BANSOMDEJ Music Journal

08\01

BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

ปีที่ 8 ฉบับที่ 1
มกราคม - มิถุนายน 2569

ISSN : 2985 - 0622
(Online)

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 8 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2569
ISSN : 2985-0622 (Online)

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นวารสารที่รวบรวมผลงานทางวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์และศิลป์ทางดนตรี เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ ซึ่งบทความที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการและผ่านการตรวจคุณภาพของบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบบทความ (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 8 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2569

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.เชาวน์มนัส ประภักดี
ผศ.ดร.วรินธร สีเสียดงาม
ผศ.สุธี จันทร์ศรี

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
ดร.สยา ทันตะเวช
มหาวิทยาลัยมหิดล
รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ดร.นิพัต กาญจนะหุต
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
รศ.ดร.อัศนีย์ เปลี่ยนศรี
มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
รศ.ดร.พงษ์พิทยา สัพโส
ผศ.ดร.พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ.ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์
มหาวิทยาลัยนเรศวร
รศ.ดร.วิชญ์ บุญรอด
มหาวิทยาลัยรังสิต
รศ.ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
มหาวิทยาลัยพายัพ
ดร.จักรพันธ์ ชัยยะ
มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป
ดร.อรอุษา หนองตรุษ
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย
ผศ.อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
รศ.พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ
สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ดร.วานิช โปตะวนิช
ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี
รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้ เป็นฉบับที่ 1 ของปีที่ 8 ซึ่งวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาได้จัดทำวารสารนี้ขึ้น เพื่อเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่องค์ความรู้ในลักษณะของบทความวิจัยและบทความวิชาการของนักศึกษา ครู อาจารย์ นักวิจัย และนักวิชาการในแวดวงวิชาการและวิชาชีพดนตรี โดยกำหนดให้มีการตรวจสอบคุณภาพของบทความ โดยผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นบุคคลภายนอกจากหลากหลายสถาบัน และไม่อยู่สังกัดเดียวกับผู้นิพนธ์ อย่างน้อย 3 คน

บทความในวารสารนี้ประกอบด้วยบทความวิจัย จำนวน 7 บทความ และบทความวิชาการ จำนวน 2 บทความ ซึ่งมุ่งเน้นในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ การสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) รูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี ของวงดนตรี เยาวชน จังหวัดลพบุรี การประยุกต์เสียงประสานเชิงโหมดในเพลงพิธีกรรม โนราโรงครู กรอบแนวคิดและการสร้างสรรค์ สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรี จากฉันทลักษณ์ การสร้างสรรค์บทเพลงรองเง็งสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น บทประพันธ์เพลงการเปลี่ยนแปลงของกลองไทย 4 ภาค สำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ อิทธิพลของดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพูเมืองจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว การอ่านโน้ตฉับพลันสำหรับเปียโน: หลักการและเทคนิคขั้นพื้นฐาน และบทวิเคราะห์เพื่อการบรรเลงกีตาร์ :การศึกษาองค์ประกอบและเทคนิคการใช้มือขวาและมือซ้าย สำหรับ บทประพันธ์ เอทูด หมายเลข 5 โอปุส 48 โดย เมาโร จูลิอานี

การจัดทำวารสารฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความร่วมมือของหลายฝ่าย ตั้งแต่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้สนับสนุนงบประมาณ ผู้นิพนธ์ กองบรรณาธิการ และผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกซึ่งได้ให้ความกรุณาในการประเมินบทความ จึงขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ด้วย

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ได้รับการรับรองผลการประเมินคุณภาพเป็นวารสารกลุ่มที่ 2 จากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI : Thailand-Journal Citation Index Centre) ตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม 2568 ถึงวันที่ 31 ธันวาคม 2572 อย่างไรก็ตาม วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ จะยังคงมุ่งมั่นพัฒนาคุณภาพในการเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนเผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย และความเคลื่อนไหวทางดนตรีในมุมต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องต่อไป

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

การสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) 1
Contructing of Basic Performance Skills Exercises of the Khim for the song “Khaek Borathet Song Chan” for students of the Thai Classical Music Club, Watratbamrung School (Sawairat Uppatham)
สุวิวรรธ์น ลิมปชัย และชมพูนุท จันทร์ทับทิม

รูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีของวงดนตรี เยาวชน จังหวัดลพบุรี 12
Music Practice and Rehearsal Model Reduce Music Performance Anxiety of Lopburi Youth Music Band
เจษฎา สุขสนิท

การประยุกต์เสียงประสานเชิงโหมดในเพลงพิธีกรรม โนราโรงครู กรอบแนวคิดและการสร้างสรรค์ 25
Applying Modal Harmony to NORA RONG KHRU Ritual Song Framework and Creative Realization
กฤตนน รักนุ่น

สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรีจากฉันทลักษณ์ 41
Samakkhiphet Khamchan: Crafting Aesthetic Sounds – The Composition of Thai Music for Mahori Ensemble Based on Poetic Prosody
สุรพงษ์ บ้านไกรทอง

การสร้างสรรค์บทเพลงรองเง็งสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น 58
Creation of the Rong Ngeng song for String Quintet
รัชชานนท์ ปู่จาด ภูษิต สุวรรณมณี และอติพล อนุกูล

บทประพันธ์เพลงการเปลี่ยนแปลงของกลองไทย 4 ภาค สำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ 69
Drum Metamorphosis of Four Regions for Synthesizer and Percussion Ensemble
พนัส ต้องการพานิช

อิทธิพลของดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพูเมืองจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว 80
Influence of Music on the City Guardian Ritual at “Hor Khum Phu,” Champasak, Lao People's Democratic Republic
เฉลิมพล อะทาโส และปฐมพงศ์ ณ จัมปาศักดิ์

สารบัญ (ต่อ)

บทความวิชาการ

การอ่านโน้ตฉับพลันสำหรับเปียโน: หลักการและเทคนิคขั้นพื้นฐาน 96
Music Sight Reading for Piano: Principles and Basic Techniques
ภัทรวีร์ เทียนชัยอนันต์

บทวิเคราะห์เพื่อการบรรเลงกีตาร์ :การศึกษาองค์ประกอบและเทคนิคการใช้มือขวาและมือซ้าย สำหรับ บทประพันธ์ เอทูด หมายเลข 5 โอปุส 48 โดย เมาโร จูลิอานี 112
Analytical Study for Guitar Performance: Study of the Musical Elements and Right- and Left-Hand Techniques in Etude No. 5, Op. 48 by Mauro Giuliani
รัฐวิทย์ รัฐกาญจนไพบูลย์

รายละเอียดและการส่งบทความ 123

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ 124

การสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐาน เพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์)

Contructing of Basic Performance Skills Exercises of the Khim for the song “Khaek Borathet Song Chan” for students of the Thai Classical Music Club, Watratbamrung School (Sawairat Uppatham)

สุวิวรรธ์น ลิมปชัย[*1] และชมพูนุท จันทร์ทับทิม[2]
Suwiwan Limpachai[*1] Chomphunut Chanthapthim[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) และเพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น โดยมีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น และแบบประเมินทักษะการบรรเลงขิม และมีการตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC)

ผลการวิจัยพบว่า 1. แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) ประกอบด้วย 3 ตอน ได้แก่ 1) ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับขิม 2) แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิม และ 3) การทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้เครื่องมือวัดผลสัมฤทธิ์ รวม 7 หน่วยการเรียนรู้ และมีระยะเวลาในการใช้แบบฝึกทักษะจำนวน 10 ชั่วโมง 2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียน โรงเรียนวัด

* Corresponding author, email: suwiwan.wa@bsru.ac.th

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กลุ่มวิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[1] Assistant Prof. Dr., Thai Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

[2] นักศึกษากลุ่มวิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[2] Student of Thai Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Aug 29, 2025 / **Revised:** Nov 11, 2025 / **Accepted:** Dec 12, 2025

ราษฎร์บำรุง(ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) ก่อนใช้แบบฝึกและหลังใช้แบบฝึก พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน หลังเรียน ($\overline{X}$=36, S.D.=3.41) สูงกว่าก่อนเรียน ($\overline{X}$=11.8, S.D.=4.88) อย่างมีนัยสำคัญสถิติที่ 0.05 แสดงให้เห็นว่า การใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น ช่วยให้นักเรียนมีทักษะการบรรเลงขิมเพลงแขกบรเทศ สองชั้น ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ : การสร้างแบบฝึกทักษะ / การบรรเลงขิม / เพลงแขกบรเทศ สองชั้น

Abstract

This research article aims to Contructing of basic performance skills exercises in performing the Khim (Thai dulcimer) for the song “Khaek Borathet Song Chan” for students of the Thai Classical Music Club, Watratbamrung School (Sawarat Uppatham) and to compare academic achievement using basic performance training exercises of the dulcimer for the song Khaek Borathet Song Chan. The research instruments used were a basic dulcimer playing skill training form for the song Khaek Borathet Song Chan and a dulcimer playing skill assessment form, with a consistency check (IOC).

The results of the study revealed that 1) basic performance skills Exercises of the Khim for the song “Khaek Borathet Song Chan”for students of the Thai Classical Music Club, Watratbamrung School (Sawairat Uppatham), consisted of three main components, namely (1) Basic knowledge for *Khim* (2) basic *khim* performance skill exercises, and (3) Academic achievement tools to measure achievement 7 Instruction Unit and The skill practice exercises were implemented over a total of 10 hours. 2) Before after using the exercises, it was found that the results of the comparison of academic achievements after practicing ($\overline{X}$ =36,S.D.=3.41) higher than before practicing ($\overline{X}$ =11.8,S.D.=4.88) assessment criteria at 0.05. This shows that using basic performance skills exercises in performing the Khim for the song “Khaek Borathet Song Chan” helps students practice skills in various matters about the

arrangement of the dulcimer and performed the song “Khaek Borathet Song Chan” effectively.

Keywords: Development of Training Skills Exercises / Khim Performance / Khaek Borathet Song Chan

บทนำ

วัฒนธรรมสิ่งหนึ่งซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของไทยอย่างเห็นได้ชัด นั้นก็คือ “ดนตรีไทยและเพลงไทย” ที่เกิดขึ้นด้วยบรรพบุรุษของไทยเอง แล้วสั่งสม จนกลายเป็นรูปแบบอย่างในปัจจุบันนี้ และนับเป็นเครื่องมืออันสำคัญยิ่งที่ช่วยกล่อม เกลาจิตใจของคนไทยให้มีความสุขทางใจ มีความเบิกบาน แจ่มใส เพลิดเพลิน ตามควคามไพเราะ ความประณีตงดงามของลักษณะดนตรีไทยและเพลงไทย Dhammavihara, S. (1999 : 1) ซึ่งดนตรีไทยกว่าจะมีมาตรฐานมาจนถึงปัจจุบันได้ นั้นต้องผ่านกระบวนการพัฒนา เช่นเดียวกับดนตรีของชาติอื่น ๆ โดยเฉพาะการรับ อิทธิพลจากเครื่องดนตรี วงดนตรี ตลอดจนเพลงชนิดต่าง ๆ จากต่างชาติมาปรับปรุง และพัฒนาให้เหมาะสมกับสภาพสังคมไทย ซึ่งต้องใช้ระยะเวลานานจนก่อกำเนิดเป็น รูปแบบดนตรีไทยที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตน Arunrat, P. (2011 : 7) ให้ผู้คนได้เห็นถึง เสน่ห์ของดนตรีไทย และเครื่องดนตรีไทยแต่ละประเภท เช่น ระนาด ฆ้อง จะเข้ หรือ แม้กระทั่งเครื่องดนตรีอย่างขิมที่มีเสียงและเสน่ห์เฉพาะตัว ซึ่งขิมเป็นเครื่องดนตรีที่ ถูกให้ความสนใจและเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายในยุค ปัจจุบัน

ขิมเป็นเครื่องดนตรีที่มีต้นกำเนิดมาจากอาณาจักรเปอร์เซียโบราณในแถบ ตะวันออกกลาง แพร่กระจายไปสู่ทวีปยุโรปและทุกประเทศในทวีปเอเชีย โดยขิมเข้า สู่ประเทศไทยในสมัยอยุธยาตอน ปลายมาทางเรือเดินทะเลจากการค้าเรือสำเภา ระหว่างไทย-จีน โดยการติดต่อค้าขาย เมื่อชาวจีนเข้ามา ก็นำเอาศิลปวัฒนธรรมเข้า มาด้วย ชาวจีนได้นำขิมเข้ามาบรรเลงในงานรื่นเริงต่าง ๆ ของชุมชนชาวจีน ด้วยกัน โดยขิมที่นำเข้ามาด้วยนั้นเป็นขิมโป๊ยเซียน 7 หย่อง ต่อมาขิมโป๊ยเซียน 7 หย่องนี้ ชาวไทยก็ได้ นำมาพัฒนารูปแบบเพื่อให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมการดนตรีของไทย โดยนำขิมซึ่งอยู่ในประเภทเครื่อง ตีเข้ามาผสมอยู่ในวงเครื่องสายไทยด้วย ซึ่งโดย มาตรฐานแล้วในวงเครื่องสายไทยจะมีเพียงเครื่องดีด เครื่องสีและเครื่องเป่า คือ ซอ ด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ย ที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองเท่านั้น ยังขาดเครื่อง ดำเนินทำนอง

ประเภทเครื่องตี เมื่อนำขิมเข้ามาบรรเลงร่วมด้วยจึงเรียกว่า “วงเครื่องสายผสมขิม” เมื่อ นำมาบรรเลงร่วมอยู่ในวงเครื่องสายแล้ว ทำให้วงเกิดความไพเราะกลมกลืนสอดคล้องกับเครื่องดนตรีที่มีอยู่เดิม (Limpachai, S., 2017 : 1)

ปัจจุบันการถ่ายทอดดนตรีไทยด้านการปฏิบัติไม่ว่าจะเป็นในกลุ่มของเครื่องสาย ปี่พาทย์หรือ แม้กระทั่งขิม มักจะถูกถ่ายทอดอยู่ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ โดยเฉพาะขิมที่จัดได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีชื่อเสียงและเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างมาก โดยจะเป็นการเรียนพิเศษในสถาบันหรือการเรียนอยู่ในสถานศึกษากับบุคคลากรทางด้านดนตรีไทยที่มีกลวิธีการสอนเฉพาะตน ซึ่งมีความแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล โดยจะต้องมีการทดสอบทักษะพื้นฐานของนักเรียนแต่ละบุคคล เพื่อให้ง่ายแก่การฝึกทักษะการบรรเลงขิมเบื้องต้นด้วยการใช้แบบฝึกหัดพื้นฐานให้เหมาะกับนักเรียนที่ไม่เคยมีพื้นฐานในด้านทักษะการบรรเลงขิมมาก่อน

ปัญหาในด้านการจัดการเรียนการสอนขิมให้กับนักเรียนนั้น พบว่าเด็กนักเรียนมีพื้นฐานการบรรเลงขิมที่ยังไม่ถูกต้อง โดยเริ่มตั้งแต่ท่าการนั่งบรรเลง วิธีการจับไม้รวมไปถึงลักษณะของการบรรเลง ดังนั้นผู้เรียนจึงจำเป็นที่จะต้องมีเทคนิค วิธีการบรรเลงขิมที่ถูกต้องเสียก่อนถึงจะสามารถไปเรียนในขั้นสูงได้เพื่อเป็นการต่อยอดการบรรเลงขิมต่อไป ซึ่งเพลงแขกบรเทศ สองชั้น นั้นเป็นเพลงที่มีทำนองสั้นๆ และมีวิธีการเล่นไม่ยากมาก แต่มีการรวมเทคนิคพื้นฐานของการบรรเลงขิมเกือบครบ จึงเหมาะกับผู้เรียนที่ไม่เคยมีพื้นฐานทักษะการบรรเลงขิมมาก่อน เป็นการช่วยพัฒนาศักยภาพให้แก่ผู้เรียนให้มีความก้าวหน้ามากกว่าเดิม และยังเป็นการยกระดับทางการศึกษาในด้านดนตรีไทยให้มีความเป็นระเบียบแบบแผนมากยิ่งขึ้น

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเรื่องการสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐาน เพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) โดยได้ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอน การสร้างแบบฝึก ลักษณะของแบบฝึกที่ดี วิธีการวัดผล การวิจัยจากหนังสือและงานวิจัยต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้ในการสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐาน ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมให้กับผู้เรียนและศึกษาผลสัมฤทธิ์ในโรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) เพื่อให้เกิดประโยชน์กับผู้ที่มีความสนใจหรือต้องการที่จะเริ่มต้น

ฝึกทักษะทางด้านการบรรเลงขิม และเพื่อให้เกิดประโยชน์ในวิชาชีพทางดนตรีไทย ให้มีการเรียนการสอนที่มีประสิทธิภาพ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น ให้กับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์)

2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์)

ขอบเขตของการวิจัย

1. ประชากร คือ นักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) จำนวน 20 คน

2. กลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) ที่เลือกเรียนขิม จำนวน 5 คน

3. ตัวแปรที่ใช้ในการวิจัย

3.1 ตัวแปรต้น คือ การเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์)

3.2 ตัวแปรตาม คือ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์)

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. นักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) มีทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น

2. ทราบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์)

3. บุคลากรทางการศึกษา หรือผู้ที่มีความสนใจในการฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐาน สามารถนำไปปฏิบัติตามได้

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์)

1.1 ศึกษาค้นคว้าเอกสารหนังสือตำราเกี่ยวกับแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิม เพื่อออกแบบและกำหนดรูปแบบของแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์)

1.2 ดำเนินการสร้างแบบฝึกทักษะ โดยกำหนดโครงสร้างของแบบฝึกทักษะ ซึ่งประกอบด้วยเนื้อหา ภาพประกอบ และการประเมินผล

1.3 ตรวจสอบคุณภาพของแบบฝึกทักษะที่ผู้จิวัยได้สร้างขึ้น โดยการนำไปให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบ และนำมาปรับปรุงแก้ไข

1.4 นำแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) เสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสม และเพื่อตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC) ความถูกต้อง และความเหมาะสมของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ระหว่างจุดประสงค์กับเนื้อหา และนำมาปรับปรุงแก้ไข

1.5 นำแบบฝึกทักษะมาปรับปรุงแก้ไขอีกครั้งตามคำแนะนำ และนำไปใช้ในการเก็บข้อมูลการวิจัย

2. การสร้างแบบประเมินทักษะ

2.1 ศึกษาทฤษฎีการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น จากหนังสือ และตำรา ต่าง ๆ

2.2 สร้างแบบประเมินทักษะ เพื่อวัดผมสัมฤทธิ์ทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์)

2.3 นำแบบประเมินทักษะให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบ และนำกลับมาปรับปรุงแก้ไข

2.4 นำแบบประเมินทักษะจำนวน 3 ชุด เสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสม และเพื่อตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC)

ความถูกต้องและความเหมาะสมของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยระหว่างจุดประสงค์กับเนื้อหาและนำกลับมาปรับปรุงแก้ไข

3. การวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้านเนื้อหาจากหนังสือเอกสารและตำรา ได้แก่ การสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานและรูปแบบการสอนโดยเน้นทักษะพิสัย สรุปจากหนังสือเอกสาร และตำราเพื่อจัดทำแบบฝึกทักษะขึ้นใหม่ ซึ้งได้ให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณาข้อคำถามแต่ละข้อเพื่อหาความเหมาะสม และความสอดคล้องวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบทดสอบความรู้ (Multiple Choice) เชิงปริมาณรวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการทดสอบความรู้โดยวิธีการหาค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าเบี่ยงเบน มาตรฐาน (S.D.) และใช้วิธีการเปรียบเทียบผลการทดสอบก่อนและหลัง ด้วยค่าสถิติ t-test dependent sample เพื่อสรุปและอภิปรายผลการทดลอง

4. การนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยนำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ เรียบเรียงบทสรุปที่ได้จากการศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูล ตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องการสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐาน เพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) ผู้วิจัยสามารถสรุปสาระสำคัญของการวิจัยได้ดังนี้

1. การสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น มีการจัดการเรียนการสอนโดยการเน้นการฝึกปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง มุ่งพัฒนาแบบฝึกทักษะที่ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของขิม ส่วนประกอบวิธีการบรรเลง การอ่านโน้ตขิม พร้อมทั้งจัดทำแบบฝึกทักษะท่าบรรเลงพื้นฐาน เช่น การตีเก็บ การแบ่งมือ การกรอ และการตีสะบัด รวมถึงแบบฝึกทักษะเฉพาะเพลงแขกบรเทศ สองชั้น โดยแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) ที่พัฒนาขึ้นนี้ ประกอบด้วย 3 ตอน ได้แก่ 1) ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับขิม มีเนื้อหาได้แก่ ประวัติความเป็นมาของขิม ส่วนประกอบของขิมและวิธีการบรรเลงขิม ประวัติเพลงแขกบรเทศ การอ่านโน้ตเพลงไทย และหลักการอ่านโน้ตขิม 2) แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิม มีเนื้อหาได้แก่ แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐาน และแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมเพลงแขกบรเทศ สองชั้น และ 3) การทดสอบ

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้เครื่องมือวัดผลสัมฤทธิ์ เป็นการประเมินทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น รวมเนื้อหาทั้งสิ้น 7 หน่วยการเรียนรู้ และมีระยะเวลาในการใช้แบบฝึกทักษะจำนวน 10 ชั่วโมง โดยมุ่งหวังให้ผู้เรียนมีโอกาสได้ฝึกทักษะในหลาย ๆ รูปแบบ หลายทักษะที่เกี่ยวกับพื้นฐานการบรรเลงขิม รวมถึงการได้ฝึกปฏิบัติเพลงที่มีพื้นฐานครบ แบบฝึกที่ใช้จึงควรมีความน่าสนใจ เนื้อหาระบุถึงขั้นตอนในการปฏิบัติทักษะการบรรเลงขิม ใช้เวลาในการเรียนรู้ให้พอเหมาะ จัดกิจกรรมเรียนรู้โดยเทคนิคการสอนที่พอเหมาะกับเนื้อหา พร้อมทั้งวัดผลและประเมินผลตามสภาพจริง มีเครื่องมือวัดและเกณฑ์การประเมินที่ชัดเจน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดประโยชน์กับผู้ที่มีความสนใจหรือต้องการที่จะเริ่มต้นฝึกทักษะทางด้านการบรรเลงขิม และเพื่อให้เกิดประโยชน์ในด้านการพัฒนาการบรรเลงขิมสำหรับบทเพลงในระดับสูงขึ้น

2. แบบฝึกทักษะที่สร้างขึ้นได้รับการตรวจสอบความเหมาะสมจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย จำนวน 3 ท่าน และมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมากที่สุด แสดงให้เห็นว่าแบบฝึกทักษะมีความเหมาะสมในด้านเนื้อหา ความถูกต้องของบทเรียน ลำดับขั้นตอนการฝึก ความชัดเจนของคำอธิบาย และความเหมาะสมของตัวโน้ตดนตรีไทย โดยผลการทดลองใช้แบบฝึกทักษะในกลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นนักเรียนในชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) จำนวน 5 คน เมื่อทำการเปรียบเทียบ พบว่า นักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียน ($\overline{X}$=36, S.D.=3.41) สูงกว่าก่อนเรียน ($\overline{X}$=11.8, S.D.=4.88) ทุกคน โดยนักเรียนมีความสามารถในการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น ได้อย่างถูกต้องมากขึ้น มีทักษะพื้นฐานในการจัดวางขิม ท่านั่งการบรรเลง การจับไม้ขิม การตีไล่เสียง การกรอ การตีสะบัด และการรักษาจังหวะได้ดียิ่งขึ้น สะท้อนให้เห็นว่าแบบฝึกทักษะสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงของนักเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาการสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) สามารถอภิปรายผลการวิจัยได้ดังนี้

การสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ สองชั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศ

สองชั้น ให้กับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) และเพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิม โดยผู้วิจัยความหมาย ความสำคัญ ประโยชน์ หลักการสร้างแบบฝึก และวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแบบฝึกทักษะ เพื่อให้ได้แบบฝึกที่ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้ ซึ่งสอดคล้องกับ Matcharan, T. (2003 : 18) ที่ได้กล่าวถึงความหมายของแบบฝึกไว้ว่า แบบฝึกคือกิจกรรมพัฒนาการเรียนรู้ที่ให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ได้อย่างเหมาะสม มีความหลากหลาย และปริมาณเพียงพอที่สามารถตรวจสอบและพัฒนาทักษะกระบวนการคิด กระบวนการเรียนรู้ สามารถนำผู้เรียนไปสู่การสรุปความคิดรวบยอดและหลักการสำคัญของสาระการเรียนรู้ รวมทั้งทำให้ผู้เรียนสามารถตรวจสอบความเข้าใจในบทเรียนด้วยตนเองได้ สอดคล้องกับ Jinrit, P. (2009 : 32) ได้อธิบายไว้ว่า แบบฝึกหัดที่ดีต้องสร้างให้เกี่ยวข้องกับบทเรียนเป็นแบบฝึกสำหรับเด็กเก่ง และใช้ซ่อมเสริมให้กับเด็กอ่อนที่มีความหลากหลายในแบบฝึกชุดหนึ่ง ๆ มีคำสั่งที่ชัดเจน เปิดโอกาสให้ผู้ฝึกได้คิดท้าทายความสามารถ มีความเหมาะสมกับวัยใช้เวลาฝึกฝนไม่นาน ผู้ฝึกสามารถนำประโยชน์จากการทำแบบฝึกไปประยุกต์ปรับเปลี่ยนเพื่อนำมาใช้ในชีวิตประจำวันได้

แบบฝึกทักษะที่ถูกสร้างขึ้นสามารถช่วยให้ทักษะการบรรเลงขิมของนักเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ เนื่องจากมีการออกแบบอย่างเป็นขั้นตอน โดยเริ่มจากพื้นฐาน ได้แก่ ท่านั่ง การจับไม้ การตีโน้ตเดี่ยว การตีซ้ำ การตีควบ และการตีโน้ตผสม ซึ่งล้วนเป็นพื้นฐานสำคัญในการบรรเลงเพลงไทยที่ซับซ้อน เช่น เพลงแขกบรเทศ สองชั้น ซึ่งมีลักษณะทำนองที่ต้องใช้ความเข้าใจทั้งด้านเทคนิคและจังหวะ แบบฝึกทักษะนี้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ด้วยตนเองด้วยการฝึกฝนซ้ำ ๆ อย่างมีแบบแผน ซึ่งวิชาดนตรีเป็นเน้นการลงมือปฏิบัติมากกว่าทฤษฎี จะทำให้ผู้เรียนมีทักษะการบรรเลงขิมที่ดี นอกจากนี้ แบบฝึกยังช่วยสร้างแรงจูงใจให้ผู้เรียนรู้สึกประสบความสำเร็จเป็นขั้นตอน เมื่อสามารถบรรลุผลในแต่ละบทเรียน จึงสอดคล้องกับหลักการของการเรียนรู้แบบเชิงพฤติกรรม (Behaviorism) ที่เน้นการเสริมแรงทางบวก เมื่อผู้เรียนได้รับผลสำเร็จจะเกิดแรงกระตุ้นให้พัฒนาต่อเนื่อง จากการทดลองการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงขิมขั้นพื้นฐานเพลงแขกบรเทศสองชั้น สำหรับนักเรียนชมรมดนตรีไทย โรงเรียนวัดราษฎร์บำรุง (ไสวราษฎร์อุปถัมภ์) เมื่อเปรียบเทียบ พบว่า ค่าเฉลี่ยคะแนนจากการปฏิบัติ และการประเมินทักษะก่อนเรียนมีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 11.8 ค่าส่วนเบี่ยงเบนเท่ากับ 4.88 และหลัง

เรียนมีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 36 ค่าส่วนเบี่ยงเบนเท่ากับ 3.41 จะเห็นได้ว่าคะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ 0.05 เนื่องจากผู้วิจัยได้สอนอย่างค่อย ๆ เป็น ค่อย ๆ ไป ประกอบกับเอกสารแบบฝึกทักษะที่ผู้วิจัยได้จัดทำขึ้น ทำให้ง่ายต่อการเรียนการสอนและผู้เรียนยังสามารถนำกลับไปทบทวนเนื้อหาฝึกฝนได้ด้วยตนเอง และช่วยสร้างกระบวนการจำ การคิด และการปฏิบัติของนักเรียน ซึ่งเป็นไปตามสมมุติฐาน และผู้เรียนมีระดับทักษะการปฏิบัติอยู่ในระดับดี นักเรียนมีเจตคติต่อการใช้แบบฝึกทักษะการบรรเลงในระดับดีมาก

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. แบบฝึกนี้สามารถนำไปขยายผลใช้ในเครื่องดนตรีไทยประเภทอื่น เช่น ระนาดเอก จะเข้ หรือขลุ่ย เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้แบบองค์รวมของวงปี่พาทย์ และเป็นแนวทางพัฒนาสื่อการเรียนการสอนดนตรีไทยที่หลากหลายมากขึ้น

2. ครูผู้สอนควรมีการติดตามผลการเรียนรู้จากแบบฝึกอย่างเป็นระบบ เช่น การสอบปฏิบัติรายเดือน หรือการประเมินตนเองของนักเรียน เพื่อพัฒนาทักษะของผู้เรียนได้ตรงจุดยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบระหว่างกลุ่มที่ใช้แบบฝึกโดยมีครูแนะนำกับกลุ่มที่เรียนรู้ด้วยตนเอง เพื่อดูผลของบทบาทครูผู้สอนในการพัฒนาทักษะ

2. ควรมีการศึกษาเจาะลึกความคิดเห็นของผู้เรียนเกี่ยวกับการใช้แบบฝึกทักษะ เช่น ผ่านแบบสอบถามปลายเปิดหรือการสัมภาษณ์เชิงลึก เพื่อปรับปรุงให้เนื้อหาในแบบฝึกตรงกับความต้องการและความสามารถของผู้เรียนมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

Arunrat, P. (2011). pathom bot dontrī Thai. [Introduction to Thai music]. Nakhon Pathom : Silpakorn University.

Dhammavihara,S. (1999). duriyāṅg Thai . [Thai orchestra]. Bangkok : Chula Press.

Jinrit, P. (2009). phon kān̄chai bǣp fuk thaksa khanittasāt thī mī to̱ phon samrit læ čhetākhati thāṅgkān rīan khanittasāt khoṇg nak

rīan chan prathom suksā pī thī hok rongrīan khēha prachā sāmakkhī chǎngwat Nakhǫn Rātchasīmā. [The Effects of Using Mathematics Skills Practice on Achievement and Attitudes in Mathematics Learning of Grade 6 Students at Keha Pracha School, Samakkhi, Nakhon Ratchasima Province]. Master's thesis. Sukhothai Thammathirat Open University.

Limpachai,S. (2017). dīeo khim Thai khanton [Thai dulcimer solo beginner]. Bangkok: Bansomdejchaopraya Rajabhat University.

Matcharan, T. (2003). nawattakam kānsuksā chut bǣp fuk - bǣp sœ̄m thaksa phūa phatthanā phū rīan [Educational innovation: a set of exercises and skills to develop learners]. Bangkok: Th.Agsorn Co.,Ltd.

รูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีของวงดนตรีเยาวชน จังหวัดลพบุรี

Music Practice and Rehearsal Model Reduce Music Performance Anxiety of Lopburi Youth Music Band

เจษฎา สุขสนิท[*1]
Jedsada Sooksanit[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ประจำปี พ.ศ. 2567 ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีของนักดนตรีวงเยาวชนจังหวัดลพบุรี 2) นำเสนอรูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีสำหรับนักดนตรีวงเยาวชนจังหวัดลพบุรี กลุ่มผู้ให้ข้อมูลคือครูผู้ฝึกสอนและนักดนตรีในวงดนตรีของโรงเรียนมัธยมศึกษาในจังหวัดลพบุรี จำนวน 6 โรงเรียน เครื่องมือที่ใช้คือแบบสัมภาษณ์ใน 2 ประเด็น ที่ครอบคลุมกับเนื้อหาที่ต้องการศึกษา เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์ วิเคราะห์ข้อมูลแบบอุปนัย จำแนกชนิดข้อมูล เปรียบเทียบข้อมูล การตรวจสอบสามเส้า และยืนยันผลโดยผู้ให้ข้อมูล

ผลการวิจัยพบว่า 1) ความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี ประกอบไปด้วยอาการทางกายภาพ และอาการทางจิตใจ 2) รูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี เป็นรูปแบบที่ประกอบไปด้วย การฝึกซ้อมส่วนบุคคล การฝึกซ้อมรวมวง การฝึกซ้อมโดยจำลองสถานการณ์จริง การตรวจสอบความพร้อมของอุปกรณ์เครื่องดนตรี การเตรียมตัวในด้านร่างกายและจิตใจ และการให้กำลังใจและเสริมแรงจูงใจเชิงบวก

คำสำคัญ : รูปแบบการฝึกซ้อมดนตรี / ความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี

[*] corresponding author, email: Jedsada.s@lawasri.tru.ac.th
[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี
[1] Lecturer in Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Thepsatri Rajabhat University

Received: Aug 1, 2025 / **Revised:** Nov 1, 2025 / **Accepted:** Dec 12, 2025

ABSTRACT

This research was supported by the Thepsatri Rajabhat University in the year 2024, witch aimed to 1) Study the anxiety of music performance of Lopburi youth band musician, 2) Propose a music practice model that reduces the anxiety of music performance in Lopburi youth band. The informants were teachers and musicians of secondary school in Lopburi total 6 school bands. The instruments used were interview forms covering 2 issues that covered the content of the study. Data were collected through interviews and observation. Data were analyzed inductively, classified, compared, triangulated, and confirmed by the information provider.

The research results found that 1) Music performance anxiety consisted of physical symptoms and mental symptoms. 2) The music practice model that reduced the anxiety of music performance consisted of individual practice, group practice, simulated practice, checking the readiness of musical instruments, physical and mental preparation, and positive encouragement and motivation.

Keywords: Music Practice Model / Music Performance Anxiety

บทนำ

ในการแสดงดนตรี ผู้แสดงจำเป็นต้องใช้ทักษะหลายประการเพื่อหลอมรวมตนเองเข้ากับเครื่องดนตรี ถ่ายทอดเสียงดนตรี อารมณ์บทเพลง ออกมาเป็นการแสดงที่มีประสิทธิภาพ กล่าวคือ สามารถสื่อสารเรื่องราวไปยังผู้ชมได้ โดย Glenn, S. L. (1997) ได้กล่าวว่าการที่จะทำการแสดงได้ดี ผู้แสดงจะต้องผ่านการฝึกซ้อมจนสามารถจดจำโน้ตเพลงได้อย่างแม่นยำและเข้าใจบทบาทหน้าที่ในการแสดงนั้น ๆ อีกทั้งยังต้องมีทักษะในการควบคุมสิ่งต่าง ๆ เช่น เครื่องดนตรี เสียงร้อง ร่างกาย จินตนาการและอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างเหมาะสมอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับ Kassel, P. (2007 : 170) ที่กล่าวเช่นกันว่า นักแสดงจะต้องมีสติ รับรู้ความเป็นไปของตนเองไปพร้อม ๆ กับความเป็นไปของการแสดงและสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัว เช่น เครื่องแต่งกาย เสียง แสงไฟ จะต้องหลอมรวมกันจึงจะทำการแสดง

ออกมาได้อย่างลื่นไหล ซึ่งนับว่าเป็นความท้าทายอย่างมาก นักแสดงจึงจำเป็นต้องมีทักษะในการจัดการจิตใจ เช่น การมีสมาธิจดจ่อ มีกระบวนการจัดการกับความวิตกกังวลและความคิดต่าง ๆ เพื่อที่จะสามารถทำการแสดงได้อย่างราบรื่น (Maisel 1994; Murphy, 1996 อ้างถึงใน Martin, J. J., & Cutler, K., 2010 : 345)

ปัญหาที่ผู้เรียนดนตรีมักประสบคือการลืมโน้ตที่กำลังเล่น เล่นโน้ตผิดหรือเกิดความผิดพลาดในบางเทคนิค จึงมีการตั้งคำถามถึงสาเหตุดังกล่าวว่า เพราะเหตุใดถึงเกิดความผิดขึ้นได้ ทั้งที่ฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดี (Atsawadecha, T., 2019 : 1) และจากประสบการณ์ของผู้วิจัยในการเป็นผู้ควบคุมวงดนตรี รวมไปถึงการเป็นคณะกรรมการตัดสินในการประกวดแข่งขันดนตรี พบว่า ในช่วงเวลาที่ฝึกซ้อมผู้เล่นจะทำการแสดงได้ดีกว่าในขณะที่ต้องแสดงจริง ซึ่งจากการสอบถามเบื้องต้นไปยังผู้แสดงจึงพบว่ามีหลายสาเหตุ โดยสรุปในภาพรวมคือเกิดภาวะที่เรียกว่า “ตื่นเวที” ซึ่งในการทำการแสดงดนตรีให้มีความน่าสนใจ ต่อเนื่อง ลื่นไหล ถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงไปสู่ผู้ฟังได้ นอกจากการฝึกซ้อมทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีให้เกิดความชำนาญแล้ว ยังมีปัจจัยอื่นที่นักดนตรีมักมองข้าม โดยความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้กับนักดนตรี ซึ่งนับเป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ทำให้เกิดความผิดพลาดระหว่างการแสดงได้ และจากการทบทวนวรรณกรรมแล้วพบว่าโดยส่วนมากนั้นผู้ฝึกสอนจะเน้นไปที่การให้ความสำคัญกับวิธีการแก้ปัญหาในด้านทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี เทคนิควิธีการ แนวทางการฝึกซ้อม และยังพบว่ามีการศึกษาเกี่ยวกับความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีเป็นจำนวนน้อย สอดคล้องกับข้อเสนอของ Tritdikhun, N. (2013 : 145) ว่าควรจะมีการศึกษาในด้านการใช้จิตวิทยาและศึกษาพฤติกรรมของนักเรียนในวงดนตรี รวมถึงพฤติกรรมการสอนของครูในการสร้างแรงบันดาลใจในการฝึกซ้อมให้กับนักเรียน

จากสภาพปัญหาที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่าการแก้ปัญหาความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี สามารถเป็นส่วนเติมเต็มความสมบูรณ์ของการแสดงดนตรีของนักดนตรีได้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาสภาพการฝึกซ้อมดนตรีและความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีของนักเรียนดนตรีในระดับมัธยมศึกษา ซึ่งเป็นนักดนตรีในระดับมือสมัครเล่น ที่จะนำไปสู่การหาแนวทางการรับมือกับความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีของนักดนตรี และสร้างรูปแบบการฝึกซ้อมที่สามารถสอดแทรกร่วมการฝึกซ้อมทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรี ให้นักดนตรีสามารถรับมือกับสถานการณ์

ได้อย่างเหมาะสม อันจะนำไปสู่การลดความผิดพลาดในการแสดงดนตรีและพัฒนาคุณภาพของการบรรเลงดนตรีและการแสดงดนตรีให้ดียิ่งขึ้นไปได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีของนักดนตรีวงเยาวชนจังหวัดลพบุรี

2. นำเสนอรูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีสำหรับวงดนตรีเยาวชนจังหวัดลพบุรี

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตด้านแหล่งข้อมูล ผู้วิจัยได้เจาะจงเก็บข้อมูลกับวงดนตรีเยาวชนของโรงเรียนระดับมัธยมศึกษาในจังหวัดลพบุรีที่มีการเข้าร่วมกิจกรรมทางดนตรีกับมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี จำนวน 6 โรงเรียน

ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยได้ศึกษาความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี และสภาพการฝึกซ้อมและเตรียมตัวในการแสดงดนตรี โดยวงดนตรีที่ศึกษาเป็นประเภทวงดนตรีสากลที่มีอยู่ในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา ได้แก่ วงโยธวาทิต วงดุริยางค์เครื่องลม วงดนตรีสมัยนิยม วงสตริงคอมโบ้ วงดนตรีโฟล์คซอง

ขอบเขตด้านระยะเวลา ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลวิจัยในช่วงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2567 ถึงเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2567

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง รูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีของวงดนตรีเยาวชนจังหวัดลพบุรี ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลพื้นฐานจากหนังสือ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมไปถึงการสังเกตปรากฏการณ์

2. กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ครูผู้ฝึกสอนและนักดนตรีในวงดนตรีของโรงเรียนมัธยมศึกษาในจังหวัดลพบุรี จำนวน 6 โรงเรียน

3. การสร้างและตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัย โดยมีขั้นตอนดังนี้

3.1 ศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำข้อคำถามจากรายการความวิตกกังวลด้านการแสดงสำหรับนักดนตรี (PerfAIM) ที่พัฒนาโดย

Barbeau A.-K. (2011 : 135-137) และ รายการความวิตกกังวลเกี่ยวกับการแสดงดนตรีของ Kenny, D. T. (2016 : 2-4) มาเป็นแนวทางในการสร้างแบบสัมภาษณ์

3.2 สร้างแบบสัมภาษณ์ที่ประกอบไปด้วยเนื้อหา 2 ประเด็น ให้เหมาะสมกับบริบทและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการศึกษา ประกอบไปด้วยด้านความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี และด้านรูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดอาการความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี

3.3 จัดทำแบบสัมภาษณ์ฉบับร่างแล้วนำไปตรวจสอบคุณภาพด้านความตรงของเนื้อหา (Content Validity) โดยผู้เชี่ยวชาญในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง จำนวน 3 ท่าน ประกอบไปด้วย ด้านการแสดงดนตรี ด้านการสอนดนตรี และด้านดนตรีบำบัด ทำการตรวจสอบและให้ข้อเสนอแนะ จากนั้นนำผลการประเมินของผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่าน หาดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามแต่ละข้อกับวัตถุประสงค์หรือเนื้อหา (IOC) โดยผู้วิจัยเลือกใช้ข้อคำถามที่มีผลการประเมินเฉลี่ย 0.50 – 1.00 และหากข้อใดมีค่าเฉลี่ยต่ำว่า 0.50 ก็ทำการปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ

3.4 จัดทำเป็นแบบสัมภาษณ์ฉบับจริงเพื่อนำไปใช้เก็บข้อมูล

4. เสนอขอพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ตามระเบียบขั้นตอนของแหล่งผู้สนับสนุนทุนการวิจัย

5. การเก็บรวบรวมข้อมูล โดยผู้วิจัยทำการนัดหมายกลุ่มผู้ให้ข้อมูลแล้วจึงลงพื้นที่เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ครูผู้ฝึกสอนและนักเรียนสมาชิกในวงดนตรีและมีการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมในกิจกรรมการฝึกซ้อมและการแสดงดนตรีในโอกาสต่าง ๆ

6. การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาจัดกระทำ เปรียบเทียบข้อมูลและวิเคราะห์ผลออกมาในรูปแบบความเรียงที่จำแนกตามหมวดหมู่ โดยตรวจสอบข้อมูลความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีและรูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ได้จากการสัมภาษณ์กลับมาตรวจสอบซ้ำทั้งในมิติด้านช่วงเวลา สถานที่ และบุคคลผู้ให้ข้อมูลที่แตกต่างกัน จากนั้นนำผลที่ได้ย้อนกลับไปยังผู้ให้ข้อมูลเพื่อยืนยันข้อมูลอีกครั้ง

7. การนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการนำเสนอข้อมูลและแสดงผลการวิจัย ตามกลยุทธ์การนำเสนอและแสดงข้อมูลวิจัยเชิงคุณภาพที่ Chenail, R. J. (1995 : 7) ได้เสนอแนวทางไว้ โดยเลือกวิธีการนำเสนอข้อมูลแบบยึดถือความเป็น

ธรรมชาติของข้อมูลเป็นหลัก (Natural) กล่าวคือ นำเสนอผลการวิจัยตามปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามสภาพเป็นจริงตามธรรมชาติ เพื่อให้ได้ข้อมูลความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี และรูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีที่สะท้อนความเป็นจริงมากที่สุด ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

ผลการวิจัย

1. ความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี

จากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า ความวิตกกังวลและการวิธีการจัดการกับความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีที่เกิดขึ้นกับนักดนตรีในวงดนตรีระดับเยาวชน มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน โดยสามารถสรุปประเด็นสำคัญได้ดังนี้

1.1 ลักษณะและอาการของความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี

นักดนตรีมักประสบกับความวิตกกังวลทั้งก่อนและระหว่างการแสดง โดยปัจจัยที่กระตุ้นความวิตกกังวล ได้แก่ ความไม่พร้อมทั้งทางร่างกายและจิตใจ การแสดงในสถานที่แปลกใหม่ การทำงานร่วมกับสมาชิกในวง และแรงกดดันจากผู้ชม ซึ่งมีลักษณะหลากหลายและแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล โดยสามารถจำแนกเป็น 2 อาการ ดังนี้

1.1.1 อาการทางกายภาพ

นักดนตรีบางคนมีอาการเหงื่อออกที่มือ มือสั่น ตัวสั่น หายใจเร็ว หัวใจเต้นแรง ปากแห้ง คอแห้ง บางกรณีอาจมีอาการปวดปัสสาวะหรืออยากอาเจียน รวมถึงความรู้สึกง่วงนอน ซึ่งอาการเหล่านี้เป็นผลกระทบจากความวิตกกังวลที่ส่งผลต่อระบบประสาทอัตโนมัติที่ถูกกระตุ้นให้ทำงานผิดไปจากเดิม (Spielberger et al., 1970: 3) ซึ่งอาการทางกายภาพดังกล่าวล้วนแล้วแต่ส่งผลถึงประสิทธิภาพของร่างกายในการควบคุมเครื่องดนตรีโดยตรง

1.1.2 อาการทางจิตใจ

นักดนตรีมักประสบกับความประหม่า ความกลัวว่าจะทำผิดพลาดหรือไม่สามารถเล่นดนตรีได้ตามที่ซ้อม รวมถึงความรู้สึกกดดันจากการแสดงต่อหน้าผู้ชม ซึ่งเป็นผลมาจากความคิดเชิงลบและขาดสมาธิ

1.2 วิธีการจัดการกับความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี

นักดนตรีในระดับเยาวชนที่อยู่ในระดับมือสมัครเล่นที่เผชิญความวิตกกังวล มีใช้วิธีการต่าง ๆ เพื่อปรับตัวและลดความกังวล ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 3 วิธี ได้แก่

1.2.1 การจัดการทางกายภาพ

การหายใจเข้า-ออกลึก ๆ ช่วยปรับสมดุลระบบประสาทและลดความตึงเครียด การดื่มน้ำเพื่อลดอาการปากแห้ง การเคลื่อนไหวร่างกายเบา ๆ หรือซ้อมเบา ๆ ในช่วงพักเบรกเป็นวิธีที่ช่วยปรับสภาพร่างกายก่อนการแสดง

1.2.2 การจัดการทางจิตใจ

นักดนตรีควรพยายามเปลี่ยนมุมมองจากความกลัวข้อผิดพลาดเป็นการมุ่งเน้นที่ความสนุกของการแสดง การคิดบวก และการสร้างสมาธิและโฟกัสกับบทเพลงหรือการทำสมาธิ

1.2.3 การสร้างอารมณ์ร่วม

การมีอารมณ์ร่วมกับบทเพลง เพื่อนนักดนตรี และผู้ชม จะช่วยลดความวิตกกังวลและเพิ่มความมั่นใจ นักดนตรีสามารถละความสนใจจากดนตรีในบางชั่วขณะเพื่อมองหากำลังใจจากผู้สนับสนุนหรือใช้การสื่อสารภายในวงเพื่อสร้างความผ่อนคลาย

สรุปได้ว่า ความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีเป็นปรากฏการณ์ที่มักพบได้ในนักดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักดนตรีที่อยู่ในระดับเริ่มต้นหรือมือสมัครเล่น โดยมีผลกระทบทั้งทางกายภาพและจิตใจ อย่างไรก็ตาม การใช้วิธีการที่หลากหลาย เช่น การปรับสมาธิ การจัดการทางกายภาพ และการสร้างความสนุกสนานร่วมไปกับการแสดง สามารถช่วยให้นักดนตรีรับมือกับความวิตกกังวลได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. รูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี

รูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีและเพิ่มความมั่นใจให้กับนักดนตรี มิได้มีรูปแบบการฝึกซ้อมที่ตายตัว โดยสามารถสรุปเป็นแนวทางในภาพรวมได้ดังนี้

2.1 การฝึกซ้อมส่วนบุคคล

การแสดงดนตรีในรูปแบบที่เป็นวงดนตรี มีความจำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้นที่มาจากการบรรเลงของนักดนตรีหลายคน สร้างเสียงแต่ละเสียงประกอบรวมกันเป็นบทเพลง ดังนั้นสมาชิกของวงแต่ละคนมีความจำเป็นต้อง

ฝึกซ้อมในส่วนทำนองที่ตนเองได้รับมอบหมายให้ดีเสียก่อน หากฝึกซ้อมส่วนตัวจนเกิดความชำนาญและมีความมั่นใจแล้ว เมื่อต้องเล่นร่วมกันกับวงจะทำให้อาการวิตกกังวลที่เกิดจากปัจจัยภายในลดลง

2.2 การฝึกซ้อมรวมวง

เป็นกระบวนการทั่วไปของการฝึกซ้อมสำหรับวงดนตรี โดยควรมีการกำหนดเป้าหมายของการฝึกซ้อมและจัดตารางฝึกซ้อมที่ชัดเจน แต่ในบริบทของวงดนตรีในโรงเรียนซึ่งเป็นวงดนตรีระดับมือสมัครเล่น ควรมีการยืดหยุ่นตามความเหมาะสม เช่น การเลือกบทเพลงให้เหมาะสมกับระดับความสามารถของผู้เล่น การปรับตารางฝึกซ้อมให้เหมาะสมกับสมาชิกวง จะทำให้ผู้เล่นเกิดความสนุกสนานกับการฝึกซ้อมและลดความกดดัน

2.3 การฝึกซ้อมโดยจำลองสถานการณ์จริง

การฝึกซ้อมในรูปแบบที่ใกล้เคียงกับสถานการณ์จริง เป็นวิธีที่ช่วยลดความวิตกกังวลได้อย่างมีประสิทธิภาพ กล่าวคือ การซ้อมในสถานที่ที่มีผู้ชมบ้าง หรือการฝึกซ้อมในสถานที่แสดงจริง ทำให้นักดนตรีได้สัมผัสกับบรรยากาศสภาพแวดล้อมที่จะต้องเผชิญ ช่วยให้นักดนตรีคุ้นเคยกับบรรยากาศการแสดงจริง ควรมีการบันทึกวิดีโอการฝึกซ้อมและให้ผู้เล่นได้เห็นการแสดงของตัวเองก็เป็นวิธีการที่ช่วยเพิ่มความมั่นใจให้กับนักดนตรี การเห็นภาพตนเองแสดงดนตรีอย่างมั่นใจสามารถช่วยลดความกังวลเมื่อต้องทำการแสดงจริง และเป็นโอกาสนักดนตรีได้เผชิญกับความผิดพลาดในระหว่างการแสดงและเรียนรู้วิธีแก้ไขปัญหาทันที ถือเป็นวิธีที่ช่วยให้นักดนตรีพัฒนาความมั่นใจและความสามารถในการจัดการกับปัญหาที่เกิดขึ้นในระหว่างการแสดงจริง

2.4 การตรวจสอบความพร้อมของอุปกรณ์เครื่องดนตรี

การตรวจสอบอุปกรณ์เครื่องดนตรีรวมไปถึงเครื่องแต่งกาย ก่อนการแสดงดนตรีเป็นอีกหนึ่งกระบวนการที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นขั้นตอนที่ช่วยลดความเสี่ยงของปัญหาที่อาจเกิดขึ้นระหว่างการแสดง รวมถึงส่งเสริมความมั่นใจและประสิทธิภาพการแสดงของนักดนตรี และก่อนทำการแสดงดนตรีจริงควรมีการเผื่อเวลาเพื่อไปตรวจสอบระบบเสียงในสถานที่จริงก่อนการแสดงจริง

2.5 การเตรียมตัวในด้านร่างกายและจิตใจ

การพักผ่อนให้เพียงพอก่อนการแสดงช่วยให้นักดนตรีมีพลังและสมาธิในการทำการแสดง การตรวจเช็คสภาพร่างกาย เช่น การสำรวจว่ามีอาการ

เจ็บป่วยหรือบาดเจ็บทางร่างกายที่อาจส่งผลการการเล่นดนตรีหรือไม่ก่อนขึ้นแสดง จึงเป็นสิ่งที่ควรทำเพื่อให้สามารถทำการแสดงดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ ควรเตรียมตัวด้านจิตใจให้โล่งและไม่คิดมากก็ช่วยให้นักดนตรีมีสติและสามารถรับมือกับสถานการณ์ในระหว่างการแสดงได้ดียิ่งขึ้น

2.6 การให้กำลังใจและเสริมแรงจูงใจเชิงบวก

การให้กำลังใจและการเสริมแรงจูงใจจากผู้ฝึกสอน ผู้ปกครอง เพื่อนสมาชิกในวง รวมไปถึงผู้ชมการแสดงดนตรี ถือเป็นสิ่งสำคัญในการลดความวิตกกังวลของนักดนตรี ผู้ฝึกสอนควรให้คำแนะนำในเชิงบวกเสมอ เช่น การตั้งเป้าหมายร่วมกันเพื่อออกไปเล่นดนตรีให้สนุกมีความสุข นักดนตรีที่ได้รับการสนับสนุนและกำลังใจมักจะมีความมั่นใจมากขึ้นในการเผชิญกับสถานการณ์ที่ท้าทายในระหว่างการแสดง การให้กำลังใจและความเข้าใจจากครูผู้สอนช่วยให้นักดนตรีรู้สึกว่าความผิดพลาดไม่ใช่สิ่งที่น่าเป็นกังวลและเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเรียนรู้เพื่อพัฒนาไปสู่ระดับที่สูงขึ้นไปได้

สรุปได้ว่า รูปแบบการฝึกซ้อมที่มีประสิทธิภาพในการลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีประกอบด้วยองค์ประกอบหลักหลายประการ ได้แก่ การฝึกซ้อมส่วนบุคคล การฝึกซ้อมรวมวง การฝึกซ้อมโดยจำลองสถานการณ์จริง การตรวจสอบความพร้อมของอุปกรณ์เครื่องดนตรี การเตรียมตัวในด้านร่างกายและจิตใจ การให้กำลังใจและเสริมแรงจูงใจทางบวก ทั้งนี้การให้กำลังใจจากผู้ฝึกสอน ผู้ปกครอง เพื่อนสมาชิกในวง และผู้ชมการแสดงดนตรี ถือเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยเพิ่มความมั่นใจและลดความวิตกกังวลของนักดนตรี อย่างไรก็ตาม ผู้ฝึกสอนควรประยุกต์ใช้รูปแบบที่เหมาะสมกับบริบทของวงดนตรีแต่ละวง ทำให้นักดนตรีระดับเยาวชนมีความพร้อมและสามารถแสดงออกได้อย่างมีประสิทธิภาพในการทำการแสดงจริง

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยผู้วิจัยได้สรุปประเด็นและอภิปรายผลการวิจัยกับแนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องได้ดังนี้

1. จากผลการวิจัยที่พบว่านักดนตรีในวงดนตรีมีอาการความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี ทั้งที่เป็นอาการทางกายภาพและอาการทางจิตใจ อาจมีสาเหตุมาจากบุคลิกภาพส่วนบุคคลและความคาดหวังที่มาจากตัวนักดนตรีเองหรือมาจากบุคคลรอบข้าง เนื่องจากในการแสดงนตรีต่อหน้าที่สาธารณะ ความคาดหวังจึงเป็น

สิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ทั้งความคาดหวังที่เกิดขึ้นกับตัวนักดนตรีเองหรือความคาดหวังจากบุคคลอื่น และการแสดงดนตรีเป็นกิจกรรมที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องมีความเกี่ยวของกับการวิจารณ์ ประเมิน หรือการถูกตัดสินอยู่เสมอ นักดนตรีไม่สามารถหลีกเลี่ยงคำวิจารณ์ที่จะเกิดขึ้นได้ ไม่ว่าจะเป็นคำวิจารณ์จากครูอาจารย์ผู้สอน เพื่อนสมาชิกในวงดนตรี หรือผู้ที่มาชมการแสดงดนตรี บางครั้งคำวิจารณ์อาจจะเป็นไปในทางลบก็ย่อมส่งผลกระทบถึงความรู้สึกของนักดนตรีได้ เนื่องจากเสียงดนตรีที่ดังออกไปก็ออกมาจากตัวของนักดนตรีเอง ซึ่งหมายความว่าในการวิจารณ์เสียงดนตรีย่อมมีเกี่ยวข้องกับส่วนใดส่วนหนึ่งของนักดนตรี ทั้งด้านทักษะการบรรเลงหรือการแสดงที่นักดนตรีสื่อสารออกมา (Cohen, R., 2008 : 61) ซึ่งผลกระทบของความรู้สึกดังกล่าวย่อมส่งผลถึงความคาดหวังในการแสดงดนตรีของตัวนักดนตรีเองและมีผลต่อความวิตกกังวลที่เกิดขึ้นกับนักดนตรี นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ Osborne, M. S., & Franklin, J. (2002 : 87) ที่กล่าวว่าความวิตกกังวลทางการแสดงมีลักษณะเช่นเดียวกับความกลัวการเข้าสังคม และมีความกลัวการถูกประเมินในแง่ลบ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดความวิตกกังวลที่จะเกิดขึ้น เช่นเดียวกับ Kirchner, J. M., Bloom, A. J., & Skutnick-Henley, P. (2008 : 63) ซึ่งอธิบายถึงความวิตกกังวลทางการแสดงว่าเป็นประเภทหนึ่งของความกลัวการเข้าสังคม เนื่องจากมีคุณลักษณะเกี่ยวกับการรับรู้ความกลัวในการแสดงออกต่อสังคมหรือสถานการณ์และมีความกังวลว่าจะมีเหตุการณ์ที่น่าอับอายจะเกิดขึ้น โดยมีการประเมินจากสายตาผู้อื่นเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดในทางลบ ซึ่งความวิตกกังวลทางการแสดงส่วนมากมักเกิดจากการเปลี่ยนจุดสนใจจากการแสดงไปเป็นตัวผู้ทำการแสดงเอง เมื่อผู้ทำการแสดงกังวลและตั้งคำถามกับตัวเอง ประสิทธิภาพในการทำการแสดงก็จะลดลง (Martin, J. J., & Cutler, K., 2010 : 351) ดังนั้น ครูอาจารย์ผู้ฝึกสอน ผู้ปกครอง เพื่อนสมาชิกในวงดนตรี รวมไปถึงบุคคลรอบข้าง จึงมีส่วนช่วยในการให้กำลังใจและเสริมแรงทางบวกเพื่อลดอาการความวิตกกังวลที่เกิดขึ้นกับนักดนตรีได้

2. รูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี พบว่า มีความสอดคล้องกับแนวคิดของ Leamthong, A. (2012 : 37) ที่ได้นำเสนอถึงหลักสำคัญในการฝึกซ้อมดนตรีให้มีประสิทธิภาพสูงสุด ซึ่งระบุว่านอกจากการฝึกซ้อมดนตรีแล้วจำเป็นต้องมีการฝึกซ้อมการแสดงด้วย เนื่องจากเป้าหมายสุดท้ายของการฝึกซ้อมดนตรีคือการต้องออกไปแสดงดนตรี ดังนั้นผู้แสดงดนตรีควร

มีโอกาสได้ใช้สถานที่แสดงจริงในการฝึกซ้อม เพื่อทำความคุ้นเคยกับบรรยากาศของการแสดง เช่น ระบบแสง สี เสียง สภาพอากาศ รวมไปถึงการทำความคุ้นเคยกับเครื่องแต่งกายที่จะใช้ทำการแสดงจริง เช่น ชุดสูท กระโปรง เครื่องประดับ หากผู้แสดงมีโอกาสได้ไปฝึกซ้อมในสถานที่จริงล่วงหน้าและพบว่ามีปัญหาในการแสดงที่เกิดขึ้น ก็จะทำให้ยังมีเวลาเหลือในการแก้ไขปัญหาดังกล่าวได้ ซึ่งปัจจัยที่กล่าวมานี้สามารถส่งผลกับความวิตกกังวลของผู้แสดงดนตรีได้ ดังนั้น ผู้ฝึกสอนหรือผู้ควบคุมวงจำเป็นต้องมีการวางแผนทั้งการวางแผนการฝึกซ้อมในห้องซ้อมและวางแผนการเตรียมตัวสำหรับการแสดง นอกจากนี้การเตรียมการในการรับมือกับปัญหาเฉพาะหน้าที่อาจเกิดขึ้น มีการเตรียมแผนสำรองเพื่อจัดการกับสถานการณ์ดังกล่าว และเมื่อทำการแสดงจบควรมีการสอบถามความคิดเห็นของผู้ที่ชมการแสดงเพื่อนำความคิดเห็นดังกล่าวกลับมาพัฒนาการแสดงให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นได้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. องค์ความรู้จากผลการวิจัยครั้งนี้เป็นประโยชน์ต่อการทำความเข้าใจความวิตกกังวลที่เกิดขึ้นในบริบทของการแสดงดนตรี รวมไปถึงรูปแบบการฝึกซ้อมดนตรีที่ช่วยลดความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี ทั้งนี้ผลการวิจัยดังกล่าวสามารถนำไปใช้ประโยชน์ทั้งต่อตัวนักดนตรีในระดับเยาวชนและครูอาจารย์ผู้ฝึกสอน ผู้ควบคุมวง ในการทำความเข้าใจกับภาวะความวิตกกังวลที่เกิดขึ้นกับตนเองหรือนักดนตรีในการควบคุม โดยอาจให้ความสนใจไปที่การจัดการความรู้สึกในการเตรียมการรับมือกับความวิตกกังวลที่อาจเกิดขึ้น นอกจากนี้ผลการวิจัยนี้ยังอาจนำไปสู่การส่งเสริมหรือพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนการสอนดนตรี การฝึกซ้อมดนตรี เพื่อการพัฒนาการแสดงดนตรีได้อย่างตรงจุด มุ่งเน้นให้นักดนตรีเกิดความเข้าใจตนเองและเข้าใจประสบการณ์ที่อาจเกิดขึ้นในระหว่างทำการแสดงดนตรี สามารถเลือกใช้วิธีการจัดการความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีได้อย่างเหมาะสม เพิ่มความมั่นใจในตนเอง นำไปสู่การทำการแสดงดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. ผลการวิจัยครั้งนี้อาจนำไปใช้ประโยชน์ในบริบทของจิตวิทยาการให้คำปรึกษา เพื่อให้นักจิตวิทยาได้ทำความเข้าใจถึงความวิตกกังวลที่เกิดขึ้นในการแสดงดนตรีและปัจจัยที่ช่วยทำนายความวิตกกังวลดังกล่าว ซึ่งนำไปสู่การสนับสนุนแนวทางการให้คำปรึกษาและกระบวนการช่วยเหลือหรือบำบัด เพื่อ

มุ่งเน้นให้นักดนตรีสามารถจัดการความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีได้อย่างครอบคลุมทุกมิติและมีประสิทธิภาพ

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ในการวิจัยครั้งต่อไป ควรมีการขยายกลุ่มตัวอย่างให้กว้างมากยิ่งขึ้น โดยอาจขยายการศึกษาไปสู่กลุ่มนักดนตรีในวัยผู้ใหญ่ หรือนักดนตรีระดับมืออาชีพ อาจทำให้ได้ผลการวิจัยที่แตกต่างออกไป

2. อาจมีการศึกษาด้วยระเบียบวิธีวิจัยในรูปแบบอื่น เช่น การศึกษาเชิงปริมาณ เพื่อให้ได้ข้อมูลความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีที่เป็นข้อมูลเชิงสถิติ หรือการศึกษาในเชิงทดลอง โดยนำผลการวิจัยครั้งนี้พัฒนาไปสู่การสร้างเครื่องมือในการทดลองที่อาจแก้ปัญหาความวิตกกังวลในการแสดงดนตรีในรูปแบบอื่นได้

บรรณานุกรม

Atsawadecha, T. (2019). Nǣ̄o Thāng Kān Fuk Sọ̄m Dontrī Phūa Hai Kœ̄t Kān Phatthanā Nai Kān Rīan [The Method of Music Practice for Students' Further Development]. *Payap University Journal*, 29(1), 1-11. https://doi.org/10.14456/pyuj.2019.1

Barbeau A.-K. (2011). *Performance Anxiety Inventory for Musicians (PerfAIM): A New Tool to Assess Music Performance Anxiety in Popular Musicians*. Master's thesis. Schulich School of Music, McGill University.

Chenail, R. J. (1995). Presenting Qualitative Data. *The Qualitative Report*, 2(3), (9pages). https://doi.org/10.46743/2160-3715/1995.2061

Cohen, R. (2008). *Acting One/Acting Two*. 5th Edition. New York : McGraw Hill.

Davidson, J. W., & King, E. C. (2004). *Strategies for ensemble practice. In A. Williamon (Ed.), Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford : Oxford University Press.

Glenn, S. L. (1977). *The Complete Actor*. Boston: Allyn and Bacon.

Kahneman, D. (2011). *Thinking, fast and slow*. New York : Farrar, Straus and Giroux.

Kassel, P. (2007). *Acting: An Introduction to the Art and Craft of Playing*. Boston : Pearson Education.

Kenny, D. T. (2016, March). *Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI) and scoring form.* https://www.researchgate.net/publication/299461895_Kenny_Music_Performance_Anxiety_Inventory_K-MPAI_and_scoring_form

Kirchner, J. M., Bloom, A. J., & Skutnick-Henley, P. (2008). The Relationship Between Performance Anxiety and Flow. *Medical Problems of Performing Artists*, 23(2), 59–65. https://www.jstor.org/stable/48710835

Leamthong, A. (2012). Lak Sam Khan Sam Hoṛap Kān Fuk Soṭom Dontrī phūa Pra Sithoṛ Thi Phap Sūng Sut [Principle of Effective Practicing Strategy for Instrumentalists]. *Rangsit Music Journal*, 7(1), 29–39.

Martin, J. J., & Cutler, K. (2010). An Exploratory Study of Flow and Motivation in Theatre Actors. *Journal of Applied Sport Psychology*, 14(4), (9pages). https://doi.org/10.1080/10413200290103608

Tritdikhun, N. (2013). Kān Fuk Soṭom Wong SimoṛFoNikhoṛ Bæn Radap Matthayom Suksā Phūa Kān Prakūat [Symphonic Band Rehearsal in High school Level for Competition]. *Journal of Fine and Applied Arts Khon Kaen University*, 5(2), 127-147.

Osborne, M. S., & Franklin, J. (2002). Cognitive Process in Music Performance Anxiety. *Australian Journal of Psychology*, 54(2), (7pages). https://doi.org/10.1080/00049530210001706543

Spielberger, C.D., Gorsuch, R.L., & Lushene, R.E. (1970). *Manual for the State-Trait Anxiety Inventory (Self Evaluation Questionnaire)*. Palo Alto, CA: Consulting Psychologists Press.

การประยุกต์เสียงประสานเชิงโหมดในเพลงพิธีกรรม โนราโรงครู กรอบแนวคิดและการสร้างสรรค์

Applying Modal Harmony to NORA RONG KHRU Ritual Song Framework and Creative Realization

กฤตนน รักนุ่น[*1]
Krittanon Raknoon[*1]

บทคัดย่อ

โนราโรงครูเป็นพิธีกรรมสำคัญของศิลปะวัฒนธรรมภาคใต้ที่เชื่อมโยงศรัทธาทางศาสนา ความเชื่อพื้นบ้าน และศิลปะการแสดง เพลงโนราในพิธีกรรมดั้งเดิมมีลักษณะเป็นทำนองเดี่ยว (monophonic) ที่ไม่มีเสียงประสาน โครงสร้างดนตรีเรียบง่ายแต่ทรงพลังในเชิงสัญลักษณ์ อย่างไรก็ตาม สำหรับผู้ฟังร่วมสมัยที่คุ้นเคยกับดนตรีตะวันตกการขาดเสียงประสานอาจทำให้เข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงได้ยาก งานวิจัยนี้จึงมุ่งศึกษาการประยุกต์ใช้ทฤษฎีบันไดเสียงโหมด (modal scales) เพื่อสร้างเสียงประสานในเพลงพิธีกรรมโนราโรงครู โดยเลือกบทเพลงสำคัญ 5 บท ได้แก่ เชิด กาศครู โนราทำบท นาดฤาษี และสัสดี ทำการถอดโน้ต วิเคราะห์โครงสร้างทำนอง และทดลองใส่เสียงประสาน เพื่อหาวิธีการที่คงความศักดิ์สิทธิ์และอัตลักษณ์ดั้งเดิมของบทเพลง ขณะเดียวกันเสริมความร่วมสมัยให้ผู้ฟังรุ่นใหม่เข้าถึงได้ง่ายขึ้น

จากผลการวิจัยพบว่าในเพลงเชิด ทำนองอยู่ในโหมด D Aeolian การใช้เสียงประสารในโหมด Eb Lydian Dominant ควบคู่กับ D Aeolian สามารถสร้างมิติทางอารมณ์และบรรยากาศที่ซับซ้อนและน่าสนใจกว่าโหมดอื่น ๆ จากการทดลองเสียงประสานที่ได้ช่วยคงอัตลักษณ์ของทำนองดั้งเดิมแต่เพิ่มความลุ่มลึก และเมื่อใช้คอร์ด Eb 7(#11) และ DbMaj7(#11) ยังช่วยเชื่อมโยงเสียงอย่างมีเหตุผลทั้งในเชิงโหมดและบทบาททางเสียงประสาน ด้านบทกาศครูพบว่าโหมด Ab Mixolydian มีความสอดคล้องกับ Db Pentatonic มากที่สุด ทำให้การประสานเสียงกลมกลืน

* corresponding author, email: RUKNOON_K@si.ac.th
[1] แขนงวิชาดนตรีแจ๊ส สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร
[1] Jazz Major, Department of Music Research and Development, Silpakorn University

Received: Sep 13, 2025 / **Revised:** Oct 31, 2025 / **Accepted:** Dec 9, 2025

โดยไม่รบกวนทำนองหลัก อีกทั้งการใช้คอร์ด sus4 ยังสร้างมิติและให้เสียงประสานที่สว่างและเปิดกว้างส่งเสริมไปกับเนื้อหาคำร้องและทำนองได้อย่างลงตัว

คำสำคัญ : โนราโรงครู / เสียงประสาน / โหมด

Abstract

Manora Rong Khru is an important ritual of Southern Thai culture that integrates religious faith, local beliefs, and the performing arts. The ritual songs of Manora are traditionally monophonic, lacking harmonic accompaniment, with a simple yet symbolically powerful musical structure. However, for contemporary listeners who are accustomed to Western music, the absence of harmony may make it more difficult to emotionally engage with the songs.

This research therefore focuses on applying modal scale theory to create harmonic accompaniment for Manora Rong Khru ritual songs. Five key ritual pieces—Cherd, Kard Khru, Nora Tham Bot, Nat Rue-si, and Sadsadee—were selected for transcription, melodic analysis, and experimental harmonization. The goal was to preserve the sacredness and traditional identity of the songs while enhancing their accessibility and appeal to modern audiences.

The findings reveal that in *Cherd*, the melody is based on the D Aeolian mode, and the use of harmonies from the Eb Lydian Dominant mode alongside D Aeolian creates a richer and more emotionally complex atmosphere than other modes tested. This harmonization preserves the original melodic identity while adding depth. Moreover, the use of Eb7(#11) and DbMaj7(#11) chords establishes a logical connection between harmonies in both modal and functional terms. For *Kard Khru*, the Ab Mixolydian mode was found to align most closely with the Db Pentatonic scale, allowing the harmonization to blend smoothly without interfering with the primary melody. The use of sus4 chord also

creates depth and provides a bright, open harmony that seamlessly enhances both the lyrical content and the melody

Keywords: Manora / Harmony / Modal Scales

บทนำ

โนราโรงครูเป็นพิธีกรรมสำคัญของศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ที่สะท้อนความเชื่อมโยงระหว่างศรัทธาทางศาสนา ความเชื่อพื้นบ้าน และศิลปะการแสดง เพลงโนราในพิธีกรรมมีลักษณะเป็นทำนองเดี่ยว (Monophonic) ที่ไม่มีเสียงประสาน โครงสร้างทางดนตรีเรียบง่ายแต่ทรงพลังด้วยความหมายทางพิธีกรรม อย่างไรก็ตาม ในมิติของผู้ฟังร่วมสมัยที่คุ้นเคยกับเสียงประสานจากดนตรีตะวันตกและดนตรีสมัยนิยมการขาดเสียงประสานอาจทำให้ผู้ฟังเข้าถึงได้ยาก

ดังนั้น งานวิจัยนี้มุ่งพัฒนาแนวทางการประยุกต์ใช้ทฤษฎีบันไดเสียงโหมด (Modal Scales) เพื่อสร้างเสียงประสานในเพลงพิธีกรรมโนราโรงครู โดยตั้งอยู่บนแนวคิดการอนุรักษ์เชิงสร้างสรรค์ (Creative Conservation) ที่ไม่ทำลายความดั้งเดิม แต่เสริมความร่วมสมัยให้ผู้คนรุ่นใหม่เข้าใจและเข้าถึงได้มากขึ้น โดยผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงสำคัญในพิธีกรรมโนรามาประยุกต์ใช้ในเสียงประสานดังนี้

1) เพลงเชิด (ฉ.บับประยุกต์ผสมกาหลอ)

เพลงเชิดในสายพิธีกรรมปกติจัดอยู่ในกลุ่มเพลงเร่งจังหวะเพื่อเชื้อเชิญบรรยากาศพิธี ขับพลังหน้าทับให้สูงขึ้น สำหรับกรณีศึกษานี้ ลูกคู่ของคณะโนราเกรียงเดช นวลระหงส์ ประยุกต์สำเนียงท่อนบางช่วงของท่อนกาหลอ (เพลงงานศพมุสลิมภาคใต้) ให้กลายเป็นสำเนียงแทรกในช่วงพิธี ตัดผมผีช่อ เพื่อเน้นอารมณ์โหยหวนกึ่งไว้อาลัย อันสอดรับวัตถุประสงค์เชิงเยียวยาในพิธี (ข้อมูลสนามของผู้วิจัย) ทั้งนี้การประสานยืมทำนองข้ามบริบทดังกล่าวสอดคล้องกับลักษณะการ ทำบท ของโนราที่เปิดพื้นที่ให้การดัดแปลงเชิงทำนอง–จังหวะ–อารมณ์ภายในบทเดียว (Improvised/Assembled Sections) โดยยังยึดโครงสร้างเครื่องดนตรีชุดเดิม ซึ่งปี่เป็นตัวนำทำนองและกลุ่มเครื่องจังหวะเป็นโครงสร้างเวลา จากนั้นจึงเป็นท่อนส่งเข้าเพลงเชิดเพื่อบ่งบอกถึงพิธีกรรม

2) บทกาศครู

บทกาศครูคือการขับบทเชิญ–สรรเสริญครูหมอโนรา เทพเทวดา และคุณบิดามารดา เปิดพิธีในคืนเบิก–ลงโรง ต่อเนื่องไปสู่ช่วงชุมนุมครู เนื้อหาบทกลอนพร่ำขอพรแผ่ไปถึงการประกอบพิธีครอบเทริด/ผูกผ้า และการรำถวายครู บทกาศครูยืนยันฐานความสัมพันธ์ครู–ศิษย์และการเรียก/รองรับวิญญาณบรรพชนครูเข้าสู่โรงพิธี (ลงครู) ซึ่งเป็นหัวใจของพิธีโนราโรงครูในฐานะพื้นที่รวมเครือญาติ–ชุมชนและสถาปนาอำนาจศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม

3) โนราทำบท

ทำบท คือวิธีการแสดงที่ประกอบด้วยส่วนย่อยหลายท่อน (Sections) ภายในบทเดียว—ช้า–กลาง–เร็ว—โดยนักแสดงหลักต้องควบคุมการขับกลอน (เชิงถ้อยคำและสัมผัสเสียง) ให้สัมพันธ์กับการออกท่ารำและโครงสร้างจังหวะ มีการใช้ภาษา–สัญญะของกายและมือเป็นท่าที่มีความหมาย การยืม–แปลสำเนียง และการกระตุ้นจินตภาพผู้ชมผ่านการร้อยท่อนย่อยให้เป็นบทเดียว การแสดงเช่นนี้ใช้ได้ทั้งในบริบทพิธีกรรมและบันเทิง โดยต้องอาศัยคุณสมบัติความพร้อมรอบด้านของนายโรง–คณะ ตั้งแต่การร้อง การรำ การด้นสด ไปจนถึงการออกแบบท่ากับดนตรีให้สมดุล (Co-ordination of Singing–Movement–Music)

4) เพลงนาดฤาษี

เพลงนาดฤาษีถูกใช้เป็นสะพานเสียงระหว่างช่วงพิธี ที่ต้องการปรับอารมณ์ให้ช้าลง รับกับบทเนื้อหาเข้มขรึมเชิงจิตวิญญาณ (เช่น เข้าสู่บทขาเอ) โครงทำนองวงเวียน (Looped/Motto) และการจัดวางเวลาที่สม่ำเสมอ ทำหน้าที่ลดแรงเฉื่อยของพิธีส่วนหน้า–หลัง สร้างความรู้สึกนิรันดร์–สม่ำเสมอให้กับผู้ร่วมพิธี (ข้อสังเกตภาคสนามของผู้วิจัย) โดยบทบาทเชิงพิธีกรรมของเพลงประเภทนี้สอดคล้องกับการแบ่งหน้าที่เพลงโหมโรง–เพลงขับบท–เพลงประกอบท่ารำในโนราโรงครู ซึ่งใช้ดนตรีเป็นตัวกำกับการก้าวย่างของลำดับพิธีอย่างมีนัยทางสัญลักษณ์

5) บทสัสดี

บทสัสดีคือบทสวด ขับบทที่สรรเสริญเทพ เทวดา ครู และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อขอพรให้พิธีราบรื่น ปลอดอุปสรรค มีการอัญเชิญวิญญาณบรรพชนและครูหมอโนราเข้าร่วมในพื้นที่พิธีกรรม โดยอยู่ในหมวดบทเชิญ–กาศครูของพิธีสำคัญและมักวางไว้

เคียงกับการชุมนุมครูและการรำถวายครู โครงสร้างทางจังหวะค่อยๆ เริ่มจากช้าไปสู่เร็ว เน้นน้ำเสียงอันทรงพลังที่สื่อถึงการค่อยๆ เชื้อเชิญเหล่าครู บรรพบุรุษแต่ละท่านมายังโรงพิธี บทนี้ทำหน้าที่สร้างบ้านแห่งพิธี ทางความหมายให้ผู้เข้าร่วมและยึดโยงชุมชนเข้าด้วยกันในนามของครูและบรรพชน

แม้เพลงโนรามีโครงสร้างเรียบง่ายแต่ทรงพลัง แต่การขาดเสียงประสานทำให้ผู้ฟังรุ่นใหม่ที่คุ้นเคยกับดนตรีตะวันตกและสมัยนิยมเข้าถึงความศักดิ์สิทธิ์ และความหมายได้ยาก จึงเกิดความเสี่ยงในการถูกลดทอนความสำคัญลง งานวิจัยดนตรีพื้นบ้านไทยส่วนใหญ่มักเน้นที่ชาติพันธุ์ดนตรี(Ethnomusicology) และการถอดทำนองแบบดั้งเดิม แต่ยังขาดการศึกษาเชิงลึกเกี่ยวกับการประยุกต์ใช้ทฤษฎีเสียงประสานตะวันตกเชิงโหมด (Modal Harmony) เพื่อเป็นแนวทางการอนุรักษ์เชิงสร้างสรรค์ (Creative Conservation) ที่ไม่ทำลายความดั้งเดิมการประยุกต์โหมด (Dorian, Lydian, Aeolian, Mixolydian) คือการสร้างเสียง.ร่วมระหว่างความศรัทธาของชุมชนกับรสนิยมทางเสียงของคนรุ่นใหม่ เพื่อให้ดนตรีพิธีกรรมยังคงดำรงอยู่และสืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการนำทฤษฎีบันไดเสียงโหมดมาใช้สร้างเสียงประสานในเพลงพิธีกรรมโนราโรงครู

2. เพื่อพัฒนาต้นแบบการเรียบเรียงดนตรีที่รักษาเอกลักษณ์ของบทเพลงเดิมควบคู่กับความร่วมสมัย

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้องค์ความรู้ใหม่ในการประยุกต์ใช้ทฤษฎีเสียงประสานจากบันไดเสียงโหมดกับดนตรีพิธีกรรมโนราโรงครู

2. ได้นำองค์ความรู้เกี่ยวกับการใช้เสียงประสานไปใช้ในดนตรีประเภทอื่นๆ

ขอบเขตการวิจัย

1.ผู้วิจัยศึกษาบทเพลงพิธีกรรมโนราโรงครูจำนวน 5 บท ได้แก่

1.1 เพลงเชิด

1.2 บทกาศครู

1.3 โนราทำบท

1.4 เพลงนาดฤๅษี

1.5 บทสัสดี

2. ผู้วิจัยเลือกบทเพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องในพิธีกรรม โนราโรงครูใหญ่ประจำปี ซึ่งจัดขึ้น ณ วัดท่าแค จังหวัดพัทลุง อันเป็นพิธีกรรมสำคัญและศักดิ์สิทธิ์ที่สุดของวัฒนธรรมโนราภาคใต้ การทำพิธีดังกล่าวถือเป็นการรวมตัวของครูโนราและศิษย์จำนวนมากที่มาร่วมประกอบพิธีบูชาครูตามจารีตดั้งเดิมทุกปี ผู้วิจัยจึงเลือกใช้บริบทของงานใหญ่ครั้งนี้เป็นกรณีศึกษา เนื่องจากสะท้อนให้เห็นถึงความตั้งใจ ความศรัทธา และความเคร่งครัดในพิธีกรรมอย่างแท้จริง บทเพลงที่เลือกมาล้วนแล้วแต่มีความแต่สำคัญสำหรับพิธีกรรมโนราโรงครูทั้งสิ้น ซึ่งให้คุณค่าและบริบทที่แตกต่างกัน

โดยมุ่งเน้นการวิเคราะห์เชิงดนตรีและเชิงพิธีกรรม โดยใช้การถอดโน้ต การวิเคราะห์โครงสร้างทำนอง และการทดลองใส่เสียงประสานตามทฤษฎีบันไดเสียงโหมด (Modal Scales) เพื่อพิจารณาผลกระทบที่เกิดขึ้นทั้งในเชิงศิลปะการแสดงและเชิงวัฒนธรรม ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์เชิงทำนอง (Melodic Analysis) ของบทเพลงทั้ง 5 บท พร้อมทั้งทำการทดลองใส่เสียงประสาน โดยใช้ทฤษฎีโหมดดนตรีตะวันตก ได้แก่ Dorian, Phrygian, Lydian, Aeolian และ Mixolydian เพื่อสร้างเสียงประสานและทดสอบความเหมาะสมกับโครงสร้างทำนองดั้งเดิม

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การเก็บข้อมูลเอกสาร: ศึกษางานวิจัย หนังสือ และบทความทางชาติพันธุ์ดนตรีและทฤษฎีเสียงประสาน

2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม: สังเกต บันทึกเสียง และสัมภาษณ์ครูโนรา คณะเกรียงเดช นวลระหงส์

3. การวิเคราะห์เชิงดนตรี: ถอดโน้ต วิเคราะห์ทำนอง โครงสร้าง และความสัมพันธ์ของบันไดเสียง

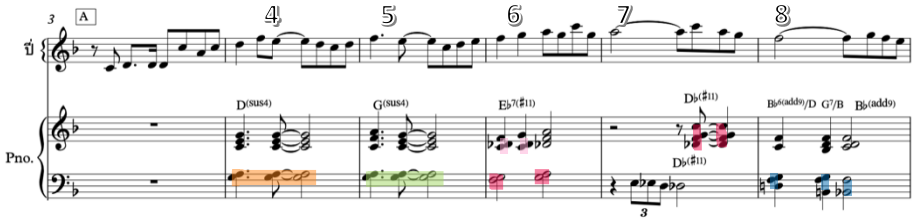
4. การสร้างสรรค์เชิงทดลอง: ทดลองใส่เสียงประสานด้วยโหมดต่าง ๆ ในทั้ง 5 บทเพลง

5. และบันทึกการแสดง: โดยศึกษาในบริบทของดนตรีวิทยาเชิงชาติพันธุ์ (Ethnomusicology) และการสร้างสรรค์เชิงทดลอง (Practice-based Research)

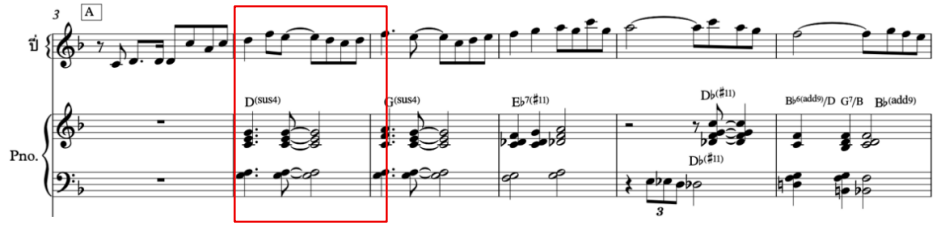
6. การตรวจสอบความน่าเชื่อถือ: ใช้การตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญและการสะท้อนความคิดเห็นจากผู้ฟังในประเด็นของการประยุกต์โหมดตะวันตกเข้ากับบทเพลงโนราโรงครูและการรักษาเอกลักษณ์ของบทเพลง

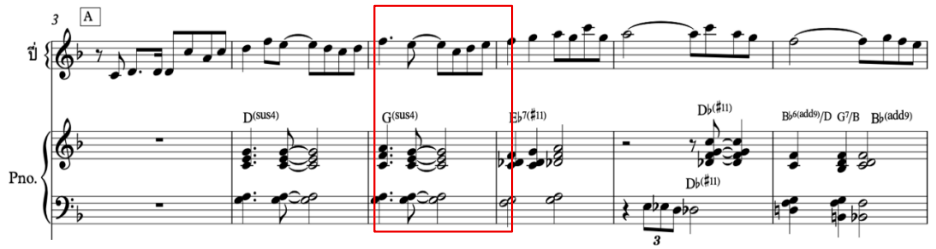
ผลการวิจัย

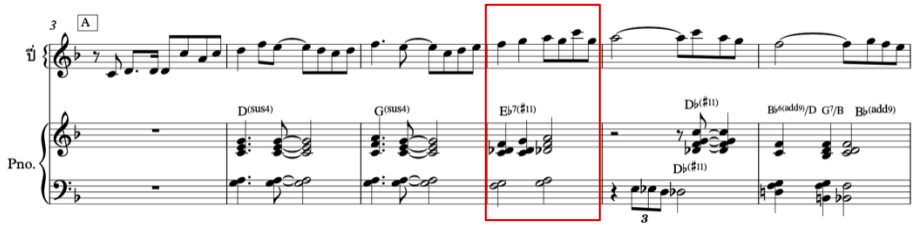
ผู้วิจัยจึงเริ่มจากการถอดและวิเคราะห์ทำนองดั้งเดิม เพื่อระบุศูนย์เสียง (Tonal Center) ช่วงเสียง (Ambitus) และโน้ตคุณลักษณ์ ก่อนจับคู่กับบันไดเสียงโหมด เช่น Dorian, Mixolydian, Aeolian, Lydian รวมถึงสนามเสียงเพนทาโทนิกที่สอดคล้องกับสำเนียงพื้นเมืองและหน้าที่เชิงพิธีของบทนั้น ๆ แล้วค่อยสังเคราะห์ความเป็นไปได้ของคอร์ดและเสียงประสาน ภายในกรอบโหมดเดียวกัน ผู้วิจัยจัดวางเสียงปนระสานให้เกิดขึ้นอย่างสร้างสรรค์ ไม่ทำให้ทำนองหรือสำเนียงดั้งเดิมผิดเพี้ยนจนเกินไป ผู้วิจัยจึงมองเสียงประสานเชิงโหมดเป็นเสียงร่วม ระหว่างความศรัทธาและความร่วมสมัย ผ่านการรับรู้และตีความของผู้วิจัยเอง โดยอยู่ในภายใต้กรอบพิธีกรรมดั้งเดิม เพื่อเสริมการรับรู้เชิงอารมณ์ของเพลงพิธี ไม่รบกวนลำดับสัญลักษณ์ของพิธีกรรม ทั้งหมดนี้ตั้งอยู่บนฐานความเข้าใจเชิงประวัติ–ทฤษฎีของโหมดและการรับช่วงสู่แนวทางสร้างสรรค์ที่เหมาะสมกับบริบทโนราโรงครู

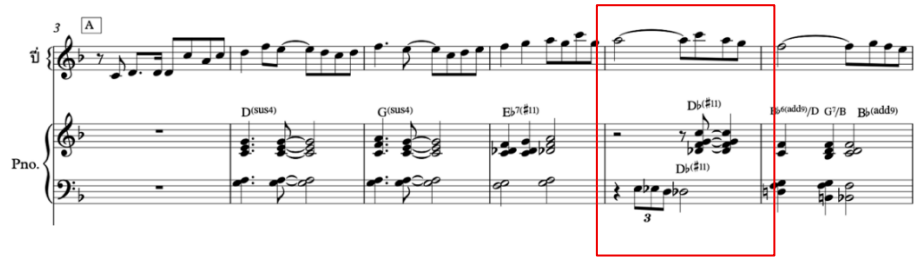
ตัวอย่างที่ 1 บทเพลง เชิด ห้องที่ 4 – 7

การวิเคราะห์โน้ตและความสัมพันธ์คอร์ด–โหมด และสัญญะผ่านเสียงประสาน

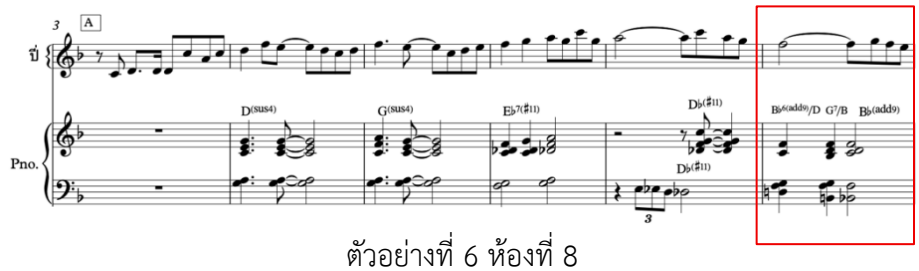
บทเพลงเชิด มีโครงสร้างทำนองหลักตั้งอยู่ในบันไดเสียง D Aeolian (D–E–F–G–A–Bb–C) ซึ่งสะท้อนเอกลักษณ์ของเสียงไมเนอร์และเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาเสียงประสานโดยผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างสรรค์เสียงประสานที่สัมพันธ์กับทำนองในแต่ละห้องของบทเพลง ผลที่ได้แสดงให้เห็นถึงความหมายเชิงสัญลักษณ์และกระบวนการสร้างสรรค์ที่สอดคล้องกับบริบทพิธีกรรมโนราโรงครู

ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 4

ผู้วิจัยเลือกใช้คอร์ด Dsus4 โดยให้โน้ตทำนอง D, F, E และ C ทำหน้าที่เชื่อมโยงกับโครงสร้างคอร์ด เสียง F (b3) เป็นหัวใจที่ยืนยันเอกลักษณ์ของโหมด Aeolian แม้จะใช้คอร์ด sus4 ที่มีลักษณะเปิดกว้าง เสียง E (9^{th}) ถูกตีความเป็นโน้ตขยาย (Tension Note) ทำให้บรรยากาศของทำนองไม่หยุดนิ่ง แต่ให้เสียงที่กว้างและเปิดรับ ซึ่งผู้วิจัยตีความว่าเป็นสัญลักษณ์ของโรงโนรา ในฐานะพื้นที่เปิดกว้างสำหรับการเรียนรู้และการหล่อหลอมศรัทธา ผู้วิจัยวางเสียงประสานโน้ต G,A ในมือซ้ายเพื่อให้ได้เสียงที่บีบตัวเป็นคู่ 2 Major เสียงที่ให้ความรู้สึกกัดกันนี้ผู้วิจัยแฝงนัยยะสื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์ที่ใกล้ชิดกันทางจิตวิญญาณ

ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 5

การเปลี่ยนผ่านสู่คอร์ด Gsus4 ช่วยขยายขอบเขตของเสียงประสาน เสียงทำนอง F และ E ทำหน้าที่โน้ตขยาย (7^{th},6^{th}) ที่คลี่คลายลงสู่ C และ D เป็นองค์ประกอบของคอร์ดโดยตรง การใช้เสียง G และ A ซ้ำในมือซ้าย ซึ่งดำเนินมาอย่างต่อเนื่องจาก Dsus4 แต่เมื่อปรากฏอีกครั้งกลับทำหน้าที่เป็น Root และ 9^{th} ของคอร์ด Gsus4 แสดงถึงการเปลี่ยนบทบาท ผู้วิจัยตีความว่าเป็นการเปลี่ยนผ่านจากความเป็นคนปุถุชนไปสู่การเติบโตในร่มเงาของโนรา เมื่อศิษย์เติบโตขึ้นมารับบทบาทเป็นครูต่อไป การเปลี่ยนผ่านนี้สะท้อนพลังของโนรา ในฐานะศาสตร์ที่ก้าวข้ามจากการเป็นศิลปะพื้นบ้านสู่การเป็นพลังทางจิตวิญญาณ

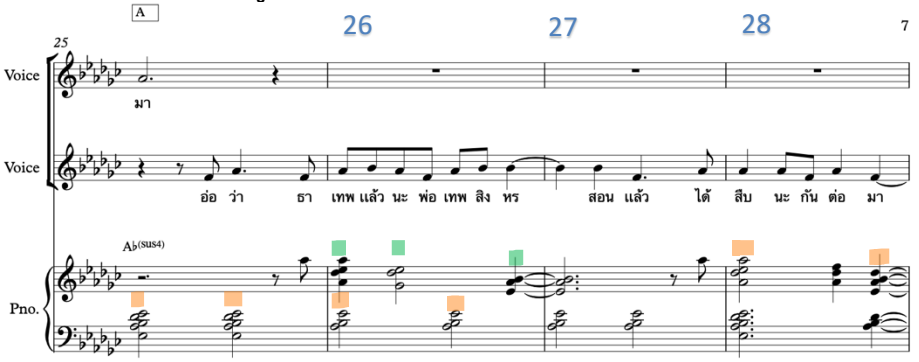
ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 6

การเลือกคอร์ด Eb7(#11) ซึ่งเป็นคอร์ดที่มาจากโหมดบันไดเสียง Eb Lydian Dominant เพิ่มมิติให้เสียงประสานให้กว้างขึ้นในฐานะคอร์ด I7#11 โน้ตทำนอง A (#11) ถูกใช้เป็นเสียงที่สร้างพลังและแรงผลักดันไปยังคอร์ดถัดไป ในขณะที่เสียงประสานโน้ต C (13th) ทำให้เกิดมิติของเสียงที่เกิดการบีบตัวเป็นคู่ 2 minor (C,Db) สองจังหวะ ผู้วิจัยต้องการให้เสียงขั้นคู่นี้ เกิดการย้ำและถูกคลี่คลายในจังหวะที่สาม โดยเหลือเพียงโน้ต Db ในขณะที่ใช้โน้ตทำนองถูกวางไว้บนสุดของเสียงประสาน สื่อถึงนัยยะของแรงกดดันและปัญหาที่ต้องได้รับการเยียวยาที่โนราต้องเผชิญทั้งในโลกศิลปะและโลกพิธีกรรม

ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 7

การเคลื่อนสู่คอร์ด DbMaj7(#11) ยังคงอยู่ในโหมด Lydian Dominant ทำหน้าที่เป็นจุดพักและการเปิดพื้นที่ใหม่ในฐานะคอร์ด bVII#11 โดยมีการใช้โน้ตขยาย เช่น G (#11) และ A (#5) เพื่อเพิ่มความกว้างในขณะเดียวกันก็ให้ความรู้สึกหม่น เสียงประสานในคอร์ดนี้จะมีบทบาทที่ขยายจากคอร์ด Eb7(#11) ซึ่งเป็นคอร์ดที่พาไปสู่การเร้าอารมณ์ทางพิธีกรรม และเป็นคอร์ดที่เกลาเข้าหาคอร์ดถัดไปได้ (Bbadd9/D) อย่างนุ่มนวล ผู้วิจัยตีความว่าเป็น การเปิดรับพลังของครูโนรา ให้เป็นส่วนหนึ่งของพิธีในการบำบัดรักษา ผู้วิจัยตั้งในให้ทำนองเด่นชัดโดยเลือกวางการบรรเลงคอร์ดในช่วงเวาลาสั้นๆ คือ จังหวะยกในจังหวะที่สามเพื่อให้ทำนองเด่นชัดเป็นพิเศษ เพื่อให้เสียงปี่สื่อสารถึงจิตวิญญาณครูโนราอย่างชัดเจนที่สุด

ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 8

ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 8

ผู้วิจัยออกแบบการคลี่คลายด้วยชุดคอร์ด Bb6add9/D – G7/B – Bbadd9 ที่สัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับการเคลื่อนที่ลงของทำนอง โน้ต F ถูกตีความเป็นโน้ตขยายที่มีบทบาทเปลี่ยนจากเสียง 5th ของ Bb6add9/D ไปเป็นเสียง 7th ของ G7/B ก่อนจะคลี่คลายลงสู่โครงสร้างมั่นคงของ Bb6add9 การเลือกเสียงประสานแบบนี้แสดงถึงการเดินทางของโนราและศิษย์ที่กลับมาสู่สมดุล โดยเสียงคู่5 (Perfect Fifth) Bb–F ในมือซ้ายถูกตีความเป็นเสาหลักของความสัมพันธ์ทางจิตวิญญาณ ขณะที่เสียง C–D–F ในมือขวาเสริมความอ่อนโยนและอบอุ่น สื่อถึงความผูกพันระหว่างครู ศิษย์ และผู้ศรัทธา

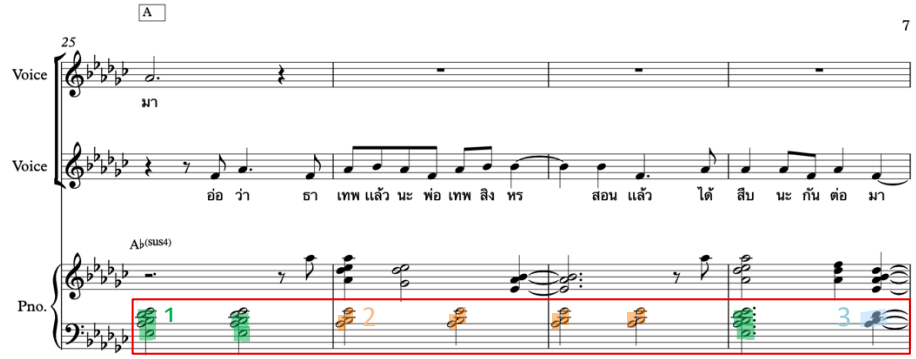
ตัวอย่างที่ 7 บทกาศครู ห้องที่ 25 - 28



การวิเคราะห์โน้ตและความสัมพันธ์คอร์ด–โหมด และสัญญะผ่านเสียงประสาน

บทกาศครู มีโครงสร้างทำนองหลักตั้งอยู่ในบันไดเสียง Db Pentatonic (Db–Eb–F–Ab–Bb) ซึ่งสะท้อนเอกลักษณ์ของเสียงดนตรีพื้นบ้านได้อย่างชัดเจน เนื่องจากเป็นบทกลอนที่มีลักษณะคล้ายบทสวด ผู้วิจัยยังคงทำนองโครงสร้างเดิมไว้ครบถ้วน เพื่อคงไว้ซึ่งความเป็นต้นแบบที่ศักดิ์สิทธิ์ของบทนี้ และเลือกใช้เสียง

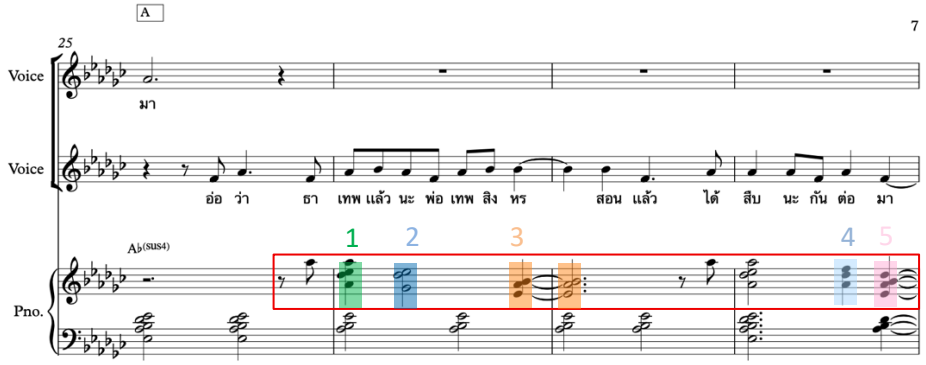
ประสานที่สอดรับ และส่งเสริมให้ทำนองสวยงามยิ่งขึ้น การประยุกต์เสียงประสานผู้วิจัยออกแบบโครงสร้างเสียงทั้งมือขวาและมือซ้าย โดยเชื่อมโยงกับโหมด Ab Mixolydian (Ab–Bb–C–Db–Eb–F–Gb) โดยตีความผ่านบริบทเชิงสัญลักษณ์ของพิธีกรรมโนรา

ตัวอย่างที่ 8 การจัดวางเสียงประสานมือซ้าย

ผู้วิจัยเลือกใช้โครงสร้างคอร์ด Absus4 เป็นฐานหลัก โดยออกแบบเสียงประสานเป็น 3 ชุด (Eb–Ab–Bb–Db–Eb / Ab–Bb–Eb / Ab–Bb–Db) เพื่อสื่อถึงเสียงโหม่งที่ทำหน้าที่เป็นแกนจังหวะมั่นคงของพิธีกรรมโนราขณะเดียวกันก็ยังแฝงไปด้วยเสียงของศิษย์และครูโนรา ห้องที่ 25 ผู้วิจัยเลือกใช้ ชุดเสียงประสานที่ 1 (Eb–Ab–Bb–Db–Eb) เพื่อให้ความรู้สึกสมบูรณ์ที่สุด ในการเปิดวรรค โดยย้ำความมั่นคงผ่าน คู่ 5^{th} (Eb–Bb) และ คู่ 5^{th} (Ab–E Eb) พร้อมการคงโน้ต Eb (เสียงโหม่ง) ไว้ทั้งชั้นล่างและชั้นบน เสียงที่วางซ้อนใกล้กันคือ Ab–Bb และ Db–Eb ทำหน้าที่เป็นสัญญะของความแนบชิด ระหว่างศิษย์กับครู ความสมบูรณ์ที่เกิดจากการรวมกันเป็นหนึ่งในพิธี ห้องที่ 26–27 เป็นการเปิดพื้นที่ให้ทำนองและเสียงประสานมือขวา ผู้วิจัยได้ลดความหนาแน่นลงด้วยชุดเสียงประสานที่ 2 (Ab–Bb–Eb) โดยตัด Db ออก แต่คง Eb เป็นแกนการคงเสียงเดิม ให้กระแสจังหวะเดินหน้าอย่างสม่ำเสมอ โครงสร้างที่โปร่งขึ้นช่วยให้เกิดสมดุลระหว่างข้อความร้องกับโครงสร้างเสียงประสาน และยังรักษาเสียงของโหมด Ab Mixolydian ไว้อย่างครบถ้วน

ห้องที่ 28 ผู้วิจัย เรียกเสียงของพิธี กลับมาอีกครั้งด้วยชุดเสียงประสานที่ 1 (Eb–Ab–Bb–Db–Eb) เช่นเดียวกับห้องที่ 25 เพื่อทำหน้าที่เป็นวลีเริ่มใหม่ของวรรคถัดไป ก่อนจะเปลี่ยนเป็น ชุดเสียงประสานที่3 (Ab–Bb–Db) ในจังหวะที่สี่ โดยลด

เสียงบนสุดจาก Eb เป็น Db ให้เกิดแรงส่งของโหม่งลูกที่สอง เป็นสัญญาณปิดวรรค และส่งต่อสู่บทกลอนถัดไป

ตัวอย่างที่ 9 การจัดวางเสียงประสานมือขวาห้อง 26-28



ผู้วิจัยคงแนวคิดการรวมกันเป็นหนึ่งของครูกับศิษย์ ด้วยการเรียบเรียงเสียงประสานที่ยึด คู่ 5 (Perfect Fifth) เป็นแกน และออกแบบทำนองชั้นบน (top-voice) ให้ค่อย ๆ เคลื่อนต่ำลงเสมือนการกวักมือเชิญจิตครูมาลงสู่โรงพิธีอย่างสงบ และนำเอาจังหวะของกลองทับมาประยุกต์ใช้ในจังหวะของเสียงประสานมือขวาภายใต้กรอบโหมด Ab Mixolydian (Ab–Bb–C–Db–Eb–F–Gb) มือขวาถูกวางเป็นห้าชุดเสียง ต่อเนื่องกันคือ (Ab–Db–Eb–Ab/Gb–Db–Eb/Eb–Ab–Bb/Ab–Db–F/Eb–Ab–Bb–Db) โดยแต่ละชุดมีบทบาทดังนี้

ห้องที่ 26 ชุดที่ 1 (Ab–Db–Eb–Ab) เปิดช่วงด้วยโครงสร้าง คอร์ดsus4 ที่ย้ำขั้นคู่ 5th (Ab–Eb) ซ้อนกับ Octave Ab บน–ล่าง ให้ความรู้สึกสว่างและมั่นคง ผู้วิจัยตีความ Ab–Eb เป็นเสียงของศิษย์ ส่วน Db–Ab เป็นเสียงของครู ที่เคลื่อนรับกันอย่างสมดุล ชุดที่ 2 (Gb–Db–Eb) ยังคงแกนจากชุดแรก แต่ตัดโน้ตบนสุด (Ab) และลดโน้ตล่างสุดจาก Ab สู่ Gb ทำให้ทิศทางทำนองชั้นบนเคลื่อนต่ำอย่างชัดเจน ระหว่างสีของเสียงปนระสานจางลงแต่ยังคงโครงสร้างคู่ 5th ของ Gb–Db ชุดที่ 3 (Eb–Ab–Bb) รักษา คู่ 5th (Eb–Bb) เป็นแกน แล้วเติม Ab เป็นเสียงกลางให้เกิดมิติคู่ 4 และคู่ 2 ลดระดับความสมบูรณ์ของคู่ 5 และความกว้างของเสียงประสานลงเพื่อเปิดพื้นที่ก่อนสู่วรรคถัดไป

ห้อง 27 ผู้วิจัยเว้นการบรรเลงมือขวา โดยจงใจเพื่อลดความหนาแน่นของชั้นเสียงและเปิดช่องว่างให้ทำนองเด่นชัดขึ้น ขณะเดียวกันคงความมั่นคงของ

โครงสร้างด้วยมือซ้ายทำหน้าที่เสมือนเสียงโหม่ง กำกับจังหวะและส่งผ่านระหว่างท่อนอย่างต่อเนื่องห้องที่ 28 เริ่มวรรคใหม่ด้วย ชุดที่ 1 แบบหวนทวน (Ab–Db–Eb–Ab) เพื่อย้ำอัตลักษณ์เชิงโหมดและสร้างความคุ้นหู จากนั้นในจังหวะที่สาม ผู้วิจัยตัดยอดเสียง Ab และ ยก Eb ขึ้นเป็น F ได้เป็น ชุดที่ 4 (Ab–Db–F) ซึ่งคงสี ของคอร์ด sus4 ไว้แต่เติม ขั้นเสียงที่ 6th (F) ของโหมด Ab Mixolydian ทำให้เกิดแรงตึงเชิงอารมณ์อย่างนุ่มนวล ก่อนปิดตอนด้วย ชุดที่ 5 (Eb–Ab–Bb–Db) ที่ย้ำความสัมพันธ์ของคู่ 5 (Eb–Bb ร่วมกับ คู่ 4th (Ab–Db) โดยลดการย้ำเสียง Eb ที่ซ้อนเกินจำเป็น เพื่อไม่ให้ทับซ้อนกับมือซ้ายและรักษาความโปร่งของชั้นเสียง

บทเพลง	โหมดหลัก	เทคนิค/การดำเนินคอร์ด	การตีความเชิงสัญญะ
เชิด	D Aeolian + Eb Lydian Dominant	Dsus4 – Gsus4 – Eb7(#11) – DbMaj7(#11) – Bb6add9/D – G7/B – Bbadd9 เน้น sus, add9, upper – neighbor bII7(#11),ขั้นคู่ 2 Major –Minor	การเปลี่ยนผ่านจากคนปุถุชนสู่โนราเพื่อสืบต่อจิตวิญญาณครู/การน้อมพลังงานครูโนรามาช่วยบำบัดรักษาผู้คน
กาศครู	Db Pentatonic + Ab Mixolydian	Absus4 (open-fifth, inversion) มือขวานำจังหวะจากกลอง ทับ มา ประยุกต์	เสียงครูโนราล่องเหนือพิธี, โหม่งเป็นฐานจังหวะศักดิ์สิทธิ์

อภิปรายผลการวิจัย

ความสัมพันธ์เชิงทฤษฎีระหว่าง Eb Lydian Dominant กับ D Aeolian การใช้คอร์ด Eb7(#11) (Lydian Dominant) วางเทียบกับทำนองใน D Aeolian ทำงานได้ด้วยเหตุผลหลักดังนี้ 1) **โน้ตร่วม (Common Tones)** ชุดคอร์ดจาก Eb Lydian Dominant มี F, G, A, C ซึ่งเป็นโน้ตร่วมกับ D Aeolian จึงสามารถ ยืมเสียงมาใช้โดยไม่ทำให้ศูนย์เสียง D สั่นคลอน 2) **การเกลาครึ่งเสียง (Semitone Voice-Leading)** การเคลื่อน Eb สู่ D และ Db สู่ C สร้างแรงตึง–คลายตาม

ธรรมชาติ 3) **โทนสี Lydian (#11)** การมี #11 (A) บนคอร์ด Eb7 ทำให้โทนโดยรวม โปร่ง–ลอยหลีกเลี่ยงความทึบของ Phrygian (b2) และคงกลิ่นอายคอร์ดที่สอดรับกับการใช้ sus ในช่วงต้น 4) **บทบาท "Upper-Neighbor Dominant"** Eb7(#11) ทำหน้าที่เป็น bII7(#11) เคลื่อนกลับสู่ศูนย์ D ด้วยแรงโน้มครึ่งเสียงมากกว่าจะทำงานแบบ V–I ในระบบหน้าที่ ผลลัพธ์คือ ได้เสียงของความร่วมสมัยและทันสมัย (Modern) มากขึ้น

1. การคงอัตลักษณ์ของทำนอง

โหมด D Aeolian มีลักษณะของเสียงไมเนอร์ ที่ให้ความหม่นเศร้าและขรึม หากใช้เพียงโหมดนี้อย่างเดียว อาจทำให้โครงสร้างเสียงประสานขาดความหลากหลาย การเลือกใช้โหมด Eb Lydian Dominant ช่วยเปิดมิติใหม่โดยการแทรกเสียง Eb7(#11) ที่สามารถเสริมทำนองโดยไม่กลืนอัตลักษณ์เดิม โน้ตทำนอง F, G, A ถูกยกระดับให้กลายเป็นโน้ตขยาย (3^{rd}, 9^{th}, #11) ทำให้ทำนองยังคงชัดเจนแต่กลับมีบทบาทเสียงผ่านคอร์ดที่รองรับทำให้ทำนองโดดเด่นลุ่มลึกขึ้น

2. ความได้เปรียบเหนือโหมดอื่น

หากเปรียบเทียบกับการใช้โหมดอื่น เช่น Dorian หรือ Phrygian แม้สองโหมดนั้นจะให้สีสันเฉพาะตัว แต่ไม่สามารถสร้างความเปลี่ยนแปลงเชิงโครมาติกได้อย่างเด่นชัดเหมือน Eb Lydian Dominant การเลือกใช้โหมดนี้จึงยังช่วยขยายมิติของเสียง และสร้างบรรยากาศลึกลับชวนค้นหา ซึ่งสอดรับกับบริบทของเพลงพิธีกรรมโนรา

3. มิติทางอารมณ์และบรรยากาศ

โหมด Eb Lydian Dominant มีคุณสมบัติพิเศษคือการผสมผสานระหว่างความ สว่าง ของ Lydian (#11) และ เสียงที่ให้ความรู้สึกแรงดึงหรือส่งของ Dominant (b7) ทำให้เสียงประสานมีลักษณะทั้งเปิดกว้างและลึกลับในเวลาเดียวกัน คุณสมบัตินี้ให้บรรยากาศที่ลึกซึ้งกว่าการใช้โหมดใดโหมดหนึ่งเพียงอย่างเดียว เมื่อนำมาใช้กับทำนอง D Aeolian ซึ่งมีพื้นฐานของความขรึม โหมด Eb Lydian Dominant จึงช่วยเติมเต็มสีสันให้ครบทั้งมิติของความมืดและความสว่าง

งานวิจัยนี้แสดงให้เห็นความเป็นไปได้ของการประยุกต์ทฤษฎีบันไดเสียงโหมด เพื่อสร้างเสียงประสาน ให้กับเพลงพิธีกรรมโนราโรงครู โดยยังคงอัตลักษณ์ทำนองและความศักดิ์สิทธิ์ไว้ ขณะเดียวกันเพิ่มมิติการรับรู้สำหรับผู้ฟังร่วมสมัย ซึ่งตอบวัตถุประสงค์และประโยชน์ของงานเรื่อง การศึกษาความเป็นไปได้ของโหมดกับ

เพลงพิธีกรรม และการพัฒนาต้นแบบการเรียบเรียงที่รักษาเอกลักษณ์เดิมควบคู่กับความร่วมสมัยอย่างเป็นรูปธรรม

4.คุณค่าที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และประโยชน์ของงานวิจัย

4.1 มิติของการประยุกต์องค์ความรู้ด้านของโหมดกับดนตรีพิธีกรรม/บทเพลงเชิงวัฒนธรรม

(1) เสนอหลักการเลือกโหมดและคอร์ด ยืมสีเสียงโดยคงศูนย์โหมดเดิม ผ่านเกณฑ์ โน้ตร่วม (common tones) และการนำเสียงครึ่งเสียง (semitone voice-leading) เช่น การใช้โหมด Eb Lydian Dominant คู่กับ D Aeolian

4.2 มุมมองเชิงชาติพันธุ์ดนตรี (ethnomusicology)

(1) งานแสดงแบบอย่างของการ เพิ่มมิติการฟังโดยไม่รบกวนสัญลักษณ์พิธีกรรมการรักษาทำนองเดี่ยว (monophonic) เป็นแกน และเติมเสียงประสานที่ไม่ทำลายอัตลักษณ์ เช่น การคงเครื่องหมายเชิงสัญลักษณ์ผ่านเสียงโหม่งจากการใช้ชุดเสียงคู่ 5^{th} (open-fifth) หรือคอร์ดsus เพื่อคงจังหวะแกนของพิธีขณะเดียวกันช่วยให้ผู้ฟังรุ่นใหม่เข้าถึงได้ง่ายขึ้น

(2) การถอดโน้ต–วิเคราะห์ทำนอง กับการทดลองสร้างสรรค์ (practice-based) และข้อมูลสนามจากคณะโนรา สะท้อนการทำชาติพันธุ์ดนตรีที่ไม่หยุดอยู่ที่การบันทึก แต่ทดสอบแนวคิดดนตรีภายในบริบทวัฒนธรรมจริง เพื่อดูผลกระทบต่อการรับรู้ของผู้ร่วมพิธี เป็นแนวทางที่ต่อยอดไปสู่การวิจัยและการจัดแสดงร่วมสมัยได้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1.ผลการวิจัยนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงประกอบพิธีกรรมหรือการแสดงพื้นบ้านร่วมสมัย โดยผสมผสานโครงสร้างเสียงประสานเชิงโหมดเข้ากับทำนองดั้งเดิม เพื่อคงอัตลักษณ์วัฒนธรรมและเพิ่มมิติทางดนตรีที่ร่วมสมัยยิ่งขึ้น

2. งานวิจัยสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีพื้นบ้านไทยและชาติพันธุ์ดนตรี โดยเฉพาะในรายวิชาที่เน้นการประพันธ์ดนตรี (Composition) และการประยุกต์ทางดนตรี (Applied Music) เพื่อเป็นตัวอย่างของการเชื่อมโยงระหว่างทฤษฎีดนตรีสากลกับบริบทดั้งเดิมของชุมชน

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาเชิงเปรียบเทียบการประยุกต์เสียงประสานในโหมดต่าง ๆ ระหว่างเพลงพิธีกรรมโนรากับเพลงพิธีกรรมจากภูมิภาคอื่นของไทย เพื่อค้นหาความเหมือนและความแตกต่างในเชิงโครงสร้างดนตรีและความหมายเชิงสัญลักษณ์

2. ควรมีการเก็บข้อมูลจาก การปฏิบัติจริงในพิธีกรรม เช่น การบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านและการร่ายรำในพิธีกรรม เพื่อวิเคราะห์ผลลัพธ์ทั้งในเชิงดนตรีและเชิงวัฒนธรรม ว่าการประยุกต์เสียงประสานสมัยใหม่ส่งผลต่อบรรยากาศทางจิตวิญญาณและการรับรู้ของผู้ร่วมพิธีอย่างไร

บรรณานุกรม

Raknim, A., Nesusin, S., & Sapaso, P. (2024). The music elements of Nora Rong Khru. *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*, 8(3), 623–636. https://doi.org/10.70082/esiculture.vi.2098

Rattanamanee, P., & Lohachinda, N. (2010). Nora Rong Khrue by Chalermprapa Troupe Pattani: Alterations resulted from present situations. *Journal of Liberal Arts,* 2(1), 42–60. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/journal-la/article/view/149223

Miller, T. E. (1985). *Traditional music of the Lao: Kaen playing and Mawlum singing in Northeast Thailand*. Santa Barbara : Greenwood Press.

Parichat. (2006). In contact with the dead: Nora Rong Khru Chao Ban ritual of Thailand. *Asian Theatre Journal*, 23(2), 240–258.

Pisanu, K. (2025). Faith and belief influences of Nora in Thailand affecting Nora Rong Khru ceremony. *Humanities Review Journal,* 17(1), 92–110. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/human_dru/article/download/264981/184546/1214223

Kaewthep, K. (2021). Modal harmony in Thai traditional music: An analytical approach to Aeolian and Mixolydian modes. *Thai Musicology Review,* 12(3), 115–138.

สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรีจากฉันทลักษณ์

Samakkhiphet Khamchan: Crafting Aesthetic Sounds – The Composition of Thai Music for Mahori Ensemble Based on Poetic Prosody

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง[*1]
Surapong Bankrithong[*1]

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรีจากฉันทลักษณ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ประพันธ์เพลงไทย “สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส” สำหรับวงมโหรี 2) สังเคราะห์บันทึกองค์ความรู้ และโน้ตเพลง “สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส” และ 3) เผยแพร่องค์ความรู้และบทเพลงสู่สาธารณชน

ผลการวิจัยพบว่า สามัคคีเภทคำฉันท์ เป็นบทประพันธ์ของนายชิต บุรทัต เนื้อหาเกี่ยวกับโทษของการแตกความสามัคคี ซึ่งปรากฏเนื้อหา 2 รูปแบบ คือ รูปแบบตามต้นฉบับอยู่ในหอสมุดวชิรญาน และรูปแบบที่พิมพ์เผยแพร่ใช้เป็นแบบเรียนของกระทรวงศึกษาธิการซึ่งเป็นฉบับที่แก้ไขปรับปรุง ผู้วิจัยได้เลือกใช้เนื้อหาจาก รูปแบบของกระทรวงศึกษาธิการ มีการใช้ฉันทลักษณ์ เป็นฉันท์ 18 รูปแบบ ได้แก่ กมลฉันท์, กาพย์ฉบัง, จิตรปทาฉันท์, โตฏกฉันท์, ภุชงคประยาตฉันท์, มาณวกฉันท์, มาลินีฉันท์, วสันตดิลกฉันท์, วังสัฏฐฉันท์, วิชชุมมาลาฉันท์, สัททุลวิกกีฬิตฉันท์, สัทธราฉันท์, สาลินีฉันท์, สุรางคนางค์ฉันท์, อินทรวิเชียรฉันท์, อินทรวงศ์ฉันท์, อีทิสังฉันท์, อุปชาติฉันท์, อุปัฏฐิตาฉันท์ และอุเปนทรวิเชียรฉันท์ กาพย์ 2 รูปแบบ คือ ฉบัง และสุรางคนางค์ ทำให้ได้บทเพลงทั้งสิ้น 20 บทเพลง

วิธีการประพันธ์จากฉันทลักษณ์สู่ทำนองเพลง 4 วิธี ได้แก่ การสร้างทำนองจากวิธีการอ่านฉันทลักษณ์โดยใช้การบังคับกระสวนจังหวะ การสร้างทำนองจากครุ

* corresponding author, email: Surapong.ba@bsru.ac.th
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กลุ่มวิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Assistant Prof. Dr., Thai Music, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Aug 13, 2025 / **Revised:** Nov 9, 2025 / **Accepted:** Dec 9, 2025

ลหุ โดยใช้การบังคับโน้ตสูงต่ำ สั้นยาว การสร้างทำนองจากสัมผัสบังคับ โดยใช้สัมผัสโน้ตดนตรี และการสร้างทำนองจากเนื้อเรื่อง โดยการเลือกใช้บันไดเสียง ซลท x รม x โดยมีวิธีการใช้บันไดเสียงทั้งสิ้น 7 รูปแบบ ตามบันไดเสียงที่ปรากฏในดนตรีไทย ในการเรียบเรียงสำหรับวงมโหรีมีวิธีการตกแต่งทำนองเพื่อสร้างความน่าสนใจให้บทเพลงทั้งสิ้น 9 รูปแบบ ได้แก่ การสร้างจังหวะหน้าทับ การใช้คีตลักษณ์ (Form) การใช้การประสานเสียง การใช้ความเงียบ การใช้การขับร้องหมู่ การสร้างจุดเด่น การสร้างความคาดหวัง การใช้ทำนองซ้ำ การสร้างอัตลักษณ์การร้องเอื้อนสำเนียงแขก

คำสำคัญ : สามัคคีเภทคำฉันท์ / ฉันทลักษณ์ / การสร้างสรรค์/ วงมโหรี

Abstract

This research, titled "Samakkhi Phet Kham Chan San Siang Haeng Atthrot: Composing Thai Music for the Mahori Ensemble from Chanthalak Prosody," aimed to compose a new Thai musical piece for the Mahori ensemble based on the classical poem Samakkhi Phet Kham Chan and to synthesize and disseminate the resulting body of knowledge and musical score.

The study found that Samakkhi Phet Kham Chan, a poem by Nai Chit Burathat concerning the dangers of disunity, exists in two forms; the researcher utilized the revised version published by the Ministry of Education. By adapting the poem's nineteen chan forms, two kāp forms, and the prosodic rules of chanthalak, a total of twenty musical compositions were created.

Four principal methods were employed to derive melodies from the prosody: creating melodies through rhythmic enforcement based on the recitation of chanthalak; controlling pitch and duration based on khru and lahu (long and short syllables); utilizing musical note connections to reflect the poem’s obligatory rhyme schemes; and selecting the $Sol-La-Ti-X-Re-Mi-X$ scale in seven distinct modes based on the narrative content. For the Mahori ensemble arrangement, nine techniques were used to musically enrich the pieces, including

establishing rhythmic foundations (nā thap), using musical form, employing harmony, incorporating silence, implementing choral singing, creating focal points, building anticipation, utilizing melodic repetition, and developing the unique vocal identity of the Auean Samnian Khaek style.

Keywords: *Samakkhiphet Khamchan* / Thai poetic meter / Mahori ensemble

บทนำ

สามัคคีเภทคำฉันท์ เป็นวรรณกรรมที่ประพันธ์ประเภทนิยายคำฉันท์ (ใช้ฉันท์สลับกาพย์) ประพันธ์โดยนายชิต บุรทัต (2435-2485) เมื่อพ.ศ. 2457 ซึ่งในพ.ศ. 2567 สามัคคีเภทคำฉันท์จะมีอายุ 110 ปี ทั้งนี้ในพ.ศ. 2567 ยังเป็นปีที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือเป็นปีชาตกาลครบ 11 รอบ (132 ปี) ของนายชิต บุรทัต

สามัคคีเภทคำฉันท์ เป็นบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงมาก มีการตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ นิตยสาร หนังสือเรียน จำนวนมาก เป็นวรรณกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับโทษของการแตกความสามัคคี มีลักษณะเด่นคือมีการใช้ฉันท์จำนวน 20 ชนิด ซึ่งการประพันธ์ของนายชิต บุรทัตนั้นมีความพิถีพิถันในเรื่องของการใช้ฉันทลักษณ์ มีการเน้นจังหวะลหุ ครุที่ลงตัว ทำให้วรรณกรรมเรื่องนี้มิได้เพียงแต่เนื้อความ แต่ยังมีเสียงจากฉันทลักษณ์ ซึ่งถูกบังคับด้วย คำครุ คำลหุ ทั้งยังสามารถใช้ฉันทลักษณ์ประดิษฐ์ถ้อยคำสื่ออารมณ์ให้รู้สึกถึง “อรรถรส” คือรสแห่งถ้อยคำได้อย่างน่าสนใจ

จากคำกล่าวที่ว่า “ศิลปะย่อมส่องทางแก่กัน” ผู้วิจัยจึงมีความคิดเห็นว่าการนำเอาเสียงจากฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในเรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ซึ่งโดดเด่นในเรื่องจังหวะ และความหนักเบา อันมีเอกลักษณ์ของฉันท์แต่ละชนิดแตกต่างกันนำองค์ประกอบทางวรรณศิลป์เหล่านี้มาสร้างสรรค์ ส่องทางในการตีความให้เป็นองค์ประกอบทางดนตรี รวมถึงนำบรรยากาศและอารมณ์ของเนื้อเรื่องเพื่อสร้างสุนทรียะให้บทเพลงเกิดอารมณ์ ความรู้สึก โดยสร้างสรรค์เป็นบทเพลงสำหรับวงมโหรี ซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีสีสันของเครื่องดนตรีที่หลากหลาย ทั้งเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า เครื่องประกอบจังหวะ เป็นการใช้อรรถรสของถ้อยคำสู่รสแห่งเสียงดนตรี

ทั้งนี้เนื้อหาในสามัคคีเภทคำฉันท์ ยังเป็นอุปมาสาธกที่มีความร่วมสมัยในสังคมปัจจุบัน ในเรื่องการแตกความสามัคคี ซึ่งในบริบทสังคมไทยปัจจุบันนั้น

ทั้งเหตุการณ์การเมือง เหตุการณ์รายวัน เช่น เรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนา เพศสภาพ เครื่องแบบนักเรียน ทำให้ผู้คนมีความคิดเห็นแตกต่างกัน ซึ่งอาจจะก่อให้เกิดการแบ่งแยก การแตกสามัคคีของคนในชาติ การเกิดบทเพลง และการนำเสนอบทเพลง “สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส” จึงเป็นสุนทรียะที่มิได้มีประโยชน์เพียงความงามในทางศิลปะ แต่จะยังประโยชน์ต่อความงามของสังคมไทยอีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อประพันธ์เพลงไทย “สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส” สำหรับวงมโหรี
2. เพื่อสังเคราะห์บันทึกองค์ความรู้ และโน้ตเพลง “สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส”
3. เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้และบทเพลงสู่สาธารณชน

ประโยชน์ที่ได้รับ

ด้านความรู้

1. ได้องค์ความรู้จากการสังเคราะห์วิธีการประพันธ์เพลงไทยจากฉันทลักษณ์
2. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับการใช้สีสันของวงมโหรีต่อการสร้างจินตภาพของทำนอง และบทประพันธ์
3. ได้โน้ตเพลง และร่องรอยการสร้างสรรค์สู่การต่อยอดพัฒนาบทเพลงไทยเดิมในยุคต่อไป

ด้านการพัฒนา

1. ได้แนวทางการบูรณาการระหว่างวรรณศิลป์ โดยเฉพาะฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในเรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์จำนวน 20 รูปแบบ กับสังคีตศิลป์ไทย ซึ่งเป็นแนวทางสู่ศิลปะด้านอื่น ๆ

2. บทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นจะเป็นบทเพลงที่สามารถนำไปใช้ในงานต่าง ๆ ที่คล้ายกันได้ เช่น งานโฆษณา ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ เป็นแนวทางในการเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรมต่อไป

3. เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างปรากฏการณ์ทางสังคมเพื่อให้สังคมทบทวนฉุกคิดถึงโทษแห่งการแตกความสามัคคี ผ่านงานศิลป์

ด้านอื่น ๆ

1. บทเพลงที่ได้รับการเรียบเรียง สามารถเป็นจุดเริ่มต้นในการนำไปบูรณาการกับศาสตร์อื่น ๆ และต่อยอดการศึกษาเรื่องต่าง ๆ เช่น หลักศาสนา หลักธรรมอปริหานิยธรรม 7 สัทศาสตร์ในวรรณศิลป์กับงานดนตรี

ขอบเขตการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยทำวิจัยเรื่อง สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรีจากฉันทลักษณ์ จากเนื้อหาสามัคคีเภทคำฉันท์ ของนายชิต บุรทัต เท่านั้น

นิยามศัพท์เฉพาะ

วงมโหรี ในงานวิจัยเรื่อง สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรีจากฉันทลักษณ์นี้ เป็นวงมโหรีที่พัฒนาขึ้นเป็นผลจากการใช้อรรถรสของฉันทลักษณ์เป็นตัวตั้ง และได้เพิ่มสีสันของเครื่องดนตรี ได้แก่เครื่องดนตรีกลุ่มเสียงสูงได้แก่ เครื่องหลิบ และเครื่องดนตรีกลุ่มเสียงต่ำ เข้ามาประสมวงเพื่อสร้างสุนทรียรสที่แตกต่างจากการขับกล่อมตามรูปแบบของมโหรีในขนบดนตรีไทย สามารถเรียกมโหรีในลักษณะนี้ว่า มโหรีนวัตสมัย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. กำหนดหัวข้อวิจัยและศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ สามัคคีเภทคำฉันท์ ฉันทลักษณ์ และการประพันธ์เพลงไทย

2. เก็บข้อมูลการวิจัย โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการประพันธ์เพลงและผู้เชี่ยวชาญด้านฉันทลักษณ์

3. วิเคราะห์ฉันทลักษณ์ ถอดกระสวนจังหวะและตีความบทประพันธ์จากประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ สัมผัส ครุลหุ จำนวนคำ กระสวนจังหวะในการอ่านเพื่อวางแผนสร้างสรรค์ทำนอง จากนั้นนำการตีความมาออกแบบโครงสร้างของบทเพลง

4. ประพันธ์บทเพลง สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส โดยมุ่งเน้นการสื่ออารมณ์ตามรสของวรรณกรรมให้ออกมาได้มากที่สุด ปรับปรุงเพิ่มเติมช่วงเสียงของวงมโหรีให้สามารถสื่อรสของคำประพันธ์ได้อย่างดีที่สุด และรับคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ

5. สังเคราะห์ผลงานวิจัย บันทึกองค์ความรู้และโน้ตเพลง

6. สรุปผลการวิจัยและนำบทเพลงมาใช้สำหรับฝึกซ้อมนักดนตรีและสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับบทเพลง และเนื้อหาที่จะนำเสนอ

7. นำเสนอผลการวิจัย และการแสดงสามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส

8. บันทึกเสียง และเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณชน ทั้งภาควิชาการและการแสดง

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรีจากฉันทลักษณ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์เพลงไทย “สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส” สำหรับวงมโหรีโดยใช้ฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในเรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ สังเคราะห์บันทึกองค์ความรู้ และโน้ตเพลง “สามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส”เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้และบทเพลงสู่สาธารณชน

สามัคคีเภทคำฉันท์ เป็นบทประพันธ์ของนายชิต บุรทัต เนื้อหาเกี่ยวกับโทษของการแตกความสามัคคี ซึ่งปรากฏเนื้อหา 2 รูปแบบ คือ สำนวนเก่า และสำนวนเกลา สำนวนเก่านั้นต้นฉบับอยู่ในหอสมุดวชิรญาน และสำนวนเกลานั้นพิมพ์เผยแพร่ใช้เป็นแบบเรียนของกระทรวงศึกษาธิการซึ่งเป็นฉบับที่แก้ไขปรับปรุง ผู้วิจัยได้เลือกใช้เนื้อหาจาก รูปแบบของกระทรวงศึกษาธิการ มีการใช้ฉันทลักษณ์ เป็นฉันท์ 18 รูปแบบ ได้แก่ กมลฉันท์, จิตรปทาฉันท์, โตฏกฉันท์, ภุชงคประยาตฉันท์, มาณวกฉันท์, มาลินีฉันท์, วสันตดิลกฉันท์, วังสัฏฐฉันท์, วิชชุมมาลาฉันท์, สัททุลวิกกีฬิตฉันท์, สัทธราฉันท์, สาลินีฉันท์, อินทรวิเชียรฉันท์, อินทรวงศ์ฉันท์, อีทิสังฉันท์, อุปชาติฉันท์, อุปัฏฐิตาฉันท์ และอุเปนทรวิเชียรฉันท์ กาพย์ 2 รูปแบบ คือ ฉบัง และ สุรางคนางค์ ทำให้ได้บทเพลงทั้งสิ้น 20 บทเพลง

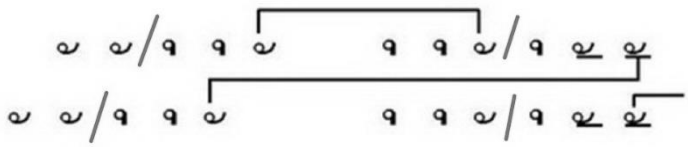
วิธีการประพันธ์จากฉันทลักษณ์สู่ทำนองเพลง 4 วิธี ได้แก่ การสร้างทำนองจากวิธีการอ่านฉันทลักษณ์โดยใช้การบังคับกระสวนจังหวะ การสร้างทำนองจากครุ ลหุ โดยใช้การบังคับโน้ตสูงต่ำ สั้นยาว การสร้างทำนองจากสัมผัสบังคับ โดยใช้สัมผัสโน้ตดนตรี และการสร้างทำนองจากเนื้อเรื่อง สร้างขั้นโดยใช้สำเนียงแขกเนื่องจากเนื้อเรื่องเกิดขึ้นในประเทศอินเดีย สมัยพุทธกาล ใช้บันไดเสียงทั้งสิ้น 7 รูปแบบ ตามบันไดเสียงที่ปรากฏในดนตรีไทย ในการเรียบเรียงสำหรับวงมโหรีมีวิธีการตกแต่งทำนองเพื่อสร้างความน่าสนใจให้บทเพลงทั้งสิ้น 9 รูปแบบ ได้แก่ การสร้างจังหวะหน้าทับ การใช้คีตลักษณ์ (Form) การใช้การประสานเสียง การใช้ความเงียบ การใช้การขับร้องหมู่ การสร้างจุดเด่น การสร้างความคาดหวัง การใช้ทำนองซ้ำ การสร้างอัตลักษณ์การร้องเอื้อนสำเนียงแขก ทั้งนี้ยังมีการปรับปรุงช่วงเสียงของวงมโหรี โดยใช้เครื่องดนตรีหลิบและเครื่องดนตรีเสียงต่ำเข้ามาเพิ่มช่วงเสียงของวงให้กว้างขึ้น ทั้งยังมีการนำเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ มาสร้างอารมณ์และความรู้สึกตามเนื้อความที่ปรากฏอีกด้วย

ในการนำเสนอครั้งนี้ ได้คัดเลือกบทประพันธ์มาบางส่วน โดยทำการเรียบเรียงบทขึ้นใหม่ ให้มีความสั้นกระชับ และสามารถแสดงศักยภาพของบทเพลงต่าง ๆ ภายในระยะเวลาจำกัด จึงได้การแสดงแบ่งออกเป็น 6 ฉาก ได้แก่ ฉากที่ 1 ไหว้ครู ฉากที่ 2 อุบาย-เนรเทศ ฉากที่ 3 สามิภัคคิลิจฉวี ฉากที่ 4 สามัคคีเภท ฉากที่ 5 ราชคฤห์กรีฑาทัพ ฉากที่ 6 ฝากนามกร

ตัวอย่างแนวคิดจากการนำฉันทลักษณ์มาสร้างเป็นบทเพลง

<u>อุปัฏฐิตาฉันท์ 11</u>

แผนผังของบทประพันธ์



ภาพที่ 1 อุปัฏฐิตาฉันท์ 11
(ที่มา : พระธรรมปริยัติโสภณ, 2551)

การแบ่งคำอ่าน
การสร้างกระสวนจังหวะ

การสร้างทำนอง สมมติให้ ครุ เป็น เสียงสูง ลหุ เป็น เสียงต่ำ โดยใช้เสียงซอล เป็นมาตรฐาน

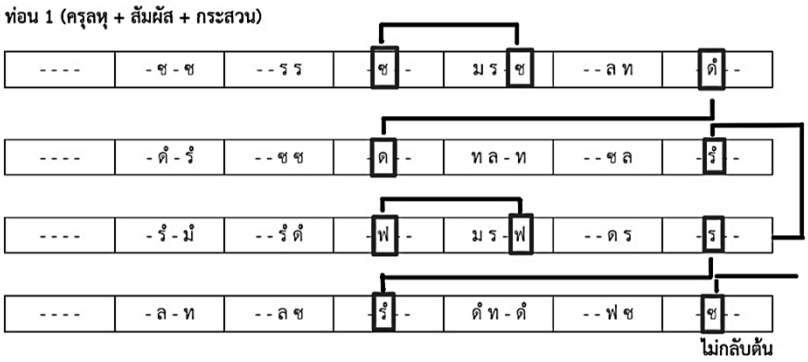
<u>แผนผังครุลหุของบทประพันธ์</u>

- - - -	- ครุ - ครุ	- - ลหุ ลหุ	- ครุ - -	ลหุ ลหุ - ครุ	- - ลหุ ครุ	- ครุ - -

การแทนเสียงสูง - ต่ำ

- - - -	- สูง - สูง	- - ต่ำ ต่ำ	- สูง - -	ต่ำ ต่ำ - สูง	- - ต่ำ สูง	- สูง - -

12 / 123 123 / 123
12 / 123 123 / 123



จากผลจากการวิจัยผู้วิจัยได้เรียบเรียงบทร้องสำหรับการนำเสนอการแสดงสามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรีจากฉันทลักษณ์ ได้ดังนี้

ภาพที่ 2 บทร้องสามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรี

ตารางสรุปบทเพลงสามัคคีเภทคำฉันท์

ฉันทลักษณ์	อรรถาธิบายความหมายและการตีความ	เวลา (นาที)
<u>ฉาก 1 : ไหว้ครู</u>		
สัททุลวิกีฬิตฉันท์	บทไหว้ครู ประพันธ์โดยการเริ่มด้วยการอ่านทำนองเสนาะเพื่อแสดงให้เห็นถึงที่มาของงานชิ้นนี้ จากนั้นใช้ซอสามสายประธานของวงมโหรีขึ้นเพลง มีการขับร้องประสานเสียงและการเอื้อนสำเนียงแขก	0.00 – 7.41 (7.41 นาที)
<u>ฉาก 2 : อุบาย-เนรเทศ</u>		
วสันตดิลกฉันท์	ดนตรีบรรยายความสง่างามของบ้านเมือง และกล่าวถึงพระเจ้าอชาตศัตรูเหมือนการเริ่มเรื่องโดยขึ้นต้นด้วย “กาลครั้งหนึ่งนานมาแล้ว” ช่วงท้ายดนตรีรับจะแสดงบรรยากาศบ้านเมืองที่มีผู้คนมากมายในเมือง โดยใช้ลูกล้อ	7.41 – 10.39 (2.58 นาที)
ฉบงง	กล่าวถึงวัสสการพราหมณ์ ที่มีความเจ้าเล่ห์ ดนตรีจึงมีความลึกลับ มีเงื่อนงำ ในช่วงท้ายกล่าวถึงการเริ่มต้นแผนการของพระเจ้าอชาตศัตรู	10.39 – 12.42 (2.03 นาที)

ฉันทลักษณ์	อรรถาธิบายความหมายและการตีความ	เวลา (นาที)
อุปชาติฉันท์	ในช่วงแรกดนตรีแสดงบรรยากาศแห่งการครุ่นคิดและวางแผนลับที่พูดคุยกันเพียงสองคน ระหว่างวัสสการพราหมณ์และพระเจ้าอชาตศัตรู ต่อมากล่าวถึงฉากท้องพระโรงประชุมเสนาอำมตย์และเริ่มแผนการโดยวัสสการพราหมณ์ทำทีเป็นขัดพระเจ้าอชาตศัตรูที่จะยกทัพไปตีแคว้นวัชชี	12.42 – 18.40 (5.58 นาที)
อีทิสังฉันท์	เปิดด้วยเสียงกลองแทนเสียงกระทืบพระบาทของพระเจ้าอชาตศัตรู ดนตรีแสดงความโกรธและเสียงที่ครุ่นคิดอยู่ในมโนนึกของพระเจ้าอชาตศัตรูที่แสดงความโกรธ	18.40 – 20.24 (1.44 นาที)
อินทรวิเชียรฉันท์	บทเพลงที่แสดงความน่าเวทนาและเจ็บปวดของวัสสการพราหมณ์ที่โดยหวายหวดจนผิวหนังแตก และเต็มไปด้วยรอยหวาย ในช่วงท้ายแสดงท่าทีของวัสสการพราหมณ์ที่อับอายที่ได้พบผู้คน และกำลังเดินทางออกสู่วัชชี	20.24 – 29.41 (9.17 นาที)
ฉาก 3 : สามิภักดิ์ลิจฉวี		
วังสัฏฐฉันท์	ดนตรีประโคมเพื่อเปิดฉากเมืองวัชชี กล่าวถึงการพูดคุยและพร้อมอุปการะวัสสการพราหมณ์มาเป็นราชครูเพื่อสอนกุมารของเหล่ากษัตริย์ลิจฉวี	29.41 – 35.16 (5.35 นาที)
ฉาก 4 : สามัคคีเภท		
มาณวกฉันท์	ดนตรีแสดงความเจ้าเล่ห์ของวัสสการพราหมณ์ที่ดำเนินอุบาย โดยหลอกกุมารเข้ามาในห้องแล้วถามว่ากินข้าวกับอะไร เมื่อกุมารออกจากห้อง เหล่าเพื่อน ๆ กุมารต่างก็มาสอบถามว่าราชครูเรียกไปทำอะไร พอกุมารเล่าว่าเรียกไป	35.16 – 39.42 (4.26 นาที)

ฉันทลักษณ์	อรรถาธิบายความหมายและการตีความ	เวลา (นาที)
	ถามว่ากินข้าวกับอะไร ก็ไม่มีใครเชื่อและเริ่มแตกความสามัคคี ระแวงซึ่งกันและกัน	
สัทราฉันท์	เวลาผ่านไปสามปี บรรดากษัตริย์ลิจฉวีต่างแตกความสามัคคี ดนตรีแสดงการเล่าความและแสดงความแตกความสามัคคีของหมู่กษัตริย์	39.42 – 40.57 (1.15 นาที)
สาลินีฉันท์	ดนตรีแสดงถึงความสำเร็จ ความภาคภูมิใจของวัสสการพราหมณ์ที่ทำลายความสามัคคีของหมู่กษัตริย์ลิจฉวีได้ แม้จะมีการตีกลองนัดประชุมกษัตริย์ลิจฉวีต่างก็บ่ายเบี่ยงและไม่เข้าประชุม	40.57 – 44.26 (3.29 นาที)
อุปัฏฐิตาฉันท์	ดนตรีบรรยายถึงวัสสการพราหมณ์มองเห็นความแตกความสามัคคีของกษัตริย์ลิจฉวีจึงลอบส่งข่าวไปยังพระเจ้าอชาตศัตรูให้ส่งกองทัพมาตีเมือง ในช่วงท้ายแสดงถึงการเดินทางเพื่อส่งสารแด่พระเจ้าอชาตศัตรู	44.26 – 46.30 (2.04 นาที)
<u>ฉาก 5 : ราชคฤห์กรีฑาทัพ</u>		
สุรางคณางค์	ดนตรีแสดงความดีใจของพระเจ้าอชาตศัตรูที่ได้ทราบข่าวการกระทำอุบายของวัสสการพราหมณ์สำเร็จ จึงได้กล่าวแก่อมาตย์ให้จัดเตรียมยกทัพ	46.30 – 47.45 (1.15 นาที)
กราวฉบงง	ดนตรีบรรยากาศกองทัพพระเจ้าอชาตศัตรูมีการโห่ร้องแสดงความดีใจ และความยิ่งใหญ่ของกองทัพ	47.45 – 50.14 (2.29 นาที)
เดี่ยวจิตรปทาฉันท์	ดนตรีแสดงท่าทีของความโกลาหล ผู้คนในเมืองที่มีความแตกตื่น หลายคนวิ่งหนี หลายคน	50.14 – 54.01

ฉันทลักษณ์	อรรถาธิบายความหมายและการตีความ	เวลา (นาที)
	ซุกซ้อนตัวเมื่อกองทัพพระเจ้าอชาตศัตรูเข้าเมืองได้	(3.47 นาที)
<u>ฉาก 6 : ฝากนามกร</u>		
ฉบงง	บทเพลงบรรเลงแบบซาบซึ้งใจและจบด้วยความยิ่งใหญ่ประทับใจ จบด้วยการอวยพรผู้อ่านผู้ฟัง ซึ่งเป็นบทจบที่นายชิต บุรทัตประพันธ์ไว้อย่างน่าประทับใจ	54.01 – 55.59 (1.58 นาที)

เมื่อผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานแล้วเสร็จ จึงได้บันทึกองค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ผลงาน แบ่งเป็นประเด็นได้แก่ วิธีการการสร้างสรรค์บทเพลง (ว่าด้วยการตีความฉันทลักษณ์ การสร้างบทเพลงตามองค์ประกอบทางดนตรีไทย) การสร้างสรรค์วงดนตรีเพื่อสื่อถึงอรรถรสของคำประพันธ์ และการบันทึกโน้ตมีปรากฏดังนี้

ภาพที่ 3 โน้ตรูปแบบเพลงไทยเดิม

ภาพที่ 4 โน้ตรูปแบบสากล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเผยแพร่ผลงาน เรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส ในรูปแบบการจัดการแสดงเมื่อวันที่ 16 สิงหาคม 2568 ณ โรงละครศรีสุริยวงศ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา รวมเวลาแสดง 1 ชั่วโมง 30 นาที แบ่งเป็นการนำเสนอแนวคิด และการแสดงเพลงสามัคคีเภทคำฉันท์ตามลำดับเพลงข้างต้น ซึ่งได้มีการบันทึกเทปแสดงเผยแพร่ทาง Youtube โดยปรากฏคิวอาร์โค้ดสำหรับเข้าถึงดังนี้

ภาพที่ 5 อรรถาธิบาย การแสดงชุดสามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส

ภาพที่ 6 การแสดงชุดสามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยเรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ สรรค์เสียงแห่งอรรถรส : การประพันธ์เพลงไทยสำหรับวงมโหรีจากฉันทลักษณ์ที่ปรากฏข้างต้น พบประเด็นในการอภิปรายผล 3 ประเด็นได้แก่ ประเด็นเกี่ยวกับการใช้ฉันทลักษณ์ ประเด็นเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงแขก ประเด็นที่กล่าวถึงเรื่องศิลปะย่อมส่องทางแก่กัน ดังจะมีอรรถาธิบายดังนี้

ประเด็นเกี่ยวกับการใช้ฉันทลักษณ์ จากการประพันธ์เพลงในการวิจัยครั้งนี้ ทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างดุริยางคศิลป์กับวรรณศิลป์ ซึ่งสามารถเชื่อมโยงต่อกัน และศาสตร์ ศิลป์ทั้งสองนี้เป็นสิ่งที่อยู่ร่วมกันมายาวนาน ทำให้ผลการวิจัยในประเด็นการใช้ฉันทลักษณ์สร้างบทเพลงนั้นมีความสอดคล้องกับงานของศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ซึ่งกล่าวถึงอิทธิพลของกวีนิพนธ์กับเพลงมโหรีกรุงศรีอยุธยา (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2564: 53) ที่กล่าวถึง กลบทที่ปรากฏอยู่ในหนังสืออลังการศาสตร์ และกลบทศิริวิบุลกิตติ์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับบทเพลงไทยเดิมที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น กลบทสร้อยสน สู่เพลงเรื่องสร้อยสน กลบทนาคเกี้ยวกระหวัด สู่เพลงนาคเกี้ยวพระสุเมรุ กลบทถอยหลังเข้าคลองสู่เพลง ถอยหลังเข้าคลอง ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการชี้ประเด็นให้เห็นว่า แนวคิดการเชื่อมโยงจากวรรณศิลป์สู่ดุริยางคศิลป์ หรือจากดุริยางคศิลป์ สู่วรรณศิลป์นั้น มีแนวคิดเช่นนี้จริง และการประพันธ์โดยใช้ฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในคำประพันธ์ต่าง ๆ สามารถนำมาใช้ประพันธ์เป็นบทเพลงที่ไพเราะได้อย่างแนบเนียน ทั้งนี้ หากนักดนตรีหรือผู้ที่สนใจสามารถถอดรหัสบทเพลงต่าง ๆ น่าจะพบข้อมูลที่น่าสนใจเพิ่มเติมอีกมาก สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของกวีและสังคีตกวีที่มีความฉลาดหลักแหลม เห็นมุมมองต่าง ๆ ที่น่าสนใจและนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ศิลปะ ซึ่งเป็นที่น่าเสียดายว่าแนวคิดเช่นนี้ในปัจจุบันเริ่มสูญหาย ไม่มีการสืบทอด สร้างมุมมอง และสร้างแรงบันดาลใจเช่นนี้ให้คนรุ่นใหม่

ประเด็นเกี่ยวกับเพลงไทยสำเนียงแขก จากการประพันธ์ในครั้งนี้ทำให้พบว่า เพลงไทยเดิมในสำเนียงแขก ที่ปรากฏอยู่ในอดีตนั้น มักมีบันไดเสียงในรูปแบบ Minor Scale ในดนตรีตะวันตก การค้นพบข้อสังเกตนี้ เกิดขึ้นจากการที่ผู้วิจัยประพันธ์โดยใช้รูปแบบการประพันธ์แบบดนตรีไทย เมื่อประพันธ์จบแล้วจึงได้ให้ผู้ช่วยวิจัยแปลงเป็นโน้ตดนตรีสากล เนื่องจากมีความชำนาญกว่าผู้วิจัย ทำให้เกิดข้อสังเกตว่าเพลงที่ผู้วิจัยประพันธ์มีความเป็น Minor Scale ผู้วิจัยจึงได้ทดลอง

ย่อย ๆ โดยนำเพลงสำเนียงแขกที่ปรากฏในดนตรีไทย เช่น แขกถนอมนวล แขกต่อยหม้อ แขกขาว แขกโอด แขกพราหมณ์ แขกลพบุรี แขกอาวัส มาทดลองวิเคราะห์ในเชิงดนตรีสากล พบว่าบทเพลงเหล่านี้เป็นเพลงกลุ่ม Minor Scale แต่มีข้อสังเกตคือส่วนมากเป็นบันไดเสียง ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล x ที่ใช้ครบ 7 เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร x ที่ใช้ครบ 7 เสียง มีข้อสังเกตประการหนึ่งคือบันไดเสียงที่ผู้วิจัยนำมาใช้ประพันธ์นั้นยังไม่มีปรากฏในดนตรีไทย ได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด x หรือทางกลางแหบ ซึ่งในดนตรีไทยนั้นปรากฏน้อยมาก แต่ในงานวิจัยนี้ได้ใช้บันไดเสียงนี้ในการประพันธ์เพลง และทำให้บทเพลงเป็นสำเนียงแขกที่น่าสนใจ จึงอาจจะกล่าวได้ว่าบทเพลงในงานวิจัยสามัคคีเภทคำฉันท์ เป็นบทเพลงที่ใช้บันไดเสียงในดนตรีไทยแต่งครบทั้ง 7 เสียงและสามารถบรรเลงด้วยวงมโหรีได้อย่างไพเราะ ซึ่งเกิดจากการแก้ไขปัญหาเรื่องวิธีการเทียบเสียง และช่วงเสียงในวงดนตรี ทำให้เกิดวงมโหรีนวัตสมัยขึ้นเพื่อรองรับสุนทรียรสที่เกิดจากงานชิ้นนี้

ประเด็นเกี่ยวกับการขับร้อง มีวิธีการขับร้องคำฉันท์ ซึ่งมีปรากฏในขนบดนตรีไทยน้อยมาก ส่วนมากจะพบแต่วิธีการอ่านทำนองเสนาะ และการร้องฉันท์ประกอบละครในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และละครคณะอื่น ๆ ในสมัยต่อมา แต่การร้องฉันท์นั้นก็ไม่เป็นที่นิยมเท่าการร้องกลอนสุภาพ หรือการร้องกาพย์และโคลง ในงานนี้เป็นการร้องฉันท์ที่มีความยากเนื้อจากทำนองเป็นทำนองที่มีสังคีตลักษณ์วน ไม่ได้แต่งเพื่อคำฉันท์นั้น สิ่งที่ค้นพบในงานวิจัยนี้คือ การใช้เอื้อนเข้ามาช่วยตกแต่งคำ เพื่อให้คำนั้นชัดเจน และมีความหมายตรงวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ เป็นการขับร้องที่สมบูรณ์ ทั้งนี้ในการเอื้อนนั้นยังสามารถใส่เอื้อนสำเนียงแขกเพื่อให้เกิดสุนทรียรสตรงตามสถานที่อันปรากฏในเนื้อเรื่องได้อีกด้วย

ประเด็นที่กล่าวถึงเรื่องศิลปะย่อมส่องทางแก่กัน จากการอภิปรายสองประเด็นที่กล่าวไปข้างต้นนี้เป็นข้อยืนยันให้ประโยคที่กล่าวว่า “ศิลปะย่อมส่องทางแก่กัน” ชัดเจนและหนักแน่นขึ้น ในประเด็นแรกนั้น วรรณศิลป์ส่องทางแก่ดุริยางคศิลป์ หรือดุริยางคศิลป์ส่องทางแก่วรรณศิลป์ ส่วนในประเด็นที่สองนั้น ดนตรีไทยส่องทางให้ดนตรีสากล หรือดนตรีสากลส่องทางให้ดนตรีไทย ข้อนี้จึงเป็นสิ่งที่จะแสดงให้เห็นโดยประจักษ์ว่า ศิลปะนั้นย่อมส่องทางแก่กันโดยแท้จริง

ข้อเสนอแนะ

1. ยังมีฉันทลักษณ์ในวรรณศิลป์หรือภาษาศาสตร์ ที่น่าสนใจอีกมากที่สามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลง เช่น โคลงสี่สุภาพ กาพย์ขับไม้ กลอนสุภาพ ซึ่งหากนำมาสร้างสรรค์บทเพลงน่าจะเกิดความไพเราะ และน่าสนใจ

2. ในงานวิจัยเล่มนี้ ได้ใช้เรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์เป็นพื้นฐานในการแต่งเพลงจากฉันทลักษณ์ เป็นที่น่าสนใจหากนำบทเพลงที่ได้จากงานนี้ ไปลองบรรจุเนื้อร้องกับวรรณกรรมเรื่องอื่น เช่น สมุทรโฆษคำฉันท์ ซึ่งวรรณคดีสโมสรยกย่องว่าเป็นเลิศในกระบวนคำฉันท์ หรืออิลราชคำฉันท์ วรรณกรรมที่น่าจะเป็นต้นแบบ และแรงบันดาลใจของนายชิต บุรทัต

3. ยังมีฉันท์อื่น ๆ อีกมากในคัมภีร์วุตโตทัย ที่น่าสนใจ และลึกซึ้ง ซึ่งยังไม่ค่อยมีผู้ใดนำมาประพันธ์ทั้งในงานวรรณศิลป์ และดุริยางคศิลป์ โดยเฉพาะฉันท์ในหมวดของ ฉันท์มาตราพฤติ เช่น อริยชาติฉันท์ คีตชาติฉันท์ ซึ่งมีรูปแบบของการบังคับมาตราแตกต่างกับฉันท์ในหมวดของ ฉันท์วรรณพฤติที่ปรากฏในสามัคคีเภทคำฉันท์ ในงานวิจัยครั้ง

4. ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าหากนำบทเพลงจากงานวิจัยไปใช้บูรณาการกับการเรียนการสอนเรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ ในรายวิชาภาษาไทย หรือนำไปใช้ประกอบการแสดง น่าจะมีความน่าสนใจ และเกิดประโยชน์ต่อสังคมมากขึ้นหากการแสดง หรือการบูรณาการนั้น เน้นย้ำไปในเรื่องของโทษแห่งการแตกความสามัคคี

บรรณานุกรม

Arunaratan, P. (2011). *Pathom bot dontri Thai [Prologue of Thai music]*. Nakhon Pathom: Silpakorn University Printing House, Sanam Chandra Palace Campus.

Burathat, C. (2001). *Samakkhi phet khamchan [The destruction of unity, a poem in classical Thai verse]*. Bangkok: Phailin Booknet.

Maneesai, C. (2024, November 22). Interview.

_____. (2025, January 27). Interview.

Phra Thammapariyatsophon. (2008). *Tamra kwi nipphon [Treatise on poetic composition]*. Bangkok: Wat Molilokayaram.

Tramot, M., & Kulthan, W. (1980). *Fang lae khao chai phleng Thai [Listen and understand Thai music]*. In *Anuson ngan phraratchathan phloeng sop Khun Songsuphap (Dr. Song Bunyaratvej)* [Memorial volume for the royal cremation of Khun Songsuphap (Dr.Song Bunyaratvej). Bangkok :Thai Khesem Publishing.

การสร้างสรรค์บทเพลงรองเง็งสำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น
Creation of the Rong Ngeng song for String Quintet

รัชชานนท์ ปู่จาด[1] ภูษิต สุวรรณมณี*[2] และอติพล อนุกูล[3]
Ratchanon Pujad[1] Pusit Suwanmanee[2] and Atipol Anukul[3]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้สำหรับวงเครื่องสายสากลห้าชิ้น โดยพัฒนาทำนองเพลงปูโจ๊ะปีซัง จากบันทึกเสียงต้นฉบับของ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) และนำมาเรียบเรียงเสียงใหม่ตามหลักทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงเครื่องสายสากล

ผลการวิจัยพบว่า การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงเครื่องสายสากลห้าชิ้น จำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้ทางทฤษฎีดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสานควบคู่กับความเข้าใจเชิงปฏิบัติการด้านเทคนิคเครื่องสายสากล ทั้งในเรื่องช่วงเสียงเทคนิค รวมถึงการจัดวางบทบาทของแต่ละแนวเครื่องดนตรีให้เกิดความสมดุลเชิงโครงสร้างเสียง นอกจากนี้การเรียบเรียงยังต้องคงอัตลักษณ์สำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยเฉพาะลักษณะจังหวะ ลีลาและสำเนียงทางดนตรี

คำสำคัญ : วงเครื่องสายสากลชิ้น / รองเง็ง / เพลงพื้นบ้านภาคใต้

Abstract

This research aimed to create a southern folksong for a string quintet. The melody of the song "Pu Jo Pi Sang" was developed from

* corresponding author, email: Pusit.su@skru.ac.th
[1] นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
[1] Student, Bachelor of Music, Major in Western Music Faculty of Fine Arts, Songhla Rajabhat University
[2] ที่ปรึกษาหลัก อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
[2] Advisor, Lecturer in Western Music, Faculty of Fine Arts, Songhla Rajabhat University
[3] ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
[3] Co-advisor, Assistant Prof in Western Music, Faculty of Fine Arts, Songhla Rajabhat University

Received: Nov 12, 2025 / **Revised:** Dec 22, 2025 / **Accepted:** Dec 25, 2025

the original recording by Khader Waedeng, a National Artist in Performing Arts (Folk Music), and rearranged in accordance the principles of orchestration theory for a string quintet.

The research found that orchestrating a string quintet requires knowledge of music theory and orchestration, along with a practical understanding of international string instrument techniques, including range, technique, and the placement of each instrumental line to achieve structural sound balance. Furthermore, the arrangement must retain the key characteristics of southern folk music, particularly rhythm, style, and musical tone, to preserve its cultural essence. The researcher has named this creative work "Yod Tong Raek Yim," and with a duration of approximately five minutes.

Keywords: String Ensemble / Rong Ngeng / Southern Folk Songs

บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของชุมชนทั้งในฐานะเครื่องนันทนาการ เครื่องสื่อสารทางสังคมและสื่อกลางของความเชื่อและพิธีกรรม โดยดนตรีมิได้ทำหน้าที่เพียงสร้างความบันเทิง หากแต่สะท้อนโลกทัศน์ ความสามัคคี และอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน อย่างไรก็ตามในบริบทสังคมร่วมสมัย การอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบดั้งเดิมเพียงอย่างเดียวอาจไม่เพียงพอที่จะทำให้ดนตรีเหล่านี้ยังคงมีบทบาทและพื้นที่ทางสังคม การนำเพลงรองเง็งมาพัฒนาเป็นบทประพันธ์สำหรับเครื่องสายห้าชิ้น จึงเป็นแนวทางของการพัฒนาเชิงสร้างสรรค์ โดยเป็นการแปลความและถ่ายทอดแก่นสารทางดนตรี เช่น ลักษณะจังหวะ ทำนอง และพลังของการเคลื่อนไหว ไปสู่บริบทดนตรีตะวันตกร่วมสมัย ซึ่งช่วยขยายพื้นที่การรับรู้ เปิดโอกาสให้เกิดการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม และต่ออายุคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้สามารถดำรงอยู่และมีความหมายในโลกปัจจุบันได้อย่างมีเหตุผลเชิงวิชาการ (บุษกร บิณฑสันต์;2554 ดนตรีภาคใต้ ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ)

รองเง็งเป็นศิลปะเต้นรำพื้นบ้านแขนงหนึ่งของชาวไทยมุสลิม มีความสวยงามทั้งลีลาในการแสดงทั้งการเคลื่อนไหวของมือ เท้า และลำตัว กล่าวกันว่าได้รับอิทธิพลมาจากยุโรปคือ โปรตุเกส สเปน ที่ได้เข้ามาทำการค้าขายและสร้างความสัมพันธ์กับผู้คนทางภาคใต้ของไทย ชาวยุโรปมักปฏิสัมพันธ์ทางสังคมร่วมกันผ่านกิจกรรมเต้นรำกันสนุกสนานส่งผลให้ชาวมลายูพื้นบ้านเห็นเป็นแบบอย่างโดยนำมาประยุกต์ พัฒนาจนเป็นแบบฉบับของตนที่เรียกว่า รองเง็ง เป็นการแสดงพื้นบ้านที่นิยมเล่น เมื่อถึงเทศกาลคริสต์มาส ปีใหม่ มีงานรื่นเริงใด ๆ ชาวยุโรปซึ่งมีการเต้นรำขึ้น ซึ่งก็เต้นรำกันสนุกสนาน ชาวมลายูพื้นเมืองเห็นเป็นแบบอย่างจึงนำมาฝึกซ้อมหัดเล่นขึ้นบ้าง โดยเริ่มแรกฝึกหัดจัดแสดงกันอยู่ในวงแคบ เฉพาะแต่ในบ้านขุนนางและวังเจ้าเมืองสุลต่าน เพื่อต้อนรับแขกหรือเวลามีงานรื่นเริงต่าง ๆ เป็นการภายใน ภายหลังจึงได้แพร่หลายออกสู่ชาวพื้นเมือง ดังนั้นวงดนตรีที่นำมาบรรเลงประกอบนั้นจึงมีความสำคัญเช่นกัน (สัญญา เผ่าพืชพันธุ์; 2562) ให้รายละเอียดเกี่ยวกับวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงรองเง็งไว้ โดยเครื่องดนตรีในวงรองเง็งที่ใช้ประกอบการแสดงมักจะประกอบด้วย ไวโอลิน ทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลักแมนโดลินและแอคคอร์เดียน เป็นเครื่องเล่นประกอบในแนวสอดประสานรวมถึงเป็นแนวทำนองหลักในบางเวลา นอกจากนั้นยังมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเช่นรำมะนา ฆ้องและมาราคัส เพื่อสร้างรูปแบบของจังหวะขณะบรรเลง

ดนตรีประเภทแชมเบอร์มิวสิกจัดเป็นการผสมวงดนตรีของตะวันตกอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งมีความเป็นมายาวนานมากนับตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 14 หรือยุคกลางเป็นต้นมา ในสมัยแรก ๆ วงดนตรีประเภทนี้เหมาะสำหรับการบรรเลงในบ้านคฤหาสน์ของขุนนาง หรือห้องที่จุผู้ฟังได้จำนวนน้อยซึ่งผู้จัดงานมีแขกพอประมาณต่อมาวงแชมเบอร์มิวสิกเล่นในห้องโถงที่มีขนาดใหญ่ และในที่สุดต้องเล่นในคอนเสิร์ตฮอลล์หรือสังคีตสถาน อย่างเช่นศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย แต่ด้วยจำนวนผู้เล่นและดนตรีที่มีอย่างจำกัด จึงไม่สามารถทำให้เสียงที่ออกมายิ่งใหญ่อลังการหรือถ่ายทอดอารมร์ความรู้สึกได้ดีเหมือนกับวงออร์เคสตรา แต่วงเชมเบอร์มิวสิกยังคงลักษณะเด่นที่ปรากฏอย่างชัดเจน คือ เสียงดนตรีบรรเลงรวมกันเป็นกลุ่มเครื่องสาย ปราศจากเครื่องดนตรีชนิดอื่นปะปนและมีสีสัน ความกลมกลืนที่เข้ากันเป็นอย่างดี ปัจจุบันวงเชมเบอร์มิวสิกนิยมเครื่องดนตรีตระกูลไวโอลินมาใช้บรรเลงมากที่สุด ประกอบด้วย ไวโอลิน วิโอลา เชลโล ดับเบิลเบส

โดยทั้งนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจในการพัฒนางานสร้างสรรค์โดยการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ในรูปแบบวงเครื่องสายสากลห้าชิ้นเพื่อเพิ่มวรรณกรรมเพลงมีมากขึ้นและเผยแพร่เพลงพื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบสากล

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อพัฒนาทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้สำหรับวงเครื่องสายห้าชิ้น

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. เกิดการเผยแพร่องค์ความรู้และการรับรู้ทางสังคมต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในวงกว้างมากยิ่งขึ้น

2. เกิดผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ที่นำทุนวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาต่อยอดสู่การเรียบเรียงและประพันธ์ในรูปแบบวงเครื่องสายห้าชิ้น

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์และพัฒนาเป็นบทประพันธ์ใหม่ผ่านกระบวนการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยเลือกเพลง ปูโจ๊ะปีซัง มาเป็นต้นแบบในการเรียบเรียงสำหรับวงเครื่องสายสากลห้าชิ้น (String Quintet) ความยาวประมาณ 5 นาที และนำองค์ความรู้ทางทฤษฎีดนตรีตะวันตกและหลักการเรียบเรียงเสียงประสาน มาประยุกต์ใช้เป็นกรอบแนวคิดในการออกแบบโครงสร้างเสียง ควบคู่กับการคำนึงถึงเทคนิคการบรรเลงของเครื่องสายสากล ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี และการจัดวางบทบาทของแต่ละแนวเสียง

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูลประวัติความเป็นมาของดนตรีรองเง็ง จากหนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษาข้อมูลทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงเชมเบอร์

3. คัดเลือกบทเพลงรองเง็งและถอดเป็นโน้ตสากลจากการฟัง

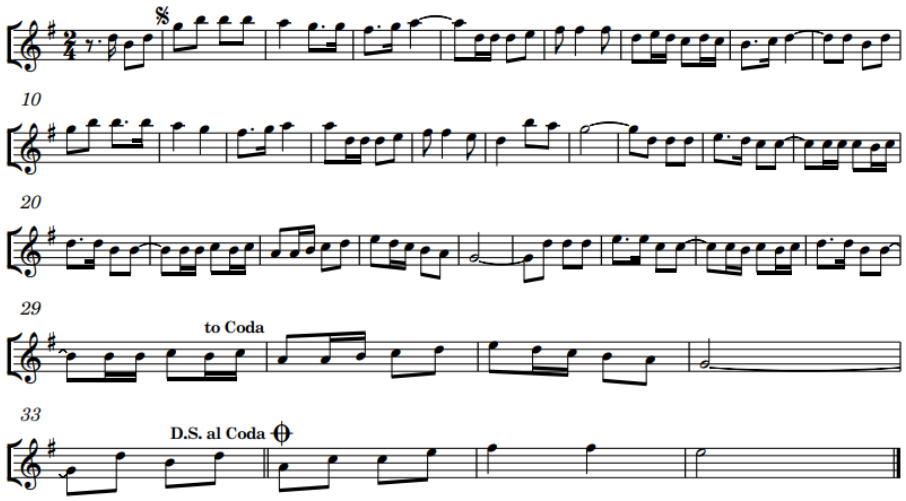
4. วางแนวทางโครงสร้างบทเพลงเพื่อทำการเรียบเรียง

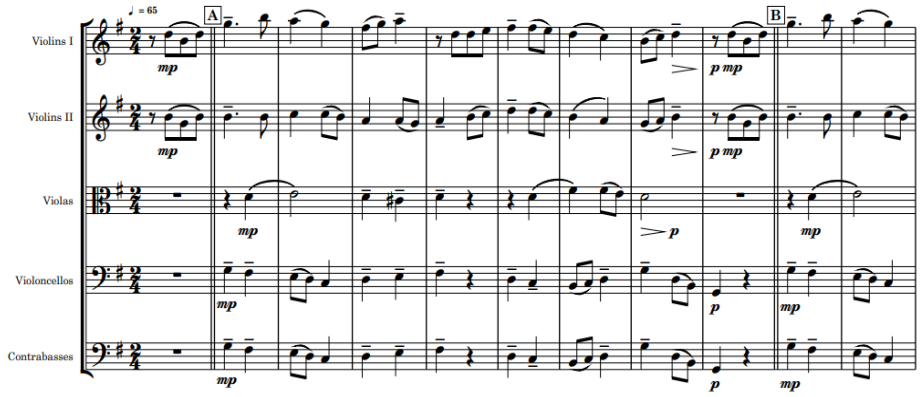
5. สร้างสรรค์บทเพลงโดยการเรียบเรียงเสียงประสาน

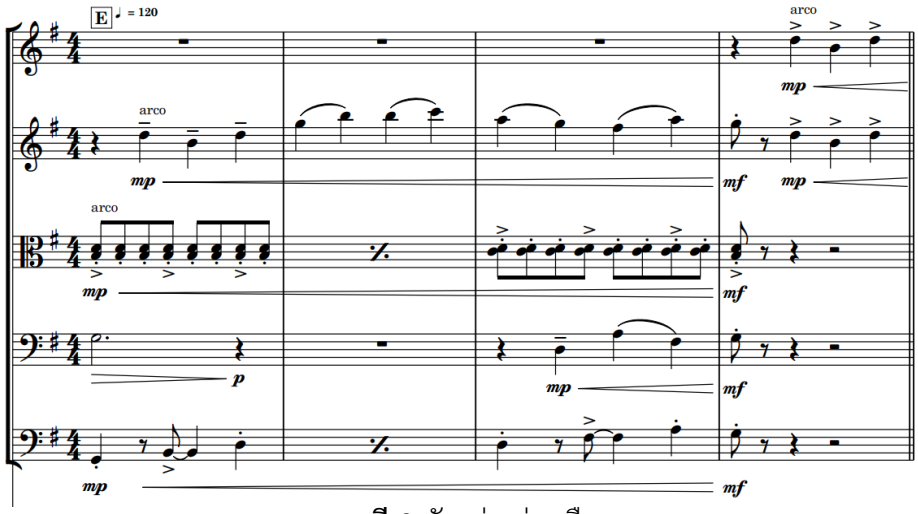
6. นำเสนอผลงานในรูปแบบการจัดแสดงงานสร้างสรรค์ต่อสาธารณชน

7. จัดทำรูปเล่มเพื่อเผยแพร่ต่อสาธารณชน

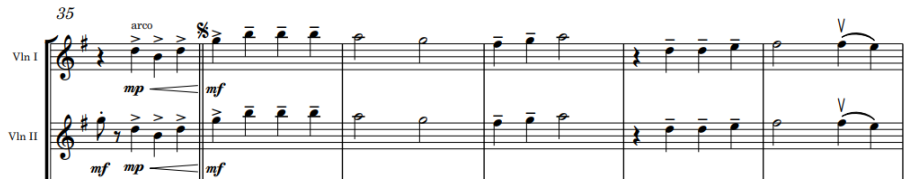
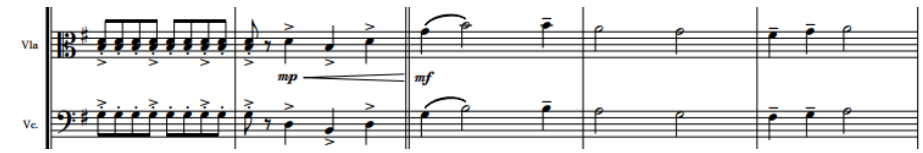
ผลการวิจัย

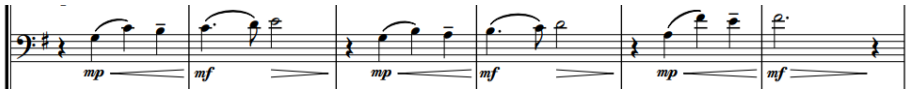
บทประพันธ์ “ยอดตองแรกยิ้ม” มีที่มาจากบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้รองเง็ง คือเพลง ปูโจ๊ะ ปีซัง ซึ่งผู้วิจัยได้ถอดทำนองจากการบันทึกเสียงต้นแบบให้อยู่ในรูปแบบโน้ตสากลซึ่งอยู่ในบันไดเสียง G Major มีการใช้โครงสร้างเพลงในรูปแบบไบนารีฟอร์ม คือ สังคีตลักษณ์สองตอนหรือสังคีตลักษณ์เอบี ในช่วงแรกจะนำเสนอทำนองหลักในจังหวะที่ช้า ผู้วิจัยได้เติมท่อนเชื่อม เพื่อเป็นท่อนเชื่อมเข้าสู่ทำนองหลักที่มีอัตราจังหวะที่เร็วขึ้นและมีการเพิ่มโคดาที่เป็นท่อนจบเพื่อให้มีความสมบูรณ์

ภาพที่ 1 ตัวอย่างทำนองเพลงปูโจ๊ะปีซัง

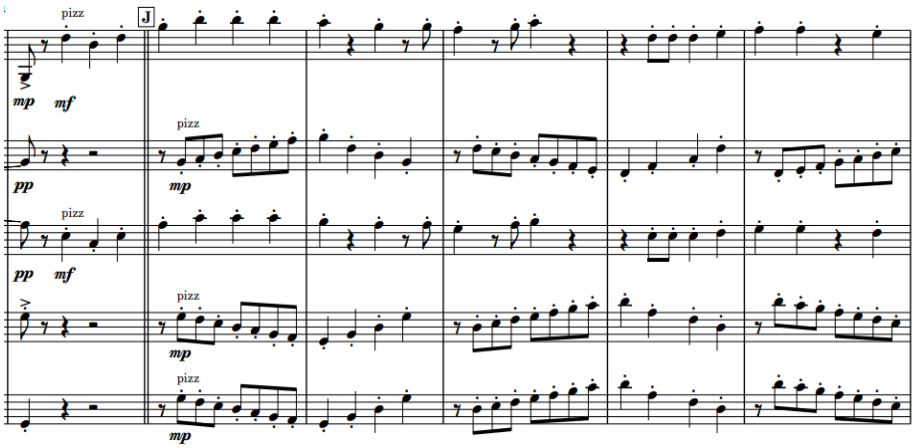
ห้องที่ 1-16 เป็นจังหวะช้ากำหนดให้มีอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 60 bpm อัตราส่วนจังหวะเป็น 2/4 ในท่อนนี้ได้นำทำนองเพลงปูโจ๊ะปีซังมาทำการขยายทำนอง (Augmentation) โดยนำเสนอทำนองที่ช้า ทำนองหลักให้ไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองเล่นประสานไปกับทำนองหลักและแนวบรรเลงประกอบโดยวิโอลา เชลโล ดับเบิลเบส

ภาพที่ 2 ตัวอย่างการขยายทำนอง แนวไวโอลินแนวที่ 1 แนวที่ 2

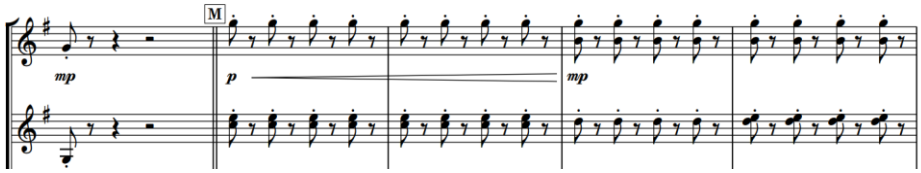
ช่วงเชื่อม (transition) อยู่ระหว่างห้องที่ 32-35 ช่วงนี้มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วกำหนดให้ตัวดำเท่ากับ 120 bpm และปรับอัตราส่วนจังหวะเป็น 4/4 เป็นท่อนเชื่อมเพื่อเข้าสู่ทำนองหลักที่เร็วขึ้น โดยในท่อนนี้ไวโอลินสองเล่นทำนองหลักส่งเพื่อทำให้มีมิติและเคลื่อนไปข้างหน้ามากขึ้น

ภาพที่ 3 ตัวอย่างช่วงเชื่อม

ห้องที่ 36-42 ท่อนทำนองหลักในท่อนนี้ผู้วิจัยได้กำหนดอัตราจังหวะตัวดำเท่ากับ 120 bpm โดยให้ไวโอลินแนวที่ 1 และไวโอลินแนวที่ 2 เล่นเป็นทำนองหลักคู่กัน เพื่อเพิ่มความหนักแน่นของทำนองหลักในส่วนของวิโอลา เชลโลมีความสั้นและ

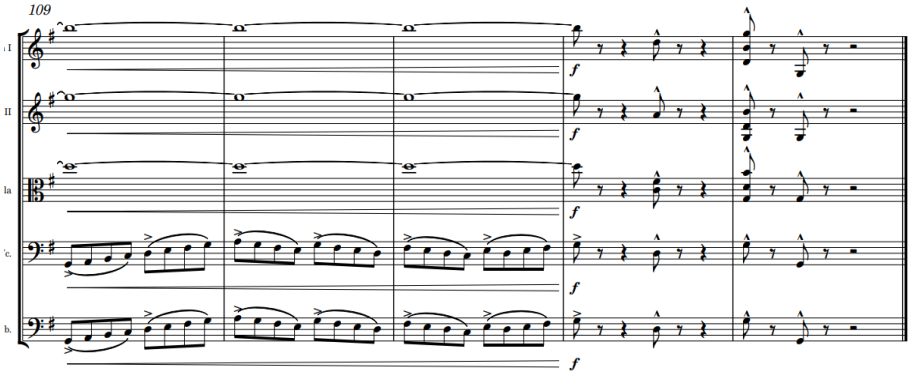
ความคมมากยิ่งขึ้น มีการเน้นทั้งจังหวะหนักและจังหวะเบา ในส่วนห้องที่ 43-51 ได้มีการเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ให้วิโอลา เชลโล เล่นเป็นทำนองหลักแบบยูนิซันกัน และเปลี่ยนให้ไวโอลินเล่นเป็นแนวบรรเลงประกอบ เพื่อให้ทำนองหลักมีสีสันมากและกลิ่นอายที่แปลกใหม่ในภาพที่ 4 และ 5

ภาพที่ 4 การนำเสนอแนวทำหลักโดยไวโอลิน

ภาพที่ 5 การนำเสนอทำนองของวิโอลาและเชลโล

ห้องที่ 51-59 ผู้วิจัยเลือกใช้เนื้อเสียงประกอบไปด้วย 3 ส่วนคือ แนวทำนองหลัก แนวทำนองสอดประสาน แนวบรรเลงประกอบโดยให้ไวโอลินแนวที่ 1 ไวโอลินแนวที่ 2 เป็นทำนองหลักและได้สร้างสรรค์ทำนองสอดประสานกับทำนองหลักที่เชลโล เพื่อล้อกับทำนองหลักได้อย่างลงตัว วิโอลาจะทำหน้าที่เป็นจังหวะ

ภาพที่ 6 ทำนองล้อของเชลโล

ห้องที่ 67-83 ในท่อนนี้ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการดีดสาย (pizzicato) โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้ไวโอลินแนวที่ 1 วิโอลาเล่นเป็นทำนองหลัก ไวโอลินแนวที่ 2 เชลโลและดับเบิลเบสเล่นเป็นโน้ตแยก (Arpeggio) โดยให้ดีดแบบเสียงสั้นเพื่อให้ท่อนนี้มีสีสันกระชับและมีพลัง

ภาพที่ 7 การใช้เทคนิคการบรรเลงแบบสั้น

ห้องที่ 91-98 ในท่อนนี้ได้มีการเปลี่ยนลีลา ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลจากเพลงมาร์ชเพื่อสร้างความแข็งแรง โดยกำหนดให้ทำนองหลักอยู่ที่วิโอลาและไวโอลินแนวที่ 1 แนวที่ 2 ดับเบิลเบส เล่นเป็นแนวบรรเลงประกอบ ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการประพันธ์แบบลักษณะจังหวะพ้อง (Homorhythmic) ในจังหวะหนัก-เบา

ภาพที่ 8 ตัวอย่างจังหวะ

ท่อนจบ ห้องที่ 102-113 ในท่อนจบผู้วิจัยได้นำโมทีฟ (Motive) ของเพลงมาสร้างท่อนจบโดยกำหนดให้ไวโอลินแนวที่ 1 แนวที่ 2 เริ่มเล่นและใช้เทคนิคการเลียน (Imitation) ให้วิโอลา เชลโล ดับเบิลเล่นตามกันมาในห้อง 105-107 ในส่วนของไวโอลินแนวที่ 1 แนวที่ 2 จะมีการใช้เทคนิคการพรมนิ้ว ในห้องที่ 106-107 ใน

ส่วนท่อนจบได้กำหนดให้ไวโอลินแนวที่ 1 แนวที่ 2 วิโอลาแบบลากยาว โดยที่ทำนองเคลื่อน โดยให้เชลโลและดับเบิลเบสโชว์ความแข็งแรงของเสียงเพื่อให้บทเพลง ยอดตองแรกยิ้ม จบอย่างเข้มแข็งและสง่างาม

ภาพที่ 9 ตัวอย่างท่อนจบ

อภิปรายผลการวิจัย

การนำบทเพลงพื้นบ้านไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงเครื่องสายสากลห้าชิ้น ถือเป็น สื่อที่มีศักยภาพในการเผยแพร่และสร้างการรับรู้บทเพลงพื้นบ้านสู่ผู้ฟังในวงกว้าง สอดคล้องกับบริบทสังคมไทยในปัจจุบันสะท้อนให้เห็นว่าผู้ฟังจำนวนมากมองว่าดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบดั้งเดิมมีความห่างไกลจากรสนิยมร่วมสมัย ในขณะที่ดนตรีสากลได้รับการยอมรับว่ามีความทันสมัยและเข้าถึงผู้ฟังในสังคมเมืองได้มากกว่า ด้วยเหตุนี้ การถ่ายทอดเพลงพื้นบ้านมาถ่ายทอดผ่านบริบททางเสียงของวงเครื่องสายสากลจึงช่วยสร้างความแปลกใหม่และเพิ่มแรงดึงดูดทางสุนทรียะ เนื่องจากคุณสมบัติของเครื่องสายสามารถนำเสนอสีสันของเสียงที่หลากหลาย ละเอียดอ่อนและมีมิติทางอารมณ์ ซึ่งเอื้อต่อการสร้างประสบการณ์การฟังที่เข้าถึงง่าย สำหรับผู้ฟังทั่วไปและนักดนตรีที่ไม่คุ้นเคยกับดนตรีพื้นบ้านมาก่อน

ในกระบวนการพัฒนา ผู้วิจัยยังคงทำนองหลักดั้งเดิมไว้เป็นแกนสำคัญเพื่อคงอัตลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านอย่างชัดเจน โดยมิได้ปรับเปลี่ยนโครงทำนองจนสูญเสียความเป็นต้นฉบับ แต่พัฒนาการนำเสนอในมิติของ การประสานเสียง การจัดวางแนวเสียงและลีลาทำนองประกอบให้สอดรับกับเทคนิคและสีสันของวงเชมเบอร์มากยิ่งขึ้น เพื่อยกระดับการรับรู้ทางสุนทรียรสของบทเพลง อย่างไรก็ตามด้วยข้อจำกัดของเครื่องสายสากลที่ไม่สามารถถ่ายทอด สำนวนและเทคนิคเฉพาะ

ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านบางประเภทได้อย่างสมบูรณ์ ส่งผลให้บางช่วงไม่สามารถให้มิติของเสียงดนตรีพื้นบ้านโดยตรงได้ทั้งหมด ผู้ฟังและผู้บรรเลงยังสามารถรับรู้และเชื่อมโยงได้อย่างชัดเจนว่าเป็นเพลงพื้นบ้าน โดยเฉพาะจากลักษณะลีลาทำนองจังหวะ และสำเนียงทางดนตรีที่สื่ออัตลักษณ์ดนตรีภาคใต้ได้อย่างเด่นชัด

ดังนั้นการพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านสู่การนำเสนอผ่านวงเครื่องสายสากลห้าชิ้น จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่ช่วยคงแก่นทางวัฒนธรรมควบคู่กับการสร้างมิติใหม่ทางสุนทรียะ ทำให้เพลงพื้นบ้านเข้าถึงผู้ฟังยุคใหม่ได้โดยไม่สูญเสียคุณค่าดั้งเดิมของบทเพลง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

ผลการวิจัยนี้สามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาการเรียบเรียงบทเพลงพื้นบ้านไทยในบริบทของดนตรีสากล โดยเฉพาะการนำบทเพลงพื้นบ้านมาถ่ายทอดผ่านวงเครื่องสายสากลห้าชิ้น ซึ่งเหมาะสมต่อการใช้เป็นสื่อกลางในการเผยแพร่และสร้างการรับรู้ดนตรีพื้นบ้านสู่ผู้ฟังในวงกว้าง ทั้งในบริบทการแสดงดนตรีร่วมสมัย การจัดคอนเสิร์ตเชิงการศึกษา ตลอดจนการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาและสถาบันดนตรี นอกจากนี้ ผลงานเรียบเรียงสามารถใช้เป็นต้นแบบสำหรับนักประพันธ์และนักเรียบเรียงเพลงในการสร้างสรรค์งานที่เชื่อมโยงอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสากลได้ อีกทั้งยังสามารถนำไปใช้เป็นสื่อสนับสนุนการอนุรักษ์และส่งเสริมมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบที่สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ฟังยุคปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

การวิจัยครั้งต่อไปควรขยายขอบเขตการศึกษาไปสู่การเรียบเรียงบทเพลงพื้นบ้านจากภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย เพื่อเปรียบเทียบแนวคิดเชิงทำนองจังหวะและอัตลักษณ์ทางดนตรีในบริบทของวงเครื่องสายสากล นอกจากนี้อาจศึกษาการผสมผสานเครื่องดนตรีพื้นบ้านบางชนิดเข้ากับวงเครื่องสายสากลเพื่อเพิ่มศักยภาพในการถ่ายทอดสำนวนและเทคนิคเฉพาะของดนตรีพื้นบ้านได้อย่างสมบูรณ์ยิ่งขึ้น อีกทั้งควรมีการศึกษาปฏิกิริยาการรับรู้ของผู้ฟังกลุ่มต่าง ๆ เช่น ผู้ฟังทั่วไป นักดนตรีและผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้าน เพื่อประเมินผลด้านการรับรู้เชิงสุนทรียะและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างเป็นระบบ สุดท้าย การวิจัยในอนาคตอาจพัฒนาไปสู่การสร้างผลงานประพันธ์ร่วมสมัยรูปแบบใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจ

จากแนวคิดของดนตรีพื้นบ้าน มากกว่าการอ้างอิงจากบทเพลงดั้งเดิมโดยตรง เพื่อเปิดพื้นที่ให้เกิดนวัตกรรมทางดนตรีควบคู่กับการสืบสานคุณค่าทางวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน

บรรณานุกรม

Khanthasiri K. (2007). *duriyaṅgkhasin tawantok.* [Foundations of Western Art Music]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Sukhawatana K. (2011). *sangkhīt niyom wāduāi khruāngdontrī khoṇg wong duriyaṅg.* [On Western Music: A Musicological Perspective]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Bindsan B. (2011). *dontrī phāk tai sinlapin kān thaīthoṭ khwāmrū phithīkam læ khwām chua* [Southern Thai Music: Artists, Ritual Knowledge, and Belief Transmission]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Phancharoen N. (2008). *kān khīan siāng prasān sī nǣo .* [Four-Part Harmony]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Phuchadaphirom P. (2011). *watthanatham banthœṅg phāk tai.* [The Entertainment Culture of Southern Thailand]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Samuel Adler. (1982). *The Study of Orchestration.* New York: W. W. Norton & Company.

Lee Ching Ching. (1995). *In Preparation For The Theory Exams.* Malaysia: Rhythm Mp SDN.BHD.

บทประพันธ์เพลงการเปลี่ยนแปลงของกลองไทย 4 ภาค สำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ
Drum Metamorphosis of Four Regions for Synthesizer and Percussion Ensemble

พนัส ต้องการพานิช[*1]
Panus Tongkarnpanit[*1]

บทคัดย่อ

โครงการวิจัยงานสร้างสรรค์ “บทประพันธ์เพลงการเปลี่ยนแปลงของกลองไทย 4 ภาคสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ” เป็นงานที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญระหว่างการนำกลองไทยที่มีความโดดเด่นของแต่ละภูมิภาคมาบรรเลงร่วมกับกลุ่มเครื่องกระทบสากลให้เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ เพื่อนำไปใช้ในการเรียนการสอนอีกทั้งยังสามารถประยุกต์เปลี่ยนแปลงให้เข้าความพร้อมของสถานศึกษาหรือสถาบันด้านดนตรีที่มีความขาดแคลนในเรื่องให้ใช้เครื่องดนตรีทดแทนได้

บทประพันธ์เพลงการเปลี่ยนแปลงของกลองไทย 4 ภาคสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ แบ่งได้เป็น 4 ภูมิภาค จากการนำกลองสะบัดชัยมาเป็นเอกลักษณ์ในภาคเหนือ, กลองหางมาเป็นเอกลักษณ์ของภาคอีสาน, กลองโทนชาตรีมาเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้และกลองยาวมาเป็นเอกลักษณ์ของภาคกลาง ประกอบไปด้วยเพลงต้นแบบ 2 บทเพลง และเพลงประจำของภูมิภาค 4 เพลง รวมเป็น 6 เพลง รวมความยาวประมาณ 40 นาที มีโครงสร้างที่แยกกันในแต่ละเพลงที่ทั้งบรรเลงรวมกับดนตรีประกอบและบรรเลงสด ใช้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีตะวันตก ได้แก่ การใช้กลุ่มโมทีฟ การสร้างทำนอง ลักษณะของจังหวะ เทคนิคในการบรรเลงเครื่องดนตรี

คำสำคัญ : กลองไทย 4 ภูมิภาค / เครื่องกระทบ / วงเครื่องกระทบ

---

* corresponding author, email: panus.to@bsru.ac.th
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจำกลุ่มวิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Assistant Prof. Dr., Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Aug 1, 2025 / **Revised:** Nov 4, 2025 / **Accepted:** Dec 9, 2025

Abstract

The creative research project “Drum Metamorphosis of Four Regions for Synthesizer and Percussion Ensemble” focuses on integrating the distinctive traditional drums of Thailand’s four regions with Western percussion ensembles, aiming to generate new knowledge in the field of music composition and performance. This fusion allows for practical applications in music education and offers adaptable models for institutions or schools that face limitations in traditional instrumental resources by utilizing substitute instruments such as synthesizers.

The composition is divided into four regional sections, featuring: the Sabatchai Drum as the Northern identity, the Klong Hang as the symbol of the Northeast, the Tone Chatre Drum representing the South, and the Klong Yao as the Central regional signature. The complete work consists of two original pieces and four regional-themed compositions, totaling six pieces with an approximate duration of 40 minutes. Each piece features its own structure, blending both fixed media and live performance. The composition employs Western music techniques, including motif development, melodic construction, polyrhythmic patterns, and instrumental performance techniques, to create a dynamic and innovative musical experience.

Keywords: Drum of Four Region / Percussion / Percussion Ensemble

บทนำ

ปัจจุบันการศึกษาทางด้านดนตรีเป็นที่นิยมมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด ไม่ว่าจะเป็นการเกิดหน่วยงานทางด้านดนตรีต่าง ๆ ที่มีส่วนช่วยพัฒนาบทบาททางการศึกษา รวมถึงการก่อตั้งวิทยาลัยการดนตรีภายใต้มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จพระยา ในช่วงปีพุทธศักราช 2558 ซึ่งได้รับความสนใจจากนักศึกษาที่มีความต้องการศึกษาต่อทางด้านปริญญาตรีจากภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศอย่างต่อเนื่อง เห็นได้ชัดจากปรากฏการณ์สัดส่วนของนักศึกษาทั่วประเทศที่มีจำนวนลดลงตามโครงสร้างของ

จำนวนประชากรที่เปลี่ยนแปลง แต่จำนวนนักศึกษาของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จพระยายังคงที่ และยังมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นจากจำนวนนักศึกษาชาวต่างชาติที่สนใจเข้ามาศึกษาต่ออีกด้วย ซึ่งเมื่อนักศึกษาเหล่านั้นสำเร็จการศึกษาจึงกลับไปทำงานที่ภูมิลำเนาบ้านเกิดในแต่ละภูมิภาคของประเทศไทย ช่วงระยะเวลามากกว่า 10 ปีที่ผู้วิจัยได้ทำงานในมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จในตำแหน่งอาจารย์ประจำด้านเครื่องกระทบสากล จึงได้มีโอกาสได้ชมการบรรเลงในพิธีการต่าง ๆ ด้านดนตรีไทย ทำให้ทราบถึงว่ากลองของไทยว่าไม่ได้ถูกนำมาใช้เพื่อการบรรเลงดนตรีเพียงเท่านั้น แต่ยังเป็นตัวแทนที่สำคัญของวัฒนธรรมการใช้ชีวิตประจำวันของคนไทยตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันการใช้กลองในพิธีกรรมทางศาสนาทำให้มีบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์และบ่งบอกถึงความเป็นไปตามวัฒนธรรมความรู้ลึกซึ้งความเชื่อของคนไทย จึงเกิดความสนใจเกี่ยวกับการบรรเลงกลองไทยหรือเครื่องกระทบของไทยชนิดต่างๆ

ด้วยเหตุนี้ทำให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสทราบถึงปัญหาจากนักศึกษาศิษย์เก่าที่สำเร็จการศึกษาแล้วและต้องการกลับไปพัฒนาวิชาชีพในพื้นที่ภูมิลำเนาบ้านเกิด ซึ่งมักจะประสบปัญหาด้านต่าง ๆ เช่น ด้านงบประมาณ เป็นต้น โดยปัญหาเหล่านี้ ทำให้การศึกษาดนตรีตามภูมิภาคนอกจากจะขาดแคลนครูผู้สอนที่เชี่ยวชาญเฉพาะเครื่องดนตรีแล้วนั้น ยังส่งผลโดยตรงต่อการขาดแคลนอุปกรณ์เครื่องดนตรีสากล ในบางพื้นที่อาจมีเฉพาะเครื่องดนตรีไทยที่เป็นของภูมิภาคนั้น ๆ ส่งผลให้นักศึกษาที่ประกอบวิชาชีพครูเหล่านั้น ประสบปัญหาและมีอุปสรรคในการผลิตนักเรียนให้มีความพร้อมในการเตรียมตัวเข้าศึกษาต่อในกรุงเทพฯ และปริมณฑลได้

จากเหตุผลที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น ส่งผลให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะนำแนวคิดดังกล่าวมาพัฒนาเป็นการประพันธ์เพลงที่มีรูปแบบเป็นการรวมวงของเครื่องกระทบหรือเพอร์คัสชันออองซอมเบิล (Percussion Ensemble) โดยนำเสียงของเครื่องดนตรีเครื่องกระทบสากลบรรเลงร่วมกับเครื่องกระทบของไทยพื้นบ้านทั้ง 4 ภาคได้แก่ ภาคเหนือ ภาคกลาง ภาคอีสานและภาคใต้ และเป็นที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์งานวิจัย “บทประพันธ์เพลงการเปลี่ยนแปลงของกลองไทย 4 ภาค สำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ” โดยใช้แนวคิดวิธีการผสมผสานวัฒนธรรมและประเพณี มาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของการสร้างเสียงและการบรรเลงแบบใช้มือหรือการใช้ไม้ หรือการนำเอาเอกลักษณ์หรือแนวทางในการต่อโน้ตจากครูไทยหลาย ๆ ท่าน รวมอยู่ในเพลงเดียวกันแต่ใช้วิธีการบรรเลงที่ต่างกัน และใช้ซินธิไซเซอร์ซึ่งเป็นนัยสำคัญในการเป็นเครื่องดนตรีประกอบ

เนื่องจากมุ่งหวังให้บทประพันธ์นี้สามารถสร้างโอกาสให้นักดนตรีพื้นบ้านของไทยได้มีบทบาทสำหรับการบรรเลงดนตรีในรูปแบบร่วมสมัย มีความหลากหลายทางด้านสุนทรียศาสตร์ และเป็นการเพิ่มวรรณกรรมทางดนตรีสำหรับกลุ่มนักบรรเลงเครื่องกระทบ ที่สามารถนำผลการศึกษาที่ได้ไปใช้ฝึกใช้ซ้อม เพื่อพัฒนาทักษะและการศึกษาด้านเครื่องกระทบ อีกทั้งยังเป็นการเผยแพร่กลองของประเทศไทยประจำ 4 ภาคให้เป็นที่รู้จักแก่สากลต่อไป

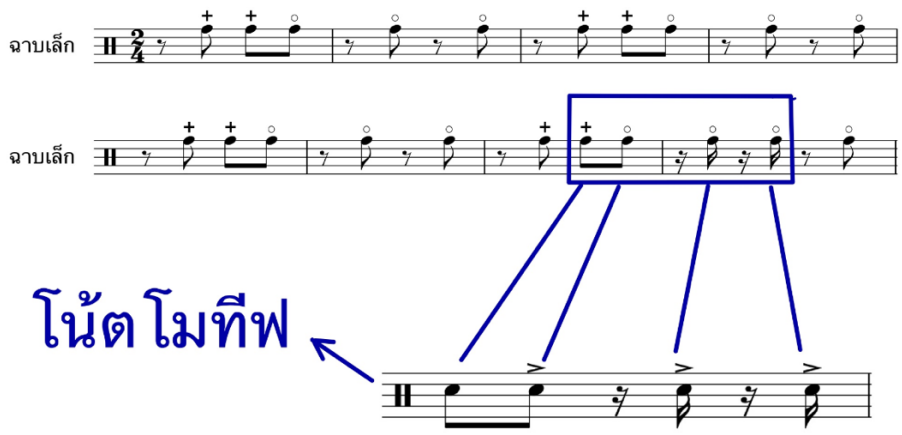
เนื้อหา

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับการเป็นตัวแทนทั้ง 4 ภูมิภาคออกเป็น 4 เพลง โดยเพลงทั้ง 4 ภูมิภาคจะใช้โมทีฟจังหวะที่มาจากการผสมผสานของเพลงต้นแบบ 2 บทเพลง และจะใช้โมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motive) ร่วมกันทั้งหมด อาจมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะและเทคนิคในการบรรเลงเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรีที่ได้กำหนดไว้ให้เป็นตัวแทนประจำแต่ละภาค ดังนี้

1. กลองสะบัดชัย เป็นเครื่องดนตรีตัวแทนการประพันธ์เพลงของภาคเหนือ
2. กลองหาง เป็นเครื่องดนตรีตัวแทนการประพันธ์เพลงของภาคอีสาน
3. กลองโทนชาตรี เป็นเครื่องดนตรีตัวแทนการประพันธ์เพลงของภาคใต้
4. กลองยาว เป็นเครื่องดนตรีตัวแทนการประพันธ์เพลงของภาคกลาง

จากนั้นจึงเริ่มว่างโครงสร้างและวิธีการประพันธ์แบบใช้กลุ่มของจังหวะในวิธีการของดนตรีไทยที่มีบทบาทในดนตรีสากล และเป็นเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นดนตรีไทย ด้วยการสังเกตจากการที่ผู้วิจัยได้มีส่วนร่วมการแข่งขันหรือประกวดในเวทีต่าง ๆ ที่มีกฎข้อบังคับว่าวงดุริยางค์สากลจะต้องเล่นเพลงไทยอย่างน้อยหนึ่งเพลง โดยวงที่เข้ามาร่วมแข่งขันในการบรรเลงเพลงไทยมักจะมีเครื่องดนตรีไทยที่ใช้บรรเลงประกอบด้วยกัน คือ ฉิ่ง ฉาบเล็กและกรับ

ในการบรรเลงของเครื่องดนตรี 3 ชิ้นดังที่กล่าวมานั้นผู้วิจัยสังเกตได้ว่า ฉิ่งและกรับเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงเป็นจังหวะหลักเหมือนเดิมไปตลอด ยกเว้นเครื่องดนตรีฉาบเล็กที่มีการบรรเลงสอดแทรกกับจังหวะตกทั่วไป ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญและนำกลุ่มช่วงจังหวะนั้นมาสร้างเป็นโมทีฟของงานวิจัยชิ้นนี้ โดยดึงช่วงที่ฉาบเล็กใช้เสียงเปิดและเสียงปิดส่งระหว่างท่อนเพลง



ภาพที่ 1 การเลือกใช้โน้ตโมทีฟจากรูปแบบจังหวะของฉาบเล็กในดนตรีไทย

โดยผู้วิจัยได้ใช้โมทีฟสร้างเป็นบทเพลงต้นแบบ 2 เพลง ได้แก่เพลง

1) เพลง Definition of Thainess
2) เพลง Rafflesia Kerri for Marimba Duo

และหลังจากได้เพลงต้นแบบแล้วจึงทำการประพันธ์เพลงประจำภาค อีก 4 เพลง ได้แก่เพลง

1) เพลง Lanna Rhythm for Percussion Ensemble
2) เพลงEternal Echoes of Isan for Percussion Ensemble
3) เพลง Rafflesia Kerri for Percussion Ensemble
4) เพลง Siam Groove for Percussion Ensemble

ในงานประพันธ์นี้ผู้วิจัยได้ออกแบบการบรรเลงและวิธีการบรรเลงที่ประยุกต์และสร้างสรรค์ขึ้นจากแนวคิดของการบรรเลงกลองสะบัดชัยที่มีการใช้ส่วนต่าง ๆ ของไม้กลอง มาบรรเลงลงบนหน้ากลอง ในรูปแบบต่าง ๆ มีทั้งการเลือกใช้รูปการบรรเลงปกติทั่วไปในหัวข้อที่ 1-5, 8 และได้เพิ่มวิธีการบรรเลงที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากเดิมด้วยเทคนิคการบรรเลงไปพร้อมกับการขยับไม้กลองเพื่อให้เกิดเสียงที่บิดสูงขึ้นในหัวข้อที่ 6 และการบรรเลงแบบใช้ด้ามไม้ตีที่ขอบกลองในหัวข้อที่ 7 โดยวิธีการการบรรเลงเพลง ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการไว้ดังนี้

1) บรรเลงโดยใช้ไม้กลองตีที่หนังกลองแบบปกติ
2) บรรเลงโดยใช้ไม้กลองตีที่บริเวณขอบของกลอง (Rim)

3) บรรเลงโดยการวางมือซ้ายไว้บนหนังกลองและใช้ไม้เคาะที่บริเวณขอบของกลอง (Rim Click)

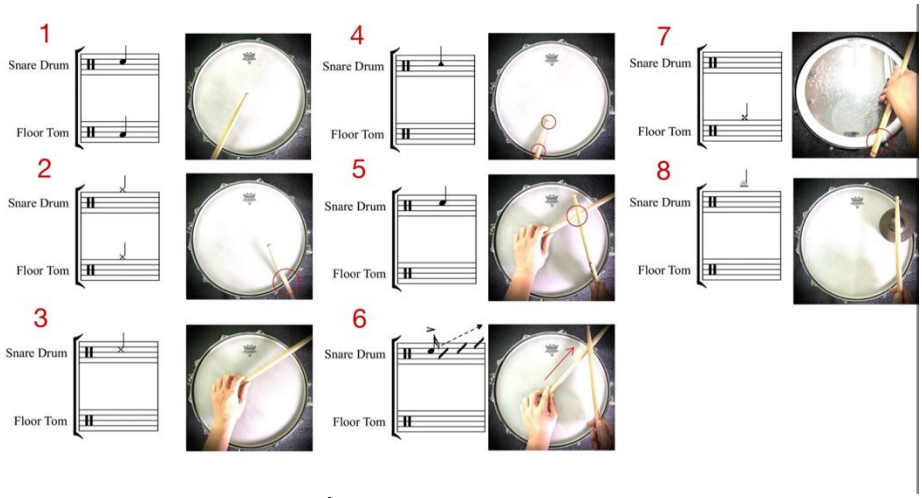
4) บรรเลงโดยใช้ไม้กลองตีที่หนังกลองพร้อมขอบกลอง (Rim Shot)

5) บรรเลงโดยการวางมือซ้ายไว้บนหนังกลองและนำไม้กลองของมือขวามาตีบนไม้กลองของมือซ้าย (Stick on Stick)

6) บรรเลงเหมือนในข้อ 5 แต่ขยับไม้กลองมือซ้ายขึ้นเพื่อให้โทนเสียงเปลี่ยน

7) บรรเลงโดยใช้ส่วนของด้ามไม้กลองตีที่ขอบกลอง (Back Stick on Rim)

8) บรรเลงโดยใช้ไม้กลองตีที่ลูกฆ้อง



ภาพที่ 2 การบรรเลงด้วยวิธีต่าง ๆ

ในขั้นตอนในการออกแบบเพลง ผู้วิจัยต้องการนำเสนอแนวคิดของการนำลูกฆ้อง ที่ถอดมาจากฆ้องวงใหญ่ของเครื่องดนตรีไทย 1 ลูก มาเชื่อมต่อ Piezo เพื่อเปลี่ยนพลังงานการสั่นสะเทือนเป็นพลังงานไฟฟ้านำมาต่อเข้ากับมัลติเอฟเฟกต์ของกีตาร์ (Multi Effect) เพื่อขยายเสียงและสร้างเสียงในรูปแบบใหม่ด้วยการวางหงายไว้บนฟลอร์ทอมโดยให้บริเวณขอบฉัตรด้านข้างที่เจาะรูสำหรับร้อยเชือกของลูกฆ้อง

สัมผัสกับขอบกลองฟลอร์ทอมเพื่อให้มีสัญญาณของขอบโลหะเชื่อมต่อเข้าสู่เอฟเฟกต์ได้

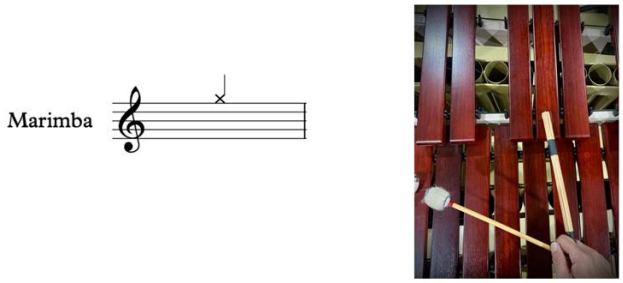
ภาพที่ 3 การเชื่อมต่อ Piezo กับลูกฆ้องและมัลติเอฟเฟกต์

ในบทเพลง *Rafflesia Kerri* ผู้วิจัยได้ทำการประพันธ์สำหรับเครื่องมาริมบา 2 ตัวก่อนเพื่อทดลองการบรรเลง ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์กลุ่มเสียงของจังหวะมากกว่าระบบที่มีระดับเสียงของลูกระนาดบนมาริมบาด้วยวิธีการบรรเลงแบบ 4 ไม้ และเปลี่ยนตำแหน่งไม้สี่มาใช้ไม้ก้านธูปแทน เพื่อให้เกิดเสียงของการกระทบกันระหว่าง ไม้ ทำให้เกิดเสียงคล้ายกับเสียงเช็คเกอร์บนเครื่องมาริมบาผสมอยู่ด้วย

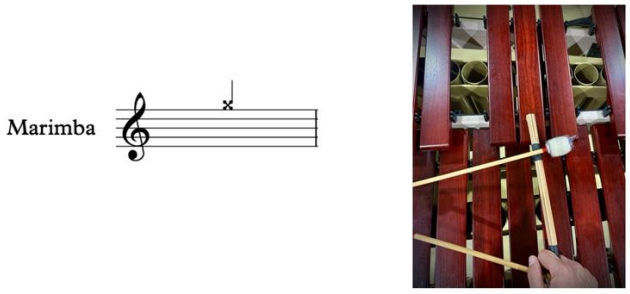
ภาพที่ 4 การใช้ไม้ในการบรรเลงบทเพลง *Rafflesia Kerri*

สำหรับการสร้างสรรค์บนเครื่องระนาดฝรั่งประเภทมาริมบาผู้วิจัยได้ออกแบบการบรรเลงโดยมีการผสมไม้ระนาดรวมกับไม้ก้านธูป เพื่อเพิ่มวิธีการบรรเลงที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากเดิมด้วยเทคนิคการบรรเลงไปพร้อมกับการไม้ก้านธูปกระทบลูกระนาดและการบรรเลงแบบไม้ระนาดกระทบกับไม้ก้านธูปที่ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการไว้ดังนี้

1) การบรรเลงโดยใช้ไม้ก้านธูปตีที่ลูกระนาดแบบปกติ
2) การบรรเลงโดยใช้ไม้ระนาดมากระทบบนไม้ก้านธูป



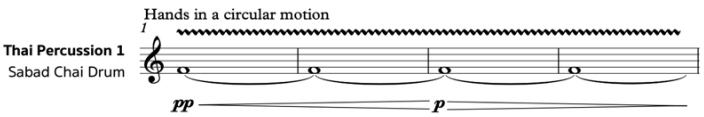
ภาพที่ 5 การบรรเลงโดยใช้ไม้ก้านธูปตีที่ลูกระนาดแบบปกติ



ภาพที่ 6 การบรรเลงโดยใช้ไม้ระนาดมากระทบบนไม้ก้านธูป

ในช่วงนำเสนอได้มีการนำเทคนิคของเครื่องดนตรีสากลมาใช้กับเครื่องดนตรีไทย โดยเปลี่ยนแปลงจากการบรรเลงที่มีการนำไม้แปรงมาถูที่หน้ากลองสากลใเป็นการใช้มือเพื่อถูหน้ากลองสะบัดชัยเพื่อให้เกิดเสียงใหม่เริ่มต้นบทเพลงด้วยการบรรเลงที่เบาที่สุด ทำให้เกิดน้ำหนักเสียงดังเบา สลับกับเสียงของเครื่องดนตรีชิ้น

อื่นที่เปลี่ยนน้ำหนักการบรรเลงในทุกห้องแต่กลองสะบัดชัยจะค่อย ๆ เปลี่ยนทุกสองห้องเพลงโดยผู้วิจัยตั้งใจเลียนเสียงบรรยากาศความดังเบาที่ไม่แน่นอนของคลื่นแม่น้ำที่มากระทบฝั่งตามแนวของริมแม่น้ำ



ภาพที่ 7 การใช้มือเพื่อถูหน้ากลองสะบัดชัย

แนวคิดการใช้เครื่องดนตรีสากลทดแทนเครื่องดนตรีไทย

อีกหนึ่งปัจจัยในการเลือกกลองที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละภาคนั้น ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงเครื่องดนตรีที่สามารถทดแทนได้ในกรณีที่ผู้ที่สนใจนำบทเพลงไปใช้เป็นวงเครื่องดนตรีสากล ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของเสียงโซปราโน, อัลโต, เทเนอร์, และเบส มาประยุกต์ใช้กับกลองและสามารถแยกแยะช่วงเสียงตามโทนเสียง (Tone) และความถี่ (Frequency) ของกลองแต่ละประเภทและในกรณีที่ผู้แสดงไม่มีเครื่องดนตรีไทยดังกล่าว ผู้วิจัยได้แบ่งเครื่องสากลทดแทนไว้ได้ดังนี้

1 กลองสะบัดชัย อยู่ในช่วงเสียงเบส เป็นกลองที่มีลักษณะโดดเด่นทางภาคเหนือ ด้วยลีลาในการบรรเลงที่ตื่นตาตื่นใจ มีความวิจิตรบรรจงรวมไปถึงมีการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ศอก หัวเข่า และศีรษะในการบรรเลง โดยหากมีผู้ที่สนใจในภูมิภาคอื่นอยากนำผลงานไปใช้บรรเลง ยังสามารถเลือกใช้

กลองใหญ่ (Bass Drum Concert) ในการบรรเลงเพื่อทดแทนได้ เนื่องจากเป็นกลองที่มีหน้ากลองกว้างและมีช่วงเสียงต่ำคล้ายกัน

2 กลองยาว อยู่ในช่วงเสียงเทเนอร์ เป็นกลองที่มีลักษณะโดดเด่นทางภาคกลาง เนื่องจากการบรรเลงกลองยาวเป็นกลุ่มที่ต้องการเสียงหรือจังหวะที่พร้อมกัน จึงนิยมบรรเลงกันเป็นหมู่คณะ โดยหากมีผู้ที่สนใจในภูมิภาคอื่นอยากนำผลงานไปใช้บรรเลง ยังสามารถเลือกใช้กลองเจมเบ้ (Djambe) หรือกลองฟลอร์ทอม (Floor Tom) ในการบรรเลงเพื่อทดแทนได้ เนื่องจากเป็นกลองที่มีหน้าเดียวและมีรูปร่างทรงกลมยาว รวมไปถึงวิธีการบรรเลงด้วยมือและมีการสะพายในการบรรเลงคล้ายกันอีกด้วย

3 กลองหาง อยู่ในช่วงเสียงอัลโต เป็นกลองที่มีลักษณะโดดเด่งทางภาคอีสาน ใน 1 ชุดประกอบไปด้วยกลอง 4 ใบเรียงกัน โดยกลองจะตั้งเสียงต่ำไปหาสูงเรียงจากใบซ้ายไปทางขวา โดยหากมีผู้ที่สนใจในภูมิภาคอื่นอยากนำผลงานไปใช้บรรเลง ยังสามารถเลือกใช้กลองทอมทอม (Tomtom) ในการบรรเลงเพื่อทดแทนได้ เนื่องจากเป็นกลองที่สามารถตั้งเรียงกัน 4 ใบและยังสามารถตั้งให้มีช่วงเสียงจากต่ำไปหาสูงได้เช่นเดียวกับกลองหาง

4 กลองโทนชาตรี อยู่ในช่วงเสียงโซปราโน เป็นกลองที่มีลักษณะโดดเด่นทางภาคใต้ มีลักษณะเล็ก ใช้หนังด้านเดียวมีจำนวน 2 ใบแบ่งเป็นตัวผู้และตัวเมีย ใช้การบรรเลงด้วยวิธีการนั่งบรรเลงและสอดกลองไว้ใต้ขาพับ โดยหากมีผู้ที่สนใจในภูมิภาคอื่นอยากนำผลงานไปใช้บรรเลง ยังสามารถเลือกใช้กลองบองโก (Bongo) ในการบรรเลงเพื่อทดแทนได้ เนื่องจากเป็นกลองที่มีหน้าเล็กใช้คู่กัน 2 ใบและมีช่วงเสียงสูงคล้ายกัน

บทประพันธ์เพลง “การเปลี่ยนแปลงของกลองไทย 4 ภาคสำหรับซินธิไซเซอร์และวงเครื่องกระทบ” เกิดขึ้นจากการถ่ายทอดทางความคิดของผู้วิจัยผ่านปรากฏการณ์ว่ากลองของไทยว่าไม่ได้ถูกนำมาใช้เพื่อการบรรเลงดนตรีเพียงเท่านั้น แต่ยังเป็นตัวแทนที่สำคัญของวัฒนธรรมการใช้ชีวิตประจำวันของคนไทยตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันการใช้กลองในพิธีกรรมทางศาสนาทำให้มีบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์และบ่งบอกถึงความเป็นวัฒนธรรม ความรู้สึกถึงความเชื่อของคนไทย จึงเกิดความตั้งใจที่จะให้ความสำคัญกับเกี่ยวกับการบรรเลงกลองไทยหรือเครื่องกระทบของไทยเป็นหลัก หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงเริ่มเปรียบเทียบการศึกษาดนตรีในประเทศไทยปัจจุบันของเครื่องกระทบฝั่งตะวันตกที่ถูกนำเข้ามามีบทบาททางด้านการศึกษา

โดยเฉพาะประเภทกลุ่มเครื่องกระทบในโรงเรียนระดับประถมศึกษาไปจนถึงระดับอุดมศึกษา กล่าวได้ว่าแทบทุกหน่วยงานด้านการศึกษาของพื้นที่ต่าง ๆ จะที่มีวงดนตรีของหน่วยงาน โดยบางพื้นที่อาจจะมีแค่เครื่องกระทบดนตรีสากลทำให้เราจะพบเห็นกลองของไทยมีบทบาทลดลงเหลือไว้เพียงถูกใช้เพื่อประกอบพิธีกรรมของวัฒนธรรมในบางพื้นที่เท่านั้น แต่ไม่ว่าจะเป็นวงดนตรีประเภทใดก็จะมีส่วนประกอบของเครื่องตีหรือเครื่องกระทบร่วมอยู่ในทุก ๆ วง ผู้วิจัยจึงต้องการสร้างสรรค์งานทางด้านดนตรีสากลที่จะทำให้เกิดการบรรเลงรวมกันของดนตรีตะวันตกกับดนตรีตะวันออกซึ่งผู้วิจัยได้นำหลักการองค์ความรู้ขั้นตอนต่าง ๆ ของกลองที่มีเอกลักษณ์ประจำของแต่ละภาค รวมถึงในแง่มุมของวัฒนธรรมมาจินตนาการทำให้เกิดเป็นบทเพลงทั้งหมด 4 ท่อน ตามภูมิภาคของไทย แต่แยกออกเป็นเพลงต้นแบบ 2 บทเพลง และเพลงประจำของภูมิภาค 4 เพลง รวมเป็น 6 เพลง

บรรณานุกรม

Phatdetfaisan, A. (2012). *sīang khoṇ̄g khwām plīanplǣng* [Sound of change] . Bangkok : Sommot.

Phatdetfaisan, A. (2014). *sīang khoṇ̄g ʻitsaraphāp John Cage kap Experimental Music* [Sound of Itsaraphap John Cage with Experimental Music]. Bangkok : Blacklist.

Nakkhong, A. (1994). *mūang Thai mūang kloṇ̄g* [Thailand, the land of drums]. Bangkok : Onakhriechan.

Dierstein, C. (2018). *The Techniques of Percussion Playing*. Kassel: Baerenreiter.

White, G. (1998). *Music in Theory and Practice.* New York: Macgrow Hill.

Nikolova, I. (2014). *The World Atlas of Musical Instruments.* Edition. Genoa: Ullmann.

Lester, J. (1989). *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music.* New York: The Maple Vail Book Group.

อิทธิพลของดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพูเมืองจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

Influence of Music on the City Guardian Ritual at “Hor Khum Phu,” Champasak, Lao People's Democratic Republic

เฉลิมพล อะทาโส[1]* และ ปฐมพงศ์ ณ จัมปาศักดิ์[2]
Chalermpol Ataso[1], Pratompong Na Champasak[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทของเครื่องดนตรีและวงดนตรีในพิธีกรรม และศึกษาบทเพลงประกอบพิธีกรรม วิธีการศึกษาระเบียบการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้แบบสำรวจ สังเกต สอบถาม และสัมภาษณ์ เพื่อนำข้อมูลมาสังเคราะห์ ซึ่งการศึกษาครั้งนี้ได้พบความสำคัญของดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมดังนี้ 1) เครื่องดนตรีและวงดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ปี่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ ฆ้อง และกลองหลัก ใช้บรรเลงในพิธีเพื่อสื่อสารกับสิ่งที่มองไม่เห็น เป็นส่วนสำคัญของพิธีกรรรมเลี้ยงหอคำพู 2) เพลงที่ใช้ในพิธีกรรม มีการบรรเลงเพลงที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงของพิธีกรรม โดยใช้เพลงเป็นสื่อสัญลักษณ์ของแต่ละช่วง และเพลงสำหรับผีมเหศักดิ์แต่ละองค์ เช่น เพลงกราวนอก เพลงกลม และเพลงอรทัย ซึ่งการที่ผีมเหศักดิ์จะลงมาทรงเพื่อสื่อสารกับมนุษย์นั้น จะลงทรงผ่านบุคคลที่เป็นสื่อกลาง ซึ่งชาวจำปาศักดิ์เรียกว่า พ่อซ่าง และแม่ล่าม

คำสำคัญ : อิทธิพลของดนตรี / ดนตรีในพิธีกรรม / เลี้ยงหอคำพู

Abstract

This study examines the role of musical instruments and the ritual ensemble, as well as the repertoire performed in the Leang Ho

* Corresponding author, email: chalermpol.ata@gmail.com
[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม
Lecturers of the Music Education Program, Faculty of Education, Nakhon Phanom University
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะการท่องเที่ยวและการโรงแรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
Assistant Prof. Dr., Faculty of Tourism and Hospitality, Mahasarakham University

Received: Aug 29, 2025 / **Revised:** Oct 31, 2025 / **Accepted:** Dec 9, 2025

Khamphu ceremony. A qualitative ethnographic approach was employed, using observation and in-depth interviews as the primary methods of data collection. The findings indicate that the ensemble — consisting of Ranad Ek, Ranad Thum, Khong Wong, Pi, Taphon, Klong That, Ching, Chap, Gong, and Klong Lhuk — functions as a sonic medium for communicating with the spiritual realm, forming a core component of the ritual. The repertoire is structured according to the ritual sequence, with each musical piece symbolically marking specific ceremonial stages. Notable pieces dedicated to individual Mahesak spirits include Krao Nok, Klom, and Orathai. Spiritual possession is mediated through designated trance specialists known locally as Phor Sang and Mae Lam, who serve as intermediaries between spirits and humans.

Keywords: Influence of music / Ritual music / Leang Ho Khamphu

บทนำ

การนับถือผีเป็นความเชื่อดั้งเดิมและวัฒนธรรมร่วมที่มีมาอย่างยาวนานในภูมิภาคอาเซียน ซึ่งสามารถสืบย้อนไปได้มากกว่า 3,000 ปี (Wongthet, S., 2017 : 36) ความเชื่อนี้เริ่มต้นจากการที่มนุษย์เผชิญกับปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่ยากต่อการอธิบาย เช่น ฟ้าร้อง ฟ้าแลบ ฝนตก ฟ้าผ่า แผ่นดินไหว ภัยแล้ง และน้ำท่วม รวมถึงปัญหาในชีวิตประจำวัน เช่น โรคภัยไข้เจ็บหรือภัยพิบัติทางธรรมชาติ ซึ่งเกินความสามารถของมนุษย์ที่จะรับมือได้ สิ่งเหล่านี้นำไปสู่ความเชื่อในอำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติที่สามารถส่งผลต่อชีวิตและความเป็นอยู่ของผู้คน ความเชื่อนี้ไม่เพียงตอบสนองต่อความกลัว แต่ยังช่วยเสริมสร้างความสงบสุขในชีวิตของผู้คน (Pha Malawong, P. & Pha Wachilapanyo, D., 2020: 465) ผ่านรูปแบบพิธีกรรมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่ออ้อนวอนต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ ให้ได้มาซึ่งวิถีชีวิตที่สงบสุข ดังนั้น การสร้างพิธีกรรมจึงเกิดขึ้นเพื่อเป็นเครื่องมือในการเชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับอำนาจเหนือธรรมชาติ พิธีกรรมเหล่านี้ไม่ได้จำกัดอยู่แค่ในภูมิภาคอาเซียน แต่ถือเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่พบได้ในทุกภูมิภาคทั่วโลก (Banpala, S., 2001: 58) โดยพิธีกรรมไม่เพียงช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คนในสังคม แต่ยังลดความขัดแย้ง

และสร้างความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน ซึ่งหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญของพิธีกรรมคือ "ดนตรี" ซึ่งมีบทบาทในการกระตุ้นอารมณ์ สื่อถึงความรู้สึก และถูกเชื่อว่าช่วยเชื่อมต่อกับสิ่งที่มองไม่เห็นหรืออำนาจเหนือธรรมชาติ ดนตรีจึงกลายเป็นส่วนสำคัญในพิธีกรรมที่แสดงถึงความเชื่อและวัฒนธรรมอันลึกซึ้งของมนุษย์

ชนชาติลาว หรือรัฐล้านช้าง เป็นกลุ่มที่มีความเชื่อเรื่องผีอย่างเหนี่ยวแน่น มีเมืองหลวงพระบางเป็นปฐมราชธานี แรกเริ่มมีชื่อว่าเมือง “ซวา” สันนิษฐานว่าเป็นที่อยู่ของชนเผ่าในตระกูล มอญ – เขมร อาทิ ขมุ ข่า มาก่อน และเปลี่ยนชื่อมาเป็นเชียงดง เชียงทอง ภายหลังมีชนชาติลาวอพยพเข้ามา (Srisamang, S., 2002: 35) หลักฐานปรากฏชัดเจนในสมัยพระเจ้าฟ้างุ้ม ซึ่งมีพระมเหสีนามว่า “นางแก้วเก็งยา” พระธิดาในพระเจ้ากรุงเขมร ครั้งนางแก้วเกงยาพระมเหสีมาประทับที่เมืองเชียงทอง พระนางเห็นสังคมเมืองเชียงทองขณะนั้น ซึ่งมีการทำพลีกรรมฆ่าสัตว์ตัดชีวิต เช่น วัว ควาย ม้า ฯลฯ เพื่อบูชา ผีดั้ม ผีแถน ก็ทรงสลดพระทัย เนื่องจากคราวอยู่กรุงเขมรเคยทำบุญให้ทาน ปฏิบัติธรรม ถือศีล จึงได้กราบทูลเจ้าฟ้างุ้มให้ไปนำเอาพระบวรพุทธศาสนาเข้ามาประดิษฐานยังเมืองเชียงทอง แต่อย่างไรก็ตามความเชื่อเรื่องผียังคงยึดมั่นในสังคมลาว ดังปรากฏพบหอผีตามหมู่บ้านและเมืองต่างๆ แต่มีการปรับตัวเข้ากับความเชื่อทางพระพุทธศาสนา มาโดยลำดับ กลายเป็นวัฒนธรรมในรูปแบบพิธีกรรมของชาวลาวที่ส่งผ่านบรรพบุรุษมาพร้อมกับการอพยพของผู้คนจากหลวงพระบางมาสู่เวียงจันทน์ พ.ศ.2103 สมัยพระเจ้าไชยเชษฐาธิราช และการอพยพของชาวลาวลงสู่ทางใต้จากเวียงจันทน์สู่จำปาศักดิ์โดยการนำของเจ้าราชครูหลวงโพนสะเม็ก (ยาครูขี้หอม) สถาปนาเจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูร เป็นกษัตริย์ปกครองจำปาศักดิ์พระองค์แรก ในปี พ.ศ.2257 (Wiphaphachonkit, T., 2003 : 35) ความเชื่อดังกล่าวถูกนำมาผสมผสานกับพระพุทธศาสนาอย่างลงตัวและปรากฏเป็น ฮีต 12 คอง 14 ที่ชาวลาวถือปฏิบัติสืบกันมา ซึ่งพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผี ล้วนแล้วแต่เกี่ยวข้องกับชนชั้นผู้ปกครองหรือเจ้าผู้ครองนคร ดังปรากฏชื่อเรียกผีว่า “มเหศักดิ์” ซึ่งถือว่าเป็นผีบ้านผีเมืองปกปักษ์รักษาชาวเมืองให้มีความสงบสุขและปลอดภัย ในแต่ละปีจะมีพิธีกรรมเพื่อสื่อสารกับมเหศักดิ์ เพื่อสร้างขวัญและกำลังใจให้กับชาวเมืองในรูปแบบพิธีกรรม มีชื่อเรียกพิธีกรรมแตกต่างกันไปตามแต่ละภูมิภาค อาทิ ลงหอ ลงข่วง คลำหอผี เลี้ยงหอ ขึ้นฟ้า ขึ้นแถน เป็นต้น

พิธีกรรมการเลี้ยงหอคำพู เป็นการแสดงความเคารพต่อผีมเหศักดิ์หลักเมืองของชาวจำปาศักดิ์ ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าว ได้ผนวกเอาความเชื่อดั้งเดิมของชาวลาวคือ

การนับถือผี เข้ากับศิลปวัฒนธรรมเทวสถาน (Hongsuwan, P., 2013 : 42) ตามความเชื่อดั้งเดิมของอารยธรรมขอมโบราณ คือ ปราสาทหินวัดพู ซึ่งตั้งอยู่ในเขตเมืองจำปาศักดิ์ ที่ซึ่งชาวเมืองจำปาศักดิ์ให้ความเคารพและมองว่าเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ในช่วงปลายเดือนเมษายน ถึงต้นเดือนพฤษภาคมของทุกๆ ปี จะมีการจัดพิธีกรรมเลี้ยงหอพู เพื่อเฉลิมฉลอง และแสดงความเคารพต่อผี มเหศักดิ์ โดยจัดขึ้นที่หอคำพู ตั้งอยู่ทางทิศเหนือห่างออกไปประมาณ 1 กิโลเมตร จากปากทางเข้าปราสาทหินวัดพู ซึ่งในพิธีกรรมชาวเมืองจะมีการจัดตกแต่งสถานที่ด้วยผ้าสีแดง และเครื่องประกอบพิธีต่างๆ ตามแบบประเพณีโบราณที่สืบทอดกันมา ในพิธีกรรมปรากฏพบการละเล่นดนตรีเพื่อใช้ประกอบพิธีกรรม ซึ่งมีแบบแผน ลำดับขั้นตอนชัดเจน

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า พิธีกรรมเลี้ยงหอคำพูของชาวเมืองจำปาศักดิ์ สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดและความเชื่อที่ลึกซึ้งของชุมชน ผ่านรูปแบบพิธีกรรมที่มีระเบียบแบบแผนและขนบธรรมเนียมที่ชัดเจน โดยเฉพาะดนตรีที่ใช้ประกอบพิธี ซึ่งถูกจัดเรียงเป็นลำดับขั้นตอนอย่างมีความหมาย แฝงด้วยคติความเชื่อของคนในอดีตที่ยังส่งผ่านมาสู่ปัจจุบัน ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาพิธีกรรมนี้ เพื่อบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรสำหรับคนรุ่นหลังได้เรียนรู้ ศึกษา วิเคราะห์ สืบทอด และเปรียบเทียบ สมควรอย่างยิ่งที่จะอนุรักษ์ข้อมูลเหล่านี้ให้คงอยู่สืบไปเพื่อเป็นมรดกทางวัฒนธรรมให้กับผู้ที่สนใจ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาบทบาทของเครื่องดนตรีและวงดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู
2. เพื่อศึกษาบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. สืบทอดอัตลักษณ์และมรดกทางวัฒนธรรมของชาวลาวในเขตจำปาศักดิ์
2. องค์ความรู้บริบทดนตรีที่มีผลต่อพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู เมืองจำปาศักดิ์
3. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีพิธีกรรม และเห็นถึงความเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมดนตรีระหว่างไทยกับลาว ที่สามารถต่อยอดเป็นงานวิจัย

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตด้านพื้นที่: พื้นที่บริเวณปราสาทหินวัดพูเมืองจำปาศักดิ์ หอคำพู เมืองจำปาศักดิ์ สปป.ลาว
2. ขอบเขตด้านระยะเวลา: พ.ศ.2567 - 2568

3. ขอบเขตด้านเนื้อหา

3.1 สภาพปัจจุบันของพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู

3.2 บทบาทของดนตรีต่อพิธีกรรม ได้แก่ บทเพลง เครื่องดนตรี และวงดนตรี

นิยามศัพท์เฉพาะ

เครื่องคาย หมายถึง เครื่องสักการะบูชาที่ประกอบด้วยสิ่งของที่สื่อถึงความหมายมงคล และความอุดมสมบูรณ์

เฒ่าจ้ำ หมายถึง ผู้ที่คอยดูแลความเรียบร้อยของพิธีกรรมให้เป็นไปตามจารีตประเพณี

นางแต่ง หมายถึง ผู้ที่มีหน้าที่จัดเตรียมอุปกรณ์ในการประกอบพิธีกรรมให้ถูกต้องตามจารีตประเพณี

พ่อซ่าง, พ่อช้าง หมายถึง บุคคลที่รับหน้าที่เป็นคนทรงของมเหศักดิ์ (ฝ่ายชาย)

แม่ล่าม หมายถึง บุคคลที่รับหน้าที่เป็นคนทรงของมเหศักดิ์ (ฝ่ายหญิง)

มเหศักดิ์ หมายถึง ผี หรือวิญาณที่เป็นเจ้าเมืองคอยปกปักษ์รักษา

หอคำพู หมายถึง สถานที่ประกอบพิธีกรรม อยู่ทางทิศเหนือของปราสาทหินวัดพู เมืองจำปาศักดิ์

วิธีดำเนินการการวิจัย

1. กลุ่มเป้าหมาย ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลที่เมืองจำปาศักดิ์ แขวงจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ซึ่งได้เลือกกลุ่มเป้าหมายแบ่งเป็น 3 กลุ่ม โดยกลุ่มแรกเป็นผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู ได้แก่ เฒ่าจ้ำ 4 คน นางแต่ง 4 คน พ่อซ่าง และแม่ล่าม ผู้วิจัยสัมภาษณ์เกี่ยวกับพิธีกรรม ความเป็นมาของพิธีกรรมและบทบาทดนตรีต่อพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู กลุ่มที่สอง เป็นนักดนตรีที่บรรเลงในพิธีกรรม จำนวน 10 คน มีทั้งผู้บรรเลงฆ้องกลองหลัก และนักดนตรีที่อยู่ในพิณพาทย์ ผู้วิจัยสัมภาษณ์เกี่ยวกับบทบาทของดนตรีที่มีต่อพิธีกรรม ลักษณะการบรรเลง และบทเพลงที่มีความสำคัญในแต่ละช่วงของพิธีกรรม และกลุ่มที่ 3 ผู้ที่มาร่วมงาน (ประชาชนทั่วไป) ผู้วิจัยได้เลือกสัมภาษณ์เกี่ยวกับความคิดเห็นต่อดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม ความรู้สึกเมื่อได้ฟังดนตรี และความรู้สึกต่อพิธีกรรม โดยสุ่มจากผู้เข้าร่วมงานจำนวน 20 คน โดยลักษณะ

การสัมภาษณ์ใช้แบบสอบถามเรื่องทั่วไป และถามเกี่ยวกับประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา เพื่อสร้างความคุ้นเคย ระหว่างผู้วิจัยกับกลุ่มเป้าหมาย

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากทั้งในและนอกประเทศ เพื่อหาความเชื่อมโยง กับเรื่องที่จะศึกษาสู่การสร้างประเด็นในการศึกษาเพื่อเตรียมตัวที่จะลงเก็บข้อมูลทางภาคสนาม ให้มีความครอบคลุม ซึ่งในการลงภาคสนามผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเก็บข้อมูลดังนี้ 1) การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ เป็นการนั่งพูดคุยเกี่ยวกับวิถีชีวิต การใช้ชีวิตประจำวัน สถานการณ์ในปัจจุบัน เพื่อเชื่อมโยงประเด็นเข้าสู่เรื่องที่สนใจจะศึกษา และให้เกิดความเป็นธรรมชาติในการสนทนา 2) การสนทนาในแบบกลุ่ม เป็นการนั่งพูดคุยกับกลุ่มเป้าหมายจำนวน 4 -5 คน โดยผู้วิจัยใช้คำถามที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่สนใจ พูดคุยแลกเปลี่ยนกันในวงสนทนา ทำให้ได้ข้อมูลในมุมมองที่หลากหลาย ซึ่งผู้วิจัยจะได้ข้อมูลที่ถูกต้อง แม่นยำ เพราะผู้ให้สัมภาษณ์จะพูดคุยกันในแต่ละมุมมอง และอาจจะสรุปไปในทิศทางเดียวกัน 3) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม เป็นการนั่งดู ถ่ายภาพและจดบันทึก ในสิ่งที่มองเห็น สู่การตั้งคำถามและหาคำตอบจากการสอบถามจากผู้ที่มีความรู้ในเรื่องนั้น และ 4) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยจะลงไปปฏิบัติจริงกับกลุ่มเป้าหมาย เช่น ช่วยจัดสถานที่ ร่วมเล่นดนตรี และตั้งคำถามเมื่อเกิดข้อสงสัย และถามกลุ่มเป้าหมายในเรื่องที่อยากรู้

3. การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยเรียบเรียงข้อมูลดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพูเมืองจำปาศักดิ์ จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลทางภาคสนาม และนำข้อมูลที่ได้มาแปลผล วิเคราะห์และสังเคราะห์ให้เป็นระบบ แล้วนำข้อมูลที่ได้นั้นมาเรียบเรียงตามประเด็นที่ศึกษา โดยแตกประเด็นมาจากวัตถุประสงค์ทั้ง 2 ข้อ ดังนี้

1. ศึกษาบทบาทของเครื่องดนตรีและวงดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู
   1.1 บทบาทดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู
   1.2 เครื่องดนตรีและวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม
2. ศึกษาบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู
   2.1 บทเพลงประกอบพิธีกรรม
   2.2 บทเพลงสำหรับมเหศักดิ์

นำข้อมูลจากแต่ละประเด็นในวัตถุประสงค์ทั้ง 2 ข้อ มาวิเคราะห์เรียบเรียงเขียนในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ พร้อมทั้งหาความสอดคล้องกับงานวิจัยอื่น ๆ และอภิปรายผล

ผลการวิจัย

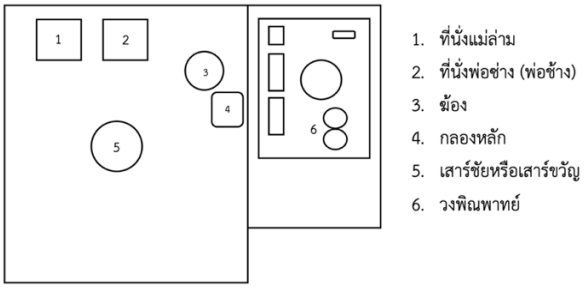
พิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู เป็นพิธีกรรมดั้งเดิมที่สะท้อนระบบความเชื่อของชาวเมืองจำปาศักดิ์และชุมชนโดยรอบปราสาทหินวัดพู มีวัตถุประสงค์เพื่อสื่อสารและบูชาดวงวิญญาณหรือเทวดาผู้คุ้มครองเมือง ผ่านร่างทรงเพศชาย (*พ่อช่าง หรือ พ่อช้าง*) และเพศหญิง (*แม่ล่าม*) พิธีกรรมนี้จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีในช่วง “ออกใหม่ 3 ค่ำ เดือน 6” และในทุก 3 ปีจะมีการประกอบพิธีต่อเนื่องเป็นเวลา 2 วัน 1 คืน โดยพิธีจะเริ่มตั้งแต่เวลา 06.00 น. ด้วยการฆ่าสัตว์เพื่อบูชามเหศักดิ์ ซึ่งนอกจากมีนัยทางศาสนาคติแล้วยังเป็นการเสี่ยงทายเกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์ด้านน้ำและผลผลิตทางการเกษตร เนื้อสัตว์ดังกล่าวถูกนำมาแบ่งปรุงอาหารเลี้ยงผู้เข้าร่วมพิธี ภายหลังเมื่อร่างทรงเดินทางมาถึง “หอฟ้อน” จะเข้าสู่ขั้นตอน “พิธีลงหอ” ซึ่งดำเนินไปจนถึงเวลาประมาณ 17.30 น. ตลอดกระบวนการมี *เฒ่าจ้ำ* ทำหน้าที่กำกับดูแลพิธีกรรม และมี *นางแต่ง* จัดเตรียมเครื่องคาย เครื่องสังเวย และเครื่องบูชาตามจารีต เพื่อให้พิธีกรรมดำเนินไปอย่างสมบูรณ์ตามความเชื่อและแบบแผนดั้งเดิม

ภาพที่ 1 ซุ้มประตูทางเข้าหอคำพู
ที่มา : (Ataso, C., 2025)

ภาพที่ 2 หอฟ้อน
ที่มา : (Ataso, C., 2025)

พิธีกรรมส่วนใหญ่จัดขึ้นที่ “หอฟ้อน” ซึ่งเป็นอาคารสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ มีมุขด้านข้างสำหรับตั้งวงพิณพาทย์ประกอบพิธี (ภาพประกอบที่ 2) ในวันพิธีเลี้ยงหอจะมีการตกแต่งด้วยผ้าสีแดงประดับตุ้งติ้ง เครื่องรางจากวัสดุธรรมชาติ ตามความเชื่อของชาวจำปาศักดิ์ พร้อมทั้งการจัดวาง *เครื่องคาย* หรือเครื่องสักการะ และเครื่องสังเวยบูชามเหศักดิ์

1. บทบาทดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู: ปรากฏพบการบรรเลงดนตรีตลอดพิธีเพื่อสร้างบรรยากาศ โดยจัดวางเครื่องดนตรีไว้ 3 จุดภายในหอฟ้อน ได้แก่ ฆ้อง กลองหลัก และวงพิณพาทย์



ภาพที่ 3 แผนผังหอฟ้อน
ที่มา : (Ataso, C., 2025)

หอฟ้อน สถานที่ประกอบพิธีกรรม ประกอบด้วยที่นั่งพ่อช่าง แม่ล่าม ฆ้อง กลองหลัก เสาร์ชัยหรือเสาร์ขวัญ และวงพิณพาทย์ โดยมี *เฒ่าจ้ำ* และ *นางแต่ง* อย่างละ 4 คน ทำหน้าที่กำกับพิธี พร้อมชาวเมืองที่เข้าร่วม เมื่อถึงช่วงการลงทรง ร่างทรงจะฟ้อนรอบเสาร์ชัย 3 รอบ สลับกันตามองค์มเหศักดิ์ที่ประทับ ขณะเดียวกันนักดนตรีในวงพิณพาทย์จะสังเกตอากัปกิริยาของพ่อช่างและแม่ล่ามเพื่อเริ่มบรรเลงเพลง ดนตรีในพิธีเลี้ยงหอคำพูมี 2 บทบาทสำคัญ ได้แก่ **1) ดนตรีเพื่อการประโคม** ใช้เสียงฆ้องและกลองตั้งแต่ต้นจนจบพิธี เพื่อสร้างความศักดิ์สิทธิ์ ขับไล่สิ่งอัปมงคล รวมทั้งเป็นสัญลักษณ์ทางเสียงแจ้งให้ทราบว่าพิธีกำลังดำเนินอยู่ **2) ดนตรีประกอบพิธีกรรม** ใช้วงพิณพาทย์บรรเลงบทเพลงต่าง ๆ สอดคล้องกับแต่ละขั้นตอน เช่น การถวายเครื่องสังเวย การคัดเหล้า การผูกแขน หรือการลงทรงของมเหศักดิ์ เพื่อสื่อสารบรรยากาศ สร้างอารมณ์ร่วม และบ่งชี้ลำดับพิธีกรรม รวมถึงการจำแนกองค์มเหศักดิ์ที่กำลังประทับ

2. เครื่องดนตรีและวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม: เมื่อเริ่มพิธีกรรมเลี้ยงหอดนตรีจะมีส่วนสำคัญในพิธีกรรมเป็นอย่างมาก เมื่อพ่อช่าง แม่ล่าม เดินทางมาถึงหอฟ้อนฆ้องและกลองหลักจะเริ่มบรรเลงตลอดพิธีกรรม ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงลำดับขั้นตอนพิธีกรรมและบทเพลง

ช่วงเวลา	พิธีกรรม	บทเพลง	ความหมาย
06.00 น.	เตรียมความพร้อมพิธีกรรม และการฆ่าควาย	โหมโรง	แสดงความเป็นสิริมงคลของบริเวณพื้นที่งาน
07.30 น.	พ่อช่าง แม่ล่าม เดินเข้าหอฟ้อน เปลี่ยนชุด จากชุดปกติเป็นชุดสีแดง	ตีฆ้องและกลองหลัก	เพื่อสื่อสารให้คนในบริเวณทราบถึงพิธีกำลังจะเริ่ม และจะมีการตีไปเรื่อย ๆ จนเสร็จพิธีกรรม
08.00 น.	ถวายเครื่องคายและเริ่มลงทรง	เพลงเขมรเกี่ยวข้าว	แสดงความเคารพต่อมเหศักดิ์
08.20 น.	ชาวเมืองเริ่มถวายเหล้า บุหรี่	เพลงสร้อยสนใหญ่	แสดงถึงความเป็นสิริมงคล
08.40 น.	ถวายพาคาว พาหวานบริเวณมณฑลพิธี ทั้ง 4 ทิศของหอฟ้อน	เพลงพัดชา และนกเขาสีนวล	แสดงถึงความเป็นสิริมงคล
09.00 น.	มเหศักดิ์ “เจ้าอินตา” ออกฟ้อน มเหศักดิ์ “เจ้าธรรมรังสี” ออฟ้อน มเหศักดิ์ “เจ้าคำแสนงอน” ออฟ้อน	เพลงกลม เพลงกลม เพลงกราวนอก	แสดงอากัปกิริยาการฟ้อน ขณะออกฟ้อนจะมีการถือดาบ 2 มือ เพื่อแสดงถึงอำนาจของมเหศักดิ์
10.20 น.	“คัดเหล้า” การดื่มสุรามงคลจากไห	เพลงสร้อยสนใหญ่	ความเป็นสิริมงคล และความอุดมสมบูรณ์
10.50 น.	มเหศักดิ์ “เจ้าอินตา” ออกฟ้อน มเหศักดิ์ “เจ้าธรรมรังสี” ออฟ้อน มเหศักดิ์ “เจ้าคำแสนงอน” ออฟ้อน	เพลงกลม เพลงกลม เพลงกราวนอก	แสดงอากัปกิริยาการฟ้อน ขณะออกฟ้อนจะมีการถือดาบ 2 มือ เพื่อแสดงถึงอำนาจของมเหศักดิ์
11.45 น.	ช่วงพักของพิธีกรรม มีการถวายพาข้าวให้กับพ่อช่าง แม่ล่าม	เพลงเขมรพวง, เพลงแขกโหม่ง, เพลงไก่แก้ว	บรรเลงคลอในพิธีเพื่อให้เสริมสร้างบรรยากาศ
13.00 น.	มเหศักดิ์ “เจ้าอินตา” ออกฟ้อน มเหศักดิ์ “เจ้าธรรมรังสี” ออฟ้อน มเหศักดิ์ “เจ้าคำแสนงอน” ออฟ้อน	เพลงกลม เพลงกลม เพลงอรทัย	แสดงอากัปกิริยาการฟ้อน เจ้าคำแสนงอนมีการฟ้อนหยอกล้อกับชาวเมืองในพิธี
15.30 น.	มเหศักดิ์ “เจ้าพระ (พญานาค)” ลงทรง	เพลงเชิด	แสดงอากัปกิริยาการเลื้อยของมเหศักดิ์
16.00 น.	มเหศักดิ์ “พญากำมะทา” ลงทรง	เพลงนกเขาสีนวล	แสดงอากัปกิริยาของพญากำมะทา
17.10 น.	การหยายเหล้า	เพลงสร้อยสนใหญ่	ความเป็นสิริมงคล พิธีสำเร็จ
18.00 น.	เสร็จพิธี	-	-

จากตารางที่ 1 เมื่อพ่อช่าง แม่ล่าม เดินทางถึงหอฟ้อน เริ่มตีฆ้อง กลองหลัก ซึ่งมีความเชื่อว่า เสียงฆ้องมีความกังวานสามารถสื่อสารได้ทั้ง 3 ภพ คือ ภพสวรรค์ ภพมนุษย์ และภพบาดาล แสดงถึงความยิ่งใหญ่ และศักดิ์สิทธิ์ สอดคล้องกับงานเขียนของ (Thianchaianant, P., 2023 : 130 – 140) กล่าวว่า เครื่องดนตรีโลหะ “ฆ้อง” ให้เสียงก้องกังวาน มีความยิ่งใหญ่ ศักดิ์สิทธิ์ และให้ความรู้สึกมหัศจรรย์อย่างที่สุด นับเป็นเสียงของอำนาจในเชิงสังคมทางการเมืองและวัฒนธรรม พบ

ลักษณะความเชื่อนี้มาเกือบ 3,000 ปี จากภาพวาดตามผนังถ้ำ ทั้งในประเทศไทย จีน และประเทศเวียดนาม (Wongthet, S., 2017 : 108) ซึ่งฆ้องที่ปรากฏพบในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพูมีลักษณะเป็นฆ้องเดี่ยว มีปุ่มตรงกลาง 1 ปุ่ม ให้เสียงเดียว คือ เสียง “โหม่ง” ใช้ไม้ตีที่หุ้มด้วยผ้า ให้เสียงดังกังวาน

ภาพที่ 4 ฆ้องในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู
ที่มา : (Ataso, C., 2024)

ภาพที่ 5 กลองหลัก
ที่มา : (Ataso, C., 2024)

ส่วนกลองหลัก มีลักษณะเป็นกลองสองหน้าตรึงด้วยหนังร้อยรัดด้วยเชือกหุ่นกลองทาสีแดง ใช้ไม้ตีทำหน้าที่บรรเลงไปเรื่อย ๆ เคล้าคลอไปกับเสียงฆ้อง โดยชาวเมืองเชื่อว่า กลองเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ และเสียงของกลองหลักยังทำให้พิธีกรรมดูศักดิ์สิทธิ์น่าเกรงขาม ซึ่งลักษณะการใช้กลองกับฆ้องตีประโคมเช่นนี้ พบได้ทั่วไปในวัฒนธรรมอุษาคเนย์ ดังคำกล่าวที่ว่า “มีฆ้องย่อมมีกลอง มีจองวองกับแส่ง มีของย่อมมีเจ้า คำยิ่งแท้กระสันวอน” จากวรรณกรรมล้านช้างท้าวฮุ้ง - ท้าวเจือง (Weerawong, S., 1992 : 116) แต่อาจแตกต่างกันตรงรูปลักษณ์ของกลองและลักษณะของเสียง โดยการประโคมฆ้องและกลอง ในพิธีกรรมมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง ดังปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์ – โบราณคดี ตั้งแต่ยุคสำริด ซึ่งปรากฏพบกลองมโหระทึก (ฆ้องบั้ง) แพร่กระจายอยู่ทั่วภูมิภาคอุษาคเนย์ (Benchaphong, C., 2012 : 340) นอกจากนี้ผู้คนในแถบนี้ยังมีความเชื่อว่า ฆ้องและกลองเป็นเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์ใช้สำหรับพิธีกรรม

นอกจากฆ้องและกลองหลักแล้ว วงพิณพาทย์จะบรรเลงบทเพลงเฉพาะตามลำดับพิธี มีเครื่องดนตรี 8 ชิ้น ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ปี่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง และฉาบ

ภาพที่ 6 วงพิณพาทย์ประกอบพิธีกรรม
ที่มา: (Ataso, C., 2024)

วงพิณพาทย์ที่ใช้ในพิธีเลี้ยงหอคำพูมีความเชื่อมโยงกับราชสำนักจำปาศักดิ์มาตั้งแต่ยุคพระราชอาณาจักรลาว ก่อนปี พ.ศ. 2518 โดยปัจจุบันยังคงได้รับการดูแลและเก็บรักษาอยู่ที่ “หอเสพ สโมสรบ้านพระพีน” เมืองจำปาศักดิ์ วงดนตรีชุดนี้ยังมีบทบาทสำคัญอย่างต่อเนื่อง ทั้งในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับมเหศักดิ์ และในกิจกรรมชุมชน เช่น เลี้ยงหอพระพีน ส่วงเฮือปู่ตา ขึ้นเจียงขึ้นหยี่ กฐินหอ และการบรรเลงในวันพระ 15 ค่ำ โดยปัจจุบัน นายบุนมี พมมะจัก เป็นผู้ดูแลวงดนตรีร่วมกับสมาชิกนักดนตรี 10 คน และยังคงสืบทอดองค์ความรู้แบบมุขปาฐะ (oral tradition) จากรุ่นสู่รุ่น นักดนตรีรุ่นใหม่จะเริ่มฝึกจากเครื่องประกอบจังหวะ เรียนรู้ผ่านการฟังและการร่วมบรรเลงกับครูดนตรีรุ่นใหญ่ โดยเฉพาะการบรรเลงเพลง “โหมโรง” ในวันพระช่วงเวลา 17.30 – 19.00 น. ซึ่งทำหน้าที่เป็นทั้งการซ้อมประจำสัปดาห์และเวทีถ่ายทอดองค์ความรู้ เมื่อถึงพิธีเลี้ยงหอคำพู สมาชิกวงจะมารวมตัวที่หอเสพเพื่อ “ยกคาย” (การบูชาครูเทวดา) เตรียมประกอบพิธีอย่างเป็นทางการ

3. บทเพลงประกอบพิธีกรรม: พิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู เป็นพิธีกรรมสำคัญที่มีลำดับขั้นตอนชัดเจน โดยเริ่มตั้งแต่เช้าไปจนถึงเย็น ในแต่ละขั้นตอนจะมีการบรรเลงเพลงประกอบพิธีโดยวงพิณพาทย์ ซึ่งบทเพลงเหล่านี้มีหน้าที่สำคัญในการสื่อสารสถานะของพิธีกรรม อีกทั้งยังสะท้อนถึงอารมณ์และความหมายเชิงสัญลักษณ์แต่ละช่วงเวลาในพิธีกรรมด้วย จากการศึกษา พบว่าบทเพลงที่ใช้มีดังนี้

3.1 เพลงโหมโรง เป็นเพลงชุดที่ใช้บรรเลงในช่วงเช้าก่อนเริ่มพิธีกรรม เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมทั้งในเชิงพิธีการ ประกอบด้วย 12 บทเพลง ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงกะ เพลงรัวสามลา เพลงขะมาน เพลงปฐม เพลงลา เพลงเสมอ

เพลงซำนาน เพลงกราวใน และลงเพลงลา ลักษณะเพลงโหมโรง มีความคล้ายคลึงกับเพลงโหมโรงเย็นในดนตรีไทย

3.2 เพลงเขมรเกี่ยวข้าว เป็นเพลงที่มีทำนองราบเรียบ ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์และบรรยากาศของการเฉลิมฉลอง นิยมใช้ในพิธี “คัดเหล้า” ซึ่งหมายถึงการดื่มสุรามงคลก่อนเริ่มพิธีการสำคัญ

3.3 เพลงสร้อยสนใหญ่ มีทำนองอ่อนหวาน สื่อถึงความมงคลและการเฉลิมฉลอง ใช้ในพิธี “หยายเหล้า” หรือการแจกจ่ายสุรามงคลให้แก่ผู้ร่วมพิธี ลักษณะคล้ายกับเพลงช้าเรื่องสร้อยสน ในดนตรีไทย

3.4 เพลงพัดชา และเพลงนกเขาสีนวน ทั้งสองเพลงมีลักษณะทำนองเรียบง่าย อ่อนหวาน ใช้ในช่วงพิธี “ยายพาข้าว” หรือการถวายอาหารให้กับเจ้าที่บริเวณรอบมณฑลพิธี ลักษณะคล้ายกับเพลงพัดชาและเพลงสีนวนในทางดนตรีไทย

4. บทเพลงพิธีกรรมสำหรับมเหศักดิ์: มีบทเพลงเฉพาะที่ใช้สำหรับมเหศักดิ์ ซึ่งนักดนตรีในวงพิณพาทย์ โดยเฉพาะผู้มีประสบการณ์หรือ "นักดนตรีรุ่นใหญ่" จะมีบทบาทสำคัญในการสังเกตและเลือกเพลงที่เหมาะสมสำหรับการบรรเลงในแต่ละช่วงของพิธี การเลือกเพลงจะอาศัยการสังเกตพฤติกรรมและเครื่องแต่งกายของ "พ่อซ่าง" หรือ "แม่ล่าม" ซึ่งเป็นบุคคลทำหน้าที่สื่อกลางของการทรง หากพ่อซ่างหรือแม่ล่ามลุกขึ้นจากที่นั่ง หมายถึงการเริ่มเข้าสู่ช่วงของการฟ้อนรำ (แสดงการรับองค์) นักดนตรีจะต้องตัดสินใจเลือกเพลงทันที โดยพิจารณาจากลักษณะการแต่งกายและเพศของผู้ลุกขึ้น เช่น **พ่อซ่าง** สวมชุดสีเขียวลุกขึ้นฟ้อน หมายถึงการเสด็จของ **“เจ้าธรรมรังสี”** ซึ่งมีบทเพลงเฉพาะที่ใช้ในการประกอบการฟ้อนขององค์นี้ หากเป็น **แม่ล่าม** สวมชุดสีแดงและไม่ถือดาบ ลุกขึ้นฟ้อน หมายถึง **“เจ้าคำแสนงอน”** ซึ่งมีบทเพลงเฉพาะเช่นกัน โดยนักดนตรีจะทราบล่วงหน้าว่าควรบรรเลงเพลงใดตามรูปแบบที่สืบทอดกันมาทั้งในเชิงจารีตและประสบการณ์ส่วนบุคคล การบรรเลงเพลงให้ตรงกับมเหศักดิ์จึงถือเป็นองค์ประกอบสำคัญของความศักดิ์สิทธิ์และความสมบูรณ์ของพิธีกรรม ดังนี้

4.1 เพลงกลม บทเพลงใช้ประกอบการฟ้อนของ *เจ้าธรรมรังสี* และ *เจ้าอินตา* ซึ่งเป็นมเหศักดิ์ ที่มีลักษณะสงบนิ่ง มีเมตตาและสุขุม ลีลาการฟ้อนจึงเน้นความประณีต อ่อนโยน และสม่ำเสมอ ด้วยขณะฟ้อนร่างทรงถือดาบฟ้อนทั้ง 2 มือ สอดคล้องกับจังหวะของบทเพลงที่มีโครงสร้างทำนองสม่ำเสมอ เรียบง่าย ลักษณะของเพลงกลมจึงเป็นตัวแทนของความสมดุล ความมั่นคง และความศักดิ์สิทธิ์

4.2 เพลงกราวนอก เป็นบทเพลงที่ใช้ในการประกอบการฟ้อน *เจ้าคำแสนงอน* ซึ่งเป็นเทพหรือมเหศักดิ์ ที่มีบุคลิกเฉพาะ มีความสง่างามแต่แฝงด้วยความขึงขัง เพลงกราวนอกมีทำนองที่ค่อนข้างหนักแน่น มีจังหวะที่ชัดเจนและต่อเนื่อง ใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่แสดงถึงอำนาจและเกียรติยศ เนื่องจากแม่ล่ามจะถือดาบทั้ง 2 มือในการฟ้อน สะท้อนถึงสถานะและความเข้มแข็ง

4.3 เพลงอรทัย หรือเพลงคางคกปากสระของดนตรีไทย เป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนของ *เจ้าคำแสนงอน* แต่มีลักษณะทำนองที่ต่างจากเพลงกราวนอก คือ เพลงอรทัยมีลีลาสนุกสนาน อ่อนหวาน ทำนองกระชับ แสดงออกถึงความงดงาม สนุกสนาน เป็นการเน้นย้ำมิติทางความรู้สึกของมเหศักดิ์ที่สัมพันธ์กับชุมชนผู้ร่วมพิธี โดยเมื่อเจ้าคำแสนงอนออกฟ้อนในบทเพลงนี้ จะฟ้อนด้วยมือเปล่า มีรอยยิ้ม เสียงหัวเราะ และหยอกล้อกับชาวเมืองที่อยู่ในพิธี

4.4 เพลงเชิด เป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนของ *เจ้าพระ* หรือ *พญานาคเมืองจำปาศักดิ์* ซึ่งเป็นมเหศักดิ์แห่งสายน้ำที่ได้รับการเคารพสักการะในฐานะผู้ปกปักรักษาเมือง เพลงเชิดมีลักษณะทำนองเร้าใจ ท่วงทำนองเปี่ยมด้วยพลัง สะท้อนความเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องและทรงอานุภาพ องค์ประกอบทางดนตรีของเพลงนี้มักมีจังหวะเร่งเร้า เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ของมเหศักดิ์ในช่วงที่ประทับทรงผ่านร่างของพ่อซ่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงที่พ่อซ่างออกฟ้อน ที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวนอนราบแนบพื้น และเลื้อยไปอย่างช้า ๆ ซึ่งจำลองท่วงท่าของพญานาค สอดคล้องกับจังหวะของเพลงเชิดที่สร้างความรู้สึกขลังและน่าเกรงขามในหมู่ผู้ร่วมพิธีกรรม ทั้งยังเสริมสร้างบรรยากาศแห่งความศักดิ์สิทธิ์และความเชื่อมั่นในพลังอำนาจของผู้คุ้มครองแผ่นดินและสายน้ำ

อภิปรายผลการวิจัย

อิทธิพลของดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพู ทำหน้าที่เป็นกลไกเชิงพิธีกรรม (ritual mechanism) และสื่อกลางทางจิตวิญญาณ (spiritual mediator) ที่สำคัญในการสร้างมิติเสียงซึ่งเชื่อมโยงโลกมนุษย์เข้ากับโลกจินตนาการของมเหศักดิ์ ในทางมานุษยดุริยางควิทยา ดนตรีในบริบทนี้สะท้อนสิ่งที่ Merriam (1964) เรียกว่า “functions of music in culture” ซึ่งดนตรีมิได้ทำหน้าที่เพียงเพื่อความบันเทิง แต่เป็นระบบสัญญะทางสังคมและจิตวิญญาณ (symbolic system) ที่ทำให้ผู้ร่วมพิธีรับรู้ถึงโครงสร้างความเชื่อร่วมกัน อีกทั้งยังสอดคล้องกับแนวคิดของ John Blacking ที่มองว่าดนตรีเป็นพฤติกรรมมนุษย์ (music as human behavior) ซึ่งสัมพันธ์อย่าง

ลึกซึ้งกับบริบททางสังคม วัฒนธรรม และจิตสำนึกส่วนรวม โดยเสียงเครื่องดนตรีและทำนองเพลงทำหน้าที่กระตุ้นสภาวะจิตร่วม (collective imagination) ให้เกิดขึ้นในหมู่ผู้ร่วมพิธี อีกทั้งยังทำหน้าที่ในฐานะ “สัญญาณเสียงพิธีกรรม” ที่ร่างทรงสามารถรับรู้และตอบสนองต่อการเสด็จลงของมเหศักดิ์อย่างเป็นระบบ นักดนตรีผู้มีประสบการณ์จะเลือกใช้ทำนองและบทเพลงให้เหมาะสมกับมเหศักดิ์ โดยประเมินจากสภาวการณ์เชิงสัญญาณของร่างทรง เช่น อากัปกิริยา การเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย หรือรูปแบบการฟ้อนรำ บทเพลงที่ใช้จึงมีความเฉพาะของแต่ละมเหศักดิ์ โดยทำหน้าที่เชื่อมโยงโลกวิญญาณเข้ากับพื้นที่พิธีกรรม สอดคล้องกับแนวคิดของ Rungreng, P. (2009 : 15) ได้กล่าวว่า เสียงดนตรีที่ปรากฏในพิธีกรรมทำหน้าที่เป็นสื่อกลางเชื่อมระหว่างจิตสำนึกของมนุษย์กับพลังเหนือธรรมชาติหรือสิ่งที่ไม่อาจมองเห็น ซึ่งเชื่อกันว่าสามารถบันดาลทั้งคุณและโทษได้ โดยการสื่อสารดังกล่าวเกิดขึ้นภายในมณฑลพิธีที่ โดยมีองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์หลายประการ เช่น เครื่องสังเวย อุปกรณ์ประกอบพิธี ร่างทรง และพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม ทั้งนี้ Pidokrajt (2014: 93) อธิบายว่า “บทเพลงพิธีกรรม” มีความสำคัญในฐานะพลังเชิงนามธรรมทางจิตวิญญาณที่ใช้เพื่อสื่อสารกับเทพเจ้าหรือภพภูมิเหนือธรรมชาติ โดยเสียงดนตรีสามารถสร้างจินตภาพทางอารมณ์ให้ปรากฏในจิตใจของผู้ร่วมพิธีและแสดงออกผ่านความรู้สึกเคารพ ความเกรงขาม หรือความรื่นรมย์ ขณะเดียวกัน Phra Tanpoonkiat (2023: 32) ระบุว่าเสียงดนตรีมีอิทธิพลต่อจิตใจมนุษย์ สามารถกระตุ้นจิตใต้สำนึกและส่งผลต่อพฤติกรรม รวมถึงกระตุ้นให้ร่างกายหลั่งสารเอ็นโดรฟินซึ่งก่อให้เกิดความสุขและความรู้สึกเบิกบาน โดยเฉพาะสมองส่วนอะมิกดาลาที่มีบทบาทสำคัญในการควบคุมอารมณ์และตอบสนองต่อเสียงดนตรีที่เข้าสู่โสตประสาท

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า อิทธิพลของดนตรีในพิธีกรรมเลี้ยงหอคำพูมีบทบาทสำคัญโดยตรงต่อสภาวะจิตใจของผู้เข้าร่วมพิธี เสียงดนตรีไม่เพียงทำหน้าที่สร้างบรรยากาศ แต่ยังทำหน้าที่สร้างความรู้สึกเคารพ ยำเกรง และความชอบธรรมต่อความเชื่อของผู้ร่วมพิธี ทำให้เสียงดนตรีกลายเป็นเครื่องมือเหนี่ยวนำจิตใจของผู้คนให้เกิดจินตภาพและความรู้สึกร่วมกับโลกเหนือธรรมชาติ โดยแสดงออกผ่านพฤติกรรมของผู้ร่วมพิธี เช่น อาการสงบเรียบร้อย เมื่อได้ยินเพลงกราวนอก เขมรเกี่ยวข้าว พัดชา สร้อยสนใหญ่ และเพลงกลม แสดงออกในท่าทางสนุกสนาน เมื่อได้ยิน เพลงอรทัย และรู้สึกตื่นเต้นผ่านเสียงปรบมือให้กำลังใจในบทเพลงเชิด เป็นการแสดงออกอย่างเหมาะสมของร่างทรงและผู้ร่วมพิธี ดนตรีจึงมิได้เป็นเพียง

องค์ประกอบของเสียงในพิธี แต่คือแกนกลางที่สร้างความหมายและคุณค่าของพิธีกรรมอย่างลึกซึ้ง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ข้อมูลจากการศึกษานี้สามารถใช้เป็นฐานในการวิจัยเชิงเปรียบเทียบกับพิธีกรรมและดนตรีในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง เพื่อทำความเข้าใจพลวัตทางวัฒนธรรม การแลกเปลี่ยน และอิทธิพลทางดนตรีที่มีต่อกันในมิติประวัติศาสตร์และสังคมร่วมสมัย

2. สามารถนำไปใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงในการจัดทำแผนอนุรักษ์ ฟื้นฟู และส่งเสริมมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชุมชนเมืองจำปาศักดิ์และพื้นที่ใกล้เคียง

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ขยายไปยังพื้นที่ใกล้เคียง เช่น สปป.ลาว ไทยอีสาน และกัมพูชา เพื่อเปรียบเทียบบทบาทของดนตรีในพิธีกรรมที่มีรากวัฒนธรรมร่วมกัน อันจะช่วยอธิบายพลวัตทางประวัติศาสตร์และอัตลักษณ์วัฒนธรรมร่วมภูมิภาค

2. นำผลการศึกษาบทบาทของดนตรีในพิธีกรรมไปเชื่อมโยงกับการพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม การออกแบบกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์ และการสร้างพื้นที่การเรียนรู้ในชุมชน

บรรณานุกรม

Banpala, S. (2001). *Phithī kon̄rom līyong pī ʻAmphœ̄ wangsaphung Čhangwat lœ̄i* [New Year's Eve Ceremony, Wang Saphung District, Loei Province]. Master's thesis, Loei Rajabhat Institute, Thai Studies for Development.

Benchaphong, C. (2012). *Dontrī ʻUsā khon̄ nē* [Music in Southeast Asia]. Nakhon Pathom: College of Music, Mahidol University.

Hongsuwan, P. (2013). Longs ago, There was a narrative, story, legend and life. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Malawong, P., & Wachilapanyo, D. (2020). *Watthanatham thāng khatikwām chūa khon̄g chumchon lum Mǣnām khong* [Cultural beliefs of the Mekong River Basin communities].

Mahamakut Buddhist University, Roi-Et Campus Journal, 9(1), 463–472.

Pidokrajt, N. (2014). *Dontrī læ phlēng nāphāthī sư samphasārrom læ čhintanākān* [Music and songs in front of the orchestra that convey emotions and imagination]. *Faculty of Fine Arts, Khon Kaen University Journal, 6*(2), 93–118.

Rungreng, P. (2009). *Dontrī nai phithī kamnưang nai ʻōkāt khrop rop̣ Čhet siphā Pī Mahāwitthayālai Thammasāt læ kān prakưat dontrī radap ʻudom suksā thai Khrang thī 37* [Music in the ceremony on the occasion of the 75th anniversary of Thammasat University and the 37th Thai University Music Competition]. Bangkok: Thē khop̣poramōchan ʻÆ ʻÆ twot̄hai sing.

Srisamang, S. (2002). *Lamdap kasatri lāo* [The order of Lao kings]. Bangkok: Joseph Printing.

Thianchaianant, P. (2023). *Khrưang dontrī watthanatham klo̱ng sumrit læ kho̱ng Naiphum̄ phāku sakho̱ne* [Musical instruments of the “Bronze Drum and Gong Culture” in the Southeast Asian region]. *Bansomdej Music Journal, 5*(1), 127–142.

Phra Tanpoonkiat, W. (2023). Music Intervention Therapy to Improve Healthy Mind. *Journal of MCU Buddhism Review.* 7(2), 25-34.

Weerawong, S. (1992). *Prawatsāt lāo* [Lao history] (S. Premchit, Trans.). Chiang Mai: Social Research Institute, Chiang Mai University.

Wiphaphachonkit, T. (2003). *Prawatsāt ʻīsān* [Isaan history]. Bangkok: Thammasat University Press.

Wongthet, S. (2017). *Atthanathorn romro̱ wo̱ma ʻusā khanē nai ʻāsīan* [Southeast Asian shared culture in ASEAN]. Bangkok: Ruean Kaew Printing.

การอ่านโน้ตฉับพลันสำหรับเปียโน: หลักการและเทคนิคขั้นพื้นฐาน
Music Sight Reading for Piano: Principles and Basic Techniques

ภัทรวีร์ เทียนชัยอนันต์[*1]
Phatravee Tienchaianan[*1]

บทคัดย่อ

การปฏิบัติเปียโนโดยปกติแล้วผู้เล่นจะต้องอ่านโน้ตเปียโน โดยเฉพาะการปฏิบัติเปียโนคลาสสิคที่คีตกวีหรือผู้ประพันธ์ได้ระบุความดัง-เบา สั้น-ยาว ตลอดจนเทคนิคต่าง ๆ ที่ต้องการให้ผู้เล่นสะท้อนและแสดงอารมณ์ให้ใกล้เคียงกับความต้องการของคีตกวีหรือผู้ประพันธ์มากที่สุด นักเปียโนคลาสสิคจึงจำเป็นต้องปฏิบัติและฝึกซ้อมบทเพลงจากการอ่านโน้ต การอ่านโน้ตเปียโนเปรียบได้กับการอ่านหนังสือทั่ว ๆ ไปที่ใช้ตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ในการจดบันทึกแทนตัวหนังสือ ผู้เล่นจึงจำเป็นต้องจดจำสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ใช้แทนระดับเสียง ตลอดจนเครื่องหมายที่ปรากฏในโน้ตเพลงเพื่อที่จะสามารถบรรเลงบทเพลงนั้น ๆ ได้อย่างถูกต้อง และหากสามารถอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading) ได้คล่องจะส่งผลให้สามารถปฏิบัติบทเพลงได้รวดเร็วและแม่นยำยิ่งขึ้น ดังนั้นในบทความนี้ผู้เขียนจึงขอนำเสนอวิธีการฝึกการอ่านโน้ตฉับพลันเบื้องต้นสำหรับเปียโนจากการรวบรวมข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ และจากประสบการณ์การโดยตรงของผู้เขียน เพื่อให้ผู้ที่สนใจฝึกหัดการอ่านโน้ตฉับพลันสำหรับเปียโนสามารถนำไปเป็นแนวทางในการฝึกหัดได้ และเมื่อสามารถอ่านโน้ตฉับพลันได้เป็นอย่างดีจะส่งผลให้สามารถปฏิบัติบทเพลงได้รวดเร็วยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : เปียโน / โน้ตเพลง / การอ่านโน้ตฉับพลัน

Abstract

Piano practice typically requires players to read piano notes. Especially in classical piano practice, where composers or writers specify

[*]corresponding author, email: phatravee.ti@bsru.ac.th
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กลุ่มวิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Assistant Prof., Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Aug 1, 2025 / **Revised:** Nov 4, 2025 / **Accepted:** Dec 9, 2025

dynamics, articulations, and various techniques that performers should reflect and express emotions as closely as possible to the composer's or writer's intentions. Therefore, classical pianists need to practice and rehearse pieces by reading notes. Reading piano notation is akin to reading a book, using musical notes as symbols to represent written words. Players must memorize the various symbols that represent pitch levels, as well as the markings that appear in the sheet music, to perform those pieces correctly. Additionally, being able to read music at sight (Sight Reading) fluently will lead to faster and more accurate performance of pieces. Thus, in this article, the author aims to present methods for practicing basic sight reading for piano, based on the collection of various related documents and the author's direct experience, so that those interested in practicing sight reading for piano can use it as a guideline for their practice. When one can read music at sight proficiently, it will result in a quicker performance of pieces.

Keywords: Piano / Music Note / Sight Reading

บทนำ

การอ่านโน้ตมีความสำคัญต่อการเรียนวิชาดนตรีทั้งด้านทักษะการปฏิบัติดนตรีและด้านทฤษฎีดนตรี ดังนั้นผู้ที่ต้องการเรียนวิชาดนตรีจึงจำเป็นต้องอ่านโน้ตได้เป็นอย่างดีทั้งโน้ตกุญแจประจำหลักซอล (Treble Clef) และโน้ตกุญแจประจำหลักฟา (Bass Clef) เพราะเป็นกุญแจประจำหลักที่ใช้ในการเรียนการสอนวิชาดนตรีทั้งด้านทักษะการปฏิบัติดนตรีและด้านทฤษฎีดนตรี และหากสามารถอ่านโน้ตได้คล่องแคล่วในระดับที่เห็นโน้ตแล้วสามารถอ่านและปฏิบัติได้ในทันทีจะยิ่งเป็นข้อได้เปรียบในการเรียนวิชาดนตรีโดยเฉพาะด้านทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี เพราะจะส่งผลให้ผู้เรียนสามารถฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีได้เร็วยิ่งขึ้น

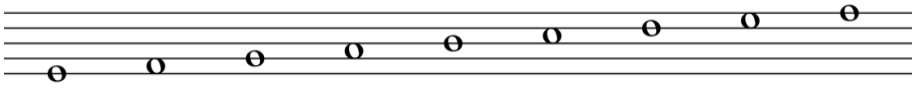
การอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading) มักเป็นทักษะที่ผู้เรียนดนตรีหลายคนมองข้ามและไม่ให้ความสำคัญในการฝึกซ้อม ส่งผลให้การเรียนดนตรีพัฒนาได้ช้ากว่าที่ควรจะเป็นโดยเฉพาะด้านทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี และในการจัดการเรียนการสอนผู้สอนมักสอดแทรกทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันให้แก่ผู้เรียนใน

ชั่วโมงการเรียนทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี โดยไม่ได้แยกเป็นรายวิชาเฉพาะเหมือนกับทักษะด้านอื่น ๆ

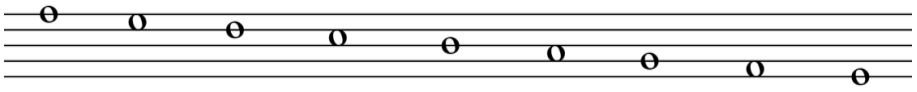
เปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่อ่านโน้ตพร้อมกัน 2 แนว ซึ่งการอ่านโน้ตฉับพลันสำหรับเปียโนนั้นจึงมีความซับซ้อนกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ที่มีโน้ตเพียงแนวเดียว ดังนั้นนักเปียโนจึงมีความจำเป็นในการฝึกซ้อมทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันอย่างสม่ำเสมอเพื่อที่จะได้สามารถบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็ว และจะส่งผลให้การเรียนดนตรีสามารถพัฒนาได้รวดเร็วยิ่งขึ้น ดังนั้นในบทความนี้ผู้เขียนจึงขอนำเสนอการฝึกทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันสำหรับเปียโน ในด้านของหลักการและเทคนิคขั้นพื้นฐานในการพัฒนาและการฝึกซ้อมการอ่านโน้ตฉับพลันสำหรับเปียโน เพื่อให้ผู้อ่านสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการฝึกอ่านโน้ตฉับพลันและพัฒนาทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันสำหรับเปียโนให้ดียิ่งขึ้น

หลักการอ่านโน้ตเปียโนเบื้องต้น

ในการปฏิบัติทักษะเปียโนนั้นการอ่านโน้ตเปียโนเบื้องต้นใช้หลักการเดียวกันกับการอ่านโน้ตดนตรีตะวันตกทั่วไปที่อ่านเหมือนการอ่านหนังสือ คือ อ่านจากซ้ายไปขวาและเมื่ออ่านจบบรรทัดแรกแล้วก็ขึ้นบรรทัดใหม่และอ่านจากซ้ายไปขวาเช่นเดิมไปเรื่อย ๆ จนจบเพลง โดยโน้ตจะถูกบรรจุอยู่บนบรรทัด 5 เส้น โน้ตที่ถูกบรรจุอยู่บนบรรทัด 5 เส้นนี้สามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ โน้ตที่อยู่บนเส้น และโน้ตที่อยู่ในช่อง โดยไล่เรียงตามลำดับจากด้านล่างขึ้นด้านบน (เสียงต่ำไปหาเสียงสูง) เวลาเห็นโน้ตบนบรรทัด 5 เส้นนี้หากไม่มีกุญแจประจำหลักเสียงกำกับอยู่ด้านหน้าจะทราบแค่เพียงระดับเสียงสูงต่ำของตัวโน้ตเท่านั้น ไม่สามารถบอกเป็นระดับเสียงได้ โน้ตบนบรรทัด 5 เส้นนี้จะเรียนตามลำดับขั้นสลับกันไปทั้งบนเส้นและในช่อง (Jenduriyang, Phra, 1984 : 2)



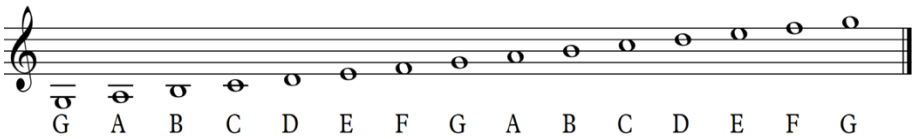
ภาพที่ 1 การเรียงลำดับตัวโน้ตจากสียงต่ำไปหาเสียงสูงบนบรรทัด 5 เส้น
(ที่มา : Tienchaianan, P., 2025)



ภาพที่ 2 การเรียงลำดับตัวโน้ตจากสียงสูงไปหาเสียต่ำบนบรรทัด 5 เส้น
(ที่มา : Tienchaianan, P., 2025)

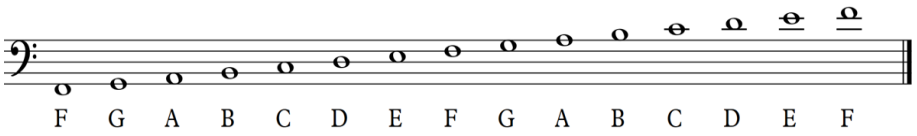
การอ่านโน้ตบนบรรทัด 5 เส้น

การอ่านโน้ตกุญแจประจำหลักซอล กุญแจประจำหลักซอล (Treble Clef) เป็นหนึ่งใน 2 กุญแจประจำหลักของโน้ตเปียโน กุญแจประจำหลักซอลนี้หัวกุญแจอยู่คาบเส้นที่ 2 ดังนั้นโน้ตทุกตัวที่อยู่เส้นเดียวกับหัวของกุญแจประจำหลักซอลมีเสียงเดียวกันกับชื่อกุญแจประจำหลักซอล คือ โน้ตเสียงซอล และเมื่อทราบว่าโน้ตที่อยู่บนเส้นที่ 2 ในกุญแจประจำหลักซอล คือ โน้ตเสียงซอล จะสามารถอ่านโน้ตในระดับเสียงอื่น ๆ ได้ โดยการไล่ลำดับเสียงขึ้นหรือลงตามลำดับของบรรทัด 5 เส้นนั้นเอง (Wongwan, K., 2010 : 35-37)



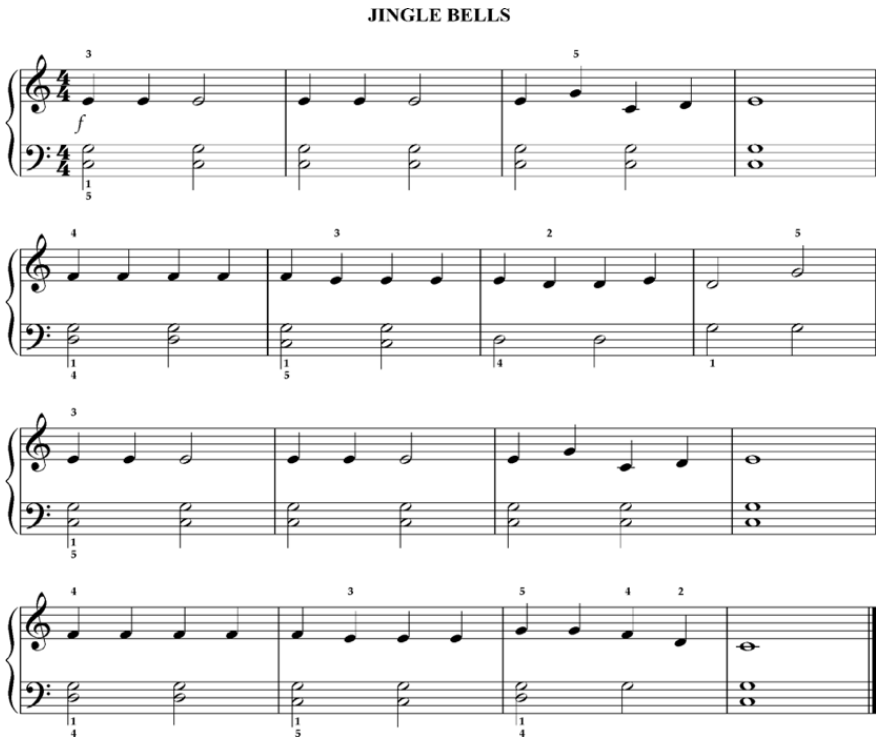
ภาพที่ 3 การไล่ลำดับเสียงกุญแจประจำหลักซอล
(ที่มา : Tienchaianan, P., 2025)

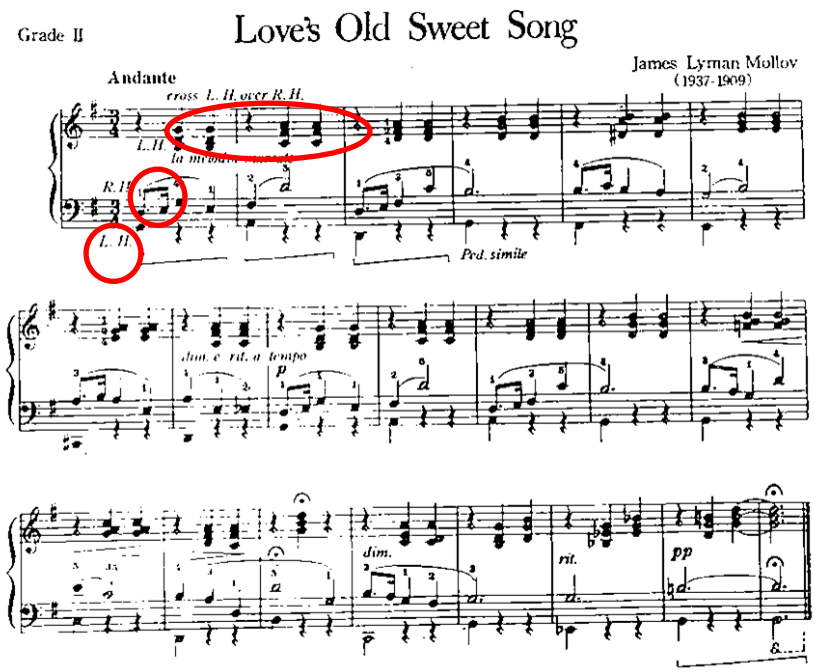
การอ่านโน้ตกุญแจประจำหลักฟา กุญแจประจำหลักฟา (Bass Clef) เป็นหนึ่งในกุญแจประจำหลักของเปียโน กุญแจประจำหลักฟานี้หัวกุญแจจะอยู่คาบเส้นที่ 4 ดังนั้นโน้ตทุกตัวที่อยู่เส้นเดียวกับหัวของกุญแจประจำหลักฟา (เส้นที่ 4) จะมีเสียงเดียวกันกับกุญแจประจำหลัก คือ โน้ตเสียงฟา และเมื่อทราบว่าโน้ตที่อยู่บนเส้นที่ 4 ในกุญแจประจำหลักฟา คือ โน้ตเสียงฟา ก็จะสามารถอ่านโน้ตในระดับเสียงอื่น ๆ ได้ โดยการไล่ลำดับเสียงขึ้นหรือลงตามลำดับของบรรทัด 5 เส้นนั้นเอง (Wongwan, K., 2010 : 35-37)



ภาพที่ 4 การไล่ลำดับเสียงกุญแจประจำหลักฟา
(ที่มา : Tienchaianan, P., 2025)

การอ่านโน้ตเปียโน 2 บรรทัด (Grand Staff) โน้ตเปียโนมีลักษณะเป็นโน้ตบรรทัด 5 เส้น 2 บรรทัดคู่กัน เรียกโน้ตลักษณะนี้ว่า Grand Staff ด้านหน้าของบรรทัด 5 เส้น 2 บรรทัดมีเครื่องหมายปีกกาครอบบรรทัด 5 เส้นทั้ง 2 บรรทัดรวมกันไว้ เป็นการบอกว่าบรรทัด 5 เส้นทั้ง 2 บรรทัดนี้ต้องอ่านโน้ตไปพร้อมกัน เส้นกั้นห้องกั้นลากยาวทั้ง 2 บรรทัดเช่นกัน ตลอดจนเครื่องหมายย้อนและเส้นจบเพลงด้วย โดยปกติการปฏิบัติโน้ต Grad Staff นี้บรรทัด 5 เส้นที่อยู่ด้านบนจะเล่นด้วยมือขวาและบรรทัด 5 เส้นที่อยู่ด้านล่างจะเล่นด้วยมือซ้าย แต่ในบางบทเพลงผู้ประพันธ์เพลงหรือผู้เรียบเรียงเสียงประสานต้องการให้มือซ้ายเล่นโน้ตเสียงสูงกว่ามือขวา หรือต้องการให้มือขวาเล่นโน้ตเสียงต่ำกว่ามือซ้ายจะมีการสลับมือในการเล่นโน้ตดังกล่าว คือ มือซ้ายไปเล่นโน้ตบรรทัดบนเช่นเดียวกับมือขวา หรือมือขวาไปโน้ตบรรทัดล่างเช่นเดียวกับมือซ้าย โดยจะมีการระบุตัวย่อของมือที่ใช้เล่นอย่างชัดเจน คือ R.H. ใช้มือขวาในการเล่น และ L.H. ใช้มือซ้ายในการเล่น

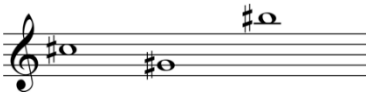


ภาพที่ 5 ตัวอย่างโน้ตเปียโน 2 บรรทัด (Grand Staff) แบบปกติ
(ที่มา : Palmer et al, n.d.: 20)

ภาพที่ 6 ตัวอย่างโน้ตเปียโน 2 บรรทัด (Grand Staff) แบบไขว้สลับมือ
(ที่มา : Eckstein, Maxwell, 1934: 31)

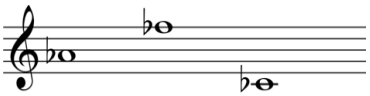
เครื่องหมายแปลงเสียง

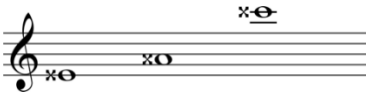
เครื่องหมายแปลงเสียงใช้สำหรับการเพิ่มเสียงหรือลดเสียงของตัวโน้ตนั้น ๆ เพื่อแปลงเสียงของโน้ตตัวนั้นให้สูงขึ้นหรือต่ำลงตามที่ผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียงเสียงประสานต้องการ โดยการใส่เครื่องหมายแปลงเสียงกำกับไว้หน้าตัวโน้ตตัวที่ต้องการแปลงเสียงให้เสียงสูงขึ้นหรือต่ำลง หรือสามารถเขียนกำกับไว้หลังกุญแจประจำหลักหน้าเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ก็จะเป็นเครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงที่ส่งผลให้โน้ตทุกตัวที่ติดเครื่องดังกล่าวต้องเล่นเครื่องหมายนั้นทั้งเพลง เครื่องหมายแปลงเสียงมีทั้งหมด 5 ชนิด คือ เครื่องหมายชาร์ป (Sharp) เครื่องหมายแฟล็ต (Flat) เครื่องหมายดับเบิลชาร์ป (Double Sharp) เครื่องหมายดับเบิลแฟล็ต (Double Flat) และเครื่องหมายเนเชอรัล (Natural) (Wongwan, K., 2010 : 32-34)

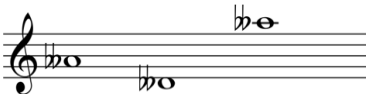
1. เครื่องหมายชาร์ป (Sharp) ใช้สัญลักษณ์ ♯ เป็นเครื่องหมายแปลงเสียงที่ทำให้เสียงของตัวโน้ตที่ถูกบังคับมีระดับเสียงสูงขึ้นครึ่งเสียงหรือ 1 Semitone

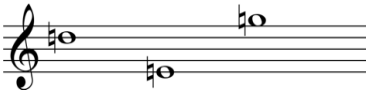


ภาพที่ 7 การบันทึกเครื่องหมายชาร์ปหน้าตัวโน้ต
(ที่มา : Tienchaianan, P., 2025)

2. เครื่องหมายแฟล็ต (Flat) ใช้สัญลักษณ์ ♭ เป็นเครื่องหมายแปลงเสียงที่ทำให้เสียงของตัวโน้ตที่ถูกบังคับมีระดับเสียงต่ำลงครึ่งเสียงหรือ 1 Semitone

ภาพที่ 8 การบันทึกเครื่องหมายแฟล็ตหน้าตัวโน้ต
(ที่มา : Tienchaianan, P., 2025)

3. เครื่องหมายดับเบิลชาร์ป (Double Sharp) ใช้สัญลักษณ์ 𝄪 เป็นเครื่องหมายแปลงเสียงที่ทำให้เสียงของตัวโน้ตที่ถูกบังคับมีระดับเสียงสูงขึ้น 1 เสียง (1 Tone) หรือ 2 Semitone

ภาพที่ 9 การบันทึกเครื่องหมายดับเบิลชาร์ปหน้าตัวโน้ต
(ที่มา : Tienchaianan, P., 2025)

4. เครื่องหมายดับเบิลแฟล็ต (Double Flat) ใช้สัญลักษณ์ 𝄫 เป็นเครื่องหมายแปลงเสียงที่ทำให้เสียงของตัวโน้ตที่ถูกบังคับมีระดับเสียงต่ำลง 1 เสียง (1 Tone) หรือ 2 Semitone

ภาพที่ 10 การบันทึกเครื่องหมายดับเบิลแฟล็ตหน้าตัวโน้ต
(ที่มา : Tienchaianan, P., 2025)

5. เครื่องหมายเนเชอรัล (Natural) ใช้สัญลักษณ์ ♮ เป็นเครื่องหมายแปลงเสียงที่ทำให้เสียงของตัวโน้ตที่ถูกบังคับกลับมามีระดับเสียงปกติ

ภาพที่ 11 การบันทึกเครื่องหมายเนเชอรัลหน้าตัวโน้ต
(ที่มา : Tienchaianan, P., 2025)

การเขียนเครื่องหมายแปลงเสียงทั้ง 5 ชนิดนี้จะเขียนกำกับได้ข้างหน้าตัวโน้ตและอยู่ระดับเดียวกับตัวโน้ตที่ต้องการบังคับเสียง ซึ่งจะมีผลกับโน้ตระดับเสียงเดียวกันภายในห้องเพลงเดียวกันเท่านั้นไม่สามารถบังคับตัวโน้ตในห้องเพลงอื่นได้ เครื่องหมายแปลงเสียงในลักษณะนี้ เรียกว่า “เครื่องหมายแปลงเสียงจร” และโน้ตตัวที่มีเครื่องหมายแปลงเสียงจรนี้บังคับอยู่ข้างหน้าตัวโน้ตจะเรียกโน้ตตัวนั้นว่า “โน้ตจร” ส่วนเครื่องหมายแปลงเสียงที่เขียนอยู่หลังกุญแจประจำหลักหน้าเครื่องหมายกำหนดจังหวะ เรียกว่า “เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียง” โดยเครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงนี้จะส่งผลกับโน้ตเสียงนั้น ๆ ทุกตัวทุกระดับเสียงที่ปรากฏในโน้ตเพลง

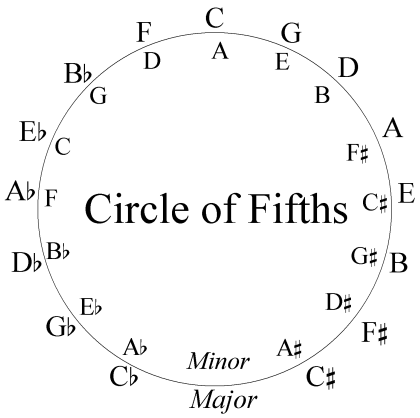
เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียง (Key Signature)

เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียง หมายถึง เครื่องหมายแปลงเสียงที่เขียนรวมเป็นหมวดหมู่ โดยเขียนถัดจากกุญแจประจำหลัก และอยู่ก่อนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ ซึ่งส่งผลให้โน้ตทุกตัวที่มีเสียงเดียวกันกับเครื่องหมายแปลงเสียงนั้นถูกบังคับด้วยเครื่องหมายแปลงเสียงนั้นทั้งบทเพลงโดยไม่ต้องเขียนเครื่องหมายแปลงเสียงนั้นไว้หน้าโน้ตเสียงดังกล่าวในบทเพลงอีก นอกจากนี้เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงยังบอกโน้ตหลักของบทเพลงได้อีกด้วย (Chonwirot, B., 2022 : 13) เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงสามารถแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงเมเจอร์ทางชาร์ป และเครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงเมเจอร์ทางแฟล็ต

กุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key)

กุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key) เป็นหลักในการสร้างบันไดเสียงไมเนอร์ เพราะกุญแจเสียงเมเจอร์ทุกกุญแจเสียงมีกุญแจเสียงไมเนอร์เป็นกุญแจเสียง

ร่วมเสมอ ในการเป็นกุญแจเสียงร่วมนี้ หมายความว่า กุญแจเสียงทั้ง 2 ประเภท จะใช้เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงร่วมกัน การหากุญแจเสียงเครือญาตินี้มีหลักการง่าย ๆ คือ ให้ใช้บันไดเสียงเมเจอร์เป็นหลักแล้วนับขึ้นไปคู่ 6 จากโน้ตหลักของบันไดเสียงเมเจอร์ (โน้ตตัวที่ 6 ของบันไดเสียงเมเจอร์) จะได้โน้ตหลักของบันไดเสียงไมเนอร์ที่เป็นกุญแจเสียงเครือญาติกับบันไดเสียงเมเจอร์นั้น ๆ เช่น บันไดเสียง C Major เมื่อนับขึ้นไปคู่ 6 จะได้โน้ตตัว A ดังนั้นกุญแจเสียงเครือญาติของ C Major คือ บันไดเสียง A Minor ซึ่งมายความว่าการเขียนเครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียงของบันไดเสียง A Minor จะไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียงใด ๆ เช่นเดียวกับบันไดเสียง C Major (Sokhatiyanurak, N., 2003 : 118-119)



ภาพที่ 12 Circle of Fifths แสดงกุญแจเสียงเครือญาติ
(ที่มา : Sibelius Program, 2005)

เทคนิคการอ่านโน้ตฉับพลัน

การอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading) คือ การบรรเลงบทเพลงหรือบทฝึกโดยที่ผู้บรรเลงไม่เคยเห็นโน้ตหรือฝึกซ้อมมาก่อน และต้องพยายามบรรเลงให้ถูกต้องหรือใกล้เคียงกับโน้ตให้มากที่สุด ทั้งเรื่องของจังหวะ ระดับเสียง ความดังเบา ตลอดจนเทคนิคต่าง ๆ การอ่านโน้ตฉับพลันให้ได้ถูกต้องแม่นยำนั้นนอกจากผู้เล่นจะต้องมีทักษะในการบรรเลงเครื่องดนตรีแล้ว ผู้เล่นจะต้องอ่านโน้ตให้คล่องก่อนทั้งกุญแจประจำหลักซอลและกุญแจประจำหลักฟา นอกจากนี้จะต้องเข้าใจความหมายของเครื่องหมายต่าง ๆ จึงจะสามารถบรรเลงและสื่อสารบทเพลงนั้น ๆ ได้ (Farley, A. L. P., 2014)

การอ่านโน้ตฉับพลันนี้มักจะนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการทดสอบทางดนตรี ทั้งการสอบเกรดเพื่อวัดระดับทางดนตรี การสอบเข้าเรียนต่อทางด้านดนตรี ตลอดจนการสอบคัดเลือกเข้าเป็นสมาชิกในวงดนตรีต่าง ๆ ในการทดสอบการอ่านโน้ตฉับพลันนี้ผู้รับการทดสอบจะได้รับโน้ตเพลงที่ไม่เคยเห็นมาก่อน และมีเวลาในการเตรียมความพร้อมก่อนเริ่มบรรเลงจริงประมาณ 30 วินาที เมื่อครบเวลาให้เริ่มบรรเลงตามโน้ตที่ได้รีบตั้งแต่ต้นจนจบ โดยไม่ควรเล่นซ้ำหรือย้อนกลับไปแก้ไขในห้องที่เล่นผิด ระดับความยากของโน้ตที่นิยมใช้ในการทดสอบจะเป็นโน้ตที่มีระดับความยากน้อยกว่าระดับความสามารถของผู้รับการทดสอบ 2 ระดับ เช่น ผู้เข้ารับการทดสอบอยู่ในระดับเกรด 6 ระดับของโน้ตเพลงที่ใช้ในการทดสอบการอ่านโน้ตฉับพลันจะมีระดับความยากประมาณเกรด 4 เป็นต้น

ดังนั้นการอ่านโน้ตฉับพลันจึงเป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ผู้เล่นดนตรีต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ การอ่านโน้ตฉับพลันให้ได้ดีนั้นต้องอาศัยการฝึกซ้อมและประสบการณ์ โดยผู้เล่นจะต้องอ่านโน้ตให้คล่องก่อนทั้งกุญแจประจำหลักซอลและกุญแจประจำหลักฟา เนื่องจากหัวใจหลักของการอ่านโน้ตฉับพลัน คือ การเห็นโน้ตเพลงแล้วสามารถเล่นตามโน้ตที่เห็นได้ทันทีโดยไม่มีการฝึกซ้อมล่วงหน้า ผู้ที่มีความสามรถในการอ่านโน้ตฉับพลันนี้จะได้เปรียบมากเพราะสามารถเล่นเพลงร่วมกับผู้อื่นได้โดยง่าย เนื่องจากสามารถอ่านโน้ตได้อย่างรวดเร็ว

ปัญหาที่พบโดยทั่วไปในการอ่านโน้ตฉับพลันนั้นคือผู้เล่นไม่เข้าใจการอ่านโน้ตอย่างฉับพลันที่ถูกวิธี โดยไม่สามารถบรรเลงให้เกิดความต่อเนื่องได้เพราะให้ความสำคัญกับระดับเสียงเพียงอย่างเดียวจนลืมนึกถึงอัตราจังหวะและความต่อเนื่อง จึงทำให้เกิดการสะดุดและติดขัด การอ่านโน้ตฉับพลันนั้นสามารถฝึกจากบทเพลงที่มีความยากง่ายที่เหมาะสมกับระดับของผู้เล่น โดยฝึกเป็นประจำและต่อเนื่อง โดยปกติการเรียนการสอนดนตรีควรมีการสอดแทรกการอ่านโน้ตฉับพลันให้เป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนดนตรีตั้งแต่เริ่มต้น เพราะจะเกิดผลดีแก่ผู้เรียนดนตรี เพราะเมื่อผู้เรียนมีความสามารถในการอ่านโน้ตฉับพลันผู้เรียนก็จะสามารถเรียนรู้บทเพลงได้ด้วยตัวเองและรวดเร็วมากยิ่งขึ้น (Leamthong, A., 2008 : 23)

การฝึกอ่านโน้ตฉับพลันสามารถเริ่มจากการเริ่มสังเกตโน้ตของบทเพลงต่าง ๆ โดยสังเกตกุญแจเสียง (Clef) เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียง (Key Signature) เครื่องหมายแปลงเสียงต่าง ๆ ในโน้ตนั้นเสียก่อน และเมื่อเริ่มลงมือปฏิบัตินอกเหนือจากระดับเสียงที่ถูกต้องแล้วผู้เล่นจะต้องคำนึงถึงอัตราจังหวะที่ต่อเนื่อง

และสม่ำเสมอด้วย และต้องใช้นิ้วให้ถูกต้องตามโน้ตหากในโน้ตนั้นมีเลขนิ้วกำกับมาให้ แต่หากไม่มีผู้เล่นควรใช้นิ้วให้เหมาะสม และเมื่อสามารถปฏิบัติทั้งจังหวะและระดับเสียงได้เป็นอย่างดีแล้วขั้นต่อไปจึงค่อยเริ่มสังเกตและฝึกปฏิบัติมิติของเสียง เช่น ความดัง-เบา ความสั้น-ยาว การเปลี่ยนอัตราจังหวะเร็ว-ช้า เป็นต้น โดยให้ปฏิบัติให้ใกล้เคียงกับที่ผู้ประพันธ์เพลงหรือผู้เรียงเสียงประสานต้องการให้มากที่สุด (Leamthong, A., 2008 : 24-25)

การอ่านโน้ตฉับพลันนั้นสามารถฝึกฝนได้ไม่ยาก แต่ต้องอาศัยความตั้งใจจริงและความสม่ำเสมอในการฝึกซ้อม ควรฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง โดยเลือกบทเพลงหรือบทฝึกสำหรับการอ่านโน้ตฉับพลันใหม่ ๆ มาลองเล่นดูในทุก ๆ วัน ก็จะทำให้ทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันสามารถพัฒนาไปได้อย่างต่อเนื่อง

ขั้นตอนที่สำคัญในการฝึกซ้อมการอ่านโน้ตฉับพลัน

การฝึกซ้อมการอ่านโน้ตฉับพลันมีขั้นตอนที่สำคัญในการฝึกซ้อมเพื่อให้สามารถฝึกซ้อมได้อย่างเป็นระบบและเป็นการฝึกซ้อมที่มีคุณภาพ ดังนี้

1. ดูชื่อผู้ประพันธ์และภาพรวมของบทเพลงเพื่อที่จะได้ทราบถึงสไตล์ของบทเพลงนั้น ๆ

2. อ่านชื่อบทเพลงหรือแบบฝึกนั้น (ถ้ามี) และเครื่องหมายบอกความเร็วที่ด้านบนของบทเพลง

3. ดูเครื่องหมายต่าง ๆ ในบทเพลง ได้แก่ เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียง เครื่องหมายกำหนดความดัง-เบาของเสียง เครื่องหมายกำหนดจังหวะ เครื่องหมายความรู้สึกต่าง ๆ เป็นต้น

4. ดูโน้ตตั้งแต่ต้นจนจบเพลง และทำวงกลมหรือเครื่องหมายตรงจุดที่สำคัญในโน้ตเพลงด้วยดินสอ

5. ดูโน้ตตัวแรกทั้ง 2 มือ พร้อมทั้งนิ้วที่ต้องใช้เล่นโน้ตตัวแรก และวางมือตามที่โน้ตกำหนด ตลอดจนสังเกตจุดที่โน้ตมีความยากหรือมีความยากในการใช้นิ้ว เช่น จุดไขว้นิ้ว จุดที่ต้องกระโดดข้ามคีย์หลายคีย์ เป็นต้น ควรเตรียมพร้อมในการเลือกใช้นิ้วให้ดี

6. มองโน้ตไปข้างหน้าเสมอ อย่าจดจ้องอยู่กับโน้ตตัวที่กำลังเล่นอยู่ แต่ให้มองโน้ตล่วงหน้าไปจากโน้ตตัวที่กำลังเล่นอยู่สัก 1-2 ห้องเพลง เพื่อที่จะได้เตรียมพร้อมในการเล่นโน้ตเพลงห้องต่อไป (Bowman, J., n.d. : 5)

7. จดจำรูปแบบการซ้ำหรือโครงร่างของทำนอง และโครงสร้างของเสียงประสาน เพื่อลดภาระการอ่านโน้ตทำให้สามารถอ่านโน้ตได้เร็วยิ่งขึ้น

ข้อควรปฏิบัติระหว่างการอ่านโน้ตฉับพลัน

1. บรรเลงอย่างต่อเนื่อง อย่าหยุด ถึงแม้ว่าจะเล่นโน้ตผิดหรือตกหล่นไปบ้าง

2. ให้ปฏิบัติจังหวะต่อเนื่องและสม่ำเสมอ ความเร็วคงที่อย่างต่อเนื่อง ยกเว้นว่าในโน้ตเพลงนั้นมีการเปลี่ยนอัตราความเร็วให้มีอัตราจังหวะช้าลงหรือมีอัตราจังหวะเร็วขึ้น จึงค่อยเล่นช้าลงหรือเร็วขึ้นตามที่ระบุไว้ในโน้ต

3. ให้ระลึกไว้เสมอว่าต้องบรรเลงอัตราจังหวะที่ถูกต้อง รักษาความเร็วให้สม่ำเสมอเป็นหัวใจสำคัญของการอ่านโน้ตฉับพลัน

4. ให้อ่านโน้ตและมองโน้ตเป็นกลุ่มเหมือนกับการอ่านหนังสือ อย่าอ่านโน้ตและมองโน้ตทีละตัวเพราะจะทำให้เล่นโน้ตตัวต่อไปไม่ทัน

5. สังเกตเครื่องหมายกำหนดลักษณะของเสียง (Articulation) เลขนิ้ว และเครื่องหมายกำหนดเสียงดัง-เบา (Dynamic)

6. ระวังจุดที่สามารถผิดพลาดหรือลืมได้ง่าย เช่น เครื่องหมายโน้ตจร (เครื่องหมายแปลงเสียง) ภายในห้องเดียวกันถ้าโน้ตตัวหน้ามีเครื่องหมายแปลงเสียง (โน้ตจร) โน้ตเสียงเดียวกันภายในห้องเดียวกันทั้งหมดจะต้องติดเครื่องหมายนั้นเช่นเดียวกับโน้ตตัวหน้า หากไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียงอื่นกำกับอยู่ที่โน้ตตัวหลัง

7. บรรเลงตามโน้ตและตามความรู้สึกของบทเพลง โดยไม่เน้นจุดใดจุดหนึ่งมากเกินที่โน้ตกำหนดให้

8. อ่านโน้ตไปข้างหน้าตลอดเวลา และให้ความสำคัญกับโน้ตเป็นกลุ่ม โดยอ่านกลุ่มโน้ตถัดไปเพื่อเก็บข้อมูลล่วงหน้า เพื่อที่จะเตรียมตัวในการเล่นโน้ตดังกล่าวล่วงหน้าก่อนที่จะถึงโน้ตตัวนั้น ทำให้สามารถเล่นเพลงได้ต่อเนื่องมากยิ่งขึ้น

9. บรรเลงบทเพลงให้มีความเป็น “ดนตรี” ให้มากที่สุด การอ่านโน้ตฉับพลันไม่ใช่แค่การเล่นโน้ตถูกแต่เพียงอย่างเดียว ดนตรีนั้นจะต้องมีความงดงามในเสียง มีสีสัน มีความหนาความบางของเสียง ดังนั้นไม่ควรละเลยสิ่งต่าง ๆ ด้วยในการอ่านโน้ตฉับพลันควรบรรเลงออกมาให้ได้อย่างชัดเจน ถึงแม้จะเป็นการเล่นโน้ตฉับพลันนั้นครั้งแรกก็ตาม (Leamthong, A., 2008 : 27)

การฝึกฝนการอ่านโน้ตฉับพลันให้พัฒนาขึ้นนั้นจำเป็นต้องอาศัยการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ ด้วยการหาโน้ตใหม่ ๆ มาฝึกฝนอยู่เรื่อย ๆ โดยเริ่มจากโน้ตที่ไม่ซับซ้อนมากนัก และเมื่อสามารถอ่านโน้ตฉับพลันโน้ตในระดับไม่ซับซ้อนมากได้

คล่องแล้วจึงค่อยหาโน้ตที่มีความซับซ้อนมากขึ้นมาฝึกซ้อม ซึ่งจะช่วยให้ผู้ฝึกฝนมีพัฒนาการในการอ่านโน้ตฉับพลันได้ถูกต้องและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

อุปสรรคในการพัฒนาทักษะการอ่านโน้ตฉับพลัน

จากประสบการณ์การสอนเปียโนของผู้เขียนพบอุปสรรคในการพัฒนาทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันของนักเรียนเปียโน ที่ส่งผลให้การพัฒนาทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันได้ช้ากว่าที่ควรจะเป็น อุปสรรคที่พบบ่อยในการพัฒนาทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันดังนี้

1. พะวงกับระดับเสียงของตัวโน้ตมากเกินไป ทำให้อ่านโน้ตได้ช้าและลืมให้ความสำคัญกับส่วนอื่น ๆ ของบทเพลง

2. อ่านโน้ตทีละตัว แทนที่จะมองภาพรวมของทำนองเพลงประประโยคเพลง ทำให้บทเพลงขาดความลื่นไหล

3. ไม่เข้าใจสัญลักษณ์ทางดนตรี เช่น เครื่องหมายแปลงเสียง เครื่องหมายบอกระดับเสียง เป็นต้น

4. ไม่มีสมาธิขณะอ่านโน้ตฉับพลัน การอ่านโน้ตฉับพลันจำเป็นต้องใช้สมาธิในการอ่านโน้ตเป็นอย่างมาก หากไม่มีสมาธิเพียงพอก็จะหลุดโฟกัสได้ง่าย

5. ใช้นิ้วชี้ตามตัวโน้ต การใช้นิ้วชี้ตามตัวโน้ตทีละตัว อาจทำให้เสียสมาธิและไม่สามารถมองภาพรวมของโน้ตเพลงได้

สรุป

การอ่านโน้ตเปียโนใช้หลักการเดียวกันกับการอ่านโน้ตดนตรีตะวันตกทั่วไป โดยโน้ตถูกบรรจุอยู่บนบรรทัด 5 เส้น ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ โน้ตที่อยู่บนเส้นและโน้ตที่อยู่ในช่อง โน้ตบนบรรทัด 5 เส้นนี้จะบอกแค่เพียงระดับเสียงสูงต่ำของตัวโน้ตเท่านั้น จะสามารถบอกระดับเสียงได้ก็ต้องมีกุญแจประจำหลักกำกับอยู่ด้านหน้า กุญแจประจำหลักที่ใช้ในโน้ตเปียโนนั้นมี 2 ประเภท คือ กุญแจประจำหลักซอลและกุญแจประจำหลักฟา โน้ตเปียโนมีลักษณะเป็นโน้ตบรรทัด 5 เส้น 2 บรรทัดคู่กัน เรียกโน้ตลักษณะนี้ว่า Grand Staff โดยบรรทัด 5 เส้นทั้ง 2 บรรทัดนี้ต้องเล่นไปพร้อม ๆ กัน ซึ่งโดยปกติการปฏิบัติโน้ต Grad Staff นี้บรรทัด 5 เส้นที่อยู่ด้านบนเล่นด้วยมือขวาและบรรทัด 5 เส้นที่อยู่ด้านล่างเล่นด้วยมือซ้าย

การอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading) คือ การบรรเลงบทเพลงหรือบทฝึกโดยที่ผู้บรรเลงไม่เคยเห็นโน้ตหรือฝึกซ้อมมาก่อน และต้องพยายามบรรเลงให้ถูกต้อง

หรือใกล้เคียงกับโน้ตให้มากที่สุด ทั้งเรื่องของจังหวะ ระดับเสียง ความดังเบา ตลอดจนเทคนิคต่าง ๆ การอ่านโน้ตฉับพลันนี้มักถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการทดสอบทางดนตรี ทั้งการสอบเกรดเพื่อวัดระดับทางดนตรี การสอบเข้าเรียนต่อทางด้านดนตรี ตลอดจนการสอบคัดเลือกเข้าเป็นสมาชิกในวงดนตรีต่าง ๆ ดังนั้น การอ่านโน้ตฉับพลันจึงเป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ผู้เล่นดนตรีต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ

การอ่านโน้ตฉับพลันให้ได้ดีนั้นต้องอาศัยการฝึกซ้อมและประสบการณ์ การฝึกอ่านโน้ตฉับพลันสามารถเริ่มจากการเริ่มสังเกตโน้ตของบทเพลงต่าง ๆ โดยสังเกตกุญแจเสียง เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียง เครื่องหมายแปลงเสียงต่าง ๆ เมื่อเริ่มลงมือปฏิบัตินอกเหนือจากระดับเสียงที่ถูกต้องแล้วผู้เล่นจะต้องคำนึงถึงอัตราจังหวะที่ต่อเนื่องและสม่ำเสมอด้วย และเมื่อสามารถปฏิบัติทั้งจังหวะและระดับเสียงได้เป็นอย่างดีแล้วขั้นต่อไปจึงค่อยเริ่มสังเกตและฝึกปฏิบัติมิติของเสียง เช่น ความดัง-เบา ความสั้น-ยาว การเปลี่ยนอัตราจังหวะเร็ว-ช้า เป็นต้น โดยปฏิบัติให้ใกล้เคียงกับที่ผู้ประพันธ์เพลงหรือผู้เรียงเสียงประสานต้องการให้มากที่สุด การอ่านโน้ตฉับพลันนั้นสามารถฝึกฝนได้ไม่ยาก แต่ต้องอาศัยความตั้งใจจริงและความสม่ำเสมอในการฝึกซ้อม ควรฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง โดยเลือกบทเพลงหรือบทฝึกสำหรับการอ่านโน้ตฉับพลันใหม่ ๆ มาลองเล่นดูในทุก ๆ วัน ก็จะทำให้ทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันสามารถพัฒนาไปได้อย่างต่อเนื่อง

จากข้อมูลข้างต้นเห็นได้ว่าการอ่านโน้ตฉับพลันเป็นทักษะสำคัญสำหรับนักดนตรี เพราะนอกจากเป็นทักษะที่ใช้ในการสอบเกรดเพื่อวัดระดับทางดนตรี การสอบเข้าเรียนต่อทางด้านดนตรี และการสอบคัดเลือกเข้าเป็นสมาชิกในวงดนตรีต่าง ๆ แล้ว ยังเป็นทักษะสำคัญที่ช่วยให้นักดนตรีสามารถบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็ว ส่งผลให้สามารถต่อยอดทั้งทางด้านทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีและทฤษฎีดนตรีได้เป็นอย่างดี ดังนั้นจึงควรให้ความสำคัญกับการอ่านโน้ตฉับพลันและหมั่นฝึกซ้อมการอ่านโน้ตฉับพลันอย่างสม่ำเสมอ เพื่อที่จะสามารถพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีได้ง่ายยิ่งขึ้นในทุก ๆ ด้าน

บรรณานุกรม

Bowman, J. (n.d.). *Getting Ready* (Sawetkittikul, K., Translator). n.p.

Chonwirot, B. (2022). *kān prasānsiāng* [Harmony]. 2nd Edition. Bangkok :

Sematham Press.

Eckstein, M. (1934). *Piano Pieces for Children.* Malaysia : Rhythm Distributor SDN. BHD.

Farley, A. L. P. (2014). *The relationship between musicians' internal pulse and rhythmic sight-reading.* Doctoral dissertation. University of Washington.

Jenduriyang, Phra. (1984). *bǣprīan duriyāṅg sat̄ sākon chabap thun̄klao thun̄kramō̱m thawāī* [Western Music Textbook, presented to His Majesty the King]. 4th Edition. Bangkok : Royal Thai Survey Department Press.

Leamthong, A. (2008). withī prapprung læ phatthanākān Sight-Reading [How to Improve and Develop Sight-Reading]. *Rangsit Music Journal*, 3(1), 23-28.

Palmer, W. et al. (n.d.). *Basix Electronic Keyboard Method*. Van Nuys : MCMXCVI Alfred Publishing.

Sokhatiyanurak, N. (2003). *dontrī khlā sō̱ si kō̱ : phāktritsadī* [Classical Music : Theory]. 2nd Edition. Bangkok : Active Print.

Sokhatiyanurak, N. (2003). *thritsadī dontrī* [Music Thoery]. 4th Edition. Bangkok : Chulalongkorn University Press.

Sranoi, C. (2021). *kān̄phatthana bǣp fuk thaksa kā ra ʻān nōt chapphlan dūai rūpbǣp čhangwa samrap nakrīan pīa no radap klāṅg* [A Development of Dight-reading Exercises with Rhythmic Patterns for Intermediate Piano Students]. Master's thesis. Chulalongkorn University.

Wongwan, K. (2010). *dontrī tawantok* [Western Music]. 2nd Edition. Bangkok : V. Print.

บทวิเคราะห์เพื่อการบรรเลงกีตาร์ : การศึกษาองค์ประกอบและเทคนิคการใช้มือขวาและมือซ้าย สำหรับ บทประพันธ์ เอทูด หมายเลข 5 โอปุส 48 โดย เมาโร จูลิอานี

Analytical Study for Guitar Performance: Study of the Musical Elements and Right- and Left-Hand Techniques in Etude No. 5, Op. 48 by Mauro Giuliani

รัฐวิทย์ รัฐกาญจนไพบูลย์ [*1]
Rattawit Ratthakanchanaphaibun[*1]

บทคัดย่อ

บทเพลงแบบฝึกหัดหรือเรียกกันว่าเอทูดหรือเอทูในภาษาฝรั่งเศส เป็นบทเพลงที่มุ่นเน้นให้ผู้เรียนดนตรี พัฒนาทักษะทางดนตรี โดยนักประพันธ์มีจุดประสงค์ในการแต่งเอทูด เพื่อการมุ่งเน้นไปที่ทักษะเฉพาะอย่างหนึ่ง และเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้ฝึกฝนทักษะนั้นให้เชี่ยวชาญ การวิเคราะห์ศึกษาบทเพลงนี้จึงเป็นการศึกษาเสียงประสาน เทคนิคมือซ้ายและมือขวา ตลอดจนแนวทางการบรรเลง เพื่อเป็นแนวทางในการฝึกปฏิบัติสำหรับการพัฒนาการเล่นกีตาร์คลาสสิก โดยแบ่งเนื้อหาในบทความนี้ออกเป็น 2 ส่วนได้แก่ (1) การวิเคราะห์วิธีการใช้เสียงประสานของบทเพลง (2) แนวทางการบรรเลงของบทเพลง โดย เมาโร จูลิอานี (Mauro Giuliani) ได้ประพันธ์บทเพลงนี้สำหรับไว้กีตาร์คลาสสิก ซึ่งตีพิมพ์ในช่วงกลางปี 1813 ในขณะที่ชื่อเสียงของเขากำลังรุ่งเรืองในสังคมกรุงเวียนนา และถูกมองว่าเป็นชุดงาน "แบบฝึกหัด" สำหรับกีตาร์คลาสสิกยุคศตวรรษที่ 19 ชิ้นแรก ดังนั้นการศึกษาบทเพลงนี้จึงเป็นโอกาสในการเข้าใจเสียงประสาน และเทคนิคมือซ้ายและขวา ตลอดจนกลวิธีในการบรรเลง เพื่อเป็นแนวทางฝึกหัดเพื่อพัฒนาเทคนิค สำหรับผู้เริ่มต้นและผู้เล่นระดับกลาง

คำสำคัญ : เทคนิคการเล่นกีตาร์ / กีตาร์คลาสสิก / การวิเคราะห์

*corresponding author, email: ratwit99@gmail.com
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์
[1] Assistant Prof. Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Surindra Rajabhat University

Received: Sep 9, 2025 / **Revised:** Oct 31, 2025 / **Accepted:** Dec 9, 2025

Abstract

An étude is a musical composition designed to develop specific technical and musical skills. The purpose of such a piece is to allow musicians to focus on and master particular aspects of performance. This study analyzes an étude composed by Mauro Giuliani for classical guitar, published around 1813 during the height of his fame in Vienna. The analysis is divided into two parts: (1) the use of harmony within the composition, and (2) the performance approach. The findings serve as practical guidance for classical guitar practice and technical development, particularly for beginner and intermediate players. This study provides insights into harmonic structure, left- and right-hand techniques, and interpretative strategies that contribute to effective musical skill enhancement.

Keywords: Guitar Playing Techniques / Classical Guitar / Analysis

บทนำ

เมาโร จูลิอานี (Mauro Giuliani) คีตกวีและนักประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์ชาวอิตาลีโดยกำเนิด(1781–1829) เขาได้เดินทางเข้าสู่กรุงเวียนนาประเทศออสเตรีย ในช่วงปลายปี ค.ศ. 1806 เพื่อนำเสนอผลงานของตนเพื่อให้เป็นที่ยอมรับในระดับเดียวกันกับเหล่าคีตกวีและนักดนตรีผู้ทรงอิทธิพลในยุคสมัยนั้น อาทิ ลุดวิก ฟาน เบโธเฟน(Ludwig Van Beethoven), โยฮัน เนโพมุก ฮุมเมิล(Johann Nepomuk Hummel), อิกนาซ มอเชเลส(Ignaz Moscheles) และโยเซฟ ไมเซเดอร์(Joseph Mayseder) สาเหตุเนื่องมาจากการได้รับการยอมรับจากแวดวงดนตรีชั้นนำแห่งกรุงเวียนนานับว่ามีความหมายยิ่ง เพราะในบริบทของช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 กีตาร์ยังคงถูกจัดวางสถานะในฐานะเครื่องดนตรีเพื่อความบันเทิงในห้องรับแขก มากกว่าจะได้รับการพิจารณาให้เป็นเครื่องดนตรีที่มีศักยภาพทางศิลปะในเชิงวิชาการหรือเวทีคอนเสิร์ตอย่างแท้จริง

ผลงาน เอทูด หมายเลข 5 โอปุส 48 โดย เมาโร จูลิอานี มีบทบาทสำคัญในการยกระดับสถานะของกีตาร์ โดยไม่เพียงแต่แสดงให้เห็นถึงการก้าวข้ามข้อจำกัดด้านเทคนิคและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 เท่านั้น

หากยังวางรากฐานทางแนวคิดที่สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน (Niedt D. 2025) จูลิอานีได้พัฒนาเทคนิคที่กลายมาเป็นรากฐานของการใช้มือขวาในการบรรเลงกีตาร์สมัยใหม่ ได้แก่ การกำหนดให้นิ้วโป้งทำหน้าที่ในการสร้างเสียงเบส ขณะที่ใช้นิ้วอื่นสลับกันดีดเพื่อสร้างทำนอง แนวปฏิบัตินี้ถือเป็นความก้าวหน้าสำคัญในเชิงวิธีการ โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาถึงข้อเท็จจริงว่า กีตาร์เพิ่งได้รับการพัฒนาโดยการเพิ่มสายที่หกเข้าสู่โครงสร้างมาตรฐานเพียงราว 25 ปีก่อนหน้านี้ เนื่องจากแต่เดิมกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีวิวัฒนาการมาจากเครื่องสายในศตวรรษที่ 15 อย่างเช่น วิโอลา ดา กัมบา" (Viola da gamba) โดย วิโอลา กากัมบาเองถึงแม้จะมี 6 สายแต่ในการบรรเลงมักจะใช้คันชักในการสีแทนการดีด ดังนั้นในการบรรเลงจึงไม่นิยมใช้นิ้วในการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ

ผู้เขียนได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือและบทความวิชาการด้านดนตรีต่าง ๆ เพื่อทำการวิเคราะห์และเรียบเรียงผลการศึกษา ทั้งนี้ การวิเคราะห์ดังกล่าวช่วยให้สามารถเข้าใจแนวทางการประพันธ์และเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค เพื่อพัฒนามือขวาใน เอทูด หมายเลข 5 โอปุส 48 ได้อย่างลึกซึ้ง ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์และการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค และยังสามารถนำไปปรับใช้ในเพลงสมัยนิยมอื่น ๆ ต่อไป

เนื้อหา

การวิเคราะเสียงประสานของบทเพลงนี้ โดยยึดหลักองค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง

1. อัตราจังหวะ (Time Signature) ประกอบด้วยอัตราจังหวะธรรมดา (Simple time)

2. บันไดเสียง (Scale) ประกอบด้วย

-บันไดเสียงเมเจอร์ (Major scale)

-บันไดเสียงไมเนอร์ (minor scale)

-บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic minor scale)

3. คอร์ด (Chord) ประกอบด้วยทรัยแอด (Triad) และคอร์ดทบเจ็ด (Seventh chord)

4. เทคนิคการปฏิบัติกีตาร์คลาสสิคในเพลงประกอบด้วย

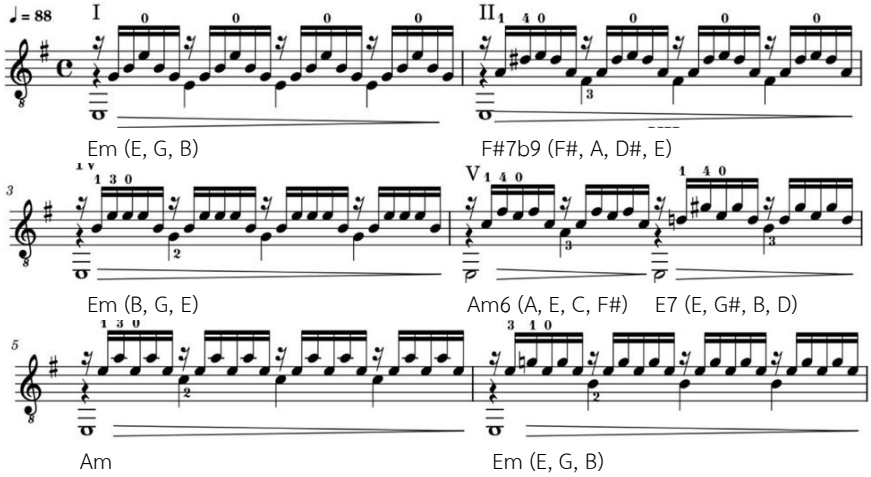
4.1 การเล่นบล็อกคอร์ด (Block Chord) คือการใช้นิ้วมือขวาทั้งสี่นิ้ว ได้แก่ โป้ง ชี้ กลาง นาง ดีดสายออกพร้อมๆกัน โดยที่มือซ้ายกดคอร์ดที่ต้องการ (Tennant Scott, 2016)

4.2 การเล่นฟูลแพลนอาร์เปจโจ (Full Plan Arpeggios) คือการใช้นิ้วมือขวาทั้ง 4 นิ้ว ได้แก่ นิ้วโป้ง นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง แตะไว้บนสายกีตาร์ โดยให้นิ้วโป้งแต่ะสายที่ 5 นิ้วชี้แตะสายที่ 3 นิ้วกลางแตะสายที่ 2 และ นิ้วนางแตะสายที่ 1 จากนั้นค่อยออกแรงดีดสายออกทีละสายโดยเรียงตามลำดับจากนิ้วโป้งไปจนถึงนิ้วนาง (Tennant Scott, 2016)

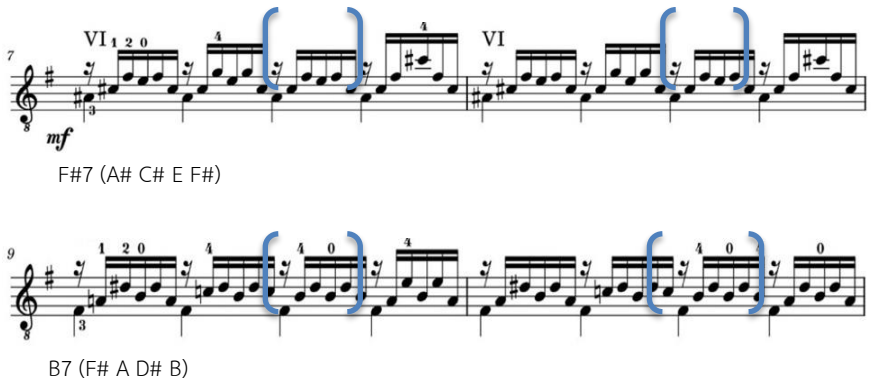
4.3 การเล่นซีเควนซ์แพลนอาร์เปจโจ (Sequential Plan Aepeggios) คือการใช้นิ้วมือขวาทั้งสี 4 นิ้ว ได้แก่ นิ้วนาง นิ้วกลาง นิ้วชี้ และ นิ้วโป้ง แตะไว้บนสายกีตาร์ โดยให้นิ้วนางแตะสายที่ 1 ต้องการจะเล่นและดีดสายออกทีละสายตามที่ต้องการ เมื่อนิ้วแรกดีดสายเสร็จแล้ว นิ้วต่อไปที่จะดีดจะต้องแตะสายถัดไปทันที โดยที่มือซ้ายกดคอร์ดที่ต้องการ (Tennant Scott, 2016)

4.4 การใช้นิ้วมื้อซ้าย คือการใช้นิ้วมือซ้ายในการจับคอร์ดหรือกดบนฟิงเกอร์บอร์ดได้อย่างแม่นยำ (Bradford Werner, 2020)

การวิเคราะห์เสียงประสานของ เอทูด หมายเลข 5 โอปุส 48 โดย เมาโร จูลิอานี

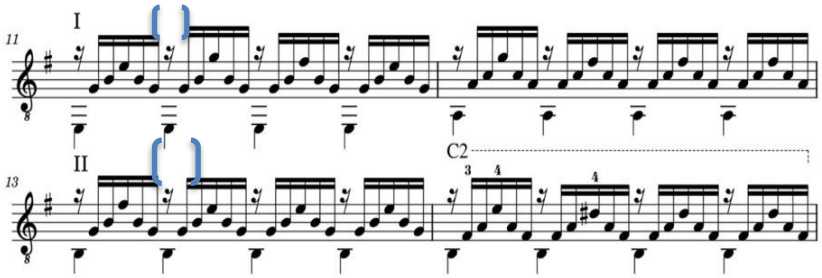
วิเคราะห์เสียงประสานในห้องที่ 1-6

ภาพที่ 1 โน้ตตัวอย่างห้องที่ 1-6

บทประพันธ์ เอทูด หมายเลข 5 โอปุส 48 โดย เมาโร จูลิอานี อยู่ในอัตราจังหวะธรรมดา (Simple time) 4/4 บทประพันธ์มีความอัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 88 โดยบทเพลงอยู่ในบันไดเสียง E minor Harmonic Scale ประกอบไปด้วยโน้ต (E, F#, G, A, B, C, D#, E) ใน 6 ห้องแรกผู้ประพันธ์ได้เลือกรูปแบบการเดินคอร์ดในลักษณะไพรมารี โพรเกรสชัน คอร์ด (Primary Progression Chords) โดยเริ่มจาก Em คอร์ด (E, G, B) ซึ่งเป็นโทนิกคอร์ด (Tonic Chord) ในห้องที่ 1 จากนั้นวิ่งเข้าไปหาคอร์ด F#7b9 (F#, A, D#, E) ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันต์ระดับที่สอง (Secondary Dominant Chord) ของคอร์ด B7 (B, D#, F# A) ในห้องที่ 2 และตามมาด้วยคอร์ด Em พลิกกลับขั้นที่ 2 (B, G, E) เพื่อส่งต่อไปหาคอร์ด Am6 (A, E, C, F#) ในจังหวะที่ 1 กับ 2 และ E7 (E, G#, B, D) จังหวะที่ 3 กับ 4 ซึ่งเป็น คอร์ดโดมินันต์ระดับที่สองของคอร์ด Am ในห้องที่ 4 และ วิ่งเข้าไปหาคอร์ด Am (A,C,E) ซึ่งเป็นซับโดมินันต์ คอร์ด (Subdominant chord) ในห้องที่ 5 และส่งไปยังคอร์ด Em (E,G,B) ในห้องที่ 6

วิเคราะห์เสียงประสานในห้องที่ 7-10

ภาพที่ 2 โน้ตตัวอย่างห้องที่ 7-10

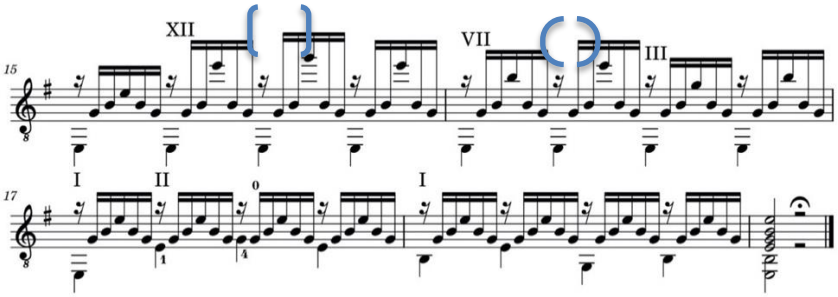
ห้องที่ 7 และ 8 บรรเลงด้วยคอร์ด F#7 (F# A# C# E) ในรูปแบบพลิกกลับขั้นที่ 1 และมีโน้ต G เป็นโน้ตประดับเพื่อเป็นการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในคอร์ดคือ F# ต่อมาในห้องที่ 9 เสียงประสานยังคงอยู่ในคอร์ด B7(F# A D# B) และมีการใช้โน้ต C เป็นโน้ตประดับเพื่อเป็นการเคลื่อนที่ไปหาโน้ตในคอร์ดคือโน้ตตัว B

วิเคราะห์เสียงประสานในห้องที่ 11-14



ภาพที่ 3 โน้ตตัวอย่างห้องที่ 11-14

ห้องที่ 11 จะเปิดด้วยคอร์ด Em (E, G, B) พร้อมกับทำนองในสายที่ 1 เนื่องจากเราจะสักเกตเห็นตัวเลขโรมัน ได้แก่ I และ II เพื่อใช้บอกตำแหน่งของเฟรตกีตาร์ในการกดในห้องที่ 11 และห้อง 13 บนบันไดเสียง E Harmonic minor จากนั้นตัวทำนองจะดำเนินอยู่บนคอร์ด Am7 (A C E G) ซึ่งเป็นซับโดมินันต์ คอร์ดในห้องที่ 12 จากนั้นจะเดินทางไปหาคอร์ด B7 (B D# F# A) ในห้องที่ 13 และ 14

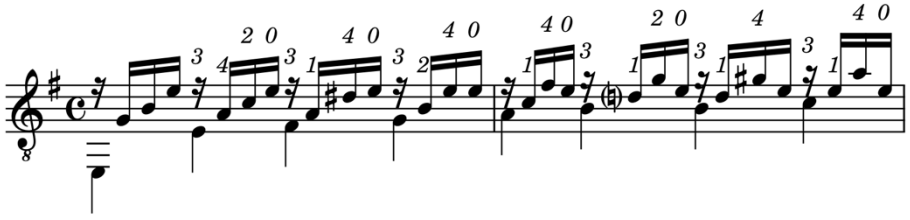
วิเคราะห์เสียงประสานในห้องที่ 15-19

ภาพที่ 4 โน้ตตัวอย่างห้องที่ 15-19

ห้องที่ 15 จะเปิดด้วยคอร์ด Em (E, G, B,) พร้อมกับทำนองในสายที่ 1 บนบันไดเสียง E Harmonic minor แต่ตัวทำนองจะดำเนินไปใช้เสียง E สูง และ G สูง ในเฟรตที่ 12 และ 15 ของกีตาร์ในห้องที่ 15 และ 16 เป็นโน้ตที่อยู่คู่แปด (Octave) ที่ 3 จากนั้นตัวทำนองจะดำเนินอยู่บนคอร์ด Em แต่จะเป็นการล้อเลียนทำนองกันในระหว่างห้องที่ 15-16 กับ ห้องที่ 17 -18 และจบบทประพันธ์ด้วยโทนิกคอร์ดซึ่งคือคอร์ด Em

แนวทางการบรรเลง

การบรรเลงบทเพลง เอทูด หมายเลขห้า โอพัสที่สี่สิบแปด ของมอลโร่ จูเลียอานี่ เป็นบทเพลงที่ต้องอาศัยความชำนาญในการบรรเลงของผู้บรรเลงพอสมควร บทเพลงนี้เหมาะสำหรับการฝึกเพื่อพัฒนามือขวาเนื่องจากบทเพลงนี้เหมาะสำหรับการทำความเข้าใจระบบการดีดสายกีตาร์ในรูปแบบอาเปโจทั้งสองระบบเพื่อพัฒนาทั้งทางด้านความเร็วและความดังในการบรรเลงและเป็นการฝึกฝนกล้ามเนื้อมือขวาในการบรรเลงกีตาร์ได้อย่างดียิ่งขึ้น โดยผู้เขียนจะแนะนำวิธีการฝึกฝนบทเพลงนี้ในรูปแบบของการแยกมือฝึกดังนี้

แนวทางการฝึกมือซ้าย

ในการฝึกมือซ้ายในบทเพลงนี้จะเป็นลักษณะการกดคอร์ดบนสายเปิด (Open string chords) โดยใช้คอร์ดในบันไดเสียง E Harmonic minor ผู้ฝึกฝนต้องอาศัยความแม่นยำในการกดสายให้ชิดเฟรตเพื่อให้เสียงออกมามีคุณภาพ ใช้การเคลื่อนที่ของท่อนแขนซ้ายเพื่อไม่ให้มือซ้ายยกออกจากสายกีตาร์แต่ให้แตะไว้ที่สายกีตาร์ก่อนที่จะกดลงไปบนตำแหน่งที่ต้องการ

ภาพที่ 5 การใช้นิ้วมือซ้ายในการนำทางเพื่อกดสาย

จากภาพด้านบนเราจะเห็นว่านิ้วใช้เป็นนิ้วนำ คือนิ้วก้อย (เลข 4 แทนนิ้วก้อย) และนิ้วนาง (เลข 3 แทนนิ้วนาง) โดยที่นิ้วนางและนิ้วก้อยจะแตะอยู่บนสายที่ 4 และสายที่ 2 จากนั้นเลื่อนตามสายเดียวกันจากตำแหน่งหนึ่งไปยังอีกตำแหน่งหนึ่ง โดยไม่ยกนิ้วออกจากสายตลอดเวลาเพื่อป้องกันไม่ให้ยกนิ้วมือซ้ายสูงเกินไป และเป็นการฝึกการเคลื่อนที่ของมือซ้ายโดยการใช้ท่อนแขนซ้าย เพื่อช่วยให้การเปลี่ยนตำแหน่ง (shifting) เป็นไปอย่างราบรื่นและแม่นยำมากขึ้น แบบฝึกลักษณะนี้เราเรียกว่าการใช้นิ้วมือซ้ายเป็นตัวนำหรือไกด์ฟิงเกอร์ (Guide Fingers)

แนวทางการฝึกมือขวา

Rhayn Jooste (2018) กล่าวว่า การฝึกมือขวาโดยใช้วิธีการฝึกย่อย ๆ ไปทีละส่วน (Micro-study) ซึ่งเป็นการศึกษาวิเคราะห์ในขอบเขตที่เล็กหรือเฉพาะเจาะจง โดยมุ่งเน้นไปที่องค์ประกอบย่อย เช่นแยกวิเคราะห์รูปแบบเฉพาะของการใช้มือซ้ายและมือขวา การเคลื่อนตำแหน่ง (position shift) หรือ ไกด์ฟิงเกอร์ ในรายละเอียดช่วงสั้นของบทเพลง

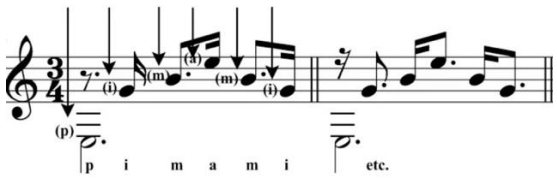
โดยให้ฝึกเล่นบนสายเปล่า ดังนี้

1. วางนิ้วโป้ง (p) ไว้บนสายที่ 6 แตะสายไว้

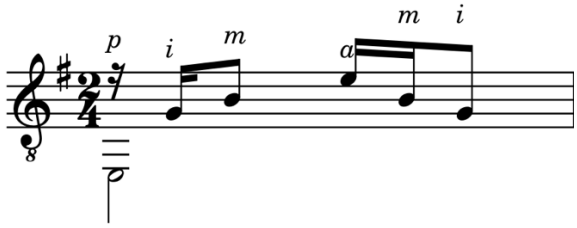
2. ดีดนิ้วโป้ง (p) ลงไปบนสายที่ 6 จากนั้นให้นำนิ้วชี้ (i) นิ้วกลาง (m) นิ้วนาง (a) และสายที่ 3,2,1 ตามลำดับ

3. จากนั้นให้ดีดสาย 3,2,1 ตามจังหวะโน้เขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดแล้วตามด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น

4. ต่อมาเมื่อนิ้วนางดีดสายที่ 1 เสร็จแล้วให้เตรียมนิ้วกลางโดยให้นิ้วกลางแตะไปที่สายที่ 2

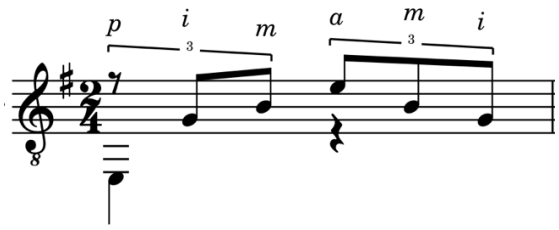
5. จากนั้นให้ดีดนิ้วกลางที่แตะบนสายที่ 2 และแตะนิ้วชี้ไว้บนสายที่ 1 เพื่อเตรียมตัวดีดต่อไปตามภาพ

ภาพที่ 6 การดีดสายเปล่าและการเตรียมนิ้วมือขวา

6. โดยการฝึกมือขวาแบบนี้สามารถฝึกได้หลายรูปแบบจังหวะ ดังตัวอย่างในภาพที่ 6 เป็นการฝึกบนอัตราจังหวะ 3/4 โดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นกับโน้ตเขบ็ตสองชั้นเพื่อฝึกความคล่องตัวของกล้ามเนื้อมือขวา จะเห็นได้ว่ามีลูกศรชี้สัญลักษณ์นิ้วที่จะดีดนั้นหมายถึงให้ทำการเตรียมนิ้วมือโดยการแตะสายที่จะดีดนั้นก่อน ตัวอย่างเช่น เมื่อเราดีดนิ้ว p เสร็จแล้วในสายที่ 6 ก็ให้เราเอานิ้ว i ไปแตะสายที่ 3 ไว้และทำแบบนี้เป็นขั้นตอนจนถึงสายที่ 1 ตามภาพ เพราะเมื่อเราทำแบบนี้ได้จนชำนาญแล้วจะทำให้นิ้วมือขวามีระบบในการเล่นที่ชัดเจนและสามารถเพิ่มความเร็วขึ้นได้ เนื่องจากนิ้วมือขวาจะไม่ยกสูงขึ้นหรือหลุดจากสายกีตาร์เลย



ภาพที่ 7 การดีดสายเปล่าในอัตราจังหวะ2/4

7. ในภาพที่ 7 เป็นการฝึกบนอัตราจังหวะ 2/4 โดยใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเพื่อฝึกความคล่องตัวของกล้ามเนื้อมือขวา



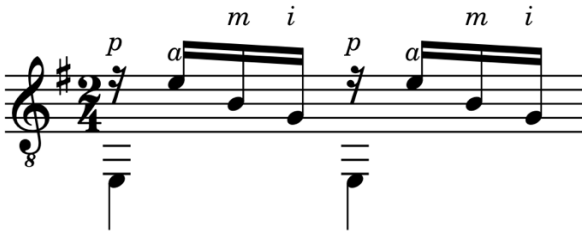
ภาพที่ 8 การดีดสายเปล่าโดยใช้โน้ตสามพยางค์

8. การฝึกโดยใช้โน้ตสามพยางค์เพื่อฝึกการควบคุมเสียงของนิ้วมือขวาเพื่อให้ดีดได้เสียงออกมาเท่ากันตามภาพที่ 8

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

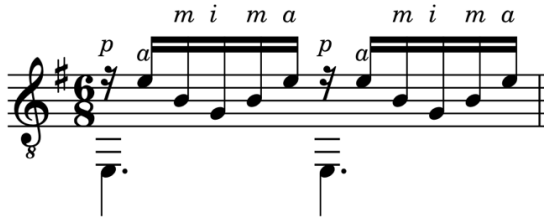
บทเพลงเอทูด หมายเลข 5 โอปุส 48 โดย เมาโร จูลิอานี เหมาะสำหรับผู้ที่มีทักษะในการบรรเลงระดับกลาง รวมถึงมีประสบการณ์การทางด้านการปฏิบัติกีตาร์คลาสสิกมาเป็นระยะเวลาหนึ่ง เนื่องจากผู้บรรเลงต้องอาศัยความเข้าใจทางด้านกลไกการใช้กล้ามเนื้อมือขวาและมือซ้ายพอสมควร อีกทั้งยังสามารถใช้บทเพลงนี้ในการฝึกพัฒนาการเล่นอาเปโจของมือขวาในระดับความเร็วความช้า หรือความดังและความเบา ซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้พัฒนาเรื่องนี้ได้ดีสำหรับผู้เล่น เนื่องจากเนื้อหาในบทเพลงไม่ได้มีความละเอียดลึกซึ้งทางด้านอารมณ์ แต่การเล่นบนคอร์ดที่ผสมสายเปิด (Open string) นั้นก็อาจทำให้เป็นปัญหาในเรื่องความแม่นยำในการจับหรือกดได้ ผู้เรียนต้องแสดงความยืดหยุ่น และความแข็งแรงของนิ้วมือซ้ายอย่างมาก รวมถึงโน้ตจังหวะในอัตราจังหวะแบบหกพยางค์ ก็อาจจะทำให้มือขวา

มีความเมื่อยล้าในการบรรเลงได้ ดังนั้นผู้เขียนจึงแนะนำวิธีการเปลี่ยนอัตราส่วนจังหวะ และการจัดกลุ่มโน้ตปะเภทต่างๆ เพื่อช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาการบรรเลงบทเพลงนี้ได้อย่างเต็มประสิทธิภาพดังนี้



ภาพที่ 9 การดีดสายเปล่าแบบซีเควนซ์แพลนอาร์เปจโจ

จากภาพที่ 9 เป็นการฝึกมือขวาในลักษณะการดีดแบบเตรียมทีละนิ้วหรือเรียกว่าการเล่นซีเควนซ์แพลนอาร์เปจโจ คือการใช้นิ้วมือขวาทั้งสี่นิ้ว ได้แก่ นิ้วนาง (a) นิ้วกลาง (m) นิ้วชี้ (i) วางไว้บนสายที่ต้องการจะเล่นและดีดสายออกทีละสายโดยเรียงจากสายที่ 1 ไปจนถึงสายที่ 3 จากภาพที่ 9 คือให้ผู้เรียนเริ่มดีดนิ้วโป้ง (p) บนสายเบสสายที่ 6 ก่อนจากนั้นเมื่อเล่นสายที่ 6 เสร็จแล้วให้เอานิ้วนาง(a) ไปแตะสายที่1 ทันทีและเมื่อเล่นสายที่ 1 เสร็จแล้วนิ้วกลางที่อยู่บนสายที่ 2 จะต้องแตะไว้เพื่อเตรียมตัวเล่นสายที่ 2 ทันทีตามลำดับ โดยการฝึกแบบนี้จะช่วยเพิ่มความเร็วในการเล่นอาร์เปจโจของมือขวาได้อย่างดี



ภาพที่ 10 การดีดสายเปล่าแบบมิกซ์แพลนอาร์เปจโจ

จากภาพที่ 10 เป็นการฝึกมือขวาในลักษณะมิกซ์แพลนอาเปจโจ (Mix-Plan Aepeggios) โดยเป็นการดีดแบบซีเควนซ์แพลนอาร์เปจโจ และการดีดแบบฟูลแพลนอาร์เปจโจ จากภาพที่ 10 คือให้ผู้เรียนเริ่มดีดนิ้วโป้ง (p) บนสายเบสสายที่ 6

ก่อนจากนั้นเมื่อเล่นสายที่ 6 เสร็จแล้วให้เอานิ้วนาง (a) ไปแตะสายที่ 1 ทันทีและเมื่อดีดสายที่ 1 เสร็จแล้วนิ้วกลางที่อยู่บนสายที่ 2 จะต้องแตะไว้เพื่อเตรียมตัวดีดสายที่ 2 ทันทีและเมื่อนิ้วกลางดีดสายที่ 2 เสร็จแล้วนิ้วชี้จะต้องแตะไว้บนสายที่ 3 ทันที จากนั้นเมื่อนิ้วชี้ดีดสายที่ 3 เสร็จแล้วให้วางนิ้วกลางกับนิ้วนางไว้บนสายที่ 2 และ สายที่ 1 ทันทีเพื่อเป็นการเตรียมตัวในการดีดในสายที่ 2 และ1 ต่อไปตามลำดับ โดยการฝึกแบบนี้จะช่วยเพิ่มความเร็วในการเล่นอาร์เปจโจของมือขวาได้อย่างดี

นอกเหนือจากการเรียนรู้เกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงในกระบวนการฝึกซ้อมทั้งมือซ้ายและมือขวาแล้ว การศึกษาบทเพลงเอทูด หมายเลข 5 โอปุส 48 ยังเป็นโอกาสในการเข้าใจเสียงประสานและแนวคิดในการประพันธ์บทเพลงแบบฝึกหัดหรือที่เรียกกันว่า เอทูด อีกทั้งยังทำให้เข้าใจทางเดินคอร์ดหลักของ ได้แก่ คอร์ด Em Am และ B7 ในบันไดเสียง E Harmonic minor และการใช้คอร์ดเซเคินดะรีโดมินันต์ ซึ่งก็คือ คอร์ด F#7 นอกจากนี้ยังเข้าใจถึงเทคนิคไกด์ฟิงเกอร์ของมือซ้ายและการเตรียมนิ้วก่อนดีดของมือขวา และเมื่อผู้เรียนต้องการฝึกก็ควรเริ่มฝึกจากอัตราความเร็วที่ค่อนช้า หรือยังไม่จำเป็นต้องใส่ลักษณะจังหวะและอัตราความเร็วเลยก็ได้เพื่อให้กล้ามเนื้อเคยชินและจดจำบทเพลงให้ได้ก่อนจากนั้นผู้เรียนจังค่อยเริ่มใช้เครื่องจับจังหวะโดยสามารถตั้งความเร็วพื้นฐานอยู่ที่ โน้ตตัวดำเท่ากับ 60 จนสามารถเพิ่มความเร็วในการบรรเลงให้เท่ากับที่ตัวบทเพลงได้กำกับไว้ อีกประการสำคัญของการฝึกหัดบทเพลงนี้ นั้นคือจะทำให้ผู้เรียนสามารถนำรูปแบบการเล่นมือขวาไปปรับใช้ในการเล่นกีตาร์ประเภทอื่น ๆ ได้ดีอีกด้วย

บรรณานุกรม

Carlevaro, A. (1979). *School of guitar: Exposition of instrumental theory (Cuadernos No. 1–4).* Buenos Aires : Barry Editorial.

Encyclopaedia Britannica. (n.d.). *Étude. In Britannica.* https://www.britannica.com/art/etude-music

Giuliani, M. (1982). 120 *studies for right hand development*. Ricordi.

Giuliani, M. (n.d.). *24 Exercises for Guitar, op. 48: Complete preface by Brian Jeffery [Digital edition].* Tecla Editions. https://tecla.com/mauro-giuliani/mauro-Giuliani-24-exercises-for-guitar-op-48-complete-preface-by-brian-jeffery

Jooste, R. (5 November 2018*). From the Winner the 2018 Issue of Classical Guitar Columns*.www.cassicalguitarmagazine.com .http://classicalguitarmagazine.com/method-guilianis-right-hand-an-exercise-in-speed- and- dexterity

Szorc, O. (2015). *Guitar finger independence method*. South Carolnia :CreateSpace independent Publishing Platform.

Tennant, S. (1995). *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook.* California :Alfred Publishing.

Niedt, D. (n.d.). *Left-hand position Douglas Niedt.* https://douglasniedt.com/lefthandposition.html

Werner, B. (6 June 2020). *No. 4 – Basic arpeggios, balance, right hand planting. This is Classical Guitar.* https://www.thisisclassicalguitar.com

รายละเอียดและการส่งบทความ
(ฉบับปีที่ 7 เป็นต้นไป)

1. วัตถุประสงค์การจัดพิมพ์

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นแหล่งรวบรวมผลงานทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์ดนตรีทุกสาขา เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ

2. กำหนดออก

ปีละ 2 ฉบับ (ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน และฉบับที่ 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 2100

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 บทความวิจารณ์หนังสือ และบทความอื่น ๆ

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 ประโยชน์ที่ได้รับ ขอบเขตของการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) ตัวเลขอารบิคเท่านั้น และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.6 บรรณานุกรม (Bibliography) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 8 ช่วงตัวอักษร (1 Tab) มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิง ท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ **ซึ่งรายการอ้างอิงที่เป็นผลงานในภาคภาษาไทยจะต้องแปลเป็นภาษาอังกฤษด้วยวิธีการที่กำหนดทุกรายการ** (รายละเอียดเรื่องการอ้างอิงตามเอกสารรูปแบบการพิมพ์เอกสารอ้างอิงและบรรณานุกรมที่กำหนด)

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)

รูปแบบการพิมพ์เอกสารอ้างอิงและบรรณานุกรม

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ตั้งแต่ในปีที่ 7 เป็นต้นไป มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการจัดพิมพ์เอกสารอ้างอิงและบรรณานุกรมเป็นข้อมูลภาษาอังกฤษ และจะพัฒนาคุณภาพการดำเนินงานในประเด็นต่างๆ เพื่อรองรับการผลักดันเพื่อเข้าสู่ฐานข้อมูลอาเซียน (ACI) ดังนั้น กองบรรณาธิการวารสารฯ จึงกำหนดรูปแบบการเขียนบรรณานุกรมรายการอ้างอิงที่เป็นผลงานในภาคภาษาไทยจะต้องแปลเป็นภาษาอังกฤษด้วยวิธีการที่กำหนดทุกรายการ ซึ่งมีรูปแบบการเขียนเอกสารดังนี้

1. กำหนดให้ใช้รูปแบบการอ้างอิงแบบ APA 7th (American Psychological Association)

2. รายการอ้างอิงผลงานในภาคภาษาไทยในบรรณานุกรมจะต้องแปลเป็นภาษาอังกฤษด้วยวิธีการที่กำหนดทุกรายการ โดยจัดเรียงคู่กัน คือ เรียงบรรณานุกรมภาษาอังกฤษขึ้นก่อน และตามด้วยบรรณานุกรมภาษาไทย และให้เรียงลำดับโดยยึดตัวอักษรภาษาอังกฤษก่อน-หลัง

3. ชื่อเรื่อง (Title) จะต้องทำให้เป็น Thai Romanization (การถอดอักษรไทยเป็นอักษรโรมัน) และต้องให้ข้อมูลหรือแปลชื่อเรื่องดังกล่าวเป็นภาษาอังกฤษในวงเล็บเหลี่ยม [...]

4. การแปลงเป็น Thai Romanization นั้นจะยึดตามหลักสากลโดยใช้เกณฑ์ของ Library of congress สามารถศึกษารายละเอียดได้ที่ website : https://www.loc.gov/catdir/cpso/roman.html

5. สำหรับการเขียน Thai Romanization แนะนำให้ใช้โปรแกรมแปลงสาส์น ที่พัฒนาโดย NECTEC website : http://164.115.23.167/plangsarn/index.php

---

การอ้างอิงในเนื้อหา

คำชี้แจง : เครื่องหมาย / หมายถึง การเว้นวรรค หรือเคาะ 1 ครั้ง

1. การอ้างอิงในเนื้อหาใช้ระบบนาม-ปี (Name-year Reference)

การอ้างอิงแทรกในเนื้อหา ให้ใส่ชื่อสกุลผู้แต่งและปีที่พิมพ์เป็น ค.ศ. (กรณีผู้แต่งเป็นคนไทยระบุเฉพาะนามสกุลเป็นภาษาอังกฤษ และปรับปี พ.ศ. ที่พิมพ์เป็น ค.ศ.

ตัวอย่างการอ้างอิงในเนื้อหา

อ้างอิงแบบเดิม : พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ (2563 : 110-111) กล่าวว่า บทบาทของนักดนตรีบำบัด...
อ้างอิงแบบใหม่ : Kaenampornpan (2020 : 110-111) กล่าวว่า บทบาทของนักดนตรีบำบัด...
อ้างอิงแบบเดิม : ...ต้องตระหนักถึงบทบาทของตนเอง (พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์, 2563 : 110-111)
อ้างอิงแบบใหม่ : ...ต้องตระหนักถึงบทบาทของตนเอง (Kaenampornpan, 2020 : 110-111)

1.1 กรณีผู้แต่ง 1 คน

สกุล, ตัวอักษรแรกของชื่อต้น./(ปี/:/หน้า) หรือ (สกุล, ตัวอักษรแรกของชื่อต้น.,/ปี/:/หน้า)

ตัวอย่าง

Kaenampornpan, P. (2020 : 110-111) กล่าวว่า .....
.....ต้องตระหนักถึงบทบาทของตนเอง (Kaenampornpan, P., 2020 : 110-111)

1.2 กรณีผู้แต่ง 2 คน

สกุล, ตัวอักษรแรกของชื่อต้น./&/สกุล, ตัวอักษรแรกของชื่อต้น./(ปี/:/หน้า) หรือ
(สกุล, ตัวอักษรแรกของชื่อต้น./&/สกุล, ตัวอักษรแรกของชื่อต้น.,/ปี/:/หน้า)

ตัวอย่าง

Sutthasart, A. & Thongsuddhi, V. (2020 : 11) กล่าวว่า .....
...วิธีการค้นหาคำตอบในสิ่งที่สงสัย ซึ่งเป็นคำตอบที่น่าเชื่อถือ (Sutthasart, A. & Thongsuddhi, V., 2020: 11)

1.3 กรณีผู้แต่ง 2 คนขึ้นไป

สกุล, ตัวอักษรแรกของชื่อต้น./et/al./(ปี/:/หน้า) หรือ (สกุล, ตัวอักษรแรกของชื่อต้น.,/et/al.,/ปี/:/หน้า)

ตัวอย่าง

Patphol, M. et al. (2022 : 15) กล่าวว่า .....
...ช่วยเสริมสร้างทักษะการเรียนรู้แบบนำตนเองเชิงสร้างสรรค์ (Patphol, M. et al., 2022 : 15)

2. บรรณานุกรม (Bibliography)

การเขียนบรรณานุกรมใช้รูปแบบของ APA 7th (American Psychology Association) ดังตัวอย่างตามชนิดของเอกสารดังนี้

2.1 หนังสือ

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./(ปีที่พิมพ์)./*ชื่อเรื่อง.*/ครั้งที่พิมพ์./สถานที่พิมพ์/:/
สำนักพิมพ์.
Author,/A./(Year)./*Title of book.*/Place/:/Publisher.

ผู้แต่งเป็นคนไทย

Author,/A./(Year)./*Romanized Title/*[Translated Title]./Place/:/Publisher.

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์. (2563). *เส้นทางสู่ดนตรีบำบัดในประเทศไทย.* ขอนแก่น : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Kaenampornpan, P. (2020). sēnthāng sū dontrī bambat nai prathēt Thai [My Music Theory Journey in Thailand]. KhonKaen : Khon Kaen University Press.

2.2 บทความในวารสารแบบรูปเล่ม/อิเล็กทรอนิกส์ที่ไม่มีเลข DOI

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./(ปีที่พิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร./*ปีของ ///////วารสาร(ฉบับที่),/เลขหน้า.
Author,/A./(Year). Romanized Title of article [Translated Title of article]. ///////*Title of Journal,* volume(issue), page-numbers.

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

เพียวพันธ์ เทวงษ์รักษา และ ดนีญา อุทัยสุข. (2567). การศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในกิจกรรมวงโยธวาทิต. *วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ,* 6(1), 16-33.

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Thewongraksa, P., & Udtaisuk, D. (2024). kān̄sụksā̄ phruttikam kān̄rīanrū̄ khxng nakrīan nai kitc̄hakam wong yōthawāthit [A Study to Learning Behaviors of Students in Marching Band Activities]. *Bansomdej Music Journal,* 6(1), 16-33.

2.3 บทความในวารสาร อิเล็กทรอนิกส์ (มีเลข DOI)

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./(ปีที่พิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร./*ปีของ ///////วารสาร(ฉบับที่),/เลขหน้า หรือเลขบทความ (จำนวนหน้า)./https://doi.org/เลขdoi
Author,/A./(Year). Romanized Title of article [Translated Title of article]. ///////*Title of Journal,* volume(issue), page-numbers./https://doi.org/doi

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

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

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Panapongpaisarn, A., & Kanchanahud, N. (2024). phatthanākān̄ khx̣‘ong flek si bi la‘ọ̄ ngọ̄ sōm bi lọ̄ nai prathēt Thai [The Development of Flexible Ensemble in Thailand]. *Rangsit Music Journal,* 19(1), A0202 (13page). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.A0202

2.4 วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./(ปีที่พิมพ์)./*ชื่อวิทยานิพนธ์หรือดุษฎีนิพนธ์./* ///////Master's thesis หรือ Doctoral dissertation./สถาบันการศึกษา.
Author,/A./(Year)./*Romanized Title of dissertation/*[Translated Title of ///////dissertation]./Doctoral dissertation or Master's thesis. University.

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

เกวลี พุกป้อม. (2565). *แนวทางการพัฒนาคุณภาพเนื้อเสียงไวโอลินด้วยวิธีการเลียนแบบสำหรับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษา.* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Pukpom, K. (2022). *nǣothāng kān̄phatthanā khunnaphāp nūa sīang wai'ōlin dūai withīkān̄ līan bǣp samrap nakrīan ra dap namat yom suksā* [Guideline for Violin Tone-Quality Development Using Learning through Modeling for High-School Students]. Master's thesis. Chulalongkorn University.

2.5 เว็บไซต์

นามสกุลผู้แต่ง,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./ (ปี, วัน/เดือนที่เผยแพร่)./*ชื่อบทความ*./ ///////ชื่อเว็บไซต์./URL

Author,/A./ (Year, Date Month). *Romanized Title* [Translated Title]. URL

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

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

กฤษฎา หุ่นเจริญ. (2559, 26 ธันวาคม). *10 เรื่องที่เด็กออทิสติกอยากให้คุณรู้.* https://www.gotoknow.org/blog/music-krupu

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Huncharoen, G. (2016, December 26). *sip rūang thī kọ̄'athi sati kọ̄ yāk hai khun rū* [10 stories about children with autism]. https://www.gotoknow.org/blog/ music-krupu

2.6 การสัมภาษณ์(Interview)

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้นของผู้ให้สัมภาษณ์./ตำแหน่ง(ถ้ามี)./*สัมภาษณ์*./ ///////ปี,/วัน/เดือนที่ทำการสัมภาษณ์).

Author,/A./Position(if any)./*Interview*./ Year,/date/Month).

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

ชูชาติ พิณพาทย์. หัวหน้าสาขาวิชาการสอนนาฏยสังคีต มหาวิทยาลัยบูรพา. *สัมภาษณ์.* (2564, 7 มกราคม).

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Pinpart, P. Head of music and dance teaching, Burapha University. *Interview.* (2021, 7 January).