

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

Mahidol
Music
since 1994



ISSN: 2774-132X [ONLINE]

VOL. 9 NO. 1 JANUARY - JUNE 2026



Approved by
TCI
during 2025-2029



MAHIDOL MUSIC JOURNAL

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

VOL. 9 NO. 1: JANUARY – JUNE 2026

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. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
3. เพื่อสร้างเครือข่ายในการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการ ความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

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 9 ฉบับที่ 1 ได้รับเกียรติจากนักวิชาการ อาจารย์ นิสิต นักศึกษา และนักวิจัย ส่งผลงานเพื่อตีพิมพ์บทความอย่างต่อเนื่อง วารสารตั้งปณิธานในการสร้างความเข้มแข็งทางวิชาการดนตรี และเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ทางวิชาการ วารสารจึงมีบทความด้านดนตรีที่หลากหลาย ทั้งดนตรีตะวันตก ดนตรีไทย และดนตรีชาติพันธุ์

จากการจัดกลุ่มคุณภาพวารสารเข้าสู่ฐานข้อมูลศูนย์ดัชนีอ้างอิงวารสารไทย (Thai-Journal Citation Index Centre - TCI) วารสาร Mahidol Music Journal ได้รับการจัดอันดับให้อยู่กลุ่ม 1 จนถึงวันที่ 31 ธันวาคม 2572

ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตนศิริ

บรรณาธิการวารสาร 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.ข้ามคม พรประสิทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดร.ปวัฒน์ชัย สุวรรณคังคะ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รศ. ดร.นันทิกา สุนทรชนผล

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ.จามร ศุภผล

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รศ. ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผศ. ดร.ชัยพงศ์ ทองสว่าง

สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

ผศ.สุมิตา อังศวานนท์

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

มหาวิทยาลัยรังสิต

ผศ. ดร.เดชา ศรีคงเมือง

มหาวิทยาลัยนเรศวร

รศ.ธรณีส หินอ่อน

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ผศ. ดร.พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ผศ.สงกรานต์ สมจันทร์

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ดร.อาศิษฐ์ เกตุจันทร์

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

รศ. ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกวิทย์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ. ดร.พีรเชษฐ์ คลังพระศรี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ. ดร.อำไพ บุรณประพักษ์

มหาวิทยาลัยมหิดล

Assist. Prof. Dr. Kyle R. Fyr

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนต้องรับรองว่าผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ที่ไหนมาก่อนและไม่อยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ที่อื่น
2. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานของตนเอง หรือเป็นผลงานร่วมของทุกคนที่มีชื่อปรากฏเป็นเจ้าของผลงาน
3. การหยิบยืมข้อมูลบางส่วนมาจากที่อื่น ผู้เขียนมีวิธีเขียนและอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง สิ่งอื่น ๆ ที่หยิบยืมมา เช่น รูปภาพ บทกลอน แผนผัง ฯลฯ ต้องปราศจากลิขสิทธิ์จากแหล่งต้นกำเนิด ทั้งนี้การหยิบยืมมาต้องถูกต้องตามการใช้ลิขสิทธิ์ของผู้อื่น โดยชอบธรรม (Fair use) หากเกิดการฟ้องร้องในกรณีละเมิดลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องเป็นผู้รับผิดชอบแต่เพียงฝ่ายเดียว
4. ผู้เขียนต้องนำเสนอข้อมูลโดยไม่มีกีดกันข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ
5. ในกรณีที่เป็นการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคน ผู้เขียนต้องรับรองว่าได้ดำเนินการวิจัยภายใต้หลักจริยธรรมการวิจัยในคนและแสดงเอกสารการผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน
6. ผู้เขียนต้องระบุชื่อแหล่งทุนที่สนับสนุนการทำวิจัย (ถ้ามี) และผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)

บรรณาธิการวารสาร

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

ผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความควรรับการประเมินบทความที่ตรงกับความเชี่ยวชาญของตน ที่สามารถประเมินบทความได้อย่างเหมาะสม และภายในระยะเวลาที่กำหนด
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 บทความนั้นหรือบางส่วนของบทความนั้น เหมือนกับบทความอื่นที่ตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว และผู้ประเมินบทความควรระบุงานวิจัยอื่นที่ใกล้เคียงหรือสอดคล้องกับบทความนี้แต่ผู้เขียนไม่ได้อ้างถึง เข้าไปในการประเมินด้วย รวมถึงระบุลงไปใน การประเมินในกรณีที่พบว่า บทความนี้อาจทำให้เกิดข้อขัดแย้งระหว่างผู้เกี่ยวข้อง เช่น การทำผิดจริยธรรมการวิจัยในคน

สารบัญ

Contents

VOL. 9 NO. 1: JANUARY – JUNE 2026

1

จากสังเวียนสู่เสียงเครื่องลมไม้ : บทประพันธ์เพลงจากท่ารำมวยไทย

FROM THE RINGS TO THE REEDS: MUSIC COMPOSITIONS BASED ON THAI BOXING DANCE

ยศ วณีสอน

22

การพัฒนาโปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสานดนตรีบำบัดเพื่อเสริมสร้างทักษะ
การคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้

THE DEVELOPMENT OF AN INTEGRATED EMBODIED COGNITION AND MUSIC THERAPY PROGRAM
TO ENHANCE EXECUTIVE FUNCTIONS OF PRIMARY STUDENTS WITH A TENDENCY TOWARD
LEARNING DISABILITIES

ชินภัทร เจริญรัตน์, ดุชนวี อินทรประเสริฐ, ดารณีย์ ศักดิ์ศิริผล

38

HARMONISING TRADITION: CHORALISATION OF CENTRAL THAI ‘KIAO KHAO’
FOLK SONGS

Sarin Chintanaseri, Narongchai Pidokrajt, Kyle Fyr

55

การวิเคราะห์บทบาทและเทคนิคไวโอลินในบทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2
ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ท่อนอัลเลเกรตโต ของ ดมิตรี ชอสตโกวิช

ANALYSIS OF THE VIOLIN'S ROLE AND PERFORMANCE TECHNIQUES IN DMITRI SHOSTAKOVICH'S
PIANO TRIO NO. 2 IN E MINOR, OP. 67, ALLEGRETTO

ธวัฏ สัจจวิจิตร

74

การทบทวนขอบเขตงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล
มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

A SCOPING REVIEW OF CREATIVE RESEARCH AMONG WESTERN MUSIC STUDENTS
AT CHANDRAKASEM RAJABHAT UNIVERSITY

ปองภาพ สุกิตติวงศ์

94

THE APPLICATION OF CIRCULAR MOTION IN PIANO PERFORMANCE:
REDUCING TENSION AND ENHANCING AGILITY

Natsarut Chandee, Sornsuang Tangsinmonkong, Preeyanun Promsukkul

110

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีขบวนแห่มุสลิมในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้ เพื่อฟื้นฟูมรดก
ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

THE MUSLIM PROCESSION IN THE SOUTHERN BORDER PROVINCES: A STUDY OF MUSIC CULTURE
FOR PRESERVING AND RESTORING CULTURAL HERITAGE

สกลพัฒน์ โคตรตันติ

129

CHINESE FOLK INFLUENCES: TCHEREPNIN'S STRATEGY OF IMITATION AND INNOVATION IN *CYCLE OF SEVEN CHINESE FOLKSONGS*, OP. 95

Ying Long, Eri Nakagawa

147

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรีของผู้ปกครองในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล
FACTORS INFLUENCING PARENTS' SELECTION OF MUSIC SCHOOLS IN BANGKOK AND THE METROPOLITAN AREA

พรรณพัชร ฤกษ์เพ็ชร, สยา ทันตะเวช

162

ผลของดนตรีบำบัดที่มีต่อการฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสัน
EFFECTS OF MUSIC THERAPY ON DYSPHAGIA REHABILITATION IN PARKINSON'S DISEASE PATIENTS

นภาพัชร หอรุ่งเรือง, นัทธี เชียงชนะนา, ตริทิพ บุญแย้ม

177

DEVELOPING AN UNDERGRADUATE CURRICULUM FOR GUZHENG MAJORS IN SICHUAN PROVINCE (CHINA) TO CULTIVATE MUSIC INTERPRETATION SKILLS IN THE 21ST CENTURY

Taotao Zhou, Nuttika Soontorntanaphol, Tepika Rodsakan

198

กระบวนแบบของโอลิเวียร์ เมสซีเยน และบทประพันธ์เพลง “Turangalîla-Symphonie”
OLIVIER MESSIAEN'S STYLE AND THE MUSIC COMPOSITION “TURANGALÎLA-SYMPHONIE”

ภัทรา พงษ์แสงสุริยะ, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร์

218

THE EVOLUTION OF MUSIC EDUCATION IN INDONESIA: FROM COLONIALISM TO COMMERCIALIZATION

Citra Aryandari

237

SIMPLE AND PRACTICAL WARM-UP ROUTINES FOR DEVELOPING FUNDAMENTAL BOW-ARM TECHNIQUES FOR YOUNG VIOLIN AND VIOLA STUDENTS IN THAILAND

Jirajet Jesadachet, Kyle Fyr

255

พัฒนาการของการถ่ายทอดการสอนขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2475-2531)

THE DEVELOPMENT OF WESTERN VOCAL PEDAGOGICAL TRANSMISSION IN THAILAND AFTER THE POLITICAL TRANSITION (1932-1988)

อวิธากานต์ ภูมิ, วิษณุวัฒน์ เหล่าวานิช, สมชัย ตระการรุ่ง, ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

จากสังเวียนสู่เสียงเครื่องลมไม้ : บทประพันธ์เพลงจากท่ารำมวยไทย

FROM THE RINGS TO THE REEDS:

MUSIC COMPOSITIONS BASED ON THAI BOXING DANCE

ยศ วณีสอน*

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Yos Vaneesorn*

Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand

Received 25/08/2025, Revised 08/10/2025, Accepted 18/11/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : งานวิจัยเรื่อง “จากสังเวียนสู่เสียงเครื่องลมไม้: บทประพันธ์เพลงจากท่ารำมวยไทย” มีจุดเริ่มต้นจากความตระหนักถึงคุณค่าของ “การรำไหว้ครูมวยไทย” ที่เป็นศิลปะที่ผูกพันกับมรดกทางดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง การรำไหว้ครูโดดเด่นด้วยท่วงทำนอง จังหวะ และโครงสร้างทางดนตรีที่สืบทอดมายาวนาน ซึ่งมีใช่เป็นเพียงพิธีกรรมก่อนการประลอง แต่เป็นศิลปะที่หล่อรวมดนตรี นาฏศิลป์ และศิลปะการต่อสู้ของไทยเข้าไว้ด้วยกันอย่างแนบแน่น องค์ประกอบสำคัญของการรำไหว้ครูสะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทย ทั้งคติความเชื่อ คุณค่า และแนวคิดเรื่องความกตัญญูที่ยังรากลึกในวิถีชีวิตไทย ผ่านลีลาท่ารำที่มีความหมายเฉพาะ ร้อยเรียงไปกับดนตรีที่บรรเลงโดยวงปี่กลองอันเป็นเอกลักษณ์ การรำไหว้ครูมวยไทยจึงเปรียบเสมือนการส่งผ่านมรดกทางจิตวิญญาณจากอดีตสู่ปัจจุบัน พร้อมทั้งส่งเสริมความเข้าใจในรากเหง้าทางศิลปวัฒนธรรมของชาติทั้งในเชิงสุนทรียภาพและสังคม แม้ศิลปะแขนงนี้จะมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์อย่างยิ่ง ทว่ายังขาดการศึกษาเชิงลึกและการประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยอย่างจริงจัง การตีความดนตรีประกอบการรำไหว้ครูมวยไทยในกระบวนการสร้างสรรค์งานดนตรีร่วมสมัย จึงเป็นโอกาสสำคัญในการอนุรักษ์ พัฒนา และเผยแพร่ศิลปะการแสดงดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสากล วัตถุประสงค์หลักของงานวิจัยนี้คือการศึกษาศิลปะพิธีกรรมและมิติทางดนตรีของการรำไหว้ครูมวยไทย เพื่อใช้เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องลมไม้ตะวันตก ซึ่งจะขยายขอบเขตของบทเพลงร่วมสมัย ส่งเสริมการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม และยกระดับทักษะทางสุนทรียภาพและเทคนิคการบรรเลงของนักดนตรีเครื่องลมไม้ของดนตรีตะวันตก นักดนตรีเครื่องลมไม้นั้นสามารถควบคุมเสียงด้วยลมหายใจ คล้ายกับคุณสมบัติของการกำเนิดเสียงร้องของมนุษย์ได้ ก่อให้เกิดความผูกพันทางอารมณ์โดยตรงกับผู้ฟัง คล้ายกับการสื่อสารผ่านเสียงดนตรีสามารถสื่อสารความรู้สึกทางอารมณ์ต่อผู้ฟังได้ง่าย

วิธีการศึกษา : ระเบียบวิธีวิจัยของงานวิจัยนี้ มีการบูรณาการแนวทางการวิเคราะห์เชิงวิชาการเข้ากับเทคนิคการประพันธ์เพลงเชิงสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ เริ่มต้นด้วยการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการรำไหว้ครูมวยไทยและดนตรีประกอบพิธีกรรมอย่างละเอียด เพื่อระบุรูปแบบจังหวะพื้นฐาน หน่วยย่อยเอก (Motive) ทางดนตรี โครงสร้างทางทำนอง และท่าทางเชิงสัญลักษณ์ที่สำคัญ การวิเคราะห์เชิงลึกเน้นที่โครงสร้างของระบบบันไดเสียงและลักษณะทางดนตรีเฉพาะที่เชื่อมโยงกับเทคนิคการบรรเลงปี่ชวาและหน้าทับอันเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทย ข้อมูลจากการวิเคราะห์เหล่านี้ถูกส่งเคราะห์และบูรณาการเข้ากับเทคนิค

* Corresponding author, email: yos.v@chula.ac.th

<https://doi.org/10.65824/mmj.v9.282074>

การประพันธ์เพลงตะวันตกในยุคสมัยใหม่ อาทิ ระบบการประสานเสียงแบบ Pan-triadic รูปแบบสังคีตลักษณ์ที่หลากหลาย และเทคนิคการบรรเลงชิ้นสูงสำหรับเครื่องลมไม้ เช่น เทคนิคเสียงควบ (Multiphonic) การรื้อลิ้น (Flutter Tonguing) และการร้องขณะเป่า (Singing While Blowing) เป็นต้น เทคนิคเหล่านี้ล้วนมีจุดมุ่งหมายเพื่อเสริมสร้างความลึกซึ้งในการแสดงออกทางดนตรีและรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทยในบทประพันธ์อย่างครบถ้วน นอกจากนี้ งานวิจัยยังได้รวบรวมการศึกษาหลักทฤษฎี แนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนบทสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึกและรอบด้านสำหรับคัดเลือกวัตถุดิบทางดนตรีที่สำคัญสำหรับการประพันธ์เพลง หลังกระบวนการประพันธ์เพลง ข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงจะถูกเผยแพร่ทั้งด้านองค์ความรู้เชิงวิชาการ สุนทรียศาสตร์ กำหนดการบรรเลงในคอนเสิร์ต ข้อมูลที่มีการปรับปรุงให้ทันสมัยอย่างต่อเนื่อง

ผลการศึกษา : ผลการศึกษาแสดงให้เห็นถึงความสำเร็จในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงรวม 14 บท ซึ่งแสดงถึงการบูรณาการศิลปะการรำมวยไทยเข้ากับแนวทางการประพันธ์เพลงตะวันตกได้อย่างลงตัว บทเพลง เช่น *สาวน้อยประแป้ง สอดสร้อยมาลา* และ *นกยูงพ่อนาง* เป็นตัวอย่างที่ประสบความสำเร็จของการผสมผสานท่วงทำนอง โครงสร้างจังหวะที่ซับซ้อน และการแสดงออกทางสีนของเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ที่ได้แรงบันดาลใจจากท่ารำไทย ผลงานเหล่านี้ไม่เพียงเสริมสร้างคลังบทเพลงสำหรับเครื่องลมไม้ของดนตรีตะวันตกในรูปแบบร่วมสมัย แต่ยังได้รับการยอมรับในแวดวงดนตรีนานาชาติ ส่งผลให้ดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นที่ประจักษ์ในระดับโลก นอกจากนี้ โครงการยังได้เผยแพร่ผลการศึกษาผ่านการนำเสนอในเวทีประชุมวิชาการและการแสดงดนตรีทั้งในประเทศและต่างประเทศอย่างกว้างขวาง โดยมีข้อมูลทางวิชาการ คอนเสิร์ต โน้ตเพลง วิดีโอการแสดง การบันทึกเสียง คำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ และรายการเพลง (Playlist) เผยแพร่ผ่านเว็บไซต์และแพลตฟอร์มสตรีมมิงยอดนิยม ทำให้ผู้สนใจสามารถเข้าถึงได้อย่างกว้างขวาง ซึ่งตอกย้ำคุณค่าทางศิลปะและทฤษฎีของการบูรณาการการรำมวยและดนตรีไทยเข้ากับการประพันธ์เพลงร่วมสมัย และเป็นส่วนสำคัญในการส่งเสริมมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีไทยสู่เวทีโลก

บทสรุป : การศึกษานี้ตอกย้ำคุณค่าทางศิลปะและทฤษฎีของการบูรณาการการรำมวยและดนตรีไทยเข้ากับการประพันธ์เพลงร่วมสมัยอย่างมีประสิทธิภาพ ผลงานจากโครงการได้รับการเผยแพร่ในเวทีการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้นักดนตรีที่มองหาบทเพลงร่วมสมัยที่แปลกใหม่และเปี่ยมด้วยเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทย นักดนตรีทั้งชาวไทยและต่างประเทศจำนวนมากต่างชื่นชมแนวทางการสร้างสรรค์นี้ในฐานะวิธีการอันทรงพลังในการนำเสนอเพลงไทยร่วมสมัยสู่ผู้ชมทั่วโลก ข้อค้นพบจากการวิจัยเน้นย้ำความสำคัญของการรักษามรดกทางวัฒนธรรมดั้งเดิมควบคู่ไปกับการตีความใหม่เชิงสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นแบบอย่างสำหรับงานวิจัยในอนาคต และกระตุ้นให้เกิดการขยายผลการประพันธ์ไปสู่เครื่องดนตรีกลุ่มอื่น ๆ เช่น เครื่องลมทองเหลือง เครื่องสาย และเครื่องกระทบ การพัฒนาเหล่านี้ไม่เพียงช่วยเสริมสร้างมิติความสร้างสรรค์ทางศิลปะให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น แต่ยังส่งเสริมการสื่อสารทางวัฒนธรรมในระดับนานาชาติอย่างมีนัยสำคัญในระยะยาว งานวิจัยนี้จึงมิได้เป็นเพียงการสร้างสรรค์บทเพลงใหม่ แต่ยังเป็นการวางรากฐานอันแข็งแกร่งสำหรับการอนุรักษ์ พัฒนา และเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรมดนตรีไทยให้คงอยู่และเป็นที่ประจักษ์ในประชาคมโลกได้อย่างยั่งยืน

คำสำคัญ : ไหว้ครูมวยไทย / รำมวยไทย / เครื่องลมไม้ / การประพันธ์เพลงร่วมสมัย

Abstract

Background and Objectives: The research project “From the Rings to the Reeds: Music Compositions Based on Thai Boxing Dance” emerges from critical recognition of the profound aesthetic dimensions and cultural significance embedded within the Wai Khru Muay Thai, a ceremonial practice that constitutes an integral component of Thailand's intangible cultural heritage. The ritualistic performance tradition operates as a complex artistic system which combines musical elements with dance choreography and combat techniques to present vital aspects of Thai cultural heritage and philosophical beliefs. The Wai Khru ceremony presents an intricate combination of musical elements and bodily movements which performers maintain through oral tradition and physical execution while the Pi Klong ensemble provides its unique sound palette. Wai Khru Muay Thai exists as a sophisticated repository of cultural memory, encoding within its formal structures the philosophical principles undergirding Thai Buddhist cosmology, social hierarchies, and ethical frameworks. The ritualistic movements which honor teachers and ancestors and protective spirits function as cultural transmission performances through which practitioners demonstrate their connection to history while preserving their community's fundamental beliefs. The practice of Wai Khru enables participants to establish educational links with tradition which generates spiritual growth and artistic development and social consciousness that enables knowledge preservation between generations. Despite its long history and complex artistic value, Wai Khru Muay Thai has not received enough attention from modern composers who could use it as a base for their work. This study addresses this gap by interrogating possibilities for creative reinterpretation of musical essence distilled from Wai Khru Muay Thai within modern art music composition. The research aims to study the process of transforming Wai Khru Muay Thai into modern Western woodwind instrument compositions which would expand musical repertoire and create cultural exchange opportunities. The selection of woodwind instruments was based on their acoustic qualities and because their breath-based sound production creates direct physical contact between performer and instrument, which allows for precise dynamic control and expressive inflection that mimics human vocal emotional responses.

Methods: The methodological framework unites analytical research with artistic creation through a research-through-creation approach which allows theoretical analysis and compositional work to mutually support one another. The first stage involved a thorough examination of academic materials which studied Wai Khru Muay Thai and its ceremonial importance and musical heritage. The research identified essential rhythmic structures and melodic patterns and scalar systems and symbolic gestural elements which together form a complete set of musical components for composition development. The research study analyzed three main aspects, which included pitch organization and scalar construction, rhythmic structures and metric frameworks, and timbral characteristics and instrumental techniques. The research examined Pi Java's unique melodic shapes and modal characteristics and decorative elements together with Na Thap's

intricate rhythmic cycles and accentual structures. The next compositional stage combined the traditional elements found through analysis with Western compositional methods, which included pan-triadic harmony and various formal structures and extended woodwind playing techniques such as multiphonics, flutter tonguing, and vocal-instrumental approaches. The selection of musical elements followed two guidelines, which aimed to increase expressive and structural complexity while maintaining clear links to Thai cultural heritage. The research maintained academic rigor and cultural authenticity through its use of structured interviews with expert practitioners and scholars who specialized in Thai music and ritual practice. The finished works became available through three distribution methods, which included public concerts, analytical studies, and digital platforms that provide free access to scores and recordings with interpretive explanations.

Results: The research produced fourteen new musical works which successfully combined Thai ceremonial dance elements with Western classical music components. The three representative works, including *Echoes of Grace and Valor*, *Sacred Homage*, and *Celestial Serenade*, show how the gestural language and melodic development and rhythmic intricacy and tonal elements of Wai Khru Muay Thai translate into woodwind performance techniques. The modern woodwind repertoire receives important additions through these compositions which introduce performers to culturally unique pieces that test their technical skills while delivering fresh listening experiences through genuine cultural materials. The compositions received major public attention because they were performed at national and international venues which earned positive reviews from professional musicians and academic experts. The project reached wider audiences through its strategic distribution across academic conferences as well as digital score libraries and streaming services and curated playlists, which made both artistic content and theoretical materials accessible to the public.

Conclusions: This research demonstrates that Thai traditional dance and music embody substantial artistic and theoretical value for contemporary compositional practice, offering rich source material providing genuine insights into alternative organizational principles and expressive possibilities. The research shows that protecting cultural heritage needs more than just keeping records because traditional knowledge systems need creative methods to stay alive when they interact with modern artistic settings. The project develops a repeatable research method which researchers can use in future studies while building long-term facilities to protect and develop and promote Thai musical heritage worldwide. The research shows how traditional knowledge systems unite with modern compositional techniques to build international intercultural musical exchanges which protect Thai artistic heritage for contemporary cultural production.

Keywords: Wai Kru Muay Thai / Thai Boxing Dance / Woodwind Instruments / Contemporary Composition

บทนำ (Introduction)

เครื่องลมไม้ของดนตรีตะวันตกประกอบไปด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต บาสซูน และแซกโซโฟน ถือเป็นกลุ่มเครื่องลมไม้ที่มีคุณลักษณะของเสียงเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัว สร้างเสียงจากการใช้ลมหายใจของผู้บรรเลงเป่าลมผ่านเครื่องดนตรี เกิดเป็นเสียงดนตรีที่มีความไพเราะ เครื่องเป่าลมไม้เหล่านี้สามารถสร้างสีสันของเสียงได้หลากหลาย ทั้งในด้านการถ่ายทอดความรู้สึกที่ละเอียดอ่อน ไปจนถึงเนื้อเสียงที่ทรงพลังในแบบฉบับของเครื่องดนตรีตะวันตก ในขณะที่เครื่องเป่าลมไม้ของไทย ปรากฏในพิธีกรรมทางศาสนาและประเพณีที่สำคัญต่าง ๆ เช่น งานอุปสมบท งานแต่งงาน หรือพิธีไหว้ครู ในงานพิธีเหล่านี้ เสียงดนตรีจากเครื่องลมไม้ทำหน้าที่เสริมสร้างบรรยากาศของความศักดิ์สิทธิ์ ความสง่างาม และการสื่อสารแนวคิดเชิงจิตวิญญาณและวัฒนธรรมไทย ถ่ายทอดสู่ผู้ที่มีส่วนร่วมในพิธีกรรม องค์ประกอบสำคัญอีกส่วนหนึ่งของดนตรีไทยที่มีความสัมพันธ์กับเครื่องลมไม้ คือ ดนตรีประกอบการรำไหว้ครูมวยไทย การรำไหว้ครูมวยไทยนอกจากจะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของศิลปะมวยไทยแล้ว ยังเป็นตัวแทนของปรัชญาแห่งความกตัญญู ความมีสมาธิ และความแข็งแกร่งด้านจิตใจของนักมวยไทย การร่ายรำสอดประสานกับวงดนตรีปี่กลองที่ประกอบด้วยเสียงของปี่ชวา กลองแขก และฉิ่ง ช่วยเติมเต็มความหมายและความลุ่มลึกให้แก่พิธีกรรมนี้เป็นอย่างดี ดังนั้น การนำแนวคิดจากการรำไหว้ครูมวยไทยมาประยุกต์ในการประพันธ์บทเพลงสำหรับเครื่องเป่าลมไม้ของดนตรีตะวันตก จึงถือเป็นการเชื่อมโยงระหว่างพิธีกรรมการไหว้ครูมวยไทย และการสร้างสรรค์ของดุริยางคศิลป์ในรูปแบบร่วมสมัย การสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่ผสมผสานทั้งรากเหง้าของศิลปะการต่อสู้ มุมมองแห่งดนตรีไทย และความร่วมสมัยของดนตรีตะวันตก เป็นการสืบทอดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมดนตรีไทย สามารถสร้างแรงบันดาลใจให้แก่วงการดนตรีคลาสสิกของไทยและต่างประเทศในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. เพิ่มจำนวนบทประพันธ์สำหรับเครื่องลมไม้ให้แก่ชุมชนดนตรีเครื่องลมไม้ทั้งในประเทศและต่างประเทศ จำนวน 14 บท
2. ช่วยประชาสัมพันธ์ศิลปวัฒนธรรมดนตรีไทยสู่เวทีระดับโลกด้วยบทประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องลมไม้
3. พัฒนาทักษะการบรรเลงให้นักดนตรีเครื่องลมไม้ของประเทศไทยสู่มาตรฐานระดับนานาชาติ

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

1. ผู้วิจัยศึกษาหลักทฤษฎี แนวคิด งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ประกอบด้วย
 - ก) ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล-ประพันธ์เพลงคลาสสิก) ประจำปี พ.ศ. 2564
 - ข) ดร.วานิช โปตะวนิช รางวัลศิลปาธร สาขาดนตรี ประจำปี พ.ศ. 2557
 - ค) สมเถา สุจริตกุล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล-ประพันธ์เพลงร่วมสมัย) ประจำปี พ.ศ. 2565
 - ง) สมพงษ์ ภูสุร นักดนตรีไทยอิสระและอาจารย์พิเศษในสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. การคัดเลือกวัตถุดิบทางดนตรีที่สำคัญในการประพันธ์เพลง
3. การประพันธ์เพลง

4. เผยแพร่ข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงทั้งด้านองค์ความรู้เชิงวิชาการและด้านสุนทรียศาสตร์ รวมไปถึงกำหนดการการบรรเลงบทเพลงของโครงการวิจัยในกิจกรรมคอนเสิร์ต การนำเสนอข้อมูลที่เป็นประโยชน์เกี่ยวกับบทเพลงของโครงการที่มีการอัปเดตอย่างต่อเนื่อง ผู้สนใจสามารถดาวน์โหลดโน้ตเพลง ชมคลิปวิดีโอการบรรเลงคอนเสิร์ตในเวทีการแสดงต่าง ๆ คลิปเสียงพร้อมสกอาร์เพลง และไฟล์บันทึกเสียง รวมถึงการแนะนำบทเพลง การให้คำแนะนำการฝึกซ้อมบทเพลงที่เป็นประโยชน์จากนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญ และลิงก์รายการเพลง (playlist) ของโครงการวิจัย ในสื่อโซเชียลที่ได้รับความนิยมสูง ผ่านช่องทางสตรีมมิ่งที่ได้รับความนิยมต่าง ๆ เช่น Apple Music, Spotify, Soundcloud, TikTok, Amazon Music, YouTube และ Tidal เป็นต้น ข้อมูลทั้งหมดได้ถูกรวบรวมไว้ในเว็บไซต์หลักของโครงการวิจัย <https://muaytune.com/> และสามารถเข้าถึงด้วยการสแกนคิวอาร์โค้ด ดังแสดงใน Figure 1



Figure 1 QR Code for <http://muaytune.com>

Source: by author

5. การบันทึกเสียง

6. การประเมินผลและสรุปผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “จากสังเวียนสู่เสียงเครื่องลมไม้ : บทประพันธ์เพลงจากท่ารำมวยไทย” ประยุกต์ใช้กรอบแนวคิดเชิงวิชาการที่หลากหลาย ซึ่งทำหน้าที่เป็นรากฐานทางทฤษฎีในกระบวนการวิเคราะห์ ออกแบบ และสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีเป้าหมายหลักเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์สามประการ คือ การอนุรักษ์ การส่งเสริม และการนำเสนอมรดกทางวัฒนธรรมไทยสู่เวทีสากล กระบวนการดำเนินงานวิจัยประกอบด้วยขั้นตอนที่เป็นระบบ ตั้งแต่การรวบรวมข้อมูลเชิงประจักษ์ การวิเคราะห์องค์ประกอบสำคัญของกระบวนการสร้างสรรค์ ไปจนถึงการประพันธ์บทเพลงที่สะท้อนคุณค่าและอัตลักษณ์ของมวยไทยในบริบทของดนตรีร่วมสมัยระดับนานาชาติ การประยุกต์ใช้องค์ความรู้ดนตรีไทยดั้งเดิมในงานวิจัยนี้ มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง จากการศึกษาเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องพบว่า การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยที่มีรากฐานจากภูมิปัญญาดั้งเดิม เป็นกลไกสำคัญในการธำรงรักษาให้ดนตรีไทยสามารถดำรงอยู่และพัฒนาต่อเนื่องควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในยุคปัจจุบัน

งานวิจัยนี้ให้ความสำคัญอย่างยิ่งต่อมวยไทยในฐานะมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ โดยเน้นไปที่พิธีการไหว้ครูมวยไทย ซึ่งถือเป็นประเพณีอันศักดิ์สิทธิ์และเป็นองค์ประกอบสำคัญของมวยไทยที่สืบทอดมาแต่โบราณ การไหว้ครูไม่เพียงสะท้อนถึงหลักคุณธรรม เรื่องความกตัญญูและความเคารพต่อครูบาอาจารย์และบิดามารดาเท่านั้น แต่ยังเป็นภูมิปัญญาที่เกี่ยวข้องกับการเตรียมความพร้อมทั้งด้านร่างกายและจิตใจของนักมวยก่อนขึ้นชก

การจัดการองค์ความรู้ (Knowledge Management) ในการศึกษาดนตรีไทยเดิมและการประยุกต์ใช้องค์ความรู้ดังกล่าวสู่การประพันธ์เพลงใหม่ เป็นแนวทางสำคัญในการอนุรักษ์และสืบสานภูมิปัญญาดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง

การแปลงความรู้แบบฝังลึก (Tacit Knowledge) ที่อยู่ในตัวผู้เชี่ยวชาญและผู้ปฏิบัติ ให้กลายเป็นความรู้ที่ชัดแจ้ง (Explicit Knowledge)¹ ในรูปแบบของการจัดทำเอกสาร สื่อดิจิทัล หรือผลงานใหม่ กระบวนการนี้ครอบคลุมตั้งแต่การสำรวจ การวิเคราะห์ การจำแนก และการรายงานผล เพื่อให้มั่นใจว่าภูมิปัญญาอันลึกซึ้งของดนตรีไทยและพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น การรำไห่ครุมวยไทย จะได้รับการบันทึก วิเคราะห์ และเผยแพร่อย่างเป็นระบบ

งานวิจัยนี้มีแนวคิดหลักในการประพันธ์ที่มีการผสมองค์ความรู้และขนบทางดนตรีจากวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน การนำโครงสร้าง ทำนอง และลีลาการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยมาผสมผสานกับเทคนิคการประพันธ์เพลงของดนตรีตะวันตก ช่วยสร้างผลงานใหม่ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและขยายขอบเขตความคิดสร้างสรรค์ของนักประพันธ์

แนวคิดจากทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารผ่านการเคลื่อนไหวทางดนตรี โดยเฉพาะแนวคิดเกี่ยวกับท่าทางทางดนตรี (Musical Gestures) โดย Robert S. Hatten ซึ่งกล่าวว่า การเคลื่อนไหวของท่วงทำนองและจังหวะในดนตรีสามารถสื่อถึงอากัปกิริยาและการเคลื่อนไหวของร่างกายมนุษย์ได้ Hatten กล่าวว่า ท่าทางทางดนตรีนั้นสัมพันธ์กับสัญลักษณ์และรูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรี² นอกจากนี้แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอุปลักษณ์ (Musical Metaphor) ของ Lawrence M. Zbikowski ที่กล่าวว่า การใช้ส่วนประกอบทางดนตรีเพื่อสื่อความหมายที่ลึกซึ้งกว่าตัวโน้ต เป็นแนวคิดที่ช่วยให้เกิดความเข้าใจดนตรี ผ่านการเปรียบเทียบกับประสบการณ์ที่สัมผัสถึงจิตใจและการเคลื่อนไหวของนักดนตรีในขณะที่แสดงดนตรี สิ่งนี้ช่วยให้เกิดการเรียนรู้ การวิเคราะห์ และการสื่อสารทางดนตรีที่มีความลึกซึ้ง³

ตัวอย่างของการนำท่วงท่าการรำมวยไทยมาประยุกต์ใช้กับดนตรี อาทิ การสื่อถึงลักษณะนิสัยของเสือ ในบทเพลง “เสือลากหาง” สามารถสื่อสารด้วยดนตรี ด้วยน้ำเสียงที่หลากหลาย (Diverse Timbres) และช่วงเสียงที่กว้าง (Wide Range) ของเครื่องลมไม้ เพื่อถ่ายทอดอารมณ์และลักษณะท่วงท่าของการรำไห่ครุมวยไทย ตัวอย่างที่ชัดเจนของการใช้ดนตรีอุปลักษณ์ ในบทเพลงของงานวิจัยนี้ พบว่ามีการสื่อถึงมิติทางสังคมและวัฒนธรรมด้วยทิศทางเคลื่อนไหวของแนวทำนองของบทเพลง ได้อย่างลงตัว⁴

การใช้เทคนิคพิเศษในงานประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยเป็นแนวทางที่คีตกวีนิยมเลือกใช้ เพื่อสร้างสีสันเสียงและประสบการณ์ทางดนตรีใหม่ ๆ เทคนิคดังกล่าวช่วยให้คีตกวีค้นพบเสียงใหม่ ๆ และสร้างบรรยากาศที่แตกต่างและรูปแบบการแสดงดนตรีที่หลากหลาย⁵ การค้นพบเทคนิคการบรรเลงใหม่ ๆ สำหรับเครื่องเป่าลมไม้ ได้เปลี่ยนแปลงทั้งวิธีการเล่นและวิธีการประพันธ์ดนตรีอย่างมีนัยสำคัญในช่วงศตวรรษที่ 20 และ 21⁶ การเลียนแบบเสียงของเครื่องดนตรีและเทคนิคการบรรเลงของปี่ขาวที่ใช้ประกอบการรำไห่ครุมวยไทยด้วยเครื่องลมไม้ของดนตรีตะวันตก เกิดเป็นแนวทางในการประยุกต์ใช้เทคนิคพิเศษของเครื่องดนตรีตะวันตก

¹ Bussakorn Binson-Sumrongthong, “Rites and Beliefs of Music in the Thailand’s Lanna Region,” *Fontes Artis Musicae* 56, no. 3 (July-September 2009): 299-313.

² Robert S. Hatten, “Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture,” *Musical Quarterly* 41, no. 1 (2005): 23, <https://doi.org/10.4312/mz.41.1.5-30>.

³ Lawrence M. Zbikowski, “Metaphor and Music,” in *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. Raymond W. Gibbs, Jr. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 504, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816802.030>.

⁴ Steven Landry, “Interactive Sonification Strategies for the Motion and Emotion of Dance Performances” (PhD diss., Michigan Technological University, 2019), 29, <https://doi.org/10.37099/mtu.dc.etdr/896>.

⁵ Reiko Ishii, “The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music” (DM diss., The Florida State University, 2005), 2, <https://www.proquest.com/docview/304996511/abstract/4850A81E1C93413APQ/1>.

⁶ Matteo Gemolo, “Extended Techniques on the Traverso: The Case of the Glissando and the Flattement,” *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research in Music* 2, no. 2 (2018): 46.

ช่วยทำให้นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีทดลองสร้างเสียงและลักษณะพื้นผิว (Texture) ใหม่ ๆ เช่น เทคนิคเสียงควบ (Multiphonic) ที่ใช้เทียบเคียงกับเทคนิคการครุ่นในปี่ชวา การเปล่งเสียงร้องขณะเป่า (Singing While Blowing) สามารถสร้างเสียงที่มีความคล้ายคลึงกับเทคนิคเสียงควบของปี่ชวาที่ปรับระดับเสียงตามวิธีการบรรเลงของนักดนตรีได้อย่างน่าสนใจ การใช้โน้ตสะบัด (Grace Note) และการรูดเสียง (Glissando) สามารถเพิ่มความพลิ้วไหวและสร้างความหลากหลายของสีสันเสียงได้อย่างเป็นธรรมชาติ

งานวิจัยนี้ใช้แนวทางการตีความเชิงอัตวิสัย (Subjective Interpretation)⁷ กล่าวคือ บทเพลงไม่ได้สื่อหรือกำหนดแนวทางการตีความทางด้านดนตรีที่เคร่งครัด เหมือนกับดนตรีพรรณนา (Program Music) แต่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงและผู้ฟังตีความบทเพลงด้วยประสบการณ์ส่วนตัว ดังนั้นดนตรีจึงทำหน้าที่เหมือนกระจกสะท้อนอารมณ์ ประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ ความทรงจำ และพื้นเพทางวัฒนธรรมของแต่ละบุคคล

ผู้วิจัยเลือกใช้สังคีตลักษณะที่แตกต่างกันในแต่ละเพลงตามความเหมาะสม เพื่อสื่อสารกระบวนการสร้างสรรค์ทางอารมณ์ที่หลากหลายของผลงานเพลง เช่น การใช้สังคีตลักษณะแบบสามตอน (Ternary) ในบทเพลง “หงส์เหิน” ช่วยเน้นกระบวนการโยยบินของหงส์ตั้งแต่การขึ้นบิน-ลอยตัว-และร่อนลงสู่พื้นได้อย่างสง่างาม ในขณะที่เพลง “สอสร้อยมาลา” ใช้สังคีตลักษณะแบบ Through-composed ที่มีการนำเสนอวัตถุดิบทางดนตรีที่ต่อเนื่องไม่ซ้ำท่อนเดิม ทำให้อารมณ์เพลงเกิดการพัฒนา เหมือนการเล่าเรื่องราวการผจญภัยที่มีเหตุการณ์หลายเหตุการณ์เกิดขึ้นตั้งแต่ต้นจนจบ

การรำไหว้ครูมวยไทย เป็นหัวใจสำคัญของมวยไทยที่สะท้อนวัฒนธรรมและจิตวิญญาณของกีฬามวยไทย ท่าทางและการเคลื่อนไหวของผู้รำเป็นการสื่อสารตามชื่อท่ารำที่มักจะนำเสนอด้วยลีลาเชิงสัญลักษณ์ที่ผู้ชมสามารถเข้าใจในอากัปกริยาได้โดยง่าย ทว่าการรำไหว้ครูมวยไทยนั้นแตกต่างกันไปตามแต่ละค่ายมวย แต่ละค่ายมวยไทยจะมีรูปแบบการไหว้ครูและรำมวยไทยที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่น มวยไชยา มวยลพบุรี มวยโคราช และมวยท่าเสา เป็นต้น แม้ว่าการรำไหว้ครูมวยไทยจะประสบปัญหาจากการถูกปรับให้เวลาในการรำก่อนการขึ้นชกสั้นลง เพราะต้องการเน้นการต่อสู้บนเวทีมวยมากกว่า หรือแม้แต่การยกเลิกการรำมวยไทยในบางโอกาส อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันพบว่าเกิดกระแสของกลุ่มคนที่มีแนวคิดและมีความพยายามในการอนุรักษ์และฟื้นฟูความสำคัญทางวัฒนธรรมของประเพณีอันทรงคุณค่าของการรำไหว้ครูมวยไทยให้คงอยู่มากขึ้น⁸

วงดนตรีปี่กลอง เป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการรำไหว้ครูมวยไทย ที่ประกอบด้วย ปี่ชวา กลองแขกสองใบ และฉิ่งหนึ่งคู่ บรรเลงโดยนักดนตรีสี่คน วงดนตรีบรรเลงเพลง “สระหม่า” สำหรับไหว้ครู และ “เชิด” สำหรับการต่อสู้ โดยมักจะวางเครื่องดนตรีให้สูงกว่าเวทีมวย เพื่อให้ให้นักดนตรีสามารถสังเกตการต่อสู้ได้ง่าย วงปี่กลองแบ่งออกเป็นสองประเภท ประเภทแรกเรียกว่า “วงปี่กลอง” ซึ่งใช้บรรเลงสำหรับการแสดงรำกริช ละครเรื่องอิเหนา รำกระบี่กระบอง และประโคมในกระบวนเสด็จต่าง ๆ เช่น กระบวนพยุหยาตราทางชลมารคสำหรับขับกล่อมระหว่างทาง สลับกับการเห่เรือ ส่วนประเภทที่สอง ใช้ประโคมในงานศพ เรียกว่า “วงปี่บัลลอย” ประกอบด้วยปี่ชวา กลองลาย และฆ้องเหม่งซึ่งเป็นฆ้องที่ไม่มีปุมตรงกลาง โดยกลองลายและฆ้องเหม่งถูกใช้เฉพาะในงานอวมงคลเพื่อแยกหน้าที่การบรรเลงออกจากงานมงคลให้มีความชัดเจน

เพลงสระหม่า เป็นบทเพลงที่ถูกบรรเลงโดยวงปี่กลองโดยเฉพาะ มักใช้ในการไหว้ครู มีลักษณะทำนองช้า ลอยโหยยาว ไม่มีจังหวะที่แน่นอน เพลงสระหม่ามีสองประเภท ได้แก่ สระหม่าไทย (หรือสระหม่าใหญ่) ใช้ในงานมงคล และสระหม่าแขก

⁷ Elvira Brattico and Thomas Jacobsen, “Subjective Appraisal of Music: Neuroimaging Evidence,” *Annals of the New York Academy of Sciences* 1169, no. 1 (July 2009): 308-317, <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2009.04843.x>.

⁸ Kunkalan Photiphanya and Manus Kaewbucha, “Sacred Dance of Homage to Spiritual Worship in THAI’s Boxing: Coherences and Overriding,” *Music and Performing Arts Journal* 7, no. 1 (January-June 2021): 50.

ใช้ได้ทั้งงานมงคลและอวมงคล นอกจากนี้ ยังมีเพลงแขกเจ้าเซ็น ซึ่งถือเป็นเพลงที่กลายเป็นเอกลักษณ์ของมวยไทยที่ได้รับการจดจำจากผู้ชมมากที่สุด เพลงนี้จะถูกใช้บรรเลงในช่วงยกแรกของการแข่งขัน และจะเปลี่ยนใช้เป็นเพลงเชิดในยกที่ 5 หรือเมื่อเหลือเวลา 1 นาทีสุดท้าย เพื่อกระตุ้นการต่อสู้บนเวที เพลงสรรهما เป็นหนึ่งในทำนองหลักของเพลง “สรรهماใหญ่” ซึ่งมักจะมีควมยืดหยุ่นในจังหวะและสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้หลากหลาย สรรهماเป็นทำนองที่ใช้ในการแสดงออกถึงความรู้สึกและบรรยากาศที่มีความศักดิ์สิทธิ์ มักถูกบรรเลงในบริบทของพิธีกรรมหรือการแสดงออกที่ต้องการความสง่างามและสื่อถึงความหมายทางวัฒนธรรม การบรรเลงเพลงสรรهماต้องอาศัยความชำนาญของนักดนตรีในการดัน เพื่อให้เข้ากับสถานการณ์และอารมณ์ของผู้ฟัง ซึ่งสะท้อนถึงความเป็นศิลปะชั้นสูงของดนตรีไทยที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ผ่านการฝึกฝนและพิธีกรรมที่เคร่งครัด⁹

ดนตรีในบริบทของพิธีกรรมการรำมวยไทยมีบทบาทที่ซับซ้อนและหลากหลายมิติในการสร้างบรรยากาศที่ศักดิ์สิทธิ์และกระตุ้นสภาพจิตใจของนักมวย วงดนตรีปี่กลอง ทำหน้าที่เป็นดนตรีพิธีกรรม (Ritual Music) ที่สะท้อนความสำคัญในการสร้างมิติทางจิตวิญญาณให้แก่พิธีกรรม โดยนักดนตรีจะปรับเปลี่ยนจังหวะตามช่วงเวลาของการแข่งขัน เริ่มจากท่วงทำนองช้าในช่วงร่ายรำไหว้ครู เพื่อสร้างความงดงามและความศักดิ์สิทธิ์ จนถึงการเร่งให้จังหวะเร็วขึ้นในช่วงการต่อสู้เพื่อสร้างบรรยากาศความตื่นเต้นให้แก่การชกมวย และยังทำหน้าที่เป็นตัวกำหนดจังหวะและความเข้มข้นของการต่อสู้ โดยเฉพาะในยกสุดท้ายที่จังหวะของดนตรีจะมีการเร่งเร็วมากที่สุด เพื่อปลุกใจ สร้างความฮึกเหิม และสร้างกำลังใจในการต่อสู้ กระตุ้นนักมวยให้เกิดความกล้าหาญและความมุ่งมั่นในการต่อสู้เพื่อชัยชนะ¹⁰

งานวิจัยนี้ ใช้เครื่องลมไม้ตะวันตกที่ประกอบด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต แซกโซโฟน และบาสซูน เครื่องดนตรีเหล่านี้ได้รับการกล่าวถึงอย่างกว้างขวางว่ามีศักยภาพสูงในการแสดงออกทางอารมณ์ ข้อมูลจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องชี้ให้เห็นว่าเครื่องเป่าลมไม้มีความโดดเด่นในด้านการควบคุมความเข้มเสียง (Dynamics) การเปลี่ยนแปลงสีนเสียง (Timbre) และสามารถให้เทคนิคการเป่าลมชนิดต่าง ๆ เช่น เสียงระรัว (Vibrato) การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) และการควบคุมลมหายใจในบริบทที่แตกต่างกันไป ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยเพิ่มความละเอียดอ่อนและความหลากหลายทางอารมณ์ของเสียงดนตรี¹¹ เครื่องลมไม้ที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 14 ชิ้น แบ่งเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ได้แก่ เครื่องลมไม้ที่ไม่มีลิ้น ประกอบไปด้วย (ฟลูต ปิคโคโล และอัลโตฟลูต) เครื่องลมไม้ลิ้นเดี่ยว ที่ประกอบไปด้วย (Eb คลาริเน็ต Bb คลาริเน็ต Bb เบสคลาริเน็ต Bb คอนทราเบสคลาริเน็ต และอัลโตแซกโซโฟน) และเครื่องลมไม้ลิ้นคู่ ที่ประกอบไปด้วย (โอโบ คอร์อังเกล เบสโอโบ บาสซูน และคอนทราบาสซูน)

ท่ารำมวยไทย เป็นการเคลื่อนไหวเชิงสัญลักษณ์ที่ผสมผสานมิติทางศาสนา สังคม และจิตวิญญาณของนักมวย ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์ แสดงการสำนึกพระคุณต่อพระรัตนตรัย พ่อแม่ และครูอาจารย์ ท่าพรหมสี่หน้า สื่อถึงการระลึกถึงพระคุณของบิดามารดา ครูบาอาจารย์ที่ช่วยประสิทธิ์ประสาทวิชา และระลึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ช่วยปกป้องคุ้มครองรักษาให้รอดพ้นจากภัยอันตราย ท่ากอบพระแม่ธรณี สื่อถึงการขอพรและขอมาจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในมิตินี้ท่ารำประกอบไปด้วยท่าเสื่อลากหางและท่าอย่างสามชุก ใช้ในการสำรวจเวทีและชมขวัญคู่ต่อสู้ การรำไหว้ครูมวยไทยจึงเป็นทั้งพิธีกรรมและเป็น

⁹ Kunlakan Photiphanya and Manus Kaewbucha, “Sacred Dance of Homage to Spiritual Worship in THAI’s Boxing: Coherences and Overriding,” *Music and Performing Arts Journal* 7, no. 1 (January-June 2021): 48-61

¹⁰ Narongchai Pidokrajit, “Thai Traditional Music in the Wai Khru Ceremony,” *Fine Arts International Journal, Srinakharinwirot University* 15, no. 1 (January-June 2011): 15.

¹¹ Leonardo Fuks, “Blowing and Breathing in the Woodwinds: Generation and Control of Input Parameters,” *The Journal of the Acoustical Society of America* 105, no. 2_Supplement (February 1999): 941, <https://doi.org/10.1121/1.426336>.

กลวิธีในการเตรียมสภาพจิตใจ และร่างกายของนักมวก่อนขึ้นชก

จากการศึกษาท่ารำต่าง ๆ ผู้วิจัยได้เลือก 14 ท่ารำ เพื่อใช้เป็นแนวคิดหลักของการประพันธ์และใช้ชื่อท่ารำเป็นชื่อเพลง การสร้างสรรค์งานดนตรี มีการเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวของนักมว และความหมายของท่ารำเข้ากับเสียงของเครื่องดนตรี ตัวอย่างเช่น ท่าพระรามแผลงศรซึ่งแสดงถึงการยิงธนูของพระราม มีลักษณะการเคลื่อนไหวที่เฉียบคม รวดเร็ว และน่าเกรงขาม แทนด้วยเสียงของพิคโคโล ที่มีเสียงสูงแหลมใส ทะลุทะลวง ในขณะที่ใช้ฟลูตที่มีระดับเสียงต่ำกว่าสื่อถึงท่ารำสาวน้อยประแป้ง ที่แสดงถึงความงดงามและเสน่ห์ของการแต่งหน้าประแป้ง ท่าส่องเมฆที่เป็นเอกลักษณ์ของมวท่าเสา ใช้เสียงอัลโตฟลูตที่มีเสียงทุ้มและขรึม เหมาะสำหรับการสื่อถึงความครุ่นคิดและการรำลึกถึงสื่อความหมายในการระลึกถึงครูอาจารย์ ท่าเบญจางคประดิษฐ์ เป็นการกราบไหว้พระรัตนตรัยและแสดงความกตัญญูต่อบิดามารดาและครูอาจารย์ การใช้ Eb คลาริเน็ตที่มีเสียงแหลมสูงสำหรับสื่อถึงท่านารายณ์ขว้างจักร ที่แสดงถึงการขว้างจักรของพระนารายณ์ ท่าถวายเป็นการแสดงความเคารพต่อพระมหากษัตริย์แทนด้วยเสียงต่ำของเบสโอโบ และท่าพรหมสี่หน้าที่เป็นการสำรวจเวทีและการไหว้ครูในรูปแบบที่ครอบคลุมทั้งสี่ทิศ บรรเลงด้วยวงวูดวินควินเท็ตและเปียนโน ที่ประกอบด้วยนักดนตรีเครื่องลมไม้ 4 คน เปรียบเหมือนทิศทั้งสี่ ในขณะที่ฮอว์นและเปียนโนเป็นเครื่องดนตรีสนับสนุน การนำเสนอท่าทางเหล่านี้ผ่านเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตก เป็นการประยุกต์ใช้ทฤษฎีของ Hatten ที่ผู้วิจัยสื่อสารท่ามวไทยด้วยท่าทางของดนตรี

ผลการวิจัย (Results)

ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องลมไม้จำนวน 14 บท ซึ่งมีความยาวรวมทั้งสิ้น 84 นาที มีรายชื่อดังนี้

- | | |
|---|---|
| 1) พระรามแผลงศร (ความยาว 6:04 นาที) | 2) สาวน้อยประแป้ง (ความยาว 8:37 นาที) |
| 3) ส่องเมฆ (ความยาว 6:48 นาที) | 4) นารายณ์ขว้างจักร (ความยาว 5:32 นาที) |
| 5) ไต่เมฆ (ความยาว 8:20 นาที) | 6) ลับหอกโมกขศักดิ์ (ความยาว 6:41 นาที) |
| 7) คุมเชิงครุ (ความยาว 6:46 นาที) | 8) หงส์เหิน (ความยาว 7:10 นาที) |
| 9) นกยูงพ้อนหาง (ความยาว 7:13 นาที) | 10) ถวายเป็น (ความยาว 5:33 นาที) |
| 11) สอดสร้อยมาลา (ความยาว 7:04 นาที) | 12) เสือลากหาง (ความยาว 11:10 นาที) |
| 13) เบญจางคประดิษฐ์ (ความยาว 5:34 นาที) และ | 14) พรหมสี่หน้า (ความยาว 7:35 นาที) |

ข้อมูลบทเพลงของงานวิจัย

1. พระรามแผลงศร (Rama's Arrow for Piccolo and Piano)

ในตอนที่ 4-5 จาก Example 1 การตัดลิ้นเสียงสั้น (Staccato) ในแนวกพิคโคโลด้วยเทคนิคการตัดลิ้นซ้อน (Double Tonguing) เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถตัดลิ้นได้อย่างรวดเร็วและได้เสียงที่มีความคมชัดเหมือนกับการแผลงศรของพระราม ในตอนที่ 6 ผู้ประพันธ์ใช้การสลับเสียงสูง-ต่ำ ห่างกันเป็นขั้นคู่ 8 ให้อยู่ชิดกัน เพื่อนำเสนอการทดแทนเทคนิคเสียงควบของปี่ชวาที่พิคโคโลที่ไม่สามารถทำได้ เนื่องจากพิคโคโลเป็นเครื่องดนตรีที่มีอนุกรมเสียงค่อนข้างน้อยและเป็นเครื่องดนตรีเสียงสูงจึงทำให้เล่นเทคนิคเสียงควบได้ยาก

บทเพลงนี้ใช้ไมท์พีที่ 1 และไมท์พีที่ 2 เป็นแกนหลักในการพัฒนาทำนอง โดยมีการดัดแปลงและขยายแนวคิดทางดนตรีตลอดการบรรเลง ดัง Example 1 ไมท์พีทั้งสองมีลักษณะกระชับและจดจำได้ง่าย ทำให้ผู้ฟังสามารถติดตามโครงสร้างทำนองได้อย่างชัดเจน ความซับซ้อนของทำนองเพิ่มขึ้นผ่านการเติมโน้ตและเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย ซึ่งเพิ่มมิติและความลึกให้แก่ดนตรี ต้องการทักษะที่สูงขึ้นจากนักดนตรีในการควบคุมและนำเสนอทำนอง

ทำนองในตอน A และ A' มีลักษณะเป็นส่วน ๆ (Fragmented) ไม่ต่อเนื่อง ในขณะที่ตอน B มีความต่อเนื่องมากกว่า สร้างความสมดุลและบรรยากาศที่ผ่อนคลาย ทำนองของปิคโคโลในบทเพลงนี้ไม่เน้นการใช้ช่วงเสียงสุดขั้ว แต่มุ่งนำเสนอช่วงเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรี เพื่อให้เสียงปิคโคโลโดดเด่นและมีชีวิตชีวา การบรรเลงปิคโคโลต้องอาศัยเทคนิคเฉพาะทาง ได้แก่ การควบคุมลมหายใจ การวางตำแหน่งนิ้วที่แม่นยำ และการปรับเปลี่ยนคุณภาพเสียง เทคนิคเหล่านี้เป็นพื้นฐานสำคัญในการสร้างเสียงที่มีความคมชัดและแม่นยำ การฝึกฝนบทเพลงที่มีความซับซ้อนช่วยพัฒนาทักษะดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง



Example 1 *Rama's Arrow*, mm. 1-6, ascending and descending scales that represent the movement of *Rama's Arrow*

Source: by author

2. สาขาน้อยประแป้ง (Echoes of Grace and Valor for Flute and Piano)

ฟลูตบรรเลงแนวทำนองสั้น ๆ สร้างจากกลุ่มโน้ต 7 ตัว จากเพลง “แขกเจ้าเซ็น” ดัง Example 2 ผู้วิจัยได้พัฒนาทำนองเพลงด้วยกลุ่มโน้ตดังกล่าวต่อเนื่องทั้งเพลง ดัง Example 2 จากทำนองในช่วงต้นเพลง ปรากฏอยู่อย่างต่อเนื่องตลอดทั้งเพลง ทำนองของปิคโคโล เช่นในช่วงอักษร C แสดงการใช้ทำนองเพลงที่มีการทอดเสียงให้ต่ำลงครึ่งเสียง ในห้องที่ 109 ผู้วิจัยใช้เทคนิคการย่อทำนอง (Fragmentation) จากทำนองหลักไปใช้ในแนวเปียโนในรูปแบบจังหวะใหม่ การพัฒนาบทเพลงด้วยวิธีนี้ ช่วยสร้างความเป็นเอกภาพของบทเพลง สร้างความเชื่อมโยงของเนื้อหาดนตรีได้อย่างลงตัว

Example 2 *Echoes of Grace and Valor*, mm. 13-18, melody of *Khaek Chao Sen*, which serves as the opening melody to begin the piece and introduces the primary melodic material

Source: by author

3. ส่องเมฆ (Beyond the Cloud's Veil for Alto Flute Solo)

ผู้วิจัยใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย เช่น การใช้โน้ตสะบัด และการรูดโน้ต ใน Example 3 เพื่อทำให้นึกถึงเสียงปี่ชวาในการบรรเลงเพลงสรรเสริญแม่ไทย ทางของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ) บรรเลงปี่ชวาโดย ครูไพฑูรย์ อุณหะกะ¹² การหยิบยกวัตถุดิบทางดนตรีจากแหล่งข้อมูลดั้งเดิมนี้ แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงและการผสมผสานองค์ความรู้ดนตรีไทยเข้ากับบริบทของดนตรีสากลร่วมสมัย



Example 3 *Beyond the Cloud's Veil*, melody of the opening section

Source: by author

ในตอน A ผู้ประพันธ์ได้ใช้ประโยชน์จากช่วงเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของอัลโตฟลูต โดยเฉพาะในช่วงเสียงต่ำที่มีความนุ่มนวลและให้สีสันเสียงที่อบอุ่น มีเอกลักษณ์ เป็นคุณลักษณะที่ทำให้ยากในเครื่องดนตรีอื่น ๆ อีกทั้งยังสื่อถึงน้ำหนักเสียงที่เบาบางเหมือนกับก้อนเมฆได้อย่างน่าสนใจ

ในบทเพลงนี้ ผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับลักษณะของกลุ่มเมฆที่มีรูปร่างไม่คงที่ โดยผู้วิจัยได้ตัดสินใจไม่ใช้เส้นกันห้องในการจัดโครงสร้างทางดนตรี ทั้งนี้เพื่อให้ผู้บรรเลงมีอิสระในการตีความและแสดงออกทางดนตรีได้อย่างเต็มที่ ค่าของโน้ตที่ระบุไว้ในบทเพลงจึงเป็นเพียงแนวทางเบื้องต้นที่ผู้วิจัยเสนอแนะเท่านั้น

4. นารายณ์ขว้างจักร (Divine Discus for Eb Clarinet and Piano)

จังหวะหน้าทับในแนวเปียโน ทำหน้าที่คล้ายโครงสร้างของจังหวะแบบ (Rhythmic Ostinato) ที่เล่นวนซ้ำเพื่อสนับสนุนให้ทำนองหลักของ Eb คลาริเน็ต ดำเนินไปอย่างราบเรียบและต่อเนื่อง ในขณะเดียวกันก็ช่วยสร้างสีสันเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ให้แก่บทเพลง ผสมผสานกลิ่นอายของดนตรีไทยเข้ากับแนวคิดการประพันธ์ตะวันตก ใน Example 4

¹² TM-TU, "Sarama Thai by Khru Paitoon Unhaka; Thai Music Melody Project," YouTube video, 5:30, September 14, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=KTVGRatDFUA>.

Example 4 *Divine Discus*, mm. 44-48, syncopated rhythm

Source: by author

5. ไต้เมฆ (Ethereal Climb for B♭ Clarinet and Piano)

การนำเสนอและการแปรหน่วยย่อยเอกตั้งแต่การนำเสนอในช่วงต้นเพลง แสดงถึงการพัฒนาแนวทำนองในแนวคลาริเน็ต โดยการแปรโมทีฟที่ 1 ใน Example 5 ในห้องแรก ถูกพัฒนาในรูปแบบการย่อ (Diminution) และเปลี่ยนลำดับของโน้ตในรูปแบบการพลิกกลับ (Inversion) ต่อมาในห้องที่ 3 และการสร้างความเป็นเอกภาพของบทเพลงด้วยการนำโมทีฟที่ 2 จากแนวมือซ้ายของเปียโนกลับมาบรรเลงในแนวคลาริเน็ตในห้องที่ 5 ในรูปแบบจังหวะสามพยางค์เช่นเดิม

Example 5 *Ethereal Climb*, motives of the main theme 1 and 2 and the melodic variation between piano and clarinet part

Source: by author

6. ลับหอกโมกขศักดิ์ (Spear's Echo for Bass Clarinet Solo)

ผู้วิจัยแสดงวิธีการประพันธ์ที่ช่วยให้นักดนตรีสามารถฝึกซ้อมบทเพลงได้อย่างรวดเร็ว แม้ว่าจะต้องไล่โน้ตด้วยความเร็วสูง ในกรณีนี้ ผู้ประพันธ์ได้ให้นักเบสคลาริเน็ตต้นสเกลที่นักดนตรีถนัดและสามารถเล่นได้อย่างรวดเร็วตามทิศทางของโน้ตที่กำหนดตาม Example 6 วิธีการประพันธ์นี้เหมาะสมกับนักดนตรีที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงสูง ซึ่งมีทักษะในการไล่โน้ตที่รวดเร็วและแม่นยำ การบันทึกโน้ตในกรณีนี้ไม่ได้กำหนดกลุ่มโน้ตช่วงกลาง แต่จะกำหนดโน้ตเริ่มต้นและโน้ตสุดท้ายของสเกล ผลลัพธ์ที่ได้ พบว่านักดนตรีสามารถบรรเลงได้ตามที่ต้องการในระยะเวลาอันสั้นและได้ผลลัพธ์ที่ดี

ad lib. player's own scale

I

Improvise harsh vibrato with bendin pitch

mf > p

p

vocal

fp — *fff*

Example 6 *Spear's Echo*, performance techniques that can achieve results of good performance quality proficiently

Source: by author

7. คุมเชิงครู (Strategic Mastery for Contrabass Clarinet)

ในช่วงอักษร D ของบทเพลง ใน Example 7 คอนทราเบสคลาริเน็ต เล่นสเกลที่โน้ตต่ำสุด (C) เสียงต่ำที่ได้จากเบสคลาริเน็ตนั้นมีความลุ่มลึก ทรงพลัง เพิ่มเติมมิติและสีสันเสียงที่หาฟังได้ยาก การใช้คอนทราเบสคลาริเน็ตในช่วงเสียงนี้ไม่เพียงแต่เสริมสร้างความหนักแน่นของท่านอง แต่ยังเป็นการแสดงถึงความชำนาญในการใช้เสียงต่ำเพื่อสร้างบรรยากาศการรำววยไทยที่มีความศักดิ์สิทธิ์ได้อีกด้วย

68 *lunga rubato*

p *mf*

D

p

6

[68] *calando* ♩ = 100

1

Example 7 *Strategic Mastery*, mm. 68-69, cadenza of the *Strategic Mastery*

Source: by author

ในช่วงท้ายของคาเดนซา มีการใช้เทคนิคการเล่นโน้ตที่มีความห่างของชั้นคู่เสียงอย่างฉับพลันจากโน้ตต่ำสุด (Low C, C4) ไปยังโน้ตสูงถึง C6 ซึ่งเป็นช่วงเสียงกว่าสองออกเทฟ การเคลื่อนที่ของท่านองในลักษณะนี้ ไม่เพียงแต่แสดงให้เห็นถึงความท้าทายด้านเทคนิคการบรรเลง ซึ่งพบไม่บ่อยนักในเครื่องดนตรีประเภทนี้ แต่ก็นำเสนอการบรรเลงเทคนิคการเชื่อมเสียงที่น่าสนใจของคอนทราเบสคลาริเน็ต

8. หงส์เหิน (Flying Swan for Oboe and Piano)

แสดงการถ่ายทอดภาพลักษณ์อันสง่างามของหงส์ ที่กำลังสยายปีกเพื่อเหินขึ้นสู่ท้องฟ้า ผ่านท่วงทำนองของโอโบ ที่ดำเนินทำนองอย่างนุ่มนวลราวกับเป็นการเคลื่อนไหวอันอ่อนช้อยของหงส์ ใน Example 8 มีการเชื่อมโยงทำนองดังกล่าว เข้ากับทำรำมวยไทยที่มีการเหยียดแขนและกางปีกออกด้านข้าง แสดงถึงพลังและความแข็งแกร่งที่ซ่อนอยู่ภายใน แนวทำนองของโอโบเริ่มต้นด้วยการไล่ระดับเสียงขึ้นไปตามบันไดเสียงอย่างช้า ๆ และค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้น เปรียบได้กับการที่หงส์ ออกแรงสลับปีกเพื่อเร่งความเร็วในการบินขึ้นสู่ท้องฟ้า ก่อนที่จะร่อนไปอย่างอิสระและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสายลม ภาพจินตนาการดังกล่าวได้รับการถ่ายทอดผ่านสำนวนทางดนตรีด้วยเสียงโอโบที่มีความใกล้เคียงกับปีชวามากที่สุด

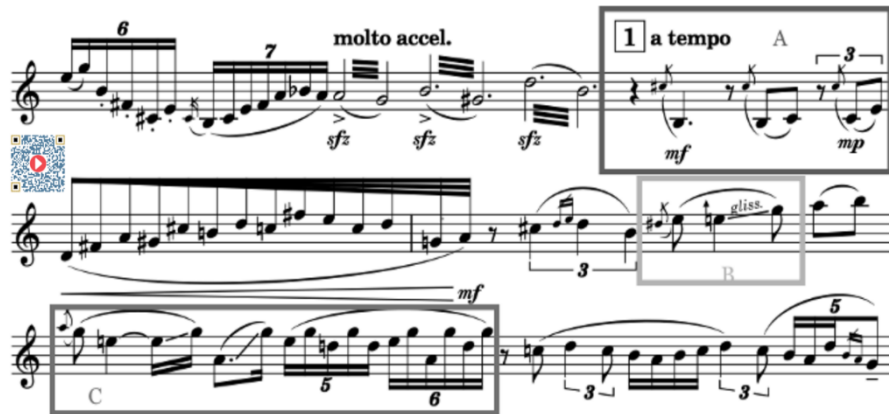
Example 8 *Flying Swan*, mm. 1-5, oboe melody that creates the imagery of the swan's ascent

Source: by author

9. นกยูงฟ้อนหาง (Celestial Serenade for Cor anglais Solo)

ผู้วิจัยนำเสนอเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ อาทิ โน้ตสลับในขั้นคู่แปด เทคนิคครูดเสียง ตามด้วยการเล่นเทคนิค microtone ซึ่งเป็นการเล่นโน้ตที่มีความถี่ระหว่างเสียงสองเสียงที่มีความใกล้เคียงกันมากกว่าครึ่งเสียง เทคนิคเหล่านี้เป็นการนำเทคนิคการบรรเลงของปีชวาทายทอดให้กับคอร์อังเกล ในช่วงอักษร A ดัง Example 9

การนำเทคนิคปีชวามาประยุกต์ใช้ในคอร์อังเกล้นั้นนักดนตรีต้องมีความชำนาญด้านเทคนิคการเล่นขั้นสูง เพราะปีชวาเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นโน้ตระดับได้อย่างเป็นธรรมชาติและรวดเร็ว เนื่องจากไม่มีระบบนิ้ว หากเป็นการใช้นิ้วปิดรูเพื่อเปลี่ยนเสียง การเล่นโน้ตสลับจะต้องมีการควบคุมนิ้วและใช้ลมที่มีความแม่นยำ การรูดเสียงต้องอาศัยการควบคุมเสียงและลมอย่างต่อเนื่อง ส่วนการเล่น microtone ต้องการความสามารถในการปรับความถี่ของเสียงให้ได้ละเอียดและแม่นยำ เทคนิคเหล่านี้เมื่อประยุกต์ใช้กับคอร์อังเกล เป็นความท้าทายของนักดนตรีที่ต้องแสวงหาวิธีการฝึกซ้อมเพื่อให้สามารถบรรเลงเทคนิคดังกล่าวให้ใกล้เคียงกับเสียงในจินตนาการของผู้วิจัยมากที่สุด



Example 9 *Celestial Serenade*, various techniques on the cor anglais to imitate the sound of pi Java

Source: by author

10. ถวายบังคม (Tribute of Reverence for bass oboe and piano)

ในการประพันธ์บทเพลง “ถวายบังคม” ผู้วิจัยได้เน้นการเคลื่อนที่ของแนวทำนองอย่างช้า ๆ เพื่อสื่อถึงท่าทางการแสดงความเคารพ ที่ต้องอาศัยความอ่อนช้อยและประณีต การดำเนินทำนองในลักษณะนี้สอดคล้องกับแนวคิดของดนตรีในยุคบาโรก ที่มุ่งเน้นการถ่ายทอดอารมณ์และการเคลื่อนไหวผ่านการใช้จังหวะและทำนองที่มีลักษณะเฉพาะตัว ผู้วิจัยได้สอดแทรกเทคนิคการบรรเลงของปี่ชวา เช่น การรูดเสียง ในห้องที่ 14 ใน Example 10 ผสมผสานกับการบรรเลงของเบสโอโบ ที่กำหนดให้เบสโอโบบรรเลงเทคนิคที่เลียนเสียงเอื้อนหรือเสียงโหยหวนของปี่ชวาหรือปี่มวญ แม้จะเป็นเทคนิคที่ทำได้ยากในเบสโอโบ เนื่องจากระบบนิ้วที่ซับซ้อนต่างจากเทคนิคของปี่ชวาที่ทำได้ง่ายกว่า ในกรณีนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาระบบนิ้วและรูปแบบนิ้วของเบสโอโบที่เอื้อต่อการทำเทคนิคดังกล่าว ทำให้ได้ผลลัพธ์ของเสียงที่ดีและสามารถบรรเลงได้จริง



Example 10 *Tribute of Reverence*, m. 14, use of glissando in bass oboe's melodic line

Source: by author

11. สอดสร้อยมาลา (Sacred Homage for Bassoon Solo)

ผู้วิจัยนำเสนอโครงสร้างสังคีตลักษณ์ในบทเพลง “สอดสร้อยมาลา” ใน Figure 2 ที่นำเสนอในสังคีตลักษณ์ในรูปแบบอิสระ สังคีตลักษณ์ชนิดนี้ ไม่มีการซ้ำทำนองเดิม ทำให้บทเพลงมีการใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่มีความหลากหลาย สังคีตลักษณ์ในรูปแบบอิสระเหมาะกับการใช้เป็นโครงสร้างในการเล่าเรื่องราวหรือแสดงอารมณ์ที่มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง การใช้สังคีตลักษณ์นี้ สร้างการเปลี่ยนแปลงในทำนองและองค์ประกอบทางดนตรีได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งช่วยให้ผู้ฟังมีความสนใจและไม่น่าเบื่อ



Figure 2 *Sacred Homage*, musical form diagram

Source: by author

12. เสือลากหาง (Tail-trail Tiger for contra bassoon and piano)

ผู้วิจัยได้นำทำนองที่ได้จากการถอดทำนองการบรรเลงเดี่ยวปี่ชวาของอาจารย์สมนึก แสงอรุณ ซึ่งเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย มาใช้ในการประพันธ์ทำนองสำหรับคอนทราบาซูน แม้ว่าทำนองดังกล่าวจะมีความซับซ้อนในเรื่องของจังหวะ มีการเปลี่ยนแปลงของโน้ตสัปดาห์หรือการเอื้อนเสียงอยู่ตลอดเวลา แต่ผู้วิจัยได้เลือกใช้ช่วงเสียงของคอนทราบาซูนที่เอื้อต่อรูปแบบการเคลื่อนที่ขี้นี้ได้อย่างอิสระ สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างรวดเร็ว ทำให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงออกมาได้อย่างมีเอกลักษณ์ แสดงในช่วงอักษร G ใน Example 11

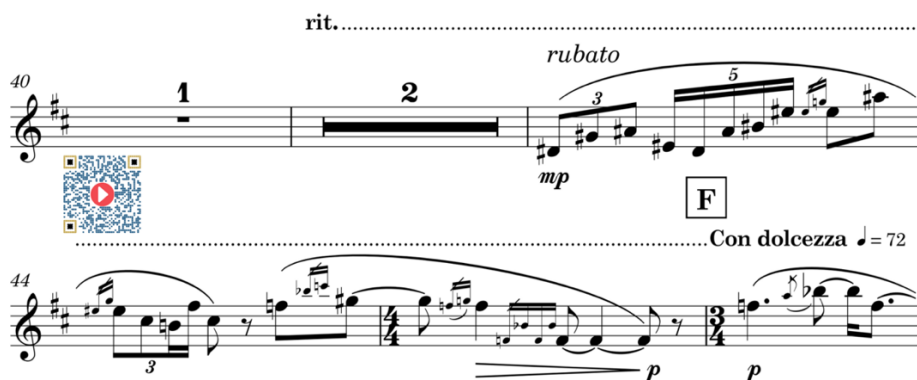


Example 11 *Tail-trail Tiger*, mm. 141-146, melodic line derived from the notation of the excerpt played by Pi Java

Source: by author

13. เบญจางคประดิษฐ์ (Dance of Valiance for Alto Saxophone and piano)

ผู้วิจัยตีความขั้นตอนของการกราบแบบเบญจางคประดิษฐ์ ที่เริ่มจากพนมมือแนบอก ก่อนเคลื่อนแขนและมือขึ้นเหนือหัว แล้วลดมือและแขนลงจรดพื้นของการกราบ โดยนำเสนอในบริบทของดนตรีใน Example 12 การประพันธ์คาเดนซ่านี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้โน้ตประดับอยู่บนรูปแบบประโยคเพลงที่มีลักษณะเป็นรูปโค้ง (Arc Form) หรือโครงสร้างทำนองแบบ “สมมาตร” โดยทำนองจะค่อย ๆ ไต่ระดับสูงขึ้นจนถึงจุดสูงสุด แล้วค่อย ๆ ลดลงกลับสู่จุดเริ่มต้น เช่นเดียวกับการเคลื่อนไหวของท่ารำ ดังที่ได้กล่าวไปข้างต้น คาเดนซ่านี้ทำหน้าที่เป็นท่อนเชื่อมจากตอนช้าไปสู่ตอนเร็วของบทเพลง และใช้เกริ่นนำวัตถุดิบทางทำนองใหม่ที่จะถูกนำมาใช้ในช่วงหลังของเพลงอีกด้วย



Example 12 *Dance of Valiance*, mm. 40-46, cadenza that serves as a bridge to another section

Source: by author

14. พรหมสี่หน้า (Four-faced Brahma for Woodwind Sextet)

บทเพลง “พรหมสี่หน้า” เป็นบทประพันธ์สำหรับวงวูดวินด์เซกซ์เท็ต (Woodwind Sextet) หรือกลุ่มเครื่องลมไม้และฮอร์น รวม 5 ชิ้นและเปียโน บทเพลงนี้สามารถเปรียบเทียบกับการประโคนของเครื่องดนตรีไทยได้ในบางแง่มุม โดยเฉพาะการทยอยนำเครื่องดนตรีเข้ามาเล่นทีละชิ้นเพื่อสร้างความเข้มข้นและการสะสมของเสียง ซึ่งเป็นลักษณะที่พบในดนตรีไทย ผู้วิจัยใช้สังคีตลักษณ์แบบ Modified Ternary Form ที่มีความซับซ้อน (Introduction-A-B-A' Coda) เริ่มต้นด้วยตอนนำเสนอสื่อ ซึ่งเป็นการนำเสนอทำนองที่นำมาจากแนวเดี่ยวปี่ชวาในบทเพลงสรรเสริญ ตามด้วยตอน A ที่แบ่งเป็นสามส่วนย่อย (A, B, C) ที่การนำรูปแบบของการสับัดโน้ตและการรวโน้ตที่เป็นเทคนิคการบรรเลงที่โดดเด่นของปี่ชวา ตอน B ที่แบ่งเป็นหกส่วนย่อย (D, E, F, G, H, I) นำเสนอรูปแบบดนตรีที่มีการเคลื่อนที่ของจังหวะที่รวดเร็ว ประกอบไปด้วยการโต้ตอบของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงดนตรีในจังหวะที่มีความเร็ว กระชับ มีการใช้รูปแบบหลากหลายลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) สลับกับทำนองที่ประพันธ์ใหม่ที่มีความอ่อนหวานด้วยจังหวะที่เร็ว ทำให้ได้ดนตรีที่มีพื้นผิวที่บางเบา ทำให้เกิดความแตกต่างของสีสนดนตรีที่น่าสนใจ ในตอน A' ที่มีลักษณะคล้ายการรวมของ A' และ B' ที่มีการรวมลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Contrapuntal) ของทำนองจากตอน A มาผสมกับลักษณะของดนตรีที่มีความเป็นจังหวะและทำนองร้องของตอน B ทำให้สามารถสร้างพื้นผิวของเสียง (Texture) ที่มีความซับซ้อนมากขึ้น และจบลงด้วย Coda อย่างหนักแน่น

การสร้างพื้นผิวทางดนตรีให้มีความน่าสนใจ ใน Example 13 แสดงให้เห็นการทยอยเข้ามาของแนวเครื่องดนตรี เริ่มด้วยแนวคลาริเน็ตและเปียโน ตามด้วยแนวฮอร์น ฟลูต และโอโบตามลำดับ เชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่องทิศทั้งสี่ของพรหม พรหมสี่หน้าเป็นสัญลักษณ์ของการมองเห็นและการรับรู้ในทุกทิศทาง ครอบคลุมทั้งสี่ทิศหลัก ได้แก่

ทิศเหนือ ทิศใต้ ทิศตะวันออก และทิศตะวันตก เมื่อเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นทยอยเข้ามาในจังหวะที่แตกต่างกัน เป็นการสะท้อนถึงการมองในแต่ละทิศทางของพรหมสี่หน้า เหมือนหนึ่งว่าแต่ละทิศทางมีการรับรู้และมุมมองที่แตกต่างกัน แต่สุดท้ายแล้วก็จะมาบรรจบรวมกันเป็นหนึ่งเดียว เช่นเดียวกับที่เครื่องดนตรีทุกชิ้นจะค่อย ๆ ประสานกลมกลืนกันจนกลายเป็นท่วงทำนองที่สมบูรณ์

Example 13 *Four-faced Brahma*, musical texture as a symbol of vision and perception in all directions

Source: by author

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่า โครงการ “จากสังเวียนสู่เสียงเครื่องลมไม้ : บทประพันธ์เพลงจากทำรำมวยไทย” บรรลุวัตถุประสงค์ทั้ง 3 ข้อของโครงการวิจัยได้อย่างสมบูรณ์ การสร้างสรรค์บทประพันธ์ครบ 14 บทตามเป้าหมาย พร้อมการผสมผสานเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงของเครื่องลมไม้ตะวันตกกับเทคนิคการบรรเลงของปี่ชวา แสดงให้เห็นถึงศักยภาพในการพัฒนาวรรณกรรมดนตรีเครื่องลมไม้สู่มาตรฐานสากล การที่ศิลปินทั้งชาวไทยและต่างประเทศให้การตอบรับนำไปแสดงอย่างต่อเนื่อง รวมถึงการเผยแพร่ผ่านแพลตฟอร์มดิจิทัลระดับโลก สะท้อนให้เห็นว่าดนตรีไทยร่วมสมัยสามารถเข้าถึงและสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ฟังนานาชาติได้ นอกจากนี้กระบวนการทำงานร่วมกันระหว่างผู้วิจัยและนักดนตรีผู้เชี่ยวชาญในการฝึกซ้อมและแก้ไขบทเพลง ได้ส่งผลให้เกิดการพัฒนาทักษะและองค์ความรู้ใหม่ ทั้งด้านการบรรเลงดนตรีและการประพันธ์เพลงที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยต่อไป ซึ่งตอบสนองต่อการธำรงรักษาและพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมไทยในบริบทสมัยใหม่

สรุป (Conclusion)

บรรลุปเป้าหมายในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยจำนวน 14 บทของโครงการวิจัย “จากสังเวียนสู่เสียงเครื่องลมไม้ : บทประพันธ์เพลงจากท่ารำมวยไทย” มีการผสมผสานเอกลักษณ์ท่ารำมวยไทยและเทคนิคการบรรเลงปี่ชวาเข้ากับเครื่องลมไม้ชนิดต่าง ๆ ที่ใช้ในโครงการวิจัย ผ่านการประยุกต์ใช้เทคนิคการบรรเลงขั้นสูง เกิดมุมมองและเพิ่มความแปลกใหม่ของสีสันเสียงด้วยเทคนิคการบรรเลงใหม่ ๆ ที่น่าสนใจ ผลงานเพลงได้รับการเผยแพร่ในเวทีการแสดงคอนเสิร์ตระดับชาติและนานาชาติ ได้ผลตอบรับจากผู้ฟังและศิลปินผู้แสดงเครื่องลมไม้ทั้งชาวไทยและต่างประเทศที่มีการขอความอนุเคราะห์จากทางโครงการวิจัยนำไปแสดงอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ยังมีการเผยแพร่ผลงานเพลงผ่านแพลตฟอร์มดิจิทัลชั้นนำทั่วโลก โครงการวิจัยนี้จึงไม่เพียงเสริมสร้างคลังเพลงใหม่สำหรับนักดนตรีเครื่องลมไม้ แต่ยังพัฒนาทักษะการบรรเลงของนักดนตรีไทยให้มีมาตรฐานระดับนานาชาติ และเป็นต้นแบบสำคัญในการประยุกต์ใช้มรดกทางวัฒนธรรมไทยสู่การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยที่ทรงคุณค่า งานวิจัยนี้จึงเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมดนตรีไทยออกสู่เวทีโลก พร้อมทั้งเปิดโอกาสสำหรับการพัฒนาต่อยอดไปยังการสร้างสรรค์บทเพลงในแนวทางเดียวกันให้แก่เครื่องดนตรีประเภทอื่นในอนาคตต่อไป

References

-
- Binson-Sumrongthong, Bussakorn. “Rites and Beliefs of Music in the Thailand’s Lanna Region.” *Fontes Artis Musicae* 56, no. 3 (July-September 2009): 299-313.
- Brattico, Elvira, and Thomas Jacobsen. “Subjective Appraisal of Music: Neuroimaging Evidence.” *Annals of the New York Academy of Sciences* 1169, no. 1 (July 2009): 308-317. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2009.04843.x>.
- Fuks, Leonardo. “Blowing and Breathing in the Woodwinds: Generation and Control of Input Parameters.” *The Journal of the Acoustical Society of America* 105, no. 2_Supplement (February 1999): 941. <https://doi.org/10.1121/1.426336>.
- Gemolo, Matteo. “Extended Techniques on the Traverso: The Case of the Glissando and the Flattement.” *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research in Music* 2, no. 2 (2018): 30-47.
- Hatten, Robert S. “Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture.” *Musicological Annual* 41, no. 1 (2005): 5-30. <https://doi.org/10.4312/mz.41.1.5-30>.
- Ishii, Reiko. “The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music.” DM diss., The Florida State University, 2005. <https://www.proquest.com/docview/304996511/abstract/4850A81E1C93413APQ/1>.
- Landry, Steven. “Interactive Sonification Strategies for the Motion and Emotion of Dance Performances.” PhD diss., Michigan Technological University, 2019. <https://doi.org/10.37099/mtu.dc.etrdr/896>.
- Photiphanya, Kunkalan, and Manus Kaewbucha. “Sacred Dance of Homage to Spiritual Worship in THAI’s Boxing: Coherences and Overriding.” *Music and Performing Arts Journal* 7, no. 1 (January-June 2021): 48-61.

- Pidokrajit, Narongchai. "Thai Traditional Music in the Wai Khru Ceremony." *Fine Arts International Journal, Srinakharinwirat University* 15, no. 1 (January-June 2011): 10-20.
- TM-TU. "Sarama Thai by Khru Paitoon Unhaka; Thai Music Melody Project." YouTube Video, 5:30. September 14, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=KTVGRatDFUA>.
- Zbikowski, Lawrence M. "Metaphor and Music." In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, edited by Raymond W. Gibbs, Jr., 502-524. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816802.030>.

การพัฒนาโปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดเพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหาร ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้

THE DEVELOPMENT OF AN INTEGRATED EMBODIED COGNITION AND MUSIC THERAPY PROGRAM TO ENHANCE EXECUTIVE FUNCTIONS OF PRIMARY STUDENTS WITH A TENDENCY TOWARD LEARNING DISABILITIES

ชินภัทร เจริญรัตน์,^{*1} ดุษฎี อินทรประเสริฐ,² ดารณี ศักดิ์ศิริผล²

¹สถาบันวิจัยพฤติกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

²บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Chinnapat Charoenrat,^{*1} Dusadee Intraprasert,² Daranee Saksiriphol²

¹Behavioral Science Research Institute, Srinakharinwirot University, Bangkok, Thailand

²Graduate School, Srinakharinwirot University, Bangkok, Thailand

Received 12/06/2025, Revised 22/08/2025, Accepted 15/09/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : ในปัจจุบันพบว่านักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาจำนวนไม่น้อยมีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ ซึ่งส่งผลกระทบต่อพัฒนาการทางวิชาการ การปรับตัวในชั้นเรียน และทักษะทางสังคม โดยเฉพาะทักษะการคิดเชิงบริหาร (Executive Functions) ซึ่งเป็นทักษะสำคัญที่ประกอบด้วยการควบคุมตนเอง การวางแผน ความจำขณะทำงาน และความยืดหยุ่นทางความคิด นักเรียนที่ขาดทักษะเหล่านี้มักพบปัญหาในการจัดการพฤติกรรม การทำตามขั้นตอน และการจดจ่อ กับเป้าหมาย ส่งผลกระทบต่อการเรียนรู้โดยตรง แนวคิดการรู้คิดสมานกาย (Embodied Cognition) ซึ่งเน้นให้ร่างกายมีบทบาท ร่วมในกระบวนการเรียนรู้ร่วมกับดนตรีบำบัด (Music Therapy) ซึ่งมีผลเชิงบวกต่อการกระตุ้นสมองส่วนหน้า ที่เกี่ยวข้อง กับ การคิดเชิงบริหาร จึงเป็นแนวทางใหม่ที่น่าสนใจในการพัฒนานักเรียนกลุ่มนี้ โดยการบูรณาการทั้งสองแนวคิดเข้าด้วยกัน อาจสามารถสร้างประสบการณ์การเรียนรู้ที่ส่งเสริมพัฒนาการทางด้านการคิดควบคู่กับความสนุกสนานและการมีส่วนร่วม อย่างแท้จริง ด้วยเหตุนี้ งานวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) สำรวจทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มี แนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ (2) พัฒนาโปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดเพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิง บริหาร และ (3) ศึกษาประสิทธิผลของโปรแกรมที่พัฒนาขึ้นในกลุ่มนักเรียนเป้าหมาย

วิธีการศึกษา : งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลองแบบกึ่งทดลอง (Quasi-experimental Design) ดำเนินการ 2 ระยะ ดังนี้ ระยะที่ 1 เป็นการสำรวจทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษา โดยใช้แบบประเมินทักษะทางสมอง เพื่อการบริหารจัดการชีวิต (KU-THEF) ฉบับครู ซึ่งวัดทักษะการคิดเชิงบริหาร 9 ด้าน ได้แก่ การยับยั้ง การควบคุมอารมณ์ ความยืดหยุ่น การริเริ่ม การวางแผนและจัดระบบ ความจำขณะทำงาน การติดตามงาน การตรวจสอบตนเอง และการจัด ระเบียบวัสดุ กลุ่มตัวอย่างในระยะนี้ คือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ จำนวน 230 คน คัดเลือกจากโรงเรียนในเขตกรุงเทพมหานคร ระยะที่ 2 เป็นการทดลองใช้โปรแกรมกับกลุ่มตัวอย่าง 60 คน โดยแบ่งเป็น

* Corresponding author, email: chin.chocobie@gmail.com

กลุ่มทดลอง 30 คน และกลุ่มควบคุม 30 คน ซึ่งคัดเลือกโดยการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โปรแกรมที่พัฒนาขึ้น มีระยะเวลา 5 วัน วันละ 4 กิจกรรม กิจกรรมละ 45 นาที รวมเวลาทั้งสิ้น 15 ชั่วโมง ประกอบด้วยกิจกรรมที่ออกแบบตาม แนวคิดการรู้คิดสมานกายร่วมกับดนตรีบำบัด ได้แก่ “ฉันคิดจังหะนี้”, “จำแล้ว JUMP”, “เคลื่อนไหวตามใจฉัน”, “เก็บให้ เรียบ” และ “ฉันคือผู้ตรวจการ” ดำเนินการวัดผล 3 ครั้ง ได้แก่ ก่อนทดลอง (Pre-test) หลังทดลอง (Post-test) และติดตามผล (Follow-up) หลังจบกิจกรรม 4 สัปดาห์ การวิเคราะห์ข้อมูลใช้สถิติเชิงพรรณนา (Descriptive Statistics) และการวิเคราะห์ ความแปรปรวนร่วม (ANCOVA) เพื่อเปรียบเทียบคะแนนก่อนและหลังการทดลองระหว่างกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุม

ผลการศึกษา : ผลการวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัยระยะที่ 1 พบว่า นักเรียนส่วนใหญ่มีระดับทักษะการคิดเชิงบริหารต่ำกว่ามาตรฐาน โดยเฉพาะด้านทักษะการตรวจสอบงาน ทักษะการจัดระเบียบวัสดุอุปกรณ์ ทักษะการวางแผนและจัดระบบ ทักษะความจำเพื่อ ใช้งาน และทักษะการริเริ่ม การวิจัยระยะที่ 2 พบว่า กลุ่มทดลองที่เข้าร่วมโปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดมี คะแนนทักษะการคิดเชิงบริหารโดยรวมสูงขึ้นอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ($p < .05$) เมื่อเทียบกับกลุ่มควบคุม ทั้งในช่วงหลังการ ทดลองและช่วงติดตามผล โดยเฉพาะในด้านการวางแผนและจัดระบบ ความจำขณะทำงาน และการควบคุมตนเอง ซึ่งเป็น ทักษะพื้นฐานสำคัญของการคิดเชิงบริหาร นอกจากนี้ยังพบว่านักเรียนกลุ่มทดลองมีพฤติกรรมทางบวกในชั้นเรียนเพิ่มขึ้น เช่น การมีสมาธิ การรอคอยอย่างมีเหตุผล การทำงานตามลำดับขั้น และการจัดเก็บอุปกรณ์อย่างเป็นระเบียบ ครูประจำชั้นและ นักบำบัดสะท้อนว่านักเรียนมีความมั่นใจ กล้าคิด กล้าแสดงออก และมีแรงจูงใจในการเข้าร่วมกิจกรรมมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

บทสรุป : จากผลการวิจัยสามารถสรุปได้ว่า โปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดที่พัฒนาขึ้นสามารถเสริมสร้างทักษะ การคิดเชิงบริหารของนักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ โปรแกรมนี้มีจุดเด่นที่การบูรณาการ การเรียนรู้ผ่านร่างกาย ดนตรี และการคิดวางแผน โดยกิจกรรมมีลักษณะสนุก ทำง่าย และเหมาะสมกับพัฒนาการของผู้เรียน ระดับชั้นประถมศึกษา ข้อค้นพบนี้สอดคล้องกับแนวโน้มงานวิจัยสากลที่ชี้ให้เห็นว่าการพัฒนาทักษะทางปัญญาควรอยู่บนพื้นฐาน ของการมีส่วนร่วมของร่างกายและอารมณ์ โปรแกรมดังกล่าวจึงสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในบริบทโรงเรียนทั่วไปหรือในการ ส่งเสริมพฤติกรรมเชิงบวกของนักเรียนกลุ่มเปราะบางอื่น ๆ ได้ในอนาคต

คำสำคัญ : การรู้คิดสมานกาย / ดนตรีบำบัด / ทักษะการคิดเชิงบริหาร / นักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ / นักเรียนชั้นประถมศึกษา / โปรแกรมบำบัดแบบบูรณาการ

Abstract

Background and Objectives: In recent years, a growing number of primary school students have been identified as having a tendency toward learning disabilities, which significantly impacts their academic development, classroom adaptation, and social functioning. Of particular concern are deficits in executive functions—a set of cognitive skills involving self-regulation, planning, working memory, and cognitive flexibility. Students with weaknesses in these areas often struggle with behavior regulation, following multi-step instructions, and maintaining attention, all of which hinder learning. Embodied cognition is a concept that emphasizes the integration of bodily experiences into the learning process. When combined with music therapy—a well-documented method for stimulating brain regions related to executive function—this integrated approach offers an innovative strategy to support cognitive development in children with learning difficulties. The use of music and movement in

learning may lead to improved attention, emotional regulation, and self-discipline, especially when designed in developmentally appropriate, engaging formats. This study, therefore, aimed to: (1) explore the executive function skills of primary school students with a tendency toward learning disabilities; (2) develop an integrated embodied cognition and music therapy program to enhance their executive functions; and (3) examine the effectiveness of the developed program in improving executive function skills among the target group.

Methods: This mixed-methods study was conducted in two phases. Phase 1 involved a survey of executive function skills among 230 primary school students suspected of having learning disabilities. Participants were selected from schools under the Office of the Basic Education Commission in Bangkok. The assessment tool used was the KU-THEF (Teacher Version), which evaluates nine domains of executive function: inhibition, emotional control, flexibility, initiation, planning and organization, working memory, task monitoring, self-monitoring, and materials organization. Phase 2 involved an experimental intervention using a quasi-experimental design. Sixty students were purposively selected and divided equally into an experimental group ($n = 30$) and a control group ($n = 30$). The experimental group participated in a 10-session intervention program (45 minutes per session), incorporating embodied cognition and music therapy-based activities, such as “I Create the Rhythm,” “Remember and Jump,” “Move as I Plan,” “Clean it up,” and “I Am the Inspector.” All participants were assessed before the intervention (pre-test), immediately after (post-test), and four weeks later (follow-up test). Data were analyzed using descriptive statistics and ANCOVA to compare performance across the three time points between the two groups.

Results: The findings from phase one revealed that the majority of students exhibited below-standard levels of EF, particularly in the domains of task monitoring, material organization, planning and organization, working memory, and initiation. In phase two, the experimental group demonstrated statistically significant improvements in their overall executive function scores compared to the control group ($p < .05$), both in the post-test and the follow-up test. Notable gains were observed in planning and organization, working memory, and self-regulation—core components of executive functioning necessary for learning and everyday functioning. Additionally, behavioral observations and teacher reports indicated that students in the experimental group showed increased focus, improved task persistence, and greater classroom engagement. Students became more confident, expressed creativity, and participated actively in group activities. Many also demonstrated enhanced responsibility and organization when managing classroom materials.

Conclusions: The integrated embodied cognition and music therapy program developed in this study was found to be effective in enhancing executive functions in primary school students with learning difficulties. Its strength lies in the holistic integration of cognitive, physical, and emotional engagement through structured and playful learning experiences. The activities were developmentally appropriate, stimulating, and motivating for the target group, promoting both skill acquisition and behavioral growth. These findings align with global research trends emphasizing the importance of movement, emotion, and multisensory learning in cognitive development. The success of this intervention suggests strong potential for application in regular school settings, as well as adaptation

for other vulnerable student populations. Future studies should consider long-term implementation and cross-contextual validation of the program to further assess its sustainability and impact on academic and social outcomes.

Keywords: Embodied Cognition / Music Therapy / Executive Functions / Students with Learning Disabilities / Primary Students / Integrated Intervention Program

บทนำ (Introduction)

ในศตวรรษที่ 21 ทักษะการคิดเชิงบริหาร (Executive Functions: EF) ได้รับการยอมรับว่าเป็นหนึ่งในกลไกสำคัญที่ส่งผลต่อความสามารถในการจัดการตนเอง การวางแผน การควบคุมอารมณ์ และการตัดสินใจอย่างมีประสิทธิภาพ¹ ซึ่งถือเป็นทักษะพื้นฐานที่ส่งผลต่อความสำเร็จในชีวิตทั้งในด้านวิชาการ สังคม และอารมณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของโลกยุคดิจิทัลที่ต้องการพลเมืองที่มีความสามารถในการคิดวิเคราะห์ ยืดหยุ่น และมีการจัดการตนเองอย่างมีประสิทธิภาพ² ดังนั้น การส่งเสริมพัฒนาการด้านทักษะการคิดเชิงบริหารจึงกลายเป็นประเด็นสำคัญในเชิงนโยบายการศึกษาและสุขภาพจิตในหลายประเทศทั่วโลก

อย่างไรก็ตาม ในบริบทของประเทศไทยยังพบว่า เด็กนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาจำนวนไม่น้อยยังขาดพัฒนาการด้านทักษะการคิดเชิงบริหารอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในกลุ่มนักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ (Learning Disabilities: LD) ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีพัฒนาการล่าช้าในกระบวนการเรียนรู้ แม้ว่าจะมีระดับสติปัญญาอยู่ในเกณฑ์ปกติ แต่กลับประสบความยากลำบากในด้านการอ่าน การเขียน และการคิดคำนวณ รวมถึงการควบคุมพฤติกรรมและการจดจ่อกับเป้าหมาย³ โดยงานวิจัยในประเทศ เช่น งานของดารณี ศักดิ์ศิริผล⁴ และฐาปณีย์ แสงสว่าง และคณะ⁵ ต่างสะท้อนให้เห็นว่าการขาดทักษะการคิดเชิงบริหารส่งผลต่อการเรียนรู้ การปรับตัวในชั้นเรียน และทักษะทางสังคมของนักเรียนกลุ่มนี้อย่างชัดเจน

เพื่อตอบสนองต่อความท้าทายดังกล่าว แนวคิดการรู้คิดสมานกาย (Embodied Cognition) ได้รับความสนใจมากขึ้นในฐานะวิธีการทางปัญญาศึกษาที่เชื่อมโยงระหว่างร่างกายกับการคิด โดยเน้นว่ากระบวนการเรียนรู้ไม่เกิดขึ้นแยกจากร่างกาย แต่ร่างกายมีบทบาทสำคัญในการปรับใช้ข้อมูล การตัดสินใจ และการคิดเชิงบริหาร⁶ ตัวอย่างเช่น การเคลื่อนไหวร่างกายสามารถกระตุ้นการรับรู้ เสริมสร้างโครงสร้างการคิดที่ซับซ้อน เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของ Arthur M. Glenberg⁷ ที่ชี้ว่าการใช้ประสบการณ์ทางกายภาพในการเรียนรู้ช่วยพัฒนาทักษะทางปัญญาอย่างมีประสิทธิภาพ

¹ Adele Diamond, "Executive Functions," *Annual Review of Psychology* 64 (2013): 135-168, <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-113011-143750>.

² John R. Best and Patricia H. Miller, "A Developmental Perspective on Executive Function," *Child Development* 81, no. 6 (November-December 2010): 1641-1660.

³ American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5-TR*, 5th ed., text revision (Washington, DC: American Psychiatric Association Publishing, 2022).

⁴ Daranee Saksiriphol, "Development of Screening Instrument for Preschooler at Risk with Dyscalculia," *Journal of Education Burapha University* 31, no. 1 (January-April 2020): 16-28. (in Thai)

⁵ Thapanee Saengsawang et al., "Executive Function Skills of Students with Learning Disabilities (LD) in Resource Room," *NEU Academic and Research Journal* 13, no. 2 (April-June 2023): 284-296, <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/neuarj/article/view/265739/180025>. (in Thai)

⁶ Margaret Wilson, "Six Views of Embodied Cognition," *Psychonomic Bulletin & Review* 9, no. 4 (December 2002): 625-636, <https://doi.org/10.3758/BF03196322>.

⁷ Arthur M. Glenberg, "Embodiment as a Unifying Perspective for Psychology," *WIREs Cognitive Science* 1, no. 4 (July-August 2010): 586-596, <https://doi.org/10.1002/wcs.55>.

ในขณะเดียวกัน ดนตรีบำบัด (Music Therapy) ก็ได้รับการยอมรับว่ามีศักยภาพในการกระตุ้นและส่งเสริมพัฒนาการทางสมอง โดยเฉพาะสมองส่วนหน้า (Prefrontal Cortex) ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อทักษะการคิดเชิงบริหาร (Executive Functions) เช่น สมาธิ การยับยั้งพฤติกรรม และความจำขณะทำงาน การพัฒนากิจกรรมในงานวิจัยนี้จึงอาศัยแนวคิดดนตรีบำบัดเป็นรากฐานสำคัญ โดยมุ่งเน้นการใช้จังหวะ โครงสร้าง และองค์ประกอบของดนตรีเป็นสื่อกลางในการปรับการทำงานของระบบประสาทและพฤติกรรมของผู้เข้าร่วมบำบัด เพื่อเสริมสร้างการทำงานด้านการคิด การควบคุมตนเอง และการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ⁸

งานวิจัยต่างประเทศจำนวนมากได้รายงานผลเชิงบวกของดนตรีบำบัดต่อทักษะการคิดเชิงบริหาร ตัวอย่างเช่น J. Riikka Ahokas⁹ พบว่า เด็กที่ได้รับดนตรีบำบัดมีพัฒนาการด้านสมาธิและการควบคุมตนเองดีขึ้นชัดเจน Daniel Kruger¹⁰ ระบุว่า เทคนิคการร้อง การบรรเลง และการใช้จังหวะในการบำบัดมีผลต่อการสร้างสมาธิ ความยืดหยุ่นทางความคิด และความสามารถในการวางแผน Lori F. Gooding¹¹ ยังชี้ว่าการใช้ดนตรีอย่างมีเป้าหมายภายใต้แนวคิดผู้รับการบำบัดเป็นศูนย์กลาง (Patient-Centered Care) ช่วยเพิ่มประสิทธิภาพของการพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหารได้อย่างมีนัยสำคัญ

จากข้อมูลดังกล่าว งานวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาและประเมินประสิทธิผลของโปรแกรมที่บูรณาการระหว่างแนวคิด “การรู้คิดสมานกาย” กับ “ดนตรีบำบัด” เพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนระดับประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ โดยมีเป้าหมายหลักเพื่อสร้างแนวทางใหม่ที่มีความสอดคล้องกับธรรมชาติของผู้เรียนและสามารถนำไปใช้จริงในบริบทการศึกษาไทย

เนื้อหา (Body of Text)

นักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ (Learning Disabilities: LD) เป็นกลุ่มที่มีความสามารถทางสติปัญญาอยู่ในระดับปกติหรือใกล้เคียงปกติ แต่แสดงความบกพร่องในด้านการเรียนรู้ ได้แก่ การอ่าน การเขียน และการคิดคำนวณ ซึ่งไม่สัมพันธ์กับอายุหรือระดับชั้นเรียน¹² ปัญหาดังกล่าวไม่ได้เกิดจากความบกพร่องทางร่างกาย การมองเห็น หรือการได้ยินโดยตรง แต่อาจเกิดจากความผิดปกติของกระบวนการทำงานของสมอง¹³ ลักษณะทั่วไปของนักเรียนกลุ่มนี้ ได้แก่ มีสมาธิสั้น ขาดทักษะการจัดการเวลา ไม่สามารถทำตามขั้นตอนอย่างเป็นระบบ และขาดความสามารถในการวางแผน ซึ่งส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับความบกพร่องในทักษะการคิดเชิงบริหาร

จากเอกสารทางทฤษฎีพบว่า นักเรียนที่มีทักษะการคิดเชิงบริหารต่ำมักพบปัญหาด้านความจำ การจดจ่อ การยับยั้งพฤติกรรม การจัดการอารมณ์ และการจัดระเบียบวัสดุ¹⁴ ดังนั้น การพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหารจึงเป็นแนวทางสำคัญในการส่งเสริมความสามารถด้านการเรียนรู้ในนักเรียนกลุ่มนี้

⁸ Michael H. Thaut and Volker Hoemberg, eds., *Handbook of Neurologic Music Therapy* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

⁹ J. Riikka Ahokas, “Brain and Body Percussion: The Relationship between Motor and Cognitive Functions” (Master’s thesis, University of Jyväskylä, 2015).

¹⁰ Daniel Kruger, “An Historical Study of the First Year of the Canadian Association of Music Therapists” (Master’s thesis, Concordia University, 2019).

¹¹ Lori F. Gooding, *Medical Music Therapy: Building a Comprehensive Program* (Silver Spring, MD: American Music Therapy Association, 2014).

¹² Tracy Packiam Alloway et al., “The Cognitive and Behavioral Characteristics of Children with Low Working Memory,” *Child Development* 80, no. 2 (March-April 2009): 606-621, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8624.2009.01282.x>.

¹³ Panadda Thanasetkom, “Developing Executive Function (EF) Skills through Positive Discipline,” in *Handbook for Developing Executive Functions (EF) Skills for Early Childhood Teachers*, ed. Supawadee Hammethee, Tida Pitaksinsuk, and Pawana Aramrit (Bangkok: Matichon, 2018), 128-159. (in Thai)

¹⁴ Adele Diamond, “Executive Functions,” *Annual Review of Psychology* 64 (2013): 135-168, <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-113011-143750>.

ทักษะการคิดเชิงบริหาร (Executive Functions) เป็นกระบวนการทางปัญญาระดับสูงที่เกี่ยวข้องกับความสามารถในการยับยั้งตนเอง การปรับเปลี่ยนจุดสนใจ การวางแผน และความจำขณะทำงาน ซึ่งจำเป็นต่อการประสบความสำเร็จทั้งด้านการเรียนรู้ การควบคุมพฤติกรรม และการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมในชีวิตจริงของนักเรียน เมื่อขยายบริบทออกไป ทักษะการคิดเชิงบริหารยังมีความสำคัญต่อคุณภาพแรงงานและนวัตกรรมของประเทศ¹⁵

ในบริบทของประเทศไทย แม้จะมีนโยบายการส่งเสริมเด็กที่มีความต้องการพิเศษ แต่ยังคงขาดการบูรณาการที่ชัดเจนในการพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหาร โดยเฉพาะในกลุ่มนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ ซึ่งแม้มีสติปัญญาในระดับปกติ แต่มักมีปัญหาในการอ่าน เขียน หรือคิดคำนวณ ที่ไม่สอดคล้องกับระดับชั้นเรียน¹⁶ และมีข้อจำกัดในทักษะการคิดเชิงบริหารอย่างชัดเจน เช่น สมาธิสั้น การจัดการเวลาไม่ดี ขาดการวางแผนที่เป็นระบบ เป็นต้น

จากการศึกษาในนักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ พบว่า ทักษะการคิดเชิงบริหารต่ำ และเชื่อมโยงกับปัญหาด้านการจดจำ การโฟกัส การควบคุมอารมณ์ และการจัดระเบียบวัสดุ¹⁷ นักเรียนที่มีความบกพร่องทางการเรียนรู้ส่วนใหญ่มีลักษณะ เช่น สมาธิสั้น ขาดทักษะการวางแผน มีปัญหาในการทำตามขั้นตอน เป็นต้น ซึ่งสะท้อนถึงการบกพร่องอย่างเป็นระบบในองค์ประกอบ 9 ด้านของทักษะการคิดเชิงบริหารตามแบบประเมินทักษะทางสมองเพื่อการบริหารจัดการชีวิต (KU-THEF) ฉบับครู¹⁸ ได้แก่

1. การยับยั้ง (Inhibition)
2. การควบคุมอารมณ์ (Emotional Control)
3. ความยืดหยุ่นทางความคิด (Flexibility)
4. การริเริ่ม (Initiation)
5. การวางแผนและจัดระบบ (Planning and Organization)
6. ความจำขณะทำงาน (Working Memory)
7. การติดตามงาน (Task Monitoring)
8. การตรวจสอบตนเอง (Self-Monitoring)
9. การจัดระเบียบวัสดุอุปกรณ์ (Organization of Materials)

การรู้คิดสมานกาย (Embodied Cognition) เน้นว่า ร่างกายมีส่วนร่วมโดยตรงในการคิด ไม่ใช่เพียงผู้รับคำสั่งจากสมองเท่านั้น¹⁹ ผลงานของ Tanja Dackermann และคณะ²⁰ รายงานว่า กิจกรรมที่ใช้การเคลื่อนไหวควบคู่กับการคิด

¹⁵ William Steven Barnett, "Preschool Education and Its Lasting Effects: Research and Policy Implications" (Research Report, Great Lakes Center for Education Research and Practice, 2008), 1-35.

¹⁶ American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5-TR*, 5th ed., text revision (Washington, DC: American Psychiatric Association Publishing, 2022).

¹⁷ Alan D. Baddeley and Graham Hitch, "Working Memory," *Psychology of Learning and Motivation* 8 (1974): 47-89, [https://doi.org/10.1016/S0079-7421\(08\)60452-1](https://doi.org/10.1016/S0079-7421(08)60452-1).

¹⁸ Thai Health Promotion Foundation, *Kasetsart University and Thai Health of Executive Function Scales (KU-THEF): Teacher Version* (Bangkok: Thai Health Promotion Foundation, 2020). (in Thai)

¹⁹ Lawrence W. Barsalou, "Grounded Cognition," *Annual Review of Psychology* 59 (2008): 617-645, <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.59.103006.093639>.

²⁰ Tanja Dackermann et al., "Applying Embodied Cognition: From Useful Interventions and Their Theoretical Underpinnings to Practical Applications," *ZDM Mathematics Education* 49, no. 4 (2017): 545-557, <https://doi.org/10.1007/s11858-017-0850-z>.

ช่วยเสริมการวางแผนและการควบคุมตนเองในนักเรียนชั้นประถมศึกษา ทั้งนี้การใช้กิจกรรมที่กระตุ้นประสาทสัมผัสและกล้ามเนื้อใหญ่ช่วยให้สมองประมวลผลได้ดีกว่าการนั่งเรียนแบบนิ่งโดยตลอดเวลา แนวคิดนี้จึงเหมาะสมอย่างยิ่งสำหรับนักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ ซึ่งมักมีลักษณะการเรียนรู้ผ่านการลงมือทำ

ดนตรีบำบัด (Music Therapy) เป็นกระบวนการใช้ดนตรีเพื่อส่งเสริมสุขภาพจิต กาย และสติปัญญา²¹ เทคนิคต่าง ๆ เช่น การเคาะจังหวะ (Rhythmic Auditory Stimulation) การด้นสด (Improvisation) การฟังเพื่อปรับพฤติกรรม (Contingent Listening) เป็นต้น ได้รับการยอมรับว่าเป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพในการพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหาร โดยเฉพาะความจำขณะทำงานและการยับยั้งตนเอง²² งานศึกษาจากพัชรินทร์ พาหิรัญ, จุฑามาศ แหนจอ, และศศินันท์ ศิริธาดากุลพัฒน์²³ ยังชี้ว่าโปรแกรมสมอง-จิตใจ-การเรียนรู้ ส่งผลต่อการเพิ่มทักษะการคิดเชิงบริหารในเด็กไทยได้อย่างชัดเจน เมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มควบคุม

การบูรณาการแนวคิดการรู้คิดสมานกายและดนตรีบำบัด เพื่อการสร้างโปรแกรมการแทรกแซง (Intervention Program) ที่เสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหาร ตั้งอยู่บนการบูรณาการแนวคิดการรู้คิดสมานกายและดนตรีบำบัด โดยมีจุดร่วมสำคัญ คือ การเรียนรู้ผ่านการลงมือปฏิบัติจริง การเคลื่อนไหวทางกาย และการกระตุ้นการทำงานของระบบประสาทโดยตรง ทั้งนี้ งานวิจัยเชิงประจักษ์จำนวนมากสนับสนุนว่า การเคลื่อนไหวทางร่างกายที่สอดคล้องกับจังหวะดนตรีสามารถเสริมสร้างการทำงานของทักษะการคิดเชิงบริหารได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะในนักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้²⁴

การทบทวนวรรณกรรมจากหลายแหล่งแสดงให้เห็นว่า ทักษะการคิดเชิงบริหารมีความสำคัญต่อการเรียนรู้และชีวิตผสมผสานกับแนวคิดการรู้คิดสมานกายและดนตรีบำบัด ซึ่งล้วนเน้นการเรียนรู้ผ่านการเคลื่อนไหวร่วมกับเสียงดนตรี และกระตุ้นถึงประสิทธิภาพของสมองส่วนหน้า (Prefrontal Cortex) การบูรณาการทั้งสองแนวคิดนี้เข้ากับกิจกรรมที่เหมาะสม การบูรณาการดนตรีบำบัดเข้ากับกิจกรรมในชั้นเรียนจึงเป็นแนวทางที่น่าสนใจและมีหลักฐานสนับสนุนว่าได้ผลดีในกลุ่มนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษ จึงมีความเป็นไปได้สูงว่าจะช่วยเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. เพื่อสำรวจทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้
2. เพื่อสร้างโปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดเพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้
3. เพื่อศึกษาประสิทธิผลของโปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดเพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้

²¹ "What Is Music Therapy?" American Music Therapy Association, accessed August 14, 2022, <https://www.musictherapy.org/about/musictherapy>.

²² Sylvain Moreno et al., "Short-Term Music Training Enhances Verbal Intelligence and Executive Function," *Psychological Science* 22, no. 11 (November 2011): 1425-1433, <https://www.jstor.org/stable/41320049>.

²³ Patcharin Pahirun, Juthamas Haenjohn, and Sasinan Sirithadakunlapat, "The Effects of Brain Mind and Learning Training Program on Executive Functions of the Brain of Primary School Students," *Ratchaphruek Journal* 16, no. 3 (September-December 2018): 64-71, <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/Ratchaphruekjournal/article/view/153300/111721>. (in Thai)

²⁴ J. Riikka Ahokas, "Brain and Body Percussion: The Relationship between Motor and Cognitive Functions" (Master's thesis, University of Jyväskylä, 2015).

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

งานวิจัยครั้งนี้จัดทำโดยผู้วิจัยซึ่งมีพื้นฐานความเชี่ยวชาญทั้งด้านจิตวิทยาการเรียนรู้และดนตรีบำบัด โดยสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทและเอกในสาขาจิตวิทยา รวมทั้งสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีและโทในสาขาดนตรี อีกทั้งได้ผ่านการศึกษารายวิชาดนตรีบำบัด ตลอดจนเข้าร่วมการอบรมเชิงวิชาการในหัวข้อ Sound, Frequencies, and Behaviors ซึ่งล้วนเป็นองค์ความรู้และประสบการณ์ที่สนับสนุนการออกแบบและพัฒนาโปรแกรมการวิจัยให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับหลักวิชาการอย่างรอบด้าน

การวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย 2 ระยะ ได้แก่ (1) การวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) และ (2) การวิจัยเชิงทดลองแบบกึ่งทดลอง (Quasi-experimental Research Design)

ในระยะที่ 1 การสำรวจดำเนินการเพื่อวิเคราะห์ระดับทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ โดยใช้แบบประเมิน KU-THEF ซึ่งเป็นแบบประเมินพฤติกรรมที่สะท้อนความสามารถของนักเรียนในด้านทักษะการคิดเชิงบริหาร จำนวน 9 ด้าน ได้แก่ 1) การยับยั้ง 2) การควบคุมอารมณ์ 3) ความยืดหยุ่นทางความคิด 4) การริเริ่ม 5) การวางแผนและจัดระบบ 6) ความจำขณะทำงาน 7) การติดตามงาน 8) การตรวจสอบตนเอง 9) การจัดระเบียบวัสดุอุปกรณ์ แบบประเมินนี้มีลักษณะเป็นมาตราส่วนประเมินแบบ Likert 5 ระดับ ตั้งแต่ “ไม่เคยเลย” จนถึง “เป็นประจำ” ครูผู้สอนเป็นผู้ตอบแบบประเมินโดยอิงจากพฤติกรรมของนักเรียนในช่วงเวลา 3 เดือนที่ผ่านมา

กลุ่มตัวอย่างในระยะนี้ประกอบด้วยนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนสังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กรุงเทพมหานคร จำนวน 230 คน ซึ่งได้จากการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยใช้เกณฑ์การคัดกรองตามแบบคัดกรองบุคคลที่มีความบกพร่องทางการเรียนรู้ (ประถมศึกษา) ซึ่งเป็นแบบคัดกรองคนพิการทางการศึกษาของกระทรวงศึกษาธิการ เพื่อจำแนกนักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้

ในระยะที่ 2 การสร้างโปรแกรมและการทดสอบประสิทธิภาพของการใช้โปรแกรม โดยใช้การออกแบบโปรแกรมที่ใช้ทั้งสองแนวคิดร่วมกัน กิจกรรมจำเป็นต้องมีลักษณะที่สอดคล้องกับหลักการของการเรียนรู้แบบมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับสิ่งแวดล้อม (Sensorimotor Interaction) และในขณะเดียวกันใช้เสียงหรือจังหวะทางดนตรีเป็นตัวกระตุ้นเพื่อเสริมพัฒนาการทางสมองในมิติอารมณ์และความรู้สึก การใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหว จากนั้นใช้การดำเนินการทดลองภาคสนาม โดยนำโปรแกรมที่ผ่านการพัฒนาและปรับปรุงอย่างสมบูรณ์ไปใช้จริงกับกลุ่มตัวอย่างจำนวน 60 คน เป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ โดยคัดเลือกแบบเจาะจงจากโรงเรียนในสังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กรุงเทพมหานคร กลุ่มตัวอย่างแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มทดลอง จำนวน 30 คน ที่เข้าร่วมโปรแกรม และกลุ่มควบคุม จำนวน 30 คน ที่ไม่ได้เข้าร่วมโปรแกรม การดำเนินกิจกรรมเป็นระยะเวลา 5 วัน วันละ 4 กิจกรรม กิจกรรมละ 45 นาที รวมเวลาทั้งสิ้น 15 ชั่วโมง โดยผู้วิจัยทำหน้าที่เป็นผู้นำกิจกรรมทั้งหมด

การประเมินผลดำเนินการใน 3 ระยะ ได้แก่ ระยะก่อนทดลอง (Pre-Test) ระยะหลังทดลอง (Post-Test) และระยะติดตามผลการทดลอง (Follow-Up) โดยใช้แบบประเมิน KU-THEF ข้อมูลที่ได้ถูกวิเคราะห์โดยใช้สถิติเชิงพรรณนา (Descriptive Statistics) และการวิเคราะห์ความแปรปรวนร่วม (ANCOVA) เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุม

ผลการวิจัย (Results)

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลระยะที่ 1 พบว่า การวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบประเมิน KU-THEF ในนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้จำนวน 230 คน พบว่า นักเรียนส่วนใหญ่มีระดับทักษะการคิดเชิงบริหารโดยรวมอยู่ในระดับ

ต่ำกว่ามาตรฐาน โดยเฉพาะในองค์ประกอบ 5 ด้าน ได้แก่ ทักษะการตรวจสอบงาน ($\bar{X} = 1.13$, $SD = 0.822$) ทักษะการวางแผน และจัดระบบ ($\bar{X} = 1.20$, $SD = 0.720$) ทักษะการคิดริเริ่ม ($\bar{X} = 1.26$, $SD = 0.845$) ทักษะการจัดระเบียบวัสดุอุปกรณ์ ($\bar{X} = 1.29$, $SD = 0.871$) และทักษะความจำเพื่อใช้งาน ($\bar{X} = 1.34$, $SD = 0.759$) ซึ่งเป็นองค์ประกอบความคิดเกี่ยวกับการรู้คิด²⁵

นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มนักเรียนที่ได้รับการประเมินว่ามีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้จากการสังเกตโดยครูประจำชั้น มีระดับทักษะการคิดเชิงบริหารที่ต่ำกว่ากลุ่มนักเรียนทั่วไปอย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งสะท้อนให้เห็นความจำเป็นในการออกแบบโปรแกรมที่สามารถพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหารอย่างเป็นระบบและเหมาะสมกับบริบทการเรียนรู้ของนักเรียนกลุ่มนี้

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลระยะที่ 2 พบว่า การสร้างโปรแกรมโดยใช้แนวคิดการรู้คิดสมานกายร่วมกับดนตรีบำบัดมีความสอดคล้องกันในเชิงกลยุทธ์ โดยทุกกิจกรรมล้วนออกแบบให้เน้นการเคลื่อนไหวที่มีความหมาย ซึ่งสัมพันธ์โดยตรงกับองค์ประกอบของทักษะการคิดเชิงบริหาร ขณะเดียวกันดนตรีบำบัดทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการสร้างเสริมทางอารมณ์ เพิ่มแรงจูงใจและกระตุ้นความยืดหยุ่นทางความคิดและพฤติกรรม ลักษณะเด่นของโปรแกรมนี้อีกคือการประยุกต์กิจกรรมที่เอื้อต่อการเรียนรู้ผ่านการลงมือทำ (Learning by Doing) การสะท้อนผล (Reflection) และการเชื่อมโยงระหว่างสมอง ร่างกาย และอารมณ์ ซึ่งล้วนเป็นปัจจัยที่ส่งเสริมให้การพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหารมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้นในนักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ โปรแกรมรู้คิดสมานกายผสานดนตรีบำบัดเพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ ที่ประกอบด้วย 5 กิจกรรม ดังนี้

กิจกรรมที่ 1 ฉันทัดจังหวะนี้ มุ่งเสริมสร้างในด้านทักษะการริเริ่ม (Initiation) ผ่านกระบวนการที่นักเรียนเลือกสิ่งของรอบตัว เช่น ขวดน้ำ กระป๋อง หรือดินสอ มาประยุกต์ใช้เป็นเครื่องดนตรี จากนั้นออกแบบรูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) และเคลื่อนไหวประกอบเสียงดนตรีด้วยตนเอง ก่อนจะนำเสนอผลงานให้เพื่อนในกลุ่มเลียนแบบ กิจกรรมนี้สะท้อนแนวคิดการรู้คิดสมานกาย (Embodied Cognition) โดยเปิดโอกาสให้นักเรียนเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวกับเสียงดนตรี ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการกระตุ้นสมองส่วนหน้า (Prefrontal Cortex) ที่เกี่ยวข้องกับการริเริ่ม การตัดสินใจ และการคิดสร้างสรรค์ ในส่วนของการใช้ดนตรี กิจกรรมนี้บูรณาการดนตรีทั้งในฐานะโครงสร้างของกิจกรรมและเครื่องมือบำบัด โดยการสร้างจังหวะที่ผู้เรียนออกแบบเองทำหน้าที่เป็นทั้งกรอบกำหนดเวลา (Temporal Structure) และแรงกระตุ้น (Stimulus) ที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนริเริ่มแนวคิดใหม่และถ่ายทอดผ่านการเคลื่อนไหว ขณะเดียวกันการมีส่วนร่วมในการเล่นดนตรีร่วมกัน (Ensemble Playing) ยังช่วยเสริมสร้างบรรยากาศของความร่วมมือ ความไว้วางใจ และการยอมรับทางสังคม อีกทั้งการใช้เสียงและจังหวะที่นักเรียนเป็นผู้กำหนดเองยังช่วยสร้างอารมณ์เชิงบวก ลดความกังวลในการแสดงออกต่อหน้าผู้อื่น และเพิ่มแรงจูงใจในการเข้าร่วมกิจกรรม วัตถุประสงค์หลักคือการฝึกให้นักเรียนสามารถริเริ่มทำสิ่งใหม่ด้วยตนเองโดยไม่ต้องรอคำสั่งหรือคำแนะนำโดยตรง พร้อมทั้งส่งเสริมความมั่นใจและความคิดสร้างสรรค์ ผลที่คาดหวังคือ นักเรียนมีความกล้าแสดงออกมากขึ้น สามารถริเริ่มกิจกรรมด้วยความมั่นใจ และพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ควบคู่ไปกับการเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติจริง

กิจกรรมที่ 2 จำแล้ว JUMP มุ่งเสริมสร้างในด้านทักษะความจำเพื่อใช้งาน (Working Memory) ผ่านกระบวนการที่นักเรียนฟังตัวเลขที่กำหนดระหว่างการเล่นเพลง จากนั้นกระโดดตามจำนวนครั้งที่ได้ยินและหยิบของเล่นเรซินตามจำนวนที่ออกเสียง โดยต้องจดจำข้อมูลและดำเนินการตามลำดับโดยไม่เปลี่ยนตำแหน่งขา กิจกรรมนี้ประยุกต์แนวคิดการรู้คิดสมานกาย

²⁵ Aree Hansomsakkul, Piyathip Pradujprom, and Peera Wongupparaj, "Enhancing Working Memory in Preschool Children with Dyscalculia Using a Numerical Development and Embodied Cognition Program," *Dhonburi Rajabhat University Journal* 15, no. 2 (July-December 2021): 50-65, <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/journaldru/article/view/253789>. (in Thai)

(Embodied Cognition) ผ่านการเชื่อมโยงระหว่างการฟังเสียง จังหวะดนตรี การเคลื่อนไหว และการจดจำข้อมูล ซึ่งช่วยให้สมองบูรณาการการทำงานของความจำระยะสั้นเข้ากับการปฏิบัติจริงอย่างมีระบบและเป็นขั้นตอน ขณะเดียวกันดนตรีถูกนำมาใช้ทั้งในฐานะโครงสร้างของกิจกรรมและเป็นเครื่องมือบำบัด โดยการบรรเลงเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอทำหน้าที่กำหนดกรอบเวลา (Temporal Framework) ให้ผู้เรียนสามารถจัดจังหวะการเคลื่อนไหวและการหยิบจับสิ่งของได้อย่างเป็นระบบ อีกทั้งยังช่วยกระตุ้นสมาธิและสร้างแรงจูงใจให้ผู้เรียนมีความสุขสนุกสนานต่อเนื่อง นอกจากนี้การใช้เพลงประกอบท่าทาง เช่น การเคลื่อนไหวตามจังหวะ การกระโดดหรือการหยุดชั่วคราวตามสัญญาณดนตรี ยังมีบทบาทในการเพิ่มความชัดเจนของคำสั่งและลดความซับซ้อนของการจดจำข้อมูล ทำให้ผู้เรียนสามารถโฟกัสไปที่การประมวลผลข้อมูลและการตอบสนองได้อย่างมีประสิทธิภาพ วัตถุประสงค์ของกิจกรรมคือการฝึกให้นักเรียนสามารถรับ จดจำ และนำข้อมูลใหม่ไปใช้ในสถานการณ์ที่กำหนดได้อย่างถูกต้องและคล่องแคล่ว ผลที่คาดหวังคือ นักเรียนมีพัฒนาการด้านการจัดการข้อมูลในความจำระยะสั้น สามารถนำไปใช้ในการแก้ปัญหาและการเรียนรู้ในชีวิตประจำวัน ซึ่งถือเป็นรากฐานสำคัญของการพัฒนาทักษะการคิดขั้นสูงและการเรียนรู้แบบองค์รวม

กิจกรรมที่ 3 เคลื่อนไหวตามใจฉัน มุ่งเสริมสร้างในด้านทักษะการวางแผนและจัดระบบ (Planning and Organization) ผ่านกระบวนการที่นักเรียนฟังเพลงซึ่งประกอบด้วย 3 ท่อน จากนั้นออกแบบท่าทางประกอบแต่ละท่อนให้แตกต่างกัน พร้อมวาดภาพแสดงท่าทางดังกล่าวเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์แทนการเคลื่อนไหว ก่อนจะนำท่าที่สร้างขึ้นมามาจัดเรียงใหม่ตามลำดับที่ตนเองออกแบบ เช่น 1-3-2-1 และแสดงต่อหน้ากลุ่ม กิจกรรมนี้สะท้อนแนวคิดการรู้คิดสมานกาย (Embodied Cognition) โดยให้นักเรียนใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือในการวางแผนและจัดระบบความคิดอย่างเป็นลำดับขั้น ซึ่งช่วยเสริมพัฒนาการด้านการวิเคราะห์ การจัดลำดับ และการคิดเชิงเหตุผล ขณะเดียวกันดนตรีทำหน้าที่เป็นทั้งโครงสร้างของกิจกรรมและเครื่องมือบำบัด โดยการใช้เพลงที่แบ่งเป็นท่อนชัดเจนช่วยสร้างกรอบเวลา (Temporal Framework) ที่กระตุ้นการคิดเชิงลำดับและการจัดระบบ นอกจากนี้การเคลื่อนไหวประกอบเพลงยังทำให้ผู้เรียนเชื่อมโยงประสบการณ์ทางกายกับเสียงดนตรี เกิดความเข้าใจที่ลึกซึ้งและมีความหมายมากขึ้น ขณะเดียวกันการเล่นดนตรีร่วมกันหรือการใช้เพลงประกอบท่าทางยังช่วยสร้างบรรยากาศที่สนุกสนานและกระตุ้นอารมณ์เชิงบวก เพิ่มสมาธิและแรงจูงใจในการปฏิบัติ วัตถุประสงค์ของกิจกรรมคือการฝึกให้นักเรียนสามารถวางแผนการกระทำเป็นลำดับขั้นตอนอย่างมีเหตุผล พร้อมพิจารณาความเชื่อมโยง ความเหมาะสม และความคิดสร้างสรรค์ ผลที่คาดหวังคือนักเรียนสามารถจัดระบบความคิด วางแผนล่วงหน้า และดำเนินการตามแผนที่ออกแบบไว้อย่างชัดเจนและเป็นลำดับขั้น ซึ่งเป็นรากฐานของการเรียนรู้เชิงกลยุทธ์และการแก้ปัญหอย่างมีประสิทธิภาพ

กิจกรรมที่ 4 เก็บให้เรียบ มุ่งเสริมสร้างในด้านทักษะการจัดระเบียบวัสดุ (Organization of Materials) โดยนักเรียนจะหยิบเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ มาเล่นประกอบเพลงในช่วงต้นกิจกรรม เมื่อเพลงจบนักเรียนต้องนำเครื่องดนตรีไปเก็บเข้าที่ให้ถูกต้องตามประเภท (ดีด ดี เขย่า เป่า) โดยมีดนตรีบรรเลงประกอบระหว่างการจัดเก็บเพื่อสร้างบรรยากาศที่สนุกสนานและผ่อนคลาย การออกแบบกิจกรรมอาศัยหลักการของการรู้คิดสมานกาย (Embodied Cognition) ผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายร่วมกับการรับรู้เชิงสัมผัส ซึ่งช่วยส่งเสริมทักษะการจำแนกประเภทและการจัดสิ่งของอย่างมีระบบ ขณะเดียวกันดนตรีบำบัดมีบทบาทสำคัญในกิจกรรมนี้ โดยการใช้เพลงประกอบช่วยกระตุ้นอารมณ์เชิงบวกและแรงจูงใจในการเข้าร่วมกิจกรรม อีกทั้งยังช่วยกำหนดจังหวะ (Rhythmic Cueing) ทำให้ผู้เรียนสามารถจัดเก็บสิ่งของได้อย่างราบรื่นและมีระบบมากขึ้น วัตถุประสงค์ของกิจกรรมคือเพื่อเสริมสร้างวินัยในการจัดเก็บสิ่งของ การรู้จักจำแนกประเภท และการรักษาความเป็นระเบียบเรียบร้อยในพื้นที่ทำกิจกรรม ผลที่คาดหวังคือ นักเรียนสามารถจัดระเบียบสิ่งของได้อย่างถูกต้อง รู้จักจำแนกประเภท และปฏิบัติอย่างมีความสุขภายใต้บรรยากาศที่สนุกสนาน ซึ่งดนตรีในกิจกรรมนี้มีบทบาทสำคัญทั้งในเชิงโครงสร้างของกิจกรรมและเชิงการบำบัด โดยถูกนำมาใช้เพื่อกำหนดกรอบเวลาและจังหวะผ่านการบรรเลงเพลงประกอบการเคลื่อนไหว ซึ่งช่วยสร้างความชัดเจนใน

การเริ่มต้นและสิ้นสุดของแต่ละขั้นตอน ขณะเดียวกันการเล่นดนตรีร่วมกันยังเปิดโอกาสให้นักเรียนได้มีส่วนร่วมในการสร้างเสียงดนตรี เกิดการทำงานร่วมกันและความรู้สึกเป็นเจ้าของกิจกรรม (Ownership) อันส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดแรงจูงใจและความภาคภูมิใจในการปฏิบัติ นอกจากนี้การเลือกใช้ดนตรีที่มีทำนองเรียบง่ายและจังหวะสม่ำเสมอช่วยกระตุ้นสมาธิและอารมณ์เชิงบวกของผู้เรียน ทำให้สามารถจดจ่อกับการปฏิบัติภารกิจได้อย่างมีประสิทธิภาพ ลดความตึงเครียด และสร้างบรรยากาศที่เอื้อต่อการเรียนรู้และการพัฒนาทักษะที่เกี่ยวข้องอย่างเป็นธรรมชาติและยั่งยืน

กิจกรรมที่ 5 ฉันทิคือผู้ตรวจการ มุ่งเสริมสร้างในด้านทักษะการตรวจสอบงาน (Task Monitoring) ผ่านกระบวนการที่นักเรียนเรียนรู้สัญลักษณ์ทางดนตรีที่แทนระดับเสียง จังหวะ และความดัง-เบา ก่อนนำมาจัดเรียงเป็นชุดเพื่อสร้างทำนอง จากนั้นผู้สอนหรือผู้นำกิจกรรมจะบรรเลงตามสัญลักษณ์ที่นักเรียนจัดเรียงไว้ นักเรียนทำหน้าที่ตรวจสอบความถูกต้องของเสียงที่บรรเลง หากพบข้อผิดพลาดจะต้องอธิบายและแก้ไข รวมถึงเรียนรู้การปรับปรุงการจัดเรียงใหม่โดยใช้ข้อมูลจากการฟังและการสังเกต กิจกรรมนี้สอดคล้องกับแนวคิดการรู้คิดสมานกาย (Embodied Cognition) เนื่องจากผู้เรียนได้ประสบการณ์ตรงผ่านกระบวนการฟัง-ตอบสนองที่ต้องอาศัยการใช้ร่างกายและประสาทสัมผัสเป็นเครื่องมือในการสะท้อนกลับ (Feedback) และการประเมินผลอย่างมีเหตุผล ขณะเดียวกันดนตรีถูกนำมาใช้ทั้งในเชิงโครงสร้างกิจกรรมและการบำบัด โดยเพลงและเสียงที่บรรเลงทำหน้าที่เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างแรงจูงใจ กระตุ้นสมาธิ และเสริมแรงเชิงอารมณ์ ทำให้ผู้เรียนเกิดความตระหนักรู้ต่อความถูกต้องของงานที่ตนเองสร้างขึ้น การใช้เสียงดนตรีในฐานะการสะท้อนกลับเชิงโครงสร้างยังช่วยให้นักเรียนสามารถเปรียบเทียบสิ่งที่คิดกับผลลัพธ์จริงได้อย่างชัดเจน ขณะเดียวกันบรรยากาศของการเล่นดนตรีร่วมกันยังส่งเสริมความสนุกสนาน ลดความกังวล และทำให้การเรียนรู้มีความหมายมากขึ้น วัตถุประสงค์หลักของกิจกรรมคือการพัฒนาทักษะในการติดตาม ตรวจสอบ และประเมินงานของตนเองและผู้อื่นอย่างมีระบบและเหตุผล ผลที่คาดหวังคือนักเรียนสามารถสะท้อนการกระทำ วิเคราะห์ความถูกต้อง และแก้ไขข้อผิดพลาดได้อย่างเหมาะสม ซึ่งเป็นทักษะสำคัญของการเรียนรู้ตลอดชีวิตและการทำงานอย่างมีคุณภาพ

กิจกรรมที่นำเสนอในงานวิจัยนี้จึงออกแบบโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อกระตุ้น 5 ด้านสำคัญของทักษะการคิดเชิงบริหาร ได้แก่ ทักษะการริเริ่ม ความจำเพื่อใช้งาน การวางแผนและจัดระบบ การจัดระเบียบวัสดุอุปกรณ์ และการตรวจสอบงาน โดยในแต่ละกิจกรรมมีการเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวของร่างกายกับข้อมูลทางดนตรี เพื่อกระตุ้นการตอบสนองของสมองอย่างเป็นระบบ การบูรณาการระหว่างการเรียนรู้คิดสมานกายและดนตรีบำบัดจึงเป็นแนวทางที่สอดคล้องกับหลักการเรียนรู้แบบองค์รวม โดยเชื่อมโยงความคิด ร่างกาย อารมณ์ และสิ่งแวดล้อมไว้อย่างกลมกลืน เหมาะอย่างยิ่งสำหรับใช้พัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ ซึ่งมักมีข้อจำกัดในการเรียนรู้แบบนามธรรม และมีความจำเป็นต้องได้รับประสบการณ์ที่เป็นรูปธรรมและกระตุ้นจากหลายมิติพร้อมกัน

จากนั้นทำการทดสอบประสิทธิผลของการใช้โปรแกรม ผลการวิจัยแสดงให้เห็นถึงประสิทธิภาพของโปรแกรมการเรียนรู้คิดสมานกายผสานดนตรีบำบัดเพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ โดยเฉพาะในกลุ่มทดลองที่เข้าร่วมโปรแกรม พบว่าทักษะการคิดเชิงบริหารหลายด้านมีพัฒนาการอย่างชัดเจน เมื่อเปรียบเทียบระหว่างช่วงระยะก่อนทดลอง ระยะหลังทดลอง และระยะติดตามผลการทดลอง ทั้งในด้านการตรวจสอบงาน มีค่าเฉลี่ยเพิ่มจาก 1.02 เป็น 1.41 และ 1.36, การจัดระเบียบวัสดุอุปกรณ์ มีค่าเฉลี่ยเพิ่มจาก 1.33 เป็น 1.83 และ 1.80, การวางแผนและจัดระบบ มีค่าเฉลี่ยเพิ่มจาก 1.09 เป็น 1.54 และ 1.47, ความจำเพื่อใช้งาน มีค่าเฉลี่ยเพิ่มจาก 1.33 เป็น 1.79 และ 1.73 และการคิดริเริ่ม มีค่าเฉลี่ยเพิ่มจาก 1.12 เป็น 1.68 และ 1.59 โดยเฉพาะในองค์ประกอบที่อยู่ในระดับต่ำมาก ก่อนการทดลอง เช่น การตรวจสอบงานและการคิดริเริ่ม พบว่าหลังการเข้าร่วมโปรแกรม นักเรียนสามารถติดตาม ตรวจสอบ และประเมินการกระทำของตนเองได้ดีขึ้น รวมถึงมีความสามารถในการริเริ่มกิจกรรมและวางแผนการเรียนรู้ด้วยตนเองได้

อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ทักษะการจัดระเบียบและความจำขณะทำงานก็มีแนวโน้มพัฒนาอย่างเห็นได้ชัด สะท้อนถึงประสิทธิผลของโปรแกรมที่ออกแบบให้เน้นการเคลื่อนไหวทางกายควบคู่กับการใช้เสียงดนตรีและการมีส่วนร่วมผ่านกิจกรรมที่กระตุ้นสมองส่วนหน้า ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อทักษะการคิดเชิงบริหาร ในทางตรงกันข้าม กลุ่มควบคุมที่ไม่ได้เข้าร่วมโปรแกรมายังคงมีระดับทักษะการคิดเชิงบริหารต่ำถึงต่ำมากในทุกองค์ประกอบ แสดงให้เห็นว่าโปรแกรมที่พัฒนาขึ้นสามารถตอบสนองต่อความต้องการเฉพาะของนักเรียนกลุ่มนี้ได้โดยตรงจุด และส่งเสริมทั้งทักษะด้านความคิด พฤติกรรม และความร่วมมือส่วนร่วมในการเรียนรู้อย่างเป็นระบบและยั่งยืน

จากการวิเคราะห์ข้อมูลหลังการทดลองโดยเปรียบเทียบคะแนนเฉลี่ยของกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุมในแต่ละองค์ประกอบของทักษะการคิดเชิงบริหาร พบว่า กลุ่มทดลองที่เข้าร่วมโปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดมีคะแนนเฉลี่ยสูงกว่ากลุ่มควบคุมในทุกองค์ประกอบอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ($p < .01$) ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงประสิทธิผลของโปรแกรมในการส่งเสริมทักษะการคิดเชิงบริหารอย่างรอบด้าน

โดยสรุป ผลการเปรียบเทียบคะแนนในแต่ละองค์ประกอบของทักษะการคิดเชิงบริหารแสดงให้เห็นว่า โปรแกรมการรู้คิดสมานกายร่วมกับดนตรีบำบัดส่งผลอย่างมีนัยสำคัญต่อการพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหารในหลากหลายมิติ ทั้งการควบคุมพฤติกรรม อารมณ์ และกระบวนการคิดระดับสูงที่จำเป็นต่อการเรียนรู้ของนักเรียนระดับประถมศึกษา โดยเฉพาะในกลุ่มที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ ซึ่งเป็นกลุ่มที่ต้องการการสนับสนุนเป็นพิเศษในมิติของทักษะการคิดเชิงบริหาร เพื่อการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพและยั่งยืน

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาและประเมินประสิทธิผลของโปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดเพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้

ในระยะที่ 1 ผลการประเมินโดยใช้แบบประเมิน KU-THEF พบว่า นักเรียนส่วนใหญ่อยู่ในระดับต่ำถึงต่ำมากในหลายองค์ประกอบของทักษะการคิดเชิงบริหาร ได้แก่ ทักษะการตรวจสอบงาน การวางแผนและจัดระบบ ความจำเพื่อใช้งาน การจัดระเบียบวัสดุอุปกรณ์ และการคิดริเริ่ม สะท้อนถึงข้อจำกัดด้านการควบคุมตนเอง การวางแผน และความยืดหยุ่นทางความคิด ซึ่งล้วนเป็นปัจจัยสำคัญต่อความสำเร็จในการเรียนรู้ สอดคล้องกับแนวคิดของ Adele Diamond²⁶ ที่ชี้ว่าทักษะการคิดเชิงบริหารเป็นรากฐานของการเรียนรู้ การตัดสินใจ และการอยู่ร่วมในสังคม หากขาดทักษะเหล่านี้ เด็กจะมีปัญหาในการจัดการพฤติกรรม การจดจ่อกับเป้าหมาย และการปรับตัวต่อสถานการณ์ใหม่ ๆ ได้อย่างเหมาะสม

ในระยะที่ 2 โปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดเพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ ถูกออกแบบโดยอิงแนวคิดการรู้คิดสมานกาย ที่เสนอว่าการคิดไม่ได้เกิดในสมองอย่างเดียว แต่มีความเกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวของร่างกายและการปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม²⁷ ร่วมกับแนวคิดดนตรีบำบัด ซึ่งมีบทบาทในการกระตุ้นระบบประสาทส่วนหน้าที่ควบคุมทักษะการคิดเชิงบริหารผ่านจังหวะ เสียง และอารมณ์²⁸ ทั้งสองแนวคิดถูกบูรณาการในการออกแบบกิจกรรม 5 รูปแบบ ที่มุ่งพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหารแต่ละด้านอย่างเฉพาะเจาะจง

²⁶ Adele Diamond, "Executive Functions," *Annual Review of Psychology* 64 (2013): 135-168, <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-113011-143750>.

²⁷ Arthur M. Glenberg, "Embodiment as a Unifying Perspective for Psychology," *WIREs Cognitive Science* 1, no. 4 (July-August 2010): 586-596, <https://doi.org/10.1002/wcs.55>.

²⁸ Michael H. Thaut and Volker Hoemberg, eds., *Handbook of Neurologic Music Therapy* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

ผลการทดลองใช้โปรแกรมกับกลุ่มตัวอย่างพบว่า กลุ่มทดลองมีคะแนนทักษะการคิดเชิงบริหารโดยรวมและรายด้านสูงขึ้นอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ($p < .05$) ทั้งในระยะหลังการทดลองและระยะติดตามผล เมื่อเทียบกับกลุ่มควบคุม โดยเฉพาะในด้านการวางแผน การควบคุมตนเอง และความจำขณะทำงาน ข้อมูลนี้สอดคล้องกับงานของ Jennifer Zuk และคณะ²⁹ ที่ชี้ว่าดนตรีและการเคลื่อนไหวสามารถกระตุ้นการพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหารในนักเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ปัจจัยที่ทำให้โปรแกรมประสบความสำเร็จมีหลายประการ ได้แก่ 1) ความสนุกและการมีส่วนร่วม ดนตรีและการเคลื่อนไหวทำให้นักเรียนมีความสุขและจดจ่อกับกิจกรรมอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเป็นแรงจูงใจภายในที่ส่งเสริมการเรียนรู้โดยตรง 2) การใช้หลายประสาทสัมผัสพร้อมกัน การฝึกทักษะการคิดเชิงบริหารผ่านการใช้การได้ยิน การมองเห็น และการเคลื่อนไหวพร้อมกัน ช่วยให้เด็กประมวลผลข้อมูลได้ดีขึ้น³⁰ 3) การออกแบบกิจกรรมที่ตรงจุดและเป็นระบบ แต่ละกิจกรรมในโปรแกรมมุ่งเสริมทักษะการคิดเชิงบริหารที่บกพร่องอย่างเฉพาะด้าน

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในทักษะการคิดเชิงบริหาร ได้แก่ 1) การยับยั้งพฤติกรรมดีขึ้น นักเรียนสามารถควบคุมแรงกระตุ้นได้ดีขึ้น 2) ความจำขณะทำงานดีขึ้นจากกิจกรรมที่ต้องจำและตอบสนองต่อจังหวะ 3) การวางแผนและจัดระบบดีขึ้นจากการออกแบบลำดับการเคลื่อนไหวและการจัดเก็บ 4) การติดตามงานและการตรวจสอบตนเองดีขึ้นจากการฝึกประเมินตนเองผ่านกิจกรรมดนตรีแบบโต้ตอบ 5) ทักษะการริเริ่มดีขึ้นจากการให้เด็กเริ่มต้นกิจกรรมอย่างอิสระ ซึ่งช่วยลดพฤติกรรมรอคำสั่ง

การออกแบบกิจกรรมที่มีความสนุก ท้าทาย และเปิดโอกาสให้นักเรียนได้ลงมือปฏิบัติจริง จึงมีส่วนช่วยกระตุ้นสมองหลายส่วนพร้อมกัน ทำให้เกิดการเรียนรู้แบบองค์รวมที่เชื่อมโยงระหว่างร่างกาย อารมณ์ และการคิด ซึ่งเหมาะสมอย่างยิ่งกับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษา โดยเฉพาะกลุ่มที่มีข้อจำกัดทางพัฒนาการ

กล่าวโดยสรุป การวิจัยครั้งนี้แสดงให้เห็นว่า การผสมผสานระหว่างการรู้คิดสมานกายกับดนตรีบำบัด เป็นแนวทางที่มีประสิทธิภาพในการเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารในนักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ โปรแกรมที่ออกแบบนี้ไม่เพียงส่งผลต่อพฤติกรรมที่เห็นได้ชัดเจน แต่ยังวางรากฐานสำคัญให้กับการเรียนรู้และการใช้ชีวิตในระยะยาว

สรุป (Conclusion)

โปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดที่พัฒนาขึ้นในงานวิจัยนี้มีประสิทธิผลในการส่งเสริมทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ กิจกรรมที่ออกแบบมีความเหมาะสมกับพัฒนาการของผู้เรียน มีความยืดหยุ่น สนุก และสามารถประยุกต์ใช้ในบริบทการศึกษาต่าง ๆ ได้อย่างกว้างขวาง ทั้งนี้ควรมีการขยายผลการใช้โปรแกรมในโรงเรียนประเภทอื่น รวมถึงศึกษาผลระยะยาวของโปรแกรมต่อการเรียนรู้และพฤติกรรมของนักเรียนต่อไป

แม้ผลการวิจัยจะชี้ให้เห็นว่า โปรแกรมการรู้คิดสมานกายผสมดนตรีบำบัดมีประสิทธิผลอย่างเด่นชัดในการเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ แต่การวิจัยครั้งนี้ยังมีข้อจำกัดบางประการที่ควรพิจารณา เพื่อการนำไปใช้และการวิจัยต่อยอดในอนาคต ได้แก่ กลุ่มตัวอย่างในการศึกษามีลักษณะเฉพาะเจาะจง คือเป็นนักเรียนในโรงเรียนระดับชั้นประถมศึกษาที่ตั้งอยู่ในกรุงเทพมหานคร ซึ่งได้รับการคัดกรอง

²⁹ Jennifer Zuk et al., "Behavioral and Neural Correlates of Executive Functioning in Musicians and Non-Musicians," *PLoS One* 9, no. 6 (June 2014): e99868, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0099868>.

³⁰ Jennifer T. Coull et al., "Orienting Attention in Time: Behavioural and Neuroanatomical Distinction between Exogenous and Endogenous Shifts," *Neuropsychologia* 38, no. 6 (June 2000): 808-819, [https://doi.org/10.1016/S0028-3932\(99\)00132-3](https://doi.org/10.1016/S0028-3932(99)00132-3).

โดยครูผู้สอน จึงอาจไม่สามารถขยายผลหรือสรุปความทั่วไปไปยังนักเรียนในพื้นที่ชนบทหรือบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่หลากหลายได้ทั้งหมด อีกทั้งระยะเวลาของการดำเนินโปรแกรมและการติดตามผลยังค่อนข้างสั้น จึงอาจไม่สะท้อนผลลัพธ์ในระยะยาวต่อพฤติกรรมการเรียนรู้หรือพัฒนาการด้านสังคมและอารมณ์ของผู้เรียนได้อย่างรอบด้าน นอกจากนี้การประเมินทักษะการคิดเชิงบริหารอาศัยแบบประเมิน KU-THEF โดยครูผู้สังเกต ซึ่งแม้จะมีความเชื่อถือได้สูงในระดับหนึ่ง แต่ยังมีความเสี่ยงจากอคติของผู้สังเกต (Observer Bias) ซึ่งอาจส่งผลต่อความแม่นยำของข้อมูล อย่างไรก็ตามข้อค้นพบจากการวิจัยสามารถนำไปใช้ในระดับนโยบาย โดยเฉพาะการพัฒนาแนวทางคัดกรองและส่งเสริมทักษะการคิดเชิงบริหารในกลุ่มนักเรียนที่มีแนวโน้มบกพร่องทางการเรียนรู้ผ่านการบูรณาการกิจกรรมรู้คิดสมานกายและดนตรีบำบัดไว้ในหลักสูตรหรือกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน ในระดับปฏิบัติ โรงเรียน ครู และผู้ปกครองสามารถใช้โปรแกรมนี้เพื่อเสริมสร้างทักษะการคิดเชิงบริหารในชีวิตประจำวันได้อย่างยืดหยุ่นและเหมาะสมกับบริบท ส่วนข้อเสนอแนะในการวิจัยต่อไป ได้แก่ การศึกษาเชิงลึกในกลุ่มที่มีปัญหาเฉพาะด้าน เช่น การอ่าน การเขียน หรือคณิตศาสตร์ การทดลองใช้โปรแกรมในบริบทโรงเรียนที่หลากหลาย และการติดตามผลระยะยาว ตลอดจนการขยายผลไปยังช่วงวัยอื่น เพื่อสร้างแนวทางส่งเสริมทักษะการคิดเชิงบริหารที่ครอบคลุมและยั่งยืนยิ่งขึ้น

References

-
- Ahokas, J. Riikka. "Brain and Body Percussion: The Relationship between Motor and Cognitive Functions." Master's thesis, University of Jyväskylä, 2015.
- Alloway, Tracy Packiam, Susan Elizabeth Gathercole, Hannah Kirkwood, and Julian Elliott. "The Cognitive and Behavioral Characteristics of Children with Low Working Memory." *Child Development* 80, no. 2 (March-April 2009): 606-621. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8624.2009.01282.x>.
- American Music Therapy Association. "What Is Music Therapy?" Accessed August 14, 2022. <https://www.musictherapy.org/about/musictherapy>.
- American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5-TR*. 5th ed., text revision. Washington, DC: American Psychiatric Association Publishing, 2022.
- Baddeley, Alan D., and Graham Hitch. "Working Memory." *Psychology of Learning and Motivation* 8 (1974): 47-89. [https://doi.org/10.1016/S0079-7421\(08\)60452-1](https://doi.org/10.1016/S0079-7421(08)60452-1).
- Barnett, William Steven. "Preschool Education and Its Lasting Effects: Research and Policy Implications." Research Report, Great Lakes Center for Education Research and Practice, 2008.
- Barsalou, Lawrence W. "Grounded Cognition." *Annual Review of Psychology* 59 (2008): 617-645. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.59.103006.093639>.
- Best, John R., and Patricia H. Miller. "A Developmental Perspective on Executive Function." *Child Development* 81, no. 6 (November-December 2010): 1641-1660.
- Coull, Jennifer T., Chris D. Frith, Christian Büchel, and Anna C. Nobre. "Orienting Attention in Time: Behavioural and Neuroanatomical Distinction between Exogenous and Endogenous Shifts." *Neuropsychologia* 38, no. 6 (June 2000): 808-819. [https://doi.org/10.1016/S0028-3932\(99\)00132-3](https://doi.org/10.1016/S0028-3932(99)00132-3).

- Dackermann, Tanja, Ursula Fischer, Hans-Christoph Nuerk, Ulrike Cress, and Korbinian Moeller. "Applying Embodied Cognition: From Useful Interventions and Their Theoretical Underpinnings to Practical Applications." *ZDM Mathematics Education* 49, no. 4 (2017): 545-557. <https://doi.org/10.1007/s11858-017-0850-z>.
- Diamond, Adele. "Executive Functions." *Annual Review of Psychology* 64 (2013): 135-168. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-113011-143750>.
- Glenberg, Arthur M. "Embodiment as a Unifying Perspective for Psychology." *WIREs Cognitive Science* 1, no. 4 (July-August 2010): 586-596. <https://doi.org/10.1002/wcs.55>.
- Gooding, Lori F. *Medical Music Therapy: Building a Comprehensive Program*. Silver Spring, MD: American Music Therapy Association, 2014.
- Hansomsakkul, Aree, Piyathip Pradujprom, and Peera Wongupparaj. "Enhancing Working Memory in Preschool Children with Dyscalculia Using a Numerical Development and Embodied Cognition Program." *Dhonburi Rajabhat University Journal* 15, no. 2 (July-December 2021): 50-65. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/journaldru/article/view/253789>. (in Thai)
- Kruger, Daniel. "An Historical Study of the First Year of the Canadian Association of Music Therapists." Master's thesis, Concordia University, 2019.
- Moreno, Sylvain, Ellen Bialystok, Raluca Barac, E. Glenn Schellenberg, Nicholas J. Cepeda, and Tom Chau. "Short-Term Music Training Enhances Verbal Intelligence and Executive Function." *Psychological Science* 22, no. 11 (November 2011): 1425-1433. <https://www.jstor.org/stable/41320049>.
- Pahirun, Patcharin, Juthamas Haenjohn, and Sasinan Sirithadakunlaphat. "The Effects of Brain Mind and Learning Training Program on Executive Functions of the Brain of Primary School Students." *Ratchaphruek Journal* 16, no. 3 (September-December 2018): 64-71. <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/Ratchaphruekjournal/article/view/153300/111721>. (in Thai)
- Saengsawang, Thapanee, Rachada Tubtes, Thitipong Supawatpinyo, Anchan Tondeaw, and Piyaporn Kaewpirom. "Executive Function Skills of Students with Learning Disabilities (LD) in Resource Room." *NEU Academic and Research Journal* 13, no. 2 (April-June 2023): 284-296. <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/neuarj/article/view/265739/180025>. (in Thai)
- Saksiriphol, Daranee. "Development of Screening Instrument for Preschooler at Risk with Dyscalculia." *Journal of Education Burapha University* 31, no. 1 (January-April 2020): 16-28. (in Thai)
- Thai Health Promotion Foundation. *Kasetsart University and Thai Health of Executive Function Scales (KU-THEF): Teacher Version*. Bangkok: Thai Health Promotion Foundation, 2020. (in Thai)
- Thanasetkorn, Panadda. "Developing Executive Function (EF) Skills through Positive Discipline." In *Handbook for Developing Executive Functions (EF) Skills for Early Childhood Teachers*, edited by Supawadee Harnmethee, Tida Pitaksinsuk, and Pawana Aramrit, 128-159. Bangkok: Matichon, 2018. (in Thai)

- Thaut, Michael H., and Volker Hoemberg, eds. *Handbook of Neurologic Music Therapy*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Wilson, Margaret. "Six Views of Embodied Cognition." *Psychonomic Bulletin & Review* 9, no. 4 (December 2002): 625-636. <https://doi.org/10.3758/BF03196322>.
- Zuk, Jennifer, Christopher Benjamin, Arnold Kenyon, and Nadine Gaab. "Behavioral and Neural Correlates of Executive Functioning in Musicians and Non-Musicians." *PLoS One* 9, no. 6 (June 2014): e99868. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0099868>.

HARMONISING TRADITION: CHORALISATION OF CENTRAL THAI ‘KIAO KHAO’ FOLK SONGS¹

Sarin Chintanaseri,* Narongchai Pidokrajt, Kyle Fyr

College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 22/08/2025, Revised 14/10/2025, Accepted 13/11/2025

Abstract

Background and Objectives: This research focuses on the preservation and creative transformation of *phleng kiao khao* (Rice Harvesting Song), a traditional Central Thai folk song deeply embedded in the region’s agricultural way of life. The study reimagines this folk genre in the context of choral music, specifically exploring how its cultural, musical, and poetic elements can be adapted into a structured a cappella choral setting. The main objectives are twofold: (1) to investigate the musical characteristics and traditional vocal styles associated with *kiao khao* songs, which include call-and-response structures, tonal fluidity, and improvisational phrasing; and (2) to develop a choral reinterpretation that maintains these songs’ original spirit while applying principles of Western music theory. In doing so, the research aims to bridge the gap between oral folk traditions and modern choral performance, allowing for a new mode of cultural expression that resonates with contemporary audiences.

Methods: The study employed a mixed-methods approach, incorporating qualitative ethnomusicological research with creative practice. Fieldwork of *kiao khao* song was carried out across four provinces—Suphan Buri, Ang Thong, Bangkok, and Nakhon Pathom—where master folk singers (*pho phleng* and *mae phleng*) were engaged through interviews and collaborative singing sessions. These interactions provided valuable insights into regional dialects and performance gestures. They also revealed poetic structures and improvisational techniques used in the original folk context. The researchers recorded and transcribed all collected songs into Western notation, using digital audio tools and manual notation methods. Based on these transcriptions, a series of choral arrangements were developed using four-part harmony as a base, though the final compositions involved five vocal parts—including two ostinato lines—to retain the repetitive and rhythmic qualities of the folk idiom. A laboratory choir was then formed to rehearse and refine the arrangements, providing feedback that shaped the final performance structure.

Results: The findings confirm that *kiao khao* songs, originally used to ease the burden of harvesting rice through humor and flirtation, possess distinct features such as semi-sung and semi-spoken delivery, flexible rhythm, and tonal variance. These features posed challenges when adapting the songs into a choral format,

¹ This article is a part of the dissertation for the Doctor of Philosophy in Musicology at the College of Music, Mahidol University.

* Corresponding author, email: sarin_knight@yahoo.com

<https://doi.org/10.65824/mmj.v9.282111>

particularly in standardising pitch and metre while preserving the natural speech rhythms of Thai language. However, through iterative experimentation, the choralisation process succeeded in maintaining the cultural identity of the original work. Key strategies included anchoring the pitch around baritone lines, using ostinato patterns to simulate traditional repetition, and incorporating drone tones and traditional percussion instruments (*ching, krap, ramana*) to emulate the folk atmosphere. The homophonic and antiphonal textures in the choral arrangement allowed the piece to retain its dialogic nature, while enhancing musical complexity through harmony. Audience responses from the concert tour indicated high levels of engagement and cultural resonance. The inclusion of master singers in public performances validated the authenticity of the adaptation and reinforced intergenerational connections. This study also demonstrates how traditional oral literature, when translated effectively into written musical form, can serve educational, performative, and cultural-preservation purposes within a modern framework.

Conclusions: This research presents a viable model for transforming oral folk songs into formal choral compositions, achieving both preservation and innovation. The choralisation of *kiao khao* not only revitalises a fading cultural practice but also opens new possibilities for integrating folk music into contemporary musical education and performance. This method supports Thailand's broader cultural policy goals, offering a sustainable framework for safeguarding intangible cultural heritage through interdisciplinary collaboration and creative engagement. The project stands as a testament to the enduring value of Thai folk music and its potential to evolve within changing cultural landscapes.

Keywords: Creative Music / Phleng Kiao Khao / Choralisation

Introduction

Folk songs are traditional music sung and performed by local people for generations, particularly in agrarian societies. These songs are passed down orally, supplemented by observation and memorisation, often without known authorship. Performance styles include both solo and group singing, with minimal accompaniment, often using hand clapping for rhythm.² Folksongs are found throughout Thailand, sharing general and regional characteristics. They reflect local identity, cultural heritage, collective knowledge, and Thai social life.

In Central Thailand, folk songs are transmitted intergenerationally. These songs are community-created, with no fixed origin. They feature simple lyrics and melodies, composed with attention to rhythm and metre, often in couplets or stanzas to ease singing. Central Thai folk songs can be categorised into seven types: lullabies, consoling songs, children's play songs, songs for plays, call-and-response songs, aria songs, and ritual songs.³

² Anake Nawigamune, *Songs Beyond the Century* (Bangkok: Matichon, 2007), 1. (in Thai)

³ Sukanya Patrachai, "Central Thai Folk Songs," in *Thailand Cultural Encyclopedia: Central Region* (Bangkok: Thailand Cultural Encyclopedia Foundation, Siam Commercial Bank, 1999), Vol. 10, 4610-4624. (in Thai)

Among rural communities, one of the most popular is the call-and-response or dialogue song, hereafter referred to as *phleng patipak* (เพลงปฏิพากย์). These songs serve as entertainment and mirror social customs.

Phleng patipak is a “series of lyrical melodies with a uniform tune,” performed by young villagers as courtship songs with witty, rhetorical exchanges. *Patipak* songs are divided by complexity into three types: short *patipak*, used in religious or ritual contexts (e.g., Pissathan, Chak Kradan, Puang Malai), long *patipak* (e.g., Prop Kai, Rua, Kiao Khao) and developed *patipak* for theatrical performance (e.g., Phleng Song Khrueang, Lamtad).⁴

Kiao khao songs are sung while harvesting rice. These strophic songs provide amusement, reduce fatigue, and encourage unity. Typically performed during the harvest, lyrics often feature flirtatious call-and-response. The exact historical origins of these songs remain unknown.⁵ While valuable for creative development, traditional *kiao khao* and similar folk songs are changing due to technological shifts in lifestyle. Though preservation efforts exist, transcription into Western notation remains limited. This research aims to aid preservation and creative development of *kiao khao* through choral arrangements.

In Anake Navigamune’s *Phleng Nok Satawat*,⁶ 45 categories of Central Thai folk songs are listed. Fieldwork for this study found only about 30 still in active transmission. These remaining types form the basis for selecting songs to adapt into choral arrangements.

The study of Western music differs from the study of folk music in several ways. Western music education often emphasises a structured approach to learning that fosters an appreciation and passion for music.⁷ Here, “Western music” refers to choral singing.

Choral singing is a formal style from Western traditions, where singers perform in harmony across vocal ranges. In Thailand, choral singing began with Catholic missionaries during King Narai’s reign.⁸ Later, Protestant missionaries introduced four-part harmony during the Rattanakosin era, leading to widespread adoption in Christian schools. Thai choral music grew during King Rama IX’s reign, with choirs established in churches, universities, and communities, and further supported by the Thailand Choral Association and national competitions.

A key difference between Thai folk and Western choral singing lies in transmission. Thai folk songs rely on oral tradition (*mukhaphatha*), while choral singing uses written notation. Thai folk songs use local dialects with tonal nuance; Western choral music originally used Latin or European languages, with more melodic freedom.

⁴ Sippavich Kingkaew, *Musical Cultures of the Four Regions of Thailand* (Nakhon Pathom: Silpakorn University, 2016), 9. (in Thai)

⁵ Anake Navigamune, *Encyclopedia of Central Thai Folk Songs* (Bangkok: Pikanee Printing House, 1985), 15. (in Thai)

⁶ Anake Navigamune, *Songs Beyond the Century* (Bangkok: Matichon, 2007). (in Thai)

⁷ Kovit Kantasiri and Jiranant Tosin, “Techniques for Playing the Fiddle and Violin for Creativity Song by Kovit Kantasiri,” *Journal of MCU Ubon Review* 9, no. 1 (January-April 2024): 1689-1706. (in Thai)

⁸ Monsikarn Laovanich, “Processes of Developing Thai Choirs to International Standards: A Grounded Theory,” *Srinakharinwirot Research and Development (Journal of Humanities and Social Sciences)* 13, no. 26 (July-December 2021): 90-104, <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/swurd/article/view/258849>. (in Thai)

With respect to tonality, Thai folk music uses major, minor, and pentatonic scales, similar to Western choral music. However, Western choral music applies harmonic accompaniment and modal scales aligned with Western theory.

Vocal techniques differ: Thai singing uses nasal tones and horizontal mouth placement, while Western singing uses a rounder, open-mouth technique. Thai melody follows text contour and regional rhythm; Western melody follows syllabic stress and harmonic progression.

Enunciation differs: Thai singers use a more closed mouth and treble sound; Western choristers use open throats for smoother resonance.

Culturally, Thai folk music emphasises traditional preservation; Western choral singing maintains historic conventions while incorporating new techniques. A brief comparison is provided in Table 1.

Table 1 Thai Folk Vocal Music vs. Western Choral Music

Source: by author

Musical Characteristics	Thai Folk Vocal Music	Western Choral Music
Transmission / Pedagogy	Oral Transmission	Western Music Notation
Language	Thai: Official / Dialects (Tone of vowels / Opening and closing consonants / Diphthongs)	Latin / English / European (Freedom of melody without text contour)
Tonality and Harmony	Major-Minor Pentatonic / Natural Minor	Western Melodic Orientation / Major-Minor Pentatonic / Natural Minor
Vocal Technique	More horizontal mouth placement / Nasal sound mostly used / Grace note of wording mandated	More vertical mouth opening
Nature of Enunciation	A less open-mouthed Thai speaking style / More treble	Opened and rounded sound (Opening of throat / face)
Cultural Identity	Traditional Preservation	Modernism

Recognising this, the researcher aimed to document and choralise Central Thai folk songs—particularly *kiao khao*—as part of a doctoral research project entitled “Choralisation of Central Region Thai Folksongs,” supported by the Department of Capacity Building for Emerging Researchers (2018) under the Office of the National Research Council of Thailand. Traditional Thai folk songs from the Central Region, transmitted through oral tradition, are at risk of disappearing due to the absence of written records. Consequently, arranging them into choral compositions using Western notation serves as an essential means of preserving this cultural heritage. This process safeguards Thai musical identity while fostering the global development of the repertoire through repeated experimental trials with a laboratory choir. The crucial step in this creative and scholarly process lies in converting oral materials into standard notation, thereby promoting the inclusion of traditional Thai music in educational contexts and advancing Thai musical arts and choral scholarship.

Research Objectives

1. To investigate the specific musical characteristics and singing styles of *kiao khao* songs.
2. To develop a contemporary choral reinterpretation of *kiao khao* songs through a choralisation process.

Research Methodology

This study employed a mixed-methods approach, combining qualitative research with creative practice, in order to explore and preserve Central Thai folksongs in a systematic and culturally informed manner. The conceptual framework examined the structural and vocal characteristics of these songs, addressing their historical, musical, and choral dimensions, with the ultimate goal of supporting sustainable cultural preservation.

Grounded in phenomenology, ethnomusicology, narrative inquiry, and grounded theory, the study drew upon both field-based and idea-based analyses, particularly in contexts where informants were unavailable. Following the principles of applied musicology, the research emphasised the practical application of musical knowledge to generate social and cultural value, fostering public engagement and collaborative creation.

Fieldwork constituted a central component of the methodology, documenting and transforming musical practices from village contexts into public performance settings, with validation by expert practitioners to ensure authenticity and musical integrity.

The research was conducted through nine interrelated steps:

1. Fieldwork and Data Collection: Conducted in seven provinces (Suphan Buri, Ang Thong, Phra Nakhon Si Ayutthaya, Bangkok, Ratchaburi, Nakhon Sawan, and Nakhon Pathom), identifying key sources of *kiao khao* songs.

2. Song Selection: From 30 documented songs, 12 were chosen (with input from eight specialists) for their suitability for choral adaptation.

3. On-site Practice: The researcher worked with *pho phleng* and *mae phleng* master singers to explore history, melody, and vocal style.

4. Music Transcription: Songs were transcribed into Western notation via audio analysis software as the foundation for choral scoring.

5. Laboratory Choir: A Soprano–Alto–Baritone (SAB) choir rehearsed the works, refining tonal and linguistic accuracy.

6. Choralisation: Authentic melodies were arranged and adjusted through iterative rehearsals.

7. Concert Tour: Four concerts in different provinces gathered community feedback for refinement.

8. Public Presentation: Final works were presented at Mahidol University, integrating performance and scholarly discussion.

9. Reflection and Conclusion: Feedback from experts, audiences, and performers assessed artistic and cultural outcomes.

The entire research process (Figure 1) was a systematic, collaborative effort involving multiple disciplines. It promoted broader access to Thai musical heritage while blending it with Western practices. The result is an innovative model for cultural and artistic fusion.

Choralisation of Central Region Thai Folksongs

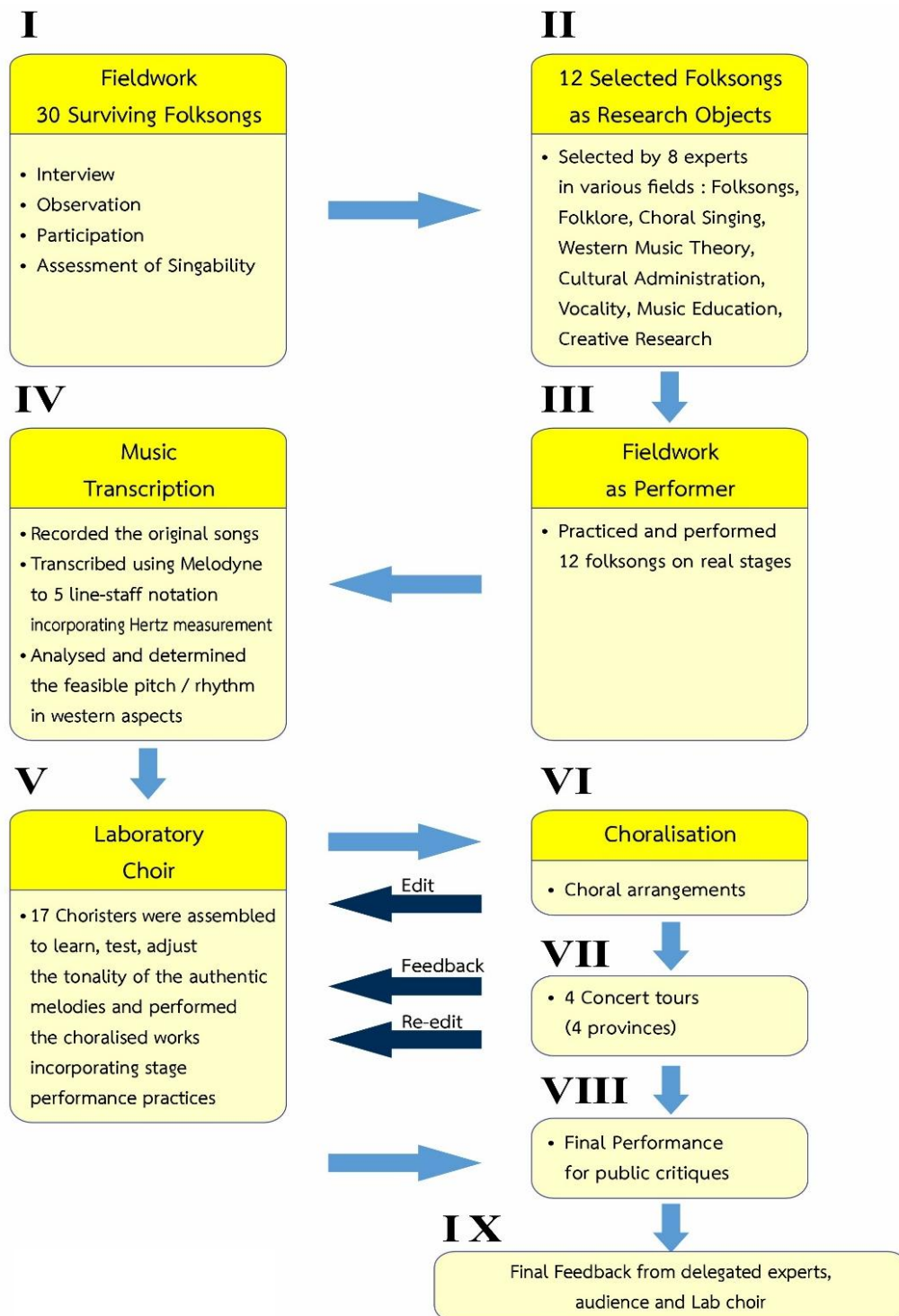


Figure 1 Process of Choralisation of Thai Central Region Folk Songs

Source: by author

Results

The research findings can be divided into two main parts: the characteristics of Central Thai *kiao khao* folk songs (Rice Harvesting songs), as well as the process of choralisation (transformation into choral singing).

Characteristics of Central Thai *Kiao Khao* Folk Songs

Kiao khao songs reflect the agricultural way of life associated with rice farming and are performed in many areas. Consequently, melodies vary. The two performers dress in traditional folk attire, with one hand holding rice stalks and the other holding a sickle. They engage in call-and-response singing, playfully teasing and inquiring about each other's well-being, often incorporating flirtatious banter. A chorus (*luk koo*) provides backing vocals, dancing, and clapping in rhythm, or the use of instruments such as cymbals (*ching*), *thon*, *ramana*, or drums to enhance the festive atmosphere. This reflects the key features of *kiao khao* performances.

The characteristics of Central Thai *kiao khao* folk songs were categorised by the researcher into four key aspects: (1) Accuracy of pitch (tonality), (2) Given pitch (initial pitch), (3) Rhythm, and (4) Structure.

Accuracy of Pitch: Songs are passed down orally without fixed notation, resulting in pitch variation depending on each singer.

Given Pitch: The absence of standard pitch across performers poses challenges in setting a unified pitch for choral arrangements.

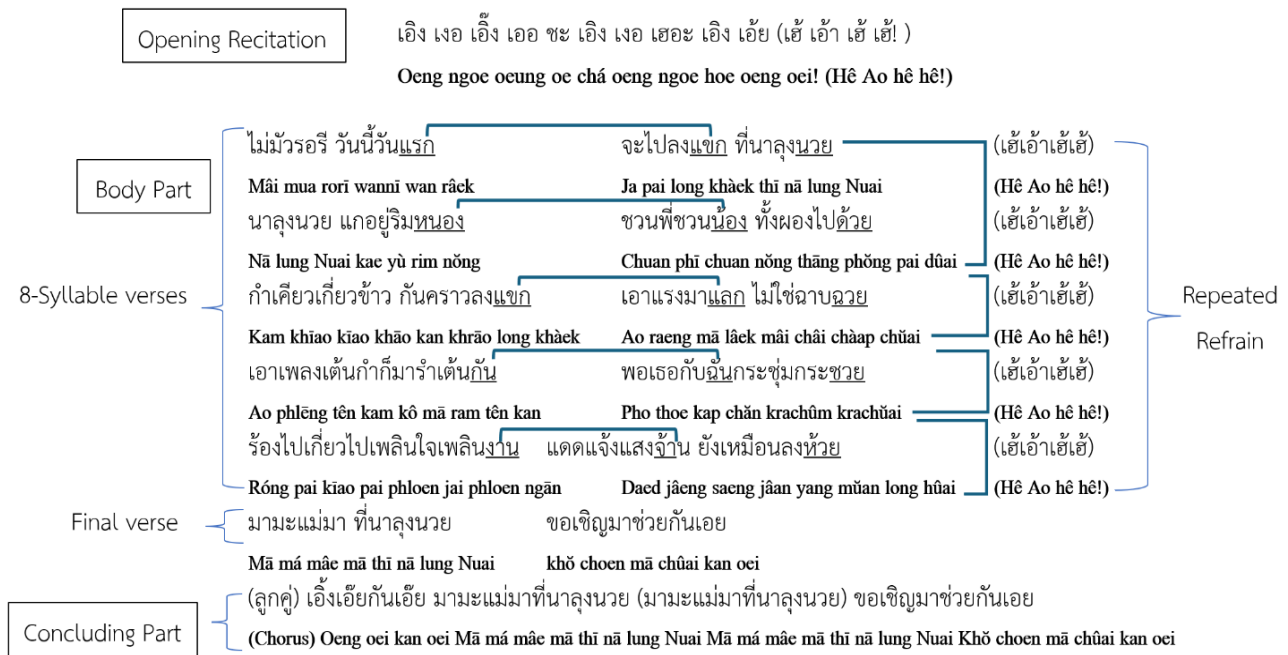
Rhythm: The rhythm is fluid and often improvised. Choralisation requires clear rhythmic structure without losing aesthetic value.

Structure: Songs follow strophic forms with repeated melodies, complicating structural clarity in choral adaptation.

Kiao khao songs are an integral part of Thai agricultural heritage. Their primary purposes are entertainment, relief during work, and social bonding. Call-and-response occurs between master singers (*pho phleng* and *mae phleng*) and the chorus (*luk koo*), with lyrics often involving rice farming and courtship. These songs reflect the interaction between the lead singer and the chorus part, a characteristic feature of folk performances.

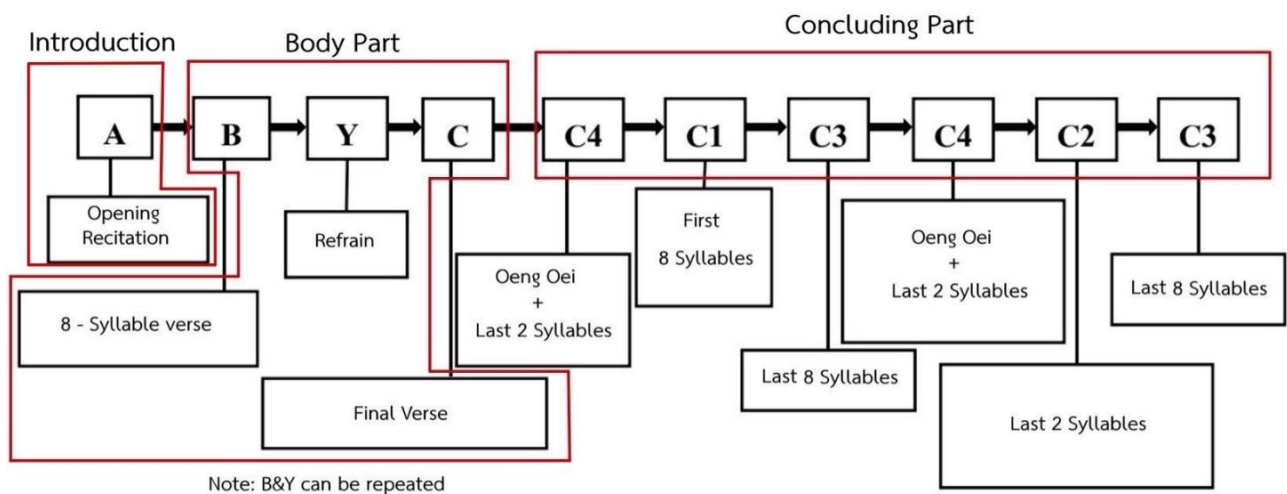
Phleng *Kiao Khao* - Glorn Luay

Unknown author

Figure 2 Example of a *Kiao Khao* Song: Glorn Luay (Presented in Thai)

Source: by author

Based on fieldwork, the poetic structure follows an 8-word, 2-line stanza with rhymes at the line ends and within the second line, finishing with the refrain “*Hê Ao hê hê!*” (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้). This functions as a paired vocal punctuation used as a choral exclamation. (Figure 2)

Figure 3 Musical and Poetic Structural Characteristics of *Kiao Khao* (Glorn Luay)

Source: by author

Songs are divided into three main parts: the **Introduction (A)**, which includes the opening recitation; the **Body Part (B, Y, C)**, comprising the 8-syllable verse (melody), refrain (respond), and final verse; and the **Concluding Part or Ending (C1, C2, C3, C4)**, featuring *oeng oei* and other final syllables (Figure 3). The Thai language is employed throughout, encompassing both formal and regional varieties to reflect linguistic richness and cultural authenticity. dialects, with tonal variation reinforcing the cultural authenticity. The example *kiao khao* song (Glorn Luay) illustrates how lyrics rooted in daily life mirror social structure. Its distinct musical structure reinforces the connection to Thai rural identity.

Phleng *Kiao Khao* - Glorn Luay

The musical notation is presented in a series of staves, each corresponding to a section of the song. The sections are labeled A, B, Y, C, C1, C2, C3, and C4. The lyrics are written in Thai script, with English transliterations provided below them. The melody is transcribed in a pentatonic scale (C, D, Eb, F, Bb).

Section A:

Oeng ngoe oeung oe____ chá oeng ngoe____ hoe oeng oei (Hê Ao hê hê!)
เอ็ง เงอ เอ็ง เงอ____ ชะ เอ็ง เงอ____ เฮอ เอ็ง เอ้ย (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)

Section B:

Mái mua ro rī wan nī wan
ไม้มัว รอรี วัน นี้ วัน

Section Y:

ræk Ja pai long khàek thī nā Lung Nuai
รอก จะ ไป ลง แยก ที่ นา ลุง นวย

Section B:

(Hê Ao hê hê!) Nā Lung Nuai kae yū rim nong____ chuan phī chuan nong thāng phōng pai
(เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้) นา ลุง นวย แก อยู่ ริม นอง____ ชวน ฟี่ ชวน นอง ทั้ง ฟอง ไป

Section Y:

dūai (Hê Ao hê hê!) Kam khīao kīao khāo____ kan khrao long khàek____
ด่วย (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้) กำ เคียว เคียว ข้าว____ กัน คราว ลง แยก____

Section B:

Ao raeng mā lăek mǎi chāi chāap chūai (Hê Ao hê hê!)
เอา แร่ง มา แล็ก ไม้ ไช้ ฉาบ ฉวย (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)

Section Y:

hê!) Ao phlēng tēn____ kam kô má ram tēn____ kan Pho thoe kap chān____ kra chūm kra chūai____
(เฮ้) เอา เพลง เต็น____ กำ กี่ มา รำ เต็น____ กัน พอ เถอ กับ ฉั่น____ กระ ชุ่ม กระ ชวย____

Section B:

(Hê Ao hê hê!) Róng pai kīao pai phloen jai phloen ngān
(เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้) ร้อง ไป เคียว ไป เพลิน ใจ เพลิน งาน____

Section Y:

Daed jāeng saeng jān yang mǎn____ long hūai____
แดด แจ้ง แสง จ้าน ยัง เหมือน ลง ห้วย____

Section Y:

(Hê Ao hê hê!) Mā má mǎe má____ thī nā Lung Nuai____ Khō choen mā chūai____ kan____
(เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้) มา มะ แม่ มา____ ที่ นา ลุง นวย____ ขอ เชิญ มา ชวย____ กัน____

Section C4:

oei Oeng oei kan oei Mā má mǎe má____ thī nā Lung Nuai____
เอ้ย เอ้ย เอ้ย กัน เอ้ย มา มะ แม่ มา____ ที่ นา ลุง นวย____

Section C1:

Mā má mǎe má____ thī nā Lung Nuai____
มา มะ แม่ มา____ ที่ นา ลุง นวย____

Section C3:

Mā má mǎe má____ thī nā Lung Nuai____ Khō choen mā chūai____ kan____ oei
มา มะ แม่ มา____ ที่ นา ลุง นวย____ ขอ เชิญ มา ชวย____ กัน____ เอ้ย

Figure 4 Musical Notation of the Folk Song Melody Transcribed into Standard Western Notation

Source: by author

From the transcription (Figure 4), the song structure includes an intro, narrative, refrain, and main section. The song follows the *kiao khao* pentatonic scale (C, D, Eb, F, Bb), notably excluding G and A. Tempo is Andantino (80-100 BPM). The style combines singing and speaking, featuring antiphonal exchanges led by master singers and echoed by the chorus.

Table 2 Musical Characteristics of *Phleng Kiao Khao*

Source: by author

Type	Tonality	Tempo	Singing Style	Percussion	Mood
<i>Phleng kiao khao</i>	<i>Kiao khao</i> Pentatonic C, D, Eb, F, Bb (Movable Do)	80-100 BPM Moderately relaxed tempo (Andantino)	Recitative like / Call-and-response / Antiphonal between male and female group led by solos from each group	<i>Ching</i> (Thai cymbals), wooden sticks, local drums e.g., <i>Taphon</i> (double-faced drum), <i>Ramana</i>	Relaxing / Courting / Argumentative

Table 2 shows tonality, tempo, vocal style, instruments (e.g., *Ching*, *Taphon*, *Ramana*), and expressive mood—typically relaxed, courtship-driven, and lively, reflecting the community’s agricultural lifestyle.

The Process of Choralisation: Transforming Folk Songs into Choral Arrangements

Choralisation is the process of developing folk songs into choral arrangements, integrating harmonic theory (e.g., Four-Part Harmony) and Asian polyphonic techniques, featuring not only strictly homophonic textures but also the use of drone and ostinato, which are characteristic of early Renaissance polyphonic writing techniques. This clearly demonstrates a combination of both homophonic and polyphonic textures. These methods preserve the essence of folk music while enhancing accessibility and cultural exchange.

Stage 1: Building Understanding

Adapting *kiao khao* requires deep knowledge of the original, including rhythm, gestures, instruments, poetic form, and melody. This ensures accurate interpretation before transformation.

Stage 2: Transcription

Recordings of master singers were analysed using audio software to produce standard Western notation. However, the initial notation retained folk elements incompatible with Western scales. Further adjustment ensured alignment with key signatures and rhythmic clarity, enabling broader performance and educational use.

Stage 3: Harmonisation Arrangement

The melody was harmonised using Western techniques. A drone (2-note background) and vocal percussion were added. High vocal parts (soprano/tenor) accentuated the climax.



Figure 5 Fieldwork with Folksong Master Singer

Source: by author

Stage 4: Vocal Practice Experiment

Singers rehearsed the new arrangement, initially following the score, and then encouraged to focus on expression and timing. Recordings of rehearsals enabled revisions for authenticity and emotional depth. The ultimate aim was to achieve a harmonious balance between adherence to universal musical principles and the natural, improvisatory qualities that define traditional folk music.

Outcomes and Final Arrangement

The choral version retains the original *kiao khao* scale (natural minor), tempo (Andantino), and style (homophonic with ostinato). Instruments include *ching*, castanets (*krap*), and a modified *ramana*. The choir is arranged into five parts: soprano, alto, baritone, ostinato 1 and 2. The structure includes: (1) Introduction: Mood setting, (2) Melody: Core lyrical content, (3) Respond/Chorus: Antiphonal exchanges, and (4) Ending: Conclusion.

Another key finding from the choralisation process is the interdependent relationship between the musical work itself and the laboratory choir. The research culminated in a public performance and critique involving experts, leading to the following discovery: While the choral score resulting from the choralisation process may be fixed in terms of pitch and harmony, it cannot be performed effectively without the knowledge and understanding of Central Thai folk music possessed by the laboratory choir. The choir must internalise traditional rhythms and incorporate improvisation, a defining feature of the genre. This concept—described by master folk singers as *hak kho ro changwa* (หักคอร้องจังหวะ), meaning “a comedic pause that intensely anticipates the rhythm,” and *rong sud kham ram sud khaen* (ร้องสุดคำ รำสุดแขน), meaning “singing with full force and dancing with one’s entire strength”—significantly enhances the overall quality of choral performance when applied. In summary, choral singers must first develop an understanding of Central Thai folk music before fully realising the potential of this choralised folk song. (Figure 5)

The systematic approach derived from this process offers a model for adapting folk songs into choral forms. (Figure 6) Although focused on Central Thailand, it can be applied to other regional musical traditions. This fosters both preservation and contemporary relevance for *phleng kiao khao* in a changing cultural landscape.

เพลงเกี่ยวข้าว
Phleng kiao khao

Introduction ♩ = Ca. 80-110 Traditionally Folk-Like (Recitative-Like)

Treble
Oeng ngoe oeung oe chá oeng ngoe hoe oeng oei (Hé Ao hê)
เอ็ง เอง เอื้อง เออ ช่า อึง งอเ ฮะ อึง อัย (เฮ๋ อำ เห่)

Baritone
Oeng ngoe oeung oe chá oeng ngoe hoe oeng oei (Hé Ao hê)
เอ็ง เอง เอื้อง เออ ช่า อึง งอเ ฮะ อึง อัย (เฮ๋ อำ เห่)

Melody Respond

Tr.
hê! Má mua ro rī wan nī wan râek Ja pai long khâek thī nā Lung Nuai (Hé Ao hê)
เห้! ไม มัว รือ ริ วัน นี วัน แรก จะ ไป ลง แหก ที่ นา ลุง นาย (เฮ๋ อำ เห่)

Ostinato
Oeng Ngoe Hoel Oeng Ngoeng Ngoe Hoel Oeng Ngoeng Ngoe Hoel Oeng Ngoeng Ngoe!
เอ็ง เอง หะ! อึง เอง เอง เอง หะ! อึง เอง เอง เอง หะ! อึง เอง เอง เอง!

Bar.
hê!) (Hé Ao hê)
เห้) (เฮ๋ อำ เห่)

Ramana Drum
Ting jo ting tūng tūng thang tūng thang Ting jo tūng tūng tūng thang tūng thang Ting jo ting tūng tūng thang ting

Thai Cymbals
Ching ching chap Ching ching chap Ching ching chap Ching ching chap Ching ching chap Ching ching

Thai Wooden Sticks
Krab Krab Krab Krab Krab Krab Krab Krab Krab Krab

Melody Respond

Tr.
hê! Nā Lung Nuai_ kae yù rim nõng_ chuan phī chuan nõng thāng phõng pai dūai (Hé Ao hê)
เห้! นา ลุง นาย_ แก อยู่ ริมหนอง_ ขวน พี่ ขวน น้อง ทั้ง ผ่อง ไป ด้วย (เฮ๋ อำ เห่)

Bar.
hê!) (Hé Ao hê)
เห้) (เฮ๋ อำ เห่)

Ramana Drum
thang Ting jo tūng tūng tūng thang tūng thang Ting jo tūng tūng tūng thang tūng thang sempre

Thai Cymbals
chap Ching ching chap Ching ching chap Ching ching chap Ching ching chap sempre

Thai Wooden Sticks
Krab Krab Krab Krab Krab Krab Krab Krab Krab Krab sempre

Ending

Tr.
hê! Oeng oei kan oei Mā má mǎe má_ thī nā Lung Nuai_ Mā má mǎe má_ thī nā Lung Nuai_ Khô choen mā chūai_ kan_ oei
เห้! อึง อัย กัน อัย มา มะ แม่ มา_ ที่ นา ลุง นาย_ มา มะ แม่ มา_ ที่ นา ลุง นาย_ ขอ เชิญ มา ช่วย_ กัน_ เอย

Bar.
hê!) Oeng oei kan oei Mā má mǎe má_ thī nā Lung Nuai_ Mā má mǎe má_ thī nā Lung Nuai_ Khô choen mā chūai_ kan_ oei
เห้! อึง อัย กัน อัย มา มะ แม่ มา_ ที่ นา ลุง นาย_ มา มะ แม่ มา_ ที่ นา ลุง นาย_ ขอ เชิญ มา ช่วย_ กัน_ เอย

Figure 6 Example of a *Kiao Khao* Song After Choralisation Process

Source: by author

Discussion

Choralisation provides a means to preserve and transmit cultural heritage, especially for oral traditions like folk songs that lack systematic documentation. Converting them into Western notation enhances accessibility for learners and scholars globally and promotes broader recognition and creative reinterpretation. Ultimately, this keeps folk music vibrant and integrated into modern society.

Through this method, the *kiao khao* song of Central Thailand illustrates an ongoing effort to sustain cultural legacy. In Western contexts, it bears resemblance to *rap*—both rely on wit, improvisation, and call-and-response. This transformation process goes beyond presentation; it interprets and conveys the essence of folk songs in a way that resonates with contemporary audiences, without distorting original values.

1. Knowledge Body of the *Kiao Khao* Folk Song

Role of Central Thai Folk Songs:

Documenting and notating orally transmitted songs helps define structural patterns and protect them from being lost. This aligns with research by Buaphan Suphanyot et al., who cited four main threats to Central Thai folk heritage: 1) lifestyle changes and value crises, 2) discontinuity in policy, 3) sociopolitical crises, and 4) natural disasters.⁹

Key elements for adaptation include vocabulary and the singing style *roy nuea thamnong deaw* (ร้อยเนื้อทำนองเดียว) or “One Melody, a Hundred Verses,” a Central Thai folk form often found in *Lam Tad* or *Phleng Rua*. It employs a single melodic framework with continuous lyrical variation within fixed metrical, rhyme, and tonal patterns. As shown in Figure 4, the melody remains constant while the lyrics change across stanzas. This style reflects a folk aesthetic distinct from Western ideals of perfection, highlighting instead human spontaneity and playful imperfection. Understanding dialectal and tonal nuances is therefore essential for effective arrangement and adaptation.

Singing and Choral Performance:

Singing Central Thai folk songs requires a nuanced sensitivity to regional dialects and accents characteristic of rural performers, which stand in contrast to the standard Bangkok variety. These distinctive linguistic elements—encompassing local vocabulary, tonal inflections, and particular modes of pronunciation—imbue the repertoire with regional colour and rhythmic vitality, reducing linguistic formality while enhancing expressive authenticity. Such attention to dialectical detail marks an essential step toward achieving choral authenticity. However, transcription poses significant challenges, particularly concerning pronunciation clarity and articulation, as the use of a *movable do* system may at times obscure the precise delivery of lyrics.

To resolve this, stronger opening segments by *pho phleng* and *mae phleng* are used, while harmony maintains a homophonic texture. However, elaborating simple folk melodies with fixed harmonies can reduce energy and engagement. Repetitive ostinato patterns may also cause monotony.

⁹ Buaphan Suphanyot et al., “Central Thai Folk Songs” (Research Report, Department of Cultural Promotion, Ministry of Culture, 2014). (in Thai)

An effective solution is emotional immersion: performers should deeply connect with content and express it through phrasing and tone. This aligns with the work of Jittapim Yamprai, who emphasised the interaction between melody and lyrics. Language-specific syllabic structures often necessitate melodic and rhythmic modification when adapting non-Thai tunes.¹⁰

2. The Choralisation Process

Dimension of Creative Research:

This research falls under applied musicology and has shown promising early results. This dimension highlights creative practice as research, integrating artistic experimentation with academic analysis. Key to further development is preserving dialect, semi-sung vocal delivery, expressive physical gestures, and performer vitality. Openness in the introduction and ending—rooted in *pho phleng* and *mae phleng* styles—supports creative freedom. Costumes and traditional instruments also reflect Thai identity, as discussed by Vitchatalum Laovanich and Monsikam Laovanich outlined three knowledge-transfer phases: preparation, rehearsal atmosphere, and technique.¹¹

This study centers on the vocal ensemble “Laboratory Choir” which integrates traditional folk singing with Western choral techniques. This process involves transcribing folk melodies into Western notation and adding harmonization to enhance contemporary relevance. The creative process is grounded in an iterative action research methodology—emphasizing trial, reflection, and refinement—across the stages of preparation, rehearsals, and live performances. Importantly, the work preserves the authenticity and essence of the original folk tradition, including costumes, dance, gestures, and comedic elements. These components form the core research interest driving this artistic creation, embodying the balance between cultural preservation and innovative reinterpretation. (Figure 7)



Figure 7 Choralised *Kiao Khao* Song on Public Stage

Source: by author

¹⁰ Jittapim Yamprai, “Music in Roman Catholic Mass of Thailand” (Master’s thesis, Mahidol University, 2005). (in Thai)

¹¹ Vitchatalum Laovanich and Monsikam Laovanich, “Transferability Process of Musical Knowledge by Ramon Lijauco Jr. in the Development of Thailand Choral Representatives for the World Choir Game 2014: Suanplu Chorus and Chulada Choir of Chulalongkorn University Demonstration Secondary School - Case Studies,” *Journal of Education Studies, Chulalongkorn University* 45, no. 2 (April-June 2017): 90. (in Thai)

Music Education Perspective:

Prior to this study, folk music preservation efforts were led by Thai language teachers, local ensembles, and government bodies. This research expands the potential user base to include music educators and choral directors. The results offer a transferable knowledge base guided by preservation and development.

This echoes the work of Buaphan Suphanyot, who noted limited folk composers and their emotionally driven lyrics, often marked by alliteration and metaphor. Songs serve multiple functions: entertainment, education, communication, and preservation—but face challenges in both creation and transmission.¹²

In summary, transforming folk songs into choral works supports cultural continuity and national identity.

Thai Choralised Folksongs: Phleng Kiao Khao

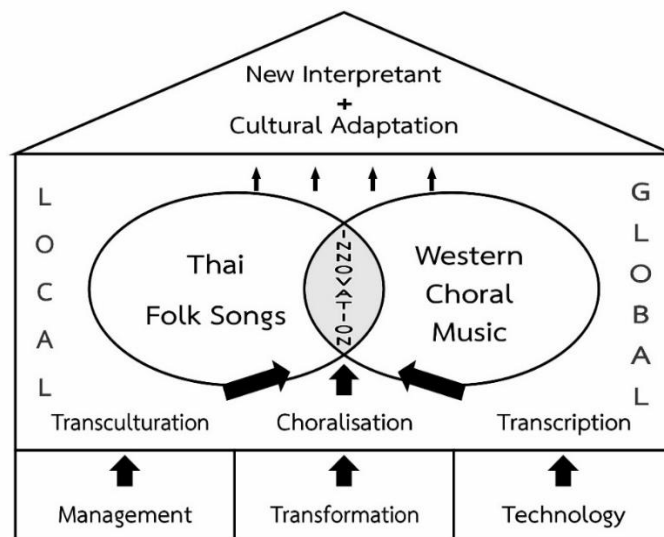


Figure 8 Diagram of Thailand 4.0 Development Plan and the Creative Process

Source: by author

Future Research Implications:

This study aligns with Thailand 4.0 development strategies, emphasizing the transformative role of Innovation in bridging local and global musical cultures. At the intersection of Thai folk songs and Western choral music, innovation emerges through reinterpretation, preserving the essence of rice-harvest traditions while reshaping them into a choral form. The process is sustained by three foundational dimensions—Management, Transformation, and Technology—each interlinked with its corresponding creative functions: Management supports Transculturation, ensuring the systematic integration of Thai identity into global choral practice; Transformation operates through Choralisation, expanding solo folk expression into harmonized vocal textures; and Technology

¹² Buaphan Suphanyot, “An Analysis of the E-Saew in Suphanburi” (Master’s thesis, Srinakharinwirot University, 1992). (in Thai)

advances Transcription, utilizing digital tools such as Melodyne for precise pitch conversion and arrangement preparation. In this creative research, reinterpretation functions as the core process of transforming traditional material into a new interpretant—a renewed cultural meaning that emerges through choral adaptation. Together with innovation, these concepts embody the research outcome: a creative synthesis where Thai folk identity is revitalized and redefined through global choral practice. (Figure 8)

Conclusion

Kiao khao (Rice Harvesting Song) is a folk song from Central Thailand, notable for its distinctive accent and lyrical content, composed in the *roy neu thamnong deaw* (uniform melodic line) or strophic form. Found in provinces such as Suphan Buri, Ang Thong, Bangkok, and Nakhon Pathom, this song reflects local identity, beliefs, and traditional agricultural practices. The research aimed to examine its musical characteristics and singing techniques, and to develop a choral arrangement of *kiao khao*. The study used qualitative methods and creative practice, including fieldwork with local master singers (*pho phleng* and *mae phleng*) and arranging the song for five-part choral performance: Soprano, Alto, Baritone, Ostinato 1, and Ostinato 2.

The song's accent and lyrics reflect aspects of Thai rural life, especially in the context of rice farming rituals and associated folk games, while its simple singing style, passed down through generations, remains an integral part of communal life. The research involved fieldwork, participant observation, and practical singing with master singers, alongside transcription, interpretation, and structural analysis. These findings directly informed the choral arrangement, which was later rehearsed and publicly performed.

The results are twofold. *Kiao khao* (Rice Harvesting Song) reveals distinct musical traits rooted in Thai rural life, following a pentatonic scale (C, D, E $\flat$, F, B $\flat$) with flexible intonation, semi-sung phrasing, and rhythmic patterns reflecting Thai speech rhythm. Its free tempo, tonal fluidity, and call-and-response exchanges between *pho phleng* and *mae phleng* form the essence of its folk identity, structured in a strophic pattern with recurring refrains such as “*Hê Ao hê hê!*” symbolising unity. Through choralisation, these folk traits underwent tonal, rhythmic, and textural transformation, resulting in a five-part arrangement (Soprano, Alto, Baritone, Ostinato I, Ostinato II) using four-part harmony principles while preserving folk colour via drone tones, ostinato figures, and alternating homophonic and polyphonic textures. The arrangement maintained a clear tonal centre and harmonic clarity, allowing rhythmic flexibility, while dynamic phrasing and imitative textures captured the traditional spontaneity of the folk style. Feedback from singers and experts confirmed that the adaptation balanced authenticity with musical depth. Overall, this study exemplifies the idea of harmonising tradition—bridging oral folk heritage and Western choral practice to ensure the sound of tradition resonates in contemporary musical expression.

References

- Kantasiri, Kovit, and Jiranan Tosin. "Techniques for Playing the Fiddle and Violin for Creativity Song by Kovit Kantasiri." *Journal of MCU Ubon Review* 9, no. 1 (January-April 2024): 1689-1706. (in Thai)
- Kingkaew, Sippavich. *Musical Cultures of the Four Regions of Thailand*. Nakhon Pathom: Silpakorn University, 2016. (in Thai)
- Laovanich, Monsikarn. "Processes of Developing Thai Choirs to International Standards: A Grounded Theory." *Srinakharinwirot Research and Development (Journal of Humanities and Social Sciences)* 13, no. 26 (July-December 2021): 90-104. <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/swurd/article/view/258849>. (in Thai)
- Laovanich, Vitchatalum, and Monsikarn Laovanich. "Transferability Process of Musical Knowledge by Ramon Lijauco Jr. in the Development of Thailand Choral Representatives for the World Choir Game 2014: Suanplu Chorus and Chulada Choir of Chulalongkorn University Demonstration Secondary School - Case Studies." *Journal of Education Studies, Chulalongkorn University* 45, no. 2 (April-June 2017): 90-108. (in Thai)
- Navigamune, Anake. *Encyclopedia of Central Thai Folk Songs*. Bangkok: Pikanes Printing House, 1985. (in Thai)
- Navigamune, Anake. *Songs Beyond the Century*. Bangkok: Matichon, 2007. (in Thai)
- Patrachai, Sukanya. "Central Thai Folk Songs." In *Thailand Cultural Encyclopedia: Central Region*, Vol. 10, 4610-4624. Bangkok: Thailand Cultural Encyclopedia Foundation, Siam Commercial Bank, 1999. (in Thai)
- Suphanyot, Buaphan, Aphilak Kasempholkoon, Kittisak Kerdarunsuksri, Sombat Somsripoy, Olan Rattanakdee, and Monthira Tamuang. "Central Thai Folk Songs." Research Report, Department of Cultural Promotion, Ministry of Culture, 2014. (in Thai)
- Suphanyot, Buaphan. "An Analysis of the E-Saew in Suphanburi." Master's thesis, Srinakharinwirot University, 1992. (in Thai)
- Yamprai, Jittapim. "Music in Roman Catholic Mass of Thailand." Master's thesis, Mahidol University, 2005. (in Thai)

การวิเคราะห์บทบาทและเทคนิคไวโอลินในบทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2
ในกฎแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ท่อนอัลเลเกรตโต ของ ดมิตรี ชอสตโกวิช

ANALYSIS OF THE VIOLIN'S ROLE AND PERFORMANCE TECHNIQUES
IN DMITRI SHOSTAKOVICH'S PIANO TRIO NO. 2 IN E MINOR, OP. 67, ALLEGRETTO

ธัญญ์ สังข์จิตร*

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย เชียงราย ประเทศไทย

Thaphad Sungwijit*

Faculty of Humanities and Social Science, Chiang Rai Rajabhat University, Chiang Rai, Thailand

Received 19/08/2025, Revised 25/10/2025, Accepted 31/10/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : งานวิจัยทางดนตรีมีหลากหลายมิติ การวิเคราะห์ดนตรีเป็นหนึ่งในงานวิจัยที่สามารถนำมาเชื่อมโยงกับประเด็นต่าง ๆ ทางดนตรีในเชิงวิชาการได้ อีกทั้งยังมีประโยชน์สำหรับนำมาเป็นแหล่งข้อมูลเพื่อใช้สอนในรายวิชาสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ รายวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีหรือรายวิชาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องให้นักศึกษาและผู้สนใจ บทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2 ในกฎแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ของ ดมิตรี ชอสตโกวิช เป็นบทเพลงที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีพลัง ความรุนแรง และความก้าวร้าว สะท้อนให้เห็นถึงความโหดร้ายของทหารที่ค่ายมรณะ Majdanek และ Treblinka ที่บังคับให้นักโทษชาวยิวขุดหลุมศพของตนเองและเต็นท์รับหลุมศพของพวกเขา สอดแทรกเข้าไปในบทเพลงผ่านแนวคิดและเทคนิคทางดนตรีที่หลากหลาย รวมถึงบทบาทของไวโอลินที่สร้างสีสันให้บทเพลงอย่างน่าสนใจในแง่ของเทคนิคและการสร้างอารมณ์ให้บทเพลง ทั้งนี้ผู้วิจัยสนใจที่จะวิเคราะห์เฉพาะท่อนอัลเลเกรตโต ของเพลงนี้ในประเด็นโครงสร้างและบริบทโดยรวมของบทเพลง ตลอดจนวิเคราะห์บทบาทและเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน

วิธีการศึกษา : ศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง ได้แก่ ลักษณะของดนตรีศตวรรษที่ 20 ชีวิตประวัติของชอสตโกวิช สังคีตลักษณ์ ทำนอง และเสียงประสานของบทเพลง เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน รวมถึงงานวิจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง หลังจากนั้นนำข้อมูลที่ได้นำมาวิเคราะห์ให้ตรงตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ก่อนจะสรุปผลและอภิปรายผลการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นองค์ความรู้เชิงวิชาการ

ผลการศึกษา : บทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2 มีทั้งหมด 4 กระบวน ท่อนอัลเลเกรตโต เป็นกระบวนสุดท้ายที่กล่าวถึง “การเต็นท์แห่งความตาย” จากการวิเคราะห์พบว่า บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโด มีความยาว 404 ห้อง ประกอบด้วยทำนองหลัก A, B และ C โดยทำนองหลัก A, B และ A จัดเป็นตอนนำเสนอ ส่วนทำนองหลัก C เป็นตอนพัฒนา และการกลับมาของทำนองหลัก A, B และ A อีกครั้งเป็นตอนย้อนความ ซึ่งในแต่ละตอนจะปิดท้ายด้วยช่วงสะพาน ทำนองช่วงเชื่อม และช่วงหางเพลง ตอนนำเสนอ มีความยาว 97 ห้อง ทำนองหลัก A อยู่ในกฎแจเสียง E เมเจอร์ บรรเลงโดยไวโอลินด้วยเทคนิคการตีคอร์ด ส่วนทำนองหลัก B เปลี่ยนมาใช้โมด C ลิเดียโน ไวโอลินทำหน้าที่เป็นแนวประสานด้วยการใช้เทคนิคการตีคอร์ด ทำให้นักร้องมีลักษณะเป็นโฮโมโพนี ซึ่งส่งผลให้มีความเข้มข้นเสียงที่ดังมาก ตอนพัฒนา มีความยาว 228 ห้อง ประกอบด้วยทำนองหลัก C เป็นตอนที่มีความยาวและซับซ้อนมากที่สุด มีการใช้อัตราจังหวะไม่คงที่ อีกทั้งมีการสร้างทำนองย่อย 2 ทำนอง นำมาบรรเลง

* Corresponding author, email: chatwalee_jikke@hotmail.com

<https://doi.org/10.65824/mmj.v9.282579>

สลับไปมาระหว่างเครื่องสายกับเปียโนได้อย่างน่าสนใจ รวมถึงมีการนำหน่วยย่อยทำนองของทำนองหลัก A และ B เข้ามาผสมผสาน เนื้อดนตรีมีทั้งแบบโพลีโฟนีและโฮโมโฟนี ส่วนตอนย้อนความ มีความยาว 77 ห้อง เป็นการกลับมาของทำนองหลัก A อย่างตรงไปตรงมาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ และเปลี่ยนเป็นทำนองหลัก B ในกุญแจเสียง B เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงดอมนั่นที่บทเพลงจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ในกุญแจเสียงหลัก E เมเจอร์ ทั้งนี้มีการสลับบทบาทกันระหว่างการบรรเลงทำนองและเสียงประสานที่แตกต่างจากตอนนำเสนอ อย่างไรก็ตาม ไวโอลินมีบทบาทเป็นทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน มีการใช้เทคนิคในบทเพลง เช่น การดีด การดีดคอร์ด การเล่นช่วงเสียงสูง การใช้คันชักขึ้นหรือลงเล่นโน้ตต่อเนื่อง การกดนิ้วควบลายสาย การเล่นเสียงสั่น และการใช้ส่วนไม้ของคันชักสีที่สาย ซึ่งเทคนิคเหล่านี้ช่วยทำให้บทเพลงมีความรู้สึกตึงเครียดและความรุนแรงที่สะท้อนออกมาจากความคิดและอารมณ์ของชอสตโกวิช

บทสรุป : บทเพลงมีการใช้แนวคิดการประพันธ์ที่นิยมใช้ในศตวรรษที่ 20 เช่น คอร์ดเสียงกระด้าง ความสัมพันธ์คู่สามซ้อนแบบโครมาติก และลักษณะจังหวะไม่ปกติ รวมถึงเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน เช่น การใช้ส่วนไม้ของคันชักสีที่สาย การกดนิ้วควบลายสาย การใช้ความเข้มเสียงที่ดังมาก ขณะเดียวกันยังพบว่ามีการใช้เทคนิคการซ้ำทำนอง การไล่เลี่ยน และการแปรทำนอง ซึ่งเป็นเทคนิคที่นิยมใช้ในศตวรรษที่ 18 ส่วนโครงสร้างบทเพลงแม้จะอยู่ในสังกัดลักษณะโซนาตารอนโดที่นิยมใช้ในศตวรรษที่ 18 แต่โครงสร้างภายในของแต่ละตอนมีการแบ่งท่อนและใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่หลากหลาย ดังนั้นจะเห็นได้ว่าชอสตโกวิชพยายามเลียนแบบหรือนำเทคนิคการประพันธ์เพลงจากยุคก่อนหน้ามาใช้ในการประพันธ์เพลงของเขา ซึ่งอาจมองว่าเป็นลักษณะการประพันธ์ดนตรีแบบนีโอคลาสสิก

คำสำคัญ : เปียโนทริโอ / ดมิตรี ชอสตโกวิช / เทคนิคไวโอลิน / ดนตรีศตวรรษที่ 20

Abstract

Background and Objectives: Music research encompasses diverse approaches and methodologies, including historical musicology, ethnomusicology, pedagogy, and analytical studies. Among these, musical analysis serves as a crucial method for uncovering compositional logic, structural design, and expressive devices in musical works. Such analytical perspectives not only contribute to academic discourse but also provide invaluable resources for music education—particularly in courses like musical form and analysis, performance studies, and 20th-century music. The *Piano Trio No. 2 in E minor, Op. 67* by Russian composer Dmitri Shostakovich is of particular interest due to its emotional depth, structural sophistication, and political resonance. The fourth movement of this quartet, *Allegretto*, is notable for its intense and aggressive musical expression. Scholars and performers have widely interpreted the movement as a representation of horror and suffering experienced by Jewish victims during the Holocaust. In particular, the movement alludes to atrocities committed in Nazi concentration camps such as Majdanek and Treblinka, where Jewish prisoners were reportedly forced to dig their own graves and dance on top of them before execution. These brutal realities are transformed into musical language through a blend of thematic development, harmonic tension, rhythmic instability, and instrumental color, with the violin playing a central role in shaping the movement's dramatic arc. This study focuses specifically on the *Allegretto* movement of the piece, aiming to analyze its overall musical structure and context, as well as the violin's role and performance techniques.

Methods: The study investigates relevant contexts surrounding Shostakovich's *Piano Trio No. 2*, including

characteristics of 20th-century music, the biography of Shostakovich, musical form, melody, harmony, and violin techniques. Related academic literature was reviewed, and the musical score was analyzed in detail to meet the research objectives. Findings were synthesized and interpreted to formulate scholarly insights.

Results: Shostakovich's *Piano Trio No. 2* is structured in four movements, with the Allegretto functioning as the fourth and final movement. This movement, often referred to as a "Dance of Death," is composed in Sonata-Rondo form and consists of 404 measures. It contains three principal themes—A, B, and C—organized as follows: themes A, B, and A are presented in the exposition; theme C forms the development; and themes A, B, and A return in the recapitulation. Each section ends with transitional material and codas that help articulate formal boundaries. In the exposition (97 measures), Theme A is presented in E major, with the violin performing the melody using pizzicato technique, lending a dry, percussive character. Theme B then modulates to C Lydian mode, and the violin switches to a harmonic role, using chordal pizzicato that creates a homophonic texture and projects a heightened dynamic intensity. The development section (228 measures) is the most extended and complex part of the movement, featuring irregular meter, rapid shifts in rhythm, and contrapuntal interplay between piano and strings. This section also introduces two new subsidiary motifs, which are passed between instruments in a tightly woven polyphonic texture. The violin is required to execute multiple stops and articulate sharply defined gestures under dynamically extreme conditions. Elements of themes A and B are fragmented and transformed in this section. In the recapitulation (77 measures), Theme A returns in E major and is soon followed by Theme B in B major (the dominant key), and ultimately returns to Theme A in the tonic. The conclusion features a perfect authentic cadence in E major. Throughout the movement, instrumental roles alternate between melodic and harmonic functions. The violin's writing is particularly expressive and technically demanding, incorporating techniques such as pizzicato, pizzicato chord, high-register playing, up or down bow stroke, multiple stops, staccato, and *col legno* (using the wooden part of the bow). Collectively, these techniques contribute to the movement's grotesque character and dramatic tension, encapsulating Shostakovich's fusion of structural precision and emotional intensity.

Conclusions: The *Allegretto* movement of Shostakovich's *Piano Trio No. 2* reveals a sophisticated fusion of 20th-century and 18th-century compositional approaches. Harmonic language is marked by dissonant chords, chromatic mediant relationships, and tritone intervals—hallmarks of 20th-century expression. Rhythmic structures include frequent meter changes and irregular patterns, intensifying the psychological tension of the work. The violin part demonstrates a wide range of extended techniques, such as *col legno*, aggressive multiple stops, pizzicato chords, and extreme dynamics. Interestingly, Shostakovich also incorporates classical techniques such as melodic repetition, imitation, and thematic variation, as well as a formal framework (Sonata-Rondo) typically associated with the 18th century. This hybridization suggests a neoclassical inclination, where traditional elements are revisited and reinterpreted within a modern context. The violin serves as a medium for conveying anguish, resistance, and fatalistic humor.

Keywords: Piano Trio / Dmitri Shostakovich / Violin Technique / Twentieth Century Music

บทนำ (Introduction)

การทำงานวิชาการโดยเฉพาะงานวิจัยทางดนตรีมีด้วยกันหลากหลายมิติ อาทิ ด้านดนตรีวิทยา ด้านดนตรีชาติพันธุ์ ด้านดนตรีการศึกษา ด้านการประพันธ์เพลง หรือด้านการวิเคราะห์ดนตรี เป็นต้น ซึ่งงานวิจัยด้านการวิเคราะห์ดนตรี ผู้วิจัยมีความจำเป็นต้องมีพื้นฐานความรู้ทางทฤษฎีดนตรี แนวคิด และหลักการต่าง ๆ ทางดนตรีที่จะสามารถนำมาเชื่อมโยงกับการวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ในเชิงวิชาการได้ ทั้งนี้ การวิจัยเชิงวิเคราะห์ดนตรียังเป็นประโยชน์อย่างมากสำหรับการนำมาเป็นแหล่งข้อมูลเพื่อใช้สอนในรายวิชาสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ วิชาทฤษฎีดนตรี วิชาการเรียบเรียงดนตรี ตลอดจนวิชาการปฏิบัติเครื่องดนตรี เพื่อเชื่อมโยงและสะท้อนประเด็นแนวคิดต่าง ๆ ให้แก่นักศึกษาอย่างเป็นรูปธรรม โดยเฉพาะแนวคิดทางดนตรีในช่วงศตวรรษที่ 20

ดมิตรี ชอสตโกวิช (Dmitri Shostakovich) เป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียที่สำคัญและมีบทบาทในช่วงดนตรีศตวรรษที่ 20 โดยช่วงชีวิตของชอสตโกวิชอยู่ระหว่างเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 รวมถึงเหตุการณ์ทางการเมืองที่รุนแรงทำให้บทประพันธ์เพลงของเขาสะท้อนถึงจิตภาพของภาวะสงครามและการเมืองในสหภาพโซเวียต บทเพลง *เปียโนทรีโอ หมายเลข 2 ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67* ของชอสตโกวิช ประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1943-1944 เพื่ออุทิศแด่อิวาน โซลเลอร์ตินสกี (Ivan Sollertinsky, 1902-1944) ผู้เป็นเพื่อนสนิทของเขา บทเพลงนี้แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีพลัง ความรุนแรง และความก้าวร้าว สะท้อนให้เห็นถึงความโหดร้ายของทหารที่ค่ายมรณะ Majdanek และ Treblinka บังคับให้นักโทษชาวยิวขุดหลุมศพของตนเอง และเต็นท์รับหลุมศพของพวกเขา สอดแทรกเข้าไปในบทเพลงผ่านแนวคิดและเทคนิคทางดนตรีที่หลากหลาย รวมถึงบทบาทของไวโอลินที่สร้างสีสันให้บทเพลงอย่างน่าสนใจในแง่ของเทคนิคและการสร้างอารมณ์ให้บทเพลง¹

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์บทเพลงและการปฏิบัติไวโอลิน เช่น คู่มือปฏิบัติไวโอลินในยุคศตวรรษที่ 20 โดย Aaron Michael Farrell² ที่มุ่งนำเสนอแนวทางการปฏิบัติและการวิเคราะห์เชิงทฤษฎีของบทฝึกไวโอลิน (Etudes) ที่ประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 เช่น การใช้มือซ้ายและขวา การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว การตีคอร์ด และการเล่นเสียงพิเศษ เป็นต้น ส่วนงานวิจัยเรื่อง การฝึกซ้อมไวโอลินสำหรับการแสดงเดี่ยวในบทเพลงของอันโตนิโน ดโวซาค โซนาตนาในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ ลำดับที่ 100 โดยพิมพ์ออร์ เซวานรัตนะ และเจตนิพิฐ สังขวิจิตร³ มุ่งประเด็นไปที่การตีความบทเพลง การนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม รวมถึงแนวทางการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโน มีการศึกษาลักษณะของบทเพลง วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ และเทคนิคการบรรเลงที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการพัฒนาการบรรเลงไวโอลินในบทเพลง นอกจากนี้ งานวิจัยเรื่อง โซนาตาประเภทที่ 2: กรณีศึกษา 2 ผลงานจากไฮเดินและโมสาร์ท โดย รัชนี บำเพ็ญอยู่⁴ เป็นการศึกษาท่อนจบของ *สตริงควอเท็ต หมายเลข 14 ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ เค. 387* โดยว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท และท่อนจบของ *ซิมโฟนี หมายเลข 44 ในบันไดเสียงอีไมเนอร์ ฮอบ. 1:44* โดยฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน ซึ่งเป็นการวิเคราะห์กระบวนการของสังคีตลักษณ์โซนาตาประเภทที่ 2 ที่มีความแตกต่างจากโซนาตาปกติ โดยใช้แนวทางทฤษฎีวิเคราะห์จากเอเลเมนต์ ออฟ โซนาตา เทียโอรี

¹ James M. Keller, "Shostakovich: Trio No. 2 in E minor for Violin, Cello, and Piano, Opus 67," SF Symphony, accessed October 10, 2023, <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Shostakovich-Trio-No-2-in-E-minor>.

² Aaron Michael Farrell, "A Practical Guide to Twentieth-Century Violin Etudes with Performance and Theoretical Analysis" (DMA diss., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2004), 10, https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/1263/.

³ Pimorn Chaorattana and Jetnipith Sungwijit, "Practice Procedures for Violin Performance in Antonin Dvorak's *Sonatina in G Major, Op. 100*," in The 18th National Graduate Research Conference, Academic Year 2023, 625. (in Thai)

⁴ Rattanai Bampenyou, "Type 2 Sonata: 2 Case Studies from Haydn and Mozart," *Rangsit Music Journal* 16, no. 1 (January-June 2021): 75-87. (in Thai)

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์บทบาทและเทคนิคไวโอลินในบทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2 ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ท่อนอัลเลเกรตโต ของชอสตโกวิช ในประเด็นโครงสร้างและบริบทโดยรวมของบทเพลง รวมถึงวิเคราะห์บทบาทและเทคนิคการบรรเลงไวโอลินในบทเพลงนี้ โดยคาดหวังว่าประเด็นที่ได้ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงดังกล่าวจะสามารถเป็นข้อมูลให้ผู้วิจัยนำมาเชื่อมโยงกับการสอนรายวิชาดนตรีที่เกี่ยวข้อง เช่น วิชาสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ และวิชาการประพันธ์เพลง ตลอดจนอาจเป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่สนใจศึกษางานวิจัยด้านการวิเคราะห์ดนตรีต่อไป

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. เพื่อวิเคราะห์บริบทโดยรวมในบทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2 ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ท่อนอัลเลเกรตโต ของชอสตโกวิช
2. เพื่อวิเคราะห์บทบาทและเทคนิคการบรรเลงไวโอลินในบทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2 ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ท่อนอัลเลเกรตโต ของชอสตโกวิช

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

การวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เข้าใจบริบทโดยรวมของบทเพลง รวมถึงเข้าใจบทบาทการบรรเลงไวโอลิน ตลอดจนเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการอย่างเป็นขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำรา บทความ หรืองานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์บทเพลง ได้แก่ ลักษณะดนตรีศตวรรษที่ 20 บริบทที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง สังคีตลักษณ์ ทำนอง และเสียงประสาน ตลอดจนเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน
2. วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ โดยเริ่มจากวิเคราะห์บริบทโดยรวมของบทเพลง ได้แก่ สังคีตลักษณ์ แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ รวมถึงบทบาทและเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงไวโอลิน ตลอดจนประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจ
3. สังเคราะห์ข้อมูลจากการวิเคราะห์โดยเชื่อมโยงแนวคิดตามหลักการทฤษฎีดนตรีตะวันตก
4. สรุปผล อภิปรายผลการวิจัย และนำเสนอองค์ความรู้ในเชิงวิชาการ

ผลการวิจัย (Results)

ผลการวิเคราะห์บทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2 ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ท่อนอัลเลเกรตโต บริบทโดยรวมของบทเพลง ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ในประเด็นของสังคีตลักษณ์ แนวคิด และเทคนิคการประพันธ์ที่พบในบทเพลง ส่วนบทบาทและเทคนิคการบรรเลงไวโอลินในบทเพลง ผู้วิจัยวิเคราะห์และนำเสนอในแง่ของคุณลักษณะของเสียง (Articulation) การใช้คันชัก (Bowing) และความเข้มเสียง (Dynamic) ดังนี้

1. สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

บทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2 ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ประกอบด้วยทั้งหมด 4 กระบวน (Movement) ท่อนอัลเลเกรตโต เป็นกระบวนสุดท้ายของบทเพลงที่กล่าวถึง “การเต้นรำแห่งความตาย” (Dance of Death)⁵ หากพิจารณาจากทำนองและเสียงประสานพบว่า ในบทเพลงประกอบด้วยทำนองหลัก A ทำนองหลัก B และทำนองหลัก C ทั้งนี้จะมีการกลับมาของทำนองหลัก A บ่อยครั้ง โดยทำนองหลัก C มีความยาวมากที่สุด และมีการนำวัตถุดิบจากทำนองหลัก A และ B มาใช้ในการประพันธ์ด้วยเทคนิคต่าง ๆ อย่างหลากหลายก่อนจะกลับมาทำนองหลัก A อีกครั้ง ทั้งนี้หากมอง

⁵ Erik Levi, “Shostakovich Piano Trio No. 2: Everything You Need to Know,” Classical Music, accessed October 10, 2023, <https://www.classical-music.com/features/works/shostakovich-piano-trio-no-2-guide>.

เป็นโครงสร้างใหญ่จะพบว่า ทำนองหลัก A, B และ A จัดเป็นตอนนำเสนอ (Exposition) ทำนองหลัก C เป็นตอนพัฒนา (Development) และการกลับมาของทำนองหลัก A, B และ A อีกครั้งเป็นตอนย้อนความ (Recapitulation) โดยในแต่ละตอนจะปิดท้ายด้วยช่วงสะพาน (Bridge) ทำนองช่วงเชื่อม (Transitional Theme) และช่วงหางเพลง (Coda) ดังนั้น บทเพลงนี้จึงเป็นสัณฐานลักษณะประเภทโซนาตารอนโด (Sonata Rondo) โดยมีความยาวจำนวน 404 ห้อง (Table 1)

Table 1 Musical Form

Source: by author

Section	Theme	Bars	Rehearsal Number
Exposition	A	1-28	64-65
	B	29-61	66-67
	A	62-83	68-69
	Bridge	89-97	70
Development	C	98-278	71-90
	Transitional Theme	279-326	91-98
Recapitulation	A	327-350	99-100
	B	351-373	101-102
	A	374-380	103
	Coda	381-404	104-106

จากโครงสร้างหลักของบทเพลงที่แบ่งเป็น 3 ตอน คือ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ สามารถอธิบายองค์ประกอบต่าง ๆ ของแต่ละตอนได้ ดังนี้

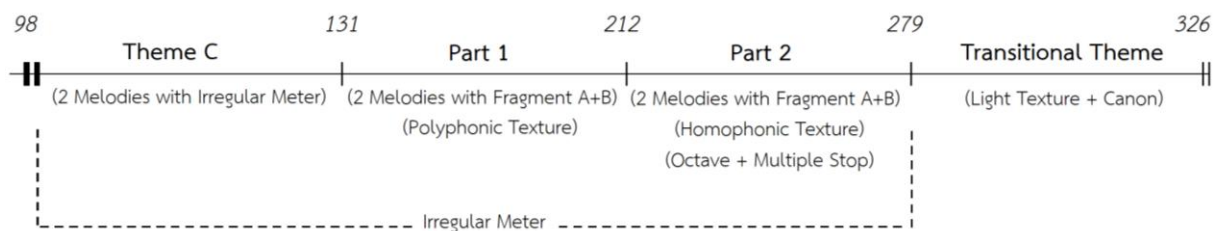
1.1 ตอนนำเสนอ มีความยาวจำนวน 97 ห้อง ประกอบด้วย Introduction ซึ่งมีลักษณะจังหวะของโน้ตซัคคาโตซ้ำ ๆ (Staccato Repeated Note) จากนั้นตามด้วยทำนองหลัก A และ B ปิดท้ายด้วยช่วงสะพาน โดยทำนองหลัก A อยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ และทำนองหลัก B เปลี่ยนมาใช้ไมด C ลิเดียน ทั้งสองทำนองหลักมีความแตกต่างกันในเรื่องความเข้มเสียง (Dynamics) กล่าวคือ ทำนองหลัก A ใช้เทคนิคการดีดสาย (Pizzicato) ทำให้เกิดความเข้มเสียงที่เบามาก ในขณะที่ทำนองหลัก B ใช้เทคนิคการดีดคอร์ด (Pizzicato Chord) ทำให้เนื้อดนตรีมีความหนาแน่นขึ้นและมีลักษณะเป็นโฮโมโฟนี (Homophony) ส่งผลให้มีความเข้มเสียงที่ดังมาก จากนั้นกลับสู่ทำนองหลัก A อีกครั้งโดยเปลี่ยนมาใช้เทคนิคการสีของเครื่องสาย (Arco) ก่อนจะเข้าสู่ช่วงสะพานที่มีการใช้ช่วงเสียงสูงของไวโอลินในการบรรเลง (Example 1)



Example 1 Exposition

Source: by author

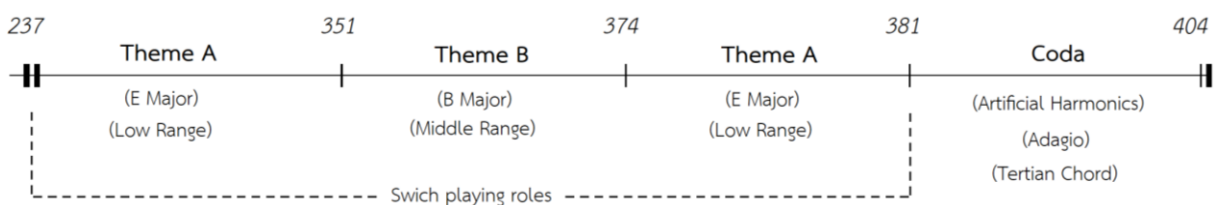
1.2 ตอนพัฒนา มีความยาวจำนวน 228 ห้อง เป็นตอนที่มีความยาวและความซับซ้อนด้านการประพันธ์มากที่สุด ประกอบด้วยทำนองหลัก C และทำนองช่วงเชื่อม ผู้วิจัยพบว่าทำนองหลัก C มีการใช้อัตราจังหวะไม่คงที่ (Irregular Meter) อีกทั้งมีการสร้างทำนองย่อย 2 ทำนองนำมาใช้สลับไปมาอย่างน่าสนใจ รวมถึงมีการนำหน่วยย่อยทำนองหลัก (Fragment) ของทำนองหลัก A และ B เข้ามาผสมผสาน ทั้งนี้อาจแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ส่วนแรก ห้องที่ 131-211 เนื้อดนตรีมีลักษณะเป็นโพลีโฟนี (Polyphonic Texture) ส่วนที่สอง มีการเปลี่ยนเนื้อดนตรีเป็นลักษณะโฮโมโฟนีโดยทันที ทำนองในแนวเปียโนมีความเข้มข้นโดยใช้การบรรเลงคู่แปด (Octave) รวมถึงมีการใช้เทคนิค Multiple Stop ของเครื่องสาย ส่งผลให้ส่วนที่ 2 มีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นขึ้น จากนั้นจึงเข้าสู่ทำนองช่วงเชื่อม เนื้อดนตรีกลับมาเบาบางอีกครั้ง และลักษณะจังหวะมีความสลับไหลด้วยการใช้โน้ตเช็บสามชั้น และแนวทำนองมีความไล่เลี่ยนกัน (Canon Imitation) ดัง Example 2



Example 2 Development

Source: by author

1.3 ตอนย้อนความ มีความยาวจำนวน 77 ห้อง เป็นการกลับมาของทำนองหลัก A อย่างตรงไปตรงมาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ ทำนองอยู่ในช่วงเสียงต่ำ (Low Range) ในแนวเปียโน ต่อมาเปลี่ยนเป็นทำนองหลัก B ในทันที โดยมีการเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง B เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงดอมีนันท์ (Dominant Key) อีกทั้งทำนองเปลี่ยนมาบรรเลงด้วยเครื่องสายในช่วงเสียงกลาง (Middle Range) ก่อนจะกลับมาสู่ทำนองหลัก A อีกครั้งในบันไดเสียง E เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลัก (Tonic Key) ในการบรรเลงทำนองหลัก A และ B ของตอนย้อนความนี้ มีการสลับบทบาทกันระหว่างแนวเครื่องสายกับแนวเปียโนจากตอนนำเสนอ โดยแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ส่วนเครื่องสายทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสาน จากนั้นจึงเข้าสู่ช่วงหางเพลงซึ่งมีการใช้เทคนิค Artificial Harmonics ของเครื่องสายเพื่อให้ทำนองมีสีสันและน่าสนใจ มีการลดอัตราความเร็วลงอยู่ในช่วงอัตราช้าพอประมาณ (Adagio) เสียงประสานอยู่ในลักษณะคอร์ดคู่สามเรียงซ้อน (Tertian Chord) ในแนวเปียโน และจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) ในกุญแจเสียงหลัก (Example 3)



Example 3 Recapitulation

Source: by author

2. แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์

จากโครงสร้างบทเพลงที่อธิบายข้างต้น ผู้วิจัยพบแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลาย โดยจะอธิบายเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

2.1 แนวคิดความสัมพันธ์คู่สามแบบซ้อนโครมาติก (Doubly-Chromatic Mediant) แนวคิดนี้เป็นความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ดหรือท่วงเสียงที่มีระยะห่างกันเป็นขั้นคู่สามที่มีคุณภาพของคอร์ดต่างกัน และไม่มีโน้ตร่วม (Common Note) ทั้งสองคอร์ด⁶ ซึ่งพบว่าทำนองหลัก A ในท่วงเสียง E เมเจอร์ (ห้องที่ 5-8) มีการดำเนินคอร์ดวนไปมาระหว่างคอร์ด E กับคอร์ด CmMaj7 นอกจากนั้นยังพบอีกว่า ทำนองหลัก B (ห้องที่ 31-34) มีการเปลี่ยนมาใช้บันไดเสียงโมด C Lydian ซึ่งเป็นโมดในกลุ่มไมเนอร์ อีกทั้งมีการใช้คอร์ด Cm ยาวตลอดทั้งท่อน เมื่อพิจารณาการย้ายท่วงเสียง E เมเจอร์ ไปสู่โมด C Lydian จึงอาจสามารถพิจารณาเป็นความสัมพันธ์คู่สามแบบซ้อนโครมาติกได้เช่นเดียวกัน (Example 4)

Theme A

Doubly-Chromatic Mediant

Violin

5

E Cm(maj7) E Cm(maj7) E Cm(maj7) E Cm(maj7)

E:

Theme B

Piano

31

Cm

C Lydian:

Example 4 Doubly-Chromatic Mediant

Source: by author

2.2 แนวคิดการใช้เสียงกระด้าง (Dissonant) บทเพลงมีแนวคิดการใช้เสียงกระด้างค่อนข้างมากทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน มีการใช้ขั้นคู่ Major 7th และขั้นคู่ Minor 9th ในแนวทำนองหลัก A ท่ามกลางเสียงประสานที่เล่นย่ำไปมาระหว่างคอร์ดเสียงกลมกลืน (Consonant Chord) และคอร์ดเสียงกระด้าง (Dissonant Chord) ได้แก่ คอร์ด E - CmMaj7 (ห้องที่ 11-14) และคอร์ด E-A° (ห้องที่ 17-20) ดัง Example 5 นอกจากนั้นยังมีการใช้ขั้นคู่ทริทอน (Tritone) ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่มีระยะห่าง 3 เสียงเต็ม หรือ 6 ครึ่งเสียง เท่ากับคู่ 4 ออกเมนเทด หรือคู่ 5 ดิมินิชต์ จัดเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างชนิดหนึ่งเช่นกัน⁷ โดยพบในทำนองหลัก B ของตอนนำเสนอม มีการใช้ขั้นคู่ทริทอนโดยใช้โน้ต F# บรรเลงบนคอร์ด Cm อีกทั้งมีการดำเนินทำนองโดยใช้โน้ต C-F# (ห้องที่ 31-33) ขั้นคู่ทริทอนนี้ช่วยทำให้มิติเสียงของทำนองมีความลึกกลับและน่าสนใจ (Example 6)

⁶ Stefan Kostka and Matthew Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 5th ed. (New York: Routledge, 2018), 3.

⁷ Natchar Pancharoen, *Dictionary of Musical Terms*, 3rd ed. (Bangkok: KateCarat, 2009), 321. (in Thai)

Theme A

Violin

11 E Cm(maj7) E Cm(maj7) E Cm(maj7) E Cm(maj7)

Major 7th Minor 9th

Violin

17 E A° E A° E A° E A°

Example 5 Dissonant Interval and Dissonant Chord on Theme A

Source: by author

Theme B

Piano

31 Cm

Tritone

Tritone

Example 6 Tritone on Theme B

Source: by author

2.3 แนวคิดการใช้ทำนองโครมาติก (Chromatic Melody) แนวคิดนี้พบในทำนองหลัก C ของตอนพัฒนา

ซึ่งพบว่าการประพันธ์ทำนองย่อยที่แตกต่างกัน 2 ทำนอง โดยทำนองย่อยที่ 1 (c1) อยู่ในอัตราจังหวะ 5/8 ดำเนินทำนองโดยใช้โน้ตโครมาติกเริ่มจากโน้ต F# ไหลลงมาถึงโน้ต B (ห้องที่ 100-103) และจากโน้ต F# ไหลขึ้นไปถึงโน้ต A และกลับลงมาที่โน้ต F อีกครั้ง (ห้องที่ 104-108) ส่วนทำนองย่อยที่ 2 (c2) อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 โดยมีทำนองที่สั้นกว่าคือมีเพียง 4 ห้อง (ห้องที่ 109-112) และมีการกระโดดของขึ้นคู่ทริยโทน (Example 7) ผู้วิจัยคิดว่าการที่ผู้ประพันธ์สร้างทำนองโดยใช้แนวคิดการใช้โน้ตโครมาติกอาจเพราะต้องการทำนองย่อยที่ 1 มีความรู้สึกอ่อนหวานตัดกับทำนองย่อยที่ 2 ที่มีความแข็งแกร่งต่างเพื่อสร้างบุคลิกของทำนองหลัก C นี้ให้มีความแตกต่างกัน

Theme C: c1

Violoncello

100 chromatic

Vc.

104 chromatic chromatic chromatic

Theme C: c2

Violin

109 Tritone

Example 7 Chromatic Melody on Theme C

Source: by author

2.4 แนวคิดการใช้ลักษณะจังหวะไม่ปกติ (Irregular Meter) แนวคิดนี้พบในตอนพัฒนาทั้งหมด ซึ่งลักษณะจังหวะไม่ปกติเป็นการเปลี่ยนอัตราจังหวะบ่อยครั้ง ทั้งอัตราจังหวะสอง (Duple Meter) อัตราจังหวะสาม (Triple Meter) และอัตราจังหวะซ้อน (Complex Meter) ได้แก่ อัตราจังหวะ 2/4, 3/4 และ 5/8 สลับไปมาทั่วทั้งตอน จากการวิเคราะห์พบว่าอัตราจังหวะ 5/8 ผู้ประพันธ์ได้แบ่งส่วนห้องออกเป็น 3+2 ซึ่งหากพิจารณาต่อไปเรื่อย ๆ จะพบว่ามีการใช้อัตราจังหวะ 3/4 สลับกับอัตราจังหวะ 2/4 ซึ่งก็ให้ความรู้สึกเดียวกัน (คือ 3+2) อาจเป็นไปได้ว่าผู้ประพันธ์ต้องการสร้างความรู้สึกของอัตราจังหวะซ้อน (5/8) ที่ซ่อนอยู่ในอัตราจังหวะธรรมดา (Simple Meter) (Example 8)

Development

The image displays a musical score for the Development section, specifically measures 128 to 170. The top system features a Violoncello part and a Piano part. The Violoncello part is in 5/8 time, marked with '(3 + 2)' above the staff. The Piano part is in 3/4 time, also marked with '(3 + 2)' above the staff. The bottom system continues the Piano part, maintaining the 3/4 time signature and the '(3 + 2)' marking. A downward arrow indicates a continuation of the musical idea from the top system to the bottom system.

Example 8 Irregular Meter on Development Section

Source: by author

2.5 เทคนิคการประพันธ์แบบซ้ำทำนอง (Melodic Repetition) บทเพลงนี้มีการสร้างทำนองหลักที่ค่อนข้างสมมาตร โดยจะพบว่าทำนองหลัก A และ B มีจำนวน 12 ห้องเท่ากัน (ห้องที่ 5-16 และห้องที่ 31-42) และทั้งสองทำนองมีการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบการซ้ำทำนองในลักษณะที่คล้ายกัน กล่าวคือ ทำนองหลัก A ห้องที่ 5-6 มีทำนองซ้ำกับห้องที่ 7-8 และห้องที่ 9-10 มีทำนองซ้ำกับห้องที่ 11-12 ส่วนทำนองหลัก B ก็ใช้เทคนิคการซ้ำทำนองเช่นกัน โดยห้องที่ 31-32 มีทำนองซ้ำกับห้องที่ 33-34 และห้องที่ 36-39 มีทำนองซ้ำกับห้องที่ 40-41 แม้ลักษณะจังหวะจะต่างกันเพียงเล็กน้อย (Example 9)

Theme A



Theme B



Example 9 Melodic Repetition on Theme A and Theme B

Source: by author

2.6 เทคนิคการประพันธ์แบบการแปรทำนอง (Variation) เป็นเทคนิคที่พบมากในตอนพัฒนา ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลัก A ทำนองหลัก B และทำนองหลัก C มาใช้อย่างหลากหลาย เช่น การทอดเสียง (Transposition) การเปลี่ยนอัตราจังหวะ การใช้หน่วยย่อยทำนอง (Fragment) และการพลิกกลับของทำนอง (Inversion) โดยเทคนิคการทอดเสียง เป็นการนำทำนองหลัก A จากตอนนำเสนอมารับให้ทำนองมีระดับเสียงต่ำลงเป็นขั้นคู่ Minor 2nd และสูงขึ้นเป็นคู่ Minor 3rd พบในจุดข้อที่ 75 และ 76 ของตอนพัฒนา (Example 10) ส่วนเทคนิคการเปลี่ยนอัตราจังหวะมีการเปลี่ยนจากอัตราจังหวะ 2/4 ของทำนองหลัก B เป็นอัตราจังหวะ 3/8 อีกทั้งมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 5/8 ของทำนองหลัก C (c1) เป็นอัตราจังหวะ 2/4 ส่งผลให้ทำนองมีอัตราที่เร็วขึ้น (Example 11)

Theme A



Development



Example 10 Melodic Transposition

Source: by author

Theme B



Development



Theme C: c1



Development



Example 11 Time Signature Changed

Source: by author

Theme A



Development



Theme B



Development

Violin

Violoncello

Violin

Violoncello

Piano

Example 12 Variation by Using the Fragment of Theme A and Theme B

Source: by author

อย่างไรก็ตาม บทเพลงยังมีการนำหน่วยย่อยทำนองของทำนองหลัก A มาพัฒนาโดยเปลี่ยนอัตราจังหวะ 2/4 และ 3/4 และบรรเลงต่อเนื่องกันในลักษณะจังหวะหลากหลายอัตรา (Irregular Meter) ส่วนทำนองหลัก B มีการนำหน่วยทำนองย่อยมาใช้กระจายอยู่ทั่วไปในตอนพัฒนา โดยมีทั้งนำมาใช้อย่างตรงไปตรงมาและปรับเปลี่ยนอัตราจังหวะ (Example 12) นอกจากนี้ มีการนำทำนองย่อยทั้ง 2 ทำนองของทำนองหลัก C ในตอนพัฒนามาบรรเลงร่วมกันในลักษณะจังหวะหลากหลายอัตราเช่นกัน ส่งผลให้ทำนองมีอัตราความเร็วที่แตกต่างกันอย่างน่าสนใจ ทั้งนี้มีการใช้เทคนิคการพลิกกลับของทำนองย่อยที่ 2 มาใช้ร่วมด้วย (Example 13)

Development

Theme C: c2

Violin

Violoncello

109

112

Vln.

Vc.

Inversion

Theme C: c1

100

Violoncello

Example 13 Variation on Theme C

Source: by author

3. บทบาทและเทคนิคการบรรเลงไวโอลินในบทเพลง

เครื่องดนตรีทั้ง 3 ชนิดมีบทบาทการบรรเลงที่มีความสมดุลกันทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน มีการใช้ช่วงเสียง (Register) ความเข้มเสียง และเทคนิคของเครื่องดนตรีที่สร้างมิติเสียงที่น่าสนใจ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะอธิบายบทบาทและเทคนิคของไวโอลิน รวมถึงการใช้ความเข้มเสียง (Dynamic) ที่พบในบทเพลง ดังนี้

3.1 เทคนิคการดีดและเทคนิคการดีดคอร์ด ไวโอลินมีบทบาทการบรรเลงทำนองหลัก A ด้วยเทคนิคการดีด (Pizzicato) เป็นการเปิดทำนองด้วยความเข้มเสียงเบา (p) ในขณะเดียวกันยังเพิ่มความน่าสนใจให้แก่ทำนองด้วยการใช้เครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) ในบางโน้ตเพื่อให้ทำนองมีมิติมากขึ้น ส่วนทำนองหลัก B ไวโอลินทำหน้าที่เป็นแนวประสานด้วยการเล่นเทคนิคการดีดคอร์ด (Pizzicato Chord) ซึ่งเป็นการเล่นในจังหวะยกสลับกับแนวเชลโลที่เล่นในจังหวะตก ช่วยให้เนื้อดนตรี (Texture) ในท่อนนี้มีลักษณะเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony) ที่ชัดเจน (Example 14)

Theme A

Violin

5 pizz. *p* Accent Accent

Theme B

Violin

Violoncello

Piano

29 pizz. *p* 8va

Example 14 Pizzicato and Pizzicato Chord

Source: by author

3.2 เทคนิคการเล่นช่วงเสียงสูงและการใช้คันชักขึ้นเล่นโน้ตต่อเนื่อง ไวโอลินมีบทบาทการบรรเลงทำนองย่อยที่ 2 ของทำนองหลัก C (c2) ของตอนพัฒนา โดยทำนองนี้ไวโอลินจะเล่นช่วงเสียงสูง (High Register) ผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำในการวางตำแหน่งมือและนิ้วมือซ้าย อีกทั้งมีการใช้เทคนิคการใช้คันชักขึ้นเล่นโน้ตต่อเนื่อง (Up Bowed Stroke) รวมถึงการเน้นเสียงตามเครื่องหมายที่ปรากฏ ซึ่งผู้บรรเลงต้องใช้แรงในการกดคันชักด้วยน้ำหนักที่เหมาะสม (Example 15)

Theme C: c2

Violin

264 V V V Up Bowed Stroke Accent

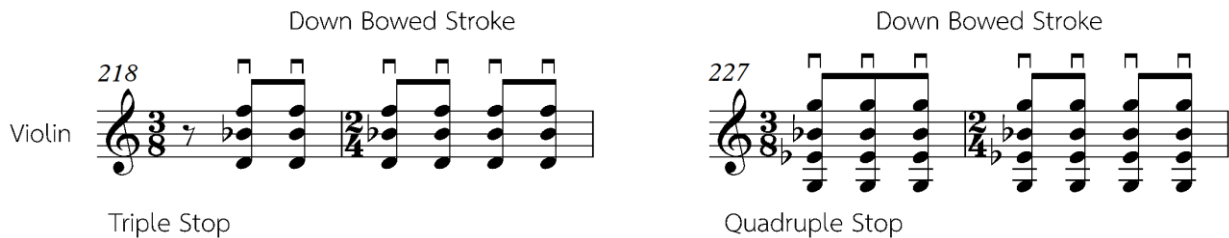
Example 15 High Register, Up Bowed Stroke, and Accent on Theme C

Source: by author

3.3 เทคนิคการกดนิ้วควบลหลายสายและการใช้คันชักลงเล่นโน้ตต่อเนื่อง ไวโอลินยังมีการใช้เทคนิคการกดนิ้วควบลหลายสาย (Multiple Stops) เป็นเทคนิคที่ต้องเล่นพร้อมกันหลายสาย⁸ ซึ่งในบทเพลงมีการกดนิ้วควบล 3 สาย

⁸ Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, 4th ed. (New York: W. W. Norton, 2016), 12.

(Triple Stops) และกดนิ้วควบ 4 สาย (Quadruple Stops) มีการใช้คันชักลงเล่นต่อเนื่อง (Down Bowed Stroke) ไวโอลินจะบรรเลงพร้อมกับแนวเชลโล (Example 16) การเล่นเทคนิคนี้ต้องใช้แรงกดไปที่สายค่อนข้างมากเพื่อให้ได้ระดับเสียงดังและรุนแรง เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทำนองของเปียโนที่ต้องเล่นระดับเสียงที่ดังมากที่สุด (Fortississimo: fff)



Example 16 Multiple Stop and Down Bow Stroke on Theme C

Source: by author

3.4 เทคนิคการเล่นเสียงสั้นและเทคนิคการใช้ส่วนไม้ของคันชักที่สาย ไวโอลินมีบทบาทบรรเลงเสียงประสานสนับสนุนทำนองหลัก A ของตอนย้อนความ ที่กลับมาบรรเลงอีกครั้งในแนวเปียโนด้วยระดับความเข้มเสียงเบา โดยการเล่นโน้ต B ซ้ำ ๆ ด้วยเทคนิคการเล่นเสียงสั้น (Staccato) และสร้างสีสันให้ทำนองมีความน่าสนใจด้วยการใช้ส่วนไม้ของคันชักที่สาย (Col legno)⁹ เพื่อให้ได้เสียงพิเศษ ดัง Example 17

Theme A



Example 17 Staccato, Arco, and Col legno on Theme A

Source: by author

สรุป (Conclusion)

บทเพลงเปียโนทริโอ หมายเลข 2 ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ประพันธ์โดย ดมิตรี ขอสตโกวิช มีทั้งหมด 4 กระบวน ท่อนอัลเลเกรตโต เป็นกระบวนสุดท้ายที่กล่าวถึง “การเดินร่ำแห่งความตาย” อยู่ในสังคีตลักษณะโขนาทารอนโด ประกอบด้วยทำนองหลัก A, B และ C โดยทำนองหลัก A, B และ A จัดเป็นตอนนำเสนอ ส่วนทำนองหลัก C เป็นตอนพัฒนา และการกลับมาของทำนองหลัก A, B และ A อีกครั้งเป็นตอนย้อนความ ซึ่งในแต่ละตอนจะปิดท้ายด้วยช่วงสะพานทำนองช่วงเชื่อม และช่วงหางเพลง อย่างไรก็ตาม ในบทเพลงมีการใช้แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ รวมถึงบทบาทและ

⁹ Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, 4th ed. (New York: W. W. Norton, 2016), 35.

เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน โดยสรุปได้ดังนี้

1. ตอนนำเสนอ มีการใช้แนวคิดความสัมพันธ์คู่สามแบบซ้อนโครมาติก การใช้คอร์ดเสียงกระด้าง และการใช้ชั้นคู่เสียงทริยโทน สำหรับไวโอลินมีบทบาทการบรรเลงทั้งทำนองและเสียงประสาน โดยใช้เทคนิคการติดและการติดคอร์ด (Table 2)

Table 2 Exposition Section
Source: by author

Concepts and Techniques	Violin Techniques
Doubly-Chromatic Mediant	Pizzicato
Dissonant Chord and Tritone	Pizzicato Chord

2. ตอนพัฒนา มีการใช้แนวคิดทำนองโครมาติกและแนวคิดการใช้ลักษณะจังหวะไม่ปกติ คือ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะบ่อยครั้ง ทั้งอัตราจังหวะสอง อัตราจังหวะสาม และอัตราจังหวะซ้อน นอกจากนั้นยังมีการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบซ้ำทำนองและเทคนิคการประพันธ์แบบการแปรทำนอง ได้แก่ การทอดเสียง การเปลี่ยนอัตราจังหวะ การใช้หน่วยย่อยทำนอง และการพลิกกลับของทำนอง ส่วนไวโอลินมีการใช้เทคนิคการใช้คันชักขึ้นหรือลงเล่นต่อเนื่อง การกดนิ้วควบลายสาย และการเล่นโน้ตช่วงเสียงสูง (Table 3)

Table 3 Development Section
Source: by author

Concepts and Techniques	Violin Techniques
Chromatic Melody	Up Bowed Stroke
Irregular Meter	Down Bowed Stroke
Melodic Repetition	Multiple Stops
Variation: Transposition, Time Signature Change, Using Fragment, and Inversion	High Register

3. ตอนย้อนความ เป็นการกลับมาของตอนนำเสนออีกครั้ง แต่เป็นการสลับบทบาทการบรรเลงทำนองและเสียงประสานของกลุ่มเครื่องสายและเปียโน ทั้งนี้มีแนวคิดการบรรเลงคอร์ดเสียงกระด้าง (A[#]²⁷) ค้างยาวในแนวเปียโน ส่วนไวโอลินมีการบรรเลงด้วยเทคนิคการเล่นเสียงสั้นและการใช้ส่วนไม้ของคันชักสีสายเพื่อให้ได้เสียงพิเศษ รวมถึงมีบทบาทในการบรรเลงทำนองด้วยอารมณ์ที่เคร่งเครียดจริงจัง (Table 4)

Table 4 Recapitulation Section

Source: by author

Concepts and Techniques	Violin Techniques
The switching of roles between playing the melody and harmony of strings and piano	Staccato
Dissonant Pedal Chord	Col leno

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

จากการวิเคราะห์ท่อนอัลเลเกรตโต ในบทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2 ของชอสตโกวิช ทำให้เห็นถึงการผสมผสานกันระหว่างแนวทางการประพันธ์ที่หลากหลาย ทั้งการใช้คอร์ดเสียงกระด้าง การใช้คู่เสียงทรีโอ การใช้ความสัมพันธ์คู่สาม ซ้อนแบบโครมาติก รวมถึงการใช้ลักษณะจังหวะไม่ปกติ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของการประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 อีกทั้งชอสตโกวิชยังได้นำแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 18 มาใช้ เช่น การซ้ำทำนอง การไล่เลี่ยน และการแปรทำนอง รวมถึงการใช้สังคีตลักษณะโซนาตารอนโด การผสมผสานนี้อาจมองว่าเป็นลักษณะการประพันธ์ดนตรีแบบนีโอคลาสสิก (Neo-Classical) ที่เป็นการเลียนแบบหรือการนำวัตถุดิบจากยุคก่อนมาใช้ในการประพันธ์¹⁰ นอกจากนี้ แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่ชอสตโกวิชนำมาใช้ อาจสะท้อนถึงบริบททางการเมืองที่รุนแรงในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ทั้งการใช้คอร์ดเสียงกระด้าง การใช้คู่เสียงทรีโอ การใช้ลักษณะจังหวะไม่ปกติ รวมถึงการใช้ความเข้มเสียงที่ดังมาก อาจเป็นการสื่อถึงความรุนแรงทางอารมณ์ ความตึงเครียด และความสั่นไหวของช่วงเวลานั้น อันเป็นเหตุผลที่ทำให้บทเพลงนี้ถูกรัฐบาลโซเวียตสั่งห้ามไม่ให้มีการแสดงซ้ำเนื่องจากขัดต่อหลักการ “สังคมนิยมแนวสังคมนิยม” (Socialist Realism) ซึ่งหมายถึงดนตรีจะต้องกล่าวถึงความดีงามของสังคม¹¹

ส่วนบทบาทและเทคนิคของไวโอลินในบทเพลงนี้ พบว่ามีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย เช่น การดีด การดีดคอร์ด การใช้คันชักขึ้นหรือลงเล่นต่อเนื่อง การกดนิ้วควบลายสาย การเล่นโน้ตเสียงสูง การเล่นเสียงสั่น และ การใช้ส่วนของคันชักที่สาย เทคนิคเหล่านี้สะท้อนถึงความตึงเครียดและความรุนแรงทางอารมณ์อันเกิดจากความโศกเศร้าและการไว้อาลัยจากโศกนาฏกรรมของสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งสอดคล้องกับผลงานการประพันธ์บทเพลงประเภทสตริงควอเท็ต (String Quartet) หลายบทเพลง โดยเฉพาะบทเพลงสตริงควอเท็ต หมายเลข 8 (String Quartet No. 8) ที่มีการใช้เทคนิคการบรรเลงไวโอลินที่คล้ายกันเหล่านี้เพื่อสะท้อนถึงสภาวะทางจิตใจและการต่อสู้ภายในใจของผู้ประพันธ์เองภายใต้แรงกดดันทางการเมือง

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

บทความวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์บทบาทและเทคนิคไวโอลินในบทเพลงเปียโนทรีโอ หมายเลข 2 ในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ ลำดับที่ 67 ท่อนอัลเลเกรตโต ของ ดมิตรี ชอสตโกวิช” ได้รับทุนอุดหนุนการทำวิจัยจากคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2567

¹⁰ Wiboon Trakulhun, *Twentieth-Century Music*, 2nd ed. (Bangkok: Tana Press, 2024), 166. (in Thai)

¹¹ Julmanee Sudasna na Ayudhya, *Western Music in the 20th Century* (Bangkok: Upbeat Creation, 2022), 122. (in Thai)

References

- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. 4th ed. New York: W. W. Norton, 2016.
- Bampenyou, Rattana. "Type 2 Sonata: 2 Case Studies from Haydn and Mozart." *Rangsit Music Journal* 16, no. 1 (January-June 2021): 75-87. (in Thai)
- Chaorattana, Pimorn, and Jetnipith Sungwijit. "Practice Procedures for Violin Performance in Antonin Dvorak's *Sonatina in G Major, Op. 100*." In The 18th National Graduate Research Conference, Academic Year 2023, 623-632. (in Thai)
- Farrell, Aaron Michael. "A Practical Guide to Twentieth-Century Violin Etudes with Performance and Theoretical Analysis." DMA diss., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2004. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/1263/.
- Keller, James M. "Shostakovich: Trio No. 2 in E minor for Violin, Cello, and Piano, Opus 67." SF Symphony. Accessed October 10, 2023. <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Shostakovich-Trio-No-2-in-E-minor>.
- Kostka, Stefan, and Matthew Santa. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5th ed. New York: Routledge, 2018.
- Levi, Erik. "Shostakovich Piano Trio No. 2: Everything You Need to Know." Classical Music. Accessed October 10, 2023. <https://www.classical-music.com/features/works/shostakovich-piano-trio-no-2-guide>.
- Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Musical Terms*. 3rd ed. Bangkok: KateCarat, 2009. (in Thai)
- Sudasna na Ayudhya, Julmanee. *Western Music in the 20th Century*. Bangkok: Upbeat Creation, 2022. (in Thai)
- Trakulhun, Wiboon. *Twentieth-Century Music*. 2nd ed. Bangkok: Tana Press, 2024. (in Thai)

การทบทวนขอบเขตงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม¹

A SCOPING REVIEW OF CREATIVE RESEARCH AMONG WESTERN MUSIC STUDENTS AT CHANDRAKASEM RAJABHAT UNIVERSITY¹

ปองภพ สุกิตติวงศ์*

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Pongpob Sukittiwong*

Faculty of Humanities and Social Sciences, Chandrakasem Rajabhat University, Bangkok, Thailand

Received 12/06/2025, Revised 15/10/2025, Accepted 03/11/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการสร้างองค์ความรู้ใหม่ทางศิลปะที่ใช้การปฏิบัติเชิงสร้างสรรค์เป็นเครื่องมือสำคัญ ซึ่งได้รับการกำหนดให้เป็นหนึ่งในกระบวนการเรียนรู้มาตรฐานในหลักสูตรทางด้านศิลปะ ตั้งแต่ระดับปริญญาตรี ทั้งนี้หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ได้ดำเนินการจัดการศึกษาโดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีมาอย่างต่อเนื่อง โดยมุ่งเน้นให้นักศึกษานำความรู้และประสบการณ์จากการศึกษาตลอดหลักสูตรมาสร้างสรรค์ผลงานของตนเองอย่างมีอิสระและเผยแพร่ผลงานต่อสาธารณชน ทำให้มีผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีของนักศึกษาถูกพัฒนาขึ้นจำนวนมาก อย่างไรก็ตามจำเป็นต้องมีการศึกษาวิเคราะห์ผลงานวิจัยที่มีอยู่อย่างเป็นระบบ โดยใช้วิธีวิจัยแบบการทบทวนขอบเขต เพื่อสามารถแสดงแผนที่องค์ความรู้ตลอดจนช่องว่างของการศึกษาอันเป็นรากฐานให้กระบวนการจัดการศึกษามีความชัดเจนและประสิทธิภาพยิ่งขึ้น งานวิจัยนี้จึงมีจุดมุ่งหมายในการทบทวนขอบเขตงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

วิธีการศึกษา : การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงพรรณนาแบบการทบทวนขอบเขต โดยมีขั้นตอนประกอบด้วย การคัดเลือกงานการศึกษาวิเคราะห์งาน การทำแผนภูมิข้อมูล และการเทียบเคียงและสรุปผล ทั้งนี้มีการคัดเลือกผลงานวิจัยที่เข้าเกณฑ์การศึกษาจำนวน 348 เรื่อง จากปีการศึกษา 2558-2567 เครื่องมือวิจัยคือแบบบันทึกการวิเคราะห์เอกสาร การรวบรวมข้อมูลใช้วิธีการบันทึกไฟล์เอกสารในรูปแบบอิเล็กทรอนิกส์เพื่อใช้อ่านวิเคราะห์ตามประเด็นที่กำหนด เทคนิคการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ การวิเคราะห์เนื้อหา การวิเคราะห์แก่นสาระ การนับและแจกแจงความถี่

ผลการศึกษา : ผลการทบทวนขอบเขตแบ่งออกเป็น 6 ประเด็น ประกอบด้วย 1) วัตถุประสงค์ พบว่าผลงานส่วนใหญ่มีเป้าหมายหลักในการประพันธ์และเผยแพร่ผลงานดนตรีสู่สาธารณะ และมีเป้าหมายทางเลือกในการถ่ายทอดเรื่องราวและ

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง การทบทวนขอบเขตงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

¹ This article is a part of the research project entitle A Scoping Review of Creative Research in music of Western Music Students at Chandrakasem Rajabhat University.

* Corresponding author, email: pongpob.s@chandra.ac.th

<https://doi.org/10.65824/mmj.v9.281127>

อารมณ์ การผสมผสานและอนุรักษ์วัฒนธรรม การศึกษาวิเคราะห์ และการพัฒนาเทคโนโลยีนวัตกรรม 2) คำสำคัญที่พบมากที่สุด ได้แก่ คำสำคัญในกลุ่มเทคโนโลยี สไตลต์ดนตรี และเทคนิค ทั้งนี้ช่องว่างของการศึกษาที่ยังพบน้อยคือคำสำคัญเกี่ยวกับสุขภาพและจิตวิทยา ทฤษฎีเสียงและศิลปะ เทคโนโลยีสื่อเสมือนจริง ดนตรีร่วมสมัย สิ่งแวดล้อมและภูมิทัศน์ทางเสียง 3) แรงบันดาลใจหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน คือ ประสบการณ์ชีวิตและอารมณ์ส่วนตัว ศิลปินและแนวดนตรีต้นแบบ สื่อวัฒนธรรมสมัยนิยม แรงบันดาลใจทางเลือก ได้แก่ เทคโนโลยี การออกแบบเสียง และนวัตกรรม, ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และการเดินทาง, วัฒนธรรม ท้องถิ่น และประวัติศาสตร์, สังคม สุขภาวะ และจิตวิทยา, ตำนาน ศาสนา แฟนตาซี และสงคราม 4) แนวคิดและทฤษฎีหลักที่ใช้ ครอบคลุมด้านเทคโนโลยีดนตรีและการออกแบบเสียง เสียงประสานในดนตรีร่วมสมัย ทฤษฎีบันไดเสียงและโมด จังหวะและอัตราจังหวะซับซ้อน เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี และรูปแบบและวิธีการประพันธ์เพลง 5) ขั้นตอนการสร้างชิ้นงานหลักที่พบ ได้แก่ การผลิต ออกแบบเสียง ผสมเสียง และมาสเตอร์รีંગ, การแต่งทำนอง คอร์ด และโครงสร้างเพลง, การแสดงสดและการนำเสนอวิดีโออัลบั้มเดียว และการใช้เครื่องมือเทคโนโลยีดนตรี 6) คีตลักษณ์หลักที่ใช้ในผลงานประพันธ์ ได้แก่ โครงสร้างแบบเวิร์ส-คอรัส แบบโปรเกรสซีฟ แบบรูปอิสระ และแบบเปลี่ยนเนื้อหาบททำนอง

บทสรุป : ผลการทบทวนขอบเขตชี้ให้เห็นแนวโน้มความสนใจหลักของนักศึกษาในด้านการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีดนตรีในการสร้างสรรค์ ดนตรีฟิวชันและดนตรีร่วมสมัยที่เน้นการผสมผสานและทดลองที่หลากหลาย และดนตรีประกอบภาพยนตร์ สื่อ และดนตรีทดลอง นำไปสู่ข้อเสนอในการพัฒนารายวิชาและหลักสูตรที่ตรงความต้องการในการศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น นอกจากนี้ยังชี้ให้เห็นช่องว่างการศึกษาและวิธีดำเนินการวิจัย โดยเฉพาะการเพิ่มเป้าหมายของการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเป็นพื้นฐานของวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน การบันทึกรายละเอียดขั้นตอนการวิจัยที่ชัดเจนและเป็นระบบมากขึ้น และการใช้แนวคิดทฤษฎีตลอดจนเลือกใช้คีตลักษณ์เพลงที่ทำท่ายิ่งขึ้น ซึ่งนำไปสู่ข้อเสนอแนะในการปรับปรุงกระบวนการจัดการเรียนการสอนและการต่อยอดการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในระดับบัณฑิตศึกษาให้ครอบคลุมช่องว่างของการศึกษาที่มีอยู่

คำสำคัญ : การทบทวนขอบเขต / การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ / การวิจัยทางศิลปะ / ปริญญาบัณฑิต / ดนตรีสากล

Abstract

Background and Objectives: Creative research is a process of generating new knowledge in the arts through creative practice as a key method. It has been established as one of the standard learning processes in undergraduate-level art curricula. The Bachelor of Music program in Western Music at Chandrakasem Rajabhat University has continuously implemented creative music research as part of its curriculum. The program focuses on knowledge and experience that students have developed from the course of their studies and gives them an opportunity to freely create their work and publish it. As a result, a large number of student creative music research projects have been produced. Conducting a systematic analysis of the existing research using a scoping review approach allows for the mapping of the knowledge landscape and identification of research gaps, which can serve as a foundation for clearer and more effective educational processes. The aim of this study is therefore to conduct a scoping review of creative research in music conducted by Western Music students at Chandrakasem Rajabhat University.

Methods: This research was a descriptive study employing the scoping review methodology, following the steps: identifying relevant studies, analyzing the studies, organizing the data, and comparing and synthesizing the findings. A total of 348 qualified studies from the academic years 2015-2024 (B.E. 2558-2567) were selected. The research instrument was a document analysis record form. Data collection involved recording document files in electronic format for analytical reading based on the specified issues. Data analysis techniques include content analysis, thematic analysis, and frequency counting and distribution.

Results: The findings revealed six key themes: 1) Most works primarily focused on composing and publishing musical pieces. Secondary goals included telling stories, conveying personal emotions, blending or preserving cultural elements, analyzing musical ideas, and developing innovative technologies; 2) The most common keywords related to technology, music styles, and techniques. Gaps in the research included areas such as health and psychology, sound theory and art, virtual media technology, contemporary music, and environmental or soundscape studies; 3) Main sources of inspiration included personal life experiences and emotions, reference artists and musical styles, and pop culture media. Alternative inspirations included sound design and innovation, environment, nature and travel, culture, local traditions, and history, society, well-being and psychology, mythology, religion, fantasy, and war; 4) Primary concepts and theories included music technology and sound design, contemporary harmony, scale and modal theory, complex rhythms and time signatures, instrumental techniques, and methods of musical composition; 5) Key creative processes included music production, sound design, mixing and mastering, composing melody, chords, and song structure, live performance, multimedia video presentation, and using music technology tools; 6) The main musical forms included verse-chorus, progressive forms, through-composed forms, and strophic forms.

Conclusions: The scoping review highlights students' key interests in applying music technology, fusion and contemporary music characterized by diverse integration and experimentation, and film score, media music, and experimental music. The findings support recommendations for developing course content and curricula that align with student aspirations for advanced studies. Additionally, the findings identified gaps in both research focus and methodology, especially the need to clarify and strengthen research objectives, enhance analytical approaches to support the creative process, document procedures more clearly and systematically, and adopt more challenging theoretical frameworks and musical forms. These findings contribute to recommendations for improving instruction and advancing creative research at the graduate level to better address these gaps.

Keywords: Scoping Review / Creative Research / Artistic Research / Undergraduate / Western Music

บทนำ (Introduction)

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) เป็นกระบวนการสร้างองค์ความรู้ใหม่ทางศิลปะที่ใช้การปฏิบัติเชิงสร้างสรรค์เป็นทั้งวิธีการและผลลัพธ์ทางวิชาการ แนวคิดนี้เริ่มแพร่หลายในประเทศไทยตั้งแต่ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 สังเกตได้จากการปรากฏของคำว่า “งานวิจัยสาขาศิลปะ” และ “ทุนวิจัยเชิงสร้างสรรค์” ในเอกสารนโยบาย ตลอดจนการเปิดหลักสูตรปริญญาเอกด้านศิลปะที่บูรณาการกระบวนการสร้างสรรค์เข้ากับกรอบวิธีการวิจัยอย่างชัดเจน² อย่างไรก็ตามในระดับสากลแนวคิดลักษณะคล้ายคลึงกันนี้ถูกกล่าวถึงและพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ต้นทศวรรษ 1990 ซึ่งเริ่มมีการแลกเปลี่ยนอย่างเป็นทางการในการสัมมนาทางวิชาการที่จัดขึ้นที่มหาวิทยาลัยแมนเชสเตอร์เมโทรโพลิแทน (Manchester Metropolitan University) สหราชอาณาจักร ในปี ค.ศ. 1993³ ซึ่งถือเป็นหมุดหมายสำคัญของการพัฒนาการในสาขานี้

การยอมรับในเชิงสถาบันที่สำคัญได้เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1996 จากความพยายามในการจัดตั้งคณะทำงานขนาดเล็กเพื่อให้แนวทางที่ชัดเจนสำหรับกระบวนการประเมินคุณภาพงานวิจัย (Research Assessment Exercises: RAE) เพื่อสนับสนุนทุนวิจัยของสหราชอาณาจักร ซึ่งพบปัญหาต่อเนื่องมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1992 เนื่องจากไม่มีเกณฑ์รองรับให้สามารถนับรวมชิ้นงานการแสดงหรือศิลปะมาเป็นส่วนหนึ่งของผลงานวิจัยเพื่อประเมินได้⁴ ข้อมูลจากคณะทำงานนี้ได้ส่งผลให้เกิดการยอมรับว่าผลงานการแสดงสามารถเป็นผลลัพธ์ของงานวิจัยได้ หากมีคำอธิบายอย่างกระชับของเนื้อหาการวิจัย และตัวผลงานนั้นต้องสามารถจัดเก็บและเข้าถึงได้ เช่น ในรูปแบบวิดีโอบันทึกการแสดง⁵ พัฒนาการต่อมาที่สำคัญเกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1998 มีการก่อตั้งหน่วยงานให้ทุนวิจัยด้านศิลปะและมนุษยศาสตร์ของสหราชอาณาจักร (The Arts and Humanities Research Board: AHRB) ซึ่งมีการเผยแพร่เอกสารที่ระบุชัดเจนว่า การปฏิบัติทางศิลปะจะถือเป็นการวิจัยก็ต่อเมื่อแสดงให้เห็นถึงการมี “เจตนาการวิจัย” ผ่านนิยาม 3 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) คำถามวิจัย 2) บริบทวิจัย และ 3) ระเบียบวิธีวิจัย⁶

ในช่วงปี ค.ศ. 2000-2001 มีการจัดตั้งโครงการ ‘Practice as Research in Performance’ (PaRiP) โดยการสนับสนุนทุนจาก ‘AHRB’ โครงการดังกล่าวได้ก่อให้เกิดการต่อยอดขยายแนวคิดการวิจัยโดยการปฏิบัติให้เป็นสากลผ่านการเผยแพร่งานเขียนหลายชิ้น⁷ ทำให้คำว่า การวิจัยโดยการปฏิบัติ (Practice as Research) เป็นคำที่มีความหมายเชิงกว้างที่ถูกใช้เรียกงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์อย่างเป็นทางการในระดับสากล นอกเหนือจากนี้ยังพบว่ามีการใช้คำหลักอื่น ๆ ในบริบทที่

² Vichaya Mukdamane, “Practice-led Research: Research for Learning,” *Silpa Bhirsai Journal of Fine Arts* 2, no. 2 (March 2015): 19-30. (in Thai); Nigel Power, “You Can’t Get There from Here: Discovering Where to Begin a Practice-Led Inquiry Notes and Reflections from Thailand,” *Revista GEMInIS* 13, no. 3 (2022): 58-70, <https://doi.org/10.53450/2179-1465.rg.2022v13i2p58-70>.

³ Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013), 190.

⁴ Angela Piccini, “An Historiographic Perspective on Practice as Research,” *Studies in Theatre and Performance* 23, no. 3 (2004): 191-207, <https://doi.org/10.1386/stap.23.3.191/3>; Krailas Chitkul and Athitaya Piwkhun, “Practice as Research in Performing Arts,” in *King’s Philosophy for Sustainable Development: A Collection of Research and Academic Articles*, Chiang Mai Rajabhat University, 2017, ed. Kaltima Phichai et al., (Chiang Mai: Somporn Printing, 2017), 145-154. (in Thai)

⁵ Angela Piccini, “An Historiographic Perspective on Practice as Research,” *Studies in Theatre and Performance* 23, no. 3 (2004): 191-207, <https://doi.org/10.1386/stap.23.3.191/3>.

⁶ Angela Piccini, “An Historiographic Perspective on Practice as Research,” *Studies in Theatre and Performance* 23, no. 3 (2004): 191-207, <https://doi.org/10.1386/stap.23.3.191/3>.

⁷ Hazel Smith and Roger T. Dean, eds., *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009); Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013).

แตกต่างกันเล็กน้อย เช่น การวิจัยเชิงศิลปะ (Artistic Research) ถูกใช้แพร่หลายในยุโรป⁸ ทั้งนี้ยังมีการแบ่งประเภทการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นสองรูปแบบหลักคือ การวิจัยที่ขับเคลื่อนด้วยการปฏิบัติ (Practice-led Research) มุ่งเน้นการสร้างความรู้หรือความเข้าใจใหม่เกี่ยวกับตัวแนวปฏิบัติมากกว่าจะสร้างความรู้ใหม่ผ่านตัวผลงานสร้างสรรค์โดยตรง ตรงกันข้ามกับการวิจัยบนฐานของการปฏิบัติ (Practice-based Research) ที่มุ่งเน้นองค์ความรู้ใหม่ที่ฝังตัวอยู่ในผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ⁹ อย่างไรก็ตามเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทของการพิจารณาผลงานในประเทศไทยที่มักใช้คำว่า ‘การวิจัยเชิงสร้างสรรค์’ เป็นที่แพร่หลาย งานวิจัยนี้จึงใช้คำดังกล่าวเป็นคำหลักในการกล่าวถึงโดยครอบคลุมการวิจัยลักษณะนี้

ในประเทศไทยการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการสำคัญที่ถูกกำหนดให้เป็นกระบวนการเรียนรู้มาตรฐานในหลักสูตรตั้งแต่ระดับปริญญาตรี¹⁰ โดยกำหนดให้เนื้อหาทุกหลักสูตรโดยเฉพาะด้านดนตรีต้องมีรายวิชาดุริยางคศิลป์หรือการนำเสนอผลงานทางดนตรี เพื่อจัดทำผลงานสร้างสรรค์ดนตรีเชิงวิชาการ หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2564¹¹ (พัฒนาจากชื่อหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิตเดิม) ของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ได้ดำเนินการสอดคล้องกับมาตรฐานการศึกษาดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง มีการพัฒนาหลักสูตรและจัดการเรียนการสอนในรายวิชา WTMU4902 การวิจัยทางดนตรี โดยมุ่งเน้นให้นักศึกษานำความรู้และประสบการณ์ที่ได้จากการศึกษาตลอดหลักสูตรมาสร้างสรรค์ผลงานของตนเองอย่างมีอิสระและเผยแพร่ต่อสาธารณชน ภายใต้การให้คำปรึกษาของอาจารย์ที่ปรึกษา โดยจัดทำรายงานวิจัยที่มีการอธิบายแสดงรายละเอียดผลลัพธ์และกระบวนการสร้างสรรค์ที่สอดคล้องกับลักษณะของงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปะตามนิยามที่ใช้โดยสากล

แม้หลักสูตรและรายวิชาที่กล่าวมาจะก่อให้เกิดผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์จำนวนมากอย่างสม่ำเสมอทุกปี แต่ยังขาดการจัดการความรู้อย่างเป็นระบบ เพื่อรวบรวม จัดหมวดหมู่ และวิเคราะห์ผลงานเหล่านี้อย่างเป็นระบบ ผลลัพธ์คือภาพรวมของขอบเขต แนวโน้ม และช่องว่างองค์ความรู้ยังไม่ชัดเจน ภาวะนี้เสี่ยงให้เกิดการทำซ้ำหัวข้อวิจัยและจำกัดโอกาสในการต่อยอดแนวคิดของนักศึกษาในรุ่นถัดไป จึงมีความจำเป็นที่จะต้องดำเนินการศึกษาวิเคราะห์ผลงานวิจัยเหล่านี้เพื่อทำแผนที่ขอบเขตองค์ความรู้ที่มีอยู่ แสดงให้เห็นแนวโน้มของการศึกษา ตลอดจนระบุช่องว่างการวิจัยอย่างเป็นหลักการ ซึ่งจะเป็ข้อสรุปสำคัญสำหรับการต่อยอดการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ของหลักสูตรในอนาคต

การทบทวนขอบเขต (Scoping Review) คือระเบียบวิธีวิจัยเชิงเอกสารที่ออกแบบมาสำหรับการทำแผนที่ภูมิทัศน์องค์ความรู้ในประเด็นใดประเด็นหนึ่งอย่างครอบคลุม เพื่อทำความเข้าใจขอบเขต พิสัย และธรรมชาติของงานวิจัยในประเด็นนั้น รวมทั้งการระบุช่องว่าง (Gap) ของงานวิจัยที่มีอยู่ วิธีวิธีนี้เหมาะสำหรับประเด็นที่ฐานความรู้ยังหลากหลาย กระจัดกระจายหรือกำลังเกิดใหม่ และช่วยปูพื้นให้การวิจัยเชิงลึกในอนาคตดำเนินไปอย่างมุ่งเป้าและมีประสิทธิภาพ¹² ในทางปฏิบัติพบว่า

⁸ “Vienna Declaration on Artistic Research,” Culture Action Europe, accessed January 15, 2025, <https://cultureactioneurope.org/news/vienna-declaration-on-artistic-research>.

⁹ Linda Candy, “Practice-Based Research: A Guide,” Creativity & Cognition Studios, 2006, <https://www.creativityandcognition.com/wp-content/uploads/2011/04/PBR-Guide-1.1-2006.pdf>.

¹⁰ Ministry of Education, “Announcement of the Ministry of Education on Bachelor’s Degree Qualification Standards in Fine Arts, B.E 2558,” in *Royal Thai Government Gazette* 133, Special Section 26D (January 29, 2016): 7. (in Thai)

¹¹ Chandrakasem Rajabhat University, *Bachelor of Music Program in Western Music: Revised Curriculum 2021* (Bangkok: Chandrakasem Rajabhat University, 2021). (in Thai)

¹² Danielle Levac, Heather Colquhoun, and Kelly K. O’Brien, “Scoping Studies: Advancing the Methodology,” *Implementation Science* 5 (2010): 1, <https://doi.org/10.1186/1748-5908-5-69>.

งานวิจัยแบบการทบทวนขอบเขตมีการเติบโตอย่างมากในแวดวงวิทยาศาสตร์สุขภาพ¹³ สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการทำงานวิจัยแบบการทบทวนขอบเขต ซึ่งช่วยให้เห็นช่องว่างของการศึกษาโดยเฉพาะการศึกษาด้านการแพทย์ ที่มีองค์ความรู้เกิดขึ้นตลอดเวลาจำนวนมาก

บทความวิจัยนี้ประยุกต์ใช้ระเบียบวิธีการทบทวนขอบเขตเพื่อศึกษาผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม เพื่อทำความเข้าใจพรหมแดนของการศึกษาวิจัยที่เคยเกิดขึ้น วิเคราะห์แนวโน้มและทิศทางการวิจัย อีกทั้งเปิดเผยช่องว่างที่ยังไม่ได้รับการสำรวจมากนัก ข้อมูลเชิงหลักฐานที่ได้จะช่วยให้อาจารย์ผู้สอนและที่ปรึกษาสามารถร่วมกำหนดหัวข้อวิจัยระดับปริญญาตรีได้ตรงกับบริบทปัจจุบัน พร้อมทั้งวางรากฐานให้หลักสูตรมหาบัณฑิตและดุษฎีบัณฑิตด้านเทคโนโลยีดนตรีสร้างสรรค์ (หลักสูตรใหม่ของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม) สามารถยกระดับการศึกษาวิจัยด้วยข้อมูลที่รอบด้าน อีกทั้งช่วยสะท้อนความสนใจในการศึกษาค้นคว้าของนักศึกษา อันเป็นการนำไปสู่การพัฒนาหลักสูตรหรือรายวิชาที่ตรงความต้องการในอนาคต

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

เพื่อทบทวนขอบเขตงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงพรรณนา (Descriptive Study) แบบการทบทวนขอบเขต ซึ่งมีจุดมุ่งเน้นในการศึกษาภาพรวมของวรรณกรรมในประเด็นหรือขอบข่ายการศึกษาที่เฉพาะเจาะจง เพื่อสร้างแผนที่ของวรรณกรรม ทั้งในด้านปริมาณ ลักษณะ และธรรมชาติของงาน โดยมีขั้นตอนประกอบด้วย การคัดเลือกงาน การศึกษาวิเคราะห์งาน การทำแผนภูมิข้อมูล และการเทียบเคียงและสรุปผล¹⁴ ทั้งนี้ภาพรวมของวิธีการวิจัยแสดงเป็นแผนภาพและคำอธิบายได้ดังนี้

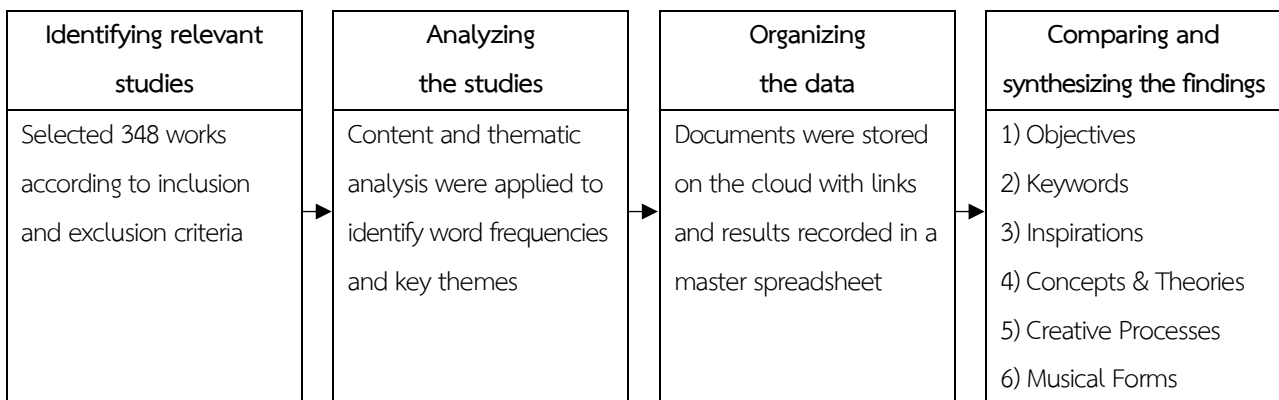


Figure 1 Research Procedures

Source: by author

¹³ Isabel Ruiz-Perez and Dafina Petrova, "Scoping Reviews: Another Way of Literature Review," *Medicina Clínica (English Edition)* 153, no. 4 (August 2019): 165, <https://doi.org/10.1016/j.medcle.2019.02.026>.

¹⁴ Hilary Arksey and Lisa O'Malley, "Scoping Studies: Towards a Methodological Framework," *International Journal of Social Research Methodology* 8, no. 1 (February 2005): 22, <https://doi.org/10.1080/1364557032000119616>.

1. ผลงานวิจัยที่ศึกษา

ผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีที่จัดทำโดยนักศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรเก่า) และหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี (หลักสูตรเดิมที่ปรับปรุงเปลี่ยนชื่อ) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในรายวิชา WTMU4902 การวิจัยทางดนตรี และ WTMU4904 การเสนอผลงานทางดนตรี ที่เปิดสอนสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 4 รวบรวมผลงานตั้งแต่ปีการศึกษา 2558 จนถึง 2567 ถูกคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) ได้ทั้งหมดจำนวน 348 เรื่อง โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกคือ 1) มีการจัดเก็บในรูปแบบไฟล์เอกสารดิจิทัล (PDF) 2) มีเนื้อหาครบถ้วน ประกอบด้วย คำอธิบายจุดมุ่งหมาย แนวคิด แรงบันดาลใจ กระบวนการสร้างสรรค์ และผลลัพธ์ของการสร้างสรรค์ และ 3) สามารถนำไปใช้ในการสร้างฐานข้อมูลออนไลน์ได้ นอกจากนี้มีเกณฑ์การคัดออก ได้แก่ ผลงานที่สูญหาย และไม่มีรูปแบบดิจิทัล

ปัจจุบันหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2564 ได้แบ่งกลุ่มวิชาให้นักศึกษาเลือกเรียน 2 กลุ่มวิชา ได้แก่ 1) กลุ่มวิชาการแสดงดนตรี ที่เน้นทักษะการบรรเลง และ 2) กลุ่มวิชาเทคโนโลยีดนตรี ที่เน้นการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีทางดนตรี ทั้งนี้หากพิจารณาข้อมูลพื้นฐานของงานทั้งหมดจะพบว่าเป็นของนักศึกษา กลุ่มวิชาการแสดงดนตรีจำนวน 196 เรื่อง และกลุ่มวิชาเทคโนโลยีดนตรีจำนวน 152 เรื่อง โดยสามารถจำแนกตามปีที่เผยแพร่ดังข้อมูลใน Figure 2 ทั้งนี้จะพบว่ามีความผันผวนโดยตลอดช่วงเวลา 10 ปี โดยในปีการศึกษาแรก พ.ศ. 2558 มีจำนวนเพียง 12 ชิ้น เนื่องจากเริ่มมีนโยบายจัดทำรายงานในรูปแบบเอกสารอิเล็กทรอนิกส์เป็นครั้งแรก ต่อมาในปีการศึกษา 2561 ไม่พบผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงอาจารย์ผู้รับผิดชอบรายวิชาและไม่ได้มีการจัดเก็บในรูปแบบดิจิทัลในปีการศึกษานั้น จนกระทั่งมีการปรับเปลี่ยนอาจารย์ผู้รับผิดชอบวิชาและนโยบายการจัดเก็บข้อมูลดิจิทัลอีกครั้งในช่วงปลายปีการศึกษา 2562 จนถึงปัจจุบัน

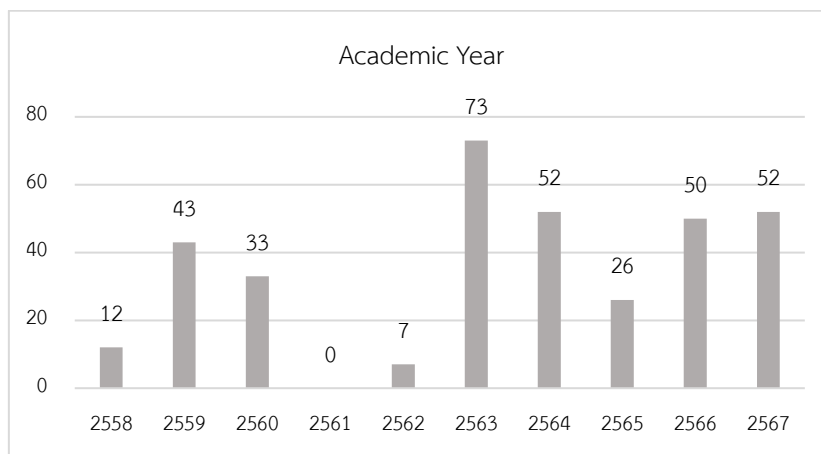


Figure 2 The academic year in which the creative research was conducted

Source: by author

2. เครื่องมือวิจัย

เครื่องมือวิจัยที่ใช้คือแบบบันทึกการวิเคราะห์เอกสาร ทำหน้าที่เป็นแบบฟอร์มการสร้างแผนภูมิข้อมูล (Data Charting Form)¹⁵ ที่มีลักษณะเป็นตารางข้อมูลเพื่อใช้ในการสกัดข้อมูลอย่างเป็นระบบจากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรี

¹⁵ Danielle Levac, Heather Colquhoun, and Kelly K. O'Brien, "Scoping Studies: Advancing the Methodology," *Implementation Science* 5 (2010): 1, <https://doi.org/10.1186/1748-5908-5-69>.

โดยเครื่องมือนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้สามารถบันทึก วิเคราะห์ และเปรียบเทียบคุณลักษณะสำคัญของงานวิจัยแต่ละชิ้นได้อย่างเป็นระบบและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การทบทวนขอบเขตงานวิจัย

กระบวนการพัฒนาแบบฟอร์มเริ่มจากการพิจารณาวัตถุประสงค์การวิจัย ซึ่งเป็นแกนกลางในการกำหนดขอบเขตและประเด็นที่ต้องการสังเคราะห์ข้อมูล จากนั้นผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรี เพื่อรวบรวมตัวแปรที่มีปรากฏหรือได้รับการวิเคราะห์ในงานลักษณะเดียวกัน นำมาใช้เป็นฐานในการกำหนดหัวข้อหรือคำถามในแบบฟอร์ม โดยแบบบันทึกการวิเคราะห์เอกสารที่พัฒนาขึ้น ขอแสดงเฉพาะส่วนหนึ่งในประเด็นสำคัญที่เลือกมานำเสนอในบทความนี้ เพื่อให้กระชับและสอดคล้องกับพื้นที่ของการเผยแพร่ที่จำกัด ซึ่งครอบคลุมประเด็นในการศึกษาได้แก่ 1) วัตถุประสงค์ 2) คำสำคัญ 3) แรงบันดาลใจ 4) แนวคิดและทฤษฎี 5) ขั้นตอนการสร้างสรรค์ชิ้นงาน และ 6) คีตลักษณ์ของบทประพันธ์

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

กระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลดำเนินการอย่างเป็นระบบโดยมีการกำหนดเกณฑ์การคัดเลือกอย่างชัดเจนเพื่อให้แน่ใจว่างานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีที่นำมาวิเคราะห์มีคุณสมบัติตรงตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาทั้งด้านเนื้อหา ความสมบูรณ์ และความสามารถในการเข้าถึงข้อมูลในอนาคต

ในขั้นต้นผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรี ที่มีการจัดทำขึ้นภายในหลักสูตรฯ ที่มีการรวบรวมไว้โดยเบื้องต้นจากอาจารย์ผู้รับผิดชอบรายวิชา โดยจัดเก็บในคลาวด์และสำรองข้อมูลในฮาร์ดไดรฟ์ จากการคัดเลือกได้ผลงานที่ผ่านเกณฑ์ทั้งหมดจำนวน 348 เรื่อง

หลังจากการคัดเลือก ผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดเก็บเอกสารทั้งหมดบนคลาวด์โดยสร้างลิงก์ตัวเอกสารเพื่อให้สามารถเรียกดูและตรวจสอบย้อนหลังได้ง่าย ทั้งนี้ได้มีการบันทึกข้อมูลเบื้องต้นของแต่ละงานในตารางแม่บท (Master Spreadsheet) ด้วยโปรแกรมกูเกิลชีต (Google Sheets) ซึ่งประกอบด้วยชื่อผู้วิจัย ปีที่จัดทำ สถานะการเผยแพร่ และลิงก์ดาวน์โหลด เพื่อความสะดวกในการสังเคราะห์ข้อมูลในขั้นตอนถัดไป

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในงานวิจัยนี้ดำเนินการอย่างเป็นระบบ โดยอิงตามกรอบแนวคิดการทบทวนขอบเขต¹⁶ ซึ่งเสนอขั้นตอนที่ชัดเจนในการจัดการกับข้อมูลขนาดใหญ่ที่มีลักษณะหลากหลาย โดยในงานวิจัยนี้ได้ผสมผสานการวิเคราะห์เชิงคุณภาพและเชิงปริมาณเข้าด้วยกัน เพื่อให้สามารถสังเคราะห์ข้อมูลจากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีได้ทั้งในมิติของรูปแบบ แนวคิด และลักษณะการสร้างสรรค์

การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ในการนับความถี่ของคำ และใช้วิธีการวิเคราะห์แก่นสาระ (Thematic Analysis)¹⁷ ซึ่งเป็นกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลที่เน้นการระบุรูปแบบ (Pattern) และธีม (Theme) ที่เกิดขึ้นจากชุดข้อมูลจำนวนมาก โดยมีขั้นตอนหลักคือ 1) การทำความเข้าใจกับข้อมูลโดยการอ่านรายงานวิจัย 2) การจำแนกประเภทข้อมูลและกำหนดรหัสเบื้องต้น 3) การจัดกลุ่มรหัสที่สัมพันธ์กัน รวบรวมรหัสที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันจากหลายงานวิจัยเพื่อสร้างหมวดหมู่กว้าง ๆ ที่สะท้อนแนวโน้มหรือรูปแบบร่วม 4) การสร้างธีมจากกลุ่มของ

¹⁶ Danielle Levac, Heather Colquhoun, and Kelly K. O'Brien, "Scoping Studies: Advancing the Methodology," *Implementation Science* 5 (2010): 3, <https://doi.org/10.1186/1748-5908-5-69>.

¹⁷ Virginia Braun and Victoria Clarke, "Using Thematic Analysis in Psychology," *Qualitative Research in Psychology* 3, no. 2 (2006): 77-101, <https://doi.org/10.1191/1478088706qp0630a>.

รหัสและหมวดหมู่ที่เกิดขึ้น และ 5) การทบทวนและตั้งชื่อใหม่

การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณจากข้อมูลที่สกัดได้ในแบบฟอร์ม เช่น ความถี่ของประเภทผลงาน แนวดนตรี ปีที่เผยแพร่ รูปแบบการจัดวางดนตรี ฯลฯ ใช้สถิติเชิงพรรณนา (Descriptive Statistics) ประกอบด้วยการแจกแจงความถี่

5. การพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

โครงการวิจัยนี้ได้รับการรับรองการยกเว้นพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์โดยคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ในวันที่ 3 เมษายน 2567

ผลการวิจัย (Results)

ผลการวิจัยในบทความนี้นำเสนอเฉพาะเนื้อหาส่วนหนึ่งจากการวิจัยในประเด็นสำคัญ เพื่อให้กระชับและสอดคล้องกับพื้นที่ของการเผยแพร่ที่จำกัด ทั้งนี้จะนำเสนอโดยแบ่งออกเป็น 6 ประเด็น ได้แก่ 1) วัตถุประสงค์ 2) คำสำคัญ 3) แรงบันดาลใจ 4) แนวคิดและทฤษฎี 5) ขั้นตอนการสร้างสรรคชิ้นงาน และ 6) คีตลักษณ์ของบทประพันธ์ ทั้งนี้สามารถแสดงรายละเอียดการวิเคราะห์ได้ดังนี้

1. วัตถุประสงค์

ผลการวิเคราะห์ความถี่และจัดหมวดหมู่วัตถุประสงค์ที่ระบุในผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ สามารถแสดงข้อมูล 7 หมวดหมู่แรกที่พบมากที่สุด ดัง Table 1 ซึ่งหากพิจารณาจากข้อมูลจะพบว่าการกำหนดวัตถุประสงค์ในการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีของนักศึกษาที่พบมากที่สุด คือ การสร้างสรรค์-ประพันธ์ดนตรี (319 ผลงาน) ควบคู่กับการนำเสนอ-เผยแพร่ผลงาน (276 ผลงาน) กล่าวได้ว่าสองหมวดหมู่นี้เป็นจุดมุ่งหมายหลักของผลงานโดยส่วนใหญ่ นอกจากนี้วัตถุประสงค์ทางเลือกที่มักพบในระดับปานกลาง ได้แก่ การถ่ายทอดเรื่องราว-อารมณ์ (125 ผลงาน) การผสมผสาน-อนุรักษ์วัฒนธรรม (95 ผลงาน) การศึกษา-วิเคราะห์ (71 ผลงาน) และการพัฒนาเทคโนโลยี-นวัตกรรม (70 ผลงาน) ประเด็นเหล่านี้สะท้อนลักษณะเฉพาะของงานแต่ละกลุ่มที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตามด้านที่พบน้อยที่สุดสะท้อนการเป็นช่องว่างการศึกษา คือ การพัฒนาสื่อการสอน-ฐานข้อมูล (23 ผลงาน)

Table 1 Categories of Creative Research Objectives

Source: by author

No.	Category	Frequency
1	Create-Compose	319
2	Present-Publish	276
3	Storytelling-Express Emotion	125
4	Integrate-Preserve Culture	95
5	Study-Analyze	71
6	Develop Technology-Innovation	70
7	Develop Teaching Media-Databases	23

Note: Some Works indicate more than one Objectives.

2. คำสำคัญ

ผลการวิเคราะห์ความถี่และจัดหมวดหมู่คำสำคัญที่แสดงในงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่พบมากที่สุด 15 อันดับแรกสามารถแสดงดัง Table 2 ทั้งนี้จากการพิจารณาข้อมูลจะพบว่าแนวโน้มของการออกแบบเสียง (Sound Design) (61 ผลงาน) และคีตปฏิภาณ (Improvisation) (41 ผลงาน) เป็นคำที่ถูกใช้มากที่สุด ซึ่งเป็นตัวแทนแนวโน้มหลักทางเทคนิคทั้งด้านเทคโนโลยีดนตรีและการแสดงดนตรีที่ถูกใช้อธิบายตัวตนของผลงาน

ในด้านสไตล์ดนตรีจะพบหลากหลายคำที่ใช้บ่อยในระดับกลาง (16-29 ผลงาน) ได้แก่ ฟิวชัน (Fusion) ฟังก์ (Funk) แอมเบียนต์ (Ambient) ร็อก (Rock) ฟิวชันแจ๊ส (Fusion Jazz) และโปรเกรสซีฟร็อก (Progressive Rock) นอกจากนี้ด้านเทคโนโลยีดนตรีจะพบคำที่ใช้บ่อยระดับกลาง (16-22 ผลงาน) ได้แก่ มิดิคอนโทรลเลอร์ (MIDI Controller) มิดิ (MIDI) ออโตเมชัน (Automation) เครื่องสังเคราะห์เสียง (Synthesizer) และแซมปลิง (Sampling) สะท้อนให้เห็นว่านักศึกษามักเลือกใช้สไตล์ดนตรีและเทคนิคทางเทคโนโลยีดนตรีเพื่อระบุลักษณะเฉพาะของงาน

Table 2 Frequency of keywords

Source: by author

No.	Keyword	Category	Frequency
1	Sound Design	Technology	61
2	Improvisation	Technique	41
3	Fusion	Music Style	29
4	Funk	Music Style	27
5	Ambient	Music Style	26
6	MIDI Controller	Technology	22
7	Rock	Music Style	22
8	MIDI	Technology	19
9	Automation	Technology	19
10	Fusion Jazz	Music Style	18
11	Synthesizer	Technology	17
12	Progressive Rock	Music Style	16
13	Sampling	Technology	16
14	Popular Music	Others	16
15	Groove	Technique	15

Note: All Works indicate more than one keywords.

แม้การพิจารณาคำสำคัญที่พบมากที่สุดข้างต้นทำให้เห็นแนวโน้มของการสร้างสรรค์ส่วนมาก อย่างไรก็ตาม เพื่อให้เห็นช่องว่างของการศึกษาที่ยังมีอยู่น้อย อาจพิจารณาคำสำคัญที่มีการใช้ในผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์น้อย (ไม่เกิน

3 ครั้ง) แต่เมื่อพิจารณาถึงความในเชิงคุณภาพ พบว่ามีความน่าสนใจ ซึ่งสามารถแบ่งเป็น 5 กลุ่ม ประกอบด้วย 1) คำสำคัญในด้านสุขภาพและจิตวิทยา ได้แก่ ดนตรีบำบัด ความเป็นอยู่ที่ดี (Well-being) การผ่อนคลาย มีโซโฟเนีย (Misophonia) ซินเนสทีเซีย (Synesthesia) 2) คำสำคัญด้านเทคโนโลยี ได้แก่ ซิเมติกส์ (Cymatics) แกรนูลาร์ซินธ์ (Granular Synth) 3) คำสำคัญด้านเทคโนโลยีสื่อเสมือนจริง ได้แก่ โปรเจกชันแมปปิงสามมิติ (3D Projection Mapping) การควบคุมแสง (Lighting Control) ไทม์โค้ด (Time-code) 4) คำสำคัญด้านดนตรีร่วมสมัย ได้แก่ ไมโครโทนัล (Microtonal) ควอเตอร์โทน (Quarter-Tone) ทฤษฎีเซต (Set Theory) และ 5) คำสำคัญด้านสิ่งแวดล้อมและภูมิทัศน์ทางเสียง ได้แก่ การบันทึกเสียงภาคสนาม (Field Recording) นิเวศวิทยาภูมิทัศน์เสียง (Soundscape Ecology) การตระหนักรู้ต่อสิ่งแวดล้อม (Environment Awareness) เสียงเชิงนิเวศ (Eco-Acoustic) การท่องเที่ยวเชิงธรรมชาติ (Nature Tourism)

3. แรงบันดาลใจ

ผลการวิเคราะห์และจัดหมวดหมู่แรงบันดาลใจที่ระบุในผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ 10 หมวดหมู่แรก สามารถแสดงดัง Table 3 จากข้อมูลจะพบว่าหมวดหมู่แรงบันดาลใจที่เป็นแนวโน้มหลักซึ่งพบมากที่สุด (82-120 ผลงาน) ได้แก่ ประสบการณ์ชีวิตและอารมณ์ส่วนตัว ศิลปินและแนวดนตรีต้นแบบ สื่อวัฒนธรรมสมัยนิยม (เช่น ภาพยนตร์ อนิเมะ และเกม) ซึ่งสะท้อนแรงขับเคลื่อนในการสร้างผลงานของนักศึกษาที่มาจากการสัมผัสประสบการณ์ส่วนตัวเป็นหลัก ทั้งจากเรื่องราวส่วนตัว ความหลงใหลในดนตรีและสื่อกระแสหลัก สำหรับแรงบันดาลใจทางเลือกที่พบในระดับกลาง (14-50 ผลงาน) ครอบคลุมความหลากหลายทั้งด้านเทคโนโลยี ธรรมชาติ วัฒนธรรม สังคม ความเชื่อ ตลอดจนแนวคิดและเรื่องเล่า สะท้อนให้เห็นความหลากหลายทางความสนใจของนักศึกษา นอกจากนี้แนวคิดที่พบน้อย (ไม่เกิน 8 ผลงาน) ที่แสดงให้เห็นช่องว่างของการศึกษา คือ ประเด็นด้านกีฬา ชีวประวัติบุคคล และข้อจำกัดอุปกรณ์และการแก้ไขปัญหา

Table 3 Categories of Inspiration for the Creative Research

Source: by author

No.	Category	Frequency
1	Personal Life Experiences and Emotions	120
2	Reference Artists and Emotions	98
3	Pop-culture Media (Films, Anime, and Games)	82
4	Technology, Sound Design, and Innovation	50
5	Nature, Environment, and Travel	35
6	Culture, Local Traditions, and History	32
7	Society, Well-being, and Psychology	15
8	Mythology, Religion, Fantasy, and War	14
9	Sports, Role Models, and Biographies	8
10	DIY, Equipment Limitations, and Problem-solving	7

Note: Some works indicate more than one source of inspiration.

4. แนวคิดและทฤษฎี

การวิเคราะห์ความถี่และจัดกลุ่มแนวคิดและทฤษฎีที่ถูกใช้ในผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์สามารถแสดงโดยจำแนกตามปีที่เผยแพร่ ดัง Figure 3 ข้อมูลดังกล่าวแสดงการจัดกลุ่มของแนวคิดและทฤษฎีที่พบเป็น 6 กลุ่ม ได้แก่ เทคโนโลยีดนตรีและการออกแบบเสียง เสียงประสานในดนตรีร่วมสมัย ทฤษฎีบันไดเสียงและโมด จังหวะและอัตราจังหวะซับซ้อน เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี และรูปแบบและวิธีการประพันธ์เพลง โดยในภาพรวมแนวโน้มจะเห็นว่าแนวคิดด้านเทคโนโลยีดนตรีและการออกแบบเสียงเป็นแนวคิดหลักที่ได้รับความนิยมสูงสุดในการประยุกต์ใช้ในผลงาน แนวคิดในกลุ่มนี้มีตัวอย่างเช่น มิติ ออโตเมชัน กราฟฟิคส์ หรือปลั๊กอินต่าง ๆ อย่างไรก็ตามในลำดับรองลงมาจะพบแนวโน้มการใช้แนวคิดด้านทฤษฎีบันไดเสียงและโมด ตัวอย่างของแนวคิดที่พบเช่น บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ฟริเจียนโดมิแนนท์ (Phrygian Dominant) โฮลโทน (Whole-tone) ลีเดียนแฟลตเซเวน (Lydian b7) ซึ่งมักเป็นองค์ประกอบหลักสำหรับการสร้างสรรค์ทำนองเพลง

การเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจประเด็นหนึ่งคือ แนวคิดด้านรูปแบบและวิธีการประพันธ์เพลงเป็นแนวคิดที่ได้รับความนิยมมากในช่วงต้น (ปีการศึกษา 2558-2559) อย่างไรก็ตามในช่วงกลางและปลาย (ปีการศึกษา 2562 เป็นต้นไป) กลับลดบทบาทลงและถูกแทนที่ด้วยแนวคิดด้านเสียงประสานในดนตรีร่วมสมัย สะท้อนให้เห็นว่าความนิยมในการใช้เทคนิควิธีการในการประพันธ์เพลงแบบดั้งเดิมอาจไม่ได้รับความสนใจจากนักศึกษารุ่นใหม่ แต่การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีและเสียงประสานแบบดนตรีร่วมสมัยได้กลายมาเป็นแนวโน้มหลักแทนที่แนวคิดดังกล่าว นอกจากนี้จะพบว่าแนวคิดเกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี จังหวะและอัตราจังหวะซับซ้อนนั้นเป็นแนวคิดที่เป็นทางเลือกสำหรับบางผลงาน แต่ก็ยังคงถูกใช้อย่างคงเส้นคงวา โดยเฉพาะผลงานที่เน้นการแสดงทักษะความสามารถทางดนตรี ซึ่งยังมีนักศึกษาส่วนหนึ่งให้คุณค่าเสมอในทุกช่วงเวลา

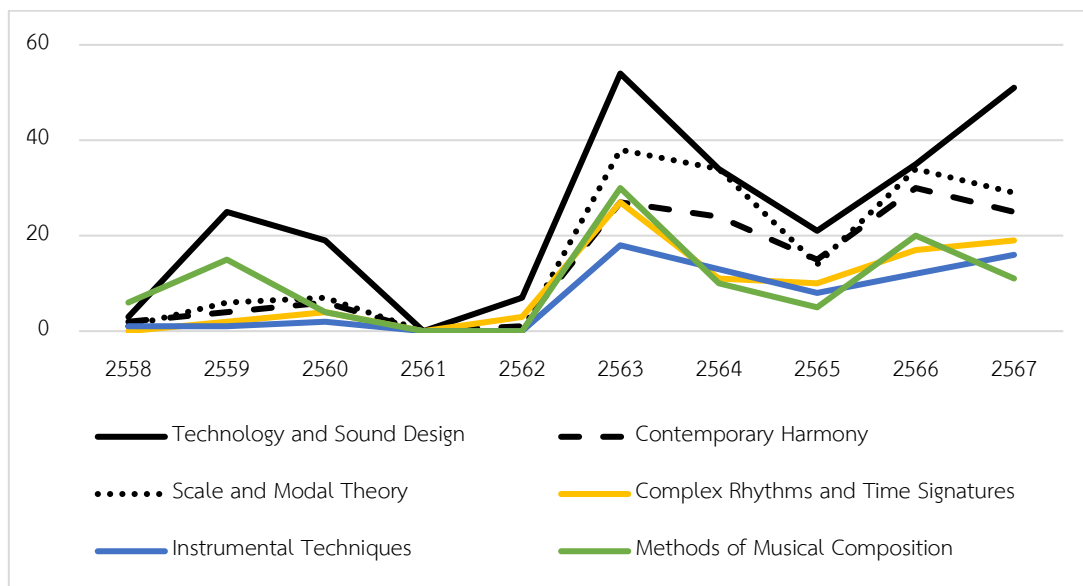


Figure 3 Frequency chart of concepts and theories used, categorized by year of publication

Source: by author

5. ขั้นตอนการสร้างสรรคชิ้นงาน

การวิเคราะห์ขั้นตอนการสร้างสรรคชิ้นงาน โดยการถอดสรุปีมีจากข้อมูลที่ระบุไว้ในรายงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์สามารถแสดงให้เห็นขั้นตอนที่มักถูกใช้ร่วมกันมากที่สุด 7 ลำดับแรก แสดงรายละเอียดดัง Table 4 ทั้งนี้จากข้อมูลจะพบว่า

แกนหลักสำคัญของขั้นตอนการวิจัยที่พบมากที่สุด คือ การผลิต ออกแบบเสียง ผสมเสียง (Mixing) และมาสเตอร์ริง (Mastering) (512 ครั้ง) และการแต่งทำนอง คอร์ด และโครงสร้างเพลง (431 ครั้ง) กล่าวได้ว่าผลงานส่วนใหญ่มักมีการใช้สองขั้นตอนนี้ควบคู่กัน คือ การประพันธ์องค์ประกอบหลักของเพลง และการผลิตเพลงให้เป็นชิ้นงานเสียงจริงทั้งรูปแบบของเดโมสำหรับใช้ฝึกซ้อมและบทเพลงต้นฉบับสมบูรณ์ที่ใช้เผยแพร่สู่สาธารณะ

ในขั้นตอนการวิจัยที่พบในระดับกลาง ครอบคลุมถึงขั้นตอนการแสดงสด นำเสนอมิวสิควีโอและมัลติมีเดีย ที่ระบุถึงการเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณะทั้งเชิงการแสดงทักษะดนตรีและแสดงสื่อควบคู่กัน (268 ครั้ง) อีกทั้งยังพบขั้นตอนการประยุกต์ใช้เครื่องมือเทคโนโลยีดนตรีในการสร้างสรรค์ผลงานอีกด้วย นอกเหนือจากนี้เป็นขั้นตอนทางเลือกที่พบน้อย (ต่ำกว่า 75 ครั้ง) ได้แก่ การเรียบเรียงเสียงประสาน การศึกษาข้อมูล รวบรวมแรงบันดาลใจ วางแผน การซ้อม ทดลอง ทดสอบ แนวคิด การตรวจสอบ ปรับแก้ไข และขอข้อมูลย้อนกลับ อย่างไรก็ตามในบางงานที่ไม่ได้ระบุขั้นตอนเหล่านี้ อาจไม่ได้หมายความว่าไม่ได้มีการปฏิบัติ แต่อาจเป็นขั้นตอนที่นักศึกษาเข้าใจและดำเนินการเป็นส่วนหนึ่งของการเตรียมการแสดงดนตรีโดยทั่วไปอยู่แล้ว เช่น การฝึกซ้อม จึงอาจไม่ได้มีการบันทึกในรายงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ให้ชัดเจน

Table 4 The Creative Research Process

Source: by author

No.	Creative Processes	Frequency
1	Production, Sound Design, Mixing, and Mastering	512
2	Composing Melody, Chord, and Song Structure	431
3	Live Performance, Video, and Multimedia Presentation	268
4	Using Music Technology Tools	243
5	Arranging and Harmonization	72
6	Research, Inspiration Gathering, and Planning	66
7	Rehearsal, Experimentation, and Concept Testing	56
8	Reviewing, Editing, and Feedback	50

Note: Each works may involve multiple processes and may be counted more than once across different categories.

6. คีตลักษณะของบทประพันธ์

การวิเคราะห์คีตลักษณะของผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ส่วนใหญ่ที่จัดทำในรูปแบบบทประพันธ์ (มีผลงานจำนวนหนึ่ง ที่เป็นการพัฒนานวัตกรรม สิ่งประดิษฐ์ สื่อการสอน และฐานข้อมูล) พบข้อมูลที่มีความหลากหลายอย่างมาก จึงจำเป็นต้องจัดกลุ่มลักษณะที่มีร่วมกันเพื่อให้เห็นทิศทางที่ชัดเจน ซึ่งสามารถจำแนกและแสดงข้อมูลดัง Table 5 ทั้งนี้จากข้อมูลที่พบจะเห็นว่า คีตลักษณะแบบเวิร์ส-คอรัส (Verse-Chorus) ที่นิยมในดนตรีป๊อปและร็อกเป็นทางเลือกหลักของนักศึกษา (240 ผลงาน) ทั้งนี้ส่วนหนึ่งมักพบในผลงานสไตล์โปรเกรสซีฟร็อก พิวซันแจ๊ส และดนตรีประกอบภาพยนตร์เคลื่อนไหว

คีตลักษณะรูปอัสระ (Through-Compose) เป็นคีตลักษณะที่พบมากเป็นลำดับที่สอง (45 ผลงาน) สะท้อนว่าผลงานส่วนหนึ่งมีลักษณะเป็นแบบดนตรีร่วมสมัยและมีรูปแบบการเล่าเรื่องที่ไม่เน้นการซ้ำแพทเทิร์น อย่างไรก็ตามยังพบใน

บางบทเพลงที่เป็นดนตรีป๊อปและร็อก ซึ่งอาจไม่เหมาะสมนักเพราะยากต่อการจดจำและนำเสนออีมหลักซ้ำ กรณีนี้อาจเกิดจากความเข้าใจของผู้สร้างสรรค์ต่อประเพณีนิยมของดนตรีที่ยังไม่ชัดเจน ลำดับต่อมาคือคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนเนื้อหาคงทำนอง (Strophic) และ AABA แบบสามตอน (Ternary) แม้จะพบน้อยกว่า (24 ผลงาน) แต่ยังพบในบริบทของดนตรีแจ๊สแบบประเพณีนิยม (เช่น Bebop) หรือดนตรีโฟล์ค

คีตลักษณ์แบบบลูส์และวนซ้ำเป็นรูป ถูกใช้เล็กน้อย (6 ผลงาน) โดยเฉพาะในเพลงที่มีโครงสร้างแบบบลูส์ (Blues) 12 ห้อง หรือโครงสร้างแบบลูปหรือแวนป์ (Vamp) ในสไตล์ฟังก์ ทั้งนี้เพลงเหล่านี้ส่วนใหญ่มุ่งเน้นจิตปฏิกานและกรูฟ นอกจากนี้ บทเพลงที่มีโครงสร้างแบบเน้นเนื้อดนตรี (Texture Focus) นั้น พบน้อยที่สุด (5 ผลงาน) โดยมักเป็นงานประเภทดนตรีทดลอง ดนตรีแอมเบียนต์ หรืองานดนตรีประกอบภาพเคลื่อนไหว ที่ใช้เนื้อดนตรีและการรับรู้เสียงเป็นตัวนำทางโครงสร้างเพลง อย่างไรก็ตามจะพบว่ามิผลงานในกลุ่มอื่น ๆ มากถึง 28 ผลงาน ประกอบด้วยผลงานที่ไม่ได้ระบุหรือไม่สามารถวิเคราะห์คีตลักษณ์ที่ใช้ได้ รวมทั้งผลงานการพัฒนานวัตกรรม สิ่งประดิษฐ์ สื่อการสอน และฐานข้อมูล ที่มีการสร้างสรรค์เพลงเพื่อแสดงผลหรือประกอบการสาธิต แต่ไม่ได้แสดงการวิเคราะห์เนื้อหาไว้อย่างชัดเจน

Table 5 Music Forms of Creative Research in Music Composition

Source: by author

No.	Music Form	Frequency
1	Verse-Chorus	240
2	Through-Composed	45
3	Others	28
4	Strophic and AABA Ternary	24
5	Blues and Loop	6
6	Texture Focus	5

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

การอภิปรายผลการวิจัยการทบทวนขอบเขตงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีของนักศึกษาศาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม สามารถแสดงตามประเด็นผลการวิเคราะห์ข้อมูลที่น่าสนใจได้ดังนี้

1. วัตถุประสงค์แกนหลักที่มีถูกระบุในผลงานส่วนมากคือ ‘เพื่อสร้างสรรค์-ประพันธ์ดนตรี’ และ ‘เพื่อนำเสนอ-เผยแพร่ผลงาน’ หากพิจารณาสำหรับการดำเนินการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในระดับปริญญาตรีจะพบว่ามีความเหมาะสมกับระยะเวลาการดำเนินการ 1 ภาคเรียน และเป้าหมายของระดับการศึกษาที่ไม่เน้นการศึกษาวิจัยที่ลึกซึ้ง แต่เน้นประยุกต์ใช้องค์ความรู้ที่ศึกษามาเพื่อสร้างผลงานที่เป็นประโยชน์ต่อวิชาชีพของตน อย่างไรก็ตามหากพิจารณาผลการวิจัยดังกล่าวในมุมของการศึกษาวิจัยในระดับบัณฑิตศึกษา อาจต้องคำนึงถึงจุดมุ่งหมายที่กว้างขวางหรือหลากหลายมากขึ้น โดยอาจประยุกต์จากผลการวิจัยนี้ คือ การเพิ่มวัตถุประสงค์ด้านการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเป็นพื้นฐานของวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งอาจใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณหรือคุณภาพร่วมด้วย เพื่อสามารถระบุถึงข้อมูลอันเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์ได้อย่างมีแบบแผนและน่าเชื่อถือ ตัวอย่างของการทำวิจัยที่มีการกำหนดวัตถุประสงค์ลักษณะนี้พบเห็นได้ เช่น บทความวิจัย

เรื่องการพัฒนาคลังเพลงเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์องค์กรของมหาวิทยาลัย¹⁸ ที่ใช้กระบวนการวิจัยเชิงผสมผสานรวบรวมข้อมูลด้านอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยและความต้องการใช้ดนตรีในกิจกรรมของสถาบัน ซึ่งนำมาเป็นรากฐานในการสร้างสรรค์คลังเพลงที่เหมาะสมกับการใช้งานของสถาบัน

2. แนวโน้มหลักด้านแรงบันดาลใจในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ของนักศึกษานั้นเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ส่วนบุคคลเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามยังพบช่องว่างในการศึกษาโดยเฉพาะด้านการแก้ปัญหาและข้อจำกัดของอุปกรณ์ ซึ่งยังมีงานวิจัยที่จำกัด (ถูกกล่าวถึง 7 ครั้งจากทั้งหมด 348 ชิ้น) อย่างไรก็ตามการนำปัญหาและอุปสรรคมาพัฒนาเป็นโจทย์ในการวิจัยนับเป็นประเด็นที่มีประโยชน์และมีผลลัพธ์ที่ใช้งานได้จริงทันที งานวิจัยลักษณะนี้มีรูปแบบเป็นการวิจัยและพัฒนาที่มีกระบวนการแก้ปัญหาอย่างเป็นระบบ ทั้งนี้อาจเนื่องจากข้อจำกัดของระยะเวลา ตลอดจนประสบการณ์และมุมมองของนักศึกษาที่ยังไม่ให้ความสำคัญกับประเด็นเหล่านี้ อย่างไรก็ตามช่องว่างการศึกษาที่มุ่งเน้นการแก้ปัญหาและข้อจำกัดของอุปกรณ์อาจต่อยอดในการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาได้อย่างเหมาะสม ด้วยเงื่อนไขเวลาและประสบการณ์ของนักศึกษาที่มากขึ้น ทั้งนี้หากพิจารณาประกอบกับข้อมูลจากการวิเคราะห์ด้านคำสำคัญที่ใช้ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ จะพบว่าการวิจัยที่มุ่งเน้นการแก้ปัญหาอาจประยุกต์ใช้ในแง่มุมที่มีช่องว่างการศึกษาอยู่ เช่น ด้านสุขภาพและจิตวิทยา ด้านเทคโนโลยีการผลิตสื่อ เป็นต้น

3. ผลการวิจัยด้านแนวคิดและทฤษฎีแสดงให้เห็นองค์ความรู้หลักที่ถูกใช้มาก จนสามารถสะท้อนอัตลักษณ์ของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ได้แก่ 1) เทคโนโลยีดนตรีและการออกแบบเสียง 2) ทฤษฎีบันไดเสียงและโมด และ 3) เสียงประสานในดนตรีร่วมสมัย ผลวิจัยสะท้อนให้เห็นว่านักศึกษามีความสนใจในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีที่หลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงาน ควบคู่ไปกับการวางรากฐานผลงานดนตรีบนบันไดเสียง โมด และเสียงประสานในดนตรีร่วมสมัย โดยเฉพาะดนตรีในกลุ่มแจ๊ส ร็อก ป๊อป ฟิวชัน ตลอดจนแนวคิดที่พบในดนตรีทดลองและดนตรีประกอบภาพยนตร์ เช่น แอมเบียนต์ อิเล็กโทรอะคูสติก (Electroacoustic) โฟลีย์ (Foley) อย่างไรก็ตามแนวคิดพื้นฐานด้านการประพันธ์และเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรียังได้รับความสนใจอยู่ แต่เป็นทางเลือกสำหรับผลงานกลุ่มเล็กกว่า ข้อมูลข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่า ความสนใจในการศึกษาต่อยอดในระดับสูงขึ้นของนักศึกษาควรอยู่ในขอบข่ายเรื่อง 1) การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีดนตรีในการสร้างสรรค์ผลงาน 2) ดนตรีฟิวชันและดนตรีร่วมสมัยที่เน้นการผสมผสานและทดลองที่หลากหลาย และ 3) ดนตรีประกอบภาพยนตร์ สื่อ และดนตรีทดลอง ข้ออภิปรายผลการวิจัยนี้แสดงให้เห็นโอกาสสำคัญในการพัฒนารายวิชาหรือหลักสูตรในกลุ่มเทคโนโลยีดนตรี ดนตรีผสมผสาน และดนตรีประกอบสื่อ เพื่อรองรับความต้องการของนักศึกษาที่ต้องการต่อยอดความรู้ในระดับสูงขึ้นไป ซึ่งถูกรับรองจากหลักฐานในการศึกษาวิจัยที่ชัดเจน

4. ผลการวิจัยด้านขั้นตอนการสร้างสรรค์ชิ้นงาน ในประเด็นที่พบน้อยเป็นลำดับรองลงมา ได้แก่ การเรียบเรียงเสียงประสาน การศึกษาข้อมูล รวบรวมแรงบันดาลใจ วางแผน การซ้อม ทดลอง ทดสอบแนวคิด การตรวจสอบ ปรับแก้ไข และขอข้อมูลป้อนกลับ เป็นประเด็นที่ชี้ว่าควรพิจารณาปรับปรุงกระบวนการจัดการเรียนการสอน ทั้งนี้เนื่องจากผลงานส่วนใหญ่เน้นมุ่งเน้นขั้นตอนการสร้างสรรค์และเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณะ อย่างไรก็ตามพบว่าขั้นตอนที่เป็นรายละเอียดเหล่านี้ไม่ได้มีการบันทึกไว้มากนัก ส่วนหนึ่งอาจไม่ได้มีการดำเนินการจริง และอีกส่วนหนึ่งอาจเข้าใจว่าเป็นขั้นตอนการทำงานทั่วไป ไม่จำเป็นต้องบันทึกไว้ให้ชัดเจน ทั้งนี้สำหรับการจัดการเรียนการสอนในอนาคตและการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในระดับที่สูงขึ้น อาจต้อง

¹⁸ Pongpob Sukittiwong, Thanach Chawawisuttikoon, and Wittada Phaokhum, "Developing a Library Music to Promote the Corporate Identity of Chandrakasem Rajabhat University," *Mahidol Music Journal* 6, no. 2 (September 2023 - February 2024): 158-175, <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/mmj/article/view/269933>.

พิจารณาให้ครอบคลุมประเด็นเหล่านี้และสะท้อนประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในรายงานวิจัยอย่างครบถ้วนชัดเจน นอกจากนี้การวิเคราะห์ในรายละเอียดขั้นตอนวิจัย เผยให้เห็นขั้นตอนวิจัยที่ถูกใช้น้อยแต่มีความน่าสนใจ ได้แก่ การตรวจสอบระบบ (System Check) เพื่อให้แน่ใจว่าอุปกรณ์ทุกชิ้นทำงานได้อย่างราบรื่น การซ้อมจำลองแบบดรายรัน (Dry-Run) ซึ่งเป็นการซ้อมเสมือนจริงในสภาพแวดล้อมใกล้เคียงกับการแสดงจริง การเช็คเสียงหรือซาวนด์เช็ค (Sound-check) การจำลองการแสดงแบบม็อกโชว์ (Mock-show) การแก้ปัญหาด้านเสียงในระบบหรือดีบั๊กออดิโอ (Debug Audio) ขั้นตอนเหล่านี้พบเฉพาะบางผลงาน ซึ่งเป็นช่องว่างสำคัญที่สามารถนำไปปรับปรุงการบันทึกขั้นตอนการวิจัยให้ชัดเจนได้

5. ผลการวิจัยด้านจิตลักษณะของบทประพันธ์ชี้ให้เห็นช่องว่างการวิจัยที่น่าสนใจ กล่าวคือ จิตลักษณะแบบเน้นเนื้อดนตรี (Texture Focus) นั้นพบน้อยที่สุด โดยมักพบในงานประเภทดนตรีทดลอง ดนตรีแอมเบียนต์ หรืองานดนตรีประกอบภาพเคลื่อนไหว ที่ใช้เนื้อดนตรีและการรับรู้เสียงเป็นตัวนำทางโครงสร้างเพลง จิตลักษณะแบบเน้นเนื้อดนตรีนี้มีความเหมาะสมอย่างยิ่งสำหรับการประยุกต์ใช้ในงานดนตรีประกอบสื่อและงานที่เน้นการขับเคลื่อนอารมณ์ความรู้สึกมากกว่าการจดจำทำนองและโครงสร้างหลักของเพลง ซึ่งเป็นช่องว่างที่ยังมีการศึกษาน้อยและควรศึกษาต่อยอดในอดีตนอกจากนี้ผลการวิจัยที่ระบุว่าพบการใช้จิตลักษณะแบบบลูส์และวงซำเป็นลูปในเพลงเล็กน้อย อาจเนื่องมาจากจิตลักษณะเหล่านี้นิยมใช้ในกลุ่มเพลงบลูส์และฟังก์แบบมาตรฐาน ซึ่งมักเป็นเพลงสำหรับการบรรเลงร่วมกันแบบแจม (Jam) ซึ่งความเข้าใจของคนส่วนใหญ่คือการเล่นร่วมกันโดยไม่ได้เตรียมตัวหรือเรียบเรียงแนวเสียงมาก่อน อย่างไรก็ตามจิตลักษณะแบบนี้ไม่ได้มีข้อจำกัดของการสร้างสรรค์ ซึ่งอาจเป็นทางเลือกที่น่าสนใจและไม่จำเผลาหากจะมีการประพันธ์เพลงที่มีความสลับซับซ้อนแต่อยู่บนจิตลักษณะที่เรียบง่ายแบบนี้ถือเป็นอีกหนึ่งความท้าทายสำหรับการทำนการสร้างสรรคทางดนตรี

6. ผลการศึกษาในภาพรวมของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ยังจำกัดอยู่ที่ผลงานในกลุ่มการประพันธ์ดนตรีการแสดงดนตรีจากบทประพันธ์ การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีในบทประพันธ์ และการพัฒนานวัตกรรมและสิ่งประดิษฐ์เพื่อแก้ปัญหาวิชาชีพนดนตรี อย่างไรก็ตามยังไม่พบบางงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์บางประเภทที่อาจพบในสถาบันอื่น เช่น การวิเคราะห์และตีความบทประพันธ์เพื่อการแสดงดนตรีหรือการอำนวยการแสดง ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นความแตกต่างทางอัตลักษณ์ของหลักสูตรเนื่องจากสาขาวิชาดนตรีสากลมีนโยบายมุ่งเน้นด้านดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเชิงพาณิชย์ และเทคโนโลยีดนตรีเป็นสำคัญ จึงสนับสนุนให้นักศึกษารังผลงานที่เป็นต้นฉบับของตนแทนการตีความบรรเลงเพลงที่มีอยู่เพื่อหลีกเลี่ยงประเด็นการละเมิดทรัพย์สินทางปัญญา อีกทั้งยังไม่ได้เน้นการจัดการเรียนการสอนในด้านการอำนวยการแสดงหรือทักษะเครื่องดนตรีที่นิยมก่อนปี ค.ศ. 1900 จึงสะท้อนผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์แตกต่างกัน นอกจากนี้หากพิจารณาแนวโน้มการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีในระดับสากล จะพบว่ามีผลงานที่สาขาวิชาดนตรีสากลยังขาด เช่น การสร้างสรรค์ดนตรีสำหรับเกมหรือการศึกษาดนตรีกับเกม (Ludomusicology)¹⁹ การสร้างสรรค์ดนตรีโดยเชื่อมโยงกับศิลปะการแสดงท่าทาง²⁰ หรือการสร้างสรรค์ดนตรีแบบร่วมมือด้วยเทคโนโลยีอินเทอร์เน็ต (Collaborative Interactive Composition)²¹

¹⁹ Tharcisio Vaz de Moraes, "Creative Processes Applied in the Musical Composition of the Audio Game BREU: Shadow Hunt in Light of Concepts Related to Game Design and Embodied Cognition," *Journal of Sound and Music in Games* 6, no. 3 (Summer 2025): 25-46, <https://doi.org/10.1525/jsmg.2025.6.3.25>.

²⁰ Gaute Barlandhaug, "Performing with Sonic Tools: An Approach to Designing and Analysing New Instruments," *Journal for Artistic Research*, no. 31 (2023), <https://www.researchcatalogue.net/view/1282234/1938920/0/0>.

²¹ Joel Diegert and Adrián Artacho, "Aubiome: A Collaborative Method for the Production of Interactive Electronic Music," *Journal for Artistic Research*, no. 25 (2021), <https://www.researchcatalogue.net/view/643746/652150/0/0>.

7. ผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม เกือบทั้งหมดดำเนินการในรูปแบบที่สอดคล้องกับวิธีวิจัยที่เรียกว่า ‘การวิจัยบนฐานของการปฏิบัติ (Practice-based Research)’ กล่าวคือ เป็นการประพันธ์บทเพลง สร้างสรรค์การแสดง หรือคิดค้นนวัตกรรมขึ้นมาใหม่ แล้วให้ผลผลิตหรือชิ้นงานสร้างสรรค์นั้นเป็นสิ่งยืนยันและแสดงออกถึงองค์ความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้นจากการลงมือปฏิบัติ โดยใช้วิธีการวิเคราะห์หรืออธิบายเนื้อหาของชิ้นงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้น ซึ่งกระบวนการนี้พบในแทบทุกชิ้นงานของนักศึกษาและถือเป็นวิธีการที่ดำเนินการด้วยความคุ้นเคยจนเป็นมาตรฐานของสาขาวิชา อย่างไรก็ตามหากพิจารณาแนวทางการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในระดับสากล ยังมีวิธีวิจัยที่เป็นทางเลือกอื่นคือ ‘การวิจัยที่ขับเคลื่อนด้วยการปฏิบัติ (Practice-led Research)’ ซึ่งมีจุดแตกต่างที่สำคัญคือเป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่มีการลงมือปฏิบัติทางศิลปะ แต่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับองค์ความรู้ใหม่ที่ฝังอยู่ในตัวชิ้นงาน (ไม่จำเป็นต้องมีผลผลิตที่เป็นชิ้นงาน เช่น บทประพันธ์หรือการแสดงดนตรี) ทั้งนี้องค์ความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้นมุ่งเน้นการทำความเข้าใจลักษณะหรือวิธีในการปฏิบัติให้มากยิ่งขึ้น โดยอาจเป็นการทดลองค้นหาวิธีการปฏิบัติใหม่ที่มีประสิทธิภาพมากขึ้นด้วยการดำเนินการอย่างเป็นระบบ และวิเคราะห์ข้อค้นพบที่เกิดขึ้นจากการทดลองปฏิบัติเป็นองค์ความรู้ใหม่ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ประเภทนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งเพราะเป็นการมุ่งพัฒนาแนวทางการปฏิบัติให้ดียิ่งขึ้น โดยไม่คาดหวังผลผลิตที่เป็นชิ้นงาน ทำให้ผู้วิจัยสามารถแก้ไขปัญหาหรือพัฒนาทักษะการปฏิบัติได้อย่างเต็มที่

การไม่พบวิธีวิจัยแบบ ‘การวิจัยที่ขับเคลื่อนด้วยการปฏิบัติ’ ในผลงานของนักศึกษา สะท้อนให้เห็นช่องว่างการวิจัยของสาขาวิชาที่ควรส่งเสริมให้นักศึกษาพัฒนางานวิจัยในรูปแบบนี้ ทั้งนี้จะเป็นทางเลือกสำหรับผู้ที่ต้องการพัฒนาหรือแก้ไขปัญหาเชิงปฏิบัติในวิชาชีพของตนเอง เช่น การแสดงดนตรีหรือเทคโนโลยีดนตรี โดยไม่จำเป็นต้องทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่เน้นการประพันธ์เพลงแค่รูปแบบเดียว วิธีวิจัยดังกล่าวจะเป็นเครื่องมือที่เหมาะสมกับนักศึกษาในกลุ่มนี้มากกว่า และทำให้สาขาวิชาสามารถสร้างความหลากหลายและสมดุลระหว่างงานที่เน้น “ผลงานสร้างสรรค์” กับ “ความรู้ใหม่ที่เกิดจากการปฏิบัติ” สอดคล้องกับแนวโน้มการวิจัยในระดับสากลที่ให้ความสำคัญครอบคลุมทั้งสองรูปแบบ²²

สรุปและข้อเสนอแนะ (Conclusion and Suggestion)

ผลการทบทวนขอบเขตงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรีของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม สามารถสรุปได้ว่า

1. ขอบเขตของการกำหนดวัตถุประสงค์ในการศึกษาวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่พบมากที่สุดคือ การสร้างสรรค์ ประพันธ์ นำเสนอ และเผยแพร่บทประพันธ์หรือผลงานดนตรี โดยวัตถุประสงค์ที่พบรองลงมาคือ การถ่ายทอดเรื่องราวและอารมณ์ การผสมผสานและอนุรักษ์วัฒนธรรม การศึกษาวิเคราะห์ และการพัฒนาเทคโนโลยีนวัตกรรม นอกจากนี้ช่องว่างของการศึกษา คือ การพัฒนาสื่อการสอนและฐานข้อมูล

2. ขอบเขตของคำสำคัญที่ใช้ระบุในผลงานที่พบมากที่สุด ได้แก่ กลุ่มเทคโนโลยี สื่อดิจิทัล และเทคนิค ทั้งนี้ช่องว่างของการศึกษาที่ยังพบน้อย คือ คำสำคัญเกี่ยวกับสุขภาพและจิตวิทยา ทฤษฎีเสียงและศิลปะ เทคโนโลยีสื่อเสมือนจริง ดนตรีร่วมสมัย สิ่งแวดล้อมและภูมิทัศน์ทางเสียง

3. ขอบเขตของแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานที่พบมากที่สุดเป็นหลัก คือ ประสบการณ์ชีวิตและอารมณ์ส่วนตัว ศิลปินและแนวดนตรีต้นแบบ และสื่อวัฒนธรรมสมัยนิยม แรงบันดาลใจที่พบเป็นทางเลือกระดับรอง ได้แก่ เทคโนโลยี

²² Linda Candy, “Practice-Based Research: A Guide,” Creativity & Cognition Studios, 2006, <https://www.creativityandcognition.com/wp-content/uploads/2011/04/PBR-Guide-1.1-2006.pdf>.

การออกแบบเสียง และนวัตกรรม, ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และการเดินทาง, วัฒนธรรม ท้องถิ่น และประวัติศาสตร์, สังคม สุขภาวะ และจิตวิทยา, ดำเนิน ศาสนา แฟนตาซี และสงคราม โดยมีช่องว่างด้านแรงบันดาลใจการศึกษา ได้แก่ ด้านกีฬา ชีวประวัติ, ข้อจำกัดอุปกรณ์และการแก้ไขปัญหา

4. ขอบเขตแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครอบคลุม 6 ประเด็น คือ เทคโนโลยีดนตรีและการออกแบบเสียง เสียงประสานในดนตรีร่วมสมัย ทฤษฎีบันไดเสียงและโมด จังหวะและอัตราจังหวะซับซ้อน เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี และรูปแบบและวิธีการประพันธ์เพลง โดยมีแนวคิดด้านเทคโนโลยีและทฤษฎีบันไดเสียงและโมดเป็นแกนหลักที่พบมากที่สุด

5. ขอบเขตขั้นตอนการสร้างชิ้นงานที่พบเป็นหลัก ได้แก่ การผลิต ออกแบบเสียง ผสมเสียง และมาสเตอร์รีง, การแต่งทำนอง คอร์ด และโครงสร้างเพลง, การแสดงสด นำเสนอวิดีโอและมัลติมีเดีย และการใช้เครื่องมือเทคโนโลยีดนตรี, ช่องว่างการศึกษาในเรื่องการบันทึกเกี่ยวกับการศึกษาข้อมูล รวบรวมแรงบันดาลใจ วางแผน, การซ้อม ทดลอง ทดสอบแนวคิด, การตรวจสอบ ปรับแก้ไข และขอข้อมูลป้อนกลับ

6. ขอบเขตด้านคีตลักษณ์หลักที่ใช้ในผลงานประพันธ์ ได้แก่ โครงสร้างคีตลักษณ์แบบเวิร์ส-คอรัส รูปีสระและแบบเปลี่ยนเนื้อหาทำนอง ทั้งนี้ช่องว่างของการศึกษา คือ การใช้คีตลักษณ์ลู่หรือลูปที่วนซ้ำและคีตลักษณ์โครงสร้างแบบเน้นเนื้อดนตรี

ข้อเสนอแนะสำหรับการนำผลวิจัยไปใช้ ได้แก่ 1) ควรพัฒนารายวิชาหรือหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีดนตรีในการสร้างสรรค์ ดนตรีฟิวชันและดนตรีร่วมสมัยที่เน้นการผสมผสานและทดลองที่หลากหลาย และดนตรีประกอบภาพยนตร์ สื่อ และดนตรีทดลองสำหรับการศึกษาต่อยอดในระดับที่สูงขึ้น เนื่องจากเป็นแนวโน้มความสนใจของนักศึกษา 2) ควรพัฒนาการเรียนการสอนรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับระเบียบวิธีวิจัยให้ฝึกฝนนักศึกษาในการบันทึกขั้นตอนการดำเนินการวิจัยที่เกิดขึ้นอย่างเป็นระบบ ครบถ้วน และครอบคลุมรายละเอียดสำคัญทั้งหมด เพื่อให้งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์มีระบบระเบียบ น่าเชื่อถือ และเป็นที่ยอมรับในแวดวงวิชาการ 3) ควรต่อยอดช่องว่างของการวิจัยสร้างสรรค์ให้เป็นนานาชาติมากขึ้น ทั้งการพัฒนาผลงานที่มีวิธีวิจัยหลากหลายและการพัฒนางานวิจัยที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงกับเกม ศิลปะการแสดง สื่อ อินเทอร์เน็ตฟิ สุขภาพและดนตรีบำบัด สิ่งแวดล้อม เป็นต้น และ 4) ควรต่อยอดวิธีการนำเสนอผลงานดนตรีไม่ให้จำกัดเฉพาะการแสดงคอนเสิร์ต แต่อาจจัดในรูปแบบที่หลากหลาย เช่น การประชุมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) การบรรยายประกอบการแสดงดนตรี (Lecture Recital) นิทรรศการจัดวางศิลปะเสียง (Sound Installation Exhibition) การแสดงร่วมกับละครหรือภาพเคลื่อนไหว รวมถึงการเผยแพร่สื่อบันทึกเสียงทางสื่อสังคมออนไลน์

References

- Arksey, Hilary, and Lisa O'Malley. "Scoping Studies: Towards a Methodological Framework." *International Journal of Social Research Methodology* 8, no. 1 (February 2005): 19-32. <https://doi.org/10.1080/1364557032000119616>.
- Barlindhaug, Gaute. "Performing with Sonic Tools: An Approach to Designing and Analysing New Instruments." *Journal for Artistic Research*, no. 31 (2023). <https://www.researchcatalogue.net/view/1282234/1938920/0/0>.
- Braun, Virginia, and Victoria Clarke. "Using Thematic Analysis in Psychology." *Qualitative Research in Psychology* 3, no. 2 (2006): 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>.
- Candy, Linda. "Practice-Based Research: A Guide." Creativity & Cognition Studios. 2006. <https://www.creativityandcognition.com/wp-content/uploads/2011/04/PBR-Guide-1.1-2006.pdf>.
- Chandrakasem Rajabhat University. *Bachelor of Music Program in Western Music: Revised Curriculum 2021*. Bangkok: Chandrakasem Rajabhat University, 2021. (in Thai)
- Chitkul, Krailas, and Athitaya Piwkhum. "Practice as Research in Performing Arts." In *King's Philosophy for Sustainable Development: A Collection of Research and Academic Articles, Chiang Mai Rajabhat University, 2017*, edited by Kaltima Phichai, Pathamarat Nakanitanon, Vilaiporn Luksameevanish, and Sutthinan Chuenchom, 145-154. Chiang Mai: Somporn Printing, 2017. (in Thai)
- Culture Action Europe. "Vienna Declaration on Artistic Research." Accessed January 15, 2025. <https://cultureactioneurope.org/news/vienna-declaration-on-artistic-research>.
- De Moraes, Tharcisio Vaz, "Creative Processes Applied in the Musical Composition of the Audio Game BREU: Shadow Hunt in Light of Concepts Related to Game Design and Embodied Cognition." *Journal of Sound and Music in Games* 6, no. 3 (Summer 2025): 25-46. <https://doi.org/10.1525/jsmg.2025.6.3.25>.
- Diegert, Joel, and Adrián Artacho. "Aubiome: A Collaborative Method for the Production of Interactive Electronic Music." *Journal for Artistic Research*, no. 25 (2021). <https://www.researchcatalogue.net/view/643746/652150/0/0>.
- Levac, Danielle, Heather Colquhoun, and Kelly K. O'Brien. "Scoping Studies: Advancing the Methodology." *Implementation Science* 5 (2010): 69. <https://doi.org/10.1186/1748-5908-5-69>.
- Ministry of Education. "Announcement of the Ministry of Education on Bachelor's Degree Qualification Standards in Fine Arts, B.E 2558." In *Royal Thai Government Gazette* 133, Special Section 26D (January 29, 2016): 7. (in Thai)
- Mukdamanee, Vichaya. "Practice-led Research: Research for Learning." *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts* 2, no. 2 (March 2015): 19-30. (in Thai)

- Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.
- Piccini, Angela. "An Historiographic Perspective on Practice as Research." *Studies in Theatre and Performance* 23, no. 3 (2004): 191-207. <https://doi.org/10.1386/stap.23.3.191/3>.
- Power, Nigel. "You Can't Get There from Here: Discovering Where to Begin a Practice-Led Inquiry Notes and Reflections from Thailand." *Revista GEMInIS* 13, no. 3 (2022): 58-70. <https://doi.org/10.53450/2179-1465.rg.2022v13i2p58-70>.
- Ruiz-Perez, Isabel, and Dafina Petrova. "Scoping Reviews: Another Way of Literature Review." *Medicina Clínica (English Edition)* 153, no. 4 (August 2019): 165-168. <https://doi.org/10.1016/j.medcle.2019.02.026>.
- Smith, Hazel, and Roger T. Dean, eds. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2009.
- Sukittiwong, Pongpob, Thanach Chawawisuttikoon, and Wittada Phaokhum. "Developing a Library Music to Promote the Corporate Identity of Chandrakasem Rajabhat University." *Mahidol Music Journal* 6, no. 2 (September 2023 - February 2024): 158-175. <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/mmj/article/view/269933>.

THE APPLICATION OF CIRCULAR MOTION IN PIANO PERFORMANCE: REDUCING TENSION AND ENHANCING AGILITY

Natsarut Chandee, Sornsuang Tangsinmonkong,* Preeyanun Promsukkul

College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 01/08/2025, Revised 14/11/2025, Accepted 08/01/2026

Abstract

Background and Objectives: Piano study at the undergraduate and graduate levels requires both technical skill and understanding of musicality, yet many students face challenges with muscle tension caused by excessive practice or ineffective technique. This tension can interfere with performance, restrict musicality, and potentially lead to long-term injury. Building on a pedagogical perspective, this study investigates circular motion as a method for reducing tension and improving agility. Although circular motion is widely acknowledged in pedagogical literature, its practical use in specific repertoire is often overlooked. This study addresses that gap by providing applied examples, comparative analysis and performance videos. The following objectives drive the research: 1) To study the injury risks posed by muscle tension in piano performance and to examine its effects on the freedom of movement and the expression of musicality; 2) To study the concept of circular motion described by pedagogues; 3) To apply circular motion in piano performance to reduce tension and improving agility, and to demonstrate the differences after its application.

Methods: This study uses a documentary method to investigate sources from books, theses, journal articles, and online pedagogical sources to support the research objectives, involving a literature review on muscle tension and the pedagogical perspective of circular motion. Furthermore, the study explores the effectiveness of circular motion by practical application on selected piano repertoire which were chosen based on their variety of techniques, including running notes, broken chords, leaps and arpeggios. Moreover, the study visualizes the differences from applying circular motion in demonstration videos and public performance in a lecture-recital. Finally, the findings are be compiled in a research article.

Results: The results of this study can be summarized as follows. 1) Muscle Tension: across a variety of the piano technique literature, pedagogues and piano teachers consistently emphasize the importance of cultivating awareness of muscle tension in piano performance. Tension is widely recognized as a major culprit, as it limits agility, restricts freedom of movement and finger flexibility, inhibits performance, and increases the risk of injury. To prevent this, pedagogues encourage the use of multiple parts of the body and promote relaxation as a healthier approach. 2) Circular motion involves natural, curved movements of the wrist, forearm, hand,

* Corresponding author, email: sornsuang.tan@mahidol.ac.th

and shoulder, allowing tension to be shared among these areas, which is more effective and helps prevent physical strain and stiffness compared to abrupt, linear movement. 3) Circular motion can be applied to various musical passages. It provides better angles to strike the keys when performing running notes, smoother transitions when playing arpeggios and greater accuracy when playing leaps. The application of this technique reduces physical strain and promotes fluid, effortless performance. 4) Lecture-recital: the lecture-recital described in this article clearly illustrated the improvement in musicality when playing with and without the application of the circular motion. Moreover, the performer experienced physical ease throughout the entire performance.

Conclusions: This study highlights the importance of avoiding muscle tension in advanced piano study and proposes circular motion as an effective approach to both injury prevention and technical fluency in performance. Demonstration videos and a lecture-recital help to clearly visualize the improvement achieved through the use of circular motion. Its implementation in pedagogy offers educators and students a practical and adaptable approach for developing healthier and more expressive playing habits.

Keywords: Circular Motion / Piano Technique / Injury / Muscle Tension

Introduction

Piano study at the undergraduate and graduate levels presents unique challenges that require technical skill, comprehensive understanding of musicality, and effective practice methods. Despite dedicated effort, many students experience muscle tension, often caused by excessive practice or improper methods, which can lead to physical strain, limit artistic expression or lead to long-term injury.

The issue of tension in piano playing has been widely addressed in pedagogical works. Louis Adam cautioned against its effects on finger flexibility,¹ while Tobias Matthay introduced “relaxation” as a key to reduce tension, improving agility and enhancing musicality.² More recent figures like Thomas Mark emphasized efficient, tension-free movement as essential for expressive and secure playing.³ Carola Grindea founded the *International Society for the Study of Tension in Performance* to raise awareness and offer solutions for performance-related physical issues.⁴ These insights have led to development of technical methods like forearm rotation or arm weight technique to promote efficiency and prevent injury. Among these, circular motion emerges as a particularly effective approach, frequently mentioned in both pedagogical texts and academic work. Tobias Matthay described it as a “weight-touch” from the wrist and forearm to enhance tone

¹ Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 195.

² Tobias Matthay, *The Act of Touch in All Its Diversity: An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production* (London: Longmans, Green, 1903), 22.

³ Thomas Mark, *What Every Pianist Needs to Know about the Body* (Chicago: GIA Publications, 2003), 5.

⁴ Carola Grindea, as cited in Michele Wheatley-Brown, Gilles Comeau, and Donald Russell, “The Role and Management of Tension in Pedagogical Approaches to Piano Technique,” *Arts BioMechanics* 2, no. 1 (2014): 2, https://piano.uottawa.ca/wp-content/uploads/2016/04/Publications/Physical%20aspects/22.%20Brown_Tension%202013.pdf.

and expression.⁵ Rudolf Maria Breithaupt emphasized wrist circles and joint cushioning to support tone quality and relaxation.⁶ Seymour Fink examined the anatomy of wrist and shoulder circles to improve phrasing and legato.⁷ József Gát referred to it as a “spindle motion” that supports hand movement,⁸ while Thomas Fielden saw it as a rotatory movement initiated from the shoulder, facilitating smooth transitions with less effort.⁹ These perspectives suggest that incorporating circular motion technique may help alleviate physical tension, promote more flowing movements and enhancing musicality.

Although many pedagogues have recognized the importance of circular motion, they have rarely demonstrated its practical application in specific piano repertoire. This article aims to bridge that gap by providing concrete examples supported by visual and audio media. Through images, comparative videos and performance videos, this study aims to offer an applied perspective on how circular motion can be integrated into piano playing for tension reduction and physical agility improvement.

Research Objectives

1. To study the injury posed by muscle tension in piano performance and to examine its effects on the freedom of movement and the expression of musicality.
2. To study the concept of circular motion described by pedagogues.
3. To apply circular motion in piano performance, enhance agility, and demonstrate the resulting improvements.

Research Methodology

This study uses a documentary research methodology to investigate muscle tension and circular motion techniques in piano playing. Sources were selected based on their relevance to the research objectives. After selection, a total of nine sources were identified, including six books by Fielden,¹⁰ Fink,¹¹ Gát,¹² Mark,¹³ Matthay,¹⁴

⁵ Tobias Matthay, *The Act of Touch in All Its Diversity: An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production* (London: Longmans, Green, 1903), 107-108.

⁶ Rudolf Maria Breithaupt, *Natural Piano-Technic: Preliminary to Intermediate Grade* (Leipzig: D.F. Kahnt, 1909), 41.

⁷ Seymour Fink, *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers, and Performers* (Portland, OR: Amadeus Press, 1992), 78.

⁸ József Gát, *The Technique of Piano Playing* (Budapest: Corvina, 1974), 121.

⁹ Thomas Fielden, *The Science of Pianoforte Technique* (London: Macmillan, 1961), 92-95.

¹⁰ Thomas Fielden, *The Science of Pianoforte Technique* (London: Macmillan, 1961).

¹¹ Seymour Fink, *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers, and Performers* (Portland, OR: Amadeus Press, 1992).

¹² József Gát, *The Technique of Piano Playing* (Budapest: Corvina, 1974).

¹³ Thomas Mark, *What Every Pianist Needs to Know about the Body* (Chicago: GIA Publications, 2003).

¹⁴ Tobias Matthay, *The Act of Touch in All Its Diversity: An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production* (London: Longmans, Green, 1903).

and Rosenblum;¹⁵ one journal article by Wheatley-Brown et al.;¹⁶ one unpublished thesis by Timothy;¹⁷ and one online pedagogical article by Bar-Niv.¹⁸ The research procedure involved six steps.

1. Literature review of muscle tension that discusses the effects of muscle tension in piano performance and its solution.
2. Pedagogical analysis of circular motion focused on the concept, biomechanical understanding and its role in reducing muscle tension.
3. Application of circular motion in chosen repertoire, based on a variety of techniques, such as broken chords, running notes, arpeggios, and leaps, to determine where circular motion could be integrated to reduce tension and enhance agility.
4. Demonstration and comparison videos. Each selected passage was recorded in two versions, one without using circular motion and one with it in order to visualize the differences in musicality and movement. The effectiveness of the technique was assessed through performer's reflection.
5. Conducting a lecture-recital with the aim of presenting the findings in a practical context, including live demonstrations of circular motion, comparisons of different approaches, and performance of the selected works.
6. Preparing a research article presenting the theory, application, and outcomes of using circular motion to reduce tension in piano playing.

Result

After investigating from the sources and applying the technique on selected work, the results can be summarized in four parts: 1) Muscle Tension; 2) Circular motion; 3) Application of circular motion; 4) Lecture-Recital. The research findings are as follows.

1. Muscle Tension

Throughout the various literature on piano technique, tension is widely recognized as a major culprit in both limiting agility and causing injury. Many pedagogues and piano teachers agree that muscle tension should be avoided.¹⁹ For example, Louis Adam, who is a pioneer of Paris Conservatory tradition in

¹⁵ Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

¹⁶ Michele Wheatley-Brown, Gilles Comeau, and Donald Russell, "The Role and Management of Tension in Pedagogical Approaches to Piano Technique," *Arts BioMechanics* 2, no. 1 (2014): 1-17, https://piano.uottawa.ca/wp-content/uploads/2016/04/Publications/Physical%20aspects/22.%20Brown_Tension%202013.pdf.

¹⁷ Johannes Timothy, "Personal Account on the Development of Wrist and Arm Techniques in Piano Playing" (Research Project, Royal Conservatoire of Scotland, 2020), <https://www.academia.edu/44688214>.

¹⁸ Rami Bar-Niv, "The Magic of Wrist Circles," *International Journal of Music*, last modified March 2022, <https://ijm.education/piano/the-magic-of-wrist-circles/>.

¹⁹ Michele Wheatley-Brown, Gilles Comeau, and Donald Russell, "The Role and Management of Tension in Pedagogical Approaches to Piano Technique," *Arts BioMechanics* 2, no. 1 (2014): 2, https://piano.uottawa.ca/wp-content/uploads/2016/04/Publications/Physical%20aspects/22.%20Brown_Tension%202013.pdf.

18th-19th century and a writer of early method book for piano, warned about drawbacks and complications that come from tension: "...for all muscular tension blocks freedom of movement and makes it impossible for the hands to extend and contract the fingers properly, which one needs to be able to do at all times".²⁰ This highlights the effect of muscle tension, which restricts the freedom of movement and finger flexibility.

Some pedagogues advised relaxation as a remedy. For example, Tobias Matthay describes his thoughts on relaxation in *The Act of Touch in All Its Diversity*: "Really complete relaxation may possibly be physically unattainable, but the term thoroughly conveys what has *practically* to be striven for. For it is the completest possible *Relaxation* of all muscles that should be passive that forms the real 'secret' of all good tone-production (including Agility) at the Pianoforte."²¹ This quote highlights his belief of relaxation as a key to achieve the technical mastery and freedom of movement without risking injury.²²

In addition, Thomas Mark, a piano teacher and author of *What Every Pianist Needs to Know About Their Body*, conveys a similar idea in the following statement: "Piano playing that is accomplished by high-quality movement, in which each part contributes its proper share with no tension, will be free, expressive, and secure,"²³ implying that proper coordination of body parts is essential for good piano playing.

These insights highlight the awareness of muscle tension in pedagogical works, while emphasizing relaxation and natural movement as a better approach.

2. Circular Motion

Circular motion is a piano technique that refers to circular movement of the wrist, forearm, arm, elbow all the way to shoulder. Applying this technique can enhance fluidity, phrasing, tone control, and reduce unnecessary tension. Instead of abrupt linear movements, using this circular movement can enhance agility and reduce tension.

Rami Bar-Niv, a piano teacher, explains the concept of circular motion using an analogy of running toward a wall and needing to change direction instantly. A sharp turn is both difficult and inefficient. However, approaching the wall at a slight angle makes change in the direction much smoother. The same principle can be applied to the wrist by altering the turn. The motion becomes more fluid and natural, resulting in a circular or oval movement.²⁴

Similarly, Thomas Fielden, a British piano teacher, describes circular motion as a rotatory movement of the elbow and wrist, driven by the shoulder. He explains that straight, angular movements are inefficient, because

²⁰ Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 195.

²¹ Tobias Matthay, *The Act of Touch in All Its Diversity: An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production* (London: Longmans, Green, 1903), 22.

²² Michele Wheatley-Brown, Gilles Comeau, and Donald Russell, "The Role and Management of Tension in Pedagogical Approaches to Piano Technique," *Arts BioMechanics* 2, no. 1 (2014): 2-3, https://piano.uottawa.ca/wp-content/uploads/2016/04/Publications/Physical%20aspects/22.%20Brown_Tension%202013.pdf.

²³ Thomas Mark, *What Every Pianist Needs to Know about the Body* (Chicago: GIA Publications, 2003), 5.

²⁴ Rami Bar-Niv, "The Magic of Wrist Circles," *International Journal of Music*, last modified March 2022, <https://ijm.education/piano/the-magic-of-wrist-circles/>.

to angularly change the direction of movement in straight lines, a force is required to overcome the inertia of the previous direction. On the other hand, curved, elliptical movements allow more time for the inertia of the previous direction to be converted to the new direction, which allows for smoother direction changes with less force. This elliptic trajectory is experienced by the elbow and the wrist, as they are the fulcrums.²⁵ Figure 1 compares the visual appearance of these two movements.

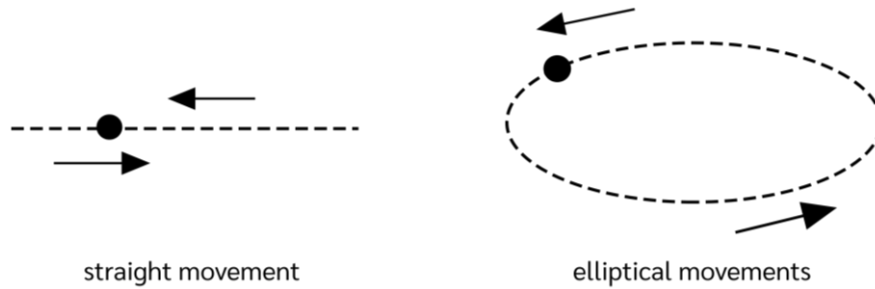


Figure 1 Schematic representation of straight as compared with elliptical trajectory

Source: by author

Moreover, Seymour Fink described circular motion as “lateral twist” and “shoulder circling,” emphasizing its role in legato playing. He explains that these movements enhance subtle control, allow free arm movement with smooth connections and support varied finger patterns. He theorized circular motion into pronation and supination circles. In pronation, the thumb acts as an anchor, pressing into the key while guiding an inward movement. While in supination, the pinky serves as the anchor, leading an outward circling motion. These are subtle movements that accompany the circling of the arm.²⁶ Figure 2 illustrates these two movements, with an accompanying link to a demonstration video.

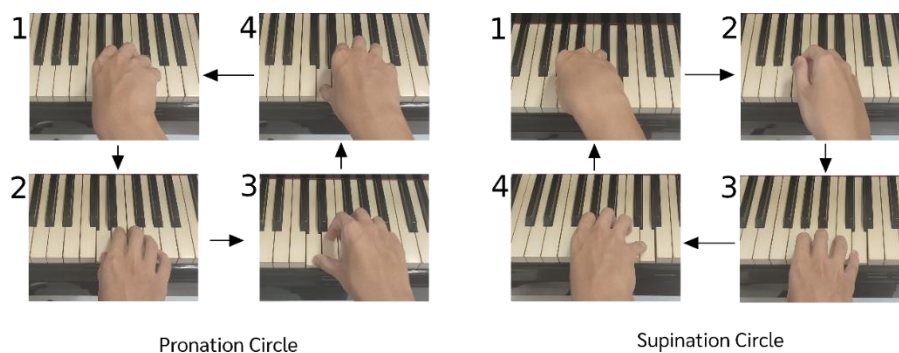


Figure 2 Illustration of the pronation circle and supination circle with QR Code for demonstration video

Source: by author²⁷

²⁵ Thomas Fielden, *The Science of Pianoforte Technique* (London: Macmillan, 1961), 92-95.

²⁶ Seymour Fink, *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers, and Performers* (Portland, OR: Amadeus Press, 1992), 78-81.

²⁷ Natsarut Chandee, “Seymour Fink - Pronation circle and Supination circle demonstration,” YouTube video, 0:43, April 18, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=mXiZAORIUQ0>.

Another insightful description of this technique comes from József Gát, a pioneer in keyboard music education in Hungary. He describes the “spindle motion of the arms”²⁸ comparing their movement to that of a skipping rope. This continuous motion supports the hands as they play, making the action feel more natural, reduce strain, and allowing the hands to work more smoothly and efficiently.²⁹ To illustrate this movement, Figure 3 provides access to the demonstration video.



Figure 3 QR Code for demonstration video, “Spindle motion of the arms”

Source: by author³⁰

Although different terms are used, such as “lateral twist,” “rotatory movement,” or “spindle motion,” they all highlight the importance of fluid motion for reducing physical tension and enhancing control, tone, and fluidity of movement. These insights collectively emphasize that circular motion promotes efficient movement by aligning with the body's natural biomechanics.

3. Application of circular motion

The study uses a selection of technical passages from works by Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin, Jean Sibelius, and Sergei Rachmaninoff, by focusing on various passages with different techniques, including running notes, broken chords, leap and arpeggios. All of these examples feature links and a QR codes for viewing the demonstration videos.

3.1 Running notes

An example of how this technique can help playing running notes can be seen in Mozart's Piano Sonata in C minor, K. 457, first movement, measures 21 to 22, highlighted in the box of Example 1. This passage should be played legato, with all notes evenly articulated. While it is possible to play this passage by focusing solely on finger movement, applying the circular motion technique ensures that each finger strikes the key at the better angle for optimal control and smoothness.

²⁸ József Gát, *The Technique of Piano Playing* (Budapest: Corvina, 1974), 121.

²⁹ Johannes Timothy, “Personal Account on the Development of Wrist and Arm Techniques in Piano Playing” (Research Project, Royal Conservatoire of Scotland, 2020), 7, <https://www.academia.edu/44688214>.

³⁰ Natsarut Chandee, “József Gát's ‘spindle-motion of the arms’ demonstration video,” YouTube video, 0:13, June 9, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=xwJnMyEx0f4>.



Example 1 Mozart - Piano Sonata in C minor No. 14, I. Molto Allegro, mm. 21-24,
with QR Code for demonstration video

Source: by author³¹

This idea works similarly in example 2, measures 67 to 69. To perform this passage can be challenging, especially when the fourth finger place on black key and fifth finger on white, creating inefficient position. However, by applying the circular motion technique, the wrist rotates to a better angle, enhancing control and allowing for a more precise and effective key strike.



Example 2 Mozart - Piano Sonata in C minor No. 14, I. Molto Allegro, mm. 67-70,
with QR Code for demonstration video

Source: by author³²

3.2 Broken Chord

The circular motion technique can also be applied when playing broken chords, as seen in the third movement. The box in Example 3 shows broken triads pattern for the left hand. Applying this technique, rather than relying solely on fingers, promotes more evenness of sound.

³¹ Natsarut Chandee, "Mozart's Piano Sonata in C minor, K. 457 : Demonstartion video 1," YouTube video, 0:27, October 20, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=aT-zJ5F2MMw>.

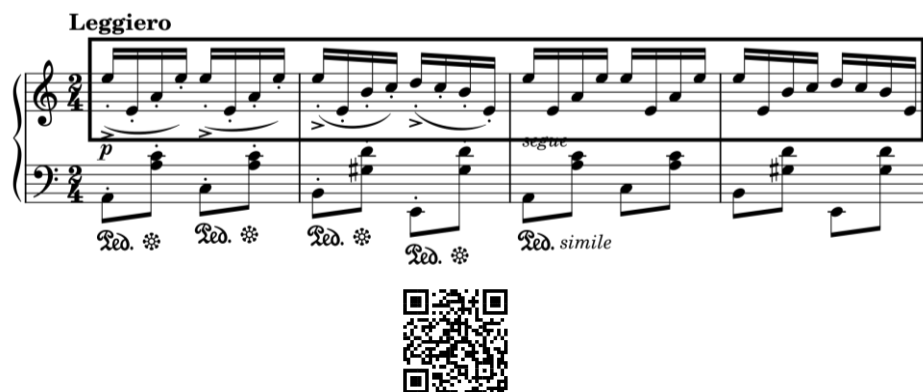
³² Natsarut Chandee, "Mozart's Piano Sonata in C minor, K. 457 : Demonstartion video 2," YouTube video, 0:27, October 20, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=UfBJLmFD2uM>.



Example 3 Mozart - Piano Sonata in C minor No. 14, III. Allegro assai, mm. 146-154,
with QR Code for demonstration video

Source: by author³³

Another useful example appears in Sibelius's Etude, Op. 76 No. 2. The right-hand pattern in Example 4 features broken chords with accent on the top note, which serves as the main melody. Relying solely on the fingers can be challenging, especially at fast tempo, as it increases the risk of tension. The application of circular motion incorporates the wrist to support the fingers, which reduces unnecessary tension, making it easier to strike the accented the top note more effectively.



Example 4 Sibelius - Etude in A minor, Op. 76, No. 2, mm. 1-4, with QR Code for demonstration video

Source: by author³⁴

3.3 Leaps and Jumps

In the same piece, the left hand follows a leaping pattern that repeats throughout the entire piece. As seen in Example 5, playing these patterns continuously at a fast tempo while maintaining accuracy can be challenging with direct horizontal motion. By applying circular motion, the movement becomes smoother, more continuous, and more precise. Moreover, this motion assists the projection of the bass note, which serves as the support of the harmony.

³³ Natsarut Chandee, "Mozart's Piano Sonata in C minor, K. 457 : Demonstartion video 3," YouTube video, 1:24, October 31, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=wF8lmLrLsxl>.

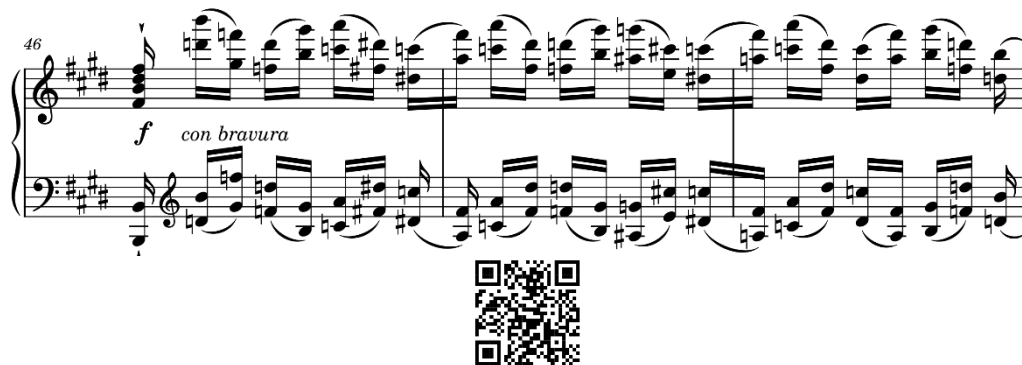
³⁴ Natsarut Chandee, "Sibelius - 13 pieces for piano, Op. 76, No. 2 : Demonstration Video 1," YouTube video, 0:53, October 31, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=LPFh4SUYt7U>.



Example 5 Sibelius - Etude in A minor, Op. 76, No. 2, mm. 1-4, with QR Code for demonstration video

Source: by author³⁵

Another example of using this technique to assist in leap passages can be found in Example 6, Chopin's Etude in E Major, Op. 10 No. 3. In the climactic section, the passage presents a significant challenge of fast interval jump while emphasizing the top note. However, incorporating the circular motion technique can help reduce tension caused by continuous leaps and also achieve a better angle for striking the keys more efficiently, enhancing both accuracy and control to highlight the top note.



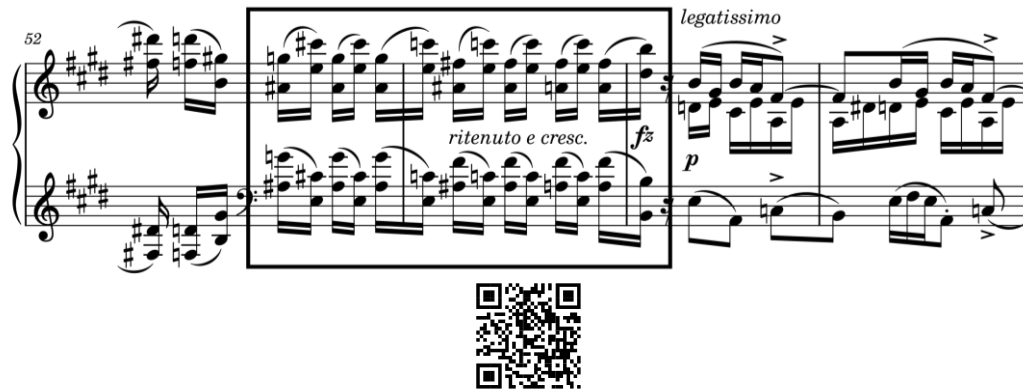
Example 6 Chopin - Etude in E major, Op. 10, No. 3, mm. 46-48, with QR Code for demonstration video

Source: by author³⁶

As the harmony transitions to the dominant chord in Example 7, measures 52 to 55 feature wide chords that can be challenging to play. While it is possible to reach them by stretching the hand, this often causes tension, especially for performers with smaller hands. Applying circular motion promotes more natural, relaxed movement and reduces strain, providing a smooth crescendo through the use of the circular motion technique.

³⁵ Natsarut Chandee, "Sibelius - 13 pieces for piano, Op. 76, No. 2 : Demonstration Video 2," YouTube video, 0:40, June 5, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=GT7QH2Rulhc>.

³⁶ Natsarut Chandee, "Chopin - Etude in E major, Op. 10, No. 3 : Demonstration Video 1," YouTube video, 1:09, October 31, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=aLtUCRmeog0>.

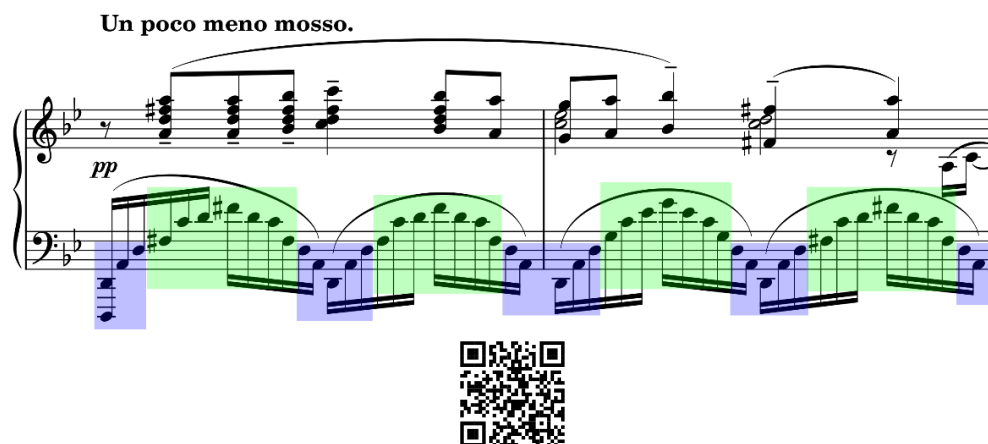


Example 7 Chopin - Etude in E major, Op. 10, No. 3, mm. 52-55, with QR Code for demonstration video

Source: by author³⁷

3.4 Arpeggios

Circular motion can also be employed when playing arpeggios, such as in the middle section of Rachmaninoff's Prelude in G minor, Op. 23 No. 5. In Example 8, the left hand executes a two-octave arpeggio pattern. The most effective way to perform this pattern is to divide it into two main finger positions: the lower position (blue highlight) and the upper position (green highlight). This method allows for more efficient fingering. However, a common issue arises when the hand suddenly changes position: the first note of each new position may be unintentionally accented due to abrupt and unnatural movement. By applying the circular motion technique, the transitions become smoother and more natural. This helps eliminate the problem and allows the sound to flow smoothly.



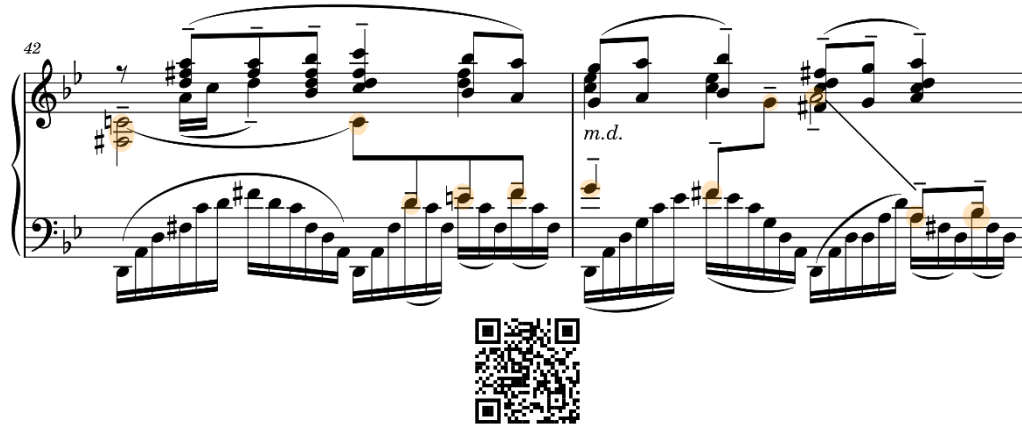
Example 8 Rachmaninoff - Prelude in G minor, Op. 23, No. 5, mm. 35-36, with QR Code for demonstration video

Source: by author³⁸

³⁷ Natsarut Chandee, "Chopin - Etude in E major, Op. 10, No. 3 : Demonstration Video 2," YouTube video, 0:26, October 20, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=OOymw70188>.

³⁸ Natsarut Chandee, "Rachmaninoff Prelude in G minor, Op. 23, No. 5 : Demonstration Video 1," YouTube video, 0:56, October 31, 2025, https://www.youtube.com/watch?v=bh_CwNc8wnY.

In Example 9, when the passage repeats in measure 42, a middle-line melody (highlighted in orange) is introduced and played with the left-hand. Applying the circular motion technique allows the wrist to rotate into a better position for striking the key with the thumb, making it easier to emphasize the middle-line melody effectively while maintaining overall fluidity.



Example 9 Rachmaninoff - Prelude in G minor, Op. 23, No. 5, mm. 42-43, with QR Code for demonstration video

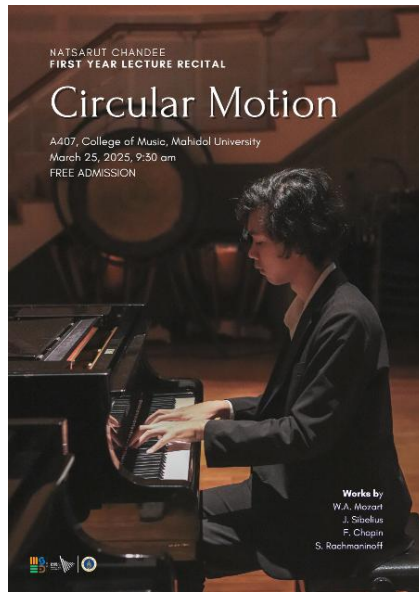
Source: by author³⁹

These examples demonstrate how circular motion enhances body movement, leading to greater efficiency, smoother sound, reduced strain, and a more relaxed playing experience across diverse techniques. This highlights its adaptability to many different kinds of musical passages. As a result, this approach provides greater physical ease, enabling the performer to achieve their desired musical sound and full expressive potential.

4. Lecture-Recital

The First Year Lecture-Recital took place on March 25, 2025 at A407, College of Music, Mahidol University. The presentation and performance clearly demonstrated the difference before and after applying circular motion. The performer experienced physical ease and enhanced agility throughout the performance. Figure 4 features a QR code and link to the full lecture-recital video.

³⁹ Natsarut Chandee, "Rachmaninoff Prelude in G minor, Op. 23, No. 5 : Demonstration Video 2," YouTube video, 0:50, October 20, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=Yp3ZuSe7GL4>.



**Natsarut Chandee
First Year Lecture Recital**

Tuesday, March 25, 2025
9:30 am, A407

Program

Piano Sonata No. 14 in C minor, K. 457 I. Molto Allegro II. Adagio III. Allegro Assai	Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
13 Pieces, Op. 76, No. 2 "Etude"	Jean Sibelius (1865 - 1957)
Etude in E Major, Op. 10, No. 3 "Tristesse"	Frédéric Chopin (1810 - 1849)
Prelude in G minor, Op. 23, No. 5	Sergei Rachmaninoff (1873 - 1943)

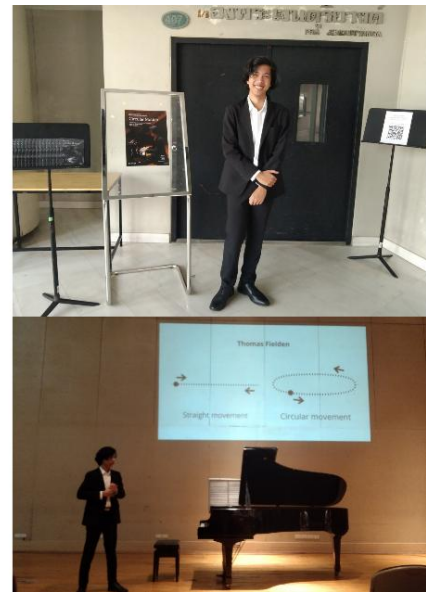


Figure 4 Natsarut Chandee First year Lecture-Recital at Mahidol University, March 25, 2025

with QR Code for performance video

Source: by author⁴⁰

Conclusion and Discussion

Muscle tension can limit movement and increase the risk of injury, which can be avoided by relaxation or movements that enable various body parts to distribute physical load. Circular motion, involving smooth rotational movement of the wrist, arm, and elbow, was identified as an effective strategy to reduce tension and support natural coordination. When circular motion is applied to challenging passages like running notes, broken chords, leaps, and arpeggios, it improves tone quality, phrasing, and overall physical ease, thereby enhancing both technical execution and minimizing muscle tension.

The issue remains a critical concern in piano performance, particularly for students at the undergraduate and graduate levels. It interferes with natural movement, limits expressive potential, and increases the risk of injury. As seen in the writings of Adam, Matthay, and Mark, excessive or involuntary contraction of muscles can restrict technical freedom, disrupt phrasing, and result in harsh or uneven tone. Consequently, relaxation is not merely a physical condition but an essential requirement for musicality and physical agility. Without physical ease, the expressive capacity of a pianist becomes compromised, and technical challenges can escalate into physical strain. Thus, effective management of tension is indispensable for both artistic and physical well-being in piano performance.

⁴⁰ Natsarut Chandee, "Natsarut Chandee First year Lecture Recital - Circular Motion," YouTube video, 1:05:20, June 9, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=uhDHS3wBYc>.

To solve this issue, circular motion has emerged as a promising technique for minimizing tension while supporting expressive playing. This approach involves smooth, elliptical movements, as described by Fielden, which is highly effective in continuous leap passages that require accuracy, such as those shown in Example 5. Moreover, the use of circular motion demonstrates the spindle-like motion of the arms that support the hand's movement particularly when playing wide chords without stretching the hand, as seen in Example 6. Additionally, the application of this technique reveals the formation of pronated circular movement, as described by Seymour Fink, which can be seen in passages such as running notes (Example 1), broken chords (Examples 3 and 4), and arpeggios (Example 8). However, these examples do not show supination, which may appear in other repertoires. These examples highlight circular motion as a practical and effective technique. It helps reduce muscle tension, encourages natural movement, and promotes relaxation.

The practical demonstrations and performer reflections provide strong support that circular motion can both reduce muscle tension and enhance agility. The technique encouraged more efficient body use, minimizing muscle strain, and allowing each joint to contribute to the motion. This cooperative contribution helps distribute tension equally across each part, aligning with Mark's ideas. Pianists reported a greater sense of physical ease and improved tonal consistency after applying the technique. In particular, better dynamic control, more balanced phrasing, and improved accuracy were observed in sections that previously felt tense or technically difficult. As a result, performances not only became physically more comfortable and more expressive but also built confidence in the performer, strongly reinforcing the idea that muscle tension, musicality and physical freedom are closely interconnected.

Although the benefits are clear, this technique may not be equally effective in every musical context or for every performer. In fast passages, like in Example 7, large circular movements may not be practical and even disadvantageous. In this case, the motion should be adjusted to smaller for more efficiency. Additionally, other factors like anatomical differences or musical styles can influence its effectiveness. For instance, Baroque repertoire, which emphasizes tone clarity, can be played solely on finger technique, leading it to be downplayed.⁴¹ However, with careful instruction and exploration of technique, circular motion can still serve as essential component for a healthy and expressive piano technique.

The findings of this study suggest that incorporating circular motion into piano technique can significantly reduce muscle tension and enhance agility, particularly in technically demanding passages. This has important implications for piano pedagogy, highlighting the need to include movement-based approaches alongside traditional finger techniques. While not universally applicable to all repertoire or performers, when thoughtfully adapted, circular motion supports healthier, more efficient playing. Its integration into teaching practices can

⁴¹ Chih-Tung Cheng, "Baroque Pianism: Perspectives on Playing Baroque Keyboard Music on the Piano, with Emphasis on Bach's Fugues in the *Well-Tempered Clavier*" (DMA diss., The City University of New York, 2019), 14-48, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3449.

help prevent injury, improve tone control, and foster a more holistic understanding of body mechanics in piano performance.

The future research is encouraged to explore the application of circular motion across various musical styles and level of proficiency, and to conduct comparative studies on how circular motion can be integrated with other techniques.

References

-
- Bar-Niv, Rami. "The Magic of Wrist Circles." International Journal of Music. Last modified March 2022.
<https://ijm.education/piano/the-magic-of-wrist-circles/>.
- Breithaupt, Rudolf Maria. *Natural Piano-Technic: Preliminary to Intermediate Grade*. Leipzig: D.F. Kahnt, 1909.
- Chandee, Natsarut. "Chopin - Etude in E major, Op. 10, No. 3 : Demonstration Video 1." YouTube Video, 1:09. October 31, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=aLtUCRmeog0>.
- Chandee, Natsarut. "Chopin - Etude in E major, Op. 10, No. 3 : Demonstration Video 2." YouTube Video, 0:26. October 20, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=-OOymw70188>.
- Chandee, Natsarut. "József Gát's 'spindle-motion of the arms' demonstration video." YouTube Video, 0:13. June 9, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=xwJnMyEx0f4>.
- Chandee, Natsarut. "Mozart's Piano Sonata in C minor, K. 457 : Demonstartion video 1." YouTube Video, 0:27. October 20, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=aT-zJ5F2MMw>.
- Chandee, Natsarut. "Mozart's Piano Sonata in C minor, K. 457 : Demonstartion video 2." YouTube Video, 0:27. October 20, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=UfBJLmFD2uM>.
- Chandee, Natsarut. "Mozart's Piano Sonata in C minor, K. 457 : Demonstartion video 3." YouTube Video, 1:24. October 31, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=wF8ImLrLsxl>.
- Chandee, Natsarut. "Natsarut Chandee First year Lecture Recital - Circular Motion." YouTube Video, 1:05:20. June 9, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=-uhDHS3wBYc>.
- Chandee, Natsarut. "Rachmaninoff Prelude in G minor, Op. 23, No. 5 : Demonstration Video 1." YouTube Video, 0:56. October 31, 2025. https://www.youtube.com/watch?v=bh_CwNc8wnY.
- Chandee, Natsarut. "Rachmaninoff Prelude in G minor, Op. 23, No. 5 : Demonstration Video 2." YouTube Video, 0:50. October 20, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=Yp3ZuSe7GL4>.
- Chandee, Natsarut. "Seymour Fink - Pronation circle and Supination circle demonstration." YouTube Video, 0:43. April 18, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=mXiZAORIUQ0>.
- Chandee, Natsarut. "Sibelius - 13 pieces for piano, Op. 76, No. 2 : Demonstration Video 1." YouTube Video, 0:53. October 31, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=LPFh4SUyt7U>.

- Chandee, Natsarut. "Sibelius - 13 pieces for piano, Op. 76, No. 2 : Demonstration Video 2." YouTube Video, 0:40. June 5, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=GT7QH2Rulhc>.
- Cheng, Chih-Tung. "Baroque Pianism: Perspectives on Playing Baroque Keyboard Music on the Piano, with Emphasis on Bach's Fugues in the *Well-Tempered Clavier*." DMA diss., The City University of New York, 2019. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3449.
- Fielden, Thomas. *The Science of Pianoforte Technique*. London: Macmillan, 1961.
- Fink, Seymour. *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers, and Performers*. Portland, OR: Amadeus Press, 1992.
- Gát, József. *The Technique of Piano Playing*. Budapest: Corvina, 1974.
- Mark, Thomas. *What Every Pianist Needs to Know about the Body*. Chicago: GIA Publications, 2003.
- Matthay, Tobias. *The Act of Touch in All Its Diversity: An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production*. London: Longmans, Green, 1903.
- Rosenblum, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Timothy, Johan. "Personal Account on the Development of Wrist and Arm Techniques in Piano Playing." Research Project, Royal Conservatoire of Scotland, 2020. <https://www.academia.edu/44688214>.
- Wheatley-Brown, Michele, Gilles Comeau, and Donald Russell. "The Role and Management of Tension in Pedagogical Approaches to Piano Technique." *Arts BioMechanics* 2, no. 1 (2014): 1-17. https://piano.uottawa.ca/wp-content/uploads/2016/04/Publications/Physical%20aspects/22.%20Brown_Tension%202013.pdf.

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีชบวนแห่มุสลิมในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้ เพื่อฟื้นฟูมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

THE MUSLIM PROCESSION IN THE SOUTHERN BORDER PROVINCES:

A STUDY OF MUSIC CULTURE FOR PRESERVING AND RESTORING CULTURAL HERITAGE

สกลพัฒน์ โคตรตันติ*

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา สงขลา ประเทศไทย

Sakolput Kottunti*

Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University, Songkhla, Thailand

Received 18/06/2025, Revised 31/07/2025, Accepted 14/10/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : วัฒนธรรมและวิถีชีวิตของชาวมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ อันได้แก่ จังหวัดยะลา ปัตตานี และนราธิวาส มีรากฐานจากการหลอมรวมความเชื่อดั้งเดิมที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ พุทธ และอิสลาม ซึ่งส่งผลให้ชนบทร่วมประเพณีในพื้นที่มีความเฉพาะตัวแตกต่างจากภูมิภาคอื่น โดยเฉพาะในด้านศาสนา ภาษา การดำรงชีวิต และพิธีกรรมต่าง ๆ การจัดชบวนแห่ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในประเพณีท้องถิ่นที่แสดงออกถึงความเคารพ ความศรัทธา และความจงรักภักดีต่อบุคคลสำคัญ และเป็นการสื่อสารอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านศิลปะการแสดง ดนตรี เครื่องแต่งกาย และศิลปะพื้นถิ่น ดนตรีประกอบชบวนแห่มีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศและเสริมความศักดิ์สิทธิ์ให้แก่พิธีกรรม โดยเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมในท้องถิ่นซึ่งควรได้รับการอนุรักษ์ ฟื้นฟูและพัฒนาอย่างยั่งยืน เพื่อส่งเสริมความเข้าใจอันดีระหว่างคนในและคนนอกวัฒนธรรม และเป็นแนวทางในการสร้างองค์ความรู้ทางวิชาการที่สะท้อนอัตลักษณ์ และภูมิปัญญาของชุมชนชายแดนภาคใต้ ซึ่งงานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบของชบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้และศึกษาวงดนตรีชบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้

วิธีการศึกษา : การวิจัยเรื่องวัฒนธรรมดนตรีในชบวนแห่มุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้แนวทางมานุษยวิทยาเพื่อสืบสานและฟื้นฟูมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยเก็บข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และดนตรี จำนวน 8 คน ตลอดจนศิลปินท้องถิ่นในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ จำนวน 15 คน ที่มีประสบการณ์และเป็นที่ยอมรับในชุมชนอย่างกว้างขวางในการจัดชบวนแห่ในท้องถิ่น ผ่านการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม รวมถึงการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการแบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง การรวบรวมข้อมูลมุ่งเน้นประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์ องค์ประกอบชบวนแห่ ลักษณะดนตรีและบทบาทของนักดนตรีในท้องถิ่น ส่วนการวิเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ตามประเด็นที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบชบวนแห่ ลักษณะดนตรี และอัตลักษณ์วัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อนำเสนอผลในเชิงวิชาการอย่างเป็นระบบ

ผลการศึกษา : ผลการวิจัยพบว่า ชบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มีพื้นฐานความเชื่อและค่านิยมจากวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ และศาสนาอิสลาม ประกอบด้วยชบวนทั้งหมด 6 ชบวน ได้แก่

* Corresponding author, email: sakolput.ko@skru.ac.th

ขบวนดนตรี ขบวนขุนนาง ขบวนบุหงาซีเราะ ขบวนผู้ดูแลนก ขบวนคานหามนก และขบวนพลหอกพลกริช แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายพื้นเมืองภาคใต้ตอนล่าง เฉพาะดนตรีในขบวนหมุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ พบว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วยปี่ชุนา หง และกัณต์ ในลักษณะของวงปี่ซ้องกลอง ทำหน้าที่ประโคมให้ขบวนหมุมีความสนุกสนาน เข้มขลัง และศักดิ์สิทธิ์ และทำหน้าที่ประกอบการแสดงศิลปะ เครื่องดนตรีมีระดับเสียงและมีท่วงทำนองที่สง่างาม สนุกสนาน เข้มขลัง และมีจังหวะที่รุกร้า พบเพลงที่ใช้ในขบวนหมุทั้งหมด 3 เพลง เฉพาะในจังหวัดนราธิวาส พบว่ามีการใช้เพลงชื่อ “รายอกาแล” ประกอบการแห่ ส่วนในจังหวัดยะลาและจังหวัดปัตตานี มีการใช้เพลงประกอบขบวนหมุที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบต้นตามจังหวะของซ้องและกลอง และไม่ปรากฏชื่อเพลง ด้านพิธีกรรมมีขบวนการไหว้ครูก่อนการบรรเลง การสืบทอดภายในครอบครัวและมีการจัดพิธีไหว้ครูประจำปี

บทสรุป : ขบวนหมุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทยเป็นประเพณีที่สะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างความเชื่อทางศาสนา ได้แก่ พราหมณ์ พุทธ และอิสลาม จากผลการวิจัยและการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์ พบว่าขบวนหมุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มีองค์ประกอบหลัก 6 ขบวน ได้แก่ ขบวนดนตรี ขบวนขุนนาง ขบวนบุหงาซีเราะ ขบวนผู้ดูแลนก ขบวนคานหามนก และขบวนพลหอกพลกริช ทั้งนี้ผู้เข้าร่วมขบวนหมุแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองภาคใต้ตอนล่าง ในด้านดนตรี ขบวนหมุดังกล่าวใช้วงปี่ซ้องกลองซึ่งประกอบด้วยปี่ชุนา หง และกัณต์ โดยทำหน้าที่สร้างบรรยากาศที่สนุกสนาน เข้มขลัง และศักดิ์สิทธิ์ รวมถึงประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้แบบมลายู เพลงที่ใช้ในขบวนหมุมีลักษณะเฉพาะในแต่ละพื้นที่ เช่น เพลงรายอกาแลในจังหวัดนราธิวาส ส่วนในจังหวัดยะลาและจังหวัดปัตตานีใช้ทำนองแบบต้นตามจังหวะซ้องและกลองโดยไม่ปรากฏชื่อเพลง นอกจากนี้ยังพบขนบธรรมเนียมในการไหว้ครูก่อนการบรรเลง และการถ่ายทอดทักษะทางดนตรีผ่านสายเลือดภายในครอบครัวด้วย

คำสำคัญ : วัฒนธรรมดนตรี / ขบวนหมุสลิม / จังหวัดชายแดนภาคใต้

Abstract

Background and Objectives: The culture and way of life of Muslims in the southern border provinces of Thailand are based on the fusion of traditional beliefs influenced by Hinduism, Buddhism, and Islam, which results in local traditions that are unique and different from other regions, especially in terms of religion, language, lifestyle, and various rituals. The organization of the procession is an important element in local traditions that expresses respect, faith, and loyalty to important persons and communicates cultural identity through performing arts, music, costumes, and local arts. The music in the procession plays an important role in creating an atmosphere and enhancing the sacredness of the ritual. It is a representation of the local Muslim music culture that should be preserved, restored, and developed sustainably to promote understanding between people inside and outside the culture and as a case for creating academic knowledge that reflects the identity and wisdom of the southern border communities. The objectives are to study the components of the Muslim procession in the southern border provinces and study the bands in the Muslim procession in the southern border provinces.

Methods: This research on the music culture in the Muslim procession in the southern border provinces is a qualitative research study using an ethnomusicological approach to preserve and restore cultural heritage

wisdom. Data were collected through participatory and non-participatory observation, as well as structured and unstructured informal interviews with 8 experts in history, culture, and music and 15 people who are experienced and widely recognized in the community in organizing local parades. The research instruments consisted of cameras, audio recorders, and notebooks. The data collection focused on ethnic history, procession components, musical characteristics, and the roles of local musicians. The data analysis used a descriptive analytical method based on issues related to procession components, musical characteristics, and local cultural identity to present the results in a systematic academic manner.

Results: The research results found that the Muslim procession in the southern border provinces is based on beliefs and values from local cultures that combine Brahmanism, Buddhism, and Islam. It consists of 6 processions: a musical procession, a noble procession, a Bunga Sireh procession, a bird caretaker procession, a bird carrying pole procession, and a spear and dagger procession. The participants in the procession are dressed in local southern costumes. The music used in the Muslim procession in the southern border provinces is found to include the Pi-suna, Gong, and Gendang, in the form of a gong and drum ensemble, which plays the sound to make the procession fun, powerful, and sacred, and also performs the Silat (a Malay martial dance). The musical instruments have a loud sound and also feature elegant, fun, powerful melodies, and an aggressive rhythm. Three songs were found to be used in the procession. In Narathiwat Province, a song called “Rayakalae” was used in the procession. In Yala and Pattani Provinces, songs were used in the procession with improvised melodies to the rhythm of gongs and drums, though the names of the songs used in these processions were not known. There was a tradition of paying homage to teachers before the performance, family inheritance, and an annual ceremony to pay homage to teachers.

Conclusions: The Muslim procession in the southern border provinces of Thailand is a tradition that reflects the combination of religious beliefs, namely Brahmanism, Buddhism, and Islam. From research results and study of historical documents, it was found that Muslim processions in the southern border provinces have 6 main components: a musical procession, a noble procession, a Bunga Sireh procession, a bird keeper procession, a bird carrying pole procession, and a spear and dagger procession. Participants in the procession usually dress in southern traditional clothing. In terms of music, the procession uses a gong and drum ensemble consisting of a Pi-suna, Gong, and Gendang, which create a joyful, majestic, and sacred atmosphere. Including the performance of Malay martial arts (Silat), the songs used in the procession have characteristics specific to each region, such as the song “Rayokalae” in Narathiwat province, while in Yala province and Pattani province, improvised melodies are used. In addition, there is a tradition of paying respect to teachers before playing and passing down musical skills through the bloodline within the family.

Keywords: Musical Culture / Muslim Procession / Southern Border Province

บทนำ (Introduction)

วัฒนธรรมประเพณีและวิถีชีวิตของคนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มีพื้นฐานมาจากการพัฒนาความเชื่อที่มีการวิวัฒนาการของคนในพื้นที่ที่เคยรับเอาวัฒนธรรมของศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ และศาสนาอิสลาม ขนบธรรมเนียมประเพณีของผู้คนในจังหวัดชายแดนภาคใต้จึงมีส่วนสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งศาสนาอิสลาม เพราะขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวไทยโดยส่วนใหญ่นั้นสืบเนื่องมาจากหลักความเชื่อทางศาสนา วิธีการดำเนินชีวิตประจำวันของชาวมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้จึงอยู่ในขอบข่ายของขนบธรรมเนียมประเพณีอันเนื่องมาจากศาสนาอิสลามทั้งสิ้น ลักษณะของขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้จึงมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวไทยในภาคอื่น ๆ ทั้งด้านศาสนา ภาษา ขนบธรรมเนียม และวัฒนธรรม

ขบวนแห่เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชาวมุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มาแต่ครั้งโบราณกาล ชาวมุสลิมให้ความสำคัญต่อการแห่ในฐานะองค์ประกอบหลักของวัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ ทั้งในระดับครอบครัว ระดับท้องถิ่นชุมชน จนถึงระดับอาณาจักร การจัดขบวนแห่มัมนีเป็นสัญลักษณ์ของพิธีกรรม ความเป็นสิริมงคล ตลอดจนถึงเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงความเคารพยำเกรง เชื้อมั่น และให้เกียรติแก่สิ่งที่พึงเคารพ การจัดขบวนแห่ของชาวมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้มีองค์ประกอบที่น่าตื่นตาตื่นใจผู้ชมด้วยเครื่องประโคมดนตรี ศิลปะการประดิษฐ์ดอกไม้ การจัดพานบายศรี ศิลปะการแกะสลักสร้างสรรค์รูปนก อาวุธและเครื่องแต่งกายแบบนักรบโบราณ การแสดงศิลปะการต่อสู้ และสาวงามเข้าร่วมทูลบายศรี ชาวมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ยึดถือเป็นประเพณีใช้การจัดขบวนแห่ในลักษณะนี้เป็นเครื่องต้อนรับอาคันตุกะสำคัญของเมือง เช่น ในคราวที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินเยี่ยมมณฑลปัตตานี เมื่อปี พ.ศ. 2458 ผู้ว่าราชการเมืองต่าง ๆ ได้จัดขบวนแห่เข้าร่วมถวายทอดพระเนตรเพื่อเฉลิมพระเกียรติจำนวน 65 ขบวน และเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เสด็จพระราชดำเนินเยี่ยมพสกนิกรภาคใต้เมื่อปี พ.ศ. 2502 ชาวปัตตานีได้พร้อมใจกันจัดขบวนแห่นกถวายความจงรักภักดีอย่างสมพระเกียรติ¹ ดนตรีในฐานะองค์ประกอบหลักที่สร้างบรรยากาศของงานประเพณีให้คึกคักสนุกสนานในขบวนแห่ จึงมีความสำคัญต่อวัฒนธรรมการแห่ของชาวมุสลิมในงานประเพณีทางสังคมและพิธีกรรมทางศาสนา ดนตรีประกอบขบวนแห่ของชาวมุสลิมนี้เปรียบเสมือนตัวแทนวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่สามารถดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของพื้นที่ อันเป็นส่วนสำคัญที่จำเป็นต้องได้รับการอนุรักษ์ ฟื้นฟู และดำรงรักษาไว้ การร่วมสร้างคุณค่าและสร้างความเข้าใจอันดีของคนในวัฒนธรรมและคนนอกวัฒนธรรมจึงเป็นแนวทางในการสร้างคุณค่าทางวัฒนธรรมให้แก่ชุมชนอย่างยั่งยืน

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเห็นโอกาสและความสำคัญในการดำเนินการเพื่อรักษา เผยแพร่ และฟื้นฟูองค์ความรู้วัฒนธรรมดนตรีขบวนแห่ชาวมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ เพื่อก่อให้เกิดการต่อยอดทางด้านวิชาการวัฒนธรรมดนตรี วัฒนธรรมมุสลิมมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการเป็นสื่อประชาสัมพันธ์อัตลักษณ์และสร้างภาพลักษณ์ที่ดีทางวัฒนธรรมของพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ยังคงไว้ซึ่งประเพณีและวิถีชีวิตอันดีงาม อีกทั้งยังเป็นการรวบรวมและสร้างองค์ความรู้จากภูมิปัญญา คติความเชื่อ และความรู้สึกนึกคิดของคนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ให้เกิดเป็นรูปธรรมขึ้น

¹ Anan Wattananikom, *History of Langkasuka-Pattani* (Bangkok: Mitr Siam Printing, 1988), 61. (in Thai)

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบขบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้
2. เพื่อศึกษาวงดนตรีในขบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในขบวนแห่มุสลิมในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้เพื่อสืบทอดและฟื้นฟูมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาเป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินงาน ดังนี้

1. กลุ่มผู้ให้ข้อมูล (Key Informant) ผู้วิจัยดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องจำนวน 2 กลุ่ม ดังนี้ กลุ่มที่ 1 ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ มีประสบการณ์ทางวิชาการด้านประวัติศาสตร์วัฒนธรรมมุสลิมภาคใต้ กลุ่มที่ 2 นักดนตรี ศิลปิน และผู้เกี่ยวข้อง โดยแบ่งตามพื้นที่ คือ จังหวัดยะลา จังหวัดปัตตานี และจังหวัดนราธิวาส

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ดังนี้

- 2.1 การสังเกต (Observation) ผู้วิจัยใช้การสังเกตร่วมกัน 2 ลักษณะ คือ แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) หรือการสังเกตเชิงคุณภาพ (Qualitative Observation) โดยร่วมปฏิบัติเครื่องดนตรีและทำกิจกรรมกับบุคคล ข้อมูลกลุ่มที่ 2 และใช้วิธีสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) หรือการสังเกตโดยตรง เป็นการสังเกตที่ผู้วิจัยเฝ้าสังเกตอยู่ภายนอก โดยไม่เข้าร่วมกิจกรรมที่บุคคลข้อมูลกระทำอยู่

- 2.2 การสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ โดยใช้แบบสัมภาษณ์ (Interview) กับผู้ให้ข้อมูลกลุ่มที่ 1 โดยกำหนดประเด็นคำถามตามวัตถุประสงค์เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามลำดับ

3. การรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการจำแนกข้อมูล โดยการนำข้อมูลมาจำแนกเป็นหมวดหมู่ ได้แก่ จำแนกข้อมูลประวัติศาสตร์ของกลุ่มชาติพันธุ์และประวัติศาสตร์ด้านวัฒนธรรมดนตรีในขบวนแห่ของชาวมุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้จากเอกสารสิ่งพิมพ์และศึกษาองค์ประกอบขบวนแห่และดนตรี เพื่อหาแนวทางในการจัดขบวนแห่ของชาวมุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ในประเด็นต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์

4. การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารและข้อมูลสัมภาษณ์ เพื่อหาข้อสรุปในประเด็นการจัดขบวนแห่มุสลิมตามขนบโบราณและการบันทึกโน้ตดนตรีประกอบขบวนแห่จากพื้นที่วิจัย จากนั้นนำเสนอผลการวิจัยในรูปแบบของรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์และบทความวิจัย

ผลการวิจัย (Results)

จากการศึกษาเอกสาร ภาพถ่ายที่บ้านทีกเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ และเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการจัดขบวนแห่มุสลิมในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้ พบว่า การจัดขบวนแห่เพื่อต้อนรับ ให้เกียรติ และแสดงความเคารพต่อผู้ที่มาเยือนในฐานะอาคันตุกะสำคัญของเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเสด็จเยือนหัวเมืองปักษ์ใต้ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 และรัชกาลที่ 9 ประชาชนและหน่วยงานราชการในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ทั้งในจังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส ต่างมีการจัดขบวนแห่ดอกไม้ บายศรี และสัตว์มงคล เพื่อใช้รับเสด็จมาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยมีฐานคิดจากคติความเชื่อ ประเพณี และวัฒนธรรมท้องถิ่น ที่มีการผสมผสานกันทางวัฒนธรรมทั้งศาสนา พราหมณ์ ศาสนาพุทธ และศาสนาอิสลาม มีรูปแบบการจัดขบวนแห่ที่มีลักษณะเดียวกันกับการจัดขบวนแห่ในพิธีมงคลต่าง ๆ

ทางศาสนาอิสลาม เช่น พิธีการเข้าสู่หน้ด พิธีมอลิด พิธีการนิกะห์หรือพิธีแต่งงาน โดยมีองค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งหมด 6 ขบวนตามลำดับ ดังนี้

ขบวนที่ 1 ดนตรี: ดนตรีที่ใช้ประกอบขบวนแห่มุสลิมในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้มี ลักษณะของวงดนตรีประเภทวงปี่กลอง ประกอบด้วย ปี่ซุนา 1 เล้า ฆ้องมลายูขนาดใหญ่โดยใช้คานหาม 1 หรือ 2 ใบ และกัณดั่งหรือกลองมลายู 1 คู่ วงดนตรีชนิดนี้เป็นวงลักษณะเดียวกับวงดนตรีประกอบการแสดงศิลปะ บรรเลงนำหน้าขบวนเพื่อส่งสัญญาณและประโคมให้เกิดเสียงดนตรีในขณะที่ยขบวนกำลังดำเนินไป (Figure 1) นักดนตรีในขบวนแห่นี้ นิยมใช้เป็นผู้ชายทั้งหมด แต่งกายด้วยชุดพื้นเมือง นิยมสวมเสื้อและกางเกงขาวาวนุ่งผ้าซอกแก้ดทับกางเกงหรือนุ่งโสร่งยาวลายตาราง และมีผ้าโพกศีรษะ



Figure 1 A musical procession from Pattani Province

Source: National Archives of Thailand²

ขบวนที่ 2 ขุนนางชายหญิง: ขุนนางชายหญิงที่อยู่ในขบวนแห่มุสลิมนี้ ในสมัยโบราณใช้ผู้มีบรรดาศักดิ์ร่วมเดินขบวนและเป็นผู้ถือเทียน โดยมีลักษณะเป็นเทียนเกลียวยาวขนาดใหญ่ ที่มีฐานหรือวางอยู่บนเชิงเทียน ในภาพถ่ายประวัติศาสตร์หลายภาพพบว่า มีหญิงสาวถือเทียนลักษณะดังกล่าวอยู่จำนวนหลายคน (Figure 2) และมักคัดเลือกจากหญิงที่มีใบหน้าและมีสัดส่วนสวยงาม แต่งกายด้วยผ้าโสร่งลายหมากรุกและมีผ้าคาดอก เปิดไหล่ เกล้ามวยผมประดับดอกไม้ มีผ้าคล้องคอ ส่วนขุนนางผู้ชายมักแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายพื้นเมือง มีการประดับเครื่องแต่งกายด้วยผ้าซอกแก้ดและโพกศีรษะด้วยผ้ายกสวมเสื้อคลุมแขนยาว มีผ้าคาดเอว สวมเข็มขัดที่มีหัวเข็มขัดขนาดใหญ่ (ปิ่นหน่ง) และเหน็บกริชที่เอว หากเป็นขบวนในพิธีการเข้าสู่หน้ดหรือมาชะยารีนัน จะมีการจำลองเด็กเข้าพิธีให้เป็นขุนนางเข้าร่วมขบวน โดยการแห่ขึ้นไหล่และมีการกางร่มแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองสวยงามหลากสีสัน โพกศีรษะและประดับด้วยเครื่องประดับต่าง ๆ แบบมลายู

² Royal Coronation Ceremony, Royal Coronation Ceremony of King Rama V, R.E. 126-127, photograph, National Archives of Thailand, Bangkok, 1907.



Figure 2 A noble procession in pre-circumcision procession from Pattani Province

Source: Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge³

ขบวนที่ 3 บุษงาซีระ (พานบายศรี): ในขบวนแห่มูสลิมเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้ บุษงาซีระเป็นเครื่องบูชาที่มีความสำคัญอย่างหนึ่งที่สามารถบ่งบอกถึงฐานันดรศักดิ์ของผู้ที่ได้รับความเคารพนับถือ นั้น จากจำนวนชั้นของบุหงาซีระซึ่งในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มีลักษณะของบุหงาซีระหรือบายศรีที่แตกต่างจากทางภาคอื่น ๆ ในประเทศไทย คือบุหงาซีระในภาคใต้ตอนล่างนี้นิยมทำด้วยใบพลู ประกอบขึ้นเป็นชั้น ๆ บนพานทองเหลือง ซึ่งมีตั้งแต่ 3 ชั้น 5 ชั้น 7 ชั้น และ 9 ชั้น โดยในระดับสามัญชนทั่วไปที่ใช้ในงานพิธีมงคลต่าง ๆ นิยมใช้ 3-5 ชั้น ส่วนในพิธีแห่ต้อนรับบุคคลชั้นสูงหรือพระมหากษัตริย์ นิยมใช้บายศรี 7-9 ชั้น บายศรีขนาดเล็กหรือขนาดกลางมักคัดเลือกสตรีที่มีใบหน้าและสัดส่วนสวยงามเป็นผู้ที่ถือหรือหิ้วพานบายศรีนั้นไว้บนศีรษะ แต่งกายด้วยชุดพื้นเมือง ตามหลักฐานภาพถ่ายที่แสดงให้เห็นถึงการแต่งกายของสตรีมลายูในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้ (Figure 3) พบว่าสตรีในภาพส่วนใหญ่แต่งเครื่องประดับและสวมผ้าคาดอกเปิดไหล่ เกล้ามวยผมประดับดอกไม้ มีผ้าคล้องคอ ยังไม่มีการใช้ผ้าคลุมศีรษะอย่างในปัจจุบัน

³ Walter William Skeat, *Skeat Collection*, photograph, Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge, Cambridge, 1899.



Figure 3 A Bunga Sire procession from Yala Province

Source: National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala⁴

ขบวนที่ 4 ผู้ดูแลนก: ผู้ดูแลนกเป็นผู้ที่ทำหน้าที่ที่มีนัยสำคัญลักษณะเดียวกับจัตุลึงคบาทหรือทหารประจำ
เท้าช้างของแม่ทัพสมัยโบราณ ใช้ผู้ชาย 2 คน แต่งกายแบบนักรบมลายูโบราณ มือถืออาวุธกริชหรือหอกเดินนำหน้า
(Figure 4) คัดเลือกจากผู้ชำนาญการร้ายรำสิละ รำกริช และรำหอก อันเป็นศิลปะการต่อสู้อย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิม
เมื่อขบวนแห่ไปถึงจุดหมายหรือที่อาคันตุกะนั่งอยู่ ผู้ดูแลนกจะใช้ศิลปะการร้ายรำให้แขกหรืออาคันตุกะชมอีกด้วย (Figure 5)



Figure 4 A Bird caretaker procession from Yala Province

Source: National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala⁵

⁴ Bunga Sireh Procession (Baisri Tray) in the Important Elephant Procession on March 10, 1968, photograph, National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala, 1968.

⁵ Procession (Ka Kho Suroh Bird), Mueang Yala District, Yala Province, photograph, National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala, 1968.



Figure 5 Silat from Yala Province

Source: National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala⁶

ขบวนที่ 5 คานหามนก: การแห่เป็นประเพณีพื้นเมืองอย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส ซึ่งได้กระทำต่อเนื่องกันมาเป็นเวลานาน เป็นประเพณีนิยมที่ไม่เกี่ยวข้องกับทางศาสนา ไม่เป็นประเพณีตามนักชัตฤกษ์ แต่จัดขึ้นเพื่อเป็นการคารวะ แสดงความจงรักภักดีต่อผู้ใหญ่ที่ควรเคารพนับถือ ในโอกาสต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง หรือเพื่อความรื่นเริงในงานพิธีมงคล เช่น การเข้าสู่หนัด (มาชะยาวิ) หรือจัดขึ้นเพื่อการประกวดเป็นครั้งคราว นักที่นิยมจัดทำขึ้นเพื่อแห่ตามประเพณีเดิมมีเพียง 4 ตัว ได้แก่ 1. นกกาเหาะหรือ นกกาเหาะสุระ (Figure 6) สันนิษฐานว่าเป็นนกการเวก เป็นนกสวรรค์ที่สวยงามและบินสูงเพียวเมฆ การประดิษฐ์มักจะตกแต่งให้มีหงอนสูงแตกออกเป็น 4 แฉก นกชนิดนี้ชาวพื้นเมืองเรียกว่า “นกทูนพลู” เพราะบนหัวคล้ายบายศรีพลูที่ประดับในพานเวลาเข้ากระบวนแห่ นกชนิดนี้มีกระหนกวดลายสวยงามมาก มีงายื่นออกมาจากปากคล้ายงาช้างเล็ก ๆ 2. นกกรุดาหรือครุฑ เชื่อกันว่ามีอาถรรพ์ ผู้ทำมักเกิดอาเพศ เจ็บไข้ได้ป่วยและถือว่าผีแรง ทั้งเมื่อตกแต่งแล้วมักดูน่ากลัว ปัจจุบันจึงไม่นิยมจัดทำนกชนิดนี้เข้าร่วมกระบวนแห่ 3. นกมือเกาะมาศหรือนกยูงทอง มีลักษณะคล้ายนกกาเหาะสุระมาก มีหงอนสวยงามเป็นพิเศษ การตกแต่งและการประดิษฐ์รูปยานกยูงทองต้องใช้ความละเอียดถี่ถ้วน และ 4. นกบุหรังหรือ นกสิงห์ มีรูปร่างเหมือนราชสีห์ นกนี้หัวเป็นนกแต่ตัวเป็นราชสีห์ ปากมีเขี้ยวและงา น่าเกรงขาม การประดิษฐ์หัวนกนิยมใช้ไม้เนื้อเหนียว เช่น ไม้ตะเคียน นำมาแกะเป็นหัวนก แต่ละหัวใช้เวลาในการแกะสลักนาน 1-2 เดือน ภายหลังจึงนิยมสานด้วยไม้ไผ่และหุ้มด้วยกระดาษสีเป็นส่วนใหญ่ สำหรับตัวนกจะใช้ไม้ไผ่ผูกเป็นโครงติดคานหามแล้วนำกระดาษหนังสือพิมพ์มาติดรองพื้น ต่อจากนั้นก็ติดกระดาษสีเป็นขนติดทับระดับส่วนต่าง ๆ สีที่นิยม ได้แก่ สีเขียว สีทอง (ทองเกรียบ) และสีอื่น ๆ นำมาประดับตกแต่งเพื่อให้สีตัดกันดูเด่นขึ้น

⁶ City Pillar Burial Ceremony, Yala Province, photograph, National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala, 1962.



Figure 6 A bird carrying pole procession from Pattani Province

Source: National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala⁷

ขบวนที่ 6 ขบวนพลกริช พลหอก: ขบวนพลกริช พลหอก ทุกคนในขบวนแต่งกายอย่างนักรบชายสมัยโบราณ ถือหอกและกริช เดินตามหลังขบวนนก (Figure 7) ซึ่งต้องใช้คนมากจะทำให้ขบวนแห่นกน่าดูและน่าเกรงขามมากยิ่งขึ้น



Figure 7 A spear and dagger procession

Source: by author

จากการศึกษาข้อมูลเอกสาร ภาพถ่ายทางประวัติศาสตร์ และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในการจัดขบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ตามชนบโบราณ ซึ่งเคยสร้างสรรค์ขบวนแห่จากชนบโบราณนี้เพื่อใช้ถวายเป็นการต้อนรับ

⁷ Bird Procession of Yaharing District, Pattani Province, photograph, National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala, 1968.

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง สามารถอนุมานจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และรูปแบบการใช้งานจริง ได้ว่า การสร้างรูปแบบขบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ตามชนบทโบราณที่มีความยิ่งใหญ่นี้ ประกอบด้วย ขบวนหลักสำคัญทั้งสิ้น 6 ขบวน ได้แก่ ขบวนดนตรี ขบวนขุนนาง ขบวนบุหงาซีเราะ ขบวนผู้ดูแลนก ขบวนคานหามนก และ ขบวนพลหอกพลกริช องค์ประกอบอื่น ๆ นอกเหนือจากขบวนหลัก 6 ขบวนที่กล่าวมาข้างต้นนี้สามารถประยุกต์เพิ่มเติมได้ตามเหมาะสม เช่น การใช้ต้นไม้เงินต้นไม้ทอง การใช้ขบวนสตรีถือพานขนมขวัญหรือผลไม้ ขบวนทหารมลายูถืออาวุธโบราณ เป็นต้น สามารถนำเสนอเป็นแผนภาพได้ดัง Figure 8

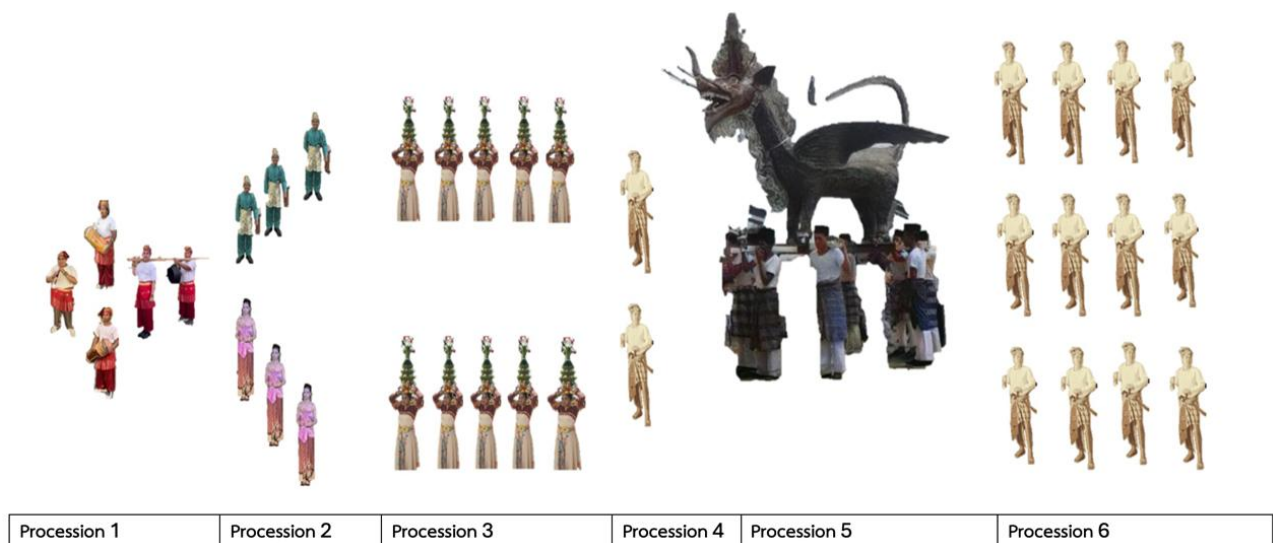


Figure 8 The Muslim parade forms

Source: by author

องค์ประกอบสำคัญที่ทำให้ขบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มีความยิ่งใหญ่ เข้มแข็ง และแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมมลายูที่ชัดเจนที่สุดอย่างหนึ่งคือ ขบวนดนตรี บทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรีในขบวนแห่มุสลิมนอกจากจะเป็นการใช้ประกอบเพื่อนำหน้าขบวนแห่แล้ว ยังสำคัญของการใช้ดนตรีให้อยู่ในตำแหน่งหน้าสุดของขบวนแห่ ย่อมมีความสำคัญในฐานะที่ดนตรีเป็นเสียงสัญญาณพิเศษที่ใช้สื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อ และทำหน้าที่เป็นเสียงสัญญาณในการสื่อสารกับคนในชุมชนเพื่อบ่งบอกว่ามีพิธีสำคัญด้วย โดยเฉพาะในขบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ถือว่าเสียงฆ้องนั้นเป็นเสียงศักดิ์สิทธิ์ เมื่อมีการตีให้เกิดเสียงหรือการบรรเลงแล้วนั้น ย่อมส่งผลให้เกิดความเป็นมงคลขึ้น โดยมีขนบธรรมเนียมก่อนการบรรเลงวงดนตรีประเภทนี้ จะมีการตั้งกำลเพื่อไหว้ครูก่อน โดยใช้ดอกไม้ ผ้าหรือด้ายสายสิญจน์ หมากพลู และเงินใส่ขัน แล้วใช้น้ำบริสุทธิ์เล็กน้อยเทลงในช้องก่อนการบรรเลง จากความเชื่อเรื่องเสียงฆ้องคือเสียงศักดิ์สิทธิ์ จึงเกิดความเชื่อที่ว่า น้ำที่ได้จากการไหว้ครูในช้องนั้นเป็นน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่สามารถใช้รักษาโรคทางไสยศาสตร์ได้⁸ นอกจากบทบาทของวงดนตรีที่เป็นเครื่องนำขบวนแห่แล้ว เมื่อขบวนแห่ถึงสถานที่จุดหมายของการแห่หรือปะรำพิธีแล้ว วงดนตรีประเภทนี้ยังใช้ประกอบการแสดงศิลปะ ซึ่งเป็นการต่อสู้ด้วยมือเปล่าหรืออาวุธต่าง ๆ ของผู้ที่ทำหน้าที่เป็นผู้ดูแลนกในขบวนแห่ ศิลปะเป็นการร่ายรำเชิงมวยที่เป็นศาสตร์ท้องถิ่นของชาวมลายูและพื้นที่สามจังหวัดชายแดน

⁸ Rewat Thirasattho, "Ritual in Muslim Music in Border Thailand Province," interview by Sakolput Kottunti, October 4, 2024.

ภาคใต้ ดังนั้นบทบาทของดนตรีที่ใช้ประกอบการต่อสู้ของวงดนตรีประเภทนี้ จึงมีจังหวะที่รุดร่า สนุกสนาน และเข้มข้น
สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ในขบวนแห่ของชาวมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ พบว่ามีการใช้เครื่องดนตรี
และวงดนตรีในลักษณะเดียวกัน คือ ในวงประกอบด้วยเครื่องดนตรี 3 ชนิด ได้แก่

1. ปี่ซุนา เครื่องเป่าประเภทปี่ลั่นคู่ (Double Reed) แบบมีลำโพง เป็นเครื่องดนตรีที่พบได้ทั่วไปในวัฒนธรรม
ดนตรีชาว-มลายู ลักษณะเดียวกับปี่ชวาในภาคกลาง นอกจากนั้นปี่ลักษณะเดียวกันนี้ยังปรากฏในวงดนตรีภาคใต้ชนิดอื่น
เรียกชื่อต่างกันไปตามการประสมวง เช่น ปี่กาหลอหรือปี่ฮ้อในวงกาหลอ ปี่สละหรือปี่ตึกาในวงสละ โดยปี่ชนิดนี้ทั้งชาวและ
มลายูกลางเรียก “สุรุโน” (Serunai) แต่สำเนียงปัตตานีจะเรียกเป็น “ซุนา” (Figure 9) ลักษณะของปี่ซุนาที่พบในภาคใต้
มลายู และชวา มีขนาดและรูปร่างใกล้เคียงกัน สามารถถอดแยกออกเป็นส่วน ๆ ได้ถึง 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 กระบอกปี่
หรือเลาปี่ ส่วนที่ 2 กำพวดและลั่นปี่ และส่วนที่ 3 ลำโพงปี่ ทำขึ้นใช้กันในภาคใต้ตอนล่าง ทั้งของชาวไทยพุทธและชาวไทย
มุสลิมเชื้อสายมลายู มักทำขึ้นมาจากแก่นไม้ขนุนทั้งเลาปี่และลำโพงปี่



Figure 9 Pi-Suna from a musician in Narathiwat Province

Source: by author

2. ขมหรือซ้องใหญ่ เครื่องเคาะทำจากโลหะจำพวกฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงพื้นบ้านของ
ชาวไทยภาคใต้หลายชนิด เช่น มะโย่ง หนังว้าย ทั้งหนังชวาและว้ายเซียม กาหลอ และสละ การใช้งานมีทั้งที่ใช้ซ้องใบเดียว
และใช้ซ้อง 2 ใบ การแสดงที่ใช้ซ้องใบเดียว ได้แก่ สละ ซึ่งเป็นซ้องที่มีเสียงสูง ส่วนการแสดงที่ใช้ซ้องคู่ ได้แก่ มะโย่งและ
หนังว้าย ซ้องคู่ที่ใช้เสียงทุ้มใบหนึ่งและเสียงสูงใบหนึ่ง ซ้องใบใหญ่เสียงทุ้มจะเรียกกันว่า “ซ้องแม่” ส่วนซ้องใบเล็กที่มี
เสียงสูงกว่า เรียกว่า “ซ้องลูก” เป็นธรรมเนียมเรียกกันทั้งชาวไทยพุทธและชาวไทยมุสลิม ด้โดยใช้ไม้สำหรับตีซ้อง ตีลงไป
ตรงปุ่มกึ่งกลางซ้องในจังหวะหนักของบทเพลง (Figure 10)



Figure 10 Gong from a musician in Narathiwat Province

Source: by author

3. ก็นดั่ง กลองสองหน้าซึ่งด้วยวิธีการร้อยเชือก รูปร่างใกล้เคียงกับกลอง Dhol ของอินเดียที่ใช้คล้องคอนักดนตรีสำหรับตีในขบวนแห่ กลองชนิดนี้ในชาเรียกว่า เก็นดั่ง (Kendang) ในภาษามลายูเรียกว่า “ก็นดั่ง” หรือ “ก็นแน” (Figure 11) หุ่นกลองมีลักษณะยาวกลมเรียวยาวไม่โป่งตรงกลาง มีสายเร้งยึดกับหน้ากลองเพื่อเร้งเสียงให้สูงขึ้น แต่กลองมลายูจะใช้หวายพันที่คอของกลองด้านใหญ่ ส่วนของขาจะไม่มีการพันเส้นหวาย ก็นดั่งโดยทั่วไปจะมีความยาวประมาณ 1 ฟุตครึ่ง ถึง 2 ฟุต หน้ากลองด้านกว้างหรือด้านหัวกลองจะมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8-10 นิ้ว หน้ากลองด้านแคบหรือด้านท้ายกลองจะมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 5-8 นิ้ว หน้ากลองจะหุ้มด้วยหนังวัว ส่วนสายเร้งหรือสายเร้งความตึงของหน้ากลองนั้นพบว่ามีการหวายและเชือก ก็นดั่งเมื่อนำมาประสมวงใช้ตีเป็นคู่ กลอง 1 คู่จะมีขนาดต่างกันเล็กน้อย กลองใบใหญ่ เรียกว่า “กลองตัวเมีย” มีเสียงใหญ่และทุ้มใช้ตียืนจังหวะ ส่วนกลองใบเล็กเรียกว่า “กลองตัวผู้” มีเสียงเล็กใช้ตีหลอกล้อและคอยตีขัดจังหวะหรือตีถี่ ๆ ให้มีจังหวะกระชั้นขึ้น ถ้าผู้ตีถนัดมือขวาก็จะใช้ด้านใหญ่ของกลองอยู่ด้านขวาและใช้มือด้านซ้ายตีโดยถือไม้ตีกลองที่ปลายมีลักษณะโค้งงอคล้าย “บูมเมอแรง” มีความยาวประมาณ 8-10 นิ้ว เป็นไม้ตี ส่วนมือซ้ายตีกลองหน้าเล็กด้วยมือเปล่าโดยใช้ฝ่ามือและปลายนิ้วทั้งสองอย่างได้อย่างหนึ่งสลับกันตี ในบางครั้งเพื่อให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันตามต้องการ ในภาคใต้ตอนล่างก็นดั่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กับการแสดงหลายประเภท ซึ่งมีใช้ในกลุ่มการแสดงของชาวไทยมุสลิมและชาวไทยพุทธ เช่น มะโย่ง วายังยาวอ วายังเซียม มะตือรี กาหลอ และโนราควน



Figure 11 Gendang or Melayu Drums from a musician in Narathiwat Province

Source: by author

เพลงที่ใช้ในขบวนแห่มุสลิมพื้นที่จังหวัดยะลา ให้ข้อมูลโดยนายสมาน โดซอมิ⁹ ผู้เชี่ยวชาญด้านการจัดขบวนแห่มุสลิม และนายอาดี มามู¹⁰ หัวหน้าคณะศิลปะบ้านจอลิมะ อำเภอรามัน จังหวัดยะลา ให้ข้อมูลว่า ไม่พบการเรียกชื่อเพลงที่ใช้ในขบวนแห่ แต่พบว่ามีการใช้ทำนองเพลงและจังหวะเช่นเดียวกับดนตรีประกอบการแสดงศิลปะ มีรูปแบบการบรรเลงที่มีจังหวะคงที่ โดยมีฆ้องหรือซอเป็นเครื่องควบคุมจังหวะและแนวการบรรเลงหลัก และใช้กลองนั้นเป็นเครื่องประกอบจังหวะย่อย ทำนองหลักสำคัญที่ใช้เป็นการเป่าปี่แบบเคลื่อนย้ายกลุ่มเสียงสลับกับการเป่าเสียงยาวและพรมนิ้ว ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงเฉพาะตัวของนักดนตรี โดยสามารถนำเสนอการถอดทำนองและจังหวะเป็นโน้ตใน Example 1

⁹ Saman Dosomi, “Music for Muslim Parade in Yala Province,” interview by Sakolput Kottunti, September 28, 2024.

¹⁰ Adi Mamu, “Music Culture in a Muslim Parade,” interview by Sakolput Kottunti, September 28, 2024.

เพลงในพื้นที่จังหวัดยะลา

Sakolput Kottunti

Musical score for "The Wind" by John Williams. The score is written for a solo flute and three percussion parts (Gong, Gong, Gong). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score includes a "Rubato" section and an "A" section with a tempo marking of 50. The flute part features various ornaments and trills, while the percussion parts provide a rhythmic accompaniment.

Example 1 Transcription of the song from Yala Province

Source: by author

เพลงที่ใช้ในขบวนแห่มุสลิมพื้นที่จังหวัดปัตตานี ให้ข้อมูลโดยนายเจ๊ะเต สะนิ¹¹ หัวหน้าคณะสละในอำเภอปะนาเระ จังหวัดปัตตานี ให้ข้อมูลว่า ไม่พบการเรียกชื่อเพลงที่ใช้ในขบวนแห่ แต่พบว่ามีการใช้ทำนองเพลงและจังหวะเช่นเดียวกับดนตรีประกอบการแสดงสละ มีรูปแบบการบรรเลงที่มีจังหวะคงที่ โดยมีฆ้องหรือซอเป็นเครื่องควบคุมจังหวะและแนวการบรรเลงหลัก และใช้กลองเป็นเครื่องประกอบจังหวะย่อย ทำนองหลักสำคัญที่ใช้เป็นการเป่าปี่แบบเคลื่อนย้ายกลุ่มเสียง สลับกับการเป่าเสียงยาวและพรมนิ้ว ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงเฉพาะตัวของนักดนตรี โดยสามารถนำเสนอการถอดทำนองและจังหวะเป็นโน้ตใน Example 2

¹¹ Jede Sani, “Music for Muslim Parade in Pattani Province,” interview by Sakolput Kottunti, October 4, 2024.

เพลงในพื้นที่จังหวัดปัตตานี

Sakolput Kottunti

The musical score is written for a song from Pattani Province. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal melody (ขุนา) and three-part harmony (กันดั๋ง, กันดั๋ง, ขง) in a key of three sharps (F#, C#, G#) and common time (C). The second system starts at measure 7 and continues the melody and harmony. The third system starts at measure 13 and continues the melody and harmony. The score includes various musical notations such as notes, rests, and trills.

Example 2 Transcription of the song from Pattani Province

Source: by author

เพลงที่ใช้ในขบวนแห่มุสลิมพื้นที่จังหวัดนราธิวาสนี้ ให้ข้อมูลโดยนายป้อราเฮง แลงแงแนะ¹² อายุ 98 ปี ผู้อยู่ในพิธีรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เมื่อครั้งเสด็จเยี่ยมราษฎรในจังหวัดนราธิวาส ปี พ.ศ. 2505 และนายอุสมาน แลงแงแนะ¹³ หัวหน้าคณะชายาดีอัสมันและทายาท อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส ให้ข้อมูลว่า เพลงที่ใช้ประกอบขบวนแห่มุสลิมในจังหวัดนราธิวาสนี้ มีธรรมเนียมการปฏิบัติ คือ ก่อนการบรรเลงเพื่อประกอบขบวนแห่นั้น นักดนตรีจะต้องบรรเลงเพลงไหว้ครูก่อนออกจากบ้านเพื่อเป็นสิริมงคลก่อน แล้วจึงสามารถบรรเลง

¹² Bueraheng Laengaenae, "Music for Muslim Parade in Narathiwat Province," interview by Sakolput Kottunti, October 3, 2024.

¹³ Usman Laengaenae, "Music for Muslim Parade in Narathiwat Province," interview by Sakolput Kottunti, October 3, 2024.

เพลงที่ใช้ประกอบขบวนแห่เพียง 1 ทำนอง มีชื่อทำนองว่า “รายอกาแล” ซึ่งมีความหมายว่า “กษัตริย์เดิน” มีท่วงทำนองและจังหวะที่สง่างาม โดยสามารถนำเสนอการถอดทำนองและจังหวะเป็นโน้ตใน Example 3

เพลงในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส

Sakolput Kottunti

Example 3 Transcription of the song from Narathiwat Province, Rayakale

Source: by author

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

จากผลการวิจัยพบว่า รูปแบบและองค์ประกอบของการจัดขบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ มีองค์ประกอบทั้งสิ้น 6 ขบวนที่สำคัญ ได้แก่ ขบวนดนตรี ขบวนขุนนาง ขบวนบุหงาซีเราะห์หรือพานบายศรี ขบวนผู้ดูแลนก ขบวนคานหามนก และขบวนพลหอกพลกริช โดยมีคติความเชื่อและทัศนคติพื้นฐานจากการผสมผสานของความเชื่อต่าง ๆ ทั้งความเชื่อท้องถิ่น ศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ และศาสนาอิสลาม อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่บ่งชี้ลักษณะเฉพาะตัวของ

วัฒนธรรมพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ สะท้อนผ่านรูปแบบการจัดขบวนแห่ทางวัฒนธรรมที่ประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีพื้นฐานความเชื่อของคนในสังคม สอดคล้องกับงานของชูลีพร วิรุณหะ¹⁴ ที่กล่าวว่า วัฒนธรรมมุสลิมมลายูมีสิ่งที่เชื่อมโยงกันคือวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์และมีความเป็นเอกภาพสูง รัฐและชุมชนมลายูในสมัยจารีตมีพื้นฐานวัฒนธรรมที่ผสมผสานรูปแบบที่รับอิทธิพลจากชาว อินเดีย และอาหรับ นำศาสนาอิสลามเข้ามาผสมกับรูปแบบสังคม วัฒนธรรม และค่านิยมของคนพื้นถิ่นที่มีภาษามลายูเป็นหลัก มีวัฒนธรรมแสดงออกในการแต่งกาย วิถีชีวิตที่เชื่อมโยงระหว่างราชสำนักด้านหนึ่งและหมู่บ้านอีกด้านหนึ่ง มีจารีตประเพณีและความเชื่อคล้ายกัน นอกจากนี้ ผลการวิจัยด้านดนตรีในขบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ยังสอดคล้องกับงานของสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ สมบูรณ์ ธนะสุข และพิชัย แก้วขาว¹⁵ ที่กล่าวว่า ดนตรีในพื้นที่จังหวัดภาคใต้ โดยเฉพาะภาคใต้ตอนล่าง ซึ่งเป็นดนตรีของชาวมุสลิมมลายู ประกอบด้วย ปี่ชุนา ซออแนหรือกลองสองหน้า 2 ใบ และฆ้องหรือฆ้องใบใหญ่ ที่ประกอบขบวนแห่นั้น เครื่องดนตรีเหล่านี้ต่างก็มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมฮินดู ทั้งรูปแบบการผสมวงและคติความเชื่อ เครื่องดนตรีเหล่านี้เมื่อมีการนำเข้ามาเผยแพร่ในคาบสมุทรมลายูในระยะแรกเริ่มนั้น สันนิษฐานว่าไม่ว่าจะเป็นขนาดและรูปร่างของเครื่องดนตรี ตลอดจนวิธีการบรรเลงและการประสมวงจะเป็นไปตามแบบแผนของชาวอยู่ ต่อมาภายหลังรูปแบบวิธีการบรรเลงและลักษณะของการประสมวงจะถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับลักษณะนิสัยและรสนิยมของชนพื้นเมืองในท้องถิ่นนี้ ในปัจจุบันจึงพบว่าเครื่องดนตรีบางชิ้นมีรูปแบบและขนาดที่แตกต่างไปจากของชาว บ้างก็เฉพาะแต่รายละเอียดเพียงเล็กน้อยเท่านั้น แต่โครงสร้างและชื่อของเครื่องดนตรีเหล่านั้นยังคงคล้ายคลึงเหมือนพื้น้องผาแฝด

สรุป (Conclusion)

ปัจจุบันการจัดขบวนแห่มุสลิมในประเพณีทางศาสนาและโอกาสสำคัญของชุมชนมีบทบาทลดน้อยลง เนื่องจากคนในชุมชนรุ่นใหม่ขาดความเข้าใจเรื่องของวัฒนธรรมพื้นถิ่นและเนื่องด้วยข้อจำกัดทางศาสนา การจัดขบวนแห่มุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีพื้นฐานความเชื่อและค่านิยมจากวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ และศาสนาอิสลาม ทำให้ความนิยมในการจัดขบวนแห่ที่มีความยิ่งใหญ่ประเภทนี้ถูกลดทอนบทบาทในสังคมมุสลิมจังหวัดชายแดนภาคใต้ลงด้วยปัญหาเศรษฐกิจ สภาพสังคม และเหตุการณ์ความไม่สงบในพื้นที่ นอกจากนี้การถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีประกอบขบวนแห่มุสลิมนี้ ยังถูกถ่ายทอดภายในครอบครัวเท่านั้น จึงทำให้มีผู้สืบทอดและยึดถือเป็นอาชีพยังมีจำนวนน้อย การอนุรักษ์และฟื้นฟูการจัดขบวนแห่ทางวัฒนธรรมมุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้จึงจำเป็นต้องอนุรักษ์และฟื้นฟูให้เป็นรูปธรรม เพื่อให้องค์ความรู้ด้านภูมิปัญญา งานช่าง งานหัตถศิลป์ และงานฝีมือด้านต่าง ๆ ที่ล้วนเป็นองค์ประกอบในขบวนแห่นี้ไม่สูญหายไปกับกาลเวลาและสภาพสังคมสมัยใหม่ที่มีความเจริญเข้ามา อีกทั้งยังเป็นการสนับสนุนวัฒนธรรมท้องถิ่นอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของพื้นที่ที่สามารถกระตุ้นภาคเศรษฐกิจและการท่องเที่ยวในชุมชนให้กลับคืนมาได้ นอกจากนี้ การอนุรักษ์และฟื้นฟูภูมิปัญญาด้านการจัดขบวนแห่มุสลิมตามชนบทโบราณนี้ ยังสามารถเชื่อมโยงประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมมลายูที่ปรากฏร่วมในพื้นที่แหลมมลายู เช่น มาเลเซีย สิงคโปร์ อินโดนีเซีย และบรูไน ในการพัฒนาองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมมลายูและเชื่อมสัมพันธ์ไมตรีทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศ อันมีอัตลักษณ์ร่วมกันได้เป็นอย่างดี

¹⁴ Chuleeporn Virunha, *Bungaraya: History from Malay Oral Traditions* (Bangkok: Chulalongkorn University Press. 2001), 41. (in Thai)

¹⁵ Sudhiwong Phongpaiboon, Somboon Thanasook, and Pichai Kaewkhao, *Knocking Rust off the Dagger: A Look at the Way of Life of the People of the Lower South* (Bangkok: Office of the Research Fund, 2000), 22. (in Thai)

References

- Bird Procession of Yaharing District, Pattani Province*. Photograph. National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala. 1968.
- Bunga Sireh Procession (Baisri Tray) in the Important Elephant Procession on March 10, 1968*. Photograph. National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala. 1968.
- City Pillar Burial Ceremony, Yala Province*. Photograph. National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala. 1962.
- Dosomi, Saman. "Music for Muslim Parade in Yala Province." Interview by Sakolput Kottunti, September 28, 2024.
- Laengaenae, Bueraheng. "Music for Muslim Parade in Narathiwat Province." Interview by Sakolput Kottunti, October 3, 2024.
- Laengaenae, Usman. "Music for Muslim Parade in Narathiwat Province." Interview by Sakolput Kottunti, October 3, 2024.
- Mamu, Adi. "Music Culture in a Muslim Parade." Interview by Sakolput Kottunti, September 28, 2024.
- Phongpaiboon, Sudhiwong, Somboon Thanasook, and Phichai Kaewkhao. *Knocking Rust off the Dagger: A Look at the Way of Life of the People of the Lower South*. Bangkok: Office of the Research Fund, 2000. (in Thai)
- Procession (Ka Kho Suroh Bird), Mueang Yala District, Yala Province*. Photograph. National Archives in Honour of H.M. Queen Sirikit, Yala. 1968.
- Royal Coronation Ceremony, Royal Coronation Ceremony of King Rama V, R.E. 126-127*. Photograph. National Archives of Thailand, Bangkok. 1907.
- Sani, Jede. "Music for Muslim Parade in Pattani Province." Interview by Sakolput Kottunti, October 4, 2024.
- Skeat, Walter William. *Skeat Collection*. Photograph. Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge, Cambridge. 1899.
- Thirasattho, Rewat. "Ritual in Muslim Music in Border Thailand Province." Interview by Sakolput Kottunti, October 4, 2024.
- Virunha, Chuleeporn. *Bungaraya: History from Malay Oral Traditions*. Bangkok: Chulalongkorn University Press. 2001. (in Thai)
- Wattananikom, Anan. *History of Langkasuka-Pattani*. Bangkok: Mitr Siam Printing, 1988. (in Thai)

CHINESE FOLK INFLUENCES: TCHEREPNIN'S STRATEGY OF IMITATION AND INNOVATION IN *CYCLE OF SEVEN CHINESE FOLKSONGS*, OP. 95

Ying Long,* Eri Nakagawa

College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 03/11/2025, Revised 03/12/2025, Accepted 08/01/2026

Abstract

Background and Objectives: Alexander Tcherepnin's *Cycle of Seven Chinese Folksongs*, Op. 95—commissioned for the Chinese bass Yi-Kwei Sze—constitutes a focused experiment in intercultural composition. Drawing on Chinese poetry and regional folk melodies, the cycle reflects Tcherepnin's sustained engagement with Chinese musical idioms. This study investigates his strategies of imitation and innovation in four representative songs of Op. 95: "West River Moon" (No. 1), "Love Song of the Wagon Driver" (No. 2), "Dance of the Little Bird of Youth" (No. 6), and "Working Song" (No. 7). Specifically, it analyzes three dimensions: (1) timbral evocation of traditional Chinese instruments via pianistic techniques; (2) scene and motion evocation through pentatonic resources and rhythmic-textural design; and (3) textural innovation, including melodic-accompaniment interaction. The findings demonstrate how Tcherepnin articulates Chinese modal characteristics within Western harmonic and pianistic idioms, evoking traditional Chinese musical aesthetics while achieving novel artistic outcomes.

Methods: This qualitative study employs document and score analysis to examine four selected songs from Op. 95. Part 1 surveys cultural context and compositional design through a systematic review of primary sources, historical documents, and musical scores. Part 2 applies three analytic dimensions: (1) timbral evocation (register, articulation) associated with traditional instrumental sonorities; (2) scene and motion evocation (pentatonic organization and rhythmic-textural structure); and (3) textural innovation (melodic-accompaniment writing and contrapuntal layering). Across both the melody and accompaniment parts, the study evaluates how traditional Chinese elements are reframed within Western tonal and pianistic frameworks, considering aspects of tonality, melodic trajectory, and accompaniment.

Results: The findings are presented along the same three dimensions. First, in "West River Moon," Tcherepnin evokes traditional instrumental timbres through strategic register placement, articulation, and pedaling, suggesting the *ban gu* (wooden clapper) and *yang qin* (hammered dulcimer) while remaining sounds idiomatic to the Western piano. Second, in "Love Song of the Wagon Driver," he integrates pentatonic resources within chromatic progressions and combines a steady rhythmic fabric with staccato articulation, producing a dance-like propulsion that suggests carriage movement; in "Working Song," distinctive rhythmic patterns and polyrhythmic layering, with

* Corresponding author, email: longyinpiano@163.com

targeted accentuation and textural contrast, emulate the cadence and momentum of coordinated fieldwork. Third, “Dance of the Little Bird of Youth” demonstrates an innovative melodic-accompaniment technique: the piano assumes an independent, line-bearing role, weaving complementary pentatonic strands to generate polyphonic textures while preserving characteristic Chinese modal traits.

Conclusions: Drawing on evidence from four songs in Op. 95, this study shows how Tcherpnin synthesizes idiomatic Chinese sonorities with Western harmonic and pianistic practices through: (1) timbral evocation via pianistic techniques; (2) scene and motion evocation through pentatonic-centered rhythmic-textural design; and (3) innovations in textural writing through melodic-accompaniment procedures. These pieces demonstrate that traditional materials can be respectfully recontextualized while generating new artistic outcomes. Taken together, Tcherpnin’s strategies suggest that effective musical translation requires deep engagement with source traditions alongside technical ingenuity to mediate between distinct musical systems. This historical case offers a framework for contemporary composers and analysts in today’s interconnected musical environment, with insights that may inform pedagogy, historically informed performance, and future intercultural compositional design.

Keywords: Alexander Tcherpnin / Chinese Folk Music / Cross-Cultural Synthesis / Cycle of Seven Chinese Folksongs, Op. 95

Introduction

Since the late nineteenth century, there has been a growing trend of incorporating Eastern elements—particularly East Asian musical traditions—into Western classical music. This cross-cultural musical fusion has not only enriched Western musical expression but also introduced new aesthetic perspectives for musical composition. Within this context, Alexander Tcherpnin emerges as a significant figure who bridged Eastern and Western musical traditions. His distinctive cross-cultural musical language stands as one of the most remarkable examples of intercultural synthesis in the twentieth-century composition.

Alexander Tcherpnin (1899-1977), a Russian-born composer who later became an American citizen, was affectionately known in China as Qi Erpin (齐尔品), a name given to him by the Peking Opera master Qi Rushan (齐如山).¹ His multicultural identity provided fertile ground for creative inspiration. Tcherpnin’s stay in China from 1934 to 1937 marked a crucial turning point in his artistic development. During this period, he not only taught Western music theory but also delved deeply into Chinese traditional music and created numerous works that integrated Chinese and Western elements.²

¹ Chi-Jen Chang, “Alexander Tcherpnin: His Influence on Modern Chinese Music” (EdD diss., Columbia University, 1983), <https://www.proquest.com/openview/c30702b8d4436fb6b6dc99b7a93550bc/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

² Chi-Jen Chang, “Alexander Tcherpnin: His Influence on Modern Chinese Music” (EdD diss., Columbia University, 1983), 1-3, <https://www.proquest.com/openview/c30702b8d4436fb6b6dc99b7a93550bc/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

Tcherepnin's innovative treatment of the pentatonic scale represents one of the core features of his cross-cultural musical language. In his *Technical Studies on the Pentatonic Scale* (1934-1935),³ he systematically explored the possibilities of the Chinese pentatonic system, transforming it into a unique compositional vocabulary. Unlike conventional Western harmonic approaches, Tcherepnin developed a novel method that both preserved the tonal color of Eastern modality and organically integrated with Western compositional techniques. This innovation is evident not only in his harmonic and contrapuntal designs but also in melodic construction and overall formal conception.

After leaving China, Tcherepnin continued his compositional journey in Paris and New York, producing works that synthesized the diverse materials he had gathered, including Russian, Chinese, and Georgian folklore, combined with pentatonic and Western techniques.⁴ A notable example is the acclaimed ballet *Trepak*, composed in 1937, which ingeniously synthesizes Georgian folklore with Chinese pentatonic scales, presenting Western compositional traditions through an Eastern musical lens.⁵ Similarly, *The Seven Songs on Chinese Poems*, Op. 71, composed in 1945, used Chinese poems and folk songs, blending them into his distinctive musical textures.⁶ *The Nymph and the Farmer*, Op. 72, composed in 1952, was based on an ancient Chinese legend.⁷ This opera presents a Chinese folk tale in the form of Western opera, introducing Chinese folklore to Western audiences.

Building upon these earlier works, the *Cycle of Seven Chinese Folksongs*, Op. 95—composed between 1956 and 1962—was commissioned by the renowned Chinese bass Yi-Kwei Sze⁸ and represents the mature stage of Tcherepnin's cross-cultural synthesis. Published by Hans Gerig in Cologne in 1966, Op. 95 comprises seven songs that collectively display regional diversity: “West River Moon” (No. 1) draws upon southern *Kunqu* elements; “Farewell, My Love” (No. 3) and “Buffalo Boy” (No. 4) reflect northern folk idioms; “Working Song” (No. 7) evokes eastern mountain songs; “Love Song of the Wagon Driver” (No. 2) and “Dance of the Little Bird of Youth” (No. 6) convey western stylistic influence; and “Far Far Away” (No. 5) draws from the northwestern region. Taken together, the set forms a musical panorama of China's cultural geography.

³ Chi-Jen Chang, “Alexander Tcherepnin: His Influence on Modern Chinese Music” (EdD diss., Columbia University, 1983), 97, <https://www.proquest.com/openview/c30702b8d4436fb6b6dc99b7a93550bc/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

⁴ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 85.

⁵ Alexander Tcherepnin, “Alexander Tcherepnin: A Short Autobiography (1964),” *Tempo*, no. 130 (September 1979): 18, <https://doi.org/10.1017/S0040298200030709>.

⁶ Mengxi You, “A Comprehensive Study of Alexander Tcherepnin’s Op. 71, *Seven Songs on Chinese Poems* with Musical Analysis and Historical Context” (DMA diss., Boston University, 2024), <https://www.proquest.com/openview/c6101e329a3536a2630df73e3ca005bf>.

⁷ Dingxian Jiang, “In Memory of Tcherepnin,” in *Essays for the International Forum of Tcherepnin and Chinese Musical Culture*, ed. Qian Renkang (Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2016), 162. (in Chinese)

⁸ Yi-Kwei Sze (1915-1994), a Shanghai-born bass, studied first violin and then voice at the National Conservatory of Music in Shanghai; he made his first public performance at New York’s Town Hall in late 1947 and later appeared with major U.S. orchestras; Alexander J. Sze, “Yi-Kwei Sze,” accessed October 11, 2025, <http://www.yi-kweisze.com/biography.html>.

Compared with Op. 71, Op. 95 demonstrates an even greater degree of compositional freedom, employing significant dissonant harmonies that create novel auditory experiences. In this cycle, each song preserves traditional elements of Chinese music while incorporating innovative techniques of twentieth-century composition. The harmonic language is bolder, the textures more complex, and the integration of Eastern and Western elements more seamless.

Among the seven songs, four were selected for detailed analysis in this study: “West River Moon”, “Love Song of the Wagon Driver”, “Dance of the Little Bird of Youth”, and “Working Song”. These four pieces were chosen because they represent distinct regional styles—south, west, and east—and collectively demonstrate the full range of Tcherpnin's cross-cultural techniques, from his treatment of pentatonic melody and modal harmony to his innovative piano textures.

Op. 95, No. 1 西江月 West River Moon (Kunqu, 昆曲)

The first piece of Op. 95 draws inspiration from Li Bai (李白, 701-762), one of the major poets of the Tang dynasty. His poem *Tang Qing Ping Diao* (清平调), consisting of three stanzas,⁹ was composed during the reign of Emperor Xuanzong (玄宗, r. 712-756) of the Tang dynasty (618-907). The poem eloquently venerates the transcendent beauty of Yang Guifei (杨贵妃, the emperor's favored consort) and portrays the elegance and refinement of the Tang court.¹⁰

The title of the piece, “West River Moon” (*Xi jiang yue*, 西江月), derives from a classical *qupai* (曲牌)—a fixed tune pattern—widely used in Chinese opera. Known for its flowing lyrical melody, this tune pattern often evokes imagery of moonlight shimmering on a river's surface. It is characterized by distinctive rhythmic patterns and graceful melodic contours. This musical form is commonly employed in Kunqu opera to express refined emotions.¹¹

Kunqu opera (昆曲)—also spelled as *Kwun-Chiu*—is one of China's oldest and most sophisticated forms of musical drama, with a history spanning more than six centuries. Originating in the late Yuan Dynasty (fourteenth century) in Kunshan, near present-day Suzhou, Kunqu is renowned for its refined and elegant performance style.¹² It is distinguished by the seamless integration of poetry, music, and dance, creating a delicate synthesis of dramatic and lyrical expression.

⁹ Tangming Ruan, “A New Study on Li Bai's ‘Three Qingping Diao Poems,’” *Journal of Suzhou University of Science and Technology (Social Science)* 36, no. 5 (September 2019): 54-60. (in Chinese)

¹⁰ Tangming Ruan, “A New Study on Li Bai's ‘Three Qingping Diao Poems,’” *Journal of Suzhou University of Science and Technology (Social Science)* 36, no. 5 (September 2019): 54-60. (in Chinese)

¹¹ Nalin Shen, “The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions” (PhD diss., Victoria University of Wellington, 2010), 22, <https://doi.org/10.26686/wgtn.16985476>.

¹² Nalin Shen, “The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions” (PhD diss., Victoria University of Wellington, 2010), 21, <https://doi.org/10.26686/wgtn.16985476>.

In “West River Moon”, Tcherepnin demonstrates his profound understanding of traditional Chinese aesthetics by setting Li Bai’s *Qing Ping Diao*—a poetic meditation on Yang Guifei’s transcendent beauty—to music deeply influenced by the stylistic features of Kunqu opera and the melodic character of *Xi jiang yue*. This song is set in E minor in 2/4 time (♩ = 69), reflecting both rhythmic delicacy and emotional restraint. The English translation of the lyrics reads as follows:

Her robe is a cloud, her face a flower; her balcony glimmering with the bright spring dew,
is either the tip of earth’s or a moon-edged roof of paradise (first stanza).

There’s a perfume, stealing moist of red blossoms, and a mist, through the heart, from the
magical hill of Wu. The palaces of China have never known a flying swallow with all her
glittering garments (second stanza).

Lovely now together, his ladies lighten forever the Emperor’s eye, as he listens to the
sighing of the far spring wind, where she leans on a railing in the Aloe Pavilion (third stanza).¹³

Op. 95, No. 2 马车夫之恋歌 Love Song of the Wagon Driver (Xinjiang, 新疆)

This song is based on a traditional Xinjiang Uyghur folk song that has been sung in China’s Uyghur region since the Qing Dynasty.¹⁴ The folk song was later arranged by Luobin Wang (1913-1996), known as the “King of Western Songs” in China.¹⁵ Tcherepnin’s adaptation of this folk melody, featured as No. 2 in his cycle, draws inspiration from a legendary story. It retains the core narrative of the original folk song while telling the story of a young Uyghur soldier pursuing a beautiful girl named Kambarhan.¹⁶

The piece blends the melodic characteristics of Xinjiang folk music with Western compositional techniques. Tcherepnin combines pentatonic scales within the D Aeolian mode, and integrates pentatonic harmony within chromatic progressions, creating a fusion of Eastern and Western sonorities. The overall character is vibrant, capturing the lively spirit of Xinjiang folk dance traditions. The English translation of the lyrics reads:

The stone-paved roads in Ta-Pan (Da ban) are hard. But the watermelons there are big and
sweet. There is a girl by the name of Kan-pa-erh-han. Her hair is black and long; it almost
reaches the ground. If you have to marry, make sure that you marry me. Bring your younger
sister, and bring your dowry.¹⁷

¹³ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 443.

¹⁴ Fangqi Li, “The Artistic Characteristics of Xinjiang Uyghur Folk Song ‘Girl of Daban City,’” *Art Panorama*, no. 1 (2023): 11. (in Chinese)

¹⁵ Shikui Zhu, “Songs on the Golden and Silver Beach: A Documentary of Wang Luobin’s Visit to Qinghai in Spring 1988,” *China’s Tu Nationality*, no. 3 (2020): 37-38. (in Chinese)

¹⁶ Fangqi Li, “The Artistic Characteristics of Xinjiang Uyghur Folk Song ‘Girl of Daban City,’” *Art Panorama*, no. 1 (2023): 11. (in Chinese)

¹⁷ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 444.

Op. 95, No. 6 青春舞曲 Dance of the Little Bird of Youth (Xinjiang, 新疆)

The composition is written in 2/4 meter with a precise tempo indication of $\text{♩} = 80$, establishing a steady, dance-inspired rhythmic framework that authentically reflects the characteristic cadence of Xinjiang folk expression. This work represents Tcherepnin's third adaptation from Wang Luobin's ethnomusicological collections within the Op. 95 cycle.¹⁸ The source material—a traditional folk melody documented and arranged by Wang during his period of incarceration¹⁹—originally encompasses three distinct verses on A-flat heptatonic mode, renowned for their vibrant poetic imagery and distinctive melodic contours. Tcherepnin selectively incorporates only the first verse, carefully preserving the modal authenticity typical of southern Xinjiang musical traditions by situating the melodic material within the E 羽 (“yu”) heptatonic mode (the sixth degree of the scale).

The lyrics exhibit refined poetic craftsmanship, both structurally and symbolically. In English translation, they read:

The sun sets; it rises again tomorrow morning. The flowers fade; they bloom again next year.
(But) pretty little birds fly away and disappear. My little bird of youth, similarly, will never come back. My little bird of youth, similarly, will never come back. Pie-te-na-ya-yo-yo, pie-te-na-ya-yo-yo. My little bird of youth, similarly, will never come back.²⁰

Op. 95, No. 7 锄头歌 “Working Song” (Jiangsu, 江苏)

“Working Song” also known as “Hoe Dance Song” (锄头歌),²¹ is a traditional mountain song from Jiangsu Province in eastern China. It represents a distinctive rural singing tradition typically performed during agricultural labor. Characterized by extended melodies, free rhythms, and often improvised lyrics, this song tradition is performed by farmers while hoeing: its rhythmic flow naturally complements the motion of the hoe, helping to relieve fatigue and bring joy to labor.²²

The folk song was first adapted by educator Tao Xingzhi (1891-1946), who set it in a B-flat pentatonic scale with four three-phrase sections.²³ Tcherepnin arranged the song in B-flat pentatonic (mode III), using only the first verse and repeating it to form subsequent verses. Set at $\text{♩} = 58$ in 4/4 time, his arrangement mirrors the

¹⁸ The first adaptation is “Love Song of the Wagon Driver” (Tcherepnin, Op. 95, No. 2); the second is “Far Far Away” (Tcherepnin, Op. 95, No. 5).

¹⁹ “China in Songs: Youth Dance,” China National Radio, last modified May 5, 2020, <https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404501131408572582>. (in Chinese)

²⁰ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 446.

²¹ *Collection of Chinese Folk Songs: Jiangsu Volume* (Beijing: China ISBN Center, 1998), 605. (in Chinese); where “Working Song” is listed as “Hoe Dance Song”.

²² *Collection of Chinese Folk Songs: Jiangsu Volume* (Beijing: China ISBN Center, 1998), 14. (in Chinese)

²³ Huanqun Liu, “Tao Xingzhi and Teahouses,” *Agricultural Archaeology*, no. 4 (2003): 270. (in Chinese)

cyclical rhythm of manual labor. The English translation of the lyrics reads: “With a hoe in my hand, I clear the weeds. I clear the weeds to help the sprouts grow. Yee Ya Hay, Ya Hoo Hay! I clear the weeds to help the sprouts grow. Ya Hoo Hay, Yee Ya Hay!”²⁴

Tcherepnin’s Compositional Techniques

From the analyses of the representative songs, three fundamental compositional techniques emerge as central to Tcherepnin’s cross-cultural musical language:

1. Pentatonic Scales

Tcherepnin’s quest for new ideas led him to China, where he made two significant observations. First, Chinese students needed more systematic instruction in Western compositional techniques; and second, China needed to develop a deeper understanding of its own musical traditions in order to create music with a distinct national character based on those traditions.²⁵

Building on these insights, Tcherepnin formulated a theoretical system for the pentatonic scale. The major pentatonic scale comprises the notes C, D, E, G, and A, omitting F and B.²⁶ These pitches correspond to the Chinese pentatonic system: 宫 (*gong*), 商 (*shang*), 角 (*jue*), 徵 (*zhi*), and 羽 (*yu*). Each of these five notes can serve as a modal center, generating five distinct modes (Figure 1).

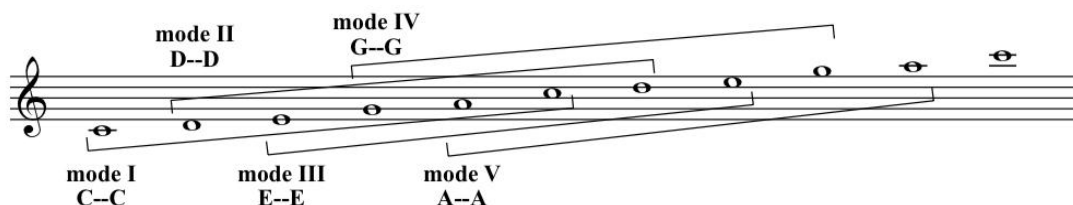


Figure 1 Major Pentatonic Scales and Their Modes

Source: “Basic Elements of My Musical Language,” Tcherepnin Society, accessed October 11, 2025, https://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem3.htm.

2. Georgian Triads

The intervals of fourths and fifths feature prominently in both Chinese and Georgian folk music due to their stability and consonant quality. This stability serves a crucial role in traditional music, providing a solid foundation for melodies. Recognizing this, Tcherepnin incorporated these intervals into his fundamental Georgian triads²⁷ (Figure 2).

²⁴ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 447.

²⁵ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 91.

²⁶ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 91.

²⁷ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 96.



Figure 2 Georgian triad and inversions

Source: “Basic Elements of My Musical Language,” Tcherepnin Society, accessed October 11, 2025,
https://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem4.htm.

3. Interpoint Theory

Interpoint represents a departure from traditional counterpoint by emphasizing sonic space rather than direct note-against-note relationships. Although similar textures can be found in Bach’s compositions, Tcherepnin pioneered the systematic development of this concept as a distinct compositional method.²⁸ He employed interpoint as a fundamental structural device in his piano works, integrating it with other musical elements to forge his characteristic style. His interpoint techniques manifest in three distinct categories: vertical, horizontal, and metrical. This study focuses primarily on selected pieces that are predominantly structured through vertical interpoint.

Vertical interpoint involves the systematic interlacing of notes between voices to create distinctive rhythmic textures that transcend traditional contrapuntal relationships.²⁹ This technique parallels cross-rhythmic structures, in which independent rhythmic patterns operate simultaneously within a unified metrical framework. The resulting texture exhibits complex layering and rhythmic interaction between voices. (Figure 3).



Figure 3 Symphony No. 1, Third Movement

Source: “Basic Elements of My Musical Language,” Tcherepnin Society, accessed October 11, 2025,
https://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem2.htm.

At Sze’s request, Tcherepnin arranged these materials with considerable creative freedom,³⁰ skillfully integrating Chinese pentatonic scales with Western compositional techniques to create a fresh artistic approach to traditional sounds. The following analysis examines these three compositional techniques in detail, illuminating how they function as fundamental elements of Tcherepnin’s synthesis of Chinese folk influences.

²⁸ Dingxian Jiang, “In Memory of Tcherepnin,” in *Essays for the International Forum of Tcherepnin and Chinese Musical Culture*, ed. Qian Renkang (Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2016), 156. (in Chinese)

²⁹ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 67.

³⁰ Guy Snyder Wuellner, “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin” (DMA diss., University of Iowa, 1975), 387.

Strategy of Imitation and Innovation

Rather than merely quoting folk melodies, Tcherepnin reimagines their original cultural functions—such as labor, love, and everyday life—within the formal and expressive frameworks of Western art music. This transformation manifests through three distinct approaches:

1. Timbral Evocation

Tcherepnin employs the distinctive sound of the *ban gu* (板鼓)—a traditional Kunqu accompaniment instrument consisting of a small drum paired with a hardwood clapper. In traditional performance, the musician holds the clapper in the left hand and the drumstick in the right, coordinating patterns between the two components.³¹ Tcherepnin deploys this timbre at three strategic points in “West River Moon,” No. 1, using each percussion entry to introduce new musical material.

The first *ban gu* imitation appears in measures 1-8 (Figure 4), where Tcherepnin recreates its timbre through two distinct pianistic techniques. Grace notes in the left hand (written in treble clef) align with right-hand notes, effectively simulating the interaction between wooden board strikes and drumbeats. The percussive texture develops through increasingly complex rhythmic patterns: beginning with quarter notes, progressing through eighth notes and triplets, then culminating in quintuplets and septuplets. This acceleration precisely mirrors the characteristic “rolling” technique of the *ban gu*. Simultaneously, steady eighth notes in the left hand provide a grounded foundation, while *sforzando* marking and *crescendo* replicate the percussive accents and dynamic swells typical of traditional Kunqu accompaniment.



Figure 4 Op. 95, No. 1, mm. 1-8, “Ban Gu” Imitation

Source: Alexander Tcherepnin, “Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95,” manuscript, 1956, 1.

³¹ Alan R. Thrasher, “Bangu,” in *Grove Music Online*, ed. Deane Root, accessed October 11, 2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2274804>.

The second *ban gu* imitation appears at measures 54-57, marking the beginning of the work's second section. Here, Tcherepnin employs a different strategy, using five-note pentatonic harmonies in both hands rather than intervallic combinations for the drum-like patterns. The left hand plays a D pentatonic chord (B-D-E-F $\sharp$ -A), while the right hand presents an A-flat pentatonic chord (C-E $\flat$ -F-A $\flat$ -B $\flat$) (Figure 5). These chords alternate in a rhythmic pattern that mimics drum strikes, marked *f* and *senza Ped.* (without pedal). This combination of alternating pentatonic chords, strong dynamics, and crisp articulation produces powerful a percussion-like effect that effectively prepares for the dramatic entrance of the Kunqu opera section.

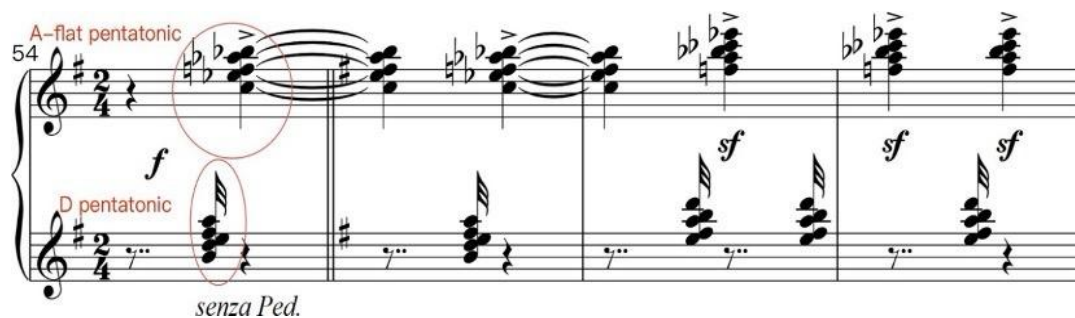


Figure 5 Op. 95, No. 1, mm. 54-57, Drum-Like Patterns

Source: Alexander Tcherepnin, "Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95," manuscript, 1956, 3.

The third and final *ban gu* imitation announces the work's third section in measures 100-104. While maintaining consistency with previous percussive imitations, Tcherepnin intensifies the effect in this five-measure passage. The right hand features a single melodic line of repeated high C notes, played two octaves above, creating a distinctive percussion-like sonority. The rhythmic pattern accelerates from slow to fast, mimicking increasingly dramatic drumbeats. Beginning with a forte marking and supported by crescendo and pedal indications, the passage builds in intensity to produce powerful drum-like effects (Figure 6). The dynamic tension culminates in measure 103, where rapid alternations between crescendo and diminuendo occur within a single measure, before resolving to a one-beat rest followed by a quarter note C.

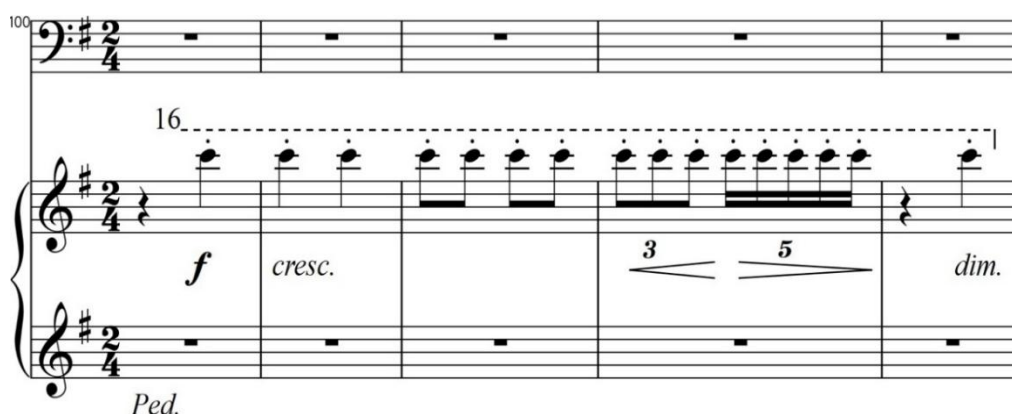


Figure 6 Op. 95, No. 1, mm. 100-104, "Ban Gu" Imitation

Source: Alexander Tcherepnin, "Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95," manuscript, 1956, 5.

Beyond his masterful imitation of the *ban gu*, Tchernepnin incorporates his signature *interpoint* compositional technique, combining it with expansive pitch registers to simulate the traditional accompaniment timbre and texture of the *yang qin* (扬琴),³² a Chinese hammered dulcimer known for its rapid alternations between high and low registers.

Beginning at measure 16, Tchernepnin utilizes this distinctive musical concept. Both hands play single-tone eighth notes systematically distributed between the treble and bass staves. The pattern begins with the left hand playing B1 in the bass clef, then leaps three octaves to B4 in the right hand in the treble clef (Figure 7). As the passage progresses, the registral span expands dramatically—measure 18 features D's spanning five octaves from D1 to D6, and measure 20 reaches B0, the lowest B on the piano. These large intervallic jumps between hands create a unique musical texture that ingeniously mimics the *yang qin*.

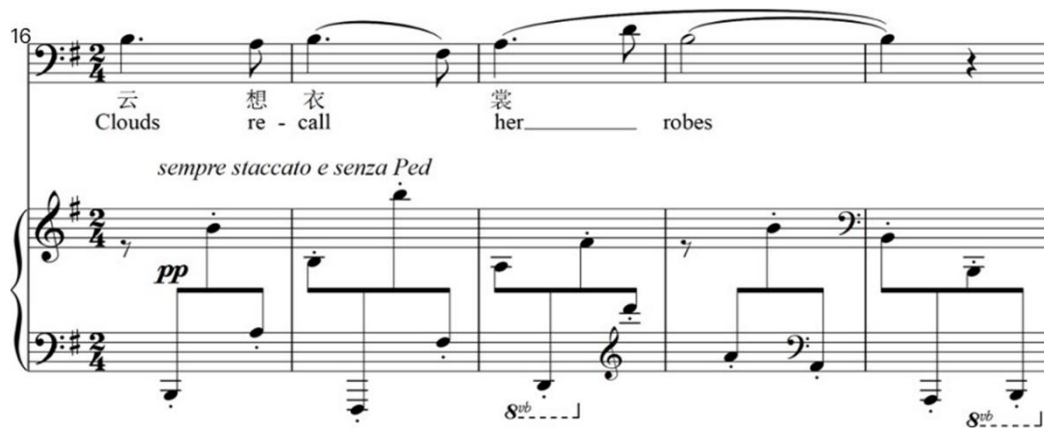


Figure 7 Op. 95, No. 1, mm. 16-20, “Yang Qin” Imitation

Source: Alexander Tchernepnin, “Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95,” manuscript, 1956, 2.

Set at a moderate tempo ($\text{♩} = 69$) with soft dynamics (*pp*), the piano part establishes an intimate, meditative atmosphere, aligning with the introspective nature of traditional Kunqu opera. The indication *sempre staccato e senza Ped* (“always staccato and without pedal”) creates a clear, precise sonority that effectively emulates both the speech-like quality of Kunqu opera’s said-sung passages³³ and its characteristic declamatory style. This transparent accompaniment texture not only supports the vocal line but also maintains a delicate balance between accompaniment and melody.

2. Scene and Motion Evocation

Tchernepnin’s innovative synthesis of Chinese and Western musical idioms is prominently displayed in his portrayal of folk song environments.

³² Alan R. Thrasher, “Yangqin.” in *Grove Music Online*, ed. Deane Root, accessed October 11, 2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45375>.

³³ Nalin Shen, “The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions” (PhD diss., Victoria University of Wellington, 2010), 22, <https://doi.org/10.26686/wgtn.16985476>.

In “Love song of the Wagon Driver” No. 2, the piano part demonstrates sophisticated programmatic writing in its evocation of a horse-drawn carriage scene. At a moderate tempo of $\text{♩} = 84$ in 2/4 meter, the left hand maintains a consistent staccato chord pattern (♪♪♪♪), fulfilling multiple musical and descriptive functions. This foundational rhythm captures both the distinct sound of horse hooves and the continuous motion of carriage wheels, while maintaining forward momentum with controlled energy. The hands move in opposite directions along chromatic scales, while simultaneously structured on pentatonic harmonic frames of E♭-A-D in the left hand and G♭-C-F in the right hand, implementing Tcherepnin's characteristic Georgian triad technique.³⁴ The consistent eighth-note patterns effectively simulate the sound of horse hooves, while the contrary motion creates a sonic impression of the approaching carriage, vividly supporting the lyrics: “Hard is the road to the city, melons big and sweet,” and evoking the journey’s atmosphere. (Figure 8).

The image displays a musical score for measures 15-18 of Op. 95, No. 2. The top staff is a vocal line with lyrics in Chinese and English: "大板城的石路硬哪 西瓜大又甜" and "Hard is the road to the ci - ty me - lons big and sweet". The bottom staves show the piano accompaniment. The left hand plays a consistent staccato chord pattern, marked with 'p' and '8va'. The right hand plays a melodic line with chromatic movement. The score is written in 2/4 time.

Figure 8 Op. 95, No. 2, mm. 15-18. Imitation of Horse Hooves

Source: Alexander Tcherepnin, “Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95,” manuscript, 1956, 8-9.

In the final piece, “Working Song” No. 7, Tcherepnin demonstrates the culmination of his cross-cultural compositional approach. He creates a meticulous sonic representation of agricultural labor through carefully structured pianistic techniques, further illustrating his mastery in integrating folk song elements into piano writing.

The composition maintains a consistent tempo marking of $\text{♩} = 58$ in 4/4 time, a deliberate structural choice that evokes the cyclical patterns of manual fieldwork. This moderate tempo suggests a natural alternation between exertion and rest, evoking the rhythmic quality of repetitive agricultural tasks such as hoeing. The 4/4 meter and regular phrase structure further reinforce the sense of collective synchronization characteristic of traditional work songs, where predictable rhythmic patterns help coordinate group labor.

The piano accompaniment develops through three distinct sections, each representing a specific kinesthetic dimension of the hoeing process:

³⁴ See Figure 2.

First Section (mm. 1-15): The piano establishes a dynamic supportive relationship with the vocal line. Both hands are notated in the bass clef, with an octave-lower indication maintaining the registral focus around B $\flat$ 1. The accompaniment, executed exclusively by the right hand, consists of continuous sixteenth-note repetitions on B-flat, systematically grouped in fours per beat, corresponding directly to the textual rhythm of “Pick up the hoe to clear the weeds.” This ostinato pattern effectively simulates the persistent, regular motion of agricultural labor, providing the vocalist—representing the laborer—with a consistent and forceful rhythmic foundation (Figure 9).

Figure 9 shows the first section of the music, measures 1-4. The vocal line (soprano) is in the upper staff, and the piano accompaniment (right hand) is in the lower staff. The vocal line starts with a rest, then sings "手把锄头除野草啊" (Pick up the hoe to clear the weeds, ho!) with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment (right hand) consists of continuous sixteenth-note repetitions on B-flat, marked piano (*p*) and *senza ped.* (without pedal). The left hand is marked 8bassa (octave lower). The score ends with a *sf* (sforzando) dynamic on the final note.

Figure 9 Op. 95, No. 7, mm. 1-4, Rhythmic Treatment

Source: Alexander Tcherepnin, “Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95,” manuscript, 1962, 30.

Second Section (mm. 16-29): The accompaniment undergoes a transformative shift. Both hands perform identical rhythmic patterns but employ different voicings of B-flat chords: the right hand executes a first-inversion configuration, while the left hand maintains root position, marked *pesante*. The consistent rhythmic pattern—comprising a quarter rest followed by a quarter-note chord with tenuto articulation—precisely replicates the motion of a hoe striking soil with each downward movement (Figure 10).

Figure 10 shows the second section of the music, measures 16-18. The vocal line (soprano) is in the upper staff, and the piano accompaniment (right hand) is in the lower staff. The vocal line starts with a rest, then sings "手把锄头除野草啊" (Pick up the hoe to clear the weeds, ho!) with a *Più f* (Piano Più forte) dynamic. The piano accompaniment (right hand) consists of a quarter rest followed by a quarter-note chord with tenuto articulation, marked *f* (forte) and *pes.* (pesante). The left hand is marked 8bassa (octave lower). The score ends with a *sf* (sforzando) dynamic on the final note.

Figure 10 Op. 95, No. 7, mm. 16-18, Piano Accompaniment Mimicking the Motion of a Hoe Striking Soil

Source: Alexander Tcherepnin, “Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95,” manuscript, 1962, 31.

Third Section (mm. 30-42): The piano's sonic representation intensifies markedly. Marked *fortissimo pesante, con pedal*, the accompaniment simulates the complete arc of the hoeing motion through alternating chords between treble and bass registers. Tcherepnin amplifies this gestural depiction by employing an *8va* marking above the right hand and an *8va bassa* below the left, creating a nearly five-octave span between the hands. This expansive vertical spacing effectively captures the full kinesthetic trajectory of the labor gesture, from the elevation of the implement to its forceful downward strike (Figure 11).

30 *ff*

手 把 锄 头 除 野 草
Pick up the hoe and clear the weeds

ff *pes con Ped.*

8va *8va* *8va* *8va*

8va bassa *8va bassa* *8va bassa* *8va bassa*

Figure 11 Op. 95, No. 7, mm. 30-31, Full Arc of the Labor Gesture

Source: Alexander Tcherepnin, "Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95," manuscript, 1962, 32.

Through these progressively intensifying sections, Tcherepnin demonstrates a sophisticated understanding of both Chinese folk traditions and the physical realities of agricultural labor, transforming the piano into an instrument capable of embodying and communicating the corporeal experience of rural work.

3. Textural Innovation

Tcherepnin further elevates this imitation to an artistic innovation. His treatment of Chinese folk melodies reflects both his unique compositional perspective and his deep engagement with cross-cultural musical creation.

The most significant innovation manifests in Tcherepnin's reconceptualization of piano accompaniment. Traditionally, functioning as harmonic support or rhythmic foundation, the piano in Tcherepnin's hands is thoroughly reconstructed. He employs a distinctive "melodic-accompaniment" technique, simultaneously presenting folk melody material based on different pentatonic scales in both hands. When combined with the vocal line, this creates a three-voice structure (see Table 1).

Table1 Modal Analysis of Op. 95, No. 6 mm. 24-27

Source: by author

	Original Folk	Op. 95, No. 6	Right Hand	Left Hand
Scale Type	A $\flat$ heptatonic	E “yu” heptatonic	G pentatonic	D $\flat$ pentatonic
Key Motif	C-B $\flat$ -G-A $\flat$,	B-A-F $\sharp$ -G,	G-E-B-D,	E $\flat$ -D $\flat$ -A $\flat$ -B $\flat$,
	C-B $\flat$ -A $\flat$ -G, F	B-A-G-F $\sharp$, E	G-E-D-B, D	E $\flat$ -D $\flat$ -B $\flat$ -A $\flat$, B $\flat$
Cipher Notation	3271, 3217, 6	3271, 3217, 6	1635, 1653, 5	2156, 2165, 6
Solfège	mi-re-si-do,	mi-re-si-do,	do-la-mi-sol,	re-do-sol-la,
	mi-re-do-si, la	mi-re-do-si, la	do-la-sol-mi, sol	re-do-la-sol, la

In “Dance of the Little Bird of Youth” (No. 6), the vocal line preserves its original folk melody structure on the E 羽 (“yu”, the sixth degree of the scale) heptatonic scale, which extends the traditional Chinese pentatonic framework by incorporating two additional tones: “清角” (*fa*, the fourth degree) and “变宫” (*si*, the seventh degree).³⁵ This produces the sequence of E-F $\sharp$ -G-A-B-C-E, which parallels the Western E minor scale (without D) while retaining a distinct regional character. The original folk motif, expressed in Chinese cipher notation as 3271, 3217, 6 (corresponding to mi-re-si-do, mi-re-do-si, la in solfège), is transposed by Tcherepnin to the E “yu” heptatonic scale as B-A-F $\sharp$ -G, B-A-G-F $\sharp$, E, preserving the original cipher pattern.

Figure 12 shows the musical score for Op. 95, No. 6, mm. 22-27. The score is written for voice and piano. The vocal line is in E major (one sharp) and 2/4 time. The piano accompaniment is in E major and 2/4 time. The score includes Chinese lyrics and English translations. The piano accompaniment features a G pentatonic scale (G-A-B-C-E) and a D-flat pentatonic scale (D-flat-E-F-G-A).

Figure 12 Op. 95, No. 6, mm. 22-27, Polyphonic Texture of the Piano Accompaniment

Source: Alexander Tcherepnin, “Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95,” manuscript, 1962, 28.

³⁵ Zhao Songguang, ed., *Chinese Music Dictionary* (Beijing: People’s Music Publishing House, 2001).

Tcherepnin introduces contrast through a transformed piano accompaniment. In measure 24, the right hand shifts to the G pentatonic scale, presenting a variation that mirrors the folk melody's contour while introducing a new motif: G-E-B-D, G-E-D-B, D (cipher notation: 1635, 1653, 5; solfège as do-la-mi-sol, do-la-sol-mi, sol). This variation omits the *si* and *fa* of the E "yu" heptatonic scale, producing a distinctive pentatonic color (Figure 12).

The left hand follows a parallel approach in D-flat pentatonic scale, creating its own melodic transformation: Eb-Db-Ab-Bb, Eb-Db-Bb-Ab, Bb (cipher: 2156, 2165, 6; solfège: re-do-sol-la, re-do-la-sol, la). These parallel melodic structures generate precise phrasing while maintaining independent tonal centers.

This sophisticated three-layer counterpoint (Table 1)—vocal melody combined with two piano lines—produces a rich polytonal texture, preserving the essence of the folk material while adding harmonic and timbral depth.

Conclusion

This study examines four songs from Alexander Tcherepnin's *Cycle of Seven Chinese Folk Songs*, Op. 95 to understand how the Russian-American composer innovatively fused Chinese folk elements into piano music. By reviewing the literary and musical background of the source folk melodies and conducting detailed score analysis, the study highlights both the artistic importance and cross-cultural impact of Op. 95. The findings reveal three key methods in Tcherepnin's synthesis of Chinese musical features with Western piano technique.

First, Tcherepnin skillfully imitates traditional Chinese instruments through pianistic techniques. Using close intervals with ornamentation and shifting rhythmic groupings (eighths, triplets, quintuplets, septuplets), he replicates the accelerating patterns of the *ban gu* drum. Layering pentatonic scales into block chords with driving rhythms and strong accents, he evokes the percussive resonance of *ban gu*-like accompaniment. Across a wide range of registers, and with his characteristic interlocking notation, Tcherepnin mimics the bright, resonant tone of the *yang qin*. Slower or freer tempos integrates the piano lines with the sensibility of Chinese opera, yielding genuine timbral and rhythmic echoes of the original folk tradition.

Secondly, Tcherepnin employs rhythmic and dynamic devices to evoke specific cultural scenes. In "Love Song of the Wagon Driver," chromatic contrary motion in the hands against a pentatonic harmonic framework simulates the shifting motion of a cart, while alternating Georgian-style triads preserve melodic stability amid departures from conventional harmony. Staccato articulations, and steady eighth-note pacing (♩ = 84) vividly recreate the sense of traveling carriage movement and the dance-like energy of Xinjiang folk tunes. In the "Working Song," continuous sixteenth-note ostinatos (♩ = 58), together with contrasting dynamics (*più f* and *ff*), evoke the measured breathing and sustained effort characteristic of farm labor. Alternating chordal

textures across almost five octaves, combined with strategically placed rests, accurately mirrors the physical motions and rhythm of hoeing. These devices provide listeners with immediate visual and kinesthetic impressions of the folk scenes.

Thirdly and most significantly, Tcherepnin introduces a new accompaniment style, which this study terms “melodic-accompaniment.” In this approach, both hands simultaneously play the melody in different pentatonic scales, producing three parallel melodic lines that are metrically aligned yet harmonically independent. This cross-modal polyphony generates subtle harmonic tensions and timbral contrasts not present in traditional Chinese folk practice. Through this technique, Tcherepnin preserves the essential character of the folk tunes while enriching them with Western contrapuntal sophistication, demonstrating deep respect for both musical traditions and fostering a meaningful intercultural dialogue.

Collectively, these songs in Op. 95 not only showcase inventive imitations of Chinese music but also contribute substantially to twentieth-century piano repertoire by transcending rigid genre boundaries. Tcherepnin’s success in Op. 95 exemplifies how a thoughtful, culturally informed fusion of musical languages can yield works of lasting artistic significance. The study of Op. 95 thus provides valuable insights for contemporary composers and musicologists, illustrating a model of intercultural composition in which diverse musical traditions are integrated both respectfully and creatively.

While this analysis focuses on selected pieces from Op. 95 and primarily employs theoretical methods, it also opens pathways for further research. Future studies could extend the analytical framework to the remaining songs in the cycle or to other works by composers who engage with Chinese folk elements. Incorporating performance practice, reception history, or digital analysis may further enrich understanding of Tcherepnin’s techniques. Overall, this study highlights the “melodic-accompaniment” model and Tcherepnin’s innovative compositional idiom, contributing to a broader appreciation of how musical traditions can intersect harmoniously in the globalized art music of both the twentieth century and today.

References

-
- Arias, Enrique A. *Alexander Tcherepnin: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood, 1989.
- Chang, Chi-Jen. “Alexander Tcherepnin: His Influence on Modern Chinese Music.” EdD diss., Columbia University, 1983. <https://www.proquest.com/openview/c30702b8d4436fb6b6dc99b7a93550bc/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
- China National Radio. “China in Songs: Youth Dance.” Last modified May 5, 2020. <https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404501131408572582>. (in Chinese)
- Collection of Chinese Folk Songs: Jiangsu Volume*. Beijing: China ISBN Center, 1998. (in Chinese)

- Jiang, Dingxian. "In Memory of Tcherepnin." In *Essays for the International Forum of Tcherepnin and Chinese Musical Culture*, edited by Qian Renkang, 151-164. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2016. (in Chinese)
- Li, Fangqi. "The Artistic Characteristics of Xinjiang Uyghur Folk Song 'Girl of Daban City.'" *Art Panorama*, no. 1 (2023): 10-12. (in Chinese)
- Liu, Huanqun. "Tao Xingzhi and Teahouses." *Agricultural Archaeology*, no. 4 (2003): 270. (in Chinese)
- Ruan, Tangming. "A New Study on Li Bai's 'Three Qingping Diao Poems.'" *Journal of Suzhou University of Science and Technology (Social Science)* 36, no. 5 (September 2019): 54-60. (in Chinese)
- Shen, Nalin. "The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions." PhD diss., Victoria University of Wellington, 2010. <https://doi.org/10.26686/wgtn.16985476>.
- Songguang, Zhao, ed., *Chinese Music Dictionary*. Beijing: People's Music Publishing House, 2001.
- Sze, Alexander J. "Yi-Kwei Sze." Accessed October 11, 2025. <http://www.yi-kweisze.com/biography.html>.
- Tcherepnin, Alexander. "Alexander Tcherepnin: A Short Autobiography (1964)." *Tempo*, no. 130 (September 1979): 12-18. <https://doi.org/10.1017/S0040298200030709>.
- Tcherepnin, Alexander. "Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95." Manuscript, 1956.
- Tcherepnin, Alexander. "Cycle of Seven Chinese Folksongs Op. 95." Manuscript, 1962.
- Tcherepnin Society. "Basic Elements of My Musical Language." Accessed October 11, 2025. <https://www.tcherepnin.com>.
- Thrasher, Alan R. "Bangu." In *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Accessed October 11, 2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2274804>.
- Thrasher, Alan R. "Yangqin." In *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Accessed October 11, 2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45375>.
- Wuellner, Guy Snyder. "The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin." DMA diss., University of Iowa, 1975.
- You, Mengxi. "A Comprehensive Study of Alexander Tcherepnin's Op. 71, *Seven Songs on Chinese Poems* with Musical Analysis and Historical Context." DMA diss., Boston University, 2024. <https://www.proquest.com/openview/c6101e329a3536a2630df73e3ca005bf>.
- Zhu, Shikui. "Songs on the Golden and Silver Beach: A Documentary of Wang Luobin's Visit to Qinghai in Spring 1988." *China's Tu Nationality*, no. 3 (2020): 37-38. (in Chinese)

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรีของผู้ปกครองในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล

FACTORS INFLUENCING PARENTS' SELECTION OF MUSIC SCHOOLS

IN BANGKOK AND THE METROPOLITAN AREA

พรรณพัชร กฤษณ์เพชร,* สยา ทันตะเวช

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Pannapat Kritpet,* Saya Thuntawe

Faculty of Education, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand

Received 18/09/2025, Revised 23/10/2025, Accepted 25/12/2025

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : ผู้ปกครองมีบทบาทสำคัญต่อความต่อเนื่องและความสำเร็จของการเรียนดนตรีของบุตร ทั้งในด้านการเลือกโรงเรียน การสนับสนุนค่าใช้จ่าย การจัดการเวลา ตลอดจนการสร้างแรงจูงใจและติดตามความก้าวหน้า ในกรุงเทพมหานครและปริมณฑลมีโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบอยู่เป็นจำนวนมากและมีการแข่งขันทางธุรกิจที่สูง ผู้ปกครองมีทางเลือกที่หลากหลายและมีความคาดหวังต่อคุณภาพการเรียนรู้ที่ค่อนข้างสูง การทำความเข้าใจปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการตัดสินใจเลือกโรงเรียนดนตรีของผู้ปกครองในบริบทดังกล่าวจึงมีความจำเป็น งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) วิเคราะห์องค์ประกอบของปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรีของผู้ปกครอง และ (2) ศึกษาระดับความคิดเห็นของผู้ปกครองต่อปัจจัยดังกล่าว เพื่อสะท้อนแนวโน้มการเลือกโรงเรียนดนตรีในสังคมเมืองในปัจจุบัน

วิธีการศึกษา : การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงปริมาณ ใช้แบบสอบถามมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ จำนวน 38 ข้อ พัฒนาจากกรอบแนวคิด Marketing Mix 7Ps ซึ่งประกอบด้วย Product, Price, Place, Promotion, People, Process และ Physical Evidence แบบสอบถามผ่านการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (IOC = 0.96) และทดสอบความเชื่อมั่นด้วยค่าสัมประสิทธิ์แอลฟาของครอนบัค = 0.83 กลุ่มตัวอย่างคือผู้ปกครอง 530 คน จากโรงเรียนดนตรีที่จดทะเบียนกับสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน (สช.) ในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล การเก็บข้อมูลดำเนินการระหว่างเดือนเมษายน-พฤษภาคม พ.ศ. 2568 ผ่านแบบสอบถามออนไลน์ การวิเคราะห์ข้อมูลใช้สถิติเชิงบรรยายและการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจ (EFA) โดยใช้วิธี Principal Component Analysis (PCA) และการหมุนแกนแบบ Varimax

ผลการศึกษา : ผลการทดสอบชุดข้อมูลพบค่า KMO = 0.865 และ Bartlett's Test มีนัยสำคัญ ($p < .001$) ยืนยันความเหมาะสมของชุดข้อมูลในการทำ EFA การวิเคราะห์องค์ประกอบสามารถจำแนกตัวแปร 38 ข้อ ออกเป็น 9 องค์ประกอบครอบคลุมร้อยละ 64.15 ของค่าความแปรปรวนสะสม ได้แก่ (1) ความสะดวกและระบบจัดการที่ดี (2) เป้าหมายเชิงวิชาการและความสำเร็จ (3) วัฒนธรรมและบรรยากาศโรงเรียน (4) ความน่าเชื่อถือของผู้บริหารและชื่อเสียงโรงเรียน (5) ทัศนคติเน้นความสุขในการเรียน (6) กิจกรรมและคอร์สที่หลากหลาย (7) สถานที่ตั้งและสิ่งอำนวยความสะดวก (8) ความคุ้มค่าเชิงประหยัด และ (9) ทัศนคติเรื่องราคาตามคุณภาพ ผลการประเมินระดับความคิดเห็นพบว่า องค์ประกอบด้าน “วัฒนธรรมและบรรยากาศในโรงเรียน” ($\bar{X} = 4.75$, $SD = 0.39$) และ “ทัศนคติที่มุ่งเน้นความสุข” ($\bar{X} = 4.63$, $SD = 0.52$) ได้คะแนนเฉลี่ย

* Corresponding author, email: pannapat@gmail.com

<https://doi.org/10.65824/mmj.v9.283417>

สูงที่สุด รองลงมาคือ “ความสะดวกสบายและระบบการจัดการ” ($\bar{X} = 4.36$, $SD = 0.57$) และ “ทัศนคติเรื่องราคาตามคุณภาพ” ($\bar{X} = 4.34$, $SD = 0.67$) เท่ากันกับ “ความน่าเชื่อถือของผู้บริหารและชื่อเสียงโรงเรียน” ($\bar{X} = 4.34$, $SD = 0.65$) ตามด้วย “เป้าหมายเชิงวิชาการและความสำเร็จ” ($\bar{X} = 4.22$, $SD = 0.72$) “สถานที่ตั้งและสิ่งอำนวยความสะดวก” ($\bar{X} = 4.05$, $SD = 0.86$) และ “กิจกรรมและคอร์สที่หลากหลาย” ($\bar{X} = 4.04$, $SD = 0.81$) ในขณะที่ “ความประหยัดและความคุ้มค่าเชิงราคา” ($\bar{X} = 3.74$, $SD = 0.84$) ได้คะแนนเฉลี่ยต่ำที่สุดในกลุ่ม ข้อมูลนี้สะท้อนว่าผู้ปกครองในเขตเมืองให้ความสำคัญกับมิติด้านคุณภาพเชิงอารมณ์และสังคมมากกว่ามิติด้านราคาและความคุ้มค่าเชิงต้นทุน

บทสรุป : ผลการวิจัยสะท้อนว่าผู้ปกครองในเขตเมืองให้ความสำคัญสูงสุดกับปัจจัยด้านคุณภาพทางอารมณ์และสังคม โดยเฉพาะบรรยากาศการเรียน ความสุขของผู้เรียน และความสัมพันธ์เชิงบวกกับครู มากกว่าการแข่งขันด้วยราคา รองลงมาคือความสะดวกและการจัดการที่มีประสิทธิภาพ ซึ่งตอบโจทย์วิถีชีวิตในเมืองใหญ่ ปัจจัยด้านชื่อเสียงและความน่าเชื่อถือของโรงเรียน ตลอดจนทัศนคติเรื่องราคาตามคุณภาพ แสดงถึงความเชื่อมั่นของผู้ปกครองที่พร้อมลงทุนเพื่อคุณภาพการเรียนรู้ที่สูงขึ้น ขณะที่เป้าหมายเชิงวิชาการและกิจกรรมเสริมแม้มีความสำคัญแต่ไม่ใช่ปัจจัยหลักในการตัดสินใจ ผลการศึกษายังขยายกรอบแนวคิด Marketing Mix 7Ps ให้เหมาะกับบริบทโรงเรียนดนตรีในประเทศไทย โดยพบว่าองค์ประกอบที่มีอิทธิพลมากที่สุดเชื่อมโยงกับ Product, People และ Physical Evidence ได้แก่ ครู หลักสูตร การสอน และบรรยากาศเชิงบวก ซึ่งเป็นตัวกำหนดคุณค่าในสายตาผู้ปกครองมากกว่าปัจจัยด้านราคาเพียงอย่างเดียว

คำสำคัญ : โรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ / ปัจจัยการเลือกโรงเรียนดนตรี / การวิเคราะห์องค์ประกอบ / Marketing Mix 7Ps / ผู้ปกครอง

Abstract

Background and Objectives: Parents play a pivotal role in sustaining and ensuring the success of their children's music learning through school selection, financial support, time management, motivation, and progress monitoring. In Bangkok and its metropolitan area, where a large number of private music schools operate under intense market competition, parents face diverse choices and hold high expectations regarding instructional quality. Understanding the factors that influence their school selection decisions is therefore crucial. This study aims to (1) analyze the factor structure underlying the variables affecting parents' selection of private music schools and (2) examine parents' perceptions of the importance of these factors, in order to reflect current trends in urban parents' decision-making toward music education.

Methods: This study employed a quantitative research design using a 38-item, five-point Likert scale questionnaire developed from the Marketing Mix 7Ps framework, comprising Product, Price, Place, Promotion, People, Process, and Physical Evidence. The questionnaire was validated for content accuracy ($IOC = 0.96$) and tested for reliability (Cronbach's $\alpha = 0.83$). The sample consisted of 530 parents whose children were enrolled in private music schools registered with the Office of the Private Education Commission (OPEC) in Bangkok and its metropolitan area. Data were collected through an online survey conducted between April and May 2025. Descriptive statistics and exploratory factor analysis (EFA) were employed for data analysis, using Principal Component Analysis (PCA) with Varimax rotation.

Results: The Kaiser-Meyer-Olkin value was 0.865, and Bartlett's Test was significant ($p < .001$), confirming data suitability for EFA. Nine factors were extracted, accounting for 64.15% of the total variance: (1) Convenience and effective management, (2) Academic goals and achievement, (3) School culture and atmosphere, (4) Administrator credibility and school reputation, (5) Attitudes emphasizing learning enjoyment, (6) Variety of activities and courses, (7) Location and facilities, (8) Price-consciousness and value for money, and (9) Price-quality attitude. Perception ratings revealed that "School culture and atmosphere" ($\bar{X} = 4.75$, $SD = 0.39$) and "Attitudes emphasizing learning enjoyment" ($\bar{X} = 4.63$, $SD = 0.52$) received the highest mean scores, followed by "Convenience and effective management" ($\bar{X} = 4.36$, $SD = 0.57$), "Price-quality attitude" ($\bar{X} = 4.34$, $SD = 0.67$) and "Administrator credibility and school reputation" ($\bar{X} = 4.34$, $SD = 0.65$). The next factors were "Academic Goals and Achievement" ($\bar{X} = 4.22$, $SD = 0.72$), "Location and Facilities" ($\bar{X} = 4.05$, $SD = 0.86$), and "Variety of Activities and Courses" ($\bar{X} = 4.04$, $SD = 0.81$). Meanwhile, "Price Consciousness and Value for Money" received the lowest mean score among the factors ($\bar{X} = 3.74$, $SD = 0.84$). These findings suggest that urban parents prioritize emotional and social quality dimensions over price-related considerations.

Conclusions: The findings reveal that urban parents place the highest importance on emotional and social quality factors, particularly the learning atmosphere, students' happiness, and positive teacher-student relationships, rather than price competition. Next in importance include convenience and effective management, which align with the demands of fast-paced urban lifestyles. School reputation, credibility, and Price-Quality Attitude further reflect parents' confidence and willingness to invest in higher-quality education. While academic goals and supplementary activities remain relevant, they are not decisive in school selection. Moreover, this study extends the applicability of the Marketing Mix 7Ps framework to the context of private music schools, indicating that the most influential components are associated with Product, People, and Physical Evidence—namely, teachers, curricula, instruction, and positive learning environments—which parents perceive as more valuable than price considerations alone.

Keywords: Private Music Schools / Factors Influencing Private Music School Selection / Factor Analysis / Marketing Mix 7Ps / Parents

บทนำ (Introduction)

ผู้ปกครองมีบทบาทสำคัญต่อการเรียนดนตรีของบุตร ตั้งแต่การคัดเลือกโรงเรียน การสนับสนุนทั้งด้านการเงิน เวลา และการอำนวยความสะดวก ไปจนถึงการสร้างแรงจูงใจให้เกิดการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องเพื่อให้การเรียนดนตรีประสบความสำเร็จ สอดคล้องกับกรอบแนวคิด Parental Engagement ที่กล่าวว่า ผู้ปกครองเป็นทั้งผู้สร้างแรงบันดาลใจ ผู้สนับสนุนเชิงทรัพยากร และผู้ติดตามความก้าวหน้าของบุตร¹ งานวิจัยในต่างประเทศที่เป็นประเทศในแถบเอเชียและมีบริบทความเป็นสังคมเมือง

¹ Kathleen V. Hoover-Dempsey and Howard M. Sandler, "Why Do Parents Become Involved in Their Children's Education?," *Review of Educational Research* 67, no. 1 (Spring 1997): 3-42, <https://doi.org/10.3102/00346543067001003>.

ใกล้เคียงกับกรุงเทพมหานครและปริมณฑลของประเทศไทย เช่น ฮองกง จีน และเกาหลีใต้ สะท้อนว่าผู้ปกครองให้ความสำคัญทั้งความสุขในการเรียนและผลลัพธ์ที่จับต้องได้ เช่น ใบประกาศจากการแข่งขันหรือการสอบเกรดวัดระดับ ไปจนถึงโอกาสในการต่อยอดทางวิชาการของบุตร² ในขณะที่งานวิจัยเชิงคุณภาพในไทยที่ผ่านมาพบว่า ผู้ปกครองเด็กเล็กวัย 0-5 ปี ให้ความสำคัญกับบรรยากาศการเรียน ความสัมพันธ์เชิงบวกกับครู และความสุขในการเรียนมากกว่า³ ดังนั้นการทำความเข้าใจปัจจัยที่ผู้ปกครองใช้เลือกโรงเรียนดนตรีจึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจที่สะท้อนทัศนคติที่มีต่อวิชาดนตรี โดยเฉพาะในบริบทกรุงเทพมหานครและปริมณฑลที่มีโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ 208 โรงเรียน จาก 392 โรงเรียนทั่วประเทศ คิดเป็นร้อยละ 53⁴ ซึ่งการกระจุกตัวดังกล่าวสะท้อนถึงสภาพการแข่งขันที่สูงและตัวเลือกที่หลากหลายสำหรับครอบครัวในเขตเมือง

การศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกโรงเรียนนั้นสามารถใช้กรอบแนวคิด Marketing Mix 7Ps ได้ โดยแนวคิด 7Ps นี้เป็นการต่อยอดมาจากแนวคิด 4Ps อันประกอบด้วย Product, Price, Place และ Promotion โดยเพิ่ม People, Process และ Physical Evidence เพื่อให้เหมาะสมกับธุรกิจบริการ การศึกษาวิเคราะห์ธุรกิจการศึกษามักใช้กรอบแนวคิด 7Ps เป็นเครื่องมือสำคัญในการอธิบายปัจจัยที่ผู้ใช้บริการให้ความสำคัญ ทั้งด้านคุณภาพการสอน บุคลากร การจัดการภายใน และบรรยากาศแวดล้อมของสถานศึกษา⁵ ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อความพึงพอใจและการตัดสินใจเลือกของผู้ปกครองและผู้เรียน แม้กรอบแนวคิด Marketing Mix 7Ps จะเป็นพื้นฐานสำคัญในการอธิบายปัจจัยด้านการตลาดบริการ แต่ในทางปฏิบัติ ตัวแปรย่อยที่พัฒนาขึ้นจาก 7Ps มักมีจำนวนมากและมีความซ้อนทับกัน การใช้การวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจ (Exploratory Factor Analysis: EFA) จึงมีความจำเป็นเพื่อลดตัวแปรจำนวนมากให้เหลือเฉพาะองค์ประกอบหลักที่ชัดเจน สะท้อนโครงสร้างเชิงแนวคิดที่แท้จริงของการตัดสินใจ และช่วยจัดลำดับความสำคัญของปัจจัยในบริบทโรงเรียนดนตรีได้อย่างเป็นระบบ⁶

ในประเทศไทยได้มีการศึกษาความคิดเห็นของผู้ปกครองต่อโรงเรียนดนตรีที่ใช้กรอบแนวคิด Marketing Mix 7Ps ได้แก่ การสำรวจความพึงพอใจของผู้ปกครองต่อโรงเรียนดนตรีแฟรนไชส์ในเขตกรุงเทพฯ⁷ และการวิเคราะห์ความคาดหวังกับสภาพความเป็นจริงของโรงเรียนดนตรีในกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นการศึกษากลุ่มผู้ปกครองเด็กเล็กอายุต่ำกว่า 12 ปี⁸ ซึ่งงานวิจัยทั้ง 2 เป็นการศึกษากลุ่มผู้ปกครองที่เฉพาะเจาะจงที่โรงเรียนดนตรีแฟรนไชส์และกลุ่มผู้ปกครองเด็กเล็ก ดังนั้นงานวิจัยนี้

² Yingying Pan, Alfredo Bautista, and Siu-hang Kong, "Importance Attributed to Music Education by Hong Kong Parents and Prediction of Children's Music Participation," *Education Sciences* 15, no. 2 (February 2025): 250, <https://doi.org/10.3390/educsci15020250>; Xiaoxin Wu, "School Choice with Chinese Characteristics," *Comparative Education* 48, no. 3 (August 2012): 347-366, <https://doi.org/10.1080/03050068.2012.656901>; Hyun Kyung Youm, "Parents' Goals, Knowledge, Practices, and Needs Regarding Music Education for Their Young Children in South Korea," *Journal of Research in Music Education* 61, no. 3 (October 2013): 280-302, <https://doi.org/10.1177/0022429413497233>.

³ Nicha Pattananon, Siriluk Charoenmongkoljij, and Krit Niramittham, "Factors in Parents' Decision to Choose Music Lessons for Young Children Aged 0-5 Years," *Journal of Roi Kaensam Academi* 9, no. 12 (December 2024): 3465-3470, <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JRKS/article/view/273754>.

⁴ Office of the Private Education Commission, *Number of Private Music Schools Registered with the Ministry of Education, March 2025* (Bangkok: Office of the Private Education Commission, 2025). (in Thai)

⁵ Jonathan Ivy, "A New Higher Education Marketing Mix: The 7Ps for MBA Marketing," *International Journal of Educational Management* 22, no. 4 (2008): 288-299, <https://doi.org/10.1108/09513540810875635>.

⁶ Andrew L. Comrey and Howard B. Lee, *A First Course in Factor Analysis*, 2nd ed. (New York: Psychology Press, 1992). <https://doi.org/10.4324/9781315827506>.

⁷ Araya Lertvittayatan, "The Influence of Marketing Mix towards the Overall Satisfaction of Parents on Franchised Music Schools in Bangkok" (Master's thesis, Thammasat University, 2016), https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:92280.

⁸ Tanchanid Srisompetch, "Analysis of the Factors that Affect Parents' Satisfaction in Choosing Music School for Their Children" (Thematic paper, Mahidol University, 2018), <https://archive.cm.mahidol.ac.th/handle/123456789/3037>. (in Thai)

จึงต่อยอดการศึกษาจากงานวิจัยเดิมเพื่อให้ครอบคลุมกลุ่มผู้ประกอบการของโรงเรียนดนตรีในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล ในทุกกลุ่ม โดยไม่จำกัดช่วงอายุของผู้เรียน นอกจากนี้ในประเทศไทยยังมียานวิจัยที่ศึกษาปัจจัยในการเลือกโรงเรียนดนตรี ด้วยวิธีการวิเคราะห์องค์ประกอบ (Factor Analysis) ไม่มากนัก และในการศึกษาที่ผ่านมาไม่ได้มีการจัดลำดับว่าองค์ประกอบใด มีความสำคัญมากที่สุด⁹ อีกทั้งยังเป็นงานวิจัยที่เกิดขึ้นมานานแล้ว ซึ่งอาจไม่สะท้อนพฤติกรรมและทัศนคติของผู้ปกครอง ในยุคปัจจุบันที่ผ่านการเปลี่ยนแปลงทางการศึกษา เช่น การใช้เทคโนโลยีและการเรียนออนไลน์

งานวิจัยฉบับนี้มุ่งศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรีของผู้ปกครองในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล โดยใช้กรอบแนวคิดทางการตลาดบริการแบบส่วนประสมทางการตลาด Marketing Mix 7Ps¹⁰ พัฒนาออกมาเป็นตัวแปร เชิงปริมาณ 38 ตัวแปร และนำเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์องค์ประกอบ (Factor Analysis) เพื่อจำแนกโครงสร้างเชิงแนวคิด และองค์ประกอบที่สำคัญอย่างแท้จริงของปัจจัยที่มีผลต่อกระบวนการเลือกโรงเรียนดนตรี ผลการวิจัยที่ได้ไม่เพียงเป็นประโยชน์ ต่อการพัฒนาแนวทางการบริหารจัดการและพัฒนาธุรกิจ แต่จะสามารถสะท้อนทัศนคติของผู้ปกครองที่มีต่อวิชาดนตรี พฤติกรรมของผู้ปกครองในปัจจุบัน และเทรนด์การศึกษาที่เปลี่ยนแปลงไปในยุคปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรีในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล
2. เพื่อศึกษาความคิดเห็นของผู้ปกครองที่มีต่อปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรีในเขตกรุงเทพมหานคร

และปริมณฑล

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจและวิเคราะห์ ความคิดเห็นของผู้ปกครองที่มีต่อปัจจัยในการเลือกโรงเรียนดนตรีผ่านกระบวนการวิเคราะห์องค์ประกอบ (Factor Analysis) โดยมีขอบเขตการศึกษาเฉพาะกลุ่มผู้ประกอบการที่ส่งบุตรหลานเรียนดนตรีในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร ได้แก่ ผู้ปกครองที่ส่งบุตรหลานเรียนในโรงเรียนดนตรีที่จดทะเบียนกับสำนักงานส่งเสริมการศึกษา เอกชน ที่ตั้งอยู่ในพื้นที่กรุงเทพมหานครและปริมณฑล จำนวน 208 โรงเรียน (ข้อมูลเดือนมีนาคม พ.ศ. 2568)¹¹

กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ ผู้ปกครองที่ส่งบุตรหลานเรียนในโรงเรียนดนตรีที่จดทะเบียนกับสำนักงานส่งเสริมการศึกษา เอกชน ที่ตั้งอยู่ในพื้นที่กรุงเทพมหานครและปริมณฑล จำนวน 530 คน ได้มาจากการที่ผู้วิจัยสุ่มคัดเลือกโรงเรียน จำนวน 100 โรงเรียน โดยใช้วิธีการสุ่มอย่างง่าย (Random Sampling) เพื่อส่งแบบสอบถามให้ผู้ปกครอง โดยจำนวนผู้ที่ทำแบบสอบถาม มีจำนวนเกินกว่าเกณฑ์การวิเคราะห์องค์ประกอบขั้นต่ำที่ 380 คน ซึ่งคำนวณจากจำนวนผู้ตอบแบบสอบถาม 5-10 คน ต่อ

⁹ Prasitsuppakarn Phungbun na Ayudhya, "Strategies of Services Marketing Mix Affective to Decision Taking Service in Private Music School Bangkok Area" (Master's thesis, Silpakorn University, 2014), <https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/13537?> (in Thai)

¹⁰ Bernard H. Booms and Mary J. Bitner, "Marketing Strategies and Organizational Structures for Service Firms," in *Marketing of Services*, ed. James H. Donnelly Jr. and William R. George (Chicago: American Marketing Association, 1981), 47-51.

¹¹ Office of the Private Education Commission, *Number of Private Music Schools Registered with the Ministry of Education, March 2025* (Bangkok: Office of the Private Education Commission, 2025). (in Thai)

1 ข้อคำถาม โดยงานวิจัยมีข้อคำถามทั้งหมด 38 ข้อ¹²

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสอบถามความคิดเห็นของผู้ปกครองต่อการเลือกโรงเรียนดนตรีและมุมมองต่ออนาคตของการศึกษาดนตรีในประเทศไทย แบ่งเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลของผู้ตอบแบบสอบถาม มีลักษณะเป็นแบบเลือกตอบ (Checklist) ประกอบด้วย อายุ เพศ รายได้ ครอบครัวเฉลี่ยต่อเดือน วิชาที่บุตรหลานเรียนในโรงเรียน ระยะเวลาที่เรียน และอายุผู้เรียน

ตอนที่ 2 ความคิดเห็นของผู้ปกครองต่อการเลือกโรงเรียนดนตรี เป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) แบ่งเป็นปัจจัยภายในที่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะด้านต่าง ๆ ของโรงเรียนดนตรี ตามแนวคิด Marketing Mix 7Ps จำนวน 38 ข้อ ซึ่งประกอบด้วย Product 9 ข้อ Price 5 ข้อ Place 3 ข้อ Promotion 3 ข้อ People 7 ข้อ Process 5 ข้อ และ Physical Evidence 6 ข้อ ซึ่งจำนวนข้อที่ต่างกันสะท้อนความสำคัญของแต่ละปัจจัยในธุรกิจโรงเรียนสอนดนตรี ทั้งนี้แบบสอบถามได้ผ่านการตรวจสอบจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน มีค่าดัชนีความสอดคล้องของข้อคำถาม (IOC) ที่ 0.96 และค่าสัมประสิทธิ์แอลฟาของครอนบักจากการนำไปทดลองใช้เท่ากับ 0.83

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ติดต่อโรงเรียนที่มีสถานที่ตั้งอยู่ในพื้นที่กรุงเทพมหานครและปริมณฑลจำนวนทั้งหมด 100 โรงเรียน ตามข้อมูลของสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน เดือนมีนาคม พ.ศ. 2568¹³ เพื่อส่งป้าย QR Code ที่มีลิงก์เชื่อมโยงไปยังแบบสอบถามออนไลน์ในรูปแบบ Google Forms เพื่อให้โรงเรียนประชาสัมพันธ์ให้ผู้ปกครองช่วยทำแบบสอบถามออนไลน์ โดยในแบบสอบถามจะระบุข้อมูลชี้แจงวัตถุประสงค์และระยะเวลาที่ใช้ในการทำแบบสอบถามเพื่อให้ผู้เข้าร่วมวิจัยยินยอมให้ข้อมูล โดยข้อมูลที่เก็บทั้งหมดไม่ระบุชื่อหรือข้อมูลส่วนบุคคลที่สามารถระบุตัวตนได้ และจะถูกลบออกจากระบบภายใน 1 ปีหลังสิ้นสุดการวิจัย โดยมีระยะเวลาในการเก็บข้อมูลอยู่ในช่วงระหว่างเดือนเมษายน-พฤษภาคม พ.ศ. 2568 รวมเป็นระยะเวลา 2 เดือน

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามด้วยโปรแกรมสำเร็จรูปทางสถิติ SPSS ดังนี้

4.1 การวิเคราะห์ข้อมูลแบบสอบถามตอนที่ 1 ใช้ค่าสถิติเชิงบรรยาย (Descriptive Statistics) โดยหาค่าร้อยละเพื่อให้ทราบรายละเอียดข้อมูลพื้นฐานของกลุ่มตัวอย่าง

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูลแบบสอบถามตอนที่ 2 ใช้การวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจ (Exploratory Factor Analysis: EFA) มาใช้ในการศึกษาการสร้างความสัมพันธ์ของตัวแปร และวิเคราะห์ปัจจัยหลักด้วยวิธี Principal Component Analysis (PCA) และใช้วิธีหมุนแกนปัจจัย (Factor Rotation) แบบมุมฉากแบบ Varimax โดยใช้เกณฑ์ในการตัดสินใจเลือกตัวแปรที่มีค่าสัมประสิทธิ์คะแนนองค์ประกอบ (Factor Coefficients) ตั้งแต่ 0.40 ขึ้นไป

4.3 การวิเคราะห์ระดับความคิดเห็นของผู้ปกครองที่มีต่อปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรีในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล ใช้ค่าเฉลี่ย (Mean) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation)

¹² Anna B. Costello and Jason W. Osborne, "Best Practices in Exploratory Factor Analysis: Four Recommendations for Getting the Most from Your Analysis," *Practical Assessment Research & Evaluation* 10, no. 7 (July 2005): 1-9, <https://doi.org/10.7275/jyj1-4868>.

¹³ Office of the Private Education Commission, *Number of Private Music Schools Registered with the Ministry of Education, March 2025* (Bangkok: Office of the Private Education Commission, 2025). (in Thai)

ผลการวิจัย (Results)

ผลการวิจัยนี้แบ่งเป็น 3 ตอน ได้แก่ 1. ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม 2. ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบ และ 3. ผลการวิเคราะห์ระดับความคิดเห็นของผู้ปกครองที่มีต่อปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรี มีรายละเอียดดังนี้

1. ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม พบว่าผู้ปกครองที่ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง ร้อยละ 80 มีช่วงอายุระหว่าง 41-50 ปี ร้อยละ 57 รายได้ครอบครัวส่วนใหญ่อยู่ที่ 100,000-200,000 บาทต่อเดือน ร้อยละ 40 รายได้ครอบครัวเฉลี่ยต่อเดือน 200,001 บาทขึ้นไป ร้อยละ 36 ผู้เรียนส่วนใหญ่มีอายุ 5-6 ปี ร้อยละ 30 ตามด้วย 7-9 ปี ร้อยละ 28 และระยะเวลาเรียนดนตรีส่วนใหญ่อยู่ที่ 1-2 ปี ร้อยละ 40 ตามด้วยน้อยกว่า 1 ปี ร้อยละ 30 ดังปรากฏใน Table 1

Table 1 General Information of Parents in Bangkok and its metropolitan area

Source: by author

Information	Total in number (n = 530)	Total in Percent
1. Sex		
Male	105	20
Female	425	80
2. Age		
< 30 years old	8	2
30 - 35 years old	38	7
36 - 40 years old	132	25
41 - 45 years old	224	42
46 - 50 years old	82	15
> 50 years old	46	9
3. Household income per month		
< 100,000 THB	128	24
100,000 - 200,000 THB	212	40
200,001 - 500,000 THB	136	26
> 500,000 THB	54	10
4. Student age		
< 5 years old	49	9
5 - 6 years old	160	30
7 - 9 years old	147	28
10 - 12 years old	88	17
13 - 15 years old	52	10
> 15 years old	34	6
5. Duration of Study at the Private Music School		
< 1 year	160	30
1 - 2 year	213	40
3 - 5 year	93	18
> 5 year	64	12

2. ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจ (Exploratory Factor Analysis: EFA) โดยใช้เทคนิคการวิเคราะห์องค์ประกอบหลัก (Principal Component Analysis: PCA) ร่วมกับการหมุนแกนแบบเวริแม็กซ์ (Varimax Rotation) เพื่อจำแนกกลุ่มของตัวแปรทั้งหมด 38 ตัวแปรจากแบบสอบถาม สามารถจำแนกได้ 9 องค์ประกอบ มีผลการวิเคราะห์ตาม Table 2 และ Table 3 ดังนี้

Table 2 Data Suitability for Factor Analysis: Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) and Bartlett's Test of Sphericity

Source: by author

KMO and Bartlett's Test		
Kaiser-Meyer-Olkin Measure of Sampling Adequacy		.865
Bartlett's Test of Sphericity	Approx. Chi-Square	7046.704
	df	528
	Sig.	.000

ผลการทดสอบความเหมาะสมของข้อมูลเพื่อการวิเคราะห์องค์ประกอบพบว่า ค่าดัชนี Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) มีค่าเท่ากับ 0.865 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ขั้นต่ำ 0.60 แสดงว่าข้อมูลมีความเหมาะสมเพียงพอสำหรับการวิเคราะห์องค์ประกอบ¹⁴ ขณะที่ผลการทดสอบ Bartlett's Test of Sphericity มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .001 ($p < .001$) บ่งชี้ว่าตัวแปรมีความสัมพันธ์กันอย่างมีนัยสำคัญและสามารถนำไปวิเคราะห์องค์ประกอบต่อไปได้¹⁵

Table 3 Factors, Eigenvalues, Variance Explained, and Cumulative Variance Explained Factors
Influencing Music School Selection

Source: by author

Factor	Rotation Sums of Squared Loadings		
	Eigenvalue	Variance Explained (%)	Cumulative Variance Explained (%)
1. Convenience and Effective Management	3.469	10.513	10.513
2. Academic Goals and Achievement	3.301	10.003	20.516
3. School Culture and Atmosphere	2.461	7.458	27.974
4. Administrator Credibility and School Reputation	2.177	6.596	34.570
5. Attitudes Emphasizing Learning Enjoyment	2.064	6.255	40.825
6. Variety of Activities and Courses	2.018	6.116	46.940
7. Location and Facilities	2.002	6.066	53.006
8. Price-Consciousness and Value for Money	1.846	5.594	58.600
9. Price-Quality Attitude	1.831	5.550	64.150

¹⁴ Henry F. Kaiser, "An Index of Factorial Simplicity," *Psychometrika* 39, no. 1 (March 1974): 31-36, <https://doi.org/10.1007/BF02291575>.

¹⁵ Maurice S. Bartlett, "A Note on the Multiplying Factors for Various χ^2 Approximations," *Journal of the Royal Statistical Society: Series B (Methodological)* 16, no. 2 (July 1954): 296-298, <https://doi.org/10.1111/j.2517-6161.1954.tb00174.x>.

จาก Table 3 เมื่อพิจารณาจำนวนองค์ประกอบที่เหมาะสมตามเกณฑ์ของ Kaiser¹⁶ ที่มีค่าไอเกน (Eigenvalues) มากกว่า 1 ซึ่งถือว่าเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญเพียงพอในการอธิบายข้อมูล พบว่าปัจจัยที่ผู้ปกครองพิจารณาในการเลือกโรงเรียนดนตรีมีจำนวน 9 องค์ประกอบ มีค่าไอเกนอยู่ระหว่าง 1.831-3.469 และมีค่าความแปรปรวนสะสมร้อยละ 64.150 ซึ่งถือว่าอยู่ในระดับที่เหมาะสมตามมาตรฐานการวิจัยทางสังคมศาสตร์ที่นิยมใช้เกณฑ์ไม่น้อยกว่าร้อยละ 60¹⁷ สามารถแยกอธิบายในแต่ละองค์ประกอบได้ดังนี้

องค์ประกอบที่ 1 “ความสะดวกสบายและระบบการจัดการที่ดี” ประกอบด้วยตัวแปร 9 ตัวแปร ที่เกี่ยวข้องกับ การให้ความสำคัญกับสภาพแวดล้อมทางกายภาพและความสะดวกของสถานที่เรียนดนตรี เช่น ความกว้างขวางของ ห้องเรียน การมีพื้นที่ฝึกซ้อมเพิ่มเติม ความปลอดภัย และสิ่งอำนวยความสะดวก เช่น ที่จอดรถ ร้านกาแฟ และห้องพัก รวบรวมทั้งโรงเรียนที่มีความยืดหยุ่นในการปรับเปลี่ยนเวลาเรียน มีระบบการจัดการตารางเรียนที่สะดวก มีการสื่อสารของ พนักงานที่ดีและมีข้อผิดพลาดน้อย มีค่าน้ำหนักองค์ประกอบอยู่ระหว่าง 0.423-0.733 มีค่าไอเกนเท่ากับ 3.469 และ ค่าความแปรปรวน 10.513

องค์ประกอบที่ 2 “เป้าหมายเชิงวิชาการและความสำเร็จในการเรียน” ประกอบด้วยตัวแปร 6 ตัวแปร ได้แก่ โรงเรียน มีหลักสูตรที่ดีมีมาตรฐาน การเห็นผลสัมฤทธิ์ในการเรียน ผู้เรียนได้สอบเกรดในระดับ ผู้เรียนได้ร่วมแสดงหรือแข่งขันดนตรี เพื่อเก็บเกี่ยวประสบการณ์ ครูมีความสามารถด้านดนตรีสูง โรงเรียนมีบรรยากาศเป็นมืออาชีพ และมีผลงานในการส่งนักเรียน สอบวัดระดับหรือได้รับรางวัลจากการประกวด มีค่าน้ำหนักองค์ประกอบอยู่ระหว่าง 0.456-0.775 มีค่าไอเกนเท่ากับ 3.301 และค่าความแปรปรวน 10.003

องค์ประกอบที่ 3 “วัฒนธรรมและบรรยากาศที่ดีในโรงเรียน” ประกอบด้วยตัวแปร 4 ตัวแปร ได้แก่ แนวคิดและ วัฒนธรรมของโรงเรียนที่มีความใส่ใจในการเรียนของนักเรียน มีบรรยากาศอบอุ่น เป็นกันเอง ยืดหยุ่น และการให้ความสำคัญ กับความสัมพันธ์ระหว่างครูและนักเรียน มีความใส่ใจดูแลนักเรียนเป็นรายบุคคล มีระบบการจัดการที่เป็นมืออาชีพ มีมาตรฐานสูง มีค่าน้ำหนักองค์ประกอบอยู่ระหว่าง 0.462-0.770 มีค่าไอเกนเท่ากับ 2.461 และค่าความแปรปรวน 7.458

องค์ประกอบที่ 4 “ความน่าเชื่อถือของผู้บริหารและชื่อเสียงโรงเรียน” ประกอบด้วยตัวแปร 4 ตัวแปร ได้แก่ โรงเรียน ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักหรือเปิดมานานแล้ว ผู้บริหารมีประสบการณ์ มีวิสัยทัศน์และมุ่งเน้นพัฒนาคุณภาพการเรียนการสอน โรงเรียนมีผลงานในการส่งนักเรียนสอบวัดระดับหรือได้รับรางวัลจากการประกวด มีค่าน้ำหนักองค์ประกอบอยู่ระหว่าง 0.431-0.688 มีค่าไอเกนเท่ากับ 2.177 และค่าความแปรปรวน 6.596

องค์ประกอบที่ 5 “ทัศนคติเน้นความสุขในการเรียนดนตรี” ประกอบด้วยตัวแปร 3 ตัวแปร ได้แก่ การให้ความสำคัญ กับครูที่มีบุคลิกดีและสามารถเข้ากับบุตรหลานได้มากกว่าครูที่เก่งแต่สอนอย่างเคร่งเครียด ความต้องการให้บุตรหลานเรียน ดนตรีอย่างมีความสุขโดยไม่เน้นการสอบหรือการแข่งขัน และสามารถยอมรับได้หากบุตรหลานมีพัฒนาการทางดนตรีที่ช้า トラบเท่าที่ยังมีความสุขและสนุกในการเรียน มีค่าน้ำหนักองค์ประกอบอยู่ระหว่าง 0.670-0.772 มีค่าไอเกนเท่ากับ 2.064 และค่าความแปรปรวน 6.255

องค์ประกอบที่ 6 “กิจกรรมส่งเสริมและคอร์สเรียนที่หลากหลาย” ประกอบด้วยตัวแปร 4 ตัวแปร ได้แก่ ความ ต้องการให้บุตรหลานเข้าร่วมการประกวดแข่งขันดนตรีเพื่อเก็บเกี่ยวประสบการณ์ ผู้ปกครองที่เลือกโรงเรียนที่มีกิจกรรม

¹⁶ Henry F. Kaiser, “An Index of Factorial Simplicity,” *Psychometrika* 39, no. 1 (March 1974): 31-36, <https://doi.org/10.1007/BF02291575>.

¹⁷ Joseph F. Hair et al., *Multivariate Data Analysis*, 7th ed. (Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2010).

การแสดงสม่ำเสมอ มีคอร์สเรียนที่หลากหลาย และมีทางเลือกมากกว่าโรงเรียนที่เชี่ยวชาญเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง และให้ความสำคัญกับโรงเรียนที่ใช้เทคโนโลยีในการช่วยจูงคอร์สเรียนและจัดตารางเรียนด้วยตนเอง มีค่าน้ำหนักองค์ประกอบอยู่ระหว่าง 0.455-0.697 มีค่าไอเกนเท่ากับ 2.018 และค่าความแปรปรวน 6.116

องค์ประกอบที่ 7 “สถานที่ตั้งและสิ่งอำนวยความสะดวก” ประกอบด้วยตัวแปร 3 ตัวแปร ได้แก่ โรงเรียนที่ใกล้บ้าน เดินทางสะดวก โรงเรียนที่ตั้งอยู่ในศูนย์การค้าหรือแหล่งชุมชนที่เดินทางสะดวก โรงเรียนที่มีสถานที่พักคอย มีสิ่งอำนวยความสะดวกไว้คอยบริการ มีค่าน้ำหนักองค์ประกอบอยู่ระหว่าง 0.523-0.711 มีค่าไอเกนเท่ากับ 2.002 และค่าความแปรปรวน 6.066

องค์ประกอบที่ 8 “เน้นประหยัดและความคุ้มค่าเชิงราคา” ประกอบด้วยตัวแปร 4 ตัวแปร ได้แก่ การพิจารณาค่าใช้จ่ายเพิ่มเติมนอกเหนือจากคอร์สเรียน เช่น ค่าหนังสือ ค่าเครื่องดนตรี ค่าใช้จ่ายในการสอบหรือแข่งขันต่าง ๆ ผู้ปกครองที่ให้ความสำคัญกับโปรโมชั่นและส่วนลดค่าคอร์สเรียน เลือกโรงเรียนที่อยู่ใกล้บ้านเน้นความสะดวก และให้ความสำคัญกับโรงเรียนที่ใช้เทคโนโลยีในการช่วยจูงคอร์สเรียนและจัดตารางเรียนด้วยตนเอง มีค่าน้ำหนักองค์ประกอบอยู่ระหว่าง 0.437-0.688 มีค่าไอเกนเท่ากับ 1.846 และค่าความแปรปรวน 5.594

องค์ประกอบที่ 9 “ทัศนคติเรื่องราคาตามระดับคุณภาพ” ประกอบด้วยตัวแปร 3 ตัวแปร ได้แก่ ผู้ปกครองที่ยินดีจ่ายเพิ่มเพื่อคุณภาพการสอนและสิ่งอำนวยความสะดวก ผู้ปกครองที่ยินดีจ่ายค่าเรียนเพิ่มขึ้นเมื่อนักเรียนเรียนระดับที่สูงขึ้น แม้จะเรียนกับครูคนเดิม และผู้ปกครองที่ยินดีจ่ายค่าเรียนเพิ่มขึ้นเพื่อเรียนกับครูที่มีความสามารถและประสบการณ์ที่มากกว่า มีค่าน้ำหนักองค์ประกอบอยู่ระหว่าง 0.587-0.766 มีค่าไอเกนเท่ากับ 1.831 และค่าความแปรปรวน 5.550

3. ผลการวิเคราะห์ระดับความคิดเห็นของผู้ปกครองที่มีต่อปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรี โดยใช้ค่าเฉลี่ย (Mean) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) มีผลดังปรากฏใน Table 4

Table 4 Parents' Perceptions of Factors Influencing the Selection of Private Music Schools

Source: by author

Factor	Mean ($\bar{X}$)	SD	Level	Ranking
1. Convenience and Effective Management	4.36	.57	High	3
2. Academic Goals and Achievement	4.22	.72	High	6
3. School Culture and Atmosphere	4.75	.39	Very High	1
4. Administrator Credibility and School Reputation	4.34	.65	High	5
5. Attitudes Emphasizing Learning Enjoyment	4.63	.52	Very High	2
6. Variety of Activities and Courses	4.04	.81	High	8
7. Location and Facilities	4.05	.86	High	7
8. Price-Consciousness and Value for Money	3.74	.84	High	9
9. Price-Quality Attitude	4.34	.67	High	4

ผลการวิเคราะห์ระดับความคิดเห็นของผู้ปกครองต่อปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจเลือกโรงเรียนดนตรีในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล พบว่าองค์ประกอบที่ได้รับคะแนนเฉลี่ยสูงและมีความคิดเห็นในระดับมากที่สุด ได้แก่ “วัฒนธรรมและบรรยากาศที่ดีในโรงเรียน” ($\bar{X} = 4.75$, $SD = 0.39$) ซึ่งสะท้อนว่าผู้ปกครองให้ความสำคัญกับสภาพแวดล้อมทางอารมณ์ ความอบอุ่น ความเป็นมิตร และความสัมพันธ์ระหว่างครูกับนักเรียนมากกว่าปัจจัยอื่น และองค์ประกอบลำดับที่ 2

คือ “ทัศนคติเน้นความสุขในการเรียนดนตรี” ($\bar{X} = 4.63$, $SD = 0.52$) ซึ่งเน้นความสนุกสนาน ความผ่อนคลาย และความสัมพันธ์ที่ดีของครูและนักเรียนมากกว่าครูที่สอนแบบเข้มงวดหรือการมุ่งเน้นผลสัมฤทธิ์เพียงอย่างเดียว

องค์ประกอบที่มีค่าเฉลี่ยรองลงมาตามลำดับ ได้แก่ “ความสะดวกสบายและระบบการจัดการที่ดี” ($\bar{X} = 4.36$, $SD = 0.57$) “ทัศนคติเรื่องราคาตามระดับคุณภาพ” ($\bar{X} = 4.34$, $SD = 0.67$) และ “ความน่าเชื่อถือของผู้บริหารและชื่อเสียงโรงเรียน” ($\bar{X} = 4.34$, $SD = 0.65$) ซึ่งสะท้อนความคาดหวังของผู้ปกครองที่ให้ความสำคัญทั้งคุณภาพการสอน ความเชื่อมั่นต่อโรงเรียน และการยอมรับเรื่องต้นทุนเมื่อต้องแลกกับคุณภาพที่สูงขึ้น ตามด้วยองค์ประกอบลำดับที่ 6 “เป้าหมายเชิงวิชาการและความสำเร็จในการเรียน” ($\bar{X} = 4.22$, $SD = 0.72$) สะท้อนให้เห็นว่าผู้ปกครองยังคงให้ความสำคัญกับผลสัมฤทธิ์ทางวิชาการ เช่น การสอบวัดระดับ การประกวด หรือการสอบเกรดดนตรี แต่ไม่ใช่ปัจจัยชี้ขาดในการตัดสินใจเลือกโรงเรียน

องค์ประกอบลำดับที่ 7 “สถานที่ตั้งและสิ่งอำนวยความสะดวก” ($\bar{X} = 4.05$, $SD = 0.86$) สะท้อนว่าผู้ปกครองในกรุงเทพมหานครและปริมณฑลยังคำนึงถึงปัจจัยด้านทำเลที่ตั้งและการเดินทาง เนื่องจากการเดินทางในเขตเมืองต้องเผชิญปัญหาการติดและมีข้อจำกัดด้านเวลา¹⁸ และองค์ประกอบลำดับที่ 8 “กิจกรรมส่งเสริมและคอร์สเรียนที่หลากหลาย” ($\bar{X} = 4.04$, $SD = 0.81$) ในขณะที่องค์ประกอบที่มีคะแนนเฉลี่ยต่ำที่สุด คือ “เน้นความประหยัดและความคุ้มค่าเชิงราคา” ($\bar{X} = 3.74$, $SD = 0.84$) แสดงให้เห็นว่าผู้ปกครองในกลุ่มตัวอย่างนี้ไม่ได้เลือกโรงเรียนจากราคาถูกที่สุดหรือส่วนลด แต่ให้ความสำคัญกับคุณค่าทางจิตใจและความพึงพอใจทางอารมณ์ของบุตรหลานมากกว่า

Figure 1 แสดงให้เห็นภาพการจัดลำดับและการเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยได้อย่างชัดเจน โดยพบว่าปัจจัยด้านวัฒนธรรมและบรรยากาศของโรงเรียน และทัศนคติที่มุ่งเน้นความสุขของผู้เรียนมีลำดับคะแนนสูงสุด ขณะที่ปัจจัยด้านราคาและความคุ้มค่าอยู่ในลำดับต่ำสุด สะท้อนให้เห็นว่าผู้ปกครองในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑลให้ความสำคัญต่อคุณภาพเชิงอารมณ์และสังคมมากกว่าปัจจัยด้านราคาเป็นสำคัญ

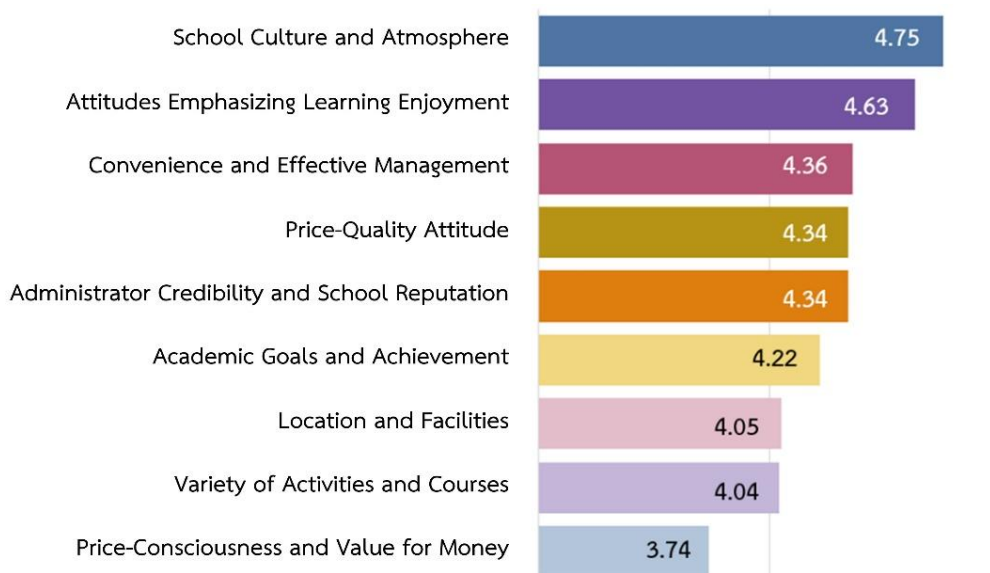


Figure 1 Ranking of Factors Influencing Parents' Music School Selection by Mean Rating

Source: by author

¹⁸ Nattakrit Shewaraksakul, “The Study on Parents’ Criteria in Choosing a Primary School for Their Children in Thailand” (Master’s thesis, Thammasat University, 2016), http://ethesisarchive.library.tu.ac.th/thesis/2016/TU_2016_5802040591_6015_4541.pdf. (in Thai)

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

ผลการวิจัยครั้งนี้ชี้ให้เห็นว่าการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจ (EFA) สามารถจัดกลุ่มตัวแปร 38 ข้อ ให้อยู่ในโครงสร้าง 9 องค์ประกอบได้อย่างมีระบบ โดยองค์ประกอบที่ได้มีความสัมพันธ์และบูรณาการจากหลายมิติของกรอบแนวคิด Marketing Mix 7Ps สะท้อนให้เห็นความซับซ้อนของการตัดสินใจเลือกโรงเรียนดนตรีของผู้ปกครอง เช่น องค์ประกอบ “ความสะดวกสบายและระบบการจัดการที่ดี” เชื่อมโยงทั้ง Process และ Place หรือ “ทัศนคติเน้นความสุขในการเรียนดนตรี” ที่เกี่ยวข้องกับ People, Product และ Physical Evidence นอกจากนี้ ด้าน Price ได้ถูกจำแนกออกเป็น 2 มิติ ได้แก่ “คัมค่าเชิงประหยัด” และ “คุณภาพตามราคา” แสดงให้เห็นว่าผู้ปกครองในเขตเมืองไม่ได้มองราคาแบบมิติเดียว แต่พิจารณาทั้งความคัมค่าและคุณภาพควบคู่กัน Figure 2 แสดงการเชื่อมโยง 9 องค์ประกอบเข้ากับ 7Ps อย่างชัดเจน โดยสะท้อนว่าปัจจัยที่เชื่อมโยงมากที่สุดคือ Product ตามด้วย People และ Physical Evidence ซึ่งเป็นแกนกลางในการตัดสินใจเลือกโรงเรียนดนตรีของผู้ปกครองไทย

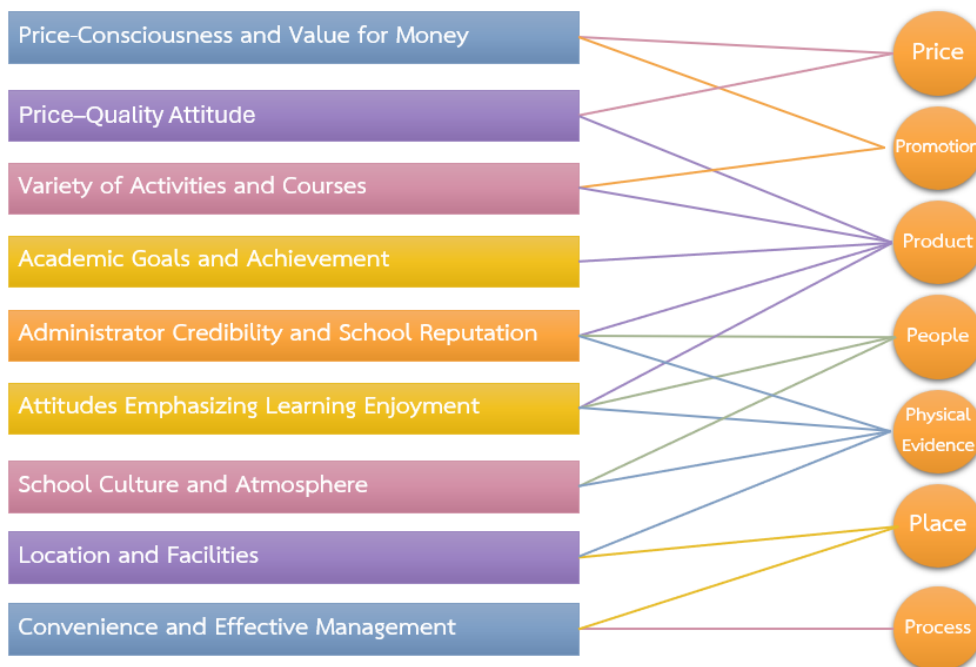


Figure 2 Mapping of the Nine Extracted Factors to the Marketing Mix 7Ps
in Parents' Selection of Private Music Schools

Source: by author

เมื่อเปรียบเทียบกับงานวิจัยที่ผ่านมาในประเทศไทย ผลการศึกษานี้สอดคล้องกับข้อค้นพบของอารยา เลิศวิทย์ทาน¹⁹ และธัญนิต ศรีสมเพ็ชร²⁰ ที่ชี้ให้เห็นถึงบทบาทสำคัญของคุณภาพของครูผู้สอน คุณภาพหลักสูตร ชื่อเสียงโรงเรียน ความเหมาะสมของราคา และความสะดวกด้านทำเล ในฐานะปัจจัยหลักของการเลือกโรงเรียนดนตรี อย่างไรก็ตามงานวิจัยนี้

¹⁹ Araya Lertvittayatan, "The Influence of Marketing Mix towards the Overall Satisfaction of Parents on Franchised Music Schools in Bangkok" (Master's thesis, Thammasat University, 2016), https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:92280.

²⁰ Tanchanid Srisompetch, "Analysis of the Factors that Affect Parents' Satisfaction in Choosing Music School for Their Children" (Thematic paper, Mahidol University, 2018), <https://archive.cm.mahidol.ac.th/handle/123456789/3037>. (in Thai)

เพิ่มคุณค่าใหม่โดยการแยกโครงสร้างปัจจัยอย่างเป็นระบบ พร้อมทั้งจัดลำดับความสำคัญของแต่ละองค์ประกอบด้วยตัวเลขเชิงสถิติ นอกจากนี้ยังพบว่าบางองค์ประกอบ เช่น Price มีมิติย่อยที่ไม่เคยระบุมาก่อนและยังแสดงให้เห็นการบูรณาการระหว่าง People, Product และ Physical Evidence อย่างชัดเจน ผลจากการวิจัยนี้ยังแสดงให้เห็นค่านิยมของผู้ปกครองในเขตเมืองในประเทศไทยที่ให้ความสำคัญกับความสุขของบุตรหลาน ความสัมพันธ์กับครูผู้สอน และบรรยากาศการเรียนรู้มากกว่าผลสัมฤทธิ์เชิงวิชาการ ซึ่งแตกต่างจากประเทศในเอเชียตะวันออกอย่าง จีน ฮองกง และเกาหลีใต้²¹ ที่ผู้ปกครองเน้นผลลัพธ์ที่จับต้องได้ เช่น การสอบเกรดวัดระดับหรือใบประกาศนียบัตรมาตรฐานสากล สะท้อนว่าค่านิยมและโครงสร้างการศึกษาในประเทศไทยอาจยังไม่ได้ให้ความสำคัญกับวิชาดนตรีหรือมีการแข่งขันสูงทางการศึกษาสูงเท่าประเทศเหล่านั้น

โดยสรุปงานวิจัยนี้ได้ขยายความเข้าใจต่อกรอบแนวคิด 7Ps ให้เหมาะสมกับบริบทการศึกษาดนตรีไทย พร้อมทั้งสะท้อนแนวโน้มใหม่ของตลาดโรงเรียนดนตรีที่เน้นคุณภาพบรรยากาศในการเรียนและการสร้างความสุขมากกว่าการแข่งขันด้านราคา จากผลการวิจัยนี้ โรงเรียนดนตรีควรมุ่งลงทุนในการสร้างบรรยากาศการเรียนรู้และความสัมพันธ์เชิงบวกมากกว่าการแข่งขันด้วยราคา โดยต้องทำความเข้าใจวัตถุประสงค์ในการเรียนดนตรีของผู้เรียนและจัดการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับเป้าหมายนั้น สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยที่สร้างคุณค่าในสายตาผู้ปกครองและตอบโจทย์ความต้องการของผู้เรียนได้มากกว่าการแข่งขันทางราคาหรือการมุ่งเน้นแต่ผลลัพธ์ทางวิชาการโดยไม่ได้สนใจกระบวนการและความสุขของผู้เรียน

สรุป (Conclusion)

การวิจัยนี้ศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อการเลือกโรงเรียนดนตรีของผู้ปกครองในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล โดยการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจจากกรอบแนวคิด Marketing Mix 7Ps ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่าผู้ปกครองในกรุงเทพมหานครและปริมณฑลให้ความสำคัญสูงสุดกับบรรยากาศการเรียนที่ส่งเสริมความสุขในการเรียนและความสัมพันธ์เชิงบวก รองลงมาคือการบริหารจัดการของโรงเรียนที่มีประสิทธิภาพ โดยเป้าหมายด้านวิชาการและกิจกรรมเสริมต่าง ๆ เป็นปัจจัยที่มีความสำคัญรองลงมา ในขณะที่ปัจจัยด้านราคาเป็นเพียงองค์ประกอบเสริม ผู้ปกครองไม่ได้เลือกโรงเรียนที่เสนอราคาถูกที่สุด แต่ยินดีจ่ายเพิ่มเพื่อคุณค่าที่มากขึ้น ซึ่งองค์ประกอบที่ได้เป็นองค์ประกอบที่มีความเชื่อมโยงกับปัจจัย Product People และ Physical Evidence มากที่สุด ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยเดิมในประเทศไทยที่ผ่านมา

อย่างไรก็ดีขอบเขตการศึกษาในครั้งนี้จำกัดเฉพาะผู้ปกครองของนักเรียนในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบที่จดทะเบียนและเปิดสอนหลายวิชา จึงไม่ครอบคลุมผู้ปกครองที่เลือกเรียนในโรงเรียนขนาดเล็กเฉพาะทาง สตูดิโอส่วนตัว หรือครูอิสระที่เป็นศิลปินหรือนักดนตรีที่มีชื่อเสียง ซึ่งอาจส่งผลให้มีมุมมองและเกณฑ์การตัดสินใจที่แตกต่างออกไป

²¹ Yingying Pan, Alfredo Bautista, and Siu-hang Kong, "Importance Attributed to Music Education by Hong Kong Parents and Prediction of Children's Music Participation," *Education Sciences* 15, no. 2 (February 2025): 250, <https://doi.org/10.3390/educsci15020250>; Xiaoxin Wu, "School Choice with Chinese Characteristics," *Comparative Education* 48, no. 3 (August 2012): 347-366, <https://doi.org/10.1080/03050068.2012.656901>; Hyun Kyung Youm, "Parents' Goals, Knowledge, Practices, and Needs Regarding Music Education for Their Young Children in South Korea," *Journal of Research in Music Education* 61, no. 3 (October 2013): 280-302, <https://doi.org/10.1177/0022429413497233>.

References

-
- Bartlett, Maurice S. "A Note on the Multiplying Factors for Various x^2 Approximations." *Journal of the Royal Statistical Society: Series B (Methodological)* 16, no. 2 (July 1954): 296-298.
<https://doi.org/10.1111/j.2517-6161.1954.tb00174.x>.
- Booms, Bernard H., and Mary J. Bitner. "Marketing Strategies and Organizational Structures for Service Firms." In *Marketing of Services*, edited by James H. Donnelly Jr. and William R. George, 47-51. Chicago: American Marketing Association, 1981.
- Comrey, Andrew L., and Howard B. Lee. *A First Course in Factor Analysis*. 2nd ed. New York: Psychology Press, 1992. <https://doi.org/10.4324/9781315827506>.
- Costello, Anna B., and Jason W. Osborne. "Best Practices in Exploratory Factor Analysis: Four Recommendations for Getting the Most from Your Analysis." *Practical Assessment Research & Evaluation* 10, no. 7 (July 2005): 1-9. <https://doi.org/10.7275/jyj1-4868>.
- Hair, Joseph F., William C. Black, Barry J. Babin, and Rolph E. Anderson. *Multivariate Data Analysis*. 7th ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2010.
- Hoover-Dempsey, Kathleen V., and Howard M. Sandler. "Why Do Parents Become Involved in Their Children's Education?" *Review of Educational Research* 67, no. 1 (Spring 1997): 3-42.
<https://doi.org/10.3102/00346543067001003>.
- Ivy, Jonathan. "A New Higher Education Marketing Mix: The 7Ps for MBA Marketing." *International Journal of Educational Management* 22, no. 4 (2008): 288-299. <https://doi.org/10.1108/09513540810875635>.
- Kaiser, Henry F. "An Index of Factorial Simplicity." *Psychometrika* 39, no. 1 (March 1974): 31-36.
<https://doi.org/10.1007/BF02291575>.
- Lertvittayatan, Araya. "The Influence of Marketing Mix towards the Overall Satisfaction of Parents on Franchised Music Schools in Bangkok." Master's thesis, Thammasat University, 2016.
https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:92280.
- Office of the Private Education Commission. *Number of Private Music Schools Registered with the Ministry of Education, March 2025*. Bangkok: Office of the Private Education Commission, 2025. (in Thai)
- Pan, Yingying, Alfredo Bautista, and Siu-hang Kong. "Importance Attributed to Music Education by Hong Kong Parents and Prediction of Children's Music Participation." *Education Sciences* 15, no. 2 (February 2025): 250. <https://doi.org/10.3390/educsci15020250>.
- Pattananon, Nicha, Siriluk Charoenmongcolkij, and Krit Niramittham. "Factors in Parents' Decision to Choose Music Lessons for Young Children Aged 0-5 Years." *Journal of Roi Kaensarn Academi* 9, no. 12 (December 2024): 3465-3470. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JRKSA/article/view/273754>.

- Phungbun na Ayudhya, Prasitsuppakarn. "Strategies of Services Marketing Mix Affective to Decision Taking Service in Private Music School Bangkok Area." Master's thesis, Silpakorn University, 2014.
<https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/13537?> (in Thai)
- Shewaraksakul, Nattakrit. "The Study on Parents' Criteria in Choosing a Primary School for Their Children in Thailand." Master's thesis, Thammasat University, 2016.
http://ethesisarchive.library.tu.ac.th/thesis/2016/TU_2016_5802040591_6015_4541.pdf. (in Thai)
- Srisompetch, Tanchanid. "Analysis of the Factors that Affect Parents' Satisfaction in Choosing Music School for Their Children." Thematic paper, Mahidol University, 2018. <https://archive.cm.mahidol.ac.th/handle/123456789/3037>. (in Thai)
- Wu, Xiaoxin. "School Choice with Chinese Characteristics." *Comparative Education* 48, no. 3 (August 2012): 347-366. <https://doi.org/10.1080/03050068.2012.656901>.
- Youm, Hyun Kyung. "Parents' Goals, Knowledge, Practices, and Needs Regarding Music Education for Their Young Children in South Korea." *Journal of Research in Music Education* 61, no. 3 (October 2013): 280-302. <https://doi.org/10.1177/0022429413497233>.

ผลของดนตรีบำบัดที่มีต่อการฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสัน

EFFECTS OF MUSIC THERAPY ON DYSPARTHRIA REHABILITATION

IN PARKINSON'S DISEASE PATIENTS

นภาพัชร หอรุ่งเรือง,* นัทธี เชียงชนะนา, ตริตทิพ บุญแย้ม

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย

Napapas Horrungruang,* Natee Chiengchana, Treetip Boonyam

College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 18/09/2025, Revised 06/01/2026, Accepted 04/02/2026

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาผลของดนตรีบำบัดที่มีต่อการฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสัน โดยผู้ป่วยที่มีอาการพูดไม่ชัดนั้นจะมีลักษณะการพูดที่ติดขัด มีปัญหาด้านการกำทอนเสียง การออกเสียง ความชัดในการพูด และจังหวะในการพูด ซึ่งเกิดจากการที่สมองไม่สามารถควบคุมกล้ามเนื้อที่ใช้ในการพูดได้ ทั้งนี้สามารถเกิดได้จากหลายปัจจัย เช่น โรคหลอดเลือดสมอง การติดเชื้อที่สมอง หรือโรคพาร์กินสันที่มีความบกพร่องทางด้านสมองในส่วนที่มีหน้าที่ในการควบคุมการเคลื่อนไหวและกล้ามเนื้อ โดยการฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดนั้นมักเน้นไปที่การทำอรรถบำบัด นักอรรถบำบัดจะประเมินและจัดทำแบบการฝึกให้เหมาะสมกับอาการของผู้ป่วย เพื่อเป็นการฝึกกล้ามเนื้อการหายใจของผู้ป่วยให้แข็งแรงมากยิ่งขึ้น นอกจากการทำอรรถบำบัดแล้ว ดนตรีบำบัดเป็นอีกหนึ่งการบำบัดที่แพร่หลายในต่างประเทศ มีงานวิจัยหลากหลายที่รองรับและเห็นผลไปในเชิงบวกกับการนำดนตรีบำบัดมาช่วยฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสัน ดนตรีบำบัดคือแนวทางการบำบัดที่ใช้องค์ประกอบทางดนตรีมาส่งเสริมในเป้าหมายรายบุคคล กิจกรรมดนตรีบำบัดที่นำมาใช้จะเป็นกิจกรรมที่มีงานวิจัยรองรับ รวมทั้งนักดนตรีบำบัดจะต้องเป็นนักบำบัดที่จบหลักสูตรปริญญาสาขาวิชาดนตรีบำบัดโดยเฉพาะ จากการศึกษาข้อมูลในประเทศไทยยังไม่พบงานวิจัยดนตรีบำบัดเพื่อฟื้นฟูผู้ป่วยพาร์กินสันทั้งด้านร่างกายและด้านการพูด นอกจากนี้การเลือกใช้ดนตรีให้สอดคล้องกับการใช้ภาษาไทยเป็นสิ่งที่ยังต้องมีการศึกษาเพิ่มเติม เนื่องจากภาษาไทยมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีการออกเสียงที่แตกต่างจากภาษาอังกฤษ โดยจากการศึกษาพบว่าในต่างประเทศมีการทำวิจัยกับผู้ป่วยโรคพาร์กินสันที่มีอาการพูดไม่ชัดและให้ผลลัพธ์เชิงบวก ผู้ป่วยสามารถพูดได้ชัดมากขึ้น หายใจได้ยาวขึ้น พูดในระดับเสียงที่ตั้งมากขึ้น รวมทั้งสามารถพูดเสียงสูงเสียงต่ำได้ดีขึ้น งานวิจัยส่วนใหญ่จะเน้นใช้แนวทางดนตรีบำบัดสำหรับระบบประสาท (Neurologic Music Therapy) โดยมักเลือกใช้เทคนิค Vocal Intonation Therapy (VIT) และเทคนิค Therapeutic Singing (TS) ทั้งนี้ในงานวิจัยที่ผ่านมาจะเน้นใช้เทคนิคกับภาษาอังกฤษเป็นหลัก จากการศึกษาผู้ป่วยโรคพาร์กินสันที่มีอาการพูดไม่ชัดมีปริมาณที่เยอะในประเทศไทยเช่นกัน การวิจัยในครั้งนี้จึงมีเป้าหมายในการศึกษาผลของดนตรีบำบัดที่มีต่อการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันในประเทศไทย โดยใช้ดนตรีบำบัดตามแนวทางของดนตรีบำบัดสำหรับระบบประสาท (Neurologic Music Therapy) และมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทางเลือกการบำบัดอื่น ๆ เพิ่มเติมแก่ผู้ป่วยโรคพาร์กินสัน รวมทั้งครอบครัวของผู้ป่วยเกี่ยวกับการใช้ดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัด นอกจากนี้เพื่อให้ข้อมูลดนตรีบำบัดเชิงลึกแก่นักดนตรีบำบัดที่เกี่ยวข้อง

* Corresponding author, email: napapashor@gmail.com

<https://doi.org/10.65824/mmj.v9.282450>

วิธีการศึกษา : การวิจัยนี้เป็นการวิจัยในรูปแบบพหุกรณีเพื่อศึกษาผลของดนตรีบำบัดที่มีต่อการฟื้นฟูการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันหลายกรณีโดยใช้ดนตรีบำบัดตามแนวคิด Neurologic Music Therapy (NMT) โดยมุ่งเน้นในการใช้เทคนิค Vocal Intonation Therapy (VIT) และ Therapeutic Singing (TS) โดยมีผู้เข้าร่วมการวิจัยทั้งหมด 3 ท่าน ซึ่งทั้ง 3 ท่านเป็นผู้ป่วยพาร์กินสันที่สนใจเป็นอาสาสมัครจากการประชาสัมพันธ์ผ่านโปสเตอร์และเฟซบุ๊ก กิจกรรมดนตรีบำบัดจัดทำขึ้นทั้งหมด 10 ครั้ง มีเครื่องมือที่ใช้ในการวัดผล ได้แก่ เครื่องมือ PRAAT ซึ่งเป็นเครื่องมือสำหรับวัดคุณภาพเสียงของผู้เข้าร่วมการวิจัยและแบบประเมินความคล่องในการออกเสียง โดยนักแก้ไขการพูดจะเป็นผู้ประเมินผู้เข้าร่วมการวิจัยทั้งก่อนและหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัด ในส่วนของการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลในรูปแบบผลต่างค่าเฉลี่ยรวมวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์และการจดบันทึกทางดนตรีบำบัด

ผลการศึกษา : ผลการวิจัยพบว่าผลเฉลี่ยรวมในการทดสอบความดังก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดนั้นมีค่าเฉลี่ยระดับความดังที่ 75.62 เดซิเบล และในการทดสอบความดังหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 80.73 เดซิเบล ส่วนความคล่องในการออกเสียง ผลเฉลี่ยรวมก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 18 ครั้ง และหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดเฉลี่ยรวมอยู่ที่ 21 ครั้ง สรุปได้ว่าดนตรีบำบัดนั้นมีผลไปในทางที่ดีต่อการฟื้นฟูการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสัน

บทสรุป : การวิจัยในครั้งนี้แสดงให้เห็นว่าดนตรีบำบัดสามารถช่วยฟื้นฟูการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันได้ สำหรับนักดนตรีบำบัดอาชีพจะได้รับวิธีการ ขั้นตอน และเทคนิคทางดนตรีบำบัด สำหรับการฟื้นฟูการพูดไม่ชัดทั้งในผู้ป่วยโรคพาร์กินสันและสำหรับผู้สนใจในกลุ่มผู้ป่วยนี้จะได้รับแนวทาง ข้อมูล และการใช้ดนตรีบำบัด เพื่อนำไปศึกษาต่อยอดเพิ่มเติมในงานวิจัยต่อไป

คำสำคัญ : โรคพาร์กินสัน / อาการพูดไม่ชัด / ดนตรีบำบัด / ดนตรีบำบัดสำหรับผู้ป่วยโรคทางระบบประสาท

Abstract

Background and Objectives: This study aimed to investigate the effects of music therapy on dysarthria rehabilitation in Parkinson's disease patients. Dysarthria in these patients was typically characterized by disrupted speech patterns, impaired vocal resonance, articulation difficulties, reduced speech intelligibility, and irregular speech rhythm. These symptoms arose from the brain's inability to control the muscles involved in speech production effectively. Various underlying conditions could lead to dysarthria, including stroke, brain infections, and neurodegenerative diseases such as Parkinson's disease, which affected brain regions responsible for motor control and muscular coordination. Conventional rehabilitation for dysarthria primarily involved speech therapy, wherein speech-language pathologists assessed individual cases and designed personalized training programs, typically focusing on strengthening the patient's respiratory system and articulatory muscles. In addition to speech therapy, music therapy has emerged as a complementary intervention that has gained considerable recognition, particularly in Western countries. A growing body of research supports the positive impact of music therapy in improving speech-related symptoms among individuals with Parkinson's disease, suggesting its potential as an effective adjunct to traditional therapeutic approaches. Music therapy is a therapeutic approach that utilizes musical elements to achieve individualized goals. The interventions

employed in music therapy are evidence-based and facilitated by trained professionals who had completed specialized certification programs in the field. A review of the literature revealed that, in Thailand, research on music therapy for Parkinson's disease remains limited, particularly with respect to both physical and speech rehabilitation. Furthermore, the application of music therapy in the Thai language context warrants further investigation due to the unique tonal and phonetic features of Thai, which differed substantially from English, the primary language of most existing international studies. Research conducted abroad showed that music therapy has yielded positive outcomes for Parkinson's patients with dysarthria, including improvements in speech clarity, breath support, vocal intensity, and pitch modulation. Most of these studies have utilized Neurologic Music Therapy (NMT) approaches, particularly techniques such as Vocal Intonation Therapy (VIT) and Therapeutic Singing (TS). However, these interventions were largely applied in English-speaking populations. Given that a significant number of Parkinson's patients with dysarthria are also found in Thailand, this study was designed to examine the effects of music therapy on dysarthria rehabilitation among Thai patients with Parkinson's disease, employing the principles of Neurologic Music Therapy (NMT). The objective was to provide additional therapeutic options for patients and their families by using music therapy to manage dysarthria. Moreover, the study sought to generate in-depth knowledge on music therapy practices for professionals in the field and to contribute to the academic development of this underexplored area.

Methods: This study employed a multiple-case study design to examine the effects of music therapy on dysarthria rehabilitation in Parkinson's disease patients. The interventions were based on the principles of Neurologic Music Therapy (NMT), emphasizing the use of Vocal Intonation Therapy (VIT) and Therapeutic Singing (TS) techniques. A total of three participants, all individuals diagnosed with Parkinson's disease, voluntarily participated in the study after being recruited through a poster and Facebook announcements. The music therapy sessions consisted of ten sessions in total. The assessment tools included PRAAT, software designed to analyze vocal quality, and a speech fluency evaluation form. A speech therapist evaluated the participants before and after the music therapy sessions. For the data analysis, the researcher conducted a mean-difference analysis alongside a qualitative analysis of interview transcripts and music therapy session notes.

Results: The findings indicated that the average speech volume level before receiving music therapy was 75.62 decibels for all three participants. Following the music therapy sessions, the average volume increased to 80.73 decibels. Regarding speech fluency, the average number of utterances before the intervention was 18, which increased to 21 after the music therapy sessions. These results suggest that music therapy had a beneficial effect on dysarthria rehabilitation in Parkinson's disease patients.

Conclusions: The findings of this study demonstrate that music therapy can effectively support the rehabilitation of dysarthria in individuals with Parkinson's disease. Professional music therapists benefit from acquiring structured methods, procedures, and techniques specific to music therapy for the treatment of dysarthria, both in patients with Parkinson's disease and in individuals experiencing similar speech impairments. Additionally,

for those interested in this patient population, the study provides practical guidelines, relevant data, and insights into the application of music therapy, which could serve as a foundation for further research and development in future studies.

Keywords: Parkinson's Disease / Dysarthria / Music Therapy / Neurologic Music Therapy

บทนำ (Introduction)

ในปัจจุบันสามารถพบผู้ป่วยที่เป็นโรคพาร์กินสันได้มากขึ้น จากการรายงานของ National Health Service (2022)¹ ได้ระบุไว้ว่า เราสามารถพบผู้ป่วยโรคพาร์กินสันได้อย่างน้อย 1 คนจากทั้งหมด 500 คน ซึ่งถือเป็นอัตราที่สูง โดยส่วนใหญ่ผู้ป่วยโรคพาร์กินสันนั้นจะมีอาการที่หนักขึ้นเรื่อย ๆ เริ่มตั้งแต่เข้าสู่ช่วงวัย 50 ซึ่งในปัจจุบันเราสามารถพบผู้ป่วยที่เริ่มมีอาการโรคพาร์กินสันที่อายุน้อยกว่า 40 ปี ซึ่งเป็นเรื่องต้องรับมือกับอาการให้ได้เร็วที่สุดสำหรับผู้ป่วยและผู้ดูแล ทั้งนี้ในประเทศไทยนั้นสามารถพบผู้ป่วยโรคพาร์กินสันได้อย่างน้อย 1 คนจากผู้สูงอายุทั้งหมด 100 คนในอายุ 60 ปีขึ้นไป แต่ยังมีรายงานว่าพบผู้ป่วยโรคพาร์กินสันที่มีอายุ 25 ปีในช่วงปีที่ผ่านมาด้วยเช่นกัน โดยสันนิษฐานว่าอาจมีสาเหตุมาจากพันธุกรรม²

โรคพาร์กินสัน หรือ Parkinson's Disease พบมากในกลุ่มผู้สูงอายุ เป็นหนึ่งในโรคการบกพร่องทางระบบประสาท ซึ่งส่งผลต่อการเคลื่อนไหวของผู้ป่วย สาเหตุของการเกิดโรคพาร์กินสันนั้น เกิดจากการเสื่อมหรือสูญเสียเซลล์ประสาทที่อยู่ในสมองส่วน basal ganglia ทำให้ไม่สามารถผลิตสารสื่อประสาทที่ไวใช้ในการควบคุมกล้ามเนื้อ ส่งผลให้ผู้ป่วยโรคพาร์กินสันจะมีอาการสั่นที่มือ ขา กราม หรือหัว ขณะอยู่นิ่ง มีปัญหาด้านการกลืน เคี้ยว ปัสสาวะ การขับถ่าย ผิวน้ำ เช่น ผิวน้ำมัน หรือเป็นขุย เป็นต้น รวมทั้งมีอาการติดขัดของกล้ามเนื้อ มีการเคลื่อนไหวที่ช้าลง (Bradykinesia) มีความเสียหายด้านการทรงตัวและการทำงานประสานกันของร่างกาย นอกจากนี้ผู้ป่วยจะมีอาการซึมเศร้า ปัญหาในด้านการนอน รวมไปถึงปัญหาด้านการสื่อสารและการพูด ซึ่งอาการดังกล่าวส่งผลให้คุณภาพชีวิตของผู้ป่วยลดลง ทั้งยังส่งผลให้ผู้ป่วยเข้าสังคมน้อยลงด้วยเช่นกัน³ การพูดที่ผิดปกติที่ผู้ป่วยโรคพาร์กินสันต้องเผชิญเรียกว่าอาการพูดไม่ชัดหรืออาการดิสอาร์เทรีย (Dysarthria) ซึ่งส่งผลต่อการออกเสียง การกำหนดของเสียง การหายใจ ความชัดในการพูด และจังหวะในการพูดของผู้ป่วย อาการเหล่านี้สามารถส่งผลกระทบต่อด้านจิตใจของผู้ป่วยได้ด้วยเช่นกัน ผู้ป่วยอาจขาดความมั่นใจในการพูดและอาจมีการปลีกตัวออกจากสังคม เพราะต้องใช้เวลานานในการพูด การออกเสียงที่ไม่ชัด ทำให้ผู้รับสารเกิดความเข้าใจผิดหรือไม่เข้าใจสิ่งที่ผู้ป่วยต้องการสื่อสาร⁴ โดยเราสามารถพบผู้ป่วยพาร์กินสันที่มีอาการพูดไม่ชัดได้มากถึงร้อยละ 90⁵ ของผู้ป่วยพาร์กินสันทั้งหมด การรักษาและฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันนั้นจะมีทั้งผู้ป่วยรับประทานยา การใช้ Low-tech augmentative and

¹ "Parkinson's Disease," National Health Service, accessed October 10, 2022, <https://www.nhs.uk/conditions/parkinsons-disease/>.

² Chuanchom Peachpumpisal, "Caregiver in Parkinson's Disease Patient," *Journal of Phrapokklao Nursing College* 26, no. S1 (September 2015): 111, <https://he01.tci-thaijo.org/index.php/pnc/article/view/117071>. (in Thai)

³ "What is Parkinson Disease?," American Parkinson Disease Association, accessed October 9, 2022, <https://www.apdaparkinson.org/what-is-parkinsons/>.

⁴ Pam Enderby, "Chapter 22 - Disorders of Communication: Dysarthria," in *Neurological Rehabilitation - Handbook of Clinical Neurology, Volume 110*, ed. Michael P. Barnes and David C. Good (Amsterdam: Elsevier, 2013), 275; Chuanchom Peachpumpisal, "Caregiver in Parkinson's Disease Patient," *Journal of Phrapokklao Nursing College* 26, no. S1 (September 2015): 111, <https://he01.tci-thaijo.org/index.php/pnc/article/view/117071>. (in Thai)

⁵ Gemma Moya-Galé and Erika S. Levy, "Parkinson's Disease-Associated Dysarthria: Prevalence, Impact and Management Strategies," *Research and Reviews in Parkinsonism* 9 (2019): 9. <https://doi.org/10.7916/d8-x5x2-wd55>.

alternative communication เป็นการให้ผู้ป่วยที่เสียงหายหรือสามารถสื่อสารได้เล็กน้อยใช้อุปกรณ์อื่น ๆ แทนการสื่อสารด้วยคำพูด เช่น บัตรคำหรือบัตรภาพ⁶

ดนตรีบำบัด เป็นกิจกรรมบำบัดที่ได้รับความนิยมมากขึ้นในปัจจุบัน โดยรูปแบบดนตรีบำบัดที่นักดนตรีบำบัดเลือกใช้นั้นจะแตกต่างกันไปตามอาการของผู้ป่วยที่เข้ารับบริการ ซึ่งแนวทางหนึ่งของดนตรีบำบัดที่มุ่งเน้นไปที่การฟื้นฟูสภาพร่างกาย คือ Neurologic Music Therapy (NMT) เป็นรูปแบบของดนตรีบำบัดที่มุ่งเน้นการฟื้นฟู (rehabilitation) ในด้านสติปัญญา การตอบสนอง การสื่อสาร ภาษาและการเคลื่อนไหวที่อยู่บนพื้นฐานของรูปแบบของประสาทวิทยาศาสตร์ (neuroscience) ของดนตรีที่มีผลกับสมองส่วนที่ไม่เกี่ยวข้องกับดนตรีและพฤติกรรม โดยกิจกรรมหรือเทคนิคที่ใช้นั้นจะเป็นเทคนิคที่เฉพาะเจาะจง มีหลักฐานหรืองานวิจัยด้านประสาทวิทยาศาสตร์มารองรับ⁷ การนำเอา Neurologic Music Therapy มาใช้กับผู้ป่วยพาร์กินสันนั้นจะมีเพื่อเป็นการฟื้นฟูทั้งในด้านร่างกาย อารมณ์ สติปัญญา รวมไปถึงทั้งด้านการสื่อสาร เช่น ในด้านการก้าวเดินและการทรงตัวการใช้จังหวะที่คงที่มาใช้ฟื้นฟูการก้าวเดินของผู้ป่วยพาร์กินสันและมีผลไปในทางที่ดีขึ้น⁸ ทั้งนี้ในต่างประเทศมีการวิจัยเกี่ยวกับการฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันกันอย่างแพร่หลาย และใช้ภาษาอังกฤษ ในการสื่อสารเป็นหลัก มีการนำเทคนิคจาก Neurologic Music Therapy มาใช้ในการฝึกพูดหรือออกเสียง เช่น Vocal Intonation Therapy (VIT) เป็นเทคนิคที่ให้ผู้ป่วยได้ฝึกออกเสียงและปรับการหายใจให้สัมพันธ์กันพร้อมกับการบันไดเสียง 5 เสียง Oral Motor and Respiratory Exercises (OMREX) เป็นเทคนิคที่ให้ผู้ป่วยได้ฝึกการควบคุมกล้ามเนื้อที่ควบคุมการออกเสียงและควบคุมการหายใจไปพร้อมกับเครื่องดนตรี รวมทั้งมีการเตรียมความพร้อมเสียงก่อนการร้องเพลงและ Therapeutic Singing (TS) เป็นต้น จากการวิจัยในต่างประเทศแสดงให้เห็นว่าการใช้ดนตรีบำบัดกับการฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันนั้นมีผลในเชิงบวก กล่าวคือ ทักษะการพูด การควบคุมกล้ามเนื้อของผู้ป่วยมีแนวโน้มที่ดีขึ้นและเปล่งเสียงได้ชัดเจนมากขึ้น⁹ แต่ในประเทศไทยนั้นยังไม่มีงานวิจัยดนตรีบำบัดที่ทำกับผู้ป่วยโรคพาร์กินสัน ทั้งในด้านการเคลื่อนไหว การพูด และอื่น ๆ รวมทั้งสำหรับด้านการพูดของผู้ป่วยพาร์กินสัน

วัตถุประสงค์และคำถามงานวิจัย (Purpose of the study and research questions)

ในการวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาผลของดนตรีบำบัดที่มีผลต่อการฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันในประเทศไทยโดยใช้ดนตรีบำบัด ตามแนวคิด Neurologic Music Therapy (NMT) โดยมุ่งเน้นในการใช้เทคนิค Vocal Intonation Therapy (VIT) และ Therapeutic Singing (TS) และมีคำถามงานวิจัยดังนี้

1. ดนตรีบำบัดสามารถช่วยฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันได้หรือไม่
2. ดนตรีบำบัดมีผลกับอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันอย่างไร

⁶ Kris Tjaden, "Speech and Swallowing in Parkinson's Disease," *Topics in Geriatric Rehabilitation* 24, no. 2 (April-June 2008): 118.

⁷ Michael H. Thaut and Volker Heomberg, *Handbook of Neurologic Music Therapy* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 2.

⁸ Miguel Fernandez del Olmo and Javier Cudeiro, "Temporal Variability of Gait in Parkinson Disease: Effects of a Rehabilitation Programme Based on Rhythmic Sound Cues," *Parkinsonism & Related Disorders* 11, no. 1 (January 2005): 27, <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.parkreldis.2004.09.002>.

⁹ P. Di Benedetto et al., "Voice and Choral Singing Treatment: A New Approach for Speech and Voice Disorders in Parkinson's Disease," *European Journal of Physical and Rehabilitation Medicine* 45, no. 1 (March 2009): 17; Megumi Azekawa and A. Blythe Lagasse, "Singing Exercises for Speech and Vocal Abilities in Individuals with Hypokinetic Dysarthria: A Feasibility Study," *Music Therapy Perspectives* 36, no. 1 (Spring 2018): 45, <https://doi.org/10.1093/mtpp/miw042>; Michael H. Thaut and Volker Heomberg, *Handbook of Neurologic Music Therapy* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 182; Olivia Swedberg Yinger and Leonard L. Lapointe, "The Effects of Participation in a Group Music Therapy Voice Protocol (G-MTVP) on the Speech of Individuals with Parkinson's Disease," *Music Therapy Perspectives* 30, no. 1 (2012): 29, <https://doi.org/10.1093/mtpp/30.1.25>.

ทฤษฎีและกรอบแนวคิดการวิจัย (Literature review)

กรอบแนวคิดการวิจัยนี้ได้พัฒนามาจากแนวคิดทฤษฎีดนตรีบำบัดตามแนวคิด Neurologic Music Therapy ร่วมกับการศึกษางานวิจัยด้านการฟื้นฟูการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสัน¹⁰ และนำเทคนิค 2 เทคนิคของ Neurologic Music Therapy (NMT) โดยให้นำเทคนิคของ NMT มาใช้นั้นนักดนตรีบำบัดจะต้องผ่านการอบรมหลักสูตรมาโดยเฉพาะ ซึ่งผู้วิจัยได้รับการอบรมและได้รับใบประกาศนียบัตรเป็นที่เรียบร้อยแล้ว โดยเทคนิคที่นำมาใช้มีดังต่อไปนี้ 1) Vocal Intonation Therapy (VIT) เป็นเทคนิคที่องค์ประกอบทางดนตรีคือ ระดับเสียง (pitch) ความดัง (dynamic) และเสียงประสาน (harmony) มาใช้เพื่อเป็นการฝึกการเตรียมกล้ามเนื้อในการพูด โดยจะมีการฝึกพูดเสียงสูงต่ำ รวมไปถึงดังเบา และร้องไล่ระดับเสียง 5 เสียง (5 tones scale) โดยใช้คำว่า อา อี อุ เอ โอ ในการเตรียมเสียงก่อนการร้อง (vocal warm up) ของผู้เข้าร่วมการวิจัย และ 2) Therapeutic Singing (TS) เป็นเทคนิคที่องค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งได้แก่ ประโยคเพลง (phrasing) และเพลงที่ชื่นชอบหรือคุ้นเคย (preferred music) มาใช้เพื่อช่วยฝึกกล้ามเนื้อในการออกเสียง โดยใช้เพลงที่ผู้เข้าร่วมการวิจัยคุ้นเคยหรือชื่นชอบมาเป็นเครื่องมือเพื่อให้จดจ่ออยู่กับการออกเสียงมากกว่าเนื้อหาของเพลง รวมถึงการแบ่งประโยคเพลงเป็นฝึกการหายใจในประโยคที่ยาวและฝึกความสอดคล้องในการหายใจและการร้องเพลง จากการศึกษาวิจัยที่ผ่านมา¹¹ จะจัดทำดนตรีบำบัดอยู่ที่ 6 ครั้งขึ้นไป ครั้งละ 45-60 นาที และจัดทำขึ้นสัปดาห์ละ 1-2 ครั้ง

วิธีการดำเนินการวิจัย (Methodology)

การวิจัยในครั้งนี้ดำเนินการวิจัยในรูปแบบพหุกรณี (Multiple case study design) เพื่อศึกษาผลของดนตรีบำบัดที่มีต่อการฟื้นฟูการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสัน โดยมีรายละเอียดการดำเนินการวิจัย ดังนี้

ผู้เข้าร่วมการวิจัย ผู้วิจัยเปิดรับอาสาสมัครเข้าร่วมการวิจัย โดยมีเกณฑ์ดังต่อไปนี้ 1) ผู้สูงอายุในช่วง 60 ปีขึ้นไป 2) เป็นผู้ป่วยที่รับการวินิจฉัยว่าเป็นโรคพาร์กินสันที่อยู่ในระยะ 1-3 ตามเกณฑ์การวัดของ Hoehn and Yahr Stage 3) เป็นผู้ที่มีอาการพูดไม่ชัด โดยมีอาการพูดไม่ชัดและพูดเสียงเบา 4) ผู้เข้าร่วมการวิจัยจะต้องใช้ภาษาไทยเป็นการสื่อสารหลัก 5) ผู้เข้าร่วมการวิจัยจะต้องไม่ได้รับการวินิจฉัยว่าเป็นโรคทางจิตเวช เช่น โรคซึมเศร้าหรือโรคอารมณ์สองขั้ว 6) ผู้เข้าร่วมการวิจัยต้องมีความยินยอมในการเข้าร่วมการวิจัย

โดยในการวิจัยครั้งนี้มีผู้เข้าร่วมทั้งหมด 3 ท่าน เพศชาย 1 ท่าน ผู้หญิง 2 ท่าน อายุ 72 76 และ 78 ปี ทั้ง 3 ท่าน ได้รับการวินิจฉัยว่าเป็นโรคพาร์กินสันและมีอาการพูดไม่ชัด โดยมีอาการพูดเสียงเบาและเสียงสั้น หลังจากได้ผู้เข้าร่วมการวิจัยครบ ผู้วิจัยให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยลงนามในหนังสือแสดงเจตนายินยอมเข้าร่วมการวิจัย

¹⁰ Megumi Azekawa and A. Blythe Lagasse, "Singing Exercises for Speech and Vocal Abilities in Individuals with Hypokinetic Dysarthria: A Feasibility Study," *Music Therapy Perspectives* 36, no. 1 (Spring 2018): 43, <https://doi.org/10.1093/mt/p/miw042>; Olivia Swedberg Yinger and Leonard L. Lapointe, "The Effects of Participation in a Group Music Therapy Voice Protocol (G-MTVP) on the Speech of Individuals with Parkinson's Disease," *Music Therapy Perspectives* 30, no. 1 (2012): 28, <https://doi.org/10.1093/mt/p/30.1.25>; Jeanette Tamplin and Denise Groke, "A Music Therapy Treatment Protocol for Acquired Dysarthria Rehabilitation," *Music Therapy Perspectives* 26, no. 1 (2008): 24-27, <https://doi.org/10.1093/mt/p/26.1.23>; Cochavit Elefant et al., "The Effect of Group Music Therapy on Mood, Speech, and Singing in Individuals with Parkinson's Disease — a Feasibility Study," *Journal of Music Therapy* 49, no. 3 (Fall 2012): 285, <https://doi.org/10.1093/jmt/49.3.278>.

¹¹ Olivia Swedberg Yinger and Leonard L. Lapointe, "The Effects of Participation in a Group Music Therapy Voice Protocol (G-MTVP) on the Speech of Individuals with Parkinson's Disease," *Music Therapy Perspectives* 30, no. 1 (2012): 28, <https://doi.org/10.1093/mt/p/30.1.25>; Megumi Azekawa and A. Blythe Lagasse, "Singing Exercises for Speech and Vocal Abilities in Individuals with Hypokinetic Dysarthria: A Feasibility Study," *Music Therapy Perspectives* 36, no. 1 (Spring 2018): 43, <https://doi.org/10.1093/mt/p/miw042>; Cochavit Elefant et al., "The Effect of Group Music Therapy on Mood, Speech, and Singing in Individuals with Parkinson's Disease — a Feasibility Study," *Journal of Music Therapy* 49, no. 3 (Fall 2012): 285, <https://doi.org/10.1093/jmt/49.3.278>.

กิจกรรมดนตรีบำบัด ระยะเวลาการเก็บข้อมูลจัดทำ 12 ครั้งโดยแบ่งเป็นการทำแบบทดสอบก่อนเข้าร่วมดนตรีบำบัด 1 ครั้ง การเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัดแบบกลุ่ม 10 ครั้ง ครั้งละ 45-60 นาที สัปดาห์ละ 2 ครั้ง และการทดสอบหลังเข้าร่วมดนตรีบำบัด 1 ครั้ง โดยผู้วิจัยเป็นนักดนตรีบำบัดที่ลงมือนำกิจกรรมดนตรีบำบัด กิจกรรมดนตรีบำบัดจะแบ่งออกเป็น 5 กิจกรรม ซึ่งการทำดนตรีบำบัดทุกครั้งจะใช้กิจกรรมในรูปแบบเดิม โดยประกอบไปด้วย

กิจกรรมที่ 1 กิจกรรมทักทาย ผู้วิจัยและผู้เข้าร่วมวิจัยจะพูดคุยก่อนเริ่มการบำบัด ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ผู้วิจัยจะสามารถดูความพร้อมของผู้เข้าร่วมวิจัยก่อนเริ่มกิจกรรมอื่น ๆ ได้ รวมถึงเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมให้แก่ผู้เข้าร่วมวิจัยด้วยเช่นกัน

กิจกรรมที่ 2 การเตรียมความพร้อมร่างกาย ผู้วิจัยเล่นสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น การหมุนคอ การยกมือ หรือการยกไหล่ เป็นต้น เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมให้แก่ผู้เข้าร่วมการวิจัยให้อยู่ในท่าที่สบายพร้อมและเหมาะสมกับการฝึกการพูด

กิจกรรมที่ 3 Vocal Intonation Therapy (VIT) เทคนิคนี้สามารถแบ่งย่อยกิจกรรมโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้ 1) การฝึกการหายใจ ผู้วิจัยจะเล่นเปียโนให้สอดคล้องกับการหายใจ โดยจะใช้คอร์ด I-V เพื่อเป็นการให้สัญญาณสำหรับการหายใจเข้าและออก ทั้งนี้ นักดนตรีบำบัดจะเล่นให้ระหว่างคอร์ดมีความยาวขึ้นเพื่อฝึกการควบคุมการหายใจ โดยเลือกความยาวระหว่างคอร์ดให้สอดคล้องกับความสามารถในการพูดของผู้เข้าร่วมวิจัยด้วย 2) การวอร์มเสียง ผู้วิจัยจะให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยร้องคำว่า “อา” ยาว ๆ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมวิจัยได้ฝึกการออกเสียงและการหายใจให้สัมพันธ์กันและจะใส่ระดับเสียงเข้าไปเป็นบันไดเสียง 5 เสียง ประกอบด้วย โน้ต โด เร มี ฟา ซอล รวมทั้งจะเปลี่ยนจากคำว่า อา เป็น อุ อี เอ และโอ ตามลำดับ เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมกล้ามเนื้อที่ใช้ในการออกเสียงของผู้เข้าร่วมวิจัย นอกจากนี้ผู้วิจัยจะเพิ่มพยัญชนะเข้าไปในสระด้วย เช่น ก. ค. ป. ต. เป็นต้น และ 3) การฝึกการร้อง ผู้วิจัยจะให้ผู้เข้าร่วมวิจัยได้ฮัมตามทำนองเพลงที่ผู้เข้าร่วมวิจัยชื่นชอบ โดยเริ่มจากจังหวะที่ช้ากว่าจังหวะเพลงปกติและค่อย ๆ ปรับให้เป็นจังหวะที่ปกติ

กิจกรรมที่ 4 Therapeutic Singing (TS) ผู้เข้าร่วมวิจัยได้ร้องเพลง 1 เพลง เป็นเพลงที่ผู้เข้าร่วมวิจัยชื่นชอบ ซึ่งเป็นเพลงที่นักดนตรีบำบัดเลือกมาให้เป็นการฝึกออกเสียงพร้อมกับการหายใจให้สัมพันธ์กันในประโยคที่ยาวขึ้น นักดนตรีบำบัดจะแบ่งประโยคเพลงและให้ผู้เข้าร่วมวิจัยได้ฝึกการออกเสียงไปที่ละประโยคแล้วนำมารวมกันเป็นเพลงในตอนท้าย

กิจกรรมที่ 5 กิจกรรมส่งท้าย ผู้วิจัยจะพูดคุยกับผู้เข้าร่วมวิจัยเกี่ยวกับความรู้สึกหลังจากรับบริการดนตรีบำบัด

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย (Research Instrument)

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบไปด้วย 1) แบบสัมภาษณ์ก่อนร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัด เพื่อเป็นการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ด้านความชอบทางดนตรี ประสบการณ์ทางดนตรี และข้อจำกัดเฉพาะบุคคลอื่น ๆ 2) แบบสัมภาษณ์หลังร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัด เป็นการเก็บข้อมูลด้านความรู้สึก ประโยชน์และประสบการณ์ของผู้เข้าร่วมการวิจัยหลังเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัด 3) โปรแกรม PRAAT เป็นโปรแกรมวิเคราะห์คุณภาพเสียง ซึ่งในงานวิจัยจะใช้วัดความดังในการออกเสียงของผู้เข้าร่วมการวิจัย โดยผู้เข้าร่วมการวิจัยจะพูดอาให้ดังที่สุด ผลจะออกมาเป็นคลื่นเสียงและมีหน่วยเดซิเบล ซึ่งจะใช้เครื่องมือนี้วัดทั้งก่อนและหลังกิจกรรมดนตรีบำบัด 4) แบบประเมินความคล่องในการออกเสียง เป็นแบบประเมินทั่วไปที่นักแก้ไขการพูดใช้ในการประเมินความคล่องในการออกเสียง โดยผู้เข้าร่วมการวิจัยจะได้พูดชุดคำ ได้แก่ เพอะ เทอะ เคอะ เป็นเวลา 15 วินาที และพูดให้ได้เยอะที่สุดเท่าที่ทำได้ ทั้งนี้ในแบบประเมินนี้สามารถประเมินได้ทั้งเรื่องความคล่อง การทำงานของกล้ามเนื้อในการพูดและความชัดในการพูด ซึ่งการประเมินนี้จะประเมินโดยนักแก้ไขการพูดและใช้วัดผลก่อนและหลังรับกิจกรรมดนตรีบำบัด และ 5) บันทึกการทำดนตรีบำบัด (Session Note) เป็นการจดบันทึกการร่วมกิจกรรม

ดนตรีบำบัดของผู้เข้าร่วมการวิจัยจากวิดีโอที่บันทึกไว้ เพื่อเป็นการสังเกตพฤติกรรม อารมณ์ สีหน้า ท่าทาง ระหว่างการร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัดของผู้เข้าร่วมการวิจัย

การวิเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis)

ในการวิเคราะห์แบบสัมภาษณ์และการจดบันทึกทางดนตรีบำบัดนั้น ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์แบบอุปนัย คือ การตีความข้อสรุปจากข้อมูลที่เป็นรูปแบบปรากฏการณ์หรือรูปแบบรูปธรรม โดยเป็นข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่เกิดระหว่างการเก็บรวบรวมข้อมูล ซึ่งในงานวิจัยในครั้งนี้จะรายงานผลในรูปแบบการเขียนบรรยายและวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์ก่อนและหลังกิจกรรมดนตรีบำบัด รวมทั้งรายงานผลเปรียบเทียบความดังในการพูดและความคล่องในการออกเสียงก่อนและหลังเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัดผ่านเครื่องมือ PRAAT ด้วย โดยข้อมูลทั้งหมดจะนำมาบรรยายโดยสรุป

ผลการวิจัย (Research Results)

1. ผลต่างค่าเฉลี่ยการพูด

การนำเสนอข้อมูลในส่วนนี้จะเป็นการรายงานผลก่อนและหลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดในการฝึกการพูดด้วยค่าเฉลี่ยของผู้เข้าร่วมการวิจัยทั้ง 3 ท่านด้วยเครื่องมือ PRAAT และการประเมินความคล่องในการออกเสียง โดยจะนำเสนอข้อมูลด้วยตารางเพื่อเปรียบเทียบความดังเสียงและการความคล่องในการออกเสียงของผู้เข้าร่วมการวิจัย

กิจกรรมดนตรีบำบัดทั้งหมด 10 ครั้ง และมีการทดสอบเบื้องต้น (Pre-test) 1 ครั้ง และการทดสอบหลังกิจกรรมดนตรีบำบัด (Post-test) อีก 1 ครั้ง โดยการทดสอบทั้งก่อนและหลังการรับกิจกรรมดนตรีบำบัดจะทดสอบโดยนักแก้ไขการพูด ผ่านเครื่องมือ PRAAT เพื่อไปเปรียบเทียบกับค่ามาตรฐาน ผลการวิเคราะห์ผ่านเครื่องมือ PRAAT ของผู้เข้าร่วมวิจัยทั้ง 3 ท่าน จาก Table 1 จะเห็นได้ว่าค่าเฉลี่ยรวมในการทดสอบความดังก่อนกิจกรรมดนตรีบำบัดนั้นจะอยู่ที่ 75.62 เดซิเบล และการทดสอบหลังกิจกรรมดนตรีบำบัด ความดังในการพูดของผู้เข้าร่วมการวิจัยทั้ง 3 ท่านดั่งขึ้นเฉลี่ยที่ 80.38 เดซิเบล และมีผลต่างค่าเฉลี่ยอยู่ที่ +4.76 ทั้งนี้หากดูจาก Table 1 จะเห็นว่าคุณ A จะมีค่าความดังในการออกเสียงที่ต่ำลงจาก 76.17 เป็น 74.62 เนื่องจากมีอาการอื่น ๆแทรกซ้อน คือ อาการน้ำลายไหลมากกว่าปกติ และมีผลข้างเคียงของยาที่ทำให้เกิดอาการง่วงนอน

Table 1 Report on the differences in speech loudness of the participants
before and after engaging in music therapy

Source: by author

Participants	Loudness test before music therapy (Decibels)	Loudness test after music therapy (Decibels)	Mean Difference
A	76.17	74.62	-1.55
B	76.01	83.13	+7.12
C	74.66	83.40	+8.74
Mean	75.62	80.38	+4.76

นอกจากการวัดความดังในการพูดของผู้เข้าร่วมการวิจัยทั้ง 3 ท่านแล้ว ยังได้วัดความคล่องในการออกเสียงของผู้เข้าร่วมการวิจัยโดยนักแก้ไขการพูด ซึ่งจะเป็นการจับเวลา 15 วินาที และให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยแต่ละท่านพูด เพอะ เพอะ เคอะ ให้ได้จำนวนครั้งมากที่สุดในเวลาที่กำหนด จาก Table 2 แสดงให้เห็นว่า จำนวนครั้งของของคุณ A จาก 12 ครั้ง เป็น 13 ครั้ง คุณ B จาก 24 ครั้ง เป็น 25 ครั้ง และคุณ C จาก 19 ครั้ง เป็น 25 ครั้ง โดยคิดเป็นค่าเฉลี่ย คือ ก่อนรับกิจกรรมดนตรีบำบัดเฉลี่ยอยู่ที่ 18 ครั้ง และหลังรับกิจกรรมดนตรีบำบัดมีความคล่องในการออกเสียงมากขึ้นเฉลี่ยอยู่ที่ 21 ครั้ง และมีผลต่างค่าเฉลี่ยอยู่ที่ +3

Table 2 Report on the differences in speech fluency of the participants
before and after engaging in music therapy

Source: by author

Participants	Speech fluency test before music therapy (times)	Speech fluency test after music therapy (times)	Mean Difference
A	12	13	+1
B	24	25	+1
C	19	25	+6
Mean (times)	18	21	+3

2. แบบสังเกตทักษะการพูด

จากการสังเกตการพูดและพฤติกรรมของผู้เข้าร่วมการวิจัยทั้ง 3 ท่าน ในช่วงก่อนกิจกรรมดนตรีบำบัด ซึ่งเป็นการทดสอบเบื้องต้น (Pre-test) พบว่า เมื่อต้องเปล่งเสียงที่ยาวเป็นเวลานาน ผู้เข้าร่วมการวิจัยทั้ง 3 ท่านสามารถเปล่งเสียงได้ดังในช่วงต้น แต่จะค้างเสียงได้ไม่นาน โดยเสียงจะค่อย ๆ เบาลงจนไม่ได้ยิน ในการทดสอบความคล่องในการออกเสียง ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าผู้เข้าร่วมการวิจัยแต่ละคนสามารถออกเสียงแต่ละชุดได้คล่อง แต่จะมีบางชุดที่ออกเสียงไม่ชัด พูดเร็วเกินไป ซึ่งทำให้ออกเสียงได้ไม่ชัด โดยผู้เข้าร่วมการวิจัยบอกว่ารู้สึกยากเมื่อต้องพูดติดกันหลายครั้ง

ระหว่างช่วงกิจกรรมดนตรีบำบัดทั้ง 10 ครั้ง คุณ A จะมีอาการน้ำลายไหลระหว่างการพูด หรือมีอาการกังวล ซึ่งจะมีอาการที่ถี่ขึ้นในช่วงครั้งที่ 5-7 นอกจากนี้ยังมีอาการพูดไม่ชัดและง่วง เนื่องจากเป็นผลข้างเคียงของยาาร่วมด้วย แต่ในครั้งที่ 8-10 ถึงจะยังมีอาการอยู่ แต่คุณ A พยายามฝึกลูกออกเสียงได้ดี ออกเสียงดังมากขึ้น และพูดชัดเจนมากขึ้น ในส่วนของคุณ B ครั้งที่ 1-4 จะมีเสียงสั่นเมื่อต้องขึ้นเสียงสูง มีเสียงเบาเวลาต้องพูดเป็นเวลานาน ทั้งนี้หลังจากทำกิจกรรมดนตรีบำบัดไปถึงครั้งที่ 5 คุณ B บอกนักดนตรีบำบัดว่า รู้สึกว่าตนเองพูดได้ชัดมากขึ้น ทั้งนี้ตั้งแต่ครั้งที่ 6-10 นักดนตรีบำบัดสังเกตเห็นว่าคุณ B มีเสียงที่แข็งแรง พูดได้ชัด รวมทั้งเสียงสั่นน้อยลงเมื่อต้องใช้เสียงที่สูง และคุณ C ในแต่ละครั้งของการทำกิจกรรมดนตรีบำบัด คุณ C จะมีเสียงที่เบาเวลาพูดและพูดเสียงอยู่ในคอ รวมทั้งเสียงสั่นเมื่อต้องร้องเสียงที่สูง ทั้งนี้ระหว่างการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดในแต่ละครั้ง หลังจากที่มีการฝึกออกเสียง ฝึกหายใจ คุณ C จะพูดเสียงได้ดังขึ้นและพูดเสียงในคือน้อยลง รวมทั้งเมื่อต้องร้องเพลง คุณ C ก็สามารถออกเสียงได้ชัดเจน

3. ผลสรุปจากแบบสัมภาษณ์ก่อนและหลังกิจกรรมดนตรีบำบัด

การสัมภาษณ์ผู้เข้าร่วมการวิจัยจะจัดทำทั้งหมด 2 ครั้ง ได้แก่ ครั้งที่ 1 เป็นการสัมภาษณ์ก่อนเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดเพื่อเก็บข้อมูลด้านประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เข้าร่วมการวิจัยทั้ง 3 ท่าน รวมทั้งให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงข้อจำกัดและประวัติการรับประทานยาของผู้เข้าร่วมการวิจัย ซึ่งได้ผลสรุปดังนี้ ผู้เข้าร่วมวิจัย 2 ท่านอยู่ในชมรมเพื่อนพาร์กินสัน ซึ่งในชมรมนั้นมีกิจกรรมให้ทำมากมาย เช่น เต้นแอโรบิก ร้องคาราโอเกะ และร้องประสานเสียง เป็นต้น โดยระหว่างการเก็บข้อมูลวิจัยนั้น ผู้เข้าร่วมวิจัยทั้ง 2 ท่านจะไม่ได้เข้าร่วมกิจกรรมกับทางชมรม ส่วนผู้เข้าร่วมวิจัยอีก 1 ท่านบอกว่ามีฟังเพลงบ้าง ซึ่งส่วนมากแล้วจะเป็นเพลงที่สามีเป็นผู้เปิด แต่ไม่เคยร้องเพลงมาก่อน โดยเพลงที่ทั้ง 3 ท่านชื่นชอบนั้นจะมีทั้งเพลงไทยและต่างประเทศ เป็นเพลงที่อยู่ในยุค 80 เช่น รักคุณเข้าแล้ว Can't Help Falling in Love หรือจรัล เป็นต้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้สอบถามถึงการนั่งเพื่อร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัดเป็นเวลา 1 ชั่วโมงเพื่อเป็นการตรวจสอบว่าผู้เข้าร่วมการวิจัยไม่มีอาการปวดอื่น ๆ ตามร่างกาย หรือจำเป็นจะต้องให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยมีการเปลี่ยนอิริยาบถหรือไม่ ซึ่งผู้เข้าร่วมการวิจัยรายงานว่าสามารถนั่งเป็นเวลานานได้

สำหรับการสัมภาษณ์หลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดแล้ว เพื่อเป็นการเก็บข้อมูลด้านความประสบการณ์ที่ได้รับประโยชน์ที่ได้รับ รวมถึงข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ได้ผลสรุปมาดังนี้ ผู้เข้าร่วมการวิจัยรายงานว่า รู้สึกว่าตนเองพูดได้ชัดและเสียงดังมากขึ้นเมื่อเทียบกับช่วงก่อนรับกิจกรรมดนตรีบำบัด นอกจากนี้สามารถนำเอากิจกรรมดนตรีบำบัดนี้ไปปรับใช้ในชีวิตประจำวันได้ เพื่อเป็นการรวบรวมเสียงก่อนในแต่ละวันได้ด้วย นอกจากนี้ผู้เข้าร่วมการวิจัยรายงานว่า การฝึกหายใจช่วยให้หายใจได้ลึกมากยิ่งขึ้น ซึ่งจะนำไปปรับใช้ในชีวิตเช่นกัน นอกจากนี้ผู้เข้าร่วมการวิจัยและผู้ดูแลบอกว่าต้องการให้ไปจัดกิจกรรมที่ชมรมหรือมีบริการดนตรีบำบัดไปทำที่บ้าน นอกเหนือจากการฝึกเพื่อการออกเสียงอีกด้วย

การอภิปรายผล (Discussion of Results)

1. ด้านความดังในการพูด

จากผลการวิจัยดนตรีบำบัดที่มีต่อการฟื้นฟูการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันนั้นพบว่าความดังในการพูดของผู้เข้าร่วมการวิจัยมีค่าเฉลี่ยมากขึ้นเมื่อเทียบผลก่อนและหลังรับกิจกรรมดนตรีบำบัด

ในส่วนของกิจกรรมดนตรีบำบัดที่ช่วยฟื้นฟูด้านการพูดเสียงที่ดังขึ้นในงานวิจัยนี้โดยเทคนิคที่นำมาใช้คือ Vocal Intonation Therapy (VIT) ซึ่งเป็นเทคนิคที่นำการรวบรวมเสียงมาช่วยฟื้นฟูการควบคุมเสียง ทั้งด้านระดับเสียง (Pitch) การหายใจ รวมไปถึงความดังในการพูด¹² ผู้วิจัยได้ให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยร้องเพื่อเตรียมความพร้อมเสียงโดยการร้องบันไดเสียง 5 เสียง ค่อย ๆ ขึ้นไปที่ละครึ่งเสียง และเปลี่ยนคำไปตามสระ คือ อา อี อุ เอ โอ และมีการใส่ความดังเบาด้วย เช่น ให้ออกเสียงแบบค่อย ๆ ดังขึ้น (Crescendo) และค่อย ๆ เบาลง (Decrescendo) องค์ประกอบทางดนตรีที่ผู้วิจัยใช้ในกิจกรรมนี้จะมีทั้งความดังเบา (Dynamic) ระดับเสียง (Pitch) และจังหวะ (Tempo) เป็นส่วนประกอบเพื่อเป็นการให้ฝึกทั้งเรื่องความดังเบาในการออกเสียง การเตรียมพร้อมในการออกเสียงสูงต่ำและจังหวะในการหายใจ โดยผลการวิจัยในครั้งนี้มีความสอดคล้องกับผลการวิจัยของ Eri Haneishi¹³ ที่รายงานผลไว้ว่าความดังในการพูดของผู้ป่วยพาร์กินสันที่วัดก่อนและหลังการรับดนตรีบำบัดมีค่าเฉลี่ย

¹² Michael H. Thaut and Volker Heomberg, *Handbook of Neurologic Music Therapy* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 179.

¹³ Eri Haneishi, "Effects of a Music Therapy Voice Protocol on Speech Intelligibility, Vocal Acoustic Measures, and Mood of Individuals with Parkinson's Disease," *Journal of Music Therapy* 38, No. 4 (Winter 2001): 285, <https://doi.org/10.1093/jmt/38.4.273>.

ความดังที่มากขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้เทคนิค Therapeutic Singing (Singing) ในการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดในครั้งนี้ด้วย เทคนิค TS เป็นเทคนิคที่ให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยได้ร้องเพลงที่คุ้นเคยหรือชื่นชอบ นอกจากนี้ยังเป็นการฝึกออกเสียงไปกับประโยคเพลง รวมทั้งเป็นการฝึกความแข็งแรงในการหายใจและเหมาะเป็นเทคนิคที่นำมาเป็นกิจกรรมต่อจาก VIT ด้วย¹⁴ ผู้วิจัยได้ให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยร้องเพลงที่คุ้นเคย เช่น เพลงใจรัก เดือนเพ็ญ ทราวยกทะเล รักไม่รู้ดับ และหนึ่งนักร้อง เป็นต้น โดยเป็นกิจกรรมที่มีองค์ประกอบทางดนตรี ได้แก่ ประโยคเพลง (Phrasing) และเพลงที่คุ้นเคยหรือชื่นชอบ (Preferred Music) โดยเพลงที่คุ้นเคยจะทำให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยสามารถจดจ่ออยู่กับการออกเสียงและการหายใจมากกว่าการจดจ่ออยู่กับความหมายของเนื้อเพลงและประโยคเพลง ช่วยให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยสามารถแบ่งท่อนการหายใจได้ จากการสังเกตผู้เข้าร่วมการวิจัยออกเสียงได้ชัดเจนในการร้องเพลงมากขึ้น หลังจากการเตรียมความพร้อมเสียงในเทคนิค VIT ซึ่งตรงกับผลของ Olivia Swedberg Yinger and Leonard L. Lapointe¹⁵ ที่รายงานผลไว้ว่าเสียงของผู้เข้าร่วมการวิจัยดีขึ้นอย่างมีนัย ทั้งการพูดในบทสนทนา รวมทั้งช่วงความแข็งแรงของเสียงอีกด้วย ทั้งนี้หากดูข้อมูลใน Table 1 จะเห็นผลความดังในการพูดของคุณ A เนื่องจากกระหว่างการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดนั้น คุณ A มีอาการแทรกซ้อนอื่น ๆ คือ มีอาการน้ำลายไหล อาการลิ้นแข็ง รวมทั้งมีผลข้างเคียงจากยาที่ทำให้มีอาการง่วงนอน ทำให้คุณ A ไม่ได้ทำกิจกรรมดนตรีบำบัดได้อย่างเต็มที่ในแต่ละครั้ง

2. ความคล่องในการออกเสียง

จากผลการวิจัยในครั้งนี้พบว่า ความคล่องในการออกเสียงของผู้เข้าร่วมการวิจัยนั้นดีขึ้น ซึ่งเห็นได้จากค่าเฉลี่ย โดยค่าเฉลี่ยความคล่องในการออกเสียงของผู้เข้าร่วมการวิจัยก่อนได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดนั้นเฉลี่ยอยู่ที่ 18 ครั้ง ค่าเฉลี่ยหลังเข้ารับกิจกรรมดนตรีบำบัดเฉลี่ยอยู่ที่ 21 ครั้ง และมีผลต่างค่าเฉลี่ยอยู่ที่ +3 ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความคล่องในการออกเสียงของผู้เข้าร่วมการวิจัยนั้นมีมากขึ้น โดยเป็นการประเมินผ่านแบบประเมินความคล่องในการออกเสียงซึ่งประเมินโดยนักแก้ไขการพูด โดยผู้เข้าร่วมการวิจัยจะได้พูดชุดคำว่า เพอะ เทอะ เคอะ สำหรับการประเมิน โดยผู้เข้าร่วมการวิจัยจะต้องพูดให้ได้จำนวนครั้งเยอะที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ในเวลา 15 วินาที

สำหรับกิจกรรมดนตรีบำบัดที่ผู้วิจัยเลือกใช้ยังคงเป็น Vocal Intonation Therapy (VIT) และ Therapeutic Singing (TS) เนื่องจากเป็นเทคนิคที่สามารถฝึกการพูดคำให้ชัดเจน รวมทั้งฝึกการควบคุมการออกเสียงและฝึกการหายใจด้วย ผู้วิจัยจะเริ่มจากเทคนิค VIT ซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้โครงสร้างเดียวกับการเตรียมความพร้อมเสียง ในการเตรียมความพร้อมเสียงนอกจากจะให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยได้ออกเสียง อา อี อุ เอ โอ แล้ว ผู้วิจัยได้เพิ่มพยัญชนะเข้าไปในสระด้วย เช่น ก. ค. พ. บ. ต. ด. เป็นต้น เพื่อเป็นการฝึกออกเสียงพยัญชนะที่หนักและเบา ทั้งนี้ผลของการวิจัยในครั้งนี้สอดคล้องงานวิจัยของ Olivia Swedberg Yinger and Leonard L. Lapointe¹⁶ ที่รายงานไว้ว่าการร้องเพลงเป็นตัวช่วยที่มีประโยชน์ในการพัฒนาการออกเสียงในผู้สูงอายุ และสอดคล้องในการรายงานผลของ Megumi Azekawa and A. Blythe Lagasse¹⁷ ว่า หลังได้รับกิจกรรมดนตรีบำบัดนั้น การควบคุมกล้ามเนื้อในการพูด ความคล่องในการออกเสียง และคุณภาพเสียงของผู้เข้าร่วมการวิจัย มีผลที่ดีมากขึ้น

¹⁴ Michael H. Thaut and Volker Heomberg, *Handbook of Neurologic Music Therapy* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 185.

¹⁵ Olivia Swedberg Yinger and Leonard L. Lapointe, "The Effects of Participation in a Group Music Therapy Voice Protocol (G-MTVP) on the Speech of Individuals with Parkinson's Disease," *Music Therapy Perspectives* 30, no. 1 (2012): 29, <https://doi.org/10.1093/mt/30.1.25>.

¹⁶ Olivia Swedberg Yinger and Leonard L. Lapointe, "The Effects of Participation in a Group Music Therapy Voice Protocol (G-MTVP) on the Speech of Individuals with Parkinson's Disease," *Music Therapy Perspectives* 30, no. 1 (2012): 26, <https://doi.org/10.1093/mt/30.1.25>.

¹⁷ Megumi Azekawa and A. Blythe Lagasse, "Singing Exercises for Speech and Vocal Abilities in Individuals with Hypokinetic Dysarthria: A Feasibility Study," *Music Therapy Perspectives* 36, no. 1 (Spring 2018): 45, <https://doi.org/10.1093/mt/mtw042>.

ข้อเสนอแนะและการนำผลการวิจัยไปใช้ (Implication of the study)

หลังจากการอภิปรายผล ผู้วิจัยได้พบข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์สำหรับนักดนตรีบำบัดที่มีความสนใจในกลุ่มผู้ป่วยโรคพาร์กินสันที่มีอาการพูดไม่ชัด หรือสำหรับผู้ดูแลที่มีความเกี่ยวข้องกับกลุ่มผู้ป่วยได้ โดยสามารถนำเอาข้อมูลเหล่านี้ไปใช้และปรับเพื่อความเหมาะสม โดยแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

1. หลักการและเทคนิคที่เป็นประโยชน์สำหรับการทำกิจกรรมบำบัดเพื่อการฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสัน

ในการทำวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้เรียนรู้ถึงหลักการที่เป็นประโยชน์ต่อการเลือกใช้กิจกรรมดนตรีบำบัดเพื่อฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันโดยมีรายละเอียดดังนี้

1) การเลือกเพลงสำหรับกิจกรรมดนตรีบำบัด: สำหรับเพลงที่เหมาะสมกับการนำมาใช้ในกิจกรรมนั้น ผู้วิจัยพบว่าควรเป็นเพลงที่มีจังหวะไม่ช้าและไม่เร็วจนเกินไป โดยสามารถเริ่มจาก 60-65 BPM ก่อน แล้วจึงปรับจังหวะให้เร็วขึ้น นอกจากนี้ควรเป็นเพลงที่แบ่งช่องหายใจได้อย่างชัดเจนเพื่อให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยสามารถฝึกการหายใจในประโยคเพลงที่เหมาะสม ทั้งนี้ควรเป็นเพลงที่ผู้เข้าร่วมการวิจัยรู้จักหรือคุ้นเคยเพื่อให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยสามารถจดจ่ออยู่กับการออกเสียงการหายใจมากกว่าจดจ่ออยู่กับเนื้อเพลงที่ไม่รู้จัก

2) การกระตุ้นเตือน: ระหว่างการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดนั้น ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าผู้เข้าร่วมการวิจัยจะมีอาการง่วงหรือไม่ได้จดจ่ออยู่กับการทำกิจกรรม การเตือนจะเป็นการเตือนโดยบอกให้ทำพฤติกรรมนั้น ๆ เช่น “หายใจเข้าลึก ๆ นะคะ” หรือ “อ้าปากกว้าง ๆ ได้เลยนะคะ” เป็นต้น

3) การวางแผนกิจกรรมดนตรีบำบัด: นักดนตรีบำบัดควรวางแผนและเลือกกิจกรรมดนตรีบำบัดที่เหมาะสมกับผู้เข้าร่วมการวิจัยทุกท่าน ควรคำนึงถึงด้านความสามารถทางกาย เช่น สามารถยืดแขนได้มากน้อยเพียงใด หรือเปล่งเสียงได้มากเพียงใด เพื่อไม่ให้เป็นการฝืนหรือง่ายจนเกินไป ทั้งนี้ นักดนตรีบำบัดสามารถที่จะยืดหยุ่นกับแผนกิจกรรมดนตรีบำบัดที่วางเอาไว้ได้ เนื่องจากผู้เข้าร่วมการวิจัยมีอาการน้ำลายไหล หรือมีอาการง่วงเนื่องจากยาที่รับประทาน หรือปัจจัยอื่น ๆ นักดนตรีบำบัดควรปรับรูปแบบกิจกรรม เช่น ให้ร้องเฉพาะท่อนสุกหรือท่อนที่รู้จัก รวมทั้งปรับจังหวะให้เหมาะสมกับสถานการณ์นั้น

4) การใช้พยัญชนะในกิจกรรม VIT: สำหรับกิจกรรม Vocal Intonation Therapy (VIT) นั้น นักดนตรีบำบัดควรเพิ่มการฝึกพยัญชนะที่มีการเน้นหนักด้วย เช่น ก.ไก่ ป.ปลา ต.เต่า เป็นต้น เนื่องจากในภาษานั้นมีพยัญชนะที่ต้องใช้การเน้นเพื่อออกเสียงมากกว่าภาษาอังกฤษ นอกจากนี้ นักดนตรีบำบัดสามารถเพิ่มความยาก เช่น การใช้ 2 สระในการวอร์มเสียง 1 ชุด เช่น อาและอู

2. ลำดับขั้นตอนที่เหมาะสมสำหรับการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดโดยเทคนิค VIT และ TS กับอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสัน

ลำดับขั้นตอนที่เหมาะสมสำหรับการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดโดยเทคนิค VIT และ TS กับอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่ากิจกรรมดนตรีบำบัดจำนวน 10 ครั้ง และครั้งละ 60 นาที เป็นเวลาที่เหมาะสมสำหรับการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดกับผู้เข้าร่วมกิจกรรมดนตรีบำบัดที่ไม่มีอาการแทรกซ้อนอื่น ๆ เช่น อาการน้ำลายไหลหรืออาการลิ้นแข็ง รวมไปถึงไม่ได้มีผลข้างเคียงจากยาที่ต้องกินเป็นประจำ หากมีอาการแทรกซ้อนอื่น ๆ นักดนตรีบำบัดควรปรับระยะเวลาในการทำกิจกรรมดนตรีในแต่ละครั้ง รวมถึงสอบถามถึงช่วงเวลา โดยรายละเอียดการลำดับกิจกรรมดนตรีบำบัดมีดังต่อไปนี้

1) การทักทายพูดคุยก่อนเริ่มกิจกรรม: ในส่วนนี้เพื่อให้นักดนตรีบำบัดได้สังเกตอาการต่าง ๆ ของผู้เข้าร่วมการวิจัยว่าพร้อมสำหรับการทำดนตรีบำบัดในครั้งนี้หรือไม่ หรือมีข้อจำกัดอะไรที่ทำให้ทำกิจกรรมได้ไม่เต็มที่หรือไม่

2) การเตรียมความพร้อมของร่างกาย: การเตรียมความพร้อมของร่างกายเพื่อให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยนั่งในท่าที่สบาย พร้อมกับการฝึกการออกเสียง นักดนตรีบำบัดควรเลือกใช้ดนตรีที่เหมาะสมกับท่าทางนั้น ๆ รวมทั้งคำนึงถึงความสามารถในการขยับร่างกายของผู้เข้าร่วมการวิจัยเป็นพิเศษ เนื่องจากโรคพาร์กินสันเป็นโรคที่มีความผิดปกติทางด้านการเคลื่อนไหวด้วย ทำให้นักดนตรีบำบัดควรระวังเพื่อไม่ให้เกิดการบาดเจ็บอื่น ๆ เพิ่มเติม

3) Vocal Intonation Therapy (VIT): เทคนิคนี้เป็นเทคนิคที่มุ่งเน้นในการวอร์มเสียง ซึ่งรวมไปถึงการฝึกหายใจด้วย การฝึกหายใจนั้นนักดนตรีบำบัดควรคำนึงถึงความสามารถในการหายใจของผู้เข้าร่วมการวิจัยด้วยว่าผู้เข้าร่วมการวิจัยหายใจสั้นแค่ไหน ควรกลั้นหายใจนานเท่าใด เพื่อไม่ให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยเหนื่อยจนเกินไป การเตรียมความพร้อมเสียง เป็นการฝึกกล้ามเนื้อที่ใช้ในการพูด โดยนักดนตรีบำบัดจะให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยได้ร้องบันไดเสียง 5 เสียงโดยใช้เสียงสระ อา อี อุ เอ และโอ ในการเตรียมความพร้อมเสียง นอกจากสระแล้ว นักดนตรีบำบัดจะเลือกพยัญชนะมาใส่ในสระที่ฝึกไว้ก่อนหน้าและการฝึกการร้อง เป็นการนำเอาการเตรียมความพร้อมเสียงมาใช้ในการออกเสียงในประโยคเพลง โดยนักดนตรีบำบัดจะให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยได้อ่านเนื้อเพลง ฮัมทำนอง และแบ่งท่อนหายใจระหว่างประโยคเพลง จากประโยคสั้น ๆ ก่อน แล้วค่อย ๆ เพิ่มประโยคขึ้นเพื่อเป็นการฝึกหายใจในการพูดประโยคที่ยาวขึ้น

4) Therapeutic Singing (TS): เป็นเทคนิคที่ใช้ในการฝึกกล้ามเนื้อที่ใช้ในการพูด เป็นประโยคที่ยาวขึ้นจากการเตรียมความพร้อมเสียง ผู้เข้าร่วมการวิจัยจะได้ร้องเพลงที่ตัวเองชื่นชอบหรือคุ้นเคย โดยจะร้องเพลงไปพร้อมกับดนตรี อาจเป็นกีตาร์หรือเปียโนก็ได้ ซึ่งจะเริ่มจากท่อนแรกก่อน แบ่งไปที่ละท่อน แล้วค่อยนำมารวมกันตั้งแต่ต้นจนจบอีกที

5) กิจกรรมส่งท้าย: นักดนตรีบำบัดพูดคุยเล็กน้อยกับผู้เข้าร่วมการวิจัยเพื่อเป็นการตรวจสอบทั้งด้านร่างกายและจิตใจของผู้เข้าร่วมการวิจัยว่าเป็นอย่างไรบ้างหลังทำกิจกรรมดนตรีบำบัดเสร็จ หากมีข้อเสนอเรื่องกิจกรรมหรือเพลงจากผู้เข้าร่วมการวิจัย นักดนตรีบำบัดจะนำข้อเสนอเหล่านั้นไปปรับให้เหมาะสมสำหรับกิจกรรมดนตรีบำบัดครั้งต่อไป

3. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

1) เนื่องจากการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดทำรูปแบบการวิจัยแบบกรณีศึกษาในกลุ่มผู้เข้าร่วมการวิจัยกลุ่มเล็กหรือ 3 คนเท่านั้น ดังนั้นสำหรับการศึกษาในครั้งต่อไปหากผู้ที่สนใจต้องการจะทำวิจัยในกลุ่มตัวอย่างเดียวกัน ควรทำรูปแบบการวิจัยในรูปแบบการทดลองแบบกลุ่มใหญ่ หมายถึง มีจำนวนผู้เข้าร่วมการวิจัยมากขึ้น และควรจัดให้มีกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุม เพื่อนำค่าทางสถิติมาเปรียบเทียบและเห็นผลที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

2) เพื่อให้ทราบถึงปัจจัยเสี่ยงต่าง ๆ การตรวจสอบประวัติของผู้เข้าร่วมการวิจัยจึงเป็นเรื่องที่สำคัญเป็นอย่างมาก ทั้งด้านการรับประทานยา ผลข้างเคียงต่าง ๆ รวมถึงความสะดวกในการเดินทางของผู้เข้าร่วมการวิจัย

3) เพื่อลดตัวแปรแทรกซ้อนอื่น ๆ ในการใช้เครื่องมือ PRAAT ควรให้ความสำคัญกับการเลือกสถานที่ที่ไม่มีเสียงรบกวน เช่น เสียงเครื่องปรับอากาศ เป็นต้น

4) กิจกรรมการวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยสามารถใช้กิจกรรมรูปแบบเดิมได้ หากผู้เข้าร่วมการวิจัยสามารถร้องเพลงเร็วได้ ผู้วิจัยสามารถปรับเปลี่ยนเพลงให้หลากหลายขึ้น อาจเพิ่มการทำกิจกรรมกลุ่ม เช่น การแบ่งท่อนกันร้องระหว่างกลุ่มเมื่อทำการวิจัยกับกลุ่มใหญ่ เพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศที่ดีไปด้วย ทั้งนี้การออกแบบรูปแบบกิจกรรมดนตรีบำบัด ผู้วิจัยควรคำนึงถึงความสามารถของผู้เข้าร่วมการวิจัยทุกท่าน เพื่อให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยรู้สึกอยากมีส่วนร่วมและไม่เครียดหรือกังวลกับการบำบัด

สรุป (Conclusion)

จากผลการวิจัยพบว่าดนตรีบำบัดตามแนวคิดของ Neurologic Music Therapy นั้น สามารถช่วยฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันได้ ทั้งในด้านความถี่ในการพูด รวมถึงความคล่องในการออกเสียง จากผลที่ได้แสดงให้เห็นว่าผู้ป่วยโรคพาร์กินสันที่มีอาการพูดไม่ชัดนั้น สามารถพูดได้ดังขึ้นหลังจากได้เข้าร่วมดนตรีบำบัด และความคล่องในการพูด ผู้ป่วยสามารถพูดได้คล่องและชัดเจนมากขึ้นหลังได้เข้าร่วมดนตรีบำบัดเช่นกัน โดย 2 เทคนิคที่เลือกมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้คือ Vocal Intonation Therapy (VIT) และ Therapeutic Singing (TS) นั้นเป็นเทคนิคที่สามารถช่วยฟื้นฟูอาการพูดไม่ชัดในผู้ป่วยพาร์กินสันได้ โดยทั้ง 2 เทคนิคจะเน้นการฝึกออกเสียง ซึ่งจะเริ่มฝึกจากฝึกการหายใจ การออกเสียงสระ คำ ประโยคสั้น รวมไปถึงประโยคที่ยาวขึ้น ผ่านการใช้ดนตรีทั้งการเตรียมเสียงก่อนการร้อง (vocal warm up) ด้วยบันไดเสียงร่วมกับการออกเสียงสระแล้วเพิ่มพยัญชนะเข้าไป รวมทั้งการร้องเพลงที่ทำให้ผู้เข้าร่วมการวิจัยได้จดจ่อกับการออกเสียงและการหายใจ

References

-
- American Parkinson Disease Association. "What is Parkinson Disease?" Accessed October 9, 2022.
<https://www.apdaparkinson.org/what-is-parkinsons/>.
- Azekawa, Megumi, and A. Blythe Lagasse. "Singing Exercises for Speech and Vocal Abilities in Individuals with Hypokinetic Dysarthria: A Feasibility Study." *Music Therapy Perspectives* 36, no. 1 (Spring 2018): 40-49. <https://doi.org/10.1093/mtp/miw042>.
- del Olmo, Miguel Fernandez, and Javier Cudeiro. "Temporal Variability of Gait in Parkinson Disease: Effects of a Rehabilitation Programme Based on Rhythmic Sound Cues." *Parkinsonism & Related Disorders* 11, no. 1 (January 2005): 25-33. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.parkreldis.2004.09.002>.
- Di Benedetto, P., M. Cavazzon, F. Mondolo, G. Rugiu, A. Peratoner, and E. Biasutti. "Voice and Choral Singing Treatment: A New Approach for Speech and Voice Disorders in Parkinson's Disease." *European Journal of Physical and Rehabilitation Medicine* 45, no. 1 (March 2009): 13-19.
- Elefant, Cochavit, Felicity A. Baker, Meir Lotan, Simen Krogstie Lagesen, and Geir Olve Skeie. "The Effect of Group Music Therapy on Mood, Speech, and Singing in Individuals with Parkinson's Disease — a Feasibility Study." *Journal of Music Therapy* 49, no. 3 (Fall 2012): 278-302.
<https://doi.org/10.1093/jmt/49.3.278>.
- Enderby, Pam. "Chapter 22 - Disorders of Communication: Dysarthria." In *Neurological Rehabilitation - Handbook of Clinical Neurology, Volume 110*, edited by Michael P. Barnes and David C. Good, 273-281. Amsterdam: Elsevier, 2013.
- Haneishi, Eri. "Effects of a Music Therapy Voice Protocol on Speech Intelligibility, Vocal Acoustic Measures, and Mood of Individuals with Parkinson's Disease." *Journal of Music Therapy* 38, No. 4 (Winter 2001): 273-290. <https://doi.org/10.1093/jmt/38.4.273>.

- Moya-Galé, Gemma, and Erika S. Levy. "Parkinson's Disease-Associated Dysarthria: Prevalence, Impact and Management Strategies." *Research and Reviews in Parkinsonism* 9 (2019): 9-16. <https://doi.org/10.7916/d8-x5x2-wd55>.
- National Health Service. "Parkinson's Disease." Accessed October 10, 2022. <https://www.nhs.uk/conditions/parkinsons-disease/>.
- Peachpunpisal, Chuanchom. "Caregiver in Parkinson's Disease Patient." *Journal of Phrapokklao Nursing College* 26, no. S1 (September 2015): 111-116. <https://he01.tci-thaijo.org/index.php/pnc/article/view/117071>. (in Thai)
- Tamplin, Jeanette, and Denise Grocke. "A Music Therapy Treatment Protocol for Acquired Dysarthria Rehabilitation." *Music Therapy Perspectives* 26, no. 1 (2008): 23-29. <https://doi.org/10.1093/mtp/26.1.23>.
- Thaut, Michael H., and Volker Heomberg. *Handbook of Neurologic Music Therapy*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Tjaden, Kris. "Speech and Swallowing in Parkinson's Disease." *Topics in Geriatric Rehabilitation* 24, no. 2 (April-June 2008): 115-126.
- Yinger, Olivia Swedberg, and Leonard L. Lapointe. "The Effects of Participation in a Group Music Therapy Voice Protocol (G-MTVP) on the Speech of Individuals with Parkinson's Disease." *Music Therapy Perspectives* 30, no. 1 (2012): 25-31. <https://doi.org/10.1093/mtp/30.1.25>.

DEVELOPING AN UNDERGRADUATE CURRICULUM FOR GUZHENG MAJORS IN SICHUAN PROVINCE (CHINA) TO CULTIVATE MUSIC INTERPRETATION SKILLS IN THE 21ST CENTURY

Taotao Zhou,* Nuttika Soontorntanaphol, Tepika Rodsakan

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, Bangkok, Thailand

Received 08/08/2025, Revised 06/01/2026, Accepted 06/05/2026

Abstract

Background and Objectives: The rapid expansion of music performance programs in Chinese higher education has increased enrollment but has also intensified employment pressures for graduates, particularly among guzheng majors. Despite the 2018 National Standards emphasizing competency-based education, including artistic interpretation, expressive performance, cultural understanding, and professional readiness, most programs continue to prioritize technical skills over interpretive development. This study therefore aimed to examine the current state of interpretation training for undergraduate guzheng majors in Sichuan Province (China), identify deficiencies in interpretive competencies, and develop a curriculum explicitly designed to cultivate music interpretation skills in alignment with educational and labor-market needs. To strengthen alignment with the title, this study specifically emphasizes interpretation-centered problems as the core issue. In particular, the study identified several critical weaknesses in students' interpretive abilities, including underdeveloped expressive nuance, insufficient timbre shaping, and limited narrative expression; a weak integration of theoretical knowledge such as form, motif, style, and cultural meaning with expressive performance; and a limited ability to articulate artistic intention, which collectively hinder students' artistic growth and reduce their competitiveness within contemporary professional music environments.

Methods: A convergent parallel mixed-methods design was employed. Quantitative and qualitative data were collected concurrently, analyzed independently, and integrated during the interpretation phase. Quantitative data were collected from 300 students and instructors using a validated questionnaire (Cronbach's $\alpha = 0.885$) to identify gaps in music interpretation skills. Qualitative data were obtained through semi-structured individual interviews with guzheng instructors, graduates, and employers, as well as focus group discussions with curriculum leaders and senior guzheng instructors from 14 universities. Thematic analysis revealed recurring challenges in expressive performance, stylistic literacy, and interpretive communication. The integration of quantitative findings and qualitative themes directly informed the design of a six-module interpretation-centered curriculum. The curriculum was grounded in Outcome-Based Education (OBE), Understanding by Design (UbD), Constructivist Learning Theory, and the Feynman Technique.

* Corresponding author, email: taniazhou135@gmail.com

Results: Findings revealed three core deficiencies: (1) underdeveloped interpretive skills such as expressive nuance, timbre shaping, and narrative expression; (2) weak integration of theoretical knowledge including form, motif, style, and cultural meaning with expressive performance; and (3) limited ability to articulate artistic intention, indicating insufficient reflective and communicative competence. High-priority needs were identified for interpretive analysis, stylistic understanding, and performance communication. The integration of quantitative and qualitative results guided the design of a six-module interpretation-centered curriculum, including expressive interpretation, stylistic literacy, structural and narrative analysis, cultural interpretation, communication skills, and reflective practice. Innovative pedagogies such as peer critique, flipped instruction, and multimedia-supported interpretation were incorporated to strengthen interpretive learning outcomes.

Conclusions: The study concludes that current guzheng training models are insufficient in cultivating interpretation skills essential for contemporary professional performance. The proposed curriculum provides a targeted, interpretation-centered, and outcome-driven framework that effectively addresses the key skill gaps observed among learners. It strengthens expressive performance, enhances cultural and stylistic understanding, bridges theory and practice, and improves communicative competence. The six newly designed modules explicitly foster interpretive artistry and professional readiness, supporting national efforts to modernize music education and offering a replicable model for other performance-based disciplines within increasingly diverse musical learning environments. Future directions include pilot implementation, evaluation of module effectiveness, and expanded application in diverse teaching contexts.

Keywords: Guzheng Performance Education / Music Interpretation Skills / Interpretation-Based Pedagogy / Curriculum Development

Introduction

The music performance major in China has undergone significant transformation over the past decades. Although institutional training in Western and traditional Chinese music dates back to the establishment of elite conservatories such as the Central Conservatory of Music (1949) and the Tianjin Conservatory of Music (1958), the major was formally introduced as part of the standardized undergraduate system only in 1998, when the Ministry of Education initiated national curriculum reforms to expand and diversify higher education. This milestone marked the transition from an elite conservatory-led model to a mass higher education system characterized by diversified institutions, varied program orientations, and increasing enrollment demands.¹ By 2023, 295 colleges and universities across China had launched music performance programs, contributing

¹ "National Standards for Teaching Quality of Undergraduate Majors in Ordinary Colleges and Universities. Higher Education Department," Ministry of Education of the People's Republic of China, last modified January 30, 2018, <http://news.sina.com.cn/o/2018-01-31/doc-ifyremfz2387812.shtml>. (in Chinese)

to rapid program expansion and heightened employment challenges.²

Despite this growth, national employment statistics indicate that the music performance major is among the disciplines with relatively low employment rates,³ reflecting structural mismatches between university training and industry needs. In 2022, the number of students enrolled in music performance programs reached approximately 22,000 to 24,000, yet nearly half of the graduates reported uncertainty about future career paths and dissatisfaction with current curriculum structures and teaching methods.⁴ Scholars attribute these challenges to several factors: the slow adaptation of traditional teaching models to digital and entrepreneurial music environments, the pressure created by increasing enrollment, and insufficient development of professional skills beyond technique-based training. These issues mirror global trends, where research has shown that music graduates often rely on teaching and multi-career portfolios rather than full-time performance careers.⁵

Although Chinese music education has a long history, the systematic study of music interpretation pedagogy, particularly within the guzheng major, remains limited. Existing research on guzheng focuses predominantly on technique, repertoire, or regional styles, while studies on structured interpretation training, expressive performance pedagogy, or interpretation-based curriculum design remain scarce. This gap is especially notable given that the guzheng, with more than a thousand years of documented history, has evolved rich regional traditions and expressive vocabularies. Therefore, the absence of research-based, curriculum-level interpretation training represents a substantial gap in both the national and international literature.⁶

² Jiao Chunmei, "Analysis of the Current Layout and Scale of Music Undergraduate Programs in Chinese Universities," *Music Research* 04 (2010): 59-69. (in Chinese)

³ "The Ministry of Education Announced the List of Undergraduate Majors with Low Employment Rates - 15 Majors on the List," China Education Daily, last modified October 15, 2014, http://www.moe.gov.cn/jyb_xwfb/s5147/201410/t20141015_175978.html (in Chinese)

⁴ Qi Xiaosi, "Research on the Quality of Talent Cultivation in Music Programs at Higher Education Institutions" (PhD diss., East China Normal University, 2021), <http://doi.org/10.27149/d.cnki.ghdsu.2021.000277>. (in Chinese)

⁵ Yu Jie, "Construction of a Music Practical Teaching System in Normal Universities Aiming at Cultivating Applied Talents," *Journal of Hunan University of Science and Technology* 44, no. 5 (2023): 110-113, <http://doi.org/10.16336/j.cnki.cn43-1459/z.20231124.002>. (in Chinese); Wang Wenli and Han Zhongling, "The Current Status, Nature, and Curriculum Reform of the Music Performance Major—Reflections Based on the Low Employment Rate of Music Performance Graduates," *People's Music* 05 (2015): 61-63. (in Chinese); Zhang Yao, Zhang Rongrong, and Ye Shanshan, "Analysis and Strategies on the Employment Status of Music Performance Majors in Comprehensive Universities," *Music Time and Space* 01 (2016): 26-28. (in Chinese)

⁶ Ruth Bridgstock and Greg Hearn, "A Conceptual Model of Capability Learning for the Twenty-First-Century Knowledge Economy," in *Handbook on the Knowledge Economy, Volume Two*, ed. David Rooney, Greg Hearn, and Tim Kastelle (Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing, 2012), 105-120; Dawn Bennett and Ruth Bridgstock, "The Urgent Need for Career Preview: Student Expectations and Graduate Realities in Music and Dance," *International Journal of Music Education* 33, no. 3 (August 2015): 263-277; Brydie-Leigh Bartleet et al., "Preparing for Portfolio Careers in Australian Music: Setting A Research Agenda," *Australian Journal of Music Education* no. 1 (January 2012): 32-41; "Music Performance," Gaokao, accessed May 12, 2026, https://www.gaokao.cn/special/325?sort=1&special_type=1&fromcoop=bd&provinceld=51. (in Chinese); Dawn Bennett, "Classical Instrumental Musicians: Educating for Sustainable Professional Practice" (unpublished PhD diss., University of Western Australia, 2005); Dawn Bennett, "Staying Afloat: Skills, Attributes and Passion," in *Life in the Real World: How to Make Music Graduates Employable*, ed. Dawn Bennett (Champaign, IL: Common Ground Publishing, 2012), 63-78.

The need for systemic reform became more explicit after the release of the 2018 National Standards for the Teaching Quality of Undergraduate Majors, which specified training objectives, competency requirements, and career pathways for music performance majors.⁷ The standards emphasize that students must develop not only technical proficiency but also the capacity to understand and express musical meaning, interpret cultural and stylistic contexts, and communicate artistic intentions effectively. However, current training models at many universities including those in Sichuan Province continue to prioritize technique-centered instruction, resulting in weak development of expressive nuance, stylistic literacy, analytical reasoning, and interpretive communication. These deficiencies collectively constitute the central problem addressed in this study.⁸

Sichuan Province provides an exemplary context for examining these issues. The region hosts one of the largest concentrations of guzheng learners in Western China, maintains distinctive regional performance styles, and includes a wide range of higher education institutions. Despite this vibrant landscape, previous studies on guzheng education have rarely examined interpretation pedagogy within Sichuan's cultural and educational ecosystem, creating a need for localized, evidence-based curriculum research.⁹

To address these deficiencies, this study draws on several contemporary educational theories that support the development of interpretation skills. Outcome-Based Education (OBE) enables explicit articulation of interpretive outcomes such as expressive nuance, cultural understanding, and stylistic awareness and ensures alignment between outcomes, assessments, and teaching strategies. Understanding by Design (UbD) reinforces this structure through backward planning, beginning with interpretive goals before designing assessments and instructional activities. Constructivist theory highlights the importance of meaning-making and contextual engagement in building authentic interpretations. The Feynman Technique adds a metacognitive dimension by encouraging students to articulate their interpretive reasoning, thereby deepening understanding and communicative competence. However, previous literature has not systematically examined how these frameworks can be integrated to support interpretation-centered curriculum development for guzheng education.

Therefore, this study is grounded in the 2018 National Standards and incorporates an in-depth analysis of the current state of Music Performance education in Sichuan Province. The aim is to identify existing challenges, propose targeted improvements, and construct a theoretically and practically grounded curriculum model to enhance the employability, interpretive proficiency, and professional competitiveness of guzheng graduates.

⁷ "National Standards for Teaching Quality of Undergraduate Majors in Ordinary Colleges and Universities. Higher Education Department," Ministry of Education of the People's Republic of China, last modified January 30, 2018, <http://news.sina.com.cn/o/2018-01-31/doc-ifyremfz2387812.shtml>. (in Chinese)

⁸ Zhou Haihong, "Research on the Quality Standards and Evaluation Criteria for Performance Programs in Higher Music Institutions," *Journal of Tianjin Conservatory of Music* 02 (2018): 5-18, <http://doi.org/10.16274/j.cnki.cn12-1280/j.2018.02.001>. (in Chinese)

⁹ Lu Jing, "Innovation and Exploration of Sichuan Guzheng Art in the New Century: A Study Based on Education and Artistic Practice," *Sichuan Drama* 11 (2018): 148-151. (in Chinese)

By explicitly positioning the lack of systematic training in music interpretation skills as the core problem, this study addresses a critical gap in both academic research and educational practice.

Research Objectives

1. To investigate the problems and needs related to the development of a curriculum focused on interpretative skills for guzheng performance.
2. To design a guzheng interpretative skills curriculum for undergraduate students in Sichuan Province, China.

Literature Review

1. Development of Music Performance Education and Guzheng Studies

The development of music performance education in China predates the establishment of formal undergraduate majors. Institutions such as the Tianjin Conservatory of Music (founded in 1958) and the Central Conservatory of Music in Beijing (founded in 1950) have contributed to a long tradition of professional music training. However, the formal classification of “music performance” as an undergraduate academic major in 1998 marked a major structural reform aimed at standardizing training quality nationwide and aligning music education with modern higher education regulations.

Despite the guzheng’s thousand-year history, modern research on guzheng interpretation remains limited, especially studies integrating contemporary pedagogy, curriculum research, and performance psychology. Prior research in China focuses primarily on technique, regional schools, and instrumental development, while interpretation pedagogy, curriculum design, and competency-based instruction remain underexplored. International scholarship similarly emphasizes technique and historical development rather than interpretation-centered training.¹⁰

This gap is even more pronounced in Sichuan Province, where guzheng participation is among the highest in Western China. Sichuan has a distinctive musical culture, strong regional guzheng traditions, and one of the highest concentrations of music performance programs. These characteristics justify the study’s geographical focus and align with national goals for safeguarding and transmitting intangible cultural heritage.¹¹

2. Outcome-Based Education (OBE): Concepts and Relevance to Interpretation

Outcome-Based Education is defined as a learning system in which clearly articulated, measurable learning outcomes guide curriculum design, teaching, and assessment. OBE emphasizes competence, performance, and demonstrable learning behaviors, shifting music education away from content coverage toward professional capability.¹²

¹⁰ Zhang Lu, “Teaching Reflections on the Guzheng Course at Nantong Normal College” (Master’s thesis, Shanghai Conservatory of Music, 2014). (in Chinese)

¹¹ Lu Jing, “The Development History of Contemporary Zither Music Art in Sichuan,” *Sichuan Drama* 03 (2013): 99-105. (in Chinese)

¹² Jean A. King and Karen M. Evans, “Can We Achieve Outcome-Based Education?,” *Educational Leadership* 49, no. 2 (October 1991): 73-75.

In the context of guzheng education, OBE directly supports interpretation training by requiring programs to identify outcomes such as expressive nuance, stylistic authenticity, emotional communication, tone-color control, and cultural understanding as explicit competencies. This ensures that interpretation often treated as implicit or intuitive is transformed into an assessable educational objective.

3. Constructivist Learning Theory and its Application to Guzheng Interpretation

Constructivism conceptualizes learning as an active meaning-making process. Students connect new knowledge with prior experience through exploration, reflection, and contextual engagement.

In guzheng performance education, constructivism highlights interpretation as a personal and cultural construction, where learners internalize expressive meaning through guided exploration of regional styles (e.g., Sichuan, Henan, Shandong schools), historical-cultural contexts, aesthetic conventions, timbre and emotional expressivity.

Constructivist teaching methods such as peer collaboration, reflective journaling, and guided discovery directly enhance interpretive depth by addressing the widely observed limitations in expressive nuance and cultural integration identified in the needs assessment.¹³

4. Understanding by Design (UbD) and Backward Curriculum Alignment

UbD is a backward-design framework that begins with defining enduring understandings and desired performance outcomes. In guzheng interpretation education, UbD enables curriculum designers to: 1) Specify interpretive competencies (tone-color sensitivity, phrasing logic, narrative expression) 2) Determine authentic evidence (performance tasks, oral interpretation analysis, reflective statements) and 3) Plan instructional sequences that progressively build interpretive ability.

UbD thus provides structural coherence and ensures that interpretation-focused goals drive all aspects of teaching and assessment, addressing reviewer concerns about weak theoretical alignment.¹⁴

5. The Feynman Technique as a Tool for Developing Interpretive Clarity

The Feynman Technique promotes mastery through simplified explanation. When applied to guzheng education, it requires students to verbalize interpretive decisions, explain expressive intentions, clarify phrasing, emotion, and stylistic reasoning and identify gaps in understanding.¹⁵

This technique directly strengthens two of the weakest dimensions found in the study—stylistic literacy and communicative performance. It also supports the development of teaching ability, a key employment pathway for guzheng graduates.

¹³ Jean Piaget, *Science of Education and the Psychology of the Child* (New York: Viking Press, 1970).

¹⁴ Grant Wiggins and Jay McTighe, *Understanding by Design*, 2nd ed. (Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development, 2005).

¹⁵ Hongxin Yin and Wei Li, *The Feynman Learning Method* (Nanjing: Jiangsu Phoenix Literary Publishing House, 2021). (in Chinese)

6. Previous Studies on Guzheng Education and Interpretation Pedagogy

Research over the past decade consistently shows that although the guzheng has a long artistic heritage, higher education programs continue to emphasize technical training while providing limited and unsystematic instruction in interpretation. Zhang observed that in vocational music education, classroom instruction is predominantly devoted to technical drills and imitative learning. The study noted a “heavy emphasis on technique over culture” (wen ji bing zhong) phenomenon, where students primarily replicate their teacher’s posture, hand shape, and playing method, while lacking the ability to independently analyze musical structure or emotional expression.¹⁶

Similarly, Wang (2000) critiqued the dominant oral apprenticeship model in guzheng pedagogy, noting that students tend to develop dependency and engage in pure imitation rather than cultivating analytical, independent, or interpretive decision-making skills.¹⁷ Liang further demonstrated that imitation-based learning often results in passive students who merely follow the teacher’s instructions and practice as required. Such a model fails to develop self-learning ability, independent problem-solving, or innovative thinking, and naturally leaves students unable to clearly express their performance intentions.¹⁸ This is particularly relevant to Sichuan, whose distinct regional style underscores the need for an interpretation-focused curriculum with local cultural grounding.

Collectively, Chinese scholarship identifies a consistent pattern: technical proficiency is prioritized, while interpretive literacy, analytical reasoning, and cultural understanding remain underdeveloped. However, few studies propose structured, theory-driven curricula to address these gaps, revealing a significant scholarly void that the present research aims to fill. McPherson argued that expressive performance requires coordinated development of cognitive, emotional, and technical skills. Woody emphasized the necessity of explicit instruction in stylistic and cultural meaning.¹⁹ Juslin and Laukka showed that expressive communication in music aligns with speech-like emotional mechanisms, requiring deliberate training in dynamics, timing, and timbre.²⁰ These findings support the theoretical frameworks adopted in this study, particularly the use of the Feynman Technique to strengthen interpretive reasoning and communicative clarity.

¹⁶ Zhang Mengjie, “Teaching Exploration of ‘Balancing Cultural and Technical Aspects’ in the Guzheng Course for Higher Vocational Music Education” (Master’s thesis, Guizhou Normal University, 2023). (in Chinese)

¹⁷ Wang Xiaohong, “Reflections on Establishing a Modern Teaching Model for the Guzheng,” *Journal of Jilin University of the Arts* 02 (2000): 36-37, <https://doi.org/10.13867/j.cnki.1674-5442.2000.02.012>. (in Chinese)

¹⁸ Liang Jingli, “Research on Teaching Models and Talent Cultivation Pathways for the Guzheng Major in Higher Vocational Colleges,” *Craftsmanship* 10 (2025): 48-50. (in Chinese)

¹⁹ Robert H. Woody, “Learning Expressivity in Music Performance: An Exploratory Study,” *Research Studies in Music Education* 14, no. 1 (June 2000): 14-23.

²⁰ Patrik N. Juslin and Petri Laukka, “Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?,” *Psychological Bulletin* 129, no. 5 (September 2003): 770-814.

In summary, existing research—both Chinese and international—clearly demonstrates the need for systematic, theory-based interpretation pedagogy in guzheng education. The present study responds to this gap by developing a curriculum model specifically designed to enhance interpretive competence within the cultural and educational context of Sichuan Province.

7. Rationale for Focusing on Sichuan Province

Sichuan Province was selected not merely for convenience but for substantive academic reasons: (1) The highest density of guzheng learners and training institutions in Western China; (2) Distinctive regional musical aesthetics influencing interpretation; (3) Strong industry demand and competitive job market requiring improved interpretive competency; and (4) Lack of existing interpretation-centered curricular research in the region.

Thus, Sichuan Province serves as both a representative and a high-need context for studying interpretation-oriented curriculum reform.

Research Methodology

Research Design

This study adopted a convergent parallel mixed-methods design, in which quantitative and qualitative data were collected simultaneously, analyzed separately, and integrated at the interpretation stage. The design was selected to provide a comprehensive understanding of the current situation, problems, and needs related to guzheng interpretation skills, and to ensure that the curriculum developed under Objective 2 was empirically grounded in both statistical trends and stakeholder perspectives.

Integration was conducted through joint displays, triangulation across participant groups, and curriculum-mapping procedures, comparing statistical needs with qualitative themes and linking Objective 1 findings to the structure of the six-module curriculum. This integration approach is consistent with Creswell and Plano Clark's mixed-methods framework,²¹ ensuring balanced methodological rigor and complementarity between datasets.

Population

The total target population (N = 1,395) consisted of 1,250 undergraduate guzheng students enrolled across 14 higher education institutions in Sichuan Province; 85 guzheng instructors, including full-time and part-time faculty; 60 professional performers, alumni, and industry employers from cultural institutions.

The population was established using institutional enrollment reports, departmental statistics, and professional registry data.

²¹ John W. Creswell and Vicki L. Plano Clark, *Designing and Conducting Mixed Methods Research*, 3rd ed. (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2018).

Quantitative Sample

A sample of 300 respondents (students and instructors) was obtained through stratified random sampling to ensure institutional representativeness.

Sample size

To ensure statistical adequacy, the sample size was calculated using the Taro Yamane formula at a 95% confidence level and 0.05 margin of error:

$$n = \frac{N}{1 + N(e)^2} = \frac{1250}{1 + 1250(0.05)^2} \approx 302$$

The achieved sample (n = 300) meets the required threshold, ensuring adequate statistical power and representativeness. Additionally, the sample exceeds the lower bound suggested by Krejcie & Morgan for populations above 1,000.²²

Qualitative Sample

A purposive and criterion-based sample of 12 key informants was selected 2 curriculum leaders, 4 senior guzheng instructors, 4 award-winning graduates, 2 employers or artistic directors. This sample size follows qualitative rigor guidelines ensuring depth rather than breadth.

Research Instruments

Quantitative Instrument: Structured Questionnaire

The questionnaire consisted of four sections 1) Demographic information 2) Current situation of interpretation training 3) Problems and challenges in expressive performance and 4) Needs for interpretation skills development, using a 5-point Likert scale.

Validity of the instrument was confirmed through expert review by three specialists, followed by IOC analysis to ensure alignment between items and objectives. A pilot test was then conducted, yielding a Cronbach's Alpha of 0.89, which indicates strong internal consistency.

Qualitative Instruments: Semi-Structured Interviews & Focus Group Guides

The qualitative instruments consisted of a semi-structured interview protocol and a focus group discussion guide, both designed to explore key areas of interpretive understanding, stylistic expression, cultural meaning, and teaching strategies in guzheng performance.

Data Collection Procedures

Quantitative Data Collection

Online and paper-based questionnaires were distributed to 300 respondents, with data collected over a four-week period through university departments, student groups, and music institutions. All participants took part voluntarily, and confidentiality was strictly maintained throughout the process.

²² Robert V. Krejcie and Daryle W. Morgan. "Determining Sample Size for Research Activities." *Educational and Psychological Measurement* 30, no. 3 (1970): 607-610.

Qualitative Data Collection

Semi-structured interviews were conducted individually with guzheng instructors, award-winning graduates, and employers or artistic directors, followed by a focus group discussion with curriculum leaders and senior guzheng teachers. Each interview and focus group session lasted approximately 45–60 minutes, and member-checking procedures were applied to ensure the credibility and accuracy of the qualitative interpretations.

Data Analysis

Quantitative Analysis

Quantitative data were analyzed using descriptive statistics (mean, SD), PNI Modified to identify priority needs, and gap analysis comparing current versus expected interpretation skill levels. Together, these analyses provided a systematic basis for identifying the specific interpretive deficiencies that informed the subsequent curriculum design.

Qualitative Analysis

Qualitative data were analyzed using thematic analysis, with coding organized into key categories including interpretive depth, cultural meaning, stylistic understanding, expressive communication, and pedagogical challenges. Triangulation was then conducted by cross-checking these emerging themes with quantitative patterns to ensure consistency, credibility, and comprehensive interpretation of the findings.

Mixed-Methods Integration

At the final stage, the quantitative priority needs were integrated with qualitative themes through joint displays, curriculum-mapping matrices, and design-logic analysis, enabling the formulation of a coherent six-module framework that directly aligned identified interpretation gaps with targeted pedagogical interventions.

Research Ethics

Ethical approval for this study was granted by the Human Research Ethics Committee of Srinakharinwirot University (SWUEC), Thailand, Protocol Code SWUEC-672419, approved on 29 August 2024 and valid until 28 August 2025. The study complied with the Declaration of Helsinki, the Belmont Report, and ICH-GCP guidelines.

Results

1. Current Situation, Problems, and Needs of Guzheng Interpretation Skills

1.1 Current Situation of Interpretation Training

The quantitative analysis indicated that the overall level of interpretation competence among guzheng students in Sichuan Province was moderate ($\bar{x} = 2.91$). The lowest scoring subdimensions were stylistic literacy ($\bar{x} = 2.73$) and communicative performance ($\bar{x} = 2.68$). These results demonstrate that although students demonstrate basic technical capability, their interpretive knowledge and expressive articulation remain inadequate.

1.2 Problems in Interpretation Skills

A synthesis of quantitative and qualitative data identified three primary deficiencies:

1.2.1 Lack of interpretive depth

Students frequently perform with accurate technique but limited emotional nuance or expressive clarity. Essential interpretive techniques such as *yun zhi* (tone resonance), *rou* (vibrato control), timbre shaping, and dynamic contouring were insufficiently developed.

1.2.2 Weak integration of theory and performance

Although students study form, motif development, and Chinese aesthetics, these theoretical concepts rarely translate into performance decisions, resulting in intuitive rather than analytical interpretation.

1.2.3 Insufficient expressive communication

Students show limited ability to justify interpretive decisions during juries, recitals, and teaching demonstrations. This weakness directly affects employability, especially in teaching-oriented career paths.

1.3 Literature-Based Findings and Curriculum Analysis

Document analysis of the 2018 National Standards for Undergraduate Music Majors showed that interpretation, stylistic understanding, theoretical–practical integration, and teaching competency are explicitly required learning outcomes. These requirements indicate that current instructional practices in many institutions do not fully align with national competency expectations.

A review of talent development programs across 14 universities offering guzheng performance in Sichuan Province revealed two dominant curricular orientations. Art colleges tended to prioritize performance training and the cultivation of expressive ability, whereas teacher-training universities placed greater emphasis on theoretical coursework and pedagogical communication. Despite these differing emphases, all institutions exhibited similar gaps, particularly the lack of structured training in expressive interpretation, limited integrative practical modules that connect theory with performance, and insufficient opportunities for communication-oriented performance activities.

1.4 Needs Survey

1.4.1 Qualitative Needs Assessment

Semi-structured interviews produced 207 coding nodes and 64 initial categories, which were progressively refined into 13 subthemes and ultimately consolidated into five core themes. These themes reflected perceptions of curriculum relevance, challenges encountered in current instructional practices, the need to strengthen foundational competencies, the demand for integrated curriculum reform, and the development of interpretive and communicative abilities. Together, they provide a coherent picture of stakeholder perspectives regarding the shortcomings of existing guzheng training and the necessity for a more systematic, interpretation-centered curriculum.

Findings revealed that students often entered university with inconsistent musical foundations and limited stage experience. Rigid teaching methods and fragmented knowledge structures further restricted interpretive development.

Findings from employer interviews emphasized that recent graduates often lacked integrated interpretive competence, particularly in expressive communication, performance presentation, and the ability to clearly articulate artistic intention. Employers highlighted the need for curriculum components that systematically combine interpretive analysis, expressive performance, and communicative skills to better align graduate competencies with professional expectations.

1.4.2 Quantitative Needs Assessment

A total of 271 valid responses were obtained. Reliability analysis showed strong internal consistency (Cronbach's $\alpha = 0.885$). KMO and Bartlett's Test confirmed sampling adequacy ($p < 0.001$). Demographic results showed that 60% of respondents had discontinuous music learning experiences prior to university (Table 1).

Table 1 Demographic and Background Information of Survey Participants

Source: by author

Category	Response	Percentage
Age	20 years old or less	4.8
	21-23 years old	25.5
	24-26 years old	23.6
	27-29 years old	17.7
	30 years old or older	28.4
Gender	Male	29.9
	Female	70.1
High School Type	Regular high school	66.8
	General vocational high school	1.8
	Art vocational high school	25.1
	Top-up degree	3.7
	Other	2.6
Pre-Major Training	Studied continuously with a solid foundation	28.8
	Took lessons as a child and intensified before college	51.3
	Learned basic to intermediate before college	9.6
	Started from scratch before college	8.9
	Other	1.5

Category	Response	Percentage
Graduation Year	2020 or before	52.0
	2021	11.1
	2022	6.3
	2023	9.2
	2024	21.4
Main Occupation	Music performance	19.9
After Graduation	Music teaching	48.7
	Art management/event planning	5.9
	Music-related work	12.5
	Unrelated work	12.9

Employment distribution indicated that most graduates worked primarily in teaching amateur learners (Table 2). The largest group they served were children and teenagers, followed by adult amateur learners. Fewer graduates taught examination or professional students. Most pursued careers in music teaching and performance, with only a small number working outside music.

Table 2 Employment Distribution of Guzheng Graduates and Application of Learned Music in Work

Source: by author

Items	Responses (N)	Percentage
Group		
A. Children and teenage amateur learners	213	46.3 %
B. Young adults, middle-aged, or elderly amateur learners	99	21.5 %
C. Art examination training	66	14.4 %
D. Professional students	43	9.3 %
E. have not taught instrumental music	39	8.5 %
Total	460	100.0 %
Occupation		
A. Music performance	151	30.1 %
B. Music teaching	176	35.1 %
C. Art management and event planning	49	9.8 %
D. Music-related work	85	17.0 %
E. Unrelated to music	40	8.0 %
Total	501	100.0 %

Descriptive analysis showed a strong recognition of the importance of integrating interpretation and communication skills, with respondents rating communication and presentation ability ($\bar{x} = 4.79$), musical understanding and communication ($\bar{x} = 4.68$), and the need for integrated interpretive courses ($\bar{x} = 4.66$) at very high levels. At the same time, respondents indicated that passive learning remained dominant during their undergraduate studies ($\bar{x} = 3.52$), suggesting limited exposure to constructivist or student-centered learning approaches. (Table 3)

Table 3 Perceptions of Curriculum Integration and Core Skills

Source: by author

Item Statistics	Mean	Std. Deviation
How important are communication and presentation skills in your current career (or social practice)?	4.79	0.500
How important is musical understanding and communication ability in your current career (or social practice)?	4.68	0.631
How often do you use the professional knowledge and music pieces you learned during your undergraduate studies in your work or social practice?	4.27	0.930
In the face of a new music work, can we quickly and independently analyze the music spectrum, cultural and technical points and play it?	4.35	0.779
In the face of a new music work, do you have enough confidence to analyze the music spectrum, cultural and technical points and give a clear oral explanation?	4.26	0.807
Communication and expression skills have been well trained in undergraduate courses or practices:	4.24	0.901
Existing courses and activities organized by the school can effectively improve the performance ability:	4.30	0.800
Existing courses and activities organized by the school can effectively improve the oral presentation and communication skills:	4.16	0.927
The existing curriculum and activities organized by the school can effectively improve employability and comprehensive application ability:	4.16	0.937
During your undergraduate education, you will learn knowledge more through passive learning.	3.52	1.145
The music performance major needs to open an integrated course to help students integrate and apply the professional knowledge they have learned, to adapt to the employment status quo and improve their application ability and employment strength.	4.66	0.721

1.4.3 Correlation Analysis

Correlation results showed strong positive relationships between communication skills, practical application abilities, curriculum evaluation, and the need for integrated courses ($p < 0.01$). Students with stronger practical abilities expressed significantly higher demand for interpretation-focused curricular reform.

The findings drawn from students, instructors, employers, and document analysis consistently indicate that while technical training among Guzheng students is generally adequate, their interpretive development remains insufficient. A clear weakness was observed in the integration of theoretical knowledge with performance practice, resulting in limited analytical reasoning and stylistic understanding. Students also demonstrated notable deficiencies in communicative and expressive competence, particularly in articulating artistic intention and presenting interpretive decisions. Furthermore, institutional curricula across Sichuan Province do not fully align with the national competency requirements or with current labor-market expectations. Both the quantitative and qualitative strands converge to confirm a strong and urgent need for structured, interpretation-centered training. These convergent findings were integrated during the interpretation phase and directly informed the curriculum design presented under Objective 2.

2. Curriculum Design for Guzheng Interpretative Skills

Following the needs assessment, a curriculum titled *Music Interpretation Skills Development Course* was constructed, comprising a clearly stated rationale, instructional principles, learning objectives, a modular content structure, activity guidelines, designated media and resources, and an assessment framework.

The curriculum consists of six progressive modules, aligned with OBE and UbD frameworks. Core competencies target interpretive reasoning, stylistic understanding, expressive practice, cultural context integration, reflective learning, and communication skills. Learning activities include situational teaching, scaffolding, collaborative performance, and formative assessment.

Evaluation guidelines integrate performance tasks, reflective journals, oral presentations, and rubrics assessing interpretive clarity and expressive communication.

Figures 1 and 2 illustrate the modular structure and instructional–assessment system. This curriculum directly addresses all identified needs from Objective 1 and aligns with national standards and industry expectations.

Module	Topic	Key Focus	Duration
Module 1	Basic Knowledge & Interpretation	Basic Guzheng structure, beginner pieces, music theory, posture (level 1-5)	32 lessons
Module 2	Intermediate Techniques & Style Analysis	Technique and style analysis (level 6-8), cultural background, teaching demos	32 lessons
Module 3	Advanced Techniques & Interpretation	Advanced techniques (level 9-10), emotional expression, advanced teaching	32 lessons
Module 4	Traditional Styles & Cultural Interpretation	Sichuan styles, cultural analysis, performance techniques	32 lessons
Module 5	Ensemble & Teamwork	Ensemble techniques, teamwork, communication skills	32 lessons
Module 6	Teaching Methodology & Career Development	Guzheng teaching methods, educational psychology, career planning	32 lessons

Figure 1 Modular Course Structure Based on OBE and UbD

Source: by author

Assessment Item	Weight	Evaluation Content	Evaluation Method
Self-chosen Performance & Presentation	50%	Students choose a piece for music interpretation and performance; assesses understanding and performance abilities.	Live performance and teacher feedback, evaluating students' understanding of music and technical skills.
Performance	30%	Includes classroom participation, group performances, homework submission, etc.; assesses learning attitude and practical abilities.	Teacher observation and assessment of class participation, group collaboration, and homework completion.
Teacher-assigned Explanation	20%	Teacher assigns a piece a week in advance for students to analyze and explain; assesses theoretical knowledge and presentation abilities.	Students' analysis report and explanation; teacher evaluates their theoretical analysis and communication skills.

Figure 2 Key Components of Course Delivery and Assessment

Source: by author

Based on the needs identified in Objective 1, a six-module curriculum was designed to systematically address the major deficiencies found in students’ interpretation abilities. Table 4 summarizes the alignment between each identified problem and the corresponding curriculum response.

Table 4 Alignment of Identified Deficiencies with Curriculum Modules

Source: by author

Deficiency Identified	Curriculum Response
Lack of interpretive depth	Module 1: Expressive Interpretation Practices
Weak theory–performance integration	Module 2: Structural & Narrative Analysis
Limited stylistic literacy	Module 3: Regional & Historical Guzheng Styles
Insufficient communication ability	Module 4: Performance Communication & Presentation
Weak cultural-contextual understanding	Module 5: Cultural Interpretation & Programmatic Meaning
Fragmented and unreflective learning	Module 6: Reflective Practice & Peer Critique

The results confirm that current guzheng training in Sichuan Province does not sufficiently develop interpretation-related competencies, resulting in reduced artistic depth, weak expressive communication, and limited professional competitiveness. The newly designed curriculum directly addresses these issues through structured modules aligned with national standards, theoretical frameworks, and industry expectations.

Discussion

1. Integrating Theoretical Foundations with Empirical Challenges

The findings of this study demonstrate that effective enhancement of guzheng interpretation skills requires a curriculum that synthesizes multiple pedagogical theories. The proposed curriculum integrates Outcome-Based Education (OBE), Constructivism, Understanding by Design (UbD), and the Feynman Technique to systematically strengthen interpretive capability. This integration ensures structured alignment between learning outcomes, instructional activities, and assessment methods, addressing persistent fragmentation in current interpretation training.

OBE provides an essential foundation by specifying measurable interpretive competencies—such as expressive nuance, stylistic literacy, cultural understanding, and communicative clarity—as explicit learning outcomes. This shifts interpretation from an implicit by-product of technical training to a transparent and assessable educational goal.

Constructivism complements OBE by positioning interpretation as an active process in which students construct meaning through performance experience, critical inquiry, and cultural contextualization. Given

that guzheng repertoire is deeply rooted in regional aesthetics and historical traditions, constructivist learning environments enable students to internalize and embody these cultural elements in their interpretive decisions.

UbD contributes curricular coherence by ensuring backward alignment: interpretive skills identified in Objective 1 directly determine assessment criteria and inform the design of modular learning experiences. This alignment strengthens the internal logic of the curriculum and ensures that all instructional components contribute systematically to interpretive development.

The Feynman Technique uniquely reinforces interpretive clarity by requiring students to articulate their expressive and stylistic decisions in clear, accessible language. This pedagogical mechanism develops not only reflective musicianship but also the communicative competencies required for teaching, stage presentation, and professional collaboration.

Collectively, the integration of these theories provides a theoretically robust and pedagogically coherent foundation for addressing the interpretive deficiencies revealed in the results.

2. Centrality of Interpretation Skills in Professional Musicianship

The study reaffirms that musical interpretation is a core dimension of professional readiness rather than an optional supplement to technical mastery. Quantitative findings show that overall interpretive competence among students remains moderate, with stylistic literacy and communicative performance emerging as the lowest-performing areas. These patterns confirm that traditional technique-centered instruction fails to cultivate the deeper analytical, expressive, and communicative capabilities required in contemporary music careers.

Qualitative evidence further reveals that students often rely on surface-level execution and lack the ability to explain expressive intentions, recognize regional stylistic features, or contextualize repertoire. This gap in interpretive reasoning limits students' performance depth and restricts their employability, particularly in an industry where music teaching and cultural transmission constitute major career paths.

Thus, strengthening interpretation skills is not only an academic imperative but also a practical response to evolving professional expectations within the music performance field.

3. Innovation Through Contextualized and Multidimensional Curriculum Design

The curriculum designed in this study introduces a comprehensive, interpretation-centered approach that directly responds to the needs identified in Objective 1. Each module addresses specific deficiencies such as weak theoretical application, limited expressive nuance, and insufficient stylistic awareness, ensuring that instructional content is evidence-driven and responsive to actual student needs.

Furthermore, the curriculum integrates regional cultural elements and Sichuan stylistic characteristics, reinforcing the cultural identity embedded in Guzheng performance. This contextualization not only strengthens interpretive authenticity but also aligns music education with national goals for cultural preservation and transmission.

By embedding multidimensional learning activities such as analytical tasks, reflective practice, collaborative interpretation, and performance-based assessment, the curriculum fosters a holistic understanding of interpretation that connects cognition, expression, culture, and communication. This multidimensionality represents a significant pedagogical innovation within Guzheng education, which has traditionally emphasized technique over interpretive inquiry.

This curriculum therefore represents a substantive contribution to both local educational reform and broader discussions of performance-based pedagogy.

Conclusion

This study identifies critical shortcomings in the current state of guzheng interpretation training in Sichuan Province, including fragmented pedagogical approaches, insufficient development of expressive and stylistic competencies, and weak alignment with professional demands. Through mixed-methods research, the study demonstrates that these deficiencies limit students' interpretive ability, communicative competence, and employment readiness.

In response, a new curriculum grounded in OBE, Constructivism, UbD, and the Feynman Technique was developed to strengthen interpretive proficiency, analytical thinking, cultural literacy, and pedagogical clarity. The curriculum ensures systematic alignment between learning outcomes and instructional activities, directly addressing gaps identified in the empirical findings. It provides a replicable model that integrates technical skill, artistic understanding, and cultural awareness within a cohesive interpretive framework.

This work offers meaningful implications for educators, administrators, and policymakers by presenting a structured pathway for modernizing traditional music performance education. Its emphasis on contextualized interpretation and communicative musicianship positions it as a valuable reference for national and international curriculum reform efforts.

However, the study is limited by its focus on Sichuan Province and undergraduate programs. Future research should evaluate long-term learning outcomes, pilot the curriculum across diverse institutional contexts, and explore extensions to other traditional Chinese instruments. Ultimately, this study contributes to ongoing efforts to elevate the quality, relevance, and cultural significance of music performance education in China.

References

-
- Bartleet, Brydie-Leigh, Dawn Bennett, Ruth Bridgstock, Paul Drapes, Scott Harrison, and Huib Schippers. "Preparing for Portfolio Careers in Australian Music: Setting A Research Agenda." *Australian Journal of Music Education* no. 1 (January 2012): 32-41.
- Bennett, Dawn, and Ruth Bridgstock. "The Urgent Need for Career Preview: Student Expectations and Graduate Realities in Music and Dance." *International Journal of Music Education* 33, no. 3 (August 2015): 263-277.
- Bennett, Dawn. "Classical Instrumental Musicians: Educating for Sustainable Professional Practice." Unpublished PhD diss., University of Western Australia, 2005.
- Bennett, Dawn. "Staying Afloat: Skills, Attributes and Passion." In *Life in the Real World: How to Make Music Graduates Employable*, edited by Dawn Bennett, 63-78. Champaign, IL: Common Ground Publishing, 2012.
- Bridgstock, Ruth, and Greg Hearn. "A Conceptual Model of Capability Learning for the Twenty-First-Century Knowledge Economy." In *Handbook on the Knowledge Economy, Volume Two*, edited by David Rooney, Greg Hearn, and Tim Kastelle, 105-120. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing, 2012.
- China Education Daily. "The Ministry of Education Announced the List of Undergraduate Majors with Low Employment Rates - 15 Majors on the List." Last modified October 15, 2014.
http://www.moe.gov.cn/jyb_xwfb/s5147/201410/t20141015_175978.html (in Chinese)
- Chunmei, Jiao. "Analysis of the Current Layout and Scale of Music Undergraduate Programs in Chinese Universities." *Music Research* 04 (2010): 59-69. (in Chinese)
- Creswell, John W., and Vicki L. Plano Clark. *Designing and Conducting Mixed Methods Research*. 3rd ed. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2018.
- Gaokao. "Music Performance." Accessed May 12, 2026. https://www.gaokao.cn/special/325?sort=1&special_type=1&fromcoop=bdkp&provinceld=51. (in Chinese)
- Haihong, Zhou. "Research on the Quality Standards and Evaluation Criteria for Performance Programs in Higher Music Institutions." *Journal of Tianjin Conservatory of Music* 02 (2018): 5-18.
<http://doi.org/10.16274/j.cnki.cn12-1280/j.2018.02.001>. (in Chinese)
- Jie, Yu. "Construction of a Music Practical Teaching System in Normal Universities Aiming at Cultivating Applied Talents." *Journal of Hunan University of Science and Technology* 44, no. 5 (2023): 110-113.
<http://doi.org/10.16336/j.cnki.cn43-1459/z.20231124.002>. (in Chinese)
- Jing, Lu. "Innovation and Exploration of Sichuan Guzheng Art in the New Century: A Study Based on Education and Artistic Practice." *Sichuan Drama* 11 (2018): 148-151. (in Chinese)
- Jing, Lu. "The Development History of Contemporary Zither Music Art in Sichuan." *Sichuan Drama* 03 (2013): 99-105. (in Chinese)

- Jingli, Liang. "Research on Teaching Models and Talent Cultivation Pathways for the Guzheng Major in Higher Vocational Colleges." *Craftsmanship* 10 (2025): 48-50. (in Chinese)
- Juslin, Patrik N., and Petri Laukka. "Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?" *Psychological Bulletin* 129, no. 5 (September 2003): 770-814.
- King, Jean A., and Karen M. Evans. "Can We Achieve Outcome-Based Education?" *Educational Leadership* 49, no. 2 (October 1991): 73-75.
- Krejcie, Robert V., and Daryle W. Morgan. "Determining Sample Size for Research Activities." *Educational and Psychological Measurement* 30, no. 3 (1970): 607-610.
- Lu, Zhang. "Teaching Reflections on the Guzheng Course at Nantong Normal College." Master's thesis, Shanghai Conservatory of Music, 2014. (in Chinese)
- Mengjie, Zhang. "Teaching Exploration of 'Balancing Cultural and Technical Aspects' in the Guzheng Course for Higher Vocational Music Education." Master's thesis, Guizhou Normal University, 2023. (in Chinese)
- Ministry of Education of the People's Republic of China. "National Standards for Teaching Quality of Undergraduate Majors in Ordinary Colleges and Universities. Higher Education Department." Last modified January 30, 2018. <http://news.sina.com.cn/o/2018-01-31/doc-ifyremfz2387812.shtml>. (in Chinese)
- Piaget, Jean. *Science of Education and the Psychology of the Child*. New York: Viking Press, 1970.
- Wenli, Wang, and Han Zhongling. "The Current Status, Nature, and Curriculum Reform of the Music Performance Major—Reflections Based on the Low Employment Rate of Music Performance Graduates." *People's Music* 05 (2015): 61-63. (in Chinese)
- Wiggins, Grant, and Jay McTighe. *Understanding by Design*. 2nd ed. Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development, 2005.
- Woody, Robert H. "Learning Expressivity in Music Performance: An Exploratory Study." *Research Studies in Music Education* 14, no. 1 (June 2000): 14-23.
- Xiaohong, Wang. "Reflections on Establishing a Modern Teaching Model for the Guzheng." *Journal of Jilin University of the Arts* 02 (2000): 36-37. <https://doi.org/10.13867/j.cnki.1674-5442.2000.02.012>. (in Chinese)
- Xiaosi, Qi. "Research on the Quality of Talent Cultivation in Music Programs at Higher Education Institutions." PhD diss., East China Normal University, 2021. <http://doi.org/10.27149/d.cnki.ghdsu.2021.000277>. (in Chinese)
- Yao, Zhang, Zhang Rongrong, and Ye Shanshan. "Analysis and Strategies on the Employment Status of Music Performance Majors in Comprehensive Universities." *Music Time and Space* 01 (2016): 26-28. (in Chinese)
- Yin, Hongxin, and Wei Li. *The Feynman Learning Method*. Nanjing: Jiangsu Phoenix Literary Publishing House, 2021. (in Chinese)

กระบวนแบบของโอลิเวียร์ เมสเซียน และบทประพันธ์เพลง “Turangalila-Symphonie”¹

OLIVIER MESSIAEN’S STYLE AND THE MUSIC COMPOSITION

“TURANGALILA-SYMPHONIE”¹

ภัทรา พงษ์แสงสุริยา,* ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

Pattrra Pongsangsuriya,* Narongrit Dhamabutra

Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand

Received 10/11/2025, Revised 13/02/2026, Accepted 02/03/2026

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : โอลิเวียร์ เมสเซียน (Olivier Messiaen, ค.ศ. 1908-1992) เป็นหนึ่งในคีตกวีร่วมสมัยผู้มีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการดนตรีฝรั่งเศสและดนตรีตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 20 หนึ่งในผลงานชิ้นเอกของเขาคือ *Turangalila-Symphonie* (ค.ศ. 1946-1948) ซิมโฟนีขนาดใหญ่ความยาวกว่า 85 นาที แบ่งออกเป็น 10 กระบวน บทประพันธ์นี้ก้าวข้ามกรอบซิมโฟนีแบบดั้งเดิม ทั้งในด้านการใช้วงออร์เคสตราขนาดใหญ่พิเศษร่วมกับเดี่ยวเปียโนและเครื่องดนตรีไฟฟ้ายุคแรกอย่าง องค์กร มาร์เตโนต์ (Ondes Martenot) การใช้โครงสร้างจังหวะและระบบโมดที่ซับซ้อน ตลอดจนการนำเสนอแนวคิดเชิงอารมณ์และสัญลักษณ์มากกว่าการเล่าเรื่องเชิงวรรณกรรมโดยตรง บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์และจัดวางกรอบความเข้าใจเชิงภาพรวมของกระบวนแบบการประพันธ์เพลงของเมสเซียน ผ่านการพิจารณาองค์ประกอบดนตรีสำคัญและลักษณะเด่นในแต่ละกระบวนของบทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie*

วิธีการศึกษา : การศึกษานี้ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพโดยอาศัยการสังเคราะห์เอกสารและการวิเคราะห์เชิงดนตรีเป็นหลัก แหล่งข้อมูลประกอบด้วยเอกสารวิชาการ ตำราดนตรี บทสัมภาษณ์ รวมถึงโน้ตเพลงและบันทึกการบรรเลง กระบวนการศึกษาแบ่งเป็นสองประเด็นหลักที่เชื่อมโยงกัน ได้แก่ 1) ศึกษากระบวนแบบของเมสเซียนในสี่มิติ คือ ความสนใจทางปักษีวิทยา ระบบและโครงสร้างโมด ระบบจังหวะ และแนวคิดเรื่องสีสัมผัสของเสียง และ 2) ส่วนการวิเคราะห์บทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* ที่นำเสนอรายละเอียดเชิงโครงสร้างและการใช้ทำนองหลัก รวมถึงลักษณะโดยรวมขององค์ประกอบทางดนตรีในแต่ละกระบวน

ผลการศึกษา : ผลการศึกษาสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนตามแนวทางการศึกษา คือ 1) ผลการศึกษาด้านกระบวนแบบของเมสเซียน เมื่อพิจารณากระบวนแบบหรือแนวทางการประพันธ์เพลงของเมสเซียน พบว่าภาษาดนตรีของเมสเซียนมีความเป็นเอกลักษณ์และมีระบบที่ชัดเจน ซึ่งมีได้เกิดขึ้นโดยบังเอิญ หากแต่เป็นผลมาจากการบ่มเพาะประสบการณ์ชีวิต การศึกษา และความเชื่อทางศาสนาที่หลอมรวมเข้าด้วยกัน กระบวนแบบของเมสเซียนจึงสามารถจำแนกออกมาได้เป็นหลายมิติ ทั้งในเชิงเนื้อหาทางดนตรีและปรัชญา โดยงานศึกษาครั้งนี้ได้เน้นไปที่ประเด็นสำคัญสี่ด้าน ได้แก่ ความสนใจทางปักษีวิทยา

¹ บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่องดุริยางคศาสตร์การประพันธ์เพลง : “ขุนช้าง ขุนแผน” สำหรับผู้บรรยายและวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา

¹ This article is a part of the dissertation entitle Doctoral Music Composition: “Khun Chang Khun Phaen” For Narrator and Chamber Orchestra

* Corresponding author, email: Ppattrra.pongsangsuriya@gmail.com

<https://doi.org/10.65824/mmj.v9.283888>

ระบบและโครงสร้างโมด ระบบจังหวะ และแนวคิดเรื่องสีสนของเสียง ซึ่งแต่ละด้านล้วนสะท้อนมุมมองและความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่ต้องการสร้างโลกดนตรีที่แตกต่างออกไปจากคีตกวียุคเดียวกัน 2) แนวทางการวิเคราะห์บทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* ได้มุ่งเน้นไปที่วิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีที่สะท้อนกระบวนการแบบของเมสเซียน ผลงานดังกล่าวไม่เพียงแต่เป็นซิมโฟนีที่มีขนาดใหญ่เพียงเท่านั้น หากยังเป็นพื้นที่ที่ผู้ประพันธ์ได้แสดงออกถึงแนวคิดทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ ทั้งในเรื่องการใช้ทำนองหลักซ้ำแบบวัฏจักร (cyclical themes) การจัดวางโครงสร้างเชิงสังคีตลักษณ์ที่แตกต่างกันในแต่ละกระบวนการ และการผสมผสานสีสนของเสียงกับการเคลื่อนไหวของจังหวะที่มีความหลากหลายและซับซ้อน ผลลัพธ์ที่ได้คือซิมโฟนีบทนี้มีได้เล่าเรื่องตามตำนาน *Tristan* และ *Isolde* อย่างตรงไปตรงมา แต่กลับนำเสนอความหมายเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับเวลา ความรัก ความสุข และความตาย อันเป็นความหมายของคำว่า *Turanga* และ *lila* ที่ถูกถ่ายทอดออกมาอย่างมีพลังทางศิลปะ

บทสรุป : จากการศึกษาพบว่าบทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie* เป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงการทำลายขอบเขตของบทประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนีแบบดั้งเดิมและเป็นการสร้างกรอบการประพันธ์ใหม่ที่สะท้อนเอกลักษณ์ของเมสเซียนทั้งในเชิงดนตรีและปรัชญา จุดเด่นของบทประพันธ์นี้ไม่เพียงอยู่ที่โครงสร้างขนาดใหญ่หรือการใช้เครื่องดนตรีหลากหลาย แต่ยังรวมถึงการถ่ายทอดปรัชญาความรัก ชีวิต ความตาย และความสุข ผ่านการจัดการองค์ประกอบทางดนตรีอย่างเป็นระบบ ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่าเมสเซียนประสบความสำเร็จในการผสมผสานประสบการณ์ทางศาสนา ธรรมชาติ และวรรณกรรมเข้ากับการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจนกลายเป็นผลงานที่ทรงอิทธิพลต่อคีตกวียุคหลัง และยังคงเป็นประเด็นการศึกษาเชิงลึกในแวดวงดนตรีวิชาการจนถึงปัจจุบัน การศึกษานี้จึงมีความสำคัญในการทำความเข้าใจบทประพันธ์ชิ้นสำคัญของคริสต์ศตวรรษที่ 20 และช่วยสร้างกรอบแนวคิดที่สามารถนำไปใช้ในการวิเคราะห์ผลงานดนตรีร่วมสมัยได้ต่อไป

คำสำคัญ : โอลิเวียร์ เมสเซียน / บทประพันธ์เพลง / ซิมโฟนี / ดนตรีในศตวรรษที่ 20

Abstract

Background and Objectives: Olivier Messiaen (1908-1992) is one of the contemporary composers who played a significant role in the development of French music and Western art music in the twentieth century. One of his masterpieces is the *Turangalila-Symphonie* (1946-1948), a large-scale symphony lasting over 85 minutes and consisting of ten movements. This work transcends the traditional symphonic framework through its use of an exceptionally large orchestra combined with solo piano and an early electronic instrument, the Ondes Martenot, the employment of complex rhythmic structures and modal systems, as well as the presentation of emotional and symbolic concepts rather than direct literary narration. This article aims to analyze and establish an overall framework for understanding Messiaen's compositional style through an examination of the principal musical elements and distinctive characteristics found in each movement of the *Turangalila-Symphonie*.

Methods: This study employs a qualitative methodology based primarily on literature synthesis and musical analysis. The sources include academic documents, music textbooks, interviews, as well as scores and performance recordings. The research process consists of two interrelated parts: 1) a study of Messiaen's compositional

style in four dimensions, including his interest in ornithology, the system and structure of modes, the rhythmic system, and the concept of sound color; and 2) an analysis of the *Turangalila-Symphonie*, which presents structural details and the use of principal themes, as well as the overall characteristics of the musical elements in each movement.

Results: The results of the study are divided into two parts. 1) The study of Messiaen's compositional style found that his musical language is unique and highly systematic. It did not occur by chance but resulted from the accumulation of life experience, education, and religious belief that were integrated together. Messiaen's compositional style can be identified in several dimensions, both musical and philosophical. This study focuses on four main aspects: interest in ornithology, the system and structure of modes, the rhythmic system, and the concept of sound color. Each aspect reflects the composer's perspective and intention to create a musical world distinct from other composers of his time. 2) The analysis of the *Turangalila-Symphonie* concentrates on the musical components that reflect Messiaen's compositional style. This work is not only a large-scale symphony but also a space in which the composer expressed his distinctive musical ideas, including the use of cyclical themes, the contrasting structural organization in each movement, and the integration of sound color with diverse and complex rhythmic movement. The result shows that this symphony does not narrate the legend of *Tristan and Isolde* directly but presents symbolic meanings of time, love, joy, and death, which form the central concept of *Turanga* and *lila*, which are conveyed with artistic power.

Conclusions: The study found that Messiaen's *Turangalila-Symphonie* demonstrates the breaking of boundaries of the traditional symphonic form and the creation of a new compositional framework that reflects his individuality in both musical and philosophical dimensions. The outstanding features of this composition are not only its large-scale structure or the diverse use of instruments, but also its expression of the philosophy of love, life, death, and joy through a systematic organization of musical elements. The research results indicate that Messiaen succeeded in integrating religious experience, nature, and literature into contemporary musical creation, making this work one of the most influential compositions for later composers. It continues to be an important subject of academic study in the field of music today. Therefore, this study is significant in understanding one of the major compositions of the twentieth century and in providing a conceptual framework that can be applied to the analysis of contemporary musical works in the future.

Keywords: Olivier Messiaen / Music Composition / Symphony / Twentieth-Century Music

บทนำ (Introduction)

หากย้อนกลับไปพิจารณาพัฒนาการทางดนตรีตะวันตก จะเห็นได้ว่าประเทศฝรั่งเศสมีบทบาทสำคัญในการก่อรูปแนวคิดและรูปแบบทางดนตรีมาตั้งแต่ยุคกลาง (Medieval Period, ค.ศ. 500-1450) โดยมีบุคคลสำคัญอย่างกีโยม เดอ มาโชต์ (Guillaume de Machaut, ค.ศ. 1300-1377) ที่วางรากฐานการบันทึกโน้ตและทฤษฎีดนตรีในยุคกลาง รวมถึงซอง-แบปติสต์ ลูลลี (Jean-Baptiste Lully, ค.ศ. 1632-1687) ที่พัฒนาอุปรากรฝรั่งเศสในสมัยบาโรก แสดงให้เห็นว่าประวัติศาสตร์ดนตรีของชาติฝรั่งเศสเริ่มต้นและเข้มแข็งไม่ต่างกับดนตรีคลาสสิกในประเทศอิตาลีและเยอรมนี แม้ว่าดนตรีฝรั่งเศสจะมีรากฐานที่แข็งแกร่งมาตั้งแต่อดีตดังที่กล่าวข้างต้น ในยุคคลาสสิก (Classical period, ค.ศ. 1750-1830) ดนตรีเยอรมันและอิตาลีได้กลายเป็นกระแสหลักและบดบังความโดดเด่นของดนตรีฝรั่งเศสไป อย่างไรก็ตาม ดนตรีฝรั่งเศสได้กลับมามีบทบาทสำคัญอีกครั้งในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 กับกระแสอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionist Music, ค.ศ. 1890-1910) ซึ่งมีโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) และโมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ. 1875-1925) เป็นผู้ขับเคลื่อนคนสำคัญ

ต่อมาในศตวรรษที่ 20 โอลิเวียร์ เมสเซียน (Olivier Messiaen, ค.ศ. 1908-1992) ได้สืบทอดและขยายขอบเขตของดนตรีฝรั่งเศสให้ก้าวข้ามกรอบเดิมด้วยการสร้างภาษาดนตรีที่มีเอกลักษณ์และระบบตามองค์ประกอบดนตรีทั้งเสียงประสานและจังหวะอย่างเฉพาะตัว ผลงานของเมสเซียนสะท้อนความเชื่อทางศาสนาและความสนใจทางธรรมชาติ โดยเฉพาะเสียงนกตลอดจนพัฒนาโครงสร้างทางดนตรีที่แปลกใหม่ เช่น การสร้างระบบโมดที่มีการทดเสียงจำกัด การใช้จังหวะแบบกรีกและอินเดียมาผสมผสานกับระบบจังหวะของเมสเซียนเอง รวมถึงแนวคิดเรื่องสีสันของเสียงที่มีความซับซ้อน เมสเซียนจึงเป็นคีตกวีที่ไม่อาจจัดอยู่ในกรอบดนตรีใดเพียงกรอบเดียว แต่กลับสร้างแรงบันดาลใจและอิทธิพลกว้างขวางต่อการดนตรีร่วมสมัยจนถึงปัจจุบัน

เมสเซียนเป็นคีตกวี นักออร์แกน และนักปักษีวิทยา เกิดเมื่อวันที่ 10 ธันวาคม ค.ศ. 1908 ที่เมืองอาวีญง (Avignon) ประเทศฝรั่งเศส บิดาของเมสเซียนเป็นผู้เชี่ยวชาญงานแปลวรรณกรรมเชกสเปียร์ให้เป็นภาษาฝรั่งเศส มารดาผู้เป็นนักกวีผู้มีผลงานตีพิมพ์หลายชิ้นในภาษาฝรั่งเศส และน้องชายผู้โตมาเป็นนักกีตาร์เช่นเดียวกัน เมสเซียนได้กล่าวไว้ว่า การที่ครอบครัวมีความใกล้ชิดกับงานวรรณกรรมนี้มีอิทธิพลต่อชีวิตศิลปินของเขาอย่างมาก

ต่อมาในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 (World War I, ค.ศ. 1917-1918) ครอบครัวของเมสเซียนย้ายมาอยู่ที่เมืองเกรโนบล์ (Grenoble) เป็นสถานที่ที่ทำให้เมสเซียนได้ค้นหาตัวเองได้อย่างเต็มที่ เมสเซียนได้ใกล้ชิดกับเสียงของธรรมชาติ เสียงนก วรรณกรรม ศิลปะ ศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก และดนตรีในแนวทางของเดอบุสซีและราเวล ในช่วงเวลานี้ ซึ่งจะเป็นแรงบันดาลใจสำคัญและเอกลักษณ์ของการประพันธ์เพลงในอนาคต

ในปี ค.ศ. 1919 โอลิเวียร์ เมสเซียน ขณะนั้นมีอายุเพียง 11 ปี ได้เข้าศึกษาที่ Paris Conservatoire และแสดงให้เห็นถึงความสามารถพิเศษทางดนตรีตั้งแต่อายุยังน้อย โดยได้เริ่มสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงจำนวนหนึ่ง ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงสำหรับออร์แกนที่นำไปใช้บรรเลงในพิธีมิสซาและเทศกาลทางศาสนาเป็นประจำ² ในช่วงเวลานี้ เมสเซียนได้รับอิทธิพลอย่างมากจากครูผู้สอนสองท่านคือ โมริส อีมานุเอล (Maurice Emmanuel, ค.ศ. 1862-1938) และมาเซล ดูเปร (Marcel Dupré, ค.ศ. 1886-1971) ซึ่งเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการหล่อหลอมแนวคิดด้านจังหวะและโครงสร้างทางดนตรีของเขา อีมานุเอลเป็นผู้กระตุ้นให้เมสเซียนศึกษาระบบจังหวะของดนตรียุคกรีกและอินเดีย ขณะที่ดูเปรเป็นผู้ชี้แนะแนวทางในการพัฒนาเทคนิคการประพันธ์สำหรับออร์แกนอย่างลึกซึ้ง³ การศึกษาภายใต้อิทธิพลของครูทั้งสองนี้ทำให้เมสเซียนเริ่มพัฒนาแนวคิด

² Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen* (New Haven, CT: Yale University Press, 2005), 16.

³ Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen* (New Haven, CT: Yale University Press, 2005), 20.

เชิงโครงสร้างและจังหวะที่แตกต่างจากขนบดนตรีตะวันตกแบบเดิม ซึ่งต่อมากลายเป็นรากฐานสำคัญของกระบวนแบบการประพันธ์เพลงในผลงานของตน

เมสซีเยนศึกษาอยู่ใน *Paris Conservatoire* จนถึงปี ค.ศ. 1930 และได้เข้ามาเป็นอาจารย์หลังจากจบสงครามโลกครั้งที่ 2 (World War II, ค.ศ. 1939-1945) ในปี ค.ศ. 1947 โดยได้สอนวิชาการเรียบเรียงเสียงประสาน ในช่วงเวลานี้เมสซีเยนได้ผลิตตำราและผลงานชิ้นสำคัญไว้แล้วหลายชิ้น อย่างบทประพันธ์เพลง *Quatuor pour la fin du temps* (*Quartet for the End of Time*) ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1940-1941 ระหว่างการเป็นผู้ถูกกักกันช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 หรืออย่างบทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนและออร์เคสตรา *Cantéyodjayâ* ในปี ค.ศ. 1949 รวมถึงบทประพันธ์เพลงขนาดใหญ่อย่าง *Turangalila-Symphonie* ในช่วงปี ค.ศ. 1946-1948 เป็นต้น

ในเวลาเดียวกัน เมสซีเยนได้เริ่มเก็บตัวอย่างเสียงนกจากแคว้นต่าง ๆ ในฝรั่งเศสด้วยการจดบันทึกเป็นโน้ตเพลง โดยมีความละเอียดและใกล้เคียงกับเสียงนกแต่ละชนิดเป็นอย่างมาก ต่อมาเมสซีเยนได้ขยายการเดินทางออกนอกประเทศฝรั่งเศสเพื่อบันทึกเสียงนกในพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วโลก⁴ การเดินทางเหล่านี้ไม่เพียงช่วยให้เขาเก็บข้อมูลเกี่ยวกับเสียงนกได้จำนวนมาก แต่ยังทำให้เขาได้สัมผัสและซึมซับวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละพื้นที่ ซึ่งสะท้อนให้เห็นในบทประพันธ์เพลงของเขาที่มีกลิ่นอายและสำเนียงเสียงที่หลากหลายจากทั่วโลก

ในช่วงบั้นปลายชีวิต เมสซีเยนเกษียณจากการสอนที่ *Paris Conservatoire* ในปี ค.ศ. 1978 เมื่ออายุ 70 ปี และต้องต่อสู้กับความเจ็บป่วยเรื้อรังเป็นเวลากว่า 15 ปี แต่ยังคงสร้างสรรค์ผลงานดนตรีอย่างต่อเนื่องโดยไม่ลดทอนคุณภาพของงาน ผลงานสำคัญในช่วงปลายชีวิต ได้แก่ *Livre du Saint Sacrement* ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1984-1985 *Un Vitrail et des oiseaux* ในปี ค.ศ. 1986 *La Fauvette des jardins* ในปี ค.ศ. 1970 เป็นต้น โอลิเวียร์ เมสซีเยน ถึงแก่อสัญกรรมที่กรุงปารีสเมื่อวันที่ 27 เมษายน ค.ศ. 1992 ด้วยวัย 83 ปี ทิ้งไว้ซึ่งมรดกทางดนตรีอันทรงคุณค่าและทรงอิทธิพลต่อศตวรรษหลังทั่วโลก

หนึ่งในผลงานที่สะท้อนกระบวนแบบของเมสซีเยนได้ชัดเจนที่สุดคือ *Turangalila-Symphonie* โดยได้รับการว่าจ้างจากเซอร์เก คูสเซวิตสกี (Serge Koussevitzky, ค.ศ. 1874-1951) ผู้อำนวยการดนตรี วาทยกร นักประพันธ์เพลง และนักดับเบิลเบส ชาวอเมริกันเชื้อสายรัสเซีย ผู้มีความสำคัญกับวงการดนตรีสมัยใหม่ในอเมริกา จุดเด่นของบทประพันธ์นี้คือการใช้วงออร์เคสตราขนาดใหญ่ร่วมกับเดี่ยวเปียโนและองค์ มาร์เตอโนต์ แบ่งออก 10 กระบวน มีความยาวถึง 85 นาที โดยอิงแรงบันดาลใจจากวรรณกรรมเรื่อง *Tristan and Isolde* โดยมีได้เล่าเรื่องตามโครงเรื่องปกติ แต่แสดงออกในเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับเวลา ความรัก ความสุข และความตาย ซึ่งเป็นแก่นหลักของวรรณกรรม บทประพันธ์เพลงนี้แสดงรอบปฐมทัศน์โลกในปี ค.ศ. 1949 ที่บอสตัน (Boston) ผู้อำนวยการบทเพลงคือ ลิโอนาร์ด เบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein, ค.ศ. 1918-1990) อีวอนน์ โลริโอด (Yvonne Loriod, ค.ศ. 1924-2010) บรรเลงเดี่ยวเปียโน และเดี่ยวองค์ มาร์เตอโนต์ โดยจินเนต มาร์เตอโนต์ (Ginette Martenot, ค.ศ. 1902-1996)

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มุ่งวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงทั้งในมิติของกระบวนแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของเมสซีเยนและการประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie* เพื่อสร้างความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับบทบาทและเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์ รวมทั้งเป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับผู้สนใจศึกษาดนตรีร่วมสมัยและผลงานของเมสซีเยนต่อไป

⁴ Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen* (New Haven, CT: Yale University Press, 2005), 245-251.

วัตถุประสงค์ (Research Objectives)

1. เพื่อศึกษากระบวนการประพันธ์เพลงของโอลิเวียร์ เมสซีเยน
2. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีโดยรวมบทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie*
3. เพื่อสังเคราะห์ความเข้าใจเกี่ยวกับเอกลักษณ์การประพันธ์ของเมสซีเยนผ่านบทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie* อันเป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับการศึกษาและการฟังดนตรีร่วมสมัยในเบื้องต้น

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

การศึกษานี้ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพโดยเน้นการสังเคราะห์เอกสารและการวิเคราะห์เชิงดนตรีเป็นหลัก กระบวนการศึกษาสามารถแบ่งออกเป็นขั้นตอนสำคัญดังต่อไปนี้

1. การสังเคราะห์เอกสารและแหล่งข้อมูล
 - 1.1 ศึกษางานวิชาการ ตำราดนตรี และงานเขียนเชิงทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับโอลิเวียร์ เมสซีเยน เพื่อทำความเข้าใจกรอบความคิดของผู้ประพันธ์
 - 1.2 ศึกษาโน้ตเพลงและบันทึกการบรรเลงของบทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie* เพื่อเป็นข้อมูลเปรียบเทียบและยืนยันข้อสังเกตทางดนตรี
2. การศึกษากระบวนการของเมสซีเยน
 - 2.1 วิเคราะห์ความสนใจทางปักษีวิทยาและการนำเสียงนกมาปรับใช้ในบทประพันธ์เพลง
 - 2.2 ศึกษาโครงสร้างโมดที่เมสซีเยนสร้างขึ้น เพื่อใช้ในการสังเกตผลกระทบต่อการเรียบเรียงเสียงประสาน
 - 2.3 วิเคราะห์ระบบจังหวะ ทั้งจากอิทธิพลของกรีกและอินเดีย รวมถึงระบบจังหวะที่เมสซีเยนคิดค้นขึ้น
 - 2.4 ศึกษาแนวคิดเรื่องสีสันทันของเสียงที่มีอิทธิพลต่อวิธีการเลือกเสียงประสานและสีสันทัน
3. การวิเคราะห์บทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie*
 - 3.1 ศึกษาการใช้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราขนาดใหญ่พิเศษ
 - 3.2 ศึกษาการใช้ทำนองหลักซ้ำแบบวัฏจักรและการเชื่อมโยงระหว่างกระบวนการ
 - 3.3 วิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีทั้ง 10 กระบวน โดยพิจารณาลักษณะโดยรวมขององค์ประกอบทางดนตรีที่สะท้อนเอกลักษณ์การประพันธ์ของเมสซีเยน
4. การสังเคราะห์ผลการศึกษา
 - 4.1 เชื่อมโยงข้อมูลจากการศึกษากระบวนการของเมสซีเยนเข้ากับผลการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie*
 - 4.2 สรุปเอกลักษณ์ทางการประพันธ์ที่ปรากฏในผลงานและอภิปรายถึงความสำคัญต่อการดนตรีร่วมสมัย

ผลการวิจัย (Results)

จากการศึกษาพบว่ากระบวนการประพันธ์เพลงของโอลิเวียร์ เมสซีเยน มีความโดดเด่นและสามารถจำแนกได้เป็นสี่ด้านหลัก ได้แก่ ความสนใจเกี่ยวกับปักษีวิทยา ระบบและโครงสร้างโมด ระบบจังหวะ และแนวคิดเรื่องสีสันทันของเสียง ในขณะเดียวกัน การวิเคราะห์บทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* แสดงให้เห็นการประยุกต์ใช้กระบวนการแบบเหล่านี้เป็นรูปธรรม ผ่านการจัดรูปแบบวงดนตรี การสร้างทำนองหลักและหน่วยย่อยเอก (motif) ตลอดจนการออกแบบโครงสร้างทั้ง 10 กระบวนที่สะท้อนเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์

กระบวนแบบการประพันธ์เพลงของเมสซีเยน

จากการพิจารณาประวัติและผลงานของเมสซีเยน พบว่าบทประพันธ์ของเมสซีเยนมีความหลากหลายทั้งในรูปแบบแนวคิด และลีลาการแสดงออก ทว่าเบื้องหลังความหลากหลายนั้นมิได้เกิดขึ้นอย่างไร้ทิศทาง หากแต่เป็นผลจากการจัดวางอย่างมีระบบระเบียบและเต็มไปด้วยหลักการที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขึ้นอย่างชัดเจน กระบวนแบบการประพันธ์ของเมสซีเยนจึงสามารถจำแนกออกเป็นมิติสำคัญหลายประการ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงโลกทัศน์และเอกลักษณ์ของเมสซีเยนในฐานะคีตกวีร่วมสมัย

ความสนใจเกี่ยวกับปักษีวิทยา (Ornithology)

จากการค้นคว้าพบว่าเมสซีเยนเป็นคีตกวีที่มีความสนใจและหลงใหลในเสียงนกอย่างลึกซึ้ง ความสนใจนี้มีได้เป็นเพียงงานอดิเรก แต่เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์บทประพันธ์หลายชิ้น เมสซีเยนในฐานะคริสต์ศาสนิกชนคาทอลิกผู้เคร่งครัด โดยได้เชื่อมโยงเสียงนกกับศรัทธาทางศาสนา ดังความเชื่อที่ว่านกเป็นสัญลักษณ์ของพระเจ้าและเป็นนักร้องของพระเจ้าและนกไม่เพียงเป็นสิ่งมีชีวิตที่มีเสียงร้องหลากหลาย หากยังเป็นตัวแทนของเสียงจากพระเจ้าผู้เป็นเจ้า การได้ยินเสียงนกจึงเปรียบเสมือนการได้ยินพระวจนะผ่านธรรมชาติ กล่าวคือ การเลือกนำเสียงนกมาใช้จึงมีความหมายมากกว่าการเลียนแบบธรรมชาติ แต่สะท้อนการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า⁵

ผลงานที่แสดงให้เห็นความสนใจในปักษีวิทยาของเมสซีเยนอย่างชัดเจน ได้แก่ ชุดบทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโน 13 บท ชื่อ *Catalogue d'oiseaux* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1956-1958 เป็นบทประพันธ์สำหรับเปียโนเดี่ยวจำนวน 13 บท โดยเมสซีเยนได้บันทึกเสียงนกด้วยการจดเป็นโน้ตดนตรีด้วยตนเองและถ่ายทอดเสียงร้องของนกสายพันธุ์ต่าง ๆ ทั่วฝรั่งเศส ไม่ว่าจะเป็นอิก้าอัลไพน์ (Alpine chough) นกจาบผ่น (Woodlark) หรือนกหัวขวานดำ (Black wheatear) เป็นต้น โดยเมสซีเยนไม่ได้เพียงจดจำทำนองจากเสียงนก แต่ยังถ่ายทอดลีลา จังหวะ และบรรยากาศของถิ่นที่อยู่อาศัยของนกแต่ละชนิด ทำให้ผลงานนี้เป็นมากกว่าดนตรี แต่เป็นเสียงของนิเวศวิทยาด้วย นอกจากนี้ยังมีผลงานการประพันธ์ที่มีเสียงนกเป็นส่วนประกอบอีกจำนวนมาก ได้แก่ บทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนและวงออร์เคสตรา *Réveil des oiseaux* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1953 บทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนและวงออร์เคสตราขนาดเล็ก *Oiseaux exotiques* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1956 รวมถึงในบทประพันธ์เพลงขนาดใหญ่อย่างบทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie*

โดยสรุป การนำเสียงนกมาใช้เป็นมากกว่าการสร้างสีสันดนตรีแต่เป็นการสร้างภาษาดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของเมสซีเยน เพราะเสียงนกแต่ละชนิดมีท่วงทำนอง จังหวะ และช่วงเสียงที่เฉพาะตัว ไม่สามารถพบได้ในองค์ประกอบทางดนตรีแบบดั้งเดิม การเลือกเสียงนกจึงทำให้ดนตรีของเขามีความแปลกใหม่ในเชิงโครงสร้างและยังสามารถเชื่อมโยงกับปรัชญาเรื่องการสร้างสรรค์จากธรรมชาติอีกด้วย ความสนใจด้านปักษีวิทยาของเมสซีเยนไม่ได้เป็นเพียงแรงบันดาลใจ แต่เป็นรากฐานสำคัญของกระบวนแบบการประพันธ์ที่สร้างความโดดเด่นให้แก่หลาย ๆ ผลงาน รวมถึงบทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie* ทำให้ผลงานของเขามีมิติที่เป็นทั้งทางวิชาการ ศิลปะ และความเชื่อทางศาสนาในเวลาเดียวกัน

ระบบและโครงสร้างโมด (Modes of Limited Transposition)

ในปี ค.ศ. 1944 เมสซีเยนได้เขียนตำรา *La technique de mon langage musical* (The Technique of my Musical Language) ซึ่งมีส่วนอธิบายการใช้งานในแต่ละโมดไว้อย่างละเอียด ลักษณะโมดของเมสซีเยนจะมีชื่อเรียกว่า Mode of Limited Transposition หมายถึงโมดที่มีการทดเสียงได้อย่างจำกัด ประกอบไปด้วย 7 โมดที่มีโครงสร้างดังนี้

⁵ Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 139.

โมดที่ 1 มีอีกชื่อเรียกว่าบันไดเสียงเต็ม (Whole-tone scale) มีระยะห่างระหว่างตัวโน้ตทุกตัวเท่ากัน เป็นหนึ่งเสียงเต็ม สามารถทดเสียงได้เพียง 2 ครั้ง

โมดที่ 2 มีอีกชื่อเรียกว่าบันไดเสียงออกตาโทนิค (Octatonic scale) มีระยะห่างระหว่างตัวโน้ตห่างเป็น ครึ่งเสียงสลับหนึ่งเสียงเต็ม ซึ่งจะเริ่มจากครึ่งเสียงหรือเต็มเสียงก่อนก็ได้ สามารถทดเสียงได้รวม 3 ครั้ง

โมดที่ 3 มีอีกชื่อเรียกว่าบันไดเสียงออกเมนเทด (Augmented scale) มีระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็น รูปแบบ หนึ่งเสียงเต็ม ครึ่งเสียง และครึ่งเสียง จำนวน 3 รอบ สามารถทดเสียงได้รวม 4 ครั้ง

โมดที่ 4 มีระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็นรูปแบบ ครึ่งเสียง ครึ่งเสียง หนึ่งเสียงครึ่ง และครึ่งเสียง จำนวน 2 รอบ สามารถทดเสียงได้รวม 6 ครั้ง

โมดที่ 5 ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็นรูปแบบ ครึ่งเสียง สองเสียงเต็ม และครึ่งเสียง จำนวน 2 รอบ สามารถทดเสียงได้รวม 6 ครั้ง

โมดที่ 6 ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็นรูปแบบ หนึ่งเสียงเต็ม หนึ่งเสียงเต็ม ครึ่งเสียง และครึ่งเสียง จำนวน 2 รอบ สามารถทดเสียงได้รวม 6 ครั้ง

โมดที่ 7 ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็นรูปแบบ ครึ่งเสียง ครึ่งเสียง ครึ่งเสียง หนึ่งเสียงเต็ม และครึ่งเสียง จำนวน 2 รอบ สามารถทดเสียงได้รวม 6 ครั้ง

โดยสรุป ระบบโมดทั้งเจ็ดนี้โดยรวมสะท้อนแนวคิดสำคัญของเมสเซียนที่มุ่งสร้างระบบเสียงซึ่งแตกต่างอย่าง สิ้นเชิงจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์หรือแม้แต่โมดเกรกอเรียน (Gregorian modes) ที่เป็นรากฐานของดนตรีตะวันตก แบบดั้งเดิม เมสเซียนใช้โมดเหล่านี้เป็นเครื่องมือในการแสวงหาความหลากหลายทางเสียงประสานและการขยายขอบเขตของ สีสนเสียงที่ไม่สามารถเกิดขึ้นได้ในระบบดนตรีเดิม

ระบบจังหวะ

เมสเซียนเป็นคีตกวีที่ให้ความสำคัญกับจังหวะในฐานะองค์ประกอบหลักของดนตรีไม่ต่างจากทำนองและ เสียงประสาน ผลการศึกษาพบว่าแนวคิดด้านจังหวะของเขามีความซับซ้อนและมีระบบเฉพาะตัว มีทั้งจังหวะที่ได้รับอิทธิพล จากแหล่งดนตรีโบราณและวัฒนธรรมต่าง ๆ รวมถึงระบบจังหวะที่ผู้ประพันธ์ได้คิดค้นขึ้นเองอย่างเป็นระบบ⁶

ระบบจังหวะของดนตรีกรีกและอินเดียมีพื้นฐานจากแนวคิดที่มองว่าจังหวะคือการเรียงลำดับของช่วงเวลาที่ยาวและ สั้นต่อกัน โดยไม่มีการกำหนดกรอบมาตราราวกับที่เท่ากันเหมือนในดนตรีตะวันตกยุคใหม่ แนวคิดดังกล่าวแตกต่างจากระบบจังหวะ สากลปัจจุบันที่ใช้เครื่องหมายกำกับจังหวะ (time signature) เป็นกรอบในการจัดระเบียบจังหวะอย่างคงที่ในอัตราส่วนที่เท่ากัน

ระบบจังหวะของกรีกหรือแบบดนตรียุคกรีกมีพื้นฐานจากแนวคิดของบทกวีและภาษาพูด ซึ่งใช้ความยาวของ พยางค์เป็นหน่วยกำหนดจังหวะ ลักษณะของจังหวะจึงไม่ได้เกิดจากการกำหนดค่าจังหวะในมาตราแบบดนตรีตะวันตกยุคหลัง ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น แต่เกิดจากการจัดสลับระหว่างเสียงสั้นและยาวอย่างมีแบบแผน⁷ การเรียงลำดับของความสั้นและความยาวนี้ พัฒนาเป็นระบบที่เรียกว่า โมดจังหวะ (rhythmic mode) เมสเซียนได้ศึกษาระบบจังหวะเหล่านี้โดยการสนับสนุนจากโมริส อิมมานูเอล ผู้ซึ่งเป็นครูของเขา ตารางต่อไปนี้แสดงตัวอย่างของโมดจังหวะที่ใช้ในดนตรียุคกรีก แสดงให้เห็นรูปแบบการจัดสัดส่วน ของหน่วยสั้นและหน่วยยาวที่เป็นพื้นฐานของการสร้างจังหวะในระบบนี้ ดังรายละเอียดใน Table 1

⁶ Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 48.

⁷ Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language* (Paris: Alphonse Leduc, 1944), 19.

Table 1 Greek Rhythmic Modes

Source: Medi Music; Rembert Weakland⁸

No.	Name of Mode	Original Notation	Modern Notation	Rhythmic Length
1	Trochee	◼ ◻	♩ ♪	Long-Short
2	Lamb	◻ ◼	♪ ♩	Short-Long
3	Dactyl	◼ ◻ ◻	♩ ♪ ♪	Long-Short-Short
4	Anapaest	◻ ◻ ◼	♪ ♪ ♩	Short-Short-Long
5	Spondee	◼ ◼ ◼	♩ ♩ ♩	Long-Long-Long
6	Tribrach	◻ ◻ ◻	♩ ♩ ♩	Short-Short-Short

ในส่วนองระบบจัังหวะอินเดียันั้นมีความซับซ้อนและละเอียดอ่อนอย่างยิ่ง ระบบจัังหวะของดนตรีอินเดียเรียกว่า ตาละ (Tala) โดยแต่ละतालะจะมีชื่อเรียกเฉพาะและมีความหมายทางจิตวิญญาณและอารมณ์แตกต่างกันไป เช่น *Ragavardhana* หมายถึง จัังหวะที่ทำให้ท่านองมีชีวิตชีวา สามารถพบรูปแบบความยาวของหน่วยจัังหวะได้เป็น 2-3-2-1-2 หรือ 2-3-2-4-4-4 และ 4-4-4-2-3-2 โดยแต่ละหน่วยมักเทียบได้กับโน้ตเช็บ็ตสองชั้นและสามารถยืด (augmentation) หรือย่อ (diminution) ส่วนทางดนตรีได้ ทั้งนี้การยืดหรือย่อจะต้องทำเป็นชุดของหน่วยจัังหวะที่สัมพันธ์กันตามหน่วยที่กำหนดไว้ อีกตัวอย่างหนึ่ง ได้แก่ *Lakshmi* หมายถึง จัังหวะแห่งความสุขและสันติภาพจากพระแม่ลักษมี สามารถพบได้ในความยาวต่อหน่วยเป็น 2-3-4-8⁹ จากตัวอย่างของจัังหวะทั้งสองกลุ่มนี้ เห็นได้ว่าระบบจัังหวะของอินเดียมีได้เป็นเพียงองค์ประกอบทางเทคนิคในดนตรีเท่านั้น หากแต่ยังเป็นสื่อที่สะท้อนอารมณ์ ความหมาย และความเชื่อทางศาสนาในกระบวนการประพันธ์

จากการศึกษาระบบจัังหวะของดนตรียุคกรีกและอินเดีย เมสเซียนสามารถต่อยอดแนวคิดดังกล่าวและพัฒนา ระบบจัังหวะของตนเองได้อย่างเป็นระบบและมีเอกลักษณ์สูง เขามองว่าจัังหวะไม่ใช่เพียงหน่วยเวลาเชิงคณิตศาสตร์ แต่เป็น โครงสร้างที่มีมิติทางสัญลักษณ์และจิตวิญญาณ ซึ่งสะท้อนแนวคิดเรื่องเวลาและนิรันดร์กาล

หนึ่งในเทคนิคที่โดดเด่นที่สุดคือจัังหวะที่ไม่สามารถย้อนกลับได้ (non-retrogradable rhythm) หรือสามารถ เรียกได้ว่าจัังหวะพารินโดรม (palindromic rhythm) หมายถึงชุดจัังหวะที่สามารถอ่านและบรรเลงย้อนกลับได้เหมือนเดิม เสมือนภาพสะท้อนในกระจก เมสเซียนมองว่าจัังหวะชนิดนี้เป็นสัญลักษณ์ของความสมบูรณ์และเวลาแห่งนิรันดร์ เนื่องจาก ไม่มีจุดเริ่มต้นหรือจุดสิ้นสุดอย่างแท้จริง อีกเทคนิคที่เมสเซียนคิดค้นขึ้นคือวิธีการเคลื่อนจัังหวะแบบโครมาติก (chromatic durations) ซึ่งเป็นเทคนิคที่ค่อย ๆ เพิ่มหรือยืดค่าจัังหวะในแต่ละหน่วยอย่างต่อเนื่องภายในชุดจัังหวะ นอกจากนี้ยังมีเทคนิค จัังหวะเพิ่ม (added-value rhythm) ซึ่งหมายถึงการเพิ่มค่าจัังหวะสั้น ๆ ที่อยู่นอกเหนือจากกรอบจัังหวะหลักภายใต้เครื่องหมายกำกับจัังหวะเดิม เช่น การเพิ่มโน้ตหรือตัวหยุดเข้าไปในห้องเพลง ทำให้จัังหวะโดยรวมมีความคลาดเคลื่อนจากมาตรฐาน และเกิดความไม่สมมาตร (asymmetrical rhythm) เทคนิคนี้ทำให้นิรันดร์ของเมสเซียนมีลักษณะจัังหวะที่สามารถคาดเดาได้

⁸ “Rhythmic Modes,” Medi Music, accessed March 4, 2025, <https://medi-music.weebly.com>; Rembert Weakland, “The Rhythmic Modes and Medieval Latin Drama,” *Journal of the American Musicological Society* 14, no. 2 (Summer 1961): 131-146, <https://doi.org/10.2307/829752>.

⁹ Tomás Reindl, “Indian Rhythmic Systems as Sources of Inspiration for Western Composers,” *Analytical Approaches to World Musics* 11, no. 2 (2023): 6-7.

แนวคิดเรื่องจังหวะของเมสเซียนแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างความรู้ทางดนตรีตะวันตกกับระบบจังหวะจากวัฒนธรรมที่หลากหลายอย่างมีเอกลักษณ์ โดยไม่ใช่เพียงการมองจังหวะในเชิงเทคนิคหรือคณิตศาสตร์ แต่ให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์และจิต ซึ่งกลายเป็นรากฐานสำคัญของกระบวนการประพันธ์เพลงได้อย่างมีเอกลักษณ์

สีสันทของเสียง (Timbre)

แนวคิดเรื่องสีสันทของเสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญอีกประการหนึ่งของกระบวนการประพันธ์เพลงของเมสเซียน เป็นหัวข้อที่อธิบายได้ยากที่สุดในบรรดาแนวคิดทั้งหมด เนื่องจากมีความเกี่ยวข้องกับการรับรู้ของประสาทสัมผัสที่ซับซ้อนและมีรากฐานจากประสบการณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์ เมสเซียนเคยกล่าวว่าตนมีอาการซินเนสทีเซีย (synesthesia) หมายถึงภาวะที่สมองสามารถรับรู้ประสาทสัมผัสสองอย่างในเวลาเดียวกัน โดยในกรณีของเมสเซียนคือการได้ยินเสียงและเห็นสีไปพร้อมกัน อาการดังกล่าวทำให้กระบวนการประพันธ์ของเมสเซียนมีลักษณะเหมือนการระบายสีด้วยเสียง และแต่ละคอร์ดหรือชุดเสียงจะสัมพันธ์กับภาพของสีเฉพาะในจิตใจของเขา¹⁰

เมสเซียนอธิบายว่าสีของเสียงมิได้เป็นเพียงคำเปรียบเปรยแต่เป็นความจริงทางดนตรีที่เขารับรู้ได้อย่างเป็นรูปธรรม เมสเซียนมักบรรยายสีของเสียงประสานต่าง ๆ ด้วยชื่อของสี เช่น น้ำเงินอมม่วง ส้มทอง หรือเขียวมรกต ซึ่งเกิดจากการซ้อนทับกันของเสียงประสาน นอกจากนี้ยังหมายรวมถึงสีของแต่ละโมดในระบบโมดของเมสเซียนด้วย เช่น โมดที่ 2 ในการทดเสียงครั้งที่ 1 เป็นสีม่วงอมน้ำเงิน ในการทดเสียงครั้งที่ 2 เป็นสีทองและน้ำตาล ในการทดเสียงครั้งที่ 3 เป็นสีเขียว เป็นต้น¹¹

แหล่งแรงบันดาลใจสำคัญที่หล่อหลอมแนวคิดเรื่องสีของเมสเซียนมาจากศาสนาคริสต์คาทอลิก โดยเมสเซียนทำหน้าที่เป็นนักร้องแกนประจำโบสถ์ *La Sainte-Trinité* ในกรุงปารีสมาตั้งแต่อายุราว 20 สภาพแวดล้อมภายในโบสถ์ โดยเฉพาะแสงธรรมชาติที่ลอดผ่านกระจกสี (stained glass) เมสเซียนเปรียบกระจกสีว่าเป็นตัวกลางในการแปรแสงธรรมชาติให้ปรากฏเป็นเป็นสีสันท ส่วนตัวเขาเป็นเหมือนกระจกสีที่เป็นตัวกลางในการแปรเสียงให้เป็นเพลงที่มีสีสันทและอารมณ์ต่างกันไป

แนวคิดเรื่องสีของเมสเซียนเป็นการหลอมรวมระหว่างประสบการณ์ทางศาสนา การรับรู้ทางประสาทสัมผัส และระบบโครงสร้างทางดนตรีเข้าด้วยกัน เมสเซียนไม่ได้ใช้สีในเชิงตกแต่งหรือเชิงเปรียบเทียบเท่านั้น แต่ใช้เป็นภาษาดนตรีที่สะท้อนความเชื่อและความศรัทธา ผลงานของเมสเซียนจึงมิได้เป็นเพียงการประพันธ์ด้านดนตรี แต่เป็นการสร้างสรรค์โลกแห่งแสงและเสียงที่ผสมผสานกันอย่างลึกซึ้ง

โดยสรุปในกระบวนการประพันธ์เพลงของเมสเซียนแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ผสมผสานระหว่างความเชื่อทางศาสนา จิตวิญญาณ และระบบทางดนตรีอย่างเป็นหนึ่งเดียว เมสเซียนสร้างภาษาดนตรีของตนผ่านองค์ประกอบสำคัญสี่ประการหลัก ได้แก่ ความสนใจด้านปักษีวิทยา ระบบโมด ระบบจังหวะที่ และแนวคิดเรื่องสีสันทของเสียง ซึ่งทั้งหมดนี้สะท้อนถึงความพยายามของผู้ประพันธ์ในการแสวงหาความสมบูรณ์ทางศิลปะและความศรัทธาผ่านเสียงดนตรี แนวคิดเหล่านี้ได้ถูกรวมและแสดงออกอย่างชัดเจนในบทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* อันเป็นผลงานที่รวบรวมแนวทางทั้งหมดของเมสเซียนไว้อย่างครบถ้วนที่สุด

¹⁰ Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's Turangalila-Symphonie: Elements in Music since 1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 14.

¹¹ Håkon Austbø, "Visualizing Visions: The Significance of Messiaen's Colours," *Music & Practice* 2 (2015).

บทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie*

คำว่า *Turangalila* มาจากการผสมคำภาษาสันสกฤตสองคำคือ *Turanga* และ *Lila* คำว่า *Turanga* หมายถึง การเคลื่อนไหวหรือเวลาที่ผ่านไปอย่างไม่อาจย้อนกลับ ซึ่งสามารถสื่อถึงมิติของเวลา จังหวะ และพลังแห่งการดำเนินชีวิต ส่วนคำว่า *Lila* มีความหมายว่าบทบาทของพระเจ้าหรือการเล่นของพระผู้เป็นเจ้าที่ครอบคลุมถึงการสร้าง การทำลาย และการเกิดใหม่ อีกความหมายหนึ่งคือความรัก เมื่อรวมเป็นคำว่า *Turangalila* จะมีความหมายทับซ้อนกันอยู่หลายระดับ ได้แก่ 1) การจัดการเวลา การเคลื่อนไหว และจังหวะ 2) การมีชีวิตอยู่ การตาย และการเกิดใหม่ 3) บทเพลงแห่งความรักและความสุข¹²

เมสเซียโนอธิบายเพิ่มเติมในสูจิบัตรของการแสดงรอบปฐมทัศน์ในปี ค.ศ. 1949 ว่า คำนี้หมายถึง ความสุข ความรัก และการเคลื่อนไหวของชีวิต (*Turangalila means all of this: love, joy, movement, rhythm, life, and death*) ซึ่งสะท้อนแนวคิดทางจิตวิญญาณและสุนทรียศาสตร์ที่หลอมรวมอยู่ในผลงานของเขาอย่างสมบูรณ์

จากคำบอกเล่าของเมสเซียโน เขาได้รับอิสระอย่างเต็มที่จากผู้ว่าจ้างก็คือ คุสเชวิตสกี โดยมีคำกล่าวว่า “ขอให้แต่งเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีที่ขึ้นก็ได้ตามที่คุณต้องการ เขียนให้ยาวเท่าไรก็ได้ตามที่คุณปรารถนา และในกระบวนแบบใดก็ได้”¹³ คำกล่าวนี้สะท้อนความไว้วางใจและอิสระสูงสุดที่ผู้ว่าจ้างมอบให้แก่ผู้ประพันธ์ ซึ่งเปิดโอกาสให้เมสเซียโนได้สร้างสรรค์ผลงานขนาดใหญ่ที่รวมแนวคิดทางศาสนา ปรัชญา และเทคนิคดนตรีของตนไว้อย่างสมบูรณ์ ผลลัพธ์คือบทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* ที่มีความยาวมากกว่า 85 นาที และใช้วงออร์เคสตราขนาดใหญ่เป็นพิเศษ มีรายละเอียดดังนี้

1) กลุ่มเครื่องลมไม้ ประกอบไปด้วย

ปีกโคล 1 ตำแหน่ง ฟลูต 2 ตำแหน่ง โอโบ 2 ตำแหน่ง กอร์ อองเกล 1 ตำแหน่ง คลาริเน็ต 2 ตำแหน่ง เบสคลาริเน็ต 1 ตำแหน่ง และบาสซูน 3 ตำแหน่ง

2) กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ประกอบไปด้วย

F ฮอ른 4 ตำแหน่ง Bb ทรัมเป็ต 3 ตำแหน่ง D ทรัมเป็ต 1 ตำแหน่ง คอร์เน็ต 1 ตำแหน่ง ทรอมโบน 3 ตำแหน่ง และทูบา 1 ตำแหน่ง

3) กลุ่มเครื่องสาย ประกอบไปด้วย

ไวโอลิน 32 ตำแหน่ง (แบ่งออกเป็นกลุ่มไวโอลิน 1 16 ตำแหน่ง และ ไวโอลิน 2 16 ตำแหน่ง)

วีโอลา 14 ตำแหน่ง เชลโล 12 ตำแหน่ง และดับเบิลเบส 10 ตำแหน่ง

4) กลุ่มเครื่องกระทบ ซึ่งบรรเลงด้วยนักดนตรี 8-11 ตำแหน่ง ประกอบไปด้วย

ไวบราโฟน กล็อกเคนชปีล เซเลสตา ทรัมเป็ต ฆาบ แทมแทม มาราคัส กลองสะแนร์ แทมบูรีน เทมเปิลบล็อก แท่งไม้ (Woodblock) กลองใหญ่ ระฆังราว (Tubular bells) และกลองพรอว็องส์ (Provençal tabor)

5) เครื่องเดี่ยว ได้แก่ เปียโนและองด์ มาร์เตโนต์

เมสเซียโนได้อธิบายเกี่ยวกับรูปแบบบทประพันธ์เพลงนี้ไว้ว่าเป็นบทประพันธ์เพลงรูปแบบเปียโนคอนแชร์โตและมีการเดี่ยวเครื่องดนตรีไฟฟ้ายุคแรกอย่างองด์ มาร์เตโนต์ บรรเลงร่วมด้วย เครื่องดนตรีชนิดนี้สร้างขึ้นโดย โมริส มาร์เตโนต์ (Maurice Martenot, ค.ศ. 1898-1980) ในปี ค.ศ. 1928 มีลักษณะภายนอกคล้ายกับเปียโน แต่จะมีชิ้นส่วนวงแหวนเหล็ก

¹² Olivier Messiaen, liner notes for Olivier Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, Orchestre De La Bastille, cond. Myung-Whun Chung, trans. Paul Griffiths, recorded October, 1990, Deutsche Grammophon 431 781-2, 1991, CD.

¹³ Olivier Messiaen and Claude Samuel, *Olivier Messiaen: Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, trans. E. Thomas Glasow (Portland, OR: Amadeus Press, 1994), 156.

ขนาดเล็กรวดเร็วจึงสามารถขยับขึ้นลงได้ เพื่อควบคุมความสูงต่ำของระดับเสียงและความเข้มเสียงได้ สิ่งที่ทำให้
องค์ มาร์เตโนต์ พิเศษ ไม่เพียงอยู่ที่เทคโนโลยีเสียงเท่านั้น แต่คือความสามารถในการผสมผสานกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้อย่าง
กลมกลืนในวงออร์เคสตรา ทั้งนี้ในบทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* เสียงของเครื่องดนตรีนี้ทำหน้าที่เหมือนแสงที่ส่อง
ผ่านชั้นเสียงของกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ เกิดเป็นการเรียบเรียงเสียงประสานและสีสันทันของเสียงที่พิเศษขึ้นมา โดยเครื่องดนตรีนี้
มีลักษณะดัง Figure 1



Figure 1 The Ondes Martenot in performance of *Turangalila-Symphonie*
at Bunkamura Orchard Hall, Tokyo, Japan, June 23, 2025.

Source: by author

ส่วนการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง

ในบทความนี้ ได้แบ่งการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงไว้ 2 ส่วน โดยส่วนที่ 1 อธิบายลักษณะของทำนองหลักและ
หน่วยย่อยเอกสำคัญ ส่วนที่ 2 การวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีที่โดดเด่นในแต่ละกระบวนทั้ง 10 กระบวน ทั้งนี้การวิเคราะห์
ดังกล่าวอาศัยข้อมูลจากงานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* เป็นหลัก โดยเฉพาะหนังสือชื่อ
Olivier Messiaen's Turangalila-Symphonie โดย Andrew Shenton ซึ่งนำเสนอรายละเอียดด้านโครงสร้าง แนวคิด
เชิงกระบวนแบบและวัสดุดนตรีอย่างเป็นระบบ ผู้เขียนได้นำข้อมูลดังกล่าวมาสังเคราะห์และจัดวางในกรอบการวิเคราะห์เชิง
ภาพรวม เพื่อเน้นการเชื่อมโยงแนวคิดและลักษณะเด่นของบทประพันธ์แบบองค์รวม

ส่วนที่ 1 ทำนองหลักและหน่วยย่อยเอกสำคัญ

เมสเซียนได้ใช้วิธีการประพันธ์เพลงแบบวัฏจักรทำนองหลัก (cyclical themes) หมายถึง การใช้ทำนองหลักซ้ำ
ทั่วทั้งบทประพันธ์เพลง เพื่อแทนความหมายเชิงสัญลักษณ์ตามแต่ละทำนอง คำอธิบายดังกล่าวนี้มีความใกล้เคียงกับวิธีการ
ประพันธ์แบบหน่วยทำนองย่อยเอกนำ (leitmotif) ในแนวทางของริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ. 1813-1883)
อย่างไรก็ตาม เมสเซียนได้หลีกเลี่ยงวิธีการเรียกชื่อแบบวิธีการประพันธ์ของวากเนอร์ เพราะไม่ต้องการให้เป็นการชี้นำว่าเป็น
การประพันธ์ในกระบวนแบบของวากเนอร์¹⁴

¹⁴ Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's Turangalila-symphonie: Elements in Music since 1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 35.

ในบทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie* มีทำนองหลักสำคัญรวมอยู่ด้วยกัน 4 ลักษณะ ดังนี้

1) ทำนองหลักรูปปั้น (the Statue theme)

เป็นหนึ่งในทำนองหลักที่ปรากฏตั้งแต่กระบวนแรกของบทประพันธ์และมีบทบาทสำคัญตลอดทั้ง 10 กระบวน หน่วยย่อยเอกรูปปั้นบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ประกอบไปด้วยกลุ่มทรอมโบนและทูบา ลักษณะเป็นคู่ 3 บรรเลงซ้อนกันในช่วงคู่ 8 ที่เน้นเสียง (accent) ทุกโน้ต มีลักษณะแข็งแรงและมั่นคง เป็นหน่วยย่อยเอกที่บรรเลงด้วยความช้าและในลีลาที่หนักแน่น เมสเซียนได้อธิบายว่าหน่วยย่อยเอกนี้เป็นการจำลองภาพของคน 2 คน ที่แสดงออกถึงด้านมืดของความรัก กล่าวคือ รักที่เต็มไปด้วยต้นเหตุและความรุนแรงของอารมณ์ ดังโน้ตใน Figure 2



Figure 2 The Statue theme

Source: by author

2) ทำนองหลักดอกไม้ (the Flower theme)

หน่วยย่อยเอกดอกไม้จะมีลักษณะอ่อนหวานตัดกับความหนักแน่นของหน่วยย่อยเอกรูปปั้น บรรเลงด้วยกลุ่มคลาริเน็ต ลักษณะของหน่วยย่อยเอกนี้แบ่งออกเป็น 2 แนว โดยแนวบนและแนวล่างจะเป็นทำนองที่บรรเลงในทางตรงกันข้ามแบบสมมาตรกัน จำลองภาพของดอกไม้โดยแกนกลางระหว่างแนวเป็นก้านและโน้ตที่กระจายออกเป็นใบและดอก ดังโน้ตใน Figure 3



Figure 3 The Flower theme

Source: by author

3) ทำนองหลักเพลงรัก (the Love theme)

ทำนองเพลงรักเป็นทำนองหลักที่สำคัญที่สุดในบทประพันธ์เพลงนี้ มักนำเสนอในจังหวะช้า ประกอบไปด้วยคอร์ดเสริม (added chord) เรียงต่อกัน เมสเซียนใช้ทำนองนี้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความรักในทุกมิติ ทำนองนี้ปรากฏอย่าง

ชัดเจนในกระบวนที่ 6 *Jardin du sommeil d'amour (Garden of Love's Sleep)*¹⁵ อย่างไรก็ตามจะพบว่าทำนองหลักดังกล่าวพัฒนาออกไปในหลายรูปทั่วทั้งบทประพันธ์เพลงจนกลายเป็นศูนย์กลางทางอารมณ์ของซิมโฟนีทั้งหมด ดังโน้ตใน

Figure 4

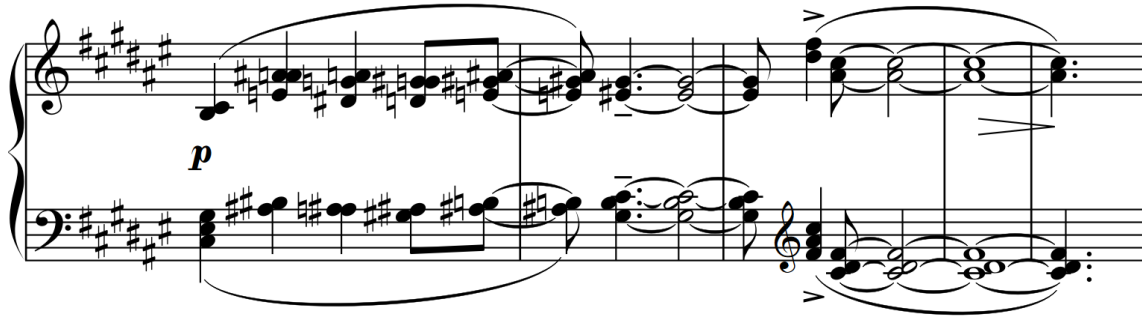


Figure 4 The Love theme

Source: by author

ทำนองเพลงรักมีลักษณะอ่อนโยนแต่ทรงพลัง แสดงถึงความสุข ความหลงใหล และการรวมเป็นหนึ่งระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า เมสซีเยนอธิบายว่าความรักในบทประพันธ์เพลงนี้ไม่ใช่เพียงความรักระหว่างชายหญิง แต่คือการรักในทุกสิ่ง ที่พระเจ้าทรงสร้าง ทั้งนี้เสียงขององค์ มาร์เตอโนต์ มีบทบาทสำคัญอย่างมากในทำนองหลักนี้ โดยทำหน้าที่เป็นเสียงแห่งความรัก ที่ให้ความรู้สึกถ่องถอยและบริสุทธิ์

4) หน่วยย่อยเอกชุดคอร์ด (the Chord theme)

หน่วยย่อยเอกซุคอร์คอร์ดเป็นหน่วยย่อยที่มีความโดดเด่นและแตกต่างจากทำนองหลักอื่น เนื่องจากไม่ได้ถูกสร้างขึ้นเป็นทำนอง แต่เกิดจากกลุ่มของคอร์คอร์ดที่ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์เชิงโครงสร้างและเชิงสีนทางเสียง เมสเซียนออกแบบให้คอร์คอร์ดเหล่านี้สามารถแยกตัวออกจากกันได้ตามการจัดเรียงของวงออร์เคสตราหรือสามารถบรรเลงรวมกันเป็นกลุ่มบนเปียโนได้อย่างอิสระ โดยขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ประพันธ์ในการสร้างมิติทางเสียงและพลังของโครงสร้างเสียงประสาน ดังโน้ตใน Figure 5



Figure 5 The Chord theme

Source: by author

¹⁵ Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's Turangalila-symphonie: Elements in Music since 1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 38.

โดยสรุป หน่วยย่อยเอกซัคคอร์ดเป็นองค์ประกอบที่เชื่อมโยงระหว่างโครงสร้างเสียงประสาน สีสันทางเสียง และจิตวิญญาณของผลงาน เมสเซียนใช้คอร์ดเหล่านี้ในการสร้างความเป็นเอกภาพทั้งทางโครงสร้างและอารมณ์ของบทประพันธ์เพลง ทำให้ *Turangalila-Symphonie* มีมิติของเสียงและสีสรรที่ลึกซึ้งและยากจะเลียนแบบได้

ส่วนที่ 2 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง “*Turangalila-Symphonie*”

เนื้อหาในแต่ละกระบวนของบทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* มิได้ดำเนินไปตามลำดับเหตุการณ์หรือฉากจากวรรณกรรมเรื่อง *Tristan and Isolde* อย่างตรงไปตรงมา หากแต่เมสเซียนเลือกนำเสนอแนวคิดและอารมณ์ของความรักในเชิงสัญลักษณ์แทน โดยเน้นการสรุปและขยายประเด็นสำคัญเกี่ยวกับความรัก ความสุข ความตาย และการเกิดใหม่ ซึ่งเป็นแก่นของเรื่องมากกว่าการเล่าเรื่องตามลำดับ ทั้งนี้เมสเซียนอธิบายว่าบทประพันธ์เพลงนี้เป็นบทเพลงแห่งความรัก ความสุข และความศรัทธาในชีวิต (*a song of love, joy, and faith in life*) โดยใช้แนวทางของดนตรีเชิงอารมณ์และสัญลักษณ์แทนดนตรีพรรณนาตามเรื่องราวที่เป็นฉากตอน บทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* ประกอบด้วยทั้งหมด 10 กระบวน แต่ละกระบวนมีโครงสร้าง จังหวะ และสีสันทางเสียงที่แตกต่างกัน แต่ล้วนสัมพันธ์กันผ่านการใช้ทำนองหลักแบบวัฏจักรที่ปรากฏซ้ำและแปรเปลี่ยนตลอดทั้งเรื่อง มีรายละเอียดดังนี้

กระบวนที่ 1 Introduction อยู่ในอารมณ์และลีลาที่น่าเกรงขาม สามารถแบ่งท่อนได้เป็น A B C และช่วงทางเพลง (Coda) ท่อน A เป็นส่วนนำเสนองานองหลักรูปปั้นและทำนองหลักดอกไม้ ที่ได้ยินชัดเจนที่สุด จากนั้นในท่อน B จะมีการบรรเลงเดี่ยวเปียโนในลักษณะคาเดนซา (cadenza) ที่เป็นการลดรูปจากท่อน A แต่ยังคงมีรายละเอียดอย่างครบถ้วน ท่อน C เป็นการกลับมาอีกครั้งของวงออร์เคสตราที่มีความซับซ้อนทางด้านจังหวะและโมดเป็นอย่างมาก โดยจะพบว่ามีการใช้จังหวะจากระบบอินเดียนที่ซ้อนกันภายใต้เสียงประสานจากโมดของเมสเซียนหลายโมดในเวลาเดียวกัน จบสุดท้ายในช่วงทางเพลง ที่มีความคล้ายคลึงกับท่อน A แต่จัดทำนองและองค์ประกอบดนตรีให้ซ้อนทับกันและหนาแน่นมากที่สุดก่อนที่จะจบกระบวน

กระบวนที่ 2 Chant d'amour 1 นำเสนอความรัก 2 ลักษณะที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ลักษณะแรกคือความรักที่รุนแรงเต็มไปด้วยแรงปรารถนาและกามารมณ์ ขณะที่อีกลักษณะหนึ่งคือความรักที่อ่อนโยน อบอุน และเต็มไปด้วยความละเมียดละไมแห่งจิตวิญญาณ ทำนองทั้งสองลักษณะนี้ถูกนำเสนอในลักษณะเปรียบเทียบกันอย่างชัดเจน โดยเมื่อพิจารณาในบริบทของวรรณกรรม *Tristan and Isolde* ความรักที่รุนแรงนั้นเปรียบได้กับยาเสน่ห์ (Love potion) ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของโศกนาฏกรรมในเรื่อง ส่วนความรักที่มีทำนองนุ่มนวลนั้นสื่อถึงศีลธรรมและความขัดแย้งภายในใจของตัวละครเอกทั้งสองที่ต้องต่อสู้ระหว่างแรงปรารถนาและคุณธรรมทางศีลธรรม ทำนองทั้งสองจึงดำเนินไปในลักษณะเหมือนการแข่งขันกันระหว่างความรักที่เร่าร้อนกับความรักที่เปี่ยมด้วยความอ่อนโยน

จุดเด่นของกระบวนนี้อยู่ที่การจัดสัดส่วนทางสัณฐานที่สมดุล โดยในตอน A มีการสลับนำเสนอทำนองรักรุนแรงและทำนองรักอ่อนโยนในอัตราส่วนที่ใกล้เคียงกัน ทำให้ทั้งสองด้านคงความสมดุลทางอารมณ์ได้อย่างกลมกลืน ส่วนตอน B เป็นการยกนำเสนอทำนองทั้งสองออกจากกันอย่างชัดเจน โดยมีท่อนเชื่อม B ทำหน้าที่เป็นส่วนคั่นที่ช่วยเน้นให้เห็นความแตกต่างของอารมณ์ได้เด่นชัดยิ่งขึ้น แม้กระบวนนี้จะใช้วัตถุดิบทางดนตรีไม่มากและมีโครงสร้างที่ไม่ซับซ้อนเท่ากระบวนแรก แต่ก็สามารถสร้างสมดุลระหว่างความรุนแรงทางอารมณ์กับความชัดเจนทางโครงสร้างได้อย่างดี ดังรายละเอียดแสดงใน Table 2

Table 2 Musical Structure of Movement II: *Chant d'amour I*

Source: by author

Sections	Rehearsal marks	Content
Section A	1-3	Introduction
	4-5	Passionate Love Theme-Tender Love Theme
	6-7	Passionate Love Theme-Tender Love Theme
	8-12	Transition A
	13-14	Passionate Love Theme-Tender Love Theme
	15-16	Passionate Love Theme-Tender Love Theme
	17-27	Transition B
Section B	28-31	Passionate Love Theme
	32-39	Expansion of Transition B
	40	Tender Love Theme
Coda	41-12	Passionate Love Theme
	43	Tender Love Theme
	44	Codetta

กระบวนที่ 3 *Turangalila 1* มีการจัดการในด้านระบบจังหวะของเมสเซียนที่เป็นเอกลักษณ์ไว้อย่างชัดเจนมากที่สุด ทั้งระบบจังหวะของกรีก จังหวะเพิ่ม และวิธีการเคลื่อนจังหวะแบบโครมาติก ตรงตามความหมายของ *Turangalila* ก็คือ การจัดการเวลา การเคลื่อนไหว และจังหวะ

กระบวนที่ 4 *Chant d'amour 2* เริ่มต้นด้วยจังหวะเต้นรำ (Scherzo) ที่สร้างมาจากชุดจังหวะของอินเดีย เรียงต่อกันจนเกิดเป็นห่วงจังหวะยืนพื้น (rhythmic ostinato) มีการนำทำนองหลักเพลงรักจากกระบวนที่ 2 มาเรียบเรียงใหม่ และยังสามารถพบทำนองรักรุนแรงได้อีกครั้งแต่ไม่มีความโดดเด่นเท่ากับทำนองรักนุ่มนวลอย่างในกระบวนที่ 2 เสมือนว่าความรักที่เป็นความรักที่นุ่มนวลและอบอุ่นได้ชนะทุกสิ่ง ทั้งยังสามารถพบลักษณะของเพลงเสียนกที่บรรเลงทับซ้อนไปกับทำนองรักนุ่มนวลในลักษณะองค์ประกอบของดนตรีมีความแตกต่างทั้งในด้านจังหวะ ระบบโมด และสีสันทันของเสียง แต่บรรเลงพร้อมกันได้อย่างงดงาม ในช่วงทางเพลงจะพบว่ามีทำนองหลักรูปปั้นและทำนองหลักดอกไม้อยู่ด้วย สุดท้ายในช่วงทางเพลงย่อยจะจบด้วยทำนองรักนุ่มนวลแบบเบาบาง

กระบวนที่ 5 *Joie du sang des étoiles (Joy of the Blood of the Stars)* เป็นกระบวนที่มีลีลาและอัตราจังหวะเร็วที่สุดใน 10 กระบวน เพื่อให้รู้สึกแตกต่างจากกระบวนที่ 4 ที่มีลีลาอ่อนหวานและเชื่องช้า ในกระบวนนี้มีการ

บรรเลงที่มีความเข้มข้นมากและรุนแรง จบสุดท้ายด้วยทำนองหลักรูปปั้นและคอร์ดลากยาวเป็นเวลานานในความเข้มข้นที่มากที่สุดเท่าที่วงออร์เคสตราจะทำได้ในตอนจบ ลักษณะโดยรวมของกระบวนนี้จะปรากฏอย่างสมบูรณ์อีกครั้งในกระบวนที่ 10

กระบวนที่ 6 *Jardin du sommeil d'amour* เป็นกระบวนที่นำเสนอทำนองเพลงรักได้อย่างชัดเจนที่สุด มีการจำลองภาพของสวนในบรรยากาศอันเงียบงันซึ่งเป็นฉากสำคัญในเรื่องราวของ *Tristan and Isolde* เมสเซียนได้กล่าวเพิ่มเติมไว้ว่า “ไม่มีสวนใดในโลกนี้ที่ไม่มีนก”¹⁶ ในกระบวนนี้เสียงนกจึงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งตั้งแต่ต้นกระบวนซึ่งบรรเลงด้วยเปียโนเป็นหลัก ประกอบกับการบรรเลงทำนองหลักเพลงรักจากกลุ่มเครื่องสายและองด์ มาร์เตอโนต์

กระบวนที่ 7 *Turangalila 2* มีความคล้ายคลึงกับกระบวนที่ 3 ในเรื่องของจัดการจังหวะและเป็นกระบวนที่สั้นที่สุด ให้ความรู้สึกติดกับกระบวนที่ 6 ที่มีอยู่ในลีลาที่เชื่อมขาดตลอดทั้งกระบวน ในกระบวนนี้กลุ่มเครื่องกระทบมีบทบาทสำคัญที่สุด โดยบรรเลงรูปแบบจังหวะในหลากหลายรูปแบบทำให้เกิดความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นในมิติของจังหวะ ทั้งนี้ยังได้มีการนำเทคนิคการประพันธ์แบบทำนองสีสัน (Klangfarbenmelodie) หมายถึงการกระจายทำนองไปทั่วเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราควบคู่กับทำนองที่บรรเลงด้วยองด์ มาร์เตอโนต์ ทำให้เนื้อดนตรีในส่วนนี้มีมิติและชั้นของเสียงที่ซับซ้อน

กระบวนที่ 8 *Développement de l'amour (Development of Love)* มีการแบ่งท่อนในกระบวนนี้เป็น 3 ส่วน 1) ท่อนนำ มีลักษณะคล้ายกับกระบวนเพลงสวดแห่งความรักในกระบวนที่ 2 และ 4 2) ท่อนพัฒนาสูงสุด เปรียบเสมือนเป็นส่วนพัฒนาและจุดสูงสุดของบทประพันธ์เพลงนี้โดยมีวัตถุดิบที่เคยเกิดทั้งหมดมาพัฒนาในท่อนนี้ และ 3) ช่วงทางเพลงที่เปรียบเหมือนบทสรุปของวัตถุดิบทั้งหมดที่ถูกพัฒนาในท่อนพัฒนาสูงสุด โดยสรุปจุดที่เด่นชัดที่สุดของกระบวนคือลักษณะการเรียบเรียงทำนองหลักและหน่วยย่อยเอก รวมถึงทำนองทั้งหมดที่เคยเกิดขึ้นมาได้อย่างลงตัว

กระบวนที่ 9 การละเล่นครั้งที่ 3 *Turangalila 3* มีความคล้ายคลึงกับกระบวนที่ 3 และ 7 แต่มีความซับซ้อนทางด้านจังหวะมากที่สุด สามารถพบว่ามีชุดจังหวะที่เคยใช้ในกระบวนต่าง ๆ ทั้งจังหวะในระบบกรีกและอินเดีย รวมถึงระบบจังหวะของเมสเซียนเอง ได้รับการพัฒนาและจัดเรียงใหม่ในกระบวนนี้

กระบวนที่ 10 บทสรุป *Finale* ในกระบวนสุดท้ายนี้มีการใช้สังคีตลักษณะโน้ตาด้าแบบดัดแปลง (Modified Sonata form) พบว่าความพิเศษของตอนย้อนกลับต้นนั้นมีส่วนพัฒนาอีกครั้ง แตกต่างจากตอนย้อนกลับต้นของสังคีตลักษณะโน้ตาด้าแบบปกติที่การย้อนกลับจะไม่ปรากฏทำนองอื่นนอกจากทำนองหลักที่ 1 และ 2 ในศูนย์กลางเสียงหลักของบทเพลง อย่างไรก็ตามการดัดแปลงของสังคีตลักษณะดังกล่าวยังคงไม่ละทิ้งกรอบของโทนิคและโดมิแนนท์ในภาพรวม เห็นได้ว่าเมสเซียนยังคงไม่ละทิ้งแนวคิดเดิมและไม่ได้มีแนวทางการหลีกเลี่ยงการอิงกฎเสียงอย่างสิ้นเชิง ทั้งนี้ส่วนพัฒนาเสริมในตอนย้อนกลับต้นยังได้นำเสนอทำนองเพลงรัก ซึ่งเป็นทำนองสำคัญที่สุดที่เกิดขึ้นในบทประพันธ์นี้ ทั้งยังเป็นเหมือนบทสรุปทั้งในด้านอารมณ์ความรัก และเนื้อหาของบทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie* มีรายละเอียดดัง Table 3

¹⁶ Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's Turangalila-symphonie: Elements in Music since 1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 51.

Table 3 Musical Structure of Movement X: *Finale*

Source: by author

Sections	Rehearsal marks	Theme and Part	Description
Exposition	1-2	Theme 1	A newly introduced theme performed by the brass section in F# major.
	3	Bridge	A short bridge leading to the second principal theme.
	4-5	Theme 2	The Love Theme transformed into a faster motion through rhythmic diminution, in E♭ major.
Development	6-10	Development 1	Development of Principal Theme 1, featuring the “Statue Theme” layered within tonal centers G-A♭-A.
	11-13	Development 2	Development of Principal Theme 2, moving from tonal centers F-A♭ with thematic variation.
	14	Development 3	Variation of Principal Theme 1 with altered tone colors and registers, incorporating the “Statue Theme.”
	15-19	Development 4	Further development of Principal Theme 1, modulating from B to C, alternating between sorrowful melodic fragments and sustained high-intensity chords.
	20-23	Development 5	Final development of Theme 1, moving toward the dominant tonal center of the movement (C#).
Recapitulation	24-26	Theme 1	The first theme returns in F# major, presented in varied forms, followed directly by the second theme without a bridge.
	27-28	Theme 2	The second theme, also in the tonic key of F# major, reaffirms the tonal center of the movement.
	29-33	Extended Development	The Love Theme returns in its original form, with the second theme that was accelerated earlier in the symphony now heard in a slower and more lyrical character.
	34-35	Coda	This section symbolizes a celebration of the glory and bliss of love and life. Messiaen described this musical moment as “never-ending joy” ¹⁷ , marking the climactic point of the entire symphony.
	36	Codetta	Concludes with a chord derived from Principal Theme 1

¹⁷ Andrew Shenton, *Olivier Messiaen’s Turangalila-symphonie: Elements in Music since 1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 69.

จากการวิเคราะห์ทั้ง 10 กระบวนของบทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* เห็นได้ว่าเมสเซียสได้สังเคราะห์แนวคิดทางศิลปะ ศาสนา และอารมณ์เข้าด้วยกันอย่างลึกซึ้ง ผ่านภาษาดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว แต่ละกระบวนมีบทบาทแตกต่างกัน ทั้งในเชิงจังหวะ สีสันท่วงเสียง และอารมณ์ แต่ล้วนเชื่อมโยงกันด้วยทำนองหลักแบบวัฏจักรที่ปรากฏซ้ำและแปรเปลี่ยนในหลายรูปแบบอย่างต่อเนื่อง

ผลงานนี้สะท้อนถึงความเข้าใจในความรักในมิติที่กว้างกว่าเรื่องราวของ *Tristan and Isolde* โดยเมสเซียสตีความความรักในเชิงสัญลักษณ์ของชีวิต การตาย การเกิดใหม่ และการหลอมรวมระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า *Turangalila-Symphonie* จึงมิใช่เพียงบทประพันธ์เพลงบทเพลงหนึ่ง หากแต่เป็นบทสวดของชีวิตและจิตวิญญาณที่แสดงถึงความศรัทธาในความงามและพลังแห่งจักรวาลตามแนวทางและกระบวนแบบของเมสเซียส

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

จากผลการศึกษาพบว่า กระบวนแบบการประพันธ์เพลงของโอลิเวียร์ เมสเซียส ประกอบด้วยองค์ประกอบหลักสี่ด้าน ได้แก่ ความสนใจทางปักษีวิทยา ระบบและโครงสร้างโมด ระบบจังหวะ และแนวคิดเรื่องสีสันท่วงเสียง ซึ่งทั้งหมดนี้มิได้เป็นเพียงกลวิธีทางเทคนิค หากแต่เป็นภาพสะท้อนโลกทัศน์ ประสบการณ์ชีวิต และความศรัทธาทางศาสนาที่ฝังแน่นในตัวผู้ประพันธ์

ผลการอภิปรายชี้ให้เห็นว่า เมสเซียสใช้แนวคิดทั้งสี่ด้านมาผสานกันในบทประพันธ์ *Turangalila-Symphonie* อย่างสมบูรณ์ ผ่านทำนองหลักแบบวัฏจักรซึ่งไม่ได้ทำหน้าที่แทนตัวละครหรือตามเหตุการณ์ในเรื่องเหมือนแนวคิดหน่วยทำนองย่อยเอกนำของวากเนอร์ หากแต่เป็นการแทนสภาวะอารมณ์และความหมายเชิงปรัชญา เช่น ความศรัทธา ความสุข ความรุนแรง และความสงบ รวมถึงชีวิตและแง่มุมของความรัก ทั้งนี้ในแต่ละทำนองหลักวัฏจักรที่ปรากฏซ้ำในกระบวนต่าง ๆ ทำให้เกิดเอกภาพของทั้งสิบกระบวนและสร้างมิติของอารมณ์ที่เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง แนวทางนี้สะท้อนวิธีคิดแบบสัญลักษณ์ของเมสเซียสที่ใช้ดนตรีเป็นภาษาทางจิตวิญญาณมากกว่าการเล่าเรื่องในเชิงละคร

การสร้างสรรค *Turangalila-Symphonie* ยังแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงกรอบการประพันธ์เพลงซิมโฟนีในศตวรรษที่ 20 อย่างชัดเจน โดยผลงานนี้มีความยาวกว่า 85 นาที ใช้วงออร์เคสตราขนาดใหญ่พิเศษร่วมกับเครื่องดนตรีไฟฟ้ายุคแรก ๆ ซึ่งถือเป็นนวัตกรรมทางเสียงที่ก้าวหน้าในยุคนั้น นอกจากนี้ยังมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อพัฒนาการของดนตรีร่วมสมัย ซึ่งเมสเซียสได้เปิดประตูให้คีตกวีรุ่นหลัง เช่น ปีแอร์ บูเลซ (Pierre Boulez, ค.ศ. 1925-2016) คาร์ลไฮน์ช สต็อคเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen, ค.ศ. 1928-2007) และโทรุ ทาคะมิตสึ (Toru Takemitsu, ค.ศ. 1930-1996) เป็นต้น ได้มองเห็นศักยภาพของดนตรีในฐานะสื่อแห่งความเชื่อและความหมาย สรุปได้ว่าผลงานนี้จึงมิได้เป็นเพียงซิมโฟนีที่ยิ่งใหญ่ในเชิงขนาด แต่ยังเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีศตวรรษที่ 20

สรุป (Conclusion)

บทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie* เป็นบทประพันธ์ที่สะท้อนความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของโอลิเวียร์ เมสเซียสได้อย่างเด่นชัด ความโดดเด่นดังกล่าวเกิดจากประสบการณ์ชีวิตและความสนใจส่วนบุคคล รวมถึงแนวคิดทางศาสนา ตลอดจนปรัชญาที่ผู้ประพันธ์สะสมและถ่ายทอดผ่านภาษาดนตรีของตนเอง ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่ากระบวนแบบการประพันธ์ของเมสเซียสเป็นผลลัพธ์จากตัวตนและโลกทัศน์ที่ไม่เหมือนใคร

การประพันธ์ของเมสเซียสจึงมิได้เป็นเพียงการสร้างสรรคผลงานที่มีเอกลักษณ์ทางเทคนิคเท่านั้น หากแต่เป็นการแสดงออกถึงความเป็นปัจเจกของผู้ประพันธ์ที่ไม่อาจลอกเลียนได้ การศึกษาลีลาและกระบวนแบบของเมสเซียสผ่านบทประพันธ์นี้

จึงไม่เพียงทำให้เข้าใจโครงสร้างและมิติทางดนตรีของผลงานชิ้นนี้ แต่ยังช่วยให้ตระหนักถึงคุณค่าของการสร้างสรรค์ที่เกิดจากตัวตนของผู้ประพันธ์เอง ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญของการประพันธ์ดนตรีในทุกยุคสมัย

ในมิติที่กว้างขึ้น ผลงานของเมสเซียแนถือเป็นคุณูปการสำคัญต่อวงการดนตรีร่วมสมัย เพราะมิได้เป็นเพียงต้นแบบให้คีตกวีรุ่นหลังเลียนแบบ แต่เป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินตระหนักถึงความสำคัญของการค้นหาความเป็นตัวเอง และกล้าที่จะสร้างภาษาดนตรีที่สะท้อนอัตลักษณ์ทางศิลปะและจิตวิญญาณของตนอย่างแท้จริง บทประพันธ์เพลง *Turangalila-Symphonie* จึงเป็นมากกว่าบทประพันธ์ขนาดใหญ่ในเชิงเทคนิคในการประพันธ์ แต่คือสัญลักษณ์แห่งอิสรภาพในการสร้างสรรค์ที่เปลี่ยนกรอบความคิดของดนตรีศตวรรษที่ 20 และยังคงสร้างอิทธิพลต่อแนวทางของดนตรีร่วมสมัยมาจนถึงปัจจุบัน

กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement)

ขอขอบคุณทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาจากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเฉลิมฉลองโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา

References

-
- Austbø, Håkon. "Visualizing Visions: The Significance of Messiaen's Colours." *Music & Practice* 2 (2015).
- Dingle, Christopher. *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Hill, Peter, and Nigel Simeone. *Messiaen*. New Haven, CT: Yale University Press, 2005.
- Medi Music. "Rhythmic Modes." Accessed March 4, 2025. <https://medi-music.weebly.com>.
- Messiaen, Olivier. Liner Notes for Olivier Messiaen. *Turangalila-Symphonie*. Orchestre De La Bastille, Myung-Whun Chung, conductor, Paul Griffiths, translator. Recorded October, 1990. Deutsche Grammophon 431 781-2, 1991. CD.
- Messiaen, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- Messiaen, Olivier, and Claude Samuel. *Olivier Messiaen: Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Translated by E. Thomas Glasow. Portland, OR: Amadeus Press, 1994.
- Reindl, Tomáš. "Indian Rhythmic Systems as Sources of Inspiration for Western Composers." *Analytical Approaches to World Musics* 11, no. 2 (2023): 1-22.
- Shenton, Andrew. *Olivier Messiaen's Turangalila-Symphonie: Elements in Music since 1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Weakland, Rembert. "The Rhythmic Modes and Medieval Latin Drama." *Journal of the American Musicological Society* 14, no. 2 (Summer 1961): 131-146. <https://doi.org/10.2307/829752>.

THE EVOLUTION OF MUSIC EDUCATION IN INDONESIA: FROM COLONIALISM TO COMMERCIALIZATION

Citra Aryandari*

Faculty of Performing Art, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, DI Yogyakarta, Indonesia

Received 08/08/2025, Revised 21/12/2025, Accepted 22/01/2026

Abstract

Background and Objectives: This study examines the evolution of music education in Indonesia from the colonial era to the present, investigating how Western musical traditions have shaped national music education frameworks. The research explores the cultural, political, and economic forces that have transformed musical pedagogy and their implications for traditional Indonesian musical heritage and contemporary practice.

Methods: This research employs a comprehensive historical-critical methodology integrating multiple data sources. Primary sources include systematic analysis of palace manuscripts from the Yogyakarta Palace library (dating from early 1900s), government documents, institutional archives, and educational curricula across historical periods. In-depth interviews were conducted with 23 musicians, educators, and cultural custodians to capture lived experiences of musical adaptation processes. Secondary sources include scholarly literature and music histories. The study uses interdisciplinary analytical frameworks including post-colonial theory, political economy, and Bourdieu's cultural capital theory, examining four historical epochs: Colonial era (pre-1945), Sukarno period (1945-1965), New Order (1965-1998), and Reform era (1998-present).

Results: The analysis identifies three distinct phases in Indonesian music education: strict governmental control under Sukarno (1945-1967), gradual liberalization during the Suharto era (1967-1998), and market-driven transformation in the Reform period (1998-present). The Yogyakarta Palace orchestra case illustrates how Western musical instruments were integrated with traditional gamelan, resulting in hybrid forms that reflected broader patterns of cultural exchange and negotiation. Western music entered through elite institutions and missionary activity, creating localized hybrid forms. The government systematically built a national music education framework, privileging Western classical music through institutions like the Indonesian Music School (SMI/1952), the Indonesian Music Academy (AMI/1961), and the Indonesian Institute of the Arts (ISI/1984) to serve nation-building objectives. A significant finding is the contemporary dominance of private institutions like Yamaha Music School and Purwacaraka Music Studio, which have displaced government-run establishments as primary providers of music education, reaching exponentially more students while standardizing curricula around Western frameworks.

* Corresponding author, email: citra.aryandari@isi.ac.id

Conclusions: The shift from state-controlled to commercially-driven music education reflects broader economic changes, including middle-class growth and urbanization. However, this transformation has created a democratization paradox: while commercial expansion has increased overall access, it has also erected significant economic barriers that exclude lower-income populations, raising questions about educational equity and the preservation of cultural heritage. The study contributes theoretical insights on cultural hybridity, Bourdieu's cultural capital in postcolonial contexts, and the complexities of market-driven education systems. It reveals how music education functions as a contested field where cultural identity, economic interests, and political priorities intersect, with Western frameworks persistently positioned as the universal standard despite Indonesia's political independence. The findings underscore the need for deliberate policy intervention to address access inequalities, correct curricular imbalances favoring Western music, and support the preservation and innovation of traditional Indonesian musical heritage within a pluralistic educational ecosystem.

Keywords: Indonesian Music Education / Colonialism / Commercialization / Indonesian Music

Background and Objectives

The presence of Western music in Indonesia, deeply rooted in over three centuries of colonial history, has profoundly shaped the nation's musical landscape. This prolonged interaction fostered not only cultural exchange but also complex dynamics in the development of Indonesia's musical identity. The acculturation process gave rise to unique musical forms, where Western elements blended with local traditions, resulting in distinctly Indonesian artistic expressions. Christian missionaries played a pivotal historical role by introducing instruments, notation systems, and religious hymns adapted into local languages and cultural contexts. This strategic localization—modifying melodies and rhythms to resonate with indigenous tastes—served evangelical purposes while generating enduring hybrid musical forms. These interactions reveal music's dual role as both a catalyst for artistic innovation and a tool for building community identity. Previous research about Animism, Christian Minorities, and State Development in Indonesia¹ highlights how missionary influence extended into socio-cultural realms, bridging spiritual values with daily life and enriching Indonesia's cultural heritage, demonstrating how local traditions actively reshaped external influences.

This legacy raises fundamental questions about modern Indonesian musical identity. While Western influence has permeated its evolution, generations of appropriation and adaptation have produced music that is distinctly different from its origins, sparking critical discourse around authenticity versus hybridity.² As Indonesian artists weave Western styles with local sensibilities, they create sounds both familiar and novel,

¹ Joshua Barker, review of *Fields of the Lord: Animism, Christian Minorities, and State Development in Indonesia*, by Lorraine V. Aragon, *Pacific Affairs* 75, no. 1 (Spring 2002): 148-149, <https://doi.org/10.2307/4127279>.

² Jan Nederveen Pieterse, "Globalisation as Hybridisation," *International Sociology* 9, no. 2 (1994): 161-184, <https://doi.org/10.1177/026858094009002003>.

challenging conventional notions of musical authenticity and reflecting broader societal shifts where globalization fuels dynamic genres that honor tradition while resonating with contemporary audiences.

This study investigates the intricate relationship between Western music and Indonesia's musical evolution, specifically examining transformational processes from colonial times to the present. By tracing historical trajectories and analyzing emergent forms, it seeks to uncover how Western influences shaped local traditions and how Indonesian musicians creatively reinterpreted them. The research explores the dynamic interplay between external elements and indigenous practices in forging a unique musical identity, while analyzing implications for national identity formation amidst ongoing debates about authenticity and cultural ownership.

The research addresses a significant gap: despite Western music's three-century presence in Indonesia, few studies comprehensively trace its evolution from colonial imposition to dynamic cultural dialogue.³ Existing scholarship often isolates historical origins from contemporary practice, neglecting longitudinal analysis of adaptation across generations, how musicians actively negotiate identity beyond passive reception, and theoretical frameworks for hybridity in Indonesia's postcolonial context. Furthermore, the relationship between globalization and local musical innovation remains underexplored, particularly regarding how market forces and educational institutions shape cultural transmission.

This work makes substantial contributions to the field in several key areas. First, it provides longitudinal analysis bridging colonial-era foundations to modern innovations, documenting the continuous transformation of musical pedagogy across distinct political periods. Second, it advances theoretical discourse by developing a nuanced hybridity model that rejects simplistic Western/local binaries, emphasizing Indonesian cultural agency in creating new forms responsive to global currents while maintaining distinctive identity. Third, methodologically, it integrates historical analysis with contemporary institutional examination, offering empirical data on previously undocumented adaptation strategies within both formal and non-formal educational settings. Fourth, the research provides policy-relevant insights for cultural preservation amidst globalization, addressing tensions between commercialization and accessibility. Finally, it contributes to decolonizing musicology by centering Indonesian perspectives and challenging Eurocentric narratives that position Western music as the universal standard. Ultimately, this study reframes understanding of musical influence, authenticity, and identity, positioning music as a living testament to cultural negotiation in our interconnected world.

³ Veronica Yoni Kaestri, "The Role of the Yogyakarta Sultanate Palace in the Development of Western Music in Yogyakarta" (Master's thesis, Gadjah Mada University, 2004). (in Indonesian); Iwan Setianjaya, Rr. Paramitha Dyah Fitriarsi, and Aton Rustandi Mulyana, "Organizational Hierarchy and Transmission of Knowledge of Performance Production Results in the Management of the Yogyakarta Royal Orchestra (Case Study: Yogyakarta Royal Orchestra's Raré Rumpaka Performance)," *Sorai: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik* 16, no. 2 (December 2023): 97-113, <https://doi.org/10.33153/sorai.v16i2.5704>. (in Indonesian); Citra Aryandari, "Mozart Effect Allure, Industrial Promotion, and Lifestyle," in The Southeast Asia Director of Music (SEADOM) Congress, Yangon, Myanmar, March 23-25, 2017; Joshua Barker, review of *Fields of the Lord: Animism, Christian Minorities, and State Development in Indonesia*, by Lorraine V. Aragon, *Pacific Affairs* 75, no. 1 (Spring 2002): 148-149, <https://doi.org/10.2307/4127279>.

Methods

This research uses a qualitative approach with a comprehensive historical research method to trace the evolutions of music education in Indonesia, utilizing a multifaceted approach that integrates archival investigation with contemporary insight. Primary source examination forms the cornerstone of our inquiry, involving systematic analysis of government documents, palace manuscripts, institutional archives, and recorded interviews with pivotal figures in Indonesia's musical development. These materials are complemented by critical engagement with secondary sources, including scholarly literature, music histories, and relevant publications. The documentary research extends across national libraries, royal archives (particularly the Yogyakarta Palace library), and educational repositories, establishing foundational historical context while revealing gaps in the established narrative.

To capture in-depth perspectives, interviews were conducted with musicians, educators, and cultural custodians whose lived experiences provide indispensable perspectives on musical adaptation processes. A total of 23 semi-structured interviews were conducted between 2022-2023. Participants were selected using purposive sampling based on the following criteria: (1) musicians with direct experience in either traditional gamelan or Western orchestral performance, particularly those with connections to palace musical traditions; (2) educators currently or formerly teaching in both formal institutions (such as ISI Yogyakarta) and non-formal music schools (such as Yamaha Music School and Purwacaraka Music Studio); and (3) cultural custodians including palace officials and traditional music preservation advocates with institutional knowledge spanning multiple decades. The sample included nine musicians (five with palace orchestra backgrounds, four from contemporary settings), eight educators (four from formal institutions, four from commercial music schools), and six cultural custodians (including two palace officials and four music preservation specialists).

Interview sessions lasted between 60-90 minutes and were conducted in Indonesian, with participants' consent obtained through informed consent protocols. The interviews were designed to elicit personal reflections on historical transitions, pedagogical approaches, and experiences navigating between traditional and Western musical systems. Specific topics included: experiences with musical acculturation processes, perceptions of changing educational landscapes, observations on the commercialization of music education, and views on cultural preservation challenges. All interviews were audio-recorded and transcribed verbatim.

Interview data was analyzed using thematic analysis following Braun and Clarke's (2008) six-phase framework.⁴ The process involved: (1) familiarization with data through repeated reading of transcripts; (2) generating initial codes identifying significant features across the dataset; (3) searching for themes by collating codes into broader patterns; (4) reviewing themes to ensure coherence and distinction; (5) defining and naming themes to capture their essence; and (6) producing the final analysis by selecting compelling extract examples.

⁴ Virginia Braun and Victoria Clarke, "Using Thematic Analysis in Psychology," *Qualitative Research in Psychology* 3, no. 2 (2006): 77-101, <https://doi.org/10.1191/1478088706qp0630a>.

This iterative process was conducted manually with the support of qualitative data management software.

By triangulating these testimonies with archival evidence, the study constructs a multidimensional understanding of Indonesia's musical transformation, cross-verifying accounts to mitigate interpretive bias while maintaining strict ethical protocols, including informed consent and confidentiality.⁵

Analytically, the research adopts a deliberately interdisciplinary framework. Post-colonial theory illuminates colonialism's enduring impact on musical structures, while political economy perspectives reveal how education became enmeshed in commercial imperatives. Historical periodization organizes the inquiry into four critical epochs: the Colonial era (pre-1945), Sukarno's reign (1945-1965), the New Order period (1965-1998), and the Reform era to present (1998-).

Methodological limitations are acknowledged transparently, including fragmentary archival records (particularly from the colonial and early independence periods), the inherent subjectivity of musical interpretation, potential recall bias in retrospective interviews, and challenges in reconciling diverse informant perspectives. The study's reliance on Yogyakarta as a primary case study site, while providing depth, may limit generalizability to other Indonesian regions with different colonial histories and contemporary educational landscapes. Additionally, the predominance of elite institutional voices (palace musicians, formal educators) in historical archives may underrepresent grassroots musical practices and non-elite perspectives.

Through this rigorous yet reflexive approach, the study constructs a contextualized narrative that transcends mere historical reconstruction, ultimately revealing how music education reflects Indonesia's ongoing negotiation between tradition and transformation within its complex sociopolitical landscape.

Results

Phase 1: Colonial Interface and Early Acculturation (Pre-1945)

The story of Western music's integration into Yogyakarta Palace unfolds through precious manuscripts housed in the palace library, dating back to the early 1900s.⁶ These historical documents reveal the fascinating origins of Kraton Orchest Djogja and illuminate how Western musical traditions gradually took root within the elite institutions.⁷

Western musical instruments first appeared in the palace during the reigns of Sultan Hamengku Buwono I (1755-1792) through Sultan HB IV (1814-1822), initially serving ceremonial and military functions. Brass instruments, in particular, became essential elements of palace protocol during this early period. However, the real transformation

⁵ Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln, *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, 4th ed. (Los Angeles: SAGE, 2011).

⁶ Veronica Yoni Kaestri, "The Role of the Yogyakarta Sultanate Palace in the Development of Western Music in Yogyakarta" (Master's thesis, Gadjah Mada University, 2004). (in Indonesian)

⁷ Iwan Setianjaya, Rr. Paramitha Dyah Fitriyani, and Aton Rustandi Mulyana, "Organizational Hierarchy and Transmission of Knowledge of Performance Production Results in the Management of the Yogyakarta Royal Orchestra (Case Study: Yogyakarta Royal Orchestra's Raré Rumpaka Performance)," *Sorai: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik* 16, no. 2 (December 2023): 97-113, <https://doi.org/10.33153/sorai.v16i2.5704>. (in Indonesian)

began under Sultan HB V's rule, when palace musicians embarked on an ambitious experiment to blend Western and traditional Javanese music. Trumpets, trombones, saxophones, horns, and tubas were gradually incorporated as accompaniment for dance performances alongside traditional gamelan orchestras.

This musical fusion proved more challenging than anticipated. The fundamental differences between Western tonal systems and gamelan tuning created complex harmonization problems that required innovative solutions. Musicians had to navigate these technical hurdles while respecting both musical traditions, making this period one of intense creative experimentation.

The formal establishment of "Kraton Orchest Djogja" during Sultan HB VIII's reign (1921-1939) marked a pivotal moment in palace history. This institutionalization elevated Western music from an experimental addition to an integral part of palace culture. More significantly, it transformed the social standing of musicians themselves, who were previously considered outsiders but now became official palace employees with formal roles in important ceremonies and events.

While the palace represents an elite case, similar patterns of Western musical adoption occurred across other Indonesian cultural centers during the colonial period. Christian missionary schools in regions such as North Sumatra, Maluku, and Papua introduced Western musical notation, hymns, and instruments to indigenous populations, creating localized hybrid forms. These early interactions established foundational infrastructure and knowledge that would later inform national education policy.

Phase 2: Post-Independence State Control and National Framework Development (1945-1998)

The Sukarno Era: Establishing National Music Education (1945-1967)

The post-independence period witnessed a fundamental shift from localized, elite-centered musical practice to deliberate state-building through cultural policy. President Sukarno's establishment of the Indonesian Music School (Sekolah Musik Indonesia) in Yogyakarta in 1952 represented the first systematic attempt to create a national framework for formal music education. Interview data with former faculty members reveal that this institution was explicitly designed to serve nation-building objectives, with curriculum heavily influenced by European conservatory models.

One educator recalled: "The founding vision was to demonstrate that Indonesia could master international standards of musical excellence. Western classical music was chosen because it represented modernity and global recognition—essential for a newly independent nation seeking legitimacy." (Educator A, interview 2023).

The institution evolved into the Indonesian Music Academy (Akademi Musik Indonesia, AMI) in 1961, expanding its scope and formalization. Government documents from this period show that AMI's curriculum was approximately 80% focused on Western classical repertoire and theory, with traditional Indonesian music relegated to elective or supplementary status. This curricular hierarchy established Western music as the legitimate foundation of formal music education—a pattern that would persist for decades.

Cultural policy during this era was characterized by strict governmental oversight. Sukarno's dismissive characterization of rock 'n' roll as “ngak-ngik-ngok” music in the early 1960s reflected anxieties about cultural imperialism threatening national identity.⁸ The state promoted regional artists like Waldjinhah, Benyamin Sueb, and Sam Saimun through Radio Republic of Indonesia (RRI), attempting to construct an alternative musical narrative. The “Radio Star Festival” served as a mechanism for creating shared national cultural experiences while maintaining state control over musical production and dissemination.

The New Order: Gradual Liberalization and Media Transformation (1967-1998)

The Suharto era brought significant changes to Indonesia's musical landscape, though state oversight remained substantial. The transformation of AMI into the Indonesian Institute of the Arts (Institut Seni Indonesia, ISI) in 1984 marked institutional maturation and expanded disciplinary scope. Archival records show that by the 1980s, ISI Yogyakarta had established departments for both Western and traditional music, though resource allocation and prestige hierarchies continued to favor Western classical training.

Television's emergence in the 1970s catalyzed a fundamental transformation in how music education and careers were perceived. Interview participants consistently identified television as a watershed moment. A musician who transitioned from traditional performance to television work stated: “Television changed everything. Suddenly, musicians could reach millions of people and earn substantial income. The old model of regional touring couldn't compete.” (Musician A, interview 2023)

Programs like “Aneka Ria Safari” and “Campur Sari” created new performance contexts and audience expectations.⁹ This media transformation had direct implications for music education: aspiring musicians increasingly sought training that would prepare them for broadcast media, favoring popular and Western styles over traditional forms. The displacement of traditional regional musicians during this period reflects how technological and economic changes restructured the field of cultural production.

However, formal government-run music education institutions struggled to adapt to these market changes. ISI and other state institutions maintained classical conservatory models, creating a growing disconnect between formal education and industry demands.

Phase 3: Commercialization and Private Sector Dominance (1998-Present)

The Rise of Private Music Education Institutions

Yamaha Music School's entry into Indonesia marked the beginning of systematic commercialization. Founded in 1972, Yamaha introduced the “Music Fantasy” program for early childhood education, leveraging

⁸ Citra Aryandari, “The Indonesian Popular Music Industry: Navigating Shadows of Politics and Cultural Uncertainty,” in *Made in Nusantara: Studies in Popular Music*, ed. Adil Johan and Mayco A. Santaella (New York: Routledge, 2021), 164-171, <https://doi.org/10.4324/9780367855529-19>.

⁹ Zein Mufarrih Muktaf, “Television and Visual Music,” in *The Conference on Media, Communications, and Sociology 2014*, Yogyakarta, September 7, 2014, 396-409. (in Indonesian)

global research on music's cognitive benefits (the “Mozart Effect” phenomenon).¹⁰ Interview data with Yamaha administrators reveals a deliberate strategy of positioning music education as a developmental investment rather than cultural enrichment.

Purwacaraka Music Studio represents a distinctly Indonesian response to commercial demand. Founded by renowned musician Purwacaraka, the studio adapted the Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM) curriculum with localized elements. Institutional data shows remarkable growth: 126 branches nationwide serving 27,000 students annually as of 2023.¹¹ This expansion reflects Indonesia's growing middle class and urbanization patterns.

Interview participants from Purwacaraka emphasized their hybrid approach: “We maintain international standards through ABRSM examinations, but we also incorporate Indonesian popular music and regional songs. It's about being globally competitive while culturally relevant” (Educator B, interview 2023).

Impact on Traditional Musicians and Knowledge Transmission

Interview data with traditional musicians reveals the human impact of this transformation. A gamelan master (Musician B, interview 2023) reflected: “My father could support his family teaching gamelan in the community. Today, parents want piano lessons for their children. They see traditional music as old-fashioned, not useful for their children's futures. I now work primarily at cultural festivals and for tourists.”

The disbanding of the Kraton Orchest Djogja during Sultan HB IX's reign (1940-1988) had long-term consequences for institutional support of hybrid musical forms. When musicians were allowed to take their instruments and pursue independent careers, they became private music teachers throughout Yogyakarta, spreading Western musical knowledge to ordinary citizens. However, this privatization also meant the loss of institutional infrastructure supporting experimental fusion work.

A former palace musician (Musician C, interview 2023) stated: “After the orchestra disbanded, we had to survive in the market. Parents wanted us to teach their children popular songs and Western pieces, not palace repertoire. The hybrid tradition we developed essentially ended with our generation.”

This comprehensive results section demonstrates that (1) Western music entered through elite institutions and missionary activity, creating localized hybrid forms and establishing foundational infrastructure; (2) The government systematically built a national music education framework, privileging Western classical music, using institutions like the Indonesian Music School, AMI, and ISI to serve nation-building objectives while maintaining strict cultural policy control; (3) Private sector actors, particularly Yamaha and Purwacaraka, have

¹⁰ Citra Aryandari, “Mozart Effect Allure, Industrial Promotion, and Lifestyle,” in The Southeast Asia Director of Music (SEADOM) Congress, Yangon, Myanmar, March 23-25, 2017.

¹¹ Riska Indriani Asmono, “Music Course Management in Improving Students' Musical Abilities at the Purwacaraka Music Course, Villa Bukit Mas Surabaya Branch,” *J+PLUS UNESA* 4, no. 1 (2015): 1-8. (in Indonesian)

displaced government institutions as the primary providers of music education, reaching exponentially more students while standardizing curricula around Western musical frameworks and creating access barriers based on economic class.

These findings provide the empirical foundation for analyzing how Western musical traditions have fundamentally shaped Indonesia's national music education framework across the full historical trajectory from colonialism to contemporary commercialization.

Discussion

Nation-Building and Cultural Capital: The Post-Independence Framework (1945-1998)

The empirical findings regarding Sukarno's establishment of the Indonesian Music School in 1952 and its subsequent evolution into AMI (1961) and ISI (1984) reveal a deliberate state strategy to construct national identity through cultural institutions. This development exemplifies Benedict Anderson's concept of "imagined communities," where cultural institutions serve as mechanisms for forging national consciousness.¹² The interview testimony from Educator A—describing how "Western classical music was chosen because it represented modernity and global recognition"—illuminates the postcolonial state's complex negotiation between cultural authenticity and international legitimacy.

This strategic positioning of European classical music as the cornerstone of formal music education reveals what Homi Bhabha terms "mimicry"—the adoption of colonial cultural forms as a means of achieving legitimacy in the global sphere¹¹. However, the Indonesian case transcends passive imitation. The curricular data showing 80% Western content in AMI during the 1960s, alongside the deliberate inclusion of traditional music as supplementary coursework, demonstrates what Bhabha calls the "third space" of hybridity—where colonial and indigenous cultures intersect to create new meanings that belong fully to neither tradition.

The findings regarding Sukarno's cultural policies—particularly his dismissal of rock 'n' roll as "ngak-ngik-ngok" music and promotion of regional artists through Radio Republic of Indonesia—demonstrate the state's role as cultural patron (Maecenas). This phenomenon aligns with Antonio Gramsci's theory of cultural hegemony, where the state actively shapes cultural consciousness to maintain political authority.¹³ The "Radio Star Festival" served not merely as entertainment but as what Anderson would recognize as a mechanism for creating shared national experiences that reinforced collective identity.

Pierre Bourdieu's theory of cultural capital provides crucial insight into how this institutional strategy created lasting social hierarchies.¹⁴ By institutionalizing Western music education through formal state apparatus,

¹² Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 2006).

¹³ Antonio Gramsci, *Prison Notebooks: Volume I* (New York: Columbia University Press, 1992).

¹⁴ Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed," *Poetics* 12, no. 4-5 (1983): 311-356, [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(83\)90012-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(83)90012-8).

Indonesia created what Bourdieu calls “cultural arbitrary”—the process by which specific cultural forms gain legitimacy through institutional power rather than inherent value. The empirical evidence showing that ISI graduates gained teaching positions, government recognition, and social prestige demonstrates how formal music education became a mechanism for accumulating cultural capital that could be converted into economic and social advantages.

The interview testimony from traditional gamelan musicians—describing how “my father could support his family teaching gamelan in the community” but today “parents want piano lessons”—reveals Bourdieu's concept of “symbolic violence” in action. This represents the imposition of cultural hierarchies that appear natural but actually serve specific class interests, systematically devaluing traditional knowledge systems while elevating Western musical literacy as the legitimate standard.

Media Transformation and the Restructuring of Cultural Fields (1967-1998)

The empirical findings regarding television's impact during the New Order era illuminate what Walter Benjamin described as the transformation from “ritual” to “exhibition” value in cultural production.¹⁵ The testimony from Musician C—“Television changed everything. Suddenly, musicians could reach millions of people and earn substantial income”—demonstrates how technological change fundamentally altered music's social function and economic structure.

The documented displacement of traditional regional musicians during this period illustrates what Bourdieu terms “field transformation”—the restructuring of a cultural domain's economy of legitimacy.¹⁶ Television created new rules for musical success, privileging performers who could adapt to broadcast formats and popular styles over those maintaining traditional performance contexts. The quantitative evidence showing declining registration of traditional music teachers validates this theoretical claim, demonstrating that the transformation was not merely aesthetic but involved systematic economic marginalization.

The data showing ISI's struggle to adapt to market demands—maintaining classical conservatory models while the industry demanded broadcast-ready popular musicians—reveals the limitations of state institutions in responding to rapid social change. This disconnect between formal education and market reality created conditions for the private sector's subsequent dominance.

Commercialization and the Neoliberal Transformation (1998-Present)

The most striking empirical findings concern the dramatic ascendance of commercial music education institutions. The quantitative data—showing Yamaha and Purwacaraka serving exponentially more students

¹⁵ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *A Museum Studies Approach to Heritage*, ed. Sheila Watson, Amy Jane Barnes, and Katy Bunning (New York: Routledge, 2018), 226-243. <https://doi.org/10.4324/9781351226387-29>.

¹⁶ Pierre Bourdieu, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed,” *Poetics* 12, no. 4-5 (1983): 311-356, [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(83\)90012-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(83)90012-8).

than ISI—demonstrates what Tikly calls “accumulation by dispossession”.¹⁷ Private corporations didn't merely enter an existing market; they fundamentally restructured how musical knowledge is transmitted, converting communal cultural practices into commodified services requiring substantial financial investment.

Disciplinary Power and Curricular Standardization

Yamaha's “Music Fantasy” program for early childhood education exemplifies what Michel Foucault would recognize as “disciplinary power”—the creation of institutional structures that shape behavior through normalized practices.¹⁸ The interview testimony from Administrator B—emphasizing “brain development, academic performance, and future opportunities” rather than cultural enrichment—reveals how corporate interests reshape fundamental concepts of childhood development and parental responsibility.

Commercial institutions allocate 90-95% of instruction to Western classical and popular music, versus ISI's 60-70%, intensifying Western musical hegemony under market forces. This standardizes Indonesian education around exportable frameworks like ABRSM and Yamaha for corporate profit, contradicting diversity assumptions. Purwacaraka's ABRSM adaptation with “local touches” embodies Bhabha's mimicry—almost the same but not quite. Educator D's testimony reveals hybridity's tension, yet minimal traditional content shows it remains superficial, legitimizing Western frameworks with Indonesian aesthetics

The “Mozart Effect” and Scientific Legitimation

The phenomenon of the “Mozart Effect” in Indonesian early childhood education, referenced by multiple interview participants as justification for enrolling children in expensive music programs, illustrates what Thomas Kuhn described as “paradigm shifts” in knowledge production.¹⁹ Despite questionable empirical foundations, this narrative gained authority through the convergence of commercial interests, parental anxieties, and scientific discourse.

This represents what Foucault termed “biopower”—the regulation of human potential through seemingly beneficial interventions.²⁰ Parents investing in early music education believe they are optimizing developmental outcomes, yet they simultaneously participate in a commercial system that may prioritize profit over genuine educational value. The cost data showing tuition representing 10-40% of median urban household income reveals the extent to which this “optimization” requires substantial economic sacrifice.

¹⁷ Leon Tikly, “Education and the New Imperialism,” *Comparative Education* 40, no. 2 (May 2004): 173-198, <https://doi.org/10.1080/0305006042000231347>.

¹⁸ Michel Foucault, “Discipline and Punish: The Birth of the Prison (an Excerpt),” in *Coronavirus, Psychoanalysis, and Philosophy: Conversations on Pandemics, Politics and Society*, ed. Fernando Castrillón and Thomas Marchevsky (London: Routledge, 2021), 23-26. <https://doi.org/10.4324/9781003150497-3>.

¹⁹ Thomas Kuhn, “The Structure of Scientific Revolutions,” in *Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective*, ed. Joyce Appleby et al. (New York: Routledge, 1996), 340-355.

²⁰ Michel Foucault, “Power/Knowledge,” in *The New Social Theory Reader*, ed. Steven Seidman and Jeffrey C. Alexander (New York: Routledge, 2008), 73-79.

Cultural Reproduction and Social Stratification

The empirical findings on cost structures and student demographics provide concrete evidence for Bourdieu's theory of cultural reproduction.²¹ The concentration of private music schools in urban centers, combined with costs that exclude lower-income families, demonstrates how music education functions to reproduce social hierarchies. Middle and upper-middle class families accumulate cultural capital through their children's musical training—capital that signals class position, educational aspiration, and cosmopolitan identity.

The comparative enrollment data revealing that commercial institutions serve predominantly privileged populations while traditional community-based gamelan education declines illustrates what might be termed a “democratization paradox.” Although private sector expansion has increased absolute access to music education, it has simultaneously created new forms of exclusion based on economic class. The interview testimony from the gamelan master—“Today, parents want piano lessons for their children. They see traditional music as old-fashioned, not useful for their children's futures”—reveals how market logic converts cultural value into economic utility, systematically devaluing forms of knowledge that cannot be monetized or credentialed through international examination systems.

Orientalism and Cultural Hegemony in Educational Practice

The curricular analysis across institutional types—showing that even formal government institutions allocate 60-70% of coursework to Western music—reflects what Edward Said identified as Orientalist discourse: the systematic presentation of Western cultural forms as universal standards against which other traditions are measured.²² Indonesian gamelan, despite its mathematical complexity and sophisticated aesthetic principles, is positioned as “folk culture” or “traditional music” requiring Western theoretical frameworks for proper analysis and instruction.

The documented privileging of instruments associated with Western music (piano, guitar, violin, drums) over traditional Indonesian instruments in commercial schools perpetuates what Said calls “cultural hegemony” the naturalization of Western cultural dominance through educational and institutional practices. Students learn to read Western musical notation as “music literacy” while gamelan's cipher notation system is treated as culturally specific rather than universally valid.

However, the findings also reveal possibilities for what might be called “counter-Orientalist” cultural work. The hybrid tradition developed by the Kraton Orchest Djogja—blending Western brass with gamelan—represents an assertion of Indonesian creative autonomy, challenging Western musical hegemony by demonstrating that instruments can be recontextualized within indigenous aesthetic frameworks. The testimony from the former

²¹ Michael Erben, review of *Reproduction in Education, Society and Culture*, by Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron, *The British Journal of Sociology* 30, no. 2 (June 1979): 257-258, <https://doi.org/10.2307/589547>.

²² Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978).

palace musician lamenting that “the hybrid tradition we developed essentially ended with our generation” reveals both the innovative potential and fragility of such counter-hegemonic practices under market pressures.

Hybridity as Creative Negotiation

The Kraton orchestra case study provides empirical grounding for Homi Bhabha's hybridity theory beyond abstract theorizing.²³ The documented technical challenges of harmonizing Western brass instruments with gamelan tuning systems—and the innovative solutions musicians developed—demonstrates that hybridity is not merely conceptual but involves concrete material and aesthetic problem-solving. Musicians created what Bhabha calls “almost the same but not quite”—a space where Western musical forms were simultaneously adopted and transformed, generating new aesthetic possibilities that challenged both Western musical orthodoxy and traditional Javanese purism.

The formalization of the Kraton orchestra (1921-1939) transformed palace musicians from “outsiders” to “official employees,” showcasing hybridity's role in restructuring social relations. Western music enabled social mobility within traditional hierarchies, renegotiating status, and power. The orchestra's disbanding and musicians' shift to private teaching marked a crisis, as institutional support for hybrid experimentation faded under economic pressures. A musician's testimony about surviving by teaching “popular songs and Western pieces, not palace repertoire” illustrates how market forces prioritize profitable, standardized products over cultural innovation.

The Marginalization of Music in Formal Schooling

The stark contrast between commercial music education's flourishing and music's peripheral status in national curricula (as mentioned in interview testimonies but requiring more systematic documentation) reflects what Paulo Freire identified as “banking education”—systems that prioritize measurable academic outcomes over holistic human development.²⁴ The perception among policymakers that music has “limited impact on academic achievement” demonstrates how educational systems systematically devalue forms of intelligence that don't conform to standardized assessment models.

This marginalization also reflects what Howard Gardner calls the treatment of musical intelligence as “optional” rather than fundamental to human cognition.²⁵ The irony is profound: middle-class families invest heavily in private music education while public schools simultaneously reduce or eliminate music programs, creating a bifurcated system where musical learning becomes a marker of privilege rather than a universal educational right.

²³ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, 2nd ed. (London: Routledge, 1994). <https://doi.org/10.4324/9780203820551>.

²⁴ Paulo Freire, *Pedagogy of Indignation* (Boulder, CO: Paradigm Publishers, 2004).

²⁵ Keith David Howard, “Reviving Korean Identity through Intangible Cultural Heritage,” in *The Oxford Handbook of Music Revival*, ed. Caroline Bithell and Juniper Hill (New York: Oxford University Press, 2014), 135-159.

The neglect of music in Indonesia's formal education system is part of a wider trend seen throughout Southeast Asia, where music and arts instruction are consistently deprioritized in favor of STEM subjects and standardized academic assessments.²⁶ A closely comparable process is documented in Thailand, where Laovanich²⁷ through an archeology of knowledge approach, demonstrates how music in the national basic education curriculum was progressively reclassified as a supplementary subject through policy discourse emphasizing economic utility, measurability, and academic competitiveness. Research from Malaysia, China, and Philippines shows comparable patterns: although music is included in official curricula, it is given little teaching time, scarce resources, and low status.²⁸ In Malaysia, music education tends to focus on exams and extracurricular activities, emphasizing Western notation while offering limited inclusion of local musical heritage.²⁹ Similarly, in the Philippines, formal music education largely follows Western classical models whereas indigenous and community music practices survive with little official support.³⁰

As Laovanich's Thai case illustrates, such marginalization operates discursively: music is acknowledged symbolically while rendered educationally insignificant through curriculum design and assessment priorities.³¹ These regional similarities indicate that Indonesia's situation represents a postcolonial educational challenge common to the area, not a unique national shortcoming. Throughout Southeast Asia, formal education often functions under what Leon Tikly³² calls the "new imperialism of education," which prioritizes global standards, job-focused narratives, and market values over culturally rooted knowledge like music. As in Indonesia, middle-class families in other Southeast Asian nations often turn to private music schools linked to international exam systems, making music education a sign of social class rather than an accessible cultural right.

Nevertheless, Indonesia's case shows a more pronounced form of this regional pattern. While Malaysia and the Philippines preserve some presence of arts in public school curricula, Indonesia has largely transferred music education to private providers. This has created a deeper divide between elite, commercial training and the weakening of traditional, community-based music learning. From a comparative view, the marginalization of music in Indonesian schools is therefore both a reflection of regional tendencies and a locally intensified

²⁶ Leon Tikly, "Education and the New Imperialism," *Comparative Education* 40, no. 2 (May 2004): 173-198, <https://doi.org/10.1080/0305006042000231347>.

²⁷ Vitchatalum Laovanich and Somchai Trakamrungs, "Marginalization of Music as a Subject in Thai Basic Education Curriculum: An Archaeology of Knowledge Approach," *Fine Art International Journal, Srinakharinwirot University* 17, no. 1 (January-June 2013): 35-51.

²⁸ Ke Shi, "Music Education in China and the Philippines: The Exploration of Tradition and Integration," *International Journal of Education and Humanities* 14, no. 2 (2024): 9-11, <https://doi.org/10.54097/bj545n83>; Johami Abdullah, "Music Education in Malaysia: An Overview," *Visions of Research in Music Education* 16, no. 1 (2021): Article 43.

²⁹ Johami Abdullah, "Music Education in Malaysia: An Overview," *Visions of Research in Music Education* 16, no. 1 (2021): Article 43.

³⁰ Ke Shi, "Music Education in China and the Philippines: The Exploration of Tradition and Integration," *International Journal of Education and Humanities* 14, no. 2 (2024): 9-11, <https://doi.org/10.54097/bj545n83>.

³¹ Vitchatalum Laovanich and Somchai Trakamrungs, "Marginalization of Music as a Subject in Thai Basic Education Curriculum: An Archaeology of Knowledge Approach," *Fine Art International Journal, Srinakharinwirot University* 17, no. 1 (January-June 2013): 35-51.

³² Leon Tikly, "Education and the New Imperialism," *Comparative Education* 40, no. 2 (May 2004): 173-198, <https://doi.org/10.1080/0305006042000231347>.

outcome, influenced by postcolonial histories, neoliberal policies, and inconsistent governmental support for cultural education.

Theoretical Synthesis: Cultural Policy in Postcolonial Context

The Indonesian experience provides several crucial theoretical insights that extend existing frameworks:

1. First, educational institutions are contested arenas for negotiating global-local influences across diverse sites (palaces, state, commercial, community). Bhabha's hybridity theory needs expansion to consider how institutional contexts enable or constrain innovation.
2. Second, commercial interests shape education by expanding access while creating exclusions; in Indonesia, actors like Purwacaraka mediate global models locally yet standardize culture for profit, revealing complexities beyond simple commodification critiques.
3. Third, cultural authenticity is continual adaptation, yet examples from Kraton fusion, televised performance shifts, and curriculum hybridization show market pressures now limiting such agency by prioritizing quick returns over sustained experimentation.
4. Fourth, the state has shifted from direct cultural patronage to indirectly enabling market actors; from Sukarno's RRI-centered management to today's Yamaha-Purwacaraka dominance, reflecting a neoliberal cultural policy framework.

Implications for Policy and Practice

The empirical findings reveal several critical challenges requiring policy intervention:

1. The access paradox shows that commercial growth expands music education overall yet excludes lower-income groups: tuition consuming 10-40% of median urban income restricts quality training to the privileged, necessitating subsidies, public-private partnerships, and strengthened school-based provision.
2. The curricular imbalance—commercial institutions allocating 90-95% of instruction to Western music—signals cultural erosion, requiring stronger accreditation standards, support for traditional practitioners, career-relevant traditional curricula, and economically viable preservation strategies.
3. The formal-informal divide—commercial institutions far out scaling government programs—reflects structural fragmentation, requiring certification pathways, accreditation systems, sector-integration frameworks, and renewed investment in formal music education infrastructure.

The purpose question: The findings reveal unresolved tensions between music education's economic (producing entertainment industry workers), cultural (preserving traditional heritage), and developmental (enhancing cognitive growth) purposes. Coherent policy requires explicit articulation of how these purposes should be balanced and what institutional arrangements would support that balance.

Limitations and Future Research Directions

The geographic focus on Yogyakarta as the primary site for historical analysis, while providing depth, may limit generalizability to regions with different colonial histories and contemporary conditions. Future research should pursue comparative analysis across Indonesian regions, particularly examining how areas with different cultural traditions (Batak, Minangkabau, Balinese) have navigated similar pressures.

The predominance of institutional and elite perspectives in available historical sources may underrepresent grassroots musical practices and working-class experiences. Oral history projects documenting non-elite musical education would provide valuable counternarratives. Longitudinal analysis tracking individual students through commercial music education into adulthood would illuminate the actual life outcomes of this investment and whether it delivers promised developmental and career benefits. This evidence could inform more realistic policy goals.

Comparative postcolonial studies examining music education transformations in contexts like Malaysia, Philippines, India, and African nations would reveal whether Indonesian patterns represent regional or global phenomena and identify alternative policy models. Finally, the relationship between music education commercialization and Indonesia's broader creative economy development requires systematic investigation. Does private music education feed talent pipelines for the entertainment industry, or do curricular emphases on Western classical music create mismatches with industry needs?

Conclusions

This study traces the evolution of Indonesian music education from the colonial period through post-independence nation-building to contemporary commercialization, revealing how Western musical traditions have reshaped educational structures and cultural hierarchies. Three transformative phases emerge from historical archives, institutional data, and contemporary testimonies.

The colonial interface (pre-1945), exemplified by the Kraton Orchest Djogja, shows Western music entering elite and missionary contexts, producing early hybrid forms combining brass instruments with gamelan. The post-independence era (1945-1998) saw systematic state construction of a national music education system through institutions such as the Indonesian Music School (1952), AMI (1961), and ISI (1984). Curricula in the 1960s devoted up to 80% to Western classical music, reflecting a state-driven project positioning Western music as a marker of modernity and national legitimacy, reinforced through state broadcasters like RRI. Under Suharto, the rise of television altered performance ecologies, marginalizing regional musicians and outpacing the capacity of formal institutions to respond. The contemporary era (1998-present) is marked by private-sector dominance: Yamaha and Purwacaraka now educate exponentially more students than state institutions; Purwacaraka alone serves 27,000 students annually across 126 branches. Curricular analysis shows commercial providers allocate 90-95% of instruction to Western classical and popular genres, entrenching earlier hegemonies.

Findings reveal a democratization paradox: expanded access through commercial growth combined with increased economic exclusion. Tuition that consumes 10-40% of median urban income and the urban concentration of schools restrict quality music education to middle-class families. Testimonies from traditional musicians describe declining livelihoods and weakened transmission systems, while government data shows aging traditional practitioner demographics.

Music education emerges as a contested field where cultural identity, economic interests, and political priorities intersect. State curricular privileging of Western frameworks, commercial standardization around ABRSM and Yamaha examinations, and the marginalization of traditional music demonstrate that policy is never culturally neutral. Political independence did not produce cultural decolonization; Western frameworks persist as the unmarked standard.

The study refines key theories. It extends Bourdieu by showing that postcolonial states actively engineer legitimate cultural capital, rather than merely reproducing class structures. It grounds Bhabha's hybridity through historical cases where musicians solved concrete tuning and orchestration problems, while also revealing hybridity's fragility under market pressures. It complicates Said's Orientalism: Western notation still functions as "universal literacy," yet adaptive practices, curriculum localization, and ongoing gamelan education show that hegemony is contested. Harvey's "accumulation by dispossession" applies to privatized knowledge systems, but Indonesian evidence shows commercial actors also serve as cultural intermediaries.

The findings present urgent policy challenges: addressing unequal access through subsidies and public-private partnerships; correcting curricular imbalances through accreditation requirements and economic support for traditional practitioners; and bridging formal-informal divides through certification pathways, quality standards, and renewed investment in state institutions.

Indonesia's trajectory shows that market-driven expansion brings innovation but also deepens exclusion and cultural erosion. A balanced, pluralistic ecosystem—where Western and Indonesian traditions interact as equals—requires deliberate policy support, structural investment, and shared commitment among government, institutions, commercial providers, and communities. Only through such coordinate action can Indonesia achieve a music education landscape aligned with its constitutional ideal of *Bhinneka Tunggal Ika*.

References

-
- Abdullah, Johami. "Music Education in Malaysia: An Overview." *Visions of Research in Music Education* 16, no. 1 (2021): Article 43.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.
- Aryandari, Citra. "Mozart Effect Allure, Industrial Promotion, and Lifestyle." In The Southeast Asia Director of Music (SEADOM) Congress, Yangon, Myanmar, March 23-25, 2017.
- Aryandari, Citra. "The Indonesian Popular Music Industry: Navigating Shadows of Politics and Cultural Uncertainty." In *Made in Nusantara: Studies in Popular Music*, edited by Adil Johan and Mayco A. Santaella, 164-171. New York: Routledge, 2021. <https://doi.org/10.4324/9780367855529-19>.
- Asmono, Riska Indriani. "Music Course Management in Improving Students' Musical Abilities at the Purwacaraka Music Course, Villa Bukit Mas Surabaya Branch." *J+PLUS UNESA* 4, no. 1 (2015): 1-8. (in Indonesian)
- Barker, Joshua. Review of *Fields of the Lord: Animism, Christian Minorities, and State Development in Indonesia*, by Lorraine V. Aragon. *Pacific Affairs* 75, no. 1 (Spring 2002): 148-149. <https://doi.org/10.2307/4127279>.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In *A Museum Studies Approach to Heritage*, edited by Sheila Watson, Amy Jane Barnes, and Katy Bunning, 226-243. New York: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781351226387-29>.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. 2nd ed. London: Routledge, 1994. <https://doi.org/10.4324/9780203820551>.
- Bourdieu, Pierre. "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed." *Poetics* 12, no. 4-5 (1983): 311-356. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(83\)90012-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(83)90012-8).
- Braun, Virginia, and Victoria Clarke. "Using Thematic Analysis in Psychology." *Qualitative Research in Psychology* 3, no. 2 (2006): 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>.
- Denzin, Norman K., and Yvonna S. Lincoln. *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. 4th ed. Los Angeles: SAGE, 2011.
- Erben, Michael. Review of *Reproduction in Education, Society and Culture*, by Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron. *The British Journal of Sociology* 30, no. 2 (June 1979): 257-258. <https://doi.org/10.2307/589547>.
- Foucault, Michel. "Discipline and Punish: The Birth of the Prison (an Excerpt)." In *Coronavirus, Psychoanalysis, and Philosophy: Conversations on Pandemics, Politics and Society*, edited by Fernando Castrillón and Thomas Marchevsky, 23-26. London: Routledge, 2021. <https://doi.org/10.4324/9781003150497-3>.
- Foucault, Michel. "Power/Knowledge." In *The New Social Theory Reader*, edited by Steven Seidman and Jeffrey C. Alexander, 73-79. New York: Routledge, 2008.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of Indignation*. Boulder, CO: Paradigm Publishers, 2004.
- Gramsci, Antonio. *Prison Notebooks: Volume I*. New York: Columbia University Press, 1992.

- Howard, Keith David. "Reviving Korean Identity through Intangible Cultural Heritage." In *The Oxford Handbook of Music Revival*, edited by Caroline Bithell and Juniper Hill, 135-159. New York: Oxford University Press, 2014.
- Kaestri, Veronica Yoni. "The Role of the Yogyakarta Sultanate Palace in the Development of Western Music in Yogyakarta." Master's thesis, Gadjah Mada University, 2004. (in Indonesian)
- Kuhn, Thomas. "The Structure of Scientific Revolutions." In *Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective*, edited by Joyce Appleby, Elizabeth Covington, David Hoyt, Michael Latham, and Allison Sneider, 340-355. New York: Routledge, 1996.
- Laovanich, Vitchatalum, and Somchai Trakarnrung. "Marginalization of Music as a Subject in Thai Basic Education Curriculum: An Archaeology of Knowledge Approach." *Fine Art International Journal, Srinakharinwirot University* 17, no. 1 (January-June 2013): 35-51.
- Muktaf, Zein Mufarrih. "Television and Visual Music." In The Conference on Media, Communications, and Sociology 2014, Yogyakarta, September 7, 2014. 396-409. (in Indonesian)
- Pieterse, Jan Nederveen. "Globalisation as Hybridisation." *International Sociology* 9, no. 2 (1994): 161-184. <https://doi.org/10.1177/026858094009002003>.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Setianjaya, Iwan, Rr. Paramitha Dyah Fitriasari, and Aton Rustandi Mulyana. "Organizational Hierarchy and Transmission of Knowledge of Performance Production Results in the Management of the Yogyakarta Royal Orchestra (Case Study: Yogyakarta Royal Orchestra's Raré Rumpaka Performance)." *Sorai: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik* 16, no. 2 (December 2023): 97-113. <https://doi.org/10.33153/sorai.v16i2.5704>. (in Indonesian)
- Shi, Ke. "Music Education in China and the Philippines: The Exploration of Tradition and Integration." *International Journal of Education and Humanities* 14, no. 2 (2024): 9-11. <https://doi.org/10.54097/bj545n83>.
- Tikly, Leon. "Education and the New Imperialism." *Comparative Education* 40, no. 2 (May 2004): 173-198. <https://doi.org/10.1080/0305006042000231347>.

SIMPLE AND PRACTICAL WARM-UP ROUTINES FOR DEVELOPING FUNDAMENTAL BOW-ARM TECHNIQUES FOR YOUNG VIOLIN AND VIOLA STUDENTS IN THAILAND

Jirajet Jesadachet,* Kyle Fyr

College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 27/11/2025, Revised 04/02/2026, Accepted 22/04/2026

Abstract

Background and Objectives: Tone production is a crucial foundation that directly affects musical expression, technical facility, as well as intonation development. In Thailand, consistent and systematic training of the bow-arm is known to be essential but is often underemphasised in early study. Many existing resources by legendary violin pedagogues are either too extensive or complex, making them impractical for young players to use daily. This research aims to design a concise and accessible set of warm-up exercises targeting the essential components of tone production for violin and viola students in Thailand. The exercises specifically address four critical aspects of bow-arm development: bow weight balance, bow speed control, detached-bow string crossing, and slurred-bow string crossing. The objectives are twofold: first, to create a simple and compact daily warm-up routine that develops the basic foundations of tone production; second, to evaluate the effectiveness of these exercises through experimentation. Ultimately, the goal is to provide students with a reliable and efficient tool to support their progress in repertoire studies by strengthening their tone production skills at a university level.

Methods: The exercise set was designed by surveying and adapting principles from major pedagogues and treatises. These ideas were derived into four short, progressive exercises to be played exclusively on open strings, thereby eliminating left-hand distractions and enabling students to focus entirely on sound quality and bow control. The experimental study then followed a convergent parallel mixed methods design, combining quantitative adjudicator assessments with qualitative student interviews. Students enrolled in university violin or viola programs at various institutions in Thailand were recruited as participants. Each was instructed to integrate the exercises into their daily practice for sixty consecutive days. Prior to and after the program, participants were evaluated by a panel of three expert adjudicators. In addition, semi-structured interviews were conducted with each participant before and after the trial to document their self-perceived challenges, progress, and experiences with the exercises.

Results: After a 60-day period of practising the designed bow-arm exercises, the nine participants demonstrated an average improvement of 10.4% in foundational bow-arm techniques, as measured by adjudicators evaluations across 16 technical subjects. Individual improvement rates ranged from 7.1% to 14.5%, with the most notable gains observed in bow contact with strings, contact point control, and bow straightness. Post-practice interviews

* Corresponding author, email: jjesadachet@gmail.com

indicated that participants developed greater awareness of their bow arms, improved bow control, and achieved more relaxed posture and sound production. Most participants reported improvements in specific areas such as bow control at the frog, long tone strokes, and pinky finger relaxation. Feedback also confirmed that the exercises were manageable and effective for integrating into daily practice.

Conclusions: This study demonstrates that this set of four very easy, short, structured bow-arm exercises can effectively improve the foundational technical skills of Thai violin and viola students. Over a 60-day period, participants showed an average improvement of approximately 10% across all key aspects, including bow grip, arm flexibility, bow distribution, contact point control, and tone production. Students reported better bow control, enhanced sound quality, and greater awareness of their bow arms during repertoire practice. The exercises, requiring only 10-15 minutes daily and focused solely on open strings, provide a practical, progressive, and low-risk approach to technical development. These results suggest that integrating such exercises into regular practice routines can support skill acquisition, reduce early-stage technical challenges, and elevate overall playing standards in Thai violin and viola education.

Keywords: Violin / Viola / String Pedagogy / Tone Production / Bow-Arm Techniques

Introduction

Violinists worldwide dedicate their careers to refining their technical foundations, including intonation, tone production, and posture. Intonation, however, remains a persistent challenge for string players, including violists, cellists, and double bassists. This difficulty arises from the violin's design, which lacks frets like the guitar, making it difficult to produce accurate pitches. As the smallest string instrument, the violin presents delicate intervals, requiring extensive practice to achieve accurate pitches. Consequently, violinists at all levels must invest significant effort in perfecting their intonation before performing publicly.

However, the ability to identify and correct intonation issues depends fundamentally on another skill: the capability to produce sound of sufficient quality. Leopold Auer emphasised in his seminal work *Violin Playing as I Teach It* that tone production “must always be the most important task of those who devote themselves to mastering the violin.”¹ While the concept of “good tone” may appear abstract, it is essentially the product of solid bow-arm technique. According to Yuri Yankelevich, the foundation of sound lies in “the correct, clean, full, free process of tone production.”² When a violinist achieves mastery of right-arm fundamentals, identifying intonation issues becomes significantly easier. With the ability to produce clear, consistent tone, a player can readily discern when a pitch is sharp or flat, leaving only the matter of developing the left-hand adjusting flexibility necessary to achieve flawless intonation.

¹ Leopold Auer, *Violin Playing as I Teach It* (London: Duckworth, 1921), 40.

² Masha Lankovsky, ed., *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich* (New York: Oxford University Press, 2016), 196.

The violin has been a part of Thailand's musical scene for decades. Over the past decade, violin playing has improved gradually, but there are challenges to consider. Many students overlook their technical weaknesses despite guidance from teachers in colleges. Fundamental aspects like posture, intonation, and tone production are crucial for developing both technical and artistic abilities. Students often become distracted by performance opportunities and social aspects of youth orchestras during their early development, which diverts attention from building strong basic skills. This results in passionate violin and viola students at the university level struggling with fundamental technical issues rather than exploring diverse repertoires and engaging in more advanced music-making. This delays their artistic development and can lead to frustration and discouragement.

Ideally, violin and viola students at the college level should be exploring music from various eras and styles, performing in different ensemble settings and genres. Unfortunately, many Thai violin and viola students in national music colleges continue to require assistance with basic technical tasks. The challenge of improving students' foundational techniques is well understood experienced violin teachers. Success in this endeavour requires tremendous patience and dedication from both teacher and student. As Auer noted, "Clear and complete understanding, the gift of seizing and retaining the explanations of a good teacher, is the only practical way of achieving the beautiful tone which should be the ambition of every violinist."³ Regrettably, many teachers respond to these technical deficiencies by assigning advanced scales and complex double-stop exercises that span multiple semesters of undergraduate study. This approach, while well-intentioned, often proves counterproductive, even over extended periods. Students fail to develop their technical skills at the necessary rate while simultaneously accumulating an insufficient repertoire base for professional work.

While intonation represents one of the most crucial and problematic issues in string playing, the researcher has identified another significant obstacle that prevents most violin and viola students from improving their intonation effectively: inadequate sound quality. Yankelevich considered right-hand technique to be the foundation of violin technique in general.⁴ Without the ability to produce consistently good sound, students cannot accurately identify the actual causes—often multiple and interrelated—of imperfections in their playing. This limitation creates a vicious cycle where students cannot effectively self-correct due to insufficient aural feedback from their own playing. This recognition forms one of the primary motivations for the present research. By prioritising the improvement of students' bow-arm techniques, the researcher aims to provide them with both confidence and efficiency during their practice sessions. When students can produce clear tone consistently, they gain access to more accurate information about their playing, enabling more productive and targeted practice.

Among string players, it is widely acknowledged that while left-hand technique is essential, the nuanced control required for effective bowing often proves to be the more intricate aspect of performance, as it shapes

³ Leopold Auer, *Violin Playing as I Teach It* (London: Duckworth, 1921), 41.

⁴ Masha Lankovsky, ed., *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich* (New York: Oxford University Press, 2016), 190.

tone production and expressive detail. As Hans Letz noted, “the bow is the key to this mastery in expression, in interpretation: in a lesser degree the left hand.”⁵ This difficulty stems from the bow’s role as the sound-producing mechanism of the instrument. As Auer emphasised, “To obtain a tone of this quality, the student must not only expect to sacrifice whatever time may be necessary but must be willing to bring to bear on the problem all his intelligence, all the mental and spiritual concentration of which he is capable.”⁶

An examination of existing studies written for violin technique reveals that many are designed primarily for advancing left-hand technique, with some dedicated to developing advanced bowing skills. While these materials are useful and effective, they best serve those who have already mastered a strong foundational technique. Studies focused on technical development are generally too advanced for the current standard of violin and viola playing of Thai students. Even for college students, executing these studies accurately as intended requires substantial experience, knowledge, and time. Similarly, the common practice of assigning three-octave scales, arpeggios, double-stops, and high-standard etudes from the beginning of students’ college years may not be the most appropriate approach to nurturing these passionate young musicians. Materials designed as warm-up routines are extremely rare in the pedagogical literature. The researcher found that exercises like Carl Flesch’s *Urstudien*,⁷ Simon Fischer’s *Warming Up*,⁸ and Aleksey Yanshinov’s *Daily Violin Exercises, Op. 27*,⁹ are often associated with preparation for repertoires such as Paganini’s Caprices or concertos by Sibelius or Brahms. Many students in Thailand are still in earlier stages of technical development and thus may benefit from more foundational approaches before progressing to this level.

Violin and viola instructors in Thailand often need to focus on core technical fundamentals, such as intonation and bow control, even in music college settings that ideally allow teachers to focus on repertoire and interpretive exploration. David Mannes emphasises that “every individual (violin) student must himself come to realise the necessity of doing technical work without notes as a matter of daily exercise, even though his time be limited.”¹⁰ This pedagogical predicament inspired the researcher to create a series of warm-up routines that simultaneously address immediate practice needs while developing bow-arm foundational techniques in the long term. By combining the simplicity and accessibility of warm-up routines with the strategic elements of systematic technical exercises, the researcher aims to improve students’ right-arm techniques through three key features: (1) exercises requiring minimal technical difficulty, (2) shorter daily

⁵ Hans Letz, “The Technique of Bowing,” in *Violin Mastery: Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler, and Others*, ed. Frederick H. Martens (Mineola, NY: Dover Publications, 2007), 85.

⁶ Leopold Auer, *Violin Playing as I Teach It* (London: Duckworth, 1921), 40.

⁷ Carl Flesch, *Urstudien: Daily Exercises for the Violin* (New York: Carl Fischer, 1911).

⁸ Simon Fischer, *Warming Up: Complete Warm-Up Sequence for the Violin* (London: Fitzroy Music Publications, 2011).

⁹ Aleksey Yanshinov, *Daily Violin Exercises, Op. 27* (Moscow: Muzgiz, 1939), [https://imslp.org/wiki/Daily_Violin_Exercises,_Op.27_\(Yanshinov,_Aleksey\)](https://imslp.org/wiki/Daily_Violin_Exercises,_Op.27_(Yanshinov,_Aleksey)).

¹⁰ David Mannes, “The Philosophy of Violin Teaching,” in *Violin Mastery: Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler, and Others*, ed. Frederick H. Martens (Mineola, NY: Dover Publications, 2007), 92.

time commitment, and (3) an expedited developmental process that might ultimately, over time, raise the overall playing standard for Thai violin and viola students at the college level.

Research Objectives

To assist young violinists and violists in Thai music colleges to develop their fundamental bow-arm techniques, this research focused on two primary objectives:

1. To create a compact set of exercises specifically designed to improve foundational bow-arm techniques in young Thai violin and viola students.
2. To test the efficiency of these exercises through experimentation.

Firstly, the exercises are intended to comprehensively cover all aspects of fundamental bowing techniques, including bow weight balancing, articulation, bow speed, contact point control, and string crossings. The researcher drew on principles and methods from written exercises by violin masters and simplified them into concise exercises on open strings. Each exercise focusses on a minimum number of bowing techniques to allow students to practice mindfully and correct errors accurately. Carefully sequenced from simpler to more complex arm movements, these exercises also serve as a warm-up routine before practising etudes and repertoires. Secondly, the convergent parallel mixed-method experiment was employed to collect both quantitative and qualitative pre-test and post-test data. Participants were assessed by a panel of triangulated adjudicators and interviewed by the researcher before and after the practice period. This comparison of quantitative and qualitative data was analysed for evidence of student improvement.

The study sought to address two main research questions: (1) What routine practices can Thai violin and viola students implement to develop basic bow-arm techniques that are simple and brief? (2) Will these concise exercises be effective and beneficial over a long duration?

Research Methodology

This research employed a convergent parallel mixed-methods design to evaluate the effectiveness of a newly developed set of bow-arm exercises for young Thai violin and viola students. The study combined quantitative performance assessments with qualitative interview data to provide comprehensive insights into the exercises' impact on students' technical development. Following the creation of four exercises specifically targeting foundational bow-arm techniques, the researcher conducted an experimental study involving college-level violin and viola students from various music institutions across Thailand. Participants practiced the exercises daily over a sixty-day period, with data collected before and after this intervention to identify improvements in their bow-arm techniques.

The study utilised a one-group pre/post-test experimental design, allowing for direct comparison of participants' bow-arm techniques before and after the intervention period. This design was selected to clearly

capture developmental changes within individual participants' technical execution, where each participant effectively serves as their own point of reference over time. Given this focus on within-subject progression, the inclusion of a control group was not considered necessary, as the primary objective was to examine measurable improvement at the individual level rather than between-group differences. The convergent parallel mixed-methods approach enabled simultaneous collection of both quantitative and qualitative data, which were analysed separately before being merged for comparison to determine the overall effectiveness of the exercises.¹¹

The quantitative component involved performance evaluations conducted by a panel of three expert adjudicators who assessed participants according to specific criteria focusing exclusively on bow-arm techniques. Each participant was evaluated before beginning the exercise regimen and again after completing the sixty-day practice period. Grades from the pretest and post-test were compared individually for each participant to evaluate improvement, with these individual results then aggregated to determine the average effect of the exercises across all participants.

The qualitative component consisted of semi-structured interviews conducted privately with each participant immediately following their performance evaluations. During these interviews, participants discussed their educational background, self-assessment of their skills, practice goals, development plans, and opinions regarding the provided exercises. This qualitative data provided contextual understanding of participants' experiences and perceptions that complemented the objective performance assessments.

The research aimed to recruit violin and viola students from diverse institutional backgrounds across Thailand. To ensure the exercises would prove effective regardless of educational background, participants were recruited from multiple colleges and universities in equal distribution. The researcher employed purposeful and convenient sampling by contacting five violin and viola teachers at different institutions and requesting their assistance in informing students about the research opportunity. Interested students who demonstrated ambition to develop their skills and pursue advanced music study were invited to contact the researcher directly to participate. The expected sample size was ten college students majoring in violin or viola. To avoid potential bias, students of the researcher or any of the adjudicators were excluded from participation.

A panel of three expert adjudicators evaluated participants during both pretest and post-test assessments. The researcher carefully selected adjudicators based on their practical skills, teaching abilities, and educational backgrounds. All adjudicators were renowned Thai violinists and/or violists with extensive performing and teaching experience and possessed at least a Master's degree in violin or viola performance from international music institutions. The selection of Thai adjudicators was intentional, ensuring familiarity with the specific challenges faced by young Thai students while maintaining international performance standards. To avoid potential biases

¹¹ John W. Creswell and Timothy C. Guetterman, *Educational Research: Planning, Conducting, and Evaluating Quantitative and Qualitative Research*, 6th ed. (Boston: Pearson, 2019), 551.

stemming from different pedagogical traditions, the researcher selected adjudicators trained in diverse violin schools (styles)—European, Russian, and American—ensuring varied technical perspectives while maintaining shared understanding of fundamental principles for tone production.

The evaluation sheet provided to adjudicators specified various technical subjects organised into three main categories: posture, execution, and tone production. The posture section assessed natural and relaxed connection between arm and bow. The execution section evaluated proper bow usage and control. The tone production section assessed actual sound quality. This research instrument collected quantitative data enabling comparison and analysis of improvement rates for each participant.

The interview guidelines structured the semi-structured interviews conducted after each performance evaluation. Questions were organised into five sections: (1) general information regarding instrumental educational background; (2) participants' self-assessment of their evaluated performance; (3) obstacles encountered in daily practice; (4) opinions regarding current instrumental skills; and (5) post-test questions addressing exercise efficiency and quality, asked only during post-practice interviews. Interviews lasted approximately fifteen minutes per participant, with data analysed alongside quantitative grades to confirm results.

Following the initial gathering, participants received the exercise set and were required to practice it daily as a warm-up routine before practicing etudes or repertoire. Participants confirmed daily completion by submitting video recordings directly to the researcher throughout the sixty-day period. Participants received daily feedback from the researcher on their submitted recordings.

When the practice period of sixty days was completed, the evaluations and interviews took place again to complete the data collection. The convergent parallel mixed-methods approach required separate analysis of quantitative and qualitative data before merging for comparison.¹² For quantitative analysis, grades for each technical subject were compared separately. First, grades from the same adjudicator were compared to calculate grade differences. Next, the sixteen technical subject grade differences from each adjudicator were averaged to determine the adjudicator mean. Finally, the three adjudicators' means were averaged to calculate the participant improvement rate. Individual improvement rates were then averaged across all participants to determine the overall improvement index.

Qualitative data analysis focused on identifying participants' perspectives on exercise effectiveness as end-users and comparing these perspectives with adjudicators' evaluations. This analysis confirmed whether exercises proved effective regardless of educational background and provided feedback for exercise refinement. Participant feedback was ultimately compared with quantitative grading data to determine consistency between objective performance improvements and subjective participant experiences.

¹² John W. Creswell and Timothy C. Guetterman, *Educational Research: Planning, Conducting, and Evaluating Quantitative and Qualitative Research*, 6th ed. (Boston: Pearson, 2019), 552.

The Exercises

The researcher studied some bowing methods by Capet,¹³ Casorti,¹⁴ Ševčík,¹⁵ Yost,¹⁶ and Ysaÿe.¹⁷ Although these approaches are highly beneficial, they often demand extensive practice time and a certain level of technical preparation. To address this, the researcher derived and adapted key principles from these methods to create a brief daily exercise routine, designed to strengthen long bow control, arm-weight balance, bow-speed flexibility, and clean string crossing.

The four exercises were designed to develop foundational bow-arm techniques among young Thai violin and viola students. Each exercise description covers its purpose, execution method, and expected outcomes. Participants received both written instructions and verbal explanations during the initial meeting, with the researcher providing demonstrations to ensure clear understanding.

The complete exercise set requires approximately 15-20 minutes to complete. The exercises are simple, muscle-friendly, and suitable for use at the beginning of daily practice without prior warm-up. Participants were instructed to practice before a mirror to monitor both sound production and visual technique. When using the mirror, participants were reminded to stand facing it with a slight angle that the violin held horizontally parallel to the mirror surface to observe bow angle and direction from the most accurate perspective, accounting for individual variations in violin holding position.

Two key terms were defined for participants: “relaxed” refers to the state when muscles are active but not tensed, while “flexible” indicates joints held in natural positions—neither locked nor loose—ready to facilitate movement freely at any time. Maintaining appropriate contact points was emphasised throughout all exercises. Because the exercises involve varied rhythm, bow speed, and accuracy in string crossing, participants were instructed to practice with a metronome. While speed was not restricted to a single tempo, a marking of crotchet = 60-66 beats per minute was recommended. The exercises were designed to be practiced with complete accuracy and certainty, as execution without precision would negate their effectiveness.

The exercises are applicable to both violin and viola students. According to David Mannes, “The violin student first and foremost should accustom himself to practicing purely technical exercises without note.”¹⁸ All exercises utilise open strings requiring no left-hand fingering, though notation is written for violin.

¹³ Lucien Capet, *La technique supérieure de l'archet* (Paris: Maurice Senart, 1916), https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP939482-PMLP219389-La_technique_superieure_de_larchet.pdf.

¹⁴ August Casorti, *The Technique of Bowing*, Op. 50 (Bremen: August Cranz, 1880), [https://imslp.org/wiki/The_Techniques_of_Bowing_Op.50_\(Casorti,_August\)](https://imslp.org/wiki/The_Techniques_of_Bowing_Op.50_(Casorti,_August)).

¹⁵ Otakar Ševčík, *40 Variations*, Op. 3, ed. Jaroslav Foltýn (Kassel: Bärenreiter, 2001).

¹⁶ Gaylord Yost, *Key to Mastery of Bowing* (Pittsburgh: Volkwein Brothers, 1938), [https://imslp.org/wiki/Key_to_Mastery_of_Bowing_\(Yost,_Gaylord\)](https://imslp.org/wiki/Key_to_Mastery_of_Bowing_(Yost,_Gaylord)).

¹⁷ Eugène Ysaÿe, *Exercises and scales* (Mainz: Schott, 1967).

¹⁸ David Mannes, “The Philosophy of Violin Teaching,” in *Violin Mastery: Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler, and Others*, ed. Frederick H. Martens (Mineola, NY: Dover Publications, 2007), 92.

Exercises 1 and 2 allow both instruments to practice identically on the A string. Exercises 3 and 4 use notation identifying violin's four open strings (G, D, A, E); viola students transpose these to C, G, D, and A accordingly.

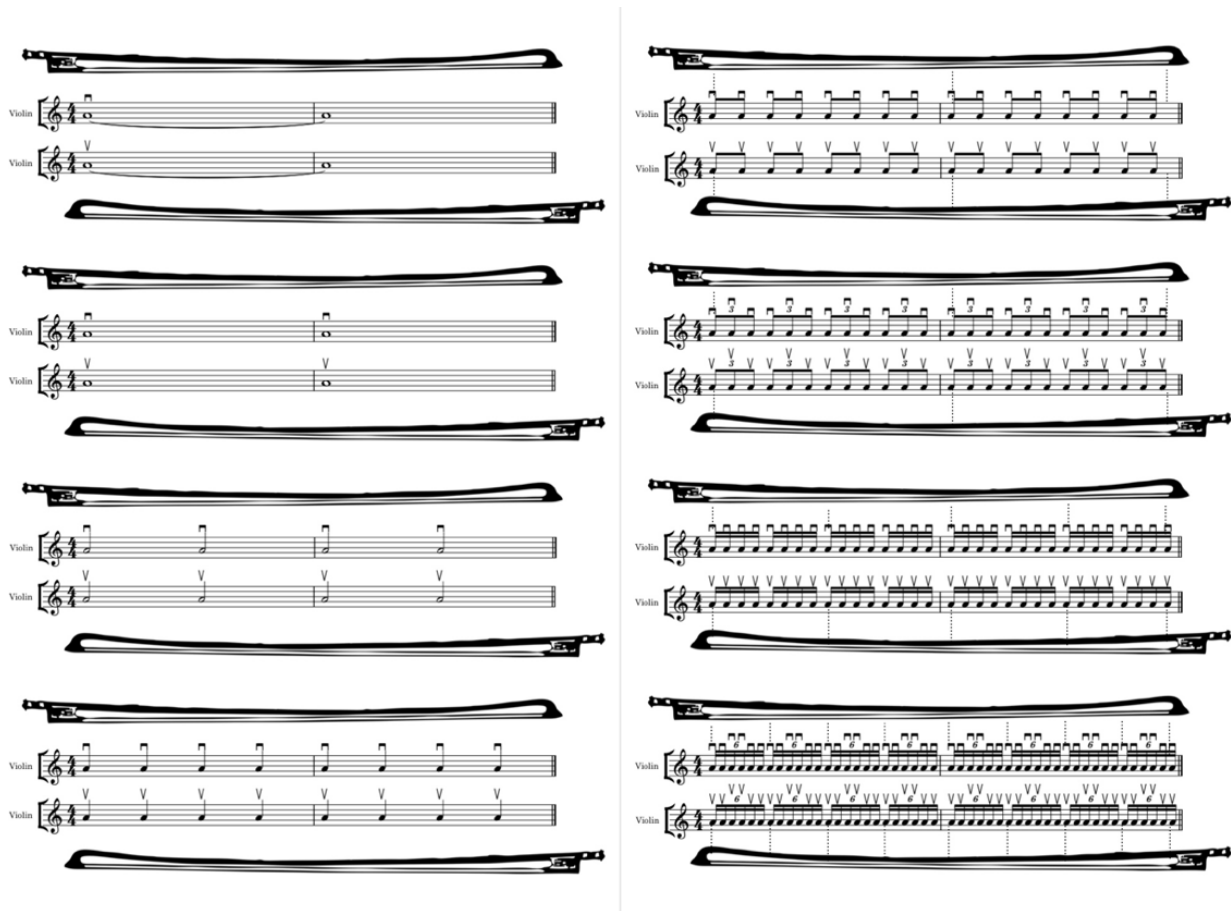


Figure 1 Exercise No. 1 - Balancing the Weight

Source: by author

Exercise No.1 - Balancing the Weight

As shown in Figure 1, the first exercise focuses on balancing arm weight onto the bow to control pressure and articulation precisely throughout the bow's length. Ivan Galamian, one of the most influential violin pedagogues of the twentieth century, asserts that “the straight bow stroke from frog to tip is the foundation of the entire bowing technique.”¹⁹ The exercise trains students to apply different arm weights while maintaining consistent sound quality, volume, and articulation throughout the bow.

Students begin with relaxed posture, placing the bow on the A string at the frog approximately one centimetre from the bridge—the easiest point for controlling sound quality. As the bow moves toward the tip, students ensure the arm remains relaxed, the bow stays parallel to the bridge, and bow hair remains flat and fully engaged. The exercise begins with an eight-beat down-bow stroke followed by an eight-beat up-bow stroke, with optional pauses between strokes for students to check their posture, body tension, bow direction,

¹⁹ Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* (New York: Dover Publications, 2013), 51.

and ensure the up-bow mirrors the down-bow's clear, articulated beginning. The exercise then subdivides progressively into shorter note values (four beats, two beats, one beat, half beat, a third, a quarter, and a sixth per stroke), with students maintaining freedom to pause between strokes to ensure relaxation, proper arm weight balance, and straight bow direction, contact point, and bow hair usage.

The critical objective is maintaining consistent articulation clarity and sound quality throughout all subdivisions while keeping the body relaxed and the bow straight and properly positioned. The ideal articulation and sound quality serve as reference points established at the exercise's very beginning when the bow rests steadily at the frog and moves by natural arm weight alone.

Mastery of this exercise enables students to articulate equally throughout the bow regardless of subdivision, allowing masterful control of sustained or released weight independent of bow position. This facility enables clearer expression of musical variety and intensity, conveying wider ranges of emotional content.



Figure 2 Exercise No.2 - Pressure & Speed Control

Source: by author

Exercise No.2 - Pressure and Speed Control

The second exercise (Figure 2), building on weight balancing, this exercise develops awareness of bow speed while maintaining pressure and contact points control. At a consistent tempo with decreasing beat durations, students require progressively faster bow speed to execute each line properly. Even distribution of bow length for each stroke ensures complete travel from frog to tip or vice versa. Contact point remains strictly consistent among strokes of identical speed but vary between different speeds.

Students begin with relaxed posture, maintaining flexibility in shoulder, elbow, arm, wrist, and fingers. Students visualise the bow divided into proportional sections—such as eighths, sixths, quarters, thirds, halves, or the full bow—using the physical midpoint to support even bow distribution.

Beginning at the frog, students execute eight down-bow strokes with equal bow distribution, speed, articulation, volume, sound quality, and sustained full-value notes with minimal pauses between strokes. Proper execution completes the final stroke precisely at the tip before continuing to up-bow strokes. Throughout, students maintain relaxed posture, parallel bow direction, consistent contact point, and full bow hair engagement. The exercise maintains consistent rhythm and tempo while varying number of beats per stroke, requiring different bow speeds to reach the bow's opposite end.

This exercise develops superior dynamic control and enables students to modify sound colour or mood, whether light, flowing, and energetic or heavy, dragging, and languorous.

Violin 1

Violin 2

Violin 3

Violin 4

B A C

1. Start 1 with **down** bow at **A** then repeat with reverse bowing, starting with **up** bow
2. Start 2 with **down** bow at **A** then repeat with reverse bowing, starting with **up** bow
3. Start 3 with **down** bow at **A** then repeat with reverse bowing, starting with **up** bow
4. Start 4 with **down** bow at **A** twice then repeat with reverse bowing, starting with **up** bow
5. Repeat the whole process at **B** and then **C** respectively

Figure 3 Exercise No. 3 - String Crossing with Detached Strokes

Source: by author

Exercise No.3 - String Crossing with Detached Strokes

As shown in Figure 3, the third exercise introduces string crossing with detached strokes across all four strings, familiarising students with different string angles while practicing at various bow locations (tip, middle, frog). The exercise requires flexible wrists and fingers to execute smooth bow changes and string crossings with detached strokes while maintaining sustained, full sound quality. Each line is repeated with opposite bowing (up/down) to cover all string-crossing possibilities.

Beyond the standard checklist—tension-free posture, relaxed arm, proper bow direction, consistent contact points, and full bow hair engagement—this exercise particularly requires wrist and finger flexibility. Joint flexibility in these areas enhances exercise effectiveness by smoothing connections between sustained strokes.

In sections where each string repeats four, three, or two times before crossing to the next string, students should anticipate the crossing during the last of the repeated note, allowing the brain to initiate the crossing process in advance. This anticipation prepares the arm whether to bow up or down and cross to higher or lower strings, simplifying execution of the final line.

This exercise cleans and eases string crossings encountered in complex repertoire, reducing practice time spent refining passages and facilitating smooth lyrical phrases when string crossings might otherwise disrupt musical flow.



The figure consists of two parts. The top part is a musical score for Violin in 4/4 time, showing a sequence of slurred eighth-note patterns across the four strings (G4, A4, B4, C5). The bottom part is a diagram of a violin bow, divided into three sections labeled A, B, and C from left to right, representing the upper, middle, and lower halves of the bow respectively.

1. Start with **down** bow at **A**
2. Start with **up** bow at **A**
3. Start with **down** bow at **B**
4. Start with **up** bow at **B**
5. Start with **down** bow at **C**
6. Start with **up** bow at **C**

Figure 4 Exercise No. 4 - String Crossing with Slurred Strokes

Source: by author

Exercise No.4 - String Crossing with Slurred Strokes

In the last exercise (see Figure 4), each stroke is slurred across all four strings, helping the right arm accommodate different angles required for different strings. Students maintain relaxed upper arms moving in effortless rounded gestures. Beginning at slower speeds ensures smooth, clean, accurate cross-string transitions without volume fluctuations. After several rounds, students repeat the exercise at double speed as indicated.

Students regularly monitor posture, arm relaxation and flexibility, and ensure bow direction remains parallel to the bridge while maintaining consistent contact point and full bow hair usage. The exercise is executed at three bow locations—middle, lower half, and upper half—starting with both down-bow and up-bow as indicated.

This exercise presents particular challenges in maintaining straight bow direction parallel to the bridge when crossing down from higher strings or up from lower strings. Consequently, it significantly helps students connect legato strokes throughout the bow's length and carry sound intensity through musical lines as desired.

Results

Nine college-level Thai violin and viola students (6 violinists, 3 violists) completed the 60-day exercise program and evaluation process. (One participant withdrew due to personal commitments and was unable to attend the final evaluation and interview.) The cohort, aged 18-22 years, represented all undergraduate years (2 freshmen, 2 sophomores, 3 juniors, 2 seniors). The participants began to study their instruments at a variety of different age levels: two began at ages 9-10, four around age 12, and three as late as ages 14-15. Prior technical training varied considerably. Only two participants had limited exposure to Galamian scale systems, four practiced unidentified 2-3 octave scales, and three had no assigned scale or etude work. Among those with etude experience, only three could identify their materials (Kayser,²⁰ Mazas,²¹ and Kreutzer²²). Institutional examination requirements varied widely, from regular scale and etude assessments to performance of single pieces across multiple semesters.

Three independent adjudicators evaluated each participant in pre-practice and post-practice assessments across 16 technical subjects in three categories: posture (relaxed bow grip, flexible wrist, flexible elbow, relaxed shoulder), execution (bow straightness, bow-string contact, contact point control, smooth bow changes, clean string crossing, bow speed control, bow speed variation, bow distribution), and tone production (sound quality, articulation clarity, dynamic variation, tone colour variation). Each subject was graded on a 100-point scale. Adjudicator Means (AM) were calculated by averaging grade differences (post-practice minus pre-practice) across all 16 subjects for each adjudicator-participant pairing. Participant Improvement Rates (PIR) were then calculated by averaging each participant's three Adjudicator Means.

The mean improvement rate across all participants was 10.4% ($93.54 \div 9$). Individual Participant Improvement Rates ranged from 7.08% to 14.48%.

Table 1 Individual Participant Improvement Rates

Source: by author

Participant 1	10.63%
Participant 2	14.48%
Participant 3	12.50%
Participant 4	13.13%
Participant 5	7.08%
Participant 6	7.60%
Participant 7	7.08%
Participant 8	11.35%
Participant 9	9.69%

²⁰ Heinrich Ernst Kayser, *36 Violin Etudes, Op. 20* (New York: G. Schirmer, n.d.).

²¹ Jacques-Féréol Mazas, *Études Spéciales, Études Brillantes, Études d'Artistes (Op. 36: Complete Edition)* (New York: G. Schirmer, n.d.).

²² Rodolphe Kreutzer, *42 Studies for Violin* (Mainz: Schott, n.d.).

Adjudicators showed a strong consensus with no conflicting remarks across evaluators for any participant. All 16 technical subjects showed balanced improvement ranging from 8-13% increase, indicating comprehensive bow-arm development rather than isolated skill enhancement.

Table 2 Average Increased Grade Specific to each Technical Subject

Source: by author

1	Posture - Relaxed Bow Grip	10.2%
2	Posture - Flexible Wrist	11.2%
3	Posture - Flexible Elbow	11.4%
4	Posture - Relaxed Shoulder	10%
5	Execution - Bow Straightness	12%
6	Execution - Bow Contact with Strings	13%
7	Execution - Contact Point Control	12.6%
8	Execution - Smooth Bow Changes	9.3%
9	Execution - Clean String Crossing	11%
10	Execution - Bow Speed Control	10.2%
11	Execution - Bow Speed Variation	9.8%
12	Execution - Bow Distribution	8.9%
13	Tone Production - Sound Quality	8.7%
14	Tone Production - Articulation Clarity	10%
15	Tone Production - Dynamic Variation	8.5%
16	Tone Production - Tone Colour Variation	9.4%

Pre-practice evaluations identified common issues including raised or stiff shoulders, excessive wrist height, locked or overstretched fingers (particularly index and pinky), bow-string contact loss, inability to reach the frog, excessive bow tilt and swing, and thin or floating tone. Representative remarks included “no contact with the string,” “bow tilted and swung too much,” and “fingers too separated.” Post-practice evaluations documented improvements across all categories. Postural gains included relaxed bow grips, properly curved pinky fingers, improved wrist positioning, and reduced shoulder tension. Execution improvements encompassed better bow-string contact depth, increased ability to reach the frog, straighter bow paths, and enhanced contact point control. Tone production gains included improved sound quality and articulation clarity. Representative comments included “bow grip looks much more relaxed,” “pinky finger is now nicely curved,” and “much better contact and tone.”

Participants performed diverse repertoire during evaluations: violinists played works by Kreisler, Beach, and movements from concerti by Rieding, Vivaldi, Accolay, and Mozart; violists performed Glazunov, Bach’s

Suite No. 1, and Schubert's Arpeggione Sonata. While all participants reported nervousness during both evaluations, seven of nine noted significant improvements in the post-evaluation, including more relaxed and controlled bowing, straighter bow paths, and fewer memory and intonation problems. Pre-practice interviews revealed participants typically practiced 2-4 hours daily (range: 1-5 hours). More than half devoted nearly all practice time to intonation work with minimal attention to bow-arm technique. Half admitted to "very little or none" bow-arm focus during practice. Post-practice interviews revealed that seven of nine participants reported increased bow-arm awareness during repertoire practice, noting enhanced attention to bow planning, string crossing, and distribution strategies.

All participants self-assessed their playing level as "middle range," identifying intonation as the most common weakness. Regarding bow-arm issues specifically, participants noted loose bow grip, string crossing difficulties, upper arm tension, and contact point control problems, though most could not identify effective solutions independently. A recurring theme was difficulty understanding proper practice methods and determining whether they had successfully achieved physical relaxation despite frequent teacher advisement. One participant initially experienced confusion between the first and second exercises, resolved after three days with researcher feedback. Two participants occasionally lost their place when practicing the repetitive third exercise from memory. Overall, participants expressed satisfaction with the set's duration, instructional clarity, and difficulty level.

Observable improvements followed varied timelines. Two participants noticed immediate improvements in sound production and bow balance after the first practice session. Three participants experienced better bow control with more relaxed upper arms and pinky fingers within 1-2 weeks, enabling fuller bow use near the frog. Remaining participants began noticing improvements in tone production and contact point variation after approximately one month. After 60 days, participants voluntarily reported: better general bow control (7 of 9), more relaxed bow arm (6 of 9), better frog control (4 of 9), improved sound quality (3 of 9), better long tone strokes (3 of 9), improved bow distribution and string crossing (3 of 9), more relaxed bow grip and pinky finger (3 of 9), and increased practice motivation (1 of 9).

Discussion

This study addressed two research questions: (1) What routine practices can Thai violin and viola students undertake to develop fundamental bow-arm techniques that are easy to accomplish and short in length? and (2) Will these short and simple exercises be effective and beneficial over time? The research aimed to support young violinists and violists in higher musical education institutions in Thailand who struggle to improve fundamental playing skills without extending practice time excessively, thereby enabling major teachers to focus more on the repertoire and interpretive exploration expected at the college level.

The findings demonstrated measurable improvement in performance quality, with an average increase of 10.4% following consistent engagement with the designed exercises over 60 days. This positive outcome

validates the pedagogical value of the exercises as a supplemental tool and highlights the potential of structured, targeted practice to accelerate skill acquisition. The four-exercise set proved effective across all 16 assessed technical subjects, showing balanced improvement ranging from 8-13% in every aspect of bow-arm technique—including weight balance, bow speed, bow distribution, string crossing, and contact point control. This comprehensive development encouraged students to pay closer attention to their bow-arm during both technical practice and repertoire study. Students also reported hearing their sound more clearly, which in turn supported better intonation.

These results carry significant implications for violin and viola pedagogy and curriculum development. The observed improvements suggest that integrating these exercises into regular practice routines can meaningfully enhance technical and musical growth. Because the exercises require only 10-15 minutes and focus exclusively on bow-arm execution on open strings, they allow students to concentrate solely on sound quality without the added concern of intonation. Their sequencing gradually activates essential muscles as the set progresses, making them ideal for beginning practice sessions without straining injury-prone areas.

However, several limitations should be acknowledged. Individual differences in motivation, practice habits, and teacher guidance may have influenced the outcomes. Some participants focused more on completing assigned work than on exploring improvement possibilities, while others practiced late at night after long academic days, leading to reduced concentration despite following instructions. Teacher misconceptions about sound production or insufficient emphasis on basic bow grip may also have contributed to students' lack of awareness of their own technical issues.

Variations in adjudicator grading patterns present another consideration. Although criteria and a grading system were established to minimise fluctuation, some variability was inevitable. Therefore, analysis prioritised developmental tendencies and direction over precise numerical values. The three adjudicators represented different approaches to violin and viola pedagogy, as well as varied educational and evaluative backgrounds. These differences naturally influenced their grading patterns—for example, one adjudicator might grade 90 and 95 (a 5-point difference), while another grades 60 and 80 (a 20-point difference). To address inter-rater reliability, the researcher averaged the percentage improvement detected by each adjudicator. Reassuringly, all adjudicators' assessments trended in the same direction, demonstrating consensus despite numerical variations.

Conclusion and Suggestions

Despite these limitations, the research questions were answered positively. Thai violin and viola students benefited significantly from the four-exercise set designed by the researcher. The exercises are easy to accomplish, short in duration, and require only mindful bow-arm execution on open strings. The results from students at various Thai higher musical education institutions clearly demonstrate exercise effectiveness. Over 60 days, students' overall bow-arm performance improved at an average rate of 10.4%.

These findings indicate that the exercises can serve as a practical and efficient tool for developing foundational bow-arm technique, reducing the stress often associated with technical improvement during the early years of music college for both students and teachers. The researcher hopes that this exercise set will contribute meaningfully to raising the overall standard of violin and viola playing in Thailand, moving it closer to international levels in the near future.

The findings of this study imply that concise, focused technical exercises can play a meaningful role in strengthening fundamental bow-arm technique among violin and viola students at institutions of higher music education in Thailand. Based on these findings, it is recommended that such exercises be incorporated into regular practice routines, particularly as a daily warm-up, and adopted by teachers as a structured approach to reinforcing foundational technique. Future research may further explore the long-term impact of these exercises, their application to younger learners, and the use of broader samples or alternative evaluation methods.

References

- Auer, Leopold. *Violin Playing as I Teach It*. London: Duckworth, 1921.
- Capet, Lucien. *La technique supérieure de l'archet*. Paris: Maurice Senart, 1916. https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP939482-PMLP219389-La_technique_superieure_de_larchet.pdf.
- Casorti, August. *The Technique of Bowing, Op. 50*. Bremen: August Craz, 1880. [https://imslp.org/wiki/The_Techniques_of_Bowing,_Op.50_\(Casorti,_August\)](https://imslp.org/wiki/The_Techniques_of_Bowing,_Op.50_(Casorti,_August)).
- Creswell, John W., and Timothy C. Guetterman. *Educational Research: Planning, Conducting, and Evaluating Quantitative and Qualitative Research*. 6th ed. Boston: Pearson, 2019.
- Fischer, Simon. *Warming Up: Complete Warm-Up Sequence for the Violin*. London: Fitzroy Music Publications, 2011.
- Flesch, Carl. *Urstudien: Daily Exercises for the Violin*. New York: Carl Fischer, 1911.
- Galamian, Ivan. *Principles of Violin Playing and Teaching*. New York: Dover Publications, 2013.
- Kayser, Heinrich Ernst. *36 Violin Etudes, Op. 20*. New York: G. Schirmer, n.d.
- Kreutzer, Rodolphe. *42 Studies for Violin*. Mainz: Schott, n.d.
- Lankovsky, Masha, ed. *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Letz, Hans. "The Technique of Bowing." In *Violin Mastery: Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler, and Others*, edited by Frederick H. Martens, 85-88. Mineola, NY: Dover Publications, 2007.
- Mannes, David. "The Philosophy of Violin Teaching." In *Violin Mastery: Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler, and Others*, edited by Frederick H. Martens, 89-97. Mineola, NY: Dover Publications, 2007.

Mazas, Jacques-Féréol. *Études Spéciales, Études Brillantes, Études d'Artistes (Op. 36: Complete Edition)*.

New York: G. Schirmer, n.d.

Ševčík, Otakar. *40 Variations, Op. 3*, edited by Jaroslav Foltýn. Kassel: Bärenreiter, 2001.

Yanshinov, Aleksey. *Daily Violin Exercises, Op. 27*. Moscow: Muzgiz, 1939. [https://imslp.org/wiki/Daily_Violin_Exercises,_Op.27_\(Yanshinov,_Aleksey\)](https://imslp.org/wiki/Daily_Violin_Exercises,_Op.27_(Yanshinov,_Aleksey)).

Yost, Gaylord. *Key to Mastery of Bowing*. Pittsburgh: Volkwein Brothers, 1938. [https://imslp.org/wiki/Key_to_Mastery_of_Bowing_\(Yost,_Gaylord\)](https://imslp.org/wiki/Key_to_Mastery_of_Bowing_(Yost,_Gaylord)).

Ysaÿe, Eugène. *Exercises and scales*. Mainz: Schott, 1967.

พัฒนาการของการถ่ายทอดการสอนขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2475-2531)

THE DEVELOPMENT OF WESTERN VOCAL PEDAGOGICAL TRANSMISSION IN THAILAND AFTER THE POLITICAL TRANSITION (1932-1988)

อวิสดากานต์ ภูมิ,^{*1} วิชฎาลัมพ์ เหล่าวานิช,¹ สมชัย ตระการรุ่ง,² ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์¹

¹คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

²บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม ประเทศไทย

Awasdakan Poomee,^{*1} Vitchatalum Laovanich,¹ Somchai Trakarnrung,² Yootthana Chuppunnarat¹

¹Faculty of Education, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand

²Faculty of Graduate Studies, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand

Received 05/11/2025, Revised 03/04/2026, Accepted 07/05/2026

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : การสอนขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากขนบการขับร้องตะวันตกตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ส่งผลให้รูปแบบการขับร้องในประเทศไทยเกิดการเปลี่ยนผ่านไปสู่เพลงไทยสากล และมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม กระบวนการพัฒนาการและกลไกการ “ถ่ายทอด” องค์ความรู้ด้านการสอนขับร้องดังกล่าวยังไม่ปรากฏหลักฐานเชิงระบบอย่างชัดเจน และยังไม่พบงานวิจัยที่อธิบายรูปแบบ วิธีการ และกลไกในการถ่ายทอดในช่วงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองอย่างเป็นรูปธรรม งานวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการของการถ่ายทอดการสอนขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย ระหว่างปี พ.ศ. 2475-2531 ซึ่งเป็นช่วงเวลาสำคัญภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองที่ส่งผลต่อภูมิทัศน์ทางวัฒนธรรมและระบบการศึกษาของชาติอย่างมีนัยสำคัญ

วิธีการศึกษา : งานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Research Methodology) โดยรวบรวมและวิเคราะห์หลักฐานขั้นต้นและชั้นรอง ได้แก่ ตำราและเอกสารการสอนขับร้องและดนตรีจำนวน 20 เล่ม เอกสารชีวประวัติครู-อาจารย์ผู้สอนขับร้องและดนตรีในช่วงเวลาที่ศึกษา รวมถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ให้ข้อมูลสำคัญจำนวน 22 คน แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ (1) กลุ่มครู-อาจารย์สอนขับร้องและดนตรี ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกและถ่ายทอดองค์ความรู้โดยตรง และ (2) กลุ่มศิษย์ผู้ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านขับร้องและดนตรีโดยตรง การวิเคราะห์มุ่งเน้นการสังเคราะห์หลักการสอน วิธีการฝึก และกลไกการถ่ายทอดองค์ความรู้ในบริบทของความสัมพันธ์ระหว่างครูและศิษย์

ผลการศึกษา : ผลการวิจัยพบว่า พัฒนาการของการถ่ายทอดการสอนขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยระหว่างปี พ.ศ. 2475-2531 สามารถจำแนกออกเป็น 3 ยุคสำคัญตามบริบททางสังคมและการเมือง ได้แก่ (1) ยุคก่อร่างแห่งการวางรากฐาน (พ.ศ. 2475-2500) ซึ่งรัฐมีบทบาทสำคัญในการกำหนดทิศทางการเรียนการสอนผ่านนโยบายรัฐนิยมและการจัดตั้งสถาบันการศึกษาทางดนตรี (2) ยุคเข้าสู่ระบบการศึกษา (พ.ศ. 2501-2515) ที่การสอนขับร้องแบบตะวันตกถูกบูรณาการเข้าสู่ระดับอุดมศึกษาอย่างเป็นระบบ และ (3) ยุคพัฒนาการ (พ.ศ. 2516-2531) ซึ่งเกิดการส่งต่อองค์ความรู้จากครูรุ่นบุกเบิก

* Corresponding author, email: awasdakan.po@ssru.ac.th

สู่ศิษย์รุ่นใหม่อย่างต่อเนื่อง ทำให้ลำดับการถ่ายทอดทางการสอน (Pedagogical lineage) มีความชัดเจนยิ่งขึ้น นอกจากนี้ การสังเคราะห์หลักการและแนวคิดการถ่ายทอดยังสามารถจำแนกออกเป็น “สำนักคิดขับร้อง” 4 กลุ่มหลัก ได้แก่ 1) สำนักคิดขับร้องเชิงทฤษฎีดนตรี 2) สำนักคิดขับร้องคลาสสิก-เชิงวิชาการสถาบัน 3) สำนักคิดขับร้องเชิงปฏิบัติ และ 4) สำนักคิดขับร้องเชิงคลาสสิก-ชาตินิยม โดยมีครู-อาจารย์สำคัญทำหน้าที่เป็นแกนกลางของการถ่ายทอดในแต่ละสำนัก

บทสรุป : ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า พัฒนาการของการถ่ายทอดการสอนขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยมิได้เป็นเพียงการรับอิทธิพลจากตะวันตก หากแต่เป็นกระบวนการปรับประยุกต์องค์ความรู้ผ่านกลไกการถ่ายทอดจากครูสู่ศิษย์ในแต่ละยุคสมัย การทำความเข้าใจกลวิธีการถ่ายทอดดังกล่าวช่วยอธิบายการเปลี่ยนผ่านจากแนวคิดการสอนแบบตะวันตกสู่บริบทไทย และสะท้อนรากฐานสำคัญของการเรียนการสอนขับร้องในสถาบันการศึกษาของไทยในปัจจุบัน

คำสำคัญ : พัฒนาการและการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตก / สำนักคิดขับร้องแบบตะวันตก / หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

Abstract

Background and Objectives: Western vocal pedagogy in Thailand has been influenced by Western singing traditions since the reign of King Rama V. This influence led to a transition in Thai singing styles toward modern Thai song (*Phleng Thai Sakon*) and has continued to develop to the present. However, the developmental processes and mechanisms for the “transmission” of such vocal pedagogical knowledge lack clear systematic evidence. Furthermore, there is an absence of concrete research explaining the models, methods, and strategies of transmission amidst social and political changes. Therefore, this research aims to investigate the development of Western vocal pedagogy transmission in Thailand between 1932 and 1988. This period marks a significant era following the political transition that substantially impacted the nation’s cultural landscape and educational system.

Methods: This study employs historical research methodology by collecting and analyzing primary and secondary sources. These sources include 20 textbooks and teaching documents related to singing and music, as well as biographies of vocal and music instructors from the studied period. Additionally, in-depth interviews were conducted with 22 key informants, divided into two groups: (1) teachers and instructors who directly transmitted the knowledge, and (2) students who were recipients of such knowledge. The analysis focuses on synthesizing teaching principles, training methods, and knowledge transmission mechanisms within the context of the teacher-student relationship.

Results: The findings reveal that the development of Western vocal pedagogy transmission in Thailand between 1932 and 1988 can be categorized into three key eras based on the socio-political context: (1) The Foundational Era (1932–1957): The state played a crucial role in determining instructional direction through nationalist policies and the establishment of music institutions. (2) The Era of Educational System Integration (1958–1972): Western vocal instruction was systematically integrated into higher education levels. (3) The Developmental Era (1973–1988): Continuous knowledge transmission occurred from pioneer teachers to a new generation of

students, resulting in a clearer pedagogical lineage. Furthermore, the synthesis of transmission principles and concepts identified four main “schools of vocal pedagogy”: the Music Theory-Based School, the Institutional Academic-Classical School, the Performance-Oriented School, and the Nationalistic-Classical School. Key instructors served as the core centers of transmission for each school.

Conclusions: The research results indicate that the development of Western vocal pedagogy transmission in Thailand was not merely a passive reception of Western influence. Instead, it was a process of adapting and applying knowledge through the mechanism of transmission from teacher to student in each era. Understanding these transmission strategies helps elucidate the transition from Western teaching concepts to the Thai context and reflects the essential foundations of vocal instruction in Thai educational institutions today.

Keywords: Development and Transmission of Western Vocal Music / Schools of Western Vocal Thought / After the Political Transition

บทนำ (Introduction)

การขับร้องแบบตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทและกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นเวลายาวนาน โดยมีหลักฐานการเข้ามาของการขับร้องประสานเสียงแบบตะวันตกตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199-2231) ผ่านความพยายามของมิชชันนารี¹ แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าการศึกษาด้านนี้ถึงรากฐานและกระบวนการ “ถ่ายทอด” องค์ความรู้ดังกล่าวอย่างเป็นระบบกลับมีอยู่อย่างจำกัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเวลาหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ซึ่งถือเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญของประวัติศาสตร์ไทยในทุกมิติ ช่องว่างเชิงวิชาการนี้ทำให้ขาดความเข้าใจต่อพัฒนาการด้านสอนขับร้องตะวันตกในมิติเชิงประวัติศาสตร์ที่สำคัญ ในงานวิจัยนี้คำว่า “ตะวันตก” มิได้ใช้ในความหมายเชิงภูมิศาสตร์ หากแต่หมายถึง ขนบและระบบการสอนดนตรีที่มีรากฐานจากดนตรีศิลปะตะวันตก (Western art music tradition) ซึ่งครอบคลุมการใช้ระบบโน้ตสากล (Western notation) ระบบทฤษฎีดนตรี เทคนิคการขับร้อง ตลอดจนแนวคิดและสุนทรียภาพที่เป็นพื้นฐานของการเรียนการสอนขับร้องในสถาบันการศึกษาภายใต้กรอบความหมายดังกล่าว การขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย หมายถึง การขับร้องที่ใช้เทคนิคการขับร้องสามนัย ได้แก่ (1) การขับร้องตะวันตก ในขนบการขับร้องคลาสสิก เช่น การขับร้องแนวลีลา คานโต (Bel Canto) การขับร้องโอเปร่า (Opera) และการขับร้องเพลงศิลป์ (Art Songs) (2) การขับร้องเพลงไทยสากล (Popular Music) และ (3) การขับร้องลูกกรุง ซึ่งทั้งสามนัยล้วนเป็นผลลัพธ์ของการปรับประยุกต์องค์ความรู้จากระบบการสอนขับร้องแบบตะวันตกในบริบทสังคมไทย ขณะที่คำว่า “การถ่ายทอด” ในงานวิจัยนี้หมายถึงกระบวนการส่งต่อองค์ความรู้ ทักษะ ค่านิยม และองค์ความรู้แฝง (Tacit knowledge) ด้านการสอนขับร้องผ่านความสัมพันธ์ระหว่าง “ครู” และ “ศิษย์” ตามโมเดลการถ่ายทอดความรู้ระหว่างครูสู่ศิษย์ (Master-Apprentice Model) ซึ่งมีเป้าหมายสูงสุดในการพัฒนาศิษย์ให้สามารถเติบโตและสืบทอดบทบาทเป็นครูในรุ่นต่อไป ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของการศึกษาพัฒนาการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตก โดยจำกัดขอบเขตการวิจัยช่วงเวลาหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง เนื่องจากเป็นช่วงที่ประเทศไทยมีการปรับเปลี่ยนและพัฒนาระบบการศึกษาภายในประเทศ รวมถึงมีการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรี-ขับร้องไว้ในหลักสูตรการศึกษาในระบบ

¹ Jittapim Yamprai, 2011, cited in Vitchatalum Laovanich and Somchai Trakarnrung, “Marginalization of Music Subject in Thai Basic Education Curriculum: An Archaeology of Knowledge Approach,” *Fine Art International* 17, no. 1 (2013): 40.

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาจากฐานก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พบว่ามีความพยายามในการนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกใช้ในการสอนก่อนหน้านี้ โดยเฉพาะผลงานของ พันโท พระอภัยพลรบ (เพ็ง เพ็ญกุล) ซึ่งได้เรียบเรียงตำรา “ดนตรีวิทยา” และ “แบบหัดอ่านเสียง” ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตำราดังกล่าวนับเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความตื่นตัวในการนำการบันทึกโน้ตดนตรีตะวันตก (Western Notation) เข้ามาใช้ในกิจการทหารและดนตรีสมัยใหม่ ซึ่งถือเป็น ‘สภาวะก่อนหน้า’ (Proto-State) ที่สำคัญของดนตรีตะวันตกในสังคมไทย²

บริบทสำคัญที่ทำให้ช่วงเวลาหลัง พ.ศ. 2475 มีความน่าสนใจเป็นพิเศษ กล่าวคือ การที่รัฐบาลคณะราษฎร โดยเฉพาะในสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้นำดนตรีตะวันตกมาใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างชาติ (Nation-Building) ผ่านนโยบาย “รัฐนิยม” การกระทำของรัฐดังกล่าวสามารถวิเคราะห์ผ่านแนวคิด “โครงสร้างอำนาจทางวัฒนธรรม” (Cultural Hegemony) ของ Antonio Gramsci³ ซึ่งอธิบายว่าชนชั้นปกครองไม่ได้ใช้อำนาจบังคับเพียงอย่างเดียว แต่สร้างความยินยอมพร้อมใจจากมวลชน โดยทำให้ค่านิยมและโลกทัศน์ของตนกลายเป็นสามัญสำนึกที่สังคมยอมรับ ดังนั้น การส่งเสริมดนตรีตะวันตกจึงเป็น “กระบวนการในการจัดการโครงสร้างอำนาจทางวัฒนธรรม” (Hegemonic Project) ที่รัฐใช้เพื่อสถาปนา “ความเป็นไทยสมัยใหม่” ให้เป็นบรรทัดฐานทางวัฒนธรรม โดยเผยแพร่อุดมการณ์ผ่านกลไกของรัฐอย่างเป็นรูปธรรม ไม่ว่าจะเป็นการจัดตั้งสถาบันการศึกษาในระบบและนอกระบบ การสอนและถ่ายทอดวิชาขับร้องแบบตะวันตก การก่อตั้งวงดนตรีในหน่วยงานราชการ และการเผยแพร่บทเพลงผ่านสื่อวิทยุกระจายเสียง แม้จะมีงานวิจัยที่ศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกในภาพรวมหรือการศึกษาพัฒนาการเพลงไทยสากล⁴ แต่งานวิจัยเหล่านี้ยังไม่ได้มุ่งเน้นการวิเคราะห์ “กลไกการถ่ายทอด” องค์ความรู้ในเชิงลึกทางดนตรีศึกษา

ดังนั้น เพื่อทำความเข้าใจกระบวนการส่งต่อองค์ความรู้และทักษะการขับร้องที่ซับซ้อนจาก “ครู” สู่ “ศิษย์” ในระดับจุลภาคที่เกิดขึ้นจริง งานวิจัยนี้จึงได้นำ “โมเดลการถ่ายทอดความรู้ระหว่างครูสู่ศิษย์” (The Master-Apprentice Model) มาใช้เป็นกรอบแนวคิดเชิงทฤษฎีหลักในการวิเคราะห์ โมเดลดังกล่าวเป็นรูปแบบการเรียนการสอนที่ได้รับการยอมรับในแวดวงวิชาการดนตรีศึกษามาอย่างยาวนาน⁵ โดยมีหัวใจสำคัญคือความสัมพันธ์ที่ “ครู” (Master) ไม่เพียงแต่สอนทักษะที่จับต้องได้ แต่ยังถ่ายทอดองค์ความรู้แฝง (Tacit Knowledge) ค่านิยม ปรัชญา และอัตลักษณ์ความเป็นมืออาชีพให้แก่ “ศิษย์” (Apprentice) โดยมีเป้าหมายสูงสุดคือการที่ศิษย์สามารถพัฒนาตนเองจนกลายเป็นครูในรุ่นต่อไปได้

² Phra Aphaiphonrob, *Music Reading Practice, Volume 1* (Phra Nakorn: Sophon Phiphat Thanakorn Printing House, 1912), 1-32. (in Thai); Francis Nuntasukon, “The Siamese Historical Music Transcription of ‘Phra Aphaiphonrob’: The Pioneer Musicologist of Thailand,” *Silpakorn University Journal* 41, no. 5 (September-October 2021): 57-69. (in Thai)

³ Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. and trans. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971).

⁴ Nachaya Natchanawakul, “Western Music in Siam: The Development between A.C. 1841-1941” (PhD diss., Mahidol University, 2012). (in Thai); Nutthan Inkhong, “Development, Characteristics and Knowledge of Thai Popular Singing” (PhD diss., Mahidol University, 2016). (in Thai); Tharanat Hin-on, “Lakorn Rong Gramophone Records: Reflection of Entertainment Culture from 1905 to 1931,” *Journal of Humanities, Social Sciences and Arts* 2, no. 1 (January-June 2020): 68. (in Thai)

⁵ Stefan Gies, “The Birth of the Oslo Conservatoire out of the Spirit of the Master-Apprentice Model,” in *Higher Music Education: Historical Perspectives*, ed. Øivind Varkøy, Ellen M. Stabell, and Bjørnar Utne-Reitan (Oslo: Cappelen Damm academic, 2023), 15-37; Ryan Daniel and Kelly Parkes, “The Apprentice to Master Journey: Exploring Tertiary Music Instrument Teachers’ Reflections on Their Experiences as Learner,” *Journal of Arts and Humanities* 4, no. 3 (March 2015): 52-63; Marion Long et al., “Conservatoire Students’ Experiences and Perceptions of Instrument-Specific Master Classes,” *Music Education Research* 16, no. 2 (2014): 176-192, <https://doi.org/10.1080/14613808.2013.859659>.

การประยุกต์ใช้กรอบแนวคิดนี้ทำให้เห็นว่า พัฒนาการการขับร้องในไทยไม่ใช่กระบวนการที่เกิดขึ้นอย่างกระจัดกระจาย หากแต่ดำเนินไปผ่านลำดับการสืบทอดทางปรัชญาการสอน (Pedagogical Lineage) ที่มีลักษณะเฉพาะและสืบเนื่องกันมา การวิเคราะห์ผ่านมุมมองนี้ได้นำไปสู่คุณูปการที่สำคัญที่สุดของงานวิจัยชิ้นนี้ นั่นคือการสังเคราะห์และนำเสนอ “สำนักคิด ขับร้อง” (Schools of Thought) ซึ่งเป็นผลลัพธ์ของลำดับการสืบทอดทางปรัชญาการสอนในรูปแบบครู-ศิษย์ที่แตกต่างกัน งานวิจัยนี้จึงไม่ได้เป็นเพียงการบันทึกข้อมูลและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แต่เป็นการเสนอข้อถกเถียงเชิงวิเคราะห์ว่า พัฒนาการการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย เป็นผลลัพธ์ของปฏิสัมพันธ์ระหว่างกระบวนการอำนาจทางวัฒนธรรม (Cultural Hegemonic Project) ในระดับมหภาคของรัฐ กับกระบวนการถ่ายทอดความรู้ในระดับจุลภาคผ่านโมเดล การถ่ายทอดความรู้ระหว่างครูสู่ศิษย์ (The Master-Apprentice Model) ซึ่งได้ก่อให้เกิดสำนักคิดที่มีปรัชญาและแนวปฏิบัติ ที่แตกต่างกัน และได้กลายเป็นรากฐานสำคัญที่ส่งอิทธิพลต่อการเรียนการสอนขับร้องแบบตะวันตกในสถาบันการศึกษา ของไทยมาจนถึงปัจจุบัน

วัตถุประสงค์การวิจัย (Research Objectives)

เพื่อวิเคราะห์พัฒนาการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ระหว่างปี พ.ศ. 2475-2531 และสังเคราะห์สำนักคิดขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย

วิธีดำเนินการวิจัย (Research Methodology)

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ⁶ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงประวัติศาสตร์เป็นแกนหลักเพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์ พัฒนาการการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ระหว่างปี พ.ศ. 2475-2531 โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจาก 2 แหล่งหลัก ดังนี้

การวิเคราะห์เอกสาร ผู้วิจัยได้รวบรวมและวิเคราะห์หลักฐานชั้นต้นและชั้นรองที่เกี่ยวข้อง⁷ ได้แก่ เอกสารการสอน ขับร้องแบบตะวันตกที่เรียบเรียงเป็นภาษาไทยจำนวน 20 เล่ม บันทึกทางราชการ ชีวประวัติ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อทำความเข้าใจบริบททางสังคม การเมือง และการศึกษาที่มีผลต่อการถ่ายทอดองค์ความรู้ขับร้องแบบตะวันตก **การสัมภาษณ์เชิงลึก** ผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลสำคัญ จำนวน 22 ท่าน ซึ่งเป็นผู้ที่มีประสบการณ์และความรู้ตรงกับประเด็นที่ศึกษา โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกที่ชัดเจนในการแบ่งผู้ให้ข้อมูล เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้ **กลุ่มที่ 1 กลุ่มครู-อาจารย์สอนขับร้องและดนตรีซึ่งเป็นผู้บุกเบิกและถ่ายทอดองค์ความรู้โดยตรง** เป็นผู้มีประสบการณ์ตรงในการสอนขับร้องหรือดนตรีตะวันตกในช่วงเวลาที่ศึกษา (พ.ศ. 2475-2531) และได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานหรือพัฒนาการขับร้องในประเทศไทย **กลุ่มที่ 2 กลุ่มลูกศิษย์ผู้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านขับร้องและดนตรีโดยตรง** เป็นผู้ที่เคยศึกษาและรับการถ่ายทอดองค์ความรู้ในการขับร้องโดยตรงจากครู-อาจารย์ในกลุ่มที่ 1 เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สะท้อนมุมมองจากผู้เรียนและยืนยันการสืบทอดองค์ความรู้ เครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์ คือ การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง โดยผู้วิจัยได้สร้างแนวคำถามหลักขึ้นเพื่อใช้เป็นกรอบในการสัมภาษณ์ ซึ่งครอบคลุมประเด็น

⁶ Chai Podhisita, *The Science and Art of Qualitative Research*, 9th ed. (Bangkok: Amarin Printing and Publishing, 2021). (in Thai)

⁷ Supang Chantavanich, *Data Analysis in Qualitative Research* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016). (in Thai)

สำคัญ ได้แก่ ปรัชญาการสอน วิธีการและเทคนิคการสอน แบบฝึกหัดและบทเพลงที่ใช้ บริบททางสังคมและวัฒนธรรมในยุคนั้น และอิทธิพลเพลงที่ได้รับจากครูของตน

2. การวิเคราะห์ข้อมูลและตรวจสอบความน่าเชื่อถือ

การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่รวบรวมได้ทั้งหมดมาวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ โดยมีกระบวนการดังนี้

1) **การถอดเทปและการสร้างฐานข้อมูล** ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ทั้งหมดถูกถอดเทปแบบคำต่อคำและนำมารวมกับข้อมูลจากเอกสารเพื่อสร้างเป็นฐานข้อมูลสำหรับการวิเคราะห์การเข้ารหัสข้อมูล ผู้วิจัยอ่านข้อมูลทั้งหมดซ้ำหลายครั้ง และดำเนินการเข้ารหัสข้อมูลเพื่อระบุแนวคิด ประเด็น และรูปแบบที่ปรากฏขึ้นซ้ำ ๆ ในข้อมูล 2) **การสังเคราะห์และตีความ** ข้อมูลที่ผ่านการเข้ารหัสถูกนำมาสังเคราะห์อย่างเป็นระบบ โดยใช้การแบ่งยุคสมัยตามลำดับเวลา เป็นเครื่องมือในการจัดระเบียบและนำเสนอข้อมูลพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ยุค จากนั้นผู้วิจัยได้ใช้แนวทางการสร้างประเพณีวิทยา เพื่อสังเคราะห์แนวคิดและปรัชญาการสอนที่แตกต่าง จนได้ข้อค้นพบที่สำคัญ คือ “สำนักคิดขับร้อง” ที่มีแนวทางต่างกัน

การตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล เพื่อให้ข้อสรุปของงานวิจัยมีความน่าเชื่อถือและเที่ยงตรง ผู้วิจัยได้ใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า ซึ่งเป็นการเปรียบเทียบและตรวจสอบความสอดคล้องกันของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกัน 3 แหล่ง ได้แก่ 1) ข้อมูลจากเอกสารการสอนและบันทึกทางประวัติศาสตร์ 2) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มครู-อาจารย์สอนขับร้องและดนตรีผู้บุกเบิก และ 3) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มลูกศิษย์ผู้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านขับร้องและดนตรีโดยตรง กระบวนการเหล่านี้ช่วยยืนยันความถูกต้องของข้อมูล ลดอคติที่อาจเกิดขึ้นจากแหล่งข้อมูลเดียว สร้างข้อสรุปที่มีความหนักแน่นและรอบด้านมากขึ้น โครงการวิจัยเรื่อง การถ่ายทอดวิธีการสอนขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ได้ไปรับรองการวิจัยจากคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน โครงการวิจัยเลขที่ 680173 รูปแบบพิชการณาทบวณแบบลดขั้นตอน โดยกลุ่มสหสถาบัน ชุดที่ 2

ผลการวิจัย (Results)

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบของการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย เป็นการสืบทอดองค์ความรู้ระหว่างครูและศิษย์ (Pedagogical lineage) ที่มีปรัชญา วิธีการสอนและบริบทของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยเลี้ยงการตีความในเชิงนามธรรม งานวิจัยนี้จึงใช้คำว่า “สำนักคิดขับร้อง” ในฐานะการเรียกขานเชิงพรรณนาของการถ่ายทอดองค์ความรู้ (Pedagogical transmission) ที่สังเคราะห์ขึ้นจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ มิได้มุ่งเสนอกรอบทฤษฎีเชิงนามธรรมแต่อย่างใด

ผลการวิจัยนี้นำเสนอพัฒนาการของการถ่ายทอดการร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยผ่านการวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ตามลำดับเวลาและการสังเคราะห์รูปแบบการถ่ายทอดทางการสอน (Patterns of Pedagogical transmission) ที่ปรากฏในแต่ละยุคสมัย การวิเคราะห์ดังกล่าวมิได้มุ่งจัดประเภทเชิงทฤษฎี หากแต่พิจารณาจากหลักฐานเชิงประจักษ์ ได้แก่ ตำราเรียน เนื้อหาการสอน วิธีการฝึก เทคนิคการสอน การจัดการเรียนการสอนในสถาบัน และลำดับการสืบทอดระหว่างครูกับศิษย์ ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่า ภายใต้บริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป รูปแบบการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยได้ก่อรูปเป็นแนวทางที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างกันอย่างชัดเจน และสามารถแบ่งพัฒนาการออกเป็น 3 ยุคสมัย ทั้งนี้การแบ่งยุคสมัยดังกล่าวมิได้มีเจตนาเพื่อระบุจุดเริ่มต้นของการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย หากแต่เป็นการกำหนดกรอบเวลาเชิงวิเคราะห์ โดยบทความนี้มีได้เสนอให้ พ.ศ. 2475 เป็นจุดเริ่มต้นของการขับร้องแบบตะวันตก หากแต่เป็นจุดที่องค์ความรู้ดังกล่าวถูกสถาปนาให้เป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างรัฐและระบบการศึกษาอย่างเป็นทางการ

ยุคที่ 1 ยุคก่อร่างแห่งการวางรากฐาน (พ.ศ. 2475-2500) ยุคก่อร่างแห่งการวางรากฐานเริ่มต้นขึ้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ประเทศไทยเผชิญกับผลกระทบทางเศรษฐกิจอันสืบเนื่องมาจากภาวะเศรษฐกิจตกต่ำครั้งใหญ่ทั่วโลก ส่งผลให้รัฐต้องปรับลดงบประมาณและยุบหน่วยงานราชการบางส่วน อย่างไรก็ตาม ภายใต้บริบทของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว รัฐบาลคณะราษฎร โดยเฉพาะในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ดำเนินนโยบาย “รัฐนิยม” อย่างชัดเจน โดยมีเป้าหมายในการสร้างชาติไทยให้มีความทันสมัยทัดเทียมนานาชาติ⁸ นโยบายดังกล่าวปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมผ่านการกำหนดทิศทางด้านวัฒนธรรมและการศึกษาในช่วงปลายทศวรรษ 2470 ถึงทศวรรษ 2490 ภายใต้นโยบายของรัฐ ดนตรีและศิลปะจึงถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการปฏิรูปทางวัฒนธรรม ขณะที่ดนตรีไทยแบบดั้งเดิมถูกลดบทบาทลงตามแนวคิดของรัฐนิยม หลักฐานเชิงประจักษ์ในช่วงเวลานี้ปรากฏจากการส่งเสริมกิจกรรมดนตรีตะวันตกอย่างเป็นทางการ เช่น การจัดแสดงดนตรีซิมโฟนีและการขับร้องโอเปร่าในงานพิธีและกิจกรรมสำคัญของรัฐ⁹ ตลอดจนการใช้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างภาพลักษณ์ความเป็นชาติสมัยใหม่ ส่งผลให้เกิดการจัดตั้งสถาบันและหน่วยงานของรัฐที่ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางของการถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ได้แก่ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ซึ่งก่อตั้งขึ้นใน พ.ศ. 2477¹⁰ และวงดนตรีกรมโฆษณาการซึ่งมีบทบาทในการเผยแพร่นโยบายและอุดมการณ์ของรัฐสู่สาธารณชน ปรากฏการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นควบคู่กับบริบทดังกล่าว คือการกำเนิดของ “เพลงไทยสากล”¹¹ ซึ่งสะท้อนกระบวนการผสมผสานระหว่างโครงสร้างดนตรีตะวันตกกับท่วงทำนองและรสนิยมของสังคมไทย การถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในยุคก่อร่างแห่งการวางรากฐานจึงมิได้เกิดขึ้นในทิศทางเดียว หากแต่ขับเคลื่อนไปในทิศทางหลักในการวางรากฐาน 3 ประการผ่านบทบาทของบุคคลสำคัญ 3 ท่าน ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นจุดตั้งต้นของสำนักคิดด้านการขับร้องในประเทศไทย

ประการแรก 1 การวางรากฐานเชิงทฤษฎี ปรากฏอย่างชัดเจนผ่านบทบาทของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ผู้เรียบเรียงตำราหลักวิชาดนตรีและขับร้อง ซึ่งนับเป็นตำราการขับร้องแบบตะวันตกฉบับภาษาไทยเล่มแรกของประเทศ ดังปรากฏใน Figure 1 รวมถึงหนังสือชุด หลักวิชาดนตรีและขับร้อง เล่ม 1-3 ตำราเหล่านี้สะท้อนแนวคิดการถ่ายทอดที่ให้ความสำคัญกับการอ่านเขียนโน้ตและทฤษฎีดนตรีเป็นฐาน อันสอดคล้องกับแนวคิดการจัดการศึกษาของรัฐในช่วงเวลาดังกล่าวที่มุ่งเน้นความเป็นระบบและการวัดผลที่ชัดเจน

ประการที่สอง 2 การวางรากฐานในสถาบันของรัฐ ปรากฏผ่านการดำเนินงานของโรงเรียนนาฏดุริยางค์หรือวิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน โดยมีครูวิมลพรตรา มีสุข เป็นบุคคลสำคัญในการนำการขับร้องคลาสสิกตะวันตกเข้าสู่ระบบการศึกษาของรัฐอย่างเป็นทางการ ดังปรากฏใน Figure 2 รูปแบบการสอนในช่วงนี้มีลักษณะเคร่งครัดตามแบบแผนดนตรีคลาสสิกตะวันตก โดยเน้นการฝึกการหายใจ การไล่เสียงในบันไดเสียง (Scales) และการขับร้องบทเพลงคลาสสิกภาษาต่างประเทศผ่านกระบวนการถ่ายทอดที่เป็นระบบและเข้มข้น

ประการที่สาม 3 การวางรากฐานเชิงปฏิบัติ ปรากฏผ่านบทบาทของครูเอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งทำหน้าที่เป็นกลไกสำคัญของรัฐในการเผยแพร่เพลงไทยสากลและนโยบายด้านวัฒนธรรมสู่ประชาชนผ่านสื่อวิทยุ โดยเป็นที่รู้จักในนาม “วงสุนทราภรณ์”¹²

⁸ Kanchani Khambunrat, “The Culture of the Leader (Field Marshal P. Pibulsonggram) Caused Hardship for Middle-Aged and Elderly Women,” Silpawattanatham, August 20, 2022, https://www.silpa-mag.com/culture/article_1453. (in Thai)

⁹ Music Division, Fine Arts Department, *Twelve Stories of Opera* (Bangkok: Phra Chan Printing Press, 1952). (in Thai)

¹⁰ “History of the College,” College of Dramatic Arts, last modified 2025, <http://cda.bpi.ac.th/prawat.html>. (in Thai)

¹¹ *Memorial Book for the Royal-Sponsored Cremation of Uea Sunthonsanan* (Bangkok: P. Samphan Phanit, 1982), 1-5. (in Thai)

¹² *Memorial Book for the Royal-Sponsored Cremation of Uea Sunthonsanan* (Bangkok: P. Samphan Phanit, 1982), 1-5. (in Thai)

กระบวนการถ่ายทอดในแนวทางนี้มุ่งเน้นการเข้าถึงของมวลชนและมีบทบาทสำคัญต่อการขยายรูปแบบการขับร้องแบบตะวันตก ออกไปนอกกรอบของสถาบันการศึกษาอย่างเป็นรูปธรรม หลักฐานเชิงประจักษ์ในช่วงเวลานี้ปรากฏจากการส่งเสริมกิจกรรมดนตรีตะวันตกอย่างเป็นทางการ



Figure 1 The book “Principles of Music and Singing” (The first vocal instruction book in Thailand)

Source: Phra Chenduriyang, *Principles of Music and Singing* (Bangkok: Kurusapa Printing House, 1949). (in Thai)



Figure 2 Khru Weenaphatra Meesuk (a Thai teacher of Western vocal music)

Source: Music Division, Fine Arts Department, *Historical Play: Memorial Book for the Cremation of Mrs. Weenaphatra Meesuk* (Bangkok: Thai Watana Panich, 1955). (in Thai)

ยุคที่ 2 ยุคเข้าสู่ระบบการศึกษา (พ.ศ. 2501-2515) ยุคนี้เป็นช่วงเวลาที่ต้องทำความเข้าใจด้านการขับร้องแบบตะวันตก ที่วางรากฐานไว้ในยุคแรกเริ่มถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการศึกษาและแพร่หลายมากขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม เป็นผลสืบเนื่องจากการที่รัฐบาลเริ่มบรรจุวิชาขับร้องและดนตรีไว้เป็นวิชาบังคับในหมวดศิลปศึกษาของหลักสูตรประถมศึกษาตอนปลาย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 ซึ่งเป็นหลักฐานเชิงนโยบายที่สะท้อนการยกระดับวิชาดนตรีเข้าสู่ระบบการศึกษาอย่างเป็นทางการ ทำให้เกิดความต้องการบุคลากรครูและสื่อการสอนที่มีมาตรฐานมากขึ้น การขยายตัวสู่ระดับอุดมศึกษาและการผลิตครู การเรียนการสอนดนตรีตะวันตกเริ่มปรากฏในระดับอุดมศึกษาอย่างเป็นรูปธรรม โดยในปี พ.ศ. 2500 คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้เปิดสอน “รายวิชาสังคีตนิยม” เป็นครั้งแรก ซึ่งถือเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญของการนำดนตรีศึกษาตะวันตกเข้ามาสู่มหาวิทยาลัย¹³ ในขณะเดียวกัน วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยาได้เริ่มมีการสอนทฤษฎีดนตรีสากลและการขับร้องตั้งแต่ยังเป็นโรงเรียนฝึกหัดครู การเกิดขึ้นของหลักสูตรเหล่านี้ในสถาบันผลิตครูมีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะเป็นการสร้างบุคลากรครูรุ่นใหม่ที่มีความรู้ด้านดนตรีตะวันตกอย่างเป็นระบบ เพื่อรองรับการขยายตัวของวิชาดนตรีในโรงเรียนทั่วประเทศ¹⁴

นอกจากนี้ยังมีการเผยแพร่ความรู้สู่ภูมิภาค เพื่อแก้ปัญหาการขาดแคลนครูผู้สอนมีความชำนาญในพื้นที่ห่างไกล กระทรวงศึกษาธิการได้จัดตั้งโครงการ “วิทยุโรงเรียน” ขึ้น ซึ่งมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการกระจายองค์ความรู้ด้านดนตรีและขับร้องไปสู่โรงเรียนต่าง ๆ ทั่วประเทศ ปรากฏเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ผ่านบทเพลงสำหรับเด็กที่ถูกใช้เป็นสื่อการสอนในช่วงเวลาดังกล่าว โดยมีบทเพลงสำหรับเด็กที่มีทำนองแบบสากลแต่ใช้เนื้อร้องภาษาไทยที่เข้าใจง่าย เช่น เพลงช้าง และ เพลงหนูมาลี กลายเป็นสื่อการสอนที่แพร่หลายและเป็นที่รู้จักมาจนถึงปัจจุบัน การสืบทอดและพัฒนาในสถาบันเฉพาะทาง วิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นศูนย์กลางการสอนขับร้องคลาสสิกของรัฐได้เกิดการถ่ายทอดองค์ความรู้ โดยรองศาสตราจารย์พิจิตต์ สวามิภักดิ์ เข้ามารับหน้าที่สอนการขับร้องคลาสสิกอย่างเป็นแบบแผนต่อจากครูวิณพรัตรา มีสุข ท่านเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งคณะนักร้องประสานเสียงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2502-2517 ซึ่งสะท้อนการพัฒนา รูปแบบการถ่ายทอดในระดับสถาบันอย่างเป็นรูปธรรม ในขณะเดียวกัน ผลผลิตจากยุคก่อร่างได้เติบโตขึ้นเป็นศิลปินคนสำคัญของวงการ ครุฑนภา หวังในธรรม ได้เป็นคีตศิลปินเสียงโซปราโนประจำวงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร ซึ่งแสดงให้เห็นผลลัพธ์ของกระบวนการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกที่เริ่มฝังรากในระบบการศึกษาไทย

ยุคที่ 3 ยุคพัฒนาการ (พ.ศ. 2516-2531) เป็นยุคแห่งการเติบโตและต่อยอดองค์ความรู้การขับร้องแบบตะวันตก ในสถาบันอุดมศึกษาอย่างเต็มรูปแบบ มีการเปิดสอนสาขาวิชาดนตรีตะวันตกในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ มากขึ้น ซึ่งเป็นผลต่อเนื่องมาจากการที่บุคลากรครู-อาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิที่สำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศได้กลับมาเป็นกำลังสำคัญในการวางรากฐานและยกระดับการเรียนการสอนขับร้องคลาสสิกสมัยใหม่ในประเทศไทยให้ทัดเทียมมาตรฐานสากล พัฒนาการที่สำคัญที่สุดในยุคนี้คือการที่คณาจารย์ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญได้นำเทคนิคการสอนและการขับร้องที่มีมาตรฐานสากลเข้ามาเผยแพร่ในระดับอุดมศึกษาอย่างกว้างขวาง บุคลากรสำคัญในยุคนี้ได้แก่ อาจารย์ดุซงญอ พนมยงค์ บุญทศนกุล¹⁵ และ

¹³ Kowit Khanthasiri, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, August 3, 2025.

¹⁴ “History,” College of Music, Bansorndejchao-praya Rajabhat University, last modified 2021, <http://music.bsru.ac.th/about-us/>. (in Thai); Puengchit Sawamiphakdi, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, December 11, 2025.

¹⁵ Dusdi Banomyong-Buntasnakul, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, August 17, 2025.

อาจารย์สรา เกษมศรี ณ อยุธยา¹⁶ การสอนของท่านเน้นเทคนิคการขับร้องแบบเบลคันโต (Bel Canto) ที่ให้ความสำคัญกับการควบคุมลมหายใจ การเปิดคอ การวางตำแหน่งเสียง และการออกเสียงในบทเพลงร้องภาษาต่างประเทศ เช่น อิตาลี เยอรมัน อังกฤษ ให้ถูกต้อง สะท้อนรูปแบบการถ่ายทอดที่เน้นมาตรฐานทางวิชาชีพอย่างชัดเจน นอกจากนี้ท่านยังมีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนกิจกรรมขับร้องประสานเสียงในระดับอุดมศึกษา การสร้างองค์ความรู้และสื่อการสอนในระบบการศึกษาควบคู่ไปกับการเติบโตในระดับอุดมศึกษา ในยุคนี้ยังมีการจัดทำหลักสูตรและตำราเรียนสำหรับกระทรวงศึกษาธิการอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น¹⁷ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปี พ.ศ. 2521-2525 รองศาสตราจารย์พิจิตต์ สวามิภักดิ์ และอาจารย์วัฒน์ ลัดดาภิบาล เป็นบุคลากรสำคัญในการแต่งและเรียบเรียงหนังสือเรียนและคู่มือครูสำหรับวิชาขับร้องสากลในระดับมัธยมศึกษาเพื่อใช้เป็นหนังสือประกอบการเรียนในหลักสูตรวิชาชีพโดยเฉพาะ การเกิดขึ้นของเอกสารการสอนเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงการทำให้องค์ความรู้ด้านการขับร้องตะวันตกกลายเป็นศาสตร์ที่มีแบบแผนและสามารถถ่ายทอดได้อย่างเป็นระบบในหลักสูตรการศึกษาของชาติ อีกทั้งการสื่อสารแนวคิดชาตินิยมผ่านเสียงขับร้อง ตัวอย่างของยุคนี้ อาจารย์สันติ ลุนเผ่ เป็นหนึ่งสัญลักษณ์ของนักร้องเพลงปลุกใจรักชาติอย่างเต็มตัว อย่างการขับร้องบทเพลงพระราชนิพนธ์ “ความฝันอันสูงสุด” และ “เราสู้” ซึ่งมีบทบาทอย่างสูงในช่วงเหตุการณ์สำคัญทางการเมืองของประเทศ การถ่ายทอดบทเพลงเหล่านี้ด้วยเทคนิคการขับร้องแบบคลาสสิกตะวันตกที่ทรงพลัง เช่น การใช้เสียง Head Tone การเปิดคอ และการใช้พลังจากร่างกายทั้งหมด การออกเสียงภาษาไทยที่ชัดเจนและเต็มเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกรักชาติ แสดงให้เห็นถึงการประยุกต์ใช้ศิลปะตะวันตกเพื่อแสดงออกถึงอุดมการณ์ความเป็นชาติไทยได้อย่างสมบูรณ์ ซึ่งถือเป็นการตกผลึกของแนวคิด “สำนักคิดขับร้องคลาสสิก-เชิงชาตินิยม” ที่เริ่มต้นมาตั้งแต่ยุคก่อนหน้า¹⁸

การสังเคราะห์รูปแบบการถ่ายทอดและกรอบการวิเคราะห์ “สำนักคิดขับร้อง”

จากพัฒนาการการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยตลอด 3 ยุคสมัยที่ได้นำเสนอไปนั้น มิใช่เป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นตามลำดับเวลาอย่างเป็นเส้นตรง หากแต่เป็นพลวัตที่ซับซ้อนซึ่งก่อให้เกิดแนวทางและปรัชญาการสอนที่หลากหลายและแตกต่างกันชัดเจน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้เชื่อมโยงการวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ตามลำดับเวลาสู่การสังเคราะห์เชิงประเพณีวิทยา โดยนำข้อมูลทั้งหมดจากเอกสารและการสัมภาษณ์มาจัดกลุ่มและจำแนกตามเกณฑ์ที่มีความหมายต่อกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ โดยพิจารณาจากปัจจัยหลัก 4 ประการ ได้แก่ 1) ปรัชญาและเป้าหมายหลักในการสอน ได้แก่ การเน้นทฤษฎีหรือการปฏิบัติ 2) บริบทและศูนย์กลางของการถ่ายทอด ได้แก่ สถาบันการศึกษาของรัฐหรือวงดนตรีอาชีพ 3) กลุ่มบุคคลสำคัญผู้เป็นต้นแบบ ได้แก่ ครู อาจารย์ นักร้อง และนักดนตรี และ 4) การถ่ายทอดองค์ความรู้สู่ลูกศิษย์ ได้แก่ ลูกศิษย์วิชาขับร้องและดนตรี ผลจากการสังเคราะห์ด้วยหลักการดังกล่าวนำไปสู่ผลการวิจัยที่เป็นข้อค้นพบสำคัญของงานวิจัยนี้ นั่นคือ “สำนักคิดขับร้อง” (Schools of Thought) จำนวน 4 สำนัก ทั้งนี้คำว่า “สำนักคิดขับร้อง” (Schools of Thought) ที่ใช้ในงานวิจัยนี้เป็นคำอธิบายเชิงวิเคราะห์ที่ผู้วิจัยใช้เพื่อสังเคราะห์การถ่ายทอดจากหลักฐานเชิงประจักษ์ มิได้หมายความว่า เป็นชื่อครูหรือบุคคลในประวัติศาสตร์ใช้เรียกตนเองในช่วงเวลาดังกล่าว จึงเป็นแนวคิดที่ใช้ทำความเข้าใจความแตกต่างของแนวทางการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ปรากฏผ่านตำราเรียน กระบวนการสอนและความสัมพันธ์เชิงสืบทอดระหว่างครูและศิษย์ ได้แก่

¹⁶ *Memorial Book for the Royal-Sponsored Cremation of Sara Kasemsri Na Ayudhaya* (Bangkok: n.p., 2015). (in Thai)

¹⁷ Narutt Suttachitt, *Music Education: Principles and Essence*, 10th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018). (in Thai)

¹⁸ *Memorial Book for the Royal-Sponsored Cremation of Sub Lieutenant Santi Lunphe* (Bangkok: n.p., 2025). (in Thai)

1) **สำนักคิดขับร้องเชิงทฤษฎีดนตรี** สำนักคิดนี้มีรากฐานและปรัชญาการสอนที่ชัดเจนที่สุดจากบุคคลเพียงท่านเดียว คือ “พระเจนดุริยางค์” (ปิติ วาทยะกร) ครูดนตรีผู้วางรากฐานดนตรีตะวันตกในประเทศไทย แม้พระเจนดุริยางค์จะมีได้ทำหน้าที่เป็นครูสอนขับร้องในความหมายของการฝึกเสียงรายบุคคลโดยตรง หากแต่บทบาทสำคัญคือ การวางรากฐานเชิงองค์ความรู้ผ่านตำราและระบบทฤษฎีดนตรี ซึ่งส่งอิทธิพลต่อแนวคิดและรูปแบบการถ่ายทอดในระยะต่อมา หัวใจสำคัญของสำนักคิดนี้คือความเชื่อที่ว่า ความรู้ความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีอย่างถ่องแท้ต้องมาก่อนการปฏิบัติ จำเป็นต้องมีพื้นฐานทางวิชาการที่มั่นคง โดยเฉพาะอย่างยิ่งทักษะการอ่านและเขียนโน้ตสากล คุณูปการที่สำคัญที่สุดของพระเจนดุริยางค์ที่สะท้อนปรัชญาของสำนักคิดนี้ได้เป็นอย่างดีเป็นรูปธรรมที่สุด คือ การเรียบเรียงตำราและแบบเรียนขับร้องตะวันตกเป็นภาษาไทยฉบับแรกของประเทศคือการเรียบเรียงหนังสือ “หลักวิชาดนตรีและขับร้อง” (พ.ศ. 2492) เป็นตำราสอนขับร้องแบบตะวันตกฉบับภาษาไทยเล่มแรก ที่อธิบายหลักการพื้นฐานอย่างการหายใจและการออกเสียง มีจุดเด่นคือ การนำหลักการผันเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทยมาประยุกต์ใช้เป็นแบบฝึกหัดเสียงร้องคู่กับโน้ตสากล ซึ่งเป็นการผสมผสานองค์ความรู้ตะวันตกเข้ากับบริบทของภาษาไทยได้อย่างเหมาะสม¹⁹ และหนังสือชุด “หลักวิชาดนตรีและขับร้อง เล่ม 1-3” (พ.ศ. 2495) ซึ่งวางระบบการสอนอย่างเป็นขั้นตอนตั้งแต่หลักการหายใจ การอ่านโน้ต ไปจนถึงการฝึกร้องในบันไดเสียงต่าง ๆ พร้อมแนะนำบทเพลงสำหรับฝึกฝนตามระดับชั้นปี²⁰ ปรัชญาการสอนนี้ได้รับการยืนยันจากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์โดยตรง คือ พ.ต.ท. ดร.ทิฆา โพธิเวส ซึ่งได้เรียนกับท่านที่โรงเรียนดุริยางค์ทหารอากาศ กล่าวว่า “ท่านอาจารย์พระเจนจะพูดอยู่เสมอว่า เป็นนักร้องก็ดี เป็นนักดนตรีก็ดี ต้องรู้จักโน้ต รู้จักเสียง”²¹ คำกล่าวนี้ส่งเสริมแก่นของสำนักคิดเชิงทฤษฎีได้อย่างสมบูรณ์แบบ คือ การวางรากฐานความรู้ทางวิชาการดนตรีให้เป็นระบบแบบแผน เพื่อสร้างนักร้องและนักดนตรีที่มีความเข้าใจในศาสตร์อย่างลึกซึ้ง

2) **สำนักคิดขับร้องคลาสสิก-เชิงวิชาการสถาบัน** สำนักคิดนี้มีจุดกำเนิดและศูนย์กลางอยู่ที่สถาบันการศึกษาของรัฐ มีเป้าหมายหลักคือการนำองค์ความรู้และเทคนิคการขับร้องคลาสสิกตะวันตกอย่างเป็นแบบแผนเข้ามาปลูกฝังและถ่ายทอดผ่านระบบการศึกษาของชาติอย่างเป็นทางการ มีปรัชญาคือการสร้างนักร้องและครูที่มีพื้นฐานทางดนตรีคลาสสิกที่ถูกต้องและเคร่งครัดตามมาตรฐานสากล โดยมีการสืบทอดองค์ความรู้ (Pedagogical Lineage) ที่ชัดเจนและต่อเนื่องภายในสถาบัน ผู้บุกเบิกและวางรากฐานของสำนักคิดนี้คือ ครูวินพริตตรา มีสุข เป็นบุคลากรสำคัญที่นำการขับร้องคลาสสิกตะวันตกเข้าสู่ระบบการศึกษาของรัฐอย่างเป็นรูปธรรม แนวทางการสอนของท่านเคร่งครัดตามแบบแผนดนตรีคลาสสิกตะวันตก โดยเน้นการฝึกพื้นฐานที่สำคัญ²² จากการสัมภาษณ์ ครุณา หวังในธรรม ซึ่งเป็นลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงเพียงคนเดียวของท่าน อธิบายว่า การฝึกแบบฝึกหัดเสียงอย่างสม่ำเสมอ ควบคู่ไปกับการเรียนบทเพลงร้องคลาสสิกภาษาต่างประเทศเป็นหลักเท่านั้น²³ การส่งต่อความรู้ของสำนักคิดนี้ถูกสืบทอดอย่างชัดเจนภายในวิทยาลัยนาฏศิลป์ เมื่อรองศาสตราจารย์พึงจิตต์ สวามิภักดิ์ ได้เข้ามารับหน้าที่สอนและพัฒนาหลักสูตรต่อจากครูวินพริตตรา ท่านไม่เพียงสืบทอดการสอนขับร้องคลาสสิกอย่างเป็นแบบแผน แต่ยังเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งคณะนักร้องประสานเสียงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ และ

¹⁹ Phra Chenduriyang, *Principles of Music and Singing* (Bangkok: Kurusapa Printing House, 1949). (in Thai)

²⁰ Phra Chenduriyang, *The Memoirs of Phra Chenduriyang (Piti Vadyakara)* (Bangkok: Amarin Printing Group, 1990). (in Thai)

²¹ Teekar Bodhivesa, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, June 17, 2025.

²² Music Division, Fine Arts Department, *Historical Play: Memorial Book for the Cremation of Mrs. Weenaphatra Meesuk* (Bangkok: Thai Watana Panich, 1955). (in Thai)

²³ Napha Wangnaitham, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, July 31, 2025.

มีบทบาทสำคัญในการแต่งตำราเรียนวิชาขับร้องสากลสำหรับหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการ ซึ่งเป็นการตอกย้ำความเป็น “เชิงวิชาการสถาบัน” ของสำนักคิดนี้ให้แข็งแกร่งยิ่งขึ้น²⁴ นอกจากนี้ ยังเน้นให้ผู้เรียนเข้าใจเรื่องช่องเสียงทั้ง 3 แบบ คือ 1) Chest Tone 2) Mouth Tone และ 3) Head Tone²⁵ ดังนั้น สำนักคิดขับร้องคลาสสิก-เชิงวิชาการสถาบันจึงมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในการส่งต่อองค์ความรู้ที่เติบโตและถ่ายทอดภายในสถาบันการศึกษาของรัฐอย่างเป็นทางการ โดยมีเป้าหมายเพื่อสร้างบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถด้านการขับร้องคลาสสิกตามมาตรฐานสากล ผ่านกระบวนการสอนที่เป็นระบบ มีแบบแผน และเน้นความเข้าใจทั้งในเชิงทฤษฎีและปฏิบัติอย่างลึกซึ้ง

3) สำนักคิดขับร้องเชิงปฏิบัติ สำนักคิดนี้มีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากสองสำนักคิดแรก โดยมีรากฐานอยู่บนโลกแห่งการปฏิบัติจริงของวงการดนตรีอาชีพ หลักการของสำนักคิดนี้คือการเรียนรู้ผ่านการลงมือปฏิบัติ โดยมีเป้าหมายที่ชัดเจนในการสร้างนักร้องสำหรับเพลงไทยสากลและเพลงลูกกรุงโดยเฉพาะ ผู้นำของสำนักคิดนี้คือ ครูเอื้อ สุนทรสนาน และวงดนตรีกรมโฆษณาการ (หน่วยงานของรัฐ) หรือรู้จักในนามวงดนตรีเอกชนว่า “วงสุนทราภรณ์” ทำหน้าที่เป็นกลไกสำคัญของรัฐในการเผยแพร่นโยบายและเพลงไทยสากลสู่ประชาชนผ่านสื่อวิทยุ ในบริบทนี้การถ่ายทอดองค์ความรู้จึงไม่ได้เกิดขึ้นในลักษณะของครูและนักเรียนในห้องเรียน แต่เป็นรูปแบบของหัวหน้าวงและนักร้องฝึกหัดภายในวงดนตรีอาชีพ กระบวนการเรียนรู้นั้นการซ้อมและแสดงจริงเป็นหลัก นักร้องใหม่จะต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนที่เข้มข้นตามระบบของวง จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสำคัญซึ่งเป็นนักร้องในวงสุนทราภรณ์ ได้แก่ ดร.นิตยา อรุณวงศ์ (โณฉาย อรุณฉาน)²⁶ และครูประลองสิทธิ์ สุขศิริพรฤทธิ์ (ครูอโศก)²⁷ สรุปได้ว่า “การสอนของครูเอื้อจะให้ร้องกับเปียโนเป็นส่วนใหญ่ ซ้อมกับเปียโนทุกวัน ฝึกการฟังโน้ต และในช่วงแรกที่เขาเข้ามาไม่มีใครสอน ต้องอาศัยการฟังเพลงจากวิทยุเอา จดเนื้อเพลงเอง ต้องร้องกับเปียโนทุกวัน” แสดงให้เห็นว่านักร้องต้องมีการฝึกซ้อมร่วมกับเปียโนทุกวันถือเป็นขั้นตอนพื้นฐานที่สำคัญ ก่อนที่นักร้องจะได้ฝึกซ้อมร่วมกับวงดนตรีขนาดใหญ่ต่อไป เกล็ดสำคัญที่โดดเด่นที่สุดของสำนักคิดนี้คือเทคนิคการฝึกเสียงที่เรียกว่า “การระเบิดเสียง” ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะตัวที่ครูเอื้อพัฒนาขึ้นเพื่อสร้างนักร้องที่มีพลังเสียงและมีความชัดเจนในการออกเสียง เหมาะสำหรับบทเพลงปลุกใจและเพลงมาร์ช ที่ใช้ในการแสดงเพื่อตอบสนองนโยบายของรัฐในขณะนั้น ดร.นิตยา อรุณวงศ์ อธิบายเทคนิคนี้ไว้ว่า “ลูกศิษย์ครูเอื้อต้องระเบิดเสียงเป็นทุกคน การระเบิดเสียง คือ การทำให้กล้ามเนื้อทุกส่วนเปิด หรือถ้าพูดง่าย ๆ ก็คือการร้องแบบเต็มเสียง โดยร้องให้เต็มเสียงก่อนแล้วจึงค่อย ๆ มาปรับความบางความหนาของเสียง จะไม่มีการปั้นคำ ครูเอื้อให้นิยามไว้ว่า ‘ถ้าฐานเสียงไม่แน่น ยอดก็จะแกว่ง’”²⁸ เทคนิคนี้มักถูกฝึกฝนผ่านการขับร้องเพลงหมู่หรือเพลงมาร์ช เพื่อให้นักร้องได้เรียนรู้การเปิดลำคอและใช้กล้ามเนื้ออย่างเป็นธรรมชาติ ดังนั้น สำนักคิดขับร้องเชิงปฏิบัติ จึงเป็นตัวแทนของการถ่ายทอดองค์ความรู้ในบริบทของวงดนตรีอาชีพอย่างแท้จริง โดยมีครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้กำหนดแนวทางการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่อ้างอิงหลักปฏิบัติขับร้อง

²⁴ Puengchit Sawamiphakdi, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, December 11, 2025.

²⁵ Wane Laddaklom, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, June 27, 2025.

²⁶ Nittaya Arunwong, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, June 21, 2025.

²⁷ Pralongsit Suksiripornrit, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, June 21, 2025.

²⁸ Nittaya Arunwong, “The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988),” interview by Awasdakan Poomee, June 21, 2025.

และทฤษฎีดนตรีตะวันตก เน้นทักษะที่จำเป็นต่อการใช้งานจริงในฐานะของ “นักร้องและศิลปิน” ซึ่งเป็นแนวทางที่แตกต่างจากสำนักคิดขับร้องเชิงทฤษฎีดนตรี และสำนักคิดขับร้อง-เชิงวิชาการสถาบันอย่างสิ้นเชิง

4) **สำนักคิดขับร้องคลาสสิก-เชิงชาตินิยม** สำนักคิดนี้เป็นปรากฏการณ์ที่สะท้อนถึงความสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกกับอุดมการณ์ความเป็นชาติไทยได้อย่างชัดเจนที่สุด หลักการของสำนักคิดนี้คือ การนำเทคนิคการขับร้องคลาสสิกตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับการถ่ายทอดบทเพลงที่มีเนื้อหาภาษาไทย เพื่อแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์และความเป็นชาติ เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการยืนยันตัวตนทางวัฒนธรรมของไทยในบริบทที่แตกต่างกัน ได้แก่ 1) การขับร้องเพื่ออุดมการณ์ชาติ คือ การนำเทคนิคการขับร้องคลาสสิกมาใช้ขับร้องบทเพลงที่มีเนื้อหา “ปลุกใจรักชาติ” อย่างชัดเจน เพื่อตอบสนองต่อบริบททางสังคมและการเมืองในแต่ละยุคสมัย 2) การสร้างสรรค์อัตลักษณ์ไทยร่วมสมัย คือ การนำเทคนิคการขับร้องคลาสสิกตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “การขับร้องประสานเสียง” มาผสมผสานกับบทเพลงไทยในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีอัตลักษณ์ใหม่ เป็น “ไทยร่วมสมัย” ที่ได้รับการยอมรับในเวทีระดับนานาชาติ โดยมีผู้แทนแนวคิดที่สำคัญ 3 ท่าน ได้แก่ ครุณา หวังธรรม อาจารย์สันติ ลุนเผ่ (ไพศาล ลุนเผ่) และอาจารย์ดุष्ฎี พนมยงค์ บุญทัศนกุล

อภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

ผลการวิจัยที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกผ่าน 3 ยุคสมัย และการตกผลึกเป็น 4 สำนักคิด การอภิปรายผลในส่วนนี้จะใช้กรอบแนวคิดเชิงทฤษฎีเพื่อตีความและให้ความหมายต่อข้อค้นพบดังกล่าว โดยจะมีการเปรียบเทียบกับกรณีศึกษาในต่างประเทศและสังเคราะห์บทเรียนที่ได้รับเพื่อนำเสนอในเชิงวิพากษ์ ดังนี้

1. อำนาจรัฐกับนโยบายทางวัฒนธรรม: มุมมองเชิงเปรียบเทียบ

ข้อค้นพบใน “ยุคก่อร่างแห่งการวางรากฐาน” (พ.ศ. 2475-2500) ที่รัฐบาลคณะราษฎรใช้นโยบาย “รัฐนิยม” เพื่อส่งเสริมดนตรีตะวันตกในฐานะเครื่องมือสร้างชาติสมัยใหม่ สามารถวิเคราะห์ได้อย่างลึกซึ้งผ่านแนวคิด “โครงสร้างอำนาจทางวัฒนธรรม” (Cultural Hegemony) ของ Antonio Gramsci²⁹ ซึ่งรัฐไม่ได้ใช้อำนาจบังคับเพียงอย่างเดียว แต่สร้าง “ความยินยอมพร้อมใจ” จากมวลชน โดยทำให้ค่านิยมของรัฐกลายเป็น “สามัญสำนึกที่สังคมยอมรับ” สถาบันที่รัฐจัดตั้งขึ้น เช่น โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์และวงดนตรีกรมโฆษณาการ จึงทำงานในฐานะ “กลไกทางอุดมการณ์ของรัฐ” (Ideological State Apparatuses-ISAs) ตามแนวคิดของ Louis Althusser³⁰ ปรากฏการณ์นี้ไม่ได้จำกัดอยู่แค่ในประเทศไทย เมื่อเปรียบเทียบกับกรณีศึกษาในเอเชียตะวันออก จะพบว่าในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ญี่ปุ่นและไต้หวันต่างก็นำดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ในระบบการศึกษา แต่มีเป้าหมายที่แตกต่างกัน โดยเน้นการใช้ดนตรีเพื่อ “การปลูกฝังคุณธรรมและระเบียบวินัย” (Moral & Physical Education) ตามแนวทางของเพสตาลอซี (Pestalozzi) ที่รับมาจากสหรัฐอเมริกา³¹ ในขณะที่เป้าหมายของรัฐบาลไทยเน้นไปที่การสร้างภาพลักษณ์ของ “ความศิวิไลซ์” และ “ความทันสมัย” เพื่อวัตถุประสงค์ทางการเมืองเป็นหลัก การเปรียบเทียบนี้ชี้ให้เห็นว่า แม้จะใช้เครื่องมือทางวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกแบบเดียวกัน แต่เป้าหมายของรัฐในแต่ละชาติกลับแตกต่างกันไปตามบริบททางประวัติศาสตร์และการเมืองของตนเอง

²⁹ Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. and trans. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971).

³⁰ Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation),” in *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, trans. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), 127-186.

³¹ Masafumi Ogawa, “The Development of Music Education in Japan,” *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning* 2, no. 3 (1991): 54-59.

2. การถ่ายทอดความรู้ (Pedagogical Lineage) ของมรดกรูปแบบครู-ศิษย์

กลไกในระดับจุลภาคที่ทำให้องค์ความรู้ถูกส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่นอย่างเป็นรูปธรรมคือ “โมเดลการถ่ายทอดความรู้ระหว่างครูสู่ศิษย์” (Master-Apprentice Model) ซึ่งเป็นแกนกลางของการถ่ายทอดความรู้ในศิลปะดนตรีมาอย่างยาวนาน³² การวิจัยนี้แสดงให้เห็นว่า “สำนักคิด” ทั้งสี่ที่ค้นพบคือ ผลลัพธ์ของการสืบทอดองค์ความรู้ (Pedagogical Lineage) ที่แตกต่างกัน 4 สาย³³ สิ่งที่น่าสนใจเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับประวัติศาสตร์การสอนดนตรีในตะวันตก คือความแตกต่างระหว่างการถ่ายทอดความรู้ผ่าน “ตัวบท” (Text-based transmission) กับ “การปฏิบัติ” (Practice-Based Transmission) สำนักคิดเชิงทฤษฎีดนตรีของพระเจนดุริยางค์ มีลักษณะที่โดดเด่นคือการสร้าง “ตำราเรียนขับร้อง” ภาษาไทยขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งเป็นการ “ถอดรหัส” องค์ความรู้แฝง (Tacit Knowledge) ให้กลายเป็นองค์ความรู้ที่ชัดแจ้ง (Explicit Knowledge) และสามารถผลิตซ้ำและเผยแพร่ได้อย่างกว้างขวาง คล้ายกับบทบาทของการประดิษฐ์เครื่องพิมพ์ในยุโรปที่ทำให้เกิดการสร้างมาตรฐานทางการสอนดนตรีในศตวรรษที่ 16³⁴ ในทางตรงกันข้าม สำนักคิดเชิงปฏิบัติของครูเอื้อ สุนทรสนาน กลับเป็นการถ่ายทอดความรู้ผ่านการปฏิบัติจริง การซึมซับ และการเลียนแบบ (Imitation) ภายใน “พื้นที่” ของวงดนตรีอาชีพ ซึ่งเป็นรูปแบบดั้งเดิมของการเรียนรู้แบบครู-ศิษย์ที่เน้นการลงมือทำ (Learning-by-Doing)³⁵

3. ภาวะย้อนแย้งของดนตรีชาตินิยม การสร้างอัตลักษณ์ไทยในภาษาดนตรีตะวันตก

ข้อค้นพบเรื่อง “สำนักคิดขับร้องคลาสสิก-เชิงชาตินิยม” เป็นตัวอย่างที่สมบูรณ์ของกระแส “ดนตรีชาตินิยม” (Musical Nationalism) ซึ่งเป็นปฏิกิริยาต่อต้านการครอบงำทางวัฒนธรรมจากมหาอำนาจในยุโรปช่วงศตวรรษที่ 19 แต่ในบริบทของไทยกลับเกิดภาวะย้อนแย้ง (Paradox) ที่น่าขบคิดคือการนำ “ภาษา” ดนตรีของวัฒนธรรมตะวันตกที่รัฐเคยใช้เป็นเครื่องมือมาใช้เพื่อแสดงออกถึง “ความเป็นชาติไทย” อย่างเข้มข้น ซึ่งเป็นกระบวนการ “ช่วงชิงและนิยามความหมายใหม่” (Appropriation & Re-Contextualization) เมื่อเปรียบเทียบกับขบวนการชาตินิยมทางดนตรีในประเทศนอกยุโรปอื่น ๆ เช่น ในลาตินอเมริกา ที่นักประพันธ์เพลงอย่าง Revueltas ในเม็กซิโก หันไปใช้องค์ประกอบจากดนตรีพื้นถิ่น (Indigenous music) เพื่อสร้างอัตลักษณ์ของชาติ³⁶ กรณีของไทยกลับมีความซับซ้อนยิ่งกว่า เพราะศิลปินอย่าง อาจารย์สันติ ลุนเผ่ และอาจารย์ดุซงญอ พนมยงค์ ไม่ได้ปฏิเสธภาษาดนตรีตะวันตก แต่กลับนำเทคนิคการขับร้องคลาสสิกชั้นสูงมาใช้กับบทเพลงภาษาไทยเพื่อสร้างสรรค์ผลงานที่มีทั้งความเป็นสากลและความเป็นไทยในเวลาเดียวกัน สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่ง แต่เป็นพื้นที่ของการต่อรองความหมายอยู่เสมอ อย่างไรก็ตาม ภาวะย้อนแย้งนี้ไม่ได้ปรากฏอยู่แค่ในระดับแนวคิด แต่ยังสะท้อนให้เห็นถึงความท้าทายในระดับปฏิบัติการขับร้องด้วย งานวิจัยของวิชาลัมพก์ เหล่าวานิช และมนสิการ เหล่าวานิช ชี้ให้เห็นว่าการนำเทคนิคการขับร้องประสานเสียงแบบตะวันตกที่เน้นการสร้างเสียงที่กลมกลืน (Blending) และสระที่บริสุทธิ์ (Pure

³² Stefan Gies, “The Birth of the Oslo Conservatoire out of the Spirit of the Master-Apprentice Model,” in *Higher Music Education: Historical Perspectives*, ed. Øivind Varkøy, Ellen M. Stabell, and Bjørnar Utne-Reitan (Oslo: Cappelen Damm academic, 2023), 15-37.

³³ Kimberly Beasley, “An Exploration of Pedagogical Ancestry,” CS Music, June 1, 2014, <https://www.csmusic.net/content/an-exploration-of-pedagogical-ancestry/>.

³⁴ Kate van Orden, “Domestic Music,” in *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, ed. Iain Fenlon and Richard Wistreich (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 335-378.

³⁵ Stefan Gies, “The Birth of the Oslo Conservatoire out of the Spirit of the Master-Apprentice Model,” in *Higher Music Education: Historical Perspectives*, ed. Øivind Varkøy, Ellen M. Stabell, and Bjørnar Utne-Reitan (Oslo: Cappelen Damm academic, 2023), 15-37.

³⁶ Andrew D. Meyer, “Twentieth Century Nationalism in the Music of Janacek, Britten, Revueltas, and Harrison,” last modified March 29, 2020, <https://andrewdmeyer.com/2020/03/29/twentieth-century-nationalism-in-the-music-of-janacek-britten-revueltas-and-harrison/>.

vowels) มาใช้กับภาษาไทยนั้นมีความซับซ้อนอย่างยิ่ง เนื่องจากลักษณะทางสัทศาสตร์ของภาษาไทยที่มีทั้งสระเสียงสั้น-ยาว สระประสม และเสียงวรรณยุกต์ ซึ่งแตกต่างจากภาษาในยุโรปโดยสิ้นเชิง ความท้าทายในการสร้างความเป็นเอกภาพของเสียงสระ (Uniformity of Vowels) และการออกเสียงพยัญชนะท้ายคำจึงเป็นอุปสรรคสำคัญที่นักร้องประสานเสียงและผู้ควบคุมวงในไทย ต้องเผชิญในการประยุกต์ใช้เทคนิคตะวันตกให้เข้ากับอัตลักษณ์ของบทเพลงไทย นอกจากนี้ การที่นักร้องไทยมักปรับใช้รูปแบบการเปล่งเสียงแบบตะวันตกเพื่อมุ่งสู่ความสำเร็จในเวทีการแข่งขันระดับนานาชาติ ยังอาจนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงหรือลดทอนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมดั้งเดิมในการขับร้องได้³⁷

4. ข้อสังเกตเชิงวิพากษ์และนัยสำหรับปัจจุบัน

บทเรียนทางนโยบายจากวัฒนธรรมนำการเมืองสู่เศรษฐกิจสร้างสรรค์ นโยบาย “รัฐนิยม” ในอดีตแสดงให้เห็นถึงพลังของรัฐในการชี้นำและสร้างระบบนิเวศทางวัฒนธรรมได้อย่างรวดเร็ว แต่ในขณะเดียวกันก็มีข้อเสียคือการสร้างวัฒนธรรมแบบ “บนลงล่าง” (Top-Down) และการลดทอนความหลากหลายทางวัฒนธรรม เช่น การทำให้ดนตรีไทยเสื่อมความนิยมลงชั่วคราว บทเรียนจากอดีตนี้สามารถนำมาเป็นข้อคิดในการดำเนินนโยบาย “Soft Power” และ “เศรษฐกิจสร้างสรรค์” ของไทยในปัจจุบันได้ การส่งเสริมวัฒนธรรมที่มีประสิทธิภาพอาจไม่ใช่การ “สั่งสร้าง” แต่คือการ “สนับสนุน” ให้เกิดสภาพแวดล้อมที่ศิลปินสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างอิสระและหลากหลาย เพื่อให้วัฒนธรรมได้เติบโตอย่างเป็นธรรมชาติ (Organically) ซึ่งจะนำไปสู่ Soft Power ที่ยั่งยืนกว่าบทเรียนทางการสอน มรดกของรูปแบบครู-ศิษย์ สู่การสอนขับร้องสมัยใหม่ รูปแบบครู-ศิษย์ได้พิสูจน์แล้วว่าเป็นกลไกที่มีประสิทธิภาพอย่างยิ่งในการถ่ายทอดองค์ความรู้แฝง (Tacit Knowledge) ซึ่งเป็นทักษะและความเข้าใจที่ไม่สามารถเขียนเป็นตำราได้ อย่างไรก็ตาม งานวิจัยในปัจจุบันชี้ให้เห็นถึงข้อจำกัดของโมเดลนี้ เช่น การสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่อาจกดทับความคิดสร้างสรรค์และความเป็นตัวของตัวเองของผู้เรียน³⁸ มรดกของสำนักคิดทั้งสี่จึงเป็นบทเรียนสำคัญสำหรับครูผู้สอนขับร้องในปัจจุบันที่จะต้องหาจุดสมดุลระหว่างการถ่ายทอดองค์ความรู้และเทคนิคที่ถูกต้องแม่นยำตามแนวทางของตน กับการส่งเสริมให้นักเรียนได้ค้นหา “เสียง” และอัตลักษณ์ทางดนตรีของตนเองอย่างอิสระ ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการสอนแบบ “ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง” (Student-Centered Pedagogy) ที่ได้รับการยอมรับมากขึ้นในปัจจุบัน³⁹

ข้อจำกัดของการศึกษา (Limitations) แม้งานวิจัยนี้จะนำกรอบแนวคิดเชิงอำนาจ วัฒนธรรมและการเมืองของดนตรีมาใช้ในการอภิปรายผลโดยเฉพาะแนวคิดโครงสร้างอำนาจทางวัฒนธรรมและการถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านสถาบัน อย่างไรก็ตาม การศึกษานี้มิได้มุ่งวิเคราะห์การเมืองเชิงวาทกรรมหรือการกดทับทางวัฒนธรรมในกรอบทฤษฎีเชิงวิพากษ์อย่างเต็มรูปแบบ อาทิ ทฤษฎีหลังอาณานิคมหรือการศึกษาวัฒนธรรมเชิงวิพากษ์ (Critical Cultural Studies) นอกจากนี้ขอบเขตของการศึกษามุ่งเน้นการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในระบบการศึกษาและสถาบันดนตรีเป็นหลัก จึงมิได้ครอบคลุมการวิเคราะห์เสียงของกลุ่มประชาชนในบริบทวัฒนธรรมย่อย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีลูกทุ่ง หรือความแตกต่างเชิงภูมิภาค ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญในการทำ ความเข้าใจพลวัตของอำนาจและวัฒนธรรมในสังคมไทยโดยรวม การจำกัดขอบเขตดังกล่าวมีวัตถุประสงค์เพื่อรักษา

³⁷ Vitchatalum Laovanich and Monsikarn Laovanich, “The Processes and Challenges in Achieving Uniformity of Vowels and Diction in Thai Choral Singing: A Case Study of Suanplu Chorus,” *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* 8, no. 2 (December 2023): 178.

³⁸ Marisa Lee Naismith, host, “#91. The Master-Apprentice Model: A Powerful Hierarchy with Travis Sherwood,” November 28, 2022, in *A Voice and Beyond*, podcast, 01:11:36, <https://drmarisaleenaismith.com/91-the-master-apprentice-model-a-powerful-hierarchy-with-travis-sherwood/>; Gerald Klickstein, “The Master-Apprentice Model Is Dead,” *Musician's Way Blog*, April 29, 2013, <https://www.musiciansway.com/blog/2013/04/the-master-apprentice-model-is-dead/>.

³⁹ Marisa Lee Naismith, host, “#91. The Master-Apprentice Model: A Powerful Hierarchy with Travis Sherwood,” November 28, 2022, in *A Voice and Beyond*, podcast, 01:11:36, <https://drmarisaleenaismith.com/91-the-master-apprentice-model-a-powerful-hierarchy-with-travis-sherwood/>.

ความชัดเจนของกรอบการวิเคราะห์และความสอดคล้องของหลักฐานเชิงประจักษ์ที่ใช้ในการศึกษา ข้อจำกัดเหล่านี้มิได้ลดทอนคุณค่าของข้อค้นพบ หากแต่ชี้ให้เห็นถึงพื้นที่ของการศึกษาต่อไปที่สามารถนำกรอบทฤษฎีเชิงวิพากษ์และการศึกษาเชิงขยายขอบมาประยุกต์ใช้ เพื่อขยายความเข้าใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี อำนาจ และสังคมไทยในมิติที่หลากหลายยิ่งขึ้น

สรุปผลการวิจัย (Conclusion)

การศึกษาเรื่อง พัฒนาการการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยระหว่าง พ.ศ. 2475-2531 หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ผู้วิจัยนำผลการวิจัยทั้งหมดมาสรุปเป็นตาราง โดยแบ่งเป็น 2 หัวข้อ ดัง Table 1 คือ 1) พัฒนาการการถ่ายทอดขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย ระหว่างปี พ.ศ. 2475-2531 และดัง Table 2 คือ 2) สำนักคิดขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย ระหว่างปี พ.ศ. 2475-2531 โดยมีรายละเอียดดังนี้

Table 1 The Transmission and Development of Western Singing Techniques, 1932-1988

Source: by author

The Development of Transmission of Western Vocal in Thailand (1932-1988)			
Periods (1932-1988)	Key Features of Western Vocal Transmission	The Body of Knowledge on Western Vocal Transmission	Instructors
1. The Foundational Era (1932-1957)	Western and Thai Vocal Instruction Based on Music Theory.	Singing from notation, vocal modulation according to Thai tones, breath control, music theory, vocal exercises, and Western and Thai repertoire.	Phra Chenduriyang
	Instruction in Classical Western Vocal Performance.	Singing Western repertoire, breath control, scale-based vocal training, voice placement, and head tone.	Khru Weenaphatra Meesuk
	Performance-Oriented Vocal Instruction in <i>Phleng Thai Sakon</i> and <i>Luk Krung</i> (with practical training with a band).	Choral singing of patriotic/rousing marches / Explosive vocal projection / Emphasis on natural vocal production / Maintaining an 'open' (tension-free) state in all muscle groups.	Khru Uea Sunthonsanan
2. The Era of Educational System Integration (1958-1972)	Western Vocal Instruction at the College of Dramatic Arts.	Bel canto singing, breath control, throat opening, head tone technique, Western and Thai repertoire, and vowel and consonant-based vocal warm-ups.	Assoc. Prof. Puengchit Sawamiphakdi
	The Transmission of Western Vocal Performance in Classical Repertoire and <i>Phleng Thai Sakon</i> .	Singing performance repertoire (Western and <i>Phleng Thai Sakon</i> songs), breath control, scale-based vocal training, rhythm, vocal embellishments, and vibrato (<i>Luk Kho</i>).	Khru Napha Wangnaitham

The Development of Transmission of Western Vocal in Thailand (1932-1988)

Periods (1932-1988)	Key Features of Western Vocal Transmission	The Body of Knowledge on Western Vocal Transmission	Instructors
	Distance vocal instruction via radio for students, categorized by grade level and age.	Singing Thai songs transcribed in Western notation / Songs appropriate for children.	The School Radio Program Committee (Vocal Subject)
	The Transmission of Western Songs and Thai Patriotic/Nationalist Songs.	Singing patriotic/nationalist songs, power-based vocal techniques, breath control, throat opening, and Bel canto singing.	Ajam Santi Lunphe
3. The Developmental Era (1973-1988)	Classical Western Vocal Instruction in Higher Education.	Bel canto singing, breath control, vocal warm-ups, “open throat” and head tone techniques, repertoire knowledge, imagination and visualization in singing, and Western (emphasizing English) and Thai repertoire.	Assoc. Prof. Puengchit Sawamiphakdi
	Classical Western Vocal Instruction in Higher Education.	Bel canto singing, breath control, vocal warm-ups, “open throat” and head tone techniques, repertoire knowledge, imagination and visualization in singing, and Western (emphasizing Italian) and <i>Phleng Thai Sakon</i> repertoire.	Ajam Dusdi Banomyong-Buntasnakul
	Western vocal and choral instruction in educational institutions and higher education.	Western vocal performance, breath control, vocal warm-ups, “open throat” technique, head tone technique, and Western repertoire with an emphasis on German and other languages.	Ajam Sara Kasemsri Na Ayudhaya
	Transmission via state-sponsored patriotic songs / Classical Western vocal instruction in higher education.	Full-body engagement in singing, Bel canto singing, breath control, throat opening, vocal warm-ups, emphasis on diction, and Western repertoire.	Ajam Santi Lunphe
	Western vocal and choral instruction in specialized institutions and higher education.	Western vocal performance, breath control, vocal warm-ups, head tone technique, Western and Thai repertoire, and music theory.	Ajam Wanee Laddaklom

Table 1 แสดงให้เห็นว่า พัฒนาการของการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยมิได้เป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงเชิงลำดับเวลา หากแต่มีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับโครงสร้างอำนาจของรัฐและนโยบายทางวัฒนธรรมในแต่ละช่วงเวลา โดยเฉพาะในยุคก่อร่างแห่งการวางรากฐาน (พ.ศ. 2475-2500) ซึ่งรัฐได้ใช้นโยบายด้านการศึกษาและดนตรีในฐานะเครื่องมือสร้างความยินยอมและความเป็นชาติสมัยใหม่ ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง cultural hegemony ของ Gramsci⁴⁰ ที่อธิบายว่ารัฐสามารถสถาปนาอำนาจผ่านสถาบันทางวัฒนธรรมและการศึกษามากกว่าการใช้อำนาจบังคับโดยตรง เมื่อเปรียบเทียบกับกรณีศึกษาในต่างประเทศ เช่น ญี่ปุ่นและไต้หวัน⁴¹ จะเห็นได้ว่าแม้ดนตรีตะวันตกจะถูกบรรจุเข้าสู่ระบบการศึกษาในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน แต่เป้าหมายและความหมายทางการเมืองกลับแตกต่างกันตามบริบทของแต่ละรัฐ Table 1 นี้ จึงทำหน้าที่เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ที่ยืนยันว่า “ยุคสมัย” ในงานวิจัยนี้เป็นกรอบการวิเคราะห์เชิงโครงสร้างมิใช่การกำหนดจุดเริ่มต้นทางประวัติศาสตร์ของการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทย

Table 2 Schools of Thought in Western Vocal Performance in Thailand, 1932-1988

Source: by author

Western Vocal Schools of Thought in Thailand (1932-1988)				
Schools of Thought	Key Representatives	Principle	Teaching Methods	The Core Body of Knowledge of the School of Thought
1. The Music Theory-Based School	Phra Chenduriyang	Music theory precedes practice.	Emphasis on music theory knowledge and Sight-singing.	The establishment of a theory-based foundation for musical knowledge in Thailand.
2. The Institutional Academic-Classical School	Khru Weenaphatra Meesuk, Assoc. Prof. Puengchit Sawamiphakdi, Ajarn Wanee Laddaklom, Ajarn Dusdi Banomyong-Buntasnakul, Ajarn Santi Lunphe	Classical vocal technique based on rigorous standards.	Singing scales, vocal training, and vocal exercises, with an emphasis on classical repertoire and Western technique.	The systematic pedagogy of correct Western vocal technique within academic and formal education.
3. The Performance-Oriented School	Khru Uea Sunthonsanan	Practical vocal performance, music as a profession, and an emphasis on performance effectiveness.	Training through rehearsal and performance, Training in explosive vocal projection, Singing with an emphasis on rousing, nationalist songs.	Vocal techniques and training methods for <i>Phleng Thai Sakon</i> and <i>Luk Krung</i> repertoire. The transmission of Western musical culture to the Thai public and society.

⁴⁰ Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. and trans. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971).

⁴¹ Masafumi Ogawa, “The Development of Music Education in Japan,” *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning* 2, no. 3 (1991): 54-59.

Western Vocal Schools of Thought in Thailand (1932-1988)				
Schools of Thought	Key Representatives	Principle	Teaching Methods	The Core Body of Knowledge of the School of Thought
4. The Nationalistic-Classical School	Ajam Santi Lunphe, Ajam Dusdi Banomyong-Buntasnakul, Khru Napha Wangnaitham	Classical vocal technique in Western and patriotic repertoire.	Bel canto technique, voice placement, and throat opening.	Integrating classical vocal techniques with <i>Phleng Thai Sakon</i> repertoire, and creating an iconic vocal style for patriotic songs.

Table 2 แสดงผลการสังเคราะห์รูปแบบการถ่ายทอดการขับร้องแบบตะวันตกที่ก่อรูปเป็น “สำนักคิดขับร้อง” จำนวน 4 สำนัก โดยอาศัยหลักฐานเชิงประจักษ์จากตำราเรียน กระบวนการฝึกการจัดการเรียนการสอน และลำดับการสืบทอดระหว่างครูและศิษย์ การจัดกลุ่มดังกล่าวมิได้เป็นการจัดประเภทเชิงทฤษฎีล่วงหน้า หากแต่เป็นผลจากการวิเคราะห์รูปแบบการถ่ายทอดที่แตกต่างกันอย่างเป็นระบบ ผลการวิเคราะห์สอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง pedagogical lineage และ master-apprentice model ของ Stefan Gies⁴² และ Kimberly Beasley⁴³ ซึ่งชี้ให้เห็นว่าความแตกต่างของแนวทางการสอนดนตรีมิได้เกิดจาก “แนวคิดนามธรรม” หากแต่เกิดจากสายการสืบทอดองค์ความรู้ กระบวนการฝึก และบริบทของพื้นที่การเรียนรู้ ตารางนี้จึงทำให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความแตกต่างระหว่างการถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านตัวบท (text-based transmission) การถ่ายทอดผ่านสถาบัน และการถ่ายทอดผ่านการปฏิบัติจริงในวงดนตรีอาชีพ ซึ่งเป็นกลไกสำคัญที่ทำให้รูปแบบการขับร้องแบบตะวันตกในประเทศไทยมีพัฒนาการที่หลากหลายและไม่เป็นเส้นตรง

จากองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการต่อยอดในเชิงปฏิบัติและเชิงวิชาการ ดังนี้

- 1) ข้อเสนอแนะเชิงปฏิบัติกรอบแนวคิด “สำนักคิดขับร้อง” ทั้ง 4 สำนัก สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการพัฒนาหลักสูตรการสอนขับร้องร่วมสมัย โดยบูรณาการจุดแข็งของแต่ละสำนักคิดเพื่อสร้างผู้เรียนที่มีความสามารถรอบด้าน
- 2) ข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัยในอนาคต ควรมีการขยายขอบเขตการวิจัยไปยังยุคสมัยปัจจุบัน (พ.ศ. 2532-ปัจจุบัน) เพื่อวิจัยต่อยอดในเชิงดนตรีศึกษาปฏิบัติ (Performance pedagogy) เพื่อพัฒนาแนวทางการสอนและแบบฝึกหัดที่สามารถแก้ไขปัญหาความท้าทายในการขับร้องเพลงภาษาไทยด้วยเทคนิคตะวันตก

⁴² Stefan Gies, “The Birth of the Oslo Conservatoire out of the Spirit of the Master-Apprentice Model,” in *Higher Music Education: Historical Perspectives*, ed. Øivind Varkøy, Ellen M. Stabell, and Bjørnar Utne-Reitan (Oslo: Cappelen Damm academic, 2023), 15-37.

⁴³ Kimberly Beasley, “An Exploration of Pedagogical Ancestry,” CS Music, June 1, 2014, <https://www.csmusic.net/content/an-exploration-of-pedagogical-ancestry/>.

References

-
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)." In *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, translated by Ben Brewster, 127-186. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Aphaiphonrob, Phra. *Music Reading Practice, Volume 1*. Phra Nakorn: Sophon Phiphat Thanakorn Printing House, 1912. (in Thai)
- Arunwong, Nittaya. "The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988)." Interview by Awasdakan Poomee, June 21, 2025.
- Banomyong-Buntasnakul, Dusdi. "The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988)." Interview by Awasdakan Poomee, August 17, 2025.
- Beasley, Kimberly. "An Exploration of Pedagogical Ancestry." CS Music. June 1, 2014.
<https://www.csmusic.net/content/an-exploration-of-pedagogical-ancestry/>.
- Bodhivesa, Teekar. "The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988)." Interview by Awasdakan Poomee, June 17, 2025.
- Chantavanich, Supang. *Data Analysis in Qualitative Research*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016. (in Thai)
- Chenduriyang, Phra. *Principles of Music and Singing*. Bangkok: Kurusapa Printing House, 1949. (in Thai)
- Chenduriyang, Phra. *The Memoirs of Phra Chenduriyang (Piti Vadyakara)*. Bangkok: Amarin Printing Group, 1990. (in Thai)
- College of Dramatic Arts. "History of the College." Last modified 2025. <http://cda.bpi.ac.th/prawat.html>. (in Thai)
- College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University. "History." Last modified 2021.
<http://music.bsru.ac.th/about-us/>. (in Thai)
- Daniel, Ryan, and Kelly Parkes. "The Apprentice to Master Journey: Exploring Tertiary Music Instrument Teachers' Reflections on Their Experiences as Learner." *Journal of Arts and Humanities* 4, no. 3 (March 2015): 52-63.
- Gies, Stefan. "The Birth of the Oslo Conservatoire out of the Spirit of the Master-Apprentice Model." In *Higher Music Education: Historical Perspectives*, edited by Øivind Varkøy, Ellen M. Stabell, and Bjørnar Utne-Reitan, 15-37. Oslo: Cappelen Damm academic, 2023.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Edited and translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.
- Hin-on, Tharanat. "Lakorn Rong Gramophone Records: Reflection of Entertainment Culture from 1905 to 1931." *Journal of Humanities, Social Sciences and Arts* 2, no. 1 (January-June 2020): 68-82. (in Thai)

- Inkhong, Nutthan. "Development, Characteristics and Knowledge of Thai Popular Singing." PhD diss., Mahidol University, 2016. (in Thai)
- Khambunrat, Kanchani. "The Culture of the Leader (Field Marshal P. Pibulsonggram) Caused Hardship for Middle-Aged and Elderly Women." *Silpawattanatham*. August 20, 2022. https://www.silpa-mag.com/culture/article_1453. (in Thai)
- Khanthasiri, Kowit. "The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988)." Interview by Awasdakan Poomee, August 3, 2025.
- Klickstein, Gerald. "The Master-Apprentice Model Is Dead." *Musician's Way Blog*. April 29, 2013. <https://www.musiciansway.com/blog/2013/04/the-master-apprentice-model-is-dead/>.
- Laddaklom, Wanee. "The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988)." Interview by Awasdakan Poomee, June 27, 2025.
- Laovanich, Vitchatalum, and Monsikarn Laovanich. "The Processes and Challenges in Achieving Uniformity of Vowels and Diction in Thai Choral Singing: A Case Study of Suanplu Chorus." *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* 8, no. 2 (December 2023): 159-178.
- Laovanich, Vitchatalum, and Somchai Trakarnrung. "Marginalization of Music Subject in Thai Basic Education Curriculum: An Archaeology of Knowledge Approach." *Fine Art International* 17, no. 1 (2013): 35-51.
- Long, Marion, Andrea Creech, Helena Gaunt, and Susan Hallam. "Conservatoire Students' Experiences and Perceptions of Instrument-Specific Master Classes." *Music Education Research* 16, no. 2 (2014): 176-192. <https://doi.org/10.1080/14613808.2013.859659>.
- Memorial Book for the Royal-Sponsored Cremation of Sara Kasemsri Na Ayudhaya*. Bangkok: n.p., 2015. (in Thai)
- Memorial Book for the Royal-Sponsored Cremation of Sub Lieutenant Santi Lunphe*. Bangkok: n.p., 2025. (in Thai)
- Memorial Book for the Royal-Sponsored Cremation of Uea Sunthonsanan*. Bangkok: P. Samphan Phanit, 1982. (in Thai)
- Meyer, Andrew D. "Twentieth Century Nationalism in the Music of Janacek, Britten, Revueltas, and Harrison." Last modified March 29, 2020. <https://andrewdmeyer.com/2020/03/29/twentieth-century-nationalism-in-the-music-of-janacek-britten-revueltas-and-harrison/>.
- Music Division, Fine Arts Department. *Historical Play: Memorial Book for the Cremation of Mrs. Weenaphatra Meesuk*. Bangkok: Thai Watana Panich, 1955. (in Thai)
- Music Division, Fine Arts Department. *Twelve Stories of Opera*. Bangkok: Phra Chan Printing Press, 1952. (in Thai)
- Naismith, Marisa Lee, host. "#91. The Master-Apprentice Model: A Powerful Hierarchy with Travis Sherwood." *A Voice and Beyond*. November 28, 2022. Podcast, 01:11:36. <https://drmarisaleenaismith.com/91-the-master-apprentice-model-a-powerful-hierarchy-with-travis-sherwood/>.
- Natchanawakul, Nachaya. "Western Music in Siam: The Development between A.C. 1841-1941." PhD diss., Mahidol University, 2012. (in Thai)

- Nuntasukon, Francis. "The Siamese Historical Music Transcription of 'Phra Aphaipholrop': The Pioneer Musicologist of Thailand." *Silpakorn University Journal* 41, no. 5 (September-October 2021): 57-69. (in Thai)
- Ogawa, Masafumi. "The Development of Music Education in Japan." *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning* 2, no. 3 (1991): 54-59.
- Orden, Kate van. "Domestic Music." In *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, edited by Iain Fenlon and Richard Wistreich, 335-378. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Podhisita, Chai. *The Science and Art of Qualitative Research*. 9th ed. Bangkok: Amarin Printing and Publishing, 2021. (in Thai)
- Sawamiphakdi, Puengchit. "The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988)." Interview by Awasdakan Poomee, December 11, 2025.
- Suksiripornrit, Pralongsit. "The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988)." Interview by Awasdakan Poomee, June 21, 2025.
- Suttachitt, Narutt. *Music Education: Principles and Essence*. 10th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2018. (in Thai)
- Wangnaitham, Napha. "The Development of Western Vocal Pedagogical Transmission in Thailand after The Political Transition (1932-1988)." Interview by Awasdakan Poomee, July 31, 2025.

เกณฑ์การพิจารณากลับกรองบทความ (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 ต้องแจ้งความจำนงค์เป็นลายลักษณ์อักษร ถึง บรรณาธิการ Mahidol Music Journal วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และเจ้าของบทความต้องเป็นผู้รับผิดชอบในการชำระค่าตอบแทนให้แก่ผู้ทรงคุณวุฒิตามหลักฐานการเบิกจ่ายที่เกิดขึ้นจริง
2. กรณีบทความไม่ผ่านการพิจารณา เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก

คำแนะนำสำหรับผู้เขียนในการจัดทำต้นฉบับ

1. ผู้เขียนระบุประเภทของบทความให้ชัดเจน ดังต่อไปนี้ บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือผลงานสร้างสรรค์ โดยบทความที่ส่งเข้าพิจารณาต้องไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ที่ไหนมาก่อน 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 รายการอ้างอิง (References) 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 จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ พร้อมระบุแหล่งที่มา จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ใต้ชื่อ
 - 3.9 ชื่อภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟิก และหมายเลขกำกับ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้ได้ภาพ 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), รายการอ้างอิง (References)
 - 4.2 สำหรับบทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
 - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), เนื้อหา (Body of Text), สรุป (Conclusion), รายการอ้างอิง (References)
5. บทความที่ใช้ภาพประกอบหรือโน้ตเพลงที่มีการคุ้มครองด้านลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องรับผิดชอบในการดำเนินการขออนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ และปฏิบัติตามข้อกำหนดของกฎหมายลิขสิทธิ์อย่างเคร่งครัด หากเกิดการฟ้องร้องดำเนินคดีทางกองบรรณาธิการไม่มีความรับผิดชอบทางกฎหมาย