MAHIDOL MUSIC JOURNAL

COLLEGE OF MUSIC MAHIDOL UNIVERSITY

ISSN: 2774-132X [ONLINE]

VOL. 8 NO. 2 JULY - DECEMBER 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. 2: JULY – DECEMBER 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 2 ได้รับเกียรติจากนักวิชาการ อาจารย์ นิสิต นักศึกษา และนักวิจัย ส่งผลงานเพื่อตีพิมพ์บทความอย่างต่อเนื่อง วารสารตั้งปณิธานในการสร้างความเข้มแข็งทางวิชาการดนตรี และเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ทางวิชาการ วารสารจึงมีบทความด้านดนตรีที่หลากหลาย ทั้งดนตรีตะวันตก ดนตรีไทย และดนตรีชาติพันธุ์

จากการจัดกลุ่มคุณภาพวารสารเข้าสู่ฐานข้อมูลศูนย์ดัชนีอ้างอิงวารสารไทย (Thai-Journal Citation Index Centre - TCI) วารสาร Mahidol Music Journal ได้รับการจัดอันดับให้อยู่กลุ่ม 1 จนถึงวันที่ 31 ธันวาคม 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. 2: JULY – DECEMBER 2025

157 **บทบาทของกิจกรรมดนตรีในการเสริมสร้างความสัมพันธ์และการดูแลเด็กปฐมวัยในครอบครัวเปราะบาง**

THE ROLE OF MUSIC ACTIVITIES IN STRENGTHENING FAMILY BONDS AND EARLY CHILDHOOD CARE IN VULNERABLE FAMILIES

ประภัสสร พวงสำลี

175 **การวิจัยกรณีศึกษาเดี่ยวการใช้ดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา**

A SINGLE-CASE STUDY OF USING MUSIC THERAPY TO IMPROVE EXPRESSIVE LANGUAGE IN A STROKE PATIENT WITH BROCA'S APHASIA

ณภัทรติภา ปรีชานนท์, ตรีทิพ บุญแย้ม, นัทธี เชียงชะนา

195 **เปราะบาง: บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก**

FRAGILITY: AN IMMERSIVE ACOUSMATIC COMPOSITION

สรัญรัตน์ แสงชัย, ภูมิภักดิ์ จารุประกร

216 **ไซมิสสวีท โดยประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง: การเรียบเรียงจากบทเพลงซิมโฟนีสู่เปียโนคอนแชร์โต**

PRASIDH SILAPABANLENG'S SIAMESE SUITE: TRANSCRIPTION FROM SYMPHONIC WORK TO PIANO CONCERTO

ชัญพงศ์ ทองสว่าง

230 **FROM VIOLIN TO CELLO: CÉSAR FRANCK'S SONATA AND ITS TRANSCRIPTIONS**

Eri Nakagawa

252 **หลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์ในชุมชนพุตะเคียน ตำบลท่าเสา อำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี**

CULTURAL ARTS KNOWLEDGE TRAINING COURSE FOR THE SURVIVAL OF ETHNIC GROUPS IN PHUTAKIAN COMMUNITY THA SAO SUBDISTRICT, SAI YOK DISTRICT, KANCHANABURI PROVINCE

ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน, พระครูสุทธิสารโสภิต, วรารัตน์ สีชมนิ่ม

269 **การสังเคราะห์งานวิจัยในประเด็นวงออร์เคสตราและการศึกษา: การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ**

SYNTHESIS OF RESEARCH ON THE OVERVIEW OF STUDIES ON ORCHESTRAS AND EDUCATION: A SYSTEMATIC REVIEW

นลธวัช แซ่ตั้ง, สยา ทันตะเวช

287 **A STUDY GUIDE TO MAURICE RAVEL'S LE TOMBEAU DE COUPERIN**

Maykin Lerttamrab

303 **วิเคราะห์การพัฒนาวลี การขยับของจังหวะ และการใช้เมทริกโมดูเลชัน ในการบรรเลงอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส เพลงเอพริลอินปารีส อัลบั้มมาร์ซาลิสสแตนดาร์ดไทม์ วอลุมหนึ่ง**

AN IMPROVISATIONAL STUDY FOCUSED ON RHYTHMIC ANALYSIS, EXAMINING MOTIF DEVELOPMENT, RHYTHMIC DISPLACEMENT, AND THE IMPLEMENTATION OF METRIC MODULATION IN WYNTON MARSALIS'S SOLO OF "APRIL IN PARIS" FROM THE ALBUM "MARSALIS STANDARD TIME VOLUME ONE"

สฤษฎ์ ตันเป็นสุข

323 **แนวความคิดและเทคนิคการประพันธ์ใน "ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์" สำหรับอัลโตแซกโซโฟนสองเครื่อง**

IDEAS AND COMPOSITIONAL TECHNIQUES IN "TWO SIDES OF THE SAME COIN" FOR TWO ALTO SAXOPHONES

อรรถกร ศุขแจ้ง

341 **การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตามแนวคิดของเดวีส์**

DEVELOPMENT OF BASIC KHAEN PLAYING SKILLS LEARNING ACTIVITIES FOR INTERNATIONAL STUDENTS IN THE COLLEGE OF MUSIC, MAHASARAKHAM UNIVERSITY, BASED ON THE CONCEPT OF DAVIES

ธนาคม บุญเอก, คมกริช การินทร์

359 **ตำแหน่งนิ้วสำคัญบนทางนิ้วระบบเคจด์ สำหรับกีตาร์**

KEY FINGERING POSITIONS IN THE CAGED FINGERING SYSTEM FOR GUITAR

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

บทบาทของกิจกรรมดนตรีในการเสริมสร้างความสัมพันธ์และการดูแลเด็กปฐมวัยในครอบครัวเปราะบาง

THE ROLE OF MUSIC ACTIVITIES IN STRENGTHENING FAMILY BONDS AND EARLY CHILDHOOD CARE IN VULNERABLE FAMILIES

ประภัสสร พวงสำลี*

สถาบันแห่งชาติเพื่อการพัฒนาเด็กและครอบครัว มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย

Prapassorn Puangsamlee*

National Institute for Child and Family Development, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 27/12/2024, Revised 27/02/2025, Accepted 08/04/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจความสนใจและความพร้อมของครอบครัวเปราะบางในการนำกิจกรรมดนตรีมาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อส่งเสริมการดูแลเด็กปฐมวัย การศึกษานี้ตั้งอยู่บนพื้นฐานของแนวคิดว่าดนตรีสามารถเป็นสื่อกลางที่ช่วยเสริมสร้างพัฒนาการทางอารมณ์ สังคม และปฏิสัมพันธ์ในครอบครัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทที่ครอบครัวต้องเผชิญกับข้อจำกัดทางเศรษฐกิจและสังคม งานวิจัยนี้จึงมุ่งทำความเข้าใจมุมมองของผู้ดูแลเด็กเกี่ยวกับกิจกรรมดนตรี และความเป็นไปได้ในการนำกิจกรรมดังกล่าวไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันเพื่อส่งเสริมพัฒนาการของเด็กปฐมวัย รวมถึงเสริมสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว

วิธีการศึกษา : การศึกษานี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพแบบกรณีศึกษา โดยมีกลุ่มตัวอย่างเป็นครอบครัวจำนวน 10 ครอบครัวในกรุงเทพมหานคร ซึ่งได้รับการคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจงจากโครงการที่มุ่งเสริมสร้างสุขภาวะของเด็กในบริบทที่ขาดแคลนในหลายมิติ โดยพิจารณาจากความพร้อมและความสนใจในการเข้าร่วม ครอบครัวที่ได้รับการคัดเลือกเป็นครอบครัวเปราะบางที่ได้รับการชี้เป้าโดยชุมชน และมีคุณลักษณะตรงตามเกณฑ์ความยากจนแบบพหุปัจจัย ซึ่งรวมถึงรายได้ต่ำ ขาดแคลนในหลายมิติ มีปัญหาในระบบครอบครัวและการเลี้ยงดูที่ส่งผลต่อสุขภาวะเด็ก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเด็กที่อยู่ในกลุ่มเสี่ยงสูง ต้องเข้าเกณฑ์ทุกเงื่อนไข ทั้งนี้ ครอบครัวที่เข้าร่วมต้องมีความสมัครใจและสามารถเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีสำหรับครอบครัว ณ สถาบันแห่งชาติเพื่อการพัฒนาเด็กและครอบครัว มหาวิทยาลัยมหิดล และดำเนินการเก็บข้อมูล โดยอาศัยการสัมภาษณ์เชิงลึกและการสังเกตพฤติกรรมของครอบครัวที่เข้าร่วมโครงการ กิจกรรมดนตรีที่ใช้ในการศึกษาประกอบด้วย 5 กิจกรรมหลัก ได้แก่ (1) ทายชื่อเพลงกัน (2) โดมิโนเสียง (3) งานเต้นรำประจำบ้าน (4) นวดผ่อนคลายตามเพลง และ (5) นิทานก่อนนอน กิจกรรมทั้งหมดได้รับการออกแบบให้มีความเรียบง่าย ใช้ทรัพยากรน้อย และใช้เวลาสั้น (10-15 นาที) เพื่อลดภาระของครอบครัว อีกทั้งกิจกรรมเหล่านี้มีความยืดหยุ่นสูง สามารถปรับใช้ได้ตามความต้องการและข้อจำกัดของแต่ละครอบครัว

ผลการศึกษา : ผลการศึกษาพบว่าครอบครัวที่เข้าร่วมโครงการแสดงความสนใจและมีความพร้อมสูงในการนำกิจกรรมดนตรีไปใช้ในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะกิจกรรมที่มีความสนุกสนานและเน้นการมีส่วนร่วม เช่น “โดมิโนเสียงหรือโดมิโนเสียงสัตว์” ซึ่งได้รับความนิยมมากที่สุด เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่เข้าใจง่ายและช่วยสร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลายในครอบครัว กิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น “งานเต้นรำประจำบ้าน” ซึ่งได้รับการตอบรับในแง่บวก เนื่องจากสามารถช่วยกระตุ้น

* Corresponding author, email: prapassorn.pua@mahidol.edu

ความกระตือรือร้นในเด็กและเสริมสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัวได้อย่างมีประสิทธิภาพ ในขณะที่กิจกรรมที่เน้นการฟังเพลงเพียงอย่างเดียว เช่น “นวดผ่อนคลายตามเพลง” ได้รับความสนใจน้อยกว่า เนื่องจากผู้ดูแลและเด็กมีส่วนร่วมน้อยกว่ากิจกรรมอื่น ๆ จากการสัมภาษณ์พบว่าความยืดหยุ่นของกิจกรรมเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้กิจกรรมเหล่านี้ประสบความสำเร็จ ผู้ดูแลเด็กส่วนใหญ่แสดงความพึงพอใจที่สามารถปรับกิจกรรมให้เหมาะสมกับตารางเวลาประจำวันและความสามารถของสมาชิกในครอบครัว การที่กิจกรรมสามารถดำเนินไปได้โดยไม่รู้สึกกดดันหรือใช้ทรัพยากรมากเกินไป ทำให้สามารถดำเนินกิจกรรมได้อย่างต่อเนื่องและเป็นธรรมชาติ นอกจากนี้ ผู้ดูแลยังสังเกตเห็นผลลัพธ์เชิงบวกของกิจกรรมต่อเด็ก เช่น การเห็นความมั่นใจที่เพิ่มขึ้น ความสามารถในการสื่อสารและความคิดสร้างสรรค์ที่พัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้น กิจกรรมดนตรีเหล่านี้ยังช่วยเสริมสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัวโดยให้โอกาสผู้ดูแลและเด็กได้ใช้เวลาร่วมกันในลักษณะที่เป็นบวก เช่น การเล่านิทานก่อนนอนช่วยสร้างความอบอุ่นและความปลอดภัยทางอารมณ์ ขณะที่กิจกรรมงานเต้นรำประจำบ้านช่วยให้เกิดการแสดงออกทางอารมณ์ที่ดีขึ้น

บทสรุป : ผลจากการศึกษาแสดงให้เห็นว่ากิจกรรมดนตรีสามารถเป็นเครื่องมือในการส่งเสริมพัฒนาการของเด็กปฐมวัยและเสริมสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของครอบครัวเปราะบางที่มีข้อจำกัดด้านทรัพยากรและโอกาส กิจกรรมที่ออกแบบมาให้เรียบง่าย ยืดหยุ่น และสามารถปรับใช้ได้จริงในชีวิตประจำวันสามารถสร้างผลลัพธ์เชิงบวกอย่างชัดเจนต่อคุณภาพชีวิตของเด็กและครอบครัว งานวิจัยนี้เน้นถึงคุณค่าของการบูรณาการดนตรีเข้ากับการดูแลเด็กปฐมวัย โดยแสดงให้เห็นว่ากิจกรรมดนตรีสามารถเป็นสะพานเชื่อมโยงผู้ดูแลและเด็กเข้าด้วยกันผ่านการมีปฏิสัมพันธ์เชิงบวกและสร้างสรรค์ โดยข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัยในอนาคต คือการศึกษาผลระยะยาวของกิจกรรมเหล่านี้ เพื่อประเมินผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นต่อพัฒนาการของเด็กในช่วงเวลาที่นานขึ้น รวมถึงการศึกษาการนำกิจกรรมดนตรีไปปรับใช้กับกลุ่มเป้าหมายที่หลากหลาย เช่น ครอบครัวในพื้นที่ชนบทหรือครอบครัวที่มีเด็กที่มีความต้องการพิเศษ เพื่อเพิ่มโอกาสในการขยายผลและพัฒนากิจกรรมให้ตอบสนองต่อบริบทที่แตกต่างกันมากขึ้น ข้อเสนอแนะเชิงปฏิบัติ ได้แก่ การบูรณาการกิจกรรมนี้ในศูนย์พัฒนาเด็ก โรงเรียนอนุบาล หรือสร้างชุดกิจกรรมที่เหมาะสมกับครอบครัวที่มีข้อจำกัดด้านเวลาและทรัพยากร งานวิจัยนี้จึงเป็นก้าวสำคัญในการนำดนตรีมาประยุกต์ใช้ในบริบทของการดูแลเด็กปฐมวัย และเป็นแนวทางสำหรับการพัฒนากิจกรรมที่ส่งเสริมสุขภาวะของเด็กและครอบครัวในอนาคต

คำสำคัญ : ครอบครัวเปราะบาง / กิจกรรมดนตรี / เด็กปฐมวัย / ความสัมพันธ์ในครอบครัว / การมีส่วนร่วม / พัฒนาการเด็กปฐมวัย

Abstract

Background and Objectives: This study aims to investigate the interest and readiness of vulnerable families in using music activities as a tool to enhance early childhood care. It is based on the concept that music can promote emotional and social development while improving familial relationships, particularly in situations where families have economic and societal limitations. Music has been recognized for its ability to support cognitive and emotional development in children while also promoting familial bonding. This research aims to understand parents' perspectives on music activities and their practicality in daily life to support early childhood development and strengthen family relationships.

Methods: A qualitative case study approach was adopted to gain in-depth insights into the role of music activities in early childhood care. The study involved ten families in Bangkok, selected through purposive

sampling from a program aimed at promoting children's well-being in underprivileged settings. The sample group was specifically selected from a project aimed at enhancing children's well-being in underprivileged contexts, considering their readiness and willingness to participate. The selected families are from vulnerable households identified by the community and meet the criteria for multidimensional poverty, including low income, multiple deprivations, family system challenges, and inadequate caregiving. Families participating in this study must fulfill all of these conditions, and must be willing and able to join family music activities at the National Institute for Child and Family Development, Mahidol University. Data were collected through in-depth interviews and participant observations of family interactions during the program. The study focused on five music activities: (1) Guess the song, (2) Sounds Domino, (3) The Home Dance Party, (4) Relaxation Massage with Music, and (5) Musical Bedtime Stories. Each activity was intentionally designed to be simple, requiring minimal resources and a short duration (10-15 minutes) to reduce the burden on families. Moreover, the activities were flexible, allowing families to modify them based on their individual schedules, child development needs, and available resources. The study also examined how families adapted these activities over time and how they influenced children's engagement levels and emotional responses.

Results: The study revealed that participating families demonstrated a strong interest and readiness to incorporate music activities into their daily routines. Activities that encouraged active participation and enjoyment, such as “Sounds Domino” or “Animal Sound Dominoes,” were particularly well received due to their simplicity and ability to create a relaxed, engaging environment. Physical movement activities, such as family dance sessions, also gained positive feedback as they energized children and fostered stronger family connections. In contrast, passive music-based activities, such as “Relaxation Massage with Music,” were less favored due to the lower level of engagement and interaction. From the caregivers' perspectives, flexibility emerged as a key determinant of the success of these activities. Many caregivers expressed appreciation for the ability to modify activities to suit their family's daily schedules and individual capabilities. The short duration and low complexity of the activities allowed for consistent engagement without creating additional stress or burden. Additionally, caregivers reported noticeable improvements in children's self-confidence, communication skills, and creative expression as a result of participating in music activities. These activities also served as a catalyst for strengthening family relationships by creating meaningful opportunities for interaction. For example, musical bedtime stories not only contributed to emotional warmth and security but also reinforced language development and imagination. Meanwhile, family dance sessions provided an outlet for self-expression and facilitated joyful interactions among family members. Furthermore, the study found that incorporating music activities helped reduce stress among caregivers, making daily childcare routines more enjoyable and less overwhelming.

Conclusions: The findings of this study highlight that music activities can serve as a valuable tool for promoting early childhood development and enhancing family relationships, particularly among vulnerable families with limited resources. When designed to be simple, adaptable, and easily integrated into daily routines, music-based

interventions can significantly improve the quality of life for both children and caregivers. This study underscores the importance of incorporating music into early childhood care by demonstrating its role in bridging the gap between caregivers and children, fostering positive and meaningful interactions. The results suggest that music activities can not only support children's developmental needs but also create a supportive and nurturing family environment. Future research should explore the long-term effects of these activities to assess their sustained impact on child development. Investigating the integration of music-based approaches in other vulnerable groups, such as families in rural communities or households with children with special needs, could further broaden the applicability and effectiveness of music interventions. Additionally, exploring digital and technology-enhanced adaptations of these activities may increase accessibility for a wider range of families. Practical suggestions include integrating this activity into child development centers, kindergartens, or creating a package of activities that are appropriate for families with time and resource constraints. This study represents a significant step in applying music as a practical tool for early childhood care and serves as a foundation for developing innovative activities that enhance child and family well-being in diverse contexts.

Keywords: Vulnerable Families / Music Activities / Early Childhood / Family Relationship / Child Engagement / Early Childhood Development

บทนำ (Introduction)

ความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจและความยากจน[1] ส่งผลกระทบต่อสุขภาวะของเด็กปฐมวัยในหลายด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงสถานการณ์การแพร่ระบาดของ COVID-19 ครอบครัวที่มีรายได้น้อย ต้องเผชิญกับปัญหาทางเศรษฐกิจ เช่น ค่าใช้จ่ายที่ไม่เพียงพอต่อการส่งบุตรหลานเข้าเรียน[2] ส่งผลให้เด็กขาดโอกาสทางการศึกษาและมีแนวโน้มที่จะประสบปัญหาการเรียนรู้ถดถอยในอนาคต ซึ่งหนึ่งในแนวทางการแก้ไขปัญหาคือการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ให้มีการบูรณาการร่วมกับแนวทางการดูเด็กปฐมวัย เพื่อส่งเสริมสอดคล้องกับพัฒนาการในเด็กปฐมวัย[3]

จากการศึกษาพบว่าดนตรีสามารถช่วยในการส่งเสริมและกระตุ้นพัฒนาการที่จำเป็นของเด็ก เช่น อารมณ์และสังคม ด้านร่างกายและการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อ ด้านการคิดและกระบวนการรับรู้ ด้านภาษาและการอ่านเขียนอีกด้วย[4] เนื่องจากองค์ประกอบของดนตรีที่มีทั้งจังหวะ ทำนอง เนื้อร้อง เสียงประสาน ที่สามารถกระตุ้นการพัฒนาการที่จำเป็นในเด็กปฐมวัยได้ นอกเหนือจากการส่งเสริมพัฒนาการที่สำคัญในเด็กปฐมวัยแล้ว การใช้กิจกรรมดนตรีภายในครอบครัว ยังสามารถเป็นส่วนหนึ่งในการเพิ่มทักษะทางด้านดนตรี ซึ่งมีส่วนช่วยในการพัฒนาคุณภาพชีวิตครอบครัวเปราะบางได้อีกด้วย จากโครงการ

---

[1] Adisak Plitponkampim, *Integrated Child Health, Development, and Protection Team for Well-Being Promotion among Children in Low Income and Multiple Deprived Families* (Nakhon Pathom: National Institute for Child and Family Development, Mahidol University, 2020). (in Thai)

[2] Dilshat Zhussupova, "Five Impacts of COVID-19 on Children in Thailand," UNICEF Thailand, accessed August 2, 2024, https://www.unicef.org/thailand/stories/five-impacts-covid-19-children-thailand.

[3] "Equitable Education Fund (EEF) Has Released a Report on the Learning Crisis Facing Early Primary School Children in the Aftermath of COVID-19," Thai PBS, accessed October 25, 2022, https://www.thaipbs.or.th/news/content/320772. (In Thai)

[4] Monsikarn Laovanich, "Music and Child Development," in *Raising Children with Music* (Bangkok: Amarin Baby & Kids, 2018), 26-47. (In Thai)

“อนาถศึกษา”[5] โครงการทดลองการสอนดนตรีให้กับเด็กด้อยโอกาสที่จัดขึ้นโดยมูลนิธิอาจารย์สุกรี เจริญสุข โดยจัดตั้งโครงการที่มูลนิธิเด็ก ซอยกระทุ่มล้ม 18 โดยมีครูและผู้พ่อแม่ที่อาสามาช่วยให้เด็กได้มีโอกาสในการเรียนดนตรีในโครงการพบว่าครอบครัวมีส่วนสำคัญต่อการสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่ดี ความอบอุ่นและความใกล้ชิด ทำให้เด็กอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ดี ส่งผลให้พัฒนาการและการเรียนรู้ของเด็กดีขึ้นได้ ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้การจากทำกิจกรรมดนตรีสามารถช่วยสร้างเสริมคุณค่าในตนเองและจิตใจ สร้างภูมิคุ้มกันให้แก่ทั้งครอบครัวและตัวเด็กปฐมวัยได้ นอกจากนี้ จากการศึกษายังพบว่าโครงการ Sing & Grow Group Program for Families At Risk[6] ซึ่งเป็นโปรแกรมกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กแรกเกิดจนถึง 5 ขวบและครอบครัวในประเทศออสเตรเลีย แสดงให้เห็นว่าการใช้กิจกรรมดนตรีภายในครอบครัวนั้นมีส่วนช่วยในการส่งเสริมสายสัมพันธ์ในครอบครัวอย่างมีนัยสำคัญ ผลลัพธ์จากการศึกษาโครงการอนาถศึกษาและโครงการ Sing & Grow ซึ่งใช้กิจกรรมดนตรีในการส่งเสริมความสัมพันธ์ภายในครอบครัว งานวิจัยนี้ผู้วิจัยจึงนำมาประยุกต์ใช้กับครอบครัวเปราะบางในประเทศไทย เช่น การทำกิจกรรมทางดนตรีร่วมกัน การร้องเพลง การเล่นดนตรี การเต้นรำและเคลื่อนไหวร่างกาย การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีที่ชื่นชอบ การใช้ดนตรีในงานรื่นเริงหรืองานฉลอง รวมไปถึงงานประเพณีสำคัญ

แม้จะมีงานวิจัยที่สะท้อนให้เห็นถึงศักยภาพของกิจกรรมดนตรีในการส่งเสริมพัฒนาการของเด็กและความสัมพันธ์ในครอบครัว เช่น โครงการ Sing & Grow ในต่างประเทศ หรือโครงการอนาถศึกษาในประเทศไทย แต่อย่างไรก็ตาม งานวิจัยในบริบทของครอบครัวเปราะบางในประเทศไทยยังมีอยู่อย่างจำกัด โดยเฉพาะงานวิจัยในระดับปฏิบัติการที่มุ่งสำรวจความสนใจ ความพร้อม และปัจจัยที่เอื้อต่อการนำกิจกรรมดนตรีไปใช้จริงในชีวิตประจำวัน ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบการศึกษาเชิงกรณีในครอบครัวเปราะบางในพื้นที่กรุงเทพมหานคร เพื่อสำรวจความสนใจและความพร้อมของครอบครัวในการใช้ชุดกิจกรรมดนตรีสำหรับส่งเสริมการดูแลเด็กปฐมวัย รวมทั้งวิเคราะห์บทบาทของกิจกรรมดนตรีในการเสริมสร้างพัฒนาการของเด็กและความสัมพันธ์ภายในครอบครัว โดยมุ่งหวังให้กิจกรรมดนตรีสามารถเป็นเครื่องมือหนึ่งในการแทรกแซงเชิงบวกต่อระบบการดูแลเด็กปฐมวัยในบริบทครอบครัว[7]

วิธีการดำเนินการวิจัย (Research Methodology)

งานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพรูปแบบกรณีศึกษา (Qualitative Case Study Design) โดยศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นครอบครัวเปราะบางในพื้นที่กรุงเทพมหานคร ภายใต้โครงการ “ทีมบูรณาการสุขภาพ การเรียนรู้พัฒนาและการคุ้มครองเด็ก เพื่อการสร้างเสริมสุขภาวะกลุ่มเด็กยากจน และมีความขาดแคลนแบบพหุปัจจัย” ซึ่งเป็นโครงการวิจัยระดับชาติที่ดำเนินการโดยสถาบันแห่งชาติเพื่อการพัฒนาเด็กและครอบครัว มหาวิทยาลัยมหิดล

การเลือกใช้กรณีศึกษาเชิงคุณภาพในครั้งนี้มีพื้นฐานมาจากแนวคิดของ Stake[8] และ Yin[9] ที่เน้นการทำความเข้าใจ

---

[5] Sugree Charoensook, “Arsom Music Uses Music to Develop Underprivileged Children, Becoming a Partner in Their Lives,” *Matichon Online*, February 26, 2019, https://www.matichon.co.th/columnists/news_1378476. (in Thai)

[6] Kate Teggelove, “Building Stronger Families Through Music: Sing & Grow Group Programs for Families at Risk,” In *Music Therapy with Families: Therapeutic Approaches and Theoretical Perspectives*, ed. Stine Lindahl Jacobsen and Grace Thompson (London: Jessica Kingsley Publishers, 2017), 152-172.

[7] Adisak Plitponkampim et al., “Integrated Child Health, Development, and Protection Team for Well-being Promotion among Children in Low Income and Multiple Deprived Families,” accessed March 24, 2025, https://kb.hsri.or.th/dspace/handle/11228/5260.

[8] Robert E. Stake, *The Art of Case Study Research* (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 1995).

[9] Robert K. Yin, *Case Study Research and Applications: Design and Methods*, 6th ed. (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2014).

ปรากฏการณ์เฉพาะในบริบทจริง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในครอบครัวที่มีความเปราะบางหลายด้านและต้องอาศัยการเก็บข้อมูลเชิงลึกจากบริบทชีวิตจริง แนวทางนี้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการศึกษาที่มุ่งสำรวจความสนใจ ความพร้อม และเงื่อนไขบริบทของครอบครัวในการใช้กิจกรรมดนตรีในการดูแลเด็กปฐมวัย อีกทั้งยังมีลักษณะสอดคล้องกับการศึกษาของ Pasiali[10] ซึ่งใช้กรณีศึกษาเพื่อสำรวจบทบาทของดนตรีในครอบครัวเปราะบางในสหรัฐอเมริกา โดยเน้นการสังเกตและสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อเข้าถึงมุมมองของผู้ดูแลและเด็ก

กลุ่มประชากร กลุ่มประชากรเป้าหมายทั้งหมดประกอบด้วย 24 ครอบครัว ที่ได้รับการชี้เป้าโดยผู้นำชุมชนในพื้นที่กรุงเทพมหานคร ซึ่งอยู่ในกลุ่มครอบครัวเปราะบางตามเกณฑ์ของโครงการฯ ส่วนกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยนี้ได้ถูกคัดเลือกจากการรับสมัครโดยสมัครใจผ่านช่องทางการประชาสัมพันธ์ของทีมสุขภาพ-การเรียนรู้-การคุ้มครองเด็ก (ส.ร.ค.) ในกลุ่มไลน์ของเครือข่าย โดยมีจำนวน 10 ครอบครัว ที่ประกอบด้วยผู้ดูแลหลัก (เช่น พ่อ แม่ ผู้ปกครอง หรือผู้เลี้ยงดูอื่น ๆ) และเด็กปฐมวัยอายุระหว่าง 3-6 ปี

กลุ่มตัวอย่าง โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

1. เป็นครอบครัวเปราะบางภายใต้โครงการฯ ที่ได้รับการชี้เป้าโดยชุมชน

2. มีคุณลักษณะตรงตามเกณฑ์ความยากจนแบบพหุปัจจัย ได้แก่ รายได้ไม่เกิน 3,000 บาทต่อคนต่อเดือน มีความขาดแคลนอย่างน้อย 4 จาก 9 มิติ มีข้อบกพร่องในระบบครอบครัวอย่างน้อย 2 จาก 5 ข้อ และมีการเลี้ยงดูที่ไม่บรรลุผลสุขภาวะอย่างน้อย 2 ด้าน โดยเด็กที่อยู่ในกลุ่มเสี่ยงสูงจะมีครบทั้งสามเงื่อนไขดังกล่าว

3. มีความสมัครใจเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีสำหรับครอบครัวเปราะบาง ณ สถาบันแห่งชาติเพื่อการพัฒนาเด็กและครอบครัว มหาวิทยาลัยมหิดล และสามารถเข้าร่วมกิจกรรมทั้งครอบครัวได้

เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย ประกอบด้วย 1) ชุดกิจกรรมดนตรีสำหรับครอบครัวเปราะบางที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น โดยคัดเลือกกิจกรรมดนตรีที่สอดคล้องกับบริบทของครอบครัวเปราะบาง ประกอบไปด้วย 5 กิจกรรมดนตรีในรูปแบบการเล่น[11] เนื่องจากวัยนี้เป็นวัยที่เรียนรู้ผ่านประสบการณ์อย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งการเล่นเพื่อการเรียนรู้นั้นเกิดจากความสนใจ ความกระตือรือร้นในตัวเด็กเอง อีกทั้งยังมีความยืดหยุ่น เล่นตามความต้องการของเด็ก ส่งผลให้เด็กได้ค้นหา เรียนรู้ตัวตนของตนเองได้ โดยมุ่งเน้นการส่งเสริมพัฒนาการในเด็กปฐมวัย การเรียนรู้ การสานสัมพันธ์ภายในครอบครัว การส่งเสริมความมั่นใจและความภูมิใจในตนเองทั้งผู้ปกครองและเด็ก การส่งเสริมทัศนคติและการมีปฏิสัมพันธ์ในเชิงบวกภายในครอบครัว[12] นอกจากนี้ ยังพบว่าสำหรับครอบครัวเปราะบาง การหาสมดุลระหว่างบทบาทการทำงานและบทบาทภายในครอบครัวนับเป็นความท้าทายสำคัญสำหรับแม่หรือผู้ปกครองที่ต้องประกอบอาชีพนอกบ้าน ซึ่งมีผู้ปกครองจำนวนไม่น้อยได้สะท้อนประสบการณ์ในแนวทางเดียวกันว่า “หากให้ความสำคัญกับงานมากเกินไปก็ถูกมองว่าละเลยลูก แต่หากทุ่มเทเวลากับลูกมากขึ้นก็กลายเป็นการเสียโอกาสในการพัฒนาทางอาชีพ” ภายใต้บริบททางเศรษฐกิจและสังคมปัจจุบันที่มีค่าครองชีพสูง การมีรายได้จึงกลายเป็นสิ่งจำเป็น การทุ่มเทเวลาสำหรับการทำงานส่งผลให้เวลาที่จะใช้กับลูกลดน้อยลง ซึ่งนำไปสู่ความกังวลเกี่ยวกับการสร้างความผูกพัน ความใกล้ชิด

---

[10] Varvara Pasiali, “Families and Children at Risk,” in *Music Therapy with Families*, ed. Stine Lindahl Jacobsen and Grace Thompson (London: Jessica Kingsley Publishers, 2016), 221-242.

[11] Jane Kemp and Clare Walters, *Brain Games for Preschoolers*, trans. Preeyadhorn Pitakvorarat and Mettrai Srithong (Bangkok: SE-EDUCATION Public Company Limited, 2006), 76-95. (in Thai)

[12] Varvara Pasiali, “Families and Children at Risk,” in *Music Therapy with Families*, ed. Stine Lindahl Jacobsen and Grace Thompson (London: Jessica Kingsley Publishers, 2016), 221-242.

และการอบรมลูกอย่างเหมาะสม อย่างไรก็ตาม ภาระภายในครอบครัวและการดูแลสมาชิกในครอบครัวยังคงตกเป็นภาระของแม่เป็นส่วนใหญ่ ภายใต้ค่านิยมดั้งเดิมที่เปลี่ยนแปลงช้ากว่าการดำเนินชีวิตสมัยใหม่ ภาระที่ซ้อนทับกันนี้ก่อให้เกิดความเหนื่อยล้า ความตึงเครียด และอาจส่งผลกระทบต่อความสัมพันธ์ภายในครอบครัวในระยะยาว[13]

โดยการดำเนินกิจกรรมใช้เวลาน้อย สามารถหาอุปกรณ์ได้จากภายในบ้าน และไม่เป็นการเพิ่มภาระของผู้ดูแลจากการทำงานเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการในการสร้างความสมดุลในชีวิตการทำงานและการดูแลเด็ก ซึ่งเป็นความท้าทายของผู้ดูแลเด็กในยุคปัจจุบัน โดยผู้วิจัยได้ออกแบบชุดกิจกรรมดนตรีสำหรับครอบครัวเปราะบาง ประกอบไปด้วย (1) กิจกรรม “ทายชื่อเพลงกัน” (2) กิจกรรม “โดมิโนเสียง” (3) กิจกรรม “งานเต้นรำประจำบ้าน” (4) กิจกรรม “นวดผ่อนคลายตามเพลง” (5) กิจกรรม “นิทานก่อนนอน” เพื่อการศึกษาและสำหรับการนำไปใช้ต่อ สามารถเข้าถึงรายละเอียดกิจกรรมผ่าน QR code ผู้วิจัยได้จัดทำขึ้นตามภาพที่ 1 (Figure 1)

Figure 1 QR code for the set of music activities for vulnerable families by Prapassorn Puangsamlee

Source: by author

2) แบบสัมภาษณ์ความสนใจและความพร้อมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรี การวิจัยครั้งนี้ดำเนินการเก็บข้อมูลผ่านการสัมภาษณ์ชนิดกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview) โดยผู้วิจัยได้พัฒนาข้อคำถามหลักที่มีความสอดคล้องกับชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อสำรวจความสนใจและความพร้อมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อส่งเสริมการดูแลเด็กปฐมวัย 3) แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation)[14] เพื่อสังเกตการมีส่วนร่วมของครอบครัวเปราะบางที่มีต่อชุดกิจกรรมดนตรี โดยเริ่มจากการสังเกตในขอบเขตกว้างเพื่อดูภาพรวมของสภาพแวดล้อมในการทำกิจกรรม และสังเกตเฉพาะจุดในรายละเอียดของแต่ละกิจกรรม

การเก็บรวบรวมข้อมูล กระบวนการเก็บข้อมูลในงานวิจัยชิ้นนี้ มุ่งเน้นเพื่อสำรวจความสนใจและความพร้อมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อส่งเสริมการดูแลเด็กปฐมวัย จากกลุ่มประชากรที่ถูกที่ได้รับการชี้เป้าโดยชุมชนในเขตพื้นที่กรุงเทพมหานครภายใต้โครงการทีมบูรณาการสุขภาพ การเรียนรู้พัฒนาและการคุ้มครองเด็ก เพื่อการสร้างเสริมสุขภาวะกลุ่มเด็กยากจน และมีความขาดแคลนแบบพหุปัจจัย ซึ่งตรงกับหลักการของการเก็บข้อมูลเชิงกรณีศึกษา (Case Study)[15] ที่กล่าวไว้ว่า การเก็บข้อมูลเชิงกรณีศึกษานั้นเพื่อการศึกษากรณีแบบเฉพาะเจาะจงในด้านสถานที่ เวลา และ

---

[13] Manasigan Kanchanachitra et al., “Adapting the Family’s Work Patterns After Having Children,” in *Research Brief: Caring for Vulnerable Families amid Demographic and Social Changes in Thailand* (Nakhon Pathom: Institute for Population and Social Research, Mahidol University, 2022), 6-8, https://ipsr.mahidol.ac.th/wp-content/uploads/2022/03/Report-File-555.pdf. (in Thai)

[14] Alice Macfarlan, “Non-Participant Observation,” BetterEvaluation, accessed January 21, 2022, https://www.betterevaluation.org/methods-approaches/methods/non-participant-observation.

[15] John W. Creswell, “Case Study Research,” in *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*, 3rd ed. (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2013), 97-102.

สถานการณ์ที่กำหนด ดังนั้น ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยจึงเลือกใช้งานวิจัยเชิงคุณภาพรูปแบบกรณีศึกษา (Qualitative Case Study Design) ในการเก็บข้อมูลเพื่อศึกษาในเชิงลึกจากกลุ่มตัวอย่างจะถูกคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจงจำนวน 10 ครอบครัว ตามเกณฑ์ที่ได้กำหนดไว้ผ่านการเก็บข้อมูล ณ สถาบันแห่งชาติเพื่อการพัฒนาเด็กและครอบครัว มหาวิทยาลัยมหิดล

กระบวนการดำเนินกิจกรรม เริ่มจากการคัดเลือกครอบครัวเปราะบาง 10 ครอบครัวที่อาศัยในเขตกรุงเทพมหานคร และเชิญชวนให้เข้าร่วมกิจกรรมดนตรีจำนวน 5 กิจกรรม ภายในระยะเวลา 2 สัปดาห์ กิจกรรมแต่ละชุดใช้เวลาประมาณ 10-15 นาที และมีความยืดหยุ่นให้ผู้ดูแลและเด็กปฐมวัยเลือกดำเนินกิจกรรมตามความพร้อมของแต่ละครอบครัว ระหว่างการดำเนินกิจกรรม ผู้วิจัยใช้แบบสังเกตพฤติกรรมที่ออกแบบขึ้น เพื่อบันทึกระดับการมีส่วนร่วมใน 5 ด้าน ได้แก่ การฟัง การร้อง การเคลื่อนไหว การมีปฏิสัมพันธ์ และการตอบสนองทางอารมณ์ หลังจากสิ้นสุดกิจกรรมแต่ละวัน ผู้วิจัยดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ดูแลเด็กแบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview) เพื่อรวบรวมความคิดเห็น ความพึงพอใจ และข้อเสนอแนะเกี่ยวกับกิจกรรม

ด้านกิจกรรม ผู้วิจัยชี้แจงกระบวนการดำเนินกิจกรรมดนตรีให้ผู้เข้าร่วมวิจัยรับทราบว่าเป็นกิจกรรมดนตรีสำหรับครอบครัว โดยมุ่งเน้นสร้างความสนุกสนาน สานสัมพันธ์ภายในครอบครัว ดังนั้น ผู้วิจัยจึงขอความร่วมมือผู้ปกครองและเด็กปฐมวัยให้ดำเนินกิจกรรมร่วมกัน หากกิจกรรมใดที่ผู้เข้าร่วมวิจัยรู้สึกยากหรือเหนื่อยล้าจากการดำเนินกิจกรรม สามารถแจ้งผู้วิจัยได้ตลอดเวลา

ด้านเอกสาร ผู้วิจัยชี้แจงผู้เข้าร่วมวิจัยสำหรับเอกสาร ดังต่อไปนี้

- เอกสารชี้แจงผู้เข้าร่วมการวิจัย สำหรับการตอบแบบสอบถาม อายุ 18 ปีขึ้นไป
- เอกสารชี้แจงผู้เข้าร่วมการวิจัย สำหรับเด็กอายุต่ำกว่า 7 ปี และ/หรือผู้ปกครองของเด็กอายุระหว่าง 7-12 ปี
- หนังสือแสดงเจตนายินยอมเข้าร่วมการวิจัยโดยได้รับการบอกกล่าวและเต็มใจ สำหรับเด็กอายุต่ำกว่า 7 ปี

โดยผู้วิจัยจะเป็นผู้อธิบายรายละเอียดในเอกสารชี้แจงแต่ละฉบับจนกว่าผู้เข้าร่วมวิจัยจะเข้าใจ จากนั้นจึงขอให้ผู้เข้าร่วมวิจัยลงลายมือชื่อเพื่อแสดงความยินยอมในการให้ข้อมูล

การสัมภาษณ์ ดำเนินการโดยผู้วิจัยและทีมวิจัยดำเนินการสัมภาษณ์สำรวจความสนใจและความพร้อมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อส่งเสริมการดูแลเด็กปฐมวัย

ผลการวิจัย (Results)

การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ใช้แนวทางการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยแบ่งออกเป็น 2 แนวทางหลัก ได้แก่ 1) การวิเคราะห์เชิงเนื้อหา (Content Analysis) สำหรับข้อมูลจากแบบสังเกตพฤติกรรมการมีส่วนร่วมของครอบครัวเปราะบางในกิจกรรมดนตรี และ 2) การวิเคราะห์เชิงตีความตามหัวข้อ (Thematic Analysis) สำหรับข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบแบบกึ่งโครงสร้าง เพื่อสำรวจความสนใจ ความพร้อม และทัศนคติของผู้ดูแลเด็กปฐมวัยที่มีต่อกิจกรรมดนตรี ทั้งนี้ ข้อมูลจากทั้งสองแหล่งได้รับการวิเคราะห์แบบระนาบคู่ขนาน เพื่อตรวจสอบความสอดคล้องและแตกต่างกันของประสบการณ์จากมุมมองเชิงพฤติกรรมและเชิงการรับรู้

ผู้วิจัยได้นำผลจากการสังเกตการมีส่วนร่วมในกิจกรรมและผลสำรวจความสนใจและความพร้อมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อส่งเสริมการดูแลเด็กปฐมวัย โดยผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาในการสรุปผลออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้ 1) การสังเกตการมีส่วนร่วมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรี 2) สำรวจความสนใจและความพร้อมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อส่งเสริมการดูแลเด็กปฐมวัย

1. การสังเกตการมีส่วนร่วมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรี

จากการสังเกตการมีส่วนร่วมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรี โดยสามารถแบ่งการสังเกตออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1) ชุดกิจกรรมดนตรี ภายในชุดกิจกรรมดนตรีประกอบด้วยคำอธิบายขั้นตอนการดำเนินกิจกรรม ตลอดจนสื่อและวัสดุประกอบการจัดกิจกรรม เช่น การ์ดโดมิโนเสียงสัตว์ แบบสำหรับพับลูกเต๋าที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับ “ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย” และการ์ดรูปร่าง อย่างไรก็ตาม จากการดำเนินกิจกรรมการใช้อุปกรณ์ เบื้องต้นพบว่าครอบครัวเปราะบางมีความเข้าใจการใช้อุปกรณ์ได้รับหรือมีการดูรูปภาพกิจกรรมประกอบได้ แต่ในด้านการอ่านพบว่าผู้ดูแลเด็กบางส่วนไม่สามารถอ่านหนังสือได้ ทั้งในส่วนของผู้ดูแลเด็กเองและเด็กปฐมวัย ส่งผลให้บางกิจกรรมซึ่งมีคำอธิบายกระบวนการเป็นลายลักษณ์อักษรไม่สอดคล้องกับบริบทของกลุ่มตัวอย่าง และกลายเป็นอุปสรรคต่อการจัดกิจกรรมดนตรี ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ กิจกรรมนิทานก่อนนอน เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่ต้องอาศัยการอ่านนิทาน ทำให้ผู้ดูแลและเด็กไม่สามารถอ่านตามจังหวะคำกลอนตามที่กิจกรรมกำหนดไว้ได้ อย่างไรก็ดี จากการสังเกตการมีส่วนร่วมของครอบครัวที่อยู่ในภาวะเปราะบาง พบว่า โครงสร้างของหนังสือนิทานที่มีข้อความพิมพ์ไว้ทางด้านซ้ายและภาพประกอบขนาดใหญ่ทางด้านขวา ช่วยให้ผู้ดูแลและเด็กสามารถใช้การมองภาพเพื่อสร้างเรื่องราวของตนเองได้ แม้ไม่สามารถอ่านข้อความได้โดยตรง นอกจากนี้ยังพบว่าเด็กปฐมวัยบางส่วนที่มีประสบการณ์ศึกษาจากศูนย์พัฒนาเด็กปฐมวัย สามารถจดจำเนื้อหานิทานเรื่อง “อีเล้งเค้งโค้ง” ที่ครูเคยอ่านให้ฟัง และสามารถขานรับคำร้อง “อีเล้งเค้งโค้ง”[16] ได้อย่างถูกต้อง ส่งผลให้กิจกรรมสามารถดำเนินไปจนสิ้นสุดแม้มีข้อจำกัดด้านการอ่าน จากข้อสังเกตดังกล่าว ผู้วิจัยจะนำไปใช้เป็นข้อมูลในการปรับปรุงการออกแบบกิจกรรมครั้งต่อไป เพื่อให้สอดคล้องกับบริบทและความสามารถของผู้ดูแลและเด็กมากยิ่งขึ้น

2) การมีส่วนร่วม จากการดำเนินกิจกรรมดนตรีทั้ง 5 กิจกรรม ที่ประกอบไปด้วยการเคลื่อนไหว การร้องเพลง การฟัง การเล่นเครื่องดนตรี พบว่าผู้ดูแลและเด็กแสดงออกถึงการมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีทุกกิจกรรม

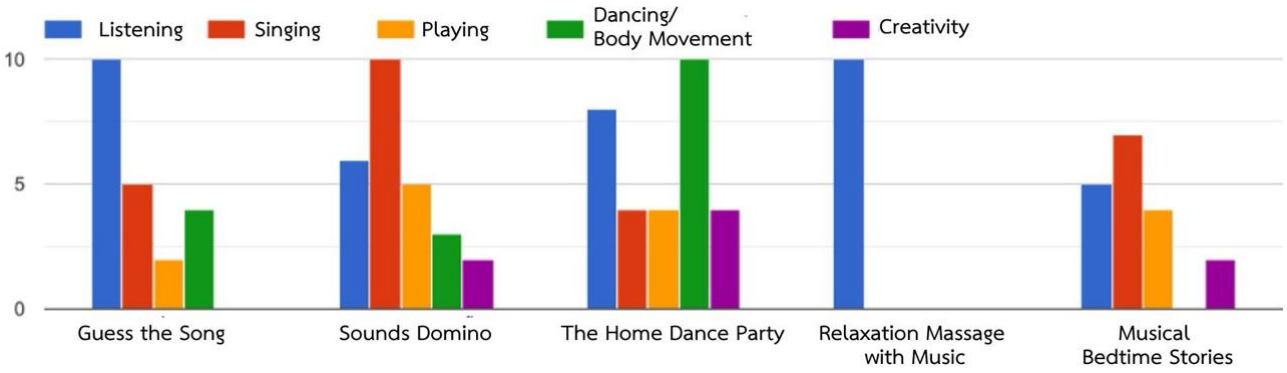


Figure 2 A picture showing participation in music activities

Source: by author

จากภาพกิจกรรม (Figure 2) สะท้อนให้เห็นถึงการมีส่วนร่วมของเด็กและผู้ดูแลในสภาพแวดล้อมจริง ซึ่งเป็นการยืนยันผลการสังเกตที่กล่าวถึงในบทวิเคราะห์ว่า กิจกรรมที่มีลักษณะโต้ตอบและการเคลื่อนไหว มีแนวโน้มสร้างบรรยากาศเชิงบวกในครอบครัวได้มากที่สุด โดยในจำนวนนี้พบว่ามี 2 กิจกรรมที่ผู้ดูแลและเด็กให้การมีส่วนร่วมอย่างเต็มที่ครบทั้ง 5 ด้าน

[16] Cheewan Wisasa, *E-Leng Keng Khong: A Goose's Song*, 24th ed. (Bangkok: Amarin Printing, 1994). (in Thai)

ได้แก่ กิจกรรม “โดมิโนเสียง” และกิจกรรม “งานเต้นรำประจำบ้าน” ทั้งนี้ในกิจกรรม “โดมิโนเสียง” แต่ละครอบครัวได้รับการ์ดโดมิโนเสียงสัตว์จำนวน 1 ชุด เพื่อใช้ในการเรียงต่อกัน โดยผู้เข้าร่วมต้องออกเสียงสัตว์ตามการ์ดที่หยิบได้ก่อนวางต่อ จากการสังเกตพบว่าผู้ดูแลและเด็กให้ความสนใจเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะในด้านการออกเสียงสัตว์ซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของกิจกรรม นอกจากนี้ การออกเสียงสัตว์ตามการ์ดที่หยิบได้ยังช่วยลดความคาดหวังและความตึงเครียดในการดำเนินกิจกรรมลง ผู้ดูแลและเด็กสามารถแสดงสีหน้าและท่าทางผ่อนคลายมากขึ้น เนื่องจากการสื่อสารด้วยเสียงที่ไม่ใช่ถ้อยคำทางภาษาทำให้การเข้าร่วมกิจกรรมเป็นไปได้อย่างอิสระ เป็นจุดเริ่มต้นที่ง่ายต่อการสื่อสารและสร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลายภายในครอบครัว กติกาที่เข้าใจง่าย (หยิบการ์ด-ออกเสียง-พิจารณาความยาวเสียง-วางการ์ดตามลำดับ) ช่วยส่งเสริมการมีส่วนร่วมจนจบกิจกรรม

สำหรับกิจกรรมที่พบการมีส่วนร่วมรองลงมา ได้แก่ กิจกรรม “งานเต้นรำประจำบ้าน” ซึ่งพบว่าเด็กปฐมวัยให้ความสนใจในการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นเป็นอย่างมาก ขณะที่ผู้ดูแลเด็กแสดงออกถึงการสนับสนุนและชื่นชมการเคลื่อนไหวประกอบเพลง โดยให้ความช่วยเหลือในการเลือกเปิดเพลงผ่านโทรศัพท์มือถือหรือค้นหาเพลงตามความชื่นชอบของเด็กปฐมวัย ผลจากการดำเนินกิจกรรมพบว่า เด็กปฐมวัยสามารถเลือกเพลงที่ตนเองสนใจและเพลิดเพลินได้อย่างอิสระ

กิจกรรมที่มีการมีส่วนร่วมในระดับรองลงมา คือกิจกรรม “ทายชื่อเพลงกัน” และ“นิทานก่อนนอน” ซึ่งจากการสังเกตพบว่าผู้ดูแลและเด็กมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีทั้ง 4 ด้าน กล่าวได้ว่าตลอดระยะเวลาการเก็บข้อมูล ผู้ดูแลและเด็กให้การมีส่วนร่วมในทุกกิจกรรมดนตรีอย่างน้อย 1 ด้าน เช่น กิจกรรม “นวดผ่อนคลายตามเพลง” ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเปิดรับและการมีส่วนร่วมต่อกิจกรรมดนตรีในระดับที่ต่อเนื่องและสม่ำเสมอ

3) ความสัมพันธ์ระหว่างเด็กและครอบครัว ตลอดการดำเนินการเก็บข้อมูลพบว่า ความสัมพันธ์ระหว่างเด็กปฐมวัยกับผู้ดูแลในการทำกิจกรรมให้ความร่วมมืออยู่ในระดับที่ดี โดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

3.1) กลุ่มผู้ดูแลเด็กที่สูงอายุ พบว่ามีความพยายามในการให้ความร่วมมือแม้ว่าจะไม่สามารถทำกิจกรรมด้วยตัวเองได้ในบางขั้นตอน แต่ให้ความร่วมมือและพูดคุยกับเด็กเพื่อกระตุ้นให้เด็กมีสมาธิ จดจ่อกับกิจกรรมได้ดี มีสัมพันธภาพที่ดีกับเด็ก

3.2) กลุ่มผู้ดูแลวัยทำงาน พบว่ามีความพร้อมทางด้านร่างกายและจิตใจ สามารถร่วมกิจกรรมไปพร้อมกับเด็กได้ดี นอกจากนี้ยังพบว่าในกลุ่มตัวอย่างบางส่วนเพิ่งเคยได้มีโอกาสทำกิจกรรมร่วมกับเด็กครั้งแรก เนื่องจากภาระงานและปัญหาส่วนตัวของทางครอบครัวทำให้ไม่เคยมีโอกาสได้เลี้ยงดูเด็กด้วยตนเอง

ดังนั้น ในช่วงแรกของการสังเกตพบว่าเด็กไม่มีสมาธิและไม่สามารถจดจ่อในการทำกิจกรรมได้ในช่วงแรก อีกทั้งยังพบว่าสถานที่ สนามเด็กเล่นใกล้เคียง และเพื่อนใหม่ในวัยใกล้เคียงกัน เป็นหนึ่งในสาเหตุที่ทำให้เด็กปฐมวัยไม่มีสมาธิจดจ่อกับกิจกรรมตรงหน้าได้ ดังนั้น ในด้านการเตรียมความพร้อมด้านสถานที่จึงเป็นหนึ่งในข้อควรตระหนักในการวิจัยครั้งต่อไป

2. สำรวจความสนใจและความพร้อมของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อส่งเสริมการดูแลเด็กปฐมวัย

จากการสัมภาษณ์พบว่าความสนใจของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรีจะแบ่งตามข้อคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

1) จากการใช้ชุดกิจกรรมดนตรี ท่านมีความคุ้นเคยและสามารถประเมินความยากง่ายของกิจกรรมได้หรือไม่ พบว่ากิจกรรมที่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันในครัวเรือนคือการเปิดเพลงภายในบ้าน กิจกรรมดังกล่าวถือเป็นกิจกรรมพื้นฐานที่ไม่ซับซ้อน สามารถดำเนินการได้ทันที และส่งเสริมให้สมาชิกทุกคนภายในครอบครัวมีส่วนร่วมในหลายรูปแบบ

ไม่ว่าจะเป็นการฟัง การร้องตาม หรือการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลง ข้อสังเกตนี้สอดคล้องกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์หลายกรณี เช่น ผู้ดูแลได้บรรยายถึงการเต้นตามเพลงของเด็กปฐมวัยร่วมกับพี่น้องและผู้ดูแล ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศที่ผ่อนคลายและเป็นกันเองในการใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางในการเชื่อมความสัมพันธ์ภายในครอบครัว

ผู้ดูแลได้แสดงมุมมองที่สอดคล้องกัน ดังเช่น “ดนตรีที่บ้านก็ทำบ่อย พี่สาวเขาเปิดเพลงและน้อง (กลุ่มตัวอย่าง) ก็ไปเต้นตามพี่เป็นประจำ เต้นทั้งวัน เต้นไม่หยุด (หัวเราะ)” หรือในอีกกรณีหนึ่งที่ผู้ดูแลระบุว่า “ปกติเปิดเพลงในบ้าน น้องก็จะชอบมายืนเต้นบ่อย ๆ เวลาเราทำงานบ้าน เข้าครัวทำกับข้าว น้องก็จะมายืนเต้นใกล้ ๆ เราก็เต้นตามบ้าง แล้วแต่ว่าทำงานอะไรอยู่” ข้อความเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า การใช้ดนตรีในชีวิตประจำวันที่บ้านไม่เพียงเป็นกิจกรรมง่ายต่อการดำเนินการ หากยังเอื้อให้เกิดการมีส่วนร่วมของสมาชิกในระดับที่ไม่เป็นทางการและปรับเปลี่ยนตามบริบทได้อย่างอิสระ ทั้งนี้ ดนตรียังถูกมองว่าเป็นกิจกรรมที่ “เปิดเพลงอยู่แล้วทั้งวัน” และ “เด็ก ๆ ก็เต้นไป รู้เรื่องบ้าง ไม่รู้เรื่องบ้าง” ซึ่งย้ำให้เห็นว่าการฟังเพลงหรือเปิดเพลงไว้ในบ้านเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตปกติ ไม่จำเป็นต้องมีรูปแบบหรือขั้นตอนซับซ้อน ช่วยสร้างบรรยากาศสนุกสนาน และเสริมสร้างความผูกพันทางอารมณ์ระหว่างผู้ดูแลและเด็กได้อย่างลงตัว

นอกจากนี้ การสัมภาษณ์ยังชี้ให้เห็นว่าผู้ดูแลเด็กปฐมวัยมีความมั่นใจและพร้อมที่จะนำชุดกิจกรรมดนตรีจากงานวิจัยนี้ไปใช้จริงภายในบ้าน อันเนื่องมาจากลักษณะสำคัญของกิจกรรมที่เอื้อต่อความยืดหยุ่น การสร้างสรรค์ และการไม่กำหนดกรอบที่เข้มงวด ผู้ดูแลสามารถเลือกปรับเปลี่ยนกิจกรรมให้สอดคล้องกับความสนใจ ความสามารถ และความสมัครใจของเด็กปฐมวัยที่ตนรับผิดชอบอยู่ ข้อดีของการไม่บังคับให้เด็กปฏิบัติตามรูปแบบเดิม ๆ และการไม่จำกัดรูปแบบการเข้าร่วมช่วยลดความเครียดและความกังวลต่อผลลัพธ์ของกิจกรรม ตลอดจนช่วยให้ผู้ดูแลรู้สึก “สบายใจ สนุกดี” และมองว่าดนตรีเป็นสื่อกลางที่เปิดกว้างต่อการปฏิสัมพันธ์ โดยไม่จำเป็นต้องมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะจำเพาะเท่านั้น แต่ให้ความสำคัญกับการสร้างบรรยากาศเชิงบวกให้เกิดขึ้นภายในครอบครัว

ดังตัวอย่างเช่น ผู้ให้ข้อมูลกล่าวว่า “เราเล่านิทานแบบไหนก็ได้ใช่ไหมคะ ถ้าแบบนี้ก็สบายใจค่ะ สนุกดี” ซึ่งสะท้อนถึงความอิสระในการประยุกต์ใช้กิจกรรมดนตรีร่วมกับการเล่านิทานให้สอดรับกับบริบทจริง นอกจากนี้ บางกรณียังระบุถึงการให้เด็กมีเสรีภาพในการเลือกวิธีมีส่วนร่วม เช่น การเต้นโดยไม่จำเป็นต้องร้องเพลง เพียงเพราะเด็กสนุกกับการเต้นเป็นพิเศษ ผู้ดูแลบางคนกล่าวว่า “เขาเต้นอย่างเดียวไม่ร้องเพลงก็ไม่เป็นไรใช่ไหมคะ ถ้าเขาชอบเต้นก็จะให้เต้นบ่อย ๆ ค่ะ เห็นเขาสนุกก็ดีใจค่ะ ไม่อยากบังคับเขาทำในสิ่งที่ไม่ชอบ เราก็เครียด...” คำกล่าวนี้สะท้อนถึงความใส่ใจและสนใจความชอบและความสุขของเด็ก อีกทั้งพร้อมลดแรงกดดันต่อทุกฝ่าย ทำให้กิจกรรมดนตรีช่วยเปิดโอกาสให้เกิดการสื่อสารเชิงบวกในครอบครัว แม้ผู้ดูแลจะกังวลอยู่บ้างในตอนต้น เนื่องจากกลัวว่ากิจกรรมอาจซับซ้อนหรือไม่เหมาะกับเด็กในความดูแล แต่ท้ายที่สุดเมื่อพบว่ากิจกรรมดนตรีสามารถปรับใช้ได้หลากหลาย จึงเกิดความผ่อนคลาย “เขาไม่ค่อยฟังเรา ให้ทำอะไรก็ยาก แต่พอมาเล่นเกมแบบนี้ เขาก็ฟังเราบ้าง เหมือนเราไม่ได้บังคับเขาให้อยู่กับเรา ไม่วิ่งหนีไปไหน”

กล่าวโดยสรุป ผลการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นชัดเจนว่า ผู้ดูแลเด็กมีความคุ้นเคยและมั่นใจในการนำชุดกิจกรรมดนตรีไปประยุกต์ใช้ในบริบทครอบครัวจริง โดยมองว่าดนตรีและกระบวนการเรียนรู้ผ่านดนตรีเป็นสื่อที่ยืดหยุ่น ปรับเปลี่ยนได้ตามความชอบและความสามารถของเด็ก อีกทั้งไม่ก่อให้เกิดแรงกดดันทางอารมณ์หรือความคาดหวังที่เข้มงวด ผู้ดูแลรู้สึกว่าสามารถสร้างสรรค์รูปแบบการดำเนินกิจกรรมได้เอง ตามสภาวการณ์จริงในชีวิตประจำวัน และใช้ดนตรีเป็นกลไกส่งเสริมความสัมพันธ์เชิงบวกระหว่างสมาชิกภายในครอบครัวได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2) ระยะเวลาต่อ 1 กิจกรรมมากน้อยหรือไม่อย่างไร กิจกรรมละ 10-15 นาที ผลการสัมภาษณ์ชี้ให้เห็นว่ากลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่มีมุมมองไปในทิศทางเดียวกันว่าระยะเวลาดังกล่าวมีความเหมาะสมต่อบริบทของครอบครัวเปราะบาง

ที่ต้องรับผิดชอบต่อหลายภารกิจในชีวิตประจำวัน การออกแบบกิจกรรมให้ใช้เวลาสั้นกระชับนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่ง เมื่อพิจารณาว่าผู้ดูแลเด็กมักมีภาระงานนอกบ้านควบคู่ไปกับงานในบ้าน เช่น การทำความสะอาด การเตรียมอาหาร และการดูแลสมาชิกครอบครัวคนอื่น ๆ การที่กิจกรรมดนตรีสามารถดำเนินได้ในช่วงเวลาสั้น ๆ ในทุกวัน ช่วงเวลาเย็น จึงส่งผลให้ผู้ดูแลรู้สึกว่าสามารถนำกิจกรรมไปใช้ได้จริง โดยไม่เพิ่มภาระหรือใช้ทรัพยากรมากเกินควร

ความเห็นจากผู้ดูแลเด็กปฐมวัยสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของปัจจัยด้านเวลาอย่างชัดเจน เช่น ผู้ให้ข้อมูลบางคนระบุว่า “กิจกรรมเหล่านี้ดีค่ะ เวลาไม่นานค่ะ เพราะต้องทำงานตลอด กลับมาก็ไม่ค่อยมีเวลา ถ้าใช้เวลาไม่เยอะ ก็คิดว่าน่าจะทำกิจกรรมกับเขาได้นิดหน่อยตอนกลับบ้าน...” คำกล่าวนี้ชี้ให้เห็นว่า กิจกรรมที่ใช้เวลาไม่มากนัก เอื้อให้ผู้ดูแลสามารถมีปฏิสัมพันธ์และทำกิจกรรมสร้างสรรค์ร่วมกับเด็กปฐมวัย แม้จะมีข้อจำกัดเรื่องเวลาและความเหนื่อยล้าหลังเสร็จสิ้นภาระงานต่าง ๆ

นอกจากนี้ ความยืดหยุ่นในการเลือกเวลาและจำนวนกิจกรรมที่นำไปใช้ในแต่ละครั้งยังเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ผู้ดูแลรู้สึกสบายใจต่อการนำกิจกรรมไปใช้จริง ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งกล่าวว่า “ถ้ากลับไปบ้าน เลือกทำทีละกิจกรรมได้ไหม ไม่ทำทั้งหมด ถ้าทำทีละกิจกรรมก็น่าจะทำได้ เพราะใช้เวลาไม่นาน...” การมีอิสระในการเลือกลำดับและปริมาณของกิจกรรมตามความพร้อมในแต่ละวัน ช่วยให้ผู้ดูแลสามารถจัดการตารางชีวิตประจำวันได้ดียิ่งขึ้น และไม่รู้สึกถูกกดดันให้ปฏิบัติตามกิจกรรมทั้งหมดในคราวเดียว ยิ่งไปกว่านั้น สำหรับผู้ดูแลเด็กบางคนที่มีระยะเวลาจำกัดมากเป็นพิเศษ เช่น การอยู่ร่วมกับเด็กเพียงช่วงสั้น ๆ ในแต่ละวัน การที่กิจกรรมดนตรีใช้เวลาเพียง 10-15 นาที มีส่วนช่วยอย่างมากในการสร้างโอกาสให้ผู้ดูแลได้ใช้เวลาอันมีคุณค่าไปกับเด็กปฐมวัย ไม่ว่าจะเป็นการเล่นเกมดนตรีสั้น ๆ หรือการร้องเพลง-ออกท่าทางง่าย ๆ ร่วมกัน ในช่วงเวลาสั้น ๆ นี้ ผู้ดูแลสามารถสร้างความทรงจำที่ดีและความผูกพันทางอารมณ์ในทิศทางที่ดียิ่งขึ้นกับเด็ก แม้จะมีเวลาอยู่ด้วยกันไม่มากนัก

กล่าวโดยสรุป ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ชี้ให้เห็นว่าระยะเวลาของกิจกรรมดนตรีมีความสำคัญอย่างยิ่งในการส่งเสริมให้ผู้ดูแลสามารถนำกิจกรรมไปใช้ในบริบทชีวิตประจำวันได้จริง การใช้เวลาไม่นานเกินไป (10-15 นาที) ต่อกิจกรรมสอดคล้องกับเงื่อนไขชีวิตและภาระงานของครอบครัวเปราะบาง ผู้ดูแลสามารถปรับเปลี่ยน ปรับลด หรือเลือกทำกิจกรรมตามความพร้อมและข้อจำกัดของตนเองได้อย่างยืดหยุ่น ซึ่งช่วยลดความตึงเครียด สร้างบรรยากาศผ่อนคลาย และส่งเสริมให้กิจกรรมดนตรีกลายเป็นส่วนหนึ่งของกิจวัตรประจำวันได้อย่างยั่งยืนและมีความหมาย

3) ความพึงพอใจในแต่ละกิจกรรมและความสนใจในการนำกลับไปใช้ต่อ พบว่ากิจกรรม “โดมิโนเสียงหรือโดมิโนเสียงสัตว์” สร้างความประทับใจและดึงดูดความสนใจของผู้ดูแลและเด็กมากเป็นพิเศษ จุดเด่นของกิจกรรมอยู่ที่ความเรียบง่าย เข้าใจง่าย และเปิดโอกาสให้ผู้ร่วมกิจกรรมได้สร้างปฏิสัมพันธ์ผ่านการออกเสียงเลียนแบบสัตว์ที่ปรากฏบนการ์ดโดมิโน การหยิบการ์ดแต่ละใบและการออกเสียงประกอบด้วยความแปลกใหม่ การสร้างเสียงที่ไม่ใช่ภาษาพูดทั่วไปทำให้เกิดความสนุกสนาน ผ่อนคลาย และขจัดความตึงเครียดออกไป เป็นผลให้เด็กปฐมวัยที่ปกติอาจจะไม่ค่อยพูดหรือหัวเราะเสียงดังแสดงออกอย่างเปิดเผยมากขึ้น ผู้ดูแลเด็กจึงรับรู้ได้ถึงความเปลี่ยนแปลงในพฤติกรรมของเด็ก ไม่ว่าจะเป็นความกล้าแสดงออกเสียงหัวเราะ หรือการสบตาร่วมกันที่เด่นชัดขึ้น การมีปฏิสัมพันธ์ผ่านเสียงสัตว์ช่วยสร้างสภาพแวดล้อมที่เป็นมิตร ผ่อนคลาย และลดความจำเป็นในการใช้ภาษาพูดมากจนเกินไป จึงเอื้อต่อผู้ดูแลที่อาจเพิ่งพบกับเด็กเป็นครั้งแรก หรือผู้ที่มีเวลาและประสบการณ์จำกัดในการหากิจกรรมเชื่อมความสัมพันธ์กับเด็ก

ตัวอย่างความคิดเห็นจากผู้ดูแลบางคนชี้ให้เห็นถึงความสนใจและความต้องการนำกิจกรรมนี้กลับไปใช้ต่อที่บ้าน เช่น มีการกล่าวถึงว่า “คุณแม่เพิ่งเคยเจอน้องวันนี้เป็นวันที่ 2 ... พอมีเกมเสียงอันนี้ เขาสบตา เขามองเรา เราก็สนุก หัวเราะโดยไม่ต้องมีคำพูดอะไรเลย...” แสดงให้เห็นว่ากิจกรรมไม่เพียงแต่สร้างความสนุก หากยังช่วยสร้างช่องทางการสื่อสารระหว่าง

ผู้ดูแลกับเด็ก แม้ในสถานการณ์ที่ผู้ดูแลยังไม่มีประสบการณ์ในการปฏิสัมพันธ์กับเด็กเลยก็ตาม นอกจากนี้ ผู้ดูแลบางรายซึ่งเป็นยายของเด็กชี้ให้เห็นว่าการมีกิจกรรมดนตรีที่ง่ายและสนุก ช่วยเติมเต็มการใช้เวลาร่วมกันในบริบทครอบครัวที่อาจยุ่งเหยิงด้วยภารกิจต่าง ๆ การเล่นเกมโดมิโนเสียงสัตว์จึงมีศักยภาพในการเชื่อมโยงคนต่างวัยในครอบครัวเข้าด้วยกัน

นอกเหนือจากกิจกรรมโดมิโนเสียงสัตว์แล้ว ผลการสัมภาษณ์ยังพบว่ากิจกรรม “โดมิโนเสียงหรือโดมิโนเสียงสัตว์” และกิจกรรม “นิทานก่อนนอน” ก็ได้รับความนิยมและความชื่นชอบเป็นอย่างมาก ครอบครัวเปราะบางบางกลุ่มให้ข้อมูลว่ากิจกรรมทั้งสองนี้เปิดโอกาสให้เด็กและผู้ดูแลได้สร้างสรรค์การออกเสียงในหลากหลายรูปแบบ โดยไม่จำกัดว่าต้องเล่าเรื่องหรือนิทานในแบบที่กำหนดไว้ตายตัว การพัฒนาจากรูปแบบนิทานที่มุ่งอิงตามหนังสือไปสู่การเล่าเรื่องที่ปรับเปลี่ยนได้อิสระช่วยให้เด็กปฐมวัยและผู้ดูแลสามารถสนุกไปกับจินตนาการและสร้างสรรค์เรื่องราวตามรูปภาพหรือเสียงที่ได้ยิน “ชอบที่นิทานไม่ต้องอ่านแบบเดิมอีกต่อไป น้องก็เล่าเองได้ สนุกดี” ความเห็นนี้ชี้ให้เห็นว่ากิจกรรมดนตรีในลักษณะดังกล่าวไม่เพียงแต่เพิ่มความสนุก หากยังส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์และการสื่อสารอย่างอิสระภายในครอบครัว

ในทางกลับกัน กิจกรรมที่ครอบครัวและเด็กปฐมวัยไม่ค่อยชอบ หรือไม่ให้ความสนใจในการนำกลับไปใช้ต่อ คือกิจกรรมที่เน้นการฟังเพลงเป็นหลัก โดยไม่มีองค์ประกอบการเล่นหรือการเคลื่อนไหวอื่น ๆ ประกอบ เช่น กิจกรรม “ทายชื่อเพลงกัน” และกิจกรรม “นวดผ่อนคลายตามเพลง” ผู้ให้ข้อมูลระบุว่ากิจกรรมลักษณะนี้ไม่ค่อยมีความสนุกสนานหรือมีส่วนร่วมในเชิงปฏิสัมพันธ์มากนัก การที่ต้องนั่งฟังเพลงเฉย ๆ อาจไม่สอดคล้องกับความต้องการในการสร้างบรรยากาศแบบมีส่วนร่วมภายในครอบครัว เนื่องจากทั้งเด็กปฐมวัยและผู้ดูแลดูจะให้คุณค่าแก่มิติด้านการเคลื่อนไหว การแสดงออก และการมีส่วนร่วมผ่านเสียงหรือกิริยาท่าทางมากกว่า

กล่าวโดยสรุป ผลการสัมภาษณ์ชี้ว่าครอบครัวและเด็กปฐมวัยให้ความสำคัญกับความสนุกสนาน ความง่ายในการมีส่วนร่วม และความสามารถในการประยุกต์ใช้กิจกรรมได้อย่างยืดหยุ่น กิจกรรมที่ได้รับความนิยมมากที่สุดจึงเป็นกิจกรรมที่มีลักษณะเปิดโอกาสให้สร้างปฏิสัมพันธ์ด้วยการออกเสียง เคลื่อนไหว หรือพลิกแพลงเนื้อหาได้ตามความสนใจและบริบทจริงของครอบครัว ในขณะที่กิจกรรมที่เน้นเพียงการฟังเพลงอย่างเดียว อาจไม่ตอบสนองความต้องการและเงื่อนไขที่ครอบครัวเปราะบางเผชิญอยู่ในชีวิตประจำวัน

4) ความสนใจในการนำกิจกรรมดนตรีไปประยุกต์ใช้ในการดูแลบุตรหลานภายในครอบครัว พบว่าจากการสัมภาษณ์ผู้ดูแลมีความสนใจในระดับค่อนข้างสูงถึงสูงมากในการนำกิจกรรมดนตรีที่ได้รับไปปรับใช้จริงในชีวิตประจำวัน เหตุผลหลักที่สนับสนุนการตัดสินใจนี้มาจากประสบการณ์โดยตรงระหว่างการเข้าร่วมกิจกรรม ซึ่งผู้ดูแลได้เห็นบุตรหลานแสดงออกถึงความสนุกสนาน ความผ่อนคลาย และความกล้าแสดงออกในรูปแบบที่อาจไม่เคยเห็นมาก่อนภายในบริบทครอบครัวปกติ ผู้ดูแลบางคนระบุว่าลูกหลานมีปฏิกิริยาตอบสนองในเชิงบวกต่อกิจกรรมดนตรีอย่างชัดเจน เช่น การหัวเราะเสียงดัง แสดงความกระตือรือร้นและความสนใจต่อการมีส่วนร่วมในกิจกรรม ทำให้ผู้ดูแลรู้สึกพึงพอใจและมีความหวังว่าการทำกิจกรรมดนตรีอย่างต่อเนื่องที่บ้านจะสามารถสานสัมพันธ์ระหว่างผู้ดูแลและเด็กได้อย่างมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

ความเห็นของกลุ่มตัวอย่างสะท้อนความรู้สึกเชิงบวกต่อกิจกรรมดนตรีอย่างชัดเจน เช่น “วันนี้เขาเสียงดังมาก (หัวเราะ) ชอบค่ะ อยากให้เขาสนุกทุกวันแบบนี้” ข้อความนี้แสดงให้เห็นถึงการรับรู้การเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์และพฤติกรรมของเด็กปฐมวัยในทิศทางที่ส่งเสริมความสุขภายในครอบครัว ผู้ดูแลอีกท่านหนึ่งกล่าวว่า “อยากนำไปใช้ต่อ เนื่องจากไม่เคยเห็นน้องหัวเราะเยอะและดูสนุกขนาดนี้มาก่อน จะนำไปทำกิจกรรมที่บ้านดู” ความเห็นนี้เน้นให้เห็นว่าผลที่เกิดขึ้นจากการทดลองทำกิจกรรมมีความชัดเจนในเชิงบวก จนกระตุ้นความสนใจให้ผู้ดูแลนำไปประยุกต์ใช้อย่างต่อเนื่องในสภาพแวดล้อมจริงที่บ้าน นอกจากนี้ ผู้ดูแลบางท่านยังกล่าวถึงคำแนะนำจากนักกระตุ้นพัฒนาการที่สนับสนุนให้ครอบครัวเพิ่มความเอาใจใส่

และความรักต่อเด็กผ่านกิจกรรมที่สร้างความสัมพันธ์และการมีส่วนร่วม ซึ่งกิจกรรมดนตรีที่ได้รับจากงานวิจัยนี้ก็ถูกมองว่าเป็นทางเลือกที่สอดคล้องกับคำแนะนำดังกล่าว “มีพาน้องไปพบนักกระตุ้นพัฒนาการ... ได้รับคำแนะนำให้เพิ่มความรักการดูแล เอาใจใส่น้องให้มากขึ้น ซึ่งได้กิจกรรมตรงนี้จะนำไปใช้” ข้อความนี้สะท้อนถึงการมองเห็นคุณค่าของกิจกรรมดนตรีในการพัฒนาทักษะทางสังคม อารมณ์ และการสื่อสารภายในครอบครัว

นอกจากนี้ในแง่ของข้อเสนอแนะ ข้อคำถาม หรือความกังวลใจ จากการสัมภาษณ์ไม่พบว่าครอบครัวเปราะบางมีข้อกังวลหรือความไม่สบายใจใด ๆ ต่อกิจกรรมดนตรีที่นำเสนอ อาจตีความได้ว่าครอบครัวเปราะบางไม่ได้รู้สึกว่ากิจกรรมเหล่านี้เป็นภาระเพิ่มเติมจากชีวิตประจำวัน ในทางตรงกันข้าม ผู้ดูแลเด็กบางส่วนแสดงความสนใจที่จะมาร่วมกิจกรรมดนตรีเช่นนี้อีกในอนาคต ซึ่งชี้ให้เห็นถึงศักยภาพของกิจกรรมดนตรีในการเป็นเครื่องมือที่เชื่อมผู้คนในครอบครัวเข้าด้วยกัน และสร้างพื้นที่ปลอดภัยในการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ดูแลและเด็ก

แม้ว่าการศึกษาครั้งนี้จะดำเนินการกับครอบครัวเปราะบางจำนวน 10 ครอบครัวในเขตกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นขนาดกลุ่มตัวอย่างที่จำกัด แต่ลักษณะของการวิจัยเชิงคุณภาพได้เปิดโอกาสให้สามารถเก็บข้อมูลเชิงลึกจากประสบการณ์ตรงของผู้เข้าร่วมได้อย่างละเอียด ส่งผลให้สามารถเข้าใจบริบทการมีส่วนร่วมและความสัมพันธ์ในครอบครัวได้อย่างลึกซึ้ง นอกจากนี้ แม้ช่วงเวลาในการเก็บข้อมูลจะอยู่ในระยะเวลาสั้น จึงยังไม่มีข้อมูลเกี่ยวกับผลลัพธ์ระยะยาวของกิจกรรมดนตรีต่อพัฒนาการเด็ก แต่พบว่าเพียงพอสำหรับการสังเกตการตอบสนองของครอบครัวต่อกิจกรรมดนตรีในเบื้องต้น และแสดงให้เห็นว่ากิจกรรมสามารถสร้างปฏิสัมพันธ์ที่ดีได้อย่างรวดเร็ว ทั้งนี้ ข้อมูลจากการศึกษานี้สามารถเป็นแนวทางนำร่องที่มีคุณค่าสำหรับการออกแบบกิจกรรมที่เหมาะสมในบริบทครอบครัวเปราะบาง และเป็นจุดเริ่มต้นที่ดีสำหรับการวิจัยเชิงลึกหรือขยายขอบเขตการศึกษาต่อไปในบริบทอื่น ๆ เช่น พื้นที่ชนบทหรือกลุ่มวัฒนธรรมที่หลากหลายมากขึ้นในอนาคต

โดยสรุป ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่า ครอบครัวเปราะบางมีความสนใจสูงในการนำกิจกรรมดนตรีไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน เพื่อเป็นแนวทางในการดูแลและสานสัมพันธ์กับบุตรหลานภายในบ้าน ไม่มีข้อกังวลในเชิงลบที่ขัดขวางการใช้กิจกรรมเหล่านี้ อีกทั้งยังมีความกระตือรือร้นที่จะเข้าร่วมกิจกรรมเชิงดนตรีในอนาคต อันชี้ว่าดนตรีสามารถเป็นสื่อกลางในการสร้างคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้นให้แก่ครอบครัวเปราะบางได้อย่างเป็นรูปธรรม

การอภิปรายผล (Discussion)

ผลการศึกษาที่ชี้ว่ากิจกรรมดนตรี เช่น “โดมิโนเสียงหรือโดมิโนเสียงสัตว์” และ “งานเต้นรำประจำบ้าน” ช่วยส่งเสริมความสัมพันธ์ในครอบครัวและพัฒนาการของเด็กปฐมวัย สอดคล้องกับการศึกษาของวาร์วารา พาเซียลี (Varvara Pasiali)[17] ซึ่งระบุว่ากิจกรรมดนตรีมีบทบาทสำคัญในการเสริมสร้างความสัมพันธ์และลดความตึงเครียดในครอบครัวที่อยู่ในสภาวะเปราะบาง นอกจากนี้ โปรแกรม Sing & Grow โดยเคท เทกเกลอฟ (Kate Teggelove)[18] ยังชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของดนตรีในการพัฒนาทักษะสังคมและอารมณ์ของเด็ก โดยเน้นการมีส่วนร่วมแบบโต้ตอบ เช่น การร้องเพลงและการเคลื่อนไหวร่างกาย ความสำคัญของความยืดหยุ่นในกิจกรรม

---

[17] Varvara Pasiali, “Families and Children at Risk,” in *Music Therapy with Families*, ed. Stine Lindahl Jacobsen and Grace Thompson (London: Jessica Kingsley Publishers, 2016), 221-242.

[18] Kate Teggelove, “Building Stronger Families Through Music: Sing & Grow Group Programs for Families at Risk,” In *Music Therapy with Families: Therapeutic Approaches and Theoretical Perspectives*, ed. Stine Lindahl Jacobsen and Grace Thompson (London: Jessica Kingsley Publishers, 2017), 152-172.

นอกจากนี้ยังพบว่า การศึกษาของ มนสิการ เหล่าวานิช[19] ชี้ว่าดนตรีสามารถกระตุ้นพัฒนาการด้านร่างกาย การคิด และอารมณ์ของเด็กปฐมวัยได้ดี โดยเฉพาะกิจกรรมที่มีการเคลื่อนไหว เช่น การเต้นรำและการเลียนแบบเสียงสัตว์ ซึ่งช่วยกระตุ้นพัฒนาการของกล้ามเนื้อมัดเล็กและมัดใหญ่ และเสริมสร้างความมั่นใจในตนเองของเด็ก รวมถึงโครงการ “อนาถศึกษา” โดย สุกรี เจริญสุข[20] ซึ่งส่งเสริมการใช้ดนตรีในการเรียนรู้สำหรับเด็กด้อยโอกาส พบว่าครอบครัวมีส่วนสำคัญในการสนับสนุนการเรียนรู้ผ่านดนตรี โดยดนตรีไม่เพียงช่วยพัฒนาเด็ก แต่ยังเสริมสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว เช่นเดียวกับผลการศึกษานี้ที่แสดงให้เห็นว่าผู้ดูแลสามารถปรับใช้กิจกรรมดนตรีในชีวิตประจำวันได้อย่างยืดหยุ่น ซึ่งกิจกรรมดนตรีมีบทบาทในการส่งเสริมความสัมพันธ์ในครอบครัวได้อย่างลึกซึ้งผ่านกลไกที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบความผูกพัน (Attachment Style) ซึ่งอธิบายว่าความสัมพันธ์ระหว่างเด็กกับผู้ดูแลในช่วงปฐมวัยมีผลต่อพฤติกรรมและอารมณ์ของเด็กในอนาคต โดยเฉพาะความผูกพันแบบมั่นคง (Secure Attachment) ที่เกิดขึ้นเมื่อเด็กได้รับการตอบสนองอย่างเหมาะสมและสม่ำเสมอ ดนตรีในบริบทครอบครัว เช่น การร้องเพลง เล่นจังหวะ หรือฟังเพลงร่วมกัน ทำหน้าที่เป็น “พื้นที่ปลอดภัย” ต่อการสร้างปฏิสัมพันธ์อย่างอบอุ่นและไว้วางใจ ช่วยส่งเสริมการสื่อสารทางอารมณ์และความเข้าใจในครอบครัว อีกทั้งยังเป็นกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้ผู้ดูแลมีเวลาคุณภาพร่วมกับเด็ก ส่งผลต่อการพัฒนาความสัมพันธ์ที่มากขึ้น กิจกรรมดนตรีจึงไม่เพียงเป็นเครื่องมือทางพัฒนาการ แต่ยังมีบทบาทสำคัญในการหล่อหลอมความสัมพันธ์ที่มั่นคงในครอบครัวเปราะบาง[21]

อย่างไรก็ตาม แม้ว่ากิจกรรม “โดมิโนเสียงสัตว์” และ “งานเต้นรำประจำบ้าน” จะได้รับความนิยมสูง แต่บางกิจกรรม เช่น โดมิโนเสียงสัตว์ ก็อาจไม่เหมาะกับเด็กที่มีปัญหาทางการได้ยิน ปัญหาทางด้านการมองเห็น หากต้องใช้สื่อโดมิโนเสียงสัตว์หรือเด็กที่ไม่สามารถออกเสียงหรือเลียนเสียงสัตว์ได้ หรือกิจกรรมงานเต้นรำประจำบ้านที่อาจช่วยส่งเสริมสัมพันธภาพในครอบครัวได้ดี แต่สำหรับครอบครัวที่มีผู้สูงอายุ อาจมีข้อจำกัดเรื่องการเคลื่อนไหว ดังนั้น การออกแบบกิจกรรมที่มีความยืดหยุ่น สามารถปรับได้ตามบริบทของครอบครัว จะช่วยลดข้อจำกัดดังกล่าวได้ นอกจากนี้ ผลการศึกษาและเก็บข้อมูลยังสะท้อนถึงข้อจำกัดบางประการที่สำคัญ เช่น การขาดทักษะการอ่านในผู้ดูแลบางคน ซึ่งส่งผลต่อการดำเนินกิจกรรมที่มีคำแนะนำเป็นลายลักษณ์อักษร การศึกษาของอลิซ แมคฟาร์แลน (Alice Macfarlan)[22] ชี้ให้เห็นว่าการออกแบบกิจกรรมที่ใช้การสังเกตและการสาธิตสามารถลดข้อจำกัดดังกล่าวได้ ผู้วิจัยจึงเสนอให้เพิ่มองค์ประกอบภาพและเสียงในการออกแบบกิจกรรมในอนาคต

จากผลการศึกษานี้ สามารถพัฒนาเป็นแนวทางเชิงปฏิบัติที่สามารถนำไปปรับใช้ในระดับต่าง ๆ โดยมีข้อเสนอแนะสำหรับอนาคต ดังนี้

ครอบครัว

1) ส่งเสริมให้ผู้ปกครองใช้กิจกรรมดนตรีง่าย ๆ ที่ไม่ต้องใช้อุปกรณ์มาก เช่น การร้องเพลง เล่นจังหวะ หรือเต้นรำในบ้าน เพื่อเสริมสร้างความสัมพันธ์และพัฒนาการของเด็ก

---

[19] Monsikarn Laovanich, “Music and Child Development,” in *Raising Children with Music* (Bangkok: Amarin Baby & Kids, 2018), 26-47. (In Thai)

[20] Sugree Charoensook, “Arsom Music Uses Music to Develop Underprivileged Children, Becoming a Partner in Their Lives,” *Matichon Online*, February 26, 2019, https://www.matichon.co.th/columnists/news_1378476. (in Thai)

[21] “Exploring Yourself Through Attachment: Attachment Styles,” Faculty of Psychology, Chulalongkorn University, accessed March 24, 2025, https://www.psy.chula.ac.th/th/feature-articles/attachment-style/. (in Thai)

[22] Alice Macfarlan, “Non-Participant Observation,” BetterEvaluation, accessed January 21, 2022, https://www.betterevaluation.org/methods-approaches/methods/non-participant-observation.

2) สำรวจผลกระทบระยะยาวของกิจกรรมดนตรีในกลุ่มครอบครัวเปราะบาง เพื่อวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงด้านความสัมพันธ์และพัฒนาการของเด็ก

โรงเรียนหรือศูนย์พัฒนาเด็กปฐมวัย

3) ออกแบบชุดกิจกรรมดนตรีที่มีความยืดหยุ่น ให้ผู้ดูแลสามารถนำกลับไปใช้ที่บ้าน พร้อมคู่มือที่มีภาพประกอบหรือคลิปแนะนำ

4) ขยายการศึกษาไปยังบริบทที่หลากหลาย เช่น ชุมชนชนบท หรือกลุ่มที่มีข้อจำกัดด้านภาษาตามโรงเรียน หรือศูนย์พัฒนาเด็กปฐมวัย

ภาครัฐหรือหน่วยงานพัฒนาเด็ก

5) สนับสนุนโครงการที่ใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการดูแลเด็กกลุ่มเปราะบาง เช่น การฝึกอบรมเจ้าหน้าที่ให้สามารถใช้กิจกรรมดนตรีในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับครอบครัว หรือสร้างสื่อดิจิทัลเพื่อเผยแพร่กิจกรรมดนตรีสำหรับทุกครอบครัวอย่างทั่วถึง

6) พัฒนาเครื่องมือกิจกรรมที่เหมาะสมกับผู้ดูแลที่มีข้อจำกัดด้านการอ่านและการสื่อสาร โดยอาจใช้เทคโนโลยีดิจิทัล เช่น แอปพลิเคชันที่มีคำแนะนำผ่านเสียงและภาพเคลื่อนไหว

นอกจากนี้ ควรพิจารณาออกแบบนโยบายที่สนับสนุนการใช้ดนตรีในบริบทชุมชน เช่น การบรรจุกิจกรรมดนตรีไว้ในศูนย์เด็กเล็กประจำตำบลหรือชุมชน เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการเสริมสร้างสุขภาวะครอบครัวอย่างยั่งยืน

สรุป (Conclusion)

งานวิจัยนี้มุ่งสำรวจความสนใจของครอบครัวเปราะบางต่อการใช้ชุดกิจกรรมดนตรีเพื่อส่งเสริมการดูแลเด็กปฐมวัย โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพแบบกรณีศึกษา กลุ่มตัวอย่างคือครอบครัวเปราะบางจำนวน 10 ครอบครัวในเขตกรุงเทพมหานครที่ได้รับการชี้เป้าโดยชุมชนภายใต้โครงการที่มุ่งส่งเสริมสุขภาวะของเด็กยากจนและมีข้อจำกัดในหลายมิติ

กิจกรรมดนตรีที่ใช้ในการศึกษานี้ประกอบด้วย 5 กิจกรรมหลัก เช่น การเล่นโดมิโนเสียงสัตว์ การเต้นรำในครอบครัว และการเล่านิทานผสมดนตรี ซึ่งออกแบบให้ใช้เวลาสั้น (10-15 นาทีต่อกิจกรรม) และสามารถดำเนินการได้โดยไม่เพิ่มภาระให้ผู้ดูแล ผลการศึกษาพบว่า ครอบครัวเปราะบางให้ความสนใจและแสดงออกถึงความพร้อมสูงในการนำกิจกรรมไปใช้ต่อในชีวิตประจำวัน โดยกิจกรรมที่ได้รับความนิยมมากที่สุด ได้แก่ “โดมิโนเสียงสัตว์” ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศที่สนุกสนานผ่อนคลาย และส่งเสริมความสัมพันธ์ภายในครอบครัว อีกทั้งยังช่วยกระตุ้นความกล้าแสดงออกของเด็กปฐมวัย และลดความตึงเครียดทั้งในเด็กและผู้ดูแล สะท้อนให้เห็นว่ากิจกรรมที่ส่งเสริมการมีส่วนร่วมเชิงโต้ตอบ มีแนวโน้มสร้างผลเชิงบวกมากกว่ากิจกรรมที่เน้นการรับสารฝ่ายเดียว เช่น “การนวดผ่อนคลายตามเพลง” ที่ได้รับความสนใจน้อยกว่า การสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่าผู้ดูแลเด็กส่วนใหญ่ชื่นชมความยืดหยุ่นของกิจกรรมที่สามารถปรับให้สอดคล้องกับบริบทในครอบครัวได้ ทั้งนี้ เมื่อพิจารณาจากกรอบแนวคิดทางพัฒนาการ ทฤษฎีจิตสังคมของ Erikson ชี้ว่าเด็กวัยปฐมวัยอยู่ในช่วง “ริเริ่มทำสิ่งใหม่” (Initiative vs. Guilt) ซึ่งต้องการการสนับสนุนจากผู้ดูแลในกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้แสดงออกอย่างสร้างสรรค์และปลอดภัย เช่น การร้องเพลงหรือเต้นรำร่วมกัน กิจกรรมดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเครื่องมือทางจิตสังคมที่ช่วยเสริมสร้างความมั่นใจในตนเองของเด็ก และสร้างปฏิสัมพันธ์ที่อบอุ่นระหว่างสมาชิกในครอบครัว[23]

---

[23] Gabriel A. Orenstein and Lindsay Lewis, “Erikson's Stages of Psychosocial Development,” last modified November 7, 2022, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK556096/.

อย่างไรก็ตาม การศึกษานี้ยังมีข้อจำกัดบางประการที่ควรพิจารณา เช่น ขนาดของกลุ่มตัวอย่างที่มีเพียง 10 ครอบครัว ซึ่งอาจยังไม่ครอบคลุมความหลากหลายของบริบทครอบครัวเปราะบางในพื้นที่อื่น ๆ ของประเทศไทย อีกทั้งระยะเวลาในการดำเนินกิจกรรมและเก็บข้อมูลอยู่ในช่วงเวลาจำกัด จึงอาจยังไม่สามารถประเมินผลลัพธ์ระยะยาวต่อพัฒนาการของเด็กหรือความสัมพันธ์ภายในครอบครัวได้อย่างอย่างชัดเจน ข้อจำกัดเหล่านี้ควรได้รับการพิจารณาในการออกแบบการวิจัยครั้งถัดไปเพื่อเพิ่มความครอบคลุมและความน่าเชื่อถือของผลการศึกษา

โดยสรุป งานวิจัยนี้ชี้ให้เห็นว่ากิจกรรมดนตรีสามารถเป็นเครื่องมือสำคัญในการเสริมสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัวเปราะบาง ช่วยส่งเสริมพัฒนาการทางอารมณ์และสังคมของเด็กปฐมวัย และสร้างบรรยากาศที่อบอุ่นและปลอดภัยภายในครอบครัว กิจกรรมดนตรียังเป็นแนวทางที่เหมาะสมและเป็นไปได้จริงสำหรับการดูแลเด็กในชีวิตประจำวัน โดยไม่เพิ่มภาระหรือความกดดันให้แก่ผู้ดูแล ทั้งนี้ ผลการศึกษาสนับสนุนแนวโน้มของการบูรณาการกิจกรรมดนตรีเข้ากับนโยบายส่งเสริมสุขภาวะครอบครัวในระดับชุมชนและประเทศ โดยเฉพาะในบริบทที่มีข้อจำกัดด้านทรัพยากรและโครงสร้างพื้นฐาน การส่งเสริมการเข้าถึงกิจกรรมดนตรีในศูนย์พัฒนาเด็กปฐมวัย โรงเรียน หรือหน่วยงานรัฐในลักษณะที่ยืดหยุ่นและมีความเป็นมิตรกับบริบทของครอบครัว จะช่วยขยายโอกาสในการพัฒนาเด็กอย่างรอบด้านอย่างแท้จริง

References

Charoensook, Sugree. “Arsom Music Uses Music to Develop Underprivileged Children, Becoming a Partner in Their Lives.” *Matichon Online*, February 26, 2019. https://www.matichon.co.th/columnists/news_1378476. (in Thai)

Creswell, John W. “Case Study Research.” In *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. 3rd ed., 97-102. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2013.

Faculty of Psychology, Chulalongkorn University. “Exploring Yourself Through Attachment: Attachment Styles.” Accessed March 24, 2025. https://www.psy.chula.ac.th/th/feature-articles/attachment-style/. (in Thai)

Kanchanachitra, Manasigan, Songphan Choemprayong, Kanyapat Suttikasem, and Reena Tadee. “Adapting the Family’s Work Patterns After Having Children.” In *Research Brief: Caring for Vulnerable Families amid Demographic and Social Changes in Thailand*, 6-8. Nakhon Pathom: Institute for Population and Social Research, Mahidol University, 2022. https://ipsr.mahidol.ac.th/wp-content/uploads/2022/03/Report-File-555.pdf. (in Thai)

Kemp, Jane, and Clare Walters. *Brain Games for Preschoolers*. Translated by Preeyadhorn Pitakvorarat and Mettrai Srithong. Bangkok: SE-EDUCATION Public Company Limited, 2006. (In Thai)

Laovanich, Monsikarn. “Music and Child Development.” In *Raising Children with Music*, 26-47. Bangkok: Amarin Baby & Kids, 2018. (In Thai)

Macfarlan, Alice. “Non-Participant Observation.” BetterEvaluation. Accessed January 21, 2022. https://www.betterevaluation.org/methods-approaches/methods/non-participant-observation.

Orenstein, Gabriel A., and Lindsay Lewis. “Erikson's Stages of Psychosocial Development.” Last modified November 7, 2022. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK556096/.

Pasiali, Varvara. “Families and Children at Risk.” In *Music Therapy with Families*, edited by Stine Lindahl Jacobsen and Grace Thompson, 221-242. London: Jessica Kingsley Publishers, 2016.

Plitponkarnpim, Adisak. *Integrated Child Health, Development, and Protection Team for Well-Being Promotion among Children in Low Income and Multiple Deprived Families*. Nakhon Pathom: National Institute for Child and Family Development, Mahidol University, 2020. (In Thai)

Plitponkarnpim, Adisak, Jirawan Klommek, Chayabhorn Tiwaree, Sawitree Krikajornkitti, Suwaree Damnernvut, Ngamta Rodsonjai, Nujana Kankaew, Busaraporn Chongcharoenthawonkul, and Marisa Nimkul. “Integrated Child Health, Development, and Protection Team for Well-being Promotion among Children in Low Income and Multiple Deprived Families.” Accessed March 24, 2025. https://kb.hsri.or.th/dspace/handle/11228/5260.

Stake, Robert E. *The Art of Case Study Research*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 1995.

Teggelove, Kate. “Building Stronger Families Through Music: Sing & Grow Group Programs for Families at Risk.” In *Music Therapy with Families: Therapeutic Approaches and Theoretical Perspectives*, edited by Stine Lindahl Jacobsen and Grace Thompson, 152-172. London: Jessica Kingsley Publishers, 2017.

Thai PBS. “Equitable Education Fund (EEF) Has Released a Report on the Learning Crisis Facing Early Primary School Children in the Aftermath of COVID-19.” Accessed October 25, 2022. https://www.thaipbs.or.th/news/content/320772. (In Thai)

Wisasa, Cheewan. *E-Leng Keng Khong: A Goose’s Song*. 24th ed. Bangkok: Amarin Printing, 1994. (In Thai)

Yin, Robert K. *Case Study Research and Applications: Design and Methods*. 6th ed. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2014.

Zhussupova, Dilshat. “Five Impacts of COVID-19 on Children in Thailand.” UNICEF Thailand. Accessed August 2, 2024. https://www.unicef.org/thailand/stories/five-impacts-covid-19-children-thailand.

การวิจัยกรณีศึกษาเดี่ยวการใช้ดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา

A SINGLE-CASE STUDY OF USING MUSIC THERAPY TO IMPROVE EXPRESSIVE LANGUAGE IN A STROKE PATIENT WITH BROCA'S APHASIA

ณภัทรติภา ปรีชานนท์,* ตรีทิพ บุญแย้ม, นัทธี เชียงชะนา
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย
Naphatipa Preechanon,* Treetip Boonyam, Natee Chiengchana
College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 28/01/2025, Revised 03/03/2025, Accepted 10/04/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาผลของการใช้ดนตรีบำบัดต่อการฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา ภาวะสูญเสียการสื่อภาษา (Broca's aphasia) เป็นรูปแบบหนึ่งของความบกพร่องทางภาษา ซึ่งมีลักษณะเด่นคือความยากลำบากอย่างมากในการพูดและการสร้างประโยคที่ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ โดยเฉพาะคำสันธานและคำบุพบท เช่น 'และ' 'หรือ' และ 'แต่' ผู้ป่วยอาจมีปัญหาในการใช้คำบุพบทด้วย แม้ว่าผู้ป่วยจะยังคงเข้าใจภาษาและมีเจตนาสื่อสารที่ชัดเจน แต่ความเสียหายต่อสมองบริเวณที่เกี่ยวข้องกับการสร้างคำพูดทำให้ไม่สามารถถ่ายทอดความคิดได้อย่างแม่นยำ ส่งผลให้มีคำศัพท์ที่จำกัด ยกตัวอย่างเช่น ผู้ป่วยที่ต้องการพูดว่า 'พาสุนัขไปเดินเล่น' อาจแสดงออกเพียงว่า 'สุนัข เดินเล่น' การฟื้นฟูทักษะเหล่านี้มักเน้นไปที่การบำบัดการพูด (Speech Therapy) นักบำบัดการพูดจะให้การประเมินและแบบฝึกหัดต่าง ๆ เพื่อช่วยผู้ป่วยฝึกฝนและฟื้นฟูความสามารถในการพูด โดยมีเป้าหมายให้กลับมาใกล้เคียงกับสภาวะปกติมากที่สุด นอกจากการบำบัดการพูดแล้ว การบำบัดด้วยดนตรี (Music Therapy) ยังเป็นอีกหนึ่งสาขาวิชาชีพที่นิยมใช้ในต่างประเทศ ทั้งแบบเดี่ยวหรือควบคู่กับการบำบัดการพูด งานวิจัยจำนวนมากชี้ให้เห็นถึงผลเชิงบวกของการบำบัดด้วยดนตรีต่อการฟื้นฟูภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา ดนตรีบำบัด (Music Therapy) ถูกนิยามว่าเป็นการใช้กิจกรรมทางดนตรีเพื่อสนับสนุนเป้าหมายการบำบัดเฉพาะบุคคล โดยเน้นการมีสัมพันธภาพระหว่างนักดนตรีบำบัด ดนตรี และผู้ป่วย กิจกรรมดนตรีบำบัดต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานของงานวิจัย และนักดนตรีบำบัดจำเป็นต้องผ่านการอบรมหลักสูตรดนตรีบำบัดแล้วเท่านั้น จากการศึกษาพบว่า ในประเทศไทย มีผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองจำนวนมากที่ประสบกับปัญหาการสื่อสารอย่างรุนแรง อย่างไรก็ตาม ยังไม่พบงานวิจัยเกี่ยวกับดนตรีบำบัดสำหรับฟื้นฟูทักษะการสื่อสารในผู้ป่วยกลุ่มนี้ นอกจากนี้ การปรับใช้ดนตรีบำบัดให้สอดคล้องกับบริบททางภาษาที่เป็นเอกลักษณ์ของประเทศไทยยังคงต้องทำการศึกษาเพิ่มเติม งานวิจัยระดับนานาชาติจำนวนมากได้ศึกษาประโยชน์ของดนตรีบำบัดต่อผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา งานวิจัยเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่า โทนเสียงและจังหวะดนตรีสามารถกระตุ้นสมองซีกขวา เพื่อชดเชยความเสียหายของสมองซีกซ้าย ทำให้ผู้ป่วยสามารถใช้การร้องเพลงเป็นวิธีการสื่อสารทางเลือก นอกจากนี้ระดับเสียง ทำนองและจังหวะ ยังกระตุ้นบริเวณของสมองที่ไม่ได้รับความเสียหายและส่งเสริมการฟื้นตัวได้เป็นพิเศษอีกด้วย ดนตรีบำบัดแบบ

* Corresponding author, email: gift.naphatipa@gmail.com

Neurologic Music Therapy มักใช้เทคนิค เช่น การบำบัดด้วยทำนองเสียง (Melodic Intonation Therapy: MIT) และการร้องเพลงเพื่อการบำบัด (Therapeutic Singing: TS) แม้ว่างานวิจัยส่วนใหญ่มักมุ่งเน้นไปที่กลุ่มประชากรที่ใช้ภาษาอังกฤษ แต่การวิจัยเกี่ยวกับการบำบัดด้วยดนตรีสำหรับผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาในประเทศไทยยังคงขาดแคลนอยู่ แม้ว่าจะมีจำนวนผู้ป่วยที่ได้รับผลกระทบทางการสื่อสารด้วยโรคหลอดเลือดสมองสูงก็ตาม การศึกษานี้มีเป้าหมายเพื่อศึกษาผลของการใช้ดนตรีบำบัดต่อการฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้คำแนะนำแก่ผู้ป่วยและครอบครัวเกี่ยวกับการใช้การบำบัดด้วยดนตรีในการฟื้นฟูการพูด รวมถึงการให้ข้อมูลเชิงลึกแก่นักดนตรีบำบัดเกี่ยวกับวิธีการฟื้นฟูที่มีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ งานวิจัยนี้ยังมุ่งหวังที่จะสร้างองค์ความรู้ที่มีคุณค่าเพื่อสนับสนุนการศึกษาเพิ่มเติมในด้านนี้ต่อไป

วิธีการศึกษา : การวิจัยนี้เป็นการวิจัยแบบผสมผสานรูปแบบวิจัยเชิงปริมาณกรณีศึกษาแบบกรณีเดี่ยวร่วมกับรูปแบบวิจัยเชิงคุณภาพกรณีศึกษา โดยใช้รูปแบบการทดลองแบบ A-B ใช้เทคนิค Melodic Intonation Therapy และ Therapeutic Singing มุ่งเน้นฟื้นฟูทักษะการพูด 4 ด้าน ได้แก่ การพูดรู้ความ การพูดคำเดียว การพูดเป็นวลี และการพูดเป็นประโยค กิจกรรมดนตรีบำบัดจัดขึ้นทั้งหมด 8 ครั้ง เครื่องมือที่ใช้ในการวัดผลได้แก่ แบบประเมิน The Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) คะแนนของทักษะการใช้ทักษะการสื่อภาษาถูกวิเคราะห์ด้วย IMTAP โดยนักดนตรีบำบัดและเครื่องมือ T-WAB โดยนักแก้ไขการพูด ผู้วิจัยใช้แบบทดสอบ Thai Adaptation Western Aphasia Battery (T-WAB) ซึ่งแบบทดสอบนี้เป็นการประเมินเพื่อแยกประเภทและระดับความรุนแรงของภาวะสูญเสียการสื่อภาษา โดยใช้แบบประเมินทั้ง 4 หัวข้อ ได้แก่ 1) ความคล่องแคล่วและลื่นไหลในการพูด (Spontaneous Speech) 2) ความเข้าใจภาษาในการฟัง (Auditory Verbal Comprehension) 3) การพูดทวนคำ (Repetition) 4) การนึกคำ (Naming) การทำแบบทดสอบจะวัดทั้งก่อนและหลังได้รับดนตรีบำบัดและประเมินโดยนักแก้ไขการพูด นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้นำแบบประเมิน The Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) ซึ่งเป็นแบบประเมินที่นักดนตรีบำบัดใช้เพื่อวัดความสามารถต่าง ๆ ของผู้เข้ารับบริการทั้งเด็กและผู้ใหญ่ โดยในการวิจัยครั้งนี้จะหยิบยกหัวข้อทักษะการใช้ภาษา (Expressive Communication) ข้อย่อย E. Verbalizations มาใช้ในการประเมินทักษะการใช้ภาษา ได้แก่ การพูดรู้ความ การพูดคำเดียว การพูดเป็นวลี และการพูดเป็นประโยค

ผลการศึกษา : ผลการวิจัยพบว่าทักษะการใช้ภาษาด้านการพูดรู้ความในระยะเส้นฐาน มีค่าเฉลี่ยรวมร้อยละ 40 และในระยะดนตรีบำบัด ซึ่งมีค่าเฉลี่ยสูงขึ้นอย่างต่อเนื่องจากร้อยละ 80 ขึ้นไปที่ร้อยละ 100 ด้านการพูดคำเดียว ระยะเส้นฐานมีค่าเฉลี่ยรวมร้อยละ 50 ในระยะดนตรีบำบัดมีผลคะแนนสูงขึ้นเรื่อย ๆ และคะแนนสูงที่สุดที่ร้อยละ 100 ด้านการพูดเป็นวลี ระยะเส้นฐานมีคะแนนเฉลี่ยรวมได้ร้อยละ 33.3 ในระยะกิจกรรมดนตรีบำบัดมีคะแนนที่สูงขึ้นเริ่มจากร้อยละ 80 ขึ้นไปสูงสุดที่ร้อยละ 100 และด้านการพูดเป็นประโยค ระยะเส้นฐานมีค่าเฉลี่ยรวมร้อยละ 0 แต่ในระยะกิจกรรมดนตรีบำบัดคะแนนได้สูงขึ้นมาเป็นร้อยละ 40 ร้อยละ 80 และขึ้นไปสูงที่สุดที่ร้อยละ 100

บทสรุป : การวิจัยนี้สามารถเป็นแนวทางการใช้ดนตรีบำบัดเพื่อฟื้นฟูทักษะการพูดของผู้ป่วยได้ สำหรับนักดนตรีบำบัดจะได้รับวิธีการและขั้นตอนการใช้เทคนิคทางดนตรีบำบัดสำหรับช่วยฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา และผู้ที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับผู้ป่วยกลุ่มนี้จะได้รับข้อมูลและแนวทางการใช้ดนตรีบำบัดเพื่อนำไปศึกษาและต่อยอดเพิ่มเติม

คำสำคัญ : โรคหลอดเลือดสมอง / ภาวะสูญเสียการสื่อภาษา / ภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา / ดนตรีบำบัด / ดนตรีบำบัดสำหรับกลุ่มผู้ป่วยโรคทางระบบประสาท / การบำบัดด้วยทำนองเสียง / การร้องเพลงเพื่อการบำบัด

Abstract

Background and Objectives: This research examines the effect of music therapy on improving expressive language in stroke patients with Broca's aphasia. Broca's aphasia is a form of language impairment characterized by a significant difficulty in speaking and constructing grammatically correct sentences, particularly affecting conjunctions and prepositions such as 'and,' 'or,' and 'but.' Broca's aphasia patients may also struggle with using prepositions. Although they retain an understanding of language and are aware of their communicative intentions, damage to the brain regions involved in speech production hinders their ability to articulate thoughts accurately, resulting in limited vocabulary. For example, a patient who wishes to say, 'Take the dog for a walk,' might express it as simply, 'Dog walk.' The rehabilitation of these skills often focuses primarily on speech therapy. Speech therapists provide various assessments and exercises to help patients practice and regain their speech abilities, aiming to restore them as closely as possible to their original state. Besides speech therapy, music therapy is another professional field commonly used abroad, either on its own or alongside speech therapy. Numerous studies have highlighted the positive impact of music therapy on the recovery from Broca's aphasia. Music therapy is defined as the use of musical activities to support individualized therapeutic goals, emphasizing the dynamic interaction between the music therapist, music, and the client. These activities must be grounded in research, and music therapists are required to have completed accredited music therapy training. Through the researcher's investigation, it was found that, in Thailand, a considerable number of stroke patients experience significant challenges in communication. However, music therapy has not yet been incorporated into the rehabilitation process for improving communication skills in stroke patients. Furthermore, the adaptation of music therapy to align with Thailand's unique linguistic context remains underdeveloped. Internationally, numerous studies have explored the benefits of music therapy in stroke patients with Broca's aphasia. These studies highlight that musical tones and rhythms can stimulate the right hemisphere of the brain, compensating for damage to the left hemisphere, enabling patients to use singing as an alternative means of communication. International research has investigated the use of music—particularly pitch, melody, and rhythm—to engage undamaged brain regions and facilitate recovery. Neurologic Music Therapy commonly employs techniques such as Melodic Intonation Therapy (MIT) and Therapeutic Singing (TS). While most studies focus on English-speaking populations, research on music therapy for stroke patients with Broca's aphasia in Thailand remains lacking, despite the significant number of individuals affected and their unique linguistic needs. This study aims to examine the impact of music therapy on the rehabilitation of language skills in stroke patients with Broca's aphasia. It seeks to provide guidelines for patients and families on utilizing music therapy for speech recovery and to offer insights for music therapists on effective rehabilitation methods. Additionally, this research will contribute valuable knowledge for further studies in this area.

Methods: This research employs a mixed-method incorporating both A-B single-case and a case-study design. Using Melodic Intonation Therapy and Therapeutic Singing, this study focuses on four key areas of speaking skills: intelligible verbalizations, verbalizing single words, verbalizing phrases, and verbalizing sentences. The music

therapy intervention consisted of eight sessions in total. The Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) and Thai Adaptation Aphasia Battery (T-WAB) were used to measure the outcome. The researcher employed the Thai Adaptation of the Western Aphasia Battery (T-WAB) to evaluate and classify the type and severity of aphasia. This assessment includes four key areas: 1) Spontaneous Speech, 2) Auditory Verbal Comprehension, 3) Repetition, and 4) Naming. Testing occurred both before and after the music therapy interventions, with assessments conducted by a speech therapist. Furthermore, the researcher used the Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP), a tool that music therapists utilize to evaluate various abilities in both children and adults. This study focuses on the language skills section (Expressive Communication), particularly subcategory E: Verbalizations, which encompasses assessments of comprehension, single-word responses, phrase construction, and sentence formation.

Results: The results showed that intelligible verbalizations during the baseline phase had an average of 40%, which steadily increased to 80% and even 100% during the music therapy phase. Verbalization of single words averaged 50% at the baseline, but scores gradually increased throughout the music therapy sessions, reaching a peak at 100%. For phrase-length verbalizations, the baseline average was 33.3%, which improved to 80% and eventually to 100% during the music therapy phase. Verbalization of sentences showed a baseline average of 0%, but increased to 40%, 80%, and 100% over the course of the therapy sessions.

Conclusions: This research provides guidelines for using music therapy to enhance the speaking skills of stroke patients with Broca's aphasia. From this study, music therapists can gain valuable methods and procedures for applying music therapy techniques to improve expressive language in such patients, while those interested in further studying this population can also receive useful insights and guidelines for using music therapy in future research and development.

Keywords: Stroke / Aphasia / Broca's Aphasia / Music Therapy / Neurologic Music Therapy / Melodic Intonation Therapy / Therapeutic Singing

บทนำ (Introduction)

โรคที่ทำให้ผู้สูงอายุมีภาวะบกพร่องทางความสามารถและพิการเป็นอันดับต้น ๆ คือ โรคหลอดเลือดสมอง จากรายงานของสถาบันการแพทย์ฉุกเฉินแห่งชาติ เมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2565 ได้ระบุไว้ว่า โรคหลอดเลือดสมองเฉียบพลัน หรือ acute stroke เป็นสาเหตุการเสียชีวิตเป็นอันดับสองและเป็นสาเหตุการพิการเป็นอันดับสามทั่วโลก ในปี พ.ศ. 2563 พบว่ามีผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองกว่า 80 ล้านคน มีผู้เสียชีวิตประมาณ 5.5 ล้านคน มีผู้ป่วยเพิ่มขึ้นถึง 14.5 ล้านคนต่อปี 1 ใน 4 เป็นผู้ป่วยอายุ 25 ปีขึ้นไป ในปี พ.ศ. 2562 มีผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองในไทยจำนวน 355,671 ราย มีผู้ป่วยเสียชีวิตจำนวน 34,728 ราย กรมควบคุมโรคได้ประมาณความเสี่ยงการเกิดของโรคหลอดเลือดสมอง พบว่าทุก 4 คนจะป่วยเป็นโรคหลอดเลือดสมอง 1 คน จะเห็นได้ว่าผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองนั้นมีจำนวนมากและส่งผลต่อความพิการของผู้ป่วย

ภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา (Broca's Aphasia) คือ ภาวะสูญเสียการสื่อภาษาประเภทหนึ่ง โดยผู้ป่วยจะสูญเสียทักษะการพูดอย่างเห็นได้ชัด และมีการสูญเสียโครงสร้างทางไวยากรณ์ โดยเฉพาะคำเชื่อม คำสันธาน เช่น และ

หรือ แต่ เป็นต้น นอกจากนี้การใช้คำบุพบทก็จะหายไปด้วย ทั้งนี้ผู้ป่วยไม่มีความบกพร่องทางความเข้าใจภาษาและทราบว่าตนเองต้องการสื่ออะไร แต่เนื่องจากสมองส่วนการประมวลคำพูดและประโยคบกพร่องทำให้ไม่สามารถพูดได้อย่างถูกต้องและใช้คำได้จำกัด ตัวอย่างประโยคที่ผู้ป่วยต้องการจะพูดได้แก่ พาหมาไปเดินเล่น แต่ผู้ป่วยอาจพูดว่า หมาเดิน เป็นต้น[1] การฟื้นฟูทักษะดังกล่าวนิยมใช้อรรถบำบัดหรือการแก้ไขการพูดเป็นหลัก โดยนักแก้ไขการพูดจะมีแบบประเมินและแบบฝึกหัดต่าง ๆ ให้ผู้ป่วยได้ฝึกฝนทักษะ เพื่อช่วยให้ผู้ป่วยกลับมาพูดได้ใกล้เคียงเดิมหรือเป็นเหมือนเดิมมากที่สุด นอกจากอรรถบำบัดแล้ว ดนตรีบำบัดก็เป็นอีกหนึ่งวิชาชีพที่ในต่างประเทศนิยมนำมาใช้แบบเดี่ยว ๆ หรือใช้ร่วมกับอรรถบำบัด โดยมีงานวิจัยมากมายที่ได้กล่าวถึงผลของดนตรีบำบัดต่อการฟื้นฟูภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา[2]

ดนตรีบำบัด คือ การใช้กิจกรรมดนตรีเพื่อส่งเสริมเป้าหมายเฉพาะบุคคล โดยใช้สัมพันธภาพระหว่างนักดนตรีบำบัดดนตรี และผู้เข้ารับบริการ กิจกรรมดนตรีจะต้องมีงานวิจัยรองรับรวมถึงนักดนตรีบำบัดต้องจบหลักสูตรดนตรีบำบัด[3] จากการสืบค้นและศึกษาของผู้วิจัยพบว่าในไทยมีผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองจำนวนมากและมีผู้ป่วยที่ต้องทนทุกข์กับความยากลำบากในการสื่อสารกับผู้อื่น และในประเทศไทยยังไม่พบการนำดนตรีบำบัดมาส่งเสริมในทักษะด้านการสื่อภาษากับผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมอง นอกจากนี้ในบริบทของประเทศไทยที่มีภาษาเป็นของตนเองยังขาดการนำดนตรีมาปรับให้สอดคล้องกับบริบทภาษาเพื่อส่งเสริมทักษะการสื่อภาษา อย่างไรก็ตามมีงานวิจัยในต่างประเทศที่กล่าวถึงผลของดนตรีบำบัดกับผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาอยู่มาก โดยในงานวิจัยได้กล่าวว่า สามารถใช้โทนเสียงและจังหวะของดนตรีมากระตุ้นการทำงานของสมองซีกขวาแทนสมองซีกซ้ายที่ถูกกระทบกระเทือน ทำให้ผู้ป่วยสามารถนำทักษะการร้องเพลงมาใช้สื่อสารแทนการพูดได้ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ Kil-Byung Lim et al. (2013)[4] ที่ว่า ดนตรีบำบัดช่วยพัฒนาทักษะด้านภาษาอย่างมีนัยสำคัญในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่เข้ารับการฟื้นฟูหลังจากพ้นช่วงวิกฤต

ในต่างประเทศมีงานวิจัยจำนวนมากเกี่ยวกับการใช้ดนตรีโดยใช้ระดับเสียง ทำนอง และจังหวะ เพื่อช่วยในการกระตุ้นสมองส่วนที่ไม่ได้รับความเสียหายในการส่งเสริมสมองข้างที่เสียหาย ส่วนใหญ่นิยมใช้ดนตรีบำบัดแบบ Neurologic Music Therapy และเทคนิคที่นิยมใช้ได้แก่ Melodic Intonation Therapy (MIT) และ Therapeutic Singing (TS)[5] ทั้งนี้ในแต่ละประเทศมีการใช้ภาษาที่แตกต่างกันออกไป โดยส่วนใหญ่จะดำเนินงานวิจัยโดยใช้ภาษาอังกฤษเป็นหลักในการสื่อสาร

---

[1] "About Stroke," American Stroke Association, accessed October 8, 2022, https://www.stroke.org/en/about-stroke; "Aphasia," National Institute on Deafness and other Communication Disorders, accessed October 8, 2022, https://www.nidcd.nih.gov/health/aphasia; "Aphasia Therapy Guide," National Aphasia Association, accessed October 8, 2022, https://www.aphasia.org/aphasia-resources/aphasia-therapy-guide/.

[2] V. Boucher et al., "Variable Efficacy of Rhythm and Tone in Melody-Based Interventions: Implications for the Assumption of a Right-Hemisphere Facilitation in Non-Fluent Aphasia," *Aphasiology* 15, no. 2 (2001): 131, https://doi.org/10.1080/02687040042000098; Kil-Byung Lim et al., "The Therapeutic Effect of Neurologic Music Therapy and Speech Language Therapy in Post-Stroke Aphasic Patients," *Annals of Rehabilitation Medicine* 37, no. 4 (August 2013): 556, https://doi.org/10.5535/arm.2013.37.4.556.

[3] "What Is Music Therapy?," American Music Therapy Association, accessed August 14, 2022, https://www.musictherapy.org/about/musictherapy.

[4] Kil-Byung Lim et al., "The Therapeutic Effect of Neurologic Music Therapy and Speech Language Therapy in Post-Stroke Aphasic Patients," *Annals of Rehabilitation Medicine* 37, no. 4 (August 2013): 557, https://doi.org/10.5535/arm.2013.37.4.556.

[5] Concetta M. Tomaino, "Effective Music Therapy Techniques in the Treatment of Nonfluent Aphasia," *Annals of the New York Academy of Sciences* 1252, no. 1 (April 2012): 312-317, https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2012.06451.x; Dwyer Conklyn et al., "The Effects of Modified Melodic Intonation Therapy on Nonfluent Aphasia: A Pilot Study," *Journal of Speech, Language, and Hearing Research* 55, no. 5 (October 2012): 1463-1471, https://doi.org/10.1044/1092-4388(2012/11-0105); Racette, Amélie, Céline Bard, and Isabelle Peretz, "Making Non-Fluent Aphasics Speak: Sing Along!," *Brain* 129, no. 10 (October 2006): 2571-2584, https://doi.org/10.1093/brain/awl250.

กับผู้ป่วย อย่างไรก็ตามในประเทศไทยยังไม่พบงานวิจัยที่นำดนตรีบำบัดมาใช้กับผู้ป่วยกลุ่มนี้ ซึ่งจากการค้นคว้าพบว่าในต่างประเทศมีการศึกษาผลของการใช้ดนตรีบำบัดต่อผู้ที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาโดยเปรียบเทียบกับกลุ่มควบคุมเป็นจำนวนมากและมีกระบวนการต่าง ๆ ในรูปแบบภาษาอังกฤษ แต่ยังขาดแง่มุมด้านการนำองค์ประกอบทางดนตรีมาใส่ในภาษาไทย ซึ่งเป็นภาษาที่มีความเฉพาะตัวสูง มีวรรณยุกต์ที่ต้องเอื้อนเสียงในการพูดเยอะ และมีบริบททางภาษาที่แตกต่างจากประเทศอื่น ๆ ทำให้ยังไม่มีตัวอย่างการนำดนตรีบำบัดมาใช้กับผู้ป่วยในไทย ปัจจุบันประเทศไทยมีผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาเป็นจำนวนไม่น้อย ดังนั้นผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่าควรที่จะพัฒนางานวิจัยฉบับนี้ เพื่อศึกษาผลของการใช้ดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาและเพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อผู้ป่วยและญาติ โดยจะได้รับแนวทางการใช้ดนตรีบำบัดเพื่อฟื้นฟูทักษะการพูดของผู้ป่วย สำหรับนักดนตรีบำบัดจะได้รับวิธีการและขั้นตอนการใช้เทคนิคทางดนตรีบำบัดสำหรับช่วยฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา และสุดท้ายผู้ที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับผู้ป่วยกลุ่มนี้จะได้รับข้อมูลและแนวทางการใช้ดนตรีบำบัดเพื่อนำไปศึกษาและต่อยอดสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

วัตถุประสงค์และคำถามการวิจัย (Purpose of the study and research question)

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาผลของการใช้ดนตรีบำบัดต่อการฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา โดยมุ่งเน้นฟื้นฟูทักษะการพูด 4 ด้าน ได้แก่ การพูดรู้ความ การพูดคำเดียว การพูดเป็นวลี และการพูดเป็นประโยค และมีคำถามการวิจัย 2 ข้อ ได้แก่

1. ดนตรีบำบัดสามารถฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาหรือไม่
2. ดนตรีบำบัดสามารถฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาได้อย่างไร

ทฤษฎีและแนวคิดการวิจัย (Literature review)

แนวคิดในการวิจัยนี้พัฒนามาจากแนวคิดทฤษฎีดนตรีบำบัดของ Neurologic Music Therapy (NMT) ร่วมกับการศึกษางานวิจัยด้านการฟื้นฟูทักษะการใช้ภาษาในผู้ที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาด้วยดนตรีบำบัด[6] ทั้งนี้การนำเทคนิค NMT มาใช้ นักดนตรีบำบัดจำเป็นจะต้องผ่านการอบรมหลักสูตรของ NMT มาแล้วเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยได้ผ่านการอบรมและได้รับใบประกาศนียบัตรเรียบร้อยแล้ว โดยในการวิจัยนี้ได้นำ 2 เทคนิคของ NMT ดังต่อไปนี้มาใช้ 1) เทคนิค Melodic Intonation Therapy (MIT) เป็นการนำองค์ประกอบทางดนตรี ได้แก่ ระดับเสียงและจังหวะ มาสร้างเป็นทำนองเพื่อใส่ในประโยคที่จะให้ผู้เข้าร่วมฝึกพูด ช่วยในการกระตุ้นสมองซีกขวาซึ่งเป็นด้านการใช้ศิลปะ เช่น การร้องเพลง เป็นต้น เทคนิคนี้เน้นการปฏิบัติซ้ำให้มากและฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ โดยเริ่มจากแบ่งเป็นจำนวนคำที่น้อยก่อนแล้วค่อยเพิ่มจำนวน

---

[6] Idrees Farooq et al., “Efficacy of Melodic Intonation Therapy in Patients with Chronic Broca’s Aphasia: Speech Language Pathology Perspective: Melodic Intonation Therapy in Chronic Broca’s Aphasia,” *Pakistan BioMedical Journal* 5, no. 4 (April 2022): 206-209, https://doi.org/10.54393/pbmj.v5i4.410; Kil-Byung Lim et al., “The Therapeutic Effect of Neurologic Music Therapy and Speech Language Therapy in Post-Stroke Aphasic Patients,” *Annals of Rehabilitation Medicine* 37, no. 4 (August 2013): 557, https://doi.org/10.5535/arm.2013.37.4.556; Michael H. Thaut and Volker Hoemberg, eds., *Handbook of Neurologic Music Therapy* (New York: Oxford University Press, 2014), 140-195.

ให้กลายเป็นรูปประโยคสมบูรณ์ ทำนองที่คิดขึ้นมาเพื่อใส่ในประโยคไม่ควรซับซ้อนหรือมีความคล้ายกันจนทำให้ผู้เข้าร่วมเกิดความสับสน และ 2) เทคนิค Therapeutic Singing (TS) เป็นการนำองค์ประกอบทางดนตรีได้แก่ ทำนองที่คุ้นเคย (Preferred music) ประกอบไปด้วยเพลง ทะเลสีดำ ของ ลุลาและต้า วง Paradox แพ้ใจ ของ ใหม่ เจริญปุระ ใจเอย ของ มาช่า วัฒนพานิช และรักเธอทั้งหมดของหัวใจ จาก วงพอส เป็นต้น ทั้งนี้มีการแบ่งประโยคเพลง (Phrasing) มาใช้เพื่อดึงการระลึกสิ่งที่ผู้เข้าร่วมเคยได้ฟังแล้วกระตุ้นให้เกิดการร้องอย่างอัตโนมัติและเพื่อฝึกการเก็บลมหายใจหรือแบ่งช่วงการหายใจในแต่ละประโยคเพลงได้ถูกต้อง ประโยคเพลงที่ใช้จะเริ่มจากต้นเพลง โดยแบ่งทีละวรรค ทำซ้ำมาจนถึงท่อนฮุก จากนั้นค่อยนำมาร้องรวมกันตั้งแต่ต้นจนจบท่อนฮุก เทคนิคนี้ควรได้ฝึกเป็นประจำเช่นกันเพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถระลึกคำศัพท์ใหม่ ๆ ได้มากขึ้นและเพิ่มความแข็งแรงในการออกเสียง โดยควรเริ่มฝึกจากการร้องทั้งเพลงให้เห็นภาพรวมก่อน จากนั้นเริ่มแบ่งท่อนเพลงเพื่อฝึกการร้องออกเสียง และการจัดระเบียบลมหายใจ จากนั้นจึงนำประโยคเพลงทั้งหมดมารวมเข้าด้วยกันจนได้เป็นเพลงที่สมบูรณ์

วิธีดำเนินการวิจัย (Methodology)

การวิจัยในครั้งนี้ดำเนินการโดยการใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสานรูปแบบวิจัยเชิงปริมาณกรณีศึกษาแบบกรณีเดี่ยว (Single-case design) ร่วมกับรูปแบบวิจัยเชิงคุณภาพกรณีศึกษา (Case study) โดยใช้รูปแบบการทดลองแบบ A-B Design เพื่อศึกษาผลของดนตรีบำบัดต่อทักษะการใช้ภาษาและประสบการณ์การเข้ารับดนตรีบำบัดในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา

กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยได้คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง ดังเกณฑ์ต่อไปนี้ 1) ผู้ที่มีอายุระหว่าง 40-60 ปี 2) เป็นผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา 3) ได้รับการวินิจฉัยว่าเป็นโรคหลอดเลือดสมองและเริ่มมีอาการของภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาในช่วงเวลา 3 เดือนขึ้นไป 4) เชื้อชาติไทยและใช้ภาษาไทยในการสื่อสาร 5) ไม่มีโรคทางกายภาพอื่น ๆ แทรกซ้อน เช่น มะเร็ง ติดเชื้อต่าง ๆ 6) ไม่ใช้เครื่องช่วยพูด (Electro-larynx) หรือท่อหลอดลมคอ (Tracheostomy tube) 7) ไม่เป็นผู้บกพร่องทางสติปัญญาที่ส่งผลให้เป็นอุปสรรคของผู้เข้าร่วมเมื่อต้องปฏิบัติตามกระบวนการวิจัย 8) เป็นผู้ที่ไม่มีปัญหาเรื่องการฟัง เนื่องจากผู้เข้าร่วมการวิจัยต้องฟังดนตรีในกิจกรรมดนตรีบำบัด และ 9) ยินยอมเข้าร่วมการวิจัยโดยลงนามในหนังสือแสดงเจตนายินยอมเข้าร่วมการวิจัย

โดยในการวิจัยนี้ ผู้เข้าร่วมการวิจัยเป็นผู้หญิง สัญชาติไทย อายุ 46 ปี ได้รับการวินิจฉัยว่าเป็นโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา ซึ่งเกิดจากการแตกของเส้นเลือดในสมองและเป็นโรคหลอดเลือดสมองมาแล้วเป็นระยะเวลา 6 เดือน

กิจกรรมดนตรีบำบัด กิจกรรมดนตรีบำบัดจะดำเนินการทั้งหมดจำนวน 8 ครั้ง โดยในแต่ละครั้งจะมีกิจกรรมดนตรีบำบัดทั้งหมด 5 กิจกรรม ซึ่งในทุกครั้งของการบำบัดจะใช้รูปแบบกิจกรรม 5 กิจกรรมนี้ทุกครั้ง

กิจกรรมที่ 1 เริ่มจากการทักทายหรือกิจกรรมผ่อนคลายกล้ามเนื้อ โดยนักดนตรีบำบัดจะเล่นกีตาร์คลอ (I-V) หรือเปิดเพลงบรรเลงที่มีเสียงของธรรมชาติจาก YouTube ผ่านอุปกรณ์ไอแพด พร้อมบทพูดที่สร้างความผ่อนคลายและเสริมแรงใจ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมได้รวบรวมสมาธิและพร้อมเข้าสู่กิจกรรมถัดไป

กิจกรรมที่ 2 จะเป็นกิจกรรมร้องเพลง (Therapeutic Singing: TS) นักดนตรีบำบัดและผู้เข้าร่วมจะเลือกเพลงและร่วมร้องไปด้วยกัน โดยเริ่มจากการร้องทั้งเพลงเพื่อให้เห็นภาพรวมของเพลง จากนั้นนักดนตรีบำบัดจะกำหนดให้ผู้เข้าร่วมร้องทีละประโยคเพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถร้องเนื้อได้ถูกต้องเพิ่มขึ้น จากนั้นจึงนำแต่ละประโยคเพลงที่ฝึกมาร้องร่วมกันอีกครั้ง อาจมีการพูดคุยถึงเนื้อหาของเพลงเพื่อให้ผู้เข้าร่วมได้ปรับตัว เริ่มออกเสียง และปรับการหายใจอย่างสบาย ๆ ผ่านบทเพลงที่ชื่นชอบ

กิจกรรมที่ 3 กิจกรรมการเตรียมเสียง นักดนตรีบำบัดจะให้ผู้เข้าร่วมร้องเสียงสระรูปแบบต่าง ๆ เช่น อา อู อี เพื่อให้ผู้เข้าร่วมออกเสียงได้ชัดและมั่นใจมากขึ้น กระบวนการเริ่มจากการกดเปียโนโดยเลือกเสียงที่ง่ายต่อการร้องสำหรับผู้เข้าร่วมจำนวน 1 ตัวก่อน ซึ่งสำหรับผู้เข้าร่วมท่านนี้มีลักษณะเสียงสูง ทำให้ระดับเสียงจะอยู่ในช่วง C4-C6 บนคีย์เปียโน เมื่อกดโน้ตดังกล่าวนักดนตรีบำบัดจะให้ผู้เข้าร่วมร้องเสียงด้วยการเปล่งคำว่า “อา” แล้วลากให้ดังและนานที่สุด ต่อมาจะมีการเปลี่ยนสระและกำหนดให้ร้องเบาแต่เสียงนิ่งและยาวที่สุด ทั้งนี้กิจกรรมนี้จะมีการปรับเปลี่ยนไปในแต่ละครั้งตามพัฒนาการของผู้เข้าร่วม เช่น เมื่อผู้เข้าร่วมสามารถลากเสียงยาวได้ดีแล้ว โดยวัดจากการนับจังหวะการลากเสียงของผู้เข้าร่วมด้วยค่าจังหวะตัวดำเท่ากับ 70 bpm ซึ่งจะทำให้เห็นว่าผู้เข้าร่วมสามารถลากเสียงตามจังหวะได้นานขึ้น นักดนตรีบำบัดจะกำหนดให้ร้องสไลด์เสียงจากสูงไปต่ำหรือจากต่ำไปสูง และมีการให้ร้อง Arpeggio ตามคีย์เสียงต่าง ๆ เป็นต้น

กิจกรรมที่ 4 Melodic Intonation Therapy (MIT) เป็นเทคนิคของ NMT ที่นิยมใช้และให้ผลลัพธ์ที่ดีต่อผู้ที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาประเภทโบรคา ซึ่งเทคนิคนี้เป็นการนำระดับเสียงจำนวน 2-4 ตัว และจังหวะมาเชื่อมโยงกับคำศัพท์หรือประโยคสั้น ๆ เพื่อกระตุ้นการใช้สมองฝั่งขวาที่เป็นส่วนการร้องเพลงมาทดแทนสมองฝั่งซ้ายที่เสียงหายซึ่งเป็นส่วนของการพูด ซึ่งในบริบทภาษาไทยมีความท้าทายเพราะแตกต่างจากงานวิจัยที่ได้นำมาอ้างอิงก่อนหน้านี้ เนื่องจากภาษาไทยมีวรรณยุกต์ทำให้มีการเอื้อนเสียง นักดนตรีบำบัดจึงใช้โน้ตจำนวนมากกว่าที่ในงานวิจัยอ้างอิงได้กล่าวไว้ ยกตัวอย่างเช่น คำว่า “ส้ม” จำเป็นต้องมีการใส่โน้ตจำนวน 2 ตัว ได้แก่ E-C แล้วลองแบบสไลด์เสียงลงเล็กน้อย (Glissando) ซึ่งโดยปกติในต่างประเทศจะใช้การร้องโน้ตแต่ละตัวตรง ๆ มากกว่าการเอื้อนเสียง นักดนตรีบำบัดเลือกปรับองค์ประกอบทางดนตรีแบบนี้เพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถออกเสียงได้ใกล้เคียงกับการพูดมากที่สุด กระบวนการบำบัดคือ ให้ผู้เข้าร่วมร้องเพลงประโยคต่าง ๆ ที่จำเป็นในชีวิตประจำวัน โดยนักดนตรีบำบัดจะกดเปียโนตามเสียงที่ต้องการให้ผู้เข้าร่วมร้อง แล้วจึงฮัมทำนองหรือใส่ประโยคที่เลือกไว้ให้ฟังก่อน จากนั้นนักดนตรีบำบัดจะร้องทำนองพร้อมกับแตะมือซ้ายของผู้เข้าร่วมเป็นจังหวะคงที่ ค่อย ๆ ให้ผู้เข้าร่วมร้องแทรกเข้ามา โดยนักดนตรีบำบัดจะใช้มือข้างที่ไม่ได้แตะเป็นจังหวะส่งสัญญาณให้ผู้เข้าร่วมร้องตาม ทำซ้ำไปเรื่อย ๆ เมื่อเห็นว่าผู้เข้าร่วมเริ่มร้องได้คล่องขึ้น นักดนตรีบำบัดจะร้องน้อยลงและหยุดในที่สุด ต่อไปนักดนตรีบำบัดจะเริ่มร้องก่อนจากนั้นให้ผู้ป่วยร้องตาม สลับกันไปเรื่อย ๆ (Echoes) สุดท้ายนักดนตรีบำบัดจะให้สัญญาณผู้เข้าร่วมพูดประโยคที่ฝึกด้วยตนเอง โดยถามคำถามกับผู้เข้าร่วมแล้วให้ผู้ป่วยตอบประโยคดังกล่าว ประโยคและโน้ตที่เลือกใช้ในกิจกรรมนี้มีดังต่อไปนี้ (อ. ใช้แทนชื่อผู้เข้าร่วม) ทั้งนี้โน้ตดังกล่าวอาจปรับตามความเหมาะสมขณะทำการบำบัดขึ้นอยู่กับความถนัดในการออกเสียงให้เข้ากับรูปปากของผู้เข้าร่วม

1. “ฉันอยากดื่มน้ำเปล่า” (B G A B G)
2. “ฉันอยากดูทีวี” (C♯ A B C♯ C♯)
3. “อ. อยากกินส้ม” (E C D C)
4. “ฉันอยากอาบน้ำ” (B G A B)
5. “อ. หิวข้าว” (E E C)
6. “อ. ปวดหัว” (D B D)
7. “วันนี้เป็นไงบ้าง?” (C D C C A)
8. “อาหารอร่อย” (B D B G)
9. “อ. รู้สึกเหนื่อย” (B C♯ B G♯)
10. “อ. อยากไปเที่ยว” (D B C D B)
11. “กินข้าวกัน” (C D C)
12. “อ. ดีใจ” (E C♯ C♯)
13. “วันนี้ร้อนมาก” (D E D B)
14. “ขอบคุณที่ช่วย” (G D C C A)
15. “กี่โมงแล้ว?” (B♭ C D)
16. “ง่วงนอนแล้ว” (B D E)
17. “อ. มีนัดกับหมอ” (D B D B D)
18. “สุขสันต์วันเกิด” (D E C A)
19. “อ. มาบำบัด” (D B A G)
20. “อ. อยากพัก” (D A D)

21. “อยากเข้าห้องน้ำ” (D F E G)
22. “อ. กำลังโกรธ” (E C B A)
23. “อ. อยากตัดเล็บ” (C G A C)
24. “อ. เสียใจ” (E F♯ E)
25. “นี่คือสามีของฉัน” (D B D B D D)
26. “อ. ชอบกินส้มโอ” (D B C E D)
27. “อ. ตื่นเช้า” (D♯ B D♯)
28. “คุณสบายดีไหม?” (C A C C D)
29. “ข้างนอกร้อนไหม?” (D B D E)
30. “ตอนนี้ฝนตกหรอ?” (E G E C E)
31. “ขอคิดก่อนนะคะ” (D F♯ D F♯ F♯)
32. “เข้าใจแล้ว” (G♯ C♯ D♯)
33. “ไปเดินเล่นไหม?” (B A B C♯)
34. “อ. ทำได้แล้ว” (E♭ C B♭ E♭)
35. “คุณกำลังคิดอะไรอยู่?” (C A C D C C A)
36. “อ. เจ็บคอ” (E C D)
37. “อย่าลืมปิดประตู” (B C♯ B C♯ D♯)
38. “อ. ขอโทษ” (D C♯ B)
39. “วันนี้รถติดมาก” (E F♯ E C♯ A)
40. “เปิดประตูให้หน่อย” (C♯ E F♯ G♯ E)

กิจกรรมที่ 5 กิจกรรมอำลา นักดนตรีบำบัดจะร้องเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอำลาหรือเป็นเพลงที่ผู้เข้าร่วมเสนออยากฟังก่อนการจากลา

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย (Research Instruments)

1. เครื่องมือเชิงปริมาณ (Quantitative Instruments)

ผู้วิจัยจะใช้แบบทดสอบ Thai Adaptation Western Aphasia Battery (T-WAB ซึ่งแบบทดสอบนี้เป็นการประเมินเพื่อแยกประเภทและระดับความรุนแรงของภาวะสูญเสียการสื่อภาษา โดยใช้แบบประเมินทั้ง 4 หัวข้อ ได้แก่ 1) ความคล่องแคล่วและลื่นไหลในการพูด (Spontaneous Speech) 2) ความเข้าใจภาษาในการฟัง (Auditory Verbal Comprehension) 3) การพูดทวนคำ (Repetition) 4) การนึกคำ (Naming) การทำแบบทดสอบจะประเมินก่อนและหลังได้รับดนตรีบำบัดและประเมินโดยนักแก้ไขการพูด

ผู้วิจัยจะใช้แบบประเมิน The Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) ในการประเมินหลังผู้เข้าร่วมได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดทุกครั้งรวมถึงใช้ในการวัดช่วงระยะเส้นฐานด้วย ซึ่งเป็นแบบประเมินที่นักดนตรีบำบัดใช้เพื่อวัดความสามารถต่าง ๆ ของผู้เข้ารับบริการทั้งเด็กและผู้ใหญ่ โดยในการวิจัยครั้งนี้จะหยิบยกหัวข้อทักษะการใช้ภาษา (Expressive Communication) ข้อย่อย E. Verbalizations มาใช้ในการประเมินทักษะการใช้ภาษา ได้แก่ การพูดรู้ความ การพูดคำเดียว การพูดเป็นวลี และการพูดเป็นประโยค

2. เครื่องมือเชิงคุณภาพ (Qualitative Instruments)

แบบสัมภาษณ์เบื้องต้น (Initial Assessment) จะใช้ในช่วงก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดโดยมีคำถามดังนี้ 1) แนวเพลงดนตรีที่ชื่นชอบ 2) เคยเล่นเครื่องดนตรีหรือไม่ 3) เพลงโปรดที่ชื่นชอบ 4) เครื่องดนตรีที่ชื่นชอบ 5) ข้อจำกัดทางด้านร่างกาย เช่น มีอุปกรณ์ช่วยเหลืออื่น ๆ หรือไม่ สามารถนั่งได้นานเท่าใด เป็นต้น เพื่อค้นหาดนตรีและจัดกิจกรรมที่เหมาะสมในการส่งเสริมทักษะของผู้เข้าร่วมวิจัยมากที่สุด

แบบบันทึกการบำบัด (Session note) จะใช้หลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดในแต่ละครั้งรวมทั้งหมดเป็นจำนวน 8 ครั้ง โดยได้จากการสังเกตการณ์วิดีโอที่บันทึกหลังการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดทุกครั้ง เพื่อสังเกตพฤติกรรม การตอบสนองต่อดนตรี และทักษะการใช้ภาษาของผู้เข้าร่วมงานวิจัย[7]

---

[7] John W. Creswell, *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*, 3rd ed. (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2009), 214.

แบบสัมภาษณ์หลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด จะใช้หลังผู้เข้าร่วมได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดครบจำนวน 8 ครั้ง ตามที่กำหนดแล้ว โดยมีเนื้อหาในคำถามเกี่ยวกับความพึงพอใจและประสบการณ์หลังจากที่ได้รับดนตรีบำบัด การสัมภาษณ์นั้นเป็นการสัมภาษณ์ทั้งผู้เข้าร่วมและญาติ เนื่องจากผู้เข้าร่วมมีภาวะสูญเสียการสื่อภาษา ทำให้มีความยากลำบากในการแสดงความคิดเห็นทั้งหมด ผู้วิจัยจึงได้สัมภาษณ์ความเห็นและข้อมูลเกี่ยวกับผู้เข้าร่วมกับญาติและผู้ดูแลเพิ่มเติมเพื่อให้ได้ข้อมูลที่แม่นยำมากยิ่งขึ้น

การวิเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis)

1. การวิเคราะห์เชิงปริมาณ (Quantitative Analysis)

ในงานวิจัยนี้จะใช้การวิเคราะห์เชิงคุณภาพ 2 แบบ ได้แก่ 1) การวิเคราะห์ผลการประเมินทักษะการพูดจากแบบวัด T-WAB โดยวิเคราะห์เปรียบเทียบค่าเฉลี่ยคะแนนที่ได้จากการวัดก่อนและหลังการบำบัด ทำแบบประเมินโดยนักแก้ไขการพูด และ 2) การวิเคราะห์กราฟที่ได้จากแบบประเมิน IMTAP ผู้วิจัยจะใช้โปรแกรม Excel ในการวิเคราะห์พฤติกรรมเป้าหมาย ในรูปแบบกราฟ และเพื่อตรวจสอบความเที่ยงผู้วิจัยได้ให้นักศึกษาปริญญาโท สาขาดนตรีบำบัด วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ที่ได้รับการฝึกฝนมาเป็นระยะเวลา 2 ปี และมีประสบการณ์การฝึกงานกับผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองกับนักแก้ไขการพูด จำนวน 1 คน เป็นผู้สังเกตการณ์ (Inter observer) ผ่านบันทึกวิดีโอ ทั้งนี้คะแนนที่ได้จากผู้สังเกตการณ์จะไม่ถูกนำมารวมกับการวัดผลของผู้วิจัย แต่จะใช้ผู้สังเกตการณ์เพื่อตรวจสอบว่าระดับการให้คะแนนที่ผู้วิจัยได้ให้นั้นยังอยู่ในมาตรฐาน

2. การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพแบบอุปนัย (Analytic Induction)

ในงานวิจัยนี้จะเป็นการเขียนบรรยายและวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ความรู้สึก ความพึงพอใจ ประสบการณ์หลังได้รับดนตรีบำบัดของผู้เข้าร่วมและญาติของผู้เข้าร่วม รวมถึงการสังเกตการณ์ผ่านวิดีโอเพื่อวิเคราะห์การตอบสนองทางดนตรีของผู้เข้าร่วมโดยใช้การวิเคราะห์แบบอุปนัย

ผลการวิจัย (Research Results)

1. ผลการฝึกทักษะการพูดด้วยดนตรีบำบัด

การนำเสนอข้อมูลในส่วนนี้จะรายงานทักษะการพูดของผู้เข้าร่วมทั้งในระยะ Baseline (ช่วง A) และช่วงกิจกรรมดนตรีบำบัด (ช่วง B) ข้อมูลดังกล่าวจะวิเคราะห์ผ่านกราฟ เพื่อแสดงให้เห็นความแตกต่างในแต่ละครั้งของการบำบัดด้วยการปรับใช้เครื่องมือจาก The Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) ซึ่งทักษะที่ผู้วิจัยจะนำเสนอประกอบไปด้วย 4 ทักษะ

1.1 ผลการฝึกทักษะการพูดรู้ความเปรียบเทียบระหว่างระยะเส้นฐาน (Baseline) และระยะเวลาให้ดนตรีบำบัด

ในระยะเส้นฐาน (A1-3) จำนวน 3 ครั้งแรก ผู้เข้าร่วมได้คะแนนเฉลี่ยรวมร้อยละ 40 และในระยะให้กิจกรรมดนตรีบำบัด ทั้งหมดจำนวน 8 ครั้ง (B4-11) ไล่จากการให้กิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งแรกไปถึงการให้กิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งสุดท้าย ปรากฏค่าคะแนนในกิจกรรม (B4) ที่ร้อยละ 80 และตั้งแต่ครั้งที่ B5 ถึง B11 มีผลคะแนนสูงคงที่ที่ร้อยละ 100 แต่มีคะแนนตกลงในครั้งที่ B7 อยู่ที่ร้อยละ 80 ดัง Figure 1

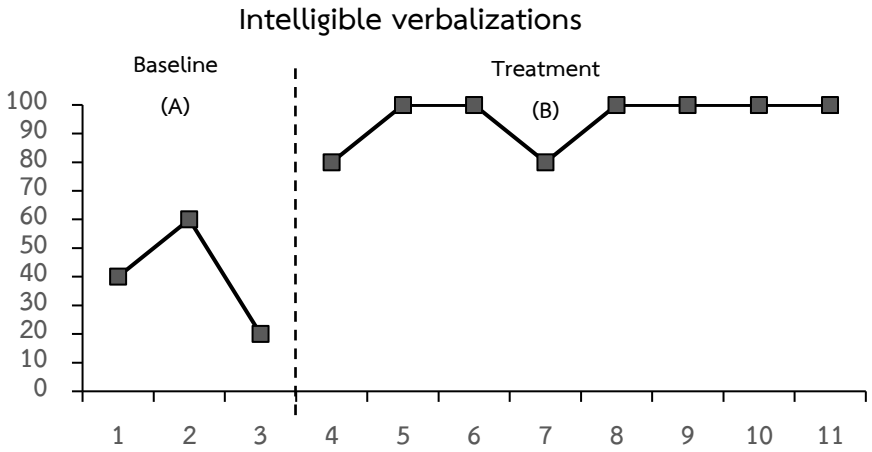


Figure 1 Scores for Expressive Language Skills (Intelligible verbalization)
During Baseline and Music Therapy Interventions

Source: by author

1.2 ผลการฝึกทักษะการพูดคำเดียวด้วยดนตรีบำบัด

ในระยะเส้นฐาน (A1-3) จำนวน 3 ครั้งแรก ผู้เข้าร่วมได้คะแนนเฉลี่ยรวมร้อยละ 50 และในระยะให้กิจกรรมดนตรีบำบัด ทั้งหมดจำนวน 8 ครั้ง (B4-11) เริ่มจากการให้กิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งแรกไปถึงการให้กิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งสุดท้าย แสดงผลดังนี้ (B4) ร้อยละ 80 และตั้งแต่ครั้งที่ B5 ถึง B11 มีผลคะแนนสูงคงที่ที่ร้อยละ 100 ดัง Figure 2

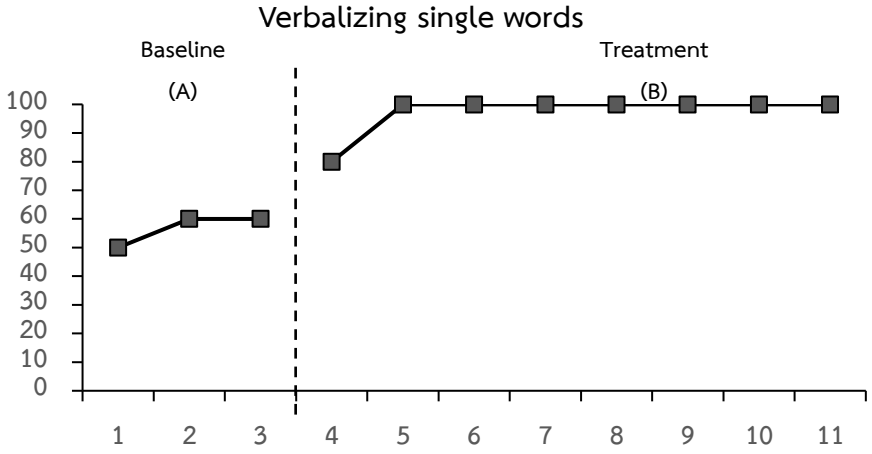


Figure 2 Scores of Expressive Language Skills (Verbalizing single word)
During the Baseline Phase and Music Therapy Interventions

Source: by author

1.3 ผลการฝึกทักษะการพูดเป็นวลีด้วยดนตรีบำบัด

ในระยะเส้นฐาน (A1-3) จำนวน 3 ครั้งแรก ผู้เข้าร่วมได้คะแนนเฉลี่ยรวมร้อยละ 33.3 และในระยะให้กิจกรรมดนตรีบำบัด ทั้งหมดจำนวน 8 ครั้ง (B4-11) ไล่จากการให้กิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งแรกไปถึงการให้กิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งสุดท้าย แสดงผลดังนี้ (B4) ร้อยละ 80 และตั้งแต่ครั้งที่ B5 ถึง B11 มีผลคะแนนสูงคงที่ที่ร้อยละ 100 ดัง Figure 3

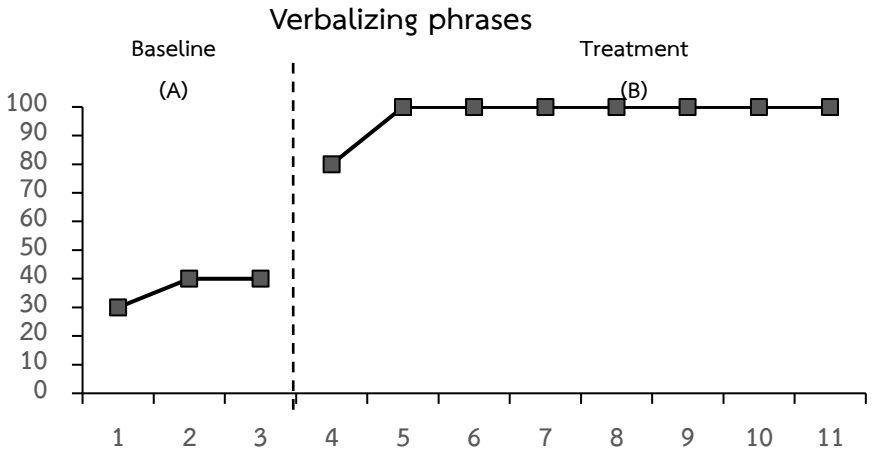


Figure 3 Scores for Expressive Language Skills (Verbalizing phrases)

During Baseline and Music Therapy Interventions

Source: by author

1.4 ผลการฝึกทักษะการพูดเป็นประโยคด้วยดนตรีบำบัด

ในระยะเส้นฐาน (A1-3) จำนวน 3 ครั้งแรก ผู้เข้าร่วมได้คะแนนเฉลี่ยรวมร้อยละ 0 และในระยะให้กิจกรรมดนตรีบำบัด ทั้งหมดจำนวน 8 ครั้ง (B4-11) ไล่จากการให้กิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งแรกไปถึงการให้กิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งสุดท้าย แสดงผลดังนี้ (B4) ร้อยละ 40, (B5) ร้อยละ 60, (B6) ร้อยละ 80, (B7) ร้อยละ 80, (B8) ร้อยละ 100, (B9) ร้อยละ 80, (B10) ร้อยละ 100 และ (B11) ร้อยละ 100 ดัง Figure 4

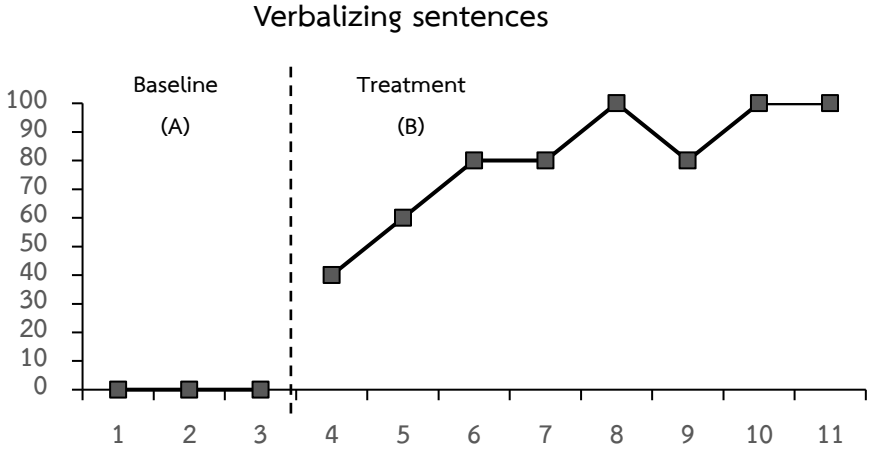


Figure 4 Scores for Expressive Language Skills (Verbalizing sentences)

During Baseline and Music Therapy Interventions

Source: by author

2. ผลของการสังเกตทักษะการพูดและพฤติกรรมการตอบสนองต่อดนตรีบำบัด

จากการสังเกตพฤติกรรมและลักษณะการพูดในช่วงทำการประเมินก่อนให้กิจกรรมดนตรีบำบัดและการเก็บข้อมูลระยะเส้นฐาน (Baseline) จะเห็นได้ว่า ผู้เข้าร่วมมีอาการมึนงงและสับสนบ่อยครั้งเมื่อได้รับสารจากผู้อื่น บางครั้งยังคิด

วนถึงคำถามก่อนหน้าที่ถามไปนานแล้วบ้าง ตอบไม่ตรงคำถามบ้าง และมักพูดคำเดิมซ้ำ ๆ มีอาการสับสนและต้องใช้เวลาในการประมวลผลก่อนตอบคำถามค่อนข้างนาน ลักษณะเสียงที่พูดออกมามีความแหลมสูงคล้ายเสียงของตัวการ์ตูน

ขณะได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดผู้เข้าร่วมสามารถพูดรู้ความมากขึ้น โดยในกิจกรรมการเตรียมความพร้อมเสียง ผู้เข้าร่วมร้องเพลงชัดเจน เสียงดัง ออกเสียงพยัญชนะและสระต่าง ๆ ได้ดีขึ้น และเมื่อฝึกด้วยเทคนิค TS อย่างสม่ำเสมอทำให้ผู้เข้าร่วมตระหนักและได้ขบคิดถึงสิ่งที่ตนเองร้องและพูดมากขึ้น รวมถึงผู้เข้าร่วมยังมีสติในการฟังขั้นตอนต่าง ๆ ขณะที่สนทนากับนักดนตรีบำบัดและโต้ตอบได้อย่างรวดเร็วอีกด้วย ด้านการพูดคำเดียว ผู้เข้าร่วมใช้คำศัพท์ใหม่ ๆ ที่หลากหลายมากขึ้น โดยทั้งเทคนิค TS ที่ทำให้ผู้เข้าร่วมมีโอกาสได้ร้องเพลงและเจอคำศัพท์ใหม่ ๆ กับเทคนิค MIT ที่ฝึกให้พูดประโยคในชีวิตประจำวันอย่างค่อยเป็นค่อยไปด้วยจังหวะและโทนเสียงทำให้ผู้เข้าร่วมเพิ่มพูนคลังคำศัพท์ได้ทีละน้อยและสามารถดึงมาใช้ได้ ด้านการพูดเป็นวลี ผู้เข้าร่วมเริ่มหลุดกลุ่มคำต่าง ๆ ออกมาเยอะขึ้นถึงแม้จะไม่ใช่การพูดประโยคอย่างสมบูรณ์ แต่นักดนตรีบำบัดก็สามารถเข้าใจสิ่งที่ผู้เข้าร่วมต้องการสื่อได้ ในช่วงต้นถึงกลางของการบำบัดผู้เข้าร่วมยังคงใช้เวลาในการนึกประโยคต่าง ๆ ค่อนข้างนานและนักดนตรีบำบัดต้องกระตุ้นเตือนหลายครั้ง แต่เมื่อนักดนตรีบำบัดปรับทำนองให้เข้ากับการออกเสียงของผู้เข้าร่วม พร้อมทั้งเพิ่มระยะเวลาในการเตรียมความพร้อมเสียง ผู้เข้าร่วมก็สามารถพูดประโยคต่าง ๆ ได้อย่างสมบูรณ์โดยที่นักดนตรีบำบัดกระตุ้นเตือนเพียง 1 ครั้ง หรือไม่ต้องกระตุ้นเตือนเลย ขณะที่ผู้เข้าร่วมฟังเพลงในกิจกรรมผ่อนคลายกับเสียงเพลง ผู้เข้าร่วมมักโยกตัวตามจังหวะเพลง และเมื่อจบกิจกรรมผู้เข้าร่วมจะพูดว่า “รู้สึกดีค่ะ โล่ง” เป็นต้น การให้ผู้เข้าร่วมผ่อนคลายกับเสียงเพลงในช่วงหลังของการบำบัดผู้เข้าร่วมเริ่มมีสมาธิและปรับตัวกับกิจกรรมดนตรีบำบัดได้ไวขึ้นกว่าในช่วงแรก และเมื่อนักดนตรีบำบัดร้องเพลงร่วมกับผู้เข้าร่วมโดยใช้เพลงที่ผู้เข้าร่วมคุ้นเคยและชื่นชอบ ผลปรากฏว่าผู้เข้าร่วมสามารถร้องตามได้ตั้งแต่ต้นจนจบเพลง และยิ้มแย้มให้กับนักดนตรีบำบัด

การเปรียบเทียบประสิทธิภาพของเทคนิค Melodic Intonation Therapy (MIT) และ Therapeutic (TS) ในการส่งเสริมแต่ละทักษะของผู้เข้าร่วม ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่า ด้านการพูดรู้ความ เทคนิค TS เป็นเทคนิคหลักที่ช่วยส่งเสริมให้ผู้เข้าร่วมเข้าใจเนื้อหาของเนื้อเพลง ทำให้ได้คิดวิเคราะห์ขณะร้องเพลงร่วมกับนักดนตรีบำบัดและส่งผลให้ผู้เข้าร่วมค่อย ๆ ตระหนักถึงความหมายของบทสนทนาที่มีร่วมกันมากขึ้น ในขณะที่การพูดเป็นคำ วลี และประโยค เทคนิค MIT ให้ประสิทธิภาพที่ดีกว่า เนื่องจากนักดนตรีบำบัดได้ให้ผู้เข้าร่วมฝึกจากพยางค์เดียวก่อนจากนั้นจึงเพิ่มจำนวนพยางค์ให้มากขึ้น จนกลายเป็นวลีกับประโยคสมบูรณ์ในที่สุด โดยอาศัยจังหวะ (Rhythm) และโทนเสียง (Pitch) เป็นตัวกระตุ้นทักษะดังกล่าว

3. ผลสรุปจากแบบสัมภาษณ์ก่อนและหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด

ในการสัมภาษณ์จะมีการสัมภาษณ์ทั้งหมดจำนวน 2 ครั้ง โดยครั้งที่ 1 คือก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด เพื่อค้นหาแนวเพลงและศิลปินที่ผู้เข้าร่วมชื่นชอบ รวมถึงข้อจำกัดของร่างกาย เพื่อนำมาปรับแผนกิจกรรมดนตรีบำบัดให้เข้ากับผู้เข้าร่วมมากที่สุด ผลที่ได้คือ ผู้เข้าร่วมชื่นชอบแนวเพลงป๊อป โดยศิลปินที่ชื่นชอบ ได้แก่ ใหม่ เจริญปุระ วงพอส (Pause) Mr. Team แอม เสาวลักษณ์ และมาช่า วัฒนพานิช ผู้เข้าร่วมไม่เคยเรียนหรือเล่นเครื่องดนตรีมาก่อน แต่ชื่นชอบการร้องเพลง ข้อจำกัดของร่างกายคือ มีอาการอ่อนแรงที่แขนและขาข้างขวา สามารถเดินได้แต่ต้องมีผู้ช่วยพยุง

ในครั้งที่ 2 คือการสัมภาษณ์หลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด โดยสัมภาษณ์ถึงประสบการณ์ที่ได้รับ ประโยชน์ที่ได้รับและข้อเสนอแนะเพิ่มเติมในการจัดกิจกรรมครั้งถัดไป ผลที่ได้จากการสัมภาษณ์ประสบการณ์หลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดของผู้เข้าร่วม ผู้เข้าร่วมได้กล่าวว่า “รู้สึกโล่งสบาย สนุก” และในส่วนของญาติได้บอกว่า รู้สึกขอบคุณนักดนตรีบำบัดที่ทำให้ผู้เข้าร่วมพูดได้มากขึ้น เพราะหลังจากได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด เมื่ออยู่ที่บ้านผู้เข้าร่วมพูดรู้เรื่องมากขึ้น หลายครั้งผู้เข้าร่วมหลุดคำพูดใหม่ ๆ ออกมา ชวนคนในบ้านคุยและสามารถสื่อสารกันเข้าใจมากขึ้น ในตอนแรกผู้เข้าร่วมบอกว่าไม่ชอบนึกเพราะ

นึกคำศัพท์ไม่ออก แต่เมื่อได้ทำกิจกรรมดนตรีบำบัดก็รู้สึกว่าการนึกคำนั้นสนุกดี ญาติของผู้เข้าร่วมเผยว่า กิจกรรมดนตรีบำบัดเป็นกิจกรรมที่แปลกใหม่สำหรับตนมากเพราะไม่เคยได้ยินมาก่อนเลย แต่โชคดีที่มีนักกายภาพบำบัดแนะนำให้รู้จักกับโครงการนี้ และญาติของผู้เข้าร่วมคิดว่าการได้เข้าร่วมโครงการครั้งนี้คงเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่มีปัญหาแบบเดียวกันกับผู้เข้าร่วม และเห็นว่ามีอีกทางเลือกในการส่งเสริมทักษะการพูด ทั้งนี้ญาติสังเกตเห็นว่าผู้เข้าร่วมดูสนุกสนานกับกิจกรรมทุกครั้ง ทำให้ผู้เข้าร่วมอยากเดินทางมาเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดอีก

ญาติของผู้เข้าร่วมมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมว่า รู้สึกว่าการทำดนตรีบำบัดนั้นได้ผลดี และอยากให้แนะนำเพิ่มหลังจบกิจกรรมดนตรีบำบัดว่าหากสนใจทำการบำบัดต่อควรติดต่อที่ไหนหรือมีประชาสัมพันธ์เกี่ยวกับการใช้ดนตรีเพื่อส่งเสริมทักษะการพูดอีกหรือไม่ เพราะกิจกรรมดนตรีบำบัดนั้นค่อนข้างใหม่อยากให้มีการแนะนำผู้ป่วยท่านอื่น ๆ เพิ่มเติมเกี่ยวกับข้อมูลส่วนนี้

4. การวิเคราะห์ผลก่อนและหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดด้วยแบบทดสอบ Thai Adaptation - Western Aphasia Battery (T-WAB)

ก่อนและหลังการทดลอง (กิจกรรมครั้งที่ 1 และกิจกรรมครั้งที่ 12) ผู้วิจัยได้เชิญนักการแก้ไขการพูดผู้เชี่ยวชาญมาเป็นผู้ประเมินทักษะการใช้ภาษาของผู้เข้าร่วมการวิจัย โดยใช้เครื่องมือแบบทดสอบ Thai Adaptation - Western Aphasia Battery (T-WAB) โดยจะประกอบไปด้วย 4 หัวข้อ ดังต่อไปนี้ 1) การพูดเอง 2) การฟังเข้าใจคำพูด 3) การพูดตาม และ 4) การเรียกชื่อ ผลปรากฏดังนี้

1) การพูดเอง (Fluency): ก่อนเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดได้ 3 คะแนน หลังเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดได้ 4.5 คะแนน จะเห็นได้ว่าหัวข้อการพูดเอง ผู้เข้าร่วมมีผลคะแนนที่ดีขึ้นหลังจากได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด เนื่องจากการร้องเพลงช่วยส่งเสริมในเรื่องการพูดคล่องได้ ทั้งนี้ยังสามารถตอบรับคำถามจากนักแก้ไขการพูดได้ตรงประเด็นและรวดเร็วกว่าช่วงก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด

2) การฟังเข้าใจคำพูด (Comprehension): ก่อนเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดได้ 4.2 คะแนน หลังเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดได้ 5.5 คะแนน ผลคะแนนแสดงให้เห็นว่าหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดผู้เข้าร่วมมีระดับคะแนนที่เพิ่มขึ้นสูงกว่าก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด เนื่องจากในกิจกรรมร้องเพลง ผู้เข้าร่วมและนักดนตรีบำบัดได้มีการพูดถึงความหมายในแต่ละประโยคที่ฝึกร้องร่วมกันด้วย และมีการฝึกประโยคใหม่ ๆ จาก MIT ทุกครั้ง จึงทำให้ผู้เข้าร่วมได้เรียนรู้คำศัพท์และประโยคใหม่ ๆ ช่วยส่งเสริมการฟังให้เข้าใจมากขึ้น นอกจากนี้กิจกรรมดนตรีบำบัดยังมีกระบวนการที่ฝึกให้ผู้เข้าร่วมต้องฟังก่อนปฏิบัติตาม เช่น ฟังทำนองดังกล่าวก่อนแล้วค่อยร้องตามให้ถูกต้อง จึงเป็นการฝึกทักษะการฟังเข้าใจไปในตัว

3) การพูดตาม (Repetition): ก่อนเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดได้ 4.4 คะแนน หลังเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดได้ 3.5 คะแนน ในส่วนนี้หลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดผู้เข้าร่วมได้คะแนนที่น้อยลงกว่าเดิม ทั้งนี้จากการสังเกตพบว่าในช่วงก่อนกิจกรรมดนตรีบำบัด ขณะที่นักแก้ไขการพูดทำการประเมินมีการให้พูดชื่อสัตว์ต่าง ๆ ให้ได้มากที่สุดภายในเวลา 1 นาที ซึ่งในระยะเวลาดังกล่าวผู้เข้าร่วมไม่สามารถพูดได้ แต่เมื่อนักแก้ไขการพูดแนะให้หลังหมดเวลา เช่น หมู ผู้เข้าร่วมก็พูดต่อว่า “หมูหมากาไก่” แต่ในช่วงการประเมินหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด ในกิจกรรมให้พูดชื่อสัตว์ภายในเวลา 1 นาที เช่นเคย ในตอนแรกผู้เข้าร่วมได้พูดชื่อสีต่าง ๆ แทน เช่น “สีแดง สีเหลือง” นักแก้ไขการพูดจึงได้แนะว่า “สัตว์อะไรก็ได้ครับ เช่น แมว ได้ไหม?” ผู้เข้าร่วมก็ตอบว่า “แมว หมา” ซึ่งสามารถตอบได้ภายในเวลา 1 นาที ซึ่งพูดชื่อสัตว์ได้น้อยกว่าในช่วงก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด ถึงแม้จะพูดได้น้อยกว่าแต่ในระยะเวลา 1 นาที ก็สามารถพูดได้จำนวน 1-2 ชื่อ และจากการสังเกตพฤติกรรมของผู้เข้าร่วมในกิจกรรมนี้ ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดผู้เข้าร่วมจะมีการมองด้านบนบ้างมองรอบตัวบ้างแต่มีการโยกตัวคล้ายเด็ก แต่ในช่วงประเมินหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด ผู้เข้าร่วมมีการนั่งที่สำรวมมากขึ้น

มีสมาธิกับคำถามและสิ่งที่ตนเองตอบมากขึ้น เมื่อต้องตอบคำถามที่นึกได้ลำบากทำให้ผู้เข้าร่วมแสดงสีหน้ากดดันตัวเองมากกว่าในตอนก่อนหน้า ซึ่งไม่ได้แสดงท่าทีรับรู้ถึงสิ่งรอบข้างมากนัก

4) การเรียกชื่อ (Naming): ก่อนเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดได้ 0.8 คะแนน หลังเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดได้ 2.1 คะแนน จากผลคะแนนแสดงให้เห็นว่าผู้เข้าร่วมสามารถทำคะแนนได้ดีขึ้นหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด โดยสามารถระบุชื่อสิ่งของจากสิ่งที่เห็นได้มากกว่าช่วงก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด การร้องเพลงและการฝึกพูดด้วยกิจกรรมดนตรีบำบัดเทคนิค MIT แสดงให้เห็นว่าสามารถกระตุ้นการระลึกคำและการระบุชื่อสิ่งของได้เพิ่มขึ้น

การอภิปรายผล (Discussion of Results)

1. ดนตรีบำบัดเพื่อส่งเสริมการพูดรู้ความ

ทักษะการสื่อภาษาของผู้เข้าร่วมมีค่าเฉลี่ยร้อยละที่สูงกว่าในระยะเส้นฐาน (Baseline) ซึ่งเป็นระยะที่ไม่มีกิจกรรมดนตรีบำบัด จากการสังเกตจะเห็นได้ว่าช่วงที่ผู้เข้าร่วมพูดจะมีลักษณะเสียงที่ดัง ฟังชัด มั่นใจ และพูดตรงกับบริบท เกิดขึ้นในช่วงที่ใช้กิจกรรมดนตรีบำบัด

สำหรับกิจกรรมดนตรีบำบัดที่ส่งเสริมการพูดรู้ความในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้เทคนิค Therapeutic Singing (TS) ซึ่งเป็นการร้องเพลงที่ผู้เข้าร่วมคุ้นเคยเพื่อเสริมสร้างทักษะการเปล่งเสียงหรือการออกเสียงให้ชัดและการฝึกหายใจให้เป็นจังหวะ[8] นอกจากนี้ยังเลือกใช้เพลงที่ผู้เข้าร่วมคุ้นเคยหรือชื่นชอบเพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถร้องเนื้อเพลงได้อย่างไหลลื่น ซึ่งเกิดจากการดึงเอาความจำในอดีตที่เคยมีร่วมกันระหว่างบทเพลงและผู้เข้าร่วมออกมา สอดคล้องกับสิ่งที่ Simona Leonardi et al. (2018)[9] กล่าวไว้ว่า การร้องเพลงช่วยในการเสริมสร้างจังหวะการหายใจและการร้องเพลง รวมถึงกลไกของระบบประสาทภายใต้ทักษะการพูดนั้นได้พัฒนาขึ้นผ่านการใช้ดนตรี

กิจกรรมเตรียมความพร้อมเสียง (Vocal Warm-ups) ก็เป็นอีกหนึ่งเครื่องมือในการเพิ่มทักษะการพูดรู้ความ เนื่องจากผู้เข้าร่วมมีลักษณะการพูดที่เสียงเล็กแหลมคล้ายตัวการ์ตูน โดยหลังจากใช้กิจกรรมดังกล่าวผู้เข้าร่วมสามารถร้องเสียงสระต่าง ๆ ได้ชัดเจนและสม่ำเสมอมากขึ้นกว่าในระยะ Baseline และสามารถจำแนกเสียงเปียโนที่นักดนตรีบำบัดกดได้ดีขึ้น

2. ดนตรีบำบัดเพื่อส่งเสริมการพูดคำเดียว

ผู้เข้าร่วมแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการในการพูดโต้ตอบด้วยการพูดคำเดียวได้อย่างแม่นยำและตรงบริบทมากขึ้น โดยเมื่อนักดนตรีบำบัดถามว่า “รู้สึกอย่างไรบ้างคะ?” ผู้เข้าร่วมจะตอบกลับทันทีว่า “สบาย” หรือเมื่อนักดนตรีบำบัดถามว่า “ถ้าหิวน้ำจะพูดว่าอย่างไรคะ?” ผู้เข้าร่วมจะตอบว่า “น้ำเปล่า” สังเกตได้ว่าผู้เข้าร่วมเริ่มใช้คำสำคัญในการสื่อสารมากขึ้นกว่าในช่วงระยะ Baseline ซึ่งผู้เข้าร่วมมักมีคำพูดติดปากว่า “เนี่ย” ขึ้นมาไปมา

ทั้งนี้การใช้เทคนิค Melodic Intonation Therapy (MIT) นักดนตรีบำบัดจะกำหนดประโยคในชีวิตประจำวันและนำโน้ตต่าง ๆ มาสร้างเป็นทำนองที่ไม่ซับซ้อนจนเกินไปมาใส่ในประโยคนั้น ๆ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมได้ฝึกพูด การใช้จังหวะและย่านเสียงสูงต่ำเข้ามาใช้นั้นทำให้ผู้เข้าร่วมจัดเก็บข้อมูลความหมายของคำต่าง ๆ ได้ดีขึ้น[10] เมื่อผู้เข้าร่วมจำทำนองได้ก็จะเริ่ม

---

[8] Kil-Byung Lim et al., “The Therapeutic Effect of Neurologic Music Therapy and Speech Language Therapy in Post-Stroke Aphasic Patients,” *Annals of Rehabilitation Medicine* 37, no. 4 (August 2013): 557, https://doi.org/10.5535/arm.2013.37.4.556.

[9] Simona Leonardi et al., “The Role of Music Therapy in Rehabilitation: Improving Aphasia and Beyond,” *International Journal of Neuroscience* 128, no. 1 (2018): 91, https://doi.org/10.1080/00207454.2017.1353981.

[10] Mora Haddad, “The Effects of Melodic Intonation Therapy (MIT) on People with Communication Impairments: A Primary Focus on People with Broca’s Aphasia” (Research papers, Southern Illinois University Carbondale, 2013), 18.

ระลึกถึงคำศัพท์ที่มาคู่กับทำนองนั้น ๆ ได้ง่ายขึ้น ทั้งนี้นักดนตรีบำบัดอาจมีการกระตุ้นเตือนด้วยการแตะที่มือซ้ายเพื่อกระตุ้นผู้เข้าร่วมบ้าง แต่หลังจากนั้นผู้เข้าร่วมก็ค่อย ๆ นึกคำต่าง ๆ ออกมาได้เอง

การใช้เทคนิค Therapeutic Singing (TS) เป็นเทคนิคที่ดีในการกระตุ้นการนึกคำ โดยนักดนตรีบำบัดได้ใช้เพลงที่ผู้เข้าร่วมคุ้นเคยและชื่นชอบมาร้องร่วมกัน เพื่อกระตุ้นการระลึกได้ระดับคำของผู้เข้าร่วม ผลปรากฏว่า ผู้เข้าร่วมสามารถทำได้ดี โดยไม่ใช่แค่ร้องได้เพียง 1 พยางค์ แต่ในบางครั้งผู้เข้าร่วมสามารถร้องได้จนจบประโยคด้วยตนเองอย่างสมบูรณ์ ซึ่งสอดคล้องกับการวิจัยของ Adriana Piccolo et al. (2023)[11] ที่ได้ระบุไว้ว่า การร้องเพลงสามารถเป็นเครื่องมือการบำบัดที่มีคุณค่าได้ เพราะการร้องเพลงเป็นรูปแบบการแสดงออกทางดนตรีที่เป็นสากลและเป็นธรรมชาติเช่นเดียวกับการพูด

3. ดนตรีบำบัดเพื่อส่งเสริมการพูดเป็นวลี

ทักษะการพูดเป็นวลีของผู้เข้าร่วมในระยะ baseline ใน 3 ครั้ง เฉลี่ยรวมได้ร้อยละ 33.3 และในช่วงกิจกรรมดนตรีบำบัดคะแนนได่ระดับไปที่ร้อยละ 80 ในการบำบัดครั้งที่ 1 ในครั้งที่ 2 ถึงครั้งที่ 8 คะแนนขึ้นไปสูงสุดที่ร้อยละ 100 จากผลคะแนนจะเห็นได้ว่าผู้เข้าร่วมมีพัฒนาการด้านการพูดเป็นวลีที่สูงขึ้นในช่วงกิจกรรมดนตรีบำบัด

นักดนตรีบำบัดใช้กิจกรรม MIT และ TS เป็นหลักในการเพิ่มพูนทักษะดังกล่าวให้แก่ผู้เข้าร่วม โดยผู้วิจัยจะเริ่มจากการร้องเพลงร่วมกับผู้เข้าร่วมเพื่อกระตุ้นการนึกคำและการพูดคล่อง จากนั้นได้ใช้ MIT เพื่อฝึกประโยคต่าง ๆ ในช่วงแรกผู้เข้าร่วมจะพูดไม่ชัดและไม่สามารถพูดกลุ่มคำที่สอดคล้องกับคำถามได้ แต่เมื่อได้รับการกระตุ้นด้วยจังหวะและการใส่ทำนองลงไปในประโยค ส่งผลให้ผู้เข้าร่วมสามารถนึกวลีหรือกลุ่มคำสำคัญในประโยคที่ฝึกได้ไวขึ้น จากผลที่ได้สอดคล้องกับที่ Khalid G. Al-Shdifat, Jawdat Sarsak, and Fatoon A. Ghareeb (2018)[12] ระบุไว้ว่า MIT ช่วยอำนวยความสะดวกในการฝึกพูดและส่งเสริมให้ผู้ป่วยสามารถจัดเก็บข้อมูลและเข้าถึงวลีต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

4. ดนตรีบำบัดเพื่อส่งเสริมการพูดเป็นประโยค

ทักษะการพูดเป็นประโยคมีพัฒนาการไปในทิศทางบวก แต่ในช่วงกิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งที่ 6 คะแนนได้ตกลงมาอยู่ที่ร้อยละ 80 เป็นเพราะประโยคที่นักดนตรีบำบัดนำมาใช้มีการออกเสียงที่ยากขึ้นกว่าประโยคอื่น ๆ โดยประโยคที่ผู้เข้าร่วมออกเสียงลำบากคือ “อ. มาบำบัด” (อ. เป็นรหัสแทนชื่อผู้เข้าร่วม) ซึ่งจากประโยคดังกล่าวจะเห็นได้ว่า คำว่า “บำบัด” ต้องใช้กล้ามเนื้อปากในการพูดเยอะกว่าคำอื่น ๆ โดยจะต้องเม้มปากติดกันถึง 2 ครั้ง ทำให้การออกเสียงของผู้เข้าร่วมไม่ชัดและไม่แข็งแรง และเมื่อทำติดต่อกันหลายครั้งจึงส่งผลให้ผู้เข้าร่วมเกิดอาการสับสน นักดนตรีบำบัดได้แก้ไขเหตุการณ์ดังกล่าวด้วยการให้ผู้เข้าร่วมพักโดยการร้องเพลงร่วมกันก่อน จากนั้นค่อยกลับมาฝึกประโยคดังกล่าว ผู้เข้าร่วมสามารถทำได้ดีขึ้นแต่ก็ยังต้องใช้การกระตุ้นเตือนถึง 3 ครั้งในการจะพูดให้ถูกต้อง

การใช้ MIT มีส่วนช่วยในการนึกประโยคและการออกเสียงของผู้เข้าร่วมเป็นอย่างมาก หากพูดถึงกลไกการทำงานของสมองในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาแล้ว ผู้ป่วยกลุ่มนี้จะเกิดความบกพร่องที่สมองซีกซ้ายในส่วนของการพูด แต่ในการร้องเพลงนั้นจะใช้สมองซีกขวาในการทำงาน ดังนั้นเทคนิคดังกล่าวจะกระตุ้นให้ผู้เข้าร่วมได้ใช้สมองส่วนการร้องเพลงมาสื่อสารแทนสมองส่วนการพูดที่มีปัญหา[13] จากการสังเกตจึงเห็นได้ว่าเมื่อให้ผู้เข้าร่วม

---

[11] Adriana Piccolo et al., “Music Therapy in Global Aphasia: A Case Report,” *Medicines* 10, no. 2 (February 2023): 16, https://doi.org/10.3390/medicines10020016.

[12] Khalid G. Al-Shdifat, Jawdat Sarsak, and Fatoon A. Ghareeb, “Exploring the Efficacy of Melodic Intonation Therapy with Broca’s Aphasia in Arabic,” *South African Journal of Communication Disorders* 65, no. 1 (2018): a567, https://doi.org/10.4102/sajcd.v65i1.567.

[13] Kil-Byung Lim et al., “The Therapeutic Effect of Neurologic Music Therapy and Speech Language Therapy in Post-Stroke Aphasic Patients,” *Annals of Rehabilitation Medicine* 37, no. 4 (August 2013): 560, https://doi.org/10.5535/arm.2013.37.4.556.

พูดเองโดยยังไม่ได้ผ่านการใช้ MIT ผู้เข้าร่วมจะนึกคำตอบนาน ไม่สามารถพูดได้เป็นประโยค แต่เมื่อได้ลองนำประโยคต่าง ๆ มาสร้างให้อยู่ในรูปแบบทำนองเพลง พร้อมเพิ่มการแตะมือซ้ายของผู้เข้าร่วมเป็นจังหวะ ผลปรากฏว่าผู้เข้าร่วมสามารถประมวลผลประโยคที่จะตอบได้ดีขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับการวิจัยของ Idrees Farooq et al. (2022)[14] ที่กล่าวในบทสรุปว่า MIT มีประสิทธิผลกับผู้มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาในระยะเรื้อรัง

ข้อจำกัดในการวิจัย (Limitation of the study)

เนื่องจากในการวิจัยครั้งนี้เป็นการทดลองกลุ่มตัวอย่างขนาดเล็กซึ่งเป็นกรณีเดียว รวมถึงไม่ได้มีการเปรียบเทียบกับกลุ่มทดลอง จึงไม่สามารถสรุปผลในวงกว้างได้

ข้อเสนอแนะและการนำผลการวิจัยไปใช้ (Implications of the study)

จากการอภิปรายผล ผู้วิจัยได้ค้นพบเทคนิคและหลักการที่เป็นประโยชน์สำหรับนักดนตรีบำบัดที่สนใจกลุ่มผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคาและสำหรับญาติหรือผู้ดูแลผู้ป่วยกลุ่มนี้ได้นำไปปรับใช้ตามความเหมาะสม โดยจะแบ่งออกเป็น 4 ส่วน ดังนี้

1. เทคนิคและหลักการที่เป็นประโยชน์ต่อการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดต่อการฟื้นฟูทักษะการสื่อภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา

ผู้วิจัยได้เรียนรู้เทคนิคและหลักการที่เป็นประโยชน์ต่อการออกแบบกิจกรรมดนตรีบำบัดเพื่อฟื้นฟูทักษะการสื่อภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 7 หัวข้อ ได้แก่ 1) Iso Principle: เทคนิคนี้ช่วยให้นักดนตรีบำบัดหรือผู้ดูแลเข้าถึงอารมณ์ขณะนั้น ๆ ของผู้เข้าร่วมแล้วปรับอารมณ์ของผู้เข้าร่วมให้ไปถึงจุดหมายที่ตั้งไว้ได้ 2) การสื่อสารกับผู้มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา: จากการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดในการวิจัยนี้ สังเกตได้ว่าการจะพูดให้ผู้เข้าร่วมเข้าใจได้ง่ายนั้นจำเป็นจะต้องใช้คำพูดที่กระชับ ได้ใจความ และไม่ซับซ้อน นอกจากนี้ให้หลีกเลี่ยงการทำเป็นเข้าใจผู้เข้าร่วมเพื่อป้องกันการเกิดความสับสน 3) การเลือกเพลง: การเลือกเพลงในกิจกรรมควรเป็นเพลงที่มีจังหวะไม่เร็วจนเกินไป (80-100 BPM) และเป็นเพลงที่ผู้เข้าร่วมชื่นชอบหรือรู้จักเป็นอย่างดี เพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถร้องตามได้และมีเวลาในการนึกคำ 4) การนำเสนอการใช้ดนตรี: ดนตรีบำบัดต้องปรับระดับเสียง (Pitch) ให้เหมาะสมและตรงกับสำเนียงภาษาไทยที่สุด โดยนักดนตรีบำบัดควรคำนึงถึงระดับย่านเสียงพื้นฐานของผู้เข้าร่วม (Vocal range) จากนั้นให้เริ่มโน้ตตัวแรกที่ผู้เข้าร่วมสามารถร้องได้อย่างสบายแล้วปรับโน้ตอื่น ๆ ให้เข้ากับวรรณยุกต์ภาษาไทย เพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถร้องประโยคต่าง ๆ ออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติและใกล้เคียงกับการพูดมากที่สุด นักดนตรีบำบัดควรระวังไม่ใช้ทำนองที่คล้ายเดิมมากจนเกินไปเพื่อลดการสับสน 5) การกระตุ้นเตือน: จากการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดในการวิจัยนี้ ทำให้สังเกตได้ว่านักดนตรีบำบัดควรคำนึงถึงการกระตุ้นเตือนที่เหมาะสมกับสถานการณ์ต่าง ๆ ขณะบำบัด โดยนักดนตรีบำบัดหรือญาติควรให้เวลาผู้เข้าร่วมในการตอบและประมวลผล 6) การวางแผนการบำบัด: นักดนตรีบำบัดควรยืดหยุ่นกับแผนการบำบัด เนื่องจากผู้เข้าร่วมมักมีอาการสับสนได้ง่ายหากทำติดต่อกันเป็นเวลานาน และ 7) คำแนะนำการใช้ดนตรีสำหรับญาติหรือผู้ดูแล: นักดนตรีบำบัดอาจบันทึกวิดีโอขณะบำบัดด้วยกิจกรรม MIT เป็นคลิปสั้น ๆ แล้วส่งให้ญาติผู้เข้าร่วมเพื่อให้กลับไปฝึกขณะอยู่ที่บ้านเพิ่มเติม

---

[14] Idrees Farooq et al., "Efficacy of Melodic Intonation Therapy in Patients with Chronic Broca's Aphasia: Speech Language Pathology Perspective: Melodic Intonation Therapy in Chronic Broca's Aphasia," *Pakistan BioMedical Journal* 5, no. 4 (April 2022): 206-209, https://doi.org/10.54393/pbmj.v5i4.410.

2. ขั้นตอนที่เหมาะสมและข้อเสนอแนะในการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดโดยใช้เทคนิค MIT กับผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา

ขั้นตอนที่เหมาะสมในการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดเพื่อฟื้นฟูทักษะการสื่อภาษาในผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา ซึ่งจากการออกแบบกิจกรรมดนตรีบำบัดและได้ทดลองพบว่า ระยะเวลาที่เหมาะสมควรมีระยะเวลาอยู่ที่ 60 นาทีต่อครั้ง โดยสามารถแบ่งได้เป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1) การเตรียมสมาธิก่อนเริ่มกิจกรรม (Relaxation with music) นักดนตรีบำบัดได้ให้ผู้เข้าร่วมฟังดนตรีทั้งแบบสดและแบบเปิดจาก YouTube พร้อมทำสมาธิก่อนเริ่มกิจกรรม เพื่อให้ผู้เข้าร่วมมุ่งสมาธิไปที่ตนเอง ลดอาการตึงเครียด และเพิ่มสมาธิการจดจ่อ 2) การเตรียมเสียงก่อนการทำกิจกรรม (Vocal Warm-ups) กิจกรรมดังกล่าวเป็นการเน้นให้ผู้เข้าร่วมได้ร้องเสียงพยัญชนะและเสียงสระต่าง ๆ เพื่อให้เส้นเสียงและกล้ามเนื้อปากมีความยืดหยุ่น 3) การร้องเพลง (Therapeutic Singing) เป็นอีกเทคนิคหนึ่งที่ใช้ส่งเสริมทั้งในเรื่องการเริ่มเตรียมความพร้อมเสียง การออกเสียงชัดเจน การเพิ่มระดับเสียงดังเบา และการหายใจเป็นจังหวะ ทั้งยังใช้เป็นรางวัลเพื่อเสริมสร้างแรงจูงใจและนำไปสู่ความรู้สึกประสบความสำเร็จให้แก่ผู้เข้ารับบริการอีกด้วย และ 4) Melodic Intonation Therapy (MIT) ควรดำเนินการอย่างถูกต้องไม่ข้ามขั้นเร็วจนเกินไป โดยเริ่มจากการให้ฟังเสียงทำนองที่จะร้องก่อน เมื่อมั่นใจว่าผู้เข้าร่วมร้องได้แล้วจึงค่อยใส่คำหรือประโยคที่เตรียมไว้เข้าไป ทำซ้ำจนแน่ใจ แล้วจึงให้ผู้เข้าร่วมพูดประโยคดังกล่าวด้วยตนเอง และ 5) ความต่างของภาษา การวิจัยนี้ใช้ภาษาไทยในการดำเนินการ หลังดำเนินกิจกรรมดนตรีบำบัด ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าภาษาไทยนั้นมีความยากในการออกเสียงมากกว่าภาษาอังกฤษในแง่ของโทนเสียงและวรรณยุกต์ ดังนั้นเมื่อนักดนตรีบำบัดวางแผนการสร้างทำนองควรคำนึงถึงการทำให้สอดคล้องกับการพูดในภาษาไทย

3. ข้อเสนอแนะสำหรับการร่วมงานกับนักแก้ไขการพูด

นักดนตรีบำบัดจำเป็นต้องร่วมงานกับสหวิชาชีพอื่นอยู่บ่อยครั้ง ไม่ว่าจะเป็น แพทย์ พยาบาล หรือนักกายภาพ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้มีโอกาสร่วมงานกับนักแก้ไขการพูดจากโรงพยาบาลกลาง จากการร่วมงานผู้วิจัยจึงมีข้อเสนอแนะดังนี้ 1) การแนะนำตัว: นักดนตรีบำบัดควรแนะนำตัวอย่างนอบน้อมพร้อมอธิบายความหมายของดนตรีบำบัดให้นักแก้ไขการพูดเข้าใจถึงลักษณะกิจกรรม เป้าหมาย และขอบเขตของการบำบัด 2) การอธิบายกิจกรรมดนตรีบำบัด: นักดนตรีบำบัดควรอธิบายให้นักแก้ไขการพูดเข้าใจขอบเขต รูปแบบกิจกรรม องค์ประกอบทางดนตรีของดนตรีบำบัดกับผู้ป่วยกลุ่มนี้ และ 3) การวางแผนร่วมกัน: นักดนตรีบำบัดควรระบุให้ชัดเจนว่ามีเป้าหมายและวัตถุประสงค์แบบใด พร้อมทั้งสอบถามว่า โดยปกตินักแก้ไขการพูดนั้นทำการฝึกกับผู้ป่วยอย่างไร และหากมีนักดนตรีบำบัด นักแก้ไขการพูดต้องการให้นักดนตรีบำบัดส่งเสริมในแง่ไหนเพื่อให้การพูดของผู้ป่วยพัฒนาขึ้น รวมถึงสอบถามมุมมองจากนักแก้ไขการพูดต่อกิจกรรมและเครื่องมือการประเมินที่จะใช้ เพื่อที่จะได้สร้างกิจกรรมให้เหมาะสมกับผู้ป่วยมากที่สุด

4. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในครั้งถัดไป

ในการวิจัยนี้ผู้วิจัยมุ่งเจาะลึกกรณีศึกษาเดี่ยวการใช้ดนตรีบำบัดสำหรับผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองที่มีภาวะสูญเสียการสื่อภาษาแบบโบรคา ซึ่งเป็นการศึกษากับผู้เข้าร่วมเพียงคนเดียวอย่างละเอียดถึงกระบวนการและขั้นตอนในการทำกิจกรรมบำบัด ดังนั้นในการศึกษาครั้งต่อไปควรเพิ่มจำนวนประชากรเพื่อให้เห็นถึงผลของการใช้ดนตรีบำบัดกับผู้ป่วยกลุ่มนี้ในมุมกว้างมากขึ้น และควรเลือกใช้เครื่องมือเชิงปริมาณอื่นนอกเหนือจาก IMTAP เพิ่มเติม เพื่อให้ตรงกับทักษะที่ต้องการฝึกมากยิ่งขึ้น

นอกจากนั้นการวิจัยครั้งนี้ดำเนินในรูปแบบ A-B เพื่อวิเคราะห์ผลของดนตรีบำบัดที่มีต่อทักษะการพูดของผู้ป่วยโรคหลอดเลือดสมองเพียงเท่านั้น ซึ่งไม่ได้แสดงให้เห็นถึงผลของดนตรีบำบัดในระยะยาว ดังนั้นในการวิจัยครั้งต่อไปอาจเพิ่มระยะเก็บข้อมูลในช่วงท้าย เป็น A-B-A หรือ A-B-A-B ต่อไปได้

References

Al-Shdifat, Khalid G., Jawdat Sarsak, and Fatoon A. Ghareeb. "Exploring the Efficacy of Melodic Intonation Therapy with Broca's Aphasia in Arabic." *South African Journal of Communication Disorders* 65, no. 1 (2018): a567. https://doi.org/10.4102/sajcd.v65i1.567.

American Music Therapy Association. "What Is Music Therapy?" Accessed August 14, 2022. https://www.musictherapy.org/about/musictherapy.

American Stroke Association. "About Stroke." Accessed October 8, 2022. https://www.stroke.org/en/about-stroke.

Boucher, V., L. J. Garcia, J. Fleurant, and J. Paradis. "Variable Efficacy of Rhythm and Tone in Melody-Based Interventions: Implications for the Assumption of a Right-Hemisphere Facilitation in Non-Fluent Aphasia." *Aphasiology* 15, no. 2 (2001): 131-149. https://doi.org/10.1080/02687040042000098.

Conklyn, Dwyer, Eric Novak, Adrienne Boissy, Francois Bethoux, and Kamal Chemali. "The Effects of Modified Melodic Intonation Therapy on Nonfluent Aphasia: A Pilot Study." *Journal of Speech, Language, and Hearing Research* 55, no. 5 (October 2012): 1463-1471. https://doi.org/10.1044/1092-4388 (2012/11-0105).

Creswell, John W. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. 3rd ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2009.

Farooq, Idrees, Muhammad Ahmed, Muhammad Azzam Khan, Saba Yaqoob, Bareera Saeed, Mishal Butt, Fahad Masood, and Tallat Anwar Faridi. "Efficacy of Melodic Intonation Therapy in Patients with Chronic Broca's Aphasia: Speech Language Pathology Perspective: Melodic Intonation Therapy in Chronic Broca's Aphasia." *Pakistan BioMedical Journal* 5, no. 4 (April 2022): 206-209. https://doi.org/10.54393/pbmj.v5i4.410.

Haddad, Mora. "The Effects of Melodic Intonation Therapy (MIT) on People with Communication Impairments: A Primary Focus on People with Broca's Aphasia." Research papers, Southern Illinois University Carbondale, 2013.

Leonardi, Simona, Alberto Cacciola, Rosaria De Luca, Bianca Aragona, Veronica Andronaco, Demetrio Milardi, Placido Bramanti, and Rocco Salvatore Calabrò. "The Role of Music Therapy in Rehabilitation: Improving Aphasia and Beyond." *International Journal of Neuroscience* 128, no. 1 (2018): 90-99. https://doi.org/10.1080/00207454.2017.1353981.

Lim, Kil-Byung, Yong-Kyun Kim, Hong-Jae Lee, Jeehyun Yoo, Ji Youn Hwang, Jeong-Ah Kim, and Sung-Kyun Kim. "The Therapeutic Effect of Neurologic Music Therapy and Speech Language Therapy in Post-Stroke Aphasic Patients." *Annals of Rehabilitation Medicine* 37, no. 4 (August 2013): 556-562. https://doi.org/10.5535/arm.2013.37.4.556.

National Aphasia Association. "Aphasia Therapy Guide." Accessed October 8, 2022. https://www.aphasia.org/aphasia-resources/aphasia-therapy-guide/.

National Institute on Deafness and other Communication Disorders. "Aphasia." Accessed October 8, 2022. https://www.nidcd.nih.gov/health/aphasia.

Piccolo, Adriana, Francesco Corallo, Davide Cardile, Michele Torrisi, Chiara Smorto, Simona Cammaroto, and Viviana Lo Buono. "Music Therapy in Global Aphasia: A Case Report." *Medicines* 10, no. 2 (February 2023): 16. https://doi.org/10.3390/medicines10020016.

Racette, Amélie, Céline Bard, and Isabelle Peretz. "Making Non-Fluent Aphasics Speak: Sing Along!" *Brain* 129, no. 10 (October 2006): 2571-2584. https://doi.org/10.1093/brain/awl250.

Thaut, Michael H., and Volker Hoemberg, eds. *Handbook of Neurologic Music Therapy*. New York: Oxford University Press, 2014.

Tomaino, Concetta M. "Effective Music Therapy Techniques in the Treatment of Nonfluent Aphasia." *Annals of the New York Academy of Sciences* 1252, no. 1 (April 2012): 312-317. https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2012.06451.x.

Wan, Catherine Y., Theodor Rüber, Anja Hohmann, and Gottfried Schlaug. "The Therapeutic Effects of Singing in Neurological Disorders." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 27, no. 4 (April 2010): 287-295. https://doi.org/10.1525/mp.2010.27.4.287.

Yamadori, A., Y. Osumi, S. Masuhara, and M. Okubo. "Preservation of Singing in Broca's Aphasia." *Journal of Neurology, Neurosurgery & Psychiatry* 40, no. 3 (March 1977): 221-224. https://doi.org/10.1136/jnnp.40.3.221.

เปราะบาง: บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก

FRAGILITY: AN IMMERSIVE ACOUSMATIC COMPOSITION

สรัญรัตน์ แสงชัย,* ภูมิภักดิ์ จารุประกร

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Saranrat Sangchai,* Poumpak Charuprakorn

Faculty of Music, Silpakorn University, Bangkok, Thailand

Received 18/02/2025, Revised 23/04/2025, Accepted 21/05/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : แนวคิดของอะคูสแมติกและดนตรีอะคูสแมติกได้เปลี่ยนกระบวนทัศน์ในการรับรู้เสียง กระบวนการประพันธ์ และการใช้เทคโนโลยี ส่งผลให้เกิดแนวทางการสร้างสรรค์ที่พัฒนารูปแบบการนำเสนอเสียงที่หลากหลาย รวมถึงการสร้างประสบการณ์แบบอิมเมอร์ซีฟ ดนตรีอะคูสแมติกเน้นการนำเสนอเสียงโดยปราศจากการเชื่อมโยงเสียงกับความหมาย บริบทหรือแหล่งที่มาของเสียง ทำให้ผู้ฟังมีปฏิสัมพันธ์กับกระบวนการรับรู้เสียงในระดับที่ลึกซึ้งมากขึ้น งานวิจัยนี้ศึกษาการใช้เทคนิคการประพันธ์ด้วยแนวคิดอะคูสแมติก การบันทึกเสียงภาคสนาม สำรวจเสียงด้วยซาวนด์วอล์ก (soundwalk) การจัดวางเสียงในพื้นที่เฉพาะ (site-specific sound installation) และการจัดวางลำโพงหลายระนาบเพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ที่ซับซ้อนระหว่างผู้ฟังและสิ่งแวดล้อมเพื่อสร้างประสบการณ์การฟังที่โอบล้อมและตอบสนองต่อบริบทของพื้นที่ การสำรวจดังกล่าวนำไปสู่คำถามวิจัยที่ว่า “กระบวนการประพันธ์และเครื่องมือใดที่สามารถใช้ในการสร้างบทประพันธ์ดนตรีอะคูสแมติกที่นำเสนอประสบการณ์แบบอิมเมอร์ซีฟได้”

วิธีการศึกษา : ผู้วิจัยสร้างสรรค์ *เปราะบาง: บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก* ซึ่งประกอบด้วยบทประพันธ์จำนวน 7 บทเพลง รวมความยาว 69 นาที โดยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ 1. ซาวนด์วอล์กผ่านแอปพลิเคชัน Echoes.xyz (จำนวน 6 บทเพลง) ประกอบไปด้วย (1) *มหานคร* (2) *หกล้มหกลุก* (3) *เมืองเทพสร้าง* (4) *(ไม่)ปรากฏ* (5) *อย่าลืมฉัน* และ (6) *เปราะบาง* 2. ศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ (จำนวน 1 บทเพลง) ได้แก่ (7) *ฟังอยู่หรือเปล่า?* การนำเสนอทั้งสองรูปแบบเปิดโอกาสให้ผู้ฟังสำรวจเสียงในพื้นที่และมีปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมรอบตัว ทำให้ประสบการณ์การฟังกลายเป็นส่วนหนึ่งของสถานที่และช่วงเวลานั้น ๆ การหลอมรวมกันระหว่างเสียงที่ถูกประพันธ์ขึ้นและเสียงแวดล้อมที่เกิดขึ้น ณ ขณะนั้น ทั้งการเปลี่ยนแปลงตำแหน่ง การเคลื่อนไหว และการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ฟังกับเสียงและบริบทของพื้นที่ ทำให้แต่ละประสบการณ์การฟังแตกต่างจากการนำเสนอดนตรีในรูปแบบสื่อคงที่ (fixed media) ที่มีโครงสร้างตายตัว วิธีการนี้ทำให้เสียงอยู่ในสภาวะที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา และปรับเปลี่ยนไปตามเงื่อนไขของสภาพแวดล้อมที่ดำรงอยู่ เสียงในชีวิตประจำวันจะปรากฏและแทรกตัวซ้อนอยู่กับบทประพันธ์ที่กำลังฟัง ชวนท้าทายและเปิดประสบการณ์การรับรู้เสียงทั้งในมิติของพื้นที่เสมือน (virtual space) และพื้นที่จริง (physical space) ที่มิอาจกำหนดให้เกิดขึ้นซ้ำได้ กระบวนการรับฟังจึงไม่ได้เป็นเพียงการรับรู้เสียงที่แยกขาดจากบริบท แต่เป็นการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟัง เสียง และพื้นที่ที่เปลี่ยนแปลงด้วย แนวคิด *เปราะบาง* ในงานวิจัยนี้เกิดจากการลงพื้นที่ภาคสนามร่วมกับกลุ่มเธียเตอร์ทูโก ซึ่งเป็นกลุ่มศิลปินที่มีความตั้งใจสร้างงานศิลปะให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน

* Corresponding author, email: sangchai_s@silpakorn.edu

และนำเสนอในมุมมองใหม่ ๆ ผ่านการใช้พื้นที่สาธารณะและวัฒนธรรมของชุมชนเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงาน การทำงานภาคสนามในย่านเมืองเก่าของกรุงเทพมหานครทำให้เห็นถึงพลวัตของพื้นที่ที่กำลังเปลี่ยนแปลง ทั้งในเชิงสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ รวมถึงสภาพแวดล้อมทางเสียง ทั้งนี้ย่านเมืองเก่ายังมีลักษณะของความเปราะบางที่อยู่ในรูปแบบของอาคารไม้เก่าที่กำลังถูกแทนที่โดยสิ่งปลูกสร้างใหม่ การเปลี่ยนแปลงไปของชุมชนดั้งเดิม และเสียงกิจกรรมของผู้คนที่ปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย พื้นที่นี้จึงเป็นแหล่งบันทึกเสียงที่สะท้อนถึงความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกับบริบทของเมืองได้เป็นอย่างดี บทประพันธ์นี้มุ่งสร้างประสบการณ์การฟังที่โอบล้อมผู้ฟังและสะท้อนสภาพแวดล้อมเสียง ผ่านกระบวนการบันทึกเสียงในพื้นที่จริง การจัดการเสียงด้วยแนวคิดอะคูสแมติก และการกระจายเสียงในพื้นที่ ในด้านเทคโนโลยีการนำเสนอ แอปพลิเคชัน Echoes.xyz มีบทบาทสำคัญในการขยายขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงานอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก เสียงของบทประพันธ์สามารถเปลี่ยนแปลงไปตามพื้นที่ที่กำหนด ซึ่งผู้ฟังสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับเสียงได้ในลักษณะที่แตกต่างกันตามการเคลื่อนไหวและตำแหน่งของตนเอง ขณะที่ศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ นำเสนอสภาพแวดล้อมทางเสียงที่โอบล้อมผู้ฟังภายในพื้นที่ ซึ่งเสียงของพื้นที่และเสียงแวดล้อม ล้วนมีบทบาทในการกำหนดการรับรู้เสียง การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างเสียงที่ถูกประพันธ์ไว้ล่วงหน้าและเสียงของพื้นที่จริงสร้างประสบการณ์ที่มิอาจเกิดขึ้นซ้ำในลักษณะเดียวกันได้ มิติของการฟังที่ขึ้นอยู่กับบริบทนี้ ท้าทายแนวคิดดั้งเดิมของการประพันธ์และการนำเสนอผลงาน ทำให้ประสบการณ์การฟังแต่ละครั้งถูกกำหนดโดยเงื่อนไขของพื้นที่และสถานการณ์เฉพาะในขณะนั้น ผู้ฟังจึงไม่ได้เป็นเพียงผู้รับฟัง แต่มีส่วนร่วมกับกระบวนการสร้างความหมายใหม่ของเสียงด้วย

ผลการศึกษา : การศึกษาและการสร้างสรรค์ *เปราะบาง: บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก* ตอบโจทย์คำถามวิจัยได้ชัดเจน ทั้งในแง่แนวคิดอะคูสแมติก เทคนิคการประพันธ์ การจัดวางเสียงหลายระนาบ และการใช้เทคโนโลยีดนตรีในการสร้างประสบการณ์การฟังแบบอิมเมอร์ซีฟที่ผสานเสียงจริงจากพื้นที่กับเสียงที่ประพันธ์ไว้ ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ของแนวคิดอะคูสแมติกในการสร้างประสบการณ์การฟังที่ดำเนินไปในโลกจริงและโลกเสมือน บทประพันธ์ประกอบด้วย 2 รูปแบบการนำเสนอ ได้แก่ ซาวนด์วอล์กและศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ โดยมีจุดเริ่มต้นจากการลงภาคสนามเพื่อศึกษาและบันทึกเสียงของพื้นที่ อีกทั้งยังใช้แนวคิดอะคูสแมติกในการคัดเลือกวัตถุดิบเสียงเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์และออกแบบประสบการณ์การฟังแบบอิมเมอร์ซีฟ ผลลัพธ์ที่ได้คือประสบการณ์เสียงที่โอบล้อมและเปิดโอกาสให้ผู้ฟังสำรวจเสียงร่วมกับสภาพแวดล้อม รวมถึงการเชื่อมโยงผัสสะทั้งหมดในการรับรู้เสียง เวลา และพื้นที่

บทสรุป : ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยนี้จะมีส่วนสำคัญในการขยายขอบเขตของแนวคิดอะคูสแมติกในบริบทร่วมสมัยและพัฒนาการสร้างสรรค์งานดนตรีในรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติกต่อไปได้ โดยเปิดมุมมองในการออกแบบประสบการณ์เสียงที่ไม่เพียงเป็นการรับรู้ผ่านหู แต่เป็นการเชื่อมโยงระหว่างผู้ฟังกับพื้นที่และสภาพแวดล้อมจริงด้วย ความสำเร็จของการผสานเทคนิคดนตรีอะคูสแมติกเข้ากับพื้นที่จริงในครั้งนี้เป็นรากฐานที่สามารถนำไปต่อยอดในผลงานด้านเสียงและศิลปะได้ในอนาคต

คำสำคัญ : การประพันธ์ดนตรีอะคูสแมติก / ประสบการณ์แบบอิมเมอร์ซีฟ / ซาวนด์วอล์ก / ศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ

Abstract

Background and Objectives: The concept of acousmatic music has significantly influenced the paradigms of sound perception, compositional approaches, and technological applications, leading to new creative possibilities, including immersive sound experiences. Acousmatic music emphasizes the presentation of sound without a visible source, explicit meaning, or contextual reference, challenging traditional listening practices and encouraging deeper engagement with auditory perception. This study examines the use of acousmatic compositional techniques,

field recordings, sound exploration through soundwalks, site-specific sound installation, and multi-layered spatial diffusion to create complex interactions between the listener and the environment, fostering an immersive listening experience that responds to spatial and contextual conditions. This exploration raises a research question: "How can compositional processes and tools be employed to create an acousmatic music composition that delivers an immersive experience?"

Methods: The researcher developed *Fragility: An Immersive Acousmatic Composition*, a collection of seven pieces with a total duration of 69 minutes, designed for two distinct presentation formats: 1. Soundwalks via the Echoes.xyz application (six compositions), including: (1) *MAHANAKHON* (2) *HOK-LOM-HOK-LOOK* (3) *THE CITY OF ANGELS* (4) *(IN)VISIBLE* (5) *FORGET-ME-NOT* and (6) *FRAGILITY*; and 2. A site-specific sound installation (one composition): (7) *ARE YOU LISTENING?* These two formats provide an opportunity for listeners to explore sound within a space while actively engaging with the surrounding environment, making the listening experience an integral part of the place and moment. The interplay between pre-composed sound and real-time environmental sound transforms each listening experience into a site-responsive event, continuously shaped by the listener's position, movement, and interaction with the spatial and acoustic conditions of the environment. Unlike fixed-media compositions with predetermined structures, this approach allows sound to remain in a state of flux, adapting in real time to the shifting conditions of its surroundings. Everyday ambient sounds emerge and intertwine with the composed elements, challenging perception and expanding the act of listening across both virtual space and physical space in ways that cannot be replicated. Listening, in this context, is not merely the reception of isolated sonic events but an active engagement with sound, space, and the ever-changing environment. The conceptual framework of *Fragility* was informed by extensive fieldwork conducted in collaboration with THEATRE TO GO, a performance art collective that explores innovative ways of integrating artistic expression into everyday life. Through site-specific artistic interventions, the group emphasizes the role of public spaces and community culture as active agents in creative processes. Fieldwork in Bangkok's historic district revealed ongoing socio-cultural transformations, which became a central theme in the composition. The historic district exhibits multiple layers of fragility, including the physical vulnerability of old wooden structures, the socio-economic shifts reshaping traditional communities, and the fluctuating sonic environment reflecting urban transitions. The selection of this site for field recordings captures these elements, reinforcing the composition's core theme of impermanence and urban instability. Through the interplay of site-specific recordings, acousmatic transformations, and spatial diffusion, the work seeks to translate these observations into an immersive auditory experience. The Echoes.xyz platform played a significant role in expanding the possibilities of immersive acousmatic composition. The application allows sound compositions to be triggered according to designated geographic locations, offering a responsive listening experience that changes in real time as the listener moves through different spaces. This enables a non-linear engagement with sound, where the sequence and interaction of sonic events are determined by the listener's navigation of the environment. Meanwhile, the site-specific sound installation

offers a contrasting approach, immersing listeners in an auditory environment where the acoustics of the space and ambient noise actively shape the sonic perception. The interplay between pre-composed sound and environmental acoustics ensures that no listening experiences are identical, reinforcing the unpredictable nature of sound in public spaces. This aspect of context-dependent listening challenges traditional notions of composition and performance, making each listening encounter uniquely shaped by spatial and situational conditions. Listeners are not merely passive recipients but actively participate in the process of constructing new meanings of sound. *Fragility* was publicly presented as part of the itinerant performance project STREET FOOD THEATRE, held in Bangkok's historic district from April 4-10, 2024, between 6:00 PM to 8:30 PM. The project invited audiences to engage with the seven compositions in their intended forms: six compositions as soundwalks on Echoes.xyz and one composition as a site-specific sound installation.

Results: The study and creation of *Fragility: An Immersive Acousmatic Composition* clearly address the research question in terms of acousmatic concepts, compositional techniques, multi-layered arrangements, and the use of music technology to construct immersive listening experiences that interweave site-specific with composed sound. Moreover, it reveals the potential of acousmatic concepts in creating auditory experiences that unfold across both physical and virtual space. The composition consists of two presentation formats—soundwalk and site-specific sound installation—both of which began with fieldwork to study and record the acoustic characteristics of the site. Acousmatic concept was also applied in selecting sound materials for composition and in designing immersive listening experiences. The result is an immersive sonic experience that invites the listener to explore sound in relation to the environment, while engaging all senses in the perception of sound, time, and space.

Conclusions: Ultimately, the researcher hopes that this study will contribute to the expansion of acousmatic concepts in contemporary contexts and the further development of immersive acousmatic composition. Rather than being solely perceived through hearing, these experiences foster deeper connections between the listener, space, and the surrounding environment. The successful integration of acousmatic techniques with real-world spaces in this project serves as a foundation for future explorations in sound-based and artistic practices.

Keywords: Acousmatic Composition / Immersive Experience / Soundwalk / Site-specific Sound Installation

บทนำ (Introduction)

ด้วยความสนใจในกระบวนการรับรู้เสียงของมนุษย์ ผู้วิจัยได้สำรวจประสบการณ์การฟังผ่านผลงานการประพันธ์ดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2555 ได้แก่ *เสียงในครรภ์*[1] และ *The Inside*[2] ซึ่งนำเสนอการรับรู้เสียงในมิติทางร่างกายและสภาพแวดล้อม ผลงานเหล่านี้ไม่เพียงสะท้อนถึงความซับซ้อนของการรับรู้เสียง แต่ยังตั้งคำถามถึงบทบาทของเสียงในมิติ

[1] Saranrat Sangchai, "Dividing Time : A Sonic Exploration of Temporality through Composition" (Master's thesis, Silpakorn University, 2013), 1, http://www.thapra.lib.su.ac.th/objects/thesis/fulltext/thapra/Saranrat_Sangchai/fulltext.pdf. (in Thai)

[2] Saranrat Sangchai, "Dividing Time : A Sonic Exploration of Temporality through Composition" (Master's thesis, Silpakorn University, 2013), 1, http://www.thapra.lib.su.ac.th/objects/thesis/fulltext/thapra/Saranrat_Sangchai/fulltext.pdf. (in Thai)

ทางสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมที่เราอาศัยอยู่ จากการสำรวจดังกล่าว แนวทางการศึกษาจึงได้ขยายสู่ดนตรีอะคูสแมติก (acousmatic music) อันเป็นรูปแบบดนตรีที่ใช้เสียงที่บันทึกไว้ล่วงหน้าเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์และออกแบบให้รับฟังผ่านลำโพง โดยเน้นให้ผู้ฟังตระหนักถึงคุณลักษณะของเสียงโดยไม่ยึดโยงกับแหล่งที่มาของเสียง แนวคิดดังกล่าวเกิดขึ้นพร้อมกับความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการบันทึกเสียงในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งเปิดโอกาสให้ศิลปินใช้เสียงจากธรรมชาติ ชีวิตประจำวัน และเสียงสังเคราะห์ โดยไม่จำกัดอยู่ที่เครื่องดนตรีดั้งเดิม รวมถึงพัฒนาเทคนิคทางดนตรีใหม่ ๆ ที่ทำได้ผ่านเทปบันทึกเสียง เช่น การยืดหดเสียง การตัดต่อ และการปรับความถี่เสียง การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ได้ส่งผลต่อกระบวนทัศน์ทางดนตรีและท้าทายแนวคิดดั้งเดิมของโครงสร้างและรูปแบบของดนตรี กลายเป็นรากฐานสำคัญในการศึกษาแนวคิดในการประพันธ์และการศึกษาดนตรีอะคูสแมติกของผู้วิจัย

แนวคิดดนตรีอะคูสแมติกได้พัฒนากระบวนทัศน์ในการรับรู้เสียง เทคโนโลยี และเทคนิคการประพันธ์ดนตรีไปสู่การสร้างสรรค์ศิลปะเสียงในรูปแบบที่ซับซ้อนมากขึ้น รวมถึงการสร้างประสบการณ์แบบอิมเมอร์ซีฟ (immersive experience) ที่ผู้ฟังจะถูกโอบล้อมด้วยเสียงจากหลายทิศทางราวกับอยู่ในพื้นที่จริงผ่านการจัดวางเสียงในพื้นที่เฉพาะและการจัดวางลำโพงหลายระนาบเพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ที่ซับซ้อนระหว่างผู้ฟังและสิ่งแวดล้อม ผู้ฟังสามารถเลือกฟังเสียงจากจุดใดจุดหนึ่งหรือฟังเสียงรวมเป็นองค์รวม เสียงที่ออกมาพร้อมกับเสียงจากสภาพแวดล้อมจริงสร้างประสบการณ์ที่ไม่สามารถเกิดขึ้นซ้ำได้ และเน้นให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมโดยตรงกับพื้นที่นั้น นอกจากนี้ยังมีกระบวนการสำรวจเสียงด้วยซาวนด์วอล์ก (soundwalk) หรือการรับฟังเสียงในระหว่างการเดิน ซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในการฝึกการฟังและสร้างความตระหนักรู้เกี่ยวกับสภาพแวดล้อมทางเสียง อันเป็นรากฐานของการออกแบบเชิงอะคูสติก[3] ที่เกิดขึ้นจาก เรย์มอนด์ เมอร์เรย์ เชเฟอร์ (Raymond Murray Schafer) ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกในการศึกษาด้านนิเวศวิทยาทางเสียง (acoustic ecology)

จากการศึกษาดังกล่าวนำไปสู่คำถามสำคัญในการวิจัยที่ว่า “กระบวนการประพันธ์และเครื่องมือใดที่ผู้วิจัยสามารถใช้เพื่อสร้างบทประพันธ์ดนตรีอะคูสแมติกที่นำเสนอประสบการณ์แบบอิมเมอร์ซีฟได้” คำถามนี้เป็นจุดเริ่มต้นในการทดลองสร้างสรรค์ *เปราะบาง: บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก* ที่ออกแบบให้ผู้ฟังสามารถสัมผัสประสบการณ์เสียงได้ใน 2 รูปแบบ ประกอบไปด้วย

1. ซาวนด์วอล์ก (soundwalk) ผ่านแอปพลิเคชัน Echoes.xyz
2. ศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ (site-specific sound installation)

การนำเสนอทั้ง 2 รูปแบบนี้ช่วยให้ผู้ฟังสำรวจเสียงในพื้นที่พร้อมกับมีปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมจริง ทำให้ประสบการณ์การฟังกลายเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่นั้นในขณะเวลานั้น ๆ ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจึงไม่เพียงสะท้อนแนวคิดดนตรีอะคูสแมติก แต่ยังเป็นการเปิดประสบการณ์ใหม่ในการรับรู้เสียงและพื้นที่ ผ่านการสำรวจเสียงที่เกิดขึ้นจากบทประพันธ์และเสียงที่เกิดขึ้นจริงในพื้นที่ ณ ขณะนั้นไปพร้อม ๆ กัน ผู้ฟังแต่ละคนจะได้รับประสบการณ์ที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับเสียงและพื้นที่แห่งนี้ พื้นที่ไม่สามารถควบคุมปัจจัยเสียงโดยรอบได้ เสียงในชีวิตประจำวันจะปรากฏและแทรกตัวซ้อนอยู่กับบทประพันธ์ที่กำลังฟัง ชวนท้าทายและเปิดประสบการณ์การรับรู้เสียงทั้งในมิติของพื้นที่เสมือน (virtual space) และพื้นที่จริง (physical space) ที่มิอาจกำหนดให้เกิดขึ้นซ้ำได้ กลายเป็นประสบการณ์ที่เป็นปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่อย่างแท้จริง

---

[3] R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (New York: Simon and Schuster, 1993), 213.

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. ศึกษากระบวนการประพันธ์และเครื่องมือที่สามารถใช้ในการสร้างบทประพันธ์ดนตรีอะคูสแมติกที่นำเสนอประสบการณ์แบบอิมเมอร์ซีฟ
2. สร้างบทประพันธ์ในรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง (Literature Reviews)

แนวคิดอะคูสแมติกกับกระบวนทัศน์ของการฟังที่เปลี่ยนไป

กระแสของแนวคิดสมัยใหม่ (Modernism) ที่ปรากฏขึ้นพร้อมกับการปฏิวัติอุตสาหกรรมในสังคมตะวันตกอันเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างศตวรรษที่ 19 และ 20 ได้นำพาความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ระบบการสื่อสาร เครื่องจักรกล การเดินทางที่รวดเร็ว การเปลี่ยนแปลงการปกครองในระบอบประชาธิปไตย ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม รวมถึงความเป็นปัจเจกชนที่แสวงหาสิทธิเสรีภาพเข้ามาแทนที่สังคมเกษตรกรรมแบบเดิม ไปสู่วิถีชีวิตรูปแบบใหม่ซึ่งส่งผลต่อแนวคิดทางศิลปะแขนงต่าง ๆ ด้วย วิรุณ ตั้งเจริญ ให้ความเห็นว่าศิลปะสมัยใหม่นั้นได้สะท้อนสังคมสมัยใหม่ สะท้อนเสรีภาพของปัจเจกบุคคล สะท้อนความคิดที่เป็นนามธรรม โดยมุ่งเน้นการสร้างสรรค์กลวิธีต่าง ๆ มากมาย[4] ปัจจัยทางการเปลี่ยนแปลงนี้ส่งอิทธิพลถึงการสร้างสรรค์ดนตรีที่ต้องการปฏิเสธสุนทรียภาพความงามดั้งเดิม ดังจะเห็นได้จากถ้อยแถลงการณ์ “The Art Of Noise” ในปี ค.ศ. 1913 ของหนึ่งในศิลปินกลุ่มอนาคตนิยม (futurism) อย่างลุยจิ รุสโซโล (Luigi Rusolo) ที่ต้องการผลักดันดนตรีเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ โดยมีสาระสำคัญที่แสดงถึงการปฏิเสธเสียงของเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมออร์เคสตราที่ไม่สามารถจับต้องจิตวิญญาณของความเป็นสมัยใหม่ของโลกที่เต็มไปด้วยนอยซ์ (noise) อันเกิดจากเครื่องจักรได้อีกต่อไป[5] หรือแม้กระทั่งในบทความ “The Liberation of Sound” ของเอ็ดการ์ด วาแรส (Edgard Varèse) ที่ได้นิยามความหมายให้กับดนตรีของเขาว่าเป็น “เสียงที่ถูกจัดระเบียบ” (organized sound) และมองว่าศิลปินนั้นก็เป็นเพียงผู้ที่จัดการเรียบเรียงองค์ประกอบอันกระจัดกระจายอยู่[6] อีกทั้งยังใช้อธิบายมุมมองของเสียงในฐานะที่เป็นศิลปะและวิทยาศาสตร์ซึ่งกว้างกว่าการจำกัดความด้วยคำว่า “ดนตรี” นอกจากคำว่า “นอยซ์” จะถูกนำมาใช้เรียกเสียงที่ผู้คนไม่ปรารถนาแล้ว ยังถูกใช้เรียกเสียงใหม่ ๆ ที่ไม่ได้อยู่ในกรอบของขนบดั้งเดิมในงานดนตรีด้วย วาแรสให้ความเห็นว่า การมาถึงของดนตรีไฟฟ้ามิได้เป็นการปฏิเสธเครื่องดนตรีแบบขนบดั้งเดิมหรือเป็นสิ่งที่จะมาทำงานแทนที่นักประพันธ์หรือนักดนตรี แต่เป็นความหลากหลายที่ส่งเสริมให้ภูมิทัศน์ทางดนตรีสมบูรณ์มากขึ้นต่างหาก[7]

กระแสของแนวคิดสมัยใหม่และการมาถึงของเทคโนโลยีดนตรีส่งผลต่อวิธีคิดและกระบวนการทำงานของเหล่าศิลปินที่สร้างสรรค์ดนตรีเป็นอย่างมาก มนุษย์ได้ก้าวข้ามผ่านขีดจำกัดทางกายภาพในการสำรวจเสียง โดยเฉพาะการรับรู้รายละเอียดของเสียงที่หูเรามิอาจได้ยินโดยธรรมชาติได้ เกิดเป็นแนวคิดใหม่ทางปรัชญา สุนทรียศาสตร์และกระบวนทัศน์ในการฟังของมนุษย์ ซึ่ง “เสียง” ที่เราได้ยินไม่จำเป็นต้องผูกติดอยู่กับความหมายหรือแหล่งที่มาของเสียงเพียงอย่างเดียว หากเสียงก็มีชีวิตเป็นของตัวเอง (sound itself) อันนำไปสู่แนวคิดและสุนทรียศาสตร์ใหม่ในงานดนตรีที่เรียกว่า “อะคูสแมติก”

---

[4] Virun Tungcharoen, “Post-Modernism: Post-Modern Art,” *Journal of the Royal Institute of Thailand* 27, no. 2 (April-June 2002): 330. (in Thai)

[5] Thatchatham Silsupan, “Noise and Its Aesthetic Revolution in Music,” *Journal of Fine Arts* 8, no. 1 (January-June 2017): 8. (in Thai)

[6] Edgard Varèse and Chou Wen-chung, “The Liberation of Sound,” *Perspectives of New Music* 5, no. 1 (Autumn-Winter 1966): 18, https://doi.org/10.2307/832385.

[7] Edgard Varèse and Chou Wen-chung, “The Liberation of Sound,” *Perspectives of New Music* 5, no. 1 (Autumn-Winter 1966): 15, https://doi.org/10.2307/832385.

“อะคูสแมติก” (acousmatic) เป็นคำที่ใช้อธิบายสุนทรียศาสตร์ของการฟังรูปแบบหนึ่ง ที่ให้ความสำคัญกับเสียงเป็นหลัก กล่าวคือ เป็นการฟังที่มุ่งเน้นความสำคัญของการฟังไปที่คุณลักษณะของตัวเสียงที่เป็นอิสระต่อวัตถุต้นเหตุและสาเหตุของการเกิดเสียง[8] ผู้ฟังต้องฟังเสียงต่าง ๆ โดยปราศจากการเชื่อมโยงเสียงกับความหมาย บริบทหรือแหล่งที่มาของเสียง เพื่อให้สามารถสำรวจเสียงจากเนื้อแท้ของเสียงได้ ทั้งในแง่คุณลักษณะของเสียงและมิติทางด้านพื้นที่ นอกจากนี้คำว่า “อะคูสแมติก” ยังใช้เรียกรูปแบบหนึ่งของดนตรีซึ่งอยู่ภายใต้ร่มใหญ่ที่เรียกว่า “อิเล็กโทรอะคูสติก”[9] (electroacoustic) เป็นการประพันธ์ดนตรีผ่านกระบวนการทางไฟฟ้า (electronical manipulation) ด้วยการนำเสียงรอบตัวที่บันทึกผ่านเทปเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ดนตรี และถูกออกแบบให้ฟังด้วยลำโพง ซึ่งผู้ฟังสามารถรับรู้ดนตรีได้โดยปราศจากการมองเห็นแหล่งที่มาหรือต้นกำเนิดเสียง อันเป็นการขยายขอบเขตของดนตรีไปสู่พื้นที่ทางเสียงรูปแบบใหม่ ๆ

เดิมทีคำว่า อะคูสแมติก มาจากภาษากรีก “akousmatikoi”[10] หมายถึงผู้ฟัง เป็นชื่อที่ใช้กับบรรดาศิษย์ของปีธากอรัส (Pythagoreans) ที่กำลังนั่งฟังการบรรยายของเขา โดยที่ร่างกายของปีธากอรัสซ่อนอยู่เบื้องหลังผืนผ้าม่าน มีเพียงเสียงเท่านั้นที่ลอดผ่านออกมา วิธีการดังกล่าวส่งผลให้ผู้ฟังสามารถรับสารได้โดยไม่ถูกรบกวนด้วยผู้บรรยาย

แนวคิดอะคูสแมติกได้เปลี่ยนกระบวนทัศน์ในการฟังและการสร้างสรรค์ดนตรีไปอย่างสิ้นเชิง นับเป็นการท้าทายประสบการณ์ทางดนตรีแบบขนบดั้งเดิมที่ผูกติดกับการแสดงสด เปลี่ยนให้ผู้ฟังรับรู้เสียงที่เนื้อแท้ของเสียงที่ดำเนินไปในช่วงเวลาหนึ่ง ๆ และเน้นการสร้างประสบการณ์ทางการฟังที่ปราศจากการมองเห็นแหล่งที่มาของเสียงอันเป็นการขยายขีดจำกัดในการรับรู้เสียงให้แก่ผู้ฟัง หากมองในฐานะศิลปินและนักประพันธ์ดนตรี การสังเคราะห์เสียงด้วยกระบวนการทางไฟฟ้าทำให้เกิดเนื้อเสียงและคุณลักษณะของเสียงที่หลากหลายมากขึ้น รวมถึงการวิวัฒนาการของเทคโนโลยีบันทึกเสียงก็เปิดโอกาสให้สามารถนำเสียงกลับมาเล่นซ้ำใหม่ ที่นอกจากจะเป็นการเก็บรักษาเสียงเพื่อใช้ในการศึกษาเสียงในเชิงลึกได้แล้ว ยังสามารถเล่นแร่แปรธาตุและดัดแปลงให้เกิดมิติทางเสียงใหม่ ๆ อันเป็นวัตถุดิบทางเสียงในการประพันธ์ดนตรีด้วย การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวกลายเป็นจุดกำเนิดสำคัญของดนตรีที่เรียกว่า “มิวสิกคงแคร็ต” (Musique Concrète)

ในช่วงปี ค.ศ. 1955 ปิแอร์ แชฟเฟอร์ (Pierre Schaeffer) วิศวกรและนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส หนึ่งในผู้ก่อตั้งกลุ่มนักวิจัยด้านเสียง (GRM หรือ Groupe de Recherches Musicales) ได้ศึกษารูปแบบและแนวทางการประพันธ์นี้ โดยการนำเสียงที่บันทึกลงในเทปมาสร้างเป็นบทประพันธ์ ซึ่งลักษณะของการประพันธ์มุ่งเน้นไปที่การทดลองดัดแปลงเสียงด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น การตัดต่อเทป การเร่งความเร็วในการเล่นเทป การเล่นเทปจากข้างหลังไปข้างหน้า เป็นต้น ลักษณะการประพันธ์ดังกล่าวได้ละทิ้งกฎเกณฑ์ของทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมไปโดยสิ้นเชิง ดนตรีประเภทนี้ไม่จำเป็นต้องขับเคลื่อนด้วยทำนอง การประสานเสียง การกำหนดอัตราจังหวะ หรือแม้แต่การบันทึกโน้ตลงบนบรรทัดห้าเส้น แชฟเฟอร์ให้ความเห็นต่อมิวสิกคงแคร็ตว่า เขาตั้งใจที่จะสร้างสรรค์และทดลองเสียงที่เกิดขึ้นในโลกจริงที่เราอาศัยอยู่อันเป็นเสียงรูปธรรม (concrete)[11]

การมาถึงของมิวสิกคงแคร็ต นอกจากจะเปลี่ยนแปลงแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ดนตรีแล้ว ยังเปลี่ยนกระบวนทัศน์ในการรับฟังดนตรีด้วย ซึ่งแนวคิดอะคูสแมติกถูกนำมาใช้ในบริบทของการฟังที่เรียกว่า การฟังแบบอะคูสแมติก

---

[8] Thatchatham Silsupan, “Noise and Its Aesthetic Revolution in Music,” *Journal of Fine Arts* 8, no. 1 (January-June 2017): 21. (in Thai)

[9] James Andean, “Sound and Narrative: Acousmatic Composition as Artistic Research,” *Journal of Sonic Studies* 7 (2014): 1, https://dora.dmu.ac.uk/server/api/core/bitstreams/29f3e477-de80-4ea7-8e47-a73f55a31574/content.

[10] Brian Kane, *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 24, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199347841.001.0001.

[11] Pierre Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, trans. John Dack and Christine North (Berkeley: University of California Press, 2012), 14.

(acousmatic listening) ที่ภายหลังเกิดเป็นแนวทางปฏิบัติอันเป็นวิธีการซึ่งแชฟเฟอร์ใช้ในการฝึกการฟังเสียงต่าง ๆ โดยเรียกกระบวนการดังกล่าวว่า การฟังแบบลดทอน หรือ reduced listening ที่มุ่งไปที่การฟังคุณสมบัติของเสียงเพื่อแยกคุณสมบัติภายในของเสียงออกมาในฐานะที่เป็นวัตถุเสียง (sound object)[12] อย่างไรก็ดี ด้วยรูปแบบและเทคโนโลยีการบันทึกเสียงที่พัฒนาอย่างต่อเนื่อง ดนตรีอะคูสแมติกได้ขยายขอบเขตในการสร้างสรรค์เสียงที่มีความหลากหลายมากขึ้น ไม่จำกัดอยู่เพียงเสียงจากเครื่องดนตรีเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมถึงเสียงที่พบได้ในชีวิตประจำวันและสิ่งแวดล้อมรอบตัวด้วย

การเกิดขึ้นของแนวคิดอะคูสแมติกสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทและอิทธิพลของเทคโนโลยีในการสร้างสรรค์และจัดการเสียงในเชิงศิลปะ เทคโนโลยีมิได้มีบทบาทในการบันทึกและเก็บรักษาเสียงเพื่อการศึกษาเชิงลึกหรือการอนุรักษ์เท่านั้น แต่ยังเป็นเครื่องมือที่เปิดโอกาสให้ศิลปินได้ทดลอง ปรับเปลี่ยน และดัดแปลงเสียง เพื่อสร้างมิติใหม่ ๆ ทางศิลปะ เสียงที่เคยถูกจำกัดอยู่ในกรอบของการสร้างสรรค์แบบดั้งเดิมได้กลายเป็นวัตถุดิบที่มีความหลากหลายและไร้ข้อจำกัด ศิลปินสามารถนำเสียงจากแหล่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเสียงจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม หรือชีวิตประจำวัน มาประยุกต์ใช้เพื่อขยายขอบเขตของการนำเสนอศิลปะให้ก้าวข้ามข้อจำกัดเดิม และเปิดพื้นที่ใหม่สำหรับการสร้างประสบการณ์ทางการรับรู้เสียงที่มีความซับซ้อนและลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

รูปแบบการนำเสนอดนตรีอะคูสแมติกและการสร้างประสบการณ์รับฟัง (จากพื้นที่ปิดสู่พื้นที่เปิด)

จอนตี แฮร์ริสัน (Jonty Harrison) อธิบายว่า เงื่อนไขสำคัญของดนตรีอะคูสแมติกประกอบไปด้วย การฟังผ่านลำโพงอันมีเจตนาในการฟังด้วยแนวคิดอะคูสแมติก เสียงที่ผู้ฟังได้ยินจะต้องไม่ปรากฏแหล่งที่มา ณ ขณะที่ฟังอยู่ เป็นดนตรีที่ถูกแต่งขึ้นและอยู่ในรูปแบบของสื่อคงที่ (fixed medium) โดยแหล่งที่มาของเสียงไม่สามารถระบุที่มาได้ รวมถึงบรรทัดฐานในการประพันธ์ (compositional criteria) มักไปไกลเกินกว่ากฎเกณฑ์ในการประพันธ์แบบดนตรีทั่วไป เช่น การใช้เกณฑ์แบบสเปกโตรมอร์โฟโลจี (spectromorphological) การอ้างอิงบริบทหรือเล่าเรื่อง (referencial/anecdotal)[13] หรืออาจรวมทั้งสองลักษณะเข้าด้วยกัน[14] เงื่อนไขดังกล่าวสอดคล้องกับความเห็นของเจมส์ แอนดีน (James Andean) ที่อธิบายว่า ดนตรีอะคูสแมติกเป็นรูปแบบหนึ่งของดนตรีอิเล็กโทรอะคูสติก มักใช้เสียงรอบตัวที่ถูกบันทึกไว้มาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์[15] แอนดีนยังเสริมอีกว่าเรามักมองข้ามศักยภาพทางดนตรีของเสียง (hidden musical potential) ที่อยู่รอบตัว เนื่องจากเราถูกชี้นำให้รับรู้ว่าเสียงต่าง ๆ เกิดขึ้นจากอะไร ดังนั้นการจะรับรู้ถึงศักยภาพทางดนตรีของเสียงนั้น ๆ ได้ เราจำเป็นต้องละทิ้งการให้ความหมายของเสียงและนิยามเสียงนั้นใหม่ โดยพิจารณาจากคุณสมบัติของเสียงเพียงอย่างเดียว

รูปแบบการนำเสนอดนตรีอะคูสแมติกในช่วงแรก ยังไม่มีระบบเสียงที่เป็นมาตรฐานหรือมีแบบแผนมากนัก มักนำเสนอโดยใช้ระบบลำโพงที่เรียบง่าย อย่างระบบลำโพงแบบโมโน (mono) และสเตอริโอ (stereo) โดยจะใช้เครื่องเล่นแผ่นเสียงหรือเครื่องเล่นเทปในการเล่นเสียงต่าง ๆ เสียงจะถูกส่งออกมาผ่านลำโพงที่ตั้งอยู่เบื้องหน้าผู้ฟังจำนวน 1 หรือ 2 ตัว ซึ่งจัดวางอยู่ในระนาบเดียวกันในสตูดิโอที่ควบคุมสภาพแวดล้อมได้ เน้นให้ผู้ฟังรับรู้เสียงแบบอะคูสแมติก ดังจะเห็นได้จากบทประพันธ์

---

[12] Michel Chion, *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research*, trans. John Dack and Christine North (Paris: Buchet Chastel, 2009), 11.

[13] Anecdotal music หมายถึงดนตรีที่บอกเล่าเรื่องราวหรือเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ วัตถุ หรือสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นจริง มักใช้เสียงที่กระตุ้นให้ผู้ฟังนึกถึงภาพ สถานที่หรือเรื่องราวที่ผูกโยงกับประสบการณ์ของแต่ละคน ใช้วัตถุดิบเสียงที่บันทึกมาจากพื้นที่จริงในการประพันธ์ เช่น เสียงเมือง เสียงธรรมชาติ เสียงพูด หรือเสียงของเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ส่งผลให้ดนตรีประเภทนี้เชื่อมโยงความทรงจำ อารมณ์หรือบริบทเฉพาะระหว่างผู้ฟังกับเสียงที่ได้ยินในบทประพันธ์

[14] Jonty Harrison, “Diffusion: Theories and Practices, with Particular Reference to the Beast System,” *eContact!* 2.4 (September 1999): 2.

[15] James Andean, “Sound and Narrative: Acousmatic Composition as Artistic Research,” *Journal of Sonic Studies* 7 (2014): 1, https://dora.dmu.ac.uk/server/api/core/bitstreams/29f3e477-de80-4ea7-8e47-a73f55a31574/content.

Étude Aux Chemins De Fer ของปิแอร์ แชฟเฟอร์ หนึ่งในผลงานชิ้นแรก ๆ ของมิวสิกคงแคร็ตที่นำเสนอด้วยระบบเสียงแบบโมโนด้วยการจัดวางลำโพงเพียงหนึ่งตัว ต่อมามีการพัฒนาระบบเสียงแบบสเตอริโอที่เป็นการจัดวางลำโพง 2 ตัว ไว้ในตำแหน่งซ้ายและขวาให้อยู่ในระนาบเดียวกันกับตำแหน่งของหู ซึ่งการจัดตำแหน่งดังกล่าวช่วยสร้างมิติให้กับเสียงและได้รับความนิยมมากขึ้น ระบบเสียงแบบสเตอริโอเปิดโอกาสให้นักประพันธ์สามารถสร้างมิติและพื้นที่ให้กับเสียงได้และกลายเป็นระบบมาตรฐานของงานด้านเสียงที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในปัจจุบันทั้งการใช้ลำโพงสองตัวและการใช้หูฟัง

การพัฒนารูปแบบและเทคโนโลยีที่ซับซ้อนในการสร้างประสบการณ์รับฟังในดนตรีอะคูสแมติก ส่งผลให้รูปแบบการรับฟังมีความหลากหลายมากขึ้น อีกทั้งการฟังแบบอะคูสแมติกได้พาผู้ฟังก้าวข้ามกระบวนทัศน์ของการฟังรูปแบบเดิมไปสู่ความสามารถในการจดจ่อกับเนื้อเสียงและคุณลักษณะของเสียงอันเป็นอิสระจากการให้ความหมายและบริบทของเสียง รวมถึงการกระตุ้นให้ผู้ฟังและศิลปินได้ค้นหาและสำรวจประสบการณ์เสียงที่มิได้มาจากในระนาบเดียว นำไปสู่การจัดวางลำโพงในหลากหลายระนาบและหลายทิศทาง เช่น การพัฒนา Potentiomètre d'espace[16] สำหรับเล่นเสียงแบบหลายช่องสัญญาณ (multi-channel) ของฌาค พุลแลง (Jacques Poullin) ทว่าการแสดงคอนเสิร์ตในรูปแบบของมิวสิกคงแคร็ตนั้นปราศจากการแสดงของมนุษย์และไร้ซึ่งความมีชีวิตชีวา จึงเกิดข้อถกเถียงถึงความจำเป็นของการนำมิวสิกคงแคร็ตมาแสดงคอนเสิร์ต โจล ชาดาบี (Joel Chadabe) กล่าวว่า "ใครจะไปสนุกกับการนั่งในโรงละครมืด ๆ เพื่อรับฟังเสียงจากลำโพงอันไร้ชีวิตชีวา มีความจำเป็นใดที่จะต้องไปฟังคอนเสิร์ตในหอแสดงดนตรีในเมื่อดนตรีแบบนี้สามารถฟังแบบสเตอริโอที่บ้านได้ ฉะนั้นปัญหาคือจะทำอย่างไรให้การเล่นเทปเหล่านี้มีชีวิตชีวาในคอนเสิร์ต"[17] หนึ่งในวิธีการแก้ปัญหาคือการสร้างสภาพแวดล้อมในการชมคอนเสิร์ตที่ไม่ธรรมดาและไม่สามารถสร้างขึ้นที่บ้านได้

ต่อมาจึงเกิดการพัฒนาระบบการกระจายเสียงและอุปกรณ์ต่าง ๆ ขึ้น ดังจะเห็นได้จากการเกิดขึ้นของอะคูสมอนิอุม (Acousmonium) โดยกลุ่ม GRM (Groupe de Recherches Musicales) ที่ถูกสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1974 โดยฟรองซัวส์ เบล ประกอบไปด้วยชุดลำโพงจำนวน 80 ตัวที่จัดวางอยู่บนเวที ลำโพงแต่ละตัวจะทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงเดี่ยว (soloist) ซึ่งเสียงที่ถูกออกแบบและคัดเลือกตามคุณลักษณะเฉพาะของเสียงนั้น ๆ จะเคลื่อนที่ไปในทิศทางที่แตกต่างกันด้วยสัญญาณเสียงแบบโมโน นอกจากนี้ลำโพงแต่ละตัวยังถูกจัดวางแบบหลายระนาบให้ความรู้สึกเหมือนมีวงออร์เคสตราเล่นอยู่เบื้องหน้าผู้ชม[18] การจัดวางในลักษณะนี้ช่วยเพิ่มมิติของเสียงโดยทำให้เสียงสามารถกระจายตัวไปในหลากหลายมุม ซึ่งไม่เพียงแต่สร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟังและเสียงที่ประพันธ์ขึ้นเท่านั้น แต่ยังเสริมสร้างประสบการณ์การฟังที่มีความละเอียดและสมจริงยิ่งขึ้น เทคโนโลยีเช่นนี้ได้ท้าทายขอบเขตของการฟังและสร้างโอกาสในการรับรู้เสียงที่แตกต่างไปจากเดิม ยิ่งไปกว่านั้นการทดลองสร้างพื้นที่การฟังเฉพาะภายในหอแสดงดนตรี เช่น Philips Pavilion และ Spherical Concert Hall ที่ออกแบบให้สามารถกระจายเสียงได้รอบทิศทาง ยังแสดงถึงความพยายามในการปรับปรุงประสบการณ์การฟังในระดับที่ละเอียดอ่อนและซับซ้อน ประสบการณ์เช่นนี้ช่วยให้ผู้ฟังสัมผัสเสียงได้ในทุกมิติ ซึ่งเป็นการขยายขอบเขตของการนำเสนอและเปิดโอกาสให้ดนตรีอะคูสแมติกมีศักยภาพที่จะพัฒนาไปสู่รูปแบบการนำเสนออื่น ๆ อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการทดลองติดตั้งและกระจายเสียงในหลายระนาบเพื่อสร้างประสบการณ์การฟังแบบรอบทิศทาง ทว่าการจัดแสดงดนตรีอะคูสแมติกยังคงจำกัดอยู่ในพื้นที่ปิด ซึ่งอาจเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ท้าทายการพัฒนาในลำดับต่อไป

---

[16] Peter Manning, *Electronic and Computer Music*, 4th ed. (Oxford: Oxford University Press, 2013), 26.

[17] Joel Chadabe, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1997), 67.

[18] Adrian Moore, *Sonic Art: An Introduction to Electroacoustic Music Composition* (New York: Routledge, 2016), 190.

ปัญหาจากการนำเสนอและการแสดงดนตรีอะคูสแมติกทำให้นักประพันธ์และผู้ทำงานด้านเสียงพยายามหาวิธีการนำเสนอรูปแบบใหม่ ๆ ที่นอกจากจะต้องการเรียกความสนใจจากผู้ฟังแล้ว ยังนำไปสู่การพัฒนาระบบการกระจายเสียง รูปแบบเทคนิคในการประพันธ์ การออกแบบประสบการณ์การฟัง รวมไปถึงการค้นพบปรัชญาและทฤษฎีใหม่ ๆ ในดนตรีอะคูสแมติกด้วย ดังจะเห็นได้จากการแสดงผลงาน *Blindfold* ของฟรานซิสโก โลเปซ (Francisco López) ที่สร้างประสบการณ์การรับฟังที่ตัดสิ่งเร้าทางสายตาของผู้ฟังออกไป โลเปซจะยืนแสดงอยู่ตรงกลางพื้นที่โดยจัดวางลำโพงโอบล้อมเขาและผู้ฟังเป็นวงกลม การยืนตรงกลางของเขานอกจากจะเป็นการปฏิเสธรูปแบบการจัดแสดงบนเวทีทั่วไปแล้ว ยังเป็นการใช้พื้นที่เสียงร่วมกับผู้ฟังด้วย โดยเขาจัดวางตำแหน่งเก้าอี้ผู้ฟังให้หันหน้าออกจากวงกลมและปิดตาผู้ฟังด้วยผ้าสีดำเพื่อให้ผู้ฟังจดจ่ออยู่กับเสียงที่กำลังดำเนินไป ซึ่งบทประพันธ์ของโลเปซแทบจะไม่มีชื่อเรียก เพื่อหลีกเลี่ยงการชี้นำทางเสียงแก่ผู้ฟัง[19] แนวทางของโลเปซเสนอการฟังที่ตัดขาดจากแหล่งกำเนิดเสียง และยังท้าทายการรับฟังในเชิงอะคูสแมติกกับเสียงในพื้นที่จริง โดยไม่จำกัดอยู่ในพื้นที่ปิดหรือหอแสดงดนตรีเท่านั้น เขานำเสียงที่บันทึกภาคสนามมาใช้โดยปราศจากคำอธิบาย เพื่อกระตุ้นให้ผู้ฟังได้สำรวจโลกภายในเสียงที่มีชีวิตและมีคุณค่าในตัวเอง ผ่านการฟังที่เขาเรียกว่า การฟังอย่างลึกซึ้ง หรือ profound listening[20] ความคิดในลักษณะนี้มีส่วนในการเปิดพื้นที่ให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปะเสียงหลากหลายแนวทาง ซึ่งมุ่งออกแบบประสบการณ์การฟังที่เปิดกว้างต่อการรับรู้เสียงจากสภาพแวดล้อม โดยไม่จำเป็นต้องยึดโยงกับความหมายแบบตายตัว

ปรัชญาและการนำเสนอดนตรีอะคูสแมติกที่หลากหลายส่งอิทธิพลต่อผู้ฟังเป็นอย่างมาก ผู้ฟังเริ่มมีปฏิสัมพันธ์กับเสียงที่ได้ยิน ทั้งในแง่ประสบการณ์ฟังที่อิสระในการเลือกรับฟัง เลือกที่จะเชื่อมโยงเสียงต่าง ๆ กับความคิด ความทรงจำ ประสบการณ์ร่วม รวมถึงการมีส่วนร่วมในผลงานของศิลปิน ไม่เพียงแต่การพัฒนารูปแบบและเทคโนโลยีการกระจายเสียงเท่านั้น ผู้ประพันธ์เองก็หันมาสนใจการปฏิสัมพันธ์กับผู้ฟัง รวมถึงการทำงานกับพื้นที่การแสดงที่ไม่จำเป็นต้องอยู่ในสตูดิโอบันทึกเสียง หอแสดงดนตรี หรือในพื้นที่ปิดอีกต่อไป

รูปแบบการนำเสนอที่หลากหลายในดนตรีอะคูสแมติก

ความต้องการที่เพิ่มขึ้นในการขยายขอบเขตรูปแบบการนำเสนอของเหล่าศิลปิน นอกจากจะมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาเทคนิค กระบวนการประพันธ์ดนตรี และการสร้างนวัตกรรมใหม่ ๆ ในเทคโนโลยีดนตรีแล้ว ยังเปลี่ยนแปลงประสบการณ์การฟังเสียงของทั้งศิลปินและผู้ฟังด้วย วิธีการนำเสนอเสียงแบบดั้งเดิม เช่น ระบบสเตอริโอหรือการแสดงสดในพื้นที่ปิดมิอาจดึงศักยภาพของเสียงออกมาได้เต็มที่ จึงเกิดแนวคิดในการสำรวจรูปแบบการฟังรูปแบบอื่นในพื้นที่ใหม่ อย่างในพื้นที่เปิดหรือพื้นที่เฉพาะ อันสะท้อนถึงความสนใจที่เพิ่มขึ้นในการสร้างสภาพแวดล้อมการฟังที่โอบล้อมผู้ฟัง กระตุ้นให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมอย่างจริงจังและมีปฏิสัมพันธ์กับเสียงเพิ่มมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากการเกิดขึ้นของศิลปะเสียงจัดวาง (sound installation) อันเป็นศิลปะรูปแบบหนึ่งที่ใช้เสียงเป็นสื่อหลัก โดยมักติดตั้งในพื้นที่เฉพาะเจาะจงเพื่อสร้างประสบการณ์การฟังที่แตกต่างจากการแสดงดนตรีทั่วไป แนวคิดหลักของศิลปะเสียงจัดวาง คือการสร้างประสบการณ์การฟังที่หลากหลายผ่านเทคนิคการจัดวางลำโพงและการกระจายเสียงที่รังสรรค์จากแนวคิดของศิลปิน ซึ่งกระตุ้นประสาทสัมผัสและสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างเสียงกับพื้นที่ ส่งผลให้ผู้ฟังสามารถสัมผัสประสบการณ์เสียงร่วมกับงานศิลปะและขยายขอบเขตการรับรู้เสียงในเชิงพื้นที่ด้วย ศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่

---

[19] Francisco López, “Profound Listening and Environmental Sound Matter,” in *Audio Culture*, ed. Christopher Cox and Daniel Warner (London: Bloomsbury, 2004), 82.

[20] Francisco López, “Profound Listening and Environmental Sound Matter,” in *Audio Culture*, ed. Christopher Cox and Daniel Warner (London: Bloomsbury, 2004), 86.

เฉพาะ (site-specific sound installation) ซึ่งเป็นศิลปะเสียงที่ออกแบบมาเพื่อสถานที่นั้น ๆ โดยเฉพาะ ศิลปินที่ทำงานในรูปแบบดังกล่าวจะพิจารณาลักษณะทางกายภาพของพื้นที่และนำองค์ประกอบที่สำคัญเหล่านั้นมาสร้างสรรค์เป็นงานศิลปะซึ่งมุ่งเน้นไปที่การเปลี่ยนแปลงวิธีที่ผู้ฟังรับรู้และโต้ตอบกับพื้นที่เฉพาะ รวมถึงรับรู้เสียงกับพื้นที่ไปพร้อมกัน แนวคิดเสียงแบบอิมเมอร์ซีฟ (immersive sound) ที่สร้างประสบการณ์การได้ยินที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถูกโอบล้อมด้วยเสียงจากทุกทิศทาง โดยเสียงจะเข้ามาจากหลายทิศทางและระยะทางที่แตกต่างกัน สร้างความรู้สึกเหมือนอยู่ในพื้นที่นั้นจริง ๆ (being there through sound)[21] และแนวปฏิบัติของซาวนด์วอล์ก (soundwalk) กับการสร้างประสบการณ์อิมเมอร์ซีฟ อันเป็นพื้นที่ของการศึกษา ซึ่งนำไปสู่การสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก

ช่องว่างทางการศึกษาของแนวคิดดนตรีอะคูสแมติก

จากประสบการณ์ของผู้วิจัยในการสร้างสรรค์เสียงสำหรับสื่อเชิงพาณิชย์ ประกอบกับความสนใจในศิลปะเสียงและดนตรีอิเล็กโทรอะคูสติก รวมถึงความสนใจเรื่องการรับรู้เสียงของมนุษย์ในด้านการฟังและการได้ยิน ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ากระบวนการประพันธ์ที่สามารถเชื่อมโยงเสียงที่ประพันธ์กับเสียงจากสภาพแวดล้อมจริงเพื่อสร้างประสบการณ์การฟังแบบอิมเมอร์ซีฟ อีกทั้งการศึกษาเชิงลึกเกี่ยวกับวิธีการใช้เทคโนโลยีและศิลปะเสียง แนวปฏิบัติของซาวนด์วอล์กและศิลปะเสียงจัดวางเพื่อสร้างพื้นที่เสียงที่เสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟังและสิ่งแวดล้อมผ่านบทประพันธ์ดนตรีอะคูสแมติกนั้น เป็นหัวข้อที่ยังคงมีช่องว่างทางการศึกษาซึ่งสอดคล้องกับความสนใจของผู้วิจัย นำไปสู่คำถามการวิจัยที่ว่า “กระบวนการประพันธ์และเครื่องมือใดที่ผู้วิจัยสามารถใช้เพื่อสร้างบทประพันธ์ดนตรีอะคูสแมติกที่นำเสนอประสบการณ์แบบอิมเมอร์ซีฟได้” คำถามนี้เป็นจุดเริ่มต้นในการทดลองสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก ซึ่งเน้นการออกแบบประสบการณ์การฟังให้ผู้ฟังถูกโอบล้อมด้วยเสียงในลักษณะที่เชื่อมโยงกับพื้นที่จริง

แม้ว่าแนวคิดของดนตรีมิวสิคคงแคร็ตและอะคูสแมติกในยุคแรกจะมุ่งเน้นการใช้เสียงในฐานะวัตถุเสียง โดยแยกเสียงออกจากแหล่งที่มา บริบททางสังคม หรือความหมายเดิม แต่ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยเลือกที่จะนำเสียงจริงจากพื้นที่มาใช้โดยสร้างความหมายใหม่ให้กับเสียงผ่านการประพันธ์และการจัดวางเสียงในพื้นที่ เสียงเหล่านี้จึงไม่ได้ถูกตัดขาดจากบริบทเดิมอย่างสิ้นเชิง แต่ถูกออกแบบให้ทำงานร่วมกับพื้นที่และสภาพแวดล้อม แนวทางนี้มิได้มุ่งปฏิเสธรากฐานของแนวคิดอะคูสแมติก หากแต่สะท้อนความพยายามในการขยายขอบเขตของแนวคิดดังกล่าว เพื่อนำเสนอแนวทางการประพันธ์ที่สอดคล้องบริบทร่วมสมัย ทั้งในด้านเทคโนโลยี พื้นที่ และบทบาทของผู้ฟังในฐานะผู้มีปฏิสัมพันธ์กับเสียงอย่างต่อเนื่อง

เสียงที่จัดวางในบทประพันธ์นี้ทำหน้าที่ทั้งเป็นองค์ประกอบของการนำเสนอศิลปะเสียงและเป็นกลไกสำคัญที่ส่งเสริมให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมและเชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมรอบตัว การประพันธ์ในรูปแบบนี้จึงไม่ได้มุ่งเน้นเฉพาะการฟังผ่านหูฟังหรือในพื้นที่ปิด แต่เป็นการเชื่อมโยงระหว่างเสียงกับพื้นที่จริง ซึ่งแนวคิดนี้ได้นำไปสู่การพัฒนาบทประพันธ์อะคูสแมติกที่ชื่อว่า *เปราะบาง* ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายต่อไป

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

เปราะบาง: บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก (Fragility: An Immersive Acousmatic Composition) เป็นวิจัยสร้างสรรค์ในรูปแบบการวิจัยกระบวนการปฏิบัติ มุ่งเน้นการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับดนตรีอะคูสแมติกทั้งในเชิงทฤษฎี

[21] Agnieszka Roginska and Paul Geluso, eds., *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio* (New York: Routledge, 2017), 1.

การประพันธ์ดนตรีและสุนทรียศาสตร์ ศึกษาเทคโนโลยีและรูปแบบการนำเสนอบทประพันธ์ในรูปแบบอิมเมอร์ซีฟ รวมไปถึงการศึกษาบทประพันธ์ แนวคิดและปรัชญาของศิลปินที่เกี่ยวข้อง นำไปสู่การสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่สร้างประสบการณ์เสียงที่โอบล้อมผู้ฟัง ความยาวรวม 69 นาที จำนวน 7 บทเพลง ประกอบไปด้วย

1. *มหานคร* (8:15 นาที)
2. *หกล้มหกลุก* (9:22 นาที)
3. *เมืองเทพสร้าง* (6:40 นาที)
4. *(ไม่)ปรากฏ* (11:00 นาที)
5. *อย่าลืมฉัน* (5:00 นาที)
6. *เปราะบาง* (12:43 นาที)
7. *ฟังอยู่หรือเปล่า?* (16:00 นาที)

ผู้วิจัยต้องการนำเสนอบทประพันธ์ในพื้นที่ที่อยู่นอกห้องสี่เหลี่ยมหรือหอแสดงดนตรี อนุญาตให้เสียงภายนอกที่ไม่สามารถควบคุมได้ เป็นองค์ประกอบสำคัญในบทประพันธ์ อีกทั้งยังสนใจการจัดวางลำโพงที่ไม่ได้จัดวางในระนาบเดียว แต่เป็นการจัดวางลำโพงที่กระจัดกระจายอยู่ในระดับต่าง ๆ จึงแบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่

1. รูปแบบซาวนด์วอล์กด้วยแอปพลิเคชัน Echoes.xyz (Immersive AR Audio Experience platform) จำนวน 6 บทเพลง เมื่อผู้ฟังเดินเข้าไปในพื้นที่ที่กำหนด เสียงจากบทประพันธ์จะดังขึ้น ในบางพื้นที่ทิศทางของเสียงจะเปลี่ยนแปลงไปขึ้นอยู่กับตำแหน่งของผู้ฟัง ในบางพื้นที่เสียงจะถูกค้นพบหากเดินเข้าไปใกล้จุดที่กำหนดไว้ โดยเส้นทางในการเดินไม่ได้กำหนดว่าต้องเดินจากจุดแรกจนถึงจุดสุดท้ายตามลำดับของแผนที่ในแอปพลิเคชัน ผู้ฟังจึงมีอิสระในการตัดสินใจได้เองว่าต้องการจะสำรวจเส้นทางใดก่อน การใช้แอปพลิเคชันนี้ช่วยลดปัญหาในการติดตั้งลำโพงในพื้นที่ เป็นการลดการรบกวนชุมชน อีกทั้งผู้ฟังยังมีอิสระในการจัดการระดับความดังเบาของเสียงในแอปพลิเคชันได้เอง

แอปพลิเคชัน Echoes.xyz เป็นแพลตฟอร์มเสียงอิงตำแหน่งทางภูมิศาสตร์ (geo-located audio platform) ที่ใช้เทคโนโลยี GPS เพื่อสร้างประสบการณ์การฟังเสียงผ่านการเชื่อมโยงเสียงกับตำแหน่งทางภูมิศาสตร์ที่เกี่ยวเนื่องกับสถานที่หรือพื้นที่จริง ผู้สร้างสรรค์สามารถออกแบบและสร้างเส้นทางการเดินต่าง ๆ ผ่านเสียงโดยใช้ GPS ในการกำหนดพื้นที่เฉพาะบนแผนที่ เสียงจะถูกตั้งค่าให้เล่นเมื่อผู้ฟังเข้าไปในพื้นที่นั้น ทำให้ผู้ฟังสามารถสัมผัสประสบการณ์เสียงที่สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมจริง อีกทั้งยังรองรับการสร้างเสียงหลายรูปแบบ เช่น เสียงแบบสเตอริโอ เสียงแบบไบนอรอล[22] (binaural sound) และเสียงแบบสามมิติ (3D sound) ซึ่งช่วยให้ผู้ฟังรู้สึกเหมือนเสียงอยู่รอบตัว เป็นการเสริมประสบการณ์การฟังที่สมจริง กลไกการทำงานของแอปพลิเคชัน Echoes.xyz จะใช้งานได้เมื่อผู้ฟังอยู่ในพื้นที่ที่ผู้วิจัยกำหนดไว้เท่านั้น เนื่องจากเสียงของบทประพันธ์จะเปลี่ยนแปลงไปตามพื้นที่ต่าง ๆ ตลอดเส้นทาง ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้ฟังใช้หูฟังเพื่อสัมผัสประสบการณ์การฟังที่ผสมผสานระหว่างเสียงจากบทประพันธ์และเสียงจริงในสภาพแวดล้อมโดยรอบ อย่างไรก็ตามเพื่อความปลอดภัยในการเดินสำรวจเสียงในพื้นที่ ผู้วิจัยไม่แนะนำให้ใช้โหมดตัดเสียงรบกวน (noise cancellation) เพื่อความปลอดภัยในการเดินสำรวจเสียงและตระหนักถึงเสียงรอบตัวอย่างมีสติ

---

[22] เสียงแบบไบนอรอล (binaural sound) คือเทคนิคการบันทึกเสียงที่ออกแบบมาเพื่อจำลองประสบการณ์การฟังของมนุษย์อย่างเป็นธรรมชาติ โดยใช้ไมโครโฟน 2 ตัว วางในตำแหน่งที่เลียนแบบระยะห่างระหว่างหูทั้งสองข้าง การบันทึกเสียงในลักษณะนี้ช่วยสร้างประสบการณ์การฟังที่สมจริง เพื่อให้การฟังเสียงแบบไบนอรอลมีประสิทธิภาพมากที่สุด ผู้ฟังจำเป็นต้องรับฟังเสียงผ่านหูฟัง

2. รูปแบบศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ จำนวน 1 บทเพลง เป็นการติดตั้งลำโพงบลูทูธจำนวน 12 ตัว แยกเป็นจุด ๆ ในที่ที่กำหนด โดยลำโพงที่ติดตั้งจะไม่ได้จัดวางเป็นระนาบเดียว เพื่อให้ต้นกำเนิดเสียงมาจากทิศทางที่หลากหลาย เสียงในบทประพันธ์อาจดังขึ้นพร้อมหรือไม่พร้อมกัน คล้ายกับเสียงในชีวิตประจำวันที่เราไม่สามารถกำหนดการเกิดขึ้นของเสียงหรือทิศทางของเสียงได้ ผู้ฟังสามารถเลือกจุดที่ต้องการสำรวจเสียงได้เองผ่านการเลือกที่นั่งหรือการเดินสำรวจเสียงที่ออกมาจากลำโพง อีกทั้งยังสามารถเลือกฟังเสียงจากลำโพงตัวใดตัวหนึ่งหรือจะเลือกฟังเป็นองค์รวมได้

ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาเอกสารและงานวิจัยเรื่องแนวคิด ทฤษฎีและสุนทรียศาสตร์ของดนตรีอะคูสแมติก มิวสิกคงแคร็ต และอิเล็กโทรอะคูสติก เพื่อวิเคราะห์ สังเคราะห์ รวบรวมเทคนิคและวิธีการจัดการเสียงด้วยกระบวนการทางไฟฟ้า ก่อนนำมาสร้างสรรค์บทประพันธ์

2. ศึกษาวิธีสร้างสรรค์บทประพันธ์ด้วยแนวคิดอะคูสแมติกและรูปแบบการนำเสนอผลงานที่ตอบคำถามการวิจัยผ่านการทดลองสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อค้นหาแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์และแนวทางในการประพันธ์ที่ตอบโจทย์และเหมาะสมกับบทประพันธ์ ประกอบไปด้วย บทประพันธ์ *หลอกหู (Deception)* กิจกรรม Soundwalk Workshop *Benjakitti Sound Tour* และบทประพันธ์ *Unfolding* สำหรับศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ นำไปสู่การค้นพบรูปแบบการประพันธ์ดนตรีและรูปแบบการนำเสนอที่ตอบคำถามการวิจัยและวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

3. วางแผนตารางการดำเนินงาน จัดการงบประมาณ ระยะเวลาในการสร้างสรรค์งาน ระยะเวลาในการติดตั้งงาน สถานที่ จัดทำสูจิบัตร

4. ลงภาคสนามเพื่อศึกษาพื้นที่และชุมชน บันทึกเสียงในช่วงเวลาต่าง ๆ รวมถึงการค้นหาประเด็นและแนวคิด *เปราะบาง* ของบทประพันธ์

กระบวนการสำรวจพื้นที่และการบันทึกเสียงภาคสนามมีเป้าหมายเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลเสียงที่มีความครบถ้วนและตอบโจทย์การสร้างสรรค์ผลงานทางเสียงในบริบทเฉพาะของพื้นที่ ผู้วิจัยเริ่มจากการศึกษาพื้นที่ร่วมกับภัณฑารักษ์และกลุ่มศิลปินในการพูดคุยกับชุมชน เพื่อทำความเข้าใจบริบททางสังคม วัฒนธรรม และสภาพแวดล้อมทางเสียง เสียงที่บันทึกได้ครอบคลุมหลากหลายช่วงเวลาของวัน เพื่อนำมาสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่สอดคล้องกับพื้นที่

การฟังด้วยแนวคิดอะคูสแมติกถูกนำมาใช้เป็นส่วนสำคัญของกระบวนการนี้ โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นการฟังเสียงในเชิงลึกเพื่อแยกแยะคุณสมบัติเฉพาะของเสียง รวมถึงค้นหารูปแบบหรือจังหวะที่อาจไม่ปรากฏชัดในการลงพื้นที่ครั้งแรก ๆ การฟังด้วยแนวคิดนี้ช่วยให้ผู้วิจัยค้นพบมุมมองเกี่ยวกับเสียงที่มิได้ยึดติดแหล่งกำเนิดหรือการให้ความหมายกับเสียง แต่เป็นคุณลักษณะอื่น ๆ ของเสียงที่สามารถนำมาใช้สร้างสรรค์บทประพันธ์ได้

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้ไมโครโฟนหลากหลายประเภทในการบันทึกเสียง เช่น Zoom H4n, Rode NT4 และ Roland CS-10 EM ซึ่งช่วยให้บันทึกเสียงได้อย่างสมจริงและคมชัด เสียงที่ได้ถูกจัดการอย่างเป็นระบบโดยตั้งชื่อและระบุลักษณะเฉพาะของแต่ละไฟล์ เพื่อให้ง่ายต่อการเลือกใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ กระบวนการทั้งหมดนี้ไม่เพียงสร้างวัตถุดิบเสียงที่หลากหลาย แต่ยังช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจลักษณะเฉพาะของเสียงและบริบทของพื้นที่นั้น ๆ ได้อย่างลึกซึ้ง

5. ประพันธ์ดนตรีและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเสียงจัดวาง โดยวางแนวคิดและโครงเรื่องที่ต้องการสื่อสาร รวมถึงออกแบบประสบการณ์ทางเสียงที่ต้องการในงานสร้างสรรค์ผ่านโปรแกรม Logic Pro X, Ableton Live 11 Suite และ Echoes.xyz

ผู้วิจัยใช้โปรแกรม Logic Pro X เป็นเครื่องมือหลักสำหรับการตัดต่อเสียง ปรับแต่งคุณลักษณะ และจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลง โดยมี Ableton Live ช่วยเสริมในส่วนที่ต้องการความละเอียดหรือคุณลักษณะเฉพาะ เช่น การปรับจังหวะและความถี่เสียงในเชิงลึก การผสมผสานระหว่าง 2 โปรแกรมนี้ช่วยเพิ่มความหลากหลายของเสียงและความสมบูรณ์ให้แก่บทประพันธ์

สำหรับการนำเสนอเสียงในรูปแบบซาวนด์วอล์ก (soundwalk) ผู้วิจัยใช้แอปพลิเคชัน Echoes.xyz ในการออกแบบเสียงสามมิติ (3D spatial sound) และควบคุมการเกิดเสียงตามตำแหน่งของผู้ฟัง เช่น การตั้งค่าระยะเวลา fade in และ fade out และการจำลองการเปลี่ยนแปลงของเสียงเมื่อผู้ฟังเคลื่อนที่ กระบวนการเหล่านี้ช่วยสร้างประสบการณ์เสียงที่ตอบสนองต่อการสำรวจพื้นที่ของผู้ฟังได้อย่างสมจริง

6. ทดลองนำบทประพันธ์ไปจัดวางในแอปพลิเคชัน Echoes.xyz และลงพื้นที่จริง เพื่อตรวจสอบความดังเบาของเสียงที่ผสมผสานกันระหว่างเสียงจากบทประพันธ์และเสียงจริง ทดลองฟังด้วยหูฟังแบบต่าง ๆ เพื่อค้นหาข้อจำกัดและเงื่อนไขของอุปกรณ์แต่ละประเภท
7. ทดลองนำบทประพันธ์สำหรับศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะไปติดตั้งในพื้นที่จริง
8. นำเสนอผลงานในรูปแบบบทประพันธ์ดนตรีและศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ
9. สรุปและอภิปรายผล

แนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

ผู้วิจัยได้รับเชิญจากกลุ่มเธียเตอร์ทูโกในการเข้าร่วมและนำเสนอบทประพันธ์ในโครงการ *ละคร(หาบ)เร่: กินสนุก ดูอร่อย (Street Food Theatre)* ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดและคำถามการวิจัยในการสร้างสรรค์บทประพันธ์อิมเมอร์ซีฟ อะคูสแมติก ที่สนใจการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างเสียง พื้นที่และผู้คน บทประพันธ์จะมอบประสบการณ์ทางเสียงโดยผู้ฟังจะได้สัมผัสประสบการณ์เสียงทั้งที่มาจากพื้นที่จริงและเสียงจากบทประพันธ์ รวมถึงการมีปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ ชุมชน และงานศิลปะการแสดงจากศิลปินท่านอื่น ความสำคัญของพื้นที่จัดแสดงในโครงการนี้อยู่ที่การเชื่อมโยงศิลปะการแสดงเข้ากับเรื่องราวของผู้คนในพื้นที่ รับรู้เสียงและสัมผัสสภาพแวดล้อมผ่านศิลปะเสียงและการศิลปะแสดงในพื้นที่จริง

โครงการ *ละคร(หาบ)เร่: กินสนุก ดูอร่อย* เกิดขึ้นจากแนวคิดในการผสานศิลปะการแสดงเข้ากับวัฒนธรรมอาหารริมทาง โดยมีเป้าหมายหลักเพื่อเชื่อมโยงผู้ชมกับชุมชนผ่านการสำรวจอาหารและศิลปะ นางสาวณัฐพร เทพรัตน์ ภัณฑารักษ์และประธานกลุ่มเธียเตอร์ทูโกผู้ริเริ่มโครงการ มีความตั้งใจที่จะทำให้ศิลปะกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันและนำเสนอในมุมมองใหม่ ๆ ผ่านการใช้พื้นที่สาธารณะและวัฒนธรรมของชุมชนเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงาน แนวคิดของโครงการ *ละคร(หาบ)เร่: กินสนุก ดูอร่อย* มุ่งนำเสนอศิลปะการแสดงที่ไม่ได้จำกัดแค่ตาดู หูฟัง แต่ผู้ชมสามารถชิมละครได้ เปลี่ยนตรอก ซอก ซอย ในเมืองเก่าให้กลายเป็นพื้นที่ศิลปะควันฉุย อร่อยทุกหัวมุม ด้วยการผสมผสานประสบการณ์ศิลปะการแสดงย่อยง่ายด้วยการนำเสนอผ่านวัฒนธรรมอาหารของคนเมือง เรื่องราวและศิลปะที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวัน รับรสศิลปะผ่านอาหาร สร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนกับเมือง พื้นที่และชุมชนเชื่อมโยงกับคนในท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นคนรู้จักหรือไม่รู้จัก[23] ณัฐพรสนใจใช้พื้นที่ในย่านเมืองเก่า เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร อันเป็นพื้นที่ที่เธอคุ้นเคยจากการเติบโตในย่านนี้ เป็นเวทีเปิดที่ผสาน

[23] Nattaporn Thapparat, “Street Food Theatre” (Summary Report, Contemporary Art Promotion Fund, Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of Culture, April 30, 2024). (in Thai)

ศิลปะการแสดงเข้ากับวัฒนธรรมอาหารในชุมชน ที่ผู้ชมสามารถสัมผัสเรื่องราวในพื้นที่ผ่านการเดินสำรวจและชิมอาหาร รวมถึงการรับรู้ศิลปะที่อยู่ในบริบทของชีวิตประจำวันอันเป็นกิจกรรมศิลปะที่สามารถเกิดขึ้นได้ทุกที่ทุกเวลา

เปราะบาง: บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก

ที่มาของคำว่า *เปราะบาง* เกิดขึ้นหลังจากการเดินสำรวจเสียงในพื้นที่ย่านเมืองเก่า เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร อันเป็นนครแห่งการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ในเขตอนุรักษ์เมืองเก่าที่สำคัญใจกลางเมือง อีกทั้งยังเคยเป็นย่านการค้าที่รุ่งเรืองมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่ด้วยการขยายตัวอย่างรวดเร็วของเศรษฐกิจและความต้องการพัฒนาให้เขตพระนครเป็น “มหานครน่าอยู่อย่างยั่งยืน”[24] ที่เป็นทั้งศูนย์กลางของกรุงเทพมหานครและมหานครชั้นนำของโลก จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าเสียงที่ปกคลุมอยู่ในบริเวณพื้นที่นี้คือเสียงของการก่อสร้างที่ก้องกังวานและรถรามากมายที่วิ่งจอแจอยู่บนถนน การเดินทางที่จะสะดวกขึ้นด้วยรถไฟฟ้าใต้ดินในอนาคตเป็นสิ่งการันตีความเจริญที่กำลังกลับเข้ามา อาจแลกมาด้วยการทวงคืนที่อยู่อาศัยของใครบางคน แม้ว่าผู้อยู่อาศัยส่วนใหญ่จะเป็นเจ้าของกรรมสิทธิ์ในบ้านพักของตนเอง แต่ก็มีคนจำนวนไม่น้อยที่เช่าห้องเล็ก ๆ อยู่ในชุมชน โดยที่พวกเขาเองก็ไม่อาจมีทางเลือกมากนักหากการพัฒนาเมืองมาถึง เสียงของวิถีชีวิต ผู้คน และอาหารการกินสามารถพบได้ทั่วไปตลอดเส้นทางในย่านนี้ ทั้งตลาดสด ร้านรวง หาบเร่แผงลอย รถเข็น รถถีบ รถพุ่มพวง ล้วนเป็นเสียงที่สะท้อนให้เห็นวัฏจักรของอาหารที่หล่อเลี้ยงชีวิตผู้คน ตั้งแต่การเป็นวัตถุดิบในตลาดแปรเปลี่ยนไปเป็นอาหารอันโอชา และจบลงด้วยการเป็นสิ่งปฏิกูลรอการจำจัด สิ่งเหล่านี้อาจเป็นความเปราะบางที่เกิดขึ้นได้ทั่วไปในการขยายตัวของชุมชนเมือง จนนำไปสู่การก่อตัวขึ้นของคำถามและแนวคิดของบทประพันธ์ชิ้นนี้ที่ต้องการสำรวจเสียงผ่านเมืองและผู้คนไปพร้อม ๆ กับการได้สัมผัสและมีประสบการณ์ร่วมกับพื้นที่จริง โดยอาศัยผัสสะทั้งหมดที่มีในการรับรู้ ทั้งการได้ยิน การมองเห็น การได้กลิ่น การสัมผัส และการลิ้มรส ตั้งคำถามและสะท้อนคิดด้วยการเดินและฟังรายละเอียดของเสียงที่อาจซ่อนอยู่ในตรอก ซอก ซอย ในพื้นที่แห่งนี้ จนได้ค้นพบเสียงที่เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ เสียงในย่านที่ก้องสะท้อนโต้ตอบกันไปมาในพื้นที่แห่งนี้ อาจเป็นบทสรุปหรือเป็นจุดเริ่มต้นของการสำรวจเสียงของเมือง วิถีชีวิต ผู้คน สิ่งมีชีวิต และไม่มีชีวิต ที่รายล้อมอยู่รอบตัวเรา หูอาจพาเราไปค้นพบรายละเอียดที่ดวงตาและผัสสะอื่น ๆ มิอาจให้คำตอบได้ และอาจพาเราไปรับรู้โลกในแบบที่ไม่เคยรับรู้มาก่อน

เปราะบาง: บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก ประพันธ์ขึ้นเพื่อสร้างประสบการณ์เสียงที่โอบล้อมผู้ฟังจำนวน 7 บทเพลง ต้องการให้ผู้ฟังได้สำรวจและค้นหาเสียงต่าง ๆ จากบทประพันธ์และเสียงที่เกิดขึ้นรอบตัวด้วยผัสสะและประสบการณ์ของตนเองผ่านการนำเสนอ 2 รูปแบบได้แก่

1. รูปแบบซาวนด์วอล์กด้วยแอปพลิเคชัน Echoes.xyz (Immersive AR Audio Experience platform)
2. รูปแบบศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ

การนำเสนอด้วยวิธีการทั้ง 2 รูปแบบนี้อนุญาตให้ผู้ฟังได้สำรวจเสียงที่เกิดขึ้นจากบทประพันธ์และเสียงที่เกิดขึ้นจริงในพื้นที่ ณ ขณะนั้นไปพร้อม ๆ กัน ดังจะเห็นได้จากแผนที่การจัดแสดงบทประพันธ์ใน Figure 1 ผู้ฟังแต่ละคนจะได้รับประสบการณ์ที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับเสียงและพื้นที่แห่งนี้ พื้นที่ไม่สามารถควบคุมปัจจัยเสียงโดยรอบได้ เสียงในชีวิตประจำวันจะปรากฏและแทรกตัวซ้อนอยู่กับบทประพันธ์ที่กำลังฟัง ชวนท้าทายและเปิดประสบการณ์การรับรู้เสียงทั้งในมิติของพื้นที่เสมือน (virtual space) และพื้นที่จริง (physical space) ที่มิอาจกำหนดให้เกิดขึ้นซ้ำได้ บทประพันธ์ดนตรีในรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติกนี้มิได้เป็นเพียงการสำรวจเสียงผ่านกรอบแนวคิดอะคูสแมติกเท่านั้น แต่ยังเป็นการนำเสนอ

[24] Bangkok Metropolitan Administration, *Annual Operation Plan of the Year 2024* (Bangkok: Bangkok Metropolitan Administration, 2024), 8. (in Thai)

ผลงานในบริบทของพื้นที่เปิดที่ไม่จำกัดอยู่เพียงการรับฟังในสภาพแวดล้อมที่คงที่เท่านั้น ผู้ฟังจะต้องอาศัยการเดินเพื่อสำรวจและสัมผัสเสียงในบริบทต่าง ๆ กระตุ้นให้เกิดการรับรู้เสียงรอบตัวทั้งที่มาจากบทประพันธ์และเสียงจริงในพื้นที่ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอบทประพันธ์ในโครงการ *ละคร(หาบ)เร่: กินสนุก ดูอร่อย* โดยจัดขึ้นบริเวณย่านเมืองเก่า เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร ระหว่างวันที่ 4-10 เมษายน พ.ศ. 2567 ในช่วงเวลา 18:00-20:30 น.

บทประพันธ์ *เปราะบาง* รวมเสียงหลายประเภทมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย

1. เสียงบันทึกภาคสนาม (field recording)
2. เสียงสังเคราะห์ (synthesized sound)
3. เสียงที่จัดการด้วยกระบวนการทางไฟฟ้า (electronic sound manipulation)
4. เสียงที่เกิดขึ้นจริงในพื้นที่ ณ เวลาหนึ่ง ๆ ที่สามารถแทรกซ้อนเข้ามาในบทประพันธ์และทำให้บทประพันธ์ที่ดำเนินไปมีความเฉพาะเจาะจง

Figure 1 Routes of Fragility compositions

Source: by author

บทประพันธ์ทั้ง 7 บทเพลงอยู่ภายใต้แนวคิดหลักที่มาจาก “ความเปราะบาง” โดยผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้แต่ละบทเพลงมีความเหมาะสมกับพื้นที่ผ่านการสำรวจและเก็บบันทึกเสียงภาคสนามในแต่ละจุด พื้นที่เหล่านี้มีเอกลักษณ์เฉพาะทั้งในแง่เสียงผู้คน เส้นทางการเดิน ร้านค้า อาหาร รวมถึงสถาปัตยกรรมรูปแบบต่าง ๆ นำไปสู่การพัฒนาแนวคิดย่อยของแต่ละบทเพลง ได้แก่

1. *มหานคร*

สะท้อนมิติความเปราะบางของการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาไปของเมืองในเขตเมืองเก่าย่านพระนครที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว เสียงอันเป็นเอกลักษณ์ของย่านประกอบไปด้วย เสียงของการจราจร การค้าขาย และเสียงจากการก่อสร้างและซ่อมแซมอาคารพาณิชย์ซึ่งยังไม่เสร็จสมบูรณ์ เสียงเหล่านี้นำเสนอวิถีชีวิตที่หลอมรวมกันระหว่างชุมชนดั้งเดิมกับกระบวนการพัฒนาเมืองสมัยใหม่ เสียงของเมืองจะถูกเล่นแร่แปรธาตุด้วยกระบวนการทางไฟฟ้าสร้างลักษณะของเสียงลากยาวต่อเนื่องที่เรียกว่า “โดรน” (drone) เพื่อดึงเพียงลักษณะเฉพาะสำคัญของเมืองมาผสานกับเสียงวัตถุที่ได้ยินในชีวิตประจำวันที่ถูกจัดวางไว้ในช่วงเวลาต่าง ๆ ชวนให้ผู้ฟังสำรวจเสียงจริงรอบตัว ตระหนักรู้ถึงเสียงที่ซ้อนกันทั้งในโลกเสมือนที่กำลังดำเนินไปในหูฟังกับเสียงจริงภายนอก บทประพันธ์ *มหานคร* ถูกออกแบบมาเพื่อเตรียมความพร้อมให้ผู้ฟังคุ้นเคยกับการใช้งานแอปพลิเคชัน Echoes.xyz ร่วมกับหูฟัง

2. *หกล้มหกลุก*

สำรวจความไม่แน่นอนและความไม่มั่นคงในชีวิตเมือง ผ่านการนำเสนอองค์ประกอบของวัตถุเสียง (sound object) โดยเน้นเสียงที่สะท้อนถึงสภาพแวดล้อมที่ชำรุดทรุดโทรม เช่น เสียงของทางเท้าที่ขรุขระและเสียงสะพานไม้ที่ผุพัง เสียงเหล่านี้สะท้อนความไม่สมบูรณ์ของสภาพแวดล้อมที่มนุษย์ต้องเผชิญ ความเปราะบางปรากฏในรูปของอุปสรรคที่ไม่สามารถคาดเดาได้

ผู้วิจัยเน้นจัดวางเสียงให้มีพื้นที่ว่างระหว่างเสียงต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ถึงคุณลักษณะที่ถูกเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน เสียงฝาท่อน้ำและเสียงเดินถูกยืดและลดความถี่ให้ต่ำจนบิดเบี้ยว สร้างความรู้สึกถึงการเคลื่อนที่ของวัตถุขนาดใหญ่และเทอะทะ เกิดเป็นมิติของเสียงที่มีความหน่วงและหนาแน่น นอกจากนี้ยังออกแบบการจัดการเสียงผ่านแอปพลิเคชัน Echoes.xyz โดยตั้งค่ารูปแบบการเล่นเป็นแบบเล่นซ้ำและกำหนดพื้นที่เป็นรัศมีวงกลม เมื่อผู้ฟังเข้าสู่บริเวณที่กำหนดเสียงจะเริ่มเล่นทันทีและเมื่อออกจากพื้นที่เสียงจะค่อย ๆ จางลงในระยะเวลา 5000 มิลลิวินาที นอกจากนี้ยังมีการตั้งค่าให้เสียงสามารถทำงานแบบ crossfade กันระหว่างบทประพันธ์ที่ 1 และ 3 ซึ่งหมายความว่าเมื่อผู้ฟังเดินจากพื้นที่หนึ่งไปยังอีกพื้นที่หนึ่ง เสียงจะค่อย ๆ ซ้อนกันซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดเปลี่ยนผ่าน (transition) ระหว่างบทประพันธ์ที่ 1 และ 3 ทำให้ประสบการณ์การฟังมีความต่อเนื่อง บทบาทของเสียงลักษณะนี้ทำให้ประสบการณ์การเดินสำรวจพื้นที่ทางเสียงเชื่อมโยงประสบการณ์ของผู้ฟังอย่างกลมกลืน

3. *เมืองเทพสร้าง*

นำเสนอพื้นที่เสียงเชิงจินตภาพ (imaginary soundscape) ผ่านการตีความเสียงที่เชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมและวิถีชีวิตผู้คน ที่สะท้อนความเปราะบางของวัฒนธรรม ความเชื่อ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่แห่งการเปลี่ยนแปลงของสังคมเมือง เสียงของความศักดิ์สิทธิ์ในบทประพันธ์เป็นการสร้างบรรยากาศให้กับพื้นที่ที่มิได้มีแค่มนุษย์อาศัยอยู่เท่านั้น แต่ยังเป็นที่อยู่อันร่มเย็นของเหล่าเทพยดาฟ้าดินอันศักดิ์สิทธิ์ด้วย

ผู้วิจัยใช้แนวคิดอะคูสแมติกและเทคนิคการจัดการเสียงด้วยกระบวนการทางไฟฟ้ามาปรับเปลี่ยนคุณลักษณะของเสียง อีกทั้งยังใช้เทคนิคการยืดหดความยาวของเสียงเพื่อสร้างระดับเสียงที่แตกต่างกันเผยให้ได้ยินอนุภาคเล็ก ๆ ของเสียงที่เคลื่อนที่ไปมาด้วยการเปลี่ยนทิศทางของเสียง อีกทั้งยังเลือกใช้เทคนิค freeze ใน granular synthesis ซึ่งเป็นหนึ่งในเทคนิคสำคัญที่ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถ “หยุด” และยืดช่วงเวลาหนึ่งของเสียงต้นฉบับเพื่อสร้างผลลัพธ์ทางเสียงที่มีความคงที่หรือทำให้รู้สึกว่าเสียงถูก “แช่แข็ง” ในมิติของเวลา ความน่าสนใจของพื้นที่นี้คือการที่ผู้ฟังจะได้รับประสบการณ์ผ่านการมองเห็นการได้ยินเสียงที่ซ้อนทับกันระหว่างโลกแห่งความเป็นจริงและโลกของเสียงเชิงจินตภาพ รวมถึงกลิ่นของธูปและเครื่องเซ่นไหว้ที่มิอาจคาดเดาได้ว่าจะเกิดขึ้น ณ ช่วงเวลาใด

4. *(ไม่)ปรากฏ*

สำรวจเสียงที่อยู่รอบตัวซึ่งไม่สามารถรับรู้ด้วยหูเปล่า อย่างเสียงจากสนามแม่เหล็กไฟฟ้าที่อาจถูกมองว่าเป็นเสียงรบกวน ในขณะที่เสียงบางประเภทได้รับความสำคัญมากกว่าเสียงอื่น ผ่านการสะท้อนเรื่องลำดับชั้น (hierarchy) ที่ไม่เท่าเทียมกันในการรับรู้เสียง จะเห็นได้ว่าโครงสร้างทางเสียง พลังงานที่แฝงอยู่และความยุ่งเหยิงในบทประพันธ์นี้เป็นตัวแทนของความเปราะบางในเชิงสังคมและอำนาจที่มิอาจมองเห็น

เมื่อผู้ฟังเดินผ่านถนนเฟื่องนคร เสียงที่ได้ยินจะมีลักษณะเป็นเสียงรบกวนคล้ายไวท์นอยซ์ (white noise) ที่ดังขึ้นในหูฟัง หากผู้ฟังเดินเข้าใกล้แหล่งกำเนิดเสียงมากขึ้น เสียงสนามแม่เหล็กไฟฟ้าจะยิ่งชัดเจนขึ้นเรื่อย ๆ ผู้วิจัยกำหนดเงื่อนไขให้เสียงเหล่านี้เล่นเพียงครั้งเดียว เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิด *(ไม่)ปรากฏ* ที่สะท้อนถึงการรับรู้ที่ไม่แน่นอน เสียงอาจจะปรากฏหรือไม่ก็ได้ ขึ้นอยู่กับความสนใจของผู้ฟังต่อเสียงเหล่านั้น การออกแบบนี้ไม่เพียงแต่เชิญชวนให้ผู้ฟังสำรวจเสียงที่ซ่อนอยู่ในพื้นที่แต่ยังท้าทายขีดความสามารถในการฟังและรับรู้สิ่งที่ไม่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในชีวิตประจำวัน เสียงสนามแม่เหล็กไฟฟ้า

ที่ไม่อาจได้ยินด้วยหูเปล่าถูกนำมาเป็นตัวกลางในการสร้างประสบการณ์การฟังที่แฝงความหมาย สะท้อนถึงพลังงานและปรากฏการณ์ที่รายล้อมอยู่รอบตัว ซึ่งตอกย้ำความจริงที่ว่า เสียงที่เราไม่ได้ยินไม่ได้หมายความว่าไม่มีอยู่

5. อย่าลืมฉัน

เสียงที่ใช้ถ่ายทอดในบทประพันธ์นี้ได้บอกเล่าเรื่องราวของวัตถุดิบจำนวนมากที่แปรเปลี่ยนเป็นอาหารและการเข้ามาของการพัฒนาเมืองที่อาจเปลี่ยนแปลงลักษณะของพื้นที่ นำไปสู่การตีความความเปราะบางในแง่ของบริโภคนิยม ที่สร้างบทสนทนาใหม่เกี่ยวกับสิ่งที่ผู้คนมักมองข้ามระหว่างการบริโภคอาหาร และเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับวัตถุดิบเหล่านั้นก่อนจะกลายมาเป็นอาหารบนโต๊ะ

บทประพันธ์นี้ใช้วัตถุดิบเสียงจากธรรมชาติและเสียงบันทึกของสัตว์หลากหลายชนิด โดยเสียงเหล่านี้ถูกปรับเปลี่ยนคุณลักษณะจนไม่เหลือรูปแบบเดิมอย่างสมบูรณ์ แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์บางประการไว้เพื่อให้ผู้ฟังสามารถเชื่อมโยงกลับไปสู่ต้นกำเนิดเสียง ตัวอย่างเช่น เสียงร้องของไก่ หมู วัว นก และแพะ ถูกปรับแต่งในลักษณะที่ยังเหลือเค้าโครงเดิมบางส่วนไว้ เพื่อกระตุ้นให้ผู้ฟังตระหนักถึงชีวิตของสัตว์เหล่านี้ในบริบทของการบริโภค ความก้องสะท้อน (reverb) ถูกนำมาใช้มิติและความลึกในพื้นที่เสียง พร้อมกับเทคนิคการแพนแบบไบนอรอล ที่นำมาใช้เพื่อสร้างมิติของเสียงรอบทิศทาง เสียงสัตว์จะถูกจัดวางไว้ในทิศทางต่าง ๆ สร้างความรู้สึกเหนือจริง พร้อมกับดึงความสนใจของผู้ฟังให้ตระหนักถึงเสียงที่กำลังโอบล้อมตนเองอยู่

6. เปราะบาง

สะท้อนความเปราะบางในเชิงเศรษฐกิจและวิถีชีวิตของผู้ประกอบการรายย่อยในเมืองใหญ่ เสียงที่นำเสนอแสดงถึงเรื่องราวของการดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดในสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา เผยให้เห็นการต่อสู้ในชีวิตประจำวันที่ไม่อาจหยุดนิ่ง ท่ามกลางเศรษฐกิจที่ไม่มั่นคงและต้องปรับตัวอยู่เสมอ

เรื่องราวที่ได้รับจากการพูดคุยสะท้อนถึงความเปราะบางของชีวิตพ่อค้าแม่ค้าที่ต้องอยู่บนความไม่แน่นอน ไม่สามารถคาดเดาได้ว่าวันใดจะถูกย้ายออกจากพื้นที่ หรือว่าวิกฤตเศรษฐกิจและโรคระบาดครั้งใหม่จะเกิดขึ้นอีกเมื่อใด ประสบการณ์ที่พวกเขาเผชิญทำให้เห็นถึงความพยายามและการดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดในทุก ๆ วัน บทประพันธ์ *เปราะบาง* นี้จึงเน้นการสร้างประสบการณ์การฟังแบบสามมิติที่ไม่เพียงนำเสนอเรื่องเล่า แต่ยังสร้างประสบการณ์ที่ผู้ฟังมีส่วนร่วมกับวิถีชีวิตที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังอาหารริมทางที่เห็นได้ในชีวิตประจำวัน การใช้เทคโนโลยีเสียงสามมิติในแอปพลิเคชัน Echoes.xyz ช่วยให้เสียงมีมิติที่สมจริง สร้างประสบการณ์ผัสสะแบบองค์รวม ทั้งการมองเห็น การได้กลิ่น และการสัมผัสถึงบรรยากาศในพื้นที่จริง เสียงจากหูฟังและเสียงจากสภาพแวดล้อมรอบตัวซ้อนทับกันอย่างกลมกลืน สร้างประสบการณ์ที่ผู้ฟังสามารถเชื่อมโยงกับเรื่องราวชีวิตบนถนนเฟื่องนครในทุกมิติของการรับรู้

7. ฟังอยู่หรือเปล่า?

เสียงในบทประพันธ์นี้นำเสนอการทับซ้อนระหว่างเสียงที่บันทึกจากพื้นที่จริงและเสียงที่เกิดขึ้นในขณะนั้น โดยใช้แนวคิดอะคูสแมติกเป็นแกนหลัก เพื่อกระตุ้นให้ผู้ฟังตระหนักถึงการฟังและการได้ยินอย่างลึกซึ้ง แม้ปราศจากการเปิดเผยแหล่งกำเนิดเสียงที่ชัดเจน บทประพันธ์เชื้อเชิญผู้ฟังให้สำรวจบทบาทของตนเองในกระบวนการฟัง พร้อมตั้งคำถามถึงความสัมพันธ์ระหว่างเสียง สภาพแวดล้อม และการรับรู้ ผู้วิจัยใช้แนวคิดอะคูสแมติกเป็นเครื่องมือสำคัญในการถ่ายทอดอารมณ์และประเด็นทางสังคมที่เปราะบาง เช่น การเปลี่ยนแปลงของชุมชนและความไม่แน่นอนของวิถีชีวิต เสียงจึงทำหน้าที่เน้นย้ำความเปราะบางของมนุษย์ และสะท้อนความทรงจำหรือประสบการณ์ที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยสายตาหรือถ่ายทอดผ่านคำพูด

ฟังอยู่หรือเปล่า? เป็นบทประพันธ์สำหรับศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ นำเสนอเสียงโดยไม่เปิดเผยแหล่งกำเนิดเสียงชัดเจนผ่านลำโพงบลูทูธที่ถูกติดตั้งในพื้นที่ ปราศจากการแสดงให้เห็นที่มาของเสียงโดยตรง ทำให้ผู้ฟังรับรู้เสียงในฐานะ

วัตถุเสียงที่มีอิสระจากแหล่งกำเนิด เสียงเหล่านี้จึงทำหน้าที่กระตุ้นให้ผู้ฟังจินตนาการและตีความเสียงตามประสบการณ์ของตนเอง เสียงในบทประพันธ์ถูกออกแบบให้ผสานเข้ากับเสียงจริงในพื้นที่ ผ่านการจัดวางลำโพงในมิติที่ไม่เป็นระนาบเดียว เสียงที่เกิดขึ้นจากตำแหน่งต่าง ๆ ทั้งด้านบน ด้านล่าง และรอบด้าน ทำให้การฟังมีมิติที่ซับซ้อนและกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมจริง นำไปสู่การมีปฏิสัมพันธ์กันของทั้งตัวผู้ฟัง เสียง และพื้นที่

ผลการวิจัย (Results)

ในกระบวนการวิจัยผู้วิจัยได้ตั้งคำถามสำคัญว่า “กระบวนการประพันธ์และเครื่องมือใดที่ผู้วิจัยสามารถใช้เพื่อสร้างบทประพันธ์ดนตรีอะคูสแมติกที่นำเสนอประสบการณ์แบบอิมเมอร์ซีฟได้” ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญในการออกแบบและพัฒนาบทประพันธ์ การศึกษาและสร้างสรรค์บทประพันธ์ในรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติกตอบโจทย์คำถามวิจัยได้อย่างชัดเจน ด้วยการผสมผสานแนวคิดอะคูสแมติก เทคนิคการประพันธ์และเทคโนโลยีดนตรี ด้วยโปรแกรม Logic Pro X, Ableton Live Suite 11 และ Echoes.xyz รวมถึงการบันทึกเสียงภาคสนามและการจัดวางเสียงหลายระนาบ เพื่อสร้างองค์ประกอบเสียงที่ผู้ฟังสามารถรับรู้และมีปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม เสียงจากบทประพันธ์และเสียงจริงในพื้นที่ถูกเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน สร้างประสบการณ์ที่มีเอกลักษณ์และความหมายใหม่จากการผสานเสียงและการรับรู้ที่เกิดขึ้นในแต่ละขณะ

การนำเสนอ *เปราะบาง: บทประพันธ์ดนตรีรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก* ประกอบไปด้วย บทประพันธ์จำนวน 7 บทเพลง รวมความยาว 69 นาที โดยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 รูปแบบ คือ 1. ซาวนด์วอล์กผ่านแอปพลิเคชัน Echoes.xyz (จำนวน 6 บทเพลง) ได้แก่ (1) *มหานคร* (2) *หกล้มหกลุก* (3) *เมืองเทพสร้าง* (4) *(ไม่)ปรากฏ* (5) *อย่าลืมฉัน* และ (6) *เปราะบาง* 2. ศิลปะเสียงจัดวางในพื้นที่เฉพาะ (จำนวน 1 บทเพลง) ได้แก่ (7) *ฟังอยู่หรือเปล่า?* โดยสามารถเข้าถึงบทประพันธ์ได้จาก QR code ใน Figure 2 และโปรแกรมโน้ตได้จาก QR code ใน Figure 3

การสรุปผลจากโครงการ *ละคร(หาบ)เร่: กินสนุก ดูอร่อย* โดยณัฐพร เทพรัตน์ ภัณฑารักษ์ของโครงการ ระบุว่า ในระหว่างวันที่ 4-10 เมษายน พ.ศ. 2567 มีผู้เข้าร่วมฟังบทประพันธ์ผ่านแอปพลิเคชัน Echoes.xyz จำนวน 2,571 คน ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความสนใจและการตอบรับที่ดีจากผู้เข้าชม ชี้ให้เห็นว่าบทประพันธ์ดนตรีอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติกสามารถสร้างปฏิสัมพันธ์และประสบการณ์แก่ผู้ฟังได้

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

บทประพันธ์ *เปราะบาง* เกิดขึ้นจากความตั้งใจของผู้วิจัยที่ต้องการสำรวจแนวทางในการสร้างสรรค์ดนตรีอะคูสแมติก ซึ่งมุ่งเน้นการสร้างประสบการณ์การฟังแบบอิมเมอร์ซีฟ แนวคิดนี้มีจุดมุ่งหมายให้เสียงเป็นสื่อที่เชื่อมโยงผู้ฟังเข้ากับพื้นที่แบบเรียลไทม์ แนวคิดอะคูสแมติกมีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนกระบวนทัศน์การฟังจากแบบเดิมไปสู่การเปิดรับเสียงในฐานะวัตถุเสียงโดยปราศจากการเชื่อมโยงเสียงกับความหมาย บริบท หรือแหล่งที่มาของเสียง ผู้วิจัยใช้แนวคิดนี้ทั้งในขั้นตอนการบันทึกเสียง คัดเลือกวัตถุดิบเสียง และออกแบบประสบการณ์การฟัง ด้วยการจัดวางเสียงในหลายมิติ ทั้งการจัดวางลำโพงหลายระนาบในพื้นที่จริงและในแอปพลิเคชัน เพื่อให้ผู้ฟังเคลื่อนที่และตอบสนองกับเสียงได้อย่างอิสระในพื้นที่เฉพาะ

การลงภาคสนามเพื่อบันทึกเสียงจริงที่สะท้อนวิถีชีวิตและสภาพแวดล้อม เป็นหัวใจสำคัญของกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์ เสียงในบทประพันธ์ถูกออกแบบให้ผสานกับพื้นที่จริงผ่านการจัดวางลำโพงเพื่อสร้างประสบการณ์เสียงที่มีมิติรอบทิศทาง การทำงานในพื้นที่จริงเปิดโอกาสให้ผู้วิจัยเรียนรู้จากข้อจำกัดและค้นพบมุมมองใหม่ผ่านการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้คนและพื้นที่ ตลอดจนการทำงานร่วมกับศิลปินจากหลากหลายศาสตร์ ซึ่งช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการถ่ายทอดแนวคิดของบทประพันธ์

อย่างสมบูรณ์ ในด้านเทคโนโลยี แอปพลิเคชัน Echoes.xyz ช่วยขยายศักยภาพในการสร้างประสบการณ์อิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก โดยอนุญาตให้ผู้ฟังเคลื่อนที่และมีปฏิสัมพันธ์กับเสียงในพื้นที่ได้อย่างอิสระ เสียงที่ผสานกันระหว่างบทประพันธ์และเสียงจริง สร้างบรรยากาศที่มีความหมายเฉพาะตัวและคาดเดาไม่ได้ ซึ่งกระตุ้นให้ผู้ฟังตอบสนองต่อสิ่งแวดล้อมอย่างเป็นธรรมชาติ การที่ผู้ฟังมีส่วนร่วมในการสำรวจเสียงและสภาพแวดล้อม ณ ขณะนั้น ๆ ทำให้ประสบการณ์การฟังไม่หยุดอยู่เพียงการรับรู้ผ่านหู แต่เป็นการเชื่อมต่อผัสสะทั้งหมดในการรับรู้เสียง เวลา และพื้นที่

สรุป (Conclusion)

การสร้างสรรค์บทประพันธ์ *เปราะบาง* ตอบวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้อย่างชัดเจน ทั้งในด้านการศึกษาเครื่องมือและกระบวนการประพันธ์ รวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานจริงในรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติก ผลลัพธ์แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของแนวคิดอะคูสแมติกในการสร้างประสบการณ์การฟังที่ผสานระหว่างเสียงจริงและเสียงจากบทประพันธ์ในโลกจริงและโลกเสมือนผ่านเทคโนโลยีและการจัดวางเสียงหลายระนาบ อีกทั้งยังกระตุ้นให้ผู้ฟังได้รับมุมมองใหม่ในการสำรวจพื้นที่และสภาพแวดล้อมผ่านเสียงที่ไม่อาจทำซ้ำได้ ทำให้การฟังเป็นประสบการณ์ที่สร้างความหมายใหม่และเกิดการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟังและพื้นที่

ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยนี้จะมีส่วนสำคัญในการพัฒนาการสร้างสรรค์งานดนตรีในรูปแบบอิมเมอร์ซีฟอะคูสแมติกต่อไปได้ โดยเปิดมุมมองใหม่ในการออกแบบประสบการณ์เสียงที่ไม่เพียงแต่เป็นการรับรู้ผ่านหู แต่เป็นการเชื่อมโยงระหว่างผู้ฟังกับพื้นที่และสภาพแวดล้อมจริงด้วย ความสำเร็จของการผสานเทคนิคดนตรีอะคูสแมติกเข้ากับพื้นที่จริงในครั้งนี้อาจเป็นรากฐานที่สามารถนำไปต่อยอดในผลงานด้านเสียงและศิลปะในอนาคต

Figure 2 QR code for compositions

Source: by author

Figure 3 QR code for program note

Source: by author

References

Andean, James. “Sound and Narrative: Acousmatic Composition as Artistic Research.” *Journal of Sonic Studies* 7 (2014): 1-7. https://dora.dmu.ac.uk/server/api/core/bitstreams/29f3e477-de80-4ea7-8e47-a73f55a31574/content.

Bangkok Metropolitan Administration. *Annual Operation Plan of the Year 2024*. Bangkok: Bangkok Metropolitan Administration, 2024. (in Thai)

Baxter, Dennis. *Immersive Sound Production: A Practical Guide*. London: Focal Press, 2022.

Chadabe, Joel. *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1997.

Chion, Michel. *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research*. Translated by John Dack and Christine North. Paris: Buchet Chastel, 2009.

Harrison, Jonty. "Diffusion: Theories and Practices, with Particular Reference to the Beast System." *eContact!* 2.4 (September 1999): 1-9.

Kane, Brian. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2014. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199347841.001.0001.

López, Francisco. Hosted by Todd L. Burns. Red Bull Music Academy. 2011. https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/francisco-lopez-technocalyps-now.

López, Francisco. "Profound Listening and Environmental Sound Matter." In *Audio Culture*, edited by Christopher Cox and Daniel Warner, 82-88. London: Bloomsbury, 2004.

Manning, Peter. *Electronic and Computer Music*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Moore, Adrian. *Sonic Art: An Introduction to Electroacoustic Music Composition*. New York: Routledge, 2016.

Roginska, Agnieszka, and Paul Geluso, eds. *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio*. New York: Routledge, 2017.

Sangchai, Saranrat. "Dividing Time : A Sonic Exploration of Temporality through Composition." Master's thesis, Silpakorn University, 2013. http://www.thapra.lib.su.ac.th/objects/thesis/fulltext/thapra/Saranrat_Sangchai/fulltext.pdf. (in Thai)

Schaeffer, Pierre. *In Search of a Concrete Music*. Translated by John Dack and Christine North. Berkeley: University of California Press, 2012.

Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Simon and Schuster, 1993.

Silsupan, Thatchatham. "Noise and Its Aesthetic Revolution in Music." *Journal of Fine Arts* 8, no. 1 (January-June 2017): 1-22. (in Thai)

Thapparat, Nattaporn. "Street Food Theatre." Summary Report, Contemporary Art Promotion Fund, Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of Culture, April 30, 2024. (in Thai)

Tungcharoen, Virun. "Post-Modernism: Post-Modern Art." *Journal of the Royal Institute of Thailand* 27, no. 2 (April-June 2002): 330-341. (in Thai)

Varèse, Edgard, and Chou Wen-chung. "The Liberation of Sound." *Perspectives of New Music* 5, no. 1 (Autumn-Winter 1966): 11-19. https://doi.org/10.2307/832385.

ไซมิสสวีท โดยประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง: การเรียบเรียงจากบทเพลงซิมโฟนีสู่เปียโนคอนแชร์โต

PRASIDH SILAPABANLENG'S SIAMESE SUITE: TRANSCRIPTION FROM SYMPHONIC WORK TO PIANO CONCERTO

ชัญพงศ์ ทองสว่าง*
สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
Chanyapong Thongsawang*
Princess Galyani Vadhana Institute of Music, Bangkok, Thailand

Received 31/03/2025, Revised 22/04/2025, Accepted 28/05/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : "ไซมิสสวีท" เป็นบทเพลงชิ้นสำคัญสำหรับวงดุริยางค์ที่อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ประพันธ์สำเร็จในปี พ.ศ. 2496 เพื่อส่งเข้าประกวดในการแข่งขัน Queen Elizabeth Competition ประเภทบทประพันธ์ที่ประเทศเบลเยียม และได้แสดงรอบปฐมทัศน์ในงานประชุมวิชาการดนตรี UNESCO Music Conference ที่กรุงมะนิลา ประเทศฟิลิปปินส์ ในปี พ.ศ. 2497 "ไซมิสสวีท" ถือเป็นบทเพลงไทยชิ้นแรกที่มีโครงสร้างแบบซิมโฟนี ซึ่งประกอบด้วยกันสี่ท่อน ที่แสดงเอกลักษณ์ศิลปวัฒนธรรมไทยและสำเนียงดนตรีไทยผ่านเทคนิคการประพันธ์แบบคลาสสิกตะวันตก ท่อนแรกชื่อ "Moon over the Temple" ในอัตราจังหวะ *Andante con moto* นำบทประพันธ์เดิมชื่อ "Intermezzo" ซึ่งอาจารย์ประสิทธิ์แต่งขึ้นสำหรับการสอบสำเร็จการศึกษากับศาสตราจารย์เคลาส์ พริงส์ไฮม์ ณ ประเทศญี่ปุ่น ท่อนที่สอง "In the Grand Palace" ในอัตราจังหวะ *Moderato* สะท้อนถึงสถาบันพระมหากษัตริย์และพระบรมมหาราชวังที่ยิ่งใหญ่ของไทย ท่อนที่สาม "Siamese Lament" ในอัตราจังหวะ *Lento cantabile* เป็นบทเพลงช้าโศกเศร้าที่เลียนเสียงปี่ไทยโดยเครื่องเป่าสากล และท่อนสุดท้าย "In Bangkok's Chinatown" เป็นท่อนที่ยาวที่สุด แบ่งเป็นสี่ช่วงย่อย ได้แก่ "Introduction" (*Adagio*), "Love Scene" (*Lento*), "Heartbreak" (*Andante cantabile*) และ "At the Wedding" (*Allegro*) ท่อนนี้เรียบเรียงขึ้นจากเพลงระบำ "ชื่นใจ" หรือ "ดอกเถา" จากละครเวทีเรื่อง "ขบวนเสรีจีน" ที่สะท้อนการเคลื่อนไหวเพื่อเสรีภาพของจีนในปี พ.ศ. 2480 โดยเยาวชนชาวจีนต่อต้านการยึดครองของญี่ปุ่นในช่วงสงครามจีน-ญี่ปุ่นครั้งที่สอง เนื่องในโอกาสฉลองครบรอบ 111 ปี อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง, 125 ปี หลวงวิจิตรวาทการ และ 50 ปีการเสียชีวิตของเคลาส์ พริงส์ไฮม์ ปรมาจารย์นักแต่งเพลงผู้เป็นครูของอาจารย์ประสิทธิ์ ณ สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว ระหว่างปี พ.ศ. 2478-2480 ผู้วิจัยได้ดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง "ศิลปบรรเลงเพลงสยามโดยวงอิมมานูเอลออร์เคสตราในชุมชนคลองเตย" เพื่อเรียบเรียงและแสดงบทเพลงไทยคลาสสิกในรูปแบบใหม่ในปี พ.ศ. 2566 การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อนำบทประพันธ์ชิ้นสำคัญนี้มาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบเปียโนคอนแชร์โตและเปียโนเดี่ยว เพื่อให้บทเพลงสามารถนำเสนอได้ในวงกว้างมากขึ้น โดยเฉพาะในกลุ่มเยาวชน รวมถึงใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสร้างการมีส่วนร่วมในชุมชนคลองเตยผ่านกิจกรรมการแสดงและการเรียนรู้ทางดนตรีของมูลนิธิดนตรีเพื่อชีวิต

วิธีการศึกษา : ผู้วิจัยได้รวบรวมศึกษาข้อมูลประวัติและผลงานของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง จากหนังสือ โน้ตเพลง จดหมาย เอกสาร บทละคร บันทึกเสียง และรูปภาพต่าง ๆ รวมทั้งได้ศึกษาและวิเคราะห์บทเพลง "ไซมิสสวีท" อย่างละเอียด

* Corresponding author, email: chanyapong.t@pgvim.ac.th

จากโน้ตลายมือต้นฉบับโดยคุณเกษม สุวงศ์ ผู้เป็นลูกศิษย์ของผู้ประพันธ์ และจากโน้ตที่บันทึกตีพิมพ์ใหม่โดยกองดุริยางค์ทหารเรือ จากนั้นผู้วิจัยนำมาศึกษาและเรียบเรียงสำหรับการบรรเลงเปียโนประชันกับวงดุริยางค์ในรูปแบบเปียโนคอนแชร์โต โดยยึดการดำเนินเสียงประสานต้นฉบับเป็นหลัก พร้อมกันนี้ยังได้เรียบเรียงบทเพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยวเปียโน โดยพยายามคงรูปแบบเสียงและสีสันดนตรีของวงดุริยางค์ให้มากที่สุด เพื่อให้ง่ายต่อการนำไปบรรเลงหรือแสดงได้บ่อยครั้งขึ้น ระหว่างการฝึกซ้อมร่วมกับวงดุริยางค์ ผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนแนวทางบรรเลงของเปียโนและวงดนตรีเพื่อให้ทั้งสองฝ่ายเกื้อหนุนและประสานกันอย่างเหมาะสม

ผลการศึกษา : การบรรเลงเปียโนประชันกับวงดุริยางค์ช่วยให้นักดนตรีเยาวชนสามารถเล่นระดับเสียงได้แม่นยำขึ้น เพราะสามารถฟังเสียงอ้างอิงจากเปียโนได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ลีลาการบรรเลงเปียโนยังเพิ่มมิติและสีสันให้แก่บทเพลงด้วยเทคนิคต่าง ๆ เช่น การเล่นเสียงประสานแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) การเล่นโน้ตรัว (Tremolo) การเลียนเสียงการกรอโน้ตในดนตรีไทยเดิม และการเล่นโน้ตขั้นคู่แปดสลับมือแทนการเล่นมาริมบา เทคนิคเหล่านี้ช่วยเพิ่มความหลากหลายทางเสียงและอรรถรสในการแสดง รวมทั้งเพิ่มความมีชีวิตชีวาและความน่าสนใจให้แก่บทเพลง การเรียบเรียงครั้งนี้จึงไม่เพียงแต่รักษาเอกลักษณ์ของบทเพลงดั้งเดิมไว้ แต่ยังช่วยขยายขอบเขตการนำเสนอบทเพลงให้เหมาะสมกับยุคสมัยและผู้ฟังกลุ่มใหม่

บทสรุป : ในยุคปัจจุบัน ดนตรีไทยถูกนำมาเรียบเรียงใหม่ในหลากหลายรูปแบบตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป โครงการวิจัยเชิงศิลป์นี้จึงมุ่งเผยแพร่บทประพันธ์ของคีตกวีไทยทรงคุณค่าในรูปแบบที่สามารถดึงดูดผู้ชมในยุคปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเยาวชนรุ่นใหม่ เพื่อให้พวกเขาได้สัมผัสและเข้าถึงสุนทรียะของดนตรีไทยคลาสสิก พร้อมทั้งสอดแทรกเรื่องราวและประวัติศาสตร์ที่อาจถูกมองข้ามหรือหลงลืมไปในปัจจุบัน ด้วยการเรียบเรียงและการแสดงที่เน้นการมีส่วนร่วมของชุมชน คาดหวังว่างานวิจัยนี้จะเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงระหว่างอดีตและปัจจุบัน ส่งเสริมความเข้าใจและความรักในศิลปวัฒนธรรมไทยให้คงอยู่สืบไป

คำสำคัญ : ไซมิสสวีท / ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง / เคลาส์ พริงส์ไฮม์ / การเรียบเรียงเพลงไทย / เปียโนคอนแชร์โต

Abstract

Background and Objectives: *Siamese Suite*, a masterpiece of Prasidh Silapabanleng, was composed in May 1953 for the Queen Elisabeth Competition (international composition category) in Belgium. It was finally premiered at the UNESCO Music Conference in Manila, the Philippines, in 1954. *Siamese Suite* is the first Thai composition with a symphonic structure, consisting of four movements that showcase the essence of Thai cultural identity and music through the use of Western classical composition techniques. The first movement, "Moon over the Temple" in *Andante con moto* tempo, is based on an earlier piece called *Intermezzo*, composed for a graduation exam with Professor Klaus Pringsheim in Japan. The second movement, "In the Grand Palace" in *Moderato* tempo, reflects the Thai monarchy and the grandeur of the royal palace. The third movement, "Siamese Lament" in a slow tempo *Lento cantabile*, features a sorrowful melody, imitating the mournful sound of the Thai *pi* (an oboe-like instrument). The final movement, entitled "In Bangkok's Chinatown," is the longest, consisting of four parts: "Introduction" *(Adagio),* "Love Scene" *(Lento),* "Heartbreak" *(Andante cantabile),* and "At the Wedding" *(Allegro)*. It derived from the original song "Chuen-Jai" (Rejoice) with a merry dance scene from the play

"Ka-Buan-Se-Ri-Jean", which reflects the Chinese Freedom Movement in 1937 by young Chinese students against Japanese occupation during the early stage of the second Sino-Japanese war. On the occasion of the 111th anniversary of Prasidh Silapabanleng, the 125th anniversary of Luang Vichit-Vadakan, and the 50th anniversary of the passing of Klaus Pringsheim, a renowned composer and supervisor of Prasidh Silapabanleng at the Tokyo Academy of Music between 1935-37, the author conducted an artistic research project entitled "Silapabanleng's Siamese Music, performed by Immanuel Orchestra in the community of Klongtoey" in 2023. The research aimed to arrange and perform Thai classical music in new transcriptions, while providing music education and performance opportunities for youth in the Klongtoey community through the Music for Life Foundation.

Methods: The researcher collected and studied the biography and works of Prasidh Silapabanleng from various sources such as books, music scores, letters, documents, stage play manuscripts, recordings, and photographs. The *Siamese Suite* was analyzed in detail from the original manuscript by the composer's student, Mr. Kasem Suwongse, and from the later printed score by the Royal Thai Navy Music Division. The composition was arranged by the author for piano and orchestra as a piano concerto, maintaining the original harmonies while adapting it for piano performance. Additionally, the piece was arranged for solo piano performance, with efforts to preserve the orchestral sound's essence by incorporating pianistic techniques such as arpeggios, tremolos, and traditional Thai musical elements to make it suitable for frequent performance. During rehearsals with the orchestra, the researcher adjusted both the piano part and orchestral arrangement to ensure effective mutual support and harmony.

Results: Performing the piano alongside the orchestra helped young musicians play more accurately in pitch, as the piano provided clear pitch references. Moreover, the piano added expressiveness, enriching the overall sound with techniques exploring the instrument's tonal range, including smooth arpeggios, tremolo, imitation of the "Kro" technique from traditional Thai music, and the use of octave intervals played with alternating hands as an alternative to the marimba. This arrangement preserved the original composition's uniqueness while expanding its accessibility to new audiences and contemporary contexts.

Conclusions: Today, Thai classical music is often arranged in various styles to suit modern social and cultural contexts. This artistic research project aims to promote valuable Thai musical works in forms that attract contemporary audiences, especially youth, enabling them to experience the aesthetics of Thai classical music while preserving historical narratives that may have been overlooked or forgotten. Through community-engaged arrangement and performance, this project serves as a bridge connecting the past and present, fostering understanding and appreciation for Thai cultural heritage.

Keywords: Siamese Suite / Prasidh Silapabanleng / Klaus Pringsheim / Arrangement of Thai Music / Piano Concerto

บทนำ (Introduction)

อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง (พ.ศ. 2455-2542) เป็นบุตรชายคนโตของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง ได้รับการฝึกฝนในการเล่นดนตรีไทยแทบจะทุกชนิดจากบิดาของท่านตั้งแต่ในวัยเด็ก โดยสามารถเล่นระนาดเอกได้ดีมาก เมื่ออายุ 17 ปี ได้ติดตามบิดาไปสอนดนตรีไทยที่ราชสำนักของพระมหากษัตริย์กัมพูชา โดยทำหน้าที่เป็นล่ามภาษาอังกฤษ ในปี พ.ศ. 2473 ช่วงเวลาหนึ่งเดือนที่บิดาและบุตรได้อยู่ร่วมกัน ทำให้หลวงประดิษฐ์ไพเราะมองเห็นแววการประพันธ์ของบุตรชายของท่าน จึงได้ส่งเสริมให้เรียนโน้ตสากลเบื้องต้นที่โรงเรียนวิทยาสากล อำนวยการสอนโดยพระเจนดุริยางค์ ต่อมาได้ส่งไปเรียนเปียโนกับครูนารถ ถาวรบุตร เพื่อเป็นการปูพื้นฐานทางดนตรีสากลตะวันตกให้อาจารย์ประสิทธิ์

อาจารย์ประสิทธิ์ได้ไปร่วมแสดงกับคณะนาฏศิลป์ดนตรีของโรงเรียนนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร ในการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมที่ประเทศญี่ปุ่น ในปลายปี พ.ศ. 2477 ทำให้ได้มีโอกาสพบศาสตราจารย์เคลาส์ พริงส์ไฮม์ (Prof. Klaus Pringsheim, พ.ศ. 2426-2515) ปรมาจารย์ชาวเยอรมัน ผู้ที่ได้ย้ายไปกรุงเวียนนาในปี พ.ศ. 2449 และเป็นนักเล่นเปียโนประกอบ (Repetiteur) ณ โรงละครราชสำนัก แห่งกรุงเวียนนา อีกทั้งยังเป็นผู้ช่วยของกุซตาฟ มาเลอร์ (Gustav Mahler, พ.ศ. 2403-2454) ก่อนที่จะย้ายมาสอนดนตรีที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว (Tokyo Academy of Music) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2474 อาจารย์ประสิทธิ์จึงได้ศึกษาด้านการประพันธ์และการอำนวยเพลงที่ประเทศญี่ปุ่นกับศาสตราจารย์พริงส์ไฮม์ หลังจากสำเร็จการศึกษาในปี พ.ศ. 2481 อาจารย์ประสิทธิ์ได้เข้ารับราชการที่กองดุริยางค์สากล กรมศิลปากร โดยเป็นผู้ช่วยพระเจนดุริยางค์

ต่อมาอาจารย์ประสิทธิ์ร่วมกับญาติพี่น้องได้จัดตั้งคณะละคร “คณะศิษย์เก่าศิลปากร” (ภายหลังเปลี่ยนเป็นชื่อ “ผกาวลี”) โดยได้แสดงละครเวที “ผกาวลี” เป็นเรื่องแรก ที่โรงละครเก่า กรมศิลปากร โดยอาจารย์ประสิทธิ์ได้สร้างผลงานไว้อย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังได้สอนดนตรีแก่ผู้ที่สนใจ อาทิ คุณเกษม สุวงศ์ รองศาสตราจารย์ นายแพทย์วราวุธ สุมาวงศ์ (วราห์ วรเวช) และคุณอัปสร กูรมะโรหิต ต่อมาได้ก่อตั้งโรงเรียนผกาวลีนาฏยศิลป์ไทยและดนตรี ตลอดจนจัดการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีให้นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติได้ชมเป็นเวลาหลายปี

อาจารย์ประสิทธิ์ และภรรยา ลัดดา (สารตายน) ศิลปบรรเลง ได้ทำงานร่วมกันมาตลอด และได้รับเชิญไปที่ประเทศฟิลิปปินส์ ฝรั่งเศส สวิตเซอร์แลนด์ ญี่ปุ่น ฯลฯ อีกทั้งได้มีโอกาสพาคณะนาฏศิลป์ไทยไปแสดงที่ทวีปยุโรปและอเมริกา ถือเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยให้ชาวต่างชาติได้ชื่นชม อีกทั้งยังเป็นคนไทยคนแรกที่นำบทเพลงไทยเดิมมาแต่งเสียงประสานในรูปแบบซิมโฟนีและเป็นที่ชื่นชมมากของชาวต่างประเทศ จึงได้รับเกียรติยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติในปี พ.ศ. 2541

อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ได้สร้างสรรค์ผลงานสำคัญไว้จำนวนมาก โดยสามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภทหลัก ดังนี้ 1. บทเพลงสำหรับบรรเลงโดยวงดุริยางค์ 2. บทเพลงสำหรับบรรเลงดนตรีกลุ่มเชมเบอร์ 3. บทเพลงร้องประกอบละครเวที

บทเพลงสำหรับบรรเลงโดยวงดุริยางค์ ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากบทเพลงในลักษณะซิมโฟนี ได้แก่ บทเพลง “Siamese Suite” และ บทเพลง “Siamese Romances” บทเพลงนี้ได้บรรเลงโดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ในการแสดงดนตรีเฉลิมพระเกียรติ “เย็นศิระเพราะพระบริบาล” ในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 จัดโดยมหาวิทยาลัยอัสสัมชัญร่วมกับสมาคมศิษย์เก่าแพทย์ศิริราช ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในวันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2541

ในโอกาสครบรอบ 100 ปีชาตกาลของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ อาจารย์ประสิทธิ์ได้นำบทเพลงไทยเดิม “เสี่ยงเทียน (สามชั้น)” ซึ่งเป็นผลงานชิ้นเอกของบิดาของท่าน มาเรียบเรียงในรูปแบบวงเครื่องสายสี่ชิ้น (String quartet) และภายหลังได้เรียบเรียงเป็นบทเพลงสำหรับบรรเลงโดยวงดุริยางค์ร่วมกับนักร้องประสานเสียงหญิง ภายใต้ชื่อ “Siang Tian - Romance based on a theme by my father for female chorus and orchestra” บทเพลงนี้ได้ออกแสดงรอบปฐมทัศน์ในวันที่

2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2531 ในการนี้ ดร.เนล ซอเริลล์ (Dr. Neil Sorrell) ผู้ได้รับการสืบทอดความรู้ดนตรีไทยจาก โดนัล มิทเชลล์ (Donald Mitchell) นักเขียนชาวอังกฤษชื่อดัง ผู้เขียนหนังสือเกี่ยวกับกุซตาฟ มาเลอร์ (Gustav Mahler) และเบนจามิน บริทเทน (Benjamin Britten) ได้ทำการวิเคราะห์โครงสร้างบทเพลงเสี่ยงเทียน

นอกจากนี้อาจารย์ประสิทธิ์ยังได้เรียบเรียงบทเพลง “ดำเนินทราย” ทั้งในรูปแบบเครื่องสายสี่ชิ้นและสำหรับบรรเลงโดยวงดุริยางค์ร่วมกับการขับร้อง นอกจากนี้ท่านยังได้นำทำนองเพลงดำเนินทรายมาใส่เนื้อร้องใหม่โดยครูลัดดา ศิลปบรรเลง ในชื่อ “โฉมงามเวียงฟ้า” เรียบเรียงสำหรับละครเวทีเรื่อง “เวียงฟ้า”

อาจารย์ประสิทธิ์ประพันธ์บทเพลงประกอบละครเวทีให้แก่คณะละคร “ผกาวลี” โดยได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงในระหว่างปี พ.ศ. 2489-2494 อีกทั้งยังได้สร้างดารานักแสดงคนสำคัญขึ้นหลายคน อาทิ ส. อาสนจินดา สวลี ผกาพันธุ์ ชูศรี มีสมมนต์ (โรจนประดิษฐ์) โดยได้สร้างผลงานการละครร่วมกับผู้เขียนบทไว้ทั้งหมด 15 บทละครเวที

เนื่องในโอกาสฉลองครบรอบ 111 ปี อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง 125 ปี หลวงวิจิตรวาทการ และ 50 ปีการเสียชีวิตของเคลาส์ พริงส์ไฮม์ ปรมาจารย์นักแต่งเพลงผู้สอนอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ณ สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว ผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดการบรรยายและการแสดงดนตรี “ศิลปบรรเลงเพลงสยาม” ในปี พ.ศ. 2566 โดยทำงานร่วมกับวงอิมมานูเอล ออร์เคสตรา PGVIM Ensemble และนักแสดงบัลเลต์ ในการนำเสนองานวิจัยเชิงศิลป์ที่ประกอบไปด้วยบทเพลง “เลือดสุพรรณ” และ “ดวงจันทร์” ของหลวงวิจิตรวาทการ ที่เรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบรรเลงโดยวงดุริยางค์โดยเคลาส์ พริงส์ไฮม์ ซึ่งถือเป็นผลงานเรียบเรียงบทเพลงไทยที่มีคุณค่า และเป็นการผสมผสานการใช้เสียงประสานแบบยุคโรแมนติกในบทเพลงละครเวทีของไทยได้อย่างวิจิตร อีกทั้งแสดงบทเพลง “ไซมิสสวีท” ของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับการบรรเลงเปียโนประชันกับวงดุริยางค์ ในลักษณะเปียโนคอนแชร์โต นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ดัดแปลงละครเวทีผกาวลีที่มีความยาวรวมกว่าสองชั่วโมง มาเป็นชุดการแสดงบัลเลต์ผกาวลีในองก์เดียว โดยใช้เทคโนโลยีการฉายภาพฉากประกอบเพื่อแสดงเรื่องราวของนิยายแนวตำนานนี้ การวิจัยเชิงศิลป์นี้เป็นการดำเนินโครงการเพื่อเผยแพร่และสืบสานบทเพลงไทยที่ทรงคุณค่าในบริบทใหม่เพื่อให้ผู้ชมตั้งแต่เยาวชนจนถึงผู้สูงวัยสามารถเข้าถึงได้มากขึ้น และมีโอกาสนำออกแสดงได้บ่อยครั้งขึ้น

Siamese Suite

บทเพลง “ไซมิสสวีท” (“Siamese Suite”) เป็นผลงานชิ้นสำคัญที่อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ได้แต่งในปี พ.ศ. 2496 ขณะนั้น คุณเกษม สุวงศ์ นักเปียโนสมัครเล่นฝีมือดีผู้สำเร็จการศึกษาจากคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้จัดรายการเพลงคลาสสิกที่สถานีวิทยุ 1 ปณ. ได้ขอฝากตัวเป็นลูกศิษย์อาจารย์ประสิทธิ์ และมีความใกล้ชิดกันตลอดมา วันหนึ่ง คุณเกษมมาหาที่บ้าน ถือหนังสือพิมพ์ “พิมพ์ไทย” ลงข่าวหน้าแรกว่า สถานทูตเบลเยียม ประจำประเทศไทย เชิญชวนนักแต่งเพลงจากทั่วโลกประพันธ์ซิมโฟนีเข้าประกวดในการแข่งขัน Queen Elizabeth Competition ที่ประเทศเบลเยียม ซึ่งในปีนั้นได้เปิดการประกวดบทประพันธ์นานาชาติเป็นครั้งแรก อาจารย์ประสิทธิ์ได้ฟังก็หัวเราะและบอกคุณเกษมว่า มีเวลาเหลือเพียงแค่ 15 วันเท่านั้น จะไปแต่งซิมโฟนีอะไรทัน คุณเกษมก็ไม่ยอมหยุด บอกว่าจะมากินนอนที่บ้านอาจารย์ประสิทธิ์เพื่อคัดลอกโน้ตให้ ขอให้เริ่มทำเลย อาจารย์ประสิทธิ์ขัดความตั้งใจดีไม่ได้ จึงยอมทำตามคำขอร้อง

บทเพลง “ไซมิสสวีท” ได้นำออกแสดงรอบปฐมทัศน์ในงานประชุมวิชาการดนตรี UNESCO Music Conference ที่กรุงมะนิลา ประเทศฟิลิปปินส์ ในปี พ.ศ. 2498 จากนั้นได้นำออกแสดงอย่างต่อเนื่อง และได้บันทึกเสียงในชุด “เสี่ยงเทียน” โดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ภายใต้การอำนวยเพลงของ John Georgiadis วาทยกรชาวอังกฤษ และวง Latvian National Orchestra ภายใต้การอำนวยเพลงของ Terje Mikkelsen วาทยกรชาวนอร์เวย์

“ไซมิสสวีท” ประกอบด้วยกัน 4 ท่อน ท่อนแรกอาจารย์ประสิทธิ์นำบทเพลง “Intermezzo” ที่ได้แต่งขึ้นภายใต้การดูแลของศาสตราจารย์เคลาส์ พริงส์ไฮม์ สำหรับการสอบสำเร็จการศึกษาที่ประเทศญี่ปุ่นมาใช้ ซึ่งวงดุริยางค์ Tokyo Radio Symphony Orchestra เคยนำมาบรรเลงในรายการวิทยุ ร่วมกับบทประพันธ์อื่นของเคลาส์ พริงส์ไฮม์ โดยได้เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น “Moon over the Temple” เพื่อแสดงให้เห็นถึงวัดวาอารามและพระพุทธศาสนาในประเทศไทย

ท่อนที่ 2 แต่งขึ้นใหม่ โดยใช้ชื่อ “In the Grand Palace” เพื่อต้องการสื่อว่าประเทศไทยมีสถาบันพระมหากษัตริย์ ท่อนที่ 3 ในชื่อ “Siamese Lament” เป็นเพลงช้าที่ให้บรรยากาศโรแมนติกปนโศกเศร้า

ท่อนที่ 4 เดิมใช้ชื่อว่า “At a wedding in Bangkok’s Chinatown” แต่ภายหลังเปลี่ยนเป็น “In Bangkok’s Chinatown” ท่อนนี้นำเพลงระบำ “ชื่นใจ” จากละครเวทีเรื่อง “ขบวนเสรีจีน” หรือ “ดอกเถา” มาแต่งขยายจนกลายเป็นท่อนที่ยาวที่สุดของบทเพลง “ไซมิสสวีท” จนกระทั่งบางคนพูดล้อว่า บทเพลง “ไซมิสสวีท” น่าจะใช้ชื่อว่าเพลงจีนมากกว่า เป็นอันว่าประพันธ์เสร็จทันส่งที่สถานทูตเบลเยียมในวันสุดท้ายของกำหนด หนังสือพิมพ์ “พิมพ์ไทย” ได้ลงรูปอาจารย์ประสิทธิ์มอบโน้ตเพลงนี้ให้เจ้าหน้าที่ของสถานทูตเบลเยียม สมดั่งความต้องการของคุณเกษม สุวงศ์ ที่ต้องการให้มีชื่อคีตกวีชาวไทยส่งเข้าประกวด เพื่อเป็นการเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงสากลตะวันตกโดยคนไทย แม้จะไม่ได้รางวัล ก็ถือเป็นการได้เผยแพร่บทเพลงไทยในรูปแบบคลาสสิกตะวันตกที่ทรงคุณค่าในต่างแดนได้อย่างน่าชื่นชม

Siamese Suite for piano and orchestra

ผู้วิจัยได้เรียบเรียงบทเพลง “Siamese Suite” ที่ประพันธ์ในรูปแบบวงดุริยางค์ซิมโฟนีให้เป็นการบรรเลงเปียโนประชันกับวงดุริยางค์ “Siamese Suite for Piano and Orchestra” ในลักษณะเปียโนคอนแชร์โต ซึ่งเป็นการเรียบเรียงตามต้นฉบับ (Transcription) โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากสำเนาโน้ตที่คัดลอกด้วยลายมือโดยคุณเกษม สุวงศ์ และโน้ตที่บันทึกตีพิมพ์ขึ้นใหม่โดยกองดุริยางค์ทหารเรือ

กระบวนแรก “Moon over the Temple” อยู่ในบันไดเสียง ดี-เมเจอร์ (D-Major) อัตราจังหวะ 4/4 *Andante con moto* มีฉันทลักษณ์แบบเทอร์นารี (Ternary form: A B A’ Coda) เป็นท่อนที่ไพเราะงดงามให้บรรยากาศที่โรแมนติก วงดุริยางค์เริ่มบรรเลงนำด้วยเสียงทำนองโดยคลาริเน็ต ตั้งแต่ห้องที่ 4 เปียโนเริ่มบรรเลงโดยการไล่โน้ตอาร์เปโจ ดี-เมเจอร์ แทนที่แนวไวโอลิน 1 ของต้นฉบับ จากนั้นจะบรรเลงทำนองหลักที่ไพเราะพร้อมกับการเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นในแนวกลางที่ให้ความรู้สึกมีทิศทางไหลลื่น โดยใช้ทั้งมือซ้ายและมือขวาช่วยกันบรรเลงเสียงประสานตามแนวไวโอลิน 2 อีกทั้งมือซ้ายส่วนล่างจะเล่นเบสพร้อมกับขั้นคู่ประสานเพื่อเกื้อหนุนเสียงให้ก้องกังวาน (ดู Example 1) ในช่วงกลาง (ห้องที่ 14-21) ที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) ไปยัง บี-ไมเนอร์ (B-minor) ในห้องที่ 20-21 ใน Example 2 นักเปียโนจะเล่นแนวมือซ้ายที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ (*Triplet*) ไปพร้อมกับแนวเชลโลด้วยสัมผัสลิ่มนิ้ว (Articulation) แบบไม่ต่อเนื่อง (*non legato*) โดยมือขวาจะเล่นแนวทำนองหลักที่เริ่มจากเสียงคลาริเน็ตตามด้วยเสียงไวโอลิน 1 ควบคู่ไปกับการเล่นแนวเสียงประสาน ก่อนที่จะเข้าช่วงเชื่อมต่อ (ห้องที่ 21-23, ดู Example 3) ที่เปียโนจะเล่นแทนเครื่องเป่าลมไม้ที่ค่อย ๆ ไล่โน้ตขึ้นไป โดยเริ่มจากแนวบาสซูน คลาริเน็ต และการไล่บันไดเสียงครึ่งเสียงขาลง (Descending chromatic scale) ในแนวฟลูต ราวกับเป็นช่วงคาเดนซาที่แสดงลีลาการบรรเลงเดี่ยวเปียโน ก่อนที่จะย้อนกลับมายังทำนองหลักอีกครั้งโดยมีการใส่ลูกจบ (Coda) ตามแบบต้นฉบับ โดยใส่แนวเปียโนคลอประกอบเบาลงเรื่อย ๆ จนจบลงอย่างเงียบสงบ (*pianissisimo*)

Example 1 *Siamese Suite - Moon over the Temple*, piano and string parts, bars 4-6[1]

Source: by author

Example 2 *Siamese Suite*, original score, bars 20-24[2]

Source: by Royal Thai Navy School of Music

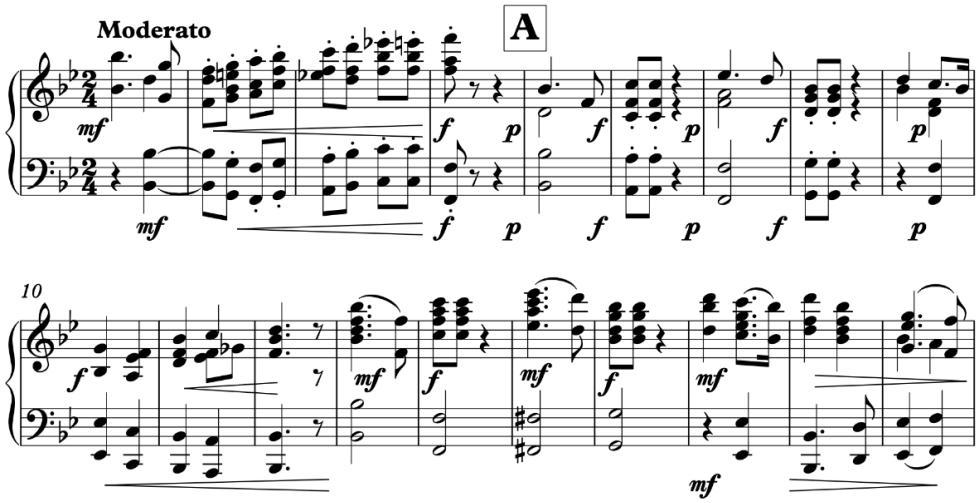
[1] Chanyapong Thongsawang, *Silapabanleng's Siamese Music* (Bangkok: Tanapress, 2023), 27, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/1/1/1/111e01edd4b118e98246329233f7d2b93d117f1812a41436bfc018da484d028b/TH_SLPBL_BKP.01.05.pdf. (in Thai)

[2] Prasidh Silapabanleng, "Siamese Suite, Royal Thai Navy School of Music [Score]," Prasidh Silapabanleng Archives, accessed December 21, 2024, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/b/2/d/b2d660ae5dc2308a4694abf8f6115e817d89b6d7c73f505132a2a0cc034f5ee4/TH_SLPBL_MUS-03-01-43D.pdf, 4.

Example 3 *Siamese Suite - Moon over the Temple*, piano part, bars 20-24[3]

Source: by author

"In the Grand Palace" กระบวนที่สองอยู่ในบันไดเสียง บี-แฟลต เมเจอร์ (B-flat) อัตราจังหวะ 2/4 *Moderato* มีฉันทลักษณ์แบบรอนโด (Rondo form: A B A C A) เป็นท่อนที่แข็งแรง กระฉับกระเฉงในลักษณะเพลงมาร์ชที่มีท่วงทำนองห้าเสียง (Pentatonic) ที่สะท้อนให้เห็นถึงขบวนสวนสนามที่เดินรอบพระบรมมหาราชวัง มีการระบุความดังเบา (Dynamics) ที่หลากหลายไว้อย่างชัดเจน (ดู Example 4) โดยเปียโนจะเล่นทำนองหลักพร้อมแนวเสียงประสาน ควบคู่ไปกับเครื่องเป่าที่เล่นแนวทำนองหลักอย่างสง่างาม ในการนี้มือซ้ายจำเป็นต้องเล่นเสียงเบสด้วยโน้ตขั้นคู่แปด (Octave) เพื่อให้เสียงมีมิติใหญ่ขึ้น ซึ่งต้องฝึกเทคนิคการเล่นให้เฉียบโดยเฉพาะในท่อนแยกที่หนึ่งและสอง (B และ C) ที่มือซ้ายเล่นโน้ตเป็นขั้นคู่แปดไล่ไปมาพร้อมกับการใช้นิ้วดีดเสียง (*pizzicato*) ของเครื่องสายเสียงต่ำ



Example 4 *Siamese Suite - In the Grand Palace*, piano part, bars 1-19[4]

Source: by author

[3] Chanyapong Thongsawang, *Silapabanleng's Siamese Music* (Bangkok: Tanapress, 2023), 97, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/1/1/1/111e01edd4b118e98246329233f7d2b93d117f1812a41436bfc018da484d028b/TH_SLPBL_BKP.01.05.pdf. (in Thai)

[4] Chanyapong Thongsawang, *Silapabanleng's Siamese Music* (Bangkok: Tanapress, 2023), 99, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/1/1/1/111e01edd4b118e98246329233f7d2b93d117f1812a41436bfc018da484d028b/TH_SLPBL_BKP.01.05.pdf. (in Thai)

"Siamese Lament" กระบวนที่สามอยู่ในบันไดเสียง ซี-เมเจอร์ (C-Major) อัตราจังหวะ 3/4 *Moderato* เป็นท่อนที่ให้ความรู้สึกว้าเหว่ เริ่มจากการใช้ฟลูตตามด้วยโอโบบรรเลงแนวทำนองที่โหยหวนราวกับปี่ไทยบรรเลงเพลงโศก เปียโนได้เริ่มบรรเลงแทนที่แนวทำนองฟลูตตั้งแต่ห้องที่ 13 โดยบรรเลงมือซ้ายเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นให้ดนตรีฟังดูไหลลื่นไปพร้อมกับแนวประกอบของเครื่องสายในลักษณะวอลทซ์ (ดู Example 5) ในช่วงท้ายตั้งแต่ห้องที่ 53 เปียโนเล่นแนวทำนองหลักด้วยเทคนิคการเล่นโน้ตรัวสลับเป็นคู่แปด (*Octave Tremolo*) เพื่อเลียนเสียงการกรอระนาด (ดู Example 6) จนจบอย่างสงบด้วยเสียงฮอร์นสองตัวที่เป่าโน้ตเขบ็ตสามชั้นซ้ำ ๆ สองชุด เป็นคู่หกในคอร์ด ซี-เมเจอร์ ตามต้นฉบับ

Example 5 *Siamese Suite - Siamese Lament*, piano and string parts, bars 12-16[5]

Source: by author

Example 6 *Siamese Suite - Siamese Lament*, piano part, bars 61-63[6]

Source: by author

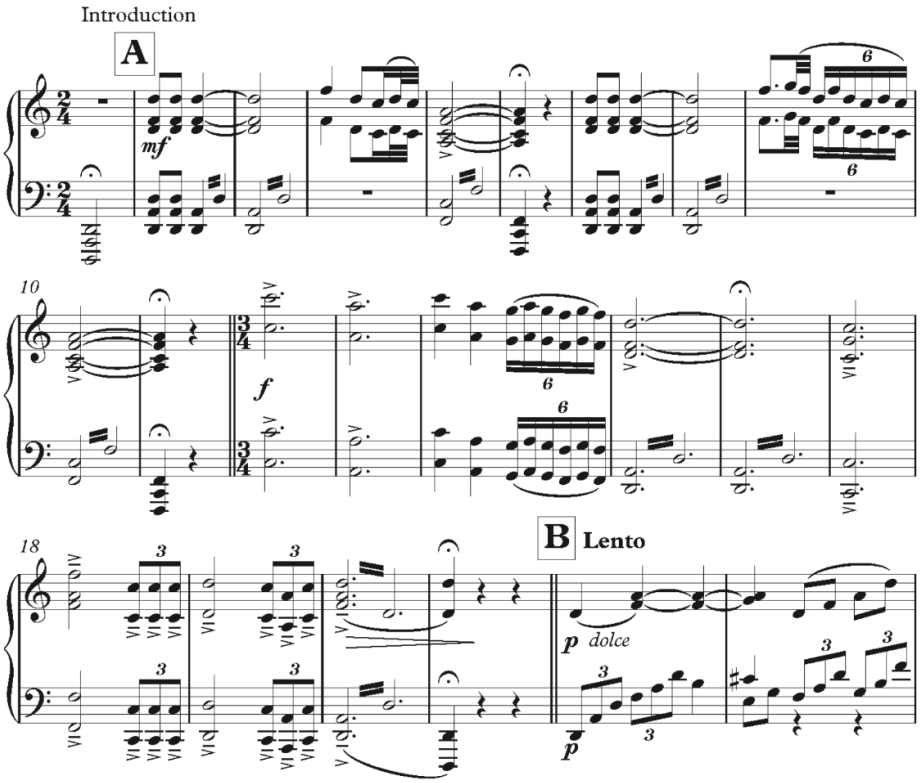
"In Bangkok's Chinatown" กระบวนที่ 4 อยู่ในบันไดเสียง ดี-ไมเนอร์ (D-minor) โดยอัตราจังหวะมีการเปลี่ยนแปลงบ่อยครั้ง ท่อนนี้ถือเป็นแก่นหลักของบทเพลงไซมิสสวีทที่ประกอบด้วยโครงสร้างหลักห้าส่วนตามเรื่องราวบทละคร "ขบวนเสรีจีน" ดังต่อไปนี้ A: "Introduction" (2/4, 3/4 *Adagio*, D-minor), B: "Love Scene" (3/4 *Lento*, D-minor), C: "Heartbreak"

---

[5] Chanyapong Thongsawang, *Silapabanleng's Siamese Music* (Bangkok: Tanapress, 2023), 57, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/1/1/1/111e01edd4b118e98246329233f7d2b93d117f1812a41436bfc018da484d028b/TH_SLPBL_BKP.01.05.pdf. (in Thai)

[6] Chanyapong Thongsawang, *Silapabanleng's Siamese Music* (Bangkok: Tanapress, 2023), 68, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/1/1/1/111e01edd4b118e98246329233f7d2b93d117f1812a41436bfc018da484d028b/TH_SLPBL_BKP.01.05.pdf. (in Thai)

(4/8 *Andante cantabile*, F-Major) และ D: “At the Wedding” (4/8 *Allegro*, F-minor) โดยในท่อนสุดท้ายจะนำเสนอในรูปแบบ A B C D B’ C’ D’ A’ โดยในบทนำ (A) หลักเปียโนจะบรรเลงอย่างเต็มที่ในบันไดเสียง ดี-ไมเนอร์ (D-minor) ร่วมกับวงดุริยางค์ โดยเล่นรัวเสียง (*Tremolo*) ในมือซ้ายเพื่อลากเสียงคอร์ดให้ดังลากยาวก้องกระหึ่ม จากนั้นจะบรรเลงทำนองหลักของฉากรัก (B) ร่วมกับแนวไวโอลิน 1 โดยเล่นมือซ้ายอย่างไหลลื่นด้วยโน้ตคอร์ดแยกสามพยางค์ (Triplet broken chord) (ดู Example 7) ท่อนหัวใจสลาย (C) จะบรรเลงในช่วงเสียงสูงเบา ๆ ไปพร้อมกับแนวทำนองในไวโอลิน 1 ประกอบกับมือซ้ายที่ไหลลื่น จนนำไปสู่การบรรเลงเดี่ยวเปียโนที่เล่นแนวประสานทั้งหมดของวงอย่างเบามากช่วงท้ายในห้องที่ 46-50 (ดู Example 8) เนื่องจากเสียงเปียโนเปล่งเสียงที่เบามากจึงได้ละแนวเครื่องลมไม้และเครื่องสายออกไปก่อนที่เครื่องสายจะมารับจบช่วงในบันไดเสียง เอฟ-เมเจอร์ (F-Major) ในห้องที่ 51-53 จากนั้นบทเพลงจะเปลี่ยนไปยังบันไดเสียง เอฟ-ไมเนอร์ (F-minor) ในท่อนงานแต่งงาน (D) ที่รวดเร็ว โดยเปียโนจะบรรเลงร่วมกับเครื่องเป่าทองเหลืองและเครื่องกระทบเพื่อประชันกับคลาริเน็ตและฟลูต จากนั้นในห้องที่ 62-77 ได้นำแนวทำนองโน้ตรัวของไซโลโฟนมาเล่นบนเปียโนแทนด้วยเทคนิคการเล่นขั้นคู่แปดสลับมือ เพื่อประชันกับเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่า ทองเหลือง และเครื่องกระทบ อย่างเร้าใจ จากนั้นบทเพลงจะย้อนกลับมาที่ทำนองฉากรัก (B’) ในห้องที่ 95-110 โดยจะใช้มือซ้ายเล่นทำนองหลักไปพร้อมกับเสียงเชลโลในขณะที่มือขวาจะบรรเลงประกอบด้วยการเล่นคอร์ดแยก (Broken chord) อย่างแพรวพราว (ดู Example 9) จากนั้นบทเพลงจะย้อนความท่อนหัวใจสลาย (C’) และท่อนงานแต่งงาน (D’) ตามลำดับ และนำเสนอบทนำ (A’) ในบันไดเสียง ดี-ไมเนอร์ อีกครั้งในตอนท้าย ในห้องที่ 169 โดยย้ำตอนจบอย่างหนักแน่นร้อนแรงอย่างเปลวเพลิง (*con fuoco*)



Example 7 *Siamese Suite - In Bangkok’s Chinatown*, piano part, bars 1-23[7]

Source: by author

[7] Chanyapong Thongsawang, *Silapabanleng’s Siamese Music* (Bangkok: Tanapress, 2023), 105, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/1/1/1/111e01edd4b118e98246329233f7d2b93d117f1812a41436bfc018da484d028b/TH_SLPBL_BKP.01.05.pdf. (in Thai)

Example 8 *Siamese Suite - In Bangkok's Chinatown*, piano and string parts, bars 46-53[8]

Source: by author

บทเพลง "Siamese Suite for Piano and Orchestra" ได้นำออกแสดงครั้งแรกในการแสดงดนตรี "ศิลปบรรเลงเพลงสยาม"[9] ในวันพฤหัสบดีที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2566 ณ ห้องสังคีตวัฒนา สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ผู้วิจัยได้บรรเลงเดี่ยวเปียโนร่วมกับวงอิมมานูเอลออร์เคสตรา และวง PGVIM Ensemble โดยผู้วิจัยได้เลือกบรรเลงบนเปียโนฟอร์เตแบบเวียนนีส (Viennese pianoforte) ซึ่งเป็นสำเนาเปียโนฟอร์เตที่สร้างขึ้นใหม่โดย Paul McNulty ตามต้นฉบับของคอนราด กราฟ (Conrad Graf) จากปี พ.ศ. 2362 ซึ่งเป็นช่วงสมัยของลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) และฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert) เปียโนฟอร์เตมีน้ำเสียงแหลม บาง ใส เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ และเสียงจะเบากว่าเปียโนปัจจุบัน เนื่องจากหัวค้อนที่ขนาดเล็ก มีเพเดิลถึง 6 กระเดื่อง ประกอบไปด้วย *una corda*, *bassoon stop*, *moderator*, *double moderator*, *Turkish stop* และ *sustain pedal* (จากซ้ายไปขวาตามลำดับ) ทำให้ผู้เล่นสามารถสร้างสีสันของเสียงและปรับความเบาได้หลายระดับขั้น อีกทั้งยังสามารถใช้ *Turkish stop* ในการเล่นกลองและฉิ่งประกอบการบรรเลงได้อีกด้วย ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาใช้ในกระบวนสุดท้าย ("In Bangkok's Chinatown") ในช่วงเร็ว *Allegro* ที่ดุเดือดที่เปียโนเล่นคู่แปดสลับมือประชันกับเครื่องเป่าทองเหลืองและเครื่องกระทบ ในห้องที่ 64-65 และ 68-77 รวมทั้งรอบย้อนความ ในห้องที่ 137-138 และ 141-150 เพื่อเพิ่มสีสันให้เข้ากับจังหวะของเครื่องกระทบอื่น ๆ อีกทั้งการใช้เปียโนฟอร์เตมาร่วมบรรเลงกับวงยังช่วยให้นักดนตรีเยาวชนมือสมัครเล่นสามารถเล่นระดับเสียงได้แม่นยำขึ้นตามเสียงประสานและทำนองจากเปียโน อีกทั้งยังสร้างสีสันดึงดูดผู้ชมด้วยลีลาการบรรเลงเดี่ยวเปียโนด้วยเทคนิคที่หลากหลาย

---

[8] Chanyapong Thongsawang, *Silapabanleng's Siamese Music* (Bangkok: Tanapress, 2023), 125, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/1/1/1/111e01edd4b118e98246329233f7d2b93d117f1812a41436bfc018da484d028b/TH_SLPBL_BKP.01.05.pdf. (in Thai)

[9] PGVIM Channel, "Silapabanleng - Siamese Music (part 1)," YouTube video, 33:43, December 7, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=8U2-DOg7GM0&t=513s.

Example 9 *Siamese Suite for piano solo - In Bangkok's Chinatown*, bars 77-99[10]

Source: by author

ผู้วิจัยได้ต่อยอดการวิจัยเรื่อง "ศิลปบรรเลงเพลงสยาม โดยวงอิมมานูเอลออร์เคสตราในชุมชนคลองเตย" ในการเรียบเรียงบทเพลงไซมิสสวีทสำหรับบรรเลงเดี่ยวเปียโน เพื่อเป็นอีกรูปแบบในการเผยแพร่บทเพลงนี้ให้บ่อยครั้งขึ้น โดยเรียบเรียงแนววงดุริยางค์มาบรรเลงเปียโนสอดรับกับแนวเปียโนเดี่ยวจาก "Siamese Suite for piano and orchestra" โดยพิมพ์โน้ตแนววงดุริยางค์ด้วยขนาดที่เล็กกว่าโน้ตแนวเปียโนเดี่ยว ดังที่ปรากฏในโน้ต Example 9

ผู้วิจัยได้นำบทเพลง "Siamese Suite for piano solo" มาแสดงในคอนเสิร์ตสองครั้ง ในปี พ.ศ. 2567 โดยรายการแสดงประกอบไปด้วยเพลงเรียบเรียงอุปรากรของริชาร์ด วากเนอร์ บทเพลงลีเดอร์ของริชาร์ด สเตราซ์ บทเพลง "เลือดสุพรรณ" "ดวงจันทร์" ของหลวงวิจิตรวาทการ ที่ดัดแปลงมาบรรเลงร่วมกับนักฟลูต และปิดรายการแสดงด้วย "Siamese Suite for

[10] Chanyapong Thongsawang, *Silapabanleng's Siamese Music* (Bangkok: Tanapress, 2023), 107, https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/1/1/1/111e01edd4b118e98246329233f7d2b93d117f1812a41436bfc018da484d028b/TH_SLPBL_BKP.01.05.pdf. (in Thai)

piano solo” เพื่อให้เห็นลักษณะบทเพลงเยอรมันในยุคโรแมนติกตอนปลายที่มีอิทธิพลต่อแนวทางการประพันธ์ของเคลาส์ พริงส์ไฮม์ ที่ได้ถ่ายทอดไปยังอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง

ในการนี้ผู้วิจัยได้แสดงร่วมกับนักฟลูตชาวญี่ปุ่น Tomo Kida ในงานบรรยายทางการแพทย์และการแสดงดนตรี “Melodies for Medicine” (“เสียงทำนองร้องรักษา”) ในวันอาทิตย์ที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2566 ที่ AUA Auditorium ถนนราชดำริ เป็นความมือระหว่าง Network of Supporters for Precision Cancer Care กับรอยัลแบงคอกซิมโฟนีออร์เคสตรา ในการนำเสนอศาสตร์และศิลป์ของการแพทย์สมัยใหม่ผ่านความงดงามของดนตรีบรรเลง โดยจัดแสดงคอนเสิร์ตบนเปียโนทรงสี่เหลี่ยมโบราณ Steinway Square Piano จากปี พ.ศ. 2415

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้นำรายการแสดงนี้มานำเสนอที่เมืองคอทท์บุส สหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี ร่วมกับ Prof. Wolfgang Glemser และ Prof. Rita D’Arcangelo อาจารย์เปียโนและอาจารย์ฟลูตจาก Brandenburg University of Technology, Cottbus-Senftenberg โดยได้บรรยายและแสดงดนตรีในหัวข้อ “Das interkontinentale Zwillingspaar Eine literarisch-musikalische Plauderei über Katia Mann und Klaus Pringsheim” ที่เล่าถึงพี่น้องฝาแฝด คาเทียและเคลาส์ พริงส์ไฮม์ ซึ่งภายหลังคาเทียได้แต่งงานกับโทมัส มานน์ (Thomas Mann) นักเขียนชาวเยอรมันชื่อดัง ผู้ที่แนะนำเคลาส์ พริงส์ไฮม์ ไปสอนดนตรีที่กรุงโตเกียว

สรุป (Conclusion)

ในปัจจุบันได้มีการนำดนตรีไทยมาเรียบเรียงใหม่ในหลากหลายรูปแบบ อย่างไรก็ดีนอกจากบทเพลงร้องประกอบละครเวทีแล้ว บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ยังไม่ได้มีการนำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ เพื่อเป็นการเผยแพร่วรรณกรรมบทเพลงไทยที่ทรงคุณค่าในการฉลองครบรอบ 111 ปี อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ผู้วิจัยได้นำบทเพลง “Siamese Suite” ที่ประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์ขนาดใหญ่มาเรียบเรียงสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเปียโนร่วมกับวงดุริยางค์ในชื่อ “Siamese Suite for piano and orchestra” โดยบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์เยาวชนอิมมานูเอลออร์เคสตราจากชุมชนคลองเตย เพื่อสร้างสีสันให้กับการแสดงด้วยลีลาการบรรเลงเปียโนที่แพรวพราวร่วมกับวงดุริยางค์ อีกทั้งยังช่วยให้นักดนตรีเยาวชนบรรเลงระดับเสียงได้แม่นยำมากขึ้นเมื่อบรรเลงร่วมกับเปียโน นับเป็นอีกมิติหนึ่งในการเรียบเรียงปรับเปลี่ยนบทเพลงในลักษณะซิมโฟนีเป็นเปียโนคอนแชร์โต

เพื่อเผยแพร่บทเพลง “Siamese Suite” ในวงกว้าง ผู้วิจัยได้เรียบเรียงบทเพลงนี้สำหรับบรรเลงเดี่ยวเปียโน เพื่ออำนวยความสะดวกให้แก่นักดนตรีและนักเปียโนในการศึกษาและบรรเลงบทเพลง อีกทั้งยังสามารถนำมาแสดงคอนเสิร์ตได้บ่อยครั้งขึ้น โดยผู้เล่นเปียโนจะต้องใช้ลีลาการบรรเลงขั้นสูงเพื่อสร้างอรรถรสและสีสันเลียนเสียงวงดุริยางค์

ในการนี้ผู้วิจัยได้ตีพิมพ์เผยแพร่โน้ตเพลง “Siamese Suite” ในหนังสือ “ศิลปบรรเลงเพลงสยาม” ทั้งฉบับสำหรับบรรเลงเปียโนร่วมกับวงดุริยางค์และฉบับสำหรับบรรเลงเปียโนเดี่ยว พร้อมทั้งบทอรรถาธิบาย เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถนำไปศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของบทเพลง แนวทางในการตีความและการบรรเลง อีกทั้งยังเป็นการแสดงแนวทางในการเรียบเรียงบทเพลงไทยเพื่อส่งเสริมให้นักดนตรีเยาวชนคนรุ่นใหม่สนใจเรียนรู้การบรรเลงบทเพลงไทยและนำมาเรียบเรียงในรูปแบบต่าง ๆ เพื่ออนุรักษ์ สืบสาน และเผยแพร่ผลงานเพลงไทยที่ทรงคุณค่าต่อไป

References

Atthakor, Ploenpote. "Hailing the Hero: Concert Celebrates the Centennial of Prasidh Silapabanleng Who Crucially Forged the Link between Thai and Western Music." *Bangkok Post*, August 14, 2012. https://www.bangkokpost.com/life/arts-and-entertainment/307514/hailing-the-hero.

Boonyamanop, Arun. "Phakavali [Manuscript]." Prasidh Silapabanleng Archives. Accessed December 21, 2024. https://archives-prasidh.silapabanleng.org/index.php/zw4g-2dph-h8tm.

Eisinger, Ralf. *Klaus Pringsheim aus Tokyo. Zur Geschichte eines musikalischen Kulturtransfers*. Munich: Ludicium, 2020.

Memorial Book for the Cremation Ceremony of Prasidh Silapabanleng. Bangkok: Vachirintsarn, 1999. (in Thai)

Natayakul, Sirimongkol. *Phakavali: Legend of Thai Stage Theatre*. Bangkok: Inthaninpress, 2012. (in Thai)

PGVIM Channel. "Silapabanleng - Siamese Music (part 1)." YouTube Video, 33:43. December 7, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=8U2-DOg7GM0&t=513s.

Sakulsurarat, Pasinee, and Weerachat Premananda. "Doctoral Music Composition: The Portraits of Prasidh Silapabanleng." *Rangsit Music Journal* 14, no. 2 (July-December 2019): 88-102. (in Thai)

Silapabanleng, Prasidh. *Sai Sumphan*. The Latvian National Symphony Orchestra, Terje Mikkelsen, conductor. Riga Recording Studio, June 2005. CD.

Silapabanleng, Prasidh. "Siamese Suite [Manuscript, 1953]." Prasidh Silapabanleng Archives. Accessed December 21, 2024. https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/4/e/d/4edb1a97daf9e74869803677a3c1f8f57546a77e79b90022890fbca921409dc3/TH-SLPBL-MUS-03-01-041A.pdf.

Silapabanleng, Prasidh. "Siamese Suite, Royal Thai Navy School of Music [Score]." Prasidh Silapabanleng Archives. Accessed December 21, 2024. https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/b/2/d/b2d660ae5dc2308a4694abf8f6115e817d89b6d7c73f505132a2a0cc034f5ee4/TH_SLPBL_MUS-03-01-43D.pdf.

Sorrell, Neil. "A Study of a Unique Artist and His Music: Prasidh Silapabanleng (1912-1999)." *SPAFA Journal* 10, no. 1 (January-April 2000): 5-24.

Thongsawang, Chanyapong. *Silapabanleng's Siamese Music*. Bangkok: Tanapress, 2023. https://archives-prasidh.silapabanleng.org/uploads/r/silapabanleng-archives/1/1/1/111e01edd4b118e98246329233f7d2b93d117f1812a41436bfc018da484d028b/TH_SLPBL_BKP.01.05.pdf. (in Thai)

FROM VIOLIN TO CELLO: CÉSAR FRANCK'S SONATA AND ITS TRANSCRIPTIONS

Eri Nakagawa*

College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 19/02/2025, Revised 21/05/2025, Accepted 04/06/2025

Abstract

Background and Objectives: César Franck's Sonata in A Major, originally composed for violin and piano, was transcribed for cello by Jules Delsart, and this transcription has been the basis for most subsequent cello editions. However, various editors have made distinct interpretative choices that affect the work's technical demands and expressive qualities. This study explores Delsart's transcription in comparison with four modern cello editions: those by Leonard Rose (IMC), Peter Jost (Henle), Douglas Woodfull-Harris (Bärenreiter), and Yuki Hasegawa (Édition les bons concerts). The primary objective is to examine how editorial choices—particularly with respect to register, dynamic treatment, articulation, and pitch alterations—diverge from Delsart's transcription and how these changes impact the piece's expressive character. By examining these variants, this study also explores how these editorial decisions manifest in the performances of six renowned cellists.

Methods: The study compares the original violin version of the Sonata to Delsart's cello transcription and four modern editions. The analysis focuses on register changes, dynamic modifications, articulation variations, and pitch alterations. These modern editions represent a range of interpretive approaches—from those closely following Delsart's original to those integrating more contemporary performance practices. To investigate how these editorial choices manifest in performance, six prominent recordings of the Sonata by renowned cellists are examined: János Starker, Jacqueline du Pré, Mischa Maisky, Steven Isserlis, Yo-Yo Ma, and Gautier Capuçon.

Results: The comparison reveals important distinctions between Delsart's transcription and the modern editions, especially regarding register choices. Leonard Rose's edition raises the cello's register in certain passages to enhance brilliance and projection. In contrast, Peter Jost adheres more closely to Delsart's register, preserving the work's original character. Douglas Woodfull-Harris introduces slight modifications to the cello's part, reflecting a sensitivity to historical performance practices, while Yuki Hasegawa reimagines the piano accompaniment to achieve better balance with the cello, addressing modern acoustic needs. Among the recordings studied, Jacqueline du Pré's interpretation remains closest to Delsart's choices, emphasizing the richness and depth of the cello's lower register. Steven Isserlis adjusts the register to reflect Franck's original violin part, incorporating early performance traditions into his interpretation. Yo-Yo Ma and Gautier Capuçon both raise the register in various sections to ensure clarity and projection, adapting their performances to the modern concert hall environment. Mischa Maisky explores

* Corresponding author, email: eri.nak@mahidol.ac.th

the full range of the cello, bringing a sense of intensity and clarity by blending both low and high-register passages. Finally, János Starker strikes a balance, using a selective approach to register choices that enhance the richness of the work while maintaining tonal balance.

Conclusions: This study highlights how register choices in César Franck's *Sonata in A Major*, in Delsart's transcription for cello and piano, profoundly shape the emotional and stylistic character of a performance. The decision to remain faithful to Delsart's transcription, with its emphasis on the cello's natural depth, or to explore higher registers for a more lyrical, brilliant sound, offers performers a wide range of expressive possibilities. These choices are not simply technical but reflect each performer's unique artistic vision, balancing tone color, projection, comfort, and expressive intent. A recent recording by Adam Satinsky and the author reflects these nuanced decisions, demonstrating how engagement with register can heighten a performance's communicative power. Through these interpretations, Franck's Sonata continues to invite personal expression, fostering ongoing exploration of its emotional and musical potential.

Keywords: Franck Sonata in A Major / Jules Delsart / Cello Transcription

Introduction

The Sonata in A major for Piano and Violin[1] by Belgian-born French composer César Franck (1822-1890) is recognized as one of the greatest Romantic masterpieces in the chamber music repertoire. Franck, who composed most of his major works later in life, created his finest compositions in his sixties. Unlike many of his other late works, the Violin Sonata gained popularity during his lifetime.[2]

Franck composed the sonata in the summer of 1886 and dedicated it to the Belgian violinist and composer Eugène Ysaÿe (1858-1931),[3] who responded upon receiving the manuscript: "Nothing in the world could have done me great honor or given me more pleasure than this gift. But it is not for me alone. It is for the whole world. My part will be to interpret it with all the art, at my command, and I shall be helped by the profound admiration I have for the work of César Franck, so far insufficiently recognized."[4]

Ysaÿe kept his word, premièring the sonata on December 16, 1886, in Brussels.[5] The violin part features a rich, soaring melody intertwined with complex harmonic progressions, making it a cornerstone of the violin literature. The first edition was published by J. Hamelle in Paris in 1886.[6]

---

[1] While the sonata is more commonly referred to as "Sonata for Violin and Piano," this article uses the title "Sonata for Piano and Violin" by the editions of Henle and Bärenreiter, which follow Franck's original French title. (This naming convention is also seen in editions of Beethoven's and Brahms's violin sonatas.)

[2] Peter Jost, "Preface," in César Franck, *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*, ed. Peter Jost (Munich: G. Henle Verlag, 2013), III.

[3] Gudula Schütz, *Introduction to Franck: Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*, ed. Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2015), XVIII.

[4] R. J. Stove, *César Franck: His Life and Times* (Lanham: Scarecrow Press, 2012), 257.

[5] Peter Jost, "Preface," in César Franck, *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*, ed. Peter Jost (Munich: G. Henle Verlag, 2013), IV.

[6] Monica Steegmann, ed., *Introduction to César Franck: Sonate für Klavier und Violine A-dur* (Munich: G. Henle Verlag, 1993), III.

Over time, Franck's Sonata has been transcribed for various instruments, including cello, flute, viola, saxophone, solo piano, and piano four hands. The earliest and most significant adaptation was the cello version by Jules Delsart, which remains the only transcription authorized by the composer.[7]

Jules Delsart (1844-1900) studied the cello at the Valenciennes Conservatoire and later with Franchomme at the Paris Conservatoire, becoming one of the leading French cellists of the late 19th century.[8] He first heard Franck's Violin Sonata performed at a Société Nationale de Musique concert in Paris on December 27, 1887 (where he performed as a member of a string quartet). Enthralled by the piece, Delsart sought Franck's permission to arrange the violin part for cello.[9] Musicologist Gudula Schütz observes that while the extent of Franck's direct involvement in the arrangement is debated, it is clear that he gave Delsart his official approval.[10] The piano and cello version was published by Hamelle in 1888, just one year after the original violin edition.

Delsart took a pragmatic approach, leaving the piano part untouched while adapting the violin part to suit the cello's range and capabilities.[11] He remained faithful to Franck's original composition, primarily transposing the violin part down an octave, though in certain passages he shifted the music an additional octave lower (two octaves below the violin's register). In a few instances, however, he preserved the violin's original register. This adaptation enhances the sonata's depth and warmth, which complement the cello's rich tonal qualities and expressive range. This article will first examine the differences between Franck's original violin version and Delsart's cello transcription.

Delsart's edition played a significant role in bringing Franck's music to a broader audience and offering a new dimension to the piece. While foundational, it is not without its editorial choices, however. Subsequent editors have introduced their own interpretations to further adapt the work for the cello. The differences in these editions stem from several factors, with the primary influence being the editor's approach to preserving or altering the original violin line to suit the technical and expressive capabilities of the cello. This includes decisions on register, articulation, phrasing, and dynamics. The second objective of this study is to compare the original Delsart edition with four prominent modern editions, each offering distinct editorial choices:

- Leonard Rose in the International Music Company edition (1958)[12]
- Peter Jost in the G. Henle Verlag edition (2013)[13]

---

[7] Peter Jost, "Preface," in César Franck, *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*, ed. Peter Jost (Munich: G. Henle Verlag, 2013), IV.

[8] Lynda MacGregor, "Delsart [Delsaert], Jules," in *Grove Music Online*, ed. Deane Root, accessed January 24, 2025, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07510.

[9] Peter Jost, "Preface," in César Franck, *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*, ed. Peter Jost (Munich: G. Henle Verlag, 2013), IV.

[10] Gudula Schütz, *Introduction to Franck: Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*, ed. Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2015), XXI.

[11] Gudula Schütz, *Introduction to Franck: Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*, ed. Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2015), XXI.

[12] César Franck, *Sonata in A Major (1886) for Cello and Piano*, ed. Leonard Rose and Robert Casadesus (New York: International Music Company, 1958), cello part.

[13] César Franck, *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*, ed. Peter Jost (Munich: G. Henle Verlag, 2013).

- Douglas Woodfull-Harris in the Bärenreiter edition (2015)[14]
- Yuki Hasegawa in the Édition les bons concerts (2020).[15]

Each edition offers a unique perspective on how Franck's violin part can be transformed for the cello.

To assess how these editorial choices translate into performance, this study also examines six prominent recordings of Franck's Sonata in A Major as transcribed for cello and piano. The selected performances feature some of the most distinguished cellists and pianists of the past several decades, many of whom continue to shape the interpretation of the cello repertoire today. These recordings were chosen based on a range of criteria:

- Artistic Diversity: Each artist brings a distinct interpretive voice, informed by their unique background and generational influences. This diversity allows for a comprehensive analysis of how the transcription is treated across various musical traditions, schools of thought, and evolving stylistic approaches.
- Technical Excellence: These performers are renowned for their command of the instrument and ability to navigate the sonata's technical and structural complexities. Their recordings exemplify a high standard of execution and reflect a range of interpretive approaches grounded in technical mastery.
- Influence and Artistic Legacy: The selected cellists have played a pivotal role in shaping the interpretive tradition of the cello repertoire, and their recordings are widely recognized within the field. Their artistic legacies offer valuable perspectives on how performance practices and aesthetic priorities have developed over time.

The third aim of this study is to assess how different performers approach Delsart's transcription in comparison to the editorial choices in the various editions, particularly focusing on register choices. It is important to note that the specific edition each performer used for their recording is uncertain, and determining this is beyond the scope of this study. Instead, the analysis aims to reveal whether any of these performers depart from the editorial intentions found in the editions discussed.

Additionally, the article will introduce a recent recording of the Sonata, performed by Adam Satinsky, cello, and the author, Eri Nakagawa, piano.

By comparing scores and recordings, this study aims to demonstrate how each edition preserves the emotional and musical essence of Franck's original composition while showcasing the diverse interpretative possibilities for cellists.

Delsart's Transcription

Delsart's transcription generally follows a straightforward approach—keeping the piano part unchanged while making the violin part playable on the cello, mostly by transposing it down an octave. However, there are several instances where he deviates from this pattern.

---

[14] César Franck, *Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*, ed. Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2015).

[15] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle*, ed. Yuki Hasegawa (Tokyo: Édition les bons concerts, 2020).

1) First Movement, mm. 13-14

Delsart transcribes these measures two octaves lower than the original, rather than just one (Figure 1b), likely for technical issues involved with performing this passage on the cello. Playing it only one octave lower is possible but more challenging, though musically rewarding. In the violin version (Figure 1a), the melodic leap from G♯4 to G♯5 creates a sudden shift in tone color and expressive intensity.

Figure 1a César Franck, Sonata, violin part, first movement, mm. 12-15

Source: Hamelle[16]

Figure 1b César Franck, Sonata, cello part, first movement, mm. 12-15

Source: Hamelle[17]

The ascending sixth (G♯-E in m. 13) develops from the piano's opening motive (B-D in m. 1) and serves as its inversion. Structurally, the phrase in mm. 13-16 forms a sequence with mm. 9-12; the first four measures in A major modulate up a major third to C♯ major, as shown above.

2) Second Movement, mm. 14-23 and mm. 134 (with a pickup) -147

These sections, which present the opening theme, are not transposed down an octave in Delsart's transcription but remain in the same register as the violin version (Figure 2b). Schütz notes that "Delsart retained the original low register of the violin part: here the cello can stand out with a lush and powerful sound in a convenient position."[18]

The opening theme, first stated by the piano in m. 4, is marked *passionato*, featuring a dramatic, rhythmically driving melody emerging from an inner voice surrounded by sweeping arpeggios. When restated in mm. 14-23, the violin reinforces it in *forte* at the same register, starting on the G string (Figure 2a). According to Ji Young, many

---

[16] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

[17] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

[18] Gudula Schütz, *Introduction to Franck: Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*, ed. Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2015), XXI.

French violinists traditionally play this theme on the G string, producing an intense, insistent sound despite the technical difficulty.[19] The theme intensifies further with *molto crescendo* in m. 33, leading to *fortissimo* in m. 34, where the violin part moves an octave higher, first on the A string and then shifting to the E string (m. 38), culminating on the G string in mm. 41-43.

Figure 2a César Franck, Sonata, violin part, second movement, mm. 14-17

Source: Hamelle[20]

Figure 2b César Franck, Sonata, cello part, second movement, mm. 14-17

Source: Hamelle[21]

3) Second Movement, m. 172 (with a pickup) -190

Delsart transcribes this section (Figure 3b) two octaves lower than the violin (Figure 3a), which reaches A♯6—far beyond the cello's comfortable range, even if transposed just one octave down. This choice likely aimed to make the passage more idiomatic, avoiding difficult shifts into the extreme upper register.

Figure 3a César Franck, Sonata, violin part, second movement, mm. 171-177

Source: Hamelle[22]

---

[19] Ji Young An, "In Search of a Style: French Violin Performance from Franck to Ravel" (DMA diss., University of California, Los Angeles, 2013), 41, https://escholarship.org/content/qt1sz059ns/qt1sz059ns_noSplash_d7a4fc5d32e36951c6e813cdd75119ab.pdf.

[20] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

[21] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

[22] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

Figure 3b César Franck, Sonata, cello part, second movement, mm. 171-177

Source: Hamelle[23]

A dramatic register shift occurs from mm. 168-171 into m. 172. While the previous passage maintains a lyrical intensity in the high register, Delsart suddenly drops the line two octaves lower in m. 172, creating a striking contrast that emphasizes the cello's resonance and depth. The rhythmic change in m. 190 was necessary due to this register shift.

4) Second Movement, mm. 218-229

Delsart transcribes this final section uniquely (Figure 4a, 4b):

- Mm. 218-219: Two octaves lower the violin
- M. 221: An ascending passage instead of the violin's descending one
- Mm. 222-225 (beat 1): Same register as the violin
- M. 227: G♯-A in the trill's closing notes (omitting D in the violin's G♯-A-D
- M. 228: F♯ written two octaves lower
- M. 229: added D2 as a bass note

Figure 4a César Franck, Sonata, violin part, second movement, mm. 218-229

Source: Hamelle[24]

[23] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

[24] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

Figure 4b César Franck, Sonata, cello part, second movement, mm. 218-229

Source: Hamelle[25]

Franck's original violin part soars into the upper register, enhancing the lyrical and expressive quality of the melody with a brighter, more penetrating tone. In contrast, Delsart keeps the passage grounded, exploiting the cello's rich, resonant lower register. The ascending passage in m. 221 was necessary due to the register constraints, maintaining the emotional tension of the phrase.

5) Fourth Movement, mm. 1-37 (first note) and mm. 185-221

Delsart transcribes the opening two octaves lower than the violin version (Figure 5a, 5b). Schütz suggests that "the reason why he set the canonic theme of the violin part two octaves lower was presumably to retain its one-octave displacement from the theme in the right hand of the piano."[26] This lower octave enhances resonance and warmth, creating a *dolce cantabile* contrast to the violin's brighter tone.

Figure 5a César Franck, Sonata, violin part, fourth movement, mm. 1-5

Source: Hamelle[27]

Figure 5b César Franck, Sonata, cello part, fourth movement, mm. 1-5

Source: Hamelle[28]

---

[25] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

[26] Gudula Schütz, *Introduction to Franck: Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*, ed. Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2015), XXI.

[27] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

[28] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

When the theme returns in C♯ major (m. 52), the violin plays it in a lower register (A string instead of E string), offering contrast with the opening.

6) Fourth Movement, mm. 87-98

Delsart again transcribes this passage two octaves lower than the original version (Figure 6a, 6b), likely for the same reasons as the opening. The cello's inability to reach the violin's high registers necessitates the shift, ensuring smoother and more comfortable playing.

Figure 6a César Franck, Sonata, violin part, fourth movement, mm. 87-90

Source: Hamelle[29]

Figure 6b César Franck, Sonata, cello part, fourth movement, mm. 87-90

Source: Hamelle[30]

7) Fourth Movement, mm. 131-132

Delsart writes the first two notes (F4-E4) one octave lower than the violin version (F5-E5) (Figure 7a, 7b), likely for technical ease. The higher register would require awkward shifts, while the lower placement ensures smoother execution. Additionally, Delsart alters the articulation: the violin part has a legato phrasing, while the cello transcription separates the notes more distinctly. This change may emphasize accents and enhance rhythmic clarity, supporting the dramatic *molto crescendo* to *forte*.

Figure 7a César Franck, Sonata, violin part, fourth movement, mm. 130-133

Source: Hamelle[31]

---

[29] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

[30] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

[31] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

Figure 7b César Franck, Sonata, cello part, fourth movement, mm. 130-133

Source: Hamelle[32]

8) Fourth Movement, mm. 161-169

Delsart transposes this phrase two octaves lower than the original version, causing the sequence from mm. 143-151 (written one octave lower) to descend instead of ascending as in the violin part (Figure 8a, 8b). The violin's original passage reaches an intense high register, while Delsart's version remains grounded in the cello's natural range. The difference affects the emotional trajectory: the violin's rising line builds urgency, while the cello's lower placement provides a deeper, more resonant passion. Each version highlights the instrument's expressive strengths—the violin version emphasizes intensity, while the cello version emphasizes richness.

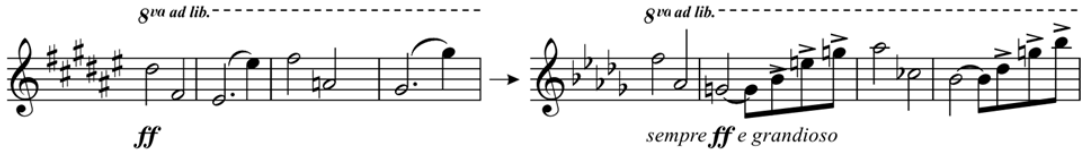


Figure 8a César Franck, Sonata, violin part, fourth movement, mm. 143-146, 161-164

Source: Hamelle[33]

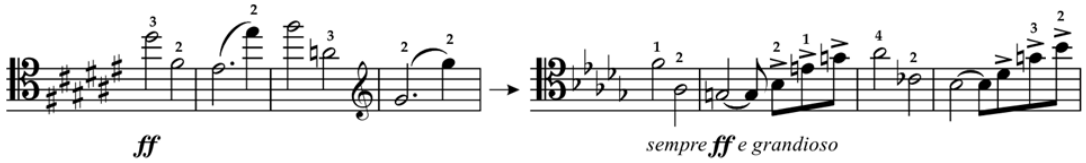


Figure 8b César Franck, Sonata, cello part, fourth movement, mm. 143-146, 161-164

Source: Hamelle[34]

In addition to the register changes, Delsart modified Franck's original version in a few other aspects.

9) Addition of an Accent: Second Movement, m. 121

Delsart adds a wedge-shaped accent on the last quarter note in the cello version, absent in the violin version (Figure 9a, 9b). This may emphasize momentum in the lower register, compensate for the cello's natural decay, or align with Delsart's overall expressive enhancements.

---

[32] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

[33] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

[34] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

Figure 9a César Franck, Sonata, violin part, second movement, mm. 120-122 (up to beat 2)

Source: Hamelle[35]

Figure 9b César Franck, Sonata, cello part, second movement, mm. 120-122 (up to beat 2)

Source: Hamelle[36]

10) Pitch Change: Third Movement, m. 30

Delsart writes the second-to-last eighth note as D4 instead of the violin's A3 (Figure 10a, 10b). The change may provide smoother voice-leading, better resonance, or simply result from an engraver's error.

Figure 10a César Franck, Sonata, violin part, third movement, mm. 30-31

Source: Hamelle[37]

Figure 10b César Franck, Sonata, cello part, third movement, mm. 30-31

Source: Hamelle[38]

11) Accent or diminuendo?: Fourth Movement, m. 205

Delsart's cello version includes an accent on beat 1, whereas the violin version features a short diminuendo marking instead (Figure 11a, 11b). The violin's diminuendo suggests a subtle tapering of the phrase, while the

---

[35] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

[36] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

[37] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

[38] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

accent in the cello version may have been added to ensure clarity and articulation in the lower register. However, this marking could also be a misinterpretation or an engraving error. Further observations can be found later in the text.

Figure 11a César Franck, Sonata, violin part, fourth movement, mm. 204-206

Source: Hamelle[39]

Figure 11b César Franck, Sonata, cello part, fourth movement, mm. 204-206

Source: Hamelle[40]

Delsart's transcription has been integral to the cello repertoire, shaping the way the Sonata for Cello and Piano is approached. His modifications, especially in register, have influenced generations of cellists. However, as the cello repertoire has evolved, the need for updated editions became clear, reflecting a broader understanding of Franck's intentions and the instrument's capabilities. These subsequent editions have refined and reinterpreted Delsart's approach, offering unique perspectives on how Franck's violin part can be adapted for the cello.

Comparison of Delsart's Transcription with Four Modern Editions

Although Delsart's edition, published by Hamelle, remains the foundation for all subsequent cello versions of Franck's Sonata, various editors have brought distinct perspectives to the work. This section compares four notable editions: International Music Company (Leonard Rose), Henle (Peter Jost), Bärenreiter (Douglas Woodfull-Harris), and Édition les bons concerts (Yuki Hasegawa). These versions differ in their approach to preserving or modifying Delsart's decisions in fingering and bowing, articulation and phrasing, dynamics, and even pitch choices.

One particularly revealing aspect is how these editors treat Delsart's register decisions. In passages like the second movement's opening theme, all editions preserve Delsart's choice to retain the original violin register, thereby maximizing the cello's lyrical potential. Elsewhere—especially in the second and fourth movements—editors diverge, offering more extreme alternatives to Delsart's transpositions. Additionally, articulation, accenting,

---

[39] César Franck, *Sonate pour Piano et Violon* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

[40] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart* (Paris: Hamelle, n.d.), accessed January 14, 2025, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

and dynamic nuances, vary among editions, reflecting different perspectives on phrasing and interpretation.

Table 1 (below) compares key editorial decisions in eleven significant passages, as discussed above, across five editions—including the original Delsart edition—highlighting departures from or adherence to Delsart's transcription.

Table 1 Comparison of Different Editions of Franck Sonata (Cello Version)

Source: by author

#	Movement: Measure(s)	**Hamelle (Delsart)**	IMC (Rose)	Henle (Jost)	Bärenreiter (Woodfull-Harris)	Édition les bons concerts (Hasegawa)
1	I: mm. 13-14	**Two octaves lower**	Same (different fingering)	Same (different fingering)	Same	Same with Ossia in m. 15 (G♯ added on beat 1)
2	II: mm. 14-25, 134 (beat 1) -147	**Original register**	Same	Same	Same	Same
3	II: mm. 171 (beat 4) -190 (first note)	**Two octaves lower**	Same with (8va ad lib)	Same	Same	One octave lower (higher than Delsart), Whole note in m. 190
4	II: mm. 219-220 m. 221 m. 227	**Two octaves lower** **Ascending passage** **G♯-A as closing notes**	Same Same Same with Ossia: G♯-A-C♯	Same Same Same	Same Same Same	Same Same Same
	mm. 228-229 m. 229	**F♯ - two octaves lower** **D2 added**	Same with Ossia: F♯5 as first note Same	Same Same	Same Same	Same with (8va) on first F♯ Same
5	IV: mm. 1-37 (first note), 185-221	**Two octaves lower**	Same	Same	Same	Same
6	IV: 87 (second note) -98	**Two octaves lower**	Same	Same	Same	Same
7	IV: m. 130	**F-E♭ (first two notes) - two octaves lower** **Two slurs over two notes and six notes**	Same Two slurs over four notes and four notes	Same	Same	Same with Ossia: F5-E♭5 Two slurs over four notes and four notes (with comments)
8	IV: mm. 161-169	**Two octaves lower**	Same with (8va ad lib)	Same	Same	Same
9	II: m. 121	**Wedge-shaped accent on beat 4**	Same	No accent	Same	No accent
10	III: m. 30	**D4 as second-to-last eighth note**	A3 instead of D4	A3 instead of D4 (with comments)	A3 instead of D4 (same fingering as Delsart)	A3 instead of D4

#	Movement: Measure(s)	**Hamelle (Delsart)**	IMC (Rose)	Henle (Jost)	Bärenreiter (Woodfull-Harris)	Édition les bons concerts (Hasegawa)
11	IV: m. 204	**Crescendo in the first half of the measure**	Same (different articulations)	A longer crescendo	Same	A longer crescendo
	m. 205	**Accent on the first note**	Same	Short diminuendo instead of an accent (with comments)	A half-measure diminuendo	A half-measure diminuendo (with comments)

Leonard Rose (1918-1984) was a renowned American cellist and educator, widely regarded as one of the leading cellists of the 20th century. He served as principal cellist of the New York Philharmonic and taught at the Juilliard School and the Curtis Institute, mentoring artists like Yo-Yo Ma and Lynn Harrell.[41] Rose's edition of *César Franck, Sonata in A Major (1886) for Cello and Piano*, published by International Music Company in 1958, presents a practical and accessible version of the work, balancing technical fidelity to the original with idiomatic considerations for the cello. Rose's approach reflects his deep understanding of both the work's emotional depth and the expressive possibilities of the cello. His fingering choices and editorial annotations emphasize clarity and musicality, preserving the integrity of the work while offering guidance to performers.

Rose introduces a significant number of modifications in fingering, bowing, and phrasing compared to Delsart's transcription. Most notably, he includes unique annotations on four passages in the score, indicating that he plays them an octave higher. In addition to items #3 and #8 above, he applies this approach to the sixteenth-note passage from the third-to-last sixteenth note in m. 122 to m. 124 in the second movement, as well as mm. 111-114 in the third movement.[42] This decision enhances brightness, projection, and expressiveness, giving the cello a more violin-like quality.

Peter Jost (b. 1960) is a distinguished German musicologist and has been an editor at G. Henle Publishers since 2009.[43] His edition of César Franck's *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*, published by G. Henle Verlag in 2013, aims to provide a historically informed interpretation of the work, staying close to the original manuscript. Jost's edition includes detailed annotations about the work's interpretation, focusing on phrasing, dynamics, and articulation, while preserving Delsart's original transcriptions where possible. His scholarly approach emphasizes precision, making this edition a useful resource for serious performers and students.

---

[41] Richard Bernas, rev. Dennis K. McIntire, "Rose, Leonard (Joseph)," in *Grove Music Online*, ed. Deane Root, accessed January 30, 2025, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23834.

[42] César Franck, *Sonata in A Major (1886) for Cello and Piano*, ed. Leonard Rose and Robert Casadesus (New York: International Music Company, 1958), 4, 7.

[43] "Peter Jost," G. Henle Verlag, accessed April 25, 2025, https://www.henle.de/en/Peter-Jost/.

Dr. Jost states: "Since the piano part remained unaltered in the arrangement for cello, we have based our edition of it on the authoritative sources for the original version."[44] Most of Delsart's modifications mentioned above are preserved in Jost's edition, except for the last three items (#9, #10, and #11 above). Regarding item #10, he suspects that the D4 in Delsart's version is an engraving mistake and has changed it to A3.[45]

Douglas Woodfull-Harris is an American music editor and scholar who has a longstanding association with Bärenreiter Verlag as an editor. Over more than 30 years, he has contributed to numerous critical editions of orchestral and chamber music. Woodfull-Harris emphasizes editing with an ear to historical performance, considering not just notation but also instruments, reviews, and contemporary accounts to understand the composer's sound ideals. He rejects the idea of a "definitive edition," recognizing that composers frequently revised their works, and aims to equip performers with the tools to make informed interpretive choices.[46]

His edition of César Franck's *Sonate, Mélancolie pour for piano et violoncelle*, with an introduction by Gudula Schütz, published by Bärenreiter in 2015, reflects this philosophy. It carefully preserves Delsart's transcription while providing detailed critical commentary and source comparison. By documenting both variants and editorial choices, his edition invites performers to engage actively with the material and explore multiple interpretive possibilities. Similar to the Henle edition, the Bärenreiter edition retains most of Delsart's modifications discussed above. In this edition, item #10 appears as A3, though it retains the same fingering as Delsart's version.

Yuki Hasegawa is a Japanese conductor, pianist, and arranger who has also made significant contributions as an editor.[47] Her edition of César Franck's *Sonate pour for piano et violoncelle* was published by Édition les bons concerts in 2020. Hasegawa's approach is distinct in its reimagining of the piano part, which she rearranges to better complement the cello. Recognizing challenges in projection and balance between the cello and piano, she not only raises many cello passages to higher registers, as seen in item #3, but also significantly reworks the piano part. In the first, second, and last movements, she frequently adjusts octave placement or alters chord positions in the piano to prevent it from overlapping with the cello's register.[48] Additionally, she suggests the pianist play the left-hand part softly in mm. 87-90, 93-96, 222-225, and 228-232 of the final movement, marking all with small notes except for the lowest octave.[49]

---

[44] César Franck, *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*, ed. Peter Jost (Munich: G. Henle Verlag, 2013), 45.

[45] César Franck, *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*, ed. Peter Jost (Munich: G. Henle Verlag, 2013), 46.

[46] Douglas Woodfull-Harris, "The Excitement of Editing Debussy's Works: Interview with Bärenreiter Editor Douglas Woodfull-Harris," Sheet Music Plus, November 15, 2017, https://blog.sheetmusicplus.com/2017/11/15/the-excitement-of-editing-debussys-works-interview-with-barenreiter-editor-douglas-woodfull-harris/.

[47] Yuki Hasegawa, "Yuki Hasegawa Official Site," accessed January 30, 2025, https://yukihasegawa.com/en/.

[48] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle*, ed. Yuki Hasegawa (Tokyo: Édition les bons concerts, 2020), 3, 5-8, 11-16, 34-35, 39.

[49] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle*, ed. Yuki Hasegawa (Tokyo: Édition les bons concerts, 2020), 33, 39.

Hasegawa also makes several adjustments to the cello part, raising passages to higher registers to enhance projection and clarity, reflecting modern performance demands. Her editorial decisions emphasize the balance between the cello and piano, as well as the technical and expressive possibilities of the cello, with an eye toward making the work more accessible for contemporary performers and better suited to modern grand pianos.

Lastly, mm. 204-205 in the final movement (item #11) deserve special attention, as all five editions differ in their markings for crescendo, diminuendo, accent, or articulation (Figures 11c, 11d, 11e, 11f).

Figure 11c César Franck, Sonata, cello part, fourth movement, mm. 204-206

Source: International Music Company[50]

Figure 11d César Franck, Sonata, cello part, fourth movement, mm. 204-206

Source: G. Henle Verlag[51]

Figure 11e César Franck, Sonata, cello part, fourth movement, mm. 204-206

Source: Bärenreiter[52]

Figure 11f César Franck, Sonata, cello part, fourth movement, mm. 204-206

Source: Édition les bons concerts[53]

---

[50] César Franck, *Sonata in A Major (1886) for Cello and Piano*, ed. Leonard Rose and Robert Casadesus (New York: International Music Company, 1958).

[51] César Franck, *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*, ed. Peter Jost (Munich: G. Henle Verlag, 2013).

[52] César Franck, *Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*, ed. Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2015).

[53] César Franck, *Sonate pour Piano et Violoncelle*, ed. Yuki Hasegawa (Tokyo: Édition les bons concerts, 2020).

The editor of Bärenreiter makes an insightful observation in general, questioning whether these inconsistencies among various editions are truly mistakes or simply editorial choices. He notes, "Informed musicians can and will find personal ways to approach a passage and each of them in their own way are valid, they are a matter of style and taste and certainly not 'wrong'."[54]

Comparison of Six Cello Interpretations of Delsart's Transcription

This section examines six prominent recordings of César Franck's Sonata in A Major, transposed for cello and piano based on Jules Delsart's transcription. The aim is to explore how various cellists interpret Delsart's adaptation. The selected recordings, chosen based on criteria of artistic diversity, technical excellence, and influence and artistic legacy, feature some of the most distinguished cellists and pianists:

- János Starker and György Sebők[55]
- Jacqueline du Pré and Daniel Barenboim[56]
- Mischa Maisky and Martha Argerich[57]
- Steven Isserlis and Stephen Hough[58]
- Yo-Yo Ma and Kathryn Stott[59]
- Gautier Capuçon and Yuja Wang[60]

These recordings offer a range of interpretive approaches, providing a detailed analysis of how Delsart's transcription is approached by different musicians, each bringing their unique voice and perspective to Franck's work. The discussion primarily focuses on the first eight items in Table 1, which highlight modifications made by Delsart in his cello version of the Sonata compared to the original violin part, while excluding considerations of tempi, bowing, articulations, dynamics, and other interpretive choices. Table 2 presents their choices of registers in comparison with Delsart's transcription.

---

[54] César Franck, *Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*, ed. Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2015), 42.

[55] Quelques merveilles..., "César FRANCK Cello Sonata in A major Janos STARKER, cello Gyorgy SEBÖK, piano," YouTube video, 29:43, July 28, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=SCSTcAtNjag.

[56] Yokohama, "Franck sonata in a major / Jacqueline du pré," YouTube video, 29:38, March 9, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=cKYUJI2lYA0.

[57] Mischa Maisky and Martha Argerich, "Franck: Cello Sonata, M. 8," on *Franck, Debussy, Schumann: Cello Sonatas*, Warner Classics, 2001, Naxos Music Library, https://mahidol.nml3.naxosmusiclibrary.com/catalogue/0077776357751.

[58] Steven Isserlis and Stephen Hough, "Franck: Cello Sonata, M. 8," on *Rachmaninov, S.: Cello Sonata, Op. 19 / Franck, C.: Cello Sonata, M. 8*, Hyperion Records, 2002, Naxos Music Library, https://mahidol.nml3.naxosmusiclibrary.com/catalogue/00602448805416.

[59] Yo-Yo Ma and Kathryn Stott, "Sonata in A Major for Violin and Piano, FWV 8 (Arr. for Cello and Piano)," on *La Voix du Violoncelle*. SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT, 2003, Naxos Music Library, https://mahidol.nml3.naxosmusiclibrary.com/catalogue/886971253429.

[60] Gautier Capuçon and Yuja Wang, "Franck: Cello Sonata, M. 8," on *Cello and Piano Recital: Capuçon, Gautier / Wang, Yuja - Franck, C. / Chopin, F. / Piazzolla, A.*, Erato/Warner Classics, 2019, Naxos Music Library, https://mahidol.nml3.naxosmusiclibrary.com/catalogue/190295392253.

Table 2 Register Choices in Franck's Sonata for Cello and Piano: Delsart's Transcription vs. Notable Performers

Source: by author

#	Movement: Measure(s)	**Hamelle (Delsart)**	János Starker	Jacqueline du Pré	Mischa Maisky	Steven Isserlis	Yo-Yo Ma	Gautier Capuçon
1	I: mm. 13-14	**Two octaves lower**	Same	Same	Same	An octave higher	An octave higher	Same
2	II: mm. 14-25, 134 (beat 1) -147	**Original register**	Same	Same	Same	Same	Same	Same
3	II: mm. 171 (beat 4) -190 (first note)	**Two octaves lower**	An octave higher	Same	An octave higher	An octave higher	An octave higher	An octave higher
4	II: mm. 219-220	**Two octaves lower**	Same	Same	Same	An octave higher	An octave higher	Same
	m. 221	**Ascending passage**	Same	Same	Same	Same	Descending passage of violin	Same
	m. 227	**G♯-A as closing notes**	Same	Same	Same	Same	Same	Same
	mm. 228-229	**F♯ - two octaves lower**	First F♯ in m. 228 - an octave higher	First F♯ in m. 228 - an octave higher	First F♯ in m. 228 - an octave higher	First F♯ in m. 228 - an octave higher	First F♯ in m. 228 - an octave higher	First F♯ in m. 228 - an octave higher
	m. 229	**D2 added Same**	Same	Same	Same	Same	Same	Same
5	IV: mm. 1-37 (first note), 185-221	**Two octaves lower**	An octave higher	Same	Same	Same	Same	Same
6	IV: 87 (second note) -98	**Two octaves lower**	Same	Same	Same	Same	Same	Same
7	IV: m. 130	**F-E♭ (first two notes) - two octaves lower**	Same	Same	F-E♭ - an octave higher	F-E♭ - an octave higher	F-E♭ - an octave higher	F-E♭ - an octave higher
8	IV: mm. 161-169	**Two octaves lower**	An octave higher	Same	Same	An octave higher	An octave higher	An octave higher

János Starker (1924-2013), the legendary Hungarian-American cellist and longtime professor at Indiana University, was known for his analytical approach, precise technique, and clarity of articulation.[61] His 1971 live recording with pianist György Sebők, a fellow Hungarian and revered chamber musician and teacher, stands out for its precision and lyrical restraint. Notably, Starker is the only cellist among the six to play the opening theme of the fourth movement (item #5) an octave higher than Delsart's transcription, favoring brilliance over weight.

Jacqueline du Pré (1945-1987), one of Britain's most iconic cellists, brought unparalleled emotional depth and intensity to her performances.[62] Her 1972 recording with Daniel Barenboim, a world-renowned

[61] Noël Goodwin, "Starker, Janos," in *Grove Music Online*, ed. Deane Root, accessed January 31, 2025, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26562.

[62] Tully Potter, "Du Pré, Jacqueline," in *Grove Music Online*, ed. Deane Root, accessed January 31, 2025, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08362.

pianist and conductor, was one of her last before illness curtailed her career. Du Pré remains closest to Delsart's register in key moments, including the second theme of the recapitulation in the second movement (mm. 171-190, item #3), which she plays two octaves lower than the original violin part—contrary to the approach of the other five cellists. She also faithfully observes the low register of mm. 161-169 in the final movement (item #8), even adding a distinctive grace note from C2 to C3 on the downbeat of m. 169.

Mischa Maisky (b. 1948), the Latvian-born Israeli cellist, is famed for his emotional intensity and theatrical flair. His 2001 recording with Martha Argerich, one of the most celebrated pianists of our time, brings fiery brilliance and rhythmic vitality to the performance. Maisky embraces the drama and pathos of the sonata, often choosing register placements that enhance its expressive potential. Like du Pré, he adheres to Delsart's low register in mm. 161-169 of the final movement, emphasizing the cello's dark resonance.

Steven Isserlis (b. 1958), a British cellist known for his scholarly engagement and expressive use of gut strings, collaborated with pianist Stephen Hough in a 2002 recording. In the liner notes, Isserlis writes, "Why play this sonata on the cello? Well, there is some justification. Oral history has it that it was originally conceived as a cello sonata, Franck only changing his mind when he decided to present the sonata to his great friend and 'ideal interpreter,' the violinist Ysaÿe, as a wedding present."[63] Isserlis often chooses higher registers, such as in mm. 219-221 of the second movement (item #4), where he plays just one octave below the original violin line instead of two, diverging from Delsart.

The 2003 performance by Yo-Yo Ma (b. 1955), the widely beloved American cellist of Chinese heritage, with pianist Kathryn Stott reflects polished tone and lyrical finesse. Ma generally favors higher registers, contributing to his signature clarity and soaring lines. However, at the end of the second movement (item #4), he descends to a lower range than Delsart's transcription and sustains this choice through m. 228, making subtle but meaningful modifications. He also plays mm. 123-124 and 127-128 an octave higher than Delsart's version, echoing the editorial suggestions of Leonard Rose, his teacher.

Gautier Capuçon (b. 1981), a charismatic French cellist known for his rich tone and brilliant execution, offers a more modern take in his 2019 recording with Chinese pianist Yuja Wang, whose powerful virtuosity and spontaneous musicianship make her one of today's most exciting performers. Capuçon opts for higher registers in items #3, #7, and #8, often diverging from Delsart's original, especially in lyrical and transitional passages.

These recordings, each unique in character and intention, demonstrate the diverse ways cellists have interpreted Delsart's transcription, balancing fidelity to the original with personal expression and evolving performance practice.

---

[63] Steven Isserlis, "Liner notes," in Steven Isserlis and Stephen Hough, "Franck: Cello Sonata, M. 8," on *Rachmaninov, S.: Cello Sonata, Op. 19 / Franck, C.: Cello Sonata, M. 8*, Hyperion Records, 2002, Naxos Music Library, https://mahidol.nml3.naxosmusiclibrary.com/catalogue/00602448805416.

Conclusion

The choice of register in César Franck's Sonata in A Major, particularly as transcribed for cello and piano, significantly shapes tone color, articulation, technical execution, and expressive character. For the cello, playing in the lower register enhances warmth and depth, producing a rich, resonant sound that can evoke gravity or introspection. However, it requires greater bow pressure and risks blending into the piano's bass in dense textures. In contrast, higher registers improve clarity and projection, giving the cello a violin-like brilliance. This range offers greater agility and articulation but demands refined bow control and left-hand precision to avoid sounding thin or brittle.

Beyond technical considerations, register choices influence the emotional and stylistic impact of a performance. A darker, lower register can feel grounded and dramatic, while higher placements create a lyrical, ethereal quality. Some cellists embrace the cello's natural depth, remaining close to Delsart's transcription, while others pursue the expressive brightness and clarity of higher registers, sometimes reflecting modern interpretive choices or editorial trends. These decisions reflect a performer's individual artistic values, but they also point to broader forces—such as instrument capabilities, recording traditions, and pedagogical lineage.

These choices encourage performers to engage with the piece in ways that balance traditional understanding with the evolving demands of modern performance. Some contemporary cellists would strive to imitate the brilliant, high-register sound of the violin, embracing technical challenges that would have been considered nearly impossible at the time of Delsart's transcription. Advances in instrument construction and the ever-increasing technical skill of today's performers have expanded what is possible on the cello, allowing for interpretations that were once unimaginable.

The analysis of six renowned recordings highlights these interpretive contrasts. For example, Jacqueline du Pré remains mostly faithful to Delsart's choices, possibly reflecting both her expressive aesthetic and the stylistic norms of her time. In contrast, Steven Isserlis, referencing the idea that Franck may have initially conceived the piece for cello before adapting it for violin, often chooses registers that more closely mirror the cello's voice, in an attempt to stay true to what he perceives as the composer's original intentions. Meanwhile, Yo-Yo Ma and Gautier Capuçon, for instance, emphasize projection and brilliance, often opting for higher registers that would suit the acoustics of modern concert venues and their personal interpretations of the piece.

For performers today, awareness of these choices offers an invaluable toolkit. By comparing editions, listening critically to recorded interpretations, and experimenting with different register placements, performers can make informed and intentional musical decisions. Rather than passively following a printed edition, musicians are encouraged to view the Franck Sonata as a flexible canvas—one that supports a wide spectrum of interpretive nuance. The insights gained from comparing Delsart's transcription with performer adaptations ultimately enrich our understanding of the work and enable new layers of expressive communication.

To conclude, the author would like to introduce a recent recording of the Franck Sonata with cellist Adam Satinsky, a pupil of János Starker. Recorded at MACM, College of Music, Mahidol University on June 11-12,

2024, this performance reflects several of the register choices explored in this article. Following Starker's approach, Satinsky performs the opening theme of the final movement an octave higher than Delsart's version, enhancing projection and brilliance. He also presents a distinctive interpretation in measure 219 of the second movement, offering a fresh take on this transitional passage.

In preparing this performance, one of the greatest challenges was memorization. We believed that performing by heart heightened our concentration on sound and ensemble cohesion. Particular attention was given to register-based balance. For example, in measures 82-83 of the first movement, where the cello plays on the A string with exceptional brightness, Satinsky requested a strong crescendo from the piano to the B-ninth chord to maintain dramatic momentum. In the second movement, the cello's opening theme is shadowed by the piano's perpetual sixteenth-note figuration. We interpreted the *più forte* marking in measure 14 not as an increase in volume but as a gesture of intensity. Finally, at the beginning of the fourth movement, there were no balance concerns, as Satinsky chose to play the opening passage an octave above Delsart's version, bringing added clarity and lift to the music.

This performance, shaped by editorial study and collaborative exploration, aims to contribute to the ongoing conversation surrounding Franck's Sonata. The full recording is available at the following link: https://drive.google.com/file/d/18VYEWYiGgAUx41OFObOa7zr9i5wxeTes/view

References

An, Ji Young. "In Search of a Style: French Violin Performance from Franck to Ravel." DMA diss., University of California, Los Angeles, 2013. https://escholarship.org/content/qt1sz059ns/qt1sz059ns_noSplash_d7a4fc5d32e36951c6e813cdd75119ab.pdf.

Bernas, Richard, revised by Dennis K. McIntire. "Rose, Leonard (Joseph)." In *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Accessed January 30, 2025. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23834.

Capuçon, Gautier, and Yuja Wang. "Franck: Cello Sonata, M. 8." On *Cello and Piano Recital: Capuçon, Gautier / Wang, Yuja - Franck, C. / Chopin, F. / Piazzolla, A.* Erato/Warner Classics, 2019. Naxos Music Library. https://mahidol.nml3.naxosmusiclibrary.com/catalogue/190295392253.

Franck, César. *Sonata in A Major (1886) for Cello and Piano*. Edited by Leonard Rose and Robert Casadesus. New York: International Music Company, 1958.

Franck, César. *Sonate für Klavier und Violine A-dur, Fassung für Violoncello*. Edited by Peter Jost. Munich: G. Henle Verlag, 2013.

Franck, César. *Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*. Edited by Douglas Woodfull-Harris. Kassel: Bärenreiter, 2015.

Franck, César. *Sonate pour Piano et Violon*. Paris: Hamelle, n.d. Accessed January 14, 2025. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP495447-PMLP4994-Cesar_franck_violin_sonata_first_edition_violin_part.pdf.

Franck, César. *Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée par Jules Delsart*. Paris: Hamelle, n.d. Accessed January 14, 2025. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP122521-PMLP04994-Franck_-_Sonata_(Delsart)_for_cello_and_piano_in_A_major_cello.pdf.

Franck, César. *Sonate pour Piano et Violoncelle*. Edited by Yuki Hasegawa. Tokyo: Édition les bons concerts, 2020.

G. Henle Verlag. "Peter Jost." Accessed April 25, 2025. https://www.henle.de/en/Peter-Jost/.

Goodwin, Noël. "Starker, Janos." In *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Accessed January 31, 2025. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26562.

Hasegawa, Yuki. "Yuki Hasegawa Official Site." Accessed January 30, 2025. https://yukihasegawa.com/en/.

Isserlis, Steven, and Stephen Hough. "Franck: Cello Sonata, M. 8." On *Rachmaninov, S.: Cello Sonata, Op. 19 / Franck, C.: Cello Sonata, M. 8*. Hyperion Records, 2002. Naxos Music Library. https://mahidol.nml3.naxosmusiclibrary.com/catalogue/00602448805416.

Ma, Yo-Yo, and Kathryn Stott. "Sonata in A Major for Violin and Piano, FWV 8 (Arr. for Cello and Piano)." On *La Voix du Violoncelle*. SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT, 2003. Naxos Music Library. https://mahidol.nml3.naxosmusiclibrary.com/catalogue/886971253429.

MacGregor, Lynda. "Delsart [Delsaert], Jules." In *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Accessed January 24, 2025. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07510.

Maisky, Mischa, and Martha Argerich. "Franck: Cello Sonata, M. 8." On *Franck, Debussy, Schumann: Cello Sonatas*. Warner Classics, 2001. Naxos Music Library. https://mahidol.nml3.naxosmusiclibrary.com/catalogue/0077776357751.

Potter, Tully. "Du Pré, Jacqueline." In *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Accessed January 31, 2025. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08362.

Quelques merveilles… "César FRANCK Cello Sonata in A major Janos STARKER, cello Gyorgy SEBÖK, piano." YouTube Video, 29:43. July 28, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=SCSTcAtNjag.

Schütz, Gudula. *Introduction to Franck: Sonate, Mélancolie pour Piano et Violoncelle*. Edited by Douglas Woodfull-Harris. Kassel: Bärenreiter, 2015.

Steegmann, Monica, ed. *Introduction to César Franck: Sonate für Klavier und Violine A-dur*. Munich: G. Henle Verlag, 1993.

Stove, R. J. *César Franck: His Life and Times*. Lanham: Scarecrow Press, 2012.

Woodfull-Harris, Douglas. "The Excitement of Editing Debussy's Works: Interview with Bärenreiter Editor Douglas Woodfull-Harris." Sheet Music Plus, November 15, 2017. https://blog.sheetmusicplus.com/2017/11/15/the-excitement-of-editing-debussys-works-interview-with-barenreiter-editor-douglas-woodfull-harris/.

Yokohama. "Franck sonata in a major / Jacqueline du pré." YouTube Video, 29:38. March 9, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=cKYUJI2lYA0.

หลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์ในชุมชนพุตะเคียน ตำบลท่าเสา อำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี

CULTURAL ARTS KNOWLEDGE TRAINING COURSE FOR THE SURVIVAL OF ETHNIC GROUPS IN PHUTAKIAN COMMUNITY THA SAO SUBDISTRICT, SAI YOK DISTRICT, KANCHANABURI PROVINCE

ธันยาภรณ์ โพธิกาวิน,[1] พระครูสุทธิสารโสภิต,*[2] วรารัตน์ สีชมนิ่ม[3]

[1]วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย

[2]วัดพุตะเคียน กาญจนบุรี ประเทศไทย

[3]วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นครปฐม ประเทศไทย

Dhanyaporn Phothikawin,[1] Prakhru Sutthisarasophit,*[2] Wararat Seechomnim[3]

[1]College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

[2]Wat Phutakian, Kanchanaburi, Thailand

[3]College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Nakhon Pathom, Thailand

Received 17/04/2025, Revised 05/05/2025, Accepted 26/06/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : ชุมชนบ้านพุตะเคียน ตำบลท่าเสา อำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี เป็นชุมชนที่มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาก่อนสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ทั้งยังเป็นชุมชนที่มีกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลายเข้ามาตั้งถิ่นฐาน ได้แก่ กลุ่มชาติพันธุ์มอญ กลุ่มชาติพันธุ์กะเหรี่ยง กลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน และกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ เข้ามาอาศัยอยู่ ส่งผลให้ศิลปวัฒนธรรมมีความหลากหลายและเป็นเอกลักษณ์ ทั้งยังนำไปสู่การประกอบอาชีพทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่หล่อเลี้ยงคนในชุมชน แต่ด้วยสถานการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลง จึงส่งผลให้องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมที่มีหน้าที่และบทบาทในประเพณีและวัฒนธรรมถูกลดความสำคัญลง และส่งผลต่อการประกอบอาชีพทางศิลปวัฒนธรรม จำนวนการว่าจ้างงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมลดน้อยลง ส่งผลให้ครูดนตรี นักดนตรี และนักแสดง เกิดการโยกย้ายถิ่นฐาน เปลี่ยนแปลงอาชีพ ซึ่งเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นรากฐานของชุมชนพุตะเคียนกำลังสูญหายไป การวิจัยในครั้งนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์ และการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม เพื่อเป็นเครื่องมือในการอนุรักษ์และฟื้นฟูมรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่เป็นรูปธรรม และเป็นรากฐานสำคัญที่จะช่วยส่งเสริมการถ่ายทอดความรู้จากรุ่นสู่รุ่นในลักษณะมีระบบ เกิดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมภายในชุมชน และสร้างโอกาสในการปรับใช้ภูมิปัญญาดั้งเดิมให้เหมาะสมกับวิถีชีวิตร่วมสมัย อันจะนำไปสู่การสร้างความตระหนักรู้ในคุณค่าทางวัฒนธรรมในกลุ่มชาติพันธุ์ โดยเฉพาะในกลุ่มเยาวชนซึ่งเป็นผู้สืบทอดองค์ความรู้ในอนาคต

วิธีการศึกษา : ดำเนินการวิจัยโดยการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (Participatory Action Research: PAR) การวิจัยครั้งนี้เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยใช้เครื่องมือในการวิจัยแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured

* Corresponding author, email: putakian@gmail.com

Interview) กระบวนการสนทนากลุ่ม (Focus Group) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ผู้ให้ข้อมูลหลักที่ผู้วิจัยศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ 1) ผู้นำชุมชน ปราชญ์ชาวบ้าน 2) นักดนตรีและนักแสดง 3) ผู้อำนวยการ ครูในโรงเรียน และการวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research) โดยใช้แบบสอบถามความคิดเห็น (Questionnaire) ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนในโรงเรียนพุทธวิมุติวิทยา

ผลการศึกษา : ผลการศึกษาพบว่าประวัติและองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์สะท้อนความเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนด้วยองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม ทั้งการละเล่นกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์และการแสดงลิเกมอญ แต่ด้วยสถานการณ์ของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรรม จึงส่งผลให้องค์ความรู้เกิดการสูญหาย ชุมชนจึงเริ่มกลับมาฟื้นฟูโดยนำกระบวนการทางการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (PAR) บูรณาการกับการมีส่วนร่วมของชุมชนเข้ามาดำเนินการจัดทำหลักสูตรฝึกอบรม เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรม และจากผลการประเมินหลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพ พบว่า ระดับการรับรู้หลักสูตรฝึกอบรมศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพ ในด้านหลักสูตรและเนื้อหา ด้านวิทยากร ด้านสื่อการสอนและวัสดุอุปกรณ์ ด้านสถานที่ศึกษาและบรรยากาศแวดล้อม อยู่ในระดับมาก ด้านกิจกรรมการฝึกอบรม ด้านความรู้ความเข้าใจที่ได้รับจากการฝึกอบรมและด้านการนำความรู้ไปใช้อยู่ในระดับมากที่สุด

บทสรุป : งานวิจัยฉบับนี้มุ่งศึกษาประวัติ องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์ องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นจนเกิดเป็นแบบแผนที่สามารถเรียนรู้ได้ โดยเฉพาะการละเล่น ดนตรีและการแสดงลิเกมอญ และมีบทบาทสำคัญในการประกอบประเพณี พิธีกรรม เสริมสร้างความบันเทิง ความรัก และความสามัคคีภายในชุมชน อย่างไรก็ตาม ด้วยพลวัตทางสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบัน ส่งผลให้ศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์สูญหายไปจากสังคมและวัฒนธรรม ดังนั้น การศึกษาครั้งนี้จึงได้ออกแบบกระบวนการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยใช้แนวคิดการพัฒนาหลักสูตร ตั้งแต่การวิเคราะห์สภาพปัญหา กำหนดจุดมุ่งหมาย การเลือกและจัดเนื้อหา การออกแบบประสบการณ์การเรียนรู้ จนถึงการประเมินผล โดยเน้นการมีส่วนร่วมของผู้รู้ในชุมชนชาติพันธุ์ ร่วมกับสถาบันการศึกษา เพื่อให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับบริบทของชุมชน ผลที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ชี้ให้เห็นว่า การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมฯ เป็นแนวทางเชิงรูปธรรมที่สามารถอนุรักษ์ ฟื้นฟู และส่งเสริมการสืบทอดองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพ และมีส่วนสำคัญในการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้คงอยู่ในชุมชนอย่างยั่งยืน

คำสำคัญ : ศิลปวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ / หลักสูตรการฝึกอบรม / การดำรงชีพ

Abstract

Background and Objectives: The Ban Phutakian Community, Tha Sao Subdistrict, Sai Yok District, Kanchanaburi Province, is a community with a history that dates back to before World War II. It is also a community where various ethnic groups have settled, including the Mon ethnic group, the Karen ethnic group, the Thai Yuan ethnic group, and other ethnic groups. As a result, the arts and culture within this community are diverse and unique. It has also provided arts and culture occupations that support people in the community. However, due to the changing social and cultural situation, the knowledge of arts and culture that has a role and function

in traditions and culture has been reduced in importance, which also affects these arts and culture occupations. The number of people employed in arts and culture has decreased. As a result, music teachers, musicians, and actors have moved and changed their occupations, which is an important reason why the arts and culture that are the foundation of the Phutakian community are disappearing. Therefore, this research aims to study the history and knowledge of arts and culture for the livelihood of ethnic groups and to develop a training curriculum for knowledge of arts and culture for the livelihood of ethnic groups, in order to be a tool for preserving and restoring cultural heritage to remain in a tangible form and to be an important foundation for the development of training curricula which will help promote the transfer of knowledge from generation to generation systematically, resulting in participatory learning within the community. This can also create opportunities to adapt traditional wisdom to suit modern lifestyles, which will lead to awareness of cultural values in ethnic groups, especially among youth who are the inheritors of knowledge in the future.

Methods: We conducted the research using Participatory Action Research (PAR) as the primary methodological framework. Field data were collected through semi-structured interviews, focus group discussions, and participant observation. The key informants included: (1) community leaders and local wisdom holders, (2) musicians and performing artists, and (3) school directors and teachers. Additionally, a quantitative research component was conducted using a questionnaire survey, with the population and sample group consisting of students at Phutthawimut Wittaya School.

Results: The research results found that history and knowledge of arts and culture are cultural heritages of ethnic groups, reflecting the identity of the community through knowledge of arts and culture, including ethnic traditional play, ethnic music, and Mon Likay performances. However, due to social and cultural changes, some of this knowledge has been lost. The community has therefore begun to restore it by using the educational process. This process can be integrated with Participatory Action Research (PAR) community participation to conduct training courses to create a learning process in arts and culture. The evaluation results of the training course on knowledge of arts and culture for livelihood showed that the level of awareness of the training course on arts and culture for livelihood in terms of curriculum and content, lecturers, teaching media and equipment, study locations, and environment was at a high level. In terms of training activities, knowledge and understanding gained from training, as well as application of this knowledge, were at the highest level.

Conclusions: This research aimed to study the history and knowledge of arts and culture for the livelihood of ethnic groups within the Phutakian community. This knowledge of arts and culture has been passed down from generation to generation, becoming a model that can be learned, especially ethnic traditional play, music, and Mon Likay performances. It plays an important role in traditions and rituals and enhances entertainment, love, and unity within the community. However, with the current social and cultural dynamics, the arts and culture of ethnic groups within the community have begun to disappear. Therefore, this study designed the process of developing a training course on knowledge of arts and culture for the livelihood of ethnic groups

using the concept of curriculum development, starting from problem analysis, setting goals, selecting and organizing content, and designing learning experiences to evaluation, emphasizing the participation of knowledgeable people in ethnic communities together with educational institutions to create a learning process that is consistent with the context of the community. The results of this research indicate that the development of such a training course is a concrete approach that can effectively conserve, restore, and promote the continuation of cultural knowledge and plays an important role in sustainably maintaining cultural identity in the community.

Keywords: Ethnic Arts and Culture / Training Courses / Existence

บทนำ (Introduction)

เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หรืออุษาคเนย์ เป็นพื้นที่ที่มีพลวัตทางวัฒนธรรมจากการเคลื่อนย้ายและการอพยพของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ มาอย่างต่อเนื่องในประวัติศาสตร์ อันเนื่องมาจากปัจจัยหลายประการ ตั้งแต่ความขัดแย้งทางการเมือง ความมั่นคงทางอาหาร ไปจนถึงการแสวงหาแหล่งทรัพยากรใหม่ กระบวนการดังกล่าวก่อให้เกิดการผสมผสานและหลอมรวมวัฒนธรรม จนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมที่แยกจากกันไม่ออก ทั้งยังเป็นรากฐานสำคัญของอัตลักษณ์ในพื้นที่ต่าง ๆ ของภูมิภาค รวมถึงประเทศไทย[1] ซึ่งตั้งอยู่ในตำแหน่งยุทธศาสตร์ที่เป็นเส้นทางการเคลื่อนย้ายของกลุ่มชาติพันธุ์มาแต่โบราณ[2] นอกจากนี้ ยังนำไปสู่การหลอมรวมทางวัฒนธรรมและก่อให้เกิดเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่หลากหลายและโดดเด่นในแต่ละพื้นที่[3]

จังหวัดกาญจนบุรี เป็นจังหวัดในภาคตะวันตกของประเทศไทย มีพรมแดนด้านตะวันตกติดต่อกับสาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่าเป็นพื้นที่หนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการหลอมรวมทางวัฒนธรรมนี้ได้อย่างชัดเจนทั้ง พม่า มอญ กะเหรี่ยง ฯลฯ ที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยตั้งแต่ในสมัยอยุธยา สมัยธนบุรี และในสมัยรัตนโกสินทร์[4] บนพื้นฐานของสภาพภูมิประเทศที่อุดมสมบูรณ์และเอื้อต่อการดำรงชีพ พื้นที่ดังกล่าวจึงกลายเป็นแหล่งหล่อหลอมความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่อยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืน

ศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ไม่เพียงเป็นเครื่องมือในการธำรงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ หากแต่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมต่อ ๆ กันมา จนเกิดการพัฒนาผ่านการยอมรับนำไปสู่การกระบวนการสั่งสม ถ่ายทอดเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละสังคมและชุมชน[5] ยังเป็นองค์ความรู้ที่เชื่อมโยงกับวิถีชีวิต คติความเชื่อ และสิ่งแวดล้อม ทั้งในรูปแบบของภาษา ศาสนา ประเพณี

---

[1] Napaporn Assawarangseekul, “Problems of Ethnic Groups in Thailand: Cultural Identity Changes,” in RSU National Research Conference 2019, Rangsit University, April 26, 2019, 947-957, https://rsucon.rsu.ac.th/files/proceedings/nation2019/NA19-089.pdf. (in Thai)

[2] Mark Lipson et al., “Ancient Genomes Document Multiple Waves of Migration in Southeast Asian Prehistory,” *Science* 361, no. 6397 (July 2018): 92-95. https://www.science.org/doi/full/10.1126/science.aat3188.

[3] Wibhu Kutanan et al., “Reconstructing the Human Genetic History of Mainland Southeast Asia: Insights from Genome-Wide Data from Thailand and Laos,” *Molecular Biology and Evolution* 38, no. 8 (August 2021): 3459. https://doi.org/10.1093/molbev/msab124.

[4] Kanchanaburi Provincial Cultural Office, *Report on the Performance of the Missions Assigned by the Office of Cultural Surveillance and Public Relations Kanchanaburi* (Kanchanaburi: Kanchanaburi Provincial Cultural Office, 2013), 10. (in Thai)

[5] Amara Pongsapich, *Cultural Transmission and Receipt in Society and Culture* (Bangkok: Image Printing, 1997), 3-25. (in Thai)

การดำเนินชีวิต ตลอดจนด้านการละเล่นกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ[6] และยังมีบทบาทและหน้าที่ในการรับใช้ทางสังคม[7]

และในบริบทของชุมชนพุตะเคียน ตำบลท่าเสา อำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์มอญที่มีการอพยพมาจากสาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า องค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์จึงเป็นเอกลักษณ์ทั้งในเรื่องของการดนตรีและการรำมอญ โดยมีความโดดเด่นในเรื่องจังหวะ การดำเนินทำนองของเพลง และภาษามอญ ซึ่งเพลงในลักษณะนี้เป็นรูปแบบของเพลงมอญดั้งเดิมที่สืบทอดกันมาจนปัจจุบัน[8] นอกจากนี้ การสืบทอดศิลปวัฒนธรรมดังกล่าวยังได้รับการสนับสนุนจากโรงแรมและรีสอร์ตต่าง ๆ เพื่อให้นำศิลปวัฒนธรรมมาจัดการแสดง พัฒนาเป็นอาชีพทางศิลปวัฒนธรรม และเพื่อพัฒนาให้เป็นการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ จึงอาจกล่าวได้ว่า องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมที่ได้รับการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ได้นำมาสู่การสร้างคุณค่าเพื่อหล่อเลี้ยงกลุ่มชาติพันธุ์ในชุมชน แต่ด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาวะเศรษฐกิจที่ผันผวน การขยายตัวของสื่อดิจิทัล การโยกย้ายถิ่นฐานของเยาวชน และสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดต่อ ได้ส่งผลต่อกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมโดยตรง ความนิยมในรูปแบบศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมลดน้อยลงในกลุ่มคนรุ่นใหม่ ขาดการสืบทอดอย่างต่อเนื่องจากรุ่นสู่รุ่น ส่งผลให้องค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรมบางส่วนเริ่มสูญหาย และทำให้บทบาทของศิลปวัฒนธรรมในฐานะเครื่องมือในการดำรงชีวิตและสร้างความยั่งยืนในชุมชนลดความสำคัญลง

ในบริบทเช่นนี้ การสร้างหลักสูตรศิลปวัฒนธรรมที่มีความเชื่อมโยงกับองค์ความรู้จากรากฐานทางวัฒนธรรมของชุมชน จึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง ไม่เพียงเป็นแนวทางในการฟื้นฟูและธำรงไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมเท่านั้น หากยังเป็นการสร้างโอกาสในการพัฒนาทักษะ สร้างอาชีพทางศิลปวัฒนธรรม และส่งเสริมเศรษฐกิจฐานราก โดยใช้ทุนวัฒนธรรมในท้องถิ่นอย่างมีประสิทธิภาพ หลักสูตรลักษณะนี้สามารถมีบทบาทในการสร้างความรู้ ความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ และความมั่นคงทางวัฒนธรรมในระยะยาวได้อย่างยั่งยืน

ด้วยเหตุนี้ การศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์และการพัฒนาหลักสูตรการฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพ จะช่วยส่งเสริมการถ่ายทอดความรู้จากรุ่นสู่รุ่น เกิดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมภายในชุมชน และสร้างโอกาสในการปรับใช้ภูมิปัญญาดั้งเดิมให้เหมาะสมกับวิถีชีวิต อันจะนำไปสู่การสร้างความตระหนักรู้ในคุณค่าทางวัฒนธรรมในหมู่สมาชิกของชุมชน โดยเฉพาะในกลุ่มเยาวชนซึ่งเป็นผู้สืบทอดองค์ความรู้ในอนาคต กระบวนการเรียนรู้ดังกล่าวจะไม่เพียงช่วยธำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ หากยังเป็นกลไกสำคัญในการเสริมสร้างอัตลักษณ์และความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมของตนเอง ซึ่งจะนำไปสู่การสืบต่อองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมอย่างยั่งยืนในระดับชุมชน และสามารถขยายผลไปสู่การพัฒนาเชิงพื้นที่และเชิงนโยบายในระดับที่กว้างขึ้น

---

[6] Phachongchit Athikhomnantha, *Changes in Thai Society and Culture* (Bangkok: Ramkhamhaeng University, 2000), 20. (in Thai)

[7] Prawase Wasi, *Knowledge Management: The Process of Unleashing Human Potential, Freedom, and Happiness* (Bangkok: The Knowledge Management Institute, 2005), 20. (in Thai)

[8] Waewmayura Wisadsing, “Music for Mon Dance Mon Village in Saiyok Kanjanaburi” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2006), 68, https://cuir.car.chula.ac.th/xmlui/handle/123456789/41425?show=full. (in Thai)

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

การวิจัยในครั้งนี้ จึงมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติ องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม 2) เพื่อพัฒนาหลักสูตรการฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของศิลปวัฒนธรรม ให้นำไปสู่การเผยแพร่ ถ่ายทอดความรู้ภายในชุมชน เพื่อให้เกิดการสร้างความตระหนักรู้ เข้าใจในศิลปวัฒนธรรมของตน สามารถนำไปสู่การพัฒนารากฐานทางศิลปวัฒนธรรมในอนาคต

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

ในการดำเนินการวิจัยได้ดำเนินการ 2 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (Participatory Action Research-PAR)

ผู้วิจัยได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมดำเนินการร่วมกับชุมชน ผู้ให้ข้อมูลหลักประกอบด้วยผู้นำชุมชนและปราชญ์ชาวบ้านผู้มีความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และบทบาทของศิลปวัฒนธรรมในชุมชน นักดนตรีและนักแสดงที่มีประสบการณ์ตรงในด้านศิลปวัฒนธรรม ผู้บริหารและครูจากโรงเรียนพุทธวิมุติวิทยา ซึ่งเป็นโรงเรียนในชุมชนที่มีความเกี่ยวข้องกับการจัดการเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรม เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview) และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา สภาพปัญหาที่ส่งผลต่อองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม และการพัฒนาหลักสูตรองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพนำไปสู่การสังเคราะห์ร่างหลักสูตรศิลปวัฒนธรรมจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ (1) การละเล่นของกลุ่มชาติพันธุ์ (2) ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และ (3) การแสดงลิเกมอญ โดยมุ่งเน้นให้หลักสูตรสอดคล้องกับบริบทของชุมชน และสามารถนำไปใช้ในการเรียนรู้และการประกอบอาชีพในระดับท้องถิ่น หลังจากจัดทำร่างหลักสูตรแล้วได้นำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมและด้านการพัฒนาหลักสูตร เพื่อตรวจสอบความเหมาะสมและคุณภาพของหลักสูตร

ขั้นตอนที่ 2 การวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research)

ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยเชิงปริมาณ โดยเลือกนักเรียนระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 ถึง 3 จากโรงเรียนพุทธวิมุติวิทยา จำนวน 25 คน เป็นกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อเข้าร่วมกิจกรรมตามหลักสูตรที่พัฒนาขึ้น จากนั้นจึงดำเนินการประเมินผลการเรียนรู้และการมีส่วนร่วมของนักเรียนผ่านแบบสอบถามความคิดเห็น ซึ่งออกแบบเพื่อวัดระดับการรับรู้ของผู้เรียนที่มีต่อกิจกรรมในหลักสูตร ข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถามนำมาวิเคราะห์ด้วยสถิติเชิงพรรณนาเพื่อประเมินระดับความคิดเห็นของนักเรียน และการวิเคราะห์เนื้อหาประกอบเพื่อสะท้อนมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในการพัฒนาหลักสูตรศิลปวัฒนธรรมให้ตอบสนองต่อเป้าหมายการเรียนรู้ของชุมชน

ผลการวิจัย (Results)

ประวัติ องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์ในชุมชนพุตะเคียน

ชุมชนบ้านพุตะเคียน ตั้งอยู่ในพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ ประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์มอญ กะเหรี่ยง และไทยวน ซึ่งได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในชุมชนนี้ ความหลากหลายทางชาติพันธุ์ดังกล่าวนำมาซึ่งองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษ และเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นของชุมชน นอกจากนี้ องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ยังมีบทบาทสำคัญในงานบุญประเพณี รวมถึงการเสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่าง

สมาชิกในชุมชน เชื่อมโยงความเข้าใจและความสามัคคีระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์ในชุมชน ประกอบด้วย

การละเล่นของกลุ่มชาติพันธุ์ ทั้งการละเล่นสะบ้า (วอนไมฮะเน่ย) การละเล่นปีนเสาน้ำมัน (ต้อนตูน) การละเล่นชักเย่อ (ต้องเจ็ต) การละเล่นเทินกระด้ง (เยอฮะน่าย) และการละเล่นตีไม้ (วอนเตริงหน่าย) ถือเป็นภาพสะท้อนที่มีคุณค่าของความหลากหลายทางวัฒนธรรม การละเล่นเหล่านี้ไม่ได้เป็นเพียงกิจกรรมสร้างความบันเทิง แต่ยังเป็นส่วนสำคัญของประเพณีและวิถีชีวิต ซึ่งในการละเล่นแต่ละชนิดแฝงไปด้วยค่านิยม ความเชื่อ และความหมายเชิงวัฒนธรรมที่ส่งเสริมความสามัคคี เสริมสร้างความเข้าใจและยอมรับความแตกต่างระหว่างชาติพันธุ์ อีกทั้งยังทำหน้าที่เป็นสื่อในการถ่ายทอดมรดกวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น

ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ ชุมชนพุตะเคียนยังคงรักษาเอกลักษณ์ของดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ที่สะท้อนประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิม ดนตรีของพุตะเคียนเป็นผลจากการผสมผสานอิทธิพลของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ผ่านเครื่องดนตรีหลากหลาย บทร้อง และท่วงทำนองของบทเพลง ทั้งเพลงไหว้ครู (อะเลาอะจา) เพลงมอญกลับหงสา (มวนจ้าวเอิง) เพลงวังมอญ (แวงมอญ) และเพลงแม่บท (มะยางตะ) ดังนั้นดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์จึงเป็นสื่อกลางในการเล่าเรื่องราวประวัติศาสตร์และการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ในชุมชน

การแสดงลิเกมอญ ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีลักษณะเด่น ในการบอกเล่าทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ เล่าเรื่องผ่านบทเพลงและการร่ายรำ ซึ่งบทเพลงลิเกมอญ ทั้งเพลงไหว้ครู (อะเลาอะจา) เพลงมอญกลับหงสา (มวนจ้าวเอิง) เพลงวังมอญ (แวงมอญ) และเพลงแม่บท (มะยางตะ) เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการใช้ศิลปะการแสดงในการถ่ายทอดเรื่องราวความเชื่อและค่านิยมของกลุ่มชาติพันธุ์ บทบาทของลิเกมอญในปัจจุบันไม่ได้จำกัดอยู่เพียงการแสดงเพื่อความบันเทิง แต่ยังช่วยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ในชุมชน

แม้ว่าในปัจจุบันองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมบางส่วนอาจกำลังสูญหาย จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น ทั้งในเรื่องของ 1) การสืบทอดความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม ไม่มีผู้สืบทอด และเห็นคุณค่า ความสำคัญของศิลปวัฒนธรรม ทำให้ศิลปวัฒนธรรมในชุมชนกำลังสูญหาย 2) ภาครัฐไม่ได้ให้ความสำคัญ ขาดการสนับสนุนหรือการจัดการความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมอย่างจริงจัง 3) ระบบการศึกษาที่อยู่ภายในชุมชนไม่ให้การสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ไม่มีหลักสูตร ครู หรือปราชญ์ชาวบ้านในด้านศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่น เพื่อถ่ายทอดความรู้แก่นักเรียน 4) สถานการณ์โรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ส่งผลให้องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมที่มีหน้าที่และบทบาทในประเพณีและวัฒนธรรมถูกลดความสำคัญลง ไม่ได้มีบทบาทในการประกอบประเพณี พิธีกรรม ซึ่งส่งผลต่อการประกอบอาชีพทางศิลปวัฒนธรรม 5) จำนวนการว่าจ้างงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมลดน้อยลง อันเนื่องมาจากสภาพทางเศรษฐกิจ โรงแรม รีสอร์ต และสถานที่ท่องเที่ยวต่าง ๆ ได้รับผลกระทบและปิดตัวลง ไม่มีการจ้างงานที่ต่อเนื่อง จึงทำให้ครูดนตรี นักดนตรี และนักแสดง เกิดการโยกย้ายถิ่นฐานและเปลี่ยนแปลงอาชีพ จากสภาพและปัญหาดังกล่าวที่เกิดขึ้น จึงเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นรากฐานของชุมชนกำลังสูญหายไป ดังนั้นการศึกษาประวัติและองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมของชุมชนจึงเป็นเรื่องที่มีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่ง เพื่อการรักษา อนุรักษ์ ให้กระบวนการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมยังคงดำรงอยู่ในชุมชน

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์

จากผลของการศึกษาประวัติ องค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม และสภาพปัญหาที่เกิดขึ้นภายในชุมชน ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลทางศิลปวัฒนธรรม และนำกระบวนการทางการศึกษาบูรณาการกับการมีส่วนร่วมของชุมชนเข้ามาดำเนินการจัดทำหลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยใช้แนวทางของทาบา[9] ในการจัดทำองค์ประกอบของการพัฒนาหลักสูตร ดังนี้

ขั้นที่ 1 วิเคราะห์สภาพปัญหา สำรวจความต้องการและความจำเป็นต่าง ๆ เพื่อศึกษาปัญหาและความต้องการของกลุ่มชาติพันธุ์ เพื่อนำมาออกแบบและกำหนดองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมที่กำลังจะสูญหายไป ทั้งในเรื่องของการละเล่นกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ

ขั้นที่ 2 การกำหนดจุดมุ่งหมายของหลักสูตร ในหลักสูตรองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์ ได้กำหนดหลักการ วัตถุประสงค์ และผลที่คาดว่าจะได้รับ เพื่อให้นักเรียนได้รับความรู้ ทักษะ หรือประสบการณ์มุ่งเน้นการฝึกปฏิบัติทางศิลปวัฒนธรรมทั้งในด้านการละเล่นของกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ เพื่อนำไปสู่การถ่ายทอดความรู้ สืบทอดความรู้ และการนำไปใช้ประโยชน์ในอนาคต

ขั้นที่ 3 การเลือกเนื้อหาสาระ โดยการศึกษาและวิเคราะห์เนื้อหาองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมด้านการละเล่นของกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ เพื่อจัดทำเป็นโครงสร้างหลักสูตร นอกจากนี้ยังจัดกิจกรรมในการสร้างเจตคติที่ดี สร้างความตระหนักและการเห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรม เพื่อให้เกิดความเข้าใจในรากฐานทางศิลปวัฒนธรรม

ขั้นที่ 4 การจัดรวบรวมเนื้อหาสาระ โดยการรวบรวมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ทั้งในด้านการละเล่นของกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ ประกอบไปด้วย เนื้อหาในภาคทฤษฎีและเนื้อหาภาคปฏิบัติ จัดลำดับความสำคัญของเนื้อหาทางศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งกิจกรรมในการแสดงศิลปวัฒนธรรมเพื่อกระตุ้นให้นักเรียนเกิดการเรียนรู้ สร้างความตระหนัก และการเห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรม

ขั้นที่ 5 การเลือกประสบการณ์การเรียนรู้ โดยการจัดทำแผนการจัดการเรียนรู้ ทั้งในด้านการละเล่นของกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ วิธีการสอนในภาคทฤษฎีและการปฏิบัติจากปราชญ์ชาวบ้าน เพื่อให้เนื้อหาของศิลปวัฒนธรรมมีความครบถ้วนสมบูรณ์ตรงตามวัตถุประสงค์ของหลักสูตร

ขั้นที่ 6 การจัดประสบการณ์การเรียนรู้ ออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับหลักสูตรฝึกอบรมทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่ ทั้งในเรื่องการละเล่นกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ โดยใช้สื่อการเรียนการสอนเพื่อให้เกิดความน่าสนใจในการเรียนรู้ นักเรียนสามารถใช้สื่อในการเรียนรู้เพิ่มเติม ทั้ง E-book และสื่อ Multimedia ในรูปแบบของ VDO เพื่อฝึกฝนทักษะ และสร้างประสบการณ์ในด้านศิลปวัฒนธรรม

ขั้นที่ 7 การประเมินผล ในการกำหนดวิธีการประเมินผลจากการเรียนรู้และการฝึกปฏิบัติ โดยวิธีการในการสังเกตจากการปฏิบัติตามขั้นตอนในกิจกรรมที่กำหนด รวมทั้งการประเมินด้วยแบบสอบถามความคิดเห็นของนักเรียนที่มีต่อหลักสูตรเพื่อวัดการมีส่วนร่วมในการทำกิจกรรมและระดับการรับรู้หลักสูตรฝึกอบรมศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพ เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของหลักสูตร

---

[9] Hilda Taba, *Curriculum Development: Theory and Practice* (New York: Harcourt, Brace & World, 1962), 456-459.

Figure 1 Cultural Arts Knowledge Training Course for the Survival of Ethnic Groups

Source: by author

จาก Figure 1 เล่มหลักสูตรฝึกอบรมทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่ ที่ได้พัฒนาขึ้นและเผยแพร่ในรูปแบบ E-Book ซึ่งประกอบไปด้วย 3 เรื่อง ทั้งในเรื่องการละเล่นกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ เพื่อใช้กับกลุ่มตัวอย่าง

เมื่อพัฒนาหลักสูตรแล้วจึงนำมาเข้าตรวจสอบคุณภาพหลักสูตรโดยผู้เชี่ยวชาญ ผลของการตรวจสอบ พบว่า หลักสูตรฝึกอบรมทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่ที่พัฒนาขึ้นเกิดขึ้นจากองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมอันเป็นรากฐานของชุมชน มีความสอดคล้องกับสภาพและปัญหาในบริบทของชุมชน และเกิดขึ้นเพื่อแก้ไขสภาพและปัญหาของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม เพื่อตอบสนองความต้องการของชุมชนในการสืบทอดองค์ความรู้ รวมทั้งยังได้รับข้อเสนอแนะ

เพิ่มเติมในการถ่ายทอดความรู้โดยเชิญปราชญ์ชาวบ้านและผู้นำชุมชนมาเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ เนื่องจากเป็นบุคคลที่มีความรู้และเข้าใจในศิลปวัฒนธรรม ทั้งในเรื่องของภาษาและการสื่อสารเพื่อให้การถ่ายทอดมีความสะดวกมากยิ่งขึ้น ดังนั้น หลักสูตรที่พัฒนาขึ้นจึงมีความเหมาะสมในด้านของวัตถุประสงค์ เนื้อหาสาระ กิจกรรมการเรียนการสอนที่สอดคล้องทั้งทางทฤษฎีและการปฏิบัติ และสื่อการเรียนการสอนทางศิลปวัฒนธรรม

จากผลการประเมินหลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพที่นำไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง ซึ่งเป็นนักเรียนในโรงเรียนพุทธวิมุติยาราม จำนวน 25 คน ได้ผลดัง Table 1

Table 1 Number and percentage of respondents

Source: by author

Status		Number	Percentage
Gender	Male	10	40
	Female	15	60
Age	13-15 years old	25	100
Education level	Lower secondary school	25	100

จาก Table 1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามเป็นเพศชาย จำนวน 10 คน คิดเป็นร้อยละ 40 เพศหญิง จำนวน 15 คน คิดเป็นร้อยละ 60 อายุ 13-15 ปี จำนวน 25 คน คิดเป็นร้อยละ 100 ระดับการศึกษามัธยมศึกษาตอนต้น จำนวน 25 คน คิดเป็นร้อยละ 100

Table 2 Measurement of learners' perception of the activities in the course

Source: by author

Questions	$\bar{x}$	SD	Rating Scale
Curriculum and content	4.73	0.52	Very High
Instructors	4.77	0.51	Very High
Training activities	4.73	0.48	Very High
Teaching media and equipment	4.67	0.58	Very High
Location and environment	4.76	0.50	Very High
Knowledge and understanding gained from training	4.61	0.64	Very High
Applying knowledge	4.72	0.57	Very High

จาก Table 2 ผลการเรียนรู้ของนักเรียนจากการใช้หลักสูตรฝึกอบรมทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่ พบว่า นักเรียนมีความเข้าใจและสามารถปฏิบัติกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรม มีการแสดงผลงานทั้งในเรื่องของการละเล่นกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ นอกจากนี้ความคิดเห็นของนักเรียนที่มีต่อหลักสูตรเพื่อวัดการมีส่วนร่วมในการทำกิจกรรม และผลของระดับการรับรู้หลักสูตรฝึกอบรมศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่ ในด้านหลักสูตรและเนื้อหา อยู่ในระดับ

มากที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.73 ด้านวิทยากร อยู่ในระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.77 ด้านกิจกรรมการฝึกอบรมอยู่ในระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.73 ด้านสื่อการสอนและวัสดุอุปกรณ์ อยู่ในระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.67 ด้านสถานที่ศึกษาและบรรยากาศแวดล้อม อยู่ในระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.76 ด้านความรู้ความเข้าใจที่ได้รับจากการฝึกอบรม อยู่ในระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.61 และด้านการนำความรู้ไปใช้ อยู่ในระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.72

ก่อนดำเนินการใช้หลักสูตร ได้มีการสัมภาษณ์นักเรียนบางส่วนในกลุ่มตัวอย่าง พบว่านักเรียนส่วนใหญ่ไม่เคยให้ความสนใจหรือมีความรู้เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมของชุมชนมาก่อน และมองว่าศิลปวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์เป็นเรื่องไกลตัวและไม่เกี่ยวข้องกับการใช้ชีวิตประจำวัน การดำเนินการเรียนรู้ผ่านหลักสูตรจึงออกแบบให้เน้นการเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติจริง โดยใช้กระบวนการเรียนรู้จากปราชญ์ชาวบ้านเป็นแกนกลางเพื่อเชื่อมโยงองค์ความรู้กับประสบการณ์ตรงของผู้เรียน ภายหลังการเรียนรู้ ได้ดำเนินการเก็บข้อมูลโดยใช้แบบสอบถามความคิดเห็นของนักเรียนต่อหลักสูตร ผลการประเมินพบว่านักเรียนมีความสนใจและมีส่วนร่วมในกิจกรรมอย่างมีนัยสำคัญ สะท้อนให้เห็นว่าหลักสูตรที่ออกแบบโดยยึดโยงกับการปฏิบัติจริงในชุมชน สามารถสร้างแรงจูงใจในการเรียนรู้และตระหนักถึงคุณค่าของมรดกวัฒนธรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

นอกจากนี้ ยังได้รับข้อเสนอแนะจากนักเรียนและชุมชนเพิ่มเติมว่า ควรมีการขยายขอบเขตของหลักสูตรให้ครอบคลุมทักษะที่เกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมในเชิงอาชีพ เช่น การฝึกทักษะช่างทำเครื่องดนตรี การตัดเย็บเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงลิเกมอญ และกระบวนการผลิตสื่อวัฒนธรรม เพื่อเสริมสร้างศักยภาพของเยาวชนในการนำศิลปวัฒนธรรมไปใช้ในการประกอบอาชีพ และสร้างความมั่นคงในวิถีชีวิตของชุมชนชาติพันธุ์ในระยะยาว และยังได้รับข้อเสนอแนะหลังจากเข้ารับการฝึกอบรมในหลักสูตร ควรมีการพัฒนาหลักสูตรเพิ่มเติมในเรื่องของช่างทำเครื่องดนตรี ช่างตัดเย็บเสื้อผ้าลิเกมอญ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้และรักษาศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชน เพื่อนำไปสู่การประกอบอาชีพทางศิลปวัฒนธรรมได้ในอีกทางหนึ่ง

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

การศึกษาประวัติ องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม ในบริบทของกลุ่มชาติพันธุ์ในชุมชนพุตะเคียน

ชุมชนบ้านพุตะเคียนเป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ อันเกิดจากกระบวนการอพยพย้ายถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เข้ามาตั้งถิ่นฐานร่วมกัน ได้แก่ กะเหรี่ยง มอญ ไทยวน และกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ความหลากหลายนี้ส่งผลให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และถ่ายทอดองค์ความรู้ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต ระบบความเชื่อ และสภาพแวดล้อมของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์อย่างต่อเนื่อง

การอยู่ร่วมกันของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ นำไปสู่การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Cultural Integration) ที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในมิติของภาษา ศาสนา ประเพณี และวิถีชีวิตประจำวัน[10] นอกจากนี้ ยังสะท้อนผ่านองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการละเล่นกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และการแสดงลิเกมอญ ซึ่งล้วนเป็นผลผลิตจากการแลกเปลี่ยนและหลอมรวมทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในชุมชนจึงมิได้เป็นเพียงการสืบทอดจากกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเท่านั้น หากแต่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมร่วม[11] ที่สะท้อนถึงการอยู่ร่วมกันอย่างสันติและการสร้างอัตลักษณ์ร่วมของผู้คนในชุมชนพุตะเคียน

---

[10] Niyaphan Wannasiri, *Social and Cultural Anthropology* (Bangkok: Kasetsart University Press, 1997), 68. (in Thai)

[11] Richard M. Burkey, *Ethnic and Racial Groups: The Dynamics of Dominance* (Menlo Park, CA: Cummings, 1978), 158.

แต่ด้วยสภาพและปัญหาของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เข้ามาภายในชุมชน ส่งผลให้องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมขาดการสืบทอด ขาดการสนับสนุนหรือการจัดการความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม ทำให้องค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมที่มีหน้าที่และบทบาทในประเพณีและวัฒนธรรมถูกลดความสำคัญลง[12] ไม่ได้มีบทบาทในการประกอบประเพณี พิธีกรรม และส่งผลต่อการประกอบอาชีพทางศิลปวัฒนธรรม ซึ่งเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นรากฐานกำลังสูญหายไป[13] นอกจากนี้ บทบาทของศิลปะและวัฒนธรรมในบริบทของประเพณีและพิธีกรรมได้ลดความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชุมชนลงเมื่อเทียบกับอดีต ส่งผลให้เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมซึ่งเคยเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละชุมชนหมดความสำคัญลง[14] ทั้งนี้ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวยังสัมพันธ์กับอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งได้รับการขับเคลื่อนโดยความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่เข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิต ซึ่งส่งผลกระทบต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมอย่างชัดเจน โดยเฉพาะการครอบงำของสื่อวัฒนธรรมกระแสหลัก นำไปสู่การกัดเซาะวิถีปฏิบัติทางวัฒนธรรมในท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นภาษา ดนตรี หรือศิลปะดั้งเดิม นับเป็นภัยคุกคามสำคัญต่อการธำรงรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่หลากหลายและมีความเฉพาะตัวของแต่ละชุมชน[15]

การพัฒนาหลักสูตรการฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพ

การพัฒนาหลักสูตรด้วยการวิเคราะห์สภาพปัญหาและความต้องการของกลุ่มชาติพันธุ์ภายในชุมชน ทำให้เข้าใจถึงประเด็นปัญหาที่แท้จริงในการพัฒนา กระบวนการในการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมจึงเป็นกระบวนการสำคัญที่นำไปสู่การเผยแพร่ ถ่ายทอดความรู้ศิลปวัฒนธรรมภายในชุมชน ปัจจุบันวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในประเทศไทยกำลังเปลี่ยนไปตามกระบวนการเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกาภิวัตน์ ทำให้เกิดการปรับตัวของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งในเรื่องของการศึกษา[16] ดังนั้น การปรับเปลี่ยนวิถีในการดำเนินชีวิตเพื่อให้วัฒนธรรมของตนสามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคม จึงเป็นเรื่องที่จำเป็น

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการในการปรับตัวเพื่อให้เกิดการถ่ายทอดความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมในระบบการศึกษา เชื่อมโยงกับองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมทั้งทางทฤษฎีและการปฏิบัติ[17] บูรณาการกับวิทยากรท้องถิ่นที่มีความรู้ทางศิลปวัฒนธรรม เสริมสร้างประสบการณ์การเรียนรู้ ซึ่งช่วยให้ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจในองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมตามสภาพแวดล้อม เสริมสร้างประสบการณ์ให้เกิดการเรียนรู้จากสถานการณ์จริง จนสามารถนำไปสู่การประยุกต์ใช้ในกลุ่มชาติพันธุ์ได้[18] การรวบรวมและถ่ายทอดองค์ความรู้โดยวิทยากรภายในท้องถิ่น เป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านศิลปวัฒนธรรม ทั้งในภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ สามารถนำมาพัฒนาเป็นหลักสูตร เพื่อให้สามารถนำไปใช้

---

[12] Amnat Boonanon, “Development of Lanna Traditional Music Curriculum for Mattayomsuksa Two in the Nan Cultural Zone,” *Rajabhat Chiang Mai Research Journal* 12, no. 2 (April-September 2011): 67-78, https://so05.tci-thaijo.org/index.php/cmruresearch/article/view/95988/74967. (in Thai)

[13] Yos Santasombat, *Human and Culture* (Bangkok: Thammasat University Press, 1997), 234. (in Thai)

[14] Pawinee Boonserm, “Developing Local Dance to Promote Ethnic Group Identity in Kanchanaburi for the Thai Tourism Industry,” *Journal of Communication Arts* 40, no. 2 (May-August 2022): 24-40, https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jcomm/article/view/251146/172666. (in Thai)

[15] Nisa Taptiani et al., “The Impact of Globalization on Local Culture,” *International Journal of Progressive Sciences and Technologies* 45, no. 1 (June 2024): 92-102, https://ijpsat.org/index.php/ijpsat/article/view/6233.

[16] Surichai Wankaew, *Social and Cultural Changes*, 12th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University, 2010), 160. (in Thai)

[17] E. J. McDonald, “The Development and Evaluation of a Set of Multimedia Self- Instructional Learning Packages for Use in Remedial English at Urban Community College,” *Dissertation Abstracts International* 34, no. 09 (1971): 432-599.

[18] Paul D. Travers and Ronald W. Rebore, *Foundation of Education: Becoming a Teacher*, 2nd ed. (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990), 9.

ในการเรียนการสอน ฝึกอบรม และสามารถนำองค์ความรู้ไปเผยแพร่ต่อได้อย่างมีประสิทธิภาพ[19] นอกจากนี้ ศิลปะการแสดงพื้นถิ่นที่เกิดจากกลุ่มชาติพันธุ์ที่แตกต่างกัน ควรมีการส่งเสริมสืบทอดเยาวชนอย่างเป็นระบบ มีการฝึกฝนเพื่อพัฒนาทั้งทักษะการแสดงและการสร้างสรรค์ โดยให้เยาวชนในแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ได้เรียนรู้และมีส่วนร่วม สร้างการตระหนักรู้ในความเป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้น[20] นอกจากนี้ ผลการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมศิลปวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ที่เกิดขึ้นในครั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงแนวโน้มที่สำคัญในการนำชุมชนมาเป็นฐานของการเรียนรู้ (Community-Based Learning) สอดคล้องกับงานของ Smith (2002) ที่ระบุว่า การใช้ชุมชนเป็นฐานของการเรียนรู้จะช่วยพัฒนาความสัมพันธ์เชิงบูรณาการระหว่างโรงเรียนกับชุมชน ทำให้เกิดการเรียนรู้ที่มีคุณค่าและมีความหมายในทางสังคม และยังเอื้อต่อการพัฒนาอัตลักษณ์ของชุมชน[21] ผลการศึกษายังสอดคล้องกับงานวิจัยของชลธิชา ทิพย์ดวงตา และคณะ (2565) ซึ่งศึกษาสภาพปัญหาและการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นโดยใช้ชุมชนเป็นฐาน พบว่าการมีส่วนร่วมของปราชญ์ชาวบ้านในการออกแบบหลักสูตรทำให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรม และสามารถนำความรู้ไปใช้ในการดำรงชีวิตได้จริง[22] เช่นเดียวกับงานวิจัยของวรวิทย์ นิเทศศิลป์ และชวลิต ขอดศิริ (2560) ที่ชี้ว่า การเรียนรู้แบบบูรณาการกับศิลปวัฒนธรรมในชุมชนช่วยกระตุ้นความสนใจในการเรียนรู้ได้ และช่วยพัฒนาทักษะทางศิลปะ การคิดสร้างสรรค์ และความภาคภูมิใจในรากเหง้าวัฒนธรรมของตน[23]

ทั้งนี้ ผลของการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ยังก่อให้เกิดการส่งเสริมการเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมโดยกระบวนการมีส่วนร่วม เพื่อเป็นการเปิดโอกาสทางการศึกษาอย่างเท่าเทียม ลดความแบ่งแยกในกลุ่มชาติพันธุ์ สร้างคุณค่า สร้างความภาคภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมของตนเอง[24] และสามารถนำไปสู่การพัฒนาในด้านต่าง ๆ ทั้งในด้านการศึกษา ด้านสังคมและวัฒนธรรม และด้านเศรษฐกิจ ทั้งยังนำไปสู่การสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรม (Cultural Space) ร่วมกันระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความหลากหลาย[25] และเกิดการดำเนินกิจกรรมทางสังคมร่วมกัน อาทิ การถ่ายทอดองค์ความรู้ งานประเพณี และพิธีกรรมต่าง ๆ สะท้อนให้เห็นถึงความผูกพันและการเกื้อกูลกันภายในชุมชน นำไปสู่การจัดการพื้นที่ทางวัฒนธรรมร่วมกัน และการตระหนักรู้ในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นในฐานะ

---

[19] Pinthip Khaopluem and Nawat Laothong, “The Development of Thai Musical Instrument (Woodwind) Craftsman Curriculum of Nonthaburi Province,” *Mahidol Music Journal* 5, no. 2 (September 2022 - February 2023): 56-70, https://so04.tci-thaijo.org/index.php/mmj/article/view/259707/178710. (in Thai)

[20] Papar-orn Kaewsawang, “The Development of Local Curriculum: Music and Ancient Remains in Lopburi: A Case of The Sacred Performance for Relics Worship,” *Journal of Humanities and Social Sciences Nakhon Phanom University* 13, no. 3 (September-December 2023): 246-257, https://so03.tci-thaijo.org/index.php/npuj/article/view/271734/181388. (in Thai)

[21] Gregory A. Smith, “Place-Based Education: Learning to Be Where We Are,” *Phi Delta Kappan* 83, no. 8 (April 2002): 584-594. https://doi.org/10.1177/003172170208300806.

[22] Chonthicha Tipduangta et al., “State, Problems, and The Needs of Development Local Curriculum Using Community Participation-Based Learning to Enhance Creative Thinking and Respectful Mind for Elementary Students, Chiang Mai Province,” *Journal of Social Science and Buddhistic Anthropology* 7, no. 1 (January 2022): 130-149. (in Thai)

[23] Woravit Nithedsilp and Chawalit Kodsiri, “An Integrated Instruction with Art and Cultural Preservation for Lanna Community,” *Dhammathas Academic Journal* 17, no. 3 (September-December 2017) Special Issue: 285-295, https://so06.tci-thaijo.org/index.php/dhammathas/article/view/111358. (in Thai)

[24] Irina Purcarea, “Cultural Entrepreneurship. The Importance of Developing Cultural Competences within the Framework of Resource Mobilization,” *Holistic Marketing Management Journal* 5, no. 4 (December 2015): 15-21.

[25] Methee Piriyakarnnon and Nopadon Thungsakul, “Article Review: Public Space, Cultural Space and Public Cultural Space,” *NAJUA: History of Architecture and Thai Architecture* 18, no. 1 (January-June 2021): 134-158, https://so04.tci-thaijo.org/index.php/NAJUA/article/view/252584. (in Thai)

มรดกที่ควรอนุรักษ์[26] นอกจากนี้ การพัฒนาและรักษาพื้นที่ทางวัฒนธรรมให้ดำรงอยู่อย่างยั่งยืน จำเป็นต้องมีการบูรณาการกับผู้ประกอบการทางวัฒนธรรมและการท่องเที่ยว เพื่อให้องค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์มีบทบาทในสังคมมากยิ่งขึ้น และสามารถพัฒนาเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่สร้างมูลค่าเพิ่มได้ในระดับประเทศ[27] ความร่วมมือกับผู้ประกอบการด้านวัฒนธรรมและการท่องเที่ยวจึงเป็นกลไกสำคัญในการยกระดับบทบาทของความรู้พื้นเมืองให้กลายเป็นทรัพย์สินทางวัฒนธรรมที่สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดในระดับเชิงนโยบายและการเรียนรู้ได้อย่างยั่งยืน[28]

ดังนั้น การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมด้านศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ควบคู่กับการสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรม นับเป็นแนวทางการบูรณาการที่มีความสำคัญยิ่งต่อการอนุรักษ์ ฟื้นฟู ต่อยอด และประยุกต์ใช้องค์ความรู้ทางวัฒนธรรมในบริบทของความหลากหลายทางชาติพันธุ์ในประเทศไทย การดำเนินงานในลักษณะดังกล่าวเอื้อให้เกิดกลไกการเรียนรู้เชิงระบบที่สามารถถ่ายทอดองค์ความรู้จากรุ่นสู่รุ่นอย่างมีประสิทธิภาพ อีกทั้งยังส่งเสริมให้ศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์สามารถปรับตัวและดำรงอยู่ได้อย่างยั่งยืนท่ามกลางบริบทการเปลี่ยนแปลงของสังคมร่วมสมัย หลักสูตรฝึกอบรมที่ได้รับการพัฒนาบนพื้นฐานขององค์ความรู้ท้องถิ่นและวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์จะมีบทบาททั้งในการอนุรักษ์และฟื้นฟูวัฒนธรรมดั้งเดิม ควบคู่ไปกับการปรับใช้ให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตในปัจจุบัน ส่งเสริมการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม และสร้างแนวทางการพัฒนาที่สอดคล้องกับหลักการของการพัฒนาที่ยั่งยืนทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ การสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรมยังมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมการมีส่วนร่วมระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ ชุมชนท้องถิ่น และภาคส่วนต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยพื้นที่ดังกล่าวทำหน้าที่เป็นเวทีในการแลกเปลี่ยน เรียนรู้ และแสดงออกทางวัฒนธรรม อันนำไปสู่การยกระดับองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมให้กลายเป็นทรัพย์สินทางวัฒนธรรมที่สามารถนำไปพัฒนาเป็นแบบจำลองสำหรับการจัดทำหลักสูตรฝึกอบรมด้านวัฒนธรรมในระดับประเทศ

สรุป (Conclusion)

ผลการศึกษานี้แสดงให้เห็นว่า ศิลปวัฒนธรรมมีบทบาทสำคัญทั้งในมิติของอัตลักษณ์ทางสังคมและมิติทางเศรษฐกิจของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยเฉพาะในบริบทของชุมชนพุตะเคียน ซึ่งองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมที่ได้รับการสืบทอดจากบรรพบุรุษ เช่น การละเล่นกลุ่มชาติพันธุ์ ดนตรี และการแสดงลิเกมอญ มิได้เป็นเพียงเครื่องมือในการธำรงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมเท่านั้น หากแต่ยังเป็นทรัพยากรที่สามารถนำมาพัฒนาเป็นอาชีพและสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจผ่านกิจกรรมทางวัฒนธรรมและการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมโดยใช้ชุมชนเป็นฐาน และมีการบูรณาการแบบมีส่วนร่วมของชุมชนแสดงให้เห็นถึงประสิทธิภาพในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมให้แก่เยาวชนในท้องถิ่น และก่อให้เกิดความตระหนักในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมในหมู่สมาชิกของชุมชน โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชน การเรียนรู้ผ่านการลงมือปฏิบัติจริงกับปราชญ์ชาวบ้านทำให้เกิดการเชื่อมโยงองค์ความรู้เข้ากับประสบการณ์ตรงของผู้เรียนอย่างมีความหมาย

---

[26] Worasit Opap et al., “The Cultural Spaces Establishment in Community with Diversity of Ethnic Groups in Baan Huay Nam Khun Chiangrai Province” (Research Report, Office of the National Culture Commission, 2006), 50. (in Thai)

[27] Sompong Mulmanee, “Salina of Thung Kula Rong Hai: Legend, Ecological Space, and Creation of Cultural Identity,” *Journal of Variety in Language and Literature* 2, no. 1 (January-April 2018): 81-95, https://so06.tci-thaijo.org/index.php/wiwitwannasan/article/view/192734. (in Thai)

[28] Methee Piriyakarnnon and Nopadon Thungsakul, “Article Review: Public Space, Cultural Space and Public Cultural Space,” *NAJUA: History of Architecture and Thai Architecture* 18, no. 1 (January-June 2021): 134-158, https://so04.tci-thaijo.org/index.php/NAJUA/article/view/252584. (in Thai)

หลักสูตรที่พัฒนาขึ้นนี้จึงมีศักยภาพในการขยายผลไปสู่การประยุกต์ใช้ในพื้นที่อื่น โดยสามารถนำแนวทางการวิเคราะห์ปัญหาเชิงพื้นที่ การมีส่วนร่วมของชุมชน และการบูรณาการองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมกับระบบการศึกษา ไปประยุกต์ใช้ในการฟื้นฟูวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์อื่นในบริบทที่หลากหลายได้อย่างมีประสิทธิภาพ การจัดทำหลักสูตรฝึกอบรมในลักษณะดังกล่าว ยังสามารถส่งเสริมให้เกิดความร่วมมือระหว่างภาคการศึกษา ชุมชน และภาคธุรกิจวัฒนธรรมในการพัฒนาพื้นที่ทางวัฒนธรรม (Cultural Space) ที่เป็นเวทีในการแลกเปลี่ยน เรียนรู้ และส่งเสริมการใช้ศิลปวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีพ

โดยสรุป จากการวิจัยในครั้งนี้ศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์มิได้เป็นเพียงวัตถุทางวัฒนธรรมที่ควรอนุรักษ์เท่านั้น แต่เป็นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) ที่สามารถต่อยอดในเชิงเศรษฐกิจ และเป็นเครื่องมือในการสร้างความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ของชุมชนอย่างยั่งยืน หลักสูตรที่พัฒนาบนฐานความรู้ท้องถิ่นจึงสามารถเป็นแบบจำลองเชิงนโยบายในการพัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมสำหรับพื้นที่อื่นได้ในอนาคต

References

Assawarangseekul, Napaporn. “Problems of Ethnic Groups in Thailand: Cultural Identity Changes.” In RSU National Research Conference 2019, Rangsit University, April 26, 2019, 947-957. https://rsucon.rsu.ac.th/files/proceedings/nation2019/NA19-089.pdf. (in Thai)

Athikhomnantha, Phachongchit. *Changes in Thai Society and Culture*. Bangkok: Ramkhamhaeng University, 2000. (in Thai)

Boonanon, Amnat. “Development of Lanna Traditional Music Curriculum for Mattayomsuksa Two in the Nan Cultural Zone.” *Rajabhat Chiang Mai Research Journal* 12, no. 2 (April-September 2011): 67-78. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/cmruresearch/article/view/95988/74967. (in Thai)

Boonserm, Pawinee. “Developing Local Dance to Promote Ethnic Group Identity in Kanchanaburi for the Thai Tourism Industry.” *Journal of Communication Arts* 40, no. 2 (May-August 2022): 24-40. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jcomm/article/view/251146/172666. (in Thai)

Burkey, Richard M. *Ethnic and Racial Groups: The Dynamics of Dominance*. Menlo Park, CA: Cummings, 1978.

Kaewsawang, Papar-orn. “The Development of Local Curriculum: Music and Ancient Remains in Lopburi: A Case of The Sacred Performance for Relics Worship.” *Journal of Humanities and Social Sciences Nakhon Phanom University* 13, no. 3 (September-December 2023): 246-257. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/npuj/article/view/271734/181388. (in Thai)

Kanchanaburi Provincial Cultural Office. *Report on the Performance of the Missions Assigned by the Office of Cultural Surveillance and Public Relations Kanchanaburi*. Kanchanaburi: Kanchanaburi Provincial Cultural Office, 2013. (in Thai)

Khaopluem, Pinthip, and Nawat Laothong. “The Development of Thai Musical Instrument (Woodwind) Craftsman Curriculum of Nonthaburi Province.” *Mahidol Music Journal* 5, no. 2 (September 2022 - February 2023): 56-70. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/mmj/article/view/259707/178710. (in Thai)

Kutanan, Wibhu, Dang Liu, Jatupol Kampuansai, Metawee Srikummool, Suparat Srithawong, Rasmi Shoocongdej, Sukrit Sangkhano, et al. "Reconstructing the Human Genetic History of Mainland Southeast Asia: Insights from Genome-Wide Data from Thailand and Laos." *Molecular Biology and Evolution* 38, no. 8 (August 2021): 3459-3477. https://doi.org/10.1093/molbev/msab124.

Lipson, Mark, Olivia Cheronet, Swapan Mallick, Nadin Rohland, Marc Oxenham, Michael Pietrusewsky, Thomas Oliver Pryce, et al. "Ancient Genomes Document Multiple Waves of Migration in Southeast Asian Prehistory." *Science* 361, no. 6397 (July 2018): 92-95. https://www.science.org/doi/full/10.1126/science.aat3188.

McDonald, E. J., "The Development and Evaluation of a Set of Multimedia Self- Instructional Learning Packages for Use in Remedial English at Urban Community College." *Dissertation Abstracts International* 34, no. 09 (1971): 432-599.

Mulmanee, Sompong. "Salina of Thung Kula Rong Hai: Legend, Ecological Space, and Creation of Cultural Identity." *Wiwitwannasan Journal of Language and Culture* 2, no. 1 (January-April 2018): 81-95. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/wiwitwannasan/article/view/192734. (in Thai)

Nithedsilp, Woravit, and Chawalit Kodsiri. "An Integrated Instruction with Art and Cultural Preservation for Lanna Community." *Dhammathas Academic Journal* 17, no. 3 (September-December 2017) Special Issue: 285-295. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/dhammathas/article/view/111358. (in Thai)

Opap, Worasit, Sirirat Kaewnet, Benjamas Topinjai, and Pollavat Praphattong. "The Cultural Spaces Establishment in Community with Diversity of Ethnic Groups in Baan Huay Nam Khun Chiangrai Province." Research Report, Office of the National Culture Commission, 2006. (in Thai)

Piriyakarnnon, Methee, and Nopadon Thungsakul. "Article Review: Public Space, Cultural Space and Public Cultural Space." *NAJUA: History of Architecture and Thai Architecture* 18, no. 1 (January-June 2021): 134-158. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/NAJUA/article/view/252584. (in Thai)

Pongsapich, Amara. *Cultural Transmission and Receipt in Society and Culture*. Bangkok: Image Printing, 1997. (in Thai)

Purcarea, Irina. "Cultural Entrepreneurship. The Importance of Developing Cultural Competences within the Framework of Resource Mobilization." *Holistic Marketing Management Journal* 5, no. 4 (December 2015): 15-21.

Santasombat, Yos. *Human and Culture*. Bangkok: Thammasat University Press, 1997. (in Thai)

Smith, Gregory A. "Place-Based Education: Learning to Be Where We Are." *Phi Delta Kappan* 83, no. 8 (April 2002): 584-594. https://doi.org/10.1177/003172170208300806.

Taba, Hilda. *Curriculum Development: Theory and Practice*. New York: Harcourt, Brace & World, 1962.

Taptiani, Nisa, Anjar Mahadi, Ibn Fajar Romadhon, Arvi Muhammad Pratama, Rafli Muhammad, Eko Purwanto, Dian Nurvita Sari, et al. "The Impact of Globalization on Local Culture." *International Journal of*

Progressive Sciences and Technologies 45, no. 1 (June 2024): 92-102. https://ijpsat.org/index.php/ijpsat/article/view/6233.

Tipduangta, Chonthicha, Nongluck Kienngam, Somkiart Intasingh, and Chetthapoom Wannapaisan. "State, Problems, and The Needs of Development Local Curriculum Using Community Participation-Based Learning to Enhance Creative Thinking and Respectful Mind for Elementary Students, Chiang Mai Province." *Journal of Social Science and Buddhistic Anthropology* 7, no. 1 (January 2022): 130-149. (in Thai)

Travers, Paul D., and Ronald W. Rebore. *Foundation of Education: Becoming a Teacher*. 2nd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.

Wankaew, Surichai. *Social and Cultural Changes*. 12th ed. Bangkok: Chulalongkorn University, 2010. (in Thai)

Wannasiri, Niyaphan. *Social and Cultural Anthropology*. Bangkok: Kasetsart University Press, 1997. (in Thai)

Wasi, Prawase. *Knowledge Management: The Process of Unleashing Human Potential, Freedom, and Happiness*. Bangkok: The Knowledge Management Institute, 2005. (in Thai)

Wisadsing, Waewmayura. "Music for Mon Dance Mon Village in Saiyok Kanjanaburi." Master's thesis, Chulalongkorn University, 2006. https://cuir.car.chula.ac.th/xmlui/handle/123456789/41425?show=full. (in Thai)

การสังเคราะห์งานวิจัยในประเด็นวงออร์เคสตราและการศึกษา: การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ

SYNTHESIS OF RESEARCH ON THE OVERVIEW OF STUDIES ON ORCHESTRAS AND EDUCATION: A SYSTEMATIC REVIEW

นลธวัช แซ่ตั้ง, สยา ทันตะเวช*

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Nonthawat Saetung, Saya Thuntawech*

Faculty of Education, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand

Received 18/03/2025, Revised 12/07/2025, Accepted 25/07/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : บทบาทของวงออร์เคสตราไม่ได้จำกัดอยู่เพียงการสะท้อนพัฒนาการทางดนตรีและการประพันธ์เพลงของโลกตะวันตกเท่านั้น แต่ยังขยายขอบเขตสู่การมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมและสังคมอย่างมีนัยสำคัญ แม้แก่นแท้ของวงออร์เคสตราคือการนำเสนอประสบการณ์ทางโสตศิลป์เพื่อความบันเทิง ทว่า มิติทางการศึกษาเองก็ได้รับการให้ความสำคัญมาอย่างยาวนาน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คอนเสิร์ตสำหรับเด็ก (Children's Concerts) ซึ่งริเริ่มตั้งแต่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และการซึมซับดนตรีคลาสสิกในหมู่เยาวชน ในปัจจุบัน วงออร์เคสตราระดับอาชีพจำนวนมากทั่วโลกยังคงมีการสนับสนุนกิจกรรมทางการศึกษาอย่างต่อเนื่อง ในบริบทของประเทศไทย การศึกษาเกี่ยวกับวงออร์เคสตราส่วนใหญ่มักเป็นการใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยหรือศึกษาประเด็นด้านการบริหารจัดการเป็นหลัก แม้จะมีการศึกษาบางส่วนที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา แต่จากการสำรวจเบื้องต้นกลับพบว่า ยังขาดการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ (Systematic Review) ที่มุ่งเน้นความสัมพันธ์ระหว่างวงออร์เคสตรากับการศึกษาโดยเฉพาะ ซึ่งถือเป็นช่องว่างสำคัญทางองค์ความรู้ ด้วยเหตุนี้ การวิจัยครั้งนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อสังเคราะห์ภาพรวมของงานวิจัยในประเด็นดังกล่าว โดยใช้วิธีการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและเป็นรากฐานสำหรับการพัฒนาบทบาททางการศึกษาของวงออร์เคสตราต่อไปในอนาคต

วิธีการศึกษา : งานวิจัยนี้เป็นการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ เพื่อศึกษาภาพรวมและสถานการณ์ปัจจุบันของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวงออร์เคสตรากับมุมมองทางด้านการศึกษา โดยมีเป้าหมายเพื่อสร้างองค์ความรู้สำหรับการจัดกิจกรรมการศึกษาของวงออร์เคสตราในอนาคต ผู้วิจัยได้ค้นหาเอกสารผ่านระบบ EBSCO Discovery Service (EDS) ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยกำหนดเกณฑ์เป็นบทความวารสารและวิทยานิพนธ์ที่ตีพิมพ์ระหว่างปี พ.ศ. 2563-2567 (5 ปี) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ทันสมัย และใช้คำสำคัญว่า “Orchestra and Education” โดยเน้นให้คำทั้งสองปรากฏในบทคัดย่อ เพื่อให้ได้งานวิจัยที่มุ่งเน้นกิจกรรมการศึกษาที่จัดโดยวงออร์เคสตรา จากผลการค้นหา 1,894 ชิ้นงาน หลังจากการคัดกรองตามเกณฑ์ที่กำหนด พบงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจำนวน 9 ชิ้นงาน ซึ่งนำมาสังเคราะห์ข้อมูลใน 3 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) ข้อมูลพื้นฐานของงานวิจัย 2) วัตถุประสงค์ของงานวิจัย และ 3) วิธีการดำเนินงานวิจัย โดยใช้สถิติเชิงพรรณนาในการวิเคราะห์ข้อมูล

* Corresponding author, email: Saya.T@chula.ac.th

ผลการศึกษา : จากการสังเคราะห์งานวิจัย 9 ชิ้นเกี่ยวกับวงออร์เคสตราและการศึกษา พบประเด็นสำคัญหลายด้าน งานวิจัยส่วนใหญ่ (N=4; 44.45%) ตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2567 และมีบริบทหลัก (N=3; 33.34%) อยู่ในประเทศออสเตรเลีย ส่วนที่เหลือมาจากสวีเดน สหรัฐอเมริกา สหราชอาณาจักร โรมาเนีย และเกาหลีใต้ วัตถุประสงค์หลักของงานวิจัยเหล่านี้ (N=6; 54.55%) คือ “วัตถุประสงค์เพื่อศึกษา” บทบาทของวงออร์เคสตราในบริบทการศึกษา และรองลงมาคือการ “วัตถุประสงค์เพื่อสำรวจ” (N=4; 36.36%) ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่านักวิชาการยังคงมุ่งเน้นทำความเข้าใจพื้นฐานของการมีส่วนร่วมของวงออร์เคสตราในโครงการทางการศึกษา นอกจากนี้ ยังมีงานวิจัยที่ประเมินผลกระทบ วิเคราะห์ประสิทธิภาพในการส่งเสริมการเรียนรู้ และศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการเข้าร่วมกิจกรรมกับพัฒนาการทางสังคม สำหรับระเบียบวิธีวิจัย งานวิจัยส่วนใหญ่ (N=7; 77.78%) ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งแสดงถึงความสนใจในการสำรวจเชิงลึกเกี่ยวกับประสบการณ์และมุมมองด้านการศึกษาเกี่ยวกับออร์เคสตรา โดยวิธีการสัมภาษณ์เป็นวิธีการที่ใช้มากที่สุด (N=6; 42.86%) รวมถึงการใช้แบบสำรวจ การสังเกต และการวิเคราะห์เอกสาร การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบครั้งนี้ชี้ให้เห็นว่าวงออร์เคสตราไม่ได้เป็นเพียงหน่วยงานที่ทำหน้าที่แสดงดนตรีเพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังเป็นพื้นที่ทางการศึกษาที่สำคัญอีกด้วย ปัจจุบันวงออร์เคสตราหลายแห่งทั่วโลกได้ปรับบทบาท โดยนำเสนอการแสดงที่มีคุณภาพควบคู่ไปกับการดำเนินกิจกรรมทางด้านการศึกษา เพื่อเพิ่มพูนความรู้ให้ผู้ฟังและขยายการเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่หลากหลาย ยิ่งไปกว่านั้น โครงการทางการศึกษาของวงออร์เคสตรายังมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมความเสมอภาคทางสังคมและการมีส่วนร่วมของชุมชน โดยงานวิจัยหลายชิ้นระบุว่าโครงการเหล่านี้ช่วยลดความเหลื่อมล้ำในการศึกษาดนตรี เสริมสร้างคุณภาพชีวิต และเปิดโอกาสทางดนตรีให้แก่เยาวชนที่ขาดโอกาส ซึ่งสอดคล้องกับความพยายามในการใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือเพื่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคม โดยเฉพาะผ่านวงออร์เคสตราเยาวชนและโครงการดนตรีในชุมชน ความร่วมมือระหว่างวงออร์เคสตรากับสถาบันการศึกษาก็เป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากช่วยสนับสนุนหลักสูตรการศึกษาดนตรี พัฒนาวิชาชีพนักดนตรี และสร้างการมีส่วนร่วมกับผู้ฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพ

บทสรุป : วงออร์เคสตรามีบทบาทสำคัญในการศึกษาดนตรีและการมีส่วนร่วมของชุมชน โดยวงออร์เคสตราจำนวนมากเริ่มให้ความสำคัญกับโปรแกรมการศึกษาเป็นภารกิจหลัก งานวิจัยในอนาคตจึงควรเน้นการพัฒนารูปแบบการสอนที่เป็นนวัตกรรม ผลกระทบระยะยาวของการศึกษาผ่านวงออร์เคสตรา และบทบาทของเทคโนโลยีดิจิทัลในการขยายโอกาสการเรียนรู้ดนตรี งานวิจัยนี้จึงเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่เกี่ยวข้องและช่วยเสริมสร้างความเข้าใจในการพัฒนาวงออร์เคสตราให้เป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ดนตรีที่ครอบคลุมทุกกลุ่มและทุกช่วงวัยต่อไป

คำสำคัญ : การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ / ออร์เคสตรา / การศึกษา

Abstract

Background and Objectives: Orchestras stand as a testament to the evolving landscape of Western music and compositional techniques, transcending their primary role as purveyors of entertainment to embody significant cultural and societal functions. Beyond the concert hall, the educational mission of orchestras has been a longstanding and vital aspect of their existence. This commitment is particularly evident in the tradition of Children's Concerts, which emerged in the early 20th century. These performances were instrumental in fostering an early appreciation for classical music among younger generations, establishing a practice that continues to thrive. Today, numerous professional orchestras across the Western world actively champion

and support diverse educational initiatives, recognizing the profound impact they can have on individuals and communities. In the Thai context, while orchestras are a subject of some academic inquiry, existing research predominantly utilizes them as sample groups or focuses on management-related issues. Although a handful of studies touch upon educational aspects, a preliminary investigation reveals a notable gap: there is a distinct absence of systematic review research specifically dedicated to exploring the intricate relationship between orchestras and education. This identifies a critical area for further scholarly exploration. Consequently, the present research endeavors to bridge this gap by meticulously synthesizing the existing body of knowledge on this topic through a rigorous systematic review methodology, aiming to provide a comprehensive overview and establish a foundation for future inquiry into the educational contributions of orchestras.

Methods: This study employs a systematic literature review to examine the overall landscape and status of studies linking orchestras with educational activities. The goal is to generate knowledge useful for developing future educational programs by orchestras. The researchers conducted a literature search through Chulalongkorn University's EBSCO Discovery Service (EDS). The inclusion criteria were academic journal articles and theses/ dissertations published between 2020 and 2024 (a 5-year period) to ensure the recency and modernity of the research. The keywords used for the search were "Orchestra and Education," with the condition that both terms must appear in the abstract to specifically target studies focusing on educational activities organized by orchestras. Initial search results yielded 1,894 studies. After applying the defined screening criteria, 9 relevant studies were selected for in-depth analysis. The collected data was then synthesized across three main dimensions: basic research information, research objectives, and research methodology, utilizing descriptive statistics for data analysis.

Results: The synthesis of 9 studies on orchestras and education revealed several key findings. The majority of the studies (N=4; 44.45%) were published in 2024, with the primary context (N=3; 33.34%) being Australia, while the remainder originated from Sweden, the United States, the United Kingdom, Romania, and South Korea. The main objective of most studies (N=6; 54.55%) was to "study" the role of orchestras in education, followed by "exploring" (N=4; 36.36%). This reflects that many scholars are still in the process of understanding the fundamental aspects of orchestra involvement in educational projects. Additionally, some studies aimed to assess program impact, analyze program effectiveness in promoting learning outcomes, and examine the relationship between orchestra participation and social development. Regarding research methodology, the majority of the reviewed studies (N=7; 77.78%) employed qualitative research methods, indicating a trend towards in-depth exploration of experiences and perspectives related to orchestra education. Interviews were the most frequently used qualitative tool (N=6; 42.86%), alongside surveys, participant observation, and document analysis to gain insights into orchestra education practice s. This systematic literature review highlights that orchestras are not merely performing entities for entertainment; they also serve as significant educational spaces. Many orchestras globally are currently adapting their roles by offering high-quality

performances alongside educational activities to enhance audience knowledge and reach diverse groups. Furthermore, orchestra educational programs play a crucial role in promoting social equity and community engagement. Several studies indicate that these programs contribute significantly to achieving social goals such as reducing disparities in music education, enhancing quality of life, and providing musical opportunities for underprivileged youth. This aligns with efforts to use music as a tool for social change, particularly through youth orchestras and community music programs. Collaboration between orchestras and educational institutions is also highly important, with many studies emphasizing how these partnerships significantly support music education curricula, professional development for musicians, and audience engagement.

Conclusions: Orchestras play a vital role in music education and community engagement, with many now prioritizing educational programs as a core mission. Future research should focus on developing innovative teaching models, assessing the long-term impact of orchestra-based education, and exploring the role of digital technology in expanding music learning opportunities. This research aims to serve as a guide for educators, musicians, policymakers, and researchers interested in promoting the educational role of orchestras, and to foster a deeper understanding of how orchestras can continue to evolve as comprehensive centers for music learning, reaching all groups and ages in the future, thereby solidifying their place as dynamic cultural and educational institutions for generations to come.

Keywords: Systematic Review / Orchestra / Education

บทนำ (Introduction)

วงออร์เคสตรา (Orchestra) ในความหมายโดยทั่วไปหมายถึง กลุ่มนักดนตรีขนาดใหญ่ประกอบไปด้วยนักดนตรีในหลากหลายชนิดเครื่องดนตรีที่เข้ามาทำงานร่วมกันเป็นวงดนตรีวงหนึ่ง วงออร์เคสตรานับได้ว่าเป็นหนึ่งในภาพสะท้อนของการวิวัฒนาการทางดนตรีและเทคนิคการประพันธ์เพลงของโลกดนตรีตะวันตก นอกจากในมุมมองของดนตรี วงออร์เคสตราก็ยังมีบทบาทสำคัญทางวัฒนธรรมและสังคมในประวัติศาสตร์ดนตรีของโลกตะวันตก เพราะเมื่อเรามองวงออร์เคสตราในมุมมองของสังคม วงออร์เคสตราก็จัดว่าเป็นองค์กรหรือสถาบัน (Institution) ในสังคมที่ได้รับการอุปถัมภ์ทางดนตรีตั้งแต่ยุคของราชสำนัก ที่คอยทำหน้าที่ในการผลิตและเผยแพร่ผลงานดนตรีสร้างความบันเทิงให้แก่ราชวงศ์ หรือขุนนางในราชสำนัก จนถึงยุคปัจจุบันที่สถาบันเอกชนเข้ามามีบทบาทในการสนับสนุนเลยเปลี่ยนบทบาทเป็นการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้เข้าฟังหรือผู้ชมแทน[1]

ถึงแม้ว่าโดยทั่วไปวงออร์เคสตราจะทำหน้าที่ในการสร้างความบันเทิงในรูปแบบโสตศิลป์ให้แก่ผู้เข้าฟังหรือผู้เข้าชมแต่งานด้านการศึกษายังเป็นอีกหนึ่งสิ่งที่วงออร์เคสตราให้ความสำคัญ วงออร์เคสตราหลายวงในโลกตะวันตกในปัจจุบัน

[1] Tim Carter and Erik Levi, “The History of the Orchestra,” in *The Cambridge Companion to the Orchestra*, ed. Colin Lawson (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1-21.

ให้ความสำคัญและมีแผนให้การสนับสนุนกิจกรรมด้านการศึกษา[2] การสนับสนุนกิจกรรมด้านการศึกษามีข้อดีหลายประการ เช่น ผลกระทบต่อตัวนักดนตรี เพราะงานทางด้านการศึกษาจะช่วยเปลี่ยนบรรยากาศจากงานที่เป็นกิจวัตรทั่วไปอย่างการซ้อมดนตรีและบรรเลงดนตรีของนักดนตรี ทำให้พวกเขาได้ทำงานในมุมมองที่แปลกใหม่ที่พวกเขาไม่ค่อยคุ้นเคย ผลกระทบต่อนักเรียนที่เข้าร่วมกิจกรรมที่จะได้สัมผัสประสบการณ์กับนักดนตรีอย่างใกล้ชิดมากขึ้นในสภาพแวดล้อมจริงที่ไม่เป็นทางการเท่ากับการเข้ารับฟังการแสดงดนตรี นอกจากนี้ยังเป็นผลดีกับวงออร์เคสตราในการดึงดูดผู้ฟังรุ่นใหม่ให้เข้ามามีส่วนร่วมและใกล้ชิดมากขึ้น ทำให้วงออร์เคสตรามีกลุ่มผู้ฟังใหม่ที่เพิ่มขึ้นในอนาคต ด้วยเหตุผลเหล่านี้ บุคคลหรือหน่วยงานที่ให้การอุปถัมภ์ทางด้านการเงินของวงออร์เคสตราต่าง ๆ จึงมักมีการกำหนดให้การทำงานด้านการศึกษาของวงออร์เคสตราเป็นหนึ่งในเงื่อนไขสำคัญในการคงการสนับสนุนทางด้านการเงินต่อไป ดังนั้นงานด้านการศึกษาจึงถูกมองว่าเป็นสิ่งที่มีประโยชน์ต่อทุกฝ่ายไม่ว่านักดนตรีออร์เคสตรา ชุมชนโดยรอบ และอนาคตของวงออร์เคสตราในอนาคต[3] ทั้งนี้กิจกรรมด้านการศึกษาของวงออร์เคสตราไม่ใช่สิ่งใหม่แต่อย่างใด เพราะกิจกรรมการแสดงดนตรีสำหรับเด็ก (Children's Concerts) นั้นเริ่มต้นขึ้นมาตั้งแต่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 แล้ว อันเนื่องมาจากการเห็นความสำคัญของผู้ฟังวัยผู้ใหญ่ที่มองว่าการเข้ารับฟังดนตรีคลาสสิกเป็นหนึ่งในการเรียนรู้ที่สำคัญของเหล่าบุตรหลานในครอบครัวของพวกเขา จึงกลายเป็นธรรมเนียมในการพาเด็กเหล่านี้เข้ามารับฟังดนตรีคลาสสิกมากขึ้น จนส่งผลให้ในเวลาต่อมาวงออร์เคสตรามืออาชีพ (Professional Orchestra) จึงเริ่มให้ความสำคัญกับการแสดงดนตรีสำหรับเด็ก โดยทำให้กลายเป็นการแสดงหลักของกิจกรรมเพื่อการศึกษาของวงในที่สุด[4]

ในการศึกษาวิจัยในประเด็นเรื่องวงออร์เคสตราในประเทศไทยมีการทำการศึกษาอยู่บ้าง แต่มักจะเป็นในลักษณะของการกำหนดขอบเขตของกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย เช่น งานวิจัยของ จิรายุ เตชะมานะพงษ์ และสยา ทันตะเวช ที่สำรวจกลุ่มอาการวิตกกังวลในขอบเขตของนักแสดงดนตรีวงออร์เคสตราเยาวชน[5] งานวิจัยของ วรมน คำแหง มนัส วัฒนไชยยศ และบรรจง ชลวิโรจน์ ที่ศึกษาความพึงพอใจของผู้ปกครองที่ส่งบุตรหลานเข้าเรียนดนตรีตามโครงการวงออร์เคสตราเยาวชนเทศบาลนครยะลา[6] เป็นต้น แต่ยังพบการศึกษาวิจัยที่ใช้วงออร์เคสตราเป็นตัวแปรสำคัญที่ใช้ศึกษาในประเด็นด้านการบริหารจัดการ และพบการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้วย เช่น งานวิจัยของ เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน และณรุทธ์ สุทธจิตต์ ศึกษาวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลต่อกระบวนการพัฒนาการเรียนการสอนของวงออร์เคสตราเยาวชนในการประเทศไทย[7] หรืองานวิจัยของ ปิยมน แจ่มวุฒิปรีชา และปาริชาต สถาปิตานนท์ ได้ศึกษาบทบาทของวงออร์เคสตราเยาวชนเทศบาลนครยะลา

---

[2] "What We Do," London Symphony Orchestra, accessed December 25, 2024, https://www.lso.co.uk/about-us/what-we-do/; "Community & Education," Minnesota Orchestra, accessed December 25, 2024, https://www.minnesotaorchestra.org/community-education/; "Learn & Engage," New Zealand Symphony Orchestra, accessed December 25, 2024, https://www.nzso.co.nz/the-nzso/learn-and-engage.

[3] Stephen Cottrell, "The Future of the Orchestra." in *The Cambridge Companion to the Orchestra*, ed. Colin Lawson (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 251-264.

[4] Sue Knussen, "Educational Programmes," in *The Cambridge Companion to the Orchestra*, ed. Colin Lawson (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 239-250.

[5] Jirayu Techamanapong and Saya Thuntawech, "Symptoms of Music Performance Anxiety of Youth Orchestra Musicians," *Journal of Education Studies* 51, no. 4 (October-December 2023): EDUCU5104006. (in Thai)

[6] Woramon Kumhaeng, Manat Wattanachaiyot, and Bunjong Cholviroj, "Parents' Satisfaction towards Enrollment of Children to Music Program under Yala City Municipality Youth Orchestra Project," *Thaksin University Library Journal* 2 (January-December 2013): 83-94. (in Thai)

[7] Sethapong Janyarayachon and Narutt Suttachitt, "Factors Affecting the Developmental Processes of Music Instruction of Youth Orchestras in Thailand," *Institute of Culture and Arts Journal* 17, no. 2 (January-June 2016): 126-140. (in Thai)

ในการสร้างสำนึกรักแผ่นดินเกิด[8] เป็นต้น

การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ (Systematic Review: SR) เป็นกระบวนการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมผลงานวิจัยที่ได้มาตรฐานและมีความทันสมัย โดยอาศัยกระบวนการที่มีคุณภาพและมาตรฐานในการนำมาคัดเลือกและประเมินคุณภาพของงานวิจัย แล้วจึงนำงานวิจัยที่ถูกประเมินคุณภาพและคัดเลือกเหล่านั้นมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลออกมาอย่างเป็นระบบ เพราะการศึกษาวิจัยในประเด็นใดประเด็นหนึ่งอาจจะมีผู้สนใจศึกษาวิจัยในประเด็นเดียวกัน แต่อาจจะแตกต่างกันบ้างในกลุ่มเป้าหมาย วิธีการวิจัย เครื่องมือวิจัย หรือเวลาที่ใช้ทำวิจัย ด้วยปัจจัยเหล่านี้อาจส่งผลให้การวิจัยมีความคล้ายคลึงกันหรือแตกต่างกัน จึงจำเป็นต้องมีการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ เพื่อได้มาซึ่งองค์ความรู้ที่มีคุณภาพ น่าเชื่อถือ และทันสมัย ที่สามารถนำมาอ้างอิงหรือประกอบการตัดสินใจในการดำเนินการที่เกี่ยวข้องในประเด็นเหล่านั้นต่อไป[9]

จากการศึกษาประเด็นการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบทางดนตรีในประเทศไทย พบว่ามีการทำวิจัยในลักษณะนี้อยู่บ้าง แต่มีจำนวนไม่มากนักเมื่อเทียบกับสาขาวิชาอื่น เช่น งานของ ภานุ เจริญเสริมสกุล นัทธี เชียงชะนา และอำไพ บูรณประพฤกษ์ ศึกษาประเด็นเรื่องการสังเคราะห์บทความวิจัยด้านดนตรีบำบัดในโรงเรียน[10] ธีรวิทย์ กลิ่นจุ้ย สยา ทันตะเวช และสมชัย ตระการรุ่ง ศึกษาทบทวนงานวิจัยในประเด็นของดนตรีศึกษาที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรี[11] และฟ้าใส ปานสุวรรณ และสยา ทันตะเวช สังเคราะห์งานวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีไทยประเภทปี่พาทย์[12] ทั้งนี้การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบในสาขาดนตรีมีความหลากหลายเป็นอย่างมากในต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นในประเด็นเรื่อง ปัจจัยที่ส่งผลต่อความยั่งยืนในเทศกาลดนตรี ของ โปลิน โกฮูนโกจี และนาบิล อามารา (Paulin Gohoungodji and Nabil Amara)[13] หรืองานทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบของ แฟรงก์ เอ็ม. จี. ไพแทน มาเรีย เอ. เมเลนเดซ และคริสเตียน โอวาเย (Frank M. G. Paitan, María A. Meléndez, and Christian Ovalle) ในประเด็นของการใช้ปัญญาประดิษฐ์ (Artificial Intelligence) ในการสร้างสรรค์บทเพลง[14]

แต่อย่างไรก็ดี จากการศึกษาเบื้องต้นทำให้เห็นว่ายังไม่มีการทำการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบในประเด็นของวงออร์เคสตรากับการศึกษา ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบในงานวิจัยในตัวแปร

---

[8] Piyamon Jaemwutthipreecha and Parichart Sthapitanonda, “Roles of Yala Municipality Youth Orchestra in Creating Love of Motherland,” *Journal of Public Relations and Advertising* 9, no. 2 (July-December 2016): 1-16. (in Thai)

[9] Achara Kummatid and Munlika Markrat, “Using the Systematic Review to Provide a Complete Summary on a Research Question in Evidence-Based Practice: A 3-Step Method,” *The Southern College Network Journal of Nursing and Public Health* 3, no. 3 (September-December 2016): 246-259. (in Thai)

[10] Bhanu Charoensermsakul, Natee Chiengchana, and Ampai Buranaprapuk, “Synthesis of Research Articles on Music Therapy in School: A Systematic Review,” *Journal of Research and Development in Special Education* 8, no. 2 (July-December 2019): 87-109. (in Thai)

[11] Teerawit Klinjui, Saya Thuntawech, and Somchai Trakamrung, “Synthesis of Music Education Research Related to Multicultural Music in Thailand: A Systematic Review,” *Mekong-Salween Civilization Studies Journal* 13, no. 2 (July-December 2022): 149-174. (in Thai)

[12] Fasai Pansuwan and Saya Thuntawech, “Synthesis of Music Education Research to Thai Classical Instruments (piphat): A Systematic Review,” *Wipitpatanasilpa Journal of Arts* 4, no. 3 (September-December 2024): 56-71. (in Thai)

[13] Paulin Gohoungodji and Nabil Amara, “Greening Live Shows: What Factors Matter? A Systematic Review of Factors Affecting Sustainability Practices in Music Festivals,” *International Journal of Arts Management* 26, no. 2 (Winter 2024): 69-90.

[14] Frank M. G. Paitan, María A. Meléndez, and Christian Ovalle, “Application of Artificial Intelligence in Music Generation: A Systematic Review,” *IAES International Journal of Artificial Intelligence* 13, no. 4 (December 2024): 3715-3726.

วงออร์เคสตราและการศึกษา เพื่อสังเคราะห์งานวิจัยในเรื่องภาพรวมของการศึกษาวิจัยในประเด็นของวงออร์เคสตราและการศึกษา ผู้วิจัยหวังว่าจะสามารถใช้เป็นแนวทางสำหรับนักการศึกษา นักดนตรี ผู้กำหนดนโยบาย และนักวิจัยที่สนใจส่งเสริมบทบาทของวงออร์เคสตราในการศึกษาได้ และหวังว่าการศึกษานี้จะช่วยเสริมสร้างความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นเกี่ยวกับการที่วงออร์เคสตราจะสามารถพัฒนาองค์กรให้เป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ทางดนตรีได้อย่างต่อเนื่องและครอบคลุมผู้คนในทุกกลุ่มและทุกช่วงวัยได้ในอนาคต

วัตถุประสงค์งานวิจัย (Objectives)

เพื่อศึกษาภาพรวมและสถานการณ์ปัจจุบันของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวงออร์เคสตรากับมุมมองทางด้านการศึกษาใน 3 ประเด็น ได้แก่ ข้อมูลพื้นฐานของงานวิจัย วัตถุประสงค์ของงานวิจัย และวิธีการดำเนินงานวิจัย

วิธีการดำเนินการวิจัย (Research Methodology)

การวิจัยนี้เป็นการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ (Systematic Review) โดยมีเครื่องมือวิจัยที่ใช้เก็บข้อมูล คือ แบบบันทึกการวิเคราะห์เอกสาร (Documentary Analysis Form) ซึ่งผู้วิจัยได้นำเครื่องมือวิจัยดังกล่าวให้ผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่านตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) โดยอิงจากความสอดคล้องของรายการกับวัตถุประสงค์งานวิจัย โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

การศึกษาในประเด็นนี้ ผู้วิจัยนำ PICo Framework มาช่วยในการกำหนดกรอบตัวแปรการศึกษางานวิจัยเชิงพรรณนา[15] เพื่อให้การศึกษามีความชัดเจนและมีประสิทธิภาพมากขึ้น โดยกำหนดกรอบการศึกษา ดังนี้

P (Population/Problem): วงออร์เคสตรา

I (Interest): มุมมองทางด้านการศึกษา

Co (Context): บริบทการที่วงออร์เคสตราเป็นผู้ส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ทางด้านดนตรีขึ้น

จากนั้น ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์คัดเลือกเอกสารที่ใช้ในการศึกษา โดยจะเป็นเอกสารที่อยู่ในรูปแบบของบทความวิจัยในวารสารวิชาการและปริญญานิพนธ์หรือวิทยานิพนธ์ ที่ถูกตีพิมพ์ในช่วงไม่เกินช่วง 5 ปีที่ผ่านมา ระหว่างปี พ.ศ. 2563-2567 เนื่องจากต้องการข้อมูลที่มีความเป็นปัจจุบัน[16] โดยจะศึกษาเฉพาะเอกสารที่มีการเผยแพร่เอกสารฉบับเต็มและต้องได้รับการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้วย

ในการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบในประเด็นนี้จะสืบค้นผ่าน EBSCO Discovery Service (EDS) ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยได้มีการใช้คำสำคัญ (Keywords) ที่ใช้ในการสืบค้น คือ “Orchestra and Education” และกำหนดว่าต้องมีคำว่า “Orchestra” และ “Education” ปรากฏอยู่ในคำสำคัญของบทคัดย่อในงานวิจัยด้วย ตาม Figure 1 เพื่อมุ่งเน้นการจัดกิจกรรมของวงออร์เคสตราเพื่อการศึกษาเป็นหลัก

---

[15] Achara Kummatid and Munlika Markrat, “Using the Systematic Review to Provide a Complete Summary on a Research Question in Evidence-Based Practice: A 3-Step Method,” *The Southern College Network Journal of Nursing and Public Health* 3, no. 3 (September-December 2016): 246-259. (in Thai)

[16] Achara Kummatid and Munlika Markrat, “Using the Systematic Review to Provide a Complete Summary on a Research Question in Evidence-Based Practice: A 3-Step Method,” *The Southern College Network Journal of Nursing and Public Health* 3, no. 3 (September-December 2016): 246-259. (in Thai)

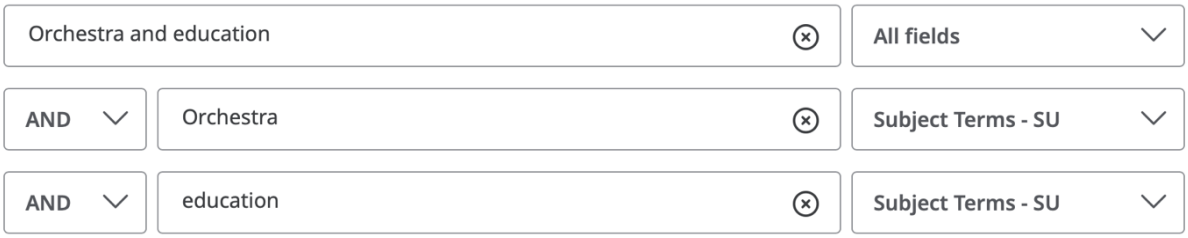


Figure 1 Keywords used in the search process

Source: by author

จากการสืบค้นนี้ ผู้วิจัยได้ข้อมูลจากฐานข้อมูลที่หลากหลายผ่านช่องทางที่ค้นหา ได้แก่ JSTOR Journals (n = 812), BASE (n = 577), Education Source (n = 181), Complementary Index (n = 111), Academic Search Ultimate (n = 89), Supplemental Index (n = 67), Open Dissertations (n = 40), Gale Academic OneFile Select (n = 10), Business Source Complete (n = 2), MEDLINE (n = 1), British Library EThOS (n = 1), Applied Science & Technology Source Ultimate (n = 1), MEDLINE Complete (n = 1) และ MEDLINE Ultimate (n = 1) รวมทั้งสิ้น 1,894 ชิ้นงาน

เมื่อผู้วิจัยสืบค้นงานวิจัยจากฐานข้อมูลเหล่านี้ แล้วได้นำงานวิจัยมาคัดกรอง โดยผ่านการคัดกรองการประเมินคุณสมบัติ โดยใช้ข้อมูลพื้นฐานในการประเมินขั้นต้น โดยมีเกณฑ์การประเมินการคัดออกของบทความอยู่ด้วยกัน 5 กรณี คือ

1) บทความมีอายุมากกว่า 5 ปี คัดออกไปจำนวน 1,633 ชิ้น

2) บทความหรืองานวิจัยไม่ใช่ข้อมูลฉบับเต็ม คัดออกไปจำนวน 22 ชิ้น

3) บทความยังไม่ได้รับการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก คัดออกไปจำนวน 165 ชิ้น

4) บทความไม่ใช่เอกสารภาษาอังกฤษ คัดออกไปจำนวน 3 ชิ้น

5) นำออกโดยเหตุผลอื่น เช่น เอกสารซ้ำซ้อน คัดออกไปจำนวน 29 ชิ้น

หลังจากนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การคัดเลือกงานวิจัยตามที่ได้ระบุไว้ข้างต้น จึงทำให้เหลืองานวิจัยเพียง 42 ชิ้นงาน เมื่อนำมารวมกับงานวิจัยที่ผู้วิจัยนำมาเพิ่มเติมอีก 5 ชิ้นงานจากการค้นพบงานวิจัยฉบับเต็มผ่านการค้นหาจากฐานข้อมูล Google Scholar จึงทำให้มีงานวิจัยที่ใช้การศึกษาจริงรวมเป็น 47 ชิ้นงาน ต่อมาผู้วิจัยได้พิจารณาเนื้อหาของงานวิจัยจากบทคัดย่อ แล้วประเมินการคัดออกของบทความที่ไม่ใช่เอกสารลักษณะบทความและวิทยานิพนธ์ คัดออกไปจำนวน 21 ชิ้น

เมื่อผู้วิจัยได้งานวิจัยที่ใช้ศึกษาแล้ว จึงนำงานวิจัยเหล่านั้นมาคัดกรอง โดยนำงานวิจัยที่ผ่านการคัดกรองมาประเมินคุณสมบัติโดยใช้บทคัดย่อหรืองานวิจัยความฉบับเต็มในการประเมิน จากการประเมินการคัดออกของบทความหรืองานวิจัยฉบับเต็มมีอยู่ด้วยกัน 3 กรณี คือ

1) ไม่สามารถเข้าถึงข้อมูลฉบับเต็มได้

2) บทความหรืองานวิจัยฉบับเต็มมีความเกี่ยวข้องกับออร์เคสตราแต่ไม่ตรงกับประเด็นที่จะศึกษา

3) เป็นบทความเชิงวิชาการไม่ใช่บทความวิจัย

สุดท้ายแล้วจึงทำให้เหลือบทความหรืองานวิจัยฉบับเต็มที่จะนำมาสังเคราะห์ข้อมูลรวมทั้งหมด 9 ชิ้นงาน ซึ่งสามารถสรุปวิธีการดำเนินการออกมาในรูปแบบ PRISMA Flow Diagram ได้ดัง Figure 2

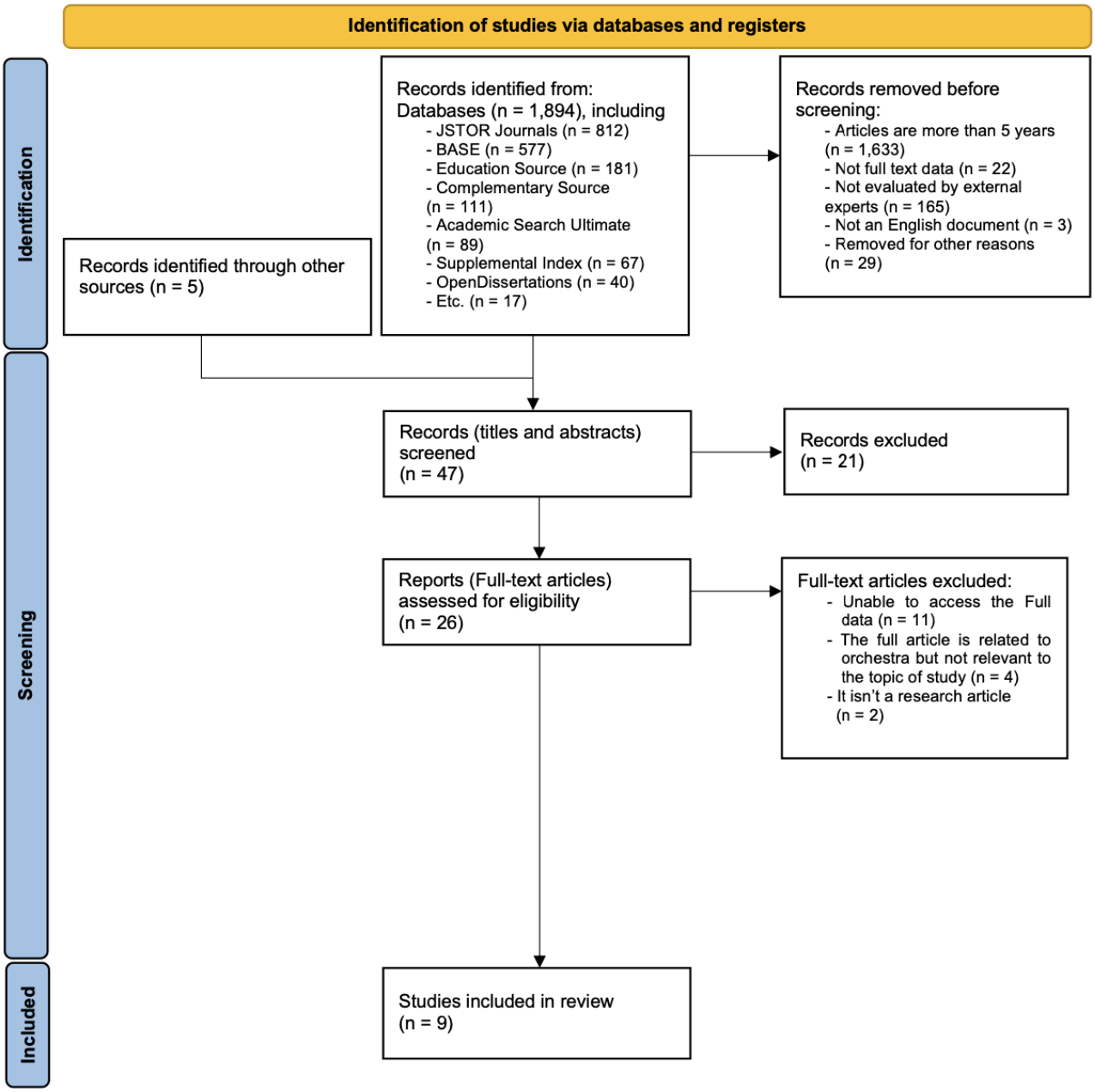


Figure 2 PRISMA flow diagram

Source: by author

ผลการวิจัย (Research Results)

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับมุมมองทางด้านการศึกษาของวงออร์เคสตราในการส่งเสริมการเรียนรู้ ที่ผ่านการคัดกรองจำนวน 9 ชิ้น ปรากฏตาม Table 1 ดังนี้

Table 1 List of full-text articles included in synthesis

Source: by author

Year	Research Title	Researcher Name	Percentage
2020	1. Amateur Orchestras as a Learning Environment for Music Academy Students[17]	Lia Lonnert	11.11
2021	-	-	-
2022	1. Countering Inequality: The Role of Music Opportunities in Promoting Wellbeing and Belonging for Young Australian Regional Classical Music Students[18]	Mandy Hughes	22.22
	2. Cardew's Lessons: The Scratch Orchestra's Amateur Democracy (1967-1973)[19]	Benjamin Court	
2023	1. Benefits, Co-operation and Development—The Relationship Between a Music Academy and Four Amateur Symphony Orchestras[20]	Lia Lonnert	22.22
	2. Teaching Artist Preparation and Professional Development: Perspectives from the Youth Orchestra Los Angeles (YOLA) Program[21]	Grecia Serrano Navarro and Mike Vecchio	
2024	1. The Effect of Orchestral Activity on the Violence and Depression of Middle Schoolers[22]	Jinho Choi and Sanghee Choo	44.45
	2. 'The Barrier has to be Jumped out with This Music': Collaborative Creation in an After-School Community Music Programme[23]	Jeremy C. A. Smith, Jenene Burke, Richard Chew, and Adele Echter	
	3. Integrating the Preparation for an Educational Concert into the School Curriculum[24]	Evelin-Cynthia Suhárt	
	4. 'The Layout Helps' - Community Orchestra Performance Spaces and Relational Audience Engagement[25]	Claire D. Nicholls	

[17] Lia Lonnert, "Amateur Orchestras as a Learning Environment for Music Academy Students," *International Journal of Community Music* 13, no. 1 (May 2020): 49-63.

[18] Mandy Hughes, "Countering Inequality: The Role of Music Opportunities in Promoting Wellbeing and Belonging for Young Australian Regional Classical Music Students," *Australian Journal of Music Education* 55, no. 1 (June 2023): 36-47.

[19] Benjamin Court, "Cardew's Lessons: The Scratch Orchestra's Amateur Democracy (1967-1973)," *Music and Letters* 104, no. 1 (February 2023): 90-113.

[20] Lia Lonnert, "Benefits, Co-operation and Development—The Relationship Between a Music Academy and Four Amateur Symphony Orchestras," *Arts and Humanities in Higher Education* 22, no. 3 (July 2023): 258-279.

[21] Grecia Serrano Navarro and Mike Vecchio, "Teaching Artist Preparation and Professional Development: Perspectives from the Youth Orchestra Los Angeles (YOLA) Program," *Arts Education Policy Review* 124, no. 2 (2023): 94-101.

[22] Jinho Choi and Sanghee Choo, "The Effect of Orchestral Activity on the Violence and Depression of Middle Schoolers," *Korean Journal of Research in Music Education* 53, no. 3 (2024): 167-182.

[23] Jeremy C. A. Smith et al., "'The Barrier has to be Jumped out with This Music': Collaborative Creation in an After-School Community Music Programme," *International Journal of Community Music* 17, no. 2 (June 2024): 181-198.

[24] Evelin-Cynthia Suhárt, "Integrating the Preparation for an Educational Concert into the School Curriculum," *Studia UBB Musica* 69, no. 1 (June 2024): 61-71.

[25] Claire D. Nicholls, "'The Layout Helps' - Community Orchestra Performance Spaces and Relational Audience Engagement," *International Journal of Arts Management* 27, no. 1 (Fall 2024): 40-51.

จากข้อมูลของงานวิจัยดังกล่าว สามารถสังเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษา แบ่งออกเป็น 3 ด้าน ดังนี้

1. ด้านข้อมูลพื้นฐานของงานวิจัย

1) ปีที่ตีพิมพ์ของงานวิจัย งานวิจัยที่นำมาพิจารณาส่วนใหญ่เป็นงานวิจัยในปี พ.ศ. 2567 จำนวน 4 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 44.45 งานวิจัยในปี พ.ศ. 2566 และ 2565 มีจำนวนเท่ากัน 2 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 22.22 งานวิจัยในปี พ.ศ. 2563 พบ 1 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 11.11 และในปี พ.ศ. 2564 ไม่พบงานวิจัยที่เผยแพร่ในประเด็นนี้

2) บริบทประเทศของงานวิจัย งานวิจัยที่นำพิจารณาส่วนใหญ่เป็นงานวิจัยที่ศึกษาบริบทในประเทศออสเตรเลีย จำนวน 3 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 33.34 รองลงมาเป็นประเทศสวีเดน จำนวน 2 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 22.22 และการศึกษาในบริบทของประเทศอื่น ๆ ได้แก่ ประเทศสหรัฐอเมริกา ประเทศสหราชอาณาจักร ประเทศโรมาเนีย และประเทศเกาหลีใต้ พบงานวิจัยประเทศละ 1 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 11.11 ตาม Table 2 ดังนี้

Table 2 Basic Information of Research Studies on Orchestras and Education in International Contexts

Source: by author

Section	Quantity	Percentage
Years of research		
- Research in 2024	4	44.45
- Research in 2023	2	22.22
- Research in 2022	2	22.22
- Research in 2020	1	11.11
Country context		
- Australia	3	33.34
- Sweden	2	22.22
- United States	1	11.11
- United Kingdom	1	11.11
- Romania	1	11.11
- South Korea	1	11.11

2. ด้านวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

จากการศึกษาวัตถุประสงค์ของงานวิจัยพบว่าวัตถุประสงค์ของงานวิจัยส่วนใหญ่เป็น “*วัตถุประสงค์เพื่อศึกษา...*” จำนวน 6 วัตถุประสงค์ คิดเป็นร้อยละ 54.55 รองลงมาเป็น “*วัตถุประสงค์เพื่อสำรวจ...*” จำนวน 4 วัตถุประสงค์ คิดเป็นร้อยละ 36.36 และมี “*วัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์...*” เป็นวัตถุประสงค์ที่พบน้อยที่สุด จำนวน 1 วัตถุประสงค์ คิดเป็นร้อยละ 9.09 ซึ่งรวมทั้งหมดได้ 11 วัตถุประสงค์ จากงานวิจัยจำนวน 9 ชิ้น ตาม Table 3 ดังนี้

Table 3 Research Objectives of Studies on Orchestras and Education in International Contexts

Source: by author

Section	Quantity	Percentage
Objectives to study	**6**	**54.55**
- “to study the effects of ...”	2	
- “to study the history of ...”	1	
- “to study the experience of ...”	1	
- “to study the relationship between...”	1	
- “to study the benefits of ...”	1	
Objectives to explore	**4**	**36.36**
- “to explore the influence of ...”	1	
- “to explore the characteristics of ...”	1	
- “to explore the operations of ...”	1	
- “to explore the readiness of ...”	1	
Objectives to analysis	**1**	**9.09**
- “to analyze the musical structure of ...”	1	

3. วิธีการดำเนินงานวิจัย

1) ระเบียบวิธีการวิจัย จากการศึกษางานวิจัยทั้ง 9 ชิ้น พบว่างานวิจัยส่วนใหญ่ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ พบจำนวน 7 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 77.78 และใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปริมาณ จำนวน 2 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 22.22

2) เครื่องมือเก็บข้อมูลงานวิจัย งานวิจัยส่วนใหญ่ใช้เครื่องมือเก็บข้อมูลเป็นแบบสัมภาษณ์มากที่สุด จำนวน 6 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 42.86 รองลงมาเป็นแบบสังเกต จำนวน 4 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 28.57 แบบสนทนากลุ่ม จำนวน 2 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 14.29 และแบบบันทึกและวิเคราะห์เอกสาร และแบบสอบถาม มีการใช้น้อยที่สุด เครื่องมือละ 1 ชิ้นงาน คิดเป็นร้อยละ 7.14 ตาม Table 4 ดังนี้

Table 4 Research Methodologies of Studies on Orchestras and Education in International Contexts

Source: by author

Section	Quantity	Percentage
Research methodology		
- Qualitative research methodology	7	77.78
- Quantitative research methodology	2	22.22

Section	Quantity	Percentage
Research data collection tools*		
- Interview form	6	42.86
- Observation form	4	28.57
- Focus group form	2	14.29
- Document analysis form	1	7.14
- Questionnaire	1	7.14

* Some of the studies used more than one research tool.

สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

จากการสังเคราะห์งานวิจัยในประเด็นของวงออร์เคสตราและการศึกษาจำนวน 9 ชิ้น สามารถสรุปผลงานวิจัยได้ดังนี้

1. ด้านข้อมูลพื้นฐานของงานวิจัย ผลของการสังเคราะห์งานวิจัยพบว่างานวิจัยที่นำมาพิจารณาส่วนใหญ่เป็นงานวิจัยในปี พ.ศ. 2567 (N=4; 44.45%) งานวิจัยที่นำมาพิจารณาส่วนใหญ่เป็นงานวิจัยที่มีบริบทในประเทศออสเตรเลีย (N=3; 33.34%)

2. ด้านวัตถุประสงค์ของงานวิจัย จากการศึกษาวัตถุประสงค์ของงานวิจัยพบว่าวัตถุประสงค์ของงานวิจัยส่วนใหญ่เป็น “*วัตถุประสงค์เพื่อศึกษา*” (N=6; 54.55%)

3. วิธีการดำเนินงานวิจัย งานวิจัยส่วนใหญ่ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) (N=7; 77.78%) เครื่องมือวิจัยใช้เครื่องมือเก็บข้อมูลเป็นแบบสัมภาษณ์ (Interview) มากที่สุด (N=6; 42.86%)

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

1. ระเบียบวิธีวิจัยและเครื่องมือเก็บข้อมูล

จากการศึกษาทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบครั้งนี้ ทำให้เห็นว่าการศึกษาในประเด็นเรื่องวงออร์เคสตราและการศึกษา เน้นการศึกษาให้เข้าใจถึงแก่นของเหตุผลและแง่มุมต่าง ๆ ของความคิดมนุษย์ให้ได้อย่างลึกซึ้ง มักจะอยู่ในลักษณะของการศึกษาความคิดเห็นในผู้ให้ข้อมูล เช่น นักดนตรี ผู้ฟัง ครูดนตรี และผู้บริหารวงออร์เคสตรา เป็นต้น จึงต้องมีการเลือกใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อนำมาใช้ในการทำการศึกษาวิจัย[26] งานวิจัยส่วนใหญ่ที่พบจึงมักจะทำการศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้เครื่องมือวิจัยเป็นแบบสัมภาษณ์ เช่น งานวิจัยของ เกรเซีย เซร์ราโน นาวาร์โร และไมค์ เวคคิโอ (Grecia Serrano Navarro and Mike Vecchio)[27] หรืองานวิจัยของ เลีย ลอนเนิร์ต (Lia Lonnert)[28]

แต่อย่างไรก็ดี การศึกษาในประเด็นเรื่องวงออร์เคสตราและการศึกษา มิใช่มีแค่เพียงมุมมองของเชิงคุณภาพเท่านั้น ถึงจะเป็นส่วนน้อยแต่ก็พบการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณด้วยเช่นกัน ซึ่งการศึกษาวิจัยที่นำระเบียบวิธีวิจัยเชิง

---

[26] Supang Chantavanich, *Qualitative Research Methodology*, 27th ed. (Bangkok: CU Press, 2024), 10. (in Thai)

[27] Grecia Serrano Navarro and Mike Vecchio, “Teaching Artist Preparation and Professional Development: Perspectives from the Youth Orchestra Los Angeles (YOLA) Program,” *Arts Education Policy Review* 124, no. 2 (2023): 94-101.

[28] Lia Lonnert, “Benefits, Co-operation and Development—The Relationship Between a Music Academy and Four Amateur Symphony Orchestras,” *Arts and Humanities in Higher Education* 22, no. 3 (July 2023): 258-279.

ปริมาณมาใช้นั้น มักจะนำมาใช้ในการศึกษาในกลุ่มนักเรียนทั้งในกลุ่มนักเรียนที่เป็นนักดนตรีรุ่นเยาว์และผู้ฟังรุ่นเยาว์ ซึ่งเป็นการเก็บข้อมูลเชิงสำรวจเพื่อให้ทราบถึงลักษณะของกลุ่มตัวอย่างที่ให้ข้อมูล เช่น งานวิจัยของ เอเวลิน-ซินเทีย ซูฮาร์ต (Evelin-Cynthia Suhárt)[29]

2. ขอบเขตของประเด็นการศึกษาในปัจจุบัน

เมื่อพิจารณาขอบเขตของประเด็นการศึกษาเรื่องวงออร์เคสตราและการศึกษาในปัจจุบันจากการสังเคราะห์งานวิจัยชี้ให้เห็นว่าประเด็นที่นักวิจัยมุ่งศึกษาอยู่ใน 4 ประเด็น ได้แก่

1) ปัจจัยการเข้ามารับฟังการแสดงวงออร์เคสตราของผู้ฟัง

ในการออกแบบกิจกรรมหรือการแสดงดนตรีต่าง ๆ ของวงออร์เคสตรา สิ่งหนึ่งที่ต้องให้ความสำคัญเป็นอันดับแรกสำหรับวงออร์เคสตราคือการจูงใจในการนำพาผู้ฟังเข้ามายังพื้นที่ของวงออร์เคสตราให้ได้เสียก่อน เพราะไม่ว่ากิจกรรมจะออกแบบมาดีอย่างไร แต่ถ้าไร้ซึ่งผู้เข้าร่วม กิจกรรมเหล่านั้นก็ไม่มีความหมาย การศึกษาในประเด็นนี้ชี้ให้เห็นว่าการเรียนรู้ของผู้ฟังจะไม่สามารถเกิดขึ้นได้เลยถ้าวงออร์เคสตราไม่สามารถจูงใจผู้ฟังให้เข้ามาในพื้นที่ของวงออร์เคสตราได้ ไม่ว่าจากทั้งปัจจัยจากตัววงออร์เคสตราหรือปัจจัยจากตัวผู้ฟังเองก็ตาม เช่น งานวิจัยของ แคลร์ ดี. นิโคลส์ (Claire D. Nicholls)[30] หรืองานวิจัยของ เอเวลิน-ซินเทีย ซูฮาร์ต (Evelin-Cynthia Suhárt)[31]

2) วงออร์เคสตรากับการสร้างนักดนตรีเยาวชน

เป็นประเด็นที่ทำการศึกษาโครงการหรือกิจกรรมที่มีจุดประสงค์ในการสร้างนักดนตรีรุ่นเยาว์ โดยวงออร์เคสตราอาชีพมีส่วนสำคัญในการเข้ามามีบทบาทในชุมชนเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางด้านดนตรีคลาสสิกขึ้นทั้งในชุมชนเมืองและชุมชนรอบนอก โครงการเหล่านี้ไม่ใช่แค่เพียงเหล่าผู้เรียนเท่านั้นที่เข้าร่วมกิจกรรมแล้วได้รับความรู้หรือทักษะดนตรีกลับไป จากการศึกษาวิจัยในประเด็นนี้ทำให้เห็นแล้วว่าผู้ที่ได้รับประโยชน์จากโครงการเหล่านี้มีมากมาย ไม่ว่าจะเป็นผู้เข้าร่วมโครงการ ครูผู้สอน ผู้ปกครอง หรือคนในชุมชน เช่น งานวิจัยของ เจเรมี ซี. เอ. สมิธ และคณะ (Jeremy C. A. Smith et al.)[32] งานวิจัยของ เกรเซีย เซร์ราโน นาวาร์โร และไมค์ เวคคิโอ (Grecia Serrano Navarro and Mike Vecchio)[33] หรืองานวิจัยของ แมนดี ฮิวจ์ส (Mandy Hughes)[34]

3) การมีส่วนร่วมกันระหว่างวงออร์เคสตราและสถาบันการศึกษา

การศึกษาในประเด็นนี้เน้นย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของวงออร์เคสตราในการเป็นแหล่งการเรียนรู้ตามอัธยาศัย ซึ่งเป็นไปตามแนวคิดการเรียนรู้ตลอดชีวิตที่ให้ความสำคัญในความต่อเนื่องของการเรียนรู้ เพราะการเรียนรู้ในปัจจุบันนั้น

---

[29] Evelin-Cynthia Suhárt, “Integrating the Preparation for an Educational Concert into the School Curriculum,” *Studia UBB Musica* 69, no. 1 (June 2024): 61-71.

[30] Claire D. Nicholls, “‘The Layout Helps’ - Community Orchestra Performance Spaces and Relational Audience Engagement,” *International Journal of Arts Management* 27, no. 1 (Fall 2024): 40-51.

[31] Evelin-Cynthia Suhárt, “Integrating the Preparation for an Educational Concert into the School Curriculum,” *Studia UBB Musica* 69, no. 1 (June 2024): 61-71.

[32] Jeremy C. A. Smith et al., “‘The Barrier has to be Jumped out with This Music’: Collaborative Creation in an After-School Community Music Programme,” *International Journal of Community Music* 17, no. 2 (June 2024): 181-198.

[33] Grecia Serrano Navarro and Mike Vecchio, “Teaching Artist Preparation and Professional Development: Perspectives from the Youth Orchestra Los Angeles (YOLA) Program,” *Arts Education Policy Review* 124, no. 2 (2023): 94-101.

[34] Mandy Hughes, “Countering Inequality: The Role of Music Opportunities in Promoting Wellbeing and Belonging for Young Australian Regional Classical Music Students,” *Australian Journal of Music Education* 55, no. 1 (June 2023): 36-47.

สามารถเกิดได้ในทุกช่วงวัยและทุกบริบทชีวิตของบุคคล วงออร์เคสตราจึงมีส่วนช่วยสำคัญในการสนับสนุนการเรียนรู้ทางด้านดนตรี เพื่อทำให้การศึกษาทางด้านดนตรีมีความครอบคลุมผู้คนในทุกช่วงวัย เพราะวงออร์เคสตราเป็นแหล่งการเรียนรู้ที่มีความพร้อมทั้งสถานที่และทรัพยากรบุคคลที่มีศักยภาพ สามารถเติมเต็มความรู้ทางด้านดนตรีได้อย่างมีคุณภาพให้แก่ทั้งนักดนตรี ผู้ฟัง และผู้เกี่ยวข้องทางดนตรีต่าง ๆ เช่น งานวิจัยทั้ง 2 ชิ้น ของ เลีย ลอนเนิร์ต (Lia Lonnert)[35]

4) วงออร์เคสตรากับการเป็นเครื่องมือทางการศึกษาที่ไม่ใช่แค่เรื่องดนตรี

การศึกษาวงออร์เคสตราในประเด็นก่อนหน้าทั้งหมดจะเกี่ยวข้องกับทักษะหรือความรู้ทางด้านดนตรีไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง อย่างไรก็ดี การศึกษาในประเด็นนี้มุ่งเน้นการนำวงออร์เคสตรามาใช้เป็นเครื่องมือทางการศึกษาในการปลูกฝังแนวคิดหรือทัศนคติในมิติอื่นที่นอกเหนือจากดนตรีให้แก่นักดนตรีในวง โดยเฉพาะในหมู่นักดนตรีเยาวชน หรือเป็นการนำกิจกรรมในวงออร์เคสตราเข้ามาใช้ในโรงเรียนเพื่อให้เด็กเยาวชนห่างไกลออกจากความรุนแรงในรูปแบบต่าง ๆ เช่น งานวิจัยของ จินโฮ ชเว และซังฮี ชู (Jinho Choi and Sanghee Choo)[36] หรืองานวิจัยของ เบนจามิน คอร์ต (Benjamin Court)[37]

3. การเปรียบเทียบการศึกษาเรื่องวงออร์เคสตราและการศึกษาในประเทศไทย

การศึกษาเรื่องวงออร์เคสตราและการศึกษา ในการทบทวนวรรณกรรมในครั้งนี้พบว่างานวิจัยที่สืบค้นและนำมาศึกษาเป็นงานวิจัยจากต่างประเทศทั้งหมด อย่างไรก็ดี นั่นไม่ได้หมายถึงไม่มีการศึกษาในประเด็นนี้ในประเทศไทย แม้ว่าจำนวนงานวิจัยที่พบในประเด็นที่เกี่ยวข้องจะไม่ได้มีจำนวนมาก แต่ประเด็นที่ศึกษาก็มีความสอดคล้องกัน เช่น เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน และณรุทธ์ สุทธจิตต์ ได้ศึกษาเรื่องปัจจัยที่ส่งผลต่อกระบวนการพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีของวงออร์เคสตราเยาวชนในประเทศไทย โดยสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในวงออร์เคสตราเยาวชนและสมาชิกประจำวงออร์เคสตราเยาวชน[38] เป็นงานวิจัยที่สอดคล้องกับประเด็นเรื่องวงออร์เคสตรากับการสร้างนักดนตรีเยาวชน เพราะงานวิจัยชิ้นนี้ได้ศึกษาถึงปัจจัยที่มีผลต่อผลสัมฤทธิ์การจัดการเรียนการสอนในวงออร์เคสตราเยาวชน หรืองานวิจัยของ ปิยมน แจ่มวุฒิปรีชา และปาริชาต สถาปิตานนท์ เป็นการศึกษาบทบาทของวงออร์เคสตราเยาวชนเทศบาลนครยะลาในการสร้างสำนึกรักแผ่นดินเกิด ผ่านการสัมภาษณ์จากทั้งผู้ฟังและนักดนตรีเยาวชน[39] ซึ่งเป็นประเด็นการศึกษาวงออร์เคสตราในการเป็นเครื่องมือทางการศึกษาที่นอกเหนือจากเนื้อหาทางดนตรี เป็นต้น และบางประเด็นการศึกษาที่มีความต่างกันไปบ้าง เช่น การศึกษาของ สุรสีห์ ชานกสกุล เรื่อง หลักสูตรการเรียนการสอนทรัมเป็ตเพื่อการบรรเลงในวงออร์เคสตราสำหรับนักศึกษาปริญญาตรีในประเทศไทย ที่เป็นการวิจัยและพัฒนาออกแบบหลักสูตรการเรียนการสอนในระบบมหาวิทยาลัยให้มีความสอดคล้องกับความต้องการของวงออร์เคสตราที่เป็นการเรียนรู้ตามอัธยาศัย[40] เป็นต้น

---

[35] Lia Lonnert, “Amateur Orchestras as a Learning Environment for Music Academy Students,” *International Journal of Community Music* 13, no. 1 (May 2020): 49-63; Lia Lonnert, “Benefits, Co-operation and Development—The Relationship Between a Music Academy and Four Amateur Symphony Orchestras,” *Arts and Humanities in Higher Education* 22, no. 3 (July 2023): 258-279.

[36] Jinho Choi and Sanghee Choo, “The Effect of Orchestral Activity on the Violence and Depression of Middle Schoolers,” *Korean Journal of Research in Music Education* 53, no. 3 (2024): 167-182.

[37] Benjamin Court, “Cardew’s Lessons: The Scratch Orchestra’s Amateur Democracy (1967-1973),” *Music and Letters* 104, no. 1 (February 2023): 90-113.

[38] Sethapong Janyarayachon and Narutt Suttachitt, “Factors Affecting the Developmental Processes of Music Instruction of Youth Orchestras in Thailand,” *Institute of Culture and Arts Journal* 17, no. 2 (January-June 2016): 126-140. (in Thai)

[39] Piyamon Jaemwutthipreecha and Parichart Sthapitanonda, “Roles of Yala Municipality Youth Orchestra in Creating Love of Motherland,” *Journal of Public Relations and Advertising* 9, no. 2 (July-December 2016): 1-16. (in Thai)

[40] Surasi Chanoksakul, “Curriculum Plan for Orchestral Trumpet Studies for Thailand Undergraduate Music Students” (DM diss., Mahidol University, 2018).

ท้ายที่สุดแล้ว ถึงแม้ว่าวงออร์เคสตรานั้นจะมีประวัติศาสตร์และมีความเป็นมาควบคู่กับวงการดนตรีมาอย่างยาวนาน แต่ในมิติของการวิจัยบทบาทของวงออร์เคสตราในด้านการศึกษายังถือว่ามีจำนวนน้อยและต้องการการศึกษาให้ลึกซึ้งมากขึ้น ด้วยเหตุนี้ การศึกษาในประเด็นเรื่องวงออร์เคสตราและการศึกษา จึงเป็นอีกพื้นที่หนึ่งที่ต้องการให้นักวิจัยและนักการศึกษาเข้ามาศึกษาค้นคว้าเพื่อช่วยพัฒนารูปแบบของวงออร์เคสตราและผลักดันให้วงออร์เคสตราเป็นพื้นที่ของแหล่งการเรียนรู้ตามอัธยาศัยทางด้านดนตรีได้อย่างมีคุณภาพ โดยสามารถตอบสนองต่อความต้องการของผู้คนในทุกเพศทุกช่วงวัยในบริบทของสังคมไทยและสังคมโลกทั้งในปัจจุบันและในอนาคตอย่างยั่งยืน

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้และการศึกษาครั้งถัดไป (Recommendations)

1. ในการศึกษาภาพรวมและสถานการณ์ปัจจุบันของงานวิจัยที่เชื่อมโยงวงออร์เคสตรากับกิจกรรมเพื่อการศึกษาครั้งนี้ เป็นการศึกษาในเชิงของเอกสารเพื่อให้เห็นแนวทางการศึกษาวิจัยในประเด็นวงออร์เคสตรากับกิจกรรมเพื่อการศึกษาในปัจจุบัน ซึ่งสามารถใช้เป็นแนวทางในการใช้ศึกษาต่อของผู้ที่สนใจทำการศึกษาในประเด็นนี้ได้

2. ในการศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงบรรยายเพื่อหาแนวโน้มของการศึกษาเท่านั้น ถึงแม้ว่าผู้วิจัยจะมีการยกประเด็นการศึกษาเรื่องวงออร์เคสตรากับมุมมองทางด้านการศึกษาในประเทศไทยมาอภิปรายผล แต่ข้อมูลชุดนี้ยังสามารถนำมาต่อยอดในรูปแบบของการวิจัยเชิงเปรียบเทียบต่อไปได้ โดยวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหาในประเด็นต่าง ๆ เพิ่มเติม เช่น ความแตกต่างระหว่างระเบียบวิธีวิจัย ช่วงเวลา ประเทศ หรือทวีปของงานวิจัยที่ศึกษาในประเด็นนี้

References

Carter, Tim, and Erik Levi. “The History of the Orchestra.” In *The Cambridge Companion to the Orchestra*, edited by Colin Lawson, 1-21. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Chanoksakul, Surasi. “Curriculum Plan for Orchestral Trumpet Studies for Thailand Undergraduate Music Students.” DM diss., Mahidol University, 2018.

Chantavanich, Supang. *Qualitative Research Methodology*. 27th ed. Bangkok: CU Press, 2024. (in Thai)

Charoensermsakul, Bhanu, Natee Chiengchana, and Ampai Buranaprapuk. “Synthesis of Research Articles on Music Therapy in School: A Systematic Review.” *Journal of Research and Development in Special Education* 8, no. 2 (July-December 2019): 87-109. (in Thai)

Choi, Jinho, and Sanghee Choo. “The Effect of Orchestral Activity on the Violence and Depression of Middle Schoolers.” *Korean Journal of Research in Music Education* 53, no. 3 (2024): 167-182.

Cottrell, Stephen. “The Future of the Orchestra.” In *The Cambridge Companion to the Orchestra*, edited by Colin Lawson, 251-264. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Court, Benjamin. “Cardew’s Lessons: The Scratch Orchestra’s Amateur Democracy (1967-1973).” *Music and Letters* 104, no. 1 (February 2023): 90-113.

Gohoungodji, Paulin, and Nabil Amara. “Greening Live Shows: What Factors Matter? A Systematic Review of Factors Affecting Sustainability Practices in Music Festivals.” *International Journal of Arts Management* 26, no. 2 (Winter 2024): 69-90.

Hughes, Mandy. "Countering Inequality: The Role of Music Opportunities in Promoting Wellbeing and Belonging for Young Australian Regional Classical Music Students." *Australian Journal of Music Education* 55, no. 1 (June 2023): 36-47.

Jaemwutthipreecha, Piyamon, and Parichart Sthapitanonda. "Roles of Yala Municipality Youth Orchestra in Creating Love of Motherland." *Journal of Public Relations and Advertising* 9, no. 2 (July-December 2016): 1-16. (in Thai)

Janyarayachon, Sethapong, and Narutt Suttachitt. "Factors Affecting the Developmental Processes of Music Instruction of Youth Orchestras in Thailand." *Institute of Culture and Arts Journal* 17, no. 2 (January-June 2016): 126-140. (in Thai)

Klinjui, Teerawit, Saya Thuntawech, and Somchai Trakarnrung. "Synthesis of Music Education Research Related to Multicultural Music in Thailand: A Systematic Review." *Mekong-Salween Civilization Studies Journal* 13, no. 2 (July-December 2022): 149-174. (in Thai)

Knussen, Sue. "Educational Programmes." In *The Cambridge Companion to the Orchestra*, edited by Colin Lawson, 239-250. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Kumhaeng, Woramon, Manat Wattanachaiyot, and Bunjong Cholviroj. "Parents' Satisfaction towards Enrollment of Children to Music Program under Yala City Municipality Youth Orchestra Project." *Thaksin University Library Journal* 2 (January-December 2013): 83-94. (in Thai)

Kummatid, Achara, and Munlika Markrat. "Using the Systematic Review to Provide a Complete Summary on a Research Question in Evidence-Based Practice: A 3-Step Method." *The Southern College Network Journal of Nursing and Public Health* 3, no. 3 (September-December 2016): 246-259. (in Thai)

London Symphony Orchestra. "What We Do." Accessed December 25, 2024. https://www.lso.co.uk/about-us/what-we-do/.

Lonnert, Lia. "Amateur Orchestras as a Learning Environment for Music Academy Students." *International Journal of Community Music* 13, no. 1 (May 2020): 49-63.

Lonnert, Lia. "Benefits, Co-operation and Development—The Relationship Between a Music Academy and Four Amateur Symphony Orchestras." *Arts and Humanities in Higher Education* 22, no. 3 (July 2023): 258-279.

Minnesota Orchestra. "Community & Education." Accessed December 25, 2024. https://www.minnesotaorchestra.org/community-education/.

Navarro, Grecia Serrano, and Mike Vecchio. "Teaching Artist Preparation and Professional Development: Perspectives from the Youth Orchestra Los Angeles (YOLA) Program." *Arts Education Policy Review* 124, no. 2 (2023): 94-101.

New Zealand Symphony Orchestra. "Learn & Engage." Accessed December 25, 2024. https://www.nzso.co.nz/the-nzso/learn-and-engage.

Nicholls, Claire D. "'The Layout Helps' - Community Orchestra Performance Spaces and Relational Audience Engagement." *International Journal of Arts Management* 27, no. 1 (Fall 2024): 40-51.

Paitan, Frank M. G., María A. Meléndez, and Christian Ovalle. "Application of Artificial Intelligence in Music Generation: A Systematic Review." *IAES International Journal of Artificial Intelligence* 13, no. 4 (December 2024): 3715-3726.

Pansuwan, Fasai, and Saya Thuntawech. "Synthesis of Music Education Research to Thai Classical Instruments (piphat): A Systematic Review." *Wipitpatanasilpa Journal of Arts* 4, no. 3 (September-December 2024): 56-71. (in Thai)

Smith, Jeremy C. A., Jenene Burke, Richard Chew, and Adele Echter. "'The Barrier has to be Jumped out with This Music': Collaborative Creation in an After-School Community Music Programme." *International Journal of Community Music* 17, no. 2 (June 2024): 181-198.

Suhárt, Evelin-Cynthia. "Integrating the Preparation for an Educational Concert into the School Curriculum." *Studia UBB Musica* 69, no. 1 (June 2024): 61-71.

Techamanapong, Jirayu, and Saya Thuntawech. "Symptoms of Music Performance Anxiety of Youth Orchestra Musicians." *Journal of Education Studies* 51, no. 4 (October-December 2023): EDUCU5104006. (in Thai)

A STUDY GUIDE TO MAURICE RAVEL'S LE TOMBEAU DE COUPERIN

Maykin Lerttamrab*

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai, Thailand

Received 21/05/2025, Revised 22/06/2025, Accepted 25/07/2025

Abstract

Background and Objectives: Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin* stands as a significant work in the solo piano repertoire, blending Baroque-inspired dance forms with Impressionist harmonic language. Composed during World War I and dedicated to Ravel's fallen friends, the suite is both a technical challenge and an emotionally profound reflection on grief and resilience. In addition to its historical and artistic significance, *Le Tombeau de Couperin* presents numerous technical obstacles. This research aims to address these challenges by offering a detailed movement-by-movement guide to the suite, combining performance-based insights with analytical strategies. The objective is to assist pianists in overcoming technical obstacles while deepening their interpretive understanding of the work's structure, rhetoric, and historical context.

Methods: The study uses a combination of score analysis, practical performance insights, literature review from books and articles, and teaching experience. Each movement of the suite is examined individually, with particular attention given to aspects of rhythm, articulation, pedaling, voicing, and hand coordination. Technical illustrations and examples drawn from the Durand edition are supplemented by suggestions for alternative fingerings, redistribution of hand roles, and expressive shaping. The research also considers Ravel's performance indications and historically informed practices, placing them in dialogue with contemporary pedagogical strategies. Insights from the author's personal performance experience—including video documentation available on his public YouTube platform—further inform the applied dimensions of the study.

Results: The analysis identifies specific technical and interpretive challenges across all six movements. In the Prélude, managing the interplay between flowing triplets and grace-note articulations is essential for preserving rhythmic momentum and transparency. The Fugue requires clarity of voicing in polyphonic textures, delicate handling of articulation markings, and flexible solutions for navigating polyrhythmic figures. The Forlane presents metric ambiguity and harmonic complexity, demanding careful control of voicing and chordal texture. In the Rigaudon, large leaps and hand crossovers necessitate strategic physical positioning to ensure continuity and rhythmic precision. The Menuet introduces double trills and intricate pedal transitions that require delicacy and timing, while the Toccata culminates in dense chordal textures, rapid alternating hand patterns, and overlapping thematic material that challenge both technique and expressive projection.

* Corresponding author, email: doctormaykin@gmail.com

For each challenge, the study proposes movement-specific solutions grounded in pianistic logic and pedagogical experience.

Conclusions: *Le Tombeau de Couperin* is a technically sophisticated and emotionally resonant work that demands a holistic approach from performers—balancing technical mastery, stylistic fluency, and expressive insight. This study demonstrates that the suite's most formidable difficulties can be mitigated through strategic hand redistribution, efficient fingering systems, and historically informed interpretive choices. Moreover, it emphasizes the importance of understanding the emotional and cultural significance embedded in the suite's neoclassical aesthetic and wartime context. The findings offer a valuable resource for pianists seeking to approach the work with confidence, clarity, and depth. The full research, titled A Study Guide to Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin*, provides a detailed roadmap for mastering one of the most poetically intricate and pedagogically rewarding works in the piano literature.

Keywords: Ravel / Piano / Le Tombeau de Couperin / Solo Piano / Study Guide

Introduction

Le Tombeau de Couperin is considered one of the most important works in the solo piano repertoire, combining Baroque style dance forms with Impressionist harmonies. The piece presents formidable technical and interpretive challenges that often hinder even experienced pianists from delivering a convincing performance. Recognizing these difficulties, the author presents this research as a comprehensive guide for pianists seeking to master the piece. This study offers detailed solutions to technical challenges that offer from those found in existing literature, providing a fresh perspective on effective practice strategies and performance techniques.

To fully appreciate the depth and complexity of *Le Tombeau de Couperin*, it is essential to understand the life and artistic journey of its composer, Maurice Ravel. An examination of Ravel's background, musical influences, and personal experiences provides valuable insights into the emotional and structural intricacies that define this remarkable composition.

Historical Background

1. Maurice Ravel (1875-1937)

Maurice Ravel was born on March 7, 1875, in the Basque village of Ciboure, located in southwestern France near the Spanish border.[1] His father, Pierre Joseph Ravel, was an engineer and amateur pianist, while his mother, Marie Delouart, was closely connected to the high-fashion industry. Ravel's mixed French-Basque heritage played a significant role in shaping his identity and musical style.

[1] Jessica Duchen, *Ravel: A Life* (London: Phaidon Press, 2000), 9.

From an early age, Ravel demonstrated musical talent, and his parents strongly encouraged his artistic development. At the age of seven, he began piano lessons with Henry Ghys, a respected teacher in Paris. Ravel's musical progress was evident, and by 1889 he enrolled at the prestigious Paris Conservatoire, where he studied piano with Émile Decombes and studied harmony with Charles-Wilfrid de Bériot. Although Ravel showed promise, he struggled to achieve significant recognition within the Conservatoire's competitive environment.[2]

In 1897, Ravel returned to the Conservatoire to study composition under Gabriel Fauré,[3] a prominent composer and influential figure in French music. Under Fauré's guidance, Ravel began to refine his compositional voice, blending classical forms with modern harmonic innovations.

During his time at the Conservatoire, Ravel composed several notable early works, including *Pavane pour une infante défunte* (1899) and *Jeux d'eau* (1901), which showcased his innovative harmonic language and delicate use of color. These works earned him respect within artistic circles, particularly within the *Société Nationale de Musique*, an organization dedicated to promoting French music.

In the early 20th century, Ravel became associated with a group of avant-garde artists, musicians, and writers known as Les Apaches. This informal collective met regularly to discuss literature, visual arts, and music. Ravel's association with Les Apaches encouraged his creative independence, allowing him to develop his distinct style outside the confines of traditional institutions.

The outbreak of World War I in 1914 profoundly affected Ravel's life and artistic direction. Although he attempted to enlist in the French Air Force as a pilot, he was repeatedly rejected due to his small stature and weak constitution. Determined to contribute, Ravel eventually served as a driver for the French Army's Motor Transport Corps in 1915. His service took a physical and emotional toll, particularly during the grueling conditions of the Battle of Verdun.[4]

In 1916, Ravel fell seriously ill with dysentery and was discharged from the army shortly afterward. During his recovery in Paris, he suffered a devastating personal loss when his mother died in early 1917. Ravel's mother had been his closest emotional connection, and her death left him deeply grief-stricken.

It was during this period of emotional turmoil that Ravel composed *Le Tombeau de Couperin*. This suite not only reflects his sorrow but also served as a tribute to the friends he lost during the war. Each movement is dedicated to a fallen soldier, making the work both a deeply personal expression of grief and a reflection on France's cultural heritage.

---

[2] Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician* (New York: Columbia University Press, 1975), 24.

[3] Roger Nichols, *Ravel* (New Haven: Yale University Press, 2011), 19.

[4] Vlado Perlemuter and Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel According to Ravel* (London: Kahn & Averill, 1988), 36.

Following the war, Ravel's compositional output shifted significantly. He turned to orchestral works and arrangements, producing celebrated pieces such as *La Valse* (1920) and the orchestral version of *Le Tombeau de Couperin* (1919). His reputation as one of the most distinguished French composers was further solidified when he succeeded Claude Debussy as the leading figure in French music after Debussy's death in 1918.

Despite his achievements, Ravel continued to face personal struggles. In 1932, he suffered a car accident that left him with persistent neurological problems. His condition gradually worsened, and by 1935 he struggled to write, sign his name, or even speak fluently.[5]

In 1937, Ravel underwent experimental brain surgery in an attempt to restore his health. Although the operation was initially deemed successful, he fell into a coma and passed away on December 28, 1937.

2. The Evolution and Revival of the Tombeau in Music

The term *tombeau*, derived from the French word for "tomb", originally referred to a literary work – often a short poem or a collection of poems – written to commemorate the passing of a distinguished individual. By the mid-17th century, this concept was adopted in music, particularly in instrumental compositions. Over time, the genre expanded beyond the lute, finding a place in keyboard music, particularly for the harpsichord.

During the Baroque period, composers such as Louis Couperin (1626-1661), Johann Jakob Froberger (1616-1667), and François Couperin (1668-1733) wrote *tombeaux* for the harpsichord. These pieces were typically structured as laments, either as standalone works or as part of a collection. Despite their popularity in the 17th century, *tombeaux* – like many other Baroque forms, including the prelude, fugue, and suite – fell out of favor during the Classical and Romantic periods.

The early 20th century saw a renewed interest in the *tombeau*, coinciding with the emergence of neoclassicism. This revival can be understood as a reaction against the complex and emotionally charged style of late Romanticism. Seeking clarity and structural balance, 20th-century composers revisited historical forms and musical techniques, embracing a return to traditional tonality, harmonic simplicity, and earlier compositional practices. Neoclassicism, led by figures such as Igor Stravinsky, spread across Europe and influenced numerous composers. Among them were Claude Debussy and Maurice Ravel, who aimed to establish a distinctive French musical identity by drawing inspiration from earlier styles.

This resurgence of interest in past musical traditions led to the reintroduction of the *tombeau* as a compositional form, demonstrating the ongoing dialogue between historical influence and contemporary innovation in Western classical music.

---

[5] Jessica Duchen, *Ravel: A Life* (London: Phaidon Press, 2000), 210.

3. The revival of the Baroque Suite in Neoclassicism

The resurgence of the Baroque suite was another significant outcome of the neoclassical movement. During the Baroque period, the suite became a well-established musical genre, particularly by the time of J.S. Bach. Traditionally, it comprised a sequence of dance movements, all set in the same key. However, similar to the *tombeau*, the suite declined in popularity during the Classical era. By the Romantic period, the term "suite" was repurposed to describe collections of character pieces rather than structured dance movements.[6]

It was not until the late 19th and early 20th centuries that composers revisited the suite in its original form. This revival aligned with the broader neoclassical interest in historical musical traditions, as composers sought to restore and reinterpret earlier styles within a modern framework.

4. Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin*: A Tribute to Tradition and Loss

Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin* is not solely a dedication to *François Couperin*, despite the title's implication. Instead, the work serves as a broader homage to French composers of the 17th and 18th centuries, with Couperin recognized as a leading figure among the French *clavecinistes*.[7] This connection reflects Ravel's earlier association with the *Société Nationale de Musique*, an organization dedicated to promoting French music.

Le Tombeau de Couperin combines two revived musical forms: the *tombeau* and the Baroque suite. The work is structured in six movements, adhering to the suite tradition while also embodying the introspective nature of a musical *tombeau*.

Ravel's return to early Baroque structures was influenced by the emotional toll he experienced during and after World War I. Faced with the devastation of war and the profound loss of his mother, Ravel found solace in the familiar forms of 18th-century music. This retreat into traditional compositional methods functioned as a protective refuge, enabling him to process his grief and maintain emotional stability.[8]

In this work, Ravel's use of classical forms underscores his commitment to established structures, revealing his dedication to musical tradition. Known as a reserved individual who typically concealed his emotions, Ravel's wartime experiences and personal losses had a profound psychological impact that inevitably influenced his compositional style.[9]

Ravel had previously expressed a desire to write a piano suite before the war, and *Le Tombeau de Couperin*, completed in 1917 stands as one of his most personal and nationalistic works. The emotional

---

[6] Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1996), 41.

[7] Roy Howat, *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier* (New Haven: Yale University Press, 2009), 136.

[8] Jillian C. Rogers, "Musical 'Magic Words': Trauma and the Politics of Mourning in Ravel's Le Tombeau de Couperin, Frontispice, and La Valse," *Nineteenth-Century Music Review* 20, no. 1 (2023): 185-226.

[9] Jessica Duchen, *Ravel: A Life* (London: Phaidon Press, 2000), 123.

depth of the piece is reflected not only in its introspective character but also in Ravel's choice to dedicate each movement to individuals who perished during World War I.[10]

Analysis: *Le Tombeau de Couperin*

The Prélude combines Baroque-inspired structure with Impressionist harmonic language. While traditional preludes establish the tonic key early on, Ravel introduces tonal ambiguity by suggesting both E minor and G major in the opening measures. The movement is built on a six-note motif that undergoes various transformations throughout. Structurally, the Prélude follows a rounded binary form with an introduction. Its rapid sixteenth-note patterns demand precision, fluidity, and control. Ravel's own instructions and recordings emphasize clarity over excessive speed, with minimal pedaling to maintain transparency. According to Marguerite Long, the pianist who premiered the suite and had a close association with Ravel, he was concerned with finding a delicate balance between agility and precision.[11] Playing too slowly could weaken the movement's energy, while playing too fast might blur the clarity of the notes.

The Fugue is a tightly woven contrapuntal piece in three voices that mirrors traditional fugue techniques while incorporating Ravel's Impressionist harmonic language. Despite its chromatic complexity, the movement retains a calm and introspective character. Ravel's Fugue requires careful articulation, controlled dynamics, and strategic hand distribution to achieve clarity and balance. Ravel's use of thematic material from the Prélude further unifies the suite. Long said that Ravel recommends shallow and frequent pedal changes to maintain clarity while allowing for subtle blending of harmonies.[12] Additionally, effective hand distribution can improve control over voicing and assist with navigating the movement's frequent polyrhythms.

Based on a traditional Baroque dance, Ravel's Forlane follows a rondo structure with frequent metric ambiguity. While maintaining the rhythmic qualities of the original dance, Ravel introduces innovative harmonic language that blends augmented chords, diminished harmonies, and dissonances. The movement's technical demands include precise control of shifting registers, articulation, and judicious pedaling to maintain clarity in dense textures.

The Rigaudon combines elements of a traditional folk dance with modern harmonic shifts and unexpected phrase structures. Ravel adopts a ternary (A-B-A) form, with lively outer sections and a more lyrical, introspective middle section. The movement's staccato articulation, rapid leaps, and energetic character present significant technical challenges, requiring control and agility. Strategic pedaling is essential to preserve the clarity of melodic lines within its brisk texture.

---

[10] Jillian C. Rogers, "Musical 'Magic Words': Trauma and the Politics of Mourning in Ravel's Le Tombeau de Couperin, Frontispice, and La Valse," *Nineteenth-Century Music Review* 20, no. 1 (2023): 185-226.

[11] Marguerite Long, *At the Piano with Ravel* (London: J.M. Dent & Sons, 1973), 95.

[12] Marguerite Long, *At the Piano with Ravel* (London: J.M. Dent & Sons, 1973), 97.

Ravel's Menuet blends the delicate elegance of the traditional French court dance with modern harmonic complexity. The ternary form features a rustic Musette section with a droning bass reminiscent of bagpipe music. Ravel's harmonic innovations, including polytonality and tonal ambiguity, enrich the movement's introspective quality. The Menuet reflects Ravel's personal wartime experiences. In particular, Ravel reportedly described a haunting moment during the Battle of Verdun when the deafening noise of war was followed by an eerie silence, punctuated only by the sound of birdsong.[13] Mastering this movement requires refined touch, seamless phrasing, and dynamic control.

The Toccata concludes the suite with virtuosic brilliance. Structured in sonata-allegro form, the movement features rapid repeated notes, chromatic motifs, and complex harmonic language. Its energetic character reflects Ravel's admiration for Liszt's virtuosic style. The movement's technical challenges demand agility, precision, and stamina. Ravel's recording reveals a preference for clarity over excessive speed, underscoring the importance of control in performance.

Further discussion of the detailed analysis on each movement in Ravel's *Le Tombeau de Couperin* is provided in the full research report.

Technical Challenges

1. Prélude: Grace Notes

The passages similar to measures 2, shown in Figure 1, from the Prélude present a technical challenge in the coordination of the hands. The left hand sustains a continuous sixteenth-note triplet pattern, which originates in the first measure and must maintain rhythmic stability throughout. Concurrently, the right hand introduces grace notes in the form of a double appoggiatura, adding a layer of complexity that requires precise timing and articulation.

Figure 1 Grace Notes

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 2.

A key interpretative and technical challenge lies in the execution of the grace notes. In the music score, it is indicated that the first note of the grace note group must coincide precisely with the beat, ensuring

[13] Paul Roberts, *Reflections: The Piano Music of Maurice Ravel* (Milwaukee, WI: Amadeus, 2012), 111-112.

alignment with the established triplet rhythm. Moreover, the grace notes must be performed in a manner that preserves the forward momentum of the triplet pattern, avoiding any disruption to its flow. Failure to address these demands may result in the grace notes sounding either rushed or rhythmically unstable.

To effectively integrate the grace notes into the prevailing triplet pattern, the performer should refrain from accentuating the main note following the grace notes. Overemphasis of this note risks creating the impression that the grace notes occur prematurely. Instead, the pianist should aim to play the first and second grace notes in close succession, with minimal perceptible separation. Given that the main note is often identical in pitch to the first grace note, the performer may consider sustaining the first grace note slightly longer while releasing the second grace note as swiftly as possible. This approach facilitates the illusion of three rapid notes and aids in preserving the continuity of the triplet motion.

2. Fugue: Articulation Indications

The passage, shown in Figure 2, presents the subject constructed in four short phrases, each separated by rests. Each phrase begins with an accented note and concludes with a staccato-marked note. These articulations, combined with the fragmented structure, pose interpretative and technical challenges for the performer.

Figure 2 Articulation Indications

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 7.

The presence of accents and staccato markings risks undermining the overall sense of elegance and introspective grief that characterizes the Fugue. Overly aggressive accents or excessively short staccato notes may disrupt the fluidity and expressive depth required for the piece. Additionally achieving consistent articulation throughout the Fugue presents practical difficulties, particularly when the subject must be played simultaneously with other voices that require legato phrasing.

To preserve the lyrical and mournful quality of the music while respecting Ravel's markings, the pianist should interpret the accents as agogic accents – subtle emphasis achieved through slight elongation rather than increased volume. This approach ensures that the accented notes retain their prominence without sounding harsh or abrupt.

Similarly, the staccato markings should not be interpreted as excessively short or detached. Instead, the performer should allow the staccato notes to linger briefly, ensuring they maintain warmth and resonance. Employing a delicate pedal technique can further support this approach by blending the sound subtly, softening the abruptness of the staccato notes while maintaining clarity.

3. Fugue: Polyrhythm

Ravel's fugue features three independent voices distributed across two staves. The complexity of the texture requires the pianist to navigate between voices while maintaining clarity and balance. While the conventional assumption is that the upper staff is to be played by the right hand and the lower staff by the left hand, this is not consistently the case throughout the Fugue.

Figure 3 Polyrhythm

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 7.

A common misconception among pianists is to rigidly assign the upper staff to the right hand and the lower staff to the left hand. However, such an approach can hinder technical efficiency and disrupt the natural phrasing of the individual voices. Additionally, the presence of polyrhythms introduces further challenges, as attempting to execute contrasting rhythmic patterns within a single hand may compromise precision and control.

To achieve clarity and maintain the integrity of the individual voices, the pianist should prioritize consistency in hand allocation for each voice rather than strictly adhering to staff divisions. Identifying and maintaining the continuity of each voice with the same hand as much as one can helps promote smoother transitions and preserves the melodic line.

In passages featuring polyrhythms, the pianist should consider separating distinct rhythmic patterns between the two hands whenever possible. As shown in Figure 3, redistributing the triplet figure and the duplet rhythm across separate hands facilitates greater rhythmic independence, enhancing the overall precision and coherence of the musical texture.

4. Forlane: Chordal Texture

In the passage where the texture becomes increasingly dense due to the presence of a series of chords in the right-hand part, the chords contribute to a fuller harmonic texture, requiring careful control to maintain clarity and fluency.

Figure 4 Chordal Texture

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 14.

Executing this passage smoothly presents a technical challenge, as the repeated chordal structure may result in tension or uneven articulation if not approached with efficient fingering.

To address this difficulty, the suggested fingering, shown in Figure 4, provides an effective strategy to enhance both comfort and technical ease. The recommended combinations – such as 5 -3 2 for the upper chords and 4 – 1 for the rapid note group – allow the pianist to maintain a stable hand position while facilitating smoother transitions between chord changes. This fingering approach minimizes excessive movement and helps maintain the necessary control for a consistent and flowing performance.

5. Rigaudon: Leaps

In this passage, shown in Figure 5, the right hand presents a continuous series of sixteenth-note groups, while the left hand maintains a steady eighth-note rhythm. This contrasting texture requires the pianist to balance the right hand's fluid motion with the stability of the left hand's chordal pattern.

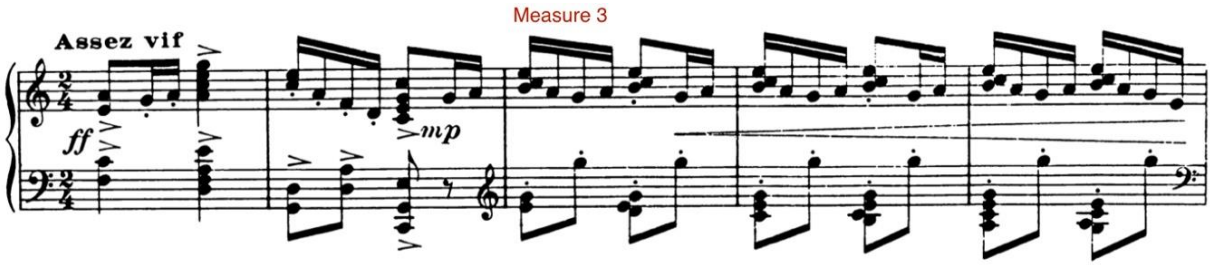


Figure 5 Leaps

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 16.

A technical challenge arises from the significant leaps in the left-hand part. These leaps are further complicated by the need for the left hand to cross over the right hand. If not approached with careful

preparation, this crossover movement risks disrupting the passage's continuity and fluidity.

To mitigate these difficulties, the pianist should adopt several strategies to ensure smoother execution. First, the left hand should be prepared in advanced by adopting an open-hand position, which reduces the physical distance required for the leap. This technique minimizes the risk of abrupt or uneven motion.

Secondly, the right hand should maintain a lower position on the keyboard to create space for the left hand to cross over comfortably. By keeping the right hand closer to the keys, the pianist can reduce the chance of accidental contact between the hands, allowing for a more seamless and controlled performance.

6. Menuet: Double Trills

In the concluding measures of the Menuet, shown in Figure 6, the texture features sustained chords combined with double trills in both hands. The upper trill alternates between D and E, while the lower trill alternates between B and C. These elements create a delicate yet sonorous effect, requiring careful control to maintain clarity.

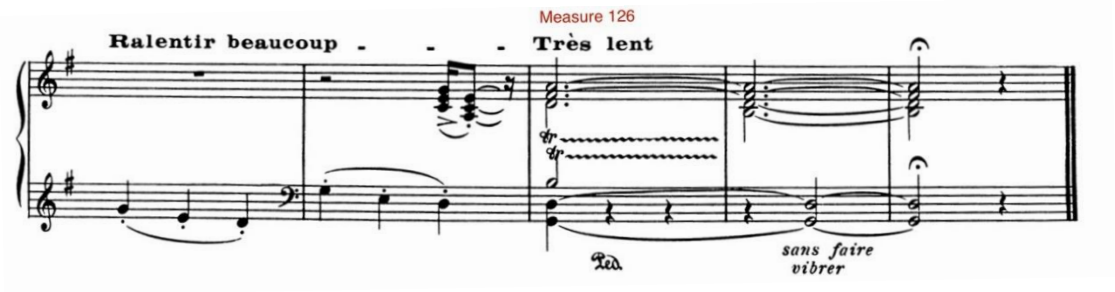


Figure 6 Double Trills

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 23.

Executing the double trills poses several technical and musical challenges. If the two trills are not properly synchronized, the resulting texture may sound chaotic rather than refined. Additionally, if the trills are allowed to linger excessively or if the pedal is fully engaged without control, the sonority risks becoming overly thick and unclear, compromising the intended transparency of the passage.

To ensure the trills are synchronized and effective, the pianist can adopt a coordinated hand distribution. The left hand should play the lower notes of the trills – B and D – while the right hand plays the upper notes – E and C. Alternating these pairs rapidly between the two hands allows the trills to remain rhythmically aligned and balanced.

Regarding pedal technique, the pedal should be engaged but not fully depressed, as excessive pedal depth will blur the texture and obscure the delicate interplay between the trills. Once the trills are complete, the pianist should carefully transition to the final sustained chords. The last notes of the trills should be held

by the right hand, which should then silently press the chord that was intended to sustain throughout the trill. Simultaneously, the left hand should gently press the fifth interval without producing sound. While these notes are silently prepared, the pianist should execute a pedal change to ensure the final chord sounds clear and distinct, free form the resonance of the preceding trills.

7. Toccata: Hand Redistribution

This passage from Toccata features a complex texture that demands both technical precision and effective hand coordination. The right hand sustains a continuous sixteenth-note pattern, alternating between chords (with the thematic material placed in the top voice) and the corresponding lower octave notes of the theme. The left hand simultaneously presents the thematic material alongside the right hand's chords, resulting in overlapping hand positions.

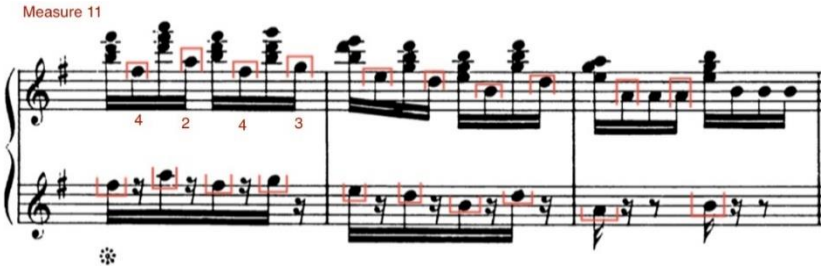


Figure 7 Hand Redistribution

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 24.

The passage presents several technical challenges. First, achieving sufficient projection of the thematic material in the top notes of the right-hand chords can be difficult, as these notes risk sounding thin or underpowered. Additionally, alternating between the right hand's chord and the lower thematic notes (essentially a broken octave) can create physical tension and restrict hand flexibility. Furthermore, because the right and left hands share overlapping ranges in this passage, there is a heightened risk of the hands colliding, further complicating the execution.

To improve technical efficiency and ensure musical clarity, a redistribution of notes between the hands is recommended. Specifically, the thematic material in the left hand can be reassigned to the right hand, while the lower octave notes of the right hand can be reassigned to the left hand. This redistribution creates a hand pattern resembling alternating sixteenth notes between the two hands, reducing tension and improving overall control as shown in Figure 7.

Instead of attempting to forcefully voice the top notes of the right-hand chords, the pianist may achieve greater clarity by emphasizing the redistributed bottom notes of the right-hand chords, followed by the redistributed repeated note from the left hand. By doing so, the thematic material will emerge as part of a continuous sixteenth-note line rather than an implied eighth-note pattern, enhancing rhythmic fluidity.

Additionally, when the left hand's position includes black keys, it is advisable to avoid using the thumb. Employing alternative fingerings (such as finger 2) allows the left hand to maintain a higher position above the right hand, reducing the risk of physical interference and ensuring smoother coordination.

8. Toccata: Hands Interlock

This passage, shown in Figure 8, features alternating sixteenth-note patterns shared between the right and left hands. Simultaneously, a slower melodic line unfolds in the upper voice. The rapid alternation between the hands, combined with consistent presence of black keys, creates a unique technical challenge that requires precision and control.

Figure 8 Hands Interlock

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 27.

The alternating pattern between the two hands presents several technical difficulties. Since both hands play in the same register, the pianist may experience discomfort due to awkward hand positioning. Furthermore, limited visibility of the keyboard in this register may cause the performer to hesitate in moving their hands freely, out of concern for accuracy. This reluctance to move the hands effectively increases the risk of tension and results in fingers remaining on the keys for extended periods. Consequently, repeated notes may fail to project clearly due to insufficient release between repetitions.

To overcome these challenges, the pianist should prioritize confident and intentional lateral hand movement. Since all the notes in this passage are on black keys, the performer can rely on tactile sensation rather than visual guidance to locate the correct notes. Embracing this sense of touch enables the pianist to move their hands fluidly across the keyboard without sacrificing accuracy.

Additionally allowing the hands to move laterally encourages a more relaxed posture, reducing physical tension. The motion naturally facilitates quicker finger release, which is crucial for producing clear and well-defined repeated notes.

9. Toccata: Fingering

The passage, shown in Figure 9, features alternating sixteenth-note patterns distributed between the right and left hands. Both hands are required to execute leaping chord patterns, creating a challenging technical environment that demands precision and control.

Figure 9 Fingering

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 31.

The primary technical difficulty arises from the need for both hands to perform rapid leaps between chord positions. Attempting to manage these leaps simultaneously in both hands risks compromising accuracy, fluidity, and musical coherence. Furthermore, excessive movement in both hands may increase physical tension, making the passage more difficult to execute at the intended tempo.

To improve technical efficiency, the pianist should adopt a strategic fingering approach that redistributes the movement between the hands. The right hand should utilize fingerings 1-2-5 and 1-2-4, which naturally group the passage into pairs of chords. This fingering encourages the right hand to move laterally rather than engaging in large, less controlled leaps. By limiting the right hand's movement in this way, the left hand becomes the primary hand responsible for the larger leaps.

The provided fingering in the left hand is designed to facilitate comfort and control in these leaps by promoting a stable hand position. This fingering also minimizes excessive stretching, allowing the left hand to achieve greater precision and accuracy in the rapid alternations.

10. Toccata: Voicing

This passage, shown in Figure 10, taken from the climactic section of Toccata, features alternating sixteenth-note chord patterns distributed between the right and the left hands. The texture is notably thicker than previous passages, with larger chord voicings that demand greater control. Additionally, several leaps are embedded within the rapid chordal motion, further increasing the technical difficulty.

Figure 10 Voicing

Source: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Paris: Durand Editions Musicales, 1919), 31.

The density of the chords and the presence of leaps create multiple challenges for the performer. Attempting to forcefully project the entire texture at full volume may lead to physical tension, particularly in the hands and wrists. Moreover, excessive focus on playing all chord tones equally can obscure the clarity of the thematic material, which is embedded within the thicker texture. This approach risks compromising both musical coherence and technical stability.

To achieve both clarity and control, the pianist should prioritize the thematic material, which is played alternately by the thumbs in both hands. By emphasizing this line, the melodic contour naturally emerges from the dense chordal texture, allowing the structure of the passage to remain clear and expressive.

Additionally, focusing on the thumb's melodic motion encourages a more flexible hand position. This flexibility reduces the risk of tension and facilitates smoother transitions between leaps. Rather than approaching the passage with force and rigidity, the pianist should maintain a relaxed yet responsive hand posture, allowing natural hand movement to guide the chordal shifts. This approach not only improves technical efficiency but also enhances the passage's musical direction by drawing attention to the essential thematic material.

The Peters edition provides suggested fingerings throughout the piece; however, many of them appear more suitable for pianists who rely primarily on high finger technique rather than weight transfer. Additionally, no fingerings are offered for technically demanding passages, such as those in the *Toccata*. Some hand redistributions suggested in the edition – such as in the *Fugue* – make the passage easier to execute technically but compromise the continuity of individual voices. While the researcher recommends the Peters edition as one of the best available editions for this piece due to its overall clarity and accessibility, its editorial decisions, particularly regarding fingering and redistribution, should be approached with discernment.

Conclusion

Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin* stands as a remarkable fusion of tradition and innovation, blending Baroque-inspired dance forms with Ravel's distinct harmonic language and expressive subtlety. The work's sophisticated structure, complex technical demands, and deeply personal significance make it one of the most challenging yet rewarding compositions in the piano repertoire. The study has explored the technical and interpretive challenges encountered throughout the suite, offering practical solutions tailored to each movement's unique demands, and the further discussion of these topics are provided in the full research report. Beyond its technical challenges, the suite holds profound emotional depth. Written in the aftermath of World War I and dedicated to Ravel's fallen friends, the work reflects the composer's grief, resilience, and reverence for French musical tradition. The outcome of the combined score analysis, performance practice insights, literature review, and teaching experience is demonstrated in the researcher's performance, available at the following link: https://youtu.be/d6xDQqODqk0.

Ultimately, Ravel's *Le Tombeau de Couperin* transcends its technical complexity to offer a profound artistic experience – one that demands thoughtful preparation, emotional depth, and a deep understanding of both its historical context and musical intricacies. By mastering these elements, performers can honor Ravel's intention, revealing the suite's rich tapestry of textures, colors, and emotions.

References

Debussy, Claude. *Debussy Letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

Duchen, Jessica. *Ravel: A Life*. London: Phaidon Press, 2000.

Hinson, Maurice. *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Howat, Roy. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven: Yale University Press, 2009.

Kramer, Dean. "Le Tombeau de Couperin." Interview by Maykin Lerttamrab, 2010.

Long, Marguerite. *At the Piano with Ravel*. London: J.M. Dent & Sons, 1973.

Messing, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1996.

Nichols, Roger. *Ravel*. New Haven: Yale University Press, 2011.

Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Columbia University Press, 1975.

Perlemuter, Vlado, and Hélène Jourdan-Morhange. *Ravel According to Ravel*. London: Kahn & Averill, 1988.

Ravel, Maurice. *Le Tombeau de Couperin*. Paris: Durand Editions Musicales, 1919.

Ravel, Maurice. *Le Tombeau de Couperin*. Urtext ed. Edited by Roger Nichols. London: Edition Peters, 2000.

Roberts, Paul. *Reflections: The Piano Music of Maurice Ravel*. Milwaukee, WI: Amadeus, 2012.

Rogers, Jillian C. "Musical 'Magic Words': Trauma and the Politics of Mourning in Ravel's Le Tombeau de Couperin, Frontispice, and La Valse." *Nineteenth-Century Music Review* 20, no. 1 (2023): 185-226.

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

Wachter, Claire. "Le Tombeau de Couperin." Interview by Maykin Lerttamrab, 2010.

วิเคราะห์การพัฒนาวลี การขยับของจังหวะ และการใช้เมทริกโมดูเลชัน ในการบรรเลงอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส เพลงเอพริลอินปารีส อัลบั้มมาร์ซาลิสสแตนดาร์ดไทม์ วอลุมหนึ่ง

AN IMPROVISATIONAL STUDY FOCUSED ON RHYTHMIC ANALYSIS, EXAMINING MOTIF DEVELOPMENT, RHYTHMIC DISPLACEMENT, AND THE IMPLEMENTATION OF METRIC MODULATION IN WYNTON MARSALIS'S SOLO OF "APRIL IN PARIS" FROM THE ALBUM "MARSALIS STANDARD TIME VOLUME ONE"

สฤษฎ์ ตันเป็นสุข*
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย
Sarit Tanpensuk*
College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 13/02/2025, Revised 17/07/2025, Accepted 14/08/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : บทความวิจัยนี้เป็นการวิเคราะห์การบรรเลงอิมโพรไวส์ ในบทเพลงเอพริลอินปารีส โดย วินตัน มาร์ซาลิส ที่เป็นที่รู้จักในฐานะนักดนตรีแจ๊สและนักประพันธ์ที่มีอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งของยุคนี้ จากการผสมผสานเทคนิคชั้นสูงและความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในขนบธรรมเนียมของดนตรีแจ๊ส ผลงานเพลงเอพริลอินปารีสที่ถ่ายทอดโดยมาร์ซาลิส สะท้อนความเข้าใจและทักษะทางการบรรเลงอิมโพรไวส์และการเรียบเรียงเพลงอย่างซับซ้อน ทำนองเพลงที่ผ่านการเรียบเรียงรูปแบบจังหวะด้วยเทคนิคเมทริกโมดูเลชันผสมผสานกับอัตราจังหวะหลักของเพลง สะท้อนแนวคิดการนำเสนอเทคนิคที่ร่วมสมัยผสมผสานขนบธรรมเนียมของดนตรีแจ๊สแบบดั้งเดิม บทเพลงได้ถูกนำมาตีความในมุมมองใหม่ โดยยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของตัวเพลงแบบดั้งเดิมที่เป็นเพลงในสไตล์จังหวะสวิงที่มีโครงสร้างทางเดินคอร์ดและท่อนเพลงในลักษณะเอบีซีดี (ABCD) แบบต้นฉบับ แต่สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปคือลักษณะการเลือกใช้อัตราจังหวะที่มีการเปลี่ยนทั้งในภาคของผู้เล่นทำนองและผู้เล่นประกอบ โดยในท่อนเอบีและดีในการบรรเลงทำนอง ผู้เล่นประกอบบรรเลงอัตราความเร็ว 210 BPM และสลับกลับมาเล่นความเร็วปกติที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 140 BPM ในท่อนซี ผ่านกระบวนการเมทริกโมดูเลชัน นอกจากนี้ในส่วนของผู้เล่นทำนองยังมีการเคลื่อนย้ายจังหวะของวลีในท่อนบี โดยจากเดิมที่วลีหลักของเพลงจะเริ่มที่จังหวะตกที่ 1 ผู้เล่นได้เลื่อนวลีดังกล่าวไปเริ่มที่จังหวะยกที่ 1 แทน ลักษณะนี้เรียกว่าเป็นการสร้างริทึมมิก ดิสเพลสเมนต์ (Rhythmic Displacement) หรือ "การขยับจังหวะ" ซึ่งเป็นหนึ่งในแนวทางการบรรเลงที่ส่งผลกับจังหวะในผลงานชิ้นนี้ โดยประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับคือความรู้ความเข้าใจในการใช้เทคนิคการพัฒนาวลีในรูปแบบต่าง ๆ ที่จะสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ เข้าใจและสามารถสร้างรูปแบบการขยับจังหวะในการบรรเลงอิมโพรไวส์ของตนเองได้ เข้าใจและสามารถสร้างรูปแบบเมทริกโมดูเลชัน อีกทั้งสามารถจำแนกอัตราจังหวะระหว่างผู้บรรเลงอิมโพรไวส์กับผู้บรรเลงประกอบขณะเกิดลักษณะการซ้อนทับของจังหวะได้ และเมื่อนำเทคนิคเมทริกโมดูเลชันมาใช้ ผู้บรรเลงสามารถรักษาอัตราจังหวะได้ โดยการพัฒนาความรู้ทางการบรรเลงอิมโพรไวส์จะนำไปสู่

* Corresponding author, email: sarit.tan@mahidol.edu

แนวทางในการฝึกฝนต่อไป อีกทั้งยังสามารถสร้างแรงบันดาลใจและเป็นแนวทางสำหรับนักดนตรีรุ่นใหม่ในการพัฒนาสไตล์และเทคนิคการบรรเลงของตนเองและเพิ่มพูนความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีเพื่อนำไปสู่การวิจัยต่อในเรื่องเทคนิคต่าง ๆ ที่จะสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงอิมโพรไวส์และการประพันธ์เพลง

วิธีการศึกษา : ผู้เขียนได้วิเคราะห์และพิจารณาหลักการของการพัฒนาวลีตามวิธีการที่แฮล ครุก (Hal Crook) ที่ได้อธิบายการระบุประเภทการพัฒนาวลีในรูปแบบต่าง ๆ ประกอบด้วย การยืดหรือขยาย (Extension) การย่อยทำนอง (Fragmentation) การพลิกกลับ (Inversion) การขยายส่วน (Augmentation) การย่อส่วน (Diminution) และการซ้ำ (Repetition) โดยแนวทางในการใช้งานนั้นยังสามารถนำกระบวนการมากกว่า 1 วิธีมาใช้ร่วมกันอีกด้วย ตำราของเท็ด พีส (Ted Pease) ได้อธิบายแนวคิดการสร้างรูปแบบเมทริกโมดูเลชันไว้ว่า คือการเปลี่ยนอัตราความเร็วโดยใช้ค่าความยาวของค่าโน้ตใด ๆ ที่สัมพันธ์กับอัตราความเร็วเดิมมาแทนที่อัตราความเร็วเดิม เช่นในผลงานที่นำมาวิเคราะห์ครั้งนี้ มีอัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 140 BPM และการเปลี่ยนอัตราความเร็วเกิดขึ้นจากการนำค่าความยาวของโน้ตตัวดำ 3 พยางค์มาใช้แทนค่าความยาวของตัวดำ ทำให้อัตราความเร็วเปลี่ยนเป็นตัวดำในอัตราจังหวะใหม่ มีความเร็ว 210 BPM และเมื่อบรรเลงอัตราจังหวะใหม่ไปพร้อมกับอัตราจังหวะเก่าจะเกิดลักษณะที่เรียกว่าการบรรเลงอัตราจังหวะซ้อนทับหรือโพลีริทึม (Polyrhythm) ผู้เขียนศึกษาและใช้ในการอ้างอิงในประเด็นการขยับของจังหวะและกระบวนการเมทริกโมดูเลชัน บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์หลักในการวิเคราะห์การพัฒนาวลีและการสร้างเมทริกโมดูเลชันในการบรรเลงอิมโพรไวส์บนบทเพลง “เอพริลอินปารีส” โดย วินตัน มาร์ซาลิส โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์เทคนิคการพัฒนาวลีเพื่อศึกษากระบวนการที่ใช้ในการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาวลีจากทำนองของบทเพลง ประกอบด้วย การยืดหรือขยาย การย่อยทำนอง การพลิกกลับ การขยายส่วน การย่อส่วนและการซ้ำ เพื่อทำความเข้าใจวิธีการที่นักดนตรีใช้ในการบรรเลงอิมโพรไวส์ สำรวจการใช้เทคนิคการบรรเลงอิมโพรไวส์ที่ส่งผลต่อจังหวะในรูปแบบต่าง ๆ ประกอบด้วยการวิเคราะห์การจัดกลุ่มโน้ตทั้งสมมาตรและไม่สมมาตร การขยับของจังหวะ และแนวคิดเมทริกโมดูเลชันในการเปลี่ยนอัตราความเร็วที่หลากหลาย ซึ่งส่งผลต่อการสร้างรูปแบบการอิมโพรไวส์ให้น่าสนใจและเข้าใจแนวคิดเกี่ยวกับการซ้อนทับของจังหวะและศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างอัตราความเร็วของผู้บรรเลงอิมโพรไวส์และผู้บรรเลงประกอบ (Rhythm Section) เพื่อทำความเข้าใจถึงการสร้างโครงสร้างจังหวะที่มีความซับซ้อน ขั้นตอนการวิจัยเริ่มจากผู้เขียนถอดเสียงการบรรเลงของมาร์ซาลิสในผลงานชิ้นนี้ แล้วนำมาจำแนกประเด็นที่จะวิเคราะห์จากโน้ตเพลงที่ผ่านการถอดเสียง โดยจำแนกออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ประกอบด้วย การพัฒนาวลี การขยับของจังหวะ รูปแบบการใช้งานเมทริกโมดูเลชัน และการซ้อนทับของจังหวะระหว่างผู้บรรเลงอิมโพรไวส์กับผู้บรรเลงประกอบ แล้วจึงนำมาวิเคราะห์ตามประเด็นต่าง ๆ ที่จำแนกไว้ โดยขอบเขตการวิจัยนี้จะวิเคราะห์ในประเด็นของการใช้การพัฒนาวลี ประกอบด้วย การยืดหรือขยาย การย่อยทำนอง การพลิกกลับ การขยายส่วน การย่อส่วนและการซ้ำ อีกทั้งวลีที่ถูกนำมาใช้ได้มีการย้ายจังหวะจึงเกิดลักษณะของการขยับของจังหวะขึ้น นอกจากผลกระทบจากการขยับของจังหวะที่ส่งผลต่อรูปแบบของจังหวะ ในบทความชิ้นนี้ยังศึกษารูปแบบการสร้างเมทริกโมดูเลชันทั้งจากการเรียบเรียงรูปแบบการบรรเลงทำนองเพลงและการบรรเลงอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิส ทั้งนี้ในบทความชิ้นนี้จะไม่มีการกล่าวถึงประเด็นทางเสียงประสานและมุ่งเน้นที่การศึกษาการบรรเลงอิมโพรไวส์ สำหรับการสร้างและพัฒนาวลี ที่มุ่งเน้นมีส่วนการศึกษาเฉพาะในส่วนของจังหวะ (Rhythmic Aspects)

ผลการศึกษา : การพัฒนาวลี การขยับของจังหวะ และการใช้เมทริกโมดูเลชันเพื่อสร้างอัตราจังหวะซ้อนทับ ได้ผลการศึกษาว่ารูปแบบการพัฒนาวลีมีได้หลายรูปแบบให้ใช้งาน เมื่อใช้เทคนิคการพัฒนาวลีในการอิมโพรไวส์ จะทำให้การอิมโพรไวส์นั้นมีการดำเนินเนื้อเรื่องที่ต่อเนื่อง ทำให้ผู้ฟังสามารถจับประเด็นที่ต้องการสื่อสารได้ อีกทั้งการขยับของจังหวะสามารถแสดงออกได้ชัดเจนเมื่อนำมาใช้ร่วมกับการพัฒนาวลี เพราะโน้ตตัวแรกของวลีจะเป็นตัวกำหนดจังหวะเริ่มของกลุ่มวลี ทำให้เมื่อนำ

วลีหลักมาพัฒนา เป็นไปได้ที่จะมีจำนวนตัวโน้ตและจังหวะที่เปลี่ยนไป ซึ่งจะส่งผลให้ตำแหน่งของทำนองเกิดการเคลื่อนที่และเกิดการขยับของจังหวะขึ้น และกระบวนการเมทริกโมดูเลชันจะเกิดขึ้นได้ชัดเมื่อใช้การบรรเลงอิมโพรไวส์ที่ใช้การเรียบเรียงหน่วยย่อยทางทำนองผสมกับการพัฒนาวลีเรียงต่อเนื่องกันเป็นประโยค โดยใช้อัตราส่วนโน้ตเดียวกันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในการอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิส คือ การใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ โดยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ที่อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 140 BPM เท่ากับโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในอัตราความเร็วที่โน้ตตัวดำเปลี่ยนมาเท่ากับ 210 BPM เมื่อการบรรเลงอิมโพรไวส์ในลักษณะเมทริกโมดูเลชันเกิดขึ้น หากผู้บรรเลงประกอบที่ยังคงรักษาอัตราการแบ่งย่อยของจังหวะในอัตราจังหวะเดิม จะส่งผลให้เกิดการซ้อนทับของ 2 อัตราความเร็วขึ้น ลักษณะดังกล่าวสามารถสร้างความซับซ้อนให้การบรรเลงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

บทสรุป : การศึกษากระบวนการในการบรรเลงอิมโพรไวส์ เป็นหนึ่งในแนวทางที่นักดนตรีแจ๊สควรจะปฏิบัติ ไม่เพียงแต่เพื่อพัฒนาทักษะในเครื่องมือ แต่ยังเสริมสร้างองค์ความรู้พัฒนาความเข้าใจให้ผู้ที่ศึกษาสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ แนวทางการบรรเลงอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิสในผลงานชิ้นนี้ เป็นหนึ่งในผลงานที่ใช้แนวคิดทางด้านจังหวะที่หลากหลาย จึงเป็นหนึ่งในตัวอย่างที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ โดยสามารถแบ่งกระบวนการออกเป็นการนำเอาแนวคิดเหล่านี้มาผสมเข้ากับการเรียบเรียงเพลงใหม่และการบรรเลงอิมโพรไวส์ โดยในการเรียบเรียงเพลงใหม่ ผู้ศึกษาสามารถนำแนวคิดของเทคนิคเมทริกโมดูเลชันเข้ามาใช้ในทำนองเพลงบางท่อนหรือทั้งหมดก็เป็นได้ เพื่อสร้างความแตกต่างใหม่ ๆ ขึ้น อีกทั้งในการบรรเลงอิมโพรไวส์ ผู้ศึกษาก็สามารถทดลองเทคนิคดังกล่าวได้เช่นกัน

คำสำคัญ : การพัฒนาวลี / เมทริกโมดูเลชัน / อิมโพรไวส์ / วินตัน มาร์ซาลิส / เอพริลอินปารีส

Abstract

Background and Objectives: This research article analyzes the improvisation in the piece “April in Paris” by Wynton Marsalis, recognized as one of our time’s most influential jazz musicians and composers. His work “April in Paris” reflects his comprehension and skills in improvisation and complex arrangement through his integration of advanced techniques and deep understanding of jazz tradition. The melody features rhythmic patterns that use metric modulation alongside the main tempo of the piece. This creates a contemporary feel while blending traditional jazz elements. The song is interpreted from a fresh perspective, yet it retains the essence of the original swing style, which is characterized by an ABCD formal structure. However, the rhythmic choices for the melody player and the accompaniment have changed. In sections A, B and D of the melody, the accompaniment plays at a speed of 210 BPM and alternates back to a normal speed of 140 BPM in section C through metric modulation. Additionally, the melody changes the rhythm in section B, starting the motif on the first downbeat rather than the first upbeat. This technique is known as rhythmic displacement, which affects the overall rhythm of the work. The benefits of this study include gaining knowledge and understanding of various motif development techniques that can be applied in practice, understanding and being able to create one’s rhythmic displacement for improvisation, understanding and being able to construct metric modulation patterns, and distinguishing the tempo between the improviser and the accompanying performer during instances of rhythmic layering. Furthermore, these skills can help the performer maintain a consistent tempo when applying metric modulation

techniques. The development of knowledge in improvisation also helps enhance understanding of different methods and techniques, leading to future training pathways. Additionally, it can inspire and guide new musicians in developing their styles and techniques and deepen their understanding of music theory for further research into various techniques applicable to improvisation and composition.

Methods: The ideas and sources important for analyzing the improvisation in this piece are based on the principles of motif development outlined by Hal Crook. He described various methods of motif development, including extension, fragmentation, inversion, augmentation, diminution, and repetition, among others. Furthermore, this method enables the integration of multiple processes. Ted Pease's work explains the concept of creating metric modulation as changing the tempo by substituting the lengths of notes about the original tempo. For instance, in the work analyzed here, the original tempo is set at 140 BPM, and the change in tempo occurs by using the length of the triplet quarter note, leading to a new tempo of 210 BPM. Playing the new tempo alongside the old tempo creates a situation in which the listener perceives and recognizes what is known as polyrhythm. The author studies and references these concepts regarding rhythmic displacement and the metric modulation process. The primary objective of this research article is to analyze the motif development and the creation of metric modulation in improvisation on the song "April in Paris" by Wynton Marsalis. The aim is to explore the techniques of motif development to study the processes used to modify and develop the motif from the song's melody, such as extending note values, reducing the number of notes, and expanding the motif to understand the methods musicians use during improvisation. This article examines improvisational techniques that influence rhythm in different ways. It includes an analysis of symmetrical and asymmetrical note groupings, rhythmic displacement, and the concept of metric modulation as it applies to changing tempos. These techniques have significant implications for developing engaging forms of improvisation and for understanding ideas related to rhythmic layering. It also involves studying the relationship between the tempos of the improviser and the accompanist to comprehend the construction of complex rhythmic structures. The research begins with the author transcribing Marsalis's performance in this work and categorizing the analysis points from the transcription. These points are classified, including motif development, rhythmic displacement, the application of metric modulation, and the polyrhythm, and then analyzed according to these categories. This research analyzes various forms of motif development, considering that the motif used have shifted rhythms, resulting in rhythmic displacement. Besides the impact of rhythmic displacement on the rhythm patterns, the article also studies the creation of metric modulation from the melody's arrangement and Marsalis's improvisation. However, in this article, there is no discussion of harmony; it focuses solely on the study of improvisational performance for the purpose of creating and developing phrases, with an emphasis on the rhythmic aspects.

Results: The results reveal that motif development, rhythmic displacement, and the use of metric modulation to create overlapping tempos indicate several forms of motif development available for use. Employing motif development techniques in improvisation creates a continuous narrative, allowing listeners to grasp the intended

communication. Moreover, rhythmic displacement can be clearly expressed when used in conjunction with motif development, as the first note of the motif determines the starting rhythm of the phrase. As the motif is developed, the number of notes and the rhythms can change, resulting in a shifting melody and the occurrence of rhythmic displacement. The metric modulation process becomes evident when improvisation is performed using the arrangement of melodic cells combined with the development of motifs sequentially into phrases, using a consistent note ratio. In Marsalis's improvisation, this is the use of dotted eighth notes in a triplet. These dotted eighth notes in a triplet, at a tempo of 140 BPM, are equivalent to straight dotted eighth notes at a tempo where the quarter note equals 210 BPM. When improvisation in the style of metric modulation occurs, if the accompanying performers maintain the original tempo, it results in the superimposition of two tempos. This characteristic can create a complexity that makes the performance more interesting.

Conclusions: The study of the improvisational process is a crucial aspect of jazz musicianship. It contributes to developing instrumental techniques and fosters a more profound understanding that can be practically applied. The improvisational approach employed by Wynton Marsalis in this work exemplifies the use of diverse rhythmic concepts, making it a valuable model for further study and application. This process can be categorized into two main areas: integrating these rhythmic ideas into the arrangement and their use in improvisation. In arranging new compositions, students may incorporate the concept of metric modulation into specific sections or throughout the entire piece to introduce novel rhythmic variations. Likewise, in the context of improvisation, this technique can be explored as a means of creative expression and rhythmic innovation.

Keywords: Motif Development / Metric Modulation / Improvisation / Wynton Marsalis / April in Paris

ที่มาและความสำคัญ (Introduction)

การศึกษาดนตรีแจ๊สมีแนวทางที่หลากหลาย แต่ละแนวทางก็มีคุณประโยชน์ วัตถุประสงค์ และกระบวนการที่ต่างและคล้ายกัน บทความชิ้นนี้เขียนขึ้นเพื่อสะท้อนคุณประโยชน์ที่จะได้รับจากการถอดเสียงการบรรเลงอิมโพรไวส์และนำมาวิเคราะห์หาองค์ความรู้ที่จะนำไปสู่การพัฒนาให้ผู้ที่ศึกษามีทักษะและความเข้าใจที่จะถ่ายทอดดนตรีของตนออกมาได้อย่างซับซ้อนและน่าสนใจมากขึ้น โดยวัตถุประสงค์ของการถอดเสียงการบรรเลงอิมโพรไวส์นั้น สามารถช่วยให้ผู้ที่ศึกษาพัฒนาความเข้าใจในภาษาดนตรี เสริมสร้างทักษะการฟังและความสามารถในการบันทึกโน้ต อีกทั้งยังช่วยให้ผู้ศึกษาสามารถนำสิ่งที่ได้มาวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้ไปประยุกต์ใช้ในผลงานของตนได้[1] ซึ่งเมื่อลงลึกไปในบริบทการถอดเสียงแล้วนั้น สามารถที่จะจำแนกประเด็นพื้นฐานออกเป็นประเด็นในเรื่องของทำนอง เสียงประสานและจังหวะ การวิเคราะห์การพัฒนาวลี การขยับของจังหวะและการใช้เมทริกโมดูเลชันในการบรรเลงอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส ในผลงานเพลงเอพริลอินปารีส จากชุดมาร์ซาลิสสแตนดาร์ดไทม์ วอลุมหนึ่ง นี้ ผู้เขียนมีความสนใจในเทคนิคที่มาร์ซาลิสถ่ายทอดออกมาในประเด็นของทำนองและจังหวะ ที่แสดงถึงความสามารถและความเข้าใจเป็นอย่างดี

[1] Eric [pseud.], "The Real Reason You Should Start Transcribing Jazz Solos," Jazz Advice, accessed January 31, 2025, https://www.jazzadvice.com/lessons/the-real-reason-you-should-start-transcribing-jazz-solos/.

วินตัน มาร์ซาลิส เป็นที่รู้จักในฐานะนักดนตรีแจ๊สและนักประพันธ์ที่มีอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งของยุคนี้ จากการผสมผสานเทคนิคชั้นสูงและความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในขนบธรรมเนียมของดนตรีแจ๊ส มาร์ซาลิสยังเป็นผู้ก่อตั้งและศิลปินหลักของโครงการ “แจ๊สแอทลินคอล์นเซ็นเตอร์” ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีแจ๊ส โดยการจัดแสดงคอนเสิร์ต การศึกษา และการสัมมนาเพื่อเปิดโอกาสให้คนรุ่นใหม่[2] ผลงานเพลงเอพริลอินปารีสที่ถ่ายทอดโดยมาร์ซาลิสสะท้อนความเข้าใจและทักษะทางการบรรเลงอิมโพรไวส์และการเรียบเรียงเพลงอย่างซับซ้อน ทำนองเพลงที่ผ่านการเรียบเรียงรูปแบบจังหวะด้วยเทคนิคเมทริกโมดูเลชันผสมผสานกับอัตราจังหวะหลักของเพลง สะท้อนแนวคิดการนำเสนอเทคนิคที่ร่วมสมัยผสมผสานขนบธรรมเนียมของดนตรีแจ๊สแบบดั้งเดิม เป็นเหตุผลให้ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานที่มีคุณค่าแก่การศึกษาและเป็นแบบอย่างอย่างยิ่ง

ความเป็นมาของผู้เล่น บทเพลง และแนวคิด (Literature Review)

วินตัน มาร์ซาลิส (ค.ศ. 1961 - ปัจจุบัน)

วินตัน มาร์ซาลิส ถือเป็นบุคคลสำคัญที่นักทรัมเป็ตจะต้องรู้จักและเคยฟังผลงาน ไม่ว่าจะเป็นดนตรีคลาสสิกหรือดนตรีแจ๊ส จากผลงานตลอดหลายทศวรรษ ทั้งในบทบาทของนักทรัมเป็ต นักประพันธ์ ผู้อำนวยเพลง และในภาคของการศึกษาดนตรีที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมของความเป็นอเมริกันชน มาร์ซาลิสได้สร้างผลงานที่มีความหลากหลาย ตั้งแต่วงควอเต็ต (เครื่องดนตรี 4 ชิ้นในดนตรีแจ๊ส) ไปจนถึงวงบิกแบนด์ วงแชมเบอร์ไปจนถึงวงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่ นอกจากนี้มาร์ซาลิสยังนำภาษาดนตรีทั้งแจ๊สและคลาสสิกมาสร้างผลงานที่ถ่ายทอดผ่านการผสมผสานเข้ากับศิลปะแขนงอื่น ๆ ประกอบด้วยการเต้นแท็ปและบัลเลต์อีกด้วย

วินตัน มาร์ซาลิส เกิดในครอบครัวนักดนตรี ณ เมืองนิวออร์ลีนส์ รัฐลุยเซียนา เมื่อวันที่ 18 ตุลาคม ค.ศ. 1961 เป็นบุตรชายอันดับที่ 2 จาก 6 คนของโดโรเลสและเอลลิส มาร์ซาลิส ซึ่งเอลลิสผู้เป็นพ่อนั้น เป็นนักเปียโนแจ๊สอีกด้วย นอกจากพ่อที่เป็นนักดนตรี พี่และน้อง ๆ ของมาร์ซาลิสก็เป็นนักดนตรีแจ๊สเช่นกัน ประกอบด้วย แบรนฟอร์ด มาร์ซาลิส นักแซกโซโฟน เดลเฟโย มาร์ซาลิส นักทรอมโบน และเจสัน มาร์ซาลิส มือกลอง มาร์ซาลิสเริ่มเล่นทรัมเป็ตเมื่ออายุ 6 ปี หรือในปี ค.ศ. 1968 และได้สั่งสมประสบการณ์ตลอดช่วงวัยเด็กผ่านการร่วมเล่นในวงประเภทต่าง ๆ จนกระทั่งปี ค.ศ. 1978 ได้ย้ายมาอาศัยในนครนิวยอร์กและได้เข้าศึกษาที่จูลิอาร์ดสคูล แต่ 2 ปีต่อมามาร์ซาลิสได้ตัดสินใจเริ่มเส้นทางการเป็นนักดนตรีอาชีพโดยเข้าร่วมเป็นสมาชิกวงแจ๊สแมสเซนเจอร์ภายใต้การนำวงของอาร์ต แบลคคี ซึ่งหลังจากนั้นมาร์ซาลิสยังได้ร่วมงานกับนักดนตรีระดับตำนานอีกมากมาย[3] จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1981 มาร์ซาลิสได้เริ่มเดินสายการแสดงในบทบาทของหัวหน้าวงของตนเอง และได้บันทึกผลงานอัลบั้มมากกว่า 100 ชุด ซึ่งขายได้มากกว่า 7 ล้านแผ่น และในจำนวนผลงานที่ออกมานี้ มี 3 อัลบั้มที่ได้รับยกย่องเป็นแผ่นเสียงทองคำอีกด้วย นอกจากรางวัลแผ่นเสียงทองคำ มาร์ซาลิสยังได้รับรางวัลอื่น ๆ อีกมาก รวมไปถึงได้รับรางวัลแกรมมี่อวอร์ดถึง 9 ครั้ง และ 1 ในนั้นมาจากผลงานชุด “Marsalis Standard Time Vol. 1” ซึ่งได้ในสาขาอัลบั้มแจ๊สยอดเยี่ยม[4]

ผลงานชุด Marsalis Standard Time Vol. 1 ออกวางจำหน่ายในวันที่ 8 กันยายน ค.ศ. 1987 ภายใต้ต้นสังกัดโคลัมเบีย[5] และได้รับรางวัลแกรมมี่อวอร์ดในสาขา Best Jazz Instrumental Album ในปีนั้น ผลงานชุดนี้มีผู้เล่นสนับสนุน ประกอบด้วย มาร์คัส โรเบิร์ตส เล่นเปียโน โรเบิร์ต เฮิสต์ เล่นเบส เจฟฟ์ เทน วัตส์ เล่นกลองชุด บทเพลงที่อยู่ในผลงานชุดนี้เป็นการนำ 10

---

[2] “Meet the Jazz at Lincoln Center Orchestra,” Jazz at Lincoln Center, accessed January 31, 2025, https://jazz.org/the-orchestra/meet-the-jlco/.

[3] Henry Martin and Keith Waters, *Jazz: The First 100 Years* (Belmont, CA: Thompson/Schirmer, 2005), 362.

[4] Wynton Marsalis, “Biography,” accessed January 31, 2025, https://wyntonmarsalis.org/about/bio.

[5] Wynton Marsalis, “Marsalis Standard Time Vol. 1,” Columbia, 1987, music album.

บทเพลงที่จัดว่าเป็นเพลงแจ๊สสแตนดาร์ดมาเรียบเรียงใหม่ โดยประกอบไปด้วยเพลง Caravan, April in Paris, Cherokee, In the Afterglow, Soon all will know, A Foggy Day, The Song is You Memories of You และ Autumn Leaves โดยในบันทึกซับอัลบั้ม (Liner Notes) ของผลงานชุดนี้ Stanley Crouch ได้กล่าวไว้ว่า “Marsalis and his men are placing themselves in a situation where their work has to be judged against the best of the entire tradition.”

“เอพริลอินปารีส” “April in Paris”

บทเพลงเอพริลอินปารีส ประพันธ์ทำนองและเสียงประสานขึ้นโดยเวอร์นอน ดุ๊ก และประพันธ์คำร้องโดยเอ็ดการ์ ยิปเซล ฮาร์เบิร์ก ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1932[6] เพื่อประกอบการแสดงละครเพลงเรื่อง “Walk A Little Faster” ภายหลังนักดนตรีแจ๊สคนสำคัญทางประวัติศาสตร์หลายท่านนำมาบรรเลงและบันทึกเสียง อาทิ หลุยส์ อาร์มสตรอง, เคานต์ เบซี, บิลล์ อีแวนส์, ชาร์ลี ปาร์เกอร์ และโคลแมน ฮอว์กินส์ โดยการแสดงและบันทึกเสียงบทเพลงเอพริลอินปารีส โดยเคานต์ เบซี ที่แสดงในปี ค.ศ. 1955 นั้น เป็นที่ชื่นชอบของผู้ฟังอย่างมาก จนถูกบันทึกไว้ในแกรมมี่ฮอลล์ออฟเฟม ในการนำบทเพลงนี้มาบันทึกของมาร์ซาลิสในผลงานชุด “Marsalis Standard Time Vol. 1” บทเพลงได้ถูกนำมาตีความในมุมมองใหม่ โดยยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของตัวเพลงแบบดั้งเดิมที่เป็นเพลงในสไตล์จังหวะสวิงที่มีโครงสร้างทางเดินของเสียงประสานและท่อนเพลงในลักษณะเอบีซีดี (ABCD) แบบต้นฉบับ แต่สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปคือลักษณะการเลือกใช้อัตราจังหวะที่มีการเปลี่ยนทั้งในภาคของผู้เล่นทำนองและผู้เล่นประกอบ โดยในท่อนเอบีและดีในการเล่นทำนอง ผู้เล่นประกอบบรรเลงอัตราความเร็ว 210 BPM และสลับกลับมาเล่นความเร็วปกติที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 140 BPM ในท่อนซี ผ่านกระบวนการเมทริกโมดูเลชัน นอกจากนี้ในส่วนของผู้เล่นทำนองยังมีการเคลื่อนย้ายจังหวะของวลีในท่อนบี โดยจากเดิมที่วลีหลักของเพลงจะเริ่มที่จังหวะตกที่ 1 ผู้เล่นได้เลื่อนวลีดังกล่าวไปเริ่มที่จังหวะยกที่ 1 แทน ลักษณะนี้เรียกว่าเป็นการขยับของจังหวะ (Rhythmic Displacement) ซึ่งเป็นหนึ่งในแนวทางการบรรเลงที่ส่งผลกับจังหวะในผลงานชิ้นนี้

แนวคิดและแหล่งข้อมูลที่สำคัญต่อการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของวินตัน มาร์ซาลิส ในผลงานเพลงเอพริลอินปารีส (Method Book)

เพลงเอพริลอินปารีส เป็นหนึ่งตัวอย่างที่แสดงถึงการนำวลีหลักมาพัฒนาได้อย่างดี โดยการนำวลีหลักมาพัฒนาต่อนั้นเป็นแนวคิดที่มีมานานแล้ว ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด เช่น บทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟน การพัฒนาวลียังคงเป็นแนวทางที่ถูกใช้ต่อมาจนถึงปัจจุบันกับดนตรีทุกประเภท ซึ่งการพัฒนาวลีมีได้หลากหลายวิธีการ ทั้งที่ส่งผลกับจังหวะและโน้ต ตามที่แฮล ครุก (Hal Crook)[7] อธิบายไว้ในตำราทฤษฎี ประกอบด้วย การยืดหรือขยาย (Extension) การย่อยทำนอง (Fragmentation) การพลิกกลับ (Inversion) การขยายส่วน (Augmentation) การย่อส่วน (Diminution) และการซ้ำ (Repetition) โดยแนวทางในการใช้งานนั้นยังสามารถนำกระบวนการมากกว่า 1 วิธีมาใช้ร่วมกันอีกด้วย เช่น การซ้ำร่วมกับขยายส่วนต่อท้าย เป็นต้น[8]

เท็ด พีส อธิบายแนวคิดการสร้างรูปแบบเมทริกโมดูเลชันไว้ว่า คือการเปลี่ยนอัตราความเร็วโดยใช้ค่าความยาวของค่าโน้ตใด ๆ ที่สัมพันธ์กับอัตราความเร็วเดิมมาแทนที่อัตราความเร็วเดิม ในผลงานที่นำมาวิเคราะห์ครั้งนี้ มีอัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 140 BPM และการเปลี่ยนอัตราความเร็วเกิดขึ้นจากการนำค่าความยาวของโน้ตตัวดำ 3 พยางค์มาใช้แทน

---

[6] “April in Paris,” Jazz Standards, accessed January 31, 2025, https://www.jazzstandards.com/compositions-1/aprilinparis.htm.

[7] Hal Crook, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (New York: Berklee Press, 1991), 95.

[8] Hal Crook, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (New York: Berklee Press, 1991), 86.

ค่าความยาวของตัวดำ ทำให้อัตราความเร็วเปลี่ยนเป็นตัวดำในอัตราจังหวะใหม่มีความเร็ว 210 BPM[9] และเมื่อบรรเลงอัตราจังหวะใหม่ไปพร้อมกับอัตราจังหวะเก่าจะเกิดลักษณะที่เรียกว่าการบรรเลงอัตราจังหวะซ้อนทับหรือโพลีริทึม (Polyrhythm) ซึ่งรูปแบบการบรรเลงลักษณะนี้ ถูกนำมาใช้และพัฒนาจนเป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลายโดยไมลส์ เดวิส และจอห์น โคลเทรน ช่วงปี ค.ศ. 1960 ส่งผลต่อแนวทางการบรรเลงดนตรีแจ๊สในหลายทศวรรษให้หลังเป็นอย่างมาก จนกลายเป็นทักษะพื้นฐานที่นักดนตรีแจ๊สจำเป็นจะต้องเข้าใจและสามารถนำวิธีการนี้มาประยุกต์ใช้งานได้[10] เมทริกโมดูเลชันไม่ได้ถือเป็นเทคนิคใหม่แต่อย่างใด ในบทความ “The Evolution of Metric Modulation” โดย นิก ฮาร์ตแลนด์ ได้อธิบายความหมายของเมทริกโมดูเลชันว่า คือ “การเปลี่ยนจังหวะโดยใช้ค่าจังหวะร่วมเป็นตัวเชื่อม” ซึ่งถูกพัฒนาขึ้นช่วงปี ค.ศ. 1940 ในวงการเพลงคลาสสิกอวองต์การ์ดจากนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกา เอลเลียต คาร์เตอร์[11] โดยต่อมาเทคนิคนี้ได้ถูกประยุกต์และนำมาใช้ในผลงานของศิลปินจากหลากหลายแนวดนตรี ซึ่งก็ให้ผลลัพธ์ที่แตกต่างกันออกไป อาทิ ในผลงานเพลงแจ๊สอย่าง บลู รอนโด อา ลา เติร์ก (Blue Rondo à la Turk) ซึ่งประพันธ์โดย เดฟ บรูเบก (Dave Brubeck) นักเปียโนแจ๊ส รูปแบบการใช้งานเทคนิคเมทริกโมดูเลชันของมาร์ซาลิสนั้นแตกต่างออกไปเพราะเป็นการใช้งานในลักษณะการเรียบเรียงเพลงใหม่ ไม่ใช่การประพันธ์ขึ้นใหม่ ทำให้การศึกษาครั้งนี้จะเป็นแนวทางให้ผู้ที่ศึกษาสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในผลงานของตนได้ ในบทความชิ้นนี้ ผู้เขียนได้ศึกษาและเปรียบเทียบประเด็นต่าง ๆ ที่พบในการบรรเลงเพลงเอพริลอินปารีส โดยมาร์ซาลิส ผู้เขียนได้ถอดเสียงและบันทึกโน้ตการบรรเลงอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิส และนำโน้ตที่ได้มาพิจารณาในประเด็นที่ต้องการศึกษา แบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ประกอบด้วย การพัฒนาวลีและรูปแบบการขยับของจังหวะที่เกิดขึ้น และการใช้เทคนิคเมทริกโมดูเลชัน โดยผู้เขียนได้ใช้ตำราทฤษฎีดนตรีแจ๊สประกอบการวิเคราะห์หลัก ๆ 2 เล่ม ประกอบด้วย “How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation” เขียนโดย แฮล ครุก[12] และ “Jazz Composition: Theory and Practice” เขียนโดย เท็ด พีส[13]

วัตถุประสงค์ของบทความวิจัย (Objectives)

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์หลักในการวิเคราะห์การพัฒนาวลีในการบรรเลงอิมโพรไวส์บนบทเพลง “เอพริลอินปารีส” โดย วินตัน มาร์ซาลิส โดยมีจุดมุ่งหมายดังนี้

1. วิเคราะห์เทคนิคการพัฒนาวลีเพื่อศึกษากระบวนการที่ใช้ในการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาวลีจากทำนองของบทเพลง เพื่อทำความเข้าใจวิธีการที่นักดนตรีใช้ในการบรรเลงอิมโพรไวส์
2. สำรวจการใช้เทคนิคการบรรเลงอิมโพรไวส์ที่ส่งผลต่อจังหวะในรูปแบบต่าง ๆ ประกอบด้วยการวิเคราะห์การจัดกลุ่มโน้ตทั้งสมมาตรและไม่สมมาตร การขยับของจังหวะ (Rhythmic Displacement)
3. เข้าใจแนวคิดเมทริกโมดูเลชันในการเปลี่ยนอัตราความเร็วที่หลากหลาย ซึ่งสามารถส่งผลให้เกิดรูปแบบการซ้อนทับของจังหวะ (Polyrhythm) และศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างอัตราความเร็วของผู้บรรเลงอิมโพรไวส์และผู้บรรเลงประกอบ (Rhythm Section) เพื่อทำความเข้าใจถึงการสร้างโครงสร้างจังหวะที่มีความซับซ้อน

---

[9] Ted Pease, *Jazz Composition: Theory and Practice* (Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2003), 256.

[10] Diego Maldonado, “A Beginner’s Guide to Implied Metric Modulations,” Learn Jazz Standards, last modified May 29, 2017, https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/drums/beginners-guide-implied-metric-modulations/.

[11] Nick Hartland, “The Evolution of Metric Modulation,” PRM-602 course manuscript, accessed April 24, 2025, https://www.academia.edu/34117798/The_Evolution_of_Metric_Modulation.

[12] Hal Crook, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (New York: Berklee Press, 1991).

[13] Ted Pease, *Jazz Composition: Theory and Practice* (Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2003).

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ (Expectation)

1. พัฒนาความรู้ความเข้าใจในการใช้เทคนิคการพัฒนาวลีในรูปแบบต่าง ๆ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้
2. เข้าใจและสามารถสร้างรูปแบบการขยับจังหวะในการบรรเลงอิมโพรไวส์ของตนเองได้
3. เข้าใจและสามารถสร้างรูปแบบเมทริกโมดูเลชัน อีกทั้งสามารถจำแนกอัตราจังหวะระหว่างผู้บรรเลงอิมโพรไวส์กับผู้บรรเลงประกอบขณะเกิดลักษณะการซ้อนทับของจังหวะได้ และเมื่อนำเทคนิคเมทริกโมดูเลชันมาใช้ ผู้บรรเลงสามารถรักษาอัตราจังหวะได้

ขอบเขตการวิจัย (Scope of Studies)

บทความวิจัยชิ้นนี้ ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาการบรรเลงของวินตัน มาร์ซาลิส ในผลงานเพลงเอพริลอินปารีส บันทึกเสียงวันที่ 29-30 พฤษภาคม และ 24-25 กันยายน ค.ศ. 1986 ร่วมกับมาร์คัส โรเบิร์ตส ในตำแหน่งนักเปียโน โรเบิร์ต เฮิสต์ ในตำแหน่งนักเล่นดับเบิลเบส และเจฟฟ์ “เทน” วัตส์ มือกลอง จากโน้ตที่ผ่านการถอดเสียงจากจุดเริ่มต้นของเพลงถึงนาทีที่ 2:35 โดยแบ่งออกเป็นการบรรเลงทำนองจากจุดเริ่มต้นถึงนาทีที่ 0:47 และการบรรเลงอิมโพรไวส์จากนาทีที่ 0:47 ถึงนาทีที่ 2:35 แล้วจึงนำมาวิเคราะห์ในประเด็นของการใช้การพัฒนาวลีในรูปแบบต่าง ๆ อีกทั้งวลีที่ถูกนำมาใช้ได้มีการย้ายจังหวะ จึงเกิดลักษณะของการขยับของจังหวะขึ้น นอกจากผลกระทบจากการขยับของจังหวะที่ส่งผลต่อรูปแบบของจังหวะในบทความชิ้นนี้ยังศึกษารูปแบบการสร้างเมทริกโมดูเลชันทั้งจากการเรียบเรียงรูปแบบการบรรเลงทำนองเพลงและการบรรเลงอิมโพรไวส์ของวินตันและผู้บรรเลงประกอบ ทั้งนี้ในบทความชิ้นนี้จะไม่มีการกล่าวถึงประเด็นทางเสียงประสานและมุ่งเน้นที่การศึกษาการบรรเลงอิมโพรไวส์ สำหรับการสร้างและพัฒนาวลี ที่มุ่งเน้นมีส่วนการศึกษาเฉพาะในส่วนของจังหวะ (Rhythmic Aspects)

วิธีดำเนินงานวิจัย (Methodology)

1. กระบวนการถอดเสียงและบันทึกโน้ตการบรรเลงทำนองและอิมโพรไวส์โดยวินตัน มาร์ซาลิส ในผลงานเพลงเอพริลอินปารีส
2. จำแนกประเด็นที่จะทำการวิเคราะห์จากโน้ตเพลงที่ผ่านการถอดเสียงมา โดยจำแนกออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ประกอบด้วย การพัฒนาวลี การขยับของจังหวะ รูปแบบการใช้งานเมทริกโมดูเลชัน
3. วิเคราะห์ผลงานจากโน้ตที่ผ่านการถอดเสียงและจำแนกประเด็นต่าง ๆ แล้ว

ผลการวิเคราะห์ (Analysis Result)

การพัฒนาวลีและการขยับของจังหวะ

ทำนองของเพลงเอพริลอินปารีสนั้นถูกประพันธ์ขึ้นมาจากการใช้วลีหลักที่ 1 มาพัฒนาต่อ โดยผ่านการใช้ซ้ำ การพลิกกลับ และการขยายส่วนต่อท้ายในท่อนเอบีและดี ส่วนในท่อนซีนั้นเป็นการนำบางส่วนของวลีหลักที่ 1 มาพลิกกลับและเพิ่มส่วนขยายทางด้านหน้าใหม่ ตาม Example 1

Example 1 A descriptive image of the motif development in the melody of 'April in Paris'

Source: by author

เมื่อวิเคราะห์จากทำนองของเพลงเอพริลอินปารีส จะพบได้ว่าทำนองเพลงถูกประพันธ์ขึ้นจากการนำวลีหลักมาพัฒนาต่อทั้งสิ้น และเมื่อวิเคราะห์การบรรเลงอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิส จะพบว่ามาร์ซาลิสได้หยิบนำวลีหลักของทำนองเพลงมาใช้ในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป แต่ยังคงสามารถระบุได้ว่าเป็นการนำวลีดังกล่าวมาใช้ โดยจะพบได้ตั้งแต่ห้องที่ 1 ของการบรรเลงอิมโพรไวส์ใน Example 2 และ Example 3

Example 2 The original Motif

Source: by author

Example 3 Marsalis's use of the idea of the original motif in his improvisation

Source: by author

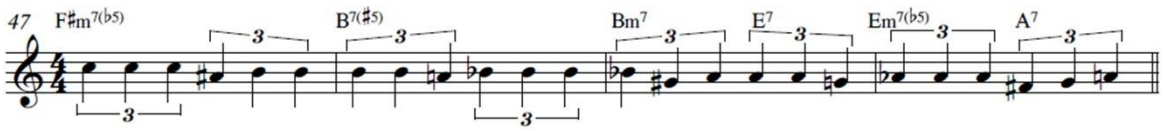
วิเคราะห์จาก Example 2 ซึ่งมาจากทำนองหลักของเพลง และ Example 3 ที่มาจากการอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิส จะพบว่ามาร์ซาลิสได้นำวลีหลักจากทำนองเพลงมาเปลี่ยนกุญแจเสียงและย่อส่วนจังหวะ อีกทั้งยังใช้ซ้ำต่อเนื่องไป โดยทำนองหลักถูกเริ่มนำมาใช้ชุดแรกเริ่มต้นด้วยโน้ตเอแฟลต ในจังหวะตกที่ 1 และวลีถูกใช้ซ้ำต่อเนื่องไปโดยเริ่มวลีอีกครั้งด้วยโน้ตเอฟและบีแฟลต ดัง Example 3 โดยลักษณะจังหวะของวลีนั้น ได้ถูกลดทอนค่าความยาวของโน้ตในตำแหน่งที่ต่างกันของแต่ละชุดวลี ส่งผลให้ในแต่ละวลีที่บรรเลงต่อกันมีความยาวที่ไม่เท่ากัน อีกทั้งยังทำให้ชุดของวลีเกิดการเคลื่อนที่ของจังหวะ ลักษณะนี้คือการขยับของจังหวะ เช่นเดียวกับที่พบในการบรรเลงทำนองของเพลงที่กล่าวไว้ข้างต้น

วลีหลักของเพลงใน Example 2 นั้น ยังปรากฏอยู่ในการอิมโพรไวส์ตำแหน่งอื่น ๆ อีก ตาม Example 4, Example 5 และ Example 6

Example 4 Marsalis's use of the idea of the original motif in his improvisation

Source: by author

ใน Example 4 นั้น วลีหลักจากทำนองได้ถูกเพิ่มจำนวนตัวโน้ตในวลีขึ้น จากเดิมที่วลีหลักมีโน้ตประกอบกัน 5 ตัว โดย 3 ตัวแรกเป็นลักษณะการซ้ำโน้ตเดิมและตัวที่ 4 เป็นโน้ตพิง (Appoggiatura) ตามด้วยโน้ตตัวที่ 5 ที่เป็นโน้ตเป้าหมายของวลี ตาม Example 2 จำนวนของโน้ตใน Example 4 ได้ถูกเพิ่มขึ้นเป็น 6 ตัวต่อ 1 วลี โดยโน้ตที่เพิ่มมาอยู่ในลักษณะของโน้ตผ่าน (Passing note) นอกจากนี้ค่าของโน้ตในวลีได้ถูกลดทอนจากทำนองหลักที่นำมาใช้ โดยลดทอนจากโน้ตตัวดำ 3 พยางค์ กลายเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์



Example 5 Marsalis's use of the idea of the original motif in his improvisation

Source: by author

ใน Example 5 จะพบการลดท่อนค่าโน้ตของวลีหลักในโน้ตตัวสุดท้ายของวลี และการเปลี่ยนกุญแจเสียงของวลีลงทีละครึ่งเสียง โดยเริ่มต้นวลีด้วยโน้ตซี แล้วเปลี่ยนมาเป็นเริ่มต้นด้วยโน้ตบีและบีแฟลต นอกจากนี้ใน Example 5 ยังพบการลดทอนจำนวนโน้ตในวลีลงในช่วงท้ายของวลีอีกด้วย ซึ่งการลดทอนค่าโน้ตในวลีและการลดทอนจำนวนของโน้ตในวลีนั้นส่งผลกระทบต่อตำแหน่งเริ่มต้นของวลี ทำให้เกิดลักษณะที่เรียกว่า Rhythmic Displacement หรือการขยับของจังหวะจากเดิมที่วลีจะเริ่มต้นที่จังหวะหนัก เมื่อมีการลดจำนวนโน้ตลงทำให้วลีถัดไปเปลี่ยนจังหวะมาเริ่มที่จังหวะเบา โดยใน Example 5 จะเห็นว่า วลีแรกเริ่มต้นที่โน้ตตัวซี เริ่มที่โน้ตตัวดำ 3 พยางค์ ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนัก วลีที่ 2 ที่เริ่มด้วยโน้ตบีเริ่มต้นวลีที่โน้ตตัวดำ 3 พยางค์ ตัวที่ 2 ซึ่งเป็นจังหวะเบา ในจังหวะที่ 3 วลีที่เริ่มต้นด้วยโน้ตบีแฟลต เริ่มที่ตัวดำ 3 พยางค์ ตัวที่ 1 อีกครั้ง ในจังหวะที่ 3 ของห้องถัดมา

Example 6 Marsalis's use of the idea of the original motif in his improvisation

Source: by author

รูปแบบการพัฒนาวลีหลักจาก Example 2 ใน Example 6 นั้น ประกอบด้วย การลดทอนค่าโน้ต การเพิ่มและลดจำนวนโน้ตในวลี และการเพิ่มส่วนต่อขยายท้ายวลี สามารถสังเกตได้จากการที่วลีหลักมีโครงสร้างของวลีที่เริ่มต้นด้วยการใช้โน้ตซ้ำกันเรียงต่อกัน จึงสามารถพิจารณาลักษณะดังกล่าวที่ปรากฏในตำแหน่งต่าง ๆ เช่น ในห้องที่ 60 ในจังหวะที่ 3 ลักษณะการเรียงตัวของโน้ตเอฟต่อกัน 3 ตัว และตามด้วยการพิงโน้ตตัวดีชาร์ปเข้าหาโน้ตตัวอี หรือในห้องที่ 61 เขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ตัวที่ 3 ในจังหวะที่ 2 เป็นจุดเริ่มต้นของการนำวลีหลักมาใช้อีกครั้ง การพัฒนาวลีในรูปแบบต่าง ๆ เหล่านี้ยังส่งผลให้เกิดลักษณะของการขยับของจังหวะ

การใช้เทคนิคเมทริกโมดูเลชัน

เทคนิคเมทริกโมดูเลชันที่ใช้ในผลงานชิ้นนี้สามารถแบ่งออกเป็นสองช่วง คือ 1) ช่วงการบรรเลงทำนอง และ 2) ช่วงการบรรเลงอิมโพรไวส์ โดยที่ทั้งสองช่วงมีแนวทางที่ต่างกัน ในช่วงการบรรเลงทำนองมีการใช้เมทริกโมดูเลชันเกิดขึ้นทั้งในภาคของผู้เล่นทำนองและในภาคของผู้เล่นประกอบ แต่ระหว่างช่วงการบรรเลงอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิสนั้น ผู้เล่นประกอบไม่ปรับ

อัตราจังหวะตาม ทำให้เกิดลักษณะอัตราจังหวะ 2 อัตรา บรรเลงไปพร้อม ๆ กัน โดยเทคนิคเมทริกโมดูเลชันในผลงานชิ้นนี้เกิดขึ้นจากฐานอัตราจังหวะโน้ตตัวดำ 3 พยางค์ในอัตราจังหวะปกติจะสัมพันธ์กับโน้ตตัวดำในอัตราจังหวะใหม่ขณะเกิดเมทริกโมดูเลชัน โดยหากจะคำนวณอัตราจังหวะเป็นหน่วย BPM สามารถคำนวณได้โดยวิธีการคำนวณตาม Example 7

$$\text{Quarter Note Triplet} = 0.667\ (2/3)\ \text{beats}$$

$$\text{Quarter Note} = 1\ \text{beat}$$

$$\frac{\text{Old Rhythmic Value}}{\text{New Rhythmic Value}} = \frac{\text{Old Tempo}}{\text{New Tempo}}$$

$$\frac{0.667}{1} = \frac{140}{x}$$

$$(0.667)\,x = 140$$

$$x = 210$$

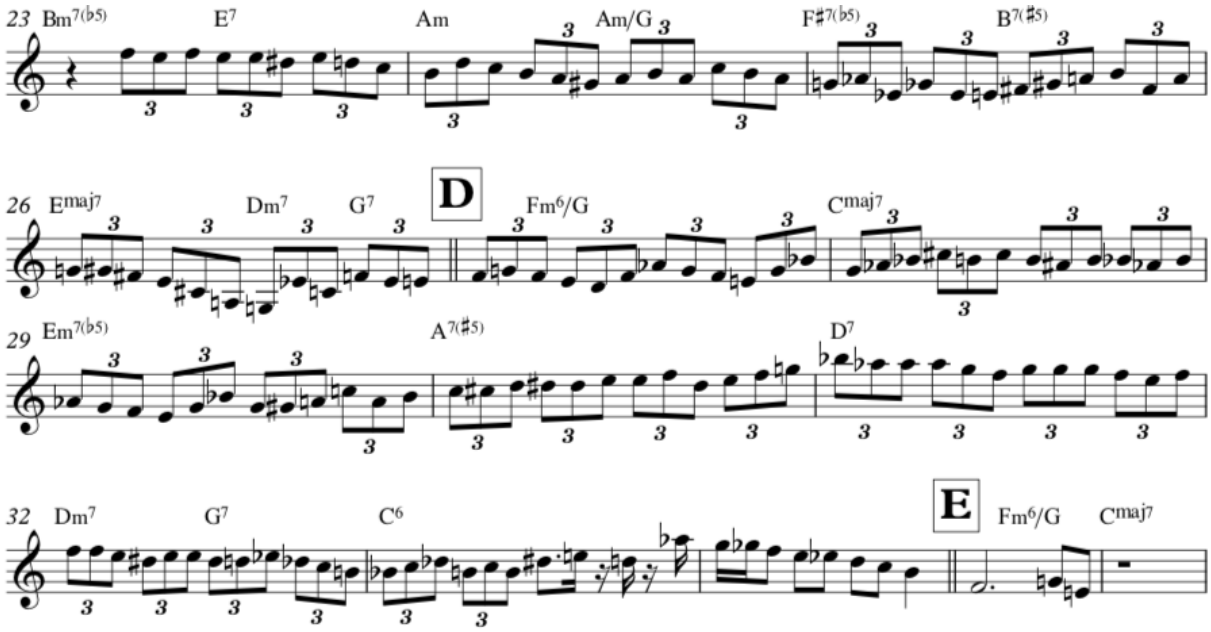
Example 7 Tempo calculation during metric modulation in Wynton Marsalis's performance of 'April in Paris'

Source: by author

จากการที่มาร์ซาลิสใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ต่อเนื่องช่วงเวลาหนึ่ง ส่งผลให้เกิดรูปแบบของการบรรเลงในลักษณะเมทริกโมดูเลชันขึ้น ในการอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิสในบทเพลงนี้ สามารถพบการใช้ลักษณะนี้ได้อยู่ 2 ช่วง ตาม Example 8 และ Example 9 โดยรูปแบบของเมทริกโมดูเลชันที่เกิดขึ้นนั้น สามารถวิเคราะห์ได้จากอัตราจังหวะที่ใช้หลักในช่วงเวลาที่เกิดมีการเปลี่ยนฐานการแบ่งย่อยของจังหวะ (Subdivision) ของผู้บรรเลงอิมโพรไวส์ ทำให้รับรู้ได้ถึงอัตราจังหวะที่เปลี่ยนไป โดยในการวิเคราะห์นี้ อัตราจังหวะปกติมีอัตราตัวดำเท่ากับ 140 BPM เมื่อผู้บรรเลงอิมโพรไวส์แบ่งย่อยจังหวะเปลี่ยนฐานเป็นตัวดำ 3 พยางค์ ส่งผลให้ตัวดำในอัตราจังหวะใหม่เท่ากับ 210 BPM โดยจากการวิเคราะห์ลักษณะของการบรรเลงอิมโพรไวส์ด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ ที่นำมาซึ่งรูปแบบการเกิดเมทริกโมดูเลชัน สามารถวิเคราะห์ได้จากลักษณะการใช้งานวลีในรูปแบบต่าง ๆ ผนวกเข้ากับแนวคิดเรื่องหน่วยย่อยทางทำนอง (Melodic Cell) เพื่อระบุจังหวะหนักและเบาของทำนอง

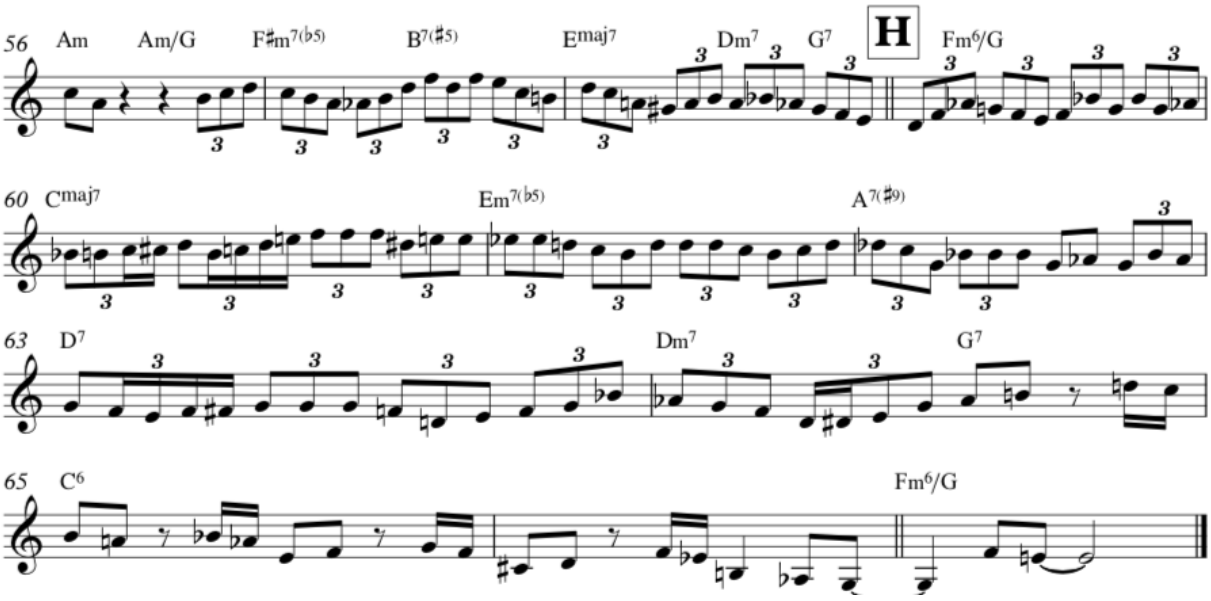
รูปแบบการซ้อนทับกันของ 2 อัตราจังหวะ เกิดขึ้นจากการที่ผู้บรรเลงประกอบไม่เปลี่ยนฐานการแบ่งย่อยของจังหวะตามแนวทางที่ผู้บรรเลงอิมโพรไวส์ทำ ทำให้เกิดการบรรเลง 2 อัตราจังหวะ ระหว่างอัตราจังหวะปกติจากผู้บรรเลงประกอบที่ตัวดำเท่ากับ 140 BPM กับอัตราจังหวะใหม่จากผู้บรรเลงอิมโพรไวส์ที่ตัวดำเท่ากับ 210 BPM เกิดขึ้นพร้อมกัน[14]

[14] Mike Steinel, *Building a Jazz Vocabulary: A Resource for Learning Jazz Improvisation* (Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1995), 9.



Example 8 Marsalis's improvised performance utilizing the development of an original Motif combined with metric modulation in the first section

Source: by author



Example 9 Marsalis's improvised performance utilizing the development of an original Motif combined with metric modulation in the second section

Source: by author

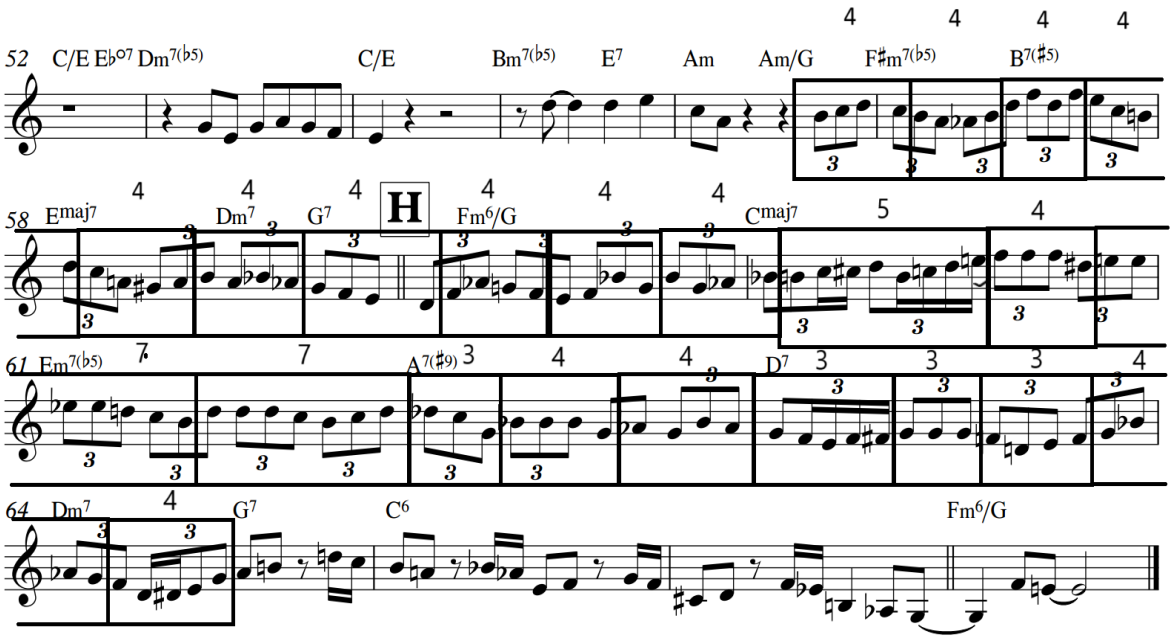
Example 10 Image of phrase groupings that have undergone metric modulation in the first section

Source: by author

เมื่อนำ Example 8 มาแบ่งกลุ่มของโน้ตออกตามกลุ่มของวลีและหน่วยย่อยของทำนองเพื่อกำหนดจังหวะหนักเบาแล้ว จะพบได้ว่ากลุ่มของโน้ตมีการจัดในลักษณะกลุ่มละ 4 โน้ตและ 5 โน้ต ตาม Example 10 ซึ่งในช่วงต้นที่การบรรเลงโน้ตกลุ่มละ 4 โน้ตต่อเนื่องกันนั้น ได้สร้างรูปแบบของเมทริกโมดูเลชันขึ้น โดยสามารถเปรียบเทียบลักษณะของโน้ตในอัตราจังหวะใหม่จากการเกิดเมทริกโมดูเลชันได้ใน Example 11

Example 11 New rhythmic notes resulting from metric modulation in the first section

Source: by author



Example 12 Image of the grouping of phrases that have undergone metric modulation in the first section.

Source: by author

Example 13 New rhythmic notes resulting from metric modulation in the second section

Source: by author

ในช่วงที่ 2 ของการบรรเลงอิมโพรไวส์ที่ปรากฏลักษณะของเมทริกโมดูเลชัน ตาม Example 8 สามารถแบ่งกลุ่มของวลีโดยใช้หลักการเดียวกับ Example 10 ได้ตาม Example 12 โดยสามารถเปรียบเทียบลักษณะของโน้ตในอัตราจังหวะใหม่จากการเกิดเมทริกโมดูเลชันได้ใน Example 13 โดยในส่วนของการสร้างเมทริกโมดูเลชันก็ยังคงใช้วิธีการบรรเลงเช่นเดียวกับในช่วงก่อนหน้า ในส่วนของการขยับของจังหวะนั้น จะสามารถพบการนำวลีจากทำนองหลักมาใช้และพัฒนาต่อด้วยวิธีการต่าง ๆ อาทิ การลดทอนค่าโน้ต การขยายส่วนต่อท้ายวลี และการเพิ่มจำนวนโน้ตในวลี

บทสรุปการวิเคราะห์และข้อเสนอแนะ (Conclusion and Suggestion)

จากการถอดเสียงการบรรเลงอิมโพรไวส์ที่ได้ตาม Example 14 ในครั้งนี้ สามารถสรุปประเด็นการพัฒนาวลี การขยับของจังหวะ และการใช้เมทริกโมดูเลชันเพื่อสร้างอัตราจังหวะซ้อนทับได้ว่า รูปแบบการพัฒนาวลีมีได้หลายรูปแบบให้ใช้งาน เมื่อใช้เทคนิคการพัฒนาวลีในการอิมโพรไวส์จะทำให้การอิมโพรไวส์นั้นมีการดำเนินเนื้อเรื่องที่ต่อเนื่อง ทำให้ผู้ฟังสามารถจับประเด็นที่ต้องการสื่อสารได้ อีกทั้งการขยับของจังหวะสามารถแสดงออกได้ชัดเจน เมื่อนำมาใช้ร่วมกับการพัฒนาวลี เพราะโน้ตตัวแรกของวลีจะเป็นตัวกำหนดจังหวะเริ่มของกลุ่มวลี ทำให้เมื่อนำวลีหลักมาพัฒนาเป็นไปได้ที่จะมีจำนวนตัวโน้ตและจังหวะที่เปลี่ยนไป ซึ่งจะส่งผลให้ตำแหน่งของทำนองเกิดการเคลื่อนที่และเกิดการขยับของจังหวะขึ้น และกระบวนการเมทริกโมดูเลชันจะเกิดขึ้นได้ชัดเมื่อใช้การบรรเลงอิมโพรไวส์ที่ใช้การเรียบเรียงหน่วยย่อยทางทำนองผสมกับการพัฒนาวลีเรียงต่อเนื่องกันเป็นประโยค โดยใช้อัตราส่วนโน้ตเดียวกันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในการอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิสคือการใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ โดยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ที่อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 140 BPM เท่ากับโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ในอัตราความเร็วที่โน้ตตัวดำเปลี่ยนมาเท่ากับ 210 BPM เมื่อการบรรเลงอิมโพรไวส์ในลักษณะเมทริกโมดูเลชันเกิดขึ้น หากผู้บรรเลงประกอบที่ยังคงรักษาอัตราการแบ่งย่อยของจังหวะในอัตราจังหวะเดิม จะส่งผลให้เกิดการซ้อนทับของ 2 อัตราความเร็วขึ้น ลักษณะดังกล่าวสามารถสร้างความซับซ้อนให้การบรรเลงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ผู้ที่ต้องการศึกษาแนวทางในการบรรเลงอิมโพรไวส์สามารถนำแนวทางการบรรเลงอิมโพรไวส์ของมาร์ซาลิสในผลงานชิ้นนี้ไปประยุกต์ใช้ได้ โดยสามารถแบ่งกระบวนการทดลองออกเป็นการเรียบเรียงเพลงใหม่และการบรรเลงอิมโพรไวส์ โดยในการเรียบเรียงเพลงใหม่ ผู้ศึกษาสามารถนำแนวคิดของเทคนิคเมทริกโมดูเลชันเข้ามาใช้ในทำนองเพลงบางท่อนหรือทั้งหมดก็เป็นได้ เพื่อสร้างความแตกต่างใหม่ ๆ ขึ้น อีกทั้งในการบรรเลงอิมโพรไวส์ ผู้ศึกษาก็สามารถทดลองเทคนิคดังกล่าวได้เช่นกัน

April In Paris
Wynton Marsalis's Solo Transcription

Transcribed by Sarit Tanpensuk

Example 14 A transcription of Marsalis's improvised on 'April in Paris'

Source: by author

References

Crook, Hal. *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. New York: Berklee Press, 1991.

Eric [pseud.]. "The Real Reason You Should Start Transcribing Jazz Solos." Jazz Advice. Accessed January 31, 2025. https://www.jazzadvice.com/lessons/the-real-reason-you-should-start-transcribing-jazz-solos/.

Hartland, Nick. "The Evolution of Metric Modulation." PRM-602 course manuscript. Accessed April 24, 2025. https://www.academia.edu/34117798/The_Evolution_of_Metric_Modulation.

Jazz at Lincoln Center. "Meet the Jazz at Lincoln Center Orchestra." Accessed January 31, 2025. https://jazz.org/the-orchestra/meet-the-jlco/.

Jazz Standards. "April in Paris." Accessed January 31, 2025. https://www.jazzstandards.com/compositions-1/aprilinparis.htm.

Maldonado, Diego. "A Beginner's Guide to Implied Metric Modulations." Learn Jazz Standards. Last modified May 29, 2017. https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/drums/beginners-guide-implied-metric-modulations/.

Marsalis, Wynton. "Biography." Accessed January 31, 2025. https://wyntonmarsalis.org/about/bio.

Marsalis, Wynton. "Marsalis Standard Time Vol. 1." Columbia, 1987. Music album.

Martin, Henry, and Keith Waters. *Jazz: The First 100 Years*. Belmont, CA: Thompson/Schirmer, 2005.

Pease, Ted. *Jazz Composition: Theory and Practice*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2003.

Steinel, Mike. *Building a Jazz Vocabulary: A Resource for Learning Jazz Improvisation*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1995.

แนวความคิดและเทคนิคการประพันธ์ใน “ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์” สำหรับอัลโตแซกโซโฟนสองเครื่อง

IDEAS AND COMPOSITIONAL TECHNIQUES IN “TWO SIDES OF THE SAME COIN” FOR TWO ALTO SAXOPHONES

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

Received 26/05/2025, Revised 16/07/2025, Accepted 22/08/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* เป็นบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยสำหรับอัลโตแซกโซโฟนสองเครื่อง อันเป็นการต่อยอดความสำเร็จจากงานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโฟน ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่ได้รับการแสดงในเทศกาลดนตรีในระดับนานาชาติ ได้แก่ The 18th World Saxophone Congress ที่ประเทศโครเอเชีย, Singapore Saxophone Symposium 2018 และ The 17th Thailand International Composition Festival 2023 นอกจากนี้ ถึงแม้ว่าวงการการศึกษาดนตรีในประเทศไทยให้ความสำคัญและให้การสนับสนุนบทประพันธ์ของนักแต่งเพลงชาวไทยมากขึ้น แต่บทประพันธ์สำหรับแซกโซโฟนสองเครื่องยังมีไม่มาก บทประพันธ์ชิ้นนี้จึงมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสรรค์ดุริยวรรณกรรมสำหรับแซกโซโฟนและเพื่อต่อยอดองค์ความรู้ อีกทั้งยังมุ่งหมายเพื่อแสดงในเทศกาลดนตรีระดับนานาชาติ เพื่อเผยแพร่ผลงานของนักประพันธ์เพลงชาวไทยให้เป็นที่รู้จักในระดับสากล

วิธีการศึกษา : การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพในด้านการประพันธ์ดนตรี กระบวนการเริ่มต้นจากการศึกษาบทประพันธ์ *สดายุ* ซึ่งมีความโดดเด่นในการเปลี่ยนสีสันและการประยุกต์ใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก โดยมีเป้าหมายเป็นการต่อยอดองค์ความรู้โดยใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงให้มีความซับซ้อนกว่าเดิม บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งของ คือ เงินเหรียญ การเคลื่อนไหวของเหรียญที่กำลังหมุนนั้น ไม่เพียงแต่เป็นที่มาของชื่อบทประพันธ์ แต่ยังเป็นจุดตั้งต้นของแนวความคิดทางเสียงอีกด้วย

ผลการศึกษา : แนวความคิดของการเปลี่ยนสีสันของเสียงมาจากการสังเกตการหมุนของเงินเหรียญที่ภาพด้านหัวหรือก้อยมีความเลือนรางเล็กน้อย เนื่องจากด้านของเหรียญสลับกับขอบเหรียญอย่างรวดเร็ว ปรากฏการณ์นี้ถูกถ่ายทอดผ่านการใช้เทคนิคการพรมโน้ตตัวเดียวกัน โดยเป็นการบรรเลงโน้ตตัวใดตัวหนึ่งพร้อมกับสลับการกดนิ้วปกติและนิ้วทดแทนอย่างรวดเร็ว นอกจากนี้แนวความคิดยังได้ต่อยอดด้วยการใช้เทคนิคเสียงระรัวโดยให้ระดับเสียงเปลี่ยนเป็นควอเทอโทนและการบรรเลงให้เสียงสั่นระรัวอย่างยิ่งยวด รวมไปถึงการใช้เทคนิคการรัวลิ้นที่ทำให้เสียงสร้างเสียงกระด้างและดุดันโดยเฉพาะโน้ตที่ค้างเสียงไว้เพื่อเพิ่มความเข้มข้น การใช้เทคนิคพิเศษในเชิงการนำเสนอเสียงพิเศษเป็นการเพิ่มความน่าสนใจให้แก่บทประพันธ์ โดยเป็นการใช้เสียงที่มีระดับเสียงคลุมเครือหรือระบุระดับเสียงไม่ได้ รวมไปถึงการแผดเสียง เทคนิคเหล่านี้มีบทบาทรองลงมา

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

จากการเปลี่ยนสีสันของเสียง ได้แก่ การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ การเป่าลม การอุดเสียง การเป่าหลายเสียงพร้อมกัน และการกดแป้นนิ้ว การพัฒนาทำนองมุ่งเน้นการประยุกต์ใช้โน้ตในบันไดเสียงเพนทาโทนิกอย่างแยบยลและมีชั้นเชิง ด้วยการกระจายโน้ต การนำเสนอทั้งสองบันไดเสียงเพนทาโทนิกพร้อมกัน รวมไปถึงการเปลี่ยนชุดกลุ่มโน้ตอย่างรวดเร็ว เพื่อให้ดนตรีมีความน่าสนใจและมีสีสันมากขึ้น บทประพันธ์นี้ประสบความสำเร็จตามจุดมุ่งหมายทั้งในด้านความซับซ้อนของเทคนิคการประพันธ์ การนำเสนอเทคนิคบรรเลงพิเศษเป็นองค์ประกอบหลัก รวมไปถึงการแสดงผลงานในระดับนานาชาติ บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ได้รับการเผยแพร่ในเทศกาลดนตรีระดับนานาชาติ ซึ่งการแสดงครั้งปฐมฤกษ์จัดแสดงในงาน 18th Thailand International Composition Festival 2024 ด้วยอัลโตแซกโซโฟนสองเครื่องตามเจตนาแรกเริ่มของผู้วิจัย จากนั้นครั้งถัดไปจัดแสดงในงาน XXI Ciclo Internacional de Música Contemporánea ณ ประเทศสเปน ด้วยโซปราโนแซกโซโฟนสองเครื่อง และการแสดงฉบับนี้ก็สามารถถ่ายทอดการเปลี่ยนสีสันและเทคนิคการบรรเลงพิเศษร่วมสมัยได้อย่างมีประสิทธิภาพเช่นเดียวกับต้นฉบับ

บทสรุป : บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* นำเสนอเทคนิคการบรรเลงพิเศษได้อย่างมีประสิทธิภาพและการประยุกต์ใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกอย่างมีชั้นเชิงและแยบยลมาก จากความสำเร็จในการแสดงคอนเสิร์ตในเวทีระดับนานาชาติ จึงกล่าวได้ว่าบทประพันธ์นี้สามารถบรรเลงได้ทั้งอัลโตและโซปราโนแซกโซโฟน สำหรับการแสดงในอนาคต ผู้วิจัยเปิดโอกาสให้นักดนตรีที่สนใจในบทประพันธ์นี้สามารถเลือกชนิดของแซกโซโฟนได้ตามแบบฉบับที่ได้แสดงไปแล้ว และยังสามารถทดลองเลือกใช้เทเนอร์หรือบาริโทนแซกโซโฟนก็ได้เช่นกัน

คำสำคัญ : แซกโซโฟน / เทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน / การประพันธ์เพลง / ดนตรีร่วมสมัย / บทวิเคราะห์

Abstract

Background and Objectives: *Two Sides of the Same Coin* is a contemporary composition for two alto saxophones. It follows the creative success of the composer's previous work, *Sadayu*, for soprano saxophone—a piece that received international attention through performances at the 18th World Saxophone Congress in Croatia, the Singapore Saxophone Symposium 2018, and the 17th Thailand International Composition Festival 2023. Despite the growing support for Thai composers in academic and professional music circles, compositions for saxophone duet are still relatively few. This composition aims to create a repertoire for saxophone and build upon existing knowledge. Furthermore, the piece was intended for performance on international stages, thereby contributing to the continued global recognition of Thai composers' work.

Methods: This study is qualitative research in music composition. The process began with a study of *Sadayu*, which is notable for its use of coloristic changes and applying pentatonic scales. The goal was to surpass the musical and technical complexity of the earlier piece. *Two Sides of the Same Coin* draws its conceptual foundation from a physical object: a coin. The motion of a spinning coin inspired not only the title but also the sonic ideas of the piece.

Results: The compositional concept of changing tone colors was inspired by observing the blurred alternation of a coin's head and tail as it spins—an effect mimicked in the music using *bisbigliando*, a technique involving rapid alternation between ordinary and alternative fingerings for the same note. This is further enhanced by

using a wide vibrato spanning a quarter of a tone and exaggerated vibrato as well as aggressive tongue fluttering techniques to add intensity to sustained pitch. The use of extended techniques in terms of sound effects adds interest to the composition by using pitches that are ambiguous or unpitched sound and including distorted sounds. These techniques play a secondary role to timbral changes namely slap tongue, air blowing, tongue ram, multiphonics, and key clicks. The melodic development focuses on the subtle and skillful application of pentatonic scales through pitch distribution, the simultaneous presentation of two pentatonic scales, and rapid changes in pitch collections to make the music more interesting and colorful. The composition successfully fulfills its original objectives. It presents complex compositional techniques, integrates extended saxophone techniques as core elements, and has already been featured in international music festivals. The premiere performance occurred at the 18th Thailand International Composition Festival 2024 using two alto saxophones as originally intended. A subsequent performance at the XXI Ciclo Internacional de Música Contemporánea in Spain featured a version for two soprano saxophones, which also conveyed the essential timbral transformations and technical demands of the original with equal effectiveness.

Conclusions: The composition *Two Sides of the Same Coin* effectively showcases extended techniques and a skillful, sophisticated application of the pentatonic scale. Due to its successful performances on international concert stages, it can be said that the piece is suitable for both alto and soprano saxophones. For future performances, the researcher encourages musicians interested in this work to choose the type of saxophone based on previously performed versions, and they are also welcome to experiment with using tenor or baritone saxophones.

Keywords: Saxophone / Saxophone Extended Techniques / Music Composition / Contemporary Music / Analysis

บทนำ (Introduction)

ผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลง *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟน และนำแสดงผลงานการประพันธ์นี้ในเทศกาลดนตรีระดับนานาชาติ ได้แก่ The 18th World Saxophone Congress ที่ประเทศโครเอเชีย Singapore Saxophone Symposium 2018 และ The 17th Thailand International Composition Festival 2023 การแสดงในแต่ละครั้งนั้นผู้บรรเลงสามารถถ่ายทอดบทประพันธ์ได้อย่างดีเยี่ยมและได้รับการตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี ด้วยความสำเร็จนี้ ผู้วิจัยจึงมีแนวความคิดในการต่อยอดองค์ความรู้เดิมโดยการสร้างสรรค์บทประพันธ์ชิ้นใหม่สำหรับแซกโซโฟน

บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* เป็นบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยสำหรับอัลโตแซกโซโฟนสองเครื่อง ซึ่งเป็นการต่อยอดจากงานวิจัยสร้างสรรค์ก่อนหน้านี้ โดยเน้นการนำเสนอชุดหรือคลังของเสียง (sound collection) อันเป็นเอกลักษณ์ของแซกโซโฟนด้วยการใช้เทคนิคพิเศษร่วมสมัย (extended techniques) ที่มากขึ้น ซึ่งการบรรเลงเทคนิคเหล่านี้เป็นการนำเสนอเนื้อเสียง สีสัน รวมไปถึงการแสดงที่นอกเหนือไปจากบรรทัดฐานการบรรเลงตามขนบ[1] ผนวกกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรีทั้งในแง่การจัดวางโครงสร้างและการวางแผนระบบเสียง อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าวงการการศึกษาดนตรี

[1] Patrick Murphy, “Extended Techniques for Saxophone an Approach Through Musical Examples” (DMA diss., Arizona State University, 2013), 4.

ในประเทศไทยให้ความสำคัญและให้การสนับสนุนบทประพันธ์ของนักแต่งเพลงชาวไทยมากขึ้น แต่บทเพลงบรรเลงคู่ (duet) สำหรับแซกโซโฟนที่ใช้ทักษะการบรรเลงระดับสูงนั้นยังมีไม่มาก ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความขาดแคลนดังกล่าวจึงได้สร้างสรรค์บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* เพื่อเติมดุริยวรรณกรรมสำหรับแซกโซโฟนสองเครื่อง เพื่อเพิ่มเติมและต่อยอดองค์ความรู้ และเพื่อพัฒนาวงวิชาการด้านดนตรีในประเทศไทยต่อไป บทประพันธ์ชิ้นนี้มีจุดมุ่งหมายในการแสดงเผยแพร่ในเทศกาลดนตรีระดับนานาชาติและผู้วิจัยอุทิศผลงานชิ้นนี้ให้แก่ ผศ. ดร.วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช และ อ.ปิยพล อัศวกาญจนกิจ ผู้เป็นนักแซกโซโฟนชั้นแนวหน้าของไทยที่มีผลงานการแสดงทั้งในและต่างประเทศ

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับแซกโซโฟนสองเครื่องโดยใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัย
2. เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์และวิเคราะห์บทประพันธ์
3. เพื่อพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้เดิมและสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่
4. เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ในวงวิชาการด้านดนตรี
5. เพื่อเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงแก่สาธารณชนทั้งในระดับชาติและนานาชาติ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ (Expected Outcome)

1. บทประพันธ์ร่วมสมัยสำหรับแซกโซโฟนสองเครื่อง
2. ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์ดนตรี
3. บทวิเคราะห์และองค์ความรู้เพื่อประโยชน์ในการศึกษาสำหรับผู้ที่สนใจการประพันธ์ดนตรีในแนวทางเดียวกัน
4. การกระตุ้นให้บุคคลทั่วไปหันมาสนใจดนตรีร่วมสมัยมากขึ้น
5. ต้นแบบวรรณกรรมทางดนตรีสำหรับแซกโซโฟนสองเครื่อง
6. บทเพลงทางเลือกสำหรับการเรียนการสอนการปฏิบัติแซกโซโฟน

ขอบเขตของการวิจัย (Scope)

ผู้วิจัยวางขอบเขตของสร้างสรรค์บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ดังต่อไปนี้

1. ใช้เทคนิคการบรรเลงพิเศษร่วมสมัยสำหรับแซกโซโฟนเป็นองค์ประกอบหลักของบทประพันธ์ ได้แก่ การใช้นิ้วทดแทน (alternate fingering) การพรมโน้ตตัวเดียวกันเพื่อเปลี่ยนสีสันของเสียง (bisbigliando) การกดแป้นนิ้ว (key clicks) การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ (slap tongue) การอุดเสียง (tongue ram) การเป่าหลายเสียง (multiphonics) การรัวลิ้น (flutter tonguing) การใช้เทคนิคเสียงระรัว (vibrato) ร่วมกับเทคนิคการประพันธ์เพลงด้วยการเปลี่ยนชุดกลุ่มโน้ต (pitch collections)

2. ใช้ทักษะการปฏิบัติแซกโซโฟนระดับสูงในการบรรเลงเทคนิคพิเศษร่วมสมัยดังที่กล่าวในข้างต้น นอกจากนี้ยังมีการไล่โน้ตอย่างรวดเร็วทั้งการบรรเลงพร้อมกันและเหลื่อมกัน ซึ่งผู้เล่นแต่ละคนจะต้องฝึกซ้อมบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ ให้แม่นยำ รวมทั้งต้องใช้เวลาฝึกซ้อมเป็นคู่เพื่อให้การบรรเลงมีความสอดคล้องและเป็นหนึ่งเดียวกัน ทั้งนี้เพื่อให้เป็นบทประพันธ์ที่สามารถแสดงถึงทักษะการบรรเลงระดับสูงของผู้เล่น

วิธีดำเนินงานวิจัย (Research Methodology)

1. ค้นหาแนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์
2. ศึกษาบทประพันธ์สำหรับแซกโซโฟนเพื่อเป็นแนวทาง
3. กำหนดเครื่องดนตรี
4. ศึกษาเทคนิคการประพันธ์เพลงและเทคนิคพิเศษร่วมสมัย จากนั้นจึงคัดเลือกเทคนิคที่จะนำมาเป็นวัตถุดิบหลักในบทประพันธ์
5. วางแผนโครงสร้างของบทประพันธ์
6. ประพันธ์เพลงด้วยการใช้วัตถุดิบหลักที่ได้คัดเลือกไว้ โดยอยู่ในกรอบของโครงสร้างบทประพันธ์ที่วางไว้
7. นำส่งบทประพันธ์ให้นักดนตรีและเข้าร่วมการฝึกซ้อม รับฟังความคิดเห็นของนักดนตรี พร้อมทั้งปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์ให้เหมาะสม
8. แสดงบทประพันธ์ต่อสาธารณชน
9. บันทึกเสียงจากการแสดงสด
10. ส่งบทความวิจัยเพื่อเผยแพร่ในวารสารวิชาการ

ผลการวิจัย (Results)

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* สำหรับแซกโซโฟนสองเครื่อง เป็นบทประพันธ์ที่เน้นนำเสนอเทคนิคพิเศษร่วมสมัยร่วมกับเทคนิคการประพันธ์เพลง เพื่อถ่ายทอดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของแซกโซโฟนและเพื่อเป็นบทประพันธ์ที่ใช้ทักษะการบรรเลงระดับสูง โดยมีเนื้อหาดังนี้

แนวความคิดและแรงบันดาลใจ

ผู้วิจัยมีความคิดต้องการต่อยอดองค์ความรู้จากบทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟน ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่มีความโดดเด่นในเรื่องการเปลี่ยนสีสันของเสียงและใช้โน้ตจากบันไดเสียงเพนทาโทนิก โดยมีความตั้งใจให้ผลงานการประพันธ์ชิ้นใหม่มีความหวือหวา ดุดัน และซับซ้อนกว่าเดิมในเชิงของการใช้เทคนิคการประพันธ์ ซึ่งในเบื้องต้นผู้วิจัยกำหนดเครื่องดนตรีเป็นอัลโตแซกโซโฟนสองเครื่อง เพื่อให้เนื้อเสียง (texture) ในภาพรวมมีความหนาและหนักแน่นกว่าบทประพันธ์ก่อนหน้านี้

ในส่วนของแรงบันดาลใจ ผู้วิจัยต้องการให้บทประพันธ์ชิ้นใหม่มีความแตกต่างจากผลงานเดิมที่มีเรื่องราวในวรรณคดีเป็นพื้นหลัง จึงมองหาแรงบันดาลใจจากสิ่งของรอบตัวหรือการใช้ชีวิตประจำวัน แล้วได้ข้อสรุปเป็นเงินเหรียญและเป็นที่มาของชื่อบทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ซึ่งสอดคล้องกับการกำหนดเครื่องดนตรีในตอนต้น โดยแซกโซโฟนสองเครื่องสื่อถึงสองด้านของเหรียญ และการเลือกใช้เครื่องดนตรีชนิดเดียวกันก็สื่อถึงเหรียญเดียวกันด้วย จากนั้นจึงกำหนดบุคลิก (characteristics) ในภาพรวมของบทประพันธ์ ซึ่งผู้วิจัยนำเสนอเทคนิคพิเศษร่วมสมัยที่หลากหลายกว่าบทประพันธ์ *สดายุ* และให้บทบาทกับเทคนิคเหล่านั้นเป็นแนวความคิดหลักของบทประพันธ์

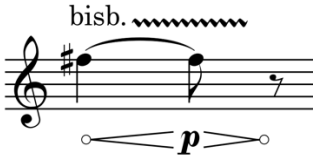
นอกจากนี้ผู้วิจัยยังให้ความสำคัญกับการแสดงบทประพันธ์ซึ่งต้องการให้การบรรเลงมีคุณภาพที่ดีเยี่ยม ผู้วิจัยจึงอุทิศบทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ให้แก่ ผศ. ดร.วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช และ อ.ปิยพล อัศวกาญจนกิจ นักแซกโซโฟนชั้นแนวหน้าของไทยที่มีผลงานการแสดงเป็นที่ประจักษ์ทั้งในระดับชาติและนานาชาติเพื่อทำการแสดงครั้งปฐมฤกษ์ (world premiere)

การพัฒนาบทประพันธ์

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* สำหรับแซกโซโฟนสองเครื่อง เป็นผลงานที่ผสมผสานทั้งเทคนิคการบรรเลงพิเศษและเทคนิคการประพันธ์เพลง โดยแนวคิดการพัฒนาบทประพันธ์มีดังต่อไปนี้

1. การเปลี่ยนสีสันของแนวทำนองด้วยการใช้เทคนิคบรรเลงพิเศษ

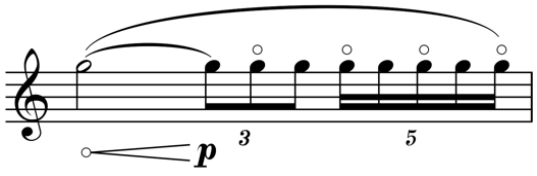
การนำเสนอตัวดนตรีเป็นไปอย่างค่อยเป็นค่อยไป โดยความเข้มข้นของดนตรีจะค่อย ๆ ไต่ระดับไปจนถึงจุดสูงสุด (climax) ดังนั้นตอนต้นของบทประพันธ์จึงเน้นการนำเสนอเสียงที่บางเบาเป็นหลัก ซึ่งแนวความคิดในเบื้องต้นมาจากการสังเกตการปั่นหมุนเงินเหรียญ จากประสบการณ์ส่วนตัวนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าภาพด้านหัวหรือก้อยของเหรียญมีความเลือนรางเล็กน้อยเนื่องจากด้านของเหรียญสลับกับขอบเหรียญอย่างรวดเร็ว ผู้วิจัยจึงตีความปรากฏการณ์นี้เป็นการบรรเลงโดยใช้เป็นการพรมโน้ตตัวเดียวกันที่เรียกว่า bisbigliando โดยเป็นการเล่นโน้ตตัวใดตัวหนึ่งด้วยการใช้นิ้วปกติสลับกับนิ้วทดแทนอย่างรวดเร็ว[2] ผลลัพธ์ที่ได้ทำให้โน้ตที่บรรเลงนั้นเป็นการเปลี่ยนสีสันอย่างฉับพลันและเป็นเทคนิคที่รู้จักในอีกชื่อว่า color trill สำหรับโน้ตที่เล่นเทคนิคนี้จะมีการกำกับว่า bisb. ไว้เหนือโน้ตนั้นพร้อมกับเส้นหยักต่อท้าย (~) ดัง Example 1



Example 1 Bisbigliando (color trill)

Source: by author

อีกเทคนิคหนึ่งที่คล้ายคลึงกับเทคนิคพรมโน้ตตัวเดียวกันคือการใช้นิ้วทดแทน (alternate fingering) ซึ่งเทคนิคนี้ใช้กับแนวทำนองที่มีการค้างเสียงของโน้ตตัวใดตัวหนึ่งร่วมกับการเปลี่ยนลักษณะจังหวะ (rhythm) ทำให้สีสันของโน้ตเปลี่ยนไปตามลักษณะจังหวะนั้นด้วย โดยการบันทึกโน้ตสำหรับเทคนิคนี้เป็นการกำกับด้วยสัญลักษณ์วงกลมไว้เหนือโน้ตตัวนั้น ดัง Example 2



Example 2 Alternate fingering

Source: by author

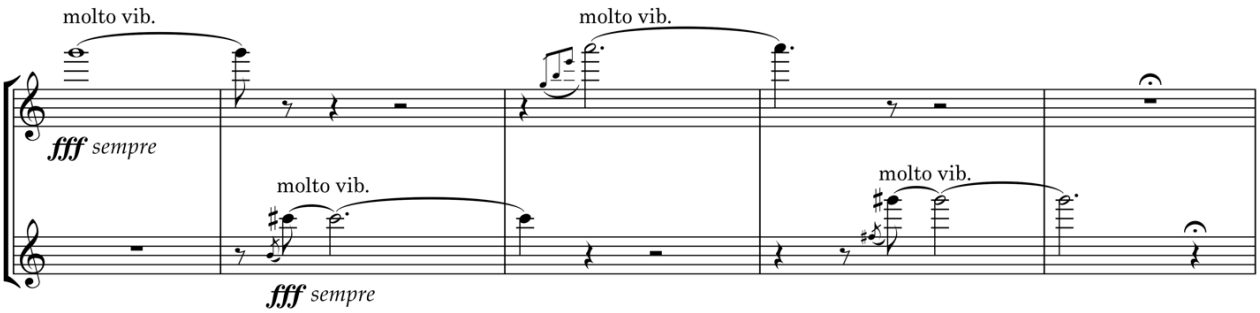
[2] Attakorn Sookjaeng, "Sadayu for Solo Soprano Saxophone: A Creative Research in Music Composition," *Rangsit Music Journal* 19, no. 2 (July-December 2024): R1010, https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R1010. (in Thai)

ทั้งสองเทคนิคที่กล่าวข้างต้นจัดเป็นเทคนิคหลักที่มุ่งเน้นการเปลี่ยนสีสันของเสียง ซึ่งปรากฏทั้งในตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลายของบทประพันธ์ นอกจากนี้แนวความคิดการเปลี่ยนสีสันของทำนองยังต่อยอดด้วยเทคนิคเสียงระรัว (vibrato) การรัวลิ้น (flutter tongue) ซึ่งจัดเป็นเทคนิคที่ใช้รองลงมา

แนวทางการบรรเลงด้วยเสียงระรัว ผู้วิจัยให้อิสระแก่นักแซกโซโฟนในการเล่นเทคนิคนี้เมื่อแนวทำนองมีการค้างเสียงของโน้ตตัวใดตัวหนึ่ง โดยเนื้อเสียงจะมีความแกว่งมากหรือน้อยนั้นเป็นไปตามที่ผู้เล่นเห็นสมควร อย่างไรก็ตาม เมื่อแนวทำนองมีการกำกับด้วย vib. 1/4 ไว้เหนือเส้นหยัก ดัง Example 3 นั่นหมายถึงผู้เล่นต้องใช้เทคนิคเสียงระรัวโดยที่ระดับเสียงต้องแกว่งมากขึ้นจนระดับเสียงเปลี่ยนเป็นควอเทอโทน ส่วนความถี่ของการแกว่งนั้นก็เป็นไปตามทักษะเฉพาะตนของนักแซกโซโฟน แนวคิดการใช้เทคนิคเสียงระรัวนี้ถูกพัฒนาไปถึงขีดสุดในช่วงตอนกลางซึ่งเป็นจุดสูงสุดของบทประพันธ์ ในช่วงตอนกลางนี้แนวทำนองมีการกำกับด้วย molto vib. หมายถึงการใช้เทคนิคเสียงระรัวโดยที่เสียงนั้นต้องแกว่งด้วยความเร็วสูงสุดเท่าที่จะทำได้ ซึ่งการบรรเลงเสียงระรัวขั้นสูงสุดนี้ถูกใช้ร่วมกับโน้ตระดับเสียงสูงที่เกินจากช่วงเสียงปกติ (altissimo) ดัง Example 4 เพื่อสร้างความดุดันและหนักแน่นในช่วงจุดสูงสุด

Example 3 A wide vibrato spanning a quarter of a tone

Source: by author



Example 4 *Two Sides of the Same Coin*, mm. 41-45

Source: by author

การรัวลิ้นเป็นเทคนิคที่สร้างเสียงกระด้างและดุดันราวกับการคำราม โดยส่วนมากเป็นการใช้ร่วมกับเทคนิคอื่น ๆ เมื่อแนวทำนองเล่นค้างโน้ตตัวเดิมในระยะเวลาหนึ่งเพื่อทำให้สีสันของแนวทำนองมีความเข้มข้นและฉูดฉาดมากขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้เทคนิครัวลิ้นในเชิงการบอกเป็นนัยว่าดนตรีกำลังดำเนินไปสู่ตอนใหม่หรือจะมีเปลี่ยนบุคลิกอย่างฉับพลันหลังจากนั้น เทคนิคนี้ผู้วิจัยบันทึกโน้ตด้วยการใช้เครื่องหมาย tremolo คาดทับบนก้านโน้ตพร้อมเขียนกำกับด้วย flz. ไว้เหนือโน้ต ซึ่งย่อมาจากคำว่า flatterzunge ในภาษาเยอรมัน ดัง Example 5

Example 5 *Two Sides of the Same Coin*, **Alto Saxophone 2, mm. 11-12**

Source: by author

2. การนำเสนอเสียงพิเศษ

การนำเสนอเสียงพิเศษ (sound effect) เป็นการใช้เทคนิคบรรเลงพิเศษร่วมสมัยเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้แก่บทประพันธ์ การใช้เทคนิคในเชิงนี้เป็นการนำเสนอเสียงที่ไม่ได้มีบทบาทเป็นแนวทำนอง ระดับเสียงที่ไม่ชัดเจนหรือระบุระดับเสียงไม่ได้ รวมไปถึงการแผดเสียง ซึ่งการใช้เทคนิคลักษณะนี้มีบทบาทรองลงมาจากเทคนิคในกลุ่มแรกที่เน้นการเปลี่ยนสีสันของแนวทำนอง โดยมีสาระสำคัญดังนี้

2.1 การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ

การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ (slap tongue) เป็นวิธีการเล่นรูปแบบหนึ่งของแซกโซโฟน โดยเป็นการทำให้หัวเสียงมีการกระแทกกว่าการตัดลิ้นแบบปกติ จำแนกย่อยได้ 2 แบบ คือ การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่มีระดับเสียง (pitched-slap) และการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง (unpitched-slap)[3] ในบทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ผู้วิจัยเลือกใช้แบบแรก เพราะต้องการให้เสียงของการกระแทกนั้นมีระดับเสียงผสมอยู่ด้วย เทคนิคนี้บันทึกโน้ตด้วยการใช้สัญลักษณ์กากบาท พร้อมกับเขียนกำกับคำว่า slap ไว้เหนือโน้ตนั้น ดัง Example 6

Example 6 Notation for slap tongue

Source: by author

2.2 การเป่าลมและการอุดเสียง

การเป่าลมเป็นเทคนิคที่ใช้เพื่อนำเสนอเสียงของลมที่เป่าผ่านเครื่องดนตรี ซึ่งเน้นใช้กับโน้ตในช่วงเสียงต่ำ เพราะเป็นการกดแป้นนิ้วทั้งหมดหรือเกือบทั้งหมด ส่งผลให้เสียงของลมมีการสะท้อนผ่านช่วงท่อของแซกโซโฟนได้มากกว่าโน้ตในช่วงเสียงสูง ทำให้ได้ระยะช่วงท่อของแซกโซโฟนที่ยาวกว่าการกดแป้นนิ้วของโน้ตในช่วงเสียงสูงและส่งผลให้เสียงลมมีการสะท้อนผ่านท่อของเครื่องดนตรีได้มากกว่า[4] (ซึ่งหลักการนี้ใช้ได้กับเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศด้วยเช่นกัน) เทคนิคนี้ผู้วิจัยบันทึกโน้ตด้วยการใช้สัญลักษณ์สี่เหลี่ยมจัตุรัสพร้อมกับเขียนกำกับด้วยคำว่า air ไว้เหนือโน้ต ถ้าหากมีการ

[3] Wisuwat Pruksavanich, "Saxotronic Funk for Alto Saxophone: A Creative Research in Music Composition," *Rangsit Music Journal* 18, no. 1 (January-June 2023): 129, https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/253796. (in Thai)

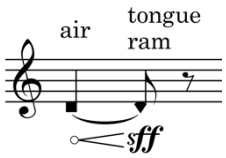
[4] Patrick Murphy, "Extended Techniques for Saxophone an Approach Through Musical Examples" (DMA diss., Arizona State University, 2013), 49.

ใช้เทคนิคนี้ซ้ำต่อเนื่องกันจะไม่มีการใช้หัวโน้ต (headless) กับโน้ตตัวถัดไป ซึ่งก็สามารถเข้าใจได้ว่ายังเป็นการเล่นด้วยเทคนิคเดิม ดัง Example 7

Example 7 Notation for air blow

Source: by author

การอุดเสียงเป็นเทคนิคที่มักใช้ควบคู่กับการเป่าลมเมื่อมีการเพิ่มระดับความดังของการเป่าลม โดยเป็นการใช้ลิ้นแตะทาบกับลิ้นแซกโซโฟนอย่างรวดเร็วเพื่ออุดเสียงลมและทำให้หัวเสียงมีการกระแทกเล็กน้อย เทคนิคนี้บันทึกโน้ตด้วยสัญลักษณ์สามเหลี่ยมหัวคว่ำพร้อมกับเขียนกำกับด้วยคำว่า tongue ram ไว้เหนือโน้ต ดัง Example 8



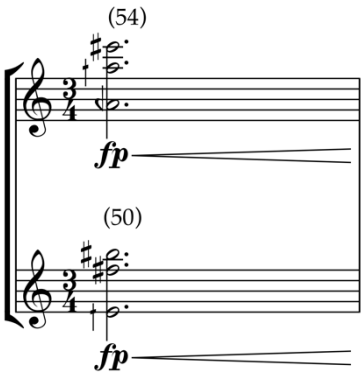
Example 8 Notation for tongue ram

Source: by author

2.3 การเป่าหลายเสียงพร้อมกัน

การเป่าหลายเสียงพร้อมกัน (multiphonics) เป็นเทคนิคที่ทำให้เกิดเสียงตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไป โดยคุณลักษณะเด่นของเทคนิคนี้เป็นการสร้างเสียงไม่กลมกลืน (dissonance) ซึ่งโน้ตจากการบรรเลงเทคนิคนี้มีทั้งระดับเสียงปกติและระดับเสียงควอเทอโทน อีกทั้งสามารถสร้างความเข้มเสียงในระดับที่ดังไปจนถึงดังมาก (*forte–fortississimo*) ได้โดยง่าย ผู้วิจัยจึงใช้เทคนิคนี้ในจุดสูงสุดของบทประพันธ์ที่ซึ่งเน้นการนำเสนอความกระด้าง ดุดัน และเทคนิคถูกใช้อีกครั้งในช่วงท้ายของบทประพันธ์ (coda) เพื่อเป็นการสร้างความเป็นเอกภาพและบอกเป็นนัยแก่ผู้ฟังว่าดนตรีกำลังดำเนินไปสู่ตอนจบ เทคนิคการเป่าหลายเสียงพร้อมกัน ผู้วิจัยเลือกการสร้างเสียงที่มี 3 โน้ตพร้อมกันเป็นหลัก สำหรับวิธีการกดนิ้ว (fingering) ของเทคนิคการเป่าหลายเสียงพร้อมกันในแต่ละชุด ผู้วิจัยระบุด้วยตัวเลขไว้ในวงเล็บ ดัง Example 9 ซึ่งเลขเหล่านี้เป็นชุดการเป่าหลายเสียงที่อ้างอิงจากตำรา Les Sons Multiples Aux Saxophones Pour Saxophones Sopranino, Soprano, Alto, Ténor et Baryton เขียนโดย Daniel Kientzy[5] ซึ่งในตำราได้ระบุวิธีการกดนิ้วสำหรับการเป่าหลายเสียงพร้อมกันไว้ ดังนั้นผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีตำราเล่มนี้เพื่อใช้สืบค้นและอ้างอิงการกดนิ้วเพื่อประกอบการฝึกซ้อมและบรรเลง

[5] Daniel Kientzy, *Les Sons Multiples Aux Saxophones Pour Saxophones Sopranino, Soprano, Alto, Ténor et Baryton* (Paris: Salabert, 1983).

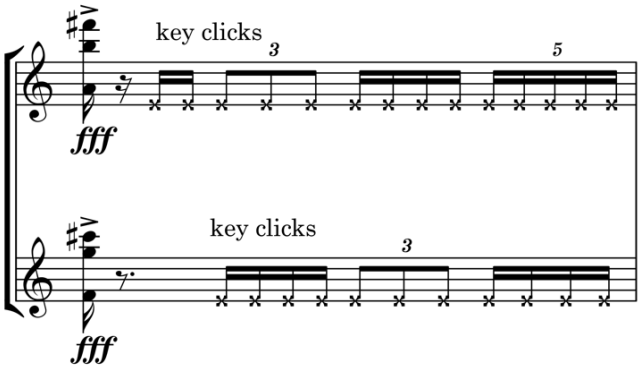


Example 9 *Two Sides of the Same Coin*, **m. 60**

Source: by author

2.4 การกดแป้นนิ้ว

การกดแป้นนิ้ว (key click) เป็นเทคนิคการกดแป้นนิ้วให้กระทบกับตัวเครื่องดนตรีอย่างรวดเร็ว แนวความคิดการใช้เทคนิคนี้มาจากการสังเกตเหรียญในขณะที่แรงหมุนใกล้สิ้นสุดลง ซึ่งขอบเหรียญจะกระทบกับพื้นผิวถี่ขึ้นจนกระทั่งเหรียญนั้นหยุดนิ่งบนพื้นผิวอย่างสมบูรณ์ รวมทั้งยังได้แนวความคิดมาจากการปล่อยเหรียญให้ตกลงบนพื้นผิวอีกด้วย ผู้วิจัยจึงเลือกใช้เทคนิคการกดแป้นนิ้วเพื่อเป็นการสร้างเสียงพิเศษและสื่อถึงปรากฏการณ์ทั้งสองนั้น เทคนิคการกดแป้นนิ้วถูกนำมาใช้ตามหลังเทคนิคการเป่าหลายเสียงพร้อมกันในช่วงสูงสุดของบทประพันธ์ เพื่อเป็นการคลี่คลายความตึงเครียด และนำกลับมาอีกครั้งในช่วงท้ายของบทประพันธ์เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพในลักษณะเช่นเดียวกันกับเทคนิคการเป่าหลายเสียงพร้อมกัน สำหรับการบันทึกโน้ต ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์กากบาทที่หนากว่าเทคนิคตัดลิ้นสุญญากาศพร้อมกับเขียนกำกับว่า key clicks ไว้ด้านบนของบรรทัด ดัง Example 10



Example 10 *Two Sides of the Same Coin*, **m. 62**

Source: by author

3. การพัฒนาทำนอง

3.1 การใช้โน้ตในบันไดเสียงเพนทาโทนิก

ผู้วิจัยนำแนวความคิดที่ใช้ในการพัฒนาทำนองในงานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟน ซึ่งมีบันไดเสียงเพนทาโทนิกเป็นวัตถุดิบหลักมาต่อยอด โดยนำเสนอแนวทำนองอย่างมีชั้นเชิงมากขึ้นกว่าเดิม

ด้วยการมุ่งเน้นการนำเสนอบันไดเสียงนี้อย่างแยบยล กล่าวคือ โดยทั่วไปแล้วทำนองเพลงประกอบขึ้นจากตัวโน้ตที่ร้อยเรียงต่อเนื่องกันในแนวนอนด้วยระดับเสียงต่าง ๆ ในบันไดเสียงหรือโมด สำหรับบทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ผู้วิจัยนำเสนอแนวทางที่แตกต่างโดยให้แนวทำนองเป็นการนำเสนอบุคลิกลักษณะ (characteristic) เป็นสำคัญ อย่างเช่น แนวทำนองในตอนต้นของบทประพันธ์ที่มีแนวความคิดหลักเป็นการเปลี่ยนสีสันของเสียงด้วยเทคนิคพรมโน้ตตัวเดียวกันและผสมผสานด้วยการใช้โน้ตในบันไดเสียงเพนทาโทนิก อย่างไรก็ตาม โน้ตในบันไดเสียงนั้นไม่ได้ถูกนำมาใช้อย่างร้อยเรียงต่อเนื่องทั้งหมดในคราวเดียว แต่เป็นการค่อย ๆ นำเสนออย่างค่อยเป็นค่อยไป ด้วยการวางโน้ตให้มีความกระจัดกระจายและคั่นด้วยตัวหยุด ดัง Example 11 เห็นได้ว่าโน้ตในแนวอัลโตแซกโซโฟน 1 (วงกลมสีน้ำเงิน) อยู่ในบันไดเสียง A เพนทาโทนิก เพียงแต่เลือกโน้ตเพียงส่วนหนึ่งของบันไดเสียงมาใช้ในเบื้องต้น แล้วโน้ตส่วนที่เหลือจะถูกใช้ในภายหลังในขณะที่แนวอัลโตแซกโซโฟน 2 (วงกลมสีแดง) นั้นอยู่ในบันไดเสียง E♭ เพนทาโทนิก และถูกใช้ในลักษณะเดียวกันดังที่กล่าวข้างต้น นอกจากนี้เมื่อมองในภาพรวมแล้ว ช่วงต้นของบทประพันธ์ยังแสดงถึงการประชันกันของทั้งสองบันไดเสียงที่บรรเลงพร้อมกันอีกด้วย สำหรับทำนองในลักษณะจังหวะเขบ็ต 3 ชั้น จัดเป็นแนวทำนองที่มีบทบาทรองจากการเปลี่ยนสีสันของเสียงและเน้นการใช้บันไดเสียงโครมาติกเป็นส่วนใหญ่

Example 11 *Two Sides of the Same Coin*, mm. 1-7

Source: by author

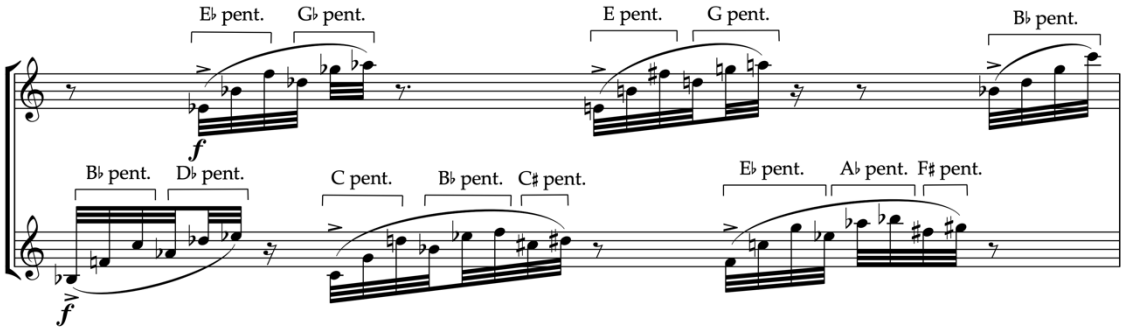
โน้ตในบันไดเสียงไม่ได้จำกัดเพียงแค่การนำมาใช้ในแนวใดแนวหนึ่งเท่านั้น บางครั้งโน้ตในบันไดเสียงเดียวกันยังสามารถส่งต่อไปยังแนวอื่นและสลับไปมาได้เช่นกัน ดังที่แสดงใน Example 12 เห็นได้ว่าเป็นการใช้บันไดเสียง G เพนทาโทนิก (วงกลมสีน้ำเงิน) ร่วมกับเทคนิคการพรมโน้ตตัวเดียวกัน และบันไดเสียง D เพนทาโทนิก (วงกลมสีแดง)

โดยที่โน้ตในบันไดเสียงนั้นถูกนำมาใช้เป็นโน้ตตัวแรกของการไล่โน้ตเขบ็ต 3 ชั้น อันเป็นการนำเสนอสองบันไดเสียงพร้อมกันในลักษณะไขว้กันระหว่างแนวเครื่องดนตรี

Example 12 *Two Sides of the Same Coin*, mm. 25-28

Source: by author

นอกจากวิธีการดังที่กล่าวมาข้างต้น บันไดเสียงเพนทาโทนิกยังมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว โดยเป็นการเลือกโน้ตเพียงบางส่วนมาใช้เป็นลักษณะของชุดกลุ่มโน้ต (pitch collection) แล้วเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างฉับพลัน ซึ่งวิธีการนี้ใช้ร่วมกับการไล่โน้ตเขบ็ต 3 ชั้น ดัง Example 13 และเมื่อมองในมุมที่กว้างขึ้น การเปลี่ยนชุดกลุ่มโน้ตที่รวดเร็วเช่นนี้ก็เป็นการเปลี่ยนและเพิ่มสีสันให้แก่แนวทำนองในภาพรวม พร้อมทั้งให้ความรู้สึกกระฉับกระเฉงและเพิ่มความตึงเครียดให้แก่ดนตรีได้อีกด้วย



Example 13 *Two Sides of the Same Coin*, m. 39

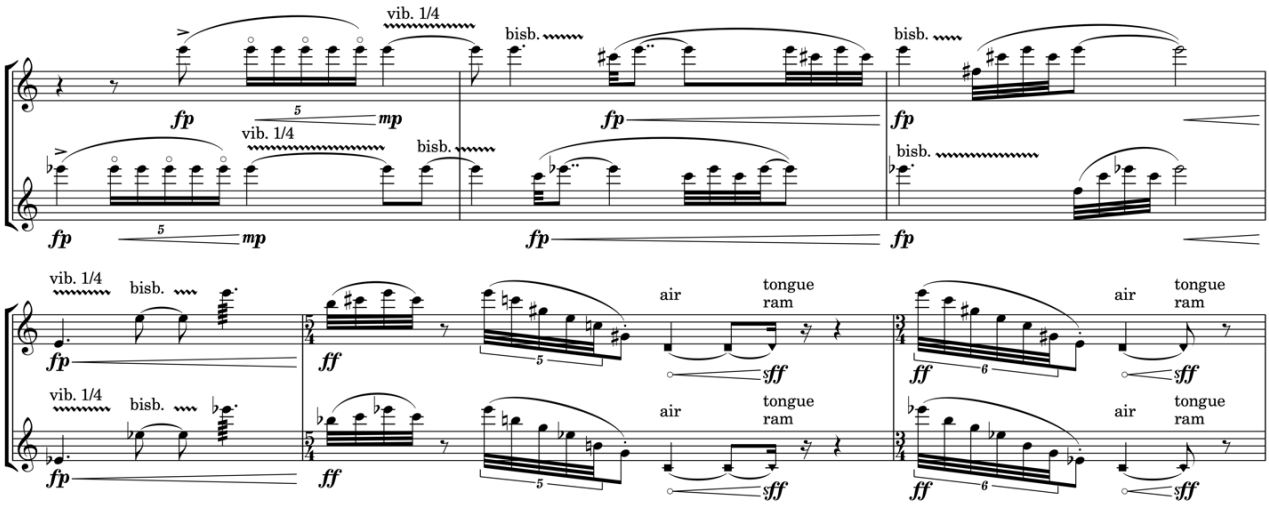
Source: by author

3.2 เสียงไม่กลมกลืนในแนวทำนอง

เสียงไม่กลมกลืนในแนวทำนองเป็นอีกหนึ่งวัตถุดิบหลักในบทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ซึ่งเป็นการนำเสนอขั้นคู่เสียงกระด้าง (dissonant) เมื่อแซกโซโฟนทั้งสองเครื่องบรรเลงพร้อมกัน โดยเน้นการใช้ขั้นคู่

2 เมเจอร์ (M2) และ 2 ไมเนอร์ (m2) เป็นสำคัญ และมักถูกนำเสนอเมื่อแซกโซโฟนทั้งสองเครื่องบรรเลงโน้ตที่แสดงบุคลิกลักษณะ (characteristic) เดียวกัน ขั้นคู่เสียงเช่นนี้ได้ถูกนำเสนอเป็นสิ่งแรก เพื่อเปิดฉากบทประพันธ์และเพื่อบอกเป็นนัยถึงความเป็นวัตถุดิบสำคัญที่จะได้รับการพัฒนาต่อไป ดังที่แสดงใน Example 11 ห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 ซึ่งทั้งแนวแซกโซโฟน 1 และ 2 เล่นโน้ตลักษณะจังหวะ (rhythm) เหมือนกัน และเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ทั้งโน้ตสะบัด (grace note) และโน้ตหลัก

เสียงไม่กลมกลืนมีบทบาทมากขึ้นเมื่อแนวทำนองมีการใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างในระยะเวลาที่นานขึ้นและมีชั้นเชิงกว่าเดิม ด้วยการใช้ลักษณะจังหวะเหมือนกันแต่ถูกจัดวางให้มีการเหลื่อมกันเพื่อเป็นการโต้ตอบระหว่างเครื่องดนตรี อีกทั้งเปลี่ยนการจัดวางให้แซกโซโฟนทั้งสองเครื่องกลับมาเล่นพร้อมกันอย่างฉับพลัน ดัง Example 14 ซึ่งนำเสนอขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ด้วยการสะกดเป็นขั้นคู่พ้องเสียง (enharmonic interval) เป็นส่วนมาก

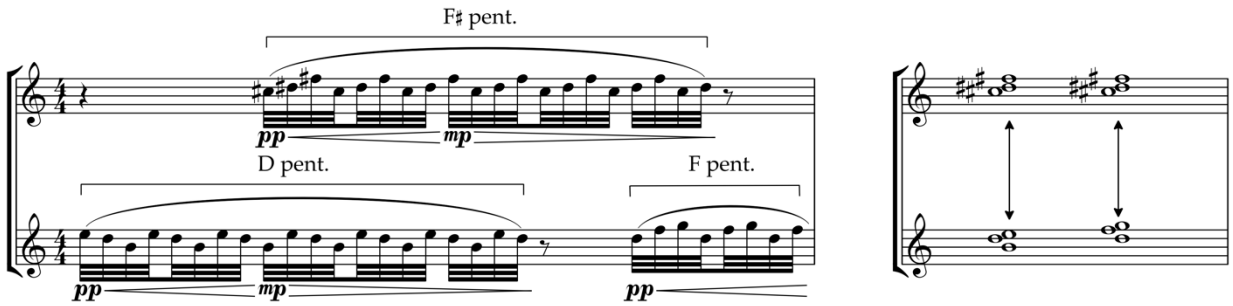


Example 14 *Two Sides of the Same Coin*, **mm. 13-18**

Source: by author

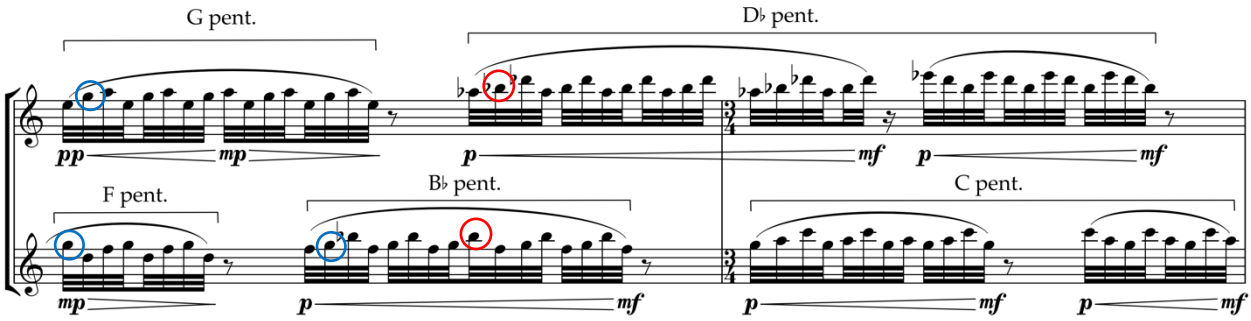
3.3 การผสมผสานโน้ตในบันไดเสียงเพนทาโทนิกและเสียงไม่กลมกลืน

เทคนิคการประพันธ์ในเชิงการพัฒนาทำนองต่อยอดไปอีกขั้นด้วยการผสมผสานบันไดเสียงเพนทาโทนิกและเสียงไม่กลมกลืนเข้าด้วยกัน ด้วยการใช้โน้ตบางส่วนของบันไดเสียงเพนทาโทนิกเป็นชุดกลุ่มโน้ต 3 ตัว โดยเล่นหมุนวนซ้ำเป็นเขบ็ต 3 ชั้น อีกทั้งจัดวางให้การไล่โน้ตเขบ็ต 3 ชั้นของแซกโซโฟนทั้งสองเครื่องเหลื่อมกันเป็นช่วงย่อย (passage) และใช้โน้ตจากบันไดเสียงที่ต่างกันด้วย ดัง Example 15 เห็นได้ว่าเมื่อเรียงโน้ตจากต่ำไปสูงของชุดกลุ่มโน้ต แนวแซกโซโฟน 2 ที่เข้ามาก่อน เป็นชุดกลุ่มโน้ต B, D, E จากบันไดเสียง D เพนทาโทนิก จากนั้นแนวแซกโซโฟน 1 แทรกเข้ามาตามหลังด้วยชุดกลุ่มโน้ต C♯, D♯, F♯ จากบันไดเสียง F♯ เพนทาโทนิก ทำให้เกิดการซ้อนทับกันของทั้งสองบันไดเสียง และเมื่อเทียบโน้ตตัวต่ำ กลาง และสูงของแต่ละกลุ่ม เห็นได้ว่าขั้นคู่ที่ก่อตัวขึ้นมาเป็นขั้นคู่ 2 ซึ่งมีทั้งชนิดเมเจอร์และไมเนอร์ อย่างไรก็ตามในการเทียบโน้ตระหว่างกลุ่ม บางคู่เป็นการสะกดขั้นคู่พ้องเสียง เช่น D-D♭ (A1) เทียบเท่ากับ D-E♭ (m2) หรือ D♯-F (d3) เทียบเท่ากับ E♭-F (M2)



Example 15 *Two Sides of the Same Coin*, m. 88 (left),
dissonant intervals formed by superimposing different pitch collections (right)
Source: by author

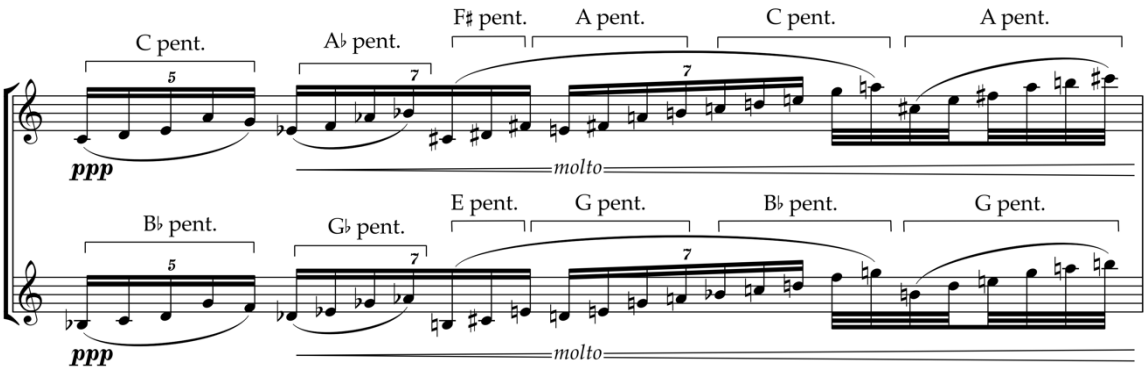
การใช้เทคนิคการประพันธ์ดังที่อธิบายข้างต้น ส่งผลให้ดนตรีมีความน่าสนใจในแง่การเปลี่ยนสีสันด้วยเช่นกัน กล่าวคือ เมื่อมีแนวเสียงที่เข้ามาก่อนก็เป็นการนำเสนอโน้ตในบันไดเสียงนั้น ดัง Example 14 จังหวะที่ 1 มีแนวแซกโซโฟน 2 เป็นโน้ตในบันไดเสียง D เพนทาโทนิกเป็นเครื่องเดียวซึ่งเสียงมีความกลมกลืนในตัวเอง เมื่อแนวแซกโซโฟน 1 แทรกเข้ามาในจังหวะที่ 2 ด้วยโน้ตในบันไดเสียง F♯ เพนทาโทนิก ส่งผลให้มีการผสมสีสันระหว่างสองบันไดเสียงและมีความไม่กลมกลืนของขั้นคู่ 2 อีกทั้งช่วงเสียงที่ใกล้เคียงกันมากทำให้เนื้อดนตรีมีความเป็นกระจุกของกลุ่มเสียงกัด (cluster) ชั่วขณะอีกด้วย อย่างไรก็ตาม การเหลื่อมกันของช่วงย่อยนี้ไม่ได้นำเสนอเพียงแต่ความไม่กลมกลืนระหว่างชุดกลุ่มโน้ตอย่างเดียว บางช่วงมีการใช้โน้ตร่วม (common tone) ในระหว่างชุดกลุ่มโน้ต เพื่อให้การเหลื่อมของแนวทำนองมีความราบรื่นและมีเสียงที่กลมกลืนขึ้น ดัง Example 16 เห็นได้ว่าโน้ต G (วงกลมสีน้ำเงิน) เป็นโน้ตร่วมในชุดกลุ่มโน้ตจากบันไดเสียง G, F และ B♭ เพนทาโทนิก และโน้ต B♭ (วงกลมสีแดง) เป็นโน้ตร่วมในชุดกลุ่มโน้ตจากบันไดเสียง B♭ และ D♭ เพนทาโทนิก



Example 16 *Two Sides of the Same Coin*, mm. 89-90
Source: by author

การผสมผสานบันไดเสียงเพนทาโทนิกและเสียงไม่กลมกลืนได้พัฒนาไปจนถึงขีดสุดในช่วงท้ายของบทประพันธ์ ด้วยการใช้โน้ตในบันไดเสียงเพนทาโทนิกครบทั้ง 5 โน้ตเป็นส่วนมาก อันเป็นการแสดงถึงระบบเสียงของบทประพันธ์อย่างชัดเจน ดัง Example 17 ส่วนความไม่กลมกลืนของเสียงนั้น เป็นการใช้โน้ตขั้นคู่ 2 เมเจอร์ที่ขนานกันตลอดทั้งช่วงย่อย ดังนั้นเมื่อมองในมุมที่กว้างขึ้นก็เปรียบเหมือนเป็นการประชันกันระหว่างบันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ 2 ด้วยเช่นกัน นอกจากนี้การเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างฉับพลันยังมีความน่าสนใจยิ่งกว่าเดิม กล่าวคือ แนวทำนองในช่วงย่อยนี้เป็นการไล่โน้ต

ค่อย ๆ เร็วขึ้นด้วยการเพิ่มจำนวนโน้ตในจังหวะ (เขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์ เขบ็ต 2 ชั้น 7 พยางค์ และเขบ็ต 3 ชั้น) ร่วมกับการเปลี่ยนบันไดเสียงโดยที่จำนวนโน้ตในแต่ละชุดมีความแตกต่างกัน ส่งผลให้ช่วงย่อยนี้คล้ายกับมีการเร่งจังหวะและทำให้ดนตรีเปลี่ยนสีสันของบันไดเสียงได้ลื่นไหลเป็นอย่างมาก



Example 17 ***Two Sides of the Same Coin*****, m. 95**

Source: by author

4. โครงสร้างบทประพันธ์

ผู้วิจัยวางโครงสร้างของประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ไว้อย่างชัดเจน โดยบุคลิก (characteristic) ในแต่ละช่วงเป็นตัวกำหนดตอน (section) ของบทประพันธ์ และการนำเสนอตัวดนตรีเป็นไปอย่างต่อเนื่องและลื่นไหลด้วยการใช้วัตถุดิบอย่างคุ้มค่าและปรากฏอยู่ทั่วทั้งบทประพันธ์ รวมถึงเทคนิคการพัฒนาทำนองต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวไปข้างต้น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องและเชื่อมโยงกัน ด้วยวิธีการนี้จึงทำให้ดนตรีมีความเป็นเอกภาพ ดังที่แสดงใน Table 1 นี้

Table 1 Structure of *Two Sides of the Same Coin*

Source: by author

Sections	Characteristics	Measures
Section 1 (A)	Rapid passages, color trills, interplay	1-24
Section 2 (A')	Rapid passages, color trills, interplay	25-40
Section 3 (B)	Climax, use of the very high register (altissimo), Interplay, intense sonorities produced through multiphonics	41-72
Section 4 (A'')	Rapid passages, color trills, interplay	73-83
Section 5 (Coda)	Overlapping swirling passages, prominent parallel motion, the reprise of extended techniques to conclude the piece	84-101

อภิปรายผล (Discussion)

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟนสองเครื่อง เกิดขึ้นจากความตั้งใจของผู้วิจัยที่ต้องการนำเสนอเทคนิคการบรรเลงพิเศษร่วมสมัยของแซกโซโฟน ได้แก่ การพรมโน้ตตัวเดียวกัน การใช้

นิ้วทดแทน การใช้เสียงระรัว การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ การเป่าลม การอุดเสียง การเป่าหลายเสียงพร้อมกัน และการกดแป้นนิ้ว ร่วมกับการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกอย่างแยบยลและมีชั้นเชิง และการนำเสนอความไม่กลมกลืนของแนวทำนอง

ผู้วิจัยอุทิศบทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ให้แก่ ผศ. ดร.วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช อาจารย์ประจำสาขาวิชาเครื่องเป่าลมไม้ และ อ.ปิยพล อัศวกาญจนกิจ อาจารย์พิเศษสาขาวิชาเครื่องเป่าลมไม้ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นผู้แสดงครั้งปฐมฤกษ์ (World Premiere) ในงาน 18th Thailand International Composition Festival 2024 จัดงานโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เมื่อวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2567 ดัง Figure 1 และ Figure 2

นอกจากนี้ บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ยังได้แสดงในงานเทศกาลดนตรี XXI Ciclo Internacional de Música Contemporánea ณ Conservatorio de Música Jesús Guridi ประเทศสเปน เมื่อวันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2567 แสดงโดย ผศ. ดร.วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช ร่วมกับ Guillermo Presa นักแซกโซโฟนชาวสเปนในนามกลุ่มศิลปิน Bun Leng Project ดัง Figure 3 สำหรับการแสดงครั้งนี้ ผศ. ดร.วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช เสนอแนวคิดการบรรเลงบทประพันธ์ด้วยโซปราโนแซกโซโฟนสองเครื่อง ผู้วิจัยสนใจในแนวคิดนี้เป็นอย่างยิ่งเพราะเป็นการเปิดโอกาสความเป็นไปได้ที่บทประพันธ์จะสามารถบรรเลงด้วยแซกโซโฟนชนิดอื่นและให้ผลลัพธ์ที่ดีเยี่ยมเช่นเดียวกันกับการแสดงฉบับดั้งเดิม เมื่อได้รับฟังฉบับโซปราโนแซกโซโฟนแล้ว ผู้วิจัยรู้สึกประทับใจกับการบรรเลงด้วยโซปราโนแซกโซโฟนด้วยเช่นกัน อีกทั้งการเปลี่ยนสีสันและเทคนิคการบรรเลงพิเศษร่วมสมัยอันเป็นสาระสำคัญของบทประพันธ์ก็สามารถถ่ายทอดได้ครบถ้วนสมบูรณ์และมีประสิทธิภาพ (effective) สรุปได้ว่า บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* สามารถบรรเลงได้ทั้งอัลโตแซกโซโฟนที่ให้เสียงทุ้มนุ่มนวล และโซปราโนแซกโซโฟนที่ให้เสียงสดใสแหลมคม ซึ่งนักดนตรีสามารถเลือกฉบับในการแสดงได้

Figure 1 Premiere performance of *Two Sides of the Same Coin*
performed by Asst. Prof. Dr. Wisuwat Pruksavanich (left) and Piyaphon Asawakarnjanakit (right)
at the 18th Thailand International Composition Festival 2024

Source: by author

Figure 2 QR Code for *Two Sides of the Same Coin* (Alto Saxophone, World Premiere), performed at the 18th Thailand International Composition Festival 2024

Source: by author

Figure 3 QR Code for *Two Sides of the Same Coin* (Soprano Saxophone), performed at the XXI Ciclo Internacional de Música Contemporánea

Source: by author

สรุปและข้อเสนอแนะ (Conclusion and Suggestions)

บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* สำหรับอัลโตแซกโซโฟนสองเครื่อง แสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ของการนำเทคนิคการประพันธ์เพลงในบทประพันธ์ *สดายุ* สำหรับโซปราโนแซกโซโฟนมาต่อยอด โดยเฉพาะการนำเสนอเทคนิคการบรรเลงพิเศษได้อย่างมีประสิทธิภาพและการใช้โน้ตจากบันไดเสียงเพนทาโทนิกอย่างมีชั้นเชิงและแยบยลมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นแบบอย่างของบทประพันธ์ที่มีแรงบันดาลใจมาจากวัตถุสิ่งของ ซึ่งคือเงินเหรียญในบทประพันธ์นี้ การกำหนดเครื่องดนตรีก็มีความสอดคล้องกับชื่อบทประพันธ์ ด้วยการเลือกใช้เครื่องดนตรีชนิดเดียวกันเพื่อสื่อถึงเหรียญเดียวกัน และการใช้เครื่องดนตรีสองเครื่องนั้นเปรียบเหมือนกับสองด้านของเหรียญ นอกจากนี้ปรากฏการณ์จากการสังเกตการหมุนของเหรียญและปล่อยเหรียญลงบนพื้นผิวยังสามารถถ่ายทอดออกมาได้ด้วยการใช้เทคนิคพิเศษร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี

บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* ได้รับการเผยแพร่ในเทศกาลดนตรีระดับนานาชาติ โดยการแสดงครั้งปฐมฤกษ์ ในงาน 18th Thailand International Composition Festival 2024 เป็นการใช้อัลโตแซกโซโฟนสองเครื่อง ตามเจตนาแรกเริ่มของผู้วิจัย จากนั้นการแสดงครั้งถัดไปในงาน XXI Ciclo Internacional de Música Contemporánea เป็นการทดลองใช้โซปราโนแซกโซโฟนสองเครื่อง และการแสดงบทประพันธ์ฉบับนี้ก็สามารถถ่ายทอดการเปลี่ยนสีสันและเทคนิคการบรรเลงพิเศษร่วมสมัยได้อย่างมีประสิทธิภาพเช่นเดียวกับต้นฉบับ จากการแสดงทั้งสองครั้งนี้ กล่าวได้ว่า บทประพันธ์ *ทู ไซด์ส ออฟ เดอะ เซม คอยน์* สามารถเลือกใช้ได้ทั้งอัลโตและโซปราโนแซกโซโฟน จากความสำเร็จของการแสดงคอนเสิร์ตทั้งสองครั้งนี้ จึงมีข้อเสนอแนะให้แก่นักดนตรีที่สนใจบทประพันธ์สามารถทดลองเลือกเครื่องดนตรีอื่นจากตระกูลแซกโซโฟน (เทเนอร์หรือบาริโทน) ในการแสดงคอนเสิร์ตในอนาคตได้เช่นกัน

ผู้วิจัยหวังอย่างยิ่งว่างานวิจัยชิ้นนี้จะเป็นประโยชน์แก่วงวิชาการดนตรีโดยเฉพาะการประพันธ์ดนตรี และความสำเร็จของการสร้างสรรค์บทประพันธ์ด้วยเทคนิคพิเศษร่วมสมัย รวมทั้งชั้นเชิงการใช้โน้ตในบันไดเสียง จะสามารถเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจนำไปต่อยอดในผลงานวิจัยสร้างสรรค์ในอนาคต เพื่อเพิ่มพูนวรรณกรรมทางดนตรีร่วมสมัยได้มากขึ้น

References

Bernaola Zikloa. "Bun Leng Project." Accessed April 13, 2025. https://www.euskadi.eus/eusko-jaurlaritza/-/ekitaldia/2024/12/07/bernaola-zikloa-2024-bun-leng-project/.

Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.

Delangle, Claude, and Jean-Denis Michat. "The Contemporary Saxophone." Translated by Peter Nichols. In *The Cambridge Companion to the Saxophone*, edited by Richard Ingham, 161-183. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Dhamabutra, Narongrit. *Contemporary Music Composition*. Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 2009. (in Thai)

Kientzy, Daniel. *Les Sons Multiples Aux Saxophones Pour Saxophones Sopranino, Soprano, Alto, Ténor et Baryton*. Paris: Salabert, 1983.

Murphy, Patrick. "Extended Techniques for Saxophone an Approach Through Musical Examples." DMA diss., Arizona State University, 2013.

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

Pruksavanich, Wisuwat. "Saxotronic Funk for Alto Saxophone: A Creative Research in Music Composition." *Rangsit Music Journal* 18, no. 1 (January-June 2023): 124-138. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/253796. (in Thai)

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

Sookjaeng, Attakorn. "Sadayu for Solo Soprano Saxophone: A Creative Research in Music Composition." *Rangsit Music Journal* 19, no. 2 (July-December 2024): R1010. https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R1010. (in Thai)

Spencer, Peter, and Peter M. Temko. *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1988.

Stein, Leon. *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Expanded ed. Evanston, IL: Summy-Birchard Music, 1979.

Weiss, Marcus, and Giorgio Netti. *The Techniques of Saxophone Playing*. Kassel: Bärenreiter, 2010.

การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติ ในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตามแนวคิดของเดวีส์

DEVELOPMENT OF BASIC KHAEN PLAYING SKILLS LEARNING ACTIVITIES FOR INTERNATIONAL STUDENTS IN THE COLLEGE OF MUSIC, MAHASARAKHAM UNIVERSITY, BASED ON THE CONCEPT OF DAVIES

ธนาคม บุญเอก, คมกริช การินทร์*

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาสารคาม ประเทศไทย

Tanakom Booneak, Khomkrich Karin*

College of Music, Mahasarakham University, Maha Sarakham, Thailand

Received 11/03/2025, Revised 28/07/2025, Accepted 11/09/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : แคนเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานของไทย ทำจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่ง มีเสียงที่มีความไพเราะ มีวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น โดยใช้การเรียนการสอนถ่ายทอดตามภูมิปัญญา ในอดีตผู้เรียนต้องเดินทางไปฝากตัวเป็นศิษย์กับครูที่บ้าน และต้องใช้ความพยายามในการเรียน ปัจจุบันแคนเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีการจัดให้มีการเรียนการสอนในหลายระดับการศึกษา ในระดับอุดมศึกษานั้น มีการจัดการเรียนการสอนเป็นวิชาเอกสำหรับผู้เรียนหลักสูตรดนตรีโดยเฉพาะ เช่น สาขาวิชาดนตรีพื้นบ้าน วิชาเอกแคน นอกจากนี้ในโรงเรียนทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือยังมีโรงเรียนที่เปิดสอนแคนเป็นวิชาเลือกเสรีให้แก่กลุ่มนิสิตที่สนใจ โดยในอดีตการเรียนแคนนั้นมีเฉพาะชาวไทยที่สนใจ แต่ปัจจุบันนี้เป็นที่สนใจของทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ ในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มีการเปิดสอนแคนเป็นวิชาเอกในระดับปริญญาตรี และเป็นวิชาแกนสำหรับนิสิตทุกคน ปัจจุบันมีชาวต่างชาติเข้ามาเรียนในวิทยาลัยและสนใจเรียนการเป่าแคนของไทยมากขึ้น แต่เอกสารประกอบการเป่าแคนส่วนใหญ่เป็นภาษาไทย ทำให้ชาวต่างชาติไม่มีเอกสารที่เป็นภาษาอังกฤษ เพื่อให้สามารถเข้าใจหลักการเป่าแคนได้ เมื่อไม่สามารถเข้าใจหลักการเป่าแคนเบื้องต้นได้ จึงไม่สามารถพัฒนาทักษะไปสู่เทคนิคการเป่าแคนที่สูงขึ้น ดังนั้นจึงจำเป็นต้องสร้างเอกสารประกอบการสอนการเป่าแคน เพื่อให้นิสิตชาวต่างชาติสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง ผู้วิจัยจึงสนใจทำวิจัยเพื่อพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติของการเป่าแคนเบื้องต้นประกอบชุดฝึกให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 และเพื่อศึกษาทักษะปฏิบัติการเป่าแคนของนิสิตชาวต่างชาติที่เรียนโดยการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่องการเป่าแคนเบื้องต้น ซึ่งจะทำให้นิสิตชาวต่างชาติสามารถเรียนรู้และฝึกทักษะการเป่าแคนได้ด้วยตนเอง อันจะเป็นการพัฒนาความสามารถในการเป่าแคนให้ดียิ่งขึ้นได้

วิธีการศึกษา : การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) โดยผู้วิจัยได้ทดลองตามแบบแผนการวิจัย One Group Post-test Only Design กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ นิสิตชาวต่างชาติที่เรียนในรายวิชาดนตรีและวัฒนธรรมอาเซียน จำนวน 10 คน ซึ่งกลุ่มตัวอย่างได้มาโดยวิธีเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล มี 2 ชนิด คือ 1) ชุดฝึกทักษะการเป่าแคนเบื้องต้น (สำหรับนิสิตชาวต่างชาติ) 2) แบบประเมินทักษะปฏิบัติการเป่าแคน

* Corresponding author, email: khomkrich.k@msu.ac.th

โดยมีขั้นตอนในการทำเครื่องมืออย่างเป็นระบบและมีผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบก่อนนำไปใช้ ในการเก็บข้อมูลผู้วิจัยนำเครื่องมือไปทดลองสอนจำนวน 8 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 ชั่วโมง รวมเป็น 16 ชั่วโมง โดยเนื้อหาประกอบด้วย สัปดาห์ที่ 1 เรื่องความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับแคนอีสาน สัปดาห์ที่ 2 เรื่องการฝึกอ่านโน้ตเพลงไทย สัปดาห์ที่ 3 เรื่องการฝึกอ่านโน้ตลายพื้นฐาน สัปดาห์ที่ 4 เรื่องเทคนิคเบื้องต้นในการเป่าแคน สัปดาห์ที่ 5 และ 6 เรื่องเพลงพื้นบ้านอีสานลายเต้ยโขง สัปดาห์ที่ 7 และ 8 เรื่องลายเต้ยพม่า โดยทดลองกับกลุ่มตัวอย่างที่คัดเลือกมา จากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์โดยใช้สถิติต่าง ๆ เพื่อให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์

ผลการศึกษา : ผลการวิเคราะห์ประสิทธิภาพของกิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ พบว่า ค่าประสิทธิภาพกระบวนการจากคะแนนระหว่างเรียนของนิสิต มีค่าเฉลี่ยร้อยละ 82.00 ค่าประสิทธิภาพผลลัพธ์จากคะแนนการทดสอบทักษะปฏิบัติภายหลังการเรียน มีค่าเฉลี่ยร้อยละ 83.00 ดังนั้น ค่าประสิทธิภาพรวมของกิจกรรมการเรียนรู้เท่ากับ 82.00/83.00 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ที่ 80/80 แสดงว่ากิจกรรมที่พัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพในระดับที่น่าพอใจ และการประเมินทักษะปฏิบัติการเป่าแคนของนิสิตที่เรียนโดยกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดของเดวีส์ประกอบชุดฝึก มีผลการประเมินทักษะปฏิบัติ ค่าเฉลี่ยคะแนนการประเมินทักษะการเป่าแคนเท่ากับ 84.80 ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 3.04 คิดเป็นร้อยละ 84.80 ซึ่งอยู่ในระดับดี แสดงให้เห็นว่านิสิตสามารถพัฒนาทักษะการเป่าแคนได้อย่างมีประสิทธิภาพจากการเข้าร่วมกิจกรรมที่พัฒนาขึ้น

บทสรุป : ในการวิจัยครั้งนี้ สามารถพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่องการเป่าแคนเบื้องต้นประกอบชุดฝึกสำหรับนิสิตชาวต่างชาติ ทำให้ชาวต่างชาติสามารถเรียนรู้และมีความเข้าใจในการเป่าแคนเบื้องต้นมากขึ้น หลังจากฝึกปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นประกอบชุดฝึกและประเมินทักษะของผู้เรียนด้วยแบบประเมินที่สร้างขึ้นสำหรับกิจกรรมดังกล่าว ทำให้มีเครื่องมือที่ช่วยให้นิสิตชาวต่างชาติเรียนรู้การเป่าแคนได้ด้วยตนเองและปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นได้ดีขึ้น

คำสำคัญ : ทักษะปฏิบัติ / การเป่าแคนเบื้องต้น / ดนตรีพื้นบ้าน

Abstract

Background and Objectives: Khaen is a traditional musical instrument from the Northeast of Thailand, made from a type of bamboo. It has a beautiful sound and a unique playing method that has been passed down from generation to generation. It is taught through wisdom. In the past, students had to travel to become disciples of teachers at home and had to put in effort to learn. At present, Khaen is a traditional musical instrument that is taught at many levels of education. At the tertiary level, it is taught as a major subject for music students, such as the Khaen major in folk music. In addition, there are schools in the Northeast that offer elective courses for interested students. In the past, Khaen was only taught by Thais, but now it is of interest to both Thais and internationals. The College of Music, Mahasarakham University, offers Khaen as a major subject at the undergraduate level and as a core subject for all students. At present, more international students are studying at the college and are interested in learning how to play the Thai Khaen. However, most of the Khaen playing documents are in Thai, so international students do not have documents in English to help them understand the principles of Khaen playing. If they cannot understand the basic principles of Khaen playing, they will not be able to develop their skills to higher levels of Khaen playing techniques. Therefore, it is necessary to create Khaen playing

teaching documents so that international students can learn by themselves. Therefore, the researcher conducted a study to develop practical skills learning activities based on Davies's concept of basic Khaen playing, including effective training sets according to the 80/80 criteria, and to study the practical skills of Khaen playing of international students who study by developing practical skills learning activities based on Davies' concept of basic Khaen playing, which will enable international students to learn and practice Khaen playing skills by themselves, which will further develop their Khaen playing ability.

Methods: This research is an experimental research study. The researcher conducted an experiment according to the One Group Post-test Only Design research plan. The sample group used in this research was 10 international students studying in the ASEAN Music and Culture course, which was selected by purposive sampling. There were 2 types of data collection instruments: 1) Basic Khaen playing skill training set (for international students); 2) Khaen playing skill assessment form, which had systematic steps in making the instruments and had experts check them before using them for data collection. In collecting data, the researcher used the instrument for an 8-hour experimental teaching session, with the following contents: Week 1: Basic knowledge about the Isan Khaen; Week 2: Training in reading Thai musical notes; Week 3: Training in reading basic pattern notes; Week 4: Basic techniques for playing the Khaen; Weeks 5 and 6: Isan folk songs with the Mekong Toey pattern; and Weeks 7 and 8: Burmese Toey pattern. The experiment was conducted with a selected sample group. The data was then analyzed using various statistics to obtain answers according to the objectives.

Results: The analysis of the effectiveness of the practical skill learning activities based on Davies' concept revealed that the process efficiency, as measured by students' formative assessment scores, averaged 82.00%. The outcome efficiency, based on the post-learning practical skill assessment scores, averaged 83.00%. Therefore, the overall effectiveness of the learning activities was 82.00/83.00, which exceeds the standard criterion of 80/80. This indicates that the developed activities demonstrated a satisfactory level of effectiveness. Furthermore, the assessment of students' practical Khaen-playing skills—after participating in the learning activities based on Davies' concept combined with a structured training set—showed an average score of 84.80 with a standard deviation (SD) of 3.04, equivalent to 84.80%. This result, which falls within a "good" level, suggests that students were able to effectively develop their Khaen-playing skills through participation in the designed learning activities.

Conclusions: In this research, it was possible to develop practical skills learning activities based on Davies' concept of basic Khaen playing, including a training set, for international students, enabling international students to learn and understand basic Khaen playing more after practicing basic Khaen playing, including a training set, and to evaluate the learners' skills using the assessment form created for the said activity. This research provided a tool that helped international students learn to play Khaen by themselves and be able to practice basic Khaen playing more effectively.

Keywords: Practical Skills / Basic Playing of the Khaen / Folk Music

บทนำ (Introduction)

แคน เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญคู่กับกลุ่มชาติพันธุ์ไทย-ลาวมาอย่างยาวนาน อีกทั้งมีบทบาทที่โดดเด่นในการบรรเลงประกอบหมอลำชนิดต่าง ๆ นอกจากนี้แคนยังมีเทคนิควิธีการบรรเลงอย่างมีระบบระเบียบ ซึ่งครูอาจารย์ทางด้านแคนได้สร้างสรรค์ สั่งสม สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน แคนเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์และสามารถพบเห็นได้ทั่วไปในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย อีกทั้งยังพบในลาว เวียดนามเหนือ กัมพูชา จีน เกาหลี ญี่ปุ่น และหมู่เกาะบอร์เนียว[1] เนื่องจากแคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีความพิเศษในตัว คือ สามารถดำเนินทำนอง (melody) และดำเนินเสียงประสาน (chord) ไปพร้อมกันได้ แคนจึงเป็นผลผลิตทางสังคมและวัฒนธรรมที่อาศัยการสืบทอดจากคนอีกรุ่นหนึ่งมายังอีกรุ่นหนึ่ง โดยได้รับการถ่ายทอดจนสามารถพัฒนาวิธีการถ่ายทอดการบรรเลงแคนที่เป็นระบบระเบียบ มีความยากซับซ้อน มาจนถึงปัจจุบัน[2] แคนเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีการจัดให้มีการเรียนการสอนในหลายระดับการศึกษา ในระดับอุดมศึกษานั้นมีการจัดการเรียนการสอนเป็นวิชาเอกสำหรับผู้เรียนหลักสูตรดนตรีโดยเฉพาะ เช่น สาขาวิชาดนตรีพื้นบ้าน วิชาเอกแคน นอกจากนี้ในโรงเรียนทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ยังมีโรงเรียนที่เปิดสอนเป็นวิชาเลือกเสรีให้แก่กลุ่มนักเรียนที่สนใจ ทำให้นักเรียนสามารถบรรเลงแคนแบบพื้นฐานและบทเพลงเบื้องต้นได้อย่างถูกต้อง ผู้บรรเลงแคนจะต้องเรียนรู้ ฝึกฝนทักษะพื้นฐานสำคัญของการบรรเลงแคนตั้งแต่การจับคู่ลูกแคน การไล่นิ้ว การเป่าโน้ต เสียงสั้น-ยาว และวิธีการเป่าทำนองเพลงพื้นฐาน จนถึงทักษะการด้นกลอนสด (improvisation) ทักษะที่แสดงถึงความเป็นผู้ได้รับการอบรม สั่งสอน ฝึกฝนมาเป็นอย่างดี[3] ซึ่งเป็นทักษะที่มีความสำคัญในการนำไปประยุกต์และบูรณาการสำหรับการบรรเลงแคนอย่างถูกต้อง ไพเราะ ตามแบบแผนการบรรเลงแคน นอกจากนี้ผู้บรรเลงแคนยังต้องมีทักษะการสร้างเสียงที่หลากหลายและสร้างความน่าสนใจเพื่อให้ผู้ฟังติดตามด้วยความประทับใจ อันเป็นเสน่ห์ของการบรรเลงแคน อีกทั้งสามารถสื่ออารมณ์ของบทเพลงได้อย่างลุ่มลึก

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าผู้ที่มีความสามารถบรรเลงแคนในระดับสูงได้อย่างถูกต้องและไพเราะนั้น ต้องผ่านกระบวนการถ่ายทอด เรียนรู้ ฝึกฝนจนสามารถบรรเลงแคนได้อย่างสร้างสรรค์ เป็นแนวทางที่เป็นเอกลักษณ์ของตน การถ่ายทอดการบรรเลงแคนสอดคล้องกับความหมายของการศึกษาในวงกว้าง ที่ครอบคลุมถึงกระบวนการทางสังคม เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ดังจะเห็นได้จากหลักฐานทางโบราณคดีที่เริ่มปรากฏมาตั้งแต่ยุคโบราณนับพันปีจนถึงปัจจุบัน[4] และนับว่าแคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ยืนยันถึงความเป็นศิลปะอันสูงส่งในด้านดนตรีของผู้คนในภูมิภาคอุษาคเนย์ต่อชาวโลกในภูมิภาคอื่น ๆ ให้ได้รู้จักอย่างน่าภูมิใจ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มีหน้าที่หลักในการจัดการเรียนการสอนให้แก่บุคคลที่สนใจศึกษาในสาขาวิชาด้านดนตรี ซึ่งมีหลักสูตรที่เปิดสอนในระดับชั้นปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก โดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้รับนิสิตทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติเข้ามาศึกษาต่อ ทั้งในระดับปริญญาตรีและระดับบัณฑิตศึกษาเป็นจำนวนมาก ในปัจจุบันนิสิตที่เข้ามาเรียนในระดับชั้นปริญญาตรีที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม จะต้องได้เรียนวิชาแคนเบื้องต้น ซึ่งนิสิตทุกคนจะต้องเป่าแคนได้ ประกอบกับในปัจจุบันมีนิสิตชาวต่างชาติได้เข้ามาศึกษาที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และการเป่าแคนเป็นรายวิชาที่นิสิตทุกคนต้องเรียน โดยวัตถุประสงค์หลัก

---

[1] Charoenchai Chonpairoj, *Beginner's Guide to Khaen Playing* (Maha Sarakham: Srinakharinwirot University, 1983). (in Thai)

[2] Sanong Klangprasri, *The Art of Khaen Playing: The Miraculous Sound of Tai Ancestors* (Nakhon Pathom: College of Music, Mahidol University, 2006). (in Thai)

[3] Charoenchai Chonpairoj, *Beginner's Guide to Khaen Playing* (Maha Sarakham: Srinakharinwirot University, 1983). (in Thai)

[4] Sujit Wongthes, *Singing, Dancing, and Music: The Performing Arts of the Siamese* (Bangkok: Ruenkaew Printing, 2008). (in Thai)

คือเมื่อนิสิตผ่านวิชานี้แล้วต้องสามารถเป่าแคนได้ ซึ่งเอกสารสำหรับการเรียนการสอนส่วนใหญ่ใช้ภาษาไทยเป็นหลัก ไม่มีเอกสารที่เป็นภาษาอังกฤษ สิ่งดังกล่าวทำให้เกิดปัญหาสำหรับการเรียนรู้เรื่องแคนสำหรับนิสิตชาวต่างชาติที่เข้ามาศึกษาในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

จากการศึกษางานวิจัยเกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ ได้แก่ การจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ ที่มีต่อทักษะกีฬามวยไทยของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ของกฤติมา นวลแก้วและมนตรี เด่นดวง[5] ผลการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ที่มีต่อทักษะกระบวนการทำงานวิชาการงานอาชีพ เรื่องการขยายพันธุ์พืชเบื้องต้น ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ในโรงเรียนสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดนครราชสีมา ของนิภารัตน์ ไวขุนทด[6] การพัฒนาการจัดการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและทักษะปฏิบัติ เรื่อง ฟ้อนชมเมืองชัยภูมิ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ของสถิตย์พร จงมีเสร็จและสุนันท์ สีพาย[7] จากทั้ง 3 เรื่อง ผลการวิจัยพบว่าผู้เรียนที่ได้รับการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ มีคะแนนเฉลี่ยสูงกว่าการจัดการเรียนรู้แบบปกติ ทำให้ผู้วิจัยสนใจในการทำการวิจัยในเรื่องการนำแนวคิดของเดวีส์มาใช้กับการเรียนรู้แคน

รูปแบบการเรียนการสอนของเดวีส์[8]มุ่งเน้นการพัฒนาทักษะปฏิบัติ โดยเฉพาะทักษะที่ประกอบด้วยหลายส่วนย่อย แนวคิดสำคัญคือการฝึกฝนทักษะย่อยทีละขั้น แล้วค่อยเชื่อมโยงเป็นทักษะสมบูรณ์ จะช่วยให้เรียนรู้ได้รวดเร็วและมีประสิทธิภาพมากขึ้น ขั้นตอนการสอนเริ่มจากการสาธิตภาพรวมของทักษะ เพื่อให้ผู้เรียนเห็นกระบวนการทั้งหมด จากนั้นแยกเป็นทักษะย่อยและให้ผู้เรียนฝึกตามทีละขั้น พร้อมทั้งมีการให้คำแนะนำและแก้ไขเมื่อเกิดข้อผิดพลาด ต่อมาผู้สอนจะแนะนำเทคนิคเพิ่มเติมเพื่อพัฒนาความชำนาญ สุดท้ายคือการฝึกเชื่อมโยงทักษะย่อยให้กลายเป็นทักษะที่สมบูรณ์ ผลที่ได้คือผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างแม่นยำ มีประสิทธิภาพ และบรรลุวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้

จากสภาพปัญหาที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตามแนวคิดของเดวีส์ โดยมุ่งเน้นในเรื่องทฤษฎีพื้นฐานและด้านการปฏิบัติทักษะการเป่าแคนเบื้องต้น ให้มีความสอดคล้องกันในแต่ละเนื้อหา ไปตามลำดับขั้นตอนเพื่อเป็นพื้นฐานในการเรียนที่เหมาะสมกับผู้เรียน ทำให้ให้ผู้เรียนมีความรู้และทักษะในการเป่าแคน อีกทั้งเป็นการสืบทอดและอนุรักษ์วัฒนธรรมทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานให้มีความเจริญงอกงามสู่นานาชาติ อันจะเป็นประโยชน์ต่อสถาบันการศึกษาและผู้ที่สนใจต่อไป

---

[5] Kridtima Naunkaew and Montree Denduang, “The Learning Management by Davies’ Instructional Model in Muay Thai Skills of Grade 12 Students,” *Journal of Intellect Education (IEJ)* 2, no. 6 (November-December 2023): 15-25. (in Thai)

[6] Niparat Vikhunthod, “Effect of Learning Management Using Davies Practical Skill Instructional Model on Work Process Skills in the Occupation Course on the Topic of Basic Plant Propagation of Grade Seventh Students in Schools under Nakhon Ratchasima Provincial Administrative Organization” (Master’s thesis, Sukhothai Thammathirat Open University, 2020). (in Thai)

[7] Sathidporn Chongmeeset and Sunan Sipai, “Development of Learning Management for Practical Skills Based on Dewey's Concept and Its Impact on Learning Outcomes and Practical Skills, Focusing on the ‘Fon Chom Muang Chaiyaphum’ Subject for Fourth-Grade Students,” *Mahachulagajasara Journal* 15, no. 1 (January-June 2024): 75-87. (in Thai)

[8] Ivor K. Davies, *The Management of Learning* (London: McGraw-Hill, 1971), 35-40.

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะการเป่าแคนเบื้องต้นให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. เพื่อศึกษาทักษะปฏิบัติการเป่าแคนของนิสิตชาวต่างชาติที่เรียนโดยชุดฝึกทักษะการเป่าแคนเบื้องต้น

วิธีการดำเนินการวิจัย (Research Methods)

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.1 ประชากร ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นิสิตชาวต่างชาติที่มาศึกษาในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ประจำปีการศึกษา 2566 จำนวนประมาณ 250 คน

1.2 กลุ่มตัวอย่าง กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นิสิตชาวต่างชาติที่เรียนในรายวิชาดนตรีและวัฒนธรรมอาเซียน จำนวน 10 คน ซึ่งกลุ่มตัวอย่างได้มาโดยวิธีเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา

การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตามแนวคิดของเดวีส์ ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับวิธีการเป่าแคนเบื้องต้นจากตำรา เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ที่มีความรู้เรื่องแคน ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

2.1 ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับแคน

2.2 การฝึกปฏิบัติการอ่านโน้ตเพลงไทย

2.3 เทคนิคเบื้องต้นในการเป่าแคน

2.4 เพลงพื้นบ้านอีสาน

3. ตัวแปรที่ใช้ในงานวิจัย

3.1 ตัวแปรต้น คือ การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่องการเป่าแคนเบื้องต้นประกอบชุดฝึก

3.2 ตัวแปรตาม คือ ทักษะปฏิบัติการเป่าแคน

4. เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล มี 2 ชนิด ดังนี้

1) ชุดฝึกทักษะการเป่าแคนเบื้องต้น (สำหรับนิสิตชาวต่างชาติ)

2) แบบประเมินทักษะปฏิบัติการเป่าแคน

การสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือวิจัยเรื่องการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตามแนวคิดของเดวีส์ ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยและสร้างเครื่องมือต่าง ๆ ตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

แผนการสอนทักษะปฏิบัติ ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือตามขั้นตอน ดังนี้

1) ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับแนวการจัดกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน โดยเน้นหลักการ เป้าหมาย แนวการจัดกิจกรรม ขอบข่ายการจัดกิจกรรม โครงสร้างของการจัดกิจกรรม และการประเมินกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน

2) สร้างแผนการสอนตามรูปแบบการเรียนรู้และให้มีเนื้อหาตรงตามหัวข้อที่กำหนดไว้ในแผนการสอนทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้น ซึ่งประกอบด้วยแผนการสอนทั้งหมด 8 สัปดาห์

สัปดาห์ที่ 1 เรื่อง ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับแคนอีสาน
สัปดาห์ที่ 2 เรื่อง การฝึกอ่านโน้ตเพลงไทย
สัปดาห์ที่ 3 เรื่อง การฝึกอ่านโน้ตลายพื้นฐาน
สัปดาห์ที่ 4 เรื่อง เทคนิคเบื้องต้นในการเป่าแคน
สัปดาห์ที่ 5 เรื่อง เพลงพื้นบ้านอีสาน ลายเต้ยโขง
สัปดาห์ที่ 6 เรื่อง ลายเต้ยโขง
สัปดาห์ที่ 7 เรื่อง ลายเต้ยพม่า
สัปดาห์ที่ 8 เรื่อง ลายเต้ยพม่า

3) นำแผนการสอนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อตรวจสอบความถูกต้องและให้ข้อเสนอแนะปรับปรุง แล้วนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 คน พร้อมแบบประเมินความเหมาะสมของแผนการสอน เพื่อพิจารณาตรวจสอบความถูกต้อง ประเมินผล และให้ข้อเสนอแนะ ดังมีรายนามต่อไปนี้ รองศาสตราจารย์ ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ว่าที่ร้อยเอก ดร.อวิรุทธ์ โททำ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศราวุธ โชติจำรัส อาจารย์ชาติอาชา พาลีละพสิษฐ์กุล และอาจารย์วิทยา เอื้อการ ประเมินความเหมาะสมของแผนการสอนเป็นรายข้อ โดยใช้เกณฑ์การให้คะแนนแบบประเมินของ Likert ซึ่งเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ ดังนี้

มีความเหมาะสมมากที่สุด ให้ 5 คะแนน
มีความเหมาะสมมาก ให้ 4 คะแนน
มีความเหมาะสมปานกลาง ให้ 3 คะแนน
มีความเหมาะสมน้อย ให้ 2 คะแนน
มีความเหมาะสมน้อยที่สุด ให้ 1 คะแนน

4) นำคะแนนที่ได้มาแปลผลเป็นรายข้อ ดังนี้[9]

ค่าเฉลี่ย 4.51-5.00 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับมากที่สุด
ค่าเฉลี่ย 3.51-4.50 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับมาก
ค่าเฉลี่ย 2.51-3.50 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับปานกลาง
ค่าเฉลี่ย 1.51-2.50 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับน้อย
ค่าเฉลี่ย 1.00-1.50 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับน้อยที่สุด

5) นำแผนการสอนทั้ง 8 สัปดาห์มาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมมากยิ่งขึ้น ก่อนจะนำไปใช้จริงกับกลุ่มตัวอย่างต่อไป

การสร้างชุดฝึกทักษะการเป่าแคนเบื้องต้น

ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือตามขั้นตอน ดังนี้

1) ศึกษารายละเอียดหลักสูตร หลักการ แนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมการเรียนรู้ที่เน้นทักษะปฏิบัติ

2) ศึกษาหนังสือ ตำรา เอกสาร และผลการวิจัยหรือผลการศึกษาค้นคว้าของบุคคลที่เกี่ยวกับการเป่าแคน รวมทั้งขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านการเป่าแคน อาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อนำมาเป็นแนวทางและตัวอย่างในการสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติการเป่าแคน

---

[9] Boonchom Srisaat, *Introduction to Research*, 8th ed. (Bangkok: Suweeriyasarn, 2010). (in Thai)

3) พัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้น จำนวน 4 ชุด โดยแต่ละชุดมีทั้งเนื้อหาความรู้และกิจกรรมฝึกปฏิบัติ สำหรับชุดกิจกรรมที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นแผนการจัดการเรียนรู้ที่ให้ผู้เรียนได้ทำกิจกรรมเป็นกลุ่มและเป็นรายบุคคล มีการบรรยายประกอบการใช้สื่อประสม เน้นให้ผู้เรียนได้ทำกิจกรรมร่วมกัน มุ่งในการฝึกทักษะ ฝึกการแสดงความคิดเห็น โดยผู้วิจัยยึดขั้นตอนในการสอนตามแนวคิดของเดวีส์

ชุดที่ 1 เป็นเรื่องของความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับแคน ประกอบไปด้วยเนื้อหาเรื่องประวัติความเป็นมาของแคน ส่วนประกอบของแคน และขนาดของแคนประเภทต่างๆ

ชุดที่ 2 เป็นเรื่องของการฝึกปฏิบัติการอ่านโน้ตเพลง ประกอบไปด้วยเนื้อหาเรื่องหลักการและฝึกปฏิบัติอ่านโน้ตเพลงไทยและการฝึกอ่านโน้ตเพลงพื้นบ้านอีสาน

ชุดที่ 3 เป็นเรื่องเทคนิคเบื้องต้นในการเป่าแคน ประกอบไปด้วยเนื้อหาเรื่องท่าทางการจับแคน การใช้นิ้ว และการใช้ลมเป่า

ชุดที่ 4 เป็นเรื่องของเพลงพื้นบ้านอีสาน ประกอบด้วยลายเต้ยโขงและเต้ยพม่า

4) ศึกษาแบบประเมินชุดฝึกทักษะและรูปแบบการประเมิน[10] เพื่อนำมาเป็นแนวทางและดัดแปลงเพื่อสร้างให้สอดคล้องกับเนื้อหาวิชาการเป่าแคนเบื้องต้นให้ตรงตามชุดกิจกรรมที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น

5) นำชุดแบบฝึกทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้น เสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ พร้อมแบบประเมินความเหมาะสมของชุดฝึกเพื่อพิจารณาตรวจสอบความถูกต้อง ประเมินผล และให้ข้อเสนอแนะ ประเมินความเหมาะสมของชุดฝึกทักษะเป็นรายข้อ โดยใช้เกณฑ์การให้คะแนนแบบประเมินของ Likert ซึ่งเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ ดังนี้

มีความเหมาะสมมากที่สุด ให้ 5 คะแนน
มีความเหมาะสมมาก ให้ 4 คะแนน
มีความเหมาะสมปานกลาง ให้ 3 คะแนน
มีความเหมาะสมน้อย ให้ 2 คะแนน
มีความเหมาะสมน้อยที่สุด ให้ 1 คะแนน

6) นำคะแนนที่ได้มาแปลผลเป็นรายข้อ ดังนี้[11]

ค่าเฉลี่ย 4.51-5.00 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับมากที่สุด
ค่าเฉลี่ย 3.51-4.50 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับมาก
ค่าเฉลี่ย 2.51-3.50 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับปานกลาง
ค่าเฉลี่ย 1.51-2.50 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับน้อย
ค่าเฉลี่ย 1.00-1.50 หมายถึง มีความเหมาะสมระดับน้อยที่สุด

7) นำชุดแบบฝึกทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้น ทั้งหมด 4 ชุด มาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมมากยิ่งขึ้นก่อนที่จะนำไปใช้จริงกับกลุ่มตัวอย่างต่อไป

---

[10] Boonchom Srisaat, *Introduction to Research* (Maha Sarakham: Faculty of Education, Mahasarakham University, 1999). (in Thai)

[11] Boonchom Srisaat, *Introduction to Research*, 8th ed. (Bangkok: Suweeriyasarn, 2010). (in Thai)

การสร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติการเป่าแคน

1) ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี เกี่ยวกับการสร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติดนตรี จากเอกสาร ตำราต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวกับการสร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติ

2) กำหนดประเด็นในการประเมินทักษะปฏิบัติที่เกี่ยวกับเนื้อหาในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ โดยมีเกณฑ์การประเมินทักษะปฏิบัติทั้งหมด 3 องค์ประกอบ และจะนำไปใช้ในการประเมินทักษะปฏิบัติการเป่าแคน ได้แก่

2.1) การอ่านโน้ตเพลงไทย (ใช้ประเมินทักษะปฏิบัติชุดที่ 2 การฝึกปฏิบัติการอ่านโน้ตเพลงไทย)

2.2) ทักษะพื้นฐานในการเป่าแคน

2.3) การบรรเลงลายพื้นบ้าน (ใช้ประเมินทักษะปฏิบัติชุดที่ 4 การบรรเลงเพลงพื้นบ้านอีสาน)

ทั้ง 3 ข้อ ใช้เกณฑ์การประเมินระดับคุณภาพ ดังนี้

คะแนน 17-20 ได้ระดับคุณภาพ 5 หมายถึง ดีมาก

คะแนน 13-16 ได้ระดับคุณภาพ 4 หมายถึง ดี

คะแนน 9-12 ได้ระดับคุณภาพ 3 หมายถึง ปานกลาง

คะแนน 5-8 ได้ระดับคุณภาพ 2 หมายถึง พอใช้

คะแนน 0-4 ได้ระดับคุณภาพ 1 หมายถึง ปรับปรุง

3) นำเสนอประเด็นในการประเมินทักษะปฏิบัติต่อผู้เชี่ยวชาญ เพื่อประเมินความสอดคล้องของประเด็นในการประเมินรายข้อ โดยมีเกณฑ์การให้คะแนน ดังนี้

ให้คะแนน +1 เมื่อแน่ใจว่าประเด็นในการประเมินตรงกับจุดประสงค์การเรียนรู้

ให้คะแนน 0 เมื่อไม่แน่ใจว่าประเด็นในการประเมินตรงกับจุดประสงค์การเรียนรู้

ให้คะแนน -1 เมื่อแน่ใจว่าประเด็นในการประเมินไม่ตรงกับจุดประสงค์การเรียนรู้

4) วิเคราะห์หาค่าดัชนีความสอดคล้อง โดยใช้ตามวิธีของ Rovinelli และ R.K. Hambleton[12] โดยผลที่ได้จากการวิเคราะห์มีค่า IOC เท่ากับ 0.60-1.00 ซึ่งสามารถนำไปใช้ได้ ผู้วิจัยได้เลือกนำข้อคำถามที่มีค่าความสอดคล้องตั้งแต่ 0.60-1.00 จากการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ จำนวน 20 ข้อ

5) นำประเด็นการประเมินที่ผ่านการพิจารณาแล้วมาจัดพิมพ์เป็นแบบวัดทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีแคนฉบับสมบูรณ์ แล้วนำไปใช้ประเมินกับกลุ่มตัวอย่างต่อไป

ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) โดยผู้วิจัยได้ทดลองตามแบบแผนการวิจัย One Group Post-test Only Design[13]

การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลในส่วนนี้ได้มาจากการรวบรวมและศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยจากแหล่งต่าง ๆ ทั้งจากสถาบันการศึกษาของรัฐและเอกชน หน่วยงานราชการ หนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ ภาคนิพนธ์ และแหล่งข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต โดยดำเนินการจัดระเบียบและวิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นเนื้อหาที่กำหนดไว้

---

[12] Boonchom Srisaat, *Introduction to Research*, 8th ed. (Bangkok: Suweeriyasarn, 2010). (in Thai)

[13] Paisarn Worakham, *Educational Research*, 8th ed. (Maha Sarakham: Taksila Printing, 2016). (in Thai)

การเก็บข้อมูลภาคสนามในงานวิจัยนี้ดำเนินการผ่านกิจกรรมการเรียนรู้ตามแผนการจัดการเรียนรู้เกี่ยวกับการเป่าแคนเบื้องต้น โดยมีขั้นตอนที่สำคัญดังนี้: ทำหนังสือขออนุญาตเก็บข้อมูลถึงคณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ชี้แจงวัตถุประสงค์ กระบวนการเรียนรู้ และเกณฑ์การวัดผลให้ผู้เรียนเข้าใจ, จัดกิจกรรมการเรียนการสอนเกี่ยวกับการเป่าแคนเบื้องต้น เป็นเวลา 8 สัปดาห์ รวม 16 ชั่วโมง, ดำเนินการทดสอบทักษะการเป่าแคนใน 3 ด้าน ได้แก่ ด้านที่ 1: การอ่านโน้ตเพลงไทย ด้านที่ 2: เทคนิคและวิธีการเบื้องต้นในการเป่าแคน ด้านที่ 3: การเป่าแคนในลายพื้นบ้านอีสาน โดยใช้แบบประเมินแบบตาราง (Scoring Rubric)

ข้อมูลที่ได้จากภาคสนามและเอกสารวิจัยที่เกี่ยวข้อง จะถูกจัดจำแนกตามประเด็นวัตถุประสงค์ของการวิจัย ตรวจสอบความสมบูรณ์ และเตรียมสำหรับการวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ

การวิเคราะห์ข้อมูล ได้วิเคราะห์ประสิทธิภาพกิจกรรมการเรียนรู้ ประเมินประสิทธิภาพของกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดของเดวีส์ โดยใช้เกณฑ์ 80/80 และวิเคราะห์ผลการพัฒนาทักษะการเป่าแคน ศึกษาทักษะการเป่าแคนของนิสิตชาวต่างชาติภายหลังเข้าร่วมกิจกรรมการเรียนรู้ตามชุดฝึก

สถิติที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยเรื่องชุดแบบฝึกหัดการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้สถิติพื้นฐาน ดังนี้

1) หาค่าร้อยละ (Percentage)[14] โดยใช้สูตร

$$P = \frac{f}{n} \times 100$$

เมื่อ P แทน ร้อยละ
f แทน ความถี่ที่ต้องการแปลงให้เป็นร้อยละ
n แทน จำนวนความถี่ทั้งหมด

2) หาค่าเฉลี่ย (Mean) โดยใช้สูตร

$$\bar{X} = \frac{\sum x}{N}$$

เมื่อ $\bar{X}$ แทน ค่าเฉลี่ยของคะแนนของกลุ่มตัวอย่าง
$\sum x$ แทน ผลรวมของคะแนนของกลุ่มตัวอย่าง
N แทน จำนวนนักเรียนในกลุ่มตัวอย่าง

[14] Praphaphan Sengwong, *Development of Classroom Research-Based Learning Innovations* (Bangkok: E.K. Books, 2007). (in Thai)

3) หาค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน โดยใช้สูตร[15]

$$SD = \sqrt{\frac{N\sum x^2 - (\sum x)^2}{N(N-1)}}$$

เมื่อ SD แทน ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน
$\sum x^2$ แทน ผลรวมของคะแนนยกกำลังสอง
$(\sum x)^2$ แทน ผลรวมของคะแนนทั้งหมดยกกำลังสอง
N แทน จำนวนทั้งหมด

4) สถิติการหาประสิทธิภาพชุดการเรียนรู้โดยใช้เกณฑ์ 80/80

$$E_1 = \frac{\frac{\sum x}{N}}{A} \times 100$$

เมื่อ E_1 แทน ประสิทธิภาพของกระบวนการ
$\sum x$ แทน คะแนนรวมจากการทำแบบฝึกหัดทุกชุดของนักเรียน
A แทน คะแนนเต็มของแบบฝึกหัดของแต่ละชุดรวมกัน
N แทน จำนวนนักเรียน

$$E_2 = \frac{\frac{\sum F}{N}}{B} \times 100$$

เมื่อ E_2 แทน ประสิทธิภาพของผลลัพธ์
$\sum F$ แทน คะแนนรวมจากการทำแบบทดสอบ
B แทน คะแนนเต็มของแบบทดสอบ
N แทน จำนวนนักเรียน

ผลการวิจัย (Result)

1. เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะการเป่าแคนเบื้องต้นให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดทำรูปแบบการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับทั้งด้านเนื้อหาและเวลาที่จำกัด ผู้วิจัยได้จัดรูปแบบการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่องการเป่าแคนเบื้องต้น ประกอบชุดฝึก ซึ่งรูปแบบการเรียนรู้นี้เป็นไปตามลำดับขั้นตอน คือ

[15] Luan Saiyot and Angkana Saiyot, *Educational Research Techniques*, 4th ed. (Bangkok: Suweeriyasarn, 1995). (in Thai)

ขั้นที่ 1 สาธิตหรือการกระทำ เป็นการนำเสนอหรือการสาธิตของผู้สอน โดยนำสื่อและชุดฝึกเข้ามาช่วยเพื่อทำให้ผู้เรียนมีความสนใจและเป็นการแนะนำเนื้อหา เช่น ภาพแคนขนาดต่าง ๆ และส่วนประกอบต่าง ๆ ของแคน ตัวอย่างลายที่จะใช้ในการเรียนการสอนในชั่วโมง และวีดิทัศน์การเป่าแคนลายต่าง ๆ

ขั้นที่ 2 สาธิตและให้ผู้เรียนปฏิบัติทักษะย่อย เป็นการสาธิตเพื่อเป็นตัวอย่างให้ผู้เรียนได้เข้าใจก่อนที่จะได้ปฏิบัติ โดยนำสื่อและชุดฝึกเข้ามาช่วย เพื่อให้ผู้เรียนเห็นภาพได้ชัดเจนขึ้น เช่น สาธิตท่าทางวิธีการจับแคนและการเป่าแคน เพื่อให้ผู้เรียนได้เข้าใจมากขึ้น

ขั้นที่ 3 ขั้นปฏิบัติทักษะย่อยโดยไม่มีการสาธิต เป็นการให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติเอง ไม่มีการสาธิตจากผู้สอน โดยนำสื่อและชุดฝึกเข้ามาช่วยให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างรวดเร็วขึ้น คือใช้โปรแกรมเปิดตัวอย่างโน้ตเพลงแต่ละบรรทัดเพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติไปพร้อม ๆ กัน

ขั้นที่ 4 ขั้นให้เทคนิควิธีการ ผู้เรียนจะได้รับคำแนะนำหรือเทคนิคจากผู้สอน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยให้ผู้เรียนปฏิบัติอย่างช้า ๆ และผู้สอนจะคอยเพิ่มเติมและแนะนำเทคนิคต่าง ๆ ให้แก่ผู้เรียน

ขั้นที่ 5 ขั้นเชื่อมโยงทักษะย่อย ๆ เป็นทักษะที่สมบูรณ์ ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้เอง โดยการนำทักษะส่วนย่อยที่ได้ฝึกซ้อมมารวมกันเป็นทักษะใหญ่ที่สมบูรณ์ ทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ทั้งด้านพุทธิพิสัยและทักษะพิสัยได้เร็วและได้มากในเวลาที่จำกัด ไม่สับสน ผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติตามความสามารถของตนจนสามารถบรรลุจุดประสงค์ ทำให้ผู้เรียนมีแรงจูงใจในการเรียน และผู้สอนทำหน้าที่อธิบายและสาธิตวิธีการ เป็นผู้คอยดูแลแนะนำ ส่วนผู้เรียนเป็นผู้ลงมือปฏิบัติตามและปฏิบัติด้วยตัวเองโดยการฝึกหลาย ๆ ครั้งจนเกิดความถูกต้องและชำนาญ

จากขั้นตอนต่างๆ ผู้วิจัยได้จัดทำการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติ โดยมีเนื้อหารูปแบบเป็นภาษาอังกฤษควบคู่กับภาษาไทยตามหัวข้อต่าง ๆ ดัง Figure 1

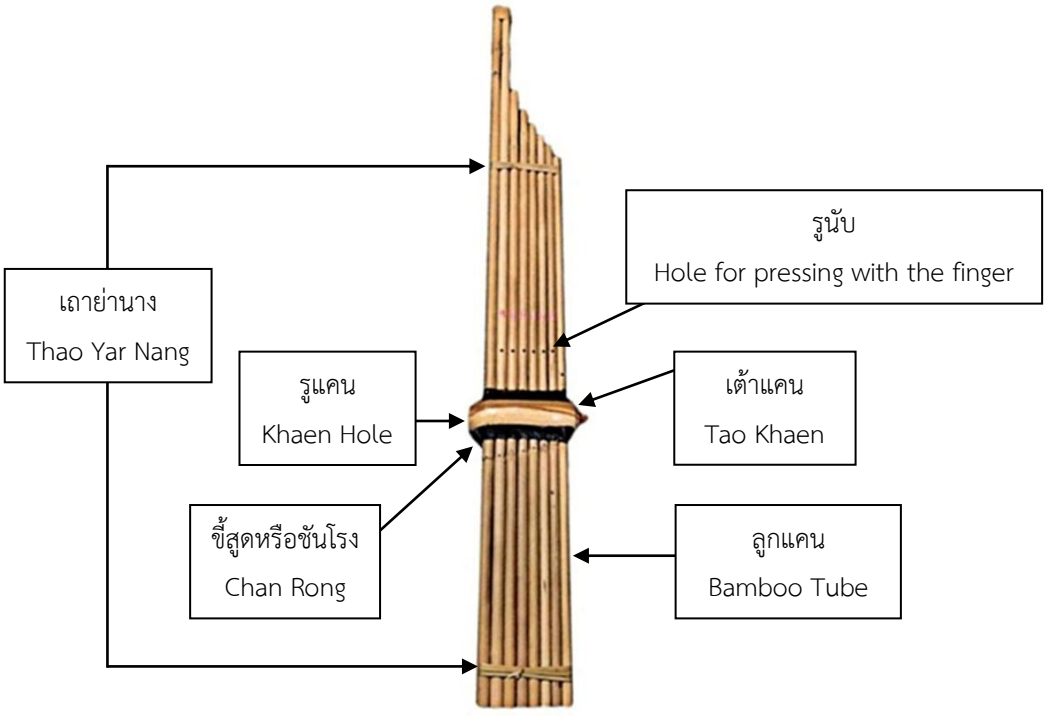


Figure 1 Components of the Khaen

Source: by author

เนื้อหา ภาษาไทย

ส่วนประกอบหลักของแคน มี 5 อย่าง ได้แก่ 1. ไม้ไผ่ เรียกกันว่าไม้เฮี้ย ลิ้นโลหะ 2. เต้า 3. ซันโรง 4. เถาย่านาง และ 5. ไม้กั้น มีเส้นผ่าศูนย์กลางของแต่ละลูก 1 เซนติเมตร ความยาวแล้วแต่จะกำหนด ระดับเสียง เช่น แคนขนาดเล็กมีความยาวประมาณ 40 เซนติเมตร และแคนขนาดใหญ่มีความยาวถึงประมาณ 3.50 เมตร แต่แคนที่นิยมเป่าทั่วไปเป็นแคนขนาดกลางความยาวประมาณ 1 เมตร ถึง 1.5 เมตร

เนื้อหา ภาษาอังกฤษ

The main components of a khan consist of 5 parts: 1. Bamboo tube, called "Here" metal tongue 2. Tao 3. Chan Rong 4. Thao Yar Nang, and 5. blocking wood. Each has a central perforation of about 1 centimeter. The length determines the pitch level. For example, a small-sized conch shell is approximately 40 centimeters long, while a large-sized one can reach about 3.50 meters. However, the Khan commonly used is of medium size, approximately 1 to 1.5 meters long.

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้พัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติ โดยมีคำอธิบายทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ และได้หาประสิทธิภาพ ได้ผลดัง Table 1

Table 1 Results of the analysis to find the efficiency of the development of a basic Khaen playing skill training kit

Source: by author

No.	Score during study					Total Practice Score (100)	Practical Skill Score (20)
	Practice 1	Practice 2	Practice 3	Practice 4	Practice 5		
1	19	16	18	19	17	89	19
2	17	16	15	17	17	82	17
3	15	15	15	15	15	75	17
4	18	17	16	18	16	85	17
5	19	15	16	18	14	82	16
6	19	14	15	17	15	80	17
7	15	14	15	17	17	78	15
8	18	17	16	18	16	85	15
9	16	16	15	18	15	80	15
10	17	16	17	17	17	84	18
Total	**173**	**156**	**158**	**174**	**159**	**820**	**166**
Average						**82.00**	**16.60**
Standard Deviation						**4.0**	**1.35**
Percentage						**82.00**	**83.00**
E1 / E2							**E1 = 82.00** **E2 = 83.00**

จาก Table 1 แสดงผลการวิเคราะห์ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะการเป่าแคนเบื้องต้นที่พัฒนาขึ้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติ โดยใช้เกณฑ์การวัดประสิทธิภาพตามแนวทางของ E1/E2 ซึ่งประกอบด้วย 1) ประสิทธิภาพของกระบวนการ คำนวณจากคะแนนระหว่างเรียน (E1) และ 2) ประสิทธิภาพของผลลัพธ์ คำนวณจากคะแนนทักษะปฏิบัติหลังเรียน (E2) โดยมีเกณฑ์ประสิทธิภาพที่คาดหวังคือ 80/80 ผลการวิเคราะห์พบว่า ค่าคะแนนเฉลี่ยของคะแนนระหว่างเรียนเท่ากับ 82.00 และคะแนนเฉลี่ยของคะแนนทักษะปฏิบัติหลังเรียนเท่ากับ 83.00 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ที่ 80/80 แสดงให้เห็นว่าชุดฝึกที่พัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพทั้งในด้านการจัดกระบวนการเรียนรู้และผลสัมฤทธิ์เชิงปฏิบัติของผู้เรียน

2. เพื่อศึกษาทักษะปฏิบัติการเป่าแคนของนิสิตชาวต่างชาติที่เรียนโดยชุดฝึกทักษะการเป่าแคนเบื้องต้น

Table 2 Results of the study of basic Khaen playing skills

Source: by author

Student No.	Thai Music Notation Reading (40)	Basic Khaen Technique (20)	Toey Khong Pattern (20)	Toey Phama Pattern (20)	Total Score (100)
1	35	18	19	17	89
2	37	17	18	17	89
3	34	17	18	16	85
4	34	18	19	16	87
5	33	16	18	16	83
6	34	17	16	15	82
7	35	17	18	16	86
8	35	16	18	16	85
9	32	15	18	15	80
10	33	15	17	17	82
Total	**342**	**166**	**179**	**161**	**848**
Average	**34.2**	**16.6**	**17.9**	**16.1**	**84.8**
SD	**1.39**	**1.07**	**0.87**	**0.73**	**3.04**
Percentage	**85.50%**	**83.00%**	**89.50%**	**80.50%**	**84.80%**

ดัง Table 2 แสดงผลการประเมินทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นของนิสิตชาวต่างชาติ ซึ่งประเมินจาก 4 ด้าน ได้แก่ การอ่านโน้ตเพลงไทย เทคนิคเบื้องต้นในการเป่าแคน การเป่าแคนลายเต้ยโขง และการเป่าแคนลายเต้ยพม่า คะแนนเต็มรวม 100 คะแนน ผลการประเมินใช้เพื่อวัดความสามารถเชิงปฏิบัติหลังจากเข้าร่วมการฝึกอบรมตามชุดฝึกที่พัฒนาขึ้น จากผลการประเมินพบว่านิสิตมีทักษะการเป่าแคนเบื้องต้นในระดับดี โดยเฉพาะด้านการเป่าแคนลายเต้ยโขง (เฉลี่ยร้อยละ 89.50) รองลงมาคือการอ่านโน้ตเพลงไทย (ร้อยละ 85.50) สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถของผู้เรียนในการพัฒนาทักษะปฏิบัติผ่านกระบวนการเรียนรู้ตามชุดฝึกที่จัดทำขึ้น

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

จากการวิจัยครั้งนี้เป็นการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตามแนวคิดของเดวีส์ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลการวิจัย ดังนี้

1. การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่องการเป่าแคนเบื้องต้น ประกอบชุดฝึก โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดกิจกรรมเรียนรู้ตามแผนการสอนตามขั้นตอนและวิธีการสอนของเดวีส์ประกอบชุดฝึก ซึ่งเริ่มจากความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับแคน การฝึกปฏิบัติการอ่านโน้ตเพลงไทย เทคนิคเบื้องต้นในการเป่าแคน และการปฏิบัติทักษะการเป่าแคนในลายเพลงพื้นบ้านอีสาน เป็นการจัดกิจกรรมการเรียนรู้จากเนื้อหาที่ง่ายไปสู่เนื้อหาที่ยากขึ้นตามลำดับ ทำให้มีประสิทธิภาพเท่ากับ 82.00/83.00 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ (80/80) ที่กำหนด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร ตำรา หลักการสอนทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ มาสร้างชุดฝึกทักษะและสร้างแผนการสอน อีกทั้งได้ผ่านกระบวนการขั้นตอนในการสร้างอย่างมีระบบและวิธีการเขียนแผนที่ดี ผ่านการตรวจความถูกต้องจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และผ่านการประเมินความเหมาะสมจากผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 ท่าน เพื่อหาความเหมาะสมของเวลาในการจัดการเรียนรู้และความเหมาะสมของสื่อการสอน แล้วนำไปจัดทำแผนการสอนประกอบกับชุดฝึกทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นที่มีประสิทธิภาพ ประกอบกับที่จัดทำขึ้นเป็นกิจกรรมการเรียนรู้ที่เน้นให้ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติในการฝึกทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นและได้ฝึกทักษะตามความสามารถของตนเอง โดยผู้สอนทำหน้าที่คอยดูแลและแนะนำหรือกระตุ้นให้กิจกรรมที่เรียนดำเนินการไปตามวัตถุประสงค์การเรียนรู้ที่กำหนดไว้ ดังที่ ชวลิต ชูกำแพง[16] กล่าวว่า แผนการจัดการเรียนรู้ที่ดีต้องประกอบด้วยผลการเรียนรู้ที่คาดหวังชัดเจน กิจกรรมการสอนชัดเจน นำไปสู่ผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง บทบาทและพฤติกรรมของครูในการอำนวยความสะดวกในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่ชัดเจน สื่อที่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับเนื้อหาและผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง วิธีการประเมินการเรียนรู้ที่ชัดเจนสอดคล้องและมีความหลากหลาย ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของนพชัย อุปชิต[17] ได้ศึกษาผลการใช้ชุดฝึกทักษะดนตรีไทยตามแนวคิดซูซูกิ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 เรื่องเสียงใสขลุ่ยเพียงออ พบว่าชุดฝึกดังกล่าวมีประสิทธิภาพเท่ากับ 85.61/84.50 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้และสอดคล้องกับผลการวิจัยของไกรฤกษ์ สัพโส[18] ได้ศึกษาการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ประกอบแบบฝึกทักษะ เรื่องการบรรเลงวงกลองยาวอีสานของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 พบว่ามีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 82.85/86.20 ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้วิจัยได้ศึกษาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่องการดีดพิณอีสานที่ครอบคลุมเนื้อหาและองค์ความรู้ สามารถสร้างสื่อในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่เข้าใจง่าย น่าสนใจ ทำให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจในการจัดการเรียนการสอน

2. การศึกษาทักษะปฏิบัติการเป่าแคนของนิสิตชาวต่างชาติที่เรียนโดยการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่องการเป่าแคนเบื้องต้น ประกอบชุดฝึก ผู้เรียนได้ศึกษาและพัฒนาทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่องการเป่าแคนเบื้องต้น ประกอบชุดฝึก และฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ ซึ่งผู้สอนมีการวัดและประเมินผลจากกระบวนการปฏิบัติและผลการปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่องการเป่าแคนเบื้องต้น โดยใช้แบบประเมินทักษะจำนวน 3 ด้าน คือ 1) ด้านทักษะการฝึกปฏิบัติการอ่านโน้ตเพลงไทย 2) ด้านทักษะเทคนิคเบื้องต้นในการเป่าแคน และ 3) ด้านทักษะปฏิบัติการบรรเลง

---

[16] Chowwalit Chookhampaeng, *Curriculum and Instruction Research*, 2nd ed. (Maha Sarakham: Mahasarakham University, 2010). (in Thai)

[17] Noppachai Oopachit, "Results of Using the Thai Musical Skill Packages on Suzuki Method for Matthayomsuksa 2 Students Entitles 'Sieng Sai Khlui Piang Aor'" (Master's thesis, Buriram Rajabhat University, 2015). (in Thai)

[18] Krairoek Sapphaso, "The Development of Learning Activities Ensemble Skill Training on the Klong Yaw Isaan Band Playing for Students in Mattayomsuksa 3" (Master's thesis, Rajabhat Maha Sarakham University, 2020). (in Thai)

ลายเพลงพื้นบ้านอีสาน พบว่าผลการประเมินทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้น มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 84.80 คิดเป็นร้อยละ 84.80 ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่องการเป่าแคนเบื้องต้น ประกอบชุดฝึกเป็นกระบวนการที่เน้นทักษะทางด้านการปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร ตำรา หลักการสอน ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ มาสร้างชุดฝึกทักษะให้ถูกต้องตามองค์ประกอบของชุดฝึกทักษะ มีทั้งด้านความรู้ทฤษฎีต่าง ๆ และเทคนิคที่ใช้ในการปฏิบัติทักษะการเป่าแคนเบื้องต้น เรียงลำดับจากง่ายไปหายาก เพื่อใช้เป็นสื่อประกอบแผนการสอนเพื่อให้เกิดทักษะแก่ผู้เรียนอย่างมีประสิทธิภาพ เมื่อผู้เรียนได้เรียนรู้จากชุดฝึกทักษะด้วยตนเองแล้ว ทำให้ผู้เรียนเกิดทักษะในการปฏิบัติของผู้เรียนดีขึ้นและเป็นไปตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้ ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของวิทยา เอื้อการ[19] ได้ศึกษาทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีโหวดของนิสิตชุมนุมดนตรีพื้นเมืองที่เรียนโดยการพัฒนาทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีโหวดตามแนวคิดของครูภูมิปัญญาไทย ประกอบชุดฝึก พบว่าผลการประเมินทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีโหวดมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 198.00 คิดเป็นร้อยละ 82.39 ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการพัฒนาทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีโหวดตามแนวคิดของครูภูมิปัญญาไทย ประกอบชุดฝึกเป็นกระบวนการที่เน้นทักษะทางด้านการปฏิบัติตามแนวคิดของครูภูมิปัญญาไทย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและสัมภาษณ์หลักการสอนทักษะปฏิบัติโหวดตามแนวคิดของครูภูมิปัญญาไทยมาสร้างชุดฝึกทักษะให้ถูกต้องตามองค์ประกอบของชุดฝึกทักษะ มีทั้งด้านความรู้ทฤษฎีต่าง ๆ รวมทั้งทักษะวิธีการและเทคนิคที่ใช้ในการปฏิบัติเครื่องดนตรีโหวด เรียงลำดับจากง่ายไปหายาก เพื่อใช้เป็นสื่อประกอบแผนการจัดการเรียนรู้ เพื่อให้เกิดทักษะแก่ผู้เรียนอย่างมีประสิทธิภาพ เมื่อผู้เรียนได้เรียนรู้จากชุดฝึกทักษะด้วยตนเอง ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมการเรียนรู้ และส่งผลให้ผู้เรียนเกิดทักษะในการปฏิบัติของผู้เรียนดีขึ้นและเป็นไปตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้ และสอดคล้องกับผลการวิจัยของสุพัตรา รักชาติ[20] ได้ทำวิจัยเรื่อง ผลการสอนทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เสริมด้วยแบบฝึกทักษะที่เน้นเทคนิคเพื่อนช่วยเพื่อนที่มีต่อผลสัมฤทธิ์และทักษะปฏิบัติดนตรีไทยของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 พบว่านักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยทดสอบก่อนเรียนเท่ากับ 14.53 คิดเป็นร้อยละ 48.44 คะแนนเฉลี่ยทดสอบหลังเรียนเท่ากับ 23.94 คิดเป็นร้อยละ 79.79 ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการที่ผู้วิจัยดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนตามแผนการจัดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพและมีวิธีการวัดประเมินผลที่เหมาะสม โดยจะเริ่มจากแผนการจัดการเรียนรู้ฝึกปฏิบัติทักษะขั้นเบื้องต้นไปสู่แผนการจัดการเรียนรู้ที่สามารถบรรเลงเป็นเพลงอย่างง่ายได้ คือ ทักษะการนั่งจับไม้ตีฆ้องวงใหญ่ ทักษะการอ่านโน้ตดนตรีไทย ทักษะการตีฉาบ ทักษะการตีแบ่งมือไล่เสียง ทักษะการตีกรอ และทักษะการบรรเลงเพลงอย่างง่าย โดยในแต่ละแผนการจัดการเรียนรู้จะแบ่งกิจกรรมฝึกปฏิบัติออกเป็นทักษะย่อย ๆ เมื่อนักเรียนสามารถปฏิบัติทักษะย่อยเหล่านั้นได้แล้วจึงปฏิบัติรวมเป็นทักษะ การที่นักเรียนสามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีในขั้นเบื้องต้นได้นักเรียนจะมีความภาคภูมิใจ มีกำลังใจในการฝึกปฏิบัติ และจะทำให้สามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีในขั้นที่ยากขึ้นไปได้ ส่งผลให้นักเรียนผ่านทุกจุดประสงค์การเรียนรู้และมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สูงขึ้น

นอกจากนี้จากการวิจัยครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้พบว่าการสอนเครื่องดนตรีพื้นบ้านสำหรับชาวต่างชาตินั้นเป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลาและความเอาใจใส่ของครูผู้สอน นอกจากจะมีการจัดทำเอกสารการสอนเป็นภาษาอังกฤษซึ่งจะช่วยให้ชาวต่างชาติสามารถอ่านแล้วมีความเข้าใจมากกว่าการเรียนรู้จากภาษาไทย แต่ปัญหาที่เกิดขึ้นก็ยังพบว่าการอ่านภาษาอังกฤษของนิสิตชาวต่างชาติบางคนก็ยังมีปัญหาในเรื่องของการแปลความหมาย เนื่องจากภาษาอังกฤษไม่ใช่ภาษาหลักของชาวต่างชาติทุกคน นอกจากนี้

---

[19] Witaya Ueakan, “Practical Skills Development of the wote folk Music Based on Thai wisdom Teacher’s Idea Using Training Package” (Master’s thesis, Rajabhat Maha Sarakham University, 2019). (in Thai)

[20] Supattra Rakchat, “The Effects of Performance Skill Teaching of Davies Supplemented with Practicing Worksheet - based on Peer Technique on Achievement and Thai Music Performance Skill of Mathayomsuksa 4 Students” (Master’s thesis, Udon Thani Rajabhat University, 2013). (in Thai)

ในเรื่องของการอธิบายเทคนิคหรือศัพท์วิชาการที่ใช้ในการเป่าแคน พบว่าบางเทคนิคเป็นเรื่องยากที่จะอธิบายให้ชาวต่างชาติได้เข้าใจและสามารถทำได้จากการอ่านตัวหนังสือ เช่น รูปแบบการใช้ลม ใช้ลิ้นในการเป่าแคน ซึ่งต้องอาศัยเรื่องของทักษะการปฏิบัติและการปฏิบัติตามแบบครูผู้สอน ดังนั้นในการเรียนการสอนนี้ครูผู้สอนจึงมีบทบาทมากในการที่จะปฏิบัติเป็นตัวอย่างเพื่อให้นิสิตชาวต่างชาตินั้นได้เห็น ได้ยินเสียง เป็นการทำให้ความเข้าใจมากขึ้น และสามารถที่จะทำเทคนิคนั้น ๆ ได้

สรุป (Conclusion)

ในการวิจัยเรื่อง การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติการเป่าแคนเบื้องต้นสำหรับนิสิตชาวต่างชาติในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตามแนวคิดของเดวีส์ สามารถสรุปผลการวิจัยได้ ดังนี้

1. การวิเคราะห์ประสิทธิภาพของกิจกรรมการเรียนรู้

ผลการวิเคราะห์ประสิทธิภาพของกิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ พบว่า

- ค่าประสิทธิภาพกระบวนการ จากคะแนนระหว่างเรียนของนิสิต มีค่าเฉลี่ยร้อยละ 82.00
- ค่าประสิทธิภาพผลลัพธ์ จากคะแนนการทดสอบทักษะปฏิบัติภายหลังการเรียน มีค่าเฉลี่ยร้อยละ 83.00

ดังนั้น ประสิทธิภาพรวมของกิจกรรมการเรียนรู้เท่ากับ 82.00/83.00 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ที่ 80/80 แสดงว่ากิจกรรมที่พัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพในระดับที่น่าพอใจ

2. การประเมินทักษะปฏิบัติการเป่าแคนของนิสิต

นิสิตที่เรียนโดยกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดของเดวีส์ประกอบชุดฝึก มีผลการประเมินทักษะปฏิบัติ ดังนี้

- ค่าเฉลี่ยคะแนนการประเมินทักษะการเป่าแคน เท่ากับ 84.80
- ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 3.04

คิดเป็นร้อยละ 84.80 ซึ่งอยู่ในระดับดี แสดงให้เห็นว่านิสิตสามารถพัฒนาทักษะการเป่าแคนได้อย่างมีประสิทธิภาพจากการเข้าร่วมกิจกรรมที่พัฒนาขึ้น

References

Chongmeeset, Sathidporn, and Sunan Sipai. “Development of Learning Management for Practical Skills Based on Dewey's Concept and Its Impact on Learning Outcomes and Practical Skills, Focusing on the ‘Fon Chom Muang Chaiyaphum’ Subject for Fourth-Grade Students.” *Mahachulagajasara Journal* 15, no. 1 (January-June 2024): 75-87. (in Thai)

Chonpairoj, Charoenchai. *Beginner’s Guide to Khaen Playing*. Maha Sarakham: Srinakharinwirot University, 1983. (in Thai)

Chookhampaeng, Chowwalit. *Curriculum and Instruction Research*. 2nd ed. Maha Sarakham: Mahasarakham University, 2010. (in Thai)

Davies, Ivor K. *The Management of Learning*. London: McGraw-Hill, 1971.

Klangprasri, Sanong. *The Art of Khaen Playing: The Miraculous Sound of Tai Ancestors*. Nakhon Pathom: College of Music, Mahidol University, 2006. (in Thai)

Naunkaew, Kridtima, and Montree Denduang. “The Learning Management by Davies’ Instructional Model in Muay Thai Skills of Grade 12 Students.” *Journal of Intellect Education (IEJ)* 2, no. 6 (November-December 2023): 15-25. (in Thai)

Oopachit, Noppachai. “Results of Using the Thai Musical Skill Packages on Suzuki Method for Matthayomsuksa 2 Students Entitles ‘Sieng Sai Khlui Piang Aor’.” Master’s thesis, Buriram Rajabhat University, 2015. (in Thai)

Rakchat, Supattra. “The Effects of Performance Skill Teaching of Davies Supplemented with Practicing Worksheet - based on Peer Technique on Achievement and Thai Music Performance Skill of Mathayomsuksa 4 Students.” Master’s thesis, Udon Thani Rajabhat University, 2013. (in Thai)

Saiyot, Luan, and Angkana Saiyot. *Educational Research Techniques*. 4th ed. Bangkok: Suweeriyasarn, 1995. (in Thai)

Sapphaso, Krairoek. “The Development of Learning Activities Ensemble Skill Training on the Klong Yaw Isaan Band Playing for Students in Mattayomsuksa 3.” Master’s thesis, Rajabhat Maha Sarakham University, 2020. (in Thai)

Sengwong, Praphaphan. *Development of Classroom Research-Based Learning Innovations*. Bangkok: E.K. Books, 2007. (in Thai)

Srisaat, Boonchom. *Introduction to Research*. 8th ed. Bangkok: Suweeriyasarn, 2010. (in Thai)

Srisaat, Boonchom. *Introduction to Research*. Maha Sarakham: Faculty of Education, Mahasarakham University, 1999. (in Thai)

Ueakan, Witaya. “Practical Skills Development of the wote folk Music Based on Thai wisdom Teacher's Idea Using Training Package.” Master’s thesis, Rajabhat Maha Sarakham University, 2019. (in Thai)

Vikhunthod, Niparat. “Effect of Learning Management Using Davies Practical Skill Instructional Model on Work Process Skills in the Occupation Course on the Topic of Basic Plant Propagation of Grade Seventh Students in Schools under Nakhon Ratchasima Provincial Administrative Organization.” Master’s thesis, Sukhothai Thammathirat Open University, 2020. (in Thai)

Wongthes, Sujit. *Singing, Dancing, and Music: The Performing Arts of the Siamese*. Bangkok: Ruenkaew Printing, 2008. (in Thai)

Worakham, Paisarn. *Educational Research*. 8th ed. Maha Sarakham: Taksila Printing, 2016. (in Thai)

ตำแหน่งนิ้วสำคัญบนทางนิ้วระบบเคจด์ สำหรับกีตาร์

KEY FINGERING POSITIONS IN THE CAGED FINGERING SYSTEM FOR GUITAR

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร*
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ปทุมธานี ประเทศไทย
Jetnipith Sungwijit*
Conservatory of Music, Rangsit University, Pathum Thani, Thailand

Received 16/07/2025, Revised 22/09/2025, Accepted 24/10/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : การบรรเลงโน้ตระดับเสียงเดียวกันสำหรับกีตาร์สามารถบรรเลงได้หลายตำแหน่ง แต่ละตำแหน่งก็มีความสัมพันธ์กับการตีความรวมถึงความสะดวกของผู้บรรเลงในการเชื่อมโยงไปยังตำแหน่งอื่น ๆ บนคอกีตาร์ การศึกษาทางนิ้วจึงมีส่วนสำคัญช่วยสนับสนุนให้การบรรเลงของมือซ้ายและมือขวาสามารถปฏิบัติได้อย่างเป็นระบบมีแบบแผน โดยทางนิ้วสำหรับกีตาร์มีหลากหลายแนวคิด การกำหนดทางนิ้วเป็นสิ่งสำคัญเพื่อนำไปใช้เป็นแนวทางการบรรเลงกีตาร์ในมิติต่าง ๆ เช่น มิติบรรเลงประกอบหรือมิติการอิมโพรไวส์ เป็นต้น บทความนี้มีวัตถุประสงค์นำเสนอแนวคิดพื้นฐานทางนิ้วระบบเคจด์สำหรับกีตาร์เชื่อมโยงกับพื้นฐานการจับคอร์ด 5 แบบ ใช้ข้อสังเกตจากตำแหน่งนิ้วมือสำคัญของมือซ้ายเป็นประเด็นสำคัญเพื่อให้ประเด็นการเชื่อมโยงกับตำแหน่งนิ้วสำคัญของมือซ้ายเป็นประเด็นสำคัญ บทความจะไม่กล่าวถึงประเด็นการจัดวางแนวเสียงกรณีคอร์ดว่าเป็นแบบใด

วิธีการศึกษา : บทความนี้เป็นการนำเสนอข้อสังเกตตำแหน่งนิ้วสำคัญของมือซ้าย โดยรูปร่างการจับคอร์ดแต่ละแบบเป็นดังนี้ ทางนิ้ว C Shape สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด C ตำแหน่งนิ้วสำคัญมี 2 ตำแหน่งอยู่บนสาย 5 และสาย 2 ทางนิ้ว A Shape สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด A ตำแหน่งนิ้วสำคัญมี 2 ตำแหน่งอยู่บนสาย 5 และสาย 3 ทางนิ้ว G Shape สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด G ตำแหน่งนิ้วสำคัญมี 3 ตำแหน่งอยู่บนสาย 6 สาย 3 และสาย 1 ทางนิ้ว E Shape สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด E ตำแหน่งนิ้วสำคัญมี 3 ตำแหน่งอยู่บนสาย 6 สาย 4 และสาย 1 ส่วนทางนิ้ว D Shape สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด D ตำแหน่งนิ้วสำคัญมี 2 ตำแหน่งอยู่บนสาย 4 และสาย 2 ตำแหน่งนิ้วสำคัญเหล่านี้ถูกนำมาเชื่อมโยงเข้ากับทางนิ้วอาร์เปโจทรัยแอดเมเจอร์ ทางนิ้วอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ ทางนิ้วอาร์เปโจทรัยแอดไมเนอร์ ทางนิ้วอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ ทางนิ้วบันไดเสียงเมเจอร์ ทางนิ้วบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบเมเจอร์ ทางนิ้วบันไดเสียงไมเนอร์ และทางนิ้วบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ ด้านทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดประกอบด้วย ทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดเมเจอร์ ทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดไมเนอร์ ทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดดิมินิชท์ ทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด ทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด ทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดดอมินันต์ทบเจ็ด และทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดกึ่งดิมินิชท์ทบเจ็ด

ผลการศึกษา : ทางนิ้วระบบเคจด์มาจากชื่อรูปแบบการจับคอร์ด 5 รูปแบบ ได้แก่ คอร์ด C, A, G, E, D อ้างอิงรูปร่างการจับคอร์ดเหล่านี้ด้วยตำแหน่งนิ้วสำคัญของมือซ้าย กล่าวได้ว่าตำแหน่งนิ้วสำคัญของมือซ้ายเป็นกุญแจสำคัญเชื่อมโยงกับรูปแบบคอร์ดทั้ง 5 รูปแบบ เพื่อนำไปสร้างสรรค์เป็นทางนิ้วอาร์เปโจ ทางนิ้วบันไดเสียง และทางนิ้วตำแหน่งคอร์ด ทางนิ้วแต่ละแบบปกติมีระยะ

* Corresponding author, email: jetnipith.s@rsu.ac.th

กว้างประมาณ 4-5 เฟร็ต ทางนิ้วระบบเคจด์ไม่ได้คำนึงว่าทุกทางนิ้วต้องประกอบด้วยโน้ตครบ 2 ช่วงคู่แปด และ/หรือโน้ตระดับเสียงต่ำสุดตลอดจนระดับเสียงสูงที่สุดของทางนิ้วไม่จำเป็นต้องเป็นโน้ตโทนิก/โน้ตพื้นต้นเสมอ ทางนิ้วอาร์เปโจและทางนิ้วบันไดเสียงตำแหน่งนิ้วสำคัญปรากฏอยู่บนทางนิ้วทุกตำแหน่ง ส่วนทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดบางตำแหน่งถูกพิจารณาตัดออกไป เพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ด ด้านการใช้นิ้วมือซ้ายสำหรับบรรเลงไม่ได้ถูกกำหนดตายตัวว่าจะต้องใช้นิ้วใดบรรเลงบนตำแหน่งเหล่านี้

บทสรุป : แนวคิดทางนิ้วระบบเคจด์แต่ละแบบประกอบด้วยตำแหน่งนิ้วสำคัญ 2-3 ตำแหน่ง หากเข้าใจและสามารถจดจำตำแหน่งนิ้วสำคัญเหล่านี้ได้จะช่วยให้นำไปประยุกต์สร้างสรรค์ทางนิ้วที่เชื่อมโยงกับแนวคิดระบบเคจด์ได้อีกมากมาย สำหรับทางนิ้ว C Shape ทางนิ้ว A Shape ทางนิ้ว G Shape ทางนิ้ว E Shape และทางนิ้ว D Shape ที่จะกล่าวถึงสาระในบทความนี้ ตำรา/หนังสือบางเล่มอาจมีชื่อเรียกต่างกันออกไป เช่น C Form, A Form, G Form, E Form และ D Form นอกจากนี้การนำตำแหน่งนิ้วสำคัญไปสร้างสรรค์ทางนิ้วบางกรณีปรากฏตำแหน่งนิ้วสำคัญครบทุกตำแหน่ง บางกรณีอาจตัดตำแหน่งนิ้วสำคัญบางตำแหน่งออกไปเพื่อความเหมาะสม อย่างไรก็ดีแนวคิดระบบเคจด์ ตำรา/หนังสือบางเล่มอาจเรียกชื่อแนวคิดระบบเคจด์ต่างออกไป แต่มีนัยเช่นเดียวกัน

คำสำคัญ : ทางนิ้วกีตาร์ / ระบบเคจด์ / ตำแหน่งนิ้วสำคัญ

Abstract

Background and Objectives: On the guitar, a single pitch can be played at multiple positions on the fingerboard, and each position has implications for interpretation and physical efficiency in shifting to other positions. Fingering study is essential for developing systematic and coordinated performance between the left and right hands. Numerous fingering concepts exist, and the determination of fingerings plays a vital role in guiding performance practices, such as accompaniment and improvisation. This article aims to present the fundamental fingering concepts within the CAGED system on the guitar, grounded in the five basic chord shapes—C, A, G, E, and D—while emphasizing key left-hand finger positions. This study deliberately excludes analysis of voice-leading and specific chord voicings.

Methods: The study presents observations based on key left-hand finger positions associated with each of the five chord shapes. In the C Shape, two key positions are found on strings 5 and 2; in the A Shape, on strings 5 and 3; in the G Shape, on strings 6, 3, and 1; in the E Shape, on strings 6, 4, and 1; and in the D Shape, on strings 4 and 2. These finger positions are used to construct various arpeggio fingerings (major triads, major seventh chords, minor triads, and minor seventh chords), scale fingerings (major, major pentatonic, minor, and minor pentatonic), and chord fingerings (major, minor, diminished, major seventh, minor seventh, dominant seventh, and half-diminished seventh chords).

Results: The CAGED fingering system is based on five foundational chord shapes—C, A, G, E, and D—each identified through its corresponding Key Fingering positions on the left hand. These positions serve as critical anchors for constructing arpeggios, scale fingerings, and chord voicings. Each fingering shape typically spans

four to five frets. The CAGED system does not require every fingering to contain two complete octaves or to start or end on the tonic note. In arpeggio and scale fingerings, the key positions consistently appear, while in chord fingerings, some shapes may omit certain positions for ergonomic reasons. The choice of left-hand fingers used to play these positions is not fixed.

Conclusions: Each CAGED shape includes 2–3 Key Fingering positions, and a clear understanding and memorization of these positions can greatly enhance one's ability to develop further fingerings aligned with the CAGED framework. The article refers to these as the C Shape, A Shape, G Shape, E Shape, and D Shape, although some texts may use alternate terms such as C Form, A Form, etc. When applying these positions creatively, all Key Fingering positions may sometimes be included or selectively omitted depending on suitability. Though different sources may label or interpret the CAGED system in varying terms, they share similar underlying principles.

Keywords: Guitar Fingering / CAGED System / Key Fingering Positions

บทนำ (Introduction)

หากพิจารณาถึงแนวทางการบรรเลงโน้ตบนบรรทัดห้าเส้นสำหรับกีตาร์ นำมาเชื่อมโยงเข้ากับตำแหน่งโน้ตบนคอกีตาร์ อาจสามารถปฏิบัติได้หลากหลายตำแหน่ง เนื่องจากโน้ตระดับเสียงเดียวกันอาจกระจายไปปรากฏอยู่บนสายลำดับต่าง ๆ บนคอกีตาร์ ตำแหน่งโน้ตเหล่านี้ส่งผลต่อการบรรเลงกีตาร์ทั้งด้านแนวคิดการกำหนดนิ้ว (Fingering) และมิติเสียงที่เกิดขึ้น โดยการกำหนดนิ้วเป็นระบบการใช้สัญลักษณ์ที่โน้ตดนตรี ซึ่งปกติเป็นตัวเลขอารบิกเพื่อกำหนดว่าโน้ตใดควรบรรเลงด้วยนิ้วใด ทั้งนี้เพื่อให้การบรรเลงง่ายและมีประสิทธิภาพ[1] แนวคิดการกำหนดนิ้วสำหรับการบรรเลงกีตาร์มีผลเป็นอย่างมาก ช่วยสนับสนุนให้ผู้บรรเลงกีตาร์สามารถบรรเลงหรือฝึกฝนประเด็นที่ต้องการ เช่น บันไดเสียง อาร์เปโจ คอร์ด เทคนิค ฯลฯ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ การพิจารณากำหนดนิ้วที่ไม่เหมาะสมต่อการบรรเลงหรือการเคลื่อนที่ไปบนตำแหน่งต่าง ๆ ส่งผลโดยตรงต่อผู้บรรเลงกีตาร์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ด้วยเหตุข้างต้น ทางนิ้วสำหรับกีตาร์จึงมีส่วนช่วยให้ผู้บรรเลงกีตาร์เชื่อมโยงแต่ละตำแหน่งบนคอกีตาร์เข้าด้วยกันผ่านทางนิ้ว นอกจากนี้การศึกษาทางนิ้วยังสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางสำหรับการเรียนรู้ตำแหน่งโน้ตต่าง ๆ บนคอกีตาร์ที่สัมพันธ์กับแนวคิดเชิงทฤษฎีดนตรีสากล ทางนิ้วไม่เพียงแต่ช่วยให้บรรเลงได้อย่างเหมาะสมเท่านั้น แต่ยังสามารถนำไปต่อยอดสร้างสรรค์ในบริบทอื่นอีกหลากหลาย เช่น การสร้างสรรค์แนวทำนองหรือการอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าทางนิ้วเสมือนเป็นแผนที่นำทางให้แก่ผู้บรรเลงกีตาร์ ทั้งนี้ทางนิ้วสำหรับกีตาร์มีด้วยกันหลากหลายระบบ เช่น ทางนิ้วระบบเคจด์ (The CAGED Fingering System) ประกอบด้วยทางนิ้ว 5 รูปแบบ จุดเด่นคืออ้างอิงการจับคอร์ด 5 รูปแบบเป็นแนวคิดสำคัญ หรือทางนิ้วระบบ 3 โน้ตต่อ 1 สาย (The 3 Notes Per String) ประกอบด้วยทางนิ้ว 7 รูปแบบ จุดเด่นคือแต่ละสายบรรเลงด้วยโน้ตจำนวน 3 ตัวเป็นแนวคิดสำคัญ แนวคิดแต่ละแบบมีเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไป อาจขึ้นอยู่กับแนวทางการบรรเลงของผู้บรรเลงกีตาร์หรือความเหมาะสมกับทิศทางการบรรเลงลีลาดนตรีประกอบด้วย

[1] Office of the Royal Society, *Dictionary of Music, Royal Society Edition* (Bangkok: Office of the Royal Society Press, 2018), 80. (in Thai)

บทความนี้เป็นการนำเสนอแนวคิดพื้นฐานทางนิ้วระบบเคจด์สำหรับกีตาร์ เชื่อมโยงกับพื้นฐานรูปร่างการจับคอร์ด 5 แบบ ด้วยการตั้งสายแบบมาตรฐาน (Standard Tuning) บนกีตาร์ 6 สาย โดยใช้ข้อสังเกตจากตำแหน่งนิ้วมือสำคัญของมือซ้ายเป็นประเด็นสำคัญ บทความนี้จะไม่กล่าวถึงแนวคิดการจัดวางแนวเสียงคอร์ดว่าเป็นแบบใด ทางนิ้วระบบเคจด์เป็นการกำหนดตำแหน่งบนทางนิ้วของนิ้วมือซ้าย มีระยะกว้างโดยรวมประมาณ 4 เฟร็ต และยังสามารถนำนิ้วมือซ้ายไปบรรเลงบนตำแหน่งระยะกว้างกว่า 4 เฟร็ตนี้ได้[2] ทางนิ้วระบบเคจด์นี้ถือเป็นกุญแจสำคัญในการค้นหาคอร์ด บันไดเสียง และอาร์เปโจบนตำแหน่งต่าง ๆ บนคอกีตาร์ ตัวอักษรทั้ง 5 ตัว “CAGED” ก็มาจากตำแหน่งการจับคอร์ด 5 รูปแบบที่มีตำแหน่งสายเปิด (Open Strings) เข้ามาผสมผสาน[3] โดยสามารถเลื่อนตำแหน่งคอร์ดเหล่านี้ไปบนคอกีตาร์โดยใช้รูปแบบการทาบนิ้ว (Barre) ได้ทั่วคอกีตาร์[4] สังเกตได้ว่าชื่อ “CAGED” ก็มาจากชื่อคอร์ดทั้ง 5 คอร์ดรวมกันนั่นเอง[5]

แนวคิดพื้นฐานและตำแหน่งนิ้วสำคัญทางนิ้วระบบเคจด์ (Fundamental Concepts and Key Fingering Positions in the CAGED Fingering System)

Example 1 แสดงถึงพื้นฐานการจับคอร์ด 5 รูปแบบ คือ คอร์ด C, A, G, E และ D ตามลำดับ คอร์ดแต่ละแบบใน Example 1 แสดงความสัมพันธ์จากการอิงด้านรูปร่างคอร์ด (Shape) ข้างต้นจะปรากฏด้วยชื่อ C Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด C) A Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด A) G Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด G) E Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด E) และ D Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด D) รูปร่างคอร์ดทั้ง 5 รูปแบบจะเป็นพื้นฐานของทางนิ้ว C Shape ทางนิ้ว A Shape ทางนิ้ว G Shape ทางนิ้ว E Shape และทางนิ้ว D Shape ต่อไป ส่วนตัวเลข 1-6 ด้านซ้ายมือแสดงถึงลำดับสายกีตาร์และเครื่องหมายลูกศรดำแสดงถึงตำแหน่งโน้ตบนสายเปิด จุดวงกลมดำแสดงถึงตำแหน่งการจับคอร์ด จุดวงกลมขาวแสดงถึงโน้ตพื้นต้น (Root) ของคอร์ดที่ปรากฏอยู่บนตำแหน่งต่าง ๆ โดยตำแหน่งจุดวงกลมขาวนี้ นอกจากเป็นตำแหน่งโน้ตพื้นต้นแล้ว สำหรับบทความนี้ได้แสดงผลลัพธ์เป็นตำแหน่งนิ้วสำคัญ (Key Fingering Positions) ของคอร์ดทั้ง 5 รูปแบบ เพื่อใช้เป็นข้อสังเกตในการอ้างอิงพื้นฐานแนวคิดทางนิ้วระบบเคจด์ ตลอดจนนำมาเชื่อมโยงเข้ากับแนวทางการสร้างสรรค์เป็นทางนิ้วต่าง ๆ ตำแหน่งเหล่านิ้วสำคัญเหล่านี้ หากมีความเข้าใจและจดจำได้จะช่วยสนับสนุนให้นำไปประยุกต์สร้างสรรค์ทางนิ้วที่เชื่อมโยงกับพื้นฐานแนวคิดระบบเคจด์ได้อีกมากมาย

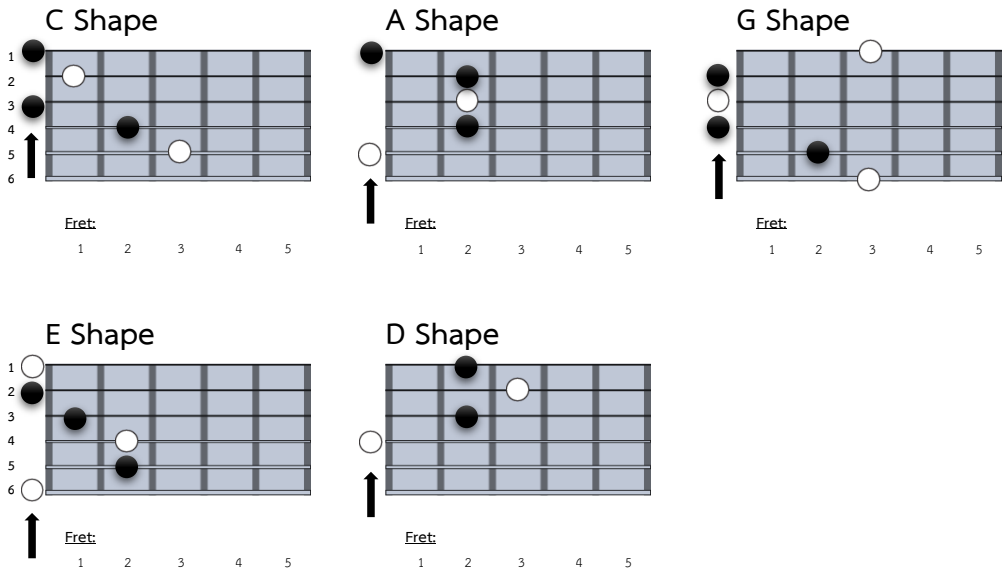
---

[2] Blake Neely and Jeff Schroedl, *Chords & Scales for Guitar* (Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 1997), 45.

[3] Barrett Tagliarino, *Chord-Tone Soloing* (Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2006), 25.

[4] Levi Clay and Joseph Alexander, *Guided Guitar Scale Practice Routines: Master Every Essential Guitar Scale in this Comprehensive 10 Week Course*, ed. Tim Pettingale (Ampney Crucis, UK: Fundamental Changes, 2024), 12.

[5] Jetnipith Sungwijit, *Basic Concept The CAGED Fingering System for Electric Guitar* (Bangkok: Tana Press, 2023), 3. (in Thai)



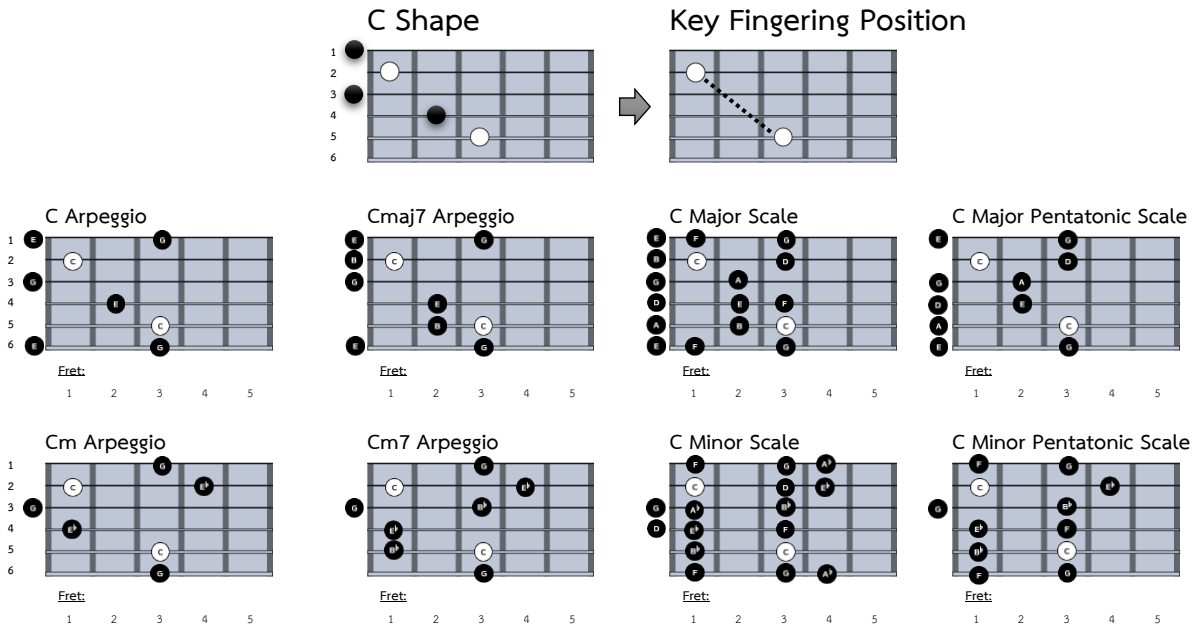
Example 1 Five Basic Chord Shape

Source: by author

ทางนิ้ว C Shape (C Shape Fingering)

ทางนิ้ว C Shape สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด C สังเกตจาก Example 2 แถวบนสุดด้านซ้ายมือแสดงรูปร่างการจับคอร์ด C ที่แฝงไปด้วยตำแหน่งโน้ตพื้นต้น (จุดวงกลมขาว) และด้านขวามือแสดงเพียงตำแหน่งโน้ตพื้นต้นเท่านั้น โดยตำแหน่งเหล่านี้เป็นตำแหน่งนิ้วสำคัญของทางนิ้ว C Shape ปรากฏบนสาย 5 และสาย 2 ส่วนเส้นประแสดงความเชื่อมโยงตำแหน่งนิ้วสำคัญเหล่านี้เข้าด้วยกัน เพื่อให้เป็นจุดสังเกตทางนิ้วแต่ละแบบ โดยตำแหน่งนิ้วสำคัญจะแปรผันเป็นโน้ตพื้นต้นกรณีอาร์เปโจ และเป็นโน้ตโทนิกกรณีบันไดเสียง จากแนวคิดข้างต้นนี้กล่าวได้ว่าบรรทัดบนสุดของ Example 2 เสมือนจุดตั้งต้นสำหรับนำมาอ้างอิงตำแหน่งนิ้วสำคัญ เพื่อกำหนดทางนิ้วไปบนคอกีตาร์ที่สอดคล้องกับอาร์เปเจหรือกุญแจเสียง ทั้งนี้การแสดงผลลัพธ์ทางนิ้วจาก Example 2-6 บรรทัดที่ 2 แสดงทางนิ้วอาร์เปโจทรัยแอดเมเจอร์ อาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ บันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบเมเจอร์ ส่วนบรรทัดที่ 3 แสดงทางนิ้วอาร์เปโจทรัยแอดไมเนอร์ อาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ บันไดเสียงไมเนอร์และบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ตามลำดับ อีกทั้งเป็นการยกตัวอย่างอาร์เปโจด้วยคอร์ด C, Cmaj7, Cm, Cm7 และบันไดเสียงในกุญแจเสียง C

จาก Example 2 สังเกตว่าตำแหน่งนิ้วสำคัญของทางนิ้ว C Shape (จุดวงกลมขาว) ปรากฏอยู่บนสาย 5 เฟร็ตที่ 3 และสาย 2 เฟร็ตที่ 1 เหมือนกันทุกทางนิ้ว หากบรรเลงตาม Example 2 ตำแหน่งนิ้วสำคัญอาจกำหนดเป็นนิ้วก้อยบนสาย 5 เฟร็ตที่ 3 และนิ้วกลางบนสาย 2 เฟร็ตที่ 1 (การกำหนดนิ้วมือซ้ายบนตำแหน่งนิ้วสำคัญ สามารถปรับได้ตามความเหมาะสมของผู้บรรเลง) ข้อสังเกตอีกประการคือตำแหน่งโน้ตบนสาย 6 และสาย 1 ของบรรทัดที่ 2-3 จะเป็นโน้ตตัวเดียวกันและอยู่บนตำแหน่งเฟร็ตเดียวกัน แต่มีระดับเสียงต่างกันสองช่วงคู่แปด

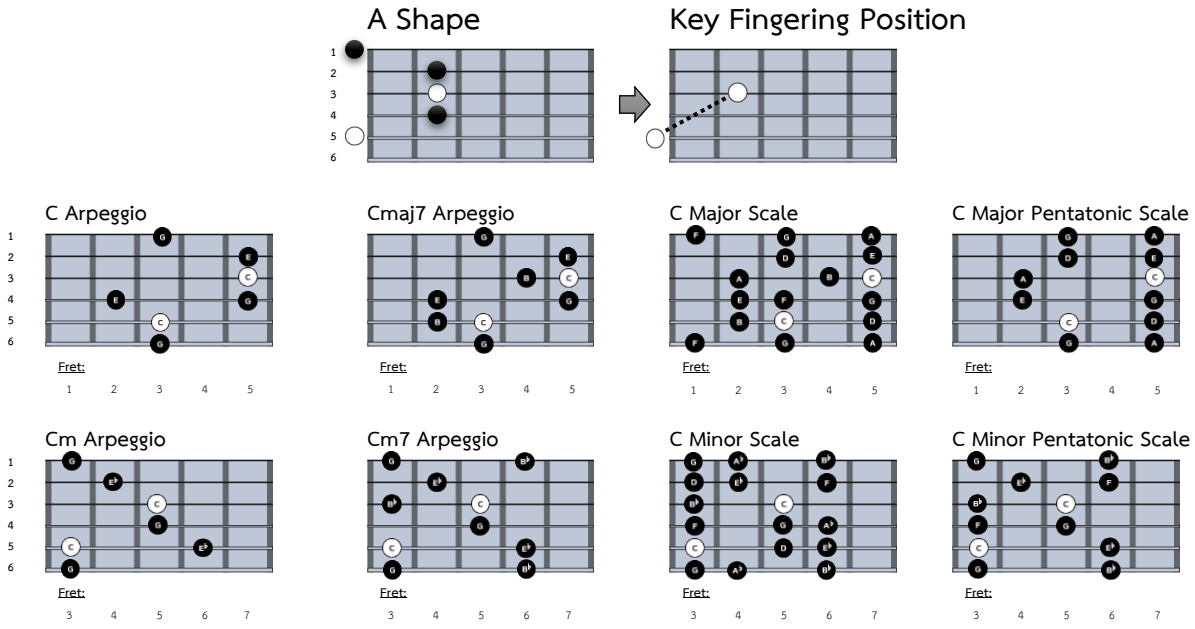


Example 2 Key Fingering Positions of the C Shape

Source: by author

ทางนิ้ว A Shape (A Shape Fingering)

ทางนิ้ว A Shape สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด A บรรทัดบนสุดของ Example 3 แสดงตำแหน่งนิ้วสำคัญ (จุดวงกลมขาว) ปรากฏบนสาย 5 และสาย 3 แสดงความเชื่อมโยงกันด้วยเส้นประ อาร์เปโจและบันไดเสียงสำหรับบรรทัดที่ 2-3 เป็นเช่นเดียวกับ Example 2 ที่ผ่านมา ส่วนตำแหน่งนิ้วสำคัญปรากฏบนสายที่ 5 เฟร็ตที่ 3 และสาย 3 เฟร็ตที่ 5 สำหรับการบรรเลงทางนิ้วอาจใช้นิ้วกลางบรรเลงบนตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสายที่ 5 เฟร็ตที่ 3 และอาจใช้นิ้วก้อยบรรเลงบนสาย 3 เฟร็ตที่ 5 สังเกตว่าแต่ละสายของทางนิ้วอาร์เปโจประกอบด้วยโน้ต 1-2 ตัว ส่วนทางนิ้วบันไดเสียงประกอบด้วยโน้ต 2-3 ตัว

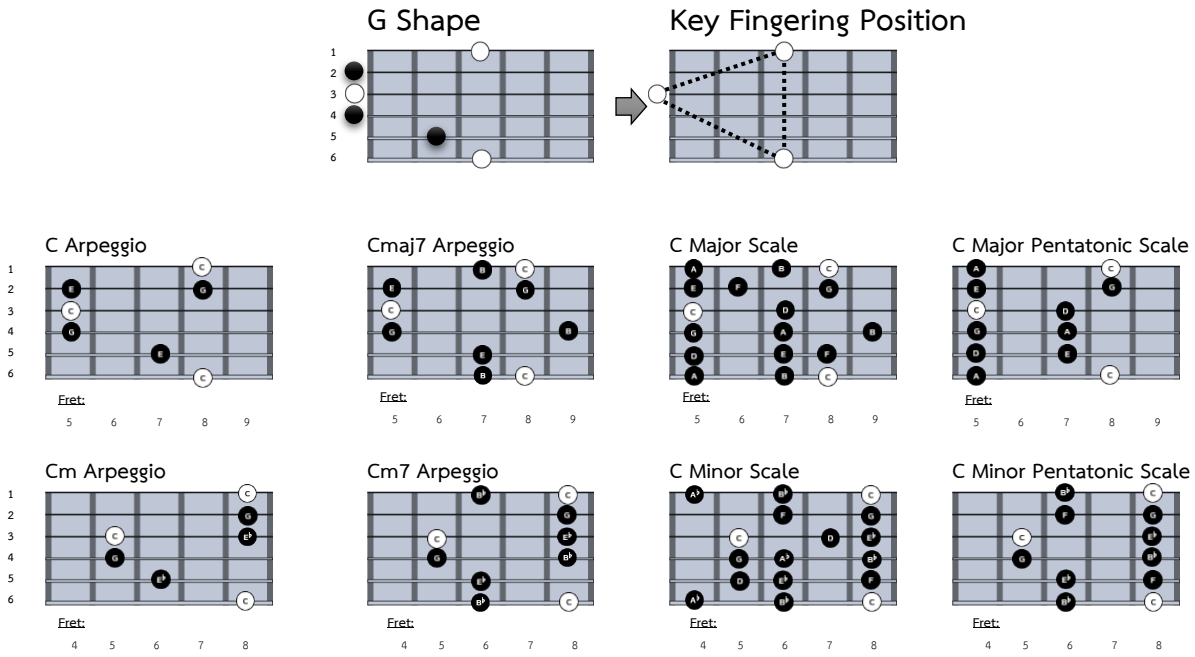


Example 3 Key Fingering Positions of the A Shape

Source: by author

ทางนิ้ว G Shape (G Shape Fingering)

ทางนิ้ว G Shape สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด G จาก Example 4 ตำแหน่งนิ้วสำคัญ (จุดวงกลมขาว) ปรากฏขึ้น 3 ตำแหน่ง คือ สาย 6 สาย 3 และสาย 1 โดยสาย 6 และสาย 1 อยู่บนเฟร็ตเดียวกัน (สังเกตจากเส้นประ) เมื่อแปรผันเป็นทางนิ้วอาร์เปโจและบันไดเสียงแล้วจะแสดงดังบรรทัดที่ 2-3 ตำแหน่งนิ้วสำคัญปรากฏบนเฟร็ตที่ 8 และเฟร็ตที่ 5 สำหรับการบรรเลงทางนิ้วอาจใช้นิ้วก้อยบรรเลงตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 6 และสาย 1 เฟร็ตที่ 8 ส่วนตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 3 เฟร็ตที่ 5 ควรเป็นนิ้วชี้จะเหมาะสมสำหรับการบรรเลงทางนิ้ว G Shape

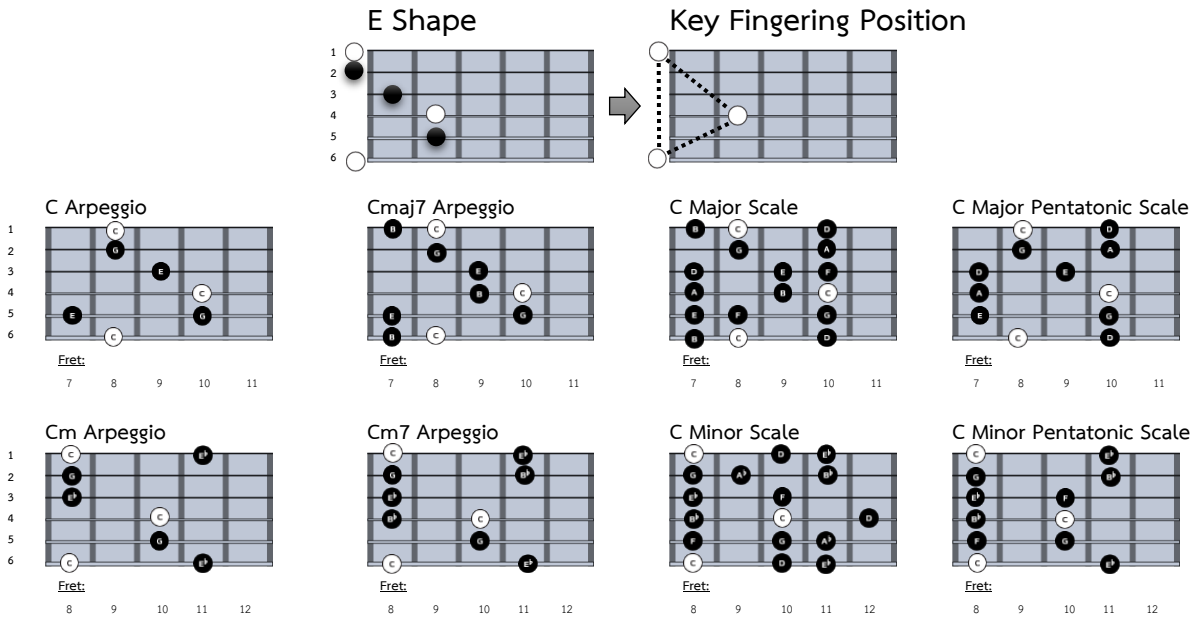


Example 4 Key Fingering Positions of the G Shape

Source: by author

ทางนิ้ว E Shape (E Shape Fingering)

แนวคิดทางนิ้ว E Shape นั้น พื้นฐานมาจากรูปร่างการจับคอร์ด E ปรากฏตำแหน่งนิ้วสำคัญ 3 ตำแหน่ง คือ บนสาย 6 สาย 4 และสาย 1 โดยตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 6 และสาย 1 (จุดวงกลมขาว) จะอยู่บนเฟร็ตเดียวกัน แนวทางการบรรเลงทางนิ้วควรใช้นิ้วชี้บนตำแหน่งนิ้วสำคัญของสาย 6 และสาย 1 ส่วนตำแหน่งนิ้วสำคัญของสาย 4 อาจแบ่งออกเป็น 1) กรณีบรรทัดที่ 2 จาก Example 5 อาจกำหนดเป็นนิ้วก้อยบนเฟร็ตที่ 10 และ 2) กรณีบรรทัดที่ 3 จาก Example 5 บนเฟร็ตที่ 10 เช่นเดียวกัน ควรกำหนดเป็นนิ้วนางยกเว้นทางนิ้วบันไดเสียง C ไมเนอร์ (C Minor Scale) เพื่อความสะดวกของผู้บรรเลงอาจกำหนดนิ้วได้เป็นนิ้วกลางหรือนิ้วนางตามความเหมาะสม

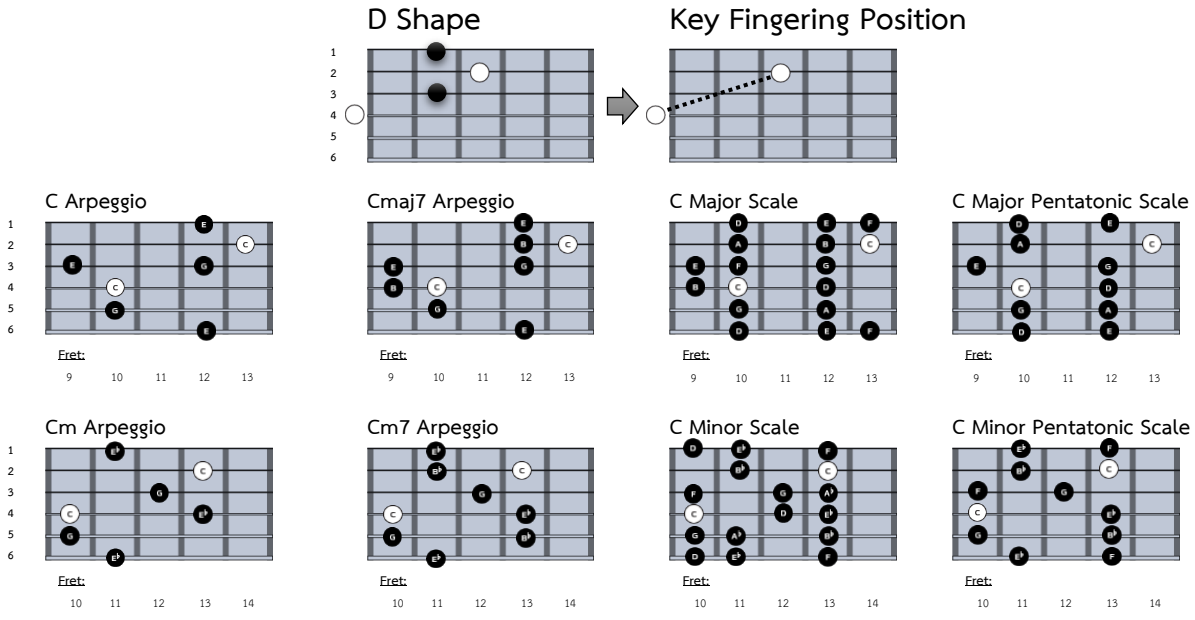


Example 5 Key Fingering Positions of the E Shape

Source: by author

ทางนิ้ว D Shape (D Shape Fingering)

สำหรับแนวคิดทางนิ้ว D Shape พื้นฐานมาจากรูปร่างการจับคอร์ด D ปรากฏตำแหน่งนิ้วสำคัญ 2 ตำแหน่ง คือ บนสาย 4 และสาย 2 (จุดวงกลมขาว) แนวทางการบรรเลงทางนิ้วจาก Example 6 กรณีบรรทัดที่ 2 ตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 4 เฟร็ตที่ 10 ควรกำหนดเป็นนิ้วกลางและให้นิ้วชี้ช่วยสนับสนุนการบรรเลงโน้ตบนเฟร็ตที่ 9 ส่วนตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 2 เฟร็ตที่ 13 ควรเป็นนิ้วก้อย เพื่อเปิดโอกาสให้นิ้วชี้สามารถบรรเลงโน้ตบนเฟร็ตที่ 10 และนิ้วนางบรรเลงโน้ตบนเฟร็ตที่ 12 สำหรับการบรรเลงกรณีบรรทัดที่ 3 จาก Example 6 ตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 4 เฟร็ตที่ 10 ควรกำหนดเป็นนิ้วชี้ ส่วนตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 2 เฟร็ตที่ 13 ควรกำหนดเป็นนิ้วก้อย



Example 6 Key Fingering Positions of the D Shape

Source: by author

Example 2-6 ที่ผ่านมาข้างต้น ทำให้เห็นว่าตำแหน่งนิ้วสำคัญที่เชื่อมโยงกับพื้นฐานรูปร่างคอร์ดทั้ง 5 รูปแบบของแนวคิดทางนิ้วระบบเคจด์ในแต่ละทางนิ้ว ตำแหน่งเหล่านี้ปรากฏอยู่บนตำแหน่งเดิมเสมอ ทั้งทางนิ้วอาร์เปโจ ทางนิ้วบันไดเสียงเมเจอร์ ทางนิ้วบันไดเสียงไมเนอร์ ทางนิ้วบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบเมเจอร์และไมเนอร์ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้สามารถสรุปได้ว่า ตำแหน่งนิ้วสำคัญของทางนิ้วที่อ้างอิงจากรูปร่างการจับคอร์ด 5 รูปแบบ คือ ทางนิ้ว C Shape, A Shape, G Shape, E Shape และ D Shape นั้นใช้เป็นจุดเชื่อมโยงแนวคิดพื้นฐานสำหรับทางนิ้วระบบเคจด์ โดยรูปร่างคอร์ดทั้งหมดปรากฏตำแหน่งนิ้วสำคัญ 2-3 ตำแหน่ง สรุปได้ดัง Table 1 ทั้งนี้ตัวเลขในวงกลมขาวด้านขวามือแสดงถึงตำแหน่งลำดับสายกีตาร์

Table 1 Summary of Key Fingering Positions in the CAGED System

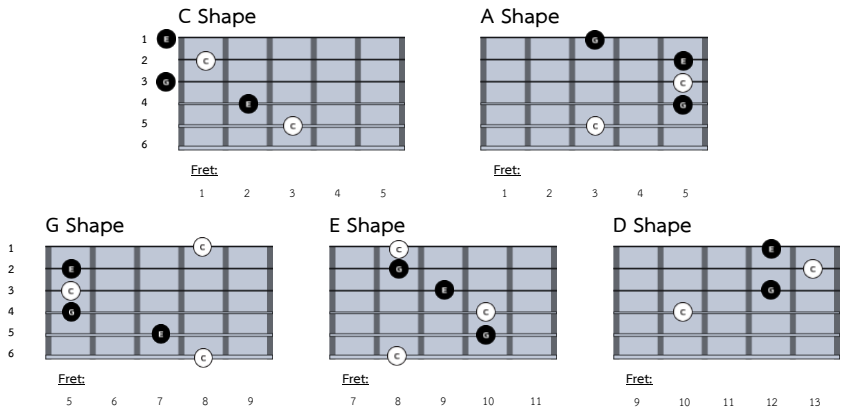
Source: by author

Chord Shapes	Key Fingering Positions	Guitar Strings
C Shape	2 Positions	⑤ ②
A Shape	2 Positions	⑤ ③
G Shape	3 Positions	⑥ ③ ①
E Shape	3 Positions	⑥ ④ ①
D Shape	2 Positions	④ ②

นอกจากตัวอย่างทางนิ้วอาร์เปโจและบันไดเสียงที่กล่าวมาแล้วข้างต้น สำหรับกรณีคอร์ดก็สามารถนำมาเชื่อมโยงเข้ากับพื้นฐานแนวคิดทางนิ้วระบบเคจด์ได้เช่นกัน โดยใช้การพิจารณาร่วมกับแนวคิดพื้นฐานการอ้างอิงรูปร่างคอร์ด 5 รูปแบบ หากใช้แนวคิดข้างต้นนี้จะส่งผลให้สามารถมีตำแหน่งการจับคอร์ดได้ 5 ตำแหน่งเช่นเดียวกับกรณีทางนิ้วอาร์เปโจและบันไดเสียงที่ผ่านมา ทั้งนี้การแสดงตัวอย่างทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดใน Example 7-13 เริ่มจากคอร์ด C, Cm, Cdim, Cmaj7, Cm7, C7, Cm7♭5 ตามลำดับ เป็นการเชื่อมโยงกับแนวคิดระบบเคจด์และยึดหลักตำแหน่งนิ้วสำคัญ สำหรับการนำมาสร้างสรรค์การจับคอร์ดทั้ง 5 ตำแหน่ง อนึ่งเพื่อป้องกันการสับสนจะไม่กล่าวถึงประเด็นการจัดวางแนวเสียงคอร์ดเหล่านี้ว่าเป็นแบบใด เพียงแสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงเข้ากับแนวคิดระบบเคจด์และยึดหลักตำแหน่งนิ้วสำคัญเท่านั้น อีกทั้งตำแหน่งนิ้วสำคัญเหล่านี้ในทางปฏิบัติอาจมีการตัดออกบางตำแหน่งเพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ด ซึ่งรูปแบบการจับคอร์ดทั้ง 5 ตำแหน่งเชื่อมโยงกับแนวคิดระบบเคจด์อาจเป็นดังต่อไปนี้

ทางนิ้วคอร์ดเมเจอร์ (Major Chord Fingering)

Example 7 แสดงการจับคอร์ด C เชื่อมโยงกับแนวคิดระบบเคจด์ทั้ง 5 ตำแหน่ง เริ่มจากบรรทัดบนทางนิ้ว C Shape, A Shape และบรรทัดล่างเริ่มจากทางนิ้ว G Shape, E shape, D Shape ตามลำดับ สังเกตว่าปรากฏตำแหน่งนิ้วสำคัญเป็นไปตาม Table 1 ทุกตำแหน่ง กล่าวได้ว่าตำแหน่งการจับคอร์ด C ด้วยแนวคิดเชื่อมโยงกับระบบเคจด์ หากพิจารณาภาพรวมการครอบคลุมพื้นที่บนคอกีตาร์ พบว่าทั้ง 5 ตำแหน่งครอบคลุมจากตำแหน่งสายเปิดของทางนิ้ว C Shape ไล่เรียงไปกระทั่งถึงเฟร็ตที่ 13 ของทางนิ้ว D Shape

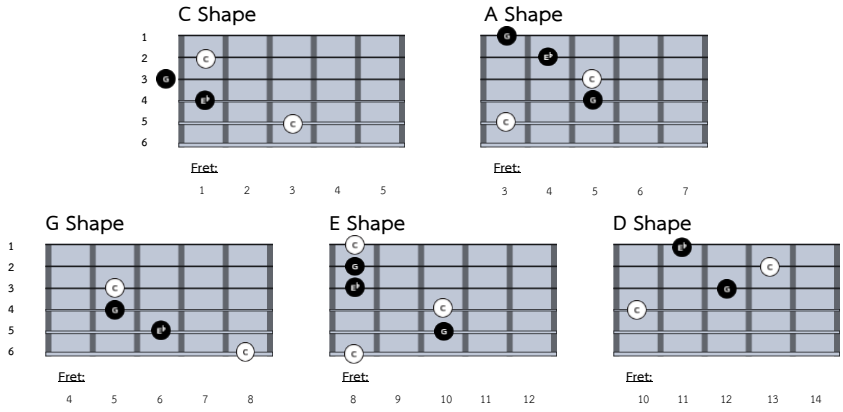


Example 7 Fingering Positions for the C Major Chord (C)

Source: by author

ทางนิ้วคอร์ดไมเนอร์ (Minor Chord Fingering)

Example 8 เป็นการแสดงทางนิ้วคอร์ด Cm เริ่มจากบรรทัดบนซ้ายมือไปขวามือทางนิ้ว C Shape และ A Shape บรรทัดล่างซ้ายมือไปขวามือทางนิ้ว G Shape, E Shape และ D Shape ตามลำดับ สังเกตว่าตำแหน่งนิ้วสำคัญของแต่ละทางนิ้วส่วนใหญ่เป็นไปตาม Table 1 ยกเว้นบนทางนิ้ว G Shape จะตัดตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 1 ออกไป คงเหลือเพียงตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 6 และสาย 3 เท่านั้น เนื่องจากเพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ดและยังคงมีองค์ประกอบโครงสร้างคอร์ดครบ (การอ้างอิงแนวคิดทางนิ้ว G Shape ยังสามารถพิจารณาตัดตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 6 ออกไป คงเหลือเพียงตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 3 และสาย 1 เพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ดได้เช่นกัน)



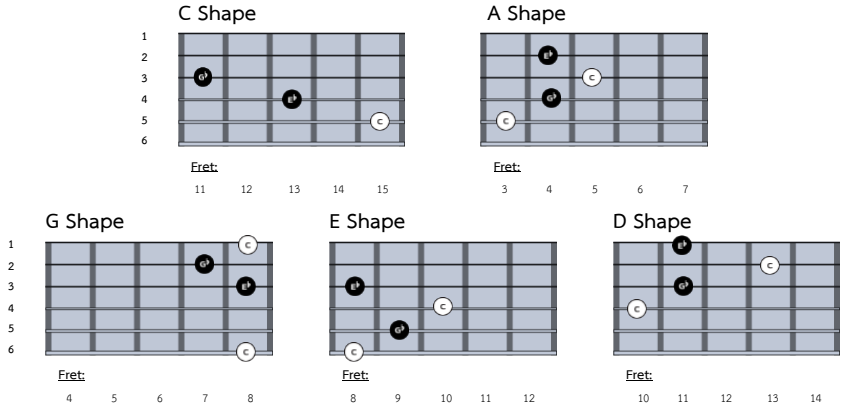
Example 8 Fingering Positions for the C Minor Chord (Cm)

Source: by author

ทางนิ้วคอร์ดดิมินิชท์ (Diminished Chord Fingering)

ทางนิ้วคอร์ด Cdim แสดงดัง Example 9 ทางนิ้ว A Shape และ D Shape ปรากฏตำแหน่งนิ้วสำคัญครบตาม Table 1 ส่วนทางนิ้ว C Shape, G Shape และ E Shape พิจารณาตัดตำแหน่งนิ้วสำคัญบางตำแหน่งออกไปเพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ด สังเกตได้ว่าทางนิ้ว C Shape เป็นการจับคอร์ดเพียง 3 ตำแหน่งบนสาย 5-3 เท่านั้น (ขณะที่ทางนิ้วอื่นเป็นการจับคอร์ดทั้งหมด 4 ตำแหน่ง) โดยเป็นการอ้างอิงจากตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 5 และพิจารณาตัดตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 2 (ตามแนวคิด Table 1) ออกไปเพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ดและยังคงมีโครงสร้างคอร์ดครบทั้งหมด อย่างไรก็ตาม

การพิจารณาตัดตำแหน่งนิ้วสำคัญเหล่านี้ออกบางตำแหน่งสามารถตัดตำแหน่งแตกต่างจากใน Example 9 ได้เช่นกัน โดยใช้แนวทางการอ้างอิงตำแหน่งนิ้วสำคัญจาก Table 1 ที่ผ่านมา เพื่อเชื่อมโยงเข้ากับพื้นฐานแนวคิดทางนิ้วระบบเคจด์



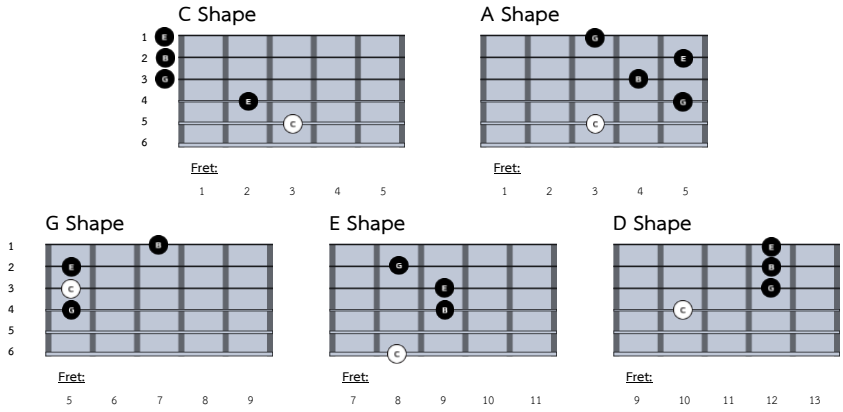
Example 9 Fingering Positions for the C Diminished Chord (Cdim)

Source: by author

ทางนิ้วคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด (Major Seventh Chord Fingering)

คอร์ด Cmaj7 ทางนิ้วทั้งหมดพิจารณาตัดตำแหน่งนิ้วสำคัญออกคงเหลือเพียง 1 ตำแหน่งเท่านั้น (เปรียบเทียบตำแหน่งนิ้วสำคัญกับ Table 1) โดยให้ความสำคัญทุกทางนิ้วต้องประกอบด้วยโครงสร้างคอร์ดครบทั้งหมดรวมถึงต้องสะดวกต่อการจับคอร์ดเป็นประเด็นสำคัญ หากพิจารณาภาพรวมทั้ง 5 ทางนิ้วจะพบว่าปรากฏตำแหน่งนิ้วสำคัญ 1 ตำแหน่งและกระจายไปอยู่บนสาย 6-3 (พิจารณาร่วมกับ Example 10) ทางนิ้วคอร์ด Cmaj7 เหล่านี้มีระยะตั้งแต่สายเปิดของทางนิ้ว C Shape ถึงเฟร็ตที่ 12 ของทางนิ้ว D Shape

ทั้งนี้หากพิจารณาทางนิ้วทั้งหมดที่กล่าวมาแล้ว ตั้งแต่ Example 7-9 ข้างต้น พบว่าทุกทางนิ้วบนแนวเสียงต่ำสุดปรากฏเป็นตำแหน่งนิ้วสำคัญเสมอ แต่กรณีทางนิ้ว G Shape ใน Example 10 ตำแหน่งนิ้วสำคัญปรากฏบนสาย 3 ซึ่งไม่ใช่แนวเสียงต่ำสุดของทางนิ้ว เนื่องจากพิจารณาตัดตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 6 และสาย 1 ออกไป (พิจารณาตำแหน่งนิ้วสำคัญของทางนิ้ว G Shape ร่วมกับ Table 1) เพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ดในทางปฏิบัติหากใช้ตำแหน่งนิ้วสำคัญบนสาย 6 ร่วมด้วยอาจส่งผลกระทบต่อการจับคอร์ดของนิ้วมือซ้ายเป็นไปได้ยาก

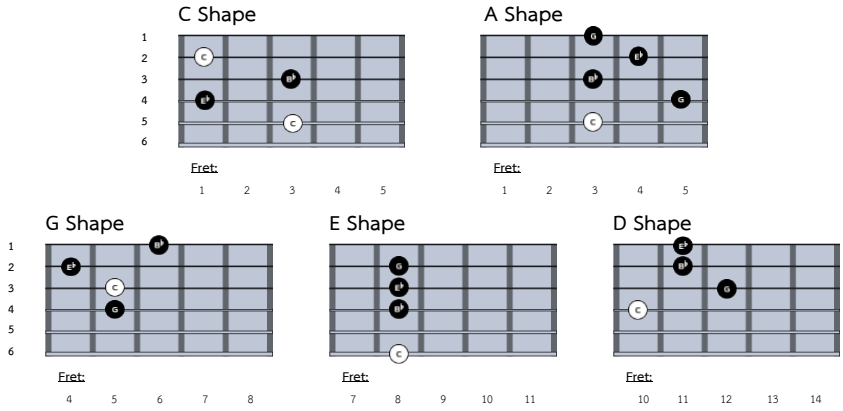


Example 10 Fingering Positions for the C Major Seventh Chord (Cmaj7)

Source: by author

ทางนิ้วคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด (Minor Seventh Chord Fingering)

แนวคิดการกำหนดทางนิ้วคอร์ด Cm7 มีทิศทางเช่นเดียวกับทางนิ้วคอร์ด Cmaj7 ที่ผ่านมา คือประกอบด้วยโครงสร้างคอร์ดครบทั้งหมด แต่กรณีทางนิ้ว C Shape พิจารณาตัดโน้ต G ออกไปเพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ด ตัวอย่างการกำหนดทางนิ้วคอร์ดแสดงดัง Example 11 การกำหนดทางนิ้วด้วยแนวคิดข้างต้นสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางปฏิบัติให้กับมิติการจับคอร์ดได้หลากหลาย ซึ่งสามารถแตกต่างจาก Example 11 ได้อีกมากมายโดยอ้างอิงการเชื่อมโยงเข้ากับพื้นฐานแนวคิดทางนิ้วระบบเคจด์

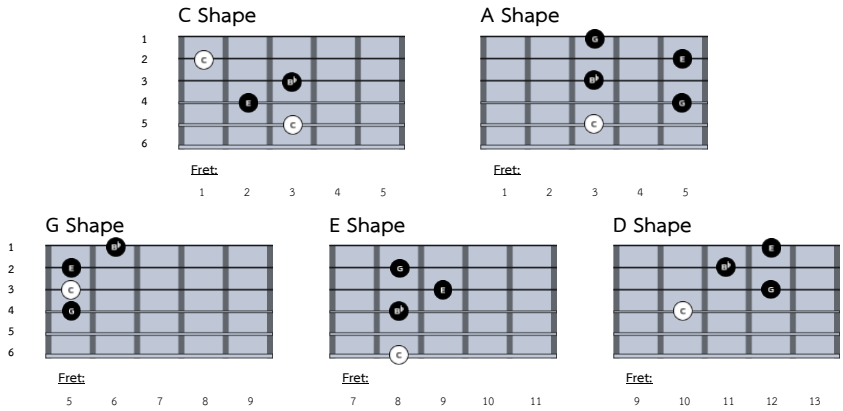


Example 11 Fingering Positions for the C Minor Seventh Chord (Cm7)

Source: by author

ทางนิ้วคอร์ดดอมินันต์ทบเจ็ด (Dominant Seventh Chord Fingering)

ทางนิ้วคอร์ด C7 ภาพรวมทั้ง 5 ทางนิ้ว เฉพาะกรณีทางนิ้ว C Shape ทางนิ้วเดียวใน Example 12 ที่พิจารณาตัดโน้ต G ออกไปเพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ดได้อย่างสะดวก (เช่นเดียวกับกรณีทางนิ้ว C Shape คอร์ด Cm7 ผ่านมา) ทางนิ้วเหล่านี้อาศัยทางนิ้วจาก Example 11 ที่ผ่านมานำมาปรับโครงสร้างคอร์ดให้เป็นไปตามโครงสร้างคอร์ด C7 กล่าวคือ นำทางนิ้วคอร์ด Cm7 มาเป็นพื้นฐานและปรับโครงสร้างให้สอดคล้องกับคอร์ด C7 (พิจารณาร่วมกับ Example 12)

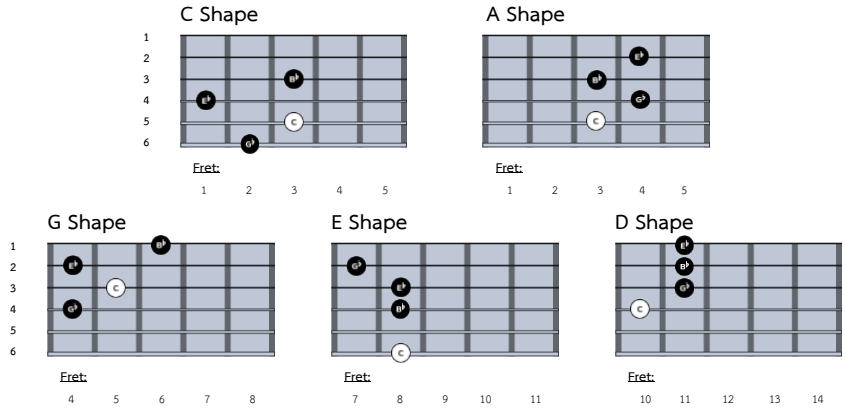


Example 12 Fingering Positions for the C Dominant Seventh Chord (C7)

Source: by author

ทางนิ้วคอร์ดกึ่งดิมินิชท์ทบเจ็ด (Half-Diminished Seventh Chord Fingering)

Example 13 แสดงทางนิ้วคอร์ด Cm7♭5 เพื่อให้สะดวกและสอดคล้องกัน สำหรับกรณี Example 13 เป็นการอ้างอิงทางนิ้วจากคอร์ด Cm7 (Example 11) นำมาเป็นพื้นฐานเพื่อปรับโครงสร้างให้เป็นคอร์ด Cm7♭5 เนื่องจากทั้ง 2 คอร์ดมีโครงสร้างส่วนใหญ่ใกล้เคียงกัน แตกต่างกันเฉพาะโน้ต G ของคอร์ด Cm7 และโน้ต G♭ ของคอร์ด Cm7♭5 เท่านั้น ข้อสังเกตจากทางนิ้ว A Shape ของ Example 11 ปรากฏตำแหน่งโน้ต G บนสาย 4 และสาย 1 แต่เมื่อนำมาปรับให้เป็นโครงสร้างคอร์ด Cm7♭5 แล้ว ต้องปรับเป็นโน้ต G♭ สำหรับทางนิ้ว A Shape จะปรากฏเป็นโน้ต G♭ บนสาย 4 เพียงตำแหน่งเดียวเท่านั้น เพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ด เมื่อนำทุกทางนิ้วจากคอร์ด Cm7 (Example 11) มาแปรผันแล้ว ผลลัพธ์ปรากฏใน Example 13



Example 13 Fingering Positions for the C Half-Diminished Seventh Chord Fingering (Cm7♭5)

Source: by author

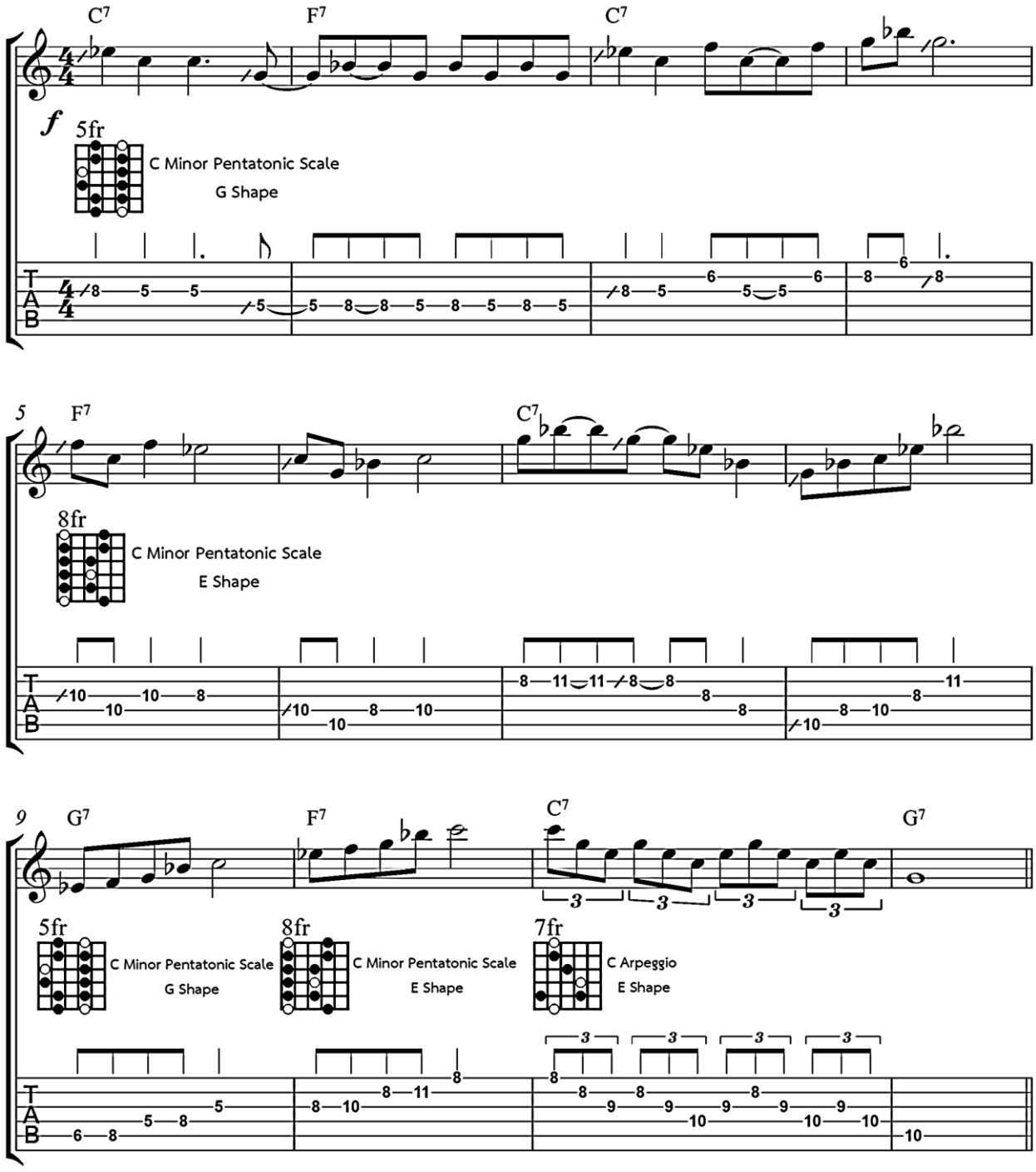
จาก Example 7-13 ข้างต้นเป็นการนำพื้นฐานแนวคิดสอดคล้องกับทางนิ้วระบบเคจด์เชื่อมโยงเข้ากับมิติการจับคอร์ดโดยอิงจากตาราง Table 1 สำหรับบทความนี้ เกณฑ์การพิจารณาตำแหน่งนิ้ว ผู้เขียนพิจารณาจากทางนิ้วต้องสามารถบรรเลงด้วยโครงสร้างคอร์ดครบทั้งหมด หากทางนิ้วใดไม่สามารถบรรเลงด้วยโครงสร้างคอร์ดครบทั้งหมดได้ ก็สามารถพิจารณาตัดโครงสร้างคอร์ดบางตัวออกไป เพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ด ดังกรณีทางนิ้ว C Shape คอร์ด Cm7 (Example 11) และทางนิ้ว C Shape คอร์ด C7 (Example 12) ทั้งนี้สาระข้างต้นไม่ได้กล่าวถึงการจัดวางแนวเสียงว่าเป็นแบบใด เช่น การจัดวางแนวเสียงแบบดรอป 2 หรือดรอป 3 (Drop 2 Voicing and Drop 3 Voicing) เนื่องจากการจัดวางแนวเสียงมีหลักเกณฑ์ด้านเสียงประสาน แต่แนวคิดจาก Example 7-13 ที่ผ่านมา ผู้เขียนใช้แนวคิดเชื่อมโยงกับตำแหน่งนิ้วสำคัญจากทางนิ้วระบบเคจด์เป็นกุญแจสำคัญสำหรับกำหนดทางนิ้วเหล่านี้

เพื่อให้เห็นภาพการนำแนวคิดข้างต้นไปใช้สร้างสรรค์สำหรับการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ตลอดจนการบรรเลงคอร์ด ผู้เขียนนำการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐาน 12 ห้องมาแสดงให้เห็นถึงแนวคิดการนำไปบรรเลงที่สามารถปฏิบัติได้จริงตามที่ปรากฏใน Example 14-15 โดยผู้เขียนนำบันไดเสียงและอาร์เปโจตลอดจนทางนิ้วคอร์ดมาปรับให้เข้ากับการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐาน 12 ห้องในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ซึ่ง Example 14 เป็นการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์จากบันไดเสียง C เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์และอาร์เปโจคอร์ด C ส่วน Example 15 แสดงถึงการนำทางนิ้วคอร์ดจาก Example 12 มาปรับให้เข้ากับการดำเนินคอร์ดทั้ง 12 ห้อง ทั้งนี้การดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐาน 12 ห้องในกุญแจเสียง C เมเจอร์ มีรายละเอียดดังนี้ (พิจารณาร่วมกับ Example 14-15)

ห้องที่ 1 คอร์ด C7 ห้องที่ 2 คอร์ด F7 ห้องที่ 3 คอร์ด C7 ห้องที่ 4 คอร์ด C7

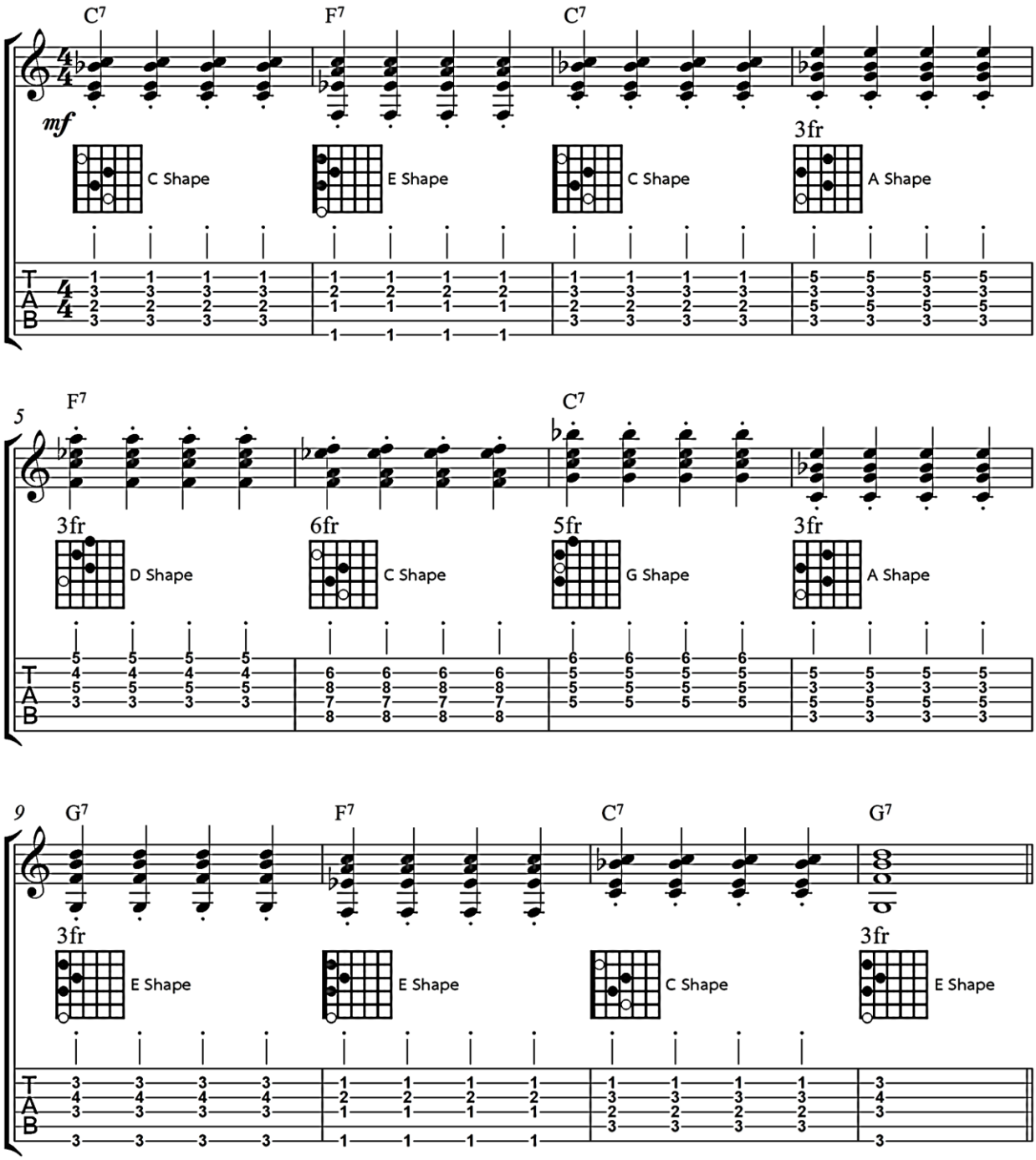
ห้องที่ 5 คอร์ด F7 ห้องที่ 6 คอร์ด F7 ห้องที่ 7 คอร์ด C7 ห้องที่ 8 คอร์ด C7

ห้องที่ 9 คอร์ด G7 ห้องที่ 10 คอร์ด F7 ห้องที่ 11 คอร์ด C7 ห้องที่ 12 คอร์ด G7



Example 14 The Improvisational Line is based on the CAGED Fingering System

Source: by author



Example 15 The 12-bar Blues Progression Based on the CAGED Fingering System

Source: by author

ทางนิ้วระบบเคจด์ยังสามารถประยุกต์ความสัมพันธ์ได้อีกหลายมิติ สอดคล้องกับที่คีธ ไวแอตต์ (Keith Wyatt) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ Blues Guitar Soloing สรุปสาระได้ว่า ทางนิ้วระบบเคจด์ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงทรัยแอดเมเจอร์เท่านั้น ทรัยแอดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดดอมินันต์ และสเกลที่สัมพันธ์กันก็สามารถจัดทางนิ้วให้เป็น 5 รูปแบบได้เช่นเดียวกัน โดยอาศัยวิธีการพื้นฐานแนวคิดจากทางนิ้วระบบเคจด์[6] อย่างไรก็ดีหากมีความเข้าใจแนวคิดทางนิ้วแล้วก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้

[6] Keith Wyatt, *Blues Guitar Soloing* (Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2014), 62.

เป็นแนวทางการบรรเลงได้หลากหลาย จากประสบการณ์การบรรเลงกีตาร์ของผู้เขียนก็ได้นำแนวคิดข้างต้นมาเป็นแนวทางกำหนดทางนิ้วสำหรับบรรเลงกีตาร์ เช่น การบรรเลงบทเพลง Like What? ประพันธ์โดย รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ[7] ในมิติการบรรเลงประกอบตลอดจนมิติกีตาร์อิมโพรไวส์ของกีตาร์หรือการสร้างสรรค์แนวคิดการบรรเลงพาวเวอร์คอร์ด (Power Chord) ในลีลาดนตรีร็อก ซึ่งพาวเวอร์คอร์ดมีโครงสร้างโน้ต 2 ตัว ประกอบไปด้วยโน้ตพื้นต้นหรือโน้ตลำดับที่ 1 และโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด[8] เป็นโครงสร้างสำคัญ

สรุป (Conclusion)

1. ชื่อทางนิ้วระบบเคจด์มาจากชื่อรูปแบบการจับคอร์ดทั้ง 5 รูปแบบเรียงตามลำดับ คือ “CAGED” (เคจด์) เชื่อมโยงกับพื้นฐานรูปร่างการจับคอร์ด 5 แบบ ด้วยการตั้งสายแบบมาตรฐานบนกีตาร์ 6 สาย ได้แก่ คอร์ด C, A, G, E และ D รูปร่างคอร์ดเหล่านี้จะถูกนำมาอ้างอิงเป็นทางนิ้วแต่ละแบบ โดยบทความนี้กำหนดชื่อเป็นทางนิ้ว C Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด C) ทางนิ้ว A Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด A) ทางนิ้ว G Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด G) ทางนิ้ว E Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด E) และทางนิ้ว D Shape (สอดคล้องกับรูปร่างการจับคอร์ด D) ทั้งนี้ตำรา/หนังสือบางเล่มอาจเรียกรูปร่างคอร์ดเหล่านี้แตกต่างกันออกไป เช่น กรณีหนังสือ Joe Pass on Guitar ถอดโน้ตโดย Kenn Chipkin สำนักพิมพ์ CPP Media Group จัดจำหน่ายปี ค.ศ. 1996 ใช้คำว่า C Form, A Form, G Form, E Form และ D Form ปรากฏในหน้าที่ 8 เป็นต้น[9]

2. รูปร่างคอร์ดแต่ละแบบประกอบด้วยตำแหน่งโน้ตพื้นต้น 2-3 ตำแหน่ง สำหรับบทความนี้เรียกตำแหน่งโน้ตพื้นต้นเหล่านี้ว่า “ตำแหน่งนิ้วสำคัญ” เนื่องจากใช้เป็นกุญแจสำคัญตลอดจนข้อสังเกตการอ้างอิงสำหรับนำไปสร้างสรรค์เป็นทางนิ้วต่าง ๆ กรณีทางนิ้วบันไดเสียงตำแหน่งนิ้วสำคัญเชื่อมโยงกับโน้ตโทนิก กรณีทางนิ้วการจับคอร์ดตำแหน่งนิ้วสำคัญเชื่อมโยงกับโน้ตพื้นต้น เมื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นทางนิ้วแล้ว ปกติมีช่วงระยะกว้างโดยรวมประมาณ 4-5 เฟร็ต (บางกรณีอาจสามารถกำหนดทางนิ้วให้มีระยะกว้างกว่านี้ได้) อีกทั้งทางนิ้วระบบเคจด์ไม่ได้คำนึงว่าทุกทางนิ้วต้องประกอบด้วยโน้ตครบ 2 ช่วงคู่แปด และ/หรือโน้ตระดับเสียงต่ำสุดตลอดจนระดับเสียงสูงที่สุดของทางนิ้วไม่จำเป็นต้องเป็นโน้ตโทนิก/โน้ตพื้นต้นเสมอ ซึ่งตำแหน่งนิ้วสำคัญแต่ละทางนิ้วสรุปเป็น **ทางนิ้ว C Shape** มี 2 ตำแหน่งคือบนสาย 5 และสาย 2 **ทางนิ้ว A Shape** มี 2 ตำแหน่งคือบนสาย 5 และสาย 3 **ทางนิ้ว G Shape** มี 3 ตำแหน่งคือบนสาย 6 สาย 3 และสาย 1 **ทางนิ้ว E Shape** มี 3 ตำแหน่งคือบนสาย 6 สาย 4 และสาย 1 **ทางนิ้ว D Shape** มี 2 ตำแหน่งคือบนสาย 4 และสาย 2 สำหรับกรณีทางนิ้วอาร์เปโจและทางนิ้วบันไดเสียงตำแหน่งนิ้วสำคัญจะปรากฏครบทุกตำแหน่ง ส่วนกรณีทางนิ้วตำแหน่งคอร์ดสามารถพิจารณาตัดตำแหน่งนิ้วสำคัญบางตำแหน่งออกไปเพื่อให้สะดวกต่อการจับคอร์ด

3. ตำรา/หนังสือบางเล่มอาจเรียกทางนิ้วระบบนี้ต่างออกไป แต่ยังคงเชื่อมโยงกับระบบ 5 ทางนิ้ว กรณีหนังสือ Shred Guitar จัดทำโดย Paul Hanson สำนักพิมพ์ Alfred Music Company จัดจำหน่ายปี ค.ศ. 1996 เช่น ทางนิ้วบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ (The Five Traditional Major and Minor Pentatonic Fingering Patterns) และบันไดเสียงไมเนอร์

---

[7] Jetnipith Sungwijit, “Electric Guitar Performance Interpretation in ‘Like What?,’” *Mahidol Music Journal* 7, no. 1 (March-June 2024): 124-139. (in Thai)

[8] Jetnipith Sungwijit, “Power Chord Part 1: Basic Concept of Power Chord,” *Rangsit Music Journal* 14, no. 1 (January-June 2019): 3. (in Thai)

[9] Joe Pass, *Joe Pass on Guitar*, ed Kenn Chipkin (Van Nuys, CA: Alfred Music/CPP Media, 1996), 8.

(The Five Traditional Major and Minor Scale Fingering Patterns) ที่ปรากฏในหน้า 103-104 ตามลำดับ[10] หรือกรณีหนังสือ Blues Guitar Rules จัดทำโดย Peter Fischer สำนักพิมพ์ AMA Verlag จัดจำหน่ายปี ค.ศ. 2000 ที่ปรากฏในทางนิ้วบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์และบันไดเสียงบลูส์แบบไมเนอร์ (Five Fingering Pattern of the A Minor Pentatonic Blues Scale) หน้าที่ 52[11] ซึ่งภาพรวมทางนิ้วมีทิศทางสอดคล้องกับระบบเคจด์ที่กล่าวมา

References

Clay, Levi, and Joseph Alexander. *Guided Guitar Scale Practice Routines: Master Every Essential Guitar Scale in this Comprehensive 10 Week Course*. Edited by Tim Pettingale. Ampney Crucis, UK: Fundamental Changes, 2024.

Fischer, Peter. *Blues Guitar Rules*. Bruhl, Germany: AMA Verlag, 2000.

Hanson, Paul. *Shred Guitar*. Van Nuys, CA: Alfred Music, 1996.

Neely, Blake, and Jeff Schroedl. *Chords & Scales for Guitar*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 1997.

Office of the Royal Society. *Dictionary of Music, Royal Society Edition*. Bangkok: Office of the Royal Society Press, 2018. (in Thai)

Pass, Joe. *Joe Pass on Guitar*. Edited by Kenn Chipkin. Van Nuys, CA: Alfred Music/CPP Media, 1996.

Sungwijit, Jetnipith. *Basic Concept The CAGED Fingering System for Electric Guitar*. Bangkok: Tana Press, 2023. (in Thai)

Sungwijit, Jetnipith. “Electric Guitar Performance Interpretation in ‘Like What?.’” *Mahidol Music Journal* 7, no. 1 (March-June 2024): 124-139. (in Thai)

Sungwijit, Jetnipith. “Power Chord Part 1: Basic Concept of Power Chord.” *Rangsit Music Journal* 14, no. 1 (January-June 2019): 1-11. (in Thai)

Tagliarino, Barrett. *Chord-Tone Soloing*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2006.

Wyatt, Keith. *Blues Guitar Soloing*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2014.

[10] Paul Hanson, *Shred Guitar* (Van Nuys, CA: Alfred Music, 1996), 103-104.

[11] Peter Fischer, *Blues Guitar Rules* (Bruhl, Germany: AMA Verlag, 2000), 52.

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