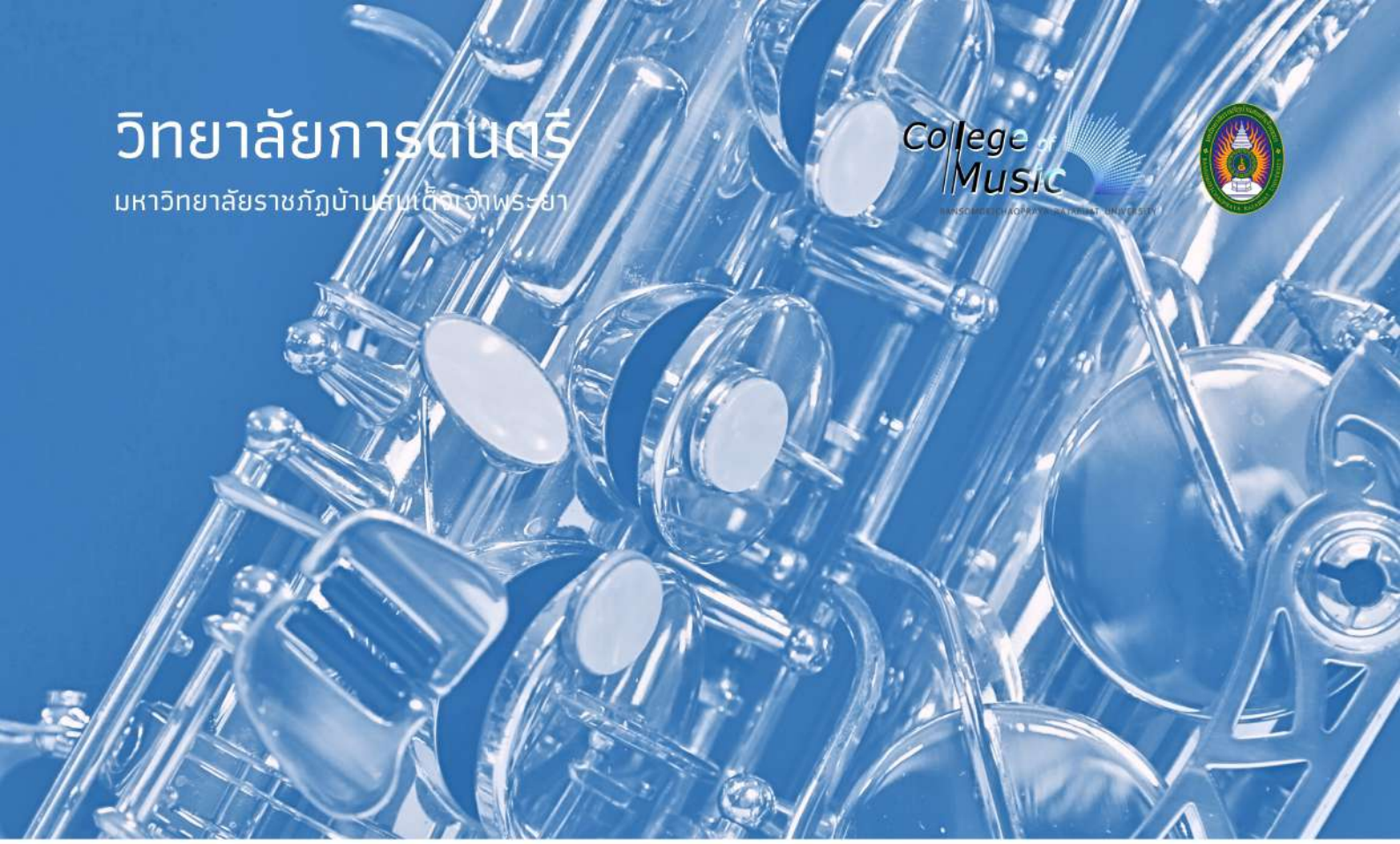


วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

College of Music

วารสารดนตรี บ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2568

ISSN : 2985 - 0622 (Online)

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2568
ISSN : 2985-0622 (Online)

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นวารสารที่รวบรวมผลงานทางวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์และศิลป์ทางดนตรี เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ ซึ่งบทความที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการและผ่านการตรวจประเมินคุณภาพของบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบบทความ (Peer Reviewer) ซึ่งเป็นบุคคลภายนอกจากหลากหลายสถาบัน และไม่อยู่สังกัดเดียวกับผู้นิพนธ์ อย่างน้อย 3 คน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อรวบรวมและเผยแพร่ความรู้ทางวิชาการทางด้านดนตรี
2. เพื่อส่งเสริมสนับสนุนให้เกิดการวิจัย และการพัฒนาองค์ความรู้ในวงการศึกษาทางด้านดนตรี
3. เพื่อเป็นแหล่งศึกษาค้นคว้าข้อมูล และแลกเปลี่ยนความรู้ทางด้านดนตรี

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ บทความวิจารณ์หนังสือ และบทความอื่น ๆ

กำหนดพิมพ์เผยแพร่รูปแบบอิเล็กทรอนิกส์ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน
ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม

เจ้าของ วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
1061 ซอยอิสรภาพ 15 ถนนอิสรภาพ
แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี
กรุงเทพมหานคร 10600
โทรศัพท์ 02 – 473-7000 ต่อ 2100
https://so13.tci-thaijo.org/index.php/MusBSRU
อีเมล musicjournal.bsru@gmail.com

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ
Bansomdej Music Journal
ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2568

บรรณาธิการ
รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

กองบรรณาธิการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
มหาวิทยาลัยมหิดล
รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ดร.นิพัต กาญจนะหุต
มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
มหาวิทยาลัยรังสิต
ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
มหาวิทยาลัยบูรพา
ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ
มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ผศ.ดร.สุขนิษฐ์ สะสมสิน
ผศ.ดร.วรินธร สีเสียดงาม
ผศ.ดร.เชาวน์มนัส ประภักดี

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
ดร.สยา ทันตะเวช
มหาวิทยาลัยมหิดล
รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
ผศ.ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
รศ.ดร.อัศนีย์ เปลี่ยนศรี
มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
รศ.ดร.พงษ์พิทยา สัพโส
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ.ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์
มหาวิทยาลัยรังสิต
ผศ.ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
มหาวิทยาลัยพายัพ
ดร.จักรพันธ์ ชัยยะ
มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย
ผศ.อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล
ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี
รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ
สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ดร.วานิช โปตะวนิช
สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
ผศ.ดร.อโณทัย นิติพน

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้ เป็นฉบับที่ 1 ของปีที่ 7 ซึ่งวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาได้จัดทำวารสารนี้ขึ้น เพื่อเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่องค์ความรู้ในลักษณะของบทความวิจัยและบทความวิชาการของนักศึกษา ครู อาจารย์ นักวิจัย และนักวิชาการในแวดวงวิชาการและวิชาชีพดนตรี โดยกำหนดให้มีการตรวจสอบคุณภาพของบทความ โดยผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นบุคคลภายนอกจากหลากหลายสถาบัน และไม่อยู่สังกัดเดียวกับผู้นิพนธ์ อย่างน้อย 3 คน

บทความในวารสารนี้ประกอบด้วยบทความวิจัย จำนวน 10 บทความ ซึ่งมุ่งเน้นในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ ดนตรีของ 5 กลุ่มชาติพันธุ์ในพื้นที่เขตธนบุรี สร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น การสร้างสรรค์บทเพลงจตุมหาภูตรูป : ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ เพลงพื้นบ้านไทยกับแนวทางโคดาย: กรณีศึกษาการสอนเพลงเทพทองเพื่อพัฒนาทักษะดนตรีและความเข้าใจทางวัฒนธรรม แนวทางการจัดการเรียนการสอนรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสำหรับดนตรี วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จอห์น เคจ 4'33" การปฏิวัติแนวคิดทางดนตรีและศิลปะผ่านความเงียบ การวิเคราะห์แนวดนตรีมินิมอลลิสต์ในบทเพลง Clapping Music ของสตีฟ ไรช์ ในยุคสมัยดนตรีศตวรรษที่ 20 การอำนวยเพลงเพื่อการแสดงและบันทึกเสียงบทเพลง Mei Hua Step จาก “กุฎีจีนสวิท” เฟลคซิเบิลสกอร์สำหรับเครื่องลม การผสมผสานนวัตกรรมดนตรีอะคูสติก-อิเล็กทรอนิกส์สู่ยุคดิจิทัล และปัจจัยที่ทำให้เพลงเป็นไวรัลบนโลกออนไลน์ กรณีศึกษา เพลง "เมร่อน" โดย เอแคลร์ จือปาก

การจัดทำวารสารฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความร่วมมือของหลายฝ่าย ตั้งแต่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้สนับสนุนงบประมาณ ผู้เขียนบทความ กองบรรณาธิการ และผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกซึ่งได้ให้ความกรุณาในการประเมินบทความ จึงขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ด้วย

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการจัดพิมพ์เอกสารอ้างอิงเป็นข้อมูลภาษาอังกฤษ และจะพัฒนาคุณภาพการดำเนินงานในประเด็นต่าง ๆ เพื่อรองรับการผลักดันวารสาร เพื่อเข้าสู่ฐานข้อมูลอาเซียน (ACI) ต่อไป

กองบรรณาธิการ

จริยธรรมของการตีพิมพ์ (Publication Ethics)

บทบาทและหน้าที่ของผู้นิพนธ์ (Duties of Authors)

1. ผู้นิพนธ์ต้องรับรองว่าบทความที่ส่งมานั้น ไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน

2. ผู้นิพนธ์ต้องเขียนบทความตามรูปแบบที่วารสารกำหนดไว้ใน “คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ”

3. ผู้นิพนธ์ต้องอ้างอิงผลงานของผู้อื่น หากมีการนำมาใช้ในผลงานของตน โดยการอ้างอิงต้องถูกต้องตามรูปแบบของวารสาร

4. ผู้นิพนธ์ต้องนำเสนอผลงานตามข้อเท็จจริง ไม่มีการบิดเบือนข้อมูล หรือใช้ข้อมูลที่เป็นเท็จ

5. ผู้นิพนธ์ที่มีชื่อปรากฏในบทความ ต้องมีส่วนร่วมในการดำเนินการจริง

6. ผู้นิพนธ์ต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุน (ถ้ามี)

7. ผู้นิพนธ์ต้องระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)

8. ผู้นิพนธ์ต้องให้ความร่วมมือกับทางวารสารในการให้ข้อมูลเพิ่มเติมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผลงานที่ส่งมาตีพิมพ์ แม้ว่าผู้นิพนธ์จะได้รับการตอบรับจากวารสารแล้ว

บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ (Duties of Reviewers)

1. ผู้ประเมินควรปฏิเสธการประเมินบทความที่ตนมีส่วนได้ส่วนเสีย เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการ รู้จักผู้นิพนธ์เป็นการส่วนตัว หรือเหตุผลอื่น ๆ และแจ้งต่อบรรณาธิการเพื่อเปลี่ยนผู้ประเมิน

2. ผู้ประเมินควรให้ข้อเสนอแนะตามหลักการทางวิชาการในสาขาที่ตนมีความเชี่ยวชาญ ไม่ควรใช้ความคิดเห็นส่วนตัวที่ไม่มีข้อมูลรองรับมาเป็นเกณฑ์ในการตัดสินบทความ และหากผู้ประเมินพบความซ้ำซ้อนของบทความที่อ่านกับบทความอื่น ๆ หรือแหล่งข้อมูลอื่น ๆ โปรดแจ้งให้บรรณาธิการทราบด้วย

3. ผู้ประเมินต้องรักษาความลับ โดยไม่เปิดเผยข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับบทความที่อ่านต่อบุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการวารสาร (Duties of Editor)

1. บรรณาธิการมีหน้าที่พิจารณาคุณภาพของบทความและคัดเลือกบทความที่เหมาะสมเพื่อนำมาตีพิมพ์ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

2. บรรณาธิการต้องไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ

3. บรรณาธิการต้องดำเนินการประสานงานกับกองบรรณาธิการ ผู้ประเมินบทความ และผู้นิพนธ์ เพื่อให้การดำเนินงานเป็นไปด้วยความเรียบร้อย

4. บรรณาธิการต้องไม่ตีพิมพ์บทความที่เคยตีพิมพ์ที่อื่นมาแล้ว

5. บรรณาธิการต้องคัดเลือกบทความมาตีพิมพ์หลังจากผ่านกระบวนการประเมินบทความจากผู้ประเมินบทความ 3 ท่าน โดยต้องมีผลการประเมินผ่านเอกฉันท์หรือผ่านในเสียงข้างมากเท่านั้น

6. บรรณาธิการต้องมอบหมายบทความให้ผู้ประเมินที่ไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อน เช่น ผู้ประเมินต้องไม่อยู่ในสังกัดเดียวกันกับผู้นิพนธ์

สารบัญ

บทความวิจัย

ดนตรีของ 5 กลุ่มชาติพันธุ์ ในพื้นที่เขตธนบุรี 1
The Musical Characteristics of Five Ethnic Groups in the Thonburi District
อัมรินทร์ แรงเพ็ชร

สร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น 17
Musical Composition: Homrong Dontree Thep (Sam Chan)
ศุภณัฐ นุตมากุล

การสร้างสรรค์บทเพลงจตุมหาภูตรูป : ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ 35
The Music Composition of Chatu Maha Phutrup : Occur Human
สุวัฒน์ชัย บุญรอด และฉัตรติยา เกียรตินาวี

บทความวิชาการ

เพลงพื้นบ้านไทยกับแนวทางโคดาย: กรณีศึกษาการสอนเพลงเทพทองเพื่อพัฒนาทักษะดนตรีและความเข้าใจทางวัฒนธรรม 50
Thai Folk Songs and the Kodály Approach: A Case Study of Teaching "Thepthong" to Develop Musical Skills and Cultural Understanding
จันทนา คชประเสริฐ

แนวทางการจัดการเรียนการสอนรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสำหรับดนตรี วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา 67
Guidelines for Organizing the Teaching and Learning of Innovation and Technology Subjects in Music Programs at the College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ ณัฐพร โกศัยกานนท์ สมภาศ สุขชนะ จิรัฐ มัธยมนันทน์ และ ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ

จอห์น เคจ 4'33" การปฏิวัติแนวคิดทางดนตรีและศิลปะผ่านความเงียบ 80
John Cage's 4'33": Revolutionizing Music and Art Through Silence
วิชญ์ บุญรอด

การวิเคราะห์แนวดนตรีมินิมอลลิสต์ในบทเพลง Clapping Music ของสตีฟ ไรซ์ ในยุคสมัยดนตรีศตวรรษที่ 20 93
Analysis of Minimalist Music in Steve Reich's "Clapping Music" during the of 20th Century Music Era
อานนท์ ผลพรวิทูร และมนสิการ เหล่าวานิช

การอำนวยเพลงเพื่อการแสดงและบันทึกเสียงบทเพลง Mei Hua Step จาก “กุฎีจีนสวีท” เฟลคซิเบิลสกอร์สำหรับเครื่องลม 109
Conducting the Performing and Recording of Mei Hua Step from of “Kudi Suite” Flexible Score for Winds
นิพัต กาญจนะหุต

สารบัญ (ต่อ)

การผสมผสานนวัตกรรมดนตรีอะคูสติก-อิเล็กทรอนิกส์สู่ยุคดิจิทัล 126
Digital Era Innovations in Acoustic and Electronic Music Fusion
ธนะรัชต์ อนุกูล และประทีป เจตนากูล

ปัจจัยที่ทำให้เพลงเป็นไวรัลบนโลกออนไลน์ กรณีศึกษา เพลง "เมร่อน" โดย เอแคลร์ จือปาก 142
Factors Contributing to a Song Going Viral Online: A Case Study of "Meron" by Ekler Jupaak
เมทยา ปรียานนท์ และเอกวิชญ์ เรืองจรูญ

รายละเอียดและการส่งบทความ 157

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ 158

ดนตรีของ 5 กลุ่มชาติพันธุ์ ในพื้นที่เขตธนบุรี
The Musical Characteristics of Five Ethnic Groups in the Thonburi District

อัมรินทร์ แรงเพ็ชร[*1]
Ammarin Rangpeth[*1]

บทคัดย่อ

การศึกษาความเป็นมาและลักษณะทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 ได้แก่ จีน แขก มอญ ลาว ฝรั่ง ในพื้นที่เขตธนบุรี พบว่าการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในธนบุรีของชาติพันธุ์ทั้ง 5 กลุ่ม มีเหตุผลและช่วงเวลาที่ต่างกันไป ชาวจีนแต้จิ๋ว ชาวฝรั่งโปรตุเกสและมุสลิมนิกายชีอะห์หรือแขกเจ้าเซ็น อพยพเข้ามาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเพื่อค้าขายและรับราชการ เมื่อพระเจ้าตากสินได้สถาปนากรุงธนบุรีเป็นเมืองหลวงแห่งใหม่ ทั้งสองกลุ่มนี้ก็ได้ย้ายตามมาตั้งชุมชนในธนบุรีอยู่ด้วย ชาวมอญอพยพเข้ามาเพราะหนีภัยสงครามกับพม่า ชาวลาวถูกกวาดต้อนมาจากเมืองเวียงจันทน์ เมื่ออพยพเข้ามาแล้วทั้ง 5 กลุ่มต่างก็ได้ปรับตัวให้เข้ากับสังคมไทย มีการรับเอาวัฒนธรรมไทยไปปรับใช้ ขณะเดียวกันคนไทยก็ได้รับเอาวัฒนธรรมบางอย่างมาจากกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 ด้วย และการอพยพเข้ามาต่างได้นำเอาดนตรีของตนเองมาด้วย อันเป็นดนตรีที่มีความสำคัญและมีบทบาทต่อวิถีแห่งการดำเนินชีวิตของทุกกลุ่มในเรื่องศาสนาและอาชีพ อาทิ“หล่อโก้ว” ดนตรีพิธีกรรมของชาวจีนแต้จิ๋วในย่านวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร “เพลงส้มปิน” สำหรับใช้ร้องและรำในประเพณีสงกรานต์ของชาวมอญย่านวัดประดิษฐาราม การทำขลุ่ยอันเป็นอาชีพหลักของชาวลาวย่านวัดบางไส้ไก่ “วงปี่กลอง” ในพิธีแขกเจ้าเซ็น พิธีกรรมสำคัญของชาวมุสลิมนิกายชีอะห์ และ“ระฆังการิย็อง” กับเพลง “ลูกกุฎีจีน” เป็นเครื่องดนตรีและเพลงที่ลูกหลานชาวโปรตุเกสในย่านกุฎีจีนภาคภูมิใจ ดนตรีของทั้ง 5 กลุ่มเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน มีโครงสร้างตามหลักทฤษฎีทางดนตรีและมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของผู้เข้าร่วมพิธี ปัจจุบันรูปแบบทางดนตรีของทั้ง 5 กลุ่มยังคงมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของทุกกลุ่ม และ

*corresponding author, email: ajamarin@hotmail.com
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Asst.Prof., Thai Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Sep 6, 2024 / **Revised:** Nov 7, 2024 / **Accepted:** Nov 11, 2024

รักษาไว้ได้อย่างเข้มแข็ง สามารถส่งต่อวัฒนธรรมทางดนตรีนี้ให้ลูกหลานในกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกับตน ได้เรียนรู้และสืบทอดกันต่อไป

คำสำคัญ : กลุ่มชาติพันธุ์ / ธนบุรี / ดนตรี

Abstract

This study explores the history and musical characteristics of five ethnic groups in the Thonburi area: Chinese, Khaek, Mon, Lao, and Farang. Each group settled in Thonburi at different times and for various reasons. The Teochew Chinese, Portuguese, and Shia Muslims, known locally as *Khaek Chao Sen*, migrated as early as the Ayutthaya period for trade and government service and later relocated to Thonburi when King Taksin established it as the new capital. Meanwhile, the Mon people migrated to escape wars with Burma, and the Lao were relocated from Vientiane. Upon settling, these five groups adapted to Thai society, adopting Thai cultural elements while sharing their own traditions with the local community. They introduced their music, which plays an important role in religious practices and livelihoods. For instance, the Teochew Chinese brought “Loh Kow,” a ritualistic music genre performed in the Wat Kalayanamit area; the Mon have the "Sompin" song and dance for the Songkran festival in the Wat Pradittharam area; the Lao community near Wat Bang Sai Kai specializes in flute making; Shia Muslims perform the *Pee-Klong* ensemble in their *Khaek Chao Sen* ceremonies; and the Portuguese descendants in the Kudi Chin area take pride in the "Kariyon Bell" and "Luk Kudi Chin" songs. The music of each group has a unique structure based on musical theory and resonates deeply with participants during ceremonies. Today, the musical traditions of these five groups continue to play a significant role in their communities, preserved and passed down to future generations within each ethnic group.

Keywords: Ethnic groups / Thonburi / Music

บทนำ

ธนบุรีเป็นพื้นที่ที่มีกลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่มได้เดินทางเข้ามาตั้งถิ่นฐานกันอยู่เป็นจำนวนมากมาแต่อดีต โดยเฉพาะพื้นที่ริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา อาทิ กลุ่มชาวจีน แขก มอญ ลาว และฝรั่ง ทำให้ธนบุรีมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และความหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นชุมชนเก่าแก่ที่ยังคงรักษาสืบทอดศาสนา ประเพณี พิธีกรรม ศิลปะการร่ายรำและดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองไว้ได้จนถึงปัจจุบัน

ถิ่นฐานเดิมของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวจีน แขก มอญ ลาว ฝรั่ง ล้วนเป็นชนชาติที่มีความยิ่งใหญ่ มีศิลปะและวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองมาแต่เมื่อครั้งยังอยู่ถิ่นฐานเดิม เมื่อกลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ได้เดินทางเข้ามาอาศัยอยู่บนผืนแผ่นดินไทย ก็ได้นำเอาศาสนา วัฒนธรรม ศิลปะการร่ายรำ และการดนตรี เข้ามาพร้อมกับการอพยพ (Chuangphichit, T. *interview*, 2023, 18 November)

ปัจจุบันการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ในประเทศไทย มีความสำคัญมากในการช่วยให้สังคมได้เรียนรู้ถึง วิธีคิดและวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย การรักษาไว้ได้ซึ่งวัฒนธรรมทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ จีน แขก มอญ ลาว ฝรั่ง ในพื้นที่ธนบุรีปัจจุบัน เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของชุมชนที่ยังคงรักษามรดกทางภูมิปัญญาและความมีเอกลักษณ์เฉพาะตนไว้ได้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาถึงประวัติความเป็นมา ลักษณะทางดนตรี เพื่อเป็นการรักษา ส่งเสริม และเผยแพร่ภูมิปัญญาทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในพื้นที่ธนบุรี โดยบันทึกอย่างเป็นระบบเพื่อใช้อ้างอิงทางการศึกษา อันจะเป็นการเรียนรู้ซึ่งกันและกันเพื่อนำไปสู่การอยู่ร่วมกันในสังคมอย่างสันติสุข

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ จีน แขก มอญ ลาว ฝรั่ง ในพื้นที่เขตธนบุรี
2. เพื่อศึกษาลักษณะทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ จีน แขก มอญ ลาว ฝรั่ง ในพื้นที่เขตธนบุรี

ประโยชน์ที่ได้รับ

ได้เรียนรู้ในความเป็นมาและเป็นส่วนหนึ่งของการร่วมกันอนุรักษ์ ส่งเสริม และพัฒนาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ จีน แขก มอญ ลาว ฝรั่ง อันเป็นมรดกทางภูมิปัญญาของกลุ่มชาติพันธุ์ที่สำคัญของพื้นที่ธนบุรี และเป็นการรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในพื้นที่ธนบุรี เพื่อใช้เป็นแหล่งข้อมูลสำหรับอ้างอิงในการศึกษา การทำงานวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านระยะเวลาในการศึกษา ผู้วิจัยทำการศึกษาความเป็นมาและลักษณะทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 กลุ่ม ในปีพุทธศักราช 2566 - 2567

ขอบเขตด้านพื้นที่วิจัย ผู้วิจัยเลือกพื้นที่เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร โดยครอบคลุมพื้นที่ 7 แขวง ตามการแบ่งเขตการปกครองในปัจจุบัน ได้แก่ แขวงวัดกัลยาณ์ แขวงหิรัญรูจี แขวงบางยี่เรือ แขวงบุคคโล แขวงตลาดพลู แขวงดาวคะนอง และแขวงสำเหร่ เนื่องจากเป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์

ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงประวัติความเป็นมาและลักษณะทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 กลุ่ม อาทิ เครื่องดนตรี วงดนตรี และเพลง ที่ยังคงมีบทบาทอยู่ในวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 ในพื้นที่ธนบุรีได้แก่ 1) “หล่อโก้ว” ดนตรีพิธีกรรมของชาวจีนแต้จิ๋ว ในย่านวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร 2) เพลงส้มปิน ชาวมอญย่านวัดประดิษฐาราม 3) การทำขลุ่ยของชาวลาวย่านวัดบางไส้ไก่ 4) “วงปี่กลอง” ในพิธีแขกเจ้าเซ็น ของชาวมุสลิมนิกายชีอะห์ และ 5) “ระฆังการิย็อง” และเพลง “ลูกกุฎีจีน” ของชาวโปรตุเกส ในย่านกุฎีจีน

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาความเป็นมาและลักษณะทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ จีน แขก มอญ ลาว ฝรั่ง ในพื้นที่เขตธนบุรี ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลจากเอกสาร และข้อมูลภาคสนาม ด้วยการลงพื้นที่วิจัย สัมภาษณ์บุคคลสำคัญที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญตรงกับวัตถุประสงค์การศึกษาของทั้ง 5 กลุ่ม ทำการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลทั้งหมด จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีทางดนตรีที่เกี่ยวข้องเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำไปสู่ข้อสรุปที่ถูกต้องที่สุด และเรียบเรียงจัดทำเป็นรายงานบรรยายเชิงพรรณนาในรูปแบบงานวิจัย

ผลการวิจัย

จากการศึกษาความเป็นมาและลักษณะทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ จีนแขก มอญ ลาว ฝรั่ง ในพื้นที่เขตธนบุรี สามารถอธิบายได้ดังนี้

“หล่อโก้ว” ดนตรีของชาวจีนแต้จิ๋ว

วงดนตรี “หล่อโก้ว” เป็นวงดนตรีของชาวจีนแต้จิ๋ว คำว่า “แต้จิ๋ว” เป็นชื่อของชาวจีนกลุ่มหนึ่งที่มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของมณฑลกวางตุ้ง ในช่วงประมาณพุทธศักราช 2265 มณฑลกวางตุ้งและฮกเกี้ยนเกิดประสบปัญหาขาดแคลนข้าวอย่างหนัก ทางการจีนซึ่งรับรู้ถึงความอุดมสมบูรณ์ของอยุธยาจากทูตที่เดินทางไปเยือนจึงส่งเสริมให้มีซื้อข้าวจากอยุธยา เป็นจุดเริ่มต้นให้ชาวแต้จิ๋วเริ่มผูกพันกับแผ่นดินสยาม (Suchaya, S., 1999 : 19)

ชาวจีนแต้จิ๋วที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยโดยเฉพาะพื้นที่ธนบุรี ได้นำเอาความรู้ ความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณีและศิลปะแบบดั้งเดิมที่ตนเองคุ้นเคยเข้ามาด้วย วงดนตรี “หล่อโก้ว” เป็นดนตรีของชาวจีนแต้จิ๋วที่มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตชาวแต้จิ๋วมานานตั้งแต่ครั้งยังอยู่ที่จีนแผ่นดินใหญ่ ไม่มีบันทึกที่ยืนยันว่าดนตรีหล่อโก้วเดินทางเข้ามาประเทศไทยเมื่อไหร่ แต่มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์มากมายที่ได้กล่าวถึงการอพยพหลายครั้งของชาวจีนแต้จิ๋วจากแผ่นดินใหญ่ และในกลุ่มชาวจีนที่อพยพเข้ามาก็มีนักดนตรีร่วมมาด้วย เมื่อชาวจีนเหล่านั้นเริ่มมีวิถีชีวิตที่ดีขึ้นก็เริ่มนำพิธีกรรมและระบบความเชื่อที่เคยทำมาเมื่อครั้งยังอยู่ที่แผ่นดินใหญ่ รวมถึงดนตรีมาปฏิบัติใหม่ ซึ่งจากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์เฉิน เซินเหว่ย ที่ได้รับการบอกเล่ามาจากครูผู้ใหญ่ทางดนตรีแต้จิ๋ว ความว่า *“ในช่วงแรกของการอพยพเข้ามาประเทศไทย แต่ไม่ทราบว่าครั้งไหน มีอาจารย์ดนตรีชาวแต้จิ๋วท่านหนึ่งได้ร่วมเดินทางมากับผู้อพยพด้วย ชื่อว่า ตั่งคี่เกา (แซ่ตัง) และอาจารย์ท่านนี้ก็เปรียบเสมือนเป็นผู้บุกเบิกการเล่นดนตรีแต้จิ๋วในประเทศไทย ทั้งดนตรีงิ้ว กงเต็ก และหล่อโก้ว ท่านได้เดินทางไปหลายที่ตามชุมชนชาวจีนทั่วประเทศไทย เพื่อเล่นดนตรีและสอนดนตรีให้กับลูกหลานชาวจีน”* (Chen, S. *interview*, 2024, 14 May)

คำว่า “หล่อโก้ว” เป็นการผสมคำที่มาจากคำว่า “ล้อ” หมายถึงเครื่องเคาะจังหวะชนิดหนึ่ง ทำจากทองเหลือง และคำว่า “โก้ว” หมายถึงกลอง ในวัฒนธรรมของชาวแต้จิ๋ว หล่อโก้ว เป็นดนตรีที่ใช้บรรเลงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล การบรรเลงตามงานต่าง ๆ ของวงหล่อโก้ว มีสองรูปแบบคือ แบบใช้เดินแห่ในขบวนและแบบนั่งบรรเลงเป็นวง ลักษณะของการจัดรูปวงไม่มีรูปแบบที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับ

ความเหมาะสมกับสถานที่และจำนวนนักดนตรี จำนวนเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงทั้งการเดินแห่และนั่งบรรเลง ไม่จำกัดว่าจะต้องมีจำนวนเท่าไหร่ขึ้นอยู่กับจำนวนนักดนตรีที่มี ทำให้บางครั้งในบางงานวงหล่อโก้วทั้งวงอาจมีแต่เครื่องประกอบจังหวะ โดยไม่มีเครื่องดำเนินทำนองเลยก็ได้

ภาพที่ 1 รูปแบบการจัดขบวนแห่และการนั่งบรรเลงเป็นวงของดนตรีหล่อโก้ว
(ที่มา : Samrit Meethapman, 2024)

วงหล่อโก้วแบบเต็มวง ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 17 ชิ้น แต่ละวงอาจมีเครื่องดนตรีบางชิ้นที่มีมากกว่า 1 ขึ้นอยู่กับว่าวงมีนักดนตรีจำนวนมากหรือน้อย เครื่องดนตรีทั้งหมดของวงหล่อโก้วแบ่งออกเป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ และเครื่องดำเนินทำนอง ซึ่งประกอบด้วยเครื่องเป่าและเครื่องสาย

เอกลักษณ์ของวงดนตรีหล่อโก้ว คือ เสียงของ ล้อ กับเสียงของ โก้ว โดยเฉพาะในขบวนแห่จะใช้ล้อกับโก้วเป็นหลัก เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงดัง ประกอบกับการตีสอดประสานกันจนเกิดเป็นท่วงทำนองจังหวะที่ลงตัว สอดคล้องกับเจตนารมณ์ของการจัดงานเพื่อเฉลิมฉลอง การบรรเลงเพื่อประกอบพิธี มีเพลงที่ใช้บรรเลงหลายเพลง แต่ทุกครั้งที่บรรเลงในงานใดก็ตาม เมื่อจบงาน เพลงสุดท้ายที่จะต้องบรรเลงคือเพลง “ชวยโก้ว” เป็นบทเพลงสั้น ๆ มีจังหวะที่กระชับและใช้เป็นเพลงสุดท้ายของทุกงาน มีความหมายว่างานนี้ได้ดำเนินการสำเร็จลงแล้วอย่างสมบูรณ์

การแบ่งประเภทเพลงของดนตรีแต้จิ๋ว จะใช้อารมณ์ของเพลงเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง โดยแบ่งได้เป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มเพลงประเภท “อั่วโง้ว” เป็นกลุ่มเพลงที่ให้อารมณ์เศร้า กลุ่มเพลงประเภท “ตั่งลัก” เป็นกลุ่มเพลงที่ให้อารมณ์ปกติ กลุ่มเพลงประเภท “คิงลัก” เป็นกลุ่มเพลงที่ให้อารมณ์ดีใจ และกลุ่มเพลงประเภท “ฮวงชั่ว” เป็นกลุ่มเพลงที่ให้อารมณ์สนุกสนาน (Chen, S. *interview*, 2024, 14 May)

กลุ่ม “อั่วโง้ว” และ“ตั่งลัก” จะเน้นโน้ตเสียง ฟา และเสียง ที ส่วนกลุ่ม “คิงลัก” และ“ฮวงชั่ว” จะเน้นเสียง มี และเสียง ลา การเลือกกลุ่มเพลงที่จะนำมาใช้บรรเลง ก็ขึ้นอยู่กับบริบทในพิธีกรรมหรือเรื่องราวขณะที่ดนตรีบรรเลงประกอบ

การแสดง เช่น การแสดงงิ้ว ในฉากเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาว ก็จะใช้เพลงในกลุ่มคิงลัก หรือหากเป็นงานแต่งงานก็จะใช้เพลงในกลุ่มฮวงซั่ว ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมก็นิยมใช้เพลงจากทั้งกลุ่มตั่งลัก กลุ่มคิงลัก และกลุ่มฮวงซั่ว (Chen, S. *interview*, 2024, 14 May)

วงปี่กลองในพิธีแขกเจ้าเซ็น

คำว่า “แขกเจ้าเซ็น” เป็นชื่อที่คนไทยใช้เรียกชาวมุสลิม นิกายชีอะห์ มาตั้งแต่สมัยอยุธยา สาเหตุที่คนไทยเรียกชาวมุสลิมกลุ่มนี้ว่าแขกเจ้าเซ็นเนื่องจากมีพิธีกรรมสำคัญที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีในกะดีหรือสุเหร่าชื่อว่า “พิธีมหะหรั่ำ” คนนอกวัฒนธรรมแขกเจ้าเซ็นจะเรียกพิธีนี้ว่า “พิธีแขกเจ้าเซ็น” ส่วนมุสลิมกลุ่มอื่นๆเรียกพิธีนี้ว่า พิธีอาชูรอ หรือพิธีมุฮัรรอม โดยเรียกตามวันและเดือนที่เกิดเหตุการณ์สำคัญอันเป็นที่มาของพิธีกรรมนี้ (Chuangphichit, T. *interview*, 2023, 18 November)

ชื่อพิธีกรรมตามที่ชาวบ้านเรียกกันว่าพิธีแขกเจ้าเซ็นนั้น มีต้นกำเนิดมาจากนามของอิหม่ามฮูเซน ที่ได้มีการบันทึกไว้ว่า ในเดือนมุฮัรรอม ฮิจเราะฮ์ศักราชที่ 61 (ประมาณพุทธศักราช 1224) เป็นวันที่เกิดเหตุการณ์ต่อสู้และเสียสละครั้งยิ่งใหญ่ของท่านอิหม่ามฮูเซน พร้อมผู้ติดตามอีกจำนวน 72 คน เหตุการณ์โศกนาฏกรรมในครั้งนั้นถูกนำมาเรียบเรียงและเล่าเรื่องใหม่ในรูปแบบของการแสดง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรม ในช่วงเวลา 10 วันที่ทำพิธี แต่ละวันจะมีการบอกเล่าเรื่องราวถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับท่านฮูเซนที่เมืองกัรบะลาอ์ ในรูปแบบของการขับบทโศลกและการแสดง โดยบางขั้นตอนของพิธีจะมีการแห่และเปล่งเสียงร้องถึงชื่อของท่านอิหม่ามฮูเซน ชาวบ้านทั่วไปที่มีโอกาสได้รับฟังคำร้องเหล่านั้น จึงนำมาเรียกขานเป็นชื่อพิธีกรรมว่า “พิธีแขกเจ้าเซ็น” (Chuangphichit, T., 2008 : 125)

รูปแบบของพิธีและบทบาทของ “คณะจ่าปี่ จ่ากลอง” ในพิธีแขกเจ้าเซ็น

รูปแบบการจัดแขกเจ้าเซ็นในพื้นที่ธนบุรี จะดำเนินไปตลอด 10 วัน โดยอิหม่ามเป็นประธานและเป็นผู้เริ่มพิธี ด้วยการตั้งริ้วขบวนแห่ เป็นการสื่อความหมายถึงการเดินทางของกองคาราวานของอิหม่ามฮูเซนมายังแผ่นดินกัรบะลาอ์ ตลอดการเดินแห่และการสวดของผู้ร่วมพิธี วงปี่กลองก็จะบรรเลงไปด้วย เสียงปี่กลองที่ดังอยู่ตลอดขณะทำพิธี ช่วยสร้างความรู้สึกร่วมให้กับผู้เข้าร่วมพิธีทุกคนได้เป็นอย่างดี บรรยากาศของงานอบอวลไปด้วยกลิ่นควันจากเครื่องหอมที่ปรุงกันในชุมชนเรียกว่า

“ระบั่น” ผู้ร่วมพิธีกรรมทั้งชายและหญิงที่แต่งกายด้วยชุดสีดำ ทุกคนล้วนอยู่ในกิริยาอาการสำรวม (Chuangphichit, T. *interview*, 2023, 18 November)

ตลอด 10 วัน ในการทำพิธีกรรมแขกเจ้าเซ็น “คณะจ่าปี่ จ่ากลอง” ไม่ได้บรรเลงประกอบพิธีตลอดเวลา แต่จะทำหน้าที่บรรเลงประกอบพิธีเฉพาะในช่วงการขับและการเดินแห่เท่านั้น เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในพิธีแขกเจ้าเซ็นประกอบด้วย ปี่ชวา 1-2 เลา กลองแขก 4-6 ใบ กลองทัด 1 ลูก และฉาบ 1 คู่ โดยปกติแล้วทุกกะดีและสุเหร่าของแขกเจ้าเซ็น จะมีกลุ่มบุคคลที่เรียกกันว่า “คณะจ่าปี่ จ่ากลอง" ประจำอยู่ โดยผู้ทำหน้าที่นี้จะสืบทอดกันมาเป็นรุ่นภายในครอบครัวโดยเฉพาะ ไม่ใช่นักดนตรีอาชีพ แต่สืบทอดเพื่อใช้ในงานพิธีแขกเจ้าเซ็นเท่านั้น (Chuangphichit, T., 2008 : 130)

ภาพที่ 2 คณะจ่าปี่ จ่ากลอง ตั้งแถวเพื่อเดินแห่
(ที่มา : Ammarin Rangpeth, 2024)

“คณะจ่าปี่ จ่ากลอง” มีรูปแบบการบรรเลงคล้ายกับวงปี่ไฉนกลองชนะของไทย มีบทบาทและความสำคัญอย่างยิ่งในพิธีกรรมเจ้าเซ็น เสียงปี่ที่บรรเลงด้วยท่วงทำนองที่โหยหวนดังลอยไปให้ได้ยินกันทั่วทั้งงาน เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างบรรยากาศในงานให้รู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ ช่วยในการปลุกเร้าสร้างอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ให้กับผู้เข้าร่วมพิธีในระหว่างการฟังเรื่องราวของท่านอิหม่ามฮูเซน เช่น อารมณ์เศร้า สะเทือนใจ อาลัยอาวรณ์ ความรู้สึกฮึกเหิม แม้แต่อารมณ์ความรู้สึกปวดร้าวก็ตาม ดังนั้น “คณะจ่าปี่ จ่ากลอง” ในพิธีแขกเจ้าเซ็นจึงมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ไม่อาจขาดหายไปจากพิธีกรรมเจ้าเซ็นได้

“เพลงส้มปิน” ดนตรีของชาวมอญวัดประดิษฐาราม

ชาวมอญที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในพื้นที่ธนบุรีบริเวณวัดประดิษฐาราม (วัดมอญ) เป็นชาวมอญกลุ่มสุดท้ายที่ได้เดินทางอพยพจากเมืองมะริดและเมืองทวายเข้ามาอาศัยอยู่ในแผ่นดินสยาม ชาวบ้านสมัยนั้นมักเรียกชาวมอญกลุ่มนี้ว่า “มอญใหม่” เมื่อชาวมอญกลุ่มดังกล่าวได้เดินทางเข้ามาอยู่ในสยาม ทางการได้จัดสรรที่ดินให้ไปอยู่บริเวณใกล้กับโรงเรือหลวง เนื่องจากชาวมอญกลุ่มนี้มีความเชี่ยวชาญในเรื่องเรือมาตั้งแต่ครั้งอยู่ที่เมืองมอญ ดังนั้นผู้ชายชาวมอญส่วนใหญ่จึงมักจะทำหน้าที่เป็นฝีพายเรือหลวง ในสมัยนั้นโรงเรือหลวงอยู่ตั้งอยู่บริเวณวัดบางละมุดบน (บริเวณสะพานพระรามเจ็ดในปัจจุบัน) เมื่อมีการย้ายโรงเรือหลวงมาอยู่ที่คลองบางหลวง ชาวมอญจึงได้ย้ายตามมาอยู่ตรงบริเวณปากคลองบางไส้ไก่ คือย่านวัดประดิษฐารามในปัจจุบัน (Rojanawiphat, W., 2021 : 159)

เพลง “ส้มปิน” ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการรำส้มปิน ในงานประเพณีสงกรานต์ของชาวมอญวัดประดิษฐาราม เป็นเพลงเก่าที่ชาวมอญใช้กันอยู่แล้วตั้งแต่ครั้งยังอยู่ถิ่นฐานเดิมที่เมืองทวายและเมืองมะริด เมื่อชาวมอญกลุ่มนี้ได้เดินทางอพยพเข้าสู่ประเทศสยาม ก็ได้นำเอาศิลปะวัฒนธรรม ประเพณี รวมไปถึงดนตรีของตนเองเข้ามาด้วย ลักษณะของเพลงส้มปิน เป็นเพลงสำเนียงมอญอัตราจังหวะชั้นเดียว ท่วงทำนองให้อารมณ์สนุกสนาน มีบทร้องภาษามอญประกอบการร่ายรำ วงดนตรีที่ใช้คือวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งแต่เดิมเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ประกอบไปด้วย ปี่มอญ ฆ้องมอญวงใหญ่ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก และโหม่งหนึ่งใบ ต่อมาวงปี่พาทย์มอญได้มีการพัฒนาให้มีรูปแบบเหมือนกับวงปี่พาทย์ไทย มีการเพิ่มระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องมอญวงเล็ก ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก และโหม่งสามใบเข้าไปทำให้วงมีความสมบูรณ์มากขึ้น และใช้บรรเลงประกอบการรำส้มปินในงานสงกรานต์ของชาวมอญวัดประดิษฐารามมาจนถึงปัจจุบัน

การทำขลุ่ยของชาวลาวบางไส้ไก่

ชุมชนบางไส้ไก่ (หมู่บ้านลาว) แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร เป็นชุมชนของชาวลาวที่ถูกกวาดต้อนมาจากเวียงจันทน์ สมเด็จพระเจ้าตากสินโปรดให้ตั้งรกรากอยู่บริเวณคลองบางไส้ไก่ ในระยะแรกชาวลาวบางส่วนได้ยึดอาชีพทำแคนขาย มีการออกรับจ้างเล่นแอ่วลาวเป่าแคน ด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวคือ “แคน” ใช้เป่าประกอบการขับร้องเป็นทำนองสำเนียงลาว จนเป็นที่นิยมของชาวสยามในสมัยนั้น เมื่อเข้าสู่ยุคกรุงรัตนโกสินทร์ฯ มีประกาศห้ามมิให้มีการเล่นแอ่ว

ลาวเป่าแคน ชาวลาวบางไส้ไก่จึงเลิกทำแคนแล้วหันมาทำขลุ่ยแทน ทุกวันนี้การทำขลุ่ยของชาวลาวในชุมชนบ้านลาวได้กลายเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญอย่างยิ่งต่อวงการดนตรีไทย ในการสร้างเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่มีคุณภาพและมีความสวยงาม และได้เข้าไปมีบทบาทในวงดนตรีไทยทั้งวงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงมโหรี ไปจนถึงการสร้างเพลงเดี่ยวสำหรับขลุ่ย เป็นที่นิยมในหมู่นักดนตรีไทยและผู้สนใจทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ จนเรียกกันติดปากว่า “ขลุ่ยบ้านลาว” (Chuthawiphat, W., 1999 : 16-17)

วัสดุที่ใช้ในการทำขลุ่ย

1. ไม้ไผ่ ไม้จริง หรือวัสดุทดแทนสำหรับทำเลาขลุ่ย ขนาดมาตรฐานของวัสดุที่จะนำมาทำเป็นเลาขลุ่ย ต้องมีขนาดความกว้าง 1.5 นิ้ว ยาว 20 นิ้ว มาตรฐานของขลุ่ยเพียงออคือ 18.5 นิ้ว (Klinbupha, S. *interview*, 2023, 15 December)

2. ไม้สักทองขนาด 6 หุน ความยาวประมาณ 10 นิ้ว เป็นวัสดุที่นำมาใช้ทำ “ดากขลุ่ย” ด้วยการเหลาไม้ให้พอดีกับรูด้านของเลาขลุ่ย แล้วนำไปอุดด้านบนของเลาขลุ่ย เมื่อความยาวของดากถูกตอกลงไปลึกในระดับเดียวกับรูปากนกแก้วแล้วก็จะสามารถเป่าให้เป็นเสียงได้ ดากที่ทำจากไม้สักทอง จะป้องกันการรบกวนทำลายของแมลงกินไม้ ทั้งเนื้อไม้ยังสามารถเหลาได้โดยง่ายอีกด้วย

3. หมุดทองเหลืองที่นำมาใช้ในการทำขลุ่ย มีลักษณะคล้ายตะปู หัวกลมปลายแหลม ขนาดความยาว 1 เซนติเมตร เป็นส่วนประกอบสำคัญในการใช้ยึดดากให้ติดแน่นกับเล่าขลุ่ย สาเหตุที่ต้องใช้หมุดที่ทำจากทองเหลือง เนื่องจากทองเหลืองเป็นโลหะที่ไม่เป็นสนิมและมีความคงทนแข็งแรง

ขั้นตอนในการทำขลุ่ย

การทำขลุ่ย เริ่มจากการเตรียมเลาขลุ่ย โดยการนำวัสดุที่ต้องการทำขลุ่ยมากลึงปรับขนาด ทั้งด้านนอกและด้านในให้ได้ขนาดมาตรฐาน มีขนาดความกว้าง 1.5 นิ้ว ยาว 20 นิ้ว มาตรฐานความยาวของขลุ่ยเพียงออคือ 18.5 นิ้ว จากนั้นเริ่มเจาะปากนกแก้ว โดยนำเลาขลุ่ยที่ปรับขนาดได้พอดีแล้ว ประกอบเข้ากับฐานรองเจาะ แล้วโยกคันโยกบังคับการเจาะอย่างแรง ให้เหล็กเจาะกระแทกลงมายังเลาขลุ่ย เกิดเป็นรูปากนกแก้วรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดยาว 0.7 เซนติเมตร กว้าง 0.5 เซนติเมตร ห่างจากขอบด้านบนของเลาขลุ่ยประมาณ 4.5 เซนติเมตร รูปากนกแก้วนี้จะเป็นจุดที่กำหนดตำแหน่งเริ่มต้นในการเจาะรูอื่นต่อไป

การเจาะรูกำหนดเสียง นำเลาขลุ่ยที่เจาะปากนกแก้วแล้ว ไปสอดไว้ในแบบท่ออลูมิเนียมที่ทำไว้เพื่อเป็นต้นแบบในการกำหนดตำแหน่งรูกำหนดเสียง ตำแหน่งดังกล่าวจะทำให้เสียงขลุ่ยได้มาตรฐานระดับเสียงที่เท่ากัน จากนั้นใช้สว่านขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 0.8 เซนติเมตรเจาะที่ตำแหน่งจุดศูนย์กลางของทุกรู

การเหลาดากขลุ่ย ต้องใช้ไม้สักทองทรงกลม เหลาให้พอดีกับช่องด้านในของเลาขลุ่ย บากด้านหนึ่งออกเป็นช่องสำหรับเป่าลมเข้าไปในเลาขลุ่ย จากนั้นจึงตอกอัดเข้าไปในเลาขลุ่ยด้านบนลึก 4.5 เซนติเมตร ให้พอดีกับขอบบนของปากนกแก้ว เหลาตกแต่งดากและเลื่อยส่วนเกินออกให้เสมอกับขอบด้านบนของเลาขลุ่ย นำไปขัดให้เรียบเสมอกันกับเลาขลุ่ย ใช้หมุดทองเหลืองตอกตรึงทางด้านข้าง ห่างจากขอบด้านบนของขลุ่ยลงมา 1 เซนติเมตร ดากที่อัดเข้าไว้ในเลาขลุ่ยจะอยู่ติดแน่นไม่เลื่อนหลุดออกจากกัน (Klinbupha, S. *interview*, 2023, 15 December)

การทำลวดลายบนเลาขลุ่ย

จากข้อสันนิษฐานของนักวิชาการหลายท่าน เชื่อว่าการทำลวดลายบนเลาขลุ่ยมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ แต่ด้วยวัสดุเป็นไม้ หลักฐานทางโบราณวัตถุอ่อมเสื่อมสลายไปตามกาลเวลา บางลวดลายจึงเหลือไว้เพียงชื่อให้กล่าวถึง โดยไม่มีใครเคยเห็น เช่น ลายมะลิโรย ลายมะลิตูม ลายรม เป็นต้น ปัจจุบันคงเหลือลวดลายที่ทำได้ไม่ยากนัก เช่น ลายขัดเงา ลายหกคะเมน ลายดอกพิกุล ลายกระจับ ลายรดน้ำ ลายหิน และลายตลก การเทลายเป็นขั้นตอนที่เป็นอันตรายต่อสุขภาพ ผู้ทำต้องมีความชำนาญและความอดทนอย่างมาก เพราะต้องอยู่กับตะกั่วที่หลอมเป็นของเหลวเทลงในตะหลิวที่เจาะรูเป็นรูปทรงขนาดเล็กที่ทาบบนเลาขลุ่ย ความร้อนจากตะกั่วจะทำให้เกิดเป็นลวดลายขึ้นบนเลาขลุ่ย ปัจจุบันช่างทำขลุ่ยบ้านลาวไม่ทำขลุ่ยแบบเทลายแล้ว แต่ก็ยังคงรักษาองค์ความรู้และอุปกรณ์ต่างๆในการทำเอาไว้เพื่อการศึกษา (Rueajiamsin, N. *interview*, 2023, 30 October)

“ระฆังการิย็อง” และเพลง “ลูกกุฎีจีน” ของชาวโปรตุเกสกุฎีจีน

ชาวโปรตุเกสที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในพื้นที่ธนบุรี เป็นลูกหลานที่สืบเชื้อสายมาจากกลุ่มทหารชาวโปรตุเกสที่ได้ร่วมรบกับสมเด็จพระเจ้าตากสินมาตั้งแต่ครั้งทำศึกกับพม่าในกรุงศรีอยุธยา ต่อมาเมื่อสมเด็จพระเจ้าตากสินทรงสถาปนากรุงธนบุรีขึ้นเป็นเมืองหลวงแห่งใหม่ ได้ทรงพระราชทานที่ดินให้ชาวโปรตุเกสตั้งบ้านเรือนอยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันตก ในขณะนั้นบาทหลวง คอรร์ (Corre) ได้ขอพระราชทานที่ดินริมแม่น้ำเจ้าพระยาติดกับชุมชนสร้างวัดซางตาครู้ส เพื่อให้ชาวโปรตุเกสได้ทำพิธีทาง

ศาสนาของตน ซึ่งพระองค์ก็ทรงพระราชทานให้โดยไม่ขัดข้อง โบสถ์วัดซางตาครู้สจึงถูกสร้างขึ้นในสมัยกรุงธนบุรี ในปีพุทธศักราช 2312 สร้างเป็นไม้ทั้งหลัง เมื่อเข้าสู่ยุคสมัยของกรุงรัตนโกสินทร์ในปีพุทธศักราช 2456 ตัวอาคารได้ทรุดโทรมลง คุณพ่อกูเลียลโม กิ๊น ดาครู้ส เจ้าอาวาสวัดในขณะนั้น จึงได้สร้างวัดหลังใหม่ขึ้นมาแทนบนพื้นที่เดิม โดยเข้าถวายมิสซาเป็นวัดใหม่เมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม พุทธศักราช 2459

การสร้างโบสถ์หลังใหม่ คุณพ่อกูเลียลโม กิ๊น ดาครู้ส ท่านต้องการให้โบสถ์มีเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนโบสถ์อื่น ๆ ที่สร้างมาก่อนในธนบุรี จึงได้ดำเนินการสั่งทำระฆังการิย็อง (Carillon) จากประเทศฝรั่งเศสมาติดตั้งภายในโดมของโบสถ์ เป็นชุดระฆังขนาดต่างกันหลายใบที่ได้รับการหล่อขึ้นมาให้มีเสียงไล่เรียงตามลำดับตัวโน้ตของดนตรี เพื่อให้สามารถบรรเลงเป็นเพลงได้ ระฆังทั้ง 16 ใบ ถูกแขวนไว้อย่างมั่นคงภายในส่วนบนของโดมด้านหน้าโบสถ์

ภาพที่ 3 ระฆังการิย็องจำนวน 16 ใบ และแป้นสำหรับกดเพื่อบรรเลง
(ที่มา : Phunhirun Ekachai & et al., 2024)

ระฆังทุกใบจะมีลวดสลิงผูกโยงกับลูกตุ้มที่แขวนติดอยู่ในระฆัง แล้วโยงลงมารวมกันผูกกับแป้นสำหรับกดที่อยู่ด้านล่าง โดยจะมีแท่นคีย์บอร์ดให้กดคล้ายแป้นของเปียโน ทำจากไม้ แต่มีขนาดใหญ่กว่า เวลาบรรเลงต้องออกแรงกดทั้งแขนโดยใช้นิ้วโป้งเป็นหลักในการกดและนิ้วกลางเป็นตัวช่วย เมื่อกดลงไป แรงกดจากแป้นจะดึงลวดสลิงให้ไปดึงลูกตุ้มทองเหลืองที่อยู่ภายในระฆังให้แกว่งไปกระทบระฆัง เกิดเป็นเสียงที่มีความไพเราะ

เพลง “ลูกกุฎีจีน” เป็นเพลงประจำชุมชนของลูกหลานชาวโปรตุเกสในพื้นที่กุฎีจีน ถูกแต่งขึ้นในช่วงปลายปีพุทธศักราช 2492 โดยชุมชนได้ประชุมร่วมกันเพื่อจัดงานฉลองของชุมชน คณะกรรมการชุมชนในขณะนั้นมีความเห็นตรงกันว่า

เมื่อมีธงประจำหมู่บ้านกุฎีจีนมาแล้ว ก็ควรจะต้องมีอะไรที่เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นลูกกุฎีจีนอีกอย่างหนึ่ง คือมีเพลงประจำหมู่บ้านด้วย โดยให้เหตุผลว่าเมื่อโบกธงประจำหมู่บ้านกุฎีจีน ก็จะต้องมีเพลงร้องประกอบไปด้วย ดังนั้น คุณรังสี เจริญสุข หนึ่งในคณะกรรมการและมีความรู้ทางดนตรีจึงนำเอาทำนองของเพลง IT'S A LONG WAY TO TIPPERARY เป็นเพลงมาร์ชของชาวไอริช มาเป็นต้นแบบในการแต่งเพลงลูกกุฎีจีนโดยปรับเปลี่ยนทำนองของเดิมเพียงเล็กน้อย มีคุณศุภรมณีประสิทธิ์ เป็นผู้เขียนคำร้องที่มีเนื้อหาปลุกเร้า ฟังแล้วให้ความรู้สึกถึงความสามัคคีและความภาคภูมิใจ เพลงนี้ถูกนำมาใช้ขับร้องเป็นครั้งแรกในวันที่ 1 มกราคม พุทธศักราช 2493 และต่อมาก็ใช้ขับร้องในโบสถ์ซางตาครู้สทุกครั้งที่มีงานกิจกรรมของชุมชน เป็นเพลงที่ลูกหลานชาวโปรตุเกสในพื้นที่กุฎีจีนรู้จักและสามารถร้องได้ทุกคน (Phongthai, N. *interview*, 2024, 21 February)

อภิปรายผลการวิจัย

การศึกษาความเป็นมาและลักษณะทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ จีน แขก มอญ ลาว ฝรั่ง ในพื้นที่เขตธนบุรี เนื่องจากเป็นพื้นที่ที่มีกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 กลุ่มอาศัยอยู่เป็นชุมชนดั้งเดิม ทำให้เป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม โดยกำหนดพื้นที่ศึกษา 7 แขวงตามการแบ่งเขตการปกครองในปัจจุบัน ซึ่งผลการวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นคือ 1) การศึกษาความเป็นมาพบว่า การอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในธนบุรีของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 มีเหตุผลและช่วงเวลาที่ต่างกันไป ชาวฝรั่งโปรตุเกสและมุสลิมชีอะห์หรือแขกเจ้าเซ็น เป็นกลุ่มที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานเพื่อค้าขายและรับราชการช่วยทางการรบในยามบ้านเมืองเกิดสงครามตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เมื่อสมเด็จพระเจ้าตากสินได้ทรงสถาปนากรุงธนบุรีเป็นเมืองหลวงแห่งใหม่ ทั้งสามกลุ่มนี้จึงได้ย้ายตามมาตั้งบ้านเรือนอยู่ด้วย ชาวจีนแต้จิ๋ว อพยพเข้ามาด้วยเหตุผลด้านการค้าขาย และอาศัยอยู่ในพื้นที่ธนบุรีตั้งแต่ยังเป็นเมืองท่าหน้าด่านของอยุธยา ชาวลาวถูกกวาดต้อนมาจากเมืองเวียงจันทร์ และชาวมอญอพยพเข้ามาเพราะหนีภัยสงครามกับพม่า ตลอดระยะเวลาที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ธนบุรีทั้ง 5 กลุ่มต่างมีการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย มีการรับเอาวัฒนธรรมของคนไทยบางอย่างเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต ขณะเดียวกันคนไทยก็ได้รับเอาวัฒนธรรมบางอย่างจากกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 กลุ่มนี้ด้วยเช่นกัน ซึ่งสอดคล้องการทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) โดยกลุ่มคนในวัฒนธรรมหนึ่งย้ายถิ่นอาศัยไปอยู่ในที่ใหม่ และได้รับเอาวัฒนธรรมในท้องถิ่นนั้นมาใช้ เช่น ภาษา การแต่งกาย ศาสนา

เทคโนโลยี เครื่องมือเครื่องใช้ ฯลฯ ทำให้วิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 ในปัจจุบันแตกต่างจากชาติพันธุ์ของตนที่ยังคงอยู่ในพื้นที่เดิม 2) การศึกษาลักษณะทางดนตรี พบว่า การอพยพเข้ามาของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้ง 5 ล้วนได้นำเอาดนตรีของตนเองมาด้วย เป็นดนตรีที่มีความสำคัญและมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของตนในเรื่องศาสนาและอาชีพ ได้แก่ “หล่อโก้ว” วงดนตรีสำหรับใช้ประกอบพิธีกรรมของชาวจีนแต้จิ๋วในย่านวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร เพลงส้มปิ้นใช้ร้องและรำในงานสงกรานต์ชาวมอญวัดประดิษฐาราม ชาวลาวย่านวัดบางไส้ไก่ในอดีตมีการเล่นแอ่วลาวเป่าแคนจนเป็นที่นิยมของชาวสยาม ปัจจุบันได้ยึดอาชีพการทำขลุ่ยและเป็นแหล่งผลิตขลุ่ยที่มีชื่อเสียงอย่างมาก “วงปี่กลอง” ในพิธีแขกเจ้าเซ็น พิธีกรรมสำคัญของชาวมุสลิมนิกายชีอะห์ และ “ระฆังการิย็อง” เครื่องดนตรีประกอบการขับร้องในโบสถ์ซางตาครู้ส กับเพลง “ลูกกุฎีจีน” ของลูกหลานชาวโปรตุเกสในย่านกุฎีจีน ลักษณะทางดนตรีของ 5 กลุ่ม ส่วนใหญ่เป็นดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมของตน มีเพียงชาวลาวเท่านั้นที่เลิกเล่นแอ่วลาวเป่าแคนแล้วทำขลุ่ยขายเป็นอาชีพหลัก ส่วนดนตรีของ จีน แขก มอญ และฝรั่ง จะเป็นวงดนตรีที่มีโครงสร้างตามหลักทฤษฎีทางดนตรี เป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน มีเครื่องดนตรีที่หลากหลาย มีรูปแบบการตั้งวงดนตรี มีระบบบันไดเสียงและเพลงเฉพาะที่เป็นสำเนียงของตนเอง รูปแบบและจุดมุ่งหมายการบรรเลงในพิธีกรรมมีความคล้ายคลึงกัน เช่น มีเพลงเฉพาะตามขั้นตอนพิธี มีบทบาทต่อความรู้สึกของผู้เข้าร่วมพิธี ปัจจุบันรูปแบบทางดนตรีของทั้ง 5 กลุ่มยังคงมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของทุกกลุ่ม และรักษาไว้ได้อย่างเข้มแข็ง สามารถส่งต่อวัฒนธรรมทางดนตรีนี้ให้ลูกหลานในกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกับตน ได้เรียนรู้และสืบทอดกันต่อไป

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. เนื่องจากงานวิจัยความเป็นมาและดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ จีน แขก มอญ ลาว ฝรั่ง ในพื้นที่เขตธนบุรี เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยละเอียด สามารถนำไปใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงในงานวิจัยด้านมานุษยวิทยาดนตรีได้

2. หน่วยงานของรัฐสามารถนำไปใช้เป็นข้อมูล เพื่อกำหนดแนวทางการพัฒนาชุมชนในพื้นที่เขตธนบุรี ในเรื่องของการอนุรักษ์ พัฒนา และการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยในครั้งต่อไป

1. ในพื้นที่ฝั่งธนบุรี ยังคงมีกลุ่มชาติพันธุ์อีกหลายกลุ่มที่มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่น่าสนใจ ควรมีการศึกษาวิจัยและเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ อย่างเป็นระบบ เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการอ้างอิงทางการศึกษา

2 กลุ่มชาติพันธุ์ในพื้นที่ฝั่งธนบุรีอีกหลายกลุ่มที่ยังคงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมในหลายด้านที่มีความน่าสนใจ อาทิ ภาษา อาหาร การแต่งกาย ประเพณี และดนตรี ควรมีการศึกษาวิจัยเพื่อการอนุรักษ์และพัฒนาต่อไป

บรรณานุกรม

Chuangphichit Thiranan. (2008). *phithī čhaosen (ʻā chu rọ̄) ʻattalak læ kān damrong chāttiphan khoṇg Mutsalim nikāi chī nai sangkhom Thai.* [The Ashura Ceremony: Identity and Ethnicity of Shia Muslims in Thai Society]. Master of Arts Thesis. Graduate School. Silpakorn University.

Chuangphichit Thiranan. President of the Community Foundation of Yan Kadi Chin - Khlong San. *Interview.* (2023, 18 November)

Chuthawiphat Wattana. (1999). *hatthakam Thai khwāmpenmā læ kānphalit nai patčhuban suksā koṛanī : kāntham khlui.* [Thai handicrafts: history and current production. A case study: flute making]. Bangkok : Chulalongkorn University Press.

Klinbupha, S. The successor to the flute-making tradition from Lao ancestors. *interview*. (2023, 15 December)

Phongthai Nawinee. Founder of the Kudi Chin Museum. *Interview.* (2024, 21 February)

Phunhirun Ekachai & et al. (2024). Creative Community Tourism Development Based on Kudeejeen Community Identity, Thailand. *RICE Journal of Creative Entrepreneurship and Management.* 5(1), 37-46.

Rojanawiphat Warah. (2021). *wai kaolao ruāng @ fang thana ... wiwit watthanatham chabap phisēt.* [The story of the elderly @

Thonburi side, special edition of diverse cultures. Office of Arts and Culture]. Bansomdejchaopraya Rajabhat University.

Ruejaemsin Nittaya. Member of Bang Sai Kai Community. *Interview.* (2023, 30 October)

Shenwei Chen. Teacher of Teochew Chinese Music. *Interview.* (2024, 14 May)

Suchaya Sudara. (1999). *nakdœ̄thaṅ . . . phūa khwām̄khaoc̆̄hai nai phǣndin thana bu rī.* ["Travelers...for understanding the land of Thonburi"]. Bangkok : Bangkok Printing House.

สร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น
Musical Composition: Homrong Dontree Thep (Sam Chan)

ศุภณัฐ นุตมากุล[*1]
Supanut Nutmakul[*1]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์การวิจัย คือ เพื่อสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทยให้กับสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ใช้กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทย และวิเคราะห์ประเด็นทั้งหมดให้เห็นองค์รวม จากนั้นจึงสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพของแต่ละประเด็น ตีความจากสารัตถะที่ศึกษามา พร้อมทั้งอธิบายผลด้วยความเรียงเชิงพรรณนา และจัดกระทำการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทยเพื่อตอบวัตถุประสงค์วิจัยที่กำหนดไว้

ผลการวิจัยพบว่า มีการประพันธ์เพลงตามหลัก “9รู้” ของครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต อันเกิดจากการสังเคราะห์องค์ความรู้ในงานวิจัยเรื่ององค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงไทย กรณีศึกษาครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ส่วนของสังคีตลักษณ์เพลงนั้นเป็นเพลงประเภทโหมโรง หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะสามชั้น มีจำนวน 2 ท่อน โดยขยายมาจากเพลงตระสันนิบาต สองชั้น ความยาวของเพลง คือ 8 จังหวะ โดยใช้บันไดเสียง 2 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงเพียงออล่าง และเพียงออบนเท่านั้นด้านของการจินตนาการผลงานสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ของผู้วิจัย คือ การเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ที่ผ่านมาตลอด 43 ปี ของสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ให้ผู้ฟังนั้นเห็นภาพบรรยากาศ

คำสำคัญ : สร้างสรรค์ / ดุริยางคศิลป์ / โหมโรงดนตรีเทพสามชั้น

Abstract

This research aims to create a Thai musical composition for the Music Education program within the Faculty of Humanities and Social

* corresponding author, email: supanut.n@lawasri.tru.ac.th
[1] สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี
[1] Music Education Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Thepsatri Rajabhat University

Received: July 25, 2024 / **Revised:** October 31, 2024 / **Accepted:** November 11, 2024

Sciences at Thepsatri Rajabhat University. The study employs a creative research process in Thai music composition, analyzing all issues holistically and synthesizing qualitative data on each aspect. The interpretation is derived from the essence of the studied materials and presented through descriptive narration. Ultimately, the research culminates in the creation of a Thai musical composition that meets the defined research objectives.

The results of the research showed that the song was composed according to the principle of "9 Knows" of the teacher Professor Suebsak Duriyapraneet Exquisite music is caused by the synthesis of knowledge in research Knowledge of Thai music composition, Case Study of Professor Suebsak Duriyapraneet. The Aspect of Imagining This creative research aims at composing Thai music : Homrong Dontree Thep (Sam Chan) by the researcher is to tell the past 43 years of music education, Faculty of Humanities and Social Sciences. Thepsatri Rajabhat University to let the audience see the atmosphere. The research reveals that the musical composition follows the "9 Knows" of the teacher Professor Suebsak Duriyapraneet, synthesized from the research on Thai music composition knowledge, with Professor Suebsak Duriyapraneet as a case study. The composition is categorized as a *hom rong* (overture) piece with the *na thap* rhythmic pattern of *prob kai* in a triple meter, consisting of two sections. It expands from the two-tiered *tra sannibat* piece, with a length of 8 measures, and utilizes two tonal scales: *piang o lang* (lower scale) and *piang o bon* (upper scale).

Keywords: Creative research / Thai music / Homrong Dontree Thep (Sam Chan)

บทนำ

เพลงไทยมีพัฒนาการมาอย่างเป็นระบบตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา รัตนโกสินทร์ตอนต้นจนถึงเพลงเสภา และเพลงเถา โดยมีเพลงสำคัญอีกประเภทหนึ่งคือ เพลงเดี่ยว ซึ่งเป็นเพลงที่เกิดขึ้นสมัยเดียวกับเพลงเสภาแต่เริ่มได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในราวรัชกาลที่ 5” ซึ่งการที่จะเป็นผู้สร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทยได้ ไม่เพียงแต่ต้องอาศัย

การสั่งสม บ่มเพาะ แต่ยังเป็นนัยว่า ผู้นั้นต้องมีความคิดสร้างสรรค์ กล้าที่จะนำเสนอแนวคิดออกสู่สาธารณชน โดยเกิดจากการมีองค์ความรู้ที่เกิดจากประสบการณ์ต่าง ๆ กระทั่งสามารถเลือกใช้องค์ความรู้ได้ถูกต้อง และเหมาะสม (Arunrat, P., 2022 : 426)

"โหมโรง" เป็นประเภทหนึ่งในเพลงไทยซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ประโคมเบิกโรง หรือเพลงที่นำมาบรรเลงก่อนการแสดงจริงเพื่อบอกว่า ณ บริเวณนี้จะมีงาน ซึ่งการบรรเลงเพลงประเภทโหมโรงสามารถสื่อให้ผู้ฟังบริเวณนั้นๆ ทราบได้ว่า บริเวณนี้จะมีงานอะไร นอกจากนั้นยังเป็นการอัญเชิญเทพยดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาชุมนุมกันเพื่อเป็นสิริมงคลแก่งานนั้นๆ Sangopsuk, T. (1999 : 127) กล่าวถึงชนิดโหมโรงไว้ว่า "ชนิดของเพลงโหมโรงมี 7 ชนิด คือ 1) โหมโรงปี่พาทย์ 2) โหมโรงเทศน์ 3) โหมโรงละคร 4) โหมโรงเสภา 5) โหมโรงมโหรี 6) โหมโรงหุ่นกระบอก และ 7) โหมโรงหนังใหญ่"

"การประพันธ์เพลงไทย" เป็นศาสตร์หนึ่งที่เกิดขึ้นจากองค์ความรู้ที่ศึกษามาเป็นเวลานาน และต้องอาศัยประสบการณ์เป็นเวลานานอีกเช่นกัน จึงกล่าวได้ว่า การประพันธ์เพลงไทยนั้นมิใช่ใครผู้ใดจะสามารถประพันธ์เพลงไทยได้ทุกคน โดยมีหลักการในด้านการจินตนาการ สร้างสรรค์ ผูกเรื่องราว เล่าความหมายผ่านเสียงเพลง และต้องเข้าถึงสุนทรีย์ทางด้านดนตรีเป็นอย่างมาก อนึ่ง เพลงไทยนั้นมีความเป็นลักษณะเฉพาะทั้งเรื่องของทาง เสียง กาลเทศะ กลวิธี การบรรเลง การฟัง และการฝึกตน ทั้งหมดนี้จำเป็นต้องผ่านกระบวนการฝึกหัดขัดเกลามาเป็นอย่างดี จึงจะสามารถข้ามไปถึงระดับการเป็นนักดนตรีไทยมืออาชีพ แต่ก็ยังไม่สามารถสรุปว่า เมื่อผ่านมาถึงระดับมืออาชีพแล้วนั้นจะประพันธ์เพลงไทยได้ หรืออาจจะประพันธ์ได้แต่ไม่ถูกรส ไม่ถูกหลักก็เป็นได้ ดังนั้นแล้วจึงต้องเกิดการศึกษาองค์ความรู้จากผู้เชี่ยวชาญเป็นสำคัญ โดยวิธีการสังเกต ซักถาม และจดบันทึก ซึ่งผู้วิจัยมีโอกาสได้ศึกษาดนตรีไทยกับครูท่านหนึ่งที่มีความชำนาญ เชี่ยวชาญทางด้านการประพันธ์เพลงไทยเป็นอย่างมาก อีกทั้งท่านยังเป็นผู้สืบสายตระกูลคนสำคัญของสำนักดนตรีไทยที่มีอายุมายาวนานกว่า 100 ปี นั้นก็คือ ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผู้สืบสายตระกูล "ดุริยประณีต" ที่เป็นนามสกุลพระราชทานจาก พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 (Amātyakun, P., 1986 : 85-94)

"สาขาวิชาดนตรีศึกษา" คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี มุ่งให้ผู้เรียนมีความรู้ ความเข้าใจ ทางด้านดนตรีไทย ดนตรีสากล ทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติอย่างลึกซึ้ง เพื่อให้ผู้เรียนสามารถนำความรู้ไปใช้ในการประกอบอาชีพ ช่วยพัฒนาสังคมและประเทศชาติ ส่งเสริม งานด้านวัฒนธรรมของชาติให้มีความเจริญก้าวหน้าต่อไป ซึ่งสาขาวิชาดนตรีศึกษาก่อตั้งขึ้นมาเป็นเวลา 43 ปี แล้ว

โดยในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงมีแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทย จากการถอดองค์ความรู้จากงานวิจัยเรื่ององค์ความรู้ทางด้านการประพันธ์เพลงไทย กรณีศึกษาครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต เพื่อสร้างผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย โดยมีนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีศึกษา แขนงดนตรีไทย ระดับปริญญาตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี เป็นส่วนร่วมในการเผยแพร่ และบันทึกการบรรเลงไว้เป็นมรดกของมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี อีกทั้งยังสามารถเป็นผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยในวงกว้าง เพื่อเผยแพร่เป็นผลงานทางวิชาการที่เป็นสาธารณะต่อบุคคลทั่วไปที่สนใจ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทยให้กับสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี และวิเคราะห์เพลงที่ประพันธ์นี้

ประโยชน์ที่ได้รับ

ผลการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าจะสร้างประโยชน์ 3 ประเด็นหลัก ดังนี้

1. ประโยชน์ต่อด้านวัฒนธรรม

สามารถนำผลงานการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทยที่ได้จากการวิจัยไปจัดทำฐานข้อมูล และคลังข้อมูลทางวัฒนธรรม เพื่อการวางแผนในการดำเนินการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมการเผยแพร่วัฒนธรรมทางด้านดนตรีไทย

2. ประโยชน์ต่อด้านการศึกษา

นำองค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงไทย กรณีศึกษาครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต มาเป็นหลักแนวคิด และทฤษฎีต่อการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทย

3. ประโยชน์ต่อด้านองค์ความรู้

ผลงานการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทย เป็นผลงานด้านภูมิปัญญาที่เป็นมรดกทางปัญญา มีคุณค่าต่อวงการดนตรีไทย ทั้งด้านการนำไปสู่การจัดการทำเนื้อหาการเรียนการสอนของรายวิชาในหลักสูตรวิชาดนตรีไทยของสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาหรือสูงกว่าอีกทั้งการนำไปบรรเลงในกิจกรรมวัฒนธรรมไทย ต่อการประกอบอาชีพทางดนตรี การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทั้งระดับประเทศชาติ และระดับนานาชาติ

ขอบเขตการวิจัย

ในการวิจัยผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการวิจัยไว้ดังนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

1.1 ศึกษาองค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงไทย กรณีศึกษาครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ในวิจัยที่ได้รับทุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ปีงบประมาณ 2565 เท่านั้น

1.2 สร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทยจากการวิเคราะห์ และสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงไทย กรณีศึกษาครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ในวิจัยที่ได้รับทุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ปีงบประมาณ 2565 เท่านั้น

1.3 บันทึกโน้ตเพลงไทยจากการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทยเฉพาะเครื่องมือฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นทำนองหลักของดนตรีไทย เท่านั้น

2. ขอบเขตด้านพื้นที่

2.1 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี และสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี เท่านั้น

3. ขอบเขตด้านเวลา

3.1 ข้อมูลจากคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ในปีพ.ศ.2567

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “สร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ดำเนินการวิจัยในเชิงสร้างสรรค์ โดยมีกลุ่มประชากรเป็นเพลงไทยที่ปรากฏอยู่ในสารานุกรมเพลงไทย และกลุ่มตัวอย่าง คือ เพลงประเภทโหมโรง ซึ่งมีบริบทในการศึกษาที่ปรากฏในกรอบแนวคิดในการวิจัย เพื่อเข้าสู่กระบวนการนำองค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงไทย กรณีศึกษาครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต มาสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทยให้กับสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ดังนั้นจึงทำให้งานวิจัยนี้ไม่มีการสัมภาษณ์บุคคล ดังนั้นวิธีดำเนินการวิจัยจึงมีขั้นตอนดังนี้

1. รูปแบบการวิจัย

1.1 การศึกษาแนวคิดทฤษฎี งานวิจัย และเอกสารที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้ในการกำหนดแนวทางของการวิจัยจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย ตำรา บทความ และข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต

1.2 ดำเนินการสร้างเครื่องมือในการวิจัย และขอจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

1.2.1 เครื่องมือในการวิจัย (แบบประเมินผลงาน) เรื่อง สร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : เพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ซึ่งมีหัวข้อของเครื่องมือที่ใช้ในการประเมินผลงานสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ 3 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ความถูกต้องตามหลักการประพันธ์เพลงไทย

ส่วนที่ 2 สุนทรียศาสตร์ต่อผลงานสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทย : เพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น

ส่วนที่ 3 ทัศนคติเกี่ยวกับความเหมาะสมต่อผลงานสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทย : เพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น

1.3 ศึกษาเอกสาร ตำรา วิจัย และสัมภาษณ์เพื่อเป็นข้อมูลขั้นปฐมภูมิ

1.4 นำข้อมูลจากการศึกษา มาวิเคราะห์ และสังเคราะห์เป็นขั้นทุติยภูมิ

1.5 ทบทวนข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าโดยผ่านกระบวนการวิเคราะห์และสังเคราะห์แล้วนั้นเพื่อตรวจสอบข้อเท็จจริงเป็นขั้นตติยภูมิ

1.6 ทำการวิเคราะห์ และนำเสนอผลการวิจัย

1.7 สรุป และอภิปรายผลจากผลการวิจัย

2. ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย (เฉพาะส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย)

2.1 การเก็บข้อมูล : จัดทำฐานข้อมูล และตรวจสอบความถูกต้อง

2.2 การวิเคราะห์ข้อมูล : เมื่อได้ข้อมูลที่สมบูรณ์แล้วนั้น ผู้วิจัยนำข้อมูลทั้งหมดมาแยกส่วนเพื่อทำการวิเคราะห์ตามประเด็นที่จะศึกษาให้เห็นองค์ย่อย จากนั้นวิเคราะห์ประเด็นทั้งหมดให้เห็นองค์รวม จากนั้นจึงสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพของแต่ละประเด็น ตีความจากสารัตถะที่ศึกษามา พร้อมทั้งอธิบายผลด้วยความเรียงเชิงพรรณนา และจัดกระทำการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อตอบวัตถุประสงค์วิจัยที่กำหนดไว้

2.3 การนำเสนอข้อมูล : แบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 แนวคิด หลักการ และจินตนาการของผลงานสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ไทย : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น

ตอนที่ 2 วิเคราะห์เพลงที่ประพันธ์ (พอสังเขป)

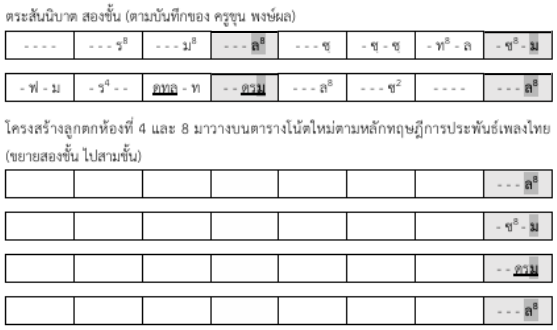
ตอนที่ 3 โน้ตเพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ทางฆ้องวงใหญ่ (ทำนองหลัก)

ผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ผู้วิจัยวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล เนื้อหาทั้งหมดจากงานวิจัยเรื่ององค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงไทย

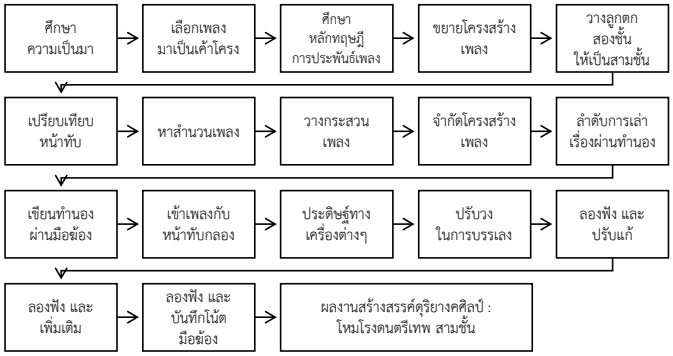
กรณีศึกษาครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ซึ่งเป็นหลักการ และแนวคิดหลักในการประพันธ์เพลงไทย คือ “9รู้” Nutmakul, S. (2022 : 55-71) กล่าวถึงหลักการ และแนวคิด “9รู้” ไว้ดังนี้ 1. รู้หลักการ: เข้าใจหลักการต่าง ๆ ในการประพันธ์เพลงไทย เช่น การแบ่งมือ การวางสำนวน การปรุงแต่งทำนอง การวางช่องไฟ และการวางสัมผัสนอก – สัมผัสใน 2. รู้หน้าทับ: รู้จังหวะของเครื่องหนังไทยเพื่อความเหมาะสมและอรรถรสของบทเพลง 3. รู้มือฆ้อง: แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ การประพันธ์เพลง และการประพันธ์ทางเดี่ยวของแต่ละเครื่องมือ 4. รู้บันไดเสียง: เข้าใจการร้อยเรียงตัวโน้ต โดยเพลงไทยมีหลักการที่ต้องใช้โน้ต 5 ตัว เรียกว่า “ปัญจมูล” และมีทั้งหมด 7 บันไดเสียง 5. รู้สำเนียง: รู้เกี่ยวกับสำเนียงของภาษาต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์ โดยมีความสำคัญต่อเอกลักษณ์ของสำเนียง 6. รู้เหตุผล: เข้าใจเหตุผลในการประพันธ์เพลง เช่น เพื่อการศึกษา การแสดง หรือเพื่อชาติ 7. รู้ตนเอง: ควรประพันธ์ตามศักยภาพของตนเอง โดยไม่ต้องมีความเครียดหรือแรงกดดันเพื่อความสวยงามของเพลง 8. รู้ผู้บรรเลง: วิเคราะห์ทักษะของผู้บรรเลงเพื่อเลือกทำนองที่เหมาะสม 9. รู้ผู้ฟัง: สังเกตความชอบของผู้ฟังและแบ่งระดับการฟังออกเป็น 4 ระดับ โดยพิจารณาจากอายุ, การศึกษา, ความเฉลียวฉลาด, ความสนใจ และการฟังเพลงบ่อย ๆ ดังนั้น “9รู้” จึงเน้นความสำคัญของการเข้าใจทั้งทฤษฎี และปฏิบัติในการประพันธ์เพลงไทยเพื่อให้เกิดสุนทรียภาพ ซึ่งการบันทึกโน้ตเพลงผู้วิจัยกำหนดให้ลูกฆ้องลูกที่ 1 (ลูกทวน) เป็นเสียงมีต่ำ (ม) และลูกฆ้องลูกที่ 16 (ลูกยอด) เป็นเสียงฟาสูง (ฟ)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ผู้วิจัยนำแนวคิดจากการที่ได้สนทนากับ อาจารย์กฤษฎางค์ ไวยนันท์ ข้าราชการบำนาญ ในความเป็นมาของเพลงโหมโรงเทพสตรี สามชั้น ที่ท่านเป็นผู้ประพันธ์ ซึ่งท่านได้นำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงมาเป็นโครงสร้างของเพลง คือ เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ : เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และการแสดงกิริยาเกี่ยวข้องกับพระนารายณ์ (Ratbanditayasathan, 2007 : 175) จากนั้นผู้วิจัยจึงเริ่มหาแนวทางในการเลือกเพลงจากเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง พบว่า มีเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงกลุ่มเพลงตระ สองชั้น อยู่เป็นจำนวนมาก ซึ่งผู้วิจัยพบอยู่เพลงหนึ่ง คือ เพลงตระสันนิบาต สองชั้น : ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครูเพื่ออัญเชิญครูเทพ ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาร่วมในพิธี ผู้วิจัยจึงลองนำเพลงตระสันนิบาต สองชั้น มาวางลูกตกตามหลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย (ขยายสองชั้น ไปสามชั้น) ดังตัวอย่างพอสังเขปต่อไปนี้



เมื่อได้โครงสร้างของโน้ตเพลง ผู้วิจัยทำการทดลองเทียบหน้าทับจากหน้าทับตระสองชั้น ของตะโพน - กลองทัด พบว่า จำนวนบรรทัด และสำนวนเพลงสามารถใช้หน้าทับปรบไก่ สองชั้น ได้อย่างสมบูรณ์

หลักการในการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ผู้วิจัยอ้างอิงจากหลักการประพันธ์เพลงไทยของครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต “9 รู้” โดยผู้วิจัยต้องการนำเสนอทั้งหมดด้วยการนำมาวิเคราะห์ทีละ 1 บรรทัด (ประโยค) โดยผู้วิจัยสร้างแผนภูมิแนวคิด และหลักการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ดังนี้



ภาพที่ 1 ลำดับขั้นแนวคิด และหลักการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น (ที่มา: Nutmakul S., 2567)

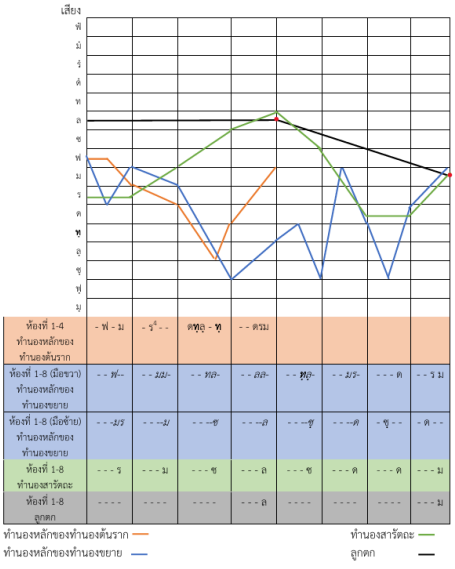
ในการนี้ผู้วิจัยไม่สามารถแสดงการวิเคราะห์ได้ครบทั้งเพลง เนื่องจากเป็นบทความวิจัยที่จำกัดจำนวนหน้าในการนำเสนอ ดังนั้นผู้วิจัยจึงยกตัวอย่างในการวิเคราะห์มาบางประโยคเพื่อให้ทราบถึงกระบวนการวิเคราะห์เพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น

ตัวอย่าง โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ท่อน 1 : ประโยคที่ 3 (บรรทัดที่ 3)

โน้ตจากบันทึก ครูขุน พงษ์ผล เพลงตระสันนิบาต สองชั้น (ทำนองต้นราก) บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-4			
- ฟ - ม	- ร^{4} - -	ดทฺล - ทฺ	- - ดรม

เพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น (โน้ตมือซ้าย 2 บรรทัด)							
- - ฟ–	- - มม-	- - ทล-	- - ลล-	- - ทฺล-	- - ม/ร-	- - - ด	- - ร ม
- - -ม/ร	- - –ม	- - –ซ	- - –ล	- - –ซ๋	- - –ด	- ซ๋ - -	- ด - -

จากโน้ตที่แสดงประโยคที่ 3 เห็นได้ว่า ในตัวโน้ตที่ 4 (ลูกตกหลัก) ห้องที่ 4 ของเพลงทำนองต้นราก เป็นตัวโน้ตเดียวกับตัวโน้ตที่ 4 (ลูกตกหลัก) ห้องที่ 8 ของเพลงทำนองขยาย คือ ม ซึ่งมีบันไดเสียงเดียวกันกับประโยคที่ 1 และ 2 คือ ซ ล ท x ร ม x (ทางเพียงออล่าง) ข้อสังเกตของเพลงทำนองต้นรากที่พบ คือ มีเสียงจร 2 เสียง คือเสียงฟา (ฟ) และเสียงโด (ด) ซึ่งเสียงฟา (ฟ) เป็นเสียงเชื่อมในห้องที่ 1 และเสียงโด (ด) เป็นเสียงเชื่อมในการดำเนินกลวิธีสะบัดในห้องที่ 3 และ 4 ในประโยคที่ 3 ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองขยายแตกต่างออกไปจากทำนองต้นรากจากวรรคท้าย แต่ในวรรครับยังคงลูกตกไว้ดังเดิมของเพลงต้นราก ด้วยความแตกต่างผู้วิจัยจึงนำกลวิธีในการบรรเลง คือ สะบัด มาเป็นหลักในการประพันธ์ประโยคที่ 3 โดยนำกลวิธีการบรรเลงสะบัดมาใช้ในห้องที่ 1 – 6 ของทำนองขยาย เพิ่มกลวิธีการบรรเลงสะเดาะ เพื่อเป็นการเชื่อมของทำนองให้เกิดความเข้มขลัง หนักแน่นของทำนอง



ภาพที่ 2 กราฟแสดงการเคลื่อนที่ของทำนอง ประโยคที่ 3
(ที่มา: Nutmakul S., 2567)

จากกราฟข้างต้น พบว่า ประโยคที่ 3 มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบวิถีลงเด่นชัดในส่วนของลูกตก ส่วนทำนองต้นราก ทำนองขยาย และทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบวิถีขึ้นลงสลับไปมา ข้อสังเกตที่พบ คือ ทำนองต้นรากและทำนองขยาย มีความสอดคล้องในการเคลื่อนที่ของทำนองวรรคท้าโดยพบเสียงที่ต่างกันขั้นคู่ 4 คือ เสียงเร (ร) ในทำนองต้นราก และเสียงลา (ล) ในทำนองขยาย จากนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองที่จบลงเสียงเดียวกันในวรรครับ คือเสียงมี (ม) ทั้งทำนองต้นราก และทำนองขยาย

เหตุผลจากผู้วิจัยในการสร้างสรรค์ทำนองในประโยคที่ 3 คือการดัดแปลงทำนองต้นรากให้กลายเป็นลักษณะมือฆ้องสำนวนหน้าพาทย์ที่ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยอาศัยลักษณะมือฆ้องที่ใช้กลวิธีการบรรเลงสะบัด ด้วยลักษณะมือฆ้องของทำนองต้นรากเป็นลักษณะมือของเพลงหน้าพาทย์สองชั้น ผู้วิจัยจึงนำมาขยายให้กลายเป็นมือของเพลงหน้าพาทย์สามชั้นเพื่อแสดงอัตลักษณ์เฉพาะของมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ให้คงอยู่ อีกทั้งยังเป็นการแสดงความเคารพต่อทำนองต้นรากซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง อีกนัยหนึ่งผู้วิจัยต้องการเน้นย้ำถึงอุปสรรคในการก่อสร้างอาคารต้องพบทั้งฝนตก ลมแรง แดดร้อน หลายปัจจัยที่เป็นมรสุมเข้าหาในขณะที่กำลังก่อสร้างอาคาร ซึ่งเป็นขั้นตอนต่อมาจากการตอกเสาเข็มในประโยคที่ 2

ผู้วิจัยสร้างลำดับแผนภูมิจินตนาการตามรูปประโยค 16 ประโยค (ท่อน 1) ของการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ดังนี้

ภาพที่ 3 ลำดับจินตนาการ 16 ประโยค (ท่อน 1) โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น
(ที่มา: Nutmakul S., 2567)

ตัวอย่าง โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ท่อน 2 : ประโยคที่ 3 (บรรทัดที่ 3)

โน้ตจากบันทึก ครูขุน พงษ์ผล เพลงตระสันนิบาต สองชั้น (ทำนองต้นราก) บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-4			
- ฟ - ม	- ร^{4} - -	ดทฺลฺ - ทฺ	- - ดรม

โน้ตมือฆ้อง 2 บรรทัด เพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น (ทำนองขยายท่อน 1)							
- - ฟ่–	- - มม-	- - ทลิ-	- - ลิล-	- - ทฺลฺ-	- - ม/ร-	- - - ด	- - ร ม
- - -ม/ร	- - –ม	- - –ซ	- - –ล	- - –ซฺ	- - –ด	- ซฺ - -	- ด - -

โน้ตมือฆ้อง 2 บรรทัด เพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น (ทำนองขยายท่อน 2)							
- - - มฺ	- - รฺ -	- - มฺ รฺ	- - ดฺ -	- - รฺ ดฺ	- - ลฺ -	- - ดฺ ลฺ	- - ซ -
- - ดฺ -	รฺ ดฺ - ดฺ	- - - -	ดฺ ลฺ - ลฺ	- - - -	ลฺ ซ - ซ	- - - -	ซ ม - ม

ลักษณะมือฆ้องประโยคที่ 3 ทำนองขยายท่อน 2 ผู้วิจัยพบว่า เป็นลักษณะมือฆ้องบังคับทาง ซึ่งการนิยมบรรเลงสำนวนประโยคเช่นนี้ ผู้ปรับวงมักเลือกกลวิธีการเหลื่อมของทำนอง และบรรเลงเป็นทำนองเดียวกันกับมือฆ้องทำนองหลักบันไดเสียงประโยคที่ 3 ทำนองขยายท่อน 2 ผู้วิจัยพบว่า เป็นบันไดเสียง ด ร ม x ซ ล x (ทางเพียงออล่าง) ทั้งวรรคท้าและวรรครับอย่างสมบูรณ์ เพราะไม่มีเสียงจรประสมแต่อย่างใด ซึ่งแตกต่างไปจากทำนองต้นราก และทำนองขยายท่อน 1 ที่มีบันไดเสียง ซ ล ท x ร ม x (ทางเพียงออบน)

รูปแบบประโยคที่ 3 ทำนองขยายท่อน 2 ผู้วิจัยพบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองแบบวิถีลง สังเกตได้จากลูกตกที่เคลื่อนที่ของเสียงจากเสียงลา (ล) ห้องที่ 4 ไปสู่เสียงมี (ม) ห้องที่ 8

โครงสร้างประโยคที่ 3 ทำนองขยายท่อน 2 ผู้วิจัยพบว่า มีประโยคถามจากวรรคท้า และประโยคตอบจากวรรครับอย่างสมบูรณ์ของทำนอง ด้วยลักษณะการผูกสำนวนที่มีลักษณะเดียวกันตลอดประโยค คล้ายกับคลื่นทะเลพัดเข้าฝั่งที่พันเกลียวกันมาเป็นระลอก

จินตนาการจากผู้วิจัยของประโยคที่ 3 ทำนองขยายท่อน 2 คือ นักศึกษาแต่ละชั้นปีเริ่มแยกย้ายกันไปพบอาจารย์ที่ปรึกษาตามห้องพักอาจารย์ พร้อมกับการแนะแนวนักศึกษาให้อยู่อย่างมีความสุข ทั้งเรื่องการเรียนการสอน และระเบียบต่าง ๆ ในมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี

สำหรับจินตนาการผลงานสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ของผู้วิจัย คือ การเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ที่ผ่านมาตลอด 43 ปี ของสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ให้ผู้ฟังนั้นเห็นภาพบรรยากาศการก่อตั้งสาขาวิชาดนตรีศึกษา และภาพตั้งแต่ก่อตั้งสร้างอาคารสังคีตคารมา อีกทั้งยังเป็นบรรยากาศการเป็นอยู่ภายในสาขาวิชาดนตรีศึกษาด้วยการเรียนการสอน

การซ้อมดนตรี การออกงานกิจการต่าง ๆ ที่ได้รับมอบหมาย รวมทั้งเป็นการสร้างสรรค์และอนุรักษ์ควบคู่เป็นคู่ขนานกันสืบไป

ต่อไปนี้เป็นการเทียบบันไดเสียงจากทำนองต้นราก ทำนองขยายท่อน 1 และทำนองขยายท่อน 2

ประโยคที่	ทำนองต้นราก	ทำนองขยายท่อน 1	ทำนองขยายท่อน 2
1	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x
2	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x
3	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x
4	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x และ ด ร ม x ซ ล x
5	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x
6	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x
7	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x	ซ ล ท x ร ม x และ ด ร ม x ซ ล x
8	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x	ซ ล ท x ร ม x และ ด ร ม x ซ ล x
9	ซ ล ท x ร ม x	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x
10	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x
11	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x
12	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x
13	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x
14	ซ ล ท x ร ม x	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x
15	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x
16	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x	ด ร ม x ซ ล x และ ซ ล ท x ร ม x
16 (ลงวา)	-	-	ซ ล ท x ร ม x

อนึ่งองค์ประกอบสำคัญของเพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น คือ เป็นเพลงประเภทโหมโรง หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะสามชั้น มีจำนวน 2 ท่อน โดยขยายมาจากเพลงตระสันนิบาต สองชั้น ความยาวของเพลง คือ 8 จังหวะ ไม่มีสำเนียงภาษาแต่อย่างใด พบแต่ลักษณะมือหน้าพาทย์ในท่อนที่ 1 อีกทั้งยังพบลีลาของเพลงเป็นลักษณะที่ต่างกันในแต่ละท่อน คือ ท่อนที่ 1 พบลีลาของเพลงลักษณะความเข้มขลังศักดิ์สิทธิ์ โดยมุ่งเน้นไปที่มือหน้าพาทย์ เช่น การสบัด สะเดาะ มือฆ้องบังคับทาง ความห่างของทำนอง ส่วนท่อนที่ 2 พบลีลาของเพลงลักษณะการเคลื่อนไหวที่สนุกสนาน มีทั้งลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม มือฆ้องอิสระ เป็นต้น

โน้ตเพลงโหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น ทางฆ้องวงใหญ่ (ทำนองหลัก)

โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น

(ประพันธ์โดย อาจารย์ศุภณัฐ นุตมากุล)

ท่อน 1 — หน้าทับปรบไก่ สามชั้น

- - - -	- - - ร๋	- - - -	- - - ม๋	- - - -	- - - ร๋	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล๲

- - - -	- - - ซ	- - - -	**- - ซซ-**	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม
- - - -	- - - ร	- - - -	**- - —ซ**	- - - ท๲	- - - ล๲	- - - ซ๲	- - - ท๲

- - ฟ่—	**- - มม-**	**- - ทล-**	**- - ลล-**	**- - ท๲ล๲-**	**- - ม/ร-**	- - - ด	- - ร ม
- - -ม/ร	**- - —ม**	**- - —ซ**	**- - —ล**	**- - —ซ๲**	**- - —ด**	- ซ๲ - -	- ด - -

- - - -	- ล - ล	- - - ล	- - - ล	- - ซ ซ	- ฟ่ - ซ	- - - -	- ล - ล
- - - ล๲	- - - -	- - - ร	- - - ล๲	- ซ๲ - -	- ฟ๲ - ซ๲	- - - ล๲	- - - -

- - - -	- ร๋ - ร๋	- - - -	- ม๋ - ม๋	- - - -	ร๋ - ร๋ ร๋	- ม๋ - ร๋	- ด๋ - ล
- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ด - ล๲

- - - -	- ซ - ซ	- - - -	**-ซล** - ด๋	- ม๋ ร๋ ด๋	- ซ - -	ด๋ ด๋ - -	ร๋ ร๋ - ม๋
- - - ซ๲	- - - ร	- ม - -	**ฟ่—** - ด	- ม ร ด	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

- - ม๋—	**- - ร๋—**	**- - ด่—**	**- - ล—**	**- - ม—**	**- - ร—**	**- - ด—**	**- - ล๲—**
- - -ร๋ด่	**- - -ด่ล**	**- - -ลซ**	**- - -ซม**	**- - -รด**	**- - -ดล๲**	**- - -ล๲ซ๲**	**- - -ซ๲ม๲**

- - - ล๲	**- - ล๲ล๲-**	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ด	**- - ท๲—**	**- - ล๲ล๲-**
- - - ม๲	**- - —ล๲**	- - - -	- - - ล๲	- - - -	- - - ซ๲	**- - -ล๲ซ๲**	**- - —ล๲**

- - - ท	- ล - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ร	- - - ล๲	- - - -	- - - ร	- - - -	- **ท๲** - ล๲	- - - -

- - - -	ร๋ - ร๋ ร๋	- ม๋ - ด๋	- ร๋ - ม๋	- - - -	ร๋ - ร๋ ร๋	- ม๋ - ร๋	- ด๋ - ล
- - - -	- ร - -	- ม - ด	- ร - ม	- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ด - ล๲

- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- - ฟ่ - -	- - - -	- - ฟ่ - -	- - - ม	- - ม่ - -
- - - ซู	- - - -	- - - ลฺ	- - -ม่ร	- - - -	- - -ม่ร	- - - ทฺ	- - -ม่ม่

- - - ล	- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- - - -	- ร่ - ร่	- - - ม่	- - ค่ - -
- - - ลฺ	- - - ซู	- - - -	- - - ลฺ	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - -ทล

- - - -	- ด่ - ด่	- - - ร่	- - ท - -	- - - -	- - ท - -	- - - ล	- - ล - -
- - - ด	- - - -	- - - ร	- - -ลซ	- - - -	- - -ลซ	- - - ม	- - -ลล

- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ด่ ด่ - ร่	- ม่ - ร่	- ด่ - ล	- ด่ - -	ร่ ร่ - ด่
- ม - ร	- - - ม	- - - ด	- - - ร	- ม - ร	- ด - ม	- ด - ร	- - - ด

- - - -	- ล - ล	- - -ซล	- ด่ - ร่	- ม่ - ม่	- ม่ - -	ร่ ร่ - -	ด่ ด่ - ล
- - - ลฺ	- - - ม	- - ฟ่ - -	- ด - ร	- ม - ซ	- ม - ร	- - - ด	- - - ม

- - ด่ ด่	- ร - ซ	- - - -	-ซล - ด่	- - ม่ ม่	- ร่ - -	ด่ ด่ - -	ล ล - ซ
- ด - -	- - - ร	- ม - -	ฟ่ - - ด	- ม - -	- ร - ด	- - - ลฺ	- - - ซู

(กลับต้น)

หมายเหตุ : เมื่อบรรเลงกลับต้น บรรทัดที่ 1-2 ให้เปลี่ยนมาบรรเลงดังต่อไปนี้

- - - ร่	- ร่ ร่ ร่	- - - ม่	- ม่ ม่ ม่	- - - ร่	- ร่ ร่ ร่	- - - ล	- ล ล ล
- - - ร	- ร ร ร	- - - ม	- ม ม ม	- - - ร	- ร ร ร	- - - ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ

- - - -	- ซ - ซ	- ซ - -	ล ล - ซ	- ท - ร่	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- - - ซู	- - - -	- ซู - ลฺ	- - - ซู	- ทฺ - ร	- ท - ลฺ	- - - ซู	- - - ทฺ

ท่อน 2 หน้าทับปรบไก่ สามชั้น

- - - ร	- ร ร ร	- - - ร	- - ร ม	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ซ	- - ซ ล
- - - ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	- ทฺ - -	ลฺ ทฺ - -	- - - ซู	- ซู ซู ซู	- ม่ - -	ร ม - -

- - ร่ ร่	- - ด่ ด่	- - ท ท	- - ด่ ด่	- - ซ ซ	- - ด่ ด่	- - ร่ ร่	- - ม่ ม่
- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม

- - - ม่	- - ร่ -	- - ม่ ร่	- - ด่ -	- - ร่ ด่	- - ล -	- - ด่ ล	- - ซ -
- - ด่ -	ร่ ด่ - ด่	- - - -	ด่ ล - ล	- - - -	ล ซ - ซ	- - - -	ซ ม - ม

- - - ม	- ม ม ม	- - - -	ทฺ ด ร ม	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - -	ม ฟ ซ ล
- - - ทฺ	- ทฺ ทฺ ทฺ	- - ซู ลฺ	- - - มฺ	- - - ซู	- ซู ซู ซู	- - ด ร	- - - ลฺ

- - - ร่	- - ม่ ร่	- - - ด่	- - ร่ ด่	- - - ท	- - ด่ ท	- - - ล	- - ท ล
- - - ร	- - - ร	- - - ด	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ

เครื่องนำ	เครื่องตาม	เครื่องนำ	เครื่องตาม	เครื่องนำ	เครื่องตาม		
รั– ม ***รั***	***รั***– ม ***รั***	***ดั***– ร ***ดั***	***ดั***– ร ***ดั***	***ท***– ด ท	***ท***– ด ท	- - ร ***ดั***	- - - -
-รัรั - -	***-รัรั*** - -	***-ดัดั*** - -	***-ดัดั*** - -	***-ทท*** --	***-ทท*** --	- - - -	ท ล ช ม

เครื่องนำ				เครื่องตาม			
มม- ช -	ช - ช -	ช ม - -	ร ด - -	***ล̣ล̣***- ท̣ -	ท̣ - ท̣ -	ท̣ ล̣ - -	ท̣ ด ร ม
–ม - ม	- ม - ม	- - ร ด	- - ท̣ ล̣	***–ฺ*** - ล̣	- ล̣ - ล̣	- - ช̣ ล̣	- - - ม̣

- - - -	ท̣ ด - ด	- - - -	ร ม - ม	- - ม -	ร ม - ม	- - - -	ช ล - ล
- - ช̣ ล̣	- - ท̣ ช̣	- - ท̣ ด	- - ร ท̣	- - - ด	- - ร ท̣	- - ร ม	- - ช ม

เครื่องนำ				เครื่องตาม			
ม̣ ร̣ - -	ม̣ ร̣ - -	ม̣ ร̣ - ร̣	- - ม̣ ม̣	ม̣ ร̣ - -	ม̣ ร̣ - -	ม̣ ร̣ - ร̣	- ด̣ - -
- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ -	- ม - -	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ -	ด̣ ล - ล

เครื่องนำ				เครื่องตาม			
ด̣ ล - -	ด̣ ล - -	ด̣ ล - ล	- ช - -	ช ม - -	ช ม - -	ช ม - ม	- - ล ล
- - ช ล	- - ช ล	- - ช -	ช ม - ม	- - ร ม	- - ร ม	- - ร -	- ล̣ - -

- - ช ช	- - ล ล	- - ด̣ ด̣	- - ร̣ ร̣	- - ม̣ ม̣	- - ด̣ ด̣	- - ร̣ ร̣	- - ม̣ ม̣
- - - ช̣	- - - ล̣	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ด	- - - ร	- - - ม

- ม̣ - ม̣	ร̣ ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	ด̣ ล - ด̣	- - - -	- - - -	ม̣ ร̣ - -	ม̣ ร̣ - -
- ช - ม	ร ด - ร	- ม - ร	ด ม - ด	- - - -	- - - -	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ล

ด̣ ล - -	ด̣ ล - -	ล ช - -	ล ช - -	ช ม - -	ช ม - -	ม ร - -	ม ร - -
- - ช ล	- - ช ม	- - ม ช	- - ม ร	- - ร ม	- - ร ด	- - ด ร	- - ด ล̣

เครื่องนำ	เครื่องตาม	เครื่องนำ	เครื่องตาม	เครื่องนำ	เครื่องตาม	เครื่องนำ	เครื่องตาม
ด ล̣ - -	ด ล̣ - -	ร ด - -	ร ด - -	ม ร - -	ม ร - -	ช ม - -	ช ม - -
- - ช̣ ม̣	- - ช̣ ม̣	- - ล̣ ช̣	- - ล̣ ช̣	- - ด ล̣	- - ด ล̣	- - ร ด	- - ร ด

- - ช̣ ช̣	- - ล̣ ล̣	- - ด ด	- - ร ร	- - ม ม	- - ฟ ฟ	- - ช ช	- - ล ล
- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ช̣	- - - ล̣	- - - ***ท̣***	- - - ฟ̣	- - - ช̣	- - - ล̣

- ช - ช	- - ***ม***--	- - - ด	- - ร ม	- ฟ - ช	ล ช - -	- - ร ม	- - ฟ ช
- - - ม	- - ***-รด***	- ช̣ - -	- ด - -	- ด - -	- - ฟ ม	ร ด - -	ร ม - ร

(กลับต้น)

หมายเหตุ : เมื่อบรรเลงกลับต้น บรรทัดสุดท้ายให้เปลี่ยนมาบรรเลง "ลงวา" ดังนี้

- ม̣ ร̣ ท	- ล - ร̣	- - - ท	- - - ล	- - - ช	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
- ม ร ***ท̣***	- ล̣ - ร	- - - ***ท̣***	- - - ล̣	- - - ช̣	- - - ฟ̣	- - - ***ท̣***	- - - ล̣

(จบ)

อภิปรายผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น พบว่า ลักษณะเด่นของบทเพลงมีลักษณะมือหน้าพาทย์ และมือฆ้องบังคับอยู่เป็นจำนวนมากในท่อนที่ 1 ส่วนท่อนที่ 2 เป็นลักษณะมือฆ้องอิสระ ลูกล้อลูกขัด และลูกเหลื่อม ซึ่งบ่งชี้ถึงแรงบันดาลใจที่สอดคล้องกับสาขาวิชาดนตรีศึกษาดั่งชื่อเพลงที่ว่า “โหมโรงดนตรีเทพ” นั้นหมายถึง 1) เทพทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย 2) เทพสตรี ชื่อของมหาวิทยาลัย มีบทบาทของเสียงดนตรีที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ เคารพ บูชา จากท่อนที่ 1 ที่แสดงเป็นมือหน้าพาทย์จากกลวิธีการบรรเลง สบัด สะเดาะ มือฆ้องบังคับ ทำนองห่างความเข้มข้นของเสียง และองค์ประกอบอื่นๆ ในท่อนที่ 1 ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ Pleinsri, A. (2015 : 254-257) ที่ทำการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ พบว่า การแสดงนัยและอรรถรสของบทเพลงใช้บทบาทของเสียงดนตรี เช่น ลักษณะธรรมชาติของเสียง ความเข้มของเสียง การซ้ำเสียง ซ้ำทำนอง และองค์ประกอบอื่นๆ รวมถึงการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีเป็นวงดนตรีให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงแต่ละประเภท โดยใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก รวมถึงใช้เครื่องกำกับจังหวะ เพื่อช่วยสร้างความไพเราะให้กับบทเพลง ผลงานวิจัยสร้างสรรค์นี้ สามารถนำไปใช้เป็นกรณีศึกษา หรือเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีรุ่นใหม่ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานที่มีความแปลกใหม่ในบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในปัจจุบัน

หลักการประพันธ์เพลง “9รู้” ของครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต มีนัยสำคัญทั้งหมด 9 ประการมุ่งเน้นความสำคัญของการเข้าใจทั้งทฤษฎี และปฏิบัติในการประพันธ์เพลงไทย เพื่อให้เกิดสุนทรียภาพ และคุณภาพในผลงานเพลงสร้างสรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางด้านดนตรีไทยวิเคราะห์ ของ Wisutthiphǣt, M. (1990 : 20-23) กล่าวคือ “...มาตรฐานของเพลงไทยอยู่ที่ทำนองแม่บท เรียกกันว่า “ลูกฆ้อง” (basic melody) ลูกฆ้องนี้เป็น “หลัก” หรือเป็น “เนื้อเพลง” ในดุริยางค์ไทย ผู้แต่งเพลงต้องแต่งทำนองอันเป็น “เนื้อ” หรือ “ลูกฆ้อง” ขึ้นก่อน แล้วต่อ “ลูกฆ้อง” นี้ให้แก่ศิษย์...” และยังตรงกับแนวคิดสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ของ ChaiSēr̄ī, P. (2016 : 8) กล่าวว่า “...การเปรียบเทียบลูกตกทำนองหลักและทำนองเดี่ยว จังหวะหน้าทับ คือ การกำหนดการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง จังหวะฉิ่ง คือ การกำหนดว่าจะให้บรรเลงฉิ่งในเพลงหนึ่ง ๆ นั้น ทางเสียง เป็นการกำหนดระดับเสียง ซึ่งยึดเครื่องเป่าที่ใช้บรรเลงในวง

การประสานเสียง แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ 1) การประสานเสียงแนวดิ่ง 2) การประสานเสียงแนวนอน สังคีตลักษณ์ มีอยู่ 6 ประเภทคือ รูปแบบซ้ำท้าย รูปแบบซ้ำหัว รูปแบบซ้ำหัวซ้ำท้าย รูปแบบเปลี่ยนกลาง รูปแบบโอดพัน และรูปแบบผันทำนอง เทคนิคการบรรเลง ได้แก่ เทคนิคต่างๆ ในการบรรเลง เช่น สะบัด สะเดาะ ขยี้ ประคบมือ เป็นต้น...” และยังสอดคล้องกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ Amātyakun, P. (2019 : 2) ที่กล่าวว่า “...ความนิยม ความงามตามธรรมชาติ และความงามที่เกิดจากมนุษย์โดยอาศัยทักษะความชำนาญ เมื่อเข้าสู่สุนทรียศาสตร์ด้านดนตรี ต้องอาศัย 5 ประการ ดังนี้ 1) เพลงนั้นถูกสร้างโดยมนุษย์ดีแล้ว 2) สร้างเพลงอย่างมีระเบียบ 3) เพลงนั้นบรรเลงโดยเครื่องดนตรีที่มนุษย์สร้างมาดี 4) เพลงนั้นบรรเลงโดยบุคคลที่มีทักษะดีเยี่ยม 5) เพลงนั้นบรรเลงออกมาต้องมีความไพเราะ...”

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

การสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ : โหมโรงดนตรีเทพ สามชั้น เป็นแนวทาง และแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่สนใจเริ่มสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ได้จากหลักการ “9รู้” โดยเฉพาะการสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ ประเภทเพลงโหมโรง อีกทั้งยังเป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปพัฒนาในการเรียนการสอน หรือบุคลากรทางการศึกษาที่มีความประสงค์สร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์สืบไป

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการพัฒนาองค์ความรู้ไปสู่แหล่งชุมชนที่มุ่งพัฒนาสังคมอย่างยั่งยืน

2. ควรมีการสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ประเภทเพลงอื่นๆ เช่น เพลงเถา เพลงสามชั้น เพลงเรื่อง เพลงเดี่ยว เป็นต้น

บรรณานุกรม

Amātyakun, P. (1986). *dontrī wichak khwāmrū būangton kīeokap dontrī Thai phūa khwām chūnchom*. [An Introduction to Thai Music for Appreciation]. Bangkok: Faculty of Medicine Mahidol University

Amātyakun, P. (2019). *suntharīya - khwām ngām kap dontrī Thai*. [Esthetic - Beauty and Thai Music]. Course Teaching Materials Course Code 403105 Aesthetics in Thai Music Master of Fine Arts Program in Thai Music, National Institute of Development Arts.

Arunrat, P. (2022). *sangkhīt wikhro.* [Music analysis]. 1st edition. Nakhon Pathom : Silpakorn University Press.

ChaiSēri, P. (2016). *Sangkhit Lak Wikhro.* [Form and Analysis]. Bangkok : Chulalongkorn University Press.

Nutmakul, S. (2022). *Knowledge of Thai music composition, Case Study of Professor Suebsak Duriyapraneet.* [Knowledge of Thai music composition: A case study of Kru *Suebsak Duriyapraneet*]. Lop Buri: Thepsatri Rajabhat University.

Pleinsri, A. (2015). *This creative research aims at composing Thai music to express Thai astrological beliefs about the legend of Phra Suk (Venus).* [The creation of a musical work, the Legend of the Nine Planets.]. Doctor of Arts. Chulalongkorn University.

Rātbanditayoṣathān. (2007). *sārānukrom sap dontrī Thai phāk prawat læ botroṇg phlēng tap prawat phlēngnāphāt læ phlēng hōmrong.* [Encyclopedia of Thai Musical Terms, History and Singing of Liver Songs, History of Song of the Path and Prelude Song]. Bangkok: Arun Printing Co., Ltd.

Sangopsuk T. (1999). *Duriyāng Thai.* [Thai Music]. 2 nd edition. Bangkok: Chulalongkorn University.

Wisutthiphæt, M. (1990). *dontrī Thai wikhro.* [Thai Music Analysis]. Bangkok: chuān phim.

การสร้างสรรค์บทเพลงจตุมหาภูตรูป : ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์
The Music Composition of Chatu Maha Phutrup : Occur Human

สุวัฒน์ชัย บุญรอด[*1] และ ฉัตรติยา เกียรตินาวี[2]
Suwatthachai Boonrod[*1] and Chattiya Khieti-navy[2]

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์บทเพลงจตุมหาภูตรูป : ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานเพลงชุด จตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ และวิเคราะห์คุณค่าของบทเพลง

ผลการวิจัยพบว่า แรงบันดาลใจ สังคีตลักษณ์และบันไดเสียง อัตราจังหวะและหน้าทับ การดำเนินทำนอง และการบรรจุเนื้อร้อง ทั้ง 6 บทเพลง เกริ่นเพลง เพลงดำเนินปฐพี เพลงยลวิถีธารา เพลงท่องนภาภิรมย์ เพลงระทมเปลวอัคคี เพลงน้อมชีวีถวายพุทธบูชา มีแนวทางในการประพันธ์เพลงตามแรงบันดาลใจที่มุ่งหวังให้ผู้ฟังเข้าใจและเกิดอารมณ์ตามลักษณะทางกายภาพของธาตุทั้ง 4 ประกอบไปด้วยสังคีตลักษณ์ทั้งหมด 3 แบบ คือแบบ A แบบ AB และแบบ ABCB บรรเลงอยู่ในอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว โดยคำนึงถึงอารมณ์เพลงเป็นใหญ่ การดำเนินทำนองใช้การดำเนินทำนองรูปแบบการกรอและการเก็บ ตามเนื้อความที่ต้องการสื่อสาร และการบรรจุคำร้องใช้การประพันธ์คำร้องใหม่ทั้งหมดตามหลักการทางภาษาไทยและดุริยางคศิลป์ไทย

คำสำคัญ : ดุริยางคศิลป์ไทย / การประพันธ์เพลง / ธาตุสี่

Abstract

The Music Composition of Chatu Maha Phutrup : Occur Human Its purpose is to composition “Chatu Maha Phutrup” and analyze avail of songs

* corresponding author, email: sbrnm001@gmail.com
[1] นักศึกษาระดับปริญญาโทหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
[1] Graduate student in Master of Arts Program in Music, Kasetsart University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ดร. สาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
[2] Advisor Dr. Thai Music Program, Department of Music, Kasetsart University

Received: July 30, 2024 / **Revised:** Nov 8, 2024 / **Accepted:** Nov 11, 2024

The research findings mentioned inspiration, identity, scale, and rhythm. Each of the six songs namely Krin, Damnoen Pathapee Song, Yon Withithara, Tong Napapirom, Rathom Plea Akkee," and Nomcheeweethawaibucha" employed an inspiration-based creative approach, designed to evoke emotions rooted in the physical characteristics of the elements. The music comprised three distinct types: A, AB, and ABCB, characterized by rhythmic variations of two layers and one layer, respectively, tailored to evoke specific emotional responses. Melodic structures were informed by the content being communicated, and the lyrical packaging adhered to the principles of the Thai language and Thai music tradition.

Keywords: Thai music / Music Composition / Element4

บทนำ

พระพุทธศาสนาเป็นศาสนาอเทวนิยมที่มีอายุมากกว่า 2,500 ปี มีผู้นับถือเป็นอันดับ 4 ของโลกรวมถึงในประเทศไทย ซึ่งมีสถานะเป็นศาสนาประจำชาติและมีผู้คนนับถือมากที่สุด พระพุทธศาสนาเข้ามาสู่ดินแดนประเทศไทย เมื่อประมาณ พ.ศ. 236 สมัยเดียวกันกับประเทศลังกา ด้วยการส่งพระสมณทูตไปเผยแผ่พระพุทธศาสนาในประเทศต่าง ๆ 9 สาย ภายใต้การอุปถัมภ์ของพระเจ้าอโศกมหาราช กษัตริย์ของอินเดีย ในขณะนั้นประเทศไทยรวมอยู่ในดินแดนที่เรียกว่าสุวรรณภูมิ ซึ่งมีขอบเขตกว้างขวาง มีประเทศรวมกันอยู่ในดินแดนส่วนนี้ไม่น้อยกว่า 7 ประเทศ ได้แก่ ไทย พม่า ศรีลังกา ญวน กัมพูชา ลาว และมาเลเซีย สันนิษฐานว่ามีใจกลางอยู่ที่จังหวัดนครปฐมของไทย เนื่องจากได้พบโบราณวัตถุที่สำคัญ เช่น พระปฐมเจดีย์ และรูปธรรมจักรกวางหมอบเป็นหลักฐานสำคัญ แต่พม่าก็สันนิษฐานว่ามีใจกลางอยู่ที่เมืองสะเทิม ภาคใต้ของพม่าเช่นกัน พระพุทธศาสนาเข้ามาสู่สุวรรณภูมิในยุคนี้ นำโดยพระโสณะและพระอุตตระ พระเถระชาวอินเดีย เดินทางมาเผยแผ่พุทธศาสนาในแถบนี้ จนเจริญรุ่งเรืองสืบมาตามลำดับ (Buddhists pay respects to monks, 2018 : 15)

ไม่เพียงแต่โบราณสถาน โบราณวัตถุ หรือพุทธเจดีย์เท่านั้น แต่หลักฐานการมีอยู่ของพระพุทธศาสนาในประเทศไทย ไปจนถึงหลักฐานของความศรัทธาของ

ผู้คนในแผ่นดินไทยนี้ต่อพระพุทธศาสนา ยังคงแสดงออกผ่านหลักธรรมคำสอนที่ใช้ในการบอกเล่า ปลูกฝังความเชื่อจากรุ่นสู่รุ่นมาตลอดนับตั้งแต่มีการประดิษฐานในประเทศไทย หลักธรรมคำสอนที่ปรากฏในปัจจุบัน อาทิ อริยสัจ 4 ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค อิทธิบาท 4 ศีล 5 ขันธ์ 5 พรหมวิหาร 4 ฆราวาสธรรม 4 และธาตุ 4

ธาตุทั้ง 4 เป็นหนึ่งในหลักธรรมของพระพุทธศาสนา กล่าวถึงการที่ร่างกายมนุษย์ประกอบด้วย ธาตุ 4 ประการ เรียกว่าธาตุกัมมัฏฐาน 4 ได้แก่

- ปฐวีมหาภูตรูป 20 ธาตุดิน - อาโปมหาภูตรูป 12 ธาตุน้ำ
- วาโยมหาภูตรูป 6 ธาตุลม - เตโชมหาภูตรูป 4 ธาตุไฟ

มีพุทธพจน์ตรัสไว้เรื่องธาตุ ดังนี้ "*ธาตุนั้น คือ ความตั้งอยู่ตามธรรมดา ความเป็นไปตามธรรมดาก็คงตั้งอยู่อย่างนั้นเอง*" (Thammachot, W., n.d.) ประกอบด้วย 4 ธาตุ ได้แก่ ธาตุดิน หมายถึง สิ่งที่มีสภาวะที่แผ่ไปหรือกินเนื้อที่ เรียกสามัญว่า ธาตุแข็งหรือธาตุดิน สิ่งที่ทรงสภาพเป็นของแข็ง คือข้น หรือหนาแน่น หรือแข็งโดยธรรมชาติของมันนั่นเอง ได้แก่ ผม ขน เล็บ ฟัน หนัง เนื้อ เอ็น กระดูก เยื่อในกระดูก ม้าม หัวใจ ตับ พังผืด ไต ปอด ไส้ใหญ่ ไส้น้อย อาหารใหม่ อาหารเก่า มันสมอง อย่างนี้เป็นต้น การกล่าวถึงธาตุดินหรือปฐวีธาตุมาตั้งแต่สมัยพุทธกาล ซึ่งเป็นไปในลักษณะที่คนทุกคนจะทำความเข้าใจได้ ก็เพื่อนำไปสำเร็จประโยชน์ในการเจริญกรรมฐาน ให้เกิดปัญญาอันเป็นปัญญาวิมุตติหรือความสุขจาการหลุดพ้นที่ไม่กำเริบเสิบสาน คือไม่แปรผันดังเจโตวิมุตติ (Phra Sophon Mahama Thera (Mahamasiyamdao, 2010 : 53)

ธาตุน้ำ หรือ อาโปธาตุ เป็นสภาวะที่เอิบอาบ ดูดซึม แผ่ซ่านออกไป เรียกสามัญว่า ธาตุเหลวหรือธาตุน้ำ อันพระองค์ท่านได้จำแนกไว้ 12 อย่าง คือ ดี เสลด น้ำเหลืองหรือน้ำหนอง เลือด เหงื่อ มันข้น น้ำตา เปลวมัน น้ำมูก น้ำลาย ไขข้อ มูตร อย่างนี้เป็นการกล่าวถึงธาตุน้ำหรืออาโปธาตุมาตั้งแต่สมัยพุทธกาล ซึ่งเป็นไปในลักษณะที่คนทุกคนจะเข้าใจได้ ก็เพื่อนำไปสำเร็จประโยชน์ในการเจริญกรรมฐานได้ (Phra Sophon Mahama Thera (Mahamasiyamdao, 2010 : 54)

ธาตุลม หรือ วาโยธาตุ ความเป็นของพัดไปมา ลมที่พัดขึ้นเบื้องบน ลมพัดลงเบื้องต่ำ ลมอันอยู่ในท้อง ลมอันอยู่ในลำไส้ ลมอันแล่นไปตามอวัยวะน้อยใหญ่ ลมหายใจเข้า ลมหายใจออก เช่น ลมหายใจอันไม่น่าปรารถนา ลมหมักหมม เหม็นเน่าอยู่ในท้อง อย่างนี้เป็นการกล่าวถึงธาตุลมหรือวาโยธาตุมาตั้งแต่สมัยพุทธกาล ซึ่งเป็นไปในลักษณะที่คนทุกคนจะเข้าใจได้ ก็เพื่อนำไปสำเร็จประโยชน์

ในการเจริญกรรมฐาน หรือพิจารณาว่า เราได้ธาตุลมจากการหายใจอยู่ทุก ๆ ขณะ เป็นปัจจัยที่จำเป็นในการคงชีวิตเหมือนธาตุอื่น ๆ และบางส่วนจากส่วนเกินของขบวนการย่อยสันดาปของอาหาร เช่นลมในท้องจากการย่อยสันดาปอาหาร ฯลฯ ธาตุลมมีอยู่ในทุกอณูเซลล์ของร่างกายเช่นกัน โดยการนำพาออกซิเจนหรือลมที่อยู่ในปอดโดยกระแสโลหิต อันจำเป็นอย่างยิ่งในการดำรงชีวิตและการยังชีวิตของทุก ๆ เซลล์ที่มีชีวิตในร่างกายถ้าเราโยนิโสมนสิการ เราจักยอมรับได้ว่าตัวกายเรานั้นส่วนหนึ่งประกอบด้วยธาตุลม หรือลมนั้นเป็นเหตุปัจจัยของกายอันสำคัญยิ่งเช่นกัน (Phra Sophon Mahama Thera (Mahamasiyamdao, 2010 : 55)

ธาตุไฟ หรือ เตโชธาตุ คือความเป็นของเร่าร้อน สิ่งที่เป็นเครื่องอบอุ่นแห่งกาย และทั้งเป็นสิ่งที่เป็นเครื่องทรุดโทรมแห่งกาย สิ่งที่เป็นเครื่องเร่าร้อนแห่งกายยามเมื่อเจ็บป่วยไข้ และสิ่งที่เป็นเครื่องทำให้แปรปรวนไปด้วยดีแห่งของที่กินแล้ว ดื่มแล้ว เคี้ยวแล้ว และของที่ลิ้มรสแล้ว กล่าวคือแปรปรวนของที่กินและลิ้มแล้วให้เป็นพลังงานและสารของเสียต่าง ๆ ออกมา อย่างนี้เป็นการกล่าวถึงธาตุไฟหรือเตโชธาตุมาตั้งแต่สมัยพุทธกาล ซึ่งเป็นไปในลักษณะที่คนทุกคนจะเข้าใจได้ก็ล้วนเพื่อนำไปสำเร็จประโยชน์ในการเจริญกรรมฐานหรือการวิปัสสนา (Phra Sophon Mahama Thera (Mahamasiyamdao, 2010 : 56)

ในเรื่องของธาตุทั้ง 4 นี้ ถือเป็นหลักธรรมที่สำคัญ และเป็นสิ่งที่ก่อเกิดความเป็นมนุษย์ การเข้าใจการมีอยู่ของธาตุทั้ง 4 นั้น เป็นจุดเริ่มต้นที่จะปฏิบัติกรรมฐานและนำไปสู่การเข้าใจหลักธรรม อื่น ๆ ตามมา และเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์พร้อม

ผู้วิจัยศรัทธาและเห็นถึงความสำคัญของหลักธรรมคำสอนเรื่องธาตุทั้ง 4 หรือเรียกว่าเห็นสารัตถะของเนื้อหา (Concept) และเกิดความรู้สึกมีเพทนาการ (Sentiment) ตามแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ จึงมีความคิดที่อยากจะสำแดงถ่ายทอด (Expression) หลักธรรมทางพระพุทธศาสนาเรื่องธาตุ 4 ออกมาในรูปของวัตถุทางสุนทรียะ (Aesthetic Object) ประเภทเพลงทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยใช้การประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ตามแนวคิด หลักการ และทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยจึงเห็นควรที่จะจัดทำวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงจตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ เพื่อศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับธาตุทั้ง 4 ในพระพุทธศาสนา และการสร้างสรรค์บทเพลง จตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ มุ่งหวังให้เกิดความศรัทธาเชิงประจักษ์ในหลักคำสอน

ทางพระพุทธศาสนา ที่นำมาเผยแพร่ในลักษณะของผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย อันส่งผลโดยตรงต่อจิตใจและเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีไทยสืบต่อไปในอนาคตกาล

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. สร้างสรรค์ผลงานเพลงชุด จตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์
2. วิเคราะห์คุณค่าของเพลงชุด จตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์

ขอบเขตของการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา : ศึกษาเฉพาะ ธาตุ 4 ที่ปรากฏในศาสนาพุทธเท่านั้น
2. ด้านระยะเวลา : ศึกษา เก็บข้อมูล และจัดทำเล่มวิจัย ช่วงปีพุทธศักราช 2566 - 2567 เท่านั้น

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูล โดยค้นคว้าเอกสารหนังสือ ตำรา งานวิจัยและบทความวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากแหล่งการเรียนรู้ มีดังนี้

- ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- ห้องหนังสือวัดมกุฎกษัตริยาราม
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. รวบรวมข้อมูลที่เป็นส่วนของเอกสาร ตามลำดับขั้นตอนและวัตถุประสงค์การวิจัย

3. ศึกษาเอกสารเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาในประเทศไทย ธาตุทั้ง 4 และทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย

4. กำหนดแนวคิดในการประพันธ์เพลง โดยอ้างอิงข้อมูลลักษณะของการเกิดธาตุทั้ง 4 ลักษณะเฉพาะ ความสำคัญและประโยชน์ของธาตุทั้ง 4 เป็นหลัก

5. การสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงและการประพันธ์บทร้องทำนองเพลง โดยยึดจากกรอบแนวคิดที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้

6. กำหนดองค์ประกอบของดนตรี คือ ลักษณะของทำนองเพลง จังหวะ หน้าทับ สังคีตลักษณ์ กลุ่มเสียง การประสมวงดนตรี ปรับวงดนตรีและปรุงแต่งอารมณ์ของทำนองเพลงให้เข้ากันกับธาตุทั้ง 4

7. ประพันธ์บทร้องเพลงชุด จตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ โดยใช้หลักการของการประพันธ์บทกลอน และการขับร้องเพลงไทย

8. ประพันธ์ทำนองเพลงจำนวน 6 เพลง โดยผู้วิจัย ผู้วิจัยใช้วิธีการประพันธ์ตามแนวคิดของ Chaiseri Phichit (2014 : 6) เป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ผลงาน

9. สำแดงผลงานสร้างสรรค์ในรูปของการวิเคราะห์การประพันธ์เพลงไทย โดยใช้การบันทึกโน้ตเพลงไทย 8 ห้องเพลง อธิบายแนวคิด ลักษณะทำนอง เสียง จังหวะ การเลือกใช้การเกิดเสียงแบบต่าง ๆ

10. สรุปผลงานวิจัย และนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่ออาจารย์ที่ปรึกษา คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ พร้อมทั้งปรับแก้ตามความเหมาะสม พร้อมทั้งจัดทำผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบวิทยานิพนธ์

11. นำเสนอผลงานสร้างสรรค์และวิทยานิพนธ์ ชุดจตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ ต่อสาธารณชน

ผลการวิจัย

การสร้างสรรค์บทเพลงจตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ ในรูปแบบของเพลงตับเรื่องชื่อ มหาภูตรูปสี่ โดยประกอบด้วย 6 บทเพลง คือ เกริ่นเพลง จากนั้นบรรเลงต่อด้วย เพลงดำเนินปฐพี เพลงยลวิถีธารา เพลงท่องนภาภิรมย์ เพลงระทมเปลวอัคคี และเพลงน้อมชีวีถวายพุทธบูชา ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อในการอธิบายและวิเคราะห์เนื้อหาของการสร้างสรรค์ผลงานชุดจตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ ดังนี้

1. หลักการตั้งชื่อเพลง

เกริ่นเพลง

เป็นเพลงแรกของผลงาน ใช้หลักการตั้งชื่อตามเหตุ โดยเหตุแห่งการเกิดเพลงเกริ่นนั้นคือ การประพันธ์เพลงขึ้นเพื่อเป็นเพลงแรก ที่จะนำเข้าสู่เพลงอื่น ๆ ต่อไป คำว่า เกริ่น มีความหมายตามพจนานานุกรมว่า บอกข่าวให้รู้ล่วงหน้า เช่น เกริ่นข่าว ผู้ประพันธ์จึงใช้ชื่อว่าเกริ่นเพลงด้วยประการฉะนี้

เพลงดำเนินปฐพี

เป็นเพลงที่ 2 ของผลงานสร้างสรรค์ ที่จะกล่าวถึงธาตุทั้งสี่ ในธาตุที่ 1 คือ ธาตุดิน ผู้วิจัยตั้งชื่อตามผล โดยการเลือกใช้คำว่า ปฐพี ซึ่งมีความหมายว่า แผ่นดิน แสดงให้เห็นถึงความมั่นคง แข็งแกร่ง ตามธาตุดินซึ่งหมายถึงของแข็ง

เพลงยลวิถีธารา

เพลงที่ 3 ของผลงานสร้างสรรค์ ชื่อ ยลวิถีธารา เป็นเพลงที่กล่าวถึงธาตุที่ 2 ของธาตุทั้งสี่ คือ ธาตุน้ำ ใช้วิธีการตั้งชื่อตามผลที่เกิดตามมา โดยมุ่งหวังให้ผู้ฟังเห็นความเป็นไปเกี่ยวกับธาตุน้ำ เลือกใช้คำว่า ธารา ซึ่งมีความหมายว่าน้ำ ผสมกับคำว่า ยลวิถี ซึ่งแปลว่า มองดูความเป็นไปแสดงถึงอากัปกิริยาการไหลไปตามวิถีของน้ำ

เพลงท่องนภาภิรมย์

ใช้หลักการตั้งชื่อในลักษณะเดียวกับเพลงอื่น ๆ คือ การตั้งชื่อตามผล เพื่อให้ผู้ฟังเกิดการเห็นภาพการอธิบายเกี่ยวกับลม โดยใช้คำว่า นภา ซึ่งแปลว่าท้องฟ้า อันมีความหมายเกี่ยวโยงกับลมซึ่งพัดบนที่สูง และใช้คำว่าภิรมย์ ซึ่งแปลว่า เพลิดเพลิน แสดงให้เห็นถึงกิริยาที่เพลิดเพลินไปกับสายลม

เพลงระทมเปลวอัคคี

เพลงที่ 5 ของผลงานสร้างสรรค์คือเพลง ระทมเปลวอัคคี เป็นเพลงที่กล่าวถึงธาตุที่ 4 คือ ธาตุไฟ ใช้คำว่าอัคคี ซึ่งมีความหมายตรงตัวว่าไฟ ผสมกับคำว่าระทม แปลว่า ทุกข์ตรม แสดงให้เห็นถึงความร้อน ที่ผู้คนมักจะหลีกหนี เช่นเดียวกับความทุกข์ แต่ก็ยังคงมีความสำคัญกับชีวิตความเป็นมนุษย์เช่นเดียวกับธาตุทั้ง 4 ที่จะขาดธาตุใดธาตุหนึ่งไปไม่ได้

เพลงน้อมชีวีถวายพุทธบูชา

เป็นเพลงสุดท้ายของผลงานสร้างสรรค์ ตั้งชื่อตามเหตุที่เกิดขึ้น คือ เกิดเพื่อการน้อมถวายความเคารพ ความศรัทธา ต่อหลักธรรมคำสอนเรื่องธาตุ 4 และต่อพระพุทธศาสนา

2. ตับเรื่องชื่อ มหาภูตรูปสี่

2.1 เกริ่นเพลง

มหาภู ตรูปสี่ หลักแห่งธาตุ ดินน้ำไฟ อากาศ เป็นรูปขันธ์
ปรัชญาแห่ง พุทธศาสน์ สิ่งสำคัญ ดำรงมั่น ธรรมะ พระโพธิญาณ

ขึ้นนำ ด้วย- วงปี่พาทย์ไม้นวม – (ระฆัง – กังสดาล) จังหวะฉิ่ง

- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ม	- - - ด	- ร - ม	ร ด ร ม	- ฟ - ซ
- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม
- - - ม	- ม ม ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ม ม ม	- ร - ด	ด ด - ล	ล ล - ซ
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

ในส่วนของการเกริ่นเพลง ผู้ประพันธ์นำแนวคิดมาจากเพลงที่ใช้บรรเลงเลียนเสียงธรรมชาติ ที่มีความเบาสบาย เน้นความเพลิดเพลิน และเพลงที่ใช้บำบัดในการแพทย์ ซึ่งมีทำนองที่ไม่ดัง ไม่สนุกสนาน แต่เน้นการทำให้ผู้ป่วยรู้สึกผ่อนคลายปล่อยวาง โดยผู้ประพันธ์นำแนวคิดนี้มาสร้างสรรค์ให้เป็นในอัตราจังหวะ ¾ แล้วจึงบรรจุเนื้อร้อง ที่กล่าวถึงการเกริ่นถึงความเป็นมาของพระพุทธศาสนาในประเทศไทย

เกริ่นเพลงใช้สังคีตลักษณ์ในลักษณะ A แทน ลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว บรรเลงด้วยจังหวะ ¾ ใช้บันไดเสียง ดรมxซลx การดำเนินทำนองของเกริ่นเพลงนั้นเป็นการดำเนินทำนองอย่างเรียบ ไม่เน้นจังหวะที่กระชับมาก แต่เน้นให้เพลงมีความผ่อนคลาย โดยใช้การดำเนินทำนองวิถีลง และดำเนินทำนองเป็นทำนองซ้ำไปมา แสดงถึงการย่ำเท้า เดินทาง เป็นสัญญะแห่งการเดินทางมาถึงของพระพุทธศาสนา

2.2 เพลงดำเนินปฐพี

ปฐวีธาตุ ก่อกำเนิด เป็นปฐม เกิดเล็บผม ผิวหนัง กายสังขาร
ทั้งภายนอก ภายใน ไตรทวาร เป็นวัฏฏะ สงสาร ทุกร่างกาย
ขึ้นนำ ตะโพน กลองทัด 1 หน้าทับ หน้าทับตะโพน (3 ไม้เดิน)

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- ด - -	มรด – ล	- - - ซ	- - - ม
- - - ฟ	- ม - ᵐล	- - - ม	- ม - ม	- - ด ร ม	- ซ - ล	- ล - ล	- - - ซ
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - ท ล ซ	- - ม ร ด	- ซ - ด	- ด ร ม
- - - ฟ	- ม - ᵐล	- - - ม	- ม - ม	- - ด ร ม	- ซ - ล	- ล - ล	- - - ซ
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - ด ร ม	- ซ - ร	- ซ - -	ม ร ด - ล
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

กลับต้นใช้บรรทัดนี้ แทนบรรทัดแรก

- - - ทลซ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - ล	- ด - ร	- ด - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม

เพลงดำเนินปฐพี หรือ ตัวแทนธาตุดิน เป็นเพลงท่อนเดียว ใช้บันไดเสียง ดรมxซลx ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากผืนดิน เป็นธาตุที่แสดงถึงความหนักแน่น

ในความหมายทางพุทธศาสนา ธาตุดินประกอบขึ้นเป็น ส่วนประกอบต่าง ๆ ของร่างกาย ซึ่งหมายถึงความหนักแน่นของร่างกายมนุษย์ ผู้ประพันธ์จึงอาศัยเครื่องดนตรีที่ให้เสียงทุ้มหรือเสียงต่ำ เช่น ระนาดทุ้ม หรือซออู้ มาเป็นเครื่องดำเนินทำนองและประกอบจังหวะ อีกทั้งยังประพันธ์ทำนองให้อยู่ในช่วงเสียงที่เป็นช่วงเสียงต่ำ

เพลงดำเนินปฐพี เป็นการบรรเลงแบบกลับต้นแล้วเปลี่ยนบรรทัดแรกบรรเลงจังหวะด้วยกลองทัด การดำเนินทำนองในเพลงนี้นั้น ดำเนินทำนองในลักษณะเน้นเสียงต่ำมากกว่าเสียงสูง เพื่อแสดงถึงความฮึกเหิม หนักแน่น และมีการใช้ทำนองที่มีลักษณะซ้ำ ย้ำกับที่ เพื่อย้ำความหนักแน่นมากขึ้น ทั้งช่วงประโยคที่ 2 ประโยคที่ 4 และประโยคที่ 6

ในการบรรเลงเพลงดำเนินปฐพีนี้ ควรบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์หรือปี่พาทย์ไม้นวม เพื่อแสดงถึงความหนักแน่น นุ่มนวล สง่างาม

2.3 เพลงยลวิถีธารา

อาโปธาตุ ช่วยสร้างเสริม เป็นมนุษย์ กำเนิดจุด ของเหลว รวมเป็นสาย
เป็นโลหิต เป็นน้ำเหลือง เป็นน้ำลาย สิ้นมลาย แหลกสลาย วายชีวี

ขึ้นนำ 1 หน้าทับ (ใช้ Rain Maker) หน้าทับลาว

---ดำ	---ล	---ซ	---ม	-ดลซ	ดำลซม	รด–ร	----
---ซำ	---มำ	---รำ	---ดำ	-มำรำดำ	มำรำดำล	รำดำลซ	----
(ดมรด	มรดล	รดลซ	ดลซม)	{-ดลซ	ดำลซม	รด–ร}	----
(รดลซ	ดลซม	ลซมร	ซมรด)	{-มำรำดำ	มำรำดำล	รำดำลซ}	----
(ซซลซ	ลซลซ)	{ลลดล	ดลดล}	(ดดรด	รดรด)	{รรมร	มรมร}
----	ซซลซ	----	ลลดำล	----	ดำดำรำดำ	----	รำรำมำรำ
---ซ	--ลซ	---ล	--ดำล	---ดำ	--รำดำ	---รำ	--มำรำ
---ซ	--ดำล	---ด	--มำรำ	---ซำ	-มำ-รำ	ดำล–ดำ	----

เพลงยลวิธีธารา หรือ ตัวแทนธาตุน้ำ เป็นเพลงท่อนเดียว ใช้บันไดเสียงดรมxซลx ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจาก ผืนน้ำ ที่มีสถานะเป็นของเหลว สามารถกลิ้งไปกลิ้งมา ในความหมายทางพุทธศาสนา ธาตุน้ำประกอบขึ้นเป็นของเหลวในร่างกายมนุษย์ ผู้ประพันธ์จึงได้ประพันธ์ทำนองเพลงให้มีลักษณะทอดยาวเหมือนสายน้ำ และวิธีการดำเนินทำนองแบบไหลเวียนขึ้น ๆ ลง ๆ เสมือนโลหิตในร่างกายที่ไหลเวียนขึ้นสู่ส่วนบนและลงสู่ส่วนล่าง ในบางวรรคเพลงก็จะมีการใส่ลูกนำ ลูก

ตาม เพื่อแสดงให้เห็นถึงการไหลเวียนที่ติดขัด อาจจะทำให้เกิดอาการต่าง ๆ ต่อร่างกาย

ในการดำเนินทำนองเพลงยลวิถีธารานั้น ผู้ประพันธ์ได้มีการตกแต่งทำนองให้มีลักษณะหลากหลาย ทั้งทำนองกรอที่บรรเลงห่างกัน ทำนองถี่ขึ้น และทำนองเก็บที่บรรเลงติดกัน และยังมีทำนองลูกล้อลูกขัด รวมถึงการเว้นช่องว่าง มุ่งหวังให้เป็นสัญญะแห่งสายน้ำที่เคลื่อนที่อยู่ตลอดเวลา และมีการหมุนเวียนเปลี่ยนผันไปไม่ซ้ำกัน แต่ยังคงแนวทางของการใช้ทำนองที่เสียงสูงไว้ให้เสมือนกับน้ำที่เยือกเย็น

ในการบรรเลงเพลงยลวิถีธารานี้ ควรบรรเลงด้วยวงเครื่องสาย เพื่อแสดงถึงความสดใส สดชื่น ลักษณะคล้ายน้ำ และอาศัยกายภาพของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่สามารถสร้างทำนองเชื่อมเสียงได้เป็นอย่างดี

2.4 เพลงท่องนภาภิรมย์

วาโยธาตุ คืออากาศ หมุนเวียนรอบ มาประกอบ ต่อเติม เสริมวิถี
หายใจเข้า หายใจออก ผ่องอินทรีย์ สุขฤดี ชื่นกาย สบายอุรา

ขึ้นนำ 1 หน้าทับ หน้าทับสองไม้

- - - -	- - - ม	- - - ซ์	- - - ด์	- - - -	ซ ม ร์ ด์	ม์ ร์ ซ์ ด์	- ร์ - ม์
- - - ซ	- - - ล	- - - ด์	- - - ร์	- - - -	- ซ์ ม์ ร์	ม์ ร์ ด์ ท	ด์ ร์ - ด์
นำ (ซ ม ร ม)	ตาม (ซ ม ร ม)	นำ (ม ร ด ร)	ตาม (ม ร ด ร)	นำ (ร ด ล, ด)	ตาม (ร ด ล, ด)	นำ (ด์ ล ซ ล)	ตาม (ด์ ล ซ ล)
- ม - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - -	- ม - ร	- ด - ท	- ด - ร	- - - ด
- - - -	- - - ด	- - ร ม	ซ ล ซ ซ	- - - -	- - - ม	- - ล ซ	- ม ร ด
- - - -	- - - ม	- - ล ซ	- ม ร ม	- - - -	- - - ม	- - ด์ ล	ซ ม ร ด

ชั้นเดียว							
- - - ม์	ซ์ ม์ ร์ ด์	ร์ ด์ ซ ด์	- ร์ - ม์	- ม ซ ล	ซ ล ด์ ร์	ม์ ร์ ด์ ท	ด์ ร์ ท ด์
- ม์ ร์ ม์	- ร์ ด์ ร์	- ด์ ล ด์	- ล ซ ล	ซ ล ท ด์	ร์ ม์ - -	ม์ ร์ ด์ ท	ด์ ร์ - ด์
- ด์ - ม	ซ ล ซ ซ	- ม ล ซ	ฟ ม ร ด	- ม ล ซ	ฟ ม ร ม	- ม ซ ล	ซ ม ร ด

เพลงท่องนภาภิรมย์ หรือ ตัวแทนธาตุลม เป็นเพลงสองอัตราจังหวะ ส่วนที่ 1 บรรเลงแบบสองชั้น ส่วนที่ 2 บรรเลงแบบชั้นเดียว ใช้บันไดเสียง ดรมxซลx มีการเล่นลูกล้อลูกขัดในบทเพลง ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจาก ลม ที่ลอยพัดไปพัดมา ในท้องฟ้า บางครั้งก็มีเร็วบ้าง ช้าบ้าง เกิดจากสภาพอากาศที่แปรปรวน

ผู้ประพันธ์ ได้ประพันธ์ทำนองเพลงที่มีลักษณะเสมือนลมที่พัดไปพัดมาอยู่ในท้องฟ้า และมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะในการบรรเลง เพื่อแสดงถึงลมที่แปรปรวน

การดำเนินทำนองเพลงท่องนภาภิรมย์นี้ ดำเนินทำนองในสองรูปแบบคือ รูปแบบทำนองที่แสดงถึงสายลมที่พัดโชยมา เป็นปกติ เย็นสบาย เจือความเพลิดเพลินเล็กน้อย เมื่อถึงท่อนสองจึงใช้ทำนองที่กระชับมากขึ้น และใช้ทำนองที่มีลักษณะเสียงสั้นเสียงยาวคละกันไป เป็นการแสดงถึงความแปรปรวนของทำนองเพลง เช่นเดียวกับการแปรปรวนของสายลม

ในการบรรเลงเพลงท่องนภาภิรมย์นี้ ควรบรรเลงด้วยวงที่มีลักษณะเสียงเบาสบาย ผ่อนคลาย มีเสียงเบา เช่น วงปี่พาทย์ไม้นวม หรือวงขลุ่ยหมู่ เป็นต้น

2.5 เพลงระทมเปลวอัคคี

เตโชธาตุ ร้อนแรง แห่งกสิณ เพลิงอัคคิน พลาญสิ้น หมดทุกขา
อุณหะ สมดุล หนุนกายา ไร้โรคา สราญรมย์ สุขสมปอง
ขึ้นนำ 1 หน้าทับ หน้าทับ ชาตรี ชั้นเดียว

-ซ-ล	-ด̣ด̣ด̣	-ม̣-ร̣	-ด̣ด̣ด̣	-มซล	ซลด̣ล	ซมซล	ซลด̣ร̣
ม̣ร̣ด̣ล	ซลดร̣	ม̣ร̣ด̣ล	ซลด̣ซ	มมมซ	มมมซ	มมมซ	มมมซ
-ม-ร	-มซ	---ล	ดร-ด	ฟฟฟด̣	ฟฟฟด̣	ฟฟฟด̣	ฟฟฟด̣
-ซ-ล	-ด̣ด̣ด̣	-ม̣-ร̣	-ด̣ด̣ด̣	ซ̣ล̣ซ̣ม̣	ซ̣ม̣ร̣ด̣	ร̣ม̣ร̣ด̣	ร̣ด̣ทล
-ทร̣ล	ทลซฟ	มรมฟ	มฟซล	ลรลล	ลรลล	ลรลล	ลรลล
-ล-ร̣	-ด̣-ล	---ล	ดร̣-ด	ฟฟฟด̣	ฟฟฟด̣	ฟฟฟด̣	ฟฟฟด̣

เพลงระทมเปลวอัคคี หรือ ตัวแทนธาตุไฟ เป็นเพลงท่อนเดียว ใช้บันไดเสียงดรมxซลx โดยมีการนำเสียงจร คือเสียง ฟา เข้ามาเพื่อช่วยสร้างสำเนียง และความสมบูรณ์ของทำนอง ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากเปลวไฟที่กำลังลุกไหม้สะบัดไปสะบัดมา ตามแรงลมที่พัดผ่าน ในความหมายทางพุทธศาสนา ธาตุไฟประกอบขึ้นเป็นอุณหภูมิของร่างกาย หากลดต่ำลง ก็เสมือนร่างกายไร้ชีวิต หากเพิ่มสูงขึ้นก็เสมือนร่างกายโดดแผดเผา ทำให้เกิดอาการผิดปกติกับร่างกาย ผู้ประพันธ์จึงได้ประพันธ์ทำนองเพลงโดยอาศัยความเร่าร้อนของเปลวไฟ ให้มีทำนองที่กระชับรวดเร็ว เสมือนเราตกอยู่ในกองเพลิง

การสร้างสำเนียงของเพลงระทมเปลวอัคคีนั้น ใช้รูปแบบทำนองอย่างการดำเนินทำนองเก็บเป็นส่วนใหญ่เพื่อสร้างจังหวะที่รุกเร้าและให้อารมณ์ถึงความรู้สึกร้อนเฉกเช่นเปลวไฟ ในบางช่วงบางตอนใช้การกรอสลับบ้าง เพื่อเปลี่ยน

อารมณ์เพลง และยังมีการใช้ทำนองซ้ำ ที่ลักษณะคล้ายท้ายโยน เพื่อเป็นการสร้างจังหวะรุกเร้าเช่นเดียวกัน

ในการบรรเลงเพลงระทมเปลวอัคคีนี้ ควรบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง เพื่อแสดงถึงความร้อนแรง ความน่าเกรงขาม ดุดัน

2.6 เพลงน้อมชีวีถวายพุทธบูชา

ธาตุทั้งสี่ มีคุณ แก่ชีวิต ตามแนวคิด พุทธศาสน์ มิหม่นหมอง
รักษาศีล สมาธิ จิตไตร่ตรอง เกิดปัญญา ครรลอง แห่งนิพพาน

ขึ้นนำ 1 หน้าทับ หน้าทับ สองไม้

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - ท ล ซ	- - ม ร ด	- ซ - ด	- ด ร ม
- - - ฟ	- ม - ˡ ล	- - - ม	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ล - ล	- - - ซ
- - - ดˌ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- ด ล ซ	ดˌ ล ซ ม	ร ด – ร	- - - -
- - - ซˌ	- - - มˌ	- - - รˌ	- - - ดˌ	- มˌ รˌ ดˌ	มˌ รˌ ดˌ ล	รˌ ดˌ ล ซ	- - - -
ชั้นเดียว							
- - มˌ มˌ	ซˌ มˌ รˌ ดˌ	รˌ ดˌ ซ ดˌ	- รˌ - มˌ	- - ซ ล	ดˌ รˌ ดˌ รˌ	มˌ รˌ ดˌ รˌ	ดˌ ท - ดˌ
- มˌ รˌ มˌ	- รˌ ดˌ รˌ	- ดˌ ล ดˌ	- ล ซ ล	- - ซ ล	ท ดˌ รˌ มˌ	มˌ รˌ ดˌ ท	ดˌ รˌ - ดˌ
- ซ - ล	- ดˌ ดˌ ดˌ	- มˌ - รˌ	- ดˌ ดˌ ดˌ	- ม ซ ล	ซ ล ดˌ ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ดˌ รˌ
มˌ รˌ ดˌ ล	ซ ล ด รˌ	มˌ รˌ ดˌ ล	ซ ล ดˌ ซ	ม ร ด ล	ซ ล ด ร	ซ ล ซ ม	- ร -ด

เพลงน้อมชีวีถวายพุทธบูชา เป็นเพลงที่บรรเลงแบบสองอัตราจังหวะต่อกัน คือบรรเลงสองชั้นและบรรเลงชั้นเดียว ใช้บันไดเสียง ดรมxซลx ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากการหลอมรวมธาตุทั้งสี่ในทางพระพุทธศาสนา จนเกิดขึ้นมาเป็นร่างกายของมนุษย์นั้น เราควรหมั่นศึกษาพระธรรม และสร้างกุศลจิตอันดี เพลงตอบแทนที่ให้เราได้เกิดมามีชีวิตหนึ่งในโลกมนุษย์

การดำเนินทำนองของเพลงน้อมชีวีถวายพุทธบูชานั้น แบ่งเป็นสองช่วง ช่องแรกคือ ก่อนเปลี่ยนจังหวะ ใช้ลักษณะการดำเนินทำนองแบบทางกรอมากกว่าทางเก็บและเน้นทำนองที่ไม่กระชับมาก แต่ยังคงอารมณ์ของความศรัทธา ความเลื่อมใส โดยใช้ทำนองในลักษณะเสียงสูงเพื่อให้เสียงมีลักษณะสว่าง เปรียบเสมือนกับการพบเจอแสงสว่างแห่งธรรม ช่วงที่ 2 คือ ช่วงเปลี่ยนจังหวะ เป็นช่วงที่เน้นจังหวะแบบกระชับ ให้อารมณ์มีความสุข สนุกสนาน เป็นเสริมสร้างสภาวะอารมณ์เชิงบวกเมื่อเข้าใจเรื่องธาตุ 4 ในพระพุทธศาสนา

ในการบรรเลงเพลงน้อมชีวีถวายพุทธบูชานี้ ควรบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสาย ที่ให้อารมณ์ถึงความพร้อมเพรียง พร้อมใจ ในการน้อมถวายบูชา

3. คุณค่าทางด้านสังคมของเพลงชุด จตุมหาภูตรูป: ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์

การสร้างสรรค์บทเพลงจตุมหาภูตรูป : ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ เป็นการสร้างสรรค์ทางผลงานดุริยางคศิลป์โดยใช้หลักธรรมเรื่อง ธาตุทั้ง 4 เป็นเหตุแห่งการประพันธ์เพลง มุ่งหวังให้ผู้ฟังเข้าใจและเข้าถึงต่อหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาและเกิดความมีสุนทรียะทางดนตรี และความเลื่อมใส ศรัทธาในธาตุทั้ง 4 โดยในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ สะท้อนให้เห็นคุณค่าของบทประพันธ์ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

ผลงานสร้างสรรค์เรื่องสมดุลธาตุทั้งสี่ สู่วิถีชีวิตมนุษย์นี้ สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าด้านสังคมในหลายประการ ดังนี้

การสะท้อนถึงความศรัทธาและความเลื่อมใสที่ผู้ประพันธ์และผู้ฟัง รวมถึงผลงานสร้างสรรค์นั้นแสดงให้เห็น โดยผ่านทั้งการประพันธ์เพลง การสื่อความหมายทั้งทางตรงและทางอ้อมผ่านเนื้อหาของบทเพลง

การบอกเล่าความสำคัญของธาตุทั้ง 4 ผ่านผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยที่ทำให้ผู้คน ผู้สนใจ สามารถเข้าถึงหลักธรรมคำสอนทางพระพุทธศาสนาได้ง่ายมากขึ้น และยังเป็นการนำเสนอความสำคัญของธาตุ 4 เพื่อเตือนสติให้ผู้ฟังเกิดความตื่นรู้ที่จะดูแล เข้าใจ และตั้งตนอยู่บนหลักธรรมเรื่องธาตุทั้ง 4 ได้ต่อไป

อภิปรายผลการวิจัย

การสร้างสรรค์บทเพลงจตุมหาภูตรูป : ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยชุด สมดุลธาตุทั้งสี่ สู่วิถีชีวิตมนุษย์ และวิเคราะห์คุณค่าของผลงานสร้างสรรค์ โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพจากการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ทั้ง 6 บทเพลง ได้แก่ เกริ่นเพลง เพลงดำเนินปฐพี เพลงยลวิถีธารา เพลงท่องนภาภิรมย์ เพลงระทมเปลวอัคคี เพลงน้อมชีวีถวายพุทธบูชา ซึ่งเป็นเพลงที่มีเนื้อหาสอดแทรกการสอนคุณธรรม จริยธรรม ความเข้าใจในหลักธรรมคำสอน นำไปสู่การขัดเกลาบุคคลให้เป็นคนที่มีความเข้าใจในหลักธรรมมากยิ่งขึ้น สอดคล้องกับที่ Sukwina Kraiwit (2022 : 109-124) ได้กล่าวว่า “ดนตรีสามารถนำมาใช้เป็นสื่อกลางในการขัดเกลาสังคมได้” บทเพลงจตุมหาภูตรูป : ปฐมภูมิความเป็นมนุษย์ จึงเป็นส่วนหนึ่งในการขัดเกลาสังคมให้เข้าถึงหลักธรรมเรื่องธาตุ 4 ได้เช่นกัน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำงานวิจัยไปใช้

การนำบทเพลงอันเกิดด้วยงานวิจัยฉบับนี้ ไปใช้ในกิจการงานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเกี่ยวข้องกับดุริยางคศิลป์ไทยหรือสาขาอื่น ๆ ก็ตาม ควรมีการศึกษาวิธีการบรรเลง หลักการบรรเลง แนวคิด อารมณ์ความรู้ของผู้ประพันธ์เพลงอย่างเข้าใจ เพื่อสามารถนำผลงานไปใช้งานได้อย่างถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงไทย

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยในครั้งต่อไป

ควรมีการจัดการวิจัยในเชิงผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับหลักธรรมอื่น ๆ ของพระพุทธศาสนา เช่น อริยสัจ 4 ทิศ 6 หรือ โอวาทปาฏิโมกข์ เป็นต้น เพื่อเป็นการส่งต่อ สืบสานหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาให้อยู่คง คู่กับการสืบต่อองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ สืบต่อไป

บรรณานุกรม

Buddhists pay respects to monks. (2018). *Phutsāsanākhūarai* [what is Buddhism?]. Bangkok: Amarin Dhamma.

Chaiseri Phichit. (2014). *Sangkhītlux wikhro* [Thai song composition]. Bangkok: Publisher of Chulalongkorn University.

Damrongrachanuphap, Krom Phraya. (1967). Tamnān phraphut čhedī (chabap moṃčhao supattaradit Disakun Khīanchœ̄ng‘ atphœ̄m tœ̄m [Legend of Phra Buddha Chedi. (Mom Chao Su Phattharadis Diskul's version added additional footnotes]. *In the cremation memorial of Mrs. Samrit Sukprayoon.* Bangkok : The Fine *Arts Department.*

Phra Sophon Mahama Thera (Mahamasiyamdao). (2010). *Wipatsanā chunī Lakkan patibatwipatsanā* [Vipassana Chunni Principles of Vipassana practice]. Chamroon Thammada translation. Bangkok: Prayun Limited Partnership. Thai message printing.

Sukwina Kraiwit. (2022). khwām samphan khǭng dontrī kap kānkhatklao thāngsangkhom. [The Relationship of Music and Socialization]. *Interdisciplinary Academic and Research Journal*. 2(2), 109-124. ISSN: 2774-0374.

Sumetpathummaporn Phrakhru. (2021). ThātSī lækān patibatkam mathān naiphraphut sātsanā [4 Dhātu and the Meditation Practice in Buddhism]. *journal of MCU Buriram.* 6(1), 311-321.

Thammachot, W. (n.d.). *Phratraipitok lēmthī Yīsip Sutantapitok lēmthī Sipsǭng* [Pratai Pidok Book 20, Suthatantapidok Book 12] https://tripitaka-online.blogspot.com/2016/09/tpd.

เพลงพื้นบ้านไทยกับแนวทางโคดาย: กรณีศึกษาการสอนเพลงเทพทอง เพื่อพัฒนาทักษะดนตรีและความเข้าใจทางวัฒนธรรม

Thai Folk Songs and the Kodály Approach: A Case Study of Teaching "Thepthong" to Develop Musical Skills and Cultural Understanding

จันทนา คชประเสริฐ[*1]
Jantana Khocprasert[*1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวคิดการประยุกต์ใช้แนวทางโคดายในการสอนเพลงพื้นบ้าน เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยเน้นการขับร้องผ่านวรรณกรรมพื้นบ้าน ด้วยการนำกิจกรรมการเรียนรู้โน้ตเพลงตามแนวทางของโคดาย มาปรับใช้กับการเลือกเพลงที่เหมาะสมต่อช่วงอายุและวัยของผู้เรียน แนวทางที่นำเสนอนี้เป็นการใช้เพลงพื้นบ้านไทยในกระบวนการสอนดนตรีตามแนวทางโคดาย ไม่เพียงแต่ช่วยพัฒนาทักษะทางดนตรีของผู้เรียนเท่านั้น แต่ยังเสริมสร้างความรับรู้และความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมไทยได้อย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ : เพลงพื้นบ้าน / โคดาย / เพลงเทพทอง

Abstract

The objective of this article is to introduce the concept of utilizing the Kodály approach to teach Thai folk melodies in order to improve cultural learning. Through the adaptation of folk literature and the integration of Kodály-based music note learning activities, the study emphasizes the importance of singing and the selection of melodies

* corresponding author, email: jantanakh@go.buu.ac.th
[1] คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
[1] Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

Received: Sep 1, 2024 / **Revised:** Nov 17, 2024 / **Accepted:** Nov 18, 2024

that are suitable for the students' developmental stage and age. The results indicate that the Kodály method's utilization of Thai folk melodies not only facilitates the development of musical skills among students but also effectively fosters cultural awareness and appreciation.

Keywords: Folk music / Kodály / ThepThong Song

บทนำ

เพลงพื้นบ้านไทย ถือเป็นส่วนสำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน ซึ่งมีบทบาทอย่างยิ่งในการสะท้อนถึงวิถีชีวิตความเชื่อและประเพณีของชุมชนในแต่ละท้องถิ่นทั่วประเทศ ความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านเหล่านี้แสดงออกผ่านทางเนื้อร้องท่วงทำนองและจังหวะที่เชื่อมโยงกับชีวิตประจำวันของคนไทยไม่ว่าจะเป็นเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมงานเฉลิมฉลองหรือกิจกรรมในครัวเรือน เพลงพื้นบ้านไทยไม่เพียงแต่เป็นเครื่องมือสำหรับการสร้างความบันเทิงและสร้างความสามัคคีในชุมชนแล้ว แต่ยังทำหน้าที่เป็นพาหนะในการถ่ายทอดคุณค่าทางวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น การรักษาและสืบทอดเพลงพื้นบ้านเหล่านี้จึงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญในการรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและสร้างเสริมความผูกพันระหว่างคนในชุมชน รวมถึงการเชื่อมโยงความรู้และประสบการณ์ของคนในอดีตเข้ากับคนรุ่นใหม่อย่างลึกซึ้งและมีความหมาย

เพลงพื้นบ้านเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละชุมชน การอนุรักษ์และส่งเสริมให้สืบสานเพลงพื้นบ้านนั้น เป็นวิธีหนึ่งในการรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอันหลากหลายของชาติ เพราะการร้องเพลงพื้นบ้านเป็นการถ่ายทอดทำนองและเนื้อร้อง ตลอดจนสื่อสารและถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมที่สั่งสมมาจากบรรพบุรุษด้วยวิธีมุขปาฐะ ซึ่งประกอบด้วยความเชื่อ ความรู้สึก และค่านิยมทางจิตวิญญาณ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างความสามัคคีในสังคมและเป็นการส่งเสริมความภาคภูมิใจในชาติอีกด้วย (Petkongtong, S. 2021: 256)

ปัจจุบัน การสอนดนตรีประสบปัญหาอุปสรรคหลากหลาย อาทิ การขาดแคลนทรัพยากรที่เอื้อต่อการเรียนรู้ และความไม่สอดคล้องกันระหว่างเนื้อหา การเรียนการสอนกับบริบททางวัฒนธรรมของผู้เรียน ดนตรีเป็นศาสตร์ที่ซับซ้อน ต้องอาศัยทั้ง

ทฤษฎีดนตรีที่เป็นสากล และการปฏิบัติที่ผูกโยงกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเฉพาะของผู้เรียน ด้วยเหตุนี้ การพัฒนานวัตกรรมการสอนดนตรีที่สามารถรองรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งต่อการพัฒนาทักษะทางดนตรีของผู้เรียน (O'Leary, E. J., & Bannerman, J. K.; 2023: 25) การสอนดนตรีที่ขาดการเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมท้องถิ่น อาจส่งผลให้ผู้เรียนขาดแรงจูงใจในการเรียนรู้และมีผลกระทบต่อการพัฒนาทักษะทางดนตรีในระยะยาว ในบริบทดังกล่าว แนวทางโคดายที่เน้นการใช้เพลงพื้นบ้านเป็นสื่อกลางการเรียนรู้จึงเป็นแนวทางที่น่าสนใจ เนื่องจากสามารถช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจดนตรีได้อย่างลึกซึ้ง และสามารถปรับใช้กับบริบททางวัฒนธรรมที่หลากหลายได้

การสอนดนตรีที่ไม่ได้พิจารณาถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรม มักจะขาดความเชื่อมโยงกับประสบการณ์ชีวิตของผู้เรียน ทำให้การเรียนรู้ที่ไร้ความหมายและไม่เกิดแรงจูงใจในการพัฒนาทักษะดนตรีอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ ยังพบว่าการขาดทรัพยากรที่เหมาะสมกับบริบททางวัฒนธรรมของผู้เรียน เป็นอุปสรรคสำคัญในการนำเสนอดนตรีจากวัฒนธรรมที่หลากหลายในหลักสูตรการศึกษา ซึ่งสามารถส่งผลกระทบต่อคุณภาพการเรียนรู้ในระยะยาว (Frank, R.J., 2023 : 14-15)

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางการประยุกต์ใช้เพลงพื้นบ้านในแนวทางโคดาย โดยเน้นไปที่การสร้างสรรค์การเรียนรู้ดนตรีที่สามารถเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมท้องถิ่นได้อย่างลึกซึ้งและมีความหมาย การประยุกต์ใช้แนวทางนี้คาดหวังว่าจะช่วยเสริมสร้างความรู้สึกภูมิใจในวัฒนธรรมของผู้เรียน พร้อมทั้งส่งเสริมการอนุรักษ์และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมไทยให้คงอยู่ในสังคมไทยอย่างยั่งยืน บทความนี้จะมุ่งเน้นไปที่การเสนอวิธีการที่เป็นรูปธรรมในการนำเพลงพื้นบ้านไทยมาประยุกต์ใช้ในกระบวนการสอนดนตรีตามแนวทางโคดาย เพื่อสร้างการเรียนรู้ที่มีคุณค่าทางวัฒนธรรมและการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ

เนื้อหา

1. ภาพรวมของแนวทางโคดาย

แนวทางโคดาย ซึ่งได้รับการพัฒนาโดยโซตาน โคดาย (Zoltán Kodály) ถือเป็นหนึ่งในแนวทางการสอนดนตรีที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในวงการศึกษาดนตรีทั่วโลก โดยมีพื้นฐานจากความเชื่อที่ว่า การเรียนรู้ดนตรีควรเริ่มต้นจากประสบการณ์ที่ใกล้ชิดและคุ้นเคยกับผู้เรียนมากที่สุด ซึ่งในที่นี้หมายถึงการร้องเพลง โดยเฉพาะการใช้เพลงพื้นบ้านที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของผู้เรียน

เองโคดาย เชื่อว่าเพลงพื้นบ้านไม่เพียงแค่เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดทักษะทางดนตรี แต่ยังเป็นวิธีการที่ทรงพลังในการเชื่อมโยงผู้เรียนกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง

การร้องเพลงถือเป็นหัวใจสำคัญของแนวทางโคดาย โดยโคดายเชื่อว่าเสียงร้องเป็นเครื่องดนตรีธรรมชาติที่ทุกคนมี และการร้องเพลงเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติในมนุษย์ การเริ่มต้นการเรียนรู้ดนตรีด้วยการร้องเพลงจะช่วยให้ผู้เรียนสร้างความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับดนตรี และพัฒนาทักษะทางดนตรีพื้นฐาน เช่น การฟังเสียง การควบคุมเสียง และการประสานเสียง นอกจากนี้ การร้องเพลงยังช่วยส่งเสริมพัฒนาการด้านภาษาและอารมณ์ของผู้เรียนอีกด้วย

ในแนวทางนี้ การร้องเพลงถือเป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพสูงสุดในการเรียนรู้ดนตรี เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่เป็นธรรมชาติและไม่ต้องการอุปกรณ์เพิ่มเติม ทำให้ทุกคนสามารถเข้าถึงได้ การใช้เทคนิคซอลเฟจ (Solfège) ซึ่งเป็นระบบการฝึกหัดการร้องเพลงด้วยการใช้สัญลักษณ์มือที่สัมพันธ์กับระดับเสียง ยังช่วยเสริมสร้างความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีผ่านการปฏิบัติจริงที่มีความเกี่ยวข้องกับประเพณีและวิถีชีวิตของชุมชนไทยได้อย่างมีประสิทธิภาพ (Ferreira & Haworth, 2021: 39-50)

เมื่อเปรียบเทียบกับแนวทางการสอนดนตรีแบบดั้งเดิมที่มุ่งเน้นการฝึกฝนทักษะทางดนตรีอย่างเข้มงวด แนวทางโคดายให้ความสำคัญกับการสร้างประสบการณ์ทางดนตรีที่สนุกสนานและมีความหมายแก่ผู้เรียนมากขึ้น โดยเน้นการเชื่อมโยงดนตรีกับชีวิตประจำวันและวัฒนธรรมของผู้เรียน นอกจากนี้ แนวทางโคดายยังให้ความสำคัญกับการพัฒนาทักษะทางดนตรีที่หลากหลาย ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่การเล่นเครื่องดนตรีเท่านั้น

การประยุกต์ใช้แนวทางโคดาย ในการสอนดนตรีพื้นบ้านไทยจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากช่วยให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเองได้อย่างลึกซึ้ง พร้อมทั้งส่งเสริมความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีผ่านการปฏิบัติจริงที่มีความหมายและสอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม แม้ว่าแนวทางโคดาย จะได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง แต่ก็ยังมีข้อจำกัดบางประการในการนำไปปฏิบัติ เช่น การขาดครูผู้สอนที่มีความรู้ความสามารถในการสอนตามแนวทางนี้ หรือการขาดทรัพยากรที่เพียงพอ อย่างไรก็ตาม ด้วยการพัฒนาหลักสูตรและวัสดุการสอนที่หลากหลายมากขึ้น รวมถึงการให้ความสำคัญกับการพัฒนา

ครูผู้สอน แนวทางโคดาย จะยังคงเป็นแนวทางที่ได้รับความนิยมและมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาทักษะทางดนตรีของผู้เรียนต่อไป

2. การประยุกต์เพลงพื้นบ้านไทยในแนวทางโคดาย

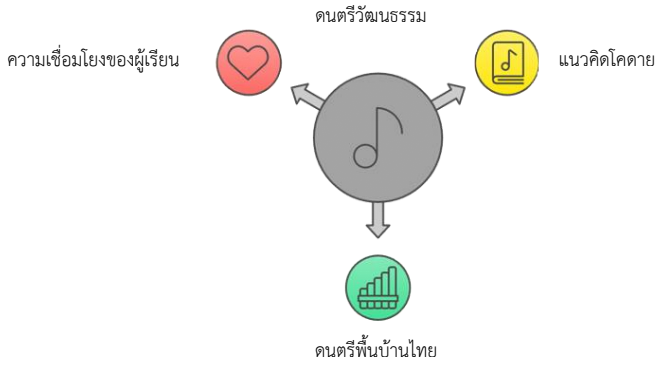
การนำเพลงพื้นบ้านไทยมาประยุกต์ใช้ในแนวทางโคดาย เป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยการพิจารณาอย่างละเอียดถี่ถ้วนหลายประการ การเลือกเพลงที่เหมาะสมกับระดับความสามารถของผู้เรียนเป็นขั้นตอนแรกที่มีความสำคัญยิ่ง เพราะเพลงที่เลือกจะต้องสอดคล้องกับความสามารถในการเรียนรู้ดนตรีของผู้เรียนในแต่ละช่วงวัย การเลือกเพลงพื้นบ้านที่มีทำนองเรียบง่ายและเนื้อร้องที่เข้าใจง่าย ช่วยให้ผู้เรียนสามารถเข้าถึงเนื้อหาดนตรีได้โดยไม่รู้สึกท้อแท้หรือสับสน ซึ่งการทำเช่นนี้ยังช่วยส่งเสริมความมั่นใจและสร้างความสนุกสนานในการเรียนรู้ดนตรี (See, B. H., & Ibbotson, L, 2018: 13)

เนื้อร้องเพลงพื้นบ้านนับเป็นแหล่งข้อมูลอันล้ำค่าที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตและวัฒนธรรมอันหลากหลายของชุมชนท้องถิ่น เนื้อร้องดังกล่าวบรรจุเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิต ความเชื่อทางศาสนา ประเพณี และกิจกรรมทางสังคมของคนในท้องถิ่นไว้อย่างครบถ้วน การศึกษาเนื้อร้องเพลงพื้นบ้านจึงเป็นการศึกษาค้นคว้าวิถีชีวิตของคนในอดีตและปัจจุบัน อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของชาติ นอกจากนี้ การนำเพลงพื้นบ้านมาใช้ในการเรียนการสอนยังส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจและความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนเอง ยิ่งไปกว่านั้น การร้องเพลงพื้นบ้านยังช่วยพัฒนาทักษะทางภาษา การสื่อสาร และทักษะทางสังคมของผู้เรียนอีกด้วย การศึกษาเพลงพื้นบ้านจึงไม่เพียงแต่เป็นการเรียนรู้ดนตรีเท่านั้น หากยังเป็นการเรียนรู้วิถีชีวิตและวัฒนธรรมอย่างรอบด้าน

การศึกษาเนื้อร้องเพลงพื้นบ้านไทยไม่เพียงแต่เป็นการเรียนรู้ดนตรีเท่านั้น หากยังเป็นการสำรวจและทำความเข้าใจมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าของชาติ การตีความหมายและวิเคราะห์เนื้อร้อง ช่วยให้ผู้เรียนสามารถสร้างความเชื่อมโยงระหว่างตนเองกับประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมของท้องถิ่นได้อย่างลึกซึ้ง นอกจากนี้ การร้องเพลงพื้นบ้านยังเป็นกิจกรรมที่ส่งเสริมการพัฒนาทักษะทางภาษา การสื่อสาร และทักษะทางสังคมการร้องเพลงพื้นบ้านยังช่วยพัฒนาทักษะทางภาษา การสื่อสาร และทักษะทางสังคมของผู้เรียนอีกด้วย (Ployrungroje & Nantajeewarawat, 2024: 93-103) อีกทั้งยังเป็นการปลูกฝังค่านิยมและจิตสำนึกที่ดีงามแก่เยาวชน ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการพัฒนาคนให้เป็นพลเมืองดี

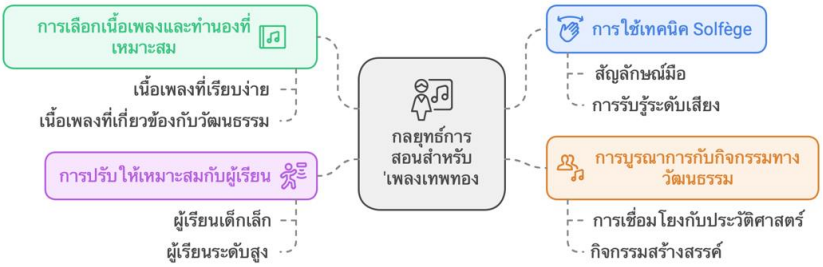
การคัดเลือกเพลงพื้นบ้านที่มีโครงสร้างดนตรีที่เรียบง่ายและหลากหลาย เช่น เพลงเทพทอง เพลงปรบไก่ เป็นต้น จะช่วยให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะพื้นฐานทางดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ การได้ปฏิบัติจริงกับเพลงพื้นบ้านยังช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจดนตรีในบริบทที่เป็นธรรมชาติและเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมของตนเอง (Phon-ngam, P., & Konvimon, N, 2023: 94) ซึ่งเป็นการส่งเสริมการเรียนรู้ที่ลึกซึ้งและยั่งยืน นอกจากนี้ การสอนเพลงพื้นบ้านในโรงเรียนยังเป็นการปลูกฝังให้เยาวชนรุ่นใหม่มีความรักและความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมไทย การได้เรียนรู้และขับร้องเพลงพื้นบ้านจะช่วยให้พวกเขารู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนและสังคม และเป็นการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่นอย่างต่อเนื่อง

3. แนวคิดการใช้เพลงเทพทองในการประยุกต์เพลงพื้นบ้านกับแนวทางของโคดาย เพื่อนำมาสร้างชุดกิจกรรมการเรียนรู้



ภาพที่ 1 แนวคิดและวิธีการหลักการโคดาย และเพลงพื้นบ้าน
(ที่มา : Khocprasert, J., 2024)

การเสนอแนวคิดและวิธีการในการนำหลักการของโคดาย มาใช้กับเพลงพื้นบ้านที่ชื่อว่า "เพลงเทพทอง" เป็นแนวคิดที่น่าสนใจและเป็นไปได้อย่างมาก แนวทางโคดาย เน้นการใช้เพลงพื้นบ้านที่มีความหมายต่อวัฒนธรรมและชีวิตของผู้เรียน ดังนั้น การใช้เพลง "เทพทอง" ซึ่งมีความสำคัญในวัฒนธรรมไทย จะช่วยให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเองได้อย่างลึกซึ้ง นอกจากนี้ยังสามารถพัฒนาทักษะดนตรีผ่านการเรียนรู้ที่มีความหมายและมีบริบทที่ชัดเจน

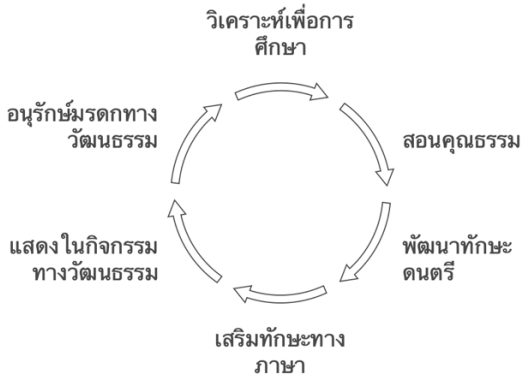


ภาพที่ 2 กระบวนการและแนวคิดในการประยุกต์
(ที่มา : Khocprasert, J., 2024)

แนวคิดและวิธีการที่สามารถนำมาใช้ได้ คือ การเลือกเนื้อเพลงและทำนองที่เหมาะสม ใช้เนื้อเพลงและทำนองของ "เพลงเทพทอง" ที่มีความเรียบง่ายและสอดคล้องกับระดับความสามารถของผู้เรียน เนื้อร้องควรสะท้อนถึงเรื่องราวและค่านิยมในวัฒนธรรมไทย ผ่านการใช้เทคนิคซอลเฟจ โดยการนำเทคนิคซอลเฟจ ซึ่งเป็นการฝึกฝนการร้องเพลงด้วยการใช้สัญลักษณ์มือที่สัมพันธ์กับระดับเสียง มาใช้ในการสอนเพลงเทพทอง การฝึกฝนนี้จะช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจระดับเสียงและทฤษฎีดนตรีพื้นฐานผ่านบทเพลง เพลง "เทพทอง" มีช่วงเสียงที่กว้างประมาณ 1 อ็อกเทฟ และใช้ขั้นคู่เสียงที่หลากหลาย เช่น คู่ 2 และคู่ 4 ซึ่งบางส่วนอาจซับซ้อนเกินไปสำหรับผู้เรียนระดับเริ่มต้นตามแนวทาง Kodály นอกจากนี้ ระบบเสียงที่ใช้ในเพลงนี้ไม่ได้เป็นเพนตาโทนิก แต่มีองค์ประกอบที่สะท้อนวัฒนธรรมไทยอย่างชัดเจน เช่น การเน้นเสียงหลักในระบบไดอาโทนิก ดังนั้น การประยุกต์ใช้เพลงนี้อาจต้องปรับลดโน้ตบางส่วนหรือจำกัดช่วงเสียงให้เหมาะสม เช่น การเน้นใช้ขั้นคู่ 3 และช่วงเสียงที่จำกัดอยู่ในระบบเพนตาโทนิก เพื่อให้สอดคล้องกับหลักการของโคดาย

3.1 การเลือกเนื้อเพลงและทำนองที่เหมาะสม

ใช้เนื้อเพลงและทำนองของ "เพลงเทพทอง" ที่มีความเรียบง่ายและสอดคล้องกับระดับความสามารถของผู้เรียน เนื้อร้องควรสะท้อนถึงเรื่องราวและค่านิยมในวัฒนธรรมไทย



ภาพที่ 3 บทบาทของการนำเพลงพื้นบ้านมาใช้กับการเรียนรู้
(ที่มา : Khocprasert, J., 2024)

การศึกษา “เพลงเทพทอง" ได้รับการวิเคราะห์ว่าเหมาะสมสำหรับการสอนเด็กปฐมวัยในหนังสือ เพลงสยามสำหรับเด็ก เนื่องจากเพลงนี้สะท้อนถึงคุณธรรมและจริยธรรม ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการสอนทักษะดนตรีขั้นพื้นฐานแก่เด็ก นอกจากนี้ยังช่วยพัฒนาทักษะทางภาษาผ่านเนื้อร้องที่มีความหมายเชิงจริยธรรม (Disua, P., & Laovanich, V., 2023: 95-97)

“เพลงเทพทอง" ยังถูกใช้ในการแสดงดนตรีพื้นบ้านในภาคกลาง และเป็นกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับชุมชนท้องถิ่น เพลงนี้ช่วยสื่อสารความเชื่อและค่านิยมทางวัฒนธรรมในสังคมไทย นอกจากนี้ การเล่นเพลงนี้ยังมีบทบาทในการอนุรักษ์และถ่ายทอดวัฒนธรรมผ่านการแสดงดนตรีพื้นบ้าน (Petkongtong, S, 2021: 262-263)

3.2 การใช้เทคนิคซอลเฟจ

การนำเทคนิคซอลเฟจมาใช้ในการสอนเพลง "เทพทอง" ไม่เพียงแต่เป็นการฝึกฝนการร้องเพลงด้วยการใช้สัญลักษณ์มือที่สัมพันธ์กับระดับเสียง แต่ยังเป็นวิธีการที่ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจในระดับเสียงและทฤษฎีดนตรีพื้นฐานอย่างเป็นระบบ การใช้สัญลักษณ์มือทำให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงระหว่างเสียงดนตรีและการอ่านโน้ตดนตรีได้อย่างชัดเจน ซึ่งเป็นพื้นฐานที่สำคัญในการพัฒนาทักษะการร้องเพลงและการเล่นเครื่องดนตรี นอกจากนี้ การฝึกฝนด้วยเพลง "เทพทอง" ซึ่งมีความหมายและคุณค่าทางวัฒนธรรม จะช่วยให้ผู้เรียนได้สัมผัสกับเนื้อหาเพลงที่สะท้อนถึงคุณธรรมและจริยธรรมในสังคมไทย การเชื่อมโยงระหว่างการเรียนรู้ทางดนตรีกับเนื้อหาที่มีความหมายจะทำให้

ผู้เรียนเกิดความเข้าใจและความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนเองมากยิ่งขึ้น ผ่านการฝึกฝนที่เชื่อมโยงกับชีวิตประจำวันและประเพณีท้องถิ่น

	โด (สูง) มือเป็นกำปั้นเหมือนกับ ด แรก แต่ยกสูงขึ้นกว่าระดับ ด ต่ำ
	ที นิ้วชี้ออกเหมือนกับชี้สิ่งของ
	ลา มือโค้งลงเล็กน้อย เหมือนกำลังถืออะไรบางอย่าง
	ซอล มือแบนเปิดออก ชี้ไปข้างบน
	ฟา นิ้วหัวแม่มือชี้ลงไปข้างล่าง เหมือนกำลังจะบีบจับอะไรสักอย่าง
	มี มือแบนเปิดออก วางขนานกับพื้น
	เร มือเปิดออก เอียงไปด้านข้างเหมือนกำลังจะปิด
	โด มือเป็นกำปั้น

ภาพที่ 4 ภาพสัญลักษณ์มือ
(ที่มา : Khocprasert, J., 2024)

เทคนิคซอลเฟจ เป็นระบบการฝึกฝนการร้องเพลงที่ใช้สัญญาณมือเพื่อช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจระดับเสียงที่สัมพันธ์กับโน้ตในบันไดเสียง ระบบนี้เป็นที่รู้จักกันดีในวงการดนตรีและใช้ในการเรียนการสอนทั่วโลก โดยสัญญาณมือแต่ละท่า

จะสอดคล้องกับโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิก โดยใช้อักษรย่อ (ด, ร, ม, ฟ, ซ, ล, ท, ด๋) และมีลักษณะดังนี้

“ด” สัญญาณมือจะเป็นกำปั้น โดยยกขึ้นอยู่ในระดับท้อง (ต่ำ) หรือระดับศีรษะ (สูง) เพื่อแสดงความแตกต่างระหว่าง Do ต่ำและ Do สูง

“ร” มือเปิดออกในลักษณะเอนขึ้นเล็กน้อย โดยอยู่ในระดับระหว่างท้องและอก

“ม” มือแบนและเปิดออก วางขนานกับพื้นในระดับอก

“ฟ” นิ้วหัวแม่มือชี้ลงไปที่พื้น โดยมืออยู่ในระดับระหว่างอกและคอ

“ซ” มือแบนเปิดออกชี้ไปข้างหน้า มืออยู่ในระดับคอ

“ล” มือโค้งลงเล็กน้อยเหมือนกำลังถือสิ่งของ มืออยู่ในระดับใบหน้า

“ท” นิ้วชี้ออกไปข้างหน้า เหมือนกำลังชี้สิ่งของ มืออยู่ในระดับระหว่างคิ้วและหน้าผาก

“ด๋”(สูง) กลับมาที่มือกำปั้นเหมือนกับ “ด” ต่ำ แต่ยกขึ้นสูงอยู่ที่ระดับศีรษะ

ลำดับของสัญญาณมือในระบบซอลเฟจนี้ ช่วยให้ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงระหว่างเสียงและการเคลื่อนไหวของมือ ทำให้การเรียนรู้ระดับเสียงและการอ่านโน้ตดนตรีมีประสิทธิภาพมากขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นวิธีที่มีประสิทธิภาพในการพัฒนาทักษะการร้องเพลงและความเข้าใจผ่านการปฏิบัติที่สัมพันธ์กันได้อย่างดี

3.3 การปรับให้เหมาะสมกับผู้เรียน

การสอนที่เหมาะสมกับแต่ละกลุ่มผู้เรียนสามารถแบ่งออกตามช่วงอายุได้ โดยสำหรับชั้นประถมศึกษา ควรมุ่งเน้นการเรียนรู้ผ่านกิจกรรมที่สนุกสนานและเนื้อหาเพลงที่สอดคล้องกับวัย เช่น การใช้บทเพลง “อยากเป็นอะไร” (Intharak, B. 2010: 94) จากทำนองเพลง "เทพทอง" ที่มีคำร้องเกี่ยวกับกริยาของสัตว์ต่าง ๆ เพื่อกระตุ้นจินตนาการและความเข้าใจเกี่ยวกับธรรมชาติของสัตว์ สำหรับผู้เรียนในวัยมัธยม การใช้เพลง "เทพทอง" (Silpakorn Department, 1971: 13) สามารถช่วยส่งเสริมจริยธรรมและคุณธรรมที่เหมาะสมกับการพัฒนาของผู้เรียนได้เป็นอย่างดี

คำร้องเพลงเทพทอง (กรมศิลปากร)

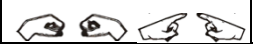
(ชาย) *พี่มาพบประสบน้องก็ปองรัก*
เหลือจะหักหันเหเสน่ห์ได้
ทั้งเนตรหน้าเนื้อนางช่างสวยสด *เมื่อเห็นแล้วหรือจะอดรักไว้*
พี่จะขอมอบกายไว้กับน้อง *อยู่ประคองเคียงข้างไม่ห่างไกล*

ขอเชิญน้องรับรักอย่าผลักพี่ จะได้ร่วมชีวีสุขสดใส
น้องอยู่เดียวเปลี่ยวแดแม้จะสุข ก็บำราศขาดสนุกสนานใจ
(หญิง) *พี่จ๊ะพี่จ๋าอย่ามาวอน ล้วนแต่ปดคดซ่อนไว้ภายใน*
เพิ่งจะได้เห็นหน้าบอกว่ารัก เหลือสมัครใจปลงหลงเชื่อได้
ถึงน้องอยู่คนเดียวแสนเปลี่ยวจิต แต่ชีวิตก็ระรื่นชื่นสดใส
แม้ขาดคู่จู๋จี๋ที่สนุก ก็มิเห็นเป็นทุกข์อย่างไร
โบราณว่ามีลูกถูกกวนตัว ถ้ามีผัวยิ่งป่วนกวนน้ำใจ

เนื้อหาในเพลงแสดงให้เห็นถึงการที่ฝ่ายหญิงไม่เชื่อถือคำพูดของฝ่ายชาย เนื่องจากรู้สึกว่ามีการปกปิดความจริงอยู่ การใช้เนื้อหานี้ในชั้นเรียนสามารถเป็นจุดเริ่มต้นในการสนทนาเกี่ยวกับความสำคัญของการมีความจริงใจและซื่อสัตย์ต่อผู้อื่น โดยเน้นให้ผู้เรียนเข้าใจว่าการสื่อสารที่ตรงไปตรงมาและไม่หลอกลวงเป็นคุณค่าที่สำคัญในทุกความสัมพันธ์ เป็นการส่งเสริมความจริงใจและความซื่อสัตย์

ผู้เขียนขอยกตัวอย่างสื่อการสอนสำหรับการเรียนรู้เพลงเทพทอง (กรมศิลปากร) จากการเรียนรู้การอ่านโน้ตเพลงดนตรีไทยและการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น เพื่อเป็นการเรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีของไทยด้วย พร้อมทั้งได้ประกอบภาพสัญลักษณ์มือตามแนวทางของโคดายที่ใช้เทคนิคซอลเฟจในกิจกรรมการเรียนรู้ ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - พี่	- มา - พบ
- - - -	- - - -	- - - ด	- ร - ฟ

- - - ฮ้า	- - - ไฮ้	- ประ – สบ	- - - น้อง
- - - ร	- - - ร	- ด - ท	- - - ด
			

- - - -	- - - ก็	- - - ปอง	- รัก - -
- - - -	- - - ด	- - - ด	- ร - -

- - - เหลือ	- จะ – หัก	- - - หัน	- - - เห
- - - ด	- ด - ท	- - - ด	- - - ด

- - - -	- - เสน่ห์
- - - -	- - ด ท

(เอื้อน)

อือ ฮื้อ ออือื่อ อื้อ	- ได้ - อือ
ร ด ท ร ร	- ด - ร

จากตัวอย่างพบว่าหลังคำร้อง “เสน่ห์” มีการเอื้อนอยู่ 4 โน้ต เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้กับการเอื้อนของการขับร้องเพลงไทย เพื่อได้สัมผัสถึงเอกลักษณ์ของศิลปวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยด้วย

เพลง "เทพทอง" มีทำนองเน้นการเลื่อนขั้นคู่เสียง เช่น คู่ 4 และคู่ 5 ซึ่งอาจยากสำหรับผู้เรียนระดับเริ่มต้นในแนวทาง Kodály ที่เน้นการใช้ขั้นคู่เสียงง่าย เช่น คู่ 3 นอกจากนี้ ระบบเสียงของเพลงนี้อยู่ในไดอาโทนิก ซึ่งแตกต่างจากเพนตาโทนิกที่เป็นแก่นสำคัญของ Kodály อย่างไรก็ตาม เพลงนี้มีจังหวะที่เรียบง่ายและเนื้อร้องที่สะท้อนคุณค่าทางวัฒนธรรมไทย ซึ่งเหมาะสำหรับการนำมาใช้ในกิจกรรมการเรียนรู้ เช่น การฝึก Solfège ในระดับเสียงที่จำกัด หรือการร้องเพลงแบบประสานเสียงในกลุ่มเล็กโดยที่เลือกใช้ทำนองเพลงเทพทองและใช้คำร้องเพลง “อยากเป็นอะไร”

คำร้อง เพลงอยากเป็นอะไร

อยากเป็นกบร้องอ๊บอ๊บในก่อหญ้า อยากเป็นปลาว่ายน้ำดำผุดดำว่าย
อยากเป็นเป็ดว่ายน้ำตามสบาย อยากเป็นกระต่ายโลดเต้นเล่นแสงจันทร์
อยากเป็นนกน้อยน้อยเหินลอยฟ้า อยากเป็นม้าโลดไลในไพรสัณฑ์
อยากเป็นไก่ขันข้าท้าตะวัน อยากเป็นเด็กคนขยันดีกว่าเอย

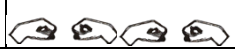
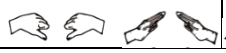
เพลงนี้ช่วยให้เด็กได้ใช้จินตนาการอย่างเต็มที่ โดยการคิดถึงการเป็นสัตว์ต่าง ๆ ที่มีลักษณะและพฤติกรรมที่แตกต่างกัน สิ่งนี้ช่วยเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์และความสามารถในการจินตนาการของเด็ก ซึ่งเป็นพื้นฐานที่สำคัญในการพัฒนาทักษะการคิดนอกกรอบและการแก้ปัญหา เพื่อการกระตุ้นจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ การกล่าวถึงสัตว์หลากหลายชนิดในเนื้อเพลงยังช่วยให้เด็กได้เรียนรู้เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัว การทำความเข้าใจพฤติกรรมของสัตว์ต่าง ๆ เช่น การว่ายน้ำของปลา การกระโดดโลดเต้นของกระต่าย และการบินของนก เป็นการเรียนรู้ที่ผสมผสานระหว่างความรู้และความสนุกสนาน สุดท้ายของเพลง เด็กได้แสดงความปรารถนาที่จะเป็นเด็กขยัน ซึ่งเป็นการส่งเสริมคุณค่าที่ดีในการทำงานหนักและการพัฒนาตนเองให้มีคุณธรรมและความรับผิดชอบ เพลงนี้จึงไม่เพียงแต่เป็นเครื่องมือในการเสริมสร้างจินตนาการ แต่ยังเป็นบทเรียนที่สอนให้เด็กเห็นคุณค่าของความขยันและความพยายามในการเติบโตเป็นคนดี สามารถมีตัวอย่างได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - อยาก	- เป็น - กบ
- - - -	- - - -	- - - ด	- ร - ด

- - - ฮ้า	- - - ไฮ้	- - - ว่าย	- - - น้ำ
- - - ร	- - - ร	- - - ด	- - - ร

- - - -	- - - ตาม	- - - ส	- บาย - -
- - - -	- - - ด	- - - ด	- ด - -

- อยาก - เป็น	- กระ – ต่าย	- - - โลด	- - - เต้น
- - - ท	- ด - ด	- - - ด	- - - ด

- - - -	- เล่น – แสง	- ฮึ - อือ	- อือ – จันทร์
- - - -	- ด - ด	- ฟ - ร	- ด - ด
			

จากตัวอย่างที่กล่าวมา สามารถสังเกตได้ว่าลักษณะของทำนองและคำร้องของเพลง "อยากเป็นอะไร" มีความเรียบง่ายและเหมาะสมกับวัยของผู้เรียน โดยทำนองที่ไม่ซับซ้อนและคำร้องที่ใช้ภาษาง่าย ๆ ทำให้เด็กสามารถจดจำและร้องตามได้อย่างรวดเร็ว การใช้คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับสัตว์และกิจกรรมที่เด็กคุ้นเคย เช่น การว่ายน้ำของปลา การกระโดดของกระต่าย และการบินของนก ช่วยให้เด็กสามารถเข้าใจและเชื่อมโยงกับประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของตนได้อย่างง่ายดาย

โน้ตเพลงเทพทอง

สรุป

ในบทความนี้ ผู้เขียนได้พิจารณาถึงความสำคัญของเพลงพื้นบ้านไทยและบทบาทของเพลง "เทพทอง" ในการศึกษาดนตรี โดยการนำแนวทางโคดายมาใช้ พบว่า การใช้เพลงที่มีความหมายเชิงวัฒนธรรมและคุณธรรมเป็นสื่อกลางในการสอน ช่วยให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจและเชื่อมโยงกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเองได้ดีขึ้น นอกจากนี้ การใช้เทคนิคซอลเฟจ ยังช่วยเสริมสร้างความเข้าใจทางดนตรีผ่านการฝึกฝนที่เป็นระบบ การใช้ซอลเฟจ และการเรียนการสอนดนตรีเพื่อพัฒนาทักษะดนตรี การใช้ซอลเฟจ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแนวทางโคดาย เป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพในการพัฒนาความสามารถทางดนตรีของผู้เรียน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการฝึกหัดการฟัง การร้องเพลง และการอ่านโน้ตดนตรี การใช้เทคนิคนี้ในการสอน

เพลงพื้นบ้านไทยสามารถเสริมสร้างความเข้าใจและทักษะทางดนตรีของผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ (Ferreira & Haworth, 2021: 39-50)

การนำเพลง "เทพทอง" มาใช้ในกระบวนการเรียนการสอนสามารถช่วยพัฒนาทักษะทางดนตรีและคุณธรรมในผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพลงนี้ไม่เพียงแต่ส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรี แต่ยังเป็นเครื่องมือที่ช่วยเสริมสร้างจริยธรรมและคุณค่าในสังคมไทย ความเรียบง่ายของทำนองและเนื้อร้องที่มีความหมายลึกซึ้งสามารถช่วยให้ผู้เรียนทุกระดับอายุสามารถเข้าถึงและเรียนรู้ได้อย่างง่ายดาย

ในขณะที่แนวทางโคดายช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะทางดนตรีอย่างเป็นระบบ การเลือกใช้เพลงพื้นบ้านที่เหมาะสม เช่น "เทพทอง" ยังสามารถเสริมสร้างความเข้าใจและความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมไทย การสอนดนตรีที่ผสมผสานทั้งทฤษฎีดนตรีและวัฒนธรรมท้องถิ่นจึงเป็นแนวทางที่มีคุณค่าและควรได้รับการส่งเสริมอย่างต่อเนื่องในระบบการศึกษาของไทย การเรียนการสอนที่ใช้แนวทางโคดาย โดยเน้นการร้องเพลงและการฝึกซอลเฟจ ช่วยให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการฟัง การร้องเพลง และการสื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งสอดคล้องกับการใช้เพลงพื้นบ้านไทย เช่น "เทพทอง" ในการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางดนตรีและการเรียนรู้วัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง

บรรณานุกรม

Disua, P., & Laovanich, V. (2023). kān wikhro̜ phlēng Thai thī mo̜som samrap dek pathommawai čhāk nangsư̄ phlēng Sayām samrap dek [An Analysis of Suitable Thai Songs for Early Childhood from Songs of Siam for Children]. *Journal of Humanities and Social Sciences, Rajapruk University.* 9(1), 89–103. Retrieved from https://so03.tcithaijo.org/index.php/rpu/article/view/267842

Ferreira, D., & Haworth, B. (2021). DeepSolfège: Recognizing Solfège Hand Signs Using Convolutional Neural Networks. *Lecture Notes in Computer Science (including subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics)*, 13017 LNCS, 39-50. https://doi.org/10.1007/978-3-030-90439-5_4

Frank, R. J. (2023). *The Funnel of Knowledge: The Challenges and Opportunities of Implementing Culturally Diverse Music in Music*

Education [Master's thesis, Utrecht University]. Utrecht University Repository. https://doi.org/10.13140/RG.2.2.12226.76488

Intharak, B. (2010). *kān-suksā khwāmkhit sāngsan khǫng dek pathommawai thī dai rap kānčhat kitčhakam kān lakhǫn* [A study of young children's creative thinking using dramatic activities]. Master's thesis. Phetchaburi Rajabhat University. https://doi.nrct.go.th/ListDoi/listDetail?Resolve DOI=10.14457/PBRU.the.2010.11

O'Leary, E. J., & Bannerman, J. K. (2023). Technology integration in music education and the COVID-19 pandemic. *Bulletin of the Council for Research in Music Education,* 238, 23-40. https://doi.org/10.5406/21627223.238.02

Petkongtong, S. (2021). kān sadæng dontrī phūnbān Thai thī sadæng 'oǩ thưng kān supthoṭ thāng sinlapa watthanatham læ praphēnī thǫngthin [The performance of Thai folk music that expresses the inheritance of local arts, cultures, and traditions]. *Journal of MCU Nakhondhat.* 8(2), 254–268.

Phon-ngam, P., & Konvimon, N. (2023). kānphatthanā nawattakam čhāk sinlapa phūnbān phūa songsoēm thaksa kānrianrū nai satawat thī yīsip 'et khǫng nakrian nai rong rian bā nawang sa phung tambon wangsa phung 'amphoē wangsa phung čhangwat loeī [Innovation Development FROM Folk Art to Promote the 21st Century Learning Skills of Students in Ban Wang Saphung School, Wang Saphung Sub-District, Wang Saphung District, Loei Province.]. *Academic and Research Journal of Liberal Arts (Online).* 18(2), 83–99. https://doi.org/10.14456/lar.2023.14

Ployrungroje, K., & Nantajeewarawat, P. (2024). kānphatthanā thaksa thāng sangkhom khǫng kǫ 'athi sati kǫ pathommawai doī chai kitčhakam kānlalēn phūnbān Thai [Development of social skills in early childhood autistic children by using Thai folk play activities.]. *Journal of Research and Development in Special Education.* 13(1), 93-105.

See, B. H., & Ibbotson, L. (2018). A feasibility study of the impact of the Kodály-inspired music programme on the developmental outcomes

of four to five-year-olds in England. International *Journal of Educational Research.* 89, 10-21. https://doi.org/10.1016/j.ijer.2018.03.002

Silpakorn Department. (1971). nōtphlēng Thai lem nưng [Thai Music Notes Volume 1]. Bangkok : Karnhasit Printing House.

แนวทางการจัดการเรียนการสอนรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสำหรับดนตรี วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Guidelines for Organizing the Teaching and Learning of Innovation and Technology Subjects in Music Programs at College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ*[1] ณัฐพร โกศัยกานนท์[2]
สมภาศ สุขชนะ[3] จิรัฐ มัธยมนันทน์[4] และธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ[5]
Natsarun Tissadikun*[1]Nathaporn Kosaiyakanont[2]
Sompat Sukchana[3] Jirat Mattayomnant[4]
and Teerawat Ratanaphapamaeteerat[5]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสำหรับดนตรี ภายใต้หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต หลักสูตรปรับปรุง ปี พ.ศ. 2565 วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในรายวิชาดังกล่าว มีการจัดการเรียนการสอนโดยมีอาจารย์ผู้สอนที่มีความเชี่ยวชาญด้านนวัตกรรม และเทคโนโลยีดนตรี และมีแนวทางการจัดการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาองค์ความรู้และทักษะการออกแบบและสร้างนวัตกรรมและเทคโนโลยีดนตรีตามหลักการแนวคิดเชิงออกแบบที่มีขั้นตอนการออกแบบนวัตกรรม 5 ขั้นตอน

ผู้สอนได้มีการออกแบบกิจกรรมเพื่อกระตุ้นให้นักศึกษาเรียนรู้ขั้นตอนการสร้างนวัตกรรมดนตรีตามหลักการแนวคิดเชิงออกแบบเพื่อให้เกิดผลงานทางนวัตกรรมดนตรีที่สามารถตอบโจทย์ต่อกลุ่มผู้ใช้งานในอาชีพดนตรีที่หลากหลายได้ จนนำไปสู่การร่างแบบของนวัตกรรมดนตรีจากการออกแบบโดยนักศึกษาตาม

* corresponding author, email: hornbn@gmail.com
[1-5] วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1-5] College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Sep 8, 2024 / **Revised:** Nov 14, 2024 / **Accepted:** Nov 18, 2024

ความคิดสร้างสรรค์ เช่น สิ่งประดิษฐ์ที่ควรเกิดขึ้นในอนาคตเพื่อตอบสนองต่อการใช้งานดนตรีและอาชีพดนตรีที่อาจเป็นไปได้ในอนาคตต่อไป

คำสำคัญ : การจัดการเรียนการสอน / นวัตกรรม / เทคโนโลยีดนตรี

Abstract

This article aims to present instructional approaches for the course “Innovation and Technology for Music” under the revised 2022 Bachelor of Music curriculum at College of Music,

Bansomdejchaopraya Rajabhat University. In this course, classes are conducted by instructors specializing in music innovation and technology, using a teaching approach designed to enhance students’ knowledge and skills in designing and creating music-related innovations and technologies. This approach follows the principles of design thinking, with a five-step process for innovation design.

Instructors have designed activities to engage students in learning the steps for creating music innovations though design-thinking principles. This process encourages students to produce music innovations that meet the needs of a diverse range of users in the music profession, The process ultimately leads to students drafring prototypes of music innovations based on their creativity, such as potential future inventions that could address the needs of music usage and careers in music in the foreseeable future.

Keywords: Teaching and leaning / Innovation / Music Technology

บทนำ

ทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 มีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการพัฒนาผู้เรียนให้เกิดการเรียนรู้ ปรับตัวให้เท่าทันต่อยุคสมัย เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทต่อวิถีการดำเนินชีวิตมากขึ้น ในแง่มุมของการพัฒนาผู้เรียนด้านการเรียนรู้และนวัตกรรม (Learning and Innovation Skills) เป็นทักษะพื้นฐานที่มนุษย์ในศตวรรษที่ 21 ทุกคนต้อง

เรียนเพราะโลกมีการเปลี่ยนแปลงเร็วขึ้น มีความซับซ้อนมากขึ้น อีกทั้งในบทบาทของผู้สอนจะต้องมีการพัฒนาขีดความสามารถของตนเองให้มีการออกแบบให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และพัฒนาทักษะของตนเองในด้านการเรียนรู้และนวัตกรรมได้ตลอดชีวิต สอดคล้องกับ Panich, V. (2012 : 17) ได้อธิบายถึงการดำรงชีวิตในศตวรรษที่ 21 ทักษะด้านการเรียนรู้นวัตกรรม โดยผู้เรียนต้องมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และนวัตกรรม การคิดอย่างมีวิจารณญาณ และการแก้ปัญหา รวมถึงการสื่อสารและการร่วมมือ ทักษะด้านสารสนเทศ สื่อ และเทคโนโลยีที่ต้องมีความรู้ด้านสารสนเทศความรู้เกี่ยวกับสื่อ และเทคโนโลยี ผ่านการสนับสนุนของผู้สอนที่ต้องมีมาตรฐานและการประเมิน มีหลักสูตรและการเรียนการสอน มีการพัฒนาตนเอง และสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมต่อการเรียนในศตวรรษที่ 21

จากความสำคัญในการพัฒนาผู้เรียนในยุคศตวรรษที่ 21 การพัฒนาผู้เรียนในระดับอุดมศึกษาจึงเป็นสิ่งที่สำคัญเช่นเดียวกัน โดยการเตรียมความพร้อมของนักศึกษา มีระบบเชื่อมโยงกันส่งผลต่อการพัฒนาบัณฑิตยุคใหม่ การพัฒนาต้องมีความเป็นพลวัตร (Dynamic) ที่เหมาะสมต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกภายนอก สอดรับกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว การพัฒนานักศึกษาในศตวรรษที่ 21 ต้องให้มีการเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติจริง นักศึกษาสามารถสร้างองค์ความรู้จากสิ่งที่ตนเองปฏิบัติ นำความรู้ใหม่ไปใช้ได้อย่างสร้างสรรค์ (Ability to Use New Knowledge in a Creative Way) เพื่อเตรียมความพร้อมในการใช้ชีวิตในโลกที่เป็นจริง (Life in the Real World) และส่งเสริมให้นักศึกษาสามารถร่วมมือ (Collaboration) กับโครงงานต่าง ๆ กับนักศึกษาต่างสาขา ต่างสถาบันทั้งในและต่างประเทศ คุณภาพของบัณฑิตในยุคศตวรรษที่ 21 จำต้องเป็นบุคคลที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในการทำงาน และมีทักษะในการเรียนรู้และการปรับตัว (Thanomchayatawat, B., and Other., 2016 : 210) ซึ่งจากแนวทางการพัฒนานักศึกษาระดับอุดมศึกษาในยุคศตวรรษที่ 21 ดังกล่าวนี้ ได้สอดคล้องกับยุทธศาสตร์มหาวิทยาลัยกลุ่มราชภัฏเพื่อการพัฒนาท้องถิ่น ระยะ 20 ปี (พ.ศ. 2560-2579) ฉบับปรับปรุง 2560 (Samnakngānthīprachoom'athikānbǭdīmahāwitthayālairātchaphat, 2018 : 39) ด้านยุทธศาสตร์การยกระดับคุณภาพการศึกษา และด้านทักษะบัณฑิตศตวรรษที่ 21 และสองคล้องกับตามเกณฑ์ประกันคุณภาพการศึกษาที่สอดคล้องกับด้านที่ 3 คือ ทักษะการเรียนรู้และนวัตกรรม (Learning and Innovation Skills) ประกอบด้วย 1) ความริเริ่มสร้างสรรค์และนวัตกรรม 2) การคิดอย่างมีวิจารณญาณและการแก้ไข

ปัญหา และ 3) การสื่อสารและการร่วมมือ นอกจากนี้ในด้านที่ 4 คือกลุ่มทักษะสารสนเทศ สื่อ และเทคโนโลยี (Information, Media and Technology Skills) ประกอบด้วย 1) ความรู้ด้านสารสนเทศ 2) ความรู้เกี่ยวกับสื่อ และ 3) ความรู้ด้านเทคโนโลยี

จากความสอดคล้องของการพัฒนานักศึกษาในระดับอุดมศึกษา และยุทธศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏด้านทักษะบัณฑิตศตวรรษที่ 21 ตามเกณฑ์การยกระดับคุณภาพการศึกษาดังกล่าวนี้ มีความสอดคล้องกับการนำไปสู่การทบทวนรายวิชาที่เปิดการจัดการเรียนการสอนในหลักสูตรที่มีความสอดคล้องกับเกณฑ์และยุทธศาสตร์ดังกล่าวเพื่อให้บัณฑิตในมหาวิทยาลัยราชภัฏเกิดการพัฒนาทักษะด้านนวัตกรรม การสร้างสรรค์ และเทคโนโลยี ดังนั้น หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต หลักสูตรปรับปรุง 2565 วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ได้จัดให้มีการจัดการเรียนการสอนในรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสำหรับดนตรี โดยมีผลการเรียนรู้ที่คาดหวังคือการมีทักษะพื้นฐานทางเทคโนโลยีต่อการนำไปใช้ในการพัฒนาเรียนรู้และสนับสนุนการเรียนดนตรีของตนเองให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น การใช้เทคโนโลยีด้วยความชำนาญ ศึกษาออกแบบสร้างสรรค์ผลงานดนตรีด้วยเครื่องมือ โปรแกรมทางเทคโนโลยีต่าง ๆ ที่ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อวิชาชีพดนตรี การทำงานเป็นกลุ่มเพื่อระดมความคิดสร้างสรรค์และยอมรับความคิดเห็นในหลากหลายมิติ ความชำนาญด้านโปรแกรมดนตรีพื้นฐาน และทักษะการออกแบบเพื่อสร้างสรรค์นวัตกรรมดนตรีอย่างมีระบบ ทั้งนี้ รายวิชาดังกล่าวนี้มีเนื้อหาของรายวิชา ประกอบด้วย การใช้งานโปรแกรมดนตรีขั้นพื้นฐาน สื่อนวัตกรรมและเทคโนโลยีทางดนตรีสมัยใหม่ที่ตอบโจทย์ต่อการพัฒนาพัฒนาวิชาชีพดนตรี การออกแบบผลงานเทคโนโลยีดนตรีสำหรับวิชาชีพ (Witthayālaikāndontrī, 2023: 85) โดยจากคำอธิบายของรายวิชาดังกล่าวได้มีการจัดการเรียนการสอนสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2567 ด้วยความร่วมมือกันกับหลักสูตรเทคโนโลยีบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีและนวัตกรรมการผลิตดนตรี ของวิทยาลัยการดนตรีที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านเทคโนโลยีและนวัตกรรมดนตรีและมีแนวทางในการจัดการเรียนการสอนในรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสำหรับดนตรี ซึ่งเป็นรายวิชาที่ผู้เรียนจะต้องเรียนรู้ด้านการใช้โปรแกรมดนตรีขั้นพื้นฐาน ประกอบไปด้วย โปรแกรมบันทึกโน้ต โปรแกรมตัดต่อเสียง โดยเฉพาะการเรียนรู้ด้านสื่อ นวัตกรรม และเทคโนโลยีทางดนตรีสมัยใหม่ที่ตอบโจทย์ต่อ

การพัฒนาวิชาชีพ และการออกแบบผลงานเทคโนโลยีดนตรีสำหรับวิชาชีพ โดยการออกแบบกิจกรรมการจัดการเรียนการสอนของรายวิชาฯ

เนื้อหา

1. การสร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับความหมายของนวัตกรรมดนตรี

การจัดการเรียนการสอนรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสำหรับดนตรี มีความจำเป็นที่จะต้องให้นักศึกษาได้เรียนรู้ในด้านความหมายของนวัตกรรม และนวัตกรรมดนตรีเพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจ รวมถึงประเภทของนวัตกรรมที่มีความสำคัญต่อการนำไปออกแบบสร้างนวัตกรรมดนตรีตามแนวทางของการจัดการเรียนการสอนต่อไป

นวัตกรรม (Innovation) หมายถึง แนวคิดใหม่ วิธีการใหม่หรือสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นหรือการพัฒนา ปรับปรุง หรือเปลี่ยนแปลง เพิ่มเติมจากแนวคิดเดิม วิธีการเดิม หรือสิ่งเดิมเพื่อช่วยให้การทำงานมีประสิทธิภาพให้มากยิ่งขึ้น (Saengsawang, T., 2017 : 2) ดังนั้น ในนวัตกรรมดนตรี จึงมีความหมายเป็นไปในแนวทางเดียวกันกับคำว่านวัตกรรม คือ แนวคิดใหม่ วิธีการใหม่หรือสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นหรือการพัฒนา ปรับปรุง หรือเปลี่ยนแปลง เพิ่มเติมจากแนวคิดเดิม วิธีการเดิม หรือสิ่งเดิมเพื่อช่วยให้การทำงานดนตรีมีประสิทธิภาพให้มากยิ่งขึ้น

Siopitak, S. (2020 : 260) ได้อธิบายถึงการแบ่งประเภทของนวัตกรรมออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1) ผลิตภัณฑ์ (Product Innovation)

2) กระบวนการ (Process Innovation)

จากประเภทของนวัตกรรมดังกล่าวนี้ ผู้สอนได้มีการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนด้วยการทดสอบความรู้ความเข้าใจของประเภทนวัตกรรม ประกอบด้วย

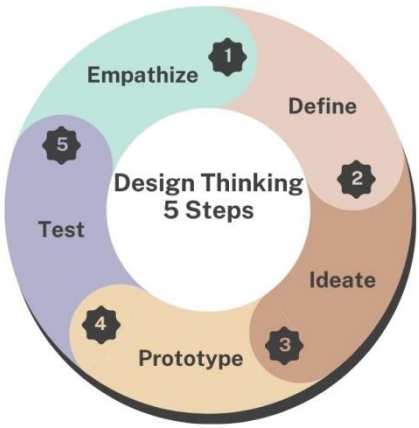
1) ผู้สอนให้นักศึกษาร่างรูปแบบนวัตกรรมที่มีบทบาทต่องานดนตรี การแสดงดนตรี การฝึกซ้อมดนตรี และการสอนดนตรีของตนเอง โดยวาดใส่กระดาษโพสต์-อิท (Post-it) ติดแยกไว้ตามประเภทต่าง ๆ

2) ผู้สอนสำรวจโพสต์-อิท ที่ติดไว้ตามประเภทต่าง ๆ แล้วแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับนักศึกษาในชั้นเรียนว่า นวัตกรรมที่นักศึกษาได้วาดไว้นั้นมีความน่าสนใจและแบ่งประเภทได้สอดคล้องกันหรือไม่

จากกิจกรรมดังกล่าวนี้ เป็นเพียงการประเมินผลหลังจากการบรรยายความหมาย และประเภทของนวัตกรรม เพื่อให้ทราบว่านักศึกษาเข้าใจประเภทของนวัตกรรมได้เป็นอย่างดีแล้ว นอกจากนี้ ผู้สอนยังได้เพิ่มเติมด้านเทคโนโลยีดนตรีที่นำมาใช้ในการแสดง การฝึกซ้อมดนตรี และการสอนดนตรีว่ามีเทคโนโลยีประเภทใดบ้างที่พบมากในปัจจุบัน เช่น แอปพลิเคชัน (Application) โปรแกรมดนตรี (Music Program) ต่าง ๆ โดยใช้รูปแบบของการอภิปรายร่วมกันในชั้นเรียน

2. การออกแบบและสร้างนวัตกรรมดนตรี

การออกแบบและสร้างนวัตกรรมดนตรี เป็นกระบวนการจัดการเรียนการสอนหลักของรายวิชาที่นักศึกษาจะต้องดำเนินการลงมือปฏิบัติเพื่อออกแบบและสร้างนวัตกรรมสำหรับดนตรีที่ตอบสนองต่อความต้องการของผู้ใช้งานดนตรีในปัจจุบัน และในอนาคต โดยผู้สอนได้มีการนำหลักการออกแบบนวัตกรรมด้วยหลักการแนวคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking) มาใช้ในการวางแผนการออกแบบและสร้างสรรค์นวัตกรรมของนักศึกษา โดยหลักการแนวคิดเชิงออกแบบมีจำนวน 5 ขั้นตอน ดังนี้



ภาพที่ 1 หลักการแนวคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking)
(ที่มา : Tritdikhun, N., 2024)

จากภาพที่ 1 หลักการแนวคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking) ประกอบด้วยข้อมูลเชิงลึกของผู้บริโภค การสร้างต้นแบบเชิงลึก การแก้ไขปัญหาได้อย่างมี

ประสิทธิภาพ ซึ่งแนวคิดเชิงออกแบบทำให้เกิดการสร้างสรรค์ที่เกิดจากประสบการณ์หรือการสร้างสรรค์ที่เกิดจากความต้องการของกลุ่มเป้าหมายที่ใช้นวัตกรรมนั้น (Brown, T., & Wyatt, J., 2010 : 32) จากคำอธิบายหลักการแนวคิดเชิงออกแบบดังกล่าว ผู้สอนมีการจัดกิจกรรมการจัดการเรียนการสอนโดยยึดหลักการแนวคิดเชิงออกแบบทั้ง 5 ขั้นตอนได้ดังต่อไปนี้ (Good Factory, 2019 : 1)

ขั้นตอนที่ 1 ขั้น Empathize คือ การทำความเข้าใจกับกลุ่มเป้าหมายอย่างลึกซึ้งถึงพฤติกรรม ความต้องการ เป้าหมายที่อยากทำให้สำเร็จ เพื่อที่จะเข้าใจสถานการณ์ และปัญหาของกลุ่มเป้าหมายที่เผชิญอยู่ ทั้งนี้ ผู้สอนได้มีการออกแบบกิจกรรมในขั้นตอนดังกล่าวได้ดังต่อไปนี้

1) ผู้สอนให้นักศึกษาแบ่งกลุ่ม เพื่อกำหนดกลุ่มเป้าหมายที่ต้องการจะศึกษาและสำรวจปัญหา และความต้องการของนวัตกรรมและเทคโนโลยีดนตรี ซึ่งกลุ่มเป้าหมายที่กำหนดในแต่ละกลุ่ม ประกอบไปด้วย

1.1) นักดนตรีอาชีพ

1.2) นักศึกษาดนตรีในมหาวิทยาลัย

1.3) ครูสอนดนตรี

2) หลังจากกำหนดกลุ่มเป้าหมายเพื่อใช้ในการศึกษาและสำรวจสภาพปัญหาของการใช้นวัตกรรมและเทคโนโลยีดนตรีแล้ว จึงจัดทำแบบสำรวจสภาพปัญหาและความต้องการของการใช้นวัตกรรมและเทคโนโลยีที่ผู้ใช้งานในแต่ละกลุ่มเป้าหมายใช้อยู่ในปัจจุบัน ผู้สอนได้กำหนดให้นักศึกษาแต่ละกลุ่มจะต้องทำการสำรวจทั้งในรูปแบบการสร้างแบบสอบถามผ่านระบบออนไลน์ Google form หรือการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมายด้วยตนเอง

3) นักศึกษารายงานผลสำรวจนวัตกรรมและเทคโนโลยีของผู้ใช้งานแต่ละกลุ่มโดยการนำเสนอผ่านสื่อ Canva เพื่อให้เรียนรู้การสร้างสื่อในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านระบบออนไลน์

ภาพที่ 2 ตัวอย่างการรายงานผลสำรวจการใช้นวัตกรรมของกลุ่มเป้าหมาย
(ที่มา : Tritdikhun, N., 2024)

ขั้นตอนที่ 2 ขั้น Define คือ การนำข้อมูลจากการไปทำความเข้าใจกลุ่มเป้าหมายมาวิเคราะห์ และระบุปัญหาเพื่อสร้างเป็นโจทย์นวัตกรรม

จากขั้นตอนดังกล่าวนี้ หลังจากที่มีการนำเสนอผลการรายงานผลสำรวจและการสัมภาษณ์สภาพปัญหาและความต้องการในการใช้นวัตกรรมและเทคโนโลยีดนตรีแล้วนั้น จึงได้ให้นักศึกษาแต่ละกลุ่มมีการวิเคราะห์ประเด็นที่กลุ่มเป้าหมายมีการตอบคำถามที่สอดคล้องกันมากที่สุด เพื่อนำมาเป็นโจทย์ในการสร้างนวัตกรรมดนตรีต่อไป โดยในแต่ละกลุ่ม มีตัวอย่างของการกำหนดปัญหาและมีการออกแบบนวัตกรรมที่ออกมาเป็นผลิตภัณฑ์ทั้งหมด โดยแบ่งออกเป็นผลิตภัณฑ์ในรูปแบบสิ่งประดิษฐ์ และผลิตภัณฑ์ในรูปแบบแอปพลิเคชั่นบนอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์สมาร์ทโฟนและไอแพด

ขั้นตอนที่ 3 ขั้น Ideate คือ การระดมสมองเพื่อสร้างไอเดีย วิธีการแก้ไขปัญหาที่หลากหลายซึ่งตอบโจทย์นวัตกรรมที่กำหนดไว้ ซึ่งในกระบวนการและขั้นตอนนี้ ทีมผู้สอนในรายวิชาได้ผลัดเปลี่ยนกันไปแนะแนวตามกลุ่มต่าง ๆ เพื่อกระตุ้นให้เกิดการแลกเปลี่ยนพูดคุยกันให้เกิดแนวคิดของการออกแบบนวัตกรรมให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ผ่านกระบวนการเรียนรู้

1) ผู้สอนให้นักศึกษาแต่ละกลุ่ม ช่วยกันระดมสมองในการออกแบบนวัตกรรมที่เกิดขึ้นจากการวิเคราะห์ข้อมูลและการกำหนดปัญหาที่พบ

2) จากการระดมสมองในแต่ละกลุ่ม นักศึกษาในแต่ละกลุ่มได้มีการออกแบบนวัตกรรมที่น่าสนใจดังนี้

- เก้าอี้ซ้อมกีตาร์เพื่อสุขภาพ
- แผ่นซับเสียงสำหรับฝึกซ้อมดนตรีในหอพัก
- แอปพลิเคชันการจัดหานักดนตรีเล่นแทนตามร้านอาหาร
- แอปพลิเคชันสำหรับนักดนตรี
- สื่อเกมเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ประวัติดนตรีตะวันตก

ทั้งนี้ จึงขอยกตัวอย่างการนำเสนอแนวคิดนวัตกรรมเก้าอี้ซ้อมกีตาร์เพื่อสุขภาพโดยเปรียบเทียบปัญหาที่พบ และออกแบบนวัตกรรมที่ตอบโจทย์ปัญหา ดังนี้

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบปัญหาที่พบ และการออกแบบนวัตกรรมที่ตอบโจทย์ปัญหา

ปัญหาที่พบ	องค์ประกอบ/คุณสมบัติของนวัตกรรมที่ออกแบบ
- อาการปวดหลัง ปวดเมื่อย เจ็บเท้าจากการนั่งซ้อมเป็นเวลานาน - ปัจจัยที่เกิดขึ้นคือ หาเก้าอี้ที่มีระดับความสูงไม่เหมาะสม - ไม่มีเก้าอี้ที่พักเท้าในขณะฝึกซ้อม	- มีหมอนรองคอ - มีเบาะนั่ง - ปรับระดับความสูง - สายไฟที่ใช้ในการเชื่อมต่อ Adapter AC 5 เมตร - ปุ่มกาง-พับเก็บที่พักเท้า (ในกรณีเก็บที่พักเท้าจะพับลงไปด้านล่าง) - ที่พักเท้าสำหรับวางเท้า ปรับความสูงขึ้น-ลงได้ 3 ระดับ (ปุ่มปรับความสูงขึ้น-ลง ครั้งละ 5 ซม.) - ที่นั่งปรับความสูงได้ 5 ระดับ (ปุ่มปรับความสูงขึ้น-ลง ครั้งละ 5 ซม.)

จากตารางที่ 1 การเปรียบเทียบปัญหาที่พบจากกลุ่มเป้าหมายนักดนตรีอาชีพ และนักศึกษาดนตรีมุ่งเน้นไปที่เครื่องดนตรีกีตาร์ไฟฟ้า พบว่า ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการฝึกซ้อมคือการหาเก้าอี้ที่ใช้ในการนั่งฝึกซ้อมไม่เหมาะสม ทั้งปัจจัยที่เกิดจากการฝึกซ้อมเป็นเวลานาน ทำให้เกิดอาการปวดเมื่อย เจ็บเท้า โดยเก้าอี้ส่วนมากไม่มีที่พักเท้า ระดับความสูงไม่เหมาะสม จึงนำไปสู่แนวคิดการออกแบบเก้าอี้สำหรับนักดนตรีที่ตอบโจทย์กับปัญหาทั้งหมด เช่น การปรับระดับความสูงให้เลือกได้ตามความสูง-ต่ำของความถนัดของนักดนตรี มีที่พักเท้าที่ปรับระดับได้เช่นเดียวกัน และ

สายไฟที่ใช้ในการเชื่อมต่อกับ Adapter AC ที่มีสายขนาดยาวกว่า 5 เมตร และฟังก์ชัน (Function) อื่น ๆ เพิ่มเติม เช่น ลำโพงที่มีคุณภาพเสียงที่ดีสำหรับใช้ในการฟังเพลง และการฝึกซ้อมกับดนตรีประกอบ (Backing track) หรือช่องต่อหูฟังเพื่อเชื่อมต่อกับกีตาร์ไฟฟ้า ใช้สำหรับฝึกซ้อมส่วนตัวได้โดยไม่ให้เกิดเสียงรบกวนด้านนอก

ขั้นตอนที่ 4 ขั้น Prototype คือ การนำไอเดียที่เลือกแล้วมาสร้างเป็นต้นแบบนวัตกรรม เน้นการทำอย่างรวดเร็ว ไม่ซับซ้อน และไม่ใช้ต้นทุนสูง เพื่อเรียนรู้ว่าต้นแบบนี้แก้ปัญหาให้กลุ่มเป้าหมายหรือไม่

ผู้สอนให้นักศึกษาออกแบบโครงร่างนวัตกรรมที่พอจะจัดทำได้จากวัสดุและอุปกรณ์ที่ไม่ต้องลงทุนสูง และต้นแบบไม่จำเป็นต้องมีความซับซ้อนและไม่ต้องมีราคาแพง แต่เพื่อต้องการให้เห็นถึงต้นแบบที่แน่นอนต่อการนำไปผลิตนวัตกรรมจริงเพื่อให้เกิดความแม่นยำต่อการออกแบบนวัตกรรมไปใช้งานจริงต่อไปได้

ตารางที่ 2 การเปรียบเทียบปัญหาที่พบ และการออกแบบนวัตกรรมที่ตอบโจทย์ปัญหา และการสร้าง Prototype

ปัญหาที่พบ	องค์ประกอบ/คุณสมบัติของนวัตกรรมที่ออกแบบ	Prototype
- นักกีตาร์อาชีพ และนักศึกษาเครื่องเอกกีตาร์ที่ประสบปัญหาด้านความสะดวกและเอื้ออำนวยต่อการฝึกซ้อม	- ที่นั่งปรับความสูงได้ 5 ระดับ - ที่รองคอ และเบาะนั่งทำจากวัสดุที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม และนุ่มสบาย - มีที่พักเท้าปรับความสูงได้ - สายไฟสำหรับเชื่อมต่อ Adapter AC ยาว 5 เมตร	- ภาพวาดโครงร่างของเก้าอี้ - กำหนดตำแหน่งของอุปกรณ์ที่อำนวยความสะดวก - การสาธิตโดยประยุกต์เก้าอี้ทำงาน และการทดลองนั่งบรรเลงกีตาร์แบบการจำลองสถานการณ์

ขั้นตอนที่ 5 ขั้น Test & Iterate คือ การนำต้นแบบนวัตกรรมไปทดสอบกับกลุ่มเป้าหมาย เพื่อดูว่าตรงตามความต้องการ/แก้ไขปัญหา/สร้างคุณค่าให้กลุ่มเป้าหมายหรือไม่ แต่ทั้งนี้ ในการออกแบบนวัตกรรมเก้าอี้ซ้อมกีตาร์เพื่อสุขภาพเป็นการใช้ต้นทุนที่ค่อนข้างสูง ดังนั้น ผู้สอนจึงให้ไปสู่การนำแบบร่างไปให้กับนักศึกษาเครื่องเอกกีตาร์กลุ่มอื่น ๆ เพื่อวิพากษ์แบบร่างและความเป็นไปได้

หลังจากการได้รับการวิพากษ์แบบร่างจากนักกีตาร์ นักศึกษานำข้อเสนอแนะจากการวิพากษ์ ไปสู่การปรับปรุงแบบร่าง และการเขียนรายงานวิพากษ์และข้อเสนอแนะในการนำแบบร่างไปพัฒนาต่อไปในอนาคต

จากแนวทางการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนตามแนวคิดเชิงออกแบบจำนวน 5 ขั้นตอนดังกล่าวนี้ เป็นเพียงแนวทางเริ่มต้นของการพัฒนาและกระตุ้นให้นักศึกษาได้เกิดแนวคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบนวัตกรรมดนตรีที่มีการใช้เทคโนโลยีต่าง ๆ เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในกระบวนการ โดยหลังจากที่นักศึกษาได้ต้นแบบของนวัตกรรมแล้ว จึงนำไปสู่ในส่วนการเรียนรู้เทคโนโลยีดนตรีในเนื้อหาถัดไป เช่น การใช้โปรแกรมการบันทึกโน้ตดนตรี และการใช้โปรแกรมตัดต่อและสร้างสรรค์สื่อเสียง เพื่อที่จะนำองค์ความรู้ไปประยุกต์ใช้เพิ่มเติมเกี่ยวกับแบบร่างที่ได้ออกแบบไว้ เช่น การออกแบบบทเพลงหรือการคัดเลือกรายการเพลงเพื่อบรรจุเข้าไปที่ตัวแบบเก้าอี้ซ้อมกีตาร์เพื่อสุขภาพ เพื่อให้แบบร่างมีความสมบูรณ์และมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

โดยสรุปแล้ว การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสำหรับดนตรี เป็นการพัฒนาผู้เรียนที่สอดคล้องต่อการพัฒนาผู้เรียนในศตวรรษที่ 21 ผ่านการนำเสนอแนวทางการจัดกิจกรรมที่มุ่งเน้นการพัฒนานักศึกษาในด้านของการเป็นนักคิด นักสร้างสรรค์และออกแบบนวัตกรรม โดยการใช้เทคโนโลยีเข้ามาผสมผสานเกี่ยวข้องกับหลักการแนวคิดเชิงออกแบบ 5 ขั้นตอน เพื่อให้นวัตกรรมดนตรีที่ออกแบบขึ้นตรงกับความต้องการ และสภาพปัญหาของผู้ใช้งานดนตรีได้ นักศึกษาได้เรียนรู้กระบวนการในการสำรวจและสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมายที่เสริมสร้างทักษะการสื่อสาร การใช้เทคโนโลยีเป็นส่วนหนึ่งในขั้นตอนต่าง ๆ ของหลักการแนวคิดเชิงออกแบบทั้ง 5 ขั้นตอน ถึงแม้นวัตกรรมดนตรีบางแนวคิดจะยังไม่ได้ดำเนินไปสู่การผลิตนวัตกรรมดนตรีที่นำไปใช้จริงได้ แต่นักศึกษาได้เรียนรู้ขั้นตอนต่าง ๆ และเกิดประสบการณ์จากการลงมือปฏิบัติจริง และ

เกิดการเรียนรู้จากการศึกษาสภาพปัญหาและความต้องการจากอาชีพดนตรีที่ใกล้ตัว และเป็นอาชีพทางดนตรีของตนเองในอนาคตต่อไป

บรรณานุกรม

Brown, T., & Wyatt, J. (2010). Design Thinking for Social Innovation. *Stanford Social Innovation Review*, *8*(1), 31–35.

Good Factory. (2019). *Design Thinking Handbook.* https://www.scbfoundation.com/stocks/2e/file/156102046074dtl2epdf/Design%20Thinking%20Handbook.pdf.

Panich, V. (2012). *WithīsāngǭkānrīanrūphūasitNaisatawatthīYīsip ʻet.* How to Create Learning for Students in the 21st Century. Bangkok : Atitta Publication Co.,Ltd.

Saengsawang, T. (2017). *Nawatkamlæthēknōlōyīkānsuksā.* [Innovation and educational technology]. Bangkok : Triple Group.co.th.

Samnakngānthīprachoomʻathikānbǭdīmahāwitthayālairātchaphat. (2018). *Yutsātmahāwitthayālairātchaphat phūakānphatthanāthǭngthin RayaYīsipPī (Sǭngphanhārǭihoksip-sǭngphanhārǭičhetsipkāo).* [Rajabhat University Strategy for Local Development 20-Year Period (2017-2036)]. Bangkok : N.P.

Siopitak, S. (2020). Tritdīdānnawatkam. [Innovation Theory]. *Saint John's Journal.* 23(32), 251-265.

Thanomchayatawat, B., Wānitsuphāwong, P., Nīamthēt, W. & Phačhontanti, N. (2016). ThaksahængsatawatthīYīsipʻet : Khwāmthāthāinaikānphatthanānaksuksā. [21st Century Skills : A Challenge for Student Development]. *The Southen College Network Journal of Nursing and Public Health.* 3(2), 208-222.

Witthayālaikāndontrī. (2023). *Krǭpmāttrathānkhunnawud*

radap ʻudomsuksā (Mǭkhǭ.Sǭng). Laksūtduriyāngoksātsatǭn bundit Laksūtprapprung . [Thai Qualifications Framework for Higher Education,TQF2]. Bangkok : Bansomdejchaopraya Rajabhat University.

จอห์น เคจ 4'33" การปฏิวัติแนวคิดทางดนตรีและศิลปะผ่านความเงียบ
John Cage's 4'33": Revolutionizing Music and Art Through Silence

วิชญ์ บุญรอด[*1]
Vich Boonrod[*1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาบทเพลง 4'33" ของ จอห์น เคจ ซึ่งถือเป็นหนึ่งในผลงานที่มีอิทธิพลมากที่สุดในประวัติศาสตร์ดนตรีร่วมสมัย ผลงานชิ้นนี้ไม่เพียงแต่ท้าทายขนบธรรมเนียมของการแสดงดนตรีแบบดั้งเดิม แต่ยังเปิดมุมมองใหม่เกี่ยวกับธรรมชาติของเสียงและความเงียบ ผู้เขียนได้ทำการสำรวจประวัติความเป็นมา แนวคิดเบื้องหลัง และผลกระทบของ 4'33" ที่มีต่อวงการดนตรีและศิลปะร่วมสมัย ผ่านมุมมองทางสุนทรียศาสตร์ ปรัชญา และสังคมวิทยา ที่อิทธิพลของผลงานชิ้นนี้ได้ส่งต่อศิลปินและนักแต่งเพลงในยุคหลัง โดยบทความนี้จะนำเสนอมุมมองที่ครอบคลุมและลึกซึ้งเกี่ยวกับความสำคัญของ 4'33" ในฐานะผลงานที่เปลี่ยนแปลงวงการดนตรีและศิลปะอย่างมีนัยสำคัญ

คำสำคัญ : จอห์น เคจ / ดนตรีร่วมสมัย / แนวคิดหลังสมัยใหม่ / 4'33"

Abstract

This article examines John Cage's composition 4'33", widely regarded as one of the most influential works in the history of contemporary music. This piece not only challenges traditional conventions of musical performance but also offers new perspectives on the nature of sound and silence. The author explores the historical context, underlying concepts, and impact of 4'33" on contemporary music and art through aesthetic, philosophical, and sociological lenses. The study investigates the work's influence on subsequent generations

* corresponding author, email: vichb@nu.ac.th
[1] ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
[1] Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University

Received: July 23, 2024 / **Revised:** November 4, 2024 / **Accepted:** November 11, 2024

of artists and composers. By presenting a comprehensive and in-depth analysis, this article aims to elucidate the significance of 4'33" as a transformative force in the realms of music and art.

Keywords: John Cage / contemporary music / postmodern concepts / 4'33"

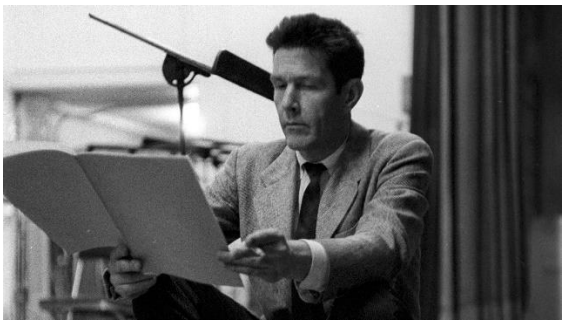
บทนำ

ดนตรีในศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก ที่มีการท้าทายและปฏิเสธขนบดั้งเดิมอย่างรุนแรง โดยเฉพาะในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษ นักประพันธ์เพลงได้แสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากระบบการประพันธ์แบบโทนอล (Tonal) ที่ใช้มาตั้งแต่ยุคบาโรกจนถึงโรแมนติก Ross, A. (2007: 36-42) ได้วิเคราะห์ว่าการเปลี่ยนแปลงนี้สะท้อนให้เห็นถึงวิกฤตของสังคมและวัฒนธรรมตะวันตกที่เผชิญกับความขัดแย้งและสงครามโลกทั้งสองครั้ง ซึ่งส่งผลให้ศิลปินแสวงหาภาษาดนตรีและวิธีการแสดงออกแบบใหม่ โดยในช่วงทศวรรษ 1950-1960 เกิดการเคลื่อนไหวทางดนตรีที่หลากหลาย ทั้งดนตรีอะแวงต์-การ์ด (Avant-garde) ที่มุ่งทดลองเทคนิคการประพันธ์แบบใหม่ ดนตรีแบบซีเรียล (Serialism) ที่พัฒนามาจากแนวคิด 12-tone ของ อาร์นอลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg) และดนตรีทดลอง (Experimental Music) ที่ท้าทายขนบของการประพันธ์และการแสดงดนตรี (Born, G., 2010: 230-235) ซึ่ง Taruskin, R. (2009: 154-158) ได้ชี้ให้เห็นว่าความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเทคโนโลยีได้ส่งผลต่อพัฒนาการของดนตรีในยุคนี้อย่างมีนัยสำคัญ

ท่ามกลางความเคลื่อนไหวทางดนตรีในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 จอห์น เคจ (John Cage) ได้ปรากฏตัวในฐานะนักประพันธ์ผู้มีบทบาทโดดเด่นในการปฏิวัติแนวคิดเกี่ยวกับดนตรี McClary, S. (2000: 128-132) ได้วิเคราะห์ว่าผลงานของเคจสะท้อนให้เห็นถึงการแตกหักของวัฒนธรรมดนตรีที่เคยเป็นเอกภาพในยุคก่อนหน้า โดย Nicholls, D. (2007: 517-520) ได้ชี้ให้เห็นว่าแนวคิดและผลงานของเคจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทเพลง 4'33" ได้สร้างการเปลี่ยนแปลงพื้นฐานต่อวิธีคิดเกี่ยวกับเสียงและดนตรีอย่างถึงรากถึงโคน ซึ่งการท้าทายขนบและกรอบความคิดเดิมของเขาได้เปิดมิติใหม่ให้กับการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย

จอห์น เคจ นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน ได้สร้างปรากฏการณ์ที่สั่นสะเทือนวงการดนตรีด้วยการนำเสนอผลงานที่ชื่อว่า 4'33" ผลงานชิ้นนี้ประกอบด้วยสามส่วน โดยในแต่ละส่วน นักดนตรีจะนั่งอยู่หน้าเปียโนโดยไม่เล่นโน้ตใด ๆ เป็นเวลารวมทั้งสิ้น 4 นาที 33 วินาที การแสดงครั้งแรกของผลงานนี้เกิดขึ้นที่ Maverick Concert Hall ในเมือง Woodstock รัฐนิวยอร์ก โดยมี เดวิด ทูดอร์ (David Tudor) รับบทบาทเป็นนักเปียโนในการแสดงครั้งนั้น (Gann, K., 2010 : 2) ผลงานชิ้นนี้ได้สร้างความประหลาดใจและความสับสนให้กับผู้ชมในขณะนั้น และต่อมาได้กลายเป็นหนึ่งในผลงานที่มีการถกเถียงและวิพากษ์วิจารณ์มากที่สุดในประวัติศาสตร์ดนตรีร่วมสมัย

4'33" ไม่เพียงแต่เป็นการท้าทายความเข้าใจทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีและการแสดงดนตรี แต่ยังเป็นการเปิดประตูสู่การตีความและการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ในวงการศิลปะ ผลงานชิ้นนี้ได้กระตุ้นให้เกิดการตั้งคำถามเกี่ยวกับธรรมชาติของเสียง ความเงียบ และบทบาทของผู้ฟังในการสร้างประสบการณ์ทางดนตรี นอกจากนี้ ยังเป็นการท้าทายแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับความเป็นผู้ประพันธ์และการควบคุมในการสร้างสรรค์งานศิลปะ



ภาพที่ 1 จอห์น เคจ (John Cage) ในปี ค.ศ. 1958
(ที่มา: Cheal, D., 2020)

ในช่วงเวลากว่า 70 ปีนับตั้งแต่การเปิดตัวครั้งแรก 4'33" ยังคงเป็นหัวข้อของการศึกษาวิจัยและการตีความอย่างต่อเนื่อง งานวิจัยล่าสุดได้สำรวจผลกระทบของผลงานชิ้นนี้ในบริบทของดนตรีดิจิทัลและศิลปะสื่อใหม่ ตัวอย่างเช่น การศึกษาของ Dodd, J. (2018 : 629) ได้วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่าง 4'33" กับแนวคิด

เรื่องเสียงในยุคดิจิทัล ในขณะที่ Piekut, B. (2020 : 146-150) ได้สำรวจอิทธิพลของจอห์น เคจ ต่อการพัฒนาของดนตรีทดลองและศิลปะการแสดงในศตวรรษที่ 21

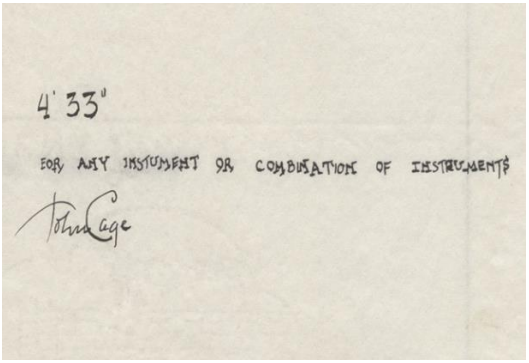
บทความนี้ผู้เขียนต้องการนำเสนอการวิเคราะห์มุมมองเกี่ยวกับบทเพลง 4'33" โดยพิจารณาทั้งในแง่ประวัติศาสตร์ แนวคิดเชิงปรัชญา และผลกระทบทางสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งผู้เขียนได้ตั้งคำถามว่า ผลงานชิ้นนี้ได้เปลี่ยนแปลงวิธีคิดเกี่ยวกับดนตรี เสียง และศิลปะอย่างไร รวมถึงมีอิทธิพลต่อศิลปินและนักคิดในยุคใหม่ รวมถึงได้เชื่อมโยงความเกี่ยวข้องของ 4'33" ในบริบทของโลกดิจิทัลและสังคมร่วมสมัยในแง่มุมใด โดยผู้เขียนมุ่งหวังที่จะนำเสนอมุมมองใหม่ ๆ เกี่ยวกับความสำคัญและความหมายของผลงานชิ้นนี้ในศตวรรษที่ 21

ประวัติและบริบททางประวัติศาสตร์

การเข้าใจความสำคัญของ 4'33" จำเป็นต้องพิจารณาบริบททางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เคจได้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ขึ้นมา จอห์น เคจ เกิดในปี ค.ศ. 1912 ในลอสแองเจลิส และเติบโตขึ้นมาในช่วงเวลาที่โลกกำลังเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ทั้งทางสังคม การเมือง และเทคโนโลยี ประสบการณ์ชีวิตของเขาได้รับอิทธิพลอย่างมากจากเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ เช่น สงครามโลกครั้งที่สอง การพัฒนาของเทคโนโลยีการสื่อสาร และการเติบโตของวัฒนธรรมประชานิยม (Larson, K., 2012 : 167-170) ในช่วงทศวรรษ 1940 และ 1950 เขาได้เริ่มสำรวจแนวคิดใหม่ ๆ เกี่ยวกับดนตรีและเสียง โดยได้รับอิทธิพลจากปรัชญาตะวันออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งพุทธศาสนานิกายเซน และแนวคิดของ I Ching หรือคัมภีร์การเปลี่ยนแปลง ซึ่งนำไปสู่การทดลองกับแนวคิดเรื่องความบังเอิญและการปล่อยวาง การควบคุมในการสร้างสรรค์งานศิลปะ (Pritchett, J., 1993 : 75-80) นอกจากนี้ จอห์น เคจ ยังได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปินร่วมสมัยคนอื่น ๆ เช่น มาร์เซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp) ซึ่งท้าทายแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับศิลปะด้วยผลงาน “Readymades” ของเขา

การสร้างสรรค์บทเพลง 4'33" เกิดขึ้นในบริบทของการเคลื่อนไหวทางศิลปะหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งศิลปินหลายคนกำลังแสวงหาวิธีการใหม่ ๆ ในการแสดงออกและท้าทายขนบธรรมเนียมเดิม ในวงการดนตรี มีการทดลองกับเทคนิคและรูปแบบใหม่ ๆ เช่น ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ และการใช้เสียงที่ไม่ใช่ดนตรีในการประพันธ์ จอห์น เคจ เองก็ได้ทดลองกับแนวคิดเหล่านี้ก่อนที่จะสร้าง 4'33" โดยในปี 1948 เขาได้บรรยายเกี่ยวกับแนวคิด “การประพันธ์ของความเงียบ”

ที่ Black Mountain College ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของแนวคิดที่นำไปสู่การสร้าง 4'33" (Gann, K., 2010 : 130-135; Šterbáková, D., 2021 : 60-62)



ภาพที่ 2 Score บทเพลง 4'33" ของจอห์น เคจ (John Cage)
(ที่มา: Vartanian, H., 2013)

การแสดงครั้งแรกของ 4'33" ในปี 1952 เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่สังคมอเมริกันกำลังเผชิญกับความตึงเครียดทางการเมืองและสังคม ยุคสงครามเย็นกำลังเริ่มต้นขึ้น และมีการต่อต้านวัฒนธรรมกระแสหลักเกิดขึ้นในหมู่ศิลปินและนักคิด ในบริบทนี้ 4'33" จึงไม่เพียงแต่เป็นการทดลองทางดนตรี แต่ยังเป็นการแสดงออกทางการเมืองและสังคมอีกด้วย (Joseph, B. W., 2016 : 180-185) ซึ่งปฏิกิริยาต่อ 4'33" ในช่วงแรกนั้นหลากหลายและมักจะเป็นไปในทางลบ ผู้ชมหลายคนรู้สึกสับสนและไม่พอใจกับสิ่งที่พวกเขามองว่าเป็นการเย้ยหยันหรือการหลอกลวง อย่างไรก็ตาม ในหมู่ศิลปินและนักวิชาการบางกลุ่ม 4'33" ได้รับการยอมรับว่าเป็นการเปิดมิติใหม่ในการคิดเกี่ยวกับดนตรีและศิลปะ (Kostelanetz, R., 2003 : 70-75) ตลอดหลายทศวรรษที่ผ่านมาการตีความและการประเมินคุณค่าของ 4'33" ได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก โดยปัจจุบันถือเป็นหนึ่งในผลงานที่มีอิทธิพลมากที่สุดในประวัติศาสตร์ดนตรีร่วมสมัย

แนวคิดและปรัชญาเบื้องหลัง 4'33"

4'33" ไม่ใช่เพียงแค่การแสดงดนตรีที่ไร้เสียง แต่เป็นการแสดงออกทางปรัชญาที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับธรรมชาติของเสียง ดนตรี และการรับรู้ของมนุษย์ จอห์น เคจ ได้ท้าทายความเข้าใจดั้งเดิมที่ว่าดนตรีต้องประกอบด้วยเสียงที่จงใจสร้างขึ้นโดยนักดนตรี เขาเสนอว่าเสียงทุกชนิดในสภาพแวดล้อม ไม่ว่าจะเป็นเสียงลมพัด เสียงคนไอ หรือเสียงรถยนต์ผ่าน ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ทางดนตรี แนวคิดนี้ได้ขยายนิยามของดนตรีให้กว้างขวางขึ้นอย่างมาก ดังที่ Cox, C. (2009 : 20-22) ได้วิเคราะห์ไว้ในงานวิจัยของเขาผ่าน 4'33" ซึ่งได้แสดงให้เห็นว่าความเงียบที่สมบูรณ์นั้นไม่มีอยู่จริง แม้ในห้องที่เงียบที่สุด เราก็ยังสามารถได้ยินเสียงการทำงานของร่างกายเราเอง เช่น เสียงเลือดไหลเวียน หรือเสียงประสาททำงาน แนวคิดนี้ได้รับอิทธิพลจากประสบการณ์ของเขาในห้องไร้เสียงสะท้อนที่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด ซึ่ง Gann, K. (2010 : 160-165) ได้อธิบายไว้อย่างละเอียดในหนังสือของเขาเกี่ยวกับประวัติของ 4'33"

การปล่อยวางการควบคุมเป็นอีกหนึ่งแนวคิดสำคัญที่อยู่เบื้องหลัง 4'33" จอห์น เคจ เชื่อว่าการปล่อยให้เสียงเกิดขึ้นตามธรรมชาติโดยปราศจากการแทรกแซงนั้นเป็นวิธีที่จะเข้าถึงความงามและความจริงของเสียงได้อย่างแท้จริง Pritchett, J. (1993 : 138-140) ได้วิเคราะห์ว่าแนวคิดนี้สะท้อนถึงอิทธิพลของปรัชญาตะวันออก โดยเฉพาะพุทธศาสนานิกายเซนที่มีต่อ จอห์น เคจ ซึ่งนอกจากนี้ 4'33" ยังได้เปลี่ยนบทบาทของผู้ฟังจากผู้รับฟังแบบพาสซีฟเป็นผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ประสบการณ์ทางดนตรี ผู้ฟังถูกเชิญชวนให้ตระหนักถึงเสียงรอบตัวและตีความเสียงเหล่านั้นในฐานะส่วนหนึ่งของการแสดง Kim-Cohen, S. (2009 : 140-145) ได้วิเคราะห์ว่าการเปลี่ยนแปลงบทบาทของผู้ฟังนี้มีนัยสำคัญต่อการพัฒนาวงการศิลปะเสียงและศิลปะการแสดงในเวลาต่อมา

การกำหนดระยะเวลาที่แน่นอนของ 4'33" (4 นาที 33 วินาที) เป็นการสร้างกรอบเวลาสำหรับการรับฟังและการตระหนักรู้ การกำหนดเวลานี้ทำให้ประสบการณ์การฟังเสียงรอบตัวกลายเป็น “การแสดง” ที่มีโครงสร้าง Piekut, B. (2020 : 151-155) ได้วิเคราะห์ว่าแนวคิดเรื่องกรอบเวลานี้มีอิทธิพลต่อการพัฒนาของศิลปะการแสดงสดและศิลปะเชิงกระบวนการในทศวรรษต่อมา

อิทธิพลของปรัชญาตะวันออกต่อแนวคิดของ จอห์น เคจ นั้นมีความสำคัญอย่างยิ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งปรัชญาเซนและ I Larson, K. (2012 : 240-245) ได้

วิเคราะห์ว่าแนวคิดเหล่านี้มีส่วนสำคัญในการหล่อหลอมมุมมองของ จอห์น เคจ เกี่ยวกับความไม่แน่นอนและการปล่อยวางความยึดมั่นถือมั่น ซึ่งสะท้อนออกมาอย่างชัดเจนใน 4'33"

แนวคิดเหล่านี้ไม่เพียงแต่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ 4'33" เท่านั้น แต่ยังส่งผลกระทบอย่างกว้างขวางต่อวงการดนตรีและศิลปะร่วมสมัย Gottschalk, J. (2016 : 50-55) ได้วิเคราะห์ว่าแนวคิดของ จอห์น เคจ เกี่ยวกับเสียงและความเงียบได้เปิดทางให้กับการพัฒนาของดนตรีเสียงแวดล้อม (ambient music) และศิลปะเสียง (sound art) ในทศวรรษต่อมา การศึกษาของ Gottschalk ชี้ให้เห็นว่าอิทธิพลของ 4'33" นั้นไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่ในวงการดนตรีคลาสสิก

ผลกระทบและอิทธิพลต่อวงการดนตรีและศิลปะ

4'33" ของ จอห์น เคจ มีผลกระทบอย่างลึกซึ้งและกว้างขวางต่อวงการดนตรีและศิลปะ ทั้งในแง่ของแนวคิดและการปฏิบัติ ผลงานชิ้นนี้ไม่เพียงแต่เปลี่ยนแปลงวิธีที่ผู้คนคิดเกี่ยวกับดนตรีและเสียง แต่ยังมีอิทธิพลต่อศิลปะแขนงอื่น ๆ อีกด้วย และการขยายขอบเขตของดนตรีเป็นหนึ่งในผลกระทบที่สำคัญที่สุดของ 4'33" ผลงานชิ้นนี้เปิดประตูสู่การยอมรับเสียงทุกชนิดว่าสามารถเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีได้ แนวคิดนี้นำไปสู่การพัฒนาของดนตรีเสียงแวดล้อม (Ambient Music) และการใช้เสียงที่ไม่ใช่ดนตรีในการประพันธ์เพลง Demers, J. (2010 : 92-93) ได้วิเคราะห์ว่าศิลปินอย่าง ไบรอัน อีโน (Brian Eno) ที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากแนวคิดนี้ในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีแอมเบียนท์ของเขา ซึ่งเป็นการต่อยอดแนวคิดของ จอห์น เคจ ในการใช้เสียงแวดล้อมเป็นส่วนหนึ่งของดนตรี

นอกจากนี้ 4'33" ยังมีส่วนสำคัญในการก่อกำเนิดศิลปะเสียง (Sound Art) ในฐานะรูปแบบศิลปะที่แยกออกมาต่างหาก LaBelle, B. (2015 : 14-15) ได้ศึกษาว่าศิลปินเสียงหลายคน เช่น แม็กซ์ นอยเฮาส์ (Max Neuhaus) และแอลวิน ลูเซียร์ (Alvin Lucier) ได้พัฒนาแนวคิดของ จอห์น เคจ เกี่ยวกับการรับฟังและการตระหนักรู้ถึงเสียงในสภาพแวดล้อม ซึ่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่ใช้เสียงเป็นสื่อหลักในการแสดงออกทางศิลปะ

อิทธิพลของ 4'33" ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่ในวงการดนตรีเท่านั้น แต่ยังแผ่ขยายไปสู่ศิลปะแขนงอื่น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะแนวคิด (Conceptual Art) Godfrey, T. (1998 : 108) ได้วิเคราะห์ว่าแนวคิดของ 4'33" ที่ว่าความคิดหรือแนวคิดสามารถเป็นผลงานศิลปะได้โดยตัวมันเอง มีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนา

ของศิลปะแนวคิดในทศวรรษ 1960 และ 1970 ศิลปินอย่าง โยโกะ โอโนะ (Yoko Ono) และ โจเซฟ โคซุธ (Joseph Kosuth) ได้นำแนวคิดนี้ไปต่อยอดในผลงานของพวกเขา ซึ่งเน้นการนำเสนอแนวคิดมากกว่าวัตถุทางศิลปะ

สิ่งที่น่าสนใจอีกหนึ่งประเด็นคือการเปลี่ยนแปลงบทบาทของผู้ชมเป็นอีกหนึ่งผลกระทบสำคัญของ 4'33" Fischer-Lichte, E. (2008 : 11-23) ได้วิเคราะห์ว่า 4'33" เปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและผู้ชม โดยทำให้ผู้ชมกลายเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน แนวคิดนี้มีอิทธิพลอย่างมากต่อศิลปะการแสดงสด (Performance Art) และการมีส่วนร่วมของผู้ชมในศิลปะร่วมสมัย ซึ่งเน้นการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและผู้ชม ซึ่งการที่ จอห์น เคจ ปล่อยให้เสียงในสภาพแวดล้อมเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน เป็นการท้าทายแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับบทบาทของผู้ประพันธ์ Born, G., & Devine, K. (2015 : 149-150) ได้ศึกษาว่าแนวคิดนี้มีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนาของดนตรี

ในการใช้อิเล็กทรอนิกส์และอัลกอริทึมในการสร้างดนตรี โดยเฉพาะในแง่ของการลดบทบาทของผู้ประพันธ์ในฐานะผู้ควบคุมทุกองค์ประกอบของบทเพลง และเปิดโอกาสให้ระบบหรือสิ่งแวดล้อมมีส่วนในการกำหนดผลลัพธ์ทางดนตรี ในด้านสถาปัตยกรรมและการออกแบบเสียง แนวคิดของ จอห์น เคจ เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างเสียงและพื้นที่ได้มีอิทธิพลอย่างมาก Blesser, B., & Salter, L. R. (2009 : 1-7) ได้วิเคราะห์ว่าสถาปนิกและนักออกแบบเสียงหลายคนได้นำแนวคิดนี้ไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสภาพแวดล้อมที่ตระหนักถึงมิติทางเสียง การออกแบบพื้นที่สาธารณะในปัจจุบันมักจะคำนึงถึงประสบการณ์ทางเสียงของผู้ใช้งาน ซึ่งเป็นผลมาจากการตระหนักถึงความสำคัญของเสียงแวดล้อมที่เขาได้นำเสนอผ่าน 4'33"

4'33" ยังได้เปิดทางให้กับการทดลองใหม่ ๆ ในวงการดนตรี โดยเฉพาะในด้านของการใช้ความบังเอิญและการไม่กำหนดทิศทาง (Indeterminacy) ในการประพันธ์เพลง Nyman, M. (1999 : 72-75) ได้ศึกษาว่าแนวคิดนี้มีอิทธิพลอย่างมากต่อนักดนตรีทดลองรุ่นหลัง เช่น มอร์ตัน เฟลด์แมน (Morton Feldman) และ คริสเตียน วูล์ฟ (Christian Wolff) ซึ่งได้พัฒนาเทคนิคการประพันธ์เพลงที่เปิดโอกาสให้ความบังเอิญและการตัดสินใจของนักดนตรีมีบทบาทสำคัญในการกำหนดผลลัพธ์ของบทเพลง

แม้ว่า 4'33" จะเป็นผลงานที่อยู่ในแวดวงดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย แต่อิทธิพลของมันได้แผ่ขยายไปสู่วัฒนธรรมเพลงสมัยนิยมด้วยเช่นกัน Grubbs, D. (2014 :

66) ได้วิเคราะห์ว่าแนวคิดของ จอห์น เคจ เกี่ยวกับการรับฟังและการตระหนักรู้ถึงเสียงแวดล้อมได้มีอิทธิพลต่อศิลปินในวงการดนตรีสมัยนิยมและร็อก โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ 1960 และ 1970 ตัวอย่างเช่น เดอะ บีทเทิลส์ (The Beatles) ได้นำแนวคิดของ จอห์น เคจ มาใช้ในการสร้างสรรค์เพลง “Revolution 9” ซึ่งเป็นการทดลองใช้เสียงที่ไม่ใช่ดนตรีและเทคนิคการตัดต่อเสียงในบทเพลงสมัยนิยม นอกจากนี้ 4'33" ยังได้กลายเป็นจุดอ้างอิงสำคัญในการศึกษาและวิจารณ์ดนตรีและศิลปะร่วมสมัย โดย Kahn, D. (1997 : 557-558) ได้วิเคราะห์ว่าผลงานชิ้นนี้ได้เปิดประเด็นการถกเถียงเกี่ยวกับธรรมชาติของดนตรี เสียง และความเงียบ ซึ่งยังคงมีความสำคัญในวงวิชาการด้านดนตรีวิทยาและสุนทรียศาสตร์จนถึงปัจจุบัน

การศึกษาและตีความ 4'33" ในบริบทใหม่ ๆ ยังคงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง สะท้อนให้เห็นถึงความลุ่มลึกและความซับซ้อนของแนวคิดที่ จอห์น เคจ นำเสนอผ่านผลงานชิ้นนี้ และในยุคดิจิทัล อิทธิพลของ 4'33" ยังคงปรากฏให้เห็นในรูปแบบใหม่ ๆ Evens, A. (2005 : 57) ได้วิเคราะห์ว่าแนวคิดของ จอห์น เคจ เกี่ยวกับเสียงและความเงียบมีความเกี่ยวข้องอย่างมากกับการพัฒนาของเทคโนโลยีดิจิทัลและสื่อใหม่ โดยเฉพาะในแง่ของการตระหนักถึงบทบาทของ “noise” หรือสัญญาณรบกวนในระบบดิจิทัล และการใช้ความบังเอิญและอัลกอริทึมในการสร้างสรรค์งานศิลปะ

การตีความและการนำเสนอ 4'33" ในบริบทร่วมสมัย

แม้ว่า 4'33" จะถูกสร้างขึ้นเมื่อกว่า 70 ปีที่แล้ว แต่ผลงานชิ้นนี้ยังคงได้รับความสนใจและมีการตีความใหม่ ๆ อยู่เสมอในบริบทร่วมสมัย การศึกษาล่าสุดโดย Dodd, J. (2018 : 639) ได้วิเคราะห์การนำเสนอ 4'33" ในยุคดิจิทัล โดยพิจารณาว่าแนวคิดของ จอห์น เคจ เกี่ยวกับเสียงและความเงียบมีความหมายอย่างไรในโลกที่เต็มไปด้วยเสียงรบกวนทางดิจิทัลและการสื่อสารที่ไม่มีวันหยุดนิ่ง

ในด้านการแสดงสด 4'33" ยังคงได้รับการนำเสนอในรูปแบบที่หลากหลาย Piekut, B. (2020 : 156-160) ได้ศึกษาการแสดง 4'33" ในบริบทของศิลปะการแสดงร่วมสมัย โดยวิเคราะห์ว่าการแสดงในปัจจุบันมักจะเน้นการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมและการใช้เทคโนโลยีเพื่อขยายประสบการณ์การรับฟังเสียงแวดล้อม ตัวอย่างเช่น การใช้ไมโครโฟนและระบบขยายเสียงเพื่อเน้นย้ำเสียงที่มักจะถูกมองข้ามในชีวิตประจำวัน นอกจากนี้ 4'33" ยังได้รับการตีความและนำเสนอในบริบทของศิลปะดิจิทัลและสื่อใหม่ การนำเสนอ 4'33" ในรูปแบบของงานศิลปะเสียงดิจิทัลและการติดตั้งแบบอินเทอร์แอคทีฟ ซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการสร้างและ

ควบคุมเสียงแวดล้อม การตีความในรูปแบบนี้ไม่เพียงแต่สืบทอดแนวคิดของ จอห์น เคจ แต่ยังขยายขอบเขตของการรับรู้และการมีส่วนร่วมของผู้ชมในยุคดิจิทัล

สรุป

4'33" ของ จอห์น เคจ เป็นผลงานที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีและศิลปะร่วมสมัย ผลงานชิ้นนี้ไม่เพียงแต่ท้าทายแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับดนตรีและเสียง แต่ยังเปิดมุมมองใหม่เกี่ยวกับธรรมชาติของการรับฟังและการสร้างสรรค์ศิลปะ อิทธิพลของ 4'33" ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่ในวงการดนตรีเท่านั้น แต่ยังแผ่ขยายไปสู่ศิลปะแขนงอื่น ๆ รวมถึงสถาปัตยกรรม การออกแบบ และสื่อดิจิทัล แนวคิดของ จอห์น เคจ เกี่ยวกับการตระหนักรู้ถึงเสียงแวดล้อมและการมีส่วนร่วมของผู้ชมในการสร้างสรรค์ผลงานยังคงมีความเกี่ยวข้องและสำคัญในบริบทร่วมสมัย โดยเฉพาะในยุคที่เทคโนโลยีดิจิทัลได้เปลี่ยนแปลงวิธีที่เรารับรู้และมีปฏิสัมพันธ์กับเสียงและสภาพแวดล้อม การศึกษาและตีความ 4'33" ในบริบทใหม่ ๆ ยังคงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง สะท้อนให้เห็นถึงความลุ่มลึกและความซับซ้อนของแนวคิดที่ จอห์น เคจ นำเสนอผ่านผลงานชิ้นนี้ รวมถึงในแง่ของการศึกษาและการวิจารณ์ 4'33" ยังคงเป็นหัวข้อที่ได้รับความสนใจอย่างต่อเนื่อง โดยมีการตีความผ่านมุมมองใหม่ๆ อยู่เสมอ Gottschalk, J. (2016 : 25) ได้วิเคราะห์ผลงานชิ้นนี้ในบริบทของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเทคโนโลยีในศตวรรษที่ 21 โดยชี้ให้เห็นว่าแนวคิดของ จอห์น เคจ เกี่ยวกับการตระหนักรู้ถึงเสียงแวดล้อมมีความสำคัญมากขึ้นในยุคที่เราถูกล้อมรอบด้วยข้อมูลและการกระตุ้นทางประสาทสัมผัสอย่างต่อเนื่อง

ผลงาน 4'33" ของ จอห์น เคจ นับตั้งแต่การเปิดตัวในปี 1952 ได้กลายเป็นประเด็นถกเถียงและวิเคราะห์วิจารณ์อย่างกว้างขวางในวงการดนตรีและศิลปะร่วมสมัย บทประพันธ์ที่ไม่ธรรมดานี้ ประกอบด้วยความเงียบยาวนาน 4 นาที 33 วินาที ได้ท้าทายแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับดนตรีด้วยการนำเสียงแวดล้อมมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง นวัตกรรมและการท้าทายขนบธรรมเนียมของ จอห์น เคจ ได้เบลอเส้นแบ่งระหว่างดนตรีและชีวิตประจำวัน ส่งเสริมให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมกับสภาพแวดล้อมอย่างสร้างสรรค์และรับรู้มากขึ้น

การศึกษาเชิงลึกเกี่ยวกับแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์เบื้องหลัง 4'33" ได้เผยให้เห็นถึงรากฐานทางทฤษฎีและคุณค่าทางศิลปะของผลงานชิ้นนี้ แม้ว่าการตอบรับต่อผลงานจะมีความหลากหลาย ตั้งแต่การวิจารณ์ว่าเป็นเพียงการเรียกร้องความสนใจ ไปจนถึงการยอมรับในความสำคัญของการท้าทายขนบธรรมเนียมทาง

ดนตรี แต่ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า 4'33" ได้กระตุ้นให้เกิดการตีความและการตอบสนองที่หลากหลายจากผู้ชม

การศึกษาและวิเคราะห์ 4'33" ในปัจจุบันไม่ได้จำกัดอยู่เพียงในมิติของดนตรีเท่านั้น แต่ยังขยายไปสู่การพิจารณาผลกระทบของผลงานนี้ต่อศิลปะร่วมสมัยในวงกว้าง รวมถึงการตีความในบริบทของสังคมดิจิทัลและโลกที่เต็มไปด้วยเสียงรบกวนทางอิเล็กทรอนิกส์ ความสำคัญของ 4'33" จึงไม่ได้จำกัดอยู่เพียงในฐานะผลงานทางดนตรี แต่ยังเป็นจุดเริ่มต้นของการตั้งคำถามเกี่ยวกับธรรมชาติของเสียง ความเงียบ และการรับรู้ของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่

ในท้ายที่สุด 4'33" ของ จอห์น เคจ ไม่เพียงแต่เป็นบทประพันธ์ที่ท้าทายขนบธรรมเนียมทางดนตรีเท่านั้น แต่ยังเป็นงานศิลปะที่กระตุ้นให้เราตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างเสียง ความเงียบ และสภาพแวดล้อมรอบตัว ในโลกที่เต็มไปด้วยเสียงรบกวนและการกระตุ้นทางประสาทสัมผัสอย่างต่อเนื่อง บทเรียนจาก 4'33" เกี่ยวกับการหยุด ฟัง และตระหนักรู้ถึงสิ่งรอบตัว อาจเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและจำเป็นมากยิ่งขึ้นในปัจจุบันและอนาคต ผลงานชิ้นนี้จึงยังคงมีความสำคัญและเกี่ยวข้องกับการทำความเข้าใจบทบาทของเสียง ความเงียบ และการรับรู้ในโลกสมัยใหม่ ซึ่งจะยังคงเป็นประเด็นที่น่าสนใจสำหรับการศึกษาและวิเคราะห์ต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

Blesser, B., & Salter, L. R. (2009). *Spaces speak, are you listening?: Experiencing aural architecture.* Cambridge : MIT Press.

Born, G. (2010). For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn: The 2007 Dent Medal Address. *Journal of the Royal Musical Association*, *135*(2), 205–243. https://doi.org/10.1080/02690403.2010.506265

Born, G., & Devine, K. (2015). Music technology, gender, and class: Digitization, educational and social change in Britain. *Twentieth-Century Music. 12*(2), 135-172. https://doi.org/10.1017/S1478572215000018

Cox, C. (2009). Sound art and the sonic unconscious. *Organised Sound. 14*(1), 19-26. https://doi.org/10.1017/S1355771809000041

Cheal, D. (2020, May 11). *4'33" — John Cage's radical piece resonates during this era of silence.* https://ig.ft.com/life-of-a-song/silence.html)

Demers, J. (2010). *Listening through the noise: The aesthetics of experimental electronic music.* Oxford : Oxford University Press.

Dodd, J. (2018). 'What 4'33" is.'. *Australasian Journal of Philosophy. 96*(4), 629-641. doi: 10.1080/00048402.2017.1408664

Evens, A. (2005). *Sound ideas: Music, machines, and experience.* Minneapolis : University of Minnesota Press.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics.* London : Routledge.

Gann, K. (2010). *No such thing as silence: John Cage's 4'33".* New Haven : Yale University Press.

Godfrey, T. (1998). *Conceptual art.* London : Phaidon Press.

Gottschalk, J. (2016). *Experimental music since 1970.* London : Bloomsbury Academic.

Grubbs, D. (2014). *Records ruin the landscape: John Cage, the sixties, and sound recording.* Durham : Duke University Press.

Joseph, B. W. (2016). *Experimentations: John Cage in music, art, and architecture.* London : Bloomsbury Academic.

Kahn, D. (1997). John Cage: Silence and silencing. *The Musical Quarterly. 81*(4), 556-598. https://doi.org/10.1093/mq/81.4.556

Kim-Cohen, S. (2009). *In the blink of an ear: Toward a non-cochlear sonic art.* London : Continuum.

Kostelanetz, R. (2003). *Conversing with John Cage.* London : Routledge.

LaBelle, B. (2015). *Background noise: Perspectives on sound art*. 2nd ed. London : Bloomsbury Academic.

Larson, K. (2012). *Where the heart beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of artists.* London : Penguin Press.

McClary, S. (2000). *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form.* Berkeley : University of California Press.

Nicholls, D. (2007). *John Cage and the American Experimental Tradition. In The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (N. Cook & A. Pople, Eds., pp. 513-527). Cambridge : Cambridge University Press.

Nyman, M. (1999). *Experimental music: Cage and beyond*. 2nd ed. Cambridge : Cambridge University Press.

Piekut, B. (2020). *The world is a problem: John Cage and experimental music after 1945.* Oxford : Oxford University Press.

Pritchett, J. (1993). *The music of John Cage.* Cambridge : Cambridge University Press.

Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century.* Farrar : Straus and Giroux.

Šterbáková, D. (2021). 4′33″, Ideas, and Medium in Appreciating Conceptual Art. *Estetika: The European Journal of Aesthetics. 58* (1), 57-71. doi: 10.33134/eeja.253

Taruskin, R. (2009). M*usic in the Early Twentieth Century.* Oxford : Oxford University Press.

Vartanian, H. (2013, September 13). The Original: John Cage, “4’33” (In Proportional Notation)” (1952/1953). https://hyperallergic.com/85779/the-original-john-cage-433-in-proportional-notation-19521953/)

การวิเคราะห์แนวดนตรีมินิมอลลิสต์ในบทเพลง Clapping Music ของ สตีฟ ไรซ์ ในยุคสมัยดนตรีศตวรรษที่ 20

Analysis of Minimalist Music in Steve Reich's "Clapping Music" during the of 20th Century Music Era

อานนท์ ผลพรวิทูร[*1] และ มนสิการ เหล่าวานิช[2]
Arnon Polponvitoon[*1] and Monsikarn Laovanich[2]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวดนตรีมินิมอลลิสต์ ผ่านบทเพลง Clapping Music ของ สตีฟ ไรซ์ ซึ่งเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกสำคัญของกระแสดนตรีมินิมอลลิสต์ในศตวรรษที่ 20 การศึกษานี้เน้นการวิเคราะห์เชิงโครงสร้างของบทเพลง โดยเฉพาะการจำแนกรูปแบบจังหวะและการเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของจังหวะระหว่างผู้บรรเลงทั้งสองคน กระบวนการวิเคราะห์ครอบคลุมถึงการสำรวจความเรียบง่ายและความซ้ำซ้อนของจังหวะในบทเพลง รวมทั้งการเชื่อมโยงกับลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของแนวดนตรีมินิมอลลิสต์

ผลการศึกษาพบว่า Clapping Music เป็นบทเพลงที่มีอัตราจังหวะ 12/8 สำหรับผู้บรรเลงสองคน โดยมีรูปแบบจังหวะทั้งหมด 13 รูปแบบ ซึ่งดำเนินการซ้ำกันในแต่ละรอบ โดยผู้บรรเลงคนที่ 1 ใช้รูปแบบจังหวะเดียวกันตลอดทั้ง 13 รูปแบบ ขณะที่ผู้บรรเลงคนที่ 2 มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะในแต่ละรอบ ความสัมพันธ์ระหว่างสองแนวทางนี้แสดงให้เห็นถึงความสมดุลและความแตกต่างที่เกิดขึ้นในบทเพลง การฝึกซ้อมที่มีประสิทธิภาพจะต้องอาศัยการฝึกซ้อมร่วมกับเครื่องกำกับจังหวะและการทำความเข้าใจในจังหวะของแต่ละผู้บรรเลงอย่างลึกซึ้ง เพื่อให้การบรรเลงมีความแม่นยำและสมบูรณ์

* corresponding author, email : arnon_band1234@gmail.com
[1] นักศึกษาหลักสูตรครุศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Master of Music Education, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
[2] รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[2] Assoc.Prof.Dr., Department of Western Music, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Sep 5, 2024 / **Revised:** Nov 6, 2024 / **Accepted:** Nov 11, 2024

คำสำคัญ: มินิมอลลิสต์ / ดนตรีในศตวรรษที่ 20 / สตีฟ ไรซ์

Abstract

This academic article aims to study and analyze the minimalist music genre through the composition *Clapping Music* by Steve Reich, one of the key pioneers of the minimalist music movement in the 20th century. The study focuses on a structural analysis of the composition, particularly distinguishing rhythmic patterns and comparing the rhythmic relationship between the two performers. The analysis process includes examining the simplicity and repetition of the rhythm in the composition, as well as connecting it to the distinctive characteristics of the minimalist music style.

The study found that *Clapping Music* is composed in a 12/8 time signature for two performers, featuring a total of 13 rhythmic patterns, repeated in each cycle. Performer 1 maintains the same rhythmic pattern throughout all 13 cycles, while Performer 2 changes the rhythmic pattern with each cycle. The relationship between these two approaches demonstrates both balance and contrast within the composition. Effective practice requires rehearsing with a metronome and developing a deep understanding of each performer's rhythm to achieve precision and cohesiveness in the performance.

Keywords: Minimalist / 20th-century music / Steve Reich

บทนำ

บทความวิชาการนี้นำเสนอการศึกษาพัฒนาการทางดนตรีในศตวรรษที่ 20 ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงอย่างมีนัยสำคัญหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง แนวคิดและวิธีการประพันธ์ดนตรีแบบสิบสองเสียงที่เคยได้รับความนิยมในช่วงก่อนหน้านั้นเริ่มถูกมองว่าเป็นวิธีการที่ล้าสมัย เมื่อดนตรีมีความซับซ้อนมากขึ้น กลุ่มนักประพันธ์ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 ได้แสดงปฏิกิริยาต่อต้านความซับซ้อนเหล่านั้นและหันกลับไปสู่การประพันธ์ที่เรียบง่าย ซึ่งนำไปสู่การกำเนิดของดนตรีมินิมอลลิสต์ในทศวรรษที่ 1950 (Trakulhun, W., 2015: 188)

ดนตรีมินิมอลลิสต์ถือกำเนิดขึ้นในสหรัฐอเมริกา โดยได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันสมัยใหม่ ซึ่งประกอบไปด้วยความเรียบง่ายของเสียงประสาน ความสม่ำเสมอของจังหวะ และอิทธิพลของดนตรีร็อคแอนด์โรลและแจ๊ส นอกจากนี้ยังได้รับแรงบันดาลใจจากองค์ประกอบทางดนตรีในยุคกลาง เช่น ออร์กานุม และแนวทำนองแบบเกรกอเรียน รวมถึงเทคนิคการซ้ำและการขับเคลื่อนจังหวะที่พบในดนตรีบาโรค ดนตรีมินิมอลลิสต์มีรากฐานอยู่ที่การลดและตัดทอนความซับซ้อนในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยในช่วงทศวรรษที่ 1960 ดนตรีแบบคลาสสิคมินิมอลลิสต์ (Classic Minimalist) ได้รวบรวมองค์ประกอบต่างๆ เข้าด้วยกัน เช่น การประสานเสียง จังหวะ ความหนัก-เบา และการใช้เครื่องดนตรี โดยโครงสร้างหลักของดนตรีมินิมอลลิสต์คือเทคนิคการซ้ำที่ไม่รู้จบ (Schwarz, R., 1966: 9)

ดนตรีแบบมินิมอลลิสต์เกิดขึ้นจากการปฏิเสธความซับซ้อนของดนตรีในศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะแนวดนตรีอย่างซีเรียลิซึม ดนตรีทดลอง ดนตรีสิบสองเสียง และรูปแบบอื่น ๆ ในช่วงเวลานั้น นักประพันธ์ที่สำคัญในดนตรีมินิมอลลิสต์ส่วนใหญ่เป็นชาวอเมริกัน เช่น ลามอนเต ยัง, แทรี ไรลีย์, ฟิลิป กลาส และสตีฟ ไรซ์

สตีฟ ไรซ์

สตีฟ ไรซ์ (Steve Reich) เป็นบุคคลที่บทความนี้ได้นำมาศึกษา เนื่องจากเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาและส่งเสริมแนวดนตรีมินิมอลลิสต์ รวมถึงเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกดนตรีแนวนี้ในสหรัฐอเมริกา ในช่วงทศวรรษที่ 1960 ไรซ์เป็นผู้คิดค้นเทคนิคการเหลื่อมจังหวะ (Phasing) ซึ่งสร้างความเหลื่อมซ้อนของดนตรีหลากหลายรูปแบบ ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงของเสียงที่ซับซ้อน นอกจากนี้ ไรซ์ยังมีวงดนตรีของตนเอง และร่วมบรรเลงผลงานทุกครั้ง อีกทั้งยังได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันออก เช่น จังหวะกลองแอฟริกัน และฆ้องกาเมลันของบาหลี ดนตรีของไรซ์ มีความพิเศษที่สามารถเข้าถึงผู้ฟังที่ไม่จำกัดอยู่เฉพาะกลุ่มผู้ฟังดนตรีคลาสสิก และยังส่งอิทธิพลอย่างกว้างขวาง ต่อนักแต่งเพลงและนักดนตรีรุ่นหลังในหลายแนวดนตรี ทั้งร็อค ป็อป และอิเล็กทรอนิกส์ (Phatthradetphaisan, A., 2018: 270)

ไรซ์เริ่มสนใจดนตรีแอฟริกันตั้งแต่ช่วงที่ยังศึกษาอยู่ที่ Mills College โดยเริ่มจากการศึกษางานเขียนของโจนส์ ซึ่งเป็นผลงานที่เป็นต้นแบบของดนตรีแอฟริกัน ไรซ์ยังได้ติดต่อสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมจากโจนส์ และได้เรียนดนตรีแอฟริกันจาก

อัลเฟรด ลาดเซปโก้ อาจารย์กลองชาวเผ่า Ewe โดย ไรซ์ กล่าวว่า เขาพยายามทำความเข้าใจและวิเคราะห์ว่าดนตรีตะวันออกเหล่านั้นถูกสร้างขึ้นมาได้อย่างไร ด้วยระบบวิธีคิดแบบไหน และโครงสร้างที่แท้จริงของดนตรีเหล่านั้นเป็นอย่างไร ประสบการณ์กับกลองและเครื่องเคาะในกานาทำให้ไรซ์ตระหนักถึงความสำคัญของเสียงเครื่องดนตรีจริง (Acoustic Instruments) ซึ่งสามารถสร้างเสียงที่หลากหลายกว่าเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ความเชื่อมั่นนี้ทำให้เขาตัดสินใจเขียนบทประพันธ์ "Drumming" โดยใช้เครื่องเคาะจังหวะเป็นจุดศูนย์กลางของงานประพันธ์ (Reich, S., 2011: 55-63)

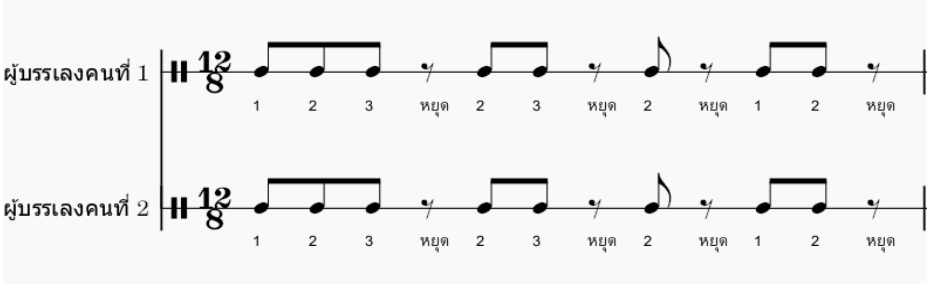
ในปีทศวรรษที่ 1972 เมื่อชื่อเสียงของสตีฟ ไรซ์เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง ประกอบกับความสำเร็จของบทประพันธ์ Drumming ทำให้เขาสามารถใช้ชีวิตโดยมุ่งเน้นไปที่การแต่งเพลงและการแสดงคอนเสิร์ตเท่านั้น โดยไม่จำเป็นต้องทำงานอื่นเพิ่มเติมอีก ตัวอย่างหนึ่งของผลงานในแนวเดียวกับ "Drumming" คือบทเพลง Clapping Music ซึ่งไรซ์แต่งขึ้นในเดือนเมษายน 1972 สำหรับเสียงปรบมือ โดยผู้เล่นสองคน ไรซ์ ได้กล่าวถึงงานชิ้นนี้ว่า แนวคิดแรกเริ่มคือการสร้างบทเพลงที่ใช้เสียงที่พื้นฐานที่สุดจากร่างกายมนุษย์ อย่างไรก็ตาม เทคนิคแพสซิ่ง แบบเดิม ๆ ที่เคยใช้ในผลงานก่อนหน้านี้ กลับไม่สามารถนำมาใช้ได้ในงานนี้ เพราะจะทำให้เกิดความซับซ้อนเกินไปและไม่สอดคล้องกับความเรียบง่ายของเสียงปรบมือ ดังนั้น ไรซ์จึงเลือกใช้วิธีการกระโดดข้ามไปยังชุดโน้ตถัดไปในทันที แทนการเร่งความเร็วทีละน้อยตามวิธีการแพสซิ่งแบบเดิม (Reich, S., 2002: 70-80)

การวิเคราะห์บทเพลง Clapping Music

บทเพลง Clapping Music ประพันธ์โดย สตีฟ ไรซ์ นำเสนอรูปแบบจังหวะที่ซับซ้อน แปลกใหม่ บรรเลงโดยใช้ผู้แสดงสองคน แต่ละคนจะปรบมือตามจังหวะของตนเอง นักแสดงคนที่หนึ่งจะบรรเลงโน้ตในรูปแบบเดิมตลอดทั้งเพลง ในขณะที่นักแสดงอีกคนจะเปลี่ยนรูปแบบจังหวะไปเรื่อย ๆ จนครบทั้ง 13 รูปแบบ การเปลี่ยนแปลงของจังหวะเหล่านี้จะดำเนินต่อไปจนกระทั่งนักแสดงทั้งสองกลับมาบรรเลงโน้ตในรูปแบบเดียวกันอีกครั้ง ซึ่งเป็นสัญญาณสิ้นสุดการแสดง

ใน Clapping Music ประกอบด้วย 13 รูปแบบจังหวะ โดยแต่ละรูปแบบจะมีการบรรเลงซ้ำ 12 ครั้งก่อนที่จะเปลี่ยนไปยังรูปแบบถัดไป อัตราจังหวะที่ใช้คือ 12/8 ซึ่งหมายถึงมีเขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวน 12 ตัวในหนึ่งห้อง และมีการแบ่งกลุ่มโน้ตออกเป็น 3 / 3 / 3 / 3 รูปแบบจังหวะทั้ง 13 รูปแบบนี้สามารถจำแนกได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบจังหวะที่ 1

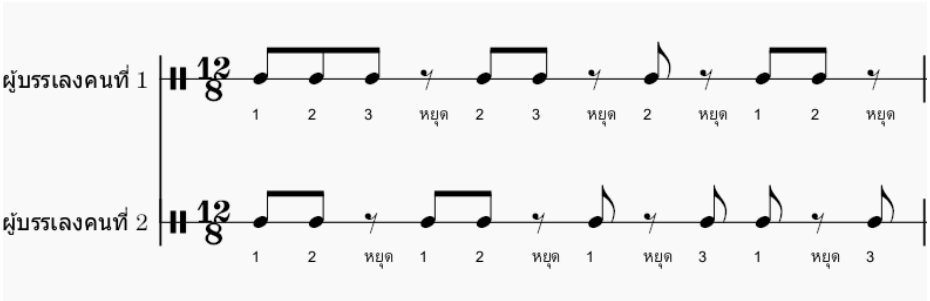


ภาพที่ 1 รูปแบบจังหวะที่ 1

1.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ ในรูปแบบจังหวะทั้ง 2 แนว มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ของห้อง

1.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 4, 7, 9 และ 12 ของห้องไว้ การบรรเลงในรูปแบบจังหวะเดียวกันทำให้เกิดเสียงที่มีความพร้อมเพรียงกัน ทำให้รู้สึกถึงความหนักแน่นของเสียงในรูปแบบจังหวะแรก

2. รูปแบบจังหวะที่ 2

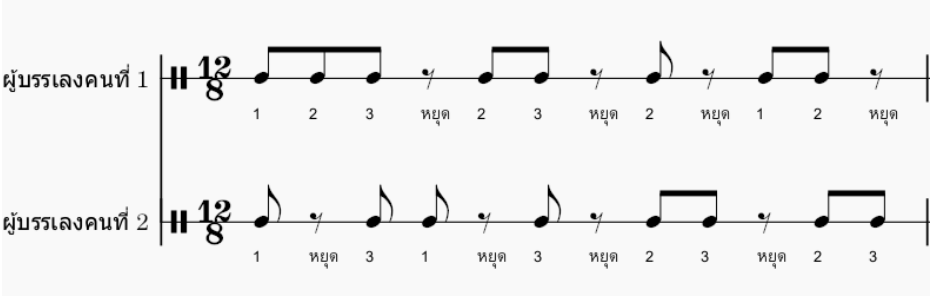


ภาพที่ 2 รูปแบบจังหวะที่ 2

2.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 หยุด / 1 2 หยุด / 1 หยุด 3 / 1 หยุด 3 /

2.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง เขบ็ต 1 ชั้น อยู่ตลอดทั้งห้องโดยไม่มีเสียงเงียบหายไป โดยมีบางโน้ตที่เล่นตรงกันของทั้ง 2 แนวให้ความรู้สึกถึงเสียงที่ดังกว่าโน้ตอื่น ๆ ในจังหวะ 1 2 / 2 / - / 1

3. รูปแบบจังหวะที่ 3

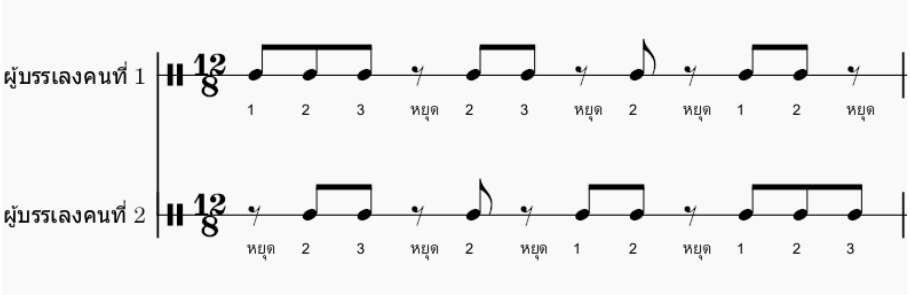


ภาพที่ 3 รูปแบบจังหวะที่ 3

3.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 หยุด 3 / 1 หยุด 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 3/

3.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 7 ของห้องไว้ การบรรเลงบางจังหวะที่มีการบรรเลงพร้อมกันจะไม่ให้ความรู้สึกเน้นมากนัก ยกเว้นตัวโน้ตที่ 3, 6, 8 และ 11 ที่จะมีการเน้นจังหวะมากกว่าปกติ

4. รูปแบบจังหวะที่ 4

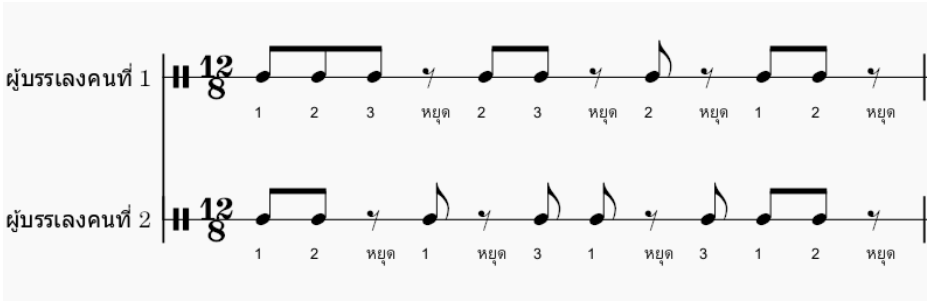


ภาพที่ 4 รูปแบบจังหวะที่ 4

4.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / 1 2 3 /

4.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 4 และ 9 ของห้องไว้ การบรรเลงของรูปแบบจังหวะนี้มีความคล้ายกับรูปแบบจังหวะที่ 1 โดยที่มีโน้ตเพิ่มมาจากที่เล่นมากกว่ารูปแบบจังหวะแรกเพียง 1 ตัว คือโน้ตตัวสุดท้ายของห้อง

5. รูปแบบจังหวะที่ 5

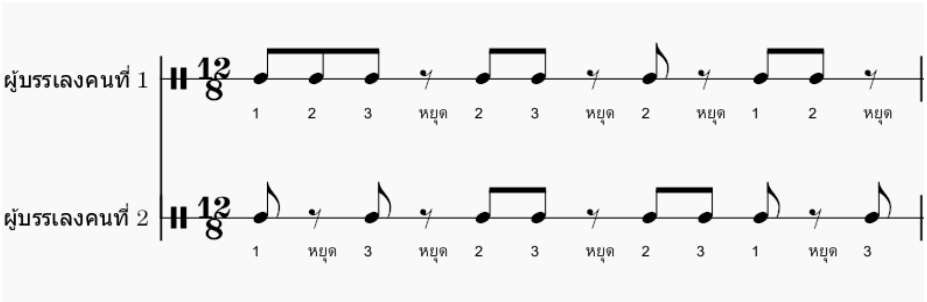


ภาพที่ 5 รูปแบบจังหวะที่ 5

5.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 หยุด / 1 หยุด 3 / 1 หยุด 3 / 1 2 หยุด/

5.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 12 ของห้องไว้ การบรรเลงของรูปแบบจังหวะนี้จะให้ความรู้สึกถึงการเล่นล้อกันสลับกันไปมาของ 2 ผู้แสดง และโน้ต 2 ตัวแรกของห้องที่เล่นพร้อมกันของทั้ง 2 แนว จะมีการเน้นมากกว่าโน้ตในส่วนอื่นของห้อง

6. รูปแบบจังหวะที่ 6

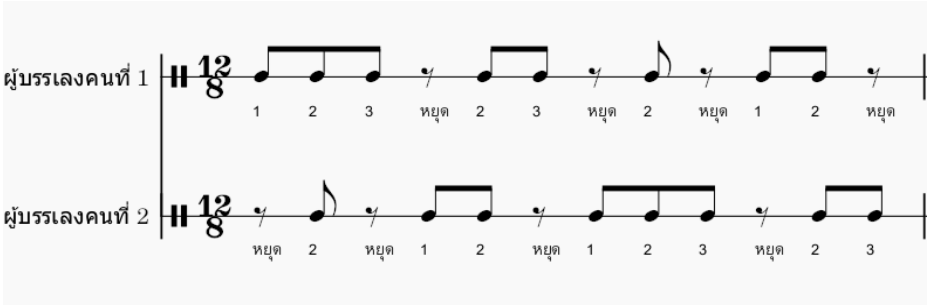


ภาพที่ 6 รูปแบบจังหวะที่ 6

6.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงโน้ตตัวที่ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงโน้ตตัวที่ /1 หยุด 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 3 / 1 หยุด 3/

6.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 4 และ 7 ของห้องไว้ การบรรเลงของรูปแบบจังหวะนี้ โน้ตที่มีการเล่นพร้อมกันใน 2 จังหวะแรกจะมีการเน้นหนักมากกว่าโน้ตที่เล่นพร้อมกันใน 2 จังหวะหลัง ทำให้สำเนียงของการเล่นรูปแบบนี้ค่อนข้างมีลักษณะเฉพาะของตนเอง

7. รูปแบบจังหวะที่ 7

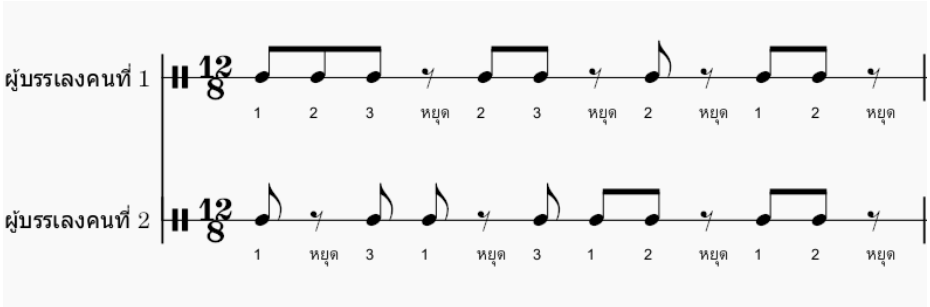


ภาพที่ 7 รูปแบบจังหวะที่ 7

7.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / 1 2 3 / หยุด 2 3/

7.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อกันอยู่ตลอดทั้งห้องไม่มีการหยุดของจังหวะ การบรรเลงของรูปแบบจังหวะนี้ มีการบรรเลงสลับกันอยู่ตลอด โดยน้ำหนักของการปรบมือค่อนข้างต้องมีความเท่ากันของทั้ง 2 ผู้บรรเลง โน้ตที่เล่นพร้อมกันไม่ต้องแสดงถึงความหนักแน่นการบรรเลงคล้ายกับผู้แสดงปรบมือเป็นเขบ็ต 1 ชั้น อยู่คนเดียวทั้งห้อง โดยที่จริงแล้วคือการสลับกันของผู้แสดงทั้ง 2 คน

8. รูปแบบจังหวะที่ 8

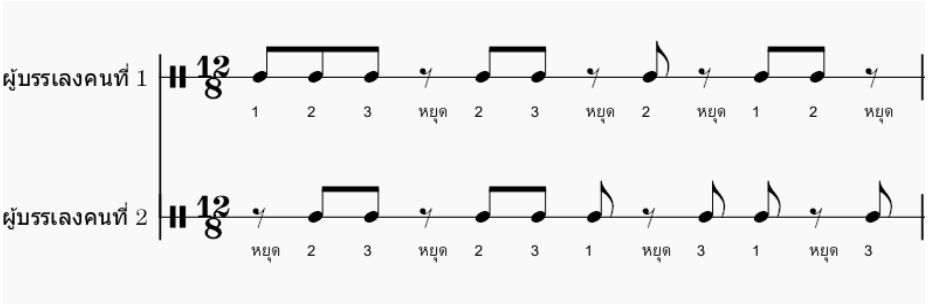


ภาพที่ 8 รูปแบบจังหวะที่ 8

8.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 หยุด 3 / 1 หยุด 3 / 1 2 หยุด / 1 2 หยุด/

8.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 9 และ 12 ของห้องไว้ การบรรเลงของรูปแบบจังหวะนี้ โน้ตตัวที่ 2 และ 11 ที่มีการบรรเลงพร้อมกันของทั้ง 2 แนว จะมีการเน้นมากกว่าโน้ตตัวที่ 5 และ 8 ให้ความรู้สึกเน้นไปที่ต้นห้อง และท้ายของห้อง

9. รูปแบบจังหวะที่ 9

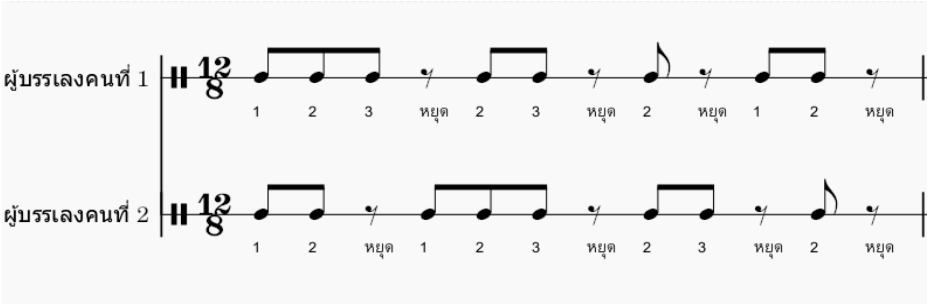


ภาพที่ 9 รูปแบบจังหวะที่ 9

9.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /หยุด 2 3 / หยุด 2 3 / 1 หยุด 3 / 1 หยุด 3/

9.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 4 ของห้องไว้ การบรรเลงของรูปแบบจังหวะนี้ โน้ตตัวที่ 5 และ 6 ที่มีการบรรเลงพร้อมกันของทั้ง 2 แนว จะมีการเน้นมากกว่าโน้ตตัวอื่นของห้องที่มีการบรรเลงพร้อมกัน

10. รูปแบบจังหวะที่ 10

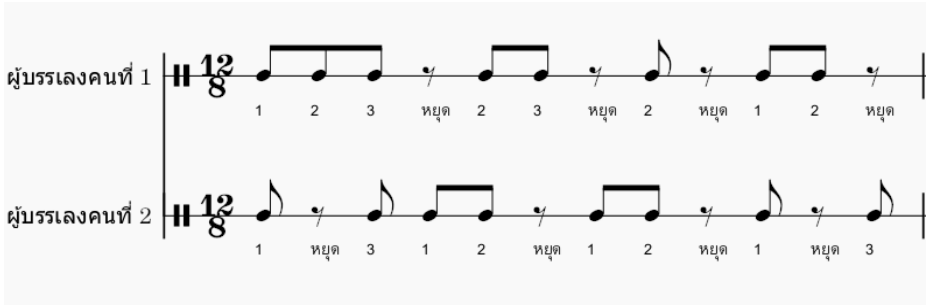


ภาพที่ 10 รูปแบบจังหวะที่ 10

10.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 หยุด / 1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด/

10.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนว จะมีเสียงของการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 12 ของห้องไว้ การบรรเลงของรูปแบบจังหวะนี้ โน้ตตัวที่ 6 ที่มีการบรรเลงพร้อมกันของทั้ง 2 แนว จะมีการเน้นมากกว่าโน้ตตัวอื่นของห้องที่มีการบรรเลงพร้อมกัน

11. รูปแบบจังหวะที่ 11

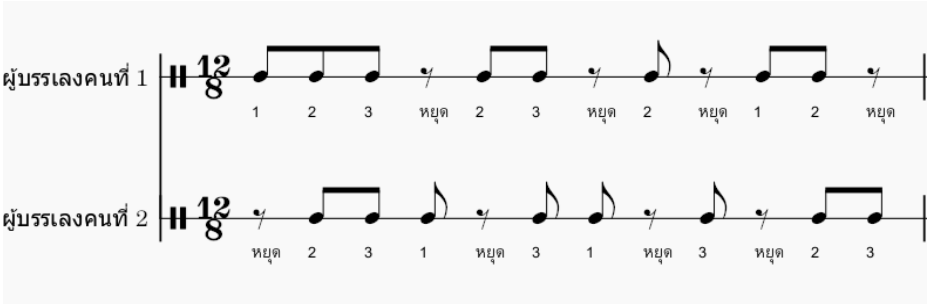


ภาพที่ 11 รูปแบบจังหวะที่ 11

11.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ รูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 หยุด 3 / 1 2 หยุด / 1 2 หยุด / 1 หยุด 3/

11.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนว จะมีเสียงของการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 9 ของห้องไว้ การบรรเลงของรูปแบบจังหวะนี้ โน้ตตัวที่ 8 ที่มีการบรรเลงพร้อมกันของทั้ง 2 แนว จะมีการเน้นมากกว่าโน้ตตัวอื่นของห้องที่มีการบรรเลงพร้อมกัน ให้ความรู้สึกถึงการเป็นโน้ตจบก่อนที่จะมีการหยุดพร้อมกันในโน้ตที่ 9 แล้วขึ้นใหม่พร้อมกันโน้ตตัวที่ 10

12. รูปแบบจังหวะที่ 12



ภาพที่ 12 รูปแบบจังหวะที่ 12

12.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ ในรูปแบบจังหวะในแนวที่ 1 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด / ในแนวที่ 2 มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /หยุด 2 3 / 1 หยุด 3 / 1 หยุด 3 / หยุด 2 3/

12.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนวจะมีเสียงของการบรรเลง โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อกันอยู่ตลอดทั้งห้องไม่มีการหยุดของจังหวะ การบรรเลงของรูปแบบจังหวะนี้ มีการบรรเลงสลับกันอยู่ตลอด แสดงถึงความสับสนวุ่นวายของโน้ตต่างคนต่างบรรเลงโน้ตของตนเอง ให้มีความรู้สึกถึงความไม่พร้อมเพียงกันก่อนที่จะจบลงในรูปแบบจังหวะถัดไปที่มีการบรรเลงเป็นโน้ตเดียวกันแบบพร้อมเพรียงกัน

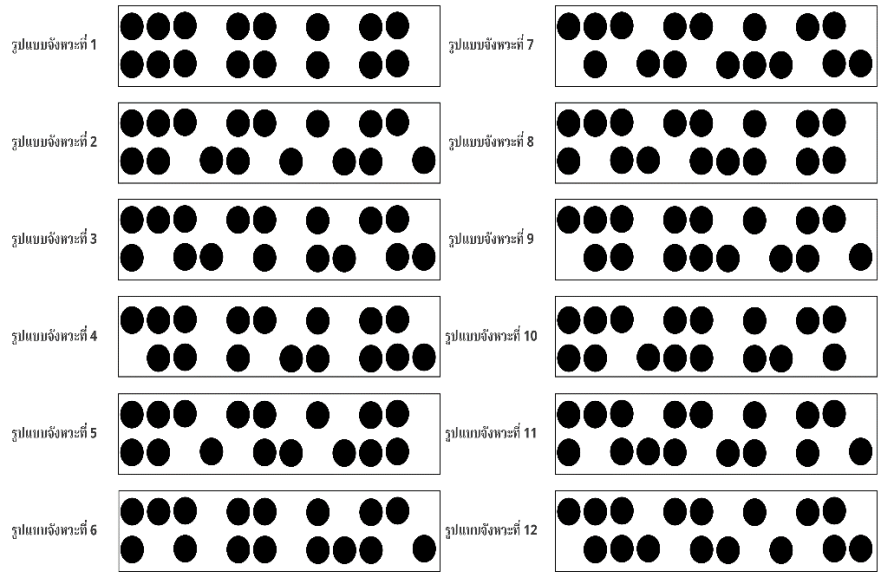
13. รูปแบบจังหวะที่ 13

รูปแบบของโน้ตในรูปแบบจังหวะที่ 13 เหมือนกับรูปแบบจังหวะที่ 1

13.1 การจำแนกรูปแบบจังหวะ ในรูปแบบจังหวะทั้ง 2 แนว มีการบรรเลงชุดโน้ตดังนี้ /1 2 3 / หยุด 2 3 / หยุด 2 หยุด / 1 2 หยุด /

13.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบจังหวะ การบรรเลงรวมกันของทั้ง 2 แนว จะมีเสียงของการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นต่อกันโดยมีการหยุดจังหวะพร้อมกันของทั้ง 2 แนว ในตัวโน้ตที่ 4, 7, 9 และ 12 ของห้องไว้ การบรรเลงแสดงให้ถึงความพร้อมเพรียงกันของชุดรูปแบบจังหวะเพื่อส่งสัญญาณถึงท่อนเพลงที่กำลังจะจบลงหลังจากบรรเลงซ้ำ 12 ครั้งก็เป็นการจบของบทเพลง

การเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะ



ภาพที่ 13 การเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะ

จากภาพการเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะทั้ง 12 รูปแบบ แถวบนของแต่ละรูปแบบจังหวะแสดงถึงผู้แสดงคนที่ 1 และแถวล่างแสดงถึงผู้แสดงคนที่ 2 สามารถสังเกตได้ว่ารูปแบบจังหวะที่ 1 ผู้บรรเลงทั้ง 2 มีการเล่นรูปแบบจังหวะเหมือนกัน โดยผู้แสดงคนที่ 1 ไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะของการบรรเลงทั้งหมด และผู้แสดงคนที่ 2 มีการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบจังหวะอยู่ตลอดโดยหลักการของ

การเปลี่ยนรูปแบบจังหวะของผู้บรรเลงคนที่ 2 คือ เล่นชุดโน้ตของรูปแบบจังหวะที่ 1 อยู่แต่มีการย้ายจังหวะที่เริ่มของการบรรเลงโดย ถอยหลังกลับไปเริ่มเร็วขึ้น 1 โน้ต หรือ 1 ช่องของรูปภาพในตาราง ในทุกๆการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะจะสังเกตได้ว่ารูปแบบจังหวะที่ 1 จะเริ่มโน้ตในช่องที่ 1 รูปแบบจังหวะที่ 2 จะเริ่มโน้ตในช่องที่ 12 และในรูปแบบจังหวะต่อไปก็มีการถอยหลังของช่องไปเรื่อย ๆ จนครบ 12 รูปแบบจังหวะ จนโน้ตของรูปแบบจังหวะของทั้ง 2 ผู้บรรเลงกลับมาเล่นโน้ตพร้อมกันอีกครั้งเพื่อแสดงถึงท่อนจบของบทเพลง

การนำเสนอวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง Clapping Music

Clapping Music เป็นบทเพลงปรบมือสำหรับผู้แสดง 2 คน ที่ต้องบรรเลงโน้ต 13 รูปแบบจังหวะ ในแต่ละรูปแบบจังหวะจะทำซ้ำ 12 ครั้งต่อ 1 รูปแบบจังหวะก่อนจะเปลี่ยนไปรูปแบบจังหวะถัดไป ระยะเวลาของบทเพลงประมาณ 5 นาที ในจังหวะตัวดำเท่ากับ 160-184 เป็นอัตราจังหวะ 12/8

การเลือกเสียงปรบมือ เช่น ปรบมือแบบป้อง หรือ แบบแบน ก็เป็นหน้าที่ของนักแสดง ไม่ว่าจะเลือกโทนเสียงใด นักแสดงทั้งสองคนควรพยายามเลือกโทนเสียงเดียวกันเพื่อให้ทั้งสองเสียงผสมผสานกัน ช่วยสร้างรูปแบบผลลัพธ์ของเสียงโดยรวมที่เป็นหนึ่งเดียว และควรมีการฝึกซ้อมกับเมโทรนอม โดยผู้เล่นแต่ละคนควรฝึกฝนเล่นโน้ตของตนเองให้เกิดความชำนาญก่อน จึงค่อยมีการฝึกซ้อมร่วมกันของทั้ง สองคน เพื่อเรียนรู้ถึงความสัมพันธ์ของโน้ตของผู้แสดงทั้งสองให้ผสมกลมกลืนกัน และที่สำคัญที่สุดคือจังหวะของผู้แสดงทั้งสองคนต้องเท่ากันตลอดทั้งบทเพลง

ภาพที่ 14 การปรบมือแบบป้องกับแบบแบน

สรุป

จากการวิเคราะห์บทเพลง Clapping Music ของ สตีฟ ไรซ์ ผู้เขียนสามารถสรุปความคิด และอภิปรายได้ว่า การเล่นบทเพลงนี้ต้องการความสม่ำเสมอของจังหวะจากผู้บรรเลงทั้งสองคน เนื่องจากเป็นบทเพลงที่เน้นการปรบมือสร้างจังหวะ บทเพลงมีความยาวประมาณ 5 นาที และมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจังหวะอย่างต่อเนื่อง ผู้บรรเลงคนที่ 1 ซึ่งเล่นรูปแบบจังหวะเดิมตลอดเวลา จะต้องรักษาจังหวะให้มั่นคง ในขณะที่ ผู้บรรเลงคนที่ 2 ซึ่งมีการสลับเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ จะต้องมีความเข้าใจในความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะของตนกับจังหวะของผู้บรรเลงคนที่ 1 เพื่อให้สามารถบรรเลงบทเพลงได้อย่างถูกต้อง

จากการสังเกตเปรียบเทียบโน้ตของผู้บรรเลงคนที่ 2 พบว่ามีการใช้โน้ตของรูปแบบจังหวะที่ 1 ซ้ำไปเรื่อย ๆ โดยเมื่อเริ่มรูปแบบจังหวะถัดไป จะใช้วิธีการเริ่มต้นเร็วขึ้นทีละ 1 โน้ตหรือ 1 ช่อง ในตารางการเปรียบเทียบ ซึ่งจะดำเนินไปเช่นนี้จนครบ 13 รูปแบบ การประพันธ์เพลงในลักษณะนี้ดูเหมือนเรียบง่ายและไม่ซับซ้อนในเชิงทฤษฎี อย่างไรก็ตาม ในทางปฏิบัติ การบรรเลงโน้ตของผู้บรรเลงคนที่ 2 กลับมีความซับซ้อน เนื่องจากต้องประสานกับจังหวะของผู้บรรเลงคนที่ 1 หากไม่มีความเข้าใจในความสัมพันธ์ของโน้ตทั้งสองแนว ผู้บรรเลงจะไม่สามารถบรรเลงบทเพลงนี้ได้อย่างถูกต้อง

แม้ว่า Clapping Music จะเป็นบทเพลงที่ใช้ลักษณะการประพันธ์แบบมินิมอลลิสต์ เน้นความเรียบง่ายและลดความซับซ้อนของการประพันธ์เพลง แต่ในทางปฏิบัติ เมื่อรวมกับจังหวะที่มีความเร็ว ทำให้สามารถสรุปได้ว่า บทเพลงนี้มีความซับซ้อนในรูปแบบจังหวะ แม้จะดูเรียบง่ายในเชิงทฤษฎี ความท้าทายนี้สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถในการประสานงานและความเข้าใจเชิงลึกระหว่างผู้บรรเลงทั้งสองคน เป็นสิ่งที่ทำให้บทเพลงนี้มีเอกลักษณ์และเป็นที่น่าสนใจในรูปแบบดนตรีมินิมอลลิสต์ นอกจากนี้ การฝึกบรรเลงบทเพลงนี้ยังสามารถเป็นเครื่องมือที่มีประโยชน์ในการพัฒนาทักษะการฟังและการประสานงานระหว่างนักดนตรี ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่ง

บรรณานุกรม

Phatthradetphaisan, A. (2018). *Siang khong satawat* [Sound of the Century]. Bangkok : 1001 Nights Editions.

Reich, S. (1974). *Writings About Music*. New York : The Press of the Nova

Scotia College of Art and Design,

Reich, S. (2002). *Writings About Music 1965-2000*. Oxford : Oxford University Press.

Reich, S. (2011). *Drumming*. London: Boosey & Hawkes.

Sam, D. (2018). *What makes rhythms hard to perform An investigation using Steve Reich's Clapping Music*. PLOS One, 13(10): e0205847. doi: 10.1371/journal.pone.0205847.

Schwarz, R. (1966). *Minimalists.* London : Phaidon Press Limited.

Trakulhun, W. (2018). "Minimalism". *Rangsit Music Journal*. 1(1), 47-55. https://so06.tcithaijo.org/index.php/rmj/article/view/139126.

Trakulhun, W. (2015). *TWENTIETH-CENTURY MUSIC*. Bangkok : Chulalongkorn University Press.

การอำนวยเพลงเพื่อการแสดงและบันทึกเสียงบทเพลง Mei Hua Step จาก “กุฎีจีนสวีท” เฟลคซิเบิลสกอร์สำหรับเครื่องลม
Conducting the Performing and Recording of Mei Hua Step from of “Kudi Suite” Flexible Score for Winds

นิพัต กาญจนะหุต[*1]
Nipat Kanchanahud[*1]

บทคัดย่อ

หลังจากที่คีตกวีได้ประพันธ์เพลง และสร้างเป็นสกอร์แล้วโน้ตดนตรีนั้นจำเป็นต้องมีกระบวนการในการแปลงจากโน้ตใน score ให้เป็นเสียงดนตรีตามจินตนาการของคีตกวี กระบวนการนี้ต้องการคนสองกลุ่ม กล่าวคือ วาทยกรและนักดนตรีทำงานในระหว่างการซ้อมเพื่อสร้างโน้ตให้เป็นเสียงดนตรี จากนั้นนำออกบรรเลงรอบปฐมทัศน์ก่อนเผยแพร่ต่อไป ในการเผยแพร่ผลงาน เรามักจะบันทึกผลงานสำหรับผู้ชมและใครก็ตามที่สนใจฟังผลงาน

“กุฎีจีนสวีท” เฟลคซิเบิลสกอร์สำหรับเครื่องลม เป็นผลงานใหม่โดยคีตกวีหนุ่มสาวชาวไทยที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทย เนื่องจากวงดุริยางค์เครื่องลมบางวงในประเทศไทยยังมีเครื่องดนตรีไม่ครบวง "กุฎีจีน สวีท" เฟลคซิเบิลสกอร์สำหรับเครื่องลม ประพันธ์ขึ้นเพื่อเติมเต็มวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทยเพื่อให้มีบทประพันธ์ที่ดีและเหมาะสมกับการบรรเลง คีตกวีตัดสินใจที่จะมีการบันทึกผลงานที่ดีที่สุดเพื่อบันทึกและแสดงแนวคิดดั้งเดิมของพวกเขาให้เป็นต้นแบบ ในการบรรเลง โครงการบันทึกของชิ้นงานต้องทำให้สมบูรณ์แบบที่สุด การทำงานระหว่างคีตกวี วาทยกร นักดนตรี และวิศวกรเสียงจำเป็นต้องวางแผนอย่างรอบคอบตลอดกระบวนการบันทึกเสียง การดำเนินการบันทึก “กุฎีจีนสวีท” เฟลคซิเบิลสกอร์สำหรับเครื่องลมเป็นบทความในการบันทึกการตีความเบื้องต้นของวาทยกรร่วมกับผู้ประพันธ์เพลงเพื่อใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงการแสดงในอนาคต

* corresponding author, email: nipatdh.k@ku.th
[1] ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
[1] Department of Music, Faculty of Humanities, Kasetsart University

Received: Sep 4, 2024 / **Revised:** Nov 25, 2024 / **Accepted:** Nov 26, 2024

คำสำคัญ : การอำนวยเพลง / กุฎีจีนสวีท / เฟลคซิเบิลสกอร์

Abstract

After composer composes music and creates the music score, that music score needs the other process to transfer from the notes on music score to be the sound of music as composer imagination. The processes needs two groups of people, conductor and musicians. Conductor and musicians work during the rehearsal to transfer the notes to the sound and then premiere the piece before publishing. To publicize the piece, we always record the piece for the audiences and anyone who interested to listen to the piece.

"Kudi Chin Suite" Flexible Score for Winds is a new composition by young Thai composers. The piece composed to facilitate the wind band medium throughout Thailand. Some of wind band in Thailand do not have complete instrumentation. "Kudi Chin Suite" Flexible Score for Winds is composed to fulfill all of those Thai wind band to have good music and appropriate for them to appreciate. The composers decide to have the best recording of the piece to record and represent their original idea as a role model. We have to carefully record the pieces as perfect as possible. The work among composers, conductor, musicians, and sound engineer need to plan carefully through the recording process. Conducting the Recording of "Kudi Chin Suite" Flexible Score for Winds is the article to record the primary interpretation of the conductor together with the composers to use as a performance reference in the future.

Keywords: Conducting / Kudi Chin Suite / Flexible score

บทนำ

บทประพันธ์เพลงชุดกุฎีจีนสวีท (Kudi Chin Suite) เป็นบทประพันธ์เพลงที่ประกอบไปด้วย 3 ชุดย่อย ได้แก่ ชุด Kudi Chin Suite I สำหรับวงเฟลคซิเบิลออองซอมเบิล (Flexible Ensemble) ชุด Kudi Chin Suite II สำหรับวงเครื่องลมทองเหลืองห้าชิ้น (Brass Quintet) และชุด Kudi Chin Suite III สำหรับวงแซ็กโซโฟนควอเต็ด (Saxophone

Quartet) ซึ่งบทเพลงชุดกุฎีจีนสวีท ได้รับทุนอุดหนุนวิจัยจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช) ประจำปีงบประมาณ 2566 ประกอบไปด้วยผู้ประพันธ์เพลงจำนวน 3 คน ได้แก่ ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ อดิวัชร์ พนาพงษ์ไพศาล และวรินธร สีเสียดงาม ซึ่งบทประพันธ์เพลงชุดดังกล่าวนี้ เป็นการสื่อถึงวิธีชีวิตการอยู่ร่วมกันในชุมชนภายใต้ 3 ศาสนา 4 ความเชื่อ ได้แก่ ศาสนาพุทธ (เถรวาท) ศาสนาพุทธ (มหายาน) ศาสนาคริสต์ และศาสนาอิสลาม โดยมีสถานที่สำคัญที่แตกต่างกันตั้งอยู่ในชุมชนย่านกุฎีจีน ได้แก่ โบสถ์ซางตาครูส วัดกัลยาณมิตรวรวิหาร ศาลเจ้าเกียนอันเกง และมัสยิดบางหลวง (Samartkun, M., 2021 : 1)

จากความเป็นมาของบทประพันธ์เพลงชุดกุฎีจีนสวีทที่มีลักษณะการประพันธ์ที่แตกต่างกันไปในแต่ละชุดย่อย จึงทำให้เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีความน่าสนใจ และเหมาะสำหรับการนำไปใช้ประโยชน์ในการบรรเลงสำหรับชุมชนด้วยประเภทวงดนตรีที่มีความหลากหลาย โดยเฉพาะบทประพันธ์เพลงชุด Kudi Chin Suite I สำหรับวงเฟลคซิเบิลอองซอมเบิล ประกอบไปด้วย 7 ท่อน ซึ่งเป็นบทเพลงที่ประกอบไปด้วย 6 แนวเสียง เหมาะสำหรับวงเครื่องลม (Wind Band) ที่มีจำนวนผู้บรรเลงจำนวนไม่มาก และมีประเภทของเครื่องดนตรีที่ไม่แน่นอน ดังนั้น บทประพันธ์เพลงในรูปแบบเฟลคซิเบิลอองซอมเบิล ในชุด Kudi Chin Suite I จึงเป็นอีกทางเลือกหนึ่งในการสร้างโอกาสให้กับผู้บรรเลงที่มีข้อจำกัดในด้านของจำนวนคน และประเภทเครื่องดนตรีที่ไม่แน่นอน

ด้วยบทประพันธ์เพลงชุด “กุฎีจีนสวีท” เฟลคซิเบิลสกอร์สำหรับเครื่องลม เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีความน่าสนใจ และมีความเหมาะสมต่อการนำมาเลือกใช้ในการบรรเลงสำหรับวงเครื่องลมที่มีความยืดหยุ่นได้ อีกทั้งบทประพันธ์เพลงชุดดังกล่าวยังได้มีการนำมาเผยแพร่ผลงานการแสดงในคอนเสิร์ต Kudi Chin Suite เมื่อวันที่ 29 เมษายน 2567 ณ หอแสดงดนตรี อาคารจุฬาภรณ์พิศาลศิลป์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน) ที่ผ่านมา โดยเฉพาะบทเพลงในลีลาที่ V-VII ประกอบไปด้วย ลีลาที่ V. Mei Hua Step ลีลาที่ Vi. Bell from Santa Cruz และลีลาที่ VII. Journey to Kudi Chin ซึ่งประพันธ์โดยอดิวัชร์ พนาพงษ์ไพศาล ได้นำมาเผยแพร่การแสดงและได้ทำการบันทึกเสียงการบรรเลงโดยวง Kasetsart Winds อำนวยเพลงโดยนิพัต กาญจนะหุต ด้วยเหตุนี้ ผู้เขียนในฐานะที่เป็นผู้อำนวยเพลงในลีลาที่ 5-7 บทประพันธ์เพลงชุด Kudi Chin Suite I สำหรับวงเฟลคซิเบิลอองซอมเบิล จึงมีวัตถุประสงค์ที่จะนำเสนอการอำนวยเพลงเพื่อการแสดง และบันทึกเสียงบทประพันธ์เพลงชุด

“กุฎีจีนสวีท” เฟลคซิเบิลสกอร์สำหรับเครื่องลม ที่เป็นข้อมูลปฐมภูมิที่วาทยกรและคีตกวีได้ทำงานร่วมกันอย่างแม่นยำ เพื่อใช้อ้างอิงในการตีความบทประพันธ์ต่อไปในอนาคต

เนื้อหา

คีตกวีสร้างสรรค์บทประพันธ์ออกมาเป็นโน้ตเพลง ในรูปแบบของ Conductor Score หลังจากนั้นผู้อำนวยเพลง (Conductor) จะนำเข้าสู่กระบวนการแปลงโน้ตเพลงที่สื่อออกมาในรูปแบบของ Conductor Score ให้เป็นเสียงที่บรรเลงโดยนักดนตรีออกมาเป็นเสียงดนตรีที่มีการจัดระเบียบให้มีความสุนทรียภาพ เพื่อถ่ายทอดบทประพันธ์นั้นให้ผู้ชมผู้ฟังได้รับชมรับฟังอรรถรสของดนตรีตามจุดประสงค์ของคีตกวีเพลงชุด Kudi Chin Suite I เฟลคซิเบิลอองซอมเบิลสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม 6 แนวเสียง เป็นบทประพันธ์ประเภทเพลงชุด (Suite) ประกอบไปด้วย 7 ท่อน เป็นบทประพันธ์ร่วมกันระหว่าง ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ กับ อดิวัชร์ พนาพงษ์ไพศาล โดยณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ ประพันธ์ใน ลีลาที่ I. Song of Kudi Chin ลีลาที่ II. The Fragrant Flower of Kudi Chin ลีลาที่ III. The Visible และ ลีลาที่ IV. The Temple of Kudi Chin ส่วนอดิวัชร์ พนาพงษ์ไพศาล ประพันธ์ในลีลาที่ ลีลาที่ V. Mei Hua Step ลีลาที่ VI. Bell from Santa Cruz และ ลีลาที่ VII. Journey to Kudi Chin บทประพันธ์เพลงดังกล่าว มีโครงสร้างของบทเพลงทั้ง 7 ลีลา ดังนี้

Kudi Chin Suite เฟลคซิเบิลอองซอมเบิลสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

ลีลาที่ I. Song of Kudi Chin
ลีลาที่ II. The Fragrant Flower of Kudi Chin
ลีลาที่ III. The Visible
ลีลาที่ IV. The Temple of Kudi Chin
ลีลาที่ V. Mei Hua Step
ลีลาที่ VI. Bell from Santa Cruz
ลีลาที่ VII. Journey to Kudi Chin

1. ความหมายของบทประพันธ์รูปแบบเฟลคซิเบิลสกอร์ (Flexible Score)

เฟลคซิเบิลสกอร์ หมายถึง รูปแบบของสกอร์เพลงที่คีตกวีสร้างขึ้นสำหรับเฟลคซิเบิลอองซอมเบิล เป็นรูปแบบที่คีตกวีสร้างขึ้นสำหรับใช้ในกระบวนการดนตรีศึกษา เพื่อให้ผู้อำนวยเพลงได้ใช้บทประพันธ์ที่รังสรรค์ขึ้นในรูปแบบเฟลคซิเบิลสกอร์ในการเรียนการสอนดนตรีในชั้นเรียน หรือชั้นเรียนที่มีข้อจำกัดทางด้านเครื่องดนตรี

จัดรูปแบบของสกอร์โดยจัดกลุ่มเครื่องดนตรีออกเป็นระดับเสียงหลัก คือ โซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส ความหมายตรงนี้

2. รูปแบบของ Flexible Score

2.1 รูปแบบที่คีตกวีกำหนดเครื่องดนตรีในแต่ละแนวเสียง ดังนี้

แนวเสียงที่ 1: ปิคโคโล, ฟลูต, โอโบ, อีแฟล็ตคลาริเน็ต, บีแฟล็ตคลาริเน็ต, บีแฟล็ตโซปราโนแซกโซโฟน บีแฟล็ตทรัมเป็ต,

แนวเสียงที่ 2: บีแฟล็ตคลาริเน็ต , บีแฟล็ตโซปราโนแซกโซโฟน, อีแฟล็ตโซปราโนแซกโซโฟน, บีแฟล็ตทรัมเป็ต

แนวเสียงที่ 3: บีแฟล็ตคลาริเน็ต, บีแฟล็ตทรัมเป็ต, อีแฟล็ตอัลโตแซกโซโฟน, บีแฟล็ตเทเนอร์แซกโซโฟน, อีแฟล็ตอัลโตแซกโซโฟน, ฮอร์น

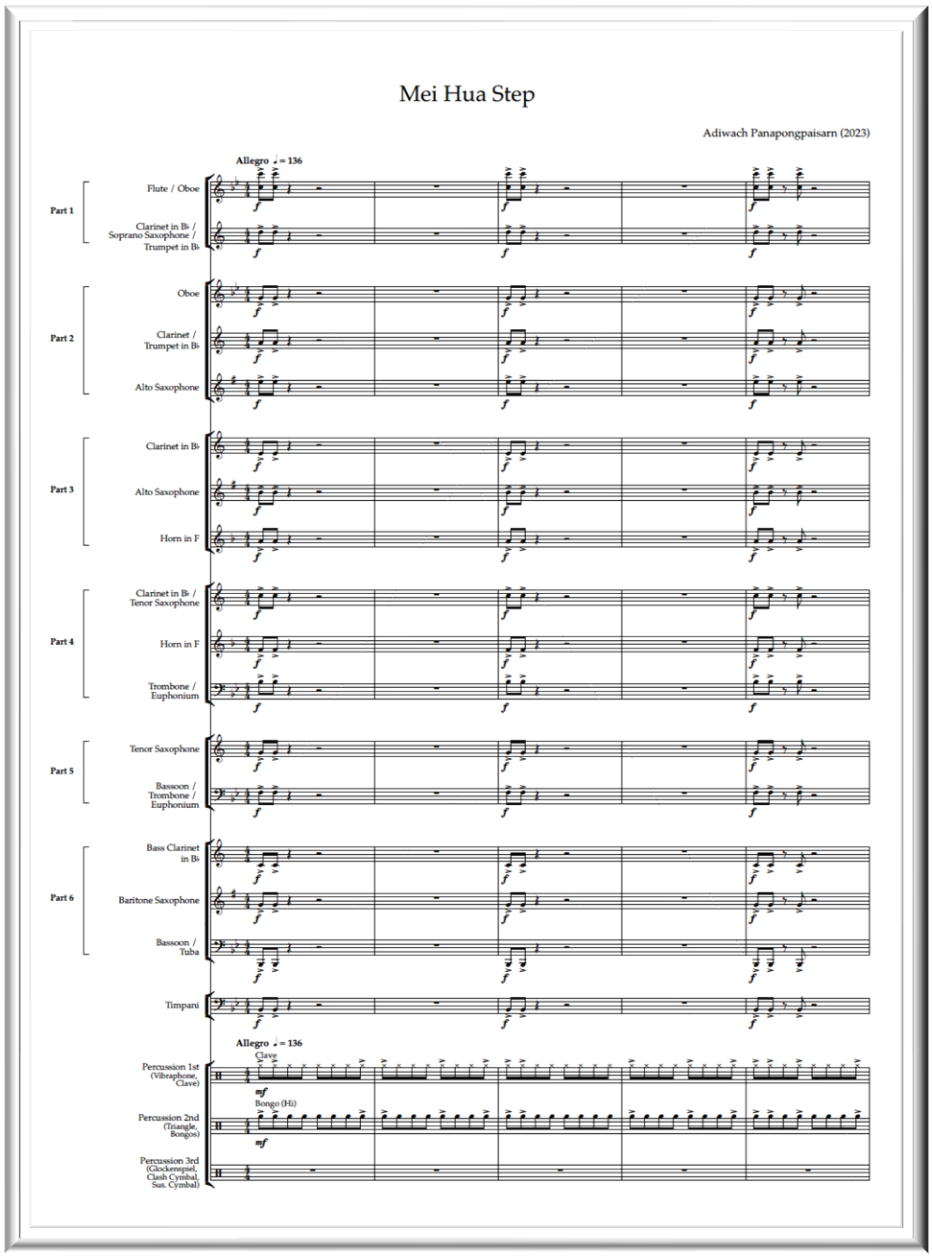
แนวเสียงที่ 4: บีแฟล็ตคลาริเน็ต, บีแฟล็ตเทเนอร์แซกโซโฟน, ฮอร์น, ทรอมโบน, ยูโฟเนียม

แนวเสียงที่ 5: อีแฟล็ตอัลโตคลาริเน็ต, บีแฟล็ตเทเนอร์แซกโซโฟน , บาสซูน, ทรอมโบน, ยูโฟเนียม

แนวเสียงที่ 6: บีแฟล็ตเบสคลาริเน็ต, อีแฟล็ตบาริโทนแซกโซโฟน, ทูบา, สตริงเบส

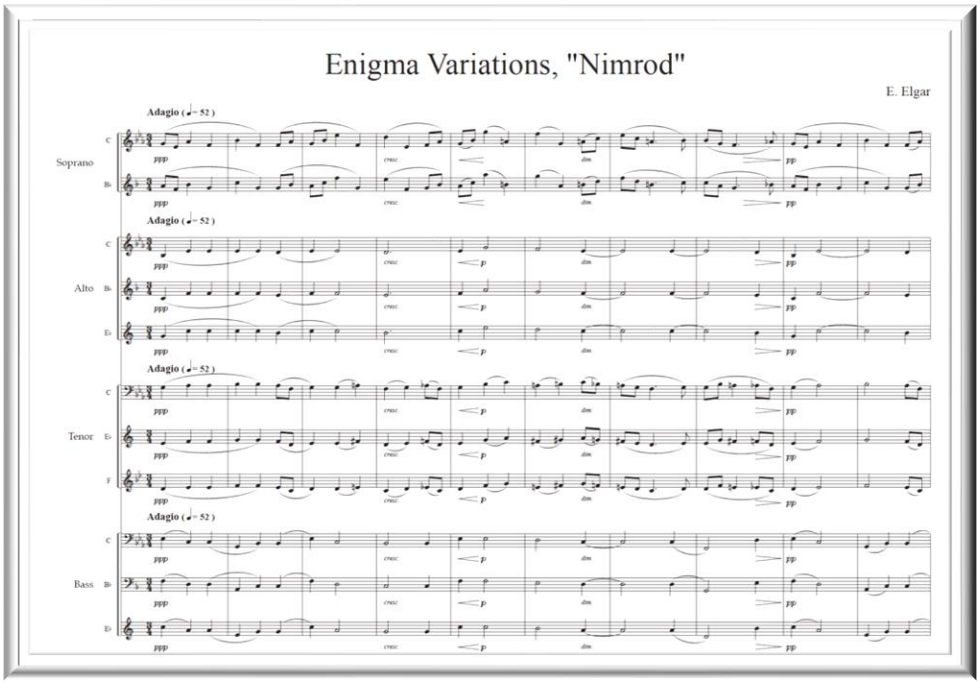
แนวเสียงเครื่องกระทบ 1 : ฉาบ, ฉาบรัว, ฉาบไฮแฮท, กลองใหญ่, แทมบูรีน, ทรัยแองเกิล, วู้ดบล็อก

แนวเสียงเครื่องกระทบ 2: เครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ด (กล็อกเคนชปีล, มาริมบา, ไวบราโฟน, ไซโลโฟน)



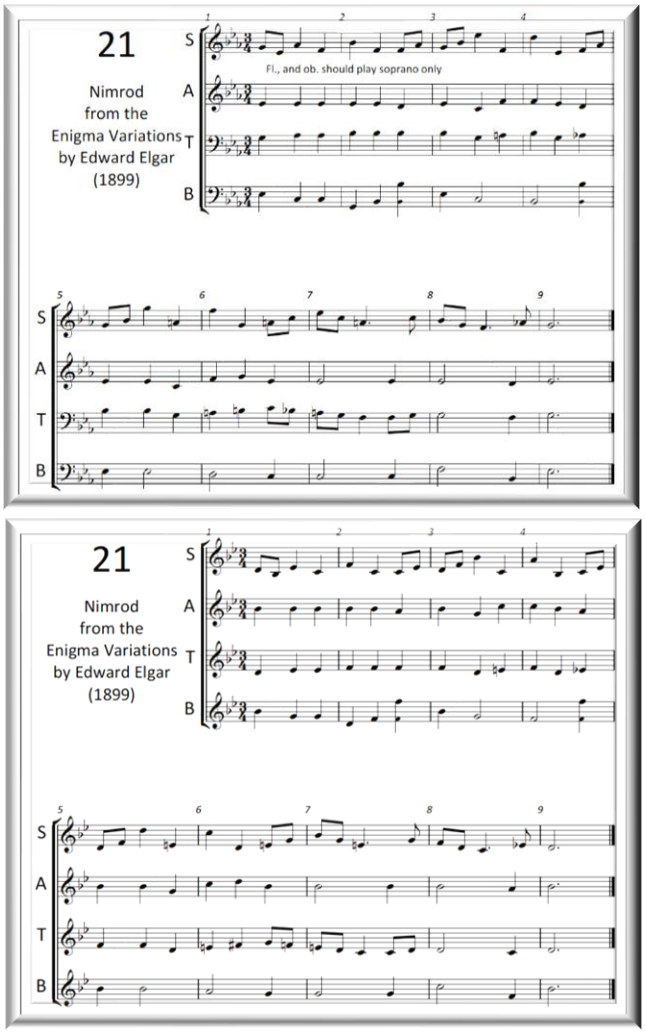
ภาพที่ 1 ตัวอย่าง Flexible Score ลีลาที่ V. Mei Hua Step
(ที่มา : Tritdikhun, N., Panapongpaisarn, A. .& Sisiadngam, W., 2024)

2.2 รูปแบบที่คีตกวีกำหนดเฉพาะแนวเสียง Soprano, Alto, Tenorและ Bass เพื่อความสะดวกในการอ่านโน้ตตามกลุ่มการแปลงเสียงเครื่องดนตรี เช่น กลุ่มเครื่อง in C (Concert Pitch), in B Flat, in E Flat, in F เป็นต้น (ดังภาพที่ 2)



ภาพที่ 2 Flexible Score คีตกวีกำหนดเฉพาะแนวเสียง Soprano, Alto, Tenor และ Bass บทเพลง Enigma Variations, “Nimrod” ประพันธ์โดย E.Elgar
(ที่มา : Stamp, Jack**.** North Texas Conductors Collegium’s Conducting Package)

2.3 Flexible score ที่แบ่งตามกลุ่มเสียง Soprano, Alto, Tenor, Bass เป็นโน้ต Part ให้ทุกเครื่องดนตรี แล้วมีการแปลงเสียงให้ทุกเครื่องดนตรีในการอ่านโน้ตตามกลุ่มการแปลงเสียงเครื่องดนตรี เช่น กลุ่มเครื่อง in C (Concert Pitch), in B Flat, in E Flat, in F ได้สามารถร่วมบรรเลงได้ทุกกลุ่มเสียง



ภาพที่ 3 ตัวอย่าง Flexible score ที่แบ่งตามกลุ่มเสียง Soprano, Alto, Tenor, Bass เป็นโน้ต Part ให้ทุกเครื่องดนตรี (In C และ In F)
(ที่มา: Cole, A., 2011)

สำหรับบทประพันธ์ “Kudi Suite” ทั้งสามลีลา คีตกวี อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล ได้กำหนดเครื่องดนตรีในแต่ละแนวเสียงไว้ตามรายการข้างล่างดังนี้

แนวเสียงที่ 1: ฟลูต, โอโบ, บีแฟล็ตคลาริเน็ต, บีแฟล็ตทรัมเป็ต

แนวเสียงที่ 2: ฟลูต, โอโบ, บีแฟล็ตคลาริเน็ต, อีแฟล็ตโซปราโน, แซกโซโฟน,

บีแฟล็ตทรัมเป็ต

แนวเสียงที่ 3: บีแฟล็ตคลาริเน็ต, บีแฟล็ตทรัมเป็ต, อีแฟล็ตอัลโตแซกโซโฟน , ฮอร์น

แนวเสียงที่ 4: บีแฟล็ตเทเนอร์แซกโซโฟน, ฮอร์น, บาสซูน, ทรอมโบน, ยูโฟเนียม

แนวเสียงที่ 5: บีแฟล็ตเทเนอร์แซกโซโฟน, บาสซูน, ทรอมโบน, ยูโฟเนียม

แนวเสียงที่ 6: บีแฟล็ตเบสคลาริเน็ต, อีแฟล็ตบาริโทนแซกโซโฟน, ทูบา

แนวเครื่องกระทบที่ 1 (แนวเสียงทางเลือก) : ฉาบ, ฉาบรัว, ฉาบไฮแฮท, กลองใหญ่, แทมบูรีน, ทรัยแองเกิล, วู้ดบล็อก, ฉิ่ง

แนวเครื่องกระทบที่ 2 (แนวเสียงทางเลือก): แทมบูรีน, ฉาบ, ฉาบรัว, กลอง, สแนร์, ทรัยแองเกิล, วินด์ไชม์, บองโก, โหม่ง, กลองทอม

แนวเครื่องกระทบที่ 3 (แนวเสียงทางเลือก) : เครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ด (กล็อกเคนชปีล, มาริมบา, ไวบราโฟน, ไซโลโฟน) ระฆังราว, ฉาบรัว, ทรัยแองเกิล, บองโก, โหม่ง, กลองทอม

ภาพที่ 4 ตัวอย่าง Flexible Score ลีลาที่ VII. Journey to Kudi Chin
ที่มา : Tritdikhun, N., Panapongpaisarn, A. .& Sisiadngam, W., 2024)

3. กระบวนการทำงานของผู้อำนวยเพลง

3.1 การศึกษาบทประพันธ์ (Personal Study)

ในกระบวนการศึกษาบทประพันธ์ เป็นการวิเคราะห์บทประพันธ์จาก Conductor Score ให้ถ่องแท้ จากโครงสร้างที่ใหญ่ที่สุด เช่น Form ท่อนเพลง ประโยคเพลง จนถึงรายละเอียดที่สุดของเสียงดนตรีที่จะนำไปถ่ายทอด ให้เกิดเป็นเสียงในขั้นตอนการฝึกซ้อมต่อไป ผลที่จะต้องเกิดขึ้นในขั้นตอนนี้วาทยกรต้องศึกษาให้จนเกิดจินตนาการของเสียงขึ้น ซึ่งมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่วาทยกรควรจะได้ยินดังต่อไปนี้

1) องค์ประกอบหลักของประพันธ์ Pulse, Melody, Harmony, Timbre, Texture, Form

2) องค์ประกอบของคีตลักษณ์ Unity contrast statement digression return New Repeated Varied Developed

3) โครงสร้างของเพลง Work Movement Section Subsection Double Period, Period, Phrase, Sub-phrase, Motive, Note

3.2 การฝึกซ้อมรวมวง (Rehearsal)

กระบวนการการฝึกซ้อมรวมวง เป็นการนำแนวคิดของเสียงในจินตนาการของวาทยกร ร่วมกับนักดนตรีสร้างเสียงดนตรีให้เกิดเป็นเสียงขึ้นตามประสงค์ของคีตกวี ในขั้นตอนแรกวาทยกรมีหน้าที่ ทำให้นักดนตรีเข้าใจบทบาทและหน้าที่ของตัวเองในการบรรเลงร่วมกับนักดนตรีคนอื่น ๆ ในวงตามบทบาทที่ปรากฏใน Conductor Score โดยปกติในโน้ตของนักดนตรี จะมีเฉพาะแนวที่ตนเองบรรเลงบันทึกไว้ ซึ่งต่างจาก Conductor Score ที่บันทึกทุกแนวเสียงไว้ ดังนั้น ขั้นตอนแรกของการฝึกซ้อมวาทยกรต้องทำให้นักดนตรีเข้าใจบทบาทและหน้าที่ของตัวเองในการบรรเลงร่วมกับนักดนตรีคนอื่น ๆ และต้องบรรเลงให้สอดคล้อง รับ ส่งประสานกลมกลืนกันตามที่คีตกวีได้ประพันธ์ไว้ ตามแนวคิดของเสียง ตามจินตนาการของวาทยกรที่ได้จากการศึกษาบทประพันธ์ในกระบวนการแรก เมื่อนักดนตรีเข้าใจบทบาทในการบรรเลงดีแล้ววาทยกรและนักดนตรีจึงสร้างความสุนทรียภาพโดยการฝึกซ้อมในรายละเอียดของบทประพันธ์

3.3 การแสดง (Performance)

1) แนวคิดการประพันธ์เพลงในท่อนที่ V. Mei Hua Step ท่อนเพลงนี้ได้รับแรงบันดาลจากความงดงามของศิลปะแบบจีนในวัดเกียนอันเกงของชุมชนกุฎีจีนผสมผสานกลิ่นอายของการแสดงอุปรากรจีน ท่อนเพลงนี้ใช้ทำนองเพลงเหมยฮวาซานน่ง (**梅花三弄**) มีความหมายว่า ดอกบ๊วย 3 ลีลาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลงเชื่อมโยงทุกตอนของท่อนเพลงให้มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ท่อนเพลงนี้กำหนดให้เป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอนที่เพิ่มช่วงนำ มีการใช้เทคนิคการพัฒนาหน่วยทำนองย่อย ทำนองสีสัน (Klangfarbenmelodie) การย่อยทำนอง (Fragmentation) การประดับตกแต่งทำนองและการประพันธ์ทำนองใหม่ (Tritdikhun, N., Panapongpaisarn, A. .& Sisiadngam, W., 2024)

ในบทประพันธ์ท่อนนี้ วาทยกรมีแนวคิดในการจัดระดับเสียงของเครื่องดนตรีดังนี้

แนวเสียงที่ 1 : เป็นระดับเสียงโซปราโน 1

แนวเสียงที่ 2 : เป็นระดับเสียงโซปราโน 2
แนวเสียงที่ 3 : เป็นระดับเสียงอัลโต
แนวเสียงที่ 4 : เป็นระดับเสียงเทเนอร์ 1
แนวเสียงที่ 5 : เป็นระดับเสียงเทเนอร์ 2
แนวเสียงที่ 6 : เป็นระดับเสียงเบส
แนวเครื่องกระทบที่ 1 : ฉาบ, ฉาบรัว, ฉาบไฮแฮท, กลองใหญ่, แทมบูรีน, ทรัยแองเกิล, วู้ดบล็อก, ฉิ่ง, ม้าล่อ(ฆ้องจีน)
แนวเครื่องกระทบที่ 2 : แทมบูรีน, ฉาบ, ฉาบรัว, กลองสะแนร์, ทรัยแองเกิล, วินด์ไชม์, บองโก, โหม่ง, กลองทอม
แนวเครื่องกระทบที่ 3 : เครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ด (กล็อกเคนชปีล, มาริมบา, ไวบราโฟน, ไซโลโฟน), ระฆังราว, ฉาบรัว, ทรัยแองเกิล, บองโก, โหม่ง, กลองทอม

2) โครงสร้างท่อนที่ V. “Mei Hua Step”

ในโครงสร้างท่อนที่ V. “Mei Hua Step” ได้มีการแบ่งการอธิบายออกเป็นรายละเอียดต่าง ๆ รวมถึงข้อสังเกตในการฝึกซ้อมสำหรับวาทยกร ดังนี้

ตารางที่ 1 โครงสร้าง “ช่วงนำ” ท่อนที่ V. “Mei Hua Step”

ลำดับตอน	ลำดับห้อง	รายละเอียด
ช่วงนำ	1 – 7	นำเสนอด้วยการเลียนแบบบรรยากาศการเปิดตัวของอุปรากรจีน โดยแนวเสียงเครื่องกระทบทำหน้าที่ดำเนินจังหวะตลอดช่วงนำ วาทยกรได้เพิ่มเครื่องดนตรีม้าล่อ (ชนิดหนึ่ง) เล่นโมทีฟเดียวกับเครื่องลมเพื่อให้ได้สำเนียงอุปรากรจีนบนบีแฟล็ตเมเจอร์คอร์ด
	8 – 16	ช่วงท้ายของช่วงนำ เป็นการไล่เลียนทำนองของแนวโซปราโน 1 และ 2 ต่อเนื่องกันครั้งละสองห้องเพลง 3 จนกระทั่งจบท่อนนำ ในขณะที่แนวเสียงที่ 3, 4 และที่ 5 ได้สร้างคอร์ดเสียงขั้นคู่ 5 ระหว่างแนวเสียงไล่เรียงขึ้นไปเป็นขั้นคู่ 5 จากระดับเสียงเบส เทนเนอร์ 2 เทนเนอร์ 1

ลำดับตอน	ลำดับห้อง	รายละเอียด
		ต่อด้วยอัลโต้ตามลำดับเป็นพื้นเสียง ขนานกันไปกับแนวโซปราโนทั้งสองแนว

จากตารางที่ 1 โครงสร้าง “ช่วงนำ” ท่อนที่ V. “Mei Hua Step” ในการฝึกซ้อมในท่อนนี้วาทยกรต้องสร้างให้นักดนตรีคุ้นเคยกับการปรับการฟังเสียงจับการบรรเลงขั้นคู่ Perfect 5th กันเป็นคู่ ๆ ตามลำดับ โดยมีโน้ตบีแฟล็ตเป็นฐาน (Pedal) จนจบท่อนนำ

ตารางที่ 2 โครงสร้าง “ทำนอง A ” ท่อนที่ V. “Mei Hua Step”

ลำดับตอน	ลำดับห้อง	รายละเอียด
ทำนอง A	17-27	ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 – 95 เป็นการนำเสนอทำนองหลักของบทเพลง ด้วย ทำนองเพลงเหมยฮวาซานน่ง โดยแนวเสียงต่าง ๆ ผลัดเปลี่ยนกันบรรเลง ตลอดตอนทั้งนี้แนวเครื่องกระทบทำหน้าที่ดำเนินจังหวะ ที่เลียนแบบสำเนียงจีน ในส่วนของห้องที่ 17 – 27 นั้น - แนวเสียงที่ 1 ได้เริ่มนำเสนอแนวทำนองนี้ โดยมีแนวเสียงที่ 3, 4 และ 5, 6 จับคู่กันบรรเลงประกอบด้วยจังหวะที่ เป็นโมทีฟของอุปรากรจีนที่นำเสนอในตอนต้นไปจนจบท่อน
	28-45	คีตกวีใช้กลุ่มเครื่องดนตรีในระดับเสียงอัลโต สลับกับระดับเสียง โซปราโน 1, 2 บรรเลงทำนองที่สองของเพลงเหมยฮวาซานน่ง สลับกัน ตลอดทั้งท่อน โดยมีกลุ่มเครื่องดนตรีในระดับเสียง เทเนอร์และเบสบรรเลงประกอบย้ำจังหวะ และถี่ขึ้นจนจบท่อนนี้
	46-54	การย้ำจังหวะแบบเดิมย้ายมาอยู่ที่กลุ่มเสียงโซปราโน ในขณะที่กลุ่มเครื่องดนตรีระดับเสียงเบสสลับมาบรรเลงทำนองหลัก
	55 – 65	กลุ่มเครื่องดนตรีระดับเสียงโซปราโนและอัลโตกลับมาบรรเลง แนวทำนอง โดยมีกลุ่มเครื่องดนตรีที่เหลือบรรเลงประกอบ

ลำดับตอน	ลำดับห้อง	รายละเอียด
	66 – 95	ในช่วงเพลงนี้จะมีแนวเพลงเพิ่มขึ้นอีกหนึ่งแนวเพลงอยู่ในแนวบรรเลงระดับเสียงโซปราโน 1 และ 2 ทำหน้าที่เป็นพื้นหลังให้แนว ทำนองได้มีมิติมากยิ่งขึ้น ส่วนแนวเพลงที่เป็นจังหวะ ยังคงบรรเลง ไปพร้อมกันทั้งสามแนวบรรเลง

จากตารางที่ 2 โครงสร้าง “ทำนอง A ” ท่อนที่ V. “Mei Hua Step” วาทยกรได้มีแนวทางการฝึกซ้อมดังนี้

ห้องที่ 17-27 ในการฝึกซ้อมในท่อนนี้วาทยกรต้องสร้างให้นักดนตรีคุ้นเคยกับการปรับการฟังเสียงจับการบรรเลงขั้นคู่ 5 กันเป็นคู่ ๆ ตามลำดับ โดยมีโน้ตบีแฟล็ตเป็นฐาน (Pedal) ไปจนจบท่อนนำ

ห้องที่ 28-45 วาทยกรควรเลือกใช้เครื่องดนตรีที่เหมาะสมในการสร้างสีสันที่หลากหลายในการตอบโต้ระหว่างแนวเสียง เพื่อให้เพลงมีเสน่ห์น่าสนใจยิ่งขึ้น

ห้องที่ 46-54 วาทยกรต้องจัดสมดุลของเสียงเครื่องดนตรีในบทบาททั้งสองให้เหมาะสม การผสมสีของกลุ่มโซปราโน 1และ 2 ที่ขนานกันเป็นขั้นคู่ 5 อย่างต่อเนื่องช่วยให้รักษากลิ่นไอของความเป็นจีน แต่ต้องสนับสนุนทำนองหลักให้เด่น

ห้องที่ 55 – 65 แนวบบรรเลงประกอบนอกจากจะบรรเลงบทบาทที่เป็นการให้จังหวะแล้ว ในบางช่วงยังทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองรอง (Counter Melody) อีกด้วย

ห้องที่ 66 – 95 เพื่อให้การบรรเลงในช่วงเพลงนี้มีมิติของเสียงมากยิ่งขึ้น วาทยกรควรให้ความสนใจในรายละเอียดของความดัง เบา ของแนวบรรเลงให้มากในการบันทึกเสียงและการแสดงรอบปฐมทัศน์ ผู้เขียนในฐานะวาทยกรได้ลากเสียงท้ายวรรคของแนวทำนองให้ยาวขึ้นแล้วโปรยลงตามแนวพื้นหลัง เพื่อสร้างมิติความลึกของการประสานเสียง

ตารางที่ 3 โครงสร้าง “ทำนอง B ท่อนที่ V. “Mei Hua Step”

ลำดับตอน	ลำดับห้อง	รายละเอียด
ทำนอง B	96 - 121	เปลี่ยนอัตราความเร็วเป็นจังหวะช้า นำเสนอทำนองหลักพัฒนาจากโมทีฟ เพลงเหมยฮวาซานน่ง โดยการย่อยทำนองและกระจายการบรรเลงไปยัง แนวเสียงต่าง ๆ
ช่วงเชื่อม	122-130	เป็นการใช้ช่วงนำอย่างสั้นทำหน้าที่เชื่อมโยงไปสู่ตอนต่อไป ตอนย้อนความ A
	131-160	การกลับมาของตอน A

จากตารางที่ 3 โครงสร้าง “ทำนอง B ” ท่อนที่ V. “Mei Hua Step” วาทยกรได้มีแนวทางการฝึกซ้อมดังนี้

ทำนอง B 96 – 121 แบ่งการนำเสนอที่แตกต่างกันเป็น 3 ช่วง คือ

ห้องที่ 96 – 107 ใช้แนวคิดของการเริ่มต้นท่อนช้าด้วยทำนองเลียนแบบเสียงร้องผู้ชายในแนวเสียงเทเนอร์และสลับกันไปมาตามแนวเสียงต่าง ๆ ความต่อเนื่องของแนวทำนองและแนวประสานเสียงแต่ละแนวควรสอดรับกันโดยไม่มีรอยต่อ จะทำให้บทเพลงช่วงนี้ไพเราะยิ่งขึ้น

ห้องที่ 108 – 113 ความโดดเด่นของแนวทำนองช่วงนี้ ถ้าใช้การผสมผสานขอเครื่องดนตรีเลียนแบบเสียงร้องของผู้หญิงจะทำให้เสียงดนตรีรู้สึกสว่างขึ้นในการฝึกซ้อมให้แบ่งแนวเสียงฝึกซ้อมเป็นกลุ่ม ๆ จะทำให้นักดนตรีเข้าใจและเข้าถึงบทเพลงเร็วขึ้น ดังนี้

กลุ่มที่ 1 (แนวเสียงที่ 1, 2 และ 3)

กลุ่มที่ 2 (แนวเสียงที่ 4, 5, 6 และไวบราโฟน) แล้วจึงนำทั้งสองกลุ่มบรรเลงร่วมกัน

ห้องที่ 114 – 121 แนวทำนองเพื่อปิดตอน B เพื่อสร้างความโน้มน้าวความรู้สึกให้ผู้ฟังรู้สึกถึงการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าการเลือกเครื่องดนตรีมาใช้บรรเลงแนวทำนองในช่วงเพลงนี้ ควรสร้างการเชื่อมต่อที่เหมาะสมเพื่อส่งขึ้นไปหาจุดสูงสุด (Climax) ของเพลงต่อไป ในการบันทึกเสียงและการแสดงรอบปฐมทัศน์ ผู้เขียนในฐานะวาทยกรได้เลือกวิธีการตัดเสียงดนตรีให้เงียบก่อนเปลี่ยนจังหวะเข้าสู่ท่อนต่อไป โดยมีเสียงฆ้องจีนปิดท้าย

ช่วงเชื่อมเพื่อนำเข้าสู่ท่อนจบ

ห้องที่ 122 – 130 ใช้ช่วงนำตอนต้นจังหวะเร็วอย่างสั้นทำหน้าที่เชื่อมโยงไปสู่ตอนต่อไป วาทยกรต้องเตรียมความเร็วจังหวะให้เหมาะสมเพื่อเตรียมตัวจบเพลง

ตารางที่ 4 โครงสร้าง “การกลับมาของทำนอง A (Return)” ท่อนที่ V. “Mei Hua Step”

ลำดับตอน	ลำดับห้อง	รายละเอียด
การกลับมาของทำนอง A	131 – 160	การกลับมาของตอน A
ตอนจบ	161 - 167	นำเสนอด้วยการเลียนแบบลีลาการจบของอุปรากรจีน และจบท่อนเพลงด้วยการยูนิซันจังหวะโดยพร้อมเพรียงกันของทุกแนวเสียง

จากตารางที่ 4 โครงสร้าง “การกลับมาของทำนอง A (Return)” ท่อนที่ V. “Mei Hua Step” มีรายละเอียดของแนวทางการฝึกซ้อมดังนี้

การกลับมาของตอน A 131 – 160 แบ่งออกเป็น 2 ช่วง

ห้องที่ 131 – 141 การกลับมาของตอน A ในการฝึกซ้อมในท่อนนี้วาทยกรต้องสร้างให้นักดนตรีที่บรรเลงในแนวเสียงอัลโต เทเนอร์1, 2 แนวเบส คุ้นเคยกับการปรับการฟังเสียงจับการบรรเลงขั้นคู่ 5 กันเป็นคู่ ๆ ตามลำดับ โดยมีโน้ต บีแฟล็ตเป็นฐาน (Pedal) เพื่อบรรเลงประกอบแนวทำนองไปจนจบ

ห้องที่ 142 – 160 เพื่อให้การบรรเลงในช่วงเพลงนี้มีมิติของเสียงมากยิ่งขึ้น วาทยกรควรให้ความสนใจในรายละเอียดของความดัง เบา ของแนวบรรเลงให้มาก ในการบันทึกเสียงและการแสดงรอบปฐมทัศน์ ผู้เขียนในฐานะวาทยกรได้ลากเสียงท้ายวรรคของแนวทำนองให้ยาวขึ้นแล้วโปรยลงตามแนวพื้นหลังเพื่อสร้างมิติความลึกของการประสานเสียง

ตอนจบ

ห้องที่ 161 – 167 ช่วง Coda ของเพลงนำเสนอด้วยการเลียนแบบลีลาการจบของอุปรากรจีนที่นำเสนอมาตั้งแต่ต้นเพลงนำมาย้ำความรู้สึกให้ผู้ฟังได้ระลึกถึงโมทีฟที่ใช้มาทั้งเพลงจนจบ วาทยกรควรจัดลำดับความดังของแนวบรรเลงให้เหมาะสม

โดยเฉพาะอย่างยิ่งในห้องที่165 – 166 เพื่อนำไปสู่จุดสูงสุด (Climax) ของเพลงในตอนจบจังหวะสุดท้ายของเพลงด้วยฆ้องจีนในแนว Percussion 3

สรุป

ผลงานการบันทึกเสียงเป็นสื่อที่ผู้ฟังสามารถนำมาเปิดย้อนฟังได้อย่างละเอียดหลาย ๆ ครั้ง ซึ่งแตกต่างจากการแสดงสดซึ่งผู้ฟังได้รับชมรับฟังได้ตามเวลาที่เกิดขึ้นเป็นปัจจุบันไม่สามารถย้อนกลับไปฟังได้อีก

ดังนั้นความแม่นยำ ถูกต้องเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่ง องค์ประกอบสำคัญในการที่จะให้บันทึกเสียงผลงานการประพันธ์เพลงชิ้นใหม่ ให้มีคุณภาพดีและนำไปใช้อ้างอิงในอนาคตนั้น คือการเตรียมการและทำงานร่วมกันอย่างละเอียดรอบคอบของคีตกวี วาทยกร นักดนตรี และวิศวกรทางเสียง แนวทางการบรรเลงสำหรับวาทยกรในบทความชิ้นนี้ใช้สำหรับศึกษาเพื่อเป็นหลักอ้างอิงในการสร้างสรรค์งานแสดงดนตรีที่เขียนขึ้นจากการปรึกษางานร่วมกันเพื่อให้เป็นผลงานอ้างอิงต่อไป

บรรณานุกรม

Austin, T. (2013). *The Journal of Band Research: A Repertoire Anthology (1964 – 1989)*. Chicago : GIA Publications, Inc.

Cole, A. (2011). *36 Chorales for Band.* Rochester : Decoygrape Productions.

Persichetti, V. (1961). *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice.* New York : W.W.Norton

Samartkun, M. (2021). *Kānmīsūanrūamkhǭngprachāchon naikānphatthanālǣngthǭngthīaochoe̅ng Thontham Kranīsuksā Chumchonkudǐchīn*. [A participation of community in cultural tourism development :a case study of Kudee Jeen]. Master of Public Administration. Chulalongkorn University.

Stotter, D. (2006). *Method and Materials for Conducting*. Chicago : GIA Publications, Inc.

Tritdikhun, N., Panapongpaisarn, A. .& Sisiadngam, W. (2024). *KudīčhīnSawīt.* [Kudi Chin Suite]. Bangkok : Varanon Enterprise Ltd., Part.

การผสมผสานนวัตกรรมดนตรีอะคูสติก-อิเล็กทรอนิกส์สู่ยุคดิจิทัล
Digital Era Innovations in Acoustic and Electronic Music Fusion

ธนะรัชต์ อนุกูล*[1] และ ประทีป เจตนากูล[2]
Tanarach Anukul*[1] and Prateep Jettanakul[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการผสมผสานระหว่างดนตรีอะคูสติกและอิเล็กทรอนิกส์ในยุคดิจิทัล ผ่านการใช้นวัตกรรมทางเทคโนโลยี เช่น VCV Rack และ Pulse Code Modulation (PCM) ในการแปลงสัญญาณเสียงจากอนาล็อกให้เป็นดิจิทัล เพื่อสร้างความกลมกลืนระหว่างเสียงอะคูสติกและดิจิทัล โดยกระบวนการนี้ประกอบด้วยขั้นตอนการแปลงพลังงานเสียงอะคูสติกเป็นสัญญาณไฟฟ้า (Voltage) จากนั้นผ่านกระบวนการ PCM เพื่อการจัดการและปรับแต่งเสียงผ่านฮาร์ดแวร์และซอฟต์แวร์พิเศษ ผลลัพธ์ที่คาดหวังของการศึกษานี้คือการเพิ่มขอบเขตการสร้างสรรค์ดนตรีและเพิ่มความหลากหลายของเสียงดนตรีดิจิทัล ในขณะเดียวกันพบความท้าทายในการรักษาคุณภาพเสียงและความเป็นธรรมชาติของเสียงอะคูสติกเมื่อต้องผ่านกระบวนการแปลงสัญญาณและการประมวลผลดิจิทัล

คำสำคัญ : นวัตกรรมดนตรี/ ดนตรีอะคูสติก-อิเล็กทรอนิกส์ / ยุคดิจิทัล

Abstracts

This study aims to explore the integration of acoustic and electronic music in the digital era, focusing on the application of innovative technologies such as VCV Rack and Pulse Code Modulation

* corresponding author, email tanarat@go.buu.ac.th
[1] อาจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
[1] Lecturer in Music and Performing Arts Department, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University
[2] อาจารย์ ดร. ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
[2] Lecturer in Music Department, Faculty of Humanities, Kasetsart university

Received: Aug 18, 2024 / **Revised:** Nov 6, 2024 / **Accepted:** Nov 11, 2024

(PCM) to convert analog signals into digital form. The process involves transforming acoustic sound energy into electrical signals via microphones, followed by PCM to manage and adjust the sound through specialized hardware and software. The expected outcome is to expand creative possibilities and enhance the diversity of digital music sounds. However, challenges arise in preserving the quality and naturalness of acoustic sound as it undergoes digital signal conversion and processing.

Keywords : Music Innovation / Acoustic and Electronic Music / Digital Era

บทนำ

ในยุคดิจิทัลที่เทคโนโลยีมีบทบาทสำคัญในทุกด้านของชีวิตประจำวัน วงการดนตรีก็ไม่ยกเว้น เครื่องดนตรีอะคูสติกและไฟฟ้าได้รับการผสมผสานอย่างลงตัว เพื่อสร้างสรรค์ประสบการณ์ทางดนตรีที่หลากหลายและทันสมัยมากขึ้น การเปลี่ยนแปลงจากเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนตามธรรมชาติของเครื่องดนตรี อะคูสติกไปสู่เสียงที่สร้างด้วยเทคโนโลยีไฟฟ้าและดิจิทัลไม่เพียงแค่เพิ่มมิติใหม่ให้กับดนตรี แต่ยังท้าทายและเปิดโอกาสใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ดนตรีที่ไม่เคยมีมาก่อน

เครื่องดนตรีอะคูสติก เช่น กีตาร์ เปียโน และไวโอลิน มีรากฐานทางวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์อันยาวนาน ขณะที่ เครื่องดนตรีไฟฟ้า เช่น กีตาร์ไฟฟ้าและซินธิไซเซอร์ได้เปิดมิติใหม่ในการสร้างสรรค์เสียงดนตรี และขยายขอบเขตของแนวเพลงต่าง ๆ การบูรณาการ ระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสองประเภทนี้ ผ่านเทคโนโลยีดิจิทัล ทำให้เกิดนวัตกรรมใหม่ที่ช่วยให้นักดนตรีสามารถสร้างสรรค์เสียงดนตรีที่หลากหลายและปรับเปลี่ยนได้ตามต้องการ

แม้ว่าการบูรณาการดนตรีอะคูสติกและไฟฟ้าเปิดโอกาสใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ดนตรี แต่ก็มีความท้าทายที่ต้องพิจารณา เช่น การรักษาคุณค่าความดั้งเดิมของเสียงดนตรี การใช้เทคโนโลยีอย่างเหมาะสมเพื่อไม่ให้สูญเสียเอกลักษณ์ของดนตรีดั้งเดิมเป็นสิ่งท้าทาย นักดนตรีและนักประดิษฐ์ดนตรีต้องพิจารณาถึงการผสมผสานที่สมดุลระหว่างดนตรีอะคูสติกและไฟฟ้า

การผสมผสานระหว่างเสียงดนตรีอะคูสติกและเทคโนโลยีดิจิทัลได้ก่อให้เกิดวิวัฒนาการครั้งสำคัญในวงการดนตรีสมัยใหม่ การประยุกต์ใช้ซอฟต์แวร์แบบโมดูลาร์ เช่น VCV Rack ช่วยให้ผู้สร้างสรรค์สามารถควบคุมและปรับแต่ง

สัญญาณเสียงได้อย่างละเอียด ทำให้เกิดเสียงดนตรีที่หลากหลายและซับซ้อนยิ่งขึ้น เทคนิคการประมวลผลสัญญาณเสียงดิจิทัล อาทิ การบิดเบือน (distortion) การสร้างเสียงสะท้อน (reverb) และการสังเคราะห์เสียง (synthesis) ได้เปิดโอกาสให้เกิดเสียงดนตรีรูปแบบใหม่ไม่เคยมีมาก่อน การนำเสียงจากธรรมชาติมาประมวลผลร่วมกับเสียงดนตรีดั้งเดิม ทำให้เกิดผลงานดนตรีที่เป็นนวัตกรรม และขยายขอบเขตของการสร้างสรรค์ทางดนตรีไปสู่มิติใหม่

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อการนำเสนอการผสมผสานเสียงจากเครื่องดนตรีอะคูสติกและอิเล็กทรอนิกส์ เป็นกระบวนการซับซ้อนและต้องการความรู้ความเข้าใจทั้งในด้านดนตรีและวิศวกรรมเสียง เพื่อให้ได้ผลลัพธ์คุณภาพสูงและเป็นที่น่าพึงพอใจ การประมวลผลสัญญาณเสียงจากเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้จำเป็นต้องอาศัยเทคนิคการปรับแต่งเสียงหลากหลาย เช่น การใช้ Equalizer เพื่อปรับสมดุลความถี่ และการใช้ Filter เพื่อกำหนดลักษณะเสียงตามความต้องการ การบูรณาการเทคนิคเหล่านี้เข้ากับเทคนิคการสังเคราะห์เสียงช่วยสร้างมิติใหม่ในการออกแบบเสียงดนตรีมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ตั้งแต่เสียงอบอุ่นนุ่มนวลไปจนถึงเสียงหนักแน่นและแข็งแกร่ง โดยการศึกษานี้มีเป้าหมายเพื่อสำรวจและนำเสนอแนวทางใหม่ในยุคดิจิทัล สำหรับการผสมผสานระหว่างเสียงอะคูสติกและอิเล็กทรอนิกส์ เพื่อเพิ่มขอบเขตในการสร้างสรรค์ดนตรีและเพิ่มศักยภาพของการออกแบบเสียงในสมัยใหม่

เนื้อหา

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1 การบูรณาการเทคโนโลยีในดนตรี ได้ปฏิวัติวิธีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีอย่างสิ้นเชิง โดยอาศัยหลักการทางอะคูสติก จิตวิทยาการรับรู้เสียง และวิศวกรรมเสียง (Almohammad et al., 2023: 172; Xie et al., 2023: 1780) ทำให้เกิดสุนทรียศาสตร์ทางเสียงที่หลากหลายและตอบสนองความต้องการของผู้ฟังได้อย่างตรงจุด เทคโนโลยีดิจิทัลได้เปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถสร้างสรรค์ผลงานมีความซับซ้อนและเป็นเอกลักษณ์ได้อย่างไม่จำกัด ผ่านเครื่องมือและซอฟต์แวร์ดนตรีดิจิทัลหลากหลาย ทำให้กระบวนการผลิตดนตรีมีความยืดหยุ่นและสามารถปรับตัวให้เข้ากับแนวโน้มทางดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไปได้อย่างรวดเร็ว การบูรณาการนี้ส่งผลให้เกิดการพัฒนาอุตสาหกรรมดนตรีอย่างมีนัยสำคัญ โดยสร้างสุนทรียศาสตร์ทางเสียงหลากหลายยิ่งขึ้น เทคโนโลยีดิจิทัลยังช่วยลดต้นทุนในการผลิตเพลง ทำให้

ผู้สร้างสรรค์ผลงานอิสระสามารถเข้าถึงเครื่องมือและซอฟต์แวร์ได้ง่ายขึ้น และเปิดโอกาสให้ผู้ฟังสามารถเข้าถึงดนตรีได้หลากหลายรูปแบบผ่านแพลตฟอร์มสตรีมมิ่งเพลงต่าง ๆ

1.2 การผสมผสานดนตรีอะคูสติกและอิเล็กทรอนิกส์ของนวัตกรรมใหม่ในการสร้างสรรค์ทางดนตรี การผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีหลากหลายเป็นกลยุทธ์สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์และตอบสนองความต้องการของผู้ฟังในยุคปัจจุบัน การนำเอาเครื่องดนตรีอะคูสติกมาผสมผสานกับเทคโนโลยีทางดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ได้เปิดมิติใหม่ในการสร้างสรรค์เสียงดนตรีที่หลากหลายและซับซ้อนยิ่งขึ้นดังนี้ **1. การจัดการสเปกตรัมเสียง** เทคนิค Equalization (EQ) มีบทบาทสำคัญในการปรับปรุงคุณภาพเสียงโดยการควบคุมความถี่ของเสียงแต่ละย่าน เพื่อให้ได้เสียงสมดุลและน่าฟัง **2. การสร้างบรรยากาศเสียง** เอฟเฟกต์ Reverb และ Delay ช่วยสร้างมิติและความลึกให้กับเสียง โดยจำลองสภาพแวดล้อมทางเสียงหลากหลาย **3. การสังเคราะห์เสียง** การวิเคราะห์สเปกตรัมเสียงเป็นรากฐานของการสร้างเสียงใหม่ ๆ หรือปรับเปลี่ยนเสียงที่มีอยู่เดิม **4. ทฤษฎีการรับรู้เสียง** การเข้าใจกระบวนการรับรู้เสียงของมนุษย์มีบทบาทสำคัญต่อการออกแบบเสียงดนตรีสามารถดึงดูดและสื่อสารอารมณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผลงานวิจัยของ Cairoli (2020:7) ชี้ให้เห็นว่าปัจจัยทางจิตวิทยาและอารมณ์มีอิทธิพลต่อการรับรู้เสียงดนตรี โดยการออกแบบอะคูสติกที่เหมาะสม เช่น การกำหนดค่าระยะเวลาสะท้อนเสียง (Reverberation Time) และความชัดเจนของเสียง (Sound Clarity) ช่วยสร้างบรรยากาศตรงกับลักษณะกิจกรรมและความต้องการทางอารมณ์ของผู้ฟัง

2. การแก้ไขปัญหาความไม่สมดุลของสเปกตรัมเสียงในการผสมผสานเครื่องดนตรีอะคูสติกและไฟฟ้าโดยการประยุกต์ใช้เทคนิคการปรับแต่งความถี่เสียง

การผสมผสานสัญญาณเสียงจากเครื่องดนตรีอะคูสติกและไฟฟ้าเข้าด้วยกันเป็นเทคนิคที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในวงการผลิตเสียงปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม การผสมผสานดังกล่าวมักประสบปัญหาความไม่สมดุลของสเปกตรัมเสียงส่งผลกระทบต่อคุณภาพเสียงโดยรวมของผลงานดนตรี

2.1 การจัดการสเปกตรัมเสียง ปัญหาความไม่สมดุลของสเปกตรัมเสียงเกิดจากปรากฏการณ์การมาร์กเสียง เป็นผลมาจากการทับซ้อนของ

ย่านความถี่แตกต่างกันของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ทำให้เสียงบางส่วนถูกกลบ ทำให้เกิดความไม่ชัดเจนในการรับรู้เสียง เทคนิคการปรับแต่ง Equalizer (EQ) ช่วยแก้ไขปัญหานี้โดยการควบคุมระดับความดังของแต่ละย่านความถี่อย่างแม่นยำ

2.2 การสร้างมิติและความลึกให้กับภาพเสียง การผสมผสานสัญญาณเสียงจากแหล่งกำเนิดเสียงที่หลากหลายมักขาดมิติและความสมบูรณ์ของภาพเสียง การใช้เอฟเฟกต์ Reverb และ Delay ช่วยสร้างความรู้สึกถึงพื้นที่และความลึกให้กับเสียง โดย Reverb ทำหน้าที่จำลองสภาพแวดล้อมทางเสียงสมจริง ส่วน Delay สร้างความซับซ้อนและความเคลื่อนไหวให้กับเสียง การปรับค่าพารามิเตอร์ของเอฟเฟกต์ทั้งสองอย่างอย่างเหมาะสมส่งผลให้ภาพเสียงโดยรวมมีความกลมกลืนและน่าประทับใจยิ่งขึ้น

2.3 การลดทอนสัญญาณรบกวน สัญญาณรบกวนและความถี่ที่ไม่ต้องการส่งผลกระทบต่อคุณภาพเสียงโดยรวม การใช้ตัวกรองความถี่สูง (High-Pass Filter: HPF) และตัวกรองความถี่ต่ำ (Low-Pass Filter: LPF) เป็นเทคนิคที่นิยมใช้ในการแก้ไขปัญหาดังกล่าว HPF ช่วยตัดสัญญาณความถี่ต่ำ เช่น เสียงฮัม ส่วน LPF ตัดสัญญาณความถี่สูง เช่น เสียงแหลมคมเกินไป การเลือกใช้ HPF และ LPF ขึ้นอยู่กับลักษณะของสัญญาณเสียงที่ต้องการปรับปรุง การตั้งค่าความถี่ตัด (cutoff frequency) เหมาะสมช่วยให้ได้ผลลัพธ์ตรงตามเป้าหมายมากที่สุด

3. แนวทางพัฒนาเสียงของเครื่องดนตรีที่เป็นเสียงใหม่ (New Sound) จากการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีจริงและเครื่องดนตรีไฟฟ้า

การผสมผสานสัญญาณเสียงอะคูสติกและดิจิทัล ได้ปฏิวัติวงการสร้างสรรค์เสียงดนตรี เทคโนโลยีการประมวลผลสัญญาณเสียงขั้นสูง เช่น VCV Rack ได้เปิดโอกาสให้เกิดสุนทรียศาสตร์ทางเสียงหลากหลายและซับซ้อนยิ่งขึ้น กระบวนการนี้ไม่เพียงแต่รวมสัญญาณเสียงจากแหล่งต่าง ๆ เท่านั้น แต่ยังสร้างสรรค์เสียงใหม่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยการปรับปรุงคุณภาพเสียง เช่น การแก้ไขความไม่สมดุลของความถี่ และลดสัญญาณรบกวน ทำให้ได้ผลลัพธ์เป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น

3.1 การเตรียมอุปกรณ์ การนำเสียงจากเครื่องดนตรีอะคูสติกเข้าสู่ระบบสังเคราะห์เสียงแบบโมดูลาร์ VCV Rack เป็นขั้นตอนเบื้องต้นที่สำคัญในการสร้างสรรค์เสียงใหม่ ๆ การเลือกใช้ไมโครโฟนคอนเดนเซอร์หรือไมโครโฟนไดนามิก เหมาะสมกับลักษณะของเครื่องดนตรีอะคูสติก เช่น กีตาร์คลาสสิก หรือไวโอลิน ส่งผลต่อคุณภาพของสัญญาณเสียงได้โดยตรง สัญญาณเสียงได้จาก

ไมโครโฟนถูกแปลงเป็นสัญญาณไฟฟ้าและส่งผ่านไปยังอินเตอร์เฟสเสียงออดิโอ เพื่อทำการแปลงสัญญาณเป็นรูปแบบดิจิทัลก่อนที่ส่งต่อไปยังคอมพิวเตอร์ โดย Bosi, M., & Goldberg, R. E. (2003: 3-12) อธิบายอย่างละเอียดเกี่ยวกับกระบวนการแปลงสัญญาณเสียงอะคูสติกเป็นดิจิทัล เป็นหัวใจสำคัญของเทคโนโลยีเสียงสมัยใหม่ กระบวนการนี้รวมถึงการแปลงสัญญาณอนาล็อกด้วย Pulse Code Modulation (PCM) สัญญาณเสียงถูกสุ่มตัวอย่างและแปลงเป็นตัวเลขดิจิทัล ทำให้สามารถจัดเก็บและประมวลผลสัญญาณเสียงในรูปแบบดิจิทัลได้อย่างมีประสิทธิภาพ การใช้ PCM จึงเป็นวิธีพื้นฐานที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในการบันทึกและถ่ายทอดสัญญาณเสียง

กระบวนการนี้ประกอบด้วยขั้นตอนหลักสองขั้นตอน ได้แก่ 1. การแปลงสัญญาณอะคูสติกเป็นสัญญาณไฟฟ้าตัวแปลงสัญญาณเสียง หรือไมโครโฟน ทำหน้าที่แปลงพลังงานอะคูสติกจากแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เครื่องดนตรีหรือเสียงพูด ให้เป็นสัญญาณไฟฟ้าอนาล็อก สัญญาณไฟฟ้านี้สะท้อนรูปแบบของคลื่นเสียงดั้งเดิม 2. การแปลงสัญญาณอนาล็อกเป็นดิจิทัล สัญญาณไฟฟ้าอนาล็อกได้จากขั้นตอนแรกถูกแปลงเป็นสัญญาณดิจิทัลผ่านกระบวนการเรียกว่า Pulse Code Modulation (PCM) ในกระบวนการนี้ สัญญาณอนาล็อกถูกสุ่มตัวอย่างในช่วงเวลาแน่นอน และค่าของแต่ละตัวอย่างถูกแปลงเป็นค่าดิจิทัลเป็นตัวแทนของแอมพลิจูดของสัญญาณ ณ ขณะนั้น ความละเอียดของค่าดิจิทัลกำหนดคุณภาพของสัญญาณดิจิทัลได้ โดยทั่วไปวัดเป็นจำนวนบิตต่อตัวอย่าง (bits per sample) และอัตราการสุ่มตัวอย่าง (sampling rate) กำหนดแบนด์วิดท์ของสัญญาณดิจิทัล

3.2 การกำหนดค่าโมดูล Audio-8 เพื่อรับสัญญาณเสียงเข้าสู่ระบบสังเคราะห์เสียง VCV Rack การนำสัญญาณเสียงจากแหล่งกำเนิดภายนอกเข้าสู่ระบบสังเคราะห์เสียงแบบโมดูลาร์ VCV Rack จำเป็นต้องมีการกำหนดค่าโมดูล Audio-8 เพื่อทำหน้าที่เป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างอุปกรณ์ฮาร์ดแวร์และซอฟต์แวร์ ขั้นตอนการดำเนินการมีดังนี้

3.2.1 เพิ่มโมดูล Audio-8 เข้าสู่ Patch โดยการเปิดโปรแกรม VCV Rack เริ่มต้นโปรแกรม VCV Rack และสร้าง Patch ใหม่หรือเปิด Patch ที่ต้องการใช้งาน จากนั้นค้นหาโมดูล Audio-8 จากไลบรารีโมดูล และลากโมดูลไปวางในพื้นที่ทำงานของ Patch ทำการกำหนดค่าพารามิเตอร์ของโมดูล โดยเลือกช่องสัญญาณอินพุต กำหนดให้ช่องสัญญาณอินพุตของโมดูล Audio-8

เชื่อมต่อกับช่องสัญญาณต้องการรับสัญญาณจากอินเตอร์เฟสเสียง โดยพิจารณาจากการเชื่อมต่อทางกายภาพของสายสัญญาณ หลังจากนั้นปรับระดับสัญญาณอินพุต ปรับค่า Gain ของช่องสัญญาณอินพุตให้เหมาะสม เพื่อป้องกันสัญญาณรบกวนและการบิดเบือนของสัญญาณเสียง

ภาพที่ 1 AUDIO 8
(ที่มา : Anukul T., 2024)

3.2.2 หลักการทำงานโมดูล Audio-8 ทำหน้าที่เป็นตัวแปลงสัญญาณเสียงอนาล็อกจากอุปกรณ์ภายนอกให้เป็นสัญญาณเสียงดิจิทัล เป็นรูปแบบซอฟต์แวร์ VCV Rack สามารถประมวลผลได้ การตั้งค่าพารามิเตอร์ของโมดูลให้ถูกต้องส่งผลโดยตรงต่อคุณภาพของเสียงได้จากระบบสังเคราะห์เสียง ข้อควรพิจารณาในการใช้งานโมดูล Audio-8 นั้น ประเภทของอินเตอร์เฟสเสียงก็มีความสำคัญเพราะอินเตอร์เฟสเสียงแต่ละชนิดมีจำนวนช่องสัญญาณ อัตราการสุ่มตัวอย่าง และความละเอียดบิตแตกต่างกัน การเลือกใช้โมดูล Audio-8 ที่เหมาะสมขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของอินเตอร์เฟสเสียงที่ใช้

3.2.3 การตั้งค่าเพิ่มเติม การเลือกชนิดของสัญญาณอินพุต (balanced หรือ unbalanced) หรือการเปิดใช้งาน phantom power สำหรับไมโครโฟนคอนเดนเซอร์ ขึ้นอยู่กับชนิดของอินเตอร์เฟสเสียงและอุปกรณ์เชื่อมต่อ การกำหนดค่าโมดูล Audio-8 เป็นขั้นตอนสำคัญในการเชื่อมต่ออุปกรณ์ภายนอกเข้ากับระบบ VCV Rack การตั้งค่าถูกต้องช่วยให้ได้เสียงมีคุณภาพสูงและมีความเสถียรในการใช้งาน

3.3 การเชื่อมต่อแหล่งกำเนิดเสียงภายนอกเข้าสู่ระบบสังเคราะห์เสียง VCV Rack ผ่านโมดูล Audio-8 การเชื่อมต่อสัญญาณเสียงเข้าสู่ VCV Rack นั้นทำได้โดยการเชื่อมต่อสายสัญญาณจากแหล่งเสียงเข้ากับช่องอินพุตที่ 1 ของโมดูล Audio-8 จากนั้นปรับค่า Gain ในซอฟต์แวร์ VCV Rack ให้เหมาะสมเพื่อป้องกันสัญญาณรบกวน โมดูล Audio-8 ทำหน้าที่แปลงสัญญาณเสียงอนาล็อกเป็นดิจิทัลก่อนส่งเข้าสู่ VCV Rack เพื่อทำการประมวลผลต่อไป

3.3.1 ขั้นตอนที่ 1 โมดูล Delay เพื่อสร้างเอฟเฟกต์เสียงซ้ำภายในระบบสังเคราะห์เสียง VCV Rack

ภาพที่ 2 Bogaudio
(ที่มา : Anukul T., 2024)

การสร้าง Patch นั้น ให้สร้าง Patch ใหม่ในซอฟต์แวร์ VCV Rack เพื่อทำการออกแบบการเชื่อมต่อระหว่างโมดูลต่าง ๆ เพิ่มโมดูล Bogaudio FOLLOW คืออุปกรณ์แปลงความดังเสียงเป็นสัญญาณควบคุมไฟฟ้า ปรับความเร็วตอบสนองด้วยปุ่ม DAMP และระดับความแรงด้วยปุ่ม GAIN ใช้สร้างเอฟเฟกต์เสียงต่างๆ ได้ เข้าไปใน Patch โดยเชื่อมต่อช่องอินพุตของโมดูล Bogaudio FOLLOW เข้ากับช่องเอาต์พุตที่ 1 ของโมดูล Audio-8 เพื่อรับสัญญาณเสียงต้นฉบับ และเชื่อมต่อช่องเอาต์พุตของโมดูล VCV Delay เข้ากับโมดูล Mixer หรือช่องอินพุตอื่น ๆ เพื่อส่งสัญญาณเสียงมีเอฟเฟกต์ Delay ออกไป

เมื่อสัญญาณเสียงเข้าสู่โมดูล VCV Delay โมดูลทำการหน่วงเวลาของสัญญาณเสียงตามค่าตั้งค่าไว้ และส่งสัญญาณเสียงต้นฉบับและสัญญาณเสียงหน่วงเวลาออกมาพร้อมกัน ทำให้เกิดเสียงซ้ำตามหลังเสียงต้นฉบับ เป็นลักษณะเด่นของ

เอฟเฟกต์ Delay ผู้ใช้งานสามารถปรับค่าพารามิเตอร์ต่าง ๆ ของโมดูล VCV Delay เช่น เวลาหน่วง (Time), ปริมาณเสียงซ้ำ (Feedback) และการผสมสัญญาณ (Mix) เพื่อควบคุมลักษณะของเอฟเฟกต์ Delay ให้ได้ตามต้องการ การใช้โมดูล VCV Delay ใน VCV Rack เป็นวิธีการง่ายและมีประสิทธิภาพในการสร้างเอฟเฟกต์ Delay เป็นเครื่องมือสำคัญในการผลิตเสียงดนตรี การเข้าใจหลักการทำงานและการปรับแต่งพารามิเตอร์ของโมดูล Delay ช่วยให้ผู้ใช้งานสามารถสร้างสรรค์เสียงหลากหลายและน่าสนใจได้

3.3.2 ขั้นตอนที่ 2 โมดูล Ring Modulator เพื่อสร้างเสียงใหม่ในระบบสังเคราะห์เสียง VCV Rack การเพิ่มโมดูล Ring Modulator (Bogaudio RMod) เข้าสู่ Patch ใน VCV Rack เป็นเทคนิคนิยมใช้ในการสร้างเสียงใหม่มีความซับซ้อนและเป็นเอกลักษณ์ โดยอาศัยหลักการของการผสมสัญญาณเสียงสองสัญญาณเข้าด้วยกัน เรียกว่าการมอดูเลต (modulation)

ภาพที่ 3 Bogaudio RMod
(ที่มา : Anukul T., 2024)

ขั้นตอนการดำเนินการให้ค้นหาและเพิ่มโมดูล Bogaudio RMod เข้าสู่ Patch ใน VCV Rack เชื่อมต่อสัญญาณ เชื่อมต่อช่องอินพุตของโมดูล Ring Modulator ใช้สำหรับสัญญาณมอดูเลเตอร์ (Modulator Input) เข้ากับช่องออกของโมดูล Audio-8 ทำการเพิ่มโมดูล Oscillator (เช่น VCO) เข้าสู่ Patch และเชื่อมต่อช่องออกของ Oscillator เข้ากับช่องอินพุตของโมดูล Ring Modulator ใช้สำหรับสัญญาณพาหะ (Carrier Input)

ปรับค่าพารามิเตอร์ของค่าความถี่ของ Oscillator เพื่อควบคุมความถี่ของสัญญาณใช้ในการมอดูเลต ส่งผลโดยตรงต่อลักษณะของเสียงที่ได้ หลังจากนั้นให้ปรับค่าพารามิเตอร์อื่นๆ ของโมดูล Ring Modulator เช่น ระดับเสียง (Level) เพื่อควบคุมความดังของเสียงที่ได้ เพราะหลักการทำงานของโมดูล Ring Modulator นั้น ทำงานโดยการคูณสัญญาณเสียงสองสัญญาณเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดสัญญาณเสียงใหม่มีความถี่เป็นผลรวมและผลต่างของความถี่ของสัญญาณทั้งสอง การปรับเปลี่ยนความถี่ของสัญญาณพาหะส่งผลให้ได้เสียงมีลักษณะแตกต่างกันออกไป เช่น เสียงแหลมคม หรือเสียงนุ่มนวล

ผลลัพธ์จากการการใช้โมดูล Ring Modulator ทำให้ได้เสียงใหม่มีความซับซ้อนและมีลักษณะเฉพาะตัว สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างเสียงดนตรีประเภทต่าง ๆ ได้อย่างหลากหลาย แต่ข้อควรพิจารณาในการเลือกค่าพารามิเตอร์ของโมดูล Ring Modulator และ Oscillator ส่งผลต่อลักษณะของเสียงได้อย่างมาก การทดลองปรับค่าพารามิเตอร์ต่าง ๆ ช่วยให้ผู้ใช้งานค้นพบเสียงใหม่ ๆ น่าสนใจ การศึกษาหลักการทำงานของการมอดูเลตอย่างละเอียดช่วยให้ผู้ใช้งานเข้าใจกระบวนการสร้างเสียงในระดับลึกซึ้งยิ่งขึ้น

3.3.3 ขั้นตอนที่ 3 โมดูล Voltage-Controlled Filter (VCF) เพื่อการปรับปรุงคุณภาพเสียงในระบบสังเคราะห์เสียง VCV Rack

ภาพที่ 4 การผสมโมดูล
(ที่มา : Anukul T., 2024)

การเพิ่มโมดูล Voltage-Controlled Filter (VCF) เข้าสู่ Patch ในระบบสังเคราะห์เสียง VCV Rack เป็นขั้นตอนสำคัญในการปรับแต่งสเปกตรัมเสียงของสัญญาณเสียงอิเล็กทรอนิกส์ VCF ทำหน้าที่เป็นตัวกรองสัญญาณความถี่ โดยอนุญาตให้สัญญาณความถี่บางช่วงผ่านไปได้ และตัดสัญญาณความถี่อื่น ๆ ออกไป และนำไปเชื่อมต่อกับมอดูลดีเลย์อีกครั้ง ขั้นตอนการดำเนินการดังนี้

- การเพิ่มโมดูล VCF นำโมดูล VCF (เช่น เซน VCF) มาวางใน Patch ของ VCV Rack

- การเชื่อมต่อสัญญาณอินพุต เชื่อมต่อช่องอินพุตของโมดูล VCF กับช่องออกของโมดูล Audio-8 หรือแหล่งกำเนิดสัญญาณอื่น ๆ เพื่อส่งสัญญาณเสียงเข้าสู่ฟิลเตอร์

- การเชื่อมต่อสัญญาณเอาต์พุต เชื่อมต่อช่องออกของโมดูล VCF กับโมดูล Mixer หรืออุปกรณ์ส่งออกอื่น ๆ เพื่อส่งสัญญาณเสียงผ่านการปรับแต่งแล้วต่อไป

- การปรับแต่งความถี่ตัด (Cutoff Frequency) ปรับค่า Cutoff Frequency ของ VCF เพื่อกำหนดจุดตัดระหว่างสัญญาณความถี่ที่ผ่านและสัญญาณความถี่ที่ถูกตัดทิ้ง

- การปรับแต่งความชัน (Resonance) ปรับค่า Resonance เพื่อควบคุมความชันของการตัดสัญญาณความถี่ ส่งผลต่อความแหลมคมของเสียง

- การมอดูเลตด้วยสัญญาณควบคุม (CV) เชื่อมต่อสัญญาณควบคุม (CV) จาก Oscillator หรือแหล่งกำเนิดสัญญาณอื่นๆ เข้ากับช่อง CV Input ของ VCF เพื่อสร้างเอฟเฟกต์การเปลี่ยนแปลงความถี่ตัดแบบไดนามิก เช่น เอฟเฟกต์ Filter Sweep

หลักการทำงานของ VCF นั้น ทำงานโดยอาศัยหลักการของวงจรอิเล็กทรอนิกส์ที่เรียกว่าฟิลเตอร์ ออกแบบมาเพื่อให้ผ่านสัญญาณความถี่บางช่วงและตัดสัญญาณความถี่อื่น ๆ ออกไป การปรับค่า Cutoff Frequency และ Resonance ช่วยให้ผู้ใช้งานสามารถปรับแต่งสเปกตรัมเสียงของสัญญาณได้ตามต้องการ ทำให้เกิดผลลัพธ์จากการใช้ VCF คือ ช่วยให้ผู้ใช้งานสามารถสร้างเสียงที่มีความหลากหลายและซับซ้อนมากขึ้น เช่น เสียงนุ่มนวล เสียงแหลมคม หรือเสียงซับซ้อน โดยการปรับแต่งค่าพารามิเตอร์ต่าง ๆ ของ VCF

3.4.4 ขั้นตอนที่ 4 การปรับระดับและผสมสัญญาณ (Wet/Dry Signal)

การผสมสัญญาณเสียงต้นฉบับ (Dry Signal) เข้ากับสัญญาณเสียงที่ผ่านการประมวลผลด้วยเอฟเฟกต์เสียงต่างๆ (Wet Signal) เพื่อให้ได้สัญญาณเสียงออกมามีความสมดุลและเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น เป็นขั้นตอนสำคัญในการผลิตเสียง

ภาพที่ 5 การเชื่อมต่อ โมดูล Reverb และ Mixer
(ที่มา : Anukul T., 2024)

ในการดำเนินการดังกล่าว มักใช้โมดูล Mixer เป็นอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ออกแบบมาเพื่อผสมสัญญาณเสียงหลาย ๆ ช่องเข้าด้วยกัน โดยแต่ละช่องมีปุ่มหรือสไลเดอร์สำหรับปรับระดับเสียงของสัญญาณนั้น ๆ ขั้นตอนการผสมสัญญาณ Wet/Dry Singal โดยการเชื่อมต่อสัญญาณเสียงต้นฉบับเข้ากับช่องอินพุตช่อง AUX ของโมดูล Mixer และเชื่อมต่อสัญญาณเสียงผ่านการประมวลผลด้วยเอฟเฟกต์เสียงเข้ากับอีกช่องหนึ่งของโมดูล Mixer จากนั้นปรับระดับเสียงของแต่ละช่องโดยใช้ปุ่มหรือสไลเดอร์ติดตั้งอยู่บนโมดูล Mixer เพื่อควบคุมปริมาณของสัญญาณเสียงต้นฉบับและสัญญาณเสียงผ่านการประมวลผลต้องการผสมเข้าด้วยกัน ฟังเสียงที่ได้จากการผสมและปรับระดับเสียงให้ได้ตามต้องการ โดยทั่วไปแล้วการผสมสัญญาณ Wet/Dry Singal ช่วยให้เสียงมีความสมดุลและมีมิติมากขึ้น

การประยุกต์ใช้เทคนิคการประมวลผลสัญญาณเสียงต่อเสียงอะคูสติก ช่วยให้เราสร้างสรรค์เสียงใหม่ ๆ น่าสนใจได้ โดยการนำเอฟเฟกต์เสียงต่าง ๆ เช่น ดีเลย์ (Delay) รีเวอร์บ (Reverb) และดิสตอร์ชั่น (Distortion) มาประยุกต์ใช้ เพื่อ

ปรับเปลี่ยนลักษณะของเสียง เช่น สร้างบรรยากาศ เพิ่มมิติ หรือสร้างเสียงแปลกใหม่ การปรับค่าพารามิเตอร์ของเอฟเฟกต์เหล่านี้ ส่งผลต่อลักษณะของเสียงได้อย่างมาก

ประมวลผลสัญญาณเสียงจากเครื่องดนตรีอะคูสติกภายในแพลตฟอร์ม VCV Rack นับเป็นได้อย่างหลากหลาย ด้วยความยืดหยุ่นในการเชื่อมต่อโมดูลต่าง ๆ ผู้ใช้งานสามารถออกแบบเส้นทางสัญญาณเสียงเพื่อสร้างเอฟเฟกต์ที่ต้องการได้อย่างแม่นยำ ไม่ว่าเป็นการเพิ่มความก้องกังวาน (reverb) เพื่อจำลองสภาพแวดล้อม หรือการบิดเบือนสัญญาณ (distortion) เพื่อสร้างเสียงแตกต่างออกไป ความสามารถโดดเด่นของ VCV Rack ในการประมวลผลเสียงอะคูสติก ได้แก่ ความยืดหยุ่นในการออกแบบ ทำให้ผู้ใช้งานสามารถสร้าง Patch หรือเส้นทางสัญญาณเสียงได้อย่างอิสระ โดยการเชื่อมต่อโมดูลต่างๆ เข้าด้วยกัน จากความหลากหลายของโมดูล VCV Rack เพราะมีโมดูลให้เลือกใช้มากมาย ทั้งโมดูลสำหรับสร้างสัญญาณเสียง โมดูลสำหรับประมวลผลสัญญาณ และโมดูลสำหรับควบคุมพารามิเตอร์ต่างๆ มีความสามารถในการปรับแต่งได้จากผู้ใช้งาน สามารถปรับแต่งพารามิเตอร์ของแต่ละโมดูลได้อย่างละเอียด เพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการ ในส่วนการนำ VCV Rack มาประยุกต์ใช้ในการประมวลผลเสียงอะคูสติก ช่วยให้ผู้ผลิตเสียงสามารถสร้างสรรค์ผลงานเสียงเป็นเอกลักษณ์และตอบสนองความต้องการของผู้ฟังได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าเป็นการผลิตเพลง การสร้างเสียงประกอบภาพยนตร์ หรือการออกแบบเสียงสำหรับเกมได้

ตัวอย่างผลงาน

สรุป

การผสมผสานสัญญาณเสียงอะคูสติกและดิจิทัลได้กลายเป็นรากฐานสำคัญของการผลิตดนตรีสมัยใหม่ งานวิจัยของ Randell, J., & Rietveld, H. C. (2024: 172-173) ได้แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของเทคโนโลยีดิจิทัล เช่น VCV Rack และเทคนิคการวิเคราะห์สเปกตรัมเสียง ในการขยายขอบเขตของการสร้างสรรค์เสียงดนตรี โดยอนุญาตให้นักดนตรีและโปรดิวเซอร์สามารถสร้างสรรค์เสียงใหม่ ๆ

มีความซับซ้อนและเป็นนวัตกรรมมากขึ้น เพื่อสร้างสรรค์เสียงดนตรีเป็นเอกลักษณ์และตอบสนองความต้องการทางสุนทรียศาสตร์หลากหลาย นอกจากนี้ เทคนิคการวิเคราะห์สเปกตรัมเสียงโดยใช้การแปลงฟูเรียร์ ยังช่วยให้สามารถระบุความถี่ฮาร์มอนิกและส่วนประกอบต่าง ๆ ของเสียงได้อย่างชัดเจน เป็นข้อมูลสำคัญในการปรับแต่ง Equalizer เพื่อแก้ไขปัญหาความไม่สมดุลของความถี่ที่เกิดจากการซ้อนทับของเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ และสร้างความกลมกล่อมให้กับเสียงโดยรวม การพัฒนาเหล่านี้ไม่เพียงแต่ส่งผลกระทบต่อแนวทางการผลิตดนตรีเท่านั้น แต่ยังมีส่วนสำคัญในการกำหนดอนาคตของวงการดนตรี

แม้ว่าเทคโนโลยีดิจิทัลเปิดโอกาสให้การผสมผสานเสียงมีความหลากหลายและซับซ้อนยิ่งขึ้น กระบวนการดังกล่าวยังคงต้องการความเชี่ยวชาญเฉพาะทางและความละเอียดอ่อนในการปรับแต่งพารามิเตอร์เสียงต่างๆ เพื่อให้ได้ผลลัพธ์เป็นที่พึงพอใจ การใช้เอฟเฟกต์เสียง เช่น Reverb และ Delay นั้นจำเป็นต้องมีการพิจารณาถึงลักษณะอะคูสติกของสัญญาณเสียงต้นฉบับและสภาพแวดล้อมเสียงที่ต้องการจำลอง หากการประยุกต์ใช้เอฟเฟกต์เสียงไม่เหมาะสม อาจส่งผลให้เกิดปัญหาทางอะคูสติก เช่น การมาร์ชชิ่ง (masking) หรือความผิดเพี้ยนของสัญญาณเสียง ส่งผลกระทบต่อคุณภาพเสียงโดยรวม ผลการวิจัยของ Yücel (2023: 130-133) และ Pestana, et al. (2017: 100-101) ได้เน้นย้ำถึงความสำคัญของการรักษาสมดุลระหว่างการสร้างสรรค์เสียงที่น่าสนใจและการคงไว้ความบริสุทธิ์ของสัญญาณเสียงต้นฉบับ

เทคโนโลยีดิจิทัลและกระบวนการปรับแต่งเสียงแบบเรียลไทม์ได้ปฏิวัติวงการผลิตเสียงดนตรี โดยเปิดโอกาสให้เกิดนวัตกรรมใหม่ ๆ ในการผสมผสานเสียงจากเครื่องดนตรีอะคูสติกและดิจิทัล ผลลัพธ์ที่ได้คือเสียงดนตรีที่มีคุณภาพสูง มีความหลากหลาย และความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น เทคโนโลยีดิจิทัลมีบทบาทสำคัญในการควบคุมและปรับแต่งพารามิเตอร์เสียงต่าง ๆ อย่างละเอียด แม่นยำและรวดเร็ว ทำให้กระบวนการผสมผสานเสียงมีความยืดหยุ่นและสร้างสรรค์มากขึ้น ไม่เพียงช่วยให้การสร้างเสียงดนตรีมีมิติใหม่ แต่ยังสนับสนุนให้นักดนตรีและผู้ผลิตเสียงสามารถตอบสนองความต้องการของตลาดได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีนี้ยังมีแนวโน้มน่าสนใจในการศึกษาต่อไป เช่น การพัฒนาอัลกอริทึมและซอฟต์แวร์ที่รองรับการผสมผสานเสียงแบบเรียลไทม์ในระดับมีความซับซ้อนมากขึ้น และการใช้เทคโนโลยีดิจิทัลในการปรับปรุงคุณภาพ

เสียงสำหรับการแสดงสดในสถานที่ต่าง ๆ คาดว่าช่วยขยายขอบเขตของการสร้างสรรค์ดนตรีดิจิทัล และเปิดโอกาสใหม่ ๆ ในการนำเสนอผลงานเสียงดนตรีดึงดูดใจผู้ฟังอย่างยั่งยืน

บรรณานุกรม

Almohammad, H. A., Chertoff, M. E., Ferraro, J. A., & Diaz, F. J. (2023). Auditory nerve phase-locked response recorded from normal hearing adults using electrocochleography. *International Journal of Audiology.* 62(2), 172-181. https://doi.org/10.1080/14992027.2021.2024283

Bosi, M., & Goldberg, R. E. (2003). *Introduction to digital audio coding and standards. Springer Science & Business Media.* http://www.pcefet.com/common/library/books/34/1314_[Marina_Bosi,__Richard_E._Goldberg__(auth.)]_Intro(b-ok.org).pdf

Cairoli, M. (2020). Identification of a new acoustic sound field trend in modern catholic churches. *Applied Acoustics*. 168, 107426. https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2020.107426

Pestana, P. D., Reiss, J. D., & Barbosa, Á. (2017). User preference on artificial reverberation and delay time parameters. AES: *Journal of the Audio Engineering Society*. 65(1-2), 100-107. https://doi.org/10.17743/jaes.2016.0061

Randell, J., & Rietveld, H. C. (2024). *Eurorack to VCV Rack: Modular synthesis as compositional performance.* In E. J. Teboul, A. Kitzmann, & E. Engström (Eds.), Modular Synthesis: Patching Machines and People (pp. 172-184). Taylor & Francis. https://openresearch.lsbu.ac.uk/item/9635w

Xie, B., Liu, L., Jiang, J., Zhang, C., & Zhao, T. (2023). Auditory vertical localization in the median plane with conflicting dynamic interaural time difference and other elevation cues. *Journal of the Acoustical Society of America*. 154(3), 1770-1786. https://doi.org/10.1121/10.0020909

Yücel, İ. E. (2023). Reverb usage in multitrack audio mixing. *Online Journal of Music Sciences*. 8(1), 116-133. https://doi.org/10.31811/ojomus.1309441

ปัจจัยที่ทำให้เพลงเป็นไวรัลบนโลกออนไลน์ กรณีศึกษา เพลง "เมร่อน" โดย เอแคลร์ จือปาก
Factors Contributing to a Song Going Viral Online: A Case Study of "Meron" by Ekler Jupaak

เมทยา ปรียานนท์[*1] และ เอกวิชญ์ เรืองจรูญ[2]
Maythaya Preeyanon[*1] and Ekkawish Ruangcharoon[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยที่ทำให้เพลง "เมร่อน" กลายเป็นไวรัล โดยเน้นที่องค์ประกอบทางดนตรีและบทบาทของเทคโนโลยีในการสื่อสาร ผลการศึกษาพบว่า โครงสร้างเพลงที่เรียบง่าย การซ้ำทำนองและเนื้อเพลง ทำให้เกิดภาวะเพลงติดหูหรือเอียร์วอร์ม นอกจากนี้การใช้แพลตฟอร์มสื่อสังคมออนไลน์ เช่น ยูทูบ และติ๊กตอก ช่วยกระจายเพลงไปสู่ผู้ฟังจำนวนมาก การมีส่วนร่วมของอินฟลูเอนเซอร์รวมถึงการสร้างเนื้อหาของสื่อโดยผู้ใช้งานเอง ก็เป็นปัจจัยสำคัญที่ผลักดันให้เพลงนี้เป็นที่นิยมอย่างรวดเร็ว บทความชี้ให้เห็นว่าความสำเร็จจนเป็นไวรัลของเพลง "เมร่อน" เกิดจากการผสมผสานกันระหว่างองค์ประกอบทางดนตรีที่น่าสนใจและการใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยีสื่อใหม่ในการสื่อสาร เพื่อสร้างประโยชน์จากการเป็นไวรัลของเพลง ซึ่งจะได้รับประโยชน์จากการเป็นไวรัล โดยเพิ่มเรื่องของการรับรู้ (Awareness) จะช่วยให้ศิลปินและเพลงเป็นที่รู้จักในวงกว้าง สร้างแฟนคลับที่มีความผูกพันกับเพลงและศิลปินมากขึ้น สามารถเพิ่มยอดฟังและยอดขายเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วจากการแชร์ เปิดโอกาสทางธุรกิจอื่น ๆ เช่น ถูกนำไปใช้ในโฆษณา ภาพยนตร์ หรือซีรีส์ นอกจากนี้ยังอาจมีแบรนด์ต่าง ๆ สนใจที่จะร่วมมือกับศิลปินหรือนำเพลงไปใช้ในด้านการตลาด

* corresponding author, email : Maythaya.p@rbru.ac.th
[1] ดร. อาจารย์คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี
[1] Ph.D., Lecturer in Faculty of Communication Arts, Rambhai Barni Rajabhat University
[2] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี
[2] Lecturer in Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Rambhai Barni Rajabhat University

Received: Sep 8, 2024 / **Revised:** Nov 11, 2024 / **Accepted:** Nov 19, 2024

คำสำคัญ : เพลงไวรัล / เอียร์วอร์ม / เทคโนโลยีสื่อใหม่

Abstract

The purpose of this article is to study the factors that made the song "Meron" go viral, focusing on musical elements and the role of communication technology. The study found that the song's simple structure, repetitive melody, and lyrics contribute to creating an earworm effect. Additionally, the use of social media platforms such as YouTube and TikTok helped spread the song to a large audience. The involvement of influencers and user-generated content also played a crucial role in quickly boosting the song's popularity. The article points out that the viral success of "Meron" stems from a combination of engaging musical elements and the effective use of new media technologies to amplify communication. The benefits of going viral include increased awareness, which helps the artist and song gain wide recognition, as well as fostering a loyal fan base with a deeper connection to both the song and artist. Viral success also leads to a rapid rise in streaming numbers and sales due to extensive sharing. Moreover, it opens up new business opportunities, such as featuring the song in advertisements, movies, or series. Brands may also become interested in collaborating with the artist or using the song for marketing purposes.

Keywords: Song viral / Earworm / New media technologies

บทนำ

ยุคที่เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทสำคัญในการผลิตเพลง ทำให้ศิลปินสามารถสร้างสรรค์ผลงานของตนเองได้ง่ายขึ้น ผลงานเพลงจำนวนมากจึงถูกปล่อยออกมาสู่สาธารณะชนอย่างต่อเนื่อง ท่ามกลางกระแสเพลงใหม่ ๆ ที่หลากหลาย ทำไมบางเพลงจึงสามารถกลายเป็นไวรัลและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ซึ่งศิลปินจะได้รับประโยชน์จากการเป็นไวรัลเป็นอย่างมาก เช่น เรื่องการรับรู้ของผู้บริโภค

(Awareness) ช่วยให้ศิลปินและเพลงเป็นที่รู้จักในวงกว้าง สร้างฐานแฟนคลับที่มีความผูกพันกับเพลงและศิลปินมากขึ้น สามารถเพิ่มยอดฟังและยอดขายเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วจากการแชร์ เปิดโอกาสทางธุรกิจอื่น ๆ เช่น อาจถูกนำไปใช้ในโฆษณา ภาพยนตร์ ซีรีส์ หรือมีแบรนด์ต่าง ๆ สนใจที่จะร่วมมือกับศิลปินหรือนำเพลงไปใช้ในด้านการตลาด บทความนี้จึงพยายามศึกษาปัจจัยสำคัญที่ทำให้เพลงสามารถกลายเป็นไวรัลได้ ในยุคที่เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทสำคัญในการผลิตเพลง ซึ่งจะช่วยให้ศิลปินในยุคปัจจุบันนี้ได้รับประโยชน์สูงสุด จากกรณีศึกษาบทเพลง "เมร่อน" โดย เอแคลร์ จือปาก เป็นแนวทาง

เนื้อหา

เพลง "เมร่อน" ผลงานเพลงเร็วจังหวะสนุกของอินฟลูเอนเซอร์ เอแคลร์ จือปาก (Juepak) ร่วมร้องกับนักร้องอีก 2 ท่าน คือ จ๊ะ นงผณี และแร็ปเปอร์ GUNNER โดยผู้แต่งเพลงคือ มิกซ์ เฉลิมศรี หรือ BadMixy อินฟลูเอนเซอร์เจ้าของเพลงดังฟ้ารักพ่อ อีกทั้งยังได้เชิญ ไอซ์ ปรีชญา มารับบทเป็น อีเม นางเอกมิวสิควิดีโอเพลงนี้ ซึ่งเพลงเมร่อนนี้ได้ถูกเลือกให้เปิดตัวมิวสิควิดีโอเพลงในช่วงก่อนวันสงกรานต์ วันที่ 6 เมษายน 2567 เป็นเพลงแนวสนุกสนานจังหวะคึกคักที่มีการผสมผสานระหว่างศิลปินหลายคน ทั้งยังได้รับความนิยมอย่างมากจากผู้ฟังจนเกิดเป็นปรากฏการณ์ไวรัลหลังจากที่ถูกเผยแพร่เปิดตัวบนแพลตฟอร์มต่าง ๆ เช่น (ยูทูป) YouTube, แอปเปิลมิวสิค (Apple Music), สปอติฟาย (Spotify) และจู๊กซ์ (Joox) (Juepak, 2024)

บทความวิชาการฉบับนี้จึงถูกเขียนขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาปัจจัยที่ทำให้เพลงเมร่อน กลายเป็นไวรัล โดยมีขอบเขตของการศึกษาคือ เน้นศึกษาปัจจัยที่เป็นองค์ประกอบทางด้านดนตรีและบทบาทของเทคโนโลยีในการสื่อสาร

1.ปัจจัยด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่ทำให้เพลงเป็นไวรัล

1.1 ด้านเนื้อเพลง

ประโยคดังจากเพลง เมร่อน แค่ได้ยินคำว่า “เมร่อน อีเมร่อน เมร่อนเลย” ทำให้รู้สึกเหมือนได้ยินเสียงเพลงดังขึ้นในหัวทันที อาการนี้เป็นปรากฏการณ์ที่เรียกว่า เอียร์วอร์ม (Earworm) หรือภาวะเพลงติดหูนั่นเอง คือ อาการที่ทำนองเพลงติดหูที่วนอยู่ในสมองโดยไม่รู้ตัว อาการนี้เป็นภาวะทางจิตวิทยาที่เกิดขึ้นเมื่อทำนองเพลงหนึ่งวนซ้ำอยู่ในหัวของเราแม้ว่าเราจะไม่ได้ตั้งใจฟังเพลงนั้นก็ตาม ปัจจัย

หลายอย่างมีส่วนทำให้เกิดเอียร์วอร์ม เช่น ความคุ้นเคยกับเพลง ความชอบส่วนตัว และโครงสร้างของทำนอง (Wichīanphan, T., 2018 : 15) นั่นทำให้ท่อนเพลง “เมร่อน อีเมร่อน เมร่อนเลย” จึงเป็นตัวอย่างที่ดีของเพลงที่สร้างเอียร์วอร์มได้อย่างชัดเจน การที่เพลง “เมร่อน” สามารถมีกระแสความนิยม แสดงให้เห็นว่าเอียร์วอร์มมีส่วนสำคัญในการทำให้เพลงประสบความสำเร็จ

อีกหนึ่งตัวอย่างเนื้อเพลงในท่อน Verse มีการใช้สัมผัสสระ สัมผัสอักษร ที่ช่วยให้กับร้องในลักษณะฮิปฮอปที่มีการร้องที่ลื่นไหล รวมถึงเนื้อหาที่กวน ตลกร่วมด้วย ดังตัวอย่างนี้

ตัวอย่าง เนื้อเพลง

[Verse 1]
เพื่อนฉันล่ะคนนี้มันชื่ออีเมอะหอยใหญ่
น่ารักสดใสแต่มีหัวใจไว้กินเพียว
ออกเที่ยวที่ไหนไม่มีทางจบแค่ขวดเดียว
เอาล่ะคืนนี้มีเซะตุ้มเล้งแน่ ๆ เชียว

จากเนื้อเพลงในท่อน Verse 1 จะเห็นได้ว่า มีการใช้สัมผัสสระคล้ายกับลักษณะการประพันธ์ของไทย เช่น คำว่า หอยใหญ่ สัมผัสกับ สดใส กินเพียว-เที่ยวที่ไหน ขวดเดียว-แน่ๆ เชียว เพียงแต่โครงสร้างเนื้อร้องไม่ได้นำรูปแบบฉันทลักษณ์ในภาษาไทยแบบใดแบบหนึ่งมาใช้ในการนำเสนอเนื้อเพลง

1.2 ด้านทำนอง

ตัวอย่างต่อจากนี้ผู้เขียนจะอธิบายการวิเคราะห์เพลงโดยใช้ทฤษฎีดนตรีพื้นฐานเพื่อแสดงให้เห็นถึงความน่าสนใจที่สร้างภาวะเอียร์วอร์ม ดังนี้

ตัวอย่างโครงสร้างของบทเพลง

ท่อนเพลง	Verse 1	Chorus	Verse 2	Chorus	Verse 3	Chorus
การดำเนินคอร์ด	C#m (i)	C#m (i)	C#m (i)	C#m (i)	C#m (i)	C#m (i)

จากตัวอย่างเห็นได้ว่าการใช้โครงสร้างเพลงฮิปฮอปที่ซ้ำสองท่อน และดำเนินคอร์ด C#m (i) เพียงคอร์ดเดียวทั้งเพลง ทำให้เกิดการซ้ำของเสียงประสานและความรู้สึก ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เพลงติดหูและผู้ฟังจดจำได้ง่าย

ตัวอย่างเนื้อร้องและทำนอง

หากสังเกตท่อนฮิตของเพลง จะพบว่าทำนองหลักใช้โน้ตเพียงไม่กี่ตัว คือ มี (E) และซอลซาร์ป (G#) มีการวนซ้ำคำว่า “เมร่อน” หลายครั้ง ซึ่งความเรียบง่ายนี้เองที่ทำให้เพลงติดหูและจดจำง่าย นอกจากนี้การใช้เทคนิคการทำซ้ำยังสอดคล้องกับหลักการทางดนตรีที่เรียกว่า การซ้ำ (repetition) ซึ่งเป็นวิธีการที่ใช้สร้างความคุ้นเคยและความทรงจำให้กับผู้ฟังจนสามารถร้องตามได้ เทคนิคนี้เป็นคล้ายกับเพลงเบบี้ชาค (Baby shark) เพลงดังทางฝั่งยุโรปที่มีเนื้อร้องว่า “Baby shark, doo, doo, doo, doo, doo Baby shark สร้างปรากฏการณ์เอียร์วอร์มได้สำเร็จ ยอดวิวทะลุ 6,600 ล้านวิว (Thaichay,K., 2023 : 2)

ตัวอย่างดนตรีพื้นหลัง

การใช้เทคนิคการวนทำนองซ้ำ ๆ โดยเครื่องสังเคราะห์เสียง (Synthesizer) หรือเครื่องเป่า ซึ่งเรียกว่า เอียร์แคนดี (Ear Candy) (Admin Pete, 2021) ทำให้ดนตรีมีมิติและน่าสนใจมากขึ้น ช่วยดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ การผสมผสานเอียร์แคนดี เข้ากับจังหวะที่สนุกสนานยังช่วยเพิ่มความสนุกสนานและความมีชีวิตชีวาให้กับเพลงอีกด้วย

1.3 ปัจจัยทางดนตรีอื่น ๆ ที่ส่งผลให้เพลงได้รับความนิยม

เมื่อพิจารณาโครงสร้างเพลง จังหวะ และแนวดนตรีแล้ว เพลง "เมร่อน" ใช้เทคนิคการผสมผสานแนวดนตรีที่หลากหลายเพื่อตอบสนองความชอบของผู้ฟังหลายกลุ่ม ซึ่งเป็นแนวทางที่ทำให้เพลงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและทำให้เข้าถึงผู้ฟังได้ง่ายขึ้น ส่วนใหญ่แล้วการผสมผสานนี้จะรวมแนวดนตรีที่ทันสมัยและกำลังได้รับความนิยม พบว่า เพลง "เมร่อน" มีการใช้จังหวะและแนวดนตรี ดังนี้

1.3.1 แนวเพลงป๊อป (Pop) โครงสร้างหลักของเพลงยังคงมีลักษณะตามรูปแบบของเพลงป๊อปที่ฟังง่าย จับใจความเร็ว และมีเมโลดี้ที่ชัดเจน โครงสร้างนี้ทำให้เพลงมีลักษณะที่คุ้นเคย ทำให้ผู้ฟังสามารถเชื่อมต่อได้ทันที

1.3.2 ขับร้องฮิปฮอป (Hip Hop) กลุ่มส่วนจังหวะ สัดส่วนของทำนองการเรียบเรียงเสียงประสายนของเพลงมีการนำองค์ประกอบของฮิปฮอปเข้ามาใช้ เช่น การใช้บีทที่มีการเคลื่อนไหวและจังหวะที่หนักแน่น ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความมีพลังและอยากขยับตาม นอกจากนี้การใช้เสียงเบสที่เด่นชัดก็ช่วยเพิ่มความสนุกสนานและทำให้เพลงนี้เป็นเพลงที่เหมาะกับการเต้น

1.3.3 ซาวนด์อิเล็กทรอนิกส์ (EDM หรือ Electronic Dance Music) มีการใช้เสียงสังเคราะห์และเอฟเฟกต์เสียงในสไตล์ EDM ทำให้เพลงมีความเป็นสมัยใหม่และเหมาะสำหรับบรรยากาศงานปาร์ตี้หรือการเต้น ซึ่งเป็นแนวที่ได้รับความนิยมในกลุ่มคนรุ่นใหม่ การใช้ซาวนด์เหล่านี้ทำให้เพลงฟังดูมีสีสันและเป็นเพลงที่เหมาะกับงานสนุกสนาน

การผสมผสานแนวเพลงเหล่านี้ทำให้เพลง "เมร่อน" ไม่เพียงแต่ฟังสนุก แต่ยังมีลักษณะที่เข้าถึงได้กับผู้ฟังหลากหลายกลุ่ม ทำให้คนทุกเพศทุกวัยสามารถเพลิดเพลินกับเพลงนี้ ซึ่งปัจจัยทางดนตรีอีกองค์ประกอบที่ส่งผลให้บทเพลง "เมร่อน" ได้รับความนิยม

สรุปปัจจัยด้านองค์ประกอบทางดนตรีที่ทำให้เพลงเป็นไวรัล

บทเพลง 'เมร่อน' ผู้เขียนเห็นว่าเป็นอีกหนึ่งตัวอย่างที่ชัดเจนของเพลงที่สามารถสร้างภาวะเอียร์วอร์มได้ เนื่องจากทำนองเพลงมีความเรียบง่าย มีส่วนที่วนซ้ำบ่อยครั้ง ทำให้ผู้ฟังจดจำและร้องตามได้ง่าย จากการนำทฤษฎีดนตรีพื้นฐานมาวิเคราะห์เพียงแค่เบื้องต้นสามารถสรุปได้ว่าเพลง “เมร่อน” มีการนำองค์ประกอบทางดนตรีที่เน้นความเรียบง่ายมาใช้ เช่น การทำซ้ำทำนองที่ติดหู เนื้อเพลงที่สั้นกระชับ และการใช้คอร์ดที่วนซ้ำ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดภาวะเพลงติดหู แม้ดนตรีจะเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เพลง “เมร่อน” มีความน่าสนใจ แต่เพียงดนตรีอย่างเดียวอาจไม่พอที่จะอธิบายการทำให้เพลงกลายเป็นไวรัลได้ การที่เพลงจะเป็นไวรัลได้ยังต้องอาศัยปัจจัยอื่นร่วมด้วย เช่น ปัจจัยทางการตลาด การประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ การมีส่วนร่วมของอินฟลูเอนเซอร์ และปฏิสัมพันธ์กับผู้ฟัง ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นส่วนสำคัญในการผลักดันให้เพลงนี้เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายเช่นกัน

2. ปัจจัยด้านเทคโนโลยีในการสื่อสารที่ทำให้เพลงเป็นไวรัล

2.1 ปัจจัยเรื่องช่องทางการสื่อสารที่ส่งเสริมให้บทเพลงเป็นที่นิยม

ปัจจุบันมีช่องทางการสื่อสารบนโลกออนไลน์หลากหลายแพลตฟอร์ม แต่ที่มีอิทธิพลในแวดวงดนตรีหรือการเผยแพร่เพลงนั้นแพลตฟอร์มยูทูบได้กลายเป็นช่องทางการสื่อสารหลักรูปแบบหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบของวิดีโอ ซึ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ทั้งศิลปินและค่ายเพลงให้ความสำคัญกับแพลตฟอร์มยูทูบเป็นอย่างยิ่ง โดยเลือกใช้เป็นช่องทางหลักในการเผยแพร่ผลงานเพลงใหม่ ๆ แทนช่องทางเดิมอย่างรายการเพลงในโทรทัศน์ ศิลปินชื่อดังหลายรายเริ่มต้นสร้างชื่อเสียงจากการผลิตวิดีโอคลิปเผยแพร่บนแพลตฟอร์มยูทูบด้วยตนเอง ด้วยความสามารถในการเข้าถึงของผู้ชมทั่วโลกในวงกว้างและต้นทุนในการผลิตที่ต่ำกว่าช่องทางอื่น ๆ ยูทูบจึงกลายเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยให้ศิลปินอิสระสามารถเผยแพร่ผลงานของตนได้อย่างกว้างขวาง เช่น Room39, ILLSLICK, SARAN, TIMETHAI, TangBadVoice เช่นเดียวกันกับ เอแคลร์ จือปาก ศิลปินอิสระที่ไม่มีสังกัดค่ายเพลงที่ได้เปิดตัวมิวสิควิดีโอเพลง “เมร่อน” ที่แรกใน ยูทูบ ในวันที่ 6 เมษายน 2567 ช่วงก่อนวันสงกรานต์ ในช่องยูทูบ Juepak อีกทั้งเอแคลร์ยังเป็นออนไลน์อินฟลูเอนเซอร์ (Online Influencer) ชื่อดังที่มีผู้ติดตามมากกว่า 1 ล้านคน โด่งดังมาจากคลิปสอนแต่งหน้าและอยู่ในกลุ่มแก๊งหิ้วหวี กลุ่มอินฟลูเอนเซอร์ LGBTQA+ ที่มีชื่อเสียงอันดับต้น ๆ ของเมืองไทย หลังจากเปิดตัวมิวสิควิดีโอเพียงหนึ่งวัน (24 ชั่วโมง) ได้รับการตอบรับอย่างดีมากจากผู้ชมชาวโซเชียล ทำให้ยอดวิวของมิวสิควิดีโอเพลง”เมร่อน”ในยูทูบมียอดรับชมถึง 1,000,000 วิว ตั้งแต่วันแรก (Khanittha J, 2024) และยังคงเป็นกระแสที่ได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องตลอด 10 วันในช่วงสงกรานต์ ทำให้ยอดรับชมในยูทูบขึ้นไปสูงถึง 10 ล้านวิว และยังคงได้รับความนิยมติดอันดับมิวสิควิดีโอยอดนิยมทั่วโลกอันดับที่ 23 ของยูทูบ (Monosunday, 2024) นอกจากช่องทางยูทูบแล้ว เอแคลร์ยังปล่อยเพลงในช่องทางออนไลน์อื่นพร้อมกันด้วย คือ Apple Music, Spotify, Joox ซึ่งเพลง”เมร่อน”

ก็ได้รับความนิยมอย่างมากเช่นกันและได้สร้างปรากฏการณ์ขึ้นไปเป็นอันดับ 1 บนชาร์ท Apple Music Top 100 ประเทศไทย (Juepak, 2024)

ภาพที่ 1 เพลงเมร่อนได้รับความนิยมในแพลตฟอร์มต่างๆ
(ที่มา : Monosunday (2024) และ Juepak (2024))

จากปรากฏการณ์ของเพลง “เมร่อน”ที่ได้รับความนิยมจนเป็นกระแสบนโลกออนไลน์ในหลายแพลตฟอร์มดังที่กล่าวมาข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าการที่เพลง “เมร่อน” ประสบความสำเร็จโด่งดังและได้รับความนิยม นอกจากจะมีจังหวะที่สนุกสนาน มีเนื้อเพลงที่จำได้ง่าย มีท่อนที่ร้องตามง่าย ติดหู ยังได้รับการสนับสนุนจากเทคโนโลยีต่าง ๆ ที่ทันสมัยในช่องทางของสื่อใหม่หรือเครือข่ายสังคมออนไลน์เข้ามาช่วยในการเผยแพร่ ซึ่งความก้าวหน้าของเทคโนโลยีทำให้ผู้คนสามารถเข้าถึงอินเทอร์เน็ตและสามารถสร้างความสนใจให้กับผู้รับสารได้เป็นวงกว้างและรวดเร็ว ผู้รับสารสามารถรับชมมิวสิควิดีโอย้อนหลังได้ ดูซ้ำได้ตราบเท่าที่ต้องการ อีกทั้งยังทำให้เกิดกระบวนการส่งต่อข้อมูลได้อย่างรวดเร็ว ไม่มีข้อจำกัดในเรื่องของเวลาและสถานที่ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ มาร์แชล แมคลูฮัน (Marshall McLuhan) นักทฤษฎีในกลุ่มเทคโนโลยีเป็นตัวกำหนด (Technology Determinism) ซึ่งแมคลูฮันได้ให้แนวคิดไว้ว่าความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารได้ช่วยขยายประสบการณ์อันจำกัดของปัจเจกบุคคลให้กว้างขวางออกไปมากขึ้น ทั้งในแง่มิติของกาละ (รวดเร็วขึ้น) และเทศะ (ไร้พรมแดนและเอาชนะระยะทางมากขึ้น) สำหรับความสนใจ เรื่องสื่อกับประสบการณ์ของมนุษย์นั้นจุดเด่นของ มาร์แชล แมคลูฮัน คือ เขาไม่สนใจว่า“คนเรามีประสบการณ์กับอะไร” (What we experience) แต่กลับสนใจว่า “คนเรามีประสบการณ์อย่างไร” (How we experience) หากพูดในภาษาการสื่อสารก็คือ มาร์แชล แมคลูฮัน ไม่ได้สนใจ “เนื้อหาของข่าวสาร” (Content) หากแต่สนใจ “รูปแบบของสื่อ” (Form/media) ดังที่อยู่ในข้อสรุปสั้น ๆ ของเขาที่ว่า “เพียงแค่ตัวสื่อก็เป็นสารแล้ว” (Medium is the message) เนื่องจากมาร์แชล แมคลูฮัน คิดว่า เพียงแค่การเปลี่ยนตัวสื่อเท่านั้นจะสามารถสร้างผลกระทบ

ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงกับประสบการณ์ของมนุษย์ได้แล้ว (Kaewthep, K., 1998 : 223 - 224)

แต่อีกนัยหนึ่งผู้เขียนมีความคิดเห็นว่าการผลิตและเผยแพร่มิวสิควิดีโอเพลง “เมร่อน” ในแพลทฟอร์มออนไลน์ก็ไปสอดคล้องกันกับแนวคิดของ เอฟเวอร์เร็ท โรเจอร์ส (Everett Rogers) ซึ่งเป็นนักคิดกลุ่มเทคโนโลยีเป็นตัวกำหนดแบบอ่อน ๆ (Soft Technology Determinism) ซึ่งโรเจอร์ส (Rogers, 1971, อ้างถึงใน Kaewthep, K., 2009 : 121-124) กล่าวว่า เทคโนโลยีการสื่อสารเป็นปัจจัยหลักที่สำคัญอย่างยิ่งของการเปลี่ยนแปลงสังคม โดยที่จะต้องทำงานร่วมไปกับปัจจัยตัวอื่น ๆ คุณลักษณที่สำคัญของสื่อใหม่ (New Media) ที่จะมีผลต่อเนื่องจนถึงการเปลี่ยนแปลงประสบการณ์ของคนและสังคม มีอยู่ 3 คุณลักษณะ ได้แก่

1) ลักษณะการเกิดปฏิกิริยาโต้ตอบของสื่อ (Interactivity) แต่เดิมคุณสมบัติที่จะตอบโต้การสื่อสารระหว่าง 2 ฝ่าย จะมีอยู่แต่เฉพาะในการสื่อสารระหว่างบุคคลแบบเผชิญหน้าเท่านั้น (Face-to-Face Communication) หากเริ่มมีการใช้สื่อกลางแบบใดเข้ามาในการสื่อสาร ลักษณะการตอบโต้อย่างฉับพลันจะสูญหายไป แต่ในสื่อสมัยใหม่สามารถทำให้เกิดการสื่อสารโต้ตอบแบบฉับพลันได้ อันจะทำให้มิติด้านกาละและเทศะ (Time and Space) ของการสื่อสารเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก สำหรับการเปิดรับข้อมูลข่าวสารผ่านทางสื่ออินเทอร์เน็ตก็สามารถทำการตอบโต้กันได้โดยการส่งต่อให้กัน (Share) การแสดงความคิดเห็น (Post) การให้คะแนน (Vote) และการจัดเรตติ้ง (Rating) ให้ภายหลังจากการรับชมรายการโทรทัศน์ผ่านทางอินเทอร์เน็ต เป็นต้น

2) ลักษณะความเป็นปัจเจก (Individualize/Demassified) แต่เดิมรูปแบบการสื่อสารแบบสื่อมวลชนจะสร้างกลุ่มผู้รับสารแบบเป็น "มวลชน" (Massified) ทุกคนจะดูรายการทุกอย่างเหมือนกันในช่วงเวลาเดียวกัน แต่ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีทำให้ผู้ใช้สามารถเลือกใช้ตามกาละและเทศะที่ตนเองต้องการได้มากขึ้น

3) ลักษณะการสื่อสารที่สามารถแบ่งแยกกันเป็นส่วน ๆ (Asynchronous Nature of New Communication) โดยสารจะไม่ถูกเผยแพร่เป็นกลุ่มก้อนเดียว ทำให้สามารถเลือกรับชมย้อนหลังในช่วงต่าง ๆ ได้อย่างอิสระตลอดเวลา หรือรับชมรายการแบบแยกกันเป็นส่วน ๆ ในรูปแบบของคลิปวิดีโอ (Video Clip)

ดังนั้นเพลง “เมร่อน” จึงมีความสอดคล้องกับแนวคิดเทคโนโลยีเป็นตัวกำหนดแบบอ่อน ๆ ของโรเจอร์ส กล่าวคือ ใช้พลังของเทคโนโลยีสื่อใหม่เข้ามามีส่วนช่วยทำให้เพลงประสบความสำเร็จทางด้านการเผยแพร่ การที่มีผู้ชมเปิดรับเพลงนี้จนฮิตเป็นกระแสบนโลกออนไลน์ โดยที่พฤติกรรมของผู้รับสารได้เปลี่ยนแปลงไปตามเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงไปแล้วเช่นกัน จากเดิมที่จะต้องรอรับชมมิวสิควิดีโอผ่านทางรายการเพลงทางโทรทัศน์ก็ปรับมาเป็นการรับชมผ่านทางช่องทางออนไลน์มากขึ้น เทคโนโลยีต่าง ๆ เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ของมนุษย์ โดยเฉพาะในการศึกษาครั้งนี้ เพลง “เมร่อน” นับว่าเป็นการขยายประสบการณ์ด้านผัสสะของมนุษย์ เมื่อเทคโนโลยีพัฒนาขึ้นโดยเฉพาะสื่อใหม่และการใช้เครือข่ายอินเทอร์เน็ต การนำเสนอมิวสิควิดีโอผ่านรูปแบบยูทูบ ได้ขยับขยายประสบการณ์ของมนุษย์ออกไปอย่างมากเพราะนอกจากจะเป็นการรับชมมิวสิควิดีโอแล้วยังมีการสื่อสารแบบสองทาง (Two - Way Communication) ในลักษณะการตอบโต้กันได้ (Interactive) ในช่องคอมเมนท์ซึ่งเป็นคุณสมบัติของสื่อสมัยใหม่ โดยที่สามารถกล่าวได้ว่าบทบาททางการสื่อสารทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารสามารถสลับสับเปลี่ยนบทบาทกันได้ ทำให้คนจำนวนมากสามารถรับชมมิวสิควิดีโอเพลง “เมร่อน” ที่ไหนก็ได้ ส่งผลให้คนที่อยู่ห่างไกลรับชมพร้อมกันได้โดยไม่ต้องรอเวลา (Space) และสามารถรับชมได้พร้อมๆกันภายในเวลาที่รวดเร็ว (Time) อีกทั้งยังสามารถคอมเมนท์และแชร์มิวสิควิดีโอเพลงออกไปเพื่อพูดคุยร่วมกันได้อีกเป็นวงกว้าง

2.2 การวางแผนการตลาดเพื่อการโปรโมทเพลง

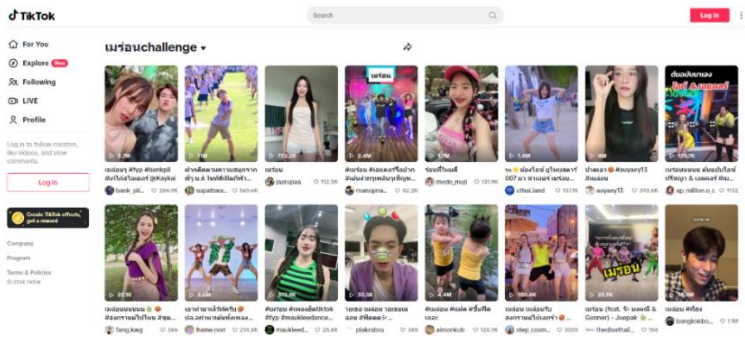
นอกจากการเผยแพร่เพลง “เมร่อน” ที่มาจากฝั่งของผู้ผลิตเองแล้ว เพลงนี้ยังได้รับประโยชน์จากการใช้เทคโนโลยีสื่อใหม่เข้ามาช่วยขยายประสบการณ์ของผู้รับสารให้แปรเปลี่ยนไปเป็นผู้ส่งสารด้วยในขณะเดียวกัน โดยที่เอแคลร์ จือปาก ผู้เป็นออนไลน์อินฟลูเอ็นเซอร์และเป็นเจ้าของเพลงนี้ ได้เลือกวางแผนการตลาดโดยใช้กลยุทธ์ผู้มีอิทธิพลบนโลกออนไลน์ในการโปรโมทเพลง โดยเลือกใช้เพื่อน ๆ ที่เป็นออนไลน์อินฟลูเอ็นเซอร์เหมือนกัน มาร่วมแสดงในมิวสิควิดีโอเพลง “เมร่อน” หลายสิบชีวิต อาทิ นัท นิสามณี, เอแคลร์ จือปาก, มิกซ์ เฉลิมศรี, ตูน หิ้วหวี, เอิ้ก ชาลิสา, ขุ่นแม่มิวกี้ ไปรยา, นุ่น NOBLUK เป็นต้น ซึ่งทุกคนเป็นอินฟลูเอ็นเซอร์ที่มีผู้ติดตามมากอยู่แล้ว ทำให้เกิดการแชร์และส่งต่อข้อมูลกันอย่างรวดเร็วและกลายเป็นไวรัลในที่สุด ซึ่งแนวคิดของการใช้ออนไลน์อินฟลูเอนเซอร์ในการช่วยแพร่กระจายข้อมูลนั้น

สอดคล้องกับแนวคิดของ Shiffman, L.G., & Kanuk, L.L. (2004 : 330) กล่าวว่า ผู้ทรงอิทธิพล (Influencer) คือ บุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่เป็นแหล่งอ้างอิงข้อมูลของผู้บริโภคในการกำหนดค่านิยม (Value) ทัศนคติ (Attitude) และพฤติกรรม (Behavior) หรืออย่างใดอย่างหนึ่ง โดยที่ไปสอดคล้องกับงานวิจัยของเมทยา ปรียานนท์ ที่พบว่า ความมีประสิทธิภาพของผู้มีอิทธิพลออนไลน์ (Online Influencer Credibility) มีอิทธิพลทางตรงเชิงบวกต่อทัศนคติที่มีต่อคลิปวิดีโอโฆษณา (Attitude towards advertising) และทัศนคติที่มีต่อตราสินค้า (Attitude towards Brand) ซึ่งเป็นตัวแปรคั่นกลางที่ส่งผลไปถึงพฤติกรรมการแสดงออกได้ในที่สุด (Preeyanon, M., 2022 : 127-146) อีกทั้งยังมีแนวคิดของ Brown, D., & Fiorella, S. (2013 : 77) ได้เสนอ Fisherman's influence Model การใช้ผู้มีอิทธิพลโดยนำไปเปรียบกับการทอดแหจับปลา การตลาดของผู้มีอิทธิพลซึ่งแสดงให้เห็นว่าการใช้ประโยชน์จากผู้ที่มีผู้ติดตามมากจะสามารถขับเคลื่อนการรับรู้ถึงแบรนด์และข้อมูลได้มากที่สุด จึงไม่น่าแปลกใจนักที่มิวสิควิดีโอเพลง “เมร่อน” จะได้รับการแพร่กระจายออกไปอย่างกว้างขวาง เพราะจากการเลือกผู้ร่วมแสดงในมิวสิควิดีโอนี้ ก็เหมือนการรวมเอาบรรดาตัวท็อปของวงการผู้มีอิทธิพลบนโลกออนไลน์หรือออนไลน์อินฟลูเอนเซอร์เข้ามารวมกันไว้ในที่เดียวกันในมิวสิควิดีโอนี้ เมื่อถึงคราวเพลง “เมร่อน” จะเปิดตัวพลังแห่งการสื่อสารของออนไลน์อินฟลูเอนเซอร์ในสื่อใหม่ ก็ช่วยกันแพร่กระจายออกไปจากตัวผู้นำทางความคิดไปสู่ผู้ติดตาม เกิดทัศนคติที่ดีต่อมิวสิควิดีโอเพลง “เมร่อน” และเกิดพฤติกรรมที่ช่วยแพร่กระจายออกไปเป็นเครือข่ายไม่มีที่สิ้นสุด เทคโนโลยีบนสื่อใหม่ช่วยให้ผู้รับสารกลายเป็นผู้ส่งสาร ช่วยนำเสนอ ช่วยแชร์เนื้อหาด้วยเพราะเป็นการสื่อสารแบบสองทาง ตอบโต้กันได้ ซึ่งเป็นคุณสมบัติของสื่อใหม่ โดยสามารถกล่าวได้ว่าบทบาททางการสื่อสารทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารสามารถสลับสับเปลี่ยนบทบาทกันได้ ทำให้การพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลง “เมร่อน” นี้ยิ่งเป็นที่กล่าวถึงและได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องเพื่อนำไปเปิดสร้างความสนุกสนานในช่วงวันสงกรานต์ให้เพิ่มมากขึ้น

2.3 ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีกับความสำเร็จในการโปรโมทเพลง

นอกจากพลังของเพื่อน ๆ ออนไลน์อินฟลูเอนเซอร์ที่มาช่วยแสดงในมิวสิควิดีโอเพลง “เมร่อน” แล้ว เพลงนี้ยังได้อาศัยปัจจัยความก้าวหน้าของเทคโนโลยีที่สามารถตอบสนองการมีส่วนร่วมของผู้ฟัง (Audience Engagement) ที่นำไปสู่การสร้างเนื้อหาของสื่อโดยผู้ใช้งานเอง (User-generated content) ทำให้ผู้ฟังรู้สึก

ถึงความสำคัญของความรู้สึกร่วม (Emotional Connection) ในการช่วยโปรโมทเพลงดังจะเห็นได้จากการมีการทำชาเลนจ์ในแอพพลิเคชันติ๊กตอก (TikTok) โดยที่วัตถุประสงค์ของติ๊กตอกนั้น ต้องการที่จะกระตุ้นให้ผู้คนที่เข้ามาใช้งานแอปพลิเคชันนี้ทำเนื้อหาในรูปแบบคลิปวิดีโอมากขึ้น เป็นแพลตฟอร์มที่มุ่งเน้นไปที่ “ผู้สร้างเนื้อหา” เป็นหลัก สังคมของผู้ใช้งานติ๊กตอก มีครบตามองค์ประกอบของการสื่อสาร คือ ผู้สร้างเนื้อหาที่เป็นผู้ผลิตคลิปวิดีโอในฐานะผู้ส่งสาร (Sender), เนื้อหาของสารในคลิปวิดีโอ (Message), การนำเสนอในช่องทางแอปพลิเคชันติ๊กตอก (Channel) และผู้รับชมคลิปวิดีโอ (Receiver) ในฐานะผู้รับสารและผู้ผลิตซ้ำเนื้อหา (User-generated content) โดยเป็นการนำเสนอตัวตน (Broadcast) ในลักษณะที่ทั้งเหมือนกันและมีความแตกต่างเฉพาะตัวในแต่ละเนื้อหา โดยเฉพาะวัยรุ่นที่อยู่บนพื้นฐานของการประกอบสร้างตัวตน อันเป็นวัฒนธรรมแห่งการมองเห็นหรือวัฒนธรรมวิชวล (Visual culture) ที่เกิดขึ้นและสนองความต้องการผู้ที่ต้องการเป็นบุคคลสาธารณะ (Somebody) (Saipin, N., 2021 : 55-66) ซึ่งจากแนวคิดข้างต้นสามารถอธิบายถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับเพลง “เมร่อน” ที่มีการสร้างชาเลนจ์ในแอปพลิเคชันติ๊กตอก จากผู้รับชมคลิปวิดีโอแปลงไปเป็นผู้รับสารและผู้ผลิตซ้ำเนื้อหา โดยผู้รับชมเหล่านี้ได้นำเพลง “เมร่อน” ไปเต้นตามหรือที่เรียกว่าเต้นคัฟเวอร์ (Cover dance) หรือ ชาเลนจ์ลิปซิงค์ (Lip-sync) โดยส่วนใหญ่ใช้ทำนองเพลงและเนื้อร้องเดิมที่มีการเชื่อมโยงแบ่งปันเพลงมาให้ใช้ประโยชน์ได้ในติ๊กตอกได้อย่างสะดวกสบาย อาจมีการใส่ลูกเล่นเปลี่ยนท่าทางใหม่ให้เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ทั้งนี้เพื่อเป็นการนำเสนอและประกอบสร้างตัวตน อันจะนำไปสู่การสร้างวัฒนธรรมแห่งการมองเห็นหรือวัฒนธรรมวิชวลในโลกออนไลน์และเพื่อสนองความต้องการตนเองที่อยากจะเป็นบุคคลสาธารณะ ทั้งเพลงที่มีความสนุกสนาน เนื้อเพลงร้องง่าย จำง่าย ท่าเต้นเต้นตามได้ไม่ยากนัก จึงทำให้มีผู้คนแห่แหนมาเข้าร่วมชาเลนจ์ “เมร่อน” เป็นจำนวนมาก ดังภาพที่ 2 จึงทำให้เพลง “เมร่อน” นี้ยิ่งทวีคูณความนิยม เนื่องจากสามารถสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ฟังจนสามารถนำไปสู่การสร้างเนื้อหาของสื่อโดยผู้ใช้งานเองได้ ทำให้ผู้ชมเหล่านั้นรู้สึกถึงความสำคัญของความรู้สึกร่วมไปกับเพลงและผลงานที่ตนผลิตคลิปออกมาเผยแพร่ในช่องทางของตนเองรวมถึงสามารถแชร์ไปในหลากหลายแพลทฟอร์ม จากการได้รับประโยชน์ของเทคโนโลยีในสื่อใหม่ในทุกช่องทางนี้ ทำให้เพลง “เมร่อน” ได้รับความนิยมและเป็นกระแสประสบความสำเร็จเกิดเป็นไวรัลในที่สุด



ภาพที่ 2 เมร่อนชาเลนจ์ในแอพพลิเคชันติ๊กตอก
(ที่มา : Tiktok, 2024)

สรุป

ยุคที่เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง ให้ประสบความสำเร็จ ไม่ได้อาศัยเพียงแค่ความสามารถทางดนตรีเท่านั้น แต่ยังต้องคำนึงถึงหลายปัจจัยที่มีอิทธิพลทำให้เพลงกลายเป็นไวรัล การผสมผสานกันของหลายองค์ประกอบ จากการวิเคราะห์ทางดนตรี เพลง “เมร่อน” ทำให้เห็นได้ว่าปัจจุบันไม่จำเป็นต้องสร้างเพลงที่ซับซ้อน แต่อาจใช้ทำนองและเนื้อร้องซ้ำ ๆ สร้างทำนองติดหูจนเกิดสภาวะ เอียร์วอร์ม ใช้ทฤษฎีดนตรีพื้นฐานที่ไม่ยากในการประพันธ์ ใช้โครงสร้าง ทำนอง ภาษาและไวยกรณ์ที่ใช้ในการประพันธ์ไม่ยากเกิน มีความหมายที่เข้าใจได้ไม่ยาก เน้นเข้าถึงความชอบของกลุ่มเป้าหมายเป็นหลัก อีกทั้งการใช้เทคโนโลยีมาช่วยในงานสร้างผลงานดนตรีในรูปแบบ EDM ซึ่งเป็นสิ่งที่ศิลปินยุคใหม่นิยม สามารถสร้างดนตรีเองได้โดยไม่ต้องใช้ต้นทุน เงิน เวลา ทรัพยากรที่สูงมาก สะท้อนให้เห็นว่าในยุคที่เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง เป็นยุคที่สร้างโอกาสให้การศิลปินรุ่นใหม่ได้อย่างมากมาย

นอกจากนี้การใช้ประโยชน์จากแพลตฟอร์มโซเชียลมีเดียอย่างมีประสิทธิภาพ การมีส่วนร่วมในการแสดงพลังของออนไลน์อินฟลูเอนเซอร์และการมีส่วนร่วมในการสร้างเนื้อหาของผู้ฟัง สำหรับศิลปินและผู้ที่สนใจในวงการเพลง การศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมเกี่ยวกับปรากฏการณ์เพลงไวรัลจะช่วยให้สามารถสร้างสรรค์ผลงานที่ตอบโจทย์ความต้องการของผู้ฟังในยุคปัจจุบัน และยังเป็นยุคที่เปิดโอกาสให้ศิลปินหน้าใหม่ที่เพิ่งเริ่มต้นเส้นทางดนตรี สามารถสร้างสรรค์ผลงาน

ที่ประสบความสำเร็จได้ หากมีความรู้ด้านดนตรี การตลาดออนไลน์ และเทคโนโลยีในสื่อใหม่ที่เพียงพอ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อทั้งนักดนตรีและอุตสาหกรรมดนตรี รวมถึงใครก็ตามที่อยากสร้างสรรค์ผลงานให้ประสบความสำเร็จ เพียงแค่มีความรู้และทักษะที่เหมาะสมก็สามารถแข่งขันในตลาดเพลงที่เต็มไปด้วยคู่แข่งได้อย่างมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ดังเช่น เพลง “เมร่อน” ที่ผู้เขียนเห็นว่าเป็นตัวอย่างของผลงานเพลงที่ประสบความสำเร็จ อีกทั้งยังเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการประยุกต์ใช้ศาสตร์ความรู้ต่าง ๆ เพื่อสร้างปรากฏการณ์เพลงไวรัล เป็นแบบอย่างให้ศิลปินรุ่นใหม่ศึกษาต่อไป

บรรณานุกรม

Admin Pete. (2021, December 13). *Ear Candy khū̄ ʻarai ?* [What is ear candy?]. https://www.tong-apollo.com/post/ear-candy.

Brown, D., & Fiorella, S. (2013). *Influence marketing: How to create, manage, and measure brand influencers in social media marketing*. Indianapolis, IN: Que Publishing.

Kaewthep, K. (1998). *kān wikhrọ sū̄: nǣokhit læ theknik* [Media Analysis Concepts and Techniques]. Bangkok: Infinity Press.

Kaewthep, K. (2009). *sụ̄sān mū̄anchon : thritsadī læ nǣothāng kān suksā̄* [Mass Communication : Theory and Approach]. Bangkok: Pappim.

Juepak. (2024, April 15). *phalang # mē̄ra ʻon thūa prathē̄t tham ʻandap sūngsut mai ʻandap nưng bon chā̄t Apple Music Top nưngrọi̒ prathē̄t Thai rīaproi̒* [#Meron has achieved a remarkable feat by securing the top spot on the Thailand Top 100 Apple Music chart.] https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1000988738051678&set=pb.100044216836992.-2207520000&type=3&locale=th_TH

Khanittha J. (2024, April 17). *" mē̄ra ʻon ʻapā̄k " phlēng dang chūang Songkrān MV khon hā̄ yā̄k tǣ fā̄t pai sip wan sip lā̄ nawio* ["Meron Jupaak," a hit song during Songkran, has a hard-to-find MV but managed to rack up 10 million views in just 10 days.] https://www.sanook.com/music/2472881/

Monosunday. (2024, April 24). *phlēng " mē ra ʻon " na thanī tọ ʻong hai khao hit sabat čhon yọt wi wọ phlēng khun wan lalā na !* ["At present, 'Meron' has become an immensely popular song. The number of views for this track is skyrocketing, increasing by a million each day."] https://www.punpro.com/p/Juepak-Melon-Hit-Song

Phan čharœn, N. (2008). *kān khīan sīang prasān sī næo* [Four-Part Harmony]. 2nd Edition. Bangkok : kēt karat Press.

Preeyanon, M. (2022). bæpčhamlọng patčhai khwāmsamret thī mī phon tọ khwām tangčhai sư khọng phūbọriphōk nai sư khōtsanā praphēt wi dī ʻo phān phư mī ʻitthiphon bon sangkhom ʻọnalai [The Success Factors Model Affecting Consumer Purchase Intention of Video Advertising Through Online Social Influencer]. *Journal of Communication Arts Chulalongkorn University*.40(2), 127-146.

Saipin, N. (2021). prākottakān thāng watthanatham wi chawa lọ phān TikTok nai sangkhom Thai [Phenomenon of visual culture on TikTok in Thai Society]. *Sarn Sue Sin Journal*. 3(5), 55-66.

Shiffman, L.G., & Kanuk, L.L. (2004). *Consumer behavior.* (8th ed.). New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Tiktok. (2024). mē ra ʻon chā lē [melon Challenge]. https://www.tiktok.com/

Thaichay,K. (2023). *miti dān khwāmsamret khọng kānsāng san phē long hit tit sư saphāwa EARWORMS* [Dimensioms for The Success of Creating Catchy Hits to Earworms]. Doctor of Philosophy. Rangsit University.

Wichīanphan, T. (2018). kānphatthanā krabūankān tæ ngọ phlēng tit hư samrap ngān khōtsanā [THE DEVELOPMENT PROCESS OF COMPOSING EARWORM SONGS FOR ADVERTISING]. *Sripatum Chonburi Journal.* 14(4), 48-71.

รายละเอียดและการส่งบทความ

1. วัตถุประสงค์การจัดพิมพ์

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นแหล่งรวบรวมผลงานทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์ดนตรีทุกสาขา เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ

2. กำหนดออก

ปีละ 2 ฉบับ (ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน และ ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม)

3. บทความที่รับตีพิมพ์

3.1 บทความวิจัย (จากงานวิจัยหรือจากวิทยานิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา)

3.2 บทความวิชาการ

3.3 บทความสร้างสรรค์

3.4 บทความปริทัศน์

3.5 บทความวิจารณ์หนังสือ

3.6 บทความอื่นๆ

ทั้งนี้บทความต้องเป็นผลงานใหม่ที่ยังไม่เคยพิมพ์เผยแพร่ในสื่อใด ๆ มาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น

4. การส่งบทความ

4.1 กรุณาส่งบทความของท่าน และชำระค่าธรรมเนียมการตีพิมพ์บทความ ในอัตราบทความละ 3,000 บาท ตามช่องทางที่ระบุไว้ใน https://so13.tci-thaijo.org/index.php/MusBSRU/ และหากมีข้อสงสัยเพิ่มเติมสามารถติดต่อวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ตามที่อยู่ข้างล่างนี้

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

เลขที่ 1061 ซ.อิสรภาพ 15 แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 10600

E-Mail: musicjournal.bsru@gmail.com

โทรศัพท์ : 02-473-7000 ต่อ 2304

4.2 ทุกบทความที่ตีพิมพ์จะได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการ และผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกที่มีองค์ความรู้และเชี่ยวชาญในสาขาวิชานั้น โดยไม่ได้สังกัดเดียวกับผู้เขียน อย่างน้อย 3 คน ซึ่งผู้ประเมินจะไม่ทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา ทั้งนี้กองบรรณาธิการจะนำส่งผลการประเมินให้แก่ผู้เขียนเพื่อให้ผู้เขียนปรับปรุงแก้ไขหรือเพิ่มเติมบทความก่อนตีพิมพ์ตามแต่กรณี

4.3 บทความที่ได้รับการตีพิมพ์จะได้รับการเผยแพร่ในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ใน https://so13.tci-thaijo.org/index.php/MusBSRU/

College of Music
BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ

1. บทความทุกเรื่องต้องมีชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนทุกคน บทคัดย่อ คำสำคัญทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ในบทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ และบทความวิจารณ์หนังสือ

2. ต้นฉบับของบทความที่จัดส่ง มีความยาวของบทความรวมตัวอย่าง ภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่น ๆ ไม่เกิน 18 หน้ากระดาษ B5 ให้ตั้งค่าหน้ากระดาษเว้นระยะด้านบน 3.5 ซ.ม. ด้านล่าง 2.5 ซ.ม. ด้านซ้าย 3.5 ซ.ม. และด้านขวา 2.5 ซ.ม. ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ มีความยาวพอสมควรกับหน้ากระดาษ

2.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูลชื่อ – นามสกุลจริง ของผู้เขียน หากมีผู้เขียนร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้เขียนหลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt ความยาวไม่ควรเกิน 1 หน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (แยกภาษาไทย 1 หน้า และภาษาอังกฤษ 1 หน้า) จำกัดจำนวนคำอยู่ที่ไม่เกิน 250 คำ และจะต้องพิมพ์คำสำคัญ (Keywords) ใต้บทคัดย่อของภาษานั้นๆ จำนวนไม่เกิน 3 คำ

2.4 ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียน (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 12 pt ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้เขียน ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุ E-Mail ของผู้ประพันธ์บรรณกิจด้วย

2.5 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ วิธีดำเนินการวิจัย ผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) ตัวเลขอารบิคเท่านั้น และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.6 บรรณานุกรม (Bibliography) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 8 ช่วงตัวอักษร (1 Tab) มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิง ท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงลำดับตามตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดเรื่องการอ้างอิงเพิ่มเติม)

2.7 การเขียนบรรณานุกรมตามแนวเอพีเอ (APA - American Psychological Association : APA 7th) บรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่ง และรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ B5

3. ถ้ามีรูปภาพ/ตารางประกอบ ควรมีภาพที่ชัดเจน ระบุชื่อไฟล์และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)

การอ้างอิง

1. การอ้างอิงในเนื้อหาใช้ระบบนาม-ปี (Name-year Reference)

1.1 การอ้างอิงในเนื้อหาจากสื่อทุกประเภทลงในรูปแบบ “ชื่อผู้เขียน ปีที่พิมพ์, เลขหน้าที่ปรากฏ” อยู่ในเครื่องหมายวงเล็บเล็ก

1.2 ผู้เขียนคนไทยลงชื่อ-สกุล ส่วนผู้เขียนชาวต่างชาติลงเฉพาะนามสกุลดังตัวอย่าง

- รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของแฮร์โรว์ (Harrow) มีลำดับของการเรียนรู้ทางด้านทักษะปฏิบัติไว้ 5 ขั้น โดยเริ่มจากระดับที่ซับซ้อนน้อยไปจนถึงระดับที่มีความซับซ้อนมาก (แฮร์โรว์, 1972: 96-99)
- ทิศนา แขมมณี (2559: 37) กล่าวว่า รูปแบบการเรียนการสอนที่เน้นการพัฒนาด้านทักษะพิสัย

หมายเหตุ: ทุกรายการที่อ้างอิงในเนื้อหาต้องปรากฏในรายการบรรณานุกรม

2. บรรณานุกรม (Bibliography)

การเขียนบรรณานุกรมใช้รูปแบบของ APA 7th (American Psychology Association) ดังตัวอย่างตามชนิดของเอกสารดังนี้

2.1 หนังสือ

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีที่พิมพ์)./*ชื่อเรื่อง*./(พิมพ์ครั้งที่)./สำนักพิมพ์.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีพิมพ์)./*ชื่อเรื่อง*/(พิมพ์ครั้งที่)./สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

ไพฑูรย์ สินลารัตน์. (2557). *หลักและเทคนิคการสอนระดับอุดมศึกษา.* (พิมพ์ครั้งที่ 4). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Colwell, R., & Hewitt, M. (2011). *The teaching of instrumental music.* (4th ed.). Peason Education, Inc.

2.2 บทความในวารสารแบบรูปเล่ม/อิเล็กทรอนิกส์ที่ไม่มีเลข DOI

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร,/เลขของปีที่*(เลขของฉบับที่),/เลขหน้า.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร,/เลขของปีที่*(เลขของฉบับที่),/ ///////เลขหน้า.

ตัวอย่าง

พิชิต ฤทธิ์จรูญ. (2559). การประเมินเพื่อพัฒนาผู้เรียน. *วารสารศึกษาศาสตร์ มสธ, 9*(1), 1-17.

Brian C. Weolowdoski. (2012). Understanding and Developing Rubrics for Music Performance Assessment**.** *Music Educators Journal, 98*(3), 36-42.

2.3 บทความในวารสาร อิเล็กทรอนิกส์ (มีเลข DOI)

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร,/เลขของปีที่*(เลขของฉบับที่),/เลขหน้า./ ///////https://doi.org/เลขdoi
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร,/เลขของปีที่*(เลขของฉบับที่),/ ///////เลขหน้า./https://doi.org/เลขdoi

ตัวอย่าง

อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล และ นิพัต กาญจนะหุต. (2567). พัฒนาการของเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลในประเทศไทย. *วารสารดนตรีรังสิต, 19*(1), A0202 (13หน้า). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.A0202

Matherne, N., & Blackwell, J. (2023). Harnessing the Power of Feedback to Improve Student Learning in Music. *Music Educators Journal, 110*(1), 20-26. https://doi.org/10.1177/00274321231196132

2.4 วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต

1) วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต

ไทย	ชื่อ/สกุล.(ปีที่เผยแพร่)./ชื่อวิทยานิพนธ์/[วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตไม่ได้ตีพิมพ์ ////////หรือวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]./ชื่อมหาวิทยาลัย.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์/*[Unpublished doctoral ///////dissertation or Unpublished master's thesis]./ชื่อมหาวิทยาลัย.

ตัวอย่าง

จินดามาตร์ มีอาษา. (2559). *แนวทางการวัดและประเมินผลวิชาทักษะปฏิบัติแซ็กโซโฟนคลาสสิกในระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 ในหลักสูตรดนตรีของสถาบันอุดมศึกษา* [วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Boone, B. J. W. (2002). *Family-school connections: A study of parent involvement in Ohio's Partnership schools*. [Doctoral dissertation]. The Ohio state university.

2) วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตที่ไม่ได้ตีพิมพ์

ไทย	ชื่อ/สกุล.(ปีที่เผยแพร่)./ชื่อวิทยานิพนธ์/[วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตไม่ได้ตีพิมพ์ ////////หรือวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]./ชื่อมหาวิทยาลัย.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์/*[doctoral dissertation /////// or master's thesis]./ชื่อมหาวิทยาลัย.

ตัวอย่าง

จรัส ลัดดาพันธ์. (2549). *การปฏิบัติของผู้บริหารการพยาบาลโรงพยาบาลทั่วไปเกี่ยวกับนโยบายและการวางแผนกำลังคนทางการพยาบาล* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

Curry, J. (2016). *A guide to educating single mothers about early gang intervention and prevention* [Unpublished master's thesis]. Pacific Oaks College.

3) วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตจากเว็บไซต์ (ไม่อยู่ในฐานข้อมูลเชิงพาณิชย์)

ไทย	ชื่อ/สกุล.(ปีที่เผยแพร่)./ชื่อวิทยานิพนธ์/[วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตหรือ ////////วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ชื่อมหาวิทยาลัย]./ชื่อเว็บไซต์./URL
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์*//[Doctoral dissertation or ///////Master's thesis, ชื่อมหาวิทยาลัย]./ชื่อเว็บไซต์./URL

ตัวอย่าง

ชญาณ์ณัฏฐา หาญปริพรรณ์. (2564). *การพัฒนาหนังสือแบบเรียนเสริมไวโอลินโดยการประยุกต์ใช้บทเพลงสุนทราภรณ์สำหรับผู้สูงอายุ* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository. http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/80963

Palmieri, M. (2024). *Employee share ownership: An exploration of its economic and political impacts* [Doctoral dissertation, Kent State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=kent1711983312642234

4) วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตจากฐานข้อมูลเชิงพาณิชย์

ไทย	ชื่อ/สกุล.(ปีที่เผยแพร่)./ชื่อวิทยานิพนธ์/ (หมายเลข UMI หรือ เลขลำดับอื่น ๆ) //////// [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตหรือวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ////////ชื่อมหาวิทยาลัย]./ชื่อฐานข้อมูล.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์*/(หมายเลข UMI หรือ เลขลำดับอื่นๆ) //////// [Doctoral dissertation or Master's thesis, ชื่อมหาวิทยาลัย].ชื่อฐานข้อมูล.

ตัวอย่าง

Joseph, C. K. (2011). *Integrating music education, music therapy and special education in a music classroom* (UMI 3475951) [Doctoral dissertation, Union Institute and University]. ProQuest Dissertations and Theses Global.

2.5 เว็บไซต์

ไทย	ชื่อ/สกุลผู้เขียน./(ปี,/วัน/เดือนที่เผยแพร่)./*ชื่อบทความ./*ชื่อเว็บไซต์./URL
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อผู้เขียน./(ปี, เดือน/วันที่เผยแพร่)./*ชื่อบทความ./*ชื่อเว็บไซต์./URL

* กรณีที่ไม่มีวันที่เผยแพร่ปรากฏ ให้ใส่ (ม.ป.ป.) หรือ (n.d.)
* กรณีที่มีปรากฏเฉพาะ พ.ศ. หรือ ค.ศ. ให้ใส่แค่ (ปี) เท่านั้น
* กรณีชื่อผู้เขียนและชื่อเว็บไซต์เป็นชื่อเดียวกัน ให้ตัดชื่อเว็บไซต์ออก

ตัวอย่าง

วงศกร ยี่ดวง. (2560). *'พังก์' วัฒนธรรมที่รวมกลุ่มด้วยดนตรี.* https://thestandard.co/culture-music-punk/

SEADOM. (2018). *History, Mission and Aims.* https://seadom.org /page/history-mission-and-aims