become clearer as we see how jazz musicians have learned their art and profession in the past 50 years. Recordings were the first jazz textbook."[7] Jamey Abersold similarly underlines the importance of transcription: "Transcribing solos or portions of solos off recordings is one of the best ways to find out what the professional is doing to make things sound so good."[8] Consequently, transcribing solos has become one of the critical and best-known methods for learning to improvise jazz.

Biography of John Patitucci

Born in 1959 in Brooklyn, New York, John Patitucci started playing the electric bass at ten and began composing and performing at twelve. Later, at fifteen, Patitucci started playing the acoustic bass.[9] He then also enrolled in Long Beach State University and San Francisco State University to study classical bass.[10] Patitucci later embarked on his career as a studio musician and a jazz bass player, working with a renowned artist at that time, such as B. B. King, Bonnie Raitt, Chick Corea, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Michael Brecker, George Benson, Dizzy Gillespie, Paul Simon, Dave Grusin, Natalie Cole, and to name a few.[11] Later, in 1986, he recorded his six solo albums for GRP Records and became internationally recognized for his multiple recordings with Chick Corea for the Elektric Band and the Akoustic Band.[12] Between 2002 and 2012, John Patitucci became involved in jazz college education, where he was appointed as a professor of jazz studies at the City College of New York.[13]

Patitucci has recorded numerous albums both as a solo artist and sideman. He is the winner of three Grammy Awards, having been nominated for over fifteen albums.[14] Over the past few years, Patitucci has regularly performed with one of the legendary jazz quartets of this century, the Wayne Shorter Quartet, along with Danilo Perez on piano and Brian Blade on drums. Patitucci's bassline goes beyond outline chord changes, and the sound of his basslines can be exciting and complicated for the listener. Many bass players consider Patitucci's approach to have contributed

---

[7] David Baker, *David Baker's Jazz Pedagogy: A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student* (Van Nuys, CA: Alfred Music, 1989), iii.

[8] Jamey Aebersold, *Jazz Handbook* (New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz, 2000), 6.

[9] John Patitucci, "Biography," accessed 29 March, 2024, https://www.johnpatitucci.com/bio.html.

[10] Massimo Cavalli, "Double Bass and Electric Bass: The Case Study of John Patitucci" (PhD diss., The University of Évora, 2016), 188.

[11] Three Faces Management, "John Patitucci Biography 2023," accessed April 17, 2024, https://www.johnpatitucci.com/epk/john_patitucci_long_bio_2023.pdf.

[12] Berklee College of Music, "John Patitucci," accessed April 29, 2024, https://college.berklee.edu/people/john-patitucci.

[13] The City College of New York, "History of the Jazz Program," accessed April 27, 2024, https://jazz.ccnysites.cuny.edu/history/.

[14] Yamaha Corporation, "John Patitucci," accessed May 1, 2024, https://th.yamaha.com/en/artists/j/john-patitucci_yq.html.

significantly to the present-day development of walking basslines.[15] Additionally, unlike other jazz double bass players, his bass solo technique can be melodic and provide an obvious musical statement to the audience. Later, Patitucci shared his thoughts on the idea behind a bass solo:

> A lot of bass players don't know where to start when it comes to constructing a great solo," says John. "Even once they've learned their scales and they know 'the language,' rhythmically or harmonically - there's no statement, no answer - there's nothing to take the audience along with them.[16]

Bass Method Book

Among numerous jazz bass manuscripts, the researcher selected John Goldsby's *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*[17] for this study. Renowned jazz bassist John Goldsby provided a thorough examination of the history, background, and characters of the style of jazz bass performances. As a result, jazz bassists received competent guidance on jazz bass technique, practice strategies, and artistic perspectives on jazz's philosophical and theoretical aspects that may heighten and navigate jazz bass analysis. In addition, Rufus Reid's *The Evolving Bassist*[18] is a further resource for investigating the research methods employed for jazz bass analysis. Besides being a well-known jazz bassist, Rufus Reid is acknowledged as a leading jazz bass educator. In this book, Reid demonstrated multiple bass transcriptions of his solo, which jazz bassists can utilize to comprehend the concept of jazz bass improvisation. Afterward, the author included a few musical exercises that can be used as a template for developing bass exercises for efficient practice methods.

Objectives

This study has three main objectives:

1. To transcribe the bass solo and accompaniment lines of John Patitucci's live performance with guitarist Chuck Loeb in "Like Someone in Love"

---

[15] Bass Musician, "John Patitucci Walking Bass," accessed May 2, 2024, https://bassmusicianmagazine.com/2023/10/john-patitucci-walking-bass/.

[16] Scott's Bass Lessons, "The Soloing Concepts of John Patitucci," accessed April 30, 2024, https://scottsbasslessons.com/courses/the-soloing-concepts-of-john-patitucci.

[17] John Goldsby, *Jazz Bowing Techniques for the Improvising Bassist* (Los Angeles: Alfred Music, 1990).

[18] Rufus Reid, *The Evolving Bassist: A Comprehensive Method in Developing a Total Musical Concept for the Aspiring Jazz Bass Player* (Teaneck, NJ: Myriad, 2004).

2. To provide a comprehensive musical analysis of John Patitucci's two-feel, walking basslines, and bass solo;

3. To create bass exercises based on a musical analysis of John Patitucci's performance, which constitute the musical exercises of this research.

Methods

The research took place in three distinct phases:

1. The transcription process that provided insight into John Patitucci's bass practice
2. The musical analysis process that investigated Patitucci's performance in greater detail
3. The creation of bass exercises

Transcription Process

"Like Someone in Love" is a well-known composition from the Great American Songbook that is widely performed as part of the jazz standards repertoire. Composed by Jimmy Van Heusen in 1944, it was made famous in renditions by Frank Sinatra, Etta James, and Ella Fitzgerald.[19] John Patitucci and Chuck Loeb's rendition of "Like Someone in Love" retains the original song form in A and B, 32 bars for one chorus. The total length of this performance is five minutes and forty-eight seconds.[20]

The researcher transcribed John Patitucci's entire bass performance (162 bars; 5 choruses) to demonstrate a practical transcription process. The bass transcription also covers three main bass performance sections: including the two-feel, the walking bassline, and the bass solo. The bass performance was mainly transcribed using an upright bass and produced with the help of Anthem Score, which allows the user to slow down the video recording of the performance and accurately specify certain pitches using its "piano roll" function. The notes were then input into Sibelius notation software, making it possible to verify the accuracy of the bass transcription. The transcription of 162 bars of bass took approximately 32 hours. Please scan the QR code to download the bass transcription of John Patitucci's performance of "Like Someone in Love."

---

[19] Jazz Standards, "Like Someone in Love (1944)," accessed May 10, 2024, https://www.jazzstandards.com/compositions-1/likesomeoneinlove.htm#google_vignette.

[20] To see John Patitucci and Chuck Loeb's rendition of 'Like Someone in Love,' see the ArtistWorks, "Chuck Loeb & John Patitucci: 'Like Someone In Love'," YouTube video, 6:25, August 4, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=Ui4sEvPz7e8.

Figure 1 QR code the bass transcription of "Like Someone in Love"

Source: by author

Musical Analysis

The analysis in this study will focus on sixty-four bars of the bass accompaniment lines, including the two-feel and walking bassline section, and thirty-two bars of Patitucci's solo, in an effort to prevent the repetition of musical explanations. The musical vocabulary utilized in this analysis can also be found in common jazz bass method books, such as John Goldsby's *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition* or Rufus Reid's *The Evolving Bassist*. The musical knowledge obtained from these three analyses is subsequently applied in the creation of the musical exercises.

Creating the Bass Exercises

The musical exercises were created on the basis of musical knowledge obtained through the transcription process. These musical exercises consist of three different parts. The first musical exercise can be utilized for a two-feel section, while the second might be applied to a walking bass performance. The third exercise aims to strengthen the stylistic aspects and characteristics of Patitucci's performance. In addition, to make these bass exercises more practical, the musical elements created for that exercise are developed from the superficial to the more sophisticated levels.

Analysis of John Patitucci's Performance in "Like Someone in Love"

Accompaniment Lines (Two-feel Basslines)

In the first four bars, John Patitucci begins his accompaniment lines with fewer musical ideas to introduce the performance and accompany the melody played by Chuck Loeb's guitar. The opening relies primarily on a two-feel technique, in which the bass part performs mainly the half-note pattern (mm. 2-3). The majority of the pitches in these basslines consist of the root notes for each chord. In addition, slide notes to the E and the A in m. 4 were employed to emphasize the bending sound frequently used in upright bass jazz performances (see Figure 2).

Figure 2 John Patitucci's two-feel bassline in mm. 1-4

Source: by author

Patitucci continues to construct more complex basslines in mm. 5-12, particularly the rhythm patterns to accompany the melody. These complex rhythmic basslines mainly contain syncopated beats in the upbeat of 2 and 4, eighth notes, and eighth note triplets. The use of the chromatic approach to emphasize the characteristic jazz resonance can also be seen within these basslines, particularly in the syncopated beats in the second beat of mm. 8 and 11 and the fourth beat of m. 12. For the eighth note and eighth note triplet patterns, Patitucci also stressed the dynamics by using the ghost note to create the attack and the sense of percussive sound. In addition, the use of a rootless technique, in which the first beat of the walking bassline is constructed on a scale tone other than the root of the chord, can also be discovered. For example, the first beat of m. 7 is built on the pitch C (♭6) of the E^7 chord and the first beat of m. 12 pitch is built on C♯, the third in the $Amaj^7$ harmony.

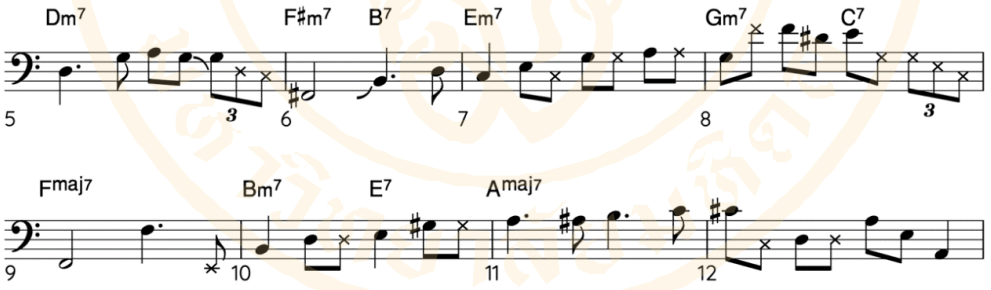


Figure 3 John Patitucci's two-feel bassline in mm. 5-12

Source: by author

Also, mm. 13-16 illustrate similar bass techniques that Patitucci previously utilized. These include the ghost note playing in the eighth note pattern, which is similar to m. 15 and m. 16, and the sliding technique performed similarly to m. 4, as can be observed in pitch A in m. 13. Furthermore, m. 16 shows the use of the chromatic method, which is evident in m. 8 and m. 11, from G♯ to G.

Figure 4 John Patitucci's two-feel bassline in mm. 13-16

Source: by author

Similar to the first half chorus (mm. 1-16), Patitucci begins his two-feel techniques with a few musical ideas before developing more complex rhythms by using ghost notes to play in the eighth notes context in the middle of this section (mm. 21-28). In addition, the chromatic approach, often employed in the previous section, can also be seen in mm. 24, 25, and 27. Interestingly, Patitucci also performed slide notes to express the bending sound in multiple places, such as m. 19 and m. 29. Figure 5 displays the similar techniques employed by John Patitucci in the second half of the first chorus (mm. 17-32).

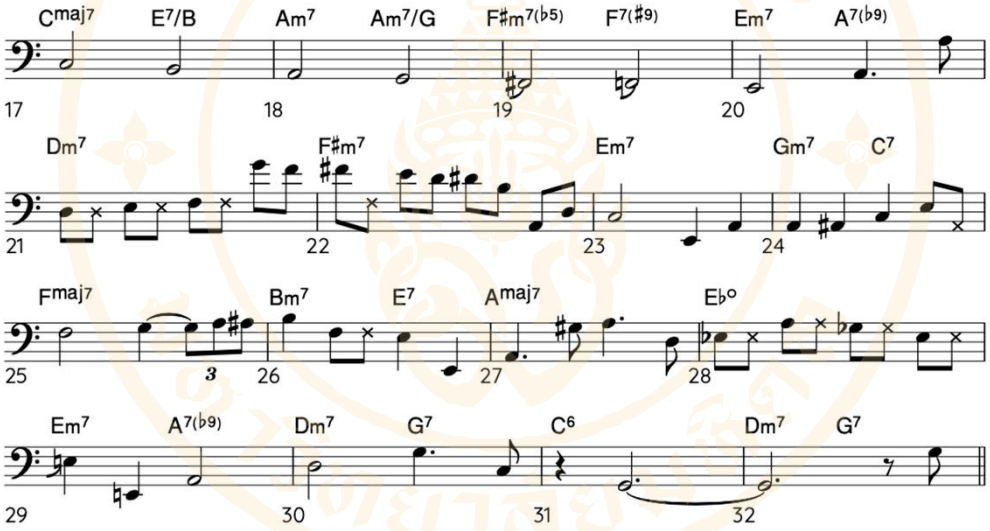


Figure 5 John Patitucci's two-feel bassline in mm. 17-32.

Source: by author

Accompaniment Lines (Walking basslines)

During the second chorus of this performance, Patitucci begins using walking basslines to convey his improvisational ideas. These walking bassline techniques of Patitucci fundamentally consist of four quarter notes, where embellishments, such as ghost notes and eighth-note triplets, can be discovered in multiple places. Starting in mm. 33-36, Patitucci began building walking basslines by mainly using root and fifth notes in each chord. These root notes and fifth notes include the C note in the Cmaj7 chord, the E and B notes in the E7/B chord, the A note in the Am7 chord, the G note

in the Am7/G chord, the F♯ note and the F♯m7♭5 chord and the E and B notes in the Em7 chord. In addition, the use of a chromatic approach similar to the two-feel section can also be found in m. 35, in which the note F can be utilized as a chromatic note to the Em7 chord in m. 36 (see Figure 6).

Figure 6 Patitucci's walking basslines in mm. 33-36

Source: by author

Later on, Patitucci continued to build the walking basslines using scales in mm. 38-39 and mm. 43-45. These scales include F♯ natural minor in F♯m7, E natural minor in E-7, A major scale in Amaj7, and A natural minor in Am7. In addition, Patitucci uses modes to construct these basslines. For example, Dorian mode can be used in some of the minor 7 chords in this section. These include using D Dorian in m. 37, which contains the B note, and applying G Dorian in m. 40, which consists of the E note. In addition, Patitucci applied harmonic sounds to the walking basslines in this section to create a distinct resonance compared to regular four-beat in quarter notes. These harmonic notes were played in the G note in m. 43, and the B note in m. 48 (see Figure 7).

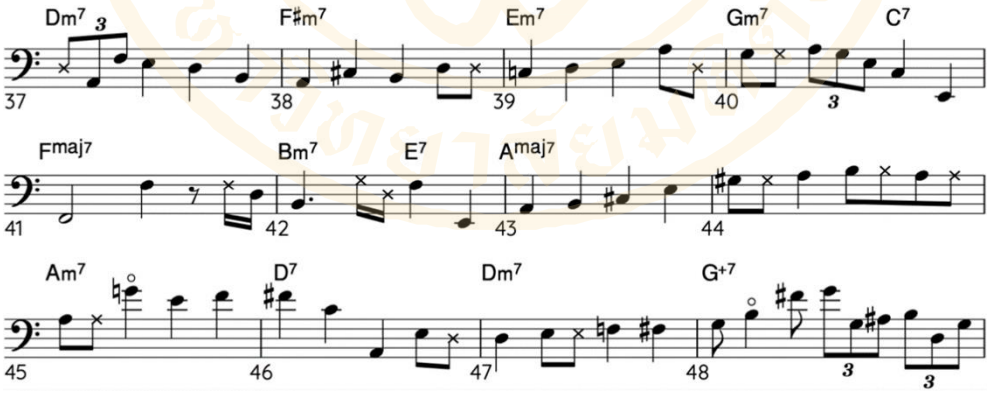


Figure 7 Patitucci's walking basslines in mm. 37-48

Source: by author

Like the two previous techniques employed from mm. 33-48, Patitucci uses a combination of root, fifth, and scales to build the walking basslines in the section. For instance, in mm. 49, 52, and 54, Patitucci played notes root and fifth of these chords to create the walking basslines.

Likewise, in mm. 50, 53, and 55, Patitucci constructs the walking bassline by employing scales of these chords. However, a critical aspect of Patitucci's walking basslines from the beginning of the second chorus until this section uses eighth-note rhythm and ghost notes to create a syncopated and percussive feeling. These particular rhythms can be experienced in mm. 50, 51, 54, and 56 (see Figure 8).

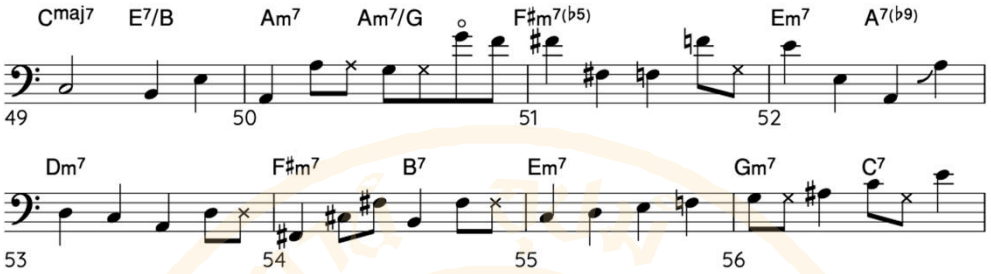


Figure 8 Patitucci's walking basslines in mm. 49-56

Source: by author

As mentioned earlier in the two-feel basslines section, employing the chromatic approach can emphasize the character of chromaticism, which is widely found in jazz music. As a result, Patitucci's walking bassline in "Like Someone in Love" includes this technique in many places. These include the chromatic approach from the pitch B♭ to B natural in mm. 58, the pitches D to E♭ in mm. 59-60, and the pitches C♯ to D in mm. 63-64. Patitucci played the eighth notes triplet multiple times to create more interesting rhythmic ideas during the walking bass section. For example, these eighth notes triplet can be discovered in mm. 58 and 62, of which the use of chromatic and scale were employed to construct these basslines. Similar to the two-feel basslines, Patitucci employed the slide note techniques to express the bending sound commonly used in other African American musical practices, such as blues music. These sliding techniques can be seen in mm. 62 in the notes of A and G. (See Figure 9).

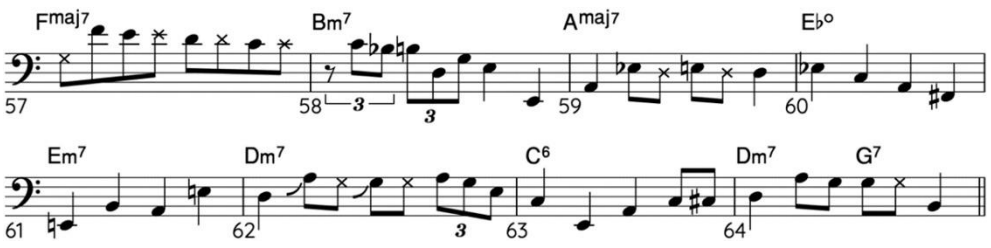


Figure 9 Patitucci's walking basslines in mm. 57-64

Source: by author

John Patitucci's Bass Solo

The solo section of Patitucci's performance in "Like Someone in Love" started in m. 98. At the beginning of his solo section, Patitucci played fewer musical ideas and focused on call-and-response, which are significant elements in jazz performance. The structures of these call-and-response techniques are based on the use of scales and modes over each chord. For example, Patitucci favorably uses the Dorian mode to solo over minor 7 chords, which can be seen in m. 102, where D Dorian was employed, and in m. 103, where F♯ Dorian was engaged. Interestingly, Patitucci also applied several tension notes to construct these call-response lines at the strong beats in multiple places. These tension notes include the 9th, 11th, and 13th— for example, the 9th note in m. 109 and m. 111, the 11th in mm. 102, 105, and m. 110, and the 13th in m. 105. In addition, Patitucci stresses these call response lines by playing in a high register, which is challenging for a jazz double bass player to perform these notes in a thumb position. These high notes are demonstrated in mm. 102, 103, 104, and mm. 106-109 in Figure 10.

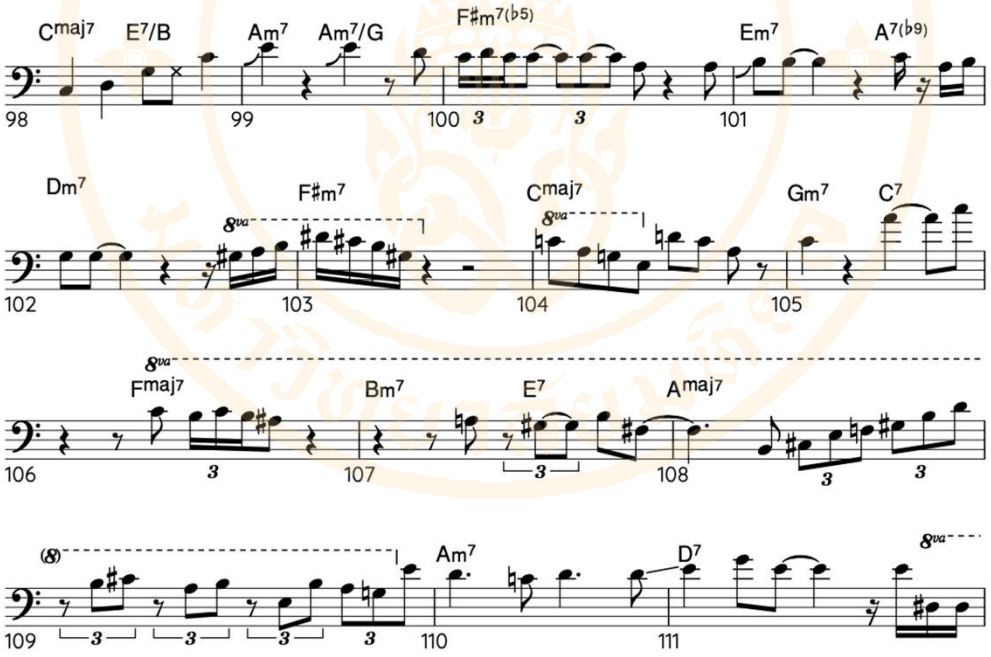


Figure 10 John Patitucci's bass solo in mm. 98-111

Source: by author

Employing a double-time feel is one of the interesting musical techniques utilized by John Patitucci in the solo section. To produce complex musical ideas in contrast to the call-and-response technique in the previous section, Patitucci employed double-time

feels in multiple places, such as in mm. 112, 113, and m. 119, which also played in the high register. These double-time feels were again constructed by scales and modes, for example, the D Dorian mode in m. 112 and F♯ natural minor in m. 113. In addition, the chromatic approach was also used to emphasize the sound of chromaticism, which is commonly heard in jazz improvisation. These chromatic notes are used in several places, including m. 113 and m. 118.

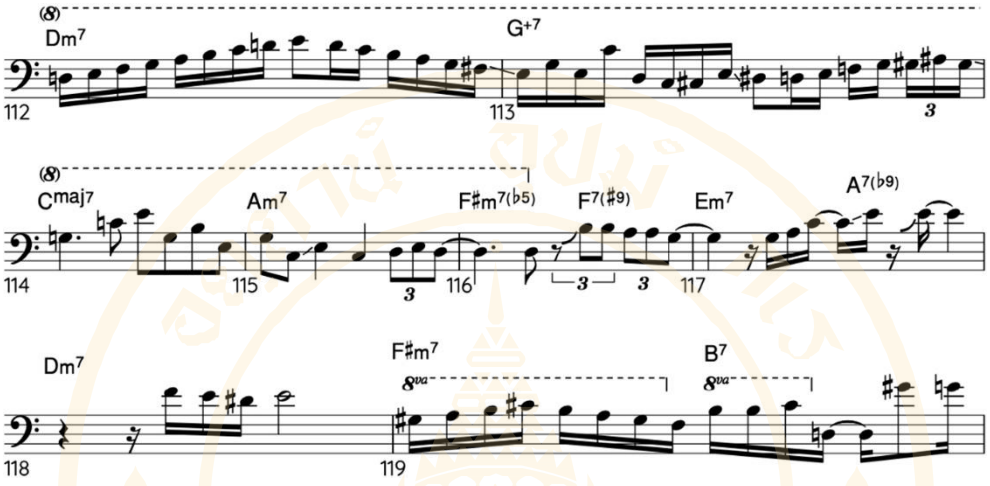


Figure 11 John Patitucci's bass solo in mm. 112-119

Source: by author

Later on, mm. 120-121 will encounter the application of a double-time approach. Patitucci built the melodic lines for these double-time melodies using a variety of intervallic techniques. These intervals, which can be seen in Figure 12 from the first beat of m. 120 to the first beat of m. 121, consist of major and minor seventh, perfect fifth, perfect fourth, major second, and third. They continuously build up in intervallic patterns. In addition, Patitucci also favorably uses the tension notes to start his solo melodic lines, for example, using the 9th note at the beginning of the soloing in m. 124, employing the ♯11th to start his solo line in m. 128, and applying the 11th into the first note of the solo pattern in m. 129. Interestingly, Patitucci's solo passage also references eighth-note triplet rhythms. Hence, these eighth-note triplet rhythms in mm. 124, 126, 127, 128, and 129 were able to create the contrast of rhythmic pattern ideas against the sixteen-note patterns employed in a double-time technique and the regular eighth notes pattern.

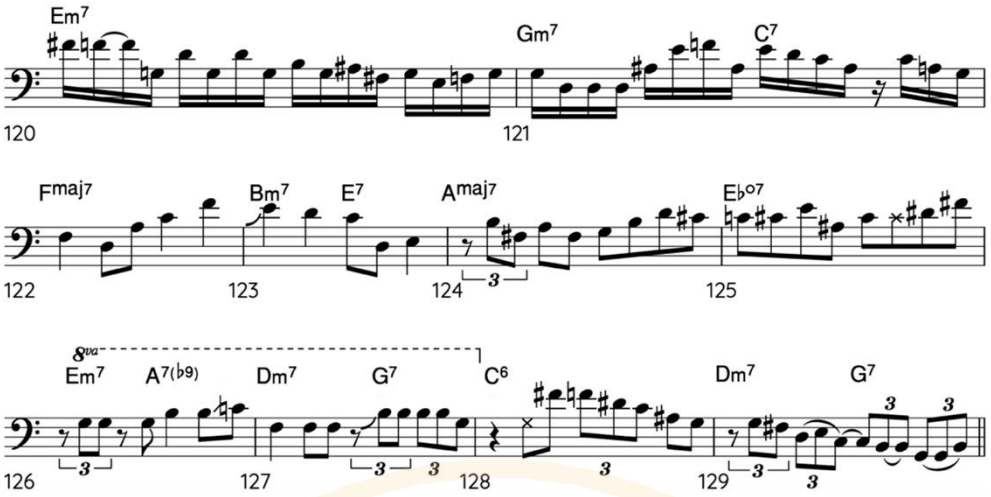


Figure 12 John Patitucci's bass solo in mm. 120-129

Source: by author

The Bass Exercises

The musical exercises generated by using the knowledge obtained from John Patitucci's transcription and serving the musical exercises of this research are comprised of three separate sections: (1) the Two-feel bass exercise, (2) the Walking bass exercise, and (3) the three Bass solo exercises started from a simple musical idea to the difficult ones. These exercises can be employed by any bass player who is interested in John Patitucci's performance bass style.

The Two-feel Bass Exercise

As described earlier in the musical analysis section, John Patitucci often performed specific musical techniques during the melody part of the "Like Someone in Love" performance. In addition, the researcher produced one bass exercise for the particular section to help jazz bass players imitate Patitucci's performances and become fluent in Patitucci's two-feel languages. The two-feel bass exercises are divided into four categories: (1) the application of slide notes in mm. 1-8, (2) the employment of ghost notes in eighth-note patterns in mm. 9-16, (3) the use of triplet notes in mm. 17-21, and (4) the application of chromatic approaches mm. 19-29 (see Figure 13).

Figure 13 The Two-feel Bass Exercise

(The application of Patitucci's two-feel languages)

Source: by author

The Walking Bass Exercise

The results of Patitucci's bass transcription reveal that his walking bassline was mainly constructed by using four specific musical techniques, including (1) the utilization of a chromatic approach often found in second and fourth beats, (2) the application of Dorian mode to build the bassline in the min7 chord, (3) the employment of harmonic notes often in pitch G, and (4) the use of rhythmic embellishment consists of eighth note that played by using ghost note

and the eighth note triplet. As a result, the research created the walking bassline exercise to help jazz bass players understand Patitucci's bassline techniques in a practicing condition (see Figure 14).

Figure 14 The Walking Bass Exercise

(The utilization of Patitucci's bassline techniques in a practicing condition)

Source: by author

The Bass Solo Exercises

Unlike the two-feel and walking bassline exercises, the researcher has composed jazz licks containing John Patitucci's improvisation musical language. These licks developed the musical phrases that Patitucci performed during his solo. In addition, they can be applied to jazz bassists when soloing in "Like Someone in Love," which is also one of the well-known

compositions in jazz standard repertoire. For instance, Patitucci executed a challenging bassline in a double-time context throughout mm. 112-113 and mm. 120-121 for the bass transcription, which is fascinating to study. As a result, as shown in Figure 15, the researcher started to explore such musical concepts and eventually composed original bass solo licks that could potentially be used with various chord changes.

Figure 15 The Bass Solo Exercise 1

(The application of jazz licks containing John Patitucci's improvisation musical language)

Source: by author

Another striking musical technique indicated during Patitucci's bass solo is the use of tension in the strong accent beat to emphasize the sense of contemporary jazz performance style. As described earlier, Patitucci often used the 9th, 11th, and 13th to construct the melodic lines for his bass solo in multiple places. Therefore, to imitate such a solo manner, the researcher provided the two solo jazz licks that can be utilized in the first and the final four bars of "Like Someone in Love." In addition, these two solo jazz licks can be utilized to develop or conclude a musical statement during a solo section (see Figure 16).

Figure 16 The Bass Exercise 2

(The illustration of two solo jazz licks incorporates tension notes in the strong accent beat)

Source: by author

The final bass solo strategy used in this research demonstrated complicated rhythmic concepts that were obtained from the performance analysis of John Patitucci. As illustrated in mm.124, 126, 127, 128, and 129 in Figure 12, the eighth triplet notes used during Patitucci's bass solo are prominent. As a consequence, the researcher offered two musical exercises that can be applied by any jazz bassist to strengthen the rhythmic ideas similar to those in Patitucci's solo. As displayed in Figure 17, this bass exercise consists of the eighth triplet notes as the primary rhythmic ideas in melodic phrases that suit bass solos. Later on, jazz bassists may apply these rhythmic patterns for practicing and then employ them to solo in "Like Someone in Love." As a result, this bass exercise will help jazz bass players develop a musical vocabulary that resembles John Patitucci's performances.

Figure 17 The Bass Exercise 3

(The employment of John Patitucci's complicated rhythmic concepts)

Source: by author

Conclusion

The research has revealed two significant results. Firstly, the analysis of Patitucci's performance of "Like Someone in Love" has shown the use of slide notes, ghost notes, the chromatic approach, the Dorian mode, the rootless technique, and eighth-note triplets, which are prominent during the two-feel and walking basslines section. In addition, John Patitucci constructs his melodic lines in the solo section by using tension notes such as the 9^{th}, 11^{th}, and 13^{th} on the strong beat. The use of a double-time feel to create a complicated musical idea is another of the characteristic techniques in Patitucci's solo. These double times can be constructed by using both scales and intervals. In addition, slide and harmonic notes, combined with eighth-note triplet patterns, are used in multiple places during Patitucci's solo.

For those interested in the style Patitucci employs in "Like Someone in Love," these three bass exercises – two-feels, walking basslines, and solo – can be used for additional practice

to gain a greater practical understanding of Patitucci's musical approach. By working on these bass exercises, players can become more proficient in Patitucci's performance methods. Finally, the researcher hopes this research approach can be applied to jazz performers and educators who wish to integrate musical knowledge from a transcription process into a musical exercise.

Bibliography

Aebersold, Jamey. *Jazz Handbook*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz, 2000.

ArtistWorks. "Chuck Loeb & John Patitucci: 'Like Someone In Love'." YouTube Video, 6:25. August 4, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=Ui4sEvPz7e8.

Baker, David. *David Baker's Jazz Pedagogy: A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student*. Van Nuys, CA: Alfred Music, 1989.

Bass Musician. "John Patitucci Walking Bass." Accessed May 2, 2024. https://bassmusician magazine.com/2023/10/john-patitucci-walking-bass/.

Berklee College of Music. "John Patitucci." Accessed April 29, 2024. https://college.berklee.edu/ people/john-patitucci.

Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation, Berliner*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1994.

Black, Kaia. "Once a Diamond in the Rough, Lady Ella Reverberates and Shines." Accessed May 6, 2024. https://npg.si.edu/blog/once-diamond-rough-lady-ella-reverberates-and-shines.

Cavalli, Massimo. "Double Bass and Electric Bass: The Case Study of John Patitucci." PhD diss., The University of Évora, 2016.

Goldsby, John. *Jazz Bowing Techniques for the Improvising Bassist*. Los Angeles: Alfred Music, 1990.

Goldsby, John. *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*. San Francisco: Backbeat Books, 2002.

Jazz Standards. "Like Someone in Love (1944)." Accessed May 10, 2024. https://www.jazzstandards.com/compositions-1/likesomeoneinlove.htm#google_vignette.

Liebman, David. "The Complete Transcription Process." Accessed April 23, 2024. http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/.

Marcus, Adrien. "The Role of Transcription in Jazz Improvisation: Examining the Aural-Imitative Approach in Jazz Pedagogy." DA diss., Ball State University, 2004.

Metheny, Pat. "Transcribing." Accessed May 15, 2024. https://www.patmetheny.com/qa/ questionView.cfm?queID=2366.

Patitucci, John. “Biography.” Accessed 29 March, 2024. https://www.johnpatitucci.com/bio.html.

Reid, Rufus. *The Evolving Bassist: A Comprehensive Method in Developing a Total Musical Concept for the Aspiring Jazz Bass Player*. Teaneck, NJ: Myriad, 2004.

Rodriguez, Alex. “A Brief History of Jazz Education, Pt. 1.” Accessed May 3, 2024. https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2012/10/26/163741653/a-brief-history-of-jazz-education-pt-1.

Scott’s Bass Lessons. “The Soloing Concepts of John Patitucci.” Accessed April 30, 2024. https://scottsbasslessons.com/courses/the-soloing-concepts-of-john-patitucci.

The City College of New York. “History of the Jazz Program.” Accessed April 27, 2024. https://jazz.ccnysites.cuny.edu/history/.

Three Faces Management. “John Patitucci Biography 2023.” Accessed April 17, 2024. https://www.johnpatitucci.com/epk/john_patitucci_long_bio_2023.pdf.

Yamaha Corporation. “John Patitucci.” Accessed May 1, 2024. https://th.yamaha.com/en/artists/j/john-patitucci_yq.html.

เพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตาร์ดูเอ็ต : การศึกษา การเรียบเรียงทำนองและเทคนิคสำหรับกีตาร์คลาสสิก[1]

FOUR REGIONAL FOLKSONGS FOR GUITAR DUET: A STUDY OF ARRANGEMENT AND TECHNIQUES FOR CLASSICAL GUITAR[1]

เผด็จ เนตรภักดี[*], ธรรศ อัมโร[**]

Padet Netpakdee[*], Tat Amaro[**]

บทคัดย่อ

งานสร้างสรรค์จากแนวคิดข้ามวัฒนธรรมมักก่อให้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ทางดนตรีที่เป็นประโยชน์ต่อการนำไปใช้ในเชิงพาณิชย์ พื้นที่ทางวัฒนธรรมของประเทศไทยทั้งภาคเหนือ กลาง อีสาน และใต้ จึงเป็นประเด็นสำคัญที่นำไปสู่การสร้างนวัตกรรมทางดนตรี บทความฉบับนี้มุ่งนำเสนอแนวทางการสร้างสรรค์แนวกีตาร์คลาสสิกทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาคดูเอ็ต จำนวน 4 เพลง คือ ฤาษีหลงถ้ำ ลาฬูดูวอ โนเน และลายโปงลาง ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยสัมภาษณ์วิธีเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์จากผู้เชี่ยวชาญ 4 คน จากนั้นนำมาถอดคำสัมภาษณ์ด้วยซอฟต์แวร์ VB-CABLE Virtual Audio Device และวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำมาดัดแปลงและสอดทำนองประสานให้เกิดพื้นผิวของเสียงแบบหลากแนว ในขณะที่บทเพลงลาฬูดูวอสร้างความโดดเด่นโดยการประสานเสียงในแนวเบสเพื่อเลียนจังหวะขัดของหน้าทับกลองภาคใต้ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงแปรทำนองที่กีตาร์ทั้งสองชนิดบรรเลงปะทะกันก่อนที่จะจบลงด้วยความสุข บทเพลงโนเนแม้ว่ามีทำนองเรียบง่ายแต่ถูกออกแบบให้ประสานเสียงด้วยเทคนิคกระจายคอร์ดที่มีความซับซ้อนตามลีลากีตาร์ในยุคคลาสสิก บทเพลงสุดท้าย คือ ลายโปงลางที่ผู้วิจัยเรียบเรียงได้สร้างทำนองขึ้นใหม่ดัดแปลงให้เลียนเสียงพิณอีสานและเสียงแคน ซึ่งทำให้ผู้ฟังได้สัมผัสบรรยากาศความสนุกสนานของเพลงพื้นบ้านอีสานจากน้ำเสียงและลีลาของกีตาร์คลาสสิก

คำสำคัญ : กีตาร์คลาสสิก / เพลงพื้นบ้านไทย / กีตาร์ดูเอ็ต / การประพันธ์สำหรับกีตาร์คลาสสิก

---

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง อัลบั้มกีตาร์ดูเอ็ต : บทเพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตาร์คลาสสิก ฟิงเกอร์สไตล์และกีตาร์ไฟฟ้า ได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566

[1] This article is part of the research project “Album Guitar Duet: Four Regional Folk Music Repertories for Classical, Fingerstyle, and Electric Guitar” funded by National Research Council of Thailand (NRCT) in 2023.

[*] อาจารย์พิเศษ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา, p.netpakdee@gmail.com

[**] รองศาสตราจารย์ ดร. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, tata@nu.ac.th

[*] Visiting Lecturer, Princess Galyani Vadhana Institute of Music, p.netpakdee@gmail.com

[**] Corresponding Author, Associate Professor, Dr., Faculty of Humanities, Naresuan University, tata@nu.ac.th

Received 03/07/2567, Revised 24/09/2567, Accepted 22/10/2567

Abstract

Creative works in music, sprung from the idea of cross-cultural integration, usually herald musical novelty, ensuing significant commercial potential. The idea is that distinctive cultural regions of Thailand, including the northern, central, north-eastern, and southern areas, are open subjects for creativity. This article aims to explicate the creation of musical arrangements of four regional folksongs—involving *Ruesiloungtam*, *Lakuduwo*, *No-nay*, and *Laiponglang*—for guitar duet, on which the classical guitar is focused. The ideas gathered were collected from the interviews of four experts, aiming to initialise the creative thoughts for guitar arrangements. Then, the interviews were transcribed into texts using VB-CABLE Virtual Audio Device software before their being subsequently analysed, benefitting the work. *Ruesiloungtam* was arranged in the classical guitar style by using the contrapuntal technique. *Lakuduwo* was distinguished by adding a variety of sophisticated rhythmic bass lines to imitate the syncopated patterns of southern drums. Moving further to the variations, the duet comes to an incessant fight against each other and finally resolves in pleasant harmony. *No-nay*, despite its simple melody, was musically designed to implement complex arpeggiation techniques, akin to those in the classical period, to support the melody. Finally, *Laiponglang* involves the new melodic composition that imitates the sounds of the *Pin Isaan* and the *Khaen*, in effect, to imbue listeners with an engaging experience of *Isaan* folk music through the art of the classical guitar.

Keywords: Classical Guitar / Thai Folk Music / Guitar Duet / Classical Guitar Composition

บทนำ

สโลบิน[2] (Slobin) ได้กล่าวไว้ว่า การผสมผสานวัฒนธรรมจากโลกตะวันตกเป็นเครื่องบ่งชี้ความก้าวหน้าของประเทศกำลังพัฒนาที่ควบคู่ไปกับความสำคัญของการศึกษา การเมือง การปกครอง และการสื่อสารที่ไร้พรมแดน ซึ่งสอดคล้องกับความคิดเห็นของลิปซิทซ์[3] (Lipsitz) ที่กล่าวถึงการปรับตัวของประเทศต่าง ๆ หลังยุคการล่าอาณานิคมว่าจะเป็นตัวขับเคลื่อนทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมส่งผลให้เกิดสายพันธุ์ดนตรีแบบใหม่ในมุมมองของประชาคมโลก เช่น การใช้เครื่องดนตรีตะวันตกในเพลงพื้นบ้านอัฟริกัน[4]

---

[2] Mark Slobin, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993), 62.

[3] George Lipsitz, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place* (London; New York: Verso, 1994), 30-31.

[4] Peter Manuel, *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1988), 151.

การผสมผสานแนวดนตรีในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นได้ปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ วายาน บาลาวัน (Wayan Balawan) นักกีตาร์ร็อกชาวอินโดนีเซียมีชื่อเสียงจากการผสมผสานแนวคิดทางดนตรีกาเมลันเข้ากับดนตรีแจ๊ส[5] บทเพลงร่วมสมัยดังกล่าวถูกกล่าวขานในช่วงปี ค.ศ. 1900s ว่าเป็น “ดนตรีบาหลีสไตล์แจ๊ส” (Balinese versions of Jazz) เนื่องจากได้มีการจัดระบบทางดนตรีแบบใหม่ เช่น การตั้งระดับเสียงแบบใหม่ การประยุกต์ใช้เทคนิคของเครื่องดนตรีพื้นบ้าน รวมถึงการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่แบบตะวันตกเพื่อดึงดูดผู้ฟัง[6] ซึ่งพบว่าปรากฏในงานสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตารดูเอ็ตครั้งนี้ทุกประเด็น จึงเป็นข้อพิสูจน์ว่าดนตรีร่วมสมัยสามารถยกระดับความนิยมผู้ที่ชื่นชอบดนตรีพื้นบ้านแนวใหม่ให้เกิดการแสดงและบันทึกเสียงดนตรีเชิงธุรกิจในระดับสากล[7]

หนึ่งในความสำเร็จของผลงานบาลาวันที่ได้รับความนิยมในกลุ่มผู้ฟังคือ การนำกีตาร์ไฟฟ้าสองตัวบรรเลงสร้างสีสันในวงดนตรี[8] เนื่องจากเครื่องดนตรีประเภทกีตาร์นั้นได้รับความนิยมสูงสุดในกลุ่มผู้เล่นดนตรีทั่วโลก กีตาร์เป็นตระกูลใหญ่ที่สามารถจำแนกตามบทบาทสำคัญได้ 3 ชนิด คือ กีตาร์คลาสสิก (Nylon-string classical guitar) กีตาร์โปร่ง (Steel-string acoustic guitar) และกีตาร์ไฟฟ้า (Electric guitar) ซึ่งมีคุณภาพของเสียงที่แตกต่างกันไปตามลักษณะการออกแบบ[9] กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่ราคาไม่แพงมาก แต่สามารถเล่นบทเพลงได้หลายสไตล์โดยเฉพาะกีตาร์คลาสสิกซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเป็นสากลนิยมจากความสามารถในการบรรเลงบทเพลงระดับสูง[10] ซึ่งคุณลักษณะดังกล่าวเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้กีตาร์เข้าไปมีบทบาทในการเรียนการสอนดนตรี เปโครารโร[11] (Pecoraro) ได้กล่าวว่า กระแสการนิยมเครื่องดนตรีประเภทกีตาร์ในชั้นเรียนดนตรีเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ เนื่องจากกีตาร์มีเสียงไพเราะ (Beauty) สามารถบรรเลงบทเพลงได้หลากหลายสไตล์ (Versatility) และอยู่ในกระแสนิยม (Popularity) ซึ่งไม่มีเครื่องดนตรีใดสามารถเทียบได้ นอกจากนั้นกีตาร์ยังเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นที่สนใจของผู้เรียน ในประเทศสกอตแลนด์ออกแบบให้ปฏิบัติกีตาร์ขั้นพื้นฐานเป็นรายวิชาบังคับที่ทุกคนต้องเรียน และในประเทศสหรัฐอเมริกากีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่มีสถิติ

---

[5] David Harnish, “The Hybrid Music and Cosmopolitan Scene of Balinese Guitarist I Wayan Balawan,” *Ethnomusicology Forum* 22, no. 2 (April 2013): 191, https://doi.org/10.1080/17411912.2013.783753.

[6] David Harnish, “The Hybrid Music and Cosmopolitan Scene of Balinese Guitarist I Wayan Balawan,” *Ethnomusicology Forum* 22, no. 2 (April 2013): 198, https://doi.org/10.1080/17411912.2013.783753.

[7] Robert Burnett, *The Global Jukebox: The International Music Industry* (London: Routledge, 1996), 12.

[8] David Harnish, “The Hybrid Music and Cosmopolitan Scene of Balinese Guitarist I Wayan Balawan,” *Ethnomusicology Forum* 22, no. 2 (April 2013): 190, https://doi.org/10.1080/17411912.2013.783753.

[9] Grant Gustafson, “Class Guitar in Middle School: The Guitar, an Ideal Instrument for Students in Middle School, Can Be Used to Study Music of All Genres and Styles,” *Music Educators Journal* 83, no. 1 (July 1996): 34, https://doi.org/10.2307/3398992.

[10] Jonathan Carey Norton, “Motion Capture to Build a Foundation for a Computer-Controlled Instrument by Study of Classical Guitar Performance” (PhD diss., Stanford University, 2008), 1.; Grant Gustafson, “Class Guitar in Middle School: The Guitar, an Ideal Instrument for Students in Middle School, Can Be Used to Study Music of All Genres and Styles,” *Music Educators Journal* 83, no. 1 (July 1996): 34, https://doi.org/10.2307/3398992.; Lajos Steffen Incze, “Popular Guitar Pedagogy: Fostering Traditional Musicianship in the Culturally Relevant Classroom” (Master’s thesis, McGill University, 2013), 39.

[11] Joseph Pecoraro, “Guitar Forum: Starting a Class Guitar Program,” *American String Teacher* 62, no. 3 (2012): 54, https://doi.org/10.1177/000313131206200308.

ผู้เลือกเรียนมากที่สุดในช่วง 50 ปีที่ผ่านมา และมีองค์กรต่าง ๆ สนับสนุนการทำกิจกรรมมากมาย[12]

กระแสความสนใจในเครื่องดนตรีประเภทกีตาร์นั้นสืบเนื่องมาจากข้อค้นพบที่ว่า เครื่องดีดประเภทกีตาร์มีปรากฏอยู่เกือบในทุกวัฒนธรรมและได้รับความนิยมตลอดมาในทุกยุคทุกสมัย รวมถึงสามารถเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงได้หลากหลายตั้งแต่ระดับพื้นฐานจนถึงระดับสูง[13] กีตาร์จึงนิยมดัดแปลงให้นำไปใช้ในแนวทางที่ส่งเสริมการศึกษาวัฒนธรรมพื้นถิ่นเช่นเดียวกับโครงการของปรามาทิตาและมัจโฟเซีย[14] (Pramadita and Machfauzia) ที่ได้นำบทเพลงพื้นบ้านยอกยาการ์ตา (Yogyakarta) ประเทศอินโดนีเซีย เพื่อสร้างเป็นเนื้อหาการเรียนกีตาร์และพบว่าสามารถพัฒนาการเล่นกีตาร์ของนักเรียนชั้นมัธยม ตำรากีตาร์ของปรามาทิตาและมัจโฟเซียประกอบไปด้วยส่วนของทฤษฎีดนตรี คอร์ดพื้นฐาน และการสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านให้เป็นบทเรียนสำหรับกีตาร์ งานวิจัยอีกชิ้นหนึ่งของนาสรีฟานและโคเลฟ[15] (Nasrifan and Kolev) ที่ได้สร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านมาเลเซียจัดทำเป็นหนังสือเรียนกีตาร์ก็เกิดจากมีแนวคิดในการนำดนตรีในวัฒนธรรมของตนเองเพื่อใช้เป็นสื่อการสอนสำหรับฝึกทักษะดนตรีขั้นพื้นฐานแก่ผู้เรียน

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์สำหรับกีตาร์ที่พบในประเทศไทย ได้แก่ Sounds of Lisu Music to New Music for Guitar and String Quartet ซึ่งเก็บข้อมูลทางดนตรีจากเผ่าลีซู จังหวัดแม่ฮ่องสอน โดยเน้นไปที่การนำเอาลีลาของเครื่องดีดประเภทซือบือมาเป็นวัตถุดิบในการแต่งเพลงที่ผสมผสานกับแนวคิดดนตรีตะวันตก เช่น การใช้รูปแบบจังหวะแทงโก้ เทคนิคของเครื่องดนตรีสากลในการเลียนเสียงดนตรีชนเผ่า[16] และงานวิจัยที่นับว่าฐานความคิดของบทความฉบับนี้ที่นำเสนอการสร้างสรรค์แนวกีตาร์คลาสสิกทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาค ดูเอ็ต คือ Arranging of Phu Thai Sam Phao song for Classical Guitar Solo by a Technique of Adjusting Guitar String to Pin ที่ผู้วิจัยใช้ทำนองพื้นบ้านในวัฒนธรรมดนตรีอีสานภูไทมาเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก[17]

ผลงานสร้างสรรค์แต่ละชิ้นที่กล่าวมาข้างต้นนำวัตถุดิบมาจากพื้นที่วัฒนธรรมท้องถิ่น แต่อย่างไรก็ตาม เพลงพื้นบ้านไทยมีความหลากหลายซึ่งสามารถแบ่งตามพื้นที่ชุมชนได้แก่ ภาคกลาง เหนือ อีสาน และใต้

---

[12] Lajos Steffen Incze, “Popular Guitar Pedagogy: Fostering Traditional Musicianship in the Culturally Relevant Classroom” (Master’s thesis, McGill University, 2013), 39-40.

[13] Brian Douglas Berlin, “Content Analysis of Guitar Repertoire for Young People: The Michelson and Suzuki Collections” (DME diss., Liberty University, 2021), 9.

[14] Tabita Octamia Pramadita and Ayu Niza Machfauzia. “Guitar Accompaniment for Folk Songs Learning Material for Junior High School Students,” Paper presented at the 3rd International Conference on Arts and Arts Education (ICAAE 2019), Yogyakarta, Indonesia, 2019.

[15] Mohd. Nizam Hj. Nasrifan and Vaselin Stefanof Kolev, “Incorporating Malaysian Folksongs and Bulgarian Classical Guitar Method for Teaching and Learning Guitar,” *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development* 8, no. 2 (May 2019): 268, http://dx.doi.org/10.6007/IJARPED/v8-i2/5779.

[16] Suppabhorn Suwanpakdee, “Sounds of Lisu Music to New Music for Guitar and String Quartet,” *Malaysian Journal of Music* 7 (March 2018): 168, https://doi.org/10.37134/mjm.vol7.9.2018.

[17] Rattasart Weangsamut, “Arranging of Phu Thai Sam Phao Song for Classical Guitar Solo by a Technique of Adjusting Guitar String to Pin,” Paper presented at the SIBR-RDINRRU 2016 Conference, Nakhon Ratchasima Rajabhat University, 2016.

ทำนองพื้นบ้านมีความเรียบง่ายสามารถแปลความได้ง่ายและฟังแล้วสามารถเข้าใจทันที เนื่องจากบทร้องมีความเรียบง่ายในการใช้ถ้อยคำ และทำนองเพลงที่ไม่ซับซ้อนเน้นความสนุกสนานเป็นหลัก เพลงพื้นบ้านจึงได้ถูกนำไปรับใช้ในประเพณีพิธีกรรมที่เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของคนในชุมชน[18] กระแสปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมชี้ชวนให้ผู้สร้างและผู้เสพดนตรีคำนึงถึงการผสมผสานของกระบวนการทางดนตรีที่นำมาซึ่งสีสันและเสียงแบบใหม่ จึงเป็นไปว่าแนวกีตาร์คลาสสิกทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาคที่ผ่านกระบวนการเรียบเรียงตามแนวคิดทางดนตรีของพื้นที่วัฒนธรรมทั่วทุกภูมิภาคของประเทศที่นำมาผสมผสานเข้ากับตะวันตกจะได้รับความสนใจจากกลุ่มผู้ฟัง และสามารถต่อยอดสู่ผลงานเชิงพาณิชย์ เช่นเดียวกับผลงานของบาลาวัน ทำให้เขาได้รับเชิญไปแสดงดนตรีทั่วโลกและบันทึกเสียงให้แก่บริษัทชั้นนำของโลก[19]

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์เพลงพื้นบานสี่ภาคสำหรับกีตาร์คลาสสิก

วิธีการวิจัย

งานวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยอัลบั้มกีตาร์ดูเอ็ต : บทเพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตาร์คลาสสิก ฟิงเกอร์สไตล์และกีตาร์ไฟฟ้า ที่ได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) บทความฉบับนี้มุ่งเน้นไปยังกระบวนทัศน์และการเรียบเรียงให้แก่กีตาร์คลาสสิก ผู้วิจัยแบ่งกระบวนการทำงานออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญการเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ คัดเลือกทำนองเพลง และขั้นตอนการเรียบเรียงเสียงประสาน ในการนี้ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลสัมภาษณ์แนวคิดและเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานจากผู้เชี่ยวชาญกีตาร์คลาสสิกในวันที่ 27 สิงหาคม 2566 วันที่ 3 กันยายน 2566 และวันที่ 10 กันยายน 2566 ผู้สัมภาษณ์เตรียมคำถามที่เลือกไว้เพื่อให้ครอบคลุมเนื้อหาและตรงตามวัตถุประสงค์งานวิจัย แต่อย่างไรก็ตาม อาจมีคำถามส่วนหนึ่งที่เกิดขึ้นโดยฉับพลันระหว่างการสนทนาเพื่อให้ได้ข้อมูลในบางประเด็นที่น่าสนใจ

ผู้วิจัยนำเทปสัมภาษณ์มาถอดความเป็นตัวอักษรตามที่ได้ยิน (Verbatim transcription) เพื่อประมวลแนวคิดของผู้เชี่ยวชาญแต่ละคนด้วยซอฟต์แวร์ VB-CABLE Virtual Audio Device ที่รองรับการถอดเสียงการสัมภาษณ์ออกมาในรูปของคำพูดในโปรแกรมไมโครซอฟท์เวิร์ด จากนั้นจึงนำข้อความคำพูดของผู้ให้สัมภาษณ์บางจุดที่ได้ไปตรวจสอบอีกครั้งเพื่อให้สามารถสื่อสารเข้าใจได้ดียิ่งขึ้น จากการถอดคำสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ พบว่าข้อเสนอแนะในแง่ของการใช้บันไดเสียง เทคนิคการเล่นมือซ้าย และแนวทางการเรียบเรียง สามารถนำไปเป็นข้อมูลอ้างอิงเพื่อใช้เป็นหลักในการเรียบเรียงแนวกีตาร์คลาสสิกทำนองเพลงพื้นบ้านทั้งสี่ภาค คือ ภาคเหนือเพลงฤาษีหลงถ้ำ ภาคใต้ เพลงลาฆูดูวอ ภาคกลาง เพลงโนเน และภาคอีสาน เพลงลายโปงลาง บทเพลงทั้งหมดนี้จึงนับเป็นตัวแทนของงานสร้างสรรค์ที่มีความโดดเด่นในด้านการเรียบเรียงและเทคนิคกีตาร์คลาสสิก

---

[18] Anake Nawigamune, *Songs Outside the Century*, 3rd ed. (Bangkok: Matichon Printing, 2009), 79. (in Thai)

[19] David Harnish, “The Hybrid Music and Cosmopolitan Scene of Balinese Guitarist I Wayan Balawan,” *Ethnomusicology Forum* 22, no. 2 (April 2013): 194, https://doi.org/10.1080/17411912.2013.783753.

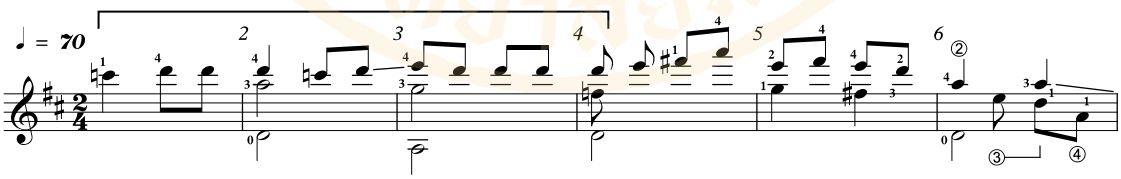
ผลการวิจัย

บทความฉบับนี้มาจากโครงการวิจัยเรื่องอัลบั้มกีตาร์ดูเอ็ต : บทเพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตาร์คลาสสิก ฟิงเกอร์สไตล์และกีตาร์ไฟฟ้า ซึ่งผู้วิจัยเลือกให้กีตาร์ทั้งสามชนิดหมุนเวียนกันนำเสนอทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาค โดยมีกีตาร์คลาสสิกเป็นแนวเสียงหลักบรรเลงคู่กับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ มีกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ที่จับคู่กับกีตาร์ไฟฟ้า และสุดท้ายกีตาร์ไฟฟ้าบรรเลงคู่กับกีตาร์คลาสสิก จากนั้นจึงสลับแนวเสียงโดยให้กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์เป็นแนวเสียงหลักบรรเลงคู่กับกีตาร์คลาสสิก กีตาร์ไฟฟ้าคู่กับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ และกีตาร์คลาสสิกคู่กับกีตาร์ไฟฟ้า ทำนองเพลงพื้นบ้านที่ได้รับการสร้างสรรค์เป็นผลงานในอัลบั้มมีทั้งสิ้น 24 เพลง[20] ได้แก่ ล่องแม่ปิง ฤๅษีหลงถ้ำ ลายแมงภู่ตอมดอก นกไซบินข้ามทุ่ง ลาฬูดูวอ ปูโจ๊ะปีซัง เพลงเหย่ย โนเน เพลงเกี่ยวข้าว เสเลเมา บุหงารำไป ปั่นฝ้าย ลายเต้ยพม่า หักคอไอ้เท่ง ลายลมพัดพร้าว ลายโปงลาง ตันหยง ผีมดกินน้ำมะพร้าว พานฟาง อื่อจา สร้อยเวียงพิงค์ เพลงบอก ลายออนซอนอีสาน และเต้นกำรำเคียว ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงพื้นบ้านดูเอ็ตที่ใช้กีตาร์คลาสสิกบรรเลงมีทั้งสิ้น 16 เพลง ได้แก่ ล่องแม่ปิง ฤๅษีหลงถ้ำ นกไซบินข้ามทุ่ง ลาฬูดูวอ เพลงเหย่ย โนเน เสเลเมา บุหงารำไป ลายเต้ยพม่า หักคอไอ้เท่ง ลายโปงลาง ตันหยง พานฟาง อื่อจา เพลงบอก และลายออนซอนอีสาน

บทความฉบับนี้ผู้วิจัยเลือกบทเพลงฤๅษีหลงถ้ำ ลาฬูดูวอ โนเน และลายโปงลาง เป็นตัวแทนในการนำเสนอการสร้างสรรค์แนวกีตาร์คลาสสิกทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาค

1. เพลงฤๅษีหลงถ้ำ

แม้ว่าเพลงฤๅษีหลงถ้ำจะถูกกำหนดให้ใช้บันไดเสียง D เมเจอร์เพนทาโทนิก แต่จากการศึกษาพบว่าช่วงเริ่มเพลงนั้นมีความเป็นไปได้ที่จะใช้โหมดโดเรียน (Dorian mode) เพื่อเตรียมเข้าสู่ทำนองหลัก (Example 1) สามารถสังเกตได้จากโน้ต C และ F เนเชอรัล 4 ห้องแรก กล่าวได้ว่าเป็นเสน่ห์ของสำเนียงและเอกลักษณ์เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ

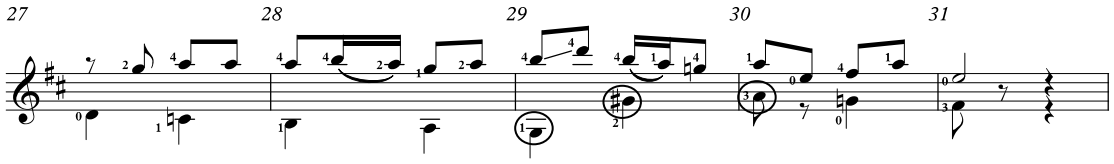


Example 1 Introduction as modal interchange (mm. 1-6)

Source: by author

[20] Tat AmaroNU, “24 Thai Regional Folk songs for Guitar Duet,” YouTube Playlist, 24 videos, September 19, 2024, https://www.youtube.com/playlist?list=PLYY127uWeEJb8DO7oZK8iAS5XhNHXJ3MH.

ผู้วิจัยตกแต่งทำนองเพลงฤๅษีหลงถ้ำด้วยเขบ็ตสองชั้น ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นเทคนิคที่แพร่หลายในการประดับประดาสำนวนเพลงไทย จากนั้นจึงสอดทำนองแนวเบสห้องที่ 27-30 ไปตามการเคลื่อนที่ของคอร์ด D, D7/C, G/B, Am, G, E/G♯, A, A7 และ D/F♯ (Example 2)



Example 2 Melodic embellishment and harmonisation (mm. 27-31)

Source: by author

ห้องที่ 16-18 ผู้วิจัยนำทำนองหลักจากห้องที่ 1-4 (ดูรูปวงกลม) มาใช้เป็นวัตถุดิบในการเรียบเรียงโดยปรับโน้ตให้ต่ำลงหนึ่งช่วงคู่แปด จากนั้นจึงแต่งทำนองเคาน์เตอร์พอยท์แนวบนขึ้นใหม่ ในขณะที่เพิ่มเบสโน้ต F ชาร์ปและ G เป็นหลักให้กับเสียงประสานในคอร์ด D7 และ G (ดูรูปสี่เหลี่ยม) ส่งผลให้เกิดเป็นเสียงประสานแบบโพลีโฟนี 3 แนว (Example 3)

Example 3 Counterpoint with hidden bass part (mm. 16-18)

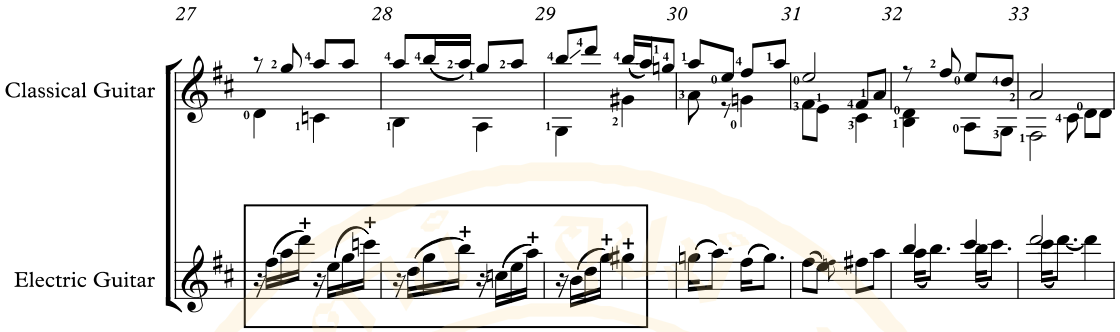
Source: by author

ผู้วิจัยมีวิธีเรียบเรียงที่ส่งเสริมการแปรทำนองโดยลดขนาดของโมทีฟ (Fragmentation) ลงเหลือเพียง 4 ตัว จากนั้นจึงใช้เทคนิคการเลียนเสียงในการขยายพื้นที่ของท่อนแปรทำนอง ซึ่งนอกจากเป็นการเลียนเทคนิคการแต่งทำนองประสานแบบหลากแนว ยังทำให้เกิดมิติของจังหวะทำนองที่กระชั้นคล้ายการย่อขยายทำนองดนตรีไทยซึ่งเป็นที่มาของเพลงเถา (Example 4)

Example 4 Fragmentation technique and sequence (mm. 37-43)

Source: by author

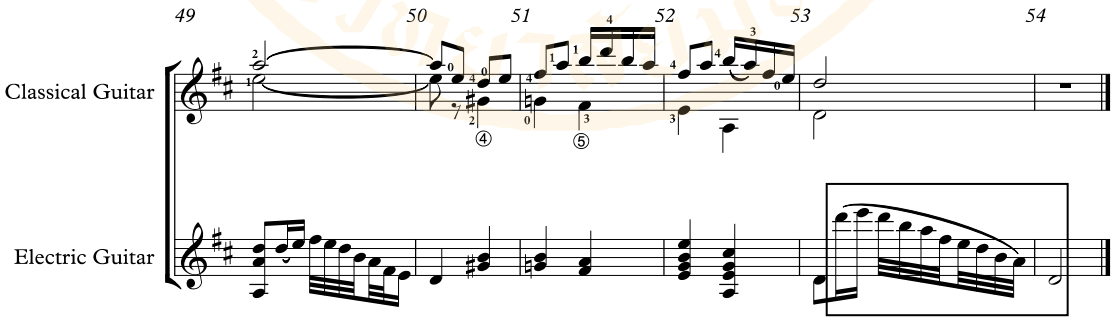
ผู้วิจัยเรียบเรียงเพลงฤๅษีหลงถ้ำคู่กับกีตาร์ไฟฟ้าซึ่งเป็นแนวที่เสริมให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น อีกทั้งช่วยเพิ่มเสียงประสานที่ประกอบเกื้อหนุนให้มีความหลากหลายทางองค์ประกอบของเสียง จะเห็นได้ว่าห้องที่ 27-29 (Example 5) มีการนำอาร์เปจโจที่เป็นพื้นผิวทำนองแบบหลากแนวมาประกอบ จากนั้นห้องที่ 31-33 จึงเปลี่ยนมาเป็นทำนองประสานจากการใช้เทคนิคสเลอร์



Example 5 Supporting parts with electric guitar arrangement (mm. 27-33)

Source: by author

ในห้องที่ 49 พบว่าเมื่อแนวทำนองของกีตาร์คลาสสิกสิ้นสุดลง กีตาร์ไฟฟ้าก็จะเข้ามามีบทบาทเติมเต็มให้กับช่องว่างของทำนอง โดยเล่นเป็นอาร์เปจโจ D^{add9} ซึ่งห้องที่ 53 กีตาร์ไฟฟ้าก็มีการเติมทำนองเช่นกัน แต่ใช้วิธียืดทำนองออกไปอีก 1 ห้อง เพื่อต้องการสะท้อนให้ผู้ฟังรับรู้ถึงเทคนิคการล้อตามซึ่งนำเสนอในสีสันของเครื่องดนตรีที่แตกต่าง (Example 6) อีกทั้งการกระโดดคู่ 5 ของโน้ต A กับ D จึงเป็นการย้ำการลงจบของเสียงในแนวทางของดนตรีตะวันตก



Example 6 Rapid electric guitar solo as a fill-in (mm. 49-54)

Source: by author

2. เพลงลาฆูดูวอ

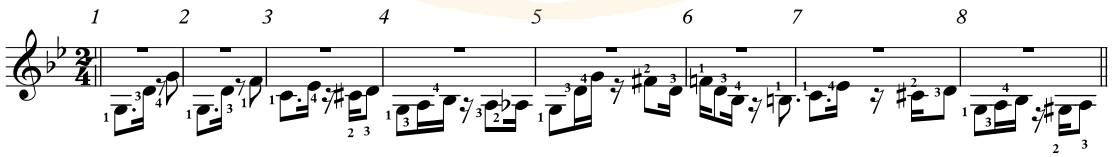
ผู้วิจัยวางโครงสร้างเพลงลาฆูดูวอให้เป็นทำนองหลักและการแปรทำนองซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ผู้ฟังจะได้รับอรรถรสของทำนองหลัก A B และ C ทั้งหมด จากนั้นผู้วิจัยจึงใช้การแปรทำนองเพื่อขยายเพลง และกำหนดให้ย้อนกลับเข้าสู่ทำนองหลักอีกครั้งก่อนที่จะข้ามไปยังท่อนจบในกุญแจเสียง G เมเจอร์ (Example 7)

A	B	C	A Variation	B Variation	C Variation	A	Coda
ห้องที่ 1-8	ห้องที่ 9-24	ห้องที่ 25-40	ห้องที่ 41-48	ห้องที่ 49-64	ห้องที่ 65-80	ห้องที่ 81-90	ห้องที่ 91-98

Example 7 Formal structure

Source: by author

ผู้วิจัยพบว่าทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้มีลีลาและท่วงทำนองสนุกสนาน ซึ่งนิยมเน้นจังหวะขัด (Syncopation) คล้ายกับท่วงทีของบทเพลงลาตินอเมริกา เช่น บอสซาโนวา (Bossanova) หรือ แซมบา (Samba) ที่นักประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์ ชื่อ ไฮเตอร์ วิลลา-โลบอส (Heitor Villa-Lobos) นำมาใช้ในการแต่งเพลงประเภท Choro บทเพลงลาฆูดูวอนั้น ผู้วิจัยให้กีตาร์คลาสสิกทำหน้าที่เป็นแนวที่สองหรือแนวรอง ดังนั้นจึงเหมาะกับการเรียบเรียงเสียงประสานที่ใช้จังหวะของเบส (Walk bass) เน้นเสียงในจังหวะเบาเพื่อใช้บรรเลงประกอบกับแนวทำนองหลัก ผู้วิจัยมีแนวคิดการสร้างสรรค์แนวเบสให้มีลีลาจังหวะทำนองคล้ายกับหน้าทับกลองภาคใต้ที่บรรเลงล้อไปตามการเคลื่อนที่ของคอร์ด กล่าวคือ ผู้วิจัยคิดโครงสร้างจังหวะขึ้นจากนั้นจึงกระจายคอร์ดแนวเบสลงบนกระสวนจังหวะที่วางไว้ (Example 8) อีกนัยหนึ่งคือเป็นการเติมเต็มสิ่งที่ขาดหายไปจากทำนองเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมที่มีเฉพาะเครื่องกระทบที่ไม่มีระดับเสียง เมื่อผู้วิจัยนำแนวเบสใส่เข้าไปตามจังหวะกลองจึงเสมือนการโชว์เทคนิคของการเล่นเบสไฟฟ้าล้อกับแนวทำนองแนวบนได้น่าสนใจ เสมือนการดูเอ็ตกันระหว่างกีตาร์เบสกับกีตาร์โซโล

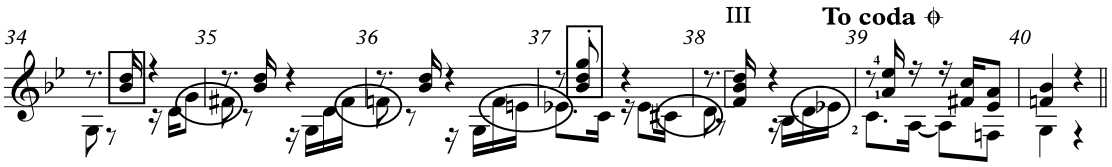


Example 8 Walking bass line as a melodic percussion (mm. 1-8)

Source: by author

ห้องที่ 34-40 ทำนองในท่อน C ผู้วิจัยได้คิดค้นแนวประสานที่เพิ่มความน่าสนใจให้แก่จังหวะของเบสยิ่งขึ้น โดยการใส่ขั้นคู่หรือบล็อกคอร์ดในจังหวะเบาแทรกไปกับกระสวนทำนองเบส (ดูรูปสี่เหลี่ยม) ซึ่งถือเป็นการพัฒนาจังหวะเบสให้มีความเข้มข้นและมีสีสัน สิ่งสำคัญอีกประการที่ผู้วิจัยได้รังสรรค์ขึ้นคือการเคลื่อนที่

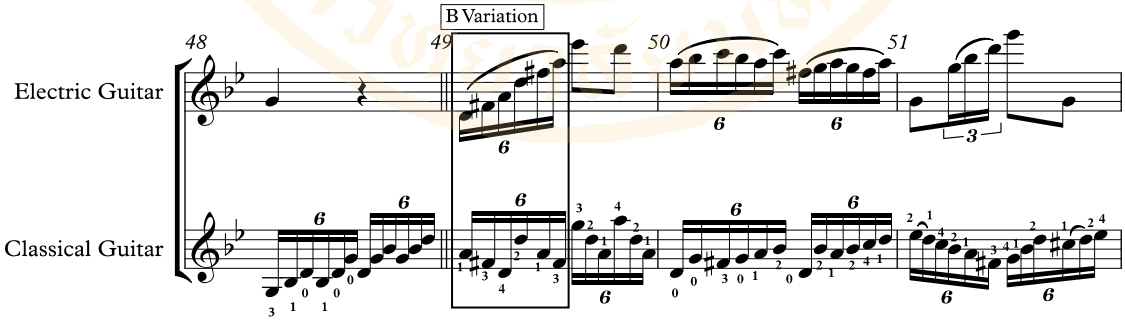
ของแนวเบสทีละครึ่งเสียง (Chromatic approach) (ดูรูปวงกลม) ซึ่งสร้างเสน่ห์แก่บทเพลง ในขณะเดียวกันก็เป็นการย้ำลีลาการผสมผสานดนตรีตะวันตกในทำนองเพลงภาคใต้ได้อย่างลงตัว (Example 9)



Example 9 Chord accompaniment and walk bass with chromatic approach (mm. 34-40)

Source: by author

การเรียบเรียงกีตาร์คลาสสิกแนวที่สองให้ส่งเสริมแนวหลักกีตาร์ไฟฟ้าที่มีการแปรทำนองในท่อน B นั้น ผู้วิจัยจำเป็นต้องพิจารณาจากโน้ตกีตาร์แนวที่หนึ่ง ซึ่งพบว่าถูกเรียบเรียงให้มีเทคนิคการเล่นแพรวพราวเสมือนกับการเดี่ยวไวโอลินของนิโคโล ปากานีนี (Niccolò Paganini) หรือรูปแบบกีตาร์ฮีโร่ในปัจจุบัน[21] ผู้วิจัยจึงตัดสินใจไม่ลดความหนักแน่นหรือความโดดเด่น แต่เลือกที่จะเรียบเรียงแนวกีตาร์คลาสสิกให้ประชันกับกีตาร์ไฟฟ้า โดยการใช้เทคนิคกระจายคอร์ดที่ยกระดับความท้าทายตั้งแต่ห้องที่ 48 แล้วจึงเปิดฉากการต่อสู้กันระหว่างกีตาร์ทั้งสองชนิดด้วยอาร์เปจโจคอร์ด D ที่สวนทางกัน ซึ่งเมื่อฟังห้องที่ 49-51 รวมกันทั้งสองแนวจะได้ยินเสียงคล้ายกับท่อนที่ 3 เปียโนโซนาตาหมายเลข 14 (Moonlight Sonata) ของลุดวิก ฟาน เบโธเฟน ผู้วิจัยมองว่าการเรียบเรียงท่อน B Variation เป็นจุดสูงสุดของการปะทะกันระหว่างกีตาร์สองชนิดที่ทั้งความหวาดหวั่นและน่าสะพรึงกลัว ณ จุดนี้ผู้เล่นกีตาร์คลาสสิกควรต้องเตรียมทักษะในการบรรเลงขั้นสูงในการโชว์ลีลาของการเล่นสเกล อาร์เปจโจ และดีดข้ามสายด้วยความเร็ว (Example 10)

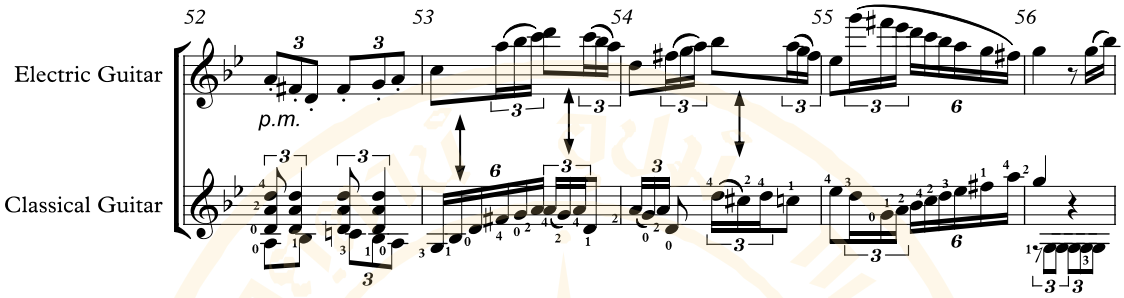


Example 10 Harmonic intensification of the two guitars (mm. 48-51)

Source: by author

[21] กีตาร์ฮีโร่ เป็นคำศัพท์ที่บัญญัติขึ้นเพื่อยกย่องนักกีตาร์ไฟฟ้าแนวเพลงร็อกที่มีความสามารถในการบรรเลงซึ่งเป็นที่ยอมรับ หรืออาจใช้แทนรูปแบบการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าที่ใช้เทคนิควิธีที่ซับซ้อนหรือมีชั้นเชิงขั้นสูง

ห้องที่ 52 กีตาร์ทั้งสองแนวนำเสนอทำนองและลักษณะจังหวะของเพลงภาคใต้ที่คล้อยตามกัน ก่อนเข้าสู่ห้องที่ 53 และ 54 ที่ผู้เรียบเรียงนำเสนอให้กีตาร์คลาสสิกบรรเลงสลับแทรกในช่องว่างทำนองของกีตาร์ไฟฟ้า (Example 11) คล้ายกับว่าทำนองเคลื่อนที่ไปโดยไม่หยุดพัก แต่แท้จริงเป็นการเล่นสลับดวลกันระหว่างกีตาร์สองชนิดที่ใช้ช่วงเสียงสูงต่ำสลับกันทำให้เกิดจังหวะและทำนองที่เร่งเร้า เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 55 ผู้วิจัยเรียบเรียงให้แนวกีตาร์คลาสสิกเล่นสเกลโน้ตสวนทางกับกีตาร์ไฟฟ้าในตำแหน่งที่เหมาะสมก่อนเร่งเข้าหาจุดพักในห้องที่ 56



Example 11 Melodic intensification of the two guitars (mm. 52-56)

Source: by author

ในท่อนจบ ผู้ที่เรียบเรียงกีตาร์ไฟฟ้าแนวที่หนึ่งเลือกปรับทำนองหลักของเพลงมาเล่นซ้ำแต่เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นคู่ขนาน G เมเจอร์ที่บ่งบอกถึงการลงจบเพลงแบบเรียบง่ายหลังจากที่เกิดการต่อสู้กันในกุญแจเสียงไมเนอร์ เมื่อโน้ตตัวที่ 3 ของกุญแจเสียงกลายเป็น B เนเชอรัล ผู้วิจัยจึงเลือกรูปแบบการเรียบเรียงโดยใช้คอร์ดสลับเบสอย่างง่าย เพื่อสื่อให้เห็นความสนุกสนานและความน่ารักของบทเพลงซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่ตรงข้ามกับท่อนแปรทำนองที่ดุดันให้กลายเป็นความสดใสทั้งทำนองและการประสานเสียงที่ทำให้ผู้ฟังอยากที่จะขยับร่างกายตามจังหวะของกีตาร์คลาสสิก (Example 12)

Example 12 The change of an accompaniment part to announce a happy ending (mm. 101-106)

Source: by author

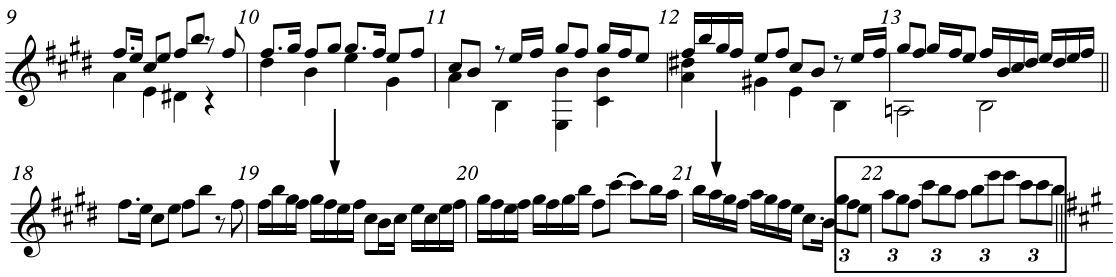
3. เพลงโนเน

เพลงโนเนเป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลางใช้สำหรับร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง ทำนองเพลงโนเนไม่ยาวมากนัก กลวิธีในการเรียบเรียงจึงใช้การซ้ำและแปรทำนองเป็นหลักเพื่อขยายขอบเขตของเพลงให้น่าสนใจยิ่งขึ้น บทเพลงโนเนสำหรับกีตาร์ดูเอ็ตประกอบด้วยทำนอง A และ B จากนั้นผู้เรียบเรียงได้นำทำนองดังกล่าวประดิษฐ์เป็นทำนองแปร พบว่าทำนองหลักขึ้นต้นจากห้องที่ 1-4 (ดูรูปสี่เหลี่ยม) และนำทำนองมาพัฒนาเพื่อขยายขอบเขตเพลงในห้องที่ 5-8 (ดูรูปวงกลม) เพลงโนเนนี้ผู้วิจัยใช้การสอดประสานทำนองแบบโฮโมโฟนีตามหลักการของเสียงประสานยุคคลาสสิกเพื่อให้สอดคล้องกับธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านภาคกลาง (Example 13)

Example 13 Thematic repetition (mm. 1-8)

Source: by author

ห้องที่ 9-13 เป็นทำนองในทำนอง B ซึ่งมีจังหวะและการประสานเสียงที่เรียบง่าย ผู้วิจัยวางโครงสร้างเพลงให้มีการซ้ำทำนองอีกครั้งในห้องที่ 18-22 แต่เป็นการดัดแปลงด้วยหลักการอิมโพรไวเซชัน สังเกตได้ว่าห้องที่ 22 ผู้วิจัยนำเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์มาใช้โดยมีเหตุผล 2 ประการคือ เพื่อเพิ่มระดับความน่าติดตามและทำให้ผู้ฟังไม่เหนื่อยเกินไปจากการฟังเขบ็ตสองชั้นติดต่อกัน 3 ห้อง อีกทั้งเป็นการชะลอจังหวะก่อนเกิดการเปลี่ยนแปลงด้านทำนองอีกด้วย (Example 14)



Example 14 Melodic variation in Theme B (mm. 18-22)

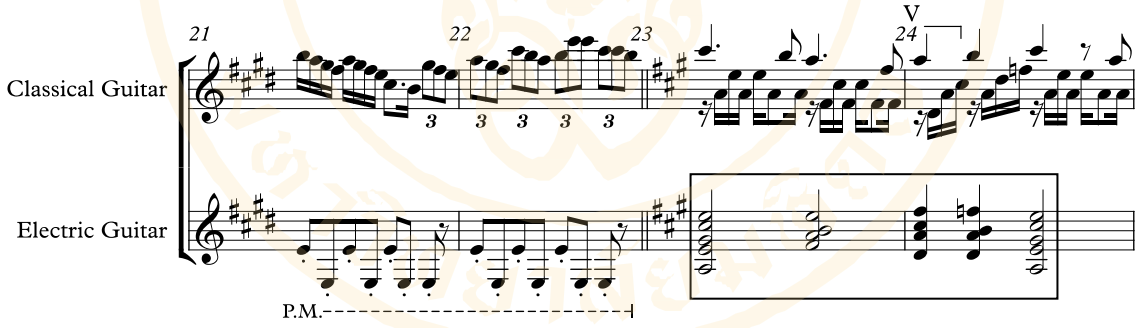
Source: by author

ห้องที่ 23 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น A เมเจอร์ โดยยังคงทำนองหลักของเพลงไว้ (Example 15) ผู้วิจัยใช้แนวทางการสร้างเสียงประสานแบบกระจายคอร์ดเช่นเดียวกับที่ผ่านมา แต่ปรับให้มีความท้าทายกับทักษะปฏิบัติของผู้บรรเลงกีตาร์เช่นเดียวกับงานประพันธ์ท่อนฟินาเลของเมาโร จูเลียนี (Mauro Giuliani)

Example 15 Broken chord accompaniment (mm. 23-26)

Source: by author

ความโดดเด่นของทำนองและเสียงประสานกีตาร์คลาสสิกที่บรรเลงในแนวที่หนึ่ง ทำให้ผู้เรียบเรียงแนวที่สองให้เป็นกีตาร์ดูเอ็ตจำเป็นต้องใช้ความประณีตในการแต่งแนวประสาน ห้องที่ 21-22 กีตาร์ไฟฟ้าใช้เทคนิคอุดสายและทำเสียงสั้นที่เป็นเพียงโน้ตช่วงคู่แปดประกอบบาง ๆ เพื่อให้ทำนองด้านบนเด่นชัด และห้องที่ 23 เป็นต้นไปจะใช้รูปคอร์ดเป็นหลักเพื่อไม่ทำให้พื้นผิวของเสียงประสานโดยรวมหนาแน่นเกินไป จนทำให้เกิดความสับสน (Example 16)



Example 16 Palm mute staccato technique to support the classical guitar part (mm. 21-24)

Source: by author

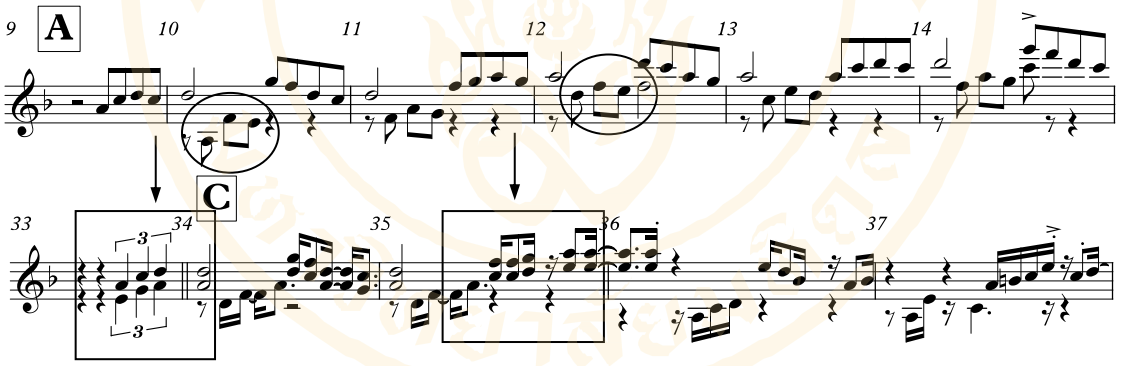
4. เพลงลายโปงลาง

ลายโปงลางเป็นทำนองพื้นบ้านอีสานที่คุ้นหูผู้ฟังที่สุดเพลงหนึ่ง ผู้วิจัยจึงเริ่มต้นเพลงโดยตัดแต่งทำนองที่มีกลิ่นอายของพื้นบ้านอีสานขึ้นมาใหม่จำนวน 8 ห้อง เพื่อดึงความสนใจของผู้ฟัง ห้องที่ 1-8 จะใช้เทคนิคดับเบิลสต็อปเทรมโมโล (Double stop tremolo) ดีดรัวสายเป็นคู่ 4 เลียนเสียงพิณอีสาน (Example 17)

Example 17 Newly-created Isaan like melody in double stop tremolo (mm. 1-8)

Source: by author

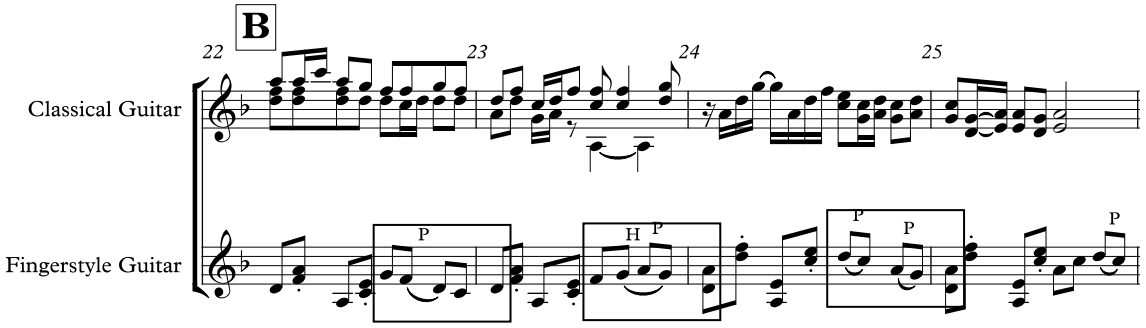
แนวคิดหลักของการเรียบเรียงบทเพลงลายโปงลาง คือ การนำเสนอทำนองหลักพร้อมสอดทำนองประสานที่ได้มาจากส่วนย่อยของทำนอง (ดูรูปวงกลม) ต่อมาผู้เรียบเรียงจัดวางให้ทำนองหลักกลับมาอีกครั้งในท่อน C (Example 18) ซึ่งเป็นการเรียบเรียงจากของเดิมขึ้นใหม่โดยใช้หลักการอิมโพรไวเซชัน ผสมผสานกับสำเนียงดนตรีแบบบราซิเลียนแจ๊ส (ดูรูปสี่เหลี่ยม) ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าเมื่อนำแนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมมาใช้กับแนวกีตาร์บรรเลงเพลงพื้นบ้านจะมองเห็นความแตกต่างจากธรรมชาติของการแปรทำนองโปงลางที่ใช้เพียงการเติมโน้ตแทรกจากทำนองหลัก



Example 18 Melodic variation in Brazilian jazz style (mm.33-37)

Source: by author

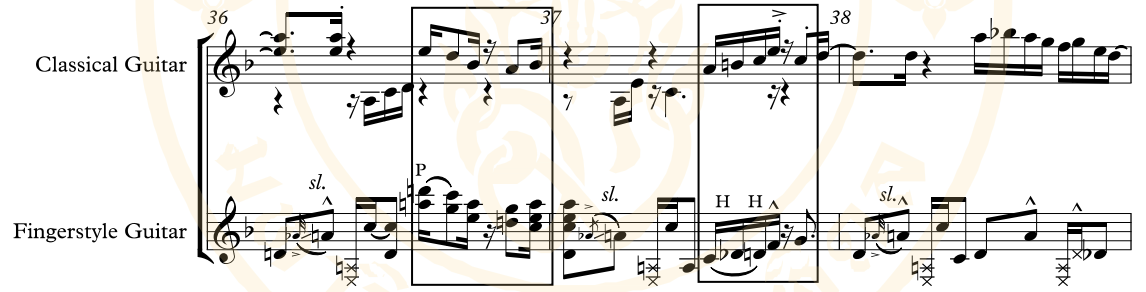
ผู้วิจัยเรียบเรียงทำนองในท่อน B ให้มีลักษณะของพื้นผิวเสียงประสานเป็นขั้นคู่เสียงประสานกันกับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองลายโปงลางที่ย่านเสียงต่ำ (ดูรูปสี่เหลี่ยม) กล่าวคือ สลับให้กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์เป็นทำนองหลัก และกีตาร์คลาสสิกบรรเลงซ้อนคู่ 4 เข้าไปเสมือนลายแคนกำลังประสานเสียงอยู่ด้านหลัง (Example 19)



Example 19 Playing the intervalic background to support the melody (mm. 22-25)

Source: by author

การเรียบเรียงให้กีตาร์คลาสสิกสอดประสานเป็นดูเอ็ตกับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ในท่อน C ผู้วิจัยเน้นความสนุกสนานเป็นหลัก เนื่องจากที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นแล้วว่าทำนองพื้นบ้านในท่อน C ให้กลิ่นอายที่เป็นบราซิเลียนแจ๊ส และเมื่อผสมผสานเข้ากับเทคนิคสเลอร์ การตบและเคาะสายของกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ที่เน้นจังหวะยกที่เกาะเกี่ยวไปกับกีตาร์คลาสสิก (ดูรูปสี่เหลี่ยม) จึงทำให้เกิดรสชาติของจังหวะที่เร่งเร้า มีลีลาสนุกสานตามครรลองเพลงพื้นบ้านอีสาน (Example 20)



Example 20 The two guitars play syncopated melody in homorhythm (mm. 36-38)

Source: by author

สรุปผล

การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่ผลักดันให้นักเรียบเรียงเปิดกว้างทางแนวคิดที่ส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ทางดนตรี กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีสากลนิยมที่มีอยู่ในทุกวัฒนธรรม จึงมีบทบาทสำคัญในการหลอมรวมวัตถุดิบทางดนตรีจากวัฒนธรรมทุกมุมโลกให้สามารถพัฒนาไปสู่ความเป็นสากล บทความฉบับนี้นำเสนอการสร้างสรรค์แนวกีตาร์คลาสสิกทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาคที่ใช้กระบวนการสังเคราะห์วิธีคิดในการเรียบเรียงเพลงของผู้เชี่ยวชาญ เช่น การเลือกใช้กุญแจเสียงให้เหมาะสม การเลือกใช้เสียงประสานกับรูปแบบนิ้วมือซ้าย และการวางแผนงานเรียบเรียงอย่างเป็นขั้นเป็นตอน ซึ่งผู้วิจัยนำข้อเสนอแนะดังกล่าวมาใช้เป็นฐานต่อยอดการสร้างสรรค์ทำนองพื้นบ้านจำนวน 16 เพลง ได้แก่ ล่องแม่ปิง ฤๅษีหลงถ้ำ

นกไซบินข้ามทุ่ง ลาฆูดูวอ เพลงเหย่ย โนเน เสเลเมา บุหงารำไป ลายเต้ยพม่า หักคอไอ้เท่ง ลายโปงลาง ตันหยง พานฟาง อื่อจา เพลงบอก และลายออนซอนอีสาน ในบทความฉบับนี้ผู้วิจัยคัดเลือกเพื่อนำเสนอแนวทางการเรียบเรียงจำนวน 4 เพลง ได้แก่ ฤๅษีหลงถ้ำ ลาฆูดูวอ โนเน และลายโปงลาง

ผู้วิจัยเรียบเรียงกีตาร์คลาสสิกทำนองเพลงฤๅษีหลงถ้ำโดยสร้างแนวเคาน์เตอร์พอยท์ประสานกับทำนองที่อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์เพนทาโทนิก ซึ่งจุดเริ่มต้นเพลงจัดอยู่ในโหมดโดเรียนที่มี C และ F เนเชอรัลเป็นองค์ประกอบก่อนที่จะนำเข้าสู่ทำนองหลัก ซึ่งแนวเสียงเคาน์เตอร์พอยท์และเบสจะเป็นสิ่งที่คอยสนับสนุนให้ทำนองเพลงฤๅษีหลงถ้ำน่าฟังยิ่งขึ้น ต่อมาเมื่อผู้วิจัยได้นำเสนอทำนองหลักของเพลงครบถ้วนแล้ว จึงดัดแปลงทำนองให้แตกต่างไปจากเดิมโดยตัดโน้ตบางส่วนเพื่อนำมาใช้กับเทคนิคการเลียนทำนองหรือใช้โน้ตประดับประดาโมทีฟให้จังหวะทำนองเร็วขึ้น บทเพลงดูเอ็ตเพลงฤๅษีหลงถ้ำมีกีตาร์ไฟฟ้าเป็นแนวที่คอยสนับสนุนโดยประสานเป็นในรูปของการกระจายคอร์ดและสอดทำนองเป็นหลัก ท่อนจบของเพลงมีการแทรกสเกลด้วยความเร็วเขบ็ตสามชั้นทำให้เกิดมิติของเสียงสลับกันทำหน้าที่ผสานแนวดูเอ็ตที่สมบูรณ์ระหว่างกีตาร์ทั้งสองชนิด

โครงสร้างของเพลงลาฆูดูวอสำหรับกีตาร์ดูเอ็ตประกอบด้วยทำนองหลัก A B และ C ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ จากนั้นผู้วิจัยจึงขยายความยาวเพลงด้วยการใช้เทคนิคแปรทำนองด้วย A Variation B Variation และ C Variation ก่อนจะย้อนและเข้าสู่ท่อนจบด้วยกุญแจเสียงคู่ขนาน G ไมเนอร์ ผู้วิจัยรับหน้าที่เรียบเรียงดูเอ็ตในแนวที่สอง จึงออกแบบให้กีตาร์คลาสสิกเล่นแนวเบสในท่อน A เป็นกระสวนจังหวะที่หนักแน่น ซึ่งก็มีรากฐานความคิดมาจากลีลาของจังหวะกลองภาคใต้ที่เต็มไปด้วยความรุกเร้าและความสนุกสนาน กีตาร์คลาสสิกบรรเลงอาร์เปจโจในแนวเบสก่อนที่จะเสริมลีลาจังหวะด้วยขั้นคู่เสียงในจังหวะยกที่มาพร้อมกับโน้ตเบสก้าวไปทีละครึ่งเสียงช่วยให้เห็นแนวทางการปรับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้เข้ากับการประสานเสียงในดนตรีตะวันตก ส่วนท่อน B Variation การปะทะกันของกีตาร์ทั้งสองชนิดเริ่มเข้มข้นขึ้นเสมือนการต่อสู้กันระหว่างกีตาร์ทั้งสองชนิดด้วยความเร็วของอาร์เปจโจและสเกลที่ท้าทายความสามารถของผู้บรรเลง ก่อนที่กีตาร์คลาสสิกจะเปลี่ยนไปเล่นคอร์ดสลับเบสเพื่อหลีกทางให้กีตาร์ไฟฟ้าเล่นทำนองท่อนจบที่กุญแจเสียง G เมเจอร์ ซึ่งเต็มไปด้วยความสุขหลังจากสิ้นสุดการประชัน

ผู้วิจัยเรียบเรียงกีตาร์คลาสสิกบทเพลงโนเนโดยยึดหลักการซ้ำและแปรทำนองเพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้แก่ทำนองเพลงโนเนเพลงพื้นบ้านสั้น ๆ อีกทั้งด้วยความเรียบง่ายของทำนองเพลงโนเน ผู้เรียบเรียงจึงใช้การสอดประสานของเสียงด้วยการเล่นอาร์เปจโจเสริมลงในช่องว่างตามแนวการเคลื่อนที่ของคอร์ด ช่วงกลางของเพลงผู้วิจัยนำทำนองหลักท่อน A และ B ดัดแปลงให้มีความกระชั้นยิ่งขึ้นก่อนที่จะปรับจังหวะทำนองเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เพื่อนำเข้าสู่การบรรเลงในช่วงต่อไป นอกจากผู้วิจัยออกแบบให้เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น A เมเจอร์แล้วยังเรียบเรียงให้มีการกระจายคอร์ดเพื่อโอบอุ้มทำนองเช่นเดียวกับช่วงต้นของเพลงแต่มุ่งเน้นทักษะขั้นสูงของผู้บรรเลงมากขึ้น และเนื่องจากความสมบูรณ์ของเสียงประสานในแนวกีตาร์คลาสสิก กีตาร์ดูเอ็ตจึงสร้างขึ้นจากการใช้เทคนิคแทรกเสียงประสานเพียงเล็กน้อยจากกีตาร์ไฟฟ้า อาทิ การใช้เทคนิคอุดสายในช่วงคู่แปดและเล่นคอร์ดในแนวตั้ง

ทำนองลายโปงลางเป็นเพลงที่คุ้นหูสำหรับผู้ฟังโดยทั่วไปจึงเป็นความท้าทายของผู้เรียบเรียงในการสร้างสรรค์ให้เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของกีตาร์ดูเอ็ต ผู้วิจัยจึงใช้วิธีแต่งทำนองท่อนนำขึ้นใหม่จากการเล่นคู่ 4 เพื่อ

เลียนน้ำเสียงของพิณอีสาน จากนั้นจึงเริ่มเล่นทำนองลายโปงลางท่อน A อย่างเรียบง่ายโดยกำหนดให้มีทำนองสั้น ๆ 3-4 โน้ต สอดประสานล้อตามไปกับแนวหลัก ในขณะที่ท่อน C ผู้วิจัยนำทำนอง A มาปรับโดยเพิ่มขั้นคู่ประสานและใช้จังหวะขัดเพื่อให้เกิดกลิ่นอายของการผสมผสานทางดนตรี บทเพลงลายโปงลางนี้ผู้วิจัยเรียบเรียงกีตาร์คลาสสิกเป็นแนวหนึ่งคู่กับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ ดังนั้นจึงเล่นเพียงคอร์ดประสานเลียนเสียงของเครื่องดนตรีแคนในท่อน B เพื่อสลับให้กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์เล่นทำนองหลักแทน ก่อนที่จะถึงท่อน C ที่กีตาร์ทั้งสองชนิดประสานเสียงส่งเสริมกันให้เกิดความสนุกสนานตามครรลองเพลงพื้นบ้านอีสาน ผู้วิจัยหวังว่างานสร้างสรรค์ทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาคสำหรับกีตารคลาสสิกจะเป็นฐานแนวคิดในการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์ รวมทั้งก่อเกิดองค์ความรู้ใหม่ทางวิชาการที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์และต่อยอดงานสร้างสรรค์สำหรับกีตาร์คลาสสิกในโอกาสต่อไป

Bibliography

Berlin, Brian Douglas. “Content Analysis of Guitar Repertoire for Young People: The Michelson and Suzuki Collections.” DME diss., Liberty University, 2021.

Burnett, Robert. *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London: Routledge, 1996.

Gustafson, Grant. “Class Guitar in Middle School: The Guitar, an Ideal Instrument for Students in Middle School, Can Be Used to Study Music of All Genres and Styles.” *Music Educators Journal* 83, no. 1 (July 1996): 33-38. https://doi.org/10.2307/3398992.

Harnish, David. “The Hybrid Music and Cosmopolitan Scene of Balinese Guitarist I Wayan Balawan.” *Ethnomusicology Forum* 22, no. 2 (April 2013): 188-209. https://doi.org/10.1080/17411912.2013.783753.

Incze, Lajos Steffen. “Popular Guitar Pedagogy: Fostering Traditional Musicianship in the Culturally Relevant Classroom.” Master’s thesis, McGill University, 2013.

Lipsitz, George. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. London; New York: Verso, 1994.

Manuel, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1988.

Nasrifan, Mohd. Nizam Hj., and Vaselin Stefanof Kolev. “Incorporating Malaysian Folksongs and Bulgarian Classical Guitar Method for Teaching and Learning Guitar.” *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development* 8, no. 2 (May 2019): 266-285. http://dx.doi.org/10.6007/IJARPED/v8-i2/5779.

Nawigamune, Anake. *Songs Outside the Century*. 3rd ed. Bangkok: Matichon Printing, 2009. (in Thai)

Norton, Jonathan Carey. “Motion Capture to Build a Foundation for a Computer-Controlled Instrument by Study of Classical Guitar Performance.” PhD diss., Stanford University, 2008.

Pecoraro, Joseph. “Guitar Forum: Starting a Class Guitar Program.” *American String Teacher* 62, no. 3 (2012): 54-57. https://doi.org/10.1177/000313131206200308.

Pramadita, Tabita Octamia, and Ayu Niza Machfauzia. “Guitar Accompaniment for Folk Songs Learning Material for Junior High School Students.” Paper presented at the 3rd International Conference on Arts and Arts Education (ICAAE 2019), Yogyakarta, Indonesia, 2019.

Slobin, Mark. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993.

Suwanpakdee, Suppabhorn. “Sounds of Lisu Music to New Music for Guitar and String Quartet.” *Malaysian Journal of Music* 7 (March 2018): 159-179. https://doi.org/10.37134/mjm.vol7.9.2018.

Tat AmaroNU. “24 Thai Regional Folk songs for Guitar Duet.” YouTube Playlist, 24 videos. September 19, 2024. https://www.youtube.com/playlist?list=PLYY127uWeEJb8DO7oZK8iAS5XhNHXJ3MH.

Weangsamut, Rattasart. “Arranging of Phu Thai Sam Phao Song for Classical Guitar Solo by a Technique of Adjusting Guitar String to Pin.” Paper presented at the SIBR-RDINRRU 2016 Conference, Nakhon Ratchasima Rajabhat University, 2016.

การเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ : แนวทางการพัฒนา ประโยชน์ และความท้าทาย

PIANO PEDAGOGY FOR OLDER ADULTS: DEVELOPMENT APPROACHES, BENEFITS, AND CHALLENGES

วิชญ์ บุญรอด*

Vich Boonrod*

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอแนวคิดและวิธีการในการจัดการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ โดยพิจารณาถึงความสำคัญของการเรียนดนตรีที่มีผลต่อสุขภาวะร่างกายและจิตใจของผู้สูงอายุ ตลอดจนความท้าทายและโอกาสที่เกิดขึ้นในกระบวนการเรียนรู้ บทความรวบรวมและวิเคราะห์ผลการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประโยชน์ของการเรียนเปียโนในผู้สูงอายุ ในด้านการพัฒนาความสามารถทางสมอง การเพิ่มคุณภาพชีวิต และการส่งเสริมปฏิสัมพันธ์ทางสังคม นอกจากนี้ยังนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุ โดยคำนึงถึงข้อจำกัดทางกายภาพและความต้องการเฉพาะ รวมถึงเทคโนโลยีในการสนับสนุนการเรียนรู้ และเสนอแนะแนวทางในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุที่มีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ : การสอนเปียโน / ผู้สูงอายุ / การพัฒนาทักษะ / เทคโนโลยีในการสอน / สุขภาวะผู้สูงอายุ

Abstract

This article aims to present concepts and methodologies for piano instruction tailored to older adults, considering the importance of music education on their physical and mental well-being, as well as the challenges and opportunities in the learning process. The article compiles and analyzes research findings on the benefits of piano learning for older adults, including cognitive development, quality of life enhancement, and promotion of social interactions. Furthermore, the article proposes appropriate teaching approaches for older adults, considering their physical limitations and specific needs. The article discusses technologies that support learning and suggests strategies for developing effective piano teaching methods for older

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, vichb@nu.ac.th

* Assistant Professor, Dr., Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University, vichb@nu.ac.th

Received 06/08/2567, Revised 10/09/2567, Accepted 26/10/2567

adults. The author hopes this article will benefit music instructors, academics, and those interested in applying these methods and approaches to promote learning among older adults through music.

Keywords: Piano Teaching / Older Adults / Skill Development / Teaching Technology / Elderly Well-being

บทนำ

ในยุคที่สังคมกำลังก้าวเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุอย่างรวดเร็ว การส่งเสริมคุณภาพชีวิตและการเรียนรู้ตลอดชีวิตสำหรับผู้สูงวัยได้กลายเป็นประเด็นสำคัญในวงการการศึกษาและสาธารณสุข ทางด้านดนตรีโดยเฉพาะอย่างยิ่งในต่างประเทศการเล่นเปียโนได้รับความสนใจอย่างมากในฐานะเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพในการพัฒนาทักษะทางปัญญา ส่งเสริมสุขภาพจิต และเพิ่มพูนคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ บทความนี้ผู้เขียนมุ่งนำเสนอภาพรวมของการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ โดยพิจารณาถึงประโยชน์ ความท้าทาย และแนวทางการจัดการเรียนการสอนที่เหมาะสม

การศึกษาวิจัยในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาได้แสดงให้เห็นถึงผลกระทบเชิงบวกของการเล่นดนตรีต่อสุขภาพและความเป็นอยู่ที่ดีของผู้สูงอายุ Seinfeld และคณะ ได้ศึกษาผลของการฝึกเล่นเปียโนต่อความสามารถทางปัญญาของผู้สูงอายุ และพบว่าการฝึกเล่นเปียโนอย่างสม่ำเสมอช่วยเพิ่มความสามารถในการจดจำ การมีสมาธิ และการประมวลผลข้อมูล[1] นอกจากนี้ MacRitchie และ Garrido ยังได้ชี้ให้เห็นถึงประโยชน์ทางด้านอารมณ์และสังคมของการเรียนดนตรีในช่วงวัยสูงอายุ โดยพบว่าการมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีสามารถช่วยลดความเสี่ยงของภาวะซึมเศร้าและความรู้สึกโดดเดี่ยวได้ อย่างไรก็ตามการจัดการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุมีความท้าทายที่แตกต่างจากการสอนเด็กหรือผู้ใหญ่วัยทำงาน[2] Deahl และ Wristen ได้ให้ข้อสังเกตไว้ว่าอุปสรรคทางกายภาพที่ผู้สูงอายุจะต้องเผชิญระหว่างการเล่นเปียโน เช่น ความยืดหยุ่นของนิ้วมือที่ลดลง ปัญหาการมองเห็น และการได้ยินที่เสื่อมถอย[3] ที่จะส่งผลต่อการเรียนรู้และการฝึกฝนเปียโน[4] ดังนั้นการพัฒนาวิธีการสอนและเทคนิคการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับลักษณะเฉพาะของผู้เรียนสูงอายุจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง

ในบริบทของประเทศไทย แม้ว่าการศึกษาเกี่ยวกับการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุจะยังมีจำกัด แต่ความสนใจในการส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตและกิจกรรมสร้างสรรค์สำหรับผู้สูงวัยกำลังเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง

---

[1] Sofia Seinfeld et al., “Effects of Music Learning and Piano Practice on Cognitive Function, Mood and Quality of Life in Older Adults,” *Frontiers in Psychology* 4 (2013): 810, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00810.

[2] Jennifer MacRitchie and Sandra Garrido, “Ageing and the Orchestra: Self-Efficacy and Engagement in Community Music-Making,” *Psychology of Music* 47, no. 6 (November 2019): 902-916, https://doi.org/10.1177/0305735619854531.

[3] Lora Deahl and Brenda Wristen, *Adaptive Strategies for Small-Handed Pianists* (New York: Oxford University Press, 2017).

[4] Jennifer MacRitchie et al., “Cognitive, Motor and Social Factors of Music Instrument Training Programs for Older Adults’ Improved Wellbeing,” *Frontiers in Psychology* 10 (2019): 2868, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02868.

ตามรายงานของสำนักงานสถิติแห่งชาติ ประเทศไทยได้เข้าสู่สังคมผู้สูงอายุอย่างสมบูรณ์ โดยมีประชากรอายุ 60 ปีขึ้นไปคิดเป็นร้อยละ 20 ของประชากรทั้งหมด[5] สถานการณ์นี้เน้นย้ำถึงความจำเป็นในการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ที่ตอบสนองต่อความต้องการของผู้สูงอายุ โดยเฉพาะในประเทศไทย แม้ว่าการศึกษาเกี่ยวกับการเรียนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุจะยังมีจำกัด แต่ความสนใจในการส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตและกิจกรรมสร้างสรรค์สำหรับผู้สูงวัยกำลังเพิ่มขึ้น ซึ่งทำให้การวิจัยนี้มีความสำคัญต่อการพัฒนาหลักสูตรและแนวทางการสอนที่ตอบสนองต่อความต้องการของผู้สูงอายุในประเทศ

บทความนี้มุ่งศึกษาและวิเคราะห์การเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุอย่างครอบคลุม โดยมีวัตถุประสงค์หลักสามประการ ประการแรก เพื่อประเมินผลกระทบของการเรียนเปียโนต่อทักษะทางปัญญาและคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ ประการที่สอง เพื่อวิเคราะห์ความท้าทายในการจัดการเรียนการสอนเปียโนสำหรับกลุ่มผู้เรียนนี้ และประการสุดท้าย เพื่อพัฒนาแนวทางการสอนเปียโนที่เหมาะสมและมีประสิทธิภาพสำหรับผู้สูงอายุในบริบทของประเทศไทย การศึกษานี้จะช่วยเสริมสร้างความเข้าใจเชิงลึกเกี่ยวกับบทบาทของการเรียนรู้ดนตรีในวัยสูงอายุ และนำเสนอแนวทางปฏิบัติที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้จริง โดยมุ่งหวังว่าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สอนดนตรี นักวิชาการ และผู้ที่เกี่ยวข้องในการพัฒนาโปรแกรมการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ อันจะนำไปสู่การส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตและการยกระดับคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุในสังคมไทยอย่างยั่งยืน

การศึกษานี้ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพแบบทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ เพื่อรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ โดยสืบค้นบทความวิจัยและบทความวิชาการจากฐานข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้อง ด้วยคำสำคัญที่เกี่ยวข้องทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย การวิเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา โดยแบ่งประเด็นตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา ให้สามารถสังเคราะห์องค์ความรู้ที่ครอบคลุมทั้งประโยชน์ ความท้าทาย และแนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนที่เหมาะสมสำหรับผู้สูงอายุ

ประโยชน์ของการเรียนเปียโนในผู้สูงอายุ

การเรียนเปียโนในวัยสูงอายุไม่เพียงแต่เป็นกิจกรรมที่สร้างความเพลิดเพลินเท่านั้น แต่ยังมีประโยชน์มากมายต่อสุขภาพกายและใจ ตลอดจนคุณภาพชีวิตโดยรวมของผู้สูงวัย[6] การศึกษาวิจัยในช่วงหลายปีที่ผ่านมาได้แสดงให้เห็นถึงผลกระทบเชิงบวก[7]ของการเล่นเปียโนต่อผู้สูงอายุในหลายด้าน[8] การเล่นเปียโนเป็นกิจกรรมที่ต้องใช้ทักษะทางสมองหลายด้านพร้อมกัน ทั้งการอ่านโน้ตดนตรี การแปลความหมาย และการสั่งการให้นิ้วมือ

---

[5] National Statistical Office. *Statistical Yearbook Thailand 2021* (Bangkok: Tana Press, 2021). (in Thai)

[6] Carolina Castillejos and Débora Godoy-Izquierdo, "'Music Makes My Old Heart Beat': A Randomised Controlled Study on the Benefits of the Use of Music in Comprehensive Care for Institutionalised Older Adults," *Applied Psychology: Health and Well-Being* 13, no. 1 (February 2021): 84-108, https://doi.org/10.1111/aphw.12217.

[7] B. Kaye Olson, "Player Piano Music as Therapy for the Elderly," *Journal of Music Therapy* 21, no. 1 (Spring 1984): 35-45, https://doi.org/10.1093/JMT/21.1.35.

[8] Florian Worschech et al., "Evidence of Cortical Thickness Increases in Bilateral Auditory Brain Structures Following Piano Learning in Older Adults," *Annals of the New York Academy of Sciences* 1513, no. 1 (July 2022): 21-30, https://doi.org/10.1111/nyas.14762.

เคลื่อนไหวตามจังหวะและทำนอง กระบวนการนี้ช่วยกระตุ้นการทำงานของสมองอย่างมีประสิทธิภาพ[9] Bugos และ Kochar ได้ทำการศึกษาผลของการฝึกเล่นเปียโนต่อความสามารถทางปัญญาของผู้สูงอายุ โดยพบว่า ผู้ที่ได้รับการฝึกเล่นเปียโนอย่างสม่ำเสมอเป็นเวลา 6 เดือน มีคะแนนในการทดสอบความจำระยะสั้นและการประมวลผลข้อมูลที่ดีขึ้นอย่างมีนัยสำคัญเมื่อเทียบกับกลุ่มควบคุม[10] รวมถึงมีผลการศึกษาที่สนับสนุนของ Hudak และคณะ พบว่า การบรรเลงเปียโนสามารถช่วยพัฒนาทักษะทางปัญญาในผู้สูงอายุได้อย่างมีนัยสำคัญ อย่างไรก็ตาม ในบริบทของประเทศไทย ยังขาดงานวิจัยที่มุ่งเน้นการประยุกต์ใช้เทคนิคการสอนดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ การศึกษานี้จึงมีความสำคัญในการเติมเต็มช่องว่างดังกล่าว[11]

การฟังและการเล่นดนตรีสามารถช่วยกระตุ้นการหลั่งสารโดปามีน (Dopamine) ในสมอง[12] ซึ่งเป็นสารสื่อประสาท[13]ที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกพึงพอใจ[14] รวมถึงยังช่วยในการสร้างและเสริมสร้างวงจรประสาทใหม่ ๆ ซึ่งเป็นกลไกสำคัญในการชะลอความเสื่อมของสมองที่มักเกิดขึ้นตามวัย นอกเหนือจากประโยชน์ทางด้านสติปัญญาแล้ว[15] การเล่นเปียโนยังมีผลดีต่อสุขภาพจิตใจและอารมณ์ของผู้สูงอายุอย่างมีนัยสำคัญ MacRitchie และ Garrido ได้ทำการวิจัยเชิงคุณภาพโดยสัมภาษณ์ผู้สูงอายุที่เริ่มเรียนเปียโนในวัยเกษียณ ผลการศึกษาพบว่า ผู้เข้าร่วมวิจัยรายงานถึงความรู้สึกภาคภูมิใจ ความมั่นใจในตนเองที่เพิ่มขึ้น และความรู้สึกว่าชีวิตมีเป้าหมายมากขึ้นหลังจากเริ่มเรียนเปียโน นอกจากนี้ยังพบว่าการเล่นเปียโนช่วยลดความเครียดและความวิตกกังวลในชีวิตประจำวันได้อย่างมีประสิทธิภาพ[16]

การศึกษาของ Ellis ได้สำรวจผลกระทบของการมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีต่อคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ โดยเปรียบเทียบระหว่างกลุ่มที่เข้าร่วมในการเรียนเปียโนกับกลุ่มที่เข้าร่วมกิจกรรมอื่น ๆ ผลการวิจัยพบว่า กลุ่มที่เรียนเปียโนมีคะแนนคุณภาพชีวิตสูงกว่าอย่างมีนัยสำคัญในด้านสุขภาพจิต ความพึงพอใจในชีวิต

---

[9] Kristin Jünemann et al, “Six Months of Piano Training in Healthy Elderly Stabilizes White Matter Microstructure in the Fornix, Compared to an Active Control Group,” *Frontiers in Aging Neuroscience* 14 (2022): 817889, https://doi.org/10.3389/fnagi.2022.817889.

[10] Jennifer Bugos and Simran Kochar, “Efficacy of a Short-Term Intense Piano Training Program for Cognitive Aging: A Pilot Study,” *Musicae Scientiae* 21, no. 2 (2017): 137-150, https://doi.org/10.1177/1029864917690020.

[11] Elizabeth M. Hudak et al., “Keys to Staying Sharp: A Randomized Clinical Trial of Piano Training Among Older Adults with and Without Mild Cognitive Impairment,” *Contemporary Clinical Trials* 84 (September 2019): 105789, https://doi.org/10.1016/j.cct.2019.06.003.

[12] Louise Goupil and Jean-Julien Aucouturier, “Musical Pleasure and Musical Emotions,” *Proceedings of the National Academy of Sciences* 116, no. 9 (February 2019): 3364-3366, https://doi.org/10.1073/pnas.1900369116.

[13] Michele M. Moraes et al., “Auditory Stimulation by Exposure to Melodic Music Increases Dopamine and Serotonin Activities in Rat Forebrain Areas Linked to Reward and Motor Control,” *Neuroscience Letters* 673 (April 2018): 73-78, https://doi.org/10.1016/j.neulet.2018.02.058.

[14] Maddie Nierman, “Music and the Brain,” *The Science Journal of the Lander College of Arts and Sciences* 12, no. 1 (Fall 2018): 71-78, https://touroscholar.touro.edu/sjlcas/vol12/iss1/12.

[15] Catherine E. Schneider, Elizabeth G. Hunter, and Shoshana H. Bardach, “Potential Cognitive Benefits from Playing Music Among Cognitively Intact Older Adults: A Scoping Review,” *Journal of Applied Gerontology* 38, no. 12 (December 2019): 1763-1783, https://doi.org/10.1177/0733464817751198.

[16] Jennifer MacRitchie and Sandra Garrido, “Ageing and the Orchestra: Self-Efficacy and Engagement in Community Music-Making,” *Psychology of Music* 47, no. 6 (November 2019): 902-916, https://doi.org/10.1177/0305735619854531.

และการมีปฏิสัมพันธ์กับสังคม[17] การเรียนเปียโนไม่เพียงแต่เป็นการฝึกทักษะใหม่เท่านั้น แต่ยังเป็นการสร้างโอกาสในการแสดงออกทางอารมณ์ผ่านดนตรี ซึ่งเป็นกระบวนการที่ช่วยในการจัดการความรู้สึกและอารมณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ รวมถึงการเรียนเปียโนในวัยสูงอายุยังมีส่วนช่วยในการส่งเสริมปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการคงสภาพจิตใจและคุณภาพชีวิตที่ดีของผู้สูงวัยได้ Ellis ยังได้ทำการศึกษาระยะยาวเกี่ยวกับผลของการเข้าร่วมในกิจกรรมดนตรีกลุ่มของผู้สูงอายุ โดยพบว่าการเรียนเปียโนในรูปแบบกลุ่มช่วยสร้างเครือข่ายทางสังคมใหม่ ๆ ลดความรู้สึกโดดเดี่ยว และเพิ่มความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน ผู้เข้าร่วมการวิจัยได้ให้ข้อความเห็นเพิ่มเติมว่า การได้พบปะและแลกเปลี่ยนประสบการณ์กับผู้ที่มีความสนใจเดียวกันจะสามารถช่วยเพิ่มแรงจูงใจในการฝึกฝนและพัฒนาทักษะทางดนตรีได้มากยิ่งขึ้น

Perkins และ Williamon ได้ศึกษาผลของการแสดงดนตรีต่อความมั่นใจและการเห็นคุณค่าในตนเองของผู้สูงอายุ ผลการวิจัยพบว่า การได้มีโอกาสแสดงเปียโนในงานคอนเสิร์ตหรือกิจกรรมชุมชนช่วยเพิ่มความภาคภูมิใจและความรู้สึกมีคุณค่าในสังคมของผู้สูงอายุอย่างมีนัยสำคัญ การแสดงดนตรียังเป็นโอกาสในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างวัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการจัดกิจกรรมร่วมกับเยาวชนหรือสมาชิกในครอบครัว

ในแง่ของสุขภาพกาย แม้ว่าการเล่นเปียโนจะไม่ใช่กิจกรรมที่ต้องใช้แรงกายมากนัก แต่ก็มีส่วนช่วยในการส่งเสริมสุขภาพกายของผู้สูงอายุได้เช่นกัน[18] การศึกษาของ Seinfeld และคณะ ได้แสดงให้เห็นว่า การฝึกเล่นเปียโนอย่างสม่ำเสมอช่วยเพิ่มความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อมือและนิ้ว ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างมากในการทำกิจวัตรประจำวันของผู้สูงอายุ นอกจากนี้ยังพบว่าการเคลื่อนไหวนิ้วมือขณะบรรเลงเปียโนช่วยพัฒนาการประสานงานระหว่างมือและตา ซึ่งเป็นทักษะที่มักเสื่อมถอยไปตามอายุที่เพิ่มมากขึ้น[19]

ความท้าทายในการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ

แม้ว่าการเรียนเปียโนจะมีประโยชน์มากมายสำหรับผู้สูงอายุ แต่การจัดการเรียนการสอนสำหรับกลุ่มผู้เรียนนี้ก็มีความท้าทายที่ต้องคำนึงถึง ซึ่งการเข้าใจถึงอุปสรรคและข้อจำกัดต่าง ๆ จะช่วยให้ผู้สอนสามารถออกแบบการเรียนการสอนที่มีประสิทธิภาพและเหมาะสมกับผู้เรียนสูงอายุได้มากยิ่งขึ้น

หนึ่งในความท้าทายที่สำคัญในการเรียนเปียโนของผู้สูงอายุคือ ข้อจำกัดทางกายภาพที่มักเกิดขึ้นตามช่วงวัย Deahl และ Wristen ได้รายงานถึงปัญหาทางกายภาพที่พบบ่อยในผู้เรียนสูงอายุ ได้แก่ ความยืดหยุ่นของนิ้วมือและข้อมือที่ลดลง ปัญหาการมองเห็น การได้ยินที่เสื่อมถอย และโรคข้ออักเสบหรือปวดข้อ ซึ่งอาจส่งผลต่อความสามารถในการเล่นเปียโนเป็นเวลานาน เพื่อจัดการกับความท้าทายเหล่านี้ ผู้สอนจำเป็นต้องปรับวิธีการสอนและอุปกรณ์การเรียนให้เหมาะสม การใช้โน้ตเพลงที่มีขนาดใหญ่ขึ้น การจัดท่าทางการนั่งที่เหมาะสม

---

[17] Bronwyn Ellis, “Music Learning for Fun and Wellbeing at Any Age!,” *Australian Journal of Adult Learning* 58, no. 1 (April 2018): 110-124, https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1180485.pdf.

[18] Rosie Perkins and Aaron Williamon, “Learning to Make Music in Older Adulthood: A Mixed-Methods Exploration of Impacts on Wellbeing,” *Psychology of Music* 42, no. 4 (July 2014): 550-567, https://doi.org/10.1177/0305735613483668.

[19] Sofia Seinfeld et al., “Effects of Music Learning and Piano Practice on Cognitive Function, Mood and Quality of Life in Older Adults,” *Frontiers in Psychology* 4 (2013): 810, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00810.

เพื่อลดการปวดเมื่อย และการใช้เทคโนโลยีช่วยในการขยายเสียงหรือปรับแต่งความดังของเปียโนเป็นวิธีการที่สามารถช่วยลดผลกระทบจากข้อจำกัดทางกายภาพได้[20]

Varvarigou และคณะ ได้เสนอแนวทางในการจัดการกับข้อจำกัดทางกายภาพของผู้เรียนสูงอายุ โดยเน้นย้ำถึงความสำคัญของการปรับเปลี่ยนวิธีการสอนให้เหมาะสมกับแต่ละบุคคล เช่น การเลือกบทเพลงที่มีความซับซ้อนน้อยลงแต่ยังคงความไพเราะและท้าทาย การใช้บทเพลงในวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้น ๆ บทเพลงที่คุ้นเคย และการสอนเทคนิคการผ่อนคลายกล้ามเนื้อระหว่างการเล่น นักวิจัยยังแนะนำให้มีช่วงเวลาในการพักระหว่างการฝึกซ้อมบ่อยขึ้น และการใช้อุปกรณ์เสริม เช่น เบาะรองนั่งพิเศษหรือที่พักเท้า เพื่อช่วยให้ผู้เรียนสามารถนั่งเล่นเปียโนได้อย่างสบายและถูกต้องตามหลักการยศาสตร์[21]

นอกเหนือจากข้อจำกัดทางกายภาพแล้ว ผู้สูงอายุยังอาจเผชิญกับความท้าทายในกระบวนการเรียนรู้ที่แตกต่างจากผู้เรียนในวัยอื่น ๆ Park และ Reuter-Lorenz ได้ศึกษาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของกระบวนการเรียนรู้ในผู้สูงอายุและพบว่าความเร็วในการประมวลผลข้อมูลและความจำระยะสั้นมักลดลงตามวัย ซึ่งอาจส่งผลต่อความสามารถในการจดจำโน้ตเพลงหรือการเรียนรู้เทคนิคใหม่ ๆ ในการเล่นเปียโน ผลจากการศึกษายังพบอีกว่าผู้สูงอายุมีความได้เปรียบในด้านประสบการณ์และความรู้ที่สั่งสมมา ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการเรียนรู้ทักษะใหม่ ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ การใช้วิธีการสอนที่เชื่อมโยงกับประสบการณ์ชีวิตหรือความรู้เดิมของผู้เรียนจึงเป็นกลยุทธ์ที่มีประสิทธิภาพในการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ[22]

Platz และคณะ ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการฝึกฝนอย่างชาญฉลาด (deliberate practice) สำหรับผู้เรียนสูงอายุ โดยเน้นการแบ่งการฝึกซ้อมเป็นช่วงสั้น ๆ แต่มีความเข้มข้นและมีเป้าหมายที่ชัดเจน แทนการฝึกซ้อมเป็นเวลานานติดต่อกัน วิธีการนี้ช่วยลดความเหนื่อยล้าและเพิ่มประสิทธิภาพในการเรียนรู้ นอกจากนี้การให้ผู้สูงอายุได้ทบทวนและการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอยังช่วยเสริมสร้างความจำระยะยาวและความคงทนในการเรียนรู้ได้เป็นอย่างดี[23]

การสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่ผ่อนคลายและไม่เร่งรัดก็เป็นปัจจัยสำคัญในการส่งเสริมการเรียนรู้ของผู้สูงอายุ Elliott และ Gardner พบว่า ผู้เรียนสูงอายุมักมีความกังวลเกี่ยวกับความสามารถในการเรียนรู้ของตนเอง การสร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลายและใช้คำพูดที่ให้กำลังใจ รวมถึงการเน้นย้ำถึงความก้าวหน้าและความสำเร็จ แม้อาจจะมองว่าเป็นเพียงเรื่องเล็กน้อย จะช่วยเพิ่มความมั่นใจและแรงจูงใจในการเรียนรู้ได้อย่างมาก[24]

---

[20] Lora Deahl and Brenda Wristen, *Adaptive Strategies for Small-Handed Pianists* (New York: Oxford University Press, 2017).

[21] Maria Varvarigou et al., "Benefits Experienced by Older People in Group Music-Making Activities," *Journal of Applied Arts & Health* 3, no. 2 (2012): 183-198, https://doi.org/10.1386/jaah.3.2.183_1.

[22] Denise C. Park and Patricia Reuter-Lorenz, "The Adaptive Brain: Aging and Neurocognitive Scaffolding," *Annual Review of Psychology* 60 (2009): 173-196, https://doi.org/10.1146/annurev.psych.59.103006.093656.

[23] Friedrich Platz et al., "The Influence of Deliberate Practice on Musical Achievement: A Meta-Analysis," *Frontiers in Psychology* 5 (2014): 646, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00646.

[24] Melanie Elliott and Paula Gardner, "The Role of Music in the Lives of Older Adults with Dementia Ageing in Place: A Scoping Review," *Dementia* 17, no. 2 (February 2018): 199-213, https://doi.org/10.1177/1471301216639424.

แนวทางการจัดการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ

การจัดการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุที่มีประสิทธิภาพ จำเป็นต้องคำนึงถึงความต้องการเฉพาะและข้อจำกัดของผู้เรียนกลุ่มนี้ โดยอาศัยความรู้จากการวิจัยและแนวปฏิบัติที่ดี การออกแบบหลักสูตรการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุควรมีความยืดหยุ่นและสามารถปรับให้เข้ากับความต้องการและความสามารถของผู้เรียนแต่ละคน เฉลิมชัย เจริญเกียรติกานต์ และคณะ ได้เสนอแนวคิดในการพัฒนาหลักสูตรที่เน้นการเรียนรู้แบบผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (learner-centered approach) โดยให้ความสำคัญกับการตั้งเป้าหมายการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างผู้สอนและผู้เรียน การเลือกบทเพลงที่สอดคล้องกับความสนใจและระดับความสามารถของผู้เรียน และการปรับเปลี่ยนวิธีการสอนให้เหมาะสมกับรูปแบบการเรียนรู้ของแต่ละบุคคลก็มีส่วนสำคัญเช่นกัน[25]

Lennis-Cortés ได้เสนอแนวทางในการจัดลำดับการสอนทักษะพื้นฐานสำหรับผู้เริ่มต้นสูงอายุ โดยเริ่มจากการสร้างความคุ้นเคยกับเครื่องดนตรี การฝึกการนั่งท่าทางที่ถูกต้อง และการเรียนรู้เกี่ยวกับจังหวะและทำนองอย่างง่าย ก่อนที่จะค่อย ๆ เพิ่มความซับซ้อนของเทคนิคการเล่นและทฤษฎีดนตรี การจัดลำดับการเรียนรู้ในลักษณะนี้ช่วยให้ผู้เรียนสูงอายุสามารถสร้างพื้นฐานที่แข็งแรงและมีความมั่นใจในการพัฒนาทักษะต่อไป[26, 27]

การใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลายและเหมาะสมกับผู้เรียนสูงอายุเป็นอีกปัจจัยสำคัญในการส่งเสริมการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ Bugos และ Wang ได้เสนอแนวทางการสอนที่เน้นการใช้ประสาทสัมผัสหลายด้าน (multi-sensory approach) ซึ่งรวมถึงการใช้สื่อการสอนที่มองเห็นได้ เช่น แผนภาพคอร์ดที่มีสีสันชัดเจน การใช้เครื่องขยายคุณภาพที่สามารถสร้างเสียงที่ชัดเจน และการสอนที่เข้าใจง่ายและการอธิบายที่ไม่ซับซ้อน และการให้ผู้เรียนได้สัมผัสและรู้สึกถึงการสั่นสะเทือนหรือที่มาของเสียงจากเครื่องดนตรี วิธีการนี้ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจและการจดจำได้ดีขึ้น โดยเฉพาะในผู้เรียนที่อาจมีข้อจำกัดด้านการมองเห็นหรือการได้ยิน[28]

การสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่เป็นมิตรและสนับสนุนก็เป็นสิ่งสำคัญ Elliott และ Gardner ได้เน้นย้ำถึงความสำคัญของการสร้างสภาพแวดล้อมที่ปลอดภัย ซึ่งผู้เรียนสูงอายุรู้สึกสบายใจที่จะทดลอง ทำผิดพลาด และพร้อมที่จะเรียนรู้จากความผิดพลาดนั้น การให้คำชมเชย ให้กำลังใจอย่างสม่ำเสมอ และการสร้างโอกาสในการแสดงความสามารถ เช่น การจัดการแสดงเล็ก ๆ ในกลุ่มเรียน เป็นวิธีการที่ช่วยเสริมสร้างความมั่นใจ

---

[25] Chaloemchai Charoenkiatkan, Natthawat Khositditsayanan, and Benchaporn Wannupatam, “Training Curriculum to Enhance the Quality of Life for the Elderly,” *Journal of Education and Learning (EduLearn)* 18, no. 3 (August 2024): 618-625, https://doi.org/10.11591/edulearn.v18i3.21336.

[26] Andrea Creech et al., “The Power of Music in the Lives of Older Adults,” *Research Studies in Music Education* 35, no. 1 (June 2013): 87-102. https://doi.org/10.1177/1321103X13478862.

[27] Laura Isabel Lennis-Cortés, “Teaching the Adult Piano Learner: Two Case Studies of Piano Students Who Return to Lessons” (PhD diss., Texas Tech University, 2021), https://hdl.handle.net/2346/87524.

[28] Jennifer A. Bugos and Yan Wang, “Piano Training Enhances Executive Functions and Psychosocial Outcomes in Aging: Results of a Randomized Controlled Trial,” *Journals of Gerontology. Series B, Psychological Sciences and Social Sciences* 77, no. 9 (September 2022): 1625-1636, https://doi.org/10.1093/geronb/gbac021.

และแรงจูงใจในการเรียนรู้[29] นอกจากนี้การจัดการเรียนการสอนในรูปแบบกลุ่มยังช่วยส่งเสริมทักษะทางดนตรีและการสร้างปฏิสัมพันธ์ทางสังคมของผู้สูงอายุ ลดความโดดเดี่ยว และเพิ่มความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน[30]

ในการส่งเสริมให้ผู้เรียนสูงอายุมีส่วนร่วมในการกำหนดเป้าหมายและวางแผนการเรียนรู้ของตนเองก็เป็นสิ่งสำคัญ Bentes-Levy ได้เสนอแนวคิดในการใช้ “สัญญาการเรียนรู้” (learning contract)[31] ซึ่งเป็นข้อตกลงระหว่างผู้สอนและผู้เรียนเกี่ยวกับเป้าหมาย วิธีการเรียนรู้[32] และการประเมินผลที่เหมาะสมกับความต้องการและความสามารถของผู้เรียนแต่ละคน[33] วิธีการนี้ช่วยให้ผู้เรียนรู้สึกมีอำนาจในการควบคุมการเรียนรู้ของตนเอง ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างแรงจูงใจและความผูกพันในการเรียนระยะยาว[34]

การประเมินผลการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนสูงอายุก็ควรมีลักษณะที่แตกต่างจากการประเมินผู้เรียนในวัยอื่น ๆ ปานเพชร สกุลคู และคณะ แนะนำให้ใช้วิธีการประเมินที่เน้นการสะท้อนคิดและการประเมินตนเองมากกว่าการทดสอบหรือการแข่งขัน การให้ผู้เรียนได้บันทึกความก้าวหน้าของตนเอง การแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับประสบการณ์การเรียนรู้ และการตั้งเป้าหมายสำหรับการพัฒนาในอนาคต เป็นวิธีการที่ช่วยให้ผู้เรียนตระหนักถึงความก้าวหน้าของตนเองและรักษาแรงจูงใจในการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง[35]

ในบริบทของประเทศไทย การนำแนวทางการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุมาประยุกต์ใช้จำเป็นต้องคำนึงถึงปัจจัยทางวัฒนธรรมและสังคมด้วย และการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้สูงอายุโดยการนำเพลงไทยหรือเพลงที่คุ้นเคยในวัฒนธรรมท้องถิ่นมาใช้ในการสอนดนตรีจะช่วยเพิ่มความสนใจและการมีส่วนร่วมของผู้เรียนได้เป็นอย่างดี[36] นอกจากนี้การสร้างความเชื่อมโยงระหว่างการเรียนเปียโนกับกิจกรรมทางวัฒนธรรมหรือประเพณีท้องถิ่น เช่น การแสดงดนตรีในงานเทศกาลหรือวันสำคัญต่าง ๆ ก็เป็นวิธีการที่ช่วยเพิ่มแรงจูงใจและความภาคภูมิใจในการเรียนรู้ของผู้สูงอายุไทย[37]

---

[29] Melanie Elliott and Paula Gardner, “The Role of Music in the Lives of Older Adults with Dementia Ageing in Place: A Scoping Review,” *Dementia* 17, no. 2 (February 2018): 199-213, https://doi.org/10.1177/1471301216639424.

[30] Andrea Creech et al., “The Power of Music in the Lives of Older Adults,” *Research Studies in Music Education* 35, no. 1 (June 2013): 87-102. https://doi.org/10.1177/1321103X13478862.

[31] Estefania Bentes-Levy, “Art Education for the Elderly: A Comprehensive Plan” (Master’s thesis, St. Thomas University, 2012).

[32] Nicky Baker et al., “Older Adults’ Experiences of Goals in Health: A Systematic Review and Metasynthesis,” *Journal of Applied Gerontology* 40, no. 8 (2021): 818-827, https://doi.org/10.1177/0733464820918134.

[33] Atlanta Sloane-Seale and Bill Kops, “Older Adults in Lifelong Learning: Participation and Successful Aging,” *Canadian Journal of University Continuing Education* 34, no. 1 (Spring 2013): 37-62, https://doi.org/10.21225/D5PC7R.

[34] Marta Sousa-Ribeiro et al., “Intentions to Participate in Training Among Older Unemployed People: A Serial Mediator Model,” *Journal of Career Development* 45, no. 3 (June 2018): 268-284, https://doi.org/10.1177/0894845316687669.

[35] Panphet Sakulkoo, Siriluk Ouichareon, and Siriorn Khoyun, “Learning Outcomes of the Integration between the Academic Services and Teaching and Earning in Gerontological Nursing Course of 2nd Year Nursing Student, Class 27, Borommarajonani College of Nursing, Udon Thani,” *Journal of Sakon Nakhon Hospital* 25, no. 1 (January-April 2022): 71-82. (in Thai)

[36] Pawalai Tanchanpong, “Piano Teaching for the Elderly,” *Rangsit Music Journal* 1, no. 2 (July-December 2006): 23-26. (in Thai)

[37] Maria Bunnagitkarn and Narutt Suttachitt, “The Development of Learning Activity Plans to Enhance Note Reading Skills Based on Kodály’s Approach for Early Adult Piano Students,” *An Online Journal of Education* 9, no. 2 (April-June 2014): 187-200, https://so01.tci-thaijo.org/index.php/OJED/article/view/20320. (in Thai)

บทบาทของเทคโนโลยีในการสนับสนุนการเรียนรู้เปียโนของผู้สูงอายุ

ในยุคดิจิทัล เทคโนโลยีได้เข้ามามีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนการเรียนรู้ในทุกช่วงวัยรวมถึงการเรียนรู้ของผู้สูงอายุ[38] การนำเทคโนโลยีมาประยุกต์ใช้อย่างเหมาะสมสามารถช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการเรียนรู้ สร้างแรงจูงใจ และลดอุปสรรคบางประการที่ผู้สูงอายุอาจเผชิญในการเรียนรู้ได้[39]

หนึ่งในเทคโนโลยีที่มีศักยภาพสูงในการสนับสนุนการเรียนเปียโนของผู้สูงอายุคือแอปพลิเคชันบนอุปกรณ์เคลื่อนที่และแท็บเล็ต Paulino และคณะ (2016) ได้พัฒนาแอปพลิเคชันสำหรับการฝึกเปียโนที่ออกแบบมาโดยมีคุณสมบัติ เช่น การปรับขนาดโน้ตและข้อความให้ใหญ่ขึ้น การใช้สีที่มีความคมชัดสูง และการใช้เสียงที่ชัดเจนและเข้าใจง่าย มีการสร้างฟีเจอร์การติดตามความก้าวหน้า การให้คำแนะนำเฉพาะบุคคล และการสร้างแรงจูงใจผ่านระบบรางวัลและความสำเร็จ ผลการทดลองใช้แอปพลิเคชันนี้พบว่า ผู้เรียนมีความพึงพอใจและสามารถพัฒนาทักษะการเล่นเปียโนได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการอ่านโน้ตและการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ[40]

นอกจากนี้การใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน (Virtual Reality - VR) และความเป็นจริงเสริม (Augmented Reality - AR) ก็เริ่มเข้ามามีบทบาทสำคัญในการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ[41] ในอนาคตอาจมีการพัฒนาระบบ VR สำหรับการสอนเปียโนที่ช่วยให้ผู้เรียนสูงอายุสามารถฝึกฝนในสภาพแวดล้อมเสมือนจริงที่ปราศจากความกดดัน เป็นระบบที่สามารถจำลองสถานการณ์การแสดงดนตรีต่อหน้าผู้ชม ช่วยให้ผู้เรียนสามารถฝึกฝนการควบคุมความประหม่าและความวิตกกังวลได้ในสภาพแวดล้อมที่ปลอดภัย นอกจากนี้หากสามารถพัฒนาเทคโนโลยี AR ในการสร้างระบบช่วยสอนที่แสดงตำแหน่งการวางนิ้วบนคีย์เปียโนแบบเรียลไทม์ ช่วยให้ผู้เรียนสูงอายุสามารถเรียนรู้และแก้ไขข้อผิดพลาดได้อย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพ

การนำเทคโนโลยีมาใช้ในการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุเป็นอีกแนวทางที่มีศักยภาพ แต่ต้องดำเนินการอย่างระมัดระวังและเหมาะสม รวมถึงการออกแบบโดยคำนึงถึงความต้องการพื้นฐานและศักยภาพของผู้สูงอายุ เช่น การปรับขนาดโน้ตและข้อความให้ใหญ่ขึ้น การใช้สีที่มีความคมชัดสูง และการมีคำแนะนำเสียงที่ชัดเจนและเข้าใจง่าย แต่อย่างไรก็ตาม การนำเทคโนโลยีมาใช้ในการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ

---

[38] Jennifer MacRitchie et al., “Going Online: Successes and Challenges in Delivering Group Music Instrument and Aural Learning for Older Adult Novices During the COVID-19 Pandemic,” *Musicae Scientiae* 27, no. 3 (September 2023): 596-615, https://doi.org/10.1177/10298649221097953.

[39] John R. Taylor, Andrew J. Milne, and Jennifer Macritchie, “New Musical Interfaces for Older Adults in Residential Care: Assessing a User-Centred Design Approach,” *Disability and Rehabilitation: Assistive Technology* 18, no. 5 (2023): 519-531, https://doi.org/10.1080/17483107.2021.1881172.

[40] Dennis Paulino et al., “Professor Piano: A Music Application for People with Intellectual Disabilities,” in DSAI '16: Proceedings of the 7th International Conference on Software Development and Technologies for Enhancing Accessibility and Fighting Info-exclusion, Vila Real, Portugal, December 1-3, 2016, 269-274, https://doi.org/10.1145/3019943.3019982.

[41] Shizhe Zhu et al., “Effects of Virtual Reality Intervention on Cognition and Motor Function in Older Adults with Mild Cognitive Impairment or Dementia: A Systematic Review and Meta-Analysis,” *Frontiers in Aging Neuroscience* 13 (2021): 586999, https://doi.org/10.3389/fnagi.2021.586999.

ก็มีข้อควรระวัง Vaportzis และคณะ ได้ให้ข้อควรระวังว่าการพึ่งพาเทคโนโลยีมากเกินไปอาจส่งผลเสียต่อการพัฒนาทักษะทางสังคม[42] นักวิจัยแนะนำให้ใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือเสริมการเรียนการสอนแบบดั้งเดิม[43] ไม่ใช่การทดแทนทั้งหมด[44]

นอกจากนี้ในยุคที่เทคโนโลยีมีบทบาทสำคัญในการเรียนการสอนดนตรี การปรับตัวให้เข้ากับเทคโนโลยีใหม่ ๆ อาจเป็นความท้าทายสำหรับผู้เรียนสูงอายุบางคน Creech ได้ศึกษาเกี่ยวกับทัศนคติและการใช้งานเทคโนโลยีในผู้สูงอายุ และพบว่าแม้จะมีความสนใจในการเรียนรู้เทคโนโลยีใหม่ ๆ แต่ผู้สูงอายุหลายคนยังรู้สึกไม่มั่นใจและต้องการการสนับสนุนในการใช้งาน ในบริบทของการเรียนเปียโน เทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น แอปพลิเคชันสำหรับฝึกซ้อม เปียโนดิจิทัล หรือซอฟต์แวร์สำหรับการเรียนรู้ด้วยตนเอง สามารถเป็นเครื่องมือที่มีประโยชน์อย่างมากในการส่งเสริมการเรียนรู้ อย่างไรก็ตาม การนำเทคโนโลยีเหล่านี้มาใช้จำเป็นต้องมีการแนะนำและสอนการใช้งานอย่างละเอียดและใจเย็น[45] Chen และ Chan ได้เสนอแนวทางในการส่งเสริมการใช้เทคโนโลยีในการเรียนดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ โดยเน้นการออกแบบส่วนต่อประสานผู้ใช้ (user interface) ที่เรียบง่ายและใช้งานง่าย การจัดทำคู่มือการใช้งานที่ชัดเจนและเข้าใจง่าย และการจัดให้มีการสนับสนุนทางเทคนิคอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้การจัดกิจกรรมกลุ่มเพื่อแลกเปลี่ยนประสบการณ์และเรียนรู้การใช้เทคโนโลยีร่วมกันก็เป็นวิธีการที่มีประสิทธิภาพในการลดความกังวลและเพิ่มความมั่นใจในการใช้เทคโนโลยีของผู้เรียนสูงอายุ

การออกแบบและพัฒนาเทคโนโลยีสำหรับการสอนเปียโนแก่ผู้สูงอายุควรคำนึงถึงความสามารถในการใช้งานเทคโนโลยีของผู้เรียนกลุ่มนี้ด้วย[46] Xie และคณะ ได้เสนอแนวทางในการออกแบบส่วนต่อประสานผู้ใช้ (user interface) สำหรับแอปพลิเคชันสอนดนตรีที่เป็นมิตรกับผู้สูงอายุ โดยเน้นการใช้ไอคอนและข้อความที่ชัดเจน การลดความซับซ้อนของเมนูและการนำทาง และการให้คำแนะนำการใช้งานที่เข้าใจง่าย และในบริบทของประเทศไทย การนำเทคโนโลยีมาใช้ในการเรียนการสอนสำหรับผู้สูงอายุยังอยู่ในระยะเริ่มต้น[47] โดย Berpan และคณะ ได้ทำการสำรวจความพร้อมและทัศนคติของผู้สูงอายุไทยต่อการใช้เทคโนโลยีในการเรียนการสอน พบว่าแม้ผู้สูงอายุจะมีความสนใจ แต่ก็ยังมีความกังวลเกี่ยวกับความสามารถในการใช้งาน

---

[42] Eleftheria Vaportzis, Maria Giatsi Clausen, and Alan J. Gow, "Older Adults Perceptions of Technology and Barriers to Interacting with Tablet Computers: A Focus Group Study," *Frontiers in Psychology* 8 (2017): 1687, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01687.

[43] Alex Paubel Junger et al., "The Role of School Management in Technological Practices as a Tool for Futuristic Teaching," *Revista de Gestão e Secretariado* 14, no. 7 (2023): 10749-10765, https://doi.org/10.7769/gesec.v14i7.2426.

[44] Katherine McKnight et al., "Teaching in a Digital Age: How Educators Use Technology to Improve Student Learning," *Journal of Research on Technology in Education* 48, no. 3 (2016): 194-211, https://doi.org/10.1080/15391523.2016.1175856.

[45] Andrea Creech, "Using Music Technology Creatively to Enrich Later-Life: A Literature Review," *Frontiers in Psychology* 10 (2019): 117, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00117.

[46] Ke Chen and Alan Hoi Shou Chan, "Gerontechnology Acceptance by Elderly Hong Kong Chinese: A Senior Technology Acceptance Model (STAM)," *Ergonomics* 57, no. 5 (2014): 635-652, https://doi.org/10.1080/00140139.2014.895855.

[47] Bo Xie, Ivan Watkins, and Man Huang, "Making Web-Based Multimedia Health Tutorials Senior-Friendly: Design and Training Guidelines." in iConference '11: Proceedings of the 2011 iConference, Seattle, Washington, USA, February 8-11, 2011, 230-237, https://doi.org/10.1145/1940761.1940793.

อุปกรณ์และซอฟต์แวร์ต่าง ๆ นักวิจัยเสนอแนะให้มีการจัดอบรมการใช้เทคโนโลยี เพื่อเพิ่มความมั่นใจและทักษะในการใช้งานเทคโนโลยีของผู้เรียนสูงอายุได้อย่างมีประสิทธิภาพ[48]

การเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุเป็นแนวทางที่มีศักยภาพในการส่งเสริมสุขภาพกาย สุขภาพจิต และคุณภาพชีวิตของผู้สูงวัย โดยเฉพาะในบริบทของสังคมไทยที่กำลังเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุอย่างสมบูรณ์ ผู้เขียนมีแนวคิดว่าการพัฒนาหลักสูตรการสอนเปียโนที่ออกแบบเฉพาะสำหรับผู้สูงอายุไทยจะสามารถตอบสนองความต้องการทางสุขภาพและสังคมได้อย่างมีประสิทธิภาพ ตัวอย่างเช่น การบูรณาการเพลงไทยเดิมเข้ากับการสอนเปียโน ซึ่งนอกจากจะช่วยกระตุ้นความทรงจำและอารมณ์เชิงบวกแล้ว ยังสามารถส่งเสริมการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยไปพร้อมกัน นอกจากนี้การจัดกิจกรรมกลุ่มที่ให้ผู้สูงอายุได้แสดงทักษะการเล่นเปียโนในงานชุมชนหรือเทศกาลสำคัญ จะช่วยเสริมสร้างความภาคภูมิใจและการมีส่วนร่วมในสังคม การนำแนวคิดนี้ไปใช้สามารถทำได้โดยการร่วมมือกับศูนย์ผู้สูงอายุ โรงเรียนดนตรี และหน่วยงานท้องถิ่น เพื่อจัดตั้งโครงการนำร่องการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ โดยเน้นการประเมินผลทั้งด้านทักษะดนตรีและคุณภาพชีวิต เพื่อพัฒนาเป็นโมเดลต้นแบบที่สามารถขยายผลในระดับประเทศต่อไป

บทสรุป

การเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุเป็นแนวทางที่มีศักยภาพในการส่งเสริมสุขภาพกาย สุขภาพจิต และคุณภาพชีวิตของผู้สูงวัย จากการทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่าการเรียนเปียโนไม่เพียงแต่ช่วยพัฒนาทักษะทางดนตรีเท่านั้น แต่ยังส่งผลดีต่อการทำงานของสมอง ความจำ การประสานงานระหว่างมือและตา ตลอดจนสุขภาพจิตและการมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมของผู้สูงอายุ ผลการศึกษานี้สอดคล้องกับงานวิจัยของ Hudak และคณะ (2019) และ Perkins และ Williamon (2014) ที่ชี้ให้เห็นถึงประโยชน์ของการเรียนดนตรีต่อสุขภาพจิตและการทำงานของสมองในผู้สูงอายุ โดยเฉพาะการพัฒนาความจำและทักษะการคิดเชิงบริหาร อย่างไรก็ตาม ในบริบทของประเทศไทย การเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุยังคงเผชิญกับความท้าทายเฉพาะทางด้านวัฒนธรรมและสังคม เช่น ทัศนคติต่อการเรียนรู้ในวัยสูงอายุและการเข้าถึงเครื่องดนตรี ซึ่งแตกต่างจากการศึกษาในต่างประเทศ

อย่างไรก็ตามการจัดการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุมีความท้าทายเฉพาะที่ต้องคำนึงถึง ทั้งในด้านข้อจำกัดทางกายภาพ กระบวนการเรียนรู้ที่อาจแตกต่างจากวัยอื่น และการปรับตัวให้เข้ากับเทคโนโลยีใหม่ ๆ การออกแบบหลักสูตรและวิธีการสอนที่เหมาะสมจึงเป็นสิ่งสำคัญ โดยควรเน้นความยืดหยุ่น การปรับให้เข้ากับความต้องการของผู้เรียนแต่ละคน และการสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่เป็นมิตรและสนับสนุน ซึ่งการนำเทคโนโลยีมาใช้ในการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุมีศักยภาพในการเพิ่มประสิทธิภาพการเรียนรู้และสร้างแรงจูงใจ[49]

---

[48] Chindarat Berpan, Jiraput Jaikam, and Janthakan Lankam, “The Study of Information Behavior of the Thai Elderly During 2015-2019: Systematic Literature Review,” *Journal of Information Science* 40, no. 4 (October-December 2022): 71-99, https://doi.org/10.14456/jiskku.2022.26. (in Thai)

[49] Rosie Perkins, Lisa Aufegger, and Aaron Williamon, “Learning Through Teaching: Exploring What Conservatoire Students Learn from Teaching Beginner Older Adults,” *International Journal of Music Education* 33, no. 1 (February 2015): 80-90, https://doi.org/10.1177/0255761414531544.

แอปพลิเคชันบนอุปกรณ์เคลื่อนที่ เทคโนโลยี VR และ AR ตลอดจนระบบ AI สามารถช่วยสนับสนุนการเรียนรู้ได้หลากหลายรูปแบบ อย่างไรก็ตาม การใช้เทคโนโลยีควรเป็นเพียงส่วนเสริมของการสอนแบบดั้งเดิม ไม่ใช่การทดแทนทั้งหมด สำหรับประเทศไทย การพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุยังมีโอกาสในการเติบโตและพัฒนาอีกมาก โดยควรคำนึงถึงบริบททางวัฒนธรรมและสังคมไทย การนำเพลงไทยหรือเพลงที่คุ้นเคยในวัฒนธรรมท้องถิ่นมาใช้ในการสอน และการเชื่อมโยงการเรียนเปียโนกับกิจกรรมทางวัฒนธรรมหรือประเพณีท้องถิ่น อาจเป็นแนวทางที่ช่วยเพิ่มความสนใจและการมีส่วนร่วมของผู้เรียนสูงอายุไทยได้

จากการที่ผู้เขียนได้ทำการศึกษาและนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุไว้ในข้างต้นนั้น ผู้เขียนได้ตั้งข้อสังเกตในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุในอนาคตที่จำเป็นต้องอาศัยความร่วมมือจากหลายภาคส่วนและการดำเนินการในหลายมิติ กล่าวคือ ควรมีการวิจัยเพิ่มเติมเกี่ยวกับผลกระทบระยะยาวของการเรียนเปียโนต่อการพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ โดยเฉพาะในบริบทของสังคมไทย จะช่วยให้เข้าใจถึงประโยชน์และความท้าทายที่เฉพาะเจาะจงกับผู้สูงอายุไทยได้ดียิ่งขึ้น ข้อมูลเหล่านี้จะเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาหลักสูตรและสื่อการสอนเปียโนที่ออกแบบมาโดยเฉพาะสำหรับผู้สูงอายุไทย โดยคำนึงถึงวัฒนธรรมและความสนใจของผู้เรียนกลุ่มนี้ ควบคู่ไปกับการพัฒนาหลักสูตร การส่งเสริมการฝึกอบรมครูสอนเปียโนให้มีความเข้าใจและทักษะในการสอนผู้เรียนสูงอายุก็เป็นสิ่งสำคัญ เนื่องจากครูผู้สอนเป็นกุญแจสำคัญในการสร้างประสบการณ์การเรียนรู้ที่มีคุณภาพ

นอกจากนี้ข้อจำกัดของการศึกษานี้คือการขาดข้อมูลเชิงปริมาณจากการทดลองในบริบทไทยโดยตรง ดังนั้น การวิจัยในอนาคตควรมุ่งเน้นการศึกษาเชิงทดลองในกลุ่มผู้สูงอายุไทย เพื่อพัฒนาหลักสูตรและวิธีการสอนที่ตอบสนองความต้องการเฉพาะของผู้สูงอายุไทยอย่างมีประสิทธิภาพ รวมถึงการศึกษาผลกระทบระยะยาวของการเรียนเปียโนต่อคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุในสังคมไทย

การสนับสนุนและพัฒนาแนวการเรียนเปียโนที่เหมาะสมกับศักยภาพของผู้สูงอายุและสอดคล้องกับบริบทของสังคมไทยจะมีส่วนช่วยเพิ่มประสิทธิภาพและความน่าสนใจของการเรียนรู้และการเข้าถึงดนตรีให้แก่กลุ่มผู้สูงอายุ โดยการทำความร่วมมือระหว่างสถาบันการศึกษา หน่วยงาน หรือองค์กรด้านผู้สูงอายุและด้านดนตรี ที่จะช่วยสนับสนุนและส่งเสริมให้การเรียนเปียโนกลายเป็นกิจกรรมสร้างเสริมสุขภาวะสำหรับผู้สูงอายุในวงกว้าง การดำเนินการในทุกมิติเหล่านี้จะช่วยยกระดับคุณภาพและการเข้าถึงการเรียนการสอนเปียโนสำหรับผู้สูงอายุ ซึ่งจะสามารถส่งผลต่อการพัฒนาคุณภาพชีวิตและสุขภาวะของผู้สูงวัยในสังคมไทยอย่างยั่งยืน

Bibliography

Baker, Nicky, Sharon Lawn, Susan J. Gordon, and Stacey George. "Older Adults' Experiences of Goals in Health: A Systematic Review and Metasynthesis." *Journal of Applied Gerontology* 40, no. 8 (2021): 818-827. https://doi.org/10.1177/0733464820918134.

Bentes-Levy, Estefania. "Art Education for the Elderly: A Comprehensive Plan." Master's thesis, St. Thomas University, 2012.

Berpan, Chindarat, Jiraput Jaikam, and Janthakan Lankam. "The Study of Information Behavior of the Thai Elderly During 2015-2019: Systematic Literature Review." *Journal of Information Science* 40, no. 4 (October-December 2022): 71-99. https://doi.org/10.14456/jiskku.2022.26. (in Thai)

Bugos, Jennifer A., and Yan Wang. "Piano Training Enhances Executive Functions and Psychosocial Outcomes in Aging: Results of a Randomized Controlled Trial." *Journals of Gerontology. Series B, Psychological Sciences and Social Sciences* 77, no. 9 (September 2022): 1625-1636. https://doi.org/10.1093/geronb/gbac021.

Bugos, Jennifer, and Simran Kochar. "Efficacy of a Short-Term Intense Piano Training Program for Cognitive Aging: A Pilot Study." *Musicae Scientiae* 21, no. 2 (2017): 137-150. https://doi.org/10.1177/1029864917690020.

Bunnagitkarn, Maria, and Narutt Suttachitt. "The Development of Learning Activity Plans to Enhance Note Reading Skills Based on Kodály's Approach for Early Adult Piano Students." *An Online Journal of Education* 9, no. 2 (April-June 2014): 187-200. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/OJED/article/view/20320. (in Thai)

Castillejos, Carolina, and Débora Godoy-Izquierdo. "'Music Makes My Old Heart Beat': A Randomised Controlled Study on the Benefits of the Use of Music in Comprehensive Care for Institutionalised Older Adults." *Applied Psychology: Health and Well-Being* 13, no. 1 (February 2021): 84-108. https://doi.org/10.1111/aphw.12217.

Charoenkiatkan, Chaloemchai, Natthawat Khositditsayanan, and Benchaporn Wannupatam. "Training Curriculum to Enhance the Quality of Life for the Elderly." *Journal of Education and Learning (EduLearn)* 18, no. 3 (August 2024): 618-625. https://doi.org/10.11591/edulearn.v18i3.21336.

Chen, Ke, and Alan Hoi Shou Chan. "Gerontechnology Acceptance by Elderly Hong Kong Chinese: A Senior Technology Acceptance Model (STAM)." *Ergonomics* 57, no. 5 (2014): 635-652. https://doi.org/10.1080/00140139.2014.895855.

Creech, Andrea. "Using Music Technology Creatively to Enrich Later-Life: A Literature Review." *Frontiers in Psychology* 10 (2019): 117. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00117.

Creech, Andrea, Susan Hallam, Hilary McQueen, and Maria Varvarigou. "The Power of Music in the Lives of Older Adults." *Research Studies in Music Education* 35, no. 1 (June 2013): 87-102. https://doi.org/10.1177/1321103X13478862.

Deahl, Lora, and Brenda Wristen. *Adaptive Strategies for Small-Handed Pianists*. New York: Oxford University Press, 2017.

Elliott, Melanie, and Paula Gardner. "The Role of Music in the Lives of Older Adults with Dementia Ageing in Place: A Scoping Review." *Dementia* 17, no. 2 (February 2018): 199-213. https://doi.org/10.1177/1471301216639424.

Ellis, Bronwyn. "Music Learning for Fun and Wellbeing at Any Age!" *Australian Journal of Adult Learning* 58, no. 1 (April 2018): 110-124. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1180485.pdf.

Goupil, Louise, and Jean-Julien Aucouturier. "Musical Pleasure and Musical Emotions." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 116, no. 9 (February 2019): 3364-3366. https://doi.org/10.1073/pnas.1900369116.

Hudak, Elizabeth M., Jennifer Bugos, Ross Andel, Jennifer J. Lister, Ming Ji, and Jerri D. Edwards. "Keys to Staying Sharp: A Randomized Clinical Trial of Piano Training Among Older Adults with and Without Mild Cognitive Impairment." *Contemporary Clinical Trials* 84 (September 2019): 105789. https://doi.org/10.1016/j.cct.2019.06.003.

Jünemann, Kristin, Damien Marie, Florian Worschech, Daniel S. Scholz, Frédéric Grouiller, Matthias Kliegel, Dimitri Van De Ville, et al. "Six Months of Piano Training in Healthy Elderly Stabilizes White Matter Microstructure in the Fornix, Compared to an Active Control Group." *Frontiers in Aging Neuroscience* 14 (2022): 817889. https://doi.org/10.3389/fnagi.2022.817889.

Junger, Alex Paubel, Victor Inacio de Oliveira, Cristina Keiko Yamaguchi, Marcos Antonio Maia Lavio de Oliveira, Heraldo Márcio de Aguiar, and Bruno Luis Soares de Lima. "The Role of School Management in Technological Practices as a Tool for Futuristic Teaching." *Revista de Gestão e Secretariado* 14, no. 7 (2023): 10749-10765. https://doi.org/10.7769/gesec.v14i7.2426.

Lennis-Cortés, Laura Isabel. "Teaching the Adult Piano Learner: Two Case Studies of Piano Students Who Return to Lessons." PhD diss., Texas Tech University, 2021. https://hdl.handle.net/2346/87524.

MacRitchie, Jennifer, Anthony Chmiel, Madeleine Radnan, John R Taylor, and Roger T Dean. "Going Online: Successes and Challenges in Delivering Group Music Instrument and Aural Learning for Older Adult Novices During the COVID-19 Pandemic." *Musicae Scientiae* 27, no. 3 (September 2023): 596-615. https://doi.org/10.1177/10298649221097953.

MacRitchie, Jennifer, Matthew Breaden, Andrew J. Milne, and Sarah McIntyre. "Cognitive, Motor and Social Factors of Music Instrument Training Programs for Older Adults' Improved Wellbeing." *Frontiers in Psychology* 10 (2019): 2868. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02868.

MacRitchie, Jennifer, and Sandra Garrido. "Ageing and the Orchestra: Self-Efficacy and Engagement in Community Music-Making." *Psychology of Music* 47, no. 6 (November 2019): 902-916. https://doi.org/10.1177/0305735619854531.

McKnight, Katherine, Kimberly O'Malley, Roxanne Ruzic, Maria Kelly Horsley, John J. Franey, and Katherine Bassett. "Teaching in a Digital Age: How Educators Use Technology to Improve Student Learning." *Journal of Research on Technology in Education* 48, no. 3 (2016): 194-211. https://doi.org/10.1080/15391523.2016.1175856.

Moraes, Michele M., Patrícia C. R. Rabelo, Valéria A. Pinto, Washington Pires, Samuel P. Wanner, Raphael E. Szawka, and Danusa D. Soares. "Auditory Stimulation by Exposure to Melodic Music Increases Dopamine and Serotonin Activities in Rat Forebrain Areas Linked to Reward and Motor Control." *Neuroscience Letters* 673 (April 2018): 73-78. https://doi.org/10.1016/j.neulet.2018.02.058.

National Statistical Office. *Statistical Yearbook Thailand 2021*. Bangkok: Tana Press, 2021. (in Thai)

Nierman, Maddie. "Music and the Brain." *The Science Journal of the Lander College of Arts and Sciences* 12, no. 1 (Fall 2018): 71-78. https://touroscholar.touro.edu/sjlcas/vol12/iss1/12.

Olson, B. Kaye. "Player Piano Music as Therapy for the Elderly." *Journal of Music Therapy* 21, no. 1 (Spring 1984): 35-45. https://doi.org/10.1093/JMT/21.1.35.

Park, Denise C., and Patricia Reuter-Lorenz. "The Adaptive Brain: Aging and Neurocognitive Scaffolding." *Annual Review of Psychology* 60 (2009): 173-196. https://doi.org/10.1146/annurev.psych.59.103006.093656.

Paulino, Dennis, Duarte Amaral, Mariana Amaral, Arsénio Reis, João Barroso, and Tânia Rocha. "Professor Piano: A Music Application for People with Intellectual Disabilities." In DSAI '16: Proceedings of the 7th International Conference on Software Development and Technologies for Enhancing Accessibility and Fighting Info-exclusion, Vila Real, Portugal, December 1-3, 2016, 269-274. https://doi.org/10.1145/3019943.3019982.

Perkins, Rosie, and Aaron Williamon. “Learning to Make Music in Older Adulthood: A Mixed-Methods Exploration of Impacts on Wellbeing.” *Psychology of Music* 42, no. 4 (July 2014): 550-567. https://doi.org/10.1177/0305735613483668.

Perkins, Rosie, Lisa Aufegger, and Aaron Williamon. “Learning Through Teaching: Exploring What Conservatoire Students Learn from Teaching Beginner Older Adults.” *International Journal of Music Education* 33, no. 1 (February 2015): 80-90. https://doi.org/10.1177/0255761414531544.

Platz, Friedrich, Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann, and Anna Wolf. “The Influence of Deliberate Practice on Musical Achievement: A Meta-Analysis.” *Frontiers in Psychology* 5 (2014): 646. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00646.

Sakulkoo, Panphet, Siriluk Ouichareon, and Siriorn Khoyun. “Learning Outcomes of the Integration between the Academic Services and Teaching and Earning in Gerontological Nursing Course of 2nd Year Nursing Student, Class 27, Borommarajonani College of Nursing, Udon Thani.” *Journal of Sakon Nakhon Hospital* 25, no. 1 (January-April 2022): 71-82. (in Thai)

Schneider, Catherine E., Elizabeth G. Hunter, and Shoshana H. Bardach. “Potential Cognitive Benefits from Playing Music Among Cognitively Intact Older Adults: A Scoping Review.” *Journal of Applied Gerontology* 38, no. 12 (December 2019): 1763-1783. https://doi.org/10.1177/0733464817751198.

Seinfeld, Sofia, Heidi Figueroa, Jordi Ortiz-Gil, and Maria V. Sanchez-Vives. “Effects of Music Learning and Piano Practice on Cognitive Function, Mood and Quality of Life in Older Adults.” *Frontiers in Psychology* 4 (2013): 810. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00810.

Sloane-Seale, Atlanta, and Bill Kops. “Older Adults in Lifelong Learning: Participation and Successful Aging.” *Canadian Journal of University Continuing Education* 34, no. 1 (Spring 2013): 37-62. https://doi.org/10.21225/D5PC7R.

Sousa-Ribeiro, Marta, Magnus Sverke, Joaquim Luís Coimbra, and Hans De Witte. “Intentions to Participate in Training Among Older Unemployed People: A Serial Mediator Model.” *Journal of Career Development* 45, no. 3 (June 2018): 268-284. https://doi.org/10.1177/0894845316687669.

Tanchanpong, Pawalai. “Piano Teaching for the Elderly.” *Rangsit Music Journal* 1, no. 2 (July-December 2006): 23-26. (in Thai)

Taylor, John R., Andrew J. Milne, and Jennifer Macritchie. “New Musical Interfaces for Older Adults in Residential Care: Assessing a User-Centred Design Approach.” *Disability and Rehabilitation: Assistive Technology* 18, no. 5 (2023): 519-531. https://doi.org/10.1080/17483107.2021.1881172.

Vaportzis, Eleftheria, Maria Giatsi Clausen, and Alan J. Gow. “Older Adults Perceptions of Technology and Barriers to Interacting with Tablet Computers: A Focus Group Study.” *Frontiers in Psychology* 8 (2017): 1687. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01687.

Varvarigou, Maria, Andrea Creech, Susan Hallam, and Hilary McQueen. “Benefits Experienced by Older People in Group Music-Making Activities.” *Journal of Applied Arts & Health* 3, no. 2 (2012): 183-198. https://doi.org/10.1386/jaah.3.2.183_1.

Worschech, Florian, Eckart Altenmüller, Kristin Jünemann, Christopher Sinke, Tillmann H. C. Krüger, Daniel S. Scholz, Cécile A. H. Müller, Matthias Kliegel, Clara E. James, and Damien Marie. “Evidence of Cortical Thickness Increases in Bilateral Auditory Brain Structures Following Piano Learning in Older Adults.” *Annals of the New York Academy of Sciences* 1513, no. 1 (July 2022): 21-30. https://doi.org/10.1111/nyas.14762.

Xie, Bo, Ivan Watkins, and Man Huang. “Making Web-Based Multimedia Health Tutorials Senior-Friendly: Design and Training Guidelines.” In iConference '11: Proceedings of the 2011 iConference, Seattle, Washington, USA, February 8-11, 2011, 230-237. https://doi.org/10.1145/1940761.1940793.

Zhu, Shizhe, Youxin Sui, Ying Shen, Yi Zhu, Nawab Ali, Chuan Guo, and Tong Wang. “Effects of Virtual Reality Intervention on Cognition and Motor Function in Older Adults with Mild Cognitive Impairment or Dementia: A Systematic Review and Meta-Analysis.” *Frontiers in Aging Neuroscience* 13 (2021): 586999. https://doi.org/10.3389/fnagi.2021.586999.

เปียโนทรีโอหมายเลข 2 สำหรับไวโอลิน เชลโล และเปียโน

PIANO TRIO NO. 2 FOR VIOLIN, CELLO, AND PIANO

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น*

Wiboon Trakulhun*

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง *เปียโนทรีโอหมายเลข 2 สำหรับไวโอลิน เชลโล และเปียโน* มีความยาวประมาณ 7 นาที 30 วินาที ซึ่งวิธีการประพันธ์เพลงเป็นการใช้แถวโน้ตและการเรียงลำดับภายใต้แนวคิดดนตรีสิบสองเสียง โดยแถวโน้ตสิบสองเสียงสร้างมาจากกลุ่มโน้ตสามตัว C, C♯, E [0, 1, 4] มีไพรม์เซตเป็น (014) จากนั้นใช้วิธีการพลิกกลับ ถอยหลัง และพลิกกลับถอยหลัง เพื่อนำมาสร้างแถวโน้ต P-0 : 0 1 4 9 8 5 6 3 2 7 T E นอกจากนี้ยังมีโครงสร้างทรัยแอดเมเจอร์และไมเนอร์ รวมถึงความสัมพันธ์ขั้นคู่ 4-5 ซ่อนอยู่ภายในแถวโน้ต สำหรับเทคนิควิธีการใช้แถวโน้ตมีทั้งการซ้อนกันของขั้นระดับเสียง 1-2 ตัว ระหว่างแถวโน้ตที่ต่อเนื่องกัน และความสัมพันธ์คอมบิเนทอเรียลเฮกซะคอร์ด อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงใช้เทคนิควิธีการประพันธ์เพลงแตกต่างจากดนตรีเอโทนัลแบบดั้งเดิม โดยบทประพันธ์เพลงนี้ใช้การซ้ำขั้นระดับเสียงและโน้ตเสียงยาวบ่อยครั้ง รวมถึงใช้การซ้ำกลุ่มย่อยระดับเสียงต่อเนื่องกันแบบออสตีนาโต เพื่อให้ได้ความรู้สึกของขั้นระดับเสียงสำคัญทำหน้าที่เสมือนเป็นศูนย์กลางเสียง ดังนั้น บทประพันธ์เพลงนี้จึงเป็นการผสมผสานกันระหว่างวิธีการประพันธ์เพลงที่มีแนวคิดการใช้แถวโน้ตสิบสองเสียงร่วมกับดนตรีนีโอโทนัล

คำสำคัญ : ทรีโอ / ไวโอลิน / เชลโล / เปียโน / แถวโน้ตสิบสองเสียง

Abstract

The composition *Piano Trio No. 2*, written for violin, cello, and piano, has a duration of approximately 7 minutes and 30 seconds. It employs the twelve-tone row technique based on the principles of twelve-tone music. The twelve-tone row is constructed from the trichord C, C♯, E [0, 1, 4], which forms the prime set (014) and is transformed through inversion, retrograde, and retrograde-inversion to create the tone row P-0 in the form: 0 1 4 9 8 5 6 3 2 7 T E. Additionally, the composition incorporates structures of major and minor triads, as well as

* ศาสตราจารย์ ดร. วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, wiboon.tr@rsu.ac.th

* Professor, Dr., Conservatory of Music, Rangsit University, wiboon.tr@rsu.ac.th

Received 10/09/2567, Revised 25/10/2567, Accepted 04/11/2567

4th and 5th relationships, within the tone row. The compositional techniques include overlapping 1-2 pitch classes between consecutive tone rows and hexachordal combinatorial relationships. However, the composer deviates from traditional atonal music by frequently utilizing pitch-class repetitions, pedal notes, and repeated pitch-class sets in the manner of an ostinato to establish a sense of tonal center. Thus, this composition represents a blend of the twelve-tone row technique and neo-tonal music.

Keywords: Trio / Violin / Cello / Piano / Twelve-Tone Row

บทนำ

เปียโนทรีโอ (Piano Trio) หรือเรียกอีกอย่างว่า “วงเปียโนกลุ่มสาม” เป็นรูปแบบการผสมวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีเปียโนผสมกับเครื่องดนตรีอื่นอีก 2 เครื่อง โดยปกติแล้วมักประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเปียโน ไวโอลิน และเชลโล อย่างไรก็ตาม สามารถปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีได้ตามความต้องการของผู้ประพันธ์เพลง ยกเว้นเปียโนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงดนตรีประเภทนี้ เนื่องจากชื่อของวงประเภทนี้ใช้คำว่า “เปียโนทรีโอ” ดังนั้น ความหมายแท้จริงของวงดนตรีประเภทนี้ คือ เครื่องดนตรี 3 เครื่องที่มีเปียโนเป็นเครื่องดนตรีหลัก วงดนตรีประเภทเปียโนทรีโอเป็นรูปแบบหนึ่งของบทประพันธ์ดนตรีเชมเบอร์ (Chamber Music) ซึ่งความหมายเดิมอธิบายถึงบทประพันธ์เพลงสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีขนาดเล็ก ประกอบด้วยนักดนตรีและ/หรือนักร้อง ประมาณ 2-9 คน หรืออาจมากกว่าเล็กน้อย โดยขนาดของวงดนตรีหรือจำนวนนักดนตรีที่บรรเลงขึ้นอยู่กับขนาดของห้องหรือสถานที่ที่ใช้สำหรับการแสดง เช่น ห้องภายในบ้าน ห้องแสดงดนตรีในปราสาทหรือพระราชวัง ห้องแสดงดนตรีในโบสถ์ กระทั่งหอหรือโรงแสดงดนตรี และโรงละคร (Theater) แต่สำหรับปัจจุบันสถานที่สำหรับการแสดงดนตรีไม่มีผลต่อจำนวนนักดนตรีมากนัก ดังนั้น “ดนตรีเชมเบอร์” จึงหมายถึงเฉพาะขนาดของวงดนตรี นอกจากนี้ ณัชชา พันธุ์เจริญ ได้อธิบายเกี่ยวกับดนตรีเชมเบอร์ซึ่งครอบคลุมประเด็นต่าง ๆ หลายความหมาย โดยคำว่า เชมเบอร์ (Chamber) แปลว่า ห้อง ซึ่งหมายถึงดนตรีสำหรับแสดงภายในห้อง อีกทั้งเป็นดนตรีที่บรรเลงโดยนักดนตรีจำนวน 3-8 คนหรือมากกว่าเล็กน้อย ส่วนบทเพลงเชมเบอร์ หมายถึง บทประพันธ์เพลงที่แต่งขึ้นสำหรับบรรเลงโดยวงดุริยางค์เชมเบอร์[1]

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงครั้งนี้ ผู้วิจัย (ฐานะผู้ประพันธ์เพลง) มีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่สำหรับเปียโนและเครื่องดนตรีอื่นอีก 2 เครื่อง โดยเป็นบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) ซึ่งไม่อิงเหตุการณ์หรือพรรณนาถึงเรื่องราวใด แต่เป็นดนตรีบรรเลงที่แสดงถึงคุณค่าเฉพาะตัวดนตรีอย่างแท้จริง บทประพันธ์เพลงใหม่นี้อยู่ภายใต้กรอบแนวคิดดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Music) โดยใช้เทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงที่ปรากฏหรือใช้กันโดยทั่วไปในดนตรี

[1] Natchar Pancharoen, *Dictionary of Music*, 5th ed. (Bangkok: KateCarat, 2021), 59. (in Thai)

ศตวรรษที่ 20 (Twentieth-Century Music) ผสมผสานกับเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบดนตรีอิงกุญแจเสียง (Tonal Music) หรือโทแนลิตี (Tonality)

ปัจจุบันนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยจำนวนมากได้พยายามค้นหาวิถีทางใหม่สำหรับใช้ในการประพันธ์เพลงของพวกเขา โดยพยายามหลีกหนีหรือละทิ้งวิธีการประพันธ์เพลงแบบเดิม พยายามเลี่ยงระบบดนตรีที่ใช้บันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ (Major-Minor Scale) เป็นพื้นฐาน ซึ่งมีโน้ตทอนิกเป็นศูนย์กลาง อีกทั้งยังละเลยความสำคัญของศูนย์กลางเสียง และวิธีการประสานเสียงตามแบบแผนดั้งเดิม จากนั้นแทนที่ด้วยวิธีการประพันธ์ดนตรีระบบใหม่ รวมถึงวิธีการจัดการกับระบบเสียง (Tonal Organization) และใช้วิธีการประสานเสียงแบบใหม่ สิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดระบบดนตรีและวิธีการประพันธ์เพลงแบบใหม่ ๆ เช่น ดนตรีโพสต์โทนัล (Post Tonal) ไบโทแนลิตีและ/หรือพอลิโทแนลิตี (Bitonal and/or Polytonality) ไปจนถึงดนตรีเอโทนัล (Atonal Music) ดนตรีซีเรียล (Serialism) ซึ่งเป็นระบบดนตรีไร้กุญแจเสียงหรือเอโทแนลิตี (Atonality) และ/หรือระบบดนตรีสิบสองเสียง (Twelve-Tone Method) รวมไปถึงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของนักประพันธ์เพลงแต่ละคนที่มีการผสมผสานวิธีการประพันธ์เพลงหลากหลายรูปแบบเข้าไว้ในบทประพันธ์เพลงเดียวกัน

อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg, 1874-1951) เป็นผู้ริเริ่มแนวคิดการประพันธ์ดนตรีเอโทนัลขึ้นเมื่อประมาณปี ค.ศ. 1907 โดยให้อิสระกับการใช้โน้ตโครมาติกทั้ง 12 ตัว[2] ต่อมาเขาพยายามคิดค้นและสร้างระบบเพื่อนำมารองรับการประพันธ์ดนตรีเอโทนัล กระทั่งช่วงต้นทศวรรษที่ 1920 เขาได้ค้นพบวิธีการประพันธ์เพลงที่เรียกว่า ระบบดนตรีสิบสองเสียง ซึ่งวิธีการประพันธ์เพลงรูปแบบนี้ของเขาได้ถูกนักประพันธ์เพลงทั่วโลกนำไปใช้อย่างแพร่หลาย[3] ตั้งแต่นั้นมาจนถึงปัจจุบัน

บทประพันธ์เพลงของเชินแบร์กช่วงเริ่มแรกภายใต้ระบบดนตรีสิบสองเสียง ส่วนใหญ่ประพันธ์สำหรับเปียโนหรือวงดนตรีเชมเบอร์ เช่น *Suite for Piano*, Op. 25 (1921-1923), *Wind Quintet*, Op. 26 (1924) และ *String Quartet No. 3*, Op. 30 (1927) นอกจากนี้ อันโทน เวเบิร์น (Anton Webern, 1883-1945) นักประพันธ์ดนตรีสิบสองเสียงได้ประพันธ์เพลง อย่างเช่น *String Trio*, Op. 20 (1927), *Quartet*, Op. 22 (1930) และ *Concerto for Nine Instruments*, Op. 24 (1934)

บทประพันธ์เพลง *จาบัลย์ (Jabalaya)* โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ประพันธ์เมื่อปี พ.ศ. 2554 เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีเชมเบอร์ขนาดเล็ก ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 เครื่อง ได้แก่ ไวโอลิน คลาริเน็ต เชลโล และเปียโน บทประพันธ์เพลงนี้ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ใช้วิธีการจัดการกับระบบเสียง โดยผสมผสานวิธีการประพันธ์เพลงแบบดนตรีไร้กุญแจเสียงกับเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบดนตรีอิงกุญแจเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้เทคนิคออสตีนาโตและการใช้ทรัยแอด (Triad)[4] อย่างไรก็ตาม ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้กล่าวว่าบทเพลง *จาบัลย์* ไม่เป็นดนตรีสิบสองเสียง (Twelve-Tone Music) เนื่องจากให้ความสำคัญเฉพาะกับกลุ่มเซต (Set) จำนวนหลายกลุ่ม โดยไม่นำแถวโน้ตสิบสองเสียง (Twelve-Tone Row) มาใช้ แต่ยังคงให้ความสำคัญ

---

[2] Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music* (New York: W.W. Norton & Company, 1991), 74-75.

[3] Roger Kamien, *Music: An Appreciation*, 10th ed. (New York: McGraw-Hill, 2011), 368.

[4] Narongrit Dhamabutra, "Jabalaya" (Research Report, Chulalongkorn University, 2011), V. (in Thai)

กับโน้ตทั้ง 12 ขั้นระดับเสียง (Pitch Class) อย่างเท่าเทียมกัน[5]

เมื่อปี พ.ศ. 2551 (ค.ศ. 2008) ผู้ประพันธ์เพลงได้เคยประพันธ์บทเพลงประเภทเปียโนทรีโอสำหรับไวโอลิน เชลโล และเปียโน ภายใต้ชื่อบทเพลง *Three Pieces for Violin, Cello, and Piano* ซึ่งถือว่าเป็นบทประพันธ์เพลงเปียโนทรีโอหมายเลข 1 (Piano Trio No. 1) ถูกนำออกแสดงครั้งแรกในเทศกาลงานดนตรี TICF 2010 (Thailand International Composition Festival) โดยบทประพันธ์เพลงดังกล่าวอยู่ภายใต้ระบบดนตรีสิบสองเสียง ดังนั้น บทประพันธ์เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่นี้จึงเป็นบทเพลงเปียโนทรีโอหมายเลข 2 (Piano Trio No. 2) ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงมุ่งหวังที่จะนำดนตรีสิบสองเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้แถวโน้ตสิบสองเสียงมาผสมผสานกับวิธีการประพันธ์เพลงแบบดนตรีอิงกุญแจเสียง อย่างไรก็ตาม บทประพันธ์เพลงนี้ยังคงใช้การผสมวงดนตรีรูปแบบเดิม ได้แก่ ไวโอลิน เชลโล และเปียโน ภายใต้ชื่อบทเพลง *เปียโนทรีโอหมายเลข 2 สำหรับไวโอลิน เชลโล และเปียโน (Piano Trio No. 2 for Violin, Cello, and Piano)*

วัตถุประสงค์การประพันธ์เพลง

วัตถุประสงค์หลักของงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ เพื่อประพันธ์บทเพลงประเภทเปียโนทรีโอ ภายใต้พื้นฐานระบบโน้ตสิบสองเสียงและการเรียงลำดับ แต่ยังคงให้ความสำคัญกับขั้นระดับเสียงในฐานะศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch Centricity) ภายใต้ระบบดนตรีนีโอโทแนลิตี (Neo-Tonality)

ขอบเขตของบทประพันธ์เพลง

1. บทประพันธ์เพลงประเภทเปียโนทรีโอสำหรับวงดนตรีเชมเบอร์จำนวนทั้งสิ้น 3 เครื่อง ประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล และเปียโน
2. กำหนดให้บทประพันธ์เพลงมีกระบวนเดียว และมีความยาวประมาณ 8 นาที
3. นำเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงร่วมสมัยหลากหลายมิติที่ปรากฏในศตวรรษที่ 20 มาใช้สำหรับการประพันธ์เพลง เช่น การใช้แถวโน้ตสิบสองเสียงและกลุ่มเซต เทคนิคคอมบิเนทอเรียลิตี (Combinatoriality) พื้นผิวแบบพอยน์ทิลลิสติก (Pointillistic) และอื่น ๆ
4. บทประพันธ์เพลงอยู่บนพื้นฐานดนตรีระบบนีโอโทแนลิตี ซึ่งเป็นการให้ความสำคัญกับศูนย์กลางระดับเสียง โดยไม่ให้ความสำคัญกับวิธีการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony) ผสมผสานกับการใช้แถวโน้ตสิบสองเสียง

ขั้นตอนการประพันธ์เพลง

งานวิจัยครั้งนี้เป็นนวัตกรรมสิ่งประดิษฐ์ด้านการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง โดยผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์เพลงออกเป็นลำดับ เริ่มตั้งแต่การสร้างวัตถุดิบสำคัญ จนกระทั่งถึงการเขียนรายงานวิจัยสร้างสรรค์ นอกจากนี้ เนื่องจากบทเพลงนี้อยู่บนพื้นฐานการใช้แถวโน้ตสิบสองเสียง ดังนั้น

[5] Narongrit Dhamabutra, “Jabalaya” (Research Report, Chulalongkorn University, 2011), X. (in Thai)

ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้สร้างแถวโน้ตหลัก (Prime Row) และวางกรอบโครงสร้างบทเพลงในภาพใหญ่ เพื่อใช้เป็นทิศทางการประพันธ์บทเพลง โดยมีขั้นตอนต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. สร้างวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง โดยกำหนดไพรม์ (Prime Form) จากเซต (014) ให้เป็นวัตถุดิบสำคัญ เพื่อนำไปใช้พัฒนาเป็นแถวโน้ตหลักและใช้เป็นโมทีฟสำคัญ

2. สร้างแถวโน้ต 12 เสียง และตารางแถวโน้ต 12 x 12 (Matrix) จากเซต (014)

3. กำหนดให้บทประพันธ์เพลงมีโครงสร้างสังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม (Composite Ternary Form) ซึ่งมีตอนใหญ่ (Section) เป็น A B A อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงยังมิได้กำหนดตอนย่อย (Subsection) ว่าควรมีโครงสร้างภายในตอนใหญ่เหล่านั้นอย่างไร

4. สร้างองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพลง ขั้นตอนนี้ผู้ประพันธ์เพลงได้คำนึงถึงลักษณะแนวทำนองและโมทีฟต่าง ๆ ว่าควรมีองค์ประกอบเป็นเช่นไร เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุดิบการประพันธ์เพลงข้างต้น อีกทั้งสามารถช่วยส่งเสริมบทประพันธ์เพลงนี้

5. จัดแนวบรรเลงโดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแนวทำนองต่าง ๆ รวมถึงแนวทำนองประกอบ แนวเสียงประสาน และองค์ประกอบอื่น ๆ

6. ปรับแต่งบทประพันธ์เพลง พร้อมทั้งพิจารณารายละเอียดต่าง ๆ ภายในบทประพันธ์เพลง

7. เข้าฟังการฝึกซ้อมของวงดนตรี พร้อมทั้งอธิบายและสร้างความเข้าใจถึงแนวคิดการประพันธ์เพลงให้แก่นักดนตรี

8. นำบทประพันธ์เพลงออกแสดงในเทศกาลงานดนตรี 18th Thailand International Composition Festival 2024 (TICF 2024)

9. นำเสนอบทความวิจัยสร้างสรรค์ออกเผยแพร่ในวารสารวิชาการ

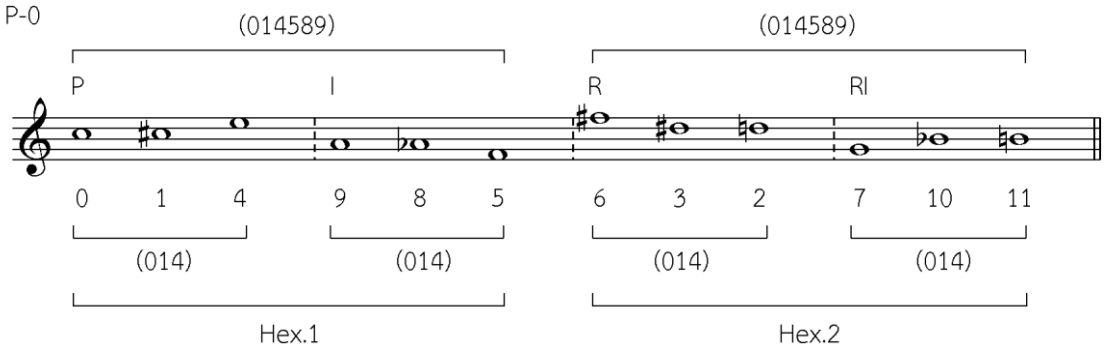
แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์ (Pre-Composition Idea)

เบื้องต้นผู้ประพันธ์เพลงสร้างวัตถุดิบหลักในการประพันธ์บทเพลง โดยเลือกกลุ่มขั้นระดับเสียงที่มีสมาชิกสามตัว (Trichord) ที่มีไพรม์เดียวกัน เพื่อนำไปสร้างเป็นแถวโน้ตสิบสองเสียง (แถวโน้ตหลัก) จากนั้นนำแถวโน้ตหลักมาสร้างตารางแถวโน้ต 12 x 12 สุดท้ายผู้ประพันธ์เพลงจะพิจารณาเลือกใช้แถวโน้ตต่าง ๆ จากตารางแถวโน้ตดังกล่าวสำหรับบทประพันธ์เพลง *เปียโนทรีโอหมายเลข 2*

1. ไพรม์ (014)

กลุ่มขั้นระดับเสียงที่มีโน้ตสมาชิกสามตัวกลุ่มแรกสร้างจากขั้นระดับเสียง C, C♯, E หรือเซต [0, 1, 4][6] จากนั้นนำเซตดังกล่าวมาพัฒนาด้วยการพลิกกลับ (Inversion) การถอยหลัง (Retrograde) และพลิกกลับถอยหลัง (Retrograde Inversion) เพื่อนำมาใช้สร้างแถวโน้ตหลัก P-0 (Example 1)

[6] ตัวเลขจำนวนเต็มแทนค่าขั้นระดับเสียงในที่นี้ ใช้ระบบ “โดแบบคงที่” (หรือ Fixed Do) ซึ่งกำหนดให้ตัวเลข 0 เท่ากับขั้นระดับเสียง C เสมอ โดยไม่คำนึงว่าอยู่ภายในช่วงคู่แปด (Octave) ใด



Example 1 Prime Row; P-0

Source: by author

จากแถวโน้ต P-0 แสดงให้เห็นว่าเป็นแถวโน้ตสมมาตร (Symmetry Row) โดยกลุ่มขั้นระดับเสียงที่มีสมาชิกสามตัวมีไพรม์เป็น (014) เหมือนกันทุกเซต และกลุ่มขั้นระดับเสียงที่มีสมาชิกหกตัว (Hexachord) มีไพรม์เท่ากับ (014589) ทั้ง 2 เซต อีกทั้ง Hex.2 มีโครงสร้างขั้นระดับเสียงพลิกกลับถอยหลังจาก Hex.1 อีกด้วย[7]

2. องค์ประกอบดนตรีอิงกุญแจเสียง

การสร้างแถวโน้ต ผู้ประพันธ์เพลงมุ่งหมายให้มีองค์ประกอบสำคัญจากดนตรีอิงกุญแจเสียงซ่อนอยู่ภายใน (Example 2) ซึ่งกำหนดความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มโน้ตสามตัว (4 กลุ่ม) โดยให้ขั้นระดับเสียงสุดท้ายของกลุ่มโน้ตแรกกับขั้นระดับเสียงแรกของกลุ่มโน้ตกลุ่มที่สองห่างกันเท่ากับขั้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์ (P5) เช่นเดียวกับกลุ่มโน้ตกลุ่มที่สามกับกลุ่มโน้ตกลุ่มที่สี่ อีกทั้งได้แฝงโครงสร้างทรัยแอดชนิดเมเจอร์-ไมเนอร์ (Major-Minor Triads) ไว้ระหว่างกลุ่มโน้ตเหล่านั้น

Example 2 Major and Minor Triads, and Perfect Fifth

Source: by author

นอกจากนี้ เมื่อสังเกตขั้นระดับเสียงภายในแถวโน้ต P-0 ลำดับที่ 1-3-5 (C-E-A♭) / 2-4-6 (C♯-A-F) / 7-9-11 (F♯-D♮-B♭) และ 8-10-12 (D♯-G-B♮) พบว่ามีโครงสร้างทรัยแอดชนิดออกเมนเทด (Augmented Triad) แฝงอยู่เช่นกัน

[7] ข้อควรระวังเกี่ยวกับกลุ่มโน้ตหกตัว สัญลักษณ์ที่ใช้ Hex.1 (หรือ H1) และ Hex.2 (หรือ H2) ไม่ได้หมายถึงโน้ต 6 ตัวแรกหรือโน้ต 6 ตัวหลังของแถวโน้ตใด ๆ แต่หมายถึงกลุ่มโน้ตหกตัวกลุ่มที่ 1 และกลุ่มโน้ตหกตัวกลุ่มที่ 2 ซึ่งแต่ละกลุ่มมีโน้ตสมาชิกภายในกลุ่มแตกต่างกัน และไม่เกี่ยวข้องกับลำดับการเกิดก่อน-หลังของตัวโน้ตภายในกลุ่ม

3. ตารางแถวโน้ต

จากแถวโน้ตหลัก P-0 (Example 1) ผู้ประพันธ์เพลงนำมาสร้างเป็นตารางแถวโน้ต 12 x 12 (Table 1) ซึ่งผลจากการสร้างตารางแถวโน้ต ทำให้พบลักษณะพิเศษที่มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดของแถวโน้ตทั้งหมด ได้แก่ 1) แถวโน้ตที่มีการเรียงลำดับ (Order) ขั้นระดับเสียงซ้ำกันทุกตัว และ 2) แถวโน้ตที่มีกลุ่มโน้ตหกตัวซ้ำกัน แต่ไม่เรียงลำดับ ดังต่อไปนี้ (ดู Table 1 ประกอบ)

1) แถวโน้ตที่มีการเรียงลำดับขั้นระดับเสียงซ้ำกันทุกตัว

P-x = RI-(x+11) เช่น P-0 = RI-(0+11) หรือ RI-11

และ R-x = I-(x+11) เช่น R-0 = I-(0+11) หรือ I-11

ดังนั้น จากการที่แถวโน้ตที่มีการเรียงลำดับขั้นระดับเสียงซ้ำกันทุกตัวลักษณะนี้ จึงส่งผลให้มีแถวโน้ตที่แตกต่างกันเพียง 24 แถวโน้ต จากทั้งหมด 48 แถวโน้ต

2) แถวโน้ตที่มีกลุ่มโน้ตหกตัวซ้ำกัน (ไม่เรียงลำดับ)

P-x = P-(x+4), P-(x+8) และ I-(x+1), I-(x+5), I-(x+9)

เช่น P-1 = P-5, P-9, I-2, I-6, I-10

ดังนั้น R-x = R-(x+4), R-(x+8) และ RI-(x+1), RI-(x+5), RI-(x+9)

เช่น R-1 = R-5, R-9, RI-2, RI-6, RI-10

Table 1 Matrix (12 x 12): ***Piano Trio No. 2 for Violin, Cello, and Piano***

Source: by author

0	1	4	9	8	5	6	3	2	7	10	11
11	0	3	8	7	4	5	2	1	6	9	10
8	9	0	5	4	1	2	11	10	3	6	7
3	4	7	0	11	8	9	6	5	10	1	2
4	5	8	1	0	9	10	7	6	11	2	3
7	8	11	4	3	0	1	10	9	2	5	6
6	7	10	3	2	11	0	9	8	1	4	5
9	10	1	6	5	2	3	0	11	4	7	8
10	11	2	7	6	3	4	1	0	5	8	9
5	6	9	2	1	10	11	8	7	0	3	4
2	3	6	11	10	7	8	5	4	9	0	1
1	2	5	10	9	6	7	4	3	8	11	0

ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มโน้ตหกตัวตามข้อ 2) เป็นการพิจารณาการซ้ำกันของกลุ่มโน้ตหกลำดับแรก หรือ Hex.1 (ลำดับที่ 1-6) แต่เรียงลำดับก่อน-หลังต่างกัน จึงส่งผลต่อกลุ่มโน้ตหกลำดับหลังหรือ Hex.2 (ลำดับที่ 7-12) มีขั้นระดับเสียงซ้ำกันแต่เรียงลำดับก่อน-หลังต่างกันด้วยเช่นกัน ซึ่งความสัมพันธ์ของกลุ่มโน้ตหกตัวระหว่างแถวโน้ตมีจำนวนหลายแถวโน้ต ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงสามารถเลือกใช้กลุ่มโน้ตหกตัวได้หลากหลาย เนื่องจากยังคงได้ขั้นระดับเสียงจากกลุ่มโน้ตหกตัวเดิม เพียงแต่ลำดับขั้นก่อน-หลังเปลี่ยนไป ทั้งนี้เพื่อช่วยให้บทประพันธ์เพลงมีสีสันมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม แม้ผู้ประพันธ์เพลงจะใช้กลุ่มโน้ตหกตัวได้อย่างหลากหลายจากแถวโน้ตต่าง ๆ แต่ก็ไม่ส่งผลให้บทประพันธ์เพลงสูญเสียเอกภาพ เนื่องจากโครงสร้างระยะห่างขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง (Pitch-Class Interval) ภายในแถวโน้ตเกิดจากเซต (014) เพียงเซตเดียว จึงมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดระหว่างกลุ่มโน้ตสามตัวและกลุ่มโน้ตหกตัวภายในแถวโน้ต

สำหรับวิธีการประพันธ์เพลงโดยนำแถวโน้ตมาใช้ในบทเพลงนั้น อันโทน เวเบิร์น ได้อธิบายว่า แถวโน้ตสิบสองเสียงคือ ‘กฎ’ ไม่ใช่ ‘ทำนองหลัก’ ดังนั้น บทประพันธ์เพลงไม่จำเป็นต้องมีแนวทำนองหลัก จึงทำให้การประพันธ์เพลงมีอิสระอย่างมาก เนื่องจากความเป็นเอกภาพของบทเพลงสามารถเกิดขึ้นด้วยวิธีการอื่น ๆ ซึ่งหมายถึง ‘แถวโน้ต’ นั่นเอง[8] ดังนั้น แถวโน้ตจึงเปรียบเสมือนวัตถุดิบ (Musical Material) สำหรับการประพันธ์เพลง นอกจากนี้ อัลบัน แบร์ก (Alban Berg, 1885-1935) ก็ได้อธิบายว่า แถวโน้ตสิบสองเสียงเป็นเพียงวัตถุดิบทางดนตรี สามารถนำมาปรับใช้กับทำนองหลักและโมทีฟได้อย่างหลากหลาย[9]

อรรถาธิบายแนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลง

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง *เปียโนทรีโอหมายเลข 2 สำหรับไวโอลิน เชลโล และเปียโน* เป็นการวิเคราะห์ภาพรวมของบทเพลง อันดับแรกผู้ประพันธ์เพลงจะอธิบายโครงสร้างสังคีตลักษณ์ (Structure) โดยรวมเพื่อแสดงให้เห็นถึงภาพใหญ่และแถวโน้ตที่ใช้ภายในบทประพันธ์เพลง จากนั้นตามด้วยอรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์เพลงมุ่งเน้นอธิบายเฉพาะแนวคิดการประพันธ์เพลง วัตถุดิบการประพันธ์เพลง วิธีการใช้แถวโน้ต และวิธีการประพันธ์เพลง รวมถึงประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์เพลงมีความยาวรวมทั้งสิ้นประมาณ 7 นาที 30 วินาที บทเพลงในภาพใหญ่มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม (Figure 1) ประกอบด้วย ตอนใหญ่ (Section) A B A’ ซึ่งเห็นได้ว่า ตอนใหญ่แบ่งออกเป็น 2 แนวคิดหลัก (Idea) ต่างกัน ได้แก่ A และ B นอกจากนี้ ตอนใหญ่แต่ละตอนยังมีสังคีตลักษณ์ตอนย่อย (Subsection) ซ้อนอยู่ภายใน โดยตอนใหญ่ A มีสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary) ซ้อนอยู่ ส่วนตอนใหญ่ B มีสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary) จากนั้นตอนใหญ่ A’ กลับมาอีกครั้งแต่ปรับเปลี่ยนโครงสร้างให้เป็นสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary) เนื่องจากไม่มีการย้อนกลับของตอนย่อย b พร้อมกันนั้นระหว่างการดำเนินบทเพลงยังมีช่วงเชื่อม (Bridge) สอดแทรกตอนย่อยต่าง ๆ อีกด้วย (Table 2)

---

[8] Webern, 1963, cited in Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music* (New York: W.W. Norton & Company, 1991), 206.

[9] Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music* (New York: W.W. Norton & Company, 1991), 214.

สำหรับคำว่า “แนวคิดหลัก” ในที่นี้หมายถึง โมทีฟ (Motive) แนวทำนองสำคัญ รวมถึงบริบทแวดล้อมต่าง ๆ เช่น ลักษณะพื้นผิว (Texture) แนวทำนองรอง แนวทำนองประกอบ เสียงประสาน และองค์ประกอบแวดล้อมอื่น ณ บริเวณหนึ่ง ๆ ของบทเพลง โดยองค์ประกอบเหล่านี้รวมกันเป็นหนึ่งแนวคิดหลัก ซึ่งมีความหมายแตกต่างจากคำว่า “ทำนองหลัก” ที่มักหมายความถึงเฉพาะแนวทำนองสำคัญเพียงประการเดียว ปกติแล้วจะไม่หมายรวมถึงบริบทแวดล้อมอื่น ๆ

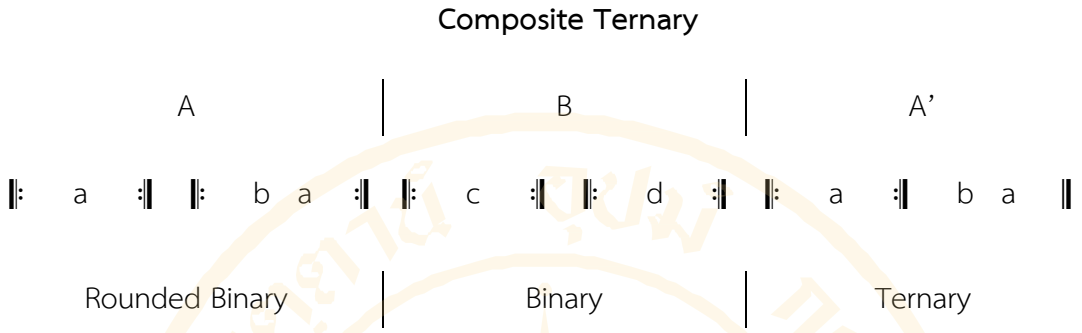


Figure 1 Structure of *Piano Trio No. 2*

Source: by author

นอกจากนี้ Table 2 แสดงแถวโน้ตที่ใช้สำหรับตอนย่อยและช่วงเชื่อมต่าง ๆ ซึ่งเห็นได้ว่าใช้แถวโน้ตเดียวกัน เช่น ตอนย่อย a1, a2 และ a3 ใช้แถวโน้ต P-0 และ I-0 หรือช่วงเชื่อม 1 ใช้แถวโน้ต I-2 และ I-4 ส่วนตอนย่อย b ใช้แถวโน้ต P-7, I-7 และ R-7 เป็นต้น อย่างไรก็ตาม แม้ว่าตอนย่อยและช่วงเชื่อมต่าง ๆ จะใช้แถวโน้ตเดียวกัน แต่วิธีการประพันธ์เพลงและวิธีการใช้แถวโน้ตก็มีการพัฒนาให้แตกต่างออกไป อีกทั้งเมื่อเปรียบเทียบการใช้แถวโน้ตระหว่างตอนย่อย a (P-0 / I-0) และตอนย่อย b (P-7 / I-7) แถวโน้ต P-7 และ I-7 จะมีระยะขั้นคู่เสียงห่างจากแถวโน้ต P-0 และ I-0 เท่ากับ 7 ครึ่งเสียง หรือขั้นคู่ P5 ซึ่งเทียบได้กับการย้ายศูนย์กลางเสียง (Modulation) ที่มีความสัมพันธ์ทอนิก-ดอมินันต์แบบดนตรีอิงกุญแจเสียงนั่นเอง

Table 2 Rows of *Piano Trio No. 2*

Source: by author

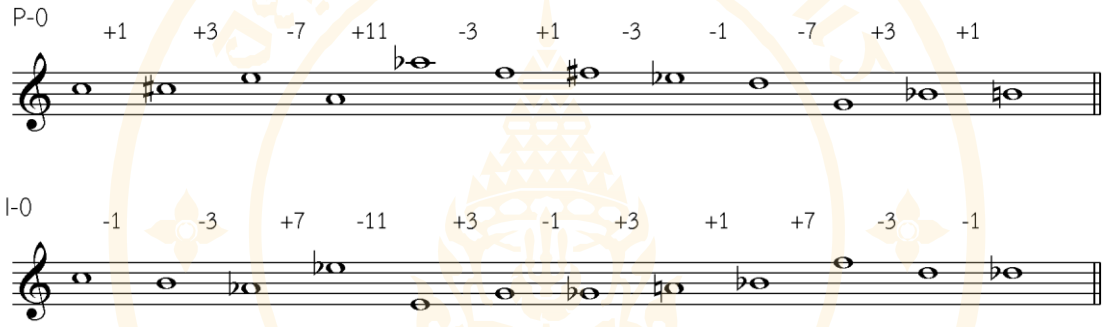
Section	Subsection	Measures	Rows
A	a1	1-12	P-0 / I-0
	a2	13-26	P-0 / I-0
	bridge1	27-34	I-2 / I-4 ; (Hex.)
	b	35-47	P-7 / I-7 / I-7 / P-7 / R-7
	a3	48-61	P-0 / I-0
B	c1	62-77	I-2 / I-4 ; (Hex.) I-4 / I-6 ; (Hex.)
	c2	78-97	I-6 / I-8 ; (Hex.) I-4 / I-6 ; (Hex.) P-7 / P-1 ; (Sep.)
	c1	98-113	I-2 / I-4 / I-6 ; (Hex.) I-4 / I-6 ; (Hex.)
	bridge2	114-120	R-7 / I-7 / P-1 / I-6
	c2	121-128	retrograde (mm. 90-97)
	bridge3	129-136	P-1
	d1	137-154	P-1 / I-3 / I-1
	d2	155-171	P-1 / I-3 / I-1
	bridge2	172-176	R-7 / I-7 / P-1
A’	a1	177-183	P-0 / I-0
	a2	184-195	P-0 / I-0
	bridge1	196-203	I-2 / I-4 ; (Hex.)
	b	204-215	P-7 / I-7 / I-7 / P-7 / R-7
	a3	216-227	P-0 / I-0

Remark: Hex. = Hexachord / Sep. = Septachord

สำหรับพื้นผิวดนตรีในภาพรวมของบทประพันธ์เพลงสามารถแบ่งออกได้เป็นตอนใหญ่ A และ A' ใช้พื้นผิวแบบพอยน์ทิลลิสติก ส่วนตอนใหญ่ B มีพื้นผิวดนตรีทั้งแบบฮอโมฟอนี (Homophony) และพอลิฟอนี (Polyphony) โดยไม่ใช้พื้นผิวแบบพอยน์ทิลลิสติก นอกจากนี้ เทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงบทประพันธ์เพลง *เปียโนทรีโอหมายเลข 2* เป็นการผสมผสานระหว่างแนวคิดระบบดนตรีเอโทแนลิตีกับนีโอโทแนลิตีเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งวิธีการประพันธ์เพลงที่สำคัญของระบบดนตรีทั้งสองที่ปรากฏในบทเพลงมีดังนี้

แถวโน้ต P-0 และ I-0

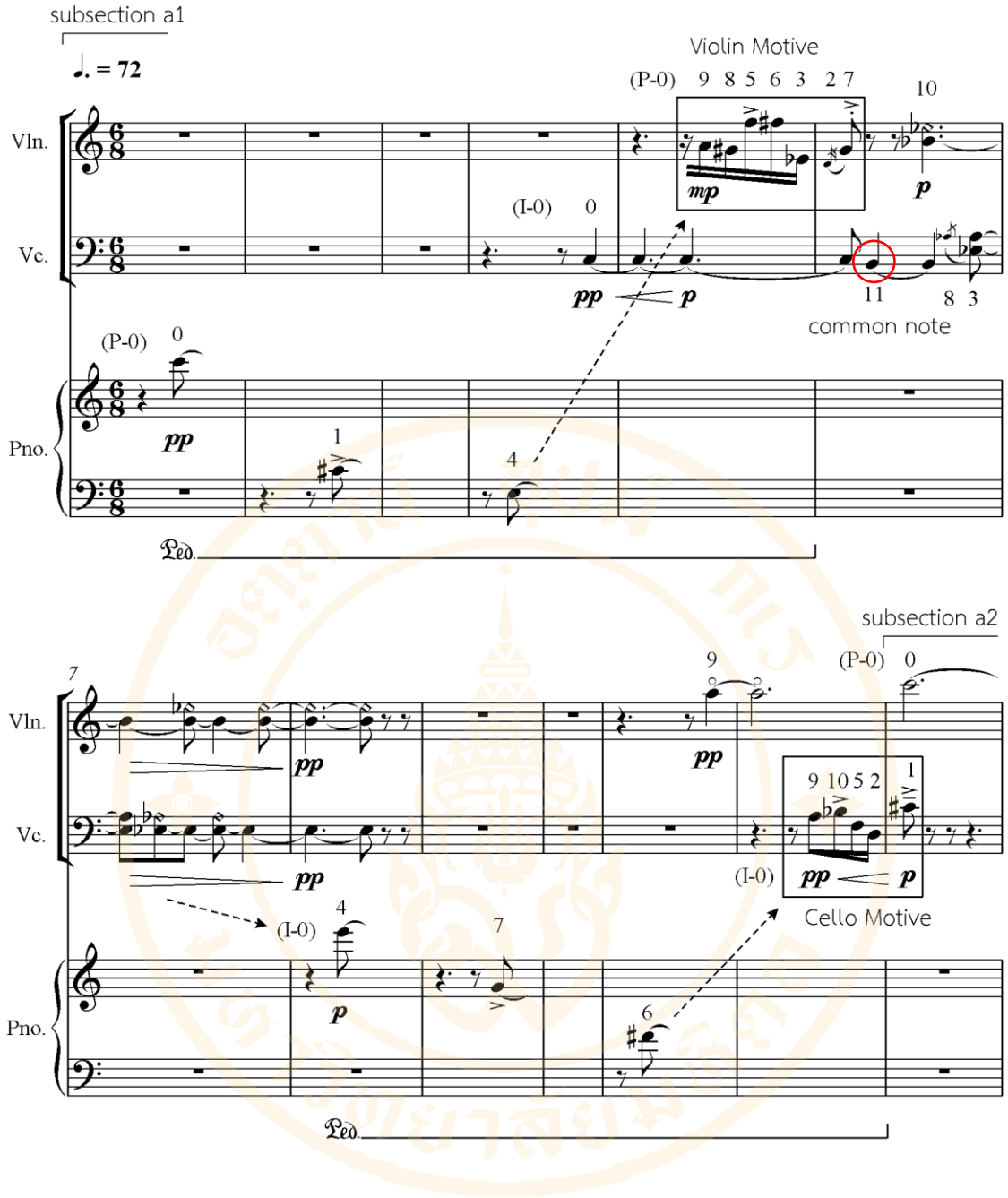
แถวโน้ต P-0 และแถวโน้ตพลิกกลับ I-0 เป็นแถวโน้ตสำคัญของบทเพลงนี้ ซึ่งเริ่มด้วยขั้นระดับเสียง C เสมือนกับโน้ต C กำลังทำหน้าที่ศูนย์กลางระดับเสียง จากนั้นขั้นระดับเสียงถัดไป (เรียงตามลำดับ) ของแต่ละแถวโน้ตเคลื่อนที่ออกจากขั้นระดับเสียง C (Example 3) ด้วยระยะห่างขั้นคู่ของระดับเสียง (Pitch Interval) เท่ากัน



Example 3 Inversion Rows; P-0 and I-0

Source: by author

บทเพลงเริ่มต้นด้วยแถวโน้ตหลัก P-0 โดยเฉพาะอย่างยิ่งเปียโนเล่นไพรม์เซตหลัก (014) ตามด้วยเชลโลแทรกเข้ามาห้องที่ 4 ใช้แถวโน้ต I-0 บนโน้ตตัว C ด้วยเสียงลากยาว จากนั้นไวโอลินโมทีฟ (Violin Motive) เคลื่อนที่ครึ่งเสียงและกระโดดขั้นคู่กว้าง เล่นขั้นระดับเสียงของแถวโน้ต P-0 เกือบทั้งหมดต่อมาจากเปียโนยกเว้นไม่มีขั้นระดับเสียงสุดท้าย (ขั้นระดับเสียง 11 โน้ตตัว B) ขณะเดียวกันนั้นเชลโลกำลังเล่นโน้ตตัว B (ห้องที่ 6) จึงเสมือนกับว่าขั้นระดับเสียง B เป็นการใช้ร่วมกัน (Common Note) ระหว่างแถวโน้ต P-0 และ I-0 (Example 4) ตามด้วยเปียโนและเชลโลโมทีฟ (Cello Motive) ซึ่งมีโครงสร้างทรัยแอดซ่อนอยู่ภายในเล่นแถวโน้ต I-0 (ห้องที่ 8-12) ที่เหลืออยู่ทั้งหมด นอกจากนี้ สังเกตห้องที่ 11-12 ไวโอลินเล่นโน้ตตัว A ลากยาว ซึ่งเล่นซ้ำขั้นระดับเสียงเดียวกันกับเชลโลห้องที่ 10



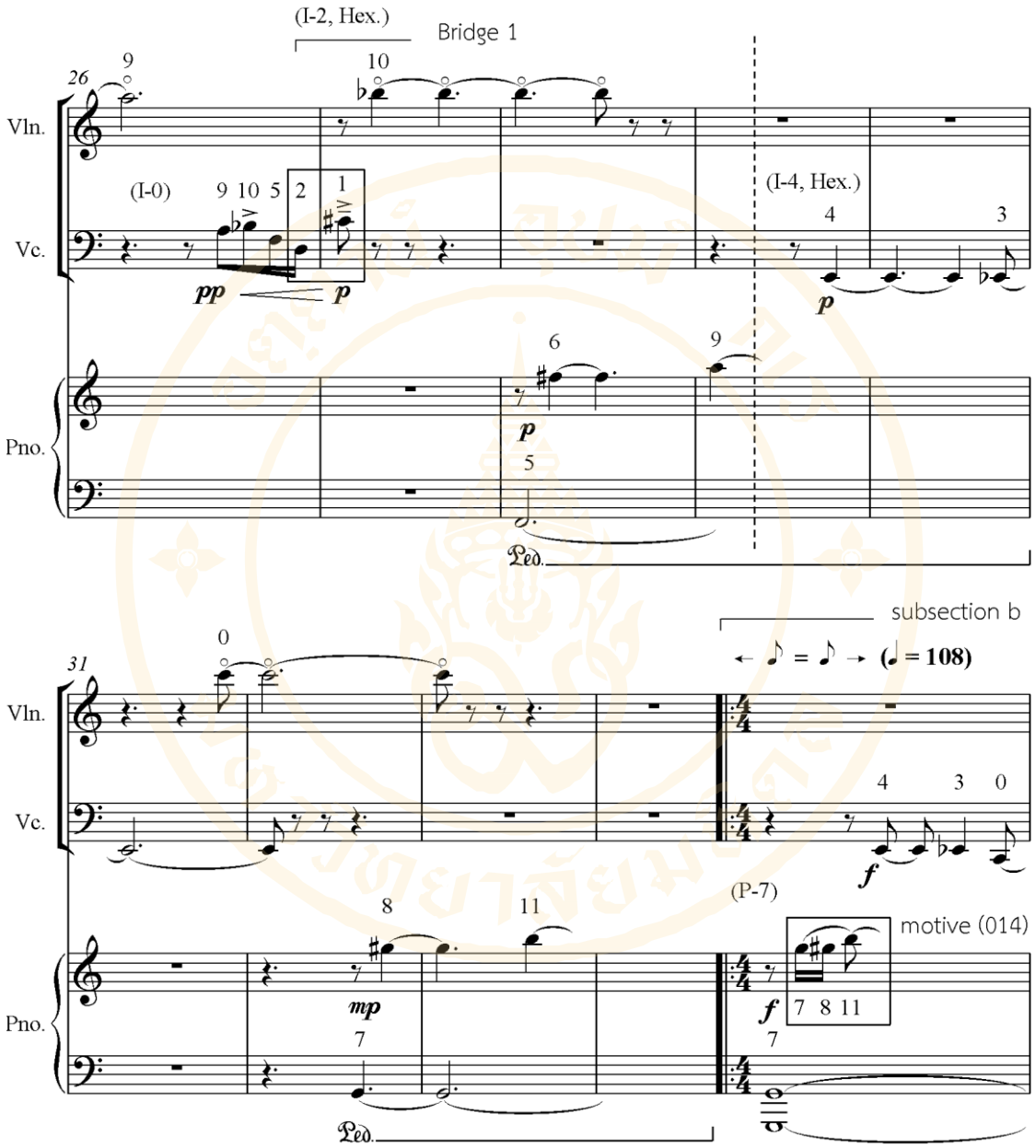
Example 4 Common Note between Two Rows (P-0 and I-0)

Source: by author

กลุ่มโน้ตหกตัวจากสองแถวโน้ต (ต่อเนื่องกัน)

บทเพลงมีการใช้กลุ่มโน้ตหกตัวแรกเรียงตามลำดับจากแถวโน้ต I-2 ตามด้วยกลุ่มโน้ตหกตัวแรกจากแถวโน้ต I-4 เรียงตามลำดับเช่นกัน (Example 5) ซึ่งการใช้กลุ่มโน้ตหกตัวแรกจากสองแถวโน้ตนี้ยังคงได้ขั้นระดับเสียงครบทั้ง 12 ตัว เพียงแต่การเรียงลำดับขั้นระดับเสียงเปลี่ยนไป โดยหากใช้กลุ่มโน้ตหกตัวหลังของแถวโน้ต I-2 จะได้ (8 11 0 7 4 3) แต่บริเวณนี้เปลี่ยนมาใช้กลุ่มโน้ตหกตัวแรกจากแถวโน้ต I-4 (4 3 0 7 8 11) เห็นได้ว่าขั้นระดับเสียงเหมือนกันแต่เรียงลำดับต่างกัน นอกจากนี้ ขั้นระดับเสียงสองตัวแรก

ของแถวโน้ต I-2 (ห้องที่ 26-27) เป็นการใช้โน้ตร่วมกับขั้นระดับเสียงสองตัวสุดท้ายของแถวโน้ต I-0 (โน้ตตัว D และ C♯) จากแถวโน้ตก่อนหน้า อีกทั้งวิธีการประพันธ์เพลงบริเวณนี้มีพื้นผิวดนตรีแบบพอยน์ทิลลิสติกสูงมาก และมีความเบาบางด้วยการใช้โน้ตลากยาว และยังพบได้อีกว่ามีการใช้กลุ่มโน้ตสามตัวโดยตลอดเพื่อให้ความสำคัญกับเซต (014)

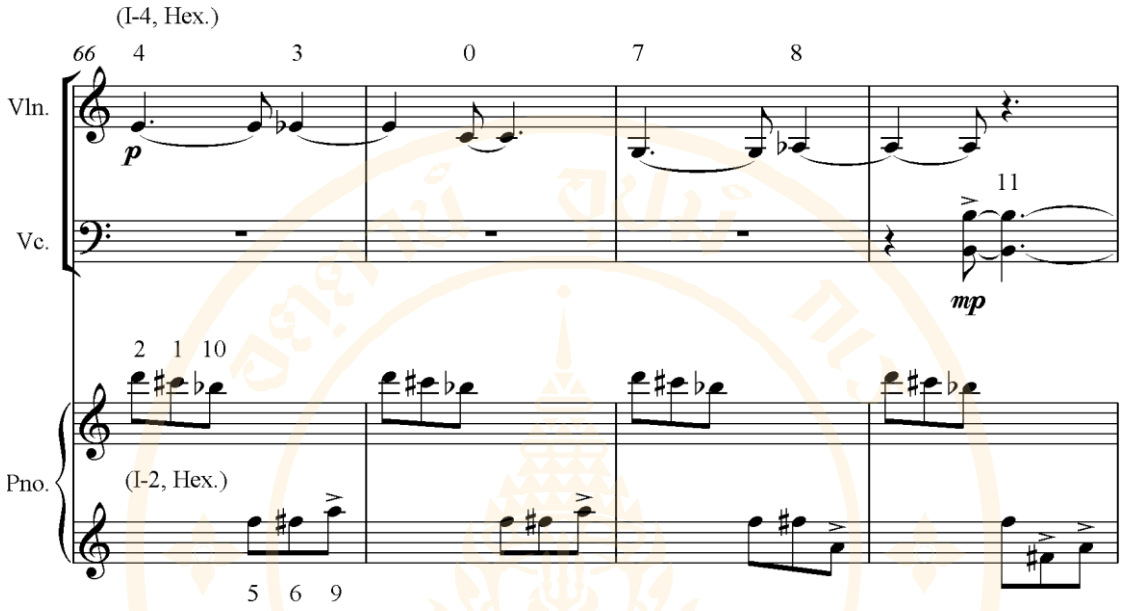


Example 5 Hexachord (I-2 and I-4) and Motive Set (014)

Source: by author

กลุ่มโน้ตหกตัวจากสองแถวโน้ต (พร้อมกัน)

การใช้กลุ่มโน้ตหกตัวพร้อมกันซึ่งเปียโนใช้แถวโน้ต I-2 เล่นด้วยเทคนิคออสตีนาโต (Ostinato) บริเวณห้องที่ 62-69 แต่มีการย้ายช่วงคู่แปด (Octave Transfer) ให้กับโน้ตบางตัว ขณะเดียวกันใช้เทคนิคคอมบิเนทอเรียลเฮกซะคอร์ด โดยแนวไวโอลินเข้ามาห้องที่ 66 ด้วยกลุ่มโน้ตหกตัวแรกจากแถวโน้ต I-4 (Example 6) ซึ่งทำให้เกิดผลรวม (Aggregate) ขั้นระดับเสียงครบทั้ง 12 ตัวไม่ซ้ำกัน

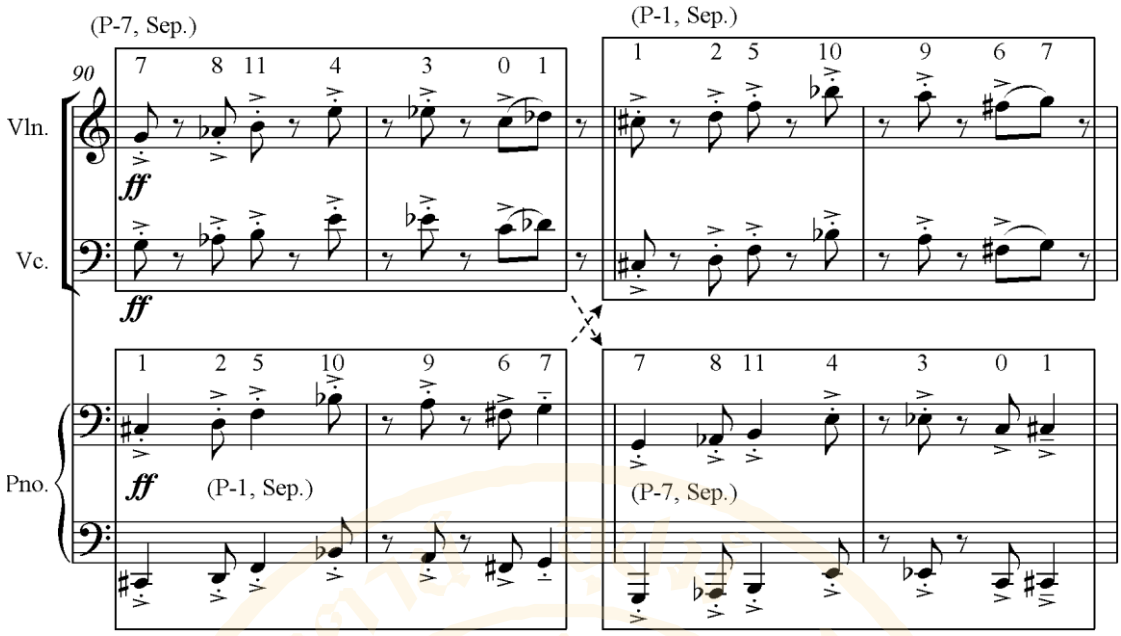


Example 6 Combinatorial Hexachord and Piano Ostinato

Source: by author

กลุ่มโน้ตเจ็ดตัวจากสองแถวโน้ต (พร้อมกัน)

บริเวณนี้เครื่องสายใช้กลุ่มโน้ตเจ็ดตัวแรกจากแถวโน้ต P-7 ตามด้วย P-1 ส่วนเปียโนใช้กลุ่มโน้ตเจ็ดตัวแรกจากแถวโน้ต P-1 ตามด้วย P-7 (Example 7) ซึ่งเป็นการสลับกลุ่มโน้ตระหว่างเครื่องสายและเปียโน การใช้กลุ่มโน้ตเจ็ดตัวพร้อมกันจากแถวโน้ต P-1 และ P-7 กล่าวได้ว่ามีความสัมพันธ์แบบคอมบิเนทอเรียลิตีเช่นกัน ซึ่งวิธีการดังกล่าวยังคงทำให้ได้ขั้นระดับเสียงครบทั้ง 12 ตัว เพียงแต่เกิดขึ้นจากการใช้กลุ่มโน้ตเจ็ดตัวจำนวนสองกลุ่ม ทั้งนี้ผู้ประพันธ์เพลงเจตนาให้มีการซ้ำขั้นระดับเสียงระหว่างการเปลี่ยนแถวโน้ตรวมถึงการสลับกลุ่มก่อนหลัง

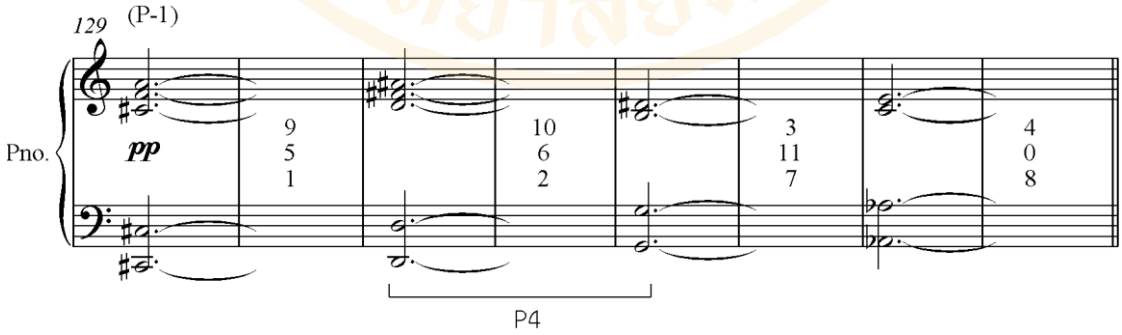


Example 7 Combinatoriality by Septachords

Source: by author

การสลับลำดับขั้นภายในแถวโน้ต

แนวเปียโนแม้ว่าจะใช้ขั้นระดับเสียงครบทั้ง 12 ตัว จากแถวโน้ต P-1 แต่เป็นการใช้ขั้นระดับเสียงสลับลำดับภายในแถวโน้ต ได้แก่ ลำดับที่ 1-3-5, 2-4-6, 7-9-11 และ 8-10-12 การสลับลำดับลักษณะนี้ส่งผลให้เกิดโครงสร้างทรัยแอดชนิดออกเมนเทด (Example 8) นอกจากนี้ แนวเปียโนเสียงต่ำใช้การเคลื่อนที่ที่มีความสัมพันธ์ตามแบบดนตรีอิงกุญแจเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสัมพันธ์ขั้นคู่ P4/P5 (ดอมินันต์-ทอนิก) และการเคลื่อนที่ครึ่งเสียงโครมาติก

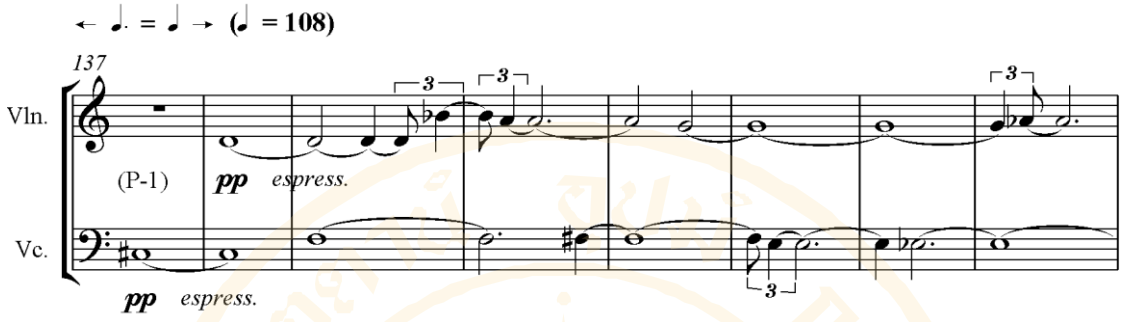


Example 8 Augmented Triads

Source: by author

พื้นผิวดนตรีแบบพอลิฟอนี

ไวโอลินและเชลโลใช้แถวโน้ต P-1 ร่วมกัน โดยการเรียงลำดับขั้นระดับเสียงภายในแถวโน้ตเป็นแบบตรงไปตรงมา เพียงแต่สลับกันเล่นขั้นระดับเสียงทีละ 1-2 ลำดับ (Example 9) สังเกตว่าโน้ตที่ใช้เป็นเสียงลากยาว อีกทั้งแนวทำนองเคลื่อนที่ครึ่งเสียงและขั้นคู่ที่ให้เสียงกลมกลืน (Consonance) รวมถึงเสียงประสานแนวตั้งระหว่างแนวไวโอลินและเชลโลส่วนใหญ่ก็เป็นขั้นคู่เสียงกลมกลืน



Example 9 Polyphony on Strings

Source: by author

สรุปและอภิปรายบทประพันธ์เพลง

บทเพลง *เปียโนทรีโอหมายเลข 2* ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างวัตถุดิบแรกภายใต้แนวคิดและวิธีการบนพื้นฐานดนตรีสิบสองเสียงหรือระบบดนตรีเอโทนัลลิตี เริ่มด้วยการพิจารณากลุ่มขั้นระดับเสียงที่มีโน้ตสมาชิกสามตัวจากขั้นระดับเสียง C, C♯, E หรือเซต [0, 1, 4] เป็นลำดับแรก ซึ่งกลุ่มเซตนี้มีไพรม์เป็น (014) จากนั้นนำกลุ่มเซตนี้ไปพัฒนาด้วยการพลิกกลับ การถอยหลัง และการพลิกกลับถอยหลัง เพื่อนำมาใช้สร้างแถวโน้ตสมมาตร P-0 ประกอบด้วย ขั้นระดับเสียง 0 1 4 9 8 5 6 3 2 7 T E ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่ากลุ่มโน้ตสามตัวแต่ละกลุ่มภายในแถวโน้ต P-0 เป็นไพรม์ (014) เหมือนกันทั้งหมด

อย่างไรก็ตาม แม้ว่ากลุ่มเซตและแถวโน้ตจะอยู่ภายใต้แนวคิดดนตรีสิบสองเสียง แต่การจัดเรียงลำดับขั้นระดับเสียงแต่ละตัวภายในแถวโน้ต ได้แฝงแนวคิดและวิธีการแบบดนตรีอิงกุญแจเสียงเอาไว้ ไม่ว่าจะเป็นขั้นคู่ 4-5 เพอร์เฟกต์ (P4/P5) โครงสร้างทรัยแอดชนิดเมเจอร์-ไมเนอร์ และทรัยแอดชนิดออกเมนเทด ดังนั้น เมื่อนำแถวโน้ตเหล่านั้นไปใช้ในบทประพันธ์เพลง ก็สามารถได้ยินโครงสร้างทรัยแอดชนิดเมเจอร์-ไมเนอร์กระจายอยู่ทั่วทั้งบทประพันธ์เพลง นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงยังได้นำความสัมพันธ์ขั้นคู่ P4/P5 ระหว่างทอนิก-ดอมินันต์ มาแฝงไว้ภายในตอนย่อยของบทประพันธ์เพลงระหว่างแถวโน้ต P-0 และ I-0 (ตอนย่อย a) กับแถวโน้ต P-7 และ I-7 (ตอนย่อย b) โดยแถวโน้ต P-0 กับ P-7 และ I-0 กับ I-7 มีระยะขั้นคู่เสียงห่างเท่ากับ 7 ครึ่งเสียง หรือขั้นคู่ P5 จึงเทียบได้กับการย้ายศูนย์กลางเสียงระหว่างตอนย่อย ซึ่งมีความสัมพันธ์ทอนิก-ดอมินันต์แบบดนตรีอิงกุญแจเสียงนั่นเอง

สำหรับเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์เพลงได้ผสมผสานแนวคิดดนตรีภายใต้ระบบเอโทแนลิตีและโทแนลิตีไว้ในเวลาเดียวกัน โดยแนวคิดระบบเอโทแนลิตีเป็นการใช้กลุ่มเซตและแถวโน้ต การกระโดดขั้นคู่กว้าง (Wide Leap) และการใช้ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonance) รวมถึงเทคนิคคอมบิเนทอเรียลิตีด้วยกลุ่มโน้ตหกตัวหรือกลุ่มโน้ตเจ็ดตัวจากแถวโน้ตต่างกัน ทั้งที่เป็นการใช้กลุ่มโน้ตเหล่านั้นพร้อมกันหรือบางบริเวณใช้แบบต่อเนื่องกัน

ส่วนแนวคิดระบบโทแนลิตีนั้น ถูกซ่อนอยู่ภายในแถวโน้ตตามที่กล่าวข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ขั้นคู่ P4/P5 และโครงสร้างทรัยแอดชนิดเมเจอร์-ไมเนอร์ นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงยังให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่งในฐานะ “ศูนย์กลางระดับเสียง” เห็นได้จากการจัดการกับระดับเสียง (Pitch Organization) ตลอดทั้งบทเพลงจากวัตถุดิบการประพันธ์เพลงหรือแถวโน้ตต่าง ๆ โดยขณะที่มีการกระโดดขั้นคู่กว้างและ/หรือการเคลื่อนที่ขั้นคู่เสียงกระด้างบนแนวใดแนวหนึ่งแบบดนตรีเอโทนัล ก็จะมีการเล่นโน้ตเสียงลากยาวบนแนวเครื่องดนตรีอื่น ซึ่งส่งผลให้ขั้นระดับเสียงหรือโน้ตเสียงลากยาวนั้นมีความสำคัญมากกว่าขั้นระดับเสียงอื่นกระทั่งทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางระดับเสียง ณ บริเวณนั้น ๆ แม้ว่าบางบริเวณ โน้ตศูนย์กลางระดับเสียงอาจไม่ชัดเจนนักก็ตาม รวมถึงเทคนิคออสตีนาโตซึ่งเป็นวิธีการประพันธ์เพลงแบบดนตรีโทนัล จึงกล่าวได้ว่าศูนย์กลางระดับเสียงในบทประพันธ์เพลงนี้ มิได้เกิดขึ้นด้วยวิธีการประสานเสียงแบบเดิม แต่เป็นการให้ความสำคัญกับโน้ตหรือระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่งด้วยวิธีการที่ต่างออกไป ไม่ว่าจะเป็นการเน้นหรือซ้ำโน้ตตัวใดตัวหนึ่ง การเล่นโน้ตเสียงลากยาว หรือแนวโน้มการเคลื่อนที่ของโน้ตเข้าสู่โน้ตตัวใดตัวหนึ่งเสมือนว่าโน้ตตัวนั้นมีแรงดึงดูด ซึ่งโน้ตตัวอื่นต้องการเคลื่อนที่เข้าหา บางกรณีเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคเพลง ท่อนเพลง หรือบริเวณหนึ่ง ๆ ของบทเพลง และบางกรณีโน้ตตัวต่ำสุด (Bass) ทำหน้าที่ศูนย์กลางระดับเสียงให้แก่บทเพลงบริเวณนั้น

สำหรับการใช้แถวโน้ตมีทั้งการใช้แบบเรียงตามลำดับอย่างตรงไปตรงมาหรือบางบริเวณใช้การสลับลำดับ อีกทั้งนำไปใช้สร้างทำนองแนวนอนและโมทีฟ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มโน้ตสามตัวจากเซต (014) ได้ถูกพัฒนาไปใช้ในรูปแบบต่าง ๆ กระจายอยู่ทั่วทั้งบทเพลง มีการใช้เทคนิคซีเควนซ์ (Sequence) และการเลียนแบบ (Imitation) รวมถึงการย่อหรือขยายส่วนจังหวะ (Diminution or Augmentation) ซึ่งเป็นวิธีการประพันธ์เพลงที่สามารถพบได้ทั้งในดนตรีโทนัลและดนตรีเอโทนัล

นอกจากนี้ มีการจัดการกับจังหวะด้วยการเน้นบนจังหวะที่ไม่ปกติ ใช้กลุ่มโน้ตไม่สมมาตร และใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร (Asymmetrical Meter) หรืออัตราจังหวะซ้อน (Complex Meter) 5/8, 7/8 และ 8/8 อีกทั้งมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับไปมาบ่อยครั้ง ซึ่งเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงเหล่านี้ทำให้ไม่สามารถคาดเดาการดำเนินไปของบทเพลงได้ ส่วนความเร็วจังหวะในภาพรวมใช้ความเร็วที่มีความสัมพันธ์กัน (ความเร็วเท่ากัน) ระหว่างอัตราจังหวะธรรมดากับอัตราจังหวะผสม ส่วนการจัดการแนวเครื่องดนตรีภายในบทเพลงเห็นได้ว่า เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายและเปียโนล้วนมีบทบาทสำคัญเท่าเทียมกัน ซึ่งบทประพันธ์เพลงมีทั้งพื้นผิวดนตรีแบบพอยน์ทิลลิสติก ลีลาการสอดประสานแนวทำนองแบบพอลิฟอนี รวมถึงมีขั้นคู่และเสียงประสานแบบฮอโมฟอนี โดยไม่คำนึงว่าจะเป็นเสียงประสาน (ทรัยแอดหรือคอร์ด) แบบใด หรือแม้กระทั่งการดำเนินเสียงประสานเป็นเช่นไร

จากแนวคิด เทคนิค และวิธีการประพันธ์เพลงตามที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น แสดงให้เห็นว่า บทประพันธ์เพลง *เปียโนทรีโอหมายเลข 2 สำหรับไวโอลิน เชลโล และเปียโน* ไม่ได้ใช้วิธีการประพันธ์ตามระบบดนตรีแบบดั้งเดิม (Common Practice) โดยผู้ประพันธ์เพลงได้นำวัตถุดิบการประพันธ์เพลงหรือแถวโน้ตมาใช้อย่างแยบยลพร้อมด้วยชั้นเชิงขั้นสูง อย่างไรก็ตาม แถวโน้ตสิบสองเสียงเป็นเพียง ‘กฎ’ ไม่ใช่ ‘ทำนองหลัก’ บทประพันธ์เพลงจึงไม่จำเป็นต้องมีแนวทำนองหลัก ซึ่งทำให้การประพันธ์เพลงมีอิสระ เนื่องจากเอกภาพของบทเพลงเกิดขึ้นด้วยตัว ‘แถวโน้ต (Row)’ เอง[10]

บทประพันธ์เพลงนี้ ‘แถวโน้ต’ เป็นเพียงวัตถุดิบหนึ่งสำหรับการประพันธ์เพลง แม้ว่าแถวโน้ตเป็นวิธีการภายใต้แนวคิดระบบดนตรีเอโทแนลิตี แต่การสร้างแถวโน้ตและการนำแถวโน้ตไปใช้ได้แฝงอยู่ภายใต้แนวคิดที่ยังอิงกับระบบดนตรีโทแนลิตี นอกจากนี้ ภาพรวมบทเพลง ณ บริเวณต่าง ๆ ยังคงให้ความสำคัญกับขั้นระดับเสียงหรือโน้ตตัวใดตัวหนึ่งฐานะ ‘ศูนย์กลางระดับเสียง’ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า *เปียโนทรีโอหมายเลข 2* เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นภายใต้ระบบดนตรีนีโอโทแนลิตี โดยที่มีลำดับของโน้ตหรือขั้นระดับเสียงภายในแถวโน้ตต่าง ๆ เป็นตัวนำพาให้เกิดทำนองแนวนอนและเสียงประสานรูปแบบหลากหลาย ดำเนินไปตลอดทั้งบทประพันธ์เพลง

การแสดงครั้งแรก (World Premiere)

ผู้ประพันธ์เพลง	วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
วงดนตรี	วงดนตรีรังสิตเซมเบอร์ (Rangsit University Ensemble)
ณชพล ทิพย์ธัญ	ไวโอลิน
อภิชัย เลี่ยมทอง	เชลโล
วิสุทธิโสม รุ่งอินทร์	เปียโน
การแสดงครั้งแรก	18th Thailand International Composition Festival 2024 (TICF 2024) หอแสดงดนตรี MACM วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วันพฤหัสบดีที่ 15 สิงหาคม พ.ศ. 2567 เวลา 15.30 น.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงเรื่อง “*เปียโนทรีโอหมายเลข 2 สำหรับไวโอลิน เชลโล และเปียโน (Piano Trio No. 2 for Violin, Cello, and Piano)*” ได้รับทุนสนับสนุนจากสถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566

[10] Webern, 1963, cited in Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music* (New York: W.W. Norton & Company, 1991), 206.

Bibliography

Dhamabutra, Narongrit. “Jabalaya.” Research Report, Chulalongkorn University, 2011. (in Thai)

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, CT: Yale University Press, 1973.

Kamien, Roger. *Music: An Appreciation*. 10th ed. New York: McGraw-Hill, 2011.

Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

Lee, Douglas. *Masterworks of 20th-Century Music*. New York: Routledge, 2002.

Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1991.

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

Rahn, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.

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

Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005.

Trakulhun, Wiboon. “Fantasie for Wind Quintet and Piano.” *Rangsit Music Journal* 19, no. 2 (July-December 2024): R0808 (13 Pages). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0808. (in Thai)

Trakulhun, Wiboon. “Twelve-Tone Row in Atonal Music.” *Rangsit Music Journal* 11, no. 2 (July-December 2016): 13-36. (in Thai)

Trakulhun, Wiboon. *Twentieth-Century Music: Basic Set Theory*. 2nd ed. Pathumthani: Anantanak, 2023. (in Thai)

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้น
2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรมและอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ เชิงวิจัย และเชิงสร้างสรรค์ ที่มีความสมบูรณ์และเหมาะสมของเนื้อหา จะได้รับการพิจารณาตรวจสอบคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง จากหลากหลายสถาบัน จำนวน 3 คน ต่อ 1 บทความ โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review)
3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีผลประเมินให้ตีพิมพ์ กองบรรณาธิการจะเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ และจะแจ้งผู้เขียนผ่านหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
4. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด

หมายเหตุ :

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

คำแนะนำสำหรับผู้เขียนในการจัดทำต้นฉบับ

1. ผู้เขียนระบุประเภทของบทความให้ชัดเจน ดังต่อไปนี้ บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือผลงานสร้างสรรค์ โดยบทความที่ส่งเข้าพิจารณาต้องไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาเพื่อตีพิมพ์กับสำนักพิมพ์อื่น
2. บทความต้นฉบับสามารถจัดเตรียมได้ทั้งภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ 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) ระบุทุกคน ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ไม่ต้องระบุตำแหน่งทางวิชาการ) ขนาดตัวอักษร 14 pt พิมพ์ห่างจากชื่อบทความ 2 บรรทัด จัดชิดขวา ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนให้ระบุเป็นเชิงอรรถ
   3.3 บทคัดย่อ (Abstract) ควรมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวรวมทั้ง 2 ภาษา ไม่เกิน 500 คำ สรุปความสำคัญของการศึกษา
   3.4 คำสำคัญ (Keywords) ควรอยู่ระหว่าง 3-5 คำ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ ควรเป็นคำที่เหมาะสมสำหรับนำไปใช้เป็นคำค้นในระบบฐานข้อมูล
   3.5 เนื้อหา (Content) จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบกระจายบรรทัด ให้ชิดขอบทั้งสองด้าน
   3.6 บรรณานุกรม (Bibliography) เขียนในรูปแบบของ Chicago Manual of Style จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบชิดซ้าย และบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันให้ย่อหน้า 1.27 เซนติเมตร
   3.7 หมายเลขหน้า ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt ใส่ไว้ตำแหน่งด้านบนขวา ตั้งแต่ต้นจนจบบทความ
   3.8 ชื่อและหมายเลขกำกับตาราง ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้บนตาราง จัดชิดซ้าย ใต้ตารางระบุแหล่งที่มา จัดชิดซ้าย (ถ้ามี)
   3.9 ชื่อภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟิก และหมายเลขกำกับ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้ใต้ภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟิก 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. บทความที่ใช้ภาพประกอบหรือโน้ตเพลงที่มีการคุ้มครองด้านลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องรับผิดชอบในการดำเนินการขออนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ และปฏิบัติตามข้อกำหนดของกฎหมายลิขสิทธิ์อย่างเคร่งครัด หากเกิดการฟ้องร้องดำเนินคดี ทางกองบรรณาธิการไม่มีส่วนในความรับผิดชอบทางกฎหมาย