MAHIDOL MUSIC JOURNAL

COLLEGE OF MUSIC MAHIDOL UNIVERSITY

ISSN: 2774-132X [ONLINE]

VOL. 8 NO. 1 JANUARY - JUNE 2025

Approved by TCI during 2025-2029

TCI JOURNAL CLASSIFICATION TIER 1

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

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

VOL. 8 NO. 1: JANUARY – JUNE 2025

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 8 ฉบับที่ 1 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 2572

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

กองบรรณาธิการ

Prof. Dr. Sezen Özeke	Bursa Uludağ University (Turkey)
Dr. Sun Jung Lee	West Virginia University (USA)
Assoc. Prof. Dr. Yew Choong Cheong	UCSI University Institute of Music (Malaysia)
Dr. Supeena Insee Adler	UCLA Herb Alpert School of Music (USA)
ศ. ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.ปวัตน์ชัย สุวรรณคังคะ	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ. ดร.นัฏฐิกา สุนทรธนผล	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ.จามร ศุภผล	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รศ. ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผศ. ดร.ชัญพงศ์ ทองสว่าง	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
ผศ.สุมิดา อังศวานนท์	มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
รศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	มหาวิทยาลัยรังสิต
ผศ. ดร.เดชา ศรีคงเมือง	มหาวิทยาลัยนเรศวร
รศ.ธรณัส หินอ่อน	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผศ. ดร.พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผศ.สงกรานต์ สมจันทร์	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ดร.อาศิษฐ์ เกตุจันทรา	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
รศ. ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ. ดร.พีรเชฏฐ์ คลังพระศรี	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ. 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 รวมถึงระบุลงไปในการประเมินในกรณีที่พบว่า บทความนี้อาจทำให้เกิดข้อขัดแย้งระหว่างผู้เกี่ยวข้อง เช่น การทำผิดจริยธรรมการวิจัยในคน

สารบัญ
Contents

VOL. 8 NO. 1: JANUARY – JUNE 2025

1 **การสำรวจและเปรียบเทียบความต้องการที่เกี่ยวข้องกับครูสอนเปียโนของสถานศึกษาเอกชนในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล ในมุมมองของผู้ประกอบการและครูผู้สอน**

A SURVEY AND COMPARISON OF PIANO TEACHING NEEDS IN BANGKOK METROPOLITAN REGION PRIVATE MUSIC SCHOOLS: EMPLOYERS AND EMPLOYEES PERSPECTIVE

ธรัช วุฒิวรรณ

17 **บทวิเคราะห์เชิงลึกบทประพันธ์ *Feux d'artifice* ของเดอบุสซี ในประเด็นเสียงประสาน ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ และการพัฒนาโมทีฟ**

A CRITICAL ANALYSIS OF DEBUSSY'S *FEUX D'ARTIFICE* IN THE ASPECTS OF HARMONY, INTERVALLIC RELATIONSHIPS, AND MOTIVIC DEVELOPMENT

อรรถกร ศุขแจ้ง

38 **การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชา เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย**

DEVELOPMENT OF AN INTERDISCIPLINARY INTEGRATION MUSIC INSTRUCTIONAL MODEL IN THE DEVELOPMENT OF HIGHER ORDER MUSICAL THINKING SKILLS OF SECONDARY SCHOOL STUDENTS

ธีรพงศ์ บำเพ็ญทาน, อาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง, ศุภวรรณ สัจจพิบูล

53 **การวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม "ร็อกสตาร์" ของ ลลิษา มโนบาล (ลิซ่า) โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีของ อลัน เอฟ. มอร์**

ANALYSIS OF THE POPULAR MUSIC "ROCKSTAR" BY LISA LALISA MANOBAL APPLYING ALLAN F. MOORE'S APPROACH

กุลธีร์ บรรจุแก้ว

67 **การศึกษากระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์**

A STUDY OF THE TRANSMISSION PROCESS IN PI NAI SOLO OF KRAW NAI SAM CHAN PERFORMANCE OF SUWAT ATTAKRIT

ศราวุฒิ จังหวัดเขต, พิมลมาศ พร้อมสุขกุล, สุพัตรา วิไลลักษณ์

86 ARRANGEMENT OF ISAN FOLK MELODIES FOR SOLO SAXOPHONE
Phongphat Laokhonka

98 **เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลงพระอภัยมณี สำหรับเดี่ยวเปียโน ประพันธ์โดย เด่น อยู่ประเสริฐ**
PERFORMANCE PRACTICE AND INTERPRETATION ON PHRA ABHAI MANI FOR PIANO SOLO COMPOSED BY DEN EUPRASERT
กอรัก เลิศพิบูลชัย

115 THE INFLUENCE OF GUANGDONG FOLK MUSIC ELEMENTS ON THE OVERALL STYLE OF CHINESE CHORAL WORKS
Fu Yixi, Sathit Thimwatbunthong, Nuttika Soontorntanaphol

133 THE KEYBOARD TOCCATA: AN EVOCATIVE PATHWAY FROM THE RENAISSANCE TO THE MID-BAROQUE PERIOD
Onpavee Nitisingkarin

141 **การเรียนรู้ดนตรีด้วยแนวทางการศึกษาแบบเรียนรวมเพื่อส่งเสริมความเข้าใจสังคมพหุวัฒนธรรมและพหุชาติพันธุ์ กรณีการเรียนดนตรีจะก์เล็มปง ระยะสั้นของนักศึกษาแลกเปลี่ยน**
AN INCLUSIVE MUSIC LEARNING FOR AN UNDERSTANDING DEVELOPMENT OF MULTICULTURE AND MULTIETHNIC: A CASE OF CAKLEMPONG MUSIC TEACHING ON A SHORT-COURSE PROGRAMME FOR EXCHANGE STUDENTS
จรัญ กาญจนประดิษฐ์, ชยุติ ทัศนวงศ์วรา, ณันทิกา นทีธร

การสำรวจและเปรียบเทียบความต้องการที่เกี่ยวข้องกับครูสอนเปียโนของสถานศึกษาเอกชนในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล ในมุมมองของผู้ประกอบการและครูผู้สอน

A SURVEY AND COMPARISON OF PIANO TEACHING NEEDS IN BANGKOK METROPOLITAN REGION PRIVATE MUSIC SCHOOLS: EMPLOYERS AND EMPLOYEES PERSPECTIVE

ธรัช วุฒิวรรณ*

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย

Tharach Wuthiwan*

College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 28/08/2024, Revised 29/10/2024, Accepted 28/11/2024

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : ปัจจุบันการเรียนเปียโนได้รับความนิยมเป็นอย่างมากเนื่องจากความสนใจด้านต่าง ๆ เช่น การพัฒนาสมาธิ การฝึกความพยายามทำงานให้สำเร็จ การทำงานในภาวะกดดัน การฝึกเข้าสังคมและทำงานร่วมกับผู้อื่น การพัฒนารสนิยมในการฟัง การเล่นเปียโนเพื่อความเพลิดเพลิน การใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการบำบัดอาการสมาธิสั้น การเรียนเพื่อใช้เป็นความสามารถพิเศษและใช้เป็นปัจจัยสนับสนุนในการสมัครเข้าเรียนในโรงเรียนที่มีชื่อเสียง และการสร้างทักษะการประกอบอาชีพในอนาคต เป็นผลให้มีการเปิดสถาบันดนตรีด้านเปียโนขึ้นอย่างแพร่หลายในทุกพื้นที่ และมีลักษณะของสถานศึกษาที่หลากหลาย ตั้งแต่การสอนเป็นการส่วนตัวในที่พักอาศัยไปจนถึงสถานศึกษาขนาดใหญ่ที่มีครูในสังกัดจำนวนมาก อีกทั้งยังมีเป้าหมายในการเรียนที่หลากหลาย เช่น การเรียนเพื่อได้เล่นเพลงที่ชื่นชอบ การเรียนเพื่อการแข่งขัน และการเรียนเพื่อการสอบเทียบระดับ ขณะเดียวกันนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายก็สนใจเข้ามาเรียนในระดับอุดมศึกษา สาขาวิชาเปียโน อย่างต่อเนื่องทุกปี ชี้ให้เห็นว่าความต้องการในการเรียนของประชาชนทั่วไปมีความสัมพันธ์ตรงกันกับปริมาณบัณฑิตสาขาเปียโนที่จบการศึกษาออกมาอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามยังพบปัญหาขาดแคลนครูสอนเปียโนในหลายสถาบัน อีกทั้งยังพบปัญหาด้านประสิทธิภาพในการเรียนการสอนที่อาจไม่ตอบสนองเป้าหมายในการเรียนของนักเรียนหรือนโยบายของสถานศึกษาเท่าที่ควร ส่งผลให้นักเรียนไม่ได้รับประโยชน์จากการเรียนอย่างเต็มที่และอาจส่งผลต่อการตัดสินใจเรียนต่อหรือเลิกเรียนของนักเรียน ซึ่งกระทบต่อรายได้ของสถาบันและความมั่นคงของอาชีพครูสอนเปียโน ความไม่ลงตัวหลายประการข้างต้นอาจมีสาเหตุมาจากความต้องการที่ไม่สอดคล้องกันระหว่างสถาบันและครู ความไม่เข้าใจในพื้นฐานความรู้ที่จำเป็นต่อการสอนเปียโน และการสร้างความน่าสนใจในการทำงานในสถาบันที่ไม่เพียงพอต่อการดึงดูดครูที่มีความสามารถให้มาร่วมงานในสถาบันของตน ดังนั้นการศึกษานี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างความต้องการของสถาบันดนตรีที่มีต่อครูผู้สอนเปียโนเปรียบเทียบกับความต้องการของนักศึกษาวิชาเอกเปียโนผู้ที่กำลังจะจบการศึกษาและสมัครงานเป็นครูสอนเปียโนในอนาคต เพื่อสะท้อนความต้องการของทั้งสองฝ่ายว่ามีปัจจัยใดบ้างที่สามารถปรับและพัฒนาได้ โดยคาดหวังว่าผลการวิจัยจะสามารถนำมาขยายผลในการพัฒนาหลักสูตรการเรียนการสอนสาขาเปียโนในมหาวิทยาลัยและเป็นข้อมูลในการตรวจสอบตนเองสำหรับนักศึกษา

* Corresponding author, email: tharach.wut@gmailcom

สาขาวิชาเปียโนว่ามีความพร้อมในการออกไปสมัครงานมากน้อยเพียงใด และใช้เป็นข้อมูลสะท้อนลักษณะการดำเนินงานของสถาบันสอนเปียโนว่ามีแง่มุมใดบ้างที่ควรนำมาพัฒนา

วิธีการศึกษา : ผู้วิจัยสำรวจและเปรียบเทียบความต้องการด้านคุณสมบัติครูในสถาบันเปียโน เขตกรุงเทพฯ และปริมณฑล ในช่วงปี พ.ศ. 2566-2567 กับความต้องการในการทำงานของกลุ่มนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยที่มีการเรียนการสอนสาขาวิชาเปียโน โดยเลือกพื้นที่กรุงเทพฯ และปริมณฑล เนื่องจากเป็นเขตที่มีการเรียนการสอนเปียโนอย่างเข้มข้นและมีสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดสอนหลักสูตรด้านเปียโนอยู่มากมาย การเก็บข้อมูลใช้การทำแบบสอบถามและสัมภาษณ์ผู้บริหารสถาบันและนักศึกษาที่ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อการสำรวจ โดยคัดเลือกสถาบันการศึกษาด้วยการสุ่มค้นหาจากระบบการค้นหา Google จากเขตพื้นที่ที่หลากหลาย รวมถึงการสุ่มนักศึกษาโดยคัดเลือกนักศึกษาสาขาวิชาเปียโนจากหลากหลายมหาวิทยาลัยเพื่อเข้าร่วมการวิจัย แล้วนำข้อมูลมาสรุปผลในรูปแบบตาราง กราฟ และการอภิปรายในประเด็นต่าง ๆ ในรูปแบบการนำเสนอและการเปรียบเทียบ

ผลการศึกษา : พบว่าสถาบันเปียโนในพื้นที่ต่าง ๆ มีความต้องการด้านวุฒิการศึกษาไม่ต่างกันอย่างมีนัยสำคัญ โดยอาจมีบางสถาบันที่กำหนดระดับการศึกษาขั้นต่ำในการรับสมัครครูสอนเปียโน ในขณะที่บางสถาบันให้ความคิดเห็นว่าประสบการณ์และศักยภาพในการพัฒนาตนเองเป็นสิ่งที่สำคัญมากกว่าระดับการศึกษา โดยเกือบทุกสถาบันเน้นคุณสมบัติทางด้านบุคลิกภาพ ทัศนคติ และจิตวิทยาการสอน มากกว่าความสามารถในการเล่นเปียโน ผลการสำรวจพบว่าสถาบันในพื้นที่ใจกลางเมืองต้องการครูที่มีวุฒิการศึกษาสูงกว่าเขตนอกเมือง และมีการใช้แกรนด์เปียโนในห้องเรียนมากกว่า แต่มีปัญหาขาดแคลนครูในบางพื้นที่ ขณะที่นักศึกษาจำนวนมากสนใจทำงานนอกเมืองเพราะเดินทางสะดวกและมีค่าครองชีพต่ำกว่า อีกทั้งอัตราค่าตอบแทนของสถาบันในเขตเมืองและนอกเมืองนั้นไม่ต่างกันเมื่อเทียบกับค่าใช้จ่ายส่วนตัวที่ต่างกันอย่างมาก และนักศึกษาจำนวนหนึ่งไม่ถนัดในการสอนหัวข้อเชิงทฤษฎีและประวัติศาสตร์ จึงชี้ให้เห็นช่องว่างที่ส่งผลต่อการเสียโอกาสในการทำงานและเป็นแนวทางเพื่อการพัฒนาตนเองให้มีความรอบรู้มากขึ้น ซึ่งคุณสมบัติด้านความรู้ความสามารถของครูสะท้อนให้เห็นถึงหลักสูตรการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยที่อาจปรับปรุงให้สามารถผลิตบัณฑิตที่มีคุณสมบัติรองรับความต้องการในการทำงานจริงของบัณฑิต โดยให้ความสำคัญเพิ่มเติมกับการสอนด้านจิตวิทยา การฝึกงานในสถานที่ทำงานจริง บุคลิกภาพและการพูดจาในบริบทของการทำงาน การบริหารขั้นพื้นฐาน การใช้ภาษาอังกฤษที่มีความคล่องแคล่วในการสอน และคุณสมบัติอื่น ๆ เพื่อต่อยอดจากการสร้างบัณฑิตที่มีความสามารถด้านดนตรีอันยอดเยี่ยม ให้สามารถปรับตัวเข้ากับการทำงานในปัจจุบันที่มิได้มุ่งเน้นไปทางด้านการแสดงดนตรีเพียงอย่างเดียว นอกจากนี้ยังมีปัจจัยด้านการบริหารสถานศึกษาที่นักศึกษาต้องการให้สถานศึกษามีความเป็นมืออาชีพในการติดต่อประสานงาน การเป็นตัวกลางในการทำธุรกรรม การมีส่วนช่วยในการสื่อสารที่อาจสร้างความลำบากใจให้แก่ครูผู้สอน เช่น การติดตามการลงทะเบียนเรียน การสื่อสารกับผู้ปกครองเมื่อครูไม่สามารถสอนชดเชยเกินจำนวนคาบเรียนที่ตกลงไว้ได้ การยืนยันตารางนัดหมาย รวมไปถึงปัจจัยด้านความก้าวหน้าในอาชีพ เช่น การเป็นสถานศึกษาที่ได้รับการรับรองอย่างเป็นทางการเพื่อให้ครูสามารถใช้ประวัติการทำงานในการสมัครงานในตำแหน่งที่สูงขึ้นในอนาคต การมีรายได้ที่มั่นคงและมีการเจริญเติบโตสัมพันธ์กับประสบการณ์ในการทำงานที่สูงขึ้น นอกจากนี้ยังมีบางคุณสมบัติที่อาจมองว่าเป็นข้อดีแต่ไม่เป็นที่สนใจมากนักในมุมมองของสถานศึกษา เช่น การเป็นนักดนตรีที่มีการแสดงอย่างต่อเนื่อง โดยสถานศึกษาหลายแห่งให้ความคิดเห็นว่าครูเหล่านี้อาจมีการลางานมากกว่าปกติเพื่อทุ่มเทให้กับการแสดงของตน และอาจไม่ใส่ใจในการสอนมากเท่ากับการใส่ใจการฝึกซ้อมของตนเอง หรือการเป็นครูที่มีประสบการณ์สูงที่น่าจะเป็นปัจจัยสนับสนุนในการทำงาน แต่สถานศึกษาบางแห่งให้ความคิดเห็นว่าครูที่มีชื่อเสียงหรือมีประสบการณ์สูงอาจยากต่อการพัฒนาให้เป็นไปตามนโยบายของสถานศึกษาของตน โดยอาจมีแนวโน้มใน

การลาออกจากงานสูงเพราะสามารถเลือกงานได้ และอาจส่งผลให้นักเรียนในสถานศึกษานั้นลาออกเพื่อติดตามครูเหล่านี้เมื่อครูลาออก เป็นต้น ทั้งนี้สถานศึกษาควรใช้ข้อมูลจากการสำรวจนี้เพื่อเปิดโอกาสให้สถาบันของตนสามารถทำงานร่วมกับครูที่มีประสบการณ์สูงเหล่านี้ได้อย่างลงตัว

บทสรุป : การศึกษาครั้งนี้ได้สะท้อนให้เห็นว่าสถาบันเปียโน นักศึกษา และมหาวิทยาลัย ควรตระหนักถึงปัจจัยที่มีผลต่อการประกอบอาชีพ เพราะองค์ประกอบเหล่านี้ล้วนผสมผสานให้การเรียนการสอนเปียโนนอกมหาวิทยาลัยมีประสิทธิภาพมากขึ้น นอกจากนี้ผลการวิจัยยังเป็นประโยชน์ต่อผู้ปกครองที่กำลังหาข้อมูลสถาบันสอนเปียโนให้แก่บุตร โดยชี้ให้เห็นว่าครูสอนเปียโนที่มีความสามารถสูงนั้นกระจายอยู่ทั่วไปในพื้นที่ต่าง ๆ โดยมิได้กระจุกอยู่ในเขตเมืองชั้นใน และประเด็นต่าง ๆ ที่กล่าวถึงในการศึกษานี้ยังเป็นความรู้เบื้องต้นเพื่อใช้ประกอบการติดต่อสอบถามกับสถาบันดนตรีโดยที่ผู้ปกครองจะสามารถพูดคุยกับสถาบันได้โดยมีพื้นฐานความเข้าใจเกี่ยวกับการเรียนเปียโนมาบ้างแล้ว อีกทั้งผลการศึกษานี้ยังสามารถใช้เป็นข้อมูลตั้งต้นสำหรับผู้บริหารสถานศึกษาที่กำลังจะก่อตั้งสถานศึกษาหรือกำลังปรับปรุงรูปแบบการบริหารสถาบันของตนให้มีวิธีการทำงานที่มีประสิทธิภาพด้วยพื้นฐานความเข้าใจที่มาจากความต้องการในหลากหลายมุมมอง

คำสำคัญ : การเรียนเปียโนในกรุงเทพ / การเรียนดนตรี / ดนตรีศึกษา / การสอนเปียโน / การสอนดนตรี

Abstract

Background and Objectives: The study of piano has become increasingly popular due to various interests, including the development of concentration, the cultivation of perseverance to accomplish tasks, the ability to work under pressure, the training of social skills and collaboration with others, the enhancement of listening skills, playing piano for enjoyment, using music as a tool for treating attention deficit disorder, learning as a special skill for academic applications, and fostering future career skills. As a result, numerous piano music institutions have been established across different regions, ranging from private lessons in residential areas to large institutions with many teachers on staff. Furthermore, the goals for learning vary, such as learning to play favorite songs, preparing for competitions, and pursuing graded examinations. At the same time, many senior high school students continue to pursue a major in piano in higher education, indicating a growing demand for piano education in relation to the number of piano graduates each year. However, there remains a significant issue with the shortage of piano instructors at many institutions, alongside concerns regarding the effectiveness of teaching methods, which may not fully meet the students' learning goals or the institution's policies. This discrepancy can lead to students not receiving the full benefits of their education, which may influence their decision to either continue or discontinue their studies. These challenges also impact the institutions' revenue and the stability of piano teaching careers. The disconnection between the needs of institutions and teachers, lack of understanding of essential knowledge required for piano instruction, and insufficient appeal of institutions in attracting qualified teachers could be contributing factors to these issues. Therefore, this study aims to analyze the relationship between the demands of music institutions for piano teachers and the career expectations of piano majors who are about to graduate and seek future

teaching positions. The study also aims to reflect on factors that can be adjusted and improved from both perspectives. The research will assist in expanding the curriculum for piano instruction at universities and serve as a self-assessment tool for piano students to evaluate their preparedness for entering the workforce. It will also provide insights into the operational aspects of piano institutions that require further development.

Methods: Data was gathered through surveys and interviews with institution administrators and students to gather information relevant to the research. The sample included institutions randomly selected through Google search and students from various universities with piano programs. The data was analyzed and presented in tables, graphs, and discussions.

Results: The findings of the research indicate that piano institutions in different areas have similar educational qualifications requirements, although some institutions set a minimum education level, while others emphasize experience and potential for self-development over formal education. Most institutions prioritize personal qualities, attitudes, and teaching psychology over technical piano skills. Institutions in urban areas tend to require higher educational qualifications and are more likely to use grand pianos in their classrooms compared to those in suburban areas, where there is a shortage of teachers. Many students are interested in working in suburban areas due to the convenience of travel and lower living costs, as well as comparable compensation between urban and suburban institutions when adjusted for personal expenses. Furthermore, many students are less comfortable teaching theoretical topics and history, which highlights a gap that could lead to missed job opportunities and suggests a path for personal development. This suggests the need for university programs to adjust their curricula to produce graduates with the qualifications required for real-world employment, by incorporating more focus on psychology, workplace internships, personality development, professional communication, basic management, English proficiency for teaching, and other skills to better equip graduates for the modern workplace, which is not solely focused on performance. Additionally, there are management factors that students expect from institutions, such as professionalism in communication, acting as intermediaries in transactions, and assisting with issues like class registrations and communication with parents when teachers are unable to make up for missed lessons. Career progression factors, such as formal accreditation of institutions to help teachers advance to higher positions and the stability of income with experience, are also key concerns for students. The study also reveals that some qualities, such as being an active performing musician, are seen as advantages but may not be of high interest to institutions. Many institutions feel that such teachers may take more leave for performances and may not focus on teaching as much as on their personal rehearsal schedules. Similarly, while highly experienced teachers might be seen as assets, some institutions express concerns that such teachers might be harder to align with institutional policies and may be more likely to leave for better opportunities, which could cause students to follow them out of the institution. Institutions should use the findings from this study to explore ways to work more effectively with highly experienced teachers.

Conclusions: This research reflects the need for piano institutions, students, and universities to recognize the factors affecting career development, as these elements play a crucial role in enhancing the effectiveness of piano education outside of universities. Additionally, the findings provide useful information for parents seeking to find appropriate piano institutions for their children, showing that qualified piano teachers are not confined to central urban areas but are spread across various locations. This study also provides initial knowledge for administrators of new or improving institutions, offering insights on how to develop efficient operational methods based on a diverse range of needs and perspectives.

Keywords: Piano Lessons in Bangkok / Music Lessons / Music Education / Piano Teaching / Music Teaching

บทนำ (Introduction)

ปัจจุบันการพัฒนาความสามารถพิเศษนอกห้องเรียนของบุตรหลานเป็นที่นิยมอย่างมากในหมู่ผู้ปกครอง หนึ่งในความสามารถเหล่านี้คือทักษะด้านเปียโน ซึ่งนอกจากการฝึกเพื่อความสามารถทางดนตรีแล้ว ยังเพื่อประโยชน์ด้านอื่น ๆ เช่น การฝึกสมาธิและบำบัดอาการสมาธิสั้น การพัฒนากล้ามเนื้อมัดเล็ก การเสริมพัฒนาการด้านการฟังและการแยกประสาท การพัฒนาความสามารถด้านการเข้าสังคมผ่านกิจกรรมรวมวง การฝึกทำงานให้สำเร็จและการมีความรับผิดชอบ[1] ดังนั้นสถาบันดนตรีด้านเปียโนจึงเป็นที่ต้องการในตลาดการศึกษานอกสถาบันสำหรับนักเรียนในทุกระดับ ตั้งแต่อนุบาลถึงระดับอุดมศึกษา เป็นเหตุให้มีการเปิดสถาบันขึ้นอย่างมากมายทั่วประเทศ

อาชีพครูสอนเปียโนเป็นที่ต้องการของสถานศึกษาเนื่องจากการเรียนเปียโนเป็นการเรียนแบบตัวต่อตัว ดังนั้นแต่ละสถาบันจึงมีความต้องการครูเป็นจำนวนมากเพื่อรองรับความต้องการข้างต้น อย่างไรก็ตาม แต่ละสถาบันต่างมีมาตรฐานการคัดสรรครูโดยใช้เกณฑ์ต่างกัน เช่น วุฒิการศึกษา ประสบการณ์สอน จิตวิทยาการสอน ความสามารถในการถ่ายทอด บุคลิกภาพและการแต่งกาย เป็นต้น คุณสมบัติเหล่านี้ส่งผลโดยตรงต่อคุณภาพการสอนและการตอบสนองความต้องการของสถานศึกษา ในขณะเดียวกันผู้สำเร็จการศึกษาด้านดนตรีก็มีความต้องการในการทำงานที่เหมาะสมกับระดับความสามารถของตนเอง ความต้องการที่หลากหลายของทั้งสองฝ่ายเป็นผลให้เกิดความไม่ลงตัวในการทำงานขึ้นและยังก่อให้เกิดการขาดแคลนครูในบางพื้นที่ซึ่งขัดแย้งกับปริมาณนักศึกษาที่จบการศึกษาอย่างต่อเนื่องทุกปี นอกจากนี้ครูที่มีความสามารถสูงกลับมีอัตราการหยุดเรียนของนักเรียน เนื่องมาจากปัจจัยประกอบที่อยู่นอกเหนือความสามารถทางดนตรี เช่น บุคลิกภาพ การตรงต่อเวลา ความสามารถเชิงจิตวิทยาในการสอนเด็กเล็ก ความสามารถในการวางแผนการเรียนและวางกลยุทธ์ในการเตรียมนักเรียนเพื่อการแข่งขัน เป็นต้น

จากการสืบค้นข้อมูลพบว่ามีผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการสอนเปียโนมากมาย แต่ยังไม่พบการศึกษาความต้องการในมุมมองของสถาบันสอนเปียโนในเชิงเปรียบเทียบกับความต้องการของนักศึกษาสาขาเปียโน ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างความต้องการของสถาบันดนตรีที่มีต่อครูผู้สอนเปียโนกับความต้องการของนักศึกษาวิชาเอกเปียโน โดยมุ่งหวังว่าผลการวิจัยจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาหลักสูตรการสอนในมหาวิทยาลัยให้สอดคล้องกับความต้องการในการประกอบอาชีพ และเพื่อให้นักศึกษาใช้เป็นข้อมูลประกอบการพัฒนาทักษะของตนเพื่อให้

[1] Peter J. Jutras, “The Benefits of Adult Piano Study as Self-Reported by Selected Adult Piano Students,” *Journal of Research in Music Education* 54, no. 2 (Summer 2006): 97-110.

ประกอบอาชีพครูสอนเปียโนได้อย่างยั่งยืนมากขึ้น ในขณะเดียวกันผู้ปกครองสามารถใช้เป็นข้อมูลในการทำความเข้าใจภาพรวมของสถาบันสอนเปียโนในแง่มุมต่าง ๆ เช่น อัตราค่าเรียน ความสามารถของครูผู้สอน อุปกรณ์ที่ใช้ในห้องเรียน ขนาดของสถาบัน เป็นต้น นอกจากนี้ผู้ที่กำลังสนใจศึกษาต่อในสาขาเปียโนสามารถใช้ผลการวิจัยเป็นข้อมูลประกอบเพื่อให้ทราบถึงข้อมูลทั่วไปในการประกอบอาชีพครูสอนเปียโน ทั้งลักษณะการทำงานและรายได้ที่อาจส่งผลกับตนเองในอนาคต

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

1. การแบ่งเขตพื้นที่เก็บข้อมูล

งานวิจัยนี้กำหนดพื้นที่การสำรวจเฉพาะในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล เนื่องจากเป็นพื้นที่ที่มีประชากรนับรวมประชากรแฝงกว่า 10 ล้านคน ซึ่งถือเป็น 15% ของประชากรทั้งหมดในประเทศไทย[2]

การศึกษานี้แบ่งกลุ่มตัวอย่างเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มของนักศึกษาที่มาจากมหาวิทยาลัย คัดเลือกนักศึกษาจาก 5 มหาวิทยาลัยในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑลที่มีจำนวนนักศึกษาสาขาวิชาเปียโนมากที่สุด 2) กลุ่มของผู้บริหารสถานศึกษา คัดเลือกโดยค้นหาสถานศึกษาเอกชนที่เปิดการเรียนการสอนวิชาเปียโนเดี่ยวจากหลายพื้นที่ในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล โดยแบ่งกลุ่มสถานศึกษาออกเป็น 2 กลุ่มตามพื้นที่ ดังนี้ 1) กรุงเทพมหานคร (สีแดง) 2) ปริมณฑล (สีม่วง) (Figure 1)

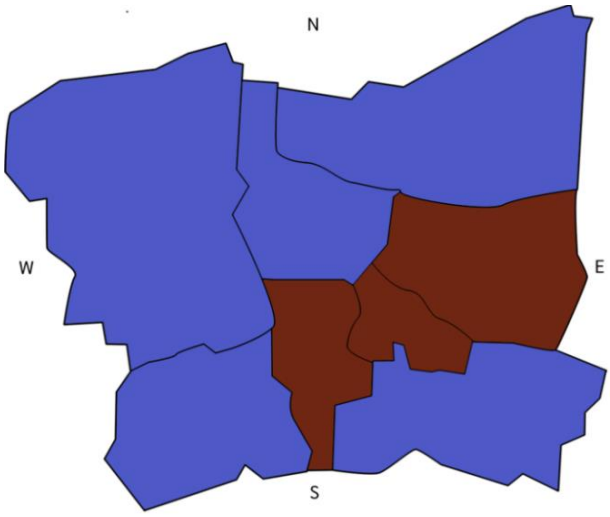


Figure 1 Bangkok and metropolitan map

Source: by author

2. การกำหนดกลุ่มตัวอย่าง

การกำหนดคุณสมบัติของผู้เข้าร่วมวิจัย:

1) ผู้บริหารสถานศึกษา ซึ่งเป็นพนักงานหรือเจ้าของสถานศึกษาผู้มีอำนาจในการคัดสรรครูสอนเปียโนเข้าทำงานในสถาบันของตน

2) นักศึกษาวิชาเอกเปียโนที่กำลังศึกษาในชั้นปีที่ 4 ในระดับมหาวิทยาลัยในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล

[2] "Population Report 2010," National Statistical Office Thailand, accessed June 15, 2024, https://www.nso.go.th/nsoweb/storage/title_presentation/2023/20230515143642_41331.pdf. (in Thai)

การกำหนดขนาดตัวอย่าง:

คำนวณด้วยสูตรการคำนวณของ ทาโร ยามาเน[3] $n = \frac{N}{1+N(e)^2}$

เมื่อ n = จำนวนตัวอย่างที่ต้องการ

N = จำนวนประชากร

e = ค่าคลาดเคลื่อนของการประมาณค่า (10%)

จำนวนขนาดตัวอย่างหลังการคำนวณ ดังนี้

- ผู้บริหารสถานศึกษาในเขตกรุงเทพมหานคร จำนวน 47 คน จากจำนวนประชากรทั้งหมด 90 คน
- ผู้บริหารสถานศึกษาในเขตปริมณฑล จำนวน 38 คน จากจำนวนประชากรทั้งหมด 62 คน
- นักศึกษาด้านดนตรี จำนวน 31 คน จากจำนวนประชากรทั้งหมด 44 คน

หลังจากที่ได้ผู้เข้าร่วมแล้ว ผู้วิจัยติดต่อขอสำรวจข้อมูลและดำเนินการสำรวจข้อมูลด้วยกระบวนการตามหลักจริยธรรมการวิจัยในคน ที่ได้รับใบอนุญาตเลขที่ MUSSIRB No. 2023/129

3. การเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้ออกแบบคำถามในด้านต่าง ๆ ได้แก่ ข้อมูลลักษณะทั่วไปของสถานศึกษา คุณสมบัติของครู และความต้องการในการทำงานของนักศึกษา จากนั้นดำเนินการสำรวจข้อมูลด้วยกระบวนการตามหลักจริยธรรมการวิจัยในคน[4] โดยการตอบแบบสอบถามและสัมภาษณ์ ข้อมูลที่ได้จากการสำรวจจะถูกแปลงเป็นข้อมูลตัวเลข (ตามคะแนนที่ให้ในแบบสอบถาม) ข้อมูลจะถูกนำมาวิเคราะห์เป็นค่าเฉลี่ยของแต่ละพื้นที่ของสถาบันสอนเปียโนแล้วนำเสนอในรูปแบบกราฟ ตาราง และการอภิปราย

4. การวิเคราะห์ทางสถิติ

ข้อมูลจะถูกนำมาวิเคราะห์และเปรียบเทียบความแตกต่างด้วยสถิติ un-paired t-test ผ่าน GraphPad Prism 10.0 software กำหนดค่าความสำคัญทางสถิติเมื่อ *P*-value < 0.05

ผลการวิจัย (Results)

ในการสำรวจครั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าสถาบันการศึกษาด้านเปียโนที่ปรากฏในระบบการค้นหา Google นั้น มีมากนับร้อยแห่ง แต่มีสถาบันจำนวนมากที่มิได้เปิดสอนวิชาเปียโนเดี่ยว โดยที่สถาบันเหล่านั้นดำเนินการสอนเครื่องดนตรีอื่น การสอนเป็นกลุ่มในหลักสูตรสำหรับเด็ก การเปิดสอนส่วนตัวในที่พักอาศัยที่มีครูเพียงหนึ่งท่านและไม่มีนโยบายรับสมัครครูเพิ่ม และผู้ไม่ประสงค์จะให้ข้อมูล ผู้วิจัยจึงใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้บริหารสถาบันที่มีประสบการณ์ด้านการคัดสรรครูสอนเปียโนเพิ่มเติม ซึ่งเป็นข้อมูลสนับสนุนที่มีคุณภาพและแสดงถึงความต้องการที่แท้จริงของสถาบัน

1. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับสถานศึกษาและความต้องการทำงานของนักศึกษา

ข้อมูลทั่วไปของสถานศึกษาในเขตกรุงเทพมหานครดังแสดงในตาราง (Table 1) พบว่าสถานศึกษามากกว่า 70% จดทะเบียนกับกระทรวงศึกษาธิการ แต่มีนักศึกษาเพียง 37% ที่อยากทำงานในสถานศึกษาประเภทนี้ โดยทั่วไปสถาบันจะมีขนาดใหญ่กว่า 100 ตารางเมตร ที่สามารถรองรับนักเรียนได้มากกว่า 10 คนต่อชั่วโมง สถาบันเกือบทั้งหมดใช้เปียโนแบบ

---

[3] Taro Yamane, *Statistics: An Introductory Analysis*, 2nd ed. (New York: Harper & Row, 1964).

[4] "Standard Operating Procedures for the Committee for Research Ethics (Social Sciences), 2024 (Version 3)," Office of The Committee for Research Ethics (Social Sciences), accessed May 20, 2024, http://www.mussirb.com/upload/2024/SOP_MUSSIRB_3_2567_1718079981.pdf. (in Thai)

อัพไรท์ในห้องเรียน โดยรับนักเรียนที่มีอายุขั้นต่ำ 3.5 ปี ส่วนใหญ่มีค่าเรียนเฉลี่ยชั่วโมงละ 800 บาท และจัดสรรค่าสอนให้ครูชั่วโมงละ 300-399 บาท แต่ละสถาบันมีการกำหนดวุฒิการศึกษาขั้นต่ำของครู เกรด 6-8

ข้อมูลทั่วไปของสถานศึกษาในเขตปริมณฑลดังแสดงในตาราง (Table 1) พบว่าทุกสถาบันจดทะเบียนกับกระทรวงศึกษาธิการและใช้เปียโนแบบอัพไรท์ในห้องเรียน สถาบันส่วนใหญ่จะมีขนาดใหญ่กว่า 200 ตารางเมตร ที่สามารถรองรับนักเรียนได้มากกว่า 10 คนต่อชั่วโมง โดยรับนักเรียนที่มีอายุขั้นต่ำ 3.5 ปี มีค่าเรียนเฉลี่ยชั่วโมงละ 800 บาท และจ่ายค่าตอบแทนให้ครูชั่วโมงละ 300-399 บาท แต่ละสถาบันไม่มีการกำหนดวุฒิการศึกษาขั้นต่ำของครู

Table 1 General information of piano schools in Bangkok and metropolitan in 2023-2024

Source: by author

Topics	Schools in Bangkok n = 47 (%)	Schools in Metropolitan region n = 38 (%)	University students' interest n = 31 (%)
1. Type is school			
1) Registered with Ministry of Education[5]	85.11	100.00	32.26
2) Not registered with Ministry of Education	10.64	0.00	19.35
3) Private teaching at home	2.13	0.00	29.03
4) Elementary or high schools that offer piano lessons	2.13	0.00	16.13
5) Not specify	0.00	0.00	3.23
2. Area size for piano teaching			
1) 0-50 m^2	0.00	0.00	-
2) 51-100 m^2	0.00	0.00	-
3) 101-200 m^2	27.66	31.58	-
4) More than 201 m^2	72.34	68.42	-
3. Teaching capacity in the same hour			
1) 1-5 students	4.26	0.00	-
2) 6-10 students	27.66	28.95	-
3) 11-20 students	65.96	71.05	-
4) More than 20 students	2.13	0.00	-
4. Operating hours	8:00 a.m. - 8:00 p.m.	10:00 a.m. - 8:00 p.m.	9:00 a.m. - 7:00 p.m.
5. Type of piano in the classroom			
1) Upright piano	95.74	100	32.26
2) Grand piano	4.26	0	67.74

[5] "Private School Act B.E. 2550," Ministry of Education, accessed April 4, 2024, https://www.moe.go.th/พระราชบัญญัติโรงเรียน/. (in Thai)

Topics	Schools in Bangkok n = 47 (%)	Schools in Metropolitan region n = 38 (%)	University students' interest n = 31 (%)
6. Type of classroom	Small piano room	Small piano room	Small piano room (84.21%) Living room (10.53%) Large room (5.26%)
7. Number of piano rooms			
1) 1-2 rooms	2.13	0.00	-
2) 3-5 rooms	2.13	0.00	-
3) 6-10 rooms	31.91	31.58	-
4) 11-20 rooms	61.70	68.42	-
5) More than 20 rooms	2.13	0.00	-
8. All year teaching without school break	No break	No break	-
9. Minimum age of student			
1) None	2.13	0.00	-
2) 3.5 years old	93.62	100.00	-
3) 5.5 years old	2.13	0.00	-
4) 6 years old	2.13	0.00	-
10. Tuition fee per hour			
1) 700 baht	2.13	0.00	-
2) 800 baht	65.96	71.05	-
3) 900 baht	17.02	28.95	-
4) 1,000 baht	12.77	0.00	-
5) 1,250 baht	2.13	0.00	-
11. Working hours assigned for piano teachers	Not specify	Not specify	-
12. Number of piano teachers needed in the school			
1) 1-5	63.83	71.05	-
2) 6-10	29.79	28.95	-
3) More than 10	6.38	0.00	-
13. Payment rate for teachers per hour			
1) 1-299 baht	23.40	26.32	0.00
2) 300-399 baht	72.34	73.68	16.13
3) More than 399 baht	4.26	0.00	83.87

Topics	Schools in Bangkok n = 47 (%)	Schools in Metropolitan region n = 38 (%)	University students' interest n = 31 (%)
14. Minimum level of music education for teachers			
1) Grade 6-8	89.36	28.95	-
2) Bachelor's degree in music	10.64	0.00	-
3) Not specify	0.00	71.05	-
15. Minimum teaching hours per day			
1) Not specify	27.66	28.95	48.39
2) 3 hours	63.83	71.05	3.23
3) 4 hours	2.13	0.00	0.00
4) 5 hours	4.26	0.00	9.68
5) 6 hours	2.13	0.00	38.71
16. Other benefits			
1) None	72.34	73.68	25.81
2) Tea and coffee	4.26	0.00	6.45
3) Food	2.13	0.00	22.58
4) Teacher training and life insurance	21.28	26.32	45.16
17. Teacher selection criteria	Performance skills in various musical styles, teaching principle and attitude, being on-time, professional appearance and teaching skills		Performance skills in various musical styles, teaching principle and attitude, being on-time, professional appearance and teaching skills

2. ลักษณะการทำงานของครูในสถาบันสอนเปียโน

จากผลสำรวจคุณลักษณะของครูในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล (Table 2) พบว่าข้อมูลทั้งสองกลุ่มมีความคล้ายกัน โดยมีเพียง 50% ที่ต้องการครูเป็นพนักงานประจำของสถาบัน และมีวุฒิการศึกษาระดับปริญญาตรีด้านดนตรี สามารถสอนแนวเพลงได้หลากหลาย และสามารถสอนวิชาด้านดนตรีอื่น ๆ หรือเครื่องดนตรีอื่นได้ด้วย โดยมีศักยภาพในการส่งนักเรียนเข้าร่วมการแข่งขันและการสอบเกรดได้ นอกจากนี้ครูที่สอนได้หลายภาษาและสอนเด็กเล็กได้จะเป็นที่ต้องการเช่นกัน

Table 2 Job's requirement of piano schools in Bangkok in 2023-2024

Source: by author

Demands for piano teachers	Schools in Bangkok n = 47 (%)	Schools in Metropolitan region n = 38 (%)	University students' Interest n = 31 (%)
1. Full-time teacher	49.47	46.71	62.10
2. Teach in various styles other than classical music	69.15	73.68	46.77
3. Teach in weekdays	62.77	61.84	67.74
4. Having bachelor's degree in music	91.49	95.39	65.32
5. Teach music history, music theory, ear training, etc.	86.17	94.74	28.23
6. Teach other instruments besides piano	72.34	89.47	79.84
7. Prepare students for competitions	95.74	100.00	85.48
8. Prepare students for grade examinations	97.34	100.00	85.48
9. Teach multiple rooms simultaneously	48.94	63.16	31.45
10. Teach all year without break	90.43	94.08	51.61
11. Teach regularly in long weekends	93.09	98.68	34.68
12. Having one year of experience in piano teaching	97.34	100.00	73.39
13. Having prizes from piano competitions	70.74	64.47	54.03
14. Currently performing regularly	57.45	56.58	63.71
15. Teach in foreign languages other than English	80.32	81.58	53.23
16. Stay in the job for at least one year	85.11	84.21	75.00
17. Teach 3-5 years old students	93.62	100.00	68.55

3. การเปรียบเทียบลักษณะทั่วไปของสถานศึกษาในเขตกรุงเทพมหานครกับปริมณฑล

จากข้อมูลลักษณะทั่วไปของสถานศึกษาข้างต้น พบข้อแตกต่างกัน ดังนี้ สถาบันในเขตกรุงเทพฯ จะมีการกำหนดวุฒิการศึกษาด้านดนตรีขั้นต่ำเกรด 6-8 ในขณะที่สถาบันในเขตปริมณฑลไม่กำหนดระดับความสามารถด้านเปียโนของครูผู้สอน (Figure 2A) แม้ว่าสถาบันส่วนใหญ่จะใช้เปียโนแบบอัพไรท์ในห้องเรียน อย่างไรก็ตามมีบางสถาบันในเขตกรุงเทพฯ ใช้แกรนด์เปียโนเป็นอุปกรณ์หลักในการเรียนการสอน (Figure 2B) นอกจากนี้ยังมีประเด็นที่สถาบันในเขตกรุงเทพฯ มีผลสำรวจโดดเด่นกว่าปริมณฑล เช่น มีบางสถาบันที่อัตราค่าเรียนสูงกว่า 1,000 บาท/ชั่วโมง (Figure 2C) และมีบางสถาบันที่จ่ายค่าตอบแทนครูมากกว่า 400 บาท/ชั่วโมง (Figure 2D)

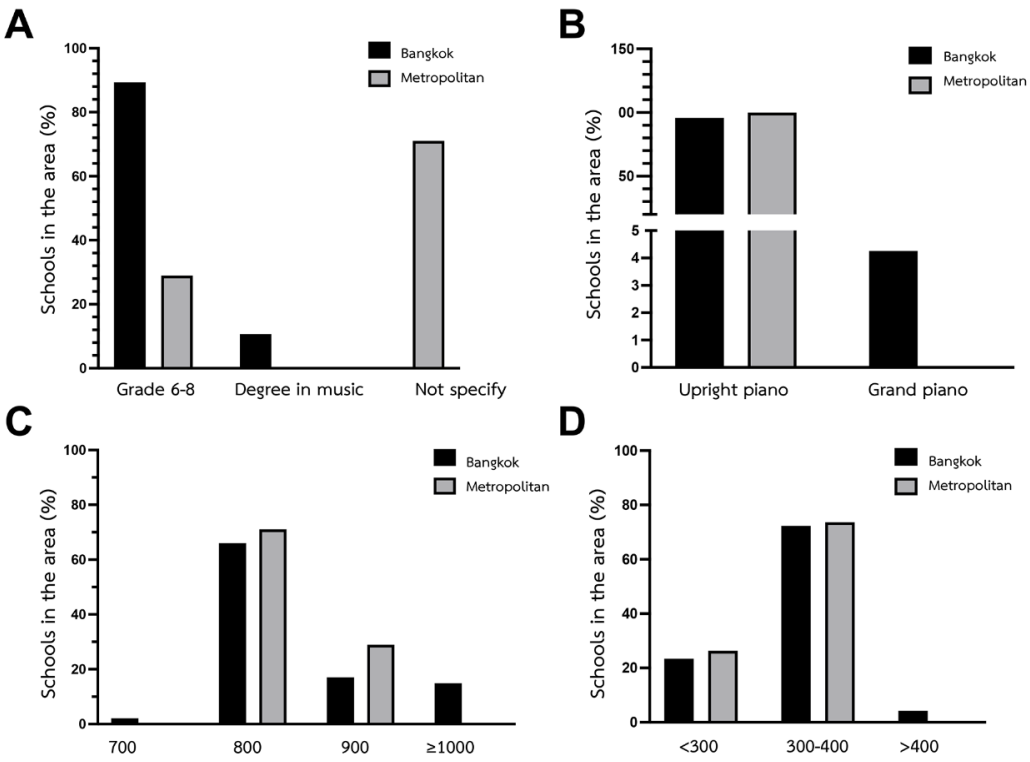


Figure 2 Comparison of piano schools in Bangkok and metropolitan areas
A) Minimum music education levels B) Types of piano in the classroom
C) Tuition fee (baht/hour) D) Teacher's paid rate (baht/hour)
(* $P < 0.001$, unpaired t-test)**

Source: by author

4. ความต้องการของสถานศึกษาเทียบกับความต้องการของนักศึกษา

เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างของความต้องการระหว่างสถาบันและนักศึกษาที่กำลังจะหางาน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้เปรียบเทียบข้อมูลของทั้งสองกลุ่มโดยใช้สถิติ unpaired t-test (Figure 3) พบความแตกต่างในหลายด้าน ได้แก่ 1) ผู้ที่จบการศึกษาปริญญาตรีด้านดนตรีไม่ได้เป็นที่ต้องการของสถานศึกษาในเชิงเกณฑ์ขั้นต่ำ แต่เป็นคุณสมบัติพิเศษในการพิจารณา 2) ครูที่สอนวิชาอื่น ๆ ได้ เช่น ประวัติศาสตร์ดนตรี ทฤษฎีดนตรี เป็นที่ต้องการของสถานศึกษา แต่ครูผู้สอนจำนวนมากยังขาดความสามารถในการสอนวิชาเหล่านี้ 3) ครูที่สามารถเตรียมนักเรียนเพื่อการสอบเกรดได้อย่างมีความเข้าใจในเนื้อหาการวัดผลเป็นที่ต้องการของสถาบัน แต่นักศึกษายังไม่มีความสนใจการวางแผนและการสอนนักเรียนเพื่อการสอบเท่าที่ควร 4) สถาบันส่วนใหญ่ต้องการครูที่สอนได้ต่อเนื่องตลอดทั้งปีโดยไม่มีการเว้นช่วงพักการสอนที่ยาวนานเป็นพิเศษ เช่น ปิดเทอม การลางานเพื่อไปปฏิบัติภารกิจส่วนตัวเป็นเวลานาน แต่นักศึกษายังคงมีความต้องการให้มีช่วงพักการสอนอยู่ 5) สถาบันส่วนใหญ่มีความต้องการให้ครูสามารถสอนได้ตามปกติในช่วงวันหยุดยาวตามประเพณีต่าง ๆ ที่ไม่นับรวมเทศกาลปีใหม่และสงกรานต์ ซึ่งปัจจัยนี้ส่งผลต่อรายได้ของสถาบันและความต่อเนื่องในการเรียนการสอน ในขณะที่นักศึกษาจำนวนมากยังคงต้องการลาสอนในช่วงวันหยุดยาว เพื่อทำภารกิจส่วนตัวหรือการพักผ่อนอยู่ (Figure 3)

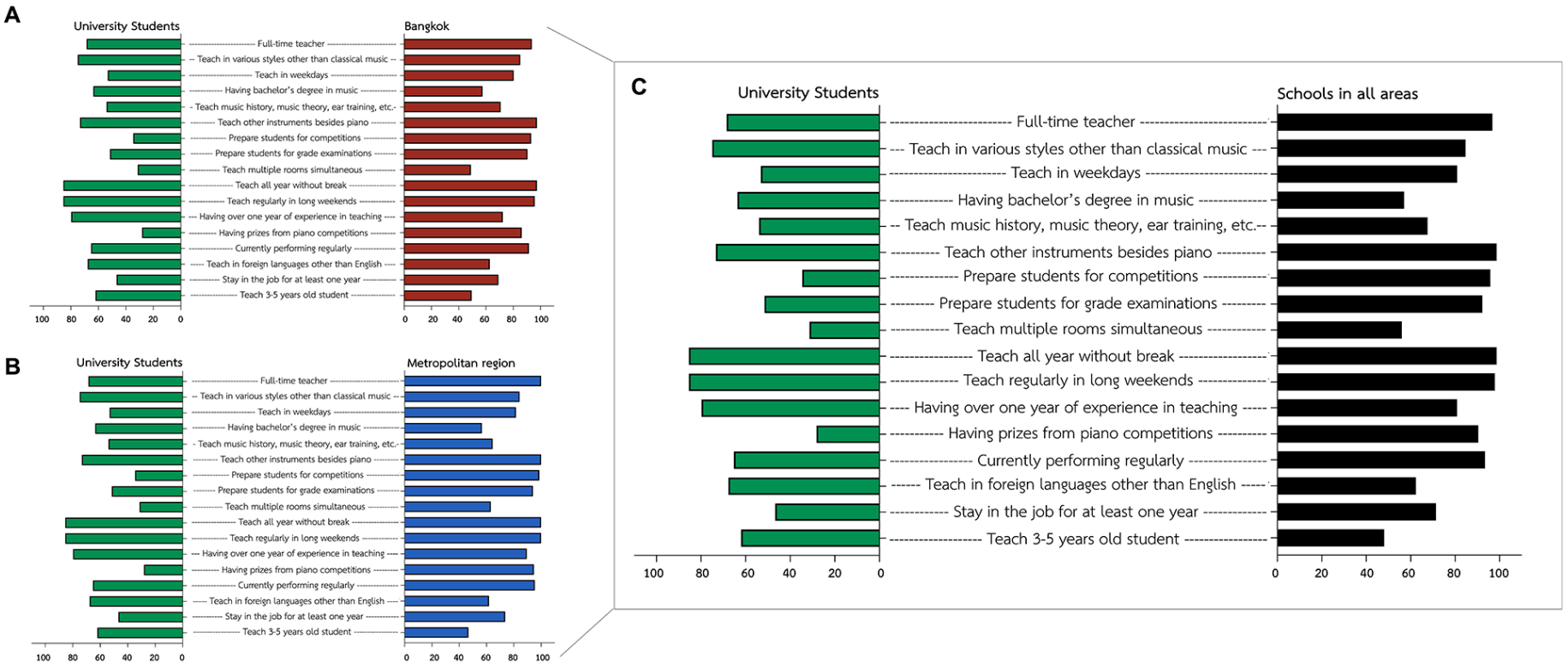


Figure 3 A Comparison of the demands of piano teachers and schools

A) Bangkok B) Metropolitan C) Bangkok and metropolitan areas combined

(*** $P < 0.001$, unpaired t-test)

Source: by author

อภิปราย (Discussion)

ปัจจุบันครูสอนเปียโนยังเป็นที่ต้องการของสถาบันการสอนเปียโน ขณะเดียวกันการหางานที่ตรงกับความต้องการของนักศึกษาอาจยังมีความไม่ลงตัวอยู่บ้าง ดังนั้นการรู้แหล่งงานที่มีลักษณะการทำงานที่เหมาะกับตนเองจึงเป็นสิ่งที่สำคัญ การศึกษานี้ได้แสดงให้เห็นถึงความเหมือนและต่างของความต้องการของสถาบันและนักศึกษาที่กำลังจะออกสู่ตลาดงาน พบว่าทั้งสองฝ่ายมีความต้องการในบางประเด็นที่ขัดแย้งกัน ดังนี้ 1) สถาบันต้องการครูที่สอนได้มากกว่าทักษะการเล่นเปียโน เช่น ประวัติศาสตร์ดนตรี โสตทักษะ วรรณกรรม เป็นต้น ซึ่งนักศึกษาส่วนใหญ่ไม่มีความเชี่ยวชาญในการสอนวิชาเหล่านี้ 2) สถาบันต้องการครูที่สามารถสอนได้ในหลากหลายภาษา แต่นักศึกษาส่วนใหญ่ยังขาดทักษะทางด้านภาษาที่มากกว่าภาษาไทยและอังกฤษ 3) สถาบันต้องการครูที่สอนได้ต่อเนื่อง ในขณะที่นักศึกษามีความต้องการลางานในวันหยุดยาว ดังนั้นการสำรวจนี้ชี้ให้เห็นว่านักศึกษาควรพัฒนาตนเองให้สามารถสอนได้รอบด้านนอกเหนือจากการสอนทักษะเปียโนเพียงอย่างเดียว เพื่อให้รองรับความต้องการของตลาดงาน รวมถึงมหาวิทยาลัยด้านดนตรีควรให้ความสำคัญกับองค์ความรู้ในหลาย ๆ ด้านที่จะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาอาชีพของนักศึกษา

นอกจากนี้การสำรวจพบข้อมูลการขาดแคลนครูในเขตกรุงเทพมหานคร โดยเฉพาะกรุงเทพฯ ชั้นใน เทียบกับเขตปริมณฑล ซึ่งอาจมีสาเหตุจากหลายปัจจัย เช่น 1) ค่าตอบแทนที่ไม่สัมพันธ์กับคุณวุฒิของครู กล่าวคือ มีบางสถาบันที่ไม่กำหนดวุฒิการศึกษาด้านดนตรีขั้นต่ำ แต่ให้ค่าตอบแทนในอัตราเดียวกันสำหรับครูทุกคน ส่งผลให้ครูที่จบการศึกษาด้านดนตรีระดับปริญญาตรีได้ค่าตอบแทนเท่ากันกับครูที่ไม่มีวุฒิการศึกษาด้านดนตรีเลย จึงเป็นเหตุให้นักศึกษาสาขาเปียโนไม่มีความสนใจสมัครงานในสถาบันดังกล่าวและส่งผลให้เกิดการขาดแคลนครู ดังนั้นสถาบันควรตระหนักถึงการกำหนดอัตราค่าตอบแทนที่สอดคล้องกับระดับการศึกษาของครูเพื่อดึงดูดครูที่มีคุณวุฒิด้านดนตรีเข้าทำงานในสถาบันของตน 2) ค่าตอบแทนที่ไม่สัมพันธ์กับค่าครองชีพ สถาบันในเขตกรุงเทพมหานครมีการคิดค่าเรียนไม่แตกต่างจากสถาบันในเขตปริมณฑล ซึ่งเป็นผลให้ครูได้รับค่าตอบแทนไม่แตกต่างกันไปด้วย แต่ทว่าการทำงานในเขตกรุงเทพมหานครมีอัตราค่าครองชีพและใช้เวลาในการเดินทางสูงกว่าเขตปริมณฑล จึงส่งผลให้ครูจำนวนมากมีความสนใจทำงานในเขตปริมณฑลมากกว่า ดังนั้น สถาบันในเขตกรุงเทพมหานครควรตระหนักถึงสวัสดิการและค่าตอบแทนที่สัมพันธ์กับค่าครองชีพมากขึ้น

ด้วยเหตุข้างต้นทั้งความสามารถที่จำกัดและอัตราค่าตอบแทนที่ไม่ดึงดูดเท่าที่ควร ประกอบกับความมั่นคงและความก้าวหน้าในอาชีพที่ไม่มีความชัดเจน เป็นผลให้นักศึกษาที่เข้าร่วมวิจัยจำนวน 31 คน (n) จากจำนวนประชากรทั้งหมด 44 คน (N) ที่กำลังจะจบการศึกษา มีเพียง 40% ที่วางแผนจะประกอบอาชีพการสอนเปียโนเป็นอาชีพหลัก ขณะที่ส่วนใหญ่ 60% ต้องการประกอบอาชีพอื่นเป็นอาชีพหลัก เช่น การเป็นศิลปิน การประกอบธุรกิจส่วนตัวหรือสืบทอดกิจการครอบครัว โดยมองว่าอาชีพการสอนเปียโนเป็นทางเลือกในการหารายได้เสริม

จากการสัมภาษณ์ผู้เข้าร่วมวิจัย พบว่ายังมีความเข้าใจที่ไม่ตรงกันในประเด็นอื่น ๆ เช่น 1) การที่ครูผู้สอนมีผลงานการแสดงเป็นประจำ แต่สถาบันคาดว่าครูกลุ่มนี้จะไม่สามารถสอนได้อย่างต่อเนื่องและจะลางานบ่อยเกินไป อีกทั้งยังมีแนวโน้มที่จะไม่ใส่ใจในการสอนเท่าที่ควรเพราะครูกลุ่มนี้อาจทุ่มเทเวลาให้การซ้อมและการแสดงของตนเองมากกว่าการสอน 2) การที่ครูมีประสบการณ์การสอนมายาวนาน อาจทำให้สถาบันกังวลว่าจะไม่สามารถสอนในสถาบันของตนได้เป็นเวลานาน เพราะครูที่มีประสบการณ์สูงอาจคาดหวังรายได้และความก้าวหน้าที่สูงเกินขีดความสามารถของสถาบัน 3) การที่ครูมีวุฒิการศึกษาสูง ไม่สามารถใช้เป็นหลักประกันได้ว่าจะเป็นครูที่ดี บางสถาบันจึงเน้นคัดเลือกบุคคลที่จะสามารถพัฒนาศักยภาพการสอนที่ต่อยอดได้ 4) ความสามารถในการสอนด้วยภาษาจีนอาจไม่เป็นที่ต้องการของสถาบันดนตรีบางแห่ง เนื่องจากผู้ปกครองที่มีเชื้อสายจีนบางส่วนนิยมให้บุตรหลานของตนใช้ภาษาอังกฤษในการสื่อสาร 5) ครูผู้สอนคาดหวังว่าสถาบันจะมีการบริหารจัดการทาง

ธุรการที่เป็นระบบและเป็นตัวกลางในการประสานงานระหว่างครู นักเรียน ผู้ปกครอง และสถาบัน 6) นักศึกษาบางส่วนเห็นว่าการสอนในสถาบันที่จดทะเบียนกับกระทรวงศึกษาธิการจะมีผลดีต่อการสมัครงานในอนาคต และมีประโยชน์ในการสร้างความน่าเชื่อถือทางการเงินของตนเมื่อต้องการขอกู้สินเชื่อในอนาคต แต่มีความกังวลว่าการสอนจะไม่มีความเป็นอิสระด้านเนื้อหาเนื่องจากต้องสอนตามหลักสูตรที่แจ้งไว้กับกระทรวงศึกษาธิการ และการสอนในสถาบันขนาดใหญ่อาจมีความไม่คล่องตัวในการดำเนินงาน ซึ่งต่างจากการสอนในสถาบันที่เปิดเป็นการส่วนตัวที่เน้นด้านคุณภาพการเรียนการสอนได้มากกว่าและอาจมีการทำงานด้านเอกสารที่น้อยกว่า จากความไม่ลงตัวในประเด็นข้างต้น ครูสอนเปียโนควรเพิ่มความตระหนักในมิติอื่นนอกเหนือจากการเล่นเปียโน เนื่องจากการสอนเปียโนถือเป็นสายอาชีพด้านการศึกษาที่ต้องใช้ทักษะด้านจิตวิทยาและการถ่ายทอด อีกทั้งการวางตัวให้เหมาะสมกับบริบทการทำงานโดยกำหนดความคาดหวังให้แก่นักเรียนแต่ละคนตามศักยภาพและเป้าหมายของนักเรียน นอกจากนี้ยังมีคุณสมบัติด้านการบริหารตนเองอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ นวพรรณ อังอินสมบัติ และ ประเสริฐ อินทร์รักษ์[6] ในหัวข้อการบริหารโรงเรียนดนตรี กรณีศึกษา ซุปเปอร์สตาร์ อคาร์เดมี่ ซึ่งได้กล่าวถึงคุณสมบัติด้านการบันทึกการสอน บุคลิกภาพ ความตรงต่อเวลา และคุณสมบัติอื่น ๆ ไว้ด้วย ซึ่งการสอนจะใช้ทักษะต่างจากการพัฒนาฝีมือเพื่อการแสดงบนเวที ในขณะเดียวกันสถาบันดนตรีควรให้ความสำคัญเรื่องความมั่นคงในการทำงาน และผลตอบแทนที่ดึงดูดให้ครูสอนเปียโนที่มีประสบการณ์และศักยภาพสูงให้เข้ามาร่วมงานในสถาบันของตน โดยอาจกำหนดอัตราค่าเรียนพิเศษเมื่อเรียนกับครูที่มีประสบการณ์สูงเพื่อให้มีความสัมพันธ์กับค่าตอบแทนที่อาจจะแบ่งให้ครูได้มากขึ้น รวมถึงการให้ความสำคัญด้านการสร้างประวัติการทำงานให้แก่ครู โดยมีอาจมีการรับรองประสบการณ์หรือตำแหน่งงานเพื่อให้ครูสอนเปียโนได้รับความมั่นใจในความมั่นคงและความก้าวหน้าในงานที่ทำอยู่

แนวทางการพัฒนาการศึกษาในมหาวิทยาลัยในอนาคต มหาวิทยาลัยควรใช้เสียงสะท้อนจากตลาดงานเพื่อออกแบบหลักสูตรผลิตบัณฑิตสาขาเปียโนที่มีความสามารถรอบด้าน เช่น การสอนด้านจิตวิทยา บุคลิกภาพ และการฝึกงานกับสถาบันเอกชน เป็นต้น ถึงแม้ว่านักศึกษาสาขาวิชาเปียโนปฏิบัติจะสมัครเข้าเรียนเพื่อจุดประสงค์การเป็นนักเปียโนมืออาชีพ มิใช่การสอน แต่ในสภาพการทำงานจริงนั้น ปฏิเสธไม่ได้ว่านักศึกษาจะมีสัดส่วนของการทำงานด้านการสอนไม่ว่าทางตรงหรือทางอ้อม อันเนื่องมาจากความต้องการเรียนเปียโนของผู้ปกครอง และโอกาสในการรับค่าตอบแทนที่จะส่งเสริมให้นักศึกษามีรายได้ที่มั่นคงมากขึ้น สอดคล้องกับการศึกษาของ เคลน บุณยานันต์[7] ในหัวข้อแนวทางการพัฒนาหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิตสาขาวิชาดนตรีศึกษาของมหาวิทยาลัยราชภัฏ ที่กล่าวถึงการพัฒนาหลักสูตรการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นการสร้างบัณฑิตที่มีความรู้รอบด้าน ทั้งเชิงปฏิบัติและทฤษฎี รวมถึงทัศนคติและความคิดสร้างสรรค์

สรุป (Conclusion)

จากผลการวิจัยพบว่าสถาบันในเขตพื้นที่ต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล มีความต้องการไม่ต่างกันมากนัก โดยสถาบันในเขตใจกลางเมืองบางแห่งมีการใช้แกรนด์เปียโนและให้ค่าสอนที่สูงกว่าเขตปริมณฑล ในขณะที่นักศึกษาจำนวนหนึ่งมองว่าการเข้าไปสอนในพื้นที่ใจกลางเมืองมีค่าใช้จ่ายในการเดินทางและค่าครองชีพที่สูงกว่า จึงมีความต้องการที่จะสอนในพื้นที่ใกล้บ้านที่มีความสะดวกและประหยัดค่าใช้จ่ายมากกว่า ด้านการคัดเลือกครู พบว่าสถาบันในเขตใจกลางเมือง

---

[6] Nawapan Aung-Insombut and Prasert Intarak, “Music School Management a Case Study of Superstar Academy,” *Journal of Educational Administration, Silpakorn University* 9, no. 1 (July-September 2018): 87-100. (in Thai)

[7] Klen Boonyanant, “Curriculum Development Guidelines of Bachelor of Education in Music Education Program for Rajabhat Universities” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2019), 159. (in Thai)

จะมีการกำหนดคุณวุฒิของครูที่ชัดเจน ในขณะที่สถาบันในเขตชานเมืองจะเน้นการรับครูด้วยคุณสมบัติทางบุคลิกภาพ ทัศนคติ และความสามารถในการพัฒนาตัวเองเป็นหลัก หากมองภาพรวมของการศึกษาในมหาวิทยาลัยที่เป็นผู้ผลิตบัณฑิตออกสู่ตลาดงาน พบว่าการสอนด้านจิตวิทยา บุคลิกภาพ การสื่อสารที่ดูน่าเชื่อถือ เป็นปัจจัยที่ควรเสริมเข้าในหลักสูตรการเรียนให้มากขึ้น ในขณะเดียวกัน นักศึกษาควรศึกษาและหาประสบการณ์ด้านการสอนควบคู่กับการฝึกซ้อมเปียโนเนื่องจากการมีฝีมือการเล่นเปียโนที่ยอดเยี่ยม ไม่ได้หมายความว่าจะเป็นครูที่ดีไปด้วยโดยอัตโนมัติ นอกจากนี้สถาบันควรพิจารณาให้ค่าตอบแทนที่แปรผันตรงกับคุณวุฒิและประสบการณ์ของครู เพื่อยกระดับอาชีพครูสอนเปียโนให้มีความก้าวหน้า ยั่งยืน และเป็นแรงบันดาลใจให้นักศึกษาพัฒนาตัวเองให้มีความสามารถสูงกว่าที่เป็นอยู่

Bibliography

Associated Board of the Royal Schools of Music. “Piano Practical Grades Qualification Specification 2023 & 2024.” Accessed May 1, 2024. https://www.abrsm.org/sites/default/files/2024-06/Piano%202023%20%26%202024%20Prac%20syllabus%2020230807.pdf.

Aung-Insombut, Nawapan, and Prasert Intarak. “Music School Management a Case Study of Superstar Academy.” *Journal of Educational Administration, Silpakorn University* 9, no. 1 (July-September 2018): 87-100. (in Thai)

Bangkok Information Center. “Bangkok Info.” Accessed July 1, 2024. https://apps.bangkok.go.th/info/m.info/nowbma/. (in Thai)

Boonyanant, Klen. “Curriculum Development Guidelines of Bachelor of Education in Music Education Program for Rajabhat Universities.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2019. (in Thai)

Jutras, Peter J. “The Benefits of Adult Piano Study as Self-Reported by Selected Adult Piano Students.” *Journal of Research in Music Education* 54, no. 2 (Summer 2006): 97-110.

Ministry of Education. “Private School Act B.E. 2550.” Accessed April 4, 2024. https://www.moe.go.th/พระราชบัญญัติโรงเรียน/. (in Thai)

National Statistical Office Thailand. “Population Report 2010.” Accessed June 15, 2024. https://www.nso.go.th/nsoweb/storage/title_presentation/2023/20230515143642_41331.pdf. (in Thai)

Office of The Committee for Research Ethics (Social Sciences). “Standard Operating Procedures for the Committee for Research Ethics (Social Sciences), 2024 (Version 3).” Accessed May 20, 2024. http://www.mussirb.com/upload/2024/SOP_MUSSIRB_3_2567_1718079981.pdf. (in Thai)

Royal Thai Survey Department. *Bangkok*. Bangkok: Royal Thai Survey Department, 2005. (in Thai)

Trinity College London. “Piano Syllabus; Piano Accompanying, Face-to-face Assessment, Qualification Specifications for Graded Exams from September 2023.” Accessed June 1, 2024. https://www.trinitycollege.com/resource/?id=9079.

Yamane, Taro. *Statistics: An Introductory Analysis*. 2nd ed. New York: Harper & Row, 1964.

บทวิเคราะห์เชิงลึกบทประพันธ์ *Feux d'artifice* ของเดอบุสซี ในประเด็นเสียงประสาน ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ และการพัฒนาโมทีฟ

A CRITICAL ANALYSIS OF DEBUSSY'S *FEUX D'ARTIFICE* IN THE ASPECTS OF HARMONY, INTERVALLIC RELATIONSHIPS, AND MOTIVIC DEVELOPMENT

อรรถกร ศุขแจ้ง*
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย
Attakorn Sookjaeng*
College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 01/10/2024, Revised 08/11/2024, Accepted 20/12/2024

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : ในบรรดาผลงานสำหรับเปียโนของเดอบุสซี บทประพันธ์ชุด *Préludes* ยังคงเป็นหนึ่งในผลงานชิ้นสำคัญที่สุดในดุริยวรรณกรรมเปียโน ซึ่งบทประพันธ์ชุดนี้มีทั้งหมด 2 เล่ม แต่ละเล่มประกอบด้วย 12 บทเพลง โดยเล่มแรกตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1910 ส่วนเล่มที่สองตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1913 ถึงแม้ว่าทั้งสองเล่มไม่ได้ตีพิมพ์ในปีเดียวกัน แต่ควรจัดว่าเป็นผลงานชุดใหญ่ชิ้นเดียวกัน เพราะทั้งชุดบทประพันธ์นี้นำเสนอการผสมผสานของวัตถุดิบที่ไม่ตามขนบ เช่น บันไดเสียงเพนทาโทนิก โมด การขนาน และบันไดเสียงโฮลโทน อย่างไรก็ตาม ในเล่มที่สองนั้นแสดงระดับของเทคนิคการบรรเลงเปียโนและการตีความที่มากกว่า เป็นที่น่าสังเกตว่าชื่อเพลงของแต่ละบทนั้นมีความแตกต่างจากผลงานชิ้นอื่น ๆ ของเดอบุสซีตรงที่ชื่อเหล่านั้นปรากฏอยู่ในตอนจบและถูกวางไว้ในเครื่องหมายวงเล็บ ทุก ๆ ชื่อของบทเพลงมีความสำคัญมาก เพราะชื่อเหล่านั้นบอกเป็นนัยถึงบุคลิกลักษณะและภาพลักษณ์โดยรวมของแต่ละบท นอกจากนี้การวางชื่อบทเพลงไว้ตอนท้ายยังเป็นการให้อิสระแก่ผู้เล่นในการตีความบทเพลง โดยไม่มีอิทธิพลจากการบอกเป็นนัยของผู้ประพันธ์มาเกี่ยวข้องในเบื้องต้นอีกด้วย บทความนี้มุ่งเน้นที่การศึกษาและวิเคราะห์บทเพลง *Feux d'artifice* (ดอกไม้ไฟ) อันเป็นบทสุดท้ายของเล่มที่สอง ถึงแม้บทเพลงมีความสำคัญ แต่ในแวดวงวิชาการยังขาดบทวิเคราะห์เชิงลึกของบทประพันธ์ เนื่องจากบทความที่มีอยู่นั้นแทบไม่ได้สำรวจลงลึกในประเด็นของเสียงประสาน ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ และการพัฒนาโมทีฟในแต่ละตอนของบทประพันธ์ อีกทั้งบทความที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าทบทวนนั้นก็ได้รับการตีพิมพ์ค่อนข้างนานแล้ว ด้วยเหตุนี้บทวิเคราะห์เชิงทฤษฎีในองค์รวมจึงมีความจำเป็นเพื่อเพิ่มพูนความรู้ความเข้าใจในแนวทางการประพันธ์เพลงของเดอบุสซี

วิธีการศึกษา : การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพโดยเป็นการวิเคราะห์เชิงเอกสาร มุ่งเน้นที่เทคนิคการประพันธ์ของเดอบุสซีที่ใช้ในบทเพลง เพื่อทำความเข้าใจในวิธีจัดการกับองค์ประกอบดนตรีที่สำคัญทั้งบทประพันธ์ และด้วยการสำรวจบทประพันธ์อย่างละเอียดนี้ บทวิเคราะห์จะแสดงให้เห็นถึงความประณีตของเดอบุสซีและวิธีการถ่ายทอดแนวความคิดผ่านดนตรี

ผลการศึกษา : *Feux d'artifice* เป็นตัวอย่างบทประพันธ์ที่แสดงถึงเทคนิคการประพันธ์เพลงที่พิถีพิถันของเดอบุสซีในหลายแง่มุม ดังที่ชื่อเพลงได้บอกเป็นนัย บทประพันธ์นี้มุ่งหมายให้ระลึกถึงสีสันสดใสฉูดฉาดของดอกไม้ไฟในท้องฟ้า

* Corresponding author, email: attakorn.soo@mahidol.ac.th

ยามค่ำคืนผ่านเทคนิคการบรรเลงเปียโนอันแพรวพราว ความหลากหลายของเสียงประสาน และการดัดแปลงโมทีฟเดอบุสซีจัดการกับโมทีฟหลักได้อย่างคุ้มค่า โดยโมทีฟเริ่มต้นด้วยโน้ตเพียงสองตัว จากนั้นจึงถูกดัดแปลงทั่วทั้งบทประพันธ์ และการกลับมาของโมทีฟในแต่ละครั้งถูกนำเสนอโดยที่โมทีฟนั้นโดดเด่นออกมาจากเนื้อดนตรีและยังคงทำให้ระลึกถึงโมทีฟที่เป็นต้นแบบอยู่เสมอ ความสัมพันธ์ของขั้นคู่มีความสำคัญในบทประพันธ์ *Feux d'artifice* ซึ่งปรากฏทั้งในทำนองและแนวบรรเลงประกอบ โมทีฟแรกเริ่มปรากฏด้วยโน้ต C ในห้องที่ 27 ถูกทดเสียงขึ้นครึ่งเสียงอย่างรวดเร็วในห้องที่ 30 จากนั้นจึงกลับลงมาโน้ต C ในห้องถัดไป ความสัมพันธ์ของขั้นคู่เช่นนี้สามารถระบุด้วยความเป็นคู่พ้องเสียงเป็นขั้นคู่สองไมเนอร์ (m2) ความสัมพันธ์เช่นนี้ปรากฏเด่นชัดขึ้นในห้องที่ 65 ที่เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเปลี่ยนจากบันไดเสียง F เมเจอร์เป็นบันไดเสียง F♯ เมเจอร์ นอกจากนี้ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ยังปรากฏในเสียงประสานผ่านก่อนเปลี่ยนคอร์ดอย่างรวดเร็ว เช่น การดำเนินคอร์ด C♯9-D9 ในห้องที่ 30 ยิ่งไปกว่านั้นขั้นคู่ทรัยโทนก็จัดเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากเพราะเป็นส่วนหนึ่งของบันไดเสียงโฮลโทนและมีบทบาทสำคัญในเสียงประสานด้วย ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ทรัยโทนนี้ปรากฏในหลาย ๆ ที่ และความสัมพันธ์นั้นนำไปสู่จุดสูงสุดด้วยการดำเนินคอร์ด C major - F♯ major - E major - B♭ major และ E♭ minor - A major - G major - C♯ major ในห้องที่ 61 และ 63 การใช้เสียงประสานในบทประพันธ์ *Feux d'artifice* มีความโดดเด่นเป็นพิเศษ เดอบุสซีจัดการกับบันไดเสียงและคอร์ดที่แตกต่างกันอย่างมีชั้นเชิง โดยมีการเปลี่ยนหรือผสมองค์ประกอบเหล่านั้นเพื่อสร้างความรู้สึกไม่มั่นคงเพื่อสะท้อนความกำกวมในระบบอิงกุญแจเสียงของบทประพันธ์ ซึ่งปรากฏนับตั้งแต่จุดเริ่มต้นโดยการใช้บันไดเสียงโฮลโทนทั้งสองรูปแบบ (WT0 และ WT1) อันเป็นอารัมภบทสู่ความรู้สึกถึงความไม่มั่นคงของศูนย์กลางเสียง เทคนิคเช่นนี้มีความเด่นชัดมากกว่าเดิมในภายหลัง โดยเฉพาะในห้องที่ 67 ซึ่งทั้งสองมือเล่นคอร์ดต่างกัน และในตอนจบในห้องที่ 90-98 ที่แนวทำนองในบันไดเสียง C เมเจอร์ถูกวางไว้เหนือแนวเบสบนโน้ต D♭ ส่วนการทดเสียงอย่างรวดเร็วนั้นไปถึงขีดสุดเป็นการประสานเสียงแบบขนานในการดำเนินคอร์ด Eb7♭9 - E7♭9 - F7♭9 - F♯7♭9 ในช่วงสูงสุดของบทประพันธ์ในห้องที่ 85-86 เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงในตลอดทั้งบทประพันธ์นั้นแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างกุญแจเสียงที่ห่างไกล (distantly related key) เป็นส่วนใหญ่ ถึงแม้ว่าเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงบอกเป็นนัยถึงบันไดเสียงในแต่ละตอน แต่เสียงประสานกลับเต็มไปด้วยการไม่คลี่คลายเสียงไม่กลมกลืน (unresolved dissonance) โดยเฉพาะอย่างยิ่งคอร์ดทบเก้าโดมินันท์ที่ไม่คลี่คลายไปโทนิก เมื่อมองในมุมกว้างแล้ว *Feux d'artifice* แสดงให้เห็นถึงความไม่มั่นคงของระบบอิงกุญแจเสียงในภาพรวมอันเป็นผลจากเทคนิคหลายประการ เช่น การผสมบันไดเสียงที่ต่างกัน การซ้อนทับของคอร์ด การเปลี่ยนเสียงประสานอย่างฉับพลัน การใช้กุญแจเสียงที่ห่างไกล และการไม่คลี่คลายของเสียงไม่กลมกลืน แต่แล้วในที่สุดบทประพันธ์เปิดเผยให้เห็นถึงความมั่นคงของศูนย์กลางเสียงได้อย่างแยบยลด้วยการคลี่คลายไปยังโน้ต D♭ ในตอนจบ

บทสรุป : เมื่อมองในภาพรวมที่สุดแล้ว *Feux d'artifice* ดำเนินไปอย่างราบรื่นไร้รอยต่อเกือบทั้งบทประพันธ์ โดยใช้วัตถุดิบจากตอนจบของตอนเป็นสะพานเชื่อมไปยังตอนถัดไป บทประพันธ์กระตุ้นความสนใจแก่ผู้ฟังนับตั้งแต่เริ่มต้นด้วยการนำเสนอวัตถุดิบและสร้างความตึงเครียดอย่างค่อยเป็นค่อยไป จนในที่สุดความตึงเครียดนั้นสลายตัวในตอนท้าย และเหนือสิ่งอื่นใดคือเทคนิคเสียงประสานที่ใช้ในบทประพันธ์นั้นมีส่วนสำคัญอย่างมากในการทำให้ระลึกถึงสีสันสดใสฉูดฉาดของดอกไม้ไฟ ณ Champ de Mars ในช่วงการเฉลิมฉลองวันชาติของประเทศฝรั่งเศส

คำสำคัญ : เดอบุสซี / เปียโน / เฟอดาร์ติฟิซ / เสียงประสาน / บทวิเคราะห์

Abstract

Background and Objectives: Among works for piano by Debussy, *Préludes* remains one of the most significant compositions in the piano literature. *Préludes* consists of two books, each containing twelve pieces. The first book was published in 1910, and the second in 1913. Although the two volumes were published in different years, they should be regarded as a unified work, as the collection reflects the assimilation of non-traditional materials, such as pentatonic scales, modality, parallelism, and whole-tone scales. However, the second volume demonstrates greater advancement in terms of piano performance techniques and interpretation. Notably, the titles of the pieces in *Préludes* differ from those in other works by Debussy, where he typically placed the title at the end of each piece in brackets. The titles themselves are significant, as they provide subtle hints to the characteristics and images of each prelude. Additionally, placing the title at the end of each piece allows performers more freedom in interpretation, as they are not influenced by the composer's suggestions beforehand. This article aims to study and analyze the last piece of the second book, *Feux d'artifice* (literally meaning "fireworks"). Despite its importance, there are hardly any detailed scholarly analyses of the piece, and those that exist rarely explore it in terms of harmony, intervallic relationships, and motivic development in each section of the piece. Moreover, research on this topic that the author has reviewed is not recent. For these reasons, a comprehensive theoretical analysis is needed to enhance our understanding of Debussy's compositional style.

Methods: The research design of this qualitative research is documentary analysis, focusing on Debussy's compositional techniques employs in the piece in order to understand how important musical elements are treated throughout the entire piece. By carefully exploring the work, the analysis will clearly reveal Debussy's craftsmanship and his approach to conveying ideas through music.

Results: The study shows that *Feux d'artifice* exemplifies Debussy's meticulous compositional skill in multiple aspects. As the title suggests, the piece aims to evoke the vivid colors of fireworks in the night sky through innovative piano techniques, lush harmonies, and motivic transformations. Debussy treats the primary motif economically, beginning with a two-note motif that is transformed throughout the piece. Each time it reappears, the motif is presented in a way that makes it stand out from the texture, yet still recalls its original form. The relationship of intervals is significant in *Feux d'artifice*, appearing in both the melody and accompaniment. The initial motif, starting on the note C in measure 27, is quickly transposed a half-step higher to C♯ in measure 30, and then returns to C in the following measure. This intervallic relationship can be described enharmonically as a minor second (m2). The same relationship is also prominent in measure 65, where the key signature changes from F major to F♯ major. Additionally, this intervallic relationship appears in harmony through swift chord changes, such as the C♯9-D9 progression in measure 30. Furthermore, a tritone is also a crucial element in the

piece, as it is a part of the whole-tone scale, which plays an important role in the aspect of harmony. The tritone relationship is evident in several places, reaching its peak in the chord progression C major - F♯ major - E major - B♭ major and E♭ minor - A major - G major - C♯ major in measures 61 and 63. The use of harmony in *Feux d'artifice* is distinctive. Debussy skillfully manipulates with different scales and chords, frequently changing or combine them to create an unstable feeling that reflects the piece's ambiguous tonality. From the outset, two whole-tone collections (WT0 and WT1) are used to introduce a sense of tonal instability. This technique becomes more pronounced later, particularly in measure 67, where both hands play different chords, and in the ending in measures 90-98, where the melody in C major is placed over a bass note on D♭. The use of quickly transposed reaches its zenith as parallel harmony in the chord progression E♭7♭9 - E7♭9 - F7♭9 - F♯7♭9 during the climax in measures 85-86. Throughout the piece, the key signatures mostly indicate the relationship between distantly related keys. Although they suggest the key to each section, the harmony is permeated with unresolved dissonance, particularly in dominant ninth chords that never resolve to a tonic. Broadly speaking, *Feux d'artifice* exhibits an overall instability of tonality, achieved through techniques such as combining different scales, superimposing chords, rapidly shifting harmonies, using distantly related keys, and leaving dissonance unresolved. Ultimately, the piece subtly implies tonal stability, ending with a resolution on D♭.

Conclusions: From an overall perspective, *Feux d'artifice* flows almost seamlessly, using similar material at the ends of sections to bridge them into the following ones. The piece captivates the listener from the outset, gradually introducing musical materials and building tension until it dissolves in the coda. Above all, the harmonic techniques employed in the work contribute significantly to evoking the vibrant colors of fireworks on the Champ de Mars during France's National Day celebrations.

Keywords: Debussy / Piano / Feux d'artifice / Harmony / Analysis

บทนำ (Introduction)

โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) เป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงคนสำคัญคนหนึ่งที่มีบทบาทในปลายยุคศตวรรษที่ 19 ถึงต้นยุคศตวรรษที่ 20 แนวทางดนตรีนั้นมีลักษณะเด่นในการนำเสนอสีสัน อารมณ์ รวมไปถึงการใช้บันไดเสียงและโครงสร้างที่ไม่เป็นไปตามขนบแบบแผนอันเป็นการสะท้อนอิทธิพลของกระแสอิมเปรชัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในผลงานที่พัฒนาขั้นเชิงการประพันธ์มาอย่างเต็มที่แล้ว

ในเบื้องต้นนั้นเดอบุสซีได้เรียนเปียโนกับอ็องตัวเนตต์ โมตี เดอ เฟลอร์วีล (Antoinette Mauté de Fleurville) หรือที่รู้จักกันในนาม มาดาม โมตี (Madame Mauté) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของเฟรเดอริก โชแปง (Frédéric Chopin, ค.ศ. 1813-1883) และด้วยการสนับสนุนของมาดาม โมตี เดอบุสซีจึงได้ศึกษาต่อทั้งการปฏิบัติเปียโนและการประพันธ์เพลงที่สถาบันดนตรี Paris Conservatory ในปี ค.ศ. 1873 ผลงานของเดอบุสซีนั้นได้รับอิทธิพลมาจากนักประพันธ์เพลงในยุค

ก่อนหน้า หลังจากที่เดอบุสซีได้รับชมการแสดงดนตรีกาเมลัน (Gamelan) ของประเทศอินโดนีเซีย ในงาน Exposition Universelle de Paris ในปี ค.ศ. 1889 เดอบุสซีประทับใจดนตรีกาเมลันเป็นอย่างมาก ทำให้เดอบุสซีพัฒนาแนวทางการประพันธ์เพลงให้มีความเป็นเอกลักษณ์และฉีกออกจากบทประพันธ์ยุคโรแมนติก

ในบรรดาผลงานสำหรับเปียโนของเดอบุสซี บทประพันธ์ชุด *Préludes* เป็นหนึ่งในผลงานชิ้นสำคัญที่สุดในดุริยวรรณกรรมเปียโน เดอบุสซีตีพิมพ์บทประพันธ์ *Préludes* จำนวน 2 เล่ม โดยเล่มแรกตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1910 ส่วนเล่มที่สองตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1913 และในแต่ละเล่มนั้นประกอบด้วย 12 บทประพันธ์ ถึงแม้ว่าทั้งสองเล่มนี้จะไม่ได้ตีพิมพ์ออกมาพร้อมกัน แต่จัดว่าเป็นผลงานประพันธ์ชุดใหญ่ชิ้นเดียวกันที่มีสองเล่ม เพราะ *Préludes* เป็นชุดบทประพันธ์ที่โดดเด่นในเรื่องของเนื้อดนตรีและเทคนิคการบรรเลง รวมไปถึงการผสมผสานของวัตถุดิบที่ไม่ตามขนบ เช่น บันไดเสียงเพนทาโทนิก โมด การขนาน และบันไดเสียงโฮลโทน เป็นต้น อันเป็นลักษณะของผลงานในช่วงหลังที่แสดงถึงชั้นเชิงการประพันธ์อันยอดเยี่ยม เพียงแต่ในเล่มที่สองนั้นมีความท้าทายที่มากกว่าเล่มแรก ทั้งในส่วนของระดับความยากของเทคนิคการบรรเลงและการตีความ[1] และถึงแม้ไม่มีหลักฐานชั้นปฐมภูมิที่บ่งบอกว่าเดอบุสซีมีความตั้งใจให้บทประพันธ์ *Préludes* เป็นชุดเพลง[2] (cycle) แต่เมื่อพิจารณาถึงลำดับของบทเพลงและภาพรวมของบทประพันธ์จะเห็นได้ว่าการดำเนินดนตรีนั้นเป็นไปอย่างต่อเนื่องลื่นไหลตั้งแต่บทแรกไปจนถึงบทสุดท้าย ดังนั้น *Préludes* จึงเป็นชุดบทประพันธ์ขนาดใหญ่ที่ประกอบด้วยบทเพลงทั้งหมด 24 บท ความพิเศษอย่างหนึ่งของบทประพันธ์ชุดนี้คือชื่อเพลงของแต่ละบทนั้นไม่ปรากฏในตอนต้นเพลง แต่ชื่อเพลงเหล่านั้นปรากฏในตอนจบและอยู่ในเครื่องหมายวงเล็บ ซึ่งทุก ๆ ชื่อมีความสำคัญอย่างมาก เพราะเป็นการบอกเป็นนัยแก่ผู้เล่นเกี่ยวกับบุคลิกและภาพรวมของแต่ละบทประพันธ์ นอกจากนี้การระบุชื่อเพลงไว้ตอนท้ายนั้นยังเป็นการให้อิสระในการตีความบทเพลงแก่ผู้เล่นในเบื้องต้นอีกด้วย[3]

สำหรับบทประพันธ์ *Feux d'artifice* เป็นบทเพลงสุดท้ายในเล่มที่สอง พรรณนาถึงเทศกาลหรือธรรมเนียมการแสดงดอกไม้ไฟในวันชาติของประเทศฝรั่งเศส ณ Champ de Mars ซึ่งเป็นลานสาธารณะใกล้กับหอไอเฟล ตัวดนตรีนำเสนอสีสันของบทเพลงที่ฉูดฉาดของดอกไม้ไฟในยามค่ำคืนผ่านการใช้เทคนิคในการบรรเลงและเทคนิคการประพันธ์ที่ท้าทายและหลากหลาย เช่น การไล่โน้ตอย่างรวดเร็ว การไขว้มือ การนำเสนอช่วงย่อยที่คล้ายกับคาเดนซา (cadenza-like passage) การเปลี่ยนบุคลิกอย่างฉับพลัน และส่วนที่สำคัญที่สุดคือการใช้เสียงประสานที่สื่อถึงสีสันที่สดใสและมีชีวิตชีวาของดอกไม้ไฟ ซึ่งอีกนัยหนึ่งนั้น *Feux d'artifice* สื่อถึงเทคนิคการบรรเลงเปียโนขั้นสูงอันยอดเยี่ยมแพรวพราวเปรียบได้ดั่งดอกไม้ไฟ[4] ในแวดวงวิชาการนั้นมีบทความเกี่ยวกับบทประพันธ์นี้อยู่พอสมควร เพียงแต่ยังขาดบทความที่วิเคราะห์เชิงลึกในเรื่องการพัฒนาแนวความคิดหลัก ทั้งการพัฒนาโมทีฟ ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ และการใช้เสียงประสาน อีกทั้งบทความที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้านั้นก็ได้รับการตีพิมพ์ออกมาค่อนข้างนานแล้ว ด้วยเหตุนี้บทวิเคราะห์เชิงทฤษฎีในองค์รวมจึงมีความจำเป็นเพื่อเพิ่มพูนความรู้ความเข้าใจในแนวทางการประพันธ์เพลงของเดอบุสซี ดังนั้นผู้วิจัยจึงวิเคราะห์บทประพันธ์ *Feux d'artifice* ที่ลงลึกในประเด็นดังกล่าว และหวังว่าจะทำให้ผู้อ่านนั้นเข้าใจแนวทางการประพันธ์เพลงของเดอบุสซีมากยิ่งขึ้น

---

[1] Elie Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Dover Publications, 1966), 129.

[2] Paul Roberts, *Images: The Piano Music of Claude Debussy* (Portland: Amadeus Press, 1996), 239.

[3] Elie Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Dover Publications, 1966), 130.

[4] Paul Roberts, *Images: The Piano Music of Claude Debussy* (Portland: Amadeus Press, 1996), 186.

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการประพันธ์เพลงในแง่การใช้เสียงประสานและการพัฒนาโมทีฟ
2. เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ในวงวิชาการด้านดนตรี

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ (Expected Outcome)

1. องค์ความรู้ในเสียงประสานและการพัฒนาโมทีฟที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ดนตรีและเรียบเรียงเสียงประสาน
2. เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์บทประพันธ์
3. ผลงานวิชาการด้านดนตรี
4. นักวิชาการด้านดนตรีสามารถนำองค์ความรู้ไปประกอบการศึกษาค้นคว้าต่อไป
5. อาจารย์ผู้สอนในสถาบันการศึกษาด้านดนตรีสามารถนำไปใช้เป็นเอกสารประกอบการสอน

ขอบเขตของการวิจัย (Scope)

1. งานวิจัยนี้มุ่งเน้นที่การวิเคราะห์เสียงประสานและการพัฒนาโมทีฟ
2. การวิเคราะห์เน้นคอร์ดทบเก้าเป็นสำคัญ ส่วนโน้ตอื่นที่ถึงแม้สามารถนำมาวิเคราะห์ต่อยอดได้ไปจนถึงคอร์ดทบสิบสามนั้นจัดเป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เพิ่มสีสันเท่านั้น

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

1. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลและวิเคราะห์บทประพันธ์
2. วิเคราะห์เสียงประสาน ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ และการพัฒนาโมทีฟ
3. นำส่งบทความวิจัยเพื่อเผยแพร่ในวารสารวิชาการ

ผลการวิจัย (Results)

ลักษณะเด่นชัดของบทประพันธ์ *Feux d'artifice* คือ การใช้เสียงประสานจากบันไดเสียงโฮลโทน การเปลี่ยนระบบเสียงทั้งอย่างฉับพลันและแนบเนียน รวมถึงการประชันกันของเสียงประสานที่แตกต่างกัน เพื่อสื่อถึงสีสันฉูดฉาดของดอกไม้ไฟ ในส่วนของโครงสร้างของบทเพลงนั้นก็มีความน่าสนใจเช่นกัน เพราะว่าสามารถวิเคราะห์หรือตีความได้มากกว่าหนึ่งแบบ อย่างเช่นในดุษฎีนิพนธ์ของ Herbert David Seldin เสนอว่าโครงสร้างเป็นเพลงแบบ 3 ตอน[5] (three-part design หรือ ABA') ส่วนบทความของ Junzhog Zhang แบ่งโครงสร้างของเพลงย่อยออกมาเป็น A-transition-B-C-D-E-end[6] ขณะที่ในหนังสือของ David Lewin นั้น แบ่งโครงสร้างละเอียดยิ่งไปกว่านั้น ดังที่แสดงใน Table 1 นี้[7]

---

[5] Herbert David Seldin, "An Analytical Study of the Debussy Préludes for Piano" (EdD diss., Columbia University, 1965), 223.

[6] Junzhong Zhang, "Analysis of Debussy Piano Music 'Fireworks' Performance," in The 2nd International Conference on Civil, Materials, and Environmental Sciences, March 13-14, 2015, 511.

[7] David Lewin, *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays* (New York: Oxford University Press, 2007), 97.

Table 1 Sections of Debussy's *Feux d'artifice*

Source: David Lewin, *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays* (New York: Oxford University Press, 2007).

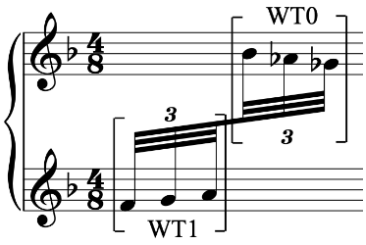
Sections	Measures
Introduction	1-24
Theme, variations	25-46
Episode 1	47-56
Episode 2	57-64
First reprise	65-70
Episode 3	71-78
Second reprise	79-86
Climatic bomb, aftermath	87-89
Coda	90-98

ผู้วิจัยมีความเห็นสอดคล้องกับ David Lewin ซึ่งบุคลิกในแต่ละช่วงเป็นตัวกำหนดตอนของบทประพันธ์ ทำให้โครงสร้างของบทประพันธ์นั้นแบ่งย่อยได้หลายตอน นอกจากนี้ลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่งคือการนำเสนอตัวดนตรีที่เป็นไปอย่างต่อเนื่องและลื่นไหลตั้งแต่ต้นไปจนจบด้วยการแปลงทำนองหลัก (thematic หรือ motivic transformation) ซึ่งเป็นเทคนิคในการสร้างความเป็นเอกภาพของบทเพลงโดยการแปรเปลี่ยนทำนองหลักด้วยวิธีการต่าง ๆ โดยทำนองที่ถูกดัดแปลงนั้นยังคงลักษณะบางอย่างที่คล้ายคลึงกับทำนองหลักที่เป็นต้นแบบ และบทวิเคราะห์ถัดจากนี้จะมุ่งเน้นที่การพัฒนาโมทีฟและการใช้เสียงประสานโดยที่เนื้อหาในแต่ละย่อหน้าจะแบ่งตามบุคลิกในแต่ละช่วงของบทเพลง

ห้องที่ 1-19

บทเพลงเริ่มต้นด้วยการบรรเลงของกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ 2 กลุ่ม F-G-A และ B♭-A♭-G♭ ซึ่งยากที่จะสรุปได้ว่าเป็นโน้ตที่มาจากบันไดเสียงใดหากมองโน้ตทั้งหมดนี้ในคราวเดียวกัน แต่ถ้ามองแยกกลุ่มกันจะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ของแต่ละโน้ตนั้นเป็นการเคลื่อนที่แบบเต็มขั้น ซึ่งบอกเป็นนัยว่าโน้ต 3 พยางค์เหล่านี้ เป็นส่วนหนึ่งของบันไดเสียงโฮลโทน โดยที่กลุ่มโน้ตของมือขวามาจากบันไดเสียง C-D-E-F♯-G♯-B♭ ซึ่งสามารถวิเคราะห์เป็นบันไดเสียงโฮลโทนรูปแบบ WT0 ซึ่งเนื่องจากมีโน้ต C เป็นสมาชิกของบันไดเสียง[8] ในขณะที่กลุ่มโน้ตของมือซ้ายมาจากบันไดเสียง C♯-D♯-F-G-A-B ซึ่งสามารถวิเคราะห์เป็นบันไดเสียงโฮลโทนรูปแบบ WT1 เพราะโน้ต C♯ เป็นสมาชิกของบันไดเสียง ดัง Example 1 การบรรเลงกลุ่มโน้ต 3 พยางค์เหล่านี้ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 16 ซึ่งการใช้ระบบบันไดเสียงโฮลโทนพร้อมกันทั้งรูปแบบ WT0 และ WT1 ทำให้เสียงที่ออกมานั้นมีความกำกวมและขมุกขมัว สามารถตีความได้ว่าตอนต้นของบทเพลงสื่อถึงความสลัวในยามค่ำคืน

[8] Miguel A. Roig-Francolí, *Understanding Post-Tonal Music* (New York: McGraw-Hill, 2008), 52.



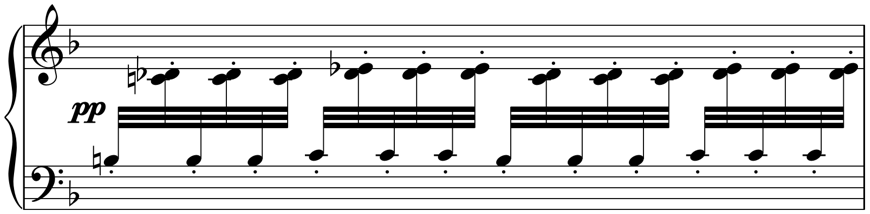
Example 1 *Feux d'artifice*, m. 1, alternation between two pitch collections

Source: by author

สำหรับโน้ต D และ A♭ ที่เข้ามาในห้องที่ 3 ในแนวบนสุดนั้นก็เป็นส่วนหนึ่งของบันไดเสียงโฮลโทนรูปแบบ WT0 อีกทั้งขั้นคู่ของโน้ตทั้งสองตัวนี้ก็เป็นขั้นคู่ทรัยโทนซึ่งเป็นการเน้นย้ำความกำกวมอีกขั้นหนึ่ง ในห้องที่ 7-10 โน้ต A♭ ถูกย้ายลงไปที่แนวเบส ในขณะที่โน้ต C เข้ามาแทนที่ในแนวบนสุด ซึ่งทำให้ขั้นคู่ในแนวบนสุด (โน้ต C และ D) นั้นเปลี่ยนไปเป็นขั้นคู่ M2 ที่เล่นพร้อมกัน (harmonic interval) และโน้ต C ที่เพิ่มเข้ามานี้ก็ยังเป็นส่วนหนึ่งของบันไดเสียงโฮลโทนรูปแบบ WT0 อีกด้วย และขั้นคู่ 2 นี้จะมีบทบาทมากขึ้นซึ่งจะกล่าวในภายหลัง จากนั้นคู่โน้ต D-A♭ กลับมาอีกทีในห้องที่ 11 และตำแหน่งของโน้ตถูกเลื่อนไปในจังหวะเบา ตามด้วยการไต่ระดับขึ้นไปช่วงเสียงสูงของกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ ปิดท้ายด้วยเทคนิคการรูดเสียง (glissando) เป็นบันไดเสียงเพนทาโทนิกบนคีย์ดำ ซึ่งการรูดเสียงนี้เป็นการทำหน้าที่หยุดพักเนื้อดนตรีที่เล่นกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ 2 กลุ่มมาตั้งแต่ต้นเพลง และบอกเป็นนัยว่าดนตรีกำลังจะนำเสนอแนวความคิดใหม่หรือตอนใหม่หลังจากนี้ เมื่อการรูดเสียงสิ้นสุดลง โน้ตขั้นคู่ M2, C♭-D♭ รับช่วงต่อทันที และทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมไปยังตอนถัดไป

ห้องที่ 20-24

แม้ว่าในส่วนนี้มีความยาวเพียงแค่ 5 ห้อง แต่ตัวดนตรีนั้นมีบุคลิกที่แตกต่างจากตอนต้นเป็นอย่างมากในแง่ของเสียงที่บรรเลงออกมา หากมองในแง่ของวัตถุดิบแล้ว ตัวดนตรีนั้นก็ไม่ได้นำเสนอสิ่งใหม่ แต่เป็นการนำของเดิมมาต่อยอด จะสังเกตได้ว่าขั้นคู่ 2 ที่แรกเริ่มปรากฏในห้องที่ 7 ถูกนำมาใช้อีกครั้งในมือขวา โดยชนิดของขั้นคู่เปลี่ยนจาก M2 เป็น m2 โน้ต C–D♭ และเล่นสลับกับโน้ต B ตัวเดียวในมือซ้ายอย่างรวดเร็วด้วยเทคนิค staccato ทำให้เกิดเสียงประสานจากโน้ตคู่ 2 (secundal harmony) จำนวน 2 คู่ (B-C และ C-D♭) และด้วยลักษณะจังหวะที่รวดเร็ว ทำให้ดนตรีในภาพรวมของส่วนนี้คล้ายกับบทเพลงตอกคาตา (toccata) ที่นำเสนอกลุ่มของโน้ตที่ชิดติดกันเป็นกลุ่มเสียงกัด (toccata-like cluster) ดัง Example 2

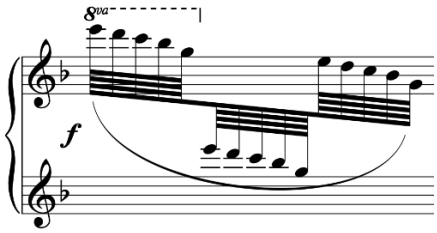


Example 2 *Feux d'artifice*, m. 20, toccata-like cluster

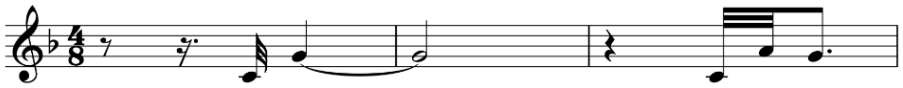
Source: by author

ห้องที่ 25-34

ความกำกวมของระบบเสียงและความตึงเครียด (tension) จากเทคนิคการเล่นเสียงสั้นของกระจุกโน้ตได้คลี่คลายลงในห้องที่ 25 โดยที่มือขวาเปลี่ยนเป็นการไล่ขึ้นและลงของโน้ต และทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบอยู่ในช่วงเสียงสูง ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว C-D-E-G-B♭ ดัง Example 3 และเมื่อโมทีฟปรากฏเป็นครั้งแรกในห้องที่ 27 ด้วยการกระโดดของแนวทำนองเป็นขั้นคู่ P5, C-G จึงวิเคราะห์ได้แน่ชัดว่าเป็นคอร์ด C9 ถัดจากนั้นโมทีฟถูกพัฒนาทันทีด้วยการแทรกโน้ต A เข้าไปกลายเป็น C-A-G ในห้องที่ 29 ดัง Example 4

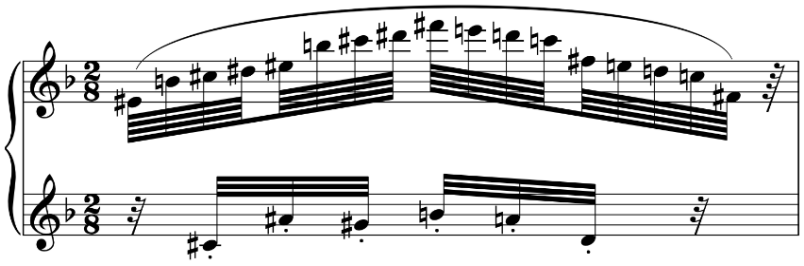


Example 3 *Feux d'artifice*, m. 25

Source: by author

Example 4 *Feux d'artifice*, mm. 27-29, motif

Source: by author

ในห้องถัดมาเป็นการเน้นย้ำโมทีฟอีกครั้งหนึ่ง โดยใช้โมทีฟของกลุ่มโน้ต 3 ตัว C-A-G แล้วทดเสียงขึ้นครึ่งเสียงกลายเป็น C♯-A♯-G♯ และปิดท้ายด้วยโน้ตอีก 3 ตัว B-A-D ดัง Example 5 ทำให้ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องนี้คล้ายกับเส้นโค้ง (closing curve)[9] ที่บอกเป็นนัยว่าดนตรีในตอนนี้กำลังจะนำไปสู่ตอนถัดไป



Example 5 *Feux d'artifice*, m. 30, closing curve

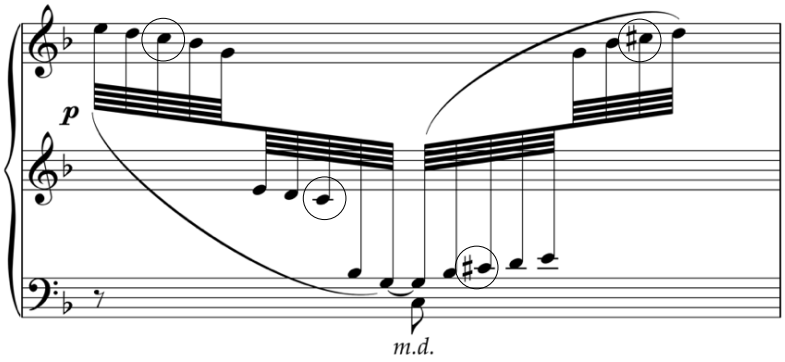
Source: by author

ลักษณะการเคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งของโน้ตทั้ง 6 ตัวเช่นนี้จะปรากฏอีกครั้งในภายหลัง และนอกจากการทดเสียงของทำนองแล้ว เสียงประสานก็ถูกทดเสียงเช่นเดียวกัน เห็นได้ว่าในครึ่งแรกของห้องที่ 30 เสียงประสานกลายเป็นคอร์ด C♯9

[9] Elie Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Dover Publications, 1966), 188.

และตามด้วยคอร์ด D9 ในครึ่งหลัง จากนั้นเสียงประสานจึงกลับมาเป็นคอร์ด C9 ดังเดิมในห้องที่ 31 การทดเสียงที่เกิดขึ้นอย่างกะทันหันและรวดเร็วเช่นนี้ สามารถทำให้ผู้ฟังรู้สึกประหลาดใจได้ เพราะเป็นการเปลี่ยนเสียงประสานอย่างฉับพลัน อีกทั้งเป็นการทำให้ดนตรีมีสีสันมากขึ้น

ในห้องที่ 31 เป็นการซ้ำโมทีฟเฉพาะที่เป็นขั้นคู่ P5 อีกครั้งหนึ่ง จากนั้นจึงตามด้วยการไล่โน้ตลงของคอร์ด C9 อย่างไรก็ตามเมื่อโน้ตมีการไล่โน้ตขึ้นไปในห้องที่ 33-34 โน้ตตัว C นั้นถูกเปลี่ยนเป็น C♯ ซึ่งโน้ตตัว C♯ นี้ไม่ได้ทำให้เสียงประสานมีการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด เนื่องจากในแนวเบสนั้นยังมีโน้ตตัว C เป็นฐานของเสียงประสานอยู่ ดัง Example 6

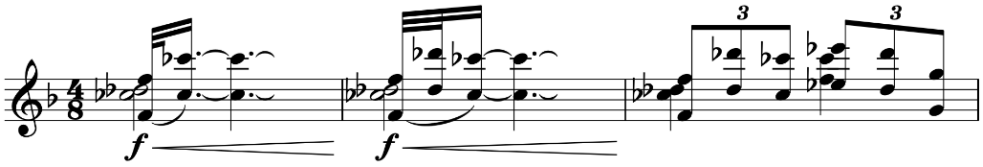


Example 6 *Feux d'artifice*, m. 33

Source: by author

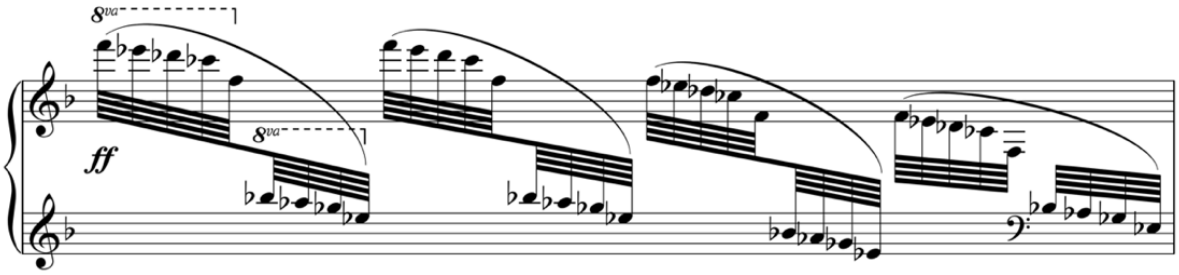
เป็นที่น่าสังเกตว่ามีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ 2 คล้ายกับการทดเสียงก่อนหน้านี้ กล่าวคือ โน้ต C เป็นโน้ตสำคัญนับตั้งแต่ห้องที่ 25-34 (สังเกตได้จากเสียงประสาน) จากนั้นค่อยเปลี่ยนไปเป็นโน้ต C♯ และ D ในห้องที่ 30 แล้วจึงค่อยกลับมาที่โน้ต C อีกครั้งในห้องที่ 31 และในลักษณะคล้ายกัน เสียงประสาน C9 ในห้องที่ 33-34 ก็มีการประดับด้วยโน้ต C♯ เพื่อเป็นการเพิ่มสีสันนั่นเอง

ห้องที่ 35-40

ความหนาแน่นของเนื้อดนตรีเพิ่มมากขึ้นในห้องที่ 35 เห็นได้จากการที่ส่วนบรรเลงประกอบนั้น ย้ายมาอยู่ในช่วงเสียงต่ำพร้อมกับความดังที่เพิ่มขึ้น ในส่วนนี้เสียงประสานกลับมาเป็นรูปแบบ WT1 ในทางกลับกัน โมทีฟได้ย้ายจากช่วงเสียงกลางไปอยู่ช่วงเสียงสูง ในครั้งนี้โมทีฟไม่ได้เป็นขั้นคู่ P5 แต่แคบลงมาเป็นขั้นคู่ d5, F-C♭ และการเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในห้องที่ 37 นั้น ก็มีลักษณะเป็นเส้นโค้งเช่นเดียวกันกับที่เคยปรากฏในห้องที่ 29 นั่นเอง ดัง Example 7

Example 7 *Feux d'artifice*, mm. 35-37

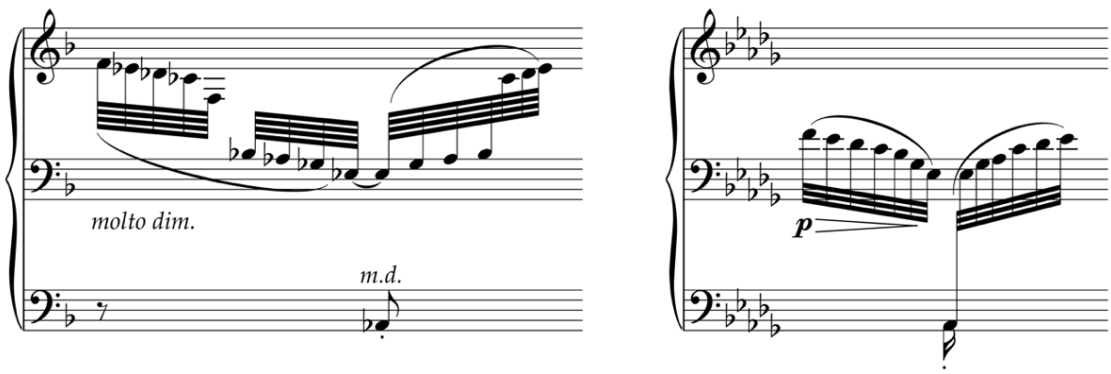
Source: by author

หลังจากโมทีฟนี้เล่นซ้ำอีกครั้ง แนวบรรเลงประกอบก็ค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปในช่วงเสียงสูงในห้องที่ 38 และเคลื่อนที่ลงมาในห้องที่ 39 จากนั้นการเคลื่อนที่ก็จะเปลี่ยนเป็นลักษณะคล้ายคลื่นในห้องที่ 40 ซึ่งบอกเป็นนัยว่าตัวดนตรีกำลังจะเข้าสู่ตอนใหม่ (คล้ายกับห้องที่ 32-34 ที่มีการเปลี่ยนแปลงของส่วนบรรเลงประกอบก่อนที่จะเข้าตอนใหม่)

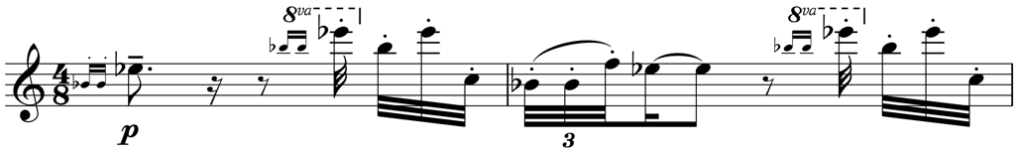
ในส่วนของระบบเสียงในห้องที่ 39-40 เองก็มีความน่าสนใจ นั่นเป็นเพราะระบบเสียงมีการเปลี่ยนแปลงอย่างแนบเนียนเป็นอย่างมาก ซึ่งเมื่อรวมโน้ตทั้งหมดแล้วจะเห็นได้ว่าเป็นโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียง G♭ เมเจอร์ เมื่อสังเกตให้ดีจะพบว่าผู้ประพันธ์เปลี่ยนระบบเสียงได้อย่างน่าสนใจ เมื่อมองย้อนกลับไปในห้องที่ 35 ระบบเสียงยังอยู่ในบันไดเสียงโฮลโทนรูปแบบ WT1 ซึ่งโน้ต C♭, D♭, E♭ และ F ของรูปแบบ WT1 นั้นก็เป็นโน้ตร่วมกับบันไดเสียง G♭ เมเจอร์นั่นเอง จึงส่งผลให้การเปลี่ยนระบบเสียงแนบเนียนและลื่นไหลมาก

Example 8 *Feux d'artifice*, mm. 39

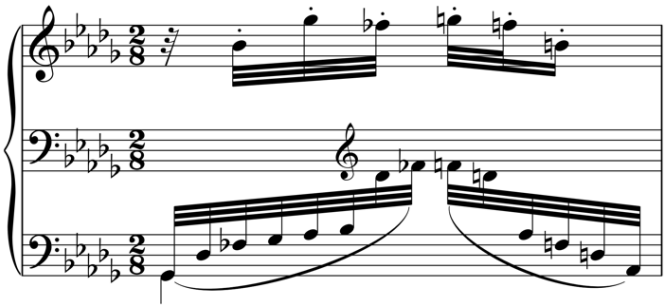
Source: by author

ห้องที่ 41-44

เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง D♭ เมเจอร์ในห้องที่ 41 การเปลี่ยนระบบเสียงที่ห้องนี้ก็เป็นลักษณะเช่นเดียวกับกรณีที่ได้อธิบายข้างต้น เพราะบันไดเสียง G♭ เมเจอร์ (ห้องที่ 39-40) กับบันไดเสียง D♭ เมเจอร์นั้นมีโน้ตร่วมกันถึง 6 ตัว อีกทั้งโน้ต A♭ ที่แนวเบสในห้องที่ 40 นั้นเป็นโน้ตโดมินันท์ในกุญแจเสียง D♭ เมเจอร์ ซึ่งเป็นการเตรียมความพร้อมที่จะนำไปสู่ตอนถัดไป ด้วยเหตุนี้การเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเปลี่ยนเป็น D♭ เมเจอร์ในห้องที่ 41 จึงแนบเนียนมาก และเสียงประสานในห้องที่ 41 นี้เป็นคอร์ด A♭7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียงนี้เองและบรรเลงประกอบทำนองในห้องถัดไปด้วย

Example 9 *Feux d'artifice*, m. 40 and m. 41

Source: by author

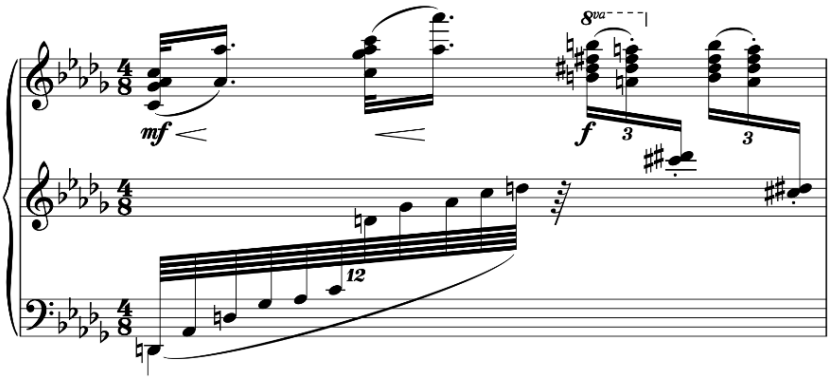
การกลับมาของโมทีฟในห้องที่ 42 นี้ ความสัมพันธ์ของขั้นคู่มีการเปลี่ยนแปลงจากขั้นคู่ต้นแบบ P5 ไปเป็น P4, B♭-E♭ โดยที่โน้ตตัวแรกของโมทีฟถูกเปลี่ยนไปเป็นโน้ตสะบัด (grace note) ดัง Example 10 และมีการเพิ่มโน้ตอื่น ๆ ในแนวทำนอง จึงทำให้เกิดลักษณะจังหวะที่แตกต่างจากเดิม อีกทั้งโมทีฟได้ถูกจัดวางให้อยู่ในช่วงเสียงสูงกว่าตอนแรก พร้อมกับเทคนิคการเล่นเสียงสั้น จึงทำให้อารมณ์ของเพลงมีความสดใสกว่าเดิม แล้วจึงปิดท้ายด้วยการเคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งในห้องที่ 44 ในลักษณะเดียวกันกับตอนต้นเพลง ส่วนเสียงประสานในครึ่งแรกของห้องที่ 44 เป็นคอร์ด G♭9 จากนั้นจึงทดเสียงขึ้นครึ่งเสียงเป็น G♭9 ในครึ่งห้องหลัง ดัง Example 11

Example 10 ***Feux d'artifice*****, mm. 42-43, motif variant**

Source: by author

Example 11 ***Feux d'artifice*****, m. 44, closing curve**

Source: by author

ห้องที่ 45-46

โมทีฟเปลี่ยนรูปร่างอีกครั้งในห้องที่ 45 โดยขั้นคู่เปลี่ยนไปเป็นคู่ m6, C-A♭ พร้อมกับระบบเสียงเปลี่ยนไปเป็นรูปแบบ WT0 ซึ่งทั้งโมทีฟและรูปแบบ WT0 นี้ปรากฏแค่เพียงครึ่งแรกของห้องที่ 45 และ 46 ส่วนโน้ต 3 พยางค์ในครึ่งห้องหลังนั้นทำหน้าที่เสมือนเป็นตัวเชื่อมไปสู่ตอนถัดไป ดัง Example 12

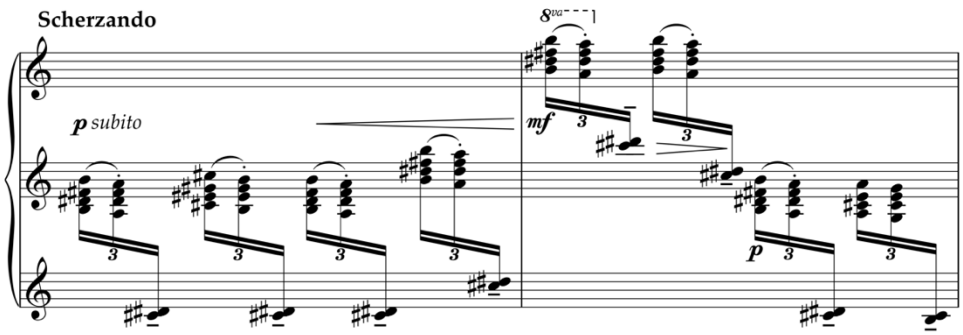


Example 12 ***Feux d'artifice*****, m. 45**

Source: by author

ห้องที่ 47-56

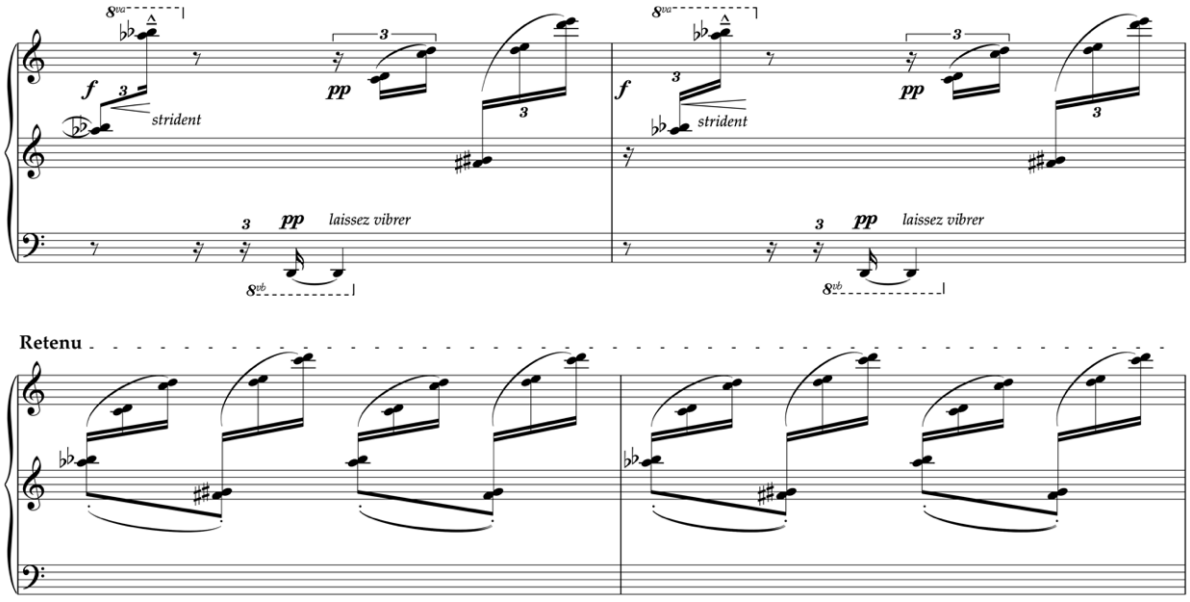
เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงถูกยกเลิกในห้องที่ 47 บ่งบอกการเริ่มต้นของตอนใหม่ ซึ่งการเชื่อมต่อระหว่างตอนนั้นก็เป็นไปอย่างราบรื่น นั่นเป็นเพราะโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 3 พยางค์ที่เป็นคอร์ดในมือขวากับขั้นคู่ในมือซ้ายที่มีบทบาทในตอนนี้ได้ถูกนำเสนอล่วงหน้ามาแล้วในห้องที่ 45-46 นั่นเอง ดัง Example 13



Example 13 *Feux d'artifice*, m. 47-48

Source: by author

เมื่อมองเพียงผิวเผินแล้วอาจดูเหมือนเป็นวัตถุดิบใหม่ แต่ถ้าพิจารณาเรื่องของบุคลิกลักษณะนั้น มีความใกล้เคียงกับห้องที่ 20-24 ที่เน้นการนำเสนอแนวความคิดหรือวัตถุดิบอย่างใดอย่างหนึ่ง และมีลักษณะคล้ายบทเพลงตอกคาตา ซึ่งเป็นการพัฒนาต่อยอดวัตถุดิบที่นำเสนอมาก่อนหน้านี้นั่นเอง และการที่ไม่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงก็บอกเป็นนัยว่าไม่มีโน้ตใดเป็นศูนย์กลางเสียง อีกทั้งยังสังเกตได้จากการเปลี่ยนคอร์ดอย่างรวดเร็ว ทำให้ไม่มีโน้ตใดโน้ตหนึ่ง (หรือคอร์ดใดคอร์ดหนึ่ง) มีความสำคัญมากกว่าโน้ตอื่น ถัดจากนั้นเนื้อดนตรีค่อยเบาบางลงในห้องที่ 53-56 โดยคอร์ดในมือขวาได้ถูกลดทอนจนเหลือเพียงขั้นคู่ M2 และโน้ตทั้งหมดที่ปรากฏอยู่ใน 4 ห้องนี้เป็นโน้ตในบันไดเสียงโฮลโทนรูปแบบ WT0 ดัง Example 14

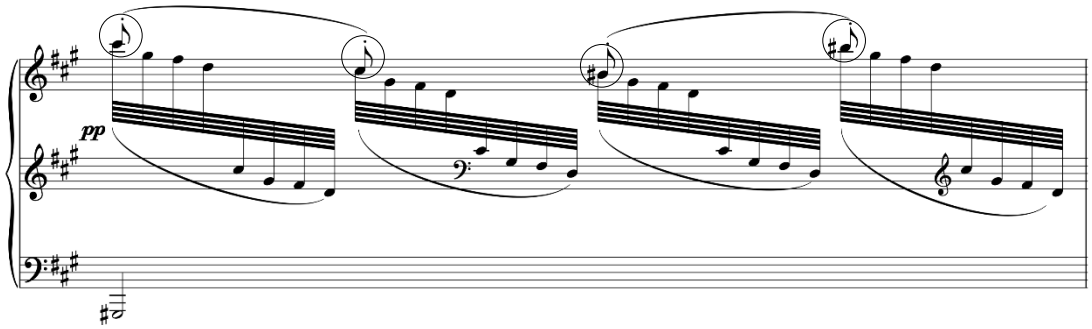


Example 14 *Feux d'artifice*, m. 53-56

Source: by author

ห้องที่ 57-60

ความตึงเครียดและความหนาแน่นของเนื้อดนตรีในตอนก่อนหน้านี้ได้ถูกคลี่คลายลงในห้องที่ 57 และมาพร้อมกับเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง 3 ชาร์ป บุคลิกของเพลงมีความผ่อนคลายลงเพราะระดับความเข้มเสียง (dynamic) ที่ลดลง โน้ตทั้งหมดในห้องนี้ประกอบด้วย G♯-B♯-C♯-D-F♯ และเมื่อพิจารณาจากเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงแล้ว สามารถเข้าใจได้ว่าคอร์ดที่มีบทบาทในตอนนี้คือคอร์ด G♯ half-diminished seventh ที่ไม่สมบูรณ์ (incomplete chord) โดยที่โน้ต B ซึ่งเป็นตัวที่ 3 ของคอร์ดนั้นถูกละไว้ ดังนั้นโน้ต C♯ กับ B♯ จึงเป็นเพียงโน้ตนอกคอร์ดที่เพิ่มสีสัน และการวางโน้ตทั้งสองตัวนี้ไว้ในแนวบนสุดนั้นทำให้เห็นความสัมพันธ์ของโน้ตขั้นคู่ 2 ได้อย่างชัดเจน ดัง Example 15 และเมื่อพิจารณาจากเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงประกอบกับชนิดของคอร์ดแล้ว ทำให้เข้าใจได้ว่าเสียงประสานในตอนนี้บอกเป็นนัยถึงกุญแจเสียง A เมเจอร์



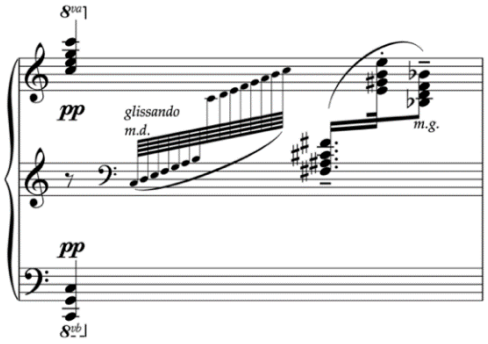
Example 15 ***Feux d'artifice*****, m. 57**

Source: by author

เสียงประสานเปลี่ยนเป็นคอร์ด D9 ในครึ่งห้องหลังของห้องที่ 59 ถัดจากนั้นเสียงประสานเปลี่ยนอีกครั้งในห้องที่ 60 เป็นคอร์ด C♯m9 ส่วนในครึ่งหลังของห้องที่ 60 เสียงประสานเปลี่ยนไปเป็นบันไดเสียงโฮลโทนรูปแบบ WT0 อีกครั้ง มีโน้ต E-F♯-G♯-A♯ เว้นแต่เพียงโน้ต C ที่ถูกละไว้

ห้องที่ 61-64

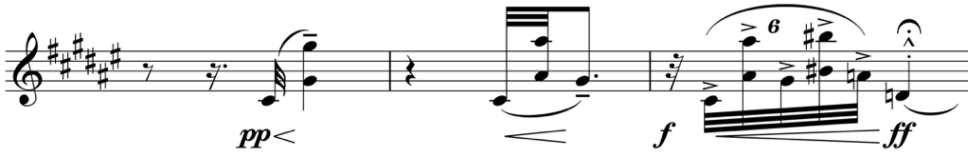
เนื้อดนตรีเบาบางลงกว่าเดิมในห้องที่ 61 นั่นเป็นเพราะการไล่โน้ตที่ลดน้อยลง ในช่วง 4 ห้องนี้ ตัวดนตรีนำโมทีฟของห้องที่ 29 มานำเสนอใหม่โดยเปลี่ยนลักษณะจังหวะ ส่วนทิศทางยังคงเดิมโดยเคลื่อนที่ขึ้นและลง จุดที่น่าสนใจในตอนนี้คือความสัมพันธ์ของขั้นคู่ทรัยโทน จะเห็นได้ว่าการดำเนินคอร์ดในห้องที่ 61 เป็นคอร์ด C major - F♯ major - E major - B♭ major มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ทรัยโทน 2 คู่ระหว่างโน้ตพื้นต้นของคอร์ดคือ C-F♯ และ E-B♭ ส่วนการดำเนินคอร์ดในห้องที่ 62 นั้นเหมือนกันกับห้องที่ 61 เพียงแต่เพิ่มคอร์ด G เมเจอร์ไว้เป็นคอร์ดท้ายสุดของห้อง สำหรับห้องที่ 63-64 ก็มีการแสดงความสัมพันธ์เช่นกัน แต่เปลี่ยนการดำเนินคอร์ดเป็น E♭ minor - A major - G major - C♯ major ก็แสดงความสัมพันธ์ของขั้นคู่ทรัยโทน 2 คู่เช่นกัน นั่นคือ B♭-A และ G-C♯

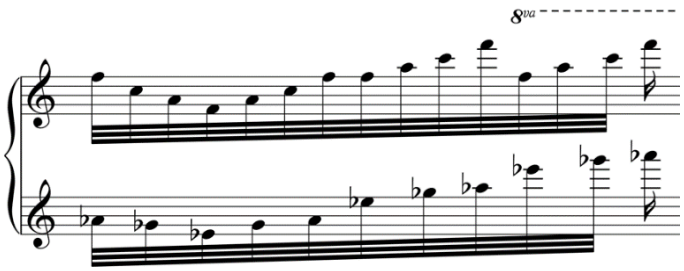


Example 16 *Feux d'artifice*, m. 61

Source: by author

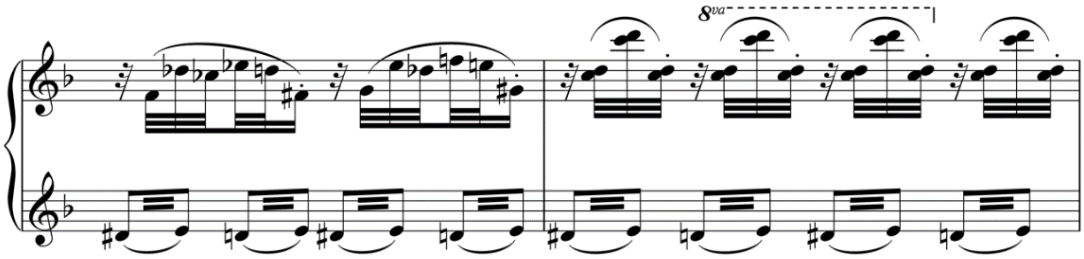
ห้องที่ 65-70

คอร์ด C♯ เมเจอร์ในตอนท้ายของห้องที่ 64 ส่งต่อไปยังคอร์ด C♯9 ในห้องที่ 65 และบรรเลงประกอบโมทีฟอย่างแนบเนียน ในครั้งนี้โมทีฟถูกทดเสียงให้สูงขึ้นอีกครึ่งเสียงเมื่อเทียบจากต้นแบบ ดัง Example 17 ถัดจากนั้นเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงถูกยกเลิกชั่วขณะ แล้วนำเสนอตัวดนตรีในลักษณะคาเดนซาเป็นช่วงย่อย (cadenza-like passage) ด้วยการเล่นแยกโน้ต (arpeggio) โดยเป็นการซ้อนทับกันของคอร์ดที่ต่างกัน โดยในมือขวาเป็นคอร์ด F เมเจอร์ ส่วนในมือซ้ายเป็นคอร์ด A♭7 ดัง Example 18 แล้วจึงตามด้วยโมทีฟอีกครั้งหนึ่งในห้องที่ 68-69 ส่วนโน้ต 6 พยางค์ที่ปิดท้ายโมทีฟได้ถูกทดเสียงให้สูงขึ้นอีกครึ่งเสียงในท้ายห้องที่ 70 เป็นการเตรียมพร้อมและตัวเชื่อมสู่ตอนถัดไป

Example 17 *Feux d'artifice*, m. 65-67, motive variant

Source: by author

Example 18 *Feux d'artifice*, m. 67, polychord in cadenza-like passage

Source: by author

ห้องที่ 71-78

เนื้อดนตรีค่อย ๆ หนาแน่นขึ้นมาอีกครั้ง ด้วยการนำลักษณะการเคลื่อนที่ของกลุ่มโน้ต 6 ตัวที่ปิดท้ายโมทีฟมาใช้ใหม่เป็นแนวความคิดหลักในตอนนี้ ร่วมด้วยเทคนิควัโน้ต (tremolo) ในมือซ้ายที่ใช้โน้ตขั้นคู่ 2 ซึ่งสลับกันระหว่างขั้นคู่ m2, D♯-E และขั้นคู่ M2, D-E และโน้ตขั้นคู่ M2 มีความเด่นชัดมากขึ้นในห้องที่ 72 ที่ปรากฏในมือขวาเป็นโน้ต C-D ดัง Example 19

Example 19 ***Feux d'artifice*****, mm. 71-72**

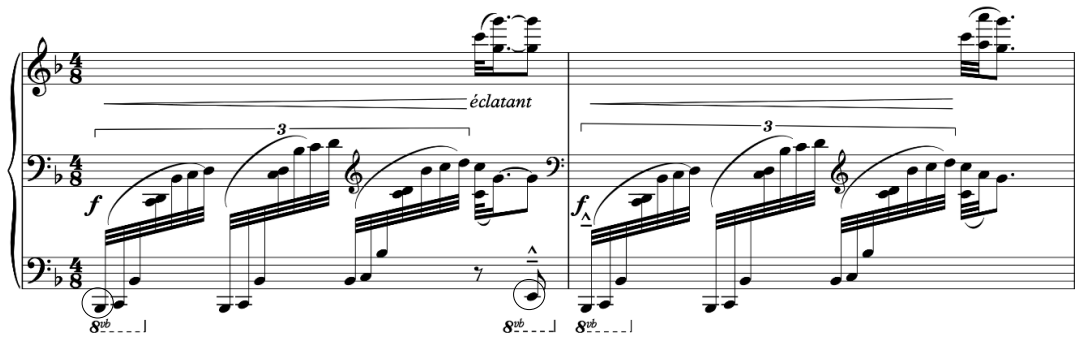
Source: by author

สำหรับห้องที่ 74-75 เนื้อหาดนตรีนั้นเหมือนกันทั้งสองห้อง แต่มีการเปลี่ยนระบบบันไดเสียงโฮลโทนอย่างรวดเร็ว โดยในจังหวะแรกนั้นเป็นรูปแบบ WT1 มีโน้ต D♭-E♭-F-G-B โดยที่โน้ต A ถูกละเว้นไว้ จากนั้นจังหวะที่ตามมาจึงเปลี่ยนไปเป็นรูปแบบ WT0 มีโน้ต C-D-G♭-A♭-B♭ โดยที่โน้ต E ถูกละเว้นไว้ และถ้าสังเกตลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ตมือขวา จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนที่มีลักษณะคล้ายคลื่น (wave-like motion) และค่อย ๆ ไล่ลงมาในช่วงเสียงต่ำ พร้อมกับเพิ่มระดับความเข้มเสียงเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมให้แก่การกลับมาของโมทีฟ

เสียงประสานในห้องที่ 71-78 นี้จัดว่าเป็นจุดที่มีความกำกวมเป็นอย่างมาก เห็นได้จากการสลับกันอย่างรวดเร็วของขั้นคู่ M2 และ m2 รวมถึงการสลับกันของรูปแบบ WT0 และรูปแบบ WT1 อีกทั้งมีการไล่โน้ตอย่างรวดเร็ว ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นการสร้างความตึงเครียดให้แก่บทเพลง และทำให้ผู้ฟังนั้นคาดหวังการคลี่คลายและการกลับมาของโมทีฟนั่นเอง

ห้องที่ 79-89

โมทีฟกลับมาอีกครั้งเป็นโน้ตขั้นคู่ P5, C-G เหมือนตอนต้นเพลง ในส่วนของการบรรเลงประกอบเป็นการไล่โน้ตจากช่วงเสียงต่ำเป็นคอร์ด B♭9 แต่ตัวโมทีฟนั้นอยู่ในช่วงเสียงสูงและมีการซ้ำโน้ตด้วยมือซ้าย ทำให้เสียงของโมทีฟมีความหนักแน่นโดดเด่นยิ่งกว่าเดิม จะสังเกตเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ของทรัยโทนกลับมาอีกครั้งในแนวเบส โน้ต E ที่เป็นโน้ตสุดท้ายของห้องที่ 79 นั้นเป็นกับโน้ต B♭ ในแนวเบสพอดี ดัง Example 20

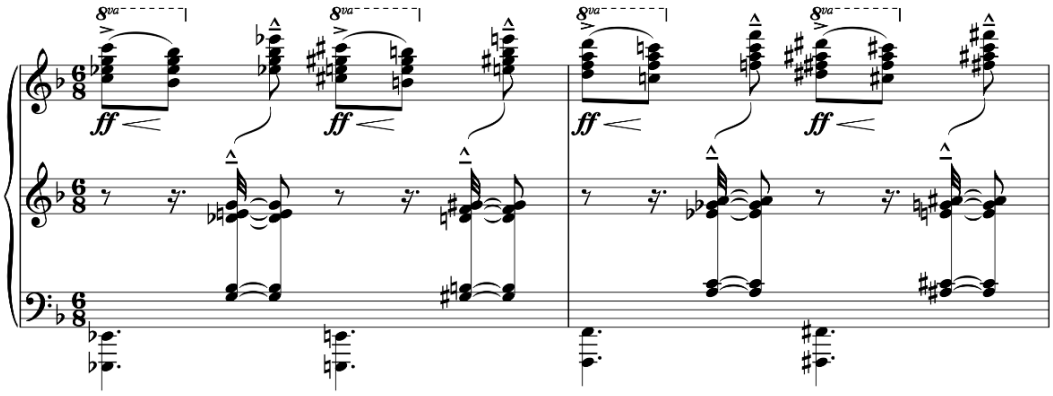


Example 20 ***Feux d'artifice*****, mm. 79-80**

Source: by author

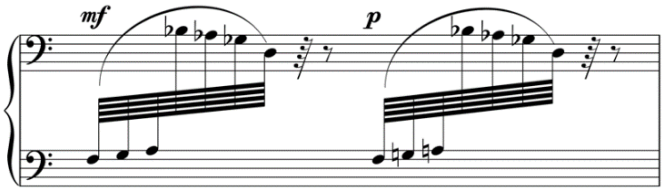
โน้ตเขบ็ต 3 ชั้น 6 พยางค์ในห้องที่ 84 เพิ่มความตึงเครียดให้แก่บทเพลงด้วยการเพิ่มความดังและการทดเสียงในครึ่งห้องหลังและนำไปสู่จุดสูงสุด (climax) ของบทประพันธ์ในห้องที่ 85-86 เพราะเป็นจุดที่มีความเข้มเสียงระดับ *fortissimo* ซึ่งดังที่สุดในบทประพันธ์นี้ และในจุดสูงสุดนี้เองมีการใช้ช่วงเสียงของเปียโนอย่างครอบคลุมทั้งช่วงเสียงต่ำ กลาง และสูง

พร้อมกับเครื่องหมายเน้นเสียง (accent) ในส่วนของวัตถุดิบดูผิวเผินอาจเป็นแนวความคิดใหม่ แต่มีลักษณะคล้ายกับโน้ตที่ปรากฏในครึ่งหลังของห้องที่ 45 (ดังเช่นที่แสดงใน Example 12) และการเปลี่ยนคอร์ดในแต่ละจังหวะในห้องที่ 85-86 นี้ก็เป็นการเพิ่มระดับความตึงเครียดด้วยเช่นกัน โดยคอร์ดนั้นถูกทดเสียงขึ้นทีละครึ่งเสียงเป็นเสียงประสานแบบขนาน (parallel harmony) ด้วยการดำเนินคอร์ด E♭7♭9 - E7♭9 - F7♭9 - F♯7♭9 ดัง Example 21 แล้วจึงนำไปสู่การคลี่คลายในห้องถัดไป



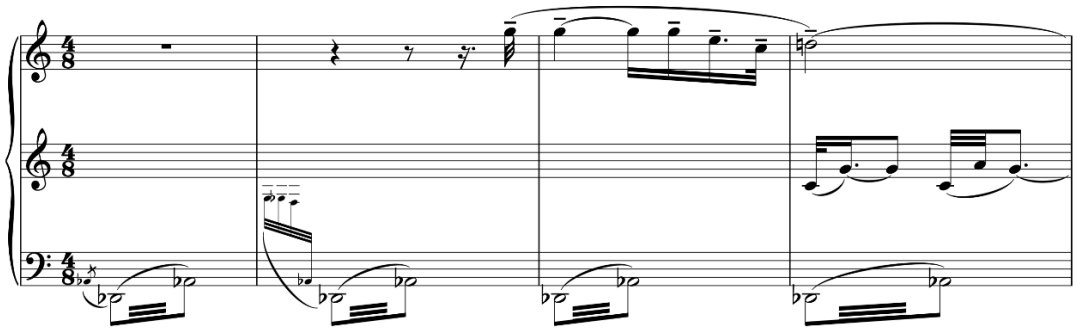
Example 21 ***Feux d'artifice*****, mm. 85-86, climax**

Source: by author

ห้องที่ 87 เป็นการคลี่คลายจุดสูงสุดด้วยการใช้เทคนิครูดเสียงลงมาทั้งสองมือ โดยมือขวาเล่นโน้ตคีย์ดำในบันไดเสียง G♭ เพนทาโทนิกหรือมองอีกมุมหนึ่งคือบันไดเสียง G♭ เมเจอร์ที่ละเว้นโน้ต C♭ และ F โดยโน้ตที่ถูกละเว้นปรากฏเป็นโน้ตร่วมในบันไดเสียง C เมเจอร์ที่เล่นด้วยมือซ้าย ซึ่งโน้ต C♭ เป็นโน้ตพ้องเสียงกับโน้ต B การรูดเสียงนี้แสดงถึงการซ้อนทับกันและประชันกันของทั้งสองบันไดเสียงและเป็นการใช้โน้ตโครมาติกทั้งหมด 12 ตัว อีกทั้งยังแสดงถึงความสัมพันธ์ของขั้นคู่ที่โน้ตโทนิกเป็นทรัยโทนด้วย ส่วนห้องที่ 88-89 ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมสั้น ๆ ก่อนที่จะเข้าสู่ตอนสุดท้าย โดยนำวัตถุดิบจากห้องแรกของเพลงมาใช้อีกครั้ง ซึ่งมือขวายังคงเป็นโน้ตในบันไดเสียงโฮลโทนรูปแบบ WT0 และซ้ายเป็นโน้ตในรูปแบบ WT1 เช่นเดิม แต่มีการเพิ่มโน้ตอีก 1 ตัวในมือขวา ดัง Example 22

Example 22 ***Feux d'artifice*****, m. 88**

Source: by author

ห้องที่ 90-98

ในตอนสุดท้ายของเพลงก็ยังคงแสดงการประชันและการผสมผสานระหว่างสองบันไดเสียง จะเห็นได้ว่าในแนวเบสเล่นเทคนิครัวโน้ตระหว่างโน้ต D♭ และ A♭ ซึ่งอนุมานได้ว่าอยู่ในบันไดเสียง D♭ เมเจอร์ ส่วนโน้ตในแนวบนสุดเล่นส่วนหนึ่งของทำนองเพลงชาติฝรั่งเศส "La Marseillaise" ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ในขณะที่แนวกลางเล่นทำนองหลักของเพลงในบันไดเสียง C เมเจอร์เช่นเดียวกัน ดัง Example 23 และในที่สุดบทประพันธ์ *Feux d'artifice* ได้สิ้นสุดลงในบันไดเสียง D♭ เมเจอร์ เพราะโน้ตสุดท้ายของทั้งสองมือเป็นโน้ต D♭ นั่นเอง

Example 23 *Feux d'artifice*, mm. 90-93

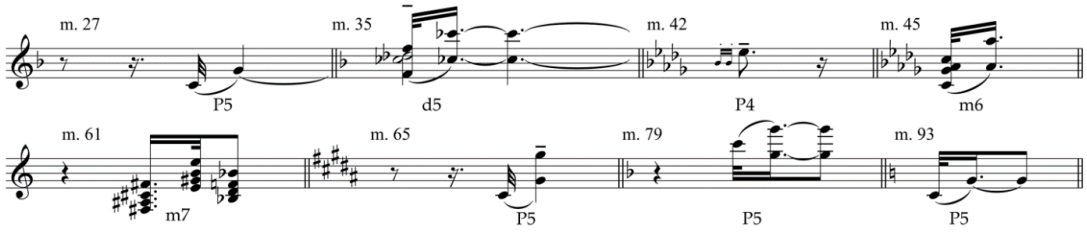
Source: by author

อภิปรายผล (Discussion)

Feux d'artifice นับว่าเป็นตัวอย่างในการแสดงเทคนิคในการประพันธ์เพลงของเดอบุสซีได้เป็นอย่างดี ทั้งในด้านการพัฒนาโมทีฟ ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ การใช้เสียงประสาน รวมไปถึงการจัดการวัตถุดิบในบทประพันธ์นั้นทำให้การดำเนินดนตรีเป็นไปอย่างแยบยล แนบเนียน และมีชั้นเชิง การเปลี่ยนบุคลิกของเพลงในแต่ละตอนนั้นเป็นไปอย่างราบรื่นและแนบเนียน มีเพียงไม่กี่จุดเท่านั้นที่เป็นการเปลี่ยนอย่างฉับพลัน จากการวิเคราะห์ที่อธิบายไว้ข้างต้นนั้นสอดคล้องกับบทความ "Other Good Bridges: Continuity and Debussy's Reflects dans l'eau.[10]" เขียนโดย Keith Waters ซึ่งอธิบายวิธีการจัดการกับวัตถุดิบ โดยวัตถุดิบช่วงท้ายของตอนก่อนหน้านี้จะมีความเหมือนกันหรือคล้ายกันกับวัตถุดิบในตอนถัดไปด้วยเทคนิคนี้ทำให้ดนตรีของเดอบุสซีมีความต่อเนื่อง ลื่นไหล ไม่ขาดตอน โดยผู้วิจัยสรุปสาระสำคัญไว้ดังนี้

การพัฒนาโมทีฟและความสัมพันธ์ของขั้นคู่

บทประพันธ์ *Feux d'artifice* ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องและลื่นไหลตั้งแต่ต้นไปจนจบโดยใช้เทคนิคการแปลงทำนองหลักเป็นเทคนิคสำคัญในการสร้างความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์ ซึ่งเทคนิคนี้เป็นการนำทำนองหลักกลับมาใช้หลายครั้ง โดยในแต่ละครั้งมีการดัดแปลงบุคลิกลักษณะด้วยวิธีการต่าง ๆ ทั้งการเปลี่ยนลักษณะจังหวะ การเปลี่ยนตำแหน่งจังหวะของการวางโมทีฟ การทดเสียง การเปลี่ยนขั้นคู่ รวมไปถึงการย้ายระดับช่วงเสียง ดัง Example 24 ซึ่งการกลับมาของโมทีฟในแต่ละครั้งยังคงทำให้ผู้ฟังจำได้และระลึกถึงโมทีฟที่เป็นต้นแบบอยู่เสมอ อีกทั้งการจัดวางของโมทีฟยังทำให้เสียงนั้นได้ยินเด่นชัดออกมาจากเนื้อดนตรี



Example 24 Motivic Transformation

Source: by author

[10] Keith Waters, "Other Good Bridges: Continuity and Debussy's 'Reflects dans l'eau,'" *Journal of the Society for Music Theory* 18, no. 3 (September 2012), https://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.waters.php.

การนำเสนอขั้นคู่มีความสำคัญในบทประพันธ์ *Feux d'artifice* ด้วยเช่นกัน จาก Example 24 เห็นได้ชัดเจนว่าคู่ P5 เป็นขั้นคู่หลักที่ใช้ร่วมกับโมทีฟ ส่วนการใช้ขั้นคู่อื่น ๆ นั้นเป็นส่วนหนึ่งของการแปลงทำนองหลักและทิศทางการเคลื่อนที่ของขั้นคู่เป็นการกระโดดขึ้นเสมอ ทำให้การปรากฏของโมทีฟที่ถูกดัดแปลงในแต่ละครั้งคล้ายคลึงกับต้นแบบเป็นอย่างมาก

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ในบริบทอื่นก็มีความสำคัญต่อบทประพันธ์เช่นกัน เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือทำนองหลักที่เริ่มด้วยโน้ต C ในห้องที่ 27 ถูกทดเสียงขึ้นครึ่งเสียงเป็นโน้ต C♯ ในห้องที่ 65 ซึ่งเป็นโมทีฟที่คล้ายคลึงกับโมทีฟต้นแบบมากที่สุด และจากนั้นจึงถูกทดเสียงลงมาที่โน้ต C เช่นเดิมในห้องที่ 79 เมื่อมองเป็นขั้นคู่พ้องเสียง (enharmonic interval) เป็นความสัมพันธ์ของขั้นคู่ m2 อีกทั้งเมื่อมองในแง่เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงแล้ว ห้องที่ 27 เป็นกุญแจเสียง F เมเจอร์ ส่วนห้องที่ 65 เป็นกุญแจเสียง F♯ เมเจอร์ ก็แสดงถึงความสัมพันธ์ของขั้นคู่นี้เช่นกัน และความสัมพันธ์เช่นนี้ยังนำไปใช้ในการเปลี่ยนเสียงประสานอย่างฉับพลันด้วย ดังเช่นห้องที่ 30 เป็นต้น (C♯13-D13) นอกจากนี้ยังรวมไปถึงการนำเสนออย่างแนบเนียนไปกับเนื้อดนตรีดังที่ปรากฏในแนวบนสุดของห้องที่ 57 อีกด้วย สำหรับขั้นคู่ M2 นั้น จัดเป็นส่วนหนึ่งของวัตถุดิบหลักเช่นกัน เพราะเป็นขั้นคู่ที่ถูกนำเสนอมาตั้งแต่ต้นเพลงในห้องที่ 7 อีกทั้งขั้นคู่ M2 ก็เป็นส่วนหนึ่งของบันไดเสียงโฮลโทนด้วย และทั้งขั้นคู่ m2 และ M2 นี้ปรากฏเด่นชัดในตอนที่นำเสนอความกำกวม ได้แก่ ห้องที่ 20-24, 47-56 และ 71-78 ในส่วนขั้นคู่ทรัยโทนก็เป็นส่วนหนึ่งของบันไดเสียงโฮลโทนเช่นกัน ซึ่งเริ่มปรากฏในแนวบนสุดของห้องที่ 11 จากนั้นบทบาทของขั้นคู่นี้เด่นชัดขึ้นเมื่อถูกใช้ร่วมกับโมทีฟในห้องที่ 35 และต่อยอดด้วยการนำเสนอความสัมพันธ์ของขั้นคู่ทรัยโทนเป็นการดำเนินคอร์ดในห้องที่ 61-64 ท้ายที่สุดปรากฏในแนวเบสของห้องที่ 79 ดังนั้นเมื่อมองในภาพรวมแล้ว เห็นได้ชัดเจนว่าขั้นคู่หลักที่มีบทบาทสำคัญในบทประพันธ์ *Feux d'artifice* ได้แก่ ขั้นคู่ 2 ทั้ง m2 และ M2 ขั้นคู่ P5 และขั้นคู่ทรัยโทน (A4, d5) ซึ่งการนำเสนอขั้นคู่เหล่านี้ หลอมรวมเข้ากับโมทีฟ แนวบรรเลงประกอบ รวมไปถึงการดำเนินคอร์ดอีกด้วย

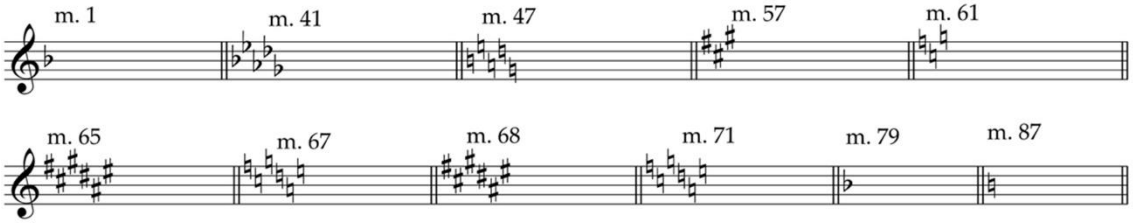
เสียงประสาน

การใช้เสียงประสานในบทประพันธ์ *Feux d'artifice* มีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก ซึ่งบทประพันธ์นี้แสดงให้เห็นทั้งการผสมระบบเสียง การทดเสียง รวมทั้งการใช้หลากหลายบันไดเสียงที่เปลี่ยนแปลงได้ทั้งแนบเนียนและรวดเร็วซึ่งปรากฏตลอดทั้งบทประพันธ์ ในส่วนของการผสมระบบเสียงนั้นเห็นได้ชัด 3 จุด นั่นคือตอนต้นเพลงที่มีบันไดเสียงโฮลโทนทั้ง 2 รูปแบบพร้อมกัน ทั้งรูปแบบ WT0 และ WT1 สำหรับในห้องที่ 67 เป็นการเล่นคอร์ด F เมเจอร์ และ A♭7 พร้อมกัน และตอนจบในห้องที่ 90-98 ที่ทำนองอยู่ในคีย์ C เมเจอร์ ในขณะที่มือซ้ายอยู่ในคีย์ D♭ เมเจอร์ ส่วนการทดเสียงอย่างฉับพลันปรากฏบ่อยครั้ง เป็นช่วงสั้น ๆ จากนั้นจึงนำไปสู่การทดเสียงที่เด่นชัดมากขึ้นในห้องที่ 61-64 ที่เน้นการนำเสนอการดำเนินคอร์ดเป็นความสัมพันธ์ของขั้นคู่ทรัยโทน และในที่สุดการดำเนินคอร์ดถูกทดเสียงขึ้นทีละครึ่งเสียงอย่างต่อเนื่องในจุดสูงสุดของบทประพันธ์ห้องที่ 88-89 ด้วยการดำเนินคอร์ด E♭7♭9 - E7♭9 - F7♭9 - F♯7♭9 เป็นเสียงประสานแบบขนานอันเป็นหนึ่งในลักษณะเด่นของเดอบุสซี และการนำเสนอเสียงประสานแบบขนานนี้ก็เป็นไปอย่างแนบเนียนและแยบยลเพราะเป็นการค่อย ๆ นำเสนอนับตั้งแต่การทดเสียงอย่างฉับพลันในครั้งแรกสุด ซึ่งในการฟังครั้งแรกอาจไม่รู้สึกได้ถึงเสียงประสานแบบขนาน จากนั้นการทดเสียงมีความชัดเจนมากขึ้นในการปรากฏครั้งต่อ ๆ ไป จนนำไปสู่จุดสูงของบทประพันธ์

เมื่อมองในมุมที่กว้างขึ้นจะเห็นได้ว่าการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงของบทประพันธ์มีความน่าสนใจโดยความสัมพันธ์ระหว่างกุญแจเสียงนั้นเป็นความสัมพันธ์ระหว่างกุญแจเสียงที่ห่างไกล (distantly related key) เป็นส่วนมาก ดัง Example 25 กล่าวคือ ความแตกต่างของเครื่องหมายแปลงเสียงนั้นมีจำนวนมากกว่า 1 สัญลักษณ์[11] ซึ่งแตกต่าง

[11] Miguel A. Roig-Francolí, *Harmony in Context*, 3rd ed. (New York: McGraw-Hill, 2020), 599.

จากดนตรีในยุคหลักปฏิบัติสามัญ (common practice period) ที่โดยส่วนมากเป็นการย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงที่ใกล้เคียง (closely related key) และมีความแตกต่างของเครื่องหมายแปลงเสียงไม่เกิน 1 สัญลักษณ์ เพื่อให้การเปลี่ยนกุญแจเสียงนั้นเป็นธรรมชาติเนื่องจากมีคอร์ดร่วมกัน (common chord) ระหว่างกุญแจเสียงหลายคอร์ด



Example 25 Key Signatures in *Feux d'artifice*

Source: by author

ความพิเศษอีกอย่างหนึ่งในแง่ของเสียงประสานก็คือการไม่คลี่คลายเสียงไม่กลมกลืน (unresolved dissonance) ดังเช่นคอร์ด C9 ในห้องที่ 25 ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดโดมินันท์ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ทว่าในการดำเนินคอร์ดนั้นไม่ได้มีการคลี่คลายไปยังคอร์ดโทนิกแต่อย่างใด แต่กลับทดเสียงคอร์ดนี้ให้สูงขึ้นอีกครึ่งเสียงถึงสองครั้งต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็วกลายเป็นคอร์ด C♯9 และ D9 ในห้องที่ 30 อันเป็นการสร้างความประหลาดใจด้วยการเปลี่ยนสีสันอย่างฉับพลัน นอกจากนี้บางตอนที่ไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียงก็เป็นช่วงที่ดนตรีนำเสนอความกำกวมของระบบเสียงและเป็นการสร้างความตึงเครียด (tension) เพื่อนำไปสู่ตอนถัดไป และเมื่อมองบทประพันธ์นี้ในภาพใหญ่ที่สุดก็สามารถกล่าวได้ว่า *Feux d'artifice* นำเสนอความไม่กลมกลืนมาตั้งแต่ต้นบทประพันธ์ โดยดำเนินผ่านการผสมผสานบันไดเสียง การใช้คอร์ดต่างกันในคราวเดียวกัน การทดเสียง การไม่คลี่คลาย และการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่ห่างไกลอันเป็นการสื่อถึงสีสันสดใส ฉูดฉาด และความระยิบระยับของดอกไม้ไฟในยามค่ำคืน และในท้ายที่สุดดนตรีได้คลี่คลายอย่างแท้จริงในตอนจบ เปรียบดั่งการแสดงดอกไม้ไฟนั้นสิ้นสุดลงแล้ว

สรุปและข้อเสนอแนะ (Conclusion and Suggestions)

ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น *Feux d'artifice* เป็นหนึ่งบทประพันธ์ที่แสดงให้เห็นถึงเทคนิคการประพันธ์ของเดอบุสซีได้เป็นอย่างดี ตัวดนตรีนำเสนอทั้งการพัฒนาโมทีฟ การสร้างความตึงเครียดอย่างค่อยเป็นค่อยไปจนไปถึงจุดสูงสุด การเปลี่ยนระบบเสียง การผสมระบบเสียง และการทดเสียงของเสียงประสานอย่างรวดเร็วที่เกิดขึ้นตลอดทั้งเพลงนั้นส่งผลให้บทประพันธ์มีความฉูดฉาด ซึ่งสื่อถึงสีสันสดใส ความมีชีวิตชีวา และความสวยงามของดอกไม้ไฟในยามราตรีได้เป็นอย่างดีเยี่ยม สำหรับนักประพันธ์เพลงหรือนักเรียบเรียงเพลง องค์ความรู้จากบทวิเคราะห์นี้สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับผลงานสร้างสรรค์ของตนได้ ทั้งในการพัฒนาแนวความคิดและการใช้เสียงประสานสำหรับนักเปียโน ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าองค์ความรู้จากบทความวิจัยนี้จะสามารถนำไปต่อยอดในการตีความและลีลาการบรรเลงเปียโนด้วยเทคนิคต่าง ๆ เช่น การเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสม การควบคุมเนื้อเสียงให้มีความบางเบาเพื่อสื่อถึงความสลัวในยามค่ำคืน การผลิตเนื้อเสียงให้มีความแหลมคมในช่วงจุดสูงสุดของบทประพันธ์ด้วยการทิ้งน้ำหนักลงบนแป้นเปียโนด้วยปลายนิ้วที่พุ่งลงอย่างรวดเร็ว รวมไปถึงการวางแผนแนวทางการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพื่อการแสดงคอนเสิร์ต

Bibliography

Debussy, Claude. *Préludes: 2 livre*. Paris: Durand et Cie., 1913.

Gatti, Guido M. "The Piano Works of Claude Debussy." *The Musical Quarterly* 7, no. 3 (July 1921): 418-460. https://www.jstor.org/stable/738116.

Kostka, Stefan, and Matthew Santa. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5th ed. New York: Routledge, 2018.

Lesure, François, and Roy Howat. "Debussy, (Achille-)Claude." In *Grove Music Online*, Edited by Deane Root. Accessed December 18, 2024. https://www.oxfordmusiconline.com.

Lewin, David. *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays*. New York: Oxford University Press, 2007.

Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Musical Terms*. 3rd ed. Bangkok: KateCarat, 2009. (in Thai)

Pancharoen, Natchar. *Form and Analysis*. 4th ed. Bangkok: KateCarat, 2008. (in Thai)

Roberts, Paul. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland: Amadeus Press, 1996.

Roig-Francolí, Miguel A. *Harmony in Context*. 3rd ed. New York: McGraw-Hill, 2020.

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

Schmitz, Elie Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications, 1966.

Seldin, Herbert David. "An Analytical Study of the Debussy Préludes for Piano." EdD diss., Columbia University, 1965.

Uchida, Rika. "Tonal Ambiguity in Debussy's Piano Works." Master's thesis, University of Oregon, 1990.

Waters, Keith. "Other Good Bridges: Continuity and Debussy's 'Reflects dans l'eau.'" *Journal of the Society for Music Theory* 18, no. 3 (September 2012). https://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.waters.php.

Zhang, Junzhong. "Analysis of Debussy Piano Music 'Fireworks' Performance." In The 2nd International Conference on Civil, Materials, and Environmental Sciences, March 13-14, 2015, 510-512.

การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชา เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

DEVELOPMENT OF AN INTERDISCIPLINARY INTEGRATION MUSIC INSTRUCTIONAL MODEL IN THE DEVELOPMENT OF HIGHER ORDER MUSICAL THINKING SKILLS OF SECONDARY SCHOOL STUDENTS

ธีรพงศ์ บำเพ็ญทาน,* อาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง, ศุภวรรณ สัจจพิบูล
คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ ประเทศไทย
Theeraphong Bampenthan,* Arethit Posrithong, Suppawan Satjapiboon
Faculty of Education, Srinakharinwirot University, Bangkok, Thailand

Received 12/09/2024, Revised 05/11/2024, Accepted 06/12/2024

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : ทักษะการคิดขั้นสูง คือการคิดที่มีความซับซ้อนเป็นกระบวนการ อาศัยทักษะการคิดพื้นฐานในระดับการจำ การเข้าใจ และการประยุกต์ใช้ เพื่อต่อยอดให้เกิดเป็นการคิดขั้นสูง ได้แก่ การคิดวิเคราะห์ การคิดประเมินค่า และการคิดสร้างสรรค์ ซึ่งนับเป็นทักษะที่สำคัญสำหรับคนในปัจจุบันที่ดำรงชีวิตท่ามกลางข้อมูลมากมายจากอินเทอร์เน็ตและสื่อสังคมออนไลน์ต่าง ๆ ที่สามารถเผยแพร่ได้อย่างรวดเร็ว ทำให้คาดเดาสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบันได้ยาก มีความไม่แน่นอนสูง และข้อมูลต่าง ๆ มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ด้วยเหตุดังกล่าว ปัจจุบันนี้จึงมีการศึกษาวิจัยเพื่อหาวิธีการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงให้แก่เยาวชน โดยเฉพาะนักเรียนระดับมัธยมศึกษา ซึ่งไม่อาจปฏิเสธได้ว่าส่วนมากมักใช้ร่วมกับการเรียนการสอนวิชาด้านวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์ ทั้งนี้เราจะเห็นได้ว่าดนตรีมีความเชื่อมโยงกับความรู้จากต่างสาขา ได้แก่ ด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์อย่างเห็นได้ชัด ทำให้การนำเนื้อหาและทักษะของดนตรีมาเป็นแกนในการเชื่อมโยงความรู้ ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ การประเมินค่า และการสร้างสรรค์นั้น เหมาะสมที่จะใช้พัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงให้แก่นักเรียนได้เป็นอย่างดี การวิจัยนี้จึงเกิดขึ้นเพื่อพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชา เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีให้แก่นักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษา วัตถุประสงค์การวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ 1) ศึกษาพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาของครูผู้สอนดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย 2) พัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย และ 3) ศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

วิธีการศึกษา : การวิจัยนี้เป็นการวิจัยและพัฒนา แบ่งออกเป็น 4 ระยะ ได้แก่ ระยะที่ 1 การศึกษาพฤติกรรมและสภาพการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาของครูผู้สอนดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ ขั้นที่ 1 การศึกษาเชิงปริมาณ เป็นการใช้แบบวัดพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อสำรวจสภาพปัจจุบันของพฤติกรรมการสอนดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายของครูผู้สอน

* Corresponding author, email: violist_pom@hotmail.com

ในเขตกรุงเทพฯ และปริมณฑล กลุ่มตัวอย่างได้มาด้วยการสุ่มอย่างง่าย เป็นครูผู้สอนวิชาดนตรีที่ตอบรับการตอบแบบวัดพฤติกรรมฯ 183 คน สามารถแบ่งเป็นกลุ่มที่มีพฤติกรรมฯ มาก 95 คน และพฤติกรรมฯ น้อย 88 คน ด้วยคะแนนเฉลี่ย และขั้นที่ 2 การศึกษาเชิงคุณภาพ เป็นการสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้ให้ข้อมูลในขั้นที่ 1 ด้วยแบบสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจงจากผู้ที่อยู่ในกลุ่มพฤติกรรมฯ มาก 2 คน และจากกลุ่มพฤติกรรมฯ น้อย 2 คน เพื่อหาปัจจัยสำคัญที่สนับสนุน ขัดขวาง ข้อจำกัด หรือปัจจัยสำคัญอื่นที่เกี่ยวกับพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการ ระยะที่ 2 การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย เป็นการศึกษาเอกสารและงานวิจัยในรูปแบบการวิจัยเอกสาร โดยนำข้อค้นพบที่ได้จากการวิจัยระยะที่ 1 มาใช้ในการสร้างรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ระยะที่ 3 การศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย เป็นการนำรูปแบบฯ ที่ได้รับการพัฒนาจนสำเร็จในการวิจัยระยะที่ 2 มาทดลองใช้กับนักเรียนกลุ่มทดลอง ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) คือนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวน 20 คน เป็นเวลา 12 สัปดาห์ ในภาคเรียนที่ 2/2566 ด้วยการวิจัยเชิงทดลองแบบกลุ่มเดียว ทดสอบก่อนและทดสอบหลัง (One Group Pretest - Posttest Design) และระยะที่ 4 การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย (ฉบับสมบูรณ์) เป็นการพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลายให้ได้เป็นฉบับสมบูรณ์

ผลการศึกษา : 1) การศึกษาพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาของครูผู้สอนดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย พบว่าปัจจัยสนับสนุนให้เกิดการสอนแบบบูรณาการระหว่างวิชา คือการที่ผู้สอนมีประสบการณ์เห็นคุณค่าของการบูรณาการระหว่างวิชา และสามารถจัดเนื้อหาจากหลักสูตรอย่างอิสระ ส่วนปัจจัยขัดขวาง คือการที่ผู้สอนยังไม่เห็นความสำคัญของการสอนบูรณาการ หรือไม่ถนัดในเนื้อหา มีเวลาจัดการเรียนการสอนน้อย ความไม่พร้อมของวัสดุอุปกรณ์ และสถานที่ จำนวนนักเรียนต่อห้องที่มากเกินไป ตลอดจนพื้นความรู้ของผู้เรียนไม่เพียงพอ 2) จากการพัฒนารูปแบบฯ พบว่ากระบวนการเรียนการสอนสามารถแบ่งเป็น 5 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นที่ 1 ถักทอความรู้ (Integrating Knowledge) ขั้นที่ 2 มุ่งสู่การวิเคราะห์ (Analysing) ขั้นที่ 3 บ่มเพาะประเมินค่า (Evaluating) ขั้นที่ 4 นำมาสร้างสรรค์ (Creating) และขั้นที่ 5 แบ่งปันแจกจ่าย (Distributing) 3) การศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบฯ พบว่าคะแนนทักษะการคิดขั้นสูงด้านวิเคราะห์ดนตรีและด้านสร้างสรรค์ดนตรีเพิ่มขึ้นอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ส่วนด้านประเมินค่าดนตรี พบว่าเพิ่มขึ้นอย่างไม่มีนัยสำคัญทางสถิติ จากผลการศึกษาดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่าเนื้อหาและทักษะดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับศาสตร์อื่นสามารถนำมาสร้างเป็นเนื้อหาเชิงบูรณาการข้ามสาขาวิชา ประกอบกับการใช้กระบวนการจัดการเรียนรู้ตามรูปแบบที่สร้างขึ้นในการวิจัยนี้ เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงให้แก่นักเรียนระดับมัธยมศึกษาได้

บทสรุป : จากการวิจัยระยะที่ 1 และ 2 พบว่าการบูรณาการระหว่างวิชาสามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้ดีกับการสอนเนื้อหาและทักษะดนตรี เนื่องจากธรรมชาติของดนตรีมีความเกี่ยวโยงกับเนื้อหาทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ตลอดจนศิลปะแขนงอื่น ๆ อย่างแนบแน่น ครูผู้สอนวิชาดนตรีส่วนมากเห็นคุณค่าของการสอนดนตรีโดยบูรณาการเข้ากับศาสตร์ต่าง ๆ แต่เนื่องจากข้อจำกัดด้านเวลา อุปกรณ์ หรือความเชี่ยวชาญในเนื้อหาทำให้การสอนดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาทำได้ยาก สำหรับรูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่ได้จากการวิจัยระยะที่ 3 และ 4 ซึ่งแบ่งออกเป็น 5 ขั้นตอนนั้น ผู้สอนสามารถนำไปปรับใช้ให้เหมาะกับบริบทในสถานศึกษาของตน โดยมีจุดมุ่งหมายสำคัญคือการเชื่อมโยงเนื้อหาเพื่อให้เกิดทักษะการคิดขั้นสูง ได้แก่

การคิดวิเคราะห์ การคิดประเมินค่า และการคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี ผ่านกระบวนการเรียนการสอนที่มีความหลากหลาย เน้นกระบวนการในการคิดและเรียนรู้ผ่านกิจกรรมมากกว่าการบรรยาย การวัดและประเมินผลควรทำด้วยวิธีการที่หลากหลาย ผู้สอนควรมีบทบาทเป็นผู้อำนวยความสะดวกในการจัดการเรียนรู้ (Facilitator) รวมทั้งมีการเพิ่มพูนความรู้และทักษะเพื่อให้สามารถจัดการเรียนรู้แบบบูรณาการระหว่างวิชาได้ดีด้วย

คำสำคัญ : ทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรี / รูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรี / การบูรณาการระหว่างวิชา

Abstract

Background and Objectives: Higher Order Thinking Skills refer to a complex thought process that relies on Lower Order Thinking Skills: remembering, understanding, and applying. These Lower Order Thinking Skills are essential for developing Higher Order Thinking Skills, which include analyzing, evaluating, and creating. Such skills are crucial for individuals today who navigate a wealth of information from the Internet and various online social media platforms that spread information rapidly. This rapid dissemination makes it increasingly difficult to predict contemporary societal trends, which are characterized by high uncertainty and constant change. Consequently, there has been a growing body of research aimed at cultivating Higher Order Thinking Skills among youth, particularly high school students. It is undeniable that these skills are often associated with education in science and mathematics. Furthermore, it is evident that music is interconnected with knowledge across various disciplines, including the humanities and social sciences. This connection suggests that utilizing music content and skills as a central theme through processes of analysis, evaluation, and creation is particularly suitable for enhancing higher-order thinking skills among students. Therefore, this research aims to develop an integrated music learning model to promote higher-order musical thinking skills for high school students. The objectives of this research are as follows: 1) to study the integrated music teaching behaviors of high school music teachers; 2) to develop an interdisciplinary integrated music teaching model to promote Higher Order Thinking Skills among high school students; and 3) to evaluate the effectiveness of this model in enhancing Higher Order Thinking Skills.

Methods: The research methodology is a Research and Development, divided into four phases. Phase 1 involves examining the behaviors and conditions of integrated music learning among high school music teachers. This phase is divided into two steps: the first step entails quantitative research. It utilizes a behavioral measurement tool developed by the researcher to survey the current state of integrated music teaching practices among high school music teachers in Bangkok and its vicinity. The sample, obtained through simple random sampling, comprises 183 music teachers who responded to the behavioral measurement tool and were categorized into two groups based on their scores: 95 teachers exhibiting favorable behaviors and 88 teachers exhibiting less favorable behaviors. The second step involves qualitative research, entailing in-depth interviews with participants from the first step, using an interview guide designed by the researcher. Targeted samples of four teachers—two from the favorable behavior group and two from the less favorable group—were

selected to identify key factors that support or hinder integrated music learning behaviors. Phase 2 focuses on developing an integrated music learning model to enhance Higher Order Thinking Skills among high school students. This involves document analysis and a review of research to create a learning model based on the findings of Phase 1. Phase 3 assesses the effectiveness of the developed learning model by applying it to an experimental group of 20 students from the fifth grade at Srinakharinwirot University Demonstration School (secondary) over 12 weeks in the second semester of 2023. This phase employs a One-Group Pretest-Posttest Design for the experimental research. Phase 4 aims to refine the integrated music learning model to ensure it effectively enhances Higher Order Musical Thinking Skills among high school students, culminating in a comprehensive version of the model.

Results: The research results indicate that 1) the examination of music teaching behaviors reveals that supporting factors for integrated teaching include teachers' experience, their appreciation of curriculum integration, and their ability to organize content autonomously. Conversely, hindering factors involve teachers' lack of awareness regarding the importance of integration, discomfort with the content, limited class periods, unprepared materials and resources, excessive student numbers per classroom, and inadequate prior knowledge among students. 2) The developed model consists of five instructional steps: Step 1: Integrating Knowledge, Step 2: Analyzing, Step 3: Evaluating, Step 4: Creating, and Step 5: Distributing. 3) Effectiveness studies show significant increases in students' higher-order thinking skills in musical analysis and creativity at the 0.01 significance level; however, evaluative thinking scores did not reach statistical significance. In summary, this study indicates that music content and skills, when related to other fields, can be effectively integrated into interdisciplinary curricula. Coupled with the teaching model developed in this research, it can enhance Higher Order Thinking Skills among high school students.

Conclusions: Phases 1 and 2 of this research demonstrated that interdisciplinary integration can be effectively applied to teaching music content and skills because of music's close relationship with the humanities, social sciences and arts. Most music teachers recognize the value of integrating music with other disciplines. However, time constraints, resource limitations, or insufficient content expertise make interdisciplinary music education challenging. The five-step learning management model, developed in phases 3 and 4, is adaptable to the specific contexts of educational institutions. The model aims to foster higher-level thinking skills, such as analytical, evaluative, and creative musical thinking, through diverse teaching and learning processes that prioritize active learning over lecturing. Assessment should employ a variety of methods. Teachers should act as facilitators, enhancing their knowledge and skills to effectively implement interdisciplinary learning.

Keywords: Higher-Order Thinking Skills in Music / Music Learning Management Model / Interdisciplinary Integration

บทนำ (Introduction)

ในปัจจุบันนี้ เราสามารถเห็นได้อย่างชัดเจนว่าความเปลี่ยนแปลงของนวัตกรรมใหม่ ๆ นั้นเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา อินเทอร์เน็ตได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของมนุษย์ เชื่อมโยงมนุษย์เข้ากับระบบต่าง ๆ รอบตัว อีกทั้งเชื่อมโยงอุปกรณ์ต่าง ๆ เข้าหากัน จึงเกิดเป็นยุคแห่งอินเทอร์เน็ตของสรรพสิ่ง (The Internet of Things: IoT)[1] บุคคลสามารถส่งต่อข้อมูลในอินเทอร์เน็ตผ่านเครือข่ายสังคมออนไลน์ได้อย่างรวดเร็ว และหลายครั้งที่ข้อมูลเหล่านั้นเองได้กลายเป็นต้นเหตุแห่งความขัดแย้งในสังคมหรือเป็นข้อมูลที่ไม่ถูกต้องทางวิชาการ ทำให้คนในปัจจุบันกำลังอยู่ในโลกแห่งความผันผวน ซึ่งจาเมส์ คาสซิโอ (Jamais Cascio) นักวิจัยจากสถาบันวิจัยเพื่ออนาคต ได้เสนอว่าโลกได้เข้าสู่ภาวะ BANI World กล่าวคือ เป็นโลกที่เปราะบาง (Brittle) เต็มไปด้วยความกังวล (Anxious) ความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ ไม่เป็นเส้นตรง เหตุและผลอาจไม่แปรผันตามกัน (Nonlinear) และเป็นโลกที่เข้าใจยาก ไม่สามารถคาดเดาได้ (Incomprehensible)[2]

แนวคิดภาวะโลกอันผันผวนและเปราะบางที่คนยุคปัจจุบันโดยเฉพาะเยาวชนในระบบการศึกษาต้องเผชิญอยู่ในขณะนี้สอดคล้องกับที่ศูนย์ดำเนินงาน PISA แห่งชาติ สถาบันส่งเสริมการสอนวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี[3] ได้กล่าวว่า ท่ามกลางกระแสข้อมูลเท็จ (Fake News) ที่สามารถพบได้ทั้งในข้อมูลข่าวสารทั่วไปและข้อมูลข่าวสารในอินเทอร์เน็ตหรือสื่อสังคมออนไลน์ต่าง ๆ ซึ่งรายล้อมอยู่ในชีวิตประจำวันและสามารถเข้าถึงได้ง่ายจากอุปกรณ์ต่าง ๆ นั้น นักเรียนต้องเลือกเชื่อว่าสิ่งใดถูกต้อง เป็นจริง ข้อมูลใดใช้ได้ ข้อมูลใดใช้ไม่ได้ ซึ่งต้องการการวิเคราะห์ในหลายด้านจากหลายแหล่งข้อมูลที่คลุมเครือ จึงอนุมานได้ว่านักเรียนต้องใช้ทักษะการคิดที่มีความซับซ้อน ใช้ทักษะความคิดที่หลากหลาย สอดคล้องกับทักษะการคิดขั้นสูง (Higher Order Thinking) ซึ่งประกอบด้วยการคิดวิเคราะห์ การคิดประเมินค่า และการคิดสร้างสรรค์[4, 5] จะช่วยให้นักเรียนวิเคราะห์สถานการณ์ที่กำลังเปลี่ยนแปลงอย่างไม่เคยเป็นมาก่อน[6] การขาดทักษะการคิดขั้นสูงจะส่งผลให้นักเรียนขาดทักษะการวางแผนในการทำงานและไม่มีความอดทนที่จะใช้เวลาคิดไตร่ตรองสาเหตุของปัญหาที่ซับซ้อน[7] ซึ่งนักเรียนในกรุงเทพมหานครกำลังเผชิญกับการขาดทักษะการคิดขั้นสูง[8] เช่นเดียวกับความฉลาดรู้ด้านการอ่าน (Reading Literacy) PISA 2018 พบว่าประเทศไทยมีนักเรียนเพียงร้อยละ 0.2 อยู่ในกลุ่มสูง ในขณะที่ค่าเฉลี่ยของประเทศสมาชิกองค์การเพื่อความร่วมมือทางเศรษฐกิจและการพัฒนาเท่ากับร้อยละ 7[9] และพบปัญหานี้ตั้งแต่การประเมิน PISA 2015 และ PISA 2012 มาแล้ว[10]

---

[1] “The Fourth Industrial Revolution,” World Economic Forum, accessed June 27, 2024, https://www.weforum.org/.

[2] Jamais Cascio, “Facing the Age of Chaos,” accessed June 25, 2024, https://medium.com/@cascio/facing-the-age-of-chaos-b00687b1f51d.

[3] The Institute for the Promotion of Teaching Science and Technology, *PISA 2018 Assessment Result on Reading, Mathematics, and Science* (Bangkok: The Institute for the Promotion of Teaching Science and Technology, 2021). (in Thai)

[4] Prapansiri Susaoraj, *Development of Thinking* (Bangkok: Technic Printing, 2013). (in Thai)

[5] Lorin W. Anderson and David R. Krathwohl, *A Taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing* (New York: Longman, 2001).

[6] Barak Miri, Ben-Chaim David, and Zoller Uri, “Purposely Teaching for the Promotion of Higher-order Thinking Skills: A Case of Critical Thinking,” *Research in Science Education* 37, no. 4 (October 2007): 353-369.

[7] Pratya Thongpanit, “Instructional Paradigm to Promote Twenty First - Century Higher Order Thinking Skills of Grade 9 Students by NSW Model,” *Journal of Buddhist Anthropology* 6, no. 7 (July 2021): 18-32. (in Thai)

[8] Boobphan Kanchana, Boonchan Sisan, and Pariyaporn Tungkunanan, “Higher Order Thinking Skills of Students in Bangkok, Thailand,” *Revista Espacios* 41, no. 48 (2020): 331-340.

[9] The Institute for the Promotion of Teaching Science and Technology, *PISA 2018 Assessment Result on Reading, Mathematics, and Science* (Bangkok: The Institute for the Promotion of Teaching Science and Technology, 2021). (in Thai)

[10] Apinya Srisuk, “Effect of Using the 5E Learning Cycle Modified and Active Learning Techniques on Higher-Order Thinking Skills and Learning Motivation among Seventh Grade Students” (Master’s thesis, Srinakharinwirot University, 2019). (in Thai)

ด้วยแนวคิดว่าทักษะการคิดขั้นสูงนั้นสามารถสอนและเรียนรู้ได้ ผู้เรียนทุกคนมีสิทธิ์เรียนรู้และนำความคิดนี้ไปใช้ในการแก้ปัญหา[11] ทำให้ปัจจุบันมีการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงควบคู่ไปกับเนื้อหาวิชาต่าง ๆ สำหรับวิชาดนตรี พบว่าครูเจอร์และเดอมาร์วี[12] ได้เสนอกลยุทธ์การสอนดนตรีผนวกกับการจัดการเรียนรู้ที่เน้นการคิดวิเคราะห์เชื่อมโยงกับเนื้อหาด้านมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ ประวัติศาสตร์ และศิลปะแขนงอื่น ๆ เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงของนักเรียน ทำให้เหมาะสมอย่างยิ่งกับการจัดการเรียนรู้ที่มีการบูรณาการสู่ศาสตร์อื่นที่มีความเกี่ยวข้อง นอกจากจะทำให้ผู้เรียนเข้าใจเนื้อหาในลักษณะองค์รวมและสามารถเชื่อมโยงเนื้อหาที่มีความสัมพันธ์กันเข้าไว้ด้วยกันอย่างมีความหมายแล้ว ยังสามารถนำความรู้ที่ได้จากวิชาหนึ่งไปขยายความเข้าใจในวิชาอื่นได้[13] และทำให้ผู้เรียนได้พัฒนาการคิดเชื่อมโยงและการคิดวิเคราะห์ ซึ่งก่อให้เกิดการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงได้[14] นอกจากนั้นแล้ว เมื่อพิจารณาขอบข่ายเนื้อหาดนตรีตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2551[15] ว่า “...เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรม เห็นคุณค่าของดนตรีที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม... เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับประเพณี วัฒนธรรม และเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์” ตลอดจนเอกสารและงานวิจัยด้านดนตรี เช่น การอธิบายบริบททางสังคมและอิทธิพลด้านรสนิยมทางศิลปะกับประวัติดนตรี[16] ประวัติดนตรีกับภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ ศาสนาและความเชื่อในโลกตะวันตก และหลักภาษาศาสตร์ที่เกี่ยวกับศัพท์เฉพาะทางดนตรี[17] หรือโน้ตเพลงไทยในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกโดยชาวฝรั่งเศสในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช[18] ก็สามารถแสดงความสัมพันธ์ระหว่างสาระดนตรีกับศาสตร์อื่นได้เป็นอย่างดี

ปัจจุบันนี้ยังคงมีรายงานเกี่ยวกับปัญหาต่าง ๆ ในบริบทการจัดการเรียนรู้ดนตรีอยู่เสมอ จากการค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยด้านดนตรีศึกษา พบว่ามีปัญหาทั้งด้านความรู้ความสามารถของครู ความเข้าใจในหลักสูตร และการจัดการเรียนการสอน[19, 20] ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากการขาดความรู้ความเข้าใจในแนวทางการจัดการเรียนรู้ดนตรีที่ถูกต้อง[21] ไม่ส่งเสริมและพัฒนาให้นักเรียนเกิดทักษะการคิดในการแก้ปัญหา ส่วนใหญ่ใช้วิธีการบอกให้ทำตาม ไม่ปลูกฝังกระบวนการคิดให้เกิดขึ้น

---

[11] Yee Mei Heong et al., “The Level of Marzano Higher Order Thinking Skills among Technical Education Students,” *International Journal of Social Science and Humanity* 1, no. 2 (July 2011): 121-125.

[12] Jaco Kruger and Liesl van der Merwe, “Learning About the World: Developing Higher Order Thinking in Music Education,” *Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa* 8, no. 1 (July 2012): 63-80.

[13] Kulisara Jitchayavanich, *Learning Management* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018). (in Thai)

[14] Ministry of Education, *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008)* (Bangkok: The Agricultural Co-operative Federation of Thailand Press, 2008). (in Thai)

[15] Ministry of Education, *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008)* (Bangkok: The Agricultural Co-operative Federation of Thailand Press, 2008). (in Thai)

[16] Jack Westrup, *An Introduction to Musical History* (London: Hutchinson University Library, 1973).

[17] Komtham Domrongchareon, *Baroque Music* (Bangkok: Faculty of Music, Silpakorn University, 2010). (in Thai)

[18] Theeraphong Bampenthan, “Development of Thematic Interdisciplinary Supplementary Book: The Music Cultural Exchange in Franco - Thai Relations in the Reign of King Narai The Great” (Research Report, Srinakharinwirot University Demonstration School (Secondary), 2022). (in Thai)

[19] Prapansak Pumin, “Guidelines for the Development of Music Education in Primary Schools under the Bangkok Metropolitan Administration” (Research Report, Srinakharinwirot University, 2014). (in Thai)

[20] Santi Yimpluem, “A Study of Music Teaching Conditions in the Basic Education Curriculum Level 3 of Schools under the Office of the Surat Thani Educational Service Area 3” (Master’s thesis, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, 2013). (in Thai)

[21] Arethit Posrithong, “The Teacher Professional Development Program for Developing the Competencies of Music Teachers in the 21st Century” (PhD diss., Srinakharinwirot University, 2016). (in Thai)

แก่นักเรียน[22] จากการค้นคว้าเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวกับการพัฒนาการคิดขั้นสูง พบว่าทฤษฎีการเชื่อมต่อ (Connectivism) ที่ให้คุณค่ากับความรู้ที่แตกต่างหลากหลายและการเชื่อมโยงข้อมูลหรือแหล่งข้อมูล ความสามารถในการเห็นความสัมพันธ์ระหว่างศาสตร์สาขาต่าง ๆ[23] ทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเองโดยการสร้างสรรค์ชิ้นงาน (Constructionism) ซึ่งมีจุดสำคัญว่าการเรียนรู้ที่ดี เกิดจากการสร้างพลังความรู้ในตนเอง แล้วนำไปสร้างสรรค์ชิ้นงานโดยใช้สื่อและเทคโนโลยีที่เหมาะสม และทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเอง (Constructivism) ที่ให้ความสำคัญกับกระบวนการและวิธีการของบุคคลในการสร้างความรู้จากประสบการณ์ ผู้เรียนต้องกระทำกับข้อมูล ไม่ใช่เพียงรับข้อมูล และต้องใช้ทั้งสติปัญญาและสังคมควบคู่กัน[24] ทฤษฎีเหล่านี้มักถูกใช้ในการพัฒนาการคิดขั้นสูง

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาวิจัยเพื่อพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชา ซึ่งเป็นการสอนสาระดนตรีตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานทั้งด้านเนื้อหาและทักษะ โดยเชื่อมโยงเข้ากับสาระสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม ตลอดจนศิลปะ ภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ หรือวิชาอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวเนื่องเป็นบริบทแห่งการเกิดขึ้นของดนตรี โดยมีการเชื่อมโยงความรู้และความคิดรวบยอดในวิชาต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีให้แก่ผู้เรียน ตลอดจนศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบดังกล่าว ซึ่งนอกจากจะเกิดประโยชน์ต่อการจัดการเรียนรู้ดนตรีและการใช้วิชาดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงให้แก่เยาวชนในยุคแห่งความผันผวนแล้ว ยังช่วยส่งเสริมให้เกิดผลการเรียนรู้ที่บรรลุจุดหมายของหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานได้อีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย (Research Objectives)

1. เพื่อศึกษาพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาของครูผู้สอนดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย
2. เพื่อพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย
3. เพื่อศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาฯ

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

การวิจัยนี้ดำเนินการในลักษณะของการวิจัยและพัฒนา โดยแบ่งออกเป็น 4 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 การศึกษาพฤติกรรมและสภาพการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาของครูผู้สอนดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

ขั้นที่ 1 การศึกษาเชิงปริมาณ เป็นการใช้แบบวัดพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาในรูปแบบออนไลน์ เพื่อสำรวจสภาพปัจจุบันของพฤติกรรมการสอนดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายของครูผู้สอนในเขตกรุงเทพฯ และปริมณฑล

---

[22] Boobphan Kanchana, Boonchan Sisan, and Pariyaporn Tungkunanan, "Higher Order Thinking Skills of Students in Bangkok, Thailand," *Revista Espacios* 41, no. 48 (2020): 331-340.

[23] Afroz Alam, "Connectivism Learning Theory and Connectivist Approach in Teaching and Learning: A Review of Literature," *Bhartiyam International journal of Education and Research* 12, no. 2 (March 2023): 1-15.

[24] Tisana Khemmani, *Science of Teaching* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018). (in Thai)

ประชากร คือ ครูดนตรีระดับมัธยมศึกษาตอนปลายในกรุงเทพฯ และปริมณฑล สุ่มเป็นกลุ่มตัวอย่างด้วยการสุ่มอย่างง่าย คือ ผู้ตอบรับแบบสอบถาม 183 คน (คำนวณจำนวนขั้นต่ำจากโปรแกรม G* Power ค่าขนาดอิทธิพล 0.5 ได้ 176 คน)

เครื่องมือที่ใช้ แบบวัดพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชา ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อให้ครูดนตรีรายงานตนเกี่ยวกับพฤติกรรมการสอนดนตรีทั้งด้านเนื้อหาและทักษะว่ามีการเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาในวิชาจากสาขาอื่นที่เกี่ยวข้องเพียงใด มีลักษณะเป็นมาตรประมาณรวมค่า 6 ระดับ จาก “จริงที่สุด” ถึง “ไม่จริงเลย” สำหรับข้อความทางบวกให้คะแนน 5 4 3 2 1 0 ตามลำดับ และให้คะแนนกลับกันสำหรับข้อความทางลบ ผู้ที่ได้คะแนนมากกว่าค่าเฉลี่ยถือเป็นผู้ที่มีพฤติกรรมฯ มากกว่าผู้ที่มีลักษณะตรงข้าม จากการตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาของแบบวัดโดยผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้างเครื่องมือทางพฤติกรรมศาสตร์และด้านการสอนดนตรีจำนวน 3 คน และการทดลองใช้ พบว่ามีข้อคำถามที่ผ่านเกณฑ์ 19 ข้อ (ค่า r มากกว่า .30 และค่า Cronbach’s Alpha มากกว่า .70)

การวิเคราะห์ข้อมูล ใช้คะแนนเฉลี่ยเป็นเกณฑ์แบ่งกลุ่มพฤติกรรมฯ มากและน้อย

ขั้นที่ 2 การศึกษาเชิงคุณภาพ เป็นการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้สอนดนตรีเพื่อหาปัจจัยที่สนับสนุน ขัดขวาง ข้อจำกัดหรือปัจจัยสำคัญอื่นที่เกี่ยวกับพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการ ข้อมูลที่ได้จะนำไปใช้ในการพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ในการวิจัยระยะที่ 2

ประชากร ครูผู้สอนดนตรีที่ตอบรับการตอบแบบวัดในขั้นที่ 1 คัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จากกลุ่มพฤติกรรมฯ มาก 2 คน และกลุ่มพฤติกรรมฯ น้อย 2 คน

เครื่องมือที่ใช้ แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้างที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น หาคุณภาพเครื่องมือด้วยการหาค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาโดยผู้เชี่ยวชาญ 3 คน พบว่าข้อคำถามผ่านเกณฑ์ทั้งฉบับ

การวิเคราะห์ข้อมูล ทำการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)

ระยะที่ 2 การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

เป็นการค้นคว้าเอกสารและนำข้อค้นพบจากการวิจัยระยะที่ 1 มาสร้างรูปแบบการจัดการเรียนรู้ฯ โดยมีขั้นตอน คือ 1) ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2) นำข้อค้นพบจากงานวิจัยระยะที่ 1 มาสังเคราะห์ร่วมกับการศึกษาเอกสาร 3) สร้างรูปแบบ ซึ่งประกอบด้วย ทฤษฎี หลักการ หรือแนวคิดของรูปแบบ วัตถุประสงค์ของรูปแบบ กระบวนการเรียนการสอนของรูปแบบ ผลที่ผู้เรียนจะได้รับจากการเรียนตามรูปแบบ และการวัดและประเมินผล 4) ตรวจสอบคุณภาพของรูปแบบฯ ด้วยการหาค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาและการประเมินความเหมาะสมของรูปแบบโดยผู้เชี่ยวชาญด้านการศึกษาและด้านดนตรีศึกษา 5) ปรับปรุงรูปแบบตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ และ 6) นำรูปแบบไปใช้ในการวิจัยระยะที่ 3

ระยะที่ 3 การศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

เป็นการนำรูปแบบฯ จากการวิจัยระยะที่ 2 ไปทดลองใช้กับนักเรียนที่ผ่านการเลือกเป็นกลุ่มทดลอง จำนวน 12 ครั้ง ในภาคเรียนที่ 2/2566 ด้วยการวิจัยเชิงทดลองแบบกลุ่มเดียว ทดสอบก่อนและทดสอบหลัง (One Group Pretest - Posttest Design)

ประชากร คือ นักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายในเขตกรุงเทพฯ และปริมณฑล เลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เป็นนักเรียนในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวน 20 คน

เครื่องมือที่ใช้ 1) รูปแบบการจัดการเรียนรู้ฯ ที่พัฒนาขึ้นในการวิจัยระยะก่อนหน้าพร้อมแผนการจัดการเรียนรู้ และ 2) แบบวัดทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรี แบ่งออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ *ด้านการวิเคราะห์ดนตรี* เป็นแบบวัดในลักษณะสถานการณ์เลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 10 ข้อ เพื่อวัดว่านักเรียนมีความสามารถในการคิดเพื่อการสรุปความ การจัดระบบและผสมผสานข้อมูล การคาดคะเนหรือการตั้งสมมติฐาน และการวางแผนจากสถานการณ์ที่กำหนดในคำถามมากน้อยเพียงใด มีค่าอำนาจจำแนกรายข้ออยู่ระหว่าง .20 ถึง .80 และค่าความเชื่อมั่นทั้งฉบับอยู่ที่ .73 *ด้านการประเมินค่าดนตรี* เป็นแบบวัดในลักษณะสถานการณ์เลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 10 ข้อ เพื่อวัดว่านักเรียนมีความสามารถในการคิดเพื่อการประเมินสถานการณ์ การตั้งเกณฑ์ การโต้แย้งและให้เหตุผล การให้คำจำกัดความ การตรวจสอบสมมติฐานและพิสูจน์ความจริงมากน้อยเพียงใด มีค่าอำนาจจำแนกรายข้ออยู่ระหว่าง .20 ถึง .60 และค่าความเชื่อมั่นทั้งฉบับอยู่ที่ .70 และ *ด้านการสร้างสรรค์ดนตรี* เป็นแบบวัดในลักษณะเขียนตอบ เพื่อวัดว่านักเรียนมีความสามารถในการคิดเพื่อการออกแบบและวางแผนการเขียนและการรายงาน การประดิษฐ์หรือผลิต การสร้างองค์ความรู้ใหม่ และการประยุกต์ใช้ความรู้มากน้อยเพียงใด ประเมินผลด้วยเกณฑ์การให้คะแนน (Scoring Rubric) ซึ่งผ่านเกณฑ์การหาค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาโดยผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนดนตรีและด้านหลักสูตรและการสอน จำนวน 5 คน ทั้งฉบับ

ขั้นตอนการวิจัยระยะที่ 3 สามารถแบ่งเป็น 5 ขั้น ได้แก่ 1) ปฐมนิเทศนักเรียน เพื่อแจ้งรายละเอียดของการเป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิจัย 2) ทดสอบทักษะการคิดขั้นสูงก่อนการทดลอง 3) จัดการเรียนการสอนดนตรีด้วยแผนการจัดการเรียนรู้ตามรูปแบบฯ เป็นเวลา 12 สัปดาห์ 4) ทดสอบทักษะการคิดขั้นสูงหลังการทดลอง และ 5) การวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อทดสอบสมมติฐานในการวิจัย โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์สำเร็จรูปในการประมวลผล และใช้สถิติ Dependent t-test

ระยะที่ 4 การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย (ฉบับสมบูรณ์)

เป็นการพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลายให้ได้เป็นฉบับสมบูรณ์ โดยนำผลและข้อค้นพบขณะทำการวิจัยระยะที่ 3 มาเป็นส่วนพิจารณาปรับปรุง

ผลการวิจัย (Results)

การนำเสนอผลการวิจัย จะนำเสนอตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. ผลการศึกษาพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชาของครูผู้สอนดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

การศึกษาเชิงปริมาณ พบว่าอายุช่วง 25-30 ปี มีมากที่สุด (ร้อยละ 29.51) โรงเรียนที่สอนอยู่ในกรุงเทพมหานครมากที่สุด (ร้อยละ 67.21) ในสังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานมากที่สุด (ร้อยละ 67.21) ประสบการณ์ในการสอนส่วนมากอยู่ในช่วง 6-10 ปี (ร้อยละ 32.79) สำหรับพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชานั้นจากคะแนนเต็ม 95 คะแนน มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 65.81 (SD .86) แบ่งเป็นกลุ่มพฤติกรรมฯ มาก ร้อยละ 51.91 และกลุ่มพฤติกรรมฯ น้อย ร้อยละ 48.09

การศึกษาเชิงคุณภาพ ทำให้ได้ข้อมูลต่าง ๆ คือ *การเตรียมตัวก่อนการสอน* ผู้สอนต้องเตรียมเนื้อหาที่จะนำมาบูรณาการอย่างลึกซึ้งรอบด้าน เตรียมวัสดุ อุปกรณ์ สื่อ แหล่งการเรียนรู้ หรือแหล่งข้อมูลให้นักเรียนค้นคว้าต่อได้ มีการจัดบรรยากาศในการเรียนรู้ที่เหมาะสม รวมทั้งตรวจสอบคุณภาพและความถูกต้องของสื่อ เลือกสื่อได้ตรงกับความสนใจของ

ผู้เรียน *การจัดการขณะทำการสอน* เน้นการจัดการเรียนรู้ผ่านการลงมือทำและกิจกรรม ให้ผู้เรียนแสดงความคิดเห็นอย่างเต็มที่ มีการทบทวนหรือถามซ้ำในการสอนครั้งต่อไป สังเกตการตอบรับหรือการเรียนรู้ของผู้เรียน หรือข้อผิดพลาดจากการสื่อสาร ความเข้าใจเนื้อหา หรือสาเหตุอื่นในการสอน *การจัดการหลังการสอน* มีการปรับปรุงและพัฒนาการสอน แลกเปลี่ยนความเห็นกับครูคนอื่น และจัดการวัดประเมินผลให้เหมาะสมกับกระบวนการเรียนการสอน *ปัจจัยสนับสนุน* คือ ประสบการณ์ความชำนาญ และเห็นคุณค่าของการบูรณาการระหว่างวิชาของผู้สอน ผู้สอนสามารถจัดเนื้อหา วิธีการจัดการเรียนการสอนหรือกิจกรรมการเรียนรู้ได้อิสระ *ปัจจัยขัดขวาง* ผู้สอนไม่เห็นความสำคัญของการสอนบูรณาการหรือไม่ถนัดในเนื้อหานั้น ๆ เวลาในการจัดการเรียนการสอนต่อคาบและตลอดภาคการเรียน ความพร้อมของวัสดุ อุปกรณ์ และสถานที่ไม่เพียงพอจำนวนนักเรียนที่มากเกินไป และพื้นความรู้ของผู้เรียนไม่สนับสนุนต่อเนื้อหาที่จะจัดการเรียนรู้

2. ผลการพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

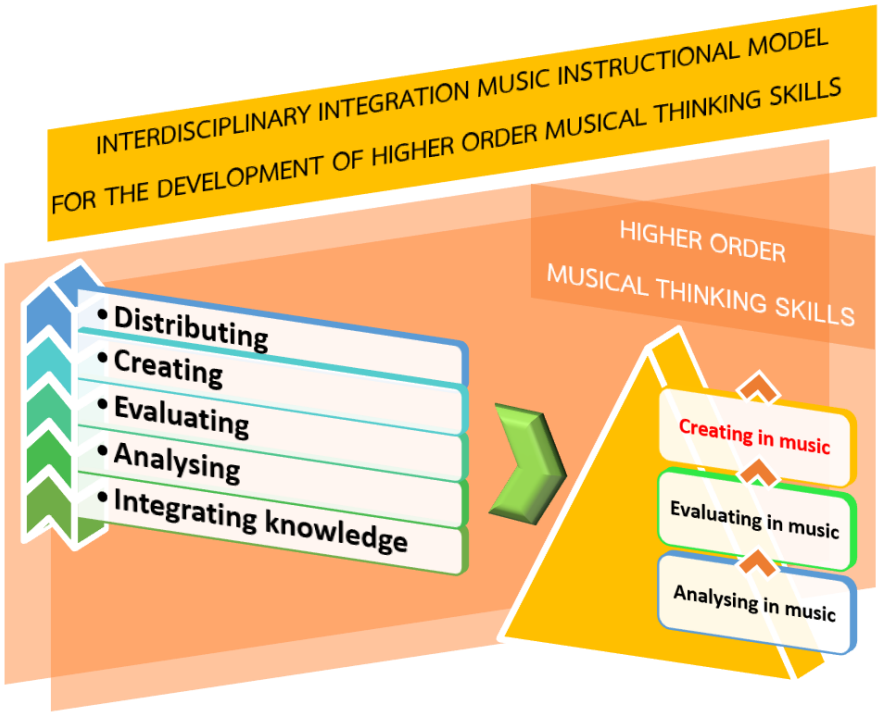


Figure 1 The interdisciplinary integration music instructional model for the development of Higher Order Musical Thinking Skills

Source: by author

แนวคิดของรูปแบบ เป็นการจัดการเรียนรู้ที่มีการนำความคิดรวบยอดหรือเนื้อหาจากกลุ่มสาระสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม หรือศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้อง มาผนวกเข้ากับเนื้อหาตามมาตรฐานและตัวชี้วัดสาระดนตรี เน้นให้ผู้เรียนจัดกระทำกับข้อมูล ไม่ใช่เพียงการรับข้อมูลเข้ามา กระตุ้นให้ผู้เรียนสร้างพลังความรู้ในตนเองแล้วนำไปสร้างสรรค์ชิ้นงานโดยใช้เทคโนโลยี เห็นความสัมพันธ์ระหว่างศาสตร์สาขาต่าง ๆ และตระหนักว่าคำตอบที่ถูกต้องในปัจจุบันอาจผิดในอนาคตอันใกล้ได้

วัตถุประสงค์ของรูปแบบ 1) เพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงให้แก่ผู้เรียน 2) เพื่อให้ผู้เรียนมีความรู้เนื้อหาและทักษะดนตรี 3) เพื่อให้ผู้เรียนสามารถสร้างความรู้ทางดนตรีและสร้างผลงานจากการเรียนรู้นั้นด้วยตนเอง ตลอดจนมีทักษะในการใช้เทคโนโลยีในการเชื่อมโยงและเผยแพร่ความรู้ 4) เพื่อให้ผู้เรียนมีความรู้ดนตรีแบบองค์รวม นำไปขยายความรู้ในศาสตร์อื่นที่เชื่อมโยงกันได้

กระบวนการเรียนการสอนของรูปแบบ จัดเตรียมเนื้อหาหรือทักษะดนตรีที่จะสอนในรูปแบบธีม (Theme) สำหรับการจัดการเรียนรู้ 4 ครั้ง เมื่อครบกระบวนการแล้วจึงเริ่มเนื้อหาใหม่และกลับเข้าสู่กระบวนการสอนตามรูปแบบอีกครั้ง ทั้งนี้ขั้นที่ผ่านมาแล้วสามารถใช้เวลาน้อยลงและเน้นขั้นที่เพิ่มใหม่ แต่ละขั้นมีรายละเอียดดังนี้

ขั้นที่ 1 ถักทอความรู้ (Integrating Knowledge) ทำการสอนโดยผู้สอนคนเดียว มีการนำเนื้อหาจากวิชาต่าง ๆ มาสอดแทรกในวิชาของตนให้สอดคล้องกับหัวเรื่อง มาตรฐานและตัวชี้วัด โดยจัดประสบการณ์การเรียนรู้ให้ผู้เรียนมีโอกาสใช้ทักษะค้นคว้าข้อมูลด้วยตนเองจากแหล่งที่แตกต่างกัน

ขั้นที่ 2 มุ่งสู่การวิเคราะห์ (Analyzing) เน้นการตั้งคำถามกับผู้เรียน กระตุ้นให้จำแนกรายละเอียดและมองหาความสัมพันธ์ของเนื้อหาต่าง ๆ จากแหล่งข้อมูลหรือสาขาวิชาที่แตกต่างกัน ผ่านการใช้คำถามระดับสูง ซึ่งมีลักษณะ “เหมือนกันตรงไหน สรุปได้ว่าอย่างไร จัดกลุ่มได้อย่างไร มีอะไรไม่เข้าพวก มีอะไรผิดปกติ หรือมีอะไรไม่เป็นอย่างที่ควรจะเป็น” เป็นต้น

ขั้นที่ 3 บ่มเพาะประเมินค่า (Evaluating) เน้นให้ผู้เรียนสังเกตลักษณะและคุณสมบัติ แล้วนำมาสร้างหลักการหรือนิยาม จากนั้นเตรียมสถานการณ์ใหม่ให้ผู้เรียนพิจารณาเนื้อหาหรือทักษะดนตรีบนพื้นฐานของเกณฑ์การประเมินที่กำหนดไว้หรือทฤษฎีดนตรี ได้แก่ การประเมินสถานการณ์ การตั้งเกณฑ์ การโต้แย้งและให้เหตุผล การให้คำจำกัดความ การตรวจสอบสมมติฐานและพิสูจน์ความจริง

ขั้นที่ 4 นำมาสร้างสรรค์ (Creating) ให้นักเรียนสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการออกแบบ วางแผน การเขียนรายงาน การประดิษฐ์ การสร้างองค์ความรู้ใหม่ หรือการประยุกต์ใช้ความรู้ ผ่านกระบวนการที่ผู้สอนทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยความสะดวก เปิดโอกาสให้นักเรียนได้สร้างสรรค์อย่างไม่มีขีดจำกัด ชมเชยเมื่อผู้เรียนสร้างสิ่งใหม่ หลีกเลี่ยงการขู่ด้วยคะแนน การสอบ หรือการตรวจสอบ ควรให้งานลักษณะกลุ่ม เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ต่อกัน

ขั้นที่ 5 แบ่งปันแจกจ่าย (Distribute) ผู้สอนจัดกิจกรรมในการแบ่งปันความรู้ระหว่างกลุ่มหรือเผยแพร่ผลงานการสร้างสรรค์สู่สื่อสังคมออนไลน์ต่าง ๆ หรือการประชาสัมพันธ์ในโรงเรียน เป็นต้น

ผลที่ผู้เรียนจะได้รับจากการเรียนตามรูปแบบ 1) มีทักษะการคิดขั้นสูงมากขึ้น 2) สามารถสร้างความรู้ทางดนตรีและสร้างผลงานจากการเรียนรู้นั้นด้วยตนเอง ตลอดจนมีทักษะในการใช้เทคโนโลยีและสื่อเครือข่ายสังคมในการเชื่อมโยงความรู้และเผยแพร่ความรู้ 3) มีความรู้ดนตรีแบบองค์รวม สามารถนำไปขยายความรู้ในศาสตร์อื่นที่เชื่อมโยงกันได้ และ 4) มีความรู้เนื้อหาและทักษะดนตรี

การวัดและประเมินผล 1) ก่อนการจัดการเรียนรู้ เพื่อนำคะแนนไปเปรียบเทียบกับการวัดหลังการจัดการเรียนรู้ให้เห็นพัฒนาการของผู้เรียน 2) ระหว่างการจัดการเรียนรู้ เพื่อให้ทราบว่าผู้เรียนบรรลุวัตถุประสงค์ของรูปแบบหรือไม่ และนำไปปรับปรุงการจัดการเรียนรู้ต่อไป เช่น การสังเกต ทั้งด้านทักษะและกระบวนการ การประเมินตามสภาพจริง (Authentic Assessment) 3) หลังการจัดการเรียนรู้ เพื่อให้ทราบพัฒนาการทักษะการคิดขั้นสูงของผู้เรียน ทั้งความรู้และทักษะ

3. ผลการศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการเพื่อส่งเสริมทักษะการคิดขั้นสูงทางดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

Table 1 Results of the study on the effectiveness of the model

Source: by author

	Analyzing in music			Evaluating in music			Creating in music			Total		
	M	SD	p	M	SD	p	M	SD	p	M	SD	p
Pretest	5.70	2.2		5.7	2.1		1.8	1.7		13.3	3.7	
Posttest	7.95	1.5	.001**	6.3	1.9	.37	6.9	2.0	.000**	21.15	4	.000**

** Significant at the .01 level

จาก Table 1 พบว่าคะแนนเฉลี่ยของการทดสอบหลังการทดลองสูงกว่าก่อนการทดลองในทุกด้านย่อย โดยสำหรับด้านการวิเคราะห์ดนตรีและด้านการสร้างสรรค์ดนตรี คะแนนเฉลี่ยมีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 แต่สำหรับด้านการประเมินค่าดนตรี พบว่าแม้ว่าคะแนนเฉลี่ยหลังการทดลองจะเพิ่มขึ้น แต่พบว่าเพิ่มขึ้นอย่างไม่มีนัยสำคัญทางสถิติ

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

1. จากการศึกษาเชิงปริมาณในการวิจัยระยะที่ 1 ด้วยแบบวัดพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชา พบว่าส่วนมากจัดอยู่ในกลุ่มพฤติกรรมฯ มาก (95 คน คิดเป็นร้อยละ 51.91) และพบว่าไม่แตกต่างจากผู้ที่จัดอยู่ในกลุ่มพฤติกรรมฯ น้อยมากนัก (88 คน คิดเป็นร้อยละ 48.09) แสดงถึงสภาพจริงของผู้สอนดนตรีในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายในกรุงเทพฯ และปริมณฑล ว่าส่วนมากมีการสอนที่เชื่อมโยงเนื้อหาและทักษะดนตรีเข้ากับศาสตร์อื่น ซึ่งเนื่องมาจากการที่องค์ความรู้ทางดนตรีนั้นมีหลายมิติ สอดคล้องไปกับประเด็นต่าง ๆ ด้านมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ ประวัติศาสตร์ และศิลปะแขนงอื่น ๆ อยู่เสมอ[25] แต่เนื่องด้วยปัญหาเกี่ยวกับความรู้ ความเข้าใจ หรือทักษะในการจัดการเรียนรู้ ทำให้ครูดนตรีส่วนหนึ่งยังคงต้องการพัฒนาตนเองในด้านต่าง ๆ เพื่อให้เกิดการจัดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพมากขึ้น[26] ส่วนการสัมภาษณ์เชิงลึก สามารถสรุปข้อมูลได้เป็นส่วนการเตรียมตัวก่อนการสอน การจัดการขณะทำการสอน การจัดการหลังการสอน ปัจจัยสนับสนุนและปัจจัยขัดขวางการสอนแบบบูรณาการข้ามสาขาวิชา พบว่าข้อมูลมีความสอดคล้องกับบทบาทของครูในการจัดการเรียนรู้แบบบูรณาการของกิตติชัย สุทาสิโนบล[27] ซึ่งแบ่งออกเป็นด้านการเตรียมการ ด้านการดำเนินการ และด้านการประเมิน รวมทั้งข้อควรคำนึงถึงในการจัดการเรียนรู้แบบบูรณาการ โดยมีส่วนแตกต่างคือด้านบทบาทและกิจกรรมของนักเรียนในการจัดการเรียนรู้แบบบูรณาการ โดยสรุปคือควรมีการแบ่งกลุ่มผู้เรียนเป็นกลุ่มย่อยที่มีความสามารถหรือทักษะแตกต่างกันและให้สมาชิกในกลุ่มมีหน้าที่รับผิดชอบร่วมกันในสิ่งที่ตนถนัด และเป็นไปในทางเดียวกันกับที่ สาวิตรี สิทธิชัยกานต์[28] ได้ศึกษาเกี่ยวกับพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้บูรณาการธรรมชาติวิทยาศาสตร์สำหรับครูระดับมัธยมศึกษา ที่พบว่าความตระหนักใน

[25] Kulisara Jitchayavanich, *Learning Management* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018). (in Thai)

[26] Afroz Alam, "Connectivism Learning Theory and Connectivist Approach in Teaching and Learning: A Review of Literature," *Bhartiyam International journal of Education and Research* 12, no. 2 (March 2023): 1-15.

[27] Kittichai Suthasinobon, "The Development of Integrated Instructional Model base on Buddhist Principles Reflects Sufficiency Economy Philosophy in Context of Modern Thai Society" (Research Report, Srinakharinwirot University, 2012). (in Thai)

[28] Sawitree Sitthichaiyakarn and Laddawan Petroj, "Academic Administration Model According to Stem Education Concept of Network Schools in Regional Stem Education Center," *Journal of Research and Curriculum Development* 9, no. 1 (January-June 2019): 17-32. (in Thai)

ความสำคัญ ความรู้ความเข้าใจในเนื้อหาอย่างลึกซึ้ง และความสามารถในการจัดการเรียนรู้แบบบูรณาการของผู้สอนจะส่งเสริมให้การเรียนการสอนแบบบูรณาการเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ

2. จากการศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบฯ พบว่าคะแนนหลังการทดลองเพิ่มขึ้นในทุกด้านย่อย สำหรับด้านการวิเคราะห์ดนตรี เพิ่มขึ้นอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานหลังการทดลองมีค่าลดลง ส่วนด้านการประเมินค่าดนตรีนั้น คะแนนเฉลี่ยหลังทดลองเพิ่มขึ้นจากก่อนการทดลองอย่างไม่มีนัยสำคัญทางสถิติ อาจเนื่องมาจากทักษะการคิดประเมินค่าดนตรี ซึ่งเป็นการตัดสินใจบนพื้นฐานของเกณฑ์และมาตรฐานการประเมินที่กำหนดไว้[29] เป็นผลมาจากประสบการณ์เดิม สิ่งเร้า และสภาพแวดล้อมที่เข้ามากระทบ ตลอดจนต้องใช้ทักษะการคิดระดับพื้นฐานและระดับกลางมาเป็นพื้นฐาน[30] แต่พบว่าค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานหลังการทดลองมีค่าลดลง (จาก 2.1 เป็น 1.9) แสดงให้เห็นว่า รูปแบบฯ ที่สร้างขึ้นนั้นสามารถพัฒนาให้ผู้เรียนมีทักษะการคิดขั้นสูงทั้งสองด้านในระดับที่สูงขึ้น และลดความแตกต่างของคะแนนรายบุคคลลงได้

3. สำหรับด้านการสร้างสรรค์ดนตรีนั้น แม้ว่าคะแนนเฉลี่ยจะเพิ่มขึ้น (จาก 1.8 เป็น 6.9) อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 แต่พบว่าค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานกลับสูงขึ้น (จาก 1.7 เป็น 2.0) แสดงให้เห็นว่าผู้เรียนบางส่วนได้รับการพัฒนาให้การคิดสร้างสรรค์ดนตรีสูงขึ้นมาก ทำให้คะแนนเฉลี่ยมีค่าสูงขึ้น แต่ยังคงมีความแตกต่างของคะแนนรายบุคคลอยู่มาก เนื่องจากการสร้างสรรค์จำเป็นต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจที่เป็นพื้นฐานอื่นก่อนที่จะนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ และเกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของแต่ละบุคคล สอดคล้องกับที่ บรรยงค์ ณ บางช้าง[31] ได้กล่าวถึงอุปสรรคที่ส่งผลต่อการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ไว้ 4 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านการรับรู้ เช่น การมีโอกาสเลือกคำตอบเพียงคำตอบเดียว การไม่ชอบซักถาม การลอกเลียนแบบซึ่งกันและกัน ความเฉื่อยชา ความเกียจคร้าน การประเมินความคิดเร็วเกินไป 2) ด้านวัฒนธรรม เช่น การทำตามแบบอย่างหรือกรอบที่บุคคลอื่นกำหนดไว้ 3) ด้านอารมณ์ เช่น ความเคร่งเครียด กลัวว่าตนเองไม่มีความรู้ความสามารถ หรือการไม่ให้ความสนใจต่อสิ่งที่ควรสนใจ 4) ด้านสภาพแวดล้อม เช่น การอยู่ในสภาพที่ไม่เหมาะกับการเรียนรู้

ข้อเสนอแนะ (Recommendation)

1. การศึกษาพฤติกรรมการสอนดนตรีแบบบูรณาการระหว่างวิชา พบว่าผู้สอนในกลุ่มพฤติกรรมฯ น้อย มีจำนวนถึงร้อยละ 48.09 จึงควรมีการสนับสนุนให้ผู้สอนวิชาดนตรีได้เพิ่มความรู้ ประสบการณ์ หรือทักษะในการสอนที่มีการบูรณาการเนื้อหาสู่องค์ความรู้อื่นที่เกี่ยวเนื่องกับเนื้อหาและทักษะดนตรี ทั้งเพื่อผลการเรียนรู้ดนตรีและเพื่อพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงด้วย

2. ควรมีการศึกษาพฤติกรรมการสอนดนตรีฯ ในรูปแบบการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงประจักษ์ในบริบทห้องเรียนจริง

3. จากการศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบฯ พบว่าคะแนนเฉลี่ยหลังการทดองในด้านรวมสูงขึ้นกว่าก่อนการทดลองอย่างเห็นได้ชัด แต่กลับมีค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเพิ่มขึ้น สะท้อนถึงคะแนนของนักเรียนแต่ละคนที่มีความแตกต่างกันมากขึ้น จึงควรศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคุณลักษณะของผู้เรียน คุณลักษณะของผู้สอน ระดับทักษะการคิดขั้นสูงฯ และบริบทแวดล้อมอื่น เพื่อให้ทราบปัจจัยเชิงเหตุและข้อมูลอื่นที่สามารถนำไปใช้ในการจัดการชั้นเรียนได้จริงอย่างเต็มประสิทธิภาพ

---

[29] Barak Miri, Ben-Chaim David, and Zoller Uri, “Purposely Teaching for the Promotion of Higher-order Thinking Skills: A Case of Critical Thinking,” *Research in Science Education* 37, no. 4 (October 2007): 353-369.

[30] Lorin W. Anderson and David R. Krathwohl, *A Taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing* (New York: Longman, 2001).

[31] Yanyong Na Bangchang, “Development of a Creative Learning Management Model to Promote Creative Products for Students in Grades Four to Six” (PhD diss., Srinakharinwirot University, 2019). (in Thai)

Bibliography

Alam, Afroz. "Connectivism Learning Theory and Connectivist Approach in Teaching and Learning: A Review of Literature." *Bhartiyam International journal of Education and Research* 12, no. 2 (March 2023): 1-15.

Anderson, Lorin W., and David R. Krathwohl. *A Taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing*. New York: Longman, 2001.

Bampenthan, Theeraphong. "Development of Thematic Interdisciplinary Supplementary Book: The Music Cultural Exchange in Franco - Thai Relations in the Reign of King Narai The Great." Research Report, Srinakharinwirot University Demonstration School (Secondary), 2022. (in Thai)

Cascio, Jamais. "Facing the Age of Chaos." Accessed June 25, 2024. https://medium.com/@cascio/facing-the-age-of-chaos-b00687b1f51d.

Chanchang, Jirachapan. "Integrated Teaching and Learning Management for the Development of Higher Order Thinking Skills: Learning to Practice." *Journal of Education Studies* 48, no. 3 (July-September 2020): 78-89. (in Thai)

Domrongchareon, Komtham. *Baroque Music*. Bangkok: Faculty of Music, Silpakorn University, 2010. (in Thai)

Heong, Yee Mei, Widad Binti Othman, Jailani Bin Md Yunos, Tee Tze Kiong, Razali Bin Hassan, and Mimi Mohaffyza Binti Mohamad. "The Level of Marzano Higher Order Thinking Skills among Technical Education Students." *International Journal of Social Science and Humanity* 1, no. 2 (July 2011): 121-125.

Jitchayavanich, Kulisara. *Learning Management*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018. (in Thai)

Kanchana, Boobphan, Boonchan Sisan, and Pariyaporn Tungkunanan. "Higher Order Thinking Skills of Students in Bangkok, Thailand." *Revista Espacios* 41, no. 48 (2020): 331-340.

Khemmani, Tisana. *Science of Teaching*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018. (in Thai)

Kruger, Jaco, and Liesl van der Merwe. "Learning About the World: Developing Higher Order Thinking in Music Education." *Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa* 8, no. 1 (July 2012): 63-80.

Ministry of Education. *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008)*. Bangkok: The Agricultural Co-operative Federation of Thailand Press, 2008. (in Thai)

Miri, Barak, Ben-Chaim David, and Zoller Uri. "Purposely Teaching for the Promotion of Higher-order Thinking Skills: A Case of Critical Thinking." *Research in Science Education* 37, no. 4 (October 2007): 353-369.

Na Bangchang, Yanyong. "Development of a Creative Learning Management Model to Promote Creative Products for Students in Grades Four to Six." PhD diss., Srinakharinwirot University, 2019. (in Thai)

Posrithong, Arethit. "The Teacher Professional Development Program for Developing the Competencies of Music Teachers in the 21st Century." PhD diss., Srinakharinwirot University, 2016. (in Thai)

Pumin, Prapansak. "Guidelines for the Development of Music Education in Primary Schools under the Bangkok Metropolitan Administration." Research Report, Srinakharinwirot University, 2014. (in Thai)

Sitthichaiyakarn, Sawitree, and Laddawan Petroj. "Academic Administration Model According to Stem Education Concept of Network Schools in Regional Stem Education Center." *Journal of Research and Curriculum Development* 9, no. 1 (January-June 2019): 17-32. (in Thai)

Srisuk, Apinya. "Effect of Using the 5E Learning Cycle Modified and Active Learning Techniques on Higher-Order Thinking Skills and Learning Motivation among Seventh Grade Students." Master's thesis, Srinakharinwirot University, 2019. (in Thai)

Susaoraj, Prapansiri. *Development of Thinking*. Bangkok: Technic Printing, 2013. (in Thai)

Suthasinobon, Kittichai. "The Development of Integrated Instructional Model base on Buddhist Principles Reflects Sufficiency Economy Philosophy in Context of Modern Thai Society." Research Report, Srinakharinwirot University, 2012. (in Thai)

The Institute for the Promotion of Teaching Science and Technology. *PISA 2018 Assessment Result on Reading, Mathematics, and Science*. Bangkok: The Institute for the Promotion of Teaching Science and Technology, 2021. (in Thai)

Thongpanit, Pratya. "Instructional Paradigm to Promote Twenty First - Century Higher Order Thinking Skills of Grade 9 Students by NSW Model." *Journal of Buddhist Anthropology* 6, no. 7 (July 2021): 18-32. (in Thai)

Westrup, Jack. *An Introduction to Musical History*. London: Hutchinson University Library, 1973.

World Economic Forum. "The Fourth Industrial Revolution." Accessed June 27, 2024. https://www.weforum.org/.

Yimpluem, Santi. "A Study of Music Teaching Conditions in the Basic Education Curriculum Level 3 of Schools under the Office of the Surat Thani Educational Service Area 3." Master's thesis, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, 2013. (in Thai)

การวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม “ร็อกสตาร์” ของ ลลิษา มโนบาล (ลิซ่า) โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีของ อลัน เอฟ. มอร์

ANALYSIS OF THE POPULAR MUSIC “ROCKSTAR” BY LISA LALISA MANOBAL APPLYING ALLAN F. MOORE'S APPROACH

กุลธีร์ บรรจุแก้ว*

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา พระนครศรีอยุธยา ประเทศไทย

Kunthee Banjukeaw*

Faculty of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University, Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand

Received 05/08/2024, Revised 24/10/2024, Accepted 11/11/2024

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม “ร็อกสตาร์” ของ ลลิษา มโนบาล (ลิซ่า) โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์เนื้อหาดนตรีของ อลัน เอฟ. มอร์ (Allan F. Moore) นักดนตรีวิทยาชาวอังกฤษ ผู้เชี่ยวชาญด้านการวิเคราะห์ตัวบททางดนตรีสมัยนิยม ที่ได้นำเสนอกรอบการวิเคราะห์บทเพลงเชิงรูปร่าง (shape) เป็นหนึ่งในแนวทางที่ให้ความสำคัญกับชั้นเสียงต่าง ๆ ในบทเพลง ซึ่งเป็นสิ่งปรากฏอย่างมีความหมายต่อผู้ฟัง อีกทั้งเป็นการเพิ่มมุมมองหรือเครื่องมือในการวิเคราะห์ดนตรี จากเดิมที่มักจะเน้นการวิเคราะห์หาโครงสร้างบทเพลงผ่านการหาความสัมพันธ์ในเชิงเสียงประสาน (Harmonic Analysis) เป็นสำคัญ ในขณะที่บทเพลงสมัยนิยมปัจจุบันเฉกเช่นบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ในบทความนี้กลับมีคอร์ดที่ปรากฏในบทเพลงเพียงไม่กี่ครั้ง และมีความหมายไม่เพียงพอที่จะนำมาใช้เป็นแก่นแกนในการอธิบายบทเพลงได้ ดังนั้นบทความนี้จึงเลือกกรอบการวิเคราะห์ในขอบเขตการอธิบายปรากฏการณ์ชั้นเสียง ดังที่มอร์ตั้งสมมุติฐานว่าสิ่งที่สามารถพบได้ทั่วไปในรูปแบบของบทเพลงสมัยนิยมมักจะประกอบด้วย 4 ชั้นเสียง บทความนี้นำเสนอ 3 ประเด็นคือ 1) ความสำคัญของบทเพลงสมัยนิยมในฐานะตัวบทการวิเคราะห์ 2) แนวคิดเรื่องการวิเคราะห์ชั้นเสียงของมอร์ และ 3) การวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์”

วิธีการศึกษา : วิธีการวิเคราะห์บทเพลงนี้นำกรอบคิดทฤษฎีของมอร์ในการวิเคราะห์ประเด็น “ชั้นเสียง” ที่ประกอบไปด้วย 4 องค์ประกอบ คือ 1) ชั้นเสียงจังหวะ 2) ชั้นเสียงเบส 3) ชั้นเสียงแนวท่วงทำนอง และ 4) ชั้นเสียงประสาน ในการทำความเข้าใจความหมายทางเสียงและพลวัตความเปลี่ยนแปลงของเพลงดนตรีสมัยนิยม ดังปรากฏในโครงสร้างของ “ร็อกสตาร์”

ผลการศึกษา : “ร็อกสตาร์” ประกอบด้วย 4 ชั้นเสียง โดยชั้นแรกประกอบขึ้นจากเสียงกลองอิเล็กทรอนิกส์ที่มีลักษณะจังหวะ “Tresillo” เป็นการสอดประสานจังหวะไปพร้อมกับวลีแรกของเสียงสังเคราะห์ที่อัตราความเร็ว 140 BPM รูปแบบจังหวะการซ้ำวลีนี้ มีรากฐานมาจากดนตรีคิวบา โดยทำงานควบคู่ไปกับจังหวะของกลองเบสและกลองสแนร์ที่ไม่เร่งรีบและสามารถตีความได้บนอัตราความเร็ว 70 BPM ไปพร้อม ๆ กัน ชั้นที่สองในส่วนของเบส พบการดำเนินโน้ต C เป็นตัวเริ่มต้นพร้อมเสียงกลองเบสที่ความถี่ต่ำ สำหรับเบสนั้นพบการเปลี่ยนแปลงไม่มาก ทั้งในระดับเสียงและรูปแบบจังหวะ ชั้นที่สาม

* Corresponding author, email: khuntheeb@gmail.com

เป็นการสร้างทำนองเพิ่มเติมโดยใช้เสียงสังเคราะห์ ท่อนนำพบวลีสั้นความยาว 2 ห้อง ที่เป็นตัวกำหนดการดำเนินจังหวะตลอดทั้งบทเพลง โดยพบการซ้ำโน้ตในกลุ่มเสียง C-E♭-E และ D♭-E♭-E ซึ่งดำเนินในรูปแบบจังหวะ “Tresillo” ที่ดำเนินต่อเนื่องเกือบตลอดทั้งบทเพลง โดยออกแบบเสียงให้ในแต่ละท่อนมีลักษณะรูปพรรณเสียงที่แตกต่างกัน และชั้นที่สี่ชั้นเสียงประสาน ได้เติมเต็มบทเพลงด้วยการใช้คอร์ดเฉพาะในท่อน D เท่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในท่อน D1 ประกอบด้วยคอร์ดที่ซ้ำกันเพียง 2 คอร์ด คือ Cm7 และ D♭maj7 ในขณะที่ท่อนขยายหรือท่อนท้ายสุดของบทเพลงพบการเปลี่ยนคอร์ดเดิมจาก Cm7 เป็น C major โดยยังคงคอร์ด D♭maj7 ไว้

บทสรุป : การวิเคราะห์ “ร็อกสตาร์” โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์ “ชั้นเสียง” ของมอร์ สามารถสรุปประเด็นสำคัญได้ดังนี้ 1) ชั้นเสียงแรก คือ จังหวะ มีเป้าหมายเพื่อสร้างความรู้สึกลวงของจังหวะ ระหว่างอัตราเร่งที่ 140 BPM ที่มาจากเสียงเครื่องเคาะกลาง-สูง และอัตราเร่งในช่วงความถี่ต่ำ 70 BPM ซึ่งสอดคล้องกับโครงสร้างทั่วไปของแนวดนตรี “Trap” ที่เหมือนบทเพลงจะเร็วก็ไม่เร็ว จะช้าก็ไม่ช้า ผู้ฟังเหมือนอยู่ตรงกลางระหว่างสองอัตราเร่งของจังหวะ 2) ชั้นเสียงที่สอง เบสเป็นตัวกำหนดโน้ตพื้นฐานและชดเชยชั้นเสียงของคอร์ดที่ขาดหายไปโดยการแทนที่เสียงเบสด้วยโทนต่ำและมีรูปพรรณเสียงที่มั่นคง 3) ชั้นเสียงที่สาม ที่ปรากฏท่วงทำนองเสริม พบการสร้างชุดวลีทำนองสั้นเพื่อทำการซ้ำได้ทั้งบทเพลง แต่มีความเปลี่ยนแปลงของลักษณะเสียงสังเคราะห์ในแต่ละท่อนเพลง และยังทำหน้าที่เป็นแกนหลักของบทเพลง มากไปกว่านั้น วลีที่ซ้ำกันนี้ยังทำหน้าที่เชื่อมต่อระหว่างย่านเสียงร้องและเสียงเบส และ 4) ชั้นเสียงสุดท้าย ที่มีลักษณะเป็นเสียงประสานแบบคอร์ด ปรากฏเฉพาะในท่อน D และส่วนขยายของเพลง ทำหน้าที่เป็นจุดผ่อนคลายจากเนื้อเสียงที่ซ้ำซากของวลีหลัก (ในชั้นเสียงที่สาม) และการผ่อนคลายหูผู้ฟังจากการซ้อนทับกันระหว่างชั้นเสียงของท่วงทำนองตลอดทั้งบทเพลง

คำสำคัญ : ลิซ่า / ลลิษา มโนบาล / วิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม / ร็อกสตาร์ / อลัน เอฟ. มอร์

Abstract

Background and Objectives: This article proposes to analyze the popular song “Rockstar” by Lalisa Manoban (Lisa) through the music content analysis methodology of Allan F. Moore, an English musicologist specializing in popular music analysis. He has proposed a paradigm for studying songs based on their structure, highlighting the various layers of sound that contribute to their significance for listeners. Furthermore, it offers an innovative perspective or instrument for music analysis, shifting from the conventional emphasis on harmonic analysis. Modern popular songs, such as the one examined in this article, frequently utilize chords sparingly and lack sufficient significance to constitute the primary explanation of the song. This article employs a framework to analyze the phenomenon of sound layers, since Moore posited that popular songs generally comprise four sound layers. This article presents three key points: The importance of popular music as an object of study 2) The notion of examining the auditory strata of Moore's work and 3) An analysis of the song “Rockstar.”

Methods: The method of analyzing this song employs Moore's theoretical framework to analyze the issue of “layers,” which consists of four components: 1) rhythmic sound layer, 2) bass sound layer, 3) melodic sound layer, and 4) harmonic sound layer. This approach helps in understanding the sonic meaning and the dynamics of change in popular music, as evident in the structure of “Rockstar.”

Results: “Rockstar” is a song with four distinct layers of sound. The first layer consists of electronic drums, characterized by the “Tresillo” rhythm, which blends the rhythm with the first phrase of the synthesizer sound at 140 BPM. This ostinato, rooted in Cuban music, runs alongside the rhythm of the bass drum and snare drum at a speed of 70 BPM. The second layer, the bass component, follows a progression starting with note C and a bass drum sound at low frequency. The bass has minimal variation in pitch and rhythmic patterns. The third layer creates additional melodies using synthesized sounds, introducing two bars short phrases defined by pitch and main rhythm. The pitches are repeated in groups of C-E♭-E and D♭-E♭-E in a “Tresillo” rhythm pattern. Each section showcases distinct sound characteristics, while the key phrase remains consistent throughout the piece. The fourth layer, the harmonic filler layer, enriches the song with only the D section using chords. The D1 section features only two repeating chords, Cm7 and D♭maj7, while the extended section shifts the original chord from Cm7 to C major, retaining the D♭maj7 chord.

Conclusions: In conclusion, the analysis of “Rockstar” using Moore's “layers” analysis approach is as follows: The first layer of sound is rhythm, aiming to create an illusion of rhythm between the acceleration of 140 BPM from mid-high percussion sounds and the acceleration in the low-frequency range of 70 BPM. This aligns with the general structure of the “Trap” music genre, where the song seems neither fast nor slow, making the listener feel caught in between the two accelerations of the rhythm. The second layer, bass level, determines the fundamental note and compensates for missing chord layers by replacing the bass sound with a solid tone. The third layer, enhanced by melodic synthesized sounds, serves as the core and essence of the song, with repeated phrases acting as a glue between vocals and bass sounds. The final layer, characterized by harmony, appears only in section D and the extension of the song. It serves as a point of relaxation from the repetitive texture of the main phrase (in the third layer) and provides relief to the listener's ears from the overlapping layers of the melody throughout the song.

Keywords: Lisa / Lalisa Manobal / Popular Music Analysis / Rockstar / Allan F. Moore

บทนำ (Introduction)

บทเพลง “ร็อกสตาร์ (Rockstar)” โดย ลลิษา มโนบาล (ลิซ่า) เผยแพร่สู่สาธารณชนเมื่อวันที่ 28 มิถุนายน พ.ศ. 2567 มีความยาวทั้งบทเพลงราว 2 นาที ปรากฏทั่วไปในสื่อออนไลน์ต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริการให้เช่าฟังเพลงออนไลน์หรือแพลตฟอร์มสตรีมมิงดนตรี (music streaming) ที่มีหลากลีลาและขนาดความยาวบทเพลงที่แตกต่างกันถึง 5 รูปแบบ ได้แก่ 1) ร็อกสตาร์ในรูปแบบปกติ ที่มีความยาว 2:18 นาที 2) ร็อกสตาร์ในรูปแบบขยาย (extended) ความยาว 2:44 นาที 3) ร็อกสตาร์ที่มีเฉพาะเสียงเพลงไม่มีการร้อง (instrumental) ความยาว 2:13 นาที 4) ร็อกสตาร์ที่มีอัตราเร่งเร็วกว่าปกติ ความยาว 1:50 นาที และ 5) ร็อกสตาร์ที่มีอัตราเร่งช้ากว่าปกติ ความยาว 2:40 นาที ทั้งนี้ รูปแบบที่ 3 ได้ถูกเลือกนำไปใช้เพื่อการประชาสัมพันธ์ผ่านวีดิทัศน์เพลง (music video) ดังปรากฏเป็นภาพจำที่ถูกกล่าวถึงในโลกออนไลน์

ความสำคัญของตัวบททางดนตรีกลับถูกกล่าวถึงแค่เพียงภาพของวีดิทัศน์เพลงเป็นส่วนใหญ่ ดังปรากฏในสื่อสังคมออนไลน์ ขณะที่บทเพลงถือได้ว่าเป็นเส้นเรื่องสำคัญที่กำหนดเงื่อนไขต่าง ๆ ในวีดิทัศน์ กล่าวคือ บทเพลงเป็นเงื่อนไขหนึ่งที่สำคัญในการออกแบบภาพให้ผสานกับโครงสร้างทางดนตรีที่ปรากฏขึ้นมาก่อน ดังนั้นในบทความนี้จะมุ่งเน้นการวิเคราะห์สิ่งที่ปรากฏอยู่ภายในตัวบททางดนตรีที่กอปรสร้างขึ้นมาให้บทเพลงนี้เป็นที่จดจำอย่างมีความหมาย และสามารถวิเคราะห์ปรากฏการณ์ของเสียงในบทเพลงได้อย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งเป็นขอบเขตสำคัญของบทความนี้ที่จะวิเคราะห์บทเพลงได้อย่างเป็นระบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำแนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมในการวิเคราะห์บทเพลงเชิงรูปร่าง (shape) ของ อลัน เอฟ. มอร์ (Allan F. Moore) หนึ่งในนักดนตรีวิทยาชาวอังกฤษผู้เชี่ยวชาญด้านการวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีสมัยนิยมคนสำคัญ มาใช้เป็นเครื่องมือในการทำความเข้าใจบทเพลง “ร็อกสตาร์”

คำถามสำคัญประการแรกสำหรับผู้ที่ได้อ่านบทความนี้คือ ดนตรีสมัยนิยมมีสถานะทางวิชาการอย่างไร เพียงพอหรือไม่ที่ทำการศึกษาในเชิงวิชาการ เฉกเช่นในบทเพลง “ร็อกสตาร์” จากทั้งความยาวของบทเพลงเพียง 2 นาทีกว่า และโครงสร้างทางดนตรีนั้นมีความสลับซับซ้อนมากพอหรือไม่ แต่ผู้เขียนอยากจะชี้ชวนให้ตั้งคำถามใหม่ว่า แล้วเราจะวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมในรูปแบบนี้ได้อย่างไรและด้วยหลักการแบบใด ดังจะกล่าวถึงในส่วนของเนื้อหา ประการต่อมาคือ แล้วเมื่อใดที่โลกวิชาการดนตรีวิทยาตะวันตกเริ่มเปิดโอกาสให้ตัวบททางดนตรีสมัยนิยมเป็นหนึ่งในประเด็นที่ถูกหยิบยกมาวิเคราะห์ในแวดวงวิชาการดนตรีวิทยา ซึ่งแน่นอนว่าบทความนี้ไม่ได้มุ่งเน้นประเด็นของประวัติศาสตร์การศึกษาดนตรีวิทยาสมัยนิยม แต่จะใช้พื้นที่ในส่วนบทนำกล่าวถึงพอสังเขปเกี่ยวกับการริเริ่มใช้ตัวบทการวิเคราะห์จากบทเพลงสมัยนิยมในวงการวิชาการตะวันตก และเพื่อเป็นแนวทางให้เห็นถึงที่มาและความสำคัญของการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมว่ามีความสำคัญในเชิงวิชาการได้อย่างไร

ในหนังสือ “การวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยม”[1] โดย อลัน เอฟ. มอร์ เป็นทั้งบรรณาธิการและร่วมเขียน ในส่วนของบทนำเขาได้กล่าวถึงพัฒนาการของดนตรีวิทยาที่ริเริ่มนำเข้าตัวบททางดนตรีสมัยนิยมเป็นส่วนหนึ่งในการวิเคราะห์ โดยย้อนกลับถึงช่วงทศวรรษที่ 1980 หากจะหาสถาบันที่สอนเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีสมัยนิยมนั้นคงเป็นสิ่งที่พบได้ยาก ซึ่ง ณ เวลานั้นมีเพียงการแบ่งว่าอะไรเป็นดนตรีคลาสสิกหรือไม่เป็น กล่าวคือยังไม่มีแบบแผนการเรียนการสอนดนตรีสมัยนิยมที่เป็นแบบแผนในเชิงสถาบัน โดยเขามองว่าส่วนหนึ่งอาจมาจากดนตรีสมัยนิยมมักถูกจัดแบ่งอยู่ในสถานะ “มือสมัครเล่น” อย่างไรก็ตาม จากจุดนั้นดนตรีสมัยนิยมจะต้องมีผู้ปฏิบัติการที่ประกอบไปด้วยองคาพยพต่าง ๆ มากมาย เพื่อที่จะก่อให้เกิดดนตรีเหล่านี้ขึ้นมาได้ เช่น ตัวแทนศิลปิน ผู้จัดการ ผู้ได้รับการเผยแพร่ลิขสิทธิ์ บริษัทค่ายเพลง ตัวแทนจำหน่าย เป็นต้น จนกระทั่งล่วงเลยใกล้เข้าสู่ศตวรรษที่ 20 เขาพบว่านักศึกษาระดับปริญญาตรีเริ่มได้เรียนรู้กลไกไม่ส่วนใดก็ส่วนหนึ่งจากดนตรีสมัยนิยม ไม่ว่าจะทั้งจากมุมมองของการแสดง การประพันธ์เพลง การผลิตเพลง สังคมวิทยา การวิเคราะห์ หรืออาจถึงขั้นให้เป็นปริญญาทางด้านดนตรีสมัยนิยม[2]

มอร์ ยังกล่าวถึงความเข้าใจผิดต่อดนตรีวิทยาสมัยนิยม (Popular musicology) ไว้ในบทนำของหนังสือ หลายคนมองว่าเป็นแนวคิดที่เติบโตนอกการศึกษาแบบดนตรีวิทยา และเขายังเน้นไว้ในส่วนของเชิงอรรถว่า ดนตรีวิทยาสมัยนิยมยังคงเป็นการอ่านดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาของดนตรีวิทยา เพียงแต่เป็นการใช้ตัวบทการวิเคราะห์จากดนตรีสมัยนิยม แทนที่จะจำกัดเอาไว้แค่ว่าอะไรที่ควรจะถูกศึกษาในแบบที่เป็นตัวบททางดนตรีแบบดั้งเดิม ดังจะเห็นได้

---

[1] Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music* (New York: Cambridge University Press, 2003).

[2] Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music* (New York: Cambridge University Press, 2003), 2.

จากมีนักดนตรีวิทยาที่สนใจดนตรีสมัยนิยมกลุ่มแรก ได้ทดลองก้าวออกมาศึกษาตัวบททางดนตรีสมัยนิยมในบริบทร่วมสมัย โดยใช้ระเบียบวิธีการศึกษาดนตรีวิทยาที่แตกต่างกัน เพื่อนำมาใช้ตีความบทเพลงสมัยนิยมของวง “The Beatles” ที่เริ่มต้นโดย วิลฟริด เมลเลอร์ (Wilfrid Mellers)[3] หรืออย่างในงานของนักมานุษยวิทยา ชาลส์ คีล (Charles Keil)[4] ที่ใช้การวิเคราะห์การฟังเพื่อจะจำแนกนักร้องเพลงบลูส์ในรูปแบบต่าง ๆ และชาลส์ แฮมม์ (Charles Hamm)[5] ที่นำแนวทางการศึกษาแบบดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์มาศึกษาดนตรีสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกา ทั้งหมดที่มอร์ได้อ้างถึงในบทนำของเขาเพื่อที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของการศึกษาดนตรีสมัยนิยมใน 3 รูปแบบที่ปรากฏในระยะแรก ประกอบด้วย 1) การวิเคราะห์และตีความ 2) การศึกษาเชิงมานุษยวิทยา และ 3) การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ รวมถึงกลุ่มนักสังคมวิทยาในอังกฤษโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่มาจากศูนย์วัฒนธรรมศึกษาร่วมสมัย (CCCS) ที่มีหัวหอกอย่าง ริชาร์ด ฮอกการ์ต (Richard Hoggart)[6] ที่วิเคราะห์ถึงการเข้ามามีบทบาทของเพลงสมัยนิยมในรูปแบบโครงสร้างดนตรีที่ถูกผลิตแบบอุตสาหกรรมที่เกิดขึ้นจากบริษัท “Tin Pan Alley” ได้เข้ามามีส่วนเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตผ่านบทเพลงของผู้คนในชนชั้นแรงงานในอังกฤษอย่างไร หรือนักสังคมวิทยาที่สนใจดนตรีสมัยนิยมอย่าง ไซมอน ฟริต (Simon Frith)[7] พูดถึงสังคมวิทยากับดนตรีร็อก ในลักษณะของการที่ดนตรีสมัยนิยมเข้ามามีส่วนในวัฒนธรรมบริโภคของกลุ่มวัยรุ่นในอังกฤษอย่างไร และแน่นอนหากสืบย้อนไปถึงช่วงก่อนสงครามโลกก็จะพบว่ามีนักสังคมวิทยาคนสำคัญอย่าง ธีโอดอร์ อดอร์โน (Theodor Adorno)[8] ที่เป็นผู้วิจารณ์โครงสร้างดนตรีสมัยนิยมตั้งแต่แรกเริ่มในรูปแบบดนตรีแจ๊สตั้งแต่ช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1-2 ว่าโครงสร้างทางดนตรีสำเร็จรูปได้ล่อลวงให้ผู้คนเข้าใจว่าตนเองมีอิสระหรือเป็นปัจเจกชนกำมะลอได้อย่างไร จนกระทั่งในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1990 ริชาร์ด มิดเดิลตัน (Richard Middleton) ได้เขียนหนังสือเรื่อง “การศึกษาดนตรีสมัยนิยม”[9] ซึ่งเป็นหนังสือเล่มสำคัญของวงการศึกษาดนตรีสมัยนิยม ที่ถือได้ว่าเป็นการศึกษาแบบข้ามศาสตร์หรือเรียกว่าเป็นสหวิทยาการ และในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันก่อให้เกิดสมาคมวิชาการที่มุ่งเน้นศึกษาประเด็นดนตรีสมัยนิยม (IASPM)[10] จวบจนถึงปัจจุบัน

จากปรากฏการณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของการศึกษาดนตรีสมัยนิยมในโลกวิชาการตะวันตก แสดงให้เห็นถึงข้อถกเถียงสำคัญโดยสังเขป ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการตอบคำถามว่าดนตรีสมัยนิยมเหมาะสมหรือไม่ที่จะเป็นตัวบทในการศึกษา และเพื่อชี้ให้เห็นถึงแนวโน้มความเปลี่ยนแปลงในการศึกษาบทเพลงที่เปลี่ยนเงื่อนไขของตัวบทไปจากเดิม โดยนำบทเพลงสมัยนิยมมาศึกษาในมิติต่าง ๆ จนสามารถก่อให้เกิดประโยชน์มากมายในแวดวงวิชาการได้อย่างไร ดังที่กล่าวไปจึงเห็นได้ชัดเจนว่าบทเพลงสมัยนิยมได้ถูกนับเป็นหนึ่งในผลิตผลทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นและยังคงดำรงอยู่ จนเป็นสิ่งที่ถูกนำมาศึกษาตลอดช่วงปลายศตวรรษที่ 20 อย่างเข้มข้น ดังนั้นมอร์จึงได้ให้คำตอบในมุมมองแนวคิดทฤษฎีแบบหลังโครงสร้างนิยม (post-structuralism) ว่าทำไมต้องวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม เพราะการวิเคราะห์บทเพลงอาจจะนำไปสู่ความเข้าใจผลิตผลทางวัฒนธรรม และปฏิบัติการที่สะท้อนผ่านรูปแบบหรือโครงสร้างทางดนตรีที่ปรากฏขึ้นอย่างมีความหมายอย่างไร ซึ่งแตกต่างจากการมองจากแนวคิดแบบสมัยใหม่นิยม (modernism) ที่ยังมองว่าดนตรีคือวาทกรรม

---

[3] Wilfrid H. Mellers, *Twilight of the Gods: The Music of The Beatles* (New York: Viking, 1973).

[4] Charles Keil, *Urban Blues* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991).

[5] Charles Hamm, *Yesterdays: Popular Song in America* (New York: Norton, 1979).

[6] Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life* (London: Penguin Modern Classics, 2009).

[7] Simon Frith, *The Sociology of Rock* (London: Constable and Company, 1978).

[8] Theodor W. Adorno, “On Popular Music,” *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 17-48.

[9] Richard Middleton, *Studying Popular Music* (London: Open University Press, 1990).

[10] Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music* (New York: Cambridge University Press, 2003), 3.

ชนิดหนึ่ง ที่การศึกษาบทเพลงควรจะต้องมีที่มาที่ไป โดยมุ่งศึกษางานจากผลงานที่ทรงคุณค่า เพื่อหาความเป็นต้นฉบับและต้องทำความเข้าใจผ่านตัวบท และเพื่อเข้าใจถึงเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์เพลงเป็นสำคัญ[11]

จุดยืนสำคัญต่อการวิเคราะห์ตัวบททางดนตรีสมัยนิยม ได้ถูกสกัดออกมาเป็นงานเขียนชิ้นสำคัญของมอร์อีกเล่มจากหนังสือ “ความหมายของบทเพลง : การวิเคราะห์และตีความผลงานบันทึกเสียงบทเพลงสมัยนิยม”[12] เขาได้เปรียบเปรยเอาไว้ในส่วนนำของหนังสือว่า หากการฟังเพลงง่ายเหมือนดั่งการขับรถ แต่การเข้าใจว่าเพลงเหล่านั้นทำงานได้อย่างไรคงจะยากเหมือนกับการเข้าใจระบบกลไกของรถ มอร์ต้องการชี้ให้เห็นความสำคัญว่าเหตุใดเขาจึงจดจ่อกับการวิเคราะห์บทเพลงในฐานะที่เสียงทำงานอย่างไร ซึ่งในฐานะของผู้ฟังต่างก็มีส่วนร่วมในการรับรู้ความหมายจากตัวบทเพลงที่ถูกผลิตขึ้นมาอีกด้วย[13] ดังนั้นความเข้าใจต่อความหมายของบทเพลงอาจเกิดขึ้นจากการฟังผ่านชิ้นส่วนต่าง ๆ ของเสียงที่ปรากฏอยู่ อันเป็นความสำคัญที่เขาต้องการนำเสนอให้ผู้ฟังได้เข้าใจความหมายของเสียงที่ปรากฏขึ้น และในฐานะที่เสียงบทเพลงเหล่านั้นมีปฏิสัมพันธ์ต่อชีวิตประจำวันกับผู้ฟังผ่านทั้งเนื้อเพลงและดนตรีได้อย่างไร กล่าวคือการวิเคราะห์และตีความตัวบททางดนตรีถือเป็นเรื่องเดียวกันกับการวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีที่ปรากฏทุกมิติ เพื่อชี้ให้ผู้ฟังตระหนักถึงชิ้นส่วนของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากวัตถุทางเสียงดนตรี และเห็นถึงความสัมพันธ์ขององค์รวมทั้งบทเพลง รวมถึงการนำเสนอของเสียงอันเป็นกลไกหนึ่งที่สำคัญในการเชื้อเชิญให้ผู้ฟังอยากที่จะฟังบทเพลงเหล่านั้น[14]

ในส่วนต่อไปจะเป็นการนำเสนอแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมของมอร์มาใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” โดยเลือกหยิบยกบางประเด็นจากแนวทางการวิเคราะห์ของมอร์ ผ่านการจัดแบ่งตามประสบการณ์การรับฟังบทเพลง ด้วยการอธิบายให้เข้าใจถึงเนื้อหาทางดนตรี ด้วยแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงด้วยรูปร่าง (shape) โดยมอร์ได้เสนอประเด็นในการวิเคราะห์ในเรื่องของรูปร่างของบทเพลงเอาไว้ 3 ประเด็นย่อย คือ 1) ชั้นเสียง (layers) ที่ปรากฏ 2) กล่องเสียง (soundbox) หรือตำแหน่งของการวางชั้นเสียงต่าง ๆ ที่ปรากฏผ่านการฟังสิ่งที่บทเพลงได้ผสมเสียง (mixing) และ 3) คุณลักษณะของเสียงหรือรูปพรรณของเสียง (timbre) ที่ก่อให้เกิดรูปแบบทางดนตรีที่แตกต่างออกจากกันหรือจดจำเอกลักษณ์ของบทเพลงได้ โดยในบทความนี้จะนำแนวคิดเรื่องการวิเคราะห์ผ่านชั้นเสียงดนตรีมาใช้เท่านั้น

รูปร่างของบทเพลงในฐานะตัวบทการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมของอลัน เอฟ. มอร์ (The song's shape as a text for analyzing popular songs by Allan F. Moore)

ในส่วนนี้เป็นการนำเสนอแนวคิดการวิเคราะห์รูปร่างในบทเพลงสมัยนิยม ในฐานะที่เป็นส่วนสำคัญที่ต้องปรากฏขึ้นในทุกบทเพลง เป็นการวิเคราะห์ผ่านชิ้นส่วนเสียงที่ผู้ฟังมักมีประสบการณ์รับรู้ได้ระดับพื้นผิวด้วยรูปร่างของรูปพรรณหรือคุณลักษณะของเสียงมากกว่าที่จะรับรู้ถึงโครงสร้างของเสียงได้ก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดชั้นเสียงจะถูกนำไปใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” ต่อไป โดยมอร์ได้เสนอว่าดนตรีสมัยนิยมมักประกอบด้วย 4 ชั้นเสียง โดยมีแนวทางการอธิบายดังต่อไปนี้

ชั้นเสียง เป็นสิ่งปรากฏขึ้นร่วมกันเกือบจะทุกบทเพลงสมัยนิยม ที่ปรากฏในระดับพื้นผิวสัมผัสแรกผ่านการฟังที่ผู้ฟังสามารถรับรู้ได้แต่อาจจะไม่ได้ตระหนักถึง มอร์จึงได้ขยายประเด็นนี้เพื่อใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์ โดยสามารถ

---

[11] Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music* (New York: Cambridge University Press, 2003), 5.

[12] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012).

[13] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 1.

[14] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 3.

แบ่งออกเป็น 4 ชั้น (four textural layers) ซึ่งแน่นอนว่าแต่ละเพลงอาจจะไม่ปรากฏครบทุกชั้นเสียงในบทเพลง แต่ในองค์ประกอบพื้นฐานบทเพลงสมัยนิยมหลายบทเพลง มักจะพบชั้นเสียงที่เกิดร่วมคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ 4 ชั้นเสียง จึงเป็นความโน้มเอียงที่มักปรากฏขึ้นในบทเพลงสมัยนิยม ดังจะเห็นได้ว่าในบทเพลงสมัยนิยมต้องมีเสียงดนตรีประกอบการบรรเลงของท่วงทำนองเสมอ และเสียงดนตรีเหล่านั้นยังสามารถตีความไปได้อย่างไร[15] โดยมีรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

ชั้นเสียงแรก เป็นชั้นเสียงที่เป็นจังหวะ (the explicit beat layer) เป็นส่วนแรกของระดับชั้นเสียงพื้นฐานที่มักพบในบทเพลงสมัยนิยม เป็นการสร้างความชัดเจนผ่านการสร้างรูปแบบจังหวะที่คงที่ เพื่อสร้างเงื่อนไขหลักของบทเพลงเพื่อที่จะทำให้ดำเนินได้อย่างราบรื่น หรือเรียกกันว่า “groove” ซึ่งในความหมายของภาษาไทยอาจจะยังไม่มีนิยามที่ชัดเจน หากแปลตรงตัวอาจหมายถึง การเซาะร่องหรือราง ที่เป็นแนวทางให้ตัวบทดำเนินไปบนเงื่อนไขของจังหวะที่สรรค์สร้างขึ้นมา ความชัดเจนของชั้นเสียงจังหวะที่ปรากฏในบทเพลงนั้น สังเกตได้จากเสียงกลองหรือเครื่องเคาะต่าง ๆ ที่อาจจะไม่มีระดับเสียงที่ชัดเจน (unpitched) ดังปรากฏในเสียงของกลองสแนร์และกระเดื่อง แต่ก็ไม่เสมอไปที่ชั้นเสียงนี้จะไร้ระดับเสียง ดังปรากฏในดนตรีสมัยนิยมของบราซิลหรืออินโดนีเซียที่กลองมีระดับเสียงแตกต่างกัน[16]

ชั้นเสียงที่สอง เป็นการอธิบายบทบาทหน้าที่ของชั้นเสียงระดับเบส (functional bass layer) เป็นชั้นเสียงสำคัญที่สามารถพบได้ทั่วไปในบทเพลงสมัยนิยม โดยจะทำหน้าที่ทั้งการกำหนดร่องของจังหวะผ่านการใช้ระดับเสียงในการกำกับย่านเสียงต่ำ และพบได้ทั่วไปในดนตรีตะวันตกมาตั้งแต่ยุคบาโรก ซึ่งในปัจจุบันบทบาทหน้าที่ของชั้นเสียงระดับเบสหรือย่านเสียงต่ำคือการกำหนดโน้ตพื้นต้น (root) เพื่อเชื่อมโยงกับโครงสร้างคอร์ดในบันไดเสียง[17] และร่วมกำหนดทิศทางเพื่อควบคุมทางเดินคอร์ดที่สำคัญผ่านย่านเสียงต่ำ

ชั้นเสียงที่สาม เป็นชั้นเสียงที่มีบทบาทหน้าที่ในการสร้างท่วงทำนองเสริม (explicit one or more melodies) ของทำนองหลัก ในชั้นเสียงระดับทำนอง (melodic layer) โดยทั่วไปบทเพลงมักจะมีทั้งทำนองหลักที่เป็นปฐมภูมิของการจดจำพร้อมเนื้อเพลง แต่ยังมีทำนองระดับทุติยภูมิที่ใช้เสริมส่งในบทเพลงที่ต้องใช้เสียงดนตรีบรรเลง โดยมีส่วนสำคัญในการกำหนดรูปแบบทางดนตรี (style) หากผู้ฟังถามถึงการสื่อสารที่เกิดขึ้นในความทรงจำที่เป็นส่วนเฉพาะของบทเพลงต่าง ๆ ในระดับชั้นเสียงนี้ผู้ฟังสามารถจดจ่อและรับรู้ได้ โดยสามารถระบุได้อย่างชัดเจนจากอัตลักษณ์ของท่วงทำนองเสริมที่ปรากฏขึ้นนั้นเป็นของบทเพลงใด[18]

ชั้นเสียงที่สี่ เป็นชั้นเสียงของการเติมเต็มเสียงประสาน (harmonic filler layer) ที่อยู่ระหว่างพื้นที่ว่างของย่านเสียงต่ำกับเสียงสูง และเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ผู้ฟังสามารถจดจำการเคลื่อนที่ของบทเพลงได้ว่ามาจากเพลงใด โดยปรากฏเสียงผ่านเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในรูปแบบการเรียนประกอบจังหวะ (rhythm) ไม่ว่าจะจากทั้ง กีตาร์ เปียโน ออร์แกน หรือแม้กระทั่งด้วยวงออร์เคสตราก็ตาม และมีผลกระทบต่อผู้ฟังในการระบุรูปแบบทางดนตรีได้แม้ไม่ต้องมีความรู้มากนัก ซึ่งบางรูปแบบทางดนตรีอาจจะเน้นการใช้เครื่องดนตรีบางชนิดเพื่อระบุแนวทางการเดินคอร์ด อาทิ ในดนตรีร็อก การปรากฏของชั้นเสียงนี้โดยเฉพาะการใช้เสียงของกีตาร์ในการบรรเลงในส่วนนี้[19] หรืออาจจะมีลักษณะการดำเนินส่วนเติมเต็มเสียงประสานที่อยู่ในรูปแบบ “ริฟฟ์” (riff) หรือเป็นท่วงทำนองขนาดสั้น ๆ ในการดำเนินแนวเสียงแนวเดียวหรือเป็นการบรรเลงขั้นคู่หรือคอร์ด

---

[15] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 20.

[16] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012).

[17] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012).

[18] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 20-21.

[19] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 21.

เพื่อการใช้ซ้ำ โดยมีการคงที่วลีสั้น ๆ เอาไว้ และก่อให้เกิดอัตลักษณ์ที่ผู้ฟังจดจำบทเพลงเหล่านั้นได้[20]

หากสรุปประเด็นสำหรับการวิเคราะห์ในระดับชั้นเสียงที่ปรากฏในงานของอลัน เอฟ. มอร์ เขาได้สาธิตตัวอย่างผ่านคำอธิบายที่เรียบง่ายด้วยตัวอักษร ดังตัวอย่างการวิเคราะห์ชั้นเสียงที่ปรากฏในบทเพลง “Queen bitch” ของเดวิด โบวี (David Bowie) ที่เริ่มต้นด้วยเสียงการตีคอร์ดกีตาร์โปร่งและถูกเติมเต็มด้วยเสียงกีตาร์ไฟฟ้า เป็นสิ่งซึ่งสะท้อนให้เห็นชั้นเสียงของการเติมเต็มด้วยชั้นของเสียงประสาน (harmonic filler) โดยการใช้เครื่องดนตรี 2 ชิ้นบรรเลงซ้อนกัน และแน่นอนผู้ฟังทั่วไปไม่ทันได้ตระหนักถึงรายละเอียดของบทบาทหน้าที่ในระดับกลไกของเสียงประสาน (harmony)[21] แต่สามารถรับรู้องค์ประกอบทางดนตรีผ่านปรากฏการณ์ของชนิดเสียงเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันและเกิดขึ้นตามลำดับได้มากกว่า ไปจนถึงการทำตัวอย่างการวิเคราะห์ขนาดสั้นในแต่ละชั้นเสียงที่มีความสำคัญ ซึ่งในบทความนี้จะไม่ขอยกตัวอย่าง โดยผู้อ่านสามารถย้อนกลับไปอ่านจากหนังสือของมอร์ในการยกตัวอย่างเพลงอื่น ๆ ได้ ในส่วนถัดไปของบทความนี้จะนำกระบวนการดังกล่าวไปใช้อธิบายในส่วนของการวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” ต่อไป ตามแนวคิดสำหรับการวิเคราะห์ชั้นเสียงในบทเพลงสมัยนิยมของมอร์

วิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม “ร็อกสตาร์” (Analysis of the popular song “Rockstar”)

ดังที่ได้กล่าวไปข้างต้น สำหรับแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมนั้น สามารถมีรูปแบบและการอ่านประสบการณ์เสียงที่ไปไกลกว่าการเข้าใจเพียงเรื่องของโครงสร้างหรือในสิ่งที่มอร์เรียกว่าการอธิบายเชิงรูปทรง (form) อย่างไรก็ตามสำหรับมอร์การทำความเข้าใจเรื่องของโครงสร้างบทเพลง ยังคงเป็นเครื่องมือสำคัญต่อการวิเคราะห์ เพื่อใช้สำหรับเป็นจุดอ้างอิงในการวิเคราะห์ผ่านการเรียงลำดับเหตุการณ์ของเสียงที่ปรากฏขึ้นในบทเพลงได้อย่างเป็นระบบ ทว่าหากผสานความเข้าใจในส่วนแนวคิดการวิเคราะห์รูปร่างที่ได้หยิบยกมาอธิบายพอสังเขป จะเป็นการเปิดมิติและเพิ่มเครื่องมือในการอ่านรูปทรงหรือโครงสร้างของบทเพลงสมัยนิยมได้มากขึ้น กล่าวคือทำให้มีหนทางหรือวิธีการทำความเข้าใจได้กว้างและลึกมากยิ่งขึ้น ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์ทั้งโครงสร้างของบทเพลงในส่วนของเนื้อหาทางดนตรี โดยผสานกับแนวคิดของมอร์ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น

การวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” ในเชิงโครงสร้างโดยละเอียดนั้น อาจจำแนกได้ถึง 12 ท่อน ที่มีความชัดเจนและการซ้ำองค์ประกอบทางดนตรีในบางท่อน รวมถึงการสร้างสรรค์ท่อนที่ไม่ซ้ำ หากพิจารณาท่อนหลักทางดนตรีจะพบว่ามีเพียง 4 ท่อนเท่านั้นที่โครงสร้างทางดนตรีมีความคล้ายคลึงกัน ดังปรากฏเป็นท่อน A B C D โดยไม่นับรวมท่อนนำและท่อนขยาย ดังนั้นการอธิบายผ่านโครงสร้างบทเพลงยังคงมีความสำคัญเพื่อใช้เป็นจุดเริ่มต้นสำหรับการอ้างอิงในการวิเคราะห์ ที่จะนำไปสู่การอธิบายในเชิงรูปร่างของบทเพลงในแต่ละท่อนได้อย่างชัดเจน บทเพลงนี้สามารถแบ่งท่อนได้ทั้งจากคำร้องและท่อนตามลักษณะของโครงสร้างทางดนตรี รวมถึงระยะการเกิดขึ้นของแต่ละท่อนที่สามารถอธิบายเหตุการณ์ตามเวลาและห้องเพลงที่กำหนดได้ (Example 1) และจะนำมาสู่การวิเคราะห์ปรากฏการณ์เสียงที่อยู่ในแต่ละชั้นเสียงต่อไป

---

[20] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 26.

[21] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012).

Lyric structure	Musical structure	Timing	Bars
Introduction	Introduction	0:00 - 0:03	2
Chorus	A1	0:03 - 0:17	8
Pre-Chorus	B1	0:17 - 0:30	8
Chorus	C1	0:30 - 0:44	8
Post-Chorus	D1	0:44 - 0:51	4
Verse (rap)	A2	0:51 - 1:05	8
Pre-Chorus	B2	1:05 - 1:18	8
Chorus	C2	1:18 - 1:32	8
Chorus	C3	1:32 - 1:46	8
Post-Chorus	D2	1:46 - 2:00	8
Outro	D3	2:00 - 2:13	8
Extended	Extended	2:13 - 2:44	16

Example 1 “Rockstar” Song Structure

Source: by author

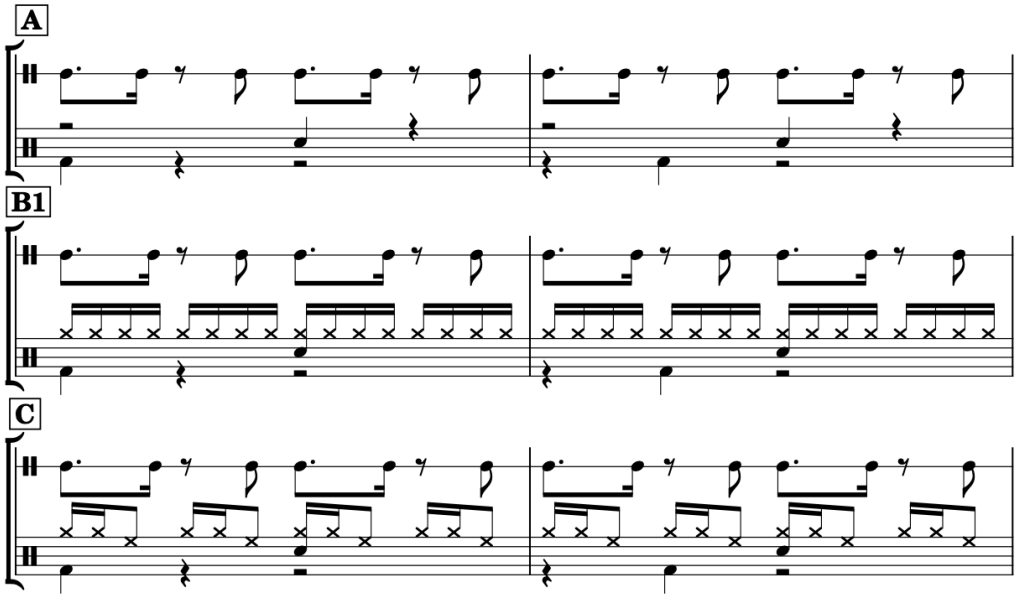
ในส่วนนี้จะเป็นการนำหลักการวิเคราะห์บางประการที่น่าสนใจของมอร์มาใช้กับบทเพลง “ร็อกสตาร์” โดยมีขอบเขตเฉพาะประเด็นของการวิเคราะห์ชั้นเสียงที่ปรากฏเท่านั้น พบว่าบทเพลงนี้มีชั้นเสียงครบตามแนวทางการวิเคราะห์เชิงรูปร่างของมอร์ ดังจะพบว่ามีชั้นเสียงแรกที่เป็นจังหวะ (the explicit beat layer) ด้วยเสียงของกลองไฟฟ้า ชั้นเสียงที่สองเป็นการกำหนดบทบาทหน้าที่ระดับเสียงเบส (functional bass layer) ชั้นเสียงที่สามเป็นบทบาทหน้าที่ในการสร้างท่วงทำนองเสริม (the explicit more melodies) ด้วยเสียงสังเคราะห์ และชั้นเสียงที่สี่เป็นการเติมเต็มเสียงประสาน (harmonic filler layer) ที่มีความชัดเจน ดังปรากฏในส่วนต่าง ๆ ดังนี้

ชั้นเสียงแรก เป็นการวิเคราะห์ถึงการใช้เสียงกลองรวมถึงเครื่องกระทบประกอบจังหวะ ดังปรากฏขึ้นครั้งแรกเมื่อเข้าสู่ท่อน A1 จากเสียงกลองสแนร์และกลองเบส (bass drum) มีลักษณะที่ย้อนแย้งกับอัตราเร่งที่เกิดขึ้นมาก่อนในท่อนนำจากเสียงสังเคราะห์ แต่ยังคงมีเสียงเครื่องกระทบคล้ายกับกลองสแนร์รอง ที่ให้คุณลักษณะเสียงแตกต่างจากเสียงกลองสแนร์ที่ดังขึ้นในจังหวะ 3 เสียงกลองสแนร์รองทำหน้าที่ผสานจังหวะไปพร้อมกับกลุ่มวลีแรกที่พบในท่อนนำด้วยอัตราเร่งของจังหวะ 140 จังหวะเคาะต่อนาที (BPM) สำหรับการนำเสนอการซ้ำรูปแบบจังหวะ (ostinato) ดังกล่าว มีชื่อเรียกกลุ่มจังหวะแบบนี้ว่า “Tresillo” (Example 2) เป็นกลุ่มจังหวะที่สามารถบรรเลงครบวลีเพียงหนึ่งห้องและใช้ซ้ำไปได้ทั้งบทเพลง ดังปรากฏเสียงเครื่องเคาะจังหวะประกอบด้วยการใช้จังหวะนี้ร่วมกับเสียงสังเคราะห์ตั้งแต่ท่อน A1 แต่จะหายไปในช่วงท่อน D ซึ่งเปรียบเสมือนการสร้างจุดพักให้ผู้ฟังได้รู้สึกผ่อนคลายจากการได้ยินกลุ่มจังหวะแบบ “Tresillo” อย่างต่อเนื่องเกือบตลอดทั้งเพลง กล่าวได้ว่ากลุ่มจังหวะแบบ “Tresillo” หรืออาจจะเรียกว่าเป็นกลุ่มจังหวะแบบ “Habanera” มีรากฐานมาจากจังหวะพื้นฐานในดนตรีคิวบาและแพร่กระจายไปสู่วัฒนธรรมดนตรีอเมริกันตั้งแต่ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20[22] และยังคงปรากฏอยู่ในบทเพลงสมัยนิยมปัจจุบัน

[22] Alexandra T. Vazquez, *Listening in Detail: Performances of Cuban Music* (Durham, NC: Duke University Press, 2013), 53.

Example 2 “Tresillo” or Habanera Rhythm

Source: by author

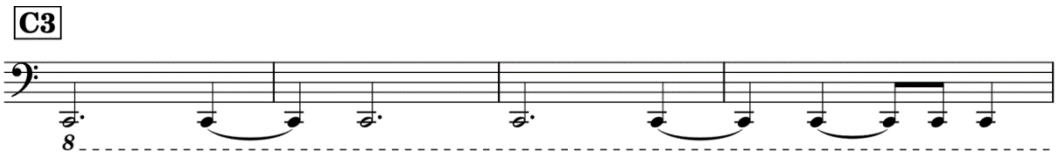
รูปแบบจังหวะเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดบทบาทหน้าที่ของแต่ละท่อนเพลง โดยจะแสดงตัวอย่างเพียง 2 ห้องของแต่ละท่อนที่มีความแตกต่างกัน (Example 3) ในท่อน A ชั้นเสียงของกลองมีเพียง 3 ชั้นเสียง หากเรียงลำดับตามย่านความถี่ต่ำ-สูง พบเสียงกลองเบสดังขึ้นในจังหวะที่ 1 ห้องแรก และ 2 ของห้องที่สอง เสียงกลองสแนร์หลักดังในทุกจังหวะที่ 3 และมีย่านเสียงที่สูงสุดคือเสียงกลองสแนร์รองที่มีบทบาทขับเคลื่อนเสียงรูปแบบจังหวะแบบ “Tresillo” ตลอดเกือบทั้งบทเพลง ในท่อน B1 บทบาทของ “Hi-Hat” ในอัตราจังหวะแบบเขบ็ต 2 ชั้น บนอัตราเร่งจังหวะ 140 BPM ได้เริ่มเข้ามามีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนให้ท่อนดังกล่าวมีความแตกต่างไปจากท่อน A ทั้งก่อให้ความหนาแน่นขึ้นเป็น 4 ชั้นเสียง และขับเน้นอัตราเร่ง 140 BPM ให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น จนกระทั่งเมื่อเข้าสู่ท่อน C บทบาทของ “Hi-Hat” มีส่วนสำคัญในการทำให้บทเพลงมีความแตกต่างด้วยการกำหนดให้มีเสียงเปิด “Hi-Hat” ทุกจังหวะยกในท่อนนี้ เพื่อเป็นการเร่งเร้าผู้ฟังผ่านเสียงจังหวะยกที่เกิดขึ้นตลอดท่อนนี้

Example 3 Drum Patterns in Section A, B1, and C

Source: by author

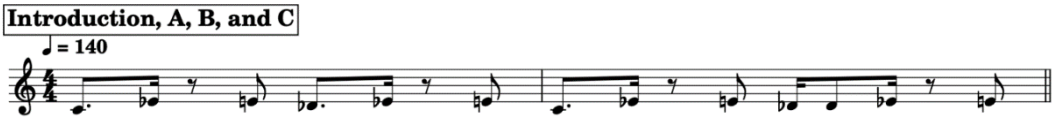
การสร้างความรู้สึกย้อนแย้งของจังหวะกลองที่ปรากฏเกือบตลอดทั้งเพลง เกิดขึ้นจากเสียงกลองเบสที่ดังไปพร้อมกับเสียงเบสและเสียงกลองสแนร์ หากคิดอยู่บนอัตราเร่งที่ 140 BPM จะพบว่าเสียงสแนร์จะดังทุกจังหวะที่ 3 ตลอดทั้งเพลง เพื่อให้ความรู้สึกว่ากลองกลุ่มดังกล่าวนั้นบรรเลงช้ากว่าครึ่งหนึ่ง (Half-time) ของอัตราเร่งจังหวะที่กำลังดำเนินอยู่ ด้วยระยะห่างของการกำเนิดเสียงกลองเบสและสแนร์นั้น ส่งผลให้ผู้ฟังรู้สึกได้ว่าเป็นการดึงจังหวะให้ช้าลงกว่าครึ่งหนึ่งของอัตราเร่งในจังหวะนำที่เกิดขึ้นมาก่อนในท่อนนำ

กล่าวคือ หากพิจารณาจังหวะบนอัตราเร่งที่ 70 BPM พบว่าในส่วนของกลองสแนร์อยู่ในจังหวะ 2 และ 4 (backbeats) ในขณะที่กลองเบสดังในจังหวะแรกและจังหวะยกของสาม เสมือนเป็นการบรรเลงสองอัตราเร่งพร้อมไปกับเสียงสังเคราะห์

ที่เสียงของเครื่องกระทบยังบรรเลงรูปแบบจังหวะ “Tresillo” บนอัตราเร่งคู่ขนานที่เร็วกว่าหนึ่งเท่าดังปรากฏตั้งแต่ท่อนนำ ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่ปรากฏโดยทั่วไปในรูปแบบทางดนตรีแบบ “Trap” หรือ “Drill” ที่ต้องสร้างความรู้สึกผู้ฟังให้เกิดความหน่วงหรือล่อลวงให้สับสนระหว่างอัตราความเร็วทั้งสองแบบขนานกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะการบรรเลง Hi-Hat ที่เป็นเอกลักษณะของดนตรีชนิดนี้ โดยเสียง Hi-Hat จะอ้างอิงอยู่บนรูปแบบจังหวะเขบ็ต 2 ชั้น บนอัตราเร่ง 140 BPM ดังปรากฏในท่อน B และ C ซึ่งย้อนลักษณะของรูปแบบจังหวะกลองเบสและสแนร์มีระยะที่ครบวลีในแบบที่ต้องใช้เวลายืดออกไปถึง 2 ห้อง เมื่อเทียบกับส่วนเครื่องกระทบอื่น ๆ มีระยะการจบของวลีที่ได้ใช้พื้นที่ไปเพียง 1 ห้อง และในท่อน D2-D3 ที่เหมือนราวกับว่าบทเพลงมีความราบรื่นในการเปลี่ยนอัตราจังหวะจากเร็วมาสู่ช้าได้อย่างไม่ขัดแย้ง เนื่องจากอัตราจังหวะกลองและเบสที่เนิบช้าได้ดำเนินนำมาก่อนตลอดทั้งเพลง

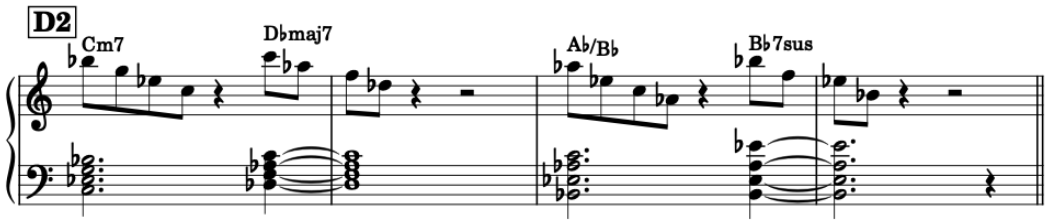
ชั้นเสียงที่สอง บทบาทหน้าที่ของชั้นเสียงเบส (functional bass layer) ที่ปรากฏในบทเพลงนี้มีลักษณะที่น่าสนใจจากการดำเนินด้วยโน้ต C ไปพร้อมกับเสียงกลองเบสในย่านเสียงที่ต่ำราว 30 Hz โดยประมาณ หรืออยู่ในระดับเสียง C0 เรียกในเชิงเทคนิคว่าเป็นลักษณะย่านเสียง “Sub-Bass” โดยทั้งเพลงแทบจะไม่มีความเปลี่ยนแปลงในทั้งทางระดับเสียงและลักษณะการเกิดขึ้นของจังหวะ แต่มีความเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยในท่อน C3 โดยรูปแบบของการดำเนินเบสมีการเพิ่มทั้งค่าความยาวของโน้ตในจังหวะแรกให้ยาวขึ้น เพื่อให้ได้ยินเสียงเบสมีคุณลักษณะเสียงที่คล้ายกับการรูดเบสลงไป และเพิ่มอัตราการเกิดขึ้นของเสียงเบสในจังหวะที่ 4 ในห้องแรกของวลี และเพิ่มโน้ตในจังหวะยกของ 3 ก่อนจะเข้าสู่จังหวะ 4 เพื่อเป็นการส่งหรือรุกเร้าในฐานะที่เป็นท่อน C สุดท้ายของบทเพลง จากการเกิดความถี่ของโน้ตย่านเสียงต่ำที่เพิ่มขึ้น (Example 4)

Example 4 Bass Pattern in C3

Source: by author

ชั้นเสียงที่สาม เป็นบทบาทหน้าที่ในการสร้างท่วงทำนองเสริม (the explicit more melodies) ด้วยการใช้เสียงสังเคราะห์ ที่เริ่มต้นในฐานะที่เป็นจุดเปิดตัวของการกำหนดอัตราเร่งจังหวะของทั้งบทเพลงนี้ โดยเป็นการเปิดตัวในรูปแบบกลุ่มวลีสั้น ๆ จำนวน 2 ห้อง ที่ปรากฏชัดทั้งระดับเสียงและอัตราจังหวะหลักของบทเพลง กล่าวคือ เป็นการชี้ชวนให้ผู้ฟังเข้าสู่เงื่อนไขว่าต่อไปนี้บทเพลงจะดำเนินอยู่บนฐานอัตราเร่ง 140 BPM ด้วยการกำหนดระดับเสียง (pitches) แบบวนซ้ำอันประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ต C-E♭-E และ D♭-E♭-E บนรูปแบบจังหวะแบบ “Tresillo” โดยในกลุ่มวลีนี้ ห้องแรกกับห้องต่อมามีความคล้ายคลึงกัน หากแต่เป็นการปรับจังหวะการเกิดขึ้นของโน้ตในจังหวะที่ 3 ของห้องที่สองเพื่อทำหน้าที่คล้ายกับการส่ง (fill) ในรูปแบบการซ้ำจังหวะ (ostinato) ตลอดเกือบทั้งบทเพลง (Example 5) ที่มีการเพิ่มเติมเปลี่ยนแต่งคุณลักษณะของเสียงแตกต่างกันในแต่ละท่อนแต่ยังธำรงวลีสำคัญนี้อยู่เกือบตลอดทั้งบทเพลง ซึ่งจะหายไปในช่วงท่อน D และท่อนขยาย

Example 5 Main Line Ostinato by Synthesizer

Source: by author

ชั้นเสียงที่สี่ เป็นการเติมเต็มบทเพลงด้วยเสียงประสาน (harmonic filler layer) หรือคอร์ด บทเพลงนี้พบการใช้คอร์ดที่ปรากฏอย่างชัดเจนเพียงแค่ท่อน D เท่านั้น โดยในท่อน D1 มีเพียง 2 คอร์ดที่วนซ้ำ 2 ครั้ง คือ Cm7 และ D♭maj7 ส่วนในท่อน D2 และ D3 ได้เพิ่มคอร์ด A♭/B♭ และ B♭7sus ในสองห้องสุดท้ายของท่อน โดยทำหน้าที่เป็นคอร์ดส่งแบบ ♭7 ไปสู่คอร์ด C ในท่อนถัดไป (Example 6) และในท่อนขยายได้เปลี่ยนกลุ่มคอร์ดเดิมจากคอร์ดแรก Cm7 กลายเป็นคอร์ด C โดยยังคงไว้ซึ่งคอร์ด D♭maj7 เท่านั้น ความน่าสนใจของบทเพลงนี้คือการเลือกใช้ชั้นเสียงดังกล่าวเพียงแค่ไม่กี่จุด เสมือนเป็นการพักหูของผู้ฟังที่มาจากการฟังความลักลั่นของทั้งอัตราจังหวะและการซ้ำของวลีที่เกิดขึ้นตลอดทั้งบทเพลงด้วยการใช้คอร์ดที่ชัดเจนผ่อนคลาย



Example 6 Chord progression in the last 4 bars section D2

Source: by author

จากการวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีในบทเพลง “ร็อกสตาร์” โดยดำเนินการตามแนวคิดการวิเคราะห์ด้วยชั้นเสียงของมอร์ สามารถตีความได้ 4 ประเด็นจากเนื้อดนตรีที่ปรากฏ คือ 1) ชั้นเสียงแรกที่เป็นเรื่องของจังหวะ พบว่ามีเจตนาให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอยู่ระหว่าง (in-between) อัตราเร่งที่คู่ขนานกันระหว่าง 140 BPM ที่มาจากเสียงเครื่องกระทบย่านกลาง-สูง อย่างกลองสแนร์รองและ “Hi-Hat” โดยขนานไปกับการเคลื่อนตัวอย่างเชื่องช้าของย่านเสียงต่ำในลักษณะที่เป็นการซ้อนอัตราเร่ง 70 BPM ไปพร้อมกัน และสอดคล้องกับเงื่อนของรูปแบบดนตรี “Trap” ที่ปรากฏโดยทั่วไป 2) ชั้นเสียงสองที่เป็นระดับเสียงเบสมีบทบาทหน้าที่หลักในการกำหนดเสียงโน้ตพื้นต้นที่ต่ำลงไปถึงระดับ “Sub-Bass” เพื่อชดเชยชั้นเสียงของคอร์ดที่ขาดหายไปเกือบทั้งบทเพลง ด้วยการแทนค่าเสียงเบสที่มีความหนักแน่นลงไปให้เพลงมีมวลและความหนาแน่น 3) ชั้นเสียงการสร้างท่วงทำนองเสริมจากเสียงสังเคราะห์ ที่เปรียบเสมือนแก่นแกนและใจความสำคัญที่บทเพลงต้องการนำเสนอกลุ่มวลีซ้ำ ๆ ดังปรากฏในบทเพลง ทำหน้าที่เชื่อมกลางระหว่างเสียงร้องที่ยังไม่ได้กล่าวถึงในบทความนี้ กับกลุ่มเสียงเบส ในลักษณะของแนวทำนองคู่ขนานกันราวกับเป็นพื้นผิวของทำนองที่อาจจะตีความได้ว่าเป็นลักษณะหลากทำนองดำเนินไปพร้อมกัน (heterophony) และ 4) ชั้นเสียงสุดท้ายที่เป็นลักษณะการใช้เสียงประสานหรือคอร์ด จากทั้งบทเพลงพบเพียงการดำเนินคอร์ดที่ชัดเจนในท่อน D และท่อนขยาย (extended) เท่านั้น ในขณะที่ท่อนอื่นของบทเพลงไม่ดำเนินเสียงประสานในลักษณะนี้ ดังนั้นการปรากฏของชุดคอร์ดในท่อน D ที่เกิดขึ้นหลังท่อน C จึงเปรียบเสมือนการสร้างจุดผ่อนคลายจากความแตกต่างจากลักษณะการนำเสนอพื้นผิวทางดนตรีที่ซ้ำกันด้วยลักษณะการซ้อนระนาบของแนวเสียงชั้นต่าง ๆ แบบหลากทำนองดำเนินไปพร้อมกันเกือบทั้งบทเพลง

สรุป (Conclusion)

การวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม “ร็อกสตาร์” รวมถึงบทเพลงอื่น ๆ ในรูปแบบดนตรีสมัยนิยม จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีเครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์ที่เหมาะสม ซึ่งมิได้หมายความว่าเครื่องมือหรือแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีตามขนบประเพณีแบบดั้งเดิมหมดสมัยไปหรือไม่เพียงพอต่อการวิเคราะห์ หากแต่จำเป็นต้องมีแนวทางส่งเสริมที่จะทำให้การวิเคราะห์ดำเนินต่อไป

ได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น เพื่อที่จะใช้ทำความเข้าใจรูปแบบดนตรีสมัยนิยมที่เกิดขึ้นร่วมสมัย ดังปรากฏทั้งหมดที่กล่าวถึงมา ตั้งแต่ที่มาและความสำคัญของการใช้ตัวบทการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาที่เป็นบทเพลงสมัยนิยมนั้นเริ่มต้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่มีรูปแบบอันหลากหลายทั้งการเน้นทั้งตัวบทและบริบท ในขณะที่แนวทางการวิเคราะห์แบบมอร์นั้น เป็นการเน้นที่ตัวบทหรือประสบการณ์ของเสียงที่เกิดขึ้นเป็นสำคัญ

จากการวิเคราะห์ในมิติชั้นเสียงที่ปรากฏ หากจะวิเคราะห์บทเพลงนี้ว่าอยู่ในบันไดเสียงแบบใด พบว่าบทเพลงนี้ส่วนมากมิได้ดำเนินด้วยแนวทางการเดินคอร์ดแบบเคลื่อนที่หรือใช้ลักษณะการขับเคลื่อนทำนองพร้อมกับคอร์ด (homophony) ซึ่งพบแค่เพียงท่อน D ของบทเพลงเท่านั้น โดยท่อน A B และ C ล้วนแล้วแต่ขับเคลื่อนทำนองไปพร้อมกับทำนองรองที่เกิดขึ้นในลักษณะวลีที่มีความยาวเพียง 2 ห้อง แต่วนซ้ำตลอดเกือบทั้งบทเพลง ถือเป็นชั้นเสียงในระดับที่สามของบทเพลง อันประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ต C-E♭-E และ D♭-E♭-E ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่อยู่ในบันไดเสียงแบบโมดลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง Melodic Minor หรือมีชื่อเรียกว่า C Super Locrian ประกอบไปด้วยโน้ต C-D♭-E♭-F♭-G♭-A♭ และ B♭

แน่นอนว่าหากพิจารณาเพียงโครงสร้างทางเดินคอร์ดที่ปรากฏขึ้นมาเฉพาะในท่อน D อย่างไม่รอบด้าน ก็อาจจะนำมาสู่การตีความไปได้ว่าบันไดเสียงหลักของบทเพลงนี้อยู่บนบันไดเสียงโมด C Phrygian ดังปรากฏโน้ต F ที่อยู่ในคอร์ด D♭maj7 แต่เป็นสิ่งที่ปรากฏเพียงแค่ท่อนนี้เท่านั้น เพราะในท่อน A B และ C กลับไม่พบโน้ต F แต่กลับมีโน้ตนอกบันไดเสียง C Phrygian คือ F♭ หรือ E ดังที่ปรากฏ และในส่วนท่อนสุดท้ายที่ขยายออกไป พบคอร์ด C และ D♭maj7 อาจจะตีความได้อีกว่าเป็นโมดที่ 5 ของบันไดเสียง Harmonic Minor หรือเรียกว่าโมด Phrygian Dominant ดังนั้นหากพิจารณาด้วยหลักการวิเคราะห์จากมุมมองความสัมพันธ์ของคอร์ดที่ปรากฏแต่เพียงอย่างเดียว ก็อาจจะทำให้เกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนจากวัตถุประสงค์ของเพลง ที่อาจจะไม่ได้จงใจให้ปรากฏคอร์ดใดอย่างชัดเจน หากตีความจากโน้ตที่ปรากฏเกือบทั้งเพลงยกเว้นท่อน D นั้น กล่าวได้ว่าบทเพลงนี้อาจจะอยู่ภายใต้คอร์ด $C7^{alt}$ หรือ $C7^{\flat9\sharp9}$ ที่อนุญาตให้โน้ตในกลุ่มดังกล่าวปรากฏเป็นคอร์ดได้อย่างเหมาะสม แต่นั่นก็เป็นการวิเคราะห์หรือตีความที่อยู่นอกเหนือสิ่งที่ปรากฏในบทเพลง เนื่องจากไม่พบการดำเนินคอร์ดชนิดนี้อย่างชัดเจน เป็นเพียงการตีความจากปรากฏการณ์ของการเรียงลำดับกลุ่มโน้ตที่เกิดขึ้นเท่านั้น

ชั้นเสียงที่เป็นแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมของมอร์นั้น มีคุโณปการอย่างยิ่งต่อการอธิบาย วิเคราะห์ และตีความ เพื่อหาความหมายจากเสียงที่ปรากฏในบทเพลงสมัยนิยมปัจจุบัน หากสรุปจากสมมติฐานของมอร์ที่ว่า ดนตรีสมัยนิยมมักพบชั้นของเสียงที่ปรากฏร่วมกันอย่างน้อย 4 ชั้น ดังปรากฏผ่านการวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” สร้างความเข้าใจและนำไปสู่คำถามว่าในแต่ละชั้นเสียงมีกลไกที่ต่างร่วมกันประกอบสร้างเป็นบทเพลงขึ้นมาได้อย่างไร เช่น 1) ชั้นเสียงที่เริ่มต้นด้วยลักษณะของการกำหนดจังหวะในบทเพลงทำงานอย่างไร 2) ชั้นต่อมาที่อธิบายเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของย่านเสียงต่ำอย่างเบสที่ทำหน้าที่กำหนดควบคุมโน้ตพื้นต้น (root) ของคอร์ดอย่างไร หรือมีบทบาทแทนการขาดหายไปของคอร์ดอย่างไร 3) ชั้นเสียงที่สามที่เป็นเสียงวลีสั้น ๆ (riff) ในบทเพลงมีลักษณะอย่างไร ดังปรากฏในการซ้ำของเสียงสังเคราะห์ที่ดำเนินรูปแบบจังหวะแบบ Tresillo ในบทเพลงนี้ และ 4) ชั้นเสียงของคอร์ดทำงานอย่างไร ซึ่งพบในบทเพลงนี้ได้เพียงบางจุดดังที่ปรากฏในท่อน D เท่านั้น

การวิเคราะห์ด้วยแนวคิดดังกล่าวทำหน้าที่คล้ายกับการปอกเปลือกพื้นผิวของวัตถุ หรือเป็นการตัดรูป/ภาพแบ่ง (section view) ในการศึกษาแบบสถาปัตยกรรม เพื่อนำเสียงออกมาพิจารณาทีละประเด็น และเสียงเหล่านั้นให้ความหมายต่อประสบการณ์ของผู้ฟังได้อย่างไร แม้การวิเคราะห์เชิงรูปร่าง (shape) เป็นแนวคิดที่มอร์ได้พยายามขับเน้นขึ้นมา แต่อย่างไรก็ตามความเข้าใจเรื่องของโครงสร้างสังคีตลักษณ์หรือรูปแบบ (form) ก็ยังคงมีส่วนสำคัญในการนำมาใช้ระบุประเด็นของสถานการณ์เสียงที่กำเนิดขึ้น ดังนั้นการวิเคราะห์ด้วยรูปแบบของมอร์เป็นส่วนเสริมสร้างความเข้าใจดนตรีสมัยนิยม

ที่มากกว่าการวิเคราะห์เฉพาะแต่เพียงรูปแบบเท่านั้น และยังมีผลกระทบต่อการขยายขอบเขตพื้นที่ของการศึกษาตัวบทในแวดวงดนตรีวิทยา นำมาสู่การทำความเข้าใจปรากฏการณ์ของเสียงดนตรีสมัยนิยมที่สามารถอ่านได้ด้วยมุมมองใหม่ได้อย่างน่าสนใจ

Bibliography

Adorno, Theodor W. “On Popular Music.” *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 17-48.

Frith, Simon. *The Sociology of Rock*. London: Constable and Company, 1978.

Hamm, Charles. *Yesterdays: Popular Song in America*. New York: Norton, 1979.

Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. London: Penguin Modern Classics, 2009.

Keil, Charles. *Urban Blues*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991.

Mellers, Wilfrid H. *Twilight of the Gods: The Music of The Beatles*. New York: Viking, 1973.

Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. London: Open University Press, 1990.

Moore, Allan F. *Analyzing Popular Music*. New York: Cambridge University Press, 2003.

Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012.

Vazquez, Alexandra T. *Listening in Detail: Performances of Cuban Music*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.

การศึกษากระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์

A STUDY OF THE TRANSMISSION PROCESS IN PI NAI SOLO OF KRAW NAI SAM CHAN PERFORMANCE OF SUWAT ATTAKRIT

ศราวุฒิ จังหวัดเขต,* พิมลมาศ พร้อมสุขกุล, สุพัตรา วิไลลักษณ์
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรุงเทพฯ ประเทศไทย
Sarawut Chungwatkhet,* Pimonmas Promsukkul, Supatra Vilailuck
College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, Bangkok, Thailand

Received 20/09/2024, Revised 24/10/2024, Accepted 31/01/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : ดนตรีไทยเป็นสิ่งสะท้อนภูมิปัญญาของบรรพชนที่สร้างสรรค์จากความงามทางเสียงและสุนทรียภาพ เป็นสื่อวัฒนธรรมที่มีบทบาทในวิถีชีวิตและจิตใจคนไทย พัฒนาสืบทอดจากอดีตถึงปัจจุบันผ่านเครื่องดนตรี บทเพลง และองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งรูปแบบการบรรเลงเพลงไทยแบ่งเป็น 2 รูปแบบหลัก ได้แก่ 1) การบรรเลงหมู่ หมายถึง การบรรเลงพร้อมกันทั้งวง เน้นความพร้อมเพรียงและกลมกลืน แบ่งย่อยเป็นเพลงทางพื้น เพลงบังคับทาง และเพลงลูกล้อลูกขัด 2) การบรรเลงเดี่ยว หมายถึง การบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองเพียงชิ้นเดียวด้วยเทคนิคพิเศษและการสร้างสรรค์ทำนองเฉพาะตัวที่เหนือกว่าการบรรเลงหมู่ แต่อาจมีเครื่องดนตรี เช่น ฉิ่ง กลองสองหน้า หรือโทน รำมะนา เพื่อเสริมจังหวะ สำหรับเพลงเดี่ยวสามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มหลัก ดังนี้ 1) เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น เช่น พญาโศก แขกมอญ 2) เพลงเดี่ยวที่ใช้ในการแสดง เช่น เชิดนอก 3) เพลงเดี่ยวขั้นสูง เช่น กราวใน ซึ่งถือเป็นสุดยอดของเพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่ต้องอาศัยทั้งพละกำลังความชำนาญอย่างมาก การถ่ายทอดมีขนบธรรมเนียม ผู้ที่บรรเลงได้สมบูรณ์ถือว่าสำเร็จการศึกษาเพลงเดี่ยวในดนตรีไทย โดยเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายจะนิยมเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้น และเครื่องดนตรีกลุ่มปี่พาทย์จะนิยมเดี่ยวในอัตราจังหวะสามชั้น สำหรับปี่ใน เป็นเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งในวงปี่พาทย์ที่นิยมเดี่ยวเพื่อแสดงฝีมือในเพลงกราวใน การบรรเลงจะมีทั้งโหยหวนสลับกับการเก็บเป็นสำนวนถี่ ๆ ผู้บรรเลงต้องควบคุมนิ้ว ลม และลิ้นให้สัมพันธ์กัน เป็นเครื่องดนตรีที่ละเอียดอ่อน ควรได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งครูผู้เชี่ยวชาญด้านปี่ใน ในอดีต เช่น พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และครูเทียบ คงลายทอง เป็นต้น ส่วนในปัจจุบัน ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ถือเป็นครูผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านปี่ในที่มีความสำคัญท่านหนึ่ง สำหรับเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ของครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ สืบทอดมาจากครูมณเฑียร สมานมิตร ได้มีการบันทึกเป็นโน้ตไทยและบันทึกเสียงการบรรเลงไว้ภายหลังจากที่ได้รับการถ่ายทอด ทำให้ข้อมูลด้านทำนองมีความสมบูรณ์พร้อมทั้งยังรักษาขนบธรรมเนียมในการถ่ายทอด ซึ่งถือว่าเป็นข้อมูลการถ่ายทอดดนตรีไทยที่ทรงคุณค่า ควรแก่การบันทึกให้เป็นหลักฐานทางวิชาการไม่ให้สูญหายไปตามกาลเวลา เพราะจากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทย พบว่าได้มีผู้ศึกษาไว้หลากหลายประเด็น ได้แก่ 1) การศึกษากระบวนการถ่ายทอด 2) การวิเคราะห์การเดี่ยวกราวในของเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ แต่ในขณะเดียวกันผู้วิจัยพบว่ายังไม่มีการศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอด

* Corresponding author, email: 6363119004@bsru.ac.th

เดี่ยวเพลงกราวในตั้งแต่ต้นจนจบกระบวนการ ด้วยเหตุที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญที่จะศึกษากระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางของครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ เพื่อสร้างความเข้าใจในอัตลักษณ์ของการถ่ายทอดดนตรีไทยในเพลงเดี่ยวขั้นสูง ตลอดจนนำไปเป็นแบบอย่างในการจัดการเรียนการสอนต่อไป โดยการวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์

วิธีการศึกษา : วิธีการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยพิจารณาตามองค์ประกอบทางการศึกษา ได้แก่ ผู้สอน ผู้เรียน เนื้อหาสาระ บริบททางการศึกษา และเก็บข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกต สร้างข้อสรุปแบบอุปนัย และนำเสนอเป็นความเรียง

ผลการศึกษา : ผลการวิจัยพบว่า ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ เป็นศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านปี่ใน ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยด้วยวิธีการแบบดั้งเดิม (มุขปาฐะ) จากครูหลายท่าน และได้เรียนรู้การบันทึกโน้ตไทยจากบิดา ทำให้ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ พัฒนารูปแบบการถ่ายทอดที่ผสมผสานระหว่างการถ่ายทอดดนตรีไทยแบบดั้งเดิมและการใช้สื่อประกอบการถ่ายทอด สำหรับเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ครูจะถ่ายทอดให้แก่ศิษย์ภายในสำนัก โดยพิจารณาจากภูมิรู้ ทักษะการบรรเลง และมีความประพฤติดี เมื่อผ่านขั้นตอนการคัดเลือกแล้ว จึงจะเข้าสู่ขั้นตอนการเริ่มถ่ายทอด ประกอบด้วย 1) พิธีกรรมครอบเดี่ยวกราวใน ซึ่งเป็นการบอกกล่าวเทวดาและรำลึกถึงครูต้นสายวิชา 2) การถ่ายทอดองค์ความรู้เดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ประกอบด้วยองค์ความรู้ภาคทฤษฎี การสาธิตการบรรเลง การถ่ายทอดแบบต่อเพลงโดยใช้โน้ตประกอบ การฝึกซ้อมพร้อมกับจังหวะหน้าทับกลอง การทบทวนบทเพลงก่อนเรียนและบันทึกเสียงหลังเรียน ในด้านของสถานที่และสิ่งแวดล้อมในการถ่ายทอดต้องเหมาะสมเอื้อต่อการใช้เสียงเครื่องดนตรี พร้อมสื่อการสอนครบถ้วน เช่น ปี่ใน กลองสองหน้า ฉิ่ง โน้ตเพลง สื่อดิจิทัล (ไฟล์ MP3 เดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ทางที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ สืบทอด) และควรมีผู้บรรเลงกลองสองหน้าประกอบ โดยเนื้อหาสาระที่ครูให้ความสำคัญ คือ ความแม่นยำในการบรรเลง และสามารถบรรเลงในสถานการณ์จริงได้

บทสรุป : กระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ยังคงยึดหลักการสอนดนตรีไทยแบบดั้งเดิมตามที่ท่านได้รับถ่ายทอดมาในด้านขนบธรรมเนียมพิธีกรรมในการถ่ายทอด และต้องได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครู อาจมีการปรับเปลี่ยนลำดับขั้นตอนตามบริบทสังคมปัจจุบัน แต่ขณะเดียวกันก็ได้เพิ่มเติมการใช้สื่อประกอบการถ่ายทอด เช่น การใช้โน้ตและสื่อดิจิทัล (ไฟล์ MP3 เดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ทางที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ สืบทอด) ตลอดจนการอุทิศชีวิตให้แก่การเผยแพร่ดนตรีไทย ทั้งการจัดเตรียมสถานที่ให้เหมาะสม สร้างบรรยากาศที่ดีในการถ่ายทอด สื่อการสอน และเครื่องดนตรีที่ครบครัน เพื่อถ่ายทอดความรู้แก่ผู้ที่สนใจ หาวิธีการถ่ายทอดที่จะฝึกฝนให้ผู้เรียนเข้าใจในบทเพลงทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ นอกจากนี้ในการประเมินผลของครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ยังเน้นให้ผู้เรียนมีความแม่นยำในการบรรเลงและส่งเสริมให้ผู้เรียนได้แสดงในสถานการณ์จริง เพื่อเป็นการกระตุ้นให้ผู้เรียนต้องพัฒนาทักษะและศักยภาพของตนเอง

คำสำคัญ : กระบวนการถ่ายทอด / เดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น / สุวัฒน์ อรรถกฤษณ์

Abstract

Background and Objectives: Thai music reflects the wisdom of ancestors who created it through the beauty of sound and aesthetics. It serves as a cultural medium playing a significant role in the way of life and the hearts of Thai people. It has been developed and passed down from the past to the present through musical

instruments, songs, and various related knowledge. The styles of Thai music performance are divided into two main types: 1) Ensemble Performance. This refers to playing music collectively as a group, emphasizing synchronization and harmony. It is further categorized into Phleng Thang Phuen (basic melodies), Phleng Bangkhap Thang (prescribed melodies), and Phleng Luk Lo Luk Khat (Improvised Melodies). 2) Solo Performance. This involves playing a single melodic instrument with specialized techniques and unique melodic creativity that surpasses ensemble performance. However, additional instruments like Ching (small cymbals), Klong Song Na (two-faced drum), or Thon Rammana (goblet drum) may be used to enhance the rhythm. Solo performances in Thai music can be categorized into three main groups as follows: 1) Basic Solo Pieces: These include fundamental solo pieces such as Phaya Sok and Khaek Mon. 2) Performance Solo Pieces: These are solo pieces specifically used in performances, such as Cherd Nok. 3) Advanced Solo Pieces: These include highly sophisticated pieces like Kraw Nai, which is considered the pinnacle of solo performance. Such pieces require exceptional strength, skill, and mastery. Their transmission follows established traditions, and those who can perform them flawlessly are regarded as having completed their education in Thai solo music. For string instruments, Kraw Nai is typically performed in a two-layer tempo (Song Chan), while for Piphat ensemble instruments, a three-layer tempo (Sam Chan) is preferred. The Pi Nai is one of the instruments in the Piphat ensemble that is commonly performed as a solo to showcase skill in the piece Kraw Nai. The performance involves both wailing and rapid note passages. The performer must coordinate the fingers, breath, and tongue in harmony. It is a delicate instrument that should be taught directly by a master teacher. In the past, experts in Pi Nai included figures such as Phaya Sano Duriyang (Chaem Suntharawathin) and Kru Thiap Khonglaithong. Today, Kru Suwat Attakrit is regarded as one of the most important teachers of Pi Nai. For the solo Pi nai performance of the Kraw Nai Sam Chan composition by Kru Suwat Attakrit, which was passed down from Kru Monthian Samarnmit, the melody has been documented in Thai musical notation and recorded in audio form after being transmitted. This has ensured the completeness of the melodic information while also preserving the traditional methods of transmission. This effort is considered a valuable contribution to Thai music heritage, deserving to be preserved as an academic record to prevent its loss over time. From the study of documents and research related to the process of transmitting Thai music, it has been found that various aspects have been explored, including: 1) The study of transmission processes. 2) The analysis of solo Kraw Nai performances on different musical instruments. However, in reviewing the existing research, studies focusing on the complete process of transmitting solo Kraw Nai performances, from start to finish, have not yet been encountered by the researcher. Given the reasons mentioned above, the researcher recognizes the importance of studying the transmission process of the solo Pi Nai performance in the Kraw Nai Sam Chan composition according to the approach of Kru Suwat Attakrit. This study aims to enhance understanding of the unique identity of Thai music transmission in advanced solo performances and to serve as a model for future teaching and learning practices. The objective of this research is to examine the transmission process of the solo Pi Nai performance in the Kraw Nai Sam Chan composition following Kru Suwat Attakrit's methodology.

Methods: This research employs qualitative methods, focusing on key educational components: the teacher, the learner, the content, and the educational context. Data is collected through document analysis, interviews, and observations. The findings are synthesized inductively and presented in essay format.

Results: The research findings revealed that Kru Suwat Attakrit, an expert in the Pi Nai, acquired his knowledge of traditional Thai music through oral transmission from various teachers and learned Thai musical notation from his father. This background enabled him to develop a teaching approach that blends traditional oral transmission with supplementary teaching aids. For the solo Pi Nai performance of Kraw Nai Sam Chan, Kru Suwat transmitted the knowledge to selected students within his circle. The selection process considered the students' knowledge, performance skills, and good conduct. Once selected, the transmission process began with two main stages: 1) The Ritual of Initiation for Kraw Nai Solo Performance: This ritual involved paying homage to guardian spirits and honoring the lineage of teachers. 2) The Transmission of Solo Pi Nai Knowledge for Kraw Nai Sam Chan: This included theoretical knowledge, performance demonstrations, step-by-step song transmission using musical notation, practice with drum rhythms, review of the piece before each session, and Digital media (MP3 file of Pi Nai solo in Kraw Nai Sam Chan, in the style by Kru Suwat Attakrit). The teaching environment and resources were crucial, requiring a setting conducive to the sound of musical instruments and complete teaching aids, such as the Pi Nai, Klong Song Na, Ching, musical notation, audio playback devices, and a skilled drummer for accompaniment. The content emphasized precision in performance and the ability to perform in real-life situations.

Conclusions: Based on the research study, it can be concluded that the transmission process of solo Pi Nai performance in the piece Kraw Nai Sam Chan, following the approach of Kru Suwat Attakrit, remains rooted in the traditional Thai music teaching methods as he had been taught. This includes adherence to customary rituals in the transmission process, which requires direct instruction from a teacher. While some adjustments in the sequence of teaching steps may be made to align with the contemporary social context, additional teaching aids have also been incorporated, such as notation and digital media (MP3 files of the solo Pi Nai performance in Kraw Nai Sam Chan as passed down by Kru Suwat Attakrit). Furthermore, Kru Suwat Attakrit has dedicated his life to the dissemination of Thai music by ensuring an appropriate learning environment, fostering a conducive atmosphere, and providing complete musical instruments and teaching materials to effectively impart knowledge to interested learners. His teaching approach focuses on both theoretical and practical aspects of the piece. Additionally, his assessment emphasizes accuracy in performance and encourages students to participate in real-life performance situations, thereby motivating them to continuously develop their skills and potential.

Keywords: Transmission Process / Solo Pi Nai in the Kraw Nai Sam Chan Song / Suwat Attakrit

บทนำ (Introduction)

ดนตรีไทยเป็นสิ่งแสดงปัญญาภูมิรู้ของบรรพชนคนไทยที่สร้างสรรค์จากความรู้สึกในความงามทางเสียง จังหวะ ภาษาถ้อยคำ ประสบการณ์ทางสุนทรียะ ตกผลึกเป็นบทเพลง เครื่องดนตรี วงดนตรี ระเบียบวิธีการปฏิบัติบรรเลง ศัพท์สังคีต ทฤษฎีดนตรี พิธีกรรม และองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องเป็นสื่อวัฒนธรรมที่มีบทบาทในวิถีชีวิต และกล่อมเกลาจิตใจคนไทยมาแต่ครั้งอดีต พัฒนาปรับเปลี่ยน สั่งสม และถ่ายทอดสืบต่อมายังรุ่นลูกหลาน[1] ลักษณะการบรรเลงเพลงไทยสามารถแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบหลัก ได้แก่ 1) การบรรเลงหมู่ หมายถึง การบรรเลงดนตรีพร้อมกันทั้งวง ไม่ว่าจะเป็นวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย หรือวงมโหรี การบรรเลงแบบนี้เน้นความพร้อมเพรียงของสมาชิกในวง ความกลมกลืน และความถูกต้องในหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรี การบรรเลงหมู่สามารถแบ่งย่อยได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่ เพลงทางพื้น เพลงบังคับทาง เพลงลูกล้อลูกขัด 2) การบรรเลงเดี่ยว หมายถึง การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียวที่มีความสามารถในการดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง ซอ จะเข้ เป็นต้น การบรรเลงเดี่ยวอาจมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง โทน รำมะนา หรือกลองสองหน้า ซึ่งช่วยเสริมจังหวะให้เด่นชัดขึ้น สำหรับการเดี่ยวในวงปี่พาทย์มักใช้กลองสองหน้า ขณะที่ในวงเครื่องสายมักใช้โทน รำมะนา[2]

การบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีนั้น คือ การบรรเลงด้วยเทคนิคพิเศษกว่าการบรรเลงหมู่ปกติ กล่าวคือ การบรรเลงเดี่ยวเป็นวิธีการบรรเลงดนตรีด้วยทางเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นพิเศษนอกเหนือไปจากทางธรรมดา เพื่อแสดงออกถึงความสามารถของผู้บรรเลงและภูมิปัญญาของผู้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยว โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง โดยการบรรเลงเพลงเดี่ยวมีจุดประสงค์สำคัญอยู่ 3 ประการ คือ 1) เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ที่คิดประดิษฐ์วิธีบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น 2) เพื่อแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง 3) เพื่อแสดงฝีมือและเม็ดพรายของผู้บรรเลง ทำให้มีบทเพลงจำนวนมากที่นักดนตรีนำมาคิดประดิษฐ์ทางสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ[3] ซึ่งเพลงเดี่ยวที่สำคัญสามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม คือ 1) เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ กลุ่มแรกนี้เป็นแม่บทของเพลงทางพื้นและการดำเนินทำนองประกอบด้วยเม็ดพรายอย่างที่เรียกว่ามือเดี่ยวไว้ครบครันตามธรรมชาติของเครื่องมือแต่ละชนิด 2) เพลงเดี่ยวที่ใช้ในการแสดง ได้แก่ เชิดนอก กลุ่มนี้มีลักษณะจำเพาะอยู่ในตัว ทั้งทำนองและจังหวะ รวมทั้งที่ขึ้นที่ลง การเข้า การออก ให้สอดคล้องกับนักแสดง 3) เพลงเดี่ยวขั้นสูง ได้แก่ ทยอยเดี่ยวและกราวใน ซึ่งเป็นเพลงเดี่ยวที่ถือกันว่าสูงสุดทั้ง 2 เพลง[4] การถ่ายทอดมีขนบธรรมเนียม ผู้ที่บรรเลงได้สมบูรณ์ถือว่าสำเร็จการศึกษาเพลงเดี่ยวในดนตรีไทย

เดี่ยวกราวใน เป็นเพลงเดี่ยวที่ได้รับการจัดอันดับให้เป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงในวงการดนตรีไทยอีกเพลงหนึ่ง และจัดได้ว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่นักดนตรีต้องใช้พละกำลังมากที่สุดในบรรดาเพลงเดี่ยวทั้งหมด โดยมีการสืบทอดไว้เฉพาะกลุ่มนักดนตรีไทยที่มีความไว้วางใจเพียงเท่านั้น ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงเดี่ยวกราวใน ถือว่าได้สำเร็จการศึกษาด้านเพลงเดี่ยวในวงการดนตรีไทยอย่างสมบูรณ์ และในกระบวนการถ่ายทอดจะมีเรื่องของพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งมีความพิเศษกว่าเพลงเดี่ยวทั่วไป เดี่ยวกราวในจึงเป็นเพลงที่นักดนตรีไทยส่วนใหญ่มีความต้องการที่จะใฝ่ศึกษาหาเรียน เพื่อที่จะมีไว้แสดงความสามารถให้เป็นที่ประจักษ์ในหมู่นักดนตรีด้วยกัน ทางเดี่ยวเพลงกราวในจึงเกิดขึ้นมากมายหลายทาง ทั้งทางเพลงที่มีมาแต่รุ่นบรมครูและที่เกิดจากการประพันธ์ของนักดนตรีรุ่นใหม่ เพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงการยกทัพในการแสดงโขนละครของฝ่ายยักษ์ สำนวนลีลาและทำนองเพลงจึงให้ความรู้สึกฮึกเหิม เร้าใจ และมีจังหวะกระฉับกระเฉง มีโยนถึง 6 แห่ง ซึ่งทำนองโยน

---

[1] Samarn Noinit, *Understanding Thai Rhythm, Understanding the Heart of Music* (Nonthaburi: Infinite Media, 2010), 7. (in Thai)

[2] Montri Tramot, *Thai Music by Montri Tramot* (Bangkok: Thai Watana Panich, 1995), 32. (in Thai)

[3] Montri Tramot and Wichian Kultan, *Listening and Understanding to Thai Song* (Bangkok: Thai Kasem, 1980), 562. (in Thai)

[4] Phichit Chaiseri, *The composition of Thai classical music* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2013). (in Thai)

หรือบางทีก็เรียกว่าลูกโยน เป็นทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่ง มีจุดประสงค์ให้ทำนองตอนนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่ง ไม่บังคับในเรื่องการกำหนดจำนวนจังหวะ มากน้อยกี่จังหวะก็ได้ ส่งผลให้นักดนตรี หรือผู้ประพันธ์มีอิสระในการประดิษฐ์ทำนอง จึงเป็นที่นิยมนำเอาเพลงกราวในไปประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือกันมากขึ้น โดยในการเดี่ยวกราวใน เครื่องดนตรีประเภทกลุ่มเครื่องสายจะนิยมเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้น ส่วนเครื่องดนตรีประเภทกลุ่มเครื่องปี่พาทย์จะนิยมเดี่ยวในอัตราจังหวะสามชั้น[5] นอกจากนั้นเพลงกราวในถือได้ว่าเป็นเพลงที่มีการประดิษฐ์ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีเกือบทุกประเภท เช่น ฆ้องวงใหญ่ ระนาดเอก ซออู้ ซอด้วง จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ และปี่ใน เป็นต้น

ปี่เป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ถือว่าเป็นประธานของวงปี่พาทย์ ปี่จึงมีหน้าที่เป็นผู้ขึ้นต้นเพลง เช่น ขึ้นรัวประลองเสภา โหมโรงเสภา เพลงเรื่อง เป็นต้น นักดนตรีทุกคนทราบดีว่า ถ้าจะบรรเลงเพลงเหล่านี้ ผู้ที่ทำหน้าที่ขึ้นเพลง คือ คนปี่ หน้าที่อีกอย่างหนึ่ง คือ การเป่าเลียนเสียงคนร้อง ซึ่งบรรดาเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ทั้งหมด ปี่เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเลียนเสียงคนร้องได้คล้ายคลึงที่สุด เช่น เป่าดอกในเพลงเต่ากินผักบุ้ง หรือเป่าเลียนเสียงคนร้องประกอบการรำฉุยฉาย[6] นอกจากนั้นเรายังสามารถพบเห็นปี่ได้ในการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ ซึ่งในการบรรเลงปี่ ผู้บรรเลงจะต้องควบคุมนิ้ว ลม และลิ้น ให้มีความสัมพันธ์กัน จึงจะเกิดความไพเราะของเสียงปี่ได้ ดังที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าปี่เป็นเครื่องดนตรีที่มีความละเอียดอ่อน ผู้บรรเลงต้องมีทั้งความพร้อมภายใน คือ ความศรัทธา อุตสาหะในการฝึกฝน และความพร้อมภายนอก คือ การได้รับการถ่ายทอดจากครูหรือนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญโดยตรง[7]

นักดนตรีไทยในอดีต ผู้ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นนักเป่าปี่และเป็นครูผู้ถ่ายทอดที่มีชื่อเสียง ได้แก่ พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ครูเทียบ คงลายทอง เป็นต้น ในยุคปัจจุบัน ผู้ที่ได้รับการยกย่องเป็นนักเป่าปี่และเป็นครูผู้ถ่ายทอดที่มีชื่อเสียง ได้แก่ ครูบุญช่วย โสวัตร ครูปี๊บ คงลายทอง และครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ เป็นต้น[8] สำหรับครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ท่านเป็นศิลปินและครูผู้ที่อุทิศตนทุ่มเทให้แก่การอนุรักษ์และการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม สถาบันการศึกษาหลายแห่งได้เชิญครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ไปถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านเครื่องเป่าไทยให้แก่นักเรียน นักศึกษา เช่น มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นต้น และท่านยังได้รับการยกย่องจากสถาบันคีกฤทธิ์ มอบรางวัลศิลปินคีกฤทธิ์ ประจำปี 2558 เพื่อเป็นการประกาศเกียรติคุณให้แก่ศิลปินที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์ แสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญในด้านดนตรีไทยโดยเฉพาะปี่ใน[9]

สำหรับเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ของครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ นั้น ได้รับการถ่ายทอดจากครูมณเฑียร สมานมิตร ซึ่งเป็นทางที่มีการสืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 มีกลวิธีการดำเนินทำนอง โดยใช้วิธีผูกสำนวนกลอนแบบเก็บเป็นสำนวนถี่ ๆ ผสมกันกับลักษณะการใช้เสียงยาว เช่น โหย หวน ครั่น ควง สะบัด ขยี้ พรม ชะงักลม ประดิษฐ์ขึ้นกลายเป็นทำนองที่ถือได้ว่าครบทุกรูปแบบของการบรรเลงปี่ใน นอกจากนี้ หลังจากที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ได้รับการถ่ายทอดก็ได้นำมาบันทึกเป็นโน้ตไทยและบันทึกเสียงการบรรเลงไว้ ส่งผลให้ข้อมูลที่ได้รับถ่ายทอดมามีความสมบูรณ์เป็นอย่างยิ่ง ตลอดจนยังคงยึดถือ

---

[5] Montri Tramot, *Musical Terminology* (Phra Nakhon: Phrachan, 1964), 20. (in Thai)

[6] Anan Sobrerk, "Roles and Functions of the Pi in Thai Music Ensembles," in *History and Development of the Thai Pi*, ed. Sugree Charoensook (Nakhon Pathom: Por Samphan Printing Services, 1990), 43-45. (in Thai)

[7] Boonchuay Sowat, "How to Play the Pi Effectively," in *History and Development of the Thai Pi*, ed. Sugree Charoensook (Nakhon Pathom: Por Samphan Printing Services, 1990), 46-57. (in Thai)

[8] Chaiwut Kosol, *The Essence and Practice of the Pi Nai* (Songkhla: Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University, 2006), 10. (in Thai)

[9] Mano Suwannakam, ed., *Rajamangala Journal for 33th Graduation Ceremony on August 19-23, 2019* (Pathum Thani: Rajamangala University of Technology Thanyaburi, 2019), 37. (in Thai)

ขนบธรรมเนียมพิธีตามแนวทางที่มีการสืบทอดกันมาและพัฒนาวิธีการถ่ายทอดให้เข้ากับยุคสมัยในปัจจุบัน

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทย ได้มีผู้ศึกษาไว้หลากหลายประเด็น ได้แก่ 1) การศึกษากระบวนการถ่ายทอด เช่น งานวิจัยของณัฐิดา นุ่มปราณี[10] เรื่อง กระบวนการถ่ายทอดทางขิม เพลงเดี่ยวลาวแพน ทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) : กรณีศึกษา อาจารย์ชนก สาคริก งานวิจัยของรณฤทธิ์ ไหมทอง[11] เรื่อง การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ งานวิจัยของนาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์[12] เรื่อง การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ เป็นต้น 2) การวิเคราะห์การเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ เพลงกราวใน เช่น งานวิจัยของชัชวาล สนิทสันเทียะ[13] เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้น ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ งานวิจัยของสกลพัฒน์ โคตรตันติ[14] เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงกราวใน ทางครูนิภา อภัยวงศ์ งานวิจัยของเกียรติรัตน์ หุ่นสุวรรณ[15] เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงกราวใน สามชั้น ทางอาจารย์ศิวศิษฏ์ นิลสุวรรณ เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกันผู้วิจัยพบว่ายังไม่มีการศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวเพลงกราวในตั้งแต่ต้นจนจบกระบวนการ ประกอบกับสำนักดนตรีบ้านอรรถกฤษณ์เป็นสำนักดนตรีไทยที่ได้รับความสนใจในการศึกษาองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งเมื่อพิจารณาความหมายของการถ่ายทอด พบว่าคือการส่งต่อเนื้อหาสาระไปยังผู้รับการถ่ายทอด ความหมายดังกล่าวมีความสอดคล้องกับ อลิซาเบธ สไตเนอร์[16] ที่กล่าวถึงองค์ประกอบของการเรียนรู้ว่าประกอบด้วย 4 องค์ประกอบหลัก ได้แก่ ครูผู้ถ่ายทอด (Teacher) ผู้เรียนหรือผู้รับการถ่ายทอด (Student) เนื้อหาสาระ (Content) เทคนิควิธีการของผู้ถ่ายทอดและองค์ประกอบอื่น ๆ ในการถ่ายทอด (Context) ซึ่งสามารถนำมาใช้ในการวิเคราะห์องค์ประกอบ เชื่อมโยงเพื่อให้เกิดความเข้าใจและความครอบคลุมในการศึกษากระบวนการถ่ายทอด สำหรับนำไปวิเคราะห์ตีความข้อมูลต่อไป

ด้วยเหตุที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้เห็นความสำคัญที่จะศึกษากระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางของครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ เพื่อรวบรวมประเด็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดที่กล่าวมาข้างต้น ตามองค์ประกอบการศึกษาของสไตเนอร์ที่ประกอบด้วย ครูผู้สอน ผู้เรียน เนื้อหาสาระ บริบทที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอด โดยผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อบันทึกเป็นมรดกทางวัฒนธรรมและเป็นการสืบสานขนบธรรมเนียมบรรพบุรุษตลอดจนเป็นประโยชน์สำหรับครูดนตรีไทยหรือผู้ที่สนใจที่จะศึกษาแนวทางสำหรับการถ่ายทอด เพื่อสร้างความเข้าใจในอัตลักษณ์ของการถ่ายทอดดนตรีไทยในเพลงเดี่ยวขั้นสูง ตลอดจนนำไปเป็นแบบอย่างในการจัดการเรียนการสอนต่อไป

---

[10] Nuttida Numpranee, “The Process of Teaching Khim ‘Lao Phaen Song’ of Lhuang Praditpirho (Sorn Silapabunleng): A Case Study of Chanok Sagarik” (Master’s thesis, Mahidol University, 2016). (in Thai)

[11] Ronnarit Maithong, “Transmission of Ranad Ek Performance by Kru Boontham Khongsap” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2018). (in Thai)

[12] Nattarin Phatthanaruangrak, “Transmission of Thai Music by Kru Samruay Premjai” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2018). (in Thai)

[13] Chatchawan Sanitsanthia, “A Musical Analysis of Kru Jumniean Srithaipan’s Kraw Nai Sam Chan for Pi Nai Solo” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2010). (in Thai)

[14] Sakolput Kottunti, “A Musical Analysis of Krawnai for Jakhay’s Solo by Kru Nipa Apaiwong” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2011). (in Thai)

[15] Keattirat Hunsuwan, “A Musical Analysis of Krawnai Sam Chan for Jakhay Solo Mr. Siwasit Nilsuwan” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2011). (in Thai)

[16] Elizabeth Steiner, 1998, cited in Narutt Suttachitt, *Music Education: Principles and Essence*, 10th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018), 3-7. (in Thai)

วัตถุประสงค์การวิจัย (Research Objectives)

เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์

วิธีดำเนินการวิจัย (Research Methodology)

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งแบ่งวิธีดำเนินการวิจัยเป็น 4 ขั้นตอน ดังนี้

1. การกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลด้วยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ได้แก่ ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ และลูกศิษย์ ที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น จากครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลที่หลากหลายเพื่อที่จะได้มาซึ่งความเที่ยงตรงของข้อมูล ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ 2) แบบสัมภาษณ์ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น จากครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ 3) แบบบันทึกการสังเกต นอกจากนี้ยังมีการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือจากผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบความถูกต้องตรงตามเนื้อหา ครบถ้วนตามกรอบแนวคิดและวัตถุประสงค์การวิจัย

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงคุณภาพ ประกอบด้วย การค้นคว้าเอกสารตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติของครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ กระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น จากสิ่งพิมพ์หรือเอกสารต่าง ๆ รวมถึงการสัมภาษณ์และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

4. การวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ในประเด็นต่าง ๆ ตามกรอบการวิจัย โดยการตีความและสร้างข้อสรุปด้วยวิธีการอุปนัย (Inductive) และตรวจสอบข้อมูลอย่างรอบคอบ ด้วยการเก็บข้อมูลที่หลากหลาย พิจารณาปัจจัยที่เกี่ยวข้องทุกด้าน สู่การเรียบเรียงเพื่อนำเสนอเป็นแบบพรรณนาความ (Descriptive)

ผลการวิจัย (Results)

ผลการวิจัยสามารถแบ่งการนำเสนอออกเป็น 4 ด้าน ดังนี้

1. ด้านครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ เป็นศิลปินผู้มีความสำคัญในด้านการถ่ายทอดดนตรีไทย โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เกิดในครอบครัวนักดนตรี ได้รับการปลูกฝังให้เรียนดนตรีโดยมีการจดบันทึกเป็นโน้ตไทยจากบิดาตั้งแต่เด็ก และได้รับการถ่ายทอดด้วยวิธีการแบบดั้งเดิม คือ วิธีการแบบตัวต่อตัวจากครูดนตรีไทยคนสำคัญหลายท่านที่ถือว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญ เช่น ครูถวิล อรรถกฤษณ์ ครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ครูสมนึก บุญจำเริญ ครูมณเฑียร สมานมิตร ครูผวน บุญจำเริญ และครูท่านอื่น ๆ ประกอบกับครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ มีความใฝ่เรียนรู้โดยเฉพาะปี่ใน ได้ติดตามครูดนตรีเหล่านี้เพื่อเรียนรู้และสั่งสมประสบการณ์ ส่งผลให้ได้ซึมซับความรู้ทั้งในด้านทักษะการบรรเลงและวิธีการถ่ายทอดของครูแต่ละท่าน จนสามารถพัฒนาตนเองสู่ความเป็นเลิศทางการบรรเลงปี่ในและวิธีการถ่ายทอดจนเป็นที่รู้จักและได้รับเชิญเป็นวิทยากร อาจารย์พิเศษตามสถานศึกษาต่าง ๆ เพื่อถ่ายทอดความรู้ด้านเครื่องเป่าไทย สามารถนำเสนอเป็นแผนภาพได้ดัง Figure 1

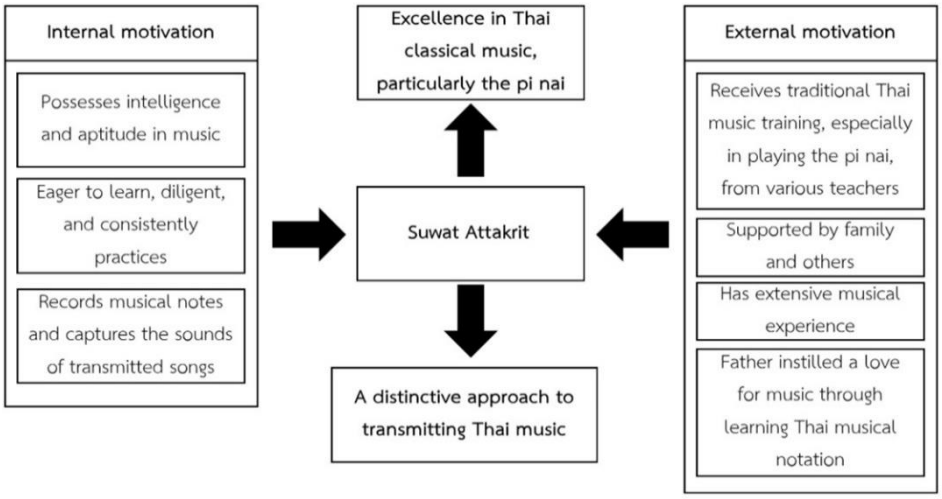


Figure 1 Regarding Kru Suwat Attakrit

Source: by author

2. ด้านผู้เรียน เดี่ยวกราวในถือเป็นเดี่ยวขั้นสูงของวงการดนตรีไทย จะถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ภายในสำนักเพียงเท่านั้น ในลำดับแรกผู้เรียนจึงต้องมีการฝากตัวเป็นศิษย์เพื่อเข้าสู่สำนัก หลังจากนั้นครูจึงจะเริ่มพิจารณาคุณสมบัติเป็นลำดับที่สอง โดยจะพิจารณาจากภูมิความรู้และทักษะการบรรเลง ตลอดจนมีความประพฤติที่ดี หากขาดตกบกพร่องข้อใดข้อหนึ่งจะต้องพิจารณาแก้ไขตนเอง ไม่ว่าจะเป็นการปรับปรุงพฤติกรรมหรือพัฒนาทักษะความรู้ของตนเองให้มีความเหมาะสม เมื่อผ่านขั้นตอนการคัดเลือกจึงจะเข้าสู่ขั้นตอนการเริ่มถ่ายทอด ประกอบด้วย 1) การถ่ายทอดองค์ความรู้เดี่ยวปี่ใน เพลงกราวในสามชั้น 2) พิธีกรรมครอบเดี่ยวกราวใน ซึ่งเป็นการบอกกล่าวเทวดาและรำลึกถึงครูต้นสายวิชา โดยในสมัยครูสุวัฒน์รับถ่ายทอดต้องตั้งขันครู ประกอบด้วย ดอกไม้ ธูป เทียน ผ้าขาว กำนล 306 บาท ทำพิธีครอบก่อนแล้วจึงถ่ายทอด แต่ในยุคครูสุวัฒน์เป็นผู้ถ่ายทอด ยังคงตั้งขันครูเช่นเดิม แต่จะไม่กำหนดค่ากำนลและสามารถปรับเปลี่ยนเป็นการทำบุญใส่บาตรแทนได้ อาจจะครอบก่อนแล้วถ่ายทอด หรือถ่ายทอดก่อนแล้วค่อยครอบก็ได้ แล้วแต่ความสะดวกด้านเวลาของครูและลูกศิษย์ สำหรับพิธีครอบเดี่ยวกราวใน สำนักดนตรีบ้านอรรถกฤษณ์ จะประกอบด้วย

1) ลูกศิษย์จัดขันมามอบให้ครู ประกอบด้วย ดอกไม้ ธูป 5 ดอก เทียน 1 เล่ม ผ้าขาว 1 ผืน เงินกำนลแล้วแต่ลูกศิษย์

2) ครูรับขันและกล่าวคำมอบอาวุธ-ศาสตรา โดยบทสวดนี้มีความหมายเพื่อขอพรและความคุ้มครองจากเทพผู้มีอำนาจสูงสุด ในที่นี้อาจเป็นพระอิศวรหรือพระศิวะ ซึ่งเป็นเทพแห่งการทำลายล้างในความเชื่อของศาสนาฮินดู พระศิวะเป็นผู้ทรงพลังสูงสุดในการปกป้องคุ้มครองผู้ศรัทธาและทำลายล้างสิ่งชั่วร้าย แปลความหมายได้ว่า

องกะริน นะมัสสิวายะ : ข้าขอคารวะพระองค์

หังกะริ พินธุกะริ อานาทิการัง : ผู้ทรงพลัง ผู้บรรจบรวมกัน ผู้ไม่มีจุดเริ่มต้น

อิศวรพรมะจักฤษณ์ : เป็นการยกย่องพระอิศวรเป็นผู้สูงสุด ปกครองจักรวาล

สัตตะจัมปิคุรุบัม มหาวิริยัม : ผู้มีพลังอันยิ่งใหญ่ ครูบาอาจารย์ของผู้กล้า

สาระจะปิสา จะวินาสสนา : ผู้ทำลายล้างอุปสรรค และศัตรู

สาระวะศัตรู วินาสสันติ : เป็นการกล่าวคำขอให้ศัตรูทั้งหลายพ่ายแพ้ไป

3) การนำบรรเลงขึ้นต้นเดี่ยวกราวใน ครูจะบรรเลงนำลูกศิษย์หรือบอกโน้ตให้ลูกศิษย์บรรเลงตาม

4) ครูนำเงินกำนลไปทำบุญหรือคืนให้แก่ลูกศิษย์เพื่อนำไปใส่บาตรให้แก่ครูผู้เป็นต้นสายวิชา

จากข้อมูลด้านผู้เรียน สามารถนำเสนอเป็นแผนภาพได้ดัง Figure 2

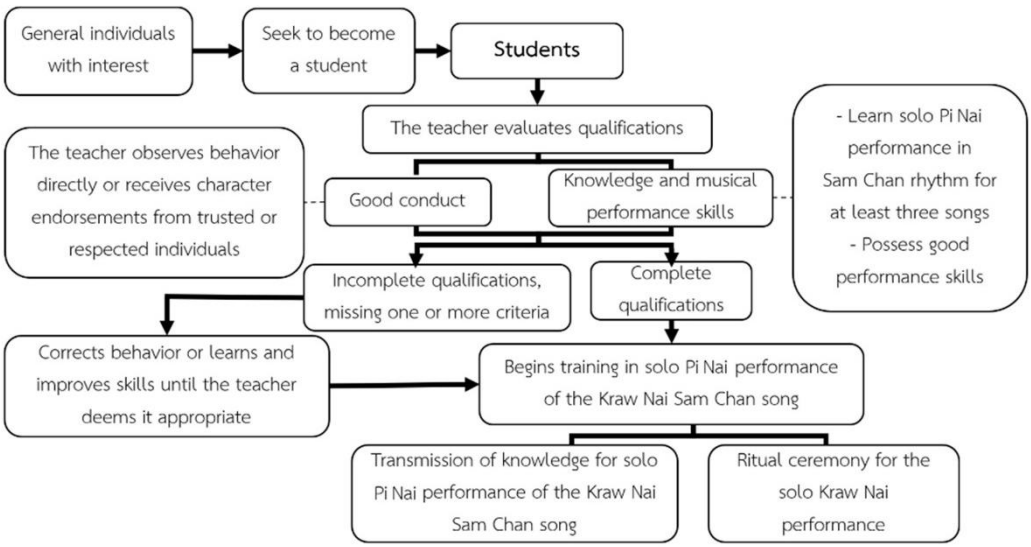


Figure 2 Students

Source: by author

3. ด้านเนื้อหาสาระ ในครั้งนี้ผู้วิจัยนำเสนอความรู้เนื้อหาสาระที่พบในการถ่ายทอดควบคู่กับหลักการและวิธีการถ่ายทอด จากการศึกษาและการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ทั้ง 3 ท่าน พบว่า ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ มีวิธีในการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ให้แก่ลูกศิษย์โดยใช้วิธีการเดียวกันทั้งหมด กล่าวคือ ใช้หลักการสอนแบบผสมผสานระหว่างการถ่ายทอดดนตรีไทยแบบดั้งเดิมและเพิ่มเติมการใช้สื่อประกอบการถ่ายทอด ซึ่งครูยังยึดขนบธรรมเนียมจารีตประเพณีและการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว โดยเฉพาะบทเพลงขั้นสูงที่สืบทอดต่อกันมา แต่ในขณะเดียวกันก็ผสมผสานการใช้โน้ตและสื่อดิจิทัล (ไฟล์เสียงเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ทางที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ สืบทอด) ตลอดจนหาวิธีการถ่ายทอดที่จะฝึกฝนให้ผู้เรียนเข้าใจในบทเพลงทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ สามารถอธิบายวิธีการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ได้ดังนี้

3.1 อธิบายองค์ความรู้ภาคทฤษฎี ประกอบด้วย

3.1.1 สายการสืบทอดบทเพลงกราวในของครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ โดยนับตั้งแต่สมัยของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แชม สุนทรวาทิน) ถ่ายทอดให้แก่ครูเทียบ คงลายทอง ศิลปินผู้มีความสามารถในกระบวนการของเครื่องเป่าไทยชนิดหาตัวจับได้ยาก ชื่อเสียงของครูเทียบ คงลายทอง เป็นที่กล่าวขวัญในวงการดนตรีไทยว่ามีลีลาการเป่าปี่ที่ไพเราะน่าฟัง ต่อมาครูเทียบ คงลายทอง ถ่ายทอดให้แก่ครูสมนึก บุญจำเริญ ตกทอดมาถึงครูมณเฑียร สมานมิตร และมาจนถึงในสมัยของครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ก็ได้ถ่ายทอดให้แก่นิสิต นักศึกษา ตลอดจนผู้ที่สนใจ

3.1.2 โครงสร้างของเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ประกอบด้วย 3 ส่วนใหญ่ ได้แก่ 1) ลูกโยนหรือทำนองโยน 2) เนื้อทำนองหลัก 3) ทำนองเชื่อม โดยแบ่งออกเป็น 5 ส่วนย่อย ประกอบไปด้วย 1) ทำนองขึ้น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของทำนองโยนที่ 1 เสียงโด 2) ทำนองโยน จำนวน 6 โยนเสียง ได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงที เสียงมี เสียงลา เสียงฟา 3) ทำนองหลัก 4) ทำนองเชื่อม 5) ทำนองจบ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของทำนองโยนที่ 1 เสียงโด

Figure 3 QR Code for E-book “The structure of Solo Kraw Nai Sam Chan”

Source: by author

3.2 การสาธิตการบรรเลง โดยครูจะสาธิตการบรรเลงในภาพรวมทั้งหมดหรือให้รับฟังสื่อดิจิทัล (ไฟล์ MP3 เดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ทางที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ สืบทอด) ที่ครูได้บันทึกไว้ โดยส่งสื่อดิจิทัลดังกล่าวให้แก่ลูกศิษย์ที่รับการถ่ายทอด เพื่อให้ลูกศิษย์สามารถรับฟังการบรรเลงผ่านคอมพิวเตอร์หรือโทรศัพท์มือถือที่มีโปรแกรมรองรับการเล่นไฟล์เสียง เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจกระบวนการและรูปแบบในการบรรเลงของเพลง

3.3 การถ่ายทอดแบบต่อเพลงโดยใช้โน้ตประกอบ โดยหลังจากที่สาธิตการบรรเลงเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ให้ผู้เรียนได้ฟังแล้ว ครูจะมอบโน้ตเพลงให้แก่ผู้เรียน จากนั้นครูจึงจะเริ่มถ่ายทอดโดยการบรรเลงให้ผู้เรียนฟังทีละวรรค พร้อมกันนั้นผู้เรียนจะต้องอ่านโน้ตที่ครูมอบให้ไปพร้อม ๆ กับที่ครูบรรเลง เมื่อครูบรรเลงสาธิตจบวรรค จะให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม หากมีช่วงไหนที่ผู้เรียนบรรเลงผิดพลาด ไม่เป็นไปตามเจตนาของครู ครูจะให้บรรเลงในวรรคหรือบรรทัดนั้นซ้ำไปเรื่อย ๆ จนกว่าผู้เรียนจะบรรเลงได้ตามเจตนาของครู เมื่อถ่ายทอดได้ระยะหนึ่ง (ครูสังเกตว่าผู้เรียนเริ่มจดจำไม่ไหว) ครูจะให้ผู้เรียนบรรเลงทบทวนในส่วนก่อนหน้าที่ถ่ายทอดไปแล้ว ทำเช่นนี้ไปจนจบเพลง

Figure 4 Note-based format used by Suwat Attakrit for teaching[17]

Source: by author

[17] Suwat Attakrit, Direk Attakrit, and Vitool Attakrit. *Pi Nai Musical Notes* (n.p., 2020). (in Thai)

3.4 การฝึกซ้อมกับจังหวะหน้าทับกลอง เนื่องจากเป็นการเน้นให้ผู้เรียนฝึกทักษะการใช้กลวิธีต่าง ๆ ให้ตรงจังหวะ ซึ่งหากมีความเข้าใจในส่วนของจังหวะกลองจะสามารถเข้าใจการเข้าจังหวะ การหมดจังหวะของแต่ละประโยคภายในบทเพลง และสามารถพัฒนาเทคนิคในการบรรเลงได้ดียิ่งขึ้น

3.5 การทบทวนเพลงก่อนเรียนและบันทึกเสียงหลังเรียน กล่าวคือ ในการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น กับครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ก่อนที่จะเรียนทุกครั้ง ครูจะให้ผู้เรียนทบทวนทักษะการบรรเลงที่เรียนไปในครั้งที่แล้วก่อน เพื่อเป็นการตรวจสอบความถูกต้องและความแม่นยำของผู้เรียน เมื่อทบทวนเสร็จแล้วจึงเข้าสู่การถ่ายทอดเนื้อหาต่อจากเดิม และภายหลังจากการถ่ายทอดในแต่ละครั้งจบแล้ว ครูจะให้ผู้เรียนบันทึกเสียงเพื่อนำกลับไปฝึกซ้อมด้วยตนเอง โดยมีจุดประสงค์ให้ผู้เรียนจดจำการบรรเลงและเทคนิคต่าง ๆ ให้มีความถูกต้อง แม่นยำ ซึ่งจะทำให้การถ่ายทอดในครั้งต่อไปมีความรวดเร็วยิ่งขึ้น

จากข้อมูลด้านเนื้อหาสาระ สามารถนำเสนอเป็นแผนภาพได้ดัง Figure 5

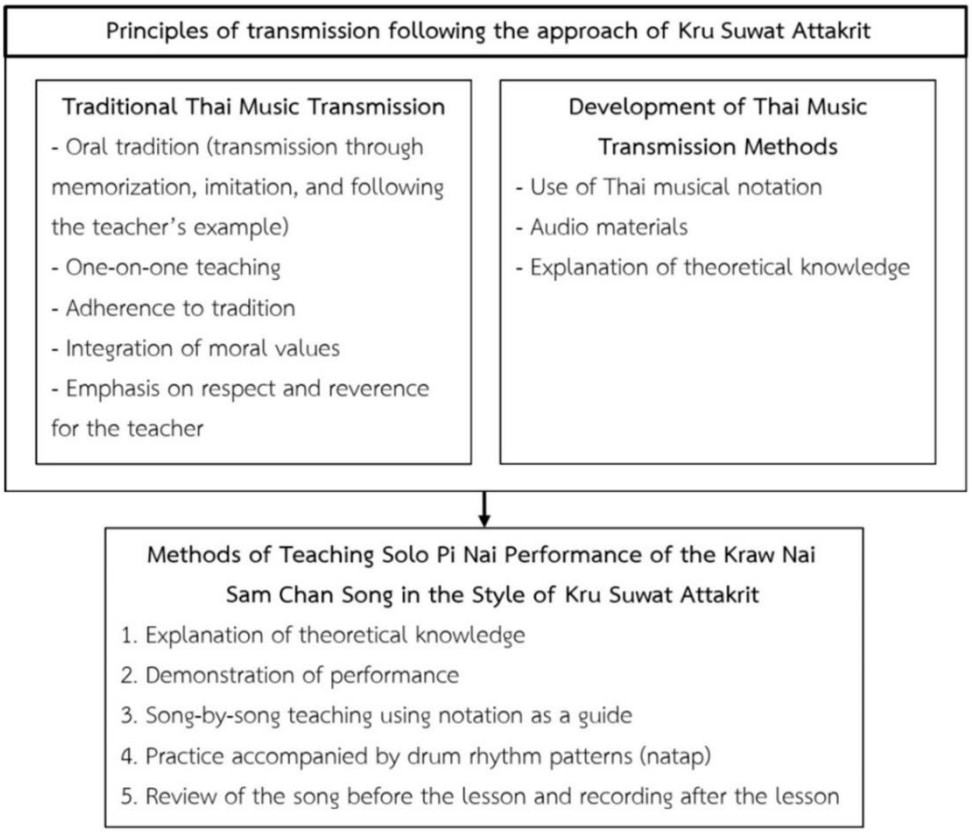


Figure 5 The Transmission of Kru Suwat Attakrit

Source: by author

4. ด้านบริบทที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอด

4.1 สถานที่และสภาพแวดล้อมในการถ่ายทอด ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ จะใช้สำนักดนตรีไทยบ้านอรรถกฤษณ์เป็นสถานที่หลักในการถ่ายทอด เนื่องจากในเวลากลางวันสถานที่แห่งนี้สามารถใช้เสียงถ่ายทอดได้อย่างเต็มที่ เพราะเป็นความคุ้นเคยคุ้นชินของชาวบ้าน ประกอบกับการเป็นสำนักดนตรีไทย มีนักดนตรีและผู้ที่สนใจมาขอรับการถ่ายทอดอยู่เสมอ ส่งผลให้บรรยากาศในการถ่ายทอดมีความเป็นมิตร เพราะทุกคนล้วนเป็นนักดนตรีไทยด้วยกันทั้งสิ้น โดยเฉพาะในการถ่ายทอดบทเพลงขั้นสูง ได้การยอมรับไว้วางใจจากครูว่ามีคุณสมบัติครบถ้วน เป็นตัวอย่างแก่ศิษย์รุ่นต่อไป ซึ่งถือว่าเป็นการเสริมแรง เสริมกำลังใจ ทั้งผู้ที่กำลังรับการถ่ายทอดและลูกศิษย์คนอื่น ๆ ให้พัฒนาทักษะของตนเอง นอกจากนี้อุปกรณ์และเครื่องดนตรีไทยที่ใช้ประกอบการสอน

มีความสมบูรณ์ครบครัน รวมไปถึงการถ่ายทอดจำเป็นต้องมีผู้บรรเลงจังหวะหน้าทับกำกับด้วยเสมอ โดยผู้บรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับในการถ่ายทอด คือ ครูวิฑูรย์ อรรถกฤษณ์ และเปรียบเสมือนผู้ช่วยที่สำคัญในการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ผู้วิจัยสามารถสรุปองค์ประกอบของสถานที่และสภาพแวดล้อมในการถ่ายทอด นำเสนอเป็นแผนภาพได้ดัง Figure 6

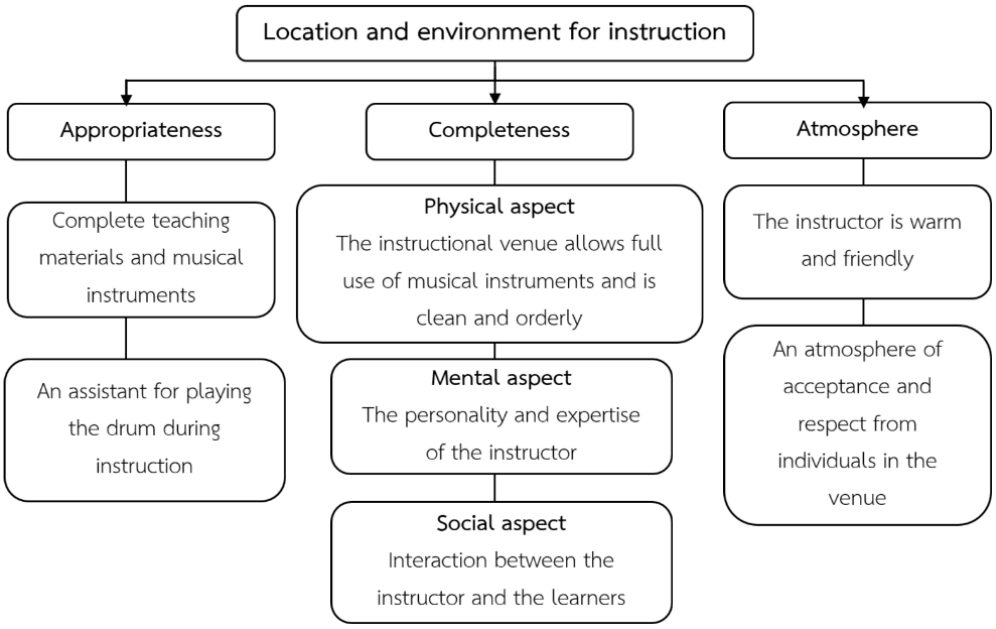


Figure 6 The location and environment for instruction

Source: by author

4.2 การวัดและการประเมินผล ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ มีการประเมินผลด้วยวิธีการสังเกตทักษะการบรรเลงของผู้เรียน โดยพิจารณาจากความแม่นยำในการบรรเลง ประกอบด้วย ความแม่นยำของทำนองเพลง ความแม่นยำของจังหวะ ความแม่นยำของระดับเสียง หากผู้เรียนยังไม่สามารถสามารถปฏิบัติได้ตามที่ครูต้องการ ครูจะให้คำแนะนำและสาธิตเป็นตัวอย่าง เมื่อสามารถปฏิบัติได้ตามที่ครูต้องการแล้ว ครูจะมอบหมายให้ผู้เรียนบรรเลงในงานต่าง ๆ เพื่อประเมินผลผู้เรียนในด้านการบรรเลงในสถานการณ์จริง นำเสนอเป็นแผนภาพได้ดัง Figure 7

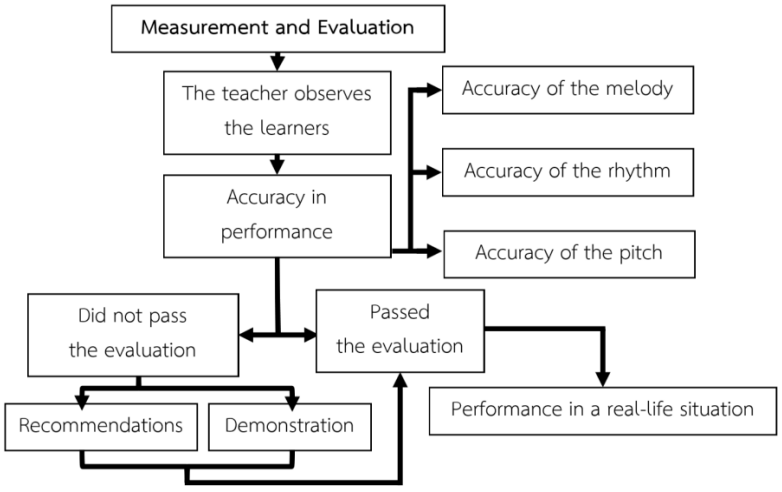


Figure 7 Measurement and Evaluation of students.

Source: by author

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

การอภิปรายผลแบ่งเป็น 4 ประเด็น ประกอบด้วย ผู้สอน ผู้เรียน เนื้อหาสาระ บริบทที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอด ดังนี้

1. ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ จากการศึกษาพบว่า ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยโดยเฉพาะปี่ใน ซึ่งเกิดจากปัจจัยที่สัมพันธ์กับการเรียนรู้หลายประการ ได้แก่ ความมานะอุตสาหะในการใฝ่เรียนรู้ ครอบครัวเป็นนักดนตรีและสนับสนุนในการเรียนดนตรีของครู ทำให้ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ทุ่มเทให้กับการเรียนดนตรีไทยอย่างจริงจัง อีกทั้งยังได้รับการถ่ายทอดจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในด้านดนตรีหลายท่าน เช่น เรียนพื้นฐานด้านดนตรีไทย ดนตรีสากล และการอ่านโน้ตดนตรีไทยจากครูถวิล อรรถกฤษณ์ เรียนเดี่ยวฆ้องวงเล็กจากครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ เรียนเครื่องเป่าไทยจากครูผู้เชี่ยวชาญ เช่น ครูสมนึก บุญจำเริญ ครูมณเฑียร สมานมิตร ครูผวน บุญจำเริญ เป็นต้น นอกจากนี้ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ยังได้ศึกษาเรียนรู้จากการสังเกต ครูพักลักจำวิธีการบรรเลงดนตรีไทย โดยเฉพาะปี่ใน จากการร่วมงานกับนักดนตรีเก่ง ๆ หรือรับฟังผ่านสื่อต่าง ๆ ทำให้ได้ฝึกฝนตนเอง ผู้วิจัยเห็นว่า ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ เป็นบุคคลที่ได้คลุกคลีและเติบโตมาพร้อมดนตรีไทย ได้สัมผัสและเรียนรู้กระบวนการถ่ายทอดความรู้ในรูปแบบตัวต่อตัวและรูปแบบมุขปาฐะ ซึ่งเป็นวิธีการสอนดนตรีไทยแบบดั้งเดิม ทั้งยังได้พัฒนาการถ่ายทอดด้วยการนำความรู้เรื่องโน้ตดนตรีไทยมาปรับใช้ผสานกับรูปแบบตัวต่อตัวและรูปแบบมุขปาฐะ ทำให้การถ่ายทอดรวดเร็วและมีประสิทธิภาพมากกว่าวิธีการแบบมุขปาฐะเพียงอย่างเดียว

ความรู้ความสามารถของครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานั้น มีความสอดคล้องกับ สงบศึก ธรรมวิหาร[18] ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดดนตรีไทยไว้ว่า เดิมการศึกษาดนตรีไทยอาศัยความใกล้ชิดเป็นแรงจูงใจ อาจจะเริ่มจากบ้านที่ผู้ปกครองเล่นเครื่องดนตรีไทยได้ การได้ยินหรือเคยชินจะทำให้เกิดการเรียนรู้ได้เร็ว นอกจากที่บ้านแล้ว ก็อาจจะเป็นสถานที่ใกล้บ้าน เช่น วัดที่มีดนตรีไทยบรรเลงในงานพิธีประเพณีต่าง ๆ เป็นพื้นฐาน จะเห็นช่องทางว่านอกจากแหล่งภูมิลำเนาแล้วยังมีวงหรือครูดนตรีที่ใดบ้างก็จะได้เดินทางไปฝากตัวเป็นศิษย์ศึกษาหาความรู้ต่อไป และรูปแบบการถ่ายทอดดนตรีไทยแบบดั้งเดิมนั้นสอดคล้องกับ ภูวเดช ไพเราะ[19] ที่กล่าวว่า รูปแบบการถ่ายทอดดนตรีไทยแบบโบราณจะใช้การถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ กล่าวคือในการที่ครูต่อเพลงให้แก่ศิษย์ ครูทำให้ดูเป็นตัวอย่าง ศิษย์เลียนแบบทำตาม แล้วก็สืบทอดต่อ ๆ กันมาโดยมิได้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร ในระหว่างสอนดนตรีก็จะสอนเรื่องคุณธรรมไปด้วย เหมือนพ่อแม่สอน โบราณจึงให้ความรักเคารพครู ซึ่งการที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ นำความรู้เรื่องโน้ตดนตรีไทยและสื่อต่าง ๆ มาปรับใช้ผสานกับการถ่ายทอดดนตรีไทยแบบดั้งเดิมนั้น ถือว่าเป็นการพัฒนาวิธีการถ่ายทอดดนตรีไทย ทำให้การถ่ายทอดมีความรวดเร็วและมีประสิทธิภาพมากขึ้น สอดคล้องกับงานวิจัยของสำเนา เปี่ยมดนตรี[20] เรื่อง ปี่ใน : กระบวนการถ่ายทอดสำนักครูเทียบ คงลายทอง ที่ได้กล่าวถึงครูผู้ถ่ายทอดไว้ว่า ครูผู้ถ่ายทอดต้องหาวิธี เทคนิคต่าง ๆ และให้ความสำคัญในการสร้างสรรค์เพื่อถ่ายทอดความรู้ให้ผู้เรียน

2. ผู้เรียน ในการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ มีลำดับขั้นตอนมากมาย เนื่องจากเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงที่จะถ่ายทอดให้แก่ศิษย์ภายในสำนักเพียงเท่านั้น ผู้เรียนจะต้องผ่านการพิจารณาจากครูแล้วว่าเป็นผู้ที่มีภูมิรู้และทักษะการบรรเลง และมีความประพฤติดี เมื่อผ่านการพิจารณาคุณสมบัติต่าง ๆ แล้ว จึงจะเข้าสู่ขั้นตอนการเริ่มถ่ายทอด ประกอบด้วย 1) พิธีกรรมครอบเดี่ยวกราวใน ซึ่งเป็นการบอกกล่าวเทวดาและรำลึกถึงครูต้นสายวิชา 2) การถ่ายทอดองค์ความรู้เดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น

---

[18] Sangobseuk Thamviharn, *Thai Music*, 3rd ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002). (in Thai)

[19] Phuwadet Phairoh, “Models of Thai Music Transmission,” interview by Sarawut Chungwatkhet, June 30, 2024.

[20] Sumnoua Piamdontree, “Peenai: Pipe Teaching Process of Master Thiap Konglaithong School” (Master’s thesis, Mahidol University, 2009). (in Thai)

จากข้อมูลด้านผู้เรียนที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานั้น สอดคล้องกับ สงบศึก ธรรมวิหาร[21] ที่ได้กล่าวว่า การเป็นศิษย์มีครูทางดนตรีไทยจะมีวิธีการเข้าฝากตัวเป็นศิษย์ ทั้งสำนักสามัญชนและราชสำนัก คือ จะเรียนกับครูคนใดต้องฝากตัวเข้าเป็นศิษย์ บ้างเรียกไหว้ครูหรือครอบครู ตามขนบประเพณีอย่างเก่าที่ได้ปฏิบัติกันต่อมา และในส่วนที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ต้องการที่จะพิจารณาคุณสมบัติของผู้เรียนที่จะได้รับการถ่ายทอดนั้น สอดคล้องกับ ประเวช กุมุท[22] ที่กล่าวว่า นักดนตรีที่ดีนั้น มีความสามารถในการบรรเลงอย่างเดียวไม่ได้ หากจะต้องมีจริยวัตรอันดีงามด้วย หากมองข้ามสิ่งนี้ไป ผลที่จะตามมาภายหลัง คือ ความไม่ดีพร้อม ขาดความนิยมทั้งในหมู่นักดนตรีด้วยกันและบุคคลนอกวงการ นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยของชัชวาล สนิทสันเทียะ[23] เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้น ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และงานวิจัยของสกลพัฒน์ โคตรตันติ[24] เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงกราวใน ทางครูนิภา อภัยวงศ์ ที่กล่าวว่า เดี่ยวกราวใน ถือว่าเป็นที่สุดในการแสดงออกถึงความสามารถ ผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดจะต้องมีความสามารถด้านสติปัญญา ด้านทักษะปฏิบัติ และต้องเป็นผู้ที่มีความประพฤติดี จึงจะได้รับการถ่ายทอดจากครู และจะมีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง นั่นก็คือ การตั้งกำนลบอกกล่าวครูบาอาจารย์ต้นสายวิชาความรู้ และมีความสอดคล้องกับ งานวิจัยของนตทนันทิ เจริญ[25] เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน : กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด ที่ได้สัมภาษณ์ครูดนตรีไทยในหลากหลายสำนักในเรื่องของการถ่ายทอดเดี่ยวกราวใน พบว่า เดี่ยวกราวในถือเป็นบทเพลงสำคัญสูงสุดในดนตรีไทย มีความหมายเชิงมรดกทางวัฒนธรรมและเป็นบททดสอบความสามารถของผู้เรียน นักดนตรีที่ได้เรียนเพลงนี้ไม่เพียงต้องมีความรักในดนตรี แต่ยังต้องแสดงความขยัน ฝึกฝนตนเองจนฝีมือเป็นที่ยอมรับทั้งจากครูผู้สอนและในแวดวงดนตรี การเรียนเพลงเดี่ยวกราวในยังคงรักษาขนบธรรมเนียม เช่น การจัดพิธีบูชาครูก่อนเรียน โดยเตรียมขัน ผ้าขาว ดอกไม้ ธูปเทียน และเงินกำนล ซึ่งมีความแตกต่างกัน คือ 6 บาท 100 บาท 106 บาท บางกรณีศิษย์อาจพิจารณาเห็นว่าควรเพิ่มเป็นเท่าทวี เพราะค่าเงินนั้นเปลี่ยนไป เช่น จาก 100 บาท เป็น 1,000 บาท ซึ่งปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย การถ่ายทอดเพลงนี้เป็นกระบวนการที่เคร่งครัด ครูจะพิจารณาความตั้งใจ ความขยัน และฝีมือของศิษย์อย่างละเอียด ก่อนอนุญาตให้เรียนเพลงระดับสูงนี้ โดยเพลงกราวในไม่ได้เป็นเพียงบทเพลง แต่ยังแสดงถึงคุณค่าทางจิตวิญญาณและความประพฤติที่เหมาะสมของผู้เรียน ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจะต้องมีความสามารถทั้งด้านสติปัญญา ทักษะการปฏิบัติ และความประพฤติดี เพื่อรักษาขนบธรรมเนียมและความศักดิ์สิทธิ์ของเพลงนี้สืบไป สอดคล้องกับ ประชากร ศรีสาคร[26] ได้กล่าวถึงการตั้งกำนลไว้ว่า การถ่ายทอดดนตรีไทยมีระเบียบที่ยึดถือมาแต่โบราณ การฝากตัวเป็นศิษย์ ผู้เป็นศิษย์จะต้องนำขันกำนล ประกอบด้วย ขันโลหะ ผ้าขาว ดอกไม้ ธูปเทียน เงินกำนล (โบราณใช้ 6 บาท) มากราบครูเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ตามขนบ ในเครื่องบูชาทั้ง 5 แฝงด้วยธรรมคุณทั้ง 6 ประการ ดังนี้

---

[21] Sangobseuk Thamviharn, *Thai Music*, 3rd ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002), 181-182. (in Thai)

[22] Pravet Kumut, "Behavior of Thai Musicians," in *The 11th Thai Music in Higher Education at Thammasat University on December 23, 1978* (Bangkok: Ruenkaew Printing, 1978), 66. (in Thai)

[23] Chatchawan Sanitsanthia, "A Musical Analysis of Kru Jumniean Srithaipan's Kraw Nai Sam Chan for Pi Nai Solo" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2010). (in Thai)

[24] Sakolput Kottunti, "A Musical Analysis of Krawnai for Jakhay's Solo by Kru Nipa Apaiwong" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2011). (in Thai)

[25] Nottanunti Charoen, "A Musical Analysis of Krawnai for Ranadthum Solo: A Case Study of Kru Uthai Keolaiad" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2009). (in Thai)

[26] Prachakon Srisakon, "Six-Baht Ritual Fee: Six Virtues of Dhamma," *Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University* 4, no. 2 (September 2017 - February 2018): 30-37. (in Thai)

1) สวากขาโต ภควตา ธัมโม 2) สันทิฏฐิโก 3) อกาลิโก 4) เอหิปัสสิโก 5) โอปนยิโก 6) ปัจจัตตัง เวทิตัพโพ วิญญูหิ เพื่อเป็นคำสอนแก่ครูและศิษย์ให้มีใจนอบน้อมต่อพุทธศาสนาอันจะส่งผลให้รู้ถึงความกตัญญูที่ศิษย์พึงมีต่อครู

3. เนื้อหาสาระ จากการศึกษาพบว่า หลักการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ใช้หลักการสอนแบบผสมผสานระหว่างการถ่ายทอดดนตรีไทยแบบดั้งเดิมและเพิ่มเติมการใช้สื่อประกอบการถ่ายทอด เช่น การใช้โน้ตดนตรีและสื่อดิจิทัล (ไฟล์ MP3 เดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ทางที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ได้สืบทอดมา) ทำให้การถ่ายทอดมีความรวดเร็วยิ่งขึ้นกว่าการถ่ายทอดดนตรีไทยแบบดั้งเดิมเพียงอย่างเดียว สำหรับวิธีการถ่ายทอดนั้น ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ต้องการให้ผู้เรียนได้รับองค์ความรู้ทั้งทฤษฎีและทักษะปฏิบัติ โดยวิธีการถ่ายทอดประกอบด้วย 1) องค์ความรู้ภาคทฤษฎี ได้แก่ สายการสืบทอด โครงสร้างของบทเพลง ทักษะในการบรรเลง 2) การสาธิตการบรรเลง 3) การถ่ายทอดแบบต่อเพลงโดยใช้โน้ต 4) การฝึกซ้อมพร้อมกับจังหวะหน้าทับกลอง 5) การทบทวนบทเพลงก่อนเรียน และบันทึกเสียงหลังเรียน นอกจากความรู้ด้านทฤษฎีและด้านทักษะปฏิบัติ ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจะได้ทราบถึงลำดับและเทคนิควิธีการในการถ่ายทอด ซึ่งเป็นส่วนที่จะส่งผลต่อการถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ในรุ่นต่อไป

เนื้อหาสาระในการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ตามแนวทางครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานั้น สอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท[27] ที่กล่าวถึงนักดนตรีที่ดีไว้ว่า นักดนตรีทุกคนควรมีทั้งฝีมือในด้านทักษะการปฏิบัติและองค์ความรู้ของดนตรี เพราะจะทำให้การบรรเลงเกิดความไพเราะ ตลอดจนสามารถที่จะอธิบายและสั่งสอนให้แก่ลูกศิษย์เพื่อสืบทอดต่อไป และมีความสอดคล้องกับการพัฒนาด้านทักษะพิสัยของเดวีส์[28] ที่มีกระบวนการเรียนการสอน 5 ขั้น ได้แก่ ขั้นที่ 1 ขั้นสาธิตทักษะหรือการกระทำ ขั้นที่ 2 ขั้นสาธิต และให้ผู้เรียนปฏิบัติทักษะย่อย ขั้นที่ 3 ขั้นให้ผู้เรียนปฏิบัติทักษะย่อย ขั้นที่ 4 ขั้นให้เทคนิควิธีการ ขั้นที่ 5 ขั้นตอนที่ให้ผู้เรียนเชื่อมโยงทักษะย่อย ๆ เป็นทักษะที่สมบูรณ์ และมีความสอดคล้องกับการสอนทักษะดนตรี 7 ประการของณรุทธ์ สุทธจิตต์[29] ได้แก่ 1) เสียงก่อนสัญลักษณ์ แต่สามารถใช้สัญลักษณ์ก่อนเสียงได้หากเรียนรู้จนเข้าใจสัญลักษณ์อย่างดีแล้ว 2) ความถูกต้องและความไพเราะ 3) ความมีดนตรีการหรือความรู้ทางทฤษฎีดนตรี 4) ทักษะการฝึกซ้อม 5) ทักษะการแสดง 6) การประเมินผลตนเอง 7) การแก้ไขปรับปรุงและการพัฒนาทักษะ

4. ด้านบริบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอด ประกอบด้วย 2 ส่วน ได้แก่

4.1 สถานที่และสิ่งแวดล้อม สถานที่ควรใช้เสียงเครื่องดนตรีได้อย่างเต็มที่และมีสื่อในการสอนที่ครบครัน ได้แก่ ปี่ใน กลองสองหน้า ฉิ่ง โน้ตเพลง สื่อดิจิทัล (ไฟล์ MP3 เดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น ทางที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ได้สืบทอดมา) ตลอดจนควรมีผู้บรรเลงกลองสองหน้าในขณะถ่ายทอด นอกจากนั้นสภาพแวดล้อมก็เป็นส่วนสำคัญ หากในการถ่ายทอดมีบรรยากาศที่มีความเป็นมิตรและผู้ได้รับการถ่ายทอดเป็นจุดสนใจว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถ ถือเป็นการเสริมแรงทางบวกอีกทางหนึ่ง จะทำให้การถ่ายทอดมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

สถานที่และสิ่งแวดล้อมในการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สามชั้น มีความสอดคล้องกับ วีซานา อับดุลเลาะ และวุฒิชัย เนียมเทศ[30] ที่ได้กล่าวถึง การจัดสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ในศตวรรษ ที่ 21 : แนวทางในการปฏิบัติ ไว้ว่า การจัด

---

[27] Montri Tramot, 1938, cited in Patanee Promsombat, ed., *Thai Musicology Lecture Notes* (Bangkok: Chuan Phim Publishing, 2002), 115-117. (in Thai)

[28] Tisana Khemmani, *The Science of Teaching* (Bangkok: Darnsutha, 2009), 39-40. (in Thai)

[29] Narutt Suttachitt, *Music Education: Principles and Essence*, 10th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018), 3-7. (in Thai)

[30] Wisana Abdulloh and Wuttichai Niemted, "Arrangement of Learning Environment to Promote Learning Skills in the 21st Century 'Concept Theory and Practice,'" *Princess of Naradhiwas University Journal of Humanities and Social Sciences* 7, no. 2 (July-December 2020): 227-246. (in Thai)

สภาพแวดล้อมการเรียนรู้ให้เหมาะสมนั้นควรจะคำนึงถึงองค์ประกอบ 2 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านกายภาพ ควรมีการออกแบบสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมกับรูปแบบการจัดการเรียนรู้ เอื้อต่อการเรียนรู้ให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ได้อย่างเต็มศักยภาพ ส่งเสริมการใช้เทคโนโลยีให้ผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อให้ผู้เรียนมีความพร้อมในการเรียนรู้อย่างแท้จริง ทุกพื้นที่สามารถเอื้อต่อการเรียนรู้ของผู้เรียนให้สามารถเกิดการเรียนรู้ได้ตลอดเวลา 2) ด้านจิตวิทยา ควรคำนึงถึงสิ่งที่เกี่ยวข้องทั้งหมดที่มีผลต่อความรู้สึกของผู้เรียน ทั้งปัจจัยทางบุคคลที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่เป็นทางบวกให้แก่ผู้เรียน และควรตระหนักถึงการสร้างความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างกันในทุกภาคส่วน เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ได้อย่างมีความสุข

4.2 การวัดและประเมินผล ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ มีลักษณะที่จะประเมินผู้เรียนตลอดระยะเวลาการถ่ายทอด ซึ่งมีลักษณะวิธีการเช่นเดียวกับการประเมินการสอนดนตรีไทยแบบดั้งเดิม ไม่มีเครื่องมือ หรือขั้นตอนการประเมินที่ชัดเจน ใช้วิธีการสังเกตการบรรเลงของผู้เรียน แนะนำในข้อที่ควรปรับปรุง และสาธิตให้เห็นเป็นแบบอย่าง การประเมินผลในลักษณะเช่นนี้ จะทำให้ครูและผู้เรียนมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด ส่งผลให้ครูเห็นพัฒนาการของผู้เรียน เปรียบเสมือนการทดสอบผู้เรียนตลอดเวลา การประเมินผลเช่นนี้ ทำให้ผู้สอนรับรู้ได้อย่างชัดเจนว่ากระบวนการในการถ่ายทอดสัมฤทธิ์ผลหรือไม่ ต้องปรับวิธีการสอนหรือควรเน้นย้ำเพิ่มเติมอย่างไร นอกจากนี้ ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ยังมุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้ออกแสดงในงานต่าง ๆ เพื่อเป็นการวัดประเมินผลในลำดับสุดท้าย และเพื่อสร้างประสบการณ์แก่ผู้เรียน

ในการวัดและประเมินผลตามแนวทางครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ สอดคล้องกับ ณรุทธ์ สุทธจิตต์[31] ที่กล่าวว่า การวัดประเมินผลสามารถแบ่งได้ 2 ประเภท คือ 1) การวัดประเมินผลระหว่างการสอนเพื่อจะทราบถึงพัฒนาการของผู้เรียน 2) การที่ให้ผู้เรียนแสดงประสิทธิผลที่เกิดขึ้นจากการเรียนในภาพรวมทั้งหมด นอกจากนี้ การที่ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ หาโอกาสให้ผู้เรียนได้แสดงในสิ่งที่ถ่ายทอด สอดคล้องกับหลักการประเมินตามสภาพจริง (Authentic Assessment) ซึ่งเป็นกระบวนการประเมินผลที่มีความเหมาะสมกับการถ่ายทอดดนตรีไทย เนื่องจากในการประเมินตามสภาพจริงเป็นการกระตุ้นให้ผู้เรียนต้องพัฒนาทักษะและศักยภาพของตนเอง คือ การประเมินการปฏิบัติงาน (Performance Assessment) เป็นรูปแบบการประเมินโดยการทดสอบทักษะความสามารถในการนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ ตลอดจนแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ของผู้เรียน โดยประเมินผ่านการปฏิบัติงาน การทำกิจกรรมในสถานการณ์จริงหรือสถานการณ์จำลอง

ข้อเสนอแนะการวิจัย (Research Recommendations)

ข้อเสนอแนะจากผลการวิจัย

1. ผลการวิจัยในครั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษากระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวปี่ในเพลงอื่น นอกเหนือจากเพลงกราวใน
2. ควรนำองค์ความรู้จากการวิจัยในครั้งนี้ไปใช้กับผู้เรียนที่มีพื้นฐานการบรรเลงปี่ในอยู่ในระดับหนึ่งแล้ว การนำแนวทางไปใช้ในการถ่ายทอด ควรศึกษาอย่างละเอียด และครูผู้สอนควรมีความรู้ ความเข้าใจในบทเพลงที่จะถ่ายทอด หรือศึกษาจากแหล่งข้อมูลเพิ่มเติม เพื่อให้การดำเนินการสอนมีความถูกต้องและมีประสิทธิภาพมากที่สุด
3. การเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวใน สะท้อนความสำคัญของการสืบทอดมรดกดนตรีไทยที่มีเอกลักษณ์ ปัจจุบันยังคงใช้ในงานที่ต้องการแสดงศักยภาพนักดนตรี การเรียนการสอน และงานอนุรักษ์ มีการเปลี่ยนแปลงด้านวิธีถ่ายทอดให้เข้าถึงง่ายยิ่งขึ้น แต่ยังต้องเผชิญปัจจัยที่ส่งผลต่อการสืบทอด เช่น ความสนใจของคนรุ่นใหม่ และการสนับสนุนจากองค์กรต่าง ๆ ควรค่าแก่การบันทึก เผยแพร่ ตลอดจนการสร้างความเข้าใจให้เห็นถึงคุณค่าของบทเพลง

---

[31] Narutt Suttachitt, *Music Education: Principles and Essence*, 10th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018), 265-271. (in Thai)

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาข้อมูลการถ่ายทอดการบรรเลงปี่ในและเดี่ยวปี่ในจากครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์ ในบทเพลงอื่น ๆ อย่างครบถ้วน เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมและครบถ้วนมากยิ่งขึ้น

2. ควรมีการศึกษา รวบรวมองค์ความรู้ในการถ่ายทอดดนตรีไทยของครูหรือสำนักต่าง ๆ เพื่อเป็นฐานข้อมูลที่สำคัญของศาสตร์ด้านดนตรีไทย

Bibliography

Abdulloh, Wisana, and Wuttichai Niemted. “Arrangement of Learning Environment to Promote Learning Skills in the 21st Century ‘Concept Theory and Practice.’” *Princess of Naradhiwas University Journal of Humanities and Social Sciences* 7, no. 2 (July-December 2020): 227-246. (in Thai)

Attakrit, Suwat, Direk Attakrit, and Vitool Attakrit. *Pi Nai Musical Notes*. N.p., 2020. (in Thai)

Chaiseri, Phichit. *The Composition of Thai Classical Cusic*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2013. (in Thai)

Charoen, Nottanunti. “A Musical Analysis of Krawnai for Ranadthum Solo: A Case Study of Kru Uthai Keolaiad.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2009. (in Thai)

Hunsuwan, Keattirat. “A Musical Analysis of Krawnai Sam Chan for Jakhay Solo Mr. Siwasit Nilsuwan.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2011. (in Thai)

Khemmani, Tisana. *The Science of Teaching*. Bangkok: Darnsutha, 2009. (in Thai)

Kosol, Chaiwut. *The Essence and Practice of the Pi Nai*. Songkhla: Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University, 2006. (in Thai)

Kottunti, Sakolput. “A Musical Analysis of Krawnai for Jakhay’s Solo by Kru Nipa Apaiwong.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2011. (in Thai)

Kumut, Pravet. “Behavior of Thai Musicians.” In *The 11th Thai Music in Higher Education at Thammasat University on December 23, 1978*, 65-69. Bangkok: Ruenkaew Printing, 1978. (in Thai)

Maithong, Ronnarit. “Transmission of Ranad Ek Performance by Kru Boontham Khongsap.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2018. (in Thai)

Noinit, Samarn. *Understanding Thai Rhythm, Understanding the Heart of Music*. Nonthaburi: Infinite Media, 2010. (in Thai)

Numpranee, Nuttida. “The Process of Teaching Khim ‘Lao Phaen Song’ of Lhuang Praditpirho (Sorn Silapabunleng): A Case Study of Chanok Sagarik.” Master’s thesis, Mahidol University, 2016. (in Thai)

Phairoh, Phuwadet. “Models of Thai Music Transmission.” Interview by Sarawut Chungwatkhet, June 30, 2024.

Phatthanaruangrak, Nattarin. “Transmission of Thai Music by Kru Samruay Premjai.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2018. (in Thai)

Piamdontree, Sumnoua. “Peenai: Pipe Teaching Process of Master Thiap Konglaithong School.” Master’s thesis, Mahidol University, 2009. (in Thai)

Promsombat, Patanee, ed. *Thai Musicology Lecture Notes*. Bangkok: Chuan Phim Publishing, 2002. (in Thai)

Sanitsanthia, Chatchawan. “A Musical Analysis of Kru Jumniean Srithaipan’s Kraw Nai Sam Chan for Pi Nai Solo.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2010. (in Thai)

Sobrerk, Anan. “Roles and Functions of the Pi in Thai Music Ensembles.” In *History and Development of the Thai Pi*, Edited by Sugree Charoensook, 43-45. Nakhon Pathom: Por Samphan Printing Services, 1990. (in Thai)

Sowat, Boonchuay. “How to Play the Pi Effectively.” In *History and Development of the Thai Pi*, Edited by Sugree Charoensook, 46-57. Nakhon Pathom: Por Samphan Printing Services, 1990. (in Thai)

Srisakon, Prachakon. “Six-Baht Ritual Fee: Six Virtues of Dhamma.” *Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University* 4, no. 2 (September 2017 - February 2018): 30-37. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. *Music Education: Principles and Essence*. 10th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018. (in Thai)

Suwannakam, Mano, ed. *Rajamangala Journal for 33th Graduation Ceremony on August 19-23, 2019*. Pathum Thani: Rajamangala University of Technology Thanyaburi, 2019. (in Thai)

Thamviharn, Sangobseuk. *Thai Music*. 3rd ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002. (in Thai)

Tramot, Montri, and Wichian Kultan. *Listening and Understanding to Thai Song*. Bangkok: Thai Kasem, 1980. (in Thai)

Tramot, Montri. *Musical Terminology*. Phra Nakhon: Phrachan, 1964. (in Thai)

Tramot, Montri. *Thai Music by Montri Tramot*. Bangkok: Thai Watana Panich, 1995. (in Thai)

ARRANGEMENT OF ISAN FOLK MELODIES FOR SOLO SAXOPHONE

Phongphat Laokhonka*

Faculty of Humanities and Social Sciences, Loei Rajabhat University, Loei, Thailand

Received 19/12/2024, Revised 21/01/2025, Accepted 11/02/2025

Abstract

Background and Objectives: This qualitative research aimed to create innovative arrangements of Isan folk melodies for solo saxophone while preserving the traditional essence in contemporary performance settings. The study also sought to analyze harmonization techniques that integrate traditional and modern musical frameworks, ensuring both coexistence and complementarity.

Methods: Four prominent Isan folk melodies—*Mae Hang Klom Look*, *Saxophone Lam Plearn*, *Maeng Tab Tao*, and *Sri Khotraboon*—were selected based on their popularity, cultural significance, and adaptability. The arrangement incorporated both traditional Isan and Western instruments, using Western music theory to analyze harmonic, melodic, and rhythmic elements. Data collection involved structured interviews with music scholars and practitioners, participatory observations during rehearsals, and an extensive review of existing literature on Isan music and Western harmonization techniques. The research method followed three key processes: (1) Song Selection and Analysis, selecting and analyzing four iconic melodies and identifying structural and stylistic characteristics; (2) Arrangement and Harmonization, restructuring melodies for solo saxophone to maintain authenticity while adapting to contemporary performance; and (3) Validation and Refinement, obtaining expert evaluations to enhance quality and authenticity.

Results: 1) *Mae Hang Klom Look* was arranged in G minor, with the khaen and soprano saxophone as lead instruments. Western harmonic elements (D7, F, B♭) were integrated while maintaining its melancholic essence through ornamentation to enhance expressiveness and rhythmic modifications to remain traditional roots within contemporary. 2) *Saxophone Lam Plearn* incorporated jazz performance techniques such as improvisation and counterpoint while mixing traditional instruments with Western brass and woodwinds to demonstrate the adaptability of *Molam* in modern contexts. 3) *Maeng Tab Tao* employed quartal harmonies, syncopated rhythms, improvisation, and ornamentation with a combo band (guitar, piano, drums) creating a festive atmosphere. 4) *Sri Khotraboon* used pop-jazz harmonic principles, with the interaction between the phin and soprano saxophone blending traditional and contemporary elements using chords Fsus9 and Cm.

* Corresponding author, email: dew.phongpat@gmail.com

Conclusions: The results of the research indicate that these innovative arrangements can serve as a model for harmonizing traditional music with contemporary practices, making Isan folk music more accessible to wider audiences. Furthermore, this study highlights the role of creative academic music in fostering cultural appreciation and ensuring the sustainability of traditional art forms in a globalized world.

Keywords: Isan Folk Music / Harmonization / Saxophone / Contemporary Music / Music Preservation / Musical Integration

Introduction

Music must always place sound at its heart. Creating music that is truly alive should focus on sound, even if the work is academic or belongs to an academic field. Academic music that fails to connect with the actual sound becomes dry and lacks artistic value. In producing academic work in the field of music, if the process only involves data collection, compilation, and analysis, but fails to connect to musical notation or actual sound, the work is considered to have fallen short of the most crucial aspect of music.[1] Thai music and Western music are different in many aspects according to their origins in opposite parts of the world. These cultural and social differences result in unique developments in the instruments and styles of each musical tradition. However, when Western musical techniques are appropriately applied to Thai music, the result is harmonious blend that maintains the intricate characteristics and delicate tastes of Thai culture.

Isan folk music reflects the thoughts, beliefs, and contents of both knowledge and entertainment.[2] It possesses a specifically distinct identity to the Isan region, including its tonal patterns, language, melodies, and rhythms most significant form of Isan musical culture is vocal performance, known as Lam, which is often accompanied by the khaen (a traditional reed instrument), harmonizing perfectly with the vocal melody, a performance style commonly known as Molam.[3] Molam has been evolved to blend the vocal lines of Lam Plearn with Luk Thung (Thai country music), merging folk and Western musical elements. Various forms of Lam, such as Lam Plearn, Lam Toey, Lam Khon Kaen, and Lam Phan, were integrated with Luk Thung melodies, and solo performances of prominent Western instruments like the saxophone, organ, and guitar were combined with traditional Isan instruments.

It is evident that the saxophone, a woodwind instrument, plays a crucial role in Molam performances alongside the khaen. The saxophone's unique and versatile sound, capable of evoking a range of emotions from sadness to excitement, adds vibrancy to the Molam performance, making it indispensable for every

---

[1] Natchar Pancharoen et al., eds., *Musical Literature: A Collection of Academic Creative Music Articles* (Bangkok: Tana Press, 2016), 24. (in Thai)

[2] Charoenchai Chonpairoj, *Music and Folk Performances in Isan* (Mahasarakham: Srinakharinwirot University, 1983), 26-27. (in Thai)

[3] Charoenchai Chonpairoj, *Research Report on Phuthai Music* (Mahasarakham: Srinakharinwirot University, 1986), 46-48. (in Thai)

Molam ensemble. Skilled saxophonists are in demand to join these ensembles, providing a source of employment and income leading to increased interest in learning the saxophone as a profession for aspiring musicians in the Molam scene.[4]

Consequently, the researcher was inspired to develop an interest in re-arranging Isan folk melodies to create a new, academically creative musical work. The goal was to demonstrate the fusion of Isan folk music with Western music through a developmental process grounded in the art of harmonization by using Western harmonization principles. Popular Isan folk songs, commonly performed by contemporary Isan folk music ensembles, were rearranged for solo saxophone to showcase the development of Western music while preserving the cultural heritage of Isan folk music. This re-arranged music can also be utilized to further the teaching and learning of musical disciplines, including music arrangement and performance. The objectives of this research are to harmonize Isan folk melodies for solo saxophone and to analyze and develop knowledge on harmonization techniques for this genre.

Research Methodology

1. Participants

This study focused on developing Isan folk melodies by harmonizing them for solo saxophone. Participants were selected through purposive sampling, consisting of 15 individuals, including university lecturers, students, professional musicians, and freelance musicians, as follows:

1.1 Seven lecturers and students from Loei Rajabhat University.

1.2 Eight professional musicians, including military band members, secondary school music teachers, and freelance musicians from Loei Province.

2. Research Instruments

2.1 Structured Interviews for interviewing music scholars, folk musicians, and arrangers to select suitable Isan folk melodies for harmonization for solo saxophone.

2.2 Observation Forms for participatory observation during ensemble rehearsals to study the rehearsal process and performance of the musicians involved in the arrangement.

2.3 Song Evaluation Forms used by the experts to evaluate the quality and appropriateness of the harmonized pieces, aiming to refine the harmonization of Isan folk melodies for solo saxophone.

3. Data Collection

3.1 Preliminary research on Isan folk melodies was conducted through literature reviews, musical scores, and consultations with experts in folk music and musical arrangement.

---

[4] Kritsana Thipakson and Tanaporn Phengsri, “Learning and Transmission Process of Saxophone Accompaniment for Morlam Performance by Samran Buphawat,” *Humanities and Social Sciences Journal, Ubon Ratchathani Rajabhat University* 9, no. 1 (January-June 2018): 285-295. (in Thai)

3.2 Suitable melodies were selected through interviews with musicians and experts, and these melodies were then harmonized for solo saxophone.

3.3 The harmonization process consisted of:

Step 1: Selecting songs and instruments.

Step 2: Arranging and recording the music.

Step 3: Verifying the accuracy of the musical notation.

3.4 Refining the arranged pieces based on expert feedback before being recorded and disseminated.

4. Data Analysis

The harmonized pieces were analyzed using Western music theory, focusing on the concepts and processes involved in the harmonization. The findings were presented through descriptive analysis.

5. Data Validation

Triangulation was used to validate the data by comparing information gathered from observations and interviews to ensure consistency with theoretical concepts on harmonization in Isan folk music.

Results

The research entitled “Harmonization of Isan Folk Melodies for Solo Saxophone” aimed to create and develop harmonic arrangements of Isan folk melodies, tailored for solo saxophone performance. Due to the different characteristics between two cultures, it is challenging to transfer techniques form traditional Thai instruments to the saxophone; therefore, musical elements such as melody, rhythm, instrumentation, and harmonisation were analyzed and explained based on arrangement process primarily on Western music theory as the main framework. Additionally, the research focused on systematically explaining the concepts and processes involved in the arrangement. The Arranging was presented in align with the unique characteristics of Isan folk melodies.

When comparing the original melodies alongside their re-arranged versions to highlight the changes made during the Arranging process, they can be smoothly mixed together and produce new melody with hints of Isan melodies presenting through sound of Isan instruments such as phin and khaen. However, the new melody becomes contemporary enhanced by saxophone.

The results of the harmonization of the melody were explained for each of the selected songs and divided into topics: the structure of the songs, performance styles, and harmonic placement, following the principles of Western music analysis were examined as outlined below.

1. Mae Hang Klom Look

In the arrangement of Mae Hang Klom Look, the original melody was adjusted to fit the G minor scale. The main melody was divided into four sections: A, B, C, and D, with a tempo of 60 bpm, which is slower than the traditional version. The time signature used was 4/4, and the piece was arranged for a combo

band consisting of soprano saxophone, piano, electric bass, guitar, and drums. Additionally, traditional Isan instruments such as the khaen and phin were incorporated to add depth to the arrangement.

1.1 Song Structure

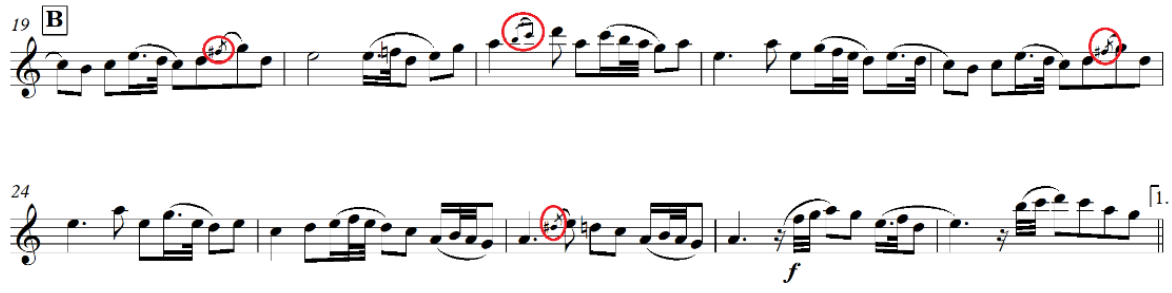
The song structure included an introduction, improvisation, and outro, as outlined in Table 1.

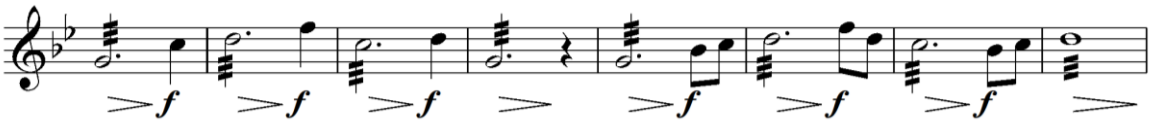
Table 1 Structure of Mae Hang Klom Look

Source: by author

Section	Description
Intro	Khaen plays the main melody, piano provides a counter melody (Bars 1-9).
A	Soprano saxophone leads the main melody, piano and guitar play the counter melody (Bars 10-18).
B	Same structure as section A with soprano saxophone leading (Bars 19-29).
C	Repeats the same structure with the soprano saxophone leading (Bars 19-29).
Improvisation	Khaen provides a background while electric guitar performs improvisation (Bars 39-47).
D	Soprano saxophone leads the main melody, similar accompaniment as previous sections (Bars 48-58).
Outro	Khaen leads the main melody with piano providing the counter melody (Bars 59-64).

1.2 Harmonization and Melody Development

The harmonic arrangement emphasized the use of basic chords to align with the structure of traditional Isan folk songs. Grace notes were added to enhance the melody, with the soprano saxophone leading the main melody supported by piano, using fundamental G minor scale chords such as D7, E♭, F, Gm, and B♭. Improvisation was based on the G harmonic minor scale, and the khaen provided a background melody using trill techniques. The melodic development allowed the song to conclude effectively, with the khaen extending the melody to create a traditional Isan ending.

Example 1 Grace Note in Mae Hang Klom Look

Source: by author

Example 2 Imitation of the Khaen Trill Technique in Mae Hang Klom Look

Source: by author

2. Saxophone Lam Plearn

This research also focused on the creation and harmonic arrangement of Saxophone Lam Plearn, a fusion of traditional Molam folk music with saxophone performance. The arrangement was designed for a combo band, integrating both Western and traditional Isan instruments. The piece retained the original melody while adjusting the structure and adding performance techniques to create a harmonious blend with unique characteristics. The alto saxophone was the primary instrument for the melody.

2.1 Song Structure

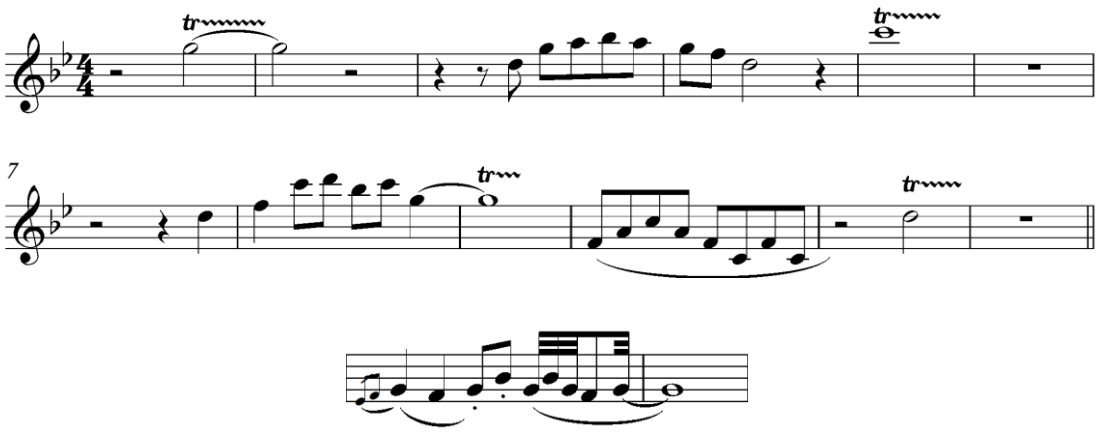
The structure of Saxophone Lam Plearn consisted of an introduction, main melody, solo, and outro, using the G minor scale at a tempo of 100 bpm. Techniques such as counterpoint were employed, and woodwinds, including flute, tenor saxophone, baritone saxophone, trumpet, and trombone, were incorporated along with piano and bass. This is outlined in Table 2.

Table 2 Structure of Saxophone Lam Plearn

Source: by author

Section	Description
Intro	Flute plays the main melody, with woodwinds and brass providing counterpoint (Bars 1-12).
A	Alto saxophone leads the main melody, supported by woodwinds and brass (Bars 13-28).
B	Alto saxophone continues the main melody with harmonic support from woodwinds and brass (Bars 29-45).
C	Alto saxophone leads with similar accompaniment as before (Bars 46-89).
Outro	Alto saxophone plays the main melody with support from the rest of the ensemble (Bars 90-104).

2.2 Harmonization and Performance Techniques

The harmonic arrangement used basic triads, reflecting the simple yet characteristic structure of Molam music. Counterpoint techniques mimicking traditional brass and woodwind arrangements were employed. Ornamentation, such as trills and grace notes, was used to enhance the performance of the saxophone and flute, particularly in the introduction and solo sections.

Example 3 Trill in Saxophone Lam Plearn and Grace Note and Note Slurring Techniques in Saxophone Lam Plearn

Source: by author

3. Maeng Tab Tao

The song Maeng Tab Tao is a lively, humorous folk song often played at festive events. For this arrangement, the melody was adapted to the key of C minor and divided into three sections: A, B, and C. Jazz theory was applied to expand the melody for a combo band, consisting of guitar, piano, bass, drums, saxophones, and brass instruments, such as trumpets and trombones.

3.1 Song Structure

The structure included an introduction, main melody (A, B, C sections), improvisation, and a coda, as outlined in Table 3.

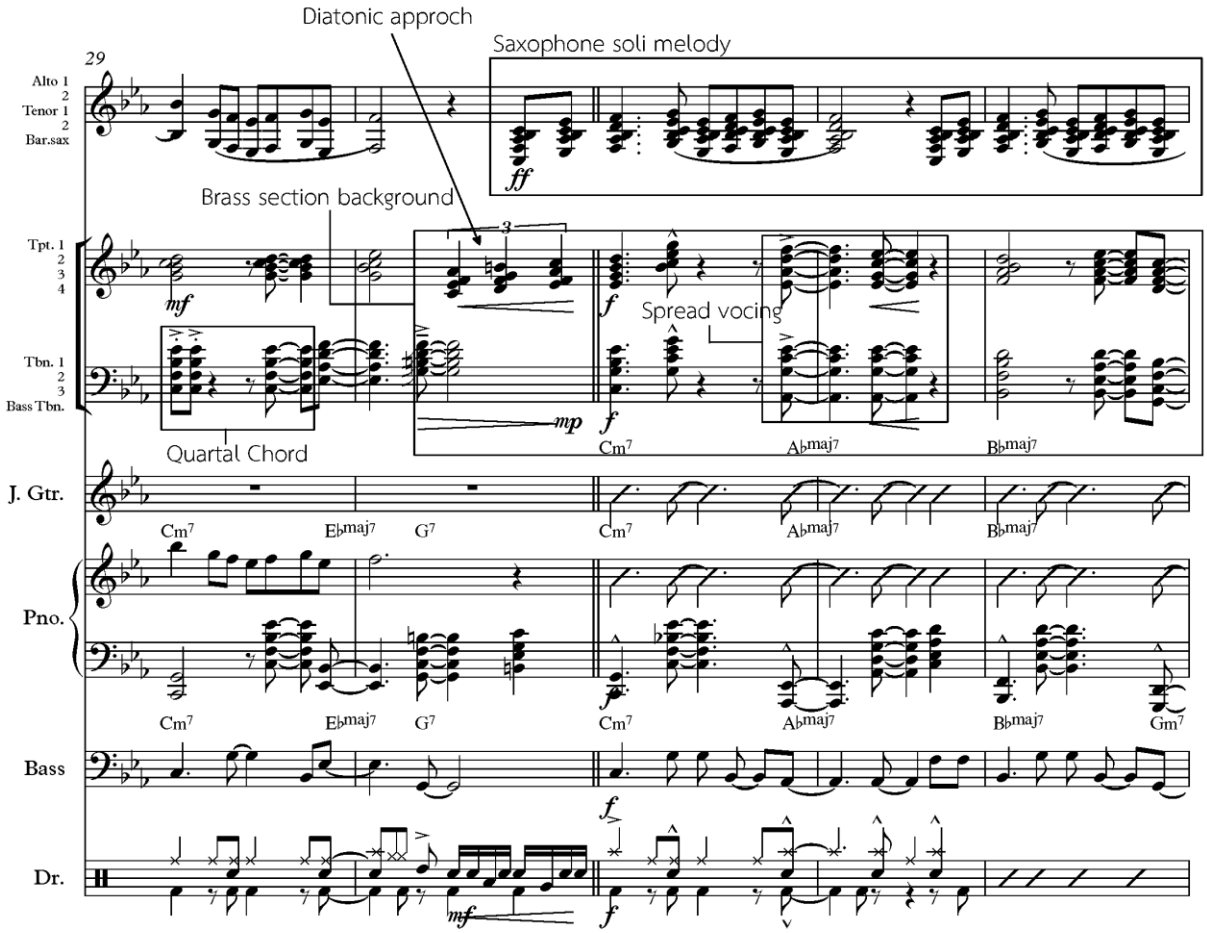
Table 3 Structure of Maeng Tab Tao

Source: by author

Section	Description
Intro	Piano plays the main melody with bass and drums accompanying (Bars 1-24).
A	Saxophones and brass lead the main melody, with guitar providing background accompaniment (Bars 25-36).
B	Brass and saxophones play the main melody with harmonic support from the rhythm section (Bars 37-44).
C	Saxophones, brass, and piano play the main melody, while guitar and bass accompany (Bars 45-52).
Improvisation	Guitar improvises with trombones providing background harmony (Bars 53-112).
Coda	Piano plays the main melody, guitar plays the counter melody (Bars 113-120).

3.2 Analysis of Harmonization and Techniques

Quartal harmony was used to create depth in the arrangement, with brass and saxophones alternating between the main melody and background harmonization. Improvisation used notes from the C minor scale, with chords such as Cm7, A♭maj11, and B♭maj11 to complement the main melody.



Example 4 Chord Progressions for the Harmonic Arrangement of Maeng Tab Tao

Source: by author

4. Sri Khotraboon

In the arrangement of Sri Khotraboon, the traditional melody was adapted to the key of G minor, divided into four main sections: A, B, C, and D, and pop-jazz theory was used to enhance the melody, with a fusion of Western and traditional instruments.

4.1 Song Structure

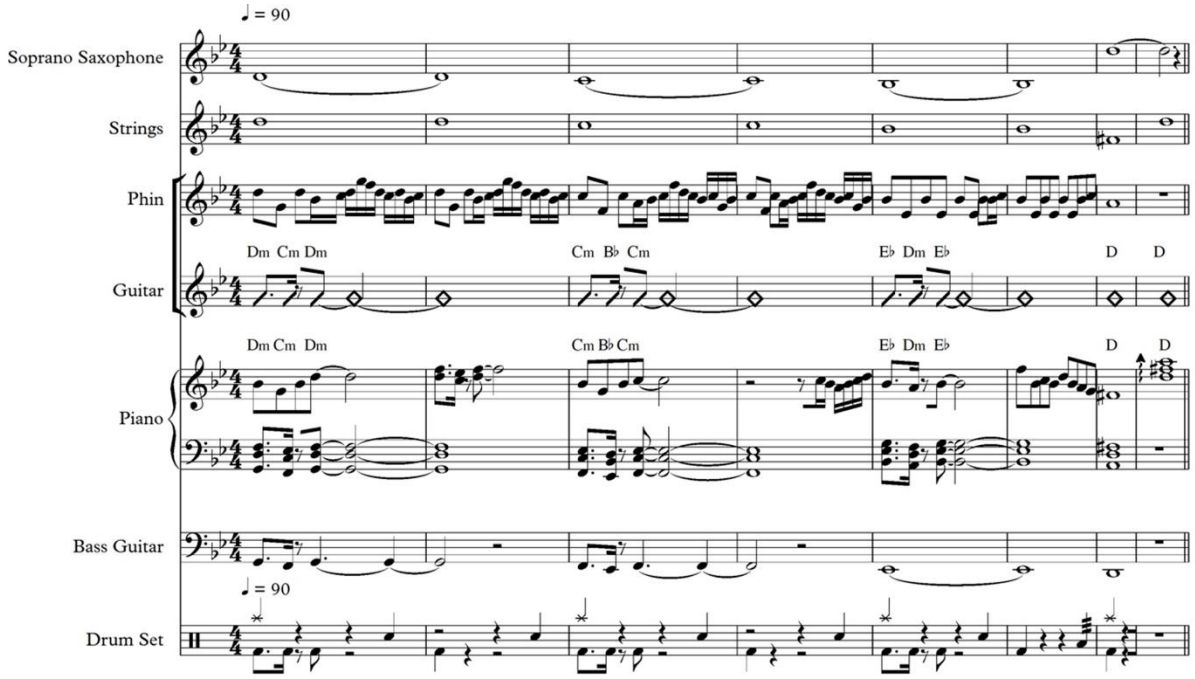
The combo arrangement included various instruments such as guitar, piano, bass, drums, soprano saxophone, and the traditional phin, which maintained the original folk identity of the song. The soprano saxophone alternated with the phin as the lead instrument.

Table 4 Structure of Sri Khotraboon

Source: by author

Section	Description
Intro	Phin plays the main melody, soprano saxophone and keyboard provide background (Bars 1-18).
A	Soprano saxophone leads the main melody, phin and keyboard provide background accompaniment (Bars 19-27).
B	Similar to section A with additional harmonic depth (Bars 28-33).
C	Piano leads the main melody with support from phin and guitar (Bars 34-42).
D	Soprano saxophone leads the main melody with support from the rhythm section (Bars 43-60).

4.2 Performance and Harmonization Analysis

In the introduction, the phin played the main melody, with soprano saxophone and piano providing harmonic support. Syncopation in the rhythm section created interest in the melody. Chords from the B♭ major scale were used to harmonize with the main melody. The harmonic arrangement used complex chords such as Fsus9, Gm, Cm, and E♭ to create smooth transitions in sections A and B.

Example 5 Introduction (Bars 1-8) of Sri Khotraboon

Source: by author

The results demonstrated that this arrangement effectively fused traditional and contemporary musical elements, preserving the unique identity of Isan folk music while incorporating pop-jazz influences.

Discussion

The study on harmonizing Isan folk melodies for solo saxophone performance aimed to create and develop harmonic arrangements that fit well with the instrument. The researcher arranged the compositions by primarily utilizing Western music theory to analyze and explain the musical elements, including melody, rhythm, instrumentation, and harmonization. Additionally, the study emphasized systematically explaining the concepts and processes, presenting the arrangements in a way that aligns with the distinctive features of Isan folk melodies. The researcher explored the song structures, performance styles, and harmonization based on Western music analysis, as follows:

The study of the arrangement and application of Isan folk melodies in a modern context, through the songs Mae Hang Klom Look, Saxophone Lam Plearn, Maeng Tab Tao, and Sri Khotraboon, demonstrates the potential of folk music to adapt and connect with Western music effectively. The fusion of traditional melodies with modern arrangements helps preserve the cultural and musical identity of folk music and enhances its appeal and acceptance across a broader audience which is consistent with Pusit Suwanmanee's[5] research on the development of Thai folk songs for wind orchestras, which aimed to study the understanding of folk songs from Thailand's four regions and explore the approach of selecting songs to be harmonized for wind orchestras, creating innovative works to promote Thai folk music more widely.

The inclusion of Western instruments such as saxophone, electric guitar, and piano alongside traditional Isan instruments like khaen, phin, and phueng reflect a creative form of cross-cultural communication could bring folk music to life and accessible to contemporary audiences. This is consistent with Akarawat Chaumklang's[6] research on harmonizing Isan folk songs in classical music for chamber ensembles. His creative research highlighted the need to study ethnomusicology in selecting songs that retain Isan's local identity while applying Western harmonic techniques, including melody, chords, scales, and rhythmic patterns.

The arrangement of Mae Hang Klom Look emphasized the use of a sorrowful melody, performed with prominent instruments like soprano saxophone and khaen. This creative fusion of Isan folk music and Western music theory is consistent with Surasit Sreesamuth's[7] who studied on arranging Thai songs for wind orchestras and found that adapting music for wind orchestras involved changes in instrumentation and melody techniques.

Saxophone Lam Plearn demonstrated the application of Molam melodies with jazz performance techniques, expanding the scope of Molam music for the modern era. This echoes Natchar Panchareon's[8] research, which explored the application of Western music techniques in Thai compositions, focusing on

---

[5] Pusit Suwanmanee, "The Adaptation of Thai Folk Songs for Wind Band" (Master's thesis, Silpakorn University, 2014), 48-51. (in Thai)

[6] Akarawat Chaumklang, "Arrangement Isan Folk Songs in Classical Music Form for Chamber Ensemble," *Chophayom Journal* 30, no. 1 (January-May 2019): 227-240. (in Thai)

[7] Surasit Sreesamuth, "A Study Arranging of Thai Traditional Music for Wind Band" (PhD diss., Mahidol University, 2013), 157-167. (in Thai)

[8] Natchar Pancharoen et al., eds., *Musical Literature: A Collection of Academic Creative Music Articles* (Bangkok: Tana Press, 2016), 3. (in Thai)

harmony, melody creation, and rhythmic arrangement for the piano, showcasing how Western techniques can be beautifully applied in harmonizing Thai music.

The arrangement of Maeng Tab Tao used combo-style instruments and enhanced the melody with jazz techniques to enhance the song lively feeling while connecting to various social and cultural contexts. Sri Khotraboon suggested the use of the phin and soprano saxophone to create a link with Isan folk music, while incorporating complex jazz-pop chords, making the song more contemporary and accessible. In addition,[9] conducted the study on applying jazz harmony theory to arrange Thai songs for wind instruments in a big band setting and found that jazz harmony could be successfully applied to Thai songs while maintaining the original structure and adapting arrangements to the musicians' skills and performance objectives.

Conclusion

This study on harmonizing Isan folk melodies for solo saxophone has demonstrated the effectiveness of blending traditional Isan music with Western music theory and performance techniques. By arranging and developing songs like Mae Hang Klom Look, Saxophone Lam Plearn, Maeng Tab Tao, and Sri Khotraboon, the research has successfully preserved the cultural identity of Isan folk music while adapting it for modern contexts. The fusion of traditional Isan melodies with contemporary arrangements not only enriches the music's appeal but also ensures its accessibility and relevance in a globalized world.

The research highlighted the importance of using Western harmonic structures, including melody, rhythm, and instrumentation, to create arrangements that resonate with both traditional and modern audiences. By incorporating instruments like the soprano saxophone and electric guitar alongside traditional Isan instruments such as the khaen and phin, the study demonstrated how cross-cultural communication can enhance the vibrancy of folk music. This innovative approach ensures that Isan folk music continues to evolve while remaining deeply rooted in its cultural heritage.

In conclusion, the research underscores the value of applying contemporary music theory to folk traditions as a means of both preserving and expanding their reach. The arrangements created through this study serve as a model for how folk music can thrive in modern performance settings, offering a path forward for the ongoing development and recognition of Isan music on a global stage.

---

[9] Raweewat Thaicharoen, Ratchakrit Panuakkarachok, and Pakawan Boondirek, “How to Apply Theory of Big Band Jazz Composition Adapts to Use in Thai Popular Music: Case Study Music in Concert Psalm the Princess,” *Rangsit Music Journal* 13, no. 2 (July-December 2018): 73-88. (in Thai)

Bibliography

Busayakul, Wirat. “Moonmang Isan Music.” In Arts and Culture Exhibition Moonmang Isan, Sakon Nakhon Teacher’s College, January 14-16, 1983, 79-96. (in Thai)

Chaumklang, Akarawat. “Arrangement Isan Folk Songs in Classical Music Form for Chamber Ensemble.” *Chophayom Journal* 30, no. 1 (January-May 2019): 227-240. (in Thai)

Chonpairoj, Charoenchai. *Music and Folk Performances in Isan*. Mahasarakham: Srinakharinwirot University, 1983. (in Thai)

Chonpairoj, Charoenchai. *Research Report on Phuthai Music*. Mahasarakham: Srinakharinwirot University, 1986. (in Thai)

Kaensombat, Chinda. “Luk Thung - Molam: Northeastern Folk Songs Spreading into Capital Society.” *Journal of The Way Human Society* 4, no. 1 (January-June 2016): 153-173. (in Thai)

Kerdpol, Tanapat. “An Analysis of the Musical Arrangement of Song of Honor: Symphonic Band by Wijit Jitrangsan.” Master’s thesis, Srinakharinwirot University, 2013. (in Thai)

Pancharoen, Natchar et al., eds. *Musical Literature: A Collection of Academic Creative Music Articles*. Bangkok: Tana Press, 2016. (in Thai)

Sreesamuth, Surasit. “A Study Arranging of Thai Traditional Music for Wind Band.” PhD diss., Mahidol University, 2013. (in Thai)

Suwanmanee, Pusit. “The Adaptation of Thai Folk Songs for Wind Band.” Master’s thesis, Silpakorn University, 2014. (in Thai)

Thaicharoen, Raweewat, Ratchakrit Panuakkarachok, and Pakawan Boondirek. “How to Apply Theory of Big Band Jazz Composition Adapts to Use in Thai Popular Music: Case Study Music in Concert Psalm the Princess.” *Rangsit Music Journal* 13, no. 2 (July-December 2018): 73-88. (in Thai)

Thipakson, Kritsana, and Tanaporn Phengsri. “Learning and Transmission Process of Saxophone Accompaniment for Morlam Performance by Samran Buphawat.” *Humanities and Social Sciences Journal, Ubon Ratchathani Rajabhat University* 9, no. 1 (January-June 2018): 285-295. (in Thai)

เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลงพระอภัยมณี สำหรับเดี่ยวเปียโน ประพันธ์โดย เด่น อยู่ประเสริฐ

PERFORMANCE PRACTICE AND INTERPRETATION ON PHRA ABHAI MANI FOR PIANO SOLO COMPOSED BY DEN EUPRASERT

กอรัก เลิศพิบูลชัย*
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย
Korak Lertpibulchai*
College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 25/10/2024, Revised 27/11/2024, Accepted 07/03/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : บทความวิจัยนี้เป็นการค้นคว้าเกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลง การวิเคราะห์ตีความบทเพลงในแบบฉบับของผู้เขียน ต่อการเดี่ยวเปียโนเพลง*พระอภัยมณี* ของรองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ซึ่งแนวทางการประพันธ์ผลงานชิ้นนี้เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกโดยมีแรงบันดาลใจจากฉากและตัวละครในวรรณคดีไทยเรื่องพระอภัยมณี ผลงานชิ้นเอกของสุนทรภู่ กวีเอกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ บทเพลงประกอบด้วยเพลงย่อย 10 ท่อน ซึ่งแต่ละท่อนแสดงถึงอารมณ์และบุคลิกของตัวละครด้วยจังหวะ ท่วงทำนอง และเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย บทความวิจัยนี้ยังมีเป้าหมายเพื่อพัฒนาวิธีการบรรเลงเปียโนในแบบฉบับดนตรีคลาสสิก ให้มีความเชื่อมโยงและสามารถสื่ออารมณ์ได้ในวรรณคดีไทยดังกล่าว เพื่อส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทยให้เป็นที่รู้จักในระดับสากล บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีที่เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลง*พระอภัยมณี* เพื่อพัฒนาเทคนิคการบรรเลงและการตีความที่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวและอารมณ์ของบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยโดยการเผยแพร่บทเพลงในเวทีระดับนานาชาติ เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงเปียโนของผู้วิจัยผ่านกระบวนการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลง และเพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลงและศึกษาสำหรับนักดนตรีที่สนใจบทเพลงเปียโนร่วมสมัย

วิธีการศึกษา : งานวิจัยนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากโอกาสในการแสดงเปียโนในระดับนานาชาติ โดยได้รับทุนสนับสนุนจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล มีวิธีการวิจัยดังนี้ 1) ศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี รวมไปถึงบุคลิกตัวละครและเนื้อหาเรื่องราวในเรื่องทั้งหมด 2) ค้นคว้าหางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงดังกล่าวและศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อประมวลผล 3) ทำการฝึกหัดการบรรเลง ตีความบทเพลงเพื่อทดลองหาแนวทางการบรรเลงบทเพลง 4) จัดทำการแสดง เผยแพร่บทเพลงต่อสาธารณชน 5) สรุปผลการวิจัยและนำเสนองานในรูปแบบบทความวิจัยทางวารสารวิชาการ

ผลการศึกษา : งานวิจัยนี้ค้นพบข้อสำคัญหลายประการ ได้แก่ 1) การผสมผสานทางวัฒนธรรมและดนตรี บทประพันธ์สามารถเชื่อมโยงเรื่องราวในวรรณคดีไทยกับดนตรีคลาสสิกตะวันตกได้อย่างลงตัว โดยใช้โครงสร้างเสียงประสานและบันไดเสียงแบบตะวันตก เพื่อถ่ายทอดอารมณ์และบุคลิกของตัวละคร อีกทั้งผู้ประพันธ์สามารถหลอมรวมเรื่องราวในวรรณคดีให้เข้ากับเทคนิคการบรรเลงเปียโนแบบตะวันตกได้อย่างชำนาญและลงตัว ก่อให้เกิดผลงานดนตรีที่มีเอกลักษณ์ 2) เทคนิคการบรรเลงที่มี

* Corresponding author, email: korak.ler@mahidol.ac.th

ประสิทธิภาพ บทความวิจัยได้ระบุเทคนิคการบรรเลงที่ช่วยเพิ่มการถ่ายทอดอารมณ์และเรื่องราวของแต่ละท่อนเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ได้แก่ การใช้ staccato เพื่อแสดงถึงตัวละครที่มีพลังและความขี้เล่น การใช้ legato และ rubato เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ที่อ่อนโยนและไพเราะ การเปลี่ยนแปลงของน้ำหนักเสียงและอัตราจังหวะ เพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่สับสนในบทเพลง การใช้ Polyrhythm เพื่อสร้างบรรยากาศและฉากที่เต็มไปด้วยความลึกลับ เทคนิคเหล่านี้สามารถถ่ายทอดเรื่องราวและอารมณ์ของแต่ละท่อนเพลงได้อย่างลึกซึ้ง ทำให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมและเกิดความเชื่อมโยงทางอารมณ์กับดนตรีมากยิ่งขึ้น 3) ผลตอบรับจากผู้ฟัง การแสดงบทเพลงนี้ต่อสาธารณชนได้รับผลตอบรับเชิงบวก โดยผู้ฟังสามารถรับรู้และเข้าใจอารมณ์ของบทเพลง การผสมผสานระหว่างเรื่องราวในวรรณคดีไทยกับการนำเสนอผ่านดนตรีคลาสสิกตะวันตก สร้างประสบการณ์ทางดนตรีที่แปลกใหม่และน่าสนใจ ช่วยเพิ่มการยอมรับและความชื่นชมในดนตรีคลาสสิกของไทยบนเวทีระดับนานาชาติ

บทสรุป : บทความวิจัยนี้ ผู้วิจัยเผยแพร่เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง*พระอภัยมณี* ซึ่งประพันธ์โดย เด่น อยู่ประเสริฐ โดยอิงตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก และได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทยเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ผลงานประกอบด้วย 10 ท่อนเพลง ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติของวรรณคดี รวมถึงการวิเคราะห์บทเพลงเพื่อความเข้าใจอารมณ์และบุคลิกของแต่ละทำนอง ส่งผลให้เลือกใช้เทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสม ซึ่งนอกจากจะช่วยพัฒนาทักษะการบรรเลงแล้ว ยังช่วยให้การถ่ายทอดบทเพลงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น การศึกษาบทเพลงดังกล่าวและการแสดงผลงานในที่สาธารณะยังมีเป้าหมายในการสืบสานและเผยแพร่วัฒนธรรมไทยผ่านดนตรีคลาสสิก หลังการแสดงพบว่าการวิเคราะห์และตีความบทเพลงสามารถนำไปใช้ได้จริง และช่วยให้การถ่ายทอดบทเพลงชัดเจนมากขึ้น การเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสมทำให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์และเรื่องราวของบทเพลงไปยังผู้ฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ ผลตอบรับจากผู้ฟังสะท้อนให้เห็นว่าผู้ฟังสามารถรับรู้และเข้าใจอารมณ์ของบทเพลงได้ชัดเจนขึ้นจากการตีความและเทคนิคการแสดงที่เลือกใช้ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการตีความในกระบวนการบรรเลงเพลงคลาสสิก การศึกษาครั้งนี้จึงเป็นแนวทางสำหรับนักดนตรีที่ต้องการพัฒนาการตีความบทเพลงไทยร่วมสมัยและการนำเสนอในบริบทของดนตรีคลาสสิก ซึ่งสามารถต่อยอดไปสู่การสร้างสรรค์และอนุรักษ์ดนตรีไทยในระดับนานาชาติได้ต่อไป

คำสำคัญ : เด่น อยู่ประเสริฐ / พระอภัยมณี / วรรณกรรมเพลงเปียโน / การเดี่ยวเปียโน

Abstract

Background and Objectives: This research article focuses on the performance practice and interpretation of Phra Abhai Mani for Piano Solo composed by Associate Professor Dr. Den Euprasert, inspired by the Thai literary masterpiece “Phra Abhai Mani” by Sunthorn Phu. This composition uniquely blends Western musical techniques with Thai cultural narratives, using the expressive capabilities of the piano to depict characters, mythical creatures, and scenes from the epic tale. Comprising ten movements, each piece captures emotional depth and character portrayals through diverse tempi, tonalities, and pianistic techniques. The study aims to enhance performance practice, bridge cultural narratives with classical music, and promote Thai cultural identity on the international stage. The following objectives drive the research: 1) To investigate the historical and cultural background of “Phra Abhai Mani” and its influence on the composition. 2) To develop performance techniques and interpretation methods that align with the emotional and narrative aspects of the music. 3) To promote and preserve Thai cultural heritage through public performances of the composition. 4) To enhance the researcher’s piano performance skills through dedicated practice and interpretative exploration. 5) To provide a performance

and study guide for future musicians interested in contemporary Thai piano compositions.

Methods: This research was inspired by the opportunity to perform internationally, supported by a research grant from the College of Music, Mahidol University. The methodology involved the following steps: 1) Historical and Literary Analysis 2) Literature Review and Comparative Analysis 3) Interpretative Exploration and Performance Practice 4) Public Performance and Cultural Promotion 5) Data Analysis and Conclusion

Results: The study revealed several key findings: 1) Cultural and Musical Integration: The composition successfully bridges Thai cultural narratives with Western classical music, using Western harmonic structures and tonalities to express Thai emotions and characterizations. The composer skillfully integrates Thai storytelling with Western pianistic techniques, creating a unique and culturally expressive musical work. 2) Effective Performance Techniques: The study identified specific performance techniques to enhance the narrative and emotional expression of each movement, including staccato articulation for energetic and playful characters, legato phrasing and rubato for lyrical and emotional passages, dynamic contrasts and tempo fluctuations to convey narrative tension and emotional conflict, and polyrhythms to depict mystical or dramatic scenes. These techniques effectively communicated the cultural narratives and emotional depth of each movement, enhancing audience engagement and emotional connection. 3) Audience Reception: Public performances received positive feedback, with audiences expressing an emotional connection to the music. The combination of Thai narrative elements and Western musical expression provided a unique cultural experience, increasing appreciation for Thai classical music on an international stage.

Conclusions: This research article explores the performance practice and interpretation of Phra Abhai Mani, a composition by Den Euprasert, which is inspired by the Thai literary work Phra Abhai Mani by Sunthorn Phu. The piece consists of ten movements, blending Western music composition techniques with Thai cultural narratives to create a unique artistic expression. The researcher studied the historical background of the literary work and conducted musical analysis to gain a deeper understanding of the emotional and stylistic characteristics of each movement. This led to the selection of appropriate performance techniques, which not only enhanced the pianist's technical and interpretative skills but also improved the overall musical expression of the piece. Additionally, the study and public performances aimed to preserve and promote Thai culture through classical music. Following the performances, the findings confirmed that the analysis and interpretative approaches could be effectively applied in practice, allowing for a clearer and more expressive performance. The use of suitable performance techniques significantly enhanced the conveyance of emotions and storytelling within the composition, leading to a stronger connection between the music and the audience. Furthermore, audience feedback indicated that listeners were able to perceive and understand the emotions of the piece more clearly due to the interpretative choices and expressive techniques employed. This highlights the importance of interpretation in music performance and its role in effectively communicating musical narratives and emotions. This study serves as a valuable reference for musicians interested in developing interpretative approaches to contemporary Thai compositions within the

context of Western classical music. It contributes to the artistic growth of performers and supports the preservation and international recognition of Thai classical music. The findings of this research pave the way for future creative developments and the continued integration of Thai musical identity into the global classical music landscape.

Keywords: Den Euprasert / Phra Abhai Mani / Piano Literature / Piano Solo

บทนำ (Introduction)

การบรรเลงและการตีความบทเพลงเป็นศิลปะที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในโลกของดนตรี เมื่อนักดนตรีมีความรู้ความเข้าใจในบทเพลงอย่างถ่องแท้และสามารถถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างชัดเจนตามที่ตั้งใจ จะส่งผลให้ผู้ฟังมีความรู้สึกและเข้าถึงบทเพลงได้ดียิ่งขึ้น บทความวิจัยนี้มุ่งเน้นการศึกษาเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลงในแบบฉบับของผู้วิจัยในการแสดงเผยแพร่บทเพลง*พระอภัยมณี* ที่ประพันธ์โดย รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ บทเพลงนี้เป็นการผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ที่ใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกในรูปแบบการเดี่ยวเปียโน โดยมีแรงบันดาลใจจากเรื่องราวตัวละครในวรรณคดีไทยเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ซึ่งมีความสำคัญต่อวงการเปียโนคลาสสิกในประเทศไทยในปัจจุบันเป็นอย่างมาก การนำเสนอและเผยแพร่ผลงานดนตรีที่ผสมผสานเอกลักษณ์ความเป็นไทยผ่านการประพันธ์และบรรเลงโดยเครื่องดนตรีตะวันตก ช่วยให้ศิลปะแขนงนี้เป็นที่ประจักษ์แก่ผู้เสพงานศิลป์ทั้งในและต่างประเทศ รวมไปถึงเป็นการอนุรักษ์ศิลปะและวัฒนธรรมของชาติสืบไปยังบุคคลรุ่นหลัง

การศึกษาประวัติเบื้องลึกของวรรณคดีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ทำความเข้าใจและมีความรู้แตกฉานเกี่ยวกับบทเพลงดียิ่งขึ้น มีแนวทางการบรรเลงและตีความบทเพลงให้สอดคล้องไปกับเรื่องราวและอารมณ์เพลงได้อย่างชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ จากการทบทวนวรรณกรรม พบว่ายังมีข้อจำกัดในการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงไทยที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงในบริบทของดนตรีคลาสสิก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวิเคราะห์เชิงเทคนิคและการตีความเพื่อการแสดง ซึ่งในอดีตส่วนใหญ่มักมุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์เชิงโครงสร้างหรือลักษณะทางทฤษฎีดนตรีเป็นหลัก ดังนั้น งานวิจัยนี้จึงมุ่งเน้นการเติมเต็มช่องว่างทางวิชาการ (research gap) ดังกล่าว โดยนำเสนอแนวทางการบรรเลงและการตีความบทเพลง “พระอภัยมณี” ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้จริงในทางปฏิบัติ ซึ่งนอกจากจะช่วยให้การแสดงดนตรีมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นแล้ว ยังเป็นแนวทางให้แก่นักดนตรีที่สนใจศึกษาบทเพลงไทยร่วมสมัยในบริบทของดนตรีคลาสสิกอีกด้วย

วัตถุประสงค์ในการวิจัย (Research Objectives)

1. เพื่อศึกษาค้นคว้าประวัติความเป็นมาของบทประพันธ์และวรรณคดีที่เกี่ยวข้อง
2. เพื่อคิดค้นเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลงตามความรู้สึกและความเข้าใจ
3. เพื่อเผยแพร่และสืบสานศิลปวัฒนธรรมของชาติโดยการจัดแสดงผลงานต่อสาธารณชน
4. เพื่อเพิ่มพูนพัฒนาทักษะการฝึกซ้อมและการบรรเลงเดี่ยวเปียโนของผู้วิจัย
5. เพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลงและการศึกษาค้นคว้าสำหรับผู้ที่สนใจต่อไป

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

ผู้วิจัยได้รับคำเชิญให้จัดการแสดงการบรรเลงเปียโนในต่างประเทศ และได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ทำให้เกิดแรงบันดาลใจว่าอยากจะบรรเลงผลงานที่ผสมผสานความเป็นไทยและมีกลิ่นอาย

ของศิลปวัฒนธรรมของชาติไว้ จึงได้ค้นคว้าหาบทเพลงเดี่ยวเปียโนจากนักประพันธ์ชาวไทย กระทั่งค้นพบบทเพลง*พระอภัยมณี* โดยจัดเรียงวิธีการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี รวมไปถึงบุคลิกตัวละครและเนื้อหาเรื่องราวในเรื่องทั้งหมด
2. ค้นคว้าหางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงดังกล่าวและศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อประมวลผล
3. ทำการฝึกหัดการบรรเลง ตีความบทเพลงเพื่อทดลองหาแนวทางการบรรเลงบทเพลง
4. จัดทำการแสดง เผยแพร่บทเพลงต่อสาธารณชน
5. สรุปผลการวิจัยและนำเสนองานในรูปแบบบทความวิจัยทางวารสารวิชาการ

ผลการวิจัย (Result)

จากกระบวนการศึกษาวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี ค้นคว้างานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง รวมไปถึงการวิเคราะห์ ตีความบทเพลง ฝึกทำการบรรเลง และเผยแพร่ผลงานในรูปแบบการแสดง จึงสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

ประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์บทเพลง*พระอภัยมณี*

ศิลปินศิลปาธร คีตศาสตราภิชาน รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ดำรงตำแหน่งคณบดีวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต จบการศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาดนตรีแจ๊สและการประพันธ์เพลง จากมหาวิทยาลัยนอร์เทิร์นโคโลราโด ประเทศสหรัฐอเมริกา

การตีความบทเพลงและเทคนิคการบรรเลง

พระอภัยมณี ประกอบไปด้วยบทเพลงย่อย 10 เพลง ใช้เวลาบรรเลงทั้งหมดประมาณ 12 นาที แต่ละบทเพลงมีเทคนิคการบรรเลง การตีความอารมณ์เพลง และบุคลิกของทำนองแตกต่างกันไป ตามความเร็วจังหวะที่กำหนดไว้ ชื่อของบทเพลงนั้นยังอ้างอิงถึงอารมณ์ ตัวละคร สัตว์ในตำนาน และสถานที่ที่กล่าวถึงในเนื้อเรื่องของวรรณคดีอีกด้วย ผู้วิจัยได้ตีความชื่อเพลง จำแนกและรวบรวมข้อมูลของทั้ง 10 บทเพลง ลงในตารางต่อไปนี้ (Table 1)

Table 1 Movements in Phra Abhai Mani with their references, tempi, and total measures

Source: by author

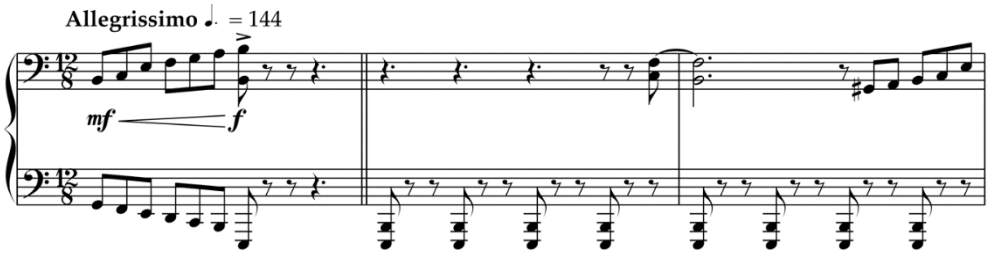
No.	Title	Refer To (in Thai)	Tempo	Total Measures
I.	*The Two Brothers*	Phra Abhai Mani and Srisuwan	Allegrissimo	42
II.	*The Mermaid*	Mermaid	Adagio espressivo e rubato	28
III.	*Wonder Island*	Koh Kaew Phitsadan	Allegro	30
IV.	*The Orgress*	Phisuea Samudr	Allegro furioso	31
V.	*Princess of the East*	Suwanmalee	Andante sostenuto	50
VI.	*The Two Sons*	Sudsakorn and Sin samudr	Moderato fuoco	30
VII.	*Lament*	Emotions	Andante Rubato	20
VIII.	*The Dragon Horse*	Nil Mungkorn Horse	Allegro con brio	27
IX.	*The Hermit*	Yogi	Moderato con anima	27
X.	*Princess of the Western Isle*	Laweng Wanla	Adagio cantabile	26

จากตาราง (Table 1) จะเห็นได้ว่า ทุกบทเพลงย่อยเป็นเพลงขนาดสั้น มีจำนวนห้องตั้งแต่ 20 ห้องในเพลง *VII. Lament* ไปจนถึง 50 ห้อง ในเพลง *V. Princess of the East* ซึ่งมีจำนวนห้องเยอะที่สุด หลังจากที่จำแนกวิเคราะห์ตีความบทเพลง และทำการบรรเลง ผู้วิจัยได้สรุปบทวิเคราะห์ของแต่ละเพลงย่อยได้ดังนี้

I. The Two Brothers

เพลงแรก The Two Brothers ได้อ้างอิงถึงสองตัวละครที่เป็นพี่น้องร่วมสายเลือดกัน นั่นคือพระอภัยมณีและศรีสุวรรณ ซึ่งปรากฏอยู่ในบทกลอนตอนที่ 1 ที่มีชื่อว่า พระอภัยมณีกับศรีสุวรรณเรียนวิชา อัตราความเร็วในเพลงนี้ได้กำหนดไว้ว่า Allegrissimo ซึ่งมีความเร็วมากแสดงถึงความคล่องแคล่วของหนุ่มวัยเยาว์ทั้งสองตัวละคร และการออกผจญภัยต่างเมืองเพื่อศึกษาหาความรู้ โดยพระอภัยมณีเรียนวิชาเป่าปี่ ส่วนศรีสุวรรณเรียนวิชากระบี่กระบอง

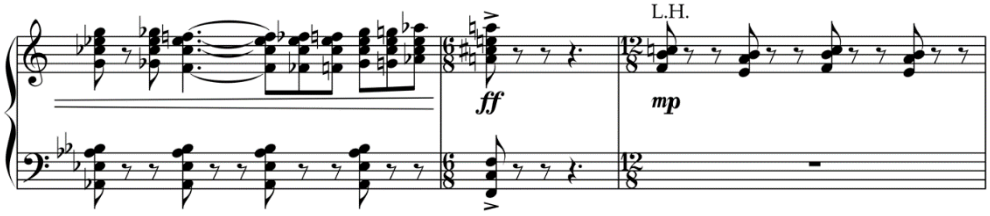
เพลงนี้ประกอบด้วยสังคีตลักษณ์สองตอน (binary form) โดยในตอนแรกสื่อถึงพระอภัยมณี และตอนที่สองสื่อถึงศรีสุวรรณ[1] มีช่วงนำเพลง (introduction) อยู่ในห้องแรก โดยการไล่สเกลที่มีรูปแบบ contrary motion จบ cadence ด้วย bass E ประสานกับโน้ต B ซึ่งเป็นคู่ห้า นอกจากนี้ โน้ต G♯ ในทำนองหลักห้องที่ 3 ส่งผลทำให้มีโครงสร้างหลักของเสียงอยู่ในบันไดเสียง E major โดยทำนองแรกของเพลง (first theme) เปิดด้วยมือซ้ายที่มีลักษณะเป็น ostinato bass ในลักษณะคู่ 5 ไปจนจบทำนองในห้องที่ 7 (Example 1)



Example 1 ***The Two Brothers*****, mm. 1-3, introduction and beginning of the first theme**

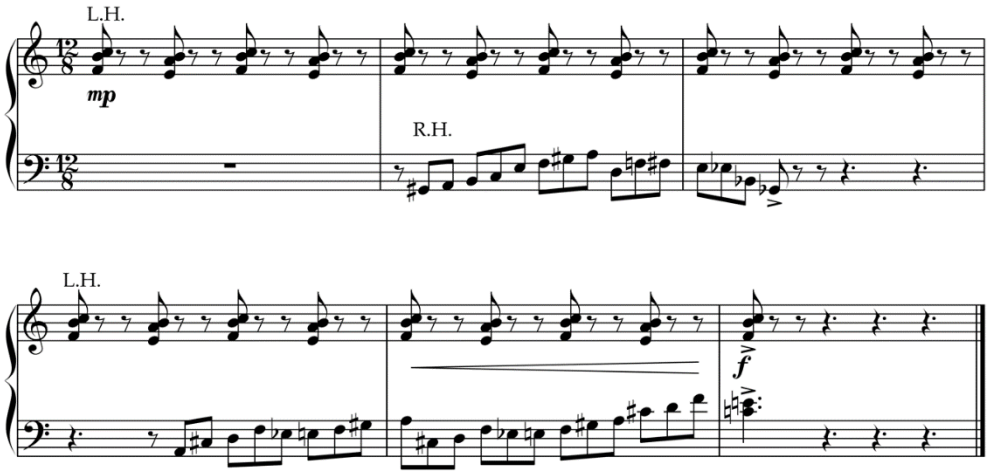
Source: by author

ลักษณะมือซ้ายที่เป็น ostinato bass ที่เป็นโครงสร้างหลักในเพลงแรกนี้ สร้างบรรยากาศความฮึกเหิม แข็งขันในการเดินทางผจญภัยของพระอภัยมณีและศรีสุวรรณ ผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวทางการสร้างเสียงแบบ staccato หรือการทำเสียงสั้นเป็นหลักในส่วนที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เพื่อแสดงถึงความเด็ดเดี่ยวและสนุกสนาน

ในตอนที่สองของเพลง ostinato bass และทำนองในมือขวามีเสียงกัดกระด้างเพิ่มมากกว่าตอนแรก แสดงถึงความท้าทายและขรุขระในการผจญภัย จบตอนที่สองด้วยคอร์ด F augmented ให้น้ำเสียงที่ฉงนสงสัย มี leading note ตัว F ลงจบที่ E ในท่อน coda ที่ตามมา (Example 2)

Example 2 ***The Two Brothers*****, mm. 35-37, dissonance, F augmented, and coda**

Source: by author

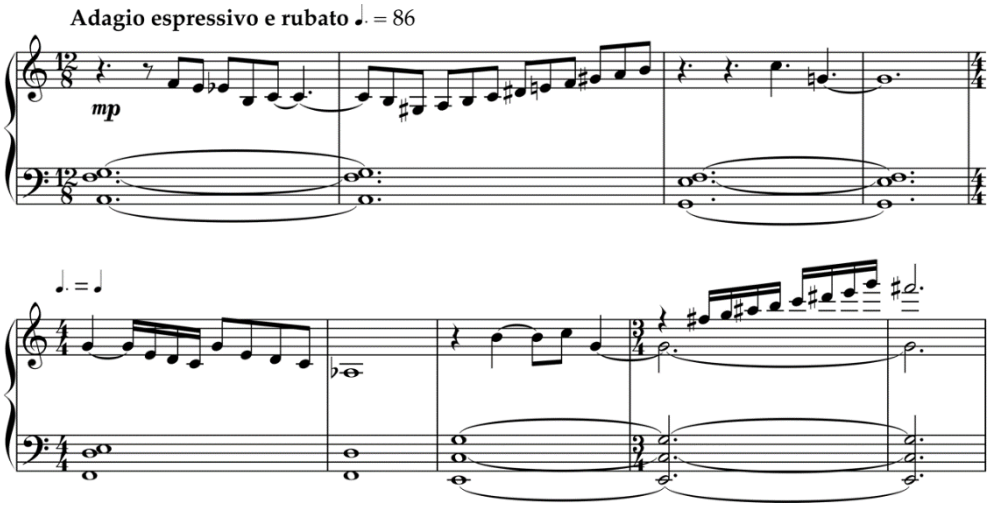
[1] Ramasoon Sitalayan, *4 Ballades from Thai Literature for Piano Solo* (Bangkok: Tana Press, 2019), 117. (in Thai)

เทคนิคการบรรเลงแบบ hand-crossing มีอยู่ในช่วง coda ท้ายเพลง โดยมีการวนกลับมาของทำนองหลักแรก (Example 3)

Example 3 ***The Two Brothers*****, mm. 37-42, Coda, hand-crossing technique**

Source: by author

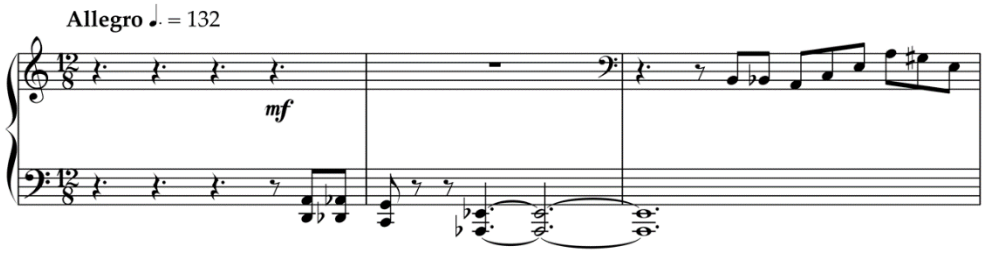
II. The Mermaid

เพลงที่สองนี้ได้อ้างอิงถึงนางเงือก ภรรยาคนหนึ่งของพระอภัยมณี เนื่องจากนางเงือกเป็นสาวสวยที่มีจิตใจงาม ช่วยเหลือพระอภัยมณีให้หนีจากนางยักษ์ ทำให้พระอภัยมณีตกหลุมรักนางเงือก ซึ่งสอดคล้องกับเพลงที่สองนี้ที่มีจังหวะช้าและแฝงไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดอัตราความเร็วไว้ว่า Adagio espressivo e rubato

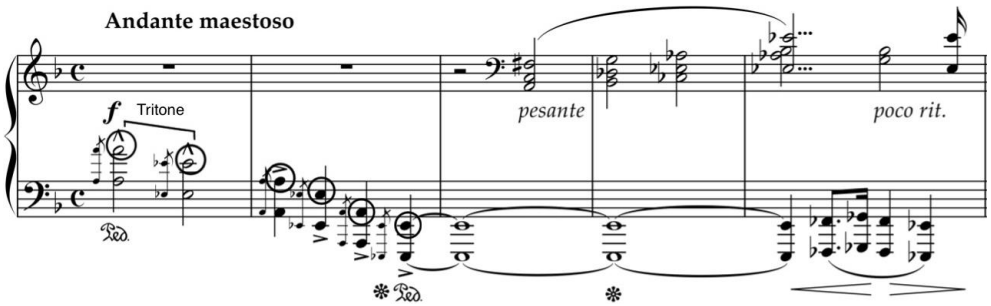
The Mermaid มีมือขวาเดินทำนองหลักทั้งหมด และเป็นลักษณะกึ่ง improvise หรือการด้นสด ส่วนมือซ้ายเป็น chord ที่สร้าง harmony เป็นสไตล์แจ๊ส มีสีสันที่แตกต่างกันของเสียงโครงสร้างคอร์ด ช่วงแรกของเพลง มีการเดิน descending bass ชุดละ 4 ตัว A-G-F-E และ B♭-A-G-F ตามลำดับ ต่อมา bass line ของแต่ละห้องก็ยังคงขยับขึ้นลงทีละหนึ่งขั้น แสดงถึงความใกล้ชิดสนิทสนมและอารมณ์เสน่หาที่พระอภัยมณีมีต่อนางเงือก ผู้วิจัยได้เลือกใช้ articulation ในการบรรเลงเป็น legato เกือบทั้งหมด เพื่อแสดงถึงความนุ่มนวลและอ่อนไหวของตัวละคร (Example 4)

Example 4 ***The Mermaid*****, mm. 1-9, descending bass line**

Source: by author

III. Wonder Island

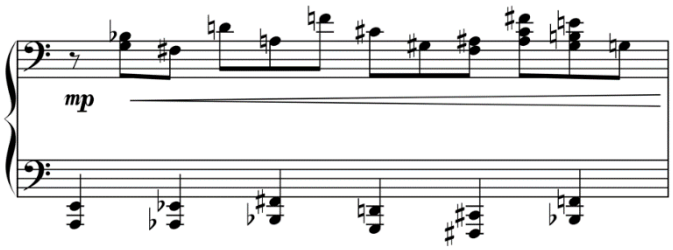
เกาะแก้วพิสดาร มีการเปลี่ยนอารมณ์อย่างกะทันหันจากเพลงก่อนหน้านี้ (The Mermaid) กลับมาเป็นจังหวะเร็วอีกครั้ง มือซ้ายเริ่มด้วยคู่ห้า โดยมี voicing ระหว่างคอร์ดแรกและคอร์ดสุดท้ายของ motif ที่เป็นคู่ augmented 4th หรือ diminished 5th (Example 5) โดยมีชื่อเรียกขั้นคู่เสียงนี้อีกชื่อว่า tritone หรือ “The Devil’s Interval” ซึ่งในบทเพลงคลาสสิกหลายเพลงก็ได้ใช้ขั้นคู่เสียงนี้ ในแนวพรรณนาโวหารสื่อถึงความลึกลับและศาสตร์มืดที่แฝงอยู่ เช่น บทเพลง Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata บทประพันธ์ของ Franz Liszt (Example 6)

Example 5 *Wonder Island*, mm. 1-3, tritone

Source: by author



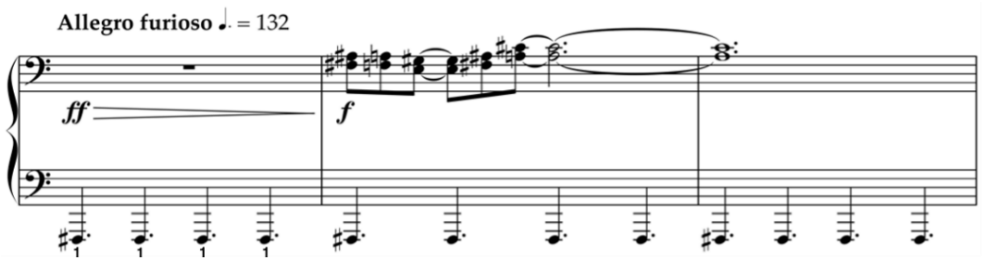
Example 6 Liszt’s *Dante* Sonata, mm. 1-5, opening theme, tritone

Source: by author

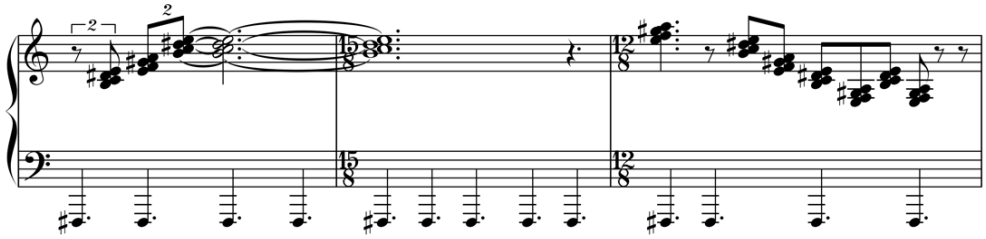
นอกเหนือจากเสียงขั้นคู่ tritone แล้ว ยังมีการใช้จังหวะแบบ polyrhythm โดยการเน้นจังหวะแบบสลับไปมา grouping ชุดโน้ต 2 ตัวและ 3 ตัวระหว่างมือทั้งสองข้าง สร้างอารมณ์ฉงนและสับสน (Example 7) อีกทั้ง Dynamics ในเพลงนี้ยังมีความหวือหวาแตกต่างกันอย่างเฉียบพลัน ช่วงสุดท้ายของเพลงจบด้วย descending chromatic scale และจบที่ F♯ pedal point ต่อไปยังท่อนถัดไปแบบ Attacca

Example 7 *Wonder Island*, m. 12, polyrhythm

Source: by author

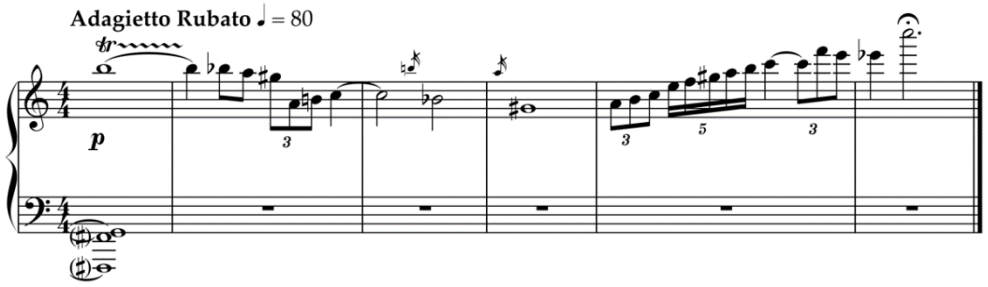
IV. The Orgress

“ผีเสื้อสมุทร” หรือนางยักษ์ เป็นภรรยาคนแรกของพระอภัยมณี โดยเนื้อหาของเพลงนี้อยู่ในฉากที่อาละวาดจนเรือเดินสมุทรแตก แสดงถึงความโกรธ กราดเกรี้ยว ที่พระอภัยมณีพยายามหนีหายไปจากนาง ผู้ประพันธ์กำหนดอัตราความเร็วไว้ว่า Allegro furioso ซึ่งแปลว่า เร็วและโกรธ โดยมี F♯ pedal point ที่เกริ่นนำมาตั้งแต่ช่วงท้ายของเพลง *Wonder Island* ได้ลากยาวในเพลง *The Orgress* นี้ ต่อเนื่องทั้งเพลงจนถึงช่วงสุดท้าย ในห้องแรก ostinato bass ในมือซ้ายถูกกำหนด dynamic ว่า ff (fortissimo) ผู้วิจัยได้เลือกใช้นิ้วโป้งในการเล่นโน้ตเบสนี้ เพราะนิ้วโป้งเป็นนิ้วที่ถือว่าแข็งแรงที่สุดและสามารถลงน้ำหนักได้รุนแรงและก้าวร้าวได้ตามอารมณ์ของเพลง (Example 8) ส่วนมือขวาที่เป็นทำนอง ผู้วิจัยเลือกใช้การเล่นเสียงแบบ detached ให้เสียงทำนองแต่ละตัวขาดออกจากกัน สื่อถึงความแข็งกระด้างและอารมณ์ไม่พอใจ

Example 8 ***The Orgress*****, mm. 1-3, repeated LH ostinato bass**

Source: by author

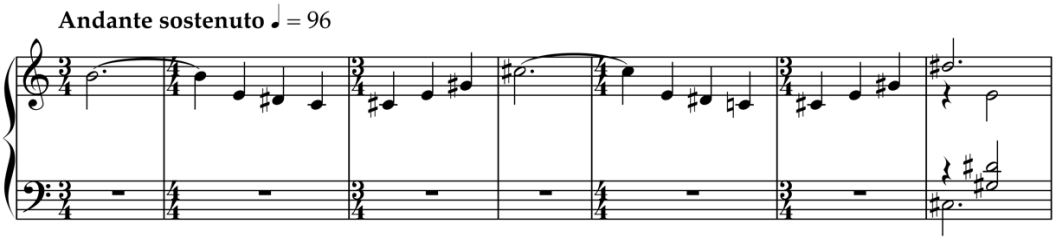
ช่วงกลางเพลง อารมณ์ความแค้นคลุ้มคลั่งเริ่มทวีคูณ ผู้ประพันธ์ได้ใช้ cluster chord เสียงกัดในมือขวา ลงจังหวะแบบหลากหลายไม่ซ้ำกัน เลื่อนขึ้นลงไปมา สื่อถึงความโกรธและสับสนของนางผีเสื้อสมุทรที่กำลังอาละวาดและมองหาพระอภัยมณี (Example 9)

Example 9 ***The Orgress*****, mm. 14-16, cluster**

Source: by author

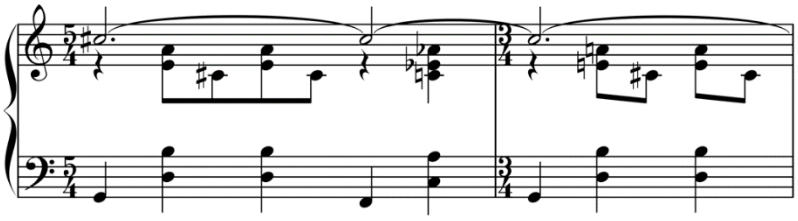
ท่อนกลางที่เป็นช่วง cluster chord ได้ถูกคลี่คลายอย่างช้า ๆ โดย dynamic ถูกกำหนดให้เบาลง และมีความเร็วช้าลงเรื่อย ๆ ตามเนื้อเรื่องที่ว่าผีเสื้อสมุทรได้ขาดใจตายหลังจากได้ยินเสียงขลุ่ยที่พระอภัยมณีได้เป่าบรรเลงออกมา โดยช่วง coda ผู้ประพันธ์ได้กำหนดอัตราความเร็ว Adagietto Rubato ซึ่งเป็นทำนองเลียนแบบเสียงขลุ่ยของพระอภัยมณี ใช้ทำนองเดียวกับ theme ของพระอภัยมณีจากเพลงแรก *The Two Brothers* (Example 10)

Example 10 ***The Orgress*****, mm. 26-31, Phra Abhai Mani's theme**

Source: by author

V. Princess of the East

"นางสุวรรณมาลี" เป็นธิดาเมืองผลึกและหนึ่งในภรรยาของพระอภัยมณี เพลงนี้มีคีตลักษณ์เป็นแบบสองตอน ตอน A กำหนดอัตราความเร็วไว้เป็น Andante sostenuto ส่วนตอน B คือ Waltz เป็นอีกหนึ่งเพลงที่บรรยายถึงความสวยงามอ่อนช้อยของหญิงสาว และมีจังหวะที่ค่อนข้างช้ากึ่งด้นสด ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการเปลี่ยนอัตราจังหวะคั่นไปมาระหว่าง 3/4 และ 4/4 ในช่วงทำนองหลักแรก (Example 11) ต่อมามีการเปลี่ยนความเร็วจังหวะแบบหวือหวา เร็วขึ้น-ช้าลง ในระยะเวลา 5 ห้อง การเปลี่ยนความเร็วจังหวะและอัตราจังหวะไปมา สามารถสังเกตได้ว่ามีอยู่ทั่วเกือบทั้งเพลง แสดงออกถึงอารมณ์ที่โลเล อ่อนไหวและไม่มั่นคงอย่างชัดเจน

Example 11 ***Princess of the East*****, mm. 1-7, first theme**

Source: by author

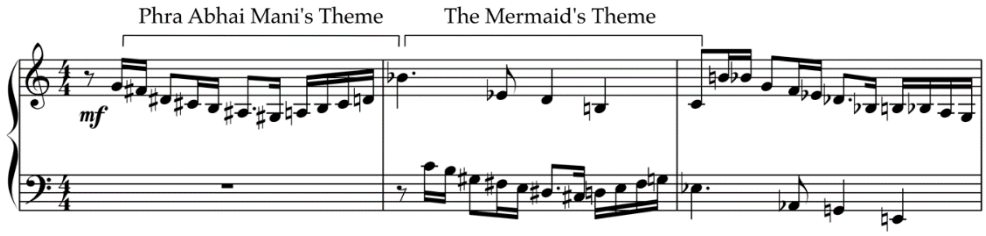
สำเนียงการประพันธ์เป็นแบบดนตรีแจ๊ส โดยมีโครงสร้างเสียง dominant 7^{th} และ 9^{th} ปะปนอยู่โดยทั่ว ตอน B นอกจากโครงสร้าง 3/4 ที่เป็นจังหวะ Waltz แล้ว ยังมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 5/4 ผสมอยู่ด้วย ให้ความรู้สึกที่ไม่มั่นคง ผู้ประพันธ์ยังได้มีการใช้เทคนิค polychord ระหว่างมือทั้งสองข้างอีกด้วย (Example 12)

Example 12 ***Princess of the East*****, mm. 44-45, polychord**

Source: by author

VI. The Two Sons

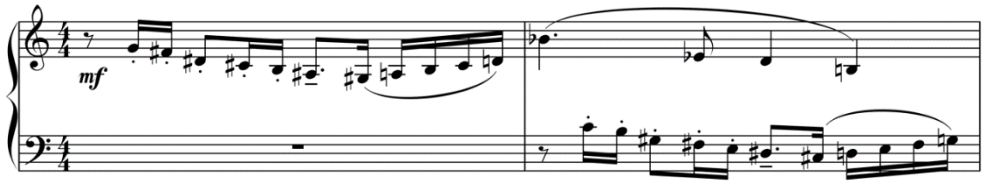
ซึ่งหมายถึง “สุดสาคร” และ “สินสมุทร” เป็นเพลงที่กลับมาในจังหวะกระฉับกระเฉงขึ้นจากเพลงก่อนหน้านี้ (*Princess of the East*) เพลง *The Two Sons* ผู้ประพันธ์กำหนดอัตราความเร็วเป็น Moderato fuoco บ่งบอกถึงอารมณ์เร่าร้อนในวัยเยาว์ของลูกทั้งสอง ในเพลงนี้สามารถแบ่งสังคีตลักษณ์ออกเป็น 2 ตอน ที่มีรูปแบบการประพันธ์ต่างกันอย่างชัดเจน โดยมีตอนแรกที่สื่อถึง “สุดสาคร” ส่วนตอนที่สองสื่อถึง “สินสมุทร”

ในตอนสุดสาคร มีการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Fugue ที่เฟื่องฟูในยุคบาโรก[2] โดยใช้วัตถุดิบจากทำนองพระอภัยมณีและทำนองนางเงือก ในเพลง *The Two Brothers* และ *The Mermaid* มาผสมผสานกันเป็นทำนองใหม่ของ “สุดสาคร” (Example 13)



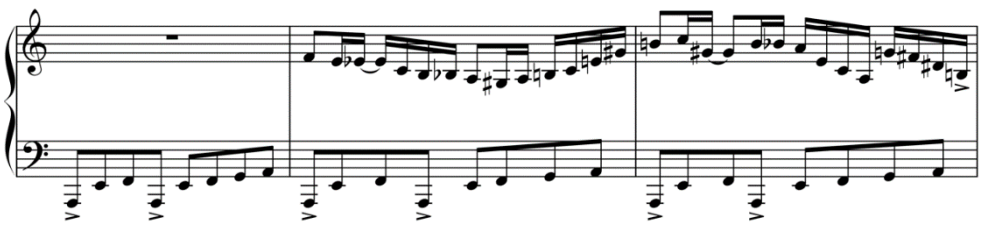
Example 13 *The Two Sons*, mm. 1-3, Fugue technique

Source: by author

ผู้วิจัยได้เลือกใช้ articulation แบบ detached และ legato ผสมกันในการบรรเลง เพื่อเพิ่มความรู้สึกกระฉับกระเฉงสนุกสนาน และนุ่มนวลไปในคราวเดียวกัน เหมาะสมกับวัยเยาว์และอารมณ์นักสู้ของสุดสาคร (Example 14)

Example 14 *The Two Sons*, mm. 1-2, suggested articulation

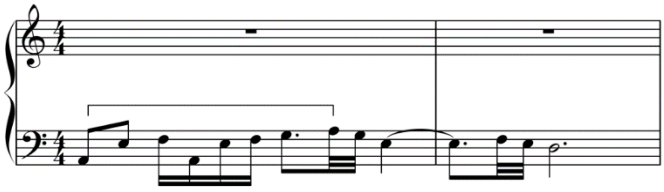
Source: by author

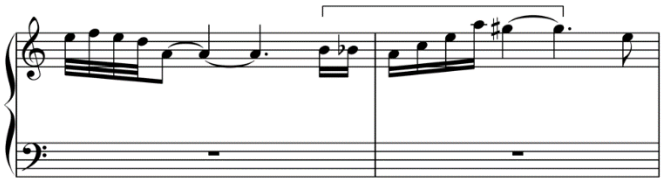
ตอนที่สอง “สินสมุทร” ได้มีการใช้วัตถุดิบทำนองที่อยู่ในมือขวามาจากเพลง *The Orgress* หรือนางผีเสื้อสมุทรซึ่งเป็นมารดาของสินสมุทร มือซ้ายในตอนที่สองนั้น เป็น repeated walking-bass ที่ขับเคลื่อนทำนองไปข้างหน้าด้วยบันไดเสียง A minor ไปจนจบท่อน ให้บรรยากาศเป็นสไตล์แจ๊สผสมอยู่ (Example 15) ผู้วิจัยได้เลือกใช้ articulation ที่เป็น detached ในมือซ้ายเพื่อเลียนเสียง double bass ที่อยู่ใน Jazz band ส่วนมือขวานั้นก็ยังคงเลือกใช้ staccato สลับกับ legato คล้ายในตอนของสุดสาคร เพื่อดึงอารมณ์ที่กระฉับกระเฉงสลับกับความพลิ้วไหวรวดเร็วของตัวละคร

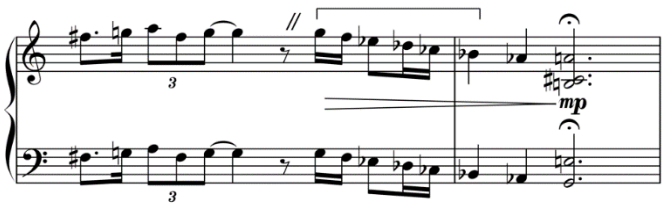
[2] Natchar Pancharoen, *Music Dictionary*, 5th ed. (Bangkok: Tana Press, 2021), 143. (in Thai)

Example 15 *The Two Sons*, **mm. 19-21, second section "Sin Samudr"**

Source: by author

VII. Lament

เพลงนี้เป็นเพลงเดียวที่ไม่ได้สื่อถึงตัวละครใดโดยตรง แต่เป็นเพลงที่แสดงที่อารมณ์เศร้าโศก ครำ่ครวญกับเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในเรื่องพระอภัยมณี ผู้ประพันธ์ได้กำหนดอัตราความเร็วเป็น Andante Rubato ซึ่งมีความช้าปานกลางแบบยืดหยุ่น ผสมกับสไตล์การประพันธ์กึ่งด้นสดอีกเพลงในผลงานชุดนี้ มีการแฝงทำนองสั้น ๆ จากเพลงก่อนหน้านี้ เช่น ทำนองมือซ้ายจากตอนสินสมุทรไว้ในห้องที่ 6 (Example 16) ทำนองแรกในมือขวาจากเพลง *Wonder Island* ไว้ในห้องที่ 10-11 (Example 17) และทำนองหลักของสุดสาครในห้องที่ 19-20 (Example 18)

Example 16 *Lament*, **mm. 6-7, material from Sin Samudr's section**

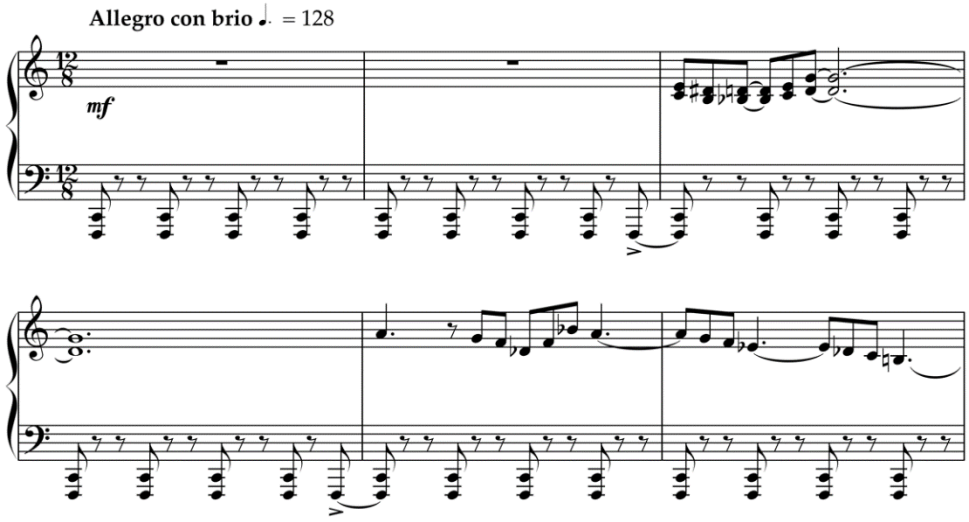
Source: by author

Example 17 *Lament*, **mm. 11-12, first theme from Wonder Island**

Source: by author

Example 18 *Lament*, **mm. 19-20, Sudsakorn's theme**

Source: by author

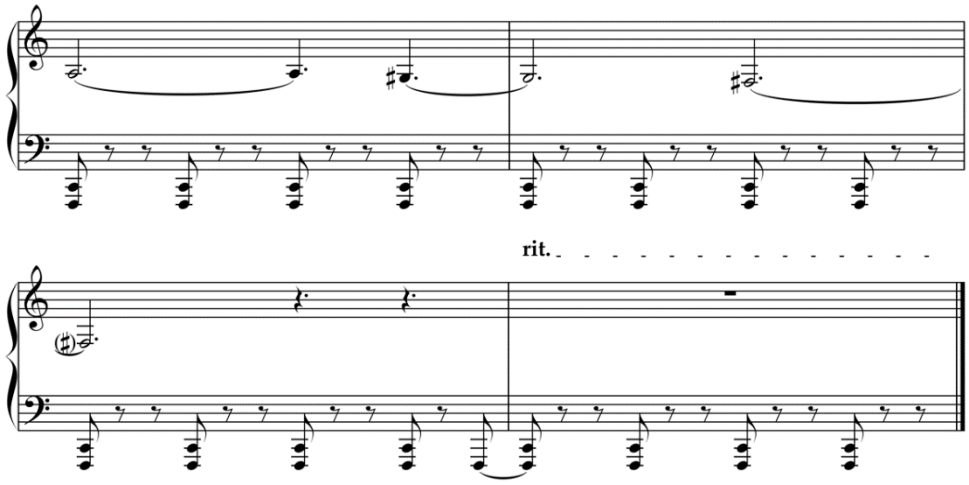
วิธีการบรรเลงเพลงนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้เสียง legatissimo โดยเล่นเสียงให้ต่อเนื่องกันและเพิ่มความหน่วง ให้อารมณ์เพลงและเนื้อเสียงที่มีความ sustain เพื่อสื่อถึงอารมณ์อ่อนไหวและอยู่ภายในใจ

VIII. The Dragon Horse

"ม้านิลมังกร" เป็นสัตว์ในตำนานที่อยู่ในเรื่องพระอภัยมณีและเป็นพาหนะของสุดสาครที่ใช้เดินทางไปแต่ละที่ เพลงนี้จึงมีมือซ้ายที่เล่น repeated ostinato bass คอร์ดคู่ห้า (F-C) ตลอดทั้งเพลงเลียนแบบเสียงควบม้า โดยมีจังหวะยกเขบ็ตหนึ่งชั้นเชื่อมเข้าหาคอร์ดในจังหวะตกทุกครั้งที่เกิดประโยคเพลงขึ้นใหม่ในมือขวา ทำให้ประโยคเพลงได้รับความรู้สึกถึงการขับเคลื่อนไปข้างหน้าแบบมีพลัง จึงได้อารมณ์คล้ายม้าควบพุ่งไปข้างหน้าตลอดเวลา ผู้วิจัยได้เลือกใช้การเล่น staccato ในเบสมือซ้ายเพื่อเพิ่มความกระฉับกระเฉงและเต็มเปี่ยมไปด้วยพลัง และเติมการเล่นแบบ accent ไปบนจังหวะยกที่เชื่อมเข้าหาจังหวะหลัก (Example 19)

Example 19 *The Dragon Horse*, mm. 1-6, ostinato bass

Source: by author

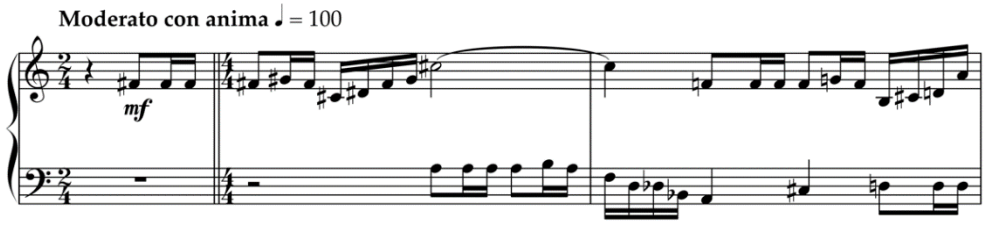
ช่วงท้ายเพลงมีเทคนิคการประพันธ์แบบ augmentation คือค่าความยาวของโน้ตในทำนองมีอัตราส่วนยาวขึ้น เป็นในลักษณะ rhythmic displacement จากที่จังหวะที่นับได้เป็น 4/4 กลายเป็นให้ความรู้สึก 3/4 ในช่วงท้ายเพลง (Example 20) บวกกับคำบ่งชี้ ritardando ให้ความรู้สึกจังหวะเพลงช้าลงเรื่อย ๆ ราวกับว่าม้านิลมังกรกำลังจะหยุดควบ เพราะใกล้ถึงจุดหมายปลายทางแล้ว

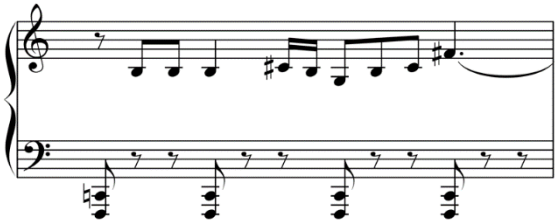


Example 20, *The Dragon Horse*, mm. 24-27, rhythmic displacement

Source: by author

IX. The Hermit

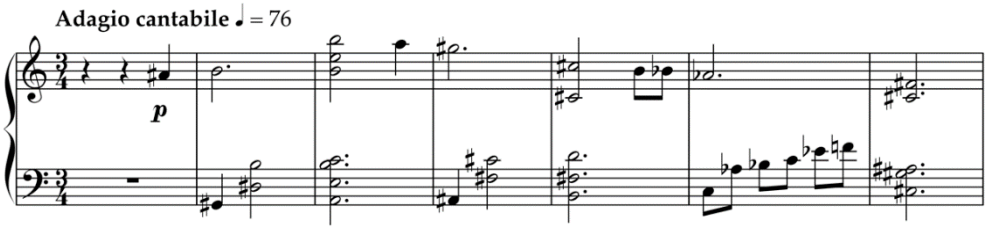
“พระโยคี” ฤๅษีแห่งเกาะแก้วพิสดาร จุดหมายปลายทางของม้านิลมังกรจากเพลงก่อนหน้านี้ เพลงนี้ใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Fugue มีเนื้อดนตรีตามหลัก polyphony คล้ายกับเพลงตอนแรกของ *The Two Sons* ทำนองหลักที่เริ่มของ *The Hermit* (Example 21) เป็นการดัดแปลงและยืมวัตถุดิบมาจากทำนองห้องที่ 22 ของ *The Dragon Horse* (Example 22) มีการใช้ melodic inversion ในช่วงแรกที่ล้อเลียนกันระหว่างทำนองมือขวาและซ้าย

Example 21 *The Hermit*, mm. 1-3, main theme

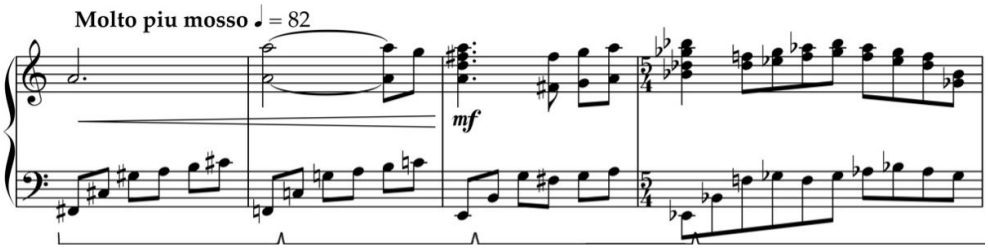
Source: by author

Example 22 *The Dragon Horse*, m. 22, borrowed motive

Source: by author

ในส่วนของการบรรเลง ผู้วิจัยได้เลือกใช้ articulation คล้ายกันกับ Fugue ในเพลงตอนแรกของ *The Two Sons* โดยสำเนียงและเทคนิคการบรรเลงเข้ากับเพลงสไตล์ยุคบาโรก ในเพลงนี้มีการสับเปลี่ยนอัตราจังหวะหลายครั้ง ได้แก่ 2/4, 3/4 และ 4/4

X. Princess of the Western Isle

เพลงนี้ได้ถ่ายทอดบุคลิกที่งดงามและอ่อยช้อยของ “นางละเวงวัณฬา” หนึ่งในภรรยารูปงามของพระอภัยมณี มีสังคีตลักษณ์แบบสองตอน โดยตอน A อัตราความเร็วกำหนดไว้ว่า Adagio cantabile ส่วนตอน B นั้นคือ Molto piu mosso ซึ่งตอน A จะได้บรรยากาศไม่เร่งรีบ อารมณ์คล้าย ๆ กำลังเดินทอดน่อง อยู่ในห้วงความฝันที่พระอภัยมณีนึกถึงนางละเวง มีคู่เสียงกว้าง เสียงกัดกันตามสไตล์เพลงแจ๊ส (Example 23) ส่วนตอน B นั้น จะมีอัตราจังหวะเร็วขึ้น มีบทนำ 3 ห้องที่มี descending bass line นำเข้าสู่บันไดเสียง E♭ minor ในห้องที่ 18 (Example 24) ซึ่งมีอารมณ์ความรู้สึกโหยหาและอาการตกหลุมรักเข้มข้นมากขึ้นกว่าตอน A สื่อถึงการทำเสน่ห์ที่ได้ผลของนางละเวงวัณฬาที่ทำใส่พระอภัยมณี ผู้วิจัยใช้วิธีการบรรเลงแบบ legatissimo และการเหยียบ pedal แบบ long phrasing เพื่อช่วยในการ sustain เสียงเบสและเพิ่มความกังวานของเสียงให้เข้ากับอารมณ์เร่าร้อนของบทเพลง

Example 23 *Princess of the Western Isle*, **mm. 1-7, section A**

Source: by author

Example 24 *Princess of the Western Isle*, **mm. 16-19, section B**

Source: by author

การเผยแพร่ผลงานในรูปแบบการจัดแสดง

ผู้วิจัยได้มีโอกาสแสดงบรรเลงผลงานเพลง*พระอภัยมณี* ในระดับนานาชาติในหลายประเทศ ดังนี้

1. แสดงในงาน Salaya Duo Recital วันที่ 7 พฤษภาคม พ.ศ. 2566 ณ ห้องแสดง Stark Opera Studio อาคารดนตรี Voxman โดยได้รับคำเชิญจาก University of Iowa, Iowa City ประเทศสหรัฐอเมริกา

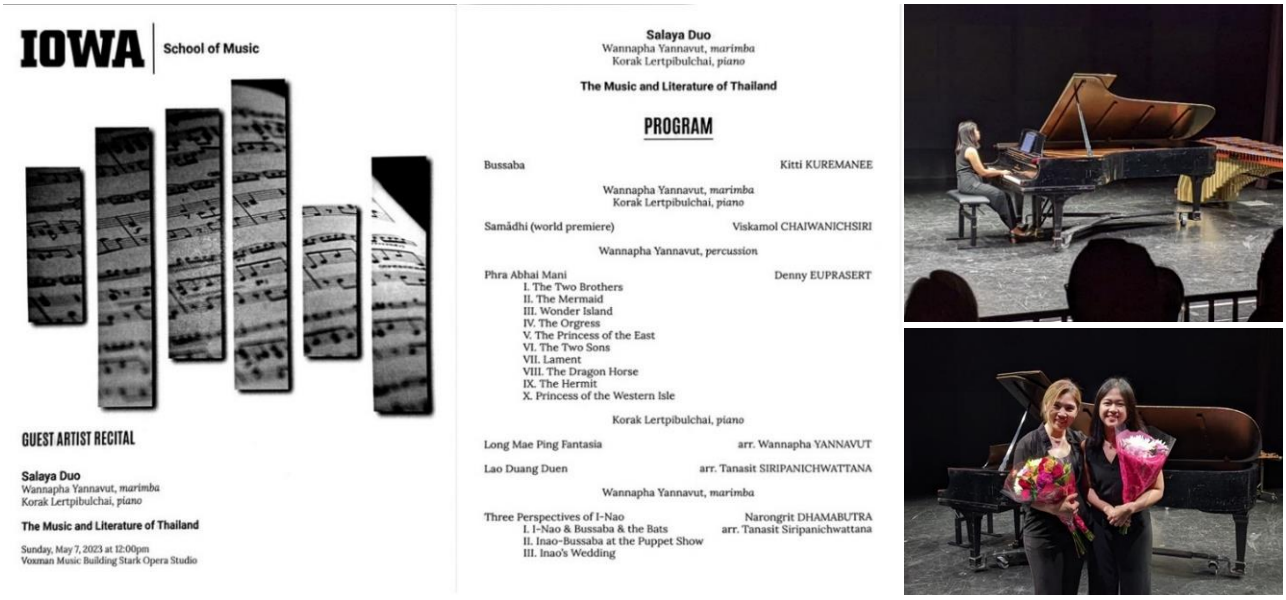


Figure 1 Guest Artist Recital: Salaya Duo Recital at the University of Iowa, May 2023

Source: by author

2. แสดงใน Solo Piano Recital วันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2567 ณ Music Conservatory ‘Giuseppe Tartini’ at Trieste ประเทศอิตาลี

Figure 2 Piano Recital at Music Conservatory ‘Giuseppe Tartini’ at Trieste, May 2024

Source: by author

3. แสดงใน Salaya Duo Recital วันที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2567 ณ Sichuan Conservatory of Music สาธารณรัฐประชาชนจีน

Figure 3 Salaya Duo Recital at Sichuan Conservatory of Music, May 2024

Source: by author

สรุป (Conclusion)

บทความวิจัยนี้ ผู้วิจัยเผยแพร่เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง*พระอภัยมณี* ซึ่งประพันธ์โดย เด่น อยู่ประเสริฐ โดยอิงตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก และได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทยเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ผลงานประกอบด้วย 10 ท่อนเพลง

ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติของวรรณคดีรวมถึงการวิเคราะห์บทเพลงเพื่อความเข้าใจอารมณ์และบุคลิกของแต่ละทำนอง ส่งผลให้เลือกใช้เทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสม ซึ่งนอกจากจะช่วยพัฒนาทักษะการบรรเลงแล้ว ยังช่วยให้การถ่ายทอดบทเพลงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น การศึกษาบทเพลงดังกล่าวและการแสดงผลงานในที่สาธารณะยังมีเป้าหมายในการสืบสานและเผยแพร่วัฒนธรรมไทยผ่านดนตรีคลาสสิก

หลังจากการแสดง พบว่าการวิเคราะห์และตีความบทเพลงสามารถนำไปใช้ได้จริง และช่วยให้การถ่ายทอดบทเพลงมีความชัดเจนมากขึ้น การเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสมทำให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์และเรื่องราวของบทเพลงไปยังผู้ฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ ผลตอบรับจากผู้ฟังสะท้อนให้เห็นว่าผู้ฟังสามารถรับรู้และเข้าใจอารมณ์ของบทเพลงได้ชัดเจนขึ้นจากการตีความและเทคนิคการแสดงที่เลือกใช้ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการตีความในกระบวนการบรรเลงเพลงคลาสสิก การศึกษาครั้งนี้จึงเป็นแนวทางสำหรับนักดนตรีที่ต้องการพัฒนาการตีความบทเพลงไทยร่วมสมัยและการนำเสนอในบริบทของดนตรีคลาสสิก ซึ่งสามารถต่อยอดไปสู่การสร้างสรรค์และอนุรักษ์ดนตรีไทยในระดับนานาชาติได้ต่อไป

โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Bibliography

Mathes, James. *The Analysis of Musical Form*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2007.

Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 5th ed. Bangkok: Tana Press, 2021. (in Thai)

Rangsit University, Conservatory of Music. “Faculty and Staff.” Last modified 2019. https://music.rsu.ac.th/about-us-administration-detail.php?id=5. (in Thai)

Sitalayan, Ramasoon. *4 Ballades from Thai Literature for Piano Solo*. Bangkok: Tana Press, 2019. (in Thai)

Srikaew, Chaivat. *The Story of Phra Abhai Mani*. Bangkok: Watana Panich Press, 2006. (in Thai)

THE INFLUENCE OF GUANGDONG FOLK MUSIC ELEMENTS ON THE OVERALL STYLE OF CHINESE CHORAL WORKS

Fu Yixi,* Sathit Thimwatbunthong, Nuttika Soontorntanaphol

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, Bangkok, Thailand

Received 28/10/2024, Revised 15/02/2025, Accepted 25/03/2025

Abstract

Background and Objectives: The development of Chinese choral music has seen continuous integration of regional folk music elements, enriching its stylistic diversity and cultural depth. Among these, Guangdong folk music—with its distinct melodic, rhythmic, and linguistic characteristics—plays an increasingly influential role. As a region with a profound musical tradition and cultural heritage, Guangdong offers a unique repository of folk music that enhances the expressive potential of modern Chinese choral works. However, while northern folk music and ethnic minority musical styles have received substantial academic attention, systematic studies on the use and impact of Guangdong folk music elements in choral music remain limited. This research aims to address this gap by examining how Guangdong folk music elements are integrated into Chinese choral compositions and how they influence musical style, performance practices, and cultural transmission. The study also seeks to explore the educational and cross-cultural value of incorporating these elements into contemporary music-making.

Methods: The study employs literature analysis, on-site investigation, interviews, and inductive summarization. The research analyzed academic journals, theses, and local histories related to Guangdong folk music and its cultural background. Interviews with composers, conductors, music educators, and folk musicians were conducted, as well as discussions with various choral groups to assess their knowledge and attitudes toward Guangdong folk music elements.

Results: The research identified five key musical features of Guangdong folk music that have a significant impact on choral works: melody and pitch, rhythm and beat, harmony and tonality, instrumentation, and language. The integration of pentatonic scales, lyrical ornamentation, and expressive melodic lines enriches the musical expressiveness of choral pieces. Complex rhythmic patterns, such as mixed meters and syncopations, add vibrancy and depth. Harmonically, Guangdong music contributes to innovative choral textures through polyphony and chromatic progression. Traditional instruments like the erhu, pipa, and gaohu enhance regional color and authenticity, while the use of Cantonese and other Lingnan dialects deepens the emotional resonance and cultural identity of the works. These elements not only elevate the artistic quality of the

* Corresponding author, email: 262364620@qq.com

compositions but also serve important cultural functions. They help preserve regional traditions, promote educational engagement, and facilitate intercultural exchange. The case studies of works like *Flowers Morning and Moonlight, Liwan Lullaby, and Yongqingfang* vividly demonstrate how Guangdong folk music breathes new life into Chinese choral compositions.

Conclusions: This study reveals that the incorporation of Guangdong folk music elements significantly enhances the artistic and cultural dimensions of Chinese choral works. By integrating melodic, rhythmic, harmonic, instrumental, and linguistic features unique to Guangdong, these choral compositions gain distinctive stylistic identities rooted in regional tradition. Moreover, they contribute to the cultural inheritance of Guangdong folk music, transforming it into a living, evolving practice that resonates with both local and global audiences. The research underlines the value of cross-disciplinary approaches—including ethnomusicology and cultural communication—in understanding and promoting regional music within modern artistic frameworks. It also points toward the potential of Guangdong folk music to serve as a bridge between tradition and innovation, education and performance, and local identity and global cultural exchange.

Keywords: Guangdong Folk Music / Musical Elements / Chinese Choral Works / Stylistic Influence

Introduction

Choral singing is a polyphonic form in which multiple singers simultaneously perform a composition each singing their voice part.[1] Most academics concur that choral music, which is characterized by several singers performing the various sections of a polyphonic piece, originated in the first quarter of the fifteenth century.[2] Chinese choral music originated from the "Western Music Eastward Progression" at the beginning of the 20th century. Over the past century, it has undergone significant development, including the "localization" of Western choral music and the "nationalization" within the context of Chinese culture.

Musical elements are the source of motivation for music creation. Like the molecules of an object, embody the original musical melody, rhythm, mode, and other musical characteristics. From the characteristics of musical elements, can see the attributes of national music culture and national music.[3] As the southern gate of China, the Guangdong region, with its rich folk music elements, plays a pivotal role in Chinese choral works. Guangdong region has a long and deep cultural history, and its folk music elements have distinctive local characteristics and unique artistic charm. As a national intangible cultural heritage, Guangdong music not only carries rich historical and cultural information but also has unique artistic value. Through the form of choral singing, the elements of Guangdong folk music have been more widely spread and developed.

---

[1] Jiahai Chen, *Conducting Design for Famous Choral Pieces* (Zhengzhou: Henan University Press, 2000). (in Chinese)

[2] Manfred F. Bukofzer, "The Beginnings of Choral Polyphony," in *Studies in Medieval and Renaissance Music* (New York: W.W. Norton, 1950), 189.

[3] Xinmei Zhang, *Nationalization of Chinese Piano Art: A Study of Pentatonic Modal Harmonization Techniques in Contemporary Piano Music* (Xi'an: Shaanxi Normal University Publishing House, 2020). (in Chinese)

The folk music elements in the culture of the Guangdong region have a profound influence on Chinese choral works, marking a fusion of culture and art.

In recent years, the academic community has conducted extensive research on the application of folk music elements in Chinese choral works. Most of it has focused on the exploration of northern folk music and minority music elements. There are relatively few systematic studies on Guangdong folk music elements, especially on the application of them in choral works, and there is obvious research space.

The research aims to deeply analyze the application of Guangdong folk music elements in Chinese choral works, revealing their unique musical characteristics and cultural values. By introducing the theories of ethnomusicology and cultural communication, not only focuses on the artistic expression of the musical elements but also explores their transmission and dissemination paths in modern society. The great theoretical and practical significance for promoting the inheritance and development of Guangdong folk music and improving the artistic level and cultural connotation of choral works.

Research Objectives

1. To study the application and expression of Guangdong folk music elements in Chinese choral works.
2. To analyze the influence of Guangdong folk music elements on Chinese choral style.

Literature Review

Research on Choral Music

Choral art originated from religious activities in Europe and has a history spanning over a thousand years. The earliest forms of choral singing can be traced back to ancient Greece and Rome, where choirs played significant roles in theater and religious ceremonies. In the early Middle Ages, Gregorian Chant became the primary form of church choral music, characterized by monophonic sacred songs. By the Renaissance period, influenced by humanist thought, choral music began to emphasize human expression, leading to the emergence of complex polyphonic choral works by composers such as Palestrina.[4]

The Baroque era marked a pinnacle in the development of choral art. Composers like Bach and Handel elevated choral music to new heights through rich harmonies and intricate structures. For instance, Bach's *St. Matthew Passion* and Handel's *Messiah* are outstanding representatives of this period. During the Classical period, choral music placed greater emphasis on formal perfection and balance. Beethoven's “Ode to Joy” in his *Ninth Symphony* seamlessly combined choral singing with symphonic orchestration, pioneering the genre of symphonic choral works.[5]

---

[4] Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 5th ed. (New York: W.W. Norton, 1996).

[5] Martin Cooper, *Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

In China, choral art developed within the context of modern society. In the early 20th century, with the influx of Western culture, Li Shutong composed the three-part choral piece "Spring Outing," regarded as a representative of early Chinese choral works and marking the advent of choral art in China.[6] Subsequently, musicians such as Huang Zi, Nie Er, and Xian Xinghai created numerous choral works with distinct national characteristics, such as the *Yellow River Cantata*, laying a solid foundation for the development of Chinese choral art.

Choral music in the Guangdong region has a profound cultural background. As early as the Ming Dynasty, Guangdong had choral forms performed in local dialects. In the early 20th century, Western choral forms were introduced to Guangdong, leading churches and schools to establish choirs. After the founding of the People's Republic of China, Guangdong's choral movement entered a new developmental stage, producing choral works with local characteristics, such as "Red Lychees," reflecting the culture and social conditions of Guangdong.[7]

Research on the Cultural and Musical Characteristics of the Guangdong Region

Yu Qiwei defines Guangdong music as a new form of folk music genre, asserting its unique position and value in the history of Chinese music. By tracing time and phenomena, he systematically reviews the developmental characteristics and compositional techniques of Guangdong music across different historical periods. He categorizes its evolution into stages: gestation, formation, maturity, and decline. During the gestation period, Guangdong music was primarily based on folk tunes and Cantonese opera music, gradually forming its distinctive style.[8] The formation period marked its maturation, with increasingly diverse compositional techniques and more refined structures, leading to the emergence of numerous representative works such as "Bu Bu Gao" ("Step by Step") and "Cai Yun Zhui Yue" ("Colorful Clouds Chasing the Moon"). Yu emphasizes that the development of Guangdong music is inextricably linked to the fusion of Chinese and Western musical cultures and the assimilation of new elements. This openness and innovation distinguish it from traditional Chinese music. His research offers a comprehensive perspective for understanding the historical trajectory and artistic features of Guangdong music.

Xie Ji conducts a comprehensive analysis of the formation and development of Guangdong music from the perspectives of urban civilization and cultural integration. He asserts that Guangdong music is a product of urban civilization and the result of the convergence of modern Chinese and Western musical cultures. Given that Guangdong has been at the forefront of China's opening to the outside world in modern times, the introduction of Western musical culture profoundly influenced Guangdong's music.[9] While assimilating Western

---

[6] Zaisheng Liu, "Li Shutong and the Early Choral Art in China," *Music Exploration* 25, no. 4 (2009): 33-37. (in Chinese)

[7] Guohuan Chen, "Development and Prospects of Guangdong Choral Art," *Music Research* 29, no. 2 (2015): 45-50. (in Chinese)

[8] Qiwei Yu, "Overview of Guangdong Music," *China Music* 18, no. 2 (1998): 25-29. (in Chinese)

[9] Ji Xie, "Thoughts on the Innovative Development of Guangdong Music," *New Sounds of Yuefu: Journal of Shenyang Conservatory of Music* 28,

elements, Guangdong music retained its national characteristics and traditional charm. Under shared traits of openness, inclusiveness, and a willingness to innovate, Guangdong music has continually evolved and, through widespread dissemination via modern media, has garnered extensive influence both domestically and internationally.

Research on the Use and Impact of Guangdong Folk Music Elements in Choral Works

Melodically, Guangdong folk music is smooth and graceful, often employing pentatonic scales particularly the Zhi and gong modes and frequently utilizing techniques such as melodic leaps and glissandos to enhance vivacity. Rhythmically, it is brisk and imbued with strong rhythmic vitality, commonly featuring syncopations and dotted notes, contributing to the music's dynamism. Harmonically, simple and harmonious intervals of thirds and fifths are prevalent, with accompaniment instruments like the pipa and yueqin enriching the harmonic texture. Instrumentation typically includes the erxian, yueqin, san xian, and pipa, each offering unique timbres that augment Guangdong folk music.[10]

Li Fubin, employing various classification methods, categorizes Guangdong folk music elements as follows: by musical style Cantonese opera music, mountain songs, and ditties; by occasion celebratory songs and ceremonial songs; by function educational songs and entertainment songs. In terms of emotional expression, the natural and sincere emotive qualities inherent in Guangdong folk music enable choral works to handle emotions more delicately and authentically, thereby enhancing their appeal.[11]

Wan Shanshan notes that incorporating Guangdong folk music as an element into choral works not only possesses artistic value but also holds significant educational significance and contributes to cultural transmission. This integration elevates the aesthetic awareness of students and audiences, cultivating their sense of identity and pride in local culture. Additionally, this practice provides new avenues for the inheritance and innovation of Guangdong folk music. Through the medium of choral singing, Guangdong folk music can be disseminated to broader audiences, promoting its influence and sustained development.[12]

Research Scope

Time Frame

This study focuses on the period from the mid-20th century to the present, covering the historical evolution and development of Guangdong folk music, as well as its application and innovation in choral works. The choice of this period contributes to an in-depth understanding of the evolution and development trend of Guangdong folk music elements in choral works.

---

no. 3 (2010): 125-127. (in Chinese)

[10] Jiaguo Sun, "Research on the Application of Guangdong Folk Music in Choral Creation," *Journal of Musicology* 4, no. 3 (2015): 45-50. (in Chinese)

[11] Fubin Li, "Characteristics and Applications of Guangdong Folk Music Elements," *Music Research* 21, no. 2 (2007): 60-65. (in Chinese)

[12] Shanshan Wan, "Artistic Characteristics Analysis of Lai Guangyi's Choral Work 'Heavy Rain,'" *Choral Art* 51, no. 4 (2017): 28-32. (in Chinese)

Geographic Scope

The study focuses on the core of Guangdong, the Guangfu area while expanding to the whole of Guangdong and the wider Lingnan region. The Lingnan region includes Guangdong, Guangxi, Hainan, and parts of Fujian and Hunan, and the similarities and interoperability of the musical cultures of these regions help to comprehensively analyze the influence of Guangdong folk music elements on choral works.

Cultural Scope

This study focuses on the cultural characteristics of the Guangdong region, including the diversified cultural branches such as Guangfu culture, Hakka culture, and Chaoshan culture. Each of these cultural branches possesses unique musical elements and artistic expressions, which are an important part of Guangdong folk music. Studying them helps to comprehensively understand the diversity and richness of Guangdong folk music.

Research Methods

To ensure the breadth and depth of the research, this study adopts a variety of research methods, specifically including method, an on-site survey method, an interview method, and an inductive summarization method. The researcher carefully selected seven distinctively representative choirs, namely Lingnan Girls Choir, South China Normal University Choir, Guangzhou Liwan Children's Choir, Guangzhou Xiguan Female Choir, Guangzhou Fun Sing Chorus, Yueren Chorus and Huahai Choir of Guangdong University of Education, to conduct comprehensive and in-depth interviews.

The research utilizes a multifaceted methodology to understand the impact of Guangdong folk music elements in Chinese choral works. The literature analysis includes reviewing academic journals, theses, and local histories about Guangdong music culture. First-hand investigations on-site and interviews with composers, conductors, music educators, folk musicians, etc., provide valuable insights. Discussions with different choral groups help understand their familiarity and attitude towards Guangdong folk music elements. This approach aims to explore the integration and innovation of folk music into modern choral compositions.

Literature Analysis Method

Systematically collect and analyze relevant literature on Guangdong folk music elements, Guangdong regional culture, and Chinese choral works, especially from the middle of the 20th century to contemporary times. Through analyzing this literature, we understand the historical development, cultural background, and artistic characteristics of Guangdong music, and explore its specific application in choral works.

On-site Investigation Method

Go deep into the musical activities and choral groups in Guangdong to investigate and record the performance practices of folk music and the activities of choral groups on the spot. Through technical means such as audio and video recording, the performances of folk music are recorded and first-hand information is obtained to help analyze the characteristics of folk music elements and their application in choral works.

Interview Method

Seven representative choirs were selected for in-depth interviews, and two experts with profound attainments in the field of choral singing were specially invited, namely Professor Guo Hechu, a famous Chinese composer, and Professor Zhang Xin, a famous Chinese conductor. The interviews were conducted in the form of face-to-face communication, telephone interviews, and video conferences.

The Interviews include:

Lingnan Girls Choir: to discuss the technical and artistic approaches adopted by the choir in interpreting elements of Guangdong folk music, especially the innovations in melodic and harmonic treatments. South China Normal University Choir: To understand the specific use of Guangdong folk music elements in the piece, such as the unique treatment of rhythm and beat, as well as the choice of instrumental arrangements. Guangzhou Liwan Children's Choir: focusing on understanding how to integrate Cantonese folk music elements into children's choral works, especially in terms of adaptability and innovation in melody and lyrics. Guangzhou Xiguan Female Choir: explore how to present the artistry of Cantonese folk music in a non-specialized context, especially the use of rhythm and beat, harmony and tonality. Guangzhou Fansheng Chorus: sharing how elements of Guangdong folk music are integrated in arrangements and performances, and how these elements enhance the expressive power and cultural connotation of the works. Yueren Chorus: Introducing the specific ways in which the elements of Guangdong folk music are expressed in their choral works, especially in the integration of melody and intonation. Huahai Choir of Guangdong Second Normal College: shared their understanding and application of Guangdong folk music elements, especially the innovation in instruments and orchestration and language expression. In addition, famous conductors and composers in China were interviewed to discuss their personal views on the elements of Guangdong folk music and the style of the choir's interpretation of the work, thus inspiring the researcher.

Inductive Summary Method

Systematically classify, organize, and analyze the collected data and information. Using qualitative analysis methods, the specific application of Guangdong folk music elements in choral works and their far-reaching influence on the development of choral art are summarized through content analysis and thematic coding.

Research Results

Through literature analysis and inductive summarization, the research identifies five fundamental features of Guangdong folk music: melody and pitch, rhythm and beat, harmony and tonality, instruments and orchestration, and lyrics and language. By combining on-site research, choir rehearsal observation, and in-depth communication with choir conductors and members, the research analyzes the performance of seven choral works about these features. Interviews with renowned conductors and composers further explore how these elements influence and shape the artistic style and expression of the choral works.

1. Application and Expression of Guangdong Folk Music Elements

1.1 Melody and Expressiveness

The melody of Guangdong folk music significantly enhances the artistic expression of choral works with its smooth, beautiful, and lyrical characteristics. By incorporating the pentatonic scale along with techniques such as glissando and ornamentation, these melodies not only preserve the traditional charm but also imbue modern choral works with a vivid expressiveness and captivating appeal.

Choral Work "Flowers Morning and Moonlight" - performed by Lingnan Girls Choir. Founded in 2013, Lingnan Girls Choir is dedicated to promoting Lingnan music with Professor Zhang Xin, Vice President of Xinghai Conservatory of Music, serving as its artistic director and permanent conductor. The choir has earned gold medals in numerous competitions both domestically and internationally, gaining wide acclaim for its beautiful tone and excellent expressiveness. The melody of "Flowers Morning and Moonlight" features the traditional five-tone scale of Guangdong, consisting of five tones: Gong, Shang, Jue, Zhi, and Yu, and demonstrates the delicate and lyrical qualities of Lingnan music. The incorporation of glissando and ornamentation sounds further enhances the emotional expression and local characteristics of the piece. Reflecting on the experience, Troupe member Huang Yingying remarked, "The smoothness of the melody and the use of pentatonic scale allowed us to deeply feel the unique flavor of Guangdong folk music."

Choral Work "Moonlight" - sung by Guangxi Yueren Chorus. Established in 2015, the Yueren Chorus is composed of more than 60 members with different professional backgrounds but a love for music and is dedicated to interpreting the multi-ethnic culture of the Guangxi region through the art of choral singing. The choir's works incorporate a variety of ethnic music elements and have gained wide social influence. The group sang "Moonlight" with its melodious and lingering melody and deep and rich emotions, skillfully utilizing the iconic pentatonic scale of Cantonese music to create a soft and beautiful musical atmosphere. Li Wen, a member of the group, said, "Every time I sing this song, I feel a warm and nostalgic emotion as if I have gone back to the time when I was a child and listened to my mom humming this song."

1.2 Rhythmic Fusion

The rhythms of Guangdong folk music are rich in variations and layers, often employing complex rhythmic patterns and beat transitions that enhance the music's dynamics and expressiveness.

Choral Work "Liwan Lullaby" - performed by the Guangzhou Liwan Children's Choir (Figure 1) this piece adopts a lively 12/8 time signature that complements its lullaby theme. Since its establishment in the 1990s, the choir has gained recognition in the choral world for its fresh, pure tone and versatile performance style. The choir has won many competitions at home and abroad, demonstrating its outstanding strength. In their performance of "Liwan Lullaby," the choir adopted a brisk and energetic rhythm, utilizing a 12/8 time signature that perfectly complements the theme of the lullaby. Conductor Zhang Xin said, "The diversity of rhythms makes this piece more layered, with each rhythmic change expressing a different emotion."

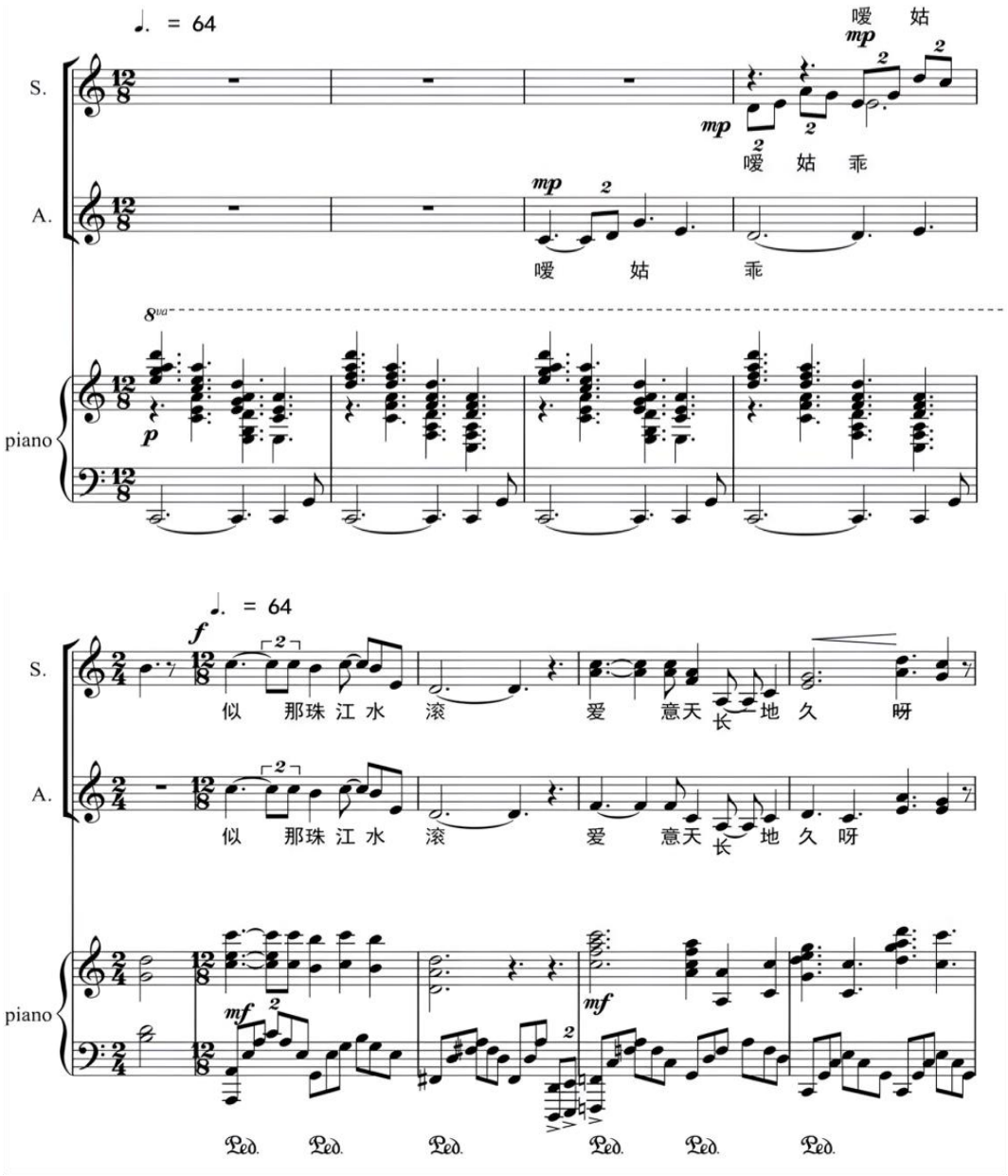



Figure 1 Sheet Music of "Liwan Lullaby"

Source: Composer's manuscript of the work

Choral Work "Macau in the Old Days" (Figure 2) - Sung by Huahai Choir of Guangdong University of Education. Established in 2016, the Huahai Choir consists of non-professional students who share a passion for singing. Despite lacking a professional music background, they show extraordinary choral strength and artistic expressiveness through their dedication and love for music. In their group sang "Macau in the Old Days" skillfully switching between two-beat, four-beat, and three-beat, presenting a vivid sitcom effect. The choir's conductor, Fu Yixi, said, "Every rhythmic change was followed by a distinct emotional flow, giving it a rich feeling of hierarchy akin to a little musical."

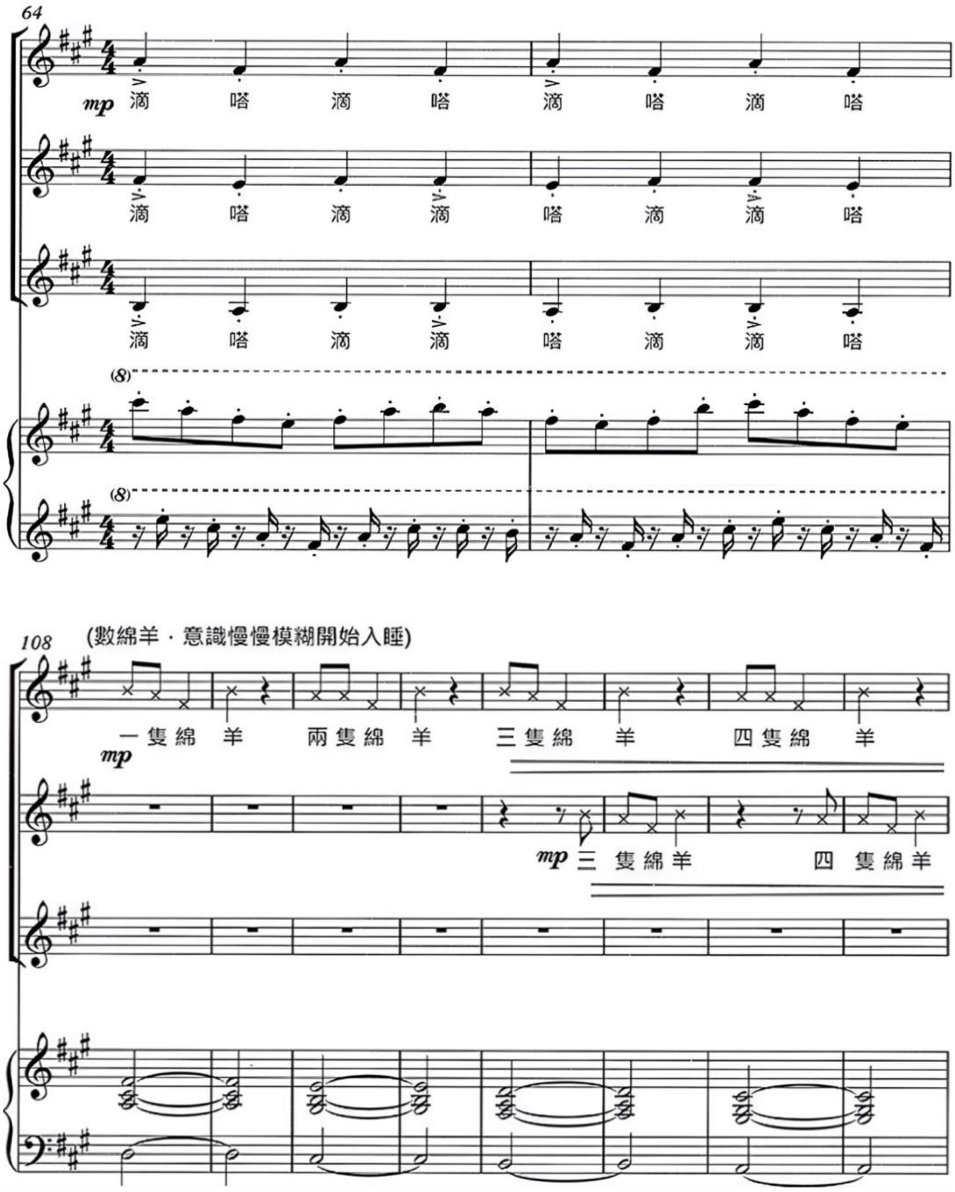



Figure 2 Sheet Music of "Macau in the Old Days"

Source: The Hong Kong Children's Choir, *A Tribute to The Hong Kong Children's Choir Volume IV* (Hong Kong: Hong Kong Sanlian Bookstore, 2007).

1.3 Innovations in Harmony

The harmonic treatment of Guangdong folk music in choral works enhances the sense of depth and harmonious beauty by incorporating double or multiple parts.

Choral Work "The Falling Sky" - was performed by the South China Normal University Choir. Founded in 1988, the Choir comprises the students from the School of Music as its core members and is dedicated to choral education by university students by combining teaching with practice. The choir has won numerous awards in both domestic and international competitions and has collaborated with many international choirs. The group sang "The Falling Sky" as a female three-part chorus, structured in an ABA form.

The conductor, Professor Zhang Xin, commented, “The Falling Sky lets us hear the natural mingling of folk tones and modern technology, giving us a brand new acoustic experience.”

Choral Work “Silver Clouds Chasing the Moon” (Figure 3) - was performed by the Guangzhou Fun Sing Chorus. Established in 2015, the Guangzhou Fun Sing Chorus specializes in singing original works in Cantonese to convey the voice of Guangzhou. The choir comprises members from various walks of life. Through continuous efforts, the group has achieved outstanding results in numerous performances and competitions. The group's rendition of “Silver Clouds Chasing the Moon” demonstrated diverse and rich harmonic effects, incorporating innovative elements such as dissonance and passing tones. Liang Qi'an, the conductor and composer of the adapted choral version, expressed, “The multiple chromaticized progressions of the harmonies, off-key progressions, altered chords, and other techniques give the piece a refreshing feeling.”

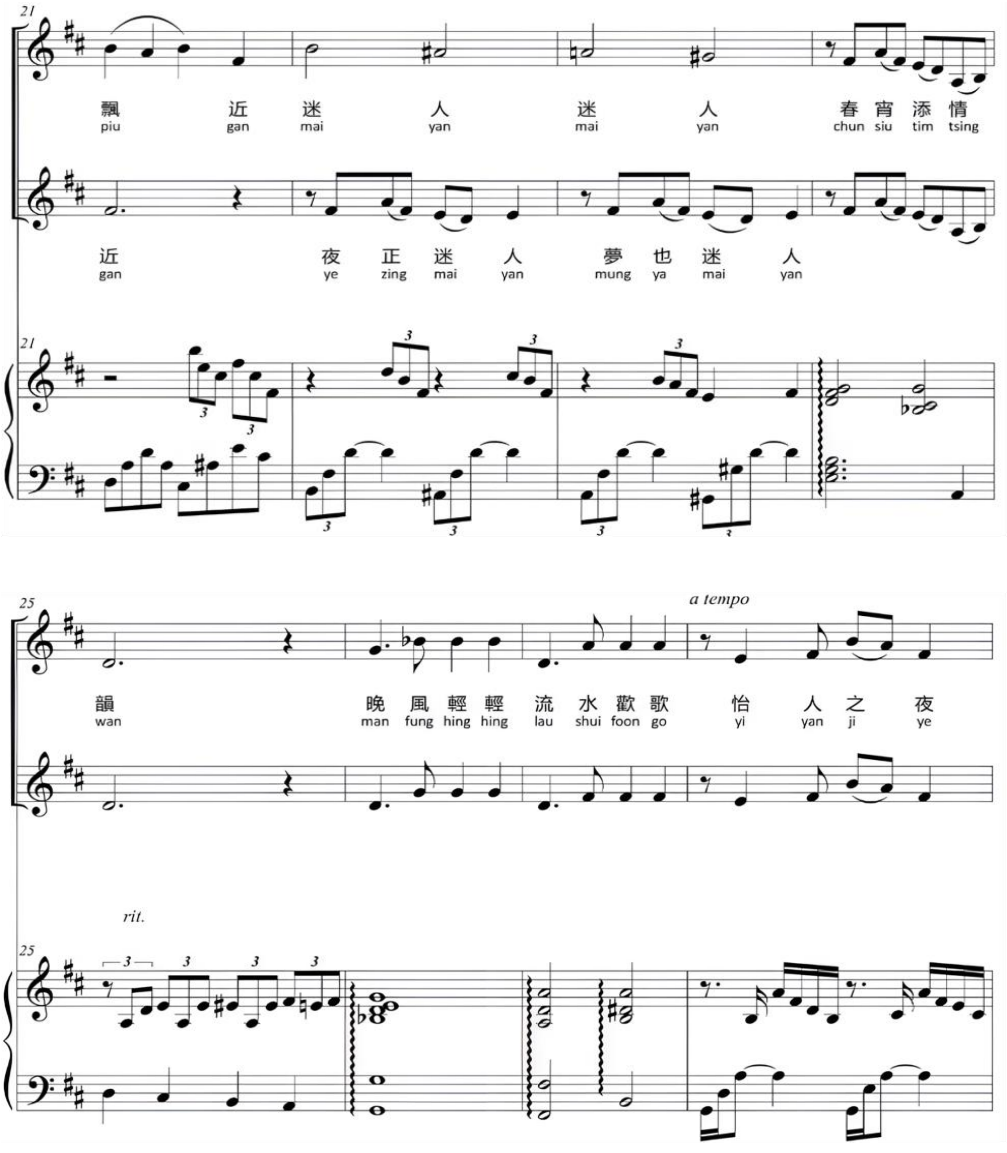



Figure 3 Sheet Music of “Silver Clouds Chasing the Moon”

Source: Composer's manuscript of the work

1.4 Musical Instrumentation

In terms of musical instruments and orchestration, the use of traditional instruments in Guangdong folk music, such as the erhu and pipa, adds a unique tone and flavor to the choral works, enhancing the local characteristics of the music.

Choral Work "Yongqingfang" - was performed by the Guangzhou Xiguan Female Choir, a group dedicated to preserving and promoting Guangfu music. Established in 2016, the Guangzhou Xiguan Female Choir is composed of more than 40 women dedicated to preserving and promoting the songs of Guangfu. The choir has received recognition for its distinctive musical style and cross-border performance forms, and it has won honors in several domestic and international contests. The group's performance of "Yongqingfang" incorporates the distinctive elements of Lingnan music, blending traditional styles with modern choral techniques (Figure 4). Composer Guo Hechu said, "The performance of the gaohu fills 'Yongqingfang' with the local characteristics of Lingnan, and every performance makes us feel as if we are in the streets and alleys of Lingnan." In a way similar to this, conductor Zhang pointed out the enriching nature of the choral harmony concerning the emotional density of the piece: "Traditional Cantonese music is stunningly coupled with modern choral techniques to bring Yongqingfang alive so that people can feel the vibrancy of Lingnan culture."

Figure 4 Musical Instrument of "Yongqingfang": Gaohu

Source: by author

Choral Work "Moonlight" - sung by Yueren Chorus, featured the erhu and piano as the main accompanying instruments. The mellifluous melody of the erhu and the harmonic foundation of the piano complemented each other well, blending the simplicity of traditional folk music with the smoothness of modern music. Li Wen, a member of the group said, "The melodious sound of the erhu and the smooth accompaniment of the piano made us feel as if we were immersed in a cozy night."

1.5 Expression of Language

The use of the Cantonese dialect made the songs closer to local life and emotions, enhancing their expressiveness and impact.

Choral Work "Liwan Lullaby" - sung by Guangzhou Liwan Children's Choir. The group sang "Liwan Lullaby" in authentic Cantonese, with a melodious melody and deep emotion. Troupe member Fu Yuqing exclaimed, "The Cantonese expression is unique, and it made me feel a unique cultural emotion."

Choral Work "Yongqingfang" - Guangzhou Xiguan Female Choir. Incorporated Lingnan dialects such as Cantonese, Hakka, and Chaoshan, fully demonstrating the diversity and richness of Lingnan culture. Zhou Jingrou, a member of the group, said, "Singing 'Yongqingfang' in Cantonese, Hakka, and Teochew allowed us to more deeply appreciate the richness and diversity of Lingnan culture."

2. The Influence of Guangdong Music Elements on Chinese Choral Works

2.1 Diversification of Expression Methods

Guangdong music elements set high demands on singing skills, especially in pitch, timbre, and language expression. Their fusion makes choral works a full range of artistic enjoyment both visually and aurally in choral works.

For example, "Flowers Morning and Moonlight" requires singers to achieve a high degree of precision in pitch and timbre control, while "Silver Clouds Chasing the Moon" tests singers' mastery of Cantonese pronunciation and intonation to ensure accurate conveyance of the song's emotion and rhythm. Additionally, the fusion of various dialects in "Wing Ching Fong" not only demonstrates the cultural characteristics of the Lingnan region but also enhances the expressive and infectious power of the work.

The lighting design of "Lullaby of Liwan" creates a cozy atmosphere, making the audience feel as if they are on a peaceful night; the stage set of "Macau in the Old Days" enhances the expressiveness and sense of scene of the work through the props and sets with the style of a fishing port (Figure 5). "Yongqingfang" was even shot on location in Yongqingfang, showing the unique style of Lingnan culture through the integration of local characteristics into the set, lighting design, and body language (Figure 6).

Figure 5 Stage for "Liwan Lullaby"

Source: by author

Figure 6 Field Scene of "Yongqingfang"

Source: "Chanting of Youth, the Charm of Xiguan," Weixin, last modified October 12, 2022, https://mp.weixin.qq.com/s/rEffwH-Eqv60Zr5VCuWyvw.

2.2 Cultural Inheritance and Innovation

The use of Cantonese music elements in choral works helps to pass on and carry forward the essence of Cantonese culture and promotes the exchange and understanding of Chinese and foreign cultures.

Cultural Identity: For example, "Moonlight" conveys the profound heritage of Cantonese culture through the singing of Cantonese nursery rhymes, which enhances the listeners' sense of cultural identity. Yongqingfang, on the other hand, demonstrates the diversity and richness of Lingnan culture through the fusion of various dialects, further deepening the listeners' sense of cultural identity and pride. Yang Baoxiong of the Hezhou Institute provides a more incisive understanding of this: "The formation of any kind of speech or text must be the product of a variety of relationships. The dissemination of Hakka nursery rhymes has the function of constructing an ideology. Interpreting the Hakka rhyme 'Moonlight' in a specific Hakka historical and cultural context, excavating the literary meaning of the rhyme, and understanding the Hakka consciousness it contains is an important way to recognize Hakka folklore."[13]

Educational Implications: Through studying and singing these pieces, students not only enhanced their musical artistry but also gained an in-depth understanding of the connotations and characteristics of Guangdong's local culture. For example, "The Falling Sky" enhances the instability and expressiveness of the music through polyphonic weaving and tonal changes, enabling students to master more musical skills and expressive techniques in the learning process.

Cross-cultural Promotion: The unique musical styles and profound cultural connotations, these works showcase the music culture of southern China, attracting the attention and love of a wider international audience.

---

[13] Baoxiong Yang, "The Ideological Function of Hakka Nursery Rhymes: A Cultural Interpretation of the Hakka Nursery Rhyme 'Moonlight' in Hezhou," *Journal of Hezhou College* 24, no. 1 (2008): 14-18. (in Chinese)

Singing Skills: For instance, Flower has an impeccable demand on the singers' mastering of the very tricky vocal techniques of breath control and dynamic modulation enrich to this piece in expressiveness more. These enable the performers to relay the very emotions and cultural essence the song had hoped to showcase.

Through these detailed research results, it can be seen that Guangdong folk music elements play an important role in Chinese choral works. They not only enrich artistic expression and enhance local characteristics but also convey deep cultural connotations. The skillful use and innovative expression of these elements not only enhance the artistic level of choral works but also highlight the unique charm and cultural depth of Guangdong music.

Discussion of Results

Choral works gain a smooth and lyrical quality through the infusion of Guangdong folk melodies, characterized by their use of the pentatonic scale and ornamentation. The resulting blend has retained its traditional charm while enhancing expressiveness and modern appeal. Complex rhythmic patterns add dynamism and depth- the 12/8 time signature of both the Liwan Lullaby and the mixed beats of Macau in the Old Days. These complexities create layered textures that further enrich the storytelling aspect of the performance. The harmonic complexity is increased through polyphonic lines with their dissonances and chromatic progressions as found in Falling Sky and Silver Clouds Chasing the Moon. It is a combination of folk tones with modern choral techniques. Instruments such as the erhu, pipa, and gaohu, whose wonderful timbres embellish the compositions Yongqingfang and Moonlight, imbue the orchestration further with regionalism and cultural authenticity into the performances. Singing in Cantonese, Hakka, and Teochew such as the ones engaged in Liwan Lullaby and Yongqingfang would facilitate much deeper concatenation and authenticity about what it represents; it would equally buttress emotional engagement on the part of both performers and audience towards the music itself. These works serve to both protect the heritage and promote cross-boundary intercultural exchange. Local identities are sustained and point towards an educative process with singers and audiences such as in Moonlight and The Falling Sky, in addition to raising the global profile of music culture in Guangdong.

In-depth exploration of the background and application of Guangdong folk music elements: more in-depth exploration of the historical background, cultural connotations, and musical characteristics of Guangdong folk music elements, to further reveal the specific application of these elements in choral works and their impact on artistic expression. Folk choral music is “original” and intangible cultural heritage, so attention must be paid to ensure its original inheritance; on the other hand, folk choral music should be developed to realize a high level of real normalization[14] Increase empirical research and data collection: through more fieldwork, interviews, and experimental research, to obtain more detailed data and information.

[14] Xiaobao Tian, “The Diversified Development of Chinese Choral Music Nowadays,” *Chinese Music* 23, no. 4 (2009): 173-174, 183. (in Chinese)

Strengthen interdisciplinary cooperation among musicology, ethnology, communication, and other disciplines, and synthesize and apply multidisciplinary theories and methods to deeply explore the application and influence of Guangdong folk music elements in choral works. The social music practice of human beings is, in its essence, the communication practice of music.[15] The future development trend of communication studies is the increasing deepening of research content and the diversification of branch directions.[16] Cultural communication theory helps to analyze the degree of acceptance of Cantonese musical elements in different regions and communities, as well as their influence in the choral field.

The study found that integrating Guangdong folk music elements would be an important enhancer of art expression and cultural connotation in Chinese choral works. These elements affect all aspects of playing and singing techniques, performance styles, and the overall stylistic identity not only of the societies themselves but also of the compositions. The research indicates that Guangdong folk music serves to strengthen the tradition of cultural inheritance and innovation, as well as enhance the relationship with cultural identity and educational values. Additionally, the findings suggest that these musical elements significantly contribute to encouraging cross-cultural exchange and appreciation, thereby positioning Guangdong music within the broader choral culture of China.

Conclusion

This study examines the incorporation of Guangdong folk music elements in Chinese choral works, highlighting the following key findings: 1. The comprehensive integration of Guangdong folk music elements, including melody, rhythm, harmony, instruments, and language, enhances the artistic expression and cultural significance of choral works, adding local characteristics and cultural depth. 2. Choral works serve as a platform for promoting Guangdong folk music elements, fostering cultural identity, and facilitating cross-cultural understanding, ultimately enhancing the influence of Guangdong music globally. Key features of the study include a multi-dimensional analytical framework that explores the integration of Guangdong folk music elements in choral works. The combination of empirical research and theoretical analysis to provide insights into the application and impact of these elements. Cross-regional and interdisciplinary perspectives to promote a comprehensive understanding of the cultural and artistic implications of Guangdong folk music in choral works. Overall, the study underscores the cultural promotion and artistic innovation achieved through the incorporation of Guangdong folk music elements in Chinese choral works, enriching the cultural landscape and fostering cross-cultural exchanges.

---

[15] Suijin Zeng, "From Natural Communication to Technical Communication of Music (Above): One of the Explorations of Contemporary Music Communication Theory," *Huang Zhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music* 15, no. 3 (2003): 29-36. (in Chinese)

[16] Sen Wang, "From Communication to Music Communication," *Huang Zhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music* 1, no. 2 (2005): 121-124. (in Chinese)

Bibliography

Bukofzer, Manfred F. "The Beginnings of Choral Polyphony." In *Studies in Medieval and Renaissance Music*, 176-189. New York: W.W. Norton, 1950.

Chen, Guohuan. "Development and Prospects of Guangdong Choral Art." *Music Research* 29, no. 2 (2015): 45-50. (in Chinese)

Chen, Jiahai. *Conducting Design for Famous Choral Pieces*. Zhengzhou: Henan University Press, 2000. (in Chinese)

Cooper, Martin. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Grout, Donald Jay, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 5th ed. New York: W.W. Norton, 1996.

Li, Fubin. "Characteristics and Applications of Guangdong Folk Music Elements." *Music Research* 21, no. 2 (2007): 60-65. (in Chinese)

Liu, Zaisheng. "Li Shutong and the Early Choral Art in China." *Music Exploration* 25, no. 4 (2009): 33-37. (in Chinese)

Ren, Xiulei. *20th Century Chinese Choral Creative Thinking*. Beijing: Central Conservatory of Music, 2010. (in Chinese)

Sun, Jiaguo. "Research on the Application of Guangdong Folk Music in Choral Creation." *Journal of Musicology* 4, no. 3 (2015): 45-50. (in Chinese)

The Hong Kong Children's Choir. *A Tribute to The Hong Kong Children's Choir Volume IV*. Hong Kong: Hong Kong Sanlian Bookstore, 2007.

Tian, Xiaobao. "The Diversified Development of Chinese Choral Music Nowadays." *Chinese Music* 23, no. 4 (2009): 173-183. (in Chinese)

Wan, Shanshan. "Artistic Characteristics Analysis of Lai Guangyi's Choral Work 'Heavy Rain.'" *Choral Art* 51, no. 4 (2017): 28-32. (in Chinese)

Wang, Sen. "From Communication to Music Communication." *Huang Zhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music* 1, no. 2 (2005): 121-124. (in Chinese)

Weixin. "Chanting of Youth, the Charm of Xiguan." Last modified October 12, 2022. https://mp.weixin.qq.com/s/rEffwH-Eqv60Zr5VCuWyvw.

Xie, Ji. "Thoughts on the Innovative Development of Guangdong Music." *New Sounds of Yuefu: Journal of Shenyang Conservatory of Music* 28, no. 3 (2010): 125-127. (in Chinese)

Yang, Baoxiong. "The Ideological Function of Hakka Nursery Rhymes: A Cultural Interpretation of the Hakka Nursery Rhyme 'Moonlight' in Hezhou." *Journal of Hezhou College* 24, no. 1 (2008): 14-18. (in Chinese)

Yu, Qiwei. "Overview of Guangdong Music." *China Music* 18, no. 2 (1998): 25-29. (in Chinese)

Zeng, Suijin. “From Natural Communication to Technical Communication of Music (Above): One of the Explorations of Contemporary Music Communication Theory.” *Huang Zhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music* 15, no. 3 (2003): 29-36. (in Chinese)

Zhang, Xinmei. *Nationalization of Chinese Piano Art: A Study of Pentatonic Modal Harmonization Techniques in Contemporary Piano Music*. Xi'an: Shaanxi Normal University Publishing House, 2020. (in Chinese)

THE KEYBOARD TOCCATA: AN EVOCATIVE PATHWAY FROM THE RENAISSANCE TO THE MID-BAROQUE PERIOD

Onpavee Nitisingkarin*

College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 12/11/2024, Revised 21/02/2025, Accepted 25/03/2025

Abstract

Background and Objectives: The purpose of this study is to illustrate and trace one of the most predominant musical genres, the keyboard toccata. The pieces written for specific instruments emerged during the Renaissance until Mid-Baroque period. This technique of writing is called the idiomatic writing style. This was unlike in the past which composers did not specify their preferred instruments in the musical scores. Toccata stands among several types of musical genres which appeared in the late sixteenth century, for instance, intabulation, chant liturgy, theme and variations, ricercare, canzona, dance suite, prelude, and toccata. In addition, Renaissance and Baroque keyboard toccata serves in both liturgical and secular function in term of its usage. They might be composed for a purely entertainment purposed or an introduction pieces for ceremonies in churches.

Methods: This article utilized the historical research method mostly by examining the secondary sources such as published books and articles on early keyboard toccatas as well as related areas of study. The research aims to explore the development of the early keyboard toccata from the earliest composition for lute by Francesco da Milano in the Renaissance to J. S. Bach's works in the Mid-Baroque period. This paper also examined purpose of keyboard toccata written during the chosen timeframe through some comparative as well as analytical analysis of toccata written by different 'selected' composers such as Andrea Gabrielli, Claudio Merulo, and Girolamo Diruta.

Results: The comparative as well as analysis in an evolution of the Renaissance to the Mid-Baroque Keyboard Toccata, illustrates that functions and performance practices of this musical genre has been changing through times. However, this term 'toccata' remains unchanged until present.

Conclusions: This research document examines trait of the keyboard toccata from its origin. This array ranges from the toccata written for lute up until later ones, written specifically for keyboard instruments or piano. Research information shown in this paper has proved that toccata is one of the most significant genres of music with its long historical background. Establishing the foundation from combination of sectional, free improvisatory, and imitative textures, altogether in the early toccata, then progressed to the use of some fugal elements as well as incorporating an emotional depth; illustrates very well shifted in its stylistic evolution of the keyboard

* Corresponding author, email: onpavee.nit@mahidol.edu

toccata. The reflection of its transformation in terms of technical demands, musical styles, and structures from one composer to another finds very impressive and make the place of this music genre to stand very solid in keyboard literature.

Keywords: Keyboard Toccata / Idiomatic Writing / Early Keyboard Works / Baroque / Renaissance

Introduction

Around the second half of the Renaissance period, instrumental music became more independent, matured, and overshadowed its dependence on vocal repertoire than in the previous centuries. Composers began to write their music by writing a transcription of vocal pieces for an instrument, ensemble, and solo lute, as well as keyboard instruments such as clavichord, harpsichord, and organ. This also included a new compositional style which was independent from vocal model. Moreover, the development of printing technique encouraged composers to publish tutoring books for specific instruments.

The pieces for specific instruments emerged at this time, unlike in the past where composers did not specify their preferred instrument in the musical score. For this reason, composers began to write music for a particular instrument with the style of idiomatic writing. In the technique of idiomatic writing, composers utilized different kinds of techniques of writing for different instruments depending on the instruments' capabilities. Several types of musical genres appeared in the late sixteenth century, for instance, intabulation, chant liturgy, theme and variations, ricercare, canzona, dance suite, prelude, and toccata.

Toccata: What does it refer to?

Toccata, traditionally, refers to a keyboard composition which acquired an idiomatic keyboard style in the writing technique. Chords, scale-like passages, contrasting tempi in quickly changing manners illustrate this form.[1] The word "toccata" comes from the Italian verb "toccare" which means "to touch". As Schulenberg said, toccata was used to refer to the playing of keyboard instruments—hence the modern idea of the "touch" of the piano keyboard.[2] Toccata, as well as prelude, is a type of free form composition. However, the form of toccata is varied as well as its characteristics and length. Some of the toccatas have a distinct contrasting section while others are short and uniformed.[3]

The term first appeared in the early 16th century in a lute tablature of 1536. However, the first important collections date from the last decade of that century; they include publications by Andrea Gabrieli and Claudio Merulo. At that time the term was also sometimes applied to fanfare-like pieces; a famous

[1] Leon Kirchner, "Toccata (1955)," accessed October 22, 2024, https://www.wisemusicclassical.com/work/29646/Toccata--Leon-.

[2] David Schulenberg, *Music of the Baroque* (New York: Oxford University Press, 2001), 217.

[3] David Schulenberg, *Music of the Baroque* (New York: Oxford University Press, 2001), 217.

example is the fanfare headed 'toccata' that introduces Monteverdi's *Orfeo* (1607).[4] Atlas mentioned that in Book Three of Mishael Praetorius named *Syntagma musicum* (1619), Praetorius linkened the toccata to the praeambulum or praeludium. The Italians named the praeambulum or praeludium as 'toccata" due to the organists starting to play and improvise this praeambulum or praeludium before a motet or fugue consisting of a simple single chord and a coloratura passage. The toccata, when played during the church service, has a prelude-like function and grew out of a tradition of improvisation.[5] In addition, Willi Apel said "like canzona, toccata may have originated in a different field, perhaps in music for festive functions with trumpets and timpani, only to be adapted later to the organ."[6]

Keyboard Toccata from the Renaissance Period

The earliest printed keyboard toccatas in the Renaissance were those of Sperindio Bertoldo (1591), but more significant are those in the first volume of Diruta's *Il transilvano* (1593), including toccatas by Diruta himself, Claudio Merulo, Andrea and Giovanni Gabrieli, Luzzaschi, Antonio Romanini, Paolo Quagliati, Vincenzo Bellavere and Gioseffo Guami; other important collections are the *Intonationi d'organo* of the Gabrielis (1593), containing four toccatas by Andrea Gabrieli, Merulo's two volumes of *Toccate d'intavolatura d'organo* (1598 and 1604) and Annibale Padovano's *Toccate et ricercari d'organo* (1604). The characteristic of the Renaissance's keyboard toccata is in a predominantly chordal style in which either hand may perform brilliant runs against chords in the other.[7] The style of the keyboard toccata of this period can also be referred to the Venetian keyboard toccata which was influenced by the Spanish "Fabordon (falsobordone)." The falsobordone was developed between the Middle Ages and the Renaissance where composers used polyphonic techniques when harmonizing a melodic line or a cantus firmus.

Composers of the Early Keyboard Toccata

Among composers of the early keyboard toccata, Andrea Gabrielli and Claudio Merulo played the most important roles. Andrea Gabrielli (1510-1586) was an Italian organist and composer in the late Renaissance and was also the most world renowned member of the Venetian School of composers. According to Myrray C. Bradshaw, none of his eighth toccatas were published during his lifetime. Four of them were published in the *Intonationi* of 1593, two in the first volume of Diruta's great study of Venetian organ music, Il Transilvano (1593), and two more were copied into the second volume of the Giordano manuscript in the National Library in Turin.

---

[4] Alison Latham, ed., "Toccata," in *Oxford Companion to Music*, accessed October 22, 2024, https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037.

[5] Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600* (New York: W.W. Norton, 1998), 499.

[6] Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700* (Bloomington: Indiana University Press, 1972), 222.

[7] John Caldwell, "Toccata," in *Grove Music Online*, ed. Deane Root. accessed October 22, 2024, https://www.oxfordmusiconline.com.

Bradshaw said that these eight toccatas can be grouped into three periods of compositions as they showed distinct changes of style and form.[8]

The first period included three toccatas written around 1550. The style is simple and basic, referred to as the basic toccata style which has its characteristics such as: long held block chords, root position triad in close position, sometimes without the third, supporting sweeping and fast-moving scale passages. The slow bass line moved mostly by fourths and fifths. The embellishing lines were all of one or two rhythms which were sixteenth and eighth notes with very few leaps and little motivic writing. His Toccata in the Tenth Tone was the best and most developed of his early compositions. This practice could be viewed as the norm for the early toccata style and form.[9]

The second period of Gabrielli's keyboard toccata was marked by a remarkable modification in form by adding an imitative fugal section as well as a concluding toccata section. Two of his works fall into the middle period. They were published in *Il Transilvano* (1593) by Girolamo Diruta. Both are in Sixth tone. At this point, the toccata became a three-section composition which contains introduction followed by a toccata, ricercare, and final toccata.[10]

In the last period of his toccata, there was an emergence of the three basic attributions of the Baroque toccata, namely virtuoso writing, fugal passages, and the contrasting of textures. However, the three-part form remained the same. One toccata in the ninth tone from the *Intonationi* of 1593, and two others in the Giordano manuscript, one in the first tone and another in the sixth, fall into this period of toccata.[11] The first, second, third, etc. tones are referred to as the church mode.

The other Italian composer at the end of the sixteenth century who is known for developing the keyboard toccatas to its peak was Claudio Merulo (1533-1604), the composer, publisher, and organist. His keyboard toccata is the most innovative genre among all his compositions. According to Gordon Stewart in *A History of Keyboard Literature*, "Merulo was known for his toccatas, pieces that combined free, virtuosic writing with the imitative style of the ricercare. The toccatas usually presented between three and five sections, with display sections being separated by imitative ones." Merulo commanded an unusually imaginative use of keyboard figuration. His concept of the toccata was later adopted by Frescobaldi, Buxtehude, and Johann Sebastian Bach."[12] Besides his two volumes of keyboard toccatas, the first volume published in 1598 named Toccate d'intavolatura d'organo, libro primo consisting of with nine toccatas and the second volume published 1604 named Toccate d'intavolatura d'organo, libro secondo consisting of with 10 toccatas, there

---

[8] Murray C. Bradshaw and Francesco Degrada, *Andrea Gabrieli and the Early History of the Toccata* (Florence: L.S. Oischki, 1985), 320-321.

[9] John Caldwell, "Toccata," in *Grove Music Online*, ed. Deane Root. accessed October 22, 2024, https://www.oxfordmusiconline.com.

[10] Murray C. Bradshaw and Francesco Degrada, *Andrea Gabrieli and the Early History of the Toccata* (Florence: L.S. Oischki, 1985), 326.

[11] Murray C. Bradshaw and Francesco Degrada, *Andrea Gabrieli and the Early History of the Toccata* (Florence: L.S. Oischki, 1985), 323.

[12] Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and its Forerunners* (Belmont, CA: Schirmer, 1996), 19.

were several more of his toccatas contained in the Turin manuscript.

The most significant innovation of toccata from Andrea Gabrielli's is an emergence of structure in music which comprised of several different sections. Firstly, the free section is derived from the same element of Gabrielli's, for instance, from chords and passage work; however, they are no longer contrast as separate elements but woven into a unified texture. And secondly, the fugal section was expanded to be more extensive and complicated.[13]

To quote Willi Apel, "The picture of the early Italian toccata is completed by Girolamo Diruta in the first part of his *Il Transilvano* (1593, 1597, 1612, 1625) which comprised thirteenth toccatas by Diruta himself (4), Andrea Gabreili (2), Claudio Merulo (2), and the other composers."[14]

Development of the Keyboard Toccata

The further development of the toccata continues its traits from the Italians by the North German organists and composers at the beginning of the seventeenth century or the early Baroque period. The most remarkable composers who took part in the development of the seventeenth-century keyboard toccatas were Girolamo Frescobaldi, Johann Froberger, Jan Pieterszoon Sweelinck, and Dieterich Buxtehude.

With Girolamo Frescobaldi (1583-1643), the Italian composer, the genre of toccata was more elaborate. His first book of toccata was published in 1615 in which the rhythm was more complex in the passage work and the contrast more intense. According to Grout and Palisca, "The toccatas of Girolamo Frescobaldi sacrifice virtuosity in favor of quiet contemplation, an unusual trait for this genre. In contrast to the imposing extroverted grandeur and virtuosity of Merulo and other Venetians, Frescobaldi's toccatas are often reserved, subjective and mystical, with sustained harmonies and extraordinary chord progressions." Grout and Palisca also said that most of the Frescobaldi's toccatas have a restless character. The music always reaches a cadence on either dominant or tonic; whereas the harmonically, rhythmically, or through continued voice movement are always weakened at the end.[15] His toccatas are formed like Merulo's, despite being more chromatic, and highly contrasting between sections. Furthermore, Howard Ferguson mentioned in the preface to Frescobaldi's *Toccate e partite 1614 and Il primo libro di caprici*, 1624 which contained instructions to performers how to play the toccatas of Frescobaldi. For instance, the tempo does not remain unchanged, but fluctuates according to the mood of the music. If the work is too long, various sections can be played separately with a suitable cadence and etc.[16] The inheritance of Frescobaldi remained until the end of the century in Italy.

---

[13] Alison Latham, ed., "Toccata," in *Oxford Companion to Music*, accessed October 22, 2024, https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037.

[14] Alison Latham, ed., "Toccata," in *Oxford Companion to Music*, accessed October 22, 2024, https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037.

[15] Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 6th ed. (New York: W.W. Norton, 2001), 304.

[16] Howard Ferguson, *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century* (New York: Oxford University Press, 1987), 21-23.

Johann Jakob Froberger (1616-1667), a German Baroque composer, keyboard virtuoso, and organist, was a student of Frescobaldi as well as Chambonieres. Therefore, his musical style was influenced by the best of both Italian and French. Likened to Frescobaldi's toccatas, Froberger's are more sectional in continuity but less in terms of Italian style and expressiveness. However, as Ripin stated, Froberger's toccatas always begin with the usual sustained chords and brilliant flourishes. They generally include two fugal sections on rhythmic variants of a single subject, each section being rounded off with further flourishes.[17] Referring to Caldwell, "A typical one consists of a fairly lengthy rhapsodic introduction, a fugato, a second fugato based on a rhythmic transformation of the material of the first, and a shorter free passage to conclude; but the scheme was not set in stone, and there is considerable variety among the pieces."[18] He wrote twenty-four toccatas in total. In addition, transcriptions of some of Froberger's toccatas, which contain rhapsodic elements,[19] entered the French repertory, though overall the French did not use the term 'toccata' at this time,[20] instead, the unmeasured prelude. Moreover, Froberger's toccatas were the predecessor and model for the pairing of toccata and fugue in Buxtehude's as well as Bach's works.

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), the Netherlander organist, composer, and pedagogue, had the important role as a teacher who established the North German organ school. However, Sweelinck and his contemporary, Samuel Scheidt, treated the toccata as the least important genre. Sweelinck developed his thirteen toccatas following the model of Gabrielli, in Italian Venetian style, on the psalm tone or cantus firmus. His toccatas are diverse in their styles, for instance, some are short, and some are long. A few have imitative sections, others do not.[21] Again, according to Bradshaw, "In every one of his toccatas, the old Venetian structure plays an important role, even though there are some sections that the *cantus firmus* is absent."[22]

Dieterich Buxtehude (1637-1737), German/Netherlander lutenist and organist, was among the most remarkable composers in the mid-Baroque era. He is famous for organ music which is based on 'chorale' called "organ chorale". However, Buxtehude was known as the one who developed and expanded the toccata. Moreover, his musical style influenced both Frideric Handel and Johann Sebastian Bach tremendously.

D. Buxtehude developed the concept of toccata comprising three to five sections, which inherited from the toccatas of Claudio Merulo and Giloramo Frescobaldi; however, expanding these sections to become either longer or larger. He used longer sections, imaginative figuration, colorful harmonic shifts, and devices

---

[17] Edwin M. Ripin, *The New Grove Early Keyboard Instruments* (New York: W.W. Norton, 1989), 212.

[18] Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600* (New York: W.W. Norton, 1998), 499.

[19] Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600* (New York: W.W. Norton, 1998), 499.

[20] Alison Latham, ed., "Toccata," in *Oxford Companion to Music*, accessed October 22, 2024, https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037.

[21] Murray C. Bradshaw, "The Toccatas of Jan Pieterszoon Sweelinck," *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 25, no. 2 (1975): 38-39.

[22] Murray C. Bradshaw, *The Origin of the Toccata* (Dallas: American Institute of Musicology, 1972), 67-69.

calculated to produce dramatic effects.[23] According to Caldwell, in Buxtehude's compositions, the stylistic distinction between the organ and the harpsichord toccata is increasing. "With him the toccata became a large-scale work in which rhapsodic and fugal sections alternated, the whole composition being unified in style and to a certain extent in thematic substance. This mirrors the development reached independently by Froberger, and it is not unlikely that Buxtehude was influenced by it, the more so, perhaps, after the publication of Froberger's toccatas in 1693. In Buxtehude and his contemporaries, however, works of this kind may also be called 'praeludium' or 'preambulum' in the sources.[24] He also composed an organ toccata which is, in fact, a prelude and fugue. This work starts with toccata–like passage, followed by fugue, toccata, and fugue again. This kind of work has multi sections based on Italian Frescobaldi rather than German style.

All the above could illustrate the overall picture of the toccata from its origin; the prelude, which then grew out of the improvisatory style by Claudio Merulo who expanded the prelude to many sections as well as increased its complexity which is the style of the Italian Renaissance keyboard toccata. Later, Keyboard toccatas became more mature in Baroque by the evolution of the Italian master Frescobaldi, and the Northern German composers such as Froberger, Sweelinck, and Buxtehude. The characteristic of the early to mid-Baroque toccata is the improvisatory toccata followed by the contrapuntal or fugal section. The rapid figurations, virtuoso sounding, usual scale and accidental which can be called the rhapsodic elements are always found in the improvisatory section. The toccata was treated as a single movement, independent from the fugue at this point. Nonetheless, later Buxtehude and Bach began to pair the toccata with the fugue.

Conclusion

A conclusion may be drawn from Eric Valentin who presented the panorama of toccata from the late fifteenth century down to the twentieth century. The earliest composition for lute comes from Francesco da Milano, the latest composition for organ from Wolfgang Fortner. Between these extremes and arranged chronologically appear these composers: Newsidler, Bertodi, A. Gabrieli, Merulo, G. Gabrieli, Sweelinck, Frescobaldi, Froberger, Spiridio, Pasquini, Richter, Pachelbel, A. Scarlatti, Zipoli, Buxtehude, J. S. Bach, Muffat, Clementi, Czerny, Schumann, Rheinberger, and Debussy. All these composers' works are to be played on the piano, except Fortner.[25]

These proved that the genre of toccata has remained from Baroque until now, although it was hardly found in the Classical period. However, its characteristics and function have been altered to become a movement in large-scale pieces, or even independent character pieces in the following centuries.

---

[23] Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and its Forerunners* (Belmont, CA: Schirmer, 1996), 45.

[24] John Caldwell, "Toccata," in *Grove Music Online*, ed. Deane Root. accessed October 22, 2024, https://www.oxfordmusiconline.com.

[25] Erich Valentin, *The Toccata* (Cologne: Arno Volk Verlag, 1958).

Bibliography

Apel, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

Atlas, Allan W. *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*. New York: W.W. Norton, 1998.

Bradshaw, Murray C. *The Origin of the Toccata*. Dallas: American Institute of Musicology, 1972.

Bradshaw, Murray C. "The Toccatas of Jan Pieterszoon Sweelinck." *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 25, no. 2 (1975): 38-60.

Bradshaw, Murray C., and Francesco Degrada. *Andrea Gabrieli and the Early History of the Toccata*. Florence: L.S. Oischki, 1985.

Caldwell, John. "Toccata." In *Grove Music Online*, Edited by Deane Root. Accessed October 22, 2024. https://www.oxfordmusiconline.com.

Ferguson, Howard. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*. New York: Oxford University Press, 1987.

Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and its Forerunners*. Belmont, CA: Schirmer, 1996.

Grout, Donald Jay, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 6th ed. New York: W.W. Norton, 2001.

Kirchner, Leon. "Toccata (1955)." Accessed October 22, 2024. https://www.wisemusicclassical.com/work/29646/Toccata--Leon-.

Latham, Alison, ed. "Toccata." In *Oxford Companion to Music*. Accessed October 22, 2024. https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037.

Ripin, Edwin M. *The New Grove Early Keyboard Instruments*. New York: W.W. Norton, 1989.

Schulenberg, David. *Music of the Baroque*. New York: Oxford University Press, 2001.

Silbiger, Alexander. *Keyboard Music Before 1700*. London: Prentice Hall International, 1995.

Valentin, Erich. *The Toccata*. Cologne: Arno Volk Verlag, 1958.

การเรียนรู้ดนตรีด้วยแนวทางการศึกษาแบบเรียนรวมเพื่อส่งเสริมความเข้าใจสังคมพหุวัฒนธรรมและพหุชาติพันธุ์ กรณีการเรียนดนตรีจะก์เล็มปง ระยะสั้นของนักศึกษาแลกเปลี่ยน

AN INCLUSIVE MUSIC LEARNING FOR AN UNDERSTANDING DEVELOPMENT OF MULTICULTURE AND MULTIETHNIC: A CASE OF *CAKLEMPONG* MUSIC TEACHING ON A SHORT-COURSE PROGRAMME FOR EXCHANGE STUDENTS

จรัญ กาญจนประดิษฐ์,[1] ชยุติ ทัศนวงศ์วรา,[2] ณันทิกา นทีธร[*3]

[1]คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ขอนแก่น ประเทศไทย

[2]สถาบันเอเชียตะวันออกศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปทุมธานี ประเทศไทย

[3]โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายประถม) กรุงเทพฯ ประเทศไทย

Jarun Kanchanapradit,[1] Chayuti Tassanawongwara,[2] Nunthika Nateetorn[*3]

[1]Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Khon Kaen, Thailand

[2]Institute of East Asian Studies, Thammasat University, Pathum Thani, Thailand

[3]Srinakharinwirot University: Prasarnmit Demonstration School (Elementary), Bangkok, Thailand

Received 27/03/2025, Revised 04/04/2025, Accepted 29/04/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : ความเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมและพหุชาติพันธุ์ของประเทศมาเลเซียถือกำเนิดขึ้นชัดเจนภายหลังลัทธิอาณานิคมนิยมหรือการประกาศเอกราชของสหพันธรัฐมาลายา เมื่อ ค.ศ. 1957 สิ่งสำคัญที่มารวมตัวกันในนามของชาติที่กำเนิดขึ้นใหม่ในนามประเทศมาเลเซียคือความแตกต่างหลากหลาย ทั้งในส่วนของภาษา ศาสนา เชื้อชาติ และวัฒนธรรม ด้วยลักษณะที่มีความแตกต่างโดยมีพลเมืองหลักคือชาติพันธุ์มลายูและศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นประชากรสำคัญเกินกึ่งหนึ่งของประชากรทั้งประเทศ ดนตรีเป็นวัฒนธรรมที่จับต้องมิได้ แต่มีพลวัตและส่งผลต่อลักษณะและการจัดการวัฒนธรรม เมื่อความแตกต่างหลากหลายจำเป็นต้องอยู่ร่วมกันและจัดการอย่างลงตัว พลวัตทางดนตรีเป็นส่วนสำคัญและมีส่วนร่วมในการผสานเข้าทางวัฒนธรรม บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการใช้ดนตรีพื้นถิ่นเพื่อสนับสนุนแนวคิดการศึกษาแบบเรียนรวม (inclusive learning) กรณีประเทศมาเลเซียโดยใช้ดนตรีจะก์เล็มปง (*Caklempong*) เป็นแนวทางในการเสริมสร้างความตระหนักรู้เรื่องพหุวัฒนธรรมและพหุชาติพันธุ์ การศึกษาจัดการศึกษาแลกเปลี่ยน (mobility program) เริ่มต้นในยุโรปในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 สาเหตุจากการขยายตัวของประชากรยุโรปและผู้ที่เข้าสู่ระบบการศึกษาในระดับอุดมศึกษามีเพิ่มมากขึ้น ถูกนำมาใช้อย่างกว้างขวางในการจัดการศึกษาข้ามสถาบันและข้ามชาติ

วิธีการศึกษา : ในบทความวิชาการนี้ศึกษาด้วยวิธีการค้นคว้าเอกสารจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ของประเทศมาเลเซียและเอกสารทางดนตรีโดยเฉพาะดนตรีจะก์เล็มปง โดยใช้การพรรณนาเพื่อให้เห็นสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของประเทศมาเลเซียตลอดจนความเป็นสังคมแบบพหุวัฒนธรรม เงื่อนไขและความแตกต่างระหว่างชาติพันธุ์ สู่การนำเสนอดนตรีในฐานะดนตรีชาติพันธุ์สู่การเป็นดนตรีเพื่อการเรียนรู้สำหรับผู้ที่อยู่ทั้งในและนอกวัฒนธรรมประเทศมาเลเซีย อีกทั้งผ่าน

* Corresponding author, email: nunthikan@ppip.prathomswu.ac.th

การเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสังเกต ผ่านการวิเคราะห์เชื่อมโยงแนวคิดการศึกษาแบบเรียนรวม และประยุกต์กรอบความคิดที่เชื่อว่าวัฒนธรรมไม่มีจุดศูนย์กลางจากวัฒนธรรมหลัก โดยจำแนกที่มีระดับพหุฐานและพหุฐานขั้นสูง

ผลการศึกษา : การสร้างหลักสูตรระยะสั้นที่มีดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของนักศึกษาแลกเปลี่ยนของคณะศิลปศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมาลายา เป็นการเปิดโอกาสทางความรู้ที่ทำให้ผู้เรียนต่างวัฒนธรรมเข้ามาเรียนรู้และสัมผัสจากการปฏิบัติจริง และการลงมือเรียนดนตรีไม่ว่าจะมีพื้นฐานทางดนตรีหรือไม่ก็ตาม การเข้าไปมีส่วนร่วมจากการปฏิบัติดนตรีทำให้นักศึกษาซึมซับและรับรู้ในรายละเอียด เข้าใจถึงลักษณะทางดนตรีผ่านรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรี สังคีตลักษณ์ และบทเพลง การจัดกิจกรรมดนตรีและการแสดงผลงานทางดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีในวัฒนธรรมตนเองทำให้เกิดการเรียนรู้ใหม่ ดนตรีจะก์เล็มปงเป็นดนตรีที่เรียนรู้ได้ไม่ยาก เนื่องจากเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ในวงดนตรีมีทั้งเครื่องประกอบจังหวะและเครื่องดำเนินทำนอง อีกทั้งการที่นักศึกษาแลกเปลี่ยนได้ใช้องค์ประกอบทางวัฒนธรรมอันเกี่ยวเนื่องกับดนตรี อาทิ เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และพิธีการในการแสดงดนตรี ล้วนเป็นการเปิดมิติในการเรียนรู้ความแตกต่างทางวัฒนธรรมผ่านมิติทางดนตรี

บทสรุป : การศึกษาดนตรีจะก์เล็มปงเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการออกแบบการเรียนรู้แบบเรียนรวมโดยใช้ดนตรีเป็นสื่อการเรียนรู้ นักศึกษาที่เข้าร่วมมีความเข้าใจเรื่องความแตกต่างทางวัฒนธรรมเข้าใจตัวตนและสังคมอื่น ๆ การใช้ดนตรีเข้ามามีส่วนร่วมในการจัดการเรียนการสอนแบบเรียนรวม ส่งผลต่อทั้งกลุ่มนักศึกษามาเลเซียที่มีความแตกต่างทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมรวมถึงนักศึกษาต่างชาติในการสร้างความเข้าใจในความเป็นพหุวัฒนธรรมของประเทศมาเลเซียที่มีลักษณะเฉพาะ การใช้หลักสูตรแลกเปลี่ยนระยะสั้นเรียนรู้ดนตรีแบบเรียนรวมมีคุณประโยชน์สำคัญ 2 ประการ คือ การทำให้นักศึกษาในประเทศมาเลเซียที่เป็นคนกลุ่มใหญ่และคนกลุ่มน้อยใช้ดนตรีเป็นพื้นที่เรียนรู้ร่วมกัน และการทำให้นักศึกษาต่างชาติสามารถทำความเข้าใจวัฒนธรรมทางดนตรีของมาเลเซียรวมถึงเข้าใจลักษณะของสังคมมาเลเซียที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมสู่การตระหนักรู้และเข้าใจอย่างลึกซึ้ง จะก์เล็มปงช่วยพัฒนาความเข้าใจและตระหนักรู้ 3 ด้าน คือ ด้านดุริยางคศาสตร์ ด้านสังคมศาสตร์ และด้านศึกษาศาสตร์ โดยวางอยู่บนฐานพหุวัฒนธรรมดนตรีศึกษา ตอบโจทย์ความเข้าใจในความหลากหลายเพื่อส่งเสริมเอกภาพของชาติ และพัฒนาการนำดนตรีประจำถิ่นมาใช้เพื่อลดอคติทางชาติพันธุ์และเพิ่มการโอบรับความเสมอภาคของความเป็นมนุษย์

คำสำคัญ : การศึกษาแบบเรียนรวม / พหุวัฒนธรรม / ดนตรีจะก์เล็มปง / การเรียนดนตรีระยะสั้น / นักศึกษาแลกเปลี่ยน

Abstract

Background and Objectives: The emergence of multicultural and multiethnic characteristics in Malaysia is clearly evident from the period of Malaya under Western colonization in Southeast Asia. This phenomenon likely began concurrently with the nation-building process that took place when Malaysia gained independence in 1957. As the nation developed, Malaysia was formed through its diversity and differences in languages, religions, ethnicities, and cultural aspects. Moreover, the diverse elements of Malaysia are primarily anchored in the Malay culture and Islam, which form the majority among the populace. Music serves as an intangible cultural heritage with dynamic influence. It is essential to manage culture effectively, ensuring that diversity coexists harmoniously in a cultural, social, and peaceful manner. Music possesses a unique ability to adapt and is capable of blending with other evolving musical traditions. This academic article aims to examine

the utilization of local music plays a vital role in encouraging an inclusive learning environment. In Malaysia, *Caklempong* serves as an example of how music can be used to promote cultural awareness, embracing both multiculturalism and multiethnicity. Furthermore, an educational management approach that incorporates mobility programme was introduced in Europe during the 19th century due to the expansion of the European population and the increasing number of Europeans pursuing higher education. Additionally, the mobility programme has been effectively implemented in education, facilitating collaboration across institutions and nations.

Methods: This academic paper explored Malay history through a documentary study, utilizing various books, articles, and sources, while also reviewing numerous documents focused specifically on *Caklempong* music. The paper has been composed in a narrative style to illustrate the social and cultural aspects of Malaysia, along with its multicultural society. It also addressed the conditions and variations among different ethnic groups. The music, originating from ethnic traditions, is presented as a means of enhancing the understanding of both internal and external music cultures. Furthermore, this paper included data collection through observational methods. The analysis was conducted by applying a framework of inclusive learning and adapting conceptual components with a non-centric cultural approach, transitioning from a beginning multi-centric view to a more advanced multi-centric perspective.

Results: Organizing a short-course programme on music for exchange students offers a valuable experience, allowing participants from diverse cultures to come together in a practical way. Engaging in music serves as an effective means for students to connect, regardless of their musical experience. The hands-on approach enables students to immerse themselves in the intricate cultural aspects of music by engaging with instruments, different musical forms, and songs. Additionally, new understanding and knowledge are developed by organizing musical activities that are outside their usual cultural context. *Caklempong* is not so hard to learn since it consists of both membranophone and idiophone instruments in an ensemble. The various elements of cultural components in a performance, such as costumes and accessories, are also crucial for understanding culture. The ceremonial process of performing music is significant in learning about diverse musical cultures.

Conclusions: The paper explored the use of *Caklempong* music as a resource for educational design in inclusive learning, focusing on music as a medium for learning. The participants in the program are expected to cultivate self-awareness and gain insights into various cultures within different social contexts. Utilizing music in the teaching of inclusive learning effectively helps Malaysian students appreciate their multicultural society. On the other hand, international students also gain a deep understanding of the distinctiveness of multicultural and multiethnic issues in Malaysia. The implementation of a short-course program for music education in an inclusive learning offers two key advantages: the opportunity for most Malaysian students, both majority and minority, to learn music collaboratively, and the chance for foreign exchange students to engage with Malaysian culture through music, thereby gaining insight into the country's diverse values and

multicultural society. The traditional music known as *Caklempong* assists in fostering understanding and recognition of differences through 3 phases; musical perception, social perception, and educational perception. Moreover, this educational framework is rooted in multicultural music education. Incorporating local music into inclusive learning may enhance the understanding of unity amidst diversity within the nation. Additionally, the integration of local music stimulates efforts to diminish ethnic biases and promote human equality.

Keywords: Inclusive Learning / Multiculture / *Caklempong* / Short-course Programme / Exchange Students

บทนำ (Introduction)

ความแตกต่างและหลากหลายทางวัฒนธรรมในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เกิดจากพื้นฐานทางศาสนา ชาติพันธุ์ และภาษา โดยเป็นศูนย์รวมของศาสนาหลักทั้งฮินดู พุทธ อิสลาม คริสต์ และลัทธิขงจื๊อ แต่สิ่งที่เป็นสดมภ์หลักทางความเชื่อของคนในภูมิภาคนี้คือสิ่งศักดิ์สิทธิ์พื้นถิ่น โดยภายหลังได้รับการนิยามด้วยคำศัพท์แบบตะวันตกว่า animism โดยมีแนวโน้มที่จะพาให้เข้าใจไปว่าเป็นลัทธินับถือภูตผีปีศาจ ซึ่งเป็นความคิดที่พลาดในการมองความเชื่อพื้นถิ่นที่มีความซับซ้อน อนึ่ง ความแตกต่างหลากหลายในส่วนของชาติพันธุ์ ภาษา ส่งผลร่วมต่อพฤติกรรมทางภาษา ประเพณี โครงสร้างสังคม ระบบเครือญาติ ผลิตสร้างผ่านสิ่งต่าง ๆ อาทิ สถาปัตยกรรมสถาน นาฏกรรม และดุริยางคกรรม[1] ในกรณีประเทศมาเลเซีย โดยพื้นฐานทางสังคมมีความครอบคลุมความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักของประเทศ เห็นได้จากความเป็นพหุชาติพันธุ์ด้วยการจัดโครงสร้างทางสังคมแบบมีชาติพันธุ์หลักหรือภูมิบุตร (Bumiputera) ประกอบด้วยคนมลายู คนพื้นเมืองเผ่าต่าง ๆ ในรัฐซาบะฮ์ (Sabah) และรัฐซาราวะก์ (Sarawak) และชนเผ่าที่อาศัยอยู่บนแผ่นดินมาเลเซียภาคพื้นทวีป อีกทั้งยังรวมคนจีน อินเดีย และคนที่มีเชื้อชาติยุโรปและเอเชีย (Eurasian) จำนวนหนึ่ง โดยความหลากหลายทางชาติพันธุ์นำมาซึ่งความเป็นพหุวัฒนธรรม โดยเฉพาะดนตรีที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมการเมืองของประเทศ ในช่วงปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ความเป็นรัฐของมาเลเซียได้พยายามสร้างแนวนโยบายเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างทางวัฒนธรรมและปฏิรูปวัฒนธรรมแห่งชาติจากการสร้างกระแสทางวัฒนธรรมที่มีความเป็นรัฐชาติผ่านการจัดลำดับทางศิลปกรรมเป็นส่วน ๆ อาทิ ขนบดั้งเดิม (classical) พื้นถิ่น (folk) ผสานความเชื่อ (syncretic) สมัยนิยม (popular) และร่วมสมัย (contemporary) ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อความแตกต่างทางวัฒนธรรมของประชากรพหุชาติพันธุ์[2]

ลักษณะสำคัญของการดนตรีในประเทศมาเลเซียคือการที่มีการผสานเข้าทางวัฒนธรรมทั้งเก่าและใหม่ กล่าวคือ อิทธิพลการรับเข้ามาของดนตรีจากกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เช่น อินโดนีเซีย อาหรับ และผู้อพยพในกลุ่มประเทศเอเชีย[3] รูปแบบและการรวมเข้าของวัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมแบบฉบับมลายูมีองค์ประกอบทางดนตรีและการแสดงของตะวันตก อาทิ บังซาวัน (Bangsawan - Malay opera) แสดงออกมาจากกระสวนจังหวะและทำนอง เครื่องดนตรี การนำเสนอการแสดงและรูปแบบ[4] เนื่องจากทางภูมิศาสตร์มาเลเซียแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนดินแดนที่เรียกว่ามาเลเซียภาคพื้นทวีปที่อยู่ติดกับประเทศไทยทาง

---

[1] Artur Simon, “Southeast Asia: Musical Syncretism and Cultural Identity,” *Fontes Artis Musicae* 57, no. 1 (January-March 2010): 23.

[2] Tong Soon Lee, “The Music of Malaysia: The Classical, Folk, and Syncretic Traditions SOAS Musicology Series by Patricia Matusky and Tan Sooi Beng,” *The World of Music* 47, no. 2 (2005). 167-168.

[3] Tan Sooi Beng, *Bangsawan: A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera* (Singapore: Oxford University Press, 1997), 8.

[4] Gerald Groemer, “The music of Malaysia: The Classical, Folk, and Syncretic traditions by Patricia Matusky and Tan Sooi Beng,” *Asian Folklore Studies* 63, no. 2 (2004): 346-347.

ทิศใต้ และมาเลเซียภาคพื้นสมุทรที่อยู่บนเกาะขนาดใหญ่คือเกาะบอร์เนียวหรือกาลิมันตัน ซึ่งเป็นเขตพื้นที่ร่วมของ 3 ประเทศ คือ มาเลเซีย อินโดนีเซีย และบรูไน ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทั้งเชิงพาณิชย์และวัฒนธรรมมาแต่ครั้งอดีตกาล อิทธิพลภาคพื้นสมุทรระหว่างอินโดนีเซียและมาเลเซียแลกเปลี่ยนกันอย่างต่อเนื่อง หนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีที่นับว่าเป็นดนตรีในขนบหลักของมาเลเซียนอกเหนือจากกาเมลันมลายูแล้วก็คือ **จะก์เล็มปง** (*Caklempong*)

จะก์เล็มปง (*Caklempong*) เป็นวงดนตรีเครื่องเคาะโลหะประเภทฆ้องมีปุ่มและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องขึงด้วยหนัง เมแกน คอลลินส์ (Megan Collins) เชื่อว่าในราวคริสต์ศตวรรษที่ 13 ชนชาวมินังกาเบา (Minangkabau) ทางสุมาตราตะวันตกอพยพเข้ามาในพื้นที่ริเยา (Riau) และจามบี (Jambi) และย้ายเข้าสู่มะละกา (Malacca) ช่วงนี้ได้ลงหลักปักฐานบนภาคพื้นทวีป จากนั้นในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ได้ก่อตั้งระบอบการปกครองในรูปแบบสุลต่านและสถาปนานครขึ้น ปัจจุบันเรียกว่า รัฐเนอการีเซมบิลัน ทั้งยังมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกับบรรพบุรุษมินังกาเบา ซึ่งในปัจจุบันอยู่ในเขตการปกครองของประเทศอินโดนีเซีย โดยในเขตนั้นเรียกดนตรีชนิดนี้ว่า ตาเล็มปง (*Talempong*) เมื่อดนตรีดังกล่าวได้รับการสนับสนุนอย่างมากในรัฐเนอการีเซมบิลัน มีรูปแบบและขนบที่แตกต่างไปจากแหล่งที่มา กล่าวคือ ในส่วนของ**จะก์เล็มปง**ถือเป็นดนตรีในขนบสำคัญใช้ในพิธีแต่งงานและการเฉลิมฉลอง ดนตรีรูปแบบนี้คือชุดฆ้องที่วางอยู่ในรางไม้และมีเครื่องประกอบจังหวะขึงด้วยหนัง มีความละม้ายกันแพร่กระจายอยู่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยเฉพาะภาคพื้นสมุทร อาทิ กูลินตัง (Kulintang) จากหมู่เกาะมินดาเนา (Mindanao) ประเทศฟิลิปปินส์[5] ในสังคมปัจจุบันหากนับเอาความเป็นเมืองกัวลาลัมเปอร์เป็นเขตปกครองประเภทเมืองหลวงของมาเลเซีย ดังนั้น**จะก์เล็มปง**ซึ่งเป็นตัวแทนดนตรีจากต่างรัฐถือว่าเป็นดนตรีที่มาจากเขตอื่นทว่าการดนตรีของประเทศมาเลเซียมีความผสมผสานและซับซ้อนในเชิงความเป็นดนตรีศูนย์กลาง

หากพิจารณามิติทางดนตรีและความเป็นพหุวัฒนธรรมดนตรีและพหุชาติพันธุ์นั้น มาเลเซียหลังการประกาศเอกราช (ค.ศ. 1957) จากเจ้าอาณานิคมอังกฤษ ได้มีการปรับตัวอย่างมากทั้งในเรื่องความหลากหลายของประเทศที่ก่อตัวขึ้นใหม่จากระบบนครรัฐ ต้องเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงหลังจากอิสรภาพตามแนวนำของโลก การก้าวสู่ยุคสมัยใหม่และการจัดการของรัฐชาติแบบใหม่ที่ต้องตระเตรียมความพร้อม มาเลเซียในฐานะประเทศที่มีกลุ่มคนหลากหลายชาติพันธุ์ไม่สามารถทำให้ประชากรต่างชาติพันธุ์ ต่างศาสนา ต่างวัฒนธรรม และต่างภาษา กลืนกลายมายอมรับอัตลักษณ์ของชาติได้อย่างเดียวกัน ดังนั้นการสร้างบูรณภาพบนความหลากหลายมีความสำคัญในการอยู่ร่วมกันท่ามกลางความแตกต่าง รัฐจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับทุกชาติพันธุ์ซึ่งถือว่าเป็นพลเมืองของชาติอย่างดี ในมิติดนตรีมาเลเซียถือได้ว่าประสบความสำเร็จในการอนุรักษ์ความเป็นเอกลักษณ์ดนตรีของแต่ละชาติพันธุ์อย่างยิ่ง กล่าวคือ มีบูรณภาพ 3 ระดับ การให้ดนตรีของคนแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์สามารถแสดงออกทางดนตรีเพื่อแสดงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ได้ผ่านภาษาและศาสนา การสร้างความสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างชาติพันธุ์โดยเปิดโอกาสให้เกิดการข้ามชาติพันธุ์และมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันผ่านดนตรี และการสร้างความยอมรับความแตกต่างผ่านมิติทางดนตรีและอยู่ร่วมกันโดยคำนึงถึงความแตกต่างหลากหลายสู่อัตลักษณ์แบบองค์รวม[6] ความแตกต่างและระดับขั้นทางสังคมไม่สามารถทำให้เกิดเอกภาพสมบูรณ์แท้ได้ทั่วถึง ดนตรีจึงไม่ใช่พื้นที่ของประชาคมพหุชาติพันธุ์ในจินตนาการเพื่อขจัดปัญหาความขัดแย้งทางวัฒนธรรม แต่สามารถเป็นพื้นที่ร่วมของความเข้าใจทางสังคมได้ในระดับที่ส่งเสริมความคิดเห็นแตกต่าง เสียงของดนตรีจึงมีคุณค่าต่อการเรียนรู้และถ่ายทอดทั้งในแง่สุนทรียภาพและแง่สังคมศาสตร์

---

[5] Megan Collins, “Bongai in Tanjong Ipoh, Negari Sembilan,” *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society* 75, no. 1 (282) (2002): 104.

[6] Chayuti Tassanawongwara, “Integrity on Diversity: the Malaysia’s Cultural Pluralistic Music,” *Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University* 5, no. 3 (September-December 2023): 63-64. (in Thai)

บทความนี้เสนอประเด็นเพื่อความเข้าใจการเรียนรู้ดนตรีเพื่อเข้าใจลักษณะสังคมพหุวัฒนธรรมและพหุชาติพันธุ์ของประเทศมาเลเซีย ความเข้าใจดังกล่าวได้รับการถ่ายทอดผ่านการเรียนดนตรีและการใช้ดนตรีเป็นสื่อในการเรียน สิ่งที่น่าสนใจคือระดับความเข้าใจของผู้คนในชาติและการสร้างความเข้าใจพหุลักษณ์ทางสังคมของประเทศมาเลเซียของผู้เรียนในฐานะบุคคลภายนอก (ต่างชาติ) กระบวนการเรียนรู้และการสร้างความเข้าใจผ่านการปฏิบัติดนตรีผ่านการศึกษาแบบเรียนรวม (Inclusive Learning) เป็นฐานสำคัญในการนำเสนอแนวทางการศึกษา

เนื้อหา (Body of Text)

แนวทางการศึกษาแบบเรียนรวมและความเป็นสังคมพหุวัฒนธรรม (Inclusive Learning and Multicultural Society)

ปัญหาเรื่องพหุวัฒนธรรมและความแตกต่างทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นในดินแดนที่มีผู้อพยพ และทวีความสำคัญเมื่อผู้อพยพกลายเป็นประชากรหลักของพื้นที่ ในกรณีของออสเตรเลียถึงแม้ว่าจะมีนโยบายลดบทบาทของความเป็นกระแสหลักในวิถีทางวัฒนธรรม แต่สิ่งสำคัญคือการแบ่งแยกกลุ่มชน อาทิ ชาวพื้นถิ่นที่ถือเป็นชนกลุ่มน้อย และกลุ่มคนอพยพที่เป็นชนกลุ่มใหญ่ สิ่งสำคัญคือการขาดความตั้งใจและความพยายามอย่างต่อเนื่องในการพัฒนา ยิ่งไปกว่านั้นการเปลี่ยนผ่านระหว่างข้อกังวลความสัมพันธ์ของคนชนกลุ่มใหญ่และชนกลุ่มน้อยได้ปรับเปลี่ยนมาเป็นเรื่องระดับชั้นทางการศึกษาที่เป็นชนชั้นใหม่ (educated-labeled ‘the new class’) ซึ่งเติบโตขึ้นและดูเหมือนว่าจะมาพร้อมกับปัญหาเรื่องการอพยพของคนกลุ่มอื่น ๆ[7] ในปัจจุบันนักการศึกษาเล็งเห็นถึงภาวะความแตกต่างระหว่างบุคคลและความแตกต่างที่เป็นภาพรวมของสังคมที่ส่งผลต่อการศึกษาและการเรียนรู้ สิ่งสำคัญคือการพยายามพัฒนาคุณภาพของการศึกษาที่เป็นแนวความคิดหลักในระบบการศึกษาโดยเฉพาะในระบบโรงเรียนและสถาบันการศึกษา และในโลกร่วมสมัยที่ผู้คนสามารถเดินทางข้ามซีกโลกเข้ามาเรียนรู้ร่วมกัน สิ่งสำคัญคือประสบการณ์การเรียนรู้และโอกาสทางการเรียนรู้ที่มีพื้นหลังที่แตกต่างและหลากหลาย ในพื้นที่แห่งการศึกษา (educational space) ย่อมเป็นศูนย์รวมของพหุลักษณ์ทั้งชาติพันธุ์ ระดับชนชั้นทางสังคมและเพศ จึงเป็นหน้าที่หลักของการศึกษาในส่วนของระบบและสถาบันที่ต้องสร้าง ‘**พื้นที่ส่วนกลาง**’ เพื่ออำนวยต่อความแตกต่างและหลากหลายและต้องโอบรับความเป็นพหุลักษณ์ของปัจเจกและองค์รวมแสดงออกผ่านอัตลักษณ์และสะท้อนความไม่เสมอภาค[8] ความสอดคล้องกับของประเด็นเรื่องความแตกต่างทางวัฒนธรรมและสังคมที่จำต้องอาศัยอยู่ในรูปแบบพหุวัฒนธรรมที่มีต้นทางจากพหุชาติพันธุ์ การศึกษามีส่วนอย่างมากต่อการพัฒนาความคิดและทัศนคติของคนในสังคม

การศึกษาแบบเรียนรวม (Inclusive Education) ได้รับการกล่าวถึงในหลายประเทศมาตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2533 (ค.ศ. 1990) เพื่อมุ่งพัฒนาความสำเร็จทางการศึกษาในภาพกว้างของประชากรโลก ประเด็นเรื่องการศึกษาแบบเรียนรวมได้รับการพัฒนาและขยายกรอบความคิดมาอย่างต่อเนื่อง ดังนั้นภายใต้ของการจัดการศึกษาแบบเรียนรวม จึงมิได้กำหนดกรอบเพียงเฉพาะเรื่องความเท่าเทียมทางการศึกษาของเด็กที่มีความต้องการพิเศษเท่านั้น แต่หมายรวมถึง “การศึกษาเพื่อปวงชน” (Education for All) ในที่ประชุมสมาชิกองค์กรนานาชาติอย่าง The UN Conventional on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD) เมื่อปี พ.ศ. 2533 ที่ประเทศไทย บรรลุข้อตกลงร่วมกันภายใต้ปฏิญญา “การศึกษาเพื่อปวงชน” (Education for All) ทุกรัฐบาลของประเทศสมาชิกต้องจัดให้มีระบบการศึกษาแบบเรียนรวมในการศึกษาทุกระดับ

---

[7] Andrew Markus, “Attitudes to Multiculturalism and Cultural Diversity,” in *Multiculturalism and Integration: A Harmonious Relationship*, ed. Michael Clyne and James Jupp (Canberra: ANU Press, 2011), 90-91.

[8] Ghazala Bhatti, “Social and Educational Inclusion in Schools and Their Communities,” In *Education for Democratic Intercultural Citizenship*, ed. Wiel Veugelers, (Leiden: Brill, 2019), 63, 66.

การเข้าถึงการศึกษาของเด็กทุกคนทั่วโลก ความเสมอภาคทางการศึกษาของทั้งเยาวชนและผู้ใหญ่[9]

จากการคำนึงถึงหลักความเสมอภาคทางสังคม ความเท่าเทียม และสิทธิมนุษยชนเป็นการจัดการและพัฒนาสภาพแวดล้อมเชิงกายภาพของโรงเรียนเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับนักเรียนทุกระดับและทุกคน[10] การศึกษาแบบเรียนรวมถือเป็นแนวเคลื่อนไหวของโลกการศึกษา (global movement) ที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองนักเรียนที่ถูกผลักออกไปจากกลุ่มอันเนื่องมาจากความแตกต่างของพวกเขาเหล่านั้น ทั้งในแง่ของความบกพร่องทางการเรียนรู้ เชื้อชาติ ภูมิหลังทางชนชั้นและภูมิหลังทางเศรษฐกิจ จึงเป็นเรื่องใหญ่ทั้งในส่วนระดับชาติและนานาชาติ โรงเรียน และระบบการศึกษา

ระยะแรก การจัดการศึกษาแบบเรียนรวมมุ่งเน้นนักเรียนที่มีความบกพร่องทางร่างกาย ถือว่าเป็นกลุ่มคนที่ไม่ใช่คนกลุ่มหลัก (nondominant group) และถูกจัดอยู่ในกลุ่มของการศึกษาพิเศษ ได้รับความนิยมทั้งในสหรัฐอเมริกา กลุ่มประเทศในยุโรป และสแกนดิเนเวีย รวมถึงออสเตรเลีย[11] ในแคนาดาการศึกษาที่โอบรับทุกคน (educational inclusivity) ได้รับการยกร่างเป็นกฎหมายที่สัมพันธ์กับเรื่องสิทธิและเสรีภาพซึ่งถือเป็นบัญญัติของประเทศ และยิ่งไปกว่านั้นการนำมาสู่การปฏิบัติจริงในระดับโรงเรียนและประชาคม โดยพื้นฐานของการศึกษาแบบเรียนรวมวางอยู่บนกรอบแนวคิด 4 ด้าน คือ (1) การศึกษาพิเศษและการศึกษาสำหรับผู้มีความต้องการพิเศษ (2) การศึกษาเชิงพหุวัฒนธรรมและการต่อต้านการเหยียดเชื้อชาติ (3) เพศและสตรีศึกษา และ (4) เพศวิถีและความหลากหลายทางเพศศึกษา

หากกล่าวถึงด้านที่ 2 เรื่องพหุวัฒนธรรมและการต่อต้านการเหยียดเชื้อชาติ ในสังคมที่มีกลุ่มชาติพันธุ์หลากหลายและใช้อิทธิพลทางภาษาโดยเฉพาะภาษาอังกฤษที่ผู้อพยพเข้ามาเป็นพลเมืองกลุ่มหลัก โดยแคนาดาใช้นโยบายทางการศึกษาในการพัฒนานโยบายเรื่องพหุวัฒนธรรม ในด้านของเชื้อชาติ ชาติพันธุ์ และภาษา บนสภาวะความหลากหลาย โดยสถานการณ์ในการศึกษาคือการเปิดโอกาสให้กลุ่มคนที่มีภูมิหลังหลากหลายได้รับการสนับสนุนให้เข้าสู่ระบบการศึกษาของคนขาว สิ่งที่จำเป็นคือการที่คนที่ไม่ใช่คนขาวสามารถแสดงตัวตนตามอัตลักษณ์และเชื่อมต่อเข้ากับระบบการศึกษาของคนขาวได้ โดยหน้าที่สำคัญของโรงเรียนคือการสร้างหลักสูตรที่เอื้อต่อการแสดงออกและสนับสนุนให้คนกลุ่มน้อยที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของตนเอง และปฏิรูประบบโรงเรียนให้เรื่องพหุวัฒนธรรมกลายเป็นเรื่องสามัญ (commonplace) สำหรับคนแคนาดาทุกคนเข้าใจและเข้าถึงปรัชญาของความหลากหลายผ่านการศึกษา[12] ที่โรงเรียนต้องปรับตัว เรียกว่าการเปลี่ยนวัฒนธรรมโรงเรียน (changing school culture) เพื่อปรับกระบวนทัศน์ในห้องเรียนโดยนำไปสู่การปฏิบัติ และการปฏิบัติต้องวางอยู่บนการประสานความร่วมมือและการมีส่วนเกี่ยวข้องเชิงรุกของครูและสนับสนุนให้ครูมีความสามารถในการรับมือกับความซับซ้อนในการเรียนการสอน[13]

การจัดการในห้องเรียนมีครูเป็นผู้เสนอบทบาทสำคัญทั้งในส่วนของการตัดสินใจและการปฏิบัติการต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อการเรียนรู้ของนักเรียน เนื่องจากนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษคือกลุ่มคนที่แตกต่างจากกลุ่มหลักและมีความเปราะบางง่ายต่อการถูกผลักให้อยู่นอกกรอบของกระแสหลัก และถูกกีดกันให้อยู่ในชายขอบของวัฒนธรรมกระแสหลัก โดยในส่วนของ

---

[9] Maliwan Tammasaeng, “Inclusive Education,” accessed February 19, 2025, https://www.deafthai.org/knowledge-center/. (in Thai)

[10] Unchalee Sanrattana, “An Implementation of Inclusive Education,” *International Journal of Education* 33, no. 2 (April-June 2010): 82.

[11] Federico R. Waitoller and Alfredo J. Artiles, “A Decade of Professional Development Research for Inclusive Education: A Critical Review and Notes for a Research Program,” *Review of Educational Research* 83, no. 3 (September 2013): 321-322.

[12] Christopher DeLuca, “Toward an Interdisciplinary Framework for Educational Inclusivity,” *Canadian Journal of Education* 36, no. 1 (2013): 313-314.

[13] Federico R. Waitoller and Alfredo J. Artiles, “A Decade of Professional Development Research for Inclusive Education: A Critical Review and Notes for a Research Program,” *Review of Educational Research* 83, no. 3 (September 2013): 325.

อุดมคติทางการศึกษาที่นำเสนอว่าการเรียนรวมคือการที่การศึกษาเป็นของทุกคน (education for all) แต่ในทางปฏิบัติเป็นการยากที่จะนำไปสู่ความสำเร็จตามนิยามนั้น การประกอบแนวคิดดังกล่าวสัมพันธ์กับครูเนื่องจากการพัฒนาแนวคิดสู่การปฏิบัติจริงคือการสอนแบบเรียนรวม (inclusive pedagogy) ซึ่งในส่วนนี้เป็นหน้าที่โดยตรงของครูที่ทำการสอนหรือใช้ศิลปะในการสอนจะส่งผลโดยตรงต่อห้องเรียนและชุมชน เพื่อให้เกิดผลเชิงรูปธรรมนั่นคือการทำให้ผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษหรือความต้องการเพิ่มเติมที่ต้องเผชิญความยากลำบากในการเรียน ครูจึงเป็นผู้ที่ต้องออกแบบการสอนเพื่อปรับทัศนคติของผู้เรียนและการเรียนที่สอดคล้องต่อบริบทประชาคม และสร้างความเชื่อที่ลดทอนความแตกต่างแบบแปลกแยกให้เป็นความเข้าใจในความหลากหลาย อาศัยครูและประสบการณ์ความรู้ (craft knowledge) ของครูในการเข้าใจหลักการเชิงทฤษฎีสู่การปฏิบัติเพื่อเข้าใจปัจเจกบุคคลและนักเรียนในฐานะกลุ่มคน[14] ทำให้การออกแบบการเรียนการสอนแบบเรียนรวมมีคุณสมบัติคือทำได้และมีประสิทธิภาพ ประกอบด้วย 1. สามารถเข้าถึงได้ 2. ออกแบบอย่างสากล 3. ไม่เลือกปฏิบัติ 4. ตรงความต้องการของผู้เรียน 5. อำนวยความต้องการอย่างมีเหตุผล และ 6. สามารถต้องสนองความต้องการส่วนบุคคล สิ่งเหล่านี้จะให้ความแตกต่างเป็นส่วนเติมเต็มความหลากหลายของมนุษย์ มีความเคารพต่อความแตกต่างและยอมรับความหลากหลายของความเป็นมนุษย์ เคารพสิทธิในการธำรงอัตลักษณ์ของบุคคล สู่การทำให้คนที่มีความแตกต่างไม่ใช่บุคคลพิเศษแปลกต่างแต่เป็นคนธรรมดาเหมือนคนทั่วไป[15] เป็นการสร้างทัศนคติเชิงบวกที่มิได้เพ่งพินิจในความแตกต่าง แต่ยอมรับและปรับทัศนคติในการมองและเข้าใจมนุษย์อย่างลึกซึ้ง เพื่อรักษาความต่อเนื่องและยั่งยืนของการเรียนรวมให้มีประสิทธิภาพ

บทบาทของครูในการเตรียมชั้นเรียนเป็นแนวทางเชิงพฤติกรรมมิใช่การสร้างเป้าประสงค์หรือสร้างกลยุทธ์ในการนำเสนอแนวทางการเรียนรวม ในการออกแบบคือการกำหนดวิธีการในการวางแผนอย่างเป็นระบบควบคู่ไปทั้งเชิงนโยบายและเชิงปฏิบัติการ โดยเชิงนโยบายต้องการเพิ่มจำนวนผู้มีส่วนร่วมและจำนวนสถานศึกษาที่ดำเนินการศึกษาแบบเรียนรวม การสร้างและจัดการให้เกิดประชาคม และในทางปฏิบัติครูมีส่วนในการสร้างความรู้สึกระหว่างนักเรียนทั้งหมด โดยนำเสนอความเป็นสมาชิกภาพของสังคม (membership) มิตรภาพระหว่างนักเรียน (friendship) กระทั่งเกิดความร่วมมือภายใน (collaboration) ส่วนสำคัญคือการสร้างมิตรภาพโดยสามารถออกแบบกิจกรรมที่มีวัตถุประสงค์คือ (1) หลีกเลี่ยงการแข่งขันและส่งเสริมความร่วมมือ (2) สร้างกิจกรรมที่เอื้อต่อการสานสัมพันธ์ (3) การใช้สื่อหรือวรรณกรรมในการให้เกิดการแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับความเป็นสมาชิกภาพของสังคม (4) สร้างกฎระเบียบในชั้นเรียนเพื่อส่งเสริมการเคารพซึ่งกันและกัน[16] ในเริ่มแรกแนวทางการศึกษาแบบเรียนรวมมุ่งประเด็นไปที่การสร้างสภาพแวดล้อมและวิธีการในโรงเรียนสำหรับเด็กที่มีความต้องการพิเศษโดยเรียนรู้ร่วมกับเด็กปกติที่เน้นเรื่องการศึกษาพิเศษเป็นปฐม และแนวทางดังกล่าวมิใช่เพียงการแก้ไขปัญหาในเรื่องทัศนคติและการเฟ้นหาวิธีการเรียนของเด็กที่มีความต้องการพิเศษเฉพาะกลุ่มเท่านั้น แต่ยังเป็นการจัดการเรียนการสอนที่เน้นนักเรียนทุกคนแม้แต่นักเรียนที่เป็นกลุ่มหลัก การศึกษาแบบเรียนรวมได้ขยายตัวและมีแนวทางก้าวไปสู่บริบทอื่น ๆ ที่ไม่ได้เพียงจำกัดแต่เรื่องที่เกี่ยวข้องกับนักเรียนที่มีความบกพร่องทางกายเท่านั้น

สอดคล้องกับระบบการศึกษาในระดับสากล การเข้าใจเรื่องเชิงความคิดที่ให้สถานภาพเด็กที่มีความต้องการพิเศษ (special needs) โดยปรับกระบวนทัศน์ในการมองว่าเป็นเด็กผู้ที่มีความต้องการหลากหลาย (divers needs) จึงสำคัญอย่างมากที่ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องหรือครูผู้เป็นหลักที่จะออกแบบให้การเรียนรู้มีลักษณะเป็น “สิ่งแวดล้อมการเรียนรู้แบบเรียนรวม

---

[14] Lari Florian and Kristine Black-Hawkins, “Exploring Inclusive Pedagogy,” *British Educational Research Journal* 37, no. 5 (October 2011): 826-827.

[15] Markku Jokinen, “Inclusive Education—A Sustainable Approach?,” *American Annual of the Deaf* 163, no. 1 (Spring 2018): 75.

[16] Leslie C. Soodak, “Classroom Management in Inclusive Settings,” *Theory into Practice* 42, no. 4 (Autumn 2003): 329-331.

(Inclusive Learning environment)" ครูจึงเป็นผู้ปฏิบัติการหลัก (key players) ในการนำพาความสำเร็จในการจัดการเรียนรวม[17] ทักษะสำคัญของครูคือการเป็นผู้สังเกตที่ดีและมีความเข้าใจในตัวนักเรียน และภายหลังการศึกษาแบบเรียนรวมก้าวไปเกินกว่าการจำกัดในการจัดการเฉพาะผู้เรียนที่มีความบกพร่องทางร่างกายและผู้มีความต้องการพิเศษ เกี่ยวข้องไปถึงเรื่องอื่น ๆ ที่เป็นประเด็นถกเถียงทางสังคมในแง่มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ตามที่เกริ่นมาข้างต้น เพื่อความเฉพาะเจาะจงลงไปการศึกษาเรื่องความหลากหลายทางเพศในกรณีคนข้ามเพศ[18] โดยโจชัว พาล์คคี ชี้ประเด็นเรื่องอัตลักษณ์ทางเพศสภาวะ (gender identity) ในการเรียนขับร้องประสานเสียงที่ครูหรือวาทยกรต้องคำนึงถึงความซับซ้อนเรื่องเพศวิถีที่เกี่ยวโยงไปถึงเรื่องของเนื้อเสียงและระดับเสียงที่แปรตามเพศ ระเบียบวิธีการแต่งกายเมื่อร้องประสานเสียง อาทิ ชุดทักซิโด้ที่เสนอความเป็นเพศชาย บทร้องที่เคลือบแฝงด้วยบรรทัดฐานทางเพศ และการใช้ภาษาในการฝึกซ้อมที่ในการแบ่งเพศ เช่น กลุ่มนักร้องชายเสียงของผู้หญิง สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ติดต่อประสานกันในความรู้สึกทั้งของวาทยกรและผู้ฟังในเรื่องระดับเสียงและเพศ ดังนั้นครูหรือวาทยกรจำเป็นต้องมีความรู้เรื่องระดับเสียงของบุคคลและอัตลักษณ์ทางเพศสภาวะ ให้สองสิ่งไม่ถูกเหมารวมให้เป็นเรื่องที่ต้องเชื่อมติดกัน การสร้างการศึกษาแบบเรียนรวมที่โอบรับบุคคลทุกเพศสภาวะกับการขับร้อง เมื่อใดก็ตามที่กล่าวถึงคณะประสานเสียงหญิงย่อมหมายถึงทุกคนที่นิยามตัวเองเป็นผู้หญิงรวมถึงผู้หญิงข้ามเพศที่มีระดับเสียงร้องเสียงเบส และเป็นเช่นนี้กับคณะนักร้องประสานเสียงชายเช่นกันถึงแม้เขาจะร้องเสียงโซปราโน และเนื่องจากคนข้ามเพศมีอยู่ทุกที่และเกือบทุกวงการ ดังนั้นการศึกษาจึงควรโอบรับและมองศักยภาพมนุษย์แบบอัตลักษณ์ของทุกเพศ (all gender identity)

พหุวัฒนธรรม การเมืองและการศึกษามาเลเซีย (Multi-culture, Politic, and Education in Malaysia)

จากการทบทวนความรู้ทราบได้ว่าประเด็นเรื่องความแตกต่างของทั้งคนในสังคมโดยรวมและกลุ่มคนในสังคมย่อยเช่นโรงเรียนหรือมหาวิทยาลัยที่เมื่อผู้คนจากหลากหลายครอบครัวที่มีพื้นฐานทางสังคม จารีต ระเบียบการปฏิบัติตนต่างกันทำให้ประเด็นเรื่องความแตกต่างขยายจำนวนให้หลากหลายและมีความซับซ้อนในรายละเอียด ในบทความนี้ขยายประเด็นไปในส่วนของความเป็นพหุวัฒนธรรมของประเทศมาเลเซีย อนึ่งในระดับสถานศึกษามหาวิทยาลัยในมาเลเซียหลังการประกาศเอกราช เมื่อ ค.ศ. 1957 นโยบายทางด้านการศึกษาของประเทศมาเลเซียสร้างผลกระทบต่อโอกาสในการเรียนของชนกลุ่มน้อยที่ถือเป็นประชากรของประเทศ ตัวอย่างเช่นในกรณีของชาวทมิฬในมาเลเซียที่ต้องการอนุรักษ์ภาษาทมิฬ แต่เมื่อการศึกษาในระดับสูงไม่เอื้อต่อการใช้ภาษาตามชาติพันธุ์ อีกทั้งการศึกษาในระดับชาติวางอยู่บนโครงสร้างหลักสูตรที่มีภาษามลายูเป็นภาษาของชาติ ภาษาและความหลากหลายทางชาติพันธุ์ในระบบการศึกษายังคงเป็นประเด็นสำคัญที่ชี้ให้เห็นว่า ความหลากหลายหรือที่เราเรียกว่า "พหุวัฒนธรรม" ในบริบทของประเทศมาเลเซียนั้น ผ่านประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ผู้คนสามารถเข้าใจได้ว่า มิจำเป็นต้องหลอมรวมวัฒนธรรมผู้คนให้กลายเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ความหลากหลายเรื่องวัฒนธรรมและความเชื่อในสังคมมาเลเซียมิใช่สิ่งที่จะสามารถหลอมรวมทุกเชื้อชาติ (un-meltable ethnics) ให้เป็นเอกลักษณ์เดียวได้แต่เป็นสังคมที่ประกอบด้วยความแตกต่างที่เป็นหนึ่งเดียว[19]

พระราชบัญญัติการศึกษาของมาเลเซียฉบับ ค.ศ. 1996 เป็นจุดตั้งต้นของความเป็นพหุวัฒนธรรม เป็นความคาดหวังของชาวจีนมาเลเซียทางการศึกษา แต่ดูเหมือนว่าจะไม่ได้รับการตอบสนองอย่างเป็นทางการ สิ่งที่น่ากังวลคือความกำกวม

---

[17] Silvia Baldiris Navarro et al., "Developing Teacher's Competences for Designing Inclusive Learning Experiences," *Educational Technology & Society* 19, no. 1 (January 2016): 17.

[18] Joshua Palkki, "Inclusivity in Action: Transgender students in the Choral Classroom," *The Choral Journal* 57, no. 11 (June-July 2017): 25-26.

[19] R. Santhiram, "Chapter Nine: Educational Research in Multiethnic School Settings: A Malaysian Experience," *Counterpoints* 112 (2001): 137, 143.

เรื่องการส่งเสริมพหุวัฒนธรรมผ่านระบบการศึกษาที่ไม่สามารถปรับเปลี่ยนได้ภายในระยะเวลาอันสั้น ยังคงประสบปัญหาในเรื่องความเท่าเทียมในการเข้าเรียนในระดับสูงขึ้น การสอบเข้าเรียนที่ไม่ได้ใช้มาตรฐานเดียวกัน ตลอดจนการสนับสนุนทางการเงินของรัฐ สิ่งเหล่านี้ทำให้คนกลุ่มน้อย เช่น คนจีนมาเลเซียหรือที่เรียกว่า “เปอรานากัน” (Peranakan) เล็งเห็นถึงการแบ่งขั้วทางชาติพันธุ์และความไร้เสถียรภาพในนโยบายทางสังคมวัฒนธรรมที่ไม่ก่อให้เกิดความเป็นเอกภาพของชาติ[20]

ในอดีตมาเลเซียได้เผชิญการแบ่งขั้ว (polarization) ทางชาติพันธุ์ โดยอาศัยรากทางประวัติศาสตร์ที่เป็นตัวกำหนดอัตลักษณ์ชาติ โดยวางประชากรกลุ่มใหญ่คือคนมลายูเป็นเรื่องเล่าความเป็นชาติ และประชากรกลุ่มน้อยคือจีนและอินเดียในฐานะผู้อพยพพลัดถิ่นที่เข้ามาก่อนการประกาศเอกราช หรือแม้แต่ชาติพันธุ์ของคนพื้นถิ่นในเกาะบอร์เนียว (Borneo) ก็ได้รับผลกระทบ การแบ่งคนออกเป็นระดับเช่นนี้ก่อให้เกิดการจัดระดับชนชั้นด้วยเชื้อชาติก่อให้เกิดปัญหาตามมาคือ ชาตินิยมมลายู รูปแบบความไม่เป็นประชาธิปไตยทางการเมือง และนำไปสู่แนวคิด “มลายูเป็นใหญ่” เรียกว่า “เกอตูอานาน เมอลายู” (*Ketuanan Melayu*) คือการปกครองแบบมลายูเป็นใหญ่[21] ทางด้านนักประวัติศาสตร์เชื่อว่าการเกิดข้อพิพาททางชาติพันธุ์ก่อตัวขึ้นตั้งแต่ยุคอาณานิคม และหยั่งรากลึกชัดเจนในภาคเศรษฐกิจที่เจ้าอาณานิคมสร้างความแตกต่างระหว่างผู้อพยพในฐานะชนชั้นแรงงานกับชนชั้นหลักที่คุมฐานทางการเมืองการปกครอง โดยต่อมาภายหลังการก่อตัวของรัฐชาติทำให้ผู้มีอำนาจทางการเมืองได้สร้างความแตกต่างจากระบอบการปกครองและเงื่อนไขทางเศรษฐกิจ ในทศวรรษ 1990 ภายใต้นโยบายโลกาภิวัตน์ ทำให้เกิดกลุ่มพหุชาติพันธุ์นิยมเสรีที่มุ่งความสนใจไปที่การพัฒนาด้านสังคมเศรษฐกิจมากขึ้น กอปรกับมาเลเซียและสิงคโปร์หันมาสนใจเรื่องสันติภาพของความสัมพันธ์ชาติพันธุ์มากขึ้น ความจำเป็นที่ต้องขับเคลื่อนประเทศและทรัพยากรบุคคลที่สามารถช่วยพัฒนาชาติ มาเลเซียและสิงคโปร์จำเป็นต้องอาศัยประชากรทั้งหมดในการช่วยพัฒนา ทำให้ข้อขัดแย้งทางชาติพันธุ์ได้รับการประคับประคองและทำให้อยู่ร่วมกันได้ ถึงแม้ที่แท้จริงแล้วความขัดแย้งไม่ได้หายไป แต่ได้รับการทำให้ทุเลาลงด้วยการมุ่งสร้างความมั่นคงของชาติ[22] ด้วยเงื่อนไขทางเศรษฐกิจและการเมือง ทำให้ประเทศมาเลเซียที่มีความชัดเจนเรื่องพหุวัฒนธรรมและพหุชาติพันธุ์จำเป็นต้องสร้างความร่วมมือระหว่างชาติพันธุ์ที่แท้จริงแล้วเป็นพลเมืองร่วมกันของประเทศ ถึงแม้ว่าความเสมอภาคระหว่างชาติพันธุ์จะเป็นประเด็นหลักของข้อขัดแย้ง ในระยะเวลาปัจจุบันรัฐบาลพยายามสร้างบูรณภาพเพื่อให้คนในชาติอยู่ร่วมกันได้ คือความเข้าใจในความแตกต่างระหว่างกันและสามารถสื่อสารความเป็นเอกภาพบนความหลากหลาย

ดนตรีกับการสร้างประสบการณ์ร่วมพหุวัฒนธรรม (Music and Multi-Culture Experience Engagement)

กรอบความคิดเรื่องการศึกษาแบบเรียนรวมควรมีลักษณะเป็นสหวิทยาการ (interdisciplinary framework) ที่ตอบสนองในลักษณะข้ามกรอบของศาสตร์ใดศาสตร์หนึ่งและนำไปสู่การนำไปใช้เชิงปฏิบัติ ในนโยบายทางการศึกษาและในหลักสูตรและการสอน[23]

---

[20] Noriyuki Sagawa, “Malaysia's 1996 Education Act: The Impact of a Multiculturalism-type Approach on National Integration,” *Sojourn: Journal of Social Issues in Southeast Asia* 22, no. 1 (April 2007): 49-50.

[21] Bridget Welsh, “Malaysia’s Political Polarization: Race, Religion, and Reform,” in *Political Polarization in south and southeast Asia: Old Divisions, New Dangers*, ed. Thomas Carothers and Andrew O’Donohue (Washington DC: Carnegie Endowment for International Peace, 2020).

[22] Daniel P. S. Goh, “10. Arrested Multiculturalisms: Race, Capitalism, and State Formation in Malaysia and Singapore,” in *Multiculturalism in the British Commonwealth: Comparative Perspectives on Theory and Practice*, ed. Richard T. Ashcroft and Mark Bevir (Berkeley: University of California Press, 2019), 208-209.

[23] Christopher DeLuca, “Toward an Interdisciplinary Framework for Educational Inclusivity,” *Canadian Journal of Education* 36, no. 1 (2013): 336.

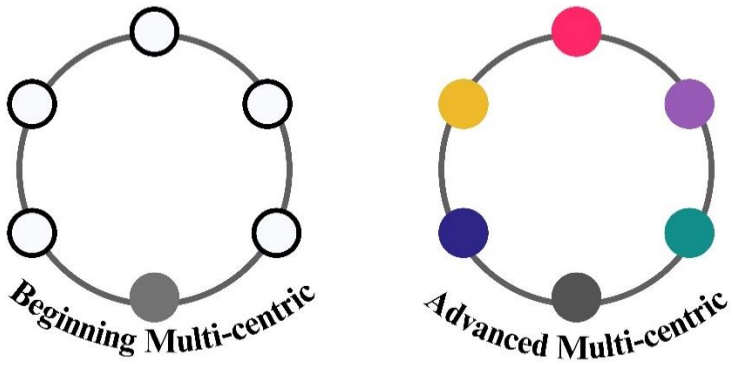


Figure 1 Framework of Inclusive Learning

Source: by author

Applied from Christopher DeLuca, "Toward an Interdisciplinary Framework for Educational Inclusivity," *Canadian Journal of Education* 36, no. 1 (2013): 326.

จาก Figure 1 กรอบความคิดเรื่องการเรียนรวม แสดงให้เห็นว่าลักษณะของวงกรอบคิดไม่ได้มีจุดศูนย์กลาง กล่าวคือ ไม่มีการนิยามให้วัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งมีลักษณะเป็นกลุ่มที่มีอำนาจเหนือกว่า (dominant group) แต่ว่าจากวงทางซ้ายเป็นขั้นต้นของการพัฒนาความเป็นพหุฐาน (Beginning Multi-centric) ที่ปราศจากกลุ่มที่มีอำนาจเหนือเป็นผู้แสดงหลัก แต่มีการแบ่งขั้วของกลุ่มหลักและกลุ่มรอง ลักษณะนี้ปรากฏในสังคมต่าง ๆ ได้และในบางสถานการณ์การจัดการเรียนการสอนในลักษณะที่ยังจำเป็นต้องเอื้ออำนวยต่อกลุ่มหลักหรือเฉพาะเจาะจงต่อกลุ่มรองกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ส่วนวงทางขวาเป็นการจัดกรอบความคิดขั้นสูงของการพัฒนาความเป็นพหุฐาน (Advanced Multi-centric) ถึงแม้ว่ากลุ่มที่มีอำนาจเหนือกว่ายังคงสถานภาพอยู่ในปริมณฑลท่ามกลางกลุ่มรองอื่น ๆ แต่กลุ่มรองอื่น ๆ สามารถมีคุณลักษณะที่เข้าถึงบทบาทสำคัญของกลุ่มได้อย่างเท่าเทียมและใช้บรรทัดฐานร่วมกัน เป็นลักษณะที่ทุกกลุ่มเปิดใจยอมรับและไม่ได้รับการเลือกปฏิบัติอย่างไม่เท่าเทียม ทั้งในส่วนของการลดทอนความสำคัญหรือการให้ความสำคัญเป็นพิเศษในแง่ของความต่าง เชื้อชาติ ชาติพันธุ์ สัญชาติ สีผิว ศาสนา เพศ อายุ หรือความบกพร่องทางกายภาพ

กรอบความคิดดังกล่าวสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับสังคมพหุวัฒนธรรมและพหุชาติพันธุ์ของประเทศมาเลเซีย ในกรณีการจัดการศึกษาแบบเรียนรวมเป็นเรื่องที่หลีกเลี่ยงได้เพราะความเป็นประเทศที่คนกลุ่มใหญ่ คนกลุ่มน้อย อาทิ คนมาเลเซียเชื้อสายจีน และคนมาเลเซียเชื้อสายอินเดีย และคนกลุ่มน้อยกลุ่มเล็ก (double minorities) ประกอบด้วยคนพื้นถิ่น กลุ่มชนเผ่า และอื่น ๆ การจัดการเรียนการสอนจำเป็นอย่างมากในการสร้างความพึงพอใจด้วยหลักการพหุฐาน และการข้ามศาสตร์และความเป็นสหวิทยาการของการเรียนรวมที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการศึกษา

ดนตรี (Music) เป็นอีกหนึ่งแขนงวิชาทางศิลปกรรมศาสตร์ที่ได้รับการศึกษาทั่วโลกทั้งในส่วนของการปฏิบัติดนตรีและความรู้ทางดนตรีวิทยา ข้ามสาขาไปถึงมานุษยวิทยาและเป็นส่วนหนึ่งของสาขาทางการศึกษา คือ ดนตรีศึกษา เมื่อต้นทางของดนตรีเป็นประดิษฐกรรมทางความคิดของมวลมนุษย์เพื่อสร้างสรรค์ความงามทางเสียง ตกทอดและขยายแนวทางการศึกษาอย่างกว้างขวางก็ย่อมเป็นส่วนดีในการใช้เป็นเครื่องมือในการทำความเข้าใจและใช้เป็นสื่อในการศึกษาเพื่อประโยชน์ทางสังคมศาสตร์ ในทางการศึกษาแบบเรียนรวมกรณีการใช้ดนตรีเป็นกิจกรรมในการออกแบบการเรียนรู้ ความรู้ทางสังคมศาสตร์เป็นเรื่องจำเป็นมาก โดยดนตรีในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีความแตกต่างและมีระบบของดนตรีที่หลากหลาย การใช้ดนตรีสามารถเป็นกิจกรรมของการเรียนรู้ แต่กระบวนการเลือกใช้ดนตรีในสังคมพหุชาติพันธุ์ถือเป็นเรื่องสำคัญมาก ชนิดของดนตรี

ต้องมีคุณสมบัติที่ส่งเสริมลักษณะของการศึกษาแบบเรียนรวม กล่าวคือ ไม่ใช้ดนตรีที่มีอิทธิพลของกลุ่มที่มีอำนาจเหนือกว่าการใช้ดนตรีที่เข้าได้กับแนวทางการปฏิบัติตามความเชื่อของพหุชาติพันธุ์ที่มีคติความเชื่อทางพหุศาสนา

ในการเรียนการสอนด้วยหลักสูตรแลกเปลี่ยนระยะสั้น (mobility programme) เป็นโครงการแลกเปลี่ยนของนักศึกษาที่เปลี่ยนสถานที่ศึกษาแบบชั่วคราว โดยไม่ใช่สถานศึกษาที่เรียนอยู่หรืออาจแลกเปลี่ยนไปในสถานศึกษาต่างประเทศ เนื่องด้วยในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 การเกิดขึ้นของประชากรโลกมีจำนวนเพิ่มขึ้นและด้วยพื้นฐานทางสังคมเศรษฐกิจในยุโรปและอเมริกาทำให้การเข้าสู่ระบบการศึกษาในระดับอุดมศึกษามีมากขึ้น แนวทางที่นิยมในขณะนั้นคือการให้นักศึกษาออกไปพบประสบการณ์ที่แตกต่างนอกสถาบัน ในบางกรณีการเป็นนักศึกษาที่เข้าร่วมการแลกเปลี่ยนระยะสั้นอาจไม่สามารถถือเป็นการใช้ประสบการณ์และเวลาในการต่อรองฐานเงินเดือนหลังจากสำเร็จการศึกษา อย่างไรก็ตามนักศึกษาที่ได้มีโอกาสเข้าร่วมกิจกรรมเพียงระยะสั้นส่วนมากจะขยายกรอบความรู้และส่งผลโดยตรงต่อแนวทางการเขียนวิทยานิพนธ์ในปีสุดท้ายก่อนสำเร็จการศึกษา อีกทั้งสิ่งที่นักศึกษาที่เข้าร่วมโครงการแลกเปลี่ยนระยะสั้นแสดงออกมาคือทัศนคติและการตระหนักรู้ถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรม (awareness of cultural differences) อีกทั้งยังเรียนรู้ในการเข้าใจในตนเองและสังคม[24]

ในประเทศมาเลเซีย มหาวิทยาลัยหลักมีแนวโน้มในการจัดตั้งโครงการแลกเปลี่ยนนักศึกษาระยะสั้นโดยนักศึกษาจากทั้งในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เอเชียตะวันออก เอเชียกลาง ยุโรป กลุ่มประเทศตะวันออกกลาง สหรัฐอเมริกา และประเทศในทวีปโอเชียเนีย การเรียนการสอนบางครั้งสามารถนำไปนับเป็นหน่วยกิตในการเรียนของมหาวิทยาลัยต้นทางได้ โดยจัดการเรียนการสอนตามแขนงวิชาหลักของนักศึกษาเป็นหลัก อาทิ กลุ่มสถาปัตยกรรม กลุ่มวิทยาศาสตร์ โดยมีชั่วโมงเรียนอย่างเป็นทางการกับคณาจารย์และนักวิชาการ นอกจากนั้นนักศึกษายังจำเป็นต้องเรียนรู้วัฒนธรรมของประเทศมาเลเซียผ่าน 2 ลักษณะคือ การเยี่ยมชมและเข้าชมสถานที่ทางวัฒนธรรม การพบปะผู้คน และผู้มีความรู้ในเรื่องวัฒนธรรม เช่น สถาปัตยกรรมมลายู หรือการร่วมทำอาหารพื้นถิ่น และอีกลักษณะคือการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติกิจกรรมทางวัฒนธรรม เช่น ดนตรี และนาฏศิลป์

Figure 2 Performing *Caklempong* music by exchange students and Malaysian students

Source: by author

[24] Dolores Messer and Stefan C. Wolter, "Are Student Exchange Programs Worth It?," *Higher Education* 54, no. 5 (October 2007): 660-661.

การเรียนและการแสดงดนตรีจะก์เล็มปงของกลุ่มนักศึกษาแลกเปลี่ยนชาวญี่ปุ่นและกลุ่มนักศึกษามาเลเซีย ในช่วงการแลกเปลี่ยนความร่วมมือทางการศึกษาของทั้ง 2 ประเทศ ก่อให้เกิดการเรียนรู้แบบเรียนรวมและสามารถใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการเข้าสู่ความรู้ทางสังคมมาเลเซียผ่านมิติทางดนตรีและเกิดความตระหนักรู้ในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาติพันธุ์ในหลายมิติ กล่าวคือ การใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้ทางสังคม จำเป็นต้องพิจารณาถึงการเลือกประเภทของดนตรีสำหรับการจัดการเรียนการสอนแบบระยะสั้นที่สามารถสร้างความตระหนักรู้ด้านพหุวัฒนธรรมให้แก่นักศึกษาแลกเปลี่ยน การจัดการเรียนรู้ดนตรีควรคำนึงถึงความเหมาะสมกับผู้ที่ไม่ได้มีภูมิหลังทางดนตรีที่จะส่งผลต่อการสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างความเป็นพหุวัฒนธรรมที่มีต่อพหุชาติพันธุ์ในมาเลเซีย ความเป็นพหุวัฒนธรรมของมาเลเซียในทัศนะของชาวต่างชาติสามารถเรียนรู้ผ่านการเรียนและการแสดงดนตรีจะก์เล็มปง การเรียนรู้แบบรวมผ่านกิจกรรมดนตรีเกี่ยวข้องกับ 3 มิติ คือ มิติทางดุริยางคศาสตร์ มิติทางสังคมศาสตร์ และมิติทางศึกษาศาสตร์

- **มิติทางดุริยางคศาสตร์ (Musical Perception)**

จะก์เล็มปง เป็นวงดนตรีประเภทเครื่องตีประกอบด้วยเครื่องตีชนิดโลหะใช้สำหรับสร้างทำนอง และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะประเภทขึงหน้าด้วยหนัง ข้อดีของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีคือมีระดับเสียงที่แน่นอน สามารถฝึกหัดได้รวดเร็ว มีความเสถียรของเสียงและการกำเนิดเสียงสูง สำหรับผู้ที่ไม่มีภูมิหลังทางดนตรีมาก่อนสามารถเริ่มด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีจะมีพัฒนาการในการสร้างทำนองได้รวดเร็ว สามารถประยุกต์ใช้โน้ตเพลงเพื่อใช้ในการบรรเลงได้ เมื่อผู้เรียนเรียนรู้การบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างรวดเร็วจะเกิดความกระตือรือร้นในการเรียนเนื่องจากสามารถแสดงทักษะออกมาได้ และจะก์เล็มปงมีจังหวะในการบรรเลงหลากหลาย ทั้งช้าและเร็ว ทำให้ผู้ที่เรียนดนตรีใหม่ ๆ สัมผัสถึงมิติความหลากหลายของดนตรี ทั้งเครื่องดนตรีมีลักษณะใกล้เคียงกันภายในวงดนตรีอาจมีลักษณะการบรรเลงแตกต่างกันตามชนิดและขนาดของเครื่องดนตรี ทำให้ผู้ที่มีทักษะในการบรรเลงต่างกันสามารถเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะกับความสามารถของตนเองได้ โดยทุกคนในวงดนตรีมีสถานะเท่าเทียมกัน การบรรเลงดนตรีประกอบการขับร้องด้วยภาษามลายูทำให้ผู้เรียนซึมซับและเห็นถึงคุณพิเศษของภาษาที่ต่างจากภาษาตนเอง ในด้านของเพลงสามารถเลือกใช้ทำนองที่มีรูปแบบซ้ำเหมาะสมแก่ผู้เริ่มเรียน มีความยาวทำนองไม่มาก โดยเปลี่ยนลักษณะการบรรเลงทำนองซ้ำนั้น ๆ ด้วยลีลาของจังหวะที่เนิบช้าผ่อนคลายและจังหวะที่รวดเร็วรุกเร้า ผู้สอนสามารถสอนและกำหนดตำแหน่งเสียง อธิบายกระสวนทำนอง (ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง) และกระสวนจังหวะ (ความหลากหลายของทำนองที่เกิดมาจากการจัดวางตำแหน่งตัวโน้ตตามจังหวะยกและตก) ได้สะดวก เพราะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีมีลักษณะที่อำนวยต่อการสื่อสารระหว่างผู้สอนและผู้เรียน

- **มิติทางสังคมศาสตร์ (Social Perception)**

เนื่องจากจะก์เล็มปงตามที่กล่าวมาเป็นดนตรีในขนบที่แพร่กระจายทางตอนใต้ของมาเลเซียและมีอยู่ทั่วไปในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ภาคพื้นสมุทร เป็นเครื่องดนตรีที่มีเครือญาติหลากหลายและเป็นดนตรีของหลากเผ่าหลายพันธุ์ ถือเป็นทั้งดนตรีของคนเมืองและชนเผ่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมร่วม ข้อดีข้อนี้เมื่อนำมาใช้ในการสอนเพื่อพัฒนาความเข้าใจเรื่องพหุวัฒนธรรม จะก์เล็มปงจึงไม่ใช่ตัวแทนของวัฒนธรรมหลักโดยตรง ไม่ใช่ตัวแทนของอำนาจราชสำนักและอำนาจรัฐ อีกทั้งไม่ได้เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกจำกัดเฉพาะกลุ่มทางศาสนา การเรียนรู้ดนตรีพร้อมไปกับภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และสังคมศาสตร์ของดนตรีเป็นเครื่องช่วยกระตุ้นสำนึกในการสร้างความเข้าใจในความเป็นพหุวัฒนธรรมของชาติ การที่ชนกลุ่มใหญ่ทั้งทางชาติพันธุ์และศาสนาของมาเลเซียยอมรับและสามารถบรรเลงจะก์เล็มปงได้ อีกทั้งกลุ่มชนกลุ่มน้อยอื่น ๆ ไม่คิดว่าดนตรีถูกผูกขาดให้เป็นสัญลักษณ์ของชาติพันธุ์ใดชาติพันธุ์หนึ่ง จึงเป็นพื้นที่ทางสังคมดนตรีที่สำคัญในการใช้ประโยชน์ร่วมกันระหว่างชาวมลายู ชาวมาเลเซียเชื้อสายจีน ชาวมาเลเซียเชื้อสายอินเดีย และชาวพื้นถิ่น การที่คนต่างชาติพันธุ์มารวมกัน

ในวงดนตรีเดียวกันในฐานะนักดนตรีสามารถส่งเสริมความตระหนักรู้และความเข้าใจในเอกลักษณ์ชาติที่อยู่บนฐานความเป็นพหุลักษณ์ อีกส่วนหนึ่งการสอนจะก่อเล็มปงต่อนักศึกษาแลกเปลี่ยนต่างชาติ เป็นการส่งสัญญานที่ดีให้นักศึกษาต่างชาติมีส่วนร่วมในการสร้างเสียงดนตรีที่เป็นเสมือนพื้นที่แห่งพหุวัฒนธรรมของมาเลเซีย ได้เข้าใจและซาบซึ้งถึงพลังของดนตรีที่โอบรับผู้คนเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งและส่วนร่วมซึ่งกันและกัน

• มิติทางศึกษาศาสตร์ (Educational Perception)

ในมิตินี้เน้นเรื่องการเรียนรู้ความเข้าใจในความแตกต่างเชิงสังคมผ่านมิติการศึกษาแบบเรียนรวม โดยวงดนตรีจะก่อเล็มปงถือว่าเป็นแม่บทสามารถนำไปปรับประยุกต์ให้เหมาะสมกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมของแต่ละประเทศ การลงมือปฏิบัติดนตรีสำหรับผู้เรียนเป็นส่วนการเรียนรู้ที่ผู้เรียนได้กระทำจริง ผู้เรียนสามารถจดจำประสบการณ์การบรรเลงดนตรีถึงแม้จะไม่ใช่นักดนตรีหรือนักศึกษาวิชาดนตรี การรวมวงเป็นการกระจายหน้าที่ของผู้บรรเลง ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ถึงบทบาทหน้าที่ของตนเองจากเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ในวงดนตรี ถึงแม้บทบาทในการบรรเลงจะไม่เท่าเทียมกัน แต่ความสำคัญในฐานะนักดนตรีมีความเสมอภาคกัน การบรรเลงรวมวงหากขาดผู้บรรเลงคนใดคนหนึ่ง หรือผู้บรรเลงคนใดปฏิบัติหน้าที่ในการบรรเลงของตนเองพร่องไป โดยมวลรวมของบทเพลงและการแสดงย่อมขาดความสมบูรณ์ สะท้อนให้ตระหนักถึงความสำคัญและความเคารพในตัวเอง อีกทั้งการเรียนรู้ดนตรีต่างวัฒนธรรมจะทำให้ผู้เรียนต้องเข้าใจความแตกต่างทางวัฒนธรรมพื้นฐานที่ปฏิบัติต่อดนตรีของผู้อื่นด้วยความเคารพ ดนตรีเมื่อบรรเลงแล้วผู้บรรเลงหรือนักศึกษาขณะได้แสดงจริงจะไม่ถูกนับว่าเป็นบุคคลนอกวัฒนธรรมดนตรีนั้นแต่จะเป็นนักดนตรีที่บรรเลงดนตรีนั้น จะก่อเล็มปงมีความเหมาะสมในแง่ของการศึกษาคือทำให้เป็นพื้นที่แห่งการเรียนรู้ร่วมกัน และสามารถใช้ในการเรียนการสอนในระยะเวลาสั้นและผู้เรียนไม่มีพื้นฐานทางดนตรีมาก่อนได้จริง สามารถนำไปสู่การแสดงจริงและถ่ายทอดบทเพลงผ่านการบรรเลงดนตรีขึ้นมาได้ การสอนการบรรเลงเครื่องดนตรี ครูผู้สอนใช้วิธีการสอนตามขนบทางวัฒนธรรมได้อย่างเต็มที่ และอาจสามารถประยุกต์สิ่งอำนวยความสะดวกต่อการเรียนรู้ อาทิ โน้ตเพลง เพื่อใช้ให้เกิดผลลัพธ์ทางดนตรีรวดเร็วขึ้นแทนการใช้วิธีการท่องจำทำนองอย่างเดียว การใช้ตัวเลขแทนค่าเสียงถือเป็นการสร้างสัญลักษณ์เพื่อความสะดวกในการสื่อสารในการเรียนการสอน

สรุป (Conclusion)

มหาวิทยาลัยขนาดใหญ่ในประเทศที่มีความแตกต่างของประชากรในเชิงพหุวัฒนธรรมและพหุชาติพันธุ์ ภายหลังเจ้าอาณานิคมได้ถอนอำนาจที่เข้าครอบคลุมพื้นที่โดยเฉพาะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในช่วงเวลาที่กลุ่มประเทศใต้อาณานิคมได้รับการปลดแอกสามารถประกาศอิสรภาพได้ สิ่งที่เจ้าอาณานิคมทิ้งไว้คือกลุ่มคนที่มีความแตกต่างทั้งผู้อพยพและผู้ที่ประเทศเจ้าอาณานิคมนำเข้ามาเพื่อวัตถุประสงค์ด้านแรงงาน อย่างไรก็ตามมาเลเซียเป็นประเทศที่ได้ชื่อว่ามีความแตกต่างหลากหลายในด้านชาติพันธุ์ ภาษา ศาสนา และวัฒนธรรม การประสานความอยู่ดีมีสุขด้วยการตระหนักรู้ในการสร้างเอกภาพของชาติภายหลังได้รับเอกราชเป็นสิ่งสำคัญที่กลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นคนกลุ่มใหญ่มลายู คนกลุ่มน้อยคนมาเลเซียเชื้อสายจีนและคนมาเลเซียเชื้อสายอินเดีย ตลอดจนคนพื้นถิ่นดั้งเดิมและชนเผ่าต่าง ๆ จำเป็นต้องอยู่ร่วมกันโดยสันติ ในสังคมเศรษฐกิจปัจจุบันความเข้าใจและตระหนักถึงความหลากหลายที่หล่อหลอมความเป็นเอกภาพมีความสำคัญอย่างยิ่ง สถาบันการศึกษาเป็นเรี่ยวแรงสำคัญในการถ่ายทอดแนวความคิด ความรู้ความเข้าใจ และความสมานฉันท์ของคนในสังคมผ่านการเรียนรู้ของนักศึกษา

การศึกษาแบบเรียนรวม (Inclusive Education) เป็นแนวทางที่ใช้ปรับให้นักเรียนนักศึกษาที่อยู่ในสังคมที่มีความหลากหลายทั้งเชื้อชาติ ประเพณี ขนบธรรมเนียม ศาสนา และภาษาสามารถใช้พื้นที่แห่งการเรียนรู้ทำความเข้าใจ และเปิดประสบการณ์ทางความรู้ร่วมกันในพื้นที่ที่ปลอดภัย การใช้หลักสูตรแลกเปลี่ยนระยะสั้นเรียนรู้ดนตรีแบบเรียนรวมมีคุณประโยชน์

สำคัญ 2 ประการ คือ (1) การทำให้นักศึกษาในประเทศมาเลเซียที่เป็นคนกลุ่มใหญ่และคนกลุ่มน้อยใช้ดนตรีเป็นพื้นที่เรียนรู้ร่วมกัน และ (2) การทำให้นักศึกษาต่างชาติสามารถทำความเข้าใจวัฒนธรรมทางดนตรีของมาเลเซียรวมถึงเข้าใจลักษณะของสังคมมาเลเซียที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม สู่การตระหนักรู้และเข้าใจอย่างลึกซึ้ง จะก์เล็มปง ดนตรีชายฝั่งของมาเลเซียเป็นพื้นที่ทางการศึกษาที่ใช้โอบรับทุกคนให้มาอยู่ในพื้นที่แห่งการเรียนรู้ การเลือกดนตรีที่ไม่แสดงภาพของความเป็นอำนาจเหนือกว่า (dominance) ทำให้ไม่เกิดการอคติระหว่างชาติพันธุ์ เครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงดนตรีแสดงบทบาทหน้าที่เพื่อสร้างสุนทรียภาพส่งเสริมบทบาทของนักเรียนที่บรรเลงดนตรีให้เรียนรู้ถึงความเสมอภาคในบทบาทนักดนตรีและส่งเสริมการสร้างเอกภาพผ่านบทเพลง จะก์เล็มปง ในทางดนตรีศึกษาเป็นเครื่องดนตรีที่เริ่มเรียนไม่ยากนัก เพราะเครื่องดนตรีหลักเป็นเครื่องประเภทเครื่องตี การสร้างเสียงและสร้างทำนองใช้เวลาไม่มาก เหมาะสำหรับผู้ที่ไม่มีภูมิหลังทางดนตรีและใช้เวลาฝึกฝนจนบรรเลงแสดงออกได้ไม่นานนัก ดนตรีจึงเป็นเครื่องมือในการสร้างประสบการณ์ร่วมทางพหุวัฒนธรรม โดยการเบนทิศทางการศึกษาทางดนตรีศึกษาโดยใช้ดนตรีพื้นถิ่นเป็นเงื่อนไขสำคัญในการเรียนรู้ความเป็นพหุลักษณ์ของสังคมนั้นโดยเฉพาะ

Bibliography

Bhatti, Ghazala. “Social and Educational Inclusion in Schools and Their Communities.” In *Education for Democratic Intercultural Citizenship*, edited by Wiel Veugelers, 61-80. Leiden: Brill, 2019.

Collins, Megan. “Bongai in Tanjong Ipoh, Negari Sembilan.” *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society* 75, no. 1 (282) (2002): 91-114.

DeLuca, Christopher. “Toward an Interdisciplinary Framework for Educational Inclusivity.” *Canadian Journal of Education* 36, no. 1 (2013): 305-348.

Florian, Lari, and Kristine Black-Hawkins. “Exploring Inclusive Pedagogy.” *British Educational Research Journal* 37, no. 5 (October 2011): 813-828.

Goh, Daniel P. S. “10. Arrested Multiculturalisms: Race, Capitalism, and State Formation in Malaysia and Singapore.” In *Multiculturalism in the British Commonwealth: Comparative Perspectives on Theory and Practice*, edited by Richard T. Ashcroft and Mark Bevir, 191-211. Berkeley: University of California Press, 2019.

Groemer, Gerald. “The music of Malaysia: The Classical, Folk, and Syncretic traditions by Patricia Matusky and Tan Sooi Beng.” *Asian Folklore Studies* 63, no. 2 (2004): 346-348.

Jokinen, Markku. “Inclusive Education—A Sustainable Approach?” *American Annual of the Deaf* 163, no. 1 (Spring 2018): 70-77.

Markus, Andrew. “Attitudes to Multiculturalism and Cultural Diversity.” In *Multiculturalism and Integration: A Harmonious Relationship*, edited by Michael Clyne and James Jupp, 89-100. Canberra: ANU Press, 2011.

Messer, Dolores, and Stefan C. Wolter. “Are Student Exchange Programs Worth It?” *Higher Education* 54, no. 5 (October 2007): 647-663.

Navarro, Silvia Baldiris, Panagiotis Zervas, Ramon Fabregat Gesa, and Demetrios G. Sampson. "Developing Teacher's Competences for Designing Inclusive Learning Experiences." *Educational Technology & Society* 19, no. 1 (January 2016): 17-27.

Palkki, Joshua. "Inclusivity in Action: Transgender students in the Choral Classroom." *The Choral Journal* 57, no. 11 (June-July 2017): 20-35.

Sagawa, Noriyuki. "Malaysia's 1996 Education Act: The Impact of a Multiculturalism-type Approach on National Integration." *Sojourn: Journal of Social Issues in Southeast Asia* 22, no. 1 (April 2007): 30-56.

Sanrattana, Unchalee. "An Implementation of Inclusive Education." *International Journal of Education* 33, no. 2 (April-June 2010): 80-85.

Santhiram, R. "Chapter Nine: Educational Research in Multiethnic School Settings: A Malaysian Experience." *Counterpoints* 112 (2001): 137-154.

Simon, Artur. "Southeast Asia: Musical Syncretism and Cultural Identity." *Fontes Artis Musicae* 57, no. 1 (January-March 2010): 23-34.

Soodak, Leslie C. "Classroom Management in Inclusive Settings." *Theory into Practice* 42, no. 4 (Autumn 2003): 327-333.

Sooi Beng, Tan. *Bangsawan: A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera*. Singapore: Oxford University Press, 1997.

Soon Lee, Tong. "The Music of Malaysia: The Classical, Folk, and Syncretic Traditions SOAS Musicology Series by Patricia Matusky and Tan Sooi Beng." *The World of Music* 47, no. 2 (2005). 167-169.

Tammasaeng, Maliwan. "Inclusive Education." Accessed February 19, 2025. https://www.deafthai.org/knowledge-center/. (in Thai)

Tassanawongwara, Chayuti. "Integrity on Diversity: the Malaysia's Cultural Pluralistic Music." *Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University* 5, no. 3 (September-December 2023): 45-66. (in Thai)

Waitoller, Federico R., and Alfredo J. Artiles. "A Decade of Professional Development Research for Inclusive Education: A Critical Review and Notes for a Research Program." *Review of Educational Research* 83, no. 3 (September 2013): 319-356.

Welsh, Bridget. "Malaysia's Political Polarization: Race, Religion, and Reform." In *Political Polarization in south and southeast Asia: Old Divisions, New Dangers*, edited by Thomas Carothers and Andrew O'Donohue, 41-52. Washington DC: Carnegie Endowment for International Peace, 2020.

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