วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

College of Music
BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ
Bansomdej Music Journal

ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2562 ISSN : 2697-4053

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2562 ISSN : 2697 – 4053

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นวารสารที่รวบรวมผลงานทางวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์และศิลป์ทางดนตรี เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่างๆ ซึ่งบทความที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการและผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อรวบรวมและเผยแพร่ความรู้ ทางวิชาการทางด้านดนตรี
2. เพื่อส่งเสริมสนับสนุนให้เกิดการวิจัย การพัฒนาองค์ความรู้ในวงการศึกษาทางด้านดนตรี
3. เพื่อเป็นแหล่งการศึกษาค้นคว้าข้อมูล แลกเปลี่ยนความรู้ทางด้านดนตรี

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย (จากงานวิจัยหรือจากวิทยานิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา) บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ บทความวิจารณ์หนังสือ และบทความอื่น ๆ

กำหนดพิมพ์เผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน
ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม

ผลิตโดย วิทยาลัยการดนตรี
พิมพ์ครั้งที่ 1 ธันวาคม 2562 จำนวน 300 เล่ม
พิมพ์ที่ โรงพิมพ์ บริษัท สหธรรมิก จำกัด
เจ้าของ วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
1061 ซอยอิสรภาพ 15 ถนนอิสรภาพ
แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี
กรุงเทพมหานคร 10600
โทรศัพท์ 02 – 473-7000 ต่อ 2304
อีเมล musicjournal.bsru@gmail.com
ออกแบบหน้าปก อาจารย์เนธิมา สุวรรณวงศ์
อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปศึกษา

ภาพปก : *กลองชนะ* เครื่องดนตรีจาก “พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา” โครงการวิชาการด้านดนตรี ของภาควิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จัดแสดงครั้งแรกอย่างเป็นทางการร่วมกับเครื่องดนตรีต่างชนิดเมื่อวันที่ 20 ธันวาคม พ.ศ.2534 *[ลิขสิทธิ์ภาพ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา]*

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ
Bansomdej Music Journal ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2562

ที่ปรึกษา
ผศ.ดร.ลินดา เกณฑ์มา
รศ.ดร.วิโฬฏฐ์ วัฒนานิมิตกูล

บรรณาธิการ
รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

กองบรรณาธิการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
มหาวิทยาลัยมหิดล
รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
รศ.ดร.ศรัณย์ นักรบ
มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
มหาวิทยาลัยรังสิต
รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
มหาวิทยาลัยบูรพา
ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์
ผศ.เชาวน์มนัส ประภักดี
ผศ.สุขนิษฐ์ สะสมสิน
ดร.วรินธร สีเสียดงาม

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
มหาวิทยาลัยมหิดล
รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
รศ.ดร.ศรัณย์ นักรบ
มหาวิทยาลัยรังสิต
รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
ผศ.ดร.พงษ์พิทยา สัพโส
ผศ.ดร.พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ.ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์
มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป
ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี
รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้ เป็นฉบับที่ 2 ของปีที่ 1 ซึ่งวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาได้จัดทำวารสารนี้ขึ้นเพิ่มจากวารสารสุริยวาทิต ที่ได้มีการจัดพิมพ์เผยแพร่มาอย่างต่อเนื่อง แต่เนื่องด้วยวัตถุประสงค์และจุดเน้นของวารสาร มีความแตกต่างกัน วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้จึงได้จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่องค์ความรู้ในลักษณะของบทความวิจัยและบทความวิชาการของนักศึกษา ครู อาจารย์ นักวิจัย และนักวิชาการในแวดวงวิชาการและวิชาชีพดนตรี

บทความในวารสารนี้ประกอบด้วยบทความวิจัย จำนวน 3 บทความ และบทความวิชาการ จำนวน 7 บทความ ซึ่งมุ่งเน้นในประเด็นต่าง ๆ เช่น บทเพลงพื้นเมืองล้านนาของจังหวัดเชียงราย การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวันของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว กระบวนการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย เพลงพระอาทิตย์ชิงดวงในวัฒนธรรมดนตรีไทย ทูลกระหม่อมบริพัตร พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล โน้ตเพลงไทยในรูปแบบโน้ตสากล การพัฒนาเครื่องดนตรีออร์แกน การสร้างดนตรีด้วยระบบแอนะล็อก และดิจิทัล การถ่ายทอดทักษะดนตรีตะวันตกโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ (สปป.ลาว) รวมทั้งยังได้เสนอบทความเกี่ยวกับครูดนตรีกับการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็กอีกด้วย

การจัดทำวารสารฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความร่วมมือของหลายฝ่าย ตั้งแต่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้สนับสนุนงบประมาณ ผู้เขียนบทความ กองบรรณาธิการ และผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความทั้งภายในและภายนอก ซึ่งขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ด้วย

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้จะสามารถตอบสนองบทบาทของวิทยาลัยการดนตรีในการให้บริการวิชาการและวิชาชีพดนตรีแก่ส่วนรวมมากน้อยเพียงใด นอกจากต้องอาศัยการร่วมคิดร่วมทำของคณะผู้บริหาร คณาจารย์ และผู้ที่เกี่ยวข้องแล้ว ยังขึ้นอยู่กับผู้อ่าน และการสนับสนุนจากผู้สนใจส่งบทความจากสถาบันต่าง ๆ เพื่อร่วมผลักดันวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เข้าสู่ฐานข้อมูลของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (Thai-Journal Citation Index Centre : TCI) ในลำดับต่อไป

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 (หากมี)

7. ผู้นิพนธ์ต้องระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (หากมี)

8. ผู้นิพนธ์ต้องให้ความร่วมมือกับทางวารสาร ในการให้ข้อมูลเพิ่มเติมต่าง 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. บรรณาธิการมีหน้าที่พิจารณาคุณภาพของบทความและคัดเลือกบทความที่เหมาะสมจะนำมาตีพิมพ์ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

2. บรรณาธิการต้องไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ

3. บรรณาธิการต้องดำเนินการประสานงานกับกองบรรณาธิการ ผู้ประเมินบทความ และผู้นิพนธ์ เพื่อให้การดำเนินงานเป็นไปด้วยความเรียบร้อย

4. บรรณาธิการต้องไม่ตีพิมพ์บทความที่เคยตีพิมพ์ที่อื่นมาแล้ว

5. บรรณาธิการต้องคัดเลือกบทความมาตีพิมพ์หลังจากผ่านกระบวนการประเมินบทความจากผู้ประเมินอย่างน้อย 2 ท่านแล้วเท่านั้น

6. บรรณาธิการต้องมอบหมายบทความให้ผู้ประเมินที่ไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อน เช่น ผู้ประเมินต้องไม่อยู่ในสถาบันเดียวกันกับผู้นิพนธ์

สารบัญ

บทความวิจัย

การศึกษาทำนองของเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลมในจังหวัดเชียงราย 1
The Study of Appropriate Melody of Lanna Folk Songs to Create the Basic Repertoire for Wind Band in Chiang Rai Province
อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล

การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ในแขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว 17
Khane Accompaniments of Lam Khonsawan Performing arts in Sawannakhet Province Laos People's Democratic Republic
ปิยะนันท์ แนวคำดี, ธนบูลย์ สินทร

สุมหัวคอนเสิร์ต: กระบวนการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1 33
SUMHUA Concert: The Process behind the First Concert Organised by the Thailand Higher Education Music Student Network
ฉมามาศ แก้วบัวดี, เขตสิน จูจันทร์, อภินันธ์ มาศวิเชียร, ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ, ศุภพร สุวรรณภักดี

บทความวิชาการ

พลวัตของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงในวัฒนธรรมดนตรีไทย 51
Dynamic of The Pra Artit Ching Duang in Thai Traditional Music Culture
ธนาธิป เผ่าพันธุ์

ทูนกระหม่อมบริพัตร พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล 69
Prince Paribatra The Father of Westernize Thai Music
ภัทรวีร์ เทียนชัยอนันต์

แนวทางปริวรรตเพลงไทยในรูปแบบโน้ตสากล ของครูพิมพ์ พวงนาค 85
Guidelines on Kru Pim Poungnak's Thai Classical Music Scores to Digital Files
กฤตวิทย์ ภูมิถาวร

สารบัญ (ต่อ)

สังเขปการพัฒนาเครื่องดนตรีออร์แกน สู่ยามาฮ่าอิเลคโทนในประเทศไทย 99
A Brief History of the Development of Organ to Yamaha Electone in Thailand
ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

พัฒนาการของการสร้างสรรค์ดนตรีด้วยระบบแอนะล็อก และดิจิทัล 117
The Development of Music Creation With Analog and Digital Systems
จิรัฐ มัธยมนันทน์

ดนตรีปฏิบัติ : การถ่ายทอดทักษะดนตรีตะวันตกโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ (สปป.ลาว) 135
Practical Music : Transfer of Western Musical Skills of National Art School, Lao PDR
รภัสสรณ์ พุฒิชวัลพัฒน์

ครูดนตรีกับการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็ก 149
Music Teachers and Children's Right to Protection
ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ

รายละเอียดและการเตรียมบทความ 161

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ 162

แบบฟอร์มขอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ 165

การศึกษาทำนองของเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลมในจังหวัดเชียงราย
The Study of Appropriate melody of Lanna Folk Songs to Create the Basic Repertoire for Wind Band in Chiang Rai Province

อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล[*1]
Adiwach Panapongpaisarn[*1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาทำนองเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลมในจังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งจากผลการวิจัยเรื่องการเฝ้าระวังทางวัฒนธรรมเพื่อการสร้างสรรค์บทเพลงฝึกพื้นฐานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมจากบทเพลงพื้นเมืองล้านนา มีวิธีการคัดเลือกทำนองเพลงจากการพิจารณาทำนองเพลงที่ครูสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาทุกท่านใช้สอน และเป็นที่รู้จักของนักเรียน อีกทั้งเลือกจากการเคลื่อนทำนองที่ไม่ข้ามขั้นมากเกินไป จากผลการวิจัยพบว่า ทำนองเพลง 8 ทำนองที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์เป็นเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลม ได้แก่ ล่องแม่ปิง ฤาษีหลงถ้ำ ปราสาทไหว ปุ๋มเป้ง สร้อยเวียงพิงค์ ระบำไก่แจ้ ฟ้อนสาวไหม และหมู่เฮาจาวเหนือ

คำสำคัญ : เพลงพื้นบ้านล้านนา / วงดุริยางค์เครื่องลม

Abstract

This objective of this article was to study the appropriate melody of Lanna folk songs to create the practice song for wind band in Chiang Rai Province by the findings on research title “Culture Surveillance for Creation of Music Studies of Wind Band From Lanna Music”. the selection of the song was considered from the melody. It was the

* corresponding author, email: adiwach@gmail.com
[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย
[1] Lecturer in Music Department, Faculty of Humanities, Chiang Rai Rajabhat University

Received: August 22, 2019 / **Revised:** November 13, 2019 / **Accepted:** November 21, 2019

melody that was taught by all Lanna folk song teachers which was known to the students. Furthermore, the selection depended on the moderate melodic motion. Findings illustrated that eight melodies were selected as the most appropriate melody for creating the basic repertoire song for the wind band, which were Long Mae Ping, Rue Si Long Tham, Prasat Wai, Pum Peng, Sroi Wiang Ping, Rabam Kai Jae, Fon Saw Mai, and Moo Hao Jao Neua.

Keywords: Lanna folk song / Wind band

บทนำ

ปัจจุบันบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่ใช้ในการฝึกพื้นฐานทักษะการบรรเลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์ชาวไทยยังมีจำนวนน้อยมาก ดังนั้น ผู้ฝึกสอนและผู้บรรเลงจึงนิยมนำบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมจากต่างประเทศ ซึ่งพบว่า บทเพลงเหล่านั้นมักนำมาจากเพลงพื้นเมือง หรือพื้นบ้านของประเทศนั้น ๆ ซึ่งมีความน่าสนใจในด้านของการเรียบเรียงบทเพลง วิธีการ และลำดับขั้นตอนที่ใช้ในการฝึกอย่างมีแบบแผนและมีความถูกต้อง แต่บางครั้ง การที่วงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทยนำบทเพลงจากต่างประเทศมาใช้สำหรับบรรเลงนั้นอาจต้องศึกษาและทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทเพลงด้านทำนองของบทเพลง ผู้ฝึกสอนจึงต้องใช้ระยะเวลาในการอธิบายถึงความเป็นมาของทำนองในบทเพลงและวัตถุประสงค์ของการบรรเลงบทเพลงเหล่านั้น เพื่อให้สามารถบรรเลงบทเพลงอย่างเข้าใจและถูกต้อง เพื่อให้เกิดการพัฒนาการบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งนี้หากสามารถนำแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในการสร้างบทเพลงฝึกพื้นฐานที่มีทำนองคุ้นหูกับคนไทยจะทำให้มีความเข้าใจในเพลงมากขึ้น

จากประเด็นปัญหาดังกล่าวนี้ จึงได้นำแนวคิดของโคดาย (Zoltan Kodaly) ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลงชาวฮังการีที่เป็นผู้วางรากฐานการสอนดนตรีสำหรับเด็กในประเทศฮังการี (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2555 : 227) โคดายเลือกใช้เพลงสำหรับการสอนเด็กที่เป็นบทเพลงพื้นบ้าน สอดคล้องกับธวัชชัย นาควงษ์ (2544: 3 - 20) ที่ได้กล่าวถึงการเลือกใช้เพลงของโคดายว่า เพลงพื้นเมืองอาจเรียกได้ว่าเป็นวัสดุที่หาได้จากชีวิตประจำวัน ในการสอนดนตรีเพลงพื้นเมืองเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของคน

ประจำท้องถิ่นซึ่งแสดงออกถึงความคิดและความรู้สึกร่วมกัน ในทัศนะของโคดายเพลงพื้นเมืองประจำชาติใดไม่ว่าจะเป็นชาติใดจะเป็นภาษาแม่ของเด็กชาตินั้น อีกทั้งการเลือกใช้ดนตรีพื้นเมืองจะทำให้เด็กได้รู้จักกับเพลงพื้นเมืองอันเป็นมรดกประจำชาติ

สำหรับพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย ประชากรส่วนใหญ่เป็นคนไทยวน หรือที่เรียกว่า คนเมือง มีภาษาที่ใช้เป็นภาษาท้องถิ่นเรียกภาษาล้านนา วัฒนธรรมที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นด้านดนตรี ศิลปะการแสดง อาหาร เครื่องแต่งกาย มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่บ่งบอกได้ถึงความเป็นคนเมือง

นอกจากวัฒนธรรม ศิลปะ และความเป็นเอกลักษณ์ของคนเมืองในจังหวัดเชียงรายนั้น ในด้านของดนตรีพื้นเมืองล้านนา ถือเป็นสิ่งสำคัญที่อยู่ควบคู่กับวิถีชีวิตของคนเมือง โดยทั่วไปดนตรีพื้นเมืองเล่นได้ทุกเทศกาล ไม่ได้มีข้อจำกัดเพียงเทศกาลใดเทศกาลหนึ่ง (อเนก นาวิกมูล, 2550 : 98) สามารถบรรเลงได้ทั่วไปไม่ว่าจะเป็นงานสำคัญทางศาสนา งานบุญ งานรื่นเริงต่าง ๆ งานมงคล งานอวมงคล ประกอบการแสดง การฟ้อนรำต่าง ๆ ตลอดจนการบรรเลงดนตรีประเทืองอารมณ์ (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540 : 12) จึงทำให้ผู้คนที่อยู่ในพื้นที่จะมีความคุ้นชินและซึมซับกับดนตรีลักษณะนี้เป็นอย่างมาก อีกทั้งดนตรีพื้นเมืองล้านนามีบทบาทในด้านการจัดการเรียนการสอนในการศึกษาระบบโรงเรียนของการศึกษาขั้นพื้นฐาน ดังนั้นโรงเรียนต่างๆ จึงมีการจัดการเรียนการสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาให้แก่นักเรียนมากยิ่งขึ้น (รณชิต แม้นมาลัย, 2559: 62) จึงเป็นส่วนช่วยให้นักเรียนรู้จักและคุ้นชินกับดนตรีพื้นเมืองล้านนามากยิ่งขึ้น

แนวคิดของโคดายที่ใช้ดนตรีพื้นเมืองในการสอนดนตรีที่มีวัตถุประสงค์ทั้งการพัฒนาความสามารถด้านดนตรีของเด็กและเพื่อให้เด็ก ๆ ได้รู้จักกับดนตรีของตนเอง ซึ่งเป็นแนวทางที่ช่วยให้เกิดการอนุรักษ์และหวงแหนวัฒนธรรมดนตรีของตนเอง สอดคล้องกับแนวทางดำเนินงานการเฝ้าระวังทางวัฒนธรรมที่เป็นการดำเนินการศึกษาวิจัย วิเคราะห์สภาพปัญหา สถานการณ์พฤติกรรมที่เป็นปัญหาและมีแนวโน้มเบี่ยงเบน เพื่อจัดทำแนวทางดำเนินงานป้องกัน และแก้ไขปัญหาได้อย่างถูกทิศทางทั้งในระดับนโยบายและการปฏิบัติ อีกทั้งรณรงค์ประชาสัมพันธ์และเผยแพร่ข้อมูลความรู้ทางวัฒนธรรม ตลอดจนผลิตสื่อวัฒนธรรมที่ดีงาม เป็นต้นแบบเผยแพร่ออกไป (กลุ่มยุทธศาสตร์และเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเลย, 2555 : 15)

ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวคิดการใช้เพลงพื้นบ้านล้านนาเป็นวัตถุดิบในการสร้างเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงฝึกพื้นฐานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมเป็นส่วนช่วยให้นักเรียนเกิดการพัฒนาการบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งปัจจุบันการใช้บทเพลงพื้นเมืองล้านนาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์หรือเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงฝึกพื้นฐานสำหรับดุริยางค์เครื่องลมยังมีเป็นจำนวนน้อย เบื้องต้นก่อนสร้างบทเพลงฝึกพื้นฐานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์พ่อครูแม่ครูโดยศึกษาวิธีการสอนและกระบวนการถ่ายทอดบทเพลงพื้นเมืองล้านนา เพื่อนำไปเป็นแนวทางในการจัดลำดับบทเพลงฝึกพื้นฐาน

จากเหตุผลดังที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์เพื่อศึกษาทำนองของเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลมในจังหวัดเชียงราย เพื่อนำผลการศึกษาที่ได้มานำไปสร้างสรรค์บทเพลงฝึกพื้นฐานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ที่มีลักษณะเป็นคอราล (Choral) สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยใช้ทำนองเพลงพื้นเมืองเป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการเรียบเรียงเสียงประสาน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาทำนองของเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลมในจังหวัดเชียงราย

ขอบเขตการวิจัย

- ขอบเขตด้านเนื้อหา

การวิจัยครั้งนี้ คณะผู้วิจัยแยกขอบเขตด้านเนื้อหาเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1) ศึกษาเฉพาะทำนองเพลงพื้นเมืองล้านนาเฉพาะที่เป็นเพลงบรรเลงของกลุ่มคนเมืองในอำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย

2) ศึกษาทำนองเพลงพื้นเมืองล้านนาที่มีความเหมาะสมต่อการนำไปสร้างเป็นเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลม

3) ศึกษาเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีที่บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลม

- ขอบเขตด้านประชากร

การศึกษาในครั้งนี้ศึกษาเฉพาะ พ่อครู แม่ครู ที่มีประสบการณ์สอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาในโรงเรียนทั้งภาครัฐและเอกชน ไม่ต่ำกว่า 10 ปี ปัจจุบันยังคง

ประกอบอาชีพครูหรือเป็นวิทยากรด้านดนตรีพื้นเมืองอย่างต่อเนื่อง จำนวน 4 คน ครูผู้ควบคุมวงดุริยางค์ 1 คน และนักดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลม จำนวน 50 คน

- ขอบเขตด้านสถานที่ศึกษา

พื้นที่ในการวิจัยครั้งนี้ ใช้เฉพาะพื้นที่ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ประชากรเป้าหมายจำนวน 55 คน ได้แก่ ครูสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่มีลักษณะเป็นวงดนตรีบรรเลง จำนวน 4 คน และครูผู้ควบคุมวงดุริยางค์ 1 คน และนักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลม พื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย จำนวน 50 คน

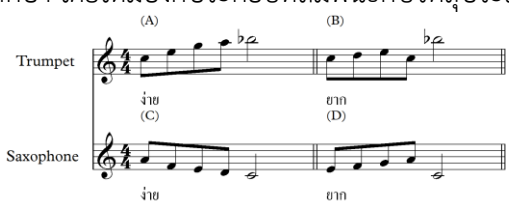
2. ข้อมูลและแหล่งข้อมูลของการศึกษาครั้งนี้ เป็นการสำรวจพื้นที่ศึกษา เพื่อสังเกตการณ์ทั่วไปและสอบถามข้อมูลเบื้องต้นจาก ครูดนตรีพื้นเมือง และครู นักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลม เพื่อให้เข้าใจสภาพโดยทั่วไป รวมถึงองค์ความรู้ด้านดนตรีพื้นเมืองล้านนา และศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสารตำรา เพลง รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต เพื่อเป็นฐานข้อมูลในงานวิจัย

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ แบบสังเกตคณะผู้วิจัยใช้การสังเกตประกอบการซักถาม การบันทึกภาพ และการบันทึกเสียงที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่เป็นเพลงบรรเลงที่อยู่ในพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย แบบสัมภาษณ์เชิงลึกใช้สัมภาษณ์ครูดนตรีพื้นเมืองล้านนา ครูผู้ควบคุมวง และนักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลม และการบันทึกเสียง

4. การเก็บรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึก การสนทนากลุ่ม และการบันทึกเสียงที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เป็นเพลงบรรเลง เป็นการค้นคว้าข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อเป็นการกำหนดแนวคิดประเด็นที่ศึกษา และแนวคิดในการวิเคราะห์ข้อมูล จากนั้นทำการสืบค้นข้อมูลจากอินเทอร์เน็ตและเว็บไซต์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย ต่อมาเป็นเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการศึกษาข้อมูลจากครูสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนา ซึ่งเป็นการศึกษาทำนองของเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เป็นเพลงบรรเลง เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการติดตามการบันทึกเสียง สัมภาษณ์ครู และการสนทนากลุ่มย่อยโดยมีหัวข้อเกี่ยวข้องกับทำนองเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เป็นเพลงบรรเลง ลำดับขั้นของการสอนบรรเลงเพลงพื้นเมืองล้านนา เพื่อศึกษาข้อมูลของทำนองเพลงเบื้องต้นก่อนนำไปสร้างเป็นบทเพลงสำหรับ

ฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลม และนำข้อมูลที่ได้รับมาวิเคราะห์และจัดทำเป็นผลการวิจัย

5. การตรวจสอบข้อมูล ดำเนินการโดยการนำผลการวิเคราะห์ข้อมูลเสนอต่อครูดนตรีพื้นเมืองล้านนา ครูผู้ควบคุมวงและนักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลมที่เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อปรับปรุง เพิ่มเติม ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลให้มากที่สุด

6. การวิเคราะห์ข้อมูล เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับทำนองเพลงพื้นเมืองล้านนาที่ใช้ในการเรียนการสอนของครูดนตรีพื้นเมือง ซึ่งได้รับจากการสัมภาษณ์ครูดนตรีพื้นเมืองล้านนา โดยใช้การวิเคราะห์เชิงเนื้อหาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย การเลือกทำนองเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เหมาะสมต่อการนำมาใช้เป็นวัตถุดิบของการเรียบเรียงเสียงประสาน พิจารณาจากทำนองเพลงเป็นทำนองที่ครูสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาทุกท่านใช้สอน ทำนองเพลงที่เป็นที่รู้จักของนักเรียน และการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่ไม่ข้ามขั้นมากเกินไป ตามหลักของการเรียบเรียงเสียงประสานของ Frank Erickson (1983: 12) ที่กำหนดพื้นฐานของการเรียบเรียงเสียงประสานให้มีการพิจารณาจากช่วงเสียงของแต่ละเครื่องดนตรีให้มีความเหมาะสม และการบรรเลงช่วงเสียงที่เป็นขอบเขตของแต่ละเครื่องดนตรีด้วยการกระโดดขั้นคู่ที่กว้างเป็นเรื่องกระทำได้ยากมาก ซึ่งวิธีการบรรเลงในช่วงเสียงที่เป็นขอบเขตโดยใช้ขั้นคู่เสียงที่เคลื่อนเล็กน้อยเป็นวิธีการที่กระทำได้ง่ายกว่า จากนั้นนำข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการวิเคราะห์นำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ โดยแยกเป็นหมวดหมู่ เนื้อหาให้ตรงประเด็นและขอบเขตของเนื้อหาของการศึกษา โดยให้มีองค์ประกอบที่สัมพันธ์กับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ภาพที่ 1 วิธีการใช้ขั้นคู่ในการเคลื่อนทำนอง
(ที่มา : Frank Erickson, 1983 : 12)

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลของการวิจัย โดยแบ่งเป็นประเด็นต่างๆได้ดังนี้

1. ด้านการสืบค้นทำนองเพลงพื้นบ้านจากผู้เชี่ยวชาญ

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงพื้นเมืองด้านทำนองเพลงที่มีความเหมาะสมต่อการนำไปสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับใช้ในการฝึกทักษะการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในจังหวัดเชียงราย พ่อครูและแม่ครูที่มีประสบการณ์สอนดนตรีพื้นเมืองล้านนา เกี่ยวกับวิธีการเรียงเพลงและเหตุผลของการเลือกเพลงที่ใช้ในการสอนเพลงพื้นเมืองจากครูดนตรีพื้นเมือง จำนวน 4 ท่าน ดังนี้

1) ครูเกษม ดวงงาม มีวิธีการสอนบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นเมืองที่คำนึงถึงการให้ผู้เรียนได้เริ่มเรียนจากเพลงที่มีทำนองคุ้นหู ใช้โน้ต 5 เสียง จังหวะปานกลาง กลุ่มจังหวะง่ายไม่ซับซ้อนก่อนที่จะต่อยอดไปสู่เพลงที่มีความยากขึ้น โน้ตที่ใช้มากขึ้น จังหวะเร็วมากขึ้นตามลำดับ

ทั้งนี้ การเรียงลำดับเพลงของครูเกษม ดวงงาม เริ่มจากการให้ผู้เรียนเริ่มเรียนเพลงล่องแม่ปิงเป็นเพลงแรก แล้วจึงตามด้วยเพลงปุ๋มเป้ง เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงซอพม่า เพลงน้อยใจยา เพลงซออื่อ เพลงหมู่เฮาจาวเหนือ และเพลงประสาทไหว ตามลำดับ นอกเหนือจากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว การเรียงลำดับเพลงของครูเกษม ดวงงามนำไปสู่การเรียงลำดับเพลงที่ใช้ในการแสดงดนตรีพื้นเมืองของนักเรียน

2) ครูพรหเมศวร์ สรรพศรี มีวิธีการสอนบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นเมืองโดยคำนึงถึงการให้ผู้เรียนได้เริ่มจากเพลงที่มีทำนองมีความสั้น ทำนองเรียงเสียงเรียงนิ้ว และมีการซ้ำโน้ตเป็นอันดับแรกเสมอ บางกรณีสำหรับผู้เรียนบางกลุ่มครูพรหเมศวร์ สรรพศรี ได้มีการปรับทำนองเพลงที่ใช้ในการสอนเพลงที่เป็นพื้นฐานให้ง่ายขึ้น เพื่อให้ผู้เรียนจำทำนองง่ายและเข้าใจง่ายยิ่งขึ้น ต่อมาจึงให้ผู้เรียนได้เรียนเพลงที่มีทำนองยาวขึ้นตามลำดับ

ในการเรียงลำดับเพลงของครูพรหเมศวร์ สรรพศรี เริ่มจากการให้ผู้เรียนเริ่มเรียนเพลงระบำไก่แจ้เป็นเพลงแรก แล้วจึงตามด้วยเพลงปราสาทไหว เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงล่องแม่ปิง เพลงล่องน่านเหนือ (ซอพระลอ) เพลงซอพม่า เพลงซออื่อ เพลงปุ๋มเป้ง ตามลำดับ ทั้งนี้ลำดับการสอนเพลงอาจมีการสลับลำดับบ้างตามความสามารถของผู้เรียนและตามข้อจำกัดเรื่องการเตรียมนักเรียนเพื่อไปแสดงตามงานต่าง ๆ แต่โดยพื้นฐานจะมีวิธีการเรียงลำดับเพลงที่ใช้สอนตามที่กล่าวมาข้างต้น

3) ครูสุคำ แก้วศรี มีวิธีการสอนบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นเมืองโดยคำนึงถึงการให้ผู้เรียนได้เริ่มเรียนจากเพลงที่มีทำนองคุ้นหูผู้เรียน ทำนองมีความสั้น ใช้โน้ต 5 เสียง และจังหวะปานกลางเป็นอันดับแรกเสมอ ต่อมาจึงให้ผู้เรียนได้เรียนเพลงที่มีโน้ตมากขึ้น จังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

สำหรับการเรียงลำดับเพลงของครูสุคำ แก้วศรี เริ่มจากการให้ผู้เรียนเริ่มเรียนเพลงล่องแม่ปิงเป็นเพลงแรก แล้วจึงตามด้วยเพลงสร้อยเวียงพิงค์ (มอญดำ) เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงมังกรร่ายรำ เพลงปุ่มเป้ง เพลงระบำ เพลงหมู่เฮาจาวเหนือ เพลงปราสาทไหว ตามลำดับ นอกจากนี้การเรียงลำดับเพลงของครูสุคำ แก้วศรี นำไปสู่การเรียงลำดับเพลงที่ใช้ในการแสดงดนตรีพื้นเมืองของนักเรียนในโรงเรียน

4) ครูนพดา บุญรักษาเดชธนา มีวิธีการสอนบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นเมืองโดยคำนึงถึงการให้ผู้เรียนเริ่มเรียนจากเพลงที่มีทำนองเรียงเสียงเรียงนิ้ว มีการซ้ำโน้ตเป็นอันดับแรกเสมอ นอกจากวิธีการข้างต้นแล้วครูนพดา บุญรักษาเดชธนา ยังคำนึงถึงสรีระของผู้เรียนเนื่องจากเป็นนักเรียนระดับประถมศึกษา การเล่นเครื่องดนตรีจำพวกขลุ่ยบางครั้งนักเรียนปิดรูไม่สนิท จึงทำให้เพลงบางเพลงไม่สามารถเล่นได้ ณ ช่วงอายุนั้น ๆ ต่อมาจึงให้ผู้เรียนได้เรียนเพลงที่มีทำนองที่คุ้นหูผู้เรียน และทำนองที่โน้ตกระโดดข้ามเสียง

การเรียงลำดับเพลงของครูนพดา บุญรักษาเดชธนา เริ่มจากการให้ผู้เรียนเริ่มเรียนเพลงปุ่มเป้งเป็นเพลงแรก แล้วจึงตามด้วยเพลงล่องแม่ปิง เพลงสร้อยเวียงพิงค์ เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงหมู่เฮาจาวเหนือ เพลงฟ้อนเงี้ยว เพลงซอพม่า เพลงซออื่อ เพลงฟ้อนสาวไหม เพลงปราสาทไหวตามลำดับ อาจมีการสอดแทรกเพลงอื่น ๆ หากมีการร่วมแสดงประกอบนาฏศิลป์ แต่จำเป็นต้องได้สี่เพลงแรกก่อน

ดังนั้น การเรียงลำดับเพลงที่ใช้ในการสอนบรรเลงดนตรีพื้นเมืองของครูแต่ท่านคำนึงถึงการให้นักเรียนเริ่มต้นเรียนจากเพลงที่มีความง่าย ทำนองสั้นคุ้นหูนักเรียน จังหวะปานกลาง โน้ตที่ใช้ในเพลงมี 5 เสียง การไล่เสียงมีลักษณะเรียงนิ้วไม่กระโดดข้ามโน้ต โน้ตในเพลงมีการซ้ำไปมาง่ายต่อการจดจำ แล้วจึงให้นักเรียนได้เรียนเพลงที่มีจังหวะเร็วขึ้น ทำนองยาวขึ้น ใช้โน้ตมากขึ้นจาก 5 เสียงเป็น 6 – 7 เสียง มีการกระโดดข้ามโน้ต ตามลำดับ

ตารางที่ 1 การเรียงลำดับเพลงที่ใช้ในการสอน

ชื่อ-สกุล	ชื่อเพลง									
	ความง่าย ◄							► ความยาก		
ครูเกษม ดวงงาม	ล่องแม่ปิง	ปุ่มเป้ง	ฤาษีหลงถ้ำ	ชอพม่า	น้อยใจยา	ซออื่อ	หมู่เฮาจาวเหนือ	ปราสาทไหว		
ครูพรหมศวร์ สรรพศรี	ระบำไก่แจ้	ปราสาทไหว	ฤาษีหลงถ้ำ	ล่องแม่ปิง	ล่องน่านเหนือ	ชอพม่า	ซออื่อ	ปุ่มเป้ง		
ครูสุคำ แก้วศรี	ล่องแม่ปิง	สร้อยเวียงพิงค์	ฤาษีหลงถ้ำ	มังกรร่ายรำ	ปุ่มเป้ง	ระบำ	หมู่เฮาจาวเหนือ	ปราสาทไหว		
ครูนพดา บุญรักษา เดชธนา	ปุ่มเป้ง	ล่องแม่ปิง	สร้อยเวียงพิงค์	ฤาษีหลงถ้ำ	หมู่เฮาจาวเหนือ	ฟ้อนเงี้ยว	ชอพม่า	ซออื่อ	ฟ้อนสาวไหม	ปราสาทไหว

จากตารางการเรียงลำดับเพลงที่ใช้ในการสอนพบว่า มีเพลงจำนวน 4 เพลง ที่ครูทั้ง 4 ท่าน ได้ใช้ในการสอนการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหมือนกัน คือ เพลงล่องแม่ปิง เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงปราสาทไหว และเพลงปุ่มเป้ง ซึ่งในการเรียงลำดับเพลงเหล่านี้มีความแตกต่างกันตามประสบการณ์การสอนเพลงพื้นเมืองของครูแต่ละท่าน

2. การรู้จักเพลงพื้นเมืองล้านนาของนักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลม

จากการตอบแบบสอบถามของนักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลม จำนวน 50 คน ที่สะท้อนถึงการรู้จักเพลงพื้นเมืองล้านนาทั้ง 12 เพลงที่ได้จากการสัมภาษณ์พ่อครูและแม่ครูที่สอนดนตรีพื้นเมืองล้านนา

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์แบบสอบถามการรู้จักเพลงพื้นเมืองล้านนาของนักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลม

ลำดับที่	ชื่อเพลง	นักเรียนรู้จักเพลง		นักเรียนไม่รู้จักเพลง	
		จำนวน(คน)	ร้อยละ	จำนวน(คน)	ร้อยละ
1	ล่องแม่ปิง	44	88	6	12
2	ชอพม่า	3	6	47	94
3	ซออื่อ	7	14	43	86
4	ปราสาทไหว	7	14	43	86
5	ปุ่มเป้ง	2	4	48	96

ลำดับที่	ชื่อเพลง	นักเรียนรู้จักเพลง		นักเรียนไม่รู้จักเพลง	
		จำนวน(คน)	ร้อยละ	จำนวน(คน)	ร้อยละ
6	ระบำไก่แจ้	10	20	40	80
7	ฤาษีหลงถ้ำ	44	88	6	12
8	ล่องน่านเหนือ (ซอพระลอ/น้อยใจยา)	10	20	40	80
9	ฟ้อนสาวไหม	32	64	18	36
10	มังกรร่ายรำ	0	0	50	100
11	หมู่เฮาจาวเหนือ	29	58	21	62
12	สร้อยเวียงพิงค์	15	30	35	70

จากตารางที่ 2 พบว่านักเรียนรู้จักเพลงล่องแม่ปิง จำนวน 44 คน คิดเป็นร้อยละ 88 นักเรียนที่รู้จักเพลงซอพม่า จำนวน 3 คน คิดเป็นร้อยละ 6 นักเรียนที่รู้จักเพลงซออื่อ จำนวน 7 คน คิดเป็นร้อยละ 14 นักเรียนที่รู้จักเพลงปราสาทไหว จำนวน 7 คน คิดเป็นร้อยละ 14 นักเรียนที่รู้จักเพลงปุ๋มเป้ง จำนวน 2 คน คิดเป็นร้อยละ 4 นักเรียนที่รู้จักเพลงระบำไก่แจ้ จำนวน 10 คน คิดเป็นร้อยละ 20 นักเรียนที่รู้จักเพลงฤาษีหลงถ้ำ จำนวน 44 คน คิดเป็นร้อยละ 88 นักเรียนที่รู้จักเพลงล่องน่านเหนือ จำนวน 10 คน คิดเป็นร้อยละ 20 นักเรียนที่รู้จักเพลงฟ้อนสาวไหม จำนวน 32 คน คิดเป็นร้อยละ 64 นักเรียนที่รู้จักเพลงมังกรร่ายรำจำนวน 0 คน คิดเป็นร้อยละ 0 นักเรียนที่รู้จักเพลงหมู่เฮาจาวเหนือ จำนวน 29 คน คิดเป็นร้อยละ 58 และนักเรียนที่รู้จักเพลงสร้อยเวียงพิงค์ จำนวน 15 คน คิดเป็นร้อยละ 30

ตารางที่ 3 การวิเคราะห์การจัดลำดับเพลงที่นักเรียนรู้จักมากที่สุดถึงน้อยที่สุด จำนวน 12 ลำดับ

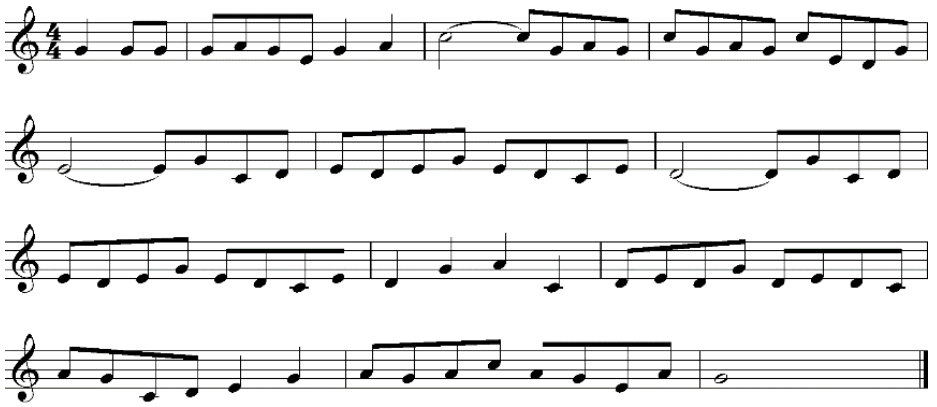
ลำดับที่	ชื่อเพลง	การจัดลำดับเพลงที่รู้จัก
1	ล่องแม่ปิง	1
2	ฤาษีหลงถ้ำ	2
3	ฟ้อนสาวไหม	3
4	หมู่เฮาจาวเหนือ	4
5	สร้อยเวียงพิงค์	5
6	ระบำไก่แจ้	6
7	ล่องน่านเหนือ (ซอพระลอ/น้อยใจยา)	7
8	ปราสาทไหว	8

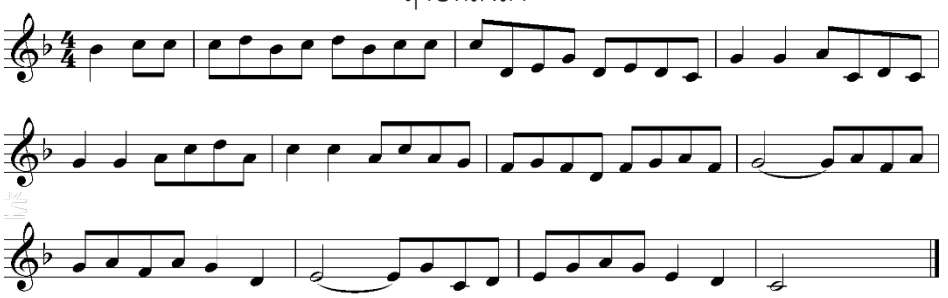
ลำดับที่	ชื่อเพลง	การจัดลำดับเพลงที่รู้จัก
9	ซออื่อ	9
10	ซอพม่า	10
11	ปุ่มเป้ง	11
12	มังกรร่ายรำ	12

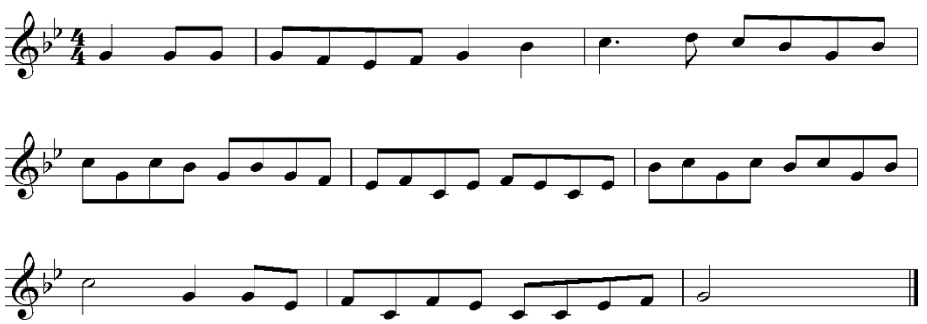
จากตารางที่ 3 พบว่า เพลงล่องแม่ปิง นักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 1 เพลงฤาษีหลงถ้ำนักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 2 เพลงฟ้อนสาวไหม นักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 3 เพลงหมู่เฮาจาวเหนือนักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 4 เพลงสร้อยเวียงพิงค์นักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 5 เพลงระบำไก่แจ้นักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 6 เพลงล่องน่านเหนือ(ซอพระลอ/น้อยใจยา) นักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 7 เพลงปราสาทไหวนักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 8 เพลงซออื่อนักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 9 เพลงซอพม่านักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 10 เพลงปุ่มเป้งนักเรียนรู้จักเป็นลำดับ 11 ตามลำดับ และเพลงมังกรร่ายรำนักเรียนรู้จักเป็นลำดับสุดท้าย

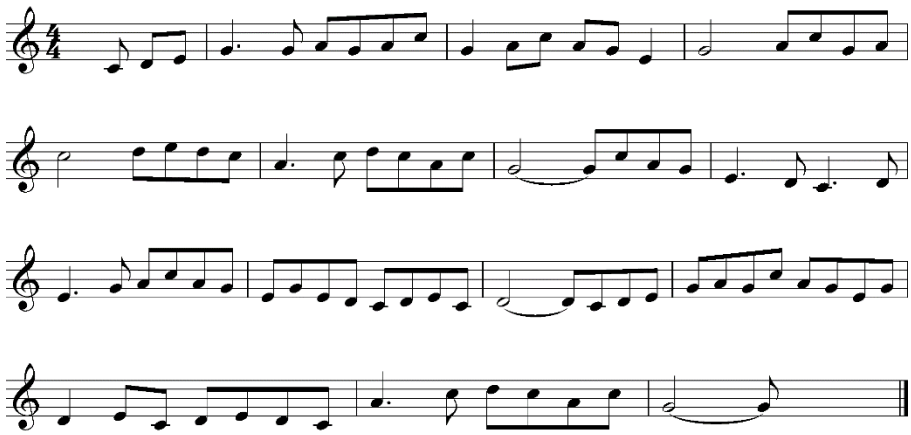
3. การเลือกเพลงล้านนาที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลมในจังหวัดเชียงราย

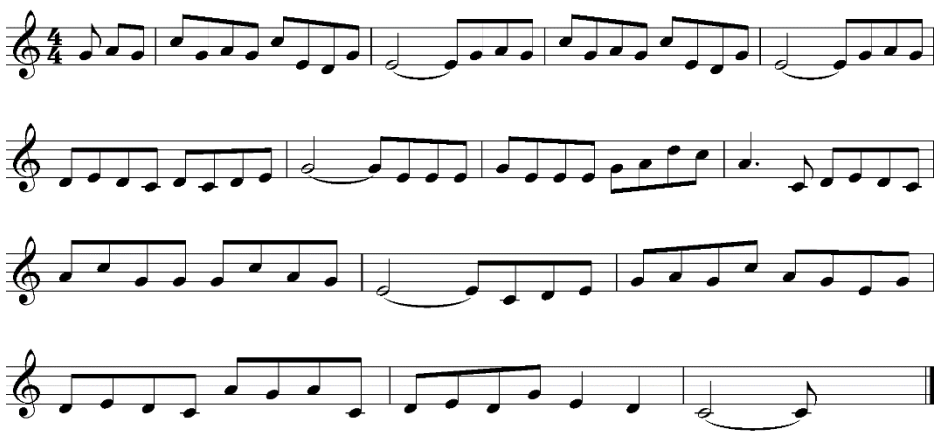
การเลือกเพลงที่นำมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลม พิจารณจากทำนองเพลงที่ครูสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาทุกท่านใช้สอน ได้แก่ ล่องแม่ปิง ฤาษีหลงถ้ำ ปราสาทไหว ปุ่มเป้ง และทำนองเพลงที่เป็นที่รู้จักของนักเรียน ได้แก่ ล่องแม่ปิง ฤาษีหลงถ้ำ ฟ้อนสาวไหม หมู่เฮาจาวเหนือ สร้อยเวียงพิงค์ ระบำไก่แจ้ ล่องน่านเหนือ (ซอพระลอ/น้อยใจยา) ปราสาทไหว ซออื่อ ซอพม่า และปุ่มเป้ง อีกทั้งยังพิจารณาจากการเคลื่อนทำนองที่ไม่ข้ามขั้นมากเกินไป ซึ่งการข้ามขั้นของทำนองที่กว้างมากจะยากต่อการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีของนักเรียน ทำนองเพลง 8 ทำนองที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์เป็นบทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลม ได้แก่ ล่องแม่ปิง ฤาษีหลงถ้ำ ปราสาทไหว ปุ่มเป้ง สร้อยเวียงพิงค์ ระบำไก่แจ้ ฟ้อนสาวไหม และหมู่เฮาจาวเหนือ

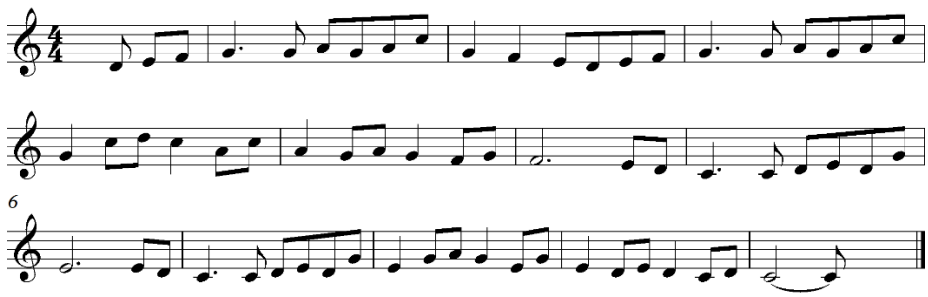
ล่องแม่ปิง

ภาพที่ 2 โน้ตเพลงล่องแม่ปิง

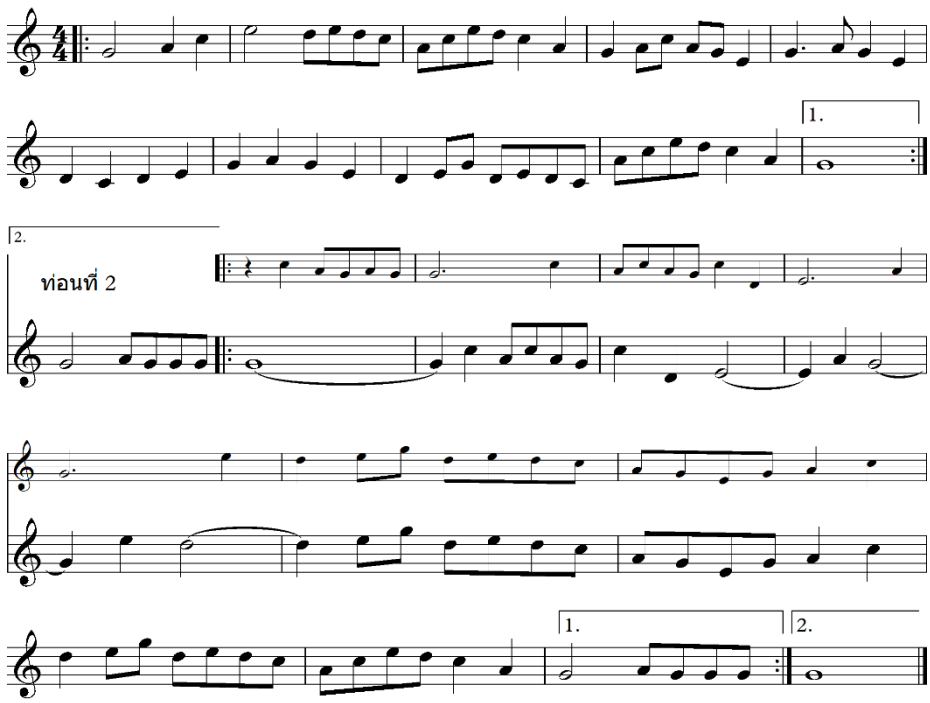
ฤาษีหลงถ้ำ

ภาพที่ 3 โน้ตเพลงฤาษีหลงถ้ำ

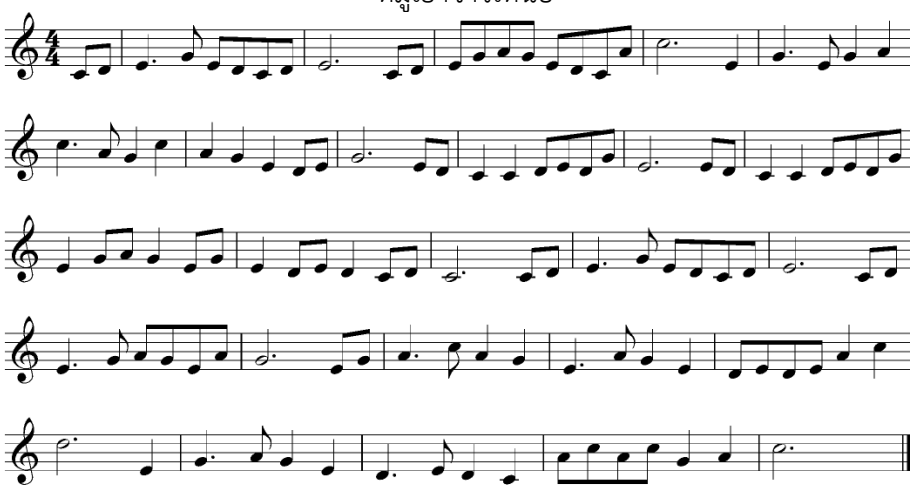
ปราสาทไหว

ภาพที่ 4 โน้ตเพลงปราสาทไหว

ปุ๋มเป้ง

ภาพที่ 5 โน้ตเพลงปุ๋มเป้ง

สร้อยเวียงพิงค์

ภาพที่ 6 โน้ตเพลงสร้อยเวียงพิงค์

ระบำไก่แจ้

ภาพที่ 7 โน้ตเพลงระบำไก่แจ้

ฟ้อนสาวไหม

ภาพที่ 8 โน้ตเพลงฟ้อนสาวไหม

หมู่เฮาจาวเหนือ

ภาพที่ 9 โน้ตเพลงหมู่เฮาจาวเหนือ

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการศึกษาสามารถอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยได้ ดังนี้

1. การศึกษาทำนองของเพลงพื้นเมืองล้านนาที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานของวงดุริยางค์เครื่องลมในจังหวัดเชียงราย ด้านของครูสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาแต่ละท่านมีแนวคิดในการเลือกเพลงที่ใช้สอนโดยคำนึงถึงผู้เรียนเป็นหลัก ทั้งการให้ผู้เรียนได้เริ่มเรียนเพลงที่คุ้นหูหรือเพลงที่มีการเคลื่อนทำนองเพียงเล็กน้อย เพื่อให้ง่ายต่อการจำทำนองเพลงและวิธีการเล่นเครื่องดนตรี แล้วจึงให้ผู้เรียนได้เล่นเพลงที่มีความยากมากขึ้นทีละเล็กละน้อยอย่างเป็นลำดับ โดยครูสอนดนตรีพื้นเมือง 4 ท่านมีการใช้เพลงพื้นเมืองล้านนาในการสอนดนตรีรวมกันทั้งหมด 12 เพลง

2. ด้านของนักเรียนวงดุริยางค์เครื่องลมรู้จักทำนองเพลงเป็นจำนวน 11 ทำนองซึ่งแท้จริงแล้วหากดูตามสถิติบางเพลง เช่น เพลงปุ่มเป้ง มีนักเรียนที่รู้จักเพลงนี้มีจำนวน 2 คน คิดเป็นร้อยละ 4 จากทั้งหมด 50 คน และเพลงปราสาทไหว มีนักเรียนที่รู้จักเพลงนี้มีจำนวน 7 คน คิดเป็นร้อยละ 14 จากทั้งหมด 50 คน ถือเป็นจำนวนน้อยมาก ซึ่งทั้ง 2 เพลงเป็นเพลงที่ครูสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาใช้สอนทุกคน ผู้วิจัยจึงใช้เลือกทำนองเพลงที่นักเรียนรู้จักน้อยนำมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงสำหรับฝึกพื้นฐานวงดุริยางค์เครื่องลม เพื่อให้ทำนองเหล่านี้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น

3. ด้านการเลือกทำนองเพลงที่นำมาเรียบเรียงเสียงประสานเป็นผลงานสร้างสรรค์บทเพลงฝึกพื้นฐานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม มีข้อจำกัดบางประการ เช่น การเคลื่อนของทำนองที่มีการกระโดดของขั้นคู่ที่กว้างมาก มีผลทำให้นักเรียนเล่นเครื่อง

ดนตรียากลำบาก ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Frank Erickson (1983: 12) ที่กล่าวว่า การเล่นช่วงเสียงที่เป็นขอบเขตของเครื่องดนตรีด้วยการกระโดดขั้นคู่ที่กว้างเป็นเรื่องกระทำได้ยากมาก ซึ่งวิธีการบรรเลงในช่วงเสียงที่เป็นขอบเขตโดยใช้ขั้นคู่เสียงที่เคลื่อนเล็กน้อยเป็นวิธีการที่กระทำได้ง่าย ผู้วิจัยจึงเลือกทำนองเพลง 8 เพลง ซึ่งเป็นเพลงที่เหมาะสมทั้งในด้านของการใช้สอนโดยครูดนตรีพื้นเมืองล้านนา ด้านการเป็นที่รู้จักของนักเรียน และด้านการเคลื่อนทำนองของทำนองเพลงพื้นเมืองล้านนา

บรรณานุกรม

กลุ่มยุทธศาสตร์และเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเลย. (2555). **แนวทางการเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม.** ได้จาก: http://province.m-culture.go.th/loei/PR/PR1.pdf. [สืบค้นเมื่อวันที่ 15 กันยายน 2559].

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). **ดนตรีศึกษา: หลักการและสาระสำคัญ.** พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธวัชชัย นาควงษ์. (2544). **โคไดสู่การปฏิบัติ**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2540). **การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา**. เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์.

รณชิต แม้นมาลัย. (2559). **ดนตรีล้านนาปิ๊กบ้าน: Gerald P. Dyck กับการศึกษามานุษยดนตรีวิทยาในดนตรีล้านนา.** เชียงใหม่: นันทพันธ์พริ้นติ้ง.

อเนก นาวิกมูล. (2550). **เพลงพื้นบ้าน**. กรุงเทพมหานคร: สำนักอุทยานการเรียนรู้.

Erickson, Frank. (1983). **Arranging for the Concert Band**. New York: Belwin-Mills.

การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ในแขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว
Khane Accompaniments of Lam Khonsawan Performing Arts in Sawannakhet Province Laos People's Democratic Republic

ปิยะนันท์ แนวคำดี*[1], ธนบูลย์ สินทร[2]
Piyanan Nawkamdee, Thanaboon Sinthorn[2]

บทคัดย่อ

การเป่าแคนประกอบศิลปะการแสดงประเภทการลำประจำในแต่ละท้องถิ่นในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว แขวงสะหวันนะเขต โดยศิลปะการลำที่เป็นวัฒนธรรมประจำแขวงมีอยู่ 4 ทำนอง ประกอบด้วยลำบ้านซอก ลำคอนสะหวัน ลำภูไท และลำตั่งหวาย บทความนี้ผู้เขียนได้เลือกการเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวันมาเพื่อศึกษาวิเคราะห์ โดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อวิเคราะห์ระบบเสียงและทำนองแคนที่เป่าประกอบลำคอนสะหวัน 2) วิเคราะห์การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ในแขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยเก็บข้อมูลภาคสนามและรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการสังเกต จัดกระทำข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ ผลการศึกษาพบว่า 1) ระบบเสียงและทำนองแคนที่เป่าประกอบลำคอนสะหวัน หมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ระบบเสียง มี 5 เสียง อยู่ในลายแคนทางสั้นเหมือนกันและเป็นทำนองอันเดียวกัน ทำนองหลักของแคนมีลักษณะเป็นทำนองสั้น ๆ 4 จังหวะ และพัฒนาทำนองหลักแบบการขยายทำนอง อีกทั้งมีการประดับตกแต่งทำนอง ด้วยการพรมนิ้ว (Trill) 2) การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน หมอแคนเป่าแคนเป็นประโยค ประโยคละ 4 จังหวะ หมอลำเริ่มลำเข้าที่จังหวะสุดท้ายจากประโยคของทำนองแคน

* corresponding author, email : bill12sax@gmail.com
[1-2] อาจารย์สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
[1-2] Lecturer in Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, Rajabhat Mahasarakham University

Received: August 29, 2019 / **Revised:** December 8, 2019 / **Accepted:** December 23, 2019

คำสำคัญ : การเป่าแคนประกอบลำ / ลำคอนสะหวัน / ทำนองแคน

Abstract

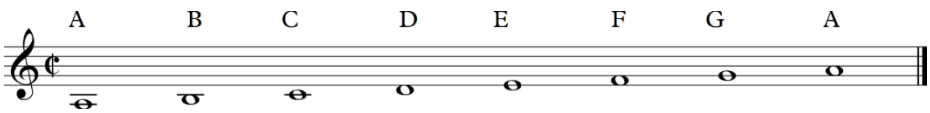
Khane Accompaniments of Lam Khonsawan Performing arts in Sawannakhet Laos PDR. The art of Lam is a provincial culture with 4 styles Include; Lam Ban Sok, Lam Khonsawan, Lam Phu Thai and Lam Tang Wai. This article, the author has chosen to Khane Accompaniments of Lam Khonsawan to study and analyze with the objectives as follows 1) To analyze the sound system and melody Khane Accompaniments of Lam Khonsawan. 2) To Analyze Khane Accompaniments of Lam Khonsawan Performing arts in Sawannakhet Laos PDR. By collecting field data and collecting data from interviews and observations. Data preparation and data analysis By presenting the descriptive research findings The study indicated that 1) The sound system and melody Khane Accompaniments of Lam Khonsawan of Mo-lam for men and women, have 5 voices which are in the same short pattern and are the same. Melody of Khane is characterized by a short 4 Meter and develops an extended main melody. As well as to decorate the melody with trill. 2) Khane Accompaniments of Lam Khonsawan, Mo-Khane accom khane in sentence 4 meter sentence. Mo lam began to move to the last moment from the sentence of melody

Keywords: Khane Accompaniments of Lam / Lam Khonsawan / Melody Khane

บทนำ

แคน เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้เป่าประกอบการลำของหมอลำในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว แขวงสะหวันนะเขต มีทำนองลำประจำท้องถิ่นอยู่ 4 ทำนอง ได้แก่ ลำบ้านซอก ลำคอนสะหวัน ลำภูไท และลำตั้งหวาย บทความนี้ผู้เขียนเลือกการเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน มาวิเคราะห์ระบบเสียง

และทำนองแคนรวมถึงการเป่าประกอบการลำคอนสะหวัน แขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ซึ่ง Prof. Dr.Terry E. Miller ได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับหมอลำ หมอแคนรวมถึงระบบเสียงแคน ทั้งในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และภาคอีสานของประเทศไทย นอกจากนี้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ได้เขียนบทความ เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของระบบนิ้วมือกับระบบเสียงแคน รวมถึงทำนองแคน มีเนื้อหาดังนี้ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2561 : 54)

ดนตรีพื้นเมืองของลาวมีการปรับเสียงในลักษณะเดียวกันกับภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย โดยยึดแคนเป็นหลัก ซึ่งมี 7 เสียงในหนึ่งช่วงคู่แปด ในเสียงขั้นคู่ตรงกับ Diatonic Scale ของดนตรีสากลคือ A-B-C-D-E-F-G เสียงที่สูงขึ้นที่หนึ่งช่วงคู่แปดของแคนจะเป็นเสียงเดียวกัน

ภาพที่ 1 ระดับเสียงแคน 7 เสียง
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

ในทางทฤษฎีโดยทั่วไป ผู้เล่นแคนในลาวจะใช้คำศัพท์ที่รู้จักกันกับผู้เล่นแคนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ดังนั้น คำศัพท์ในทางทฤษฎีของผู้เล่นในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย จึงมีรูปแบบที่มาจากลาว (Terry E. Miller, 2008 : 183-193)

แคนแปด เป็นแคนมาตรฐาน เพราะนิยมใช้เป่าประกอบหมอลำกลอนและหมอลำซิ่ง ซึ่งแพร่หลายที่สุดในภาคอีสานของประเทศไทย และนิยมใช้เป่าประกอบขับและหมอลำในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ที่เรียกว่าแคนแปด เพราะมีลูกแคนอยู่ 8 คู่ มีเสียง 16 เสียง ซึ่งจัดเรียง ดังนี้

ภาพที่ 2 ระบบเสียงแคนด้านซ้าย
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

ภาพที่ 3 ระบบเสียงแคนด้านขวา
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

ความสัมพันธ์ของมือนิ้วและระบบเสียงแคน

ตารางที่ 1 ความสัมพันธ์ของมือนิ้วและระบบเสียงแคน

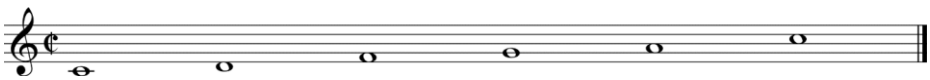
นิ้วมือซ้าย	เสียง	ลำดับลูกแคน	เสียง	นิ้วมือขวา
โป้ง	C	1	A	โป้ง
ชี้	B	2	C	ชี้
ชี้	D	3	G	ชี้
กลาง	E	4	A	กลาง
กลาง	F	5	b	กลาง
นาง	G	6	A	นาง
นาง	f	7	E	นาง
ก้อย	.g^{1}	8	.a^{1}	ก้อย

ลายแคนหรือระบบเสียงแคน

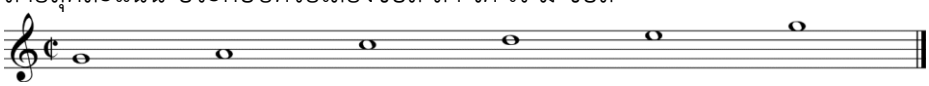
แม้แคนมีระบบเสียงครบ 7 เสียง ตามระบบ Diatonic Scale เหมือนอย่างดนตรีตะวันตก แต่ในลายทำนองแคนจะประกอบด้วยเสียงเพียง 5 เสียงเท่านั้น โดยลายแคนทั้งหมดมีอยู่ 6 ลาย และแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

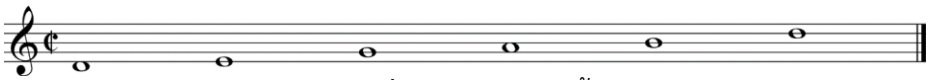
1. กลุ่มลายแคนที่เป่าประกอบกับลำทางสั้น เช่น ลำกลอน ลำเต้ยหัวโนน ตาล มี 3 ลาย คือ ลายโป้ซ้าย ลายสุดสะแนน ลายสร้อย ดังนี้

ลายโป้ซ้าย ประกอบด้วยเสียงโด เร ฟา ซอล ลา โด



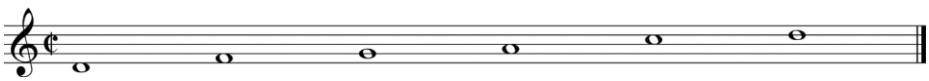
ลายสุดสะแนน ประกอบด้วยเสียงซอล ลา โด เร มี ซอล

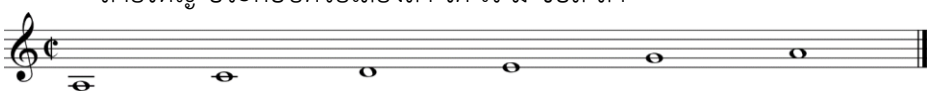


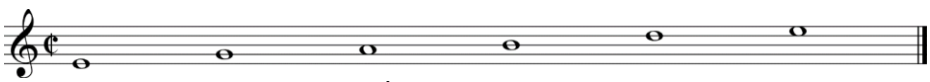
ลายสร้อย ประกอบด้วยเสียงเร มี ซอล ลา ที เร

ภาพที่ 4 ลายแคนทางสั้น

(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

2. กลุ่มลายแคนที่เป่าประกอบกับลำทางยาว เช่น ลำล่อง ล่องโขง มี 3 ลาย คือ ลายน้อย ลายใหญ่ ลายเซ ดังนี้

ลายน้อย ประกอบด้วยเสียงเร ฟา ซอล ลา โด เร

ลายใหญ่ ประกอบด้วยเสียงลา โด เร มี ซอล ลา



ลายเซ ประกอบด้วยเสียงมี ซอล ลา ที เร มี

ภาพที่ 5 ลายแคนทางยาว

(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

ลายแคนในแต่ละกลุ่มนั้นมีทำนองอันเดียว แต่ในทางปฏิบัติจะมีทำนองและลีลาที่ผิดเพี้ยนแตกต่างกันไปบ้าง เนื่องจาก 1) ผู้เป่ามีความชำนาญในการใช้นิ้วไม่เพียงพอและไม่เท่ากันในแต่ละลาย ลายไหนที่ใช้มากก็จะชำนาญ 2) เป็นเพราะเสียงหลักของแคนแต่ละลายอยู่ในช่วงเสียงที่ต่างกัน ทำให้แนวทางในการดำเนินทำนองแตกต่างกัน จึงจะเกิดความไพเราะและมีเสน่ห์ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2561 : 54)

การลำในท้องถิ่นต่าง ๆ ของหมอขับหมอลำอาวุโสของลาว ทั้งในอดีตและปัจจุบัน นิยมลำด้วยการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณ ไม่ว่าจะเป็นการขับซำเหนือ ขับเซียงขวาง ขับงึ่ม ลำมหาชัย ลำคอนสะหวัน ลำบ้านซอก ลำสีพันดอน การด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณในการลำประเภทต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้ นับเป็นสิ่งที่น่ามหัศจรรย์เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการด้นในการลำสีพันดอน เพราะการด้นกลอนสดในลำประเภทอื่น เป็นการลำด้วยบทผญาสั้น ๆ สลับกันระหว่างหมอลำชาย-หญิง มีจังหวะลีลาค่อนข้างเชื่องช้า ทั้งยังมีการแทรกสลับของเสียงแคน (Chonpairot:1990, 112-120) เพลงขับ-ลำพื้นบ้าน เป็นบทเพลงประเภทขับร้องบรรเลงที่มีท่วงทำนองท้องถิ่นของแขวงต่าง ๆ เช่น ขับทุ้มหลวงพระบาง ซึ่งเป็นทำนองพื้นถิ่นของแขวงหลวงพระบาง ลำคอนสะหวัน เป็นทำนองพื้นถิ่นของชาวแขวงสะหวันนะเขต (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2551: 58)

นอกจากนี้ยังมีนักวิจัยและนักวิชาการในประเทศไทยและต่างประเทศที่สนใจศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับหมอลำ หมอแคน ทั้งในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และภาคอีสานของประเทศไทย หลากหลายประเด็น เช่น Compton, Carol. (1975) ศึกษาลำคอนสะหวัน : แบบดั้งเดิมและร่วมสมัย นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยในระดับปริญญาเอกเกี่ยวกับหมอลำหมอแคน เช่น งานวิจัยเรื่อง Lam Khon Sawan : A Vocal Genre of Southern Lao PDR. (Chonpiarot, 1990) งานวิจัยเรื่อง แคนของกลุ่มชาติพันธุ์ไตในภูมิภาคลุ่มน้ำโขง : การแพร่กระจาย และแนวทางการสืบทอดและพัฒนา (สุรพล เนสุสินธุ์, 2555) งานวิจัยเรื่องการขับลำท้องถิ่นในภาคกลางของประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (ณรัณฐณภรณ์ พงษ์นิล, 2555) การเป่าแคนประกอบลำบ้านซอก แขวงสะหวันเขต ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (โยธิน พลเขต, 2557) และบทความวิชาการเรื่องกลอนขึ้นในกลอนลำทางสั้น กลอนลำทางยาว ฉันทลักษณ์ เนื้อหา (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2562) จากการศึกษาเอกสารงานวิจัยของท่านผู้รู้ตามที่กล่าวมาข้างต้น และศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเทปบันทึกเสียงการลำคอนสะหวันลำโดยหมอลำบุญตอง อินศรีเชียงใหม่กับหมอพิมมะสอน และหมอแคน ซึ่งหมอแคนเต้าเดียวเป่าประกอบการลำของหมอลำทั้งคู่ ผู้วิจัยสังเกตประเด็น ความเหมือนและความแตกต่างในทำนองแคน ซึ่งมีทำนองสั้น ๆ หมอแคนเป่าแคนทำนองเดิมวนซ้ำกลับไปมา ทำนองเริ่มต้นและจบด้วยลายแคนทางสั้น (Major Scale) แต่การเคลื่อนที่ของทำนองมักดำเนินเข้าหาเสียงแรก (Tonic)

ของลายแคนทางยาว (Minor Scale) จากการศึกษาข้อมลูเกี่ยวกับการเป่าแคนประกอบลำในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ผู้วิจัยเกิดความชอบในเสน่ห์เสียงลำและสำเนียงเสียงแคนลาว

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

บทความวิจัยเรื่องการเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ในแขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มุ่งวิเคราะห์ 2 ประเด็น ดังนี้ 1) วิเคราะห์ระบบเสียงและทำนองแคนที่เป่าประกอบลำคอนสะหวัน 2) วิเคราะห์การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน แขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

วิธีดำเนินการวิจัย

บทความวิจัยเรื่องการเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ในแขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ผู้เขียนได้ทำการศึกษาข้อมูลในลักษณะการวิจัยเชิงคุณภาพ ลงพื้นเก็บข้อมูลภาคสนาม ณ บ้านแก้งหินสูง เมืองไกสอน-พมวิหาน แขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์และบันทึกภาพและเสียง การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน โดยหมอแคนหมอแคนบุนเถา ลินลาวงและหมอลำสีทน แดนสะหวัน จัดกระทำข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล 2 ประเด็นดังนี้ 1) วิเคราะห์ระบบเสียงและทำนองแคนที่ใช้เป่าประกอบลำคอนสะหวัน 2) วิเคราะห์การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน แขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยนำเสอนผลการศึกษาวิจัยด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ ดังนี้

ผลการวิจัย

บทความวิจัยเรื่องการเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ในแขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มุ่งวิเคราะห์ 2 ประเด็น ดังนี้ 1) วิเคราะห์ระบบเสียงและทำนองแคนที่เป่าประกอบลำคอนสะหวัน 2) วิเคราะห์การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน แขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ผลวิเคราะห์พบว่า

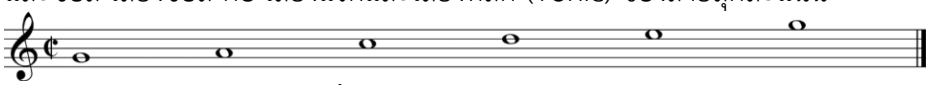
1. วิเคราะห์ระบบเสียงและทำนองแคนที่เป่าประกอบลำคอนสะหวัน หมอแคนนิยมใช้แคนเต้าเดียวเป่าประกอบการหมอลำทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

แต่ใช้ลายแตกต่างกัน เพราะหมอลำฝ่ายชายมีระดับเสียงโทนค่อนข้างต่ำ นิยมใช้ลายแคนโป้ซ้ายเป็นลายที่มีระดับเสียงสูงเป่าประกอบ ส่วนหมอลำฝ่ายหญิงมีระดับเสียงร้องสูง ใช้ลายสุดสะแนนดังนี้

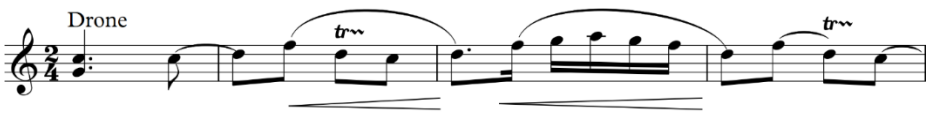
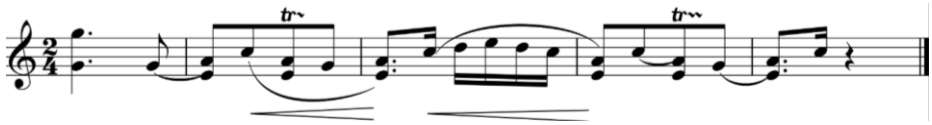
1.1 ลายโป้ซ้าย (Posai mode) คือลายใช้เป่าประกอบลำคอนสะหวันของหมอลำฝ่ายชาย มีเสียง 5 เสียง ประกอบด้วยเสียงโด เร ฟา ซอล ลา โด เสียงโด คือ เสียงแรกและเสียงหลัก (Tonic) ของลายโป้ซ้าย

ภาพที่ 6 ระบบเสียงลายโป้ซ้าย
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

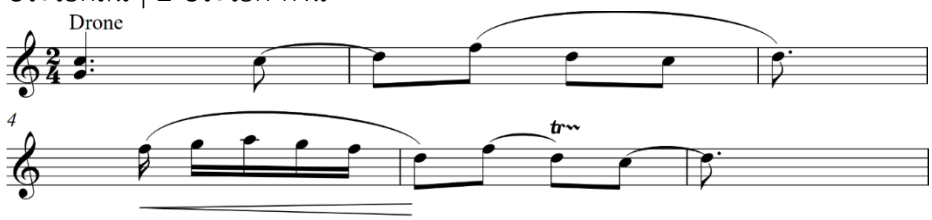
1.2 ลายสุดสะแนน (Sutsanan mode) คือลายใช้เป่าประกอบลำคอนสะหวันของหมอลำฝ่ายหญิง มีเสียง 5 เสียง ประกอบด้วยเสียงซอล ลา โด เร มี และซอล เสียงซอล คือ เสียงแรกและเสียงหลัก (Tonic) ของลายสุดสะแนน

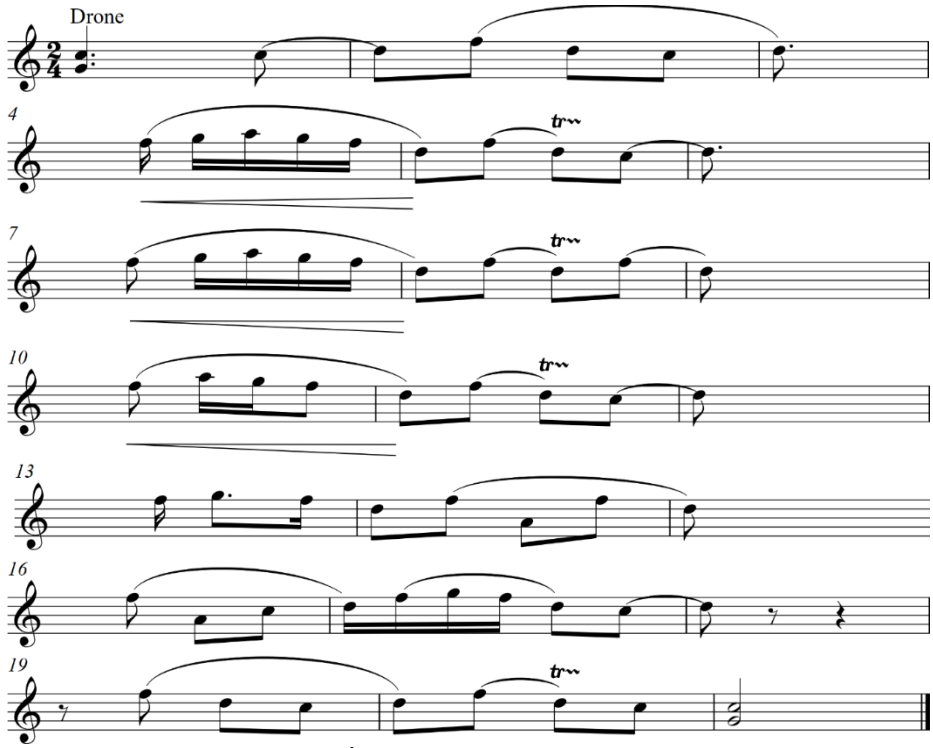


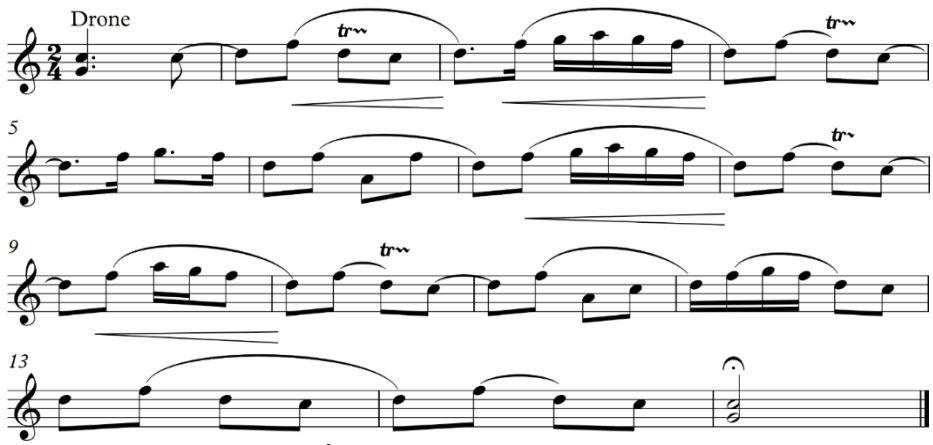
ภาพที่ 7 ระบบเสียงลายสุดสะแนน
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

1.3 ทำนองหลักของแคน ทำนองแคนลำคอนสะหวันที่เป่าประกอบหมอลำทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ทั้งสองลายจัดอยู่ในลายแคนทางสั้นเหมือนกันและเป็นทำนองอันเดียวกัน แตกต่างที่อยู่คนละลาย มีลักษณะทำนองสั้น ๆ 4 จังหวะ หลายทำนอง เริ่มจากเสียงโด ซอล ซึ่งเป็นเสียงเสพ (Drone) ทำหน้าที่ประสานเสียงและยืนพื้นของทำนอง ทำนองถูกประดับตกแต่งทำนองด้วยการพรมนิ้ว (Trill) การเป่าแคนลำคอนสะหวันหมอแคนจะเป่าลมค่อนข้างยาว จะเปลี่ยนการเป่าลมวลีละครั้ง ประกอบกับเสียงแคนที่มีความดัง–เบาอยู่เป็นระยะ ทำนองจึงนุ่มนวลอ่อนหวาน

ภาพที่ 8 ทำนองหลักหมอลำฝ่ายชาย
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

ภาพที่ 9 ทำนองหลักหมอลำฝ่ายหญิง
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

เนื่องจากทำนองแคนลำคอนสะหวันที่เป่าประกอบหมอลำทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เป็นทำนองอันเดียวกันเพียงแตกต่างกันที่ลายหรือบันไดเสียง ขั้นตอนการวิเคราะห์และการเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ผู้เขียนจึงวิเคราะห์และยกตัวอย่างเฉพาะการเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวันของหมอลำฝ่ายชายดังต่อไปนี้

ขั้นตอนการวิเคราะห์ทำนองผู้เขียนพอมีความรู้ ความเข้าใจเรื่องระบบเสียงและทำนองแคน รวมถึงสามารถเป่าแคนได้ในระดับหนึ่ง จึงได้ทำการวิเคราะห์ประกอบกับการปฏิบัติเป่าแคนเพื่อค้นหาทำนองหลักทำนองหลักของทำนองแคนที่เป่าประกอบลำคอนสะหวัน พบว่า ทำนองหลักและการพัฒนาทำนองมาจากประโยคสั้นๆ 2 ประโยค ดังนี้

ภาพที่ 10 ประโยคย่อยของทำนองหลัก
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

1.4 การพัฒนาทำนองแคนที่เป่าประกอบลำคอนสะหวัน ซึ่งพัฒนาจากทำนองหลัก เช่น การขยายทำนองหลัก ขยายจังหวะของทำนอง เลียนแบบทำนองหลัก หมอแคนเป่าแคนเป็นทำนองสั้นๆ หลายทำนอง แล้วจึงเลือกมาเป่าเป็นการด้นทำนอง ผู้เขียนขอเขียนโน้ตเพื่อประกอบการอธิบายการพัฒนาทำนองหลักเป็นประโยค ๆ ของทำนองแคน

ภาพที่ 11 การพัฒนาทำนองหลัก
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

ทำนองแคนเป่าประกอบลำคอนสะหวัน

ภาพที่ 12 ทำนองแคนลำคอนสะหวัน
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

2. วิเคราะห์การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน แขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มีผลการวิเคราะห์ ดังนี้

แคน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป่าประกอบการลำคอนสะหวันของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ผู้เขียนขอยกตัวอย่างเฉพาะการเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวันของหมอลำฝ่ายชาย ให้ท่านทราบพอสังเขป ซึ่งเนื้อร้องของหมอลำ เรียกว่า กลอนลำ

กลอนลำมีโครงสร้างที่มีลักษณะเป็นฉันทลักษณ์กลอนลำ ซึ่งประกอบไปด้วยบท 1 บท มีอยู่ 2 แบบ แบบที่มี 2 วรรค และมี 4 วรรค แต่ละวรรคมี 7 – 12 คำ กลอนลำหนึ่งวรรคมี 4 จังหวะ และหนึ่งจังหวะประกอบด้วย 1-3 คำ กลอนลำมีลักษณะเป็นกลอนเย้น กลอนเย้น คือกลอนที่มีเนื้อกลอนยืดเยื้อ เย้นเย้อ มีลีลาสำบัดสำนวน นอกจากนี้ยังมีคำบุพบทอยู่หน้าวรรคและคำสร้อยห้อยอยู่ท้ายวรรค ในกลอนลำมีคำบุพบท คำว่า *มื้อนี้* และคำว่า *นี้แหล่ว* เป็นคำสร้อย เพื่อเพิ่มประโยคความหมายของกลอนลำให้สมบูรณ์โครงสร้างของกลอนลำคอนสะหวันประกอบด้วย 3 ส่วนคือ 1) กลอนขึ้น 2) กลอนหลัก 3) กลอนลง ดังนี้

ตัวอย่างฉันทลักษณ์กลอนลำ

กลอนขึ้น

| อ่อน อ่อน|

| อ่อนอ่อน | แก้มน้อง | อ่อนอ่อน |

| คอนสะหวัน | ล่ะมายาม | เที่อล่ะยาม | *ให้จำไว้*

กลอนหลัก

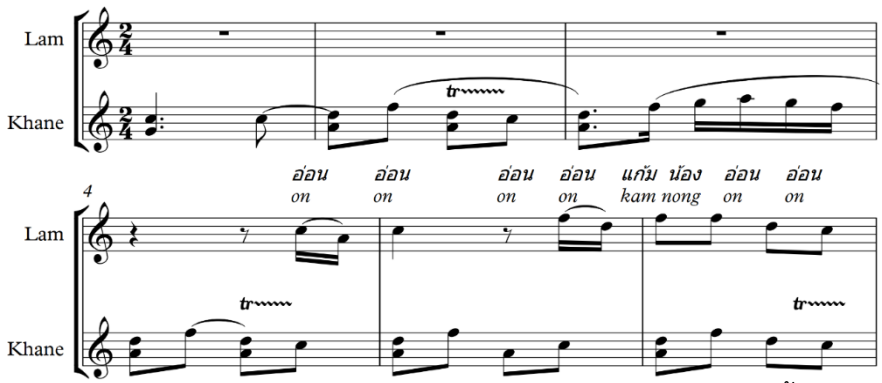
มื้อนี้ | สีทนมา | ล่ะลำให้ | คอนสะหวัน | ได้อ้อยอิ่น | *นี้แหล่ว*

| ไผ๋ได้ยิน | ลำผุข้า | ขอให้เจ้า อายุยืน |

กลอนจบ

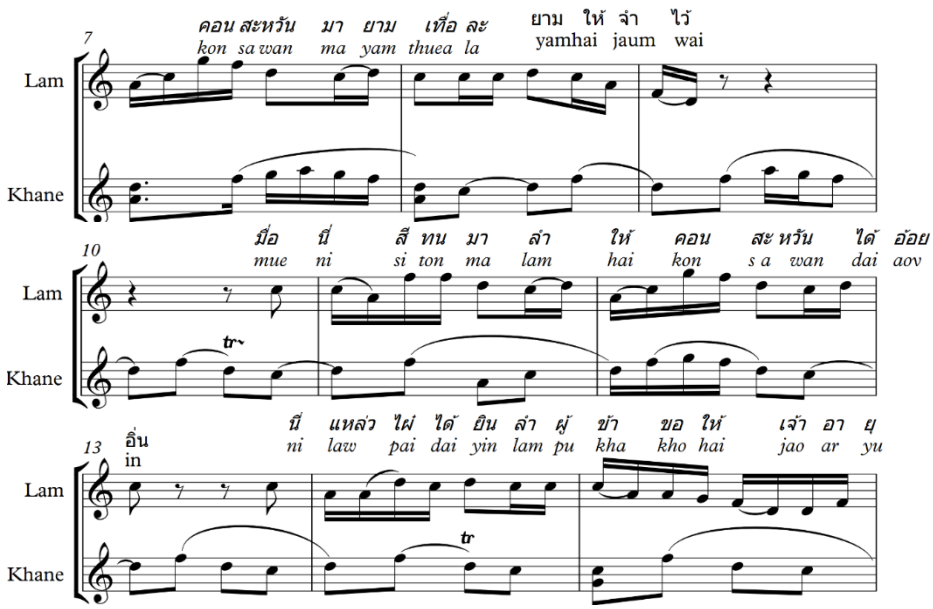
โอ้ | ล่ะน้อ |

การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน หมอแคนจะเป่าแคนเป็นประโยคประโยคละ 4 จังหวะ เพื่อรอให้หมอลำเตรียมความพร้อม เมื่อหมอลำพร้อมมักลำเข้าจังหวะสุดท้ายของประโยคแคน เข้าหาจังหวะที่ 1 ของประโยคต่อไป ดังนี้

1. ทำนองขึ้น

ภาพที่ 13 ความสัมพันธ์ทำนองลำกับทำนองแคนในทำนองขึ้น
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

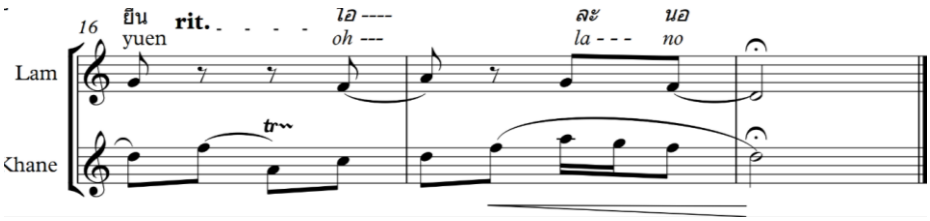
2. ทำนองหลัก

หมอแคนเป่าแคนเป็นประโยค ประโยคละ 4 จังหวะ หรือประโยคละ 2 ห้องเพลง หมอลำเริ่มลำเข้าที่จังหวะสุดท้ายจากประโยคทำนองแคน ซึ่งทำนองแคนมักจะสัมพันธ์กับทำนองลำและเสียงแคนยังสอดประสานกับทำนองลำ



ภาพที่ 14 ความสัมพันธ์ทำนองลำกับทำนองแคนในทำนองหลัก
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

3. ทำนองลงจบ

ทำนองลงจบมักคล้ายกันกับทำนองขึ้นในด้านทำนอง แต่จะยืดจังหวะให้ช้าลง ในแง่มุมของกลอนลำ ลำคอนสะหวันลงจบคล้ายกับการลงจบในลำทางยาวของหมอลำกลอน ภาคอีสาน ประเทศไทย ด้วยคำว่า โอย-ละ นอ

ภาพที่ 15 ความสัมพันธ์ทำนองลำกับทำนองแคนในทำนองลงจบ
(ที่มา: ปิยะนันท์ แนวคำดี, 2562)

อภิปรายผลการวิจัย

การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ในแขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มุ่งศึกษา 2 ประเด็น ดังนี้ 1) วิเคราะห์ระบบเสียงและทำนองแคนที่ใช้เป่าประกอบลำคอนสะหวัน 2) วิเคราะห์การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ในแขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว อภิปรายผล ดังนี้

ระบบเสียงและทำนองแคนที่เป่าประกอบลำคอนสะหวันหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ระบบเสียงแคนอยู่ในกลุ่มลายแคนลำทางสั้นและทำนองแคนเป็นทำนองอันเดียวกัน เสียงทำนองแคนที่เป่าประกอบหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงมีเสียง 5 เสียง แต่ระดับเสียงต่างกัน หมอลำฝ่ายชายลายโป้ซ้าย และฝ่ายหญิงลายสุดสะแนน ในด้านระบบเสียงและทำนองสอดคล้องกับโยธิน พลเขต (2557) ทำนองของลายแคนลำบ้านซอกมีประโยคเดียวไม่ซับซ้อน โน้ตแคนที่เป่าประกอบลำบ้านซอกหมอลำฝ่ายชาย ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง คือ เสียงโด เร มี ซอล ลา ทำนองแคนมีลักษณะทำนองหลักสั้น ๆ 4 จังหวะ มีการพัฒนาทำนองหลักแบบการขยายทำนองหลัก และยังประดับตกแต่งทำนองด้วยการพรมนิ้ว (Trill) ประเด็นนี้สอดคล้องกับเจริญชัย ชนไพโรจน์ (2562) ด้านการพัฒนาทำนองของแคน กล่าวว่า วัฒนธรรมดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมมีทฤษฎีและปฏิบัติของตนเอง องค์ประกอบแบบแผนและวิธีสร้างสรรค์ย่อมต่างกัน โดยธรรมชาติแล้ว เครื่องดนตรีอีสานไม่ว่าจะเป็นแคน พิณ โปงลาง ล้วนเป็นดนตรีประเภทด้นทั้งสิ้น โดยการนำเสียงสำคัญ คือ

เสียงที่หนึ่ง เสียงที่สาม เสียงที่ห้าจากระบบเสียงที่มีอยู่โดยนำเสียงที่มีอยู่มาประดิษฐ์เป็นวลีย่อย ๆ จำนวนสามเส้า แต่ละเส้าก็พัฒนาเป็นประโยค แล้วนำทั้งสามเส้าเชื่อมเข้ากับบทเพลง เมื่อก่อตัวแล้วก็เคลื่อนตัวไปเสียงที่หนึ่ง แล้วไปเสียงที่สามแต่ไม่มีการกำหนดตายตัวขึ้นอยู่กับผู้เป่าเป็นสำคัญ การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน หมอแคนเป่าแคนเป็นประโยค ประโยคละ 4 จังหวะ หรือประโยคละ 2 ห้องเพลง หมอลำเริ่มลำเข้าที่จังหวะสุดท้ายจากประโยคทำนองแคน นอกจากนี้ทำนองแคนยังเป็นอินโทรดักชั่นและริทึ่มมิกแพทเทิล และยังการสอดประสานกับทำนองลำ สอดคล้องกับโยธิน พลเขต (2557) กล่าวว่า ลำบ้านซอกเป็นต้นกำเนิดของลำคอนสะหวัน และการเป่าแคนประกอบลำบ้านซอก หมอแคนต้องปรับเข้ากับหมอลำทั้งจังหวะและทำนอง ทำนองลำทำนองแคนเข้าหากัน โดยมากหมอลำจะลำ 2-4 วรรค จึงจะหยุดเพื่อคิดหาคำที่จะพรรณนาในช่วงต่อไป

สรุปผลการวิจัย

บทความวิจัยเรื่องการเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน ในแขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มุ่งศึกษา 2 ประเด็น ดังนี้ 1) วิเคราะห์ระบบเสียงและทำนองแคนที่ใช้เป่าประกอบลำคอนสะหวัน 2) วิเคราะห์การเป่าแคนประกอบลำคอนสะหวัน แขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ผลการศึกษาวิเคราะห์ พบว่า ระบบเสียงและทำนองแคนที่เป่าประกอบลำคอนสะหวัน หมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง อยู่ในลายแคนทางสั้นเหมือนกันและเป็นทำนองอันเดียวกัน ระบบเสียงหมอลำฝ่ายชาย มีเสียง 5 เสียง ประกอบด้วยเสียงโด เร ฟา ซอล ลา โด เรียกว่าลายโป้ซ้าย (Posai Mode) ระบบเสียงหมอลำฝ่ายชายหญิงมีเสียง 5 เสียง ประกอบด้วยเสียงซอล ลา โด เร มี และซอล เรียกว่า ลายสุดสะแนน (Sutsanan Mode) ทำนองหลักของแคนมีลักษณะเป็นทำนองสั้น ๆ 4 จังหวะ และพัฒนาทำนองหลักจากทำนองแบบด้วยการขยายทำนอง และทำนองถูกประดับตกแต่งด้วยการพรมนิ้ว (Trill) การใช้ลมค่อนข้างยาวในและเปลี่ยนลมในการเป่าแคนวลีละครั้ง ประกอบกับเสียงแคนที่มีความดังและเบา ทำนองแคนจึงมีเสน่ห์ นุ่มนวล อ่อนหวาน

บรรณานุกรม

เจริญชัย ชนไพรโรจน์. (2526). **ดนตรีและการละเล่นอีสาน.** มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

_____. (2561). **กลอนลำ หมอลำ**. หนังสือประกอบการสัมมนาวิชาการ ขอนแก่นลาวศึกษา ในหัวข้อ“แคน”, มนต์เสน่ห์ศิลปวัฒนธรรมอีสาน – ลาว. ณ โรงแรมราชาวดี รีสอร์ทแอนด์ โฮเทล ขอนแก่น, 159-185.

_____. (2562). **กลอนขึ้นในกลอนลำทางสั้นกลอนลำทางยาวฉันทลักษณ์ เนื้อหาและทำนอง.** ในการประชุมวิชาการระดับชาติศรีโคตรบูรณ์ศึกษา ครั้งที่ 1 “แลสายน้ำโขงกับงานวัฒนธรรมเพื่อพัฒนา ท้องถิ่น”. ณ ห้องประชุมพนมศิลป์ คณะศิลปศาสตร์และวิทยาศาสตร์ เขตพื้นที่การศึกษามรุกขนคร มหาวิทยาลัยนครพนม ตำบลนาราชควาย อำเภอเมือง จังหวัดนครพนม, 716- 747.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2551). **ดนตรีลาวเดิม.** ขอนแก่น : ศูนย์วิจัยพหุลักษณ์สังคมลุ่มน้ำโขง มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ณรัณฐณภรณ์ พงษ์นิล. (2555). **การขับลำท้องถิ่นในภาคกลางของประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

โยธิน พลเขต. (2557). **การเป่าแคนประกอบลำบ้านซอก แขวงสะหวันเขต ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สมัยพร ฉ่ำชื่น. (2562). แปลบทปาฐกถาภาษาอังกฤษ ในหัวข้อ **การก้าวข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรมดนตรี** ของ ผศ.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์. ในงานประชุมวิชาการนานาชาติสภาดนตรีโลก ครั้งที่ 45 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Chonpairot, (1990). **Lam Khon Sawan : A Vocal Genre of Southern Laos.**Doctor’s Thesis, Kent, Ohio : Kent State University.

Compton, Carol J. (1975). **Lam Khon Savan: A Traditional Form and a Contemporary Theme.** Hawaii : University of Hawaii.

Miller, Terry E. (2008). **The Garland Handbook of Southeast Asian Music.** New York : Psychology Press.

สุมหัวคอนเสิร์ต: กระบวนการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1

SUMHUA Concert: The Process Behind the First Concert Organised by the Thailand Higher Education Music Student Network

ฉมามาศ แก้วบัวดี[1], เขตสิน จูจันทร์[2], อภินันธ์ มาศวิเชียร[3],
ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ[4], ศุภพร สุวรรณภักดี[5]*
Chamamas Keawbuadee[1], Khetsin Chuchan[2], Apinant Masvichien[3]
Natsarun Tissadikun[4], Suppaphorn Suwannapakdee[5]*

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่องสุมหัวคอนเสิร์ต: กระบวนการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1 มีลักษณะของการศึกษาวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการในการดำเนินงานจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย ภายใต้ชื่องาน สุมหัวคอนเสิร์ต ครั้งที่ 1 “ฤกษ์งาน” เป็นไปตามแนวทางทฤษฎีและแนวคิดในการดำเนินงานของวงจรคุณภาพในระยะที่ 2 โดยปฏิบัติในด้านการจัดการแสดงและเวที ด้านงบประมาณและเลขานุการ และด้านการประเมินผล ซึ่งนำไปวิเคราะห์ และสรุปผลการประเมินการดำเนินงานกิจกรรมการแสดงดนตรี

จากการศึกษา พบว่า มีกระบวนการดำเนินงานในแนวคิดวงจรคุณภาพเป็นทฤษฎีแนวทางในการดำเนินงานการจัดการแสดงดนตรีของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ในครั้งนี้มีกระบวนการทำงานที่ชัดเจนสามารถแบ่งภาระงานหน้าที่ความรับผิดชอบ แผนการดำเนินงาน การประสานงาน เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพทางการแสดงดนตรี

* corresponding author, email: suppabhorn@pgvim.ac.th
[1 – 3] กรรมการและเลขานุการเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย
Committee and Secretary of Thailand Higher Education Music Student Network
[4 – 5] ที่ปรึกษาเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย
Supervisor of Thailand higher Education Music Student Network

Received: September 5, 2019 / **Revised:** December 6, 2019 / **Accepted:** December 11, 2019

อย่างแท้จริง โดยมีผลการประเมินความพึงพอใจด้านประสิทธิผลของกิจกรรมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ พบว่าอยู่ในระดับดี และมีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.08 และมีผลการประเมินความพึงพอใจของผู้เข้าชมการแสดง พบว่า อยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ย 4.44 ในการดำเนินกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ครั้งนี้แสดงให้เห็นถึงการดำเนินงานในแนวคิดวงจรคุณภาพตามแนวทางที่ได้วางแผนร่วมกันอย่างเป็นระบบ อีกทั้งยังได้สนับสนุนการเป็นเจ้าภาพการจัดกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เพื่อให้กิจกรรมมีความต่อเนื่อง โดยในครั้งถัดไป วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา รับหน้าที่เป็นเจ้าภาพในปีที่ 2

คำสำคัญ : เครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย / กิจการนักศึกษา / สุมหัวคอนเสิร์ต

Abstract

The study of The Process behind the First Concert Organised by the Thailand Higher Education Music Student Network is a participatory action research. The objectives are to study the process and organisation of the concert entitled “SUMHUA Concert: Roekngan (Auspicious)” which corresponded with the idea of PDCA method in the second phase of study; to summarise the outcome of 1) artistic and stage management 2) budget and secretary and 3) evaluation by analysing.

The study demonstrates that PDCA method was the central practice in the management of this concert, and there were also other procedures such as the distribution of responsibilities, plan development, and co-ordination establishment to ensure the efficient organisation leading to the concert. According to the satisfaction survey, the effectiveness of the concert is at “Good” level with the mean of 4.08; the audience satisfaction is at “Good” level with the mean of 4.44 out of 5. The process leading to the Concert of THEMSN demonstrated the practice of PDCA management method and the

structured and organised procedure. The second-year activity of THEMSN will be hosted by College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University as the developing idea of sustainability.

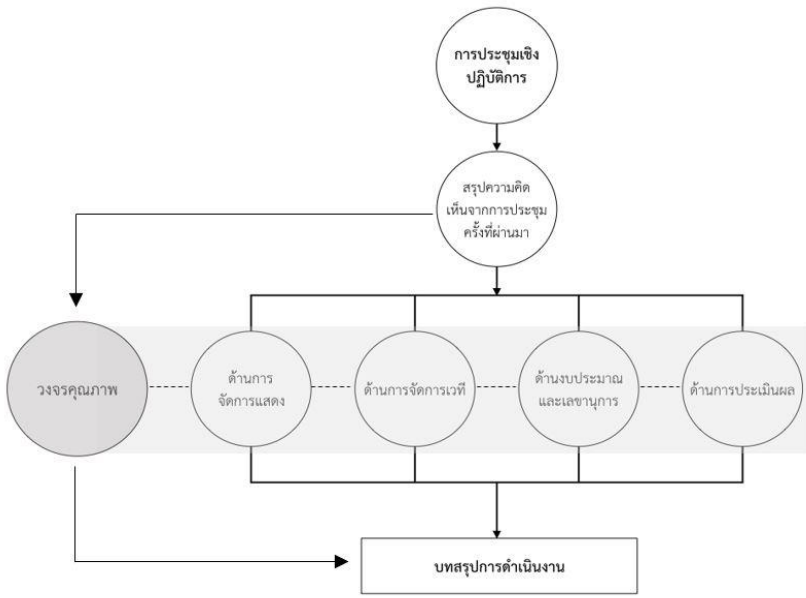
Keywords: Thailand Higher Education Music Student Network (THEMSN) / Student Affairs / SUMHUA Concert

บทนำ

สุมหัวคอนเสิร์ต การจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1 “ฤกษ์งาน” เป็นผลสัมฤทธิ์จากการใช้กระบวนการทำงานอย่างมีส่วนร่วมในรูปแบบของการประชุมเชิงปฏิบัติการและวางแผนงานการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 3/2561 ระหว่างวันที่ 17 - 18 พฤศจิกายน 2561 ณ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา จากการประชุมดังกล่าวส่งผลให้นิสิตนักศึกษาเกิดการเรียนรู้การทำงานร่วมกัน เนื่องจากเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ได้มีนิสิตนักศึกษาเข้าร่วมจากหลากหลายสถาบันอุดมศึกษา ทำให้เกิดการดำเนินกิจกรรมการแสดงคอนเสิร์ตดังกล่าว โดยอาศัยกระบวนการในการทำงานในลักษณะการสร้างความมีส่วนร่วม (participatory) นำไปสู่การระดมความคิดเพื่อหาข้อสรุปของการดำเนินงาน และครอบคลุมทุกเนื้อหาสาระที่สำคัญจากการนำแนวคิด ทฤษฎีการดำเนินงานโครงการและกิจกรรมทางด้านดนตรีจากต่างประเทศ ได้แก่ โครงการพัฒนานักศึกษาของการประชุมผู้บริหารทางด้านดนตรีภาคพื้นเอเชีย (SEADOM - Southeast Asia Directors of Music) กิจกรรมวงดุริยางค์เยาวชนอาเซียน (AYE - ASEAN Youth Ensemble) และกรณีศึกษาการทำงานเครือข่ายนิสิตนักศึกษาด้านดนตรีและศิลปะในประเทศไทย ได้แก่ กิจกรรมอักษร-ศิลป์ เพื่อน้อง ที่กิจกรรมได้นำเสนอแนวทางการทำงานอย่างมีส่วนร่วมของสถาบันการศึกษาที่เข้าร่วม (ศุภพร สุวรรณภักดี และคณะ, 2561) โดยนำมาประยุกต์ใช้ในการดำเนินการจัดการประชุมดังกล่าว เพื่อให้เกิดกระบวนการและระบบการทำงานที่มีประสิทธิภาพอย่างเป็นระบบและสัมฤทธิ์ผลมากยิ่งขึ้น

จากการใช้กระบวนการทำงานอย่างมีส่วนร่วมในการประชุมเชิงปฏิบัติการและวางแผนงานของกลุ่มเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ทำให้การหารือในกลุ่มเกิดความรู้สึกว่าตัวเองมีอำนาจในการช่วยกันตัดสินใจ (empowered) สะท้อนให้เห็นถึง

ความไม่ประหม่า อีกทั้งยังแสดงถึงความมั่นใจที่จะพูดและการแสดงออกความเห็น ซึ่งเป็นจิตวิทยากลุ่มที่สำคัญในการเก็บรวบรวมข้อมูลที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะกลุ่ม (ชาย โพธิสิตา, 2556) ในที่นี้คือ กิจกรรมด้านดนตรี คณะผู้วิจัยจึงนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ที่เป็นลำดับขั้นตอนการดำเนินงานตามที่ได้มีมติร่วมกันในที่ประชุมในรูปแบบกระบวนการทำงานในการประชุมเชิงปฏิบัติการเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 ระบบการดำเนินงานกิจกรรมสุมหัวคอนเสิร์ตด้วยวงจรคุณภาพ (PDCA)

ภาพที่ 1 แสดงให้เห็นถึงระบบการดำเนินงานกิจกรรมสุมหัวคอนเสิร์ตด้วยวงจรคุณภาพ พบว่า วงจรคุณภาพ ซึ่งเป็นทฤษฎีและแนวคิดหลักในการวิเคราะห์ลักษณะการทำงานอย่างมีส่วนร่วมระหว่างคณาจารย์และนิสิตนักศึกษา โดยแบ่งการดำเนินงานออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่ การวางแผน (plan), การปฏิบัติตามแผน (do), การตรวจสอบการปฏิบัติตามแผน (check), การดำเนินงานให้เหมาะสม (action) กระบวนการดังกล่าวทำให้เกิดลักษณะการทำงานอย่างมีส่วนร่วมและการปฏิสัมพันธ์ทางความคิดเห็นร่วมกันของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีอย่างมีกระบวนกร (facilitator) และผู้เชี่ยวชาญทำหน้าที่จัดระเบียบความคิดเห็น เพื่อให้สอดรับแผนการดำเนินงานที่ได้วางไว้ ในด้านการจัดการแสดงคอนเสิร์ต นำไปสู่การดำเนินการทางด้านการจัดการแสดงและเวที (artistic and stage management) ด้านงบประมาณและเลขานุการ (budget

and secretary) และด้านการประเมินผล (evaluation) ทำให้การดำเนินงานถูกต้องและรัดกุม หรือเมื่อติดตามและประเมินผลกระบวนการดำเนินงานแล้วพบปัญหาและอุปสรรค โดยสามารถแก้ไขหรือพัฒนารูปแบบของกิจกรรมให้มีประสิทธิภาพได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษากระบวนการในการดำเนินงานจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย ภายใต้ชื่องานสุมหัวคอนเสิร์ต ครั้งที่ 1 “ฤกษ์งาน” เป็นไปตามแนวทางทฤษฎีและแนวคิดในการดำเนินงานของวงจรคุณภาพในระยะที่ 2

ขอบเขตการวิจัย

บทความวิจัยฉบับนี้ศึกษากระบวนการดำเนินงานในระยะที่ 2 ตามทฤษฎีและแนวคิดในการดำเนินงานการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ มุ่งเน้นการจัดดำเนินงานกิจกรรมการแสดงสุมหัวคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ โดยมีขอบเขตศึกษากระบวนการในลักษณะของการวิจัยเชิงปฏิบัติการ จากทฤษฎีที่เกิดจากการระดมความคิดร่วมกัน นำไปปฏิบัติจริง และการประเมินผลที่สะท้อนของการจัดกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ อย่างมีส่วนร่วม (participatory action research) ที่เป็นรูปธรรม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

แนวทางปฏิบัติกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย เพื่อใช้พัฒนากิจกรรมของเครือข่ายฯ ที่มีประสิทธิภาพสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมที่มีความเหมาะสมแก่การเรียนรู้

วิธีดำเนินการวิจัย

หลังจากการประชุมเชิงปฏิบัติในการทำงานระยะที่ 1 ซึ่งเป็นผลให้สามารถวางแผนการบริหารจัดการการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ การดำเนินงานวิจัยในระยะที่ 2 นี้เป็นรูปแบบการวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วม โดยการดำเนินงานเป็นขั้นตอนดังนี้

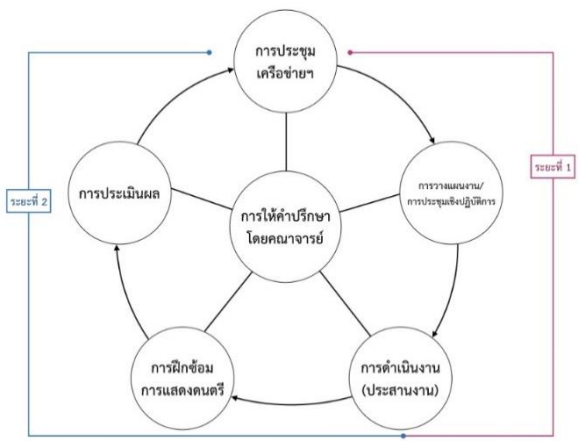
1. กิจกรรมฝึกซ้อมและการแสดง สุมหัวคอนเสิร์ต “ฤกษ์งาน”

2. การประเมินผลในเชิงปริมาณในด้านความพึงพอใจและเชิงคุณภาพจากของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ต่อการดำเนินงานจัดการแสดงดนตรี และความพึงพอใจของผู้เข้าชมการแสดงดนตรีที่มีต่อกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ

3. วิเคราะห์ข้อมูล สรุปและอภิปรายผล รวมถึงข้อเสนอแนะในการดำเนินงานครั้งต่อไป

ผลการวิจัย

การประชุมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯในระยะที่ 1 ได้มีการประชุมเพื่อแบ่งหน้าที่ตามความถนัด ความสนใจ โดยการดำเนินงานได้ทำตามแผนการดำเนินงานที่ตั้งไว้ ทั้งนี้ได้มีการปรับเปลี่ยนและยืดหยุ่นตามความเหมาะสมเพื่อความสะดวกในการดำเนินกิจกรรม ระบบการดำเนินงานกิจกรรมสุมหัวคอนเสิร์ตเป็นไปตามวงจรคุณภาพ ซึ่งประกอบไปด้วยการวางแผนที่มีประสิทธิภาพและเหมาะสมกับเวลา การปฏิบัติตามแผน การตรวจสอบการปฏิบัติตามแผนและการดำเนินกิจกรรมให้เหมาะสม ตามทฤษฎีและแนวคิดที่ได้วางไว้สำหรับการดำเนินการ ดังภาพที่ 2 ทฤษฎีและแนวคิดในการดำเนินงานการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ระยะ (ศุภพร สุวรรณภักดี, 2562) ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 2 ทฤษฎีและแนวคิดในการดำเนินงานการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ

ระยะที่ 1 การจัดประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษา ระดมความเห็นและสำรวจแนวคิดสำหรับแนวทางการดำเนินงานโดยพิจารณาจากการปฏิบัติงานครั้งที่ผ่านมา (สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา, 2561)

ระยะที่ 2 การฝึกซ้อมและแสดง ประกอบด้วยการเตรียมความพร้อมที่เกี่ยวข้องกับการซ้อมและการแสดง อาทิ การจัดตารางซ้อม สถานที่จัดแสดงและการรับรองนักแสดง และการประเมินผล เครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ประเมินผลในแต่ละด้านเพื่อพัฒนาการปฏิบัติงานในอนาคต

การประชุมมีมติให้ใช้ชื่อการแสดงคอนเสิร์ตของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ คือ สุมหัวคอนเสิร์ต ครั้งที่ 1 “ฤกษ์งาน” ภายใต้แนวคิด อัตลักษณ์ การเดินทาง ความร่วมมือสู่ความร่วมสมัย นอกจากจะเป็นความร่วมมือระหว่างนิสิตนักศึกษาของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ แล้วยังจัดขึ้นเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ของแต่ละสถาบันอุดมศึกษา โดยในการแสดงนั้นประกอบด้วยการผสมผสานบทเพลงพื้นถิ่นของแต่ละภูมิภาคเข้ากับการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ที่มีการผสมผสานแนวคิดดนตรีไทยสี่ภาคและดนตรีสากลตะวันตก รวมถึงศิลปะอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ด้วย อาทิ นาฏศิลป์ ทัศนศิลป์ดิจิทัล (projection mapping) ทำให้การดำเนินงานของกิจกรรมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ได้แบ่งภาระงานตามกลุ่มหน้าที่ของการดำเนินงานเป็น 3 กลุ่มที่สำคัญ ดังต่อไปนี้

1. ด้านการจัดการแสดงและเวที

การดำเนินงานในเรื่องการรวบรวมรายชื่อคณะทำงาน นักดนตรีและนักแสดงที่เกี่ยวข้องในกิจกรรมดังกล่าว รวบรวมรายการแสดงจากบทประพันธ์ที่ผ่านการเรียบเรียงเสียงประสานจากนิสิตนักศึกษาที่ใช้สำหรับการแสดง (เครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ, 2562) ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 บทประพันธ์ รูปแบบ และรายละเอียดเกี่ยวกับบทเพลงในการแสดงคอนเสิร์ต

บทเพลง / บทประพันธ์	รูปแบบของการแสดง	รายละเอียดเกี่ยวกับบทเพลง/บทประพันธ์
ล่องแม่ปิง	สตริงควอเต็ท (string quartet)	สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือที่ถ่ายทอดเรื่องราวความงามจากท่วงทำนองที่ไพเราะอ่อนหวาน ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง นิยมบรรเลงในภาคเหนือจากการศึกษาพบว่ามีข้อสันนิษฐานว่าได้แต่งให้มีลักษณะล้อกับเพลงล่องน่านในบางท้องที่มีชื่อเรียกที่แตกต่างกันออกไป อาทิ เพลงกล่อมนางนอนฯ นำเสนอการบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือผสานกับสีสันของสตริงควอร์เต็ท
เสเลเมา ฟ้อนที	สตริงออองซอมเบล (string	การแสดงชุดนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากบทเพลงที่แสดงกลิ่นอายของศิลปะการแสดง

บทเพลง / บทประพันธ์	รูปแบบของการแสดง	รายละเอียดเกี่ยวกับบทเพลง/บทประพันธ์
นพบุรีศรีนครพิงค์	ensemble) ผสมผสานนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคเหนือ	ดนตรีของภาคเหนือที่จะนำเสนอการผสมผสานนาฏศิลป์พื้นบ้านที่ประดิษฐ์สร้างสรรค์จากวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ด้วยท่ารำที่อ่อนหวานและการแต่งกายที่งดงาม ในชุดการแสดงฟ้อนที และนพบุรีศรีนครพิงค์กับสำเนียงดนตรีตะวันตกผ่านวงดนตรีเครื่องสาย
รองเง็ง	แจ๊สทรีโอ (jazz trio)	รองเง็ง ศิลปะการเต้นรำพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิม ที่มีลีลาการเคลื่อนไหวเท้า มือ ลำตัวและความสง่างามของศิลปะวัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวไทยภาคใต้ ที่นำเสนอความไพเราะอ่อนหวานจากดนตรีรองเง็งนำเสนอในลักษณะของดนตรีแจ๊สที่ทดลองนำสำเนียงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งสู่การตีความใหม่ของดนตรีโดยมิสูญเสียความเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านเดิม
เต้ยออกลำเพลิน	โปงลางและเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (brass) ผสมผสานดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน	เพลงเต้ยออกลำเพลินนี้เดิมใช้เล่นในวงโปงลางที่แสดงเอกลักษณเฉพาะตัวของดนตรีในภาคอีสานที่มีความร่วมสมัยประกอบกับทำนองเพลงที่มีจังหวะสนุกสนานและน่าสนใจ การแสดงครั้งนี้เรียบเรียงดนตรีสำหรับโปงลางและเครื่องบราส (brass) ที่ยังคงความสนุกสนานและสร้างสีสันตลอดบทเพลง
Medley 4 ภาค	วงดนตรีร่วมสมัยผสมผสานอิเล็กทรอนิกส์	บทประพันธ์ใหม่ในการผสมผสานดนตรีในแต่ละภูมิภาคของไทย ได้แก่ ภาคเหนือ ภาคกลาง ภาคอีสาน และภาคใต้ ในรูปแบบการสร้างสรรค์และประยุกต์ให้มีความร่วมสมัย ทำให้เกิดสีสันที่น่าตื่นตาตื่นใจและแฝงไปด้วยองค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านเป็นสาระสำคัญ
Sing Sing Sing	วงดนตรีบิ๊กแบนด์	บทเพลงที่สร้างชื่อเสียงให้กับเบนนี่ กู๊ดแมน (Benny Goodman) นักคลาริเน็ตแจ๊สชื่อดังในยุคศตวรรษที่ 50 อีกทั้งยังเป็นอีกหนึ่งเพลงในตำนานของยุคสวิง
Sway		บทเพลงในจังหวะลาติน เป็นบทเพลงที่โด่งดังอีกเพลงหนึ่งในยุคที่ดนตรีจังหวะลาตินเริ่มเข้ามามีบทบาทในเพลงแจ๊ส
The Lady Is a Tramp		บทประพันธ์เพลงจากเรื่อง The Lady Is a Tramp โดยลอเรนซ์ ฮาร์ท (Lorenz Hart/Richard Rodgers) เรียบเรียงเสียงประสานโดย เดฟ โวลพ์ (Dave Wolpe)
มโนราห์		บทเพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการแสดงมโนราห์ของทางภาคใต้ โดยใช้ปี่บรรเลงประกอบการแสดงมโนราห์ ผู้ประพันธ์เพลงจึงเกิดแรงบันดาลใจอยากจะนำเสนอเพลงปี่มโนราห์มาประพันธ์เพลงบรรเลงในวงบิ๊กแบนด์ ในบทเพลง บรรเลงเป็นส่วนประกอบเพื่อดึงกลิ่นอายและอัตลักษณ์ของมโนราห์ โดยเพิ่มแนวประสานแบบแจ๊ส
Oriental Flower		เกิดจากแรงบันดาลใจที่ผู้ประพันธ์ต้องการกล่าวถึงความงดงามของดอกไม้ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำทำนองส่วนหนึ่งของบทเพลง “คำหวาน” มาดัดแปลงเป็นทำนองเพลงหลัก นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้ตั้งชื่อเพลงภาษาไทยว่านริศษา เพื่อเป็นการให้เกียรติแก่นางสาวนริศษา ขันทอง ผู้เป็นแรงบันดาลใจสำคัญให้กับการประพันธ์บทเพลงดังกล่าว
ลายลำซิ่ง		บทเพลงลายลำซิ่งเป็นบทเพลงบรรเลงของภาคอีสานมีทำนองสนุกสนานคึกคัก จึงนิยมบรรเลงในงานบุญงานมงคลหรือใช้เพื่อสร้างความสนุกรื่นเริงบทเพลงมีทำนองเพียงสั้น ๆ แต่เมื่อบรรเลงจะใช้ความสามารถของผู้บรรเลงในการด้นสดหรือการใช้คีตปฏิภาณ (improvise)

รายการแสดงนำเสนอควบคู่ไปกับทัศนศิลป์ดิจิทัลเพื่อสร้างอรรถรสและความประทับใจกับผู้ชมโดยมีการศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมของแต่ละบทประพันธ์ แล้วนำไปประยุกต์ใช้นำเสนอพร้อมกันกับการแสดงดนตรีของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ดังภาพที่ 3 (บันทึกการแสดงคอนเสิร์ตสามารถรับชมผ่านสื่อออนไลน์ได้ที่ Youtube: สุมหัวคอนเสิร์ต: https://www.youtube.com/watch?v=NZMjE2 kLHxk&t=3 2 s) (PGVIM Channel, 2562)

ภาพที่ 3 บรรยากาศสุมหัวคอนเสิร์ตของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ การแสดงชุดล่องแม่ปิง

การวางแผนเพิ่มเติมในเรื่องตารางการซ้อมระหว่างวันที่ 6 - 8 มีนาคม 2562 ณ ห้องสังคีตวัฒนา สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา อีกทั้งดำเนินงานในเรื่องการออกแบบจัดทำสื่อสิ่งพิมพ์ และการประชาสัมพันธ์ก่อนการจัดการแสดงในวันที่ 8 มีนาคม 2562 เวลา 19:00 น. ณ ห้องสังคีตวัฒนา สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 การวางแผนงานการฝึกซ้อมและแสดงระหว่างวันที่ 6 – 8 มีนาคม 2562

วันที่	เวลา	กิจกรรม
วันที่ 6 มีนาคม 2562	9:00 – 12.00 น.	ปฐมนิเทศการฝึกซ้อมและแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ครั้งที่ 1
	13:00 - 15:00 น.	การฝึกซ้อมย่อยครั้งที่ 1 โดยลำดับดังนี้ Big Band / เสเลเมา ฟ้อนที นพบุรีศรีนครพิงค์ / ล่องแม่ปิง / รองเง็ง / เต้ยออกลำเพลิน
	17:00 - 20:00 น.	การฝึกซ้อมย่อยครั้งที่ 2 โดยลำดับดังนี้

วันที่	เวลา	กิจกรรม
		Big Band / เสเลเมา ฟ้อนที นพบุรีศรีนครพิงค์ / เต้ยออกลำเพลิน
วันที่ 7 มีนาคม 2562	9:00 - 12:00 น.	การฝึกซ้อมย่อยครั้งที่ 3 โดยลำดับดังนี้ เสเลเมา ฟ้อนที นพบุรีศรีนครพิงค์ / ล่องแม่ปิง / รองเง็ง / Brass + โปงลาง / Big Band
	13:00 - 17.00 น.	การฝึกซ้อมย่อยครั้งที่ 4 โดยลำดับดังนี้ Big Band / รองเง็ง / เต้ยออกลำเพลิน / เสเลเมา ฟ้อนที นพบุรีศรีนครพิงค์ / ล่องแม่ปิง
	18:00 - 20:00 น.	การฝึกซ้อมใหญ่
วันที่ 8 มีนาคม 2562	10:00 - 11:00 น.	ซ้อมการแสดงชุด Medley 4 ภาค
	11:00 - 14:00 น.	ฝึกซ้อมฝ่ายเทคนิค (technical run)
	14.00 - 17.30 น.	ซ้อมใหญ่รายการแสดง โดยลำดับดังนี้ Big Band / Medley 4 ภาค / เต้ยออกลำเพลิน / รองเง็ง / เสเลเมา ฟ้อนที นพบุรีศรีครพิงค์ / ล่องแม่ปิง
	19.00 น.	การแสดงสุมหัวคอนเสิร์ต ครั้งที่ 1 “ฤกษ์งาน”

2. ด้านงบประมาณและเลขานุการ

การดำเนินงานในการรวบรวมข้อมูลของผู้แสดง และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรม เพื่อดำเนินงานในเรื่องการทำจดหมายขออนุญาตและจดหมายเชิญนักศึกษาจากสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ อีกทั้งประสานงานในเรื่องการออกแบบและจัดทำสื่อสิ่งพิมพ์ โปสเตอร์ สูจิบัตร และบัตรเชิญผู้มาชมการแสดงคอนเสิร์ต ในการดำเนินงานได้เป็นไปตามระบบของหน่วยงานภายในพบว่า การดำเนินการต้องใช้ระยะเวลาในการติดต่อประสานงาน เนื่องด้วยมีระเบียบและข้อบังคับในส่วนของราชการที่ต้องติดตามอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ตาม สามารถดำเนินการสนับสนุนในการประสานงานการแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 1 ของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ได้ทั้งนี้ยังพบปัญหาด้านการขอการสนับสนุนงบประมาณการจัดแสดงคอนเสิร์ตจากภาคเอกชนเนื่องด้วยระยะเวลาที่มีจำกัด ซึ่งนำไปสู่ข้อเสนอแนะการบริหารจัดการกิจกรรมของเครือข่ายในเรื่องของการขอการสนับสนุนงบประมาณจากภาคเอกชนในครั้งต่อ ๆ ไป

3. ด้านการประเมินผล

การดำเนินงานต่อการบริหารจัดการของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ มี 2 รูปแบบ กล่าวคือการประเมินผลเชิงปริมาณในด้านความพึงพอใจและเชิงคุณภาพจากข้อเสนอแนะของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ต่อการดำเนินงานจัดการ

แสดงดนตรี และประเมินผลความพึงพอใจของผู้เข้าชมการแสดงดนตรีที่มีต่อกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ การประเมินความพึงพอใจของคณะทำงานคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย ภายใต้ชื่อ สุมหัวคอนเสิร์ต ครั้งที่ 1 "ฤกษ์งาม" ประจำปี 2562 แบ่งการประเมินเป็น 4 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านการดำเนินงาน 2) ด้านการจัดการและบริการ 3) ด้านประโยชน์ของกิจกรรม และ 4) ด้านประสิทธิผลของกิจกรรม ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 แผนการประเมินผล

แบบประเมิน	การประเมินผล	ผู้เข้าชมการแสดง	ผู้แสดง/คณะทำงาน	อาจารย์/ผู้ดูแล
หัวข้อการประเมิน	สถิติ	ข้อมูลทั่วไป (เพศ, อายุ, สถานะ อาชีพ / การศึกษา, ช่องทางการรับข้อมูล)	ข้อมูลทั่วไป (เพศ, อายุ, สังกัด, สถานะการทำงาน)	ข้อมูลทั่วไป (เพศ, อายุ, สังกัด, สถานะการทำงาน)
	ปริมาณ	ประเมินการแสดง	ประเมินการแสดง	ประเมินการแสดง
	ปริมาณ	ประเมินการบริการ (facility) : สถานที่งานบริการ ที่จอดรถ	ประเมินการบริการ (facility) : สถานที่ งานบริการ ที่จอดรถ + สิทธิสนับสนุนเพิ่มเติม (e.g. ค่าเดินทาง)	ประเมินการบริการ (facility) : สถานที่ งานบริการ ที่จอดรถ + สิทธิสนับสนุนเพิ่มเติม (e.g. ค่าเดินทาง)
	ปริมาณ	การโฆษณา ประชาสัมพันธ์ ข้อมูลติดต่อเข้าถึงง่าย (e.g. วิธีการจองบัตร)	กระบวนการทำงาน (e.g. การวางแผน, การประสานงานระหว่างส่วนงาน, ความร่วมมือระหว่างทำงาน)	กระบวนการทำงาน (e.g. การวางแผน, การประสานงานระหว่างส่วนงาน, ความร่วมมือระหว่างทำงาน)
	คุณภาพ	ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม	ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม	ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

จากการแบ่งกลุ่มงานทั้ง 3 กลุ่มนี้ทางเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ที่ได้พิจารณาจากความถนัด ประสบการณ์และศักยภาพของตนเอง และสามารถปฏิบัติงานได้ ชี้ให้เห็นถึงความเข้าใจในด้านทักษะศตวรรษที่ 21 ของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ และการสร้างผลสัมฤทธิ์จากเป้าหมายที่ได้ตั้งร่วมกันไว้ นำไปสู่การสร้างโอกาสการเรียนรู้ในสภาพแวดล้อมในการทำงานจริงจากการลงมือปฏิบัติที่เป็นบรรยากาศที่สำคัญในการเรียนรู้ให้แก่เครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ (Bellance, 2010) ทั้งนี้ หัวข้อการประเมินผลได้ทำการประเมินกิจกรรมจำนวน 3 ด้าน โดยแบ่งเกณฑ์การประเมินผลแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) ระดับการประเมินผลการดำเนินงาน การจัดการและการบริการ และประโยชน์ของกิจกรรม ที่ใช้เกณฑ์การให้คะแนนแบบ 3 ระดับ ดังนี้ ระดับที่ 1 เห็นด้วยอย่างยิ่ง ระดับที่ 2 เห็นด้วย และระดับที่ 3

ไม่เห็นด้วย ลักษณะการแสดงค่าเฉลี่ยที่เป็นร้อยละ และ 2) ระดับความพึงพอใจต่อด้านประสิทธิผลของกิจกรรม ที่ใช้เกณฑ์การประเมินแบบมาตรประมาณค่า (rating scale) 5 ระดับ ตามการประมาณค่าของลิเคิร์ท (Likert scale) โดยมีเกณฑ์การให้คะแนน ได้แก่ ระดับความพึงพอใจมากที่สุด 5 คะแนน ระดับความพึงพอใจมาก 4 คะแนน ระดับความพึงพอใจปานกลาง 3 คะแนน ระดับความพึงพอใจน้อย 2 คะแนน และระดับความพึงพอใจน้อยที่สุด 1 คะแนน ทั้งนี้ เกณฑ์การประเมินผลความพึงพอใจในด้านต่าง ๆ จะต้องได้ค่าเฉลี่ยของผลความพึงพอใจอยู่ที่ระดับมากขึ้นไปโดยไม่ต่ำกว่าคะแนน 3.51 จึงจะถือว่าการดำเนินงานและการแสดงดนตรีมีประสิทธิภาพ จากผลของการประเมินด้านการทำงานของคณะดำเนินงานจัดการแสดง สุมหัวคอนเสิร์ตครั้งที่ 1 "ฤกษ์งาน" ในความร่วมมือเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ มีผู้ตอบแบบสอบถามทั้งหมด จำนวน 27 คน ดังตารางที่ 4

ตารางที่ 4 ความพึงพอใจของนักแสดงและคณะดำเนินงานกิจกรรมฯ ด้านการดำเนินงาน ด้านการจัดการและบริการ และด้านประโยชน์ของกิจกรรม

รายการประเมิน	**ค่าเฉลี่ยร้อยละและระดับความพึงพอใจ**		
	เห็นด้วยอย่างยิ่ง	เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วย
1. ด้านการดำเนินงาน			
1.1 ท่านเห็นด้วยกับวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ หรือไม่	88.9	11.1	ไม่มี
1.2 รูปแบบ และลักษณะของกิจกรรม เหมาะสม สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้	81.5	18.5	ไม่มี
1.3 กิจกรรมส่งเสริมให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมได้แสดงความคิดเห็น กำหนดและวางแผนการดำเนินงาน กำหนดทิศและขั้นตอนการดำเนินงานร่วมกัน	96.3	3.7	ไม่มี
1.4 ท่านมีความคิดเห็นต่อแผนการดำเนินงาน และขั้นตอนการดำเนินงานงานที่กำหนดไว้อย่างไร	81.5	18.5	ไม่มี
1.5 ปัญหา และอุปสรรคที่มีผลต่อการดำเนินงาน	33.3	66.7	ไม่มี
รวม	**76.3**	**23.7**	**ไม่มี**
2. ด้านการจัดการและบริการ			
2.1 การติดต่อ ประสานงานร่วมกันเป็นไปด้วยความเรียบร้อย	74.1	14.8	11.1%
2.2 การให้ข้อมูล และตอบข้อซักถาม	88.9	11.1	ไม่มี
2.3 ความเหมาะสมของสถานที่ และการจัดแสดงเป็นไปด้วยความเรียบร้อย	88.9	7.4	3.7

รายการประเมิน	ค่าเฉลี่ยร้อยละและระดับความพึงพอใจ		
	เห็นด้วยอย่างยิ่ง	เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วย
2.4 ความเหมาะสมของวันและเวลาในการฝึกซ้อมและการจัดแสดงคอนเสิร์ต	81.5	11.1	7.4
2.5 ความเหมาะสมของอาหารและเครื่องดื่ม	88.9	7.4	3.7
รวม	**84.5**	**7.4**	**ไม่มี**
3. ด้านประโยชน์ของกิจกรรม			
3.1 กิจกรรมช่วยให้ผู้เข้าร่วมได้แลกเปลี่ยนความรู้ทางด้านดนตรี	81.5	11.1	7.4
3.2 กิจกรรมเป็นพื้นที่สำคัญสำหรับการทำงานร่วมกัน	92.6	7.4	ไม่มี
3.3 กิจกรรมส่งเสริมให้เกิดการต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรี	92.6	ไม่มี	7.4
รวม	**88.9**	**6.2**	**ไม่มี**

จากตารางที่ 4 การประเมินความพึงพอใจ พบว่า นักแสดงและคณะดำเนินงานกิจกรรมฯ จำนวน 27 คน มีคะแนนความพึงพอใจด้านการดำเนินงาน ระดับเห็นด้วยอย่างยิ่ง เฉลี่ยร้อยละ 76.3 ด้านการจัดการและบริการ ระดับเห็นด้วยอย่างยิ่ง เฉลี่ยร้อยละ 84.5 และด้านประโยชน์ของกิจกรรม ระดับเห็นด้วยอย่างยิ่ง เฉลี่ยร้อยละ 88.9

ตารางที่ 5 ความพึงพอใจของนักแสดงและคณะดำเนินงานกิจกรรมฯ ด้านประสิทธิผลของกิจกรรม

รายการประเมิน	คะแนนค่าเฉลี่ย	ระดับความพึงพอใจ
1. ภาพรวมของการดำเนินงาน	4.04	ดี
2. ภาพรวมของการจัดการ และการบริการ	3.93	ดี
3. ภาพรวมของประโยชน์ที่ได้รับ	4.04	ดี
4. ภาพรวมของการจัดการแสดงคอนเสิร์ต	4.30	ดี
รวม	**4.08**	**ดี**

จากตารางที่ 5 ความพึงพอใจของนักแสดงและคณะดำเนินงานกิจกรรมฯ ด้านประสิทธิผลของกิจกรรม พบว่า จากการตอบแบบสอบถามของผู้ตอบแบบสอบถามทั้งหมด 27 คน มีค่าเฉลี่ยความพึงพอใจอยู่ที่ 4.08 ซึ่งมีความพึงพอใจอยู่ในระดับดี

ตารางที่ 6 ผลการประเมินระดับความพึงพอใจต่อการรับชมการแสดงคอนเสิร์ต

รายการประเมิน	ค่าคะแนนเฉลี่ย	ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน	ระดับความพึงพอใจ
1. ด้านการแสดง			
1.1 คุณภาพการแสดง	4.47	0.69	มาก
1.2 ความเหมาะสมของระยะเวลาในการจัดแสดง	4.41	0.66	มาก
1.3 การแสดงน่าสนใจ	4.39	0.73	มาก
รวม	**4.42**	**0.69**	**มาก**
2. ด้านการจัดการ และการให้บริการ			
2.1 การให้บริการของเจ้าหน้าที่	4.38	0.63	มาก
2.2 ช่องทางการติดต่อสื่อสาร	4.20	0.67	มาก
2.3 การประชาสัมพันธ์	4.23	0.77	มาก
รวม	**4.27**	**0.69**	**มาก**
3. ด้านการนำไปใช้ประโยชน์			
3.1 การแสดงเป็นประโยชน์และนำไปสู่มุมมองใหม่	4.55	0.56	มากที่สุด
รวม	**4.55**	**0.56**	**มากที่สุด**
4. ความพึงพอใจในภาพรวม			
4.1 ภาพรวมความพึงพอใจต่อการจัดการแสดงคอนเสิร์ต	4.53	0.62	มากที่สุด
รวม	**4.53**	**0.62**	**มากที่สุด**
รวมค่าเฉลี่ยทั้ง 4 ด้าน	**4.44**	**0.64**	**มาก**

จากตารางที่ 6 ผลการประเมินระดับความพึงพอใจต่อการรับชมการแสดงคอนเสิร์ต ซึ่งมีผู้ตอบแบบสอบถามจำนวน 64 คน จากผู้ชมจำนวน 200 คน พบว่า มีค่าเฉลี่ยของความพึงพอใจด้านการแสดงอยู่ที่ 4.42 อยู่ในระดับความพึงพอใจมาก ด้านการจัดการ และการให้บริการ มีค่าเฉลี่ยของความพึงพอใจอยู่ที่ 4.27 อยู่ในระดับความพึงพอใจมาก ด้านการนำไปใช้ประโยชน์ มีค่าเฉลี่ยของความพึงพอใจอยู่ที่ 4.55

อยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด และความพึงพอใจในภาพรวม มีค่าเฉลี่ยของความพึงพอใจอยู่ที่ 4.53 อยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด รวมค่าเฉลี่ยของความพึงพอใจต่อการรับชมการแสดงคอนเสิร์ตทั้ง 4 ด้านอยู่ที่ค่าเฉลี่ย 4.44 อยู่ในระดับความพึงพอใจมาก

สรุปผลการวิจัย

ด้านการดำเนินงาน ด้านการจัดการและบริการ และด้านประโยชน์ของกิจกรรม ของกิจกรรมพบว่า กิจกรรมดังกล่าวได้เปิดพื้นที่ในการแสดงดนตรีและยังเป็นการสร้างเครือข่ายให้แก่นิสิตนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาทางดนตรี โดยมีนิสิตนักศึกษาเข้าร่วมจากหลากหลายสถาบันอุดมศึกษา ทำให้เกิดการสร้างความร่วมมือจากกิจกรรมการแสดงคอนเสิร์ตดังกล่าวโดยมีการดำเนินการที่สอดคล้องกับแนวทฤษฎีที่ได้ตั้งไว้บนพื้นฐานของการใช้แนวคิดวงจรคุณภาพ ทำให้ประสิทธิผลในการดำเนินกิจกรรมสมบูรณ์เห็นได้จากการทำงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ในด้านการจัดการแสดงและเวที ด้านงบประมาณและเลขานุการ และด้านการประเมินผล จากการดำเนินงานกิจกรรมสุมหัวคอนเสิร์ตในระยะที่ 2 ชี้ให้เห็นถึงศักยภาพของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ก้าวแรกในการร่วมมือที่ดีระหว่างสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย และเสนอให้มีการจัดกิจกรรมอย่างต่อเนื่อง ผลของการประเมินความพึงพอใจของกลุ่มนิสิตนักศึกษาซึ่งเป็นผู้ดำเนินงาน พบว่า มีระดับของความพึงพอใจอยู่ในระดับพึงพอใจมาก หรือค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.08 จึงถือว่าการดำเนินงานตามกระบวนการดังกล่าวมีประสิทธิภาพ และด้านความพึงพอใจของผู้เข้าชมและฟังการแสดงดนตรี จากผลการประเมินความพึงพอใจของการแสดงดนตรี พบว่า มีระดับความพึงพอใจอยู่ที่ค่าเฉลี่ย 4.44 อยู่ในระดับพึงพอใจมาก

ถึงแม้ว่ายังไม่สัมฤทธิ์ผลในด้านการขอรับการสนับสนุนภาคเอกชนในด้านงบประมาณ แต่เครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ สามารถบริหารจัดการได้อย่างมีประสิทธิภาพจากงบประมาณที่ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐโดยสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาเป็นผู้สนับสนุนในการริเริ่มกิจกรรม การประสานงานระหว่างสถาบันอุดมศึกษายังคงต้องมีการพัฒนา เพื่อให้ได้รับข้อมูลข่าวสารที่มีความรวดเร็วและถูกต้องต่อการดำเนินกิจกรรม รวมถึงการประชาสัมพันธ์ในรูปแบบอื่นที่ยังต้องพัฒนาต่อไป จากการศึกษาพบว่า การแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดในการส่งเสริมอัตลักษณ์ของแต่ละสถาบันอุดมศึกษา

เกิดความร่วมมือทั้งทางด้านการบริหารจัดการตามหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย ตลอดจนการแสดงดนตรี และการผสมผสานองค์ความรู้ทางด้านดนตรีและศิลปะแขนงอื่น ๆ เห็นได้จากการเรียบเรียงเสียงประสานของดนตรีพื้นบ้านขึ้นใหม่สำหรับการแสดงร่วมกันระหว่างสถาบันอุดมศึกษา การผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและการใช้วีดิทัศน์ประกอบการแสดง การดำเนินงานในอนาคตของการจัดเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องและสร้างความยั่งยืน โดยได้ส่งต่อการเป็นประธานจัดงานในการจัดการประชุมและกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษา โดยในปีที่ 2 วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา รับเป็นประธานจัดงาน ดังภาพที่ 2

ภาพที่ 4 มรภ.บ้านสมเด็จเจ้าพระยา รับเป็นประธานจัดงานกิจกรรม THEMSN ปีที่ 2

อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การสร้างความยั่งยืนของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เป็นประเด็นสำคัญ นิสิตนักศึกษาควรมีโอกาสที่จะพัฒนาวงการดนตรีในประเทศไทยให้มีความเจริญก้าวหน้าทันสมัย และมีความยืดหยุ่นสูง กิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ สามารถเกิดขึ้นได้ในหลายรูปแบบนอกเหนือจากการแสดงดนตรี โดยสามารถสร้างสรรค์ดนตรีในรูปแบบใหม่ขึ้นอยู่กับบริบทของสถาบันการศึกษาที่เป็นประธานจัดงาน เศรษฐกิจ หรือจัดกิจกรรมที่เป็นลักษณะงานกิจการดนตรีเพื่อประชาสังคม (social enterprises)

ความร่วมมือกันระหว่างนิสิตนักศึกษาระหว่างสถาบันการศึกษาจะเกิดขึ้นไม่ได้ หากปราศจากการสนับสนุนจากคณะผู้บริหาร คณาจารย์ เจ้าหน้าที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนิสิตนักศึกษาที่เป็นบุคลากรสำคัญในการพัฒนาประเทศชาติ จึง

จำเป็นต้องเสริมสร้างแนวคิดการทำงานที่เป็นระบบและบูรณาการศาสตร์อื่น ๆ เพื่อเปิดพื้นที่ให้กว้างขึ้น และส่งผลต่อการประกอบอาชีพของบัณฑิต

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันดนตรีอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย ที่ได้แสดงให้เห็นถึงพลังของเยาวชนดนตรี และเครือข่ายดนตรีอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย (THEMAN) ที่ให้การสนับสนุนกิจกรรมให้เกิดขึ้น ขอขอบพระคุณในความกรุณาของรองศาสตราจารย์ คุณหญิงวงจันทร์ พินัยนิติศาสตร์ อธิการบดีสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ที่ให้การสนับสนุนงบประมาณ และให้การอนุเคราะห์สถานที่ประชุม ฝึกซ้อม และหอแสดงดนตรีสังคีตวัฒนา ในการจัดกิจกรรม THEMSN ครั้งที่ 1 มา ณ โอกาสนี้ด้วย

บรรณานุกรม

เครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ. (2562). **สูจิบัตรการแสดง สุมหัวคอนเสิร์ตในความร่วมมือเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย.** ***THEMSN Concert #1***. วันศุกร์ที่ 8 มีนาคม 2562. ณ ห้องสังคีตวัฒนา สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา.

ชาย โพธิสิตา. (2556). **ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ**. กรุงเทพ : อมรินทร์พริ้นติ้งฯ.

ศุภพร สุวรรณภักดี และคณะ. (2561). **ค่ายอักษร ศิลป์ เพื่อน้อง ปีที่-2 โรงเรียนตำรวจตระเวนชายแดน จุฬา ธรรมศาสตร์-3 ตำบลแม่หละ อ. ท่าสองยาง จ.ตาก.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ศุภพร สุวรรณภักดี และคณะ. (2562). กระบวนการทำงานอย่างมีส่วนร่วมประชุมเชิง : ปฏิบัติการและวางแผนการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษา .ทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย **วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ**. 1(1), 1-22.

สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา. (2561). **คำสั่งสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาที่ 209/2561 เรื่อง แต่งตั้งคณะกรรมการดำเนินงานการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย)THEMSN) พ.ศ.2561-2562.**

Bellance, R. S. (2010). **21st CenturySkills: Rethinking how student learn**. Bloomington: Solution Tree Press.

PGVIM Channel. (2562). **สุมหัวคอนเสิร์ต**. ได้จาก: https://www.youtube.com/watch?v=NZMjE2kLHxk&t=32s. [สืบค้นเมื่อวันที่ 25 สิงหาคม 2562].

พลวัตของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงในวัฒนธรรมดนตรีไทย
Dynamic of Pra Artit Ching Duang in Thai Traditional Music Culture

ธนาธิป เผ่าพันธุ์*[1]
Thanathip Paopan*[1]

บทคัดย่อ

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เป็นเพลงไทยประเภทเพลงลาที่มีความสำคัญเพลงหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทย ประพันธ์โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ(มีแขก) เป็นผลงานเพลงที่ได้รับความนิยมนำมาบรรเลงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลปัจจุบัน ตลอดระยะเวลาที่เพลงนี้ถูกนำมาบรรเลงจึงทำให้เพลงพระอาทิตย์ชิงดวงมีความสำคัญและถูกขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมดนตรีไทยในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งในเรื่องการพัฒนารูปแบบของเพลงไทยประเภทเพลงลา วิธีการบรรเลงของแต่ละสำนัก รวมถึงความหลากหลายของเนื้อร้องที่มีนัยยะความหมายต่าง ๆ ตลอดจนการบูรณาการเข้ากับการศึกษาทางดนตรีไทยที่นำเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงเข้ามาใช้จัดการเรียนการสอนในหลักสูตรของสถาบันการศึกษาทางด้านดนตรีไทย และยังมีการจัดประกวดดนตรีไทยตามรายการต่าง ๆ ซึ่งเป็นที่สนใจแก่นักเรียน นักศึกษา และนักดนตรีไทยทั่วประเทศ

คำสำคัญ : พลวัต / เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง / วัฒนธรรมดนตรีไทย

Abstract

Pra Artit Ching Duang is one of Pleng La songs which is very valuable in terms of Thai musical culture. Composed by Pra Pradit Pairor (Mee Kaek), it has been popularly used and performed since King Rama 5's reign until the current monarchy. Through the periods during which

* corresponding author, email: boymusic1980@hotmail.com

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

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

Received: August 31, 2019 / **Revised:** December 19, 2019 / **Accepted:** December 23, 2019

it has been performed, Pra Artit Ching Duang has been importantly related to the Thai musical culture in many aspects, both for development of the format of the Pleng La type, method of play by each institute as well as varieties of lyrics that reflect hidden gimmicks as well as harmonization in line with study of Thai classical music into which Pra Artit Ching Duang is brought for use in study and teaching in courses of Thai classical music established by such institutes. Moreover, Thai classical music contests are regularly organized and these activities widely draw great interest among students and Thai classical musicians nationwide.

Keywords: Dynamic / The Pra Artit Ching Duang song / Thai Traditional music

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยที่ถูกสร้างสรรค์จากภูมิปัญญาคนไทยโดยมีการสืบทอด ถ่ายทอด จากอดีตสู่ปัจจุบันทั้งในรูปแบบเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง ตลอดจนบทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นจากดุริยกวีที่มีความรอบรู้ทางดนตรีไทย บทเพลงไทยสามารถแบ่งออกตามรูปแบบลักษณะของเพลงได้หลายประเภท เช่น เพลงไทยประเภทเพลงโหมโรง ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ประเภทเพลงเรื่อง ประเภทเพลงเถา และประเภทเพลงลา เป็นต้น เพลงไทยประเภทเพลงลาเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพลงสุดท้ายของการบรรเลงดนตรีไทยเพื่อเป็นการอำลาผู้ชมผู้ฟัง เพลงลาที่นิยมบรรเลง ได้แก่ เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง

สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) บุตรชายของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) กับท่านผู้หญิงจัน สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เกิดในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 เมื่อวันศุกร์ เดือนยี่ ขึ้น 7 ค่ำ ปีมะโรง วันที่ 23 ธันวาคม พ.ศ.2351 เริ่มรับราชการในสมัยรัชกาลที่ 2 จนถึงรัชกาลที่ 5 ได้ดำรงตำแหน่งเป็น

สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ และเป็นผู้สำเร็จราชการแผ่นดิน ถือตราสุริยมณฑล ซึ่งเป็นตราประจำตัวท่าน สมเด็จเจ้าพระยาฯ ถึงแก่พิราลัยด้วยโรคลมเมื่อวันศุกร์ เดือนยี่ ขึ้น 11 ค่ำ ปีมะเมีย ตรงกับวันที่ 19 มกราคม พ.ศ. 2425

ภาพที่ 1 สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค)
(ที่มา : https://kruaun2.wordpress.com/2012/01/09/chuang/)

สมเด็จเจ้าพระยาฯ เป็นผู้ให้การอุปถัมภ์ทางด้านวัฒนธรรมต่าง ๆ เช่น การทำนุบำรุงพุทธศาสนา วรรณกรรม การละคร และดนตรี โดยเฉพาะเรื่องดนตรีไทยนั้นเป็นที่ชื่นชอบมากถึงกับให้มีวงดนตรีไทยประจำบ้านของท่านและได้อุปถัมภ์ครูดนตรีไทยหลายท่าน อาทิ พระประดิษฐไพเราะ (มีแขก) ครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงมากในช่วงรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 5 ได้เป็นครูปี่พาทย์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ด้วยความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีไทย ครูมีแขกจึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงประดิษฐไพเราะและท่านได้แต่งเพลงเชิดจีนถวายพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวจนได้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็นพระประดิษฐไพเราะในระยะเวลาเพียงหนึ่งเดือนเท่านั้น

ภาพที่ 2 พระประดิษฐ์ไพเราะ (มีแขก)

(ที่มา : https://sites.google.com/site/khitkwidntrithiy)

ครูมีแขกถือว่าเป็นอัจฉริยภาพบุคคลทางดนตรีไทยทั้งทางด้านการบรรเลงและการแต่งเพลง ผลงานของท่านมีมากมายหลายเพลงซึ่งเพลงที่มีชื่อเสียงที่ได้รับความนิยมมากคือ เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง ลักษณะของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงเป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ในสมัยรัตนโกสินทร์นิยมบรรเลงเป็นเพลงสุดท้ายของการเล่นสักวาและขับเสภาถือเป็นเพลงอำลาเมื่อจบการแสดง เพลงพระอาทิตย์ชิงดวงนี้เป็นเพลงที่มีความเชื่อมโยงระหว่างสมเด็จเจ้าพระยาฯ กับพระประดิษฐ์ไพเราะ (มีแขก) คือเป็นเพลงที่สมเด็จเจ้าพระยาฯ มีดำริให้พระประดิษฐ์ไพเราะ (มีแขก) แต่งเพื่อเป็นเพลงลาขึ้นใหม่เพื่อให้วงปี่พาทย์ของท่านบรรเลงให้แปลกจากวงอื่น ซึ่งพระประดิษฐ์ไพเราะ (มีแขก) ได้ใส่ชั้นเชิงในการแต่งเพลงรวมทั้งสอดแทรกสำเนียงภาษามอญลงไปในเพลงนี้ได้อย่างลงตัว ทำให้เกิดความน่าสนใจไม่เหมือนใคร ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของสมเด็จเจ้าพระยาฯ มาก ท่านจึงตั้งชื่อเพลงนี้ว่า “เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง” ตามสร้อยราชทินนามที่มีคำว่าสุริยวงศ์ และตราสุริยมณฑลซึ่งเป็นตราประจำตำแหน่งของท่าน และเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงนี้ยังถือว่าเป็นเพลงที่มีการพัฒนารูปแบบการบรรเลงเพลงไทยประเภทเพลงลาที่ได้รับความนิยมมาก

การพัฒนารูปแบบเพลงไทยประเภทเพลงลา

เพลงลาจัดอยู่ในเพลงไทยประเภทหนึ่งซึ่งเพลงลาในที่นี้ไม่ได้หมายถึงเพลงลาที่ใช้บรรเลงเป็นเพลงหน้าพาทย์ แต่หมายถึงเพลงที่ใช้บรรเลงเพลงส่งท้ายแต่เดิมเป็นการบรรเลงเพื่อการอำลาหลังจากการเล่นสักวาหรือเสภาที่มีวงปี่พาทย์รับ

ร้อง ในปัจจุบันนี้นิยมเล่นเป็นเพลงสุดท้ายของการบรรเลงดนตรีโดยทั่วไป เพลงลามีลักษณะของการบรรเลงและขับร้องที่คำนึงถึงเนื้อหาของคำร้องเป็นสำคัญ ซึ่งคำร้องส่วนมากจะเกี่ยวกับการลาจาก โดยมีรูปแบบของเพลงเป็นพิเศษคือ เป็นเพลงที่มีสร้อย และในส่วนของทำนองร้องเรียกกันว่า “ว่าดอก”หรือ “ออกดอก” เช่นคำร้องที่ว่า “ดอกเอ๋ยเจ้าดอกจิก หัวใจจะพลิกเสียแล้วเอย” หลังจากนั้นเป็นหน้าที่ของผู้บรรเลงดนตรีจะต้องเลียนเสียงร้องให้คล้ายคลึงมากที่สุดซึ่งถือว่าเป็นลักษณะสำคัญของเพลงประเภทนี้ เครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการว่าดอกแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและประเภทเครื่องสี โดยวงปี่พาทย์ไม้แข็งนิยมใช้ปี่ใน ส่วนในวงเครื่องสายและมโหรีนิยมใช้ซอสามสายซออู้ หรือขลุ่ย เป็นผู้ที่ทำหน้าที่สำคัญนี้ ในการบรรเลงเพลงไทยประเภทเพลงลาแต่เดิมมาแล้วนั้นมีเพลงที่ได้รับความนิยมในการบรรเลงได้แก่ เพลงอกทะเล เพลงเต่ากินผักบุ้ง เป็นเพลงลาที่นิยมบรรเลงกันมาก แต่เมื่อกาลเวลาผ่านไปเกิดการพัฒนาในการแสดงความคิดการแต่งเพลงเพิ่มมากขึ้น จึงเกิดการคิดเพลงลาในรูปแบบใหม่ได้แก่ เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง ประพันธ์โดยพระประดิษฐไพเราะ (มีแขก) เป็นเพลงท่อนสั้น ๆ ฟังกระฉับกระเฉงคมคาย แต่ยังคงอัตลักษณ์ของเพลงลาในการมีสร้อยมีดอกอยู่ สิ่งที่ถือว่าเป็นการพัฒนารูปแบบอย่างเห็นได้ชัดคือการสอดแทรกสำเนียงมอญที่ไพเราะยิ่งนักและตอนท้ายเพลงยังมีการร้องสร้อยแทรกเพื่อให้ผู้บรรเลงและขับร้องได้อวดฝีมือได้อย่างเต็มที่ ทำให้เพลงพระอาทิตย์ชิงดวงได้รับความนิยมมากและมีอิทธิพลต่อเพลงไทยประเภทเพลงลาจนถึงปัจจุบันนี้ ในส่วนของทำนองเพลงสามารถอธิบายรูปแบบและลักษณะความสำคัญของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงได้ดังนี้

รูปแบบการบรรเลงเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวงเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นและหน้าทับมอญ โดยอธิบายตามรูปแบบได้ดังนี้

หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น (กลองสองหน้า)

- - - พรึง	- - - ปะ	- - - ปะ	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง

หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น (กลองแขก)

- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ -จ๊ะ	- โจ๊ะ -จ๊ะ	- โจ๊ะ -จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

หน้าทับมอญ

- - - -	- โป้ง - ปะ	- - โป้งโป้ง	- - โป้งโป้ง

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง มี 4 ท่อน โดยแบ่งออกเป็นจังหวะหน้าทับได้ดังนี้ ท่อน 1 มี 2 จังหวะหน้าทับ ท่อน 2 มี 2 จังหวะหน้าทับ ท่อน 3 มี 2 จังหวะหน้าทับ ท่อน 4 แบ่งเป็น 2 หน้าทับคือ บรรทัดที่ 1-3 ใช้หน้าทับปรบไก่ 3 จังหวะหน้าทับ บรรทัดที่ 4 - 5 และบรรทัดที่ 6 อีก 4 ห้องเพลงใช้หน้าทับมอญ 5 จังหวะหน้าทับ ในการบรรเลงเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง บางตำราแบ่งออกเป็น 5 ท่อน ซึ่งอาจจะแบ่งตามความเข้าใจของการแบ่งท่อนเพลง แต่ผู้เขียนมีความคิดเห็นว่ามี 4 ท่อน เพราะมีการบรรเลงซ้ำทำนองเพลงที่เหมือนกับท่อนที่ 3 มาบรรเลงต่อจากท่อนที่ 4 ซึ่งเป็นทำนองเดียวกันซึ่งสามารถอธิบายในรูปแบบของสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

สังคีตลักษณ์ในเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง มีโครงสร้างของเพลงที่แบ่งออกเป็น 4 ท่อนเพลง โดยมีลักษณะการบรรเลงซ้ำในท่อนที่ 3 อีกครั้ง ต่อจากท่อนที่ 4 ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของเพลงที่เรียกว่า ทำนองสร้อยและว่าดอก ซึ่งสามารถอธิบายโครงสร้างของเพลงโดยสามารถเขียนคีตลักษณ์ได้ดังนี้ A / B / C / D / C / F /

A = ท่อนที่ 1
B = ท่อนที่ 2
C = ท่อนที่ 3
D = ท่อนที่ 4
C = ท่อนที่ 3
F = ลูกหมด

และสามารถสรุปรูปแบบโครงสร้างของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง ได้ดังนี้

จากการอธิบายให้เห็นโครงสร้างของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง ทำให้ทราบถึงลักษณะสำคัญของการบรรเลงที่มีการเล่นซ้ำทำนองเพลงที่เหมือนกับท่อนที่ 3 อีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงลงจบด้วยทำนองลูกหมดซึ่งไม่เหมือนกับเพลงลาเพลงอื่น ๆ ซึ่งเป็นการแสดงถึงชั้นเชิงการประพันธ์เพลงไทยอีกรูปแบบหนึ่ง นอกจากนี้การกลับมาบรรเลงในท่อนที่ 3 อีกครั้งนั้น ผู้ประพันธ์เพลงยังเปิดโอกาสให้มีการแต่งเนื้อร้องที่เป็นสร้อยและว่าดอกเพิ่มขึ้น เพื่อเป็นการอวดฝีมือของผู้บรรเลงและขับร้องในที่เดียวกัน ซึ่งเนื้อร้องที่นิยมเล่นกันตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 6 มีอยู่ 2 เนื้อเพลง ดังที่ปรากฏดังนี้

เนื้อร้องเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เป็นเพลงลาที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมากกว่าเพลงลาเพลงอื่น ๆ ด้วยทำนองที่มีความไพเราะ คมคาย ลวดลายครบเครื่องและคนบรรเลงได้แสดงศักยภาพได้เต็มที่ จากความนิยมของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงทำให้เกิดทางร้องเพิ่มขึ้น โดยแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ ทางเก่าใช้บทร้องจากบทอัศจรรย์ในเรื่องขุนช้างขุนแผน เนื้อร้องนี้เป็นเนื้อที่พระประดิษฐไพเราะ (มีแขก) นำมารับร้องในวงปี่พาทย์เสภาของสมเด็จเจ้าพระยา ฯ ซึ่งเป็นเนื้อร้องแรก มีเนื้อร้องว่า

พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น ดาวกระเด็นใกล้เดือนดาราดับ
หิ่งห้อยพร้อยพรายไหวระยับ แมลงทับท่องเที่ยวสะเทื้อนดง
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกจิก หัวใจจะพลิกเสียแล้วเอย
หนาเจ้าเอย
เตะกกกะมงนาย นายกกกะมงยาน
รักเจ้าสร้อยสังวาล ของพี่นี่เอย
เจ้ากลับมาเชยพี่หน่อยรา นายสาคะมามอดเอ๋ย
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกสลิด เจ้าคู่ชีวิตของเรียมนี่เอย

และทางใหม่ซึ่งใช้บทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในเสภาเรื่องพญาราชวังสัน ดัดแปลงมาจากบทละครที่ได้ทรงพระราชนิพนธ์แปลงจากเรื่องโอเท็ลโลของเชคเปียร์ โดยมีพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นผู้ถวายคำแนะนำในการบรรจุเพลงตามแบบของเสภาซึ่งมีเนื้อร้องว่า

เรื่อยเรื่อยภุมรินบินว่อน เกลือกเกสรบัวทองผ่องใส
รื่นรื่นรสสุคนธ์ปนไป สองใจจ่อจิตสนิทนอน

ดอกเอ๋ยเจ้าดอกบัวผัน บุหงาสวรรค์ของเรียมนี่เอย
เจ้าหน้านวลเอย
เจ้าหน้านวลยวนใจให้พี่เชย ไม่ละไม่เลยไม่ลืมชม
แม้ห่างอินทรีย์อกพี่ระบม อกตรอมอกตรมเสียจริงเอย
เจ้าภุมรินเอยกลั้วกลิ่นบุปผา เกสรผกาไม่ราโรย
จะคลึงจะเคล้าจะเฝ้าสงวน จะยั่วจะยวนเมื่อลมโชย
จะกอบจะโกย กลิ่นไปเอย
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกโกมุท เจ้าแสนสวยสุดของเรียมนี่เอย

จากเนื้อร้องเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง ทั้งทางเก่าและทางใหม่ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นทั้ง 2 เนื้อร้องนี้มีลักษณะของความหมายที่คล้ายกันโดยคัดมาจากบทอัศจรรย์หรือเป็นบทเข้าพระเข้านาง แต่ต่างตัวละครกันเท่านั้น ในบทร้องทางเก่าที่ขึ้นว่า “พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น ดาวกระเด็นใกล้เดือนดาราดับ” นั้นมีการตีความหมายซึ่งนัยยะทางการเมืองบางประการกล่าวอยู่คือ ในสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จเถลิงราชย์ ทรงโปรดแต่งตั้งให้สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นผู้สำเร็จราชการแผ่นดินคือ ตราสุริยมณฑล (พระอาทิตย์) และต่อมาทรงโปรดให้เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ซึ่งเป็นน้องต่างมารดากลับเข้ามารับราชการอีกครั้งและถือตราจันทรพิมานมณฑล (พระจันทร์) จากเนื้อร้องนี้ทำให้เห็นนัยยะทางการเมืองดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้ทัศนะไว้ว่า

> *“พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่นนั้น สะท้อนภาพชัดเจนอยู่ชิงดวงนั้นคือลายแย่งดอกของช่างเขียนทำเป็นดอกกระหวัดรัดเกี่ยวกันอยู่ แต่ดอกใดจะเด่นด้อยกว่ากันก็สุดแท้แต่ช่างอ่านเผิน ๆ ก็จะว่าพระจันทร์เด่น แต่เนื้อต่อไปที่ว่าดาวกระเด็นใกล้เดือนดาราดับ ส่องความอยู่ว่าพวกหญ้าแพรกทั้งหลายนั้น ถ้าแม้นว่าไปห้อมล้อมชิดใกล้พระจันทร์อยู่ก็จะพลอยดับไปด้วย นี้ดูจะเป็นราชการไทยมาจนปัจจุบันที่เด่นนั้นคือ พระอาทิตย์ไม่ใช่พระจันทร์”*

ถึงแม้พระอาทิตย์ชิงพระจันทร์แข่งกันในที ซึ่งอาจเป็นพระประสงค์อย่างไรก็เหลือจะคาดเดา แต่เป็นเรื่องที่น่าขบคิดทางนัยยะการตีความต่อไป

เมื่อกาลเวลาผ่านไปจากอดีตถึงปัจจุบันเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงยังคงนิยมนำมาบรรเลงเป็นเพลงลา อยู่แต่สิ่งที่เพิ่มขึ้นคือมิติการขับเคลื่อนของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงที่ถูกนำมาใช้ทั้งด้านอนุรักษ์นิยมและการพัฒนาต่อยอดในรูปแบบต่าง ๆ ที่สามารถอธิบายได้ดังต่อไปนี้

การขับเคลื่อนเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงสู่ปัจจุบัน

การพัฒนารูปแบบการบรรเลงในเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงจนเป็นที่นิยมเพลงลาที่มีความสำคัญและได้รับความนิยมแต่เดิมมาที่ถูกกล่าวถึงในวงดนตรีไทย ได้แก่ เพลงอกทะเลและเพลงเต่ากินผักบุ้ง แต่เมื่อบรรเลงบ่อย ๆ ก็ย่อมเกิดความชินหูและอยากฟังเพลงใหม่ ๆ บ้าง จึงมีการพัฒนารูปแบบของเพลงลาซึ่งทำให้มีเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงเกิดขึ้นมาและได้รับความนิยมมากจากอดีตจนถึงปัจจุบันนี้ด้วยลักษณะพิเศษที่ไม่เหมือนใครที่มีการสอดแทรกสำเนียงมอญอันอ่อนหวานไพเราะ ทำให้ถูกนำมาใช้ในงานบรรเลงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นงานบรรเลงทั่วไปจนถึงการประชันวง โดยจะนำมาบรรเลงเป็นเพลงสุดท้ายในการอำลาเสร็จสิ้นของงานนั้น แต่ด้วยยุคสมัยที่มีการเดินหน้าตลอดเวลาเพลงอื่น ๆ ก็ถูกนำเอามาบรรเลงเช่นเดียวกัน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเนื้อร้องที่แสดงถึงการร่ำลา อาลัยอาวรณ์ในบทเนื้อร้องเช่น เพลงแขกลพบุรี เพลงทยอยนอก เป็นต้น แต่ความอมตะของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงก็ยังคงเป็นเพลงลาที่มีความสละสลวย งดงามและได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบันนี้ รวมถึงในการบรรเลงเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงด้วย แต่เดิมจะนิยมเล่นในวงปี่พาทย์เสภาเพื่อเป็นการอำลาในการเล่นเสภาทรงเครื่อง แต่ต่อมามีการพัฒนารูปแบบวงดนตรีไทยขึ้นได้แก่ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสาย วงเครื่องสายผสม วงมโหรี และวงมหาดุริยางค์ ทั้งนี้เพลงพระอาทิตย์ชิงดวงก็ได้รับความนิยมที่จะนำมาบรรเลงตามวงดนตรีไทยต่าง ๆ เช่นเดียวกัน รวมถึงการปรับวงในการบรรเลงรวมวงของแต่ละบ้านดนตรี สำนักดนตรีต่าง ๆ ดังตัวอย่างทำนองเพลงในท่อนที่ 4 ที่มีความหลากหลาย ต่อไปนี้

ท่อนที่ 4 สำนวนที่ 1

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

ท่อนที่ 4 สำนวนที่ 2

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

ท่อนที่ 4 สำนวนที่ 3 (ทางสำนักพาทยโกศล)

ล ท ด ̣ร ̣	ด ̣ท ด ̣ร ̣	ด ̣ท ด ̣ร ̣	ม ̣ร ̣ด ̣ท	ร ̣ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ̣ร ̣
ล ท ด ̣ร ̣	ด ̣ท ด ̣ร ̣	***ด ̣ท ด ̣ร ̣***	***ด ̣ร ̣ม ̣ร ̣***	- ซ - ด ̣	- - ร ̣ม ̣	- ซ ̣ - ม ̣	- ร ̣ - ด ̣
- ด ̣ - ม ̣	ร ̣ด ̣ท ล	- ร - ซ	- ซ ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ̣ร ̣	ล ร ̣ล ท	ด ̣ร ̣ - ด ̣
- ร ̣ด ̣ท	- ด ̣ - -	- ท - ล	- ล - ล	- ท ล ซ	- ล - -	- ซ - ม	- ม - ม
ซ ม ร ด	***ร ม ร ม***	***ร ด ร ม***	***- ฟ - ซ***	***- ร - ซ***	***- ซ ล ท***	***ล ซ ลท***	***- ด ̣ - ร ̣***
ลากเสียงเรยาว		***ร้องสวมเข้า***					

ในลักษณะการบรรเลงของสำนวนที่ 1 และ 2 ผู้เขียนมีความคิดเห็นว่าเป็นความหลากหลายของการบรรเลงในเรื่องของการปรับวงเพื่อใช้บรรเลงเฉพาะงานซึ่งครูผู้ปรับวงแต่ละบุคคลจะมีกลวิธีการปรับวงไม่เหมือนกัน ส่วนในสำนวนที่ 3 เป็นสำนวนของทางสำนักพาทยโกศล บอกทำนองเพลงโดยครูสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์ ลูกศิษย์สำนักพาทยโกศล ครั้งจัดแสดงดนตรีไทยในงาน “คีตวันทา เทวาประสิทธิ์ 111 ปี รภก ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล” ในสำนวนนี้มีการทำนองที่แตกต่างทางสำนวนอื่นในช่วงบรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 5 จนถึงการลากเสียง

ในบรรทัดที่ 6 เพื่อเชื่อมทำนองเพลงกับทางร้องที่มาสวมเข้าเพลง ทั้งนี้จากรูปแบบการบรรเลงที่มีความหลากหลายขึ้นส่งผลถึงความเชื่อมโยงของการประพันธ์ทางร้อง รวมถึงเนื้อร้องที่มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นด้วย

ความหลากหลายของเนื้อร้องในปัจจุบัน

จากบทเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงที่มีเนื้อร้องสำคัญอยู่ 2 เรื่อง คือ บทเก่าในเรื่องขุนช้างขุนแผนและบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 เสภาเรื่องพญาราชวังสันนั้น ต่อมาได้มีการประพันธ์เนื้อร้องและส่วนที่เป็นสร้อยว่าดอกขึ้นหลายเนื้อ แต่ส่วนมากจะใช้เนื้อร้องที่ขึ้นต้นว่า “พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น” เหมือนกัน ส่วนสร้อยว่าดอกมีหลายอย่างแตกต่างกันไป เช่น ทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่ถ่ายทอดให้กับครูเลื่อน สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นบุตรสาว เนื้อร้องมีบทร้องที่ยาวออกไป มีการร้องสร้อยอีกครั้งจากของเดิมจึงมีการว่าดอก 3 ครั้งและสอดแทรกภาษามอญดังนี้

พระอาทิตย์ชิงดวง พระจันทร์เด่น ดาวกระเด็นใกล้เดือนดาราดับ
หิ่งห้อยพรอยพรายไหวระยับ แมลงทับท่องเที่ยวสะเทื้อนดง
นายชานปะกายี่หระ เจ้าช่อสละของเรียมนี่เอย
ดอกเอ๋ย ดอกจิก **เห็นใจเจ้าจะพลิกเสียแล้วเอย**
หนาเจ้าเอย
เตะกกกะมงนาย นายกกกะมงยาน
รักเจ้าสร้อยสังวาล ของพี่นี่เอ๋ย
เจ้ากลับมาเชยพี่หน่อยรา นายสาคะมามอดเอย
ดอกเอ๋ย ดอกสลิด **เจ้าคู่ชีวิตของเรียมนี่เอย**
เอวกลมผมงอนเอย พี่รักมาก่อนใครใคร
รูปร่างคมสัน ฟันเจ้าก็ดำขลับ
พี่ขอต้องขอจับสักหน่อยรา นายสาคะมามอดเอย
ดอกเอ๋ย ดอกสวาท **หัวใจแทบจะขาดเสียแล้วเอย**

อีกบทหนึ่งที่ปรากฏคือ ทางของบ้านพาทยโกศล ขึ้นต้นคำร้อง “พระอาทิตย์ชิงดวง” เหมือนกันแต่จะมีการแต่งเนื้อเพลงที่เป็นสร้อยขึ้นใหม่รวมทั้งการว่าดอก 3 ดอกและสอดแทรกภาษามอญที่แตกต่างออกไป ดังนี้

พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น ดาวกระเด็นใกล้เดือนดาราดับ

หิ่งห้อยพร้อยพรายไหวระยับ แมลงทับท่องเที่ยวสะเทื้อนดง
นายชานปะกายี่เหนาะ หละ เจ้าช่อสละของเรียมนี่เอย
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกจิก **เห็นใจเจ้าจะพลิก พลิกเสียแล้วเอย**
หนาเจ้าเอย
เกอะ ซาน นาย หยิ มิ อา เลาเลบาย
เยียม หยิ เนาะเกริง เจี๊ยะเปิง สะออน นายซักคะมามอดเอย
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกสวาท **เห็นใจเจ้าจะขาด ขาดเสียแล้วเอย**
หนาเจ้าเอย
เยียะ ซอด เยี่ยะ ซายนายเอย เลาเลบาย
อั๊วะบาเก๊าะนาย ชาง ชาง ชายกาม นายซักคะมามอดเอย
ดวงเอ๋ยเจ้าดวงจิต **เจ้าคู่ชีวิตของเรียมเอย**

และอีกบทร้องหนึ่งที่สำคัญคือ บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในบทขึ้นต้นยังคงบทเดิมอยู่ “พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น” ส่วนเนื้อเพลงมีการประพันธ์ขึ้นใหม่มีใจความสำคัญเกี่ยวกับประเภทของขนมหวานของไทย รวมถึงการแต่งว่าดอกขึ้นใหม่ “ดอกเอ๋ย เจ้าดอกชมนาด กลิ่นหอมสะอาด ชวนชื่นรมย์เอย” ในดอกที่สองมีความพิเศษไม่เหมือนใครคือไม่ได้ขึ้นต้นว่า ดอกเอ๋ย แต่ขึ้นต้นว่า “น้ำเอ๋ย น้ำกรีนที อยู่ในวงมโหรี สบายใจเอย” ในส่วนที่เป็นดอกที่สองนั้นแสดงให้เห็นว่าพระองค์ท่านมีความคิดร่วมสมัยที่นำความเป็นสมัยใหม่มาประพันธ์เพลงให้ทันยุคทันเหตุการณ์ในปัจจุบัน ผู้เขียนขออันเชิญบทพระราชนิพนธ์ อันมีเนื้อร้องดังนี้

รวมบรรเลงเพลงดนตรีนี่เสนาะ จังหวะเหมาะสมทำนองก้องประสาน
สายลมหวนอวลกลิ่นสุมามาลย์ ชวนชื่นบานเมื่อสดับขับเพลงเอย
ดอกเอ๋ย เจ้าดอกชมนาด **กลิ่นหอมสะอาด ชวนรื่นรมย์เอย**
เจ้าดอกลำดวนเอย เจ้าดอกลำดวนเอ๋ย ชวนให้ชมเชย
สังขยาเจ้าเอย ทั้งขนมตาล ทองหยิบฝอยทอง ล้วนแต่ของหวาน
ช่างน่ารับประทาน เสียจริงเอย เจ้าขนมครองแครงเอย หม้อแกงขนมถ้วย
ขนมชั้นขนมกล้วย กินด้วยกัน สามแซ่ แซ่อิ่ม ปลากริมไข่เต่า
กล้วยแขกข้าวเม่า มาแบ่งปัน อร่อยทั่วกัน ทั้งวงเอย
น้ำเอ๋ย น้ำกรีนที **อยู่ในวงมโหรี สบายใจเอย**

นอกจากการแต่งเนื้อร้องที่มีความหลากหลายและร่วมสมัยแล้วนั้น ยังมีการพัฒนารูปแบบของเพลงลามายืดขยาย ตัดทอน มาเป็นเพลงเถาอีกด้วย ซึ่งประพันธ์โดยท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ท่านได้ขยายตัดแต่งให้ครบเถามานานแล้วทั้งทางร้องและทางบรรเลงแต่ไม่มีคนได้เพลงนี้มากนัก ซึ่งในบทร้องนั้นคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง แต่งขึ้นใหม่ให้มีความหมายเชิงอาลัยดังนี้

สามชั้น

พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น ดวงจันทร์เพ็ญแข่งเมฆาพาแสงหาย
จะคล้อยดับลับฟ้าน่าเสียดาย จำขยายพจนาอาลัยเดือน
ดอกเอ๋ยดอกแก้ว แสงอาทิตย์จะเริ่มแล้ว
เดือนจำคลาดแคล้วไปเอย
หวนคำนึงถึงนุช ยิ่งแสนสุดอาวรณ์เอย
ถ้อยคำร่ำว่าสารพัด เจ้ามาสลัดตัดอาลัย
รักน้องจริง ๆรักน้องจริง แกล้งทิ้งน้องไว้ แกล้งให้มัวหมอง
เนื้อเหลืองเรืองรอง ดังทองนี่เอย
กล่าวคำเฉลยอย่างไรเล่า เตะกะชานมาหา
ตะเกียกสาวทอปอปักกะเนยยาน เจ้าสร้อยสังวาลของน้องเอย
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกอัญชัน พอจวนจะสิ้นแสงจันทร์
แสงทองก็พลันส่องเอย

สองชั้น

พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น เคยเริงเล่นสุขใจหาใดเหมือน
ยามเมื่อเราจำพรากไปจากเรือน เดือนจะเตือนความเก่าให้เศร้าใจ
ดอกเอ่ยดอกมะลิวัลย์ หวนคิดน้ำคำร่ำรำพัน
แว่วเสียงจำนรรจ์มิวายเอย
ธรรมชาติชวนใจให้อาดรู
ลมพัดสะบัดพลิ้ว พาเมฆละลิ่วลอยฟ้า
สุดสายตาจะตามเอย
ทะเลึกตรึกหยั่งได้
ลึกฝีปากยากกระไร จะหยั่งถึง
รักเจ้าช่อดอกรัก ปลูกไว้ใครมาหักเสียแล้วเอย

ใจพี่จะขาดเอย
ดวงเอ๋ยเจ้าดวงชีวิต แสนรักสลักจิตคำเช้าเฝ้าคิดคะนึงเอย

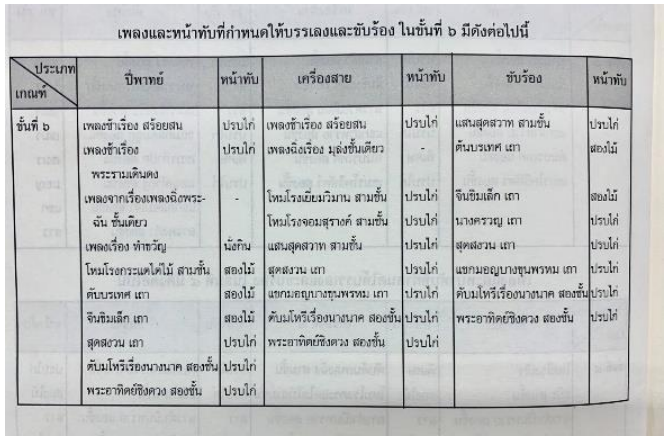
ชั้นเดียว

พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น น้ำค้างกระเซ็นละอองพรายประกายใส
ต้องดวงบุปผาสุมาลัย รวยรื่นชื่นวายระทมเอย
ดอกเอ๋ยดอกสร้อย งามแฉล้มแช่มช้อยจริงเอย
น่าชมเอย
อาทิตย์เรื่อรางสว่างสี จันทร์ลี้ลับเลื่อนเกลื่อนแสง
ใกล้เวลาพักผ่อนอ่อนแรง จวนแจ้งแล้วหนาขอลาเอย
นายสาคะมามอดเอย
ดอกเอ๋ยดอกขจร ขอลาไปก่อนแล้วเอย

จากเนื้อเพลงพระอาทิตย์สองชั้นที่มีความหลากหลายและถูกพัฒนาต่อยอดให้ครบเป็นเพลงเถา แสดงให้เห็นว่าเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงถูกขับเคลื่อนในทางวัฒนธรรมดนตรีไทยมาโดยตลอด อีกประการหนึ่งที่ถูกหยิบยกขึ้นมาเป็นประเด็นสำคัญในมิติของการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมดนตรีไทยเกี่ยวกับเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงก็คือ การบูรณาการกับการศึกษาทางดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

การบูรณาการเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงกับการศึกษาทางดนตรีไทย

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง นอกจากเป็นเพลงที่นิยมบรรเลงในหมู่นักดนตรีไทยแล้วยังมีความสำคัญจนได้ถูกนำเข้าไปอยู่ในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ขั้นที่ 6 ของทบวงมหาวิทยาลัยและยังนำไปเป็นเพลงที่อยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของสถาบันการศึกษาหลายแห่ง เช่น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร เป็นต้น



เพลงและหน้าทับที่กำหนดให้บรรเลงและขับร้อง ในชั้นที่ ๖ มีดังต่อไปนี้

ประเภท / เกณฑ์	ปี่พาทย์	หน้าทับ	เครื่องสาย	หน้าทับ	ขับร้อง	หน้าทับ
ชั้นที่ ๖	เพลงช้าเรื่อง สร้อยสน	ปรบไก่	เพลงช้าเรื่อง สร้อยสน	ปรบไก่	แสนสุดสวาท สามชั้น	ปรบไก่
	เพลงช้าเรื่อง พระรามเดินดง	ปรบไก่	เพลงฉิ่งเรื่อง มุ่งชั้นเดียว	-	ต้นบรเทศ เถา	สองไม้
	เพลงจากเรื่องเพลงฉิ่งพระฉัน ชั้นเดียว	-	โหมโรงเยียมวิมาน สามชั้น	ปรบไก่	จีนขิมเล็ก เถา	สองไม้
	เพลงเรื่อง ทำขวัญ	น้ำตาล	โหมโรงจอมสุรางค์ สามชั้น	ปรบไก่	นางครวญ เถา	ปรบไก่
	โหมโรงกระแตไต่ไม้ สามชั้น	สองไม้	แสนสุดสวาท สามชั้น	ปรบไก่	สุดสงวน เถา	ปรบไก่
	ต้นบรเทศ เถา	สองไม้	สุดสงวน เถา	ปรบไก่	แขกมอญบางขุนพรหม เถา	ปรบไก่
	จีนขิมเล็ก เถา	สองไม้	แขกมะอญบางขุนพรหม เถา	ปรบไก่	ดับไฟรี่เรื่องนางนาค สองชั้น	ปรบไก่
	สุดสงวน เถา	ปรบไก่	ดับไฟรี่เรื่องนางนาค สองชั้น	ปรบไก่	พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น	ปรบไก่
	ดับไฟรี่เรื่องนางนาค สองชั้น	ปรบไก่	พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น	ปรบไก่		
	พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น	ปรบไก่				

ภาพที่ 3 เพลงในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ขั้นที่ 6
(ที่มา : สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา, 2553)

รวมทั้งมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่ให้ความสำคัญกับเพลงนี้มากเพราะมีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เพลงนี้ถือว่าเป็นอัตลักษณ์ของสถาบันเลยก็ว่าได้ ซึ่งภาควิชาดนตรีไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาได้บรรจุเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงนี้ไว้ในโครงการปรับพื้นฐานทางดนตรีไทยก่อนเข้าศึกษา และยังมีการจัดการเรียนการสอนในวิชาขับร้องเบื้องต้น ทำให้นักศึกษาภาควิชาดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาสามารถบรรเลงและขับร้องเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงได้ทุกคน จากความสำคัญของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงที่มีต่อการศึกษาดนตรีไทยรวมถึงการบรรเลงดนตรีไทยในปัจจุบันที่ได้รับความสนใจเพิ่มมากขึ้นทั้งในเรื่องการจัดการเรียนการสอนตามโรงเรียน สถาบันทางดนตรี ทำให้เกิดการประกวดแข่งขันในรายการต่าง ๆ มากมาย ซึ่งเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงจัดได้ว่าเป็นเพลงที่อยู่ในเกณฑ์ประกวดที่ได้รับความนิยมมากเพลงหนึ่ง ทั้งการประกวดประเภทขับร้องเดี่ยวและการประกวดประเภทวง ดังตัวอย่างการประกวดต่อไปนี้

ภาพที่ 5 เพลงพระอาทิตย์ชิงดวงระดับมัธยมศึกษารายการประลองเพลงประเลงมโหรี ประจำปี 2552 ธนาคารกรุงเทพ
(ที่มา : http://www.thailifemusic.com/wp-content/gallery/)

ภาพที่ 6 การประกวดดนตรีไทย ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานสัปดาห์แห่งการเชิดชูเกียรติ และวันคล้ายวันพิราลัย สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ประจำปี 2562
(ที่มา : https://scontent.fbkk2-8.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9)

ในรายการประกวดของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มีการจัดประกวดต่อเนื่องนับ 10 ปี ทั้งนี้เพื่อเป็นการเชิดชูเกียรติในโอกาสวันคล้ายวันพิราลัยของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ผู้ดำริให้พระประดิษฐไพเราะ(มีแขก) แต่งเพลงนี้ขึ้น นอกจากนี้รายการดังกล่าวเป็นรายการถ้วยพระราชทานสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งเป็นพระมหากรุณาธิคุณยิ่งนัก

จากที่ได้กล่าวมาทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าถึงแม้ว่ากาลเวลาจะผ่านมาเป็น 100 ปี ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงปัจจุบัน เพลงพระอาทิตย์ชิงดวงยังคงเป็นเพลงที่ทรงคุณค่า และความสำคัญในประเด็นต่าง ๆ ทั้งในเรื่องการพัฒนารูปแบบของเพลงไทยประเภทเพลงลา โดยมีการประพันธ์เพลงลาขึ้นมาในรูปแบบที่มีการสอดทำนองของสำเนียงมอญ มีการศึกษาต่อยอดในรูปแบบการบรรเลงในการรวมวงประเภทต่าง ๆ จากแต่เดิมนิยมบรรเลงในวงปี่พาทย์เสภา ต่อมามีการนำมาใช้บรรเลงในวงเครื่องสาย วงมโหรี และวงมหาดุริยางค์ รวมถึงการนำเอาบทประพันธ์ที่มีความหลากหลายของเนื้อร้องและความหมายนำมารับร้องกับวงดนตรีไทย ตลอดจนการบูรณาการกับการศึกษาทางดนตรีไทยที่ได้กำหนดเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงให้อยู่ในในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยของสำนักคณะกรรมการการอุดมศึกษา และเป็นเพลงที่ใช้ในการเรียนการสอนในหลักสูตรการศึกษาดนตรีระดับอุดมศึกษา นอกจากนั้นได้มีการนำเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงมาใช้ในการประกวดดนตรีไทยตามรายการต่าง ๆ มากมาย จากความสำคัญทำให้เห็นมิติในการขับเคลื่อนของเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงที่มีต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยและยังคงความเป็นเพลงอมตะอีกเพลงหนึ่งที่มีนักดนตรีไทยให้ความสำคัญและนิยมชมชอบตราบนานเท่านาน

บรรณานุกรม

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย(ฉบับปรับปรุง)**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม. (2551). **สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สร้างสรรค์บุ๊คส์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย**. นครปฐม : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ถาวร สิกขโกศล. (2550). สำนักดนตรีไทยจากต้นรัตนโกสินทร์ถึงครูเลื่อน สุนทรวาทิน.**วารสารศิลปวัฒนธรรม.** 28(9), 128-130.

พิชิต ชัยเสรี. (2558). **เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง**. เอกสารประกอบการเสวนาบทเพลงในบ้านสมเด็จเจ้าพระยาฯ. 31-33.

วีณา ศรีธัญรัตน์, พรพิมล พุทธมาตย์, และสุวรรณา สัจจวีรวรรณ. (2526). **ผลงานด้านวัฒนธรรมของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค)**. งานวิจัยทุนกรมฝึกหัดครู กระทรวงศึกษาธิการ.

สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. (2553). **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

ทูนกระหม่อมบริพัตร พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล
Prince Paribatra The Father of Westernize Thai Music

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

บทคัดย่อ

เพลงไทยสากล เป็นคำที่เกิดขึ้นในสมัย จอมพล ป.พิบูลสงคราม ราวปี พ.ศ. 2480-2482 มีการก่อตั้งวงดนตรีสากลขึ้นในหน่วยงานต่าง ๆ ของรัฐบาลหลายหน่วยงานด้วยกัน โดยก่อนที่จะมีคำว่าเพลงไทยสากลนั้นประเทศไทยได้มีเพลงประเภทเพลงไทยสากลมาก่อน โดยมีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละยุค แต่ยังไม่เรียกว่าเพลงไทยสากล เมื่อกล่าวถึงเพลงไทยสากลในประเทศไทยแล้ว บุคคลสำคัญบุคคลหนึ่งที่ถือเป็นผู้ให้กำเนิดเพลงไทยสากลในประเทศไทย และถือเป็นบุคคลสำคัญทั้งทางด้านการดนตรีและด้านการทหารในประเทศไทยที่ทุกคนจะต้องนึกถึง คือ “ทูนกระหม่อมบริพัตร” หรือที่เรารู้จักกันในพระนามเต็มว่า จอมพล จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงเป็นผู้นำในการนิพนธ์ทำนองเพลงตามมาตรฐานและหลักเกณฑ์ของดนตรีสากล ทรงนิพนธ์บทเพลงสำหรับบรรเลงด้วยแตรวงโดยเฉพาะ โดยทรงนิพนธ์และบันทึกด้วยโน้ตสากลและใช้จังหวะแบบสากล นอกจากเพลงไทยสากลแล้วยังทรงนิพนธ์เพลงไทยไว้หลายเพลงด้วยเช่นกัน บทเพลงพระนิพนธ์ในทูนกระหม่อมบริพัตรสามารถแบ่งออกเป็น 6 ประเภท ได้แก่ ประเภทเพลงฝรั่งแท้ ๆ ประเภทเพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่ง ประเภทเพลงไทยแท้ ประเภทเพลงไทยแท้ที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์ ประเภทเพลงขับร้องหรือทางร้อง (ทรงนิพนธ์ทางร้อง) และประเภทเพลงเดี่ยวต่าง ๆ จากพระปรีชาสามารถนี้เองพระองค์จึงทรงได้รับการยกย่องว่าเป็น “พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล”

คำสำคัญ: ทูนกระหม่อมบริพัตร / พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล

---

* corresponding author, email : bow_piano@hotmail.com

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[1] Asst.Prof., Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: August 31, 2019 / **Revised:** December 17, 2019 / **Accepted:** December 18, 2019

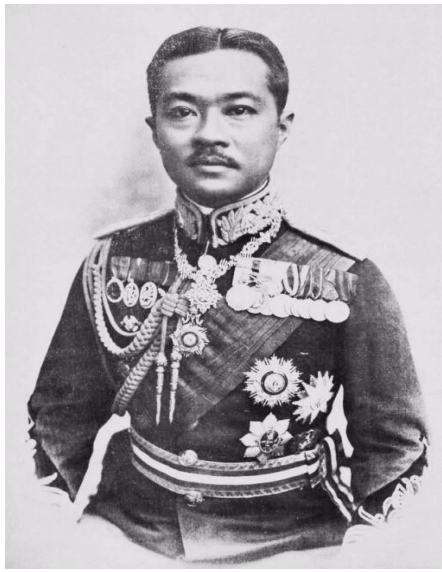
Abstract

Westernize Thai music is a word that occurred during the period of Field Marshal P. Pibulsongkram around the year 1937-1939. Western music bands have been established in various government agencies. Before the term Westernize Thai music, Thailand has had Westernize Thai music before with different styles for each era, but not call Westernize Thai music. When refer to Westernize Thai music in Thailand one important person who is considered the creator of Westernize Thai music in Thailand, and is an important person in music and military in Thailand that everyone must think of is “Prince Paribatra” or as we know in the full name “Field Marshal Ship Marshal His Royal Highness Prince Paribatra Sukhumbhand”. He is a leader in writing melodies in accordance with the standards and rules of Western music, wrote a song for the military band. Compose and writing with Western music notation. In addition to Westernize Thai music, he also composed many Thai songs. Songs of composed by Prince Paribatra can be divided 6 types which are 1) Western music 2) Thai song arranged in Western style 3) Thai music 4) Thai music played with Pi Paat 5) Vocals music and 6) Various solo music. From intuition His Royal Highness Prince Paribatra therefore is regarded as “The Father of Westernize Thai music”

Keywords: Prince Paribatra / The Father of Westernize Thai music

บทนำ

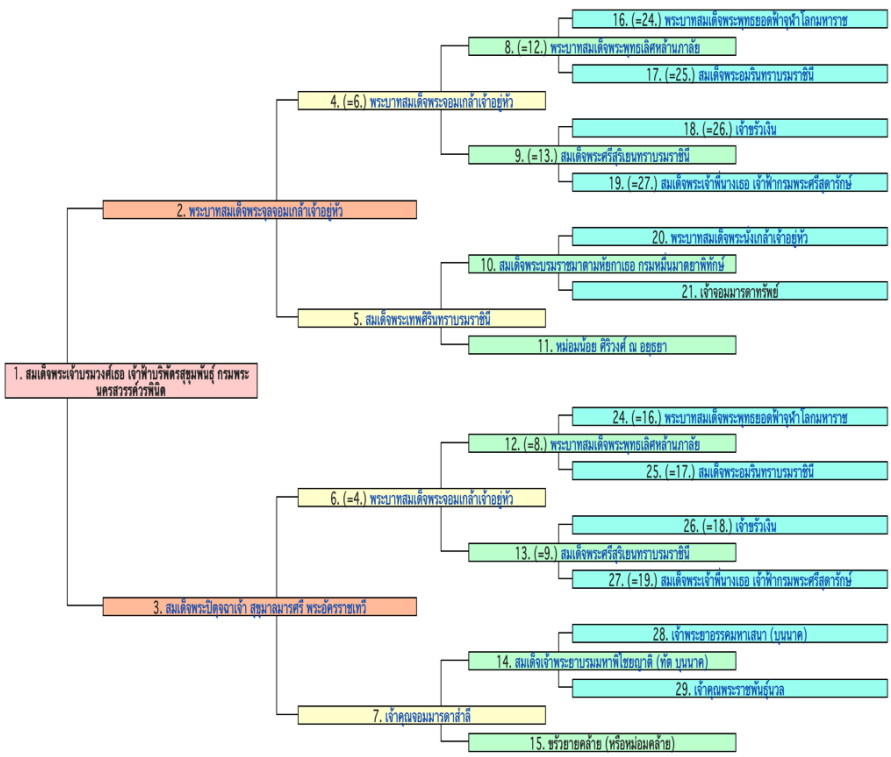
เมื่อกล่าวถึงเพลงไทยสากลในประเทศไทยแล้ว บุคคลสำคัญบุคคลหนึ่งที่ถือเป็นผู้ให้กำเนิดเพลงไทยสากลในประเทศไทย และถือเป็นบุคคลสำคัญทั้งทางด้านการดนตรีและด้านการทหารในประเทศไทยที่ทุกคนจะต้องนึกถึงนั้นเป็นใครไปไม่นั้นนอกเสียจาก “ทูนกระหม่อมบริพัตร” หรือที่เรารู้จักกันในพระนามเต็มว่า จอมพล จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต



ภาพที่ 1 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต
(ที่มา: http://kingchulalongkorn.car.chula.ac.th/th/
gallery/search?cat_id=194&page=3)

จอมพล จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงเป็นพระราชโอรสพระองค์ที่ 33 ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และสมเด็จพระปิตุจฉาเจ้าสุขุมาลมารศรี พระอัครราชเทวี ประสูติเมื่อวันพุธที่ 29 มิถุนายน พ.ศ. 2424 ตรงกับวันพุธ ขึ้น 3 ค่ำ เดือน 8 ปีมะเส็ง ในพระบรมมหาราชวัง ทรงมีพระเชษฐภคินี 1 พระองค์ คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าสุทธาทิพยรัตน์ สุขุมขัตติยกัลยาวดี กรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ เมื่อเจริญพระชนม์พรรษาได้ 8 พรรษาพระองค์ทรงเข้ารับการศึกษาตามแบบอย่างพระราชกุมารและพระราชกุมารีในสมัยนั้น โดยทรงศึกษาวิชาภาษาไทย วิชาภาษาอังกฤษ และศิลปะวิทยาการด้านต่าง ๆ เช่น ด้านการละคร การดนตรีไทย จนพระองค์สามารถทรงซออู้ได้อย่างคล่องแคล่ว และเมื่อพระชนม์พรรษาได้ 10 พรรษาทรงได้รับพระราชทานสุพรรณบัฏเฉลิมพระนามตามขัตติยราชประเพณี เมื่อวันที่ 2 มกราคม พ.ศ. 2434 โดยดำรงพระยศเป็น “สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ ดิลกจันทรนิภาพงศ์ มหามงกุฎวงศ์นาราธิราช

จุฬาลงกรณ์นาถราชวโรรส อดุลยยศอุภโตพงษ์พิสุทธ์ นรุตมรัตนขัตติยราชกุมาร กรมขุนมไหสุริยสงขลา” และมีพระราชพิธีโสกันต์ เมื่อวันที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2437 ขณะที่มีพระชนม์พรรษา 13 พรรษา หลังจากพระราชพิธีโสกันต์แล้วถือว่าพระองค์ได้ผ่านพ้นวัยของพระราชกุมารแล้ว ดังนั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดเกล้าฯ ให้เสด็จไปศึกษาต่อยังทวีปยุโรปเช่นเดียวกับพระเจ้าลูกยาเธออีกหลายพระองค์ที่เสด็จไปทรงศึกษาก่อนหน้านี้



ภาพที่ 2 พงศาวลีในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต
(ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki/สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ_เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์_กรมพระนครสวรรค์วรพินิต)

ทูนกระหม่อมบริพัตรได้ทรงศึกษาต่อวิชาการทหารที่เมืองปอร์ตสดัม ประเทศเยอรมนี ต่อมาได้เลื่อนชั้นขึ้นไปเรียนชั้นอุนเตอร์ เซกุนเด้ (Unter Sekunde) ที่โรงเรียนนายร้อยมัธยมคาเดต (Chief Cadet School) เมืองโกรส ลิสเตอร์เฟลเด้ (Gross Lichterfelde) กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี และที่ประเทศเยอรมนีนี่เองที่พระองค์ได้ทรงศึกษาวิชาการด้านดนตรีโดยทรงได้ศึกษาทั้งด้านการประสานเสียง การประพันธ์เพลง การเป็นวาทยากรควบคุมวงดนตรีขนาดใหญ่ ในด้านการศึกษาวิชาการทหารทรงสอบไล่ได้เป็นปอตเอเปแฟนริช (Portepeefahnrich) หรือนักเรียนว่าที่นายร้อย และได้ทรงเข้าศึกษาต่อในชั้นเซเลคต้า (Selekta) ต่อจากนั้นได้ทรงศึกษาต่อในชั้นที่สูงขึ้นไปเรื่อย ๆ จนจบวิชาการทหาร และได้รับพระราชทานยศนายร้อยตรี (Fahnrich) ในปี พ.ศ. 2444

หลังจากทรงสำเร็จการศึกษาวิชาการทหารแล้วทรงเข้ารับราชการทหารในกองทัพบกเยอรมนี โดยทรงเป็นนายทหารประจำกองร้อยรักษาพระองค์ของสมเด็จพระนางเจ้าเอากุสต้า พระบรมราชชนนี ระหว่างที่ทรงรับราชทหารอยู่นี้ได้ทรงไปสมัครเข้าเรียนในวิทยาลัยการสงครามเพิ่มเติม ในด้านการรับราชการทหารนั้นพระองค์ทรงได้รับการเลื่อนยศเป็นร้อยโทเมื่อวันที่ 9 กรกฎาคม พ.ศ. 2444 และ ทรงสำเร็จการศึกษาที่วิทยาลัยการสงครามในเดือนสิงหาคมปีเดียวกันนั้นเอง ต่อมาในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2444 พระองค์ทรงมีโอกาสได้ลาพักจึงเสด็จกลับประเทศไทยชั่วคราว โดยเสด็จกลับถึงประเทศไทยในวันที่ 28 ตุลาคม พ.ศ. 2444 ในขณะที่พระองค์เสด็จกลับถึงประเทศไทยนั้น เป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ได้เสด็จแปรพระราชฐานไปประทับ ณ เมืองนครสวรรค์ ทูนกระหม่อมจึงเสด็จไปเข้าเฝ้า ณ เมืองนครสวรรค์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เปลี่ยนพระนามทรงกรมของพระองค์เสียใหม่จากเดิมทรงกรม “กรมขุนมไหสุริยสงขลา” เป็น “กรมขุนนครสวรรค์วรพินิต” แทนเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2444

หลังจากนั้นพระองค์ทรงเสด็จกลับมาประทับที่กรุงเทพฯ ในขณะที่ทรงประทับที่กรุงเทพฯ นี้เอง พระองค์ทรงมีโอกาสได้พบกับหม่อมเจ้าหญิงประสงค์สม ไชยันต์ พระธิดาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าไชยันต์มงคล กรมหมื่นมหิศราชหฤทัย กับหม่อมกลีบ ในงานฤดูหนาวหรืองานฉลองประจำปีวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ซึ่งทั้ง 2 พระองค์ทรงพอพระทัยซึ่งกันและกัน ต่อมาทรงได้รับพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้ทั้ง 2 พระองค์หมั้น

หมายกัน หลังจากทรงหมั้นหมายกับหม่อมเจ้าหญิงประสงค์สม ไชยันต์แล้ว พระองค์ได้เสด็จกลับไปทรงศึกษาต่อที่ประเทศเยอรมนีอีกครั้งหนึ่ง เมื่อเสด็จถึงประเทศเยอรมนีทรงเร่งรัดเพื่อเรียนวิชาการทหารที่สำคัญให้สำเร็จในเวลา 1 ปี โดยทรงเลือกเข้าศึกษาในหลักสูตรต่าง ๆ หลายหลักสูตรด้วยกัน ตลอดจนทรงเข้าร่วมสมทบการฝึกหัดนำทัพในสนามรบ นอกจากนั้นยังทรงเข้ารับฟังการบรรยายเกี่ยวกับเศรษฐกิจ กฎหมาย ธรรมเนียมระหว่างประเทศ และวิธีปกครองอาณานิคม เพื่อเป็นการเพิ่มเติมความรู้เกี่ยวกับรัฐศาสตร์การปกครองและเศรษฐกิจ ในขณะเดียวกันก็ยังทรงรับราชการในกรมทหารของสมเด็จพระนางเจ้าเอากุสต้าที่ 4 โดยทรงได้รับพระราชทานเลื่อนยศเป็นนายร้อยเอกในการรับราชการทหารครั้งนี้

ระหว่างที่ทรงพำนักที่ประเทศเยอรมนีในครั้งนี้ ทูนกระหม่อมได้ทรงให้สร้างวังในสถาปัตยกรรมแบบเรเนซองซ์เพื่อใช้เป็นตำหนักหอที่ประเทศไทย เมื่อพระองค์ทรงสำเร็จการศึกษาและเสด็จกลับประเทศไทยในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2446 ตำหนักใหญ่ยังทำการก่อสร้างไม่แล้วเสร็จพระองค์จึงได้เสด็จขึ้นประทับบนตำหนักไม้ที่สร้างขึ้นเพื่อให้ประทับระหว่างรอให้ตำหนักใหญ่สร้างเสร็จ หลังจากเสด็จกลับถึงเมืองไทยได้ไม่กี่วันพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงเห็นว่าพระองค์ทรงศึกษาวิชาเสนาธิการมาจึงทรงมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้ทรงดำรงตำแหน่งเสนาธิการทหารบก หลังจากนั้นไม่นานนักพระองค์ทรงเข้าพิธีเสกสมรสกับหม่อมเจ้าหญิงประสงค์สม ไชยันต์ เมื่อวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2446 และยังคงประทับยังตำหนักไม้ซึ่งเป็นตำหนักหอของพระองค์ ที่ตำหนักไม้แห่งนี้เองทูนกระหม่อมได้เริ่มทรงดนตรีไทย

หลังจากที่ทูนกระหม่อมบริพัตรทรงรับตำแหน่งเสนาธิการทหารบกได้ไม่ทันครบปี พระองค์ทรงได้รับพระบรมราชโองการแต่งตั้งจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้ไปดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือที่ว่างลง ในขณะที่ทรงดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือนี้เองทรงจัดระบบระเบียบของทหารเรือใหม่อย่างมากมาย เช่น ทรงจัดทำคำสั่ง กฎระเบียบข้อบังคับต่าง ๆ ประมวลขึ้นเป็นเล่ม และทรงตั้งกรมพระธรรมนูญทหารเรือขึ้นเพื่อดูแลงานที่เกี่ยวกับกฎหมายและคำสั่งต่าง ๆ ในกองทัพเรือ นอกจากนี้ยังทรงปรับเปลี่ยนและวางรากฐานทางด้านต่าง ๆ ให้กับกองทัพเรืออย่างมากมาย รวมไปถึงทรงปรับปรุงและกำหนดรูปแบบกระบวนเรือพยุหยาตราชลมารคอีกด้วย

ต่อมาในปี พ.ศ. 2463 สมเด็จเจ้าฟ้าฯ จักรพงษ์ภูวนาถ กรมหลวงพิษณุโลกประชานาถ เสนาธิการทหารบกเสด็จทิวงคต พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า

เจ้าอยู่หัวทรงเห็นว่าไม่มีผู้ใดเหมาะสมกับตำแหน่งนี้มากไปกว่าทูนกระหม่อมบริพัตร จึงมีพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ทูนกระหม่อมบริพัตรย้ายจากตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือ มาดำรงตำแหน่งเสนาธิการทหารบก ในวันที่ 16 มิถุนายน พ.ศ. 2463 ดังนั้นภารกิจที่ทรงปฏิบัติราชการในกองทัพเรือเป็นเวลานานถึง 17 ปีได้สิ้นสุดลง การที่พระองค์ทรงกลับมาดำรงตำแหน่งเสนาธิการทหารบกในครั้งนี้พระองค์สามารถทรงงานและจัดการกิจการต่าง ๆ ของทหารบกได้อย่างรวดเร็ว เพราะทรงมีประสบการณ์จากการปฏิบัติราชการในกองทัพเรือมาถึง 17 ปี นอกจากที่ทรงดำรงตำแหน่งเสนาธิการทหารบกแล้วพระองค์ยังทรงยังรับหน้าที่เป็นอุปนายกสภากาชาดอีกด้วย โดยพระองค์ได้ทรงงานต่าง ๆ ให้กับสภากาชาดอย่างมากมาย เช่น สร้างอาคาร ผลิตวัคซีนป้องกัน ผลิตเซรุ่มแก้พิษงู และพิษสุนัขบ้า เป็นต้น ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ได้มีพระบรมราชโองการให้เลื่อนกรมจาก “กรมหลวงนครสวรรค์วรพินิต” ขึ้นเป็น “กรมพระนครสวรรค์วรพินิต” ในวันที่ 15 มีนาคม พ.ศ. 2468 และทรงได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ ให้ดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงกลาโหม

ในปีเดียวกันนี้เอง (พ.ศ. 2468) ประเทศไทยประสบปัญหาความตกต่ำทางเศรษฐกิจ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ส่งผลให้พระองค์ประสบกับความยากลำบากในการบริหารงานที่กระทรวงกลาโหม โดยทรงต้องทำการปรับปรุงตัดทอนงบประมาณลงด้วยการยุบรวมหน่วยงานที่มีงานซ้ำซ้อนกัน ความตกต่ำทางเศรษฐกิจภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 มีความรุนแรงและเรื้อรังต่อมาอีกหลายปีด้วยกัน ทำให้เกิดปัญหาด้านงบประมาณของประเทศขาดดุล ดังนั้นจึงมีการตัดทอนรายจ่ายของทุกกระทรวง ยกเลิกการจ้างงาน ยุบรวมหน่วยงานต่าง ๆ ลดเงินเดือนข้าราชการ ซึ่งมาตรการทั้งหมดนี้สร้างความไม่พอใจให้กับข้าราชการและผู้คนทั่วไปเป็นอย่างมากที่รัฐบาลไม่สามารถแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ได้ จนส่งผลกระทบไปสู่ประชาชน ทำให้คณะบุคคลที่ต้องการเห็นประเทศไทยปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตย เห็นเป็นจังหวะที่เหมาะสมในการทำการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ดังนั้นจึงมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 สมเด็จเจ้าพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต และสมาชิกในราชสกุลบริพัตร จึงต้องเสด็จเดินทางออกจากประเทศไทยภายในเวลาไม่กี่วันหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยได้เสด็จไปประทับเป็นการถาวรที่ตำบลจีปะกันดี ถนนเนลันด์ เมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซีย ที่เมืองบันดุงแห่งนี้

พระองค์ทรงมีเวลาพักผ่อนอย่างเต็มที่หลังจากที่ทรงต้องปฏิบัติราชการมาเป็นเวลาเกือบ 30 ปี ดังนั้นพระองค์จึงได้ทรงประพันธ์เพลงไว้เป็นจำนวนมาก

สมเด็จเจ้าพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงประชวรด้วยโรคพระวักกะ (โรคไต) และพระหทัย (โรคหัวใจ) และได้สิ้นพระชนม์ในวันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2487 ซึ่งเป็นช่วงที่สงครามโลกครั้งที่ 2 รุนแรงที่สุด ดังนั้นพระญาติจึงได้บรรจุพระศพไว้ที่สุสานเทศบาล ถนนปันดู จนเมื่อเสร็จสิ้นสงครามโลกครั้งที่ 2 แล้ว พระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อัญเชิญพระศพกลับสู่พระนครและให้ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งทรงธรรม วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม เพื่อบำเพ็ญพระราชกุศลตามพระราชประเพณี และเมื่อได้บำเพ็ญพระราชกุศลตามพระราชประเพณีแล้ว จึงมีพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ ณ เมรุท้องสนามหลวง และเสด็จไปพระราชทานเพลิงศพด้วยพระองค์เองเมื่อวันที่ 10 เมษายน พ.ศ. 2493

ด้านการดนตรี

ในด้านการดนตรีทูนกระหม่อมบริพัตรทรงโปรดดนตรีไทยมาตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ และเคยทรงซออู้มาก่อน ความสนพระทัยในด้านการดนตรีได้เพิ่มขึ้นในระหว่างที่ทรงศึกษาวิชาการทหารที่ประเทศเยอรมนี โดยได้ทรงเสด็จไปศึกษาดนตรีสากลจนสามารถทรงเปียโนได้อย่างคล่องแคล่ว และทรงศึกษาต่อไปถึงเรื่องการอ่านโน้ต การแยกเสียงประสาน การประพันธ์เพลง ตลอดจนการกำกับวงดนตรี ด้วยเหตุนี้พระองค์จึงทรงนิพนธ์เพลงได้อย่างรวดเร็ว และเมื่อเสด็จกลับมาประเทศไทยในปี พ.ศ. 2446 ทูนกระหม่อมได้เริ่มทรงดนตรีไทยอย่างจริงจัง โดยทรงรวบรวมมหาดเล็กที่สามารถเล่นดนตรีไทยได้ จนสามารถก่อตั้งเป็นวงพิณพาทย์ไม้แข็งของวังบางขุนพรหม นอกจากนี้ยังทรงนิพนธ์เพลงไทยสากลชื่อเพลง “วอลตซ์ปลื้มจิต” ซึ่งถือเป็นเพลงไทยสากลเพลงแรกที่ทรงนิพนธ์ขึ้นอีกด้วย

ภาพที่ 3 ทูนกระหม่อมบริพัตรทรงซอสามสาย
(ที่มา: http://www.oursiam.net/content/view.php?code=02021-1164512970-0098)

ในขณะที่พระองค์ทรงดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือนั้น นอกจากจะทรงปรับปรุงกองทัพเรือแล้วยังทรงโปรดให้ตั้งแตรวงทหารเรือขึ้น และทรงเสด็จไปฟังการฝึกซ้อมเป็นประจำ เมื่อแตรวงทหารเรือสามารถบรรเลงเพลงได้พอสมควรแล้ว พระองค์ก็ทรงหาเวลาว่างเพื่อนิพนธ์เพลงสำหรับแตรวงทหารเรือขึ้น และทรงประทานให้แตรวงทหารเรือบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ เช่น เพลงวอลตซ์ประชุมพล ซึ่งพระองค์ทรงตั้งใจนิพนธ์ขึ้นเพื่อให้เป็นเพลงประจำกองทัพเรือ หลังจากนั้นพระองค์ทรงนิพนธ์บทเพลงสำหรับแตรวงหรือวงโยธวาทิตขึ้นมาอีกหลายเพลงด้วยกัน เช่น เพลงสุดเสนาะ เพลงมณฑาทอง เพลงวอลตซ์เมขลา เพลงมหาฤกษ์ เพลงสรรเสริญเสือป่า เพลงวอลตซ์โนรี เพลงสาครลั่น เพลงโศก และเพลงนางครวญ 3 ชั้น ก็เกิดตามกันมา นอกจากเพลงสากลที่พระองค์ทรงนิพนธ์ไว้แล้ว ด้านเพลงไทย

ทูนกระหม่อมก็ทรงนิพนธ์ไว้เป็นจำนวนมากเช่นกัน โดยเพลงที่ทรงนิพนธ์ไว้นั้นมีทั้งที่ทรงปรุงแต่งจากเพลงของเดิมให้มีเสียงประสานไพเราะยิ่งขึ้น ขยายให้ยาวขึ้น ดัดแปลงเพลงของเดิมทั้งหมดหรือดัดแปลงเพียงบางส่วน และมีบางส่วนที่เป็นคีตนิพนธ์สำหรับขับร้อง ด้วยเหตุที่พระองค์ทรงเป็นนักวิชาการที่มีความรู้ทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ จึงทำให้การทรงงานของพระองค์อยู่บนพื้นฐานของความเป็นจริงที่ปฏิบัติได้ จึงส่งผลให้ผลงานด้านต่าง ๆ ของพระองค์เป็นผลงานที่ดียิ่งกว่ามืออาชีพ (นวรัตน์ เลขะกุล, 2544)

เทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ได้กล่าวไว้ในหนังสือ “ทูนกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี” (พระเจ้า วรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง และพูนพิศ อมาตยกุล, 2524: 68-80) ไว้ว่า ผลงานพระนิพนธ์ในทูลกระหม่อมบริพัตรสามารถจำแนกออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ กลุ่มเพลงฝรั่ง กลุ่มเพลงไทยแท้ และกลุ่มเพลงขับร้อง (ทางขับร้อง) สำหรับกลุ่มเพลงฝรั่งท่านทรงเขียนปนกันไว้ระหว่างเพลงฝรั่งแท้ ๆ (ไม่มีไทยปน) กับเพลงไทยที่มีทำนองเพลงเป็นฝรั่ง ดังนั้นจะขอแยกประเภทของเพลงพระนิพนธ์ออกเป็น 6 ประเภท เพื่อความชัดเจน ดังนี้

1. ประเภทเพลงฝรั่งแท้ ๆ คือ เพลงที่ทรงนิพนธ์แยกเสียงประสานตามแบบฝรั่งและมีท่วงทำนองเป็นเพลงสากลมากกว่าเพลงไทยเดิม เพลงในกลุ่มนี้มี 5 เพลง ด้วยกัน คือ 1) เพลงวอลตซ์ปลื้มจิตต์ 2) เพลงวอลตซ์ประชุมพล 3) เพลงวอลตซ์โนรี 4) เพลงมณฑาทอง และ 5) เพลงมาร์ชบริพัตร เพลงทั้ง 5 เพลงนี้ปัจจุบันพบเพียง 4 เพลง เพลงวอลตซ์โนรีได้หายไป ซึ่งเพลงวอลตซ์โนรีนี้เป็นเพลงที่ทรงนิพนธ์ประทานให้แก่เจ้าหญิงโนรี แห่งประเทศสวีเดน เมื่อครั้งที่เจ้าหญิงโนรีเสด็จมาในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6

2. ประเภทเพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่ง คือ เพลงประเภทเพลงไทยแท้ที่ทูนกระหม่อมทรงดัดแปลงแนวทำนองให้เป็นอย่างฝรั่งเต็มที่ เพลงพระนิพนธ์ในกลุ่มนี้ทุกเพลงล้วนมีต้นเค้ามาจากเพลงไทยแท้ (เพลงไทยเดิม) โดยพระองค์ได้ทรงเรียบเรียงเสียงประสาน และทำทางใหม่จนเพลงออกมามีซุ้มเสียงเป็นอย่างฝรั่งมาก ไม่มีการตีฉิ่งหรือใช้จังหวะแบบไทย (หน้าทับ) เพลงในกลุ่มนี้ มี 8 เพลง คือ 1) เพลงสุดเสนาะมาจากเพลงแสนเสนาะ 2) เพลงวอลตซ์เมขลามาจากเพลงหกบท 3) เพลงมหาฤกษ์มาจากเพลงมหาฤกษ์ 2 ชั้น 4) เพลงสรรเสริญเสือป่ามาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน 2 ชั้น 5) เพลงสาครลั่นมาจากเพลงอกทะเล 2 ชั้นหรือเพลงทะเล

บ้า 6) เพลงมหาชัยมาจากเพลงมหาชัย 2 ชั้นของเดิม 7) เพลงพระยาโศกมาจากเพลงพญาโศก 2 ชั้น และ 8) เพลงนางครวญทางฝรั่งมาจากเพลงนางครวญเถา

3. ประเภทเพลงไทยแท้ คือ กลุ่มของเพลงที่ทูนกระหม่อมทรงนิพนธ์ตามแนวเพลงไทยจริง ๆ เสียงเป็นแบบเพลงไทยแท้ แต่บรรเลงด้วยแตรวงหรือ ที่เรียกกันโดยทั่วไปว่าวงโยธวาทิต โดยทรงทำไว้เป็นโน้ตรวมฉบับรวมทั้งวง (Score) สำหรับแตรวงหรือวงโยธวาทิตขึ้น และทรงทำโน้ตแยกทางสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ ไว้ครบทั้งวง โดยมีจางวางทั่ว พาทยโกศลเป็นผู้บอกเพลงถวายและทำการตรวจเช็คแนวเพลงให้เป็นทางไทยอย่างถูกต้องตามหลักการและจังหวะหน้าทับของไทย จึงปรากฏบทเพลงพระนิพนธ์ที่เป็นเพลงไทยแท้สำหรับบรรเลงด้วยแตรวงหรือวงโยธวาทิตทั้งหมด 20 เพลง ได้แก่ 1) เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา (เพลงนี้ทรงนิพนธ์เป็นเพลงสำหรับวงโยธวาทิตก่อนแล้วจึงปรับปรุงเป็นทางพิณพาทย์ในเวลาต่อมา) 2) เพลงเขมรพวง 3 ชั้น เถา 3) เพลงเขมรชมจันทร์ 4) เพลงโหมโรงสะบัดสะบิ้ง 3 ชั้น 5) เพลงทยอยนอก 6) เพลงทยอยเขมร 7) เพลงทยอยใน 8) เพลงพวงร้อย เถา 9) เพลงแขกเห่ เถา 10) เพลงถอนสมอ เถา 11) เพลงแขกมัสหรี เถา 12) เพลงครอบจักรวาล เถา 13) เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น 14) เพลงเขมรใหญ่ เถา 15) เพลงพม่า เถา (เพลงพม่าห้าท่อน เถา) 16) เพลงแขกสี่เกลอ เถา 17) เพลงแขกสาย เถา 18) เพลงบาทสกุณี 19) เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ และ 20) เพลงเขมรโพธิสัตว์ เถา ซึ่งเพลงทั้ง 20 เพลงในกลุ่มเพลงประเภทเพลงไทยแท้นี้ทูนกระหม่อมทรงทำทางสำหรับแตรวงหรือวงโยธวาทิตขึ้นไม่ได้ทรงนิพนธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมดแต่ทรงทำทางสำหรับแตรวงหรือวงโยธวาทิตโดยทรงยึดแนวเพลงของเก่าเป็นพื้น และทรงนิพนธ์ขยายขึ้นเป็น 3 ชั้นบ้าง ตัดลงเป็นชั้นเดียวบ้าง และทรงประดับแนวต่าง ๆ ให้งดงามไพเราะตามพระทัย และทรงประทานให้แตรวงทหารเรือและแตรวงทหารบกบรรเลง

4. ประเภทเพลงไทยแท้ที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์ เมื่อครั้งที่ทูนกระหม่อมบริพัตรทรงประทับอยู่ที่วังบางขุนพรหม พระองค์ได้ทรงนิพนธ์เพลงสำหรับวงปี่พาทย์ไว้น้อยมากเนื่องด้วยทรงมีราชการรัดพระองค์ตลอดเวลา แต่หลังจากที่พระองค์เสด็จไปประทับที่เมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซียแล้วพระองค์ทรงมีเวลาว่างมากขึ้น จึงทรงนิพนธ์เพลงสำหรับวงปี่พาทย์ขึ้นอีกหลายเพลงด้วยกัน โดยเพลงที่พระองค์ทรงนิพนธ์สำหรับวงปี่พาทย์นี้มีทั้งหมด 25 เพลง คือ 1) เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา (พ.ศ. 2453 เป็นเพลงแรกในพระชนม์ชีพ) 2) เพลงแขกสาย เถา (พ.ศ. 2471) 3) เพลงอาถรรพ์ เถา (พ.ศ. 2471) 4) เพลงเทวาประสิทธิ์ เถา

(พ.ศ. 2471) 5) เพลงน้ำลอดใต้ทราย เถา (พ.ศ. 2480) 6) เพลงนารายณ์แปลงรูป เถา (พ.ศ. 2480) 7) เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น (ไม่ทราบปี) 8) เพลงสมิงทองมอญ เถา (ไม่ทราบปี) 9) เพลงโหมโรงประเสบัน 3 ชั้น (พ.ศ. 2481) 10) เพลงโหมโรงขยะแขยง 3 ชั้น (พ.ศ. 2481) 11) เพลงครวญหา เถา (พ.ศ. 2481) 12) เพลงจีนลั่นถัน เถา (พ.ศ. 2481) 13) เพลงกำสรวลสุรางค์ เถา (พ.ศ. 2481) 14) เพลงอัปสรสำอาง เถา (พ.ศ. 2483) 15) เพลงสุรางค์จำเรียง เถา (พ.ศ. 2483) 16) เพลงจีนเข้าห้อง (พ.ศ. 2483) 17) เพลงเทวาประสิทธิ์ เถา (พ.ศ. 2483 ทรงแก้ไขเพิ่มเติมจากที่เคยทรงไว้เมื่อ ปี พ.ศ. 2471) 18) เพลงวิลันดาโอด เถา (พ.ศ. 2483) 19) เพลงดอกไม้ร่วง เถา (พ.ศ. 2483) 20) เพลงพวงร้อย เถา (พ.ศ. 2483) 21) เพลงถอนสมอ เถา (พ.ศ. 2483) 22) เพลงพระจันทร์ครึ่งซีก เถา (พ.ศ. 2483) 23) เพลงจิ้งจกทอง เถา (พ.ศ. 2483) 24) เพลงจีนเก็บบุปผา เถา (พ.ศ. 2484) และ 25) เพลงสุดถวิล เถา หรือเพลงต้นตะนาว เถา (พ.ศ. 2484 เป็นเพลงสุดท้ายในพระชนม์ชีพ)

5. ประเภทเพลงขับร้องหรือทางร้อง (ทรงนิพนธ์ทางร้อง) เมื่อครั้งที่ทูนกระหม่อมทรงประทับที่วังบางขุนพรหมนั้น เวลาที่พระองค์ทรงพระนิพนธ์เพลงเสร็จจะประทานให้หม่อมเจริญ พาทยโกศลทำทางขับร้องถวาย แต่เมื่อเสด็จไปประทับอยู่ที่เมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซีย เมื่อพระองค์ทรงพระนิพนธ์เพลงใหม่ขึ้น พระองค์ทรงต้องต่อทางร้องประทานให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ด้วยพระองค์เองหลายเพลงด้วยกัน เวลาที่ทรงต่อทางร้องจะทรงใช้ซออู้สีนำ บางครั้งทรงเปล่งพระสุรเสียงออกมาบ้างแต่ไม่บ่อยนัก เพลงที่พระองค์ทรงพระนิพนธ์ทางร้องไว้มีทั้งหมด 13 เพลง ได้แก่ 1) เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา 2) เพลงเขมรพวง 3 ชั้น 3) เพลงแขกเห่ เถา 4) เพลงเขมรใหญ่ เถา 5) เพลงแป๊ะ 3 ชั้น 6) เพลงพวงร้อย เถา 7) เพลงน้ำลอดใต้ทราย เถา 8) เพลงนารายณ์แปลงรูป เถา 9) เพลงเขมรปากท่อ 3 ชั้น 10) เพลงเทวาประสิทธิ์ เถา 11) เพลงจีนเข้าห้อง เถา 12) เพลงจิ้งจกทอง เถา และ 13) เพลงสุดถวิล เถา หรือเพลงต้นตะนาว เถา

6. ประเภทเพลงเดี่ยวต่าง ๆ เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่าทูนกระหม่อมบริพัตรทรงมีความชำนาญในการสีซอสามสายเป็นอย่างมาก ดังนั้นจึงปรากฏเพลงพระนิพนธ์ที่เป็นทางเดี่ยวสำหรับซอสามสายไว้มากกว่าทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ส่วนเครื่องดนตรีตะวันตกนั้นมีแค่ทางเดี่ยวแตรคอร์เนทเพียงอย่างเดียว บทเพลงประเภทเพลงเดี่ยวนี้มีเพียง 4 เพลงเท่านั้น ได้แก่ 1) ทางเดี่ยวซอสามสายเพลงบุหลันลอยเลื่อน 2) ทางเดียวซอสามสายเพลงอาเฮีย 3) ทางเดี่ยวซอสามสายเพลงสารถี 3 ชั้น และ 4) ทางเดี่ยวแตรคอร์เนทเพลงสารถี 3 ชั้น

นอกจากบทเพลงที่ได้กล่าวมาข้างต้นทั้ง 6 ประเภทแล้วนั้นยังปรากฏเพลงพระนิพนธ์ในอัตรา 2 ชั้นเป็นพิเศษอีกหลายเพลงด้วยกันที่ทรงทำทางเปลี่ยนไว้ ได้แก่ เพลงมอญรำดาบ เพลงช้างประสานงา เพลงแมลงวันทอง เพลงแขกมอญ 2 ชั้น และเพลงต่อยรูปทางประสานเสียง

พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล

เพลงไทยสากล เป็นคำที่เกิดขึ้นในสมัย จอมพล ป.พิบูลสงคราม ราวปี พ.ศ. 2480-2482 ซึ่งเป็นช่วงที่กำลังพัฒนาชาติไทยให้มีวัฒนธรรมเทียมกับอารยประเทศ และเป็นช่วงที่ห้ามบรรเลงเพลงไทยเดิมอย่างเด็ดขาด จึงมีการก่อตั้งวงดนตรีสากลขึ้นในหน่วยงานต่าง ๆ ของรัฐบาลหลายหน่วยงานด้วยกัน ก่อนที่จะมีคำว่าเพลงไทยสากลนั้นในประเทศไทยได้มีเพลงประเภทเพลงไทยสากลมาก่อน โดยมีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละยุคสมัย

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการฝึกหัดทหารตามแบบยุโรป ซึ่งมีการใช้ดนตรีบรรเลงประกอบการฝึกหัดทหาร โดยใช้แตรวงบรรเลงประกอบการฝึก คนไทยเริ่มคุ้นชินกับแตรวงหรือแตรฝรั่งตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาจนถึงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จาคอพ ไฟต์ (Jacob Feit) บิดาของพระเจนดุริยางค์ ซึ่งเป็นชาวอเมริกันเชื้อสายเยอรมันได้เข้ามารับราชการเป็นครูแตรวงในราชสำนักของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (วังหน้า) ได้ทำการปรับปรุงแตรวงทหารในปี พ.ศ. 2420 และต่อมาเรียกแตรวงนี้ว่า “วงโยธวาทิต” เพลงที่แตรวงหรือวงโยธวาทิตในสมัยนั้นใช้ในการบรรเลงนั้น จะใช้เพลงจอมราชจงเจริญ (God Save the Queen) ซึ่งเป็นทำนองเพลงประจำชาติของอังกฤษใช้สำหรับบรรเลงถวายความเคารพแด่พระมหากษัตริย์ และบทเพลงที่ใช้สำหรับเดินนำขบวนแถวกองทหารจะใช้เพลงมาร์ชของประเทศแถบในตะวันตก เช่น Marching through Georgia เป็นบทเพลงจากประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นต้น หรือในบางครั้งใช้บทเพลงไทยเดิมที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น เช่น เพลงทะเลบ้า 2 ชั้น เป็นต้น

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงเป็นผู้นำในการนิพนธ์ทำนองเพลงตามมาตรฐานและหลักเกณฑ์ของดนตรีสากล ทรงนิพนธ์บทเพลงสำหรับบรรเลงด้วยแตรวงโดยเฉพาะ โดยทรงนิพนธ์เพลงวอลตซ์ปลื้มจิตตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลขึ้นในปี พ.ศ. 2446 ซึ่งถือว่าเป็นเพลงไทยสากลเพลงแรกในประวัติศาสตร์การดนตรีของประเทศไทย นอกจากเพลงวอลตซ์ปลื้มจิตแล้ว

พระองค์ยังทรงนิพนธ์เพลงในรูปแบบเพลงไทยสากลไว้อีกมากมาย โดยทรงนิพนธ์และบันทึกด้วยโน้ตสากลและใช้จังหวะแบบสากล จากพระปรีชาสามารถนี้เอง พระองค์จึงทรงได้รับการยกย่องว่าเป็น “พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล”

คุณจำนง รังสิกุล เป็นคนไทยคนแรกที่เขียนหนังสือยกย่องเทิดพระเกียรติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ว่าพระองค์ทรงเป็นคนไทยคนแรกที่แต่ง (นิพนธ์) เพลงอย่างฝรั่ง และถือว่าพระองค์ทรงเป็น “พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล” จนที่ยอมรับกันถึงทุกวันนี้

จากพระประวัติและพระอัจริยภาพดังกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่า จอมพล จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต หรือทูนกระหม่อมบริพัตร ทรงมีพระปรีชาสามารถทั้งในด้านการเมืองการปกครอง การทหาร ตลอดจนศิลปะวิทยาการด้านต่าง ๆ โดยเฉพาะด้านการดนตรี พระองค์ทรงเป็นคนไทยคนแรกที่ทำการแต่งเพลง (นิพนธ์เพลง) ทรงแยกเสียงประสานตามหลักการและทฤษฎีดนตรีตะวันตก เพลงพระนิพนธ์นี้มีท่วงทำนองเป็นฝรั่งอย่างมาก นอกจากนั้นพระองค์ยังทรงนิพนธ์เพลงไทยไว้อีกมากมายด้วยกัน บทเพลงพระนิพนธ์ในทูนกระหม่อมบริพัตรสามารถแบ่งได้เป็น 6 ประเภท ได้แก่ 1) ประเภทเพลงฝรั่งแท้ ๆ 2) ประเภทเพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่ง 3) ประเภทเพลงไทยแท้ 4) ประเภทเพลงไทยแท้ที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์ 5) ประเภทเพลงขับร้องหรือทางร้อง (ทรงนิพนธ์ทางร้อง) และ 6) ประเภทเพลงเดี่ยวต่าง ๆ จากข้อความดังกล่าวข้างต้นจึงถือได้ว่าทูนกระหม่อมบริพัตรเป็นบุคคล ที่สำคัญยิ่งในวงการดนตรีของประเทศไทย

บรรณานุกรม

กองทัพเรือ. (2493). **พระประวัติและจริยาวัตรของจอมพลเรือ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต และเอกสารที่ได้ทรงปฏิบัติราชการ.** ธนบุรี: โรงพิมพ์กรมอุทกศาสตร์.

ฉกาจ ราชบุรี. (2549). กำเนิดเพลงไทยสากล. **วารสารครุศาสตร์อุตสาหกรรม** 5(2), 33–39.

นวรัตน์ เลขะกุล. (2544). **ชีวิตและงานทูนกระหม่อมบริพัตร.** กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2530). วงดุริยางค์ทหารบก. **ศิลปวัฒนธรรม.** 8(3), 68-82.

_____. (2537). แตรวงของไทย. **เพลงดนตรี.** 1(2), 75–77.

_____. (2537). โยธวาทิตวิชาการและวิชาชีพ. **เพลงดนตรี** 1(3), 113–115.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2549). นครสวรรค์วรพินิต, จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระ. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** พิมพ์ครั้งที่ 2. หน้า 77-80. นนทบุรี: ทีฟิล์ม.

ศิริรัตนบุษบง, พระองค์เจ้า. (2524). **พระประวัติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต.**กรุงเทพมหานคร: จันวาณิชย์.

ศิริรัตนบุษบง, พระองค์เจ้า และพูนพิศ อมาตยกุล. (2524). **ทูลกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี.** กรุงเทพมหานคร: จันวาณิชย์.

สุกรี เจริญสุข. (2538). **ดนตรีชาวสยาม.** กรุงเทพมหานคร: Dr. Sax.

_____. (2539). **แตรและแตรวงของชาวสยาม.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: Dr. Sax.

_____. (2546). **111 คนดนตรี ชีวิตและผลงานประกอบภาพเขียน.** นครปฐม: ม.ป.ท.

แนวทางปริวรรตเพลงไทยในรูปแบบโน้ตสากล ของครูพิมพ์ พวงนาค
Guidelines on Kru Pim Poungnak's Thai Classical Music Scores to Digital Files

กฤตวิทย์ ภูมิถาวร[*1]
Krittavit Bhumitavara[*1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีจุดประสงค์เพื่อให้เห็นการพัฒนาโน้ตเพลง รูปแบบเอกสารโน้ตเพลงไทยต้นฉบับบันทึกโดยลายมือครูพิมพ์ พวงนาค ให้อยู่รูปแบบไฟล์เอกสารดิจิทัล วิธีการแยกเครื่องดนตรี และวิธีการจัดเก็บเพื่อแยกหมวดหมู่ต่างๆ ตามรูปแบบประเภทของบทเพลงนั้น ๆ

ครูพิมพ์ พวงนาค เป็นบุคคลสำคัญในวงการดนตรีไทยและสากลที่มีความสามารถในการเขียนและอ่านโน้ตไทยและสากลได้ทันที ครูนั้นใช้วิธีการเขียนจดบันทึกโน้ตเพลงโดยการฟัง ในบั้นปลายชีวิตครูนั้นได้หันมาสนใจในการบันทึกโน้ตเพลงไทยมากขึ้น และได้เพิ่มโน้ตเพลงไทยให้วงการดนตรีไทยอีกหลายบทเพลง หลังจากที่ครูพิมพ์ พวงนาคได้เสียชีวิตแล้ว นางสาวอุษณีย์ พวงนาค (บุตรสาว) ได้ทูลเกล้าถวายโน้ตเพลงต้นฉบับแด่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ เพื่อพระราชทานต่อให้แก่ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ ผู้เขียนได้พัฒนาโน้ตเพลงต้นฉบับโดยคัดแยกตามหมวดหมู่เพลง ตามเครื่องดนตรี เพื่อมาสังเคราะห์ และพัฒนาโน้ตเพลงต้นฉบับสู่ไฟล์เอกสารดิจิทัล โดยแบ่งเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว และการนำเครื่องดนตรีทั้งหมดมาบันทึกใหม่ในรูปแบบ Full Score

บทความวิชาการนี้ เป็นการพัฒนาโน้ตเพลงเพื่อแสดงให้เห็นถึงระเบียบวิธีคิดและการเรียบเรียงเสียงประสานในการนำเครื่องดนตรีสากลมาใช้ในแต่ละชิ้น และ

* email: krittavit.pom@mahidol.edu

[1] นักเอกสารสนเทศ ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล

[1] Sirindhorn Music Library, Mahidol University Library and Knowledge Center

Received: August 31, 2019 / **Revised:** December 21, 2019 / **Accepted:** December 23, 2019

สามารถนำไปพัฒนาต่อยอด หรือเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่ต้องการเขียนโน้ตเพลงไทยและสากล

คำสำคัญ: ครูพิมพ์ พวงนาค / โน้ตเพลงต้นฉบับ / ไฟล์เอกสารดิจิทัล

Abstract

The objective of the academic article was to show the development of musical score as in the Thai music transcripts which was handwritten recorded by Pim Poungnak, to digital document file including the method of musical instrument classification and storage for organizing into groups according to the types of music.

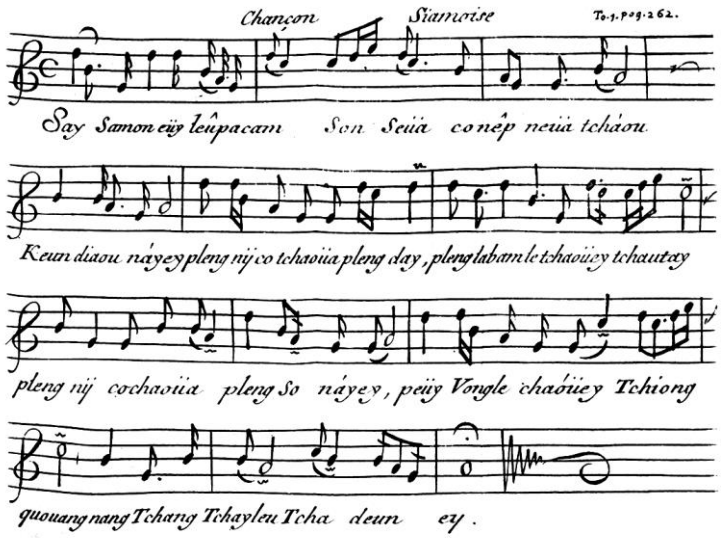
Pim Poungnak is the important person in the circle of Thai and International music. He was able to write and read Thai and international musical notation immediately, and he used the technique of recording musical notation by listening. In his sunset years, he was more interested in recording Thai musical notation and added them for many songs in Thai musical circle. After his passing, Ms. Usanee Puangnak, his daughter, presented musical notation transcripts to Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn. Then, Princess Maha Chakri Sirindhorn gave them to Sirindhorn Music Library. The researcher has developed musical notation transcripts by classifying for the types of music and musical instruments, then synthesized, developed to digital file as divided into a single instrument, and gathered all instruments for the new record in Full Score Form.

This academic article was to show thinking process and arrangement by using each of international musical instrument, and being able to develop or guideline for the person who would like to write Thai and International musical instrument.

Keywords: Pim Poungnak / Musical Notation Manuscript / Digital Document File

บทนำ

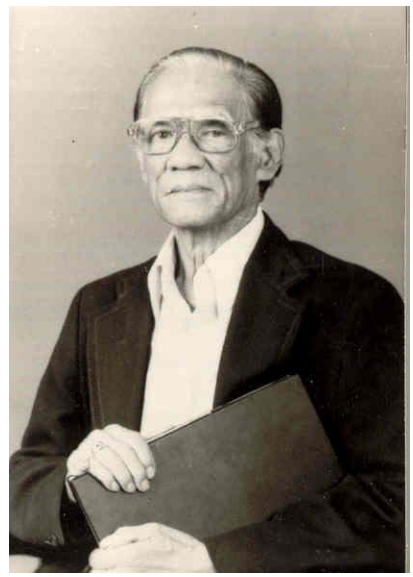
สังคมในยุคสมัยใหม่นั้น ทุกอย่างในโลกล้วนแล้วแต่เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งสิ้น ไม่ว่าเป็นด้านเทคโนโลยี การสื่อสาร ตลอดจนการเข้าถึงสิ่งต่าง ๆ บนโลกล้วนเป็นเรื่องที่ง่ายเพียงแค่ปลายนิ้วสัมผัส ตลอดจนการศึกษาเองยังได้มีการพัฒนาอย่างก้าวกระโดด ตัวอย่างเช่น การศึกษาในรูปแบบออนไลน์ สามารถติดต่อสื่อสารกับผู้สอนผ่านหน้าจอคอมพิวเตอร์หรือโทรศัพท์เคลื่อนที่ (Smart Phone) ก็สามารถเรียนรู้ได้อย่างง่ายดาย ตลอดจนอุตสาหกรรมทางด้านดนตรีก็เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบอย่างมากมาย ตัวอย่างเช่น การฟังเพลงจากรูปแบบอนาล็อก ทั้งภาพ เสียง และวีดีทัศน์ ทั้งหมดนี้ถูกพัฒนามาเป็นในรูปแบบไฟล์ดิจิทัล สามารถฟังเพลงหรือชมคอนเสิร์ตที่ต้องการได้ทุกที่ทุกเวลา รวมไปถึงรูปแบบโน้ตเพลงที่พัฒนามาอยู่ในรูปแบบไฟล์ดิจิทัล ในปัจจุบันสามารถเขียนใหม่และลบสามารถได้อย่างง่ายดาย นอกจากนั้นยังสามารถแสดงออกเป็นเสียงตามที่ต้องการได้ ซึ่งแตกต่างจากการเขียนโน้ตในสมัยก่อนมากนัก

การบันทึกโน้ตสากลจากอดีตในประเทศไทยนั้น เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งโน้ตเพลงที่ได้มานั้นไม่ได้ระบุชื่อเพลงเป็นที่แน่นอน บอกแต่ว่า A Siamese Song โดยนำเนื้อร้องที่ขึ้นต้นเพลงว่า “สายสมรเอย” มาใช้เป็นชื่อเพลง จึงเรียกต่อกันมาว่าเพลง “สายสมร” โดยปรากฏหลักฐานในจดหมายเหตุลาลูแบร์ราชทูตจากฝรั่งเศส ซึ่งมีหลักฐานว่าพบการบันทึกโน้ตสากล แต่ไม่ได้พบหลักฐานว่าบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีสากลแต่อย่างใด (สันทัด ตัณฑนันฑน์, 2538: 1-2)

ภาพที่ 1 โน้ตเพลงสายสมร
(ที่มา: https://www.matichon.co.th/prachachuen/)

การถ่ายทอดดนตรีไทยเป็นสากลจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องศึกษาทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยกับดนตรีสากลอย่างลึกซึ้งเพราะมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน เช่น ระบบบันไดเสียงที่เป็นไทย ทางเพลงในดนตรีไทย ระบบการบรรเลง ตลอดจนระบบการประพันธ์เพลงต่าง ๆ ดังนั้นครูเพลงที่มีความสามารถทางการแสดง การประพันธ์และความสามารถทางการด้านอ่านและบันทึกโน้ตดนตรีสากลและดนตรีไทยพร้อมในคน ๆ เดียวก็หาได้ยากยิ่ง ครูพิมพ์ พวงนาค เป็นหนึ่งในบุคคลสำคัญที่มีความสามารถทั้งสองด้าน

ครูพิมพ์ พวงนาค เกิดที่จังหวัดเชียงใหม่ ในวันศุกร์ที่ 6 สิงหาคม พ.ศ. 2460 (ปีมะเส็ง) ในช่วงรัชกาลที่ 6 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บิดาคือร้อยโทพร้อม เป็นนักดนตรีมีความสามารถบรรเลงเพลงไทยได้ไพเราะเป็นอย่างมาก และมารดาชื่อ นางปฐม ซึ่งมิได้เป็นนักดนตรีแต่อย่างใด ครูพิมพ์ พวงนาค เป็นบุตรคนที่ 3 จากจำนวนมีพี่น้องทั้งหมด 4 คน คือ 1. ร้อยตรีพลับเพลา (สามารถเล่นดนตรีไทย คือ ซอกับขิม) 2. ร้อยเอกพูล (ไม่เป็นดนตรี) 3. ครูพิมพ์ พวงนาค และมีน้องสาวชื่อ 4. พจนา (ไม่เป็นดนตรี) ครูพิมพ์ พวงนาค นั้นใช้ชื่อของคุณปู่ กับคุณย่าของท่านมาแต่งตั้ง โดยคุณปู่มีชื่อว่า พวง

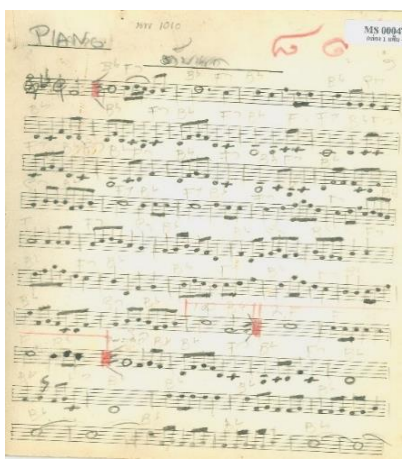
(มีบรรดาศักดิ์เป็นพระยาวิเศษฯ) และย่าชื่อว่า นาค จึงได้นำทั้งสองคำมารวมกันเป็น พวงนาค ซึ่งคุณตาของท่านนั้นมีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีไทย โดยมีนามว่า เชย ดิษฐเชย (ขุนประสาน) ส่วนทางด้านคุณยายชื่อว่า หุน ไม่ได้เป็นนักดนตรีแต่อย่างใด (พูนพิศ อมาตยกุล, 2533)



ภาพที่ 2 ครูพิมพ์ พวงนาค
(ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล, 2527)

ครูพิมพ์ พวงนาค เกิดในหมู่ญาติที่เป็นนักดนตรี จึงทำให้ตัวครูพิมพ์ พวงนาคนั้นสนใจและฝักใฝ่ในการเล่นดนตรีมาตั้งแต่สมัยนั้น หลังจากที่ได้เข้าทำงานที่อำเภอพระนครโดยรับหน้าที่เสมียนอยู่พักหนึ่ง ตอนนั้นเองจึงได้ไปเรียนดนตรีกับพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ซึ่งเปิดสอนดนตรีสากลอยู่ที่สวนมิสกวัน และได้สนิทคุ้นเคยกับเพื่อน ๆ นักเรียนที่เป็นนักเรียนของพระเจนดุริยางค์ ทั้งที่เล่นเพลงไทยและสากลได้ จึงทำให้ครูพิมพ์ พวงนาคนั้นมีความสามารถทางด้านดนตรีไทยที่ติดตัวมาตั้งแต่สมัยยังเล็กซึ่งบิดาเป็นคนสอนดนตรีไทย ประกอบด้วยการได้ศึกษาเล่าเรียนดนตรีสากลกับพระเจนดุริยางค์ จึงทำให้ครูพิมพ์ พวงนาคมีความสามารถในการอ่านและเขียนโน้ตทั้งเพลงไทยและสากลได้อย่างคล่องแคล่ว

ในช่วงยุคปลายชีวิตของครูพิมพ์ พวงนาคนั้น ได้กลับมาสนใจการเขียนโน้ตเพลงไทยในรูปแบบโน้ตสากลมากขึ้น วงดนตรีเสริมมิตร ได้เชิญครูไปทำหน้าที่เล่นเปียโน โดยการนำเพลงไทยมาเล่น เช่น เพลงตับ เพลงเถา เป็นต้น ซึ่งเป็นการอ่านโน้ตแล้วเล่นตาม ครูพิมพ์ พวงนาคได้หันมาปฏิวัติตัวท่าน โดยกลับมาเล่นเพลงไทยเดิมที่เป็นไทยแท้ โดยเรียนรู้วิธีการแต่งเพลงไทยเดิมด้วยตัวเองเพิ่มเติม หลังจากที่อยู่กับดนตรีไทยสากลมานานหลายสิบปี ซึ่งครูพิมพ์ พวงนาคบอกว่า การแต่งเพลงไทยเดิมนั้นมีหลักบังคับมากกว่าเพลงไทยสากลมากทีเดียว ต้องตรวจตราหลายต่อหลายครั้ง ซึ่งรู้สึกเหมือนกับว่าตัวเองกำลังแต่งบทกลอนอยู่ ยอมรับว่าการแต่งเพลงไทยเดิมนั้นรู้สึกลับสมอง สนุก และคมคายมากกว่าเพลงไทยสากลเป็นอันมาก ท่านจึงหันกลับมาเขียนโน้ตเพลงไทยเดิมที่อยู่ในรูปแบบโน้ตสากลมากขึ้น ด้วยความเป็นนักดนตรีสากลตั้งแต่สมัยยังเยาว์วัย ทำให้ครูพิมพ์ พวงนาคเขียนโน้ตสากลได้คล่องแคล่ว เมื่อคิดเพลงออกก็เขียนไปเป็นตัวโน้ตทันที ไม่ใช่การแต่งเพลงอย่างนักดนตรีไทยโบราณ และหลังจากนั้นในวัย 60 ได้เลิกแต่งเพลงไทยสากลอีกเลย ดังนั้นจึงมีเพลงไทยเดิมในรูปแบบโน้ตเพลงที่ครูพิมพ์ พวงนาคเป็นจำนวนมากที่ท่านได้เขียนและจดบันทึกไว้ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 9)

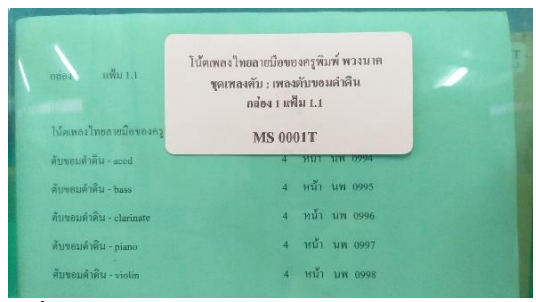


ภาพที่ 3 โน้ตต้นฉบับเพลงไทยครูพิมพ์ พวงนาค ชุดเพลง ตับนก
(ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

โน้ตเพลงไทยครูพิมพ์ พวงนาค จึงเป็นเอกสารที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ โดยภายหลังที่ครูพิมพ์ พวงนาคถึงแก่กรรม บุตรสาวของครูพิมพ์ พวงนาค(นางสาวอุษณีย์ พวงนาค) ได้นำโน้ตเพลงต้นฉบับทูลเกล้าถวายแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เพื่อพระราชทานต่อให้แก่ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล ในปี พ.ศ. 2535

ภาพที่ 4 ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์
(ที่มา: ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล)

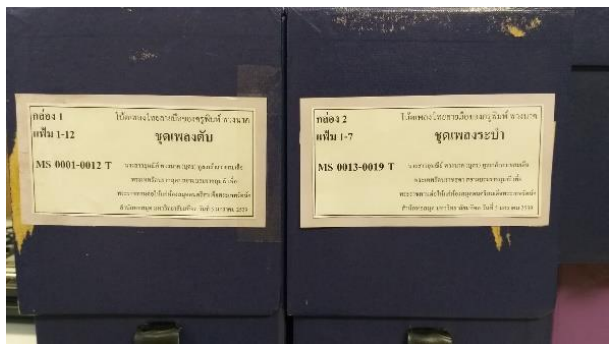
โดยห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ ได้ทำการรวบรวมโน้ตครูพิมพ์ พวงนาคต้นฉบับ เก็บไว้โดยแยกเป็นหมวดหมู่เพลง โดยใส่ไว้ในแฟ้มตามชื่อเพลงและถูกเก็บไว้ในกล่องอีกครั้งโดยแยกตามหมวดหมู่เพลงต่าง ๆ



ภาพที่ 5 แฟ้มโน้ตเพลงไทยลายมือครูพิมพ์ พวงนาค
(ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

ตารางที่ 1 จำนวนโน้ตเพลง พวงนาคชุดเพลงตับ : เพลงตับขอมดำดิน
ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร

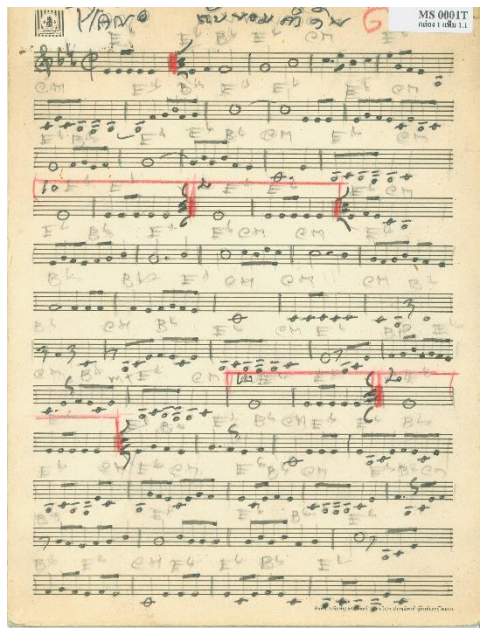
ลำดับ	เลขหมู่	รายการ	จำนวน
1	MS 0001T	โน้ตเพลงไทยลายมือครูพิมพ์ พวงนาค ชุดเพลงตับ : เพลงตับขอมดำดิน	
		เพลงตับขอมดำดิน Piano	4 หน้า
		เพลงตับขอมดำดิน Bass	4 หน้า
		เพลงตับขอมดำดิน Accordion	4 หน้า
		เพลงตับขอมดำดิน Clarinet	4 หน้า
		เพลงตับขอมดำดิน Violin	4 หน้า



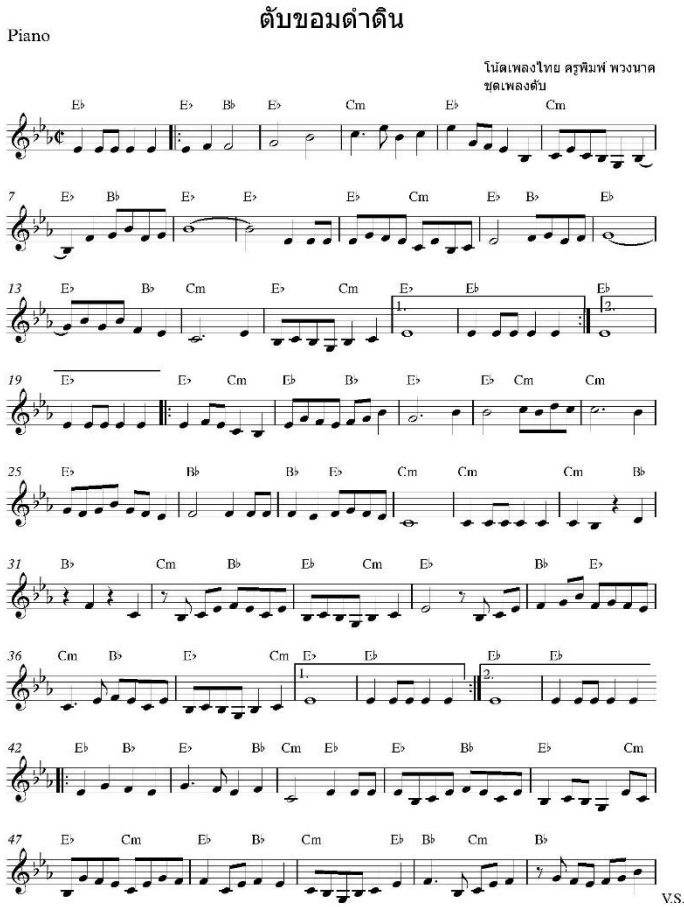
ภาพที่ 6 กล่องใส่แฟ้มโน้ตเพลง และแฟ้มโน้ตเพลงไทยลายมือครูพิมพ์ พวงนาค (ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

ผู้เขียนได้มีความสนใจในตัวโน้ตเพลงต้นฉบับของครูพิมพ์ พวงนาค ซึ่งเป็นเอกสารที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทยและสากล จึงริเริ่มความคิดที่จะดำเนินการพัฒนาโน้ตเพลงไทยครูพิมพ์ พวงนาค ซึ่งเป็นการปริวรรตโน้ตเพลงไทยต้นฉบับให้อยู่ในรูปแบบโน้ตสากล ซึ่งเป็นการเก็บรักษาตัวต้นฉบับไว้ไม่ให้นำออกมาใช้ และเป็นการพัฒนาเพื่อเผยแพร่ให้กับผู้เขียน นักศึกษา อาจารย์ หรือนักดนตรีทั้งไทยและสากล ได้นำโน้ตที่ได้ทำขึ้นใหม่มาใช้ ซึ่งการปริวรรตโน้ตเพลงไทยครูพิมพ์ พวงนาคนั้น เป็นการรวมเอาโน้ตเพลงต้นฉบับทั้งหมดมาบันทึกขึ้นเป็นไฟล์ดิจิทัลใหม่ทั้งหมด โดยระหว่างการเขียนได้แบ่งเป็นโน้ตที่บรรเลงเครื่องดนตรีเดี่ยว และ Score รวม

การบันทึกเครื่องดนตรีเดี่ยวหมายถึง นำโน้ตต้นฉบับมาเขียนใหม่โดยแยกโน้ตต้นฉบับตามเครื่องดนตรีนั้น ๆ ยกตัวอย่างเช่น โน้ตเพลงต้นฉบับเพลงไทย ครูพิมพ์ พวงนาค เพลงตับขอมดำดิน เครื่องดนตรี เปียโน (Piano)

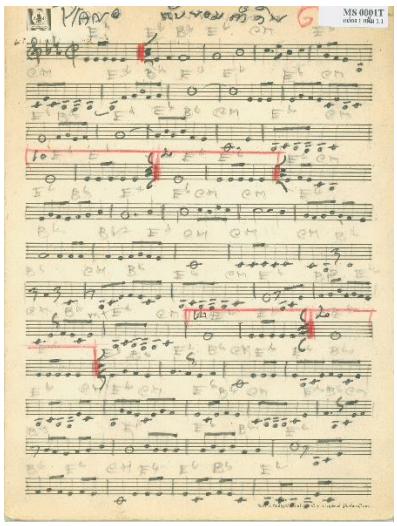
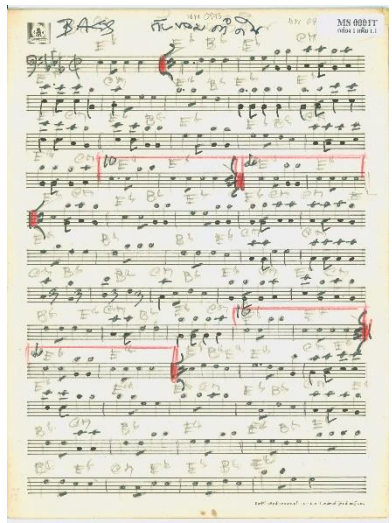


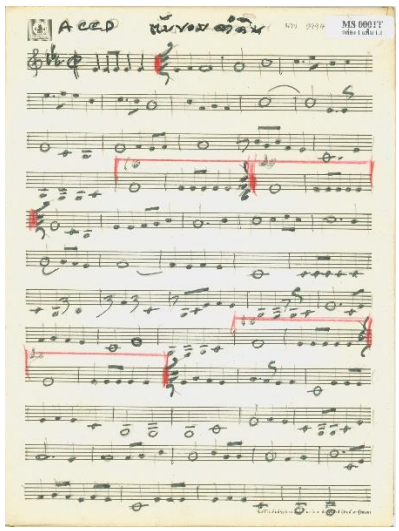
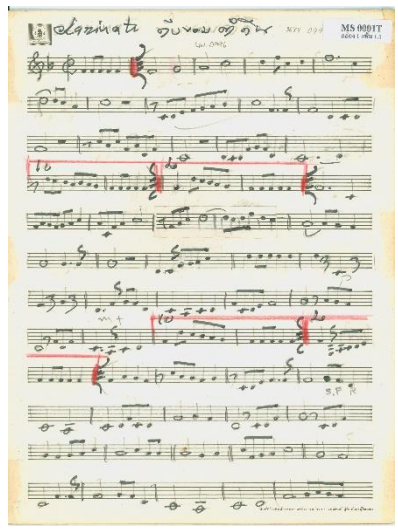
ภาพที่ 7 โน้ตต้นฉบับครูพิมพ์ พวงนาค เพลงตับขอมดำดิน เปียโน (Piano)
(ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

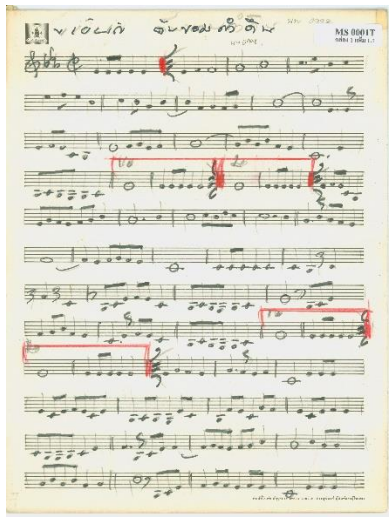
เมื่อนำมาบันทึกใหม่ตามเครื่องดนตรีเดี่ยวแล้วนั้น จะถูกจัดเก็บอยู่ในรูปแบบไฟล์เอกสารดิจิทัล (PDF) ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 8 โน้ตเพลงไทยครูพิมพ์ พวงนาค เพลงตับขอมดำดิน
เปียโน (Piano) ที่ถูกบันทึกขึ้นใหม่
(ที่มา : กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

นอกจากแบ่งบันทึกโน้ตเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวแล้ว เพื่อให้ได้ให้ภาพที่ชัดเจนขึ้นเพื่อให้ผู้ที่นำไปใช้ต่อในอนาคตได้นำไปใช้ได้ทันท่วงที ผู้เขียนจึงเขียนขึ้นใหม่เป็นโน้ต Score รวม หมายถึง การนำเอาเครื่องดนตรีเดี่ยวทั้งหมดมาบันทึกอยู่ในหน้าเดียวกัน โดยเครื่องดนตรีทั้งหมดที่นำมาบันทึกใหม่ดังตัวอย่างต่อไปนี้

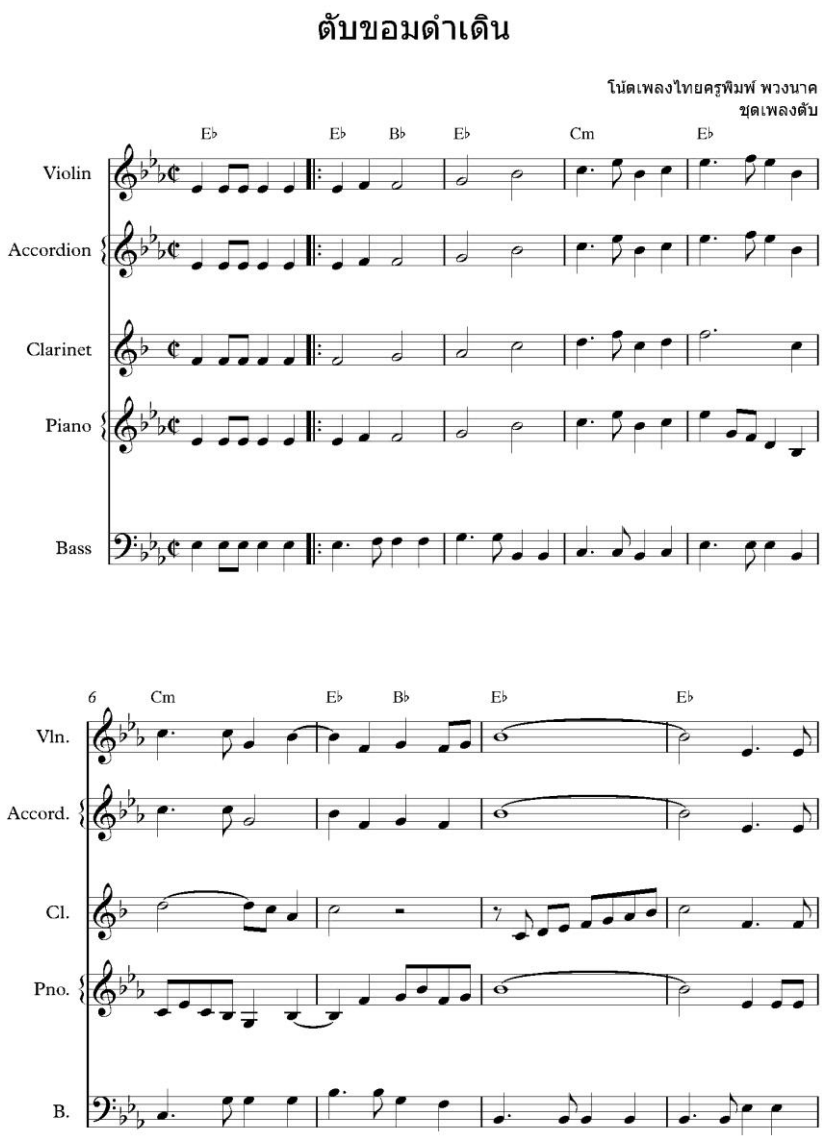
โน้ตเพลงไทยต้นฉบับครูพิมพ์ พวงนาค เพลงตับขอมดำดิน เครื่องดนตรีเปียโน (Piano) เครื่องดนตรีเบส (Bass) แอคคอร์เดียน Accordion คลาริเน็ต (clarinet) และ ไวโอลิน(Violin) อย่างละ 4 หน้า ดังตัวอย่าง


PIANO
MS 0001T

BASS
MS 0001T


ACCD
MS 0001T

Glazunata
MS 0001T



ภาพที่ 9 โน้ตต้นฉบับเพลงไทยครูพิมพ์ พวงนาค เพลงตับขอมดำดิน
(ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

เมื่อนำโน้ตต้นฉบับเพลงไทยครูพิมพ์ พวงนาค เพลงตับขอมดำดิน ประกอบด้วยเครื่องดนตรี เปียโน เบส แอคคอร์เดียน คลาริเน็ต และไวโอลิน ตัวอย่างต้นฉบับทั้งหมด 5 ชนิด มาบันทึกรวมกัน ในรูปแบบ Full Score จะปรากฏรูปแบบดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 10 โน้ตเพลงไทยครูพิมพ์ พวงนาค เพลงตับขอมดำดิน
บันทึกขึ้นใหม่ในรูปแบบ Full Score
(ที่มา: กฤตวิทย์ ภูมิถาวร)

โน้ตเพลงไทยครูพิมพ์ พวงนาค เพลงตับขอมดำดิน ทั้งหมดที่ถูกบันทึกขึ้นใหม่ในรูปแบบ Full Score ทั้งหมดจำนวน 22 หน้า ประกอบด้วย 178 ห้อง

จากการศึกษาทำให้ผู้เขียนตระหนักเห็นถึงความสำคัญต่อการพัฒนาโน้ตเพลง กระบวนวิธีการคิดวิเคราะห์และความสามารถในการเขียนโน้ตดนตรีไทยเป็นโน้ตสากลของครูพิมพ์ พวงนาค เมื่อบันทึกโน้ตได้เสร็จสมบูรณ์แล้วนั้น สามารถมองเห็นถึงความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีและตัวเพลงที่ชัดเจนมากขึ้น นอกจากนั้นยังสามารถจัดเก็บ(Digital Archives) หรือพัฒนาต่อในรูปแบบเอกสารดิจิทัล (E-Document) และนำไปใช้งานได้ทันท่วงที ทั้งนี้ทั้งนั้นขอขอบคุณข้อมูลจากห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล สำหรับข้อมูลที่สำคัญยิ่ง ผู้เขียนคาดว่าการศึกษาครั้งนี้จะมีประโยชน์ต่อการพัฒนาดนตรีไทยและดนตรีไทยสากลต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). **ครูพิมพ์ พวงนาค ยอดนักดนตรีตัวอย่างแห่งยุคปัจจุบัน.** กรุงเทพฯ: สยามรัฐ คอลัมน์แวดวงดนตรี.

_____. (2533). **รายการพบครูดนตรีไทย ตอนที่ 141.** นครปฐม: ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (2529). **ทฤษฎีบ้าน วัด วัง เรื่องของสังคมวัฒนธรรม ความมั่นคงของดนตรีไทย และงานวิจัยดนตรี** . นครปฐม: สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

มติชนออนไลน์. (ม.ป.ป.).**โน้ตเพลงสายสมร.** ได้จาก https://www.matichon.co.th/prachachuen/. [สืบค้นเมื่อ 29 กรกฎาคม 2562].

ยุทธนา ทองนำ ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (ม.ป.ป.). **กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงตรัวของครูธงชัย สามสี.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สันทัด ตัณฑนันทน์. (2538). **บันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลอย่างไร.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

สมชาย เอี่ยมบางยุง. (ม.ป.ป.). **การศึกษาดนตรีไทย.** ได้จาก: http://www.smusichome.com. [สืบค้นเมื่อ 29 กรกฎาคม 2562].

Plookpedia. (ม.ป.ป.).**ดนตรีไทย.** ได้จาก: www.trueplookpanya.com/knowledge/content/58119/-mustha-mus-.[สืบค้นเมื่อ 29 กรกฎาคม 2562].

สังเขปการพัฒนาเครื่องดนตรีออร์แกน สู่ยามาฮ่า อิเลคโทนในประเทศไทย
A Brief History of the Development of Organ to Yamaha Electone in Thailand

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา*[1]
Sukthawee Jitpaisanwattana*[1]

บทคัดย่อ

การศึกษาประวัติศาสตร์ทางด้านศิลปะ เป็นสิ่งที่จำเป็นต่อการพัฒนาชีวิตในปัจจุบันอย่างยิ่ง โดยเฉพาะการศึกษาบทความทางวิชาการที่มีแหล่งอ้างอิงที่ชัดเจน จะสามารถนำไปใช้ประโยชน์ และเป็นแนวทางให้กับนักวิจัย หรือผู้สนใจต่อไปได้ ขณะที่ข้อมูลที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของออร์แกน ถึงการเข้ามาสู่ออร์แกนไฟฟ้า อิเลคโทนในประเทศไทยนั้นมีจำนวนน้อย บทความวิชาการนี้จึงหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้พัฒนาวงการวิชาการให้มีแหล่งที่สามารถอ้างอิงได้เพิ่มเติม และเพิ่มพูนความรู้ให้กับผู้ที่สนใจ มีบทความที่ชัดเจน และเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นต่อไป ออร์แกนที่คล้ายกับปัจจุบันนั้นเกิดในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 13 โดยมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง จนเข้าสู่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 หลังจากมนุษย์ได้ค้นพบหลักการเหนี่ยวนำทางแม่เหล็กไฟฟ้า จึงเกิดเป็นออร์แกนสมัยใหม่ที่ใช้มอเตอร์ไฟฟ้าแทนพลังงานจากมนุษย์ ถัดมาในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ออร์แกนไฟฟ้าได้ถือกำเนิดขึ้นเครื่องสร้างเสียงจากจานเสียง (Tonewheel) โดย ลอเลนส์ แฮมมอน (Laurens Hammond, 1895-1973) ได้ประดิษฐ์ และออกขายเป็นคนแรก อีกทั้งยังเป็นต้นแบบของการพัฒนาไปสู่อิเลคโทนที่สร้างขึ้นในประเทศญี่ปุ่น จากความหลงไหลในเครื่องดนตรีออร์แกนของ โทราคุสุ ยามาฮะ (Torakusu Yamaha, 1851-1916) ที่อยากสร้างเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง โดยหวังว่าคนญี่ปุ่นจะได้มีเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพ ราคาประหยัดใช้กันทุกบ้าน ในการบริหารรุ่นต่อ ๆ มา วิสัยทัศน์ได้ก้าวไกล

* corresponding author, email: note421@hotmail.com

[1] นักวิชาการอิสระ

[1] Independent scholar

Received: August 20, 2019 / **Revised:** November 21, 2019 / **Accepted:** November 25, 2019

ขึ้น ไม่ใช่เพียงแค่การพัฒนาทางด้านอุปกรณ์ดนตรีเท่านั้น แต่ยังพัฒนาหลักสูตรการเรียนดนตรี และการแสดงระดับนานาชาติที่เป็นแหล่งให้แลกเปลี่ยนประสบการณ์ ความรู้ระหว่างกันใน 40 กว่าประเทศทั่วโลก ซึ่งประเทศไทยก็ประเทศหนึ่งที่ได้รับหลักสูตร และเครื่องดนตรีมาปรับใช้ให้ประเทศพัฒนาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: ประวัติคีย์บอร์ด / ออร์แกนไฟฟ้า / ยามาฮ่า อิเลคโทน

Abstract

The study of art history is considerably essential for the development of today's life. Especially there are not much reliable academic papers in Thai about the history of an organ to the arrival of electronic organ and Electone in Thailand. This paper aims to be a useful reliable source for further reference in music academic field. There are many similarities between organ in 13th century and modern organ, when the organ had been recorded or existent. Until the end of 18th century, human had discovered the electromagnetic induction therefore organ was replaced by modern organ that use electric for motorizing turbine to pressure wind into an organ. Later in the early of 20th century, the first fully electric organ was produced which created sound from Tonewheel by Laurens Hammond (1895-1973). The Hammond organ was very popular and sold out quickly. Undoubtedly, it was become the prototype of Yamaha Electone which was the first made in Japan from the passion of Torakusu Yamaha (1851-1961). He founded Yamaha Organ Manufacturing Company hoping that Japanese people will have quality instruments at an affordable price for every house. In the management of next generations, Yamaha not only produce music instruments, but they also have their own music curriculum that is widespread to more than 40 countries around the world including Thailand. Consequently, Thailand have acquired the Yamaha music curriculum and music

instrument. Therefore, Thailand is developed country in term of music until now.

Keyword: History of Keyboard / Electric Organ / Yamaha Electone

บทนำ

เครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้ว (Keyboard) นั้นมีมาแต่ช้านาน เครื่องดนตรีประเภทนี้ จำเป็นต้องใช้นิ้วสำหรับกดเพื่อใช้กำเนิดเสียง เช่น เปียโน ออร์แกน เชเลสตา ฯลฯ และจำเป็นต้องใช้กลไกในการสร้างเสียงระหว่างแรงกระทำจากอวัยวะในร่างกายลงไปบนเครื่องดนตรีสู่แหล่งกำเนิดเสียง เพื่อขยายความชัดเจนของหลักการนี้ให้มีมากขึ้นคือ กลไกในเครื่องเปียโนที่มีหลักการของคานดีด เชื่อมระหว่างลิ่มนิ้วไปยังค้อนในเปียโน กลไกนี้ทำให้แรงที่ลิ่มนิ้วสามารถไปกระแทกให้สายเปียโนเกิดแรงสั่นสะเทือนได้ และสุดท้ายแรงสั่นสะเทือนที่เกิดขึ้นจะทำให้เกิดเสียงดังตามมาตามหลักการธรรมชาติ แต่สิ่งที่น่าสนใจกว่าการใช้นิ้วกดคือ ยังมีเครื่องดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่ไม่ได้จำกัดแต่เพียงนิ้วเท่านั้น นักดนตรียังใช้เท้าในการเหยียบลิ่มเพื่อทำให้เกิดเสียงได้อีกเช่นกัน เครื่องดนตรีชนิดนี้เรียกว่า ออร์แกน

ออร์แกน เป็นเครื่องดนตรีที่จำเป็นต้องใช้ลิ่มในการกำเนิดเสียง แต่กลไกภายในนั้นแตกต่างจากเปียโนที่กล่าวมาข้างต้นอย่างชัดเจน ออร์แกนจะเริ่มจากการใช้ลูกสูบผลิตลม เพื่อใช้ลมในการกำเนิดเสียง ใช้วาล์วที่ต่อจากลิ่มนิ้วในการปล่อยลมเข้าสู่ระบบท่อเสียง โดยแต่ละท่อจะมีความใหญ่เล็กแตกต่างกัน ทำให้เกิดเสียงสูงต่ำที่แตกต่างกันไปในแต่ละระดับเสียง ต่อมาจากกลไกที่มีไว้เพียงแค่เปิดหรือปิด เทคโนโลยีได้เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตเสียงของเครื่องดนตรีชนิดนี้มากขึ้น การกำเนิดเสียงจากธรรมชาติ คงเป็นเพียงแค่ส่วนหนึ่งของเทคโนโลยีที่พัฒนาให้ดีขึ้นได้ แต่ช่วงศตวรรษที่ 20 ได้มีการคิดค้นการสังเคราะห์เสียงจากไฟฟ้า (Tone Generator) ที่สามารถสร้างเสียงให้ใกล้เคียงกับเครื่องออร์แกนมากที่สุดได้ จุดนี้จึงทำให้เกิดมิติใหม่ของการสร้างเครื่องดนตรีที่จำเป็นต้องใช้ไฟฟ้าแทนการใช้พลังงานกลจากคน และสุดท้ายออร์แกนไฟฟ้าได้กลายมาเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถนำเสียงเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ บรรจุเข้าไปอยู่ในสื่อบันทึกถาวรประจำเครื่องผ่านการบันทึกเสียงเครื่องดนตรีด้วยระบบดิจิทัล และสามารถบรรเลงเสียงกลับมาได้อย่างแนบเนียน อีกทั้งยังได้ผนวกเข้ากับเทคนิคของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้อย่างสมจริง

และแม่นยำ จนอาจกล่าวได้ว่าสามารถนำมาทดแทนวงออร์เคสตรา วงดุริยางค์เครื่องลม หรือดนตรีอิเล็กทรอนิกส์แดนซ์ (EDM) ได้อย่างเหลือเชื่อ

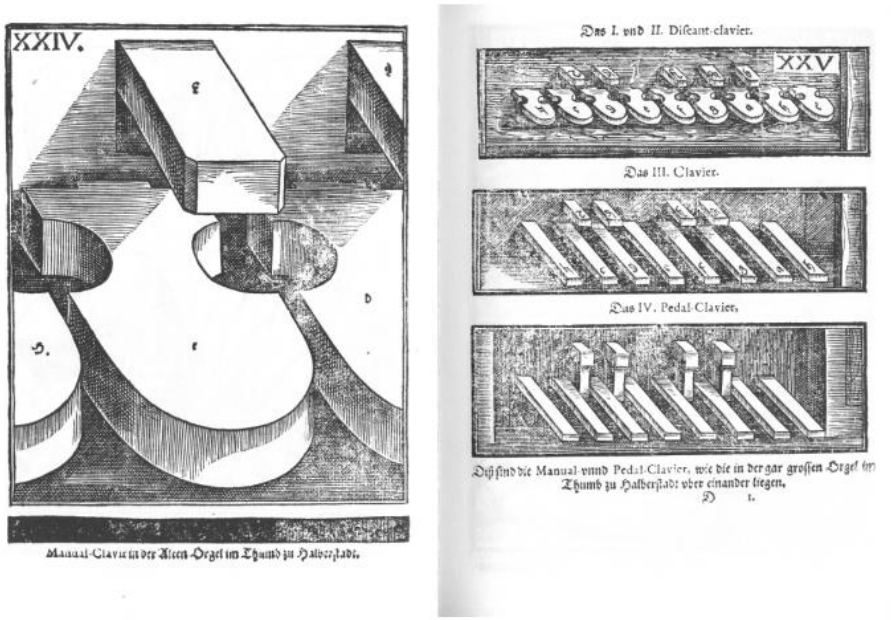
บทความวิชาการนี้ได้สรุปสาระสำคัญทางด้านประวัติศาสตร์ของการเกิดเครื่องดนตรีที่เรียกว่าออร์แกนไฟฟ้า จนกระทั่งออร์แกนไฟฟ้าได้เข้ามามีความนิยมในประเทศไทย จากบริษัทเอกชนรายหนึ่งที่ทำให้คนไทยรู้จักในชื่อ อิเลคโทน และมากไปกว่านั้นบทความนี้มีการอ้างอิงจากแหล่งที่มาที่น่าเชื่อถือ ทั้งเอกสารวิชาการ วรการวิชาการ หรือวิทยานิพนธ์ จนสามารถนำไปใช้ประโยชน์ทางวิชาการได้ และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะเป็นแนวทางให้ผู้วิจัยท่านอื่นได้ศึกษาค้นคว้าสืบต่อไป

ออร์แกนในยุคพัฒนา (ช่วงศตวรษที่ 13 ถึง ศตวรรษที่ 18)

หากกล่าวถึงเครื่องออร์แกนในยุคศตวรรษปัจจุบัน ผู้คนมากมายคงเห็นลิ่มนิ้ว และเพเดิล (Pedal) ที่เป็นเอกลักษณ์ชัดเจนมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น อีกทั้งยังจำเป็นต้องใช้ไฟฟ้าในการสูบลมเข้าหม้อลม หรือควบคุมกลไกเป็นจำนวนมาก เพื่อทดแทนการใช้แรงงานมนุษย์ในการปรับเสียงที่ทำได้เชื่องช้า และไม่แม่นยำ หากแต่ในอดีต ภาพที่เราเห็นนั้นคงไม่เป็นอย่างในปัจจุบัน เมื่อย้อนกลับไปยังยุคศตวรรษที่ 13 ซึ่งเป็นจุดที่สามารถเชื่อมโยงกับภาพปัจจุบันได้อย่างชัดเจนที่สุด จากที่ได้เริ่มมีการบันทึกถึงออร์แกน ในระยะแรกมีการใช้เพียงกลุ่มโน้ตแบบเรียงเสียง (Diatonic) จนกระทั่งไปถึงการใช้กลุ่มโน้ตเรียงหก (Hexachord) การเล่นยังไม่ใช่การเล่นโดยนิ้ว แต่ใช้การทุบหรือการกดทั้งฝ่ามือแทน (Kwan, 2015) ลงบนลิ่มที่มีขนาดใหญ่คล้ายกับ คาริออน คีย์บอร์ด (Carillon Keyboard) มีขนาดความกว้างของลิ่มประมาณ 12 เซนติเมตร (Bush & Kassel, 2006: 288)

ภาพที่ 1 เทคนิคการเล่นที่ใช้วิธีการทุบหรือกดด้วยฝ่ามือลงบนเครื่อง คาริออน คีย์บอร์ด (ที่มา : Catalunya, 2011)

ในช่วงศตวรรษที่ 14 ออร์แกนมีการพัฒนาขึ้นโดยนักออร์แกน และนักประดิษฐ์เครื่องดนตรีหลายคน เนื่องด้วยเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงคนเดียวได้ อีกทั้งยังได้ช่วงเสียงที่กว้างกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ทำให้เครื่องดนตรีนี้มักเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคบาโรค ที่อาจเรียกได้ว่าเป็นยุคทดลองของดนตรี เกิดการทดลองทางดนตรีมากมาย จนกระทั่งถึงช่วงยุคศตวรรษที่ 19 เกิดการตกผลึกทางดนตรีหลากหลายด้าน ซึ่งหนึ่งในนั้นคือการปรับระดับเสียงเท่า (Equal temperament) ที่ได้กลายมาเป็นมาตรฐานการปรับเสียงจนถึงปัจจุบัน (Bush & Kassel, 2006: 184)



ภาพที่ 2 ลักษณะการพัฒนาลิ่มกดเสียงของเครื่อง คาริออน จากภาพด้านซ้าย สร้างขึ้นในปี ค.ศ.1361 และพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่องในภาพทางด้านขวา ปี ค.ศ.1495 (ที่มา : Praetorius, 1620: 28-29)

ออร์แกนสมัยใหม่

ไฟฟ้าเริ่มเป็นส่วนหนึ่งของงานนวัตกรรมมากขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ต้นศตวรรษที่ 19 (Kirby, 1990: 331-333) มีการค้นพบอุปกรณ์ไฟฟ้ามากมาย ไม่ว่าจะเป็นแบตเตอรี่ (1800) ไดนาโม (1831) มอเตอร์ (1831) โทรเลข (1837) และโทรศัพท์ (1876) (Zhang, Zhang, & Li, 2018: 6) ไมเคิล ฟาราเดย์ (Michael Faraday, 1791-1867) ได้สนใจเรื่องพลังงานสนามแม่เหล็ก โดยเริ่มจากการขยับแม่เหล็กกับขดลวด จึงค้นพบปฏิกิริยาทางไฟฟ้า และต่อมาจึงได้เกิดไดนาโม เพื่อผลิตไฟฟ้า และมอเตอร์ในเวลาถัดมาดังที่กล่าวมาข้างต้น นอกจากนี้มีนักประดิษฐ์อีกมากมายที่พยายามผลิตอุปกรณ์ใช้ไฟฟ้า (Chisholm, 1911) จนกระทั่งในช่วงปลายศตวรรษ มนุษย์เกิดความต้องการใช้ไฟฟ้าเป็นอย่างมาก จนสามารถผลิตพลังงานไฟฟ้าจากถ่านหินได้สำเร็จในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 (Gambrel, 2017) ที่กล่าวมาทั้งหมด ในยุคศตวรรษที่ 19 จึงเป็นยุคทองของการพัฒนาระบบไฟฟ้าเป็นอย่างมาก

มอเตอร์ไฟฟ้าเป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาให้ออร์แกนให้เริ่มใช้พลังงานไฟฟ้าแทนพลังงานมนุษย์ ต่อมาในช่วงปี ค.ศ.1870 ได้มีหลากหลายบริษัทพยายามใส่ระบบไฟฟ้าเข้าไปในออร์แกนทั้งระบบ เริ่มตั้งแต่ลิ่มนิ้ว ให้ใช้เป็นสัญญาณไฟฟ้าเพื่อควบคุมวาล์ว แทนการใช้สลิงขึงซึ่งเป็นระบบเก่า บริษัท วิคส์ ออร์แกน จำกัด (Wicks Organ Company) เป็นผู้นำทางด้านการผลิตออร์แกนไฟฟ้าในโบสถ์ที่ใช้ลมกำเนิดเสียง โดยใช้วิธีการนำแม่เหล็กใช้ในการบังคับวาล์วลม เพื่อใช้ในการเปิดปิด โดยออร์แกนหลังแรกที่ใช้ระบบนี้ตั้งอยู่ที่ เมืองยูนิสัน รัฐอินเดียนา ประเทศสหรัฐอเมริกา ในเดือนพฤษภาคม ค.ศ. 1915 (Bush & Kassel, 2006: 13) และต่อมาบริษัท วิคส์ ออร์แกน จำกัด ได้นำระบบนี้ ไปเปลี่ยนแปลงให้กับเครื่องดนตรีที่วิคส์ ผลิตให้ เกือบทั้งหมดในช่วง ค.ศ.1920 เป็นต้นมา นอกจากบริษัท วิคส์ ก็ยังมีอีกหลายบริษัทที่ออกแบบกลไกทางไฟฟ้าของตัวเอง เพื่อปรับเปลี่ยนออร์แกนที่เคยผลิตให้กับลูกค้า มาใช้เป็นออร์แกนระบบไฟฟ้า จึงเรียกได้ว่าเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีออร์แกนสมัยใหม่

ออร์แกนไฟฟ้า

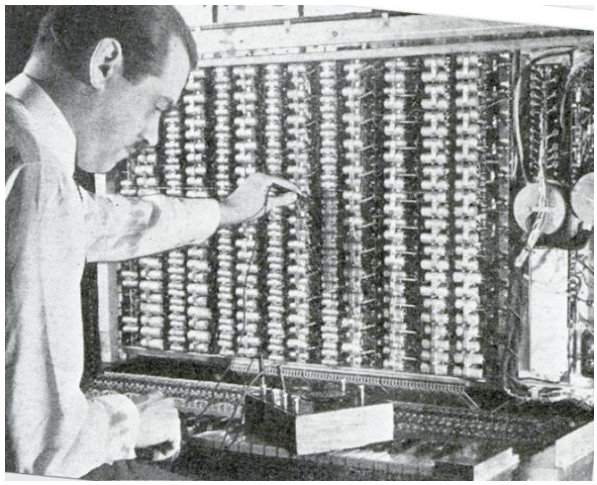
ออร์แกนไฟฟ้าได้รับการพัฒนาขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ที่เรียกว่าไฟฟ้า เนื่องจากแหล่งกำเนิดเสียงจำเป็นต้องใช้ไฟฟ้าในการสร้างเสียง แตกต่างกับที่กล่าวมาข้างต้น แหล่งกำเนิดเสียงใช้ลมผ่านท่อที่มีช่องลม หรือลิ้นเสียง การกำเนิดเสียงทั้งหมดเกิดด้วยการใช้พลังงานลมเพื่อเปลี่ยนจากลมเป็นเสียง ในยุคเริ่มต้นของออร์แกนไฟฟ้า เสียงเกิดจากวงล้อเสียง (Tonewheel) ไฟฟ้า (Kwan, 2015:21) ที่เป็นแหล่งกำเนิดเสียงหลัก (Tone generator) และถูกให้ดังขึ้นโดยการใช้ลำโพง

ลอเลนส์ แฮมมอน (Laurens Hammond, 1895-1973) เป็นผู้ริเริ่ม บริษัท แฮมมอน คล๊อก (Hammond Clock Company) เขาเป็นนักประดิษฐ์ และเป็นวิศวกรที่สามารถผลิตฟิล์มหนังสามมิติได้ และยังเคยเป็นบริษัทผลิตกลไกนาฬิกาที่มีชื่อเสียง แต่เนื่องด้วยการแข่งขันที่สูงขึ้น บริษัทจึงได้ยกเลิกการผลิตทั้งหมดลง (Windsor, 1939: 200) ต่อมา แฮมมอนได้สังเกตเห็นว่า กลไกที่เขาผลิตขึ้นในระบบนาฬิกาของเขา สามารถผลิตเสียงในย่านความถี่ที่แตกต่างกันตามแต่ความเร็วของจานเสียง และเมื่อนำแม่เหล็กเข้าใกล้กับจานเสียง จะเกิดการเหนี่ยวนำกันทางสนามแม่เหล็ก ซึ่งสามารถนำสัญญาณที่ได้ไปขยายเสียงให้ดังขึ้นเพื่อออกลำโพง แรกเริ่มในปี ค.ศ. 1933 เขาได้ซื้อเปียโนเก่ามาใช้เป็นโครงสร้างหลัก โดยยกกลไกของเปียโนออก เหลือไว้แต่เพียงคีย์ และตัวเครื่อง ต่อมาเขาทดลองนำกลไกกำเนิด

เสียงบรรจุเข้าไปยังเปียโนเก่าที่เขาซื้อมา และต่อวงจรไฟฟ้าให้เกิดการเล่นเสียงได้อย่างอิสระในแต่ละลิ่ม จากที่เขาได้ทดลองมา สุดท้ายก็ประสบผลสำเร็จ เกิดเป็นออร์แกนไฟฟ้าเครื่องแรกของโลกขึ้น แต่เนื่องด้วยเขาไม่มีความรู้ทางด้านดนตรีเลย ในเดือนเมษายน ค.ศ. 1935 เขาจึงได้ชักชวน จอน แฮเนอร์ท (John M Hanert, 1909-1962) เพื่อผลิตออร์แกนไฟฟ้า ในตลาดเครื่องใช้ไฟฟ้าในบ้าน

แฮมมอน และแฮเนอร์ทได้ผลิตออร์แกนที่มีวงล้อเสียงทั้งหมด 90 วง ซึ่งแฮมมอนบอกว่า *"มันสามารถสร้างสีสันของเสียงได้ถึง 263 ล้านโทนเสียง ถ้านักออร์แกนปรับเพียงหนึ่งโทนจากความเป็นไปได้ทั้งหมดบนแฮมมอนออร์แกน ทุก ๆ 5 นาที และเล่นตลอด 8 ชั่วโมงต่อวันตลอดปี เขาจะต้องใช้ 7,500 ปี ในการที่จะลองเสียงทั้งหมดให้ครบ"* (L. Hammond, 1939: 101) นอกจากนี้ กลุ่มนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงได้ให้ความสนใจกับออร์แกนไฟฟ้าเป็นจำนวนมาก เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้าที่สร้างเสียงด้วยระบบที่ทันสมัย และจากเครื่องดนตรีที่มีการพัฒนามาอย่างเชื่องช้าตั้งแต่ยุค ศตวรรษที่ 13 จนกระทั่งศตวรรษที่ 20 จุดนี้จึงถือได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ของออร์แกนไฟฟ้า

ต่อมาหลังจากที่ได้ออกจำหน่ายในไม่กี่เดือน แฮมมอนออร์แกนขายได้มากกว่า 800 หลัง และหลังจากนั้นอีกสองปี แฮมมอนออร์แกนได้ออกขายทั่วโลก และมีการขายอย่างต่อเนื่องมากกว่า 40 ประเทศ (Windsor, 1939: 202) ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 ระบบเครื่องใช้ไฟฟ้าส่วนมากได้พัฒนาเข้าไปสู่ระบบทรานซิสเตอร์ ซึ่งออร์แกนก็เช่นกัน (1967-1985) และสุดท้ายได้พัฒนาไปสู่ระบบดิจิทัล (1986-ปัจจุบัน) (Diapason, 1938: 94-95)



ภาพที่ 3 แฮมมอนกำลังปรับคลื่นความถี่เสียง
(ที่มา : Windsor, 1939: 201)

เมื่อแฮมมอนเสียชีวิตในปี ค.ศ.1973 และทางบริษัทก็ได้ประสบปัญหาต่าง ๆ มากมาย บริษัทในขณะนั้นจึงถูกซื้อโดย บริษัท โรแลน (Roland) จากประเทศญี่ปุ่น ในปี ค.ศ.1972 แต่สุดท้ายก็ได้ปิดตัวลงในปี ค.ศ.1985 แฮมมอนออร์แกนก็ยังเป็นที่สนใจของนักดนตรี ในกลุ่มดนตรีสมัยนิยม (Pop music) ผู้ที่ริเริ่มทำให้เป็นที่รู้จักคือ จิมมี่ สมิทธ์ (Jimmy Smith, 1925-2005) เป็นนักดนตรีเพลงแจ๊ส ชาวอเมริกัน นำแฮมมอนออร์แกน รุ่น B-3 (1954-1974) มาใช้เป็นเครื่องดนตรีหลัก ทั้งในการบันทึกเสียง และการแสดงคอนเสิร์ต ดังนั้น ออร์แกนรุ่นนี้จึงได้รับความนิยมเป็นอันดับหนึ่งตลอดกาล จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1989 บริษัท ซูซูกิ มิวสิคคอล อินสตูเมน จำกัด (Suzuki Musical Instrument Corporation) ได้ซื้อบริษัท แฮมมอน และได้นำเสียงต้นฉบับของระบบการสร้างเสียงแบบจานเสียงของแฮมมอนออร์แกนแบบเก่า มาพัฒนาในเครื่องรุ่นใหม่ที่ใช้ระบบดิจิทัล และออกขายสู่ตลาดอย่างต่อเนื่อง (Faragher, 2011: 14)

ในปี ค.ศ. 2002 บริษัท ซูซูกิ ได้ออกออร์แกนรุ่น B-3 ใหม่อีกครั้งที่ได้ทำการจำลองการสร้างเสียงด้วยระบบดิจิทัลจากจานเสียง อีกทั้งรูปลักษณ์ยังถอดแบบออกมาจากต้นฉบับ (Robjohns, 2003) เพื่อหวังว่าให้ผู้เล่นได้รู้สึกย้อนอดีตไปสู่เสียงและเครื่องสมัยโบราณอีกครั้ง

ภาพที่ 4 แฮมมอน ซูซูกิ ออร์แกน B-3 mk2 รุ่นที่ทำขึ้นเพื่อทดแทนแฮมมอน B-3 แบบดั้งเดิม ทั้งรูปลักษณ์ และเสียง
(ที่มา : Hammond, 2019)

ยามาฮ่า อิเลคโทนออร์แกน

คำว่า อิเลคโทน (Electone) ถือว่าเป็นเครื่องหมายการค้าของบริษัทยามาฮ่าที่ใช้เรียก ออร์แกนไฟฟ้าของตัวเอง เนื่องจากรูปทรงและรูปร่าง มีความคล้ายคลึงกับออร์แกน ย้อนกลับไปช่วงปลายศตวรรษที่ 19 บริษัทยามาฮ่า ก่อตั้งขึ้นโดย โทราคุสุ ยามาฮะ (Torakusu Yamaha, 1851-1916) หลังจากที่เขาได้ล้มเหลวจากการการผลิตนาฬิกา และค้าขายหลายครั้ง เขาได้กลับมาที่หมู่บ้านเล็ก ๆ ที่เมืองฮามามัตสึ (Hamamatsu) ในปี ค.ศ.1886 เป็นจุดที่ทำให้เขาได้เข้ามาสู่เส้นทางดนตรี ณ เวลานั้นเป็นยุคของการฟื้นฟูพระราชอำนาจสมัยเมจิ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2557, 421) ดังนั้นผู้คนจึงนิยมนำศิลปวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา เครื่องดนตรีตะวันตกก็เช่นกัน มีการนำเข้าออร์แกนจากต่างประเทศมาใช้ตามบ้านเรือน แต่เรื่องบังเอิญก็เกิดขึ้นเมื่อมีผู้ใหญ่ในหมู่บ้าน วานให้เขาลองซ่อมออร์แกนที่ใช้ลิ้นเสียง (Reed organ) ยี่ห้อ แมนสัน แอนแฮมลิน (Manson & Hamlin) หลังจากนั้นเขาจึงได้พยายามสร้างออร์แกนของตัวเขาเอง จากการวาดโครงร่างลงในกระดาษจนกระทั่งเขาสามารถสร้างเครื่องแรกได้สำเร็จ ในปี ค.ศ.1887 เขาได้เปิดโรงงาน

บริษัท ยามาฮ่า ออร์แกน เมนูเฟคเจอริ่ง (Yamaha Organ Manufacturing Company) ในปีแรกได้ผลิตออร์แกนออกขายเพียง 8 เครื่องเท่านั้น และได้กลายมาเป็นผู้ผลิตออร์แกนรายแรกของประเทศญี่ปุ่น ต่อจากนั้นในปี ค.ศ. 1895 ยามาฮ่าได้ผลิตออร์แกนที่ใช้ลิ้นเสียงออกขายได้มากกว่าห้าพันเครื่องในประเทศญี่ปุ่น และได้กลายมาเป็นผู้นำในการผลิตออร์แกนตั้งแต่นั้นมา (The Music Trades, 2013: 173)

ภาพที่ 5 โรงงานยามาฮ่า ผลิตออร์แกนที่ใช้ลิ้นเสียง ในปี ค.ศ.1916
(ที่มา : The Music Trades, 2013: 172)

ต่อมาในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เปียโนแบบตั้ง (Upright piano) เริ่มได้รับความนิยมมากขึ้น และได้มาแทนที่ความต้องการ ออร์แกนในประเทศญี่ปุ่น ยามาฮ่าเลยตัดสินใจระดมทุนเพื่อเพิ่มสายการผลิตเปียโนขึ้นไปพร้อมกับการผลิตออร์แกน ในปี ค.ศ.1887 และได้เปลี่ยนชื่อบริษัทใหม่เป็น บริษัท นิปปอน กากิ จำกัด (Nippon Gakki Ltd,) ที่มีความในภาษาไทยว่า บริษัท เครื่องดนตรีญี่ปุ่น ต่อมาก็มีการเปลี่ยนผู้บริหาร จนกระทั่ง ค.ศ.1925 (Hamanako Institute Corporation, 2012)

ไคชิ คาวาคามิ (Kaichi Kawakami, 1885-1964) ได้เข้ามาบริหารงานในบริษัท และได้ส่งต่อการบริหารนี้ให้กับลูกชายชื่อ เกนอิจิ คาวาคามิ (Genichi Kawakami, 1912-2002) ในปี ค.ศ. 1950 ซึ่งหลังจากประเทศญี่ปุ่นแพ้สงครามแล้ว

ทุกสิ่งอย่างล้วนแล้วแต่เกิดความพินาศ การคมนาคม และระบบสาธารณูปโภคนั้น มีความจำเป็นต้องสร้างขึ้นใหม่ บริษัทจึงไว้ใจในการให้ลูกชายของไคชิได้เข้ามาทำงานแทนพ่อที่เริ่มมีอายุมากขึ้น และมีโรคประจำตัว (The Music Trades, 2013, 176)

ในยุคการบริหารของ เกนอิจิ คาวาคามิ ในช่วงยุค 50 ได้เริ่มผลักดันบริษัทให้เข้าสู่การผลิตอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์มากขึ้น เกนอิจิได้เห็นการนำเข้าแฮมมอนออร์แกนในประเทศญี่ปุ่น เขาจึงอยากพัฒนาออร์แกนไฟฟ้าให้เป็นผู้นำตลาดในประเทศญี่ปุ่น จึงได้เรียก ยะสึโนริ โมชิดะ (Yasunori Mochida) (The Music Trades, 2010) ที่ในขณะนั้นกำลังศึกษาปริญญาเอกทางด้านวิศวกรรมอยู่ให้ออกแบบ และผลิตทรานซิสเตอร์ที่ใช้กับเครื่องออร์แกน สุดท้ายในปี ค.ศ. 1959 ได้ผลิตออร์แกนที่ใช้ทรานซิสเตอร์ได้สำเร็จ มีชื่อรุ่นว่า D-1 และใช้คำว่า อิเลคโทน (Electone) เป็นเครื่องหมายการค้าตั้งแต่นั้นมา

ภาพที่ 6 อิเลคโทน รุ่น D-1 เป็นอิเลคโทนรุ่นแรกที่ใช้ระบบทรานซิสเตอร์ในปีค.ศ. 1959
(ที่มา : Electone Zone, 2006)

ต่อมาในปี ค.ศ. 1970 อิเลคโทนได้พัฒนาขึ้นมา มีการผลิตเครื่องที่ใหญ่ขึ้นสำหรับการใช้บนเวที แทนการผลิตแค่ใช้ในบ้านเท่านั้น นอกจากนี้ยังมีการใช้วงจรรวม (Integrated circuit; IC) ในรุ่น EX-42 ทำให้ลดการใช้พื้นที่ในเครื่องเพื่อบรรจุทรานซิสเตอร์ลงได้ แต่ทั้งหมดก็ยังสังเคราะห์เสียงด้วยระบบแอนะล็อก ต่อมาในช่วง ค.ศ. 1983 มีการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ การสร้างเสียงจากเครื่องอิเลคโทนได้เปลี่ยนไปใช้ระบบฟรีเควนซี่ โมดูเลชัน (Frequency Modulation; FM) ซึ่งเป็นระบบสังเคราะห์เสียงแบบดิจิทัลที่สามารถสร้างเสียงที่มีลักษณะไม่ต่อเนื่องกันได้ จึงทำให้ข้อมูลที่ปรับในเครื่องอิเลคโทน สามารถบันทึกใส่สื่อบันทึกภายนอกในรูปแบบมาตรฐานระบบดิจิทัล เช่น ฟลอปปีดิสก์ หรือตลับแรม (RAM packs) เพื่อบันทึกข้อมูลล่วงหน้า ทำให้ไม่มีความจำเป็นต้องปรับก่อนเล่นทุกครั้ง ระบบทั้งหมดที่กล่าวมาล้วนแล้วอยู่ภายใต้การวิจัย และพัฒนาโดย ยะสึโนริ โมชิดะ และความร่วมมือกับศาสตราจารย์ จอห์น ชาวนิ่ง (John Chowning, 1934) ที่มหาวิทยาลัยสแตนฟอร์ด ประเทศสหรัฐอเมริกา (The Music Trades, 2010) และต่อมาก็มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

อิเลคโทนเข้าสู่ประเทศไทย

จากที่กล่าวมาข้างต้น อิเลคโทนเป็นชื่อทางการค้าของ บริษัท ยามาฮ่า ประเทศญี่ปุ่น ดังนั้นจึงจำเป็นต้องมีบริษัทเอกชน เป็นตัวแทนนำเข้ามาอย่างเป็นทางการ บริษัท สยามกลการ จำกัด ก่อตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 4 กันยายน ค.ศ. 1952 โดยมี ดร.ถาวร พรประภา เป็นผู้ก่อตั้ง (สยามกลการ, 2555) ผ่านวิสัยทัศน์ที่อยากเห็นเมืองไทยเป็นเมืองแห่งดนตรี จึงได้นำหลักสูตรของสถาบันดนตรียามาฮ่า ประเทศญี่ปุ่นเข้ามาปรับใช้ในเมืองไทย ทำการสอนตามหลักสูตรดนตรียามาฮ่าขึ้นครั้งแรกในประเทศไทย เมื่อวันที่ 27 เมษายน ค.ศ. 1966 และได้ทำการจดทะเบียนก่อตั้งบริษัทในชื่อ บริษัท สยามดนตรียามาฮ่า จำกัด ในวันที่ 26 กันยายน ค.ศ. 1989 (สยามดนตรียามาฮ่า, 2562)

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น อาจวิเคราะห์ได้ว่า การนำเข้ามาของอิเลคโทนควรเริ่มมาพร้อมกับระบบโรงเรียนดนตรียามาฮ่า คือปี ค.ศ. 1966 ในปีนั้น อิเลคโทนยังอยู่ในช่วงของการพัฒนาเข้าสู่ระบบดิจิทัล เป็นไปได้ว่ามีการนำเข้าของอิเลคโทนในช่วงปี ค.ศ. 1967 ซึ่งเป็นอิเลคโทน ที่มีรหัส A, B, C นำหน้า ตัวอย่างเช่น รุ่น C-2B ในปี ค.ศ. 1967 หรือ B-2 ในปี ค.ศ. 1968

ปัจจุบันอิเลคโทนในประเทศไทยนำมาใช้อย่างแพร่หลาย โดยอยู่ในรูปแบบต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง อีกทั้งมีการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาอย่างชัดเจน เช่น สาขาการแสดงดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มีการสอนเครื่องดนตรีเอกอิเลคโทนมาแล้วมากกว่า 14 ปี มากไปกว่านี้ยังมีนักวิจัย และนักวิชาการที่รับการศึกษาวิชาอิเลคโทน นำความรู้ไปใช้ในสายงานดนตรี ไม่ว่าจะเป็นงานด้านการสอน งานประพันธ์เพลง งานด้านวิศวกรเสียง จนถึงนักวิชาการที่จบการศึกษาสูงสุดในระดับปริญญาเอกอยู่หลายคนเช่นกัน อีกตัวอย่างที่เป็นประวัติศาสตร์สำคัญสำหรับประเทศไทยในปีนี้ คือการประพันธ์เพลงสำหรับเด็กอายุไม่เกิน 15 ปี คืองานจูเนีย ออร์ริจินัล คอนเสิร์ต (Junior Original Concert; JOC) ซึ่งเป็นงานที่จัดขึ้นทุกปี และมีจำนวนบทเพลงประพันธ์เพลงส่งเข้าร่วมกิจกรรมนี้มากกว่า 3 หมื่นบทเพลงทั่วโลก หนึ่งในบทประพันธ์เพลงเหล่านี้จะได้รับการคัดเลือกเป็นตัวแทนของแต่ละประเทศเข้าร่วมการแสดงในระดับโลก ซึ่งประเทศไทยมีนักเรียนที่ได้คัดเลือกจากบทประพันธ์เพลง โดยใช้เครื่องอิเลคโทนเข้าแสดง และสุดท้ายได้รับคัดเลือกให้แสดงในงานระดับนานาชาติคือ the 1st Yamaha International Highlight Concert 2019 ได้แก่ ด.ช.ไตรทศ วิริวงษ์ อายุ 12 ปี กับบทเพลงชื่อ C.H.E.N. เขาได้รับแรงบันดาลใจจากการสร้างแนวทำนองจากรหัสมอร์ส ที่นำมาจากชื่อเรียกของเขา รหัสมอร์สสามารถทำเป็นอัตราจังหวะของแนวทำนองหลักได้ โดยบทเพลงนี้มี ดร.ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาการประพันธ์เพลง บทประพันธ์เพลงนี้จึงนับได้ว่าเป็นตัวอย่างของความก้าวหน้าในวงการอิเลคโทนของประเทศไทยที่ได้รับการยอมรับไม่ใช่แต่เพียงแต่ในโรงเรียนดนตรีของยามาฮ่าเท่านั้น แต่ยังได้รับการยอมรับในฐานะการประพันธ์เพลง และ การแสดงในระดับนานาชาติ

อิเลคโทนในปัจจุบันที่มีใช้ในประเทศไทย และทั่วโลกคือรุ่น ELS-02C เป็นรุ่นมาตรฐาน และเป็นรุ่นที่ใช้สำหรับการแข่งขันในเวทีระดับโลก วางจำหน่ายครั้งแรกในปี ค.ศ.2014 อิเลคโทนรุ่นนี้เต็มไปด้วยเสียงที่หลากหลายที่พัฒนาขึ้นด้วยระบบดิจิทัล พร้อมกับเอฟเฟค และเสียงบรรเลงประกอบ (Accompaniments) อีกทั้งยังสามารถสร้างโปรแกรมข้อมูลบันทึกใส่สื่อบันทึกดิจิทัลได้ (Yamaha Corporation, 2012) เสียงที่อยู่ในอิเลคโทนปัจจุบัน มีการพัฒนาคุณภาพให้มีความสมจริงมากขึ้น ด้วยการบันทึกเสียงเครื่องดนตรีจริงผ่านระบบดิจิทัล อีกทั้งยังมีการพัฒนาเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี ที่เรียกว่า Super Articulation ที่เพิ่ม

ความสมจริงให้กับเครื่องดนตรีนั้น เช่น เสียงรูดสายกีตาร์ เสียงหายใจของแซ็กโซโฟน พร้อมไปด้วยเทคนิคเฉพาะของนักดนตรี เช่น เสียงระรัว (Vibrato) หรือการรูดเสียงที่เกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ ผู้บรรเลงสามารถปรับเสียงที่แตกต่างกันได้ในแต่ละทำนอง เสียงประสาน และแนวเสียงต่ำ ผ่านการเลือกเสียงอิเลคโทนมีเสียงมากถึง 1,166 เสียง และรูปแบบของกลองอีกมากกว่า 634 ชุด (Yamaha Corporation, 2016) และสุดท้ายนี้ อิเลคโทนมีการฉลองครบรอบ 60 ปี ตั้งแต่วางขายรุ่นแรก D-1 ในปี ค.ศ. 1959 ซึ่งหากย้อนกลับไปจากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า เป็นระยะเวลากว่าครึ่งศตวรรษที่อิเลคโทนได้พัฒนามาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 7 อิเลคโทน รุ่น ELS-02C ออกจำหน่ายในปี ค.ศ. 2014
(ที่มา : Yamaha Corporation, 2016)

สรุป

กว่าจะมาเป็นเครื่องอิเลคโทนที่เล่นกันในเมืองไทยได้นั้น ต้องใช้ระยะเวลากว่า 8 ศตวรรษ เริ่มพัฒนามาจาก คาริออน คีย์บอร์ด ที่ต้องใช้ทั้งฝ่ามือกดลิ่มเสียงตั้งแต่ในศตวรรษที่ 13 จนเทคโนโลยีพัฒนาขึ้นมากได้พัฒนามาสู่แฮมมอนออร์แกนที่เป็นต้นแบบของเครื่องอิเลคโทนปัจจุบัน อีกทั้งบริษัท นิปปอน กากิ จำกัด ที่มีความจำเป็นต้องผ่านอุปสรรคในหลายด้าน เช่น ปัญหาเศรษฐกิจ การเงิน หรือด้านสงครามที่บริษัทต้องประสบปัญหาถึงสองครั้ง แต่ด้วยความสามารถและวิสัยทัศน์ของผู้บริหาร จึงทำให้เราได้เห็นอิเลคโทนที่พัฒนามาจนถึงขีดสุดของเทคโนโลยีที่มนุษย์สามารถสร้างสรรค์ได้

บรรณานุกรม

ราชบัณฑิตยสถาน. (2557). **สารานุกรมประวัติศาสตร์สากลสมัยใหม่**. ใน เอเชีย เล่ม 2 อักษร C-D (หน้า. 700). กรุงเทพ: ราชบัณฑิตยสถาน.

สยามกลการ. (2555). **60th Anniversary Siam Motors.** กรุงเทพฯ. บริษัท สยามกลการ.

สยามดนตรียามาฮ่า. (2562). **Corporate Information**. [ออนไลน์]. ได้จาก: https://th.yamaha.com/th/about_yamaha/corporate/index.html. [สืบค้นเมื่อวันที่ 10 สิงหาคม 2562].

Bush, D., & Kassel, R. (2006). **The Organ: An encyclopedia**. New York: Routledge.

Chisholm, H. (1911). **Encyclopedia Britannica**. In "Michael Faraday". 11th ed., 173-175. Cambridge: Cambridge University.

Diapason, T. (1938). **Hammond is Ordered to 'Cease and Desist'**. The Diapason.

Electone Zone. (2006). **Electone Museum**. [Online]. Available from: http://www.ggbmusic.com/museum/. [9 August 2019].

Faragher, S. (2011). **The Hammond Organ: An introduction to the instrument and the players who made it famous**. Hal Leonard Books.

Gambrel, E. (2017). **Sources of Enegry from the 1800s**. [Online]. Available from: https://sciencing.com/sources-energy-1800s-8126819.html. [10 August 2019].

Hamanako Institute Corporation. (2012). **Kawakami Mikaichi**. [Online]. Available from: http://www.hamamatsubooks.jp/en/category/detail/4cf5d43ae5b69.html. [10 August 2019].

Hammond. (2019). **Products/B-3 mk2**. [Online]. Available from: http://www.hammondsuzuki.com/images/newb3-21.png. [10 August 2019].

Kirby, R. S. (1990). **Engineering in History**. New York: Dover Publications.

Kwan, T. (2015). **The heritage of the future: Historical keyboards, technology, and modernism**. Doctor of Philosophy in Music University of California, Berkeley, Califonia.

Praetorius, M. (1620). **Syntagma Musicum**. Wittenberg: Wolfenbüttel.

Robjohns, H. (2003). **Hammond B3: Modelled Electromechanical Tonewheel Organ**. [Online]. Available from: https://www.soundonsound .com/reviews/hammond-b3. [10 August 2019].

The Music Trades. (2010). **Yamaha Marks 50 Years In The U.S.**. [Online]. Available from:http://digitaleditions.sheridan.com/ [8 August 2019].

The Music Trades. (2013). **Yamaha Amazing 125 Year Saga**. New Jersey:The Music Trade.

Windsor, H. H. (1939). Blazing New Trails for Music. **Popular Mechanics**. 72(2), 200-209.

Yamaha Corporation. (2012). **エレクトーン・キーボード[Electone Keyboard]**. [Online]. Available from: https://jp.yamaha.com. [8 August 2019].

Yamaha Corporation. (2016). **Electone STAGEA Owner's Manual**. Tokyo: Yamaha Publishing.

Zhang, G., Zhang, B., & Li, Z. (2018). A Brief History of Power Electronics Converters. In **Designing Impedance Networks Converters**, 1-6. Springer.

พัฒนาการของการสร้างสรรค์ดนตรีด้วยระบบแอนะล็อก และดิจิทัล
The Development of Music Creation With Analog and Digital Systems

จิรัฐ มัธยมนันทน์*[1]
Jirat Matthayomnan*[1]

บทคัดย่อ

บทความเรื่องพัฒนาการของการสร้างสรรค์ดนตรีด้วยระบบแอนะล็อกและดิจิทัลนี้ นำเสนอถึงรูปแบบและพัฒนาการของการสร้างสรรค์ดนตรีในรูปแบบของระบบแอนะล็อกและดิจิทัลตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบันและกระบวนการทำงานสร้างสรรค์ดนตรี อุปกรณ์ในการการทำงาน วิธีการในการทำงานทั้งในระบบแอนะล็อกและดิจิทัล

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์ดนตรี / ระบบแอนะล็อก / ระบบดิจิทัล

Abstract

This article of The development of music creation with analog and digital system has presented the format and development of analog and digital music creation from the beginning to the present. Demonstrate the process of creating music, Working equipment, Method of work both in analog and digital systems.

Keywords: Music Creation / Analog System / Digital System

* corresponding author, email: jirat.tor@gmail.com

[1] นักศึกษาหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

[1] Ph.D. Candidate, Major of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

Received: August 15, 2019 / **Revised:** November 21, 2019 / **Accepted:** November 25, 2019

บทนำ

ตั้งแต่ Thomas Elva Edison พบความสำเร็จในการบันทึกเสียงครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2420 โดยเพลงแรกที่เขาบันทึกเสียงลงไป คือ เพลง Mary Had a little Lamb โดยเป็นผู้ร้องเพลงนี้ด้วยตนเอง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2523, 9-10)

จากนั้นมาการบันทึกเสียงก็มีการพัฒนาต่อเนื่องเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ตั้งแต่เริ่มมีการประดิษฐ์เครื่องบันทึกเสียงขึ้นมาก็ได้มีการนำไปใช้งานในหลายด้านและดนตรีก็เป็นหนึ่งในนั้นที่เครื่องบันทึกเสียงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการทั้งในแง่ด้านการศึกษา การบันทึกเสียงเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดดนตรีชาติพันธุ์เปรียบเทียบ หรือมานุษยวิทยาการดนตรี ในเวลาต่อมา เพราะการบันทึกเสียงทำให้สามารถที่จะเก็บเสียงดนตรีจากในหลายที่แล้วนำมาศึกษาเปรียบเทียบกันได้ ซึ่งนับเป็นจุดสำคัญที่ทำให้การศึกษาด้านมานุษยวิทยาการดนตรีมีการก้าวกระโดดและพัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว

ในด้านการผลิตก็เช่นกันทำให้เกิดอุตสาหกรรมดนตรีขึ้นมาเมื่อมีเครื่องบันทึกเสียง ต่อมาก็เกิดอุตสาหกรรมแผ่นเสียงมีการผลิตซ้ำขึ้นมา ซึ่งการผลิตซ้ำก็ทำให้ได้มาตรฐานเหมือนกันทุกแผ่นและพัฒนาต่อมาจนกลายเป็นธุรกิจเป็นอุตสาหกรรมดนตรีขึ้น โดยจุดเปลี่ยนที่สำคัญคือ ในปี พ.ศ. 2489 บริษัทโคลัมเบียได้ประดิษฐ์แผ่นเสียงลองเพลย์ขึ้นครั้งแรก ทำเป็นแผ่นขนาด 12 นิ้ว โดยต่อกับหัวเข็มและแขนของเครื่องเล่นตามเสียงที่มีน้ำหนักเบาเป็นพิเศษเครื่องเล่นจานเสียงรุ่นนี้ต้องใช้เครื่องขยายเสียง (Amplifier) และลำโพงไฟฟ้าต่อให้ครบชุดจึงจะได้เสียงที่ละเอียดลออมากขึ้นกว่าเดิม วิวัฒนาการชั้นนี้ทำให้ฟังเพลงได้นานขึ้นได้ยินเสียงชัดเจนยิ่งขึ้น อุตสาหกรรมแผ่นเสียงจึงก้าวหน้าขึ้นเป็นลำดับ

เมื่อเริ่มเข้าสู่ยุคดิจิทัลอุตสาหกรรมดนตรีก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงตามการพัฒนาของเทคโนโลยี ซึ่งในช่วงแรกนี้จะเป็นการทำงานร่วมกันระหว่างแอนะล็อกและดิจิทัล โดยเริ่มมีการใช้ระบบบันทึกเสียงแบบ DAT (Digital Audio Tape) เข้ามาใช้ในอุตสาหกรรมดนตรี ซึ่งนิยมใช้ในการทำงาน สำหรับทำมาสเตอร์เทป (Master Tape) เพื่อใช้ในการส่งต่อออกไปทำการผลิตออกมาเป็นเทปคาสเซ็ตต่อไป จนเมื่อก้าวเข้าสู่ยุคของคอมพิวเตอร์ที่มีทั้งฮาร์ดแวร์และซอฟท์แวร์ที่มีประสิทธิภาพสูง อุตสาหกรรมดนตรีก็เริ่มเข้าสู่การผลิตในรูปแบบดิจิทัลแบบเต็มตัว ขนาดของสตูดิโอเริ่มมีขนาดเล็กลงในขณะที่คุณภาพและการทำงานดีและรวดเร็วขึ้น งานบางงานสามารถทำได้ในคอมพิวเตอร์ตั้งแต่

เริ่มต้นจนจบงานออกมา ซึ่งนับเป็นการเปลี่ยนแปลงด้านเทคโนโลยีครั้งใหญ่อีกครั้งที่ส่งผลต่อธุรกิจอุตสาหกรรมดนตรี และเมื่อเกิดอินเทอร์เน็ตขึ้นมาเท่ากับเป็นการก้าวกระโดดเข้าสู่สังคมดิจิทัลแบบเต็มตัวนั่น คือเกิดการหลอมรวมสื่อในทุก ๆ ด้านมารวมกันในโลกของอินเทอร์เน็ต เรียกได้ว่าถนนทุกสายของธุรกิจดนตรีมุ่งสู่ความเป็นดิจิทัล จึงเป็นการเปลี่ยนแปลงของระบบข้อมูลที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีครั้งยิ่งใหญ่ที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีทั่วโลก

ปรากฏการณ์ทั้งหมดเกี่ยวข้องกับสังคมไทยมาตลอดตั้งแต่การบันทึกเสียงของคณะละครนายบุศย์มหินทรในปี 1900 ที่ Berlin มีพัฒนาการเรื่อยมาเป็นลำดับ เช่นกันเพลงไทยสากลในยุคแรกเป็นเพียงงานที่มีไว้เพื่อสร้างความบันเทิงแก่ผู้ฟังด้วยการขับร้องและบรรเลงสดตามโรงละครและตามโรงภาพยนตร์ต่าง ๆ ต่อมาเมื่อมีผู้นำแผ่นเสียงเพลงสากลจากต่างประเทศเข้ามาจำหน่ายในประเทศไทย จึงมีการบันทึกเพลงไทยสากลลงแผ่นเสียงเพื่อจำหน่ายนับเป็นจุดเริ่มต้นของธุรกิจเพลงไทย โดยมีบริษัทแผ่นเสียงในขณะนั้นได้แก่ บริษัทนาไทยห้างแผ่นเสียงตรามงกุฎ (สามยอด) ห้างแผ่นเสียงนครไทย (ประตูน้ำ) ห้างแผ่นเสียงเมโทร ห้างแผ่นเสียงมิลินทรา เป็นต้น และได้มีการพัฒนาเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน แตกแขนงออกเป็นหลายประเภท เช่น เพลงไทยสากลลูกกรุง เพลงไทยสากลลูกทุ่ง เพลงไทยสากลสตริงคอมโบ้ อีกทั้งยังก่อให้เกิดธุรกิจการผลิตผลงานเพลงไทย โดยในช่วงแรกเป็นการผลิตผลงานเพลงในรูปแผ่นเสียงในปี พ.ศ. 2476 และเผยแพร่ออกอากาศตามสถานีวิทยุ จนหลังสงครามโลกครั้งที่สอง เครื่องรับวิทยุทรานซิสเตอร์ได้รับการ พัฒนาจนมีราคาถูกลงจึงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายกับการเพิ่มจำนวนของสถานีวิทยุและรายการเพลงตามสถานี ส่งผลให้เพลงไทยสากลได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นไปอีกจนเกิดเป็นธุรกิจเพลงไทยสากล ในลักษณะเชิงพาณิชย์อุตสาหกรรมมีกระบวนการบริหารจัดการตามขั้นตอนทางธุรกิจหลายขั้นตอน เช่น กระบวนการผลิต กระบวนการจำหน่าย เป็นธุรกิจที่ต้องลงทุน และเกี่ยวข้องกับคนจำนวนมาก เช่น นายทุนทำแผ่นเสียง นักแต่งเพลง ซึ่งปัจจุบันนี้ยังรวมถึงโปรดิวเซอร์ทีมผลิตเพลง และทีมงานที่เกี่ยวข้องอีกหลายฝ่าย

ธุรกิจเพลงไทยสากลถูกนำมาสู่กระบวนการผลิตเชิงพาณิชย์อย่างจริงจัง ทำให้ธุรกิจเพลงไทยสากลแปรสภาพมาเป็นอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ มีมูลค่านับหมื่นล้านบาท ผลงานเพลงและค่ายเพลงที่ผลิตผลงานเพลงป๊อนสู่ตลาดเพลงที่เรียกกันโดยทั่วไปว่าเพลงกระแสหลัก เนื่องจากรูปแบบของผลงาน

เพลงที่ปรากฏออกสู่ผู้ฟังนั้นส่วนใหญ่มีลักษณะคล้ายกันมีเงื่อนไขและรูปแบบในการผลิตที่เป็นสูตรสำเร็จ มีการกำหนดแนวเพลงให้กับศิลปินนักร้องเน้นลักษณะทางดนตรีและเนื้อร้องที่ฟังง่าย เพื่อหวังผลทางด้านยอดจำหน่ายต้นทุนการผลิตผลงานเพลงสมัยนั้นมีราคาสูง การผลิตผลงานเพลงส่วนใหญ่จึงเป็นของค่ายเพลงใหญ่โดยมีผู้นำในการผลิตรายใหญ่ของอุตสาหกรรมเพลงไทยเพียงสองรายคือ GMM Grammy และ R.S. Promotion ซึ่งในปี พ.ศ. 2542 นั้น ทั้งสองบริษัทครองส่วนแบ่งการตลาดในขณะนั้นสูงถึงร้อยละ 60–80 และเพิ่มขึ้นเป็นร้อยละ 85 ในปี พ.ศ. 2546 มีมูลค่าการตลาดที่สูงถึง 5,000-6,000 ล้านบาทต่อปี อาจกล่าวได้ว่า ยุคช่วงเวลานั้นนับเป็นยุคทองของอุตสาหกรรมเพลงของไทยก็ว่าได้ ส่งผลให้เกิดผู้ผลิตรายใหม่ขึ้นอีกหลายราย อย่างไรก็ตามแม้จะมีผู้ผลิตรายใหม่ ๆ เข้าสู่อุตสาหกรรมเพลงตลอดเวลา แต่ก็ไม่สามารถต้านแรงการแข่งขันของผู้นำตลาดได้เหลือเพียงผู้ผลิตรายใหม่ไม่กี่รายเท่านั้นที่สามารถยืนอยู่ท่ามกลางการแข่งขันที่รุนแรงของอุตสาหกรรมนี้ (วัชรินทร์ จ่างขัน, 2547)

กว่าจะมาเป็นบทเพลงให้เราได้ฟังกันอย่างไพเราะนั้น ค่ายเพลงต้องผ่านกระบวนการต่าง ๆ มากมายในการผลิตสร้างสรรค์บทเพลงออกมา กระบวนการผลิตเพลงนี้มีความสำคัญเป็นอย่างมากต่อธุรกิจเพลง หรืออุตสาหกรรมเพลง และกรรมวิธีในการผลิตก็มีพัฒนาการตั้งแต่ยุคเริ่มต้นที่บันทึกเสียงลงแผ่นเสียงเล่นผ่านกระบอกเสียงและพัฒนาเรื่อยจนถึงปัจจุบันซึ่งเป็นระบบบันทึกเสียงระบบดิจิทัลสมบูรณ์แบบ

แอนะล็อกออดิโอ และดิจิทัลออดิโอ (Analog Audio and Digital Audio)

การสร้างสรรค์งานดนตรีนั้น ได้มีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่การประดิษฐ์เครื่องบันทึกเสียงขึ้นมาบนโลก การประดิษฐ์เครื่องขยายเสียง ไมโครโฟน ลำโพง ตลอดจนเครื่องดนตรีที่มาใช้ระบบไฟฟ้าอย่างกีตาร์ไฟฟ้า เป็นต้น และพัฒนาเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันแต่ตั้งเกิดพัฒนาการในกระบวนการผลิตสร้างสรรค์เพลงไทยสมัยนิยมขึ้นแล้วนั้น สามารถแยกกระบวนการผลิตที่ชัดเจนได้สองแบบดังนี้

1) แอนะล็อกออดิโอ (Analog Audio)

2) ดิจิทัลออดิโอ (Digital Audio)

ระบบแอนะล็อกนั้นมีพัฒนาการมาก่อนระบบดิจิทัล และมนุษย์ก็ใช้ระบบแอนะล็อกมาเป็นเวลานานจนกระทั่งช่วงเวลายี่สิบปีที่ผ่านมาระบบดิจิทัลมีพัฒนาการเจริญก้าวหน้าเป็นอย่างมาก ในการทำงานดนตรีก็เช่นกัน จุดก้าวกระโดดที่สำคัญของระบบดิจิทัลที่เริ่มส่งผลต่อการเปลี่ยนดนตรีไปสู่แบบดิจิทัลนั้น น่าจะเริ่มจากการกำเนิดขึ้นของเครื่องที่เรียกว่าเครื่องสังเคราะห์เสียงทางไฟฟ้า (Synthesizer) ในยุคต้นของช่วงปี ค.ศ. 1960 โดยผู้ให้กำเนิดขึ้นมา คือ Don Buchla และ Bob Moog จนมีการพัฒนาต่อเนื่องเรื่อยมาถึงยุคที่เกิด MIDI (อ่านว่า มิ-ดิ) ขึ้นมา MIDI ย่อมาจาก Musical Instrument Digital Interface

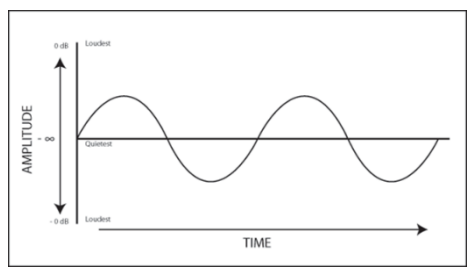
ภาพที่ 1 Bob Moog หนึ่งในผู้ให้กำเนิด Synthesizer และเป็นพัฒนาการครั้งสำคัญในการนำการผลิตเพลงเข้าสู่ยุคดิจิทัล (ที่มา : https://www.cbsnews.com/pictures/google-honors-synthesizer-inventor-bob-moog-with-doodle/)

MIDI เป็นโปรโตคอลชนิดหนึ่งซึ่งทำหน้าที่เชื่อมโยงข้อมูลระหว่างเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์กับคอมพิวเตอร์ รวมทั้งเครื่องดนตรีแบบเดียวกันหรือต่างแบบต่างยี่ห้อกันสามารถรับส่งข้อมูลถึงกันได้ขอเพียงมีโปรโตคอลแบบเดียวกันเท่านั้นจึงนับได้ว่า Synthesizer & MIDI เป็นการกำเนิดของการทำงานแบบ Digital Music ในยุคแรก ๆ เลยก็ว่าได้ จากนั้นเทคโนโลยีดิจิทัล ก็พัฒนา ต่อเนื่องมาเรื่อย ๆ ทั้งการบันทึกเสียงมาเป็นระบบดิจิทัลที่บันทึกลงในระบบ เก็บข้อมูลที่เรียกว่า DAT (Digital Audio Tape) และต่อมาก็มีระบบที่เรียกว่า ADAT (Alesis Digital Audio

Tape) ที่พัฒนาโดย Alesis และการบันทึกลง ฮาร์ดดิสก์ เป็นต้น จนพัฒนามา ถึงขั้นที่คอมพิวเตอร์มีความสามารถในการประมวลผลที่มีประสิทธิภาพมากขึ้นและเร็วขึ้นจึงเริ่มมีการปรับเปลี่ยนมาใช้ คอมพิวเตอร์เข้ามาใช้ในงานดนตรีกันมากขึ้นและเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน กล่าวได้ว่าการผลิตงานเพลงนั้นคอมพิวเตอร์เป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้เลยในการทำงาน

1) แอนะล็อกออดิโอ เป็นรูปแบบของคลื่นสัญญาณทางไฟฟ้าที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องบนแกนความสัมพันธ์ของเวลา ในการจัดเก็บข้อมูลของคลื่นเสียงแบบแอนะล็อกนี้จะต้องสามารถจัดเก็บระดับค่าของข้อมูลได้ทุกเหตุการณ์อย่างต่อเนื่อง ภายใต้ขอบเขตของ Dynamic Range ของสื่อที่ใช้ในการจัดเก็บข้อมูล (A Continuous Infinitely Varying Stream of Value)

อธิบายได้โดยยกตัวอย่างว่า เราร้องเพลงหนึ่งเพลงความยาวสามนาทีโดยใช้ไมโครโฟนร้องใส่เครื่องขยายเสียง นั่นก็หมายความว่าตลอดเวลาที่เราร้องเพลงเป็นเวลาสามนาทีนั้น จะมีการเปลี่ยนแปลงค่าของสัญญาณทางไฟฟ้าอยู่ตลอดเวลาและอย่างต่อเนื่อง โดยค่าการเปลี่ยนแปลงที่นั้นอยู่ที่พลังงานในการร้องของเรา ซึ่งจะไปขับให้ไดอะแฟรมของไมโครโฟนสั่นสะเทือนและจะเปลี่ยนพลังงานเสียงเป็นพลังงานไฟฟ้าอยู่ตลอดเวลา คลื่นเสียงที่เกิดขึ้นจึงมีความต่อเนื่องของพลังงานที่เกิดตลอดเวลาตั้งแต่ต้นจนจบ และหากจะทำการบันทึกสัญญาณเสียงแบบแอนะล็อกแล้ว ก็จะใช้แถบบันทึกเสียงที่มีเป็นแถบแม่เหล็กในการบันทึก ซึ่งก็คือเทปคาสเซ็ท ซึ่งตัวเทปจะทำการหมุนเพื่อบันทึกค่าความเปลี่ยนแปลงทางไฟฟ้าที่เกิดขึ้นลงบนแถบแม่เหล็กนั่นเอง ซึ่งก็จะบันทึกค่าความเปลี่ยนแปลงได้อย่างต่อเนื่องโดยตลอดตั้งแต่ต้นจนจบเช่นกัน



ภาพที่ 2 ลักษณะของคลื่นเสียงแบบแอนะล็อกจะเห็นว่าลักษณะของคลื่นมีความต่อเนื่องในทุกเหตุการณ์ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบ โดยแนวตั้งคือค่าของพลังงานที่เปลี่ยนแปลง (ที่มา: โดย จิรัฐ มัธยมนันทน์, 2562)

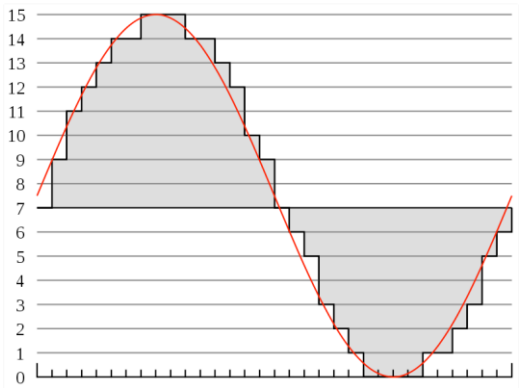
2) ดิจิทัลออดิโอ เป็นการใช้หลักการพื้นฐานมาจากการแบ่งข้อมูลของสัญญาณแบบแอนะล็อกออดิโอ (ข้อมูลที่มีความต่อเนื่อง ให้เป็นข้อมูลในแบบระดับขั้น (Step) และจำกัดระดับค่าของข้อมูลออกเป็นช่วง ๆ ภายใต้ Dynamic Range ของสื่อ (Voltage level into Quantitative)) และนำค่าของข้อมูลที่ได้มาเปลี่ยนไปเป็นค่าเฉพาะอยู่ในรูปแบบของเลขฐานสอง ซึ่งเป็นภาษาขั้นพื้นฐานของระบบคอมพิวเตอร์ สามารถนำข้อมูลที่ได้ไปใช้งานในคอมพิวเตอร์ได้ต่อไป

อธิบายได้โดยยกตัวอย่างจากแบบแอนะล็อกออดิโอ ดังเช่นในกรณีที่เราร้องเพลงที่มีความยาวสามนาที การเปลี่ยนแปลงข้อมูลทางไฟฟ้าก็จะดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง แต่พอเราจะเก็บข้อมูลมาเป็นแบบดิจิทัลแล้วเราต้องทำการแบ่งข้อมูลออกเป็นลำดับขั้นก่อนเพื่อใช้เป็นจุดอ้างอิงในการอ่านค่าของข้อมูล เพื่อนำข้อมูลที่อ่านค่าได้มาเป็นค่าเฉพาะในรูปแบบเลขฐานสองต่อไป ซึ่งการแบ่งลำดับขั้นของการอ่านข้อมูลนั้นจะแบ่งทั้งในด้านของค่าการเปลี่ยนแปลงของพลังงาน และการเปลี่ยนแปลงของเวลา ซึ่งส่วนประกอบสำคัญในการอ่านค่าและเปลี่ยนข้อมูลจากแอนะล็อกออดิโอ ไปเป็นดิจิทัลออดิโอ ก็คือส่วนที่เรียกว่า ADC (Analog to Digital Converter) หรือเรียกกันโดยทั่วไปว่า Converter ที่มีอยู่ใน Audio Interface ที่ใช้งาน ADC จะประกอบไปด้วยสองส่วนหลักในการอ่านค่าของแอนะล็อกออดิโอ แล้วเปลี่ยนไปเป็นค่าเฉพาะให้ไปสู่รูปแบบของดิจิทัลออดิโอ คือ Quantizing และ Sampling

Quantizing คือ การแบ่งระดับขั้นของการวัดหรือการประมาณค่าของข้อมูลที่เกิดขึ้นในช่วงของระดับขั้นที่แบ่งไว้จำนวนของระดับขั้นจะขึ้นอยู่กับจำนวนบิต (bit) ของระบบ เช่น ข้อมูล 16 บิต แสดงว่า ข้อมูลจะถูกแบ่งความละเอียดออกเป็น 2 ยกกำลัง 16 ซึ่งจะมีค่าเท่ากับ 65,536 ระดับ ฉะนั้นข้อมูลยิ่งถูกแบ่งด้วยขนาดบิตที่สูง ก็ยิ่งมีความละเอียดมากยิ่งขึ้น

Sampling คือ การสุ่มข้อมูลหรือระดับของสัญญาณที่เกิดขึ้น ณ ขณะเวลานั้น แล้วนำค่าที่สุ่มได้เปลี่ยนไปเป็นรหัสเฉพาะในรูปแบบของเลขฐานสองตามจำนวนบิต ซึ่งความเร็วในการสุ่มข้อมูลจะมีหน่วยเป็นความถี่(Hz) หรือนั่นก็คือจำนวนครั้งในการสุ่ม / วินาทีซึ่งค่ามาตรฐานของดิจิทัลออดิโอ จะอยู่ที่ 44.1 กิโลเฮิร์ต(KHz) หรือ 44,100 เฮิร์ต (Hz) นั่นก็หมายความว่าในเวลา 1 วินาทีจะมีการสุ่มเข้าไปอ่านข้อมูลทั้งสิ้น 44,100 ครั้ง

สรุป คือ ADC (Analog to Digital Converter) มีคุณสมบัติสำคัญอยู่สองประการนั่นก็คือ มีความละเอียดที่กี่บิต(bit) และค่า sampling rate (KHz/sec) ซึ่งเป็นหัวใจหลักในการที่จะเปลี่ยนแอนะล็อกออดิโอไปเป็นดิจิทัลออดิโอ

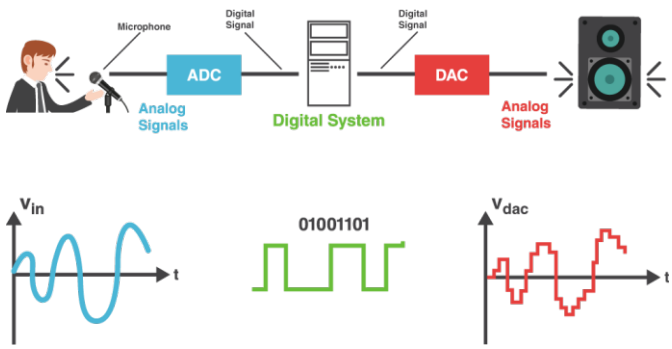


ภาพที่ 3 การเปลี่ยน แอนะล็อกออดิโอเป็นดิจิทัล ออดิโอ โดยวิธีการที่เรียกว่า Quantizing และ Sampling โดยภาพตัวอย่างจะแสดงให้เห็นถึงการแบ่งระดับ ที่ 4 บิต นั่นคือ 16 ระดับซึ่งเมื่อร่วมกับการทำงานของการ Samplingก็จะได้ค่าที่จุดตัดของทั้งสองจะเห็นว่า ลักษณะคลื่นเสียงที่ได้จะเป็น Step แบบขั้นบันได (ที่มา : http://write.flossmanuals.net/pure-data/what-is-digital-audio/)

อย่างไรก็ตามก็ไม่ได้หมายความว่า Audio Interface ใดที่มีค่าเหล่านี้สูง ๆ แล้วจะทำการเปลี่ยน แอนะล็อกออดิโอไปเป็นดิจิทัลออดิโอ แล้วให้รายละเอียดหรือเนื้อเสียงที่ดีกว่า Audio Interface ที่ใช้ ADC ที่มีค่าเหล่านี้ต่ำกว่า เพราะยังมีปัจจัยอื่นประกอบเข้ามาอีกหลายอย่าง เช่น การออกแบบวงจรภายในเพื่อร่วมกันใช้งานกับภาค ADC, วัสดุและอุปกรณ์ประกอบภายใน ที่มีความเสถียรและเข้ากันได้กับวงจรที่ออกแบบ รวมไปถึงเกรดของวัสดุที่ใช้ทำ ADC ซึ่งมีหลายระดับ เป็นต้น ฉะนั้นการเลือกซื้อ Audio Interface เพื่อมาใช้งาน ไม่ได้หมายความว่าคุณสมบัติของ ADC ที่สูงแล้ว จะสามารถทำการเปลี่ยนจากแอนะล็อกออดิโอ ไปเป็นดิจิทัลออดิโอแล้วได้คุณภาพที่ดีเสมอไป เพราะยังมีปัจจัยอื่นเข้ามาประกอบด้วยดังที่ได้ยกตัวอย่างมาแล้วในข้างต้น

เมื่อได้ทำการเปลี่ยนข้อมูล แอนะล็อกออดิโอไปเป็นดิจิทัลออดิโอแล้วจะถูกเก็บไว้ในฮาร์ดดิสก์ของคอมพิวเตอร์ และเมื่อต้องการฟัง หรือเล่นกลับ (Playback) ข้อมูลที่เป็นดิจิทัล เพื่อฟังทางเครื่องขยายเสียง ต่อออกลำโพง

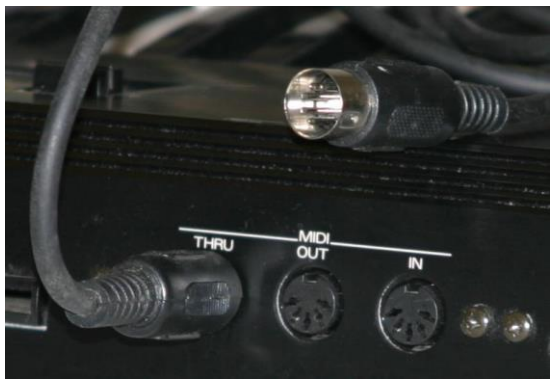
หรือมอนิเตอร์ Audio Interface จะต้องมีภาค DAC (Digital to Analog Converter) เพื่อทำการเปลี่ยนข้อมูลดิจิทัลออดิโอไปเป็นข้อมูลแอนะล็อกออดิโอ แล้วส่งข้อมูลออกไปยังเครื่องขยายเสียงหรือมอนิเตอร์ เพื่อฟังข้อมูลที่เราได้บันทึกไว้ ดังนั้น จากที่กล่าวมาในข้างต้น กระบวนการการทำงานในแบบดิจิทัลออดิโอสามารถเขียนภาพลำดับการทำงานได้ ดังนี้



ภาพที่ 4 การเปลี่ยนข้อมูล แอนะล็อกออดิโอไปเป็นดิจิทัลออดิโอและเปลี่ยนกลับดิจิทัลออดิโอ เป็นข้อมูลแอนะล็อกออดิโอ เพื่อถ่ายทอดสู่ผู้ฟังต่อไป
(ที่มา : https://www.quora.com/What-is-the-use-of-DAC-and-ADC)

มิดิ (Musical Instrument Digital Interface : MIDI) เป็นโพรโทคอลมาตรฐานที่คิดค้นขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2525 โดยเป็นระบบการติดต่อสื่อสารทางดนตรีของอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ทางดนตรี เช่น คอมพิวเตอร์ ซินธิไซเซอร์ ซีเควนเซอร์ ซาวด์โมดูล แซมเพลอร์ ซึ่งใช้สัญญาณไฟฟ้าแบบดิจิทัล ในการส่งข้อมูลระหว่างอุปกรณ์ที่เชื่อมต่อ โดยจะมีความหมายเป็นโน้ตดนตรี และค่าการควบคุมลักษณะเสียงต่าง ๆ

ไฟล์ MIDI ไม่ได้มีการเก็บเสียงดนตรีใด ๆ ไว้เหมือนอย่างเทปเพลงหรือซีดีเพลง ข้อมูลทั้งหมดจะอยู่ในรูปของคำสั่งที่จะไปสั่งเครื่องดนตรีว่าให้เปล่งเสียงโน้ตตัวใด (Note ON) ด้วยระดับความดังแค่ไหน (Velocity) และคำสั่งอื่นๆ ตามคุณสมบัติเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ด้วยเหตุที่เป็นไฟล์คำสั่งนี่เองทำให้มันมีขนาดที่เล็กมากๆ แผ่นดิสก์ 3.5 นิ้วเพียงแผ่นเดียวก็สามารถเก็บไฟล์ MIDI ได้หลายสิบเพลง และจากความที่มันเป็นไฟล์คำสั่งแบบดิจิทัล นี่เองนักคอมพิวเตอร์จึงสามารถนำข้อมูลดิจิทัลนี้มาพัฒนาด้วยจนในที่สุดทั้งคอมพิวเตอร์และเครื่องดนตรีก็สื่อสารกันได้อย่างสมบูรณ์โดยผ่านระบบ MIDI นี่เอง



ภาพที่ 5 อุปกรณ์มิดิ
(ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/MIDI)

มิดิ อินเตอร์เฟส (MIDI Interface) การใช้งานซีเควนเซอร์ที่เป็นแบบซอฟต์แวร์นั้นจำเป็นต้องมีตัวกลาง (Interface) ในการสื่อสารกันระหว่างเครื่องดนตรีภายนอกและคอมพิวเตอร์ เพื่อรับคำสั่ง MIDI แล้วเข้าสู่คอมพิวเตอร์ต่อไป

มิดิ อินเตอร์เฟส ประกอบไปด้วยช่องสัญญาณ MIDI Port (Input / Output) สำหรับต่อเครื่องดนตรีและคอมพิวเตอร์ เพื่อเชื่อมอุปกรณ์ทั้งหมดให้ทำงานร่วมกันได้ มิดิ อินเตอร์เฟสมีหลายแบบ หลายขนาดตามความจำเป็น

ออดิโอ อินเตอร์เฟส (Audio Interface) หลักการคล้ายกับระบบการทำงานของ MIDI คอมพิวเตอร์ต้องมีตัวกลางในการแปลงสัญญาณเสียงให้เป็นข้อมูลทางดิจิทัลก่อน แล้วค่อยส่งข้อมูลนั้นเข้าสู่คอมพิวเตอร์ด้วยภาษาที่เข้าใจตรงกัน ตัวกลางที่ว่านี้คือ ออดิโอ อินเตอร์เฟส

ภาพที่ 6 อุปกรณ์ออดิโอ อินเตอร์เฟส
(ที่มา : https://www.presonus.com/products/Quantum)

ออดิโอ อินเตอร์เฟสประกอบไปด้วยสองส่วนหลัก ดังนี้

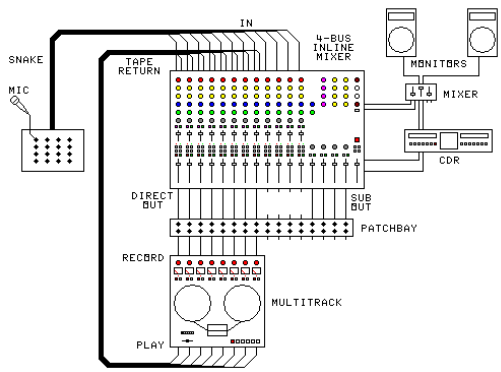
1) ภาครับและส่งสัญญาณเสียง (Input / Output) เพื่อรับสัญญาณเสียงแอนะล็อกจากไมโครโฟน หรือเครื่องดนตรีอื่นที่เป็นแอนะล็อกแล้วส่งต่อไปยังแปลงสัญญาณให้เป็นสัญญาณทางดิจิทัลต่อไป

2) ภาคแปลงสัญญาณ (Converter) เป็นภาคที่ทำหน้าที่แปลงสัญญาณเสียงให้เป็นข้อมูลดิจิทัล ก่อนส่งต่อไปยังคอมพิวเตอร์ ในขณะเดียวกันเมื่อจะทำการ ฟังสัญญาณเสียงที่บันทึกได้ก็จะทำการเล่นกลับแล้วส่งไปยังตัวแปลงสัญญาณเพื่อแปลงเป็นสัญญาณแอนะล็อกเพื่อเล่นออกทางเครื่องขยายเสียงและลำโพงต่อไป

ออดิโอ อินเตอร์เฟส มีหลายแบบ หลายรุ่นให้เลือกใช้มีทั้งที่เป็นขนาดเล็ก ๆ ไปจนถึงขนาดใหญ่ คุณภาพเสียงที่ดีระดับมืออาชีพ แต่ก็ตามมาด้วยราคาที่สูงด้วยเช่นกัน

มัลติแทรค เรคคอร์ด (Multitrack Record)

มัลติแทรค เรคคอร์ด คือ การบันทึกเสียงหลายเสียงพร้อมกันหรือไม่พร้อมกันก็ได้ในช่วงเวลาเดียวกัน สื่อที่จะใช้ทำการบันทึกต้องสามารถบันทึกโดยแยกการบันทึกแต่ละครั้งออกจากกันเป็นแต่ละแทรคได้ เพื่อให้สามารถกลับมาบันทึกซ้ำในตำแหน่งเวลาเดิมได้ โดยไม่ไปทับกับแทรคเดิมที่ได้ทำการบันทึกไว้แล้ว เครื่องบันทึกเสียงมัลติแทรคในยุคแรก ๆ นั้นจะมี 4 แทรค และจะมีหัวอัด 4 แทรค ขนาดเล็ก ทำหน้าที่ในการแยกอัดเฉพาะในแต่ละแถบของเทป ฉะนั้นสัญญาณจากแต่ละหัวจึงแยกอิสระจากกัน



ภาพที่ 7 ตัวอย่างการต่อเครื่องบันทึกเทปแบบมัลติแทรค
เข้ากับมิกเซอร์และมอนิเตอร์เพื่อการรับฟัง
(ที่มา : https://midimagic.sgc-hosting.com/patchbay.htm)

จากเครื่องอัด 4 แทรค ต่อมาได้มีการพัฒนาขึ้นไปเป็น 8, 16, 24, 32 และยังมีการพ่วงเครื่อง 24 แทรคเข้าด้วยกันเพื่อให้สามารถอัดได้ถึง 48 แทรค ในส่วนของม้วนเทปที่จะใช้นำมาบันทึกเสียงนั้นก็ต้องรองรับระบบมัลติแทรคด้วยเช่นกันและต้องรองรับในระบบแทรคที่เท่ากันด้วย

ในการฟังเสียงจากระบบมัลติแทรคต้องมีอุปกรณ์ที่เรียกมา มิกเซอร์ที่มีจำนวนช่องสัญญาณที่รองรับระบบมัลติแทรคนั้นได้ เพื่อที่จะรับสัญญาณทั้งหมดเข้ามาเพื่อรับฟัง เรียกว่า มอนิเตอร์ (Monitor)

มัลติแทรคเรคคอร์ดดิ่งซอฟต์แวร์ (Multitrack Recording Software) ซอฟต์แวร์ ประเภทซีเควนเซอร์ในปัจจุบันมีความสามารถสูงมาก ๆ เนื่องด้วยเพราะศักยภาพคอมพิวเตอร์ส่วนบุคคลในปัจจุบันมีมากมาย ซึ่งซอฟต์แวร์ซีเควนเซอร์ในปัจจุบันสามารถทำได้ทุกอย่างเหมือนยกสตูดิโอ ระดับอาชีพมาไว้ในคอมพิวเตอร์เพียงเครื่องเดียว ไม่ว่าจะเป็นการรองรับการทำงานในระบบมัลติแทรค รองรับระบบมิดิ การรองรับภาคออดิโอเรคคอร์ดิ่ง และความสามารถอื่น ๆ อีกมากมายตามแต่บริษัทผู้พัฒนาซอฟต์แวร์จะทำออกมาให้ได้เลือกใช้กัน

ออดิโอ มัลติแทรคบนคอมพิวเตอร์ ทำงานโดยการบันทึกเสียงผ่านออดิโออินเตอร์เฟส เก็บข้อมูลลงสู่ฮาร์ดดิสก์ และแสดงผลเป็นรูปกราฟฟิกบนหน้าจอโปรแกรมซีเควนเซอร์บนคอมพิวเตอร์ การบันทึกแต่ละครั้งจะถูกส่งไปยังแทรคที่ตั้งค่ารอไว้ จำนวนแทรคที่สามารถทำงานได้ขึ้นอยู่กับคุณสมบัติหลายอย่างทั้งออดิโออินเตอร์เฟส และตัวซอฟต์แวร์ซีเควนเซอร์ บางรุ่นอาจจะบันทึกได้สูงสุดถึง 64 แทรค

ซอฟต์แวร์ซีเควนเซอร์นี้ ได้รับความนิยมอย่างมากในปัจจุบัน เนื่องจากจำลองอุปกรณ์ในสตูดิโอบันทึกเสียงมาไว้บนคอมพิวเตอร์ได้ทั้งหมด ทั้งมิกเซอร์ เอเฟคโปรเซสเซอร์ ซาวด์โปรเซสเซอร์ เป็นต้น ซึ่งช่วยให้งานทุกเสียงและผลิตดนตรีสามารถทำได้ด้วยคอมพิวเตอร์เพียงเครื่องเดียว ปัจจุบันมีซอฟต์แวร์ซีเควนเซอร์มากมายให้เลือกใช้ แต่ก็มีเป็นที่นิยมใช้งานอยู่ดังเช่น

- Logic Pro (ของค่าย Apple)
- Studio One (ของค่าย Presonus)
- Protools (ของค่าย Avid)
- Cubase (ของค่าย Stienberg)
- Live (ของค่าย Ableton)
- Digital Performer (ของค่าย Motu)

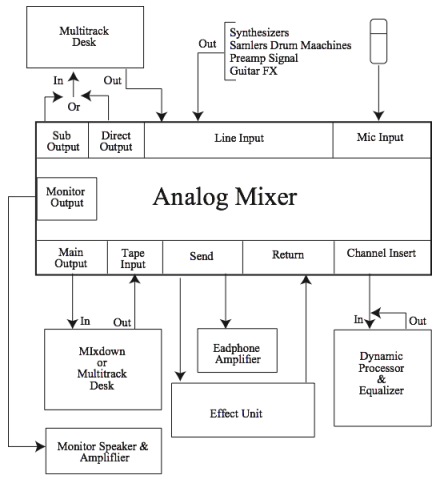
ภาพที่ 8 ตัวอย่างหน้าต่างแสดงผลแบบกราฟฟิกของโปรแกรมซีเควนเซอร์ Studio One (ที่มา : https://www.presonus.com/products/Studio-One)

เดสก์ท็อป สตูดิโอ (Desktop Studio) จุดเปลี่ยนสำคัญของการเกิดเดสก์ท็อป สตูดิโอ เริ่มจากการที่บริษัท 3M เลิกการผลิตเทปรีล (Reel Tape) ขนาด 2 นิ้ว (สำหรับบันทึกเสียงด้วยเครื่องแอนะล็อก มัลติแทรค 24 แทรค) วงการผลิตงานเพลงและดนตรีจึงเริ่มเข้าสู่การผลิตเพลงในแบบดิจิทัลอย่างเต็มตัว เริ่มมีการอัดเสียงที่ทำลงเทปมาบันทึกลงฮาร์ดดิสก์กันมากขึ้น เครื่องมือและอุปกรณ์ในการทำงานเพลงจากที่เคยอยู่ในวงจำกัดและมีราคาเริ่มหาได้ง่ายและมีราคาถูกลง แต่คุณภาพและประสิทธิภาพกลับสูงขึ้น ทำให้สามารถซื้อหามาใช้ได้ง่ายขึ้น ความสะดวกในการบันทึกเสียงและผลิตเพลงในระบบดิจิทัลนี้เอง ทำให้ความต้องการระบบบันทึกเสียงแบบแอนะล็อกค่อย ๆ หายไป เข้ามาสู่การบันทึกเสียงในระบบดิจิทัลที่มีความยืดหยุ่นสูง ทำงานได้รวดเร็ว ใช้งานง่ายและสะดวกสบายอย่างมาก ด้วยคอมพิวเตอร์เพียงเครื่องเดียว และอุปกรณ์ที่จำเป็นอย่างออดิโอ อินเตอร์เฟส ซอฟต์แวร์ ซีเควนเซอร์ คีย์บอร์ด ซาวน์ โมดูล มิดิอินเตอร์เฟส มอนิเตอร์ มิกเซอร์ และอุปกรณ์อื่น ๆ ตามแต่จะจัดการได้ ก็สามารถทำเพลงได้แล้วที่บ้าน

ภาพที่ 9 ตัวอย่างเดสก์ท็อป สตูดิโอแบบง่าย ๆ
(ที่มา : https://www.acousticsinsider.com/flat-frequency-response/)

การบันทึกเสียงแบบแอนะล็อก (Acoustic Analog Recording) คือผลจากการที่ไดอะแฟรม (Diaphragm) ของไมโครโฟนจับความเปลี่ยนแปลงของแรงดันอากาศ (คลื่นเสียงในอากาศ Acoustic Sound Waves) และบันทึกเสียงเหมือนเขียนภาพเหมือนของคลื่นเสียงลงบนสื่อ เช่น จานหรือแผ่นเสียง Phonograph ซึ่งใช้หัวเข็มสัมผัสการบันทึกที่วนไปตามร่องของแผ่นเสียง หรือเทปรีลเทปคาสเซ็ท ซึ่งใช้การบันถึงลงบนแถบแม่เหล็ก

ในการบันทึกด้วยเทปแม่เหล็ก (Magnetic tape) คลื่นเสียงสั่นสะเทือนไดอะแฟรม ของไมโครโฟน และถูกเปลี่ยนเป็นกระแสไฟฟ้าที่มีการขึ้นลง (ตามคลื่นเสียง) และเปลี่ยนเป็นสนามแม่เหล็ก (Magnetic field) ที่มีการขึ้นลงด้วยแม่เหล็กไฟฟ้า (Electromagnet) หัวเทป ซึ่งเป็นการสร้างตัวแทนของคลื่นเสียงด้วยพื้นที่แม่เหล็ก (Magnetized Areas) บนพลาสติกเทปกับผงแม่เหล็กที่ฉาบบนผิวของมัน ส่วนการเล่นกลับ (Playback) ของเสียงแบบแอนะล็อกก็ทำด้วยวิธีการย้อนกลับจากการบันทึกโดยมีไดอะแฟรมของลำโพงซึ่งใหญ่กว่าเป็นตัวสร้างความเปลี่ยนแปลงของแรงดันอากาศ เพื่อเกิดคลื่นเสียงให้เราได้ยิน คลื่นเสียงสามารถสร้างด้วยวิธีการทางอิเล็กทรอนิกส์ และอัดจากอุปกรณ์บางอย่างได้โดยตรง เช่น ปิคอัพกีตาร์ไฟฟ้า (Electric guitar pickup) หรือเครื่องสังเคราะห์เสียง (Eynthesizer) โดยไม่ต้องใช้อะคุสติกในกระบวนการอัดเสียง นอกเสียจากเสียงที่นักดนตรีต้องการได้ยิน ขณะทำการบันทึก Recording Sessions เท่านั้น



ภาพที่ 10 ตัวอย่างการต่ออุปกรณ์เพื่อบันทึกเสียงในสตูดิโอแบบแอนะล็อก
(ที่มา : โดย จิรัฐ มัธยมนันทน์, 2562)

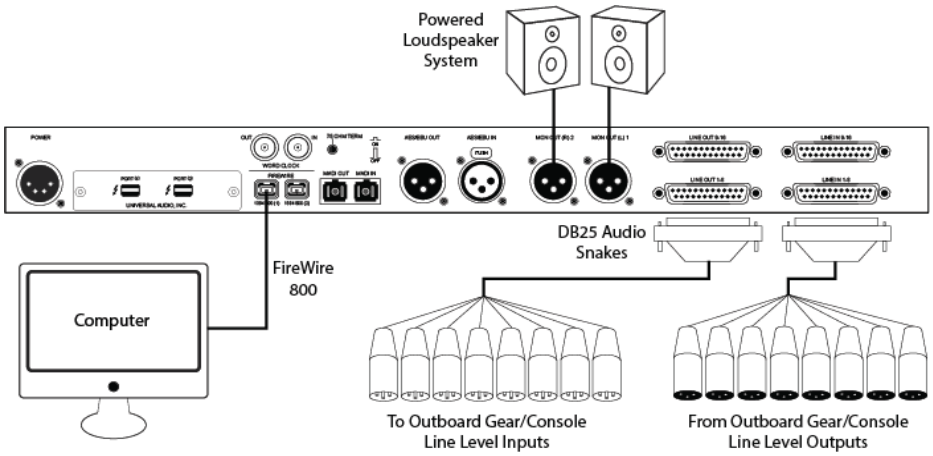
การบันทึกเสียงแบบดิจิทัล (Acoustic Digital Recording) เป็นการแปลงสัญญาณเสียงแอนะล็อกที่มาจากไมโครโฟน แหล่งกำเนิดอื่น ๆ ให้เป็นรูปแบบดิจิทัล ด้วยกระบวนการคำนวณทางตัวเลข (Digitization) ทำให้มันสามารถบันทึกและส่งสัญญาณ (Transmitted) ด้วยสื่อตัวกลาง (Media) ที่กว้างขวางหลากหลาย และมีประสิทธิภาพสูง

การบันทึกแบบดิจิทัล เก็บข้อมูลเสียงด้วยชุดของเลขฐานสอง (ชุดรหัส1กับ0) เพื่อเป็นตัวแทนของตัวอย่างสุ่ม (Samples) ของความกว้างคลื่น (Amplitude) ของสัญญาณเสียง (Audio Signal) ที่ช่วงเวลาของเสียงที่เท่ากัน ที่อัตราการสุ่มตัวอย่าง (Sample Rate) ในความรวดเร็วที่หูของมนุษย์สามารถรับรู้ผลของการต่อเนื่องของเสียงได้

การบันทึกแบบดิจิทัลเป็นที่เชื่อถือว่ามีคุณภาพสูงกว่าการบันทึกแบบแอนะล็อก เพราะว่ามีความถูกต้องแบบ Higher Fidelity (การตอบสนองความถี่ Frequency Response หรือ ขอบเขตพลังงาน Dynamic Range) รูปแบบดิจิทัล (Digital Format) สามารถป้องกันการสูญเสียคุณภาพได้สูงเป็นอย่างมาก ซึ่งจะเกิดขึ้นในการบันทึกเสียงแบบแอนะล็อก ทั้งเสียงรบกวน (Noise) และการรบกวนจากคลื่นแม่เหล็กไฟฟ้า (Electromagnetic Interference)

ในขณะเล่นกลับ (Playback) และการเสื่อมสภาพของระบบกลไก หรือเกิดการชำรุดเสียหายขึ้นกับสื่อกลางที่ใช้บันทึก (Storage Medium)

ดิจิทัลออดิโอ (Digital Audio) จะต้องถูกแปลงกลับเป็นรูปแบบแอนะล็อกระหว่างการเล่นกลับ ก่อนที่จะนำไปใช้กับลำโพงหรือหูฟัง (loudspeaker or earphones)



ภาพที่ 11 ตัวอย่างการต่ออุปกรณ์เพื่อบันทึกเสียงในสตูดิโอแบบดิจิทัล
(ที่มา : https://sonicscoop.com/2013/10/02/review-ua-apollo-16-by-brian-bender/a16-connections-typical/)

การสร้างสรรค์งานดนตรีในยุคปัจจุบันนั้นแบบจะไม่ต้องการนักดนตรีเพื่อมาทำการเล่นดนตรีบันทึกเสียงอีกต่อไป เช่น กลองชุด (Drum kit) ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นศิลปินเพลงร็อคที่ยังใช้บันทึกกลองสดอยู่ หรือเครื่องดนตรีที่ต้องการความพิเศษเฉพาะตัว แต่ก็มีน้อยมาก ทุกอย่างสามารถทำได้ในคอมพิวเตอร์ และคุณภาพของเสียงที่ได้มาก็ไม่แตกต่างจากการใช้เครื่องดนตรีจริงเล่น บทบาทของนักดนตรีจริง ๆ นั้นจะเปลี่ยนไปหรือไม่มีบทบาทเลยในอุตสาหกรรมการผลิตเพลงในยุคดิจิทัลนี้ โลกทุกวันนี้พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว การเกิดขึ้นและเข้ามาของ AI (Artificial Intelligence) หรือที่เรียกว่าปัญญาประดิษฐ์ได้เข้ามาสร้างความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่อีกครั้งบนโลกในทุกด้าน ทุกอุตสาหกรรมในทางดนตรีก็เช่นกัน AI กำลังเข้ามามีบทบาทในอุตสหกรรมดนตรีและบันเทิง

อีกไม่นานคงเกิดเปลี่ยนแปลงในโลกของดนตรีอย่างแน่นอน นี่เป็นอีกหนึ่งของพัฒนาการของการสร้างสรรค์ดนตรีด้วยระบบดิจิทัลที่เราจะต้องได้เจออย่างแน่นอน

บรรณานุกรม

จิรัฐ มัธยมนันทน์. (2556). Pro Studio in a Box : Introduction to Digital Audio. นิตยสาร **The Absolute Sound & Stage.** 133, 51-53.

จ้อ ชีวาส. (ม.ป.ป.). **เล่าขานตำนานร็อค.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : โลกาภิวัฒน์.

ณวรา พิไชยแพทย์. (2553). **การปรับกระบวนทัศน์ของอุตสาหกรรมเพลงในประเทศไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารงานนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ณัฐภรณ์ สถิรกุล. (2536). **กระบวนการสร้างนักร้องยอดนิยมของบริษัทแกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด.** วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธานัท ธัญญหาญ. (2546). **วิธีการผลิตเพลงไทยสากลของบริษัท แกรมมี่ อาร์พีจี กรณีศึกษาผลงานของ ปีเตอร์ คอร์ป ไดเรนดัล ชุด “เวอร์ชั่น 4.0”.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (2542). เทคโนโลยีสมัยใหม่กับวงการเพลงปัจจุบัน. นิตยสาร **BOS HOW-TO.** 27, 58-59

บุญชัย ใจเย็น. (2548). **อากู๋ อู่หมื่นล้าน.** กรุงเทพฯ : ซีเอ็ด ยูเคชั่น.

_____. (2529). **ดนตรีวิจักษ์.** กรุงเทพฯ: รักลิป.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2514). **ทูลกระหม่อมบริพัฒน์กับการดนตรี.** กรุงเทพฯ : ธันวาพาณิชย์.

_____. (2523). **แผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา งานระดับชาติที่ไม่มีเหลือเพราะภัยสงคราม.** สยามรัฐรายวัน ประจำวันเสาร์ที่ 9 สิงหาคม 2523.

วัชรินทร์ จ่างขันธ์. (2547). **โอกาสทางธุรกิจของผู้ผลิตรายใหม่ในอุตสาหกรรมเพลง.** วิทยานิพนธ์ปริญญาเศรษฐศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ดนตรีปฏิบัติ : การถ่ายทอดทักษะดนตรีตะวันตกโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ (สปป.ลาว)

Practical Music : Transfer of Western Musical Skills of National Art School, Lao PDR

รภัสสรณ์ พุฒิชวัลพัฒน์[*1]
Rapassorn Putthichavalpat[*1]

บทคัดย่อ

การศึกษาดนตรีในประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวนั้น มีการศึกษาดนตรีพื้นเมืองเป็นหลัก เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและ เพื่อการพัฒนาสู่อาเซียนก้าวสู่ความเป็นสากลทางด้านดนตรี จึงได้มีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาจัดการเรียนการสอนทั้งในระบบ นอกระบบ และตามอัธยาศัย ให้นักเรียนได้มีความรู้ความสามารถทั้งทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีอย่างถูกต้อง

จากการเข้าเยี่ยมชมโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว ซึ่งเป็นสถานศึกษาเกี่ยวกับงานศาสตร์และศิลป์ทั้งทางดนตรี นาฏศิลป์ และศิลปะ โดยการสัมภาษณ์ครูผู้สอนวิชาทักษะปฏิบัติกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตกถึงแนวทางการถ่ายทอดทักษะดนตรีในวิชากลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ กลุ่มเครื่องเป่า กลุ่มเครื่องกระทบ กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มการขับร้อง และเปียโน โดยมีระบบการเรียนการสอนที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปวัฒนธรรมของลาว มีกระบวนการถ่ายทอดการฝึกทักษะการปฏิบัติในหลักสูตรตั้งแต่ระดับพื้นฐานถึงระดับสูงตามเกณฑ์มาตรฐานที่ครูผู้สอนกำหนดและสามารถปฏิบัติรวมวงพร้อมแสดงต่อสาธารณะได้

คำสำคัญ : ดนตรีปฏิบัติ / การถ่ายทอด / โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ

[*] rapassorn.pp@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำสาขาดุริยางค์สากล วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

[1] Lecturer in Music, Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Received: September 16, 2019 / **Revised:** December 16, 2019 / **Accepted:** December 26, 2019

Abstracts

Music education in the Lao People's Democratic Republic, there is primary education in music. When there are social changes and for development into ASEAN, becoming a music international. Therefore Western musical instruments have been brought in to organize teaching and learning both in the informal and informal system. Allow students to have knowledge in both theory and practice music correctly.

From a visit to the National Art School, Lao PDR. Which is an educational institution about science and art, both in music, dance and art by interviewing teachers who teach Western musical for the transfer of musical skills in the subjects of western musical instruments Including the wind instrument group, Percussion group, Stringed instruments group, Chorus and Piano Group. In the teaching system that is unique to the arts and culture of Laos. Describes the nature of the process of transferring the practice of practical skills in the curriculum from basic to advanced levels. According to the standards set by the teacher and able to perform together in a public band.

Keywords: Practical Music / Transfers / National Art School

บทนำ

การศึกษาดนตรีในแต่ละประเทศมีรูปแบบที่แตกต่างกันตามบริบททางสังคม ทำให้เกิดมุมมองทางการศึกษาดนตรีที่หลากหลายและมีความน่าสนใจ หากมีการแลกเปลี่ยนมุมมองทางการศึกษาดนตรีอาจนำไปสู่การพัฒนาทางด้านดนตรีในแต่ละประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เมื่อเข้าสู่ประชาคมเศรษฐกิจอาเซียน การร่วมมือกันของแต่ละประเทศจะทำให้เกิดพัฒนาในด้านต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น ผู้เขียนมีโอกาสได้ไปศึกษาดูงานของการศึกษาดนตรีใน สปป.ลาว ทำให้เกิดความสนใจในการถ่ายทอดการสอนทักษะดนตรีในกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก สปป.ลาว ซึ่งเริ่มมีการพัฒนาจากการเรียนการสอนดนตรีเฉพาะในโรงเรียนสอนดนตรีนอกระบบ จากนั้นมีการนำวิชาดนตรีเข้าไปบรรจุในหลักสูตรสามัญศึกษา มีการปรับปรุงและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง และมีการก่อตั้งโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ

เพื่อผลิตศิลปิน หรือบุคลากรทางด้านศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นการเรียนรู้ทั้งด้านวัฒนธรรมและศิลปะของประเทศเพื่อนบ้าน ปลูกฝังให้มีการแสดงความสามารถให้แก่ผู้มาเยือนเพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ได้เป็นอย่างดี

ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (Lao People's Democratic Republic) หรือเรียกโดยย่อว่า สปป.ลาว ตั้งอยู่ในดินแดนสุวรรณหรืออินโดจีน เป็นประเทศที่ไม่มีทางออกสู่ทะเล มีพรมแดนติดจีน พม่า เวียดนาม และไทย มีพื้นที่ประเทศทั้งหมด 236,800 ตารางกิโลเมตร ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเขาและที่ราบสูง เมืองหลวงชื่อเวียงจันทน์ (Vientiane) ปกครองในระบบสังคมนิยม ใช้ภาษาลาวเป็นภาษาราชการ ด้านเศรษฐกิจของ สปป.ลาวมีพัฒนาการที่ดีตามลำดับตั้งแต่ปรับเปลี่ยนระบบเศรษฐกิจแบบสังคมนิยมสู่ระบบเศรษฐกิจเสรีการ สปป.ลาวมีการขยายตัวทางเศรษฐกิจอย่างต่อเนื่องโดยอุตสาหกรรมพลังงานไฟฟ้าเป็นสาขาหลักที่สร้างรายได้ให้แก่ประเทศ ด้านวัฒนธรรม สปป.ลาวมีความคล้ายคลึงกับคนภาคอีสานของไทยเป็นอย่างมาก ยังมีคำกล่าวที่ว่า "มีลาวอยู่แห่งใด มีมัดหมี่แลลายจกอยู่ที่นั้น" ในด้านดนตรี ลาวมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติ มีหมอขับหมอลำ ลาวมีประเพณีทางพระพุทธศาสนาและอื่น ๆ เช่น วันมาฆบูชา วันสงกรานต์ วันออกพรรษา บุญเข้าประดับดิน บุญเข้าฉลาก บุญส่วงเฮือ (แข่งเรือ) บุญธาตุหลวงเวียงจันทน์ ในเดือน 12 เป็นต้น

สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวเคยอยู่ภายใต้อาณานิคมของประเทศฝรั่งเศส ได้เอกราชในปี พ.ศ.2496 ต่อมาพรรคประชาชนปฏิวัติลาว ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากสหภาพโซเวียตและคอมมิวนิสต์เวียดนาม โดยการนำของเจ้าสุภานุวงศ์ ได้ล้มล้างรัฐบาลประชาธิปไตยโดยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขของเจ้ามหาชีวิตสว่างวัฒนา ด้วยการสนับสนุนจากรัฐบาลฝรั่งเศสและสหรัฐอเมริกาสำเร็จ จึงนำเจ้ามหาชีวิตและมเหสีไปคุมขังในค่ายกักกันจนสิ้นพระชนม์ และสถาปนาประเทศลาวเป็น "สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว" ในวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2518 หลังจากนั้นประเทศลาวได้มีการพัฒนาประเทศในด้านต่าง ๆ ทั้งด้านการปกครอง เศรษฐกิจ การเมือง และสังคม โดยนายไกสอน พรหมวิหาร อดีตประธานประเทศแห่งสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ได้กล่าวว่า "การที่สูญเสียวัฒนธรรมนั้นคือการสูญเสียชาติ" (สมจิตร ไสสุวรรณ, 2548) ดังนั้นประเทศลาวจึงให้ความสำคัญ

กับการส่งเสริมวัฒนธรรมควบคู่ไปกับการพัฒนาในด้านอื่น ๆ รวมถึงในด้านการศึกษา

ระบบการศึกษาของ สปป.ลาว

ระบบการศึกษาของประเทศลาวเป็นแบบแนวตั้ง (Vertical) โดยมีการบริหารส่วนกลาง รับผิดชอบโดยกระทรวงศึกษาธิการและการกีฬา (Ministry of Education and Sport) มีอำนาจในการกำหนดนโยบายและมีอำนาจในการตัดสินใจในการดำเนินงานทางการศึกษา ระบบการศึกษาประเทศลาวแบ่งเป็น 4 ระดับ (ธงชัย สมบูรณ์, 2550; สีมาลา ลียงวา, 2557) ได้แก่ 1) อนุบาล (Kindergarten) แบ่งเป็นชั้นอนุบาล 1-3 ใช้เวลาเรียน 3 ปี เป้าหมายของการศึกษาจะเน้นเตรียมความพร้อมทางด้านร่างกายมากกว่าสติปัญญา นอกจากนี้ยังเน้นการฝึกทักษะพื้นฐานและพัฒนาการทางด้านอารมณ์ของเด็กด้วย ระดับชั้นอนุบาลของประเทศลาวไม่สามารถจัดตั้งในท้องที่ชนบท ส่วนมากอยู่ในตัวเมือง มีทั้งในส่วนที่เป็นของรัฐบาลและเอกชน อย่างไรก็ตาม ในพื้นที่ชนบทยังมีสถานเลี้ยงเด็กโดยจัดให้เป็นศูนย์กลาง เรียกว่า โรงเลี้ยงเด็กหรือศูนย์พัฒนาความพร้อมเด็ก 2) ประถมศึกษา (Primary Education) แบ่งเป็นชั้นประถมศึกษาปีที่ 1-5 ใช้เวลาศึกษา 5 ปี เป็นการศึกษาภาคบังคับของประเทศ 3) มัธยมศึกษา (Secondary Education) แบ่งเป็นระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ใช้เวลาเรียน 4 ปีและมัธยมศึกษาตอนปลายใช้เวลาเรียน 3 ปี การเรียนการสอนในระดับมัธยมศึกษาตอนต้นเน้นทางด้านการเตรียมตัว เพื่อออกไปสู่การประกอบอาชีพเสียส่วนใหญ่ เด็กที่จบจากโรงเรียนมัธยมศึกษาตอนต้น สามารถเข้าศึกษาต่อในโรงเรียนเทคนิคหรือโรงเรียนอาชีวะ หรือศึกษาต่อในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ส่วนผู้ที่จบมัธยมศึกษาตอนปลายสามารถเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาได้ และ 4) อุดมศึกษา (Higher Education) การจัดการศึกษาระดับสูงนี้ รวมถึงการศึกษาด้านเทคนิค สถาบันการศึกษาชั้นสูงหรือมหาวิทยาลัย อยู่ในความดูแลและรับผิดชอบของกรมอาชีวศึกษาและมหาวิทยาลัย และกระทรวงศึกษาธิการและกีฬา ยกเว้นการศึกษาเฉพาะทางซึ่งอยู่ในความดูแลของกระทรวงอื่น เช่น สถาบันวิจิตรศิลป์แห่งชาติอยู่ในความดูแลของกระทรวงแถลงข่าวและวัฒนธรรม นักเรียนที่สำเร็จจากชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายสามารถเลือกเรียนในระดับอุดมศึกษา ได้แก่ วิทยาลัยเทคนิค วิทยาลัยครู หรือมหาวิทยาลัยแห่งชาติ การเรียนการสอนส่วนใหญ่ใช้เวลาเรียน

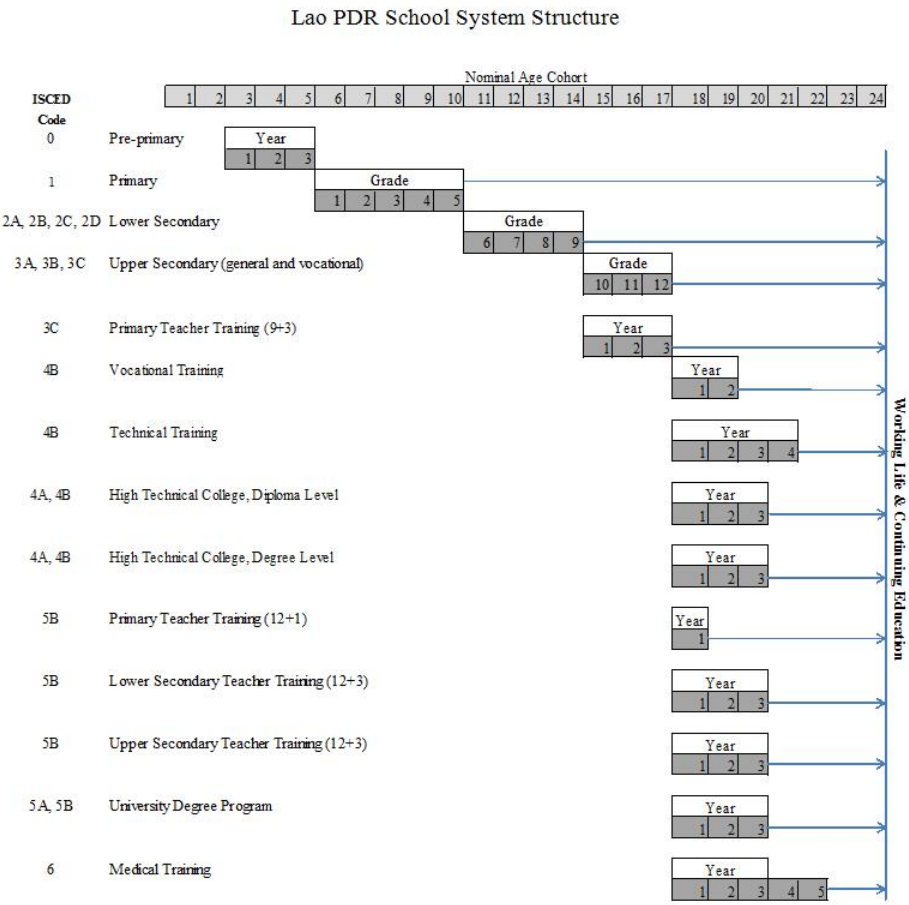
4-5 ปี ในมหาวิทยาลัย ส่วนการเรียนสาขาแพทยศาสตร์ใช้เวลาเรียน 6 ปี วิทยาลัยเทคนิค (สายอาชีพ) ใช้เวลาเรียน 3 ปี

ปัจจุบันการจัดการศึกษาของประเทศลาวมีความสอดคล้องกับหลักมูลการศึกษา 5 ประการ พ.ศ.2554 กระทรวงศึกษาธิการและกีฬา ประกอบด้วย 1) ปัญญาศึกษา มุ่งเน้นการพัฒนาคนที่เรียนทางด้านวิทยาศาสตร์ เสริมสร้างทักษะการคิด ทฤษฎี และทักษะทางปัญญา 2) คุณสมบัติศึกษา มุ่งเน้นความรู้และคุณธรรม จริยธรรม มีศีลธรรม เคารพผู้อื่น 3) แรงงานศึกษา สร้างคนให้มีความขยันหมั่นเพียร มีงานทำ และช่วยประเทศชาติ 4) พลศึกษา สร้างคนให้มีความอุดมสมบูรณ์ สุขภาพดี และส่งเสริมทางด้านกีฬา และ 5) ศิลปศึกษา มุ่งเน้นการรักษาวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อที่ดีงาม และสามารถประยุกต์ พัฒนา ปรับปรุงได้

ดนตรีศึกษาในประเทศลาวแบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ 1) การจัดการเรียนการสอนทางด้านดนตรี มีทั้งการศึกษาในระบบ นอกระบบ และตามอัธยาศัย การศึกษาในระบบของประเทศลาว ปรากฏสาระดนตรีตั้งแต่ในระดับอนุบาล เน้นที่การร้องเพลงเป็นหลัก ในระดับประถมศึกษานอกจากการร้องเพลง มีสาระทางด้านดนตรีสอดแทรกบ้าง แต่สาระทางด้านดนตรีปรากฏอย่างชัดเจนในหลักสูตรการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ในกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ มีรายละเอียดเนื้อหาเกี่ยวกับเสียง องค์ประกอบ อารมณ์ และความรู้สึกของบทเพลงจากวัฒนธรรมต่าง ๆ การร้องเพลง การบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งเดี่ยวและเป็นวง การสร้างสรรค์บทเพลงอย่างง่าย การอ่านเขียนโน้ตในบันไดเสียงที่มีเครื่องหมายปัจจัยที่มีผลต่อรูปแบบของผลงานทางดนตรี องค์ประกอบของผลงานด้านดนตรีกับศิลปะแขนงอื่น อิทธิพลของดนตรีที่มีต่อบุคคลและสังคม ความสัมพันธ์ อิทธิพลและบทบาทของดนตรีแต่ละวัฒนธรรมในยุคสมัยต่าง ๆ และระดับมัธยมศึกษาตอนปลายมีรายละเอียดเนื้อหาเกี่ยวกับรูปแบบบทเพลงและวงดนตรีแต่ละประเภท รูปแบบของวงดนตรีทั้งในประเทศและสากล อิทธิพลของวัฒนธรรมต่อการสร้างสรรค์ดนตรี อารมณ์และความรู้สึกที่ได้รับจากดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมต่างกัน การอ่าน เขียนโน้ตดนตรี การร้องเพลง การเล่นดนตรีเดี่ยวและรวมวง รูปแบบ ลักษณะเด่นของดนตรีในประเทศและสากลในวัฒนธรรมต่าง ๆ และการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรี (สิทธิกร สุมาลี, 2555) รวมถึงมีสถาบันที่สอนดนตรีโดยเฉพาะคือ โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ เปิดสอนในระดับชั้นกลางและชั้นสูง สังกัดกระทรวงแถลงข่าวและวัฒนธรรม มุ่งเน้นในการผลิตศิลปิน ผลิตบุคลากรสายวัฒนธรรมและแยกวิชาเอก

เฉพาะ และสถาบันวิจิตรศิลป์แห่งชาติลาว เปิดสอนในระดับปริญญาตรี สังกัดกระทรวงแถลงข่าวและวัฒนธรรม มุ่งเน้นในการผลิตศิลปิน ผลิตบุคลากรสายวัฒนธรรมและแยกวิชาเอกเฉพาะ หากจะเป็นครูต้องเรียนสายครูเพิ่ม การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัยเป็นลักษณะโรงเรียนสอนดนตรีเอกชน และศูนย์วัฒนธรรมท้องถิ่น 2) การจัดการเรียนการสอนทางสาขาดนตรีศึกษา ในประเทศลาว เปิดสอนที่วิทยาลัยศิลปศึกษาในระดับชั้นกลาง ชั้นสูง และปริญญาตรี สังกัดกระทรวงศึกษาธิการและกีฬา มุ่งเน้นในการผลิตครูทางด้านศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์

ระดับอุดมศึกษาหรือการศึกษาชั้นสูง การศึกษาในมหาวิทยาลัยนี้เป็นการศึกษาชั้นสูง จะดูแลกำกับและรับผิดชอบของกรมอาชีวศึกษาและมหาวิทยาลัย กระทรวงศึกษาธิการ ยกเว้นการศึกษาเฉพาะทางซึ่งอยู่ในความดูแลของกระทรวงอื่น โดยเมื่อเด็กจบการศึกษาในระดับประถมและมัธยมศึกษาแล้ว จะมีการคัดเลือกนักเรียนเพื่อเสนอกระทรวงศึกษาธิการให้เด็กได้เข้าศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น



ภาพที่ 1 โครงสร้างระบบการการจัดการเรียนการสอนโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว
(ที่มา: https://www.bic.moe.go.th/index.php/twi-pakee-menu/sea-menu/item/4231-lao-education-system)

โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว

โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว เป็นโรงเรียนที่มีการจัดการเรียนการสอนเกี่ยวกับศิลปะการแสดง และเป็นโรงเรียนแห่งเดียวที่สร้างบุคลากรวิชาชีพศิลปะการแสดงที่อยู่ใน สปป.ลาว โดยเบื้องต้นนั้นได้จัดการเรียนการสอนเฉพาะดนตรีพื้นบ้าน พื้นเมือง และนาฏศิลป์ ฟ้อน รำ ในรูปแบบพื้นบ้านพื้นเมือง

ปัจจุบันมีการเรียนการสอนดนตรีสากลหรือดนตรีตะวันตก เนื่องจากดนตรีตะวันตกมีอิทธิพลและมีส่วนสำคัญต่อการพัฒนาการศึกษา การถ่ายทอดทักษะทางด้านดนตรี เพื่อเป็นการแสดงศักยภาพทางด้านดนตรีการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมโดยใช้เพลงพื้นเมืองบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ด้านวัฒนธรรมกับประเทศเพื่อนบ้านนานาประเทศโดยเฉพาะแถบเอเชีย โดยมีระยะเวลาในการเรียนการสอนนักเรียนแต่ละรุ่น 7 ปี โดยนักเรียนที่จบในชั้นประถมศึกษาหรือชั้นประถมปีที่ 5 ก็จะมาสมัครสอบเข้าในสิ่งที่ตนเองสนใจเรียนที่โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว แห่งนี้ หากนักเรียนคนใดมีความชื่นชอบ มีทักษะความสามารถหรือมีพรสวรรค์ดี ก็จะได้ถูกคัดเลือกให้เข้าเรียนที่โรงเรียนแห่งนี้ โดยใช้ระยะเวลาเรียนทั้งหมด 7 ปี (ตั้งแต่ ม.1-ม.7) และหากมีนักเรียนที่เรียนจบการศึกษาแล้วคนใดมีความต้องการจะเรียนต่อทางดนตรีตะวันตกเพื่อจะประกอบอาชีพครูก็จะมีการส่งเสริมให้ก้าวไปศึกษาต่อระดับปริญญาตรีในต่างประเทศอีกด้วย

ภาพที่ 2 การเยี่ยมชมศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอน โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว
(ที่มา : รภัสสรณ์ พุฒิชวัลพัฒน์, 2561)

หลักสูตรการจัดการเรียนการสอน

หลักสูตรการเรียนการสอนของโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว แบ่งรายวิชาได้ดังนี้

1. วิชาสามัญ เช่น คณิตศาสตร์ ประวัติศาสตร์ เคมี ชีวะ ภาษาลาว วรรณคดี เป็นต้น

2. วิชาเฉพาะ เช่น ดนตรี ขับร้อง ขับลำ ฟ้อนรำพื้นบ้านพื้นเมือง ดนตรีสากลตะวันตก ทฤษฎีดนตรี

การจัดการเรียนการสอนจะมีการแยกเรียนตามแขนงหรือสาขาที่นักเรียนมีความถนัดและสนใจ โดยการเลือกตั้งแต่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 เช่น ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีตะวันตก นาฏศิลป์ (ฟ้อนรำ) เป็นต้น

ตารางการจัดการเรียนการสอน

ລາຍລະອຽດການຈັດການຮຽນ-ການສອນ ສົກຮຽນ 2018-2019

ລ/ດ	ວັນທີ່ສຶກສອນ	ຕອນເຊົ້າ		ຕອນແລງ		ໝາຍເຫດ
1	ວັນຈັນ	8:00-11:30	ວິຊາສະເພາະ	13:30-16:30	ວິຊາທິດສະດີ-ຊອນແຟ	
2	ວັນອັງຄານ	8:00-11:30	ຮຽນສາມັນ	13:30-16:30	ຮຽນສາມັນ	
3	ວັນພຸດ	8:00-11:30	ວິຊາສະເພາະ	13:30-16:30	ວິຊາສະເພາະ	
4	ວັນພະຫັດ	8:00-11:30	ຮຽນສາມັນ	13:30-16:30	ຮຽນສາມັນ	
5	ວັນສຸກ	8:00-11:30	ວິຊາສະເພາະ	13:30-16:30	ວິຊາທິດສະດີ-ຊອນແຟ	

ภาพที่ 3 ตารางการจัดการเรียนการสอน โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว
(ที่มา: รภัสสรณ์ พุฒิชวัลพัฒน์, 2561)

จากตารางการจัดการเรียนการสอนจะเห็นได้ว่าในแต่ละวันต่อสัปดาห์ต้องเรียนหมวดหมู่วิชาอะไรบ้าง โดยหลัก ๆ จะแบ่งออกเป็น 2 หมวดหมู่หรือหมวดวิชาหลักดังตาราง คือ วิชาเฉพาะและวิชาสามัญ ซึ่งนักเรียนทั้งหมดก็จะใช้ตารางเรียนแบบเดียวกันทั้งหมดในทุกระดับชั้น จะต่างกันที่รายวิชาย่อยหรือตามความชอบความสนใจที่นักเรียนเลือกเอง ตัวอย่างเช่น เมื่อถึงเวลาปฏิบัติเครื่องดนตรีนักเรียนทุกคนก็เรียนปฏิบัติฝึกทักษะเฉพาะเครื่องดนตรีของตัวเอง เป็นต้น

วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกที่โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว

โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว ได้ดำเนินการเปิดหลักสูตรการเรียนการสอนมาตั้งแต่ปี 1958 จนถึงปัจจุบัน ระยะเวลาประมาณ 60 ปี เริ่มต้นเป็นโรงเรียนสอนวิชาชีพเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านพื้นเมือง จนพัฒนาหลักสูตรที่มีความหลากหลายวิชาชีพมากขึ้น อีกทั้งยังมีหลักสูตรการเรียนการสอนศิลปะทางวัฒนธรรมตะวันตกเพิ่มเข้ามา ซึ่งเป็นที่น่าสนใจอย่างยิ่งสำหรับผู้ที่สนใจเข้าศึกษาต่อเพื่อจะได้มีทักษะความรู้ความสามารถเทียบเท่าความเป็นสากล และนำเสนอผลงานสู่ระดับนานาชาติได้ ทั้งนี้จึงเป็นที่น่าสนใจที่อยากจะศึกษาในกิจกรรมกระบวนการเรียนการสอนที่เกี่ยวกับดนตรีตะวันตกทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ

จากการได้เยี่ยมชมศึกษาดูงาน ณ โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว ครั้งนี้ ถึงแม้อาจมีเวลาไม่มากเท่าที่ควรแต่ก็พอจะได้ข้อมูลบางส่วนมากพอสมควรแม้อาจจะไม่ครบถ้วนสมบูรณ์ แต่สามารถนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานในการเรียนรู้ได้ ซึ่งกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรีตะวันตกที่โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว จากที่ได้เข้าไปเยี่ยมชมและสัมภาษณ์จากครูผู้สอนจึงสามารถเรียบเรียงข้อมูลได้ดังนี้

หมวดวิชาเฉพาะ (ดนตรีตะวันตก) แบ่งออกเป็นวิชาที่ว่าด้วยเรื่องทฤษฎีโน้ตสากล หรือ ซอลแฟ (ซอล-ฟา) และวิชาปฏิบัติ (เครื่องดนตรี) โดยแบ่งตามประเภทและชนิดเครื่องดนตรี ได้แก่

วิชาทักษะกลุ่มเครื่องกระทบ (Percussions)

ได้แก่ กลองชุด ในวิชาทักษะปฏิบัติกลองชุด มีการฝึกทักษะปฏิบัติโดยเริ่มจากการฝึกอ่านโน้ตดนตรีสากล การรู้จักฟังอัตราจังหวะจากเครื่องกำกับจังหวะ จากแบบฝึกหัดที่ครูผู้สอนกำหนดขึ้น โดยในแต่ละคาบผู้เรียนก็จะต้องมีอุปกรณ์การเรียนเป็นของตัวเอง คือ ไม้กลอง มีการทดสอบระหว่างเทอมและสอบปลายภาค เพื่อวัดระดับการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติ

ภาพที่ 4 บรรยากาศการเรียนการสอนในวิชาทักษะปฏิบัติกลองชุด โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว
(ที่มา: รภัสสรณ์ พุฒิชวัลพัฒน์, 2561)

วิชาทักษะกลุ่มเครื่องเป่า (Wind Instrument)

ได้แก่ ฟลูต คลาริเน็ต โอโบ แซ็กโซโฟน เฟรชฮอร์น ทรัมเป็ต ทรอมโบน เป็นต้น โดยจะมีการฝึกทักษะปฏิบัติโดยเริ่มจากการฝึกอ่านโน้ตดนตรีสากล การฝึกลม เทคนิคและลักษณะของเครื่องหมายต่าง ๆ ในแต่ละบทเพลง

วิชาทักษะกลุ่มเครื่องสาย (String)

ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล ดับเบิ้ลเบส เป็นต้น กลุ่มเครื่องสายจะเป็นเครื่องดนตรีที่ค่อนข้างจะต้องใช้เวลาการฝึกฝนนานกว่าเครื่องอื่นๆ และต้องใช้ความสามารถทางด้านการฟังมีความสำคัญมากเป็นพิเศษ เริ่มจากฝึกแบบหัดขั้นพื้นฐาน การไล่สเกล เทคนิคการสี การอ่านโน้ตและเครื่องหมายต่างๆ

ภาพที่ 5 บรรยากาศการเรียนการสอนในวิชาทักษะกลุ่มเครื่องสาย
โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป. ลาว
(ที่มา : รภัสสรณ์ พุฒิชวัลพัฒน์, 2561)

วิชาทักษะการขับร้อง (Voice)

การขับร้องมีทั้งการขับ พื้นบ้านพื้นเมือง การขับงึม การขับร้องสากล โดยจะมีลักษณะการสอนหรือการถ่ายทอดโดยใช้เปียโนเป็นเครื่องดนตรีหลัก ครูผู้สอนก็จะมีแยกเป็นแต่ละประเภท การขับร้องจะมีนักเรียนมากเป็นพิเศษเนื่องจากไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีและพื้นฐานเดิมส่วนใหญ่นักเรียนจะมีความคุ้นเคยการขับอยู่แล้ว

ภาพที่ 6 บรรยากาศการเรียนการสอนในวิชาทักษะขับร้อง โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ
สปป.ลาว
(ที่มา : รภัสสรณ์ พุฒิชวัลพัฒน์, 2561)

วิชาทักษะเครื่องดนตรีที่ใช้ไฟฟ้า (Electric)

ได้แก่ คีย์บอร์ด กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส เป็นต้น การเรียนการสอนวิชากีตาร์ไฟฟ้าและกีตาร์จะเริ่มจากการฝึกสเกลบันไดเสียงต่าง ๆ แบบฝึกหัด บทเพลงสากลทั่วไป เทคนิคการบรรเลง สื่ออารมณ์ จนเมื่อนักเรียนมีความสามารถในการบรรเลงได้ดีก็จะมีการแสดงโชว์ความสามารถได้

ภาพที่ 7 บรรยากาศการเรียนการสอนในวิชาทักษะปฏิบัติ โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว
(ที่มา : รภัสสรณ์ พุฒิชวัลพัฒน์, 2561)

จากการศึกษาดูงานและสังเกตการณ์การเรียนการสอนที่โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว ในครั้งนี้ ผู้ศึกษาอาจมีเวลาเพียงเล็กน้อยในการเยี่ยมเยียนสอบถาม สัมภาษณ์ทั้งคุณครูผู้สอนและนักเรียน สำหรับการเรียนการสอนในวิชาทักษะปฏิบัติดนตรีนั้นผู้เรียนจะต้องมีความสนใจ และมีความรักความชอบในเครื่องดนตรีที่ตัวเองเลือก ซึ่งจะทำให้ผู้เรียนมีความตั้งใจฝึกซ้อม และสามารถปฏิบัติออกมาได้เป็นอย่างดี เมื่อสิ้นสุดการเรียนการสอน ผู้สอนจะทำการวัดผลการเรียนการสอนโดยการทดสอบการปฏิบัติทักษะในแต่ละเครื่องดนตรีตามมาตรฐานที่ครูผู้สอนกำหนด และจะมีการแสดงผลงานของนักเรียนทั้งการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง ดนตรีตะวันตก การฟ้อน นักเรียนจะมาแสดง ร่วมบรรเลงเพลงด้วยกัน จะเห็นได้ว่าศักยภาพการบรรเลงดนตรีตะวันตกของนักเรียนของโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สปป.ลาว มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยในปัจจุบันเช่นเดียวกับนานาประเทศและมีการแสดงออกทางศิลปวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะและได้รับเกียรติไปเผยแพร่วัฒนธรรมทั่วภูมิภาคเอเชียโดยใช้เพลงดนตรีพื้นบ้านพื้นเมืองลาวบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกนั่นเอง

บรรณานุกรม

ธงชัย สมบูรณ์. (2550). **การศึกษาของประเทศไทยในเอเซีย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ท้าวทิบพะจัน แก้วพิลาวัน. (2 พฤศจิกายน 2561). **สัมภาษณ์.**

สมจิตร ไสสุวรรณ. (2548). **การดนตรีศึกษาในสถาบันการศึกษาของรัฐ ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว.**วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล.

สิทธิกร สุมาลี. (2555). การศึกษาเปรียบเทียบหลักสูตรของประเทศสมาชิกในกุล่มประชาคมอาเซียนเพื่อการเทียบโอนผลการเรียนและเทียบวุฒิการศึกษา. **วารสารศึกษาศาสตร์ปริทัศน์**. 27(2), 13-52.

สีมาลา ลียงวา. (2557). **แนวทางการพัฒนาครูของโรงเรียนมัธยมศึกษาในนครหลวงเวียงจันทน์แห่งสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (สปป. ลาว).** วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาบริหารการศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ครูดนตรี กับการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็ก
Music Teachers and Children's Right to Protection

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ*[1]
Natsarun Tissadikun*[1]

บทคัดย่อ

การปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็ก เป็นหน้าที่ของทุกคนรวมถึงครูดนตรี ที่ควรให้ความสำคัญต่อสิทธิและหน้าที่ของเด็กที่เป็นผู้เรียนดนตรีของตนเอง การปฏิบัติตนให้เหมาะสมในฐานะครูดนตรี และมีความรู้ในเรื่องข้อกฎหมายของสิทธิเด็ก จะทำให้ครูสามารถปฏิบัติหน้าที่ของตนเองได้อย่างปลอดภัยและมีประสิทธิภาพ และช่วยให้ได้รับความไว้วางใจจากผู้ปกครอง รวมถึงเข้าใจในจรรยาบรรณวิชาชีพที่ควรยึดถือเป็นหลัก เนื่องจากยุคปัจจุบัน เด็กสามารถเข้าถึงสื่อออนไลน์ได้อย่างสะดวกรวดเร็ว อาจเกิดภัยที่มาจากการใช้สื่อออนไลน์ที่ไม่เหมาะสม และการเผยแพร่ภาพหรือคลิปวิดีโอเกี่ยวกับการสอนดนตรีออนไลน์ต่าง ๆ ทั้งนี้ในฐานะครูดนตรี นอกจากจะต้องปฏิบัติตนให้เป็นแบบอย่างที่ดี และปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็กในด้านต่าง ๆ แล้วนั้น ยังจะต้องคอยสอดส่องดูแลเด็กที่เรียนดนตรีให้ได้รับความปลอดภัยจากการถูกละเมิดสิทธิเด็กเมื่อเด็กอยู่ในสถานศึกษาหรือสถาบันสอนดนตรี รวมถึงการใช้งานสื่อออนไลน์อย่างเหมาะสม

คำสำคัญ : การปกป้อง / สิทธิ / การคุ้มครองเด็ก

Abstract

Children's right to protection is essential for everyone including music teachers. Music teachers should cherish their own students' right to protection, behave as the proper teachers and know fundamental laws regarding children's right. This would increase music teachers'

* corresponding author, email : hornbn@gmail.com

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[1] Asst.Prof., Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: August 19, 2019 / **Revised:** November 19, 2019 / **Accepted:** November 26, 2019

teaching performance in a safe and suitable way and allow the teachers to gain trust from parents. Teachers' ethics is also a topic to focus on. Due to easy access to the internet nowadays, there is a risk in misusing online resources in teaching or sharing inappropriate video clips regarding music teaching. As the music teachers, apart from being role models for students, the teachers are also expected to ensure students' safety and right in educational institutions or schools of music. Online resources are expected to be applied appropriately for both teachers and students.

Keywords: Protection / Right / Ethics

บทนำ

บทบาทและหน้าที่ของครูดนตรี ต้องอาศัยความทุ่มเททั้งกายและใจ ซึ่งนอกจากจะจัดการเรียนการสอนดนตรีให้กับเด็กแล้ว ยังต้องแนะนำส่งเสริมดูแลด้านการฝึกซ้อมทักษะทางการบรรเลงดนตรีให้กับเด็ก และการพัฒนาตนเองให้มีศักยภาพและมีความพร้อมต่อการนำความรู้และทักษะของตนเองไปใช้ในการสอนเด็กให้เกิดประสิทธิภาพและมีความสามารถทางดนตรีที่ดี ดังนั้น การจัดการเรียนการสอนในห้องเรียนของรายวิชาดนตรีเพียงอย่างเดียวนั้น อาจไม่เพียงพอ แต่ดนตรีจะต้องอาศัยการปฏิบัติการเรียนการสอน การฝึกซ้อม ซึ่งเป็นรูปแบบของการจัดกิจกรรมรายวิชาดนตรี เพื่อให้เด็กได้รับการฝึกฝนทักษะจนเกิดความชำนาญและสนับสนุน ส่งเสริมตามความสนใจในการบรรเลงดนตรีแบบเฉพาะทางของเด็ก จึงได้เกิดกิจกรรมทางดนตรีในสถานศึกษาซึ่งต้องมีการฝึกซ้อมนอกเวลาเรียนในช่วงเย็น หรือวันเสาร์และอาทิตย์ ในกรณีเมื่อต้องมีการจัดการแสดงคอนเสิร์ตหรือการประกวดแข่งขันดนตรี จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่ครูดนตรีจะสอนเพียงในห้องเรียนอย่างเดียว แต่จะต้องรับผิดชอบกิจกรรมวงดนตรีและการฝึกซ้อม เพื่อให้เด็กมีทักษะที่ดีและสามารถเผยแพร่การแสดงดนตรีในงานต่าง ๆ และประสบความสำเร็จในการประกวดแข่งขันได้ รวมถึงการควบคุมดูแลและกำกับวงดนตรีในขณะที่เด็กกำลังฝึกซ้อม และความมีระเบียบวินัยต่าง ๆ เป็นต้น

จากความทุ่มเทของครูดนตรีที่มีความรักและปฏิบัติต่อวิชาชีพและกิจกรรมดนตรีเป็นอย่างดี เพื่อมุ่งหวังให้เด็กของตนเองประสบความสำเร็จในด้านดนตรีและเป็นบุคคลที่ดีในสังคม แต่ทั้งนี้ ในการเรียนการสอนดนตรีหรือการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ของครูดนตรี วิธีการถ่ายทอดกระบวนการสอนและการฝึกซ้อมดนตรี การควบคุมดูแลเด็กในขณะฝึกซ้อม อาจเกิดความสุ่มเสี่ยงต่อการละเมิดสิทธิของเด็กในด้านต่าง ๆ โดยไม่ตั้งใจ ซึ่งไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ รวมถึงยุคปัจจุบันที่สื่อออนไลน์ต่าง ๆ ที่เด็กและครูสามารถเข้าถึงได้ง่าย ก็อาจเกิดการสุ่มเสี่ยงต่อการละเมิดสิทธิเด็กด้วยเช่นกัน อาทิ การจัดกิจกรรมเข้าค่ายฝึกซ้อมดนตรีที่จะต้องดูแลเด็กในวงดนตรีของตนเอง การฝึกซ้อมที่ต้องอาศัยระเบียบวินัย และการลงโทษเด็กเมื่อกระทำผิดระเบียบวินัย รวมถึงรูปแบบ วิธี และลักษณะการสอนดนตรีแบบตัวต่อตัว จะทำให้เกิดเหตุการณ์ที่ส่งผลต่อการสุ่มเสี่ยงที่จะละเมิดสิทธิของเด็กได้ และการเผยแพร่ภาพหรือคลิปวีดิโอการสอนดนตรีของครูและเด็กทางสื่อออนไลน์ ดังนั้น ครูดนตรีจึงควรต้องคำนึงถึงความเหมาะสมและการใช้กลวิธีการสอนที่จะต้องหลีกเลี่ยงต่อการสุ่มเสี่ยงการละเมิดสิทธิดังกล่าว และควรมีความรู้พื้นฐานด้านกฎหมายที่เกี่ยวกับการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็ก เพื่อให้การปฏิบัติหน้าที่ครูดนตรีด้วยความมุ่งหวังที่จะให้เด็กประสบความสำเร็จจากการเรียนการบรรเลงดนตรีเป็นไปด้วยความเรียบร้อย ไม่เกิดการละเมิดหรือการถูกกล่าวหาว่าร้าย หรือการสุ่มเสี่ยงต่อข้อกฎหมายต่าง ๆ ได้

จากข้อมูลและความรู้พื้นฐานที่ครูดนตรีควรทราบ ตามอนุสัญญาว่าด้วยสิทธิเด็ก (Convention on the Rights of the Child-CRC) ซึ่งเป็นกฎหมายระหว่างประเทศที่ได้รับการรับรองโดยองค์การสหประชาชาติ และเป็นสัญญาด้านสิทธิมนุษยชนโดยมีประเทศที่เป็นภาคีสมาชิกกว่า 195 ประเทศ (Mathur, Rricha, 2016: ออนไลน์) รวมถึงประเทศไทยที่เข้าร่วมเป็นภาคีสมาชิก (สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร, 2555: 7) และพระราชบัญญัติคุ้มครองเด็ก ปี พ.ศ. 2546 ซึ่งเป็นการบัญญัติหลักเกณฑ์ด้านการป้องกันการละเมิดสิทธิเด็กไว้โดยครอบคลุมสิทธิเด็กตามอนุสัญญาว่าด้วยสิทธิเด็ก โดยมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 30 มีนาคม 2547 เป็นต้นมา แต่ทั้งนี้ ประเทศไทยในปัจจุบัน ยังมีสถานศึกษาเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะโรงเรียนที่อยู่ห่างไกล หรือโรงเรียนที่อยู่ในชุมชนแออัด หรือแม้กระทั่งโรงเรียนทั่ว ๆ ไป ที่ได้มีการจัดการระบบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระราชบัญญัติตามหลักเกณฑ์ดังกล่าวอยู่แล้ว แต่ยังให้ความสำคัญของการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็กไม่มากนัก

แต่สำหรับโรงเรียนเอกชนและนานาชาติหลาย ๆ แห่งในประเทศไทย กลับให้ความสำคัญในเรื่องของการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็กอย่างจริงจังโดยการที่มีการจัดให้ครู เจ้าหน้าที่ และบุคคลากรที่เกี่ยวข้องกับโรงเรียนทุกคนได้ตรวจสอบประวัติอาชญากรก่อนเข้าทำงาน และตรวจประวัติดังกล่าวทุก ๆ ปีหรือทุก ๆ 2 ปี และตามข้อกำหนด นอกจากนี้ กลุ่มบุคคลดังกล่าวจะต้องผ่านการอบรมด้านความปลอดภัยและการปกป้องสิทธิเด็กทุกคน รวมถึงโรงเรียนได้มีการจัดทำคู่มือสำหรับผู้ปกครองโดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับนโยบายการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็กของโรงเรียนแจกให้กับผู้ปกครองได้ศึกษาและสร้างความไว้วางใจในการส่งบุตรหลานเข้ามาศึกษาในโรงเรียน หรือมีคู่มืออยู่ในเว็บไซต์ของโรงเรียน นอกจากนี้ในโรงเรียนยังมีฝ่ายด้านการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็กโดยเฉพาะ เพื่อให้เป็นฝ่ายที่คอยดูแลและรับเรื่องราวต่าง ๆ ของนักเรียน หรืออาจคล้ายกับฝ่ายแนะแนวของโรงเรียนต่าง ๆ ในประเทศไทย แต่ฝ่ายปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็ก เป็นฝ่ายที่จะต้องมีการทำงานอย่างจริงจัง เคร่งครัด และให้คำปรึกษากับเด็ก ครู และบุคลากรที่ได้รับเรื่องราวที่เกี่ยวกับเด็กในโรงเรียน และดำเนินการแก้ไขและจัดการให้ดีขึ้น และเพื่อไม่ให้เกิดการกระทำทารุณกรรมต่อเด็กในรูปแบบต่าง ๆ และการละเมิดสิทธิด้านอื่น ๆ ของเด็ก ดังนั้น ครูดนตรีที่สอนอยู่ในโรงเรียนดังกล่าว ก็จะต้องปฏิบัติตามข้อกฎหมายนั้นด้วย รวมถึงครูที่สอนในรายวิชาดนตรี ซึ่งมีกิจกรรมทางดนตรีที่อาจก่อให้เกิดการละเมินสิทธิเด็กได้ เพราะรูปแบบและกระบวนการสอนที่เป็นรูปแบบปฏิบัติทักษะ มีการสอนแบบตัวต่อตัว หรือการฝึกซ้อมนอกเวลาเรียนก็อาจเกิดการสุ่มเสี่ยงต่อเรื่องดังกล่าวได้ ทั้งนี้ ในฐานะครูดนตรีจึงหลีกเลี่ยงไม่ได้กับการที่ควรจะรู้ข้อกฎหมายต่าง ๆ เพื่อความปลอดภัยของเด็กและตนเอง และทำให้การปฏิบัติหน้าที่ของครูดนตรีเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ

ครูดนตรี กับการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็ก

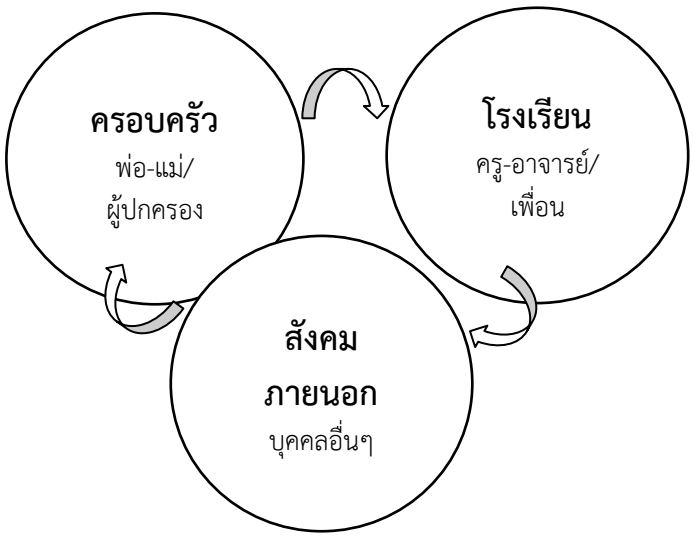
การปกป้องสิทธิและเสรีภาพของเด็กในฐานะครูดนตรีนั้น ไม่เป็นเพียงแต่เป็นการปกป้องสิทธิสำหรับเด็กซึ่งเป็นผู้เรียนดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการปกป้องตัวครูผู้สอนเองที่จะต้องปฏิบัติตามหลักคุณธรรมจริยธรรม และจรรยาบรรณวิชาชีพอย่างเคร่งครัด เพื่อให้เกิดคุณค่าในทางวิชาชีพ และสร้างความเลื่อมใสศรัทธาให้กับเด็ก เป็นตัวอย่างที่ดีให้กับเด็กที่เรียนดนตรี ทั้งนี้ ยังไม่ได้หมายรวมถึงครูดนตรีที่สอนในชั้นเรียนรายวิชาดนตรีตามสถานศึกษาต่าง ๆ เท่านั้น แต่ครูดนตรีที่ต้องมีกระบวนการสอนแบบตัวต่อตัวในโรงเรียนดนตรี หรือสอนใน

กิจกรรมชมรมของโรงเรียน ซึ่งต้องอาศัยการฝึกซ้อมนอกเวลาเรียนก็จะต้องปฏิบัติตามหลักจรรยาบรรณอย่างเคร่งครัดเช่นเดียวกัน เพราะครูดนตรีมีความเสี่ยงต่อการละเมิดสิทธิเด็กโดยไม่รู้ตัว ทั้งนี้ องค์ประกอบที่สำคัญที่ควรคำนึงถึงด้านสิทธิการปกป้องและคุ้มครองเด็กโดยมีหลายกรณี ดังนี้

1. การกระทำการทารุณกรรมต่อเด็ก

ด้านการกระทำทารุณต่อเด็ก ราชกิจจานุเบกษา (2546: 1-2) ตามพระราชบัญญัติคุ้มครองเด็ก ปี พ.ศ. 2546 ได้ให้ความหมายของการทารุณกรรมหมายถึง การกระทำหรือละเว้นการกระทำด้วยประการใด ๆ จนเป็นเหตุให้เด็กเสื่อมเสียเสรีภาพหรือเกิดอันตรายแก่ร่างกายหรือจิตใจการกระทำผิดทางเพศต่อเด็ก การใช้เด็กให้กระทำหรือประพฤติในลักษณะที่น่าจะเป็นอันตรายแก่ร่างกายหรือจิตใจหรือขัดต่อกฎหมายหรือศีลธรรมอันดี ทั้งนี้ไม่ว่าเด็กจะยินยอมหรือไม่ก็ตาม ซึ่งจากข้อมูลจากองค์การยูนิเซฟแห่งประเทศไทย (UNICEF Thailand, ออนไลน์) ได้ให้ข้อมูลด้านการคุ้มครองสิทธิและเสรีภาพของเด็ก ซึ่งพบว่า 3 ใน 4 ของเด็กอายุระหว่าง 1-14 ปี ได้ถูกกระทำด้วยการใช้ความรุนแรงอย่างใดอย่างหนึ่งจากครอบครัว นอกจากนี้ในระยะเวลา 1 เดือนที่ผ่านมา เด็กจำนวน 4.2 คนจากเด็ก 100 คน ถูกทำโทษด้วยการทารุณกรรมจากครอบครัวอย่างรุนแรงเช่นกัน ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าการจัดการเรียนการสอนดนตรีของครูนั้น จะต้องคำนึงถึงความสำคัญของการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็ก เนื่องจากรูปแบบและกระบวนการสอนดนตรีที่มุ่งเน้นกิจกรรมและการปฏิบัติ โดยเฉพาะการสอนแบบตัวต่อตัว ล้วนมีความเสี่ยงต่อการละเมิดสิทธิของเด็กได้ และครูควรรับฟังเรื่องราวจากเด็กเมื่อเด็กต้องการเล่าเรื่องใด ๆ ให้ฟัง โดยส่วนมากครูดนตรีมักได้รับความไว้วางใจจากเด็ก เพราะมีบุคลิกภาพที่เป็นกันเองและใจดี ทำให้เด็กเกิดความไว้วางใจ และบางคนอาจเล่าเรื่องราวบางอย่างให้ฟัง ซึ่งในบางเรื่องอาจเป็นสิ่งที่รุนแรง หรือเกิดจากการได้รับการทารุณกรรมจากครอบครัวหรือคนรอบข้าง โดยในฐานะครูดนตรีมีหน้าที่รับฟังเด็ก ไม่ว่าเรื่องที่เด็กเล่านั้นจะเป็นเรื่องจริงหรือไม่จริงก็ตาม แต่ครูควรรับฟังและเชื่อเด็กในขณะที่เด็กกำลังเล่าให้ฟัง พร้อมทั้งสืบหาหรือแจ้งไปยังฝ่ายที่เกี่ยวข้องของโรงเรียนให้ดำเนินการต่อ ทั้งนี้ ครูบางคนอาจไม่เชื่อในเรื่องบางอย่างที่เด็กเล่า และแสดงถึงท่าทางหรือการแสดงออกที่ไม่เชื่อเด็ก จะทำให้เด็กเกิดความไม่ไว้วางใจครูอีก ถ้ากรณีนั้นเป็นเรื่องจริง และเด็กจะไม่เล่าเรื่องใด ๆ ให้ครูคนนั้นฟังอีก หลังจาก

นั้น ครูก็จะไม่ทราบถึงปัญหาที่เกิดขึ้นจนทำให้เป็นอุปสรรคและส่งผลกระทบต่อการสร้างสัมฤทธิ์ผลทางการเรียนดนตรีอีกทางหนึ่งด้วย



ภาพที่ 1 การแสดงสังคมที่อาจพบว่าเกิดการทารุณกรรมต่อเด็ก

จากภาพที่ 1 การแสดงสังคมที่อาจพบว่าเกิดการทารุณกรรมต่อเด็ก โดยสังคมทั้ง 3 ด้านล้วนเกิดความเสี่ยงต่อการที่เด็กถูกทารุณกรรม ซึ่งโดยส่วนมากอาจคิดว่าสังคมภายนอกนั้น น่าจะเป็นสังคมที่ทำให้เด็กพบการทารุณกรรมมากที่สุด แต่แท้ที่จริงแล้ว ครอบครัว และโรงเรียน เป็นแหล่งสังคมที่เด็กจะได้รับความเสี่ยงมากที่สุด เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่เด็กอยู่ด้วยบ่อยที่สุด

จากกฎเกณฑ์ด้านการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็กที่ครูดนตรีควรรับทราบนั้น โดยเฉพาะเรื่องของการทารุณกรรม โดยจะทำการอธิบายถึงรูปแบบของการทารุณกรรม สามารถแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ ได้แก่

1) การทารุณกรรมทางร่างกาย เช่น การทุบตี การเหวี่ยง การทำให้หายใจไม่ออก หรือเป็นเหตุให้เด็กได้รับอันตรายที่ส่งผลต่อร่างกาย ทั้งนี้ความเสี่ยงของครูดนตรีในขณะที่ทำกิจกรรมการสอนดนตรีในชั้นเรียนหรือแบบตัวต่อตัวที่จะต้องเผชิญหน้ากับเด็กเพียงลำพังในห้องเรียนดนตรี ก็จะทำให้เกิดเหตุการณ์ใด ๆ เกิดขึ้นเช่นการกระทำการรุนแรง หรือการละเมิดสิทธิแบบอื่น ๆ ที่ไม่พึงประสงค์ทั้งโดยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจ กรณีผู้ปกครองพบรอยแผลหรือรอยอื่น ๆ

บนตัวเด็กที่ยังไม่เคยเห็น ก็จะถูกถามคำถามจากผู้ปกครองได้ หรือครูที่สอนกิจกรรมวงดนตรีนอกห้องเรียนโดยจะต้องมีการเข้าค่ายฝึกซ้อมดนตรีที่ต้องอาศัยระเบียบวินัยเพื่อให้การฝึกซ้อมเกิดผลสัมฤทธิ์และมีประสิทธิภาพ ดังนั้น ครูดนตรีจึงควรมีการลงโทษเด็กอย่างเหมาะสม การลงโทษควรเป็นกิจกรรมที่ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อเด็กในอีกทางหนึ่ง เช่น การวิ่งรอบสนาม เพื่อให้เกิดความแข็งแรงของร่างกาย การนั่งฝึกซ้อมแบบฝึกหัดหรือบทเพลงล่วงเวลาเพื่อเด็กสามารถบรรเลงบทเพลงได้ดีมากยิ่งขึ้น การเก็บขยะ เก็บของและจัดของเครื่องดนตรีหรือการทำความสะอาดสถานที่ฝึกซ้อม เป็นต้น ทั้งนี้ เพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงในการกระทบกระทั่งทางร่างกายกับเด็กที่ไม่เหมาะสม

2) การทารุณกรรมทางจิตใจ เช่น การกระทบต่ออารมณ์ของเด็กที่ทำให้เกิดผลร้ายต่อพัฒนาการทางด้านจิตใจและอารมณ์ รวมถึงการหัวเราะเยาะ การสนับสนุนให้เพื่อนเด็กด้วยกันหัวเราะเด็กที่ถูกลงโทษ การทำให้เกิดความอับอายตำหนิต่อหน้าเพื่อนในวงดนตรี การดุด่าด้วยอารมณ์รุนแรง หรือแม้กระทั่งการพูดทำร้ายจิตใจหรือปมของเด็กซึ่งเป็นปมที่ติดตัวเด็ก อาจทำให้เด็กเกิดความรู้สึกว่าตนเองไร้ค่า และอาจเข้าสู่การทำร้ายร่างกายตนเองหรือไปสู่ภาวะโรคซึมเศร้าได้ในที่สุด

การทารุณกรรมต่อเด็กตามราชกิจจานุเบกษา (2546: 10-11) ในมาตราที่ 26 ภายใต้บังคับบทบัญญัติแห่งกฎหมายอื่น ไม่ว่าเด็กจะยินยอมหรือไม่ ห้ามมิให้มีการกระทำหรือละเว้นการกระทำอันเป็นการทารุณกรรมต่อร่างกายหรือจิตใจของเด็ก บังคับขู่เข็ญ ส่งเสริมหรือยินยอมให้เด็กประพฤติตนไม่สมควรหรือเสี่ยงต่อการกระทำความผิด การใช้งาน ว่าจ้าง หรือวานเด็กให้ทำงานหรือกระทำการอันอาจเป็นอันตรายแก่ร่างกายหรือจิตใจมีผลกระทบต่อการเจริญเติบโต หรือขัดขวางต่อพัฒนาการของเด็ก

2. การกระทำทารุณกรรมทางเพศต่อเด็ก

การกระทำทารุณกรรมทางเพศ เป็นการบังคับ ขู่เข็ญ ล่อลวง หรือแม้การได้รับความยินยอมจากเด็ก แต่ถือว่าเป็นการละเมิดทางเพศต่อเด็ก นอกจากนี้ยังหมายรวมถึงการกอด จูบ สัมผัสเด็กหรือเด็กเล็ก ซึ่งถึงแม้ว่าครูจะกระทำการสัมผัสภายนอกเสื้อผ้าที่สวมใส่ก็ตาม หรือการให้เด็กดูกิจกรรมทางเพศไม่ว่าจะเป็นภาพถ่ายหรือคลิปวีดิโอ แม้กระทั่งการกระทำผ่านสื่อออนไลน์ ทั้งนี้ไม่เป็นเพียงเฉพาะครูผู้ชายเท่านั้นที่จะกระทำทารุณทางเพศ ซึ่งครูผู้หญิงก็อาจเกิด

เหตุการณ์ขึ้นได้เช่นเดียวกัน ทั้งนี้ จะสังเกตได้ว่า ผู้ปกครองส่วนมากที่มีลูกผู้หญิง เมื่อต้องการส่งลูกเรียนดนตรี ก็จะวางใจเมื่อมีครูผู้หญิงมาสอน แต่ทั้งนี้ เมื่อหลีกเลี่ยงไม่ได้ ครูดนตรีที่เป็นผู้ชาย จึงควรระมัดระวังการสัมผัสตัวเด็กเพื่อลดการสุ่มเสี่ยงที่อาจเกิดละเมิดทางเพศ ซึ่งครูอาจกระทำโดยไม่ได้ตั้งใจ เช่น การจับมือ โอบกอดจากทางด้านหลังหรือการใกล้ชิด เป็นต้น ซึ่งส่วนของร่างกายของเด็กที่ไม่ควรสัมผัสคือบริเวณแขน ขา ท้อง เอว หลัง หน้าอก ก้น และบั้นท้าย ทั้งนี้ ครูอาจนึกถึงลักษณะของการสวมใส่ชุดว่ายน้ำแบบชิ้นเดียวของเด็ก โดยไม่ควรสัมผัสส่วนหรือบริเวณที่เป็นส่วนของชุดว่ายน้ำ เป็นต้น

ดังนั้น จึงเห็นได้ว่า ห้องเรียนดนตรีที่โดยเฉพาะห้องเรียนดนตรีแบบตัวต่อตัว จะมีกระจกบริเวณตรงกลางของประตู เพื่อให้บุคคลภายนอกสามารถเห็นได้อย่างชัดเจน หรือการใช้ประตูกระจกทั้งบานจะทำให้เกิดความปลอดภัยต่อเด็กและครูผู้สอนเอง ในการที่อาจเกิดความเข้าใจผิดหรือสุ่มเสี่ยงต่อการลวนลามเด็กและอาจถูกกล่าวหาได้ง่าย

3. สื่อออนไลน์

ในปัจจุบัน สื่อออนไลน์เป็นสิ่งใกล้ตัวสำหรับเด็กมากที่สุด เราอาจพบเห็นได้ว่าในสื่อออนไลน์แต่ละสื่อจะมีการจำกัดอายุขั้นต่ำของผู้สมัครสมาชิก เพราะเป็นการป้องกันให้เยาวชนที่ยังไม่บรรลุนิติภาวะเกิดความเสี่ยงต่อการใช้สื่อออนไลน์ เช่น การตกเป็นเหยื่อและถูกล่อลวง และการกลั่นแกล้งเพื่อให้เกิดความอับอายผ่านช่องทางสื่อออนไลน์ เป็นต้น ทั้งนี้ ในฐานะครูผู้สอนดนตรี เราจะพบว่า มักมีการลงภาพและภาพเคลื่อนไหวการสอนดนตรีของตนเอง ซึ่งกรณีดังกล่าว อาจต้องได้รับอนุญาตจากผู้ปกครองของเด็ก เนื่องจากเป็นการละเมิดสิทธิเด็กโดยการเผยแพร่ภาพของเด็กผ่านทางสื่อออนไลน์ จากข้อมูลสมาคมผู้ดูแลเว็บไทย (2018: ออนไลน์) ได้มีการรณรงค์ช่วยกันคุ้มครองเด็กบนโลกออนไลน์ (Online Child Abuse) เช่น การครอบครอง ซื้อ-ขายแลกเปลี่ยนภาพอนาจารหรือกระทำอนาจารเด็ก ล่วงละเมิดทางเพศ การถ่ายภาพและคลิปวิดีโอประจาน ด่าทอ เสียดสี ที่ส่งผลต่อการละเมิดสิทธิเด็ก นอกจากนี้ ผลการศึกษาแนวทางการคุ้มครองเด็กในการใช้สื่อออนไลน์ในต่างประเทศ โดยธีรารัตน์ พันทวี วงศ์ธนะอเนก (2559: 2-4) พบว่า ปัจจุบันเด็กมีการเผชิญอยู่บนโลกออนไลน์ ซึ่งจัดกลุ่มภัยหลักในประเภทต่าง ๆ ได้แก่ 1) สื่อที่มีเนื้อหาไม่เหมาะสม 2) การล่อลวงและการละเมิดทางเพศออนไลน์ 3) การกลั่นแกล้งกันบนโลกออนไลน์ 4) การเข้าถึงข้อมูลส่วนบุคคล สำหรับการให้ความรู้และการเฝ้า

ระวังภัยบนโลกออนไลน์ พบว่า ในแต่ละประเทศมีหลากหลายหน่วยงานที่มีโครงการสร้างสภาพแวดล้อมที่ปลอดภัยบนโลกออนไลน์สำหรับเด็ก เช่น ThinkUKnow Australia จัดตั้งโดย AFP ในปี 2009 ซึ่งเป็นโครงการด้านความปลอดภัยทางไซเบอร์และมีเป้าหมายในการให้การศึกษาเกี่ยวกับการให้ความรู้เรื่องการใช้เทคโนโลยีของเด็ก การช่วยเหลือเด็กและจัดการปัญหาที่เด็กพบจากโลกออนไลน์อย่างปลอดภัยและให้ความรู้กับผู้ปกครอง ครู และผู้ดูแลเด็ก

จากปัญหาและแนวทางที่เกิดขึ้นในการปกป้องสิทธิเด็กจากสื่อออนไลน์ จึงเป็นสิ่งที่สำคัญมากในปัจจุบัน ดังนั้น การที่ผู้ปกครองถ่ายภาพลูกของตนเองลงบนสื่อออนไลน์ในท่าทางตลก หรือโป๊เปลือย ถึงแม้อาจดูน่ารัก แต่จะทำให้ภาพหรือคลิปวีดิโอเหล่านั้น อาจย้อนกลับมาทำร้ายเด็กเมื่อโตเป็นหนุ่มสาว ทำให้เกิดความอับอายและการถูกล้อเลียน หรือกระตุ้นให้มิจฉาชีพแกะรอย เพื่อต้องการเข้าไปทำร้ายร่างกายและจิตใจ หรือการลักพาตัวเด็ก โดยสังเกตได้จากการเช็คอิน ตามสถานที่ต่าง ๆ ทำให้มิจฉาชีพเหล่านั้น สามารถติดตามการเคลื่อนไหวของเด็กได้โดยง่าย ทั้งนี้ ส่วนที่กล่าวมานั้น เป็นเพียงส่วนหนึ่งที่เกิดขึ้นแต่ในฐานะครูดนตรีก็จะต้องปฏิบัติตามกฎเกณฑ์เช่นเดียวกัน ซึ่งจะเห็นว่า ในปัจจุบัน มีภาพและคลิปวีดิโอที่ลงในสื่อออนไลน์มากมาย ทั้งการสอนดนตรีเด็ก รวมถึงการเช็คอินของครูดนตรี การลงภาพเด็กที่เรียนดนตรีในสื่อออนไลน์ จะทำให้เด็กอาจตกเป็นเหยื่อ หรือเข้าข่ายการละเมิดสิทธิเด็กได้โดยไม่รู้ตัว กรณีตัวอย่างที่อาจเกิดขึ้นและเกิดขึ้นจริงในปัจจุบัน เช่น ครูดนตรีจะต้องสอนเด็กซึ่งครอบครัวของเด็กอาจอยู่ในคดีการดำเนินฟ้องร้องการครอบครองบุตร โดยเมื่อครูดนตรีถ่ายภาพเด็กขณะทำการฝึกซ้อมดนตรีและเช็คอินในสถานที่ดังกล่าวเป็นปัจจุบันหรือ ณ ขณะนั้น ก็จะทำให้บุคคลที่ไม่พึงประสงค์ทราบที่อยู่ของเด็กในขณะนั้น และอาจลักพาหรือนำตัวเด็กไป โดยทำให้ครูอาจเกิดความเสี่ยงต่อการไม่ให้ความร่วมมือกับผู้ปกครองที่มีสิทธิครอบครองเด็กตามคดีนั้น ๆ ได้ หรืออาจทำให้มิจฉาชีพที่คอยติดตามเด็กคนนั้นทราบถึงที่อยู่ในขณะนั้น และลักพาตัวเด็กออกจากสถานที่นั้น ๆ ทำให้เกิดเป็นปัญหาได้ในที่สุด รวมถึงการถ่ายภาพเด็กซึ่งเป็นนักเรียนดนตรีหรือการถ่ายภาพเพื่อนำมาลงเพจหรือสื่อออนไลน์ โดยใช้คำอธิบายภาพที่สุ่มเสี่ยง หรือไม่เหมาะสม นับเป็นการละเมิดสิทธิเด็กที่ไม่สมควรกระทำ โดยเจ้าของภาพนั้นหรือผู้ปกครองของเด็กไปเห็นและการวิพากษ์วิจารณ์ใต้ภาพนั้น อาจทำให้เด็กเข้าไปเห็นว่ามีคนวิจารณ์ตนเองหรือพูดถึงในการส่อเสียดของการละเมิดทางเพศ และทำให้เกิดความอับอาย

หรือมีบุคคลไม่พึงประสงค์นำภาพไปใช้ในทางอื่น ๆ ที่ส่งผลอันตรายต่อเด็กได้ ซึ่งกรณีดังกล่าว เกิดขึ้นในโลกออนไลน์ ดังนั้น จึงไม่ควรเกิดขึ้นจากการกระทำของคนที่เป็นครูดนตรี

นอกจากนี้ ยังมีกรณีที่ครูถ่ายรูปเด็กลงบนสื่อออนไลน์ โดยขณะที่เด็กกำลังเล่นดนตรี หรือครูถ่ายรูปด้วย ซึ่งไม่ได้รับการขออนุญาตจากผู้ปกครองก็อาจเกิดความไม่พอใจของผู้ปกครองที่จะเห็นรูปของบุตรหลานของตนเองไปอยู่ในสื่อออนไลน์ของคนอื่นโดยไม่ได้รับอนุญาต เป็นต้น ดังนั้น ครูดนตรีจึงควรศึกษาและความเหมาะสมต่อการเผยแพร่รูปของเด็กที่เรียนดนตรีกับตนเอง หรือการเผยแพร่ผลงานการบรรเลงดนตรีของเด็กโดยไม่ได้รับอนุญาตจากผู้ปกครอง หรือแม้กระทั่งการเข้าค่ายฝึกซ้อมดนตรี ตลอดเวลาที่เด็กเข้าค่ายและพักค้างแรมในโรงเรียน และการเผยแพร่ภาพที่อาจมีภาพของเด็กขณะที่ทำการฝึกฝนและฝึกซ้อมอย่างหนักในช่วงกลางคืนหรือยามวิกาล หรือการถูกลงโทษอย่างรุนแรงลงสื่อออนไลน์

ตามราชกิจจานุเบกษา (2546: 11) ในมาตราที่ 27 ตามพระราชบัญญัติคุ้มครองเด็ก ปี พ.ศ. 2546 กล่าวถึง การห้ามมิให้ผู้ใดโฆษณาหรือเผยแพร่ทางสื่อมวลชนหรือสื่อสารสนเทศประเภทใด ซึ่งข้อมูลเกี่ยวกับตัวเด็กหรือผู้ปกครอง โดยเจตนาที่ทำให้เกิดความเสียหายแก่จิตใจ ชื่อเสียง เกียรติคุณ หรือสิทธิประโยชน์อื่นใดของเด็ก หรือเพื่อแสวงหาประโยชน์สำหรับตนเองหรือผู้อื่นโดยมิชอบ

โดยสรุป การปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็กจึงเป็นเรื่องใกล้ตัวและมีความสำคัญต่อวิชาชีพครูดนตรีเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นรูปแบบของการจัดกิจกรรมทางดนตรีซึ่งครูต้องมีบทบาทและมีส่วนร่วมในกิจกรรมกับเด็ก ดังนั้นในข้อมูลที่นำเสนอดังกล่าว ยังมีข้อกำหนดและกฎเกณฑ์ที่เกี่ยวกับการปกป้องสิทธิและคุ้มครองเด็กอีกมากที่ครูดนตรีควรทราบ เพื่อเป็นการปกป้องสิทธิของเด็กที่เรียนดนตรีและตัวของครูดนตรีเองให้สามารถปฏิบัติการสอนดนตรีได้อย่างราบรื่น เกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนดนตรีของเด็กและการสอนของครูได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น ดังนั้น ในการนำเสนอข้อมูลดังกล่าวนี้ เพื่อให้ครูดนตรีได้ตระหนักถึงภัยคุกคามในยุคปัจจุบัน และสิ่งที่เกิดขึ้นกับเด็กซึ่งเป็นผู้เรียนดนตรี ผู้ปกครอง และบุคคลอื่น ๆ ที่ควรให้ความสำคัญและรักษาจรรยาบรรณของวิชาชีพในด้านอื่น ๆ ควบคู่กันไป ซึ่งบทความนี้อาจเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการนำไปปฏิบัติใช้ในการจัดการเรียนการสอนของครูดนตรีในประเทศไทยได้ไม่มากก็น้อย

บรรณานุกรม

ธีรารัตน์ พันทวี วงศ์ธนะอเนก. (2559). **แนวทางการคุ้มครองเด็กในการใช้สื่อออนไลน์ในต่างประเทศ.** [ออนไลน์]. ได้จาก: http://cclickthailand.com/contents/general/child-protect.pdf. [สืบค้นเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 2562].

ราชกิจจากนุเบกษา. (2546)**. พระราชบัญญัติคุ้มครองเด็ก พ.ศ. 2546**. http://www.ratchakitcha.soc.go.th/DATA/PDF/00130679.PDF. [สืบค้นเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 2562].

สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร. (2555). **สิทธิเด็กตามบทบัญญัติของรัฐธรรมนูญ.** กรุงเทพฯ : กลุ่มงานผลิตเอกสารสำนักประชาสัมพันธ์ สำนักเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร.

สมาคมผู้ดูแลเว็บไทย. (2561). **หยุดละเมิดหนู : ช่วยกันคุ้มครองเด็กบนโลก** [ออนไลน์]. ได้จาก: https://www.webmaster.or.th/articles/child-protection. [สืบค้นเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 2562].

มูลนิธิศูนย์พิทักษ์สิทธิเด็ก. (2559). **สื่ออย่างไรให้ "พิทักษ์สิทธิเด็ก"**. [ออนไลน์]. ได้จาก: https://www.thaichildrights.org/articles/article/article-protection/% E0%B8%AA%E0%B8%B7%E0%B9%88%E0%B8%AD%E0%B8%AD%E0%B8%A2%E0%B9%88%E0%B8%B2%E0%B8%87%E0%B9%84%E0%B8%A3%E0%B9%83%E0%B8%AB%E0%B9%89%E0%B8%9E%E0%B8%B4%E0%B8%97%E0%B8%B1%E0%B8%81%E0%B8%A9%E0%B9%8C/. [สืบค้นเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 2562].

Mathur, Rricha. (2016). **The UN Convention on the Rights of the Child : Why Federal Rights for Children art Important. First Focus: Making Children & Families the Priority.** [Online]. Available from: https://firstfocus.org/wp-content/uploads/2016/11/UN-Convention-Child-Rights-Fact-Sheet-1.pdf. [21November 2016].

UNICEF Thailand. (2019). **Child protection : No child should live in Fear.** [ออนไลน์]. ได้จาก: https://www.unicef.org/thailand/what-we-do/child-protection. [สืบค้นเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 2562].

College of Music
BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

รายละเอียดและการเตรียมบทความ

1. วัตถุประสงค์การจัดพิมพ์

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ถือเป็นแหล่งรวบรวมผลงานทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในสาขาดนตรีทุกสาขา ด้วยเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ

2. กำหนดออก

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

3. บทความที่รับตีพิมพ์

3.1 บทความวิจัย (จากงานวิจัยหรือจากวิทยานิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา)

3.2 บทความวิชาการ

3.3 บทความสร้างสรรค์

3.4 บทความปริทัศน์

3.5 บทความวิจารณ์หนังสือ

3.6 บทความอื่นๆ

ทั้งนี้บทความต้องเป็นผลงานใหม่ที่ยังไม่เคยพิมพ์เผยแพร่ในสื่อใด ๆ มาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น

4. การส่งบทความ

4.1 ส่งบทความมาที่กองบรรณาธิการ ตามที่อยู่ดังนี้

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

เลขที่ 1061 ซ.อิสรภาพ 15 แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 10600

E-Mail: musicjournal.bsru@gmail.com

โทรศัพท์ : 02-473-7000 ต่อ 2304

4.2 เมื่อได้รับบทความแล้วบรรณาธิการจะแจ้งกลับไปยังผู้เขียนบทความให้ทราบทางใดทางหนึ่ง

4.3 ทุกบทความที่ตีพิมพ์จะได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการ และผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีองค์ความรู้และเชี่ยวชาญในสาขาวิชานั้น ทั้งภายในและภายนอกจำนวน 2 คน ซึ่งผู้ประเมินจะไม่ทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา ทั้งนี้กองบรรณาธิการขอให้ผู้เขียนปรับปรุงแก้ไขบทความก่อนตีพิมพ์

4.4 บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ผู้เขียนจะได้รับวารสารดนตรีบ้านสมเด็จ ฯ จำนวน 2 เล่ม โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย

College of Music
BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ

1. บทความทุกเรื่องต้องมีชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนทุกคน บทคัดย่อ คำสำคัญทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ในบทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ และบทความวิจารณ์หนังสือ

2. ต้นฉบับของบทความที่จัดส่ง มีความยาวของบทความรวมตัวอย่าง ภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่นๆ ไม่เกิน 17 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 จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ มีความยาวพอสมควรกับหน้ากระดาษ

2.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูล ชื่อ – 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 E-Mail ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

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

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

2.7 การเขียนบรรณานุกรมตามแนวเอพีเอ (APA - American Psychological Association : APA 6th Edition) บรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่ง และรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ B5

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

การอ้างอิง

1. การอ้างอิงในเนื้อหาใช้ระบบนาม-ปี (Name-year Reference)

1.1 การอ้างอิงในเนื้อหาจากสื่อทุกประเภทลงในรูปแบบ “ชื่อผู้เขียน ปีที่พิมพ์, เลขหน้าที่ปรากฏ” อยู่ในเครื่องหมายวงเล็บเล็ก

1.2 ผู้เขียนคนไทยลงชื่อ-สกุล ส่วนผู้เขียนชาวต่างชาติลงเฉพาะนามสกุลดังตัวอย่าง

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

หมายเหตุ: ทุกรายการที่อ้างอิงในเนื้อหาต้องปรากฏในรายการบรรณานุกรมเสมอ

2. บรรณานุกรม (Bibliography)

- การเขียนบรรณานุกรมใช้รูปแบบของ APA (American Psychology Association) ดังตัวอย่างตามชนิดของเอกสารดังนี้

2.1 หนังสือ

ชื่อ/สกุลผู้แต่ง. / (ปีที่พิมพ์). /**ชื่อหนังสือ.** /(ครั้งที่พิมพ์). /เมืองที่พิมพ์: /สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

ไพฑูรย์ สินลารัตน์. (2557). **หลักและเทคนิคการสอนระดับอุดมศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

2.2 บทความวารสาร

ชื่อ/สกุลผู้เขียน. / (ปีพิมพ์). /ชื่อบทความ. /**ชื่อวารสาร.** /ปีที่(ฉบับที่), /หน้าที่ปรากฏบทความ.

ตัวอย่าง

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

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

2.3 วิทยานิพนธ์

ชื่อ/สกุลผู้เขียน./ (ปีการศึกษา)./ **ชื่อวิทยานิพนธ์./** ระดับปริญญา/ สาขาวิชาหรือภาควิชา/ คณะ/ มหาวิทยาลัย.

ตัวอย่าง

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

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

2.4 สื่ออินเทอร์เน็ต

ชื่อผู้แต่ง. (ปีที่พิมพ์). **ชื่อเรื่อง**. [ออนไลน์]. ได้จาก: http://... [สืบค้นเมื่อ วันที่ เดือน ปีที่ทำการสืบค้น].
Author. (Year of Publication). **Title.** [Online]. Available from: http://... [accessed Date of Access].

ตัวอย่าง

วงศกร ยี่ดวง. (2560). **'พังก์' วัฒนธรรมที่รวมกลุ่มด้วยดนตรี.** [ออนไลน์]. ได้จาก: จาก https://thestandard.co/culture-music-punk/. [สืบค้นเมื่อ 15 มกราคม 2562].

SEADOM. (2018). **History, Mission and Aims.** [Online]. Available from: https://seadom.org /page/history-mission-and-aims [2 February 2019].

หมายเหตุ เครื่องหมาย / หมายถึง เว้นวรรค 1 ระยะ

แบบฟอร์มขอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

ข้าพเจ้า นาย / นาง / นางสาว

ชื่อ-สกุล (ภาษาไทย).....

ชื่อ-สกุล (ภาษาอังกฤษ).....

สถานะผู้เขียน ☐ อาจารย์ ☐ นักศึกษา ☐ อื่นๆ (โปรดระบุ).....

ตำแหน่งทางวิชาการ

☐ ศาสตราจารย์ ☐ รองศาสตราจารย์ ☐ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ☐ อาจารย์

☐ อื่น ๆ (โปรดระบุ).....

วุฒิการศึกษาสูงสุด (ระบุชื่อปริญญา).....**สาขาวิชา**.....

สถานที่ทำงาน.....

ที่อยู่ที่ติดต่อสะดวก .....

โทรศัพท์ที่ทำงาน.....**โทรศัพท์มือถือ**.....

โทรสาร.....**อีเมล์**.....

ชื่อเรื่องบทความภาษาไทย

.....

.....

ชื่อเรื่องบทความภาษาอังกฤษ

.....

.....

มีความประสงค์ขอส่ง

☐ **บทความวิจัย** ☐**บทความวิชาการ** ☐ **บทความสร้างสรรค์**

☐ **บทวิจารณ์** ☐ **อื่นๆ** (โปรดระบุ).....

เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ซึ่งบทความดังกล่าวนี้ข้าพเจ้าขอรับรองว่ายังไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ลงในวารสารใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารอื่น ในระหว่างการรอพิมพ์ หากข้าพเจ้าขอเพิกถอนบทความ ข้าพเจ้ายินยอมรับผิดชอบในค่าใช้จ่ายใด ๆ อันอาจเกิดขึ้น

ลงชื่อ..... ผู้ส่งบทความ

(.....)

วันที่.....เดือน..... พ.ศ.....