วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

College of Music
BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

วารสารดนตรี บ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 6 ฉบับที่ 1
มกราคม – มิถุนายน 2567

ISSN : 2985 - 0622 (Online)

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 6 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2567
ISSN : 2985-0622 (Online)

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

วัตถุประสงค์

1. เพื่อรวบรวมและเผยแพร่ความรู้ทางวิชาการทางด้านดนตรี
2. เพื่อส่งเสริมสนับสนุนให้เกิดการวิจัย และการพัฒนาองค์ความรู้ในวงการศึกษาทางด้านดนตรี
3. เพื่อเป็นแหล่งศึกษาค้นคว้าข้อมูล และแลกเปลี่ยนความรู้ทางด้านดนตรี

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ บทความวิจารณ์หนังสือ และบทความอื่น ๆ

กำหนดพิมพ์เผยแพร่รูปแบบอิเล็กทรอนิกส์ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน
ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม

เจ้าของ วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
1061 ซอยอิสรภาพ 15 ถนนอิสรภาพ
แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี
กรุงเทพมหานคร 10600
โทรศัพท์ 02 – 473-7000 ต่อ 2304
https://so13.tci-thaijo.org/index.php/MusBSRU
อีเมล musicjournal.bsru@gmail.com

ภาพปก : *รางระนาดเอก* จากเครื่องดนตรีชุด ‘เครื่องมอญร้อยปี’ เครื่องดนตรีชุดเดียวกัน ยังประกอบด้วยฆ้องมอญที่ออกแบบส่วนหัวและท้ายวงฆ้องทั้ง 4 โค้ง เป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ รางระนาดเอก-รางระนาดทุ้ม รางระนาดเอกเหล็ก-รางระนาดทุ้มเหล็ก เครื่องหนัง ได้แก่ ตะโพนไทย ตะโพนมอญ-เปิงมางคอก กลองตุ๊ก-โทนชาตรี กลองแขก กระจังโหม่ง ที่แกะอักษร ‘สังเกตการณ์สังคีต’ และกล่องไม้เก็บเครื่องประกอบจังหวะ-อุปกรณ์ไม้ตี

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal ปีที่ 6 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2567

บรรณาธิการ

รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

กองบรรณาธิการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดร.นิพัต กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยรังสิต

ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ผศ.ดร.สุขนิษฐ์ สะสมสิน

ผศ.ดร.วรินธร สีเสียดงาม

ผศ.ดร.เชาวน์มนัส ประภักดี

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

ดร.สยา ทันตะเวช

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

ผศ.ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์

ดร.วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รศ.ดร.อัศนีย์ เปลี่ยนศรี

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

รศ.ดร.พงษ์พิทยา สัพโส

ผศ.ดร.พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ.ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์

มหาวิทยาลัยรังสิต

ผศ.ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี

ดร.อรอุษา หนองตรุต

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ดร.สุภกิจ สุภัทรชัยวงศ์

มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

ผศ.อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี

รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ดร.วานิช โปตะวนิช

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้ เป็นฉบับที่ 1 ของปีที่ 6 ซึ่งวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาได้จัดทำวารสารนี้ขึ้น เพื่อเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่องค์ความรู้ในลักษณะของบทความวิจัยและบทความวิชาการของนักศึกษา ครู อาจารย์ นักวิจัย และนักวิชาการในแวดวงวิชาการและวิชาชีพดนตรี โดยกำหนดให้มีการตรวจสอบคุณภาพของบทความ โดยผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นบุคคลภายนอกจากหลากหลายสถาบัน และไม่อยู่สังกัดเดียวกับผู้นิพนธ์ อย่างน้อย 3 คน

บทความในวารสารนี้ประกอบด้วยบทความวิจัย จำนวน 4 บทความ บทความวิชาการ จำนวน 5 บทความ และบทความสร้างสรรค์ 1 บทความ ซึ่งมุ่งเน้นในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ ผลของการใช้แบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม) การศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในกิจกรรมวงโยธวาทิต วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาวงบ้านเตยอำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด การวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสยุคสมัยบีบ็อปโดย ออสการ์ เพตติฟอร์ดและพอล แชมเบอร์ส การใช้สื่อเกมเพื่อการเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทด้วยกระบวนการความคิดเชิงออกแบบ สำหรับนักศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา การพัฒนาการเรียนการสอนเครื่องสายสากลในพื้นที่ภาคใต้ผ่านกิจกรรมอบรมหลักสูตรระยะสั้น การเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์ผ่านโอเพนซอร์สเพื่อเสริมทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต การประพันธ์ทางเดี่ยวขิม เพลงพญาครวญ สามชั้น เทคนิคการบรรเลงเดี่ยว เบสไฟฟ้า ในบทเพลงนอทติง เอลส์ แม็ทเทอร์ซ โดย สจ๊วต เคลย์ตัน และไทจู บทเพลงสำหรับวงทรอมโบนควอเท็ตโดยจุนนิชิ ฮิโรตะ: การตีความและแนวการฝึกซ้อมสำหรับการแสดง

การจัดทำวารสารฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความร่วมมือของหลายฝ่าย ตั้งแต่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้สนับสนุนงบประมาณ ผู้เขียนบทความ กองบรรณาธิการ และผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกซึ่งได้ให้ความกรุณาในการประเมินบทความ จึงขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ด้วย

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้มีการเปลี่ยนแปลงทั้งในเรื่องของการเริ่มเก็บอัตราค่าธรรมเนียมการตีพิมพ์และรูปแบบการเผยแพร่โดยปรับเปลี่ยนเป็นการเผยแพร่ในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ ทั้งนี้การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีจุดมุ่งหมายให้พื้นที่การเผยแพร่นี้มีความยั่งยืน มีความสะดวกในการเข้าถึง และสามารถยกระดับการบริหารจัดการให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ เพื่อให้พื้นที่การเผยแพร่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้เขียน ผู้อ่าน และเป็นส่วนหนึ่งในการร่วมขับเคลื่อนการพัฒนาวิชาการและวิชาชีพดนตรีต่อไป

กองบรรณาธิการ

จริยธรรมของการตีพิมพ์ (Publication Ethics)

บทบาทและหน้าที่ของผู้นิพนธ์ (Duties of Authors)

1. ผู้นิพนธ์ต้องรับรองว่าบทความที่ส่งมานั้น ไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน

2. ผู้นิพนธ์ต้องเขียนบทความตามรูปแบบที่วารสารกำหนดไว้ใน “คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ”

3. ผู้นิพนธ์ต้องอ้างอิงผลงานของผู้อื่น หากมีการนำมาใช้ในผลงานของตน โดยการอ้างอิงต้องถูกต้องตามรูปแบบของวารสาร

4. ผู้นิพนธ์ต้องนำเสนอผลงานตามข้อเท็จจริง ไม่มีการบิดเบือนข้อมูล หรือใช้ข้อมูลที่เป็นเท็จ

5. ผู้นิพนธ์ที่มีชื่อปรากฏในบทความ ต้องมีส่วนร่วมในการดำเนินการจริง

6. ผู้นิพนธ์ต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุน (ถ้ามี)

7. ผู้นิพนธ์ต้องระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)

8. ผู้นิพนธ์ต้องให้ความร่วมมือกับทางวารสารในการให้ข้อมูลเพิ่มเติมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผลงานที่ส่งมาตีพิมพ์ แม้ว่าผู้นิพนธ์จะได้รับการตอบรับจากวารสารแล้ว

บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ (Duties of Reviewers)

1. ผู้ประเมินควรปฏิเสธการประเมินบทความที่ตนมีส่วนได้ส่วนเสีย เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการ รู้จักผู้นิพนธ์เป็นการส่วนตัว หรือเหตุผลอื่น ๆ และแจ้งต่อบรรณาธิการเพื่อเปลี่ยนผู้ประเมิน

2. ผู้ประเมินควรให้ข้อเสนอแนะตามหลักการทางวิชาการในสาขาที่ตนมีความเชี่ยวชาญ ไม่ควรใช้ความคิดเห็นส่วนตัวที่ไม่มีข้อมูลรองรับมาเป็นเกณฑ์ในการตัดสินบทความ และหากผู้ประเมินพบความซ้ำซ้อนของบทความที่อ่านกับบทความอื่น ๆ หรือแหล่งข้อมูลอื่น ๆ โปรดแจ้งให้บรรณาธิการทราบด้วย

3. ผู้ประเมินต้องรักษาความลับ โดยไม่เปิดเผยข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับบทความที่อ่านต่อบุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการวารสาร (Duties of Editor)

1. บรรณาธิการมีหน้าที่พิจารณาคุณภาพของบทความและคัดเลือกบทความที่เหมาะสมเพื่อนำมาตีพิมพ์ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

2. บรรณาธิการต้องไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ

3. บรรณาธิการต้องดำเนินการประสานงานกับกองบรรณาธิการ ผู้ประเมินบทความ และผู้นิพนธ์ เพื่อให้การดำเนินงานเป็นไปด้วยความเรียบร้อย

4. บรรณาธิการต้องไม่ตีพิมพ์บทความที่เคยตีพิมพ์ที่อื่นมาแล้ว

5. บรรณาธิการต้องคัดเลือกบทความมาตีพิมพ์หลังจากผ่านกระบวนการประเมินบทความจากผู้ประเมินบทความ 3 ท่าน โดยต้องมีผลการประเมินผ่านเอกฉันท์หรือผ่านในเสียงข้างมากเท่านั้น

6. บรรณาธิการต้องมอบหมายบทความให้ผู้ประเมินที่ไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อน เช่น ผู้ประเมินต้องไม่อยู่ในสังกัดเดียวกันกับผู้นิพนธ์

สารบัญ

บทความวิจัย

ผลของการใช้แบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม) 1

The Effect of The Recorder Practice Exercises to Develop Recorder Practice Skills of Primary 3 Level Student Ramkhamhaeng University Demonstration School (Elementary level)

กิติศักดิ์ เสียงดี และอัญชลี บุญจันทึก

การศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในกิจกรรมวงโยธวาทิต 16

A Study to Learning Behaviors of Students in Marching Band Activities

เพียวพันธ์ เทวงษ์รักษา และดนีญา อุทัยสุข

วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาวงบ้านเตยอำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด 34

Mahori Isan Ensemble: A Case Study of Ban Toei Band, Suwannaphum District, Roi Et Province

ธนวัฒน์ บุตรทองทิม

การวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบส ยุคสมัยบีบ็อป โดย ออสการ์ เพตติฟอร์ดและพอล แชมเบอร์ส 52

Techniques Used In Double Bass Performance by Oscar Pettiford and Paul Chambers

กฤษณพงศ์ จุลกะนาค

บทความวิชาการ

การใช้สื่อเกมเพื่อการเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทด้วยกระบวนการความคิดเชิงออกแบบ สำหรับนักศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา 67

Using Game Media to Learn Music Theory and Ear Training Through Design Thinking Processes For Music Students At The Higher Education Level

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ

การพัฒนาการเรียนการสอนเครื่องสายสากลในพื้นที่ภาคใต้ผ่านกิจกรรมอบรมหลักสูตรระยะสั้น 83

Development of Teaching and Learning of International String Instruments in the Southern Region Through Short Course Training Activities

วิชัย มีศรี และวรรณชัย สงเดช

การเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์ผ่านโอเพนซอร์สเพื่อเสริมทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต 96

Learning Synthetic Music Sound through Open Source for Lifelong Learning Skills

ธนะรัชต์ อนุกูล

สารบัญ (ต่อ)

การประพันธ์ทางเดี่ยวขิม เพลงพญาครวญ สามชั้น 112
Music Composition for Khim Solo "PHA YA KRUAN SAM CHAN"
สุวิวรรธ์น ลิมปชัย และตั้งปณิธาน อารีย์

เทคนิคการบรรเลงเดี่ยว เบสไฟฟ้า ในบทเพลง นอทติง เอลส์ แม็ทเทอร์ซ โดยสจ๊วต เคลย์ตัน 128
Technique Solo Arrangements for Electric Bass on Nothing Else Matters by Stuart Clayton
วีรุต วิรัชศิลป์ และมนสิการ เหล่าวานิช

บทความสร้างสรรค์

ไทจู บทเพลงสำหรับวงทรอมโบนควอเท็ตโดยจุนนิชิ ฮิโรตะ: การตีความและแนวการฝึกซ้อมสำหรับการแสดง 146
Taiju for Trombone Quartet by Junichi Hirota: Interpretation and Performance Practice
นรเศรษฐ์ อุดาการ

รายละเอียดและการส่งบทความ 160

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ 161

ผลของการใช้แบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม)

The Effect of The Recorder Practice Exercises to Develop Recorder Practice Skills of Primary 3 Level Student Ramkhamhaeng University Demonstration School (Elementary level)

กิติศักดิ์ เสียงดี[*1] และอัญชลี บุญจันทึก[2]
Kittisak Siengdee[*1] Anchalee Bunjantuek[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยกึ่งทดลอง (quasi experimental research) รูปแบบ One Group Pretest Posttest Design มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่มีต่อทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีก่อนและหลังการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ (2) ศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม) จำนวน 45 คน โดยใช้วิธีการสุ่มแบบกลุ่ม (Cluster random sampling) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ แผนการจัดการเรียนรู้เรื่องขลุ่ยรีคอร์เดอร์ แบบประเมินทักษะการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ แบบสอบถามความพึงพอใจต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติ t-test ผลการวิจัยพบว่า (1) ทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ของนักเรียนที่ได้รับการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 (2) นักเรียนมีความพึงพอใจต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์อยู่ในระดับมากที่สุด

* corresponding author, email: Kittisak.si@rumail.ru.ac.th
[1-2] อาจารย์โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม)
[1-2] Teacher Ramkhamheang University demonstration school (elementary level)

Received: Dec 8, 2023 / **Revised:** Feb 15, 2024 / **Accepted:** Feb 22, 2024

คำสำคัญ : ขลุ่ยรีคอร์เดอร์ / แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ / ทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์

Abstract

This research is quasi-experimental as One Group Pretest Post-test Design. The objectives are (1) To compare the results of using the recorder flute practice model on musical instrument practice skills. Before and after using the recorder flute practice (2) Study of students' satisfaction with the recorder flute playing exercises. The sample group used in the research were students of primary 3 students at Ramkhamhaeng University Demonstration School (Elementary Level) of 45 students, using a cluster random sampling method. The tools used in the research include: Recorder flute practice, Learning plan on recorder flute, Recorder flute playing skill assessment form and a satisfaction questionnaire. Data were analyzed using t-test statistics. The results of this research indicated that: (1)The result of the assessment of the practical skills of the flute recorder managed to learn by using the flute recorder practice after the lesson was higher than before the statistical significance at the .05 level. (2) Students were at the highest level of satisfaction with the recorder flute playing exercises.

Keywords: Recorder / Recorder flute practice / Practical skills Flute Recorder

บทนำ

ดนตรีเป็นเครื่องมือที่มีส่วนช่วยพัฒนาผู้เรียนทั้งทางด้านร่างกาย อารมณ์ สังคม จิตใจ กระตุ้นกระบวนการคิดสร้างสรรค์ และมีส่วนช่วยส่งเสริมจินตนาการให้กับผู้เรียนได้เป็นอย่างดี สอดคล้องกับคำกล่าวของ จเร สำอางค์ (2553: 27) กล่าวว่าดนตรีมีส่วนช่วยพัฒนาสติปัญญาของเด็กในทางที่ดีได้ เพราะดนตรีเป็นเครื่องมือในการสร้างสมดุลทางธรรมชาติที่ดีสำหรับเด็ก ไม่ว่าจะเป็นทักษะดนตรี เช่น การร้องเพลงจะช่วยให้เด็กเรียนรู้การเปล่งเสียงสูง-ต่ำ และเชื่อมโยงไปสู่การฟังที่แม่นยำ การเล่นเครื่องดนตรี เป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างเสียง และส่งเสริมให้ทักษะการฟังดีขึ้นด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบดนตรี สิ่งเหล่านี้ทำให้เด็กมีจินตนาการ และพัฒนาการคิดในเชิงนามธรรมได้ จากประโยชน์ของดนตรีที่ส่งผล

ต่อผู้เรียนนั้นสอดคล้องกับ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2555: ออนไลน์) ที่กล่าวถึงความสำคัญของดนตรีที่มีส่วนทำให้เด็กมีพัฒนาการทางสมองมีความคิดสร้างสรรค์ และดนตรียังช่วยทำให้เด็กได้รับรู้ ได้สัมผัสกับโสตศิลป์ ซึ่งนำไปสู่ความรู้สึกภายในจิตใจของเด็กได้ ทำให้เกิดความอิ่มเอมใจ มีความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ความรู้สึก และมีพัฒนาการทางสังคมที่ดี ซึ่งประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมเหล่านี้เป็นสิ่งที่เด็กทุกคนควรได้เรียนรู้ดนตรี ทำให้ดนตรีกลายเป็นวิชาหนึ่งที่มีความสำคัญสำหรับผู้เรียนในทุกช่วงวัย ดังจะเห็นได้จากการจัดหลักสูตรการศึกษาทั้งระดับปฐมวัย ประถมศึกษา และมัธยมศึกษา ก็จัดให้มีวิชาดนตรีอยู่ในหลักสูตรการศึกษาด้วย เช่น หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560 (กระทวงศึกษาธิการ, 2560: 36) ได้ระบุการใช้ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์สำคัญที่ส่งเสริมพัฒนาการด้านอารมณ์จิตใจ ของเด็กปฐมวัย และหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551: 182-203) ได้จัดสาระการเรียนรู้ และกำหนดตัวชี้วัด สำหรับวิชาดนตรีให้กับผู้เรียนระดับประถมศึกษา และมัธยมศึกษาให้สำหรับผู้เรียนได้ศึกษาหาความรู้ทั้งทางทฤษฎี และการฝึกทักษะทางดนตรี

สำหรับโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม) ได้มีการจัดการเรียนรู้วิชาดนตรีให้กับนักเรียนของโรงเรียน โดยนักเรียนจะได้เรียนดนตรีตั้งแต่ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1-6 โดยหลักสูตรของโรงเรียนในรายวิชาดนตรีได้มีการออกแบบหลักสูตรให้สอดคล้องกับหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และเป็นหลักสูตรที่มีการบูรณาการกับสาระการเรียนรู้อื่น ๆ ด้วย โดยนักเรียนจะได้เรียนรู้เนื้อหาทางดนตรีที่ประกอบไปด้วยองค์ประกอบของดนตรี วรรณกรรมทางดนตรี และประวัติความเป็นมาของดนตรี(โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง(ฝ่ายประถม), 2560: 35) รวมไปถึงการเรียนทักษะทางดนตรีที่ประกอบไป 6 ทักษะ ได้แก่ การฟัง การร้อง การเคลื่อนไหว การเล่นเครื่องดนตรี การสร้างสรรค์ การอ่านหรือเขียนโน้ตดนตรีโดยทักษะทางดนตรีทั้งหมดจะถูกออกแบบเป็นกิจกรรมการเรียนรู้ให้เหมาะสมกับนักเรียนแต่ละระดับชั้น เช่นเดียวกับการเลือกใช้เครื่องดนตรีสำหรับนักเรียน โดยมีการเลือกใช้เครื่องดนตรีสำหรับการเรียนรู้ โดยคำนึงถึงคุณสมบัติของเสียงเครื่องดนตรี ขนาด ราคา และการดูแลรักษาเครื่องดนตรี เช่น ขลุ่ยรีคอร์เดอร์ เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงไพเราะ มีขนาดกะทัดรัด ราคาไม่แพง มีวิธีการดูแลรักษาไม่ยุ่งยาก จึงเหมาะกับการนำมาเป็นเครื่อง

ดนตรีที่ใช้เรียนรู้ทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีของนักเรียนในระดับประถมศึกษา เพื่อต่อยอดความรู้ในการปฏิบัติเครื่องดนตรีชนิดอื่นต่อไป

การพัฒนาผู้เรียนให้มีทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ดี นอกจากการเรียนรู้จากครูผู้สอนในชั่วโมงเรียนแล้ว อีกสิ่งสำคัญคือการใช้แบบฝึกการปฏิบัติเครื่องดนตรี เพื่อให้นักเรียนได้มีโอกาสฝึกฝนเพิ่มเติม รวมไปถึงสามารถทบทวนบทเรียน เพื่อเป็นการพัฒนาทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีของตนเองให้ดีขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ตระกูลเพชร แก้วพิลึก และคณะ (2565: 103-110) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับชุดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่องการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ตามแนวคิดโซลตาล โคดาย สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 พบว่า การเรียนรู้การเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ผ่านชุดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่องการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ทำให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้การเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์สูงขึ้นกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 เป็นเพราะว่าชุดกิจกรรมที่สร้างขึ้นนั้น มุ่งเน้นไปทางด้านการอ่านโน้ต การร้องเพลง และการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ รวมไปถึงเป็นชุดกิจกรรมที่นักเรียนสามารถฝึกทบทวนได้ด้วยตนเอง จึงทำให้ผู้เรียนมีทักษะการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่ดีขึ้นตามลำดับ และสอดคล้องกับงานวิจัยของ Joshua Floyd (2019: 5) ได้ทำการศึกษา เรื่องผลของการใช้คู่มือในการเล่นเครื่องดนตรีเบื้องต้น ซึ่งเนื้อหาของงานวิจัยนั้นได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับผลของการใช้แบบฝึก Recorder karate ที่ส่งผลต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และความพึงพอใจของนักเรียน ซึ่งผลที่ได้จากศึกษาพบว่า นักเรียนที่ได้เรียนรู้ผ่านแบบฝึก Recorder karate มีทัศนคติที่ดีต่อการเรียนดนตรี และมีผลการปฏิบัติดนตรีที่สูงขึ้นหลังการใช้แบบฝึกอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าการใช้แบบฝึกต่าง ๆ นั้นมีส่วนช่วยพัฒนาทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีให้กับนักเรียนได้เป็นอย่างดี เพราะด้วยแบบฝึกนั้นเป็นเครื่องมือที่นักเรียนสามารถเรียนรู้เพิ่มเติมได้ด้วยตนเอง อีกทั้งแบบฝึกยังเป็นเครื่องมือที่ดีสำหรับการทบทวนบทเรียนที่ได้เรียนรู้ไปในชั่วโมงเรียน ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญของการใช้แบบฝึก จึงได้แนวคิดในการสร้างแบบฝึกการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม) โดยออกแบบให้นักเรียนสามารถเรียนรู้วิธีการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ในบทเพลงต่าง ๆ ได้ด้วยตนเองจากแบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และวิดีทัศน์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น เพื่อเป็นการพัฒนานักเรียนให้มีทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ดี มีความไพเราะ

และมีความรู้ความเข้าใจในประวัติของขลุ่ยรีคอร์เดอร์ รวมไปถึงสาระการเรียนรู้เกี่ยวกับโน้ตดนตรี และบทเพลงที่ใช้สำหรับการฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่มีต่อทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี ก่อนและหลังการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์
2. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. นักเรียนมีทักษะและความสามารถในการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์สูงขึ้น รวมไปถึงสามารถบรรเลงเพลงได้อย่างถูกต้อง และมีความไพเราะ
2. ได้พัฒนาแบบฝึกการเรียนรู้เกี่ยวกับการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่มีคุณภาพ และสามารถนำไปใช้เป็นสื่อประกอบการเรียนการสอนของนักเรียนได้ หรือใช้เป็นแบบฝึกสำหรับการทบทวนการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ด้วยตนเองของนักเรียน
3. นำแบบฝึกที่ได้รับการพัฒนาไปประยุกต์ใช้กับการฝึกทักษะเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ได้
4. ใช้เป็นแนวทางในการเรียนรู้การปฏิบัติเครื่องดนตรีสำหรับผู้ที่สนใจศึกษาการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ด้วยตนเอง

ขอบเขตของการวิจัย

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.1 ประชากรที่ใช้ในการศึกษา เป็นนักเรียนที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม) ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2566 จำนวน 94 คน มีอายุระหว่าง 9-10 ปี

1.2. กลุ่มตัวอย่างที่ใช้การศึกษา เป็นนักเรียนที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม) ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2566 จำนวน 45 คน ที่เรียนวิชาดนตรีสากล ซึ่งได้มาจากวิธีการสุ่มแบบกลุ่ม (Cluster random sampling)

2. ตัวแปรที่ใช้ในการศึกษา

ตัวแปรต้น ได้แก่ แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

ตัวแปรตาม ได้แก่ ทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์

3. เนื้อหาที่ใช้ในการทดลองครั้งนี้ คือ ทักษะการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ทฤษฎีดนตรี และการบรรเลงเพลงโดยการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ซึ่งเป็นการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ของนักเรียน

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการทดลองตามขั้นตอนดังนี้

1. ผู้วิจัยสร้างแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ โดยใช้แนวคิดการกำหนดการเรียนรู้ดนตรี และการสอนทักษะปฏิบัติดนตรีของณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2566: 197-262) ได้กำหนดแนวทางไว้ดังนี้ การกำหนดการเรียนรู้ดนตรีต้องคำนึงถึงสาระการเรียนรู้ การจัดลำดับของเนื้อหาความยาก-ง่ายของบทเรียน และมีแนวทางการฝึกซ้อม เมื่อสร้างแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์เรียบร้อยแล้ว จึงนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเนื้อหา และความถูกต้องของแบบฝึก เพื่อหาค่าดัชนีความสอดคล้องของแบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ซึ่งได้ค่าดัชนีความสอดคล้องของแบบฝึกอยู่ที่ 1.0

2. ผู้วิจัยนำแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่ผ่านการตรวจจากผู้เชี่ยวชาญไปทดลองใช้กับกลุ่มที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่าง เพื่อหาประสิทธิภาพเชิงประจักษ์ (E1/E2) ซึ่งได้ค่าประสิทธิภาพเชิงประจักษ์อยู่ที่ 83.78/85.89 แล้วนำแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ไปทดลองกับกลุ่มตัวอย่างต่อไป

3. ผู้วิจัยใช้แนวทางการประเมินผลดนตรีของณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2566: 269-271) นำมาสร้างแบบประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และเกณฑ์การประเมินก่อนและหลังใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ โดยมีรูปแบบการประเมินเป็นไปตามมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ แล้วนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อหาค่าดัชนีความสอดคล้องของเกณฑ์การประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ได้ค่าอยู่ที่ 1.0 และแบบประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ได้ค่าอยู่ที่ 1.0

4. ผู้วิจัยนำแบบประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และเกณฑ์การประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ไปใช้กับกลุ่มที่ไม่ใช่ตัวอย่าง เพื่อหาค่าดัชนีความยากง่ายของงาน ซึ่งมีค่าความยากง่ายของงานเท่ากับ 0.62 แล้วนำไปใช้กับกลุ่มที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง

5. ผู้วิจัยสร้างแผนการจัดการเรียนรู้เรื่องขลุ่ยรีคอร์เดอร์ โดยทำการศึกษาวิธีการเขียนแผนการจัดการเรียนรู้ดนตรีของอาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง (2563: 108-109) กล่าวถึงองค์ประกอบแผนการสอนดนตรี ดังนี้ ชื่อวิชา ระดับชั้น กำหนดความคิดรวบยอด

ของจุดประสงค์เชิงพฤติกรรมทางดนตรี การกำหนดรายละเอียดเนื้อหาดนตรีที่จะสอน การกำหนดระบบสื่อดนตรีที่ใช้ การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนอย่างมีขั้นตอน และการประเมินผลการเรียนดนตรี นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับขลุ่ยรีคอร์เดอร์ แล้วนำมาสร้างเป็นแผนการจัดการเรียนรู้จำนวน 8 แผน และนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของสาระการเรียนรู้ จุดประสงค์การเรียนรู้ และการวัดประเมินผลการเรียนรู้ เพื่อหาค่าดัชนีความสอดคล้องของเนื้อหา ซึ่งได้ค่าดัชนีความสอดคล้องอยู่ที่ 1.0 แล้วจึงนำไปใช้กับกลุ่มตัวอย่างต่อไป

6. ผู้วิจัยสร้างแบบสอบถามความพึงพอใจต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ของนักเรียน แล้วนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง การสื่อความหมาย และความเหมาะสมของข้อคำถามในแบบสอบถามความพึงพอใจ ซึ่งได้ค่าดัชนีความสอดคล้องอยู่ที่ 1.0 จากนั้นนำแบบสอบถามไปทดลองกลับกลุ่มที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่างเพื่อหาความเชื่อมั่นของแบบสอบถามความพึงพอใจ ได้ค่าความเชื่อมั่น 0.85

7. ผู้วิจัยได้ทำการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ก่อนเรียนรู้ด้วยแบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และบันทึกผลการทดลอง

8. ผู้วิจัยดำเนินการสอนกลุ่มตัวอย่าง โดยใช้แผนการจัดการเรียนรู้เรื่องขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ประกอบกับการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่สร้างขึ้น โดยผ่านการตรวจจากผู้เชี่ยวชาญมาแล้ว และเรียนเป็นจำนวน 8 คาบเรียน โดยเรียนคาบละ 50 นาที เรียนครั้งละ 1 คาบ/สัปดาห์ โดยมีขั้นตอนการสอนดังนี้

8.1 ขั้นเตรียม ผู้วิจัยเตรียมการสอน ด้วยการเช็คอุปกรณ์ที่ต้องใช้สอนในแต่ละครั้ง เช่น ขลุ่ยรีคอร์เดอร์ แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และลำโพง

8.2 ขั้นประเมินก่อนสอน ผู้วิจัยทำการประเมินทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ของนักเรียนก่อนเริ่มกิจกรรมการเรียนรู้

8.3 ขั้นนำ ก่อนการเริ่มเรียนผู้วิจัยจะทบทวนบทเรียนที่ผ่าน หรือเป็นการทบทวนวิธีการจับขลุ่ยรีคอร์เดอร์ รวมไปถึงการฝึกไล่เสียงที่นักเรียนได้เรียนผ่านมาแล้ว นำมาฝึกซ้ำก่อนเริ่มเรียนแบบฝึกอื่น ๆ ต่อไป จากนั้นจึงนำนักเรียนเข้าสู่บทเรียนใหม่ต่อไป

8.4 ขั้นสอน ผู้วิจัยให้นักเรียนใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ประกอบไปด้วยแบบฝึกหัดการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ซึ่งเป็นแบบฝึกที่ผู้วิจัยได้ออกแบบให้มีตัวโน้ต และโครงสร้างของแบบฝึกใกล้เคียงกับบทเพลงที่นักเรียนจะต้องเรียนรู้ในแต่ละเพลง เพื่อทำให้นักเรียนได้เรียนรู้ตัวโน้ต อัตราจังหวะ ทำนอง

และระบบนิ้วของเสียงตัวโน้ตแต่ละเสียงก่อนไปสู่การเป่าบทเพลงที่ต้องเรียนในชั่วโมง ด้วยกระบวนการฝึกที่ใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์นี้ จะทำให้นักเรียนสามารถเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ตามโน้ตเพลงได้ถูกต้อง ซึ่งผู้วิจัยจะให้นักเรียนฝึกเป่าแบบฝึกหัดก่อนทุกครั้งที่จะเป่าบทเพลง

8.5 ขั้นสรุป ผู้วิจัยสรุปเนื้อหาที่ได้เรียน พร้อมกับบอกข้อเสนอแนะในการฝึกซ้อมการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และให้นักเรียนนำแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ไปฝึกซ้อมต่อที่บ้าน รวมไปถึงนักเรียนยังสามารถสแกนคิวอาร์โค้ดบทเพลง ที่อยู่ในแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ เพื่อใช้ฝึกซ้อมไปพร้อมกับจังหวะของบทเพลง

8.6 ขั้นประเมิน ผู้วิจัยประเมินนักเรียนหลังจบกิจกรรมการเรียนรู้ในแต่ละครั้ง โดยใช้เกณฑ์การประเมินทักษะการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

9. ผู้วิจัยทำการประเมินวัดทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ หลังการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และทำการบันทึกผล

10. ผู้วิจัยนำผลการประเมินวัดทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่ได้ทำการบันทึกทั้งก่อนเรียน และหลังเรียน นำมาวิเคราะห์ข้อมูลทางสถิติเพื่อหาข้อสรุป

11. ผู้วิจัยนำแบบสอบถามความพึงพอใจต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์นำมาสอบถามกับกลุ่มตัวอย่างแล้วนำผลของแบบสอบถามมาวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลองมีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่มีต่อทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีก่อนและหลังการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ (2) ศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ใช้รูปแบบการวิจัยแบบ One-group Pretest-Posttest Design ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เสนอผลการวิจัยตามลำดับดังนี้

1. ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ก่อนเรียนและหลังเรียนของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ที่ใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ก่อนและหลังเรียนของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ที่ใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

การทดลอง	N	คะแนนเต็ม	$\bar{X}$	S.D.	t	*df*	Sig.
ก่อนเรียน	45	30	12.26	2.20	34.74*	44	.000
หลังเรียน	45	30	26.53	1.58			

* มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

จากตารางที่ 1 พบว่า ทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ที่ได้รับการจัดการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

2. ผลการประเมินทักษะการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ก่อนและหลังเรียนด้วยแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3

ตารางที่ 2 คะแนนเฉลี่ยการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ก่อนและหลังเรียนของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ที่ใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

เกณฑ์การประเมินการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์	**คะแนนเต็ม**	**คะแนนเฉลี่ย**		**N**
		ก่อนเรียน	**หลังเรียน**	
วิธีการจับขลุ่ยรีคอร์เดอร์	2	0.96	1.89	45
การใช้ลมในการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์	2	0.78	1.80	
ความถูกต้องของเสียงขลุ่ยรีคอร์เดอร์	2	0.60	1.65	
ทำนองเพลง	2	0.93	1.96	
ความสม่ำเสมอของจังหวะ	2	0.82	1.54	
รวม	10	4.09	8.84	

จากตารางที่ 2 พบว่า ผลคะแนนเฉลี่ยการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนด้วยแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ โดยเฉพาะด้านทำนองเพลงมีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนเท่ากับ 1.96 สูงกว่าก่อนเรียนที่มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 0.93 เนื่องจากแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ผู้วิจัยได้สร้างคิวอาร์โค้ดบทเพลงต่าง ๆ เพื่อให้นักเรียนใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการฟังเพลง และการฝึกซ้อมไปพร้อมกับจังหวะเพลง ทำให้นักเรียนเข้าใจทำนองเพลงได้ดี ส่งผลให้ผลการปฏิบัติด้านทำนองเพลงมีคะแนนเฉลี่ยที่สูงกว่าด้านอื่น ๆ

3. ผลการวิเคราะห์ความพึงพอใจของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ที่มีต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

ตารางที่ 3 ค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน และระดับความพึงพอใจของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ที่มีต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ		แปลผล
	$\bar{X}$	SD	
1. ผลสรุปด้านเนื้อหาของแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์	4.60	0.72	มากที่สุด
2. ผลสรุปด้านโน้ตแบบฝึกและโน้ตเพลง ของแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์	4.61	0.77	มากที่สุด
3. ผลสรุปด้านรูปแบบของแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์	4.75	0.52	มากที่สุด
สรุปรวม	4.65	0.67	มากที่สุด

จากตารางที่ 3 พบว่า ความพึงพอใจของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ที่มีต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ สรุปโดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.65, S.D. = 0.67) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่าด้านที่มีค่าเฉลี่ยมากที่สุด คือ ด้านรูปแบบของแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$= 4.75, S.D. = 0.52) รองลงมาคือ ด้านโน้ตแบบฝึกและโน้ตเพลงของแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.61, S.D. = 0.77) และด้านที่มีค่าเฉลี่ยน้อยที่สุด คือ ด้านเนื้อหาของแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.60, S.D. = 0.72)

อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ผลการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง (ฝ่ายประถม) สามารถอภิปรายตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยได้ ดังนี้

1. ผลของทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ก่อนและหลังเรียน โดยใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ พบว่ามีคะแนนเฉลี่ยสูงขึ้น

กว่าก่อนเรียนด้วยแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ.05 ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากกระบวนการจัดการเรียนรู้ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ดนตรีของอาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง (2563: 108-109) ที่ได้กำหนดการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรีอย่างมีระบบขั้นตอนประกอบไปด้วย ขั้นเตรียม ขั้นประเมินก่อนสอน ขั้นนำ ขั้นสอน ขั้นจัดกิจกรรมประสบการณ์ ขั้นสรุป และขั้นประเมิน นำมาออกแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีร่วมกับการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นโดยใช้แนวคิดของณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2566: 255-262) ในการกำหนดการเรียนรู้ดนตรี และวิธีการสอนทักษะการปฏิบัติดนตรี นำมาสร้างเป็นแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ซึ่งกระบวนการเรียนรู้ที่ใช้ร่วมกับแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ส่งผลให้นักเรียนสามารถเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ได้ อีกทั้งเป็นการกระตุ้นความรู้ เสริมความเข้าใจทั้งทางทฤษฎีดนตรี เพราะแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์มีการลำดับเนื้อหาจากบทเรียนที่ง่ายไปสู่บทเรียนที่ยากขึ้น เช่น บทเรียนที่ 1 เรียนรู้วิธีฝึกเป่าโน้ต 3 เสียง ประกอบไปด้วย เสียงที เสียงลา และเสียงซอล ด้วยวิธีการเป่าไล่ลำดับเสียง เพราะการเป่าไล่ลำดับเสียง จากเสียงทีลงมาหาเสียงซอล เป็นวิธีการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่ใช้นิ้วปิดรูเพิ่มขึ้นครั้งละ 1 นิ้ว ตามลำดับเสียง ซึ่งวิธีการนี้ที่ทำให้นักเรียนเข้าใจการปิด-เปิดรูขลุ่ยรีคอร์เดอร์ได้ดี และแบบฝึกที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นมีรูปภาพแสดงวิธีการจับขลุ่ยรีคอร์เดอร์ พร้อมกับมีรูปภาพระบบนิ้ว ที่ใช้สำหรับเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ในแต่ละตัวโน้ต เพื่อให้นักเรียนใช้เป็นเครื่องมือในการทบทวนบทเรียน และสามารถเรียนรู้เพิ่มเติมได้ด้วยตนเองจากแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ จนนักเรียนสามารถพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ของตนเองได้ดีขึ้น สอดคล้องกับคำกล่าวของ สุคนธ์ สินธพานนท์ (2553: 91) กล่าวถึงลักษณะของแบบฝึกที่ดีจะต้องให้นักเรียนสามารถศึกษา และทำความเข้าใจได้ด้วยตนเอง และสอดคล้องกับงานวิจัยของตระกูลเพชร แก้วพิลึก และคณะ (2565: 103-110) ได้ศึกษาเกี่ยวกับชุดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่องการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ตามแนวคิดโซลตาล โคดาย สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 พบว่าชุดกิจกรรมที่สร้างขึ้นนั้นเป็นชุดกิจกรรมที่นักเรียนสามารถฝึกทบทวนได้ด้วยตนเอง จึงทำให้ผู้เรียนมีทักษะการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่ดีขึ้นตามลำดับ และมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้การเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์สูงขึ้นกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

สำหรับบทเพลงที่อยู่ในแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ผู้วิจัยได้สร้างคิวอาร์โค้ดใส่ไว้ในแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ เพื่อให้นักเรียนสามารถสแกนคิวอาร์โค้ดเพื่อฟัง

เพลงที่นักเรียนกำลังฝึกอยู่ หรือใช้สำหรับการฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ไปพร้อมกับจังหวะเพลง ด้วยเหตุนี้ทำให้ผลคะแนนเฉลี่ยด้านทำนองเพลงของนักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยสูงที่สุด เพราะนักเรียนรู้สึกสนุก และไม่รู้สึกเบื่อหน่ายไปกับการฝึกซ้อม ทำให้นักเรียนเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ได้ดีขึ้น รวมไปถึงทำให้นักเรียนมีทัศนคติที่ดีต่อการฝึกซ้อมการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ สอดคล้องกับคำกล่าวของณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2566: 257) กล่าวถึงทักษะการฝึกซ้อม ควรเริ่มต้นจากการฝึกซ้อมจากจังหวะช้าเพื่อความถูกต้องของเพลง และฝึกทำจนมีความมั่นใจ หรือมีความชำนาญ จากนั้นจึงเพิ่มความเร็ว หรือฝึกซ้อมไปพร้อมกับบทเพลงต้นแบบได้ และสอดคล้องกับงานวิจัยของพัฒน์ณรี ลีวิวัฒนโชต (2563: 69-71) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการศึกษาผลสัมฤทธิ์การปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์โดยใช้ชุดการสอนมัลติมีเดีย เรื่องรีคอร์เดอร์ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวัดทองสัมฤทธิ์ จากการศึกษาพบว่าชุดการสอนมัลติมีเดียมีความชัดเจนในการแสดงผลทั้งภาพ และเสียง มีความทันสมัยทำให้นักเรียนมีความสนใจในการเรียนรู้ ส่งผลให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ .05 และสอดคล้องกับงานวิจัยของ Joshua Floyd (2019: 5) ได้ทำการศึกษาเรื่องผลของการใช้คู่มือในการเล่นเครื่องดนตรีเบื้องต้น ซึ่งเป็นการศึกษาแบบฝึก Recorder karate ผลการศึกษาพบว่านักเรียนมีผลสัมฤทธิ์หลังเรียนสูงขึ้น หลังจากใช้แบบฝึกเป็นเพราะนักเรียนมีทัศนคติที่ดีต่อแบบฝึก และมีความพึงพอใจต่อแบบฝึก Recorder karate

ดังนั้น จากการวิจัยจึงพบว่าผลของการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้โดยการใช้แบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ประกอบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้นั้น เป็นการเรียนรู้ที่นักเรียนได้ลงมือปฏิบัติจริง และมีการนำแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ไปใช้ทบทวนบทเรียนหลังจากจบกิจกรรมในชั้นเรียนที่นักเรียนเรียนผ่านมา สอดคล้องกับงานวิจัยของฐิติวิชัยคำ และจามจุรี พลอยวงศ์ (2564: 1-13) ที่ได้ทำการศึกษาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีขลุ่ยรีคอร์เดอร์ วิชาดนตรี ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 พบว่า นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน เนื่องจากแบบฝึกทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีขลุ่ยรีคอร์เดอร์ใช้รูปภาพควบคู่กับสัญลักษณ์ทางดนตรีที่ง่ายต่อการฝึกปฏิบัติดนตรี จึงทำให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ที่สูงขึ้นอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และสอดคล้องกับงานวิจัยของ Almighty C. Tabuena (2021: 145-153) ได้ศึกษาผลของเทคนิคการประเมินห้องเรียนที่ใช้การวิจัยเป็นฐาน

ต่อประสิทธิภาพของนักเรียนในการศึกษาการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ จากการศึกษาพบว่า นักเรียนมีผลการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์สูงขึ้น โดยพบว่าการให้คำแนะนำในชั้นเรียนดนตรี ร่วมกับการทำแบบฝึกที่จัดทำเป็นรายหน่วย เพื่อพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ ส่งผลให้นักเรียนมีการเรียนรู้ที่ดีขึ้นกว่าก่อนเรียน รวมไปถึงส่งผลให้นักเรียนมีทัศนคติที่ดีต่อการเรียนดนตรี

2. นักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 มีความพึงพอใจต่อแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์อยู่ในระดับมากที่สุด เนื่องจากการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่ผู้วิจัยได้สร้างนั้น มีการเรียงลำดับความยากง่ายของแบบฝึกการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ทำให้นักเรียนได้เริ่มต้นการฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์อย่างเป็นขั้นตอน พร้อมกับแบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์ยังมีคิวอาร์โค้ดที่ให้นักเรียนสามารถสแกนเพื่อฟังเพลงและทำการฝึกซ้อมไปพร้อมกับเพลงได้ ทำให้นักเรียนสามารถฝึกซ้อมเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ได้ด้วยตนเอง ทำให้นักเรียนไม่เบื่อหน่าย ในการฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ นักเรียนเกิดความรู้ ความเข้าใจในจังหวะและทำนองของเพลง เมื่อนักเรียนเกิดความรู้ความเข้าใจในบทเพลง จึงทำให้นักเรียนมีทัศนคติที่ดีต่อการฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ และเกิดความพึงพอใจในต่อแบบฝึกขลุ่ยรีคอร์เดอร์ สอดคล้องกับงานวิจัยของพัฒน์ณรี ลีวิวัฒนโชต (2563: 69-71) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการศึกษาผลสัมฤทธิ์การปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์โดยใช้ชุดการสอนมัลติมีเดีย เรื่องรีคอร์เดอร์ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวัดทองสัมฤทธิ์ จากการศึกษาพบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุดต่อชุดการสอนมัลติมีเดีย เรื่องรีคอร์เดอร์ เพราะชุดการสอนมีเนื้อหาที่สอดคล้องกับจุดประสงค์ของการเรียน และมีความเหมาะสมกับนักเรียน มีการจัดเรียงลำดับเนื้อหาการเรียนที่เรียงจากง่ายไปหายาก และการใช้สื่อรูปแบบมัลติมีเดียช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ง่าย และสามารถจดจำได้นาน และสอดคล้องกับงานวิจัยของเพลินพิศ กิ่งชา (2565: 8-9) ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับการพัฒนาการเรียนรู้โน้ตสากลเบื้องต้นโดยใช้แบบฝึกทักษะเมโลเดียนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ(ดนตรี) ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนวัดหนองจอก ผลจากการศึกษาพบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจต่อแบบฝึกทักษะเมโลเดียนอยู่ในระดับมากที่สุด เนื่องด้วยแบบฝึกทักษะเมโลเดียน มีการจัดเรียงลำดับเนื้อหาการเรียนรู้จากง่ายไปหายาก ประกอบกับมีภาพ และตัวหนังสือที่ชัดเจน จึงทำให้นักเรียนมีความพอใจต่อแบบฝึกทักษะเมโลเดียน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. การจัดการเรียนรู้ต้องมีการสาธิตการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ให้นักเรียนได้เห็นตัวอย่างการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ที่เป็นการแสดงจริง

2. ให้นักเรียนฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์พร้อมกันกับเพื่อนร่วมชั้นเรียนเพื่อเป็นการฝึกทักษะการฟัง และการเล่นดนตรีพร้อมกับผู้อื่น

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรนำแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ไปพัฒนาเป็นแบบฝึกเครื่องดนตรีชนิดอื่น โดยใช้กระบวนการฝึกเช่นเดียวกับชุดแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์

2. ควรนำแบบฝึกเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ไปพัฒนาให้เนื้อหามีความหลากหลายมากขึ้น เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์ของนักเรียนในระดับที่สูงขึ้น

3. สร้างแบบประเมินทักษะการปฏิบัติดนตรีด้วยตนเอง เมื่อจบแต่ละแบบฝึกหรือบทเพลง เพื่อเป็นการฝึกประเมินทักษะของตนเองสำหรับนักเรียน

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). **หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551.** กรุงเทพ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2560). **หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560.** กรุงเทพ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

จเร สำอางค์. (2553). **ดนตรีเล่น สมองแล่น.** กรุงเทพ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ฐิติ วิชัยคำ และจามจุรี พลอยวงศ์. (2564). การศึกษาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี ขลุ่ยรีคอร์เดอร์ วิชาดนตรี ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3. **วารสารรามคำแหง ฉบับบัณฑิตวิทยาลัย.** 4(2), 1-13.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). **ดนตรีสำหรับเด็กเล็ก.**[ออนไลน์]. ได้จาก https://www.facebook.com/musicorfffun/photos/pb.1415343558493867.-2207520000.1474224602./1425031654191724/?type=3 [สืบค้นเมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 2565].

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2566). **ดนตรีศึกษา หลักการและสาระสำคัญ.** กรุงเทพ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ตระกูลเพชร แก้วพิลึก วิวัฒน์ เพชรศรี ชญานิธิ แบรดี้ และศิริพร อยู่ประเสริฐ. (2565). ชุดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่องการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ตามแนวคิดโซลตาล โคดาย สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1. **วารสารสหวิทยาการสังคมศาสตร์และการสื่อสาร.** 5(2), 103-110.

พัฒน์ณรี ลีวิวัฒนโชต. (2563). **การศึกษาผลสัมฤทธิ์การปฏิบัติขลุ่ยรีคอร์เดอร์โดยใช้ชุดการสอนมัลติมีเดีย เรื่องรีคอร์เดอร์ ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวัดทองสัมฤทธิ์.** ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เพลินพิศ กิ่งชา. (2565). การพัฒนาการเรียนรู้โน้ตดนตรีสากลเบื้อต้นโดยใช้แบบฝึกทักษะเมโลเดียนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (ดนตรี) ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนวัดหนองจอก กรุงเทพมหานคร. **วารสารการวิจัยประยุกต์มหาวิทยาลัยนอร์ทกรุงเทพ.** 1(1), 8-9.

โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง(ฝ่ายประถม). (2560). **หลักสูตรสถานศึกษาโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง(ฝ่ายประถม).** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์รามคำแหง.

สุคนธ์ สินธพานนท์. (2553). **นวัตกรรมการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาคุณภาพของเยาวชน.** กรุงเทพ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด 9119 เทคนิคพริ้นติ้ง.

อาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง. (2563). **พื้นฐานการจัดการเรียนรู้ดนตรี.** กรุงเทพ: ภาควิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

Almighty C. Tabuena. (2021). The Effect of Research-based Music Classroom Assessment Techniques on the Students' Performance in Flute Recorder Education. **Universal Journal of Educational Research.** 9(1), 145-153.

Joshua Floyd. (2019). **The effect of primary instrument instruction on music aquistion.** Arizona : Faculty of the Department of educational psychology, The university of Arizona.

การศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในกิจกรรมวงโยธวาทิต
A Study to Learning Behaviors of Students in Marching Band Activities

เพียวพันธ์ เทวงษ์รักษา[*1] และดนีญา อุทัยสุข [2]
Purephan Thewongraksa[*1] and Dneya Udtaisuk [2]

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนวงโยธวาทิตในด้านลักษณะการตอบสนองต่อวิธีการสอนของผู้ควบคุมวง โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพเป็นแนวทางการดำเนินการวิจัย เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตแบบมีส่วนร่วมโดยใช้แบบสังเกตพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนต่อการจัดการเรียนการสอนของผู้ควบคุมวง โดยการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) เป็นนักเรียนวงโยธวาทิตจำนวน 40 คน และผู้ควบคุมวง 3 คน การวิจัยนี้ใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) สร้างข้อสรุปแบบอุปนัย ตรวจสอบข้อมูลสามเส้า และนำเสนอเป็นข้อสรุป ผลการวิจัยพบว่าพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนสอดคล้องกับการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนของผู้ควบคุมวง ประกอบด้วยลักษณะการตอบสนองของนักเรียนชัดเจน 4 ระดับ ได้แก่ 1) ความตั้งใจ (Attention) 2) ความเพ่งพินิจ (Focus) 3) ความกังวล (Concern) และ 4) ความวิตกกังวล (Anxiety)

คำสำคัญ : วิธีการสอน / พฤติกรรมการเรียนรู้ / นักเรียนวงโยธวาทิต

---

* corresponding author, email: tb_purephan@hotmail.com

[1] นิสิตมหาบัณฑิตสาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] Graduate Student in Music Education Division, Department of Art, Music and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University

[2] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] Lecturer in Music Education Division, Department of Art, Music and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University

Received: Dec 28, 2023 / **Revised:** Feb 14, 2024 / **Accepted:** Feb 21, 2024

Abstract

The purposes of this study were to study the learning behavior of marching band students in terms of their response to the music directors' teaching methods. This qualitative research applied as a methodology for conducting research. Data was collected through participant observation using behavioral observation forms. Participants that were purposively selected included 40 marching band students and 3 music directors. Content analysis was used to create inductive conclusions, checked by data triangulation process before presented as conclusion. The results revealed students' learning behaviors. There were consistent with the music directors' teaching and activities. Students' responses were into four levels including 1) Attention, 2) Focus, 3) Concern, and 4) Anxiety.

Keywords: Teaching / Learning Behavior / Marching Band Student

บทนำ

กิจกรรมวงโยธวาทิตเป็นกิจกรรมเสริมหลักสูตรที่มีความหลากหลายทั้งในด้านเพศ อายุ ระดับความรู้ความเข้าใจของสมาชิก และประเภทเครื่องดนตรี โดยเป็นลักษณะการรวมกลุ่มกันของนักเรียนจำนวนมากเพื่อดำเนินการฝึกซ้อมและบรรเลงดนตรีร่วมกันทั้งในรูปแบบการนั่งบรรเลงและการเดินแถว

การเรียนการสอนในกิจกรรมวงโยธวาทิตโดยส่วนใหญ่เป็นการสอนปฏิบัติทักษะดนตรี ซึ่งเป็นการให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมที่ถูกต้องและสม่ำเสมอบนพื้นฐานการพัฒนาทักษะการเล่นดนตรีที่สะท้อนความเข้าใจทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎีอย่างถูกต้องครบถ้วนตามองค์ประกอบทางดนตรี โดยเน้นการแสดงออกทางดนตรีจากผลการเรียนรู้ ความเข้าใจ และการฝึกฝน ผ่านทักษะทั้ง 6 ด้าน ได้แก่ การฟัง การร้อง การเคลื่อนไหว การเล่น การสร้างสรรค์ และการอ่าน (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2555: 90-93) วิธีการสอนของผู้ควบคุมวงจึงจำเป็นต้องสอดคล้องกับการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเพื่อการขับเคลื่อนทักษะความสามารถให้กับนักเรียน เพื่อให้สามารถบรรเลงบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์และเกิดความไพเราะ วิธีการและเทคนิคการสอนจึงเป็นเรื่องที่ผู้ควบคุมวงควรให้ความสำคัญและเอาใจใส่

ในเนื้อหาการฝึกซ้อมแต่ละครั้ง ซึ่งจำเป็นต้องกำหนดเป้าหมายและการวางแผนการฝึกซ้อมให้เกิดประสิทธิภาพ โดยต้องมีลำดับขั้นตอน เริ่มต้นจากการปรับพื้นฐานความความรู้เข้าใจทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ เช่น การอ่านเขียน การฟัง การร้องและการบรรเลง โดยกระบวนการเหล่านี้ต้องเกิดขึ้นก่อนกระบวนการรวมวง (Ensemble) (นิตินัย พึ่งยา, 2559: 32; สาทิตย์ สายสนิท, 2560: 3)

แนวคิดทางด้านจิตวิทยาที่สำคัญของ สกินเนอร์ (Skinner, B.F.,1984: 218-219) ได้กล่าวถึงปัจจัยสำคัญเกี่ยวกับแรงจูงใจ (Motivation) ว่า แรงจูงใจภายภายใน (Intrinsic Motivation) แรงจูงใจภายนอก (Extrinsic Motivation) แรงจูงใจตนเอง (Self-Motivation) และแรงจูงใจจากผู้อื่น (Imposed Motivation) ย่อมส่งผลต่อสภาพความสนใจในการเรียนรู้ของผู้เรียนโดยตรง (Skinner, B.F., 1984: 218-219; ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2541: 97-101; นิตินัย พึ่งยา, 2559: 45-47) โดยอาจมาจากประสบการณ์ตรงของผู้เรียนที่เคยได้รับ หรือปัจจัยอื่น ๆ ที่ไม่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับการเรียน หรือสภาพความสนใจส่วนตัวที่เกิดขึ้นภายในตัวของผู้เรียน หรืออาจเกิดจากความสนิทสนมใกล้ชิดกับผู้ที่มีอิทธิพลต่อการปฏิบัติตนของผู้เรียน เช่น ครูอาจารย์ ผู้ปกครอง หรือบุคคลที่ผู้เรียนให้ความสนใจชื่นชอบ โดยครูผู้สอนอาจจะต้องคำนึงถึงแนวคิดการเสริมแรง (Reinforcement) ต่อพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนด้วยเช่นกัน เช่น ตักเตือนจากครูผู้สอน หรืออาจจะมีบทลงโทษตามความสมควร แต่ต้องมีการพิจารณาไตร่ตรองอย่างถี่ถ้วน เพราะบทลงโทษหรือการกระทำเชิงลบดังกล่าวจะสามารถส่งผลกระทบต่อผู้เรียนได้ด้วยเช่นกัน

ด้วยเป้าหมายหลักของการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนในวงโยธวาทิตคือผลสัมฤทธิ์ของนักเรียน กระบวนการประเมินการฝึกซ้อมจึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการควบคุมประสิทธิภาพการเรียนรู้สำหรับผู้ควบคุมวง โดยการให้ผลสะท้อน (Feedback) ผ่านกระบวนการพิจารณาอนุมัติจากครู (Teacher Approvals) ซึ่งสอดคล้องกับ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2555: 265-269) ได้กล่าวว่า การประเมินทักษะดนตรีควรมีการตรวจสอบเป็นระยะ เพื่อเป็นการประเมินพัฒนาการของนักเรียนตามสภาพจริง อย่างเหมาะสม โดยควรผ่านการแปลผลเชิงคุณภาพด้วยเกณฑ์การวัดระดับต่าง ๆ ที่ครอบคลุมทั้งด้านทักษะปฏิบัติและเจตคติของนักเรียน โดยหลักเกณฑ์ในการพิจารณาจำเป็นต้องมีความสอดคล้องและเหมาะสมกับบริบทของผู้เรียน โดยมีข้อพิจารณาสำคัญ 3 ประการ คือ ความเข้าใจในตัวของนักเรียน ความพร้อมของครูผู้ควบคุมวง และเนื้อหาสาระ เพื่อส่งเสริมให้การฝึกซ้อมเป็นไปด้วยความราบรื่น

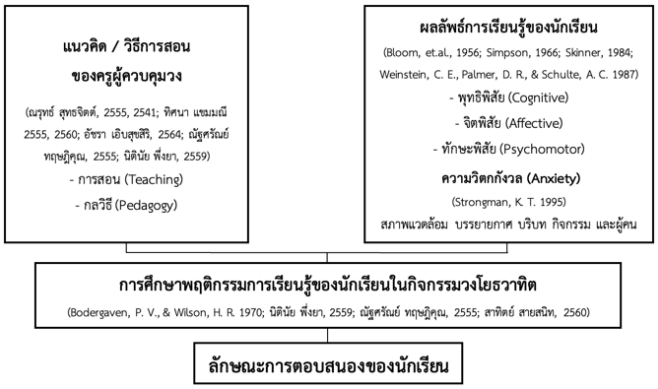
สัมฤทธิ์ผล สร้างบรรยากาศการฝึกซ้อมที่ดีร่วมกัน (อัชรา เอิบสุขสิริ, 2564: 294-299) โดยผู้ควบคุมวงต้องอาศัยวิธีการจูงใจให้นักเรียนเกิดความรู้สึกสนใจและเจตคติที่ดีต่อการฝึกซ้อมทักษะดนตรี ส่งเสริมพฤติกรรมการเรียนรู้อย่างมีประสิทธิภาพ เกิดความเต็มใจในการเรียนรู้พร้อมที่จะปฏิบัติตามด้วยความเต็มใจ และแสดงออกซึ่งความร่วมมือกันระหว่างครูและนักเรียน โดยต้องมีความสอดคล้องสัมพันธ์กับการเลือกใช้วิธีการฝึกซ้อมที่เหมาะสมโดยพิจารณาจากพื้นฐานประสบการณ์ของนักเรียนเป็นสำคัญ

ด้วยจุดมุ่งหมายการเรียนรู้ที่คาดหวังต่อผลสัมฤทธิ์การบรรเลงเป็นสำคัญ การดำเนินกิจกรรมการฝึกซ้อมของวงโยธวาทิตจึงจำเป็นต้องมีความเข้มงวดในการประเมินผลการบรรเลงและตรวจสอบนักเรียนอย่างสม่ำเสมอ จึงทำให้เกิดความคร่ำเคร่งที่ถูกสะท้อนผ่านบริบทของสภาพแวดล้อม บรรยากาศในชั้นเรียน และวิธีการสอนที่มุ่งเน้นความถูกต้องสมบูรณ์ในเนื้อหาสาระดนตรีของครูผู้ควบคุมวง ซึ่งจะส่งผลต่อระดับความตั้งใจของนักเรียนที่เพิ่มขึ้นโดยนักเรียนต้องจะแสดงพฤติกรรมที่บ่งบอกถึงความระมัดระวังในการบรรเลงที่เพิ่มมากขึ้นตามการให้ผลสะท้อน (Feedback) การบรรเลงจากครูผู้ควบคุมวง ซึ่งอาจส่งผลเป็นเหตุปัจจัยในการสะสมความกังวลใจของนักเรียนและนำไปสู่การสร้างความวิตกกังวลให้กับนักเรียนในที่สุด ซึ่งสอดคล้องกับสตรองแมน (Strongman, K.T., 1995: 6) ได้กล่าวถึงทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยา-อัตถิภาวนิยม (Phenomenological/Existential Theory) ว่ามีความเกี่ยวข้องกับความวิตกกังวล ซึ่งเกิดจากสภาพแวดล้อม บรรยากาศ บริบท กิจกรรม และผู้คน

งานวิจัยนี้จึงเป็นการศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ในแง่มุมทักษะพิสัยที่เกิดขึ้นต่อการจัดการเรียนการสอนของผู้ควบคุมวง ในด้านการเตรียมความพร้อม การฝึกซ้อม การเล่นแบบฝึก การอ่านโน้ต และการรวม โดยอาศัยหลักการพิจารณาจากวิธีการ หลักการสอน จิตวิทยาการเรียนรู้ จิตวิทยาการสอนดนตรี และพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียน เป็นแนวทางหลักในการศึกษาวิจัย โดยมุ่งเน้นการหาข้อสรุปในด้านลักษณะการตอบสนองต่อการเรียนรู้ของนักเรียน เพื่อเป็นแนวทางในการส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้และวิธีการที่ส่งผลต่อประสิทธิภาพการเรียนรู้ของนักเรียนวงโยธวาทิตต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนวงโยธวาทิตในด้านลักษณะการตอบสนองต่อวิธีการสอนของผู้ควบคุมวง



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดของการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยได้กำหนดระเบียบวิธีการดำเนินการวิจัยเป็นขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนของวงโยธวาทิต รวมถึงรูปแบบและวัตถุประสงค์ของการจัดกิจกรรมและบทบาทของผู้ควบคุมวง จากเอกสาร ทฤษฎี แนวคิด หลักการ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย

2. ดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informant) แบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) จากวงโยธวาทิตวิทยาลัยเทคโนโลยีอรรถวิทย์พณิชยการ ด้วยเกณฑ์การพิจารณาจากผลสัมฤทธิ์ของการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนวงโยธวาทิตสำหรับนักเรียนระดับอาชีวศึกษา และผลงานเข้าร่วมการประกวดแข่งขันวงโยธวาทิตระดับประเทศและนานาชาติมากกว่า 10 ปีขึ้นไป จำนวน 43 คน ประกอบด้วยนักเรียนระดับอาชีวศึกษา จำนวน 40 คน และผู้ควบคุมวง 3 คน ซึ่งมีวิธีการแนวทางการสอนที่แตกต่างกันในด้านความเข้มงวด ระเบียบวินัย จิตวิทยาการสอน การเสริมแรง และความเข้าใจในผู้เรียน โดยการเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ทั้งหมด 3 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 3 ครั้ง ครั้งละ 3 ชั่วโมง รวมทั้งสิ้น 27 ชั่วโมง เพื่อสังเกตการณ์

การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนวงโยธวาทิตของผู้ควบคุมวงและพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในลักษณะการสังเกตภาพรวมของการทำกิจกรรมร่วมกับการสังเกตรายละเอียดตามกลุ่มเครื่องดนตรีระหว่างดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ ได้แก่ การวอร์มร่างกาย การเล่นแบบฝึก การอ่านโน้ต และการรวมวง ด้วยการจดบันทึกภาคสนาม (Fieldnote) ด้านความถี่ ท่าทางการแสดงออก อากัปกิริยา และพฤติกรรมของผู้ควบคุมวงและนักเรียน และวิเคราะห์ข้อมูล ตรวจสอบความเที่ยงตรงและความถูกต้องของข้อมูลด้านเวลา สถานที่ และบุคคล ด้วยวิธีการตรวจสอบสามเส้า (Data Triangulation) (สุภางค์ จันทวานิช, 2565: 99-105) โดยนำข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญดังกล่าวมาวิเคราะห์เป็นข้อสรุปและอธิบายเชิงทฤษฎีจากข้อมูลนั้น (from the particular to the general) ด้วยวิธีการดำเนินการแบบวิธีอุปนัย (Inductive Approach) อย่างเคร่งครัด โดยเน้น การตีความข้อมูลในเชิงแนวคิดทฤษฎี จากความเป็นนามธรรมให้อยู่ในรูปแบบของมโนทัศน์ที่บ่งบอกถึงความสัมพันธ์ต่าง ๆ โดยมีการวิเคราะห์ข้อมูลไปพร้อม ๆ กับการเก็บข้อมูลจนกระทั่งชุดข้อมูลที่ได้มาถึงจุดอิ่มตัว (Saturation) แล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์โดยการกำหนดรหัส (Coding) เพื่อจำแนกข้อมูล (ชาย โพธิสิตา, 2564: 21-26, 218-237, 248-259)

3. ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลด้านความถี่ ท่าทางการแสดงออก อากัปกิริยา และพฤติกรรมของผู้ควบคุมวงและนักเรียนได้จากการสังเกตการณ์โดยจัดเรียงตามลำดับวิธีการสอนของผู้ควบคุมวงผ่านการประเมินค่าความถี่ของการแสดงออกพฤติกรรมและวิธีการสอนแบบลิเคิร์ท (Likert Scale) 5 ระดับ โดยมีเกณฑ์การให้คะแนนและเกณฑ์การประเมินดังนี้

ตารางที่ 1 เกณฑ์การให้คะแนนการแสดงออกทางพฤติกรรมและวิธีการสอนของผู้ควบคุมวง

ระดับ	การแสดงออก	ความถี่ของการแสดงออกทางพฤติกรรมและวิธีการสอน
5	มากที่สุด	มากกว่า 8 ครั้งขึ้นไป
4	มาก	จำนวน 5 – 8 ครั้ง
3	ปานกลาง	จำนวน 3 – 5 ครั้ง
2	น้อย	2 – 3 ครั้ง
1	น้อยที่สุด	เพียงครั้งเดียว

โดยวิเคราะห์ข้อมูลจากการผลระดับคะแนนความถี่ของการแสดงออกทางพฤติกรรมและวิธีการสอนของผู้ควบคุมวงจากการจำแนกเป็นประเด็นหลักและ

ประเด็นย่อยตามแนวคิดและทฤษฎีที่มีความเกี่ยวข้องกับผลลัพธ์การเรียนรู้ของนักเรียน ด้านพุทธิพิสัย จิตพิสัย และทักษะพิสัย (Bloom, et.al., 1956; Simpson, 1966: 85-104; Skinner, 1984: 218-219) และความวิตกกังวล (Strongman, K. T., 1995: 6) และสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย

4. สรุปผลการวิจัยและอภิปรายผลโดยการนำเสนอข้อสรุปเป็นภาพจำลองความคิด (Conceptual Model)

ผลการวิจัย

จากการลงพื้นที่สังเกตการณ์ทำให้พบว่าการดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนของผู้ควบคุมวงส่งผลต่อพฤติกรรมการเรียนรู้และการแสดงออกของนักเรียนอย่างชัดเจนในเชิงของความถี่ พฤติกรรม ท่าทางการแสดงออก และอากัปกิริยา ซึ่งแสดงถึงระดับความเอาใจใส่ต่อการเรียนการสอนที่แตกต่างกันตามวิธีการสอนของผู้ควบคุมวง โดย**พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในด้านลักษณะการตอบสนองต่อวิธีการสอนของครูผู้ควบคุมวง**สามารถแบ่งตามระดับของลักษณะการตอบสนอง ได้เป็น 4 ระดับ ได้แก่ ความตั้งใจ (Attention) ความเพ่งพินิจ (Focus) ความกังวลใจ (Concern) และความวิตกกังวล (Anxiety)

1. ลักษณะการตอบสนองอย่างตั้งใจ (Attention)

จากการเก็บข้อมูลพบว่าการดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนวงโยธวาทิตมักแสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะเด่นด้านการให้คำสั่ง (Order Direction) ของผู้ควบคุมวงในลักษณะของการใช้คำพูด คำสั่ง หรือการบอกโจทย์คำสั่งในการฝึกซ้อมต่อกิจกรรมการฝึกซ้อมและการบรรเลงของนักเรียน โดยเมื่อผู้ควบคุมวง บอก อธิบาย เตือน สาธิต และสร้างจินตนาการ จะทำให้นักเรียนตอบสนองต่อคำบอกกล่าว รับคำสั่ง และทำตามคำสั่งด้วยพฤติกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงความตั้งใจ (Attention) เช่น การจดจ่อกับการบอกกล่าวหรือการชี้แจงจากผู้ควบคุมวง มีสมาธิกับสิ่งที่ทำ ควบคุมการบรรเลงและทำกิจกรรรมการเรียนการสอนในลักษณะต่าง ๆ อย่างตั้งใจตามตารางที่ 2

ตารางที่ 2 ลักษณะการตอบสนองอย่างตั้งใจเรียงลำดับตามวิธีการสอน

1. ลักษณะการตอบสนองอย่างตั้งใจ (Attention)

ระดับความถี่ของครู				วิธีการสอน	พฤติกรรมนักเรียน	การสังเกตการณ์
A	B	C	$\bar{x}$	(Teaching Methodology)	(Student Behaviors)	(Observation toward feeling)
3	5	4	*4.0*	**1.บอก**ให้เล่นโน้ตให้ครบจังหวะ	ใส่ใจในการเปลี่ยนโน้ตให้ถูกต้องตามบันไดเสียง	ให้ความตั้งใจกับการปฏิบัติโน้ตต่าง ๆ มากขึ้น
3	5	4	*4.0*	**1.บอก**ให้ตัดลิ้นให้ชัดเจน	ตัดลิ้นแต่ละแบบชัดเจนและแตกต่างขึ้น	จดจ่อกับเสียงเมโทรนอมและเสียงคีย์บอร์ด
5	5	5	*5.0*	**2.อธิบาย**และบอกคำสั่งกิจกรรม	จดจ่อกับคำสั่งของครู	ให้ความสนใจในการพูดแนะนำของครูผู้ควบคุมวงมากขึ้น
5	3	3	*3.7*	**2.อธิบาย**ถึงความรู้สึกของกล้ามเนื้อ	พิจารณาถึงความตึงและผ่อนคลายของกล้ามเนื้อ	ให้สติจดจ่อต่อการพิจารณาประเด็นความแตกต่างที่เกิดขึ้นกับร่างกาย
4	2	5	*3.7*	***3.แสดง**ความเห็นใจต่อความเหนื่อย*	สนใจฟังและปฏิบัติต่อจนครบแบบฝึกหัด	พยายามอดทนต่อความเหน็ดเหนื่อยขณะปฏิบัติกิจกรรม
5	2	3	*3.4*	**3.บรรยาย**ถึงลักษณะของเสียงที่ต้องปฏิบัติ	ฟังและคิดตามอย่างตั้งใจ ปฏิบัติได้ดีขึ้น	คิดตามคำบรรยายและปรับตามครูผู้ควบคุมวง
2	5	4	*3.7*	**4.เตือน**ให้ฟังเสียงคีย์บอร์ด	ฟังและปรับเสียงให้เข้ากับเสียงคีย์บอร์ด	จดจ่อกับเสียงคีย์บอร์ด
2	5	4	*3.7*	**4.เตือน**ให้ฟังเสียงเมโทรนอม	ควบคุมการเล่นให้ตรงจังหวะ ถูกระดับเสียง	จดจ่อกับเสียงเมโทรนอม
4	5	5	*4.7*	**4.เตือน**เรื่องการหายใจ	หายใจเข้าให้เยอะขึ้น	เกิดความกระตือรือร้นมากขึ้น
5	5	5	*5.0*	**4.เตือน**ให้เพิ่มปริมาณลม	เสียงหายใจเข้าออกดังเพิ่มขึ้น	เกิดตอบสนองโดยเพิ่มการหายใจที่มากขึ้น
5	1	4	*3.4*	**5.สาธิต**ท่าทางการฝึกลม	ทำตาม แสดงท่าทางอย่างชัดเจน	สนใจทำตามและลอกเลียนแบบ
5	1	2	*2.7*	**6.สร้างจินตนาการ**ตามลักษณะของเสียงที่ต้องการ	มองดูท่าทางที่สาธิต ลองทำตามท่าทาง	ปรับไอเดียตามท่าทาง การสาธิตของครูผู้ควบคุมวง

จากตารางดังกล่าว พบว่าความตั้งใจของนักเรียนถูกสะท้อนผ่านพฤติกรรมการแสดงออกที่ขะมักเขม้นต่อการฝึกซ้อม และจะแสดงออกอย่างชัดเจนเพิ่มขึ้นเมื่อได้รับการแนะนำหรือการกล่าวเตือนจากครูผู้ควบคุมวง ดังข้อมูลต่อไป

นักเรียนส่วนใหญ่มีความใส่ใจเพิ่มขึ้น มีการเคาะเท้าหรือขยับนิ้วตามจังหวะมากขึ้น เมื่อได้ยินผู้สอนบอกว่า “เล่นโน้ตให้ครบจังหวะ ระวังโน้ตในบันไดเสียง"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง A ครั้งที่ 1, 17 มิ.ย. 66

นักเรียนเกือบทั้งวงจะขยับร่างกายและเหยียดยืดมากขึ้น เหยียดมือขึ้นเหนือศีรษะมากขึ้น และพยายามก้มตัวให้ต่ำมากขึ้น ตามคำบอกว่า "พวกเราพยายามยืดกล้ามเนื้อให้สุดนะ"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง C ครั้งที่ 2, 23 มิ.ย. 66

นักเรียนส่วนใหญ่จะพยายามหายใจให้มากยิ่งขึ้น เป่าลมมากขึ้น มีท่าทางที่เอาจริงเอาจังมากขึ้น จากการเตือนว่า "หายใจให้เยอะขึ้นสิ วอร์มลมก็เอามาใช้ด้วย"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 3, 24 มิ.ย. 66

จากข้อมูลดังกล่าวจึงเป็นการสะท้อนพฤติกรรมนักเรียนที่ได้รับการกระตุ้นจากการแนะนำหรือคำบอกกล่าวของครู ซึ่งทำให้เกิดความกระตือรือร้นต่อการเรียนรู้และการปฏิบัติ โดยนักเรียนส่วนใหญ่ได้แสดงความสนใจต่อคำบอกกล่าวหรือคำแนะนำเหล่านั้น รวมถึงการแสดงอากัปกิริยาที่มีความตื่นตัวต่อคำบอกกล่าวและการเตือน

2. ลักษณะการตอบสนองด้วยความเพ่งพินิจ (Focus)

จากการเก็บข้อมูลพบว่าผู้ควบคุมวงโยธวาทิตมักจะสร้างกระบวนการเรียนการสอนในลักษณะการชักจูงให้นักเรียนเกิดการจดจ่อต่อการบรรเลงและกิจกรรมการฝึกซ้อมด้วยวิธีการแนะนำ ตักเตือน กำหนดแนวทาง สาธิตแสดงท่าทาง และสร้างแบบภาพจินตนาการ รวมถึงส่งเสริมให้เกิดการพิจารณาเปรียบเทียบข้อแตกต่าง ความถูกต้องสมบูรณ์ตามสาระการเรียนรู้ของผู้ควบคุมวง ซึ่งทำให้นักเรียนมีพฤติกรรมความสนใจต่อการเรียนรู้ที่เพิ่มขึ้นอย่างมากและส่งผลให้เกิดการตอบสนองอย่างเพ่งพินิจต่อการฝึกซ้อมและการบรรเลง เช่น การมีสมาธิจดจ่อกับรายละเอียดการบรรเลง การพิจารณาคำบอกกล่าวจากครู การวิเคราะห์เสียงดนตรีที่ตนเองบรรเลงและปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำ รวมถึงการพิจารณาข้อสังเกตในด้านต่าง ๆ ตามตารางที่ 3

ตารางที่ 3 ลักษณะการตอบสนองด้วยความเพ่งพินิจเรียงลำดับตามวิธีการสอน

2. ลักษณะการตอบสนองด้วยความเพ่งพินิจ (Focus)

ระดับความถี่ของครู				วิธีการสอน	พฤติกรรมนักเรียน	การสังเกตการณ์
A	B	C	$\bar{x}$	(Teaching Methodology)	(Student Behaviors)	(Observation toward feeling)
5	3	4	*4.0*	**1.แนะนำ**การควบคุมลม	จดจ่อกับควบคุมลมและความเร็วลมเพิ่มขึ้น	พยายามควบคุมการใช้ลมของตนเองมากขึ้น
5	5	5	*5.0*	**2.แนะนำ/เตือน**วิธีการการหายใจ	โฟกัสเรื่องการหายใจ	พยายามปรับไอเดียจากคำแนะนำของครูผู้ควบคุมวง
4	5	4	*4.3*	**2.เตือน**ให้ฟังจังหวะ	โฟกัสเสียงกับจังหวะมากขึ้น	เสียงกับจังหวะมีความเที่ยงตรงมากขึ้น
5	4	4	*4.3*	**2.เตือน**เรื่องการเป่าลม	เสียงลมเข้าออกดังเพิ่มขึ้น	พยายามหายใจเยอะขึ้น
5	3	5	*4.3*	**3.อธิบาย**และให้ลองปฏิบัติ	พิจารณาและปฏิบัติตามคำบอกกล่าว	ใส่ใจต่อคำอธิบายและได้ลองปฏิบัติ
5	3	3	*3.4*	**3.กำหนด**แบบฝึกหัดที่มีค่าตัวโน้ตยาวขึ้น	ควบคุมเสียง ความยาว สม่ำเสมอมากขึ้น	เสียงมีความนิ่ง ยาว สม่ำเสมอมากขึ้น
5	1	4	*3.3*	**4.ให้ลอง**ปฏิบัติแบบฝึกหัดควบคุมลม "Cycle"	ควบคุมเฉลี่ยลมเข้าและออกให้สม่ำเสมอ	เกิดการตั้งคำถามต่อความต่อเนื่องของเสียงที่บรรเลง
5	1	4	*3.3*	**5.สาธิต**การพุ่งลมไปข้างหน้า	แสดงอากัปกิริยาการบรรจุลมมากขึ้น	เกิดความเข้าใจมากขึ้นและลองทำตามคำแนะนำของครูผู้ควบคุมวง
5	1	3	*3.0*	**5.สาธิต**การควบคุมลมและ Air Speed	แสดงอากัปกิริยาการควบคุมลมและความเร็วลมอย่างชัดเจน	เกิดความเข้าใจและพยายามปรับตามคำแนะนำของครูผู้ควบคุมวง
5	1	2	*2.7*	**5.สาธิต**เสียงที่ต้องการผ่านเครื่องดนตรีหรืออุปกรณ์	ตั้งใจฟัง และดูการสาธิต	เกิดความสนใจมากขึ้นและพยายามปฏิบัติเสียงให้มีความเหมือนกับตัวอย่างการสาธิต
5	1	2	*2.7*	**6.สร้างจินตนาการ**ที่เกิดขึ้นในแบบฝึกหัดและให้ลองปฏิบัติ	แสดงออกท่าทางอย่างชัดเจน	ให้ความสนใจและแสดงออกตามประสบการณ์
5	1	2	*2.7*	**6.สร้างจินตนาการ**บรรยากาศที่สอดคล้องกับกิจกรรม	มีสมาธิ มีการปฏิบัติที่ชัดเจนขึ้น	ให้ความสนใจและพยายามสื่อสารผ่านการปฏิบัติ

จากตารางข้างต้น พฤติกรรมที่แสดงออกถึงความเพ่งพินิจอย่างเด่นชัดของนักเรียน ได้แก่ ความคร่ำเคร่ง ตั้งใจ เอาใจใส่ต่อคุณภาพเสียงและค่าตัวโน้ต

ตลอดจนการพิจารณาความถูกต้องในเนื้อหาสาระดนตรี ซึ่งถูกสะท้อนจากการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนของผู้ควบคุม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

นักเรียนเกือบทั้งวงกลับมามีสมาธิกับการควบคุมลมและการหายใจมากยิ่งขึ้น โดยนักเรียนเกือบทั้งวงได้หายใจเข้าและถอนหายใจ ปล่อยไหล่ตามผู้ควบคุมวง จากคำแนะนำของผู้ควบคุมวงว่า "หายใจเข้าเยอะ ๆ หายใจออก Relax" พร้อมการบรรยายให้เห็นภาพของปริมาณของลมและความสบาย ผ่อนคลาย Relax ประกอบการสาธิต และการแนะนำเพิ่มเติมให้ "นำพื้นฐานจากแบบฝึกหัดวอร์มลมมาใช้"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง A ครั้งที่ 1, 17 มิ.ย. 66

นักเรียนส่วนใหญ่หายใจเสียงดังขึ้นและมีการขยายของช่วงอกและไหล่จากพยายามบรรจุลมหายใจให้ได้มากขึ้น การยุบและพองตัวค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงตามความพยายามในการเฉลี่ยลมหายใจเข้าออก จากคำชี้แนะว่า "หายใจเข้าต่อเนื่อง เฉลี่ยลมเข้าออกด้วยนะ" "ลองหายใจให้เยอะขึ้นสิ"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 3, 24 มิ.ย. 66

นักเรียนส่วนใหญ่พยายามเป่าเสียงให้ต่อเนื่องโดยการควบคุมลมให้สม่ำเสมอ (Air Support) ตามคำแนะนำว่า "เมื่อกี้เราหายใจตอนวอร์มลมอย่างไร เอามาใช้เป่า Long tone แบบนั้นเลย"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง C ครั้งที่ 2, 22 มิ.ย. 66

นอกจากนี้ วิธีการสอนในรูปแบบการเน้นย้ำ การตักเตือนของครู ตลอดจนการจัดการเรียนรู้แบบซ้ำทวนกิจกรรมและแบบฝึกหัด สามารถทำให้นักเรียนเกิดพฤติกรรมการเพ่งพินิจได้เช่นกัน จากตัวอย่างวิธีการสอนของผู้ควบคุมวงดังต่อไปนี้

นักเรียนส่วนใหญ่มีสมาธิกับการเฉลี่ยลมหายใจเข้าออกตามจังหวะ มีการเคาะจังหวะตาม และมีการหายใจเข้าออกที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ตามคำสั่งแบบฝึก “แบบฝึกหัดการหายใจ หายใจเข้า 4 จังหวะ หายใจออก 4 จังหวะ, หายใจเข้า 4 หายใจออก 8 จังหวะ”

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 2, 23 มิ.ย. 66

นักเรียนส่วนใหญ่พยายามฟังเสียงจังหวะ เคาะจังหวะตาม และพยายามร้องเสียงและฮัมเสียงตามเสียงโทนิคหลักจากคีย์บอร์ด จากวิธีการสอนและแบบฝึก “ใช้การเป่าคอร์ดและบันไดเสียงในการรวมวง ใช้เมโทรนอมและเสียงคีย์บอร์ดในการสร้างความสมดุล”

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง C ครั้งที่ 1, 16 มิ.ย. 66

3. ลักษณะการตอบสนองด้วยความกังวลใจ (Concern)

จากการเก็บข้อมูลพบว่ารูปแบบการให้คำสั่งของผู้ควบคุมวง เช่น ตักเตือน กำชับ กำหนด ตรวจสอบ และให้ผลสะท้อน ทำให้นักเรียนมีการตอบสนองต่อการเรียนรู้อย่างกังวลใจต่อผลสะท้อนการบรรเลงของตนเองในด้านความถูกต้องตามเนื้อหาสาระดนตรี ความเป็นระเบียบพร้อมเพรียง และความไพเราะในการบรรเลง ซึ่งทำให้พบอากัปกิริยาของนักเรียนที่แสดงให้เห็นในลักษณะของการระมัดระวังต่อการเป่าออกเสียง (First Attack) การจับจด ไม่กล้าทำอะไร ไม่กล้าตัดสินใจ กังวลใจต่อความผิดพลาดหรือผลที่จะได้รับจากการบรรเลง ซึ่งทำให้นักเรียนตอบสนองด้วยพฤติกรรมการเรียนรู้ด้วยความกังวลใจ เช่น การตั้งใจจดจ่อ ที่เพิ่มมากขึ้นอย่างชัดเจน การแสดงออกท่าทางความพยายามในการปฏิบัติมากกว่าปกติ

ความระมัดระวังในการบรรเลงที่เพิ่มมากขึ้น รวมถึงการบรรเลงที่มีความเข้มข้นเป็นระเบียบเพิ่มมากขึ้น ตามตารางที่ 4

ตารางที่ 4 ลักษณะการตอบสนองด้วยความกังวลใจเรียงลำดับตามวิธีการสอน

3. ลักษณะการตอบสนองด้วยความกังวลใจ (Concern)

ระดับความถี่ของครู				วิธีการสอน	พฤติกรรมนักเรียน	การสังเกตการณ์
A	B	C	$\bar{x}$	(Teaching Methodology)	(Student Behaviors)	(Observation toward feeling)
4	5	4	*4.3*	**1.ตักเตือน**เรื่องความสั้นยาวของโน้ต	ตัดลิ้นที่มากขึ้นจนเสียงอาจจะแข็งและหวนเกินไป	สามารถเป่าได้ยาวขึ้น
3	5	4	*4.0*	**1.ตักเตือน**ให้ปฏิบัติโน้ตให้ครบจังหวะ	เป่าเสียงยาวขึ้น หายใจและถอนหายใจบ่อยขึ้น	โทนเสียง OK แต่ความคล่องตัวยังไม่ค่อยดี
3	5	4	*4.0*	**2.กำชับ**เรื่องตรงจังหวะกับการเปลี่ยนเสียง	ตั้งใจกับการปฏิบัติโน้ตในแต่ละตัวมากขึ้น	เสียงมีความที่อแข็งเป็นตัว ๆ
3	5	4	*4.0*	**2.กำหนด**ให้ร้องเสียงโดยมีการกดเสียงจากคีย์บอร์ด	ร้องออกเสียงชื่อโน้ตตัวนั้น ๆ เสียงดังพอประมาณ	กังวลกับความเพี้ยนเสียงและการเปลี่ยนเสียง
4	5	4	*4.3*	**3.ประเมิน**การบรรเลงและให้ผลสะท้อนด้วยท่าทางและคำพูด	หายใจถี่ขึ้นและหายใจเข้าได้น้อยลง	โทนเสียงดูเหมือนกันทุกตัว ไม่แตกต่าง
4	5	4	*4.3*	**3.ให้ผลสะท้อน**และ**ปฏิบัติซ้ำทวน**	จดจ่อกับการปฏิบัติโน้ตในประโยค	โน้ตมีความถูกต้องขึ้น แต่เสียงไม่กังวาล
5	3	4	*4.0*	**4.เปลี่ยน**แบบฝึกให้ท้าทายขึ้นและ**ตักเตือน**เมื่อปฏิบัติผิดพลาด	ควบคุมการปฏิบัติโน้ตนั้น ๆ ให้ถูกต้องและแม่นยำ	เหนื่อยจาก Ex. Long Tone (ที่เพิ่มความยาว/จังหวะช้า)
4	5	4	*4.3*	**5.ตรวจสอบ**ความถูกต้องในแต่ละห้องเพลง	พยายามเล่นโน้ตให้ถูกต้องทั้งหมด	ปฏิบัติอย่างระมัดระวัง

จากตารางดังกล่าว ระหว่างดำเนินกิจกรรมนักเรียนถูกพิจารณาและควบคุมผลการบรรเลงให้อยู่ในมาตรฐานความสมบูรณ์ถูกต้องในเนื้อหาสาระตามความคาดหวังของครูผู้สอน ซึ่งส่งผลให้เกิดความระมัดระวังต่อการบรรเลงและนำไปสู่ความกังวลใจของนักเรียน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

นักเรียนส่วนใหญ่พยายามฟังเสียงของตนเองและควบคุมเสียงโดยการเป่าลมที่เพิ่มขึ้น มีเสียงหายใจเข้าที่ดังเพิ่มขึ้น ท่าทางการยกไหล่และการขยายของช่วงอกชัดเจนขึ้น โดยมีท่าทางที่ระมัดระวังต่อการออกเสียงและพยายามทำเสียงให้สั้นกระชับกว่าปกติด้วยการตัดลิ้นให้สั้นลง และมีสีหน้าแววตาที่กังวลต่อความสั้นยาวของตัวโน้ต จากการตักเตือนว่า "จะสั้นจะยาวให้ชัดเจน ใช้ลมให้ต่อเนื่อง" ขณะฝึกซ้อมแบบฝึกหัดความสั้นยาว (Articulation)

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 1, 17 มิ.ย. 66

นอกจากนี้ การตำหนิ การตัดสินความสามารถของนักเรียน รวมถึงการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนของครูผู้ควบคุมวง เช่น การฝึกโน้ตที่มีความเร็ว หรือการจัดกิจกรรมด้วยการร้อง สามารถเป็นสาเหตุที่ส่งผลต่อความกังวลใจของนักเรียนด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

นักเรียนส่วนใหญ่ระมัดระวังต่อการออกเสียง (First Attack) มากกว่าปกติ มีท่าทางการรักษารูปปาก (Keep Embouchure) และเกิดการบีบปากที่ชัดเจน จากการตักเตือนและตำหนิว่า "ทำไมเสียง Crack เยอะจัง เป่าก็ไม่ครบจังหวะ" “เสียงไม่นิ่ง เปลี่ยนเสียงไม่ดีเลย"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 3, 24 มิ.ย. 66

นักเรียนส่วนใหญ่พยายามตั้งใจฟัง มีอาการขมวดคิ้ว เอียงหูไปฟังเสียงคีย์บอร์ด และฟังเสียงเพื่อนที่อยู่ข้าง ๆ จากการตักเตือนในแบบฝึก “Ex.ตัวขาว - ตัวดำ / จังหวะช้า เน้นการเป่าเสียงยาวต่อเนื่อง” และมีท่าทางยืดตัวขึ้น หลังตรงอย่างรวดเร็ว เมื่อได้ยินการเตือนว่า "ระวังจังหวะและความเพี้ยนด้วย"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 2, 23 มิ.ย. 66

นักเรียนส่วนใหญ่พยายามเคาะจังหวะตาม ขยับนิ้วและเลื่อนมือให้เร็วขึ้น จนบ้างครั้งเร็วกว่าปกติ ใน “แบบฝึก Ex.ตัวเขบ็ต / จังหวะค่อนข้างเร็ว” โดยนักเรียนหลายคนพยายามคุมนิ้วมือ มีการสลัดนิ้วมือ ขยับมือตามจังหวะที่เร็วขึ้น บางคนมีการถอนหายใจ จากการตักเตือนว่า “จังหวะเร็วก็ต้องควบคุมให้ได้ เป่าลมยาวเหมือนเดิม ไม่ต้องคิดมาก”

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 3, 24 มิ.ย. 66

นักเรียนส่วนมากร้องเสียงออกมาเบา และมีการสอบถามว่าให้ร้องเป็นแบบไหนก่อนจะปฏิบัติ และบางคนพยายามไอกระแอมก่อนเริ่มการร้อง จากการฝึก “ให้ร้องเสียงนั้น เป็นชื่อตัวโน้ต” และเกิดความลังเลในการปรบมือตามส่วนโน้ตและปรบมือเพียงเบา ๆ จากการฝึก “ให้ปฏิบัติตามโน้ตนั้น ๆ ภายหลังการร้องชื่อโน้ตและตบจังหวะ”

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 1, 17 มิ.ย. 66

4. ลักษณะการตอบสนองด้วยความวิตกกังวล (Anxiety)

จากการเก็บข้อมูลพบว่ากระบวนการที่เกิดขึ้นระหว่างดำเนินกิจกรรมมักจะเกี่ยวข้องกับการพิจารณาตรวจสอบ ควบคุมมาตรฐานการบรรเลงและความถูกต้องอยู่เสมอ รวมถึงการให้ผลสะท้อน (Feedback) ต่อการบรรเลงของนักเรียนตลอดช่วงเวลากิจกรรมการฝึกซ้อมและการบรรเลง ด้วยคำพูด ท่าทาง การตักเตือน หรือคำสั่งจากผู้ควบคุมวง โดยเมื่อผู้ควบคุมวง บอก ตักเตือน สั่งให้ทำ สั่งให้ฟัง หรือสั่งให้หยุดกระทำ ด้วยการเปลี่ยนระดับน้ำเสียงที่ดังเพิ่มขึ้นหรือมีความสั้นห้วนเพิ่มขึ้น รวมถึงการแสดงออกท่าทางที่ขึงขังและเคร่งขรึมเพิ่มขึ้น ทำให้นักเรียนตอบสนองการเรียนรู้ด้วยพฤติกรรมที่มีความวิตกกังวล เช่น การแสดงอากัปกิริยาส่ายศีรษะ แสดงท่าทางการบรรเลงที่แข็งเกร็ง การพะวงและจับจดกับเสียงเมโทรนอมหรือเสียงคีย์บอร์ด การแสดงออกต่อความกดดันในการปฏิบัติให้ตรงตามจังหวะและระดับเสียง ตลอดจนการบรรเลงที่ไม่เป็นธรรมชาติผ่านน้ำเสียงที่มีความแข็งทื่อและการหยุดเสียงที่ห้วนสั้น ตามตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ลักษณะการตอบสนองด้วยความวิตกกังวลเรียงลำดับตามวิธีการสอน

4. ลักษณะการตอบสนองด้วยความวิตกกังวล (Anxiety)

ระดับความถี่ของครู				วิธีการสอน	พฤติกรรมนักเรียน	การสังเกตการณ์
A	B	C	$\bar{x}$	(Teaching Methodology)	(Student Behaviors)	(Observation toward feeling)
3	5	5	4.3	**1.ตักเตือน**การเปลี่ยนเสียงและการออกเสียง	ควบคุมการออกเสียงและเปลี่ยนเสียงมากขึ้น	แสดงท่าทางที่มีความเกร็ง
4	5	5	4.7	**1.ตักเตือน**ให้เล่นโน้ตให้ถูกต้องตามเครื่องหมาย	โน้ตเขบ็ตที่มี Articulate ดูแข็ง	ไม่กล้า กลัวผิด กลัวไม่ดี กับการเล่นโน้ต
3	5	5	4.3	**1.ตักเตือน**เรื่องความชัดเจนของเครื่องหมาย	ตัดสิ้นห้วน ขาดความกังวาล	กังวล จับจด กับความผิดพลาดมากกว่าการบรรเลง
3	5	4	4.0	**2.ตรวจสอบ**การเล่นขั้นคู่โน้ตกับเสียงคีย์บอร์ด	เกิดความผิดพลาดของโน้ตที่มีระยะขั้นคู่เสียงที่กว้างมากขึ้น	ระมัดระวังโน้ตที่มีระยะขั้นคู่เสียงที่กว้างเป็นพิเศษ

ตารางที่ 5 ลักษณะการตอบสนองด้วยความวิตกกังวลเรียงลำดับตามวิธีการสอน (ต่อ)

4. ลักษณะการตอบสนองด้วยความวิตกกังวล (Anxiety)						
ระดับความถี่ของครู				วิธีการสอน	พฤติกรรมนักเรียน	การสังเกตการณ์
A	B	C	$\bar{x}$	(Teaching Methodology)	(Student Behaviors)	(Observation toward feeling)
4	5	4	4.7	**2.ตรวจสอบ**การความเพี้ยนของเสียง	จดจ่อกับเสียงคีย์บอร์ดมากกว่าการนึกเสียง	เกิดความผิดพลาดเนื่องจากขาดความชำนาญเรื่องระบบนิ้ว (Fingering)
3	5	4	4.0	**3.สั่งให้เล่น**ให้ตรงจังหวะ	เป่าห้วน ไม่มีหางเสียง (Release)	จดจ่อกับเสียงเมโทรนอมมากกว่าการฟังเสียงตัวเอง
3	5	4	4.0	**3.สั่งให้ตัดลิ้น**ซ้ำตัวโน้ต	ตัดลิ้นมากขึ้น เสียงเป็นคำ ๆ	สนใจแต่การตัดลิ้น คำนึงถึงความชัดเจน แต่ไม่สนใจน้ำเสียงการบรรเลง
3	5	4	4.0	**4.ตักเตือนและสั่งให้ฟัง**เสียงโทนิคจากคีย์บอร์ด	แสดงพฤติกรรมขาดความมั่นใจ	เกิดความวิตกกังวล และกลัวเป่าผิด
2	5	4	3.7	**4.ตักเตือนและสั่งให้ฟัง**จังหวะ	ตกใจและพยายามควบคุม ฟังจังหวะ	เกิดความกดดันต่อการเป่าให้ตรงจังหวะ
3	5	4	4.0	**4.ตักเตือนและสั่งให้เล่น**ให้ครบจังหวะ	เป่าห้วนที่อ หายใจแรง และออกเสียงแรง	เสียงแข็ง ไม่ไพเราะ นุ่มนวล การหายใจเกร็ง
3	5	4	4.0	**4.ตักเตือนและสั่งให้ตัดลิ้น**ให้ชัดเจน	เสียงตัดลิ้นดูแข็งมากเหมือนถูกตีกรอบ	เสียงสั้นเกินไป ทั้งลักษณะการกุดเสียงและตัดลิ้น
3	5	4	4.0	**5.ตักเตือนและสั่งให้เล่นซ้ำ**จนกว่าจะดีขึ้น	จังหวะและสัดส่วนโน้ตดีขึ้น แต่เสียงที่อไม่เป็นธรรมชาติ	สนใจแต่การเล่นซ้ำวนและความถูกต้องของโน้ต

จากตารางดังกล่าว แสดงให้เห็นวิธีการสอน การฝึกซ้อม และคำพูดตักเตือนที่มีความเข้มงวดของผู้ควบคุมวงที่นำไปสู่ความรู้สึกถูกบีบคั้นของนักเรียน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

นักเรียนส่วนใหญ่มีความเคร่งขรึม แสดงท่าทางครุ่นคิด ขมวดคิ้ว และบางคนพยายามเอียงหูฟังเสียง และมีการพ่นลมออกจากปาก จากการตักเตือนให้ "คิดโน้ตในบันไดเสียง วางแต่ละเสียงให้ถูกต้อง" และเริ่มมีท่าทางที่ตึงเครียด เมื่อได้รับการตักเตือนซ้ำให้ "ระวัง Intonation"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 1, 17 มิ.ย. 66

นอกจากนี้ประเด็นการจัดกิจกรรม พบว่ารูปแบบการสร้างแบบฝึกหรือการดำเนินกิจกรรมการจัดการเรียนการสอนที่มีการตรวจสอบอยู่ตลอดเวลา รวมถึงการแสดงอากัปกิริยาหรือภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร การใช้น้ำเสียง ตลอดจนวิธีการจัดการชั้นเรียน สามารถสร้างความอึดอัดต่อการบรรเลงของนักเรียนได้ด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

นักเรียนเกือบทั้งวงขยับตัว นั่งหลังตรง มีการยกไหล่และเกร็ง ท่าทางตึงเครียดมากขึ้น หลังจากได้รับคอมเมนท์จากการเล่นแบบฝึก “Ex.ตัวขาว / จังหวะช้า และถูกตรวจสอบระดับเสียงทุกตัวกับคีย์บอร์ด” และบางคนถอนใจ ส่ายหัว ในขณะที่ส่วนใหญ่จะขมวดคิ้วและพยายามหันไปฟังเสียงเพื่อนข้าง ๆ และเสียงตัวเองมากขึ้น พร้อมทั้งขยับท่อเทียบเสียงและขยับรูปปากปรับเปลี่ยนตามระดับเสียงมากขึ้น จากคำตักเตือนด้วยท่าทางที่เคร่งขรึมให้ "ระวังเพี้ยน ฟังเสียงคีย์บอร์ดสิ"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 2, 23 มิ.ย. 66

นักเรียนส่วนใหญ่มีท่าทางที่แข็งเกร็ง นั่งนิ่ง ไม่ขยับตัว “Ex.ตัวเขบ็ต / ความเร็วปานกลาง เน้นความเหมือนกัน” โดยเริ่มมีท่าทางขมวดคิ้ว หย่นหน้า สายหัว และถอนหายใจ โดยบางคนเกิดการเล่นผิดและหยุดเสียงไม่พร้อมกันมากกว่าเดิม จากคำสั่งให้ “เริ่มพร้อม หยุดพร้อม”ด้วยท่าทางที่ดุและเคร่งขรึม และตักเตือนซ้ำให้และให้คำสั่งซ้ำว่า "ฟัง Metronome ด้วย"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 2, 23 มิ.ย. 66

นักเรียนส่วนใหญ่มีความตึงเครียด ตัวตั้งตรง หน้านิ่ง ขมวดคิ้ว จากการให้ผลสะท้อนเชิงตำหนิจากแบบฝึก “Ex.ตัวดำ / ความเร็วปานกลาง” และมีอาการตึงเครียดเพิ่มขึ้น ซึ่งบางคนส่ายหัว มองหางตากับเพื่อน จากการได้รับคำแนะนำด้วยเสียงดังและดุ แข็งกร้าว เชิงตำหนิ ว่า "ทำไมเพี้ยนจัง จังหวะเร็วขึ้นจะไม่ควบคุมอะไรเลยหรอ"

การสังเกตครูผู้ควบคุมวง B ครั้งที่ 3, 24 มิ.ย. 66

สรุปผลการวิจัย

จากผลการวิจัยทำให้พบข้อสังเกตว่า กิจกรรมการเรียนการสอนในวงโยธวาทิตถูกขับเคลื่อนด้วยการให้คำสั่งและรับคำสั่ง (Order Direction) ระหว่างผู้ควบคุมวงและนักเรียน ในรูปแบบของการใช้คำพูด คำสั่ง และบอกโจทย์แบบฝึกระหว่างกระบวนการฝึกซ้อมและการบรรเลง ซึ่งการรับคำสั่งหรือการทำตามคำสั่งของนักเรียนส่งผลต่อประสิทธิภาพการฝึกซ้อมด้วยเช่นกัน รวมถึงการปฏิบัติแบบซ้ำทวน (Repeat) เป็นกระบวนการสำคัญที่เกิดขึ้นตลอดกิจกรรมการเรียนการสอนทั้งในรูปแบบของแบบฝึกและการบรรเลงในการสร้างความสมบูรณ์และความไพเราะ ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในลักษณะของความตั้งใจและความใส่ใจต่อการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนและวิธีการสอนของผู้ควบคุมวง โดย**พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในด้านลักษณะการตอบสนองต่อวิธีการสอนของครูผู้ควบคุมวง**สามารถแบ่งตามระดับความตั้งใจและความเอาใจใส่ที่นักเรียนแสดงออกได้ 4 ระดับ ได้แก่ **1) ลักษณะการตอบสนองอย่างตั้งใจ** เป็นพฤติกรรมที่นักเรียนแสดงออกหลังจากที่ได้รับการกระตุ้นจากการแนะนำหรือคำบอกกล่าวของครู ซึ่งทำให้เกิดความกระตือรือร้นต่อการเรียนรู้และการปฏิบัติ **2) ลักษณะการตอบสนองด้วยความเพ่งพินิจ** เป็นพฤติกรรมที่ชักจูงให้นักเรียนเกิดสมาธิจดจ่อผ่านการแนะนำ บอกล่าว ตักเตือน กำหนดแนวทาง สาธิตแสดงท่าทาง และสร้างแบบภาพจินตนาการ **3) ลักษณะความตอบสนองด้วยความกังวลใจ** เป็นพฤติกรรมการเรียนรู้แสดงออกถึงความกังวลใจต่อสิ่งที่ต้องให้ความระมัดระวังตามความถูกต้องหรือวัตถุประสงค์การเรียนรู้ของผู้ควบคุมวงในลักษณะการจับจด ลังเล ไม่กล้าปฏิบัติ กังวลต่อความผิดพลาดและผลสะท้อนจากผู้ควบคุมวง และ **4) ลักษณะการตอบสนองด้วยความวิตกกังวล** เป็นพฤติกรรมที่เกิดจากการสะสมความกังวลใจของนักเรียนโดยไม่รู้ตัวจากความหวาดระแวงต่อการให้ผลสะท้อนในเชิงลบต่อการบรรเลงของนักเรียนด้วยคำพูด ท่าทาง การตักเตือน คำสั่งห้าม หรือการให้ทำซ้ำในลักษณะคำสั่ง

อภิปรายผลการวิจัย

ภาพที่ 2 ลักษณะการตอบสนองของนักเรียนต่อการจัดการเรียนการสอนของผู้ควบคุมวงทั้ง 3 คน

จากวิธีการสอนของผู้ควบคุมวงทั้ง 3 คนที่มีความแตกต่างกันในด้านประสบการณ์ทำงาน วิธีการ แนวทางการสอน จิตวิทยาการสอน และความเข้าใจในผู้เรียน ส่งผลให้วิธีการสอนของผู้ควบคุมวงมีความแตกต่างกันในปัจจัยด้านความเข้มงวด ระเบียบวินัย และการเสริมแรง ซึ่งทำให้พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียน ในลักษณะการตอบสนองถูกเชื่อมโยงไปสู่ระดับความตั้งใจและความเอาใจใส่ที่เพิ่มขึ้นตามลำดับ ซึ่งสอดคล้องตามแนวคิดทางจิตวิทยา (Skinner,1984: 218-219; ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2541: 97-101; นิตินัย พึ่งยา, 2559: 45-47) กล่าวในเรื่องของแรงจูงใจและการเสริมแรงเป็นการสร้างแนวทางที่ส่งผลไปสู่ความสนใจในการเรียนรู้ของผู้เรียนโดยตรง ซึ่งอาจมาจากประสบการณ์ตรง สภาพแวดล้อม ความสนใจของผู้เรียน หรืออาจมาจากปัจจัยอื่นที่ไม่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับผู้เรียนได้เช่นกัน

พฤติกรรมการเรียนรู้ในลักษณะการตอบสนองของนักเรียนทั้ง 4 ระดับ ได้แก่ ความตั้งใจ (Attention) ความเพ่งพินิจ (Focus) ความกังวลใจ (Concern) และความวิตกกังวล (Anxiety) เป็นพฤติกรรมการแสดงออกที่แสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องกับระดับความเอาใจใส่ของนักเรียนที่เพิ่มขึ้นตามวิธีการสอนของผู้ควบคุมวง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงระดับความตั้งใจของนักเรียนที่เข้มข้นขึ้นตามลำดับจากบริบทของสภาพแวดล้อมและวิธีการสอนของผู้ควบคุมวง รวมถึงบรรยากาศและสถานการณ์ภายในวงด้วยเช่นกัน กล่าวคือ พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนมีแนวโน้มที่แสดงถึงระดับความตั้งใจที่เพิ่มขึ้นและพัฒนาไปสู่การเพ่งพินิจจากวิธีการให้คำสั่ง (Order Direction) การพิจารณาตรวจสอบ และการให้ผลสะท้อน (Feedback) จากครูผู้ควบคุมวง ซึ่งหากนักเรียนได้รับสถานการณ์ดังกล่าวเพิ่มมากขึ้นกว่าปกติก็จะนำไปสู่ความคร่ำเคร่งที่สูงขึ้นและมีแนวโน้มนำไปสู่ความกังวลใจและความวิตกกังวลตามลำดับ ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยา-อัตถิภาวนิยม (Phenomenological / Existential Theory) ที่เกี่ยวข้องกับความวิตกกังวลจาก

ปัจจัยของสภาพแวดล้อม บรรยากาศ บริบท กิจกรรม และผู้คน (Strongman, 1995: 6)

ด้วยแนวโน้มของบริบทการเรียนการสอนในกิจกรรมวงโยธวาทิตที่มีความเข้มข้นมากขึ้นตามลำดับ วิธีการสอนและการจัดกระบวนการเรียนรู้ของผู้ควบคุมวง จึงควรเป็นไปในลักษณะการส่งเสริมความสนใจของนักเรียนให้เกิดการเรียนรู้ด้วยความเต็มใจตามแนวคิดการสร้างแรงจูงใจ (Motivation) และการเสริมแรง (Reinforcement) (Skinner,1984: 218-219) มากกว่าการบีบบังคับให้เกิดการปฏิบัติฝึกฝนหรือการฝึกซ้อมทักษะ โดยสามารถพิจารณาควบคู่กับแนวคิดการเสริมสร้างสุขภาวะที่ดี (Well-being) ให้กับนักเรียนตามแนวคิดของโอดอนเนล (O'Donnell, 1989: 5) ในการสร้างความสุมดุลทั้ง 5 มิติ ได้แก่ ร่างกาย อารมณ์ สังคม จิตวิญญาณ และสติปัญญา (O'Donnell, 1989: 5 อ้างใน ภิรมย์ กมลรัตนกุล และวิโรจน์ เจียมจรัสรังสี, 2549: 293) เพื่อสร้างแรงบันดาลใจต่อความเพียรอย่างต่อเนื่องในการฝึกซ้อมและพัฒนาตนเองของนักเรียน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

ควรนำผลวิจัยด้านพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนเป็นข้อมูลเบื้องต้นกระบวนการสร้างกิจกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในด้านการฝึกซ้อมทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีอย่างเป็นระบบ สร้างความรู้ความเข้าใจต่อการฝึกซ้อมอย่างถูกต้องและถูกวิธี และประยุกต์ใช้ร่วมกับการดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนภายในวงโยธวาทิตในด้านการสร้างสภาพแวดล้อมที่เอื้ออำนวยต่อการฝึกซ้อมและการบรรเลง ส่งเสริมพฤติกรรมการเรียนรู้ที่ดีให้กับนักเรียน ตลอดจนการส่งเสริมสุขภาวะที่ดีระหว่างดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนวงโยธวาทิตของนักเรียน

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

ควรศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนในมิติอื่น ๆ ที่ส่งผลต่อการเรียนรู้ของนักเรียน เช่น ด้านประสิทธิภาพและผลสัมฤทธิ์ทางทักษะของนักเรียนทั้งในมิติส่วนบุคคลและการรวมวง เพื่อทำให้ทราบถึงคุณลักษณะที่ส่งผลต่อความเข้าใจและการสนองตอบต่อการเรียนรู้ของนักเรียนที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

ชาย โพธิสิตา. (2564). **ศาสตร์และศิลป์: การวิจัยเชิงคุณภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิตินัย พึ่งยา. (2559). **แนวทางการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาคุณภาพเสียงรวมวงของวงซิมโฟนิคแบนด์นักเรียน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). **จิตวิทยาการสอนดนตรี.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). **ดนตรีศึกษา: หลักการและสาระสำคัญ.** พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ. (2555). **การฝึกซ้อมวงซิมโฟนิคแบบระดับมัธยมศึกษาเพื่อการประกวด.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล.

ทิศนา แขมมณี. (2555). **14 วิธีการสอนสำหรับครูมืออาชีพ**. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิศนา แขมมณี. (2560). **ศาสตร์การสอน: องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ 21. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภิรมย์ กมลรัตนกุลม และวิโรจน์ เจียมจรัสรังสี. (2549). แนวคิดใหม่เกี่ยวกับ “สุขภาวะ” และ “การสร้างเสริมสุขภาพ” **Chula Med Journal**. 50(5), 291-300.

สาทิตย์ สายสนิท. (2560). การบริหารจัดการวงโยธวาทิตโรงเรียนจันทร์ประดิษฐาราม วิทยาคม สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาเขต 1. **การประชุมวิชาการระดับชาติการศึกษาเพื่อการเรียนรู้ ประจำปี 2560**. 1-11. [ออนไลน์]. ได้จาก: https://grad.bsru.ac.th/paper/filedata/ครุศาสตร์/การบริหารการศึกษา/43บทความวิจัยเผยแพร่%20การบริการจัดการวงโยธวาทิต%20%28นายสาทิตย์%20%20สายสนิท%29.doc [สืบค้นเมื่อ 13 มิถุนายน 2566].

สุภางค์ จันทวานิช. (2565). **วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ 26. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัชรา เอิบสุขสิริ. (2564). **จิตวิทยาสำหรับครู**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Bloom, B. S., Engelhart, M. D., Furst, E. J., Hill, W. H., Krathwohl, D. R. (1956). **Taxonomy of Education Objectives, Handbook I: The Cognitive Domain.** New York: David McKay Co Inc.

Bodergaven, P. V., Wilson, H. R. (1970). **The School Music Conductor.** New York : Schmitt, Hall, & McCreary Company.

Simpson, E. (1966). **The Classification of Education Objectives. (Report No.OE5-85-104).** Washington, DC: United States Office of Education.

Skinner, B. F. (1984). The evolution of behavior. **Journal of the Experimental Analysis of Behavior**. 41(2), 217-221.

Strongman, K. T. (1995). Theories of Anxiety. **New Zealand Journal of Psychology.** 24(2), 4-10.

Weinstein, C. E., Palmer, D., & Schulte, A. C. (1987). **Learning and Study Strategies Inventory (LASSI).** Clearwater, FL: H & H Publishing.

วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาวงบ้านเตย อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด
Mahori Isan Ensemble: A Case Study of Ban Toei Band, Suwannaphum District, Roi Et Province

ธนวัฒน์ บุตรทองทิม*[1]
Thanawat Bootthongtim*[1]

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาสภาพของวงมโหรีพื้นบ้านอีสาน 2) ศึกษาอัตลักษณ์ของวงมโหรีพื้นบ้านอีสาน 3) ศึกษาบทบาทต่อชุมชนของวงมโหรีพื้นบ้านอีสาน โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างการวิจัยใช้แบบเจาะจง ได้แก่ ผู้รู้ ผู้ปฏิบัติ และผู้ที่เกี่ยวข้องกับวงมโหรีพื้นบ้านอีสาน มีขอบเขตพื้นที่การวิจัย คือ บ้านเตย ตำบลทุ่งกุลา อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลในพื้นที่วิจัยด้วยการสังเกตและสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลต่าง ๆ วิเคราะห์ข้อมูลด้วยกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ อภิปรายและนำเสนอผลการวิจัยในรูปแบบการพรรณนาบรรยาย

ผลการวิจัยพบว่า วงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตยก่อตั้งโดยครูอ้วย พิศเพ็ง โดยในปี พ.ศ. 2500 ครูอ้วยได้เดินทางจากจังหวัดบุรีรัมย์ไปศึกษาปี่พาทย์จากสำนักนายลิ ศรีสังข์ ในจังหวัดนครราชสีมา และได้สนใจฝึกมโหรีพื้นบ้านโคราชเพิ่มเติมด้วย ถึงปี พ.ศ. 2505 ได้มาตั้งภูมิลำเนาที่บ้านเตยและก่อตั้งวงขึ้น ในด้านสภาพวงดนตรีมีการถ่ายทอดความรู้ตามกลุ่มอายุของนักดนตรีรวม 3 รุ่น แต่ในปัจจุบันการสืบทอดที่ส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่นลดลง เนื่องจากความสูงวัยของนักดนตรี และความนิยมการแสดงอื่น ๆ มาแทนที่ ด้านอัตลักษณ์เพลงวงมโหรีที่โดดเด่น เช่น เพลงเมียน้อย - เมียหลวง ซึ่งเป็นเพลงที่นิยมบรรเลงสลับกันไป มีปี่ขนาดใหญ่เรียกว่าปี่ฆ้อง และปี่ขนาดเล็กเรียกว่าปี่ตัด รวมถึงซอที่มีหลายขนาด ด้านบทบาทหน้าที่ของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานซึ่งคนในชุมชนยังให้การสนับสนุนวงมโหรีพื้นบ้านในท้องถิ่นของตนในงานประเพณี

* corresponding author, email: thanawat@reru.ac.th
[1] อาจารย์สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
[1] Lecturer in Music Education Department, Faculty of Education, Roi Et Rajabhat University

Received: Dec 9, 2023 / **Revised:** Feb 15, 2024 / **Accepted:** Feb 22, 2024

พิธีกรรมท้องถิ่น โดยครูอ้วยนั้นยังเป็นผู้นำวัฒนธรรมของชุมชนที่ผู้คนให้ความเคารพและให้การสนับสนุนวงมโหรีพื้นบ้านในท้องถิ่นของตนเองเป็นอย่างดี

คำสำคัญ : วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน /ดนตรีพื้นบ้าน /บ้านเตย / จังหวัดร้อยเอ็ด

Abstract

This research study aims to 1) explore the condition of the Isan folk band 2) examine the identity of Isan folk band. 3) study the role in the community of the Isan folk band. Purposive sample was an expert who knows Isan folk band and stakeholders in Isan folk band. The scope of the study was in Ban Toei, Thung Kula Subdistrict, Suvarnabhumi District, Roi Et Province. Data was collected by observation and interview methods. Data analysis was qualitative and presentation in the form of description.

The research results showed that the Ban Toei Isan folk band was formed by Teacher Auy Phitpeng in 1957. Teacher Auy Phitpeng traveled to study the Thai Pi Paat and the Korat folk from the institute of Mr.Li Srisang which he also preferred practicing more about the Korat folk band. During the year 1962, he formed the Isan folk band in Ban Toei, and there are 3 generations have inherited music. However, music inheritance has been decreased due to the old age of musicians and other performance popularity. There is a unique song such as Mia Noi - Mia Luang song which has been passed down to play alternately. There is a large pipe called ‘Pi Kong’ and a small pipe called ‘Pi Tat’ including various sizes of Sor. The role of the community of the Isan folk band showed that Kru Auy has a big role in a community as a cultural leader which the people in the community highly respect and support their local folk band.

Keywords: Mahori Isan Ensemble/ Folk Music/Ban Toei/ Roi Et Province

บทนำ

ปัจจุบันการศึกษาองค์ความรู้ดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมได้ขยายขอบเขตออกไปอย่างกว้างขวาง มีข้อมูลทางดนตรีต่าง ๆ อีกมากมายที่จะต้องศึกษาค้นคว้า การศึกษาดนตรีในทุกวัฒนธรรมไม่ได้มุ่งเน้นให้ผู้ที่มีความสนใจจะต้องปฏิบัติดนตรีนั้นให้ได้อย่างดี เนื่องจากดนตรีเป็นเรื่องของศิลปะที่มีความแตกต่างกันในด้านของรายละเอียด ซึ่งในทวีปเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็ประกอบด้วยชาติพันธุ์ต่าง ๆ ย่อมมีความแตกต่างกันในดนตรีเช่นกัน ลักษณะความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมที่ไร้พรมแดนทั้งในอดีตและปัจจุบันนั้น ปรากฏให้เห็นเป็นหลักฐานอยู่ทั่วไป เช่น การเรียกชื่อของ “ฆ้อง” ในไทย เรียกว่า “ก๊อง” ในชวา เรียกว่า “ฆังฎะ” ในอัสสัม ซึ่งสามารถบ่งชี้ถึงความสัมพันธ์ในทางเครือญาติของเครื่องดนตรีในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และประเทศใกล้เคียงได้เป็นอย่างดี ผู้ศึกษาในดนตรีต้องมองเห็นภาพดนตรีในฐานะพฤติกรรมของมนุษย์ ศึกษาภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวกับดนตรี เนื่องจากดนตรีเป็นศิลปะของเสียงที่เกิดจากความพากเพียรของมนุษย์ในการสร้างสรรค์ให้อยู่ในระเบียบของจังหวะ ทำนอง สีสัน และรูปแบบการประพันธ์ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2538: 87 - 88)

มโหรี (น.) พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ให้ความหมายว่า “วงดนตรี 1 ใน 3 วงหลักของดนตรีไทย คือ ปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี ใช้เครื่องดนตรีครบทั้งดีด สี ตี เป่า (ขลุ่ย) และขับร้อง ระดับเสียงที่ใช้สูงกว่าระดับเสียงวงปี่พาทย์” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: ออนไลน์) ในภาคอีสานนั้นยังมีวงมโหรีอีสานซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่รับอิทธิพลจาก 2 กลุ่มวัฒนธรรมหลัก ได้แก่ กลุ่มวัฒนธรรมลาว - เขมร ในพื้นที่เขตภาคอีสานตอนใต้และกลุ่มวัฒนธรรมภาคกลาง โดยวงมโหรีอีสานนั้นยังมีหน้าที่บทบาททางสังคม ความเชื่อ ประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีความแตกต่างกันไป มโหรีในภาคอีสานเชื่อว่าเริ่มแรกเกิดขึ้นทางแถบอีสานใต้ก่อน พบว่ามีลักษณะเฉพาะ 3 ขั้นตอน ได้แก่ การเริ่มต้นด้วยการไหว้ครู การบรรเลงส่วนเนื้อหาของดนตรี และการจบด้วยการลาหรืออวยพร วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้มีวัฒนธรรมทางดนตรีที่ปรากฏมากมายหลายชนิดแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ (ขำคม พรประสิทธิ์, 2550: 17) โดยชาวบ้านในภาคอีสานส่วนใหญ่นั้นนิยมเล่นดนตรีกันมาก เมื่อเดินทางหรือนำสัตว์ไปเลี้ยงมักจะมีเครื่องดนตรีติดตัวไปด้วย เช่น พิณ แคน ซอ หากชุมชนใดมีผู้คนเล่นดนตรีจำนวนมากก็จะรวมตัวกันเล่นเป็นคณะต่าง ๆ ลักษณะของมโหรีอีสานในส่วนใหญ่นั้นเป็นวงบรรเลงไม่มีการขับร้อง ใช้ปี่และซอเป็นเครื่องดำเนินทำนอง ใช้ฉิ่งเป็นเครื่องกำหนดจังหวะช้า - เร็ว ของเพลง

มีกลองและฉาบใหญ่เป็นเครื่องทำจังหวะลูกล้อ - ลูกขัด สอดประสานพลิกแพลงไปตามลีลาของบทเพลง ใช้ปี่เล็กหรือปี่ยอดขึ้นเพลง ซึ่งเมื่อปี่ขึ้นเพลง 3 - 4 ห้องเพลง ผู้เล่นเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ก็จะรับพร้อมกัน และเมื่อหากต้องจบเพลงก็จะแสดงอาการอย่างใดอย่างหนึ่งให้เป็นที่เข้าใจกันในวง แล้วนักดนตรีวงมโหรีทุกคนก็จะจบพร้อมกัน (ทวี ถาวโรและพิสิษฐ์ บุญไชย, 2539: 4)

วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน ได้รับความนิยมในพื้นที่บริเวณจังหวัดบุรีรัมย์ ร้อยเอ็ด ศรีสะเกษ และสุรินทร์ ส่วนใหญ่นิยมบรรเลงในพิธีกรรมของท้องถิ่น หากเมื่อพิจารณาที่ตั้งของจังหวัดร้อยเอ็ดพบว่าเป็นจังหวัดที่ตั้งอยู่ส่วนกลางของภาคอีสาน วัฒนธรรมในจังหวัดร้อยเอ็ดตอนบนและตอนใต้จึงได้รับอิทธิพลที่ต่างกัน ซึ่งมโหรีพื้นบ้านอีสานปรากฏในส่วนจังหวัดร้อยเอ็ดตอนใต้ คือ อำเภอจตุรพักตรพิมาน อำเภอปทุมรัตต์ อำเภอเกษตรวิสัย และอำเภอสุวรรณภูมิ อาณาเขต (ติดกับจังหวัดสุรินทร์) และพบวงมโหรีปี่พาทย์ในจังหวัดสุรินทร์นิยมแพร่หลายมาตั้งแต่สมัยรัฐบาลกลางได้ส่งข้าหลวงและข้าราชการจากส่วนกลางมาปกครองภาคอีสานในสมัยรัชกาลที่ 5 และการเล่นมโหรีก็ได้แพร่หลายสู่ชาวบ้านในเวลาต่อมา (กรมศิลปากร, 2550: 154) เครื่องดนตรีประกอบการเล่นมโหรีพื้นบ้านนั้น ประกอบด้วย ซอกลาง ซออู้ ซอด้วง ปี่ใน (ชลัย) กลอง ฉิ่ง และฉาบ จะเห็นได้วงมโหรีมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและปี่พาทย์บางชิ้นมาประสมวงกัน ซึ่งในพื้นที่อำเภอสุวรรณภูมิได้มีวงดนตรีต่าง ๆ ที่มีความสำคัญอยู่หลายวง โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย

จากความเป็นมาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงตระหนักถึงความสำคัญของข้อมูลความรู้วงมโหรีพื้นบ้านอีสานที่มีอยู่เป็นจำนวนมากทั้งด้านประวัติความเป็นมา การสืบทอด อัตลักษณ์ในดนตรีและบริบทต่าง ๆ จึงได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาวงบ้านเตย อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลดนตรีสู่การอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นไม่ให้สูญหาย รวมถึงเป็นแหล่งข้อมูลความรู้เพื่อใช้ในการสอนรายวิชาต่าง ๆ เพื่อเป็นการสืบทอดมรดกของชาติไม่ให้สูญหายต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาสภาพของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด

2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด

3. เพื่อศึกษาบทบาทต่อชุมชนของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. สภาพ หมายถึง ประวัติความเป็นมา การสืบทอดและการดำรงอยู่ที่ส่งผลต่อวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย

2. อัตลักษณ์ หมายถึง ลักษณะทางดนตรี บทเพลงและเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย

3. บทบาทต่อชุมชน หมายถึง ความสำคัญของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตยต่อชุมชนด้านการอนุรักษ์ภูมิปัญญาและแหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่น และบทบาทของดนตรีในประเพณีต่าง ๆ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตเนื้อหาการวิจัย ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย ตำบลทุ่งกุลา อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด โดยมีเนื้อหาด้านข้อมูลสภาพทั่วไป การสืบทอด การดำรงอยู่และบทบาทหน้าที่ของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานและใช้โน้ตรูปแบบดนตรีไทยในการนำเสนอบทเพลงประกอบเนื้อหาบางส่วน

2. ขอบเขตพื้นที่ในการวิจัย ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลขอบเขตพื้นที่แบบเจาะจง คือ บ้านเตย ตำบลทุ่งกุลา อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด ที่ตั้งคณะวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย โดยมีครูอ้วย พิศเพ็ง เป็นหัวหน้าคณะวงดนตรี

3. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยใช้กลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) คือ ผู้รู้ในด้านวงมโหรีอีสาน ผู้ปฏิบัติในวงมโหรีอีสาน และผู้เกี่ยวข้องกับวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้กระบวนการวิจัยในเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Document) และเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) ด้วยการสัมภาษณ์ (Interview) การสังเกต (Observation) ทั้งการสังเกตชนิดมีส่วนร่วม (Participant Observation) และการสังเกตชนิดไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) รวมทั้งการสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion) จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลประกอบด้วย ผู้รู้ให้ข้อมูลหลัก ผู้ปฏิบัติ และผู้ให้ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับวงมโหรี

อีสานบ้านเตย แล้วนำมาจัดหมวดหมู่ วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย และนำทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เช่น ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ใช้ตรวจสอบความถูกต้อง โดยสรุปและอภิปรายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นและนำมาเรียบเรียงในรูปแบบของการพรรณนาบรรยายเพื่อการนำเสนอต่อไป

ผลการวิจัย

1. สภาพของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย

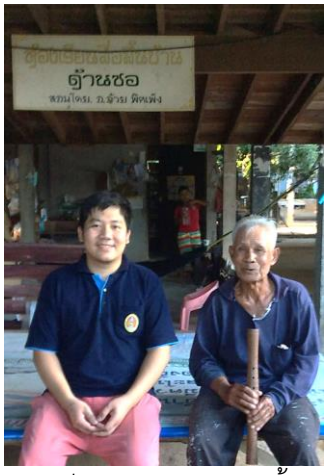
1.1 ความเป็นมาของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย

วงมโหรีพื้นบ้านอีสานเริ่มแรกเกิดขึ้นทางแถบอีสานใต้ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีอาณาเขตกว้างใหญ่ครอบคลุมหลากหลายวัฒนธรรม โดยเฉพาะอิทธิพลจาก 2 กลุ่มวัฒนธรรมหลัก ได้แก่ กลุ่มวัฒนธรรมลาว - เขมร ในพื้นที่เขตภาคอีสานตอนใต้และกลุ่มวัฒนธรรมภาคกลาง วงมโหรีพื้นบ้านอีสานนั้นแพร่กระจายองค์ความรู้และแนวคิดทางดนตรีถ่ายทอดสู่นักดนตรีในพื้นที่จังหวัดในอีสานใต้ ภายหลังนักดนตรีในพื้นที่ดังกล่าวได้เดินทางเข้ามารับจ้างงานแสดงดนตรี และเผยแพร่อิทธิพลทางดนตรีสู่พื้นที่จังหวัดใกล้เคียง องค์ความรู้ที่เผยแพร่นั้นเป็นภูมิปัญญาและกลวิธีดนตรีทั้งจากวัฒนธรรมเขมรและดนตรีไทยที่คล้ายกับรูปแบบปี่พาทย์ภาคกลาง และพัฒนาเป็นรูปแบบของวงดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน

วงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่ พ.ศ. 2505 โดยบุคคลที่ริเริ่มจัดตั้งวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย คือ ครูอ้วย พิศเพ็ง ภูมิลำเนาเดิมเป็นคนจังหวัดบุรีรัมย์ ปัจจุบันอายุ 79 ปี เกิดเมื่อ พ.ศ. 2487 ที่ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์ ในขณะอายุได้ 12 ปี ครูอ้วยได้เดินทางไปฝากตัวเป็นศิษย์เรียนปี่พาทย์จากสำนักของนายลิ ศรีสังข์ อำเภอพิมาย (ในขณะนั้นคือกิ่งอำเภอชุมพวง) จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งเป็นสำนักดนตรีปี่พาทย์และเป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงในพื้นที่ โดยนายลิเป็นนักดนตรีที่มีความบกพร่องทางด้านการมองเห็น แต่ถือได้ว่าเป็นครูที่มีความสามารถด้านปี่พาทย์ รวมถึงสามารถบรรเลงวงมโหรีพื้นบ้านของโคราชได้อีกด้วย ซึ่งครูอ้วย พิศเพ็ง ได้เลือกฝึกหัดปี่พาทย์แบบภาคกลางก่อน โดยเรียนฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก และเริ่มให้ความสนใจเรียนมโหรีแบบโคราชในภายหลัง (อ้วย พิศเพ็ง, สัมภาษณ์, 2565) ต่อมาวงปี่พาทย์ของครูลิ ได้เริ่มสนใจในการทำวงมโหรีพื้นบ้านโคราชอย่างจริงจัง ครูอ้วยจึงเกิดความสนใจในวงดังกล่าวด้วยเช่นกัน ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวจึงลดบทบาทการฝึกซ้อมวงปี่พาทย์ในแบบภาคกลางลง

ในเวลาต่อมาวงปี่พาทย์ของนายลิ ศรีสังข์ ได้มีแนวทางพัฒนาวงโดยมุ่งเน้นวงมโหรีพื้นบ้านแบบโคราชเนื่องจากความนิยมวงดนตรีปี่พาทย์พาทย์แบบภาคกลางในพื้นที่ได้ลดบทบาทลงตามการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมและวัฒนธรรม มโหรีพื้นบ้านโคราชจึงได้รับความนิยมเพิ่มขึ้น เพื่อให้เท่าทันกับสังคมยุคนั้นและตอบสนองผู้ชมผู้ฟังผู้ว่าจ้างงาน ครูอ้วยจึงได้เกิดความสนใจในการศึกษามโหรีพื้นบ้านโคราชเช่นกัน จึงได้เริ่มฝึกหัดบรรเลงโดยเลือกฝึกปฏิบัติสีซอด้วงเป็นอันดับแรก เมื่อสีซอจนชำนาญแล้วจึงเลือกฝึกหัดซออู้ ซออื้ ปี่และเครื่องดนตรีต่าง ๆ ตามลำดับ นับเป็นการเริ่มต้นการฝึกหัดการเรียนวงมโหรีพื้นบ้านแบบโคราชอย่างจริงจัง

จนเมื่ออายุได้ 15 ปี ครอบครัวของครูอ้วยได้ย้ายเข้ามาอยู่ที่บ้านหนองหูลิง ตำบลทุ่งศรีเมือง อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งขณะนั้นวงมโหรีพื้นบ้านอีสานเริ่มเป็นที่นิยมอย่างมากขึ้นในแถบอีสานใต้ตลอดจนพื้นที่ทางตอนใต้ของร้อยเอ็ดและมหาสารคาม ครูอ้วยจึงได้ตั้งวงมโหรีพื้นบ้าน รุ่น 1 ขึ้นที่บ้านหนองหัวลิง รับแสดงในพื้นที่อำเภอสุวรรณภูมิและพื้นที่ใกล้เคียง รวมไปถึงบ้านเตยด้วย จนถึงในพ.ศ. 2505 ครูอ้วยมีอายุได้ 18 ปี ชาวชุมชนบ้านเตย ซึ่งเป็นบ้านของภรรยาครูอ้วยได้ให้ความสนใจในการตั้งวงมโหรีพื้นบ้านอีสานเช่นกัน จึงได้ว่าจ้างให้ครูอ้วยมาเป็นผู้ฝึกสอนวงบ้านเตย ซึ่งมีข้อตกลงว่าเมื่อฝึกจนสามารถแสดงเป็นวงได้แล้ว รายได้จากงานแสดงบางส่วนนั้นเป็นค่าจ้างตอบแทนให้ครูอ้วยจนครบจำนวนว่าจ้าง ซึ่งภายหลังครูอ้วยจึงได้ย้ายภูมิลำนำมาตั้งที่บ้านเตย และเป็นจุดเริ่มต้นของการก่อตั้งวงมโหรีพื้นบ้านเตยจนถึงปัจจุบัน



ภาพที่ 1 ครูอ้วย พิศเพ็ง หัวหน้าวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย
ที่มา: ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2565

1.2 การสืบทอดและการดำรงอยู่

ภายหลังที่ครูอ้วยได้ก่อตั้งวงมโหรีพื้นบ้านอีสานขึ้นใน พ.ศ. 2505 ได้มีผู้สนใจขอเรียนมโหรีพื้นบ้านจนสามารถบรรเลงรับงานแสดงได้ โดยมีนักดนตรีรุ่นที่ 1 - 2 ที่เป็นนักดนตรีหลักประจำวง ดังนี้ (อ้วย พิศเพ็ง, สัมภาษณ์, 2565)

ตาราง 1 สมาชิกวงมโหรี รุ่นที่ 1 (บ้านหนองหูลิง และบ้านเตย)

ชื่อ - สกุล	**เครื่องดนตรี**	**อายุ**	**ภูมิลำเนา** (อ.สุวรรณภูมิ)
นายลุย โพนหินกอง	กลองรำมะนา	76	บ้านสะแบง
นายคำ โพนหินกอง	ซอด้วง	72	บ้านสะแบง
นายมวล กันภูมิ	ซอด้วง	70	บ้านดงใหม่
นายบุญโฮม หัวโนนม่วง	ซอด้วง ปี่	78	บ้านหนองส้าว
นายบุญมา นิลสมบูรณ์	เครื่องประกอบจังหวะ	68	บ้านดงใหม่
นายสี	ปี่ใน	84	บ้านหนองหูลิง

ตาราง 2 สมาชิกวงมโหรี รุ่นที่ 2 (บ้านเตย)

ชื่อ - สกุล	**เครื่องดนตรี**	**อายุ**	**ภูมิลำเนา** (อ.สุวรรณภูมิ)
นายเปี่ยง นารีนาศ	ปี่	84	บ้านเตย (เสียชีวิต)
นายต้อ ปราโสม	ปี่	77	บ้านเตย (ไม่รับแสดง)
นายเที่ยง ปราโสม	เครื่องประกอบจังหวะ	84	บ้านเตย (เสียชีวิต)
นายคำสิงห์	ปี่ ซอ	77	บ้านดงใหม่
นายดา	เครื่องประกอบจังหวะ	75	บ้านดงใหม่ (เสียชีวิต)

ในรุ่นที่ 3 เป็นนักดนตรีรุ่นใหม่ซึ่งบางคนมีความสนใจผ่านโครงการถ่ายทอดดนตรีมโหรีอีสานหมอลำหมอแคนให้กับเยาวชน ใน พ.ศ. 2553 ดังนี้

ตาราง 3 สมาชิกวงมโหรี รุ่นที่ 3 (บ้านเตย)

ชื่อ - สกุล	**เครื่องดนตรี**	**อายุ**	**ภูมิลำเนา** (อ.สุวรรณภูมิ)
นายนิกร ชมภูเขา	ปี่ใน ปี่นอก ซอ	25	บ้านเตย
นายทิวา วัดพรหม	ซอ	29	บ้านเตย
นายไพศาล เสียงเพราะ	ซอ	26	บ้านเตย
นายตรีเพชร พันเหมา	กลองรำมะนา	26	บ้านเตย
นางสาววรรณภา จุลเสริม	ซอ	26	บ้านจาน

(นิกร ชมภูเขา, สัมภาษณ์, 2566)

ปัจจุบันครูอ้วย พิศเพ็ง มีอายุ 79 ปี เป็นครูผู้มีความรู้ความสามารถด้านวงมโหรีพื้นบ้านอีสาน ควบคุมและถ่ายทอดความรู้ให้กับนักดนตรีรุ่นหลังได้อย่างดียิ่ง โดยมีกระบวนการในการรับศิษย์ที่ประสงค์เรียนมโหรีพื้นบ้านตามแบบอย่างที่ได้สืบทอดกันมา หากผู้เรียนมีความสนใจต้องนำขันห้า พร้อมเงินจำนวน 24 บาท เพื่อขอฝากตัวเป็นศิษย์ เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่นักดนตรีในวงมโหรีพื้นบ้านเตยจะต้องเรียนคือซอประเภทต่าง ๆ โดยทุกคนจะต้องฝึกเรียนซอเพื่อความเข้าใจในบทเพลงและแนวการบรรเลงให้แม่นยำ และเมื่อเรียนซอจนบรรเลงในงานต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้องแม่นยำแล้วจึงจะสามารถฝึกเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เพิ่มเติมได้ และหากเมื่อครูอ้วยเห็นว่าลูกศิษย์มีความพร้อมที่จะเป็นผู้สืบทอดวงมโหรีพื้นบ้านต่อไปได้จึงทำพิธีการรับมอบ โดยเตรียมเครื่องสักการะทำการรับมอบประกอบด้วย เหล้า ขันห้า ไข่ดิบ แป้ง บุหรี่ ธูป เทียนและผ้าขาว เพื่อเป็นเครื่องบูชารวมใจระลึกถึงพระคุณครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์

ภาพที่ 2 สมาชิกวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย
ที่มา: ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2565

ด้านการดำรงอยู่ของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานในอดีตนั้น การจ้างงานนิยมใช้ในทุกกิจกรรมประเพณีในพื้นที่อำเภอสุวรรณภูมิและพื้นที่ใกล้เคียง นักดนตรีส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม หากทราบว่ามีงานหรือผู้ว่าจ้างก็จะดำเนินการซ้อมก่อนการแสดง 1 - 2 วัน ในช่วงเริ่มแรกของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตยนั้น มีผู้ว่าจ้างงานเฉลี่ยเดือนละ 3 - 4 งาน หรือหากเป็นช่วงบุญกฐินภายหลังออกพรรษาจะมีงานแสดง 6 - 8 งานต่อเดือน ถือว่าเป็นรายได้เสริมที่สำคัญของสมาชิกวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย การจ้างงานของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย หากบรรเลงเต็มวงจำนวน 7 คน มีค่าใช้จ่ายที่ 3,000 - 5,000 บาท ต่อ 1 งาน หรือหากเป็นงานที่ต้อง

ค้างคืนมีค่าว่าจ้าง 5,000 - 8,000 บาท ต่อ 1 งาน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระยะทางด้วย เช่น หากวงจะต้องเดินทางบรรเลงงานกฐินของชุมชนอื่น วงดนตรีก็จะต้องอยู่เพื่อฉลองสมโภชงานกฐิน 1 คืน และเช้าก็จะทำการแห่องค์กฐินไปยังวัด แต่หากเป็นงานแห่โดยทั่วไป เช่น การนำขบวนในงานฌาปนกิจจากบ้านของเจ้าภาพ จนถึงวัดและเวียนรอบสถานที่ฌาปนกิจจนถึงการส่งสการ มีค่าใช้จ่ายที่ 3,000 บาท ต่อ 1 งาน ในการให้ค่าตอบแทนนักดนตรีในแต่ละงานนั้นครูอ้วยแบ่งค่าตอบแทนให้นักดนตรีทุกคน ๆ 300 - 700 บาท ซึ่งแล้วแต่ค่าจ้างที่ได้รับและระยะเวลาในการบรรเลง สำหรับการสร้างอาชีพเสริมด้วยการแสดงนี้นับว่าเป็นกลวิธีในการถ่ายทอดความรู้และเสริมสร้างการดำรงอยู่ของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานเป็นอย่างดี

นอกจากคนในชุมชนบ้านเตยแล้ว หมู่บ้านพื้นที่ใกล้เคียงก็ได้มาเรียนรู้การแสดงดังกล่าวด้วยเช่นกัน เนื่องจากเป็นรายได้อีกช่องทางนอกจากการเกษตรกรรม แต่สภาพปัจจุบันของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานพบว่า มีกิจกรรมที่หน่วยงานต่าง ๆ หรือชาวบ้านนิยมใช้การแสดงอื่นทดแทน เช่น วงหมอลำ วงกลองยาว วงโปงลาง ส่งผลให้ความนิยมในการแสดงมโหรีพื้นบ้านอีสานลดลง นอกจากนี้ด้วยความสูงวัยของสมาชิกในวงดนตรีจากรุ่น 1 บางคนไม่รับงานแสดงวงมโหรีแล้ว อีกปัจจัยคือ ระบบการถ่ายทอดและสืบสานที่ส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่น เช่น นักดนตรีที่เป่าปี่ได้ในปัจจุบันเหลือเพียงไม่มีคนที่ยังคงสืบทอดแนวทางการเป่าปี่ตามวิธีของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานแบบดั้งเดิมไว้ นอกจากนี้ วงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย ยังได้รับผลกระทบตามปัจจัยเศรษฐกิจและสังคมที่ได้เปลี่ยนแปลงไปตามกระแสวัฒนธรรมเช่นกัน แต่ยังคงมีการสืบทอดและอนุรักษ์ไว้จากชนรุ่นหลังที่ยังคงรักษาและเห็นคุณค่าของของความสำคัญในดนตรี รวมถึงยังมีนักดนตรีรุ่น 3 ที่ยังสืบทอดและให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ส่งเสริมภูมิปัญญาความรู้มิให้สูญหาย

2. อัตลักษณ์วงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย

อัตลักษณ์ทางดนตรีของวงมโหรีพื้นบ้านในพื้นภาคอีสานมีลักษณะเฉพาะคล้ายคลึงกัน เนื่องจากเกือบทุกวงมีพื้นฐานแนววิธีปฏิบัติจากสำนักวงดนตรีบริเวณพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา สุรินทร์และบุรีรัมย์ โดยเฉพาะบ้านเตยนั้นมีพื้นที่ติดกับจังหวัดสุรินทร์ และครูอ้วยได้ฝากตัวเรียนเป็นศิษย์สำนักดนตรีนายลิ ที่อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา แต่ในความโดดเด่นของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตยนั้นยังคงมีลักษณะเฉพาะตัวที่ไม่เหมือนกับวงหรือคณะอื่น ๆ ดังนี้

2.1 บทเพลง

บทเพลงของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตยมีการเรียกชื่อแตกต่างจากมโหรีพื้นบ้านวงอื่น เช่น เพลงละครระบำ ครูอ้วยเรียกชื่อเพลงนี้ว่าเพลงระบำโป๊ เพลงใหญ่ จะเรียกชื่อเพลงนี้ว่าเพลงเมียหลวง เป็นต้น

เพลงละครระบำ หรือ เพลงระบำโป๊ เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ที่มีความสนุกสนานนิยมบรรเลงสำหรับมโหรีพื้นบ้านอีสาน โดยเฉพาะวงมโหรีพื้นเมืองอีสานบ้านเตยใช้เป็นเพลงเด่นของวง ซึ่งในขณะที่บรรเลงจะมีความสนุกสนานชวนให้ผู้ชมสนุกและร่วมฟ้อนรำตามจังหวะได้เป็นอย่างดี

เพลงละครระบำ เป็นบทเพลงที่มีท่อนเดียว 3 บรรทัด ซึ่งสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งถ่ายทอดกันในกลุ่มของวงมโหรีพื้นบ้านแถบอำเภอชุมพวง อำเภอพิมายและอำเภออื่น ๆ ที่อาณาเขตติดกัน ลักษณะของทำนองเพลงนั้นคาดว่าได้รับอิทธิพลมาจากทำนองเพลงลาวแพนน้อย นิยมเล่นในการแสดงลิเก หนังตะลุง ในเวลาออกแขกหรือตัวแสดงที่เป็นตัวสนุกสนาน เมื่อนำมาบรรเลงในวงมโหรีจึงเกิดความลงตัวและเป็นที่นิยมในหมู่วงมโหรีพื้นบ้าน และสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน

เพลงละครระบำ (ระบำโป๊)

- - - -	- มˌ - ซ	- ซ - ล	ซ ล ด ซ	- - - -	- มˌ - ซ	- ซ - ล	ซ ล ด ซ
- ล - ด	- ด - ล	- ด - ล	- ซ - มˌ	- - - -	- ร - ด	- ด - ร	- ซˌ - มˌ
- - - -	- ร - ด	- ด- ร	- ซˌ - มˌ	- มˌ - ซˌ	- ซˌ - มˌ	- ร - ร	- ม ร ด

เพลงน้อย หรือ เพลงเมียน้อย ซึ่งเป็นบทเพลงที่คู่กันกับเพลงเมียหลวงหรือเรียกอีกอย่างว่าเพลงใหญ่ มักนิยมเรียกทั้งสองเพลงรวม ๆ กันในช่วงของการบรรเลงว่าเพลงเมียน้อยเมียหลวง เพราะในขณะการบรรเลงมักจะนิยมเล่นคู่กันไปทั้งสองเพลงสลับกันเปรียบเหมือนกับเมียน้อยและเมียหลวง โดยอุปมาว่าเป็นเพลงที่จะมีปะทะกันอยู่เนือง ๆ จึงเป็นบทเพลงที่สนุกสนานและถูกหยิบยกมาบรรเลงบ่อยครั้ง เพลงเมียน้อยเป็นเพลงที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ มีอัตราจังหวะสองชั้น ไม่ทราบแน่นอนว่าแต่งขึ้นในสมัยใด ซึ่งพบการนิยมบรรเลงเพลงนี้เฉพาะในวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตยและยังนิยมเล่นกันจวบจนถึงปัจจุบัน

เพลงน้อย (เพลงเมียน้อย)

- - - รˌ	ด ร ม ซ	- - - -	- ล ซ ซ	ด - ด ซ	- ล ซ ซ	- ม ซ ล	- ด - รˌ
- - - ด	- รˌ - มˌ	- - - ร	- - - ด	- ด ล ซ	- ซ - ล	- ท ด ร	ด ท ล ซ
ล ซ มˌ รˌ	- มˌ - ซ						

เพลงใหญ่ หรือ เพลงเมียหลวง มีที่มาคล้ายกับเพลงเมียน้อย เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงคู่กับเพลงเมียน้อยเล่นเคล้ากันไป เป็นบทเพลงที่มีความสนุกสนานนิยมเล่นทั้งแบบบรรเลงเฉพาะเพลงเมียใหญ่ หรือบรรเลงสลับกับไปมาระหว่างเพลงเมียน้อย บางครั้งก็เรียกรวมกันว่าเพลงเมียน้อยเมียหลวง เพลงเมียหลวงเป็นเพลงที่สืบทอดต่อกันมาแต่โบราณ มีอัตราจังหวะสองชั้น ไม่ทราบแน่ชัดว่าแต่งขึ้นในสมัยใด ซึ่งการบรรเลงเพลงใหญ่คู่กับเพลงน้อยนิยมบรรเลงเฉพาะในวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย

เพลงใหญ่ (เพลงเมียหลวง)

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

ภาพที่ 3 เพลงเมียน้อย - เมียหลวง (QR Scan)
ที่มา: ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2566

ด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย เป็นวงที่บรรเลงล้วนไม่เน้นการขับร้อง ใช้ปี่และซอเป็นทำนองหลัก ส่วนใหญ่จะมีการบรรเลงเป็นคู่กันมีซอ 2 คัน และ มีปี่ 2 เลา เป็นเครื่องดนตรีทำนอง ผู้บรรเลง 4 - 6 คน ในส่วนของกลอง ฉิ่ง และฉาบ เป็นเครื่องประกอบจังหวะ จากการศึกษาการบรรเลงของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานพบว่ามีวิธีการบรรเลง 3 ขั้นตอน คือ การขึ้นเพลง การบรรเลง และการจบเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

ช่วงการขึ้นเพลง วงมโหรีพื้นบ้านอีสานนิยมใช้ปี่ในการเป่าขึ้นเพลงก่อน โดยบรรเลงเพลงครูเป็นเพลงลำดับแรกและเพลงอื่น ๆ ตามความเหมาะสมของงาน

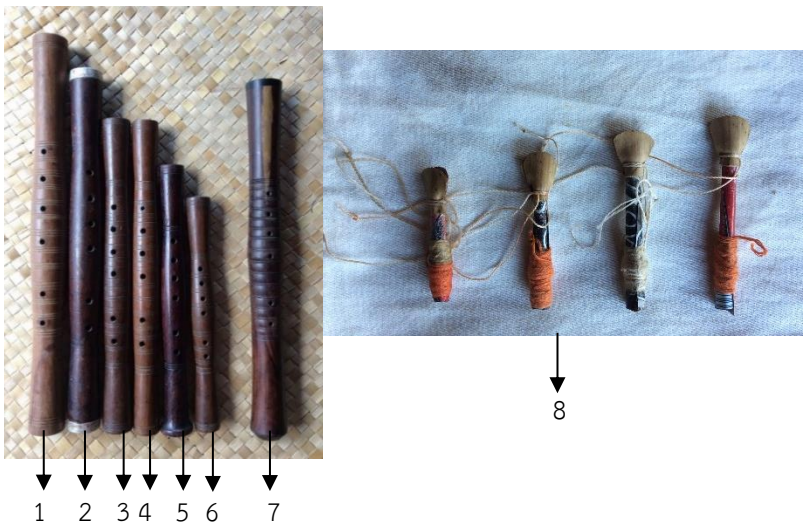
ช่วงการบรรเลง เมื่อปี่ขึ้นเพลงแล้วเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ก็จะบรรเลงพร้อมกันไปตามแต่ละทางบรรเลงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ โดยอาจมีการแปรทำนองหรือใช้เทคนิคเฉพาะเครื่องดนตรีในการบรรเลงซึ่งจะไพเราะมากน้อยเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลง ในส่วนของเครื่องประกอบจังหวะ กลอง ฉิ่ง และฉาบจะบรรเลงประกอบทำให้บทเพลงมีความไพเราะยิ่งขึ้น

ช่วงการจบเพลง สำหรับการจบเพลงนั้นผู้บรรเลงดูสภาพแวดล้อมของงานเป็นหลัก โดยผู้ที่เป่าปี่จะเป็นผู้ให้สัญญาณในการลงจบเพลงให้นักดนตรีในวงทุกคนเข้าใจตรงกันว่าเป็นทำนองนั้นคือการลงจบแล้วจึงบรรเลงจบพร้อมกัน

2.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย มีเอกลักษณ์เฉพาะตามชื่อที่เรียก และงานช่างทำเครื่องดนตรีที่ปรับตัวตามสภาพท้องถิ่น โดยมีความโดดเด่นของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

2.2.1 ปี่ เลาทำจากไม้ เช่น ไม้พะยูง ไม้ชิงชัน หรือไม้เนื้อแข็งอื่น ๆ มีลักษณะหัวบานท้ายและป่องตรงกลาง เจาะรูกลางตลอดเลา ด้านบนมีรูเสียบลิ้นปี่ บริเวณเลาปี่ป่องตรงกลางเจาะรู 6 รู มีลักษณะภาพรวมคล้ายกับปี่ไทยหรือกัมพูชา จากภาพที่ 4 ลำดับ 1 - 7 ปี่ที่ใช้บรรเลงในวงมีหลายขนาด และมีปี่ที่มีเอกลักษณ์คือ ลำดับที่ 1 ครูอ้วยเรียกปี่นี้ว่า “ปี่ฆ้อง” มีขนาดใหญ่กว่าปี่โดยทั่วไปที่พบในวงดนตรี หากเปรียบเทียบจะมีขนาดใหญ่กว่าปี่ในของวงมโหรีพื้นบ้านอีสาน ลำดับที่ 2 และหากเปรียบเทียบกับปี่ในของวงปี่พาทย์ไทย ลำดับที่ 7 ในลำดับที่ 3 - 4 เป็นปี่กลาง และลำดับที่ 5 - 6 เป็นปี่นอก โดยครูอ้วยเรียกชื่อปี่ชนิดนี้ว่า “ปี่ตัด” เพราะลักษณะของเสียงที่แหลมสูงจะไปตัดกับเสียงของเครื่องดนตรีและทำนองอื่นตลอดเวลา



ภาพที่ 4 ปี่และกำพวดในวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย
ที่มา: ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2566

จากภาพที่ 4 ลำดับที่ 8 ลิ้นปี่ที่ทำจากใบตาลนำมาตัดซ้อนกัน 4 ชั้น ตัดผูกกับท่อลมโลหะขนาดเล็ก เรียกว่า “กำพวด” ซึ่งทำจากกระป๋อง เช่น ปลากระป๋อง กระป๋องนม โดยตัดกระป๋องขึ้นรูปทรงกำพวดแบบปกติแล้วใช้น้ำยาประสานหรือกาวตราช้างเชื่อมให้ติดกัน

ภาพที่ 5 ซอขนาดต่าง ๆ ในวงโหรีพื้นบ้านอีสาน
ที่มา: ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2566

2.2.2 ซอ เครื่องดนตรีที่มีความโดดเด่นในวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย ซึ่งหากนักดนตรีที่จะฝากตัวเป็นศิษย์หรือเริ่มเรียนกับครูอ้วยจะต้องเริ่มจากการเรียนซอเป็นพื้นฐานอันดับแรก โดยเอกลักษณ์ของครูอ้วยคือการสร้างซอให้ลูกศิษย์หรือผู้เรียนด้วยตนเองจากวัสดุในพื้นที่ ภายหลังได้ใช้ท่อพีวีซี (PVC) ทดแทนกระบอกซอ มีชื่อเรียกคล้ายกับวงมโหรีอีพื้นบ้านอีสานอื่น ๆ ได้แก่ ซออู้ ซอกลาง ซออี้ (มีลักษณะคล้ายกับซอด้วง การเรียกชื่อนั้นเรียกตามเสียงสูงของเครื่องดนตรี)

3. บทบาทต่อชุมชนของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย

3.1 การอนุรักษ์ภูมิปัญญาและแหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่น

ครูอ้วย พิศเพ็ง ได้ถ่ายทอดความรู้ด้านมโหรีพื้นบ้านอีสานเรื่อยมา จนได้รับเกียรติให้เป็น “ครูภูมิปัญญาด้านซอ” ใน พ.ศ. 2555 จากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) ร่วมกับมหาวิทยาลัยมหิดล (นิกร ชมภูเขา, 2566, สัมภาษณ์) ซึ่งได้ดำเนินจัดให้มีโครงการสื่อพื้นบ้านสานสร้างชุมชน ภายใต้การสนับสนุนจากแผนงานสื่อศิลปวัฒนธรรมสร้างเสริมสุขภาพ ซึ่งในสมัยนั้นได้รับการตอบรับจากชุมชนเป็นอย่างและมีเยาวชนฝึกหัดดนตรีเป็นจำนวนมาก การจัดโครงการในครั้งนี้ถือว่าเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาดนตรีมโหรีอีสานของครูอ้วยอย่างเป็นรูปธรรมมากที่สุด โดยเฉพาะกลุ่มของเด็กและเยาวชนในชุมชนในการเข้ามาทำ

กิจกรรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ และรับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีส่งผลให้มีนักดนตรีรุ่นที่ 3 ที่มีความสนใจมโหรีพื้นบ้านอีสานเกิดขึ้น และบ้านของครูอ้วยยังเป็นแหล่งเรียนรู้ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอีกด้วย

ภาพที่ 6 ห้องเรียนสื่อพื้นบ้าน ด้านซอ (บ้านครูอ้วย พิศเพ็ง)
ที่มา: ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2565

3.2 บทบาทของดนตรีในประเพณี

จากการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลในชุมชนพบว่า บทบาทต่อชุมชนของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตยนั้น คนในชุมชนให้การสนับสนุนวงมโหรีพื้นบ้านของตนตามโอกาสที่มี เช่น งานวัด งานชุมชน โดยเฉพาะงานกฐินที่ยังคงนิยมใช้วงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตยในการแสดงอยู่จนถึงปัจจุบัน เพราะยังคงมีความเชื่อในเรื่องของพิธีกรรมที่สอดแทรกอยู่ ซึ่งความเชื่อของดนตรีประกอบพิธีตามประเพณีนั้นมาพร้อมกับตัวบุคคลที่ครูอ้วยมีบทบาทสำคัญในฐานะเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมของชุมชน ซึ่งคนในชุมชนก็ให้ความเคารพ เนื่องจากท่านเป็นผู้รักษาขนบธรรมเนียมประเพณี เช่น การรับศิษย์ การให้ความเคารพครูอาจารย์และสอดแทรกคุณธรรม จริยธรรม ช่วยรักษาวัฒนธรรมดนตรีไว้ให้อยู่กับชุมชน ทำให้ในบางกิจกรรมของชุมชนนั้นก็ยังเกื้อกูลกันเพื่อสืบทอดและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไว้มิให้สูญหาย

ภาพที่ 7 วงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย บรรเลงในงานกฐิน
ที่มา: ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2565

อภิปรายผลการวิจัย

วงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย เป็นวงดนตรีที่ได้สืบทอดกันมาอย่างยาวนานและเป็นระบบ ปัจจุบันครูอ้วย พิศเพ็ง ยังมีบทบาทหน้าที่สำคัญในการเป็นผู้สืบสานดนตรีให้แก่คนรุ่นหลัง ถึงแม้สภาพในปัจจุบันปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจและสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยก็ตาม

ด้านสภาพของวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย ซึ่งในอดีตเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ดและจังหวัดใกล้เคียง ได้ก่อตั้งวงมโหรีพื้นบ้านในราว พ.ศ. 2505 และมีการสืบทอดกระบวนการเรียนรู้ด้านคติความเชื่อ พิธีกรรม บทเพลงและเครื่องดนตรีอย่างเป็นระบบ ในปัจจุบันวงมโหรีพื้นบ้านอีสานบ้านเตย ก็ได้รับผลกระทบตามปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจและสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปตามกระแสวัฒนธรรมดนตรีตามยุคสมัย แต่วงมโหรียังคงอนุรักษ์วิถีดนตรีแบบเดิม ซึ่งในอนาคตอาจจะต้องปรับตัวเพื่อการอยู่รอดในวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไป สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องกลวิธีการบรรเลงซอในวงมโหรีโคราช: กรณีศึกษาวงพนมพร จังหวัดนครราชสีมา ของชนาวัฒน์ จอนจอหอ (2562: 64) กล่าวว่า เมื่อกระแสวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก เข้ามามีอิทธิพลในท้องถิ่นเพิ่มมากขึ้น งานที่เคยได้รับเริ่มลดน้อยลงปี จึงปรับเปลี่ยนวงมโหรีโคราชดั้งเดิมเป็นลักษณะวงดนตรีลูกทุ่งมีการร้องเพลงประสมรำและนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมวง ได้แก่ กีตาร์เบส คีย์บอร์ด กลองชุด และกลองคองกา เข้ามาทดแทนเครื่องดนตรีแบบเดิม โดยเป็นผลกระทบที่ส่งผลต่อสภาพการดำรงอยู่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ด้านอัตลักษณ์ของวงนั้นมีบทเพลงที่สืบทอดกันมาที่สำคัญคือเพลงเมียหลวง - เมียน้อย และยังมีบทเพลงอื่น ๆ ที่ได้กำหนดตามลักษณะงาน แต่หากเพลงที่ใช้บรรเลงก่อนเริ่มงานคล้ายกับเพลงโหมโรง คือ เพลงครู รวมถึงชื่อเครื่องดนตรีที่เรียกเฉพาะวงครูอ้วย คือ ปี่ฆ้อง (ปี่ใหญ่) และปี่ตัด (ปี่น้อย) นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับวิจัยของธวัช วิวัฒน์ปฐพี (2538: 126 - 135) ที่ได้ศึกษาเรื่องมโหรีพื้นบ้านอีสาน อำเภอปทุมรัตน์ จังหวัดร้อยเอ็ด โดยกล่าวว่าองค์ประกอบของมโหรีพื้นบ้านอีสานนั้นเครื่องดนตรีประกอบด้วยเครื่องเป่า เครื่องสีและเครื่องตีเป็นหลัก แต่ละคณะมีปี่น้อย ปี่ใหญ่ ซอน้อย ซอใหญ่ กลอง 1 ใบ ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบ 1 คู่ รวมถึงงานวิจัยเรื่องการศึกษาการถ่ายทอดความรู้ วงมโหรีอีสาน บ้านนายเผย ศรีสวาท จังหวัดสุรินทร์ ของพิชชาณัฐ ตู้จินดา (2556: 102 - 111) ได้กล่าวถึงเพลงสำหรับใช้ประกอบในวงมโหรีมีทั้งเพลงขับร้องที่ถ่ายทอดกันมาแต่ดั้งเดิม บางครั้งใช้วิธีการด้นกลอนสดให้เข้ากับทำนองเพลง เพลงประเภทบรรเลง เช่น เพลงโหมโรง เป็นการไหว้

ครูหรือระลึกถึงครูอาจารย์ เพลงหน้าพาทย์ใช้บรรเลงในพิธีมงคลต่าง ๆ ด้านบทบาทต่อชุมชน พบว่า ครูอ้วยเป็นผู้มีบทบาทในฐานะผู้นำทางวัฒนธรรมชุมชนได้ถ่ายทอดความรู้ด้านมโหรีพื้นบ้านอีสานเรื่อยมา จนได้รับเกียรติให้เป็น “ครูภูมิปัญญาด้านซอ” ในปี พ.ศ. 2555 จากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) ซึ่งคนในชุมชนให้ความเคารพและให้การสนับสนุนวงมโหรีพื้นบ้านในท้องถิ่นของตนเป็นอย่างดี แต่ปัจจุบันวงดนตรีได้ถูกลดบทบาทลงตามกระแสนิยมปัจจุบันมีดนตรีสมัยใหม่เข้าทดแทน สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องการศึกษาวงมโหรีพื้นบ้านอีสาน จังหวัดร้อยเอ็ดของเบญจทิพย์ เพชรสม (2551: 31 - 32) ได้กล่าวว่า วงมโหรีพื้นบ้านอีสานนั้นได้ถูกลดบทบาทลงด้วยวงกลองยาวสมัยใหม่ เพราะมีจังหวะที่คึกคัก สนุกสนานและเหมาะกับการแสดงออกท่วงท่าลีลาท่าทางได้มากกว่า ซึ่งจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไป มีวงดนตรีสมัยใหม่ได้เข้ามาแทนที่กิจกรรมงานแสดงในชุมชนแบบเดิม หรือแม้กระทั่งความสนใจของผู้ที่เรียนดนตรีส่วนใหญ่นั้นมักสนใจเฉพาะการศึกษาดนตรีตามหลักสูตรส่วนกลางเพียงอย่างเดียว ซึ่งอาจจะส่งผลให้ภูมิปัญญาทางดนตรีของบรรพบุรุษสูญหายได้ตามกาลเวลา

ข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัยเรื่อง วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาวงบ้านเตย อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด เป็นฐานข้อมูลความรู้ที่สำคัญในทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่ายิ่งต่อสังคม จึงมีข้อเสนอแนะเพื่อประโยชน์ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. หน่วยงานการศึกษาในพื้นที่ควรให้ความสำคัญในการส่งเสริมวงมโหรีพื้นบ้านอีสานให้เข้าไปมีบทบาทในฐานะแหล่งความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมของชุมชนที่เป็นรูปธรรม เพื่อพัฒนาสู่ซอฟต์พาวเวอร์ที่สำคัญของชาติต่อไป

2. สนับสนุนการแสดงและบันทึกข้อมูลดิจิทัลไฟล์มโหรีพื้นบ้านอีสานให้มากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทเพลงเก่าแก่ที่สำคัญต่าง ๆ

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรศึกษาภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีต่าง ๆ อย่างละเอียด เพื่อใช้เปรียบเทียบถึงลักษณะเด่นและลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีในแต่ละพื้นที่และสามารถพัฒนาเข้าสู่รูปแบบของเศรษฐกิจสร้างสรรค์ได้

2. ควรศึกษาเกี่ยวกับวงมโหรีพื้นบ้านอีสานในพื้นที่อื่น ๆ เพิ่มเติม เพื่อหาความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันในด้านของข้อมูล ซึ่งอาจส่งผลให้ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับวงมโหรีพื้นบ้านอีสานกว้างขวางมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2550). **นำชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสุรินทร์.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ขำคม พรประสิทธิ์. (2550). **วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคอีสานใต้และภาคกลาง (รายงานการวิจัย).** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน. **ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26.** เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ชนาวัฒน์ จอนจอหอ. (2562). กลวิธีการบรรเลงซอในวงมโหรีโคราช: กรณีศึกษาวงพนมพร จังหวัดนครราชสีมา. **วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏศรีสะเกษ.** 13(1), 63 - 72.

ทวี ถาวโรและพิสิษฐ์ บุญไชย. (2539). **ทำเนียบศิลปินพื้นบ้านมโหรีอีสาน**. มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน.

ธวัช วิวัฒน์ปฐพี. (2538). **มโหรีพื้นบ้านอีสาน อำเภอปทุมรัตต์ จังหวัดร้อยเอ็ด.** ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นิกร ชมภูเขา. (2566, 15 มีนาคม). นักดนตรีรุ่นที่ 3 วงมโหรีบ้านเตย, **สัมภาษณ์.**

เบญจทิพย์ เพชรสม. (2551). **การศึกษาวงมโหรีพื้นบ้านอีสาน จังหวัดร้อยเอ็ด.** ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พิชชาณัฐ ตู้จินดา. (2556). การศึกษาการถ่ายทอดความรู้ วงมโหรีอีสานบ้านนายเผย ศรีสวาท จังหวัดสุรินทร์. **วารสารทีทัศน์วัฒนธรรม.** 13, 102 - 111.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.** [ออนไลน์]. ได้จาก: https://dictionary.orst.go.th/. [สืบค้นเมื่อวันที่ 4 มิถุนายน 2566].

อ้วย พิศเพ็ง. (2565, 2 ตุลาคม). หัวหน้าวงมโหรีบ้านเตย. **สัมภาษณ์.**

การวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบส ยุคสมัยบีบ็อป โดย ออสการ์ เพตติฟอร์ดและพอล แชมเบอร์ส

Analysis Techniques Used In Double Bass Performance by Oscar Pettiford and Paul Chambers

กฤษณพงศ์ จุลกะนาค[*1]
Kitsanapong julkanak[*1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสในยุคสมัยบีบ็อป โดย ออสการ์ เพตติฟอร์ดและพอล แชมเบอร์สนี้ มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาถึงพัฒนาการของเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสในยุคบีบ็อป และศึกษาเทคนิคต่าง ๆ ที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสเพื่อประกอบคีตปฏิภาณ และเทคนิคที่ส่งผลต่อการบรรเลงการแสดงคีตปฏิภาณในยุคสมัยบีบ็อป โดยผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากงานวิจัย หนังสือ เอกสาร บทความ และแหล่งข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต จากนั้นได้ดำเนินการวิจัย โดยแบ่งขั้นตอนออกเป็น 3 ส่วน คือ 1.การรวบรวมข้อมูล 2.การตรวจสอบแหล่งข้อมูล 3.แนวทางการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า ในยุคสมัยบีบ็อปบทบาทและหน้าที่หลักของนักดับเบิลเบส คือการบรรเลงเพื่อให้ผู้ที่แสดงคีตปฏิภาณและผู้ร่วมบรรเลงสามารถรับรู้ถึงทางเดินคอร์ดที่กำลังดำเนินอยู่ หรือบรรเลงเพื่อสนับสนุนผู้แสดงคีตปฏิภาณให้สามารถแสดงคีตปฏิภาณได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ หรือการบรรเลงทางเดินคอร์ดที่แตกต่างออกไปจากทางเดินคอร์ดปกติ เพื่อให้ผู้แสดงคีตปฏิภาณสามารถได้รับรู้ทางเดินคอร์ดที่เปลี่ยนไป ซึ่งส่งผลให้ผู้แสดงคีตปฏิภาณสามารถมีตัวเลือกในการบรรเลงเพิ่มมากขึ้น อีกทั้งหน้าที่อีกอย่างของนักดับเบิลเบสคือการควบคุมจังหวะของวงผ่านรูปแบบวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เพื่อทำให้บทเพลงมีความสนใจและมีเอกลักษณ์มากยิ่งขึ้น ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่านักดับเบิลเบสภายในวงดนตรีแจ๊สยุคบีบ็อปทำหน้าที่เป็นจุดเชื่อมโยงกันระหว่างผู้ที่แสดงคีตปฏิภาณ ผู้บรรเลงเครื่องคอร์ด และผู้บรรเลงเครื่อง

[*] corresponding author, email: tuntuntun35876@gmail.com
[1] นักศึกษาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร
[1] Master of Fine Arts Program in Music, Faculty Of Music, Silpakorn University

Received: Dec 27, 2023 / **Revised:** Feb 21, 2024 / **Accepted:** Feb 22, 2024

กำกับจังหวะ ซึ่งทำให้นักดับเบิลเบสภายในวงดนตรีแจ๊สยุคบีบ็อปจึงมีบทบาทและหน้าที่ที่สำคัญเป็นอย่างมากภายในวง

ผลการศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลงและรูปแบบแนวความคิดของ ออสการ์ เพตติฟอร์ดและพอล แชมเบอร์ส ซึ่งเป็นนักดับเบิลเบสที่มีเอกลักษณ์ในการบรรเลงและเป็นนักดับเบิลเบสที่เป็นอย่างและส่งผลต่อนักดับเบิลเบสท่านอื่น ๆ ในยุคสมัยบีบ็อป พบว่า นักดับเบิลเบสทั้ง 2 ท่านนี้มีรูปแบบในการเลือกใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงที่คล้ายคลึงกัน ไม่ว่าจะเป็นการเลือกใช้เทคนิคต่าง ๆ ที่นำมาบรรเลงในคอร์ด การเลือกใช้เทคนิคต่าง ๆ ที่นำมาแสดงคีตปฏิภาณ หรือเทคนิคบางช่วงในบทเพลงที่ ออสการ์ เพตติฟอร์ด และ พอล แชมเบอร์ส ใช้ในการบรรเลงนั้นมีรูปแบบแนวทางที่คล้ายคลึงกัน แต่อาจจะมีการเลือกใช้เทคนิคแต่ละเทคนิคแตกต่างกันตามแต่ละบริบทและต่างสถานการณ์ รวมไปถึงรูปแบบแนวความคิดในการบรรเลงของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด และ พอล แชมเบอร์ส ยังมีความใกล้เคียงกัน

คำสำคัญ : เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบส

Abstract

Research on Analysis Techniques Used In Double Bass Performance by Oscar Pettiford and Paul Chambers. This is intended to study the techniques that effect the way the double-bass instrumentation with in the jazz band. And techniques sent The effect on the performance of the improvisation of the band in the Bebop era was found in the Bebop era, the role and main function of the double bassist. Is to play so that the actors, the improvisation, and the instrumental parties can recognize the ongoing chord path or play to support the improvisation. To be able to fully display the improvisation or the chord pathway that is different from the normal chord path so that the improviser can get to know the changing chord pathway, which results in the show. Improvisation can have more options to play. Another duty of the double-Bass is controlling the rhythm of the band through various instrumental styles to make the song more interested and unique. Therefore, it can be said that the double bassist inside the

jazz band, the Bebop era, acts as a link between those who show the improvisation. Chords instrumentalist And instrumental director The rhythm, which makes the double bassist inside the jazz band, is a very important role and function within the band.

Which, according to the researchers, studied and analyzed the instrumental style and conceptual style of Oscar Pettiford and Paul Chambers, a unique double-bass player and a double-bassist. That is like and affects other double-bass players In the Bob era It was found that these two double bassists had a form of choosing different techniques in similar instrumental play, but each technique may be chosen differently according to each context and situation. Including some conceptual style of instrumental play All 2 people are also similar.

Keyword : techniques used to play double-bass

บทนำ

ดนตรีแนวแจ๊สเป็นดนตรีที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นด้านผู้ที่ฟังหรือในด้านนักดนตรีเองก็ตาม เนื่องจากในดนตรีแนวแจ๊ส มีการใช้การบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation) ซึ่งทำให้แต่ละครั้งที่บรรเลงนั้น นักดนตรีแจ๊สจึงมีการบรรเลงที่อิสระและสามารถนำเสนอแนวความคิดสามารถนำเสนอแนวทางการบรรเลงได้ตามที่ผู้บรรเลงต้องการ อีกทั้งผู้ที่รับฟังก็จะสามารถได้รับฟังสิ่งแปลกใหม่ตลอดเวลาที่ได้รับฟังผู้บรรเลงกำลังบรรเลงอยู่ ซึ่งบางครั้งนักดนตรีผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีของตนเองในระดับสูงนั้นอาจสามารถบรรเลงตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นขณะนั้น และปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสถานการณ์

เมื่อยุคสมัยได้ดำเนินต่อมาผ่านช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนผ่านและพัฒนา ด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านของวัฒนธรรม กรอบแนวคิด และสิทธิเสรีภาพต่าง ๆ จึงต้องเกิดการปรับเปลี่ยนหรือเปลี่ยนแปลงเพื่อปรับตัวเข้ากับยุคสมัยจึงจะสามารถมีผู้ที่ถ่ายทอดมาสู่กลุ่มคนในยุคสมัยต่อไปได้ ดนตรีแจ๊สก็เช่นกัน มีการพัฒนาปรับตัวหรือเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยที่แตกต่างกัน ดังนั้น ในดนตรีแจ๊สจึงจะพบว่าได้มีการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ ที่หลากหลายแตกต่างกันไปตามแต่ละยุคสมัย แต่จะยังคง

ความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สอยู่คือ การด้นสด เพื่อให้นักดนตรีหรือผู้ฟังได้รับฟังสิ่งที่แปลกใหม่อยู่เสมอ โดยที่ในแต่ละยุคสมัย จะมีเอกลักษณ์หรือรูปแบบการบรรเลงแตกต่างกัน โดยขึ้นอยู่กับอิทธิพลที่ศิลปินได้รับมาจากสิ่งใด สภาพเศรษฐกิจ สังคม การเมือง ศาสนา สิ่งเหล่านี้ล้วนส่งอิทธิพลให้กับดนตรีแจ๊สทั้งสิ้น เนื่องจากดนตรีไม่ว่าจะเป็นลีลาใดก็ตาม ล้วนใช้มนุษย์เป็นผู้บรรเลงและมนุษย์นั้นย่อมมีอารมณ์และความรู้สึก จึงส่งผลทำให้อิทธิพลของสภาพสังคมสิ่งแวดล้อมสะท้อนตัวตนผู้บรรเลงออกมาผ่านผลงาน ดังนั้นการศึกษาเทคนิคการบรรเลงดับเบิลเบสนี้จึงมีความสำคัญทั้งด้านของการศึกษาและการปฏิบัติ เนื่องจากผู้บรรเลงดับเบิลเบสจะสามารถเข้าใจได้ถึงบริบทและหน้าที่ของนักดับเบิลเบสภายในวงดนตรีแจ๊สได้นั้นจำเป็นต้องศึกษาถึงวิธีการบรรเลงดับเบิลเบสเพื่อแสดงคีตปฏิภาณและวิวัฒนาการการบรรเลงดับเบิลเบสยุคบีบ็อป เพื่อให้รับรู้ว่าวงดนตรีแจ๊สต้องการที่จะบรรเลงรูปแบบใด และดับเบิลเบสควรบรรเลงรูปแบบใด จึงเหมาะสมกับรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สนั้น ๆ ได้ อีกทั้งยังสามารถนำสิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยนี้ไปปรับใช้ พัฒนาดนตรีหรือปรับใช้ในดนตรีรูปแบบใหม่ ๆ ได้อีกด้วย (Tanarat Chaichana, 2016 : 127-141)

จากข้อมูลที่ได้กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจึงมีความต้องการที่ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเทคนิคและวิธีการบรรเลงดับเบิลเบสยุคสมัยบีบ็อป เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจ ทั้งด้านการศึกษาเพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับเทคนิคของการบรรเลงดับเบิลเบสยุคบีบ็อป หรือด้านการเริ่มต้นการฝึกทักษะ การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบคีตปฏิภาณหรือการแสดงคีตปฏิภาณและสามารถนำไปพัฒนารูปแบบหรือการสร้างแนวดนตรีรูปแบบใหม่ และหวังว่าจะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่สนใจต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการของเทคนิคการบรรเลงดับเบิลเบสในยุคสมัยบีบ็อป
2. เพื่อศึกษาถึงเทคนิคต่าง ๆ ที่ใช้การบรรเลงดับเบิลเบสเพื่อประกอบคีตปฏิภาณ และศึกษาเทคนิคต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อผู้แสดงคีตปฏิภาณในยุคสมัยบีบ็อป

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาและค้นคว้าเทคนิคการบรรเลงดับเบิลเบสยุคสมัยบีบ็อป โดยมุ่งเน้นไปที่การศึกษาและวิเคราะห์ เทคนิคที่ใช้บรรเลงดับเบิลเบสในยุคบีบ็อป โดยไม่ได้กล่าวถึงยุคสมัยและช่วงเวลาอื่น

2. การศึกษาและค้นคว้าเทคนิคการบรรเลงดับเบิลเบสยุคบีบ็อป จะอ้างอิงและยกตัวอย่างจากศิลปินนักดับเบิลเบสแจ๊สยุคบีบ็อปจำนวน 2 ท่าน คือ ออสการ์ เพตติฟอร์ดและพอล แชมเบอร์ เท่านั้น

3. การศึกษาและค้นคว้าเทคนิคการบรรเลงดับเบิลเบสยุคบีบ็อป โดยใช้บทเพลง Tricotism เวอร์ชั่นของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด และเวอร์ชั่นของ เคนนี่ เบอร์เรลล์ บทเพลง All The Thing You Are เวอร์ชั่นของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด และเวอร์ชั่นของ จอห์นนี่ กริฟฟิน บทเพลง Can't See For Lookin เวอร์ชั่นของ เรด การ์แลนด์ เท่านั้น

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบถึงประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สมากขึ้น

2. นักดับเบิลเบสที่มีความสนใจในเรื่องการบรรเลงคีตปฏิภาณ สามารถนำความรู้ที่ได้จากการศึกษางานวิจัยเล่มนี้ไปปรับใช้ในการบรรเลงได้

3. ผู้ที่สนใจศึกษาในเรื่องการบรรเลงดับเบิลเบสในยุคสมัยบีบ็อป สามารถนำข้อมูลหรือองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่ได้จากการศึกษางานวิจัยเล่มนี้ ไปใช้พัฒนาหรือสร้างประโยชน์ให้การศึกษาดนตรีในประเทศ

4. สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษานำมาปรับใช้ในด้านการบรรเลงดับเบิลเบสและสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในยุคสมัยบีบ็อปนั้นเป็นยุคสมัยที่มีความน่าสนใจและเป็นยุคสมัยที่มีความโดดเด่นเป็นอย่างมากในดนตรีแจ๊สจนเรียกได้ว่าเป็นยุคทองของดนตรีแจ๊ส เนื่องจากเป็นยุคสมัยที่ดนตรีแจ๊สได้รับการพัฒนาและปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงให้มีความซับซ้อนเลยมีความน่าสนใจมากขึ้นจากยุคสวิงบิ๊กแบนด์อีกทั้งการบรรเลงยุคบีบ็อป ยังเป็นรากฐานสำคัญในการบรรเลงยุคต่อมา เนื่องจากดนตรีแจ๊สมีการใช้ภาษา ในการบรรเลงที่ความเป็นเอกลักษณ์ในการบรรเลง ซึ่งยุคสมัยที่เปลี่ยนไปหรือดนตรีแจ๊สจะได้รับการพัฒนาหรือจะมีการผสมผสานกับดนตรีแนวอื่นอย่างไรก็ตามภาษาในดนตรีแจ๊สยุคบีบ็อปก็ยังถูกนำกลับเข้ามาใช้ในการบรรเลงทุกยุคทุกสมัยได้อย่างลงตัว ดังนั้นการศึกษาดนตรีแจ๊สในยุคสมัยบีบ็อปจึงเป็นสิ่งที่มีความน่าสนใจและเป็นรากฐานในการทำความเข้าใจดนตรีแจ๊ส จึงอาจกล่าวได้ว่าการศึกษาดนตรี

แจ๊สยุคบีบ็อปเป็นสิ่งที่จำเป็นและเป็นมาตรฐานการบรรเลงดนตรีแจ๊ส (Henry, M. & Keith, W., 2009 : 128 -149)

ช่วงท้ายยุคสวิงหรือช่วงเวลาประมาณปี 1940 ได้มีนักดนตรี กลุ่มหนึ่งที่มีความต้องการที่พัฒนาการดนตรีแจ๊สให้มีความแปลกใหม่และสามารถมีแสดงคีตปฏิภาณการบรรเลงได้มากขึ้น เนื่องจากในวงสวิงบิ๊กแบนด์นั้น มีจำนวนสมาชิกที่มาก และไม่ได้รับอิสระด้านการบรรเลงมากอีกทั้งสถานที่การบรรเลงวงสวิงบิ๊กแบนด์สมัยนั้นนิยมบรรเลงที่ห้องสำหรับเต้นรำขนาดไม่ใหญ่มาก จึงทำให้นักดนตรีแจ๊สมีสถานที่ในการบรรเลงที่ไม่มากนัก โดยกลุ่มนักดนตรีหัวก้าวหน้าเหล่านี้ ได้ทำการปรับขนาดวงและใช้เวลาว่างหรือเวลาเลิกงานในการบรรเลงร่วมกัน (Jam section) ที่สโมสร (Clubs) โดยยังคงยึดองค์ประกอบบางอย่างของวงดนตรีแบบสวิงบิ๊กแบนด์เอาไว้เช่น การกลุ่มเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ (Rhythm section) แบบเดียวกันกับวงดนตรีสวิงบิ๊กแบนด์ หรือจะเป็นการยึดรูปแบบการบรรเลง (Song form) AABA หรือ ABAC แบบเดียวกันกับวงสวิงบิ๊กแบนด์ โดยองค์ประกอบนี้จะยังคงอยู่ในการบรรเลงดนตรีแจ๊สยุคบีบ็อป (Thomas, O., 1995 : 3-10)

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสในยุคสมัยบีบ็อป โดยออสการ์ เพตติฟอร์ดและพอล แชมเบอร์ ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากงานวิจัย หนังสือ เอกสาร บทความ และแหล่งข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต จากนั้นได้ดำเนินการวิจัย โดยแบ่งขั้นตอนออกเป็น 3 ส่วนดังต่อไปนี้

1. การรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ที่มีความน่าเชื่อถือ โดยแบ่งหัวข้อและเนื้อหาการเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

1.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สยุคบีบ็อป

1.2 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการบรรเลงดับเบิลเบสจากงานวิจัย หนังสือ เอกสาร บทความ และโน้ตเพลง

1.3 ข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด (Oscar Pettiford) และพอล แชม เบอร์ส (Paul Chambers) รวมไปถึงข้อมูลต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับเพลงยุคบีบ็อป

1.4 ข้อมูลจากคลิปวิดีโอและแอพพลิเคชันสำหรับการฟังเพลงต่าง ๆ

2. การตรวจสอบแหล่งข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบแหล่งข้อมูลโดยใช้วิธีการถอดโน้ตการบรรเลงดับเบิลเบส (Transcription Double Bass) จากบทเพลงที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ในยุคสมัยนั้นรวมไปถึงโน้ตบันทึกการบรรเลงเพลงแจ๊ส ของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์ส ประกอบกับการหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านเทคนิค รูปแบบแนวคิดในการบรรเลง รูปแบบและวิธีการที่ใช้ในการบรรเลง รวมถึงรูปแบบและวิธีการที่ใช้การแสดงคีตปฏิภาณ ของ ออร์การ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์ส จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ จากนั้น นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และเปรียบเทียบ เพื่อรวมรวบเทคนิคและวิธีการบรรเลงดับเบิลเบสที่เป็นที่นิยมยุคสมัยบีบ็อป โดยผ่านการตรวจสอบความถูกต้องและความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่น ๆ

3. แนวทางการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการวิเคราะห์ของ Ron Carter - Building Jazz Bass Lines (Ron, C., 1998) หนังสือ The Jazz Bass Book – Technique and Tradition (John, G., 2002) หนังสือ ทฤษฎีดนตรีแจ๊สเล่ม 1 (ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555) หนังสือ ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์ (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2562) หนังสือ ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์ 2 (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2565) หนังสือศิลปะการอิมโพรไวส์ดนตรีแจ๊ส (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2563) พร้อมทั้งแนวคิดของผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่น มาใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์เทคนิค การบรรเลงดับเบิลเบสยุคบีบ็อป เพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ พร้อมทั้งนำเสนอผลที่ได้จากการวิเคราะห์ดังกล่าว โดยผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นสำคัญดังต่อไปนี้

3.1 แนวทางการบรรเลงดับเบิลเบสของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด

3.2 แนวทางการบรรเลงดับเบิลเบสของ พอล แชมเบอร์ส

3.3 วิเคราะห์เทคนิคและแนวคิดด้านการบรรเลงดับเบิลเบสเพื่อประกอบคีตปฏิภาณยุคบีบ็อป

3.4 วิเคราะห์เทคนิคและแนวคิดด้านการแสดงคีตปฏิภาณของผู้บรรเลงดับเบิลเบสยุคบีบ็อป

3.5 แนวทางในด้านการพัฒนาเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสยุคบีบ็อป

ผลการวิจัย

1.การศึกษาพัฒนาการของเทคนิคการบรรเลงดับเบิลเบสในยุคสมัยบีบ็อป จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์เทคนิคที่ ออสการ์ เพตติฟอร์ด และ พอล แชมเบอร์ส นักดับเบิลเบสทั้ง 2 ท่านนี้ มีผลงานที่ได้เผยแพร่ออกมาสู่กลุ่มผู้ฟังในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็น อัลบั้ม การบันทึกเสียง หรือการแสดงดนตรีสดในสถานที่ต่าง ๆ และนักดับเบิลเบสทั้ง 2 ท่านนี้ยังมีเอกลักษณ์การบรรเลงที่แตกต่างกันไม่ว่าจะเป็นเสียงที่ใช้ในการบรรเลง เทคนิคการใช้คันชัก (Bow) อิทธิพลที่ได้รับจากการบรรเลง หรือรูปแบบในการแสดงคีตปฏิภาณ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเทคนิคในการบรรเลงที่มีการพัฒนาและปรับเปลี่ยนไปเพื่อให้เข้ากับค่านิยมในการบรรเลงที่แตกต่างกันในยุคสมัยบีบ็อปที่ แม้จะเป็นช่วงเวลาในยุคสมัยบีบ็อปเหมือนกันแต่ค่านิยมในการบรรเลงระหว่างช่วงต้นยุคกับช่วงปลายยุคก็มีความแตกต่างกัน

ทั้ง ออสการ์ เพตติฟอร์ด และ พอล แชมเบอร์สจะมีรูปแบบและวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน แต่ทั้ง 2 ท่านนี้ก็ยังมีจุดเหมือนหรือคล้ายคลึงกัน โดยมีจุดประสงค์เดียวกัน คือ การบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงคีตปฏิภาณ เพื่อให้ผู้แสดงคีตปฏิภาณสามารถแสดงคีตปฏิภาณออกได้อย่างเต็มศักยภาพ ดังนั้นในการบรรเลงของทั้ง ออสการ์ เพตติฟอร์ด และ พอล แชมเบอร์ส จึงมีการเลือกใช้เทคนิคในการบรรเลงที่คล้ายคลึงกัน แต่จะแตกต่างกันตามวิธีการปรับใช้ให้เข้ากับสถานการณ์ในช่วงเวลานั้น และให้เข้ากับรูปแบบแนวความคิดของผู้บรรเลง ถึงแม้ว่าทั้ง ออสการ์ เพตติฟอร์ด และ พอล แชมเบอร์ส จะเป็นนักดับเบิลเบสที่โดดเด่นในยุคสมัยบีบ็อปเหมือนกัน แต่ทั้ง ออสการ์ เพตติฟอร์ด และ พอล แชมเบอร์ส ก็มีผลงานและมีชื่อเสียงในช่วงเวลาที่แตกต่างกันภายในยุคสมัยบีบ็อป ดังนั้นเทคนิคต่าง ๆ ที่ทั้ง 2 ท่าน ใช้ในการบรรเลงถึงแม้จะเป็นเทคนิคที่เหมือนกันแต่ก็แตกต่างกันอยู่ ตรงที่วิธีการเลือกใช้เทคนิคนั้น ๆ ให้เข้ากับการบรรเลงหรือวิธีการการปรับให้เข้ากับสถานการณ์ เนื่องจากเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงมีการพัฒนาและปรับเปลี่ยนวิธีการตลอดเวลา ขึ้นอยู่กับรูปแบบแนวความคิดของผู้บรรเลงและค่านิยมในการบรรเลงเทคนิคนั้น ๆ ซึ่งเมื่อเทคนิคแต่ละเทคนิคได้มีการบรรเลงกันอย่างแพร่หลายมากขึ้น จึงทำให้เกิดการพัฒนาและมุมมองในการเลือกบรรเลงเทคนิคนั้น ๆ จึงมีความแตกต่างจากเดิม จึงทำให้ในการบรรเลงของทั้งออสการ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์ส มีความคล้ายคลึงกัน

2.ศึกษาเทคนิคต่าง ๆ ที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสเพื่อประกอบคีตปฏิภาณ และเทคนิคที่ส่งผลต่อการบรรเลงการแสดงคีตปฏิภาณในยุคสมัยบีบ็อป ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงคีตปฏิภาณของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์ส โดยผู้วิจัยได้นำบทเพลง Tricotism และบทเพลง All The Things You Are ที่ออสการ์ เพตติฟอร์ด และ พอล แชมเบอร์ส ได้เคยบรรเลงไว้นำมาวิเคราะห์ และเปรียบเทียบกันเพื่อให้เห็นถึงความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีการถอดโน้ตการบรรเลงดับเบิลเบส (Transcription Double Bass) และนำโน้ตที่ได้นั้นมาเปรียบเทียบกัน ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึง รูปแบบแนวความคิด เทคนิคการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดต่าง ๆ การเลือกใช้โน้ตหรือคอร์ดต่าง ๆ และพัฒนาการในการเลือกใช้เทคนิคต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในการบรรเลงที่ทั้ง 2 ท่าน ได้เลือกใช้และนำมาบรรเลงในบทเพลง

ซึ่งในการบรรเลงของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด ผู้วิจัยได้นำ บทเพลง Tricotism ประพันธ์โดย เพตติฟอร์ด โดยถูกบรรจุอยู่ในลำดับที่ 4 ของอัลบั้ม OSCAR PETTIFORD (Modern Quintet) ในปี 1954 โดยมีผู้บรรเลงร่วมคือ ออสการ์ เพตติฟอร์ด DoubleBass/Cello จูเลี่ยส วัตคินส์ (Julius Watkins ค.ศ.1921-1977) French Horn ชาร์ลี รูส (Charlie Rouse ค.ศ.1924-1988) Tenor Saxophone ดุ๊ก จอร์แดน (Duke Jordan ค.ศ.1922-2006) Piano รอน เจฟเฟอร์สัน (Ron Jefferson ค.ศ.1926-2007) Drum บรรเลงอยู่ในจังหวะสวิง ในความเร็ว 160 BPM และในบทเพลงบทเพลง All The Things You Are ประพันธ์โดย เจอโรม เคิร์น (Jerome Kern ค.ศ.1885-1945) โดยผู้วิจัยได้นำบทเพลง All The Things You Are ในเวอร์ชั่นของ เพตติฟอร์ด มาทำการวิเคราะห์ โดย บทเพลง All The Things You Are นี้เป็นบทเพลงลำดับที่ 2 ของอัลบั้ม Grandes Exitos (1959) โดยมีผู้บรรเลงคือ ออสการ์ เพตติฟอร์ด Double Bass/Cello จิมมี่ พราทJimmy Pratt Drums แอตทิลา โซลเลอร์ Guitar ฮันส์ โคลเลอร์ (Hans Koller ค.ศ. 1921-2003) Tenor Saxophone โดยผู้วิจัยได้นำทั้ง 2 บทเพลงนี้ในเวอร์ชั่นที่ดังกล่าวมาทำศึกษาและวิเคราะห์

ในส่วนของการบรรเลงของ พอล แชมเบอร์ส ผู้วิจัยได้นำบทเพลง Tricotism ในเวอร์ชั่นของ เคนนี่ เบอร์เรลล์ เป็นบทเพลงลำดับที่ 5 ในอัลบั้ม Jazzmen Detroit ในปี 1956 โดยมีผู้บรรเลงร่วม คือ พอล แชมเบอร์ส Double Bass, เคนนี่ คล๊าร์ค Drum, เคนนี่ เบอร์เรลล์ Guitar, ทอมมี่ ฟรานาแกน Piano,

เปปเปอร์ อดัม Pepper Adam (ค.ศ.1930-1986) Baritone Saxophone มีความเร็วอยู่ที่ 230 bpm และในบทเพลงบทเพลง All The Things You Are ในเวอร์ชั่นของ จอห์นนี่ กริฟฟิน เป็นบทเพลงลำดับที่ 3 ในอัลบั้ม Johnny Griffin Blue Note Vol.2 (1959) โดยเป็นการร่วมงานกันกับค่ายเพลง Blue Note โดย อยู่ในชุด Blue Note The Definitive 45 RPM Reissue Series ซึ่งมีผู้บรรเลงร่วมคือ พอล แชมเบอร์ส Double Bass, อาร์ท แบลคคี Art Blakey (ค.ศ.1919-1990) Drum,วินตัน เคลลี Wynton Kelly (ค.ศ.1931-1971) Piano, จอห์นนี่ กริฟฟิน Tenor Saxophone โดยผู้วิจัยได้นำทั้ง 2 บทเพลงนี้ในเวอร์ชั่นที่ดังกล่าวมาทำศึกษาและวิเคราะห์

โดยจะสามารถสังเกตได้ผ่านการวิเคราะห์เทคนิคต่าง ๆ ที่ทั้ง 2 ท่านได้เลือกมาใช้ในการบรรเลง ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาและวิเคราะห์ สามารถจำแนกได้ ดังนี้

ตารางที่ 1 เทคนิคในการบรรเลงดับเบิลเบสของออสการ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์ส

เทคนิคในการบรรเลงดับเบิลเบสของออสการ์ เพตติฟอร์ด	**เทคนิคในการบรรเลงดับเบิลเบสของพอล แชมเบอร์ส**
การใช้โหมดต่าง ๆ (Mode) ในการบรรเลง	การใช้โหมดต่าง ๆ (Mode) ในการบรรเลง
การเลือกใช้โน้ตที่อยู่ใน Scale มาบรรเลง	การเลือกใช้โน้ตที่อยู่ใน Scale มาบรรเลง
การใช้เทคนิคการบรรเลงแบบย้ำโน้ต Root	การใช้เทคนิคการบรรเลงแบบย้ำโน้ต Root
การใช้ Bebop scale ในการบรรเลง	การใช้ Bebop scale ในการบรรเลง
การใช้ Bules scale ในบรรเลงบรรเลง	การใช้ Bules scale ในบรรเลงบรรเลง
การใช้เทคนิคการบรรเลงเป็นลำดับ (Sequence)	การใช้เทคนิคการบรรเลงเป็นลำดับ (Sequence)
การใช้เทคนิคคอร์ดแทนที่ (Substitution)	การใช้เทคนิคคอร์ดแทนที่ (Substitution)
การใช้เทคนิคเข้าใกล้ (Approach)	การใช้เทคนิคเข้าใกล้ (Approach)
การใช้เทคนิคโน้ตข้างเคียง (Chromatic Approach)	การใช้เทคนิคโน้ตข้างเคียง (Chromatic Approach)

ตารางที่ 1 เทคนิคในการบรรเลงดับเบิลเบสของออสการ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์ส (ต่อ)

เทคนิคในการบรรเลงดับเบิลเบสของออสการ์ เพตติฟอร์ด	**เทคนิคในการบรรเลงดับเบิลเบสของพอล แชมเบอร์ส**
การใช้เทคนิคโน้ตโครงสร้าง (Arpeggio Triad)	การใช้เทคนิคโน้ตโครงสร้าง (Arpeggio Triad)
การใช้เทคนิคคีย์เครือญาติ (Relative Key)	การใช้เทคนิคคีย์เครือญาติ (Relative Key)
การใช้เทคนิคคีย์คู่ขนาน (Parallel Key)	การใช้เทคนิคคีย์คู่ขนาน (Parallel Key)
การใช้เทคนิคคอร์ดทบ 5 (Secondary Dominant)	การใช้เทคนิคคอร์ดทบ 5 (Secondary Dominant)
การใช้เทคนิค Anticipate	การใช้เทคนิค Anticipate
การเทคนิคเพิ่มโน้ตกระด้าง (Add Tension)	การเทคนิคเพิ่มโน้ตกระด้าง (Add Tension)
การใช้เทคนิคโน้ตทางผ่าน (Passing Tone)	การใช้เทคนิคโน้ตทางผ่าน (Passing Tone)
การใช้เทคนิค Diatonic Approach	การใช้เทคนิค Diatonic Approach
การใช้เทคนิคการกำหนดโน้เป้าหมาย (Target Note)	การใช้เทคนิคการกำหนดโน้ตเป้าหมาย (Target Note)
เทคนิคการเลือกใช้โน้ตชุด (Lick)	เทคนิคการเลือกใช้โน้ตชุด (Lick)
เทคนิคการบรรเลงแบบไม่ลงโน้ต Root	เทคนิคการบรรเลงแบบไม่ลงโน้ต Root
เทคนิคการสร้างประโยค (Motive)	เทคนิคการสร้างประโยค (Motive)
การใช้เทคนิคการดีดสายเปิด (Open String)	เทคนิคการสร้างประโยคแบบถามตอบ (Call and Response)

จากตารางที่ 1 สังเกตได้ว่าเทคนิคต่าง ๆ ที่ ออสการ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์สใช้ในการบรรเลงนั้นมีความใกล้เคียงกันโดยจะแตกต่างกันไป

ตามอิทธิพลการบรรเลงและค่านิยมในการเลือกเทคนิคมาใช้บรรเลงของแต่ละช่วงเวลาหรือยุคสมัย หรือตามแต่การแสดงคีตปฏิภาณของศิลปินที่บรรเลงในตอนนั้น ซึ่งหนึ่งในปัจจัยที่ทำให้นักดับเบิลเบส 2 ท่านนี้ มีการเลือกใช้เทคนิคที่มีความใกล้เคียงหรือคล้ายคลึงกัน เนื่องจากนักดับเบิลเบสทั้ง 2 ท่านนี้ มีอิทธิพลต่อการบรรเลงให้กันและกัน เพราะนักดับเบิลเบสทั้ง 2 ท่านนี้ ได้มีผลงานและมีชื่อเสียงในยุคสมัยบีบ็อปเหมือนกัน โดยออสการ์ เพตติฟอร์ด ได้มีผลงานและมีชื่อเสียงมาตั้งแต่ช่วงต้นไปจนถึงช่วงปลายของยุคบีบ็อป แต่พอล แชมเบอร์ส ได้มีผลงานและมีชื่อเสียงในช่วงกลางจนถึงช่วงปลายของยุคสมัยบีบ็อป ดังนั้นในการบรรเลงของนักดับเบิลเบสทั้ง 2 ท่านจึงส่งและส่งอิทธิพลในการบรรเลงให้กับกันและกัน จึงมีผลทำให้เทคนิคที่นิยมใช้ในการบรรเลง วิธีการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ด หรือรูปแบบแนวความคิดต่าง ๆ มีความคล้ายคลึงกันกันแต่จะปรับเปลี่ยนไปตามวิธีการเลือกใช้และรูปแบบความคิดในการแสดงคีตปฏิภาณของแต่ละท่าน โดยเฉพาะ ออสการ์ เพตติฟอร์ด ซึ่งเป็นหนึ่งในผู้วางรากฐานการบรรเลงดับเบิลเบสยุคสมัยแจ๊สบีบ็อบ ทำให้ได้เกิดการพัฒนาเทคนิคและวิธีการในการบรรเลงดับเบิลเบสในรูปแบบใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้น ซึ่งพอล แชมเบอร์สก็เป็นหนึ่งในนักดับเบิลเบสในช่วงเวลาต่อมาที่ได้รับอิทธิพลการบรรเลงมาจากการบรรเลงของออสการ์ เพตติฟอร์ด และนำมาพัฒนาทำให้เกิดเทคนิคและวิธีการใหม่ ๆ ในการบรรเลงดับเบิลเบส ทำให้เทคนิคในการบรรเลงเพื่อประกอบคีตปฏิภาณเกิดการพัฒนาและสามารถตอบสนองความต้องการของผู้ที่แสดงคีตปฏิภาณให้เกิดตัวเลือกในการบรรเลงที่มากขึ้นอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสในยุคบีบ็อป โดย ออสการ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์ส ทำให้ทราบถึงรูปแบบแนวความคิดการบรรเลงดับเบิลของนักดับเบิลเบสทั้ง 2 ท่าน รวมถึงรูปแบบและวิธีการการนำเทคนิคต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้และปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสถานการณ์ในการบรรเลง ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงคีตปฏิภาณ หรือจะเป็นการแสดงคีตปฏิภาณ ซึ่งการบรรเลงทั้ง 2 รูปแบบนี้เป็นส่วนสำคัญในการบรรเลงดนตรีแนวแจ๊สที่มีความสดใหม่ตลอดเวลา สามารถปรับเปลี่ยนหรือเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลาตามสถานการณ์ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแนวแจ๊ส และดนตรีแจ๊สยุคบีบ็อปนั้นเป็นยุคสมัยที่ดนตรีแจ๊สได้รับการพัฒนาและปรับเปลี่ยนรูปแบบวิธี

การบรรเลง ทำให้มีความสดใหม่และมีอิสระการบรรเลงมากกว่ายุคก่อนหน้า จึงทำให้ดนตรีแจ๊สยุคบีบ็อปเป็นยุคสมัยที่วางรากฐานการบรรเลงที่หลากหลายและยังคงส่งผลอิทธิพลมาถึงดนตรีแจ๊สยุคปัจจุบัน

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงและรูปแบบความคิดการบรรเลงของนักดับเบิลเบสทั้ง 2 ท่านนี้พบว่า ทั้ง 2 ท่านมีเอกลักษณ์ในการบรรเลงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างกันไป แต่จากการศึกษาเปรียบเทียบเทคนิคการบรรเลงพบว่าทั้ง 2 ท่าน มีรูปแบบแนวความคิดการนำเทคนิคต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงที่มีความใกล้เคียงกัน โดยเป็นผลมาจากการส่งต่ออิทธิพลในการบรรเลงให้กัน ถึงแม้ว่า ออสการ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์ส จะเป็นนักดับเบิลเบสในยุคสมัยบีบ็อปเหมือนกันแต่ช่วงเวลาในการเริ่มต้นมีอิทธิพลในการบรรเลงและสร้างผลงานของตัวเองมีความแตกต่างกัน จึงทำให้ พอล แชมเบอร์ส ได้รับอิทธิพลในการบรรเลงดับเบิลเบสมาจาก ออสการ์ เพตติฟอร์ด ที่ได้เริ่มมีอิทธิพลมาตั้งแต่ช่วงต้นของยุคสมัยบีบ็อป ทำให้รูปแบบแนวความคิดหลายอย่างมีความใกล้เคียงกันกับ ออสการ์ เพตติฟอร์ด ซึ่งจะทราบได้จากการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลง All The Thigs You Are ทั้ง 2 เวอร์ชั่น การแสดงคีตปฏิภาณของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด ในบทเพลง Tricotism และการแสดงคีตปฏิภาณของ พอล แชมเบอร์ส ในบทเพลง Can’t see for lookin’ พบว่า มีการแสดงคีตปฏิภาณที่มีความใกล้เคียงกัน ทั้งการนำเทคนิคต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในการบรรเลง หรือจะเป็นการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดในตอนที่กำลังแสดงคีตปฏิภาณ แต่จะแตกต่างกันไปตามปัจจัยด้านอิทธิพลการนำเทคนิคมาประยุกต์ใช้และเอกลักษณ์ในการบรรเลง

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์ถึงเทคนิคการบรรเลงและรูปแบบแนวความคิดในการบรรเลงของ ออสการ์ เพตติฟอร์ด และพอล แชมเบอร์ส ในการวิจัยครั้งนี้ จึงทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงวิวัฒนาการการนำเทคนิคต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในการบรรเลง ยกตัวอย่างเช่น ในการใช้เทคนิค การใช้คอร์ดแทนที่ (substitution) ในการบรรเลง ในช่วงแรกของต้นยุคบีบ็อป ออสการ์ เพตติฟอร์ด ได้ใช้เทคนิคนี้ในการบรรเลงด้วยการแทนที่คอร์ด เป็นคอร์ด 1 คอร์ด ใน 1 ห้อง โดยส่วนมากจะใช้แทนที่ด้วยคอร์ดที่ 5 หรือคอร์ดที่ 3 ของคอร์ดนั้นๆ แต่ในช่วงท้ายยุคบีบ็อป พอล แชมเบอร์ส ได้ประยุกต์ใช้เทคนิค การใช้คอร์ดแทนที่ (substitution) เป็นการแทนที่คอร์ด เป็นแบบ 2 คอร์ด ใน 1 ห้อง โดยส่วนมากจะใช้เป็นคอร์ดที่ 2 และคอร์ดที่ 5 ของคอร์ดนั้น ๆ เพื่อเพิ่มทางเดินคอร์ดในการบรรเลงอีกทั้งยังเพิ่ม

ตัวเลือกในการแสดงคีตปฏิภาณให้กับผู้ที่แสดงคีตปฏิภาณอีกด้วย โดยจะทราบได้จากการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลง Tricitism ทั้ง 2 เวอร์ชั่น และบทเพลง All The Thing You Are ทั้ง 2 เวอร์ชั่น ซึ่งได้เผยแพร่ออกมาต่างช่วงเวลากัน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้นอกจากการที่ผู้วิจัยได้ทราบเรื่องเทคนิคที่นิยมใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสยุคบีบ็อปแล้ว ผู้วิจัยจึงได้ทราบถึงวิวัฒนาการบางส่วนของการนำเทคนิคต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงดับเบิลเบสยุคสมัยบีบ็อป ไม่ว่าจะเป็นการเลือกใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงคีตปฏิภาณ หรือการจัดระเบียบรูปแบบแนวความคิดให้สามารถแสดงคีตปฏิภาณได้อย่างเชี่ยวชาญมากขึ้นอีกด้วย

บรรณานุกรม

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2562). **ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์ = Jazz Theory and Improvisation.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์พัชรดาว์.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2563). **ศิลปะการอิมโพรไวส์ดนตรีแจ๊ส = The art of jazz improvisation.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์พัชรดาว์.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2564). **แจ๊ส : สุนทรียภาพแห่งเสียงเสรี (Jazz Styles and Analysis).** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : พัชรดาว์.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2565). **ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์ 2 = Jazz Theory and Improvisation 2.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์พัชรดาว์.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2555). **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : วงศ์สว่างลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง.

ศิริวัฒน์ เปลี่ยนสันเทียะ. (2560). **การวิเคราะห์การเดินเบสของ เรย์ บราวน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Henry, M. & Keith, W. (2009). **Essential Jazz : The First 100 Years.** 2nd ed. Boston : Schirmer Cengage Learning.

John, G. (2002). **The Jazz Bass Book-Technique and Tradition.** San Francisco : Backbeat Book San Francisco.

Ron, C. (1998). **Ron Carter : Building Jazz Bass Lines.** Milwaukee : Hal leonard Corporation International Copyright Secured All Rights Reserved.

Tanarat Chaichana. (2016). A Fundamental Approach to a Walking Bass Line in Jazz Style. **Veridian E-Journal, Silpakorn University.** 9(5), 1906 – 3431.

Thomas, O. (1995). **Bebop : the music and its players.** New York : Oxford University Press.

การใช้สื่อเกมเพื่อการเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทด้วยกระบวนการความคิดเชิงออกแบบ สำหรับนักศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา

Using game media to learn music theory and Ear training through design thinking processes. For music students at the higher education level

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

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการใช้สื่อเกมเพื่อการเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีและโสตประสาท โดยการนำสื่อเกมมาใช้ในกิจกรรมการเรียนรู้ และการออกแบบและสร้างสรรค์สื่อเกม ตามกระบวนการความคิดเชิงออกแบบ และนำไปใช้ในการเรียนรู้สำหรับนักศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา เพื่อแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้เนื้อหาและทักษะด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตก เช่น บันไดเสียง ขั้นคู่และโครงสร้างทรัยแอด รวมถึงการพัฒนาโสตประสาทจากการใช้สื่อเกมเพื่อกระตุ้นให้เกิดทักษะการฟังและร้องในด้านโสตประสาทสำหรับนักศึกษาดนตรี

กระบวนการความคิดเชิงออกแบบมีทั้งหมด 5 กระบวนการ ได้แก่ 1) การเข้าใจปัญหา 2) การกำหนดปัญหาให้ชัดเจน 3) การระดมความคิด 4) การสร้างต้นแบบที่เลือกนำมาใช้ และ 5) การทดสอบสื่อเกม จากการผ่านกระบวนการความคิดเชิงออกแบบทั้ง 5 กระบวนการดังกล่าว จึงได้เกิดผลผลิตสื่อเกมที่สามารถนำมาใช้ในการพัฒนาความรู้และทักษะทางทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทของนักศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษาได้ ทั้งนำมาเป็นกิจกรรมในชั้นเรียน หรือกิจกรรมเสริมความรู้และทักษะนอกห้องเรียนได้

คำสำคัญ : สื่อเกม / ทฤษฎีดนตรี / โสตประสาท / ความคิดเชิงออกแบบ

* corresponding author, email: hornbn@gmail.com

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

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

Abstract

The purpose of this article is to present the use of game media for learning of music theory and Ear training. By using game media in learning activities. And designing and creating game media according to the design thinking process and used in learning for music students at the higher education level. To solve problems arising from learning content and skills in Western music theory such as scales, octaves and triad structures. Including auditory development from using game media to stimulate auditory listening and singing skills for music students.

The design thinking process has 5 processes: 1) understanding the problem 2) defining the problem 3) brainstorming 4) Selected prototypes and 5) testing game media through 5 design thinking processes Game media can be used to develop music and auditory theoretical knowledge and skills for music students in higher education. It can be used as a classroom activity or extracurricular knowledge and skill enhancement activity.

Keywords: Game media / Music Theory / Ear training / Design Thinking

บทนำ

การนำสื่อเกมมาใช้เพื่อการเรียนรู้ เป็นการจัดการเรียนรู้โดยใช้เกมเป็นฐาน (Game-Based Learning : GBL) ปริศนา มัชฌิมา (2565 : 16-17) ได้อธิบายถึงการจัดการเรียนรู้โดยใช้เกมเป็นฐานว่าเป็นวิธีที่ทำให้นักศึกษาเกิดการเรียนรู้เนื้อหารายวิชานั้นอย่างสนุกสนานตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดเพื่อฝึกทักษะ ช่วยให้เข้าใจและจดจำเนื้อหาได้อย่างรวดเร็วมากขึ้น โดยการให้นักศึกษาเล่นเกมตามกติกา และนำเนื้อหา ข้อมูลของเกม พฤติกรรมการเล่น วิธีการเล่น และผลของการเล่นเกมของนักศึกษามาใช้ในการอภิปรายเพื่อสรุปการเรียนรู้และประเมินผลที่ได้จากการเรียนรู้ผ่านเกม จากนั้นนำมาวิเคราะห์ผล และปรับเกมที่นำมาใช้ให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ดังนั้น การนำสื่อเกมมาใช้เพื่อการเรียนรู้ดนตรี ทั้งด้านทฤษฎีดนตรีและโสตประสาท จะทำให้เกิดการกระตุ้นในกระบวนการเรียนรู้เนื้อหารายวิชาดนตรี

อย่างทฤษฎีดนตรีที่เป็นรายวิชาที่มีเนื้อหาค่อนข้างมาก อาทิ เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) ที่ผู้เรียนมักสับสนในการแปลงระดับเสียงโน้ต ไปสู่ความต่อเนื่องในการเรียนรู้โครงสร้างของโน้ตขั้นคู่ (Interval) บันไดเสียง (Scales) และคอร์ด (Chord) ที่ต้องอาศัยความเข้าใจและการวิเคราะห์เชิงหลักการและทฤษฎี รวมไปถึงโสตประสาทที่มุ่งเน้นด้านการใช้ทักษะการฟังและร้องโน้ตระดับเสียงต่าง ๆ ที่เป็นทักษะหลักสำหรับนักดนตรีที่ควรมี และหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องเรียนรู้ไปพร้อมกับความเข้าใจในหลักการและทฤษฎีทางดนตรีควบคู่กันไป

ถึงแม้ว่าในปัจจุบัน การสร้างสื่อการเรียนรู้ดนตรีจะมีให้เลือกอย่างหลากหลาย โดยเฉพาะสื่อเทคโนโลยีเพื่อการเรียนรู้ดนตรีที่มีประสิทธิภาพและมีให้เลือกใช้ได้อย่างหลากหลาย แต่ในลักษณะของสื่อเทคโนโลยีต่างมีข้อจำกัดทั้งในด้านของการเลือกอุปกรณ์ในการใช้สื่อ สัญญาณอินเทอร์เน็ต และโดยส่วนมากเป็นลักษณะการเรียนรู้และการสื่อสารทางเดียว (One way) หรือแม้จะออกแบบมาให้เป็นแบบการสื่อสารแลกเปลี่ยน โดยผ่านโปรแกรมการสื่อสารทางไกลก็ตาม ก็ยังคงมีข้อจำกัดอยู่บางประการในการสื่อสาร คุณภาพเสียงดนตรีที่ออกมายังไม่มีประสิทธิภาพมากที่ควร และการจดจ่ออยู่กับกิจกรรมการใช้สื่อเทคโนโลยีที่ผู้สอนไม่สามารถควบคุมได้ การเรียนรู้ทักษะทางสังคม (Social skill) ที่ขาดหายไปจากยุคที่ต้องอาศัยเทคโนโลยีในการสื่อสาร และการใช้สื่อเทคโนโลยีมาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีในปัจจุบัน ดังนั้น การนำสื่อเกมมาใช้ในการเรียนรู้ทางดนตรีจึงเป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่จะสามารถนำมาใช้ในกิจกรรมในชั้นเรียนได้ และนำมาใช้ควบคู่กับสื่อเทคโนโลยีได้ ขึ้นอยู่กับผู้สอนจะออกแบบกิจกรรมให้มีความเกี่ยวข้องเพื่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนให้มีประสิทธิภาพมากที่สุด

ดังนั้น การใช้สื่อเกมมาใช้เป็นกิจกรรมในการจัดการเรียนการสอนส่วนมากมีวัตถุประสงค์เพื่อการเรียนรู้ทางด้านการเรียนในรายวิชานั้น ๆ รวมถึงการสร้างปฏิสัมพันธ์และทักษะสังคม (Social skills) และยังสามารถประเมินผลการเรียนรู้ได้อีกทางหนึ่ง (Karta Jayadi and Arnidah, 2018 : 135) ในการเรียนรู้ทางดนตรี โดยเฉพาะทฤษฎีดนตรี และโสตประสาท สำหรับนักศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา ถึงแม้นักศึกษาจะอยู่ในวัยที่สามารถใช้เทคโนโลยีได้แล้ว แต่ยังคงต้องมีการเรียนรู้ปลูกฝังทัศนคติในการเห็นความสำคัญของทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทให้มากขึ้น เพื่อการพัฒนาทักษะทางดนตรีของนักศึกษาในสมบูรณ์มากขึ้น อีกทั้งสื่อเกมที่นำมาใช้ในการเรียนรู้จะต้องมีความเหมาะสมกับวัยของนักศึกษา มีการออกแบบ

กติกาและวิธีการของการเล่นเกมที่สนุกสนาน ท้าทาย และมุ่งเน้นการวิเคราะห์สังเคราะห์เนื้อหาได้อย่างถูกต้องเหมาะสม ดังนั้น ในการออกแบบสื่อเกม และการเลือกสื่อเกมที่มีอยู่แล้วมาประยุกต์ใช้ในการเรียนรู้ จึงต้องอาศัยหลักการเลือกสื่อและการสร้างสื่อเกมโดยใช้กระบวนการความคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking) ประกอบไปด้วย 5 ขั้นตอน ได้แก่ 1) ขั้นการเข้าใจปัญหา (Empathize) ที่ผู้สอนต้องมีความเข้าใจถึงปัญหาด้านการเรียนของผู้เรียน หรือจากประสบการณ์ของผู้สอน ผลลัพธ์การเรียนรู้หลังการจัดการเรียนการสอนในห้องเรียนดนตรี 2) ขั้นกำหนดปัญหาให้ชัดเจน (Define) การวิเคราะห์ปัญหาที่เกิดขึ้น เพื่อนำไปสู่การสร้างและออกแบบสื่อเกมที่มีประสิทธิภาพ 3) ขั้นระดมความคิด (Ideate) ในการออกแบบสื่อเกมที่มีการแลกเปลี่ยนความสนใจประเภทของสื่อและเกม ประสิทธิภาพของสื่อเกม โดยผู้เชี่ยวชาญเพื่อให้การผลิตสื่อเกมออกมามีประสิทธิภาพ และใช้ประโยชน์ต่อการแก้ปัญหาที่กำหนดไว้จริง 4) ขั้นการสร้างต้นแบบ (Prototype) โดยหลังจากที่ผู้สอนออกแบบแล้วทำการสร้างเพื่อนำไปใช้ในขั้นของการทดสอบ และ 5) ขั้นทดสอบ (Test) เพื่อให้สื่อเกมมีประสิทธิภาพและผลลัพธ์ที่ดี และช่วยแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากการเรียนการสอนทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทได้อย่างตรงจุดให้มากที่สุด

เนื้อหา

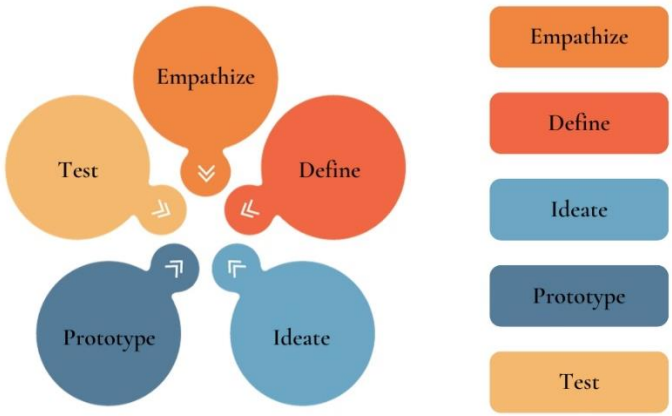
การนำสื่อเกมมาใช้เพื่อการเรียนรู้ทางดนตรีจะช่วยให้นักศึกษาวิเคราะห์ความรู้สึกนึกคิด พฤติกรรมต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อการตัดสินใจและยังช่วยให้นักศึกษาเกิดความสนุกสนานในการเรียน (ชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์, 2559 : 437) ในด้านการสร้างสื่อเกมเพื่อการเรียนรู้ดนตรี ควรต้องคำนึงถึงคุณลักษณะของเนื้อหา และทักษะที่ต้องการจะนำมาใช้เป็นการเรียนรู้จากสื่อเกม เนื่องจากบริบทของรายวิชาดนตรีที่ต้องอาศัยการฟังเสียงเป็นสำคัญ อีกทั้งการเชื่อมโยงองค์ความรู้ที่เป็นหลักการ และทฤษฎีดนตรีมาทำความเข้าใจกับทักษะปฏิบัติอย่างสัมพันธ์กัน เพื่อให้การปฏิบัติบรรเลงเครื่องดนตรีมีประสิทธิภาพมากขึ้น อีกทั้งนักศึกษาในแต่ละช่วงวัยจะเกิดความสนใจและชื่นชอบในสื่อเกมนั้น ๆ นอกจากนี้ การนำสื่อเกมมาใช้ก็ควรเลือกนำมาใช้ให้เหมาะสมต่อความสนใจของช่วงวัยของนักศึกษาด้วย สำหรับสื่อเกมที่นำมาใช้การเรียนรู้ดนตรีสำหรับนักศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา ส่วนมากเป็นสื่อเกมประเภทไพ่ การ์ด หรือโดยเฉพาะบอร์ดเกมที่เปิดโอกาสให้ผู้เล่นเกมสามารถรับรู้ประสบการณ์จำลองด้วยตัวเอง ทำให้ผู้เล่นเกม

เรียนรู้ผ่านการลงมือทำ (Active Learning) เป็นพื้นที่ในการเปิดโอกาสให้ทุกคนสามารถผิดพลาดได้ ทำให้ผู้เล่นเกมมีความกล้าที่จะเรียนรู้จากความผิดพลาด พร้อมทั้งเกิดความสนุกสนานจากการเล่นเกม (อรุณลักษณ์ รัตนพันธุ์ และคณะ, 2565 : 367) ดังนั้น ในเกมไพ่ หรือเกมการ์ดอื่น ๆ ก็เช่นเดียวกัน ที่มีลักษณะการเล่นเกมที่มีบริบทที่จำลองสถานการณ์ในคิดวิเคราะห์ แลกเปลี่ยนและมีส่วนร่วมในสถานการณ์นั้นๆ พร้อมแก้ไขปัญหาในสถานการณ์จำลองที่เกิดขึ้นร่วมกันได้ ช่วงวัยของนักศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษาจัดอยู่ในช่วงวัยรุ่น ซึ่งควรได้รับการปลูกฝังด้านการทำงานร่วมกันในอนาคตหลังจากสำเร็จการศึกษาไปแล้ว การปลูกฝังด้านทักษะทางด้านสังคม (Social skill) จึงเป็นสิ่งสำคัญต่อการนำมาใช้ในกระบวนการสื่อเกมเพื่อการเรียนรู้ดนตรี ความปรารถนาในการใช้สิทธิของตนเองทุกอย่าง ความสามารถในการเข้าสังคม เริ่มให้ความสนใจกับสิ่งแวดล้อม เพื่อนฝูง การปรับตัวให้เข้ากับกฎกติกาของกลุ่มคนในสังคม รู้จักการสื่อสาร ใช้วิธีประนีประนอม มีการยืดหยุ่นโอนอ่อนผ่อนตามกัน และรู้จักสร้างมนุษย์สัมพันธ์ (ธัญญรัศม์ ธนวัติอภิชาติโชติ, 2566 : 38-39)

จากข้อควรคำนึงถึงในการนำและสร้างสื่อเกมมาใช้เพื่อการเรียนรู้ทางดนตรี จะต้องมีความเหมาะสมของเนื้อหารายวิชา และกระตุ้นต่อความสนใจของนักศึกษาดนตรีในแต่ละช่วงวัย ดังนั้น ในการเลือกใช้สื่อเกมหรือการออกแบบสร้างสื่อเกม จึงมีกระบวนการที่สำคัญในการออกแบบที่เหมาะสมด้วยหลักการใช้ความคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking)

Ahmad Syahid Zaakaria and Others (2019 : 54) ได้นิยามคำว่าความคิดเชิงออกแบบ (Design thinking/DT) เป็นแนวทางศูนย์กลางของนวัตกรรม ซึ่งได้ริเริ่มแนวทางการนำความคิดสร้างสรรค์และการรวมศูนย์กลางที่ความเป็นมนุษย์วิถีใหม่ในการทำงาน แนวคิดที่จะเชื่อมโยงไปสู่ปัญหาที่ซับซ้อน และซับซ้อนมากขึ้นเรื่อย ๆ และนำแนวคิดไปออกแบบใช้กับการศึกษาและอุตสาหกรรมอย่างเติบโตต่อเนื่อง พร้อมกับการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้บริโภคในการกำหนดผลิตภัณฑ์ตามที่พวกเขาต้องการ หรือกล่าวคือการผลิตสื่อเกมที่ออกแบบด้วยกระบวนการความคิดเชิงออกแบบที่มุ่งเน้นการเชื่อมโยงปัญหาเพื่อแก้ปัญหาผู้เรียน โดยออกแบบสื่อเกมให้เป็นไปตามที่ผู้เรียนต้องการ

นภาภรณ์ เจียมทอง และเปรมพล วิบูลย์เจริญสุข (2566 : 576-577) ได้มีการใช้การเรียนรู้ทางดนตรีด้วยกระบวนการใช้ความคิดเชิงออกแบบ ดังนี้



ภาพที่ 1 กลไกการสร้างการเรียนรู้ทางดนตรีด้วยการใช้ความคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking)
ที่มา : ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ, 2567

จากภาพที่ 1 กลไกการสร้างการเรียนรู้ทางดนตรีด้วยการใช้ความคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking) โดยมีการนำเสนอแนวทางการออกแบบการสร้างสื่อการสอนดนตรีตามแนวคิดดังกล่าวไว้ ดังนี้

1. องค์ประกอบการเรียนรู้ทางดนตรีด้วยการใช้ความคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking)

1.1 การทำความเข้าใจกับปัญหา (Empathize)

การทำความเข้าใจกับปัญหา สามารถทราบได้จากการสังเกตสถานการณ์ สังเกตพฤติกรรม และประสบการณ์ของผู้สอน รวมถึงผลการวัดและประเมินในรายวิชาของตนเอง สำหรับรายวิชาทฤษฎีดนตรีตะวันตก ซึ่งจากประสบการณ์ของผู้สอนได้พบปัญหาด้านเนื้อหาของรายวิชาได้แก่ บันไดเสียง (Scale) ขั้นคู่ (Interval) และโครงสร้างคอร์ด (Chord structure) ส่วนในรายวิชาโสตประสาท มักพบปัญหาด้านการปฏิบัติการฟังและร้องโน้ต (Listening and Singing skills) ที่ยังพบว่านักศึกษาดนตรีในบางเครื่องดนตรีเอกที่มีการฟัง และร้องโน้ตที่ยังไม่ตรงเสียง นอกจากนี้ ผู้สอนยังสามารถใช้สถิติจากผลการเรียนในรายวิชาของตนเองได้ จะทำให้ทราบปัญหาได้มากขึ้น และเมื่อทราบปัญหาแล้ว จึงทำความเข้าใจกับปัญหาว่าสิ่งที่เกิดขึ้น เกิดจากสิ่งใดในหลากหลายปัจจัย เช่น การไม่เห็นความสำคัญของรายวิชาทฤษฎีดนตรีและโสตประสาท เนื่องจากไม่สามารถเชื่อมโยงได้ว่าควรนำองค์ความรู้ทางทฤษฎีดนตรีและ

ทักษะโสตประสาทมาประยุกต์ใช้กับการบรรเลงเครื่องดนตรีเอกของตนเองในรายวิชาปฏิบัติได้อย่างไร

เมื่อผู้สอนทราบถึงปัญหาที่เกิดขึ้นจากการเรียนการสอนและทำความเข้าใจกับปัญหาได้แล้ว จึงนำข้อมูลมาทำการสังเคราะห์และหาแนวทางการแก้ไขปัญหาอย่างจริงจัง แล้วลำดับประเด็นของปัญหาที่เกิดขึ้นจากทั้ง 2 รายวิชาดังกล่าว แล้วจึงนำปัญหาที่พบมาทำการสังเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

1.2 การกำหนดปัญหาที่ชัดเจน (Define)

ในการทำความเข้าใจกับปัญหา จึงเกิดการกำหนดประเด็นปัญหาที่ชัดเจนมากขึ้น โดยการลำดับปัญหาแบ่งเป็นรายวิชาที่สอนได้ดังนี้

1) รายวิชาทฤษฎีดนตรีตะวันตก ปัญหาที่พบ ได้แก่ ความเข้าใจด้านบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ (Major and Minor scale) ขั้นคู่ (Interval) โน้ตพ้องเสียง (Enharmonic note) และโครงสร้างคอร์ดประเภททรัยแอด (Triad)

2) รายวิชาโสตประสาท ปัญหาที่พบ ได้แก่ การฟังและร้องโน้ตให้ตรงเสียง

3) ปัญหาจากแนวคิดเชื่อมโยง และประยุกต์ใช้ระหว่างความรู้ทางทฤษฎีดนตรี โสตประสาท และทักษะปฏิบัติการบรรเลงเครื่องดนตรีเอกของตนเอง

1.3 การระดมความคิด (Ideate)

การระดมความคิดของผู้สอน ประกอบไปด้วย ผู้เชี่ยวชาญด้านเนื้อหาทฤษฎีดนตรี โสตประสาท ปฏิบัติการบรรเลงเครื่องดนตรี ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบสื่อเกม รวมถึงความต้องการของนักศึกษา เป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลต่อการออกแบบสื่อการเรียนรู้ทางดนตรีที่เหมาะสมและตรงตามความต้องการของนักศึกษาได้ ซึ่งแบ่งการระดมความคิดจากมิติบุคคลต่าง ๆ มีวิธีการดังนี้

1) การระดมความคิดระหว่างผู้สอนและนักศึกษา

ผู้สอนสังเกตพฤติกรรมและความชื่นชอบของนักศึกษาในชั้นเรียน โดยเห็นได้ว่านักศึกษามีความสนใจในการเล่นเกมไพ่ UNO และบอร์ดเกม (Board Game) โดยผู้สอนร่วมเล่นเกมเหล่านั้นร่วมกัน และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นว่า ถ้านำเกมเหล่านี้มาใช้ในการเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทจะเป็นอย่างไรบ้าง โดยนักศึกษาได้แสดงความคิดเห็นที่หลากหลาย เช่น การนำกติกาและวิธีการเล่นแบบเกมไพ่ UNO มาใช้ในการเรียนรู้โสตประสาท โดยให้เงื่อนไขบางประการในการกำหนดโจทย์ให้มีการฟังและร้องโน้ตเพื่อฝึกโสตประสาทได้ และการออกแบบการ์ดใบใหม่ให้เป็นตัวโน้ตดนตรี แล้ววางเงื่อนไขเกมและกติกา วิธีการเล่นที่หลากหลายครอบคลุมด้านทฤษฎีดนตรีให้มากขึ้น

2) การระดมความคิดระหว่างผู้สอน และผู้เชี่ยวชาญด้านทฤษฎีดนตรีและโสตประสาท

ผู้สอนนำปัญหาที่กำหนดขึ้นจากกระบวนการก่อนหน้า ไปทำการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับผู้เชี่ยวชาญดังกล่าว ทำให้เห็นว่ามีข้อจำกัดของการนำวิธีการเล่นเกมไพ่ UNO มาใช้เพื่อกำหนดโจทย์ทางด้านทฤษฎีดนตรี และวิธีการหลักการอาจมากจนเกินไป แต่ในความเป็นไปได้คือการใช้สื่อเกมเพียงสื่อเดียว ถ้าออกแบบวิธีการเล่นเกมในเนื้อหาทฤษฎีที่หลากหลายได้มากขึ้น จะช่วยลดภาระในการผลิตสื่อเกมที่มากจนเกินความจำเป็น แต่สามารถนำสื่อเกมชุดเดียวกันมาออกแบบวิธีการเล่นที่ครอบคลุมเนื้อหาที่หลากหลายได้

3) การระดมความคิดระหว่างผู้สอน และผู้เชี่ยวชาญด้านการจัดทำสื่อเกม

ผู้สอนสรุปปัญหาที่เกิดจากการระดมความคิดของนักศึกษา และผู้เชี่ยวชาญด้านเนื้อหาทฤษฎีดนตรีและโสตประสาท จากนั้นผู้เชี่ยวชาญด้านสื่อเกมให้คำแนะนำด้านการออกแบบอุปกรณ์สื่อ และแนะนำให้จัดทำคู่มือการใช้งานที่มีการอธิบายวิธีการเล่น กฎกติกาให้ชัดเจน ถึงแม้ว่าคู่มือจะมีการแนะนำวิธีการเล่นที่หลากหลาย ก็ขึ้นอยู่กับว่า ผู้เล่นเกมจะเลือกเล่นและเสริมกติกากันเองเพิ่มเติมได้อย่างเหมาะสมตามข้อตกลงของกลุ่ม สอดคล้องกับสิ่งสำคัญในการออกแบบสื่อเกมของชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์ (2559 : 439) ได้สรุปแนวทางของการนำเกมมาใช้ในการจัดการเรียนการสอนนั้น จะต้องมีจุดมุ่งหมาย กฎเกณฑ์ กติกาในการเล่นที่ชัดเจน เข้าใจง่าย เนื้อหาและระยะเวลาของการเล่นเกมต้องเหมาะสมกับเป้าหมายและระดับชั้นของนักศึกษา เน้นนักศึกษามีส่วนร่วมในการทำกิจกรรมอย่างทั่วถึงและสนุกสนาน และดึงดูดความในใจในการเรียนมากขึ้น นอกจากนี้ รวมถึงแนะนำเรื่องของการใช้สีและอุปกรณ์ที่เหมาะสม โดยแนะนำให้ทำสื่อต้นแบบและทดลองใช้ในกระบวนการถัดไปเพื่อหาผลสัมฤทธิ์ ปัญหาอุปสรรคที่เกิดจากการใช้สื่อก่อน เช่น ปัญหาจากกติกาการเล่น ข้อจำกัด และผลของการแพ้ชนะที่ชัดเจน และการวัดประเมินผลหลังการใช้สื่อเกม เป็นต้น จึงจะเริ่มผลิตสื่อและนำไปใช้จริง

โดยจากการระดมความคิดในส่วนของนักศึกษาเพื่อให้เกิดการออกแบบสื่อการเรียนรู้ดนตรีอย่างมีส่วนร่วม โดยได้ข้อสรุปว่าต้องการสื่อเรียนรู้ดนตรีแบบเกม หรือการใช้การ์ดเกม หรือไพ่เกม บอร์ดเกมมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสื่อการเรียนรู้ทางดนตรี และในส่วนของผู้เชี่ยวชาญพบว่า การใช้สื่อเกม ควรนำแนวทางและกลวิธีจากเกมที่มีอยู่แล้วมาประยุกต์ใช้กับการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาได้อย่างเหมาะสม

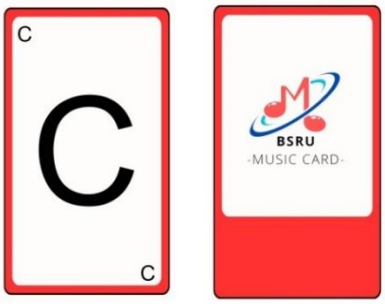
1.4 การสร้างตัวแบบ (Prototype)

จากแนวทางของการระดมความคิดเห็น ได้พบข้อสรุปว่า ผู้สอนได้มีการออกแบบสื่อการเรียนรู้ดนตรีในรูปแบบของการ์ดเกม โดยใช้รูปแบบวิธีการเล่นของเกม UNO มาประยุกต์ใช้ในสื่อการเรียนรู้ดนตรีจำนวน 1 ชุด แต่สามารถนำมาใช้ในการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากเนื้อหาการเรียนได้ครอบคลุมทั้ง 2 รายวิชา จากนั้นจึงนำไปสร้างเป็นตัวแบบ (Prototype) ที่ออกแบบผ่านโปรแกรมคอมพิวเตอร์ (Photoshop) และเว็บไซต์ออกแบบสื่อแคนวา (Canva) การเลือกใช้กลุ่มสีด้วย Adobe color และกำหนดขนาดของการ์ดเกมที่เป็นขนาดมาตรฐานของไพ่ทาโร่ต์ (Oracle Card) รวมถึงการใช้ตัวอักษรด้านหน้าและด้านหลังของการ์ด การออกแบบคู่มือการใช้งาน เรียบเรียงขั้นตอนการเล่น และกติกาให้ชัดเจน เพื่อนำวัตกรรมสิ่งนั้นไปทดสอบก่อนกับกลุ่มตัวแทนนักศึกษา และการแลกเปลี่ยนปัญหากลับมา (Feedback) จากตัวแทนผู้เล่นเกมและนำมาพัฒนา ปรับปรุง และผลิตผลงานออกมานำไปใช้งานจริงต่อไป

1.5 ทดสอบ (Test)

หลังจากการนำตัวแบบ (Prototype) ไปทดลองเพื่อให้ได้ข้อสรุปที่จะนำไปใช้จริง และนำไปประเมินประสิทธิภาพ และทดสอบเพื่อตรวจดูผลลัพธ์ของการใช้สื่อต้นแบบ จากนั้นนำเอาปัญหาจากการใช้จริงมาประเมินจุดแข็งและจุดอ่อนที่เกิดขึ้นจากการทดลอง แล้วนำมาแก้ไขปรับปรุงก่อนนำไปใช้จริงต่อไป ซึ่งในตัวของการ์ดเกมที่ออกแบบไว้ นอกจากใช้ตัวอักษร (Letter) สำหรับตัวโน้ตอย่างเดียวแล้วนั้น ควรจะต้องออกแบบการ์ดเกมที่มีสัญลักษณ์การเล่นเกมอื่น ๆ เพิ่มเติม เช่น สัญลักษณ์การย้อนกลับ สัญลักษณ์การใช้สิทธิ์ในการข้าม หรือออกคำสั่งอื่น ๆ เพื่อให้เกมมีความน่าสนใจมากขึ้น และการปรับแก้ไข และเพิ่มขั้นตอนในวิธีการเล่นให้เข้าใจมากขึ้นอีกครั้ง

2. รูปแบบของสื่อการเรียนรู้ทางดนตรี



ภาพที่ 2 ตัวอย่างการ์ดเกมสื่อการเรียนรู้ดนตรี

จากภาพที่ 2 ตัวอย่างการ์ดเกมสื่อการเรียนรู้ดนตรี โดยแต่ละการ์ดจะมีอักษร (Letter) แทนตัวโน้ต ใน 1 สำรับ จะมีโน้ตจำนวน 7 ตัวได้แก่ C - B มีโน้ต C#-B# มีโน้ต Cb-Bb มีโน้ต Cbb-Bbb และมีโน้ต Cx –Bx อย่างละ 4 ใบเท่าๆ กัน โดยการ์ดมีขนาด 7x12 เซนติเมตร ซึ่งมีขนาดเท่ากับไพ่ยิปซีที่มีขนาดมาตรฐานโดยทั่วไป โดยสามารถนำมาใช้ในการเล่นเกมเพื่อการเรียนรู้ทางดนตรีตามเนื้อหาของรายวิชาทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทได้ดังนี้

2.1 บันไดเสียง (Scale) วัตถุประสงค์ของการเล่นสื่อการ์ดเกมเพื่อการเรียนรู้บันไดเสียง เพื่อทบทวนโครงสร้างและสมาชิกโน้ตในบันไดเสียงต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้อง โดยที่ทุกคนจะช่วยกันตรวจสอบคำตอบ และมีการใช้ไหวพริบต่าง ๆ ที่นอกเหนือจากหลักการทฤษฎีดนตรีพลิกแพลงสถานการณ์ได้ เช่น การใช้โน้ตเสียงร่วมที่มีอยู่ในมือแทนโน้ตในบันไดเสียงได้โดยไม่ผิดกติกา เพื่อให้เกมมีความสนุกและท้าทายมากยิ่งขึ้น

1) ทำการแจกการ์ดตามจำนวนที่เหมาะสมกับผู้เล่น เช่น ผู้เล่นมี 5-6 คน อาจแจกการ์ดคนละ 8 ใบ

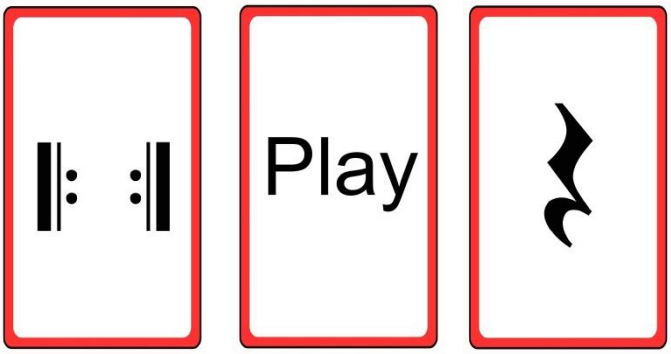
2) ผู้เล่นคนแรกทำการวางการ์ดที่มีโน้ตอยู่ในมือ เพื่อกำหนดโน้ตตัวแรกของบันไดเสียงนั้น เช่น วางการ์ดโน้ต Eb และกำหนดว่า บันไดเสียงต่อไปนี้คือบันไดเสียง Eb เมเจอร์

3) เมื่อผู้เล่นคนแรกวางการ์ด Eb เป็นใบแรก ผู้เล่นคนถัดไปจะต้องเลือกการ์ดในมือว่ามีโน้ตใดบ้างที่สามารถวางและอยู่บนบันไดเสียง Eb เมเจอร์ได้ โดยไม่ต้องเรียงละดับโน้ตบนบันไดเสียงเสียง

4) กรณีผู้เล่นคนนั้นไม่มีโน้ตใดที่จะลงให้สอดคล้องกับโน้ตบนบันไดเสียงนั้น ๆ ได้ สามารถเลือกพิจารณาโน้ตพ้องเสียงในการ์ดที่ตนเองมีอยู่ได้ ถึงแม้ว่าจะไม่เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรี แต่ถือว่าเป็นเทคนิคหรือไหวพริบของผู้เล่นคนนั้น จึงไม่ถือว่าผิดกติกา

5) กรณีที่ผู้เล่นคนนั้นไม่มีโน้ตใดที่จะลงให้สอดคล้องกับโน้ตบนบันไดเสียงนั้น ๆ ได้ ให้จั่วการ์ดเพิ่มจากกองกลางอีก 1 ใบ และถ้าไม่มีโน้ตตามที่ต้องการ ให้ผ่านไปให้คนถัดไปลงแทน

6) กรณีผู้เล่นมีการ์ดสัญลักษณ์ต่าง ๆ ดังนี้



ภาพที่ 3 ตัวอย่างการ์ดเกมสัญลักษณ์อื่น ๆ

- เครื่องหมายย้อน (Repeat sign) สามารถวางการ์ดย้อนทิศทางจากเดิมที่เคยวางการ์ดได้

- สัญลักษณ์ “Play” ผู้ที่วางการ์ดเป็นผู้กำหนดและออกคำสั่งให้ผู้เล่นคนถัดไปใช้เครื่องดนตรีที่มีอยู่เล่นบันไดเสียงนั้น ๆ หรือให้ร้องโน้ตบนบันไดเสียงนั้น ๆ ให้ถูกต้อง

- โน้ตหยุดตัวดำ (Quarter rest) คนถัดไปจะต้องหยุดเล่น และข้ามไปให้คนถัดไปเล่นต่อ

7) เมื่อเล่นได้ครบทุกโน้ตบนบันไดเสียงตามที่คนแรกกำหนดแล้ว คนถัดไปจึงทำการตั้งบันไดเสียงใหม่ไปเรื่อย ๆ จนกว่าคนที่การ์ดหมดเป็นคนแรก จึงเป็นผู้ชนะ

2.2 โน้ตพ้องเสียง (Enharmonic note) วัตถุประสงค์ของการเล่นสื่อเกมเรียนรู้โน้ตพ้องเสียง เพื่อให้เกิดความเข้าใจในการใช้โน้ตที่มีเสียงร่วมกัน และการทบทวนการใช้เครื่องหมายแปลงเสียงชนิดต่าง ๆ ที่นักศึกษาดนตรีอาจไม่คุ้นเคย

1) ทำการแจกการ์ดตามจำนวนที่เหมาะสมกับผู้เล่น เช่น ผู้เล่นมี 5-6 คน อาจแจกการ์ดคนละ 8 ใบ

2) ผู้เล่นคนแรกทำการวางการ์ดที่มีโน้ตอยู่ในมือ เพื่อกำหนดโน้ตตัวแรกของบันไดเสียงนั้น เช่น วางการ์ดโน้ต C

3) เมื่อผู้เล่นคนแรกวางการ์ด C เป็นใบแรก ผู้เล่นคนถัดไปจะต้องเลือกการ์ดในมือว่ามีโน้ตใดบ้างที่สามารถวางและสามารถเป็นโน้ตพ้องเสียงของ C ได้

4) กรณีผู้เล่นคนนั้นไม่มีโน้ตใดที่จะวางหรือไม่สามารถเป็นโน้ตที่พ้องเสียงกับโน้ต C ได้ จึงต้องทำการจั่วการ์ดเพิ่มอีก 1 ใบ

5) กรณีที่ผู้เล่นคนนั้นไม่มีโน้ตใดที่จะลงได้ และจั่วการ์ดแล้ว ไม่มีโน้ตที่พ้องเสียงกับโน้ต C ได้ จึงให้คนถัดไปเล่นแทนต่อไป

6) กรณีผู้เล่นมีการ์ดสัญลักษณ์ต่าง ๆ ดังนี้

- เครื่องหมายย้อน (Repeat sign) สามารถวางการ์ดย้อนทิศทางจากเดิมที่เคยวางการ์ดได้

- สัญลักษณ์ “Play” ผู้ที่วางการ์ดเป็นผู้กำหนดและออกคำสั่งให้ผู้เล่นคนถัดไปใช้เครื่องดนตรีที่มีอยู่เล่นโน้ตพ้องเสียงต่าง ๆ ที่จะสามารถคิดได้ว่าเครื่องดนตรีของตนเองเล่นโน้ตอะไรได้บ้างที่มีเสียงพ้องกันกับการ์ดที่วางก่อนหน้า กรณีเครื่องดนตรีที่ไม่ใช่คีย์ C จะต้องอธิบายแบบการทดโน้ต (Transpose) ให้คนอื่นในเกมเข้าใจ หรือบอกวิธีการทดเสียงเครื่องดนตรีของตนเองเทียบกับคีย์ C ของเปียโนให้ได้

- โน้ตหยุดตัวดำ (Quarter rest) คนถัดไปจะต้องหยุดเล่น และข้ามไปให้คนถัดไปเล่นต่อ

7) เมื่อเล่นโน้ตพ้องเสียงกับโน้ต C กรณีผู้เล่นที่มีการ์ด “Change” อยู่ในมือ สามารถที่จะเปลี่ยนโน้ต และกำหนดโน้ตพ้องเสียงตัวใหม่ขึ้นมาได้ แต่เมื่อไม่มีใครมีโน้ตพ้องเสียงในมือแล้ว สามารถที่จะกำหนดโน้ตใหม่ขึ้นมาได้เอง โดยพิจารณาจากผู้ที่มีการ์ดอยู่ในมือน้อยที่สุด เป็นคนกำหนดและได้วางการ์ดเป็นคนแรกใหม่อีกครั้ง

2.3 ทรัยแอด (Triad) มีวัตถุประสงค์ให้ผู้เล่นเกมได้เรียนรู้โครงสร้างและชนิดของทรัยแอด และการเชื่อมโยงองค์ความรู้ของโน้ตในทรัยแอดร่วมกับการบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างแม่นยำ ถูกต้อง และมีความเข้าใจมากยิ่งขึ้น

1) ทำการแจกการ์ดตามจำนวนที่เหมาะสมกับผู้เล่น เช่น ผู้เล่นมี 5-6 คน อาจแจกการ์ดคนละ 8 ใบ

2) ผู้เล่นคนแรกทำการวางการ์ดที่มีโน้ตอยู่ในมือ เพื่อกำหนดโน้ตตัวแรก (Root) ของทรัยแอดนั้น เช่น วางการ์ดโน้ต C และกำหนดโจทย์ให้เป็นทรัยแอด C Major หรือ C Minor หรือ D Augmented หรือ C Diminished เป็นต้น ทั้งนี้อาจสร้างและประยุกต์ให้เป็นเกมฝึกเซเว่นคอร์ด (Seventh chord) ก็ได้

3) เมื่อผู้เล่นคนแรกวางการ์ด C เป็นใบแรก และเลือกทรัยแอด C Major ผู้เล่นคนถัดไปจะต้องเลือกการ์ดในมือว่ามีโน้ตใดบ้างที่มีโน้ตพอจะเป็นสมาชิกในทรัยแอด C Major ได้บ้าง โดยไม่ต้องเรียงลำดับ

4) กรณีผู้เล่นคนนั้นไม่มีโน้ตใดที่จะวางหรือไม่สามารถเป็นสมาชิกโน้ตในทรัยแอด C Major ได้ จึงต้องทำการจั่วการ์ดเพิ่มอีก 1 ใบ

5) กรณีที่ผู้เล่นคนนั้นไม่มีโน้ตใดที่จะลงได้ และจั่วการ์ดแล้ว ไม่มีโน้ตที่เป็นสมาชิกในทรัยแอด C Major ได้อีก จึงให้คนถัดไปเล่นแทนต่อไป

6) กรณีผู้เล่นมีการ์ดสัญลักษณ์ต่าง ๆ ดังนี้

- เครื่องหมายย้อน (Repeat sign) สามารถวางการ์ดย้อนทิศทางจากเดิมที่เคยวางการ์ดได้

- สัญลักษณ์ “Play” ผู้ที่วางการ์ดเป็นผู้กำหนดและออกคำสั่งให้ผู้เล่นคนถัดไปใช้เครื่องดนตรีที่มีอยู่เล่นโน้ตในทรัยแอด C Major ให้ถูกต้อง กรณีเครื่องดนตรีที่ไม่ใช่คีย์ C จะต้องอธิบายแบบการทดโน้ต (Transpose) ให้คนอื่นในเกมเข้าใจ หรือบอกวิธีการทดเสียงเครื่องดนตรีของตนเองเทียบกับคีย์ C ของเปียโนให้ได้

- โน้ตหยุดตัวดำ (Quarter rest) คนถัดไปจะต้องหยุดเล่น และข้ามไปให้คนถัดไปเล่นต่อ

7) เมื่อเล่นโน้ตในทรัยแอด C Major กรณีผู้เล่นที่มีการ์ด “Change” อยู่ในมือ สามารถที่จะเปลี่ยนชนิดทรัยแอดนั้นได้ทันที โดยไม่ต้องให้ครบโน้ตในทรัยแอดได้เช่นกัน และวางการ์ดใหม่ และตั้งทรัยแอดใหม่ได้เลย

จากวิธีการเล่นเรื่องทรัยแอด สามารถเล่นเรื่องโน้ตขั้นคู่ได้ โดยใช้วิธีการเดียวกัน โดยกำหนดชนิดของโน้ตขั้นคู่ตามที่คนวางการ์ดคนแรกได้ เช่น วางการ์ดโน้ต C กำหนดว่าให้ต่อไปเป็นโน้ตขั้นคู่ 3 เมเจอร์ คนถัดไปก็ต้องหาโน้ตที่จะสามารถจับคู่กับโน้ต C ให้เป็นคู่ 3 เมเจอร์ให้ได้ โดยไม่ได้กำหนดว่าโน้ต C จะเป็นโน้ตเริ่มต้นหรือไม่ก็ตาม

2.4 โสตประสาท (Ear Training) มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาแนวคิดเสียง การจดจำระดับเสียงของโน้ตต่าง ๆ การฟังและร้อง และการปรับเทียบเสียงโดยใช้เพียงอุปกรณ์ส้อมเสียงมาใช้ในการเทียบ เพื่อไล่ระดับเสียงไปหาโน้ตที่ตนเองต้องการได้อย่างถูกต้องและแม่นยำมากขึ้น

1) ทำการแจกการ์ดตามจำนวนที่เหมาะสมกับผู้เล่น เช่น ผู้เล่นมี 5-6 คน อาจแจกการ์ดคนละ 8 ใบ

2) ผู้เล่นคนแรกทำการวางการ์ดที่มีโน้ตอยู่ในมือ เช่น โน้ต C ผู้ที่วางการ์ดจะต้องร้องโน้ต C ออกมาให้ตรงเสียง โดยจะมีอุปกรณ์ส้อมเสียง (Tuning fork) ไว้ใช้เทียบเสียง โดยไม่ให้เทียบกับเสียงของเปียโนหรือคีย์บอร์ดโดยตรง

3) เมื่อผู้เล่นที่วางการ์ดโน้ตตัว C แล้วร้องเสียง C ออกมา ให้คนในกลุ่มตรวจสอบเสียงโดยการกดโน้ต C บนเปียโนหรือคีย์บอร์ดในภายหลัง เพื่อตรวจสอบว่าผู้วางการ์ดโน้ตนั้น ร้องได้ตรงเสียงหรือไม่

4) เมื่อผู้วางการ์ดโน้ต C ร้องได้ตรงเสียงถูกต้อง จะให้คนถัดไปเป็นผู้วางการ์ดต่อ จากนั้น ให้คนที่วางการ์ดใบที่ 2 เช่น วางการ์ดโน้ต F ผู้ที่วางการ์ดโน้ต F จะต้องร้องโน้ตตั้งแต่โน้ต C (การ์ดใบแรก) และโน้ต F ให้ตรงเสียง หมายความว่าคนถัดไปจะต้องร้องตั้งแต่โน้ตแรก ไปจนถึงโน้ตที่ตัวเองวางต่อเนื่องกันจนเป็นหลายตัวโน้ต โดยทุกคนจะต้องจดจำเสียงแรกที่เริ่มต้นให้ตรง ไปจนครบ 1 รอบ เช่น ผู้เล่นมี 5 คน เล่นไปจนครบ 5 คน จะได้โน้ต 5 ตัว คนที่ 5 จะต้องร้องตั้งแต่โน้ตที่ 1 ไปจนถึงโน้ตที่ 5 ที่ตัวเองวาง ดังนั้น ในการวางโน้ตนั้น สามารถวางโน้ตซ้ำได้ เพื่อให้ง่ายต่อการจำเสียงโน้ต

5) กรณีที่ผู้เล่นคนใดร้องโน้ตไม่ตรงเสียง จะต้องจั่วการ์ดเพิ่ม 1 ใบ จากนั้นให้ข้ามไปยังคนถัดไป แล้วตนเองที่ร้องไม่ตรงเสียงจะต้องร้องเป็นคนลำดับสุดท้ายแทน

6) กรณีผู้เล่นมีการ์ดสัญลักษณ์ต่าง ๆ ดังนี้

- เครื่องหมายย้อน (Repeat sign) สามารถวางการ์ดย้อนทิศทางจากเดิมที่เคยวางการ์ดได้

- สัญลักษณ์ “Play” ผู้ที่วางการ์ดเป็นผู้กำหนดและออกคำสั่งให้ผู้เล่นคนถัดไปร้องโน้ตเป็นขั้นคู่ หรือบันไดเสียง เช่น การ์ดล่าสุดอยู่ที่โน้ต E ผู้ที่ได้การ์ด Play จะออกคำสั่งให้เพื่อนคนถัดไปร้องโน้ตขั้นคู่ใดก็ได้ นับจาก E ขึ้นไป หรือต่ำลงมาให้ตรงเสียง เมื่อไม่สามารถร้องได้ตรงเสียง คนนั้นจะต้องจั่วการ์ดเพิ่มอีก 1 ใบ

- โน้ตหยุดตัวดำ (Quarter rest) คนถัดไปจะต้องหยุดเล่น โดยจะถูกข้ามไป แต่ให้ไปเป็นสุดท้ายในการวางการ์ด แล้วจะต้องร้องโน้ตทั้งหมดในรอบนั้น ๆ

โดยสรุปแล้วการใช้สื่อเกมเพื่อการเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทด้วยกระบวนการความคิดเชิงออกแบบ จึงถือเป็นการใช้เกมเป็นสื่อในการเรียนรู้ หรือที่

เรียกว่าการจัดการเรียนรู้โดยใช้เกมเป็นฐาน (Game-Based Learning : GBL) ในการพัฒนาการเรียนรู้ด้านทฤษฎีดนตรีและโสตประสาทสำหรับนักศึกษาดนตรีในระดับอุดมศึกษา ด้วยการใช้เกม จึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจ ถึงแม้ว่านักศึกษาจะอยู่ในระดับอุดมศึกษาแล้ว แต่การนำเกมมาใช้ในการส่งเสริมการเรียนรู้ให้เกิดความแม่นยำในเนื้อหามากขึ้น และเห็นความสัมพันธ์ระหว่างความรู้ทางหลักการและทฤษฎีดนตรีกับการปฏิบัติที่สัมพันธ์กัน จะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมและทัศนคติที่ดีต่อรายวิชาทฤษฎีดนตรีได้มากยิ่งขึ้น อีกทั้งรูปแบบเกมที่นำมาใช้เป็นรูปแบบเกมที่เกิดจากกระบวนการความคิดเชิงออกแบบ (Creative Thinking) ทั้ง 5 ขั้นตอนที่ทำให้พบปัญหาและเข้าใจปัญหา การทราบถึงความต้องการของนักศึกษา และแก้ไขปัญหาได้ตรงจุด โดยการใช้เกมเป็นสื่อ สร้างทักษะสังคมระหว่างนักศึกษา และเน้นนักศึกษาเป็นสำคัญ โดยผู้สอนมีบทบาทเพียงแนะนำ และควบคุมการเล่นเกม ทำให้เกิดความสนุกสนาน ได้คิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ วางแผน ทบทวนความแม่นยำในเนื้อหา และการประยุกต์ปฏิบัติดนตรีและโสตประสาทเข้าด้วยกันระหว่างการเล่นเกม จะทำให้นักศึกษาได้เรียนรู้ทักษะที่หลากหลายได้มากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

ชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์. (2559). **80 นวัตกรรมการจัดการเรียนรู้ที่เน้นนักศึกษาเป็นสำคัญ.** พิมพ์ครั้งที่ 7. นนทบุรี : พี บาลานซ์ดีไซด์แอนปริ้นติ้ง.

ธัญญรัศม์ ธนวัติอภิชารติโชติ. (2566). การจัดการอารมณ์ของวัยรุ่น. **วารสารมหาปชาบดีเถรีปริทรรศน์.** 1(1), 35-43.

นภาภรณ์ เจียมทอง และเปรมพล วิบูลย์เจริญสุข. (2566). การจัดการเรียนรู้ด้วยการใช้ความคิดเชิงออกแบบสำหรับนักเรียนประถมศึกษา. **Journal of Roi Kaensarn Academi,** 8(4), 572-586.

ปริศนา มัชฌิมา. (2565). การสอนแบบออนไลน์กับการจัดการเรียนรู้โดยใช้เกมเป็นฐาน. **วารสารพัฒนาเทคนิคศึกษา.** 34(123), 13-22

อรุณลักษณ์ รัตนพันธุ์, บุณยกฤต รัตนพันธุ์ และรุ่งรุจี ศรีดาเดช. (2565). การใช้บอร์ดเกมเพื่อพัฒนาทักษะการเรียนรู้ของบรรณารักษ์สังกัดสำนักงานส่งเสริมการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย (กศน.) จังหวัดกำแพงเพชร. **วารสารพิกุล**. 20(2), 363-385.

Ahmad Syahid Zaakaria, Billy Muhamad Iqbal and Danu Hadi Syaifullah. (2019). Designing Serious Game as Learning Media of Design Thinking Mindset. **Journal of Games, Game Art and Gamification.** 4(2), 53-60.

Karta Jayadi and Arnidah, (2018). Traditional Games as Media to Improve Students' Social Interaction in Elementary Schools in Makassar, Sout Sulawesi**. Proceeding of the 1st International Conference on Advanced Multidisciplinary Research (ICAMR 2018). at the Four Points by Sheraton Hotel, Makassar, Indonesia.** 134-137.

การพัฒนาการเรียนการสอนเครื่องสายสากลในพื้นที่ภาคใต้ ผ่านกิจกรรมอบรมหลักสูตรระยะสั้น

Development of Teaching and Learning of International String Instruments in the Southern Region Through Short Course Training Activities

วิชัย มีศรี*[1] และวรรณชัย สงเดช[2]
Wichai Mesri*[1] and Wanachai Songdet[2]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการพัฒนาศักยภาพครูผู้สอนเครื่องสายสากลผ่านกิจกรรมอบรมหลักสูตรระยะสั้น “แนวทางการรวมวงเครื่องสายสากล สำหรับครูประถมศึกษาและครูมัธยมศึกษา ครั้งที่ 2” เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนเครื่องสายสากลของโรงเรียนต่าง ๆ ในพื้นที่ภาคใต้ ตามพันธกิจด้านการบริการวิชาการของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา จากการเปิดสอนเครื่องสายสากลมาอย่างยาวนาน รวมทั้งศักยภาพของอาจารย์ผู้สอนซึ่งเป็นที่ยอมรับ ดังนั้นการเผยแพร่ความรู้แก่ครูผู้สอนซึ่งมีบทบาทต่อการจัดการเรียนการสอนจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง การจัดกิจกรรมครั้งนี้ได้รับความสนใจจากครูผู้สอนในพื้นที่ภาคใต้ เนื่องจากการจัดกิจกรรมอบรมในลักษณะนี้ยังมีอยู่จำกัด ผลการประเมินการจัดกิจกรรมอบรมในครั้งพบว่าครูผู้สอนเครื่องสายสากลมีความพึงพอใจต่อกิจกรรมอยู่ในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ : การพัฒนาการเรียนการสอน / เครื่องสายสากล / หลักสูตรระยะสั้น

* corresponding author, email: aviolinjazz@gmail.com

[1] อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

[1] Lecturer in Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University

[2] อาจารย์โรงเรียนปัญญาวิทย์

[2] Teacher Panyawit School

Received: Dec 29, 2023 / **Revised:** Feb 15, 2024 / **Accepted:** Feb 22, 2024

Abstract

This academic article aims to present the potential academic development of teachers that teach stringed instruments through short course training activities. The guidelines for assembling stringed ensembles for primary and secondary teachers will be activities to develop skills for teaching and learning of stringed instruments in various schools. There is also the importance to develop the learning and teaching of stringed instruments in various schools in the southern region. This is the mission according to the academic services of Songkhla Rajabhat University. The teacher's role is important to the students of stringed instruments, and they have been accepted by society for a long time. Organizing these activities has received the attention of the teachers in the southern region to develop and organize others that could potentially teach and learn how to play stringed instruments. This is because there are very few training activities for students learning how to play stringed instruments. Songkhla Rajabhat University realized the importance to develop teachers that could potentially help students learn to play stringed instruments. Teachers are important to help students learn. From the results of the evaluation of the training activities, it was found that the teachers of stringed instruments were at the highest level of satisfaction.

Keywords: Development of teaching / string instruments / Short courses

บทนำ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาเป็นหนึ่งในมหาวิทยาลัยในภาคใต้ที่เปิดสอนมาอย่างยาวนานมีการจัดการศึกษาในหลากหลายสาขาวิชา รวมทั้งสาขาวิชาดนตรี พระราชบัญญัติมหาวิทยาลัยราชภัฏได้กำหนดให้มหาวิทยาลัยเป็นสถาบันอุดมศึกษาเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นที่เสริมสร้างพลังปัญญาของแผ่นดิน ฟื้นฟูพลังการเรียนรู้ เชิดชูภูมิปัญญาของท้องถิ่น สร้างสรรค์ ศิลปวิทยา เพื่อความเจริญก้าวหน้าอย่างมั่นคงและยั่งยืนของปวงชน มีส่วนร่วมในการจัดการ การบำรุงรักษาการใช้ประโยชน์

จากทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมอย่างสมดุล และยั่งยืน โดยมีวัตถุประสงค์ให้การศึกษา ส่งเสริมวิชาการและวิชาชีพชั้นสูง ทำการสอน วิจัย ให้บริการทางวิชาการแก่สังคม ปรับปรุง ถ่ายทอดและพัฒนาเทคโนโลยี ทะนุบำรุง ศิลปะและวัฒนธรรม ผลิตครูและส่งเสริมวิทยฐานะครู (พระราชบัญญัติมหาวิทยาลัยราชภัฏ, 2547 : 2)

จากพันธกิจที่ได้รับมอบหมายให้เป็นสถาบันอุดมศึกษาเพื่อการพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยจึงได้กำหนดวิสัยทัศน์ไว้ ดังนี้ **“มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาเป็นมหาวิทยาลัยชั้นนำเพื่อพัฒนาท้องถิ่นภาคใต้สู่สากล”** โดยมีพันธกิจขับเคลื่อนการดำเนินงานด้วยกันทั้งหมด 6 ด้าน คือ

1. วิจัยและสร้างนวัตกรรม บริการวิชาการ และถ่ายทอดเทคโนโลยีเพื่อพัฒนาท้องถิ่นให้เข้มแข็งบนฐานของการมีส่วนร่วม
2. ผลิต พัฒนาครู และบุคลากรทางการศึกษา ให้มีคุณภาพสอดคล้องกับมาตรฐานของวิชาชีพครู
3. จัดการศึกษาที่หลากหลาย ผลิตบัณฑิต บัณฑิตศึกษา และพัฒนาบุคลากรในท้องถิ่นให้มีคุณภาพคุณธรรม จริยธรรมและสามารถแข่งขันได้
4. ส่งเสริม เผยแพร่ อนุรักษ์ สืบสาน และสร้างสรรค์ ศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่น
5. พัฒนาระบบบริหารจัดการและภาพลักษณ์องค์กร
6. เพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันเพื่อเข้าสู่สากล

การบริการวิชาการแก่สังคมเป็นหนึ่งในพันธกิจหลักและเป็นยุทธศาสตร์ที่สำคัญของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ด้วยมหาวิทยาลัยเล็งเห็นความสำคัญของการนำองค์ความรู้ด้านวิชาการออกเผยแพร่แก่ชุมชนและสังคม รวมทั้งยังสนับสนุนการอนุรักษ์ส่งเสริมศิลปะวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น การบริการวิชาการนอกจากจะเป็นประโยชน์ต่อสังคมแล้ว อาจกล่าวได้ว่าอีกด้านหนึ่งมหาวิทยาลัยย่อมจะได้รับการยอมรับจากสังคมภายนอกด้วยเช่นกัน ซึ่งระหว่างกระบวนการดำเนินกิจกรรม ยังนับว่าเป็นการได้ค้นคว้าศึกษาข้อมูลความต้องการด้านต่าง ๆ ของชุมชน รวมทั้งเป็นการพัฒนาศักยภาพด้านการทำงานของบุคลากรผู้ปฏิบัติงาน เพื่อเพิ่มพูนความรู้และประสบการณ์อันจะนำไปสู่การพัฒนาหลักสูตร สามารถเชื่อมโยงและบูรณาการประสบการณ์ที่ได้เพื่อนำไปใช้ประโยชน์ในด้านการจัดการเรียนการสอนและการวิจัยตามลำดับ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลากับการจัดการศึกษาเครื่องสายสากล

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาเป็นสถาบันที่ได้ทำการเปิดสอนดนตรีเป็นแห่งแรกของภาคใต้ นับตั้งแต่เริ่มต้นเปิดหลักสูตรเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน สามารถสรุปได้ตามหลักทฤษฎีการศึกษาของ สไตเนอร์ (Elizbeth Stainer, 1988 อ้างถึงใน ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2555 : 16) มีองค์ประกอบสำคัญ 4 ส่วน คือ 1) ครูหรือผู้สอน (Teacher) 2) ผู้เรียนหรือนักเรียน (Student) 3) สาระ (Content) ได้แก่ ระบบการจัดสาระหลักสูตร เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและดนตรีศึกษา และ 4) บริบทหรือสถานการณ์ของการเรียนรู้หรือการเรียนการสอน (Context หรือ Position for learning) พบว่ามีรายละเอียด ดังนี้

ผู้สอน สามารถแบ่งช่วงผู้สอนตามความเปลี่ยนแปลง ได้ดังนี้ ช่วงเริ่มต้น ปี พ.ศ. 2523 – 2530 ผู้สอนที่มีบทบาทความสำคัญอย่างยิ่ง คือ **อาจารย์ประพันธ์ ขวัญประดับ**จากข้อมูลทราบว่าท่านเป็นผู้สอนคนแรกที่นำเครื่องสายสากล (ไวโอลิน) เข้ามาสอน ถัดมาช่วง ปี พ.ศ. 2531 - 2541 หลังจากได้มีการปรับเปลี่ยนหลักสูตรและกำหนดให้กลุ่มเครื่องสายสากลเป็นเครื่องมือเอก มีการแยกย่อยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายสากลออกเป็นเครื่องมือต่าง ๆ จึงเปิดรับผู้สอนเพิ่มมาอีกหนึ่งท่าน คือ **ผู้ช่วยศาตราจารย์ประภาส ขวัญประดับ** ซึ่งเป็นผู้สอนมีความรู้ความสามารถเฉพาะทางด้านไวโอลินโดยตรง จนกระทั่งปี พ.ศ. 2542 - ปัจจุบัน ได้มีอาจารย์ผู้สอนด้วยกันทั้งหมด 4 ท่าน คือ **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประภาส ขวัญประดับ** (เกษียณอายุราชการ พ.ศ. 2564) (ไวโอลิน) **ดร.สุทธิรักษ์ เอียดปุ่ม** (ไวโอลิน) **ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิชัย มีศรี** (วิโอลา) และ**ผู้ช่วยศาสตราจารย์อติพล อนุกูล** (เชลโลและดับเบิลเบส) (อติพล อนุกูล และสุทธิรักษ์ เอียดปุ่ม, 2565)

ผู้เรียน ตามข้อมูลพบว่า ผู้เรียนมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม แต่โดยส่วนใหญ่ผู้เรียนจะไม่มีพื้นฐานมาก่อน จึงกล่าวได้ว่าการเรียนจึงเป็นไปในลักษณะ “การสร้างผู้เรียนใหม่”

สาระ หรือ หลักสูตร พบว่า เมื่อปี พ.ศ. 2520 เริ่มต้นเปิดสอน **“หลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ.สูง) วิชาเอกดนตรีศึกษา หลักสูตร 2 ปี”** โดยมีเป้าหมายในการผลิตครูดนตรี ด้านการเรียนการสอนเครื่องสายสากลจัดให้เป็นเพียง **“รายวิชาเลือก”** และเปิดสอนเฉพาะเครื่องมือไวโอลินให้แก่นักศึกษาที่สนใจเท่านั้น ต่อมาปี พ.ศ. 2531 มีการพัฒนาจากหลักสูตรเดิมมาเป็น **“หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) หลักสูตร 4 ปี”** หลักสูตรกำหนดให้เครื่องสายสากลเป็น

กลุ่มเครื่องมือเอก ใช้ชื่อว่า **“กลุ่มเครื่องสายสากล”** และได้แบ่งชนิดเครื่องสายสากลให้มีความหลากหลาย เช่น ไวโอลิน วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส ถัดมาปี พ.ศ. 2542 มีการปรับเปลี่ยนหลักสูตรเป็น **“หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต หลักสูตร 4 ปี”** มีเป้าหมายเพื่อสร้างนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทาง จนกระทั่งปี พ.ศ. 2558 ได้มีการพัฒนาหลักสูตรใหม่มาเป็น **“หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต หลักสูตร 4 ปี”** เรื่อยมาถึงปัจจุบัน (ประภาส ขวัญประดับ, 2565)

การเรียนการสอน พบว่า ด้วยเป้าหมายของหลักสูตร พื้นฐานของผู้เรียนและสภาพสังคม การจัดการเรียนการสอนจึงเป็นการสร้างผู้เรียนใหม่ดังที่กล่าวมา แต่ปัจจุบันเริ่มมีผู้เรียนที่มีพื้นฐานสนใจเข้ามาเรียนมากกว่าแต่ก่อน เกิดจากการสร้างผู้เรียนทางด้านเครื่องสายสากลของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาที่ต่อเนื่องยาวนาน จนสามารถนำทักษะความรู้ไปใช้ในการประกอบอาชีพด้านการสอนในสถานศึกษาต่าง ๆ จนส่งผลให้มีผู้เรียนที่มีพื้นฐานทางเครื่องสายสากลเพิ่มมากขึ้น (อติพล อนุกูล และสุทธิรักษ์ เอียดปุ่ม, 2565)

กิจกรรมอบรมหลักสูตรระยะสั้น“แนวทางการรวมวงเครื่องสายสากล สำหรับครูประถมศึกษา และครูมัธยมศึกษา ครั้งที่ 2 ”

การจัดการเรียนการสอนดนตรีนับได้ว่าเป็นการกระบวนการหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการพัฒนาศักยภาพของผู้เรียน ซึ่งรูปแบบการรวมวงไม่ว่าจะเป็นรวมวงขนาดเล็กหรือรวมวงขนาดใหญ่นับมีประโยชน์อย่างมากต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลงดนตรีของผู้เรียน การบรรเลงดนตรีในรูปแบบการรวมวงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ พร้อมทั้งสามารถฝึกทักษะด้านต่าง ๆ เกี่ยวกับดนตรี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการพัฒนาคุณภาพเสียง (Tone quality) ความแม่นยำของเสียง (Intonation) เทคนิค (Technic) เป็นต้น ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2555 : 13) กล่าวว่า การเรียนดนตรีช่วยทำให้ผู้เรียน พัฒนาความมีดนตรีการตามความสามารถของแต่ละบุคคนจนถึงที่สุด ทั้งในฐานะผู้แสดงดนตรีและผู้ฟังดนตรี อีกทั้งยังสามารถพัฒนาทักษะการใช้ชีวิต การทำงานร่วมกับผู้อื่นผ่านกิจกรรมการรวมวงได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 1 พิธีเปิดกิจกรรมอบรมหลักสูตรระยะสั้น “แนวทางการรวมวงเครื่องสายสากล สำหรับครูประถมศึกษา และครูมัธยมศึกษา ครั้งที่ 2 ” ณ ห้องประชุมจรินทร์ ชาติรุ่ง อาคาร 58 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ระหว่างวันที่ 29 – 30 พฤศจิกายน และ 1 ธันวาคม 2566 ที่มา : วิชัย มีศรี, 2566

ครูผู้สอนนับเป็นบุคคลสำคัญที่มีส่วนต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีทั้งรูปแบบเดี่ยวและรูปแบบวง องค์กรครูดนตรีวิชาชีพในสหรัฐอเมริกา หรือ ชื่อย่อว่า MENC (The Music Educators National Conference) ได้กำหนดสมรรถนะของครูดนตรีที่ต้องกระทำได้ (MENC., 2002 อ้างถึงใน ช่อทิพย์ ภู่มณี, 2565 : 302 - 303) มีดังนี้ 1) ปฏิบัติดนตรีด้วยความเข้าใจและใช้เทคนิคด้วยความคล่องแคล่วด้านการเล่นคลอ การขับร้อง การอำนวยเพลง และสามารถประเมินดนตรีปฏิบัติได้ 2) สามารถสร้างบทประพันธ์ด้วยลีลาดนตรีที่หลากหลาย และอธิบายงานเรียบเรียงเสียงประสานที่ทำขึ้นเพื่อใช้ฝึกในโรงเรียนได้ 3) ครูดนตรีศึกษาจะต้องวิเคราะห์ อธิบาย พรรณนา ในงานหรือบทประพันธ์อื่น ๆ ได้ 4) ครูดนตรีศึกษาจะต้องมีคุณสมบัติแห่งอาชีพโดยสามารถที่จะสื่อสารแสดงปรัชญาทางดนตรีกับผู้เรียน เข้าใจปัญหาการเรียนของผู้เรียนที่มีปัญหาทางดนตรี อุทิศเวลาให้กับการสอนและปรับปรุงเทคนิคการสอนอยู่เสมอ ดังนั้นหากครูผู้สอนมีความรู้ความเข้าใจด้านการสอน การรวมวง และการบริหารจัดการวงเครื่องสายสากล จึงเป็นสิ่งสำคัญต่อการจัดการเรียนการสอนเป็นอย่างยิ่ง ปัจจุบันโรงเรียนต่าง ๆ ในพื้นที่ภาคใต้ได้ให้

ความสนใจ และบางส่วนได้เริ่มการจัดการเรียนการสอนเครื่องสายสากลบ้างแล้วนั้น พบว่า ครูผู้สอนส่วนใหญ่ยังต้องการเพิ่มพูนความรู้ทางด้านนี้อยู่เป็นจำนวนไม่น้อย ประกอบกับประสบการณ์ด้านการเรียนการสอนดนตรีของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาที่เปิดสอนมาอย่างยาวนาน รวมทั้งความพร้อมด้านศักยภาพของบุคลากร ซึ่งหากครูผู้สอนสามารถนำองค์ความรู้ การออกแบบกิจกรรมต่าง ๆ ไปปรับใช้ในการจัดการเรียนการสอน การรวมวง การบริหารจัดการวงเครื่องสายสากลกับสถานศึกษาของตน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาจึงได้เล็งเห็นความสำคัญของการจัดกิจกรรมอบรมหลักสูตรระยะสั้น “แนวทางการรวมวงเครื่องสายสากล สำหรับครูประถมศึกษา และครูมัธยมศึกษา ครั้งที่ 2 ” ขึ้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการสอนเครื่องสายสากล การรวมวงเครื่องสายสากล และการบริหารจัดการวงเครื่องสายสากลแก่บุคลากรทางการศึกษาในพื้นที่ภาคใต้ เพื่อจะได้นำความรู้ต่าง ๆ ไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนตามขั้นตอนที่เหมาะสมต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อบริการความรู้ทางด้านการรวมวงเครื่องสายสากลให้แก่บุคลากรทางการศึกษาหน่วยงานต่าง ๆ ในท้องถิ่นและภูมิศาสตร์ภาคใต้

2. เพื่อสร้างความเข้มแข็งด้านการจัดการเรียนการสอนให้กับสถานศึกษาและหน่วยงานต่าง ๆ ในท้องถิ่นและภูมิศาสตร์ภาคใต้

ผลการดำเนินกิจกรรมการอบรม

จากการประเมินผลกิจกรรมอบรมหลักสูตรระยะสั้น “แนวทางการรวมวงเครื่องสายสากลสำหรับครูประถมศึกษา และครูมัธยมศึกษา ครั้งที่ 2” โดยมีผู้เข้าร่วมกิจกรรมทั้งสิ้น จำนวน 18 คน มีผู้ตอบแบบสอบถาม จำนวน 18 คน คิดเป็นร้อยละ 100 ของผู้เข้าร่วมโครงการทั้งหมด โดยมีผู้ตอบแบบสอบถามเป็นหญิง จำนวน 3 คน คิดเป็นร้อยละ 16.66 เป็นชาย จำนวน 15 คน คิดเป็นร้อยละ 83.34 โดยมีผลการประเมินความพึงพอใจ ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงความคิดเห็นด้านความพึงพอใจด้านวิทยากร

ประเด็นความคิดเห็น	$\overline{X}$	S.D.	แปลความ
1. ด้านความพึงพอใจด้านวิทยากร			
1.1 การเตรียมตัวและความพร้อมของวิทยากร	4.63	0.74	มากที่สุด
1.2 การถ่ายทอดของวิทยากร	5.00	0.00	มากที่สุด
1.3 สามารถอธิบายเนื้อหาได้ชัดเจนและตรงประเด็น	5.00	0.00	มากที่สุด
1.4 ใช้ภาษาที่เหมาะสมและเข้าใจง่าย	4.88	0.35	มากที่สุด
1.5 การตอบคำถามของวิทยากร	4.88	0.35	มากที่สุด
ค่าเฉลี่ยรวม	**4.88**	**0.29**	**มากที่สุด**

จากตารางที่ 1 พบว่าผู้เข้าร่วมอบรมมีความพึงพอใจด้านวิทยากรอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.88 เมื่อพิจารณาผลการประเมินเป็นรายด้าน พบว่า การถ่ายทอดของวิทยากร และสามารถอธิบายเนื้อหาได้อย่างชัดเจนและตรงประเด็น ($\overline{X}$ = 5.00) ใช้ภาษาที่เหมาะสมและเข้าใจง่าย และการตอบคำถามของวิทยากร ($\overline{X}$ = 4.88) และการเตรียมตัวและความพร้อมของวิทยากร($\overline{X}$ = 4.63) ตามลำดับ

ตารางที่ 2 แสดงความคิดเห็นด้านความรู้ความเข้าใจก่อนการอบรม

ประเด็นความคิดเห็น	$\overline{X}$	S.D.	แปลความ
2. ด้านความรู้ความเข้าใจก่อนการอบรม			
2.1. หลักการสอนเครื่องสายสากลเสียงสูง	3.97	0.90	มาก
2.2 หลักการสอนเครื่องสายสากลเสียงต่ำ	3.58	0.97	มาก
2.3 การใช้บทเพลง แบบฝึกหัดที่เหมาะสมเพื่อการฝึกปฏิบัติสำหรับกลุ่มเครื่องสายสากลเสียงสูง	3.90	0.83	มาก
2.4 การใช้บทเพลง แบบฝึกหัดที่เหมาะสมเพื่อการฝึกปฏิบัติสำหรับกลุ่มเครื่องสายสากลเสียงต่ำ	3.60	1.13	มาก

ตารางที่ 2 แสดงความคิดเห็นด้านความรู้ความเข้าใจก่อนการอบรม (ต่อ)

ประเด็นความคิดเห็น	$\overline{X}$	ผ.D.	แปลความ
2.5 หลักการควบคุมวงเครื่องสายระดับเบื้องต้น – ระดับกลาง	3.35	1.00	ปานกลาง
2.6 หลักการบริหารจัดการวงเครื่องสายสากล	3.34	0.99	ปานกลาง
ค่าเฉลี่ยรวม	**3.62**	**0.97**	**มาก**

จากตารางที่ 2 พบว่า จำนวนผู้เข้าร่วมอบรมมีความรู้ความเข้าใจก่อนการอบรมอยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ย 3.62 เมื่อพิจารณาผลการประเมินเป็นรายด้าน พบว่า หลักการสอนเครื่องสายสากลเสียงสูง ($\overline{X}$ = 3.97) การใช้บทเพลง แบบฝึกหัดที่เหมาะสมเพื่อการฝึกปฏิบัติสำหรับกลุ่มเครื่องสายสากลเสียงสูง ($\overline{X}$ = 3.90) การใช้บทเพลง แบบฝึกหัดที่เหมาะสมเพื่อการฝึกปฏิบัติสำหรับกลุ่มเครื่องสายสากลเสียงต่ำ ($\overline{X}$ = 3.60) หลักการสอนเครื่องสายสากลเสียงต่ำ ($\overline{X}$ = 3.58) หลักการควบคุมวงเครื่องสายระดับเบื้องต้น – ระดับกลาง ($\overline{X}$ = 3.35) และหลักการบริหารจัดการวงเครื่องสายสากล ($\overline{X}$ = 3.34) ตามลำดับ

ตารางที่ 3 แสดงความคิดเห็นด้านความรู้ความเข้าใจหลังการอบรม

ประเด็นความคิดเห็น	$\overline{X}$	S.D.	แปลความ
3. ความรู้ ความเข้าใจหลังการอบรม			
3.1 หลักการสอนเครื่องสายสากลเสียงสูง	4.88	0.35	มากที่สุด
3.2 หลักการสอนเครื่องสายสากลเสียงต่ำ	4.88	0.35	มากที่สุด
3.3 การใช้บทเพลง แบบฝึกหัดที่เหมาะสมเพื่อการฝึกปฏิบัติสำหรับกลุ่มเครื่องสายสากลเสียงสูง	4.88	0.35	มากที่สุด
3.4 การใช้บทเพลง แบบฝึกหัดที่เหมาะสมเพื่อการฝึกปฏิบัติสำหรับกลุ่มเครื่องสายสากลเสียงต่ำ	4.88	0.35	มากที่สุด
3.5 หลักการควบคุมวงเครื่องสายระดับเบื้องต้น – ระดับกลาง	4.63	0.51	มากที่สุด

ตารางที่ 3 แสดงความคิดเห็นด้านความรู้ความเข้าใจหลังการอบรม (ต่อ)

ประเด็นความคิดเห็น	$\overline{X}$	S.D.	แปลความ
3.6 หลักการบริหารจัดการวงเครื่องสายสากล	4.75	0.46	มากที่สุด
ค่าเฉลี่ยรวม	**4.81**	**0.40**	**มากที่สุด**

จากตารางที่ 3 พบว่า จำนวนผู้เข้าร่วมอบรมมีความรู้ความเข้าใจหลังการอบรมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.81 เมื่อพิจารณาผลการประเมินเป็นรายด้าน พบว่า หลักการสอนเครื่องสายสากลเสียงสูง หลักการสอนเครื่องสายสากลเสียงต่ำ การใช้บทเพลง แบบฝึกหัดที่เหมาะสมเพื่อการฝึกปฏิบัติสำหรับกลุ่มเครื่องสายสากลเสียงสูง และการใช้บทเพลง แบบฝึกหัดที่เหมาะสมเพื่อการฝึกปฏิบัติสำหรับกลุ่มเครื่องสายสากลเสียงต่ำ ($\overline{X}$ = 4.88) หลักการบริหารจัดการวงเครื่องสายสากล ($\overline{X}$ = 4.75) และหลักการควบคุมวงเครื่องสายระดับเบื้องต้น – ระดับกลาง ($\overline{X}$ = 4.63) ตามลำดับ

ตารางที่ 4 แสดงความคิดเห็นด้านการนำความรู้ไปใช้

ประเด็นความคิดเห็น	$\overline{X}$	S.D.	แปลความ
4. ด้านการนำความรู้ไปใช้			
4.1 ท่านสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปประยุกต์ใช้ในการปฏิบัติงานได้	4.88	0.35	มากที่สุด
4.2 ท่านสามารถนำความรู้ไปเผยแพร่ / ถ่ายทอดแก่ผู้อื่นได้	5.00	0.00	มากที่สุด
4.3 ท่านสามารถให้คำปรึกษาแก่ผู้อื่นได้	4.88	0.35	มากที่สุด
4.4 ท่านมีความมั่นใจและสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปใช้ได้	4.81	0.24	มากที่สุด
รวม	**4.89**	**0.24**	**มากที่สุด**

จากตารางที่ 4 พบว่า จำนวนผู้เข้าร่วมอบรมที่ตอบแบบสอบถามสามารถนำความรู้ไปใช้ได้ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.89 พบว่า เมื่อพิจารณาผลการประเมินเป็นรายด้าน พบว่า ท่านสามารถนำความรู้ไปเผยแพร่ / ถ่ายทอดแก่ผู้อื่นได้ ($\overline{X}$ = 5.00) ท่านสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปประยุกต์ใช้ในการปฏิบัติงาน

ได้ และท่านสามารถให้คำปรึกษาแก่ผู้อื่นได้ ($\overline{X}$ = 4.88) และท่านมีความมั่นใจและสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปใช้ได้ ($\overline{X}$ = 4.81) ตามลำดับ

ตารางที่ 5 แสดงผลการประเมินความสำเร็จของกิจกรรมอบรมโดยภาพรวม

ประเด็นความคิดเห็น	$\overline{X}$	S.D.	แปลความ
ด้านความพึงพอใจ	4.88	0.31	มากที่สุด
ด้านความรู้ความเข้าใจ	4.81	0.40	มากที่สุด
ด้านการนำความรู้ไปใช้	4.89	0.24	มากที่สุด
ความสำเร็จของโครงการภาพรวม	**4.86**	**0.31**	**มากที่สุด**

จากตารางที่ 5 ผลการประเมินความสำเร็จของกิจกรรมอบรมโดยภาพรวม พบว่า จำนวนผู้เข้าร่วมอบรมมีระดับความพึงพอใจต่อการจัดอบรม อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.88 ด้านมีความรู้ความเข้าใจอยู่ในระดับมากที่สด มีค่าเฉลี่ย 4.81 และด้านสามารถนำความรู้ไปใช้ได้ อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.89 เมื่อประเมินผลความสำเร็จของกิจกรรมอบรมโดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.86

สรุป

การบริการวิชาการแก่สังคมผ่านกิจกรรมอบรมหลักสูตรระยะสั้น “แนวทางการรวมวงเครื่องสายสากลสำหรับครูประถมศึกษา และครูมัธยมศึกษา ครั้งที่ 2” เป็นกิจกรรมที่จัดขึ้นต่อเนื่อง นับว่าได้รับการตอบรับที่ดีในการเข้าร่วมกิจกรรมจากครูผู้สอนทั่วภาคใต้ที่มีความสนใจ โดยพบว่าผลความสำเร็จของกิจกรรมอบรมโดยภาพรวม และความพึงพอใจต่อการจัดกิจกรรมของผู้เข้าร่วมอบรมอยู่ระดับมากที่สุด ซึ่งมีครูผู้สอนที่เคยเข้าร่วมกิจกรรมอบรมมาแล้วครั้งที่ผ่านมา แต่ก็ยังมีความต้องการเข้าร่วมเพื่อพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง ขณะเดียวกันยังพบว่าครูผู้สอนที่เข้าอบรมเป็นครั้งแรกมีอยู่จำนวนไม่น้อย จึงทำให้เห็นได้ว่าครูผู้สอนเครื่องสายสากลในภาคใต้ได้ให้ความสำคัญ และมีความตื่นตัวในการเข้าร่วมกิจกรรมอบรมเพื่อพัฒนาศักยภาพด้านการสอนเครื่องสายสากลของตนเอง ขณะเดียวผู้เข้าร่วมยังได้มีข้อเสนอแนะให้ทางคณะผู้จัด ควรจัดกิจกรรมอบรมดังกล่าวสำหรับกลุ่มนักเรียนด้วยเช่นกัน เพื่อเป็นพื้นที่แลกเปลี่ยนเรียนรู้สำหรับผู้เรียนในโรงเรียนต่าง ๆ สอดคล้องกับภานุพงศ์ เพ็งเรือง และคณะ (2563 : 63) กล่าวว่า หลักสูตรวิชาชีพระยะสั้นนั้น

มีความยืดหยุ่นตามสภาพของผู้เรียน ผู้สอนได้กำหนดจุดประสงค์และเนื้อหาการจัดการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับตัวหลักสูตร มุ่งเน้นในการวางพื้นฐานทางการปฏิบัติที่ถูกต้องให้กับผู้เรียน เพื่อที่จะทำให้ผู้เรียนสามารถต่อยอดและพัฒนาองค์ความรู้ได้อย่างต่อเนื่องและยั่งยืนในอนาคต ส่วนการกำหนดจุดประสงค์และเนื้อหารายวิชาจะเป็นการกำหนดแบบกว้าง ๆ เพื่อที่ผู้สอนจะได้สอดแทรกเนื้อหาอื่นและกิจกรรมเสริมการเรียนเข้าไปด้วยและสอนให้เหมาะกับผู้เรียนในแต่ละบุคคล ดังนั้นการจัดกิจกรรมครั้งนี้นับว่าเป็นทิศทางที่ดีต่อการพัฒนาการเรียนการสอนเครื่องสายสากล ทั้งครูผู้สอน นักเรียน นักศึกษา และมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาตอบโจทย์ตามพันธกิจหลักด้านบริการวิชาการแก่สถานศึกษาในท้องถิ่นและระดับภาคใต้ให้มีคุณภาพทางด้านการศึกษาดนตรีที่ดีต่อไป

บรรณานุกรม

ช่อทิพย์ ภู่มณี. (2565). สมรรถนะสำหรับการบรรเลงเดี่ยวจะเข้. **วารสารวิจัยราชภัฏพระนคร สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์**. 17(1), 302-303.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). **ดนตรีศึกษา : หลักการและสาระสำคัญ**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระราชบัญญัติมหาวิทยาลัยราชภัฏ. (2547). **ราชกิจจานุเบกษา.** เล่ม 121 ตอนพิเศษ 23 ก หน้า 2.

ภานุพงศ์ เพ็งเรือง และคณะ. (2563). การศึกษาการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรวิชาชีพระยะสั้น สาขาวิชาดนตรี ในวิทยาลัยสารพัดช่างเขตกรุงเทพมหานคร.**“วารสารสหศาสตร์” คณะสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.** 19(2), 63.

Stainer, Elizabeth. (1988). **Methodology of Theory Building.** Sydney: Educology Research Associates.

The National Association for Music Education. (2002). **National standards for music education.** [Online]. Available from: http://www.menc.org/publication/books/standards.htm [20 December 2023].

ข้อมูลสัมภาษณ์

ประภาส ขวัญประดับ. (2565, 28 ตุลาคม). **การเรียนการสอนเครื่องสากล.** สัมภาษณ์.

อติพล อนุกูล และสุทธิรักษ์ เอียดปุ่ม. (2565, 3 พฤศจิกายน). **การเรียนการสอนเครื่องสายสากล.** สัมภาษณ์.

การเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์ผ่านโอเพนซอร์ส เพื่อเสริมทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต
Learning Synthetic Music Sound through Open Source for Lifelong Learning Skills

ธนะรัชต์ อนุกูล*[1]
Tanarach Anukul*[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอการใช้โอเพนซอร์ส โปรแกรมวีซีวี แร็ค (VCV Rack) ในการเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์ เพื่อเสริมทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต ผู้เขียนอธิบายความสำคัญและการใช้งานของโปรแกรมนี้ โดยเน้นบทบาทของวีซีวี แร็ค เป็นตัวจำลองยูโรแร็ค โมดูลาร์ ซินธีไซเซอร์ (Eurorack modular synthesizer) ที่หลากหลาย ผลลัพธ์การใช้โปรแกรมวีซีวี แร็ค รวมถึงการเพิ่มความรู้ทางดนตรี ทักษะการสร้างดนตรี การส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ การแก้ไขปัญหา และการแบ่งปันเผยแพร่ผลงาน เพื่อเสริมความเข้าใจในความสัมพันธ์ระหว่างโมดูลและส่วนประกอบของเสียงดนตรี และเพื่อฝึกการสร้างเสียงดนตรีผ่านการเชื่อมโมดูลเข้าด้วยกัน เสริมความคิดสร้างสรรค์ การคิดวิเคราะห์และการแก้ไขปัญหา เพื่อให้ผู้ใช้สามารถสร้างเสียงดนตรีตามความต้องการของตนเองได้

คำสำคัญ : โอเพนซอร์ส / เสียงดนตรีสังเคราะห์ / การเรียนรู้ตลอดชีวิต

Abstract

This article presents the use of the "VCV Rack" program for synthesizer music learning, utilizing an open-source production model to enhance lifelong learning skills. The author explains the significance and functionality of this program, emphasizing its role as a versatile Eurorack modular synthesizer simulator. The outcomes of using VCV

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

Received: Dec 17, 2023 / **Revised:** Feb 08, 2024 / **Accepted:** Feb 22, 2024

Rack include increasing music theory knowledge, honing music creation skills, fostering creativity, problem-solving, and promoting openness to share work. This enables users to gain a deeper understanding of the relationships between modules and sound components. Furthermore, it provides hands-on experience in sound synthesis by connecting modules to create desired sounds, enhancing creativity, analytical thinking, and problem-solving abilities to achieve their desired musical outcomes.

Keywords : Open-source / Synthesizer music / Lifelong learning skills

บทนำ

การเรียนรู้ตลอดชีวิตเป็นแนวทางสำคัญที่ควรให้ความสำคัญ (กลุ่มยุทธศาสตร์กำลังคนในระบบการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม, 2563: 19) ไม่เพียงเพราะช่วยในการพัฒนาและเสริมสร้างทรัพยากรมนุษย์ของประเทศให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงในสังคมและการทำงานที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในปัจจุบัน การเรียนรู้ตลอดชีวิตยังช่วยเพิ่มทักษะและความรู้ที่จำเป็นในชีวิตประจำวันให้มีความสามารถในการปรับตัวและประสบความสำเร็จในสิ่งที่สามารถทำได้อย่างมีความมั่นใจและมีประสิทธิภาพ เพราะฉะนั้น การเรียนรู้ตลอดชีวิตไม่ใช่เพียงแค่การเรียนเพื่อเรียนรู้เพียงอย่างเดียว แต่เป็นการเตรียมตัวให้พร้อมกับการเปลี่ยนแปลงและสร้างสรรค์ในโลกปัจจุบันที่เต็มไปด้วยความหลากหลายและความท้าทาย

การเรียนรู้ตลอดชีวิตเป็นหัวใจของยุทธศาสตร์และแผนการศึกษาของประเทศเราเน้นให้คนทุกคนมีโอกาสพัฒนาทักษะและความรู้ที่จำเป็นสำหรับการปรับตัวกับการเปลี่ยนแปลงในสังคมและเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะในปีงบประมาณ 2567 นี้ (สำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการ, 2566: 3) มีการเตรียมความพร้อมของบุคลากรให้มีความรู้และทักษะที่ทันสมัย เพื่อให้สามารถเข้ากับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในโลกของเทคโนโลยีและการเปลี่ยนแปลงในสังคมได้อย่างเหมาะสม การเรียนรู้ที่เน้นการปรับตัวเป็นสำคัญอย่างมาก เพราะช่วยให้มีความเข้าใจและสามารถใช้ประโยชน์จากการเปลี่ยนแปลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผ่านการพัฒนาทักษะฯ นี้

การพัฒนาทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิตช่วยเสริมความสามารถในการแก้ไขปัญหา คิดวิเคราะห์ และทำงานร่วมกับผู้อื่นอย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเป็นทักษะสำคัญในการสร้างสรรค์และพัฒนาองค์กร (สุบิน ไชยะและคณะ, 2562: 261) การส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตเน้นให้ผู้เรียนสามารถเปลี่ยนจากการเป็นผู้รับความรู้แบบไม่มีความรับผิดชอบเป็นผู้นำการเรียนรู้ด้วยตนเอง และมีความสามารถในการปรับตัวได้อย่างคล่องตัว โดยการสร้างทัศนคติที่เน้นคุณลักษณะเป็นผู้ประกอบการ เพื่อให้สามารถพัฒนาคุณภาพและความสามารถในการรับมือกับการเปลี่ยนแปลงของโลกโดยเฉพาะในด้านเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว สิ่งที่สามารถทำให้การจัดการเรียนการสอนมีประสิทธิภาพต่อตัวผู้เรียนเพิ่มขึ้นคือการเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลางนั่นเอง

การเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลางในการเรียนการสอนเป็นแนวทางที่ทำให้ผู้เรียนเป็นผู้นำในการเรียนรู้ เกิดการยอมรับความแตกต่างของผู้เรียนแต่ละคน และให้ความสำคัญกับรูปแบบการเรียนรู้และความสนใจที่หลากหลาย (ประยูร บุญใช้, 2561: 85) ต่างจากการสอนแบบเดิมที่อาจทำให้ผู้สอนเป็นผู้นำเสมอ แนวทางการเรียนรู้นี้ช่วยให้ผู้เรียนเกิดการพัฒนาทักษะการคิดที่สูงขึ้นและมีส่วนร่วมในกระบวนการเรียนรู้ นอกจากนี้ ผู้สอนยังเป็นผู้อำนวยความสะดวกและให้คำแนะนำเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ของผู้เรียน โดยไม่ให้คำตอบอย่างเดียว แต่เน้นการสนับสนุนและกระตุ้นทักษะและความคิดสร้างสรรค์ให้เติบโตขึ้นไปด้วยกัน

การเรียนรู้เสียงสังเคราะห์เป็นกระบวนการที่น่าสนใจของการสร้างสรรค์เสียงดนตรี โดยใช้การจำลองการทำงานของอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างเสียง เทคโนโลยีเหล่านี้มีอิทธิพลในงานสร้างสรรค์และการสร้างเสียงดนตรีในระดับมืออาชีพ (Höst & Oručević-Alagić, 2011: 618) โมดูลาร์ (Modular) เป็นวิธีการสร้างเสียงดนตรีโดยใช้การรวมกลุ่มของอุปกรณ์โมดูล (Modules) ที่สร้างเสียงที่หลากหลายและไม่มีขีดจำกัด

ยูโรแร็ค โมดูลาร์ ซินธีไซเซอร์เป็นระบบที่เน้นความยืดหยุ่นและการปรับแต่งเสียงอย่างสูง ด้วยการใช้โมดูลต่าง ๆ ที่สามารถต่อเข้ากันได้เพื่อสร้างเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ (John, M., & Yee-King, M., 2015: 6) วีซีวี แร็ค (VCV Rack) เป็นโปรแกรมที่จำลองระบบยูโรแร็ค โมดูลาร์ ซินธีไซเซอร์อย่างละเอียดและหลากหลาย (Gabrielli, L., 2020: 1) การใช้โอเพนซอร์สในการพัฒนาระบบทางด้านคอมพิวเตอร์เป็นแนวคิดที่สำคัญและมีความเป็นมาอย่างยาวนาน โดยการเปิดเผย

แหล่งที่มาและหลักการของเทคโนโลยี เป็นประโยชน์ในการเรียนรู้และการปรับปรุงระบบตามความต้องการของผู้ใช้ (Seker, A., et al., 2020: Abstarct)

บทความนี้มีวัตถุประสงค์หลักคือนำเสนอความรู้และความเข้าใจในการสร้างเสียงดนตรีโดยใช้โปรแกรมวีซีวี แร็ค รวมถึงการพัฒนาทักษะในการใช้โปรแกรมดังกล่าว ผลลัพธ์การเรียนรู้นี้จะเป็นปัจจัยที่มีผลต่อผลการเรียนของผู้เรียน และสามารถปรับปรุงกระบวนการการเรียนรู้ให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นในอนาคต นำโอกาสที่ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะทางเทคโนโลยีและการสร้างสรรค์ในด้านนี้ได้อย่างเต็มศักยภาพ

เนื้อหา

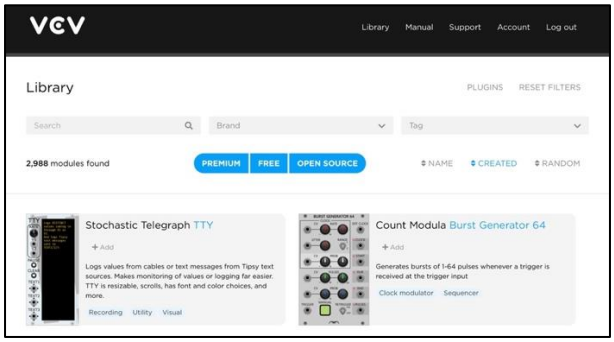
การเรียนรู้ตลอดชีวิตของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยมี 3 กลุ่มทักษะหลัก (สุบิน ไชยยะ และคณะ, 2562: 62) ประกอบด้วย 1) ทักษะการคิด ประกอบด้วย 4 ทักษะย่อยที่สำคัญ ได้แก่ ทักษะการคิดวิเคราะห์ การคิดสร้างสรรค์ การคิดแก้ปัญหา และทักษะการคำนวณ 2) ทักษะการเรียนรู้ ประกอบด้วย 4 ทักษะย่อยที่สำคัญ ได้แก่ ทักษะการรู้สารสนเทศ การเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง การทำงานเป็นทีมและมีมนุษยสัมพันธ์ และทักษะการวิจัย 3) ทักษะด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร ประกอบด้วย 2 ทักษะย่อยที่สำคัญ ได้แก่ ทักษะด้านเทคโนโลยีสารสนเทศ และทักษะการสื่อสาร

ในส่วนเนื้อหาของบทความนี้ เป็นการทำความเข้าใจเกี่ยวกับโปรแกรมวีซีวี แร็ค (VCV Rack Software) เพื่อส่งเสริมทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิตที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลางผ่านกระบวนการการเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์ นอกจากนี้แนวทางการใช้โปรแกรมวีซีวี แร็ค ถูกนำเสนอเพื่อช่วยให้ผู้เรียนมีประสิทธิภาพในการใช้โปรแกรมเพื่อการเรียนรู้ดนตรีสังเคราะห์อย่างเต็มประสิทธิภาพและคุ้มค่า

1. การส่งเสริมทักษะการคิดทางด้านดนตรีโดยใช้โปรแกรมวีซีวี แร็ค

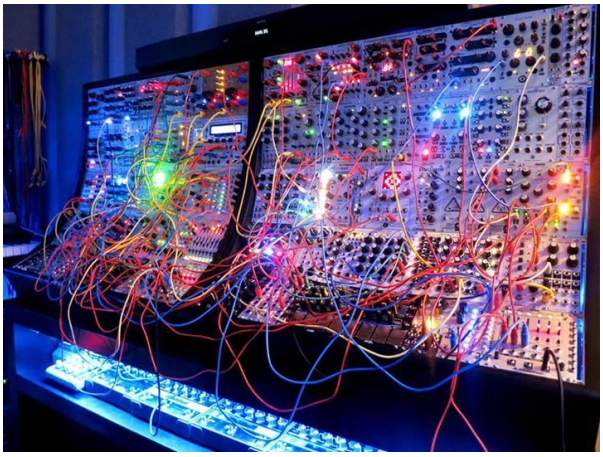
โปรแกรมวีซีวี แร็ค เป็นโปรแกรมคอมพิวเตอร์ที่ถูกออกแบบมาเพื่อจำลองการทำงานของยูโรแร็ค โมดูลาร์ ซินธีไซเซอร์ อย่างละเอียดและได้รับความนิยมอย่างมากในวงการเสียงสังเคราะห์และดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Electronic Music) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวงการนักสร้างเสียงสังเคราะห์และผู้เรียนในสาขาดนตรี (Gabrielli, L., 2020: 15) โปรแกรมวีซีวี แร็ค ถูกสร้างขึ้นในรูปแบบโอเพนซอร์ส ซึ่งหมายความว่าผู้ใช้สามารถดาวน์โหลดและใช้งานโปรแกรมนี้ได้โดยไม่มีค่าใช้จ่าย

เพิ่มเติม นอกจากนี้ยังเปิดโอกาสให้ผู้ใช้ปรับแต่งโปรแกรมตามความต้องการของแต่ละบุคคลตามที่ต้องการ



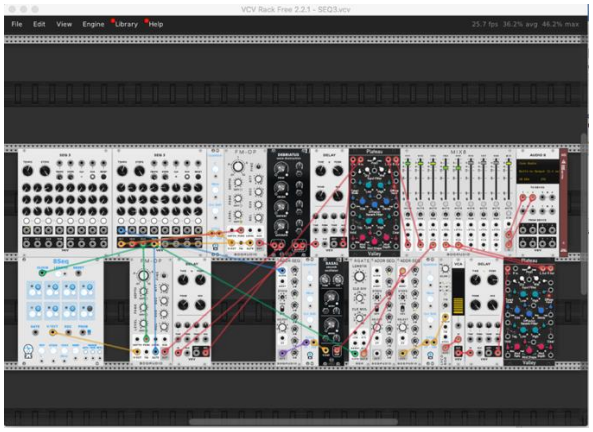
ภาพที่ 1 เว็บไซต์ vcvrack.com
ที่มา : ผู้เขียน

การใช้โปรแกรมวีซีวี แร็ค เป็นฐานในการจำลองยูโรแร็ค โมดูลาร์ ซินธีไซเซอร์ เสมือนเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ใช้สามารถสร้างเสียงดนตรีได้อย่างหลากหลายและสร้างดนตรีแบบอิสระตามความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง โมดูล (Modules) ที่มีให้ในโปรแกรมวีซีวี แร็ค มีคุณสมบัติและการทำงานที่หลากหลาย เช่น โมดูลออสซิเลเตอร์ (Oscillator) ที่ใช้ในการสร้างคลื่นเสียงต้นฉบับที่เป็นพื้นฐานของเสียงดนตรี โมดูลฟิลเตอร์ (Filter) ที่ใช้ในการปรับแต่งและแต่งเสียงตามต้องการเพื่อให้ได้ลักษณะเสียงที่ต้องการ และโมดูลเอนเวล็อป (Envelope) ที่ใช้ในการควบคุมการเปลี่ยนแปลงความแรงและคุณลักษณะของเสียงในแต่ละช่วงของหน่วยเวลา โดยการนำเสนอและใช้งานโมดูลเหล่านี้ผู้ใช้สามารถสร้างเสียงดนตรีที่ไม่เหมือนใครได้อย่างอิสระและสร้างผลงานเพลงของตนเองในลักษณะที่ไม่มีข้อจำกัดทางดนตรีและความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง (Ng, H. H., 2019: Abstarct)



ภาพที่ 2 ยูโรแร็ค โมดูลาร์ ซินธีไซเซอร์ (Eurorack modular synthesizer)
ที่มา : Richard Devine, 2023

ผู้ใช้สามารถเชื่อมโมดูลเหล่านี้เข้าด้วยกันเพื่อสร้างเสียงดนตรีที่ไม่มีข้อจำกัด และนำไปใช้ในการสร้างเพลงหรืองานสร้างสรรค์ต่าง ๆ ได้ตามความต้องการของนักประพันธ์และนักสร้างเสียงดนตรี (Nolan, J., et al., 2021: 5)



ภาพที่ 3 วีซีวี แร็ค (VCV Rack) software
ที่มา : ผู้เขียน

สรุป โปรแกรมวีซีวี แร็ค ส่งเสริมทักษะการคิดอย่างสร้างสรรค์ในการสร้างเสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ทำให้ผู้ใช้สร้างเสียงที่ไม่ซ้ำซากและมีความเป็นเอกลักษณ์

โมดูลที่มีในโปรแกรมช่วยสร้างเสียงดนตรีหลากหลาย (Fox, A. & Wu, J., 2022: 9) และเปิดโอกาสให้นักเพลงและนักสร้างเสียงดนตรีสร้างเพลงหรืองานสร้างสรรค์ต่าง ๆ ตามความต้องการของตน และเป็นแหล่งเรียนรู้และพัฒนาทักษะด้านดนตรีสังเคราะห์อย่างคุ้มค่าแก่ศิลปินอาชีพและนักศึกษา

2. การเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์เพื่อการส่งเสริมทักษะการเรียนรู้ เป็นส่วนที่แสดงถึงผลลัพธ์การเรียนรู้ของผู้เรียนที่ใช้โปรแกรมวีซีวี แร็ค ในการเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์ โดยมีหลักการและวิธีการดังนี้

2.1 การเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์เพื่อเพิ่มความรู้ในทฤษฎีดนตรีเป็นสิ่งสำคัญ ผู้เรียนได้ศึกษาหลักการและส่วนประกอบที่เกี่ยวข้องกับการสร้างเสียงดนตรี รวมถึงเข้าใจคุณสมบัติต่าง ๆ ของเสียงและวิธีการปรับแต่งเสียงตามต้องการ การศึกษาความถี่และสูตรการคำนวณเสียงดนตรีช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจความสัมพันธ์ของความถี่และเสียงในโน้ตต่าง ๆ (Harasim D., et al., 2020: 223)

การเรียนรู้วิธีการคำนวณความถี่ของเสียงในดนตรีสังเคราะห์ช่วยในการเข้าใจโครงสร้างของเสียงดนตรี และสร้างเสียงที่มีคุณภาพ ผ่านการฝึกฝนความคิดทางคณิตศาสตร์ เช่น การใช้อัตราส่วนและการแปลงฟังก์ชัน เพื่อสร้างเสียงใหม่ การใช้ความรู้นี้ช่วยสร้างเสียงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์และเป็นการสร้างนวัตกรรม

2.2 การใช้โปรแกรมวีซีวี แร็ค ช่วยพัฒนาทักษะการสร้างเสียงดนตรีของผู้เรียน (Hickey, M., 1997: Abstract) โดยผู้เรียนใช้โมดูลต่าง ๆ ที่มีในโปรแกรม เพื่อจำลองการทำงานของอุปกรณ์สังเคราะห์เสียง เช่น โมดูลออสซิเลเตอร์ (Oscillator) โมดูลฟิลเตอร์ (Filter) โมดูลเอนเวล็อป (Envelope) โมดูลแอลเอฟโอ (LFO) โมดูลมิกเซอร์ (Mixer) โมดูลซีเควนเซอร์ (Sequencer) โมดูลเอฟเฟค (Effect) โมดูลมิดิ (MIDI) โมดูลอินเตอร์เฟส (Interface) ฝึกการต่อโมดูลผ่านการแพตชิ่ง (Patching) เพื่อควบคุมพารามิเตอร์และสร้างเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองที่ผ่านการส่งสัญญาณซีวีและสัญญาณเสียงไปยังโมดูลต่าง ๆ ตามที่ต้องการ

2.3 ผู้เรียนได้สร้างเสียงดนตรีที่ไม่ซ้ำซากจากการออกแบบตามจินตนาการและความชอบของตนเอง (Flannery, M. B., & Woolhouse, M. H., 2021: 13) ด้วยการสร้างเสียงดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะและการสำรวจเสียงที่ไม่คุ้นเคยมาก่อนเป็นการใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการปรับปรุงและพัฒนาเสียงดนตรี

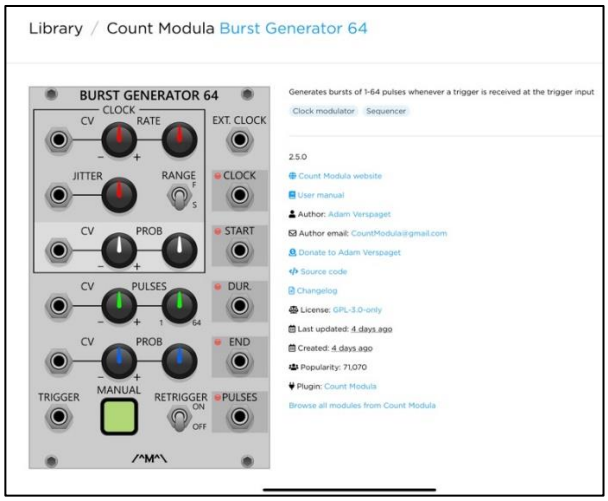
ของตนให้มีคุณภาพ การเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างเสียงดนตรีของผู้เรียนเป็นแนวทางในการพัฒนาการเรียนรู้

ภาพที่ 4 การนำเสนอผลงาน วีซีวี แร็ค (VCV Rack) ของผู้เรียน
ที่มา : ผู้เขียน

2.4 ผู้เรียนสามารถบันทึกการสร้างเสียงดนตรีและโมดูลด้วยโปรแกรมวีซีวี แร็ค เป็นไฟล์เสียงหรือวิดีโอ แล้วแบ่งปันผลงานเพื่อรับคำแนะนำและวิจารณ์ เพื่อปรับปรุงผลงาน เป็นการแลกเปลี่ยนความรู้และแนวคิดใหม่

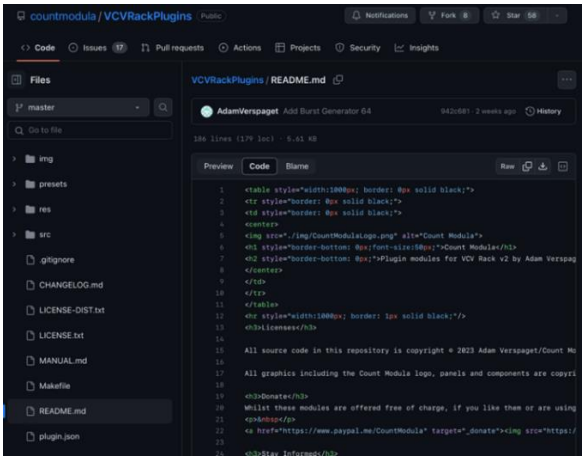
สรุป การนำเสนอผลงานด้วยวีซีวี แร็ค และการแลกเปลี่ยนผลงานเพื่อรับคำแนะนำเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้และแนวคิดใหม่ เสริมสร้างการเรียนรู้ และการนำเสนอผลงานในรูปแบบที่เป็นทางการและเปิดโอกาสให้ได้รับคำปรึกษาและวิจารณ์เพื่อปรับปรุงผลงานต่อไป โดยใช้ความรู้และข้อเสนอแนะที่ได้รับจากผู้อื่นในชุมชนการเรียนรู้ดนตรีสังเคราะห์ในวงการดนตรีและเทคโนโลยีเสียงดนตรีโดยรอบได้รับประโยชน์อย่างมาก ทั้งการศึกษาทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติจริงผ่านการสร้างเสียงดนตรีที่มีคุณภาพ และเป็นเอกลักษณ์ได้อย่างสมบูรณ์แบบ ด้วยความสนุกสนานในการเรียนรู้ผ่านการทดลองและสร้างสรรค์ในโลกดนตรีอย่างเชิงลึกและครอบคลุม

3. แนวทางการใช้โปรแกรมวีซีวี แร็ค เพื่อส่งเสริมทักษะด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร เป็นส่วนที่แนะนำแนวทางในการใช้โปรแกรมวีซีวี แร็ค ให้มีประสิทธิภาพในการเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์ การศึกษาคู่มือการใช้โปรแกรม การดูวิดีโอตัวอย่าง การทดลองผิดลองถูก หรือการขอคำแนะนำจากผู้ใช้อื่น ๆ



ภาพที่ 5 การเผยแพร่ข้อมูลสาธารณะของโปรแกรม
ที่มา : ผู้เขียน

การใช้โอเพนซอร์สในการเรียนรู้ดนตรีสังเคราะห์เป็นแนวทางที่สำคัญในการศึกษาด้านดนตรี ผู้เรียนสามารถเรียนรู้การสร้างเสียงดนตรีได้อย่างสร้างสรรค์โดยไม่มีข้อจำกัดในการใช้และปรับแต่ง ระบบโอเพนซอร์สเน้นการเปิดเผยแหล่งที่มาและหลักการของเทคโนโลยีที่ใช้ ให้ผู้สนใจเข้าถึงและใช้งานได้อย่างอิสระและไม่มีค่าใช้จ่ายเพิ่มเติมพิเศษ (Randhawa, S., 2009: 159)

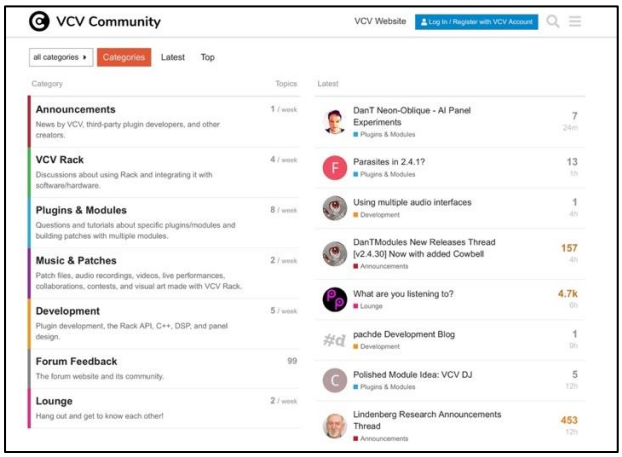


ภาพที่ 6 ข้อมูล Source Code
ที่มา : ผู้เขียน

การใช้โอเพนซอร์สในการเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์เปิดโอกาสให้ผู้เรียนศึกษาและปฏิบัติการสร้างเสียงดนตรีจากข้อมูลที่ไม่ใช่ดนตรีอย่างอิสระ โดยเน้นความเป็นเอกลักษณ์และความสร้างสรรค์ของผู้เรียน (Beans, C., 2017: 4564) ช่วยในการเข้าใจหลักการและกระบวนการทำงานของระบบเสียง รวมถึงเพิ่มทักษะในการใช้โปรแกรมการสร้างเสียง การเรียนรู้นี้มีศักยภาพที่สามารถนำไปใช้ได้ในหลากหลายสาขา

การใช้โอเพนซอร์สในการเรียนเสียงดนตรีสังเคราะห์เน้น "การเปิดเผย" และ "เข้าถึงได้ง่าย" ผ่านการเรียนรู้เสียงดนตรีสังเคราะห์ โดยใช้โอเพนซอร์สเปิดโอกาสให้ผู้ใช้ทำความเข้าใจโมเดลที่ใช้สร้างเสียงดนตรีอย่างละเอียด เปรียบเสมือนปลายทางให้ผู้เรียนสามารถปรับปรุงและพัฒนาโมเดลต่าง ๆ เพื่อสร้างผลงานของตนเองได้

การเปิดเผยโครงสร้างและโค้ดของโมเดลเป็นจุดเด่นที่สำคัญ เนื่องจากผู้ใช้สามารถทำความเข้าใจและปรับแต่งโมเดลตามต้องการ ทำให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงความรู้และเทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างเสียงดนตรี (Boon H., 2023: 4) การเรียนรู้ดนตรีสังเคราะห์ไม่จำเป็นต้องมีพื้นฐานทางวิทยาศาสตร์ทางคอมพิวเตอร์มาก่อน และสามารถใช้ในการสร้างเสียงดนตรีที่มีความสมบูรณ์และเกิดนวัตกรรมใหม่ได้อย่างมีประสิทธิภาพ



ภาพที่ 7 ชุมชนผู้สนใจในเสียงสังเคราะห์
ที่มา : ผู้เขียน

นอกจากนี้ โอเพนซอร์สยังเปิดโอกาสให้ชุมชนของผู้สนใจเสียงดนตรีสังเคราะห์มาร่วมมือกันพัฒนาโมเดลและเครื่องมือต่าง ๆ (Sturm, B. L., et al., 2019: 4-5) โดยผ่านการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ ทำให้ชุมชนของผู้สนใจเสียงดนตรีสังเคราะห์มีโอกาสเข้าถึงเครื่องมือและเทคโนโลยีที่ทันสมัยและมีคุณภาพสูง เช่น การใช้โมเดลเสียงสำเร็จรูปจากชุมชนได้อย่างอิสระ ผลรวมทั้งหมดนี้ช่วยสร้างสภาวะที่เอื้อต่อการพัฒนาและนวัตกรรมในด้านเสียงดนตรีสังเคราะห์อย่างต่อเนื่องและยั่งยืน

“เข้าถึงได้ง่าย” การเข้าถึงโมเดลที่ใช้สร้างเสียงดนตรีสังเคราะห์อย่างง่ายและสะดวกเป็นที่น่าสนใจ เนื่องจากผู้ใช้สามารถดาวน์โหลดโมเดลจากแหล่งที่เชื่อถือได้อย่างง่ายดาย เช่น มิวส์เน็ท (MuseNet) หรือ เอนซินธ์ซูปเปอร์ (NSynth Super) ของกูเกิล (Google) (Engel, J., et al., 2017: 13) และนำมาใช้กับโปรแกรมหรืออุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น อาเบอตันไลฟ์ (Ableton Live) หรือ ราสพ์เบอรี่พี (Raspberry Pi) ทำให้ผู้ใช้สามารถสร้างเสียงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ได้อย่างสร้างสรรค์และตามความต้องการของตนเอง

ภาพที่ 8 เครื่องสังเคราะห์เสียง Ai “Nysynth Super”
ที่มา : Plimmer, H., 2018

การเข้าถึงโมเดลเสียงดนตรีสังเคราะห์นี้ไม่เพียงแค่สร้างเสียงดนตรีเท่านั้น แต่ยังเป็นเครื่องมือที่ส่งเสริมความสนุกสนานและความหลากหลายในการสร้างสรรค์ดนตรีและการออกแบบเสียงดนตรี (Oberholtzer, Josiah W. , 2015: 248-249) การใช้โมเดลเสียงดนตรีสังเคราะห์ยังเปิดโอกาสให้บุคคลทั่วไปเข้ามาสร้างเสียงดนตรีเพื่อความสนุกสนานและสร้างผลงานดนตรีของตนเองอย่างเริ่มต้นได้อย่างไม่ยาก

และซับซ้อน การเข้าถึงโมเดลนี้ยังส่งเสริมนวัตกรรมและความหลากหลายในดนตรีและเสียงเครื่องดนตรี

อีกทั้งการใช้โมเดลเสียงดนตรีสังเคราะห์นี้ยังเปิดโอกาสให้ชุมชนของผู้สนใจเสียงดนตรีสังเคราะห์มาร่วมมือกันพัฒนา นำเสนอเทคโนโลยีและนวัตกรรมในด้านผลงานเพลงและการสร้างเสียงดนตรีไปสู่สาธารณะทั่วไปอย่างเข้าใจง่ายและเน้นความสนุกสนาน ทำให้เสียงดนตรีสังเคราะห์กลายเป็นเครื่องมือที่ทุกคนสามารถสร้างความสนุกและสร้างผลงานดนตรีของตนเองได้อย่างเริ่มต้นได้อย่างไม่ยากและซับซ้อน (Graakjær, N.J. & Bonde, A., 2018: 1517-1518) การเข้าถึงโมเดลนี้มีผลที่ทำให้เกิดการกระจายความรู้และผลงานสร้างสรรค์ในดนตรีได้อย่างมากขึ้นและเกิดความหลากหลายในผลงานดนตรีและการออกแบบเสียงดนตรีอีกด้วย

การใช้โอเพนซอร์สในการเรียนรู้ดนตรีสังเคราะห์เป็นแนวทางสำคัญในการศึกษาด้านดนตรี เช่นเดียวกับการเสริมทักษะด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร เป็นเครื่องมือที่ช่วยให้ผู้เรียนสร้างเสียงดนตรีจากข้อมูลที่ไม่ใช่ดนตรีได้อย่างอิสระ โดยไม่มีข้อจำกัดในการใช้และปรับแต่ง โอเพนซอร์สเน้นการเปิดเผยแหล่งที่มาและหลักการของเทคโนโลยี เพื่อให้ผู้สนใจเข้าถึงและใช้งานได้อย่างอิสระ นอกจากนี้ยังช่วยเสริมความเป็นเอกลักษณ์และความสร้างสรรค์ของผู้เรียน พัฒนาความเข้าใจและทักษะในการใช้โปรแกรมการสร้างเสียง โดยมีศักยภาพที่นำไปใช้ได้ในหลากหลายสาขา การร่วมมือผ่านคอลลาโบเรชันชุมชนของผู้สนใจดนตรีสังเคราะห์ยังช่วยส่งเสริมนวัตกรรมและความหลากหลายในดนตรีและเสียงดนตรีในปัจจุบันได้อย่างต่อเนื่องและยั่งยืน

สรุป

บทความนี้เน้นการอธิบายถึงบทบาทของโปรแกรมวีซีวี แร็ค ในการส่งเสริมทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต โดยให้ความสำคัญกับผู้ใช้เป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ โปรแกรมนี้ส่งเสริมการคิดอย่างสร้างสรรค์ในการสร้างเสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ทำให้ผู้ใช้สามารถสร้างเสียงที่ไม่ซ้ำซากและมีความเป็นเอกลักษณ์ได้ เน้นการสร้างเสียงดนตรีหลากหลายผ่านโมดูลที่มีในโปรแกรม และเปิดโอกาสให้นักเพลงและนักสร้างเสียงดนตรีสร้างเพลงหรืองานสร้างสรรค์ต่าง ๆ ตามความต้องการของตนเอง

การนำเสนอผลงานด้วย วีซีวี แร็ค และการแลกเปลี่ยนผลงานเพื่อรับคำแนะนำเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้และแนวคิดใหม่ เสริมสร้างการเรียนรู้และการนำเสนอผลงานในรูปแบบที่เป็นทางการ นอกจากนี้ยังเปิดโอกาสให้ได้รับคำปรึกษาและวิจารณ์เพื่อปรับปรุงผลงานต่อไป โดยใช้ความรู้และข้อเสนอแนะที่ได้รับจากผู้อื่นในชุมชนการเรียนรู้ดนตรีสังเคราะห์ในสังคมนักดนตรีและเทคโนโลยีเสียงดนตรี

โปรแกรมนี้ไม่เพียงเป็นเครื่องมือสร้างเสียงดนตรีเท่านั้น แต่ยังเป็นแหล่งเรียนรู้และพัฒนาทักษะด้านดนตรีสังเคราะห์อย่างคุ้มค่า และช่วยส่งเสริมการเรียนรู้ในด้านทฤษฎีและการปฏิบัติด้านดนตรี โดยเน้นการทดลองและสร้างสรรค์ผ่านการเรียนรู้ดนตรีเชิงลึกและมีความครอบคลุม การใช้โอเพนซอร์สในการเรียนรู้ดนตรีสังเคราะห์เป็นแนวทางสำคัญในการศึกษาด้านดนตรี เพราะช่วยเสริมทักษะด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร และเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้ผู้เรียนสามารถสร้างเสียงดนตรีสังเคราะห์จากข้อมูลที่ไม่ใช่เพียงเสียงเครื่องดนตรีอย่างเดียวได้อย่างมีอิสระ โดยไม่มีข้อจำกัดในการใช้และการปรับแต่งพัฒนาผลงานของตนเอง

จากการที่ผู้เขียนใช้โปรแกรมนี้จัดการเรียนการสอนในรายวิชาเทคโนโลยีด้านดนตรีสำหรับนิสิตวิชาเอกดนตรีตะวันตกชั้นปีที่ 1 ทำให้ผู้สอนสามารถช่วยเสริมความเป็นเอกลักษณ์และความสร้างสรรค์ของผู้เรียน พัฒนาความเข้าใจและทักษะในการใช้โปรแกรมการสร้างเสียง และมีศักยภาพที่นำไปใช้ได้ในหลากหลายสาขา ได้มีการนำเครื่องมือไปร่วมสร้างผลงานร่วมกับนิสิตวิชาเอกศิลปะการแสดง ทำให้ผู้เรียนสามารถออกแบบเสียงของตนเองได้อย่างอิสระ มีการร่วมมือผ่านชุมชนของผู้สนใจในเรื่องของเสียงดนตรีสังเคราะห์ ทำให้ช่วยส่งเสริมนวัตกรรมและความหลากหลายในผลงานด้านดนตรีและเสียงเครื่องดนตรีในปัจจุบันได้อย่างต่อเนื่องและยั่งยืน

บรรณานุกรม

กลุ่มยุทธศาสตร์กำลังคนในระบบการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม. (2563). **รายงานการศึกษาการส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิต (Lifelong learning) เพื่อรองรับการพลิกโฉมฉับพลันและวิกฤตการณ์โลก.** กรุงเทพฯ: สำนักงานสภานโยบายการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรมแห่งชาติ.

ประยูร บุญใช้. (2561). การสังเคราะห์งานวิจัยที่ใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง : โมเดลซิปปา (CIPPA Model) ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน. **วารสารวิชาการหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยสกลนคร.** 10(2), 77-87.

สุบิน ไชยยะ, พฤทธิ์ ศิริบรรณพิทักษ์, ปิยพงษ์ สุเมตติกุล. (2562). ทักษะที่จำเป็นต่อการ เรียนรู้ตลอดชีวิตของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัย : กรอบแนวคิดเชิงทฤษฎี. **วารสารครุศาสตร์สาร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.** 48(2), 260-279.

สำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการ. (2566). **ประกาศกระทรวงศึกษาธิการ ลงวันที่ 29 ธันวาคม 2565 เรื่อง นโยบายและจุดเน้นของกระทรวงศึกษาธิการประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2567**. กรุงเทพฯ: กระทรวงศึกษาธิการ.

Beans, C. (2017). Musicians join scientists to explore data through sound. **Proceedings of the National Academy of Sciences, Science And Culture.** 114(18), 4563-4565.

Boon, H. (2023, August). Live Coding and Music Production as Hybrid Practice. **Organised Sound, Cambridge University Press**. 28(2), 253–263.

Engel, J., Resnick, C., Roberts, A., & Norouzi, M. (2017). Neural Audio Synthesis of Musical Notes with WaveNet Autoencoders. **Proceedings of the 34th International Conference on Machine Learning**, Sydney, Australia, PMLR 70.

Flannery, M. B., & Woolhouse, M. H. (2021). Musical Preference: Role of Personality and Music-Related Acoustic Features. **Music & Science.** 4, 1-14.

Fox, A & Wu, J. (2022). Teaching Modular Synth and Sound Design Online During COVID-19: Maximizing Learning Outcomes Through Open- Source Software and Student-Centered Pedagogy. **Conference: Audio Engineering Society (AES) Convention 151.** Las Vegas. 1-10.

Gabrielli, L. (2020). **Developing Virtual Synthesizers with VCV Rack.** New York : Focal Press.

Graakjær, N.J. and Bonde, A. (2018), "Non-musical sound branding – a conceptualization and research overview", **European Journal of Marketing.** 52(7/8), 1505-1525.

Harasim, D., Schmidt, S. E., & Rohrmeier, M. (2020, January 10). Axiomatic scale theory. **Journal of Mathematics and Music**. 14(3), 223–244.

Hickey, M. (1997, June). The Computer as a Tool in Creative Music Making. **Research Studies in Music Education**. 8(1), 56–70.

Höst, M., & Oručević-Alagić, A. (2011). A systematic review of research on open source software in commercial software product development. **Information & Software Technology**. 53(6), 616-624.

John, M., & Yee-King, M. (2015). The use of interactive genetic lgorithms in sound design: a comparative study. **Computers in Entertainment.** 1(1), 1-18.

Ng, H. H. (2019). Collective Free Music Improvisation as a Sociocommunicative Endeavor: A Literature Review. **Update: Applications of Research in Music Education**. 37(2), 15-23.

Nolan, J., Thumlert, K., Chan, H., & Kitzmann, A. (2021). Together, Apart: Modular Sound Communities in the Age of COVID-19. **Journal of Music, Health, and Wellbeing.** 11(12), 1-15

Oberholtzer, Josiah W. (2015). **A Computational Model of Music Composition.** Doctoral dissertation Graduate School of Arts & Sciences, Harvard University.

Plimmer, H. (2018). **Making music with NSynth Super.** [Online.] Available from https://www.youtube.com/watch?v=0fjopD87pyw. [27 December 2023].

Randhawa, S. (2009). Open source software and libraries. OCLC Systems & Services: **International Digital Library Perspectives**. 25(3), 159-169.

Richard Devine. (2023). **The 11 Best Eurorack Synth Modules Of 2013.** [Online.] Available from https://www.synthtopia.com/content/2013/12/. [27 December 2023]. 21/the-11-best-eurorack-synth-modules-of-2013/.

Seker, A., Diri, B., Arslan, H., & Amasyalı, M. F. (2020). Open Source Software Development Challenges. **International Journal of Open Source Software and Processes.** 11(4), 1–26.

Sturm, B. L., Iglesias, M., Ben-Tal, O., Miron, M., & Gómez, E. (2019). Artificial Intelligence and Music: Open Questions of Copyright Law and Engineering Praxis. Arts 2019. **MDPI Journals**. 8(3), 1-15.

การประพันธ์ทางเดี่ยวขิม เพลงพญาครวญ สามชั้น
Music Composition for *Khim* Solo "PHA YA KRUAN SAM CHAN"

สุวิวรรธ์น ลิมปชัย[*1] และตั้งปณิธาน อารีย์[2]
Suwiwan Limpachai[*1] and Tangpanidhan Aree[2]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้เป็นการประพันธ์ทางเดี่ยวขิม เพลงพญาครวญ สามชั้น โดยเรียบเรียงขึ้นในลักษณะเพลงเดี่ยว เพื่ออวดฝีมือของผู้บรรเลง ทั้งในเรื่องของความจำ ไหวพริบปฏิภาณ และเพื่อแสดงสำนวนกลอนในบทเพลง ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้วางลำดับการประพันธ์โดยศึกษาจากทำนองหลัก พิจารณาอารมณ์เพลงจากท่วงทำนองและบทร้อง สำเนียงของเพลง ทำนองสารัตถะ ลักษณะพื้นฐานการบรรเลงของเครื่องดนตรี การใช้หน้าทับ จังหวะฉิ่ง ลีลาที่เกี่ยวข้อง พิจารณากลอนเพลงที่ใช้โดยคัดเลือกทำนองให้เหมาะสมกับวิธีการบรรเลง ตลอดจนคัดลือกทำนองที่สลักสลวย ความกลมกลืนของท่วงทำนองในลักษณะสัมผัสใน และสัมผัสนอก พิจารณาลูกตกสำคัญ และลูกตกรองจากจังหวะฉิ่งในแต่ละช่วง โดยเพลงพญาครวญสามชั้น มีทั้งสิ้น 3 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียงเพียงออล่าง บันไดเสียงเพียงออบน และบันไดเสียงทางนอก ใช้หน้าทับปรบไก่ สามชั้น มี 6 จังหวะหน้าทับ จัดได้ว่าเป็นเพลงที่กลุ่มเพลงเดี่ยวขั้นสูง เป็นเพลงที่มีอานุภาพในการสร้างความรู้สึกสะเทือนอารมณ์แก่ผู้ฟัง ผู้ประพันธ์เลือกวิธีการประพันธ์ทางเดี่ยวในรูปแบบขนบภักดิ์สบสมัย ยึดตามขนบธรรมเนียม การพิจารณาทำนองหลักและลูกตก รวมถึงอัตลักษณ์การบรรเลงขิมของครูมนตรี ตราโมท ทางขิมนี้เป็นทางที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่น การใช้กลวิธีสะบัด สะเดาะ ขยี้ การตีสลับช่วงเสียง มุ่งหวังให้เป็นเพลงพญาครวญที่สร้างสุนทรียะและความสำเริงแก่ผู้รับฟังได้อย่างสมบูรณ์

คำสำคัญ : ทางเดี่ยวขิม / พญาครวญสามชั้น / การประพันธ์ดนตรี

---

* Corresponding author, email: oak_tree9@hotmail.com

[1-2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจำภาควิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[1-2] Asst.Prof.Dr., Thai Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Dec 14, 2023 / **Revised:** Feb 12, 2024 / **Accepted:** Feb 22, 2024

Abstract

This academic article is a composition of the solo Khim. Phaya Khruan Sam Chan, arranged in the form of a solo song. to show off the skills of the players both in terms of memory quick wit and to express the poetic expressions in songs The author has arranged the composition order by studying the main melody. Consider the mood of the song from the melody and lyrics. The accent of the song, the essential melody, the basic characteristics of the playing of the musical instrument. Using overlays, cymbal rhythms, and related styles Consider the poetry used by selecting the melody to suit the method of playing. as well as selecting beautiful melodies The harmony of the melody in terms of inner rhyme and outer rhyme. Consider the important melodies. and the ball falls secondary to the rhythm of the cymbal in each period. There are a total of 3 scales, Piiang or lang scales, Piiang or bon scales and Taang nok scales. By using Natap Bprop gai samchan. 6 strokes. It is classified as a high level single song. The song "Phaya Khruan Sam Chan" is a song that has the power to create emotional feelings for the listener. The author chooses a single method of writing in the style of contemporary traditions. adhere to tradition Consideration of the main melody and treble Including the identity of Kru Montree Tramote's dulcimer playing, this Khim is a unique style, such as using techniques of flicking, picking, crushing, alternating the range of sounds. The aim is to be a song of the Phaya Khruan that creates complete aesthetics and joy for the listener.

Keywords: Khim Solo / Phaya Khruan Sam Chan / Music Composition

บทนำ

ขิม เป็นเครื่องดนตรีที่มีต้นกำเนิดมาจากอาณาจักรเปอร์เซียโบราณในแถบตะวันออกกลาง แพร่กระจายไปสู่ทวีปยุโรป และทุกประเทศในทวีปเอเชีย โดยขิมเข้าสู่ประเทศไทยในสมัยอยุธยาตอนปลาย ได้รับเอาวัฒนธรรมมาจากประเทศจีน ขิม

ที่คนไทยคิดลอกเลียนมาจากจีนนี้ มีขนาดเล็กกว่าขิมของจีน เสียงของสายขิมก็จะขึ้นเสียงไว้เพียงช่องละ 7 เสียง ระดับเสียงจะห่างเท่ากันตามแบบแผนของเสียงดนตรีไทย ผ่านการปรับปรุงจนได้รูปแบบที่สวยงามมีเอกลักษณ์ความเป็นไทย ขิมได้เข้าสู่วัฒนธรรมดนตรีไทย ผสมผสานอยู่ในวงดนตรีไทย และพัฒนารูปแบบทางด้านกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลง เพื่อให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมการดนตรีของไทย (สมชาย เอี่ยมบางยูง, 2554 : 39) ขิมเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงที่ไพเราะกลมกลืนและได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก บรรเลงเป็นวงก็ไพเราะ บรรเลงคนเดียวก็อ่อนหวาน เทคนิคการบรรเลงสามารถรังสรรค์ได้มิรู้จบ เป็นเสน่ห์อีกอย่างหนึ่งที่ทำให้ขิมมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมิได้หยุดยั้ง โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวขิม

เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่โบราณจารย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นจากโครงสร้างของทำนองเพลงโดยปกติทั่วไป ให้มีลักษณะทำนองพิสดารหรือเป็นทางพิเศษไปจากเดิม สำหรับเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเรียกว่าเป็นการแสดงฝีมือของนักดนตรี ด้วยการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ตนถนัด ซึ่งจำเป็นต้องใช้ฝีมือความสามารถและทักษะสูง ทั้งต้องมีความจำดี แม่นยำ และฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ เพราะขึ้นชื่อว่าเดี่ยวแล้วต้องเป็นเพลงที่คีตกวีได้คิดประดิษฐ์กลวิธี เม็ดพรายต่าง ๆ ให้วิจิตรพิสดารกว่าคนอื่นและยังแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง (อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2555 : 125)

การบรรเลงเดี่ยวไม่เพียงแต่เป็นการบรรเลงคนเดียวแล้วจะถือเป็นการบรรเลงเดี่ยว แต่การบรรเลงเดี่ยว เพลง ทำนอง และผู้บรรเลงจะต้องเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วยจึงจะใช้ได้ แท้จริงแล้วการบรรเลงเดี่ยวนั้นก็จะต้องมีทั้งโทน-รำมะนา ฉิ่ง หรือปี่พาทย์ก็จะต้องมีกลองสองหน้ามาประกอบในการเดี่ยว ไม่ใช่การเล่นคนเดียว ผู้ที่จะเดี่ยวได้นั้น จะต้องมีคุณสมบัติ 3 ประการ คือ ประการแรก รู้ทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตรพิสดารสมที่จะบรรเลงอวดได้ ประการที่สอง ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ ประการที่สาม ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงดนตรีชนิดนั้น ๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงได้ ก็สามารถทำได้ถูกคล่องแคล่วไม่บกพร่อง การบรรเลงโดยทางหรือทำนองที่ได้แต่งและผู้บรรเลงได้บรรเลงตามที่ได้ว่าไว้นี้ครบถ้วนแล้วจึงจะเรียกว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยว (มนตรี ตราโมท, 2540 : 32) นอกจากนี้เพลงเดี่ยวยังต้องเกิดขึ้นด้วยวัตถุประสงค์คือ ประการที่หนึ่ง เพื่อแสดงความสามารถและความจำของนักดนตรีที่มีต่อการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้นได้อย่างถูกต้องและแม่นยำ ประการที่สอง

เพื่ออวดฝีมือของนักดนตรี เนื่องจากเพลงเดี่ยวเป็นการรวบรวมเทคนิคการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ ไว้อย่างครบถ้วน ประการที่สามเพื่อแสดงไหวพริบปฏิภาณ และภูมิปัญญาทางดนตรีของผู้ประดิษฐ์ทำนองว่ามีความวิจิตรพิสดารมากน้อยเพียงใด ประการที่สี่ เพื่อแสดงสำนวนกลอนในบทเพลงว่ามีความไพเราะคมคายและสอดคล้องกันมากน้อยเพียงใด โดยจะมีการประดิษฐ์ทำนองให้มีความเหมาะสมกับการใช้เทคนิคของแต่ละเครื่องมืออย่างชัดเจน เพลงเดี่ยวที่นิยมเดี่ยวในปัจจุบันได้แก่ เพลงเดี่ยวกราวใน สองชั้น เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น เพลงเดี่ยวลาวแพน เป็นต้น (สงัด ภูเขาทอง, 2532 : 101-110)

เพลงเดี่ยวจึงเป็นเพลงสำคัญที่เกิดขึ้นด้วยประการข้างต้นนี้ ผู้ที่จะกระทำได้ก็จะต้องมีฝีมือ มีความรู้ ความสามารถ รวมถึงผู้ที่จะประพันธ์เพลงเดี่ยวนั้นก็จะต้องมีสิ่งเหล่านั้นเช่นกัน จึงจะทำเพลงเดี่ยวออกมาได้ดี ทั้งนี้เพลงที่นิยมนำมาเดี่ยว ก็จะมีลักษณะเป็นเพลงที่ประกอบขึ้นจากทางพื้น เช่น เพลงแขกมอญ เพลงพญาโศก เพลงประกอบการแสดง เช่น เชิดนอก หรือเพลงเดี่ยวขั้นสูง เช่น ทยอยเดี่ยว กราวใน (พิชิต ชัยเสรี, 2557 : 54) ซึ่งในลักษณะของการนำเพลงทางพื้นมาประพันธ์เป็นเพลงเดี่ยว หากพิจารณาจากเพลงที่โบราณจารย์ได้ประพันธ์ไว้แล้วนั้น จะพบว่ามักจะมีทำนองหลักหรือสารัตถะที่สำนวนมีความซ้ำไปซ้ำมา ตกแต่งทำนองบ้าง เปลี่ยนบันไดเสียงบ้าง ทั้งนี้เพื่อให้สามารถสำแดงความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ที่จะตกแต่งทำนองให้พิสดารต่างกันไป เช่น เพลงพญาโศก เพลงสารถี เพลงพญาครวญ

เพลงพญาครวญ สามชั้น ทางธรรมดาเป็นของเก่า นัยว่า พระประดิษฐไพเราะ (ครูมีแขก) แต่งขึ้น และให้ความหมายของเพลงในเชิงปลื้มอกปลื้มใจกับการได้พบกับบุคคลอันเป็นที่รักที่คิดถึงและครวญหา หลังจากจากกันไปเป็นเวลานาน เมื่อได้กลับมาพบกันอีกครั้งจึงเหมือนกับการสิ้นชีพแล้วเกิดขึ้นใหม่ (มนตรี ตราโมท, 2523 : 422)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2557 : 426) กล่าวว่า เพลงพญาครวญ สองชั้น เป็นทำนองของเก่าสมัยอยุธยา เป็นเพลงท่อนเดียว รวมอยู่ในเพลงเรื่องพญาโศก ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 6 เพลง ได้แก่

1. พญาฝัน
2. พญาโศก
3. ท้ายพญาโศก

4. พญาตรึก

5. พญารำพึง

6. พญาครวญ

เนื้อร้องของพญาครวญ สามชั้นนี้ แสดงความหมายถึงความคร่ำครวญถึงการจากกันแล้วได้พบกันใหม่ มีทั้งน้ำตาแห่งความดีใจ ความเศร้า ความคิดถึง ดังเนื้อร้องจากเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ว่า

เห็นพระน้องทรงโศกกันแสงไห้ สวมสอดก่อนไว้แล้วรับขวัญ
เหมือนตายแล้วเกิดใหม่ได้พบกัน อย่าโศกศัลย์นักเลยกัลยา

จากความนิยมในการบรรเลงเดี่ยวขิมทำให้ผู้ประพันธ์ได้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ทางเพลงเดี่ยวสำหรับขิมขึ้นมาโดยได้กำหนดบทเพลงพญาครวญ สามชั้น ในการนำโครงสร้างของบทเพลงนี้มาประพันธ์ทางเพลงสำหรับเดี่ยวขิม เพื่อนำไปสู่การศึกษา วิเคราะห์บทเพลงในเชิงลึกและจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจในแวดวงดนตรีไทยต่อไป

การประพันธ์ทางเดี่ยวขิม เพลงพญาครวญ สามชั้น

แม้ว่าเพลงพญาครวญ สามชั้น จะเป็นเพลงที่มีผู้นิยมนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยว ในหลายเครื่องมือ ทั้งเครื่องสายและปี่พาทย์ แต่ในการสังเกตของผู้ประพันธ์นั้น ทางเดี่ยวขิมเพลงนี้ พบเห็นได้น้อย ด้วยเหตุผลว่า ขิม เป็นเครื่องตีที่ทำเสียงเอื้อนคล้ายเสียงมนุษย์ได้ไม่เท่าเครื่องเป่าหรือเครื่องสี แต่จะฉายรูปไปในทางเครื่องที่จะต้องสำแดงจริตความดัง กังวาน ความสะบัดสะบิ้ง ดังที่ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2557 : 54) ได้กล่าวถึงลักษณะการเดี่ยวของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ไว้ว่า

> *“....ทั้งหมดนี้ ก็เป็น เพราะเครื่องที่อาจเอื้อนเสียงคล้ายมนุษย์ เช่น เครื่องเป่า เครื่องสี แต่พวกเครื่องตี เช่น ฆ้องวง ระนาดทุ้มที่จะให้ออดอ้อนดังปี่ดังซอ นั้นเห็นจะไม่ใช่วิสัย ผู้ที่มิได้อยู่ในวงการดนตรีไทย เมื่อฟังระนาดทุ้มเดี่ยวพญาโศกก็จะฮือฮาว่าทำไมไม่โศกเหมือนที่ได้ยินจากซอด้วงดังนี้เป็นต้น แท้จริงแล้ว 2 เที่ยวของเครื่องตีเหล่านี้ก็ทำมาจากทำนองปกติอันเป็นเนื้อแท้ของเพลงนั้น ๆ เช่นกัน หากแต่ท่านแต่งให้คล้อยตามอัตลักษณ์ของเครื่องมือ เช่น ทุ้มนั้นต้องฉายรูปไปทางพิศวง*

หรือเพลิศ ฆ้องวงใหญ่เป็นหลักฐานโอ่อ่าแจ่มจ้าดัง ระฆังทิพย์ ฆ้องเล็กดัดจริตดีดดิ้นค้อนควัก สะบัดสะบิ้งจำนรรจา ล้วนเป็นภูมิปัญญาตามขนบไทย...”

ทางเดี่ยวขิมเพลงพญาครวญ สามชั้น จึงพบเห็นผู้ประดิษฐ์ทางขึ้นจำนวนน้อย ผู้ประพันธ์จึงได้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม เพลงพญาครวญ สามชั้นนี้ขึ้น เพื่อนำเสนอความงดงามของทำนองเพลงพญาครวญ สามชั้น ผ่านเครื่องมือประเภทเครื่องตี ที่จะสำแดงอารมณ์ ความรู้สึก ที่แตกต่างออกไป โดยมีแนวคิดในการประพันธ์ทางเดี่ยวขิมพญาครวญ สามชั้น แบ่งเป็นหัวข้อได้ ดังนี้

1. แรงบันดาลใจในการประพันธ์

ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ทางเดี่ยวเพลงพญาครวญ สามชั้นนี้ขึ้นด้วยมูลเหตุคือ ต้องการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของความคิดถึง ครวญหา และความตื้นตันใจที่ได้พบกับคนรักที่พรากจากกันมานาน เหมือนตายแล้วเกิดใหม่ ดังที่โบราณจารย์ท่านได้กล่าวไว้ ซึ่งจะมีทำนองในลักษณะโอดและพันอย่างละ 1 รอบ แต่จะไม่ครวญเฉกเช่น การเดี่ยวอย่างซอ ขลุ่ย หรือ ปี่

ต้นแบบของเพลงมาจากทางเดี่ยวขิม มาจากทางเดี่ยวขิมของครูมนตรี ตราโมท ซึ่งปรากฏอัตลักษณ์ในหลายบทเพลง เช่น เพลงสุรินทราหู เพลงนกขมิ้น โดยทางขิมของครูมนตรี ตราโมทนั้น เป็นทางขิมที่มีความไพเราะ โดยจะเน้นการบรรเลงตีให้ครบทุกเสียง ใช้มือที่เป็นระเบียบเรียบร้อยสวยงาม ตัวอย่างเช่น

ร ม ร –	ร – – –	– – – –	– – – –	– – ร ม	ซ ม ร –	ร ม ร –	ร – – –
– – – ท	– ท ล –	– – ล ซ	ท ล ร ท	ล ท – –	– – – ท	– – – ท	– ท ล –
– – – –	– – – ซ	ร ม – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ซ

ต่อมาทางบรรเลงขิมนี้ ครูศิลปี ตราโมทได้สืบทอดให้กับทายาทและลูกศิษย์ของท่าน ซึ่งผู้ประพันธ์บุคคลหนึ่งที่ได้รับการสืบทอดทางขิมจากครูศิลปี ตราโมทโดยตรง ทั้งในด้านการบรรเลงขิมตั้งแต่เพลงพื้นฐานจนไปถึงเพลงเดี่ยวขิมขั้นสูงสุด (สุวิวรรธ์น ลิมปชัย, 2561)

2. ลักษณะวิธีการประพันธ์

ในการประพันธ์ทางเดี่ยวขิมเพลงพญาครวญ สามชั้น ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการประพันธ์เพลงในลักษณะ “ขนบภักดิ์สบสมัย” ซึ่งรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเกี่ยวกับขนบภักดิ์สบสมัยไว้ว่า

> *“ในช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรืองของศึกษิตสมัยนี้เอง คีตกวีทั้งปวงก็ยังตามรักษาลักษณาการสืบอยู่อย่างภักดีแต่วัฒนธรรมนั้นมีชีวิตขึ้นชื่อว่าชีวิตก็ย่อมจะคงที่เฉยนิ่งอยู่ไม่ได้มีอันต้อง พลวัตเคลื่อนไหวอยู่ร่ำไปดนตรีก็เช่นกันในระหว่างที่ยังภักดีต่อขนบศึกษิตอยู่นั้นคีตกวีก็ อาจจะปรับแปรบทประพันธ์ของตนคล้อยตามสมัยนิยมที่บังเกิดขึ้นเป็นช่วง ๆ เช่น นิยมแต่ง เป็นสำเนียงภาษานิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม นิยมแต่งเป็นดอกเป็นสร้อย นิยมแต่ง พรรณนาธรรมชาติ ทั้งนี้ก็ยังคงรักษาขนบศึกษิตอยู่เช่นเดิม ตัวอย่างที่ไม่ค่อยจะได้ กันนักก็คือการนิยมแต่งมือฆ้องเป็นทางเก็บ จึงกล่าวได้ว่า คีตกวีประเภทศึกษิตอนุรักษ์และ ขนบภักดิ์สบสมัยดังกล่าวนี้ยังคงเป็นพวกเดียวกันอยู่นั่นเอง”* (พิชิต ชัยเสรี, 2557: 3)

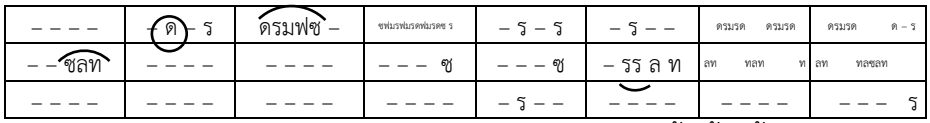
โดยผู้ประพันธ์มีการศึกษาหลักการประพันธ์เพลงเบื้องต้น รวมถึงศึกษาทำนองหลักไปจนถึงสารัตถะความเป็นเพลงพญาครวญ สามชั้น โดยเพลงพญาครวญ สามชั้น มีทั้งสิ้น 3 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียงเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม) บันไดเสียงเพียงออบน (ด ร ม x ซ ล) บันไดเสียงทางนอก (ร ม ฟ x ล ท) ใช้หน้าทับปรบไก่ สามชั้น มี 6 จังหวะหน้าทับ และการศึกษาอัตลักษณ์การทำทางเดี่ยวขิมในแบบของครูมนตรี ตราโมท จากนั้นจึงเริ่มประพันธ์ทางเดี่ยวขิมเพลงพญาครวญ สามชั้น ซึ่งรายละเอียดจะอรรถาธิบายต่อในหัวข้อถัดไป

3. ทางเดี่ยวขิมเพลงพญาครวญ สามชั้นและกลวิธีที่ปรากฏในบทเพลง

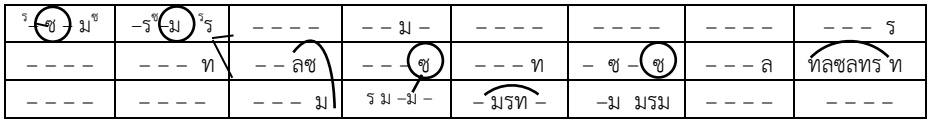
สัญลักษณ์ในการอ่านโน้ตขิม

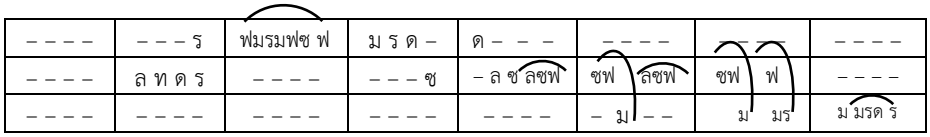
1. สัญลักษณ์ แทนการตีสะบัด 3 เสียง
2. สัญลักษณ์ แทนการตีขยี้
3. สัญลักษณ์ แทนการกรอแบบเสียงเดียว

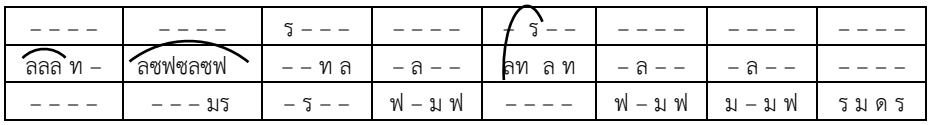
เกริ่น

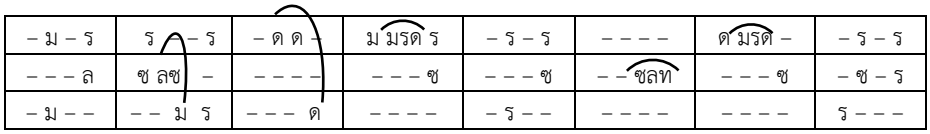


ในการประพันธ์ทางเดี่ยวขิม เพลงพญาครวญ สามชั้นนั้น ขึ้นต้นด้วยวรรคเกริ่น 1 บรรทัด ตามขนบการเดี่ยวเพลงจำพวกพญาที่มักนำครึ่งจังหวะสุดท้ายมาเป็นส่วนนำ โดยใช้กลวิธีสะบัดขึ้นเพลง เพื่อเรียกความสนใจจากผู้ฟัง และจึงขยี้ จากนั้นบรรเลงด้วยเสียงลักษณแบบ “จาว” จากนั้นจึงขยี้ช่วงท้ายเพื่อส่งเข้าสู่เนื้อเพลง

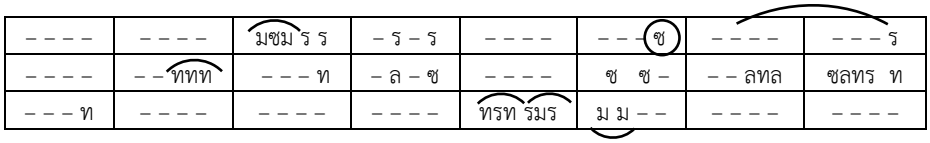


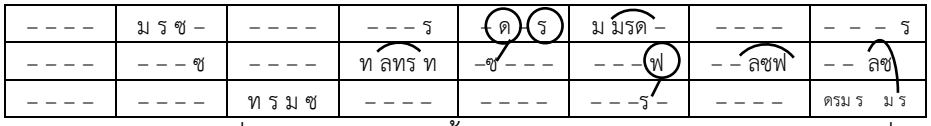




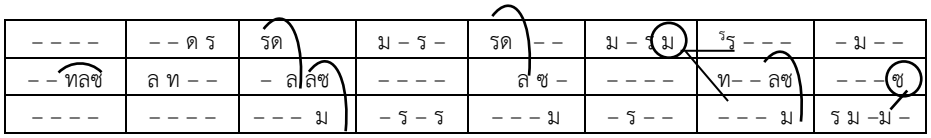


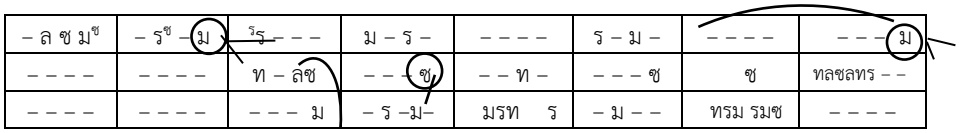
จากนั้นในประโยคที่ 1 - 3 ใช้กลวิธีสะบัดและขยี้ในหนึ่งห้อง ในประโยคที่ 2 มีการสะบัดไล่เสียงลง ซึ่งเป็นกลวิธีที่ปรากฏในทางเดี่ยวขิมเพลงอื่น ๆ มาจนถึงท้ายประโยคที่ 3 จึงเริ่มตีอย่างปกติ และประโยคที่ 4 ซึ่งทำนองหลักซ้ำกับเกริ่น แต่ใช้วิธีการแตกต่างกันเพื่อสร้างความหวานของทำนองเพลง และใช้เสียงกรอของขิมในการสร้างอารมณ์อย่างความครวญหาจากทำนองตัวอย่าง ดังนี้

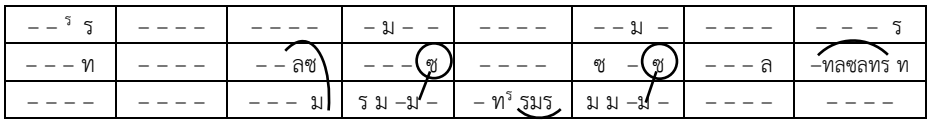




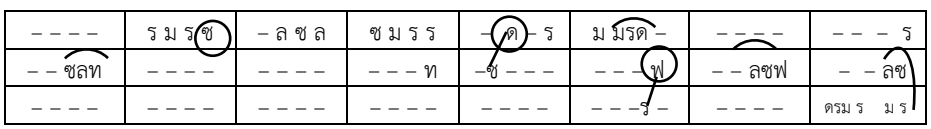
ในประโยคที่ 5 - 6 ของเพลงนั้น หากสังเกตตามทำนองหลักของเครื่องดนตรีนั้น จะพบว่า มีทำนองในลักษณะเดียวกันกับประโยคที่ 1 - 2 หากแต่ผู้ประพันธ์สำแดงการบรรเลงให้เห็นถึงกลวิธีพิเศษของขิม เช่น การกรอ การสะบัด การขยี้ตัวโน้ตให้ฉายออกมาในรูปแบบที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของการบรรเลงเดี่ยวขิม และในทำนองได้มีการบรรเลงที่เรียบง่ายเป็นทำนอง “จาว” เพื่อยังคงให้สื่ออารมณ์ถึงความครวญ ความคิดถึง เพื่อสำแดงความเป็นขิมได้อย่างครบถ้วน

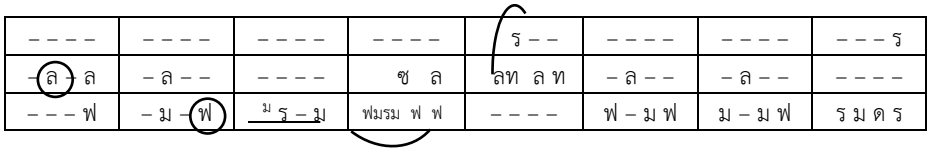






ประโยคที่ 7 - 9 นำการบรรเลงอย่างขิม ซึ่งมีลักษณะทางกายภาพที่มีช่วงเสียงมากกว่าหนึ่งช่วงเสียง จึงสามารถทำเสียงที่บรรเลงสลับกันระหว่างช่วงเสียงสูงและช่วงเสียงต่ำได้ ในช่วงนี้จึงนำกลวิธีนี้มาใช้เพื่อสำแดงความเป็นขิมในเพลงพญาครวญสามชั้น





– – – –	– ด – ร	รมร ซ ร	รซม มรด	– – – –	ร – – –	– – – –	– – – ร
– – ซลท	– – – –	– – – –	– – – ซ	ซซซ – ซ	– ซ ซลท	ทลซ ซลท	ลซลทดร
– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – ร –	– – – –	– – – –	– – – –

ประโยคที่ 10 - 12 เป็นประโยคที่ทำนองหลักเหมือนกับประโยคที่ 2 - 4 ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ทางเดี่ยวนี้โดยยังคงลูกตกไว้อย่างครบถ้วน ตกแต่งทำนองในลักษณะกึ่งกรอกึ่งเก็บ เพื่อให้ทำนองช่วยส่งจังหวะสำหรับการบรรเลงในทางเก็บต่อไป สังเกตได้ในประโยคที่ 11 วรรคหลัง ใช้การบรรเลงอย่างปกติ และในประโยคที่ 12 ลดทอนกลวิธี เหลือเพียงการสะบัดเท่านั้น

ในส่วนของการบรรเลงทางเก็บ ซึ่งเป็นรอบที่ 2 ของการบรรเลง ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ให้บรรเลงทางเก็บตามขนบการบรรเลงเดี่ยว คือบรรเลงในรูปแบบทำนองเก็บตลอดทั้งรอบที่ 2 ตกแต่งด้วยเทคนิคของขิมตามที่ศักยภาพของขิมพึงกระทำได้ เช่น การใช้กลวิธีสะบัดดังปรากฏในตัวอย่างประโยคที่ 1 - 3

– – – –	– – – –	มซม ร –	รมร–ร – –	ทท–ท –	ร – ม –	รร – ร–	– – ล –
– – – –	– – ทททท	– – – ท	–ท–ทลซ	– ท – –	– – – ซ	– – – –	ซ ล –ท
– – –ท	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ร	– ม – –	– ร – ซ	– – – –

มซม ร –	มร– – –	– – – –	– – – –	– – ดร	ม ร ด–	– – – –	– – – –
– – – ท	– ท ล ซ	ซลซลท ล	ลทลทร ท	ล ท – –	– – – ซ	ทลซ –ซ	ล ท ด ร
– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – ร –	– – – –

– – – –	– – – –	ร – – –	– – – –	– – – –	ร – – –	– – ร –	– – – ร
ลลล ล ท	ลซฟซฟ –	– – – –	ล – – –	ลทร ล ท	– ท ล –	–ลท–ทล	ลทล– –
– – – –	– – – มร	– – ล ร	– ร ม ฟ	– – – –	– – – ฟ	ฟ – – ฟ	– ฟมร –

การใช้การตีสลับระหว่างเสียงสูงและเสียงต่ำ ดังปรากฏตัวอย่างในประโยคที่ 9

ร – ร –	ร – ร –	– ล – ซ	– ม – ร	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –
– – – –	– – – –	ซ – ซ –	ซ – ซ –	ล ซ ลลล	ล ท ลลล	ท ล ทททท	ท ร ทททท
– ท – ร	– ม – ร	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –

และการขยี้ทั้งบรรทัด ดังปรากฏในประโยคที่ 10

ร – ร –	– ร – –	– – – –	– – – –	– – – –	มรซรมรด–	ร – ร –	– – – –
–ลทรทล–ท	ลซทลทล–	ซ – ซ –	– ซลทซลท	ลซลทลท–	– – – ท	–ทลซ–ซลท	ลซลททดร
– – – –	– – – ซ	–รมร–ซมซ	รม – – –	– – – ดร	– – – –	– – – –	– – – –

ลักษณะทำนองของเพลงพญาครวญ สามชั้น หากพิจารณาตามทำนองหลักของบทเพลง จะสังเกตเห็นได้ 2 ประการ คือ 1. การใช้บันไดเสียง ซ ล ท x ร ม x และการลงเสียงลูกตกเสียง เร ทำนองในวรรคเพลงนี้สร้างอารมณ์ของบทเพลงให้ความอ่อนหวาน 2. การใช้ลักษณะทำนองที่ซ้ำไปมา มีการวนกลับในจุดใดจุดหนึ่งและกลับมาตั้งทำนองใหม่ และก็วนกลับไปที่เดิมอีก ทำนองในลักษณะนี้ ผู้ประพันธ์เห็นว่า จะเป็นทำนองที่แสดงถึงความคร่ำครวญ มีทั้งความทุกข์ ความเศร้าเคล้ากันไปกับความคิดถึงที่ได้กลับมาพบกันอีก ตัวอย่างจากทำนองเพลงดังนี้

– – มฺ มฺ	– มฺ – –	รฺ รฺ – –	ดฺ ดฺ – –	ซ ซ – –	ล ล – –	ท ท – –	ดฺ ดฺ – รฺ
– ม – –	– ซ – ร	– – – ล	– – – ซ	– – – ล	– – – ทฺ	– – – ด	– – – ร

– – – ท	– – ล ท	– รฺ – ท	– ล – ซ	– ม – –	ร ร – –	ซ ซ – –	ล ล – ท
– ทฺ – –	– ซ – –	– ร – ทฺ	– ลฺ – ซฺ	– ทฺ – ลฺ	– – – ซฺ	– – – ลฺ	– – – ทฺ

– รฺ – ท	– ล – –	ซ ซ – –	ลฺ ลฺ – ทฺ	– ดฺ – รฺ	ม ร – –	– – ล ท	– – ดฺ รฺ
– ร – ทฺ	– ลฺ – ซฺ	– – – ลฺ	– – – ทฺ	– ซ – –	– – ดฺ ท	ล ซ – –	ล ท – –

– ท – –	ล ฟ – –	– – – ร	– – ม ฟ	– – ล ท	รฺ ท – –	ล ท – –	ล ฟ – –
– – ล ฟ	– – ม ร	– ลฺ – –	– ร – –	– ฟ – –	– – ล ฟ	– – ล ฟ	– – ม ร

ภาพที่ 1 การใช้ลักษณะทำนองในบันไดเสียง ซ ล ท x ร ม x และลูกตกเสียง เร

- - มำ มำ	- มำ - -	รำ รำ - -	ดำ ดำ - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ
- ม - -	- ซ - ร	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร
- - - ท	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล -ท
- ท - -	- ซ - -	- ร - ท	- ล - ซ	- ท - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท
- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล -ท	- ดำ - รำ	ม ร - -	- - ล ท	- - ดำ รำ
- ร – ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ - -	- - ดำ ท	ล ซ - -	ล ท - -
- ท - -	ล ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ	- - ล ท	รำ ท - -	ล ท - -	ล ฟ - -
- - ล ฟ	- - ม ร	- ล - -	- ร - -	- ฟ - -	- - ล ฟ	- - ล ฟ	- - ม ร

- - มำ มำ	- มำ - -	รำ รำ - -	ดำ ดำ - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ
- ม - -	- ซ - ร	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร
- - - ท	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล -ท
- ท - -	- ซ - -	- ร - ท	- ล - ซ	- ท - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท
- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล -ท	- ดำ - รำ	ม ร - -	- - ล ท	- - ดำ รำ
- ร – ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ - -	- - ดำ ท	ล ซ - -	ล ท - -

- - - ดำ	- - รำ รำ	- - - มำ	- - รำ รำ	- มำ - มำ	- รำ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- - - ด	- ร - -	- - - ม	- ร - -	- ซ - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

- - ล ล	- ท - ล	- ซ - ท	- ร - ซ	-ท ล ซ	- ร - -	ซ ซ - -	ล ล -ท
- ล - -	- ท - ล	- ซ - ท	- ล - ซ	-ท ล ซ	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท

- รำ – มำ	- รำ - -	ท ท - -	ล ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล -ท
- ร – ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- ทฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ

- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ลฺ ลฺ -ทฺ	- ดำ - รำ	ม ร - -	- - ล ท	- - ดำ รำ
- ร – ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ซ - -	- - ดำ ท	ล ซ - -	ล ท - -

- ท - -	ล ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ	- - ล ท	รำ ท - -	ล ท - -	ล ฟ - -
- - ล ฟ	- - ม ร	- ลฺ - -	- ร - -	- ฟ - -	- - ล ฟ	- - ล ฟ	- - ม ร

- - มำ มำ	- มำ - -	รำ รำ - -	ดำ ดำ - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ
- ม - -	- ซ - ร	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร

ภาพที่ 2 การใช้ทำนองซ้ำในเพลง

ลักษณะข้างต้นนี้เป็นการซ้ำของทำนองเพลง โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดสัญลักษณ์ในลักษณะของการซ้ำของทำนองเพลงคือ การตีกรอบสี่เหลี่ยมด้วยเส้นกรอบเส้นทึบ และเส้นกรอบเส้นประ โดยผู้ประพันธ์ได้ตกแต่งวิธีการบรรเลงทางเดี่ยวให้แตกต่างออกไปจากทำนองที่ซ้ำเดิม เพื่อฉายกลเม็ดเด็ดพลายของเพลงให้เกิดความแตกต่าง ยกตัวอย่างเช่น

ตัวอย่าง ทำนองหลัก

- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ลฺ ลฺ -ทฺ	- ดำ - รำ	ม ร - -	- - ล ท	- - ดำ รำ
- ร – ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ซ - -	- - ดำ ท	ล ซ - -	ล ท - -

- ท - -	ล ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ	- - ล ท	รำ ท - -	ล ท - -	ล ฟ - -
- - ล ฟ	- - ม ร	- ลฺ - -	- ร - -	- ฟ - -	- - ล ฟ	- - ล ฟ	- - ม ร

ตัวอย่างที่ 1 การประพันธ์ทางเดี่ยวขิม

– – – –	– – –ร	ฟมรมฟซ ฟ	ม ร ด –	ด – – –	– – – –	– – – –	– – – –
– – – –	ล ท ด ร	– – – –	– – – ซ	– ล ซ ลซฟ	ซฟ ลซฟ	ซฟ ฟ	– – – –
– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– ม – –	ม มร	ม มรด ร

– – – –	– – – –	ร – – –	– – – –	– ร – –	– – – –	– – – –	– – – –
ลลล ท –	ลซฟซลซฟ	– – ท ล	– ล – –	ลท ล ท	– ล – –	– ล – –	– – – –
– – – –	– – – มร	– ร – –	ฟ – ม ฟ	– – – –	ฟ – ม ฟ	ม – ม ฟ	ร ม ด ร

ตัวอย่าง ทำนองหลัก

- ร̣ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล̣ ล̣ -ท̣	- ด̣ - ร̣	ม ร - -	- - ล ท	- - ด̣ ร̣
- ร – ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- ซ - -	- - ด̣ ท	ล ซ - -	ล ท - -

- ท - -	ล ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ	- - ล ท	ร̣ ท - -	ล ท - -	ล ฟ - -
- - ล ฟ	- - ม ร	- ล̣ - -	- ร - -	- ฟ - -	- - ล ฟ	- - ล ฟ	- - ม ร

ตัวอย่างที่ 2 การประพันธ์ทางเดี่ยวขิม

– – – –	ร ม ร ซ	– ล ซ ล	ซ ม ร ร	– ด – ร	ม มรด –	– – – –	– – – ร̣
– – ชลท	– – – –	– – – –	– – – ท	ซ – – –	– – – ฟ	– – ลซฟ	– – ลซ
– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – ร	– – – –	ดรมร ม ร

– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– ร – –	– – – –	– – – –	– – – ร
– ล – ล	– ล – –	– – – –	ซ ล	ลท ล ท	– ล – –	– ล – –	– – – –
– – – ฟ	– ม – ฟ	ม ร – ม	ฟมรม ฟ ฟ	– – – –	ฟ – ม ฟ	ม – ม ฟ	ร ม ด ร

เพลงพญาครวญ สามชั้น เป็นเพลงที่มีผู้นำไปประพันธ์เพลงเดี่ยวหลายท่านด้วยกัน เช่น พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ครูสิน ศิลปบรรเลง พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูริยะชีวิน) ครูเทียบ คงลายทอง และศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

สรุป

เพลงพญาครวญ สามชั้น มีทั้งสิ้น 3 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียงเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม) บันไดเสียงเพียงออบน (ด ร ม x ซ ล) บันไดเสียงทางนอก (ร ม ฟ x ล ท) จัดได้ว่าเป็นเพลงที่กลุ่มเพลงเดี่ยวขั้นสูง ทางเดี่ยวขิมเพลงพญาครวญ สามชั้นนี้ ประพันธ์ขึ้นจากแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์เพลงพญาครวญ สามชั้นในรูปแบบทางเดี่ยวขิม ซึ่งไม่นิยมปรากฏให้เด่นชัด เนื่องด้วยขิมเป็นเครื่องที่ผู้คนมักคิด

ว่าไม่สามารถสร้างความเศร้าหรือครวญได้อย่างเครื่องที่สามารถเลียนเสียงมนุษย์ได้ แต่ขิมก็สามารถสร้างอารมณ์ความรู้สึกผ่านความเป็นขิมได้เป็นอย่างดี โดยผู้ประพันธ์เลือกวิธีการประพันธ์ทางเดี่ยวในรูปแบบขนบภักดิ์สบสมัย ยึดตามขนบธรรมเนียมการพิจารณาทำนองหลักและลูกตก รวมถึงอัตลักษณ์การบรรเลงขิมของครูมนตรี ตราโมท ตกแต่งทำนอง เม็ดพรายต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับขิม เช่น การใช้กลวิธีสะบัด สะเดาะ ขยี้ การตีสลับช่วงเสียง มุ่งหวังให้เป็นเพลงพญาครวญที่สร้างสุนทรียะและความสำเริงแก่ผู้รับฟังได้อย่างสมบูรณ์

บรรณานุกรม

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

พิชิต ชัยเสรี. (2557). **การประพันธ์เพลงไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ.** กรุงเทพฯ: มติชน.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย. ในอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ขุนทรงสุขภาพ (นายแพทย์ทรง บุณยะรัตเวช) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันเสาร์ที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2523.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

สมชาย เอี่ยมบางยูง. (2554). **ขิมในระบบการศึกษาไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุวิวรรธ์น ลิมปชัย. (2561). **การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมเพลงพญาโศก สามชั้น ตามรูปแบบการบรรเลงของครูมนตรี ตราโมท (A Creative work, Thang Diew Khim in Phayasok Song A case study of Montri Tramod)**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2555). **พินิจดนตรีไทย (ชุดสารัตถะดนตรีไทย).** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

หมายเหตุ สามารถรับชมการบรรเลงทางเดี่ยวขิมเพลงพญาครวญ สามชั้น จากคิวอาร์โคดด้านล่างนี้

เทคนิคการบรรเลงเดี่ยว เบสไฟฟ้า ในบทเพลง

นอทติง เอลส์ แม็ทเทอร์ซ โดย สจ๊วต เคลย์ตัน

Technique Solo Arrangements for Electric Bass on Nothing Else Matters by Stuart Clayton

วีรุต วิรัชศิลป์[*1] และมนสิการ เหล่าวานิช[2]
Weerut Wiratsin[*1] and Monsikarn Laovanich[2]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงแนวบรรเลงเดี่ยว เบสไฟฟ้าของ สจ๊วต เคลย์ตัน ในบทเพลงนอทติง เอลส์ แม็ทเทอร์ซ ผลงานประพันธ์ของคณะ เมทัลลิกา โดยเลือกใช้เบส 4 สาย 24 เฟร็ต ตั้งสายแบบปกติ บรรเลงเป็นคอร์ดด้วยเทคนิคการใช้นิ้ว แฮมเมอร์ออน พูลออฟ สไลด์ ฮาร์โมนิค ฮาร์โมนิคที่สร้างขึ้นมาใหม่ จิ้มสาย ตบสาย เกี่ยวสาย การตีคอร์ด การเล่นโกสต์โน้ต และการดันสาย ซึ่งทั้งเทคนิคและการเรียบเรียงของ สจ๊วต เคลย์ตัน ส่งผลให้เครื่องดนตรีเบสไฟฟ้าสามารถเปลี่ยนบทบาทจากการควบคุมจังหวะเป็นการบรรเลงให้เป็นบทเพลงได้ครบทั้งทำนองแนวประสานคอร์ด และเบส คล้ายการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก ฟิงเกอร์สไตล์กีตาร์ หรือเปียโน จากผลการวิเคราะห์ บทเพลงแบ่งออกเป็น 14 ท่อน เป็นการเรียบเรียงโดยอิงทำนองจากต้นฉบับและประพันธ์ขึ้นมาใหม่ แต่ละท่อนมีเทคนิคหลักและเทคนิคประกอบที่แตกต่างกันซึ่งการเลือกใช้แต่ละเทคนิคมารวมกันต้องคำนึงถึงทำนอง แนวประสานคอร์ด เบส และน้ำหนักการบรรเลงที่มีความกลมกลืนกัน

*Corresponding author,E-mail: rockpapamusic@gmail.com
[1] นักศึกษาหลักสูตรครุศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Master of Music Education, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
[2] รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[2] Assoc.Prof.Dr., Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

คำสำคัญ : สจ๊วต เคลย์ตัน / เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวเบสไฟฟ้า / นอทติง เอลส์ แม็ทเทอร์ซ

Abstract

Scholarly article is an analysis of Stuart Clayton's electric bass solo arrangement technique for the song "Nothing Else Matters" of Metallica.There are composition by electric bass 4 string, 24 fret with standard tune. But choosing technique chordal fingerstyle, hammer on, pull-off, sli[illegible] and pop, strum cho[illegible]t of Stuart Clayton, resulted in electric bass instrument being able to change roles from simply controlling the rhythm to playing all genres of sound, including melody, harmonics, chords and bass, similar to playing with a classical guitar, finger style guitar or piano.

Received: Dec 28, 2023 / **Revised:** Feb 20, 2024 / **Accepted:** Feb 22, 2024

Keywords : Stuart Clayton / Solo Arrangement Technique for Electric Bass / Nothing Else Matters

บทนำ

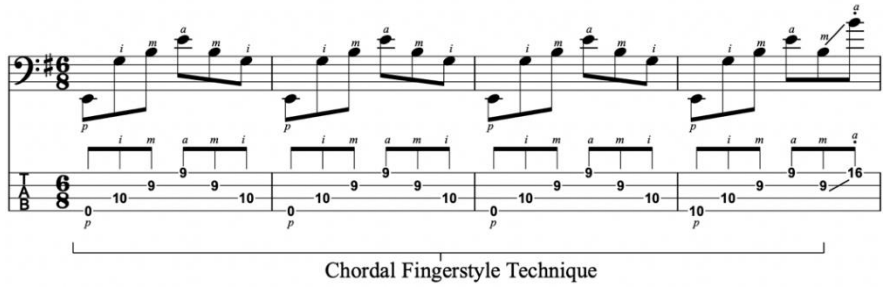
เบสไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มประกอบจังหวะ (Rhythm Section) เป็นเครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่พัฒนามาจากดับเบิลเบส (Double Bass) นิยมใช้ในวงสตริงคอมโบและวงดนตรีร่วมสมัย ทำหน้าที่ให้จังหวะพื้นฐานร่วมกับกลองและเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ในลักษณะการเล่นโน้ตทีละตัวเป็นแนวเสียงหลักสำคัญของวง (วาสนา ศิริชยาพร และเอกชัย กรายอานนท์, 2547: 7) แต่ในปัจจุบันเบสไฟฟ้าได้รับความนิยมมากขึ้น จึงมีการคิดค้นพัฒนาเทคนิคในการบรรเลงให้หลากหลายมากขึ้น เช่น การบรรเลงเป็นคอร์ดด้วยเทคนิคการใช้นิ้ว (Chordal fingerstyle) การตบสายและเกี่ยวสาย (Slap and Pop) แฮมเมอร์ออน (Hammer-on) พูลออฟ (Pull-off) สไลด์ (Slide) ฮาร์โมนิค (Harmonics) ฮาร์โมนิคที่สร้างขึ้นใหม่ (Artificial Harmonic) จิ้มสาย (Tapping) โกสต์โน้ต (Ghost Note) ตีคอร์ด (Strum Chord) และ ดันสาย (Bending) รวมทั้งแนวคิดในการเรียบเรียงเบสไฟฟ้าสมัยใหม่ที่นำเอาความหลากหลาย เทคนิคแปลกใหม่ต่างๆ ข้างต้นมาเรียบเรียงเป็นบทเพลงบรรเลง

เดี่ยวให้เบสไฟฟ้าได้มีบทบาทใหม่ ที่สามารถบรรเลงได้ครบทุกแนว ทั้งทำนอง เสียงประสาน คอร์ด เบส แทนที่จะบรรเลงแนวเบสด้วยครั้งละตัวเช่นเดิม (Clayton, 2010b: 4)

Stuart Clayton เป็นผู้เล่นเบสไฟฟ้าระดับมืออาชีพตั้งแต่อายุ 8 ปี เป็นนักเรียบเรียงบทเพลงที่ใช้เทคนิคสมัยใหม่ที่มีชื่อเสียง เขามีประสบการณ์การเล่นเบสไฟฟ้าให้ Carl Palmer's Band มีผลงานเขียนหนังสือเบส (Brown, 2009) อีกทั้งปัจจุบันยังเป็นเจ้าของสำนักพิมพ์ Bassline Publishing ที่ได้มีผลงานการนำเพลงของศิลปินอื่นๆ มาเรียบเรียงให้เป็นการบรรเลงเดี่ยวเบสไฟฟ้า เช่น The Genesis Medley (Genesis), Shape of My Heart (String), Bach Cello Suite No.1 in G major (Bach) รวมไปถึงเพลง Nothing Else Matters (Metallica) ที่ประพันธ์โดย James Hetfield ในอัลบั้ม Metallica สังกัดค่าย Elaktra ที่ได้บันทึกเสียงไว้เมื่อปี ค.ศ. 1991 Nothing Else Matters เป็นแนวเพลงบัลลาดร็อค ซึ่งแต่เดิมวง Metallica เล่นแนว Thrash Metal, Speed Metal, Heavy Metal แต่ในอัลบั้มนี้ได้มีเพลงบัลลาดฟังง่ายจึงทำให้เพลงได้รับความนิยมมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

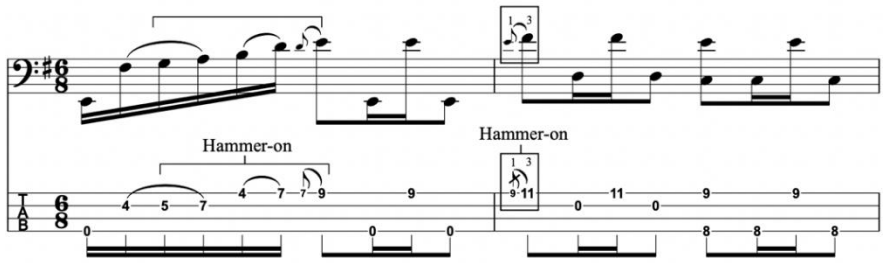
บทความวิชาการนี้เป็นการวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงแนวบรรเลงเดี่ยวเบสไฟฟ้าของ Stuart Clayton ในบทเพลง Nothing Else Matters โดยเลือกใช้เบส 4 สาย 24 เฟร็ต ตั้งสายแบบปกติ ไม่มีการบันทึกเสียงซ้อน และใช้เทคนิคขั้นสูงในการบรรเลง การวิเคราะห์แบ่งออกเป็นประเด็นด้านเทคนิคการปฏิบัติเบสไฟฟ้าได้ดังนี้

1. Chordal Fingerstyle Technique เทคนิคนี้เป็นการเล่นคอร์ดทำให้สามารถเล่นโน้ตหลายโน้ตได้พร้อมกันในลักษณะดีดพร้อมกันหรือดีดแยกครั้งละโน้ต (Clayton, 2010b: 22) จากภาพเป็นการดีด Arpeggio คอร์ด E minor โดยบรรเลงครั้งละโน้ต มือซ้ายทำหน้าที่กดโน้ตค้างเอาไว้ มือขวาทำการดีดโน้ตแต่ละสาย โดยให้เสียงแต่ละสายทับซ้อนกัน นิ้วโป้งมือขวาดีดสายบน นิ้วชี้นิ้วกลางและนิ้วนางดีดสายที่เหลือ ลักษณะการดีดเป็นแบบ Free Stroke ซึ่งเป็นการดีดแบบไม่พักสาย คล้ายกับการเล่นกีตาร์แบบ Fingerstyle



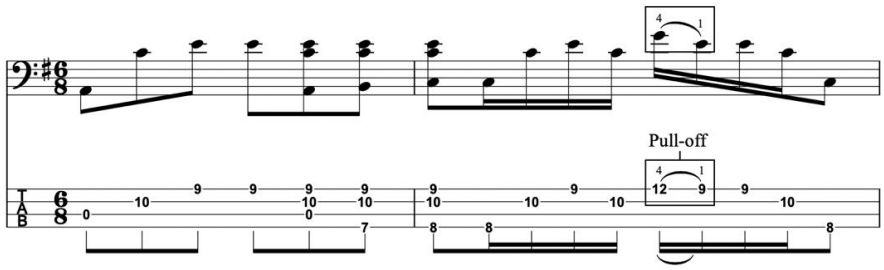
ภาพที่ 1 Chordal Fingerstyle Technique
ที่มา : Clayton S., 2010a: 1

2. Hammer-on เทคนิคนี้เป็นการดีดโน้ตตัวแรกและใช้นิ้วอีกนิ้วหนึ่งเคาะลงไปบนเฟร็ต เพื่อทำให้เกิดระดับเสียงอื่นที่สูงขึ้น (Sklarevski, 1999: 46) เป็นเทคนิคพื้นฐานที่สร้างสีสันให้กับเสียง นิยมใช้กันครอบคลุมทุกแนวเพลง จากภาพที่ 2 ห้องที่ 2 โน้ตจังหวะที่ 1 ใช้มือขวาดีดสายที่ 1 มือซ้ายกดโน้ต E เฟร็ตที่ 9 สายที่ 1 ด้วยนิ้วชี้จากนั้นจึงเคาะด้วยนิ้วนางไปที่โน้ต F# เฟร็ตที่ 11 สาย 1



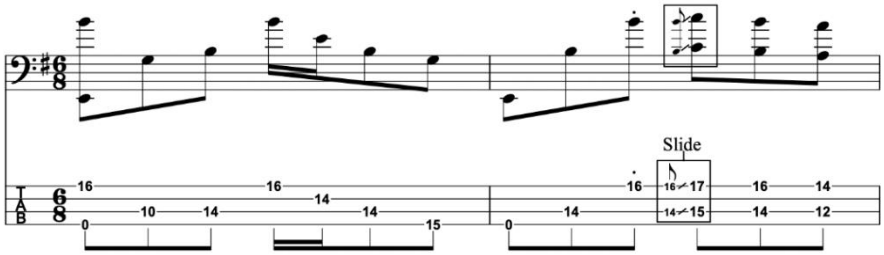
ภาพที่ 2 Hammer-on
ที่มา : Clayton S., 2010a: 9

3. Pull-off เป็นเทคนิคที่ตรงข้ามกับ Hammer-on เป็นการกดโน้ตตัวแรกด้วยนิ้วใดนิ้วหนึ่งแล้วใช้นิ้วเดิมเกี่ยวสายออกทำให้เกิดโน้ตอีกตัว ซึ่งมีเสียงต่ำกว่า (Sklarevski, 1999: 48) จากภาพที่ 3 ในกรอบสี่เหลี่ยม มือขวาดีดสายที่ 1 มือซ้ายนิ้วก้อยกดโน้ต G เฟร็ตที่ 12 นิ้วชี้กดโน้ต E เฟร็ตที่ 9 สาย 1 และทำการเกี่ยวสายด้วยนิ้วก้อย



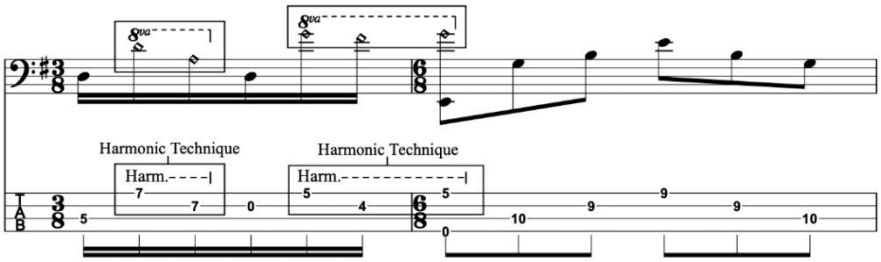
ภาพที่ 3 Pull-off
ที่มา : Clayton S., 2010a: 1

4. Slide เทคนิคนี้เป็นการเลื่อนนิ้วเปลี่ยนระดับเสียง เป็นการดีดโน้ตแรกแล้วเลื่อนนิ้วไปหาโน้ตที่ต้องการโดยไม่ยกนิ้วออกจากฟิงเกอร์บอร์ด สามารถทำได้ทั้งแบบจากเสียงต่ำไปหาสูง หรือสูงไปหาต่ำ ระดับความเร็วสามารถทำได้ทั้งแบบช้าและเร็ว (สมชาย เกรียงอารีกุล, 2539: 112) จากภาพที่ 4 ในกรอบสี่เหลี่ยม เป็นการดีดและเลื่อนนิ้วจากโน้ต B ไปโน้ต C



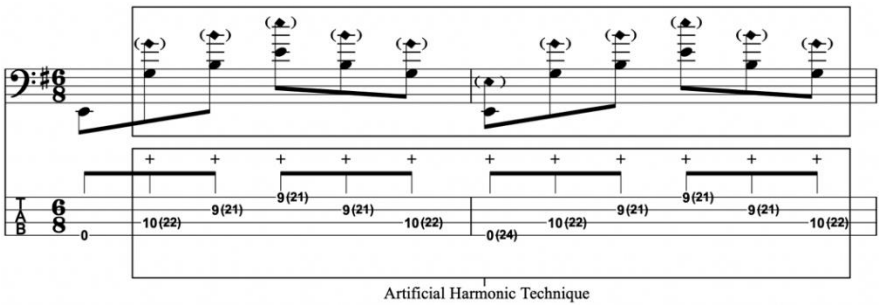
ภาพที่ 4 Slide
ที่มา : Clayton S., 2010a: 1

5. Harmonic Technique เป็นเทคนิคที่เหมาะสมสำหรับผู้เล่นเบสที่โซโล เพื่อสร้างสีสัน เสียงของเทคนิคนี้จะมีความกังวานใส ไพเราะ วิธีการเล่นทำโดยใช้มือซ้ายแตะที่เหนือเฟร็ตแล้วใช้มือขวาดีด โดยมากเกิดชัดเจนที่เฟร็ตที่ 4, 5, 7 และ 12 (Clayton, 2010b: 32) ตัวอย่างเช่น เพลง Portrait of Tracy ของ Jaco Pastorius



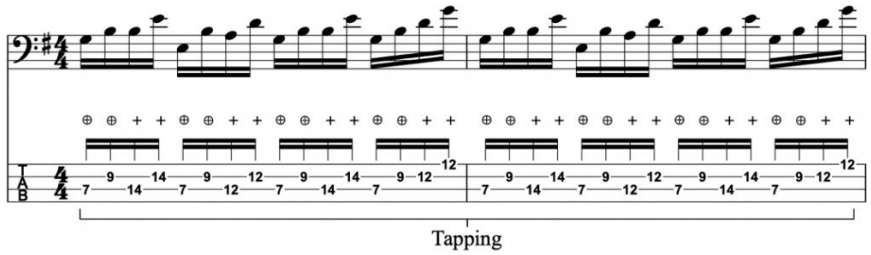
ภาพที่ 5 Harmonic Technique
ที่มา : Clayton S., 2010a: 4

6. Artificial Harmonic Technique เป็นวิธีการสร้างเสียง Harmonic ที่เพิ่มขึ้นจาก Harmonic Technique ซึ่งมีตัวโน้ตให้เลือกจำกัด ไม่ครอบคลุม จึงต้องใช้ Artificial Harmonic Technique ซึ่งต้องใช้สองมือในการผลิต มือซ้ายทำการกดโน้ตที่ต้องการ มือขวาทำการดีดโดยใช้ขอบนิ้วโป้งแตะไปเฟร็ตที่+4, +5, +7 และ +12 โดยใช้นิ้วชี้หรือนิ้วกลางดีด หรือใช้นิ้วชี้มือขวาเคาะบนเฟร็ต (Clayton, 2010b: 36-37) ตัวอย่างเช่น Intro เพลง Birdland ของวง Weather Report



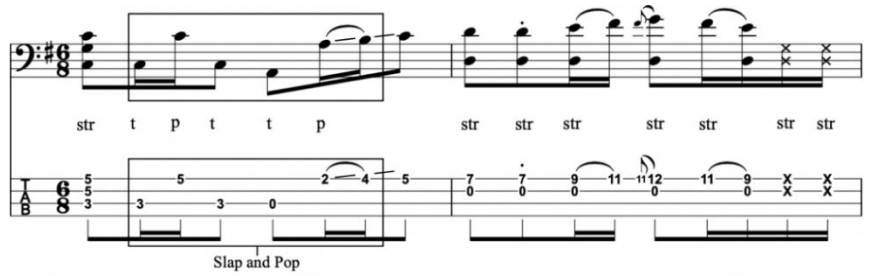
ภาพที่ 6 Artificial Harmonic Technique
ที่มา : Clayton S., 2010a: 1

7. Tapping เทคนิคนี้คือการเอานิ้วมือขวาจิ้มสายลงไปบนฟิงเกอร์บอร์ดของเบสไฟฟ้า ลักษณะคล้าย Hammer-on กับ Pull-off สามารถบรรเลงโน้ตที่ห่างกันมากได้ (Webster, 2011: 25) การจิ้มเป็นเทคนิคพื้นฐานที่สามารถเพิ่มสีสันให้กับเสียง สัญลักษณ์ ⊕ คือการกดด้วยมือซ้าย สัญลักษณ์ + คือการจิ้มด้วยมือขวา ในกรณีที่ใช้ทั้งสองมือจะเรียกว่า Two Hand Tapping (Clayton, 2010b: 41) ตัวอย่างเช่น Intro เพลง Addicted to That Rush ของวง Mr.Big



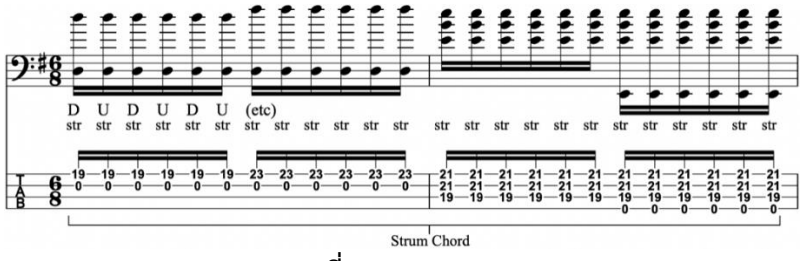
ภาพที่ 7 Tapping
ที่มา : Clayton S., 2010a: 6

8. Slap and Pop เทคนิค Slap เป็นการใช้นิ้วโป้งมือขวาตบลงบนสายเบส ลักษณะของเสียงจะมีความเป็นเครื่องกระทบ (Percussive) และมีความสว่าง Pop คือการนิ้วชี้มือขวาใช้เกี่ยวสายออกจากลำตัวเบส ให้เสียงแหลมใส ซึ่งการเล่นแบบนี้นิยมมากในดนตรี Funk และดนตรี R&B ซึ่งวง Rock และ Fusion อีกหลายวง ก็ได้นำไปประยุกต์ใช้ (Sklarevski, 1999: 58-59) สัญลักษณ์ t คือการใช้นิ้วโป้งตบเบส p คือการเกี่ยวสาย ตัวอย่างเช่น เพลง Tell Me Baby ของวง Red Hot Chili Peppers



ภาพที่ 8 Slap and Pop
ที่มา : Clayton S., 2010a: 3

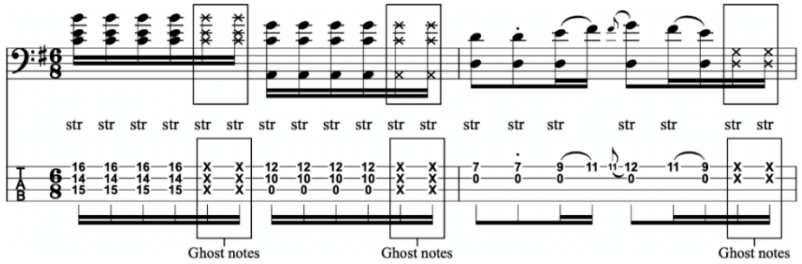
9. Strum Chord เทคนิคนี้เป็นการใช้มือขวา โดยใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย โดยใช้เล็บดีดไปที่สายเบสจากสายบนลงไปสายล่างในการดีดลง การดีดขึ้นจะใช้ ส่วนปลายนิ้ว โดยจะทำพร้อมกันทั้ง 4 นิ้วหรือนิ้วใดนิ้วหนึ่งก็ได้ตามความถนัด (Sheehan, 2012: 26) ซึ่งลักษณะการดีดแบบนี้มีความคล้ายกับเทคนิค Rasgueado ใน Flamenco Guitar จากภาพที่ 9 ในจังหวะแรกใช้นิ้วชี้ดีดลง (D) จังหวะต่อมาดีดขึ้น (U) และทำแบบนี้สลับกันจนจบท่อน ใช้สัญลักษณ์ str



ภาพที่ 9 Strum Chord

ที่มา : Clayton S., 2010a: 7

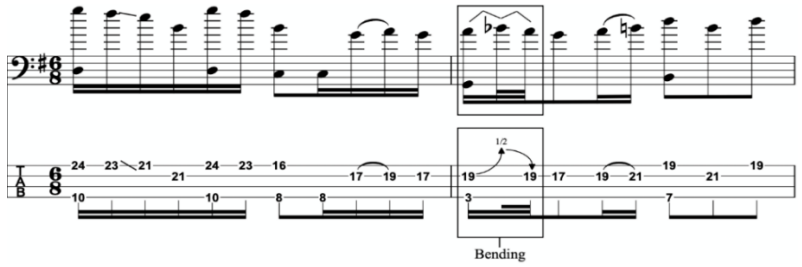
10. Ghost Notes คือโน้ตที่ไม่มีระดับเสียง เป็นเทคนิคพื้นฐานที่สร้างสีสันให้กับเสียง เทคนิคนี้คือเอาฝ่ามือซ้ายมาวางเบาๆ ไว้ที่ฟิงเกอร์บอร์ดแล้วใช้มือขวาดีดลักษณะแบบนี้ พบได้บ่อยในดนตรี Funk (Clayton, 2013: 22) ใช้สัญลักษณ์ x



ภาพที่ 10 Ghost Notes

ที่มา : Clayton S., 2010a: 7

11. Bending เทคนิคนี้คือการดันสาย การดันสายทำให้ระดับเสียงของโน้ตสูงขึ้น ซึ่งระดับเสียงของโน้ตที่ต้องการขึ้นอยู่กับแรงที่ดันสาย เทคนิคนี้เป็นลักษณะการเล่นของกีตาร์ไฟฟ้า แต่เบสไฟฟ้าก็สามารถทำได้เช่นกัน (Sklarevski, 1999: 51) แต่การดันสายเบสไฟฟ้าทำได้ยากกว่า เพราะว่าสายเบสไฟฟ้ามีความหนาความตึงที่มากกว่าสายกีตาร์ไฟฟ้า



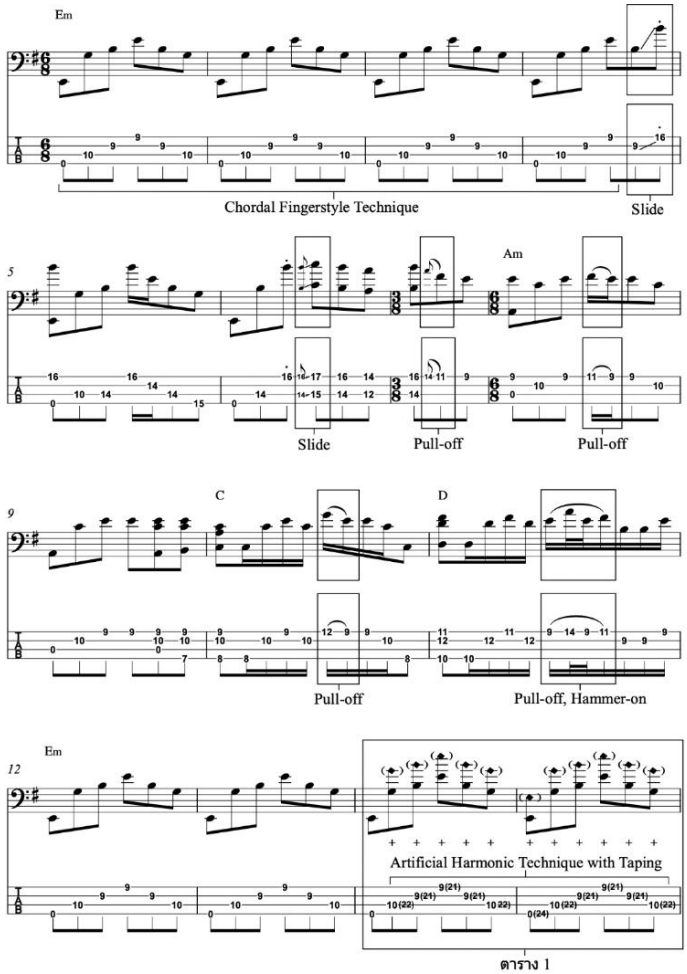
ภาพที่ 11 Bending

ที่มา : Clayton S., 2010a: 8

จากทักษะและเทคนิคเบสไฟฟ้าดังที่กล่าวมาข้างต้น เป็นเพียงส่วนหนึ่งในการปฏิบัติเบสไฟฟ้าเพื่ออธิบายวิธีการบรรเลง เทคนิคเฉพาะของเบสไฟฟ้า โดยผู้เขียนบทความใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์การใช้เทคนิคการบรรเลงเบสไฟฟ้าของ Stuart Clayton ในบทเพลง Nothing Else Matters

ในการใช้เทคนิคสำคัญที่เกิดขึ้นในแต่ละท่อน จำเป็นต้องระมัดระวังเรื่องของความต่อเนื่องและความกลมกลืนกันของแต่ละเทคนิคที่เลือกใช้ เนื้อหาต่อไปนี้ เป็นการนำเสนอการใช้เทคนิคที่ Stuart Clayton นำมาใช้ในบทเพลง Nothing Else Matters

ท่อน Intro A Stuart Clayton ได้เรียบเรียงให้มีความเรียบง่ายโดยใช้ Chordal Fingerstyle Technique เป็นหลักที่ใช้ตลอดเกือบทั้งเพลง โดยเริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 1-13 ซึ่งลักษณะของเสียงที่ออกมามีความใกล้เคียงต้นฉบับที่บรรเลงด้วยกีตาร์ไฟฟ้า ส่วนของเทคนิคประกอบ ประกอบด้วย Slide, Pull-off และ Hammer-on เพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับประโยคของเพลง พบได้ในห้องที่ 4, 6, 7, 8, 10 และ 11



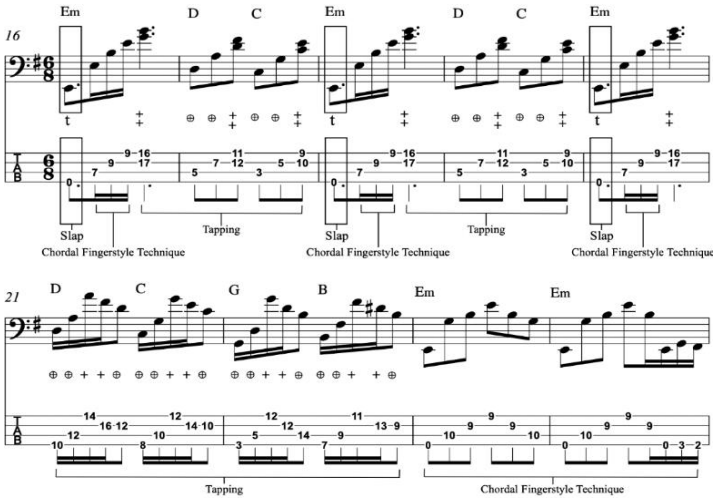
ภาพที่ 12 ท่อน Intro A ห้องที่ 1-15
ที่มา : Clayton S., 2010a: 1

ตารางที่ 1 Tapping and Artificial Harmonic Technique ท่อน Intro A ห้องที่14-15

ห้องที่	จังหวะที่	ตัวโน้ต	สายที่	เฟร็ตที่กด	ตำแหน่งที่มือขวาเคาะ	เสียงที่ออกมา
14	1	E	4	0	–	E
14	2	G	3	10	22	G+1 Octave
14	3	B	2	9	21	B+1 Octave
14	4	E	1	9	21	E+1 Octave
15	1	E	4	0	24	E+1 Octave

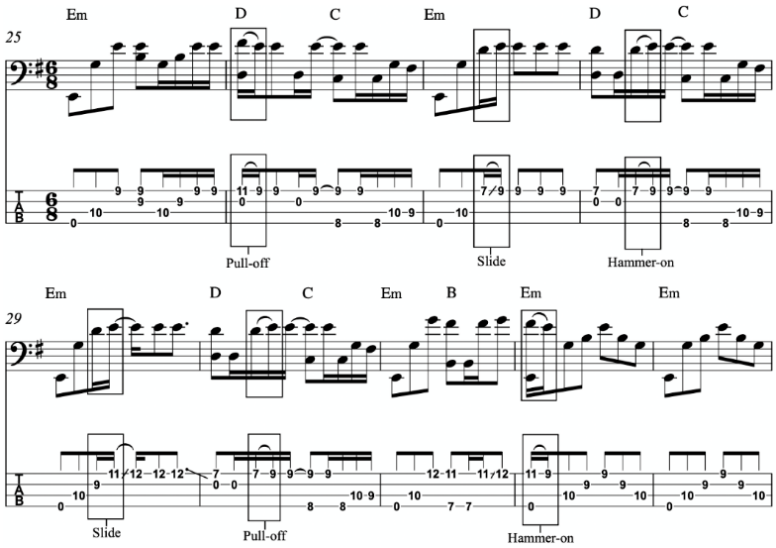
จากตารางที่ 1 ในห้องที่ 14 และ 15 ใช้การประยุกต์ 2 เทคนิคเข้าด้วยกันคือ Artificial Harmonic Technique และTapping โดยใช้มือซ้ายทำการกดคอร์ด E minor ในตำแหน่งเฟร็ตที่ 9 สาย 1 โน้ต E เฟร็ตที่ 9 สาย 2 โน้ต B เฟร็ตที่ 10 สาย 3 โน้ต G และสายเปล่าสาย 4 โน้ต E (โน้ตที่ไม่ต้องใช้มือซ้ายกด) และใช้มือขวาทำการเคาะลงไปเหนือเฟร็ต โดยเสียงที่ออกมาจะมีความสูงกว่าโน้ตที่มือซ้ายกด 1 octave

ท่อน Intro B ห้องที่ 16 ใช้เทคนิค Chordal Fingerstyle Technique เป็นเทคนิคหลัก Slap, Chordal Fingerstyle และ Tapping เป็นเทคนิคประกอบ ซึ่งการใช้เทคนิคดังกล่าวทำให้เสียงมีความกลมกลืน และต่อเนื่อง ขณะบรรเลงต้องคำนึงถึงจุดที่จะต้องตบสาย เล่นคอร์ด และจิ้มสาย ลักษณะของการวางมือขวาจะต้องไม่ห่างกันมากจนบรรเลงแต่ละเทคนิคไม่ทันจากภาพที่ 13 เริ่มด้วยการตบสายบนสายเปล่าสาย 4 โน้ต E ตามด้วยการเล่นคอร์ด E minor และจิ้มสายด้วยนิ้วชี้ นิ้วกลางมือขวาลงบนฟิงเกอร์บอร์ด ห้องที่ 17 ใช้ Tapping ซึ่งเทคนิคนี้สามารถสร้างช่วงเสียงที่ห่างกันมากแบบที่การดีดแบบปกติไม่สามารถทำได้ มีความคล้ายคลึงกับการบรรเลงเปียโน สัญลักษณ์ ⊕ คือการกดด้วยมือซ้าย สัญลักษณ์ + คือการจิ้มด้วยมือขวา ซึ่งห้องที่ 18-22 ลักษณะของการใช้เทคนิคเหมือนกับห้องที่ 16-17 และห้องที่ 23-24 กลับไปใช้ Chordal Fingerstyle Technique



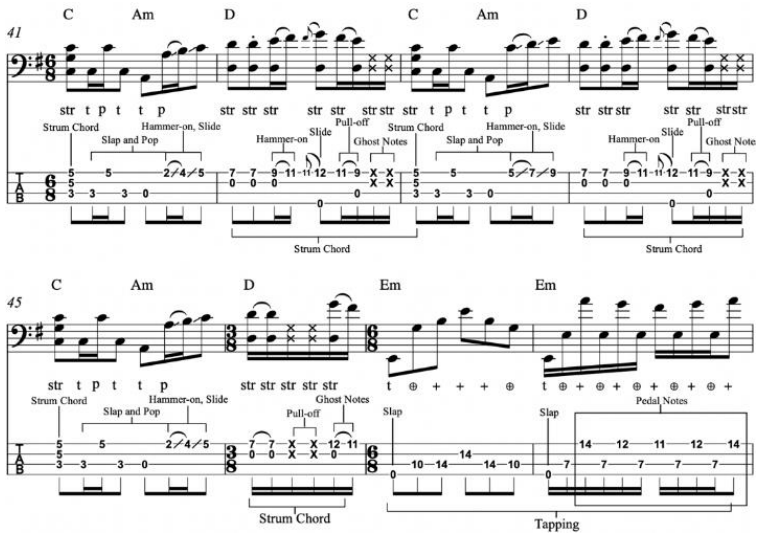
ภาพที่ 13 ท่อน Intro B ห้องที่ 16-24
ที่มา : Clayton S., 2010a: 2

ท่อน Verse1 ห้องที่ 25-33 มีความคล้ายกับท่อน Intro A แต่เพิ่มท่วงทำนองโน้ตแทนเสียงร้องเข้าไปโดยใช้ Chordal Fingerstyle Technique เป็นเทคนิคหลัก Pull-off, Hammer-on, Slide เป็นเทคนิคประกอบ ซึ่งลักษณะการบรรเลงแบบนี้มีความคล้ายคลึงกับ Fingerstyle Guitar



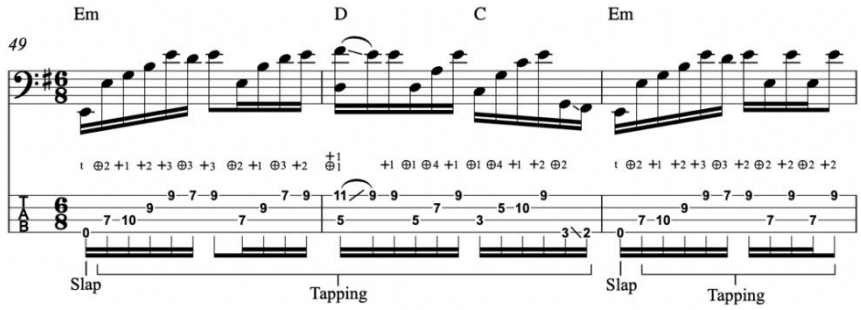
ภาพที่ 14 ท่อน Verse1 ห้องที่ 25-33
ที่มา : Clayton S., 2010a: 2

ท่อน Chorus ห้องที่ 41-46 มีการใช้ Strum Chord เป็นเทคนิคหลัก Slap and Pop, Slide, Hammer-on, Pull-off และGhost Notes เป็นเทคนิคประกอบ ห้องที่ 47 Arpeggio E minor เหมือนท่อน Intro ห้องที่ 1 แต่ใช้เทคนิคการ Slap ในจังหวะที่ 1 จังหวะที่ 2-6 ใช้เทคนิค Tapping ห้องที่ 48 ใช้เทคนิค Tapping โดยเลือกโน้ตใน Scale E minor มาใช้ในรูปแบบ Pedal Notes (การใช้โน้ตสลับกันระหว่าง Root โน้ตหลักกับโน้ตใน Scale)



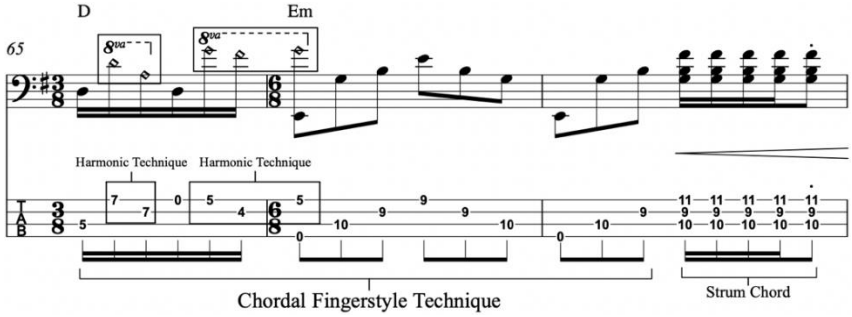
ภาพที่ 15 ท่อน Chorus ห้องที่ 41-48
ที่มา : Clayton S., 2010a: 3

ท่อน Verse 2 ห้องที่ 49-63 ทำนองจะเหมือนกับท่อน Verse 1 เรียบเรียงโดยใช้ Tapping เป็นเทคนิคหลัก Slap and Pop, Slide เป็นเทคนิคประกอบ การบรรเลงต้องคำนึงถึงทำนอง คอร์ด และเบส โน้ตที่ตรงกับทำนอง Tapping โดยใช้น้ำหนักที่ดังปานกลาง ช่วงที่เป็นคอร์ด Tapping ใช้น้ำหนักที่เบา เพื่อให้ทำนองมีความโดดเด่นออกมา



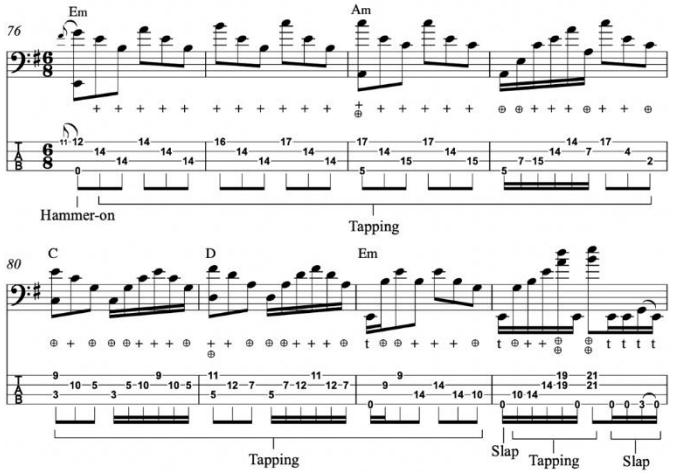
ภาพที่ 16 ท่อน Verse 2 ห้องที่ 49-51
ที่มา : Clayton S., 2010a: 3

ท่อน Chorus 2 ช่วงท้ายห้องที่ 65-67 ก่อนส่งเข้าท่อน Instrument มีการใช้ Harmonic Technique, Chordal Fingerstyle Technique และ Strum Chord ทำให้ท่อนนี้มีความสดใส และมีความหนักแน่นรวมอยู่ด้วยกัน



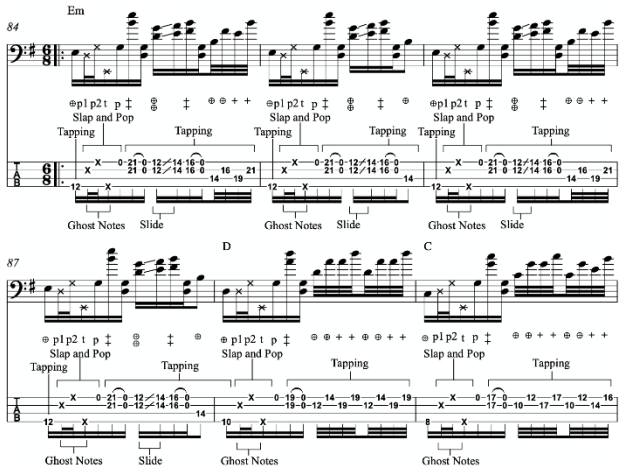
ภาพที่ 17 ท่อน Chorus 2 ห้องที่ 65-67
ที่มา : Clayton S., 2010a: 4

ท่อน Instrument A ใช้ Tapping เป็นเทคนิคหลัก Hamer-on, Slap and Pop และ Chordal Fingerstyle เป็นเทคนิคประกอบ ลักษณะ Tapping ต้องกดให้เสียงค้างยาวเท่าที่ทำได้ โดยต้องคำนึงถึงน้ำหนักในการกดในห้องที่ 76-78 เมโลดี้ต้องมีความชัดเจนกว่าแนวเสียงเบส และเสียงประสาน



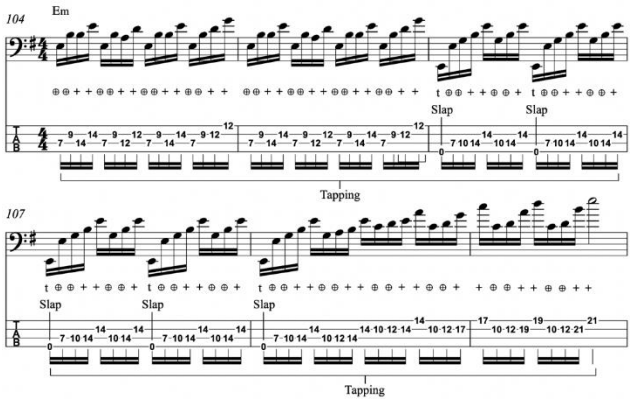
ภาพที่ 18 ท่อน Instrument A ห้องที่ 76-83
ที่มา : Clayton S., 2010a: 5

ท่อน Instrument B เป็นท่อนที่เรียบเรียงขึ้นมาใหม่ซึ่งในต้นฉบับไม่มีท่อนนี้ โดยใช้ Tapping เป็นเทคนิคหลัก Hammer-on, Pull-off, Slide, Ghost note และ Slap and Pop เป็นเทคนิคประกอบห้องที่ 84-92 มีการใช้เทคนิคแต่ละชนิดอย่างรวดเร็วบนสัดส่วนจังหวะที่มีความซับซ้อน



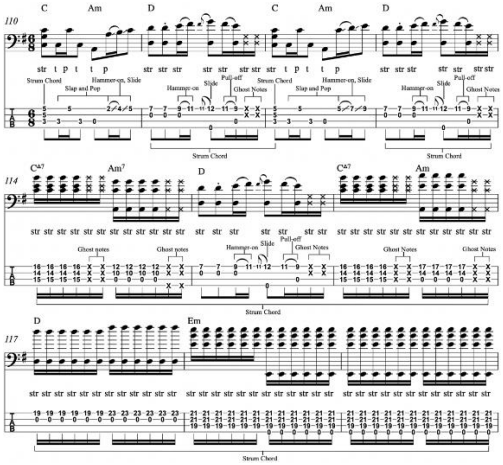
ภาพที่ 19 ท่อน Instrument B ห้องที่ 84-89
ที่มา : Clayton S., 2010a: 5

ท่อน Instrument C เป็นอีกท่อนที่เรียบเรียงขึ้นมาใหม่ โดยมีอัตราจังหวะที่เปลี่ยนไปจากเดิม 6/8 เป็น 4/4 และมีความเร็วเพิ่มขึ้น ห้องที่ 94-109 ใช้เทคนิค Two Hand Tapping และ Slap ตลอดทั้งท่อน



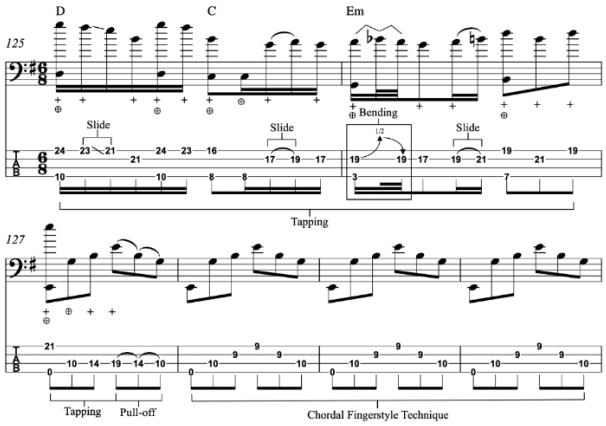
ภาพที่ 20 ท่อน Instrument C ห้องที่ 104-109
ที่มา : Clayton S., 2010a: 7

ท่อน Chorus 3 กลับมาใช้อัตราจังหวะ 6/8 ห้องที่ 110-113 ใช้เทคนิค Strum Chord เป็นเทคนิคหลัก Slap and Pop, Ghost Note, Hammer-on, Pull-off และ Slide เป็นเทคนิคประกอบ ห้อง 114-119 มีการเรียบเรียงโน้ตออกมาให้แตกต่างจากต้นฉบับ



ภาพที่ 21 ท่อน Chorus 3 ห้องที่ 110-119
ที่มา : Clayton S., 2010a: 7

ท่อน Solo เป็นช่วงที่มีความท้าทายมากที่สุดของเพลง เนื่องจากทำนองของเสียงกีตาร์ตามต้นฉบับ เป็นการใช้โน้ตตัวเดียวตลอดทั้งช่วง แต่ในการเรียบเรียงแนวบรรเลงเดี่ยวเบสไฟฟ้า ต้องมีครบทั้ง ทำนอง คอร์ด และเบส ห้องที่ 120-127 โดยใช้เทคนิค Tapping เป็นหลักและมีเทคนิค Hammer-on, Pull-off, Slide และ Bending เป็นเทคนิคประกอบ โดยเฉพาะการดันสายในห้องที่ 126 เป็นการใช้ 2 เทคนิคมาประยุกต์ใช้ เป็นการดันสายโดยการใช้นิ้วมือขวาที่ใช้จิ้มสาย ห้องที่ 128 ทำนองเหมือนท่อน Intro



ภาพที่ 22 ท่อน Solo ห้องที่ 125-130
ที่มา : Clayton S., 2010a: 8

ภาพที่ 23 QR Code วิดีโอประกอบการบรรเลงเดี่ยวเบสไฟฟ้า
สำหรับชมประกอบภาพที่ 1 ถึง ภาพที่ 22

ตารางที่ 2 ท่อน เทคนิคหลัก เทคนิคประกอบ เพลง Nothing Else Matters ทั้ง 14 ท่อน

ท่อน	เทคนิคหลัก	เทคนิคประกอบ										
		Chordal Fingerstyle Technique	Hammer-on	Pull-off	Slide	Harmonics	Artificial Harmonics	Tapping	Slapa nd Pop	Strum Chord	Ghost note	Bending
Intro A	Chordal Fingerstyle Technique		✓	✓	✓		✓	✓				
Intro B	Tapping	✓							✓			
Verse 1	Chordal Fingerstyle Technique		✓	✓	✓							
Pre Chorus	Chordal Fingerstyle Technique		✓	✓	✓							
Chorus	Strum Chord		✓	✓	✓			✓	✓		✓	
Verse 2	Tapping				✓				✓			
Chorus 2	Strum Chord	✓	✓	✓	✓	✓			✓			
Instrument A	Tapping	✓			✓				✓			
Instrument B	Tapping		✓	✓	✓				✓		✓	
Instrument C	Tapping								✓			
Chorus 3	Strum Chord		✓	✓	✓				✓		✓	
Solo	Tapping	✓	✓	✓	✓							✓
Verse 3	Chordal Fingerstyle Technique		✓	✓	✓							
Outro	Chordal Fingerstyle Technique		✓	✓	✓	✓						

จากตารางที่ 2 การวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงแนวบรรเลงเดี่ยวเบสไฟฟ้าของ Stuart Clayton ในบทเพลง Nothing Else Matters แบ่งออกเป็น 14 ท่อน แต่ละท่อนมีการเรียบเรียงโดยผ่านการใช้เทคนิคหลัก และเทคนิคประกอบ ซึ่งแต่ละท่อนมีเทคนิคหลักและเทคนิคประกอบที่แตกต่างกัน ท่อน Intro A, Intro B, Verse1+Pre Chorus, Chorus, Solo เป็นการเรียบเรียงโดยอิงทำนองจากต้นฉบับ และท่อน Instrument, outro เป็นการประพันธ์ขึ้นมาใหม่โดยใช้บันไดเสียง E minor ท่อน Instrument C มีการเปลี่ยน Time Signature 6/8 เป็น Time Signature 4/4 เป็นเพลงที่มีการใช้เทคนิคที่หลากหลาย และมีความกลมกลืน

สรุป

จากบทเพลงที่นำมาศึกษาในงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นว่าเบสไฟฟ้าสามารถนำมาเรียบเรียงเป็นแนวบรรเลงเดี่ยวได้ เป็นการยกระดับการบรรเลงเบสไฟฟ้าให้มีเทคนิคที่สูงขึ้น การเรียบเรียงสามารถเลือกใช้เทคนิคได้ตามความเหมาะสมโดยดัดแปลงคิดท่อนขึ้นมาใหม่ได้ไม่จำเป็นต้องเหมือนกับต้นฉบับ และสามารถนำเทคนิคเหล่านี้ไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงกับวงดนตรีหรือประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่โดยที่มีลักษณะการบรรเลงแบบเปียโนหรือเครื่องดนตรีอื่นๆ การศึกษาเรื่องนี้อาจเป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นแนวทางการบรรเลงเบสไฟฟ้าแบบใหม่สำหรับผู้เล่นเบสไฟฟ้าให้มีทางเลือกในการเรียบเรียงหรือบรรเลงบทเพลงเดี่ยวสำหรับเบสไฟฟ้าที่เพิ่มขึ้น ต่อยอดให้เกิดองค์ความรู้พัฒนาผู้เล่นเบสไฟฟ้าชาวไทยให้ทัดเทียมนานาชาติ

บรรณานุกรม

วาสนา ศิริชยาพร และเอกชัย กรายอานนท์. (2547). **คู่มือกีตาร์และเบสไฟฟ้า.** กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น.

สมชาย เกรียงอารีกุล. (2539). **เริ่มต้นหัดกีตาร์เบส.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เพื่อนนักกีตาร์และคอมพิวเตอร์ฟู้ด.

Brown, C. (2009). **Reader Spotlight Stuat Clayton.** [online]. Available from: https://www.notreble.com/buzz/2009/11/17/player spotlight-stuart-clayton/. [2 February 2023].

Clayton, S. (2010a). **Nothing Else Matter'sTranscription.** [online]. Available from: https://www.basslinepublishing.com/wpcontent %20/% 20 uploads/2018/06/Nothing-Else-Matters-Transcription-and-Notes.pdf. [2 February 2023].

Clayton, S. (2010b). **Solo Arrangements For Electric Bass.** Devon: Bassline Publishing.

Clayton, S. (2013). **Ultimate Slap Bass**. Devon: Bassline Publishing.

Sheehan, B. (2012). **Billy Sheehan Advanced Bass.** Van Nuys: Alfred Publishing.

Sklarevski, A. (1999). **Bass Playing Techniques.** Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Webster, A. (2011). **Extreme Metal Bass.** Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

ไทจู บทเพลงสำหรับวงทรอมโบนควอเท็ตโดยจุนนิชิ ฮิโรตะ: การตีความและแนวการฝึกซ้อมสำหรับการแสดง
Taiju for Trombone Quartet by Junichi Hirota: Interpretation and Performance Practice

นรเศรษฐ์ อุดาการ[*1]
Norrasate Udakarn[*1]

บทคัดย่อ

บทความสร้างสรรค์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มาแนวคิดของผู้ประพันธ์และองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงเพื่อนำไปพัฒนาเป็นแนวทางการฝึกซ้อมเพื่อเตรียมตัวก่อนการแสดงและนำไปปรับใช้ในการแสดงบทเพลงไทจู (Taiju) ผลงานการประพันธ์ของจุนนิชิ ฮิโรตะ ในการแสดง “SuperBrass Concert Workshop” ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ.2566 เวลา 13.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรี CRK Recital Hall วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ โดยผู้แสดงได้ทำการศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดของผู้ประพันธ์เพื่อพัฒนาแนวทางการฝึกซ้อมสำหรับเตรียมตัวก่อนการแสดงบทเพลง ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนแรก การวิเคราะห์บทเพลง เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงซึ่งประกอบไปด้วย 2 เทคนิคคือ เลกาโตและโน้ตขั้นคู่ ส่วนที่ 2 การเตรียมความพร้อมก่อนแสดง

คำสำคัญ : ไทจู / ทรอมโบนควอเท็ต / จุนนิชิ ฮิโรตะ

Abstract

The purpose of this creative work is to study the background and ideas of the composer and musical elements of Taiju for Trombone Quartet to develop the performance practices and create the preparations for the performance of Taiju composed by Junichi Hirota,

[*] Corresponding author, email:pop.popiko@gmail.com
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ
[1] Asst.Prof.Dr., College of Music, Payap University

Received: Jan 3, 2024 / **Revised:** Feb 8, 2024 / **Accepted:** Feb 22, 2024

in “SuperBrass Concert Workshop” held on June 10th, 2023 at 1.00 p.m. at CRK Recital Hall, Payap University, Chiang mai. The performer had studied all the musical element and background of the piece that build up the performance practices which divided into 2 parts: the first is an analysis of the piece, techniques used which consists of 2 techniques: legato and intervals. Second Part: the preparation before the performance.

Keywords: Taiju / Trombone Quartet / Junichi Hirota

บทนำ

ไทจู (Taiju) เป็นผลงานการประพันธ์ของจุนนิชิ ฮิโรตะ (Junichi Hirota) หนึ่งในนักทรอมโบนชาวญี่ปุ่น ผู้ซึ่งเป็นสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้งวง “Twilight Trombone Quartet” หนึ่งในวงทรอมโบนควอเท็ตที่มีชื่อเสียงอย่างมากจากประเทศญี่ปุ่น โดยบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากประสบการณ์ในวัยเด็กและความต้องการที่จะถ่ายทอดเรื่องราวของ “ไทจู” ในภาษาญี่ปุ่นนั้นมีความหมายว่า “ต้นไม้ใหญ่” ซึ่งสามารถยืนต้นแข็งแรงอย่างสง่างามผ่านร้อนผ่านหนาวมาอย่างยาวนาน ประกอบกับความต้องการในการนำเสนอความงดงามของสภาพแวดล้อมของประเทศญี่ปุ่นที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามฤดูกาลต่าง ๆ ส่งผลให้ผู้ประพันธ์จึงได้สร้างสรรค์บทเพลงนี้ออกมาเป็นเพลงสำหรับวงทรอมโบนควอเท็ตซึ่งเป็นวงที่ผู้ประพันธ์เป็นสมาชิกอยู่ โดยบทเพลงนี้เป็นบทเพลงท่อนเดียว ซึ่งมีการแบ่งช่วงสั้นๆ เพื่อเป็นการบรรยายและสื่อถึงความเปลี่ยนแปลงของฤดูกาลในขณะที่ต้นไม้ใหญ่ก็ยังคงสามารถยืนหยัดอยู่ได้อย่างแข็งแรง โดยมีการแบ่งเป็นท่อนเพลงย่อยเป็น 5 ท่อนดังนี้ ท่อนที่ 1 “ฤดูใบไม้ผลิ” (Spring) ท่อนที่ 2 “แม่น้ำ” (River) ท่อนที่ 3 “ฤดูร้อน” (Summer) ท่อนที่ 4 “ฤดูใบไม้ร่วง” (Autumn) และท่อนสุดท้ายคือท่อนที่ 5 “ฤดูหนาว” (Winter) โดยทั้งหมดเป็นการสร้างทำนองที่มีความไพเราะพร้อมเสียงประสาน โดยมีการสลับสับเปลี่ยนการบรรเลงจากทรอมโบนแนวเสียงต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความหลากหลาย แต่ยังคงไว้ซึ่งการบรรเลงในรูปแบบวงควอเท็ตร่วมกัน เพื่อบรรยายถึงต้นไม้ต้นใหญ่ที่ยืนหยัดอยู่ผ่านฤดูกาลต่าง ๆ

จุนนิชิ ฮิโรตะ (Junichi Hirota) นักทรอมโบนและนักประพันธ์ชาวญี่ปุ่น หนึ่งในสมาชิกวงทรอมโบนควอเท็ต “Twilight Trombone Quartet” ร่วมกับ

ทาเคชิ อิมามูระ (Takeshi Imamura) อากิฮิโระ ฮิกาชิกาวะ (Akihiro Higashikawa) เคอิชิโระ ซาโต (Keiichiro Sato) โดยทั้งหมดสำเร็จการศึกษาทั้งระดับปริญญาตรีและระดับปริญญาโทจากมหาวิทยาลัยศิลปะแห่งโตเกียว (Tokyo University of the Arts) และได้ก่อตั้งวงทรอมโบนควอเท็ตวงนี้ขึ้นในปี ค.ศ. 2008 ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ฮิโรตะได้ประพันธ์บทเพลง “Taiju” ชิ้นนี้ขึ้นเพื่อออกแสดงและบันทึกบทเพลงลงในอัลบั้มที่ 4 ของวง Twilight Trombone Quartet ซึ่งมีชื่ออัลบั้มว่า “Nextage” ในปี ค.ศ. 2016

บทความสร้างสรรค์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มาแนวคิดของผู้ประพันธ์และองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงเพื่อนำไปพัฒนาเป็นแนวทางการฝึกซ้อมเพื่อเตรียมตัวก่อนการแสดงและนำไปปรับใช้ในการแสดงบทเพลง โดยผู้เขียนได้ดำเนินการแบ่งบทความนี้เป็น 2 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 การวิเคราะห์บทเพลง ซึ่งจะประกอบไปด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับบทเพลงและเทคนิคที่ใช้สำหรับการบรรเลงบทเพลงและส่วนที่ 2 คือขั้นตอนการฝึกซ้อมและการเตรียมตัวก่อนการบรรเลงบทเพลง โดยมีรายละเอียดทั้งการฝึกซ้อมส่วนตัวและการฝึกซ้อมรวมวงในรูปแบบวงทรอมโบนควอเท็ต

ส่วนที่ 1 การวิเคราะห์บทเพลง

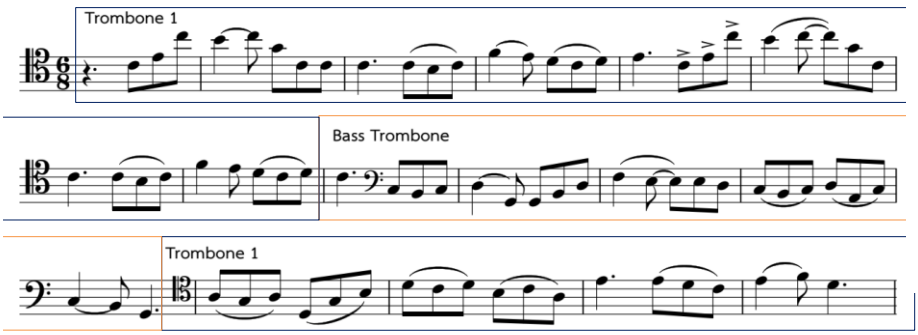
บทเพลง “Taiju” เป็นผลงานการประพันธ์สำหรับวงทรอมโบนควอเท็ตโดยจุนนิชิ ฮิโรตะ นักประพันธ์ชาวญี่ปุ่น ซึ่งผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากความประทับใจที่มีให้กับความงดงามของต้นไม้ใหญ่ต้นหนึ่ง ที่ยืนต้นเติบโตได้อย่างสง่างามท่ามกลางภูมิทัศน์ที่สวยงามในเขตชนบทผ่านฤดูกาลทั้ง 4 ฤดูในช่วงเวลาต่าง ๆ ของประเทศญี่ปุ่น บทเพลงนี้เป็นการบอกเล่าเรื่องราวความประทับใจดังกล่าวผ่านบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงทรอมโบนควอเท็ตโดยเฉพาะ ซึ่งบทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นโดยใช้รูปแบบทางสังคีตลักษณ์แบบเพลงชุด ที่บรรเลงต่อเนื่องกันโดยไม่มีการหยุดเว้นระหว่างท่อนจำนวน 5 ท่อน คือ ท่อนที่ 1 “ฤดูใบไม้ผลิ” (Spring) สื่อถึงฤดูใบไม้ผลิ ท่อนที่ 2 “แม่น้ำ” (River) สื่อถึงแม่น้ำที่ไหลผ่านต้นไม้ใหญ่ ท่อนที่ 3 “ฤดูร้อน” (Summer) สื่อถึงฤดูร้อนและแสงแดดที่สดใส ท่อนที่ 4 “ฤดูใบไม้ร่วง” (Autumn) สื่อถึงฤดูใบไม้ร่วงและสายลมแห่งการเปลี่ยนแปลง และท่อนสุดท้ายคือ ท่อนที่ 5 “ฤดูหนาว” (Winter) สื่อถึงฤดูหนาวที่เงียบสงบ โดยทุกท่อนเพลงนั้น ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ท่วงทำนองเฉพาะซึ่งเป็นเอกลักษณ์ในแต่ละท่อนเพลง ประกอบกับการประสานเสียงในรูปแบบ 4 แนวเสียง (Four Part

Harmony) และการสลับสับเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะเพื่อนำผู้ฟังให้สามารถสัมผัสกับความเปลี่ยนแปลงและความลื่นไหลของบทเพลงซึ่งเป็นการบรรยายถึงต้นไม้ใหญ่ที่ยืนอยู่ได้อย่างแข็งแรงแม้จะต้องผ่านกาลเวลาและฤดูกาลต่าง ๆ

ท่อนที่ 1 “ฤดูใบไม้ผลิ” (Spring)

ท่วงทำนองหลักในท่อนฤดูใบไม้ผลิเป็นการนำเสนอท่วงทำนองที่บรรเลงแนวทำนองต่อเนื่องกันระหว่างทรอมโบน 2 แนวเสียง โดยส่วนแรกเป็นทำนองในช่วงเสียงสูงบรรเลงโดยทรอมโบนแนวเสียงที่ 1 (เริ่มต้นที่โน้ต C4 ขึ้นสูงสุดไปที่โน้ต C9 (C 9th Harmonic) ด้วยทำนองที่ลื่นไหลและเน้นความต่อเนื่องเพื่อสื่อถึงสายลมที่พัดผ่านต้นไม้ใหญ่และทุ่งหญ้าที่สวยงาม ก่อนที่จะส่งต่อทำนองไปที่เครื่องเบสทรอมโบน ซึ่งเป็นทำนองในแนวเสียงต่ำ ทุ้มก่อนสลับกับมาที่แนวเสียงทรอมโบน 1 อีกครั้งเพื่อส่งต่อแนวทำนองทั้งหมดเข้าสู่ท่อนต่อไปของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 1 ท่อน “ฤดูใบไม้ผลิ” (Spring)

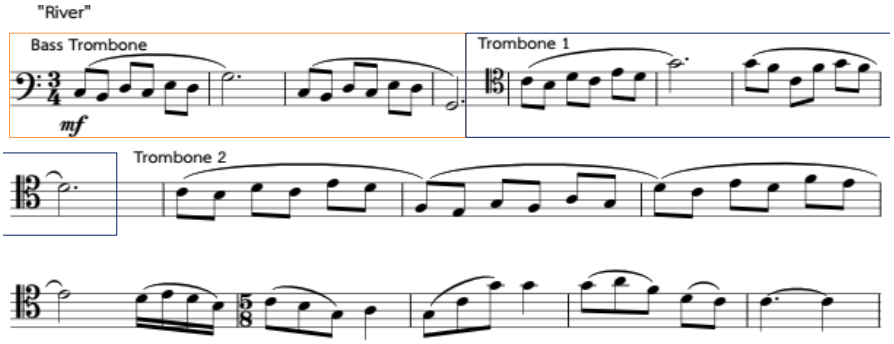


ท่อนที่ 2 “แม่น้ำ” (River)

ท่อน “แม่น้ำ” (River) มีทำนองซึ่งให้อารมณ์เพลงที่มีความแตกต่างไปจากท่อนแรกด้วยแนวทำนองที่สร้างจากบันไดเสียง C เมเจอร์ที่พัฒนาทำนองจากเทคนิคการซ้ำ (Repetition) เริ่มต้นจากแนวทรอมโบน 1 ส่งต่อไปที่เบสทรอมโบนซึ่งมีเสียงทุ้มและเน้นการบรรเลงโน้ตทุกตัวให้เชื่อมต่อกันทั้งหมดด้วยเทคนิค *“Legato”* ให้ความรู้สึกสงบและมั่นคงตรงข้ามจากท่อนแรกที่เน้นความไหลลื่นของทำนองและจังหวะเร็วกระชับ หลังจากนั้นตามด้วยเสียงประสานจากแนวทรอมโบน 2 และ 3 เพื่อเสริมให้ทำนองมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ก่อนส่งต่อทำนองหลักไปที่แนวทรอมโบน 1 อีกครั้งด้วยโมทีฟเดียวกันแต่ยกระดับเสียงสูงขึ้นช่วงคู่แปด ซึ่งเป็น

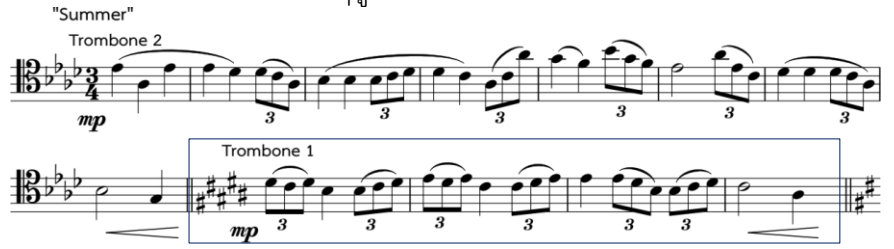
ท่อนส่งต่อทำนองไปสู่ช่วงท้ายของท่อนนี้ที่มีการปรับเปลี่ยนเครื่องกำหนดจังหวะใน 4 ห้องสุดท้ายเพื่อเป็นการเตรียมตัวส่งบทเพลงให้เข้าสู่ท่อนต่อไปซึ่งเป็นท่อนเร็ว

ตัวอย่างที่ 2 ท่อน “แม่น้ำ” (River)



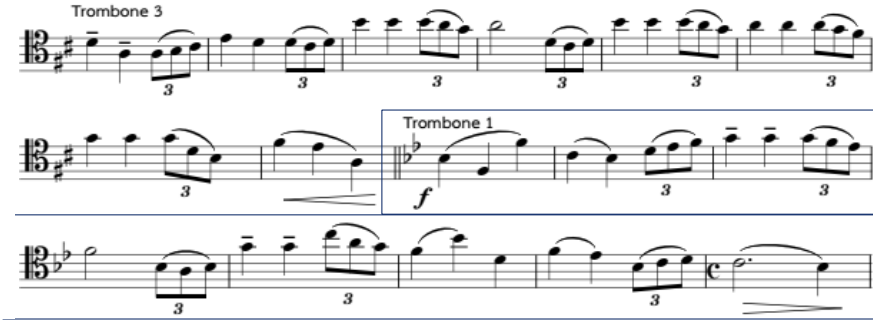
ท่อนที่ 3 “ฤดูร้อน” (Summer)

ท่อน “ฤดูร้อน” (Summer) เป็นท่อนที่มีความยาวที่สุดของบทเพลง โดยในท่อนนี้ ผู้ประพันธ์พัฒนาท่วงทำนองขึ้นจากรูปแบบการบรรเลงสลับขึ้น – ลงของแนวทำนองบนบันไดเสียง Ab เมเจอร์ด้วยเทคนิคการซ้ำ (Repetition) ซึ่งสื่อถึงการพัดโบกของสายลมผ่านทุ่งหญ้าและต้นไม้ใหญ่ในฤดูร้อน ส่งผลให้แนวทำนองหลักจึงมีลักษณะการเคลื่อนขึ้น - ลง สลับกันไปมา พร้อมทั้งมีการผสมผสานโน้ตในรูปแบบสามพยางค์เพื่อให้แนวทำนองเคลื่อนที่ไปได้อย่างไหลลื่นมากยิ่งขึ้น ดังภาพตัวอย่างที่ 3 ซึ่งเป็นการนำเสนอโน้ตท่วงทำนองแรกของท่อนฤดูร้อนซึ่งบรรเลงโดยทรอมโบน 2 ก่อนส่งต่อไปสู่ท่อนเชื่อม ซึ่งบรรเลงโดยแนวทรอมโบน 1 จำนวน 4 ห้องเพื่อเป็นการส่งต่อทำนองและปรับเปลี่ยนท่วงทำนองไปสู่กุญแจเสียงใหม่ในส่วนต่อไปของท่อนนี้

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองแรกท่อน “ฤดูร้อน” (Summer)

ในส่วนนี้เป็นการบรรเลงท่วงทำนองโดยทรอมโบน 3 ซึ่งรับช่วงต่อมาจากท่อนเชื่อม โดยนำเสนอท่วงทำนองใหม่ด้วยเทคนิคซีเควนซ์ (Sequence) แต่ยังคง

รักษาความรู้สึกและเน้นความเคลื่อนไหวของท่วงทำนองทั้งหมดไว้ดังเดิม ซึ่งแนวทำนองมีการขยายช่วงเสียงขึ้นไปสูงสุดที่โน้ต B9 เช่นเดียวกันกับท่อนสุดท้ายที่นำเสนอการบรรเลงโดยทรอมโบน 1 ซึ่งมีโน้ตสูงเช่นกันที่โน้ต Bb9 ก่อนจะลดระดับความเข้มของเสียงลงและจบท่อนฤดูร้อนด้วยอารมณ์และความรู้สึกที่สงบมากยิ่งขึ้น เพื่อส่งต่อบทเพลงไปสู่ท่อน “ฤดูใบไม้ร่วง” (Autumn)

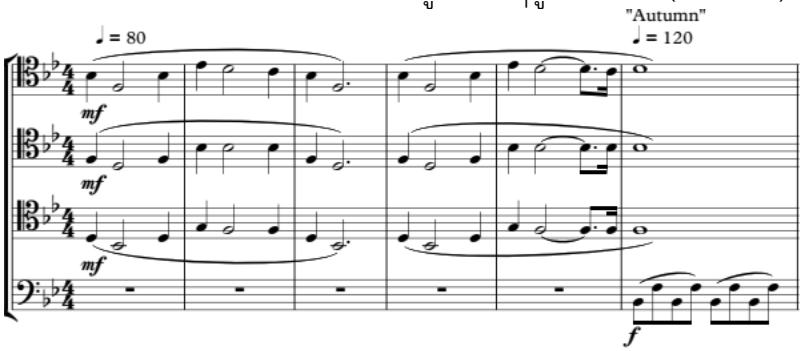
ตัวอย่างที่ 4 ทำนองที่ 2 ท่อน “ฤดูร้อน” (Summer)



ท่อน Transition ก่อนเข้าสู่ท่อน “ฤดูใบไม้ร่วง” (Autumn)

ก่อนเข้าสู่ท่อน “Autumn” หรือท่อนฤดูใบไม้ร่วงซึ่งเป็นส่วนต่อไปนั้น ผู้ประพันธ์ได้แทรกท่อน “Transition” หรือท่อนเปลี่ยนผ่าน ซึ่งเป็นท่อนที่เพิ่มเติมเพื่อเป็นการเตรียมบทเพลงด้วยการให้ท่อนเชื่อมหรือ “Bridge” ซึ่งเป็นวลีเพลงสั้นๆ เพียง 5 ห้องโดยเป็นการนำเสนอทำนองการบรรเลงประสานเสียงในรูปแบบคอราล (Choral) ที่บรรเลงโดยทรอมโบนทั้ง 3 แนวเสียงก่อนที่จะส่งท่อนเปลี่ยนผ่านนี้ด้วยการเปลี่ยนแปลงจังหวะที่แนวเสียงเบสทรอมโบนเพื่อเข้าสู่ท่อน “Autumn” ที่เป็นท่อนซึ่งมีความเร็วที่เพิ่มมากขึ้น โดยในส่วนนี้เบสทรอมโบนจะเป็นผู้ตั้งความเร็วและนำการบรรเลงของทั้งวงไปเคลื่อนที่ต่อไปด้วยความต่อเนื่องโดยปราศจากการหยุดเพื่อตั้งจังหวะกันใหม่ ดังภาพตัวอย่างที่ 5

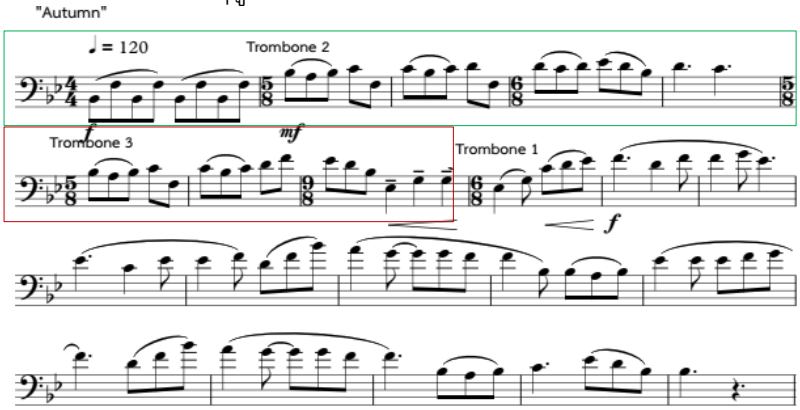
ตัวอย่างที่ 5 โน้ตท่อน Transition ก่อนเข้าสู่ท่อน “ฤดูใบไม้ร่วง” (Autumn)



ท่อนที่ 4 “ฤดูใบไม้ร่วง” (Autumn)

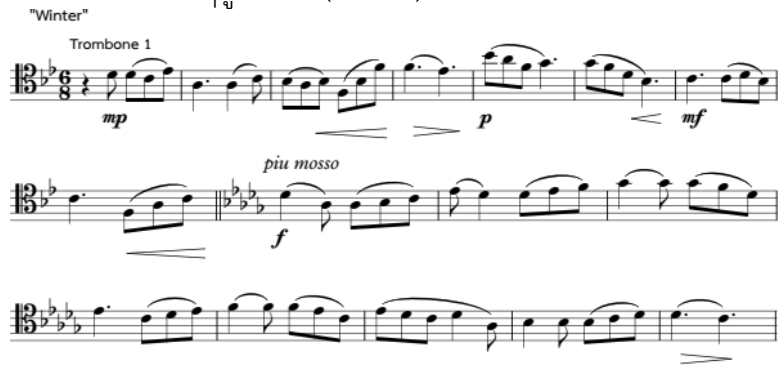
หลังจากท่อนเปลี่ยนผ่านสั้น ๆ บทเพลงก็ดำเนินเข้าสู่ท่อนที่ 4 “ฤดูใบไม้ร่วง” (Autumn) ซึ่งเป็นฤดูที่ 3 ในบทประพันธ์โดยในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ทำนองที่มีความเคลื่อนไหวด้วยท่วงทำนองที่ประพันธ์อยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะที่ประกอบไปด้วย อัตราจังหวะผสม (Compound time) สลับกับอัตราจังหวะเชิงซ้อน (Complex time) เริ่มจากการบรรเลงของทรอมโบนเสียง 2 และ 3 ก่อนส่งต่อท่วงทำนองหลักทั้งหมดของท่อนไปที่ทรอมโบนเสียง 1 ซึ่งมีแนวทำนองขึ้นลงอยู่บนบันไดเสียง Bb เมเจอร์ โดยเป็นท่วงทำนองที่เน้นการบรรเลงชุดโน้ตที่เชื่อมต่อกันเพื่อสื่อถึงสายลมในฤดูใบไม้ร่วงของประเทศญี่ปุ่นที่เป็นสายลมเย็นพัดผ่านต้นไม้และผืนป่าโดยเป็นการเตรียมเปลี่ยนผ่านฤดูกาลไปสู่ฤดูหนาวซึ่งเป็นท่อนต่อไป

ตัวอย่างที่ 6 ท่อนที่ 4 “ฤดูใบไม้ร่วง” (Autumn)

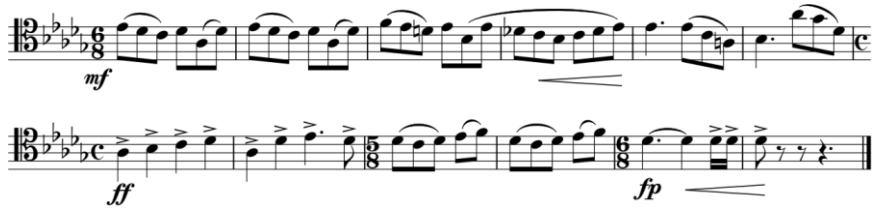


ทำนองหลัก ท่อนที่ 5 “ฤดูหนาว” (Winter)

ทำนองหลักในท่อน “ฤดูหนาว” (Winter) ตั้งแต่เริ่มต้นจนเข้าสู่ท่อน Coda ผู้ประพันธ์เลือกใช้แนวทรอมโบนเสียง 1 ในการบรรเลงทั้งหมด ทั้งนี้ทำนองหลักเริ่มต้นด้วยโน้ตในช่วงเสียงกลาง ก่อนขยับสูงขึ้นและลงตามการพัดผ่านของสายลม พร้อมด้วยการบรรเลงด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) ยิ่งเพิ่มความต่อเนื่องและเชื่อมต่อท่วงทำนองทั้งหมดได้อย่างลื่นไหลพร้อมกับเพิ่มความเร็วขึ้นตามคำบอก “เร็วขึ้น” (Piu mosso) และส่งบทเพลงให้เข้าสู่ท่อน Coda ซึ่งเป็นท่อนจบได้อย่างน่าประทับใจ ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7 ท่อนที่ 5 “ฤดูหนาว” (Winter)

ทำนองหลักท่อนจบ

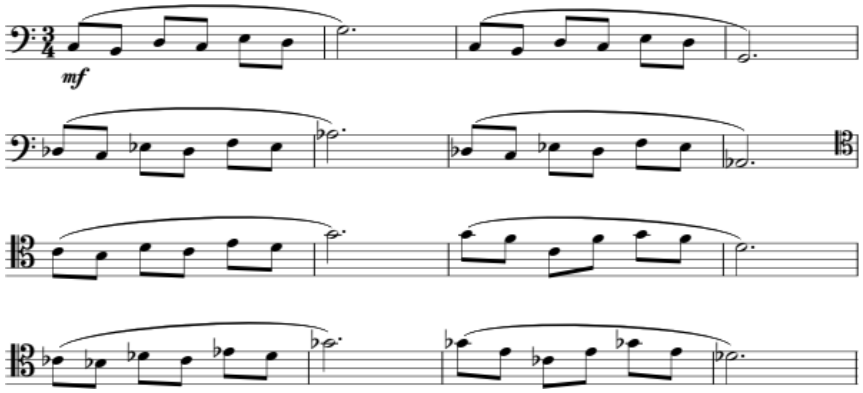
มาถึงท่อนสุดท้ายของบทเพลง ซึ่งในส่วนนี้ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอท่อนจบด้วยแนวทำนองที่เน้นความเคลื่อนไหวเพื่อบรรยายถึงสายลมที่พัดผ่านต้นไม้ใหญ่ในฤดูต่าง ๆ ซึ่งจะกลับมาหมุนวนเวียนต่อเนื่องในทุก ๆ ปี (Hirota, 2016) โดยรูปแบบการนำเสนอนั้น เป็นการสร้างทำนองด้วยชุดของโน้ตที่ต่อเนื่องบนบันไดเสียง Db เมเจอร์ในอัตราจังหวะผสมสลับกับอัตราจังหวะเชิงซ้อน ซึ่งส่งบทเพลงให้เดินทางไปถึงบทสรุปได้อย่างงดงามและสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 8 ท่อนจบ

เทคนิคที่ใช้สำหรับการบรรเลงบทเพลง

บทเพลง “Taiju” ผลงานการประพันธ์สำหรับวงทรอมโบนควอเท็ตโดย จุนนิชิ ฮิโรตะ เป็นบทเพลงสำหรับวงทรอมโบนครอเท็ตที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากความงดงามของต้นไม้ใหญ่ต้นหนึ่ง ที่ยืนต้นเติบโตได้อย่างสง่างามท่ามกลางภูมิทัศน์ที่สวยงามในเขตชนบทผ่านฤดูกาลทั้ง 4 ฤดูในช่วงเวลาต่าง ๆ ของประเทศญี่ปุ่น ส่งผลให้บทเพลงนี้จึงมีท่วงทำนองที่มีความเคลื่อนไหว ไหลลื่นพร้อมพาผู้ฟังเดินทางเปลี่ยนผ่านไปตามฤดูกาลต่าง ๆ ซึ่งหลังจากการศึกษา ค้นคว้าและวิเคราะห์เทคนิคในการบรรเลงเพื่อพัฒนาแนวทางการฝึกซ้อม ผู้เขียนพบว่าบทเพลงนี้มีเทคนิคหลักที่ต้องใช้สำหรับการบรรเลงอยู่ 2 รายการคือ เลกาโต (Legato) โน้ตขั้นคู่ (Intervals) โดยสามารถอธิบายและยกตัวอย่างประกอบตามรายละเอียดดังนี้

เลกาโต (Legato)

เลกาโต (Legato) ถือได้ว่าเป็นหนึ่งในเทคนิคพื้นฐานและมีความสำคัญอย่างมากสำหรับทรอมโบน ซึ่งเป็นเครื่องทองเหลืองที่ใช้คันชักในการปรับเปลี่ยนโน้ต โดยขณะทำการบรรเลงนักทรอมโบนจะต้องใช้การทำเลกาโตประกอบกับการตัดลิ้น (Tonguing) เพื่อบรรเลงบทเพลงอย่างถูกต้องตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ (Hirota, 2016) และเพื่อลดความผิดพลาดซึ่งจะส่งผลให้เกิดเสียงลากคันชัก ซึ่งสามารถรบกวนและทำให้การแสดงขาดความชัดเจนได้ (Brink, 2019) ทั้งนี้บทเพลง “Taiju” นั้นมีหลายส่วนที่จะต้องนำเทคนิคเลกาโตมาใช้เพื่อบรรเลงแนวทำนองให้มีความต่อเนื่องและชัดเจน ดังนั้นผู้เขียนจึงได้พัฒนาแบบฝึกการบรรเลงเลกาโตขึ้นโดยอ้างอิงจากโน้ตเพลงในท่อนต่าง ๆ ดังภาพตัวอย่างที่ 9 โน้ตแบบฝึกเลกาโต

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตแบบฝึกเลกาโต

โน้ตขั้นคู่ (Intervals)

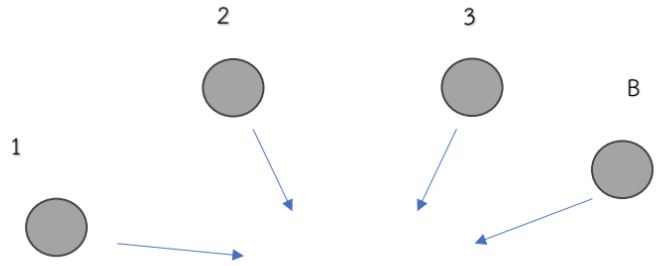
แม้ว่าทรอมโบนจะเป็นเครื่องเสียงเดียว แต่การทำความเข้าใจโน้ตขั้นคู่ (Intervals) ก็เป็นสิ่งที่มีความสำคัญไม่แพ้เทคนิคการบรรเลงอื่น ๆ เพราะในบทเพลงไทจูนั้น ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้แนวการประสานเสียงที่หลากหลาย โดยทั้งหมดล้วนมีพื้นฐานมาจากขั้นคู่ ดังนั้นการทำความเข้าใจบทบาท ตำแหน่งและระยะของขั้นคู่จึงเป็นสิ่งที่นักทรอมโบนจะต้องให้ความสำคัญและต้องปรับเปลี่ยนตำแหน่งคันชักเพื่อเทียบเสียงระหว่างการบรรเลงอยู่ตลอดเวลา โดยผู้เขียนได้ใช้แบบฝึกหัดที่ได้ศึกษาและดำเนินการปรับมาจาก Johann Sebastian Bach's Complete Chorales Harmonizations for Trombone Quartet, Volume I (Chorales 1 – 145) เรียบเรียงโดยโรเบิร์ต ทิมเมอร์ (Robert Timmers) ซึ่งสามารถเป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยให้นักทรอมโบนในวงควอเท็ตสามารถฝึกซ้อมและพัฒนาทักษาการเล่นโน้ตขั้นคู่หรือคอร์ดไปพร้อมกัน

ส่วนที่ 2 การเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง

ขั้นตอนการฝึกซ้อมและการเตรียมตัวก่อนการบรรเลงบทเพลง "Taiju" ผลงานการประพันธ์สำหรับวงทรอมโบนควอเท็ตโดยจุนนิชิ ฮิโรตะในครั้งนี้ ผู้แสดงได้วางแผนและดำเนินการจัดการฝึกซ้อมซึ่งดัดแปลงมาจากแนวทางและข้อแนะนำจากผลงานการวิจัยเรื่อง "A Performance Guide for Trombone Quartet: An Application of Pedagogical Concepts and Techniques for Developing Ensembles" (Parker, 2018) ของ โรเบิร์ท คลาริส พาร์คเกอร์ (Robert Carlisle Parker) โดยมีรายละเอียดเกี่ยวกับการฝึกซ้อมส่วนตัวและการฝึกซ้อมรวมวงในรูปแบบวงทรอมโบนควอเท็ตซึ่งเป็นข้อมูลที่ได้รับจากการสัมภาษณ์เชิงลึกวงทรอมโบนควอเท็ตชั้นนำหลายวง อาทิ The American Trombone Quartet และ Four of a Kind ทั้งนี้สำหรับการฝึกซ้อมส่วนตัว ผู้เขียนได้กำหนดและวางแผนการฝึกปฏิบัติตามความสะดวกและการแผนการฝึกซ้อมส่วนตัวของสมาชิกแต่ละคน โดยประเด็นนี้จะมุ่งเน้นและให้ความสำคัญไปที่การฝึกซ้อมรวมวงซึ่งสามารถกำหนดออกมาเป็นแนวทางการฝึกปฏิบัติที่ดัดแปลงและปรับให้มีความเหมาะสมกับระยะเวลาและบริบทของผู้แสดงเป็นหลัก ในส่วนของการวางแผนนั้น ถือเป็นส่วนแรกของการเริ่มต้นการฝึกซ้อมโดยในขั้นตอนการปฏิบัติสามารถนำหลักการที่ได้รับจากผลการวิจัยไปปรับใช้ได้ 2 ประเด็นหลัก คือ การจัดตารางเวลาการฝึกซ้อมและการจัดรูปแบบวง ซึ่งมีรายละเอียดและผลการปฏิบัติดังนี้ การจัดตารางเวลา

การฝึกซ้อม สำหรับการวางตารางการฝึกซ้อมของวงนั้น ผู้เขียนได้กำหนดให้มีการฝึกซ้อมรวมวงสัปดาห์ละ 2 ครั้ง ครั้งละ 2 ชั่วโมงโดยมีช่วงเวลาที่สมาชิกสามารถทำการฝึกซ้อมร่วมกันได้ทุกคน ซึ่งจะเป็นทุก ๆ วันพุธและวันศุกร์ ช่วง 13.00 – 15.00 น. ดังนั้นเพื่อให้การแสดงมีความพร้อมมากที่สุด สมาชิกทุกคนจึงลงความเห็นว่าจะต้องเริ่มการฝึกซ้อมรวมวงก่อนหน้าการแสดงจริงเป็นระยะเวลาประมาณ 1 เดือน ซึ่งสามารถรวมระยะเวลาการฝึกซ้อมรวมวงได้ทั้งหมดอยู่ที่ประมาณ 10 ชั่วโมง

การจัดรูปแบบวง สำหรับการแสดงบทเพลงในครั้งนี้ผู้เขียนได้เลือกจัดวงแบบ “The Arch” (Parker, 2018) ซึ่งเป็นรูปแบบการจัดวงสำหรับวงทรอมโบนครอเท็ตที่เน้นการจัดเรียงตำแหน่งนักทรอมโบนตามลำดับในโน้ตเพลงเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกัน ทั้งนี้จุดเด่นสำคัญสำหรับการจัดวงในแบบโค้งหรือ “The Arch” นั้น จะสามารถช่วยให้นักทรอมโบนทุกคนสามารถส่งสัญญาณและสื่อสารระหว่างกันได้อย่างสะดวกและชัดเจนแต่อาจจะยังมีข้อด้อยที่ส่งผลต่อการบรรเลงอยู่บางประการ คือ การจัดวงในรูปแบบนี้จะเป็นการวางตำแหน่งเรียงจากซ้ายได้ขวาเริ่มจากตำแหน่งที่ 1 – 3 ตามด้วยนักเบสทรอมโบน ซึ่งจะทำให้นักทรอมโบนตำแหน่งที่ 1 ที่เป็นแนวเสียงหลักต้องยืนอยู่ซ้ายสุดของวงในขณะที่ทรอมโบนเป็นเครื่องมีลำโพงอยู่ด้านซ้าย จะทำให้สื่อสารกับสมาชิกในวงตำแหน่งอื่น ๆ ยากเล็กน้อย โดยผู้เขียนซึ่งเป็นทรอมโบนตำแหน่งที่ 1 ได้แก้ปัญหานี้โดยปรับการยืนของตนเองให้ออกมามากกว่าแนววงเล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อที่จะสามารถมองเห็นและสื่อสารกับสมาชิกในวงได้ชัดเจนมากขึ้น ดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 รูปแบบการจัดวงแบบ “The Arc”
ที่มา: Parker, R., 2018

หลักจากที่สมาชิกได้ตกลงกันในประเด็นเกี่ยวกับรูปแบบการจัดวงแล้ว การสร้างหลักการฝึกซ้อม (Creating rehearsal principle) จึงเป็นส่วนต่อไปที่จะต้องพิจารณาร่วมกัน ทั้งนี้ผู้เขียนได้ดำเนินการศึกษาและนำหลักการฝึกซ้อมสำหรับวงทรอมโบนควอเท็ตโดยยึดหลักความกลมกลืนและสมดุล (Following balance and blend) ซึ่งจะเป็นประเด็นสำคัญที่สามารถช่วยให้การฝึกซ้อมรวมวงสามารถดำเนินไปได้จนบรรลุเป้าหมาย โดยเฉพาะสำหรับวงดนตรีที่เครื่องดนตรีมีความคล้ายคลึงกันอย่างวงทรอมโบนควอเท็ต (Parker, 2018) ที่เครื่องดนตรีทั้งหมดเป็นทรอมโบนซึ่งมีคุณลักษณะ สีสีนและช่วงเสียงที่คล้ายกันมาก ดังนั้นเพื่อสร้างความกลมกลืนของเสียงและเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงร่วมกัน ผู้เขียนจึงได้ใช้แบบฝึก การบรรเลงคอราลมาเป็นตัวช่วยในการฝึกซ้อมและพัฒนาการบรรเลงร่วมกัน ซึ่งสามารถพัฒนาทักษะการฟัง การเทียบเสียงและช่วยเสริมในสมาชิกในวงทุกคนสามารถบรรเลงบทเพลงไปพร้อม ๆ กันได้เป็นอย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

การแสดง

การแสดงบทเพลงไทจู ผลงานการประพันธ์ของจุนนิชิ ฮิโรตะ ในครั้งนี้แสดงโดยวงซุปเปอร์บราสในการแสดง “SuperBrass Concert Workshop” ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ.2566 เวลา 13.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรี CRK Recital Hall วิยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพที่ 2 โปสเตอร์การแสดง
ที่มา: นรเศรษฐ์ อุดาการ, 2566

สรุป

จากการศึกษา ฝึกซ้อมเตรียมการแสดงและแสดงบทเพลงไทจู ผลงานการประพันธ์ของจุนนิชิ ฮิโรตะ ผู้เขียนพบว่าบทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่มีความน่าสนใจทั้งในด้านของภูมิหลังของบทเพลงและการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงทรอมโบนในรูปแบบของวงทรอมโบนควอเท็ต ทั้งนี้บทเพลงนี้ยังสามารถบรรเลงไปพร้อม ๆ กับการนำเสนอภาพประกอบซึ่งมีความสอดคล้องกับท่อนต่าง ๆ ในบทเพลง ซึ่งจะสามารถสร้างน่าสนใจและเพิ่มสีสันให้กับการแสดงได้เป็นอย่างดี

บรรณานุกรม

Baines, A. (1993). **Brass Instruments, Their History and Development.** 4th ed. New York : Dover Publications.

Brink, P. (2019). **The Trombone's Toolkit.** Nakhan Pathom: Mahidol University.

Ervin, T. (2020). **Range building on the trombone.** Vancouver: Cherry Classics Music.

Hirota, J. (2016). **Taiju for trombone quartet.** Saitama: Kazenone Music, Japan.

Kleinhammer, E. (2000). **Mastering the Trombone.** Wisconsin, EMKO Publication.

Parker, R. (2018). **A Performance guide for trombone quartet: An Application of pedagogical concepts and techniques for developing ensembles.** Lowa : The University of Iowa.

Schlossberg, Max. (1947). **Daily Drills and Technical Studies for Trombone.** New York: M. Baron Company Inc.

Timmers, Robert. (2022). **Johann Sebastian Bach's Complete Chorales Harmonizations for Trombone Quartet, Volume I.** Vancouver: Cherry Classics Music.

รายละเอียดและการส่งบทความ

1. วัตถุประสงค์การจัดพิมพ์

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นแหล่งรวบรวมผลงานทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์ดนตรีทุกสาขา เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ

2. กำหนดออก

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

3. บทความที่รับตีพิมพ์

3.1 บทความวิจัย (จากงานวิจัยหรือจากวิทยานิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา)

3.2 บทความวิชาการ

3.3 บทความสร้างสรรค์

3.4 บทความปริทัศน์

3.5 บทความวิจารณ์หนังสือ

3.6 บทความอื่นๆ

ทั้งนี้บทความต้องเป็นผลงานใหม่ที่ยังไม่เคยพิมพ์เผยแพร่ในสื่อใด ๆ มาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น

4. การส่งบทความ

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

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

เลขที่ 1061 ซ.อิสรภาพ 15 แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 10600

E-Mail: musicjournal.bsru@gmail.com

โทรศัพท์ : 02-473-7000 ต่อ 2304

4.2 ทุกบทความที่ตีพิมพ์จะได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการ และผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกที่มีองค์ความรู้และเชี่ยวชาญในสาขาวิชานั้น โดยไม่ได้สังกัดเดียวกับผู้เขียน อย่างน้อย 3 คน ซึ่งผู้ประเมินจะไม่ทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา ทั้งนี้กองบรรณาธิการจะนำส่งผลการประเมินให้แก่ผู้เขียนเพื่อให้ผู้เขียนปรับปรุงแก้ไขหรือเพิ่มเติมบทความก่อนตีพิมพ์ตามแต่กรณี

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

College of Music
BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ

1. บทความทุกเรื่องต้องมีชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนทุกคน บทคัดย่อ คำสำคัญทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ในบทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ และบทความวิจารณ์หนังสือ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

การอ้างอิง

1. การอ้างอิงในเนื้อหาใช้ระบบนาม-ปี (Name-year Reference)

1.1 การอ้างอิงในเนื้อหาจากสื่อทุกประเภทลงในรูปแบบ “ชื่อผู้เขียน ปีที่พิมพ์, เลขหน้าที่ปรากฏ” อยู่ในเครื่องหมายวงเล็บเล็ก

1.2 ผู้เขียนคนไทยลงชื่อ-สกุล ส่วนผู้เขียนชาวต่างชาติลงเฉพาะนามสกุลดังตัวอย่าง

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

หมายเหตุ: ทุกรายการที่อ้างอิงในเนื้อหาต้องปรากฏในรายการบรรณานุกรม

2. บรรณานุกรม (Bibliography)

- การเขียนบรรณานุกรมใช้รูปแบบของ APA (American Psychology Association) ดังตัวอย่างตามชนิดของเอกสารดังนี้

2.1 หนังสือ

> ชื่อ/สกุลผู้แต่ง. /(ปีที่พิมพ์). /**ชื่อหนังสือ.** /พิมพ์ครั้งที่ x. /เมืองที่พิมพ์: /สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

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

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

2.2 บทความวารสาร

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

ตัวอย่าง

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

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

2.3 วิทยานิพนธ์

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

ตัวอย่าง

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

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

2.4 สื่ออินเทอร์เน็ต

ชื่อผู้แต่ง. (ปีที่พิมพ์). **ชื่อเรื่อง**. [ออนไลน์]. ได้จาก: http://... [สืบค้นเมื่อ วันที่ เดือน ปีที่ทำการสืบค้น].

Author. (Year of Publication). **Title.** [Online]. Available from: http://... [Date of Access].

ตัวอย่าง

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

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

หมายเหตุ เครื่องหมาย / หมายถึง เว้นวรรค 1 ระยะ