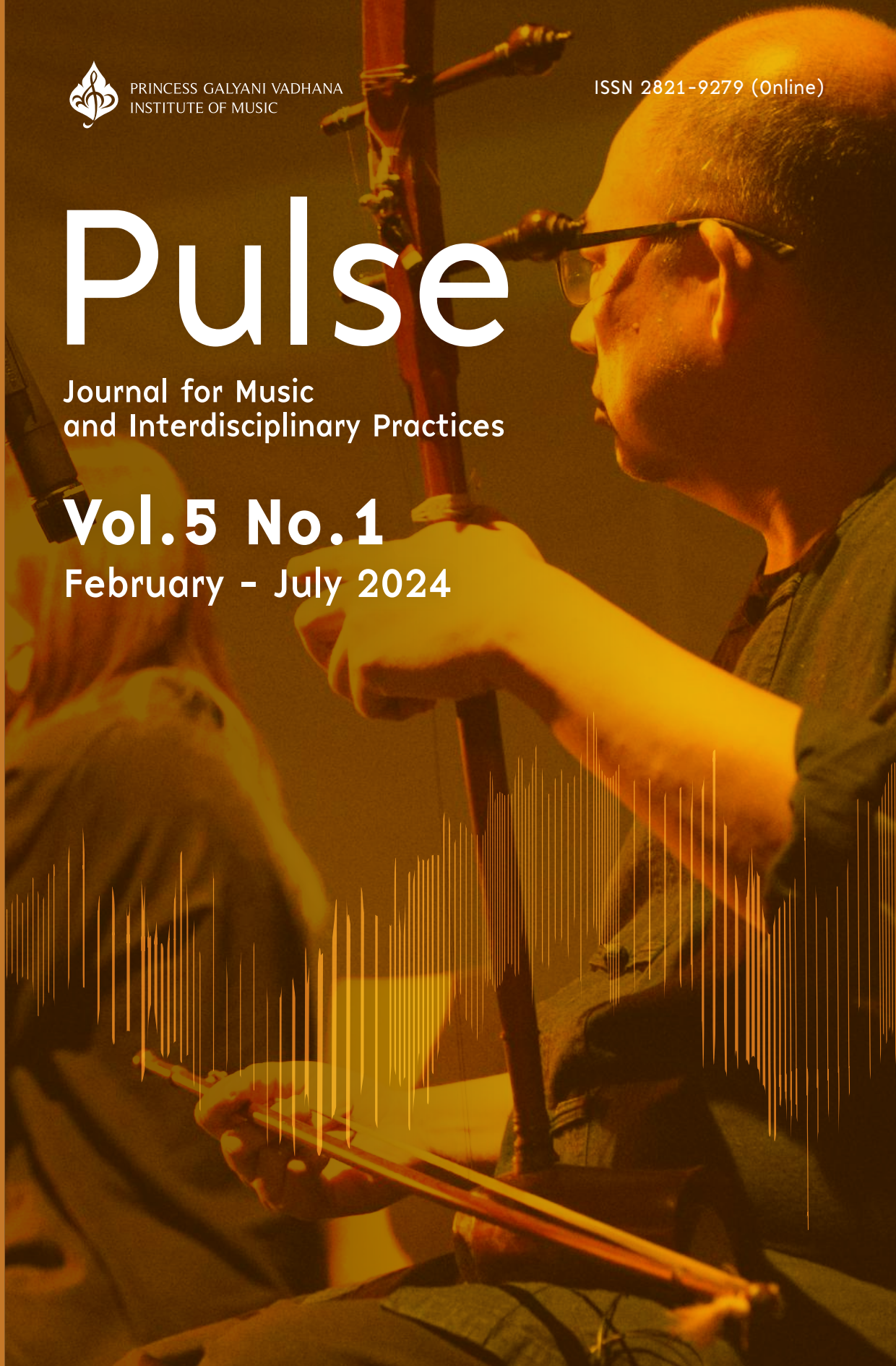


PRINCESS GALYANI VADHANA
INSTITUTE OF MUSIC

ISSN 2821-9279 (Online)

Pulse

Journal for Music
and Interdisciplinary Practices

Vol.5 No.1
February - July 2024

About

Pulse is a contemporary music journal. We provide a platform for researchers working on topics related to all aspects of musical expressions to engage with one another and to share their work with a global audience.

Pulse is published by PGVIM, an institute dedicated to the development of music and the arts within Southeast Asia. Through the promotion of musical diversity and innovation, the institute is paving the way for sustainable paths for the development of Southeast Asian creative practices in the world today.

Pulse endeavours to further support the development of musical culture here in Thailand and throughout the Southeast Asian region. To this end, Pulse is a blind peer-reviewed, non-profit, open-access journal. We encourage submissions from emerging artists and scholars, graduate students, and early-career professionals.

Publication Frequency: two times per year

Issue 1: February - July
Issue 2: August - January

Aims and Scope: We aim to enliven scholarly debate and discussion on topics related to contemporary musical life, and to share with a global audience the distinct voices and perspectives of Southeast Asian musicians and scholars.

The journal invites submissions across a broad spectrum of music-related research topics, including: Performance Practice, Creative Practice, Innovation and Design, Interdisciplinary Studies, Learning and Teaching, Music and Society, Cultures, and Aesthetics.

Contact Information

Princess Galyani Vadhana Institute of Music
2010 Arun Amarin 36, Bang Yi Khan, Bang Phlat
Bangkok, Thailand 10700
Telephone: +66 (0) 2447 8594-7
Fax: +66 (0) 2447 8598
E-mail: pulse@pgvim.ac.th
www.pulse.pgvim.ac.th

Peer Review

Peer Review Process

All manuscripts submitted to Pulse are initially assessed by our editors to determine their suitability for the journal. Those deemed suitable progress to the peer-review stage.

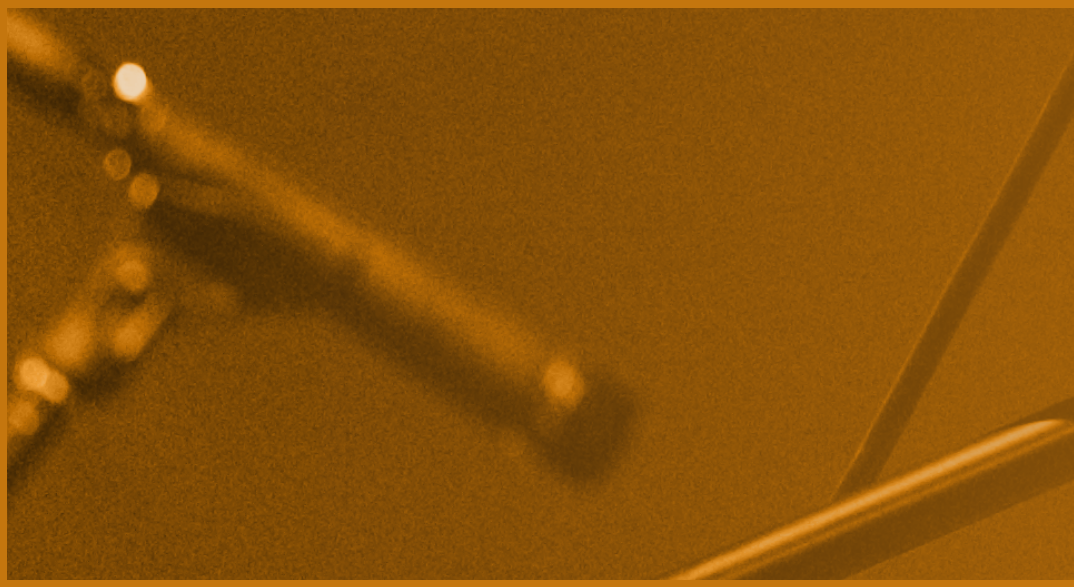
Please note that manuscripts that do not conform to our submission guidelines will be returned to authors. They may be revised according to the guidelines and resubmitted for our consideration.

Double-blind reviews

Pulse uses a double-blind peer review process. This means that the identities of authors and reviewers are concealed from one another. Manuscripts accepted for review are anonymously evaluated by a minimum of three peer-reviewers. A member of our editorial team manages the process. He or she forwards comments from reviewers to authors, assess the validity of the reviews, the response of the author to feedback, and the quality of the revised paper, should any revisions be made. The final decision as to whether to accept or reject the manuscript rests solely with the editor. The editor reserves the right to request further revisions or to submit the revised paper for a second round of peer reviews if they deem it necessary.

Editorial Info

Editor in Chief	Asst. Prof. Dr.Suppabhorn Suwanpakdee
Editor	Dr.Jean-David Caillouët
Editorial Board	Professor Dr.Narongrit Dhamabutra
	Asst. Prof. Dr.Veerawat Sirivesmas
	Anant Narkkong
	Rassami Paoluengtong
Coordinator	Chamamas Kaewbuadee



Welcome to the 5th volume of PULSE.

Welcome to the 5th volume of Pulse. We are delighted to announce that we are now officially hosted by Thaijo (Thai Journals Online), joining a prestigious network of academic publications that promote accessibility and scholarly exchange within the Thai academic community and beyond.

You can now register with us to submit articles via this URL:
Pulse: Journal for Music and Interdisciplinary Practices (tci-thaijo.org)

Additionally, we also have a new website where we compile all articles both in pdf format as well as online pages. This allows for greater flexibility, making it possible to embed media materials (video, pictures and sound) providing our readers with a more engaging and interactive experience.

pulse-journal.pgvim.ac.th

Faithful to the journal's vision, this volume offers an eclectic mix of articles reflecting on a wide range of musical activities in and around Southeast Asia, with a clear focus on Thailand.

We start off this collection with the composer Scott Wilson who contemplates his over 20 years of experience making music in, around, and with the people of Asia through a collection of anecdotes and reflections. He advocates for the importance of openness—particularly to diverse methods of working, understanding, and learning—and underscores the immense value of collaboration.

Natsarun Tissadikun highlights efforts to preserve the Khaen ensemble of Wat Phothongcharoen in Suphanburi Province. Volunteers from Bansomdejchaopraya Rajabhat University used their skills to support

sustainable community development. Survey data showed low engagement in folk music preservation among the youth. To address this, the Ban Kham Laos Culture Club was formed, and a forum was held to encourage community participation in preserving and promoting the Khaen ensemble.

Panthakan Northong and Pusit Suwanmanee's collaborative research arranges orchestral music inspired by Rong Ngeng, a traditional Thai Muslim art form. By interviewing experts, they explored techniques, pitch range, melody, and history, selecting a lively Rong Ngeng piece in the Yoket rhythm. The result, "Dawn of Kelantan," uses Western musical theory to preserve Rong Ngeng's essence. The resulting piece is evaluated on folklore communication, performance authenticity, and orchestration fidelity to the original melody and rhythms.

Nadis Boonrod discusses his exercises and etudes for four mallets, covering techniques such as single independent strokes and double lateral strokes. Each technique is paired with a specific composition: Walk, Split, Groovy, and Bubble. Surveys and interviews with experts revealed that these exercises are well-designed and effective for teaching.

Komsun Dilokkunanant and Sethapong Janyarayachon study the shift to online chamber music education during COVID-19 at the Princess Galyani Vadhana Institute, identifying challenges like unclear outcomes and inconsistent assessments. They created a new competency framework that improved students' skills and provided insights for future music education.

Finally, the composer Professor Dieter Mack reflects on how 20th-century advancements in reproduction technology and the rise of streaming platforms have significantly impacted accessibility and sustainability in music cultures and education, with various accompanying side effects.

We hope you enjoy reading through our pages and look forward to sharing the next volume with you in a few months.

อาคารคีตราชันครินทร์
Gita Rajanagarindra

PGVIM

The Princess Galyani Vadhana Institute of Music, Thailand takes a contemporary approach to classical music education, scholarship and performance. The institute was initiated in 2007 as a royal project celebrating the occasion of the 84th birthday of Her Royal Highness Princess Galyani Vadhana Krom Luang Naradhiwas Rajanagarindra. The Princess graciously gave her name to the new endeavour, and thus the Princess Galyani Vadhana Institute of Music (PGVIM) was born.

PGVIM aims to be a leading international institute of music, with the following missions: 1) to support young Thai talents in their pursuit of musical excellence, 2) to promote a better understanding of music among the general public and expand the role of music within society, and 3) to develop new knowledge in music and through interdisciplinary research. Our undergraduate and master curricula and Music for Society programs provide opportunities for students and the general public to learn the skills of music-making while developing their ability to use music as a tool for advancement of humankind, both within their local communities and on the world stage.

The publication of Pulse is a logical step towards the consolidation of a process which started in 2014. Through its annual international Symposiums, regular workshops, concerts and continuous activities, PGVIM has gradually established itself as one of the most active centers for research and creation in music within the Southeast Asian area. Our growing and vibrant network includes an extensive list of active researchers and scholars, practitioners, creators and educators all over Southeast Asia and around the world.

Contents

INSIDE/ ข้างนอก 11
Scott Wilson

WAT PHOTHONGCHAROEN APPLIED KHAEN ENSEMBLE PHLPPHLA CHAI SUB-DISTRICT, U-THONG DISTRICT, SUPHANBURI PROVINCE. 30
Natsarun Tissadikun

DAWN OF KALANTAN FOR ORCHESTRA 42
Panthakan Northong Pusit Suwanmanee

REFLECTION OF NADIS BOONROD'S EXERCISE AND ETUDEFOR FOUR MALLETS 54
Nadis Boonrod

SUGGESTIONS ARISE FROM CHAMBER MUSIC LEARNING DURING COVID-19: A CASE STUDY FROM THE SCHOOL OF MUSIC. PRINCESS GALYANI VADHANA INSITUTE OF MUSIC 76
Komsun Dilokkunanant, Sethapong Janyarayachon

ACCESSIBILITY - SUSTAINABILITY: HISTORICAL CHANGES AND CURRENT THREATENING SHADOWS BEHIND 90
Dieter Mack

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.1 ISSN (Online): 2821-9279

INSIDE/ ข้างนอก

Scott Wilson[1]

[1]Lecturer in composition and electronic music.
Birmigham University

Corresponding author:
Scott Wilson
s.d.wilson@bham.ac.uk

Received: 20th May 2024
Revised: 10th June 2024
Accepted: 5th July 2024
Published: 31th July 2024

Citation:
Wilson, Scott. "Inside/ข้างนอก." PULSE: *Journal for Music and Interdisciplinary Practices,* No.5 Vol.1 (2024): 11-29.
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/563/344

Abstract

Through a series of anecdotes and reflections, composer Scott Wilson considers his 20+ years of experience of making music in, around and with people of Asia. Through this he espouses the importance of openness – especially to different ideas of working, knowing and learning – and emphasises the overwhelming value of collaboration.

Keywords: Intercultural, composition, world music

Introduction

'Beethoven is Japanese music'...

... or so someone once quipped to me many years ago – I only wish I could remember who. Though probably an off-the-cuff remark, this statement had a lasting influence on me. Born in late 1969, I was raised in a world that was generous in its provision of simplistic and too convenient binaries: West/East, Developed/Developing, Modern/Traditional, and so many others. A world more wilfully ignorant of the complications of coloniser/colonised, the convenient prevalence of English

as a lingua franca, and the hegemony of industrialised culture then I'd hope we are now. One still mired in ordinal subsets – not one world, but first / second / third ones, though it was far from clear that those crude distinctions made sense.

That statement was one of many prompts causing me to question and open my thinking, often in ways which rendered the nature of intercultural interaction, and the whole thorny territory of cultural ownership, far more complex and deeply problematic (for me in particular!) than I had thought.

It aims towards provocation in its assertion, certainly. But after all, why not? Western classical music has been a meaningful part of Japanese life since the Meiji era. Japanese musicians are amongst the foremost interpreters of this music. Japanese composers have embraced and grown this music world through their own works, making it all the richer. Professional orchestras and Western classical music festivals exist across the country, as does an impressive tradition of amateur classical music making. And Beethoven's 9th is nothing less than a December tradition in Japan, with annual performances all over the country. If Japanese Music means music which is a tangible and meaningful part of musical life there, then surely Beethoven and eurological[1] classical music makes the cut.

I relay this quote not in support of any notion of the universalism of any music, nor even to ascribe a necessarily positive value to cultural transfer. Certainly much of cultural value has been lost to the often grinding processes of colonialism or internationalism. Rather I am acknowledging a cultural reality of contemporary life, and one which has pervaded my experience and complicated my identity as well as those of people in post-colonial and/or rapidly modernising places.
Such an acknowledgement seems an appropriate starting place to reflect upon my experience of making art in, around, and with people of Asia. The process of

1 to use George Lewis' neologism, which I find more useful than the increasingly confused 'Western' (Lewis: 1996). I'm going to try to avoid the latter for the rest of this article.

that has been humbling, but formative, in an ongoing sense.[2] This discussion will be as much a personal reflection as an academic article, though years of teaching composition in a university have taught me those are not mutually exclusive categories. My hope is that my musings on this may be of some interest or use, even if only to demonstrate how confusing things are or perhaps how confused I remain! I hope what I offer is not an assertion of some limited idea of the truth but rather an opening for other maybe richer interpretations.

But to start I need to go back...

Beginnings

I grew up middle-class, male, and a descendant of (mostly) English and Irish immigrants in Vancouver in Western Canada. Like many 'West Coast' North American cities Vancouver exists as a fascinating collage of varied influences, including of course Asian ones as well as First Nations and colonial. Probably close to half the people I went to school with had Japanese, Indian, or Chinese surnames. My friends and I regularly enjoyed concerts by the leading Hindustani classical musicians. We attended karate and kendo classes at the local Japanese cultural centre in the suburb where I spent my teen years, and enjoyed the annual salmon festival, which brought together and celebrated diverse cultural groups through the shared love and cultural centrality of fish! While I would never deny the existence of racism there – Western Canada has a long and sickening if often underemphasised history of this – this multicultural situation was in a practical sense normal for me and most of the people I grew up with. We didn't question it, and it was only later that I came to understand the (somewhat surprising and puzzling to me in my naivete) expectations of cultural and racial homogeneity that obtain in other places, and the (horrifying) extent of the subtle and not so subtle racism, or unrecognised patterns of cultural conformity, that our outwardly heterogenous and polyglot city milieu often masked.

2 I'm going to insist that formative experiences are still essential for those of us in our 50s!

Indeed, though the largest city in 'British' Columbia, we often found ourselves looking west beyond the pacific to Asia[3] for ideas and inspiration, rather than east towards the older cities of North America and Europe, at least in terms of the surface of our day-to-day consciousness. Naturally 'Britishness' was there in tangible ways, though it wasn't what stirred our hearts much of the time, nor how we thought of ourselves. It was really only later, when I actually moved to Britain, that I came to understand how really 'British' Vancouver was, from the non-native plants in its gardens, through systems of government, to anglosphere notions of individual independence and cultural traditions; e.g. a strong tradition of amateur classical music making. But these did not manifest in a conscious identity. Britain seemed a world away, while Asia was somehow 'just' across the Pacific.

My friends and I – music nerds for the most part – hungrily sought out music from around the world, and from many different traditions and practices. I was lucky to have had a school music teacher who introduced me to music ranging from Harry Partch, through Bach to Shakti. The one thing I'm very sure we never talked about was Elgar! As an undergraduate, my first composition teacher, David Gordon Duke, introduced me to the amazing musical traditions of West Coast first nations cultures. (He had been an assistant to Dr. Ida Halpern, the early ethnomusicologist who did much to overcome the ignorance of this music within musicological circles.)

The Wrong Question

It was later however, when I went to Wesleyan University in Connecticut for my masters, that this cross-cultural experience took on a more practical dimension. Required to take a performance class, I joined the Wesleyan gamelan, led by renowned Javanese musicians and scholars Sumarsam and I.M. Harjito. (Though there had long been a gamelan in Vancouver, and many of my friends played, I somehow never joined.) Besides the surreality of the privilege of studying this

3 Yes, the 'East' was to the west in our minds. Another example of the unsuitability of these terms.

music as a beginner with such amazing musicians (studying rebab with Harjito felt a bit like taking up the cello and getting lessons with Rostropovich) it was perhaps my first experience of learning approaches to music which differed from those I was accustomed to. The latter involved codifying, explicitly verbalising – rules, in other words. "How many times do we repeat the first section before moving on", I asked naively. "Don't even ask," I was told. It was explained to me that in one of the modes you tune the strings of the rebab to the purest just 5th you can, but substantially sharper than the same pitches in the rest of the ensemble. "How much sharper?" "Sharper than you think!"

I have many fond memories of my rebab lessons, and of Pak Harjito's generosity, patience and human insight (he once claimed he could tell someone's personality by the way they played the rebab – I believed him!), as well as what seemed to me as a beginner as the almost unapproachable refinement of his playing. But I also learned a lot about learning. "When you play rebab, you must delay, sometimes." "Really, Pak? When?" "Sometimes."

What an awakening! I had wanted it codified. I wanted a rule. I wanted my full on eurological Aristotelian explanation. He – I think – just wanted me to listen, to internalise, to ultimately be able to intuit what was in the style or not. This is something that naturally exists to an extent in the kind of music pedagogy I had experienced, but was not usually overtly forwarded, at least in composition studies. Of course, I would not want to reduce this contrast to some kind of cliched rational vs intuitive approach. A better way to consider it is perhaps as an example of emphasising contextual vs. non-contextual approaches to learning.[4] But the contrast between my expectations and what happened in those lessons started

4 Dieter Mack discusses this at some length in his article for Pulse. Mack, D. 2022. "A Journey with Fruitful Challenges and Without End: A German Musician's Decades of Engagement with South-east Asian Music and Culture". Pulse 1:1.

me asking questions about teaching and learning – and about music – that I'm still trying to answer more than 20 years later.

In essence, the problem in all these cases was that I was asking the wrong question, a question that betrayed a set of ingrained assumptions that prevented me from seeing what I needed to. I was however able to return the favour sometime later, when upon writing a piece for gamelan and orchestra (in contrast to how gamelan has often been incorporated in eurological music contexts, this was truly a gamelan piece that happened to have an orchestra in it!) In order to undertake this Harjito deepened his knowledge of Western notation, with impressive speed.

But he had questions. "How loud is mezzo forte?" he asked me, tapping the table to demonstrate. "This loud? *This* loud?" I found this a shockingly difficult question to answer, and in the end had to explain that while definable in a general sense, mf is always contextual and relational, and never absolute. That it is in some sense almost a musical way of being. I worried that sounded absurd to someone who hadn't grown up musically in the intellectual tradition of mf. But what else could I say? It was the wrong question.

Universally Specific

Spending two years in Wesleyan – the place that may have coined the term 'world music' – led to a constant reinforcement of notions of cultural relativism, and the need to challenge one's ingrained assumptions. But surprisingly contrasting ideas as well. Playing in the ensemble class of the incredibly prolific, thoughtful and energetic composer Anthony Braxton exposed me to a strange mixture of idiosyncratic concepts, framings, and terminology – all grounded in a bespoke sort of cosmology, and an almost post-racial optimism. Braxton never shied away in my experience from the difficult history of race in America and the idea of

a ‘trans-African’ musical continuum (including a vibrant experimentalism), or from what it meant to be a black avant-garde composer who mixed influences from Stockhausen and Sun Ra in equal measure. But there seemed to me to be a wonderful utopianism about what he was attempting to do. I always felt that he really did want all the music together, and he wanted all of us there playing, and really felt that we could overcome our differences by making music.[5] And the idea that experimental work could be not a negation but an affirmation of tradition also stood in stark contrast to the often roughly understood post-Adornian tabula rasa attitude that still dominated so much of the ‘new music’ discourse at the time. I found this idea deeply liberating. The overwhelming optimism of his work stuck with me, in part as a sense in which our difference and sameness as groups of artists could coexist in complementary ways, ultimately creating new identities while retaining the old.

Braxton was not the only ‘universalist’ in a department known for its development of the field of ethnomusicology however, and I would be remiss not to mention the influence of the scholar and pianist Jon Barlow. Barlow described himself as a ‘speculative music theorist’ – in the ancient Greek spirit of Aristoxenus and the Pythagorean School – but was really far more than that, and rather more difficult to pin down. Never teaching from old notes, his classes were always pass/fail, with the main requirement being that you show up and engage in good faith. Barlow thought you could learn a lot about music from reading Giordano Bruno and Emily Dickinson, or contemplating tesseracts. Already fairly advanced when I met him in what was to become a debilitating case of Parkinson’s disease, Barlow – once a fierce pianist – convinced the Yale Parkinson’s clinic that they had much to learn about the disease by analysing the daily recordings he made of Cage’s Etudes Astral,

5 In 2021 Braxton made comments on the ‘post woke time parameter’ that some have viewed as controversial. I’d say about this only that I think these words also come from a place of hope, positivity, and unity, and in my mind Braxton’s music, to the extent that it is ‘modernist’, has always represented the optimistic strand of that aesthetic development. https://www.grammy.com/news/2021-anthony-braxton-interview-12-comp-zim-quartet-standards

the only thing he could still play. His teaching was interdisciplinary, multimodal and inclusive. Like Braxton, Barlow stood as a sort of 'universalist' at a time when ethnomusicology was still strongly emphasising concepts of reflexivity and a radical and subjective cultural situatedness. I remember speaking about this incongruity with the noted ethnomusicologist Mark Slobin at the time, who said that while he felt that the development of ethnomusicology as a field provided an important contrast to and critique of more traditional musicological approaches, it might be time to consider some notion of universals again. Looking back, I think I emerged from the experience finding value in both approaches.

The Beauty of Pelog, or 'wrong', but nice

While at Wesleyan I had the privilege of meeting the wonderful kotoist Ryuko Mizutani, for whom I composed a slightly odd piece for bass koto – reconceived of as a sort of hammered dulcimer (using Ryuko's beautiful calligraphy brushes as 'hammers') – along with a recorded poem. This was perhaps the first time I had seriously attempted to compose something for an instrument from a tradition I'd not been immersed in. Though I had had an interest in Japanese culture since my teen years, there were many surprises about how this played out in practice. In my naivete, I think I imagined an insular classical tradition, which might require me to learn a new notation system. Instead I was told that most kotoists are very comfortable with Western notation, and shown examples from the extensive repertoire of such works written by both Japanese and non-Japanese composers. I quickly realised that the koto world was already very comfortable with an international and pluralist outlook, and apparently rather more worldly than I was! Similarly, rather than hirajoshi or another of the traditional tunings, I was told I could have any tuning I liked. In the end I chose a kind of just intonation, an early example of my exploration of this idea.

This flexibility proved very useful a few years later when Ryuko invited me to write a piece for koto and a Javanese gamelan group based in Tokyo, Gamelan Lambangsari. I found this an unimaginable challenge, but also really wonderful in the way that it brought together things that we had loved and shared. (Ryuko was also a member of the Wesleyan gamelan.) But the challenges were many: Tuning (most gamelan instruments have fixed pitches, but the tunings themselves are not precisely codified and vary somewhat from set to set), notation (gamelan was classically an oral tradition and ensembles use the Kepatihan cipher notation, if they use notation at all; thus it cannot be assumed that players would understand Western notation), and ensemble coordination (gamelans normally follow the drummer for the most part, as the conductor of Harjito's orchestra and gamelan piece discovered in the first rehearsals). I needed a solution that worked both musically, and practically.

In the end, after collaborative discussions with Ryuko and one of Lambangsari's leaders – I am a huge believer in composition as a collaboration between all involved – we arrived at a strange hybrid which combined elements of many of the things we collectively brought to it. The tuning was a mix of the Javanese pelog tuning with some notes from slendro. This was not uncommon in contemporary pieces, and normally gamelan sets are actually dual sets, one in each tuning. Lambangsari's set was tuned in the common 'tumbuk 6' arrangement, in which the sets have pitch 6 in common. (In fact Lambangsari's 'sixes' were not precisely matched, something which the koto part exploited.) I carefully designed the piece to be playable on a dual set, with each player able to reach the notes on the adjacent sister instrument, but to my amazement the players – with great enthusiasm and speed – went to the trouble of restringing the bars on some of the keyed percussion instruments, combining the notes of both scales, as they felt it would make it easier to play well, even if this meant adjusting to a new layout!

The notation adapted Kepatihan in a shared Western score-like layout, with separate staves and systems, using elements of proportional notation where appropriate alongside Western dynamics. Ensemble coordination was mostly worked out in rehearsal, but the score-like approach (with some old school cut and paste to reduce page turns in 'parts') worked well.

In contrast to my earlier experience of working with Ryuko, the experience of this piece put me face first into unexpected elements of Japanese culture when I travelled to Tokyo to attend the rehearsals and premiere. Yes, as I had previously learned there was an open, cosmopolitan and internationalist culture around contemporary music for koto. But I found myself dropped into Ryuko's circle, all young women, a number of whom lived with their teacher who was a kind of matriarch for the group. The composer Carl Stone, who has lived for many years in Tokyo, later explained to me something of what he had observed of this world. Mostly female with a relatively small number of teachers, it exhibited a perhaps insular intensity. The sense of community I experienced was fierce and inspiring! All the students flew into the work needed to realise the event, with no job too small or menial to be taken on. They, along with the gamelan musicians, literally stopped everything to make Ryuko's concert. I'm sure she had would have done the same for any of theirs.

Gamelan Lambangsari was equally surprising in some ways. Though I have never considered myself more than an adequate rebab player at my very best, and was always highly dependent on my teacher to even approach that, I was of course aware that one of the wonderfully inclusive things about Javanese gamelan is the way in which it allows participants of wildly varying expertise and experience to play together. Rebab however, is an 'advanced' instrument, and it is not uncommon to find community groups where nobody can play it. As such I felt I should offer to play the part myself, though I tried to make it clear that I was no virtuoso, and

I'd be very happy if there was someone better. They responded that of course they would be delighted that I do it. It was only later when I heard one of them testing vathe tuning of the instrument that I realised just how outmatched I was, and that my clumsy diplomacy had achieved the opposite of my desired outcome! This for me began a long pattern of reflection on differing cultural approaches to politeness and deference, and the many ways in which I could fail to communicate well because of them!

Upon discussion with Ryuko we settled on the title 漂う – Tadayou, or 'floating' – for the work. It both reflected the relationship between the solo koto part and the gamelan, sort of floating above it (at times almost like the suling or pesindhèn in gamelan), and seemed to suggest the way we now often float between cultures, near – like viewing from above – but not exactly always within. While musically much of the piece is quite free, it draws in a blurred way upon the piece Golek Lambangsari, in part as a nod to the wonderful Japanese group that played in its premiere.

Ryuko's kindness, care and discipline in all her work struck me deeply, and I was intensely struck when she tragically died a few years later of cancer. This was shortly before a visit I made returning to Wesleyan, and I was moved by how profoundly she had affected so many people there, as we met and reflected quietly on the loss. Some years later I realised slightly to my surprise that my piece Ember, which I was writing at the time, was really a dedication to her. It has nothing to do with koto, or gamelan tunings, but reflected perhaps the quiet fierceness of her way of being which remains an inspiration for me. Interactions, intercultural or otherwise, need not be only about surface aspects after all!

All this fed my growing fascination with the idea of tuning – I remember Barlow holding forth at length on the idea of 'E-ness' and realising that notes themselves are culturally mediated and ontologically problematic entities! – and an attachment to hierarchical (i.e. modal) approaches to pitch organisation. Not

all my explorations of this have had a cross-cultural angle, but a number have.

While living in Toronto, I was asked to compose a piece for the wonderful and long running Arraymusic ensemble. I turned again to Japan, and this time the ancient court music Gagaku. The resulting piece, Netori, is loosely inspired by the genre of tuning pieces of the same name. These serve as an introduction, setting the atmosphere and tuning the instruments. Fixating on this relatively small part of the repertoire I was not unaware, even then, of the possible comparisons with the infamous performance of Indian classical musicians at Woodstock, where the audience applauded after the tuning. But how those pieces sang to me! How wonderful to write a piece to find the tuning...

Later, in Birmingham I would return to pelog, which remained a fascination for me in its defiance of adequate approximation in equal temperament. A friend at Wesleyan had told me that for one of the modes of pelog, he'd heard one of the notes named as 'wrong but nice'. I loved that, and while I've never been able to find another source for that taxonomy, I did enjoy the wonderful heterogeneity of one of the naming schemes I did find: bem, gulu, dhadha, papat, lima, nem, barang. Translated from Javanese, these are head, neck, chest, four, five, six, thing, which became the name of a piece I wrote for the wonderful Fidelio Trio. It used a sort of adapted pelog scale, which the two string players must conform to. The piano part approximates this in equal temperament, creating beating effects like those in Balinese music, whilst avoiding note 4, which at a good 54 cents off the closest pitch is indeed 'wrong but nice' against it. Although the most overtly gamelan-y piece I'd written in terms of textures, it was not intended as a pastiche, but rather a hybrid. I wanted to compose something that somehow brought together so many different strands of my own musical life: western instrumentation, electroacoustic sound, gamelan derived ways of thinking[6] , modality, tuning. All of these seemed to

6 I had tried with some lack of success to encourage undergraduate composition students to adopt karawitan style structures and principles of organisation in an exercise as part my teaching at

me to be 'me', at least in some sense. An arrogant notion perhaps, with all the potential for contradictions and false claims, but I felt the need to try to untie that musical knot in a piece, nevertheless.

Media1: Head-Neck-Chest-Four-Five-Six-Thing" by Scott Wilson. Cross Currents Festival, Birmingham, 17th February 2016

I used pelog again later, in the last movement of my orchestra work Dark Matter. Though it was largely about sonifying particle physics data from the large hadron collider, it felt somehow natural. Not something I normally foreground when discussing that piece, however!

Media 2: Dark Matter by Scott Wilson, Conducted by Alex Pauk, and performed by Esprit Orchestra in Koerner Hall on April 15, 2018.

Bangkok Bound

For a number of years I have visited schools and higher education institutions in Singapore on behalf of the University of Birmingham. This makes sense, as Singapore, with its semi-British school model and English as a shared national language,

Birmingham. They mostly did produce gamelan pastiche, unfortunately.

makes a natural partner country in many ways.[7] Singapore is a 'soft landing' for Brits in Southeast Asia as one of my friends there once said. Over the course of these visits, I've been lucky enough to make many friends amongst musicians there, and to love the city and the unique way it brings so many musical and cultural currents together.

On one of these trips, I had the very great joy of being introduced to the Thai composer and educator Anothai Nitibhon. I had never been to Thailand, nor known many Thai musicians, and was deeply impressed by her enthusiasm, endless energy, and good humour about what she does, things I would come to recognise as common traits amongst the Thai artists I would come to know. She suggested I visit Princess Galyani Vadhana Institute of Music (PGVIM) where she works in Bangkok, which I did the next time I travelled to the region. This was only a short visit, but the innovative concept of the institution – combining eurological, Asian, and other music with an open attitude towards technology – struck me as impressive in its ambition, and a highly convincing idea of what a higher education institution in music might be in the 21st century. I also had the opportunity to meet a few of her colleagues, most notably the composer Jean-David Caillouët. [8]

The two of them invited me to participate in PGVIM's 'project week' in 2018. To my mind an absolutely fantastic idea, this involves a week where all normal teaching stops, and students are required to take part in one of a selection of intensive one-off projects or workshops. These are delivered by a team of invited guests. As an approach I thought it wonderful how this both created a great opportunity to bring in fresh ideas and attitudes, and provided a counterbalance to some of the limitations of normal HE music education. The flexibility of the institution to step out of the usual models and provide something innovative and inspiring is something I continue to deeply envy.

---

7 Though this is true, I'm often amused by how confused about Singapore many British people seem to be. This seems particularly true of the Brexit-supporting 'Singapore-on-Thames' crowd, who don't seem to really understand how Singapore works, and probably wouldn't like it if they did.

8 I appreciate the somewhat parochial nature of referring here to the institution which hosts this journal and some of its staff. That said, I hope readers will grant me some understanding, given it's more or less impossible for me to give an accurate account of my experiences in the region without mentioning them.

And flexibility was something I found myself also forced to embrace for project week! For my contribution I had proposed a weeklong workshop in SuperCollider[9], the computer music language which has formed a major part of my practice and which I have been involved in developing for more than 20 years. I proposed that we might explore live coding (loosely a process of generating music using algorithms or processing that can be rewritten while it is running) as a form of improvisation. A few weeks before travelling it suddenly occurred to me to worry about spoken language as well! I knew that there were a variety of foreign lecturers at PGVIM, and that norms about teaching language were not as fixed as one might expect in a UK university, but still I realised (surprisingly late!) that I was about to embark on a fairly technical intensive course with a group of students who – however talented – might not share a common language with me at the necessary level. When I asked JD if the students would be sufficiently fluent in English, he said that some would, and that he hoped that there would be one who could help with translation.

Looking back, I now feel embarrassed at the small sense of panic I felt, but after a couple of days of consideration, I realised I just had to accept the fact that I could not control the situation as much as I might want to. The solution was to embrace flexibility! I chose to believe that something great would happen, perhaps not what I originally imagined, but great, nonetheless.

And I was right to believe that! The students were keen, creative, and flexible, and as suspected had varying levels of fluency in various languages. (Given my lack of anything but the most basic phrases in Thai, and as someone who has benefited immensely from the luck of having a current world language as my first one, I could hardly complain though!) There was indeed one student who was very good at translating, which was of course very useful. But in the end what was most exciting was the way in which we as a group adapted, evolved, and created the project together, in ways that were always flexible, and always imbued with an abundance of good humour and generosity. Some students took well to the ideas of live coding, others felt more comfortable playing and processing their instruments (they were seemingly all fine improvisers, and impressively of collaborating respectfully in creating textures in particular), so I decided to teach them a bit about machine listening

9 https://supercollider.github.io

and interactive systems. In the end we had three sections to present, which in the week closing showcase event we agreed at the last moment to intersperse with contributions from groups led by Max Riefer (percussion ensemble) and Ty Constant (collective composition), to create a larger performance. I thought it was wonderful, and came away from the experience with a renewed faith in questioning my assumptions and insecurities as an artist and teacher.

Sometime later, when I invited Jean-David and Anothai to create a performance for our BEAST FEaST festival[10] based in part on the ASEAN sound archive, I had to explain something of this spirit to my colleagues. They did not know their work, and weren't sure what to expect. "It'll be great I said." "Yes, but what will it be?" "Something great!" In the end it was one of my favourite contributions to all of our festivals, and I think to some of our audience in some way an intriguing invitation into a bigger musical world.

Locked Down, Unlocked Up

During the pandemic, Anothai put me in touch with the young Thai composer Piyawat Louilarpprasert. In addition to being an innovative voice in contemporary music, Piyawat and the group of composers and musicians he works with are possessed of an amazing entrepreneurial spirit. Their ensemble Tacet(i) forms a core around which a range of activities, including an annual composer's course and a festival, revolve. Though operating at a very high professional standard, they again approach all they do with a pragmatic flexibility and good-natured enthusiasm. Piyawat invited me along with a number of colleagues to collaborate on applications to the British Council's Connections through Culture programme, which aimed to maintain networking and musical interactions during the pandemic restrictions. This involved Youtube presentations and performances of musical works by participants, alongside online electronic improvisations.

10 This is the regular festival we host with our large scale immersive audio system, Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre. See https://beast.cal.bham.ac.uk for more information.

Media 3: Mutation of Sounds and Dialogues: British Council Grant 2022
UK-SEA Asia Connections Through Culture

In April 2022 I was asked to develop a performance as part of PGVIM's Pulse Festival, alongside flutist Phataporn Preechanon (who I already knew from her work with Tacet(i)), PGVIM student and bassist Putter Ru, and the renowned

Thai ethnomusicologist and composer Anant Narkong playing traditional instruments. This was a wonderful opportunity to re-enter the world of live performance with three fantastic musicians at very different stages of their musical lives. This process again required flexibility, with a couple of focussed sessions with the two younger musicians, and Anant contributing (in ways which shifted the experience of the piece rather wonderfully) on the day of the concert.

I suggested basing the performance on a series of works I'd developed called *What if there's nothing you can do?* which generate electroacoustic textures using real time live-coded resynthesis of a single sample. For this version I adjusted the resynthesis so that the partials of the sounds were retuned to match a sort of Thai scale, in a strange blurring of harmony and timbre. The equal (or mostly equal) spacing of this scale provided a sort of modal ambiguity – not dissimilar to that you get with Messiaen's modes of limited transposition – that created a kind of suspended atmosphere against which the instrumentalists could freely contribute.

I extended this approach in a large-scale work for Tacet(i) and electronics which was premiered in December of that year, called ข้างนอก *(outside)*. In this, unable to resist undermining the above-mentioned ambiguity, I extended the same seven note scale to a sort of chromatic one, by adding 'leading tones' in between the almost equally-gapped notes. This allowed the piece to shift easily between novel modes, semi-tonal and atonal materials, and to suggest a variety of musics in ways which were not necessarily in keeping with their notions of being 'in tune'. The players responded to this for the most part with impressive facility and good-natured

flexibility. The piano and chimes parts were performed on keyboards and used synthesised sounds tuned to match the scale, and alongside the electronics these provided a fairly constant pitch reference. Putting aside the two notes that diverged most from equal tempered tuning, which required quartertone fingerings or similar techniques, this allowed the players to mostly adjust quite intuitively, perhaps using an approach that Pak Harjito might have approved of!

Outside

The title of this piece – roughly 'outside' in English – refers to this sense of being outside of any clear musical space, somehow both between places and nowhere at the same time. As such the work stands as maybe my most ambitious foray into the world of collaborative hybridity that my experience in South East Asia opened for me, and as a useful metaphor for the kind of layered twenty-first century musical

existence many of us now experience in daily life. Beethoven might be Japanese or Thai – or not, for different people.

But I want to be careful here: If this might seem to vaguely hint at some notion of a post-racial music, which might seem either wonderfully Utopian in the Braxtonian sense or naïve, at the same time I must abhor the erasure of difference and all the lost richness that might entail. After all, how fascinating our differences, whether embedded in broad cultural constructs of identity, or manifesting in the most individual quirks? How much more could we know of our own blind spots through learning what/how/why others see?

While it is tempting to make generalisations about cultures, I am aware that that path is a perilous one. Our 'universal' observations probably speak to us mostly about ourselves, our wrong questions, our assumed biases and prejudices. And that indeed is what I am most thankful for: The ways in which this work has taught me about myself and my biases, and thus perhaps weakened the limits I have knowingly or unknowingly enforced.

In the end, I have no clear or final answers to the questions these experiences have taught me to ask, nor can I clearly say who I am musically having lived them. Those readers who have undertaken similar explorations will recognise that this can be disorienting! I can offer them no grand solutions. But I take real comfort

in getting on with things, making music. I trust in the importance of collaboration, that we can together do 'something great'. Every piece, performance, or project is something we do together, teaching and learning as we go, asking better questions. I play with my friends, and I'm grateful for them.

Bibliography

Dieter Mack, Pulse: Journal for Music and Interdisciplinary Practices. Vol.1 No.1, "A Journey with Fruitful Challenges and Without End: A German Musician's Decades of Engagement with Southeast Asian Music and Culture", 2022

Grammy.com. Anthony Braxton On The Radiance Of Standards, His Search For Charlie Parker & The Forces That Divide America. Continually updated. https://www.grammy.com/news/2021-anthony-braxton-interview-12-comp-zim-quartet-standards

Supercollider.github.io. Features. Continually updated. https://supercollider.github.io

Beast.cal.bham.ac.uk. immersive audio system. Continually updated. https://beast.cal.bham.ac.uk

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.1 ISSN (Online): 2821-9279

ดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี

WAT PHOTHONGCHAROEN APPLIED KHAEN ENSEMBLE PHLPPHLA CHAI SUB-DISTRICT, U-THONG DISTRICT, SUPHANBURI PROVINCE.

ณัฐสรัณย์ ทฤษฎิคุณ[1]
Natsarun Tissadikun

[1]อาจารย์ประจำวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Corresponding author:
Natsarun Tissadikun
hornbn@gmail.com

Received: 18 สิงหาคม 2566
Revised: 15 สิงหาคม 2566
Accepted: 23 กรกฎาคม 2566
Published: 31 กรกฎาคม 2567

Citation:
Tissadikun, Natsarun. "Wat Phothongcharoen Applied Khaen Ensemble Phlapphla Chai Sub-district, U-Thong District, Suphanburi Province." PULSE: *Journal for Music and Interdisciplinary Practices,* No.5 Vol.1 (2024): 30-41.
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/564/345

บทคัดย่อ

บทความเรื่องวงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอบทบาทของวงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายมากขึ้น การศึกษาเพื่อหาแนวทางการแก้ไขปัญหาด้านการสืบทอดการบรรเลง ซึ่งนักศึกษาวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่ได้ใช้ทักษะ และใช้กระบวนการทางวิศวกรสังคมในการแก้โจทย์ปัญหาในชุมชน และนำมาคิดวิเคราะห์เพื่อสร้างนวัตกรรมเพื่อนำไปใช้ในการแก้ไขปัญหาและการพัฒนาชุมชนอย่างยั่งยืน

จากการศึกษาและสำรวจข้อมูล ได้พบปัญหาด้านการขาดการสืบทอดการบรรเลง ไม่มีเยาวชนคนรุ่นใหม่ให้ความสนใจและหันมารับการสืบทอดการบรรเลงต่อจากคนรุ่นเก่า ดังนั้น นักศึกษาจึงได้นำข้อมูลปัญหาดังกล่าวมาทำการคิดวิเคราะห์ ไปสู่การออกแบบและสร้างนวัตกรรม แผนการจัดตั้งชมรมวัฒนธรรมลาวบ้านขาม โดยเริ่มต้นจากการจัดเวทีเสวนา

เพื่อหารือกับผู้ที่เกี่ยวข้องในชุมชน ณ วัดโพธิ์ทองเจริญ หารือด้านการออกแบบการดำเนินกิจกรรมของชมรม โดยให้ทุกภาคส่วนมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ สืบทอด และเผยแพร่วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีแคนประยุกต์ของวัดโพธิ์ทองเจริญต่อไป

คำสำคัญ: แคน, วัดโพธิ์ทองเจริญ, พลับพลาไชย, อู่ทอง, สุพรรณบุรี

Abstract

This article focuses on the applied Khaen ensemble of Wat Phothongcharoen in Phlapphla Chai Subdistrict, U Thong District, Suphanburi Province. Its aim is to promote the band's significance and address challenges in preserving its musical legacy. A volunteer group from Bansomdejchaopraya Rajabhat University's College of Music applied their musical skills, incorporating the Social Engineer process, to address and resolve societal issues. They aimed to transform this knowledge into sustainable community development. Survey data indicated that preserving folk music is not perceived as an engaging activity for the new generation in the community. After analyzing the data, activities were designed and innovated, leading to the establishment of the Ban Kham Laos Culture Club. This included organising a forum with community stakeholders at Wat Phothongcharoen. The forum focused on detailing the club's activities aimed at engaging the community in preserving, transmitting, and promoting their Khaen ensemble, fostering participatory involvement.

Keywords: Khaen ; Wat Phothongcharoen ;Phlapphla Chai; U Thong ; Suphanburi

บทนำ

การศึกษาวงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ เป็นการศึกษาภายใต้งานเสวนาแนวทางการจัดตั้งชมรมวัฒนธรรมลาวบ้านขาม ณ วัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยเป็นส่วนหนึ่งของนวัตกรรมที่มาจากกระบวนการทางวิศวกรสังคม จัดโดยวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัย ราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เพื่อให้นักศึกษาได้รับการพัฒนาศักยภาพทางด้านทักษะทางวิศวกรสังคม ประกอบไปด้วย 4 ทักษะ ดังนี้[1]

1. ทักษะการเป็นนักคิด คือทักษะการคิดวิเคราะห์เชิงเหตุ-ผล เห็นปัญหาเป็นสิ่งท้าทาย

2. ทักษะการเป็นนักสื่อสาร คือ ทักษะการสื่อสารองค์ความรู้เพื่อแก้ปัญหา

3. ทักษะการเป็นนักประสานงาน คือ ทักษะการสร้างนวัตกรรมชุมชนและเกิดการพัฒนาท้องถิ่นอย่างยั่งยืน

4. ทักษะการเป็นนวัตกร นวัตกรรม คือ ทักษะการทำงานร่วมกันโดยปราศจากความขัดแย้ง ระดมสรรพกำลังและทรัพยากรในการแก้ปัญหา

จากประเด็นของกระบวนการทางวิศวกรสังคม ทั้งนี้ นักศึกษาวิทยาลัยการดนตรี ได้ทำการลงพื้นที่สำรวจปัญหาและความต้องการของชุมชนในพื้นที่ตำบลพลับพลาไชย โดยพบข้อมูลด้านปัญหาและความต้องการของกลุ่มวัฒนธรรมวงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ ซึ่งอยู่ในชุมชนที่ยังขาดการถ่ายทอดการบรรเลง และการสืบทอดต่อการบรรเลงจากคนรุ่นหลัง จึงทำให้นักศึกษาได้เกิดการตั้งประเด็นคำถาม และการสร้างโจทย์ปัญหาในการคิดวิเคราะห์ เพื่อหาแนวทางในการแก้ไขและพัฒนาในประเด็นดังกล่าว ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้เกิดการสร้างนวัตกรรมแผนการจัดตั้งชมรมวัฒนธรรมลาวบ้านขามเกิดขึ้น โดยมีเวทีเสวนาที่มีคนในชุมชนที่เกี่ยวข้องทุกภาคส่วน ได้แก่ องค์การบริหารส่วนตำบลพลับพลาไชย เครือข่ายโรงเรียนระดับชั้นประถมศึกษาและระดับมัธยมศึกษา กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน และผู้นำชุมชน มาช่วยกันระดมสมอง และเสนอแนวคิดในการพัฒนาวัฒนธรรมลาวบ้านขาม และวงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ (วัดบ้านขาม) ในปัจจุบัน ซึ่งอยู่ในตำบลพลับพลาไชย อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ให้คงอยู่และอนุรักษ์ไว้ รวมถึงการเผยแพร่สู่เยาวชนเพื่อรับการสืบทอดการบรรเลงในรุ่นต่อ ๆ ไป

1. ลักษณะของวงดนตรีแคน

เครื่องดนตรีแคน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่มีคุณลักษณะเสียงที่มีหลาย

1 มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร, เอกสารประกอบการอบรมเชิงปฏิบัติการ การพัฒนา Soft Skills ให้กับนักศึกษาด้วยกระบวนการวิศวกรสังคม ปีการศึกษา 2565. เข้าถึงเมื่อ 2 กรกฎาคม 2566, เข้าถึงได้จาก https://sdd.snru.ac.th/wp-content/uploads/

เสียงประสานกัน รวมถึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเก่าแก่ของภูมิภาคอุษาคเนย์ แคนทำจากวัสดุไม้ไผ่ โดยลำตัวมีวัสดุที่เป็นน้ำเต้า หรือใช้ไม้เนื้อแข็งนำมาเหลาทำเป็นเต้นแคน มีลิ้นอิสระ (Free Reed) มีวิธีการเป่าแบบการเป่าลมเข้าและการดูดลมออกเพื่อให้เกิดเสียง

แคนสามารถนำมาใช้ในการบรรเลงแบบเดี่ยวได้ เนื่องจากคุณลักษณะเสียงมีระดับเสียงหลากหลายประสานกัน นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงกอบการขับลำ หรือบรรเลงเป็นกลุ่ม ที่เรียกว่าแคนวง ซึ่งแคนวงเกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 ในกรมทหารมหาดเล็กได้นำแคนหลายขนาดมาใช้บรรเลงร่วมกัน[2] สำหรับวงแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย มีผู้บรรเลงประมาณ 10 คน (ขึ้นอยู่กับความสมัครใจและเวลาว่างของสมาชิกหลังประกอบอาชีพอื่นๆ) ลักษณะวงดนตรีแคนประยุกต์ มีเครื่องดนตรีแคน และพิณเป็นหลัก และต่อเติมเสริมอุปกรณ์ด้วยการต่อสายไฟฟ้าเข้ากับเครื่องขยายเสียง

ภาพที่ 1 สมาชิกวงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย
ที่มา : ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ (2566)

จากภาพที่ 1 สมาชิกวงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชยมีจำนวนผู้บรรเลงขึ้นอยู่กับความสมัครใจของสมาชิก และมีความรักในการบรรเลงดนตรีประเภทวงแคนประยุกต์ มีเครื่องดนตรีแคน และพิณเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก และเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ตามที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น และโดยทั่วไปอย่างเช่น กลองสองหน้า ฉิ่ง ฉาบ กรับ และคาวเบล (Cowbell)

2 สนอง คลังพระศรี. แคนวง : ขนาด จำนวน ชนิด ทางเสียง และโน้ตแคน. วารสารพิพัฒน์วัฒนธรรม, 2564, 20(2). 168-169.

2. ความเป็นมาของวัฒนธรรมดนตรีแคนในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี

เมื่อกล่าวถึงวงดนตรีแคนในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยมีวงดนตรีที่เป็นที่รู้จักกันในวงแคนประยุกต์จากตำบลบ้านดอนคาที่มีชื่อเสียง เนื่องจากเป็นชุมชนที่มีกลุ่มชาติพันธุ์ลาวเวียงที่อพยพมาจากเวียงจันทน์ และมาตั้งถิ่นฐานโดยได้มีการสืบทอดวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมของตนเองอย่างต่อเนื่อง รวมถึงวัฒนธรรมดนตรีลาวเวียงจันทน์ที่มีเครื่องดนตรีแคน เป็นอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีลาว แพร่ขยายมายังพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ถึงแม้ว่ายุคสมัยที่มีความเปลี่ยนแปลงไปทางสังคมและวัฒนธรรม เริ่มมีการผสมกลมกลืนของวัฒนธรรม และวิถีของชาวลาวเวียงที่อยู่ในตำบลบ้านดอนคาก็ตาม แต่ด้วยความมีอัตลักษณ์ทางสังคมวัฒนธรรมที่คงไว้อย่างเข้มแข็ง เริ่มมีการปรับตัวของวงดนตรีเพื่อรับใช้ชุมชน และการเปลี่ยนแปลงไปของรูปแบบประเพณี สังคม และวัฒนธรรมในปัจจุบัน ทำให้ดนตรีแบบลาวเวียงที่มีเครื่องดนตรีแคนบรรเลงเป็นหลัก ได้มีการประยุกต์วิธีการบรรเลงแบบใหม่ และนำเครื่องดนตรีตามยุคสมัยมาบรรเลงจนเรียกว่า วงแคนประยุกต์ ประกอบไปด้วย แคน พิณ ฉิ่ง ฉาบ กรับ และกลองสองหน้า เพื่อสร้างความสนุกสนานในกิจกรรมประเพณีต่าง ๆ ของชุมชน อีกทั้ง วงแคนประยุกต์ตำบลบ้านดอนคา มีจำนวนหลายวงและมีฝีมือในการบรรเลงที่ทำให้เกิดเป็นอาชีพและถูกว่าจ้างไปบรรเลงในงานอื่น ๆ ได้อย่างกว้างขวางจนกระทั่งถึงปัจจุบัน[3]

จากความเข้มแข็งของดนตรีแคนประยุกต์ของตำบลบ้านดอนคา อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ยังได้มีวัฒนธรรมดนตรีแคนในอีกพื้นที่หนึ่ง คือพื้นที่ตำบลพลับพลาไชย อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งมีอาณาเขตของตำบลอยู่ติดตำบลบ้านดอนคา รวมถึงมีการอาศัยอยู่ของชาวชาติพันธุ์ลาวเวียงในพื้นที่ตำบลพลับพลาไชยเช่นเดียวกัน จากข้อมูลในเอกสารแผนพัฒนาท้องถิ่น (พ.ศ. 2561-2565) ขององค์การบริหารส่วนตำบลพลับพลาไชย พบว่ามีการระบุภาษาถิ่นที่ใช้ในพื้นที่ดังกล่าวคือ ลาวเวียงจันทน์[4] (องค์การบริหารส่วนตำบลพลับพลาไชย, 2562, น.9) ทั้งนี้ คนในพื้นที่ของตำบลพลับพลาไชยมักเรียกตนเองว่า ลาวบ้านขาม รวมถึงการพัฒนาวงดนตรีแคนวัดโพธิ์ทองเจริญ ในตำบลพลับพลาไชย ให้มีรูปแบบของการบรรเลง และรูปแบบของวงดนตรีเป็นของตนเอง จึงใช้ชื่อวัฒนธรรมเป็นของตนเองว่า “วัฒนธรรมลาวบ้านขาม”[5]

---

3 วรรณพร บุญญาสถิต และคณะ, พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของกลุ่มชาติพันธุ์ลาวเวียง อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี,
วารสารวิทยาลัยนครราชสีมา, 2560, 11(1), 29-36.

4 องค์การบริหารส่วนตำบลพลับพลาไชย, แผนพัฒนาท้องถิ่น : แผนยุทธสาสตร์การพัฒนา (พ.ศ. 2561-2565), เข้าถึงเมื่อ 2 กรกฎาคม 2566, เข้าถึงได้จาก
https://plubplachai.go.th/public/list/data/detail/id/1039/menu/1196/page/1/catid/65

5 พระครูภาวนาโพธิวงศ์ สุหชโช, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2566

วัฒนธรรมดนตรีและการบรรเลงวงแคนประยุกต์ของตำบลพลับพลาไชย มีความคล้ายคลึงกันกับวัฒนธรรมดนตรีและวงดนตรีแคนประยุกต์ของตำบลบ้านดอนคา แต่ทั้งนี้ คนในพื้นที่รวมถึงผู้นำชุมชนของอำเภอพลับพลาไชยต่างต้องการที่จะผลักดันให้วัฒนธรรมดนตรีและวงดนตรีแคนประยุกต์ของตนเองมีอัตลักษณ์และคงอยู่สืบทอดต่อกันมา โดยทำการบรรเลงและฝึกซ้อมอยู่ที่วัดโพธิ์ทองเจริญ หรือเดิมเรียกว่า วัดบ้านขาม ซึ่งมีความเป็นมาจากเดิมเป็นเพียงวัดเล็กๆร้างมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแตก จนชาวบ้านล้านช้างหลวงพระบางมีการอพยพถิ่นฐานมาอาศัยใต้ร่มพระบรมโพธิสมภารในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช โดยอาศัยอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มและตั้งเป็นหมู่บ้านขึ้น โดยมีการบูรณะวัดร้างเพื่อใช้ทำกิจกรรมทางศาสนาและเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวบ้าน และตั้งชื่อว่า วัดบ้านขาม โดยมีพระภิกษุจาริกธุดงค์มาจากเวียงจันทน์ ชื่อพระอาจารย์พูมาจำพรรษาเป็นองค์แรก ขึ้นทะเบียนเป็นวัดในคณะสงฆ์ไทย เมื่อปี พ.ศ. 2447 โดยมีชื่อใหม่ว่า วัดโพธิ์ทองเจริญ เพราะมีต้นโพธิ์มีใบสีเหลืองเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2471 ได้รับแต่งตั้งเป็นหน่วยอบรมประชาชนประจำตำบลพลับพลาไชย (อปต.) เมื่อปี พ.ศ. 2525 ได้มีการพัฒนาบูรณปฏิสังขรณ์ ก่อสร้างเสนาสนะเรื่อยมา โดยอดีตเจ้าอาวาสและเจ้าอาวาสรูปปัจจุบัน ด้วยความร่วมมือร่วมใจของขาวบ้านขาม และผู้ศรัทธาในพระพุทธศาสนา เจ้าอาวาสปัจจุบันคือ พระครูภาวนาโพธิวงศ์ สุหชฺโช[6]

จากการที่วัดเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวบ้านในพื้นที่ตำบลพลับพลาไชยจึงทำให้วงดนตรีแคนประยุกต์ได้เข้ามาบรรเลงและฝึกซ้อมกันในวัดโพธิ์ทองเจริญ อีกทั้งท่านพระครูภาวนาโพธิวงศ์ สุหชฺโช ในสมัยก่อนภายหลังจากสึกจากการเป็นสามเณรตอนอายุ 14 ปี ได้เห็นครูดวงตา (ผู้บรรเลงแคนวัดโพธิ์ทองเจริญ) ซึ่งเป็นนักเป่าแคนในพื้นที่ตำบลพลับพลาไชย การเห็นการเป่าแคนเป็นต้นแบบที่น่าสนใจ แล้วเกิดความสนใจและอยากจะฝึกเป่าแคน ถึงแม้ตนเองจะมีพื้นฐานการเป่าแคนอยู่แล้ว ภายหลังจึงได้เดินทางไปศึกษาการเป่าแคนและการลำที่จังหวัดขอนแก่น จากนั้นย้ายไปเรียนเป่าแคนที่จังหวัดร้อยเอ็ด จนภายหลังกลับมาที่ตำบลพลับพลาไชย แล้วจึงได้บวชเป็นพระ จนมาเป็นเจ้าอาวาสอยู่ที่วัดโพธิ์ทองเจริญในปัจจุบัน[7] ด้วยเหตุนี้ ท่านจึงได้มีความสนใจและสนับสนุนวัฒนธรรมดนตรีวงแคนประยุกต์ของตำบลพลับพลาไชย โดยให้สถานที่ในการฝึกซ้อมและบรรเลงอยู่ที่วัดโพธิ์ทองเจริญมาจนถึงปัจจุบัน

6 ศูนย์ข้อมูลสารสนเทศคณะสงฆ์ภาค 14, วัดโพธิ์ทองเจริญ, 2566, เข้าถึงเมื่อ 2 กรกฎาคม 2566 เข้าถึงได้จาก https://www.sangha14.org/index.php?url=temple&id=94

7 พระครูภาวนาโพธิวงศ์ สุหชฺโช, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2566

3. บทบาทหน้าที่การบรรเลงวงแคนประยุกต์ของตำบลพลับพลาไชย

วงดนตรีแคนวัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย มีหน้าที่ในการบรรเลงตามงานประเพณีต่าง ๆ ของชุมชน อาทิ งานประเพณีสงกรานต์ แห่เทียนพรรษา สรงน้ำพระ และงานปริวาสกรรมที่มีเป็นประจำทุกปี[8] โดยจากเดิมที่เรียกว่า “วงดนตรีแคน” ไม่มีคำว่าประยุกต์ เนื่องจากใช้ในการบรรเลงทำนองเพลงพื้นบ้านเพียงอย่างเดียว และใช้เครื่องดนตรีเพียงไม่กี่ชิ้น แต่ในปัจจุบัน ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างกันไปให้ทันต่อยุคสมัย ที่เรียกว่า “วงแคนประยุกต์” โดยนำเครื่องดนตรีแคน พิณ ฉิ่ง ฉาบ กรับ และกลองสองหน้า มาบรรเลงร่วมกัน ทั้งบทเพลงพื้นบ้าน บทเพลงไทย-ลูกทุ่ง หมอลำ โดยมีการใช้เครื่องขยายเสียงไฟฟ้าช่วยให้เสียงมีความดังมากขึ้นตามความเหมาะสมของการใช้งาน และในสถานที่ต่าง ๆ

ลักษณะการบรรเลงของวงแคนประยุกต์จะทำการบรรเลงบทเพลงทุกรูปแบบ โดยเฉพาะเพลงยุคใหม่ประเภทเพลงลูกทุ่งที่เป็นแม่ไม้เพลงไทยจากศิลปิน สุรพล สมบัติเจริญ ไวพจน์ เพชรสุพรรณ รุ่งเพชร แหลมสิงห์ และชาย เมืองสิงห์ เป็นต้น นอกจากบทเพลงลูกทุ่งที่นำมาใช้ในการบรรเลงแล้ว ยังมีบทเพลงพื้นบ้านที่เป็นที่นิยมหลัก ๆ มีแม่แบบของทำนองที่เรียกว่า “ลายแคน” คำว่าลาย ในความหมายของอาจารย์กีระติวจน์ ธนภัทธุวานันท์ ให้ความหมายของคำว่า ลาย เป็นคำที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะที่มีความแตกต่างกันไปของท่วงทำนองเดิมเพลงเดิมหรือระดับเสียงเดิมของแคนทั้งหมดที่มีอยู่ ซึ่งส่วนที่แตกต่างไปจากเดิมจะมีชื่อเรียกเฉพาะเพื่อให้ทราบถึงความแตกต่างไปจากเดิม เช่น ลายสุดสะแนน ลายลมพัดพร้าว ลายแมงภู่ตอมดอกไม้ เป็นต้น[9]

เพลงพื้นบ้านที่มีท่วงทำนองของลายแคนที่มีการบรรเลงอยู่ในวงแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย มีลายแม่แบบที่ใช้บรรเลงลายต่าง ๆ มีดังนี้

ลายอ่านหนังสือใหญ่ เป็นลายทำนองแคนที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนา โดยมีการบรรเลงเดี่ยวแคนในทำนองลายอ่านหนังสือใหญ่ บรรเลงคลอประกอบกับการอ่านคัมภีร์ อ่านตำรา บทสวด บทคาถา หรือการร่ายคาถาไปโดยที่หมอแคนจะเป่าลายอ่านหนังสือใหญ่ประกอบเข้าด้วย เพราะลายอ่านหนังสือใหญ่ เป็นลายที่ฟังแล้วทำให้เกิดความรู้สึกถึงความศรัทธาทำให้มีสมาธิ หรือฟังแล้วเกิดอารมณ์ที่ห้าวหาญ ขึ้นอยู่กับอารมณ์และสถานการณ์ของผู้ฟัง[10]

---

8 องค์การบริหารส่วนตำบลพลับพลาไชย, แผนพัฒนาท้องถิ่น : แผนยุทธสาสตร์การพัฒนา (พ.ศ. 2561-2565), เข้าถึงเมื่อ 2 กรกฎาคม 2566, เข้าถึงได้จาก
https://plubplachai.go.th/public/list/data/detail/id/1039/menu/1196/page/1/catid/65

9 ชาติอาชา พาลีละพสิษฐ์กุล. ทักษะการเป่าแคนขั้นพื้นฐาน. เอกสารประกอบการสอน สาขาดนตรีพื้นบ้าน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. 2564 24.

10 พระครูภาวนาโพธิวงศ์ สุหชโช, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2566

ลายสุดสะแนน มีลักษณะของลายที่มีทำนองสนุกสนาน เร้าใจ มีจังหวะกระชับ ใช้ประกอบการลำทางสั้น (ลำกลอน) สำหรับหมอแคน[11] คำว่า สุดสะแนน เป็นคำที่เพี้ยนมาจากคำว่า สายแนน เป็นภาษาพูดของคนอีสาน หมายถึง การมีเยื่อใย มีความผูกพันต่อกัน ซึ่งลายสุดสะแนนถือเป็นลายแม่แบบ ลายครูที่มีความไพเราะ

ลายเต้ย เป็นลายเบ็ดเตล็ด คำว่าเต้ย หมายถึงการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว มีอารมณ์สนุกสนาน ประกอบไปด้วย 4 ทำนอง ได้แก่ เต้ยธรรมดา เต้ยหัวโนนตาล เต้ยโขง และเต้ยพม่า

ลายเซิ้ง ใช้ประกอบพิธีกรรมเซิ้ง เช่น เซิ้งแห่นางแมว เซิ้งบั้งไฟ เป็นลายดนตรีประกอบคำร้องเซิ้ง ร้องประกาศ หรือร้องบอก

จากลักษณะของแม่แบบทำนองลายทำนองแคนแม่แบบดังกล่าว ยังมีอีกหลายลาย ที่ใช้ในการบรรเลงในบทเพลงพื้นบ้านของวงแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย โดยการเลือกนำทำนองมาบรรเลงให้เหมาะสมกับสถานการณ์และโอกาสของงาน โดยขึ้นอยู่กับปฏิภาณของผู้บรรเลงว่าจะเลือกใช้บทเพลง และลายใดมาใช้ในการบรรเลงได้อย่างเหมาะสม จึงทำให้เห็นได้ว่าลักษณะของการบรรเลงวงแคนประยุกต์ มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ รวมไปจนถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงตามยุคสมัยเพื่อความอยู่รอดของวงแคนประยุกต์เพื่ออนุรักษ์และสืบสานต่อ และเพื่อการสร้างอาชีพให้กับนักดนตรีในวง ถึงแม้ว่ารูปแบบการบรรเลงจะมีความคล้ายคลึงกันกับวงดนตรีแคนในพื้นที่ใกล้เคียง แต่ชาวบ้าน ผู้นำชุมชน และหน่วยงานในพื้นที่ ต่างให้การสนับสนุนและผลักดันให้วงแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญได้มีการสืบทอดและอยู่คู่ประเพณีของตำบลพลับพลาไชยต่อไปอย่างยั่งยืน

4. ประเด็นปัญหาที่พบของวงดนตรีแคนวัดโพธิ์ทองเจริญ

เนื่องจากวงดนตรีแคนประยุกต์ในพื้นที่ตำบลพลับพลาไชย ยังไม่ถูกเผยแพร่และเป็นที่รู้จักมากนัก เนื่องจากมีพื้นที่ติดกับตำบลบ้านดอนคา ที่มีวงแคนประยุกต์ที่มีชื่อเสียงมากกว่า 10 วง ลักษณะของการจ้างงานบรรเลงทั้งในและนอกพื้นที่ตำบลพลับพลาไชย มักว่าจ้างวงแคนประยุกต์จากตำบลบ้านดอนคามากกว่า เนื่องจากสามารถติดต่อได้ง่าย วงดนตรีแคนประยุกต์เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป และได้รับการสนับสนุนด้านการเผยแพร่และให้อาชีพกับวงดนตรี โดยการสนับสนุนให้บรรเลงในงานบุญ และพิธีกรรมต่าง ๆ ของท้องถิ่นตนเองและใกล้เคียง ดังนั้น ประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นของวงดนตรีแคนวัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย มีประเด็นปัญหาที่สำคัญดังต่อไปนี้

11 โยธิน พลเขต, ความรู้เกี่ยวกับลายพื้นบ้านอีสาน. วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. เข้าถึงเมื่อ 2 กรกฎาคม 2566, เข้าถึงได้จาก http://media.bpi.ac.th/admin/attach/w2/f20180927192142_WbUG9EYvDA.pdf

4.1 วงดนตรีแคนวัดโพธิ์ทองเจริญยังไม่เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย โดยจากการศึกษาข้อมูลด้านการเผยแพร่และประชาสัมพันธ์จากหน่วยงานในพื้นที่ทางอินเทอร์เน็ต ยังไม่ปรากฏพบภาพหรือผลงานการบรรเลงของวงดนตรีแคนวัดโพธิ์ทองเจริญ โดยเฉพาะภาพกิจกรรมงานบุญของตำบลพลับพลาไชย ที่ไม่ปรากฏว่ามีวงดนตรีแคนประยุกต์วงดังกล่าวร่วมบรรเลงในงานเหล่านั้น

4.2 เยาวชนในพื้นที่ไม่ให้ความสนใจในการสืบทอดการบรรเลง เนื่องจากบทบาทการบรรเลงของวงแคนประยุกต์มักใช้ในการบรรเลงประกอบงานพิธีทางศาสนา งานประเพณีท้องถิ่น โดยมีเพียงวัยผู้ใหญ่และวัยผู้สูงอายุบรรเลงวงดนตรีแคนให้เห็นตามงาน จึงทำให้เยาวชนมองเห็นว่าเป็นวงดนตรีสำหรับผู้สูงอายุเท่านั้น และเยาวชนขาดความสนใจ และขาดแรงจูงใจในการที่อยากจะมาบรรเลง

4.3 ถึงแม้สถานศึกษาได้เคยใช้กระบวนการของการนำการบรรเลงแคนเข้าไปในหลักสูตรของสถานศึกษาในระดับประถมศึกษา แต่ก็ไม่สามารถที่จะทำให้เยาวชนได้เรียนรู้ต่อยอดไปสู่การบรรเลงในระดับที่ออกงานได้ เมื่อต้องจบการศึกษาไป ก็จะไปเรียนต่อในระดับที่สูงขึ้น ก็จะทำให้ไม่ได้ฝึกฝนการบรรเลงแคนอีก

จากประเด็นปัญหาที่พบของวงดนตรีแคนวัดโพธิ์ทองเจริญดังกล่าว เป็นเพียงประเด็นปัญหาหลักที่สำคัญ และมีผลต่อเนื่องไปสู่ปัญหาของการไม่มีผู้สืบทอดการบรรเลง และความพยายามหาแนวทางแก้ไขปัญหาโดยความร่วมมือของหน่วยงานท้องถิ่น วัด และชาวบ้านในพื้นที่ในการที่จะส่งเสริม สนับสนุน อนุรักษ์ และหาผู้สืบทอดนั้น แต่ยังไม่เกิดผลลัพธ์ให้เห็นเท่าที่ควร ดังนั้น ประเด็นปัญหาดังกล่าวมานี้ เกิดจากข้อมูลที่ได้จากการสอบถาม สัมภาษณ์ การศึกษาและสำรวจข้อมูลของนักศึกษาในกระบวนการวิศวกรสังคม จึงได้มาซึ่งประเด็นปัญหาดังกล่าว แล้วจึงนำมาคิดวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางการแก้ไขปัญหาต่อไป

5. บทสรุปและแนวทางแก้ไขปัญหา

บทสรุปของปัญหาดังกล่าว เริ่มต้นที่การสร้างนวัตกรรมแผนการจัดตั้งชมรมวัฒนธรรมลาวบ้านขาม จากการจัดเวทีเสวนาแลกเปลี่ยนด้านการหาแนวทางจัดตั้งชมรม ได้รับความเห็นชอบจากผู้ที่เกี่ยวข้องกับชุมชน อาทิ หน่วยงานองค์การบริหารส่วนตำบลพลับพลาไชย วัดโพธิ์ทองเจริญ ผู้บริหารสถานศึกษา ผู้นำชุมชน และกรรมการโรงเรียนผู้สูงอายุ ร่วมกันออกแบบโครงสร้างของชมรม โดยจะนำไปหารือเรื่องการสรรหาและแต่งตั้งคณะกรรมการชมรม โดยมีที่ปรึกษาคือ เจ้าอาวาสวัดโพธิ์ทองเจริญ และนายกองค์การบริหารส่วนตำบลพลับพลาไชย และวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นผู้ประสานการจัดตั้งชมรม และออกแบบกิจกรรมการดำเนินงานให้กับชมรมต่อไป

ภาพที่ 2 และ **ภาพที่ 3** เวทีเสวนาหารือการจัดตั้งชมรมวัฒนธรรมลาวบ้านขาม
ที่มา : ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ (2566)

จากภาพที่ 2 และ ภาพที่ 3 เวทีเสวนาหารือการจัดตั้งชมรมวัฒนธรรมลาวบ้านขาม ได้มีข้อเสนอแนะจากนักศึกษาและคณาจารย์ของวิทยาลัยการดนตรีตามประเด็นปัญหาหลักที่เกิดขึ้น ดังนี้

5.1 วงดนตรีแคนวัดโพธิ์ทองเจริญยังไม่เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย โดยมีข้อเสนอแนะด้วยการให้มีการประชาสัมพันธ์วงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น รวมถึงการร่วมแรงร่วมใจกันสนับสนุนวงดนตรีแคนของชุมชนของตนเองให้วงดนตรีแคนมีส่วนร่วมในงานต่าง ๆ พร้อมการให้มีหลักฐาน ผลงานการร่วมบรรเลงในงานบุญต่าง ๆ ให้มากขึ้น อีกทั้ง การจัดตั้งเพจเฟสบุค (Page facebook) ของวงดนตรีแคนประยุกต์เพื่อใช้ในการประชาสัมพันธ์ผลงานของตนเองในงานต่าง ๆ และสามารถติดต่อรับงานในพื้นที่ได้ นอกจากนี้ ยังมีการให้ข้อเสนอแนะให้วงดนตรีอยู่คู่ไปกับประเพณีและงานบุญต่าง ๆ ของชุมชนให้มากขึ้น และการปรับรูปแบบวงดนตรีที่มีทั้งขนาดเล็ก จำนวน 1-3 คน และมากกว่า 3 คน ขึ้นอยู่กับขนาดของงาน และกำลังจ้างของเจ้าของงาน โดยข้อเสนอแนะของการดำเนินการดังกล่าวมานี้ อยู่ภายใต้กิจกรรมการดำเนินงานของชมรมวัฒนธรรมลาวบ้านขาม เพื่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งในด้านของการบริหารจัดการด้านต่าง ๆ อย่างมีประสิทธิภาพ

5.2 เยาวชนในพื้นที่ไม่ให้ความสนใจในการสืบทอดการบรรเลง โดยจากประเด็นปัญหาดังกล่าวมานี้ ชุมชนพยายามผลักดันอย่างเต็มที่ แต่ยังไม่เกิดผลลัพธ์เชิงประจักษ์เท่าที่ควร โดยนักศึกษาและคณาจารย์ได้ให้ข้อเสนอแนะในเรื่องของการสร้างแรงจูงใจให้เยาวชนหันมาสนใจในการบรรเลง เช่น จัดตั้งวงดนตรีแคนเยาวชน โดยเยาวชนที่เข้าร่วมจะได้มีผลงานการเข้าร่วมแสดงดนตรีของชุมชน และเก็บหลักฐานผลงาน เช่น เกียรติบัตร ภาพถ่าย เพื่อทำเป็นแฟ้มสะสมงานด้านความสามารถพิเศษทางดนตรี เป็นโอกาสในการศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้นต่อไปได้

5.3 ประเด็นปัญหาของการจัดให้การบรรเลงแคน และวงแคนประยุกต์เข้าไปอยู่ในหลักสูตรของสถานศึกษา แต่ยังไม่เกิดผลลัพธ์ในการต่อยอดการบรรเลงเมื่อนักเรียนจบการศึกษาไปแล้ว ขาดการบรรเลงอย่างต่อเนื่องจนไปไม่ถึงขั้นการบรรเลงอย่างชำนาญ ดังนั้น นักศึกษาและคณาจารย์จึงให้ข้อเสนอแนะให้มีการจัดการส่งเสริมให้เป็นกิจกรรมวงดนตรีแคนในสถานศึกษา โดยความร่วมมือกับสถานศึกษาและองค์การบริหารส่วนตำบลพลับพลาไชยที่พร้อมผลักดันให้มีการประกวดวงดนตรีแคนในพื้นที่ตำบลพลับพลาไชย และให้รางวัลผลงานให้เป็นแฟ้มสะสมงานของนักเรียนที่เข้าประกวด และรางวัลแก่ครูที่เป็นผู้ฝึกซ้อม รวมถึงการใช้งบประมาณส่วนหนึ่งในการว่าจ้างนักดนตรีในวงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญให้เป็นวิทยากรผู้สนให้กับตามโรงเรียนในพื้นที่ต่อไป

จากแนวทางการแก้ไขในประเด็นปัญหาหลักที่พบดังกล่าว ทำให้เห็นว่าในข้อเสนอแนะบางประเด็นจะต้องนำมาประสานงานและพูดคุยกันอีกครั้ง ภายหลังจากการจัดตั้งชมรมและมีคณะกรรมการดำเนินการของชมรมเรียบร้อยแล้ว โดยข้อเสนอแนะเป็นเพียงการแนะนำแนวทางซึ่งคนในพื้นที่เท่านั้นที่จะสามารถทราบว่าสามารถนำไปปฏิบัติได้มากน้อยเพียงใด

บทสรุปของแนวทางที่เกิดขึ้นของวงดนตรีแคนประยุกต์วัดโพธิ์ทองเจริญ ตำบลพลับพลาไชย อำเภอ อู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยภายหลังที่มีการจัดตั้งชมรมวัฒนธรรมลาวบ้านขามจนได้รายชื่อคณะกรรมการชมรมเสร็จสิ้นแล้ว จึงทำการนัดหมายเพื่อประชุมถึงวัตถุประสงค์ของการดำเนินงานของชมรม โดยมอบหมายให้วิทยาลัยการดนตรี เป็นผู้ออกแบบกิจกรรมและการดำเนินงานของชมรม เพื่อเอามานำเสนอให้กับคณะกรรมการชมรมได้หารือและมีมติข้อตกลงร่วมกันต่อไป โดยแนวคิดของกิจกรรมจะต้องมุ่งเน้นให้คนในชุมชนทุกช่วงวัยได้มีส่วนร่วมกับวัฒนธรรมของชุมชน จากรากฐานของทรัพยากรและประเพณีที่มีการจัดมาอย่างสม่ำเสมอ เช่น งานบุญวันพระใหญ่ และประเพณี 12 เดือน ที่จะต้องทำการศึกษาข้อมูลถึงกิจกรรมของในวันดังกล่าว เพื่อที่จะให้กิจการของชมรมได้มีส่วนร่วมในการพัฒนารูปแบบกิจกรรมให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของชมรมได้อย่างเหมาะสม

บรรณานุกรม

ชาติอาชา พาลีละพสิษฐ์กุล. ทักษะการเป่าแคนขั้นพื้นฐาน. เอกสารประกอบการสอน สาขาวิชาดนตรีพื้นบ้าน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. 2564

ศูนย์ข้อมูลสารสนเทศคณะสงฆ์ภาค. (2566) . วัดโพธิ์ทองเจริญ. ค้นเมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2566 จาก https://www.sangha14.org/index.php?url=temple&id=94

วรรณพร บุญญาสถิ, ฉันทัส เพียรธรรม และเทพธิดา ศิลปะบรรเลง. (2560). พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของกลุ่มชาติพันธุ์ลาวเวียง อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี. วารสารวิทยาลัยนครราชสีมา. 11(1). 26-38.

มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร, เอกสารประกอบการอบรมเชิงปฏิบัติการ การพัฒนา Soft Skills ให้กับนักศึกษาด้วยกระบวนการวิศวกรสังคม ปีการศึกษา 2565. (2565). เข้าถึงเมื่อ 2 กรกฎาคม 2566, เข้าถึงได้จาก https://sdd.snru.ac.th/wp-content/uploads/

พระครูภาวนาโพธิวงศ์ สุหชฺโช, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2566

สนอง คลังพระศรี. แคนวง : ขนาด จำนวน ชนิด ทางเสียง และโน้ตแคน. วารสารทีทัศน์วัฒนธรรม, 2564, 20(2). 168-185.

โยธิน พลเขต, ความรู้เกี่ยวกับลายพื้นบ้านอีสาน. วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. เข้าถึงเมื่อ 2 กรกฎาคม 2566, เข้าถึงได้จากhttp://media.bpi.ac.th/admin/attach/w2/f20180927192142_WbUG9EYvDA.pdf

องค์การบริหารส่วนตำบลพลับพลาไชย. (2562). แผนพัฒนาท้องถิ่น : แผนยุทธศาสตร์การพัฒนา (พ.ศ. 2561-2565). ค้นเมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2566 จาก https://plubplachai.go.th/public/list/data/detail/id/1039/menu/1196/page/1/catid/65

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.1 ISSN (Online): 2821-9279

รุ่งอรุณแห่งกลันตัน: การสร้างสรรค์ดนตรีรองเง็งสำหรับวงออร์เคสตรา

DAWN OF KELANTAN FOR ORCHESTRA

พันธการต์ หน่อทอง[1], ภูษิต สุวรรณมณี[2]
Panthakan Northong, Pusit Suwanmanee

[1]นักศึกษาสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
[2]อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

Corresponding author:
Pusit Suwanmanee
pusit.su@skru.ac.th

Received: 13 มิถุนายน 2566
Revised: 20 กรกฎาคม 2566
Accepted: 23 กรกฎาคม 2566
Published: 31 กรกฎาคม 2567

Citation:
Northong, Panthakan and Pusit Suwanmanee. "Dawn of Kelantan for Orchestra." PULSE: *Journal for Music and Interdisciplinary Practices,* No.5 Vol.1 (2024): 42-57. https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/566/346

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีรองเง็งโดยใช้วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา ผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิคการบรรเลง ช่วงเสียง และสำเนียงของดนตรีรองเง็ง รวมถึงการศึกษาประวัติความเป็นมาของดนตรีรองเง็งจากการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีรองเง็ง ผู้วิจัยคัดเลือกบทเพลงโยเก็ตกลันตันในจังหวะโยเก็ตที่มีความสนุกสนาน เร้าใจ อีกทั้งยังมีแนวทำนองมีความน่าสนใจ

จากการวิจัยครั้งนี้พบว่า วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา ยังอาศัยองค์ความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยต้องมีความเข้าใจของการใช้เทคนิคในแต่ละเครื่องดนตรี ช่วงเสียง และเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา การคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของจังหวะดนตรีในรูปแบบรองเง็งเดิม ภายใต้ผลงานสร้างสรรค์ รุ่งอรุณแห่งกลันตัน จากแรงบันดาลใจทำนองเพลงโยเก็ตกลันตัน สำหรับวงออร์เคสตรามีความยาว 3:23 นาที ทั้งนี้ผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานสร้างสรรค์ได้ 3 มิติ ได้แก่ 1) ด้านการสื่อสารความเป็นพื้นบ้านสามารถประชาสัมพันธ์ดนตรี

รองเง็งให้เป็นที่รู้จักในบริบทร่วมสมัย ได้เป็นอย่างดี 2) ด้านการบรรเลงมีการเรียบเรียงได้สอดคล้องกับแรงบันดาลใจ และ 3) ด้านการเรียบเรียงเสียงประสานสามารถยังเก็บอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านได้ทั้งแนวทำนองและจังหวะ

คำสำคัญ: รองเง็ง, จังหวะโยเก็ต, วงออร์เคสตรา

Abstract

This creative research aims to arrange orchestral music inspired by Rong Ngeng, a traditional Thai Muslim performing art along southern Thailand's Andaman Sea Coast. The researcher investigated performing techniques, pitch range, melody, and historical background by interviewing experts. Subsequently, they selected a Rong Ngeng piece in the Yoket rhythm, known for its lively beats and accentuated melodic lines.The outcome is the orchestral composition titled "Dawn of Kelantan," which utilises Western musical theory and orchestration techniques. This approach preserves the essence of Rong Ngeng, encompassing its melody and the rhythmic patterns of Yoket, while also exploring the musical instruments, their ranges, and techniques.

This arrangement spans 3 minutes and 34 seconds. The evaluation of this creative work can be categorized into three aspects: 1) Folklore communication, promoting the concept of Rong Ngeng in a contemporary context, 2) Performance, aligning with the folk tune through instrumentation while maintaining its authenticity and 3) Orchestration, preserving the original essence of the folk melody and rhythmic patterns

Keywords: Rong Ngeng / Yoket / Orchestra

บทนำ

ดนตรีพื้นบ้าน คือดนตรีและเพลงที่มีปรากฏตามภูมิภาคต่าง ๆ ที่แสดงออกถึงการใช้ชีวิตและภูมิปัญญาของพื้นที่ ยึดถือสืบทอดกันมาจนเป็นที่ยอมรับในสังคมนั้น ๆ โดยดนตรีพื้นบ้านได้มีการถ่ายทอดด้วยการพูด การฟัง มากกว่าการอ่าน และการจด จึงไม่ค่อยมีการบันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษร โดยส่วนใหญ่แล้วดนตรีพื้นบ้าน จะสืบทอดความรู้ในแบบทางมุขปาฐะระหว่างครูกับลูกศิษย์โดยตรง เน้นการจดจำ และการปฏิบัติเป็นหลัก ดนตรีเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของคนชนกลุ่มนั้น ๆ โดยจะกล่าวถึงเรื่องราวจากธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่อยู่ใกล้ตัวหรือการกระทำของคนในกลุ่มชน นำไปสู่การปฏิสังสรรค์ของผู้คนในพื้นที่ผ่านการร้องเล่นเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน ซึ่งปัจจัยที่เกิดขึ้นกับผู้สร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านสามารถจำแนกได้เป็น 2 ประเภทนั้นคือ 1) การสร้างสรรค์เพื่อเป้าหมายเฉพาะ คือ การกระทำเพื่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งของบุคคลในชนกลุ่มนั้น ๆ ที่มีความเชื่อ ความศรัทธาต่อศาสนาหรือการสร้างค่านิยมของเครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรม และ 2) การสร้างสรรค์เพื่อความงดงามในสุนทรียภาวะของผู้รังสรรค์ คือผลงานที่เกิดจากความตั้งใจของผู้รังสรรค์ เช่น การสร้างเครื่องดนตรีที่มีความสวยงามหรือการรังสรรค์แนวทำนองเพลงที่มีความไพเราะและทำให้ผู้คนเกิดความรู้สึกกับเพลงนั้น ๆ[1]

ดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ มีลักษณะที่เรียบง่ายมีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีจากวัสดุในพื้นที่ จากข้อมูลสันนิษฐานได้ว่าดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมของภาคใต้น่าจะมาจากพวกเงาะซาไก ที่ใช้ไม้ไผ่ลำขนาดต่าง ๆ กัน ตัดออกมาเป็นท่อนสั้นบ้างยาวบ้าง แล้วตัดปากของกระบอกไม้ไผ่ให้ตรงหรือเฉียงพร้อมกับหุ้มด้วยใบไม้หรือกาบของต้นพืช ใช้ตีประกอบการขับร้องและเต้นรำ โดยชนในกลุ่มของภาคใต้นั้น มีหลากหลายชาติพันธุ์เพราะในอดีตนั้นมีการติดต่อค้าขายมีความสัมพันธ์กับในต่างประเทศซึ่งส่วนใหญ่นั้นจะเป็นอินเดีย จีน ชวา-มลายู จึงทำให้ได้รับวัฒนธรรมจากประเทศนั้น ๆ มา ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมการแต่งกาย อาหารการกินหรือวัฒนธรรมดนตรี จึงทำให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ของภาคใต้ได้รับอิทธิพล และได้รับการพัฒนาเป็นต้นมา โดยความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้นั้นได้รับใช้สังคมได้ สามารถจำแนกได้ 2 ประการดังนี้ 1) บรรเลงเพื่อความรื่นเริง เพื่อคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน ซึ่งจะบรรเลงควบคู่กันไปกับการละเล่น และการแสดงดนตรีเพราะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ไม่นิยมบรรเลงล้วน ๆ แต่จะนิยมบรรเลงควบคู่กับการแสดง 2) บรรเลงประกอบพิธีกรรม เพื่อบวงสรวง หรือสื่อสารกับสิ่งเหนือธรรมชาติ ในอดีตคนส่วนใหญ่เชื่อเรื่องคติการนับถือผีหรือวิญญาณนิยม (animism)

---

1 บุษกร บิณฑสันต์. (2554). ดนตรีภาคใต้ ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ, หน้า 40

จึงทำให้มีดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานศพ หรือใช้บรรเลงเพื่ออ้อนวอนเทพเจ้า ดนตรีจึงเป็นเครื่องมืออันศักดิ์สิทธิ์ในการประกอบพิธีกรรม ทำให้มีอนุภาพทำให้เกิดความขลัง

รองเง็ง เป็นศิลปะเต้นรำพื้นบ้านแขนงหนึ่งของชาวไทยมุสลิม มีความสวยงามทั้งลีลาในการแสดงทั้งการเคลื่อนไหวของมือ เท้า และลำตัว ได้รับอิทธิพลมาจากยุโรป คือประเทศโปรตุเกส และสเปน ที่ได้เข้ามาทำการค้าขาย และสร้างความสัมพันธ์กับผู้คนทางภาคใต้ของไทย จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า ได้มีการสร้างคลังสินค้าและก่อตั้งอนานิคมฯ ครั้นเมื่อถึงเทศกาลคริสต์มาส ปีใหม่ หรือช่วงที่มีงานรื่นเริงใด ๆ ชาวยุโรปมักปฏิสัมพันธ์ทางสังคมร่วมกันผ่านกิจกรรมการเต้นรำกันสนุกสนาน ส่งผลให้ชาวมลายูพื้นเมืองเห็นเป็นแบบอย่างโดยนำมาประยุกต์และพัฒนาจนกลายเป็นแบบฉบับของตน ทำให้ชาวไทยเชื้อชายมลายูนำมาฝึกซ้อมหัดเล่นขึ้นบ้าง โดยเริ่มแรกฝึกหัดและจัดแสดงกันอยู่ในวงแคบ เฉพาะแต่ในบ้านขุนนางและวังเจ้าเมืองสุลต่าน เพื่อต้อนรับแขกเหรื่อหรือเวลามีงานรื่นเริงต่าง ๆ เป็นการภายใน ภายหลังจึงได้เผยแพร่หลายออกสู่ชาวพื้นเมืองจนเป็นที่นิยมในวงกว้างมากขึ้น

จากการศึกษาข้อมูลงานวิจัยและประสบการณ์โดยตรงของผู้วิจัยจากการเป็นคนในพื้นที่ซึ่งได้สัมผัสและสังเกตการณ์ปรากฏการณ์ในวัฒนธรรมดนตรีรองเง็ง พบว่า ดนตรีรองเง็งในปัจจุบันได้ลดความนิยมลงในสังคม อันเนื่องมาจากกระแสการเปลี่ยนแปลงทางพลวัตทางสังคม (societal dynamic) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านดนตรีสมัยนิยมอย่าง อาทิ ดนตรีเกาหลี หรืออิทธิพลจากเทศกาลดนตรีที่จัดขึ้นเพื่อธุรกิจทางดนตรี หรืออุตสาหกรรมดนตรีของโลกที่เติบโตอย่างรวดเร็ว นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่าแหล่งเรียนรู้ทางดนตรีรองเง็งมีจำกัด เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านเป็นการถ่ายทอดด้วยการอ่าน ฟัง มากกว่าการจด เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านเป็นการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะมากกว่าการจดบันทึก ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของดนตรีรองเง็งจึงหาแนวทางในการธำรงไว้ซึ่งดนตรีประเภทนี้ให้มีความสร้างสรรค์อย่างร่วมสมัยผ่านแนวคิดการผสมผสานดนตรีตะวันออกและตะวันตกโดยคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของรองเง็งเพื่อให้คนรุ่นหลังได้มีโอกาสเรียนรู้โดยจะเป็นอีกหนทางหนึ่งที่จะอนุรักษ์อย่างมีความร่วมสมัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราจากแรงบันดาลใจบทเพลงรองเง็งในจังหวะโยเก็ต

1. ความหมายของรองเง็ง

รองเง็ง เป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน ทั้งเป็นการแสดงที่มีลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรม คำว่า “รองเง็ง” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน[2] ได้อธิบายว่าเป็น ศิลปะการแสดงรูปแบบหนึ่งของชาวไทยมุสลิมภาคใต้ เป็นการเต้นรำคู่ชายหญิงและร้องเพลงคลอไปด้วย รองเง็งเป็นศิลปะการเต้นรำพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมที่มีความสวยงามทั้งลีลา การเลื่อนไหวของเท้า มือ ลำตัว และการแต่งกายที่ประสมกลมกลืนไปกับดนตรีประกอบการแสดงที่ไพเราะ รองเง็งเป็นศิลปะการเต้นรำที่ไม่ได้เป็นการแสดงออกที่เป็นเรื่องราว ไม่มีตัวพระหรือตัวนาง แต่มีเพียงผู้ชายและผู้หญิงเต้นรำกันเท่านั้น ส่วนนักดนตรีจะทำหน้าที่บรรเลงเพลงเพื่อให้เกิดจังหวะและทำนองในการเต้น การเต้นรองเง็งนั้นจะเน้นเป็นการเต้นรำตามจังหวะและเพลงที่กำหนดไว้อย่างมีแบบแผนเหมือนกับเพลงรำวงมาตรฐาน ที่กำหนดเนื้อร้องและท่าเต้นรำประกอบไว้อย่างเคร่งครัด

2. ประวัติรองเง็ง

ในอดีตภาคใต้ของประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีอารยธรรมเก่าแก่ และเป็นดินแดนที่เป็นเส้นทางอารยธรรมของมนุษยชาติ รวมทั้งเป็นเส้นทางของการค้าขายของชนชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปน และ ฮอลลันดา ชนชาติเหล่านี้ได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งเพื่อทำการค้าความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติต่าง ๆ ที่ได้เข้ามาทำการค้าจึงทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมขึ้น รองเง็งก็เป็นหนึ่งในผลจากความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมเช่นกัน รองเง็งเป็นการเต้นรำที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศตะวันตก คือ โปรตุเกส และสเปน นิยมเต้นกันในกลุ่มมุสลิม ที่อยู่ในประเทศไทย มาเลเซีย อินโดนีเซีย ซึ่งรองเง็งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ ที่อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมมลายู นิยมจัดการแสดงในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส ในรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 ราว พ.ศ. 2061 พ่อค้าขาวโปรตุเกสได้นำเอาการเต้ารำของตนมาจัดแสดงในงานรื่นเริง วันขึ้นปีใหม่ มีลักษณะการเต้นเป็นคู่ ๆ ชาวพื้นบ้านสนใจและนำมาฝึกเต้นและพัฒนาจกลายเป็นการแสดงรองเง็งในปัจจุบันแต่ก็ยังไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนว่ารองเง็งมีต้นกำเนิดมาจากที่ใดเพราะชาวโปรตุเกสเข้ามาตั้งหลักแหล่งค้าขายทั้งเกาะมะละกา เมืองตรังกานู และเมืองปัตตานี พระราชนิพนธ์เรื่อง “ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน ”[3] ได้กล่าวไว้ในตอนที่ 6 เสร็จประทับเมืองการุตครั้งแรกไว้ว่า ดูเขาเล่น “รองเกง” กันเป็นหมู่แรก 2 วง ทีหลังแยกออก

2 พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2554). รองเง็ง, หน้า 975

3 จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระฯ, (2468) ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน, หน้า 37

เป็น 3 วง มีผู้หญิงวงละ 3 คน มีพิณพาทย์สำหรับหนึ่ง คือ ระนาทราง 1 ซอคัน 1 ฆ้องราง 1 ฆ้องใหญ่ 1 ใบบ้าง 2 ใบบ้าง กลองรูปร่างเหมือนชนะแต่อ้วนกว่าสักหน่อยหนึ่ง มีสองหน้าเล็ก ๆ อัน 1 ผู้หญิงรับพิณพาทย์ ผู้ชายเข้ารำเป็นคู่แต่ผลัดกันลักษณะของการแสดงที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเรียกว่า “รองเกง” หรือนั้นคือ “รองเง็ง” นั้นเอง ซึ่งตรงกับท่าขุนศิลปกรรมพิเศษ เรียกว่า “Ronggeng” และ อธิบายว่า (รองเคง) การเต้นรำคู่พร้อมกับร้องเพลงประสานเสียง Ronggeng คล้าย Square dance ของฝรั่งเศส กล่าวกันว่าชาวมลายูดัดแปลงการเต้นรำของชาวโปรตุเกส ฝรั่งชาติแรกที่ซึ่งเข้ามาตั้งหลักแหล่งในมลายูมาเป็นรองเง็งแล้วแพร่หลายไปยังที่ต่าง ๆ รองเง็งเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ประกอบด้วยส่วนที่สำคัญ 3 ส่วน คือ ระบำ ดนตรี และการขับร้อง ลักษณะของดนตรีรองเง็งจะเป็นการผสมผสานดนตรีที่หลากหลายวัฒนธรรม มีไวโอลินและแมนโดลิน (mandorin) ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นตัววัฒนธรรมฝรั่ง เพลงรองเง็งหนึ่งมีพื้นฐานของเพลงฝรั่งสมัยเรเนสซองส์ (Renaissance) โดยเฉพาะการเดินทางของพ่อค้าชาวสเปน โปรตุเกส และฮอลลันดา มารากัส ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะของชาวยุโรป รำมะนานิยมแพร่หลายในกลุ่มอาหรับ ฆ้องเป็นเครื่องดนตรีในดินแดนอุษาคเนย์ ส่วนรองเง็งในประเทศไทยนั้น นิยมเต้นกันในบ้านขุนนางไทยมุสลิม ต่อมาได้แพร่หลายเข้าสู่ชาวบ้านโดยอาศัยการแสดงมะโย่ง (Mak Yong) ศิลปะการแสดงในวังเมืองปัตตานีเมื่อประมาณ 400 ปีจากนั้นได้แพร่หลายไปยังกลันตัน[4] มะโย่งแสดงเป็นเรื่องและมีการพักครั้งละ 10-15 นาที ระหว่างที่พักนั้นก็จะสลับฉากด้วยรองเง็ง เมื่อดนตรีขึ้นเพลงรองเง็ง ฝ่ายผู้หญิงที่แสดงมะโย่งจะลุกขึ้นเต้นจับคู่กันเองเพื่อให้เกิดความสุขสนานมากยิ่งขึ้น จึงเชิญผู้ชมเข้ารวมวงด้วย ภายหลังมีการจัดตั้งคณะรองเง็งแยกออกมาจากคณะมะโย่ง ผู้ที่ริเริ่มฟื้นฟูรองเง็งคือ ขุนจารุวิเศษศึกษากร (เดิม นายเจ๊ะมุจารุประสิทธิ์) อดีตศึกษาธิการอำเภอเมืองปัตตานี เมื่อปี พ.ศ. 2494[5]

3. ดนตรีรองเง็ง

ดนตรีรองเง็งเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงรองเง็ง ซึ่งมีเครื่องดนตรีและดนตรีมาจากหลากหลายทางวัฒนธรรม และเป็นส่วนที่สำคัญของการแสดงรองเง็ง มีองค์ประกอบดังนี้

3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงรองเง็ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ได้รับวัฒนธรรมมากจากตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดนลิน มาราคัส และแอคคอร์เดียน กับเครื่องที่ได้รับวัฒนธรรม

4 สุขสานต์ สกุลสวน และ เรวดี อึ้งโพธิ์. (2561) การแสดงมะโย่งในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้, วารสารกระแสวัฒนธรรม, หน้า 21

5 พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และ สุภาวดี โพธิเวชกุล (2562) นาฏลักษณ์การแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี, วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ปีที่ 11 (2), หน้า 202

มากจากอาหรับ ได้แก่ รำมะนา ส่วนเครื่องดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมท้องถิ่น ได้แก่ ฆ้อง จะเน้นการบรรเลงประกอบท่าเต้นผู้ชาย ส่วนผู้หญิงจะเป็นการแสดงรองเง็งแบบชาวบ้าน เปิดโอกาสให้คนเข้ามามีส่วนร่วมได้

3.2 จังหวะในเพลงรองเง็ง ในการแสดงรองเง็งนั้น นอกจากการรำด้วยท่วงท่าที่สวยงามแล้ว สิ่งหนึ่งที่จะขาดไปไม่ได้และทำให้การแสดงรองเง็งนั้นมีสีสันมากขึ้นคือจังหวะประกอบการแสดงรองเง็งซึ่งจังหวะประกอบการแสดงรองเง็งนั้น มีดังนี้

3.2.1 ลีลาจังหวะโยเก็ต โยเก็ตนั้นจะเป็นลีลาจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว สนุกสนาน ดนตรีเน้นจังหวะหนักแบบกลุ่ม 2 จังหวะ และแบบกลุ่ม 3 จังหวะ

3.2.2 ลีลาจังหวะอินัง อินังเป็นลีลาจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว แต่จะช้ากว่าโยเก็ต โดยเฉพาะช่วงท้ายที่ผู้ตีจะรุกใช้เร็วขึ้น

3.2.3 ลีลาจังหวะรุมบ้า รุมบ้าเป็นลีลาจังหวะเร็วปานกลางที่ทำให้รู้สึกสบาย ๆ และบางเพลงจะออกไปทางค่อนข้างเร็ว

3.2.4 ลีลาจังหวะซัมเป็ง ซัมเป็งเป็นจังหวะในการบรรเลงรองแง็ง ค่อนข้างช้า เหมาะสำหรับโชว์การเต้นรำ

3.2.5 ลีลาจังหวะอัลลี อัลลีเป็นจังหวะที่ช้าที่สุดในจังหวะรองแง็ง และบทเพลงในสไตล์นี้มีความยากในการบรรเลง เหมาะกับการเป็นเพลงบรรเลงเพื่อประกอบการแสดง

3.3 เพลงรองเง็งนั้นมีมากกว่า 50 เพลง โดยการสืบทอดของเพลงนั้นเกิดจากการบอกปากต่อปากสืบทอดกันมาสู่รุ่นต่อรุ่น จึงไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดว่าต้นกำเนิดมาจากแหล่งใด โดยเพลงรองเง็งนั้น พบหลักฐานในด้านการฟื้นฟูจาก ท่านขุนจารุวิเศษศึกษา ผู้ที่นำพาบทเพลงรองเง็งมาสู่ประเทศไทย โดยมี 10 เพลง ที่นิยมบรรเลงกันในการแสดงรองเง็ง ได้แก่ ลาฆูดูวอ เลนัง ปูโจ๊ะปิซัง อาเนาะดีดี๊ มะอีนังชวา อีนังมาลา บุหงารำไป มาแมระห์ ตารีกาโรง และจินโยดีวักตูมาลำอารี เพลงที่ประกอบการแสดงรองเง็งนั้น แต่เดิมใช้ปันตงที่มีลักษณะเป็นบทกวีคล้ายลำนำ ไม่จำกัดเนื้อหาของเพลง จะเป็นบทที่เกี้ยวพาราสี การบรรยายถึงธรรมชาติ หรือการพรรณนาต่อสิ่งอื่น ๆ ที่อยู่รอบตัว ก็สุดแต่ความต้องการ ดังนั้นเพลงรองเง็งแต่ละเพลงจึงมีบทเพลงประกอบอย่างมากมาย

4. ความเป็นมาและความหมายของออร์เคสตรา

ออร์เคสตรา (Orchestra) มาจากคำภาษากรีก หมายถึง สถานที่ร้องเพลงและเต้นรำของวงขับร้องประสานเสียงของกรีก ส่วนในโรงละครโรมัน (Roman Theatre) พื้นที่ดังกล่าวถูกจัดสรรให้เป็นที่นั่งประชุมสำหรับสมาชิกวุฒิสภาชั้นสูง ซึ่งต่อมาถูกดัดแปลงให้เป็นเวทีแสดงอุปรากร ส่ง

ผลให้ออร์เคสตรากลับมาฟื้นฟูอีกครั้งในปลายช่วงศตวรรษที่ 17 ช่วงยุคเรเนซองค์ (Renaissance) และต้นศตวรรษที่ 18 ยุคบาโรค (Baroque) โดยในฝรั่งเศสเกิดการประยุกต์ความหมายของคำศัพท์นี้ขึ้นมาใหม่ต่อนักดนตรีโดยตรงรากฐานของวงออร์เคสตรายุคใหม่นั้นได้เกิดขึ้นใหม่ ในช่วงศตวรรษที่ 16 เมื่อขุนนางชั้นสูงได้ว่าจ้างกลุ่มนักดนตรีมาบรรเลงร่วมกันที่บ้านในโอกาสสำคัญต่าง ๆ เช่น พิธีงานแต่ง หรืองานศพ จนกระทั่ง ศตวรรษที่ 17 งานประพันธ์เพลงออร์เคสตราได้แพร่หลายไปยังเขตอื่น ๆ จึงทำให้วงเครื่องสายได้รับความนิยมบรรเลงมากขึ้น โดยเฉพาะแถบอิตาลี ฝรั่งเศส และอังกฤษ ขณะที่คฤหาสน์ต่าง ๆ ในเยอรมนียังคงนิยมประสมรวมวงด้วยเครื่องลมทองเหลือง [6]

การประสมวงเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภทใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

1. กลุ่มเครื่องลมไม้ เครื่องลมไม้ที่มีบทบาทในวงออร์เคสตรา สามารถแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มตระกูล ได้แก่ 1.กลุ่มตระกูลฟลูต ประกอบด้วย ปิกโกโล ฟลูต อัลโตฟลูต เบสฟลูต 2.กลุ่มตระกูลโอโบ ประกอบด้วย โอโบ โอโบดาโมเร อิงลิชฮอร์น เบสโอโบ เฮ็คเคลโฟ 3.กลุ่มตระกูลคาริเน็ต ประกอบด้วย Eb คลาริเน็ต Bb คลาริเน็ต A คลาริเน็ต อัลโตคลาริเน็ต เบสคลาริเน็ต คอนทราเบสคลาริเน็ต ฮอร์นบาสเซ็ต 4.กลุ่มตระกูล บาสซูน ประกอบด้วย บาสซูน คอนทราบาสซูน โดยกลุ่มเครื่องลมไม้มีสีสันเสียงโดดเด่นตัดกันกับกลุ่มเครื่องสาย เครื่องลมไม้แต่ละชนิดจะสร้างเอกลักษณ์น้ำเสียงเฉพราะตัวได้อย่างดี โดยเฉพาะเรื่องสีสีสันเสียง พลังเสียง และความเข้มของเสียง

2. เครื่องลมทองเหลือง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองจะมีความเป็นเนื้อเดียวกันของเสียงมากกว่ากลุ่มเครื่องลมไม้ โดยจะมีเครื่องลมทองเหลืองที่มีบทบาทในวงดังนี้ 1.ทรัมเป็ต 2.เฟรนช์ฮอร์น 3.ทรอมโบน 4.ทูบา โดยเครื่องลมทองเหลืองนั้น จะมีเนื้อเสียง น้ำเสียง และความเข้มของเสียงมากกว่าเครื่องลมไม้ จึงทำให้เป็นที่โดดเด่นของวงออร์เคสตราเป็นอย่างมาก

3. เครื่องสาย กลุ่มเครื่องสาย จะมีลักษณะที่โดดเด่นเป็นอย่างมากในวงออร์เคสตรา นอกจากจะเป็นทำนองแล้ว ก็ยังเป็นเครื่องที่ทำให้วงออร์เคสตรามีสีสันมากขึ้น สามารถเล่นได้หลายรูปแบบในวงออร์เคสรา ทั้งเป็นทำนองหลัก ประสาน หรือเป็นแนวเบส โดยเครื่องสายที่มีบทบาทในวงออร์เคสตรา มีทั้งหมดดังนี้ 1.ไวโอลิน 2.วิโอลา 3.เชลโล่ 4.ดับเบิ้ลเบส

4. เครื่องกระทบ เครื่องกระทบนั้น จะมีบทบาทอย่างมากในวงออร์เคสตรา เป็นเครื่องที่ทำจังหวะและใส่ลูกเล่นในวงออร์เคสตราจึงทำให้วงออร์เคสตรามีสีสันมากขึ้นโดยเครื่องกระทบจะแบ่งเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้ 1.เครื่องกระทบที่มีระดับเสียงแน่นอน เครื่องกระทบกลุ่มจะมีระดับเสียงที่แน่นอน สามารถเทียบเสียงได้ และจะมีกุญแจเสียงประจำเครื่องด้วย โดยหน้าที่ของ

6 (การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา : 2560)

เครื่องเหล่านี้ จะสามารถเล่นเป็นทำนองหลัก แนวเสียงประสาน หรือทำหน้าที่เป็นจังหวะของวงก็ได้ เครื่องกระทบที่มีระดับเสียงไม่แน่นอนที่มีบทบาทในวงออร์เคสตรามีดังนี้ 1.ไซโลโฟน 2.มาริมบา 3.ทิมปานี 2.เครื่องกระทบที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน กระทบที่มีระดับเสียง ไม่แน่นอน จะไม่สามารถระบุเสียงได้ จะทำหน้าที่เพียงประกอบจังหวะเท่านั้น แต่จะสามารถใส่ลูกเล่นที่ทำให้วงออร์เคสตรา มีสีสันมากขึ้น โดยจะทำหน้าที่ประกอบจังหวะในวงออร์เคสตรา และซัพพอร์ตในส่วนอื่น ๆ ของวงเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงไม่แน่นอนที่มีบทบาทในวงออร์เคสตรา มีดังนี้ 1. ฉาบ 2. กลองสแนร์ 3. กลองใหญ่

จากความรู้ทางด้านการแสดงรองเง็งที่เป็นแรงบันดาลให้ผู้วิจัยในการสร้างผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราในรูปแบบตะวันตก

วิธีการวิจัย

1. ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมข้อมูลประวัติความเป็นมาของรองเง็ง จากหนังสือ และสัมภาษณ์รายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับเพลงโยเก็ตกลันตัน ข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์เว็บไซต์ และบันทึกเสียงทำนองจากผู้ทรงคุณวุฒิ

2. ขั้นตอนการศึกษาข้อมูล

2.1 ศึกษาข้อมูลเบื้องต้น ประวัติความเป็นมาของดนตรีรองเง็ง จากงานวิจัย หนังสือ และ

2.2 ศึกษาข้อมูลทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา

2.3 นำบทเพลงรองเง็งที่คัดเลือกมาเขียนในรูปแบบโน้ตสากล

2.4 บันทึกเสียงจากผู้ช่วยศาสตราจารย์วิชัย มีศรี ผู้ทรุงคุณวุฒิ เพื่อฟังสำเนียงการเล่น

2.5 สัมภาษณ์ผู้ทรุงคุณวุฒิเกี่ยวกับเรื่องดนตรีรองเง็ง และเพลงโยเก็ตกลันตัน

2.6 นำทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรามาพัฒนาบทเพลงโยเก็ตกลันตัน

3. ขั้นตอนสรุปผลการวิจัย

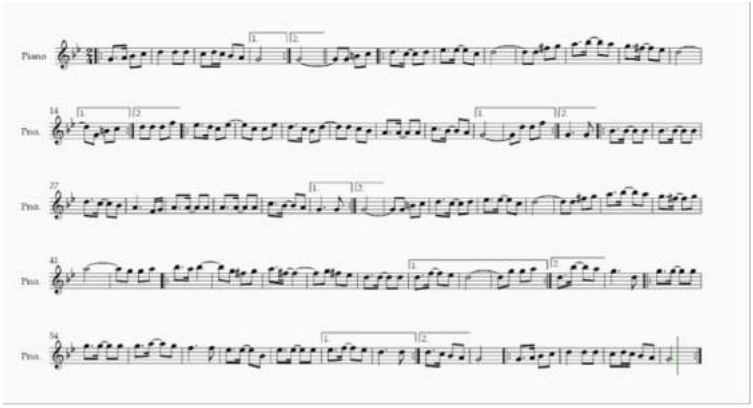
วิเคราะห์ข้อมูลแบบสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้แสดง และผู้ฝึกสอนซึ่งเป็นอาจารย์ผู้ควบคุมวง 3 ด้าน ได้แก่ ด้านสื่อความเป็นพื้นบ้าน ด้านเทคการบรรเลง ด้านการพัฒนาทางการเรียบเรียงเสียงประสาน

ผลการวิจัย

ในหัวข้อนี้เป็นการรายงานผลการวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลงรองเง็ง

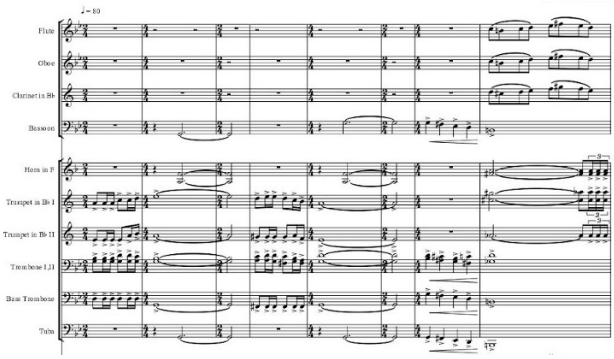
และกระบวนการสร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยได้นำเพลงโยเก็ตกลันตัน ซึ่งมีความน่าสนใจของทำนองเพลง ช่วงเสียง ความไพเราะ การวิเคราะห์ ทำนองเพลง ใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก บันทึกเป็นโน้ตสากล และกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนี้

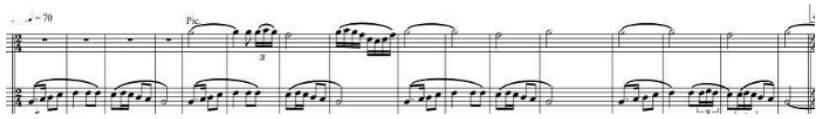
1. ทำนองเพลงโยเก็ตกลันตัน

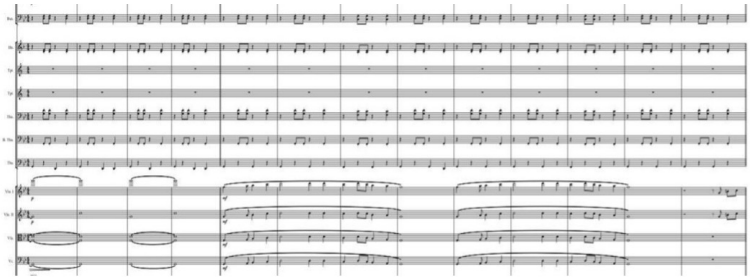
จากการศึกษา ผู้วิจัยสามารถถอดทำนองเพลงโยเก็ตกลันตัน ได้ดังรูปที่ 1 โดยเพลงโยเก็ตกลันตันอยู่ในบันไดเสียง G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ประกอบด้วย ซอล ลา ทีแฟลต โด เร มีแฟลต ฟา ฟาชาร์ป ตามลำดับ โดยมีการใช้สังคีตลักษณ์ทางดนตรี (form) แบบรอนโด (rondo) คือ A,B,C,D,A,E,A

รูปที่ 1 ถอดทำนองเพลงโยเก็ตกลันตัน

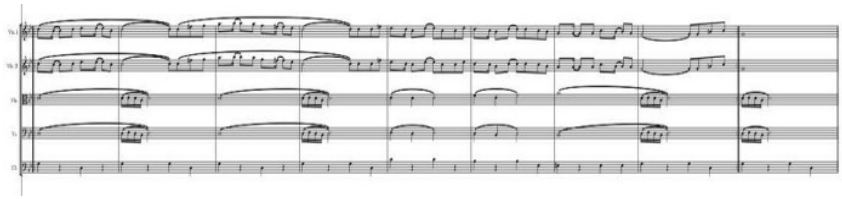
2. กระบวนการสร้างสรรค์

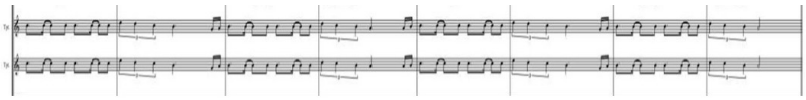
บทเพลง “รุ่งอรุณแห่งกลันตัน” เป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกเพลงโยเก็ตกลันตัน ซึ่งเป็นบทเพลงรองเง็ง นำมาเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบของวงออร์เคสตรา ยังคงทำนองของบทเพลงเดิมเอาไว้ในบางท่อน และมีการเปลี่ยนแปลงทำนองเล็กน้อย เพื่อพัฒนาให้มีความทันสมัยมากขึ้น ใช้อัตราส่วนจังหวะ 2/4 และ 4/4 กุญแจประจำเสียง จี ฮาร์โมนิค ไมเนอร์ ท่อนนำ (ห้องที่ 1-11) ในห้องที่ 1-6 ผู้วิจัยต้องการให้ทรัมเป็ต และทรอมโบน ใช้เทคนิคการเล่นแบบการประโคม (Fanfare) โดยทรัมเป็ตลายที่หนึ่งจะเป็นเมโลดี้หลักและทรัมเป็ตลายที่สองกับทรอมทั้งสองลายเล่นโน้ตสะส่วนเดียวกันแต่จะเป็นโน้ตขั้นคู่ที่ 3 และ 5 โดยจะมีเครื่องอื่น ๆ มารอรับโดยการเล่นตัวรูทของคอร์ดจีและมีการเปลี่ยนการกำกับจังหวะจาก 2/4 เป็น 4/4 ในห้องที่ 2 เปลี่ยนจาก 4/4 เป็น 2/4 ในห้องที่ 3 เปลี่ยนจาก 2/4 เป็น 4/4 ในห้องที่ 5 เปลี่ยนจาก 4/4 เป็น 2/4 ในห้องที่ 6 และ เปลี่ยนจาก 2/4 เป็น 4/4 ในห้องที่ 7 โดยในห้องที่ 8-11 ผู้วิจัยใช้เทคนิคการเล่นแบบ ออสตินาโต้ (Ostinato) แก่ ไวโอลิน และวิโอลา

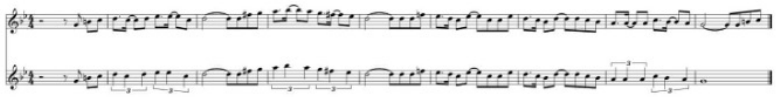
เพื่อทำให้เพลงเกิดความหวือหวามากยิ่งขึ้น โดยห้องที่ 1-11 มีความเร็วที่ 80 (ตัวดำเท่ากับ 80)

รูปที่ 2 ตัวอย่างสกอร์และท่อนนำ

ท่อน A (ห้องที่ 12-27) ผู้วิจัยได้ให้โอโบเป็นทำนองหลัก และสร้างสรรค์ทำนองล้อที่ปิกโคโล่ เพื่อล้อกับทำนองหลักในห้องที่ 16-20 และมีการดัดแปลงทำนองหลักของโอโบในห้องที่ 25-27 เพื่อความแปลกใหม่และไม่ซ้ำ ในห้องที่ 12 การกำกับจังหวะจาก 2/4 และมีความเร็ว 70

รูปที่ 3 ตัวอย่างของการล้อทำนอง

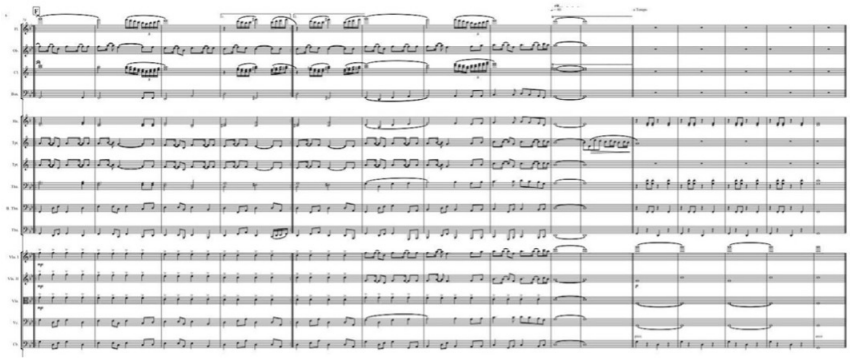
ท่อน B (ห้องที่ 28-40) ในท่อนนี้การกำกับจังหวะจาก 4/4 และมีความเร็ว 130 (ตัวดำเท่ากับ130) จึงทำให้บทเพลงมีความเร็วขึ้น ผู้วิจัยได้กำหนดให้ทำนองหลักจะอยู่ที่กลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลินหนึ่งและสอง วิโอลา เชลโล จะทำหน้าที่ในการขับเคลื่อนเพลงให้มีความลื่นไหลและได้กลิ่นอายของความเป็นอาหรับและเครื่องเป่าจะมีหน้าที่เป็น ริทึ่มฮาร์โมนิค (Rhythm Harmonic) ที่จะเป็นทั้งสะส่วนโน้ตและคอร์ด ทำให้เพลงมีมิติและไปข้างหน้ามากยิ่งขึ้น

รูปที่ 4 ท่อน B และเมโลดี้ของเครื่องสาย

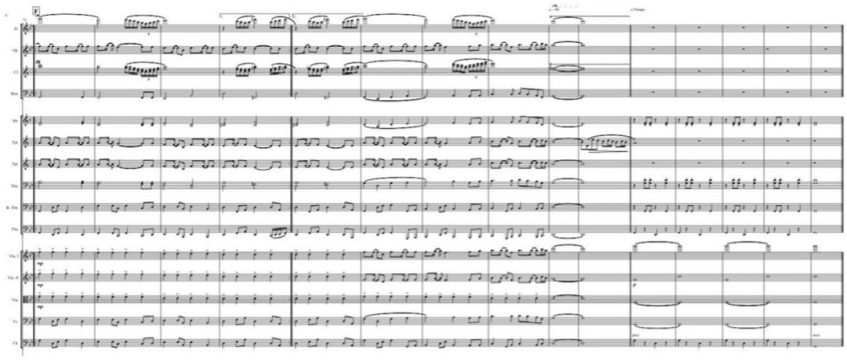
ท่อน C (ห้องที่ 41-49) ในท่อนนี้ผู้วิจัยคงทำนองเดิมไว้โดยให้ไวโอลินแนวที่หนึ่ง และสองเล่นทำนองหลักที่ต่อมาจากท่อน B และให้ วิโอลา เชลโล เล่นล้อกับทำนองหลัก เพื่อทำให้อรรถรสของการเล่นมีความขับเคลื่อนเพลงให้มีความลื่นไหล และได้กลิ่นอายของความเป็นอาหรับเครื่องเป่ามีหน้าที่เป็น แนวประสานที่เป็นกลุ่มจังหวะ (rhythmic harmony) ทั้งสัดส่วนโน้ต และคอร์ด ทำให้เพลงมีมิติและไปข้างหน้ามากยิ่งขึ้น

รูปที่ 5 ตัวอย่างการสอดทำนองระหว่างไวโอลิน วิโอลาและเชลโล

ท่อน D (ห้องที่ 51-57) ผู้วิจัยได้กำหนดให้ทรัมเป็ตเป็นทำนองหลัก และเครื่องสายเล่นเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคในสะส่วนเขบ็ต 1 ชั้น และมีสแตกคาโต (Staccato) กำกับไว้เพื่อให้เกิดความรู้สึกที่ไหลไปข้างหน้าและสั้น

รูปที่ 6 ตัวอย่างการนำเสนอทำนองของทรัมเป็ต และขั้นคู่ 5 เพอร์เฟ็กต์ของไวโอลิน

ท่อน E (ห้องที่ 58-73) ในท่อนนี้ผู้วิจัยได้ดัดแปลงทำนองใหม่ขึ้นมาโดยทำนองหลักของท่อนนี้ได้นำโน้ตหลักของทำนองเดิมมาเรียบเรียงใหม่ด้วยการเปลี่ยนรูปของตัวโน้ตแต่สัดส่วนยังเหมือนเดิมจะทำให้เกิดความรู้สึกใหม่ ๆ กับผู้ฟังและผู้เล่น

รูปที่ 7 ตัวอย่างการเปรียบเทียบทำนองเดิม และทำนองที่พัฒนาขึ้นมาใหม่

ท่อน F (ห้องที่ 74-83) คือท่อนสำคัญของเพลง โดยผู้วิจัยได้เปลี่ยนสัดส่วนโน้ตของคองก้า ทำให้รู้สึกเกิดความสุขสนาน รวมถึงการกำหนดให้ทรัมเป็ตเล่นทำนองหลัก ห้องที่ 74-81 เพิ่มไวโอลินทั้งสองแนวเป็นทำนองหลัก ในห้องที่ 79 เพื่อจะสื่อว่าใกล้ถึงจุดสิ้นสุดของเพลงแล้ว และได้กำหนดให้ใส่เครื่องหมายลดอัตราความเร็ว (Ritardando) เข้ามาเพื่อดึงจังหวะให้ช้าลงเตรียม

เข้าสู่ท่อนจบ โดยในห้องที่ 83 ทรัมเป็ตแนวที่สองจะเล่นทำนองหลักเพื่อพาเข้าสู่ท่อนจบของเพลง

รูปที่ 8 ตัวอย่างของท่อน F

ท่อน จบ (ห้องที่ 84-88) ในท่อนนี้ผู้วิจัยได้นำท่อน B มาจบ และกำหนดความเร็ว 80 (ตัวดำเท่ากับ 80) โดยมีกลุ่มเครื่องสายเล่นเป็นคอร์ด G และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ทำหน้าที่เป็นแนวประสานที่เป็นกลุ่มจังหวะ เล่นสัดส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้น

รูปที่ 9 ช่วงท้ายของเพลงรุ่งอรุณแห่งกลันตัน

อภิปรายผล

จากผลการศึกษา และวิเคราะห์ได้ข้อสรุปดังนี้ โยเก็ตกลันตันเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดย ขาแดร์ แวเด็ง ซึ่งบทเพลงโยเก็ตกลันตันนั้นอยู่ในจังหวะโยเก็ต บทเพลงนี้บรรยายถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนที่อาศัยอยู่ในรัฐกลันตัน โดยอภินันท์ จิตต์โสภา ได้กล่าวไว้ว่าเพลงโยเก็ตกลันตัน มีที่มาจากช่วงชีวิตหนึ่งของ ขาแดร์ แวเด็ง ได้เดินทางไปแสดงละครสัตว์ที่รัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซีย จึงได้เห็นความเป็นมาของผู้คนที่ประเทศมาเลเซีย จึงได้ประพันธ์เพลงโยเก็ตมาเลเซีย (อภินันท์ จิตต์โสภา สัมภาษณ์ 24 พฤษจิกายน 2565) ผู้วิจัยเห็นว่าบทเพลงนี้มีความน่าสนใจทั้งในประวัติศาสตร์ของเพลง และจังหวะจึงได้คัดเลือกทำนองเพลง และสำเนียงในบทเพลงโยเก็ต

กลันตัน จากความน่าสนใจ ช่วงเสียง ที่ไพเราะ มาจัดวางโครงสร้างเพลง และถอดเป็นโน้ตสากล สำหรับกระบวนการสร้างสรรค์โดยการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา เพลงโยเก็ตกลันตัน มักมีลักษณะจังหวะทำนองที่คล้ายกัน และแตกต่างกันดังนั้นควรเลือกทำนอง เพลงพื้นบ้านเดิม ที่ง่าย และไพเราะน่าสนใจ เพราะเมื่อนำไป พัฒนาเป็นงานสร้างสรรค์ แล้วผู้บรรเลงเข้าใจ และเข้าถึงได้ง่ายสามารถสื่อให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจ ถึงบทเพลงนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี สำหรับการพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์โดยการเรียบเรียง สำหรับวงออร์เคสตรา ควรรักษาทำนองเดิมไว้สำคัญที่สุด เพราะแนวทำนองเดิมมีความไพเราะ อยู่แล้วควรพัฒนาเฉพาะแนวทำนองสอดประสานใหม่เพื่อให้ดูน่าสนใจ และเข้าถึงกลุ่มคนฟังได้มากยิ่งขึ้น

สรุปผล

จากการสัมภาษณ์การประเมินผลงานสร้างสรรค์รุ่งอรุณแห่งกลันตัน แบ่งออกเป็น 3 ด้านคือ

1. ด้านการสื่อสารความเป็นพื้นบ้าน

ผลงานการสร้างสรรค์โดยการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา สามารถเป็นสื่อที่เหมาะสมในการเผยแพร่ดนตรีรองเง็งได้เป็นอย่างดี เนื่องจากค่านิยม ของคนไทย ในปัจจุบันคิดว่าการฟังเพลงที่บรรเลงโดยวงดนตรีพื้นบ้านไม่ทันสมัยตกยุคต่างกับ การฟังวงดนตรีสากล ซึ่งมีความทันยุคทันสมัยกว่า รวมถึงในสังคมเมืองก็ได้ฟังวงประเภทนี้ เมื่อมีงานตามเทศกาลพื้นบ้าน หรือเทศกาลงานเมืองในแต่ละภูมิภาค เพลงพื้นบ้าน เมื่อนำมาพัฒนาใหม่ให้วงออร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงดนตรีสากลจึงทำให้ดูแปลกใหม่ เนื่องด้วยสีสันของวงออร์เคสตราสามารถสร้างอรรถรสทางดนตรีในการรับชมเพื่อให้คนฟัง อีกทั้งนักดนตรีที่ไม่เคยได้ฟังเพลงประเภทนี้มาก่อน สามารถเข้าถึงได้ง่าย สำหรับทำนองของเพลงโยเก็ตกลันตันที่นำมาพัฒนาใหม่ก็มีความเหมาะสม และคงความเป็นดนตรีรองเง็งเดิมได้เป็นอย่างดี เพราะบทเพลงที่นำมาพัฒนาใหม่ยังคงทำนองเดิม อยู่ไม่เปลี่ยนแปลงไปมาก ได้ยินทำนองเพลงอย่างชัดเจน เพียงแต่เปลี่ยนลีลาสอดประสาน แนวทำนองใหม่ ให้เหมาะสมกับสีสันวงออร์เคสตรามากยิ่งขึ้นเพื่อให้เกิดสุนทรียรส สร้างความตื่นเต้นเร้าใจ ให้กับผู้ฟังมากยิ่งขึ้น เช่น ทำนองเพลงยังคงทำนองเดิม ได้เป็นอย่างดี และฟังได้ชัดเจนแต่ยังมีบางช่วงที่ยังไม่ใช่เสียงของดนตรีพื้นบ้านที่แท้จริง เพราะเครื่องดนตรี ในวงออร์เคสตราไม่สามารถเล่นโน้ตเครื่องดนตรีพื้นบ้านได้หมด ในส่วนของลีลาทำนองที่นำมาพัฒนาใหม่ ก็สามารถเข้าถึงได้เป็นอย่างดี กล่าวคือ นักดนตรีสามารถรับรู้ได้ว่ากำลังเล่นเพลงพื้นบ้านอยู่ลีลาของทำนองสามารถสื่อถึงเอกลักษณ์ของภาคใต้ เพราะมีเค้าโครงเดิมอยู่แต่มีบางช่วง ผู้ฟัง หรือ ผู้บรรเลงที่ไม่รู้จักเพลงยังไม่สามารถสื่อออกมาได้ไม่ชัดเจน แต่ถ้าพูดถึงบุคลิกของเพลงก็พอเป็นไปได้

2. ด้านเทคนิคการบรรเลง

ช่วงเสียง และเทคนิคของเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรามีความเหมาะสมกับทำนองดนตรีรองเง็งเดิม เนื่องด้วยผู้วิจัยพัฒนาทำนองเพลงโดยการเรียบเรียงเสียงประสานโดยใช้ช่วงเสียงที่ไม่ยากจนเกินไปทำให้นักดนตรีเล่นสบาย รวมถึงเทคนิค ที่ใช้ประกอบการเล่นมีความเหมาะสม ทำให้สีสันของวงเกิดความน่าสนใจ บางช่วงของบทเพลง ดนตรีรองเง็งเดิมเป็นกุญแจเสียงที่ยาก เมื่อนำมาเทียบกับกุญแจเสียงของดนตรีสากล แล้วทำให้เครื่องดนตรี ในวงออร์เคสตราบางเครื่อง เช่น คลารินตเล่นบันไดเสียงนั้นได้ยาก เพราะเจอระบบนิ้วที่ไม่คุ้นชิน สำหรับเทคนิคของกลุ่มเครื่องกระทบยังไม่มีความเหมาะสมเท่าที่ควรเนื่องจากเมื่อ เรานำเพลงพื้นบ้านไทยหรือเพลงไทยเดิมมาพัฒนาใหม่โดยการเรียบเรียงเสียงประสานให้วงออร์เคสตราบรรเลง ไม่ควรใช้เครื่องกระทบที่อยู่ในวงเพียงอย่างเดียว เพราะเครื่องดนตรี บางชนิดไม่ได้ให้สีสันของจังหวะหรือกลิ่นอายความเป็นพื้นบ้านได้ ควรมีเครื่องกระทบของดนตรีรองเง็ง เครื่องหมายเน้นเสียง (accent) บางช่วงยังแรงจนเกินไปสำหรับเพลงพื้นบ้าน หรือเครื่องหมาย เล่นเต็มค่าโน้ต (legato) ที่ให้เล่นเป็นคำเป็นตัว เพราะสำเนียงของเครื่องดนตรีสากลไม่สามารถ ถ่ายทอดได้ดีเท่าเครื่องดนตรีพื้นบ้านบางเพลงต้องใช้ความรู้สึกในการเล่นถึงจะสื่อให้คนฟังเข้าใจ

3. ด้านการพัฒนาทางการเรียบเรียงเสียงประสาน

แนวทำนองเดิมที่นำมาพัฒนาคงความเป็นดนตรีรองเง็งได้เป็นอย่างดี การเลือกใช้ บันไดเสียงมีความเหมาะสมกับบทเพลงรองเง็งที่นำมาเรียบเรียง เพราะเลือกใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกซึ่งเป็นบันไดเสียงอยู่ในเพลงพื้นบ้านไทยส่วนใหญ่อยู่แล้ว และการเลือกใช้คอร์ดกับแนวทำนอง สอดประสานก็สนับสนุนทำนองหลักได้เป็นอย่างดี เพราะสีสันของเครื่องดนตรีพื้นบ้านไม่สามารถเล่นเป็นคอร์ด หรือแนวทำนองประสานได้ ต่างกับวงออร์เคสตราสามารถทำให้สีสันของแนว ทำนองมีความน่าสนใจสามารถสร้างอารมณ์ที่แตกต่างทั้งแบบค่อยเป็นค่อยไป และแบบฉับพลัน เพราะวงออร์เคสตราช่วยสร้างเสียงอ่อนหวาน เสียงกร้าวดุดัน สร้างอารมณ์เร้าใจ ทำให้ผู้ฟังติดตาม ด้วยความตื่นเต้นจนจบเพลงได้ รวมถึงองค์ประกอบโดยรวมของบทเพลงพื้นบ้านในแต่ละช่วง ที่นำมาพัฒนาใหม่โดยการเรียบเรียงก็สามารถสร้างความประทับใจและเข้าถึงผู้ฟังได้เป็นอย่างดี เช่น ช่วงแรกหรือบทนำก่อนเข้าสู่บทเพลงสามารถจินตนาการถึงส่วนนำของภาพยนตร์ เรื่องใดเรื่องนึงได้ และเมื่อนำมาให้วงออร์เคสตราบรรเลง บางคนอาจจะคิดว่าคงเป็นวงที่บรรเลงเพลงคลาสสิกได้อย่างเดียวแต่ยังสามารถบรรเลงเพลงประเภทนี้ได้

บรรณานุกรม

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระฯ, (2468). ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน. โรงพิมพ์พระจันทร์.

บุษกร บิณฑสันต์. (2554). ดนตรีภาคใต้ ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ. โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และ สุภาวดี โพธิเวชกุล (2562) นาฏลักษณ์การแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี, วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. ปีที่ 11 (2)

สุขสานต์ สกุลสวน และ เรวดี อึ้งโพธิ์. (2561) การแสดงมะโย่งในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้. วารสารกระแสวัฒนธรรม

อภินันท์ จิตต์โสภา. นักดนตรีรองแง็ง. สัมภาษณ์ 24 พฤษจิกายน 2565.

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.1 ISSN (Online): 2821-9279

ผลสะท้อนจากงานสร้างสรรค์แบบฝึกหัดและบทประพันธ์สำหรับการบรรเลงเครื่องกระทบสี่ไม้ของนาดีส บุญรอด

REFLECTION OF NADIS BOONROD'S EXERCISE AND ETUDE FOR FOUR MALLETS

นาดีส บุญรอด[1]

Nadis Boonrod

[1]นักวิชาการอิสระ

Corresponding author:
Nadis Boonrod
nadis.boo@pgvim.ac.th

Received: 10 มีนาคม 2567
Revised: 18 กรกฎาคม 2567
Accepted: 25 กรกฎาคม 2567
Published: 31 กรกฎาคม 2567

Citation:
Boonrod, Nadis. "Reflection Of Nadis Boonrod's Exercise And Etude For Four Mallet.s" PULSE: *Journal for Music and Interdisciplinary Practices,* No.5 Vol.1 (2024): 58-75. https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/567/347

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาผลสะท้อนผลงานสร้างสรรค์แบบฝึกหัดและบทประพันธ์การบรรเลงสี่ไม้ของนาดีส บุญรอด แบบฝึกหัดประกอบด้วย การปฏิบัติแบบแยกไม้อิสระ การปฏิบัติแบบสลับไม้และสลับมือ การปฏิบัติแบบลงไม้พร้อมกัน และการปฏิบัติแบบลงไม้สองครั้งบนมือข้างเดียว รวมถึงบทประพันธ์ที่สอดคล้องกับหัวข้อการปฏิบัติดังกล่าวได้แก่ บทประพันธ์ Walk, Split, Groovy และ Bubble โดยมีวิธีการศึกษาสองขั้นตอน ดังต่อไปนี้ 1) สำรวจการนำไปใช้ของผลงานทั้งทางแบบฝึกหัดและบทประพันธ์สร้างสรรค์ และ 2) สอบถามผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นอาจารย์ระดับมหาวิทยาลัย และนักดนตรีเครื่องกระทบมืออาชีพ จากการศึกษาพบว่า แบบฝึกหัดและบทประพันธ์ที่ถูกออกแบบขึ้นในแต่ละหัวข้อการปฏิบัติ มีลำดับขั้นตอนการฝึกที่ชัดเจน ครอบคลุมในแต่ละหัวข้อการปฏิบัติและสามารถนำไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของแบบประกอบการเรียนได้

คำสำคัญ: แบบฝึกหัด, การบรรเลงเครื่องกระทบสี่ไม้, นาดีส บุญรอด

Abstract

The focal point of this article is the composition of exercises and etudes for four mallets by Nadis Boonrod. These exercises encompass various techniques, including single independent strokes, single alternating strokes, double vertical strokes, and double lateral strokes. Each of these techniques corresponds to a specific composition, namely Walk, Split, Groovy, and Bubble, respectively. This study employed two methods, namely survey research exploitation and interviewing advanced-level university instructors and renowned percussionists, to examine the exercises. The examination result found that the exercises and etudes were designed comprehensively for each practical topic and could be used effectively in teaching methods.

Keywords: Exercise and Etudes, Four mallets playing, Nadis Boonrod

บทนำ

จากการจัดกิจกรรม เสวนา เรื่อง "วิชาชีพนักเพอร์คัชชัน: โอกาสและอนาคตของการเรียนรู้" เป็นการเรียนรู้และบรรเลงบรรเลงเครื่องกระทบสี่ไม้ร่วมกับวิทยากรรับเชิญ ประกอบด้วย ผศ. ดร.เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม จากมหาวิทยาศิลปากร อาจารย์เกษม ทิพยเมธา-กุล จากมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และอาจารย์ธนสิทธิ์ ศิริพาณิชวัฒนา จากสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา พบว่าเส้นทางแห่งการเรียนรู้วิชาดนตรี ไม่ได้เกิดขึ้นเพียงการศึกษาในห้องเรียน แต่การเข้าร่วมกิจกรรมที่เกี่ยวกับข้องกับดนตรี ยังเป็นหนึ่งในแนวทางที่สร้างการเรียนรู้จากประสบการณ์ตรงจากศิลปิน วิทยากรรับเชิญ ซึ่งมีผู้เข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าวจำนวน 2 กลุ่ม ประกอบด้วย ผู้เข้าร่วมสาธิตอบรมเชิงปฏิบัติการ และผู้เข้าร่วมสังเกตการณ์ โดยวัตถุประสงค์ของกิจกรรมดังกล่าว จัดขึ้นเพื่อสะท้อนถึงความตระหนักในการมองหาเส้นทางของตนเอง ทั้งมุมมองด้านดนตรี ด้านการดำรงชีวิต ของนักเรียน นักศึกษา

ดนตรีในกลุ่มเครื่องกระทบ ด้วยการตั้งคำถาม และนำไปสู่กระบวนการทดลองปฏิบัติทั้งสิ่งที่ถูกและผิด ในระหว่างที่กำลังศึกษาอยู่ เพื่อค้นหาคำตอบ และนำไปสู่การสร้างแนวทางอาชีพของตนเองในอนาคต

นอกจากกิจกรรมการเสวนา ผู้เขียนยังจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ เพื่อแบ่งปันความรู้เกี่ยวกับการปฏิบัติเครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ด รวมไปถึงประสบการณ์เกี่ยวกับการแสดงดนตรีของผู้เขียน ถ่ายทอดผ่านการอบรม โดยบทเพลงที่นำมาใช้เข้าร่วมอบรมเป็นบทประพันธ์ที่มีความสอดคล้องกับการบรรเลงสี่ไม้ และเหมาะสมกับนักดนตรีเครื่องกระทบที่มีทักษะการบรรเลงระดับกลางขึ้นไป ประกอบด้วย บทเพลง Rhythmic Caprice, Marimba D'Amore, Libertango และ Rhythm Dance จากการอบรมพบว่า นักเรียน นักศึกษาที่เป็นผู้เข้าร่วมอบรม สามารถประยุกต์แบบฝึกหัดในแต่ละรูปแบบการปฏิบัติเพื่อแก้ไขข้อบกพร่องในการบรรเลงบนเครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ดได้ โดยผู้เข้าร่วมอบรมมีความเข้าใจและสามารถลงมือฝึกปฏิบัติและแก้ไขข้อบกพร่องได้ตรงตามเทคนิคการบรรเลงตามแนวทางของแบบฝึกหัดและรูปแบบการบรรเลง

ทั้งนี้ ในมุมมองของผู้ออกแบบกิจกรรม พบว่ากิจกรรมดังกล่าวไม่เป็นเพียงการเปิดมุมมองจากวิทยากรไปสู่ผู้เข้าร่วมกิจกรรมเพียงเท่านั้น หากแต่ยังสะท้อนให้ผู้เขียนเรียนรู้กระบวนการในการสร้างพื้นที่การเรียนรู้ โดยการจัดกิจกรรม ซึ่งส่งผลให้เกิดทักษะการวางแผน ทักษะการสื่อสาร ทักษะการแลกเปลี่ยนความรู้ เพื่อแลกเปลี่ยนมุมมอง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นทักษะที่สำคัญสำหรับนักดนตรีในยุคปัจจุบัน

นอกจากด้านกิจกรรม ผู้เขียนยังได้สร้างแบบฝึกหัด ที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการบรรเลงสี่ไม้ อันประกอบด้วย

1. การปฏิบัติแบบแยกไม้อิสระ (Single Independent Strokes)
2. การปฏิบัติแบบสลับไม้และสลับมือ (Single Alternating Strokes)
3. การปฏิบัติแบบลงไม้พร้อมกัน (Double Vertical Strokes)
4. การปฏิบัติแบบลงไม้สองครั้งบนมือข้างเดียว (Double Lateral Strokes)

จากเทคนิคการบรรเลงสี่ไม้ดังกล่าว จัดอยู่ในแบบฝึกหัดประกอบคำบรรยาย โดยมีลำดับของเนื้อหาเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ สิ่งที่ได้จากแบบฝึกหัด วิธีการปฏิบัติ ความเร็วที่ควรซ้อม ความเร็วที่ใช้งานได้จริง ระยะเวลาในการฝึกซ้อม และข้อควรระวัง

ทั้งนี้นอกจากแบบฝึกหัดที่ถูกออกแบบขึ้น ผู้เขียนได้สร้างบทประพันธ์ที่พัฒนาทักษะการบรรเลง เพื่อพัฒนาต่อยอดทักษะการบรรเลงสี่ไม้ให้อยู่ในรูปเพลง ซึ่งใช้แนวทางในการประพันธ์มา

จากรูปแบบการปฏิบัติทั้ง 4 รูปแบบ ประกอบด้วย

1. บทประพันธ์ Walk มุ่งเน้นที่การปฏิบัติแบบแยกไม้อิสระ
2. บทประพันธ์ Split มุ่งเน้นที่การปฏิบัติแบบสลับไม้และสลับมือ
3. บทประพันธ์ Groovy มุ่งเน้นที่การปฏิบัติแบบลงไม้พร้อมกัน
4. บทประพันธ์ Bubble มุ่งเน้นที่การปฏิบัติแบบลงไม้สองครั้งบนมือข้างเดียว

ซึ่งกระบวนการในการออกแบบแบบฝึกหัด และบทประพันธ์ มาจากการศึกษาตัวอย่างจากตำรา Method of Movement for Marimba with 590 Exercises โดย ลีห์ ฮาวเวิร์ด สตีเวนส์ (Leigh Howard Stevens) นักมาริมบา และนักประพันธ์ชาวอเมริกัน ซึ่งเป็นผู้พัฒนาการจับไม้รูปแบบอิสระ โดยเนื้อหาสาระของตำราเล่มนี้ แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1) พื้นฐานและรูปแบบการจับไม้ 2) แบบฝึกหัด 3) คู่มือการใช้หนังสือ ตำราเล่มนี้ยังได้แบ่งหมวดหมู่สำหรับการปฏิบัติสี่รูปแบบการปฏิบัติพื้นฐาน โดยการออกแบบแบบฝึกหัดแบบสั้น ๆ ไว้มากถึง 590 แบบฝึกหัด โดยเรียงลำดับตามหมวดหมู่ของหัวข้อการปฏิบัติ ตำราเล่มนี้ให้ความสำคัญในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับสรีระขณะบรรเลงมาริมบาเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการจับไม้รูปแบบอิสระ นอกจากนั้นยังได้ศึกษาตัวอย่างบทประพันธ์ที่พัฒนามาจากแบบฝึกหัดจากตำรา Marimba: Technique Through Music โดย มาร์ค ฟอร์ด (Mark Ford) นักดนตรีเครื่องกระทบ และนักประพันธ์ชาวอเมริกัน ตำราเล่มนี้เป็นบทประพันธ์ขนาดสั้น เพื่อพัฒนาทักษะเฉพาะของรูปแบบการบรรเลงสี่ไม้ ซึ่งได้รับอิทธิพลในการเขียนมาจากหนังสือ Method of Movement for Marimba

ตารางที่ 1 ตารางแสดงบทประพันธ์และเทคนิคการปฏิบัติการบรรเลงสี่ไม้ในรูปแบบต่าง ๆ

การสร้างสรรค์	ผลงานที่ 1	ผลงานที่ 2	ผลงานที่ 3	ผลงานที่ 4
แบบฝึกหัด	การปฏิบัติแบบแยกไม้อิสระ (Single Independent Strokes)	การปฏิบัติแบบสลับไม้และสลับมือ (Single Alternating Strokes)	การปฏิบัติแบบลงไม้พร้อมกัน (Double Vertical Strokes)	การปฏิบัติแบบลงไม้สองครั้งบนมือข้างเดียว (Double Lateral Strokes)
บทประพันธ์	บทประพันธ์ Walk	บทประพันธ์ Split	บทประพันธ์ Groovy	บทประพันธ์ Bubble

ทั้งนี้ ผู้เขียนได้จัดทำวิดีโอสาธิตผลงานบทประพันธ์ที่สอดคล้องกับเทคนิคการบรรเลงตามแบบฝึกหัด และวิดีโอสาธิตกึ่งบรรยายแนวทางการปฏิบัติรูปแบบการบรรเลงสี่ไม้ ในเว็บไซต์และสื่อออนไลน์ยูทิวป์ (YouTube)[1] โดยผู้เขียนเล็งเห็นว่าบนแพลตฟอร์มออนไลน์ในปัจจุบันที่เป็นรูปแบบเว็บไซต์ สามารถใช้แบ่งปันข้อมูล กระจายชุดความรู้หลายรูปแบบ ได้สะดวกและเข้าถึงได้ง่าย

1 Link YouTube. https://www.youtube.com/@Ohhnadis.

ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงใช้แพลตฟอร์มออนไลน์เป็นฐานในการบันทึกข้อมูล ทั้งการออกแบบแบบฝึกหัดบทประพันธ์ วิดีทัศน์สาธิตบทประพันธ์ วิดีโอบรรยายรูปแบบการปฏิบัติ การแสดงดนตรีของผู้เขียน รวมไปถึงกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับเครื่องกระทบ ซึ่งการสร้างสรรค์สื่อการเรียนการสอนบนแพลตฟอร์มดังกล่าว เป็นการสร้างทางเลือกของผู้ที่ต้องการศึกษาในรูปแบบที่ต่างกัน

กรอบแนวคิด

บทความชิ้นนี้มุ่งเน้นการศึกษาในด้านการนำไปใช้ประโยชน์ของผลงานสร้างสรรค์ทั้งแบบฝึกหัดและบทประพันธ์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น โดยผู้เขียนได้นำเสนอให้เห็นถึงวิธีการนำไปใช้และข้อเสนอในการพัฒนาแบบฝึกหัดจากผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นอาจารย์มหาวิทยาลัยและนักดนตรีเครื่องกระทบอาชีพ โดยมีการเผยแพร่แบบฝึกหัดและบทประพันธ์ในรูปแบบสิ่งพิมพ์ วิดีโอสาธิตบนเว็บไซต์ที่ผู้เขียนออกแบบขึ้น

วิธีการศึกษา

1. ผลการสำรวจการนำไปใช้ของผลงานทั้งทางแบบฝึกหัดและบทประพันธ์สร้างสรรค์

การศึกษาประเด็นดังกล่าวได้มีการสำรวจผ่านสื่อออนไลน์พบว่ามีการเผยแพร่และแบ่งปันการเข้าถึงเว็บไซต์ ผ่านช่องทางเฟสบุ๊ก (Facebook) โดยเพจ Paopun Concert[2] มีการให้ข้อมูลว่า*"อาจารย์นาดีส ได้ทำชุดแบบฝึกหัดสำหรับเรียนและฝึกซ้อมหัวข้อ 4 Mallets Technique หรือ กลวิธีการปฏิบัติสี่ไม้ ในเครื่องกระทบ หรือพูดง่าย ๆ ก็คือ ถ้าจะเล่น 4 ไม้ให้มาเปิดดูเว็ปนี้ครับ อาจารย์อธิบาย ได้ละเอียดเรียบร้อย ทั้งวิดีโอคลิป และแบบฝึกหัดที่พร้อมคำอธิบาย ลองไปเยี่ยมชมได้นะครับ ถือเป็นงานวิชาการที่มีคุณค่าและใช้ได้จริงครับ"* โดยความคิดเห็นดังกล่าวมีการกดแบ่งปันมากกว่า 100 ครั้ง และนอกจากนั้นได้มีการสอบถามจากผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นอาจารย์ระดับมหาวิทยาลัย และนักดนตรีเครื่องกระทบมืออาชีพ รวมไปถึงนักเรียน/นักศึกษาที่ได้ทดลองใช้แบบฝึกหัดดังกล่าวเป็นเครื่องมือในการซ้อม

2. วิเคราะห์ผลจากการสำรวจ

จากการทำกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ พบว่าเมื่อนักเรียน/นักศึกษาเครื่องกระทบได้ทดลองใช้แบบฝึกหัด ผ่านการซ่อมแซมจุดบกพร่องในบทเพลง รวมไปถึงทำความเข้าใจรูปแบบการปฏิบัติพื้นฐาน เมื่อนำความเข้าใจดังกล่าวไปประกอบกับบทเพลงทำให้การบรรเลงราบรื่น

2 Facebook. https://web.facebook.com/Paopunconcert/about.

เพราะสามารถแบ่งแยกรูปแบบการปฏิบัติแต่ละรูปแบบออกจากกันได้อย่างชัดเจน และสามารถมุ่งเน้นเทคนิคการบรรเลงได้อย่างถูกจุดและเหมาะสมกับรูปประโยคเพลง 3. ขอความเห็นคำแนะนำเพิ่มเติมจากผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นอาจารย์ระดับมหาวิทยาลัย และนักดนตรีเครื่องกระทบมืออาชีพ ซึ่งมีรายนามดังนี้

- ผศ. ดร.เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม อาจารย์ประจำ คณะดุริยางค์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
- ผศ. ดร.พนัส ต้องการพานิช อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
- ดร.วรรณภา ญาณวุฒิ อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- อาจารย์เกษม ทิพยเมธากุล อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- อาจารย์อนุสรณ์ ปราบหนองบั่ว อาจารย์พิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป
- อาจารย์ธนสิทธิ์ ศิริพานิชวัฒนา อาจารย์ประจำ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
- อาจารย์ไกรสิทธิ์ สุวรรณเหล่า อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- อาจารย์ศรสวรรค์ หอมวิเศษวงศา อาจารยพิเศษ โครงการห้องเรียนดนตรี โรงเรียนหอวัง

ตารางที่ 2 : ตารางแสดงการปรับใช้เทคนิคการบรรเลงสี่ไม้เบื้องต้น สำหรับนักเรียน นักศึกษาของผู้เชี่ยวชาญ

รายนามอาจารย์/ นักเพอร์คัชชันมืออาชีพ	**การปฏิบัติแบบแยกไม้อิสระ (Single Independent Strokes)**	**การปฏิบัติแบบสลับไม้และสลับมือ (Single Alternating Strokes)**	**การปฏิบัติแบบลงไม้พร้อมกัน (Double Vertical Strokes)**	**การปฏิบัติแบบลงไม้สองครั้งบนมือข้างเดียว (Double Lateral Strokes)**
1. ผศ. ดร.เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, มหาวิทยาลัยมหิดล	- Individual Exercises ออกแบบตามความเหมาะสมเฉพาะบุคคล - กำหนดบทประพันธ์ตัวอย่างเพื่อให้นักศึกษามีเกณฑ์ในการเลือกเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการพัฒนา	- Individual Exercises ออกแบบตามความเหมาะสมเฉพาะบุคคล - กำหนดบทประพันธ์ตัวอย่างเพื่อให้นักศึกษามีเกณฑ์ในการเลือกเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการพัฒนา - Frog by Keiko Abe	- Individual Exercises ออกแบบตามความเหมาะสมเฉพาะบุคคล - กำหนดบทประพันธ์ตัวอย่างเพื่อให้นักศึกษามีเกณฑ์ในการเลือกเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการพัฒนา - Etude in C Major by Clair Omar Musser - Charade by Werner Stadler	- Individual Exercises ออกแบบตามความเหมาะสมเฉพาะบุคคล - กำหนดบทประพันธ์ตัวอย่างเพื่อให้นักศึกษามีเกณฑ์ในการเลือกเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการพัฒนา
2. ผศ. ดร.พนัส ต้องการพานิช, วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา	- Individual Exercises ออกแบบตามความเหมาะสมเฉพาะบุคคล - กำหนดบทประพันธ์ตัวอย่างเพื่อให้นักศึกษามีเกณฑ์ในการเลือกเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการพัฒนา	- Individual Exercises ออกแบบตามความเหมาะสมเฉพาะบุคคล - กำหนดบทประพันธ์ตัวอย่างเพื่อให้นักศึกษามีเกณฑ์ในการเลือกเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการพัฒนา	- Individual Exercises ออกแบบตามความเหมาะสมเฉพาะบุคคล - กำหนดบทประพันธ์ตัวอย่างเพื่อให้นักศึกษามีเกณฑ์ในการเลือกเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการพัฒนา	- Individual Exercises ออกแบบตามความเหมาะสมเฉพาะบุคคล - กำหนดบทประพันธ์ตัวอย่างเพื่อให้นักศึกษามีเกณฑ์ในการเลือกเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการพัฒนา

รายนามอาจารย์/ นักเพอร์คัชชันมืออาชีพ	การปฏิบัติแบบแยกไม้อิสระ (Single Independent Strokes)	การปฏิบัติแบบสลับไม้และสลับมือ (Single Alternating Strokes)	การปฏิบัติแบบลงไม้พร้อมกัน (Double Vertical Strokes)	การปฏิบัติแบบลงไม้สองครั้ง บนมือข้างเดียว (Double Lateral Strokes)
3. ดร.วรรณภา ญาณวุฒิ, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล	- Floor Parties Developing 4 Mallet Technique without a Keyboard By Dean Johnson & Dr. Matthew Jordan - Teaching Percussion by Gary D. Cook - Funny Mallets by Nebojsa Zivkovic	- Floor Parties Developing 4 Mallet Technique without a Keyboard By Dean Johnson & Dr. Matthew Jordan - Teaching Percussion by Gary D. Cook - Funny Mallets by Nebojsa Zivkovic	- Floor Parties Developing 4 Mallet Technique without a Keyboard By Dean Johnson & Dr. Matthew Jordan - Teaching Percussion by Gary D. Cook - Funny Mallets by Nebojsa Zivkovic	- Floor Parties Developing 4 Mallet Technique without a Keyboard By Dean Johnson & Dr. Matthew Jordan - Teaching Percussion by Gary D. Cook - Funny Mallets by Nebojsa Zivkovic
4. อาจารย์เกษม ทิพยเมธากุล, คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์	- Mallet Studies by Robert Schietroma - University of Central Florida Mallets Handbook - Method of Movement for Marimba	- Mallet Studies by Robert Schietroma - University of Central Florida Mallets Handbook - Method of Movement for Marimba	- Mallet Studies by Robert Schietroma - University of Central Florida Mallets Handbook - Method of Movement for Marimba	- Mallet Studies by Robert Schietroma - University of Central Florida Mallets Handbook - Method of Movement for Marimba - บทประพันธ์ของ Ney Rosauro ท่อน 3 ส่วนมากจะพบรูปแบบการปฏิบัติลงไม้สองครั้งบนมือข้างเดียว

รายนามอาจารย์/ นักเพอร์คัชชันมืออาชีพ	การปฏิบัติแบบแยกไม้อิสระ (Single Independent Strokes)	การปฏิบัติแบบสลับไม้และสลับมือ (Single Alternating Strokes)	การปฏิบัติแบบลงไม้พร้อมกัน (Double Vertical Strokes)	การปฏิบัติแบบลงไม้สองครั้ง บนมือข้างเดียว (Double Lateral Strokes)
3. ดร.วรรณภา ญาณวุฒิ, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล	- Floor Parties Developing 4 Mallet Technique without a Keyboard By Dean Johnson & Dr. Matthew Jordan - Teaching Percussion by Gary D. Cook - Funny Mallets by Nebojsa Zivkovic	- Floor Parties Developing 4 Mallet Technique without a Keyboard By Dean Johnson & Dr. Matthew Jordan - Teaching Percussion by Gary D. Cook - Funny Mallets by Nebojsa Zivkovic	- Floor Parties Developing 4 Mallet Technique without a Keyboard By Dean Johnson & Dr. Matthew Jordan - Teaching Percussion by Gary D. Cook - Funny Mallets by Nebojsa Zivkovic	- Floor Parties Developing 4 Mallet Technique without a Keyboard By Dean Johnson & Dr. Matthew Jordan - Teaching Percussion by Gary D. Cook - Funny Mallets by Nebojsa Zivkovic
4. อาจารย์เกษม ทิพยเมธากุล, คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์	- Mallet Studies by Robert Schietroma - University of Central Florida Mallets Handbook - Method of Movement for Marimba	- Mallet Studies by Robert Schietroma - University of Central Florida Mallets Handbook - Method of Movement for Marimba	- Mallet Studies by Robert Schietroma - University of Central Florida Mallets Handbook - Method of Movement for Marimba	- Mallet Studies by Robert Schietroma - University of Central Florida Mallets Handbook - Method of Movement for Marimba - บทประพันธ์ของ Ney Rosauro ท่อน 3 ส่วนมากจะพบรูปแบบการปฏิบัติลงไม้สองครั้งบนมือข้างเดียว

จากตารางที่ 2 ตารางแสดงการปรับใช้เทคนิคการบรรเลงสี่ไม้เบื้องต้น สำหรับนักเรียนนักศึกษาของผู้เชี่ยวชาญ โดยมีข้อเสนอแนะดังนี้

ผศ. ดร.เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม ให้ข้อมูลว่า ปกตินักศึกษาที่เริ่มต้นเข้ามาเรียนโดยมากจะมีพื้นฐานการบรรเลงสี่ไม้มาบ้างแล้ว จึงใช้วิธีกำหนดเกณฑ์ของบทประพันธ์หรือบทเพลงที่นักศึกษาจะนำมาใช้เรียนในแต่ละชั้นปี เพื่อให้นักศึกษามีอิสระในการเลือกเรียนบทเพลงที่ตนนั้นสนใจ รวมไปถึงเทคนิคการปฏิบัติที่นักศึกษาต้องการพัฒนา โดยมีการกำหนดตัวอย่างบทเพลง แต่ไม่บังคับ นักศึกษาสามารถเลือกบทเพลงนอกเหนือจากตัวอย่างแต่มีลักษณะการปฏิบัติเทียบเท่ามาใช้เรียนได้ และเมื่อเกิดข้อบกพร่องในการพัฒนา อาจารย์จะออกแบบแบบฝึกหัดที่เป็นลักษณะเฉพาะบุคคลเพื่อแก้ไข้ข้อบกพร่องดังกล่าว เป็นกรณีไป

ผศ. ดร.พนัส ต้องการพานิช ให้ข้อมูลว่า ใช้วิธีการออกแบบการเรียนแบบรายบุคคลตามความพร้อมของนักศึกษา เนื่องจากนักศึกษาโดยรวมมีพื้นฐานค่อนข้างต่ำกว่ามาตรฐาน แต่มีความสนใจในด้านการสอนดนตรีและการปฏิบัติเครื่องกระทบ จึงต้องเริ่มต้นสร้างพื้นฐานใหม่ตั้งแต่การจับไม้ โดยให้นักศึกษามีอิสระในการเลือกจับสี่ไม้ทั้งรูปแบบอิสระ และแบบไขว้ ตามสรีระและความชอบส่วนบุคคลของนักศึกษาได้ นอกจากนั้นเปิดโอกาสให้นักศึกษาสามารถเลือกบทเพลงที่สนใจ เพื่อใช้พัฒนาเทคนิคการปฏิบัติ โดยมีตัวอย่างบทเพลงจากห้องสมุดใช้เป็นเกณฑ์การคัดเลือก เมื่อนักศึกษาเลือกบทเพลงได้จำนวนนึงมานำเสนอ อาจารย์จะได้เป็นผู้ให้คำแนะนำถึงความเหมาะสมของบทเพลงที่เลือกมา ว่าเหมาะสมกับจุดประสงค์ที่จำเป็นต่อการพัฒนาของนักศึกษาแต่ละบุคคลหรือไม่

ดร.วรรณภา ญาณวุฒิ ให้ข้อมูลว่า จะเริ่มดูที่พื้นฐานการบรรเลงของนักศึกษารายบุคคลก่อน บางคนถ้ามีพื้นฐานการบรรเลงที่ดีอยู่แล้ว ก็สามารถต่อยอดเทคนิคการบรรเลงอื่น ๆ ตามลำดับได้ แต่หากยังมีพื้นฐานไม่ดีเท่าที่ควร ก็จะมีการปรับพื้นฐานเทคนิคการบรรเลงจาก หนังสือของ Teaching Percussion โดย Gary D. Cook และต่อยอดมายังการเรียนรู้แบบฝึกหัดจาก Funny Mallets โดย Nebojsa Zivkovic และใช้การอ้างอิงชื่อรูปแบบการปฏิบัติต่าง ๆ จากหนังสือของ Leigh Howard Stevens และ Floor Parties โดย Dean Johnson และ Dr. Matthew Jordan นอกจากนั้นนักศึกษาจะได้ฝึกออกแบบแบบฝึกหัดและวอร์มอัพ รูปแบบรายบุคคล ซึ่งแต่ละเทอมก็จะเพิ่มเติมและเปลี่ยนไป ตามบริบทที่กำลังศึกษาอยู่ ณ ขณะนั้น และส่วนสุดท้าย

จึงจะเป็นเรื่องการตีความบทเพลง ผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกาย ท่วงท่าในการให้ลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน

อาจารย์เกษม ทิพยเมธากุล ให้ข้อมูลว่า แบบฝึกหัดจะมี 3 รูปแบบ ประกอบด้วย 1) แบบฝึกหัดที่พัฒนากล้ามเนื้อ 2) แบบฝึกหัดที่พัฒนาสมอง และ3) แบบฝึกหัดที่พัฒนาทั้งกล้ามเนื้อและสมอง โดยทั้ง 3 รูปแบบ ล้วนแล้วแต่จำเป็นสำหรับการพัฒนาทักษะด้านดนตรี ซึ่งรูปแบบการสอนของอาจารย์จะเป็นการกำหนดมาตรฐานการเรียนรู้ที่เหมือนกัน เป็นประมวลโครงสร้างรายวิชาระดับชั้นปี กำหนดชัดเจนว่าต้องศึกษาผ่านเรื่องใด เพื่อจะพัฒนาต่อไปยังอีกเรื่อง โดยมีรูปแบบและขั้นตอนลำดับการฝึก อ้างอิงจาก หนังสือ University of Central Florida Mallets Handbook และมีการสอดแทรกแบบประกอบการเรียน จากหนังสือ Method of Movement for Marimba ซึ่งการกำหนดขอบเขตของการฝึกผ่านแบบฝึกหัดที่กำหนดไว้ จะเป็นการกำหนดมาตรฐานที่เหมือนกัน และทำให้นักศึกษาเห็นทิศทางของลำดับการฝึกอย่างเป็นขั้นตอน

อาจารย์ธนสิทธิ์ ศิริพานิชวัฒนา ให้ข้อมูลว่า จะเริ่มจากการดูพื้นฐานของนักศึกษาว่ามีความเข้าใจเครื่องกระทบประมาณไหน และมีประสบการณ์การเล่นเครื่องดนตรีอื่นมาบ้างไหม หากนักศึกษาเคยฝึกเพียงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ก็จะให้นักศึกษาเริ่มเรียนจากแบบฝึกหัดที่อาจารย์เป็นผู้ออกแบบ จำนวน 10 เบอร์ และเลือกบทเพลงสำหรับเครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ด จำนวน 3 - 4 บทเพลง มาปรึกษาเพื่อให้เกิดการพัฒนาขึ้นควบคู่กันระหว่างการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดกระทั่งการนำไปใช้ในบทเพลง แต่ถ้านักศึกษามีประสบการณ์การเล่นเครื่องดนตรีอื่น ๆ อาทิ เปียโน มาก่อน ก็จะเริ่มจากการคัดเลือกและปรึกษาบทเพลง ที่จะใช้ในการเรียนก่อน และจึงกลับไปที่การซ้อมแบบฝึกหัดดังกล่าว เนื่องจากในส่วนท้ายของแบบฝึกหัด จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเคลื่อนไหว โดยทั่วไปแล้วนักดนตรีเครื่องกระทบที่มีประสบการณ์การเล่นเครื่องดนตรีอื่นมาก่อนด้วย จะมีลักษณะท่วงท่าในการบรรเลงที่เป็นธรรมชาติอยู่แล้ว ต่างจากนักดนตรีเครื่องกระทบที่ฝึกเพียงแค่การตีกลองมาเพียงอย่างเดียว อาจมีลักษณะการเคลื่อนไหวที่แข็งและไม่เป็นธรรมชาติ จึงมีวิธีการเริ่มต้นสำหรับการฝึกการบรรเลงสี่ไม้ที่แตกต่างกัน กล่าวคือ การใช้แบบฝึกหัดจำกัดบทเพลง หรือการใช้บทเพลงจำกัดแบบฝึกหัด

อาจารย์อนุสรณ์ ปราบหนองบั่ว ให้ข้อมูลว่า เมื่อนักเรียน นักศึกษา มีพื้นฐานการปฏิบัติสองไม้จนเริ่มชำนาญ จะเริ่มฝึกการปฏิบัติสี่ไม้จากเทคนิคการลงไม้พร้อมกัน การแยกไม้อิสระ และการสลับไม้และสลับมือ ตามลำดับ โดยทุก ๆ รูปแบบการปฏิบัติจะเริ่มฝึกโดยใช้คู่ 5 เนื่องจากเป็นขั้นคู่ที่ธรรมชาติที่สุดสำหรับการเริ่มต้นจับสี่ไม้ เมื่อนักเรียน/นักศึกษา สามารถลงไม้พร้อมกัน

แยกวิธีหมุนข้อมือในแต่ละไม้ได้ ก็จะพัฒนาไปสู่บทเพลงพื้นฐาน อาทิ Gitano, Rain Dance, Yellow After The Rain, Charade, Mexican Dances เป็นต้น ซึ่งบทเพลงเหล่านี้จะมีรูปแบบการปฏิบัติเทคนิคพื้นฐานที่ครอบคลุมเพียง 3 เรื่อง โดยยังปราศจากการลงไม้สองครั้งแบบต่อเนื่องบนมือข้างเดียว จากการเรียนรู้ผ่านบทเพลงตัวอย่างที่ถูกกำหนดให้นักเรียน/นักศึกษา จะพบว่านักเรียน/นักศึกษา จะมีประสบการณ์อ่านโน้ตประกอบการบรรเลงสี่ไม้ บนกุญแจ ซอล หากแต่บทประพันธ์และบทเพลงที่ใช้สำหรับการเรียน การสอน บนเครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ด จะต้องครอบคลุมช่วงเสียงจนกระทั่งการใช้กุญแจ ฟา อาจารย์อนุสรณ์ จึงกำหนดให้เรียนบทประพันธ์ของบาค (J.S. Bach) หลังจากการฝึกบทเพลงพื้นฐานสี่ไม้ จากนั้นรูปแบบการลงไม้สองครั้งต่อเนื่องบนมือข้างเดียว จะมาจากบทเพลงที่เลือกอิสระ และถูกพบวิธีการปฏิบัติดังกล่าว จึงจะออกแบบแบบฝึกหัดให้นักเรียน/นักศึกษารายบุคคล เพื่อพัฒนารูปแบบการปฏิบัติที่เกิดขึ้นเฉพาะบทเพลง

อาจารย์ไกรสิทธิ์ สุวรรณเหล่า ให้ข้อมูลว่า จะเริ่มปูพื้นฐานการปฏิบัติสี่ไม้โดยเริ่มต้นการการลงไม้พร้อมกัน ต่อด้วยการแยกไม้อิสระ และการสลับไม้ สลับมือ ตามลำดับ โดยจะเริ่มฝึกจากขยับอวัยวะแต่ละส่วนบริเวณมืออย่างช้ามากก่อน เพื่อให้เข้าใจถึงกายภาพที่ถูกต้องขณะปฏิบัติ จากนั้นจึงพัฒนามาสู่การใช้แบบฝึกหัดและบทเพลง จากหนังสือ Marimba: Technique Through Music โดย Mark Ford ซึ่งข้อดี ของหนังสือเล่มนี้ คือ มีวัตถุประสงค์ ข้อควรระวัง จุดมุ่งหมายของการใช้แบบฝึกหัด ในแต่ละหัวข้อการปฏิบัติที่ชัดเจน นอกจากนั้นยังมีบทประพันธ์ขนาดสั้นในทุกหัวข้อการปฏิบัติ ที่มุ่งเน้นไปยังรูปแบบการปฏิบัติดังกล่าวในแต่ละหัวข้อ ทำให้เป็นการสร้างเป้าหมายในการใช้แบบฝึกหัดและบทประพันธ์ให้กับนักเรียนได้เป็นอย่างดี นอกจากบทประพันธ์จากหนังสือเล่มดังกล่าวแล้ว อาจารย์เปิดโอกาสให้นักเรียน/นักศึกษา สามารถเลือกบทเพลงอิสระมาใช้ศึกษาได้เช่นเดียวกัน โดยหัวข้อการลงไม้สองครั้งบนมือข้างเดียว จะถูกนำมาใช้เป็นบทเรียนหลังจากผ่านการฝึก รูปแบบการลงไม้พร้อมกัน การแยกไม้อิสระ และการสลับไม้ สลับมือ จนชำนาญระดับนึงแล้ว

อาจารย์ศรสวรรค์ หอมวิเศษวงศา ให้ข้อมูลว่า โดยปกติจะใช้เพลงพื้นฐานสำหรับการฝึกการบรรเลงสี่ไม้ผ่านบทเพลง อาทิ เพลง Katamiya โดย Emmanuel Sejourne พัฒนาต่อเนื่องไปยังบทเพลง Mexican Dances ท่อน 1 - 2 และ Two Movement for Marimba โดย Toshimitsu Tanaka ตามลำดับ โดยในระหว่างที่ศึกษาอยู่ในแต่ละบทเพลง จะให้นักเรียนได้ฝึกความคิดสร้างสรรค์ด้วยการออกแบบแบบฝึกหัด โดยหยิบเทคนิคการปฏิบัตินำมาออกแบบเฉพาะรายบุคคล โดยอาจารย์เป็นผู้ให้คำปรึกษา เพื่อสร้างให้บรรยากาศของชั้นเรียนเกิดการมีส่วนรวม

ระหว่างนักเรียนและอาจารย์ โดยบทเพลงที่ถูกระบุนั้น เป็นเพียงตัวอย่างลำดับของการฝึก แต่ในการเรียนการสอน นักเรียนสามารถมีส่วนร่วมในการตัดสินใจเลือกเรียนในบทประพันธ์ที่เขาเหล่านั้นสนใจได้ ตามอิสระและความเหมาะสมกับการพัฒนา

ตารางที่ 3 ตารางแสดงข้อเสนอข้อเสนอแนะ เกี่ยวกับแบบฝึกหัดและบทประพันธ์สร้างสรรค์ของผู้เขียน

รายนามอาจารย์/ นักเพอร์คัชชันมืออาชีพ	**ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะ**
1. ผศ. ดร.เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล	**แบบฝึกหัด** - การลำดับของแบบฝึกหัดในทุก ๆ หัวข้อการปฏิบัติ เป็นไปตามลำดับที่ควรฝึกดีมาก ถ้าสามารถปรับเส้นกั้นห้องรวมไปถึงความเท่ากันของจำนวนห้องที่เป็นตัวอย่างในบันไดเสียงต่อไปให้เท่ากับแบบฝึกหัดด้วย จะช่วยให้สบายตาต่อการมองมากยิ่งขึ้น - ในกรณีของการเปลี่ยนบันไดเสียง ที่ผู้เขียนใช้ etc. และมีตัวอย่างสำหรับบันไดเสียงต่อ ๆ ไป อาจเกิดความคลาดเคลื่อนของผู้ใช้งานได้ ถ้าปรับเป็น To all key และมีตัวอย่างดังเดิม อาจช่วยให้ผู้ที่ไม่มีประสบการณ์เข้าใจได้ง่ายกว่า และใช้งานได้ตรงวัตถุประสงค์ของแบบฝึกหัด **บทประพันธ์** - ในบางบทประพันธ์อาจยากสำหรับการเริ่มต้นฝึก แต่ถ้าสามารถฝึกแบบฝึกหัดได้ครบทุกเบอร์ตามคำแนะนำที่ผู้เขียนได้วางแผนไว้ ก็สามารถปฏิบัติได้แน่นอน - เสนอแนะให้มีการรวบรวมและเผยแพร่รูปแบบเล่ม จะเป็นอีก 1 แบบประกอบเรียน ที่มีคุณค่าสำหรับนักดนตรีเครื่องกระทบเป็นอย่างมาก
2. ผศ. ดร.พนัส ต้องการพานิช, วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา	**แบบฝึกหัด** แบบฝึกหัดมีความละเอียดเป็นอย่างมากในทุกหัวข้อการปฏิบัติ หากมีการรวบรวมเป็นเล่มเหมือนหนังสือจะดีมาก เพราะจะช่วยให้ผู้ใช้งานสามารถจนบันทึกรายละเอียดต่าง ๆ ลงไปได้อย่างสะดวก **บทประพันธ์** บทประพันธ์ครอบคลุมการใช้แบบฝึกหัดในแต่ละหัวข้อการปฏิบัติดี และเป็นเสมือนปลายทางสำหรับการใช้แบบฝึกหัด
3. ดร.วรรณภา ญาณวุฒิ, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล	**แบบฝึกหัด** - ลิ้งค์ที่ใช้สำหรับการเข้าไปใช้งานแบบฝึกหัด มีความสับสนเล็กน้อยว่าเป็นเพียงชื่อหัวข้อของ รูปแบบการปฏิบัติ หรือไม่ ถ้าแยกออกมาให้เหมือนกับบทประพันธ์จะช่วยให้สะดวกต่อการเข้าถึงมากกว่า - รายละเอียดของการปฏิบัติบางส่วนพบคำอธิบาย แต่ถ้าผู้เขียนสามารถลงลึกถึงกายภาพ เช่น เครื่องหมาย Slightly Accent หากมีการอธิบายจนผู้ใช้งานเห็นภาพว่าควรขยับร่างกายอย่างไร จะช่วยมีประสิทธิภาพสำหรับการนำไปใช้งานในหัวข้อนั้น ๆ

รายนามอาจารย์/ นักเพอร์คัชชันมืออาชีพ	ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะ
	- ในหัวข้อการปฏิบัติลูกไม้พร้อมกัน ชื่อนามสำหรับหัวข้อของแบบฝึกหัด ควรมีแหล่งอ้างอิงที่ตรงกับประเภทการปฏิบัตินั้น ๆ เพื่อช่วยให้ผู้ที่ใช้งาน สามารถใช้ชื่อดังกล่าวในการค้นหารูปแบบการปฏิบัติรูปแบบเดียวกัน กับฐานข้อมูลอื่น ๆ ที่มีอยู่ - แบบฝึกหัดกระทั่งวัตถุที่อยู่เผยแพร่อยู่บนเว็บไซต์ มีการอธิบายโดยการใช้ภาษาไทย ซึ่งเป็นประโยชน์มากต่อการพัฒนานักเรียนในประเทศไทย เพราะตำราหนังสือ ที่พบอยู่ในการเรียนการสอนเครื่องกระทบในปัจจุบัน ล้วนแล้วแต่ใช้ภาษาอังกฤษ การทำแบบฝึกหัดกระทั่งสื่อการสอนที่ใช้ภาษาไทยจึงเป็นประโยชน์มาก ๆ **บทประพันธ์** ในส่วนของบทประพันธ์ Walk และ Split ซึ่งอยู่ในรูปแบบการปฏิบัติเผยกไม้อิสระ และการสลับไม้ สลับมือ มีความเหมาะสมสำหรับการเริ่มต้นดี แต่บทประพันธ์ Groovy ซึ่งอยู่ในรูปแบบการลงไม้พร้อมกัน อาจมีความซับซ้อนของรูปแบบจังหวะ รวมไปถึงเทคนิคการบรรเลง เช่น ขั้นคู่ที่ค่อนข้างกระโดดไกล ถ้าอนาคตสามารถปรับความเหมาะสมตรงนี้ได้ ก็จะทำให้งานนี้มีความน่าใช้งานได้มากยิ่งขึ้น
4. อาจารย์เกษม ทิพยแก่รากุล, คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม	- มีการลำดับของเนื้อหา ประกอบกับคำอธิบายที่เข้าใจง่าย และเป็นภาษาไทยซึ่งเหมาะกับนักเรียน/นักศึกษาในประเทศไทย - สามารถใช้เป็นหนึ่งในแบบประกอบการเรียน สำหรับเครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ดได้ - เพิ่มเติมสำหรับแพลตฟอร์มที่ใช้เผยแพร่งาน หากมีโครงข่ายพันธมิตร ในเว็บไซต์ จะทำให้เว็บไซต์ที่ผู้เยี่ยมชมทำขึ้น สากลมากกว่าเดิม เพราะตอนนี้เหมือนตัวอย่างอาจต้องใช้การเผยแพร่โดยบุคคลเพียงเท่านั้น แต่ถ้ามีโครงข่ายเว็บไซต์อื่น ที่สามารถลิงค์เปลี่ยนข้อมูลอื่น ๆ ได้ ก็จะยิ่งเป็นประโยชน์ต่อทั้งการเผยแพร่องค์ความรู้ในตัวงาน และเป็นการต่อยอดให้ผู้ใช้งานได้มีแหล่งเรียนรู้เพิ่มเติม
5. อาจารย์ธนสิทธิ์ ศิริพานิชวัฒนา, สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา	**แบบฝึกหัด** ง่ายต่อการใช้งาน เพราะมีการจัดลำดับหมวดหมู่ของหัวข้อการฝึกอย่างเป็นระเบียบดีมาก และรวบรวมพื้นฐานการปฏิบัติไว้ครบมาก "*one stop service*" มีประโยชน์ในแง่ภาษาและมีคุณค่าในแง่การศึกษา **บทประพันธ์** - ถ้ามีการใช้ท่านองที่คุ้นหูจะช่วยให้ผู้ฝึกรู้สึกคุ้นเคย และเพิ่มเพลินกับการฝึกซ้อมมากยิ่งขึ้น - เพิ่มเติมเรื่อง Mix Strokes ในอนาคต

รายนามอาจารย์/ นักเพอร์คัชชันมืออาชีพ	ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะ
	- แนะนำการต่อยอดความรู้จากตัวงาน ด้วยผู้ใช้งาน อาจมีส่วนท้ายของการใช้งาน สอนให้ทำนองหรือคอร์ด ตามความพึงพอใจของผู้ใช้งาน มาออกแบบตามแบบฝึกหัดของตนเอง
6. อาจารย์อนุสรณ์ ปราบหนองบั่ว, วิทยาลัยนาฏศิลป	**แบบฝึกหัด** - แบบฝึกหัดมีลำดับขั้นตอนการฝึกพร้อมคำอธิบายดีอยู่แล้ว แต่อนาคตอยากให้ต่อยอดเพิ่มเติม โดยแนะนำให้ใช้ทำนอง หรือคอร์ดง่าย ๆ มาใช้มาออกแบบ เพื่อเป็นกุศโลบายทำให้ผู้ฝึกเกิดซึมซับจากทำนองไปสู่รูปแบบการปฏิบัติในแต่ละหัวข้อได้ง่ายขึ้น **บทประพันธ์** - เพลงดี มีจุดโฟกัสของแต่ละบทประพันธ์ชัดเจนมาก มีโอกาสได้นำไปใช้สำหรับการสอบวัดระดับความสามารถของนักเรียน พบว่าบทประพันธ์ช่วยให้นักเรียนมุ่งเน้นทักษะใดทักษะนึงของการบรรเลงสี่ไม้ได้ดี
7. อาจารย์ไกรสิทธิ์ สุวรรณเหล่า, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล	**แบบฝึกหัด** - แบบฝึกหัดมีรายละเอียด คำอธิบาย ลำดับ และรูปแบบการฝึกชัดเจนเป็นแบบแผนดีมาก **บทประพันธ์** - อยากให้เพิ่มการออกแบบบทประพันธ์แบบง่าย สำหรับผู้เริ่มต้นฝึกการบรรเลงสี่ไม้ ที่มีความยาวเพียง 1 - 2 หน้ากระดาษ และใช้รูปแบบของเสียงประสานที่ไม่ซับซ้อน ขั้นคู่กระโดดไม่ไกล ในแต่ละหัวข้อปฏิบัติ - เพิ่มเติมรูปแบบการ Mix Strokes หรือรวมทุกรูปแบบการปฏิบัติพื้นฐานทั้ง 4 รูปแบบไว้ด้วยกัน
8. อาจารย์ศรสวรรค์ หอมวิเศษวงศา, โครงการห้องเรียนดนตรี โรงเรียนหอวัง	**แบบฝึกหัด** - ส่วนของแบบฝึกหัดมีเนื้อหา และลำดับขั้นตอนการฝึกตามที่ชัดเจน เข้าใจง่าย - แนะนำการทำเป็นรูปเล่ม หากมีการตกแต่ง สีสัน ให้ดูไม่เป็นตำราจนเกินไปในอนาคต อาจช่วยให้น่าดู และน่าใช้งานมากยิ่งขึ้น - ทำฉบับภาษาอังกฤษเพิ่มเติม โดยสามารถใช้เนื้อหาเดิมได้ คิดว่าองค์ความรู้ในชิ้นงานมีประโยชน์กับนักเครื่องกระทบในระดับสากลด้วย **บทประพันธ์** - มีความสอดคล้องกับการฝึกแต่ละหัวข้อการปฏิบัติดีมาก ทำให้นักเรียนพบจุดประสงค์ที่ชัดเจนสำหรับการฝึกการบรรเลงในแต่ละหัวข้อการปฏิบัติ

สรุปผลการศึกษา

จากการเรียนรู้ผ่านกระบวนการ การสร้างกิจกรรมเสวนา และกิจกรรมการอบรมเชิงปฏิบัติการ ซึ่งเป็นกิจกรรมทางดนตรีที่เกิดขึ้นนอกห้องเรียน กระบวนการเหล่านี้ทำให้ผู้เขียนตระหนักถึงทักษะของนักดนตรีในปัจจุบัน นอกจากทักษะการปฏิบัติดนตรีที่ดีอย่างเดียวอาจไม่เพียงพอต่อความต้องการ หากจะต้องมีทักษะอื่น ๆ อาทิ ทักษะด้านการสื่อสาร การจัดการ การเรียบเรียง และการถ่ายทอด ซึ่งทักษะเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นทักษะที่สำคัญสำหรับนักดนตรีในยุคปัจจุบัน

การสร้างแบบฝึกหัดและบทประพันธ์สร้างสรรค์ บนแหล่งการเรียนรู้ออนไลน์รูปแบบเว็บไซต์ สำหรับนักดนตรีเครื่องกระทบระดับกลาง (Intermediate) ในหัวข้อการแนวทางการบรรเลงสี่ไม้ ที่ส่วนใหญ่จะเป็นนักเรียน/นักศึกษา ผ่านการศึกษาตำราต้นแบบจากหนังสือ Method of Movement for Marimba และ Marimba: Technique Through Music ทำให้ผู้เขียนสามารถอธิบายลำดับขั้นตอน ระยะเวลาในการฝึกซ้อม ตลอดจนข้อควรระวังในการฝึกทักษะรูปแบบการบรรเลงสี่ไม้ได้อย่างเป็นระบบ และสามารถถ่ายทอดความรู้ในการบรรเลงผ่านการสาธิตในวิดีโอ ทั้งการบรรยายรูปแบบการปฏิบัติ รวมไปถึงการสาธิตบทประพันธ์

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ผ่านผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นทั้งอาจารย์ และนักดนตรีเครื่องกระทบมืออาชีพ พบว่าแบบฝึกหัดที่ถูกออกแบบขึ้นในแต่ละหัวข้อการปฏิบัติ มีลำดับขั้นตอนการฝึกที่ชัดเจน ครอบคลุมในแต่ละหัวข้อการปฏิบัติ สามารถนำไปใช้เป็นแบบประกอบการเรียนได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศไทยที่ไม่พบตำราสำหรับเครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ดในรูปแบบภาษาไทย งานชิ้นนี้จึงมีประโยชน์อย่างมากในแง่ของการศึกษาสำหรับนักเรียนไทย ที่อาจมีปัญหาเรื่องภาษา การทำความเข้าใจในตำราต่างประเทศ อาจไม่สามารถเข้าใจเนื้อหาสาระได้ทั้งหมด แบบฝึกหัดชุดนี้จะช่วยเป็นส่วนหนึ่งในการทำความเข้าใจ โดยเฉพาะกับการเรียนการสอน และการฝึกซ้อมโดยไม่มีผู้เชี่ยวชาญแนะนำ ซึ่งการใช้งานให้เกิดประสิทธิภาพอาจไม่จำเป็นต้องฝึกครบทุกเบอร์ตามจำนวนที่ผู้เขียนได้ออกแบบขึ้น หากแต่เป็นการหยิบบางแบบฝึกหัดมาใช้เพื่อแก้ไขข้อบกพร่องที่ประสบระหว่างฝึกซ้อมก็ย่อมได้ นอกจากนั้นบทประพันธ์ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นยังเป็นเสมือนปลายทางในการตรวจสอบสิ่งที่เรียนรู้ผ่านแบบฝึกหัด ว่าผู้ฝึกสามารถนำไปใช้งานจริงผ่านบทการบรรเลงบทเพลงได้หรือไม่

สิ่งที่สามารถต่อยอดได้ในอนาคตจากคำแนะนำ คือ สามารถรวบรวมชุดแบบฝึกหัดทั้งหมด รวมไปถึงบทประพันธ์ในรูปแบบหนังสือได้ เพื่อเป็นอีกหนึ่งหนทางสำหรับการใช้งาน นอกเหนือจากการใช้งานผ่านเว็บไซต์ที่ผู้เขียนได้ออกแบบขึ้น หนังสือจะสะดวกสำหรับการจดบันทึกการซ้อม รวมไปถึงการเรียน การสอน ผ่านระบบห้องเรียน นอกจากนั้นในส่วนของคำอธิบายทั้งหมดที่เป็นภาษาไทย ยังสามารถนำไปแปลเป็นภาษาต่างประเทศ เพื่อต่อยอดการกระจายความรู้ไปสู่ระดับสากลได้อีกเช่นกัน

บรรณานุกรม

Amnatham, Paopun. Paopun Concert. Facebook page. Accessed March 2, 2024. https://web.facebook.com/Paopunconcert.

Ford, Mark. Youtube video. Accessed March 15, 2022. https://www.youtube.com/user/untperc

Stevens, Leigh Howard. Method of Movement with 590 exercises. (5th ed.). Leigh Howard Steven Publications.

การสื่อสารบุคคล

เกษม ทิพยเมธากุล. วันที่ 2 มีนาคม, 2567.

ไกรสิทธิ์ สุวรรณเหล่า. วันที่ 2 มีนาคม, 2567.

ธนสิทธิ์ ศิริพานิชวัฒนา. วันที่ 3 มีนาคม, 2567.

เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม. วันที่ 2 มีนาคม, 2567.

พนัส ต้องการพานิช. วันที่ 3 มีนาคม, 2567.

วรรณภา ญาณวุฒิ. วันที่ 3 มีนาคม, 2567.

ศรสวรรค์ หอมวิเศษวงศา. วันที่ 2 มีนาคม, 2567.

อนุสรณ์ ปราบหนองบั่ว. วันที่ 3 มีนาคม, 2567.

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.1 ISSN (Online): 2821-9279

SUGGESTIONS ARISE FROM CHAMBER MUSIC LEARNING DURING COVID-19: A CASE STUDY FROM THE SCHOOL OF MUSIC. PRINCESS GALYANI VADHANA INSITUTE OF MUSIC

Komsun Dilokkunanant, D.M.A.,[1]
Sethapong Janyarayachon, D.F.A.[2]

[1]Dean, School of Music, Princess Galyani Vadhana Institute of Music, Sawasdee Woodwind Quintet

[2]Guest Lecturer, School of Music, Princess Galyani Vadhana Institute of Music

Corresponding author:
Komsun Dilokkunanant
komsun.d@pgvim.ac.th

Received: 2nd July 2024
Revised: 28th July 2024
Accepted: 29th July 2024
Published: 31th July 2024

Citation:
Dilokkunanant, Komsun and Sethapong Janyarayachon. "Suggestions Arise from Chamber Music Learning during COVID-19: A case study from the School of Music, Princess Galyani Vadhana Institute of Music."PULSE: *Journal for Music and Interdisciplinary Practices,* No.5 Vol.1 (2024): 76-88. https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/568/348

Abstract

The COVID-19 pandemic significantly impacted the teaching and learning of chamber music, necessitating a shift to online formats. This study is a reflection on the experiences from the School of Music at Princess Galyani Vadhana Institute of Music, exploring the challenges and opportunities presented by this transition. Key issues identified include the lack of clear learning outcomes, inconsistencies in assessment criteria, and limited prior experience in chamber music among students.

To address these challenges, a competency and skills framework was developed, focusing on individual preparation, interpersonal skills, and collective decision-making. This framework includes activities such as historical research, score study, practice techniques, communication, and collaborative decision-making, aimed at enhancing students' technical skills, analytical abilities,

and interpersonal competencies. A case study involving Carl Reinecke's Trio for Piano, Clarinet, and Horn illustrates the practical application of this framework, fostering deeper understanding and improved ensemble performance.

Despite the constraints of online teaching, the shift has spurred creative solutions that enhance the continuity and quality of music education. By systematically organizing the necessary attributes and skills for chamber music, educators can ensure sustainable development of students' competencies. These findings offer valuable insights for adapting chamber music education to both online and traditional formats, contributing to the future development of practical music education in Thailand

Keyword: Chamber music, Music Online Course, Chamber

Introduction

In musical performance, chamber music typically refers to a group of musicians playing together, starting from a duo (duet), trio, quartet, and so on, with one player per part[1]. Historically, the emergence of chamber music can be traced back to recreational activities and performances intended for entertainment and enjoyment, aiming to bring happiness to the audience. Thus, in musical performance, "fun" is a crucial element, reflecting the concept of chamber music as "the music of friends" or friendship music.

In the contemporary educational context, chamber music has emerged as a potential career path. The focus often lies on the outcome of the performance,

1 "Chamber Music," Oxford Music Online, Oxford University Press, January 20, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05379.

which is typically enhanced through music coaching. However, the COVID-19 pandemic has necessitated a shift to online learning, including the teaching and learning of chamber music. This article, written from the author's perspective based on his experience coaching chamber music during the pandemic, examines the limitations of online formats. It questions the effectiveness of current teaching and learning processes in chamber music and whether they adequately equip students with necessary skills. The author suggests revisiting various aspects of musical performance education and the role of musicians in transitioning to online teaching. This challenge leads to the development of teaching models adapted to these new circumstances. The article also prompts consideration of what aspects should be addressed in typical situations and how to prepare sustainably for both traditional and future online teaching scenarios.

TEACHING AND LEARNING CHAMBER MUSIC IN THAILAND

Music performance courses are key components of music programs, serving as a foundation for students' future professional endeavors. These courses focus on practicing and honing their craft, making them crucial within the Bachelor of Music curriculum. Music performance acts as both the starting point for various music-related subjects and an integration of all areas of music knowledge to enhance performance and creativity.

Teaching and learning in music performance are based on fundamental educational theory components by Steiner: teachers, learners, content, and the teaching context—all of which significantly impact each other.[2] Additionally, these courses allow teachers creative freedom to design learning experiences aligned with course objectives, aiming for the highest level of learning, often characterized as "creating."[3]

Analyzing teaching methods in music performance courses reveals four main areas: teaching method, practice, assessment, and performance. Teaching methods typically involve workshops or coaching. According to Collins Dictionary, a workshop is "a period of discussion or practical work on a particular subject in which a group of people share their knowledge or experience." Coaching, on the other hand, fosters a consultative and participative approach, creating a partnership between teachers and students. It emphasizes ongoing feedback, recognition, clarity, and support, increasing the probability of student success. Both methods focus on addressing issues during sessions rather than solely on structured outcomes.

This approach is consistent across international and Thai music institutions, although

2 Elizabeth Steiner, Methodology of Theory Building (Sydney: Educology Research Associates, 1988).

3 ณรุทธ์ สุทธจิตต์, ดนตรีศึกษา: หลักการและสาระสำคัญ (พิมพ์ครั้งที่ 9; กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555).

variations exist in course proportions, assessment methods, and teaching activities based on each institution's curriculum design. Notably, coaching and workshops share similarities.

The COVID-19 pandemic compelled Thailand to adopt online teaching methods, prompting a reevaluation of course limitations and the development of new practices where in-person coaching for music performance was impossible. Universities adapted their teaching approaches to include online formats for both lecture-based and performance courses. Even chamber music, with its unique challenges, had to adjust by utilizing small group lectures and creating educational media to meet learning objectives. This shift led to new challenges, such as the lack of clear learning outcomes and skill sets in chamber music education, resulting in no standard patterns or criteria for assessment and evaluation. Not only can this lead to confusion and inconsistency among teachers and students regarding expectations and achievements in chamber music courses, but it also presents a challenge for teachers to organize their teaching into a more lecture-based format. Moreover, it may affect the motivation and satisfaction of students who may not see the relevance and value of chamber music learning for their personal and professional development.

While the learning outcomes discussed in this article could be achieved earlier through early childhood music education—fostering rhythm and movement, ensemble playing, and the ability to be creative and expressive, which Rudolf Steiner believed would cultivate essential skills such as coordination, creativity, and social interaction[4] —this proves challenging within the general education system at the pre-university level in Thailand.

Additionally, the lack of experience in chamber music (or performing without a conductor) from secondary school settings poses another challenge. Students may lack confidence and autonomy, relying too much on the teacher's guidance rather than their own judgment and initiative. This reliance can hinder the development of essential interpersonal skills for chamber music performance, such as listening, communication, collaboration, and negotiation.

In summary, the challenges in chamber music teaching and learning during COVID-19 are related to the lack of focus on the competencies and skills needed for chamber music performance, the lack of clear learning outcomes and assessment criteria,

4 Andrea Lyman, "Let There Be Music: The Music Curriculum in the Waldorf School, Grades 1-8 (Reprinted from RENEWAL Magazine)," Waldorf Music Association, accessed July 28, 2024, https://waldorfmusic.org/let-there-be-music-the-music-curriculum-in-the-waldorf-school-grades-1-8/

and the lack of prior experience and preparation among students. These issues may affect the quality and effectiveness of chamber music education as well as the motivation and satisfaction of students. In this article, we will suggest some possible solutions based on competencies and observations during a chamber music course at the School of Music, Princess Galyani Vadhana Institute of Music during the COVID-19 lockdown.

REFLECTING ON CHAMBER MUSIC TEACHING

Chamber music teaching often involves the teacher acting as a facilitator, guiding students to apply their musical knowledge to chamber music performance. This includes concepts from solo performance, proper tone production, articulation, phrasing, and presenting different musical styles according to historical contexts. The teacher's role is crucial in enhancing students' leadership skills through music concepts.

Due to the challenges mentioned above, the author analyzed what students should learn and the skills they should acquire based on their chosen repertoires. This analysis led to the development of a teaching plan that benefits students through a lecture and discussion-based setting, divided into different topics including historical background studies, listening assignments, score analysis, interpretation and application, performance goals, individual and group video and audio recording submissions, and recording plans.

This reflective article describes the author's experience adapting chamber music teaching during the COVID-19 pandemic. The process adhered to general teaching ethics and data privacy principles (PDPA). While not intended as a formal research study, the findings may offer valuable insights for chamber music pedagogy.
The following case study is from the author's experience coaching a group of students performing Carl Reinecke's Trio for Piano, Clarinet, and Horn, Op. 274, during the first semester of the 2021 academic year. The entire process involved discussions where the author acted as a facilitator, encouraging all students to share their ideas and suggestions for constructive and practical solutions to problems that arose. The author also moderated conversations and provided guidance, aiming to develop a healthy discussion leading to applicable solutions and collective decision-making.

The historical background study was a group activity that delved into the trio's background. This was followed by a listening assignment where students were individually tasked with picking their favorite recordings and providing their reasons during class. The students then collectively decided which recording would serve as the goal for their performance. Score analysis aimed to help students understand the overall structure of the piece, leading to an understanding of individual roles

and discussions on how the piece would be interpreted and performed. The next steps involved setting performance goals and a recording plan, where audio or video recordings were regularly submitted and discussed during class to enhance communication and problem-solving skills.

Through this process, the group of students showed a deep understanding of the Reinecke trio, including its background, score analysis, and how these elements informed their interpretation. Importantly, the students understood their roles and responsibilities within the group. Although it was challenging to put into practice, providing them with recording assignments—where different instruments were recorded in sequence, such as horn first, followed by clarinet and piano—taught them to both lead and follow. They performed the collectively decided interpretation.

This approach might sound like how a chamber music course should be structured. Interestingly, this is not always the case, as today's chamber music learning, again, often focuses on addressing issues during sessions rather than solely on structured outcomes.

SUGGESTIONS BASED ON THE COMPETENCY AND SKILLS FRAMEWORK FOR CHAMBER MUSIC PERFORMANCE

From the above case studies, the author has analyzed and proposes solutions to help students achieve the competencies and skills needed for chamber music performance. These solutions can be divided into three parts: 1) individual preparation, 2) interpersonal skills, and 3) collective decision-making. These three components collectively lead to essential skills required during performances, including execution, awareness, spontaneous reaction, and problem-solving. Each part will be explained in detail, along with examples of how to implement them in a chamber music course.

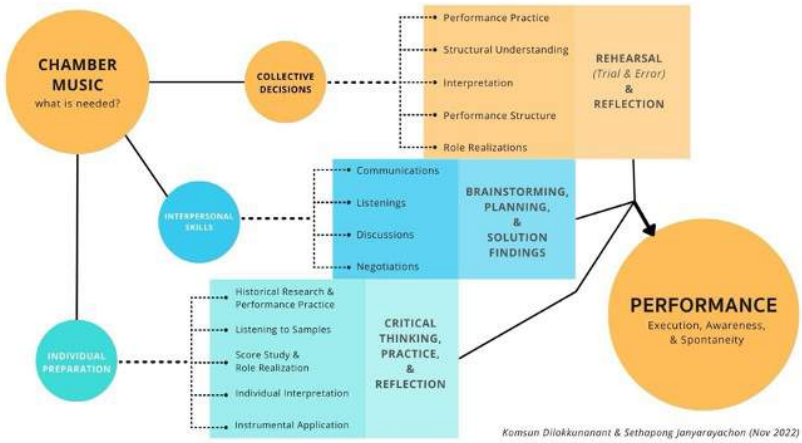


Figure 1 Chamber music competencies and expected learning outcomes

Individual Preparation

Individual preparation refers to the process of preparing oneself for chamber music performance by acquiring the necessary knowledge, skills, and attitudes. It involves historical research and performance practice, listening to samples, score study and individual role realization, individual practice, and instrumental application. These activities lead to critical thinking, practical application, and reflection skills.

- **Historical research and performance practice:** This activity involves researching the historical context and performance practice of the repertoire, such as the composer's biography, style, intention, instrumentation, notation, tempo, dynamics, articulation, ornamentation, etc. This helps students understand the meaning and purpose of the music and perform it authentically and appropriately.
- **Listening to samples:** This activity involves listening to different recordings or performances of the repertoire by professional or amateur musicians. This helps students develop their listening skills and compare and contrast different interpretations and approaches to the music. Students are encouraged to use trusted online platforms such as Naxos Music Library or Spotify as the main

resource. However, other platforms like YouTube or SoundCloud can also be used.

- **Score study and individual role realization:** This activity involves studying the score of the repertoire and identifying one's individual role and contribution to the ensemble. This helps students develop their analytical skills and understand their musical function and responsibility within the group.
- **Individual practice:** This activity involves practicing one's part individually with a metronome or a backing track. This helps students develop their technical skills and improve their accuracy, expression, and ensemble playing.
- **Instrumental application:** This activity involves applying one's knowledge, skills, and attitudes to one's instrument to perform one's part effectively and efficiently. This helps students develop their practical skills and demonstrate their musical competence and confidence.

By engaging in these activities, students can enhance their competency and skills for chamber music performance and prepare themselves for the next part of the framework, which is interpersonal skills.

Interpersonal Skills

Interpersonal skills refer to the process of interacting with others respectfully and constructively to achieve a common musical goal. It involves communication, listening, discussion, and negotiation. These activities lead to brainstorming, planning, and solution-finding skills.

- **Communication:** This activity involves expressing one's ideas, opinions, feelings, and preferences clearly and respectfully to others. This helps students develop their verbal and non-verbal communication skills and establish rapport and trust with their peers.
- **Listening:** This activity involves listening attentively and actively to others' ideas, opinions, feelings, and preferences. This helps students develop their

listening skills and show empathy and understanding to their peers.

- **Discussion:** This activity involves exchanging and sharing ideas, opinions, feelings, and preferences with others in a collaborative and constructive way. This helps students develop their critical and creative thinking skills and explore different perspectives and possibilities in chamber music.
- **Negotiation:** This activity involves reaching a mutual agreement or compromise with others on various aspects of chamber music performance, such as interpretation, expression, dynamics, articulation, tempo, etc. This helps students develop their negotiation and decision-making skills and balance their individual and collective interests and needs in chamber music.

By engaging in these activities, students can enhance their competency and skills for chamber music performance and prepare themselves for the next part of the framework, which is collective decision-making.

Collective Decision Making

Collective decision-making refers to the process of making and implementing musical decisions as a group based on individual preparation and interpersonal skills. It involves performance practice, structural understanding, interpretation, performance structure, and role realization. These activities lead to rehearsal, reflection, execution, awareness, spontaneous reaction, and problem-solving skills.

- **Performance practice:** This activity involves a group decision on applying historical research and performance practice to the repertoire to perform it authentically and appropriately.
- **Structural understanding:** This activity involves analyzing and understanding the structure and form of the repertoire to perform it coherently and logically
- **Interpretation:** This activity involves expressing agreed musical ideas and feelings through the repertoire to perform it personally and expressively.
- **Performance structure:** This activity involves a collective decision on planning

and organizing the performance of the repertoire in terms of tempo, dynamics, articulation, phrasing, etc. to perform it consistently and effectively.

- **Role realization:** This activity involves performing each realized individual role within that supports an overall performance of the ensemble in terms of balance, blend, intonation, synchronization, etc. to perform it harmoniously and unified.

By engaging in these activities, students can enhance their competency and skills for chamber music performance and prepare themselves for the final part of the framework, which is execution, awareness, spontaneous reaction, and problem-solving.

Execution, Awareness, and Spontaneous Reaction and Problem Solving

Execution, awareness, and spontaneous reaction and problem-solving refer to the process of performing the repertoire as a group in a live or recorded setting based on individual preparation, interpersonal skills, and collective decision-making. It involves rehearsal, reflection, execution, awareness, and spontaneous reaction and problem-solving. These activities lead to musical performance and evaluation skills.

- **Execution:** This activity involves performing the repertoire as a group in a live or recorded setting with the performance structure and role realization to demonstrate the musical competence and confidence of the group. This helps students develop their musical execution and presentation skills and showcase their musical achievement and expression in chamber music.
- **Awareness:** This activity involves being aware of oneself and others during the performance of the repertoire in terms of musical cues, signals, gestures, etc. to perform it responsively and adaptively. This helps students develop their musical awareness and sensitivity skills and adjust their playing according to the situation and context in chamber music.
- **Spontaneous reaction and problem-solving:** This activity involves reacting spontaneously and solving problems creatively during the performance of the

repertoire in case of unexpected events, such as mistakes, errors, glitches, etc. to perform it resiliently and flexibly.

By engaging in these activities, students can enhance their competency and skills for chamber music performance and achieve the final goal of the framework, which is musical performance and evaluation.

Conclusion

The suspension of in-person teaching and activities at educational institutions and the shift to online teaching due to the COVID-19 pandemic have significantly affected music education, especially for chamber music and other practice-based courses that require space for individual or group practice. The study found that this shift highlighted several challenges in chamber music education, such as the lack of clear learning outcomes, over-reliance on teacher guidance, and insufficient development of essential interpersonal skills. However, despite these challenges, the constraints have often spurred creative solutions that enable continuity. This is evident from reflections on online teaching during the lockdown, which led to discovering effective teaching strategies for maximizing student outcomes.

In response, a competency and skills framework was developed, focusing on individual preparation, interpersonal skills, and collective decision-making. Individual preparation includes activities like historical research, score study, and individual practice, enhancing technical skills and critical thinking. Interpersonal skills involve communication, listening, and negotiation, fostering collaboration among ensemble members. Collective decision-making encompasses performance practice and role realization, integrating individual contributions into a cohesive ensemble performance. This structured approach ensures students develop the necessary skills for both individual excellence and effective group dynamics.

Moreover, these guidelines can be adapted for regular teaching, providing a solid foundation for beginners in chamber music and serving as a criterion for evaluating student performance. While early music education, as advocated by Steiner, is beneficial, this approach offers a structured path for those without such a foundation and ensures a systematic and effective development of chamber music skills. The timeframe of each outcome can be varied based on the existing knowledge of each group. Therefore, the flexibility of timeframe and the teacher's facilitating skill are integral to their development and success. Additionally, the synthesized knowledge can be adapted to create standard learning outcomes for individual or ensemble performance courses.

A practical application of this framework is illustrated through a case study of Carl Reinecke's Trio for Piano, Clarinet, and Horn, Op. 274, conducted during the first semester of the 2021 academic year. The teaching process involved group discussions, historical background studies, listening assignments, score analysis, and performance planning. This collaborative approach enabled students to gain a deeper understanding of the trio, enhance their technical and interpretive skills, and develop essential interpersonal competencies. Despite the constraints of online learning, this method proved effective in fostering students' musical growth and ensemble performance.

Future research could further explore the long-term effects of online learning on music education, specifically on student performance and skill development in chamber music. Additionally, exploring methods to increase student autonomy and confidence in online learning settings, focusing on reducing dependency on teacher guidance, and studying best practices for developing interpersonal skills such as communication, collaboration, and negotiation in an online learning context are suggested. By addressing these areas, future research can provide deeper insights into improving chamber music education and adapting teaching methods to better suit the evolving educational landscape.

Bibliography

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. ดนตรีศึกษา: หลักการและสาระสำคัญ. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

“Chamber Music.” In Oxford Music Online, by Oxford University Press, January 20, 2001. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05379.

Lyman, Andrea. “Let There Be Music: The Music Curriculum in the Waldorf School, Grades 1-8 (Reprinted from RENEWAL Magazine).” Waldorf Music Association, accessed July 28, 2024. https://waldorfmusic.org/let-there-be-music-the-music-curriculum-in-the-waldorf-school-grades-1-8/.

Padilla, Gabrielle. “Chamber Music Fundamentals and Rehearsal Techniques for Advancing String Students.” Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports, 2021. https://researchrepository.wvu.edu/etd/10265.

Perkins, Rosie, and Janet Mills. “The Role of Chamber Music in Learning to Perform: A Case Study.” 2008. https://www.researchgate.net/publication/254341852_The_role_of_chamber_music_in_learning_to_perform_a_case_study.

MIT Human Resources. “What is Coaching?” Accessed June 28, 2024. https://hr.mit.edu/learning-topics/leading/articles/what-is-coaching.

Smart, James. “What Is a Workshop and Why Should You Run One?” SessionLab, June 13, 2023. https://www.sessionlab.com/blog/what-is-a-workshop/.

Steiner, Elizabeth. Methodology of Theory Building. Sydney: Educology Research Associates, 1988.

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.1 ISSN (Online): 2821-9279

ACCESSIBILITY - SUSTAINABILITY: HISTORICAL CHANGES AND CURRENT THREATENING SHADOWS BEHIND

Dieter Mack[1]

[1] Professor Emeritus, University of Lübeck.

Corresponding author:
Dieter Mack
kamasan@t-online.de

Received: 10th March 2024
Revised: 20th June 2024
Accepted: 12th July 2024
Published: 31th July 2024

Citation:
Mack, Dieter "Accessibility - Sustainability: Historical Changes and Current Threatening Shadows Behind." PULSE: *Journal for Music and Interdisciplinary Practices*, no.5 vol.1 (2024): 90-105. https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/569/349

Abstract

The development of reproduction technology in the 20th century and the rise of streaming platforms have had a devastating impact on both, accessibility and sustainability in our music cultures and especially in music education. Furthermore, various side effects accompanied or even triggered this development. Both terms were the twin themes of the 10th anniversary in 2023 of the PGVIM International Symposium. This text is adapted from a keynote address for that conference.

Keywords: sustainability, accessibility, spotify, sound pollution, perception of music

Introduction

The main theme of the 10th birthday of the PGVIM Symposium in 2023 hosted by the Princess Galyani Vadhana Institute of Music revolved around the concepts of"Accessibility" and "Sustainability". Both refer to the main targets of the founder of this institution, Princess Galyani Vadhana.

How can both new and traditional music be made accessible to the widest audience without compromising authenticity and individuality? How can traditional and contemporary musics be sustained and further developed, when the current exposure to music is almost limitless, but limited at the same time?

Reflecting on those questions, I started by looking for connections between this topic and the global shifts in the meaning of music, the social relevance (possible changes in perception and communication) and distribution concepts (access to key technologies etc.), as well as how those changes impacted the music practice itself. Finally, I came across one central issue: the role of music reproduction technology and its development, because it is strongly connected with the two terms on hand – sustainability and accessibility. As an introduction, I want to recall and describe shortly the unique and always changing role music has taken in our world, including some aesthetical implications.

Before the 20th century, music was essentially not different to other art forms. There was music connected to religious practice – probably one of the earliest forms of all. There was music as a social tool within a given society, including entertainment, social gathering and private activities as, for example, cradle songs. It was even a tool for ethnic identification. One may call it: music as communication and community practice in the widest sense.

During the 19th century, music emerged as an autonomous art form, while its counterpart, popular music, became a fully industrialized product. Today, the latter is mostly driven by digital technologies that started to permeate music since around the 1970s. To keep things simple, it is reasonable to state that all the forms of music mentioned above still exist. However, this also means that music was generally produced or practiced in specific situations or under special circumstances.

The paradigmatic change in the 20th century seems to have begun around the 1920s with the advent of reproduction technology and became particularly pronounced over the last 50 years.

Aesthetic consequences? I cannot avoid the impression that today, the quality of active listening to music seems to be withering away and is almost universally replaced by passive sound reinforcement. This trend has been evident over the past few decades with most of my own students. I acknowledge that this statement may be somewhat blunt or superficial, but it serves as a useful starting point to understand my real intentions. We can hardly escape the pervasive environmental pollution of sound, which I hesitate to call music—though many might disagree. In numerous situations, music has degenerated into mere "sounding wallpaper," constantly surrounding us in restaurants, shops, public transport, and more. A special segment of this is known as "muzak." And if that weren't enough, many people further "alienate" themselves by walking around with small headphones or in-ear headphones. These function as personal wallpaper, isolating individuals from their environment, which can even become dangerous ineveryday life.[1]

Some years ago, a survey in German grammar schools came to the result that more than 65% of the pupils do their homework while constantly listening to music. (Die ZEIT, 2015/3) In my eyes, this is frightening. No other art form has been misused and degenerated in such a degree like music. As a result, music forms still considered as art face greater challenges today compared to other art forms. This common practice and the pervasive exposure to sound lead to an unconscious conditioning of the perception process[2] Nevertheless, this problem is not my primary concern

1 What I mean is that this individual sound reinforcement impedes the perception of acoustical surroundings. One may hardly hear acoustic signs of cars, bicycles etc. It even becomes worse with electric cars. As I own one since some months, I had already three "almost"- accidents with pedestrians, who did not recognize my car at all, because its sound was hardly perceivable, but also because of their personal sound reinforcement by earphones.

2 Albert E. Bregman: Auditory Scene Analysis, Cambridge. MIT Press, 1990

in this paper. However, it is essential to keep it in mind, as it represents one of the continuously threatening "shadows" in the background. At the beginning, and based on these pre-assumptions, I would like to mention three aspects in an exemplary way:

1. The Fallacy of Knowledge Through False Accessibility

Before the advent of electronic media and reproduction technology, one had to invest a significant amount of energy for in-depth study and practice to learn new things in music. Music was, so to speak, implanted or stored in the mental system through "audiation." It was always possible to recall this music, as described by Edwin Gordon, Wilfried Gruhn,[3] and others in their groundbreaking studies on music learning and understanding in the 1980s and 1990s. Today, the situation is mostly different. We know where we can find something, but we less know the "something" itself. We store the place in our mind but less the content of the object itself. Therefore, I call it a false accessibility.

2. The Problem of Quality Perception – Accessibility

Who still has a quality stereo sound system at home or in his/her academic teaching places? My current observation tells me that the existence of such equipment is decreasing. At best, people use headphones. Fortunately, PGVIM is still well equipped. But even at some music departments in Germany, I had to use the inbuilt speakers of my laptop during presentations because they no longer had a decent sound system.[4] Even among musicians, it is common practice to use small in-ear headphones with a limited range and dynamic level daily, even though these devices are hardly suitable, even for popular music. Finally, I hesitate to mention the potential damage to the ears. Unfortunately, there is still not much in-depth research on this issue, at least to my knowledge.[5]

3 Edwin E.Gordon: Learning Sequences of Music, Chicago 1980 & Wilfried Gruhn: Wahrnehmen & Verstehen, Untersuchungen zum Verstehensbegriff in der Musik, Wilhelmshaven 1989.

4 Perhaps an interesting anecdote: in Germany, I still use my old SABA loudspeakers from around 1972. Still today they belong to the best I ever heard.

5 https://www.morgenpost.de/vermischtes/article237131113/in-ear-kopfhoerer-hoer-

3.The Crazyness of Premieres in Contemporary Music – Sustainability

Perhaps this point sounds a little off topic but it is not. It is a good example of our problem. Today, for at least several decades, there has been an increasing tendency for festivals featuring contemporary music to present more than 70% premieres. However, around 70% of these premieres typically will not be performed for a second time.[6] In other words, a type of music that is hardly accessible to most people will never achieve sustainability as a new music form but will instead disappear into the vast realm of acoustically stored works. I do not argue against the classical masterworks and their frequent performances. However, rather than classical music practice resembling a constant stroll through a museum, it is strongly hoped that new auditory experiences are valued as highly as the repetition of our classics. I just want to remind us that until the end of the 19th century, it was more or less customary if not compulsory for regular concert programs to include more new pieces than older ones (special contemporary music festivals did not exist at that time).

Short Historical Review

Before the 20th century, encountering a new piece of music was only possible through personal practice or attending a concert/performance. Each performance possessed its own singularity or uniqueness, even if a notation existed. The few existing and potentially reproducing music machines like the Pianola, Welte-Mignon

technology, and later Player Pianos did not alter the uniqueness of a live music

schaeden-studie-ohr-hoerverlust.html. Even my limited knowledge on the “biology-of-the-ear” tells me that it can hardly be a healthy way of listening to music.

6 According to a survey by “Deutscher Musikrat” at major festivals some 10 years ago. The controlled timespan after the premieres was five years. The results convey with my own small survey over the last eight years at the Donaueschingen Contemporary Music Festival. I must admit that there are also other reasons, as for example the often-unusual settings. A piece for flute, Japanese koto, trombone, Baroque violin and live - electronics is much harder to be performed again compared with a string quartet.

experience around the turn of the 19th/20th century. However, the situation shifted with the introduction of shellac records, followed shortly thereafter by vinyl records—signaling the emergence and influence of reproduction technology and industry. It was the sociologist Walter Benjamin, who recognized quite early that the appearance of reproduction technology would cause a fundamental aesthetical change in music perception. I have already used Benjamin's quote in my online - keynote from 2020, but I would like to repeat it again in this context:

> *What becomes stunted in the era of technical reproduction of the artwork, is its aura. The process is symptomatic; its importance goes far beyond art itself. One could say generally that the reproduction technology detaches the reproduced from its tradition. By multiplying the reproduction, that technology exchanges the unique one with its masses [...]. The question about what is the real or the original, does not make sense anymore. But when the measuring standard regarding the real or the original in art-production fails, the whole social function of art has changed. Before, the artwork was a kind of ritual, the new realm is mere policy.*[7]

There is nothing more to add, except that the circumstances have become even more extreme and worse.

After the vinyl record, we saw the introduction of the cassette tape, followed shortly by digital storage options such as the DAT cassette and the Compact Disc, leading up to the current prevalence of streaming services. One could argue that such a development is extremely positive in terms of accessibility. Access to music of almost any kind becomes much easier and no longer requires high costs. Streaming platforms could even be praised as a socializing force for music distribution,

7 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften I-2, Frankfurt 1974, p. 477 and 482. The article was originally written in 1933, when he had emigrated to Paris. It was published first in 1936 in Zeitschrift für Sozialforschung (Magazine for Social Research).

potentially benefiting less popular forms immensely. In theory, it could also minimize class-oriented approaches to music.

However, we all know that this was not and still is not the case. The separation in different classes, sub-groups until a seemingly "individual offer" has come into being. I will get back to that later. At least until the 1950s, shellac- and vinyl-recordings still had a kind of singularity, at least regarding their production. Early recording technology allowed for a maximum length or more or less three minutes and fifteen seconds. Editing was not yet possible. For example, jazz groups often had to start from the beginning when someone made a mistake or if a solo was considered weak in substance. It's no wonder that most jazz solos of that time were thoroughly prepared. The "so-called" spontaneous character of improvisation has been a long-established myth. Just listen to early recordings of Count Basie or Duke Ellington playing the same pieces. Even if a solo is played by a different musician, there's often an astonishing similarity to previous recordings by someone else. I don't intend to criticize that. I just want to put this myth into perspective. It was a logical consequence of early recording technology and, ironically, also proof of live sustainability!

But the situation changed again with the advent of multi-tracking technology and overdubbing techniques. The album "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" by The Beatles from 1967 would not have been possible without these new technological possibilities. The same goes for the early recordings by Frank Zappa, like "Freak Out!" or "Absolutely Free." Ultimately, it was Frank Zappa who went the furthest with a procedure he called "xenochrony." Using advanced recording technology, he produced recordings based on live and studio cuts—both tutti and solo parts—from different performances spanning over 30 years.

All the other recording gadgetry available today cannot be fully explained here,

but it is clear that in the digital age, the possibilities for manipulation are almost unlimited. This might sound contrary to the criticism of reproduction technology, but it is not. Walter Benjamin noted a change in perception (and the loss of a key feature of musical artwork) brought about by new technology. However, this technology also suggested new creative possibilities, as demonstrated by Frank Zappa's work. It's important to remember that Zappa's primary concern was always the live performance, while a published recording represented another type of artwork.

What then could be the danger of new streaming services like Swedish Daniel Ek's Spotify? The main concern is that they can seriously manipulate the listening experience, even though this may not be immediately apparent. The popular notion that one can assemble their own playlists is somewhat fictional, as the available selections are determined by planned algorithms and intentionally do not encompass the entire scope of music. The streaming services certainly claim that they continuously extend their offerings. When in 2020 I was asked to put together a thematically specified list, preferably from Spotify, I had 80% to add from my personal recording collection. I did not have any problems with that. On the contrary, I was almost "happy" about it, because it confirmed my expectations! But it proved that streaming services like Apple, Spotify and others are basically mass - orientated. And let us not forget: a compact disc or a vinyl-record are objects that can be touched. It is something tactile, representing a value; not to speak about the accompanying booklet of a CD that provides useful additional information. A playlist is by far more abstract. A playlist may be more easily accessible, but it can be quickly forgotten, encouraging listeners to zip through the beginnings of songs without truly engaging. In contrast, purchasing a vinyl record, especially an LP, often prompted a deeper appreciation for the entire medium, as it subconsciously represented greater value. It means, one has listened in most cases to the complete compositions and did it perhaps more often because the valuable item was still at hand – sustainability!

Nevertheless, if we are honest, we have to admit that in today's popular music, the formal dramaturgy (formal structure) of a complete piece is rarely important – exceptions admitted. Sound and danceability are in the foreground. Seen from that point of view, the „ephemerality" of a standard Spotify-playlist is in perfect concordance with popular listening modes; and after an intro, a verse and a refrain, one has generally grabbed the most important of a song. Real improvised solo-passages like for example in old Santana songs[8] or extended compositions like the ones created by Yes, ELP or Genesis can hardly be found in today's popular genres. Even a piece like Queen's "Bohemian Rhapsody" would not attract as many young people as it once did.

However, it should be different with classical concert music. It reminds me of some of my own pieces, which I eventually decided to share on YouTube after a long period of hesitation. From time to time, I check my account using analytical tools to see how people tend to listen to my pieces. Unfortunately, I discovered that about 80% do not listen to a single piece from the beginning until the end. Unfortunately, my compositional method means that a 10-minute piece does not reveal its main substance until after about three minutes. As a result, the listener's perception can be not only superficial but also incomplete and somewhat distorted. How can he/she access my music? How can sustainability grow in a listener if they do not experience the real thing? It's akin to going to a Michelin-star restaurant with an extensive menu, eating only a salad, and then writing an elaborate critique about the chef.[9] Or, do I have to surrender and only compose digestible 3-minute-pieces?

Once again, we know where to find music, but we don't truly it. Our understanding is limited to what we already know. If we don't expand our capacity for storing

8 See Santana's album "Caravanserai" or "Brain Salad Surgery" by Emerson, Lake & Palmer.

9 Youtube tells You about the length of listening to a piece of music. In my case the average length of listening is 3 – 7 minutes. Mostly it is less, and only a minority listens to the whole piece. So far two pieces have never been listened to completely, but there are comments!

knowledge, our brains will struggle to differentiate music. We need to redefine the availability and accessibility of music, or at least critically examine current musical perception. Ultimately, this will impact sustainability,as nothing will leave a lasting imprint on our neural systems.

Here I see an important task on all educational levels, which is the “re-education” to be able and willing to listen to a piece of music in full length whatever length it has. We should create a kind of “slow-food” movement for music perception. If music education at an academic level becomes focused solely on supporting Olympic prize winners in competitions, I don’t see any sustainability in that approach. Competitions may be a relevant side effect for a few prodigies, but our main focus should be on developing tools and fostering awareness to promote art music in a comprehensive manner. We need to train people to appreciate and digest music according to the specific needs of each piece. In other words, a primary duty of an educational institution must be the ongoing cultivation of acceptance, understanding, and sensitivity toward the incredible diversity of music. This diversity also calls for different modes of reception and perception, regardless of how the music is made available.

I would also like to highlight the detrimental reduction of parametric sensitivity caused by certain types of music and the accompanying electronic devices. It resembles a kind of vicious circle. Most popular music tends to exist at a fairly static parametric level, with dynamic and rhythmic variations often absent. Sound is primarily used for identification, often relying on simple melodic elements that are easy to sing along with. Everything else is largely just packaging, often utilizing visual media as well. We all recognise this. But what happens to music that is more differentiated, featuring complex sound structures, various linear layers, and refined rhythmic elements? Let me answer that question with a short anecdote that happened a few years ago with one of my best friends, who himself is a

professional jazz guitar player. We had not met for a long time, and he asked me what kind of music I am doing now (we played together during our teens in the early 1970s). I gave him a CD with one of my beloved pieces of recent years, the "Kammermusik V" with an excellent recording by Ensemble MusikFabrik under Enno Poppe. Weeks later, I asked him whether he has already listened to the piece? His answer was: *"Yes sure! I must admit, it is not my world, but it sounds interesting. I only did not understand at all that 90-second break in the middle of the piece."*As you can imagine, there was no 90-second break. It was a very soft passage of harp and bassoon playing. He just was not sensitized for such an extreme dynamic range and did not hear anything!

More About Streaming Technology

When in 2020, we all had to find our solutions in overcoming the Corona crisis, a colleague of mine and myself conducted a seminar at the Lübeck Music University. We called it "The Listening Hour". In response to a specific topic (intentionally limited to all facets of Jazz, Pop, Rock and musics of the world), students and colleagues would prepare and present a personal playlist at every meeting. The playlist was sent around a day before. With only two exceptions, all playlists had been assembled with the help of Spotify, including a reasonable quote of repeated pieces. But we accepted that, as every student had to explain why a special song had been selected and nobody could know what the other would select.The two persons that did not use Spotify were myself and our jazz saxophone teacher of a similar age. No wonder that our playlists differed significantly from the others. 80% of our selections were completely unknown to the students. Later, my colleague and myself re-checked our playlists with Spotify. What we found out was, that almost 70-80% of our selections were not available there. This tells much about the young generation but also about Spotify's self-declared unlimited resources. It leads also to the question, how much of the culture embraced by younger generations who draw their information from Spotify and others is pre-determined by those platforms?

I have already mentioned streaming services, namely Spotify. It would be impossible to analyze all the implications and also to compare it with other services that are currently available. Most people would perhaps argue that a service like Spotify is an enrichment as it provides better accessibility to any kind of music for all people. But is it really a win/win situation? Let us start again by turning back the clock to even earlier times.

The advent of the internet turned the concept of globally accessible knowledge into a reality. One would hardly deny that it has become the primary source for any kind of knowledge gathering. No wonder that some people also had the idea of becoming a global distributor for music. Historically it started with unauthorized services like Napster in the early 2000s. Later it turned into something new:

> *A subsequent cultural shift from ownership of recorded music to authorized access of vast music catalogues. Since 2012, this conceptual shift from ownership to access has been accompanied by Spotify's attempt to engineer a shift from access to context, in the sense of using music as such a context for developing a business model based on advertising revenue and subscriptions.*[10]

The latter might not seem unusual. The old record industry advertised and sold records and CDs as well. However, the model here has much less production costs. It even does not require the replication of a physical product anymore. A single data file can now be downloaded endlessly. To be honest, the revenues from such downloads are negligible for most artists. It starts to be relevant, when one gets into the hundred thousands, and this works exclusively for a very limited number of popular music artists.

10 Eriksson, Maria et al., Spotify Teardown, Cambridge 219, page 153, MIT Press.

> *In practice, this has often amounted to a model, similar to ad-financed newspapers or television, wherein free programming allows the sale of audiences to advertisers.*
>
> *For YouTube, Facebook, Spotify and many other services, this is what the shift from access to context has implied. Hence, understood as a market model, "free" was premised on the assumption that the exchange of value of cultural production itself could be neglected. Videos, books, music and personal data could be given away without charge, in order to enable platform-owners to capitalize on the markets they had created [...] In this view, Spotify has enabled advertisers to benefit from the presence of consumers, while consumers now benefit in their discovery of products and services from many advertisers. But what are the benefits for musicians – or cultural producers more generally – whose content is the incentive attracting both sides?* [11]

For me, all that is a serious misunderstanding. If cultural ownership is regarded as a value by itself, then it should not be connected with other interests. I admit that this is perhaps a utopian demand, as commercially produced music is generally made to maximize incomes. And if it is supported by other advertisers with the same orientation, why not collaborate? Let us get back to our primary question: Do such processes support the accessibility to music? I strongly doubt it, as the secondary side effects are more dominant as one is aware.

Another issue is the sub-conscious guidance of Spotify users, although it is known that every 24 hours around 20.000 new songs are added[12] . Already in 1971, Herbert A. Simon stated:

11 dto. Page 155

12 T. Ingham: A Million New Tracks are Uploaded to Streaming Service Napster Every Six Weeks, in: "Music Business Worldwide", June 2018, page 10.

> *What information consumes is rather obvious: it consumes the attention of the recipients. Hence, a wealth of information creates a poverty of attention, and a need to allocate the attention efficiently among the overabundance of information sources that might consume it. The audience is constantly unable to make well-informed decisions regarding the consumption of copyright products.*[13]

It means that the pre-selection services, for example at Spotify, are essential, but at the same time include the danger of guiding users into a certain, economically relevant direction. And with a certain sarcasm one may state that Spotify seemingly supports even sustainability – however, in which direction? Let me give you two examples, provided by the research team already quoted above.

The first example refers to an extended Spotify radio experiment with 160 bots as listeners, divided in two groups. The first group demanded "Dancing Queen" by ABBA as reference, while the second group chose a less popular radio channel, asking for a less popular piece of similar character, called "Queen of Darkness", played by Swedish progressive rock band "Rag i Ryggen":

> *If a radio loop started with "Dancing Queen", it was played again by Spotify Radio algorithms after about 50 tracks. Bots listening to a radio station based on "Queen of Darkness" displayed a similar tendency, but with the difference that the song was not repeated as often as "Dancing Queen" and at longer intervals (regularly after some 70 tracks or so).*[14]

In other words, the repetitive structure was common to both radio stations[15] , though Spotify radio had a significant shorter interval which is ultimately commercially more

13 Herbert A. Simon: Designing Organizations for an Information-rich World, Baltimore 1971, page 40.

14 dto., page 101

15 It is clear that this happens as well with other radio stations.

relevant, especially for the "big three" in music, which is the record companies Universal, Warner and Sony. No question that the existence of Spotify was only possible with the collaboration and approval by these three global players. And to avoid misunderstandings: Similar mechanisms can also be found in normal radio programs, at least in Germany. Interestingly, Spotify always argues with its unlimited sources of music, but in fact creates playlists with a very limited variety. Furthermore, the research team could not detect any changing reaction (suggested and modified playlists) depending on different bot characteristics and feedbacks (thumbs up, down etc.) Ericsson et al. write:

> *The claim that "the more you personalize, the better the music gets" should be perceived as a mendacious company claim used to attract listeners and stir commercial interest.*[16]

This topic could be scrutinized further and perhaps almost endlessly. For this context, it is important to understand that neither accessibility nor sustainability are supported or extended by such streaming services. In opposite, conditioning processes through commercially orientated channeling and constricted selections limit the potential access to the diversity of music. By that, the ability of a diverse and differentiated perception process is unconsciously reduced and step by step impedes the digesting – as well as the acceptance – of unknown music, whether it is from other cultures or very old, or contemporary.

Consequences for Institutions of Music Education

A future music education must inevitably pay tribute to that dangerous perception situation caused by the massive intrusion of electronic media, namely streaming services in our life. If we do not want our students, and then again, the pupils in in the classroom, to become acoustic perception robots, then we have to share

16 dto., page 102f.

alternatives with them. I do not have the ideal recipe here, but I strongly believe that musical experience via a diverse musical practice is a key activity in this regard. How to find a balance between a confrontation with a broad palette of music experience and the quality pressure to achieve highest esteem in musical practice, finding this balance will increasingly become a major task. And we should not allow electronic mass media to take over. While we should not ignore the technology neither, we, as educators, should feel responsible to educate people about the dangers and challenges caused by those new platforms.

Bibliography

Albert E. Bregman: Auditory Scene Analysis, Cambridge. MIT Press, 1990

Edwin E.Gordon: Learning Sequences of Music, Chicago 1980 & Wilfried Gruhn: Wahrnehmen & Verstehen, Untersuchungen zum Verstehensbegriff in der Musik. Wilhelmshaven, 1989.

Berliner Morgenpost. In-Ear-Kopfhörer: Studie warnt vor massiven Hörschäden, Continually updated https://www.morgenpost.de/vermischtes/article237131113/in-ear-kopfhoerer-hoerschaeden-studie-ohr-hoerverlust.html.

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften I-2, Frankfurt 1974

Eriksson, Maria et al., Spotify Teardown, Cambridge 219, MIT Press.

T. Ingham, A Million New Tracks are Uploaded to Streaming Service Napster Every Six Weeks, “Music Business Worldwide”, 2018

Biographies

Dr Scott Wilson

For the past three decades, Scott Wilson's music and sound art has explored the intersection of different and sometimes contradictory practices. Combining aspects of instrumental/ vocal composition, field recording, immersive multichannel electroacoustic sound and visuals, cross-cultural collaboration, live coding and improvisation in works that are each a bespoke solution to a unique artistic problem, his output holds few firm allegiances to schools, styles or genres, and regularly transgresses the boundaries of the 'acceptable' to be found in even the most supposedly experimental fields of practice. A particular interest in collaboration has led to a rich range of output, including cross-cultural and interdisciplinary works. These and other pieces, including hyperreal soundscapes using sound from the natural world, a collaborative musical palimpsest on classic Qawwali recordings, and music created by sonifying the particle collisions of CERN's Large Hadron Collider, have been presented around the world. Wilson is also an active educator and mentor for young artists. He is the co-director of Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre and teaches at the University of Birmingham in the U.K.

Natsarun Tissadikun

Natsarun Tissadikun is a versatile professional in the music realm. Presently, she holds the position of assistant professor of music at the College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University. In addition to this role, she imparts her musical expertise as a visiting teacher at international schools and other universities. Natsarun's academic articles and research primarily delve into music education in wind bands, music performance, music composition, and community music within the context of Thailand. Her current project involves composing a book on music activities tailored for children. Her academic journey includes the completion of basic ear training and four-part harmony since 2018. Natsarun acquired her PhD in Music from Khon Kaen University, MA in Music from Mahidol University, and BA in Music from Kasetsart University.

Panthakan Northong

Bachelor of Music from the Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University. He was a member of Songkhla Rajabhat University Winds and SKRU Big Band.

Pusit Suwanmanee

Bachelor of Music Performance from the Faculty of Music, Silpakorn University, and Master of Music Creative Music. He was a member of Thai Youth Orchestra, Bangkok Symphony Orchestra, and Thailand Philharmonic Orchestra. He was invited to attend the International Music Academic Conference in Chicago, Illinois, USA. He has produced many creative works in music. Most recently, he received a scholarship from Songkhla Rajabhat University to present his creative works at the European Arts Academic Conference in London, England. Currently, he is the Chairman of the Western Music Department, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University, the Manager of the Songkhla Philharmonic Orchestra "In Memory of General Prem Tinsulanonda" and is currently studying for a doctorate in music at Chulalongkorn University.

Nadis Boonrod

Nadis Boonrod holds his Master's Degree in Music from Princess Galyani Vadhana Institute of Music and a Bachelor of Music from the Silpakorn University, Faculty of Music. He began his music lessons at the age of 11 and has had the opportunity to participate in master classes with several percussion professors and artists. Nadis has also performed with various orchestras and ensembles and has won prizes in percussion competitions. Currently, he works as a percussion instructor, freelance musician and independent scholar, as well as a marching band instructor and music arranger for schools and institutes in Thailand and other countries.

Komsun Dilokkunanant

Komsun Dilokkunanant is a hornist and Yamaha Artist Thailand. He has performed with orchestras across Asia, given recitals in the USA, UK, and Hong Kong, and appeared as a soloist with ensembles such as the Hong Kong Chamber Wind

Philharmonia and the Royal Bangkok Symphony Orchestra. Komsun is also a member of the Sawasdee Woodwind Quintet, which has performed internationally. Komsun holds a Bachelor of and Professional Diploma from the Hong Kong Academy for Performing Arts, a Master of Music and Master in Music Performance (Guildhall Artist) from the Guildhall School of Music and Drama, and a Doctor of Musical Arts degree from the University of Iowa. He is a recipient of numerous awards, including the Fund for Classical Music Promotion under the patronage of HRH Princess Galyani Vadhana and the Royal Thai Government Scholarship. Currently, he serves as the Dean of the School of Music at Princess Galyani Vadhana Institute of Music.

Sethapong Janyarayachon

A dedicated flutist with a passion for research and methodological exploration, Sethapong leverages technology to enhance creative works. His research focuses on improving pedagogy in classical instrument learning through historical methodology, repertoire, and literature. Sethapong has performed at distinguished venues across the USA, Europe, Singapore, Taiwan, and Japan, including Carnegie Hall, the Musikverein, the Esplanade, the National Concert Hall Taipei, and Tokyo Opera City Hall.

Dieter Mack

Dieter Mack was born in Speyer, Germany and studied composition, music theory and piano in Freiburg. After various lectureships, he taught music theory in Freiburg from 1986 – 2003, and from 2003 until now, composition at the University of Music in Lübeck. In 1978 he started to study Balinese gamelan music, and since then he has spent altogether more than 10 years in Indonesia, including a long-time lectureship at UPI Bandung from 1992 – 95 and further ethnomusicological research for music education in Indonesia. He was head of the DAAD music selection committee from 2007 – 2019 and also head of the music advisory board at the Goethe Institut from 2009 – 2016. He is vice-president of the university for international affairs. As a composer, he writes mainly for ensembles and orchestras with a focus on percussion instruments. As an author, he publishes on intercultural issues.

Author Guidelines

Language

Pulse publishes papers in English and Thai.

Length

Articles should be between 3,500 and 4,000 words excluding endnotes and bibliography, or 15 to 20 pages.

Supporting Media

We stronlgy encourage authors to take advantage of Pulse's online format by incorporating audio recordings, videos, and images in their papers.

When submitting your manuscript, you should upload pictures directly to the journal's server. Each picture must be uploaded separately and clearly labelled. For larger format files (audio & video), we recommend providing links to streamable locations such as Soundcloud, Vimeo or YouTube. (those links will be embedded within the text for the online version of the journal)

To ensure the proper placement of media within your paper, please name each file according to the order in which it appears. For example, "figure 1," "audio sample 1," etc. The manuscript should include captions that clearly indicate the proper placement of these files.

Note that tables, unlike other forms of media, should be embedded directly in your manuscript.

Please note that you must obtain written permission to use any media that does not belong to you, unless it is in the public domain.
All media that is not yours must be properly attributed. Please see Copyright Hub for more information.

Captions

Captions for all tables, pictures, video and audio links must be provided.

For example: "Audio recording 1. A seven-note scale used in Thai classical music played by the author on the saw duang."

Abstract

Papers must include an abstract of 150-300 words.

Language Use

Italicize transliterations of all foreign words (ex. *saw duang*)

In English papers, please write the names of specific music genres and instruments in both the local and English or Thai alphabet the first time. Thereafter, use the English or Thai transliteration only (For example: "The *saw duang* (ซอด้วง) is a two-stringed instrument with a clear, high sound. In a traditional Thai string ensemble, the saw duang player leads.")

Quotations

Quotations that are shorter than five lines should appear in double quotation marks within the main body of the text.

Quotations that are longer than five lines should be blocked and appear without quotation marks. The entire block quote should be indented 0.5 inches and be the same size as the main text.

Citation Style: Chicago Manual of Style 17th Edition.

Please footnotes. See the Chicago Manual of Style website for more information.

The submission has not been previously published, nor is it before another journal for consideration.

Review Guidelines

The quality and assessment of Pulse: Journal for Music and Interdisciplinary is determined through a double-blind peer review, ensuring that the anonymity of both the author(s) and reviewers is maintained during the evaluation process.

1. The process of reviewing the submitted article is divided into three parts as aspects:

   • **Quality and Format:** The editorial board will initially consider the article's quality and format of the article.

   • **Contents:** The peer reviewers will assess the correctness of the language used and the content presentation of the content, including the references and bibliography. They will evaluate whether the content benefits the academic community.

   • **Ethics:** The peer reviewers will assess the article's qualification by examining whether it is plagiartism-free and adheres to research ethics that respect human, animal, environmental right, the ecosystem, and copyrights.

2. The peer reviewer is encouraged to freely express specific suggestions to improve any part of the article and specify and recommend these improvements clearly.

3. If the peer reviewers would like to provide feedback to the author(s) beyond what is indicated in the assessment form, please write this feedback in the "additional comments" section attached to this form.

4. Once the assessment has been finalised, kindly return the documents to the editorial team through your Thaijo account.

5. The editorial team will gather and consolidate the feedback and suggestions provided by the peer reviewers and then communicate the collective information to the author(s).

6. If the peer reviewers encounter any issues or have questions about evaluating the article, please contact the editorial team at 0 2447 8597 ext. 3401 or pulse@pgvim.ac.th.

Quotations

Quotations that are shorter than five lines should appear in double quotation marks within the main body of the text.

Quotations that are longer than five lines should be blocked and appear without quotation marks. The entire block quote should be indented 0.5 inches and be the same size as the main text.

Citation Style: Chicago Manual of Style 17th Edition.

Please footnotes. See the Chicago Manual of Style website for more information.

The submission has not been previously published, nor is it before another journal for consideration (or an explanation has been provided in Comments)

Call for Papers

Pulse welcomes your manuscripts.
We are always open for submissions and publish two times per year:
Issue 1: February - July,
Issue 2: August - January

Submissions can be made in English or Thai. We publish work related to any area of musical scholarship, including but not limited to musicology, composition, performance, pedagogy, music cognition, and interdisciplinary arts.

For more information, including submission guidelines and details of our peer review process, please visit www.pulse.pgvim.ac.th

PGVIM

Princess Galyani Vadhana Institute of Music

2010, Arun Amarin36, Bang Yi Khan
Bang Phlat Bangkok, Thailand 10700

www.pgvim.ac.th