วิทยาลัยการดนตรี

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

College of Music

BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 7 ฉบับที่ 2

กรกฎาคม - ธันวาคม 2568

ISSN : 2985 - 0622 (Online)

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 7 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2568

ISSN : 2985-0622 (Online)

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

วัตถุประสงค์

1. เพื่อรวบรวมและเผยแพร่ความรู้ทางวิชาการทางด้านดนตรี
2. เพื่อส่งเสริมสนับสนุนให้เกิดการวิจัย และการพัฒนาองค์ความรู้ในวงการศึกษาทางด้านดนตรี
3. เพื่อเป็นแหล่งศึกษาค้นคว้าข้อมูล และแลกเปลี่ยนความรู้ทางด้านดนตรี

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ บทความวิจารณ์หนังสือ และบทความอื่น ๆ

กำหนดพิมพ์เผยแพร่รูปแบบอิเล็กทรอนิกส์ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม

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

บรรณาธิการ
รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

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

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

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้ เป็นฉบับที่ 2 ของปีที่ 7 ซึ่งวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาได้จัดทำวารสารนี้ขึ้น เพื่อเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่องค์ความรู้ในลักษณะของบทความวิจัยและบทความวิชาการของนักศึกษา ครู อาจารย์ นักวิจัย และนักวิชาการในแวดวงวิชาการและวิชาชีพดนตรี โดยกำหนดให้มีการตรวจสอบคุณภาพของบทความ โดยผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นบุคคลภายนอกจากหลากหลายสถาบัน และไม่อยู่สังกัดเดียวกับผู้นิพนธ์ อย่างน้อย 3 คน

บทความในวารสารนี้ประกอบด้วยบทความวิจัย จำนวน 3 บทความ บทความวิชาการ จำนวน 6 บทความ และบทความสร้างสรรค์ 1 บทความ ซึ่งมุ่งเน้นในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ กระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานคร และปริมณฑล การสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม การจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีด้วยทฤษฎี 5 เกลียวรู้ รำโทนกับมรดกทางวัฒนธรรมและบทบาทในการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ การพัฒนาดนตรีในบริบทของภาคใต้: วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา ดนตรีกับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ : ศักยภาพของอุตสาหกรรมดนตรีในระดับท้องถิ่น บทวิเคราะห์เพื่อการบรรเลงทรัมเป็ตและเปียโน: เพลงโซนาตาสำหรับทรัมเป็ตและเปียโน ของนักประพันธ์ อีริค อีวาเซน การวิเคราะห์แนวคิดและเทคนิคกีตาร์โซโลในเพลงทอร์นาโดออฟโซลของวงเมกาเดธ: การศึกษาองค์ประกอบและเทคนิคกีตาร์สมัยนิยม และการส่งผ่านความรู้จังหวะรองเง็งบนกลองชุดเชิงสร้างสรรค์

การจัดทำวารสารฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความร่วมมือของหลายฝ่าย ตั้งแต่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้สนับสนุนงบประมาณ ผู้นิพนธ์ กองบรรณาธิการ และผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกซึ่งได้ให้ความกรุณาในการประเมินบทความ จึงขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ด้วย

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

กองบรรณาธิการ

จริยธรรมของการตีพิมพ์ (Publication Ethics)

บทบาทและหน้าที่ของผู้นิพนธ์ (Duties of Authors)

1. ผู้นิพนธ์ต้องรับรองว่าบทความที่ส่งมานั้น ไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน
2. ผู้นิพนธ์ต้องเขียนบทความตามรูปแบบที่วารสารกำหนดไว้ใน “คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ”
3. ผู้นิพนธ์ต้องอ้างอิงผลงานของผู้อื่น หากมีการนำมาใช้ในผลงานของตน โดยการอ้างอิงต้องถูกต้องตามรูปแบบของวารสาร
4. ผู้นิพนธ์ต้องนำเสนอผลงานตามข้อเท็จจริง ไม่มีการบิดเบือนข้อมูล หรือใช้ข้อมูลที่เป็นเท็จ
5. ผู้นิพนธ์ที่มีชื่อปรากฏในบทความ ต้องมีส่วนร่วมในการดำเนินการจริง
6. ผู้นิพนธ์ต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุน (ถ้ามี)
7. ผู้นิพนธ์ต้องระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)
8. ผู้นิพนธ์ต้องให้ความร่วมมือกับทางวารสารในการให้ข้อมูลเพิ่มเติมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผลงานที่ส่งมาตีพิมพ์ แม้ว่าผู้นิพนธ์จะได้รับการตอบรับจากวารสารแล้ว

บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ (Duties of Reviewers)

1. ผู้ประเมินควรปฏิเสธการประเมินบทความที่ตนมีส่วนได้ส่วนเสีย เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการ รู้จักผู้นิพนธ์เป็นการส่วนตัว หรือเหตุผลอื่น ๆ และแจ้งต่อบรรณาธิการเพื่อเปลี่ยนผู้ประเมิน
2. ผู้ประเมินควรให้ข้อเสนอแนะตามหลักการทางวิชาการในสาขาที่ตนมีความเชี่ยวชาญ ไม่ควรใช้ความคิดเห็นส่วนตัวที่ไม่มีข้อมูลรองรับมาเป็นเกณฑ์ในการตัดสินบทความ และหากผู้ประเมินพบความซ้ำซ้อนของบทความที่อ่านกับบทความอื่น ๆ หรือแหล่งข้อมูลอื่น ๆ โปรดแจ้งให้บรรณาธิการทราบด้วย
3. ผู้ประเมินต้องรักษาความลับ โดยไม่เปิดเผยข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับบทความที่อ่านต่อบุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการวารสาร (Duties of Editor)

1. บรรณาธิการมีหน้าที่พิจารณาคุณภาพของบทความและคัดเลือกบทความที่เหมาะสมเพื่อนำมาตีพิมพ์ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ
2. บรรณาธิการต้องไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ
3. บรรณาธิการต้องดำเนินการประสานงานกับกองบรรณาธิการ ผู้ประเมินบทความ และผู้นิพนธ์ เพื่อให้การดำเนินงานเป็นไปด้วยความเรียบร้อย
4. บรรณาธิการต้องไม่ตีพิมพ์บทความที่เคยตีพิมพ์ที่อื่นมาแล้ว
5. บรรณาธิการต้องคัดเลือกบทความมาตีพิมพ์หลังจากผ่านกระบวนการประเมินบทความจากผู้ประเมินบทความ 3 ท่าน โดยต้องมีผลการประเมินผ่านเอกฉันท์หรือผ่านในเสียงข้างมากเท่านั้น
6. บรรณาธิการต้องมอบหมายบทความให้ผู้ประเมินที่ไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อน เช่น ผู้ประเมินต้องไม่อยู่ในสังกัดเดียวกันกับผู้นิพนธ์

สารบัญ

บทความวิจัย

กระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานคร และปริมณฑล 1
The Process of Marimba Instruction for First-Year Students in Higher Education Institutions in Bangkok and Its Surrounding Areas
สุขสันต์ ชัยประเสริฐ ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ และวรินธร สีเสียดงาม

การสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio 19
Creating a Classical Guitar Playing Skills Training Kit Using Music for tudents of SIIX Studio Music School
วันเฉลิม มีตำเนิน ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ และวรินธร สีเสียดงาม

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม 34
Creation for musical work: Iran Rajadham Fables
วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

บทความวิชาการ

การจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีด้วยทฤษฎี 5 เกลียวรู้ 47
Learning Music History With the Theory of 5 Knowledge Spirals
ฑีฆภัส สนธินุช จินดามาตร์ มีอาษา และวีระ พันธุ์เสือ

รำโทนกับมรดกทางวัฒนธรรมและบทบาทในการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ 64
Ramthon as Cultural Heritage and Its Role in Enhancing the Well-being of the Elderly
จันทนา คชประเสริฐ

การพัฒนาดนตรีในบริบทของภาคใต้: วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา 79
An Examination of Community Music Development: A Case Study of the Songkhla Youth Winds
ภูษิต สุวรรณมณี

ดนตรีกับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ : ศักยภาพของอุตสาหกรรมดนตรีในระดับท้องถิ่น 92
Music and the Creative Economy: The Potential of the Local Music Industry
ณัฐพล เจริญงามวงศ์วาน

บทวิเคราะห์เพื่อการบรรรเลงทรัมเป็ตและเปียโน: เพลงโซนาตาสำหรับทรัมเป็ตและเปียโน ของนักประพันธ์ อีริค อีวาเซน 108
Analytical Study for Trumpet and Piano Performance: Eric Ewazen's Sonata for Trumpet and Piano
จักรพันธ์ ชัยยะ และเรมีย์ นามเทพ

สารบัญ (ต่อ)

การวิเคราะห์แนวคิดและเทคนิคกีตาร์โซโลในเพลงทอร์นาโดออฟโซล ของวงเมกาเดธ: การศึกษาองค์ประกอบและเทคนิคกีตาร์สมัยนิยม 126

Analysis of the structure and solo technique of Megadeth's 'Tornado of Souls': A Study of Popular Guitar Composition and Technique

เวธน์ อารีพรพิมล และมนสิการ เหล่าวานิช

บทความสร้างสรรค์

การส่งผ่านความรู้จังหวะรองเง็งบนกลองชุดเชิงสร้างสรรค์ 137

Creative Approach: Transmission of RongNgang Rhythms on Drum Kits

สิทธิโชค กบิลพัตร

รายละเอียดและการส่งบทความ 153

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ 154

กระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล
The Process of Marimba Instruction for First-Year Students in Higher Education Institutions in Bangkok and Its Surrounding Areas

สุขสันต์ ชัยประเสริฐ*1 ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ2 และวรินธร สีเสียดงาม3
Suksan Chaiprasert*1 Natsarun Tissadikun2 and Warinthorn Sisiadngam3

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง กระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานครและปริมลฑล เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล โดยการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยจำนวน 2 กลุ่ม ได้แก่ อาจารย์ผู้สอนและตัวแทนนักศึกษาชั้นปีที่ 1 จำนวนกลุ่มละ 10 คน โดยการเก็บข้อมูลผ่านการสัมภาษณ์เชิงลึก

จากการศึกษากลุ่มตัวอย่างอาจารย์ผู้สอน พบว่าด้านการเตรียมการสอนอาจารย์ผู้สอนคำนึงถึงความแตกต่างด้านพื้นฐานของผู้เรียนเป็นสำคัญและวางแผนพัฒนาทักษะเฉพาะรายบุคคล กระบวนการสอนส่วนใหญ่เป็นการสอนแบบตัวต่อตัว มุ่งเน้นการฝึกฝนเทคนิคพื้นฐานเช่น การควบคุมน้ำหนัก การอ่านโน้ต การวิเคราะห์บทเพลงปัญหาหลักที่พบคือจำนวนมาริมบาที่ไม่เพียงพอ จึงได้แก้ไขด้วยการจัดตารางฝึกซ้อมและผู้เรียนเตรียมอุปกรณ์การเรียนเอง รวมถึงการเลือกบทเพลงที่อาจารย์ผู้สอนให้อิสระแก่ผู้เรียนโดยประกอบกับการพิจารณาเทคนิคตามความเหมาะสมของผู้สอน ด้านสื่อมีการใช้สื่อออนไลน์และแบบฝึกหัดที่มีความจำเป็น

* corresponding author, email: JeEd_Nothing@hotmail.com
1 นักศึกษาหลักสูตรครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
1 Student, Master of Education, Major in Music Education, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
2 ที่ปรึกษาหลัก อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
2 Advisor, Lecture, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
3 ปรึกษาร่วม อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
3 Co-advisor, Lecture, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Fep 13, 2025 / **Revised:** May 5, 2025 / **Accepted:** May 6, 2025

ต่อผู้เรียน เพื่อพัฒนาจุดบกพร่องด้านทักษะของผู้เรียนที่มีความแตกต่างกันให้ดียิ่งขึ้น ด้านการวัดและประเมินผลการเรียนรู้ พบว่า ผู้สอนมีการพิจารณาจากพัฒนาการของผู้เรียนเป็นสำคัญ และการแสดงบทเพลงของผู้เรียนเป็นหลัก

จากการศึกษากลุ่มตัวอย่างของผู้เรียน มีแนวทางพัฒนาทักษะที่เน้นการแก้ไขจุดบกพร่องการทบทวนพื้นฐานและการฝึกเทคนิคเฉพาะ โดยผู้เรียนให้ความสำคัญกับการพัฒนาด้าน Stroke ในการควบคุมไม้ (Stick Control) ไดนามิก (Dynamic) การเคลื่อนไหว (Motion) และการสื่อสารอารมณ์ผ่านบทเพลง พร้อมกับการฝึกซ้อมที่มีเป้าหมายชัดเจน นอกจากนี้ผู้เรียนยังใช้การประเมินตนเองโดยการบันทึกการซ้อมเพื่อนำมาวิเคราะห์ข้อผิดพลาด การปรึกษาผู้สอนเป็นประจำ เพื่อให้ได้รับคำแนะนำในการปรับปรุงทักษะ ส่วนปัญหาหลักที่พบได้แก่การควบคุมกล้ามเนื้อและน้ำหนักมือที่ไม่สม่ำเสมอ ปัญหาการอ่านและเขียนโน้ตที่ส่งผลต่อการเรียนรู้บทเพลงความไม่สม่ำเสมอในการฝึกซ้อมเนื่องจากข้อจำกัดด้านเวลาและภาระงาน

คำสำคัญ : การจัดการเรียนการสอน /มาริมบา / ระดับอุดมศึกษา

Abstract

This qualitative study investigates the instructional approaches of marimba teaching for first-year percussion students in higher education institutions in Bangkok and surrounding areas. Data were collected through in-depth interviews with ten marimba instructors and ten first-year students Findings indicate that instructors emphasize individualized instruction by considering students' diverse backgrounds and tailoring lesson plans accordingly. One-on-one teaching is the dominant format, focusing on foundational techniques such as stick control, weight balance, note reading, and musical interpretation. A key challenge is the limited number of marimbas, which is addressed through scheduled practice times and student-provided equipment Repertoire selection is student-centered, with instructors ensuring appropriate technical demands. Online materials and personalized exercises are used to target students' specific weaknesses. Assessment

prioritizes students' developmental progress and performance outcomes Students focus on improving stroke technique, motion, dynamics, and emotional expression. They often engage in self-assessment by recording practice sessions and regularly consulting instructors for feedback. Major obstacles include inconsistent muscle control, difficulty with music notation, and limited practice time due to academic workload.

Keywords: Teaching / Marimba / Higher education

บทนำ

การศึกษาในระดับอุดมศึกษาไม่ใช่การศึกษาภาคบังคับแต่เป็นการศึกษาเพื่อพัฒนากำลังคนชั้นสูง ที่มีความรู้ความสามารถเฉพาะทาง เช่น แพทย์ พยาบาล นักกฎหมาย วิศวกร นักบัญชี ฯลฯ ควบคู่ไปกันไปกับการพัฒนาให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ (Ma-un, R. 2016 : 170) หลักสูตรระดับปริญญาตรี พ.ศ.2558 รองรับการบริหารจัดการหลักสูตรที่มีลักษณะที่แตกต่างตามจุดเน้นของสาขาวิชาการและวิชาชีพต่าง ๆ ตอบสนองการผลิตบัณฑิตให้มีคุณภาพสอดคล้องกับกรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ ตลาดแรงงาน ความก้าวหน้าของศาสตร์และเทคโนโลยีรวมทั้งบริบททางสังคมที่เปลี่ยนไป (Ministry of Education, 2015 : 14)

สำหรับสาขาวิชาดนตรีในระดับอุดมศึกษาของประเทศไทยที่มีหลักสูตรทางด้านดนตรีและมีสาขาวิชาให้ผู้เรียนได้เลือกเรียนอย่างหลากหลายสำหรับการเรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษานั้นผู้เรียนจะต้องศึกษาวิชาเฉพาะด้านที่เป็นทักษะปฏิบัติเครื่องมือเอกเพื่อให้ผู้เรียนได้รู้ลึกและรู้จริงเกี่ยวกับเครื่องมือเอกทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎีการปฏิบัติทักษะเครื่องมือเอกในระดับอุดมศึกษาถือเป็นสิ่งที่สำคัญเนื่องจากเป็นรายวิชาที่อยู่ในหมวดรายวิชาเฉพาะทางที่ผู้เรียนจะต้องศึกษาตั้งแต่ระดับง่ายไปถึงยากและเป็นรายวิชาต่อเนื่อง ทั้งนี้การเรียนเครื่องมือทักษะปฏิบัติเครื่องเอกของแต่ละมหาวิทยาลัยนั้นจะเรียนกี่ภาคการศึกษานั้นขึ้นอยู่กับบริบทของหลักสูตรและสาขาวิชาที่ผู้เรียนได้เลือกเรียน เช่น หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มีการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติทั้งหมด 6 วิชา (College of Music, 2017) สำหรับหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล มีการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติทั้งหมด 8 วิชา (College of

Music, 2018 : 30-33) ด้านการจัดการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษานั้นผู้สอนจะพบเจอปัญหาที่หลีกเลี่ยงไม่ได้เลยคือทักษะปฏิบัติของแต่ละเครื่องดนตรี เนื่องจากผู้เรียนนั้นมีพื้นฐานหรือความรู้ที่แตกต่างกันไม่ว่าจะเป็นทักษะดนตรีทางด้านทฤษฎีดนตรี ประวัติดนตรี หรือทักษะปฏิบัติเครื่องมือเอก จึงทำให้ผู้สอนต้องมีการเตรียมเนื้อหาการสอนการวางแผนการสอนที่เหมาะสมกับผู้เรียน เพื่อให้ผู้เรียนได้ความรู้และเนื้อหาที่เหมาะสม จากประสบการณ์การเรียนในระดับอุดมศึกษาของผู้วิจัยพบว่า ปัญหาที่กล่าวมาข้างต้นนั้นจะเกิดขึ้นโดยตรงกับผู้เรียนดนตรีระดับอุดมศึกษากลุ่มเครื่องกระทบ เนื่องจากกลุ่มเครื่องกระทบในปัจจุบันได้ถูกแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มหลัก คือกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน (Unpitched percussion) และกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงแน่นอน (Indefinite Percussion) หรือกลุ่มเครื่องคีย์บอร์ดเพอร์คัชชั่น (Keyboard percussion) ซึ่งมีลักษะแท่ง (Bar) คล้ายลิ่มนิ้วของเปียโนซึ่งประกอบไปด้วย ไซโลโฟน มาริมบา ระฆังราว ไวบราโฟน เป็นต้น (Cook, G.D. 1997 : 97) ทั้งนี้เมื่อผู้เรียนต้องการที่จะศึกษาต่อทางด้านเครื่องกระทบในระดับอุดมศึกษานั้น จะพบว่าเป็นปัญหาเนื่องจากกลุ่มเครื่องกระทบตามโรงเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษานั้นจะเป็นเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงไม่แน่นอนเป็นส่วนใหญ่ และเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงแน่นอนนั้นพบว่ามีส่วนน้อยที่โรงเรียนจะจัดสรรงบประมาณเพื่อซื้ออุปกรณ์ตรงนี้ให้ เนื่องจากเป็นเครื่องที่ค่อนข้างใหญ่และเป็นเครื่องที่มีราคาค่อนข้างแพงผู้บริหารในโรงเรียนจึงจัดสรรงบประมาณไปพัฒนาส่วนอื่น ๆ ในโรงเรียนให้ได้ประโยชน์มากกว่า (Rangsisawat, C., 2018 : 14) เครื่องกระทบที่มีระดับเสียงแน่นอนถือว่าเป็นเครื่องที่มีความสำคัญต่อในการศึกษาดนตรีของผู้เรียนเครื่องกระทบและเครื่องที่ผู้เรียนในระดับอุดมศึกษาต้องเรียนเพื่อพัฒนาทักษะทางด้านเครื่องกระทบนั้นก็คือเครื่อง มาริมบา เนื่องจากมาริมบาเป็นเครื่องที่สำคัญอย่างมากสำหรับผู้เรียนวิชาเอกเครื่องกระทบ เพราะว่าจุดอ่อนคือการแสดงด้านดนตรีและการสื่อสารเนื้อหาทางดนตรีจากบทเพลง เนื่องจากอุปกรณ์ที่ใช้นั้น คือไม้ (Mallet) ซึ่งเป็นตัวกลางในการบรรเลง จึงทำให้เกิดประโยคเพลงและลักษณะของเสียงที่ตีออกมานั้นทำได้ยาก การฝึกฝนและเรียนรู้การบรรเลงมาริมบาหรือเครื่องที่มีระดับเสียงสามารถช่วยให้ผู้เล่นเข้าใจ และได้ฝึกฝนทักษะข้างต้นได้ดียิ่งขึ้น และยังสามารถนำมาปรับใช้บนเครื่องที่ไม่มีระดับเสียง ให้สามารถเข้าใจบทเพลงได้มากยิ่งขึ้น (Prapinwong, S., 2021)

จากความสำคัญและปัญหาที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยมีความสนใจที่จะทำวิจัยเรื่องกระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลด้านการสอนมาริมบาในรายวิชาเครื่องกระทบในระดับอุดมศึกษา เพื่อให้นักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาที่ต้องการเรียนด้านกลุ่มเครื่องกระทบระดับอุดมศึกษาได้วางแผนการเรียนหรือผู้ศึกษาเครื่องกระทบในระดับอุดมศึกษาได้นำข้อมูลที่รวบรวมมาปรับใช้ในด้านการซ้อม การบรรเลงของตนเอง หรือการเรียนของตนเองได้ดีขึ้น อีกทั้งยังเป็นต้นแบบให้กับสถานศึกษาที่สนใจและยังไม่มีการเรียนการสอนมาริมบาได้นำกระบวนการจัดการด้านมาริมบานำไปปรับใช้ได้ตามบริบทตามสถาบันการศึกษาของตน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ของสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ทราบกระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล

2. ได้นำกระบวนจัดการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนและการฝึกซ้อมการบรรเลงให้มีประสิทธิภาพและพัฒนาในรายวิชาที่สูงขึ้น

3. ผู้ศึกษาและผู้ที่สนใจได้นำกระบวนการจัดการเรียนการสอนไปประยุกต์ใช้ให้เข้ากับบริบทของตนเอง

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ใช้ในการวิจัย เป็นอาจารย์ผู้สอนรายวิชากลุ่มเครื่องกระทบของสถาบันอุดมศึกษาและนักศึกษาเครื่องกระทบของสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑลจำนวนทั้งสิ้น 10 สถาบัน กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยประกอบไปด้วย

กลุ่มที่ 1 อาจารย์ประจำวิชาและอาจารย์พิเศษที่สอนเครื่องกระทบโดยการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) จำนวน 7 คน ที่สอนใน 10 สถาบันของเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล

กลุ่มที่ 2 นักศึกษาที่เรียนเครื่องกระทบของสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑลโดยการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) จำนวนทั้งสิ้น 10 คน จาก 10 สถาบัน

ตารางที่ 1 กลุ่มตัวอย่างจาก 10 สถาบัน

มหาวิทยาลัย	หลักสูตร
1. มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพมหานคร	หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต
2. สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา กรุงเทพมหานคร	หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต
3. มหาวิทยาลัยมหิดล นครปฐม	หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต
4. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร	หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต/หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต
5. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กรุงเทพมหานคร	หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต
6. มหาวิทยาลัยรังสิต ปทุมธานี	หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต
7. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ปทุมธานี	หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต
8. มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร กรุงเทพมหานคร	หลักสูตรศิลปบัณฑิต/ หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต
9. มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรุงเทพมหานคร	หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต/ หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต
10. มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์	หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยทำการศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบารายวิชาเครื่องกระทบ 1 สถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล โดยมุ่งเน้นการศึกษาด้านกระบวนการจัดการเรียนการสอนในประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ 1)การเตรียมความพร้อม 2) กลวิธีการสอน 3) สถานที่ อุปกรณ์ สื่อการเรียนการสอน แบบฝึกหัดบทเพลงที่ใช้ในการสอน 4) การวัดผลและประเมินผล และ 5) ปัญหา อุปสรรค และแนวทางการแก้ไขปัญหาที่เกิดจากการเรียนการสอน

3. ขอบเขตด้านระยะเวลา การวิจัยครั้งในนี้ผู้วิจัยศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบารายวิชาเครื่องกระทบ 1 ของสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑลในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2565 เท่านั้น

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เป็นการอธิบายพรรณนาวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้มาจากการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกวิธีการดำเนินงานดังนี้

กลุ่มที่ 1 อาจารย์ประจำวิชาและอาจารย์พิเศษที่สอนเครื่องกระทบโดยการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยข้อคำถามที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่ศึกษาในงานวิจัย จำนวน 7 ท่าน จาก 10 สถาบันของเขตกรุงเทพและปริมณฑล

ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นอาจารย์ผู้สอนในรายวิชาเครื่องกระทบ 1 สำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 เท่านั้น นอกจากการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างโดยมีคุณสมบัติเป็นอาจารย์ประจำวิชา และอาจารย์พิเศษที่สอนเครื่องกระทบแล้ว ด้านการคัดเลือกสถาบันที่จัดการเรียนการสอนรายวิชาเครื่องกระทบจะต้องมีนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ลงทะเบียนเรียนรายวิชาเครื่องกระทบ 1 ในภาคเรียนที่ 1/2565 เท่านั้น ซึ่งจากการสำรวจเบื้องต้นพบว่า มีเพียง 10 สถาบัน จากจำนวนผู้สอนทั้ง 7 ท่าน ที่มีบางท่านสอนมากกว่า 1 สถาบัน เป็นสถาบันที่มีนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ที่ลงทะเบียนเรียนในภาคเรียนที่ 1/2565 จำนวนทั้ง 10 สถาบัน

กลุ่มที่ 2 นักศึกษาที่เรียนเครื่องกระทบของสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพและปริมณฑลโดยการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) นักศึกษาที่เรียนเครื่องกระทบของสถาบันอุดมศึกษาในเขตกรุงเทพและปริมณฑลโดยการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) จำนวนทั้งสิ้น 10 คน จาก 10 สถาบัน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือแบบสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal Interview) จำนวน 2 ฉบับ

1. แบบสัมภาษณ์ฉบับที่ 1 ประกอบด้วยประเด็นคำถามที่ใช้สัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างที่เป็นอาจารย์ผู้สอน

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปได้แก่ ชื่อ-นามสกุล อายุ ระดับการศึกษา ตำแหน่งวิชาการ ประสบการณ์ทางด้านการบรรเลงเครื่องกระทบ ประสบการณ์ทางด้านการสอนเครื่องกระทบ

ส่วนที่ 2 ข้อคำถามที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่ศึกษาในงานวิจัย ได้แก่ 1) การเตรียมความพร้อม 2) กลวิธีการสอน 3) สถานที่ อุปกรณ์ สื่อการเรียนการสอน แบบฝึกหัด 4) การวัดผลการประเมินผล 5) ปัญหา อุปสรรค และแนวทางการแก้ไขปัญหาที่เกิดจากการเรียนการสอน

2. แบบสัมภาษณ์ฉบับที่ 2 ประกอบด้วยประเด็นคำถามที่ใช้สัมภาษณ์สำหรับนักศึกษาหัวหน้ากลุ่มเครื่องกระทบ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปได้แก่ ชื่อ – นามสกุล ประสบการณ์ด้านการบรรเลงเครื่องกระทบ ทัศนคติ และแรงจูงใจในการเรียนเครื่องกระทบ

ส่วนที่ 2 ข้อคำถามที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่ศึกษาในงานวิจัย ได้แก่ 1) ด้านการเตรียมความพร้อมทางการเรียน 2) ด้านวิชาการเรียนและการฝึกซ้อมตามงานที่ได้รับมอบหมาย 3) สถานที่ สื่อการเรียนการสอน แบบฝึกหัด บทเพลงที่ผู้สอนได้นำมาใช้ในการสอน 4) วิธีการวัดผลและเกณฑ์การประเมินผลของการศึกษาของผู้สอน 5) ปัญหา อุปสรรค และแนวทางการแก้ไขปัญหาที่เกิดจากการเรียนในรายวิชา

3. การสร้างเครื่องมือแบบสัมภาษณ์ทั้ง 2 ฉบับ

1) ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสาร หนังสือ ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2) สอบถามข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ 3) นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ 4) ออกแบบข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์ทั้ง 2 ฉบับ

4. การตรวจประสิทธิภาพเครื่องมือ

นำเครื่องมือแบบสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal Interview) ไปทำการตรวจสอบประสิทธิภาพของเครื่องมือ โดยการหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาของข้อคำถาม (Index of item Objective Congruence-IOC) โดยตรวจสอบประสิทธิภาพจากผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน

ผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่องกระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล เป็นงานวิจัย

เชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างโดยพบผลการวิจัย จำนวน 5 ตอน ดังนี้

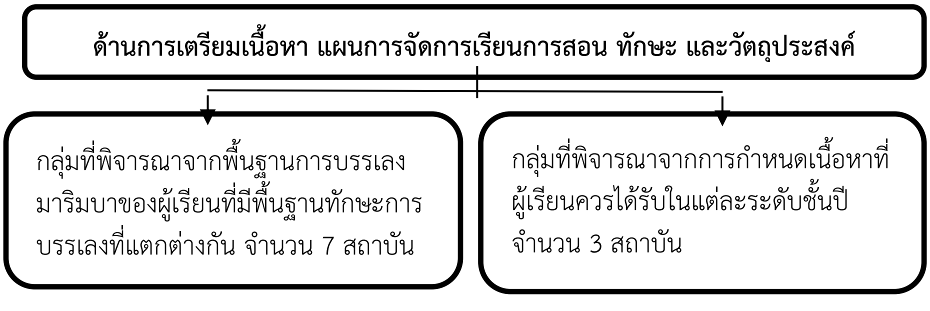
ตอนที่ 1 เตรียมความพร้อม

1. ด้านการเตรียมความพร้อมของกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้สอน จากการศึกษา พบว่า ในแต่ละสถาบันมีการเตรียมเนื้อหา แผนการจัดการเรียนการสอน ทักษะและวัตถุประสงค์ไว้ แบ่งเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1.1 กลุ่มที่พิจารณาจากพื้นฐานการบรรเลงมาริมบาของผู้เรียนที่มีพื้นฐานทักษะการบรรเลงที่แตกต่างกัน พบว่า มีการทดสอบก่อนเรียนเพื่อให้ทราบถึงระดับพื้นฐานการบรรเลงมาริมบาของผู้เรียนก่อน จากนั้นจึงพิจารณาการสอนด้านทักษะ, เทคนิค, แบบฝึกหัดและบทเพลงสำหรับผู้เรียนที่มีความแตกต่างกันเฉพาะรายบุคคล

1.2 กลุ่มที่พิจารณาจากการกำหนดเนื้อหาที่ผู้เรียนควรได้รับในแต่ละระดับชั้นปี พบว่า มีการจัดเตรียมเนื้อหาการสอนไว้ล่วงหน้า ถึงแม้ผู้เรียนที่เข้ามาจะมีระดับพื้นฐานที่แตกต่างกัน แต่ผู้เรียนจะต้องเรียนในเนื้อหาตามที่ผู้สอนกำหนดเนื้อหาไว้ เพื่อให้ปรับทักษะการบรรเลงให้เป็นมาตรฐานเดียวกันกรณีที่ผู้เรียนมีพื้นฐานมาก่อนแล้ว ผู้สอนมีการเพิ่มเติมความรู้และการตีความบทเพลง เน้นความละเอียดลออของการบรรเลงให้มากขึ้นเพื่อให้มีพื้นฐานที่ดีและถูกต้องให้มากที่สุดในการต่อยอดการบรรเลงนะเทคนิคที่สูงขึ้นต่อไป

ผู้วิจัยได้ทำภาพสรุปประเด็นของการเตรียมเนื้อหา แผนการจัดการเรียนการสอน ทักษะ และวัตถุประสงค์ของผู้สอนมาริมบาไว้ดังนี้



ภาพที่ 1 ผังสรุปประเด็นของการเตรียมเนื้อหา แผนการจัดการเรียนการสอน

2. ด้านการเตรียมความพร้อมทางการเรียนของกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้เรียน

ผู้เรียนส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับการวอร์มอัพเพื่อเตรียมความพร้อมทั้งทางร่างกายและจิตใจก่อนการเรียนหรือการฝึกซ้อม โดยมีรูปแบบและวิธีการวอร์มที่หลากหลายสอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของเครื่องมาริมบา ด้วยการฝึกพื้นฐานทางดนตรี เช่น การตีด้วยบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ (Major and Minor scales) การฝึกตั้งคอร์ก (Block Chord) และการควบคุมระดับเสียงดัง-เบา (Dynamic) ผ่านเทคนิคต่าง ๆ เช่น การตีแนวตั้ง (Vertical Stroke) และด้านข้าง (Lateral Stroke) ผู้เรียนใช้วิธีฝึกการตีจังหวะเดี่ยว (Single Stroke) และการตีจังหวะแบบดับเบิ้ล (Double Stroke) บนกลองสแนร์เพื่อเพิ่มความคล่องตัวก่อนเปลี่ยนไปฝึกการตีแบบ 4 ไม้ (Four Mallet) บนมาริมบา และให้ความสำคัญกับการพัฒนาเทคนิคเฉพาะทาง เช่น การฝึกโน้ตขั้นคู่ 5 และ 8 (Fifth and Octave Intervals) เพื่อความแม่นยำในการบรรเลง และการปรับองศาการจับไม้ให้มีความเป็นธรรมชาติ ซึ่งการวอร์มอัพส่วนใหญ่ใช้เวลาแตกต่างกันไป ตั้งแต่ 30 นาทีจนถึง 1 ชั่วโมง ขึ้นอยู่กับความถนัดและเป้าหมายในการฝึกซ้อมของผู้เรียน

จากการศึกษาพบว่าผู้สอนและผู้เรียนมีการเตรียมความพร้อมที่สอดคล้องกัน โดยผู้สอนเน้นการวางแผนการสอนที่เหมาะสมกับพื้นฐานและศักยภาพของผู้เรียน มีการกำหนดเนื้อหาและแบบฝึกหัดที่ปรับให้ตรงกับระดับทักษะการประเมินพื้นฐานของผู้เรียนผ่านการทดสอบ เช่น พื้นฐานการตีจังหวะ (Basic Stroke) และการอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading) เพื่อจัดแผนการเรียนการสอนแบบเฉพาะบุคคล นอกจากนี้ ผู้สอนบางสถาบันยังใช้รูปแบบการเรียนการสอนที่หลากหลาย ทั้งแบบเรียนเดี่ยว (Private Lesson) และเรียนกลุ่ม (Studio Class) เพื่อส่งเสริมการแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างผู้เรียน และเตรียมความพร้อมในการพัฒนาทักษะขั้นสูง เช่น การเรียนรู้เทคนิคเฉพาะ การบรรเลงบทเพลงที่ซับซ้อน และการเชื่อมโยงกับความเข้าใจในทฤษฎีดนตรี

ตอนที่ 2 กลวิธีการสอน

ด้านกลวิธีการสอนมาริมบาในรายวิชาเครื่องกระทบ 1 จากการศึกษาพบว่า ผู้สอนมีกระบวนการและวิธีการสอนที่หลากหลาย เช่น การพัฒนาทักษะการบรรเลง การฝึกควบคุมเสียง การใช้ทักษะการตีจังหวะ (Stroke) ในรูปแบบต่าง ๆ การวิเคราะห์บทเพลง และการจัดการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับพื้นฐานของผู้เรียน

จากการศึกษา พบว่า ผู้สอนส่วนใหญ่มุ่งเน้นการพัฒนาทักษะการใช้ Stroke ซึ่งถือเป็นพื้นฐานสำคัญในการบรรเลงมาริมบา ซึ่ง Ludwig, A. (2016: 133-134) ได้อธิบายว่าทักษะการตีจังหวะมี 4 ประเภท ได้แก่ 1) Full Stroke 2) Tap Stroke 3) Down Stroke และ 4) Up Stroke

ทั้งนี้การฝึกฝนทักษะการบรรเลงแบบ Stroke นั้นมุ่งเน้นการควบคุมน้ำหนักมือเพื่อให้ได้เสียงที่เหมาะสมตามลักษณะของโน้ตและบทเพลง โดยเป็นการฝึกทักษะบนพื้นฐานของบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ เพื่อสร้างความชำนาญและความเข้าใจที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับระดับเสียงดัง-เบาและการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านบทเพลง นอกจากนี้ ผู้สอนบางสถาบันยังมุ่งเน้นการแก้ไขปัญหาพื้นฐานการบรรเลงของผู้เรียนที่มีประสบการณ์แตกต่างกัน เช่น การพัฒนาทักษะการอ่านโน้ต การปรับปรุงพื้นฐานการใช้กล้ามเนื้อในการบรรเลง หรือการแก้ไขการเล่นที่ไม่ถูกต้อง ทั้งนี้เพื่อสร้างรากฐานที่มั่นคงและพัฒนาทักษะการบรรเลงของผู้เรียนให้สามารถต่อยอดไปยังบทเพลงที่ซับซ้อนและหลากหลายยิ่งขึ้นได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ด้านเนื้อหา ทักษะ และเทคนิคการบรรเลงมาริมบาที่อาจารย์ผู้สอนกำหนดไว้ในรายวิชา มีความสอดคล้อง หรือสัมพันธ์กับพื้นฐานทักษะของผู้เรียน ดังนี้

ตารางที่ 1 สรุปการวิเคราะห์เนื้อหา ทักษะ และเทคนิคการบรรเลงมาริมบา ที่สอดคล้องกับพื้นฐานผู้เรียน

หัวข้อ	สถาบัน	รายละเอียด
การปรับการสอนให้เหมาะสมกับพื้นฐานผู้เรียน	A, C, H	ผู้สอนเน้นการแก้ไขปัญหากับผู้เรียนเฉพาะบุคคล เช่น การปรับการจับไม้ การแก้ตำแหน่ง (Position) ในการยืน การปรับการตีจังหวะ (Stroke) ช่วยพัฒนาทักษะและแก้ไขจุดอ่อนได้อย่างเป็นระบบ
การพัฒนาความเข้าใจในบทเพลงและเทคนิคการบรรเลง	B, D, J	ผู้สอนใช้บทเพลงคอนแชร์โต (Concerto) ของบาค (Bach) และเทคนิคขั้นสูง เช่น เทคนิค One Hand Roll ให้ผู้เรียนฝึกอ่านโน้ตและทำความเข้าใจทำนอง (Melody) พัฒนาทักษะเชิงลึกด้านดนตรี
การสอนแบบเป็นลำดับขั้นตอน	E, H, G	ผู้สอนจัดแบบฝึกหัดและเนื้อหาในรูปแบบลำดับขั้น เริ่มจากพื้นฐานที่แข็งแรงก่อนพัฒนาสู่เทคนิคขั้นสูง ช่วยให้ผู้เรียนก้าวหน้าได้มั่นคงและเหมาะสมกับความสามารถ

หัวข้อ	สถาบัน	รายละเอียด
บรรยากาศการเรียนที่สนับสนุนความเป็นธรรมชาติ	I, J	ผู้สอนสร้างบรรยากาศที่เป็นกันเอง เพื่อสนับสนุนให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะในแบบธรรมชาติของตนเอง ช่วยเพิ่มความมั่นใจและส่งเสริมศักยภาพอย่างเต็มที่

จากตารางผู้วิจัยสรุปได้ว่า การสอนของผู้สอนในแต่ละสถาบันมีการปรับรูปแบบการสอนให้สอดคล้องกับพื้นฐานของผู้เรียน โดยเน้นการพัฒนาทักษะพื้นฐานให้ถูกต้อง พร้อมทั้งแก้ไขปัญหาเฉพาะบุคคลอย่างเหมาะสม นอกจากนี้ยังมีการจัดเรียงแบบฝึกหัดอย่างเป็นลำดับขั้นตอน และสร้างบรรยากาศการเรียนที่เอื้อต่อการพัฒนาของผู้เรียน ช่วยเสริมให้เกิดความเป็นธรรมชาติในการเรียนรู้ ส่งผลให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงมาริมบาได้อย่างถูกต้องและมีประสิทธิภาพสูงสุด

ตอนที่ 3 สถานที่ อุปกรณ์ สื่อการเรียนการสอน และแบบฝึกหัด

ด้านการเลือกใช้แบบฝึกหัด พบว่าผู้เรียนในแต่ละสถาบันได้รับแบบฝึกหัดที่หลากหลาย โดยขึ้นอยู่กับแนวทางการสอนและจุดมุ่งหมายของผู้สอน ตัวอย่างเช่น ผู้เรียนจากสถาบัน A และ J ใช้แบบฝึกหัดแบบฝึกหัด Geo. Hamilton Green’s new Elementary Studies for Xylophone and Marimba for the Beginner and First Grad Pupil ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดพื้นฐานที่ช่วยพัฒนาทักษะการบรรเลง เช่น การตีแบบจับ 2 ไม้ (Two Mallet) และการตีแบบจับ 4 ไม้ (Four Mallet) รวมถึงการควบคุมการเคลื่อนไหว (Movement) และการอยู่กับตีแบบยึดอยู่กับที่ (Sticking) นอกจากนี้ยังมีการฝึกที่เน้นเรื่องของขั้นคู่ (Interval) การบล็อกคอร์ด (Block Chord) และเสียงสำเนียงแบบเลกาโต (Legato Sound) เพื่อสร้างคุณภาพเสียงที่สมบูรณ์แบบ ในขณะที่ผู้เรียนจากสถาบัน E,F, G และ H มุ่งเน้นแบบฝึกหัดเกี่ยวกับการควบคุมไม้และน้ำหนัก เช่น การฝึกบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ (Major and Minor scales) การควบคุมทักษะการตีแบบด้านข้าง (Lateral Stroke) และการปรับน้ำหนักไม้อย่างสมดุล ซึ่งช่วยเสริมสร้างความแม่นยำและความเป็นธรรมชาติในการบรรเลง สำหรับผู้เรียนจากสถาบัน C และ D แบบฝึกหัดที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นแบบฝึกหัดพื้นฐานจากหนังสือหรือการแก้ไขปัญหาเฉพาะ เช่น การหายใจและการตีพื้นฐานการตีจังหวะ (Stroke) เพื่อเสริมทักษะพื้นฐานให้แข็งแรง นอกจากนี้ ผู้เรียนจากสถาบัน B และ G ยังได้รับการฝึกเกี่ยวกับการหมุน (Rotate) และการควบคุมการกางไม้ให้แยกออกจากกันในการตี ซึ่งเป็นทักษะเฉพาะทางที่ช่วย

เสริมประสิทธิภาพในการบรรเลง เทคนิคเหล่านี้สะท้อนถึงความหลากหลายในแนวทางการสอนและการปรับใช้แบบฝึกหัดให้เหมาะสมกับจุดแข็งและจุดอ่อนของผู้เรียนในแต่ละสถาบัน

ตอนที่ 4 วิธีและเกณฑ์การวัดและประเมินผลการจัดการเรียนการสอนมาริมบา

การพิจารณาวิธีและเกณฑ์การวัดและประเมินผลการจัดการเรียนการสอนมาริมบาในรายวิชาเครื่องกระทบ 1 มีจุดมุ่งหมายสำคัญในการวัดพัฒนาการของผู้เรียนเป็นหลัก ตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงการแสดงผลงานในครั้งสุดท้าย สัดส่วนของการให้คะแนนและเกณฑ์การประเมินมีความหลากหลาย ขึ้นอยู่กับแนวทางของแต่ละสถาบัน โดยส่วนใหญ่เน้นพัฒนาทักษะพื้นฐานและเทคนิคการบรรเลงที่สอดคล้องกับเนื้อหาในรายวิชา และความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านบทเพลง สำหรับการประเมินในรูปแบบรวมวง (Ensemble) โดยผู้สอนทุกสถาบันให้ความสำคัญกับผลงานในภาพรวมของวงและการทำงานเป็นทีม โดยเมื่อผลงานออกมาดี ผู้เรียนในทีมจะได้รับคะแนนเท่ากัน แต่หากผลงานไม่ดี คะแนนของผู้เรียนในทีมจะลดลงอย่างเท่าเทียมกัน

ตอนที่ 5 ปัญหา อุปสรรค และแนวทางการแก้ไขปัญหาที่เกิดจากการเรียนการสอน

ด้านปัญหาสำคัญที่ส่งผลต่อการเรียนการสอนมาริมบาคือการบริหารเวลาของผู้เรียน เนื่องจากต้องเข้าร่วมกิจกรรมและงานภายนอกมหาวิทยาลัย ซึ่งลดเวลาสำหรับการฝึกซ้อมส่วนตัว ปัญหาด้านเศรษฐกิจยังเป็นอุปสรรคสำคัญ เช่น การขาดแคลนทุนทรัพย์สำหรับค่าเดินทางและอุปกรณ์การเรียน ส่งผลให้ผู้เรียนไม่สามารถพัฒนาทักษะได้เต็มที่ นอกจากนี้ ปัญหาส่วนตัวของผู้เรียน เช่น การติดสื่อออนไลน์หรือขาดการจัดการเวลาชีวิตประจำวัน ยังสร้างผลกระทบต่อความพร้อมในการเรียน ผู้สอนแก้ไขปัญหาด้วยการปรับตารางเรียน การสนับสนุนทางการเงินในกรณีจำเป็น และการสร้างความเข้าใจร่วมกันเกี่ยวกับเป้าหมายการเรียนรู้เพื่อช่วยให้ผู้เรียนมีความมุ่งมั่นและพัฒนาตนเองได้อย่างเต็มศักยภาพ

ด้านปัญหาที่ผู้เรียนพบเจอในการเรียนมาริมบา สามารถแบ่งออกเป็น 2 ด้านหลัก ได้แก่ ทรัพยากรและสถานที่จนทำให้กระทบการบริหารจัดการเวลาของผู้เรียนและทักษะการบรรเลง โดยปัญหาในด้านทรัพยากรส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับการขาดแคลนเครื่องมาริมบาและห้องซ้อมที่ไม่เพียงพอ ทำให้ผู้เรียนต้องปรับตัวเพื่อจัดสรรเวลาและพื้นที่ซ้อม จะพบเจอปัญหานี้อย่างมากในช่วงการสอบหรือการแสดง

ผลงาน ส่วนด้านทักษะ ผู้เรียนประสบปัญหาเกี่ยวกับเทคนิคพื้นฐาน เช่น การใช้ Stroke การผลิตเสียง หรือการตี Interval ที่ต้องอาศัยการฝึกซ้อมและคำแนะนำจากผู้สอนอย่างต่อเนื่อง เพื่อพัฒนาทักษะให้เหมาะสมกับการเรียนและการบรรเลงมาริมบาสำหรับบทเพลงในระดับสูงขึ้น

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาเรื่อง กระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในสถาบันอุดมศึกษาเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล พบว่าผู้สอนมีการพิจารณาทักษะพื้นฐานการบรรเลงมาริมบาของผู้เรียน จากนั้นจึงเตรียมรูปแบบการสอนทักษะ เทคนิค แบบฝึกหัดและบทเพลงสำหรับผู้เรียนที่มีความแตกต่างกันเป็นรายบุคคล ตามมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษากลุ่มสาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ (Ministry of Education, 2015 : 3-6) ที่กล่าวว่า ผู้สอนจะต้องมีความสามารถในการนำความรู้ทางจิตวิทยาไปใช้ในการวิเคราะห์ผู้เรียนเป็นรายบุคคล ออกแบบกิจกรรม การจัดเนื้อหาสาระ การบริหารจัดการ และกลไกการช่วยเหลือ แก้ไขและส่งเสริมพัฒนาผู้เรียนที่ตอบสนองความต้องการ ความสนใจ ความถนัด และศักยภาพของผู้เรียนที่มีความแตกต่างระหว่างบุคคลได้ และยังสอดคล้องกับแนวคิดของ Wangphanich, C. (2016 : 6-9) ที่อธิบายด้านการเรียนการสอนดนตรี ซึ่งผู้เรียนจะมีความแตกต่างกันในด้านของความสามารถทางทฤษฎีดนตรี ความสามารถแตกต่างในด้านของทักษะปฏิบัติและความถนัดของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน ในการจัดการชั้นเรียนนั้น ผู้สอนจะต้องจัดเตรียมการเรียนการสอนให้เกิดความยืดหยุ่น ให้สอดคล้องกับความสามารถและศักยภาพของผู้เรียนแต่ละบุคคลตรงตามวัตถุประสงค์การเรียนรู้ ซึ่งการพิจารณาจากความแตกต่างของพื้นฐานการบรรเลงของผู้เรียน ยังสอดคล้องกับการประเมินการเรียนรู้ของ Khammanee, T. (2015 : 156 – 160) ที่กล่าวถึง การประเมินเพื่อการเรียนรู้ (Assessment for Learning) เป็นการประเมินที่ให้ผู้สอนสามารถได้ข้อมูลเกี่ยวกับผู้เรียน ใช้เป็นประโยชน์ในการที่ผู้สอนจะวางแผนกิจกรรมการเรียนรู้ให้กับผู้เรียน ทั้งในเรื่องการปรับเปลี่ยนวิธีการสอนของผู้สอนและการปรับเปลี่ยนวิธีการในการเรียนของผู้เรียน

จากการศึกษาด้านกระบวนการสอนหรือกลวิธีการสอนมาริมบาในรายวิชาเครื่องกระทบ 1 พบว่าผู้สอนส่วนใหญ่ใช้กระบวนการสอนโดยเน้นไปในเรื่องของการพัฒนาทักษะ Basic Stroke การอ่านโน้ตแบบฉับพลัน Sight Reading การฝึกบันไดเสียง (Scale) และการควบคุมระดับเสียงดัง-เบา (Dynamic) เพื่อถ่ายทอด

อารมณ์เพลงได้อย่างถูกต้องและเพื่อการเรียนการสอนที่ครอบคลุมครบสาระดนตรี ดังที่ Suttajit, N. (2002 : 8-9) กล่าวว่า ทักษะดนตรีเป็นส่วนที่ช่วยให้เกิดความเข้าใจสาระดนตรีได้และจัดเป็นหัวใจของ การศึกษาดนตรีสำหรับผู้ที่จะเป็นนักดนตรีในแบบดนตรีและการแสดง (Musician and Performer) ต่อไปทักษะดนตรีแต่ละประเภทยอมมีความสำคัญเท่าเทียมกัน ดังนั้นในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรีควร มีทักษะดนตรีต่าง ๆ อย่างครบถ้วน นอกจากนี้ยังมีการวิเคราะห์บทเพลงและปรับการเคลื่อนไหวร่างกายให้เหมาะสมกับการบรรเลง กระบวนการเหล่านี้ถูกออกแบบมาเพื่อให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในเชิงลึกเกี่ยวกับองค์ประกอบดนตรี พร้อมทั้งพัฒนาทักษะที่เชื่อมโยงกับทฤษฎีดนตรีและการสร้างสรรค์ในระดับสูง ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่าผู้สอนส่วนใหญ่เน้นพัฒนาทักษะพื้นฐาน โดยเฉพาะเทคนิคการตีจังหวะ (Stroke) ซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการบรรเลงมาริมบา เทคนิคดังกล่าวจะช่วยให้ผู้เรียนฝึกการควบคุมน้ำหนักมือทั้งสองข้างให้สมดุลและเกิดความชำนาญ ส่งผลให้การควบคุมลักษณะเสียงที่บรรเลงออกมาเป็นไปอย่างธรรมชาติ สอดคล้องกับแนวคิดของ Ludwig, A. (2016 : 133 - 134) กล่าวว่าพื้นฐานทักษะการตีแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ Full Stroke, Tap Stroke, Down Stroke และ Up Stroke ซึ่งการเลือกใช้จะขึ้นอยู่กับระดับเสียงดัง-เบา (Dynamic) ของตัวโน้ต โดยการตีที่มีประสิทธิภาพต้องอาศัยเทคนิคการจับไม้ที่ถูกต้องและการผ่อนคลายข้อมือเพื่อความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหว นอกจากนี้บางสถาบันยังปรับกลวิธีการสอนสำหรับผู้เรียนที่ขาดพื้นฐาน เช่น การแก้ไขความเข้าใจในการอ่านโน้ตและการบรรเลงให้ถูกต้องก่อนพัฒนาสู่ระดับสูง กระบวนการเหล่านี้ไม่เพียงเสริมสร้างความมั่นใจให้กับผู้เรียน แต่ยังช่วยพัฒนาทักษะทางดนตรีและสร้างรากฐานที่แข็งแรง ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้ในระยะยาว และช่วยให้ผู้เรียนสามารถประยุกต์ใช้ความรู้ในการพัฒนาทักษะด้านดนตรีและการสร้างสรรค์ผลงานในอนาคตได้ ทั้งนี้สำหรับผู้เรียนที่สนใจจะเข้าศึกษาในระดับอุดมศึกษา ผู้วิจัยแนะนำว่าผู้เรียนควรมีการเตรียมความพร้อมก่อนที่จะเข้าศึกษาในระดับอุดมศึกษาในเรื่องของทฤษฎีดนตรี เช่น การฝึกการอ่านโน้ต การเข้าใจในเรื่องของอัตราจังหวะ บันไดเสียงทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ เพื่อทำมีพื้นฐานและสามารถวิเคราะห์บทเพลงได้ก่อนที่จะได้เข้าเรียนเครื่องกระทบในระดับอุดมศึกษา นอกจากนี้สามารถเรียนรู้ลักษณะเสียงหรือลักษณะของเครื่องมาริมบาจากการเข้าชมการแสดงสด (Concert) การแสดงเดี่ยว (Recital) หรือ การชม

มาริมบาผ่านวงดนตรีซิมโฟนีออร์เคสตรา (Symphony Orchestra) และยังสามารถเข้าไปร่วมทำกิจกรรมเปิดบ้าน (Open House) ตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ที่ผู้เรียนสนใจเรียนในระดับอุดมศึกษาเพื่อรับทราบข้อมูลเกี่ยวกับการเรียนได้อีกด้วย

จากการศึกษาการวัดผลและการประเมินผลการเรียนการสอนมาริมบาในรายวิชาเครื่องกระทบ 1 ผู้สอนมีความมุ่งเน้นที่พัฒนาการของผู้เรียนเป็นหัวใจสำคัญ โดยผู้สอนส่วนใหญ่มีการประเมินผู้เรียนตั้งแต่ครั้งแรกของการเรียนจนไปถึงการแสดงผลงานครั้งสุดท้ายของผู้เรียน ซึ่งถือเป็นการสะท้อนถึงการมองผู้เรียนในมิติเชิงกระบวนการ (Process-Oriented Assessment) มากกว่าการประเมินเพียงผลลัพธ์ (Outcome-Based Assessment) สิ่งนี้ช่วยเสริมให้ผู้เรียนพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่องผ่านการฝึกฝนและปรับปรุงข้อบกพร่องของผู้เรียนได้ทั้งนี้หลักเกณฑ์การประเมินผู้วิจัยสรุปออกมาให้เห็นภาพมากขึ้นเป็น 2 ประเด็นดังนี้

1) การประเมินเป็นรายบุคคล ผู้สอนให้ความสำคัญกับทักษะพื้นฐานของการบรรเลงมาริมบาคือการใช้พื้นฐานการตีจังหวะ (Stroke) ของการบรรเลงมาริมบา ความถูกต้องในการบรรเลงพร้อมการถ่ายทอดอารมณ์ในบทเพลง แสดงถึงความมุ่งมั่นของผู้สอนในการพัฒนาความสามารถเฉพาะตัวของผู้เรียน ซึ่งมีความสำคัญอย่างมากสำหรับผู้เรียนเพื่อสร้างรากฐานที่แข็งแกร่งเพื่อการพัฒนาต่อไป

2) การประเมินแบบรวมวง (Ensemble) ผู้สอนพิจารณาผลงานในภาพรวมของผู้เรียนสะท้อนการปลูกฝังการทำงานร่วมกัน และ ความรับผิดชอบต่อส่วนรวมซึ่งถือเป็นคุณลักษณะสำคัญในการแสดงดนตรีแบบกลุ่ม เกณฑ์การให้คะแนนเท่ากันในทีมช่วยเสริมสร้างจิตสำนึกของการร่วมมือกันในหมู่ผู้เรียน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. การนำรูปแบบและกระบวนการจัดการเรียนการสอนมาริมบาไปประยุกต์ใช้ในการจัดการเรียนการสอนของสถาบันของตนเองให้เกิดประสิทธิภาพและมีมาตรฐานเท่าเทียมกัน โดยสถาบันสามารถจัด Workshop หรือ Masterclass โดยการเชิญศิลปินหรือนักแสดงมืออาชีพมาให้ความรู้ เพื่อยกระดับความเข้าใจทางด้านดนตรีและเทคนิคการบรรเลง

2. แนวคิดและความสำคัญของการเรียนการสอนมาริมบาที่มีผลต่อการศึกษาดนตรีในระดับสูงของนักศึกษา และช่วยให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ด้านระดับเสียงของผู้เรียนในกลุ่มเครื่องกระทบให้ครอบคลุมตามการเรียนรู้ทางดนตรี

ได้มากขึ้น โดยการนำไปบรูณาการยทเรียนมาริมบาให้เข้ากับหลุกสูตรอื่น เช่น การประพันธ์เพลง การวิเคราะห์บทเพลง การแสดง การทำงานร่วมกับวงออร์เคสตรา เพื่อให้ผู้เรียนมีความเข้าใจเชิงลึกทั้งทางทฤษฎีและการปฏิบัติ

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาด้านแนวโน้มของการพัฒนารูปแบบและกระบวนการจัดการเรียนการสอนเครื่องกระทบกลุ่มอื่น ๆ และการนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษานำไปจัดทำเป็นแผนและคู่มือการสอนมาริมบาให้มีมาตรฐานมากขึ้น

2. ควรทำการศึกษาและพัฒนาแบบฝึกหัดสำหรับการบรรเลงมาริมบาจากอาจารย์ผู้สอนในระดับอุดมศึกษา เพื่อรวบรวมและประยุกต์สร้างสรรค์แบบฝึกหัดให้เหมาะสมกับบริบทของผู้เรียนในประเทศไทยให้มากขึ้น

บรรณานุกรม

College of Music. (2017). *Mǭ̄khǭ̄.sǭ̄ngLaksūtduriyāngoksāt satǭ̄nbunditSākhādontrītawantok* [TQF.2 Bachelor of Music Program in Western Music Revised curriculum 2017]. Bangkok : Bansomdejchaopraya Rajabhat University

College of Music. (2018). *Laksūtduriyāngoksātsatǭ̄nbundit Laksūtprapprung sǭ̄ngphanhārǭ̄ihoksip‘et* [Bachelor of Music Program Revised curriculum 2018]. Nakhon Pathom : Mahidol University.

Cook, G. D. (1997). *Teaching percussion.* 2nd ed. New York : Schirmer books.

Khammanee, T. (2015). Kānpramœ̄nkhanarīanrū [Assessment while learning]. *The Journal of Royal Society of Thailand,* 40(3), 156-174.

Ludwig, A. (2016). *MOVIN' GRIPS Body controlled marimba sound Production Acoustic, judgmental and artistic evaluation of the Albert method of movement in marimba education.* Doctoral dissertation. University of Antwerp.

Ma-un, R. (2016). *Kānčhatkānrīankānsǭ̄nnairadap‘udomsuksāyāngmīPrasitthiphāp* [Effective Teaching and Learning Management in Higher Education].

Journal of Southern Technology, 9(2), 169-176.

Ministry of Education. (2015). *Māttrathānkhunnawudradapparinyatrī Sākhāsinlapakamsāt sǭngphanhārǭihāsippǣt* [Bachelor's degree qualification standards Fine Arts Department, 2015]. Ministry of Education announcement.

Prapinwong, S. Personal communication. *Interview.* (2021, 11 November).

Rangsisawat, C. (2018). *kānsāng bǣpčhamlǭng mārim bāphūa kān rīan kānsǭn wichāthaksa dontrī khǭng nakrīan ra dap namat yom sưksā dōi chai nǣokhit samphan chūam yōng khǭʻong thǭn* [Developing a marimba model for teaching and learning music skills for secondary school students using Thorndike's connectionism concept]. Master's thesis. Srinakharinwirot University.

Suttajit, N. (2002). *Sāradontrīsưksā* [Music Educatoon content]. Bangkok : Chula Book.

Wangphanich, C. (2016). *Nǣothāngnaikānčhatkānchanrīanphūakānrīan kānsǭndontrīnaiRadapʻudomsưksā* [Guidelines of Classroom Management for Teaching and Learning Music in Higher Education]. *Fine Arts Journal Srinakharinwirot University,* 20(1), 2-10.

การสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio
Creating a Classical Guitar Playing Skills Training Kit Using Music for tudents of SIIX Studio Music School

วันเฉลิม มีตำเนิน*[1] ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ[2] และวรินธร สีเสียดงาม[3]
Wanchaloem Meetumnone*[1] Natsarun Tissadikun[2]
and Warinthorn Sisiadngam[3]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) สร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio 2) ศึกษาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะ และเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียนทางด้านปฏิบัติกีตาร์คลาสสิกก่อน และหลังเรียนจากการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio และ 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจต่อการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Home Studio

จากผลการวิจัยพบว่า ชุดฝึกทักษะมีการแบ่งออกเป็น 3 หน่วยการเรียนรู้ ได้แก่ หน่วยการเรียนรู้ที่ 1 ประเภท ส่วนประกอบของกีตาร์คลาสสิก อัตราจังหวะ (Time signature) การดีดโน้ตพื้นฐาน และการกดนิ้วพื้นฐาน 3 ช่องแรก หน่วยการเรียนรู้ที่ 2 การดีดโน้ตคู่ และเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก หน่วยการเรียนรู้ที่ 3 การบรรเลงบทเพลง Minuet in G และมีแบบฝึกหัดย่อยจำนวน 9 แบบฝึกหัด ประกอบด้วย โน้ตเพลงแบบฝึกหัด ภาพสาธิตการบรรเลง และดนตรีประกอบการบรรเลง ผลการศึกษาประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกทักษะ พบว่า มีค่าเฉลี่ยร้อยละ

* corresponding author, email: wanchaloem.gt@gmail.com
[1] นักศึกษา หลักสูตรครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Student, Master of Education, Major in Music Education, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
[2] ที่ปรึกษาหลัก อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[2] Advisor, Lecture, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
[3] ปรึกษาร่วม อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[3] Co-advisor, Lecture, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: Mar 7, 2025 / **Revised:** Apr 21, 2025 / **Accepted:** May 6, 2025

84.33/80.50 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานตามที่งานวิจัยได้กำหนดไว้คือร้อยละ 80/80 ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนและหลังเรียนด้วยการใช้ชุดฝึกทักษะ พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.5 ผลการศึกษาความพึงพอใจต่อการใช้ชุดฝึกทักษะ พบว่า กลุ่มตัวอย่างมีความพึงพอใจในภาพรวมต่อการใช้ชุดฝึกทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.6)

คำสำคัญ : ชุดฝึกทักษะ / ดนตรีประกอบ / กีตาร์คลาสสิก

Abstract

Objectives of the Research: To develop a classical guitar skill training set using accompanying music for students at SIIX Studio Music School. To study the effectiveness of the training set and compare the performance outcomes of students in classical guitar practice before and after using the training set. To assess the satisfaction of students with the classical guitar skill training set using accompanying music at SIIX Home Studio Music School. Research Findings.

The research results found that the skill training set is divided into 3 learning units: Learning Unit 1: Components of the classical guitar, Time signature, Basic note strumming and basic finger pressing of the first 3 frets; Learning Unit 2: Double note strumming and classical guitar playing techniques; Learning Unit 3: Playing the Minuet in G song; and 9 sub-exercises, consisting of exercise notes, demonstration images, and accompanying music. In terms of the pre-test and post-test (E1/E2) to find the efficiency of the skill training set, the average was 84.33/80.50 percent, which was higher than the standard criteria set by the research, which was 80/80 percent. In terms of comparing the achievement before and after studying using the skill training set, it was found that the academic achievement after studying was significantly higher than before studying at a statistical level of 0.5. In terms of satisfaction after using the skill training set, it was found that the sample group was most

satisfied with the overall use of the skill training set, with an average of 4.6 in all aspects.

Keywords: Training set / Classical guitar / Backing Tracks

บทนำ

กีตาร์คลาสสิกเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนาน ในสมัยก่อนอาจไม่ค่อยเป็นที่นิยมในหมู่ผู้บรรเลงหรือเป็นที่รู้จักมากนัก แต่ในปัจจุบัน เริ่มมีผู้รู้จักกีตาร์คลาสสิกมากขึ้นจากการได้รับข่าวสารหรือสื่อออนไลน์ที่สามารถหาดูและหาฟังการบรรเลงบทเพลงด้วยกีตาร์คลาสสิก นอกจากนี้ยังเคยเป็นที่นิยมในช่วงหนึ่งที่มีนักกีตาร์ของประเทศไทยที่มีชื่อเสียง ได้แก่ นายเอกชัย เจียรกุล เป็นคนไทยและคนเอเชียคนแรกที่ได้รับรางวัลชนะเลิศกีตาร์คลาสสิก “GFA Guitar Foundation of America International Concert Artist Competition 2014” รางวัลทรงเกียรติอันถือเป็นที่สุดของการแข่งขันกีตาร์คลาสสิกระดับโลก ด้วยเหตุนี้จึงเริ่มมีคนให้ความสนใจในการเรียนกีตาร์คลาสสิกเพิ่มมากขึ้น รวมถึงได้เริ่มมีการจัดการเรียนการสอนการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก ทั้งในสถาบันดนตรี หรือในสถานศึกษาที่มีวิชาการเรียนการสอนกีตาร์คลาสสิก แต่ทั้งนี้ในส่วนของการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกนั้นต้องอาศัยทักษะพื้นฐานทางดนตรี เช่น ทักษะการอ่านโน้ต โดยมาจากองค์ความรู้ทางทฤษฎีดนตรี รวมถึงประวัติดนตรีที่จะต้องเรียนรู้บทเพลงที่จะใช้ในการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก และบทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก เป็นบทเพลงที่น่าศึกษา และจะทำให้ผู้เรียนดนตรีสามารถเข้าใจถึงแก่นของความเป็นดนตรีตะวันตกควบคู่กันไปด้วย อีกทั้งการเรียนการสอนกีตาร์คลาสสิกยังต้องมีลำดับขั้นตอน และทักษะในการบรรเลงที่ค่อนข้างซับซ้อน สอดคล้องกับแนวคิดของ Channum,S. (2020 : 16) ที่ได้อธิบายถึงการใช้เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกที่หลากหลาย ได้แก่ เทคนิคโน้ตแยก (Arpeggio) เทคนิคขั้นคู่เสียง (Interval) เทคนิคความดังเบาของเสียง (Dynamics) เทคนิคเชื่อมเสียง (Slurs) เทคนิคฮาร์โมนิกส์ (Harmonic) เทคนิคบันไดเสียง (Scale) เทคนิคเปลี่ยนสีสันเสียง (Tone color) เป็นต้น โดยเทคนิคต่าง ๆ ดังกล่าวนี้ จึงทำให้ผู้เรียนบางส่วนเกิดความย่อท้อต่อการเรียนและเกิดความเบื่อหน่ายกับการเรียนกีตาร์ จนเลิกเรียนไปในที่สุด

จากความนิยมในอดีตการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกจะได้รับความนิยมมาก รวมถึงการเปิดการเรียนการสอนกีตาร์ในสถาบันดนตรี และสถานศึกษาต่าง ๆ อย่าง

แพร่หลาย รวมถึงโรงเรียนดนตรี SIIX Studio ซึ่งมีการจัดการเรียนการสอนการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเช่นเดียวกัน แต่ในปัจจุบัน จากการสังเกตตามสถานที่แข่งขันกีตาร์คลาสสิก และนักเรียนของโรงเรียนดนตรี SIIX Studio พบว่า มีนักเรียนที่ให้ความสนใจเรียนกีตาร์คลาสสิกน้อยลง เพราะมีเครื่องดนตรีกีตาร์ไฟฟ้าที่มีความน่าสนใจอีกมากเช่นเดียวกัน จากปัญหาที่เกิดขึ้นกับผู้เรียนกีตาร์คลาสสิกดังกล่าว ในฐานะครูผู้สอน จึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาและออกแบบแนวการสอนกีตาร์คลาสสิกที่มีความน่าสนใจ ทันยุคสมัยสอดคล้องกับเด็กยุคนี้ที่มีเทคโนโลยีเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนรู้ เช่น การสร้างนวัตกรรมการเรียนรู้ด้วยสื่อประสมที่เกี่ยวข้องกับการอ่านโน้ต การสร้างดนตรีประกอบ (Backing Track) เพื่อนำมาใช้ประกอบการเรียนการสอนเนื้อหาวิชากีตาร์คลาสสิก ทำให้การเรียนการสอนมีประสิทธิภาพมากขึ้น บริบทนี้จะสอดคล้องกับการเรียนการสอนในศตวรรษที่ 21 ที่ใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยี ช่วยพัฒนาด้านความรู้ความเข้าใจให้แก่ผู้เรียน ตามความสามารถความสนใจ ความถนัด ศักยภาพของแต่ละคนโดยมุ่งเน้นให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง และเนื่องมาจากภาวะของโรคระบาดที่ผ่านมาทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการจัดการเรียนการสอนเป็นแบบออนไลน์ (Online) หลังจากรูปแบบการเรียนดังกล่าว จึงทำให้เห็นว่าการเรียนการสอนไม่จำเป็นจะต้องศึกษาเฉพาะในห้องเรียนอย่างเดียว แต่สามารถศึกษาด้วยตนเองหรือนอกห้องเรียนได้ รวมถึงในปัจจุบันเทคโนโลยีด้านโทรศัพท์สมาร์ทโฟน และอุปกรณ์เครื่องมือสื่อสารต่าง ๆ ได้มีบทบาทต่อการดำเนินชีวิต เช่น ด้านการทำงาน การศึกษา รวมไปถึงการหาข้อมูลข่าวสารต่างๆ โดยไม่ต้องค้นหา แค่ในห้องสมุดเพียงอย่างเดียว แต่สามารถหาได้จากสื่อออนไลน์ที่น่าเชื่อถือ เช่น ช่องยูทูป Ekachai Jearakul หรือ ช่องยูทูป Classical Guitar Shed เป็นต้น และในปัจจุบัน เนื่องจากโรคระบาดทำให้ผู้เรียนไม่สามารถเดินทางมาเรียนได้ จึงทำให้ผู้วิจัยหลายท่านได้เห็นความสำคัญของการพัฒนาสื่อออนไลน์ให้เข้ามามีบทบาทในการเรียนการสอน สอดคล้องกับแนวคิดของ Tongkanphanicho, P. (2018 : 1) ได้อธิบายถึงการใช้สื่อออนไลน์จะช่วยอำนวยความสะดวกในเรื่องของข้อจำกัดด้านเวลา การเดินทาง และสถานที่ ที่จะช่วยให้ผู้ที่สนใจงานต่าง ๆ สามารถใช้สื่อในการศึกษาหาความรู้ในช่วงเวลาใดหรือพื้นที่ตรงไหนก็ได้และสื่อการสอนยังช่วยสนับสนุนให้ผู้ที่เรียนสามารถศึกษาได้ด้วยตนเอง

จากข้อมูลเบื้องต้น จึงทำให้เห็นว่าสื่อออนไลน์มีบทบาทสำคัญที่จะช่วยอำนวยความสะดวก ด้านเวลา การเดินทาง อีกทั้งการนำมาใช้ประโยชน์ในการเรียน

การสอนที่จะช่วยให้เกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยเฉพาะในยุคปัจจุบันที่มีการพัฒนาเทคโนโลยีในการนำมาใช้ประโยชน์ทางการศึกษาเป็นอย่างมาก ดังนั้นสำหรับการเรียนการสอนกีตาร์คลาสสิก ถึงแม้ว่าในปัจจุบันจะมีสื่อออนไลน์และสื่อโน้ตเพลงต่าง ๆ ให้เลือกเป็นจำนวนมาก แต่การเลือกสื่อเหล่านั้นมาใช้ให้เหมาะสมต่อบริบทของผู้เรียน ผู้สอน และแผนการจัดการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาของตนเองนั้น ครูอาจจะต้องใช้เวลาในการเลือก ทดลองการใช้สื่อ และทำการรวบรวมสื่อต่าง ๆ มาใช้ในการสอนเป็นจำนวนมาก และต้องนำมาจัดระบบเพื่อจัดเก็บและจัดเรียงสื่อที่หามาได้จากจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อที่จะนำมาใช้เฉพาะกรณีเนื้อหาหรือทักษะนั้น ๆ ตามที่ต้องการ นอกจากนี้ สื่อหรือนวัตกรรมแบบฝึกหัดกีตาร์ ในปัจจุบันโดยส่วนใหญ่จัดทำเป็นภาษาต่างประเทศ ทั้งคำอธิบาย วิธีการบรรเลงที่ครูหรือผู้เรียนกีตาร์คลาสสิกอาจมีความเข้าใจคลาดเคลื่อนต่อการเรียนรู้ และอาจนำมาใช้ในการสอนไม่สอดคล้องกับพื้นฐานของผู้เรียน และวัตถุประสงค์ของหลักสูตรของโรงเรียนที่กำหนดไว้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio เนื่องจาก SIIX Studio เป็นโรงเรียนดนตรีนอกระบบที่เน้นการเรียนการสอนแบบตัวต่อตัว โดยในโรงเรียนมีผู้ปกครองและเด็กนักเรียนสนใจในการเรียนกีตาร์คลาสสิกเป็นจำนวนมาก เพราะโรงเรียน SIIX Studio มีการพานักเรียนไปแข่งขันนอกสถานที่ต่าง ๆ และยังมีการพาไปแสดงนอกสถานที่จึงทำให้นักเรียนเกิดความสนใจในการเรียนกีตาร์คลาสสิกในโรงเรียน SIIX Studio มากขึ้น เพื่อจะให้การจัดการเรียนการสอนกีตาร์คลาสสิกในโรงเรียนมีประสิทธิภาพมีแนวการสอนที่น่าสนใจ แตกต่างจากโรงเรียนดนตรีอื่น ๆ จึงต้องการหาสิ่งใหม่ ๆ สื่อและนวัตกรรมใหม่ ๆ ที่สอดคล้องกับยุคปัจจุบัน รองรับแนวการสอนใหม่ ๆ จึงสนใจที่จะสร้างชุดฝึกทักษะ โดยการใช้ดนตรีประกอบ อันจะนำไปสู่การพัฒนาต่อยอดทักษะความรู้ทางการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกในระดับอื่น ๆ ที่สูงขึ้นต่อไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ เกิดแรงจูงใจในการเรียนรู้ทักษะการบรรเลง นอกจากนั้นชุดการสอนยังสามารถตอบโจทย์หรือสอดคล้องกับวัตถุประสงค์หรือเป้าหมายที่โรงเรียนกำหนดไว้ และจะช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความกระตือรือร้นในการเรียนมากขึ้น เรียนรู้ด้วยความสนุกสนาน ควบคู่กับการพัฒนาตนเอง และพัฒนาการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกของผู้เรียนให้มีความก้าวหน้าอย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.เพื่อสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Home Studio

2.เพื่อศึกษาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะ และเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียนทางด้านปฏิบัติกีตาร์คลาสสิกก่อน และหลังเรียนจากการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Home Studio

3.เพื่อศึกษาความพึงพอใจต่อการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio

ขอบเขตของการวิจัย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ นักเรียนกีตาร์คลาสสิกที่มีอายุ 12 - 15 ปี ของโรงเรียน SIIX Studio จำนวน 10 คน ซึ่งผู้วิจัยทำการศึกษาจากนักเรียนของโรงเรียน SIIX Studio ที่มีอยู่ทั้งหมดจำนวน 10 คน ในเดือน มกราคม - เมษายน ปี 2567

ขอบเขตด้านเนื้อหา

ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio ประกอบไปด้วย 3 หน่วยการเรียนรู้ ดังนี้

หน่วยการเรียนรู้ที่ 1 มีจำนวน 2 บท ประกอบด้วยบทที่ 1 ประเภท และส่วนประกอบของกีตาร์คลาสสิก และบทที่ 2 การดีดสายเปล่า และการกดนิ้วพื้นฐาน 3 ช่องแรก

หน่วยการเรียนรู้ที่ 2 มีจำนวน 1 บท การดีดโน้ตคู่ และเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก

หน่วยการเรียนรู้ที่ 3 มีจำนวน 1 บท การบรรเลงบทเพลง Minuet in G

วิธีดำเนินการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แผนการจัดการเรียนรู้ จำนวน 3 หน่วยการเรียนรู้ แบบฝึกหัดย่อย จำนวน 9 แบบฝึกหัด รวมทั้งสิ้น 12 ชั่วโมง

2. เครื่องมือวัดและประเมินผล โดยกำหนดเกณฑ์การให้คะแนนแบบรูบริค (Scoring rubrics) เพื่อใช้ในการวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงกีตาร์ของผู้เรียนทั้งก่อน ระหว่างเรียน และหลังเรียน

3. สื่อดนตรีประกอบการบรรเลงแบบฝึกหัดและบทเพลง ในรูปแบบยูทูป (Youtube) และไฟล์วิดีโอ (VDO File) จำนวน 9 ตอน (9 แบบฝึกหัด) ประกอบด้วย

- ตอนที่ 1-5 ดนตรีประกอบการบรรเลงทักษะพื้นฐานกีตาร์คลาสสิก ไม่เกิน 4 นาที
- ตอนที่ 6-7 ดนตรีประกอบการบรรเลงเทคนิคกีตาร์คลาสสิก ไม่เกิน 4 นาที
- ตอนที่ 8-9 ดนตรีประกอบบทเพลง Minuet in G ไม่เกิน 2 นาที

4. แบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะการใช้ดนตรีประกอบเพื่อพัฒนาผู้เรียนกีตาร์คลาสสิก สำหรับนักเรียนกีตาร์ของโรงเรียน SIIX Studio โดยใช้การประเมินแบบมาตรวัดลิเคิร์ท (Likert Rating Scales) ตัวเลือก 5 ระดับ

การตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ

ผู้วิจัยนำเครื่องมือชุดฝึกทักษะการใช้ดนตรีประกอบเพื่อพัฒนาผู้เรียนกีตาร์คลาสสิก สำหรับนักเรียนกีตาร์ของโรงเรียน SIIX Studio โดยมีเครื่องมือย่อย ได้แก่ แผนการจัดการเรียนรู้ แบบวัดประเมินผลทักษะการบรรเลงแบบรูบริค และแบบสอบถามความพึงพอใจ ไปทำการตรวจประสิทธิภาพของเครื่องมือวิจัยเพื่อประเมินการวิเคราะห์ให้ได้ค่าความตรงเชิงเนื้อหา (IOC) โดยผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน โดยผลของการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาจะต้องได้รับค่าเฉลี่ย 0.50 ขึ้นไป จึงจะถือว่าเครื่องมือวิจัยมีประสิทธิภาพ

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการทดลอง โดยมีขั้นตอนดำเนินการดังนี้

1.ผู้วิจัยทำการทดสอบก่อนเรียน (Pre-test) โดยการใช้แบบวัดประเมินผลรูบริค

2.เก็บบันทึกคะแนนผู้เรียนแบบรายบุคคลที่ได้จากการทดสอบก่อนเรียน เพื่อนำไปเก็บไว้เปรียบเทียบกับคะแนนทดสอบหลังเรียน (Post-test)

3.ดำเนินกิจกรรมการสอนโดยใช้ชุดฝึกทักษะการสอนไปตามลำดับของเนื้อหาในแต่ละบทเรียน และเก็บคะแนนระหว่างเรียน

4.หลังจากผู้เรียนได้ฝึกฝนจากการเรียนชุดฝึกทักษะครบทุกบทตามกำหนดแล้ว จึงทำการทดสอบหลังเรียน (Post-test) ด้วยเครื่องมือวัดประเมินผลรูบริค

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ดังนี้

1.นำข้อมูลที่ได้จากการทดลอง มารวบรวม วิเคราะห์ผล รายงานผลในรูปแบบตารางแสดงประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะ และ ค่าเฉลี่ยผลสัมฤทธิ์ พร้อมการอธิบาย บรรยายประกอบตาราง และทำการอภิปรายผล

2.หลังจากผู้เรียนได้รับการทดสอบหลังเรียนแล้ว ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะดังกล่าว จากนั้นทำการวิเคราะห์ และรายงานผลค่าเฉลี่ยความพึงพอใจในรูปแบบตาราง และการอธิบาย บรรยายประกอบตาราง ทำการสรุป และอภิปรายผลต่อไป

สรุปข้อมูล

ผู้วิจัยหาประสิทธิภาพชุดฝึกทักษะ ผลสัมฤทธิ์ก่อนและหลังเรียน และผลจากแบบสอบถามความพึงพอใจการใช้ดนตรีประกอบเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนกีตาร์คลาสสิก สำหรับนักเรียนกีตาร์ของโรงเรียน SIIX Studio โดยมีข้อมูลดังนี้

1 ทำการวิเคราะห์หาประสิทธิภาพชุดฝึกทักษะการใช้ดนตรีประกอบเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนกีตาร์คลาสสิก สำหรับนักเรียนกีตาร์ของโรงเรียน SIIX Studio ด้วยการหาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะระหว่างเรียนและหลังเรียน (E1/E2) ด้วยโปรแกรมสำเร็จรูปทางสถิติ โดยผู้เรียนจะต้องได้รับผลสัมฤทธิ์จากการประเมินทักษะตามเกณฑ์มาตรฐานไม่น้อยกว่าร้อยละ 80/80 จึงจะถือว่าชุดฝึกทักษะนี้มีประสิทธิภาพ

2. เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนและหลังเรียน (Pre and Post-test) ของกลุ่มตัวอย่างโดยใช้ค่า t-test แบบ dependent ค่าเฉลี่ยรวม ($\overline{X}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)

3. วิเคราะห์ผลจากแบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะการใช้ดนตรีประกอบเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนกีตาร์คลาสสิก สำหรับนักเรียนกีตาร์ของโรงเรียน SIIX Studio มีการกำหนดแบบมาตรวัดลิเคิร์ท (Likert Rating Scales) ตัวเลือก 5 ระดับ

ผลการวิจัย

ตอนที่ 1 แผนการจัดการเรียนรู้ของชุดฝึกทักษะ

ตารางที่ 1 แผนการจัดการเรียนรู้ของสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก โดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio

หน่วยการเรียนรู้/แผนการจัดการเรียนรู้	เรื่อง	เวลา/จำนวนชั่วโมง
หน่วยการเรียนรู้ที่ 1	**ทักษะพื้นฐานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก**	4
บทที่ 1 ประเภท ส่วนประกอบของ กีตาร์คลาสสิก และ อัตราจังหวะ (Time signature)	<u>เนื้อหา</u> : ประเภทและส่วนประกอบของกีตาร์คลาสสิก ท่าทางการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก และอัตราจังหวะต่างๆ <u>แบบทดสอบ</u> : แบบทดสอบความรู้ประเภท และส่วนประกอบของกีตาร์คลาสสิก	
บทที่ 2 การดีดโน้ตพื้นฐาน และการกดนิ้ว พื้นฐาน 3 ช่องแรก	<u>เนื้อหา</u> : โน้ตแต่ละสาย วิธีการปฏิบัติการดีดโน้ตพื้นฐาน และการกดนิ้วพื้นฐาน 3 ช่องแรก <u>แบบฝึกหัด</u> : โน้ตเพลงและดนตรีประกอบการบรรเลง	
หน่วยการเรียนรู้ที่ 2	**เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก**	4
บทที่ 3 การดีดโน้ตคู่ และ เทคนิคการบรรเลง กีตาร์คลาสสิก	<u>เนื้อหา</u> - เทคนิคการพักสาย (Rest Stroke) - เทคนิคดีดผ่านสาย (Free Stroke) - การดีดโน้ตคู่ <u>แบบฝึกหัด</u> : โน้ตเพลงและดนตรีประกอบการบรรเลง	
หน่วยการเรียนรู้ที่ 3	**เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก**	4
บทที่ 4 บทเพลง Minuet in G	<u>เนื้อหา</u> - การวิเคราะห์องค์ประกอบของบทเพลง <u>วิธีการบรรเลง</u> - แบบฝึกหัด : โน้ตเพลงและดนตรีประกอบการบรรเลง	

จากตารางที่ 1 แผนการจัดการเรียนรู้ของชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio ผู้วิจัยได้มีการสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio โดยแบ่งออกเป็น 3 หน่วยการเรียนรู้ แบบฝึกหัดย่อย

9 แบบฝึกหัด ใช้ระยะเวลาในการใช้ชุดฝึกทักษะรวม 12 ชั่วโมง ผู้วิจัยได้สร้างชุดฝึกทักษะที่ประกอบไปด้วยการอธิบายท่าทางการบรรเลงระดับพื้นฐาน มีภาพประกอบการบรรยาย และดนตรีประกอบในทุก ๆ แบบฝึกหัดพร้อมภาพโน้ตแบบฝึกหัด

ตอนที่ 2 การหาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะ และเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียน

1. ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio

ตารางที่ 2 ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studioตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 (E1/E2)

ผลการทดสอบ	คะแนนเต็ม	$\bar{X}$	S.D.	ร้อยละ
คะแนนเฉลี่ยจากการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio ระหว่างเรียน (E1)	20	16.83	1.58	84.15
คะแนนเฉลี่ยจากการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio หลังเรียน (E2)	20	16.10	1.28	80.50

จากตารางที่ 2 ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio ตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 (E1/E2) พบว่า นักเรียนมีค่าเฉลี่ยรวมระหว่างเรียนทุกหน่วยการเรียนรู้อยู่ที่ร้อยละ 84.15 และมีค่าเฉลี่ยรวมหลังเรียนอยู่ที่ 80.50 ทั้งนี้ นักเรียนจึงมีผลสัมฤทธิ์เป็นไปตามเกณฑ์ที่งานวิจัยกำหนดไว้ 80/80 และถือว่าชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio มีประสิทธิภาพ

2. การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนใช้ชุดฝึกทักษะและหลังใช้ชุดฝึกทักษะของผู้เรียนจากการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio

ตารางที่ 3 ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนใช้ชุดฝึกทักษะและหลังใช้ชุดฝึกทักษะ

ชุดฝึกทักษะ	คะแนนเฉลี่ย ($\bar{X}$)	ส่วนเบี่ยงเบนมตรฐาน (S)	t
ก่อนใช้ชุดฝึกทักษะ	4.50	1.35	1.83
หลังใช้ชุดฝึกทักษะ	16.10	1.28	

จากตารางที่ 3 แสดงผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนจากการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio ระหว่างก่อนใช้และหลังใช้ชุดฝึกทักษะ แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 กล่าวคือ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนที่ใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio หลังใช้ชุดฝึกทักษะสูงกว่าก่อนใช้ชุดฝึกทักษะสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

ตอนที่ 3 ความพึงพอใจต่อการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก โดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio

จากการศึกษาด้านความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio พบว่า กลุ่มตัวอย่างมีความพึงพอใจในด้านการลำดับของเนื้อหาของชุดฝึกทักษะ ได้แก่ ความสะดวกในการใช้ชุดฝึกทักษะ ชุดฝึกทักษะมีเนื้อหาเข้าใจง่าย ระยะเวลาในการใช้ชุดฝึกทักษะมีความเหมาะสม ชุดฝึกทักษะง่ายต่อการฝึกซ้อม การบรรเลง และดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ มีความเข้าใจง่าย ซึ่งผลของความพึงพอใจมีค่าเฉลี่ยรวม ($\bar{X}$) ทุกด้านอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.6) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) อยู่ที่ 0.21 ค่าเฉลี่ยรวมอยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษา พบว่า ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio แบ่งออกเป็น 3 หน่วย

การเรียนรู้ มีแบบฝึกหัดย่อยจำนวน 9 แบบฝึกหัด ประกอบด้วย โน้ตเพลงแบบฝึกหัด รูปภาพสาธิตการบรรเลง และดนตรีประกอบการบรรเลง ในด้านการทดสอบระหว่างเรียนและหลังเรียน (E1/E2) เพื่อหาค่าประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกทักษะ พบว่า มีค่าเฉลี่ยร้อยละ 84.15/80.50 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานตามที่งานวิจัยได้กำหนดไว้คือร้อยละ 80/80 ด้านการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนและหลังเรียนด้วยการใช้ชุดฝึกทักษะ พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.5 ด้านความพึงพอใจหลังจากการใช้ชุดฝึกทักษะ พบว่า กลุ่มตัวอย่างมีความพึงพอใจในภาพรวมของการใช้ชุดฝึกทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยรวมทุกด้านอยู่ที่ 4.6 และคิดเป็นร้อยละ 92

อภิปรายผลการวิจัย

การสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio พบว่า มีผลสัมฤทธิ์ทางการบรรเลงหลังจากการใช้ชุดฝึกทักษะสูงขึ้นกว่าก่อนเรียน ด้วยผู้วิจัยได้มีการสร้างชุดแบบฝึกทักษะแบ่งออกเป็น 9 แบบฝึกหัด โดยให้นักเรียนได้มีการฝึกฝนจากแบบฝึกหัดควบคู่ไปกับการใช้ดนตรีประกอบ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ด้านอารมณ์และจังหวะของบทเพลง และกระตุ้นการเรียนรู้บรรเลงกีตาร์ของนักเรียน และนักเรียนสามารถนำกลับไปฝึกฝนด้วยตนเองอย่างสม่ำเสมอ และจดจำทำนองของบทเพลงในดนตรีประกอบเพื่อให้การบรรเลงกีตาร์เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งนี้ การใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio สอดคล้องกับแนวคิดของ Sinthura, S. (1999 : 106) ที่ได้กล่าวถึงประโยชน์ของชุดฝึก เป็นการจัดประสบการณ์ที่มุ่งเน้นการฝึกหัดเพื่อให้เกิดความจำจนสามารถปฏิบัติได้โดยอัตโนมัติ ขั้นตอนของการสอนมักเริ่มจากการบอกหรือทำเป็นแบบอย่างโดยให้เลียนแบบหรือทำตาม และฝึกหัดจนกระทั่งจำได้โดยอัตโนมัติ

จากการสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio ที่ประกอบด้วย การแนะนำท่านั่งและท่าทางการบรรเลงที่ถูกต้อง มีโน้ตเพลงแบบฝึกหัด QR Code สำหรับฟังดนตรีประกอบเพื่อใช้ในการบรรเลง ประกอบกับรูปภาพพร้อมคำอธิบาย โดยลักษณะของชุดแบบฝึกนี้ มีความสอดคล้องกับลักษณะของแบบฝึกหัดที่ดีตามแนวทางของ Sængrawi, R. (2009 : 32) ที่ได้กล่าวว่า คุณลักษณะของแบบฝึกที่ดีควรต้องมี

เนื้อหาที่ถูกต้องชัดเจน รูปแบบหลากหลาย เร้าความสนใจ ตอบสนองการเรียนรู้ของนักเรียน ทำให้นักเรียนมีความสุขในการเรียน

ด้านเนื้อหาของชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ประกอบไปด้วย ท่าทางการบรรเลง ลักษณะและรูปแบบการวางมือสำหรับการบรรเลงกีตาร์ ซึ่งในชุดฝึกทักษะฯที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ในส่วนของบทนำของชุดแบบฝึกทักษะฯ ผู้วิจัยได้มีการอธิบายและคำแนะนำตามเนื้อหาดังกล่าวซึ่งเป็นพื้นฐานที่สำคัญสำหรับผู้บรรเลงกีตาร์คลาสสิกในระดับพื้นฐาน สอดคล้องกับแนวคิดของ Jearakul, E (2022 : online) ที่ได้กล่าวถึงการเริ่มต้น บทเรียน สิ่งที่สำคัญอันดับแรกที่ผู้เรียนควรให้ความใส่ใจ คือ เรื่องลักษณะของท่านั่ง การนั่งเล่นกีตาร์คลาสสิกในลักษณะที่ถูกต้องจะส่งผลดีต่อผู้เรียนในอนาคต และยังช่วยไม่ให้เกิดอาการเมื่อยล้าในกรณีที่ผู้เรียนต้องนั่งซ้อมกีตาร์ติดต่อกันเป็นเวลานาน

ด้านการหาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio พบว่า ชุดฝึกทักษะมีประสิทธิภาพ (E1/E2) มีค่าประสิทธิภาพอยู่ที่ร้อยละ 84.15/80.50 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานคือร้อยละ 80/80 ตามที่งานวิจัยกำหนดไว้ โดยเกณฑ์ดังกล่าวสอดคล้องกับหลักการและเกณฑ์ของ Phonmawong, P. (2002 : 494-497) ที่อธิบายถึงการประเมินผลลัพธ์ (Product) ของผู้เรียน โดยมีการกำหนดเกณฑ์ E1/E2 ให้มีค่าเท่าใดนั้นควรพิจารณาตามความเหมาะสม โดยปกติเนื้อหาที่เป็นความรู้ ความจำมักตั้งไว้ 80/80 หรือ 85/85 หรือ 90/90 ส่วนเนื้อหาด้านทักษะอาจตั้งไว้ที่ 75/75 เป็นต้น ทั้งนี้ สำหรับเกณฑ์ที่ผู้วิจัยตั้งไว้จึงมีมาตรฐานที่สูงกว่าในเนื้อหาด้านทักษะและผลสัมฤทธิ์ผู้เรียนในการใช้ชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรี SIIX Studio มีผลสัมฤทธิ์อยู่ที่ 84.15/80.50 จึงถือว่าสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานคือร้อยละ 80/80 ตามที่งานวิจัยกำหนดไว้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างชุดฝึกทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ดนตรีประกอบสำหรับนักเรียนโรงเรียนดนตรีSIIX Studio ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะงานวิจัยครั้งต่อไป เพื่อศึกษาข้อมูลและปัญหาต่างๆ เพื่อขยายผลด้านการศึกษา ดังนี้

1. การใช้แบบฝึกชุดการสอนควรมีความยืดหยุ่นหรือเกิด การทำซ้ำหลายครั้งทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปัญหาของผู้เรียนแต่ละคน

2. เครื่องดนตรี และเครื่องมือที่ใช้ในการเปิดดนตรีประกอบควรเป็นเครื่องที่มีคุณภาพและเหมาะสมกับผู้เรียน

3. ครูผู้สอนควรศึกษาขั้นตอนในการใช้แบบฝึกให้ชัดเจน และควรชี้แจงให้นักเรียนทราบถึงจุดประสงค์ขั้นตอน และรูปแบบวิธีการเล่นกับดนตรีประกอบจังหวะ ตลอดจนการวัดและประเมินผลให้ชัดเจน

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาแนวทางการสอนกีตาร์คลาสสิกของครูที่สอนกีตาร์คลาสสิกในประเทศไทย เพื่อนำไปพัฒนาเนื้อหาในชุดฝึกทักษะให้ครอบคลุมและเพิ่มประสิทธิภาพของการเรียนมากขึ้น

2. ควรมีการศึกษาด้านการใช้ดนตรีประกอบโดยใช้เสียงจากวงดนตรีรูปแบบอื่น ๆ มากกว่าการใช้เสียงกีตาร์คลาสสิกเพียงอย่างเดียว เพื่อให้ผู้เรียนได้มีการสร้างประสบการณ์ในการฟังเพลงจากเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้มากขึ้น

บรรณานุกรม

Channum, S. (2020). *kānphatthanā thēknik kān patibat læ mummō̜ng thāng dontrī khō̜ng bot Prapat samrap kītā samaimai* [Development of performance techniques and musical perspectives of modern guitar compositions]. Master's thesis. Silpakorn University.

Jearakul, E. (2022, June 13). *næ nam thā nang samrap kān le nakī tā khlā sō̜ si kō̜ thī thūk tō̜ ʻong* [Recommend correct sitting position for playing classical guitar]. https://www.facebook.com/Fonzoguitar/photos/a.161274778990346/510322624085558/

Phonmawong, P. (2002). *ʻēkkasān kānsō̜n chut Wicha sư̄ kānsō̜n radap prathom Sưksā nūai thī pǣt - hā* [Teaching documents for the subject of teaching media on hygiene, Unit 8 - 5]. Nonthaburi : Sukhothai Thammathirat University Press.

Sængrawi, R. (2009). *kānsāng læ kānchai læ fưk thaksa* [Building and using and training skills]. Bangkok : Kasetsart University.

Sinthura, S. (1999). *mung sū khunnaphāp kānsưksā* [Aiming for quality education]. Bangkok : Watanapanich Printing.

Tongkanphanicho, P. (2018). chut kānsǭn nōt læ kānchai dontrī prakǭp phư̄a phatthanākān rīan kānsǭn khrư̄ang krathop [Teaching Notes and Music Use Kit to Develop Percussion Teaching]. *Rangsit Music Journal,* 13(2), 1 - 2.

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม
Creation for musical work: Iran Rajadham Fables

วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์ *1
Wongwasant Wasantasuri *1

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยคือ 1. เพื่อศึกษานิทานอิหร่านราชธรรม 2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: อิหร่านราชธรรม 3. เพื่อวิเคราะห์องค์รวมของผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: อิหร่านราชธรรม และ 4. เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์และการประพันธ์เพลง โดยเฉพาะหลักการประพันธ์เพลงไทยสำเนียงภาษาเปอร์เซียซึ่งยังไม่เคยปรากฏในเพลงไทย

ผลการวิจัย พบว่า 1) นิทานอิหร่านราชธรรมเป็นวรรณกรรมไทยในสมัยอยุธยาที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเปอร์เซีย 4 เรื่อง คือ 1. คุลิสตาน 2. นะคีฮัต อัล มุลูก 3. ชาร์นาเมห์ และ 4. บูสตาน เนื้อเรื่องว่าด้วยความทรงธรรมของกษัตริย์ 12 เรื่อง สอดแทรกแง่คิดและคติธรรมในการปกครองบ้านเมืองรวมทั้งยังสามารถประยุกต์ใช้ต่อการดำรงชีวิตประจำได้ 2) ในส่วนของผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรมที่สร้างสรรค์ขึ้น ประพันธ์แบบอัตโนมัติโดยไร้ซึ่งเพลงต้นรากอย่างเพลงไทยสำเนียงเปอร์เซีย มีทั้งสิ้น 12 เพลง และทำนองเชื่อมสำเนียงไทย 11 ทำนอง สื่อความถึงนิทานอิหร่านราชธรรมตั้งแต่ต้นจนจบจากการตีความผ่านบุคคลที่ปรากฏชื่อในนิทานแต่ละเรื่องรวมทั้งคติธรรมอันเป็นสาระสำคัญในนิทานแต่ละเรื่องตามจินตนาการและประสบการณ์ทางด้านดนตรีของผู้วิจัย 3) องค์รวมของงานสร้างสรรค์นี้อยู่ในสำเนียงอาหรับและเปอร์เซีย 4) การประพันธ์เพลงไทยสำเนียงเปอร์เซียประกอบด้วยสัดส่วนทำนองอันหลากหลายตลอดบทเพลง ได้แก่ สัดส่วนทำนอง 2/4, 4/4, 8/8, 12/8, 3/4 และ 6/8 บนฐานแนวคิดสำคัญในการสร้างสำเนียงเปอร์เซีย คือ 1. การเคลื่อนที่ของเสียงอย่างชิดติดกัน เพื่อสื่อถึงกลิ่นอาย

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

Received: Fep 12, 2025 / **Revised:** May 5, 2025 / **Accepted:** May 6, 2025

ความเป็นเปอร์เซีย 2. ดำเนินทำนองในลักษณะบังคับทางเพื่อเอื้อต่อการด้นสด 3. ใช้สัดส่วนจังหวะที่หลากหลายในบทเพลง โดยเฉพาะ 3/4 4/4 และ 6/8 ซึ่งเป็นสัดส่วนจังหวะที่นิยมในดนตรีเปอร์เซียแบบดั้งเดิม 4. ร้อยเรียงทำนองให้มีการกระตุกและหยุดชะงักของจังหวะ เพื่อสื่อถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของเพลงเปอร์เซียแบบดั้งเดิม 5. ใช้การเอื้อนหางเสียง 3 เสียงในวิถีการเคลื่อนเสียงจากเสียงหลักไปยังวิถีขึ้นไปลงและหักกลับไปยังขึ้นและกลับมาลงอย่างรวดเร็วด้วยการตวัดปลายเสียงกลับมาที่เสียงหลักดังเดิม 6. ใช้ประสบการณ์จากการฟังเพลงเปอร์เซียรวมถึงเพลงในวัฒนธรรมร่วมเอเชียตะวันออกกลางอย่างดั้งเดิมให้มาก ตกแต่งทำนองให้มีสำเนียงเปอร์เซียตามจินตนาการและประสบการณ์ของผู้วิจัย

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์ / นิทานอิหร่านราชธรรม / เพลงไทยสำเนียงเปอร์เซีย

Abstract

Creation for musical work: Iran Rajadham fables was a qualitative research for which there were 4 purposes that were 1. Study of Iran Rajadham fables. 2. Creation of musical work: Iran Rajadham fables. 3. Overall analysis pertaining to creation of musical work: Iran Rajadham fables and 4. Creation of knowledge with regard to composition of songs focusing on Thai songs with a style of Persian language never appearing in Thai songs before.

From the research, it was found that 1) Iran Rajadham fables were a Thai literature in the reign of Ayuttaya influenced from 4 Persian literatures which were 1. Kulistan 2. Nakihut Al Mulook 3. Shahnameh and 4. Bustan. These fables included 12 stories about kings' justice as well as ideas and objectives in reigning their country and they could also be applied in regular leading of lives. 2) Meanwhile, the songs themselves were automatically composed without such original songs as those Thai songs in Persian styles. There were altogether 12 songs with 11 Thai styles reflecting Iran Rajadham fables from the beginning to the end through the persons in each fables as well as teachings which were main parts in each fable according to musical imagination

and experience of the researcher. 3) The overall composition of this creation is in Arabic and Persian accents. 4) Time signatures throughout the songs which were 2/4, 4/4, 8/8, 12/8, 3/4 and 6/8 based on important ideas for creating Persian styles which were 1. Movement of each sound exactly to the next one in order to reflect Persian styles. 2. Playing of melodies to support improvisation. 3. Used of various time signatures in the songs especially 3/4 , 4/4 and 6/8 which were popular in traditional Persian music. 4. Composition of melodies with pauses in order to reflect an aspect of movement of traditional Persian songs. 5. Extension of the last 3 notes to and fro in a swift manner, thus completing the movement back as when firstly started. 6. Use as much as possible experience from listening Persian songs including those sharing traditional cultures of the Middle East of Asia. Also, there should be decoration of melodies to include Persian styles to cope with imagination and experience of the researcher.

Keywords: Creation / Iran Rajadham fables / Thai songs with Persian styles

บทนำ

ความวุ่นวายรวมทั้งปัญหาในด้านต่าง ๆ ของสังคมไทย เมื่อพินิจอย่างถ้วนถี่แล้วนั้น อนุมานได้ว่าต้นตอสำคัญมาจากการปราศจากซึ่งคุณธรรมจรรยาในการดำรงชีวิตของคนหมู่มาก ภาวะดังกล่าวมาจากสภาพจิตที่มิได้ถูกขัดเกลาไปในทิศทางที่สมควรตามครรลองของความดีที่ควรพึงปฏิบัติอันนำมาซึ่งความสงบสุขในวัฏจักรแห่งการดำรงอยู่ เห็นได้จากการเอารัดเอาเปรียบ การเห็นแก่ประโยชน์ส่วนตน การไม่รู้อภัย การไม่รู้ให้ทาน ที่ยังคงปรากฏอยู่ในสังคมปัจจุบัน ซึ่งเป็นเพียงตัวอย่างเล็ก ๆ ที่ผู้วิจัยชี้ให้เห็นถึงคำจำกัดความของปัญหาต่าง ๆ

กล่าวเฉพาะแต่พื้นที่เขตธนบุรีซึ่งเป็นหนึ่งในพื้นที่บริการของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ซึ่งถือเป็นจุดยุทธศาสตร์ที่สำคัญของกรุงเทพมหานครเมืองหลวงประเทศไทย พื้นที่ดังกล่าวนี้เป็นแหล่งอาศัยของผู้คนนานาชาติพันธุ์ทั้งแขก จีน ฝรั่ง ไทย จัดเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมโดยแท้ ความน่าสนใจคือ

แม้การดำรงชีพจะอยู่ท่ามกลางสังคมพหุวัฒนธรรม หลากเชื้อชาติ หลายวิถีการดำรงชีพ แต่กลับมีการปะทะสังสรรค์อย่างถ้อยทีถ้อยอาศัย เห็นได้อย่างชัดเจนจากงานสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ในรูปของการผสานกันระหว่างวัฒนธรรม เช่น วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร (ไทย-จีน) หรือวัฒนธรรมของตนแต่เดิมอยู่ร่วมกันในพื้นที่เดียวกันได้อย่างโบสถ์ (ฝรั่ง) กุฎี (แขก) ซึ่งสถานที่ดังกล่าวเปิดกว้างต่อการประกอบกิจหรือกระทั่งการเยี่ยมชมศึกษาโดยมิได้ปิดกั้นจำเพาะแต่เชื้อชาติของตนเท่านั้น

ในฐานะที่ผู้วิจัยปฏิบัติงานในตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จึงมีความสนใจในเรื่องชาติพันธุ์แขกในพื้นที่เขตธนบุรีเป็นพิเศษ เนื่องด้วยความเคารพ ศรัทธา ที่ผู้วิจัยมีต่อสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ประสงค์ในการตอบแทนคุณของท่านด้วยความกตัญญูกตเวทิตา โดยพิจารณาต่อไปว่าต้นตระกูลของท่านคือ เฉกอะหมัด ผู้ซึ่งเป็นชาวเปอร์เซีย (อิหร่านในปัจจุบัน) มุสลิมนิกายชีอะห์ จึงมีความเชื่อมโยงกับชาติพันธุ์แขกโดยตรง กอปรกับการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลของผู้วิจัยในเบื้องต้นพบว่าชุมชนในเขตธนบุรีถือเป็นชุมชนใหญ่ของมุสลิมนิกายชีอะห์ที่สำคัญในประเทศไทย

ผู้สร้างสรรค์ได้ตั้งใจในการฉายรูปผลงานผ่านการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์โดยนำหลักคำสอนและเนื้อเรื่องของนิทานอิหร่านราชธรรม (นิทานสิบสองเหลี่ยม) (Claisuwan, 2016) เป็นหลักในการสื่อความผ่านบทเพลง ซึ่งนิทานดังกล่าวนี้เป็นนิทานที่ชาวมุสลิมในสมัยอยุธยาได้เข้าไปเล่าถวายต่อพระเจ้าแผ่นดิน และเนื่องด้วยนิทานเหล่านี้เป็นคติธรรมสำหรับกษัตริย์ผู้ปกครองแผ่นดินจึงยึดถือเป็นเครื่องเตือนใจสำคัญในการปกครองเมืองอย่างสันติธรรมตั้งแต่สมัยอยุธยาจวบจนสมัยรัตนโกสินทร์ ใจความสำคัญของนิทานอิหร่านราชธรรมนี้กล่าวถึงหลักคุณธรรม 12 ประการ ผ่านการเล่าเรื่องในลักษณะนิทาน 12 เรื่อง ประกอบไปด้วย เรื่องที่ 1 ว่าด้วยเรื่องความกรุณา เรื่องที่ 2 ว่าด้วยเรื่องการไม่ถือประโยชน์ส่วนตน เรื่องที่ 3 ว่าด้วยเรื่องการเสียสละ เรื่องที่ 4 ว่าด้วยเรื่องการรู้ผิดชอบ เรื่องที่ 5 ว่าด้วยเรื่องความยุติธรรม เรื่องที่ 6 ว่าด้วยเรื่องความปราศจากโลภะ เรื่องที่ 7 ว่าด้วยเรื่องการให้ทาน เรื่องที่ 8 ว่าด้วยเรื่องทำคุณบูชาโทษ เรื่องที่ 9 ว่าด้วยเรื่องวาจาสัตย์ เรื่องที่ 10 ว่าด้วยเรื่องความเมตตา เรื่องที่ 11 ว่าด้วยเรื่องการรู้คุณ และเรื่องที่ 12 ว่าด้วยเรื่องการแก้ไขปัญหา

รูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม เป็นการบรรเลงเพียงดนตรีตลอดทั้งเพลง ความน่าสนใจคือการใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก (วงเครื่องสายพิเศษ) ในการบรรเลงหากแต่บรรเลงอยู่ในรูปสำเนียงภาษาเปอร์เซีย มีทั้งสิ้น 12 เพลง นอกจากนี้ยังมีเพลงเชื่อมระหว่างบทเพลงสู่บทเพลงร้อยเรียงกันโดยตลอดในเสียงไทยสลับเปอร์เซีย ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ของ 2 เชื้อชาติ

การนำเสนองานดังกล่าวเป็นอีกหนึ่งรูปแบบสร้างสรรค์ด้วยแนวทางใหม่ผ่านมิติทางวัฒนธรรมดนตรีในการยังจิตใจของผู้คนให้หันมาตระหนักถึงคุณธรรมที่ควรปฏิบัติ สรรสร้างความดีในปรากฏแก่สังคม ซึ่งสิ่งนี้เป็นหัวใจสำคัญในการแก้ไขต้นตอปัญญาแห่งความวุ่นวาย การธำรงไว้ซึ่งคุณธรรมจะเป็นดังฟันเฟืองสำคัญในการขับเคลื่อนทุกสิ่งให้เป็นไปได้อย่างสงบเรียบร้อย กิจทุกอย่างย่อมพัฒนาและสำเร็จได้ทั้งทางเศรษฐกิจและสังคม ซึ่งไม่เพียงแต่จะส่งผลกระทบอันดีต่อเขตธนบุรีตามที่ได้ศึกษาเท่านั้นแต่จะยังผลดังกล่าวไปถึงระดับประเทศ เพื่อความศิวิไลซ์ทันทัดต่อนานาอารยประเทศอย่างทัดเทียม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษานิทานอิหร่านราชธรรม
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม
3. เพื่อวิเคราะห์องค์รวมของผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม
4. เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์และการประพันธ์เพลง โดยเฉพาะหลักการประพันธ์เพลงไทยสำเนียงภาษาเปอร์เซียซึ่งยังไม่เคยปรากฏในเพลงไทย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ศึกษาเพลงเปอร์เซียอย่างดั้งเดิม (Persian classical music) เพื่อดึงกลิ่นอายของสำเนียงภาษาในการสร้างสรรค์เพลงไทยสำเนียงเปอร์เซียโดยให้บทเพลงเป็นสื่อกลางในการสื่อความถึงเรื่องราวของนิทานทั้ง 12 เรื่อง โดยแทรกทำนองเพลงจากนิทานเรื่องหนึ่งไปสู่อีกเรื่องหนึ่งด้วยสำเนียงไทยสลับกับสำเนียงเปอร์เซีย ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่าง 2 เชื้อชาติ
2. บรรเลงด้วยวงเครื่องสายพิเศษ ซึ่งในที่นี้คือผสานวงมโหรีโบราณ วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว และวงเครื่องสายผสมขิมเข้าด้วยกัน เครื่องดนตรีในวง

ประกอบด้วย กระจับปี่ ซอสามสาย (วงมโหรีโบราณ) ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ (วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว) และขิม (วงเครื่องสายผสม)

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ทราบถึงบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับนิทานอิหร่านราชธรรม
2. ได้ผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม
3. ทราบถึงผลการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม
4. ได้องค์ความรู้ในการสร้างสรรค์และการประพันธ์เพลง โดยเฉพาะหลักการประพันธ์เพลงไทยสำเนียงภาษาเปอร์เซียซึ่งยังไม่เคยปรากฏในเพลงไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. พิจารณาถึงภาพรวมของปัญหาหรือความสำคัญที่มีความเชื่อมโยงกับงานสร้างสรรค์
2. กำหนดหัวข้องานสร้างสรรค์ในการถ่ายทอดปัญหาหรือความสำคัญนั้น ๆ
3. ศึกษาข้อมูลรวมทั้งบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับหัวข้อที่ได้เลือก
4. ประพันธ์เพลงจากแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานจากองค์ความรู้ที่ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาด้านการประพันธ์เพลงรวมทั้งจากประสบการณ์ทางดนตรีของผู้วิจัย
5. วิเคราะห์ภาพรวมเชิงอรรถาธิบายผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม
6. นำเสนอรวมทั้งตีพิมพ์เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรมต่อสาธารณชน

ผลการวิจัย

1. นิทานอิหร่านราชธรรม

วรรณกรรมเรื่องนิทานอิหร่านราชธรรมหรือนิทานสิบสองเหลี่ยมไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดถึงผู้ประพันธ์หรือแปลในขั้นปฐมนับแต่ได้ปรากฏในสมัยอยุธยา พบหลักฐานเพียงการนำกลับมาแปลอีกครั้งจากต้นฉบับเดิม (สืบค้นหลักฐานไม่พบ) โดยขุนกัลยาบดี ชาวเปอร์เซียผู้ซึ่งรับราชการในแผ่นดินสยาม ณ ขณะนั้น

ถวายพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้รับสั่งให้รื้อฟื้นบันทึกนิทานอิหร่านราชธรรมขึ้นเป็นฉบับใหม่จากโครงเรื่องเดิมในหอสมุดหลวง การถ่ายทอดเรื่องราวภายในวรรณกรรมฉบับนี้แฝงไปด้วยหลักธรรมในการบริหารบ้านเมืองของพระมหากษัตริย์อันได้ชื่อว่ากษัตริย์ผู้ทรงธรรมผ่านมิติเรื่องเล่านิทานทั้งสิ้น 12 เรื่อง ได้แก่ เรื่องที่ 1 พระเจ้าฟาริดุ่นหาโลหิตเด็กเป็นกระสายยา เรื่องที่ 2 พระเจ้าหุมายุนคิดเก็บภาษีผลทับทิม เรื่องที่ 3 พระเจ้าสันหยันยิงเด็กโดยสำคัญว่าเปนเนื้อ เรื่องที่ 4 พระเจ้าบหรามตั้งตนคดเป็นเสนาบดี เรื่องที่ 5 สัตว์เดรฉานร้องทุกข์ต่อพระเจ้าเนาวสว่าน เรื่องที่ 6 พระเจ้าเนาวสว่านพิพากษาทรัพย์แผ่นดิน เรื่องที่ 7 พระเจ้ามันสูรพระกรรณตึง เรื่องที่ 8 พระเจ้ายินนูเลี้ยงลูกโจร เรื่องที่ 9 พระเจ้ามหาติมยอมให้พระเศียรเปนทาน เรื่องที่ 10 พระเจ้าวะดินซาพิพากษาโทษพระราชบุตร์ เรื่องที่ 11 พระราชกุมารพี่น้องเวนราชสมบัติกัน และเรื่องที่ 12 แปลงรสผลมะม่วง

2. การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม

ผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม เป็นวิจัยเชิงคุณภาพที่ผู้วิจัยทำการศึกษาผ่านกระบวนการสัมภาษณ์และสืบค้นข้อมูลจากเอกสารโดยมีบทเพลงทั้ง 12 เพลง และทำนองเชื่อมสำเนียงไทยอีก 11 ทำนองอันเป็นผลิตผลปลายทางของงานวิจัยฉบับนี้ ดังการสรุปผลในรูปตารางดังนี้

ลำดับเพลง	ชื่อเพลง	ความเชื่อมโยงกับนิทานอิหร่านราชธรรม
1	เพลงเปี่ยมกรุณา	นิทานต้นเรื่องและนิทานเรื่องที่ 1 พระเจ้าฟาริดุ่นหาโลหิตเด็กเป็นกระสายยา
2	เพลงอนีฆาประโยชน์	นิทานเรื่องที่ 2 พระเจ้าหุมายุนคิดเก็บภาษีผลทับทิม
3	เพลงปราโมทย์จาคะ	นิทานเรื่องที่ 3 พระเจ้าสันหยันยิงเด็กโดยสำคัญว่าเปนเนื้อ
4	เพลงภัทรจาริน	นิทานเรื่องที่ 4 พระเจ้าบหรามตั้งตนคดเป็นเสนาบดี
5	เพลงเตชินท์ตุลธร	นิทานเรื่องที่ 5 สัตว์เดรฉานร้องทุกข์ต่อพระเจ้าเนาวสว่าน
6	เพลงสูญกรโลภะ	นิทานเรื่องที่ 6 พระเจ้าเนาวสว่านพิพากษาทรัพย์แผ่นดิน
7	เพลงอัครทาน	นิทานเรื่องที่ 7 พระเจ้ามันสูรพระกรรณตึง
8	เพลงประทานกลับหายนะ	นิทานเรื่องที่ 8 พระเจ้ายินนูเลี้ยงลูกโจร

ลำดับเพลง	ชื่อเพลง	ความเชื่อมโยงกับนิทานอิหร่านราชธรรม
9	เพลงวัจนะสัตย์	นิทานเรื่องที่ 9 พระเจ้ามหาติมยอมให้พระเศียรเปนทาน
10	เพลงอธิปัตย์เมตตา	นิทานเรื่องที่ 10 พระเจ้าวะดินซาพิพากษาโทษพระราชบุตร์
11	เพลงกตัญญุตานิตย์	นิทานเรื่องที่ 11 พระราชกุมารพี่น้องเวนราชสมบัติกัน
12	เพลงณฤตนิรันดร์	นิทานเรื่องที่ 12 แปลงรสผลมะม่วงและนิทานท้ายเรื่อง

3. วิเคราะห์องค์รวมของผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม

ผู้วิจัยสามารถสรุปการวิเคราะห์องค์รวมของผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรมในส่วนกลิ่นอายของสำเนียงเพลงในผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม รวมทั้งชื่อเพลงเพื่อให้สัมพันธ์กับชื่อบุคคลรวมทั้งหลักธรรมที่ปรากฏในแต่นิทานแต่ละเรื่องทั้ง 12 เรื่อง ตามการตีความของการวิจัยภายใต้การศึกษาข้อมูลทางเอกสารและข้อมูลสัมภาษณ์อย่างมีนัยสำคัญ ดังนี้

วรรณกรรม นิทานอิหร่าน ราชธรรม	ชื่อเพลง ผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่าน ราชธรรม	หลักธรรมและคติสอนใจที่ปรากฏในนิทานอิหร่านราชธรรม ตามการวิเคราะห์ของผู้วิจัย	ชื่อบุคคลและยุคสมัยที่ปรากฏในนิทานอิหร่าน ราชธรรม	สำเนียงภาษา ในผลงาน การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่าน ราชธรรม	การสื่อความ ในแต่ละบท เพลง ตามจินตนาการของผู้วิจัย
นิทานต้นเรื่องและนิทานเรื่องที่ 1 พระเจ้าฟาริดุ่นหาโลหิตเด็กเป็นกระสายยา	เพลงเปี่ยมกรุณา	ว่าด้วยเรื่องความกรุณา	- พระเจ้าเนาวสว่าน (พระเจ้าอนูชิรวาน) ยุคสมัยซาซานิดแห่งเปอร์เซีย - พระเจ้ามามูน (พระเจ้ามหมูน) ยุคสมัยอับบาซิสแห่งอาหรับ - พระเจ้าหรมุก (พระเจ้าออมูดเป็นพระราชโอรสของพระเจ้าอนูชิรวาน)ยุคสมัยซาซานิดแห่งเปอร์เซีย - พระเจ้าฟาริดุ่น	- สำเนียงเปอร์เซีย - สำเนียงอาหรับ	- ยิ่งใหญ่ - ดนตรีแห่งจักรวรรดิ์ - เดินทำนองคงที่ สง่างามสถานการณ์คลี่คลาย

วรรณกรรมนิทานอิหร่านราชธรรม	ชื่อเพลงผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม	หลักธรรมและคติสอนใจที่ปรากฏในนิทานอิหร่านราชธรรมตามการวิเคราะห์ของผู้วิจัย	ชื่อบุคคลและยุคสมัยที่ปรากฏในนิทานอิหร่านราชธรรม	สำเนียงภาษาในผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม	การสื่อความในแต่ละบทเพลงตามจินตนาการของผู้วิจัย
			(พระเจ้าฟะรีนดูน) ยุคสมัยซาซานิดแห่งเปอร์เซีย		
นิทานเรื่องที่ 2 พระเจ้าหุมายุนคิดเก็บภาษีผลทับทิม	เพลงอนีฆาประโยชน์	ว่าด้วยเรื่องการไม่ถือประโยชน์ส่วนตน	- พระเจ้าหุมายุน (พระเจ้าฮุมายุน) ยุคสมัยโมกุลแห่งอินเดีย	สำเนียงอินเดีย (ซูฟี สำเนียงคล้ายเปอร์เซีย)	- ดำเนินทำนองคงที่ - ระทึกขึ้นเล็กน้อย - ผ่อนคลายสถานการณ์คลี่คลาย
นิทานเรื่องที่ 3 พระเจ้าสันหยันยิงเด็กโดยสำคัญว่าเปนเนื้อ	เพลงปราโมทย์จาคะ	ว่าด้วยเรื่องการเสียสละ	- พระเจ้าสันหยัน (พระเจ้าซันยัน) ยุคสมัยเซลจูคแห่งเปอร์เซีย (เชื้อสายเติร์ก)	สำเนียงตุรกี (สำเนียงคล้ายเปอร์เซีย)	- ระแวดระวัง - ตื่นเต้น - สดใส ให้อภัย - ยังคงรู้สึกโศกเศร้า
นิทานเรื่องที่ 4 พระเจ้าบหรามตั้งคนคดเป็นเสนาบดี	เพลงภัทรจาริน	ว่าด้วยเรื่องการรู้ผิดชอบ	- พระเจ้าบหราม (พระเจ้าบะหราม) ยุคสมัยซาซานิดแห่งเปอร์เซีย - พระเจ้าตรุคลีสดาน (พระเจ้าตุรกีสถาน) แห่งตุรกีสถานอยู่ทางตอนเหนือของอิหร่านในเวลานั้น	สำเนียงเปอร์เซีย	- วุ่นวาย ตื่นเต้น - คลี่คลาย สดใส
นิทานเรื่องที่ 5 สัตว์เดรฉานร้องทุกข์ต่อพระเจ้าเนาวสว่าน	เพลงเตชินท์ตุลธร	ว่าด้วยเรื่องความยุติธรรม	- พระเจ้าเนาวสว่าน (พระเจ้าอนูชิรวาน) ยุคสมัยซาซานิดแห่งเปอร์เซีย	สำเนียงเปอร์เซีย	- ดำเนินทำนองคงที่ - ตื่นเต้นสลับคงที่ - สดใส คลี่คลาย
นิทานเรื่องที่ 6 พระเจ้าเนาวสว่านพิพากษาทรัพย์แผ่นดิน	เพลงสูญกรโลภะ	ว่าด้วยเรื่องความปราศจากโลภะ	- พระเจ้าเนาวสว่าน (พระเจ้าอนูชิรวาน) ยุคสมัยซาซานิดแห่งเปอร์เซีย	สำเนียงเปอร์เซีย	- ยิ่งใหญ่ - ระทึก ชวนสงสัย - สับสน วุ่นวาย - การโต้ตอบ (การเปลี่ยนสัดส่วนดนตรี)
นิทานเรื่องที่ 7 พระเจ้ามันสูรพระกรรณตึง	เพลงอัครทาน	ว่าด้วยเรื่องการให้ทาน	- พระเจ้ามันสูร (พระเจ้ามันซู) ยุคสมัยอับบาสิดแห่งอาหรับ	- สำเนียงอาหรับ - สำเนียงเปอร์เซีย	- ลึกลับ (สัญญะสื่อถึงพระเจ้ายัมชิซ) - ตื่นเต้น

วรรณกรรมนิทานอิหร่านราชธรรม	ชื่อเพลงผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม	หลักธรรมและคติสอนใจที่ปรากฏในนิทานอิหร่านราชธรรมตามการวิเคราะห์ของผู้วิจัย	ชื่อบุคคลและยุคสมัยที่ปรากฏในนิทานอิหร่านราชธรรม	สำเนียงภาษาในผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม	การสื่อความในแต่ละบทเพลงตามจินตนาการของผู้วิจัย
			- พระเจ้ายัมสิด (พระเจ้ายัมชิช) กษัตริย์ในตำนานองค์แรกของ เปอร์เซีย - พระเจ้ารุ่ม (พระเจ้าอารูม) แห่งโรมันตะวันออก คือ เยเมน	- กลิ่นอายดนตรีตะวันตก	- โศกเศร้า - คลี่คลาย
นิทานเรื่องที่ 8 พระเจ้ายินนูเลี้ยงลูกโจร	เพลงประทานกลับหายนะ	ว่าด้วยเรื่องทำคุณบูชาโทษ	พระเจ้ายินนู (พระเจ้ามันซู) ยุคสมัยอับบาสิด แห่งอาหรับ	สำเนียงอาหรับ	- ดำเนินทำทองคงที่ - ตื่นเต้นเล็กน้อย
นิทานเรื่องที่ 9 พระเจ้ามหาติมยอมให้พระเศียรเปนทาน	เพลงวัจนะสัตย์	ว่าด้วยเรื่องวาจาสัตย์	- พระเจ้ามหาติม (พระเจ้าฮาติม) ยุคสมัยอับบาซิด แห่งอาหรับ - พระเจ้าญามน (พระเจ้าเยเมน) แห่งอาหรับ	สำเนียงอาหรับ	- หม่น - แฝงความสดใสช่วงท้าย
นิทานเรื่องที่ 10 พระเจ้าวะดินซาพิพากษาโทษพระราชบุตร์	เพลงอธิปัตย์เมตตา	ว่าด้วยเรื่องความเมตตา	พระเจ้าวะดินซา (พระเจ้าวดัคซา) แห่งอินเดีย (แถบอัฟกานิสถานคล้ายเปอร์เซีย)	สำเนียงเปอร์เซีย	- ดำเนินทำนองคงที่ - มีความหม่นอาลัยแฝง
นิทานเรื่องที่ 11 พระราชกุมารพี่น้องเวนราชสมบัติกัน	เพลงกตัญญุตานิตย์	ว่าด้วยเรื่องการรู้คุณ	ไม่ปรากฏหลักฐาน	สำเนียงเปอร์เซีย	- สับสน - วุ่นวาย - หนักหน่วง
นิทานเรื่องที่ 12 แปลงรสผลมะม่วงและนิทานท้ายเรื่อง	เพลงณฤตนิรันดร์	ว่าด้วยเรื่องการแก้ไขปัญหา	- ไม่ปรากฏหลักฐาน - พระเจ้ามามูน (พระเจ้ามหมูน) ยุคสมัยอับบาซิส แห่งอาหรับ	- สำเนียงเปอร์เซีย - สำเนียงอาหรับ	- ผ่อนคลาย - สดใส - ยิ่งใหญ่

4. องค์ความรู้ในการสร้างสรรค์และการประพันธ์เพลง

การประพันธ์เพลงทั้ง 12 เพลงรวมทั้งทำนองเชื่อมสำเนียงไทย 11 ทำนองในผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม

เป็นการประพันธ์อย่างอัตโนมัติกอปรกับการตีความเรื่องราวและตัวละครในนิทานทั้ง 12 เรื่องเชิงสัญวิทยาในรูปสำเนียงเปอร์เซียเป็นหลัก ในส่วนหลักการสร้างสำเนียงเปอร์เซียมีอยู่ 6 ข้อด้วยกัน ได้แก่ 1) การเคลื่อนที่ของเสียงอย่างชิดติดกัน เพื่อสื่อถึงกลิ่นอายความเป็นเปอร์เซีย 2) ดำเนินทำนองในลักษณะบังคับทางเพื่อเอื้อต่อการด้นสด (Improvisation) 3) ใช้สัดส่วนทำนองที่หลากหลายในบทเพลง 4) ร้อยเรียงทำนองให้มีการกระตุกและหยุดชะงักของจังหวะ เพื่อสื่อถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของเพลงเปอร์เซียแบบดั้งเดิม 5) ใช้การเอื้อนหางเสียง 3 เสียงในวิถีการเคลื่อนเสียงจากเสียงหลักไปยังวิถีขึ้นไปลงและหักกลับไปยังขึ้นและกลับมาลงอย่างรวดเร็วด้วยการตวัดปลายเสียงกลับมาที่เสียงหลักดังเดิม เช่น การทำในเสียงในกลวิธีทั่วไป ซอล - - - **ซ** - - - - - - - **ซ** สามารถสอดแทรกกลิ่นอายความเป็นสำเนียงเปอร์เซียด้วยการเอื้อนหางเสียง 3 เสียงในตัวอย่างเสียง ซอล ได้คือ - - - **ซ** - - ล - ซ ฟ ล **ซ** หรือ - - - **ซ** - - - - - ลซฟล**ซ** 6. ใช้ประสบการณ์จากการฟังเพลงเปอร์เซียรวมถึงเพลงในวัฒนธรรมร่วมเอเชียตะวันออกกลางอย่างดั้งเดิมให้มาก ตกแต่งทำนองให้มีสำเนียงเปอร์เซียตามจินตนาการและประสบการณ์ของบุคคลนั้น ๆ พบการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งอิงหลักสัญวิทยาในการสื่อความผ่านบทเพลงนี้

อภิปรายผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: อิหร่านราชธรรม นอกจากสุนทรียภาพทางด้านดนตรีอันได้จากการเสพงานศิลป์ผ่านโสตประสาทอย่างเป็นรูปธรรมแล้วนั้น ผลงานนี้ยังเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาสังคมไทยซึ่งผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่การกล่อมเกลาจิตใจมนุษย์ ผู้ซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญของระบบนิเวศในวงจรการดำเนินชีวิตร่วมกันในสังคม ดนตรีเป็นศาสตร์ชั้นสูงที่ส่งผลต่ออารมณ์จิตใจของผู้ฟัง บันดาลให้สุข ทุกข์ รื่นเริง ได้ นอกจากนี้ในเชิงความสัมพันธ์ระหว่างประเทศยังถือเป็นการสะท้อนปฏิสัมพันธ์อันดีระหว่างไทยและอิหร่าน (เปอร์เซีย) ที่มีแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน ส่วนในด้านดนตรีไทย ถือเป็นนวัตกรรมใหม่อย่างเพลงไทยสำเนียงเปอร์เซียซึ่งยังไม่เคยปรากฏมาก่อนในทฤษฎีดนตรีไทยบนพื้นฐานของการประพันธ์อย่างมีต้นรากและไร้ซึ่งต้นรากโดยอาศัยแรงบันดาลใจ จินตนาการ และประสบการณ์ทางด้านดนตรีของผู้วิจัย สอดคล้องกับ Chaiheom (2011) ศึกษาเรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์บทลำนำและทำนองเพลงชุดเส้นสายลายไหมไทย สร้างองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงและเผยแพร่ผลงานในรูปแบบการจัดแสดงดนตรี ผลการวิจัย

พบว่าผลงานการประพันธ์เพลงมีจำนวน 6 เพลง ประกอบด้วย 1) เพลงผ้าจก เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือผสมผสานสำเนียงจีน การดำเนินทำนองมีเทคนิคการบรรเลงลักจังหวะและการใช้ลูกสะบัด เสมือนการจกไหมเส้นยืนขึ้น-ลง และการตวัดเส้นไหมเสริมสลับกันไปมาจนเกิดเป็นลวดลาย 2) เพลงผ้าล้วง เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือ การดำเนินทำนองมีการใช้ลูกเหลื่อมหรือลูกล้วง บรรเลงคาบเกี่ยวเหลื่อมล้ำกัน สื่อให้เห็นถึงการล้วงสอดเส้นไหม เกิดเป็นลวดลายน้ำไหล 3) เพลงผ้ามัดหมี่ เป็นเพลงสำเนียงภาคกลาง การดำเนินทำนองมีการบรรเลงทางกรอ สื่อถึงการสาวเส้นไหม มีการใช้ลูกเท่าเสมือนการมัดไหมเป็นเปาะ ๆ การใช้ลูกต่อบรรเลงเชื่อมต่อทำนองให้ได้ใจความที่สมบูรณ์ เสมือนการทอผ้ามัดหมี่ซึ่งต้องนำลายที่มัดไว้มาทอต่อกันเป็นลวดลายให้สมบูรณ์ 4) เพลงผ้าขิด เป็นเพลงสำเนียงอีสาน การดำเนินทำนองมีการบรรเลงทางเก็บสลับกับการบรรเลงทางกรอ สะท้อนถึงวิถีชีวิตที่มีทั้งโลดโผนและเรียบง่าย สอดแทรกเทคนิคการลักจังหวะเสมือนการสะกิดเส้นไหมให้เกิดลวดลาย 5) เพลงผ้าแพรวา เป็นเพลงสำเนียงอีสาน การดำเนินทำนองมีการบรรเลงทางพื้น เครื่องดนตรีมีอิสระในการสร้างทางกลอน เสมือนการทอผ้าแพรวาที่มีอิสระในการใช้สีสันที่หลากหลาย สอดแทรกเทคนิคการใช้ลูกสะบัดและเทคนิคการลักจังหวะคล้ายกับการตวัดและการสะกิดเส้นไหม เป็นการผสมผสานระหว่างจกกับขิด 6) เพลงผ้ายก เป็นเพลงสำเนียงใต้ตอนล่าง การดำเนินทำนองมีการใช้ลูกล้อลูกขัด เสมือนไหมเส้นยกกับเส้นข่มสลับล้อขัดกันไปมาจนเกิดลวดลายตลอดผืน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ใช้เป็นกรณีศึกษาการประพันธ์เพลงไทยสำเนียงเปอร์เซีย
2. ใช้เป็นตัวอย่างการนำเสนองานดนตรีในลักษณะการเล่าเรื่องราวผ่านบทเพลง

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: นิทานอิหร่านราชธรรม ถือเป็นประกายสำคัญในการบุกเบิกเพลงไทยสำเนียงใหม่อย่างเปอร์เซียโดยมีนิทานอิหร่านราชธรรมเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงซึ่งจัดเป็นวรรณกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากเปอร์เซียที่สำคัญในสมัยอยุธยา อย่างไรก็ดียังมีวรรณกรรมไทยที่ได้รับอิทธิพลจากเปอร์เซียรวมทั้งชาติร่วมภูมิภาคเอเชียตะวันออกกลางอย่างอาหรับอีกจำนวนหนึ่งซึ่งมีความน่าสนใจและควรค่าแก่การศึกษาเพื่อเป็นฐานแห่งแรงบันดาลใจ

ในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงเช่นกัน ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไปในรูปของการศึกษาหัวข้อวิจัยในอนาคตพอสังเขป ดังนี้

1. การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: รุไบยาต
2. การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: อาหรับราตรี

บรรณานุกรม

Chaiheom, A. (2011). *kānsāng san botphlēng chut sēnsāi lāi mai Thai* [Creation of a set of songs Thai silk thread]. Doctoral dissertation. Chulalongkorn University.

Claisuwan, N. (2016). *wannakam samai yut yā tǭn plāi* [Late Ayutthaya Period Literature]. Bangkok : Odien Store.

การจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีด้วยทฤษฎี 5 เกลียวรู้
Learning Music History With the Theory of 5 Knowledge Spirals

ฑีฆภัส สนธินุช*[1] จินดามาตร์ มีอาษา[2] และวีระ พันธุ์เสือ[3]
Teekapat Sontinuch*[1] Jindamart Meearsa[2] and Veera Phansure[3]

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอการใช้ "ทฤษฎี 5 เกลียวรู้" ของรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ โดยมุ่งนำเสนอการอธิบายทฤษฎีดังกล่าวและแนวทางการนำไปประยุกต์ใช้ในบริบทการศึกษา ทำให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจเนื้อหาดนตรีทั้งในเชิงลึกและระบบ ซึ่งแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ส่วน คือ ขั้นตอนการเรียนรู้ตามทฤษฎี 5 เกลียวรู้ และการจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีตามทฤษฎีนี้ ด้วยการยกตัวอย่างประวัติศาสตร์ดนตรีทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก การประยุกต์ใช้ทฤษฎี 5 เกลียวรู้ช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในเนื้อหาดนตรีอย่างลึกซึ้ง และช่วยพัฒนาทักษะการคิดวิเคราะห์และแสวงหาความรู้ที่เหมาะสมกับบริบทต่างๆ ซึ่งจะทำให้ผู้เรียนสามารถนำความรู้ไปใช้ในชีวิตจริงได้อย่างมีประสิทธิภาพ และช่วยเสริมสร้างกระบวนการเรียนรู้อย่างเป็นระบบ

คำสำคัญ : การจัดการเรียนรู้ / ประวัติศาสตร์ดนตรี / ทฤษฎี 5 เกลียวรู้

Abstract

This article presents the application of the 5 Spiral Knowledge Theory by Associate Professor Dr.Narongchai Pidokrajt. The article aims to explain this theory and its applications in educational contexts, enabling learners to understand music content both in depth and

* corresponding author, email: teekapat@g.swu.ac.th
[1] นักวิชาการ, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
[1] Academician, Faculty of Fine Arts Srinakharinwirot University
[2] ข้าราชการครู ระดับปฏิบัติการ โรงเรียนนวมินทราชูทิศ กรุงเทพมหานคร
[2] Practitioner Level, Navamindarajudis Krungthepmahanakhon School
[3] รองศาสตราจารย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
[3] Associate Professor, Faculty of Fine Arts Srinakharinwirot University

Received: Feb 12, 2025 / **Revised:** Apr 24, 2025 / **Accepted:** May 6, 2025

systematically. The content is divided into two parts: learning steps according to the 5 Spiral Knowledge Theory and the management of music history learning based on this theory with examples from both Thai and Western music history. The application of the 5 Spiral Knowledge Theory helps learners develop a profound understanding of musical content and enhances analytical thinking skills and appropriate knowledge acquisition for various contexts. This enables learners to effectively apply knowledge in real-life situations and reinforces systematic learning processes.

Keywords: Learning Management / Music History / 5 Knowledge Spirals

บทนำ

ประวัติศาสตร์ดนตรีเป็นศาสตร์ที่สำคัญในการทำความเข้าใจพัฒนาการของดนตรีในแต่ละยุคสมัย ซึ่งสะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและสังคม การเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีช่วยให้ผู้เรียนเชื่อมโยงดนตรีกับสภาพแวดล้อมทางสังคมและซึมซับความรู้เชิงเนื้อหา เพื่อให้การเรียนรู้มีประสิทธิผลสูงสุด ควรใช้กรอบแนวคิดที่ส่งเสริมการเรียนรู้แบบองค์รวม การศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีมีบทบาทสำคัญในการทำความเข้าใจถึงกระบวนการพัฒนาและวิวัฒนาการของดนตรีในยุคปัจจุบัน (Rice, 2014 : 83) โดยเป็นการเปิดเผยให้เห็นถึงบริบททางสังคม วัฒนธรรม และปัจจัยต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบดนตรีในแต่ละยุคสมัย นอกจากนี้ การบันทึกและการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรียังมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการอนุรักษ์และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมที่มีความเสี่ยงต่อการเลือนหาย (Nettl, B. 2015 : 157) ซึ่งถือเป็นภารกิจสำคัญในการธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและความหลากหลายทางดนตรีของมนุษยชาติ เพื่อต่อยอดแนวทางการเรียนรู้ให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นสามารถประยุกต์ใช้แนวคิดจากทฤษฎี 5 เกลียวรู้ของรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ซึ่งเน้นการเรียนรู้ผ่าน 5 ฐานที่เชื่อมโยงกัน ได้แก่ รู้จัก, รู้ใจ, รู้ลึก, รู้จริง, และรู้พอ ทฤษฎีนี้ไม่เพียงเน้นการเรียนรู้เนื้อหา แต่ยังส่งเสริมการเชื่อมโยงกับประสบการณ์ชีวิตและการคิดอย่างเป็นระบบ โดยใช้ทฤษฎีเป็นเข็มทิศในการอธิบายความสัมพันธ์ของข้อเท็จจริง การศึกษางานดนตรีภาคสนามอาจดูง่าย แต่จริงๆ แล้วมีความซับซ้อนและท้าทาย จึงต้องให้ความสำคัญกับการประเมิน

ชุมชนท้องถิ่นอย่างรอบคอบเพื่อลดอคติในการประเมิน (Pidokradch, N., 2020 : 26)

ทฤษฎี 5 เกลียวรู้ แม้จะถูกออกแบบมาเพื่อใช้ในด้านดนตรีภาคสนาม แต่ผู้เขียนได้พิจารณา ถึงศักยภาพในการนำมาประยุกต์ใช้เป็นกรอบแนวคิดสำหรับการจัดหมวดหมู่องค์ความรู้ ในการจัดการเรียนการสอนรายวิชาประวัติศาสตร์ดนตรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถเข้าถึงและเข้าใจเนื้อหาอย่างเป็นระบบ มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น และสามารถพัฒนาความเข้าใจเชิงลึกตลอดจนตระหนักถึงขอบเขตขององค์ความรู้ที่เหมาะสม อันจะนำไปสู่การเรียนรู้ที่มีความสมดุลและการประยุกต์ใช้องค์ความรู้ได้อย่างถูกต้องตามหลักวิชาการ บทความนี้มุ่งนำเสนอการอธิบายทฤษฎีดังกล่าวและแนวทางการนำไปประยุกต์ใช้ในบริบทการศึกษา

ขั้นตอนการเรียนรู้ ของทฤษฎี 5 เกลียวรู้

ทฤษฎี 5 เกลียวรู้ ของรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (Pidokradch, N., 2020) เป็นแนวคิดเกี่ยวกับการเรียนรู้ที่มีลำดับและเชื่อมโยงกันอย่างเป็นระบบ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเข้าถึงความรู้ได้อย่างลึกซึ้งและครบถ้วนโดยแนวคิดนี้ประกอบด้วยฐานการเรียนรู้ 5 ขั้นตอนที่สัมพันธ์กัน ดังนี้

1. รู้จัก ขั้นแรกของการเรียนรู้ คือการสร้างการรับรู้เบื้องต้นต่อสิ่งใหม่ๆ โดยเริ่มจากการทำความรู้จักกับข้อมูลพื้นฐานหรือประเด็นที่ต้องศึกษา เช่น การแนะนำหัวข้อ หรือการให้ผู้เรียนทำความคุ้นเคยกับบริบทเบื้องต้น การเรียนรู้ที่มุ่งเน้นการสร้างความคุ้นเคยและการรับรู้เบื้องต้นต่อสิ่งที่จะเรียนรู้ ในขั้นนี้ผู้เรียนจะได้ทำความรู้จักกับข้อมูลพื้นฐาน เช่น ความหมาย ที่มา และองค์ประกอบสำคัญของเรื่องที่จะศึกษา เปรียบเสมือนการเปิดประตูบานแรกสู่โลกแห่งความรู้ใหม่ โดยผู้สอนอาจใช้วิธีการแนะนำหัวข้อ การให้ดูภาพรวม หรือการสร้างความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับบริบทของเรื่องที่จะเรียน เพื่อให้ผู้เรียนมีพื้นฐานที่จำเป็นสำหรับการเรียนรู้ในขั้นต่อไป

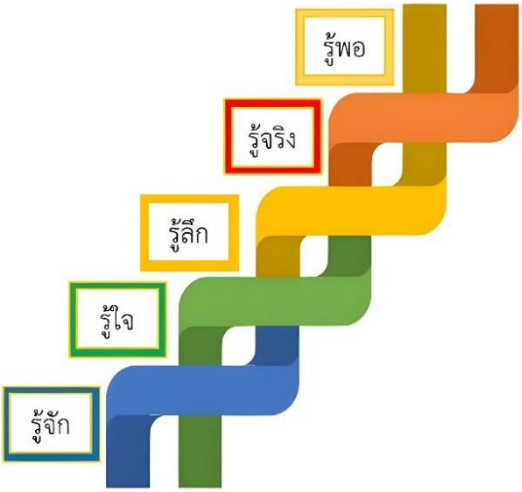
2. รู้ใจ ขั้นตอนนี้มุ่งเน้นการเข้าใจผ่านอารมณ์และความรู้สึก เป็นการทำให้ผู้เรียนเกิดความผูกพันหรือความสนใจในเนื้อหา ผ่านการเชื่อมโยงเนื้อหากับประสบการณ์ส่วนตัวหรือการตั้งคำถามที่กระตุ้นความคิด เชื่อมโยงทางอารมณ์และความรู้สึกระหว่างผู้เรียนกับเนื้อหาที่กำลังศึกษา โดยอาศัยการเชื่อมโยงเนื้อหากับประสบการณ์ส่วนตัวของผู้เรียน การตั้งคำถามที่กระตุ้นความคิดและความรู้สึก

หรือการสร้างสถานการณ์ที่ทำให้ผู้เรียนเกิดความสนใจและความผูกพันกับสิ่งที่เรียน การเรียนรู้ในขั้นนี้จะช่วยสร้างแรงจูงใจและความปรารถนาที่จะเรียนรู้เพิ่มเติม ทำให้การเรียนรู้มีความหมายและมีชีวิตชีวามากขึ้น

3. รู้ลึก เมื่อผู้เรียนมีความเข้าใจพื้นฐานแล้ว ขั้นนี้จะเน้นการลงลึกในข้อมูลอย่างละเอียด ผู้เรียนจะค้นคว้าหรือศึกษาประเด็นที่เกี่ยวข้องมากขึ้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจนและครอบคลุม และผู้เรียนจะได้ศึกษาเนื้อหาอย่างละเอียดและลึกซึ้ง หลังจากที่มีความคุ้นเคยและความผูกพันกับเรื่องที่เรียนแล้ว ในขั้นนี้ผู้เรียนจะได้วิเคราะห์ข้อมูล ค้นคว้าเพิ่มเติม ทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างองค์ความรู้ต่าง ๆ และพัฒนาความเข้าใจที่ครอบคลุมในทุกมิติ ผู้สอนอาจใช้วิธีการสอนที่หลากหลาย เช่น การอภิปราย การทำโครงงาน หรือการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง เพื่อให้ผู้เรียนได้เจาะลึกในประเด็นที่สนใจและพัฒนาความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

4. รู้จริง การเรียนรู้ในขั้นนี้ คือการประยุกต์ใช้ความรู้ที่ได้รับมาในสถานการณ์จริงหรือการทดลองปฏิบัติ ผู้เรียนจะสามารถอธิบายและนำความรู้ไปแก้ปัญหาได้อย่างมีเหตุผลและมีประสิทธิภาพ ผู้เรียนจะได้ศึกษาเนื้อหาอย่างละเอียดและลึกซึ้ง หลังจากที่มีความคุ้นเคยและความผูกพันกับเรื่องที่เรียนแล้ว ในขั้นนี้ผู้เรียนจะได้วิเคราะห์ข้อมูล ค้นคว้าเพิ่มเติม ทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างองค์ความรู้ต่าง ๆ และพัฒนาความเข้าใจที่ครอบคลุมในทุกมิติ ผู้สอนอาจใช้วิธีการสอนที่หลากหลาย เช่น การอภิปราย การทำโครงงาน หรือการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง เพื่อให้ผู้เรียนได้เจาะลึกในประเด็นที่สนใจและพัฒนาความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

5. รู้พอ ขั้นสุดท้าย คือการเรียนรู้ที่จะตระหนักถึงขอบเขตของความรู้และยอมรับในความพอดี ผู้เรียนจะสามารถแยกแยะสิ่งที่ควรรู้และสิ่งที่พอเพียงสำหรับการประยุกต์ใช้ โดยไม่ยึดติดกับการรู้ทั้งหมด มุ่งเน้นการพัฒนาวิจารณญาณในการรู้จักประมาณตนและเข้าใจขอบเขตของความรู้ ผู้เรียนจะเรียนรู้ที่จะแยกแยะระหว่างสิ่งที่จำเป็นต้องรู้กับสิ่งที่เกินความจำเป็น เข้าใจข้อจำกัดของความรู้ และยอมรับว่าไม่จำเป็นต้องรู้ทุกเรื่อง การเรียนรู้ในขั้นนี้สะท้อนแนวคิดเรื่องความพอเพียงและการพัฒนาที่สมดุล ช่วยให้ผู้เรียนสามารถจัดการความรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพและเหมาะสมกับบริบทของตนเอง โดยไม่หลงติดกับการสะสมความรู้โดยปราศจากจุดหมาย



ภาพที่ 1 ทฤษฎี 5 เกลียวรู้
(ที่มา: Pidokradch, N., 2020)

ความสำคัญของทฤษฎี 5 เกลียวรู้ ทฤษฎี 5 เกลียวรู้สะท้อนการเรียนรู้อย่างมีดุลยภาพ ซึ่งเน้นการเข้าใจในเชิงลึกและการประยุกต์ใช้ความรู้ได้อย่างเหมาะสม รวมถึงการเรียนรู้ที่ยั่งยืนและต่อเนื่อง โดยเริ่มจากการสร้างความรับรู้เบื้องต้น (รู้จัก) และต่อเนื่องไปยังการเชื่อมโยงทางอารมณ์ (รู้ใจ), การศึกษาข้อมูลเชิงลึก (รู้ลึก), การประยุกต์ใช้ความรู้จริง (รู้จริง), และการตระหนักถึงขอบเขตของการเรียนรู้ (รู้พอ) ซึ่งกระบวนการเรียนรู้นี้สะท้อนถึงการพัฒนาอย่างสมดุล ทั้งด้านปัญญา อารมณ์ และวิจารณญาณ (Kimble, 1961; Hilgard & Bower อ้างใน Laksita, K., 1995 : 4)

การเรียนรู้เป็นกระบวนการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมที่เกิดจากประสบการณ์และการปฏิบัติ ซึ่งสะท้อนการปรับตัวของผู้เรียนให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป (Hall, G., 2003 : 8; Rescorla, R.A., 1988 : 11) ดังนั้น ทฤษฎี 5 เกลียวรู้จึงสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าการเรียนรู้ไม่เพียงเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมในระยะสั้นแต่ยังเป็นกระบวนการที่พัฒนาและเสริมสร้างทักษะใหม่ ๆ ที่ช่วยให้ผู้เรียนปรับตัวและจัดการกับความรู้ได้ดีขึ้นในอนาคต ทั้งนี้ แนวทางการเรียนรู้ตามทฤษฎีนี้จะช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความสามารถในการเรียนรู้ตลอดชีวิต และพร้อมปรับตัวให้เหมาะสมกับโลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

การจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีด้วยทฤษฎี 5 เกลียวรู้

การจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีด้วย ทฤษฎี 5 เกลียวรู้ ตั้งแต่ ขั้นรู้จัก จนถึงขั้นรู้พอ ช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจเนื้อหาอย่างลึกซึ้งและเป็นระบบ ทฤษฎีนี้ไม่ได้เป็นเพียงกรอบแนวคิด แต่ยังทำหน้าที่เป็น เข็มทิศ ในการคิด วิเคราะห์ และเชื่อมโยงความรู้ ผู้เขียนจึงนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรี เพื่อให้เห็นการประยุกต์ใช้ทฤษฎีนี้อย่างชัดเจน ส่งเสริม ความรู้เชิงเนื้อหา และพัฒนาทักษะการคิดวิเคราะห์ให้เหมาะสมกับบริบทอย่างมีประสิทธิภาพ

1. ประวัติศาสตร์ดนตรี: ขั้นรู้จัก

ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย การศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีไทยสามารถเริ่มต้นด้วยการทำความเข้าใจการแบ่งยุคสมัยของดนตรีไทย ตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน โดยแนวคิดการแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ไทยผสมผสานหลักการจากประวัติศาสตร์สากลและบริบทไทยเอง ปัจจัยสำคัญที่ใช้พิจารณา ได้แก่ หลักฐานลายลักษณ์อักษร เช่น อักษรปัลลวะ อักษรมอญ และอักษรขอม จนถึงอักษรไทยในสมัยพ่อขุนรามคำแหง รวมถึงแนวคิดเรื่องนครรัฐและราชธานี สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ไทยเป็น 3 ยุค ได้แก่ ยุคสุโขทัย ยุคอยุธยา และยุครัตนโกสินทร์ ซึ่งสะท้อนถึงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของการปกครองและวัฒนธรรมไทย (Jamnongsarn, S. 2020: 12) รวมถึงแนะนำเครื่องดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ เช่น ระนาด ฆ้องวง และซอ เพื่อให้ผู้เรียนรู้จักองค์ประกอบเบื้องต้นของดนตรีไทยผ่านสื่อวิดีโอ ภาพประกอบ และตัวอย่างเพลง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและความสนใจในดนตรีไทย

ประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก การศึกษาดนตรีตะวันตกสามารถเริ่มต้นด้วยการทำความเข้าใจยุคสมัยทางดนตรีหลัก ได้แก่ ยุคบาโรก (Baroque), คลาสสิก (Classical) และโรแมนติก (Romantic) พร้อมแนะนำคีตกวีสำคัญ เช่น บาค (Bach), โมซาร์ท (Mozart) และเบโธเฟน (Beethoven) รวมถึงเครื่องดนตรีมาตรฐานของวงดุริยางค์ เช่น ไวโอลิน และฟลุต เพื่อสร้างพื้นฐานการรับรู้ (Kanthasiri, K., 2007 : 46-47)วัฒนธรรมดนตรีในยุโรปมีประวัติศาสตร์ยาวนานและสามารถแบ่งออกเป็น 6 ยุค ได้แก่ ยุคกลาง (Middle Ages) ค.ศ. 500-1450, ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ (Renaissance) ค.ศ. 1450-1600, ยุคบาโรก (Baroque) ค.ศ. 1600-1750 ยุคคลาสสิก (Classical) ค.ศ. 1750-1825, ยุคโรแมนติก (Romantic) ค.ศ. 1825-1900 และยุคคริสต์ศตวรรษที่ 20 จนถึงร่วมสมัย (20th Century to Contemporary) ตั้งแต่

ค.ศ. 1900 เป็นต้นมา หากพิจารณายุคที่มีบทบาทสำคัญ ต่อการพัฒนาดนตรีตะวันตก ยุคบาโรก ถือเป็นช่วงเวลาที่มีความสำคัญ โดยเฉพาะการพัฒนา เพลงแบบฟิวก์ (Fugue) ของ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) ซึ่งส่งผลต่อโครงสร้างดนตรีโพลิโฟนิกในยุคต่อมา สำเนียงและรูปแบบของดนตรีปัจจุบันยังคงได้รับอิทธิพลจากดนตรีบาโรกอย่างชัดเจนถือเป็นรากฐานสำคัญของอารยธรรมดนตรีตะวันตก (Pongphat, 2010 : 3-4) ข้อมูลเหล่านี้เป็นแนวทางเบื้องต้นสำหรับการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับทฤษฎี 5 เกลียวรู้ซึ่งช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจพัฒนาการของดนตรีตะวันตกได้อย่างเป็นระบบ

สาระแห่งการเรียนรู้ในขั้น “รู้จัก” เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีทั้งในบริบทของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกประกอบด้วยการแนะนำพื้นฐานเกี่ยวกับยุคสมัยต่าง ๆ และองค์ประกอบดนตรีที่สำคัญ ในประวัติศาสตร์ดนตรีไทยจะเริ่มจากการแนะนำการแบ่งยุคสมัยและการพัฒนาของดนตรีไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน รวมถึงการแนะนำเครื่องดนตรีไทย เช่น ระนาด ฆ้องวง และซอ ในส่วนของประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกจะเน้นการแนะนำยุคสมัยหลัก เช่น ยุคบาโรก คลาสสิก และโรแมนติก พร้อมทั้งคีตกวีสำคัญและเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์ เช่น ไวโอลิน และฟลุต เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจองค์ประกอบเบื้องต้นของดนตรีทั้งสองแบบผ่านสื่อการเรียนการสอนที่หลากหลาย

2. ประวัติศาสตร์ดนตรี: ขั้นรู้ใจ

<u>ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย</u> ขั้นนี้มุ่งเน้นการเชื่อมโยงอารมณ์และความรู้สึกของผู้เรียนกับดนตรีไทย เช่น การให้ผู้เรียนฟังเพลงไทยเดิมอย่าง “ราตรีประดับดาว” หรือ “แขกมอญบางขุนพรหม” พร้อมชวนให้สะท้อนความรู้สึกเกี่ยวกับท่วงทำนองที่นุ่มนวลหรือเศร้าซึ้ง ผู้สอนอาจเล่าถึงบริบททางประวัติศาสตร์ที่ทำให้บทเพลงเหล่านี้ถือกำเนิดขึ้น เช่น ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ทรงมีพระราชอัธยาศัยในการอนุรักษ์และส่งเสริมดนตรีไทย โดยโปรดเกล้าฯ ให้ครูดนตรีหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เข้าไปถวายการสอนดนตรี ทรงตั้งวงดนตรีส่วนพระองค์และทรงสีซอด้วงและซออู้ร่วมกับพระบรมวงศานุวงศ์ พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์เพลงไทย 3 เพลง ได้แก่ เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น เพลงเขมรลอออองค์ (เถา) และเพลงราตรีประดับดาว (เถา) ซึ่งเป็นเพลงพระราชนิพนธ์เพลงแรกที่ทรงพัฒนาจากเพลงมอญดูดาวสองชั้น โดยปรับหน้าทับและเพิ่มทำนองให้ครบเป็นเพลงเถา ต่อมาวงมโหรีหลวงได้

นำเพลงนี้ออกบรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุศาลาแดงโปรดให้ใช้ชื่อเพลงนี้ว่า "เพลงราตรีประดับดาว" จึงเรียกใช้ชื่อเพลงนี้แต่นั้นมา และเพื่อให้เข้าคู่แก้เพลงกับเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา พระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์พินิต ที่เป็นเพลงสำเนียงมอญ มีบทร้องว่า *"ชื่อแขกมอญบางขุนพรหมนามสมญา ฉันได้มาจากวังบางขุนพรหม (เอย)"* พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงพระราชนิพนธ์บทร้องตอนหนึ่งของเพลงราตรีประดับดาวว่า *"ขอเชิญเจ้าฟังเพลงวังเวงใจเพลงของท่านแต่งใหม่ในวังหลวง (เอย)"* (Jamnongsarn, S. 2020: 95)

ประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก สำหรับดนตรีตะวันตก ผู้เรียนสามารถฟังผลงานของคีตกวีในแต่ละยุค เช่น การฟังซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟน พร้อมชวนให้วิเคราะห์อารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามท่วงทำนองของเพลง ตัวอย่างที่จะช่วยให้ผู้เรียนเข้าถึงความรู้ขั้น "รู้ใจ" ตามทฤษฎี 5 เกลียวรู้ คือการนำเสนอการแสดงทักษะการบรรเลงเพลงให้เหมาะสมตามเทคนิคของแต่ละยุคสมัย พร้อมบูรณาการความรู้ด้านวรรณกรรมดนตรีและทฤษฎีดนตรีเข้าด้วยกัน ผู้สอนอาจจัดการแสดงดนตรีที่นำเสนอลักษณะเด่นของดนตรีในแต่ละยุค หรือการจำลองสถานการณ์ที่เกี่ยวข้องกับบริบททางประวัติศาสตร์ผ่านสื่อภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลงสำคัญหรือภาพยนตร์ที่สะท้อนวิถีชีวิตในยุคต่างๆ สื่อเหล่านี้มีองค์ประกอบด้านภาพและเสียงครบถ้วน ช่วยให้ผู้เรียนได้เห็นรายละเอียดทางประวัติศาสตร์ ทั้งสภาพการดำรงชีวิต การแต่งกาย และขนบธรรมเนียมประเพณี ทำให้ผู้เรียนเชื่อมโยงเนื้อหากับชีวิตจริงได้ดียิ่งขึ้น

นอกจากนี้ การให้ผู้เรียนทดลองประยุกต์ความรู้ที่ได้รับไปสู่การบรรเลงดนตรีหรือการค้นคว้าด้วยตนเองก็เป็นแนวทางที่สำคัญ ในปัจจุบันแหล่งข้อมูลจากอินเทอร์เน็ตมีมากมาย ผู้สอนจึงควรแนะนำให้ผู้เรียนเลือกสื่อที่มีคุณภาพ เช่น วิดีทัศน์ที่ควบคุมการแสดงอย่างถูกต้อง ใช้เครื่องดนตรีและวิธีบรรเลงแบบดั้งเดิม เพื่อให้เข้าใจองค์ประกอบต่างๆ ของดนตรีในแต่ละยุคได้อย่างถูกต้องครบถ้วน การประยุกต์กิจกรรมหรือเกม ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ดนตรีก็สามารถช่วยสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่สนุกสนานและน่าสนใจ เช่น เกมปริศนาอักษรไขว้ที่ใช้ชื่อผู้ประพันธ์เพลงหรือคำสำคัญทางประวัติศาสตร์ดนตรี การเริ่มต้นบทเรียนด้วยกิจกรรมเหล่านี้จะช่วยดึงความสนใจและเชื่อมโยงเข้าสู่เนื้อหาได้อย่างมีประสิทธิภาพ (Bampenthan, T., 2012: 71-72)

สาระแห่งการเรียนรู้ในขั้น "รู้ใจ" เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีไทยและตะวันตกมุ่งเน้นการเชื่อมโยงอารมณ์และความรู้สึกของผู้เรียนกับดนตรี โดยในดนตรีไทย ผู้เรียนจะได้ฟังเพลงไทยเดิม เช่น "ราตรีประดับดาว" และ "แขกมอญบางขุนพรหม" พร้อมสะท้อนความรู้สึกเกี่ยวกับท่วงทำนองและเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ที่ทำให้เพลงเหล่านี้เกิดขึ้น เช่น การพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่วนในดนตรีตะวันตก ผู้เรียนจะได้ฟังผลงานจากคีตกวีสำคัญ เช่น ซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟน และวิเคราะห์อารมณ์ตามท่วงทำนอง รวมทั้งการประยุกต์ทฤษฎีดนตรีและวรรณกรรมดนตรีผ่านการแสดงดนตรีในแต่ละยุคการใช้สื่อภาพยนตร์ชีวประวัติของคีตกวีหรือวิถีชีวิตในยุคต่าง ๆ และการทดลองบรรเลงดนตรีหรือค้นคว้าด้วยตนเอง เพื่อสร้างการเรียนรู้ที่สนุกสนานและเชื่อมโยงเนื้อหากับชีวิตจริงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. ประวัติศาสตร์ดนตรี: ขั้นรู้ลึก

ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ขั้นนี้จะให้ผู้เรียนศึกษาเชิงลึกเกี่ยวกับพัฒนาการของดนตรีไทย เช่น การศึกษารูปแบบเพลงพื้นบ้าน การพัฒนาของดนตรีไทยในราชสำนัก หรือความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีกับประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ตัวอย่างของความเชื่อมโยงระหว่างดนตรี ดังเช่น การเสด็จร่วมงานดนตรีไทยอุดมศึกษาของกรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ถือเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญในการสร้างความหมายทางวัฒนธรรมของดนตรีไทยและเสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่างนักศึกษากับสถาบันพระมหากษัตริย์ เหตุการณ์นี้ไม่เพียงส่งผลต่อการอนุรักษ์มรดกดนตรีไทยแต่ยังสร้างภาพลักษณ์ให้พระองค์ทรงเป็นผู้นำทางด้านดนตรีไทยในฐานะเจ้านายที่ยังคงเล่นดนตรีไทยอย่างต่อเนื่อง การเสด็จฯ ดังกล่าวยังช่วยลดความเป็นทางการและส่งเสริมความใกล้ชิดทางชนชั้น เห็นได้ชัดจากการเสด็จร่วมงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 17 ในปี พ.ศ. 2529 ที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งนับเป็นครั้งแรกที่พระองค์ทรงบรรเลงระนาดเอกต่อหน้าสาธารณชน โดยเลือกบรรเลงเพลงนกขมิ้น (เถา) สร้างความประทับใจแก่ผู้ร่วมงาน (Sirikulwattana, S., 2023 : 113-142) และการศึกษาขั้นนี้สามารถทำผ่านการสัมภาษณ์นักดนตรีไทยหรือการค้นคว้าจากเอกสารที่เป็นวิชาการเพื่อต่อยอดการเรียนรู้ได้

ประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก การศึกษาดนตรีตะวันตกเน้นการเปลี่ยนแปลงแนวทางดนตรีในแต่ละยุค เช่น จาก ดนตรีบาโรก ที่มีโครงสร้างซับซ้อนสู่ดนตรีคลาสสิกที่เน้นความสมดุล รวมถึงการศึกษาวิธีที่คีตกวีสร้าง

เอกลักษณ์ทางดนตรีเพื่อเข้าใจพัฒนาการของดนตรีตะวันตก บริบททางสังคมหลังสงครามศาสนาในปี ค.ศ. 1630 ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมขยายตัวใน เบลเยียม อังกฤษ และเนเธอร์แลนด์ ชนชั้นกลางที่มั่งคั่งสนับสนุนศิลปินเพื่อแสดงความสำเร็จของตน ขณะที่คณะสงฆ์โรมันคาทอลิกใช้ศิลปะส่งเสริมศาสนา ด้านดนตรียุคบาโรกได้รับอิทธิพลจากอิตาลี โดยมี เวนิสและฟลอเรนซ์เป็นศูนย์กลาง ฝรั่งเศสเริ่มพัฒนาดนตรีของตน ส่วนเยอรมนีซบเซาจากสงคราม 30 ปี แต่ภายหลังฟื้นตัวและรุ่งเรืองในช่วงปลายยุคบาโรก แม้แต่ละประเทศจะพัฒนาดนตรีของตนเอง แต่อิทธิพลของอิตาลียังคงโดดเด่น ดนตรีบาโรกเริ่มขึ้นในอิตาลีต้นศตวรรษที่ 16 และสิ้นสุดในเยอรมนีกลางศตวรรษที่ 18 (Bampenthan, T., 2012: 108-109)

สาระแห่งการเรียนรู้ในขั้น “รู้ลึก” เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีไทยและตะวันตกเน้นการศึกษาพัฒนาการและความเชื่อมโยงของดนตรีกับวัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ ในดนตรีไทย เช่น การศึกษาการพัฒนาของดนตรีไทยในราชสำนัก และความสำคัญของการเสด็จร่วมงานดนตรีไทยอุดมศึกษาของกรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ซึ่งมีผลต่อการอนุรักษ์และเสริมสร้างภาพลักษณ์ของดนตรีไทย ส่วนในดนตรีตะวันตก ผู้เรียนจะได้ศึกษาการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในแต่ละยุค เช่น การเปลี่ยนผ่านจากบาโรกไปคลาสสิก การเชื่อมโยงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจ โดยเฉพาะในยุคหลังสงครามศาสนาและการขยายตัวของการค้าในยุโรป ทั้งนี้ยังรวมถึงการวิเคราะห์แนวคิดของคีตกวีสำคัญและการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในยุคต่าง ๆ ผ่านการศึกษาจากเอกสารวิชาการและสัมภาษณ์นักดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจเชิงลึกในทั้งสองบริบท

4. ประวัติศาสตร์ดนตรี: ขั้นรู้จริง

<u>ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย</u> ในขั้นนี้ ผู้เรียนสามารถนำความรู้มาประยุกต์ใช้ผ่านกิจกรรมการเล่นเครื่องดนตรีไทยเบื้องต้น หรือการเรียบเรียงเพลงไทยเดิมในรูปแบบใหม่ที่ผสมผสานแนวคิดสมัยใหม่ อีกทั้งยังอาจจัดแสดงดนตรีไทยเพื่อแสดงความเข้าใจต่อรูปแบบดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง เช่น ดนตรีสร้างสรรค์สำหรับเด็กจากอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง เป็นกระบวนการที่เริ่มจากการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลจริงจากงานสนาม ซึ่งมีเป้าหมายเพื่อเชื่อมโยงและออกแบบกระบวนการคิดอย่างเป็นระบบ โดยการวางกรอบและแผนการดำเนินงานที่ชัดเจน เมื่อได้ผลงานแล้ว จำเป็นต้องอธิบายถึงแรงบันดาลใจและกระบวนการตั้งแต่เริ่มต้นจนจบ เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ว่าได้ใช้งานเหล่านี้อย่างไร เพราะงานดนตรีเป็น

ศาสตร์ที่ไม่สามารถจับต้องได้และการรับรู้ถึงสุนทรียะเป็นเรื่องของรสนิยม สิ่งสำคัญคือการนำเสนอผลงานเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจได้อย่างชัดเจน ซึ่งการเปิดโอกาสให้ผู้ชมสัมผัสและเข้าใจผลงานนั้นเป็นสิ่งจำเป็น ในปัจจุบัน สังคมส่วนใหญ่สามารถรับรู้และเข้าใจงานสร้างสรรค์ได้มากขึ้น (Norsara, P., 2024 : 190-204)

ประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก การจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกสามารถกระตุ้นให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมผ่าน การทดลองเล่นและการเรียบเรียงบทเพลงคลาสสิก รวมถึง การประยุกต์ดนตรีตะวันตกในรูปแบบใหม่ เช่น การเปลี่ยนเครื่องดนตรีหรือผสมผสานกับแนวเพลงสมัยใหม่ เพื่อเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์และความเข้าใจเชิงลึก การวิเคราะห์ดนตรี ผ่านการเปรียบเทียบผลงานของคีตกวีในยุคต่าง ๆ ช่วยให้ผู้เรียนเห็นพัฒนาการและเอกลักษณ์ของดนตรีตะวันตกอย่างชัดเจน ตัวอย่างเช่น แนวดนตรีแรกทายม์ (Ragtime) ซึ่งถือกำเนิดในชุมชนชาวอเมริกันผิวสีและได้รับความนิยมระหว่างปี ค.ศ. 1895-1918 มีลักษณะเด่นที่การเน้นจังหวะเบามากกว่าจังหวะหนัก ผสมผสานกับจังหวะพื้นฐานของดนตรีมาร์ช และนิยมบรรเลงด้วยเปียโน (Laksana, R., 2024 : 37-60) การนำองค์ความรู้เกี่ยวกับ ดนตรีแรกทายม์ มาประยุกต์ใช้ในการเรียนรู้ดนตรีตะวันตกช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาองค์ความรู้ขั้น “รู้จริง” ตามทฤษฎี 5 เกลียวรู้ โดยเชื่อมโยงประวัติศาสตร์เข้ากับการปฏิบัติทางดนตรี ส่งเสริมความเข้าใจในบริบททางวัฒนธรรมและพัฒนาการของดนตรีได้อย่างลึกซึ้ง

สาระแห่งการเรียนรู้ในขั้น “รู้จริง” เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีไทยและตะวันตกเน้นการประยุกต์ใช้ความรู้ผ่านกิจกรรมที่ให้ผู้เรียนได้สัมผัสและสร้างสรรค์ดนตรี เช่น การเล่นเครื่องดนตรีไทยเบื้องต้น หรือการเรียบเรียงเพลงไทยเดิมในรูปแบบใหม่ที่ผสมผสานแนวคิดสมัยใหม่ เพื่อให้เข้าใจและแสดงออกถึงสุนทรียะของดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง ส่วนในดนตรีตะวันตก ผู้เรียนจะได้ทดลองเล่นหรือเรียบเรียงบทเพลงคลาสสิกและศึกษาการประยุกต์ดนตรีตะวันตกในรูปแบบที่แตกต่าง เช่น การผสมผสานกับแนวเพลงสมัยใหม่ การเปรียบเทียบผลงานจากคีตกวีในยุคต่าง ๆ และการศึกษาแนวดนตรีแรกทายม์ (Ragtime) ซึ่งช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจพัฒนาการทางดนตรีและเชื่อมโยงบริบททางวัฒนธรรมได้อย่างลึกซึ้ง ทั้งนี้การนำเสนอผลงานดนตรีและการเข้าใจในกระบวนการสร้างสรรค์จะช่วยให้ผู้เรียนสามารถประยุกต์ความรู้ที่ได้ในการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ

5. ประวัติศาสตร์ดนตรี: ขั้นรู้พอ

ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ขั้นตอนนี้ผู้เรียนจะสรุปความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีไทย โดยตระหนักถึงขอบเขตของความรู้ที่เพียงพอในการนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตจริง เช่น การรู้จักบริบทของเพลงไทยและความเหมาะสมในการเลือกใช้ในการแสดง ยกตัวอย่างเช่น เพลงไทยสำเนียงชวาเกิดจากการผสมผสานแนวคิดเพลงของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ใช้เครื่องดนตรีอังกะลุงและกาเมลันจากอินโดนีเซียเป็นแรงขับในการสร้างสรรค์ดนตรีไทยรูปแบบใหม่ โดยมีการนำแนวคิดเพลงภาษาชวาเข้ามาผสมผสานกับความรู้ทางดนตรีชวา และเครื่องดนตรีอังกะลุง ซึ่งส่งผลให้เกิดเพลงไทยสำเนียงชวา เช่น เพลงโหมโรงชวา ที่ได้รับอิทธิพลจากเครื่องดนตรีและบทเพลงจากอินโดนีเซีย ก่อนที่จะเป็นต้นแบบให้ครูดนตรีท่านอื่น ๆ อย่างครูมนตรี ตราโมท และครูเฉลิม บัวทั่ง สร้างสรรค์เพลงที่มีสำเนียงชวา เช่น เพลงแขกอาหวังทางชวา และเพลงแขกไทรทางชวา ทำให้เพลงไทยสำเนียงชวาได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นและกลายเป็นหนึ่งในสำเนียงที่สำคัญในสารบบเพลงไทย ซึ่งสามารถแบ่งประเภทได้เป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ เพลงดั้งเดิมของอินโดนีเซีย ที่นำมาบรรเลงโดยไม่เปลี่ยนแปลง เช่น เพลงบุรุงกากาตัว, เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จากเค้าโครงเพลงชวา เช่น เพลงยะวาเก่า, เพลงที่แต่งขึ้นใหม่ให้มีสำเนียงขวา เช่น เพลงระบำไกรลาศสำเริง และเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จากเพลงไทยที่เปลี่ยนให้มีสำเนียงชวา เช่น เพลงแขกไทร (Jamnongsarn, S., 2020: 117)

ประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก ในการศึกษาดนตรีตะวันตก ผู้เรียนควรมุ่งเน้นการนำความเข้าใจไปต่อยอด เช่น การทำความเข้าใจ โครงสร้างดนตรีตะวันตกเพื่อใช้ในงานดนตรีร่วมสมัย โดยไม่จำเป็นต้องเข้าใจทุกบทเพลงอย่างละเอียด ในยุคบาโรก เทคนิคการบันทึกและบรรเลงดนตรีมีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการของดนตรีคลาสสิก หนึ่งในเทคนิคเด่นคือ ฟิเกอร์เบส (Figured Bass) ซึ่งเป็นการบันทึกโน้ตคอร์ดประกอบแนวเบส โดยใช้ตัวเลขเป็นสัญลักษณ์ พบครั้งแรกใน Quinto libro de Madrigali (1605) ของ มอนแตร์แวร์ดี (Claudio Monteverdi) และมีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาหลักการของคอร์ดในภายหลัง (Bampenthan, T., 2012 : 111-112) อีกเทคนิคสำคัญคือ ริทอเนลโล (Ritornello) ซึ่งเป็นการทวนทำนองโดยให้เครื่องดนตรีเดี่ยวบรรเลงก่อน แล้ววงดนตรี (Tutti) บรรเลงซ้ำ พบมากในผลงานของ บาค, วิวัลดี, เทเลมันน์ และฮันเดล ซึ่งใช้โครงสร้าง "tutti-solo-tutti-solo-tutti" เพื่อสร้างความสมดุลและความน่าสนใจให้กับบทเพลง ตัวอย่างเทคนิค

เหล่านี้สะท้อนถึงวิวัฒนาการทางดนตรีในยุคบาโรก และช่วยสร้างรากฐานสำคัญให้ดนตรีคลาสสิกยุคต่อมา ซึ่งเป็นการพัฒนาองค์ความรู้ขั้น "รู้พอ" ตามทฤษฎี 5 เกลียวรู้ โดยเชื่อมโยงรายละเอียดทางดนตรีกับบริบททางประวัติศาสตร์

สาระแห่งการเรียนรู้ในขั้น “รู้พอ” เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีไทยและตะวันตกเน้นการสรุปความเข้าใจที่เพียงพอและสามารถประยุกต์ใช้ได้ในชีวิตจริง เช่น การเลือกใช้เพลงไทยในบริบทที่เหมาะสม และ การผสมผสานดนตรีไทยกับวัฒนธรรมอื่น ๆ อย่างเพลงไทยสำเนียงชวาสำหรับดนตรีตะวันตก การเข้าใจโครงสร้างและเทคนิคสำคัญในยุคบาโรก เช่น ฟิเกอร์เบส (Figured Bass) และริทอเนลโล (Ritornello) ช่วยให้ผู้เรียนสามารถนำองค์ความรู้ไปสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยได้ โดยเน้นความเข้าใจแนวคิดและเทคนิคหลัก แทนการจดจำรายละเอียดทุกบทเพลง เพื่อขยายองค์ความรู้และพัฒนาทักษะทางดนตรีต่อไป

ในปัจจุบัน การจัดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพในวิชาดนตรีจำเป็นต้องอาศัยแนวทางที่หลากหลายและครอบคลุมมิติต่าง ๆ ทั้งในด้านเนื้อหา วิธีการ และความเข้าใจผู้เรียนในเชิงลึก **ทฤษฎี 5 เกลียวรู้** ซึ่งประกอบด้วยแนวคิดการเรียนรู้ 5 ขั้น ได้แก่ *รู้จัก รู้ใจ รู้ลึก รู้จริง และรู้พอ* จึงสามารถใช้เป็นกรอบแนวคิดที่มีประโยชน์อย่างยิ่งในการออกแบบการเรียนการสอน โดยเน้นให้ผู้เรียนพัฒนาองค์ความรู้จากการรับรู้ขั้นพื้นฐานไปสู่การประยุกต์ใช้ความรู้อย่างมีวิจารณญาณและเหมาะสมกับบริบทของตนเอง เช่นบริบทการเรียนการสอนดนตรีไทยในปัจจุบันมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยมุ่งเน้นการจัดการเรียนรู้ที่มีระบบและมีประสิทธิภาพเพื่อให้ผู้เรียนได้รับความรู้ที่เท่าเทียมกันทั้งในวิชาสามัญและวิชาเฉพาะ ซึ่งทำให้วิธีการเรียนรู้ดนตรีที่เคยเกิดขึ้นในบ้าน วัด และวังลดลงไป อย่างไรก็ตาม แนวคิดจากการถ่ายทอดดนตรีในสภาพแวดล้อมเหล่านี้ยังสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในระบบการศึกษาปัจจุบัน เพื่อเสริมสร้างความสมบูรณ์และความเข้มข้นในการเรียนการสอนดนตรีไทย (Sutthachit, N., 2019 : 35-51) นอกจากนี้ แนวคิดต่าง ๆ อย่างการนำแนวคิดของคาร์ล ออร์ฟ มาประยุกต์ใช้ เป็น "นิทานดนตรี" เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ในเด็ก หรือการใช้บทเพลงพื้นบ้านอีสานก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการสอนดนตรีไทยและดนตรีต่างประเทศได้อย่างมีประสิทธิภาพ (Jullasawak, P., Jaksira, H., & Kaenamphol, P., 2024 : 117-150 ; Butthongthim, T., Silapachok, T., Kaehun, B., & Sroykudre, C., 2024 : 90-115) ตลอดทั้งทิศทางการพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีในโรงเรียนมัธยมและอุดมศึกษาก็มีความสำคัญ โดยการนำ

เทคโนโลยีและนวัตกรรมใหม่ ๆ มาช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการเรียนการสอนให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้และพัฒนาทักษะได้จริง เช่น การใช้ THONG MODEL และการเรียนรู้ผ่านกระบวนการออกแบบ 5 ขั้นตอน (Srithong, T., 2021 : 75-84; Tissadikun, N., Kosaiyakanont, N., Sukchana, S., Mattayomnant, J., & Ratanaphapamaeteerat, T., 2025: 67-79) รวมถึงการขยายหลักสูตรดนตรีไปสู่ระดับสากล โดยเน้นการพัฒนาให้ผู้เรียนมีทักษะที่เหมาะสมกับการประกอบอาชีพดนตรี (Ditdumrongsakul, T., & Pidokraj, D., 2024 : 50-62) การศึกษาหลักสูตรและการออกแบบการเรียนการสอนที่เหมาะสมกับบริบทของแต่ละสถาบันและชุมชนจึงเป็นสิ่งสำคัญเพื่อให้การเรียนการสอนดนตรีเกิดผลสัมฤทธิ์สูงสุดและเสริมสร้างทักษะที่สามารถนำไปใช้ได้จริงในวิชาชีพ (Phothikawin, T., 2020: 26-40)

สรุป

การใช้ "ทฤษฎี 5 เกลียวรู้" ของรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ เป็นแนวทางในการออกแบบการเรียนรู้วิชาประวัติศาสตร์ดนตรี โดยการนำทฤษฎีนี้มาใช้จะช่วยพัฒนาผู้เรียนให้สามารถเริ่มต้นจากการรับรู้พื้นฐานไปจนถึงการประยุกต์ใช้ความรู้ในระดับที่เหมาะสมและมีประสิทธิภาพ การเรียนรู้ที่เริ่มต้นจากการรู้จักและค่อยๆ พัฒนาต่อไปยังขั้นตอนที่สูงขึ้น ทำให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจและใช้ความรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพในบริบทต่าง ๆ โดยเนื้อหาของบทความแบ่งออกเป็นสองส่วนหลัก คือ การเรียนรู้ตามขั้นตอนของทฤษฎี 5 เกลียวรู้ และการจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีด้วยทฤษฎีนี้ ซึ่งในแต่ละขั้นตอนนั้นมุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีความสามารถในการเชื่อมโยงความรู้จากพื้นฐานไปสู่ความลึกซึ้ง นอกจากนี้มีการยกตัวอย่างการใช้ทฤษฎี 5 เกลียวรู้ในการจัดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรี ทั้งในส่วนของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก เพื่อให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจการประยุกต์ใช้ทฤษฎีได้ง่ายและชัดเจนยิ่งขึ้น สุดท้ายนี้การประยุกต์ใช้ทฤษฎี 5 เกลียวรู้ในการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีจะช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับเนื้อหาและเสริมสร้างทักษะการคิดวิเคราะห์และการแสวงหาความรู้ที่เหมาะสมกับบริบทของผู้เรียนเอง การเรียนรู้แบบนี้จะช่วยให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาความสามารถในการปรับตัว และนำความรู้ไปใช้ในสถานการณ์ต่าง ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และยังเป็นการเสริมสร้างกระบวนการเรียนรู้อย่างเป็นระบบ สอดคล้องกับงานวิจัยที่นำเสนอแนวคิดการศึกษาดนตรีแบบองค์รวม (Holistic Music Education) ในหนังสือ "Music Matters: A New Philosophy of Music Education" ซึ่งเน้น

การบูรณาการความรู้ทางดนตรีทั้งในด้านทฤษฎี การปฏิบัติ ประวัติศาสตร์ และบริบททางวัฒนธรรม เสนอว่าการพัฒนาความรู้ทางดนตรีควรเป็นไปอย่างเป็นขั้นตอนและเชื่อมโยงกับประสบการณ์ของผู้เรียน (Elliott, D. J., 1995 : 121) ซึ่งสอดคล้องกับหลักการของทฤษฎี 5 เกลียวรู้ที่มุ่งพัฒนาผู้เรียนจากการรู้จักไปสู่การประยุกต์ใช้ความรู้ได้อย่างเหมาะสม

บรรณานุกรม

Bampenthan, T. (2012). *Phonkhǭngwithīsǭpprawatsātdontrītawantok bǣpphasomphasānthīmītǭphonkānrīanrūkhǭngnaksưksāpariny atrīwichā‘ēkdontrī:Kranīsưksākānsǭnprawatsātdontrībārok* [Effect of using multiple teaching methods in Western music history for undergraduate students majoring in music: A case study of Baroque music history teaching]. Master's thesis. Chulalongkorn University.

Butthongthim, T., Silapachok, T., Kaehun, B., & Sroykudre, C. (2024). Kānsāngsannawatkamkānrīanrūdontrī Dōichaibotphlēngsumniengphư̄nbān‘īsān [Creation of innovative music education using the Isan folk music song dialect]. *Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University*, 6(2), 90–115.

Ditdumrongsakul, T., & Pidokraj, D. (2024). Thitthānglaksūt Sin-dontrī Nairōng rīanradapmatthayomsưksātǭnplāi [Direction of Art-Music Program in High Schools]. *Mahidol Music Journal,* 7(1), 50–62.

Elliott, D. J. (1995). *Music matters: A new philosophy of music education*. Oxford : Oxford University Press.

Hall, G. (2003). *Associative learning and representation: An introduction to the psychology of learning*. Oxford : Oxford University Press.

Jamnongsarn, S. (2020). *‘Ēkkasānprakǭpkānsǭnrāiwichā Dǭtǭsǭsǭngrǭisip‘et Prawatsātdontrīthai. Sākhāwichāduriyāngkhasātthailæ‘ēchīa* [Teaching materials for course DTS211: History of Thai music. Thai and Asian Music Department]. Bangkok : Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University.

Jullasawak, P., Jaksira, H., & Kaenamphol, P. (2024). Kānphatthanā kitkamdontrī tamnǣokhit khǭngkhān ʻǬfǭ Dōichainithāndontrī phư̄aphatthanākhwāmkhitsāngsan khǭng dekpathomwai [Development of music activities based on Carl Orff's concept using musical stories to develop creative thinking for early childhood]. *Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University,* 6(2), 117–150.

Kanthasiri, K. (2007). *Duriyāngkhasitawantok (bư̄angton)* [Western music theory (basic)]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Laksana, R. (2024). Dontrīrǣkkittipolthāngdontrīčhǣtnaiyukrǣkrim [Early jazz music influence in the initial phase]. *Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University,* 6(1), 37–60.

Laksita, K. (1995). *Čhitwitthayākānrīanrū* [Psychology of learning]. Bangkok: Thammasat University Press.

Nettl, B. (2015). *The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions* 3rd ed. Champaign : University of Illinois Press.

Norsara, P. (2024). Dontrīsāngsansamrap dek čhāk ʻatlakphlēng phư̄nbān thaiphākklāng [Creative music for children from the identity of Central Thai folk songs]. *Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University,* 11(2), 190–204.

Phothikawin, T. (2020). Nǣothāngkānphatthanā kānrīankānsǭn dontrī samrap rōngrīan matthayomsưksā ʻAmphœ̄ Bānglēn Čhangwat Nakhǭnpathom [Guidelines for the development of high school music teaching in Bang Len District, Nakhon Pathom Province]. *The Journal of Pacific Institute of Management Science,* 6(1), 26–38.

Pidokradch, N. (2020). *Tritdīphư̄a kānwičhai lǣsāratthabot dontrī* [Theory for research and music notation]. Lopburi: Nat Duriyang Press.

Pongphat, S. (2010). *Dontrītawantok yuk bārok læ yukkhlāsǭsikǭ* [Baroque and classical Western music]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Rescorla, R. A. (1988). Pavlovian conditioning: It's not what you think it is. *American Psychologist,* 43(3), 151–160.

Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction.* Oxford : Oxford University Press.

Sirikulwattana, S. (2023). Dontrīthai kap kromsomdetphrathep...: Wādūaikhwāmpenthai læ phrarātcha‘amnātnām chūang thotsawat 1980s–2010s [Thai music and Princess Maha Chakri Sirindhorn: Thai identity and royal influence from the 1970s to 2017]. *Journal of History, Chiang Mai University,* 1(1), 113–142.

Srithong, T. (2021). Kānthāi thǭt dontrīthai rūpbǣp ‘Ǭnailai tāmnæokhit THONG MODEL [Transmission of Thai music online based on the THONG MODEL]. *Bansomdej Music Journal,* 3(2), 75–84.

Sutthachit, N. (2019). Prawatdontrīthai sưksā: Mummǭngthāngtritdīkānsưksā [History of Thai music studies: Perspectives of educational theories]. *Journal of The Institute of Culture and Arts, Srinakharinwirot University,* 20(2), 35–51.

Tissadikun, N., Kosaiyakanont, N., Sukchana, S., Mattayomnant, J., & Ratanaphapamaeteerat, T. (2025). Nǣothāngkānčhat kānriankānsǭnrāiwichānawatkam læ theknōlōyī samrap dontrī Witthayālai kān dontrī Mahāwitthayālai rātchaphat Bānsomdetčhaophrayā [Guidelines for organizing the teaching and learning of innovation and technology subjects in music programs at the College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University]. *Bansomdej Music Journal,* 7(1), 67–79.

รำโทนกับมรดกทางวัฒนธรรมและบทบาทในการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ
Ramthon as Cultural Heritage and Its Role in Enhancing the Well-being of the Elderly

จันทนา คชประเสริฐ *1
Jantana Khocprasert *1

บทคัดย่อ

รำโทนเป็นศิลปะพื้นบ้านมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ ทั้งในด้านสุขภาพกาย สุขภาพจิต และปฏิสัมพันธ์ทางสังคม การเคลื่อนไหวตามจังหวะดนตรีช่วยเสริมสมรรถภาพทางกาย ขณะที่องค์ประกอบทางดนตรีช่วยกระตุ้นสมองและลดความเครียด นอกจากนี้ รำโทนยังช่วยให้ผู้สูงอายุมีส่วนร่วมในชุมชน ลดภาวะโดดเดี่ยว อย่างไรก็ตาม รำโทนยังเผชิญความท้าทายในการอนุรักษ์และถ่ายทอดไปสู่คนรุ่นใหม่ บทความนี้เสนอแนวทางปรับตัวของรำโทนให้เข้ากับยุคสมัย เพื่อให้คงอยู่ในสังคมไทยต่อไป

คำสำคัญ: รำโทน / ศิลปะพื้นบ้าน / ผู้สูงอายุ / สุขภาวะ / มรดกทางวัฒนธรรม

Abstract

Ramthon is a traditional Thai folk performance that enhances elderly well-being through physical mental and social engagement. Rhythmic movements improve physical health while musical elements stimulate cognition and reduce stress. Additionally Ramthon fosters community participation and alleviates loneliness. However challenges remain in preserving and transmitting this tradition to younger generations. This article explores adaptation strategies to ensure its sustainability in modern society.

---

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

Received: Mar 16, 2025 / **Revised:** Apr 30, 2025 / **Accepted:** May 6, 2025

Keywords: Ramthon, folk performance, elderly well-being, cultural heritage preservation

บทนำ

“รำโทน” เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านมีบทบาทสำคัญในสังคมไทยมาอย่างยาวนาน โดยเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรี การขับร้อง และท่วงท่าการร่ายรำแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนท้องถิ่น ความโดดเด่นของรำโทนมิได้จำกัดอยู่เพียงแค่ความบันเทิง หากแต่ยังมีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับวิถีชีวิตและประเพณีของชาวไทยในแต่ละยุคสมัย Rojpaisarnkit, K., & Rodjarkpai, Y. (2018 : 112-127) อธิบายว่า ศิลปะแขนงนี้ปรากฏให้เห็นในหลายพื้นที่ของประเทศไทย โดยมีลักษณะเฉพาะแตกต่างกันไปตามบริบททางวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น ทว่าท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมสมัยใหม่ รำโทนต้องเผชิญกับความท้าทายในการดำรงอยู่ อย่างไรก็ตาม กลุ่มผู้สูงอายุยังคงมีบทบาทสำคัญในการสืบทอดและรักษาศิลปะดังกล่าวไว้ให้คงอยู่

ในแง่ของมรดกทางวัฒนธรรม รำโทนจัดอยู่ในกลุ่มมรดกทางวัฒนธรรมจับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage) ซึ่งได้รับการส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่นผ่านกระบวนการเรียนรู้ภายในชุมชน Pongkumpanat, K., (2021: 9) กล่าวถึงบทบาทของศิลปะการแสดงพื้นบ้านเป็นมากกว่าการแสดง แต่ยังทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในสังคม ทั้งยังสะท้อนอัตลักษณ์ของท้องถิ่นผ่านท่วงท่าการรำและบทเพลงมักกล่าวถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และเรื่องราวของชุมชน อย่างไรก็ตาม ด้วยอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์และการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ทำให้รำโทนเริ่มสูญเสียพื้นที่ในชีวิตประจำวันของคนรุ่นใหม่ การอนุรักษ์รำโทนให้คงอยู่จึงต้องอาศัยกลไกของชุมชนเข้มแข็ง รวมถึงแนวทางในการปรับตัวให้สอดคล้องกับยุคสมัย

สังคมไทยกำลังก้าวเข้าสู่สังคมสูงวัยอย่างสมบูรณ์ ส่งผลให้ประเด็นด้านสุขภาวะของผู้สูงอายุได้รับความสนใจเพิ่มขึ้น (Kulprateepunya, K., et al., 2020: 583) ผู้สูงอายุไม่ได้เป็นเพียงผู้สืบทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับรำโทน แต่ยังเป็นกลุ่มประชากรได้รับประโยชน์จากศิลปะการแสดงแขนงนี้ในเชิงสุขภาวะ การเคลื่อนไหวทางกายภาพในกิจกรรมรำโทนช่วยเสริมสร้างสมรรถภาพทางกายของผู้สูงอายุ เช่น การพัฒนากล้ามเนื้อ ความยืดหยุ่นของร่างกาย และระบบไหลเวียนโลหิต นอกจากนี้

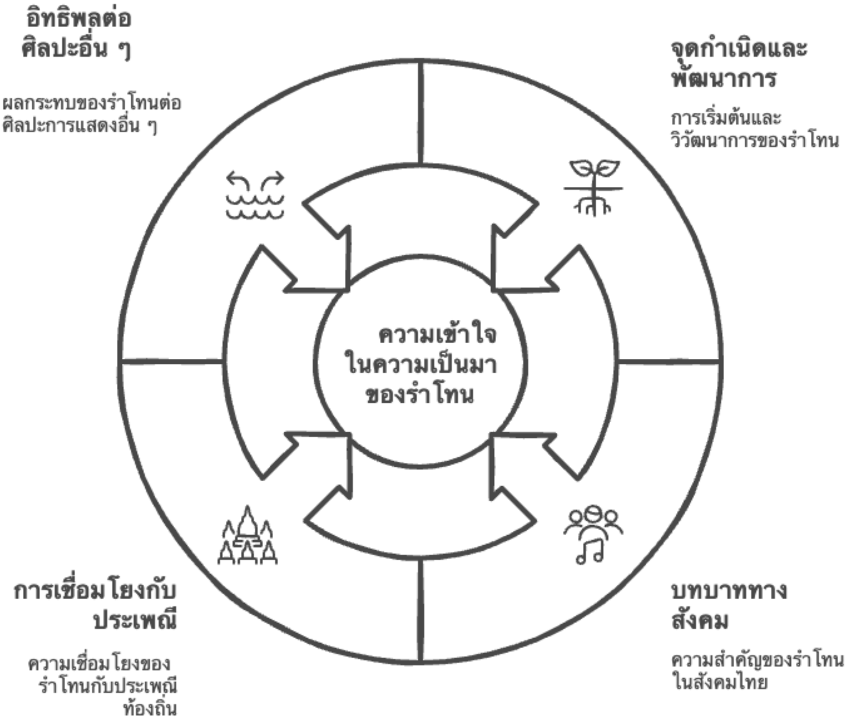
ยังช่วยลดความเสี่ยงของภาวะข้อเสื่อมและกล้ามเนื้ออ่อนแรง ซึ่งเป็นปัญหาสุขภาพพบบ่อยในวัยสูงอายุ (Rojpaisarnkit, K., & Rodjarkpai, Y., 2018: 115-116)

ในมิติของสุขภาวะทางจิตใจ การเข้าร่วมกิจกรรมรำโทนช่วยลดความเครียดและภาวะซึมเศร้า เสริมสร้างสมาธิ และกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของสังคม ผู้สูงอายุมีส่วนร่วมในกิจกรรมศิลปะการแสดงพื้นบ้าน มีระดับความพึงพอใจในชีวิตและความมั่นคงทางอารมณ์สูงกว่ากลุ่มไม่มีส่วนร่วมในกิจกรรมทางวัฒนธรรม ในขณะเดียวกันการเข้าร่วมกิจกรรมศิลปะพื้นบ้านสามารถเสริมสร้างปฏิสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างผู้สูงอายุกับคนในชุมชน ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญช่วยลดภาวะโดดเดี่ยวและสนับสนุนการดำเนินชีวิตอย่างมีคุณภาพ

บทความนี้มีเป้าหมายเพื่อศึกษาบทบาทของรำโทนในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมมีศักยภาพในการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ โดยมุ่งเน้นการเชื่อมโยงรำโทนกับแนวคิดด้านสุขภาวะทั้งทางกาย จิตใจ และสังคม ตลอดจนแนวทางในการอนุรักษ์และพัฒนารำโทนให้เป็นกิจกรรมสามารถสร้างประโยชน์แก่สังคมไทยในอนาคต

1. ความเป็นมาของรำโทนในบริบทของวัฒนธรรมไทย

รำโทนเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของไทยที่มีต้นกำเนิดจากชุมชนท้องถิ่นโดยเฉพาะในภาคกลางและภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย มีลักษณะสำคัญคือการใช้ กลองโทน เป็นเครื่องดนตรีหลักในการให้จังหวะควบคู่ไปกับการร้องและการร่ายรำ ซึ่งสะท้อนถึงวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของคนไทยในอดีต นวลรวี จันทร์ลุน (Junloon, N., 2005: 38) อธิบายว่าการแสดงรำโทนในอดีตเป็นนิยมแพร่หลายและมีบทบาทสำคัญในประเพณีของชุมชน



ภาพที่ 1 ความเป็นมาของรำโทนในบริบทของวัฒนธรรมไทย
(ที่มา : Khocprasert, J., 2025)

เมื่อกล่าวถึงพัฒนาการของรำโทนพบว่า ศิลปะการแสดงพื้นบ้านแขนงนี้ได้รับอิทธิพลจากวิถีชีวิตของชุมชนไทยนิยมจัดกิจกรรมร่วมกันในงานบุญ งานเทศกาล และงานรื่นเริง โดยรูปแบบของรำโทนในแต่ละภูมิภาคมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับลักษณะของดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่นั้น ๆ อธิบายว่ารำโทนในแต่ละภูมิภาคมีการผสมผสานเอกลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างกัน เช่น ภาคเหนือมีจังหวะเน้นความอ่อนช้อย ในขณะที่ภาคอีสานมีการเคลื่อนไหวที่กระฉับกระเฉงมากขึ้น (Junloon, N., 2005: 186)

นอกจากความสำคัญในเชิงวัฒนธรรมแล้ว รำโทนยังมีบทบาทสำคัญในสังคมไทยมาตั้งแต่อดีต โดยเฉพาะในช่วงเทศกาลสำคัญ เช่น งานสงกรานต์ งานทำบุญประจำปี ซึ่งเป็นโอกาสที่ชุมชนได้รวมตัวกันเพื่อสร้างความสามัคคี การละเล่นรำโทนเป็นเครื่องมือช่วยเชื่อมโยงผู้คนในสังคมให้เกิดความสัมพันธ์แน่นแฟ้นและ

สร้างความกลมเกลียวในชุมชน (Chamnian, M., Chamnian, K., Mukharak, T., Boonkwan, S., Panasri, Y., & Thepnarong, W., 2022: 53)

ภาพที่ 2 รำโทนในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้
(ที่มา : Khocprasert, J., 2025)

2.1 ความหมายของมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage) ตามกรอบแนวคิดของยูเนสโก องค์การยูเนสโก (UNESCO) ได้ให้คำนิยาม "มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้" หรือ Intangible Cultural Heritage (ICH) ว่าเป็นแนวปฏิบัติ การแสดงออก ความรู้ และทักษะที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการสร้างอัตลักษณ์และความต่อเนื่องของชุมชน (Wulf, C., 2025: 569) มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงวัตถุสิ่งของ แต่ยังหมายถึงองค์ความรู้และศิลปะแขนงต่าง ๆ ที่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันของผู้คน โดยยูเนสโกได้กำหนดหมวดหมู่หลัก 5 ประการ ได้แก่ ประเพณีปากเปล่าและการแสดงออก ศิลปะการแสดง แนวปฏิบัติทางสังคม และเทศกาล ความรู้และแนวปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล และงานหัตถกรรมดั้งเดิม ซึ่งรำโทนจัดอยู่ในหมวดศิลปะการแสดงและแนวปฏิบัติทางสังคมและประเพณี เนื่องจากเป็นศิลปะพื้นบ้านที่อาศัยกระบวนการถ่ายทอดผ่านการปฏิบัติจริงและมีบทบาทสำคัญในวิถีชีวิตของชุมชนไทย

2.2 รำโทนในฐานะศิลปะที่ได้รับการส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่น รำโทนเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงที่ไม่ได้ถูกบันทึกในตำราอย่างเป็นทางการ แต่ได้รับการถ่ายทอดผ่านกระบวนการเรียนรู้โดยตรงจากรุ่นสู่รุ่น ผ่านการมีส่วนร่วมของ

ชุมชนและครอบครัว (Srichuangchote, D., 2023 : 141) ในอดีต การเรียนรู้รำโทนดำเนินไปในลักษณะปากเปล่าและประสบการณ์ตรง เด็กและเยาวชนเรียนรู้โดยการเฝ้าดูและฝึกฝนร่วมกับผู้ใหญ่ในงานเทศกาลและประเพณี นอกจากนี้ วัดและศูนย์วัฒนธรรมในบางพื้นที่ยังมีบทบาทสำคัญในการเป็นศูนย์กลางของการสืบทอดรำโทน

2.3 การอนุรักษ์และสืบทอดรำโทนในชุมชนท้องถิ่น การอนุรักษ์รำโทนให้คงอยู่ในสังคมไทยจำเป็นต้องอาศัยแนวทางที่เป็นระบบและได้รับความร่วมมือจากหลายภาคส่วน แนวทางหนึ่งที่ได้รับการยอมรับคือ การบูรณาการรำโทนเข้าสู่หลักสูตรการศึกษา เพื่อให้เด็กและเยาวชนได้เรียนรู้ศิลปะพื้นบ้านผ่านกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์ นอกจากนี้ การสนับสนุนจากภาครัฐและองค์กรวัฒนธรรมในระดับท้องถิ่นและระดับชาติยังเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างนโยบายและงบประมาณเพื่อส่งเสริมการอนุรักษ์รำโทนให้มีความยั่งยืน

2.4 ปัจจัยที่ทำให้รำโทนเผชิญกับความเสี่ยงในการสูญหาย แม้ว่ารำโทนมีคุณค่าทางวัฒนธรรมและสังคม แต่ก็ต้องเผชิญกับปัจจัยหลายประการอาจทำให้เกิดความเสี่ยงต่อการสูญหาย หนึ่งในปัจจัยหลักคือ กระแสโลกาภิวัตน์และวัฒนธรรมร่วมสมัย ซึ่งทำให้คนรุ่นใหม่ให้ความสนใจกับดนตรีและการแสดงที่มีรูปแบบทันสมัยมากกว่าศิลปะพื้นบ้าน นอกจากนี้ การขาดครูเพลงและนักแสดงพื้นบ้านสามารถถ่ายทอดองค์ความรู้เป็นอีกหนึ่งอุปสรรคสำคัญ เนื่องจากผู้เชี่ยวชาญด้านรำโทนส่วนใหญ่อยู่ในวัยสูงอายุและมีจำนวนน้อยลงในแต่ละปี

3. บทบาทของรำโทนต่อสุขภาวะของผู้สูงอายุ

การเข้าสู่สังคมสูงวัยอย่างสมบูรณ์ของประเทศไทยทำให้ประเด็นด้านสุขภาวะของผู้สูงอายุได้รับความสนใจเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง นอกจากมาตรการด้านสาธารณสุขแล้ว ศิลปะและวัฒนธรรมพื้นบ้านยังมีบทบาทสำคัญในการเสริมสร้างสุขภาวะของผู้สูงอายุ ทั้งในเชิงร่างกาย จิตใจ และสังคม รำโทนในฐานะศิลปะการแสดงพื้นบ้านของไทยเป็นหนึ่งในกิจกรรมสามารถช่วยส่งเสริมคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุได้อย่างรอบด้าน ไม่เพียงแต่เป็นเครื่องมือในการคงไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรม แต่ยังเป็นกิจกรรมเอื้อต่อการเสริมสร้างสุขภาวะโดยรวมของผู้สูงอายุ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ในมิติต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

3.1 การเคลื่อนไหวในรำโทนกับสุขภาวะทางกายของผู้สูงอายุ สุขภาวะทางกายของผู้สูงอายุเป็นปัจจัยสำคัญส่งผลต่อคุณภาพชีวิตโดยรวม รำโทน

สามารถเป็นอีกกิจกรรมส่งเสริมการออกกำลังกายโดยไม่สร้างแรงกระแทกรุนแรงต่อร่างกาย ซึ่งเหมาะสมกับผู้สูงอายุที่ต้องการรักษาความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อและข้อต่อ

3.1.1 การร้องเพลงรำโทนและการสร้างปฏิสัมพันธ์ทางสังคม รูปแบบโต้ตอบในเพลงรำโทนกับการสื่อสารของผู้สูงอายุ หนึ่งในลักษณะเด่นของเพลงรำโทน คือโครงสร้างการร้องแบบรูปแบบโต้ตอบ ซึ่งเป็นการขับร้องแบบโต้ตอบระหว่างผู้ร้องนำและกลุ่มผู้ร้องรับ ซึ่งรูปแบบนี้เป็น ลักษณะทางดนตรีช่วยเสริมสร้างปฏิสัมพันธ์และการสื่อสารในกลุ่มผู้สูงอายุ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ในบริบทของชุมชนผู้สูงอายุ การร้องแบบรูปแบบโต้ตอบ ช่วยให้ผู้สูงอายุมีปฏิสัมพันธ์กันผ่านเสียงดนตรี โดยไม่จำเป็นต้องมีทักษะการร้องเพลงขั้นสูง การตอบโต้ทางเสียง กระตุ้นการรับฟังและความจำ ทำให้ผู้สูงอายุรู้สึกมีส่วนร่วมกับกลุ่ม

ภาพที่ 3 การเรียนรู้ขับร้องเพลงรำโทน (การแสดงพฤฒพลังชาวบางแสน)
(ที่มา : Anukul, T., 2025)

กระบวนการฝึกการขับร้องและรำโทน แสดงให้เห็นว่าผู้สูงอายุสามารถ แลกเปลี่ยนบทบาทระหว่างชายและหญิง เป็นการฝึกปฏิสัมพันธ์ทางสังคมอย่างเป็นธรรมชาติ สะท้อนให้เห็นถึงการสื่อสารระหว่างผู้สูงอายุผ่านบทเพลง บทเพลงรำโทนที่ใช้ในกิจกรรมนี้เป็นผลงานสร้างสรรค์ใหม่โดยคณะเพชรน้ำหนึ่ง ซึ่ง

ปรับรูปแบบการขับร้องจากการร้องพร้อมกันเป็นลักษณะโต้ตอบระหว่างชายและหญิง เพื่อเสริมความน่าสนใจ

3.1.2 โครงสร้างเพลงรำโทนเอื้อต่อการมีส่วนร่วมของกลุ่ม จากการวิเคราะห์ โน้ตเพลงรำโทน พบว่าโครงสร้างเพลงมีลักษณะ สั้น กระชับ และใช้โน้ตเสียงกลางถึงต่ำ ซึ่งเหมาะสำหรับการร้องของผู้สูงอายุอาจมีข้อจำกัดทางเสียง

ตัวอย่างเพลงรำโทนที่มีการร้องตอบโต้

(ชาย) ชักชวน สาวงาม มาเล่นฟ้อนรำถวายหลวงพ่อ
(หญิง) อนิจจา รูปหล่อ คิ้วต่อ คิ้วต่อ ข้างเดียว
(ชาย) เอาเรืออีโป่ง เข้ามารับ (หญิง) ชาละว้า
(ชาย) ขากลับเข้าไวน้ำเชี่ยว ฉันรักเธอคนเดียว <u>*น้ำเชี่ยวยังอุตสาห์พายมา*</u> *(ซ้ำ)*

เพลงรำโทน คณะเพชรน้ำหนึ่ง

- - - -	- ชัก - ชวน	- - - -	- สาว–งาม	- มา -เล่น	- ฟ้อน -รำ	- - - ถวาย	- หลวง-พ่อ
- - - -	- ล - ฟ	- - - -	- ล - ฟ	- ม - มด	- ล - ฟ	- - - มฟ	- ม - มด
- - - -	- - อนิจจา	- - - -	- รูป -หล่อ	- - - -	- คิ้ว - ต่อ	- คิ้ว – ต่อ	- ข้าง-เดียว
- - - -	- - ลดท	- - - -	- ด - ล	- - - -	- ท - ม	- ท - ม	- ฟม - ฟ
- - - -	- เอา – เรือ	- อี - โป่ง	- เข้ามารับ	- ชา ละว้า	- ขา - กลับ	- เข้า - ไว	- น้ำ–เชี่ยว
- - - -	- ม - ม	- ม - ม	- มฟล	- ล ล ล	- ล - ม	- ล - ฟ	- ม - มด
- - - -	- - - ฉัน	- รัก - เธอ	- คน-เดียว	- - - น้ำ	- - - เชี่ยว	- ยังอุตสาห์	- พ่าย - มา
- - - -	- - - ล	- ด - ท	- ด - ล	- - - ซท	- - - ฟม	- ฟ ฟ ม	- ฟ - ฟ
- - - น้ำ	- - - เชี่ยว	- ยังอุตสาห์	- พ่าย -มา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซท	- - - ฟม	- ฟ ฟ ม	- ฟ - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงและการวิเคราะห์

จังหวะมีความสม่ำเสมอ (Simple Meter) ทำให้ผู้สูงอายุสามารถร้องตอบกันได้อย่างเป็นธรรมชาติ โดยกลุ่มโน้ตใช้พบในทำนองขับร้องเพลงรำโทน ได้แก่ โน้ตเสียง มี ฟา ซอล ลา โด และที จากโน้ตเสียงทำนองดังกล่าว พบเสียง “มี” “ฟา” “ลา” และเสียง “โด” เป็นเสียงพบมากที่สุด และพบในส่วนขึ้นต้นของทำนองเพลง ท่อนร้องรับมีโครงสร้างซ้ำๆ (Repetitive Structure) ช่วยให้แม้แต่ผู้สูงอายุที่ไม่เคยฝึกร้องเพลงมาก่อนก็สามารถเข้าร่วมได้

รูปแบบการโต้ตอบนี้ ช่วยกระตุ้นความจำและทำให้เกิดการสื่อสารภายในกลุ่ม เมื่อเปรียบเทียบกับการสนทนาในชีวิตประจำวัน เห็นได้เนื้อหาของบทเพลงที่มีการโต้ตอบกัน ทำให้ผู้สูงอายุมีส่วนร่วมกับบทสนทนาในรูปแบบเสียงเพลง ซึ่งช่วยให้เกิดปฏิสัมพันธ์ได้อย่างต่อเนื่อง

3.2 ผลกระทบของรำโทนต่อสุขภาวะทางจิตใจและอารมณ์

การขับร้องและการรำมีบทบาทสำคัญต่อสุขภาวะทางจิตใจของผู้สูงอายุ โดยเฉพาะรำโทนซึ่งเป็นศิลปะพื้นบ้านมีองค์ประกอบของเสียงดนตรี การขับร้องและการเคลื่อนไหวสัมพันธ์กัน การมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีช่วยส่งเสริมอารมณ์เชิงบวก ลดความเครียด และกระตุ้นสมองในด้านความจำและการเรียนรู้ การร้องเพลงรำโทนมีโครงสร้างจังหวะและระดับเสียงเฉพาะตัว ช่วยให้ผู้สูงอายุเกิดความรู้สึกสนุกสนาน ผ่อนคลาย และสามารถสื่อสารผ่านเสียงดนตรีได้อย่างมีความหมาย (Rojpaisarnkit, K., & Rodjarkpai, Y. 2018: 114)

3.2.1 ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะและระดับเสียงของเพลงรำโทนกับอารมณ์ของผู้สูงอายุ เสียงดนตรีมีผลต่อสมองและอารมณ์ของมนุษย์ โดยเฉพาะระดับเสียงและจังหวะของเพลงรำโทนออกแบบมาเพื่อให้ผู้ร่วมกิจกรรมสามารถเข้าร่วมการร้องและรำได้อย่างเป็นธรรมชาติ

จากการวิเคราะห์โน้ตเพลงรำโทน พบว่า โครงสร้างของทำนองเพลงรำโทนมีการผันเสียงสอดคล้องกับวรรณยุกต์ของภาษาไทย ซึ่งช่วยให้ผู้สูงอายุสามารถรับรู้และแสดงออกทางอารมณ์ได้ง่ายขึ้น

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์คำร้องเพลงรำโทน (การแสดงพฤฒพลังชาวบางแสน)

เสียงวรรณยุกต์	จำนวนคำที่พบ	จำนวนโน้ตที่พบ	โน้ตที่พบบ่อยที่สุด (มาก-น้อย)
เสียงสามัญ	84	101	ฟ ท ด ม ล
เสียงเอก	24	26	ล ฟ ด ท ม
เสียงโท	62	63	ม ฟ ด ล มด
เสียงตรี	48	50	ล ท ม ซ ฟ
เสียงจัตวา	40	46	ล ม ฟ ด ซ

จากตารางที่ได้วิเคราะห์ พบว่า โน้ตพบบ่อยที่สุดในทุกเสียงวรรณยุกต์คือ "ล" ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า โน้ต "ล" มีบทบาทสำคัญในโครงสร้างของเพลงรำโทน และเป็นพื้นฐานในการขับร้อง นอกจากนี้ โน้ต "ฟ" และ "ด" ก็ปรากฏบ่อยในหลายเสียงวรรณยุกต์ แสดงให้เห็นว่าเพลงรำโทนมีการใช้โน้ตช่วยสร้างสมดุลของระดับเสียงและรองรับการขับร้องได้ง่ายขึ้น โดยเฉพาะสำหรับผู้สูงอายุมีช่วงเสียงจำกัด

เมื่อพิจารณาตามประเภทของเสียงวรรณยุกต์ พบว่า เสียงสามัญมีโน้ตกระจายตัวค่อนข้างสมดุลระหว่าง "ฟ" "ท" "ด" "ม" และ "ล" ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเสียงสามัญมีบทบาทสำคัญในการสร้างความต่อเนื่องของบทเพลง ในขณะ เสียงเอกมีการใช้โน้ต "ล" และ "ฟ" มากที่สุด ซึ่งอาจช่วยให้การร้องเพลงในเสียงเอกมีความราบรื่นและเป็นธรรมชาติ ส่วน เสียงโท มีโน้ต "ม" ปรากฏมากที่สุด ซึ่งแสดงถึงการเน้นเสียงและความหนักแน่นในบางวลีของเพลง ขณะ เสียงตรีและจัตวา มีโน้ต "ล" และ "ม" ปรากฏบ่อย ซึ่งอาจบ่งชี้ว่ามีการใช้เสียงสูงเพื่อเพิ่มมิติทางอารมณ์ของบทเพลง

ในด้านของโครงสร้างคำ พบว่า เสียงสามัญมีจำนวนคำพบมากที่สุด ซึ่งหมายความว่า โครงสร้างของเพลงรำโทนใช้เสียงสามัญเป็นพื้นฐานหลัก และช่วยให้การขับร้องเป็นไปอย่างเป็นธรรมชาติ ขณะที่เสียงโทและตรีมีจำนวนคำใกล้เคียงกัน แสดงให้เห็นว่ามีการใช้เสียงที่มีน้ำหนักเพื่อเพิ่มความน่าสนใจและความไพเราะของบทเพลง นอกจากนี้เสียงจัตวาถูกใช้ในปริมาณต่ำที่สุด ซึ่งอาจแสดงว่าเสียงจัตวาถูกใช้เพื่อเน้นจุดสำคัญของเพลง เช่น การลงจังหวะหรือการสร้างจุดเด่นของเนื้อร้อง

โดยสรุป เพลงรำโทนถูกออกแบบให้รองรับโครงสร้างเสียงวรรณยุกต์ของภาษาไทย โดยเน้นเสียงสามัญเป็นหลัก และใช้เสียงโทและตรีเพื่อเพิ่มความหลากหลายของอารมณ์และการแสดงออก โน้ต "ล" และ "ฟ" เป็นโน้ตที่พบบ่อยที่สุด ซึ่งอาจบ่งชี้ว่าเป็นโครงสร้างหลักของทำนองที่ช่วยให้เพลงสามารถขับร้องได้ง่าย นอกจากนี้ การใช้เสียงโทและตรีในบางส่วนของเพลงช่วยเพิ่มความน่าสนใจและมิติเชิงอารมณ์ของบทเพลง ขณะที่เสียงจัตวาถูกใช้เพื่อเน้นจุดสำคัญของเพลง

3.2.2 บทบาทของรำโทนในการลดภาวะซึมเศร้าและเสริมสร้างความมั่นใจ ภาวะซึมเศร้าเป็นปัญหาสำคัญในกลุ่มผู้สูงอายุ โดยเฉพาะผู้ที่มีภาวะ

โดดเดี่ยวทางสังคม การเข้าร่วมกิจกรรมรำโทนช่วยให้ผู้สูงอายุได้รับการกระตุ้นทางอารมณ์ผ่านเสียงดนตรีและการเคลื่อนไหว

การเปลี่ยนระดับเสียงในรำโทนทำให้ผู้สูงอายุ สามารถแสดงออกทางอารมณ์ผ่านเสียงเพลงได้อย่างเป็นธรรมชาติ จังหวะสม่ำเสมอของเพลงรำโทนช่วยให้ ผู้สูงอายุรู้สึกปลอดภัยและมั่นใจในเสียงของตัวเอง การฝึกขับร้องซ้ำ ๆ ในโครงสร้างเพลงรำโทน ช่วยให้ผู้สูงอายุเรียนรู้ได้ง่ายขึ้น และลดความรู้สึกกลัวความผิดพลาด

ภาพที่ 4 การแสดงพฤฒพลังชาวบางแสน ต่อสาธารณชน
(ที่มา : Anukul, T., 2025)

ภาพจากกิจกรรมแสดงให้เห็นว่า การฝึกฝนการขับร้องและรำโทนช่วยเสริมสร้างความมั่นใจในตนเองของผู้สูงอายุ เมื่อผู้สูงอายุได้รับการยอมรับจากผู้ชมและสามารถแสดงออกทางดนตรีได้อย่างอิสระ

3.3 ความสัมพันธ์ระหว่างรำโทนกับปฏิสัมพันธ์ทางสังคมของผู้สูงอายุ

รำโทนเป็นมากกว่าศิลปะการแสดงพื้นบ้าน แต่ยังเป็นสื่อกลางสำคัญที่ช่วยเสริมสร้างปฏิสัมพันธ์ทางสังคมของผู้สูงอายุ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของสังคมไทยให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ในชุมชน ผู้สูงอายุที่เข้าร่วมกิจกรรมรำโทนมีโอกาสพบปะสังสรรค์กับเพื่อนฝูง ได้รับการยอมรับจากสังคม และสามารถ

สร้างเครือข่ายความสัมพันธ์ใหม่ ๆ ซึ่งช่วยลดภาวะโดดเดี่ยวและเสริมสร้างความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน

3.3.1 บทบาทของรำโทนในการเสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้สูงอายุ การเข้าร่วมกิจกรรมรำโทนช่วยให้ผู้สูงอายุสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นผ่านทั้งการขับร้องและการร่ายรำ ลักษณะของกิจกรรมต้องอาศัยความร่วมมือและการตอบสนองต่อจังหวะดนตรี ทำให้ผู้สูงอายุสามารถ สื่อสารกันผ่านภาษากายและเสียงดนตรี นอกจากนี้ การฝึกซ้อมและการแสดงร่วมกันยังช่วยให้เกิดความผูกพันระหว่างผู้เข้าร่วมกิจกรรม

ภาพที่ 5 การรำพร้อมขับร้องของผู้สูงอายุ
(ที่มา : Anukul ,T., 2025)

จากภาพกิจกรรม (เรียนรู้การรำพร้อมขับร้อง) แสดงให้เห็นว่าผู้สูงอายุมีปฏิสัมพันธ์กันมากขึ้นเมื่อเข้าร่วมกิจกรรมเป็นกลุ่ม ผู้สูงอายุไม่เพียงแต่เรียนรู้การรำโทนเท่านั้น แต่ยังช่วยเหลือกันในระหว่างการฝึกซ้อม ส่งเสริมให้เกิดบรรยากาศของความร่วมมือและความสามัคคี การฝึกซ้อมรำโทนในกลุ่มผู้สูงอายุมีลักษณะของการเรียนรู้ร่วมกันและสนับสนุนกัน ซึ่งช่วยให้เกิดความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นขึ้นภายในชุมชน การร่วมกิจกรรมเป็นหมู่คณะยังช่วยกระตุ้นให้เกิดการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและการช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ทำให้ผู้สูงอายุรู้สึกว่าตนเองมีบทบาทและมีคุณค่าในกลุ่ม

3.3.2 การมีส่วนร่วมของเยาวชนและผลกระทบต่อคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ นอกจากการฝึกซ้อมของกลุ่มผู้สูงอายุแล้ว ยังมีการส่งเสริมให้เยาวชนได้เข้าร่วมกิจกรรมรำโทนร่วมกับผู้สูงอายุ ผ่านกิจกรรมที่จัดขึ้นเพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนระหว่างวัย ซึ่งเป็นโอกาสสำคัญช่วยให้ทั้งสองกลุ่มเรียนรู้ซึ่งกันและกัน เยาวชนเข้าร่วมกิจกรรมไม่เพียงแต่ได้เรียนรู้ท่วงท่าการรำและบทเพลงรำโทน แต่ยังได้รับรู้ถึงคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมจากผู้สูงอายุโดยตรง

ภาพที่ 6 การเรียนรู้การรำประกอบเพลงรำโทนของผู้สูงอายุและเยาวชน
(ที่มา : Anukul, T., 2025)

การมีส่วนร่วมของเยาวชนในกิจกรรมเหล่านี้ทำให้ผู้สูงอายุรู้สึกได้รับการยอมรับและเห็นคุณค่าของตนเองมากขึ้น การสื่อสารและการทำกิจกรรมร่วมกันช่วยลดช่องว่างระหว่างวัย และส่งเสริมให้เกิดความเข้าใจซึ่งกันและกันภายในชุมชน กิจกรรมเหล่านี้ไม่เพียงแต่ช่วยส่งเสริมสุขภาวะทางสังคมของผู้สูงอายุเท่านั้น แต่ยังช่วยสร้างความตระหนักรู้ให้กับคนรุ่นใหม่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

สรุป

รำโทนเป็นศิลปะพื้นบ้านที่มีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ ทั้งในมิติของสุขภาพกาย สุขภาพจิต และปฏิสัมพันธ์ทางสังคม

การเคลื่อนไหวในรำโทนช่วยให้ผู้สูงอายุได้ออกกำลังกายอย่างต่อเนื่องและเป็นธรรมชาติ ลดความเสี่ยงต่อภาวะข้อยึดติดและส่งเสริมการทรงตัว ขณะโครงสร้างทางดนตรีของเพลงรำโทน ซึ่งประกอบด้วยท่วงทำนองและการเปลี่ยนแปลงของระดับเสียง มีส่วนช่วยกระตุ้นสมองและส่งเสริมอารมณ์เชิงบวก อีกทั้งกิจกรรมรำโทนยังเปิดโอกาสให้ผู้สูงอายุได้พบปะสังสรรค์ เสริมสร้างความสัมพันธ์ในชุมชนและลดภาวะโดดเดี่ยวทางสังคม

รำโทนสามารถเป็นเครื่องมือในการพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุอย่างเป็นองค์รวม ในแง่ของสุขภาพกาย การรำโทนเป็นกิจกรรมเหมาะสมกับความสามารถของผู้สูงอายุ ไม่ต้องใช้แรงมากเกินไป แต่ช่วยกระตุ้นระบบไหลเวียนโลหิตและความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อ สำหรับสุขภาวะทางจิตใจ ดนตรีมีลักษณะจังหวะซ้ำ ๆ และการเปลี่ยนแปลงของระดับเสียงสามารถช่วยปรับอารมณ์ให้สดชื่นและลดความเครียดได้ ในขณะเดียวกัน การมีส่วนร่วมในกลุ่มรำโทนช่วยให้ผู้สูงอายุรู้สึกมีคุณค่า มีบทบาทในสังคม และเกิดความภาคภูมิใจสามารถถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมให้กับเยาวชน

รำโทนมีข้อดีหลายประการในการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ มีความท้าทายในด้านการอนุรักษ์และการต่อยอดให้เหมาะสมกับบริบทปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงของค่านิยมและอิทธิพลของวัฒนธรรมร่วมสมัยส่งผลให้เยาวชนในปัจจุบันให้ความสนใจต่อรำโทนน้อยลง หากไม่มีการปรับตัวให้สอดคล้องกับยุคสมัยอาจทำให้รำโทนเสี่ยงต่อการสูญหายไปในอนาคต ดังนั้นควรมีการพัฒนาแนวทางใหม่ ๆ ในการถ่ายทอดรำโทนให้เข้ากับความสนใจของคนรุ่นใหม่ และการนำรำโทนไปบูรณาการกับดนตรีร่วมสมัย หรือการใช้เทคโนโลยีดิจิทัลเพื่อเผยแพร่และส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้

บรรณานุกรม

Chamnian, M., Chamnian, K., Mukharak, T., Boonkwan, S., Panasri, Y., & Thepnarong, W. (2022). nǣothāng kān ʻanurak lǣ sāngsan nư̄arōng lǣ thā ram kān ram thōn nok phi thit phư̄a songsœ̄m kānthōngthīeo dōi chumchon [Guidelines for conserving and creating Ramtone Nokphithid dancing to promote community-based tourism.]. *Journal of Humanities, Naresuan University,* 19(3), 62-72. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JournalGradVRU/article/view/208250

Junloon, N. (2005). *phatthanākān læ nāttaya lak khō̜ng ram thōn čhangwat Nakhō̜n Rātchasīmā* [Development and dance characteristics of rum-tone performance in Nakhon Ratchasima]. Master’s thesis. Chulalongkorn University. https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/7527

Kulprateepunya, K., Asawamethakul, W., Thasanor, P., Saeloo, C., Phisaiphan, P., & Namwong, A. (2020). sathānakān phāwa sukkhaphāp khō̜ng phūsūng ʻāyu nai sangkhom Thai [Health status of elderly in Thai society.]. *UMTPOLY Journal,* 17(2), 581–594. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/umt-poly/article/view/246299/166826

Pongkumpanat, K. (2021). krabūankān fūnfū sinlapa kān sadǣng phūnbān [The revitalization process of folk performing arts.]. *Institute of Culture and Arts Journal,* 22(2), 9-18. https://so02.tci thaijo.org/index.php/jica/article/view/246174

Rojpaisarnkit, K., & Rodjarkpai, Y. (2018). suk phāwa phūsūng ʻāyu thī ʻāsai yū nai khēt mư̄ang læ khēt chonnabot khō̜ng prathēt Thai [Well-being of the Elderly living in Urban and Rural Areas of Thailand.]. *The Public Health Journal of Burapha University,* 13(1), 114-124. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/phjbuu/article/view/111273

Srichuangchote, D. (2023). kānsāng nawattakam nai kān ʻanurak læ sūpthō̜t phlēng ram thōn mō̜radok thāng phūmpanyā thō̜ngthin khō̜ng ʻamphœ̄ phanom thūan čhangwat Kānčhanaburī [Creating innovation for conservation and perpetuation of Ramtone song, a heritage of local wisdom of Phanomthuan District, Kanchanaburi Province.]. *Journal of Mani Chettha Ram Wat Chommani,* 6(6), 135-143. https://so07.tci-thaijo.org/index.php/JMCR/article/view/3776

Wulf, C. (Ed.). (2025). *Handbook on intangible cultural practices as global strategies for the future: Twenty years of the UNESCO Convention on safeguarding intangible cultural heritage*. Cham : Springer Nature Switzerland AG. https://doi.org/10.1007/978-3-031-72123-6

การพัฒนาดนตรีในบริบทของภาคใต้: วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา
An Examination of Community Music Development: A Case Study of the Songkhla Youth Winds

ภูษิต สุวรรณมณี *1
Pusit Suwanmanee *1

บทคัดย่อ

การพัฒนาดนตรีภาคใต้ของไทยได้รับอิทธิพลจากบริบททางสังคม วัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ของพื้นที่ วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลาเป็นหนึ่งในตัวอย่างสำคัญของการพัฒนาดนตรีระดับชุมชนที่ช่วยส่งเสริมการเรียนรู้ดนตรีของเยาวชน ตลอดจนสร้างความเข้มแข็งให้กับเครือข่ายดนตรีท้องถิ่น บทความนี้มุ่งศึกษากระบวนการพัฒนา บทบาทและผลกระทบของวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลาต่อชุมชนในบริบทของดนตรีภาคใต้ รวมถึงบทบาทสำคัญในการพัฒนาทักษะทางดนตรีของเยาวชน โดยมีระบบการฝึกซ้อมและถ่ายทอดความรู้ผ่านกระบวนการเรียนการสอนที่เป็นระบบ นอกจากนี้วงยังทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางในการอนุรักษ์และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทย โดยการนำเสนอเพลงพื้นบ้านร่วมกับดนตรีร่วมสมัยเพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก

ในแง่ของผลกระทบต่อชุมชน วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลามีบทบาทในการสร้างความสามัคคีและความภาคภูมิใจในท้องถิ่น ผ่านกิจกรรมทางดนตรีที่เปิดโอกาสให้เยาวชนและประชาชนทั่วไปมีส่วนร่วมทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับประเทศ ทั้งยังช่วยส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์และกระตุ้นให้เกิดความสนใจดนตรีมากขึ้น กลุ่มเยาวชนส่งผลให้เกิดความยั่งยืนทางดนตรี บทความนี้ชี้ให้เห็นว่าการพัฒนาดนตรีในภาคใต้โดยเฉพาะบริบทของวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลาไม่เพียงเป็นการเสริมสร้างศักยภาพของเยาวชนเท่านั้นแต่ยังเป็นปัจจัยสำคัญ

* corresponding author, email: posit.su@skru.ac.th
[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
[1] Lecturer in Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University

Received: Mar 28, 2025 / **Revised:** May 8, 2025 / **Accepted:** May 13, 2025

ในการรักษาวัฒนธรรมดนตรีภาคใต้ของไทย ช่วยสร้างเครือข่ายดนตรีที่แข็งแกร่งและส่งเสริมความยั่งยืนของดนตรีชุมชนในระยะยาว

คำสำคัญ : วงดุริยางค์เครื่องลม / ดนตรีชุมชน / เยาวชนดนตรี

Abstract

The development of southern Thai music is influenced by the social, cultural, and historical context of the area. The Songkhla Youth Winds is one of the important examples of community-level music development that promotes youth musical learning and strengthens local music networks. This article aims to study the development process, roles, and impacts of the Songkhla Youth Winds on the community in the context of southern music, including its important role in developing youth musical skills through a systematic training system and knowledge transfer through a systematic teaching and learning process. In addition, the orchestra acts as a center for preserving and disseminating southern Thai folk music by presenting folk songs together with contemporary music to create a link between Eastern and Western music.

In terms of community impact, the Songkhla Youth Winds plays a role in building local unity and pride through musical activities that provide opportunities for youth and the public to participate both locally and nationally. It also helps promote the creative economy and stimulates greater interest in music among the youth, resulting in musical sustainability. This article suggests that the development of music in the South, especially in the context of the Songkhla Youth Winds, not only strengthens the potential of the youth but is also an important factor in preserving the musical culture of southern Thailand, helping to create a strong musical network and promoting the sustainability of community music in the long run.

Keywords: Wind Band / Community Music / Youth

บทนำ

ดนตรีเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาเยาวชนทั้งในด้านความคิดสร้างสรรค์ การทำงานร่วมกันเป็นทีม และการเสริมสร้างวินัยในตนเอง โดยเฉพาะในบริบทของภูมิภาคต่าง ๆ ดนตรีสามารถสะท้อนถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่นและเป็นเครื่องมือในการเชื่อมโยงชุมชนเข้าด้วยกัน สำหรับภาคใต้ของประเทศไทยแม้จะมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและประเพณีที่โดดเด่น แต่ในด้านการพัฒนาดนตรีสมัยใหม่ โดยเฉพาะดนตรีประเภทวงดุริยางค์เครื่องลม (wind band) ยังอยู่ในช่วงของการสร้างพื้นฐานและการขยายโอกาสสู่เยาวชน การตั้งวงดนตรีในบริบทของชุมชนไม่ได้เป็นเพียงกิจกรรมเพื่อความบันเทิง แต่เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีเป้าหมายเพื่อพัฒนาศักยภาพของคนในชุมชน ส่งเสริมการเรียนรู้ร่วมกันและสร้างความเข้มแข็งทางสังคม แนวคิดหลักของการใช้ดนตรีเพื่อพัฒนาชุมชนตั้งอยู่บนฐานของดนตรีชุมชน มุ่งเน้นการมีส่วนร่วมของคนในชุมชนไม่จำกัดเฉพาะผู้มีพื้นฐานทางดนตรีเท่านั้นแต่เปิดกว้างให้ทุกคนสามารถเข้ามาเรียนรู้ แสดงออก มีบทบาทในการสร้างวัฒนธรรมร่วมกันผ่านเสียงดนตรี Higgins, L. (2012 : 229) อธิบายว่า ดนตรีชุมชน คือ กระบวนการทางดนตรีที่เปิดโอกาสให้ผู้คนมีส่วนร่วมอย่างเสมอภาค ไม่เน้นลำดับชั้นทางทักษะดนตรีหรือรูปแบบดนตรีใดรูปแบบหนึ่ง การตั้งวงดนตรีในชุมชนจึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาอัตลักษณ์ส่วนบุคคล สร้างความสัมพันธ์ในกลุ่มและส่งเสริมคุณภาพชีวิตของผู้เข้าร่วม

ในบริบทของเยาวชน การตั้งวงดนตรีเป็นช่องทางสำคัญในการสร้างพื้นที่สร้างสรรค์สำหรับการเรียนรู้ นอกห้องเรียน พัฒนาทักษะทางสังคม ความรับผิดชอบ ความมีวินัยและการทำงานเป็นทีม ล้วนเป็นทักษะสำคัญสำหรับการใช้ชีวิตในสังคม วงดนตรียังสามารถทำหน้าที่เป็น “พื้นที่ทางวัฒนธรรม” (cultural space) เป็นจุดศูนย์กลางในการอนุรักษ์ถ่ายทอดภูมิปัญญาทางดนตรีของท้องถิ่น การผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นบ้านและดนตรีร่วมสมัยช่วยเชื่อมโยงคนรุ่นใหม่เข้ากับรากเหง้าทางวัฒนธรรมทำให้เกิดความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ท้องถิ่นและเสริมสร้างความมั่นคงทางวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลาเป็นตัวอย่างสำคัญของกลุ่มดนตรีเยาวชนที่เกิดจากความร่วมมือระหว่างภาครัฐ สถานศึกษาและชุมชน มีเป้าหมายร่วมกันในการพัฒนาทักษะดนตรี สร้างเครือข่ายดนตรีระดับท้องถิ่น ไม่เพียงมีบทบาทในการพัฒนาเยาวชนด้านดนตรีแต่มีส่วนสำคัญ

ในการรักษาดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ให้คงอยู่ในบริบทของสังคมร่วมสมัย ช่วงไม่กี่ทศวรรษที่ผ่านมาการจัดตั้งวงดุริยางค์เยาวชนระดับภูมิภาคได้รับความสนใจเพิ่มมากขึ้นโดยเฉพาะพื้นที่ที่มีข้อจำกัดด้านทรัพยากรทางการศึกษาและวัฒนธรรม เช่น ภาคใต้ของประเทศไทย แม้ว่ามีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมอยู่ แต่โอกาสในการเข้าถึงดนตรีสากลยังคงกระจุกตัวอยู่ในเขตเมืองหรือศูนย์กลางทางการศึกษาเป็นส่วนใหญ่ Pongsuwan, C. (2019 : 10-11)

วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา ถือเป็นกรณีศึกษาที่น่าสนใจในแง่ของการนำดนตรีมาใช้เป็นเครื่องมือในการลดช่องว่างทางสังคมและส่งเสริมโอกาสทางการเรียนรู้ให้แก่เยาวชนในท้องถิ่นอย่างเท่าเทียม ไม่เพียงแต่ช่วยยกระดับทักษะทางดนตรีของสมาชิกในวงเท่านั้นแต่ยังมีบทบาทในการสร้างพื้นที่ปลอดภัยให้แก่เยาวชน สามารถหลีกเลี่ยงจากปัจจัยเสี่ยงทางสังคม เช่น ปัญหายาเสพติด ความรุนแรงในครอบครัวหรือการเข้าร่วมกิจกรรมที่ไม่เหมาะสม นอกจากนี้การพัฒนาดนตรีในบริบทของภาคใต้ยังต้องเผชิญกับความท้าทายเฉพาะด้าน เช่น ความหลากหลายของศาสนา ความเชื่อ และความคาดหวังของชุมชน ที่อาจมีผลต่อการยอมรับรูปแบบดนตรีสมัยใหม่ในพื้นที่บางแห่งอย่างไรก็ตามความสำเร็จของวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลาแสดงให้เห็นถึงศักยภาพ การปรับตัวและสร้างสรรค์กิจกรรมที่เชื่อมโยงความเป็นสากลกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นได้อย่างกลมกลืน ด้วยเหตุนี้ การศึกษาวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลาในบริบทของการพัฒนาดนตรีภาคใต้ ไม่เพียงแต่มีคุณค่าทางวิชาการเท่านั้น แต่ยังเป็นการเปิดพื้นที่สนทนาเกี่ยวกับแนวทางการส่งเสริมศิลปะให้เหมาะสมกับบริบททางสังคม วัฒนธรรมและเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของภูมิภาคอย่างยั่งยืน

บริบทดนตรีภาคใต้

ดนตรีภาคใต้ของประเทศไทยมีความโดดเด่นและหลากหลายอันเนื่องมาจากลักษณะทางภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่ผสมผสานระหว่างอิทธิพลของไทยพุทธ มลายูและจีน สะท้อนผ่านเสียงดนตรี บทเพลง เครื่องดนตรีและรูปแบบการแสดงพื้นบ้าน หนึ่งในลักษณะเฉพาะของดนตรีภาคใต้ คือการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น ปี่โนรา กลองรำมะนากับจังหวะและทำนองที่มีอิทธิพลจากวัฒนธรรมมลายู โดยเฉพาะในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เช่น ปัตตานี ยะลาและนราธิวาส เพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงรองเง็ง โนรา หรือ หนังตะลุง ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางดนตรีที่สืบทอดมาอย่างยาวนานและยังคง

มีบทบาทในพิธีกรรม งานบุญ และวิถีชีวิตของชุมชน Duangsungnoen, K. (2020 : 50 – 51) การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเพื่อปรับตัวตามยุคสมัยโดยมีการผสมผสานดนตรีพื้นบ้านเข้ากับดนตรีสมัยใหม่ เช่น การนำเครื่องเป่าวงโยธวาทิตมาใช้ในการบรรเลงเพลงพื้นบ้าน การสร้างวงดนตรีเยาวชนในโรงเรียนและชุมชนเป็นการเปิดพื้นที่ให้เยาวชนได้เรียนรู้ดนตรีจากรากเหง้าและพัฒนาสู่รูปแบบใหม่ เช่น วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา เป็นตัวอย่างที่ดีของการบูรณาการดนตรีพื้นถิ่นเข้ากับดนตรีร่วมสมัย เพื่ออนุรักษ์ ส่งเสริมและสร้างแรงบันดาลใจให้กับคนรุ่นใหม่ ดนตรีในภาคใต้จึงมีลักษณะเป็น “วัฒนธรรมที่มีชีวิต” (living culture) ที่พร้อมจะปรับเปลี่ยนขยายตัว และพัฒนาไปพร้อมกับสังคมโดยไม่สูญเสียรากฐานดั้งเดิม

วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา (Songkhla Youth Winds)

ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2543 โดยแนวคิดของ อาจารย์ ดร.นิพัต กาญจนะหุต และผู้ช่วยศาสตราจารย์วีระศักดิ์ อักษรถึง อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรีสากลของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ณ ขณะนั้น ที่อยากให้จังหวัดสงขลามีวงดนตรีเครื่องลมเยาวชนประจำเมือง เพื่อพัฒนาทักษะทางด้าน การรวมวงใหญ่ การปฏิบัติเครื่องดนตรีสากลตามความถนัด อีกทั้งพัฒนาเยาวชนต้นแบบให้กับวงโยธวาทิตในจังหวัด รวมถึงการสร้างเครือข่ายความร่วมมือระหว่างโรงเรียนและมหาวิทยาลัย เปิดการแสดงครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2544 ณ ห้องทองจันทร์ หงส์ลดารมย์ คณะแพทยศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่

มากกว่า 2 ทศวรรษ ที่วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลาได้สร้างแรงบันดาลใจให้กับเยาวชนภาคใต้ในการต่อยอดทางการศึกษาระดับอุดมศึกษาด้านดนตรี ทำให้เกิดผลผลิตมากมายออกสู่สาธารณชน ยกระดับสังคมดนตรีของประเทศไทยให้มีความแข็งแรงขึ้น นี้เป็นรากฐานที่สำคัญในการสร้างนักดนตรีจนหลายคนสามารถก้าวสู่เวทีระดับชาติ เช่น เป็นนักดนตรีประจำวง Royal Bangkok Symphony Orchestra, Thailand Philharmonic Orchestra อีกทั้งหลายคนก้าวสู่เวทีระดับนานาชาติ สร้างชื่อเสียงให้ประเทศไทยอย่างมากมาย

วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา ได้ดำเนินกิจกรรมที่สร้างและสนับสนุนเยาวชนลูกหลานชาวใต้ ของพวกเราที่มีความสามารถทางดนตรีให้มีโอกาสได้เรียนเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีนานาชาติมากขึ้น ใช้เวลาว่าง ให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองสังคม ห่างไกลยาเสพติดและสิ่งที่ไม่พึงประสงค์ โดยในปี พ.ศ. 2567 ได้คัดเลือกนักเรียน นักศึกษา ที่มีอายุไม่เกิน 25 ปี เป็นสมาชิก รุ่นที่ 3 และได้รับการฝึกฝน

เรียนรู้ พัฒนาทักษะการบรรเลงดนตรีอย่างถูกวิธีจากวิทยากรผู้เชี่ยวชาญแต่ละเครื่องมือ โดยได้จัดค่ายฝึกอบรมดนตรี ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เมื่อวันที่ 17 - 21 มิถุนายน 2567 นำโดย อาจารย์ ดร.นิพัต กาญจนะหุต

ภาพที่ 1 ฝึกซ้อมใหญ่การแสดงดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา ณ หอประชุมเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

2. การคัดเลือกสมาชิก

เนื่องด้วยความแข็งแรงของกิจกรรมวงโยธวาทิตตามสถาบันการศึกษาในจังหวัดสงขลา ค่อนข้างมีมาตรฐานสากล สังเกตได้จากวงโยธวาทิตหลายสถาบันเข้าร่วมการประกวด ได้รับรางวัลชนะเลิศทั้งในและต่างประเทศอยู่บ่อยครั้ง กิจกรรมประเภทนี้จึงได้รับความนิยมเป็นอย่างมากทำให้เยาวชนที่เข้าร่วมมีจำนวนมาก จากแนวคิดดังกล่าวทำให้คณะดำเนินงานมีการรับสมัครเยาวชนเพื่อเข้าเป็นสมาชิกประจำวงในแต่ละปี มีขั้นตอนการคัดเลือกผู้สมัครโดยกรรมการไม่เห็นตัวผู้เล่น มักใช้ผ้าม่านกั้น (Blind Audition) เพื่อหลีกเลี่ยงอคติด้านเพศ เชื้อชาติ หรือรูปลักษณ์ภายนอก นิยมใช้ในการคัดนักดนตรีเข้าสู่วงออร์เคสตราใหญ่ ๆ เช่น New York Philharmonic เป็นต้น โดยทีมวิทยากรผู้เชี่ยวชาญแต่ละเครื่องมือเป็นผู้กำหนดเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้

1. บรรเลงบันไดเสียง ไม่เกิน 3 ชาร์ป 3 แฟลต
2. บทประพันธ์มาตรฐานของการรวมวงดุริยางค์เครื่องลม โดยบรรเลงเฉพาะห้องเพลงตามที่คณะกรรมการเป็นคนกำหนด

ภาพที่ 2 บรรยากาศการคัดเลือกสมาชิกวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา

จากภาพที่ 2 การคัดเลือกสมาชิกวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา เมื่อวันที่ 20 พฤษภาคม 2567 ซึ่งมีตัวแทนเยาวชนดนตรีจากสถาบันการศึกษาในจังหวัดสงขลาและใกล้เคียงที่ได้สมัครการเข้าร่วมกว่า 100 คน จากจำนวน 12 สถาบันการศึกษา ดังนี้

1) มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
2) มหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา
3) โรงเรียนมหาวชิราวุธ จังหวัดสงขลา
4) โรงเรียนวรนารีเฉลิม จังหวัดสงขลา
5) โรงเรียนเทศบาล 5 (วัดหัวป้อมนอก)
6) โรงเรียนหาดใหญ่วิทยาลัยสมบูรณ์กุลกันยา
7) โรงเรียนหาดใหญ่รัฐประชาสรรค์
8) โรงเรียนหาดใหญ่วิทยาลัย 2
9) โรงเรียนสะเดาขรรค์ชัย (กัมพลานนท์อนุสรณ์)
10) โรงเรียนพัทลุง จังหวัดพัทลุง
11) โรงเรียนเทศบาล 2 (บ้านมลายูบางกอก) จังหวัดยะลา
12) โรงเรียนคณะราษฎรบำรุง จังหวัดยะลา

2. การฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชน เป็นกระบวนการที่มีความสำคัญต่อการพัฒนาทักษะทางดนตรี การเสริมสร้างวินัยและการปลูกฝังคุณลักษณะที่ดีให้กับเยาวชน โดยเฉพาะในบริบทของกิจกรรมวงโยธวาทิตของโรงเรียนที่ไม่ได้มุ่งเน้นเพียงผลการแสดง แต่เน้นกระบวนการเรียนรู้และการพัฒนาอย่างยั่งยืน การฝึกซ้อมที่มีประสิทธิภาพจึงควรอยู่บนพื้นฐานของทฤษฎีดนตรี จิตวิทยาการเรียนรู้และหลักการจัดการฝึกอบรมอย่างเป็นระบบหนึ่งในทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและน่าสนใจ คือ ทฤษฎีพัฒนาการด้านการเรียนรู้ทางดนตรีของเอ็ดวิน กอร์ดอน (Gordon, E. E., 1997) กล่าวไว้ว่า เด็กและเยาวชนสามารถพัฒนา "audiation" หรือความสามารถในการได้ยินและเข้าใจดนตรีภายในใจได้ หากได้รับการฝึกฝนในสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม โดยต้องเริ่มจากการฟัง การจำแนกเสียง และการเลียนแบบก่อนพัฒนาไปสู่การอ่านโน้ตและการแสดงออกทางดนตรี

สำหรับการฝึกซ้อมในวงดุริยางค์เครื่องลมนั้น จำเป็นต้องอาศัยหลักการของการเรียนรู้แบบร่วมมือ (Cooperative Learning) สามารถช่วยให้เยาวชนพัฒนาการทำงานเป็นทีม การฟังผู้อื่นและการปรับตัวให้เข้ากับเสียงรวมของวงดนตรี โดยผู้ฝึกสอนมีบทบาทสำคัญในการจัดกิจกรรม ฝึกซ้อมเป็นกลุ่มย่อย ฝึกแยกเครื่อง และฝึกซ้อมรวม เพื่อให้สมาชิกในวงมีโอกาสได้ฝึกทั้งด้านเทคนิคส่วนบุคคลและการประสานงานร่วมกัน

จากแนวคิดข้างต้นการฝึกซ้อมของวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลาใช้วิธีการซ้อมแบบร่วมมือพัฒนา การทำงานเป็นทีม ฝึกซ้อมเป็นกลุ่มย่อย ฝึกแยกเครื่องและฝึกซ้อมรวม เน้นการเข้าค่ายอบรมเชิงปฏิบัติการ จำนวน 5 วัน โดยก่อนเข้าค่ายนับตั้งแต่วันประกาศรายชื่อทางวงมีโน้ตเพลงให้สมาชิกโหลดเพื่อซ้อมส่วนตัวล่วงหน้าอย่างน้อย 2 เดือน เพื่อฝึกฝนความรับผิดชอบของสมาชิกในการรองรับความเป็นนักดนตรีมืออาชีพ แตกต่างจากวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนอื่น ๆ ที่มีการฝึกซ้อมเป็นประจำทุกสัปดาห์ จากนั้นช่วงระยะเวลาเข้าค่ายมีการฝึกแยกตามกลุ่มเครื่องดนตรีกับวิทยากรผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ กลุ่มเครื่องลมไม้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องตี เพื่อให้สมาชิกได้ฝึกทักษะเฉพาะของเครื่องดนตรีของตนเอง จากนั้นจึงรวมวงเพื่อฝึกซ้อมร่วมกัน โดยเน้นการฟังซึ่งกันและกัน การควบคุมจังหวะ การปรับเสียงให้กลมกลืนและการแสดงอารมณ์ของบทเพลง นอกจากนี้การเลือกบทเพลงควรคำนึงถึงความเหมาะสมกับระดับฝีมือ

ของสมาชิก โดยค่อย ๆ เพิ่มความยากและความหลากหลายของบทเพลงเพื่อท้าทายและกระตุ้นการพัฒนา สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือการประเมินผลและการสร้างแรงจูงใจ เช่น การจัดกิจกรรมแสดงผลงานประจำปี การมอบเกียรติบัตรหรือรางวัลให้กับผู้มีพัฒนาการที่โดดเด่น ตลอดจนการจัดเวทีให้สมาชิกได้แสดงความสามารถต่อสาธารณชน เช่น งานประจำจังหวัด งานเทศกาล หรือกิจกรรมเพื่อสังคม เพื่อให้การดำเนินงานเป็นไปอย่างต่อเนื่องและยั่งยืน

ภาพที่ 3 บรรยากาศการฝึกซ้อมตามกลุ่มเครื่องมือและรวมวง

องค์ประกอบสำคัญของการฝึกซ้อมอีกประการหนึ่ง คือ การเลือกบทเพลงให้เหมาะสมกับระดับความสามารถของสมาชิก โดยเริ่มจากเพลงง่ายที่ช่วยสร้างความมั่นใจ แล้วค่อย ๆ เพิ่มระดับความยากเพื่อพัฒนาทักษะอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ควรเลือกเพลงที่หลากหลาย เช่น เพลงไทยร่วมสมัย เพลงสมัยนิยม เพลงสากล เพลงประกอบภาพยนตร์ บทเพลงพระราชนิพนธ์ หรือบทเพลงมาตรฐานการรวมวงดุริยางค์เครื่องลม เป็นต้น

3. การจัดการแสดงดนตรี

การแสดงดนตรีเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญในหลายมิติ ทั้งในด้านศิลปะ การศึกษา การสื่อสารและการพัฒนาทางสังคม การจัดการแสดงดนตรีอย่างมีประสิทธิภาพไม่เพียงแต่ช่วยถ่ายทอดบทเพลงให้เกิดความประทับใจแก่ผู้ชมเท่านั้น แต่สะท้อนถึงความสามารถในการวางแผน การบริหารจัดการและการทำงานร่วมกันอย่างมีระบบของผู้จัดและผู้แสดง เริ่มจากการกำหนดวัตถุประสงค์ของการแสดง อาจเป็นเพื่อการศึกษา การสร้างความบันเทิง การแสดงออกทางวัฒนธรรมหรือการหารายได้สนับสนุนกิจกรรม จากนั้นเข้าสู่ขั้นตอนการวางแผน ต้องพิจารณาประเด็นสำคัญ เช่น ประเภทของการแสดง (เช่น วงดนตรีคลาสสิก วงโยธวาทิต

วงดนตรีสมัยนิยม) กลุ่มเป้าหมาย สถานที่ งบประมาณ และระยะเวลาในการเตรียมการ องค์ประกอบสำคัญของการจัดการแสดงดนตรี ได้แก่ การคัดเลือกบทเพลงที่เหมาะสม การจัดตารางการฝึกซ้อม การดูแลด้านอุปกรณ์เครื่องดนตรีและระบบเสียง ตลอดจนการประชาสัมพันธ์งานให้เข้าถึงกลุ่มผู้ชมเป้าหมายอย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ผู้แสดงดนตรีต้องมีการเตรียมตัวทั้งด้านเทคนิค ทักษะและความพร้อมด้านร่างกายและจิตใจ เพื่อให้การแสดงมีคุณภาพตามที่ตั้งเป้าไว้ Thongkaew, S. (2015 : 97-99)

กระบวนการจัดการแสดงของวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลาเริ่มต้นจากการกำหนดวัตถุประสงค์ของการแสดง เช่น เพื่อแสดงผลงานของสมาชิกในรอบปี จากนั้นเข้าสู่ขั้นตอนการคัดเลือกบทเพลง โดยพิจารณาให้เหมาะสมกับระดับความสามารถของสมาชิก ความยาวของการแสดงและบริบทของงาน อาจมีทั้งเพลงไทยร่วมสมัยที่ประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์ชาวไทย เพลงมาตรฐานของวงดุริยางค์เครื่องลม เพลงพระราชนิพนธ์หรือเพลงสากล ดังตัวอย่างล่าสุดของการแสดงดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา เมื่อวันที่ 22 มิถุนายน 2567 ณ หอประชุมเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ได้นำบทเพลงประกอบภาพยนตร์ชื่อดัง มาเป็นรายการแสดงดนตรีเพื่อสร้างความหลากหลายให้กับการแสดง ในวันจัดแสดงจริงต้องมีการดำเนินงานตามแผนอย่างรอบคอบ เริ่มตั้งแต่การจัดสถานที่ การต้อนรับแขกผู้มีเกียรติการดำเนินรายการ การควบคุมเวลาและการดูแลความเรียบร้อยของสมาชิกในวง การสร้างบรรยากาศที่ดีภายในงานและความพร้อมล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งเสริมให้การแสดงประสบความสำเร็จและเป็นที่ชื่นชมของผู้ชม

ภายหลังจากการแสดงเสร็จสิ้น การประเมินผลถือเป็นอีกหนึ่งขั้นตอนที่ไม่ควรมองข้าม เพื่อเป็นการสะท้อนความคิดเห็นของผู้ชม การรับฟังข้อเสนอแนะจากทีมวิทยากร และการสรุปผลร่วมกันภายในวงสิ่งเหล่านี้จะช่วยให้วงสามารถพัฒนาต่อไปได้อย่างต่อเนื่องในอนาคต

ภาพที่ 4 บรรยากาศการแสดงดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา
ณ หอประชุมเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

ภาพที่ 5 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์
การแสดงดนตรี Music From The Motion Picture วันที่ 22 มิถุนายน 2568
ณ หอประชุมเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

โดยสรุปแล้ว การพัฒนาดนตรีภาคใต้โดยวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา ควรได้รับการสนับสนุนทั้งในด้านเครื่องดนตรี งบประมาณและบุคลากรผู้ฝึกสอน รวมถึงการเปิดโอกาสให้สมาชิกได้เรียนรู้จากวิทยากรภายนอก หรือเข้าร่วมกิจกรรมแลกเปลี่ยนกับวงดนตรีเยาวชนในพื้นที่อื่น ๆ เพื่อเสริมสร้างประสบการณ์ใหม่จากแนวคิดดังกล่าวทำให้วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา เป็นวงหนึ่งที่สามารถพัฒนาและเสริมสร้างเยาวชนในชุมชนทางด้านดนตรีภาคใต้ รวมถึงแสดงศักยภาพต่อสาธารณชนทั่วโลกให้เป็นที่ประจักษ์ ตลอดจนพัฒนาทักษะความรู้ความเข้าใจแต่ละเครื่องดนตรีได้เป็นอย่างดี การพัฒนาดนตรีในบริบทของภาคใต้ไม่อาจแยกออกจากบริบททางวัฒนธรรม สังคม และความหลากหลายทางชาติพันธุ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของภูมิภาคนี้ ดนตรีจึงทำหน้าที่มากกว่าความบันเทิงแต่เป็นกลไกสำคัญในการสร้างความสามัคคี สื่อสารคุณค่าทางวัฒนธรรม และธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของชุมชนในกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลกยุคใหม่ การพัฒนาดนตรีจึงจำเป็นต้องมีรูปแบบที่ทันสมัยแต่ยังคงเคารพรากเหง้าทางวัฒนธรรม การจัดตั้งวงดนตรีระดับชุมชนหรือระดับเยาวชนจึงกลายเป็นช่องทางสำคัญในการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านสู่คนรุ่นใหม่

วงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา เป็นกรณีตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นถึงพลังของดนตรีในฐานะเครื่องมือพัฒนาทั้งบุคคลและชุมชนอย่างเป็นรูปธรรม ไม่เพียงแต่ส่งเสริมให้เยาวชนได้พัฒนาทักษะทางดนตรีและการทำงานร่วมกันเท่านั้น แต่ยังเป็นเวทีสำคัญที่เปิดโอกาสให้เกิดการเรียนรู้ระหว่างรุ่น ถ่ายทอดองค์ความรู้ท้องถิ่น และกระตุ้นให้เยาวชนหันกลับมาตระหนักถึงคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมที่ตนเป็นเจ้าของ วงดนตรีในลักษณะนี้จึงไม่ได้เป็นเพียงกิจกรรมเสริมสำหรับเยาวชน แต่เป็น “พื้นที่ทางวัฒนธรรม” ที่ทำหน้าที่ธำรง รักษา และพัฒนาทุนทางวัฒนธรรมอย่างมีชีวิตชีวา และส่งผลดีในหลายมิติ ไม่ว่าจะเป็นด้านการศึกษา ด้านสังคม ด้านจิตใจ และด้านเศรษฐกิจสร้างสรรค์ดังนั้น การส่งเสริมและพัฒนาวงดุริยางค์เยาวชนในลักษณะเดียวกับวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนสงขลา จึงควรได้รับการสนับสนุนอย่างต่อเนื่องจากภาคส่วนต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นภาครัฐ ท้องถิ่น สถานศึกษา หรือองค์กรวัฒนธรรม เพื่อให้ดนตรีในชุมชนยังคงมีชีวิตและมีบทบาทในการพัฒนาทั้งเยาวชนและชุมชนอย่างยั่งยืนต่อไป

บรรณานุกรม

Duangsungnoen, K. (2018). *dontrī chumchon : kānsưksā nǣokhit læ kānprayukchai nai kānphatthanā sangkhom* [Community music: A study of concepts and applications for social development]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

Gordon, E. E. (1997). *Learning sequences in music: Skill, content, and patterns.* Chicago : GIA Publications.

Higgins, L. (2012). *Community music: In theory and in practice.* Oxford : Oxford University Press.

Johnson, D. W., & Johnson, R. T. (1994). *Cooperative learning in the classroom.* Arlington : ASCD.

Pongsuwan, C. (2019). *dontrī kap kānphatthanā yaowachon nai sangkhom phahu watthanatham phāk tai* [Music and Youth Development in the Multicultural Society of Southern Thailand.] Songkhla : Thaksin University.

Thongkaew, S. (2015). *kānčhatkān sadǣng sinlapa kān sadǣng nai radap matthayommasưksā . samnakphim kānsưksā watthanatham* [Performing arts management in secondary education]. Bangkok: Cultural Education Publishing.

ดนตรีกับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ : ศักยภาพของอุตสาหกรรมดนตรีในระดับท้องถิ่น
Music and the Creative Economy : The Potential of the Local Music Industry

ณัฐพล เจริญงามวงศ์วาน*1
Nattapon Charoen-ngamwongvarn*1

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างอุตสาหกรรมดนตรีกับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ โดยเฉพาะศักยภาพในระดับท้องถิ่น บทความอธิบายถึงห่วงโซ่คุณค่าของอุตสาหกรรมดนตรีใน 3 ขั้นตอนหลัก ได้แก่ การประพันธ์เพลง การผลิตเพลง และการจัดจำหน่ายเพลง ซึ่งสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจและส่งเสริมการเติบโตของอุตสาหกรรมที่เกี่ยวข้อง ผู้เขียนเสนอกรณีศึกษาตัวอย่างจากเมืองโตรอนโตประเทศแคนาดา และอุตสาหกรรมดนตรีประเทศเกาหลีใต้ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการบูรณาการนโยบายภาครัฐและความร่วมมือกับภาคเอกชนในการพัฒนาอุตสาหกรรมดนตรีอย่างเป็นระบบ บทความยังเสนอแนะให้เห็นถึงความท้าทายในอุตสาหกรรมดนตรี การจัดการระบบทรัพย์สินทางปัญญา การสนับสนุนจากภาครัฐ และการพัฒนาศักยภาพบุคลากร เพื่อส่งเสริมให้อุตสาหกรรมดนตรีเป็นกลไกสำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์อย่างยั่งยืน

คำสำคัญ อุตสาหกรรมดนตรี / เศรษฐกิจสร้างสรรค์ / การพัฒนาท้องถิ่น

Abstract

This article aims to study the relationship between the music industry and the creative economy, particularly its potential at the local level. The article explains the value chain of the music industry in three main stages: music composition, music production, and music

---

* corresponding author, email: charonattapon2@gmail.com
1 นักเขียนอิสระ
1 Freelance writer

Received: Feb 15, 2025 / **Revised:** Apr 26, 2025 / **Accepted:** May 6, 2025

distribution, which generate economic value and promote the growth of related industries. The author presents case studies from Toronto, Canada, and South Korea's music industry, which demonstrate the integration of government policies and cooperation with the private sector in systematically developing the music industry. The article also highlights challenges in the music industry regarding intellectual property management, government support, and personnel development, to promote the music industry as a key mechanism for driving a sustainable creative economy.

Keywords: Creative Economy, Music Industry, Local Music

บทนำ

เศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) เป็นแนวคิดสำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจสมัยใหม่โดยมีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและสร้างสรรค์เป็นฐานหลัก ครอบคลุมความคิด 4 ประเภท ได้แก่ ความคิดสร้างสรรค์เชิงศิลปะ วิทยาศาสตร์ เศรษฐกิจ และเทคโนโลยี สู่สินค้าและบริการสร้างสรรค์ เช่น งานศิลปะ ดนตรี วรรณกรรม และสื่อบันเทิงต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะร่วมกัน 3 ประการ คือ การอาศัยความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ การเป็นสื่อกลางเชิงสัญลักษณ์ที่มีคุณค่าเกินกว่าประโยชน์ใช้สอย และการมีทรัพย์สินทางปัญญาที่เชื่อมโยงกับผู้ผลิต (UNCTAD, 2010: 3-4) ปัจจุบันแนวคิดนวัตกรรมได้ขยายครอบคลุมมิติในเชิงสุนทรียศาสตร์ สำหรับประเทศไทย แนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ถูกบรรจุในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 10 (พ.ศ. 2550-2554) โดยมุ่งสร้างมูลค่าเพิ่มผ่านการผสมผสานองค์ความรู้ นวัตกรรม เทคโนโลยี และวัฒนธรรมท้องถิ่น อาศัยความหลากหลายทางวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ความเป็นไทย สู่การพัฒนาสินค้าและบริการอย่างสร้างสรรค์ (Office of the National Economic and Social Development Council, 2009: 3)

อุตสาหกรรมดนตรี ถือเป็นหนึ่งในธุรกิจที่มีความซับซ้อน เนื่องจากเกี่ยวข้องกับบุคคลหลายฝ่าย ทั้งทีมงานเบื้องหน้าและเบื้องหลังที่มีบทบาทเฉพาะตามภาคส่วนความรับผิดชอบ โดยรายได้หลักของอุตสาหกรรมนี้มาจากการผลิตและนำเสนอผลงานดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ (Creative Thailand, 2020, June 12) อย่างไรก็ตาม

ดนตรีไม่ได้เป็นเพียงผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมที่ขับเคลื่อนด้วยกลไกทางธุรกิจเท่านั้น หากแต่เป็นส่วนสำคัญของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ที่หลอมรวมคุณค่าเชิงวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และความบันเทิงเอาไว้อย่างกลมกลืน ทั้งยังมีพลังในการเปลี่ยนแปลงทัศนคติและพฤติกรรมของผู้คน จึงถูกมองว่าเป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาศักยภาพมนุษย์ โดยเฉพาะด้านความคิดสร้างสรรค์ซึ่งมักเกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจ (Suppabhon Suwanpakdee et al., 2024: 105) ด้วยศักยภาพเชิงสร้างสรรค์ดนตรีจึงสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาชุมชน ทั้งในการส่งเสริมความสัมพันธ์ การเข้าใจวิถีชีวิต และการสร้างนวัตกรรมทางสังคมบนพื้นฐานของความเข้าใจร่วมกันระหว่างคนต่างรุ่น สะท้อนบทบาทของดนตรีในฐานะสื่อกลางเพื่อการพัฒนาที่ทรงพลัง ในระดับนโยบายระหว่างประเทศ รายงานของ UNCTAD (2010: 42, 60) ชี้ให้เห็นว่า การส่งเสริมอุตสาหกรรมดนตรีในระดับท้องถิ่นสามารถสร้างผลกระทบเชิงบวกอย่างมีนัยสำคัญต่อทั้งเศรษฐกิจและวัฒนธรรมของชุมชน โดยเฉพาะเมื่อมีการพัฒนาระบบนิเวศดนตรีแบบครบวงจร ซึ่งประกอบด้วยศิลปิน ผู้สนับสนุนทางเทคนิค ค่ายเพลงอิสระ สถานที่จัดแสดง และธุรกิจที่เกี่ยวข้อง องค์ประกอบเหล่านี้ทำให้เกิดความต่อเนื่องของกิจกรรมทางดนตรี โดยเฉพาะการแสดงสดซึ่งเป็นกลไกสำคัญในการสร้างรายได้และส่งเสริมผู้ประกอบการท้องถิ่นให้สามารถผลิตสินค้าหรือบริการที่สะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นดังนั้น การพัฒนาอุตสาหกรรมดนตรีจึงมิใช่เพียงการขับเคลื่อนเศรษฐกิจ แต่ยังเป็นยุทธศาสตร์สำคัญในการเสริมสร้างทุนทางวัฒนธรรมและคุณภาพชีวิตของผู้คนในชุมชน

แม้อุตสาหกรรมดนตรีจะได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในอุตสาหกรรมที่มีศักยภาพสูงภายใต้กรอบแนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ แต่ก็ยังคงเผชิญกับข้อจำกัดและความท้าทายหลายประการ โดยเฉพาะในด้านโครงสร้างพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินธุรกิจดนตรี จากรายงานของสำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ Affinity Co., Ltd. (2020: 6-10) ระบุว่า ปัญหาหลักที่ส่งผลกระทบต่ออุตสาหกรรมดนตรี ได้แก่ ข้อจำกัดเชิงโครงสร้าง เช่น การขาดแคลนระบบสนับสนุน การขาดกลไกด้านนโยบาย การขาดการเชื่อมโยงกับภาคส่วนอื่น และการขาดโอกาสในการเข้าถึงแหล่งทุนและช่องทางตลาด การขับเคลื่อนอุตสาหกรรมดนตรีให้เติบโตอย่างยั่งยืนนั้น จำเป็นต้องอาศัยการพัฒนาปัจจัยเชิงโครงสร้างพื้นฐานทั้งในระยะสั้นและระยะยาว พร้อมทั้งต้องมีมาตรการในการสนับสนุนการต่อยอดเชิงมูลค่าเพิ่มของอุตสาหกรรม เพื่อให้สามารถแข่งขันได้ในระดับสากลและมีส่วนสำคัญต่อ

การขับเคลื่อนเศรษฐกิจของประเทศในภาพรวมอย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ Kuikaew, P & Ladawan Na Ayutthaya, S. (2023: 118-120) ระบุว่า การบริหารจัดการภาครัฐ ที่ขาดความชัดเจนและมีระบบราชการที่ควบคุมมากเกินไป เป็นอุปสรรคต่อการเติบโต ขณะที่การขาดโอกาสพัฒนาความรู้และทักษะของบุคลากร รวมถึงการผลิตผลงานที่ขาดอัตลักษณ์ไทยก็เป็นความท้าทายสำคัญ ซึ่งปัญหาเหล่านี้ส่งผลกระทบต่อการพัฒนาขีดความสามารถของอุตสาหกรรมดนตรีไทยทั้งระบบ ดังนั้น การพัฒนาอุตสาหกรรมดนตรีระดับท้องถิ่นภายใต้กรอบเศรษฐกิจสร้างสรรค์ จึงจำเป็นต้องมีการดำเนินการแบบองค์รวม โดยมุ่งเน้นการปรับปรุงโครงสร้างพื้นฐานที่สำคัญ การบริหารจัดการทรัพย์สินทางปัญญาอย่างเป็นระบบ และการสนับสนุนอย่างเป็นรูปธรรมจากภาครัฐ ควบคู่ไปกับการยกระดับศักยภาพของบุคลากรในอุตสาหกรรม และการส่งเสริมการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีที่สะท้อนเอกลักษณ์ท้องถิ่น เพื่อเสริมสร้างอุตสาหกรรมดนตรีให้เป็นทั้งโอกาส และเครื่องมือที่สำคัญในการขับเคลื่อนมูลค่าทางเศรษฐกิจต่อไป

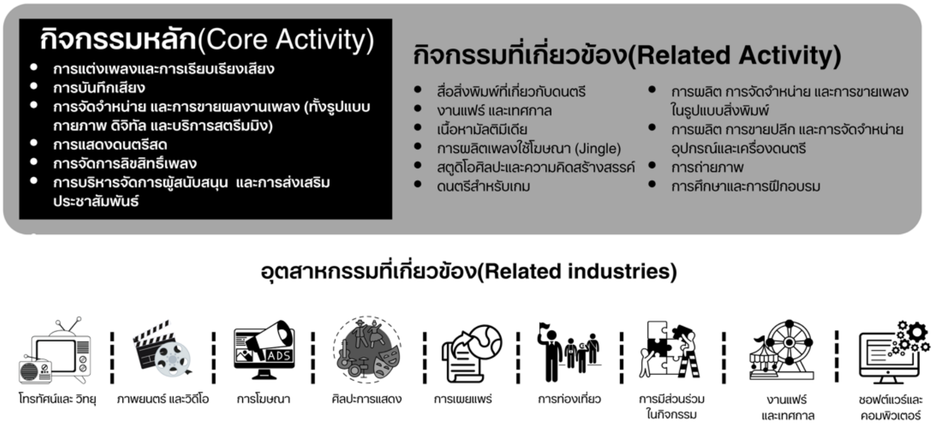
ดนตรีในห่วงโซ่คุณค่าทางเศรษฐกิจและสังคม

ดนตรีเป็นอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ที่มีความสำคัญทั้งในมิติด้านเศรษฐกิจ และด้านสังคม ตามแนวคิดห่วงโซ่คุณค่า (Value Chain) ของ Porter, M.E. (1985: 36-50) ที่กล่าวว่า ธุรกิจเป็นกิจกรรมเชื่อมโยงคุณค่าเป็นห่วงโซ่ เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มจากต้นน้ำ ถึงปลายน้ำ ซึ่งในอุตสาหกรรมดนตรีนั้น ประกอบด้วย ต้นน้ำ คือ การสร้างสรรค์และการผลิตเพลง ที่สร้างลิขสิทธิ์จากการประพันธ์เพลง การเรียบเรียง และการผลิตเสียงเพลงขั้นต้น เช่น การบันทึกเสียงในสตูดิโอ กลางน้ำ คือ การจัดจำหน่าย เป็นช่วงของการนำผลงานเพลงออกสู่ตลาดผ่านช่องทางต่าง ๆ รวมถึงการตลาดและการกระจายรายได้ทางการค้า และปลายน้ำ คือ การบริโภคและการใช้ประโยชน์ ครอบคลุมการที่ผู้ฟัง ตลอดจนการนำเพลงไปต่อยอดประโยชน์อื่น ๆ กระบวนการเหล่านี้ไม่เพียงสร้างงานให้กับบุคลากรในวงการดนตรี แต่ยังส่งเสริมอุตสาหกรรมที่เกี่ยวข้อง เช่น ธุรกิจโฆษณา ทำให้ผลงานเพลงไม่ได้เป็นเพียงสินค้าทางวัฒนธรรม แต่ยังสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจและส่งผลต่อวิถีชีวิตของผู้คนในวงกว้าง (Affinity Co., Ltd., 2020: 81-82)

ในมิติด้านเศรษฐกิจ อุตสาหกรรมดนตรีมีการพัฒนาในทิศทางที่ดีอย่างต่อเนื่องและแสดงถึงศักยภาพในการสร้างผลตอบแทนครอบคลุมหลายมิติทางเศรษฐกิจ ทั้งด้านรายได้ การสร้างงาน ระบบการกระจายสินค้า กิจกรรม

การขยายตัวของตลาด และผลกระทบทางเทคโนโลยี จากการศึกษาในปี 2563 พบว่า มูลค่าเชิงเศรษฐกิจของอุตสาหกรรมดนตรีไทยในปี 2561 อยู่ที่ประมาณ 1,478 ล้านบาท คิดเป็นเพียง 0.1% ของภาพรวมอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ทั้งระบบ อย่างไรก็ตาม แนวโน้มมูลค่าที่เพิ่มขึ้นอย่างสม่ำเสมอในช่วงปี 2557-2561 บ่งชี้ถึงศักยภาพการเติบโตที่ควรให้ความสนใจในอุตสาหกรรมดนตรีของประเทศไทย (Creative Economy Agency, n.d.) นอกจากนี้ อุตสาหกรรมดนตรียังมีบทบาทสำคัญในการสร้างอาชีพและขยายโอกาสทางธุรกิจแก่บุคลากรที่หลากหลาย ครอบคลุมตั้งแต่ศิลปิน คนเขียนเพลง ผู้ผลิตผลงานเพลง นักดนตรี ตลอดจนบุคลากรที่เกี่ยวเนื่องกับการจัดการแสดงดนตรีและกิจกรรมสนับสนุนต่าง ๆ สถิติในปี 2560 แสดงให้เห็นว่า เมื่อรวมอุตสาหกรรมดนตรี ศิลปะการแสดง และทัศนศิลป์เข้าด้วยกัน มีการจ้างงานสูงถึงประมาณ 69,250 ตำแหน่ง ซึ่งคิดเป็นราว 8.4% ของการจ้างงานทั้งหมดในภาคอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (Affinity Co., Ltd., 2020: 69) ตัวเลขดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าดนตรีเป็นพื้นที่สำคัญในการสร้างงานและอาชีพให้กับคนจำนวนมากทั้งทางตรงและทางอ้อม

อุตสาหกรรมดนตรีประกอบด้วยกิจกรรมที่เชื่อมโยงกันทั้งทางตรงและทางอ้อม ตั้งแต่การสร้างสรรค์ผลงานไปจนถึงการบริโภค โดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ **กิจกรรมหลัก (Core Activities)** ซึ่งครอบคลุมกระบวนการคิด ผลิต จำหน่ายผลงานเพลง การแสดงสด และการบริหารจัดการลิขสิทธิ์เพลง รวมถึงการบริหารจัดการศิลปิน **กิจกรรมที่เกี่ยวข้อง (Related Activities)** หรือกิจกรรมสนับสนุนอุตสาหกรรมดนตรีประกอบด้วย การประชาสัมพันธ์ผลงานเพลง การผลิตสื่อหลากรูปแบบ สื่อสิ่งพิมพ์ด้านดนตรี งานแฟร์และเทศกาล สตูดิโอศิลปะและความคิดสร้างสรรค์ ดนตรีสำหรับเกม ธุรกิจการผลิตและจำหน่ายเครื่องดนตรี การถ่ายภาพ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนอกจากนี้ยังมีกิจกรรมสนับสนุนจากภาคส่วนอื่น ๆ ที่เชื่อมโยง (Affinity Co., Ltd., 2020: 58-59)



ภาพที่ 1 กิจกรรมและอุตสาหกรรมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมดนตรี
(ที่มา : Department for Culture, Media and Sport. (2001, April 9)

ในมิติด้านสังคม ดนตรีมีบทบาทเชิงสังคมที่ลึกซึ้งนอกเหนือจากมิติทางเศรษฐกิจ โดยครอบคลุมตั้งแต่การสะท้อนและสร้างสรรค์วัฒนธรรม การกำหนดอัตลักษณ์ และการมีส่วนร่วมในพื้นที่สาธารณะ การวิเคราะห์เนื้อที่ผ่านมาชี้ให้เห็นว่าดนตรีไม่ได้เป็นเพียงแค่ความบันเทิง แต่เป็นเครื่องมือหล่อหลอมชุมชนในหลายมิติ ดนตรีพื้นบ้านและดนตรีดั้งเดิมบอกเล่าวิถีชีวิตและคุณค่าของท้องถิ่น การธำรงรักษาและสืบทอดจึงเท่ากับการรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ขณะที่การสร้างสรรค์ดนตรีใหม่ก็สะท้อนอัตลักษณ์ร่วมสมัยที่ผสมผสานรากวัฒนธรรมดั้งเดิมกับอิทธิพลสากล รายงานอุตสาหกรรมสร้างสรรค์สาขาดนตรี ปี 2563 เน้นย้ำความสำคัญของความหลากหลายทางดนตรี โดยเสนอให้ลดช่องว่างทางวัฒนธรรมผ่านการสร้างความเข้าใจในคุณค่าเพลงหลากหลายประเภท ซึ่งจะนำไปสู่การต่อยอดเศรษฐกิจสร้างสรรค์และการถ่ายทอดองค์ความรู้ (Affinity Co., Ltd., 2020: 157) การมีส่วนร่วมทางดนตรีของชุมชนสร้างความผูกพันทางสังคม ในการทำกิจกรรมดนตรีร่วมกันหรือการเข้าร่วมเทศกาลดนตรี ซึ่งล้วนสร้างปฏิสัมพันธ์เชิงบวก นักวิจัยจึงเสนอให้ใช้ดนตรีเป็นยุทธศาสตร์พัฒนาชุมชนเพื่อยับยั้งความแตกแยกทางสังคม (van der Merwe & Morelli. 2022, December 1)

นอกจากนี้ ดนตรียังมีบทบาทสำคัญในพื้นที่สาธารณะทั้งระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ผ่านงานดนตรีและการแสดงสดในที่สาธารณะ" ซึ่งเชื่อมโยงผู้คนและสร้างบรรยากาศทางวัฒนธรรมที่มีชีวิตชีวา "การแสดงดนตรีริมถนน (Busking) เปิดโอกาส

ให้ศิลปินแสดงความสามารถและสร้างสีสันให้พื้นที่สาธารณะ ในประเทศไทยมีข้อเสนอให้จัดทำ Busking Area ตามจุดต่าง ๆ เพื่อให้ศิลปินโดยเฉพาะหน้าใหม่ได้ฝึกฝนและสร้างรายได้อย่างถูกกฎหมาย (Affinity Co., Ltd., 2020: 168-171) รวมถึงแนวคิดในการพัฒนาพื้นที่แสดงดนตรีให้เป็นศูนย์กลางหรือสัญลักษณ์ประจำเมือง (Affinity Co., Ltd., 2020: 165) ซึ่งจะช่วยให้ศิลปะดนตรีหยั่งรากในสังคมวงกว้าง เชื่อมผู้คนให้เกิดความรู้สึกมีส่วนร่วมในชุมชนเดียวกัน และเป็นช่องทางให้เยาวชนแสดงออกในทางสร้างสรรค์ ลดโอกาสการยุ่งเกี่ยวกับกิจกรรมเชิงลบ

ความสำคัญของดนตรีในแง่สังคมยังขยายไปถึงการพัฒนาท้องถิ่นอย่างยั่งยืน การส่งเสริมอุตสาหกรรมดนตรีให้เกิดขึ้นในพื้นที่ และสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรมในชุมชนช่วยกระตุ้นการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม สร้างโอกาสทางเศรษฐกิจและธุรกิจให้แก่คนในท้องถิ่นเป็นห่วงโซ่คุณค่า ในขณะเดียวกันก็เสริมสร้างความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมของตน ความท้าทายสำคัญของอุตสาหกรรมดนตรีไทย คือการสร้างสมดุลระหว่างการอนุรักษ์คุณค่าดั้งเดิมกับการพัฒนาและปรับตัวให้ทันต่อกระแสโลก การสร้างระบบนิเวศดนตรีที่สนับสนุนทั้งศิลปินพื้นบ้านและศิลปินร่วมสมัย จะช่วยเสริมความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมและสังคม ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญในการพัฒนาประเทศอย่างยั่งยืนตามแนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์

กรณีศึกษา: อุตสาหกรรมดนตรีประเทศแคนาดา

ประเทศแคนาดาได้พัฒนากลยุทธ์ด้านดนตรี ที่เรียกว่า Creative Canada ซึ่งเป็นกลยุทธ์ระดับชาติได้วางรากฐานสำคัญผ่านสามเสาหลัก ได้แก่ การลงทุนในผู้สร้างสรรค์และผู้ประกอบการทางวัฒนธรรม การส่งเสริมการสร้างและเผยแพร่ผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมทั้งในและต่างประเทศ และการเสริมความแข็งแกร่งให้กับสื่อสาธารณะและข่าวท้องถิ่น (Affinity Co., Ltd., 2020: 115) เพื่อผลักดันศักยภาพภาคดนตรีให้เป็นศูนย์กลางของเศรษฐกิจสร้างสรรค์ โดยเชื่อมโยงกับภาคส่วนที่เกี่ยวข้อง เช่น การท่องเที่ยว เทคโนโลยี วัฒนธรรม และการพัฒนาเมือง กลยุทธ์นี้ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชน โดยมีเป้าหมายเพื่อเพิ่มศักยภาพของภาคดนตรีในเชิงเศรษฐกิจและสังคม ในระดับโครงสร้างพื้นฐาน เมืองได้พัฒนาพื้นที่เพื่อรองรับการจัดแสดงดนตรี และปรับปรุงกฎหมายด้านเสียงและผังเมืองให้เหมาะสมกับธุรกิจดนตรี เมืองโตรอนโตเป็นหนึ่งในตัวอย่างที่ชัดเจนของความสำเร็จนี้ เป็นที่ตั้งของ ค่ายเพลงกว่า 95 แห่ง รวมถึงบริษัทดนตรีขนาดใหญ่ เช่น Sony Music Entertainment, Universal Music และ Warner Music ในเมืองยังมีเทศกาล

ดนตรีหลักกว่า 75 เทศกาลต่อปี สามารถดึงดูดผู้เข้าร่วมมากกว่า 2.6 ล้านคน และสร้างรายได้จากการจำหน่ายบัตรมูลค่าประมาณ 150 ล้านเหรียญสหรัฐต่อปี

กรณีศึกษาเมืองโตรอนโตนำเสนอตัวอย่างที่โดดเด่นของการเป็น "Music City" ที่ประสบความสำเร็จ โดยมีกลยุทธ์ 6 ประการที่ครอบคลุมทั้งการสร้างสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่ออุตสาหกรรม การส่งเสริมธุรกิจเพลง การศึกษาด้านดนตรี การส่งเสริมอุตสาหกรรมทั้งในและต่างประเทศ การสร้างพันธมิตรระดับโลก และการติดตามผล (Affinity Co., Ltd., 2020: 123-127) ความสำเร็จนี้เกิดจากการทำงานร่วมกันอย่างใกล้ชิดระหว่างสภาที่ปรึกษาด้านดนตรีแห่งโตรอนโต (Toronto Music Advisory Council) เจ้าหน้าที่เมือง และการมีส่วนร่วมของชุมชนดนตรีและสาธารณชน ในระดับท้องถิ่น เมืองโตรอนโตได้จัดตั้ง TMAC เพื่อให้คำปรึกษาด้านนโยบายและสนับสนุนอุตสาหกรรมดนตรีของเมือง มีการสนับสนุนพื้นที่การแสดงผ่านมาตรการลดภาษีและเงินสนับสนุนแก่สถานที่จัดแสดงดนตรีขนาดเล็กและกลาง การสนับสนุนสภาพแวดล้อมที่เป็นมิตรกับอุตสาหกรรมเป็นหนึ่งในกลยุทธ์สำคัญ โดยเมืองโตรอนโตได้ดำเนินการหลายประการ ทั้งการจัดโครงการฝึกอบรมธุรกิจที่ช่วยให้ศิลปินเข้าถึงข้อมูลและการเรียนรู้ การจัดหาที่อยู่อาศัยราคาไม่แพงในตัวเมืองสำหรับศิลปิน การเพิ่มการเข้าถึงพื้นที่ฝึกซ้อมโดยใช้อาคารที่ไม่ได้ใช้งานสำหรับการซ้อมดนตรีในราคาไม่แพง และการพัฒนาโครงการ Fair Trade Music ที่รับรองสถานที่จัดแสดงที่ให้ค่าตอบแทนศิลปินอย่างเป็นธรรม (Affinity Co., Ltd., 2020: 125-126) เมืองยังให้ความสำคัญกับการพัฒนาอาชีพที่เกี่ยวข้องในท้องถิ่น ผ่านโครงการฝึกอบรมที่ร่วมมือกับสถาบันการศึกษาด้านดนตรี และผลักดันการท่องเที่ยวเชิงดนตรี (Music Tourism) โดยทำงานร่วมกับภาคธุรกิจที่เกี่ยวข้อง ส่งผลให้รายได้จากอุตสาหกรรมดนตรีของโตรอนโตสูงถึง 700 ล้านเหรียญสหรัฐในปี 2013 และประชากรกว่า 71% ของเมืองมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรี ด้วยกลยุทธ์ที่ครอบคลุมและการมีส่วนร่วมของทุกภาคส่วน ทำให้โตรอนโตเป็นตลาดดนตรีที่ใหญ่ที่สุดในแคนาดา และติดอันดับ 3 ของอเมริกาเหนือ รองจากนิวยอร์กและลอสแอนเจลิส

กรณีศึกษานี้ ชี้ให้เห็นว่า การเชื่อมโยงอุตสาหกรรมดนตรีกับภาคส่วนอื่น ๆ เป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยส่งเสริมให้ดนตรีเป็นกลไกขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์อย่างมีประสิทธิภาพ การบูรณาการดนตรีเข้ากับภาคส่วนต่าง ๆ ไม่เพียงช่วยเพิ่มรายได้ แต่ยังสร้างโอกาสทางธุรกิจให้กับภาคส่วนอื่น ๆ สะท้อนให้เห็นถึง ภาครัฐต้องมีบทบาทเชิงรุกในการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐาน การสนับสนุนทางการเงิน และ

การปรับปรุงกฎหมายให้เอื้อต่ออุตสาหกรรมดนตรี ซึ่งเป็นแนวทางที่ประเทศไทยสามารถนำมาปรับใช้เพื่อพัฒนาอุตสาหกรรมดนตรีให้เป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมมากขึ้น การจัดตั้งหน่วยงานกลางเพื่อประสานความร่วมมือระหว่างภาครัฐและเอกชน อาจช่วยให้เกิดนโยบายที่สอดคล้องกับศักยภาพของไทย และเปิดโอกาสให้ดนตรีกลายเป็นส่วนสำคัญของเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศต่อไป

กรณีศึกษา: อุตสาหกรรมดนตรีและบันเทิงของเกาหลีใต้

ความสำเร็จของอุตสาหกรรมดนตรีเกาหลีใต้เป็นตัวอย่างโดดเด่นของการพัฒนาวัฒนธรรมสู่สินค้าส่งออกระดับโลก โดยมีรัฐบาลเป็นกลไกสำคัญในการขับเคลื่อน Pushsapavardhana, N & Wongsomboon, N. (2020: 3) ชี้ว่ารัฐบาลเกาหลีใต้ดำเนินนโยบายเชิงรุกผลักดันกระแสวัฒนธรรมเกาหลี (Korean Wave หรือ Hallyu) ผ่านการสนับสนุนอุตสาหกรรมบันเทิง โดยเฉพาะดนตรี K-pop ซึ่งกลายเป็นสินค้าส่งออกทางวัฒนธรรมสำคัญของประเทศ การสนับสนุนจากภาครัฐปรากฏในรูปแบบการจัดสรรงบประมาณขนาดใหญ่อย่างต่อเนื่อง โดย Pushsapavardhana, N & Wongsomboon, N. (2020: 10) รายงานว่ารัฐบาลลงทุน 138 ล้านดอลลาร์สหรัฐในโครงการ Digital Media City และจัดสรรงบประมาณสูงถึง 600 ล้านดอลลาร์สหรัฐในบางปีเพื่อส่งเสริมกระแสเกาหลีและสร้างภาพลักษณ์เชิงบวกของประเทศ นอกจากนี้ รัฐยังมีบทบาทสำคัญในการสร้างระบบนิเวศที่เอื้อต่อการเติบโตของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ ส่งผลให้ K-pop ขยายอิทธิพลไปทั่วโลกและสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจมหาศาล ซึ่งปรากฏการณ์นี้นำไปสู่ความจำเป็นในการทำความเข้าใจ โมเดลแนวคิดอุตสาหกรรมดนตรีของเกาหลีใต้ ที่วางรากฐานความสำเร็จทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจในปัจจุบัน

โมเดลแนวคิด อุตสาหกรรมดนตรีของเกาหลีใต้

อุตสาหกรรมบันเทิงของเกาหลีใต้เติบโตขึ้นจากความร่วมมือระหว่างภาครัฐและเอกชน โดยมีเป้าหมายให้ประเทศก้าวสู่การเป็นศูนย์กลางการผลิตทางวัฒนธรรมในภูมิภาคเอเชีย กระแสวัฒนธรรมเกาหลีที่เรียกว่า Korean Wave หรือ Hallyu ได้กลายเป็นกลไกสำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจและส่งเสริมอุตสาหกรรมที่เกี่ยวเนื่อง สถาบันวิจัยของ Samsung ได้อธิบายโมเดลแนวคิด (Conceptual Model) เพื่อวิเคราะห์ความสำเร็จของอุตสาหกรรมดนตรีเกาหลีใต้ ซึ่งประกอบด้วย 4 องค์ประกอบหลัก การศึกษาองค์ประกอบเหล่านี้จะช่วยให้เข้าใจถึงปัจจัยที่ส่งผล

ต่อความสำเร็จของ K-pop ในฐานะอุตสาหกรรมวัฒนธรรมระดับโลก ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1) ความนิยมของ Pop Culture เกาหลีใต้

ในระยะแรก การเผยแพร่วัฒนธรรมสมัยนิยม (Pop Culture) เช่น ละครโทรทัศน์และ K-pop เริ่มถูกเผยแพร่ในต่างประเทศ แต่ยังไม่เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย ยอดจำหน่ายผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมและการมีส่วนร่วมของผู้บริโภคโดยเฉพาะในสหรัฐฯ และยุโรปยังอยู่ในระดับต่ำ แม้ค่ายเพลงเกาหลีจะส่งศิลปินไปทำตลาดต่างประเทศก็ยังไม่สามารถสร้างกระแสหลักได้ (Affinity Co., Ltd., 2020: 96) ภาครัฐโดยกระทรวงวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว (MCST) จึงจัดทำนโยบายและกรอบงบประมาณ พร้อมกำกับดูแลองค์กรในสังกัด ได้แก่ ศูนย์ข้อมูลวัฒนธรรมเกาหลี (KOCIS) ที่รับผิดชอบรวบรวมและเผยแพร่สื่อประชาสัมพันธ์ และองค์การเนื้อหาสร้างสรรค์เกาหลี (KOCCA) ที่สนับสนุนทุนวิจัยและการผลิตคอนเทนต์ ตลอดจนสร้างเครือข่ายพันธมิตร ด้านสภาภาพยนตร์เกาหลี (KOFIC) ทำหน้าที่มอบทุนอุดหนุนการผลิต-เข้าร่วมเทศกาลภาพยนตร์ต่างประเทศพร้อมวิเคราะห์แนวโน้มตลาด ตั้งแต่ช่วงปี 1990 เป็นต้นมา เพื่อขับเคลื่อนและขยายอิทธิพลของ Hallyu สู่เวทีโลก (Tuk, 2012: 5–6)

2) การสนับสนุนจากชาวต่างชาติต่อผลิตภัณฑ์ Pop Culture เกาหลีใต้

ระยะที่สอง เมื่อกระแส Hallyu ขยายตัวในระดับโลก ผู้บริโภคเริ่มรับชมละครเกาหลี ความสำเร็จของเรื่อง แดจังกึม ขยายวงกว้างไปไกลกว่าภูมิภาคเอเชียตะวันออก ไปยัง 87 ประเทศ แดจังกึม ออกอากาศครั้งแรกในเกาหลีเมื่อปี 2003 โดยเนื้อเรื่องตั้งอยู่ในศตวรรษที่ 16 สมัยราชวงศ์โชซ็อน ดัดแปลงจากเรื่องจริงและถ่ายทอดวัฒนธรรมเกาหลีดั้งเดิม ซีรีส์เรื่องนี้กลายเป็นความสำเร็จครั้งแรกของเกาหลีบนเวทีโลก ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในเอเชีย ทั้งในญี่ปุ่น จีน ไต้หวัน อินเดีย ไทย มาเลเซีย ตลอดจนในรัสเซีย ตุรกี อิหร่าน และอิสราเอล ความสำเร็จของ แดจังกึม ช่วยเปิดใจผู้คนทั่วโลกให้ยอมรับและพร้อมรับชมคอนเทนต์เกาหลีมากขึ้น (Tuk, 2012: 17) ในด้านอุตสาหกรรมดนตรีของเกาหลีใต้ก็เติบโตอย่างรวดเร็ว โดยระหว่างปี 2557-2560 มีอัตราการเติบโตสูงถึง 23% แม้การฟังเพลงส่วนใหญ่จะเปลี่ยนไปสู่แพลตฟอร์มสตรีมมิ่ง แต่สินค้าทางกายภาพอย่าง CD และ Vinyl ยังคงได้รับความนิยม โดยเฉพาะ Vinyl ที่มียอดขายเพิ่มขึ้น 124.5% ในปี 2561 (Affinity Co., Ltd., 2020: 92-93)

3) การขยายอิทธิพลสู่ภาคอุตสาหกรรมอื่นของเกาหลีใต้

ในระยะที่สาม ของกระแส Hallyu รัฐบาลเกาหลีและภาคธุรกิจได้ใช้แนวคิด “การท่องเที่ยวฮันรยู” (Hallyu Tourism) เป็นกลยุทธ์เชื่อมต่อระหว่างความบันเทิงกับการส่งเสริมภาพลักษณ์ประเทศ ผ่านละครและเคป็อปที่จุดประกายให้ผู้คนทั่วโลกสนใจเรียนรู้ภาษาและวัฒนธรรมเกาหลี โดยเฉพาะในไต้หวันที่นำนโยบายชาตินิยมเกาหลีมาเป็นแบบอย่างและเกิดความคุ้นเคยกับค่านิยมครอบครัวและการเคารพผู้สูงอายุซึ่งปรากฏในละครอย่างชัดเจน (Tuk, W., 2012: 28) อย่างไรก็ตาม การมองวัฒนธรรมป็อปเป็นสินค้าเชิงพาณิชย์เพื่อสร้างรายได้ ทำให้บางครั้งความหมายทางวัฒนธรรมที่ผู้ชมให้คุณค่าอาจถูกละเลยไป ในขณะเดียวกันความนิยมในละครและ K-pop ก็ได้นำไปสู่การขยายตัวของอุตสาหกรรมอื่น ๆ ทั้งเทคโนโลยีและการท่องเที่ยว ทำให้การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเติบโตอย่างรวดเร็วในจีน ฮ่องกง และญี่ปุ่น รวมถึงการเพิ่มจำนวนผู้เรียนภาษาเกาหลี ซึ่งสะท้อนถึงอิทธิพลเชิงเศรษฐกิจและวัฒนธรรมที่เกิดจากกระแสบันเทิงเกาหลี (Affinity Co., Ltd., 2020: 96)

4) การสร้างภาพลักษณ์ของเกาหลีใต้ในระดับโลก

ระยะสุดที่สี่ กระแส Hallyu ช่วยให้เกาหลีใต้ได้รับการยอมรับในฐานะผู้นำด้านวัฒนธรรมและเศรษฐกิจระดับโลก ประเทศที่ได้รับอิทธิพลจาก Hallyu มองเกาหลีใต้ในแง่บวกมากขึ้น เช่น ไต้หวันซึ่งชื่นชมแนวคิดชาตินิยมของเกาหลีใต้และมองว่าเป็นต้นแบบด้านความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนเอง ละครเกาหลีมีบทบาทสำคัญในการสร้างภาพลักษณ์ของประเทศ โดยสะท้อนค่านิยมด้านครอบครัวและการเคารพผู้สูงอายุ ทำให้เป็นที่นิยมมากกว่าละครจากตะวันตก ทั้งภาครัฐและเอกชนของเกาหลีใต้ตระหนักถึงศักยภาพของวัฒนธรรมสมัยนิยมไม่เพียงแต่เป็นเครื่องมือเผยแพร่วัฒนธรรม แต่ยังเป็นสินค้าทางเศรษฐกิจที่สามารถสร้างมูลค่าและผลกำไรได้ (Affinity Co., Ltd., 2020: 96)

ภาพที่ 2 Conceptual Model ของรัฐบาลเกาหลีใต้ต่อ Korean Wave - Hallyu (ที่มา: Conceptual framework of the South Korean government's involvement in Hallyu. Source: Tuk, W. (2012: 37–41).

อิทธิพลของอุตสาหกรรมดนตรีเกาหลีใต้ต่อเศรษฐกิจสร้างสรรค์ระดับโลก

กระแส Hallyu หรือ Korean Wave ได้กลายเป็นกลไกสำคัญในการสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจและอิทธิพลทางวัฒนธรรมของเกาหลีใต้ในระดับโลก รายงานของ Affinity Co., Ltd. (2020: 98) ระบุว่า อุตสาหกรรมดนตรีของเกาหลีใต้มีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจ โดยเฉพาะการสร้างรายได้จากการส่งออกคอนเทนต์เพลงผ่านสื่อดิจิทัลและแพลตฟอร์มออนไลน์ ไม่ว่าจะเป็นเพลง K-pop ไลฟ์คอนเสิร์ต และมิวสิควิดีโอ ความสำเร็จของ K-pop ในตลาดโลกเกิดจากองค์ประกอบที่โดดเด่น เช่น ท่าเต้นที่เป็นเอกลักษณ์ การนำเสนอภาพ แสง สี เสียงที่น่าตื่นตาตื่นใจ รวมถึงแฟชั่น และฉากหลังที่มีความโดดเด่น อีกทั้งการพัฒนาโมเดลธุรกิจที่ให้แฟนคลับมีส่วนร่วม โดยค่ายเพลงมีแผนกบริหารแฟนคลับโดยเฉพาะทำให้สามารถสร้างฐานแฟนคลับขนาดใหญ่ทั่วโลก (Affinity Co., Ltd., 2020: 100)

อุตสาหกรรมดนตรีเกาหลีใต้มีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมระดับสากล โดยเฉพาะในกลุ่มวัยรุ่นทั่วโลกที่ได้รับอิทธิพลจากไอดอลเกาหลีในด้านเทรนด์ ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย ทัศนคติ และพฤติกรรมการบริโภค งานวิจัยระบุว่า ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ K-pop แพร่หลายไปยังวัยรุ่นทั่วโลก คือ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการใช้สื่อดิจิทัลและแพลตฟอร์มออนไลน์ เช่น YouTube, Viu, Netflix, Facebook, Vlive และเว็บไซต์ที่เกี่ยวข้อง แพลตฟอร์มเหล่านี้ช่วยให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงเนื้อหาได้สะดวกและรวดเร็ว แสดงให้เห็นว่าข้อจำกัดด้านระยะทางและภาษาไม่เป็นอุปสรรคต่อการขยายตัวของ K-pop ในหลายภูมิภาคทั่วโลก งานวิจัยนี้ได้ศึกษาและนำเสนอว่า กลุ่มวัยรุ่นรัสเซียที่ได้รับอิทธิพลจากกระแสเกาหลีมีแนวโน้มเลียนแบบ

พฤติกรรมของศิลปินเกาหลีอย่างแพร่หลาย รวมถึงบริโภคสินค้าและวัฒนธรรมเกาหลีอื่น ๆ มากขึ้น (Chaijaras, N., 2020: 68-69)

ในระดับชุมชนและท้องถิ่น อุตสาหกรรมดนตรีเกาหลีใต้ส่งเสริมการสร้างสรรค์และเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรม โดยผสมผสานภูมิปัญญาท้องถิ่นเข้ากับกระแสดนตรีร่วมสมัย สร้างผลงานดนตรีที่สะท้อนอัตลักษณ์ของแต่ละภูมิภาค และส่งเสริมการนำทรัพย์สินทางปัญญาไปต่อยอดเชิงพาณิชย์ การบูรณาการดนตรีกับงานวิจัยและนวัตกรรมยังช่วยยกระดับมาตรฐานอุตสาหกรรมท้องถิ่นให้สามารถแข่งขันในตลาดที่กว้างขึ้น ส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ และสร้างโอกาสทางธุรกิจให้กับชุมชนในระยะยาว (Affinity Co., Ltd., 2020: 89) อุตสาหกรรมดนตรีของเกาหลีใต้เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการใช้ นโยบายภาครัฐ และความร่วมมือระหว่างภาคเอกชน ในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์ให้เติบโตจนกลายเป็นหนึ่งในสินค้าส่งออกหลักของประเทศ

แม้โมเดลนี้จะประสบความสำเร็จในระดับโลก การนำมาใช้ในบริบทของประเทศไทยจำเป็นต้องพิจารณาถึง ความแตกต่างด้านโครงสร้างเศรษฐกิจ นโยบายภาครัฐ และพฤติกรรมผู้บริโภค ประเทศไทยมีมรดกทางดนตรีที่หลากหลายและสามารถนำแนวทางการบูรณาการวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้ากับเทคโนโลยีมาเป็นจุดแข็ง เช่นเดียวกับ K-pop ที่สามารถขยายฐานผู้ฟังไปทั่วโลกผ่านแพลตฟอร์มออนไลน์ หากภาครัฐและเอกชนสามารถพัฒนา กลยุทธ์สนับสนุนดนตรีอย่างเป็นระบบ รวมถึงส่งเสริมให้ศิลปินมีช่องทางสู่ตลาดสากลมากขึ้น ไทยก็มีโอกาสที่จะใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสร้างรายได้และส่งเสริมอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ให้เติบโตในระดับนานาชาติได้เช่นกัน ความสำเร็จของโมเดล K-pop ไม่ได้เกิดขึ้นเพียงจากศักยภาพของศิลปินหรือแนวดนตรีที่มีเอกลักษณ์เท่านั้น แต่ยังเป็นผลจาก การลงทุนด้านเทคโนโลยีดิจิทัล การสนับสนุนทางงบประมาณ และการวางกลยุทธ์เพื่อขยายตลาดสากล

สรุป

อุตสาหกรรมดนตรีภายใต้แนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์เป็นทั้งกลไกสร้างมูลค่าผ่านห่วงโซ่คุณค่าตั้งแต่การประพันธ์ถึงการจัดจำหน่าย และเป็นเครื่องมือรักษามรดกทางวัฒนธรรม จากกรณีศึกษาเมืองโตรอนโตและเกาหลีใต้แสดงปัจจัยความสำเร็จสำคัญ ได้แก่ นโยบายภาครัฐที่มีวิสัยทัศน์ การสนับสนุนทางการเงินและโครงสร้างพื้นฐาน ความร่วมมือภาครัฐและเอกชน การใช้เทคโนโลยีดิจิทัล และการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ แต่ความท้าทายในภาคอุตสาหกรรมดนตรียังเผชิญ

ปัญหาด้านการละเมิดลิขสิทธิ์ ข้อจำกัดด้านโครงสร้างพื้นฐาน และการขาดการสนับสนุนอย่างเป็นรูปธรรมจากภาครัฐ ดังนั้น จึงควรพัฒนาอย่างเป็นระบบและบูรณาการ เช่น จัดตั้งหน่วยงานกลางประสานความร่วมมือ ปรับปรุงกฎหมายลิขสิทธิ์และผสมผสานอัตลักษณ์ท้องถิ่นกับนวัตกรรม การลงทุนในโครงสร้างพื้นฐานและการส่งเสริมพื้นที่สร้างสรรค์สำหรับนักดนตรีอิสระ ตลอดจนการพัฒนาฝีมือแรงงานในอุตสาหกรรมอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ประเทศสามารถใช้ประโยชน์จากทุนทางวัฒนธรรมที่หลากหลายในการสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจ ส่งเสริมความเข้มแข็งของชุมชน และเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันในเวทีโลก ซึ่งสอดคล้องกับยุทธศาสตร์การพัฒนาประเทศในยุคเศรษฐกิจดิจิทัลที่ให้ความสำคัญกับการขับเคลื่อนเศรษฐกิจด้วยความคิดสร้างสรรค์และนวัตกรรม

บรรณานุกรม

Affinity Co., Ltd. (2020). Final report (revised edition): *khrōngkān čhattham thānkhō̜mūn læ phǣn phatthanā ʻutsāhakam sāngsan sākhā dontrī pī 2020* [Creative industries development report: Music]. 1st ed. Bangkok: Creative Economy Agency (Public Organization).

Chaijaras, N. (2020). *ʻitthiphon krasǣ Kaolī (Korean Wave) thī song phon tō̜ phrưttikam khō̜ng wairun Ratsīa nai patčhuban* [The influence of Korean wave that affect the imitation of Russian teenagers behavior in today]. Bangkok : Thammasat University.

Creative Economy Agency. (n.d.). *rāingān kānsưksā kānphatthanā ʻutsāhakam sāngsan pī 2563 : dontrī* [Creative Industries Development Report]. https://www.cea.or.th/en/single-industries/Creative-Industries- Development-Report-2020-Music

Creative Thailand. (2020, June 12). *Music Industry 101 ʻutsāhakam dontrī mī ʻarai bāng* [Music Industry 101 What is the music industry] (M. Virojpan, Compiler). Creative Thailand. https://www.creativethailand.org/article-read?article_id=32473

Department for Culture, Media and Sport, D. (2001, April 9). *Creative Industries Mapping Documents 2001*. GOV.UK. https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001

Kuikaew, P & Ladawan Na Ayutthaya, S. (2023). nǣothāng khō̜ng phāk rat nai kān khapkhlư̄an ʻutsāhakam phlēng phư̄a kānsongʻō̜k khō̜ng prathēt Thai [Guidelines for Driving the Thailand's Music Industries in Music Exports]. *Political science and public administration Journal*, 14(1), 117-146.

Office of the National Economic and Social Development Council. (2009). *rāingān kānsưksā bư̄angton sētthakit sāngsan the creative economy* [Preliminary Research Report the Creative Economy]. Bangkok : Office of the National Economic and Social Development Council.

Porter, M. E. (1985). *Competitive advantage creating and sustaining superior performance*. New York: The Free Press.

Pushsapavardhana, N & Wongsomboon, N. (2020). khwāmsamret naikānphœ̄iphrǣkrasǣwatthanathamkaolī (KoreanWave) :Botbātkhō̜ngratthabānlǣʻutsāhakamsư̄banthœ̄ng [The Success of Korean Wave Distribution: The Roles of Government and Entertainment Sectors]. *Suratthani Rajabhat Journal, 7*(2), 3-22.

Suwanpakdee, S., Nitibhon, A., & Jitduangprem, P. (2024). nawattakam dontrī sāngsan phư̄a kānphatthanā chumchon : kō̜ranī sưksā chumchon bāng yī khan [Innovation of creative music process for community development: case study bang yi khan comunity]. *Journal of Fine Arts Research, Srinakharinwirot University*, 7(1), 102–120.

Tuk, W. (2012). *The Korean Wave: Who Are behind the Success of Korean Popular Culture?.* Master's thesis. Leiden University.

UNCTAD. (2010). *Creative economy report 2010: A feasible development option.* Geneva : United Nations Conference on Trade and Development.

Van der Merwe, L. & Morelli, J. (2022). Explaining How Community Music Engagement Facilitates Social Cohesion through Ritualised Belonging. *Religions, 13*(12), 1170. https://doi.org/10.3390/rel13121170

บทวิเคราะห์เพื่อการบรรเลงทรัมเป็ตและเปียโน: เพลงโซนาตาสำหรับทรัมเป็ตและเปียโน ของนักประพันธ์ อีริค อีวาเซน
Analytical Study for Trumpet and Piano Performance: Eric Ewazen's Sonata for Trumpet and Piano

จักรพันธ์ ชัยยะ*[1] และ เรมีย์ นามเทพ[2]
Jakaphan Chaiya*[1] and Remi Namtep[2]

บทคัดย่อ

บทเพลงโซนาตาสำหรับทรัมเป็ตและเปียโนถูกประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 ด้วยเทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลาย อีกทั้งยังเป็นบทประพันธ์ที่ทรัมเป็ต และเปียโนมีความสำคัญโดดเด่นในการบรรเลงเท่า ๆ กัน การวิเคราะห์ศึกษาบทเพลงนี้จึงเป็นการศึกษาเพื่อให้เข้าใจสังคีตลักษณ์ และเทคนิคในการบรรเลง เพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลง โดยแบ่งเนื้อหาในบทความนี้ออกเป็นสองส่วนได้แก่ การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง และแนวทางการบรรเลง บทเพลงนี้แบ่งออกเป็นทั้งหมด 3 ท่อน แต่ละท่อนมีเอกลักษณ์ และอารมณ์ความรู้สึกแตกต่างกันไป ท่อนที่ 1 มีสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาอัลเล็กโกร ท่อนที่ 2 มีสังคีตลักษณ์แบบเทอนารี และท่อนที่ 3 มีสังคีตลักษณ์แบบรอนโด ถึงแม้ภายในแต่ละท่อนมีแนวทางการบรรเลงที่แตกต่างกัน แต่มีประเด็นสำคัญคือการบรรเลงประสานร่วมกันของเครื่องดนตรีทั้งสองเนื่องด้วยบทบาทที่สำคัญเท่ากัน การศึกษาบทเพลงนี้จึงเป็นโอกาสในการเข้าใจถึงศิลปะ กลวิธีในการบรรเลง และการทำงานร่วมกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้บทเพลงนี้มีคุณค่าในฐานะผลงานทางดนตรีชิ้นสำคัญ และยังเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีรุ่นใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณภาพต่อไป

คำสำคัญ : โซนาตา / ทรัมเป็ต / การวิเคราะห์

---

* corresponding author, email: pluemtp@gmail.com
[1] ดร. วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ
[1] Dr., College of Music, Payap University
[2] อาจารย์วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ
[2] Lecturer, College of Music, Payap University

Received: Feb 10, 2025 / **Revised:** May 18, 2025 / **Accepted:** May 20, 2025

Abstract

The Sonata for Trumpet and Piano was composed in the 20th century, utilizing a variety of compositional techniques. In this piece, the trumpet and piano hold equal importance. Analyzing this piece helps in understanding its structure and performance techniques, providing guidelines for its performance. The content of the article is divided into two parts: the analysis of the musical forms and the performance guidelines. This sonata is divided into three movements, each with unique characteristics and emotional expressions. The first movement follows the sonata-allegro form, the second movement is in ternary form, and the third movement is in rondo form. Despite the differing performance approaches in each movement, a key aspect is the harmonious interplay between the two instruments, given their equal roles. Studying this piece provides an opportunity to understand the art of performance and collaboration, making this piece significant in the realm of musical compositions. It also serves as an inspiration for new generations of musicians to create high-quality works.

Keywords: Sonata / Trumpet / Analysis

บทนำ

การวิเคราะห์บทเพลงโซนาตาสำหรับทรัมเป็ตและเปียโน (Sonata for Trumpet and Piano) ของอีริค อีวาเซน (Eric Ewazen) เป็นการศึกษาความซับซ้อนของดนตรี และความงดงามของการบรรเลงร่วมกันระหว่างทรัมเป็ต และเปียโน ซึ่งเป็นผลงานที่มีความสำคัญในวงการเพลงคลาสสิกสมัยใหม่ บทเพลงนี้ถูกเขียนขึ้นในปี 1995 สำหรับงานประชุมสมาคมทรัมเป็ตนานาชาติ (International Trumpet Guild) และได้ถูกนำเสนอครั้งแรกโดยนักทรัมเป็ต คริส เก็คเคอร์ (Chris Gekker) ที่เมืองบลูมมิ่งตัน รัฐอินเดียน่า ประเทศสหรัฐอเมริกา

โซนาตาสำหรับทรัมเป็ตและเปียโน ประกอบด้วยท่อนทั้งหมดสามท่อนที่มีลักษณะเฉพาะตัว โดยแต่ละท่อนสื่อถึงอารมณ์ และสีสันที่แตกต่างกัน ทำให้ผู้เล่นในเครื่องดนตรีทั้งสองต้องมีความเข้าใจในบทบาทหน้าที่ และการประสานเสียง

อย่างดี เนื่องจากอีวาเซนได้ประพันธ์ให้บทบาทของเครื่องดนตรีทั้งสองมีความสำคัญเท่าเทียมกัน ซึ่งในปกติแล้วหากอยู่ในฐานะนักเล่นเปียโน บทบาทผู้เล่นส่วนมากจะเป็นผู้บรรเลงประกอบ (Accompaniment) นักทรัมเป็ต แต่ในบทเพลงนี้กลับมอบบทบาทตรงกันข้าม ดังนั้นผู้เล่นทั้งสองเครื่องดนตรี ต้องมีความรู้ความเข้าใจในบทเพลง รวมถึงทักษะการปฏิบัติเครื่องที่ดี เพื่อสร้างอารมณ์ และการบรรเลงที่เหมาะสมถ่ายทอดสู่ผู้ชมผู้ฟัง

การวิเคราะห์นี้มุ่งศึกษาเรื่องสังคีตลักษณ์ของบทเพลง (Musical Forms) และแนวทางการบรรเลงของทรัมเป็ตและเปียโน เพื่อให้ผู้ที่สนใจศึกษาหรือผู้เล่นนำไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลง รวมถึงสามารถนำไปพัฒนาทักษะ และการแสดงเพื่อให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ และความหมายของบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

สังคีตลักษณ์บทเพลง

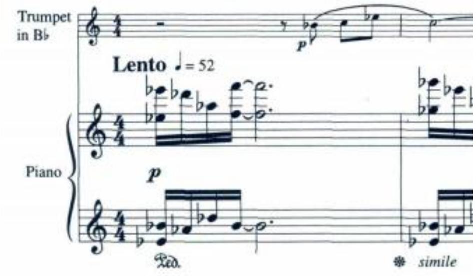
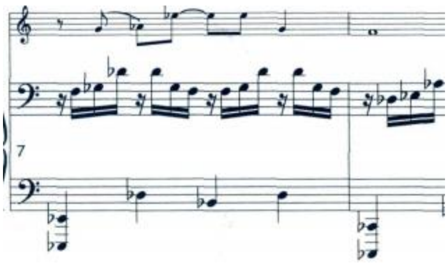
บทเพลงโซนาตาสำหรับทรัมเป็ตและเปียโนถูกประพันธ์ขึ้นจากการว่าจ้างจากสมาคมทรัมเป็ตนานาชาติ (International Trumpet Guild) และนำแสดงต่อหน้าสาธารณชนเป็นครั้งแรกในวันที่ 30 พฤษภาคม 1995 อีวาเซนได้นำเทคนิคการประพันธ์เพลงบนเปียโนที่เรียนจาก ซามูเอล แอดเลอร์ (Samuel Adler) โดยเริ่มประพันธ์เฉพาะหัวโน้ตก่อน จากนั้นเรียบเรียงโครงสร้างจังหวะแล้วจึงเติมหางโน้ตทีหลัง ทำให้มีความยืดหยุ่นในการสร้างรูปแบบจังหวะก่อนการบันทึกลงบนกระดาษโน้ต บทเพลงนี้ประพันธ์โดยใช้หลักสังคีตลักษณ์บทเพลงประเภทโซนาตาที่พบได้ทั่วไป มีจำนวนทั้งหมด 3 ท่อน ความยาวประมาณ 20 นาที จำแนกความเร็วในแต่ละท่อนออกเป็น เร็ว ช้า เร็ว วางลักษณะบทบาทการบรรเลงให้เครื่องดนตรีทรัมเป็ต และเปียโนมีความสำคัญโดดเด่นเท่าเทียมกัน ในหลายจุดสามารถพบลักษณะการบรรเลงเดี่ยวสลับไป-มาระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสอง มีเนื้อหาการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ในแต่ละท่อน ดังนี้

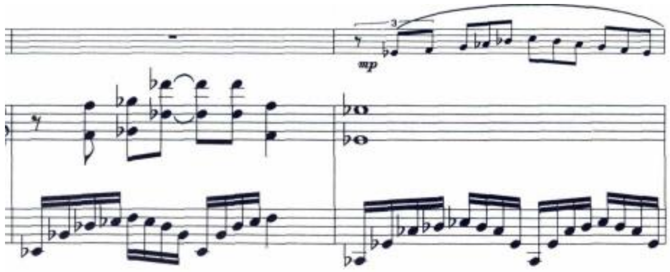
บทวิเคราะห์ท่อนที่ 1 Lento-Allegro Molto

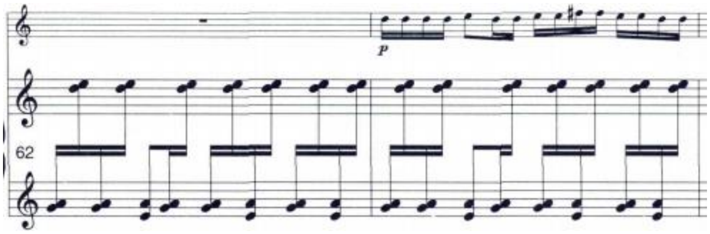
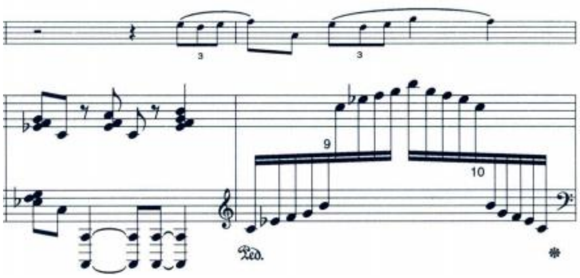
ตารางที่ 1 โครงสร้างสังคีตลักษณ์ท่อนที่ 1 (อ่านจากซ้ายไปขวา)

<table>
<tr><th colspan="5">สังคีตลักษณ์ท่อนที่ 1</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Introduction
ห้องที่ 1</td><td colspan="2">Theme 1</td><td rowspan="2">Theme 2
C Major
ห้องที่ 61</td><td rowspan="2">Development
D minor
ห้องที่ 106</td></tr>
<tr><td>1st statement
ห้องที่ 5</td><td>2nd statement
ห้องที่ 32</td></tr>
<tr><td>Transition
A pedal
ห้องที่ 176</td><td colspan="2">Recapitulation
E-flat minor
ห้องที่ 182</td><td>Closing Theme
E Major
ห้องที่ 210</td><td>Coda
G Major
ห้องที่ 229</td></tr>
</table>

ท่อนที่ 1 มีสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาอัลเลโกร (Sonata Allegro Form) เริ่มต้นด้วยทำนองอ่อนหวานในจังหวะช้า มีเปียโนบรรเลงด้วยเทคนิคการประสานเสียงคู่ 4 ก่อนจะเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็วมาในห้องที่ 5 ซึ่งทรัมเป็ตบรรเลงทำนองหลักที่ 1 (Theme 1) ด้วยลักษณะคล้ายเพลงร้อง บนพื้นจังหวะที่เรียบง่าย บรรเลงพร้อมกับเครื่องหมายค่อย ๆ เพิ่ม-ลดความดังเสียงที่ปรากฏสลับไปมา ขณะเดียวกันเปียโนบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นบนมือขวา และการเล่นออสตินาโตเบส (Ostinato Bass) บนมือซ้าย สะท้อนอารมณ์เพลงเหมือนการเคลื่อนไหวของคลื่นน้ำ

แกรี่ โธมัส เวิรธ์ส (Wurtz, 2001 : 62) ระบุว่า อีวาเซนมี 4 แนวคิดหลักที่นำมาใช้ในท่อนนี้ ได้แก่ 1.ทำนองเรียบง่าย 2.เสียงที่เคลื่อนไหวเหมือนคลื่น 3.ความแตกต่างของจังหวะและความดัง-เบา 4.ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ E-flat ไมเนอร์ นอกจากนี้อีวาเซนยังใช้กระบวนการเคลื่อนที่การเชื่อมโยงของเสียงประสาน (Harmonic motion) เพื่อสร้างความเคลื่อนไหว และหลีกเลี่ยงการใช้กุญแจเสียงเพื่อเพิ่มอิสระในการใช้คอร์ดและการย้ายคีย์ได้มากขึ้น

ภาพที่ 1 เริ่มต้นเพลง **ภาพที่ 2** ออสตินาโตเบส ห้องที่ 7

ในห้องที่ 33 - 40 บทบาทของนักเปียโนเปลี่ยนเป็นผู้บรรเลงทำนองหลักพร้อมกับบรรเลงประกอบ ในขณะที่ทรัมเป็ตเสริมทำนองเชิงโต้ตอบ แสดงให้เห็นถึงความตั้งใจของอีวาเซนที่ให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีทั้งสอง จนถึงห้องที่ 41 ผู้เล่นเปียโนกลับมาบรรเลงประกอบด้วยเทคนิคออสตินาโตเบสบนมือซ้าย และ การเล่นโน้ตแยก (Arpeggiated) ในมือขวา จากนั้นในห้องที่ 52-60 มีการเปลี่ยนการเคลื่อนไหวของเสียงประสานเพื่อเตรียมย้ายคีย์ไปยังคีย์ C เมเจอร์ และนำเสนอแนวทำนองใหม่ในห้องที่ 61

ภาพที่ 3 ตัวอย่างโน้ตห้องที่ 33-34

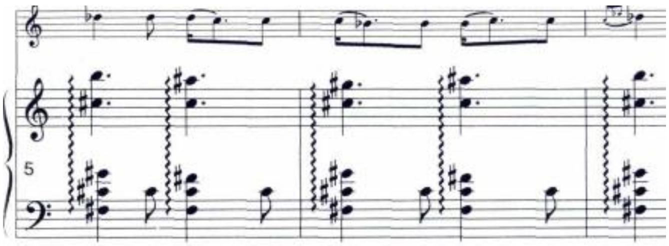
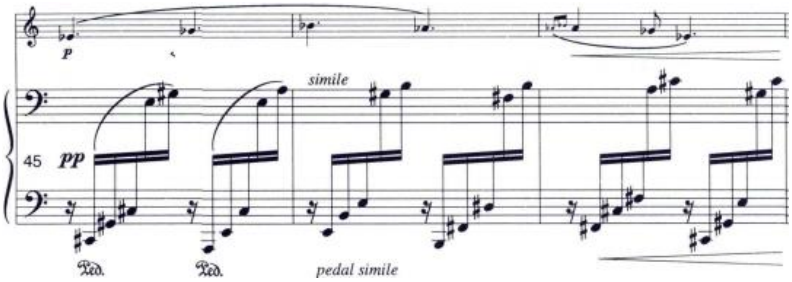
แนวทำนองหลักที่ 2 (Theme 2) นำเสนอในห้องที่ 61-93 โดยอีวาเซนให้เปียโนและทรัมเป็ตบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ทำให้น้ำหนักจังหวะมีความรู้สึกเบาขึ้น เมื่อถึงห้องที่ 94 ทรัมเป็ตและเปียโนได้ทำหน้าที่แยกกัน บรรเลงบนคีย์ C minor โดยโน้ตของทรัมเป็ตมีลักษณะการเล่นคล้ายแตรประโคม (Fanfare) บ่งบอกถึงการเข้าสู่ช่วงท้ายของทำนองหลักที่ 2 ในขณะที่เปียโนบรรเลงประกอบด้วยโน้ตรวบขึ้นลงบนคอร์ดไมเนอร์ และย้ายคีย์กลับไปที่ E-flat minor ในช่วงต้นของตอนพัฒนา

ภาพที่ 4 ตัวอย่างทำนองที่ 2 ห้องที่ 62-63

ภาพที่ 5 ตัวอย่างแนวแตรประโคม ห้องที่ 96-97

เมื่อเข้าสู่ตอนพัฒนา (Development) ในห้องที่ 106 ผู้ประพันธ์นำทำนองที่ 1 กลับมาอีกครั้ง ก่อนพัฒนาไปยังคีย์ D minor ในห้องที่ 116 โดยในช่วงนี้อีวาเซนใช้วิธีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ (Changing meter) และกระจายส่วนโน้ตระหว่างทรัมเป็ตและเปียโนในบางช่วงพร้อมกับเครื่องหมายเพิ่ม-ลดความดังเสียงเพื่อเพิ่มความเคลื่อนไหวไปจนถึงจุดสูงสุดของท่อน ที่ห้อง 168 หลังผ่อนคลายความตึงเครียดของทำนองเพื่อเชื่อมต่อไปยังตอนย้อนกลับ (Recapitulation) ในห้อง 182 ซึ่งผู้เล่นเปียโนบรรเลงทำนองที่ 1 แทนทรัมเป็ต ตามด้วยการนำเสนอทำนองที่ 2 โดยใช้กลุ่มจังหวะเดิม จนถึงห้องที่ 206 ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดจากห้องที่ 94 กลับมาและเปลี่ยนคีย์ไปยัง E Major แทน C minor เข้าสู่ช่วง Coda ในห้องที่ 229 ด้วยอารมณ์สงบและสุขุม จบท่อนที่ 1 ด้วยคีย์ G Major แทน E-flat minor เดิม เพื่อให้ Sonata เกิดการเคลื่อนไหวตามโทนเสียงธรรมชาติ ซึ่งเป็นวิธีการที่ช่วยดึงดูดความสนใจจากผู้ฟังได้ดี

บทวิเคราะห์ท่อนที่ 2 Allegretto

ตารางที่ 2 โครงสร้างสังคีตลักษณ์ท่อนที่ 2 (อ่านจากซ้ายไปขวา)

<table>
<tr><th colspan="4">สังคีตลักษณ์ท่อนที่ 2</th></tr>
<tr><th colspan="3">A1</th><th>B</th></tr>
<tr><td>1st Theme
ห้องที่ 1
F sharp major</td><td>Restatement
by Trumpet
ห้องที่ 4</td><td>2nd Theme
ห้องที่ 45 C
sharp minor</td><td>(development)
ห้องที่ 69</td></tr>
<tr><td>Chorale
ห้องที่ 106</td><td>A2
ห้องที่ 134
F sharp minor</td><td colspan="2">Coda
ห้องที่ 161
E flat major</td></tr>
</table>

ท่อนที่ 2 ถูกประพันธ์ในอัตราจังหวะ 6/8 ความเร็ว Allegretto ให้ความเคลื่อนไหวและน้ำหนักจังหวะที่เบา แตกต่างจากท่อนที่สองของบทเพลงโซนาตาสำหรับทรอมโบนที่อีวาเซนประพันธ์แล้วเสร็จไปก่อนหน้าบทประพันธ์นี้ ท่อนนี้ใช้สังคีตลักษณ์แบบบทเพลง 3 ตอน (Ternary form) คือ A-B-A ประกอบไปด้วยตอน A1 ประพันธ์ในคีย์ F-sharp Major แบ่งการนำเสนอทำนองหลักเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกเริ่มจากห้องที่ 1 ถึง 44 โดยเปียโนเริ่มนำเสนอทำนอง ก่อนที่ทรัมเป็ตจะบรรเลงตามในห้องที่ 4 ทำนองของทั้งสองเครื่องดนตรีมีท่วงทำนองและอารมณ์คล้ายเพลงพื้นบ้าน ใช้จังหวะแบบ scotch snap และเน้นจังหวะด้วยโน้ตพิง (Appoggiatura) ทำให้จังหวะน่าสนใจและให้ความรู้สึกของน้ำหนักจังหวะที่เบาลง เมื่อเข้าสู่ทำนองช่วงที่ 2 ในห้องที่ 45 ผู้ประพันธ์นำเสนอแนวความคิดใหม่ในคีย์ C-sharp minor โดยเปียโนบรรเลงจังหวะเขบ็ตสองชั้นแบบโน้ตแยกขาขึ้น ขณะที่ทรัมเป็ตบรรเลงค่าโน้ตที่ยาวกว่า ทำให้ทำนองถูกขับเคลื่อนมากขึ้น เพื่อนำเข้าสู่ช่วงท้ายของการนำเสนอทำนองที่ 2 ในห้องที่ 55-56 และจบตอน A1 ในห้องที่ 65

ภาพที่ 6 ตัวอย่างจังหวะ Scotch snap บนทรัมเป็ต ห้องที่ 5-6

ภาพที่ 7 ตัวอย่างทำนองช่วงที่ 2 ห้องที่ 45-47

ตอน B เริ่มในห้องที่ 67 โดยนำเสนอแนวความคิดที่คล้ายกับตอน A1 ใช้การบรรเลงที่มือขวาผ่านโครงสร้างเสียงประสานที่คลุมเครือ (Ambiguous harmonies) เพื่อสร้างความรู้สึกไม่แน่นอนและลึกซึ้งทางอารมณ์ ขณะที่มือซ้ายบรรเลงโน้ต E-flat คงที่ เมื่อทรัมเป็ตเริ่มบรรเลงอีกครั้ง จะมีโน้ต C คงที่สลับกับ E-flat แม้ว่าสังคีตลักษณ์ของท่อนที่ 2 จะเป็นแบบ 3 ตอน (Ternary form) แต่ตอน B มีบทบาทคล้ายกับตอนพัฒนา (Development) เนื่องจากยังใช้ส่วนประกอบเดิม เมื่อถึงห้อง 106 อารมณ์การบรรเลงเปลี่ยนเป็นแบบเพลงโคราล (Chorale) ซึ่งอีวาเซนกล่าวว่าเป็นหัวใจของท่อนที่ 2 ทั้งหมด ทำหน้าที่เชื่อมเข้าสู่ตอน A2 (McNelly III, 2008, p.38)

เมื่อเข้าสู่ตอน A2 ในห้องที่ 134 อีวาเซนนำเสนอทำนองเดิมจาก A1 แค่ช่วงสั้นๆ โดยบรรเลงทำนองสำคัญทั้งหมดอีกครั้ง ยกเว้นทำนองตอน B และนำเสนอทำนองแรกในช่วงท้ายของตอน A2 ในรูปแบบโคดา (Coda) ตั้งแต่ห้อง 161 ถึง 166

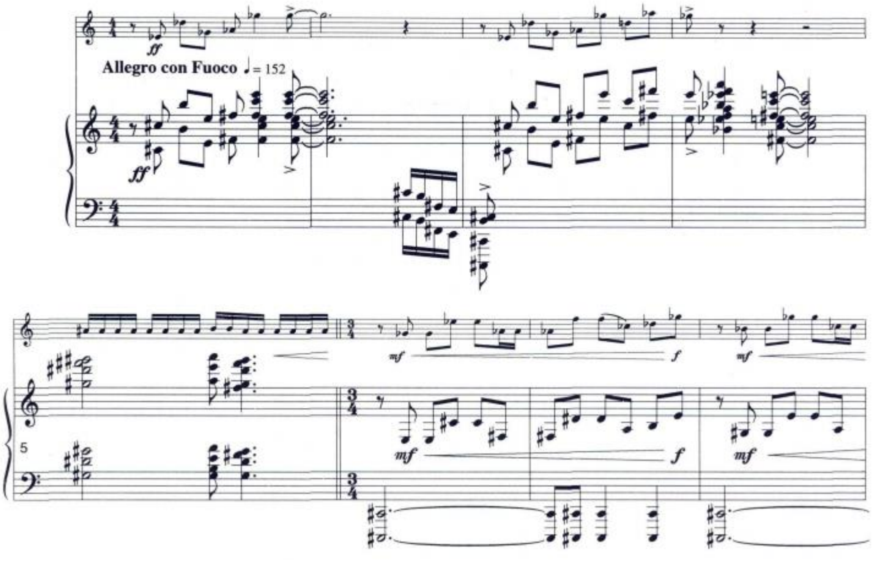
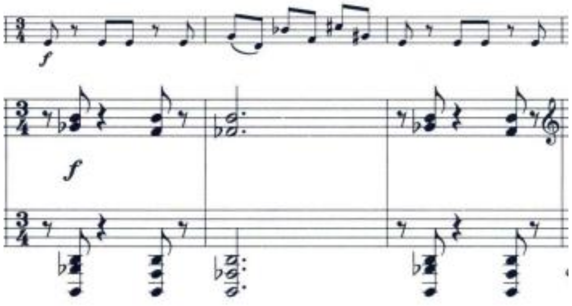
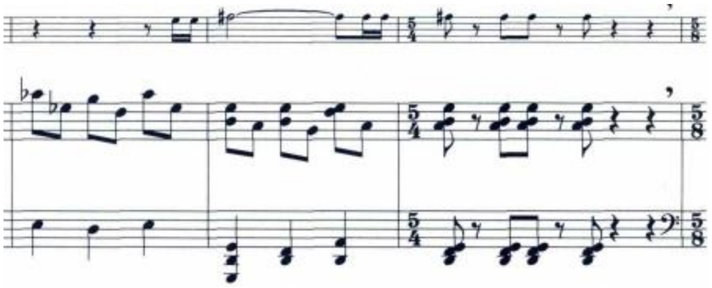
บทวิเคราะห์ท่อนที่ 3 Allegro con Fuoco

ตารางที่ 3 โครงสร้างสังคีตลักษณ์ท่อนที่ 3 (อ่านจากซ้ายไปขวา)

<table>
<tr><th colspan="4">สังคีตลักษณ์ท่อนที่ 3</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Intro
ห้องที่ 1</td><td colspan="3">A1</td></tr>
<tr><td>1st theme
ห้องที่ 6</td><td>Development
ห้องที่ 14-42</td><td>2nd theme
ห้องที่ 43</td></tr>
<tr><td rowspan="2">B
ห้องที่ 78</td><td colspan="2">A2</td><td rowspan="2">C
ห้องที่ 142</td></tr>
<tr><td>A
ห้องที่ 114</td><td>A (New)
ห้องที่ 130</td></tr>
<tr><td colspan="2">Coda
ห้องที่ 186</td><td colspan="2">Return to Tonal Center
ห้องที่ 230</td></tr>
</table>

ในท่อนที่ 3 อีวาเซนประพันธ์ให้เปียโนมีบทบาทโดดเด่นเทียบเท่าทรัมเป็ตมากขึ้น บนสังคีตลักษณ์เพลงแบบรอนโด (Rondo) มีลักษณะจังหวะที่เร็วและรุนแรงเริ่มตั้งแต่ห้าห้องแรก เขานำเสนอความเคลื่อนไหวที่น่าดึงดูดนี้เพียงช่วงสั้น ๆ หลังจากนั้นจึงนำเสนอทำนองที่ 1 ในตอน A1 อย่างรวดเร็วในห้องที่ 6 โดยมีเปียโนบรรเลงเน้นโน้ต C-sharp ยืนพื้นบนมือซ้าย ขณะที่มือขวาบรรเลงโน้ตเสียงเดียวกันกับทรัมเป็ตต่อเนื่องอย่างขึงขัง เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 14 ทรัมเป็ตพัฒนาแนวทำนองใหม่ขณะที่เปียโนยังคงบรรเลงทำนองที่ 1 อย่างต่อเนื่อง จากนั้นจึงนำเสนอทำนองที่ 2 ในห้องที่ 43 เขาเพิ่มความขึงขังของจังหวะทำให้เกิดความตึงเครียดมากขึ้น ใช้การรับส่งจังหวะระหว่างทรัมเป็ตและเปียโนเป็นเครื่องมือในการสร้างสีสัน และการเคลื่อนไหวของทำนอง

ตอน B เริ่มในห้องที่ 78 จากอารมณ์ดุดันรุนแรงถูกเปลี่ยนให้มีความรู้สึกผ่อนคลาย และมีทำนองที่ไหลลื่นมากขึ้น บรรเลงควบคู่กับเครื่องหมายค่อย ๆ เพิ่ม-ลดความดังเสียง และได้กลับมาทำนองที่ 1 ตอน A2 ในห้องที่ 114 ด้วยอารมณ์ตื่นเต้น โดยที่เปียโนยังคงบรรเลงเน้นโน้ต C-sharp ยืนพื้นบนมือซ้ายเช่นเดิม

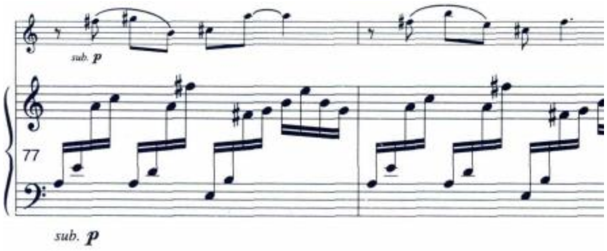
สำหรับตอน C เริ่มในห้องที่ 142 โดยอีวาเซนได้ปรับอัตราจังหวะเป็น 5/8 ทำให้เกิดความแตกต่างเพื่อสร้างความเร้าใจ ใช้ลักษณะการรวมกลุ่มจังหวะแบบ 2 + 3 มีเปียโนบรรเลงส่วนย่อยของจังหวะประกอบอยู่เสมอเพื่อคงความเคลื่อนไหวทำนอง เมื่อถึงห้องที่ 182 เขาชะลอจังหวะเพื่อผ่อนอารมณ์ ก่อนเร่งจังหวะมุ่งเข้าสู่ท่อนโคดาในห้อง 186 ด้วยความเร็วจังหวะที่มากกว่าเดิม รวมถึงการเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะอยู่บ่อยครั้ง เพื่อสร้างความน่าตื่นเต้นเร้าใจ (Meggitt, 2020 : 27) เมื่อถึงห้อง 205 อีวาเซนได้สร้างช่องว่างความเงียบที่น่าสนใจด้วยการหยุดเล่นทันทีพร้อมกันทั้งทรัมเป็ตและเปียโน ก่อนดำเนินทำนองต่ออย่างมุ่งมั่นเข้าสู่ตอนจบ โดยนำทำนองที่ 1 ของตอน A1 มาสรุปสั้น ๆ บรรเลงบนเปียโน ก่อนจบบทเพลงด้วยการเล่นชุดโน้ตไตรโทนขาลงด้วยความรวดเร็ว และเน้นเสียงสุดท้ายพร้อมกันกับทรัมเป็ต

ภาพที่ 8 ตัวอย่างตอนเริ่มต้นท่อนที่ 3

ภาพที่ 9 ตัวอย่างนำเสนอธีม A ที่ 2 ในห้องที่ 43

ภาพที่ 10 ตัวอย่างส่วนจังหวะและตำแหน่งหยุดพร้อมกันห้องที่ 203 – 205

แนวทางการบรรเลง

การบรรเลงบทเพลงโซนาตานี้ ต้องการความเชี่ยวชาญในเทคนิคการเล่นของทั้งผู้เล่นทรัมเป็ตและเปียโน รวมถึงความเข้าใจในรูปแบบและสังคีตลักษณ์ของเพลง ตั้งแต่จังหวะที่รวดเร็วและเข้มข้นไปจนถึงท่วงทำนองที่สวยงามและเรียบง่าย นักดนตรีต้องสามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกผ่านเสียงเพลงได้อย่างมีความหมาย บทเพลงนี้ถูกออกแบบให้เปียโนมีบทบาทเท่าเทียมกับทรัมเป็ต ทำให้การบรรเลงประสานกันระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสองมีความสำคัญมาก สามารถวิเคราะห์และนำเสนอแนวทางการบรรเลงได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 Lento-Allegro Molto

การบรรเลงเริ่มต้นด้วยแบบโคลงกวีในบทนำ 4 ห้องแรก เมื่อถึงห้องที่ 5 ผู้เล่นเปียโนจะกำหนดการเคลื่อนไหวของทำนองที่ความเร็ว 132 bpm โดยใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นบนโน้ตแยก (Arpeggios) ในช่วงนี้ ผู้เล่นทรัมเป็ตต้องระมัดระวังไม่เล่นช้ากว่าจังหวะของเปียโน ทั้งสองเครื่องดนตรีควรให้ความสำคัญกับระดับความดัง-เบาเสียงและรักษาสมดุลเสียงเพื่อสร้างความรู้สึกคล้ายคลื่น เมื่อถึงห้องที่ 33 ผู้เล่นต้องระวังการดึงจังหวะซึ่งกันและกัน เนื่องจากแนวทำนองย้ายมาบรรเลงบนเปียโนในส่วนจังหวะย่อยปกติ ขณะที่ทรัมเป็ตใช้อัตราส่วนจังหวะสามพยางค์ การไม่รักษาจังหวะให้ดีอาจทำให้กระบวนจังหวะสะดุดได้ ในช่วงนี้นักทรัมเป็ตสามารถคงระดับความดัง-เบาเสียงควบคู่ไปด้วยได้

เมื่อถึงห้องที่ 61 นักเปียโนจะเล่นโน้ตคู่ 2 ที่ระดับเสียงเบามากในจังหวะเขบ็ตสองชั้น จากนั้นทรัมเป็ตจะเข้ามาในจังหวะเดียวกัน ทั้งสองเครื่องดนตรีควรบรรเลงให้มีความสม่ำเสมอด้วยลักษณะทำนองแบบมีชีวิตชีวา นักทรัมเป็ตควรใช้เทคนิคการตัดลิ้นแบบ double tonguing ในช่วงนี้อีวาเซนมีการเปลี่ยนแปลงระดับความดัง-เบาเสียงบ่อยครั้ง โดยห้องที่ 77 เป็นจุดที่ท้าทายสำหรับนักทรัมเป็ตเนื่องจากระดับเสียงเปลี่ยนเป็นเบาทันที และควรระวังการหายใจบนเครื่องหมายหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นที่อาจส่งผลกระทบต่อโน้ตถัดไป นักทรัมเป็ตควรเล่นด้วยลมหายใจเดียวตั้งแต่ห้องที่ 73-80 และในห้องที่ 88-92 ด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 11 ตัวอย่างตำแหน่งเบาทันที ห้องที่ 77

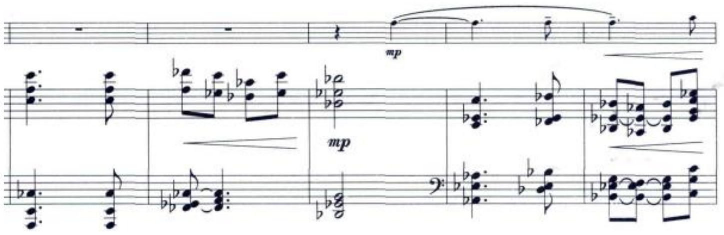
ในห้องที่ 94 นักทรัมเป็ตสามารถเน้นจังหวะตกเพื่อเพิ่มความมั่นคง ขณะที่เปียโนเล่นจังหวะคล้ายจังหวะการตีกลองสลับกับการเล่นโน้ตย่อยขึ้น-ลงอย่างรวดเร็ว ทั้งสองเครื่องดนตรีควรเล่นในระดับความดังเท่า ๆ กันเพื่อไม่ให้เสียงกลบทับ

บทบาทซึ่งกันและกัน เมื่อเข้าสู่ตอนพัฒนาในห้องที่ 106-166 อารมณ์จะยังคงเหมือนตอนต้นท่อน จนถึงห้องที่ 167 ผู้เล่นทั้งสองควรประสานการเล่นให้สัมพันธ์กันและค่อย ๆ เพิ่มระดับเสียงไปจนถึงโน้ตจังหวะแรกของห้อง 168 จากนั้นเปียโนบรรเลงด้วยอารมณ์ผ่อนคลาย ส่วนทรัมเป็ตเล่นแตรประโคมเป็นพื้นหลัง นำเข้าสู่ช่วงตอนย้อนกลับที่ห้อง 182 ในส่วนนี้นักทรัมเป็ตควรใช้มิวท์ที่มีวัสดุเป็นไม้หรือพลาสติกจะลดเสียงได้ดีกว่าโลหะ ในห้องที่ 211 ลักษณะการเล่นแบบแตรประโคมกลับมาอีกครั้งเพื่อส่งสัญญาณการเปลี่ยนแปลง ก่อนเข้าสู่ช่วงจบของท่อนในห้อง 229 เปียโนจะค่อยๆ เล่นเบาลง ขณะที่ทรัมเป็ตบรรเลงด้วยมิวท์ในระดับเสียงเบาแต่ไม่ควรเบาจนเกินไป เพื่อไม่ให้โดนเสียงเปียโนกลบ ในสามห้องสุดท้ายนักทรัมเป็ตควรเน้นหัวเสียงที่โน้ต E เพื่อย้ำว่าทำนองถึงจุดจบแล้ว และในห้องสุดท้ายโน้ตทั้งสองแนวสามารถบรรเลงให้ยาวกว่าปกติเพื่อเติมเต็มการจบที่สมบูรณ์

ท่อนที่ 2 Allegretto

เจมส์ จอนสัน (Johnson, 2013 : 50) ได้กล่าวว่า ท่อนนี้จัดว่าเป็นหนึ่งในงานประพันธ์ของทรัมเป็ตที่ไพเราะที่สุดในศตวรรษที่ 20 โน้ตทุกตัวล้วนมีทิศทางและจุดมุ่งหมายที่ชัดเจน หลายคนมองว่าทำนองฟังดูน่าเบื่อ แต่หากตีความอย่างถูกต้องก็จะกลายเป็นสิ่งที่สวยงามและสร้างแรงบันดาลใจได้อย่างแท้จริง ท่อนที่ 2 มีลักษณะคล้ายทำนองเพลงพื้นบ้าน เริ่มจากเปียโนบรรเลงนำแล้วตามด้วยทรัมเป็ตและไม่ควรบรรเลงช้าจนเกินไป ภายใต้เครื่องหมายอัตราจังหวะ 6/8 ซึ่งมักเน้นน้ำหนักที่จังหวะ 1 และ 4 เพื่อให้ทำนองมีทิศทางที่น่าสนใจ เขาได้นำจังหวะแบบ Scotch snap มาประยุกต์ใช้ เพื่อเพิ่มการเคลื่อนไหวไปข้างหน้า และใช้โน้ตนอกคอร์ดบนจังหวะตกที่รวดเร็วเพื่อสร้างความตึงเครียด ก่อนที่จะเกลาเข้าหาโน้ตในคอร์ด นอกจากนี้การบรรเลงในท่อนนี้ยังมีการเล่นรับส่งจังหวะระหว่างเปียโนและทรัมเป็ตหลายจุด การฝึกซ้อมร่วมกันและการรู้สึกถึงจังหวะร่วมกันจะช่วยให้บทเพลงดำเนินไปอย่างราบรื่น

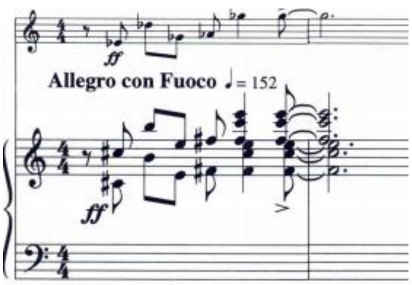
ในช่วงโคราล ผู้เล่นทั้งสองควรบรรเลงด้วยอารมณ์สงบ โดยนักทรัมเป็ตไม่ควรกลับเข้ามาด้วยความรุนแรงในห้องที่ 112 ควรแทรกความดังเข้ามาอย่างเรียบเนียน เมื่อถึงห้อง 115-116 ผู้เล่นสามารถดึงจังหวะ (Rubato) พร้อมกันได้ในระดับหนึ่ง ขณะที่เสียงค่อยๆ เบาลงด้วยอารมณ์สงบ เมื่อถึงในห้อง 123-126 นักทรัมเป็ต

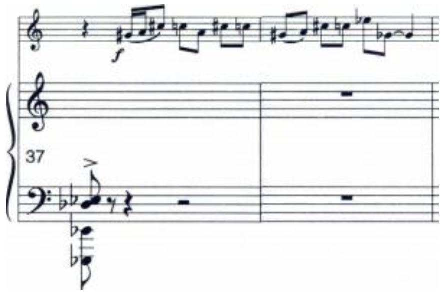
ควรหายใจและใช้ลมเดียวในการเป่า เนื่องจากมีเครื่องหมายหยุดเขบ็ต 2 ชั้นบนจังหวะตก การหายใจในช่วงหยุดอาจทำให้โน้ตที่ต้องเป่าต่อไปล่าช้าได้

ภาพที่ 12 ตัวอย่างโคราลห้องที่ 110-113

หลังจากภาวะสงบ แนวทำนองแรกปรากฏอีกครั้งในห้อง 134 เมื่อทรัมเป็ตเข้ามาในห้อง 138 เปียโนเริ่มขับเคลื่อนจังหวะด้วยการเล่นส่วนย่อยเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์ที่มือขวา และหน้าที่นี้สลับให้ทรัมเป็ตเล่นในห้อง 150-152 การเล่นส่วนจังหวะนี้ต้องการความแม่นยำ โดยเฉพาะสำหรับนักทรัมเป็ต ควรหายใจและใช้ลมเดียวในการเป่าเพื่อเลี่ยงการเร่มเล่นช้า และสามารถใช้นิ้วทางเลือกที่เหมาะสมได้ ท่อนนี้จบด้วยการนำทำนองแรกมาบรรเลงอีกครั้งบนเปียโน

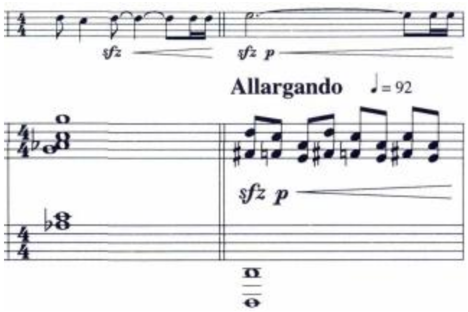
ภาพที่ 13 ตัวอย่างห้องที่ 151-152

ท่อนที่ 3 Allegro con Fuoco

ท่อนนี้เริ่มด้วยเครื่องหมายหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้น ตามด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่เปียโนและทรัมเป็ตต้องเล่นพร้อมกัน นักทรัมเป็ตควรให้สัญญาณที่ชัดเจนก่อนบรรเลง เช่น การขยับเครื่องดนตรีเล็กน้อย หรือการหายใจให้สัญญาณ เพื่อให้เล่นโน้ตถัดไปในจังหวะยกได้พร้อมเพรียงกัน ควรเล่นโน้ตขาดออกจากกันเพื่อให้จังหวะกระชับและสะอาด

ภาพที่ 14 ตัวอย่างห้องที่ 1

การปฏิบัติตามเครื่องหมายเพิ่มลดความดัง-เบาเสียงเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อสร้างสีสันและทิศทางการเคลื่อนไหวของทำนอง ผู้เล่นทรัมเป็ตและเปียโนควรฟังซึ่งกันและกันเพื่อไม่ให้ระดับเสียงแตกต่างกันมากเกินไป ในห้องที่ 37-38 นักทรัมเป็ตสามารถเลือกใช้นิ้วทางเลือกในการเล่น เช่น ใช้นิ้ว 3 แทน 1กับ 2 เพื่อจะควบคุมจังหวะได้ดีขึ้น

ภาพที่ 15 ตัวอย่างตำแหน่งจุดใช้นิ้วแทนห้องที่ 37-38

เมื่อถึงห้อง 142 อัตราจังหวะเปลี่ยนเป็น 5/8 โดยแบ่งกลุ่มจังหวะเป็น 2 กับ 3 ผู้เล่นควรรู้สึกถึงจังหวะย่อยร่วมกัน ในห้อง 166 นักทรัมเป็ตต้องระมัดระวังการรับจังหวะจากเปียโน โดยเฉพาะในจังหวะที่ 4 และ 5

ในห้อง 181 ก่อนการชะลอจังหวะ นักทรัมเป็ตสามารถใช้จังหวะขัด (Syncopation) ช่วยชะลอความเร็ว และเน้นหัวโน้ตในจังหวะนั้น เมื่อถึงห้อง 182 เปียโนจะตั้งอัตราความเร็วใหม่ด้วยโน้ตจังหวะย่อย ในห้อง 183-184 เปียโนต้องค่อยๆ เร่งความเร็วขึ้น และเมื่อเข้าห้อง 185 ทรัมเป็ตจะรับเข้าด้วยจังหวะแบบสามพยางค์เพื่อส่งไปยังท่อนเพรสโต (Presto)

ภาพที่ 16 ตัวอย่างตำแหน่งสำคัญห้องที่ 181-182

หลังจากหยุดในห้อง 205 นักทรัมเป็ตไม่ควรกลับมาเล่นด้วยระดับเสียงดังเกินไป ควรเริ่มด้วยเสียงเบากว่าแล้วค่อยๆ เพิ่มความดัง วิธีนี้ช่วยให้เห็นความแตกต่างของระดับเสียงอย่างชัดเจน ในช่วงสุดท้าย ผู้เล่นต้องระมัดระวังความเร็วที่อาจแตกต่างกันและต้องจบโน้ตตัวสุดท้ายพร้อมกัน

บทสรุป และข้อเสนอแนะ

บทเพลงทรัมเป็ตโซนาตาของอีวาเซนนี้เหมาะสำหรับนักเรียนระดับมหาวิทยาลัย นักเรียนที่มีความชำนาญสูง และนักดนตรีที่มีทักษะ รวมถึงมีประสบการณ์การทางด้านการปฏิบัติทรัมเป็ตหรือเปียโนมาเป็นระยะเวลานาน เนื่องจากเนื้อหาในบทเพลงมีความละเอียดลึกซึ้งทางด้านอารมณ์ และเต็มไปด้วยเทคนิคในการบรรเลง ทั้งในส่วนของผู้เล่นทรัมเป็ต และผู้เล่นเปียโน

ในส่วนของนักทรัมเป็ตการเตรียมตัวของผู้เล่นนับว่ามีความสำคัญมาก ไม่เพียงแค่ด้านเทคนิคเท่านั้น ความยากของการบรรเลงของบทเพลงนี้ยังปรากฏอยู่ในรูปแบบของการดำเนินทำนอง เนื่องจากทำนองหลายจุดถูกประพันธ์ให้มีคู่ระยะห่างเป็นคู่ 4 เพอร์เฟ็กต์หรือคู่ระยะที่กว้างกว่านี้ ถึงแม้ว่าส่วนมากโน้ตในบทเพลงจะดำเนินทำนองต่อเนื่องกัน และมีจำนวนของห้องหยุดเพียงพอที่จะทำให้นักทรัมเป็ตได้หยุดพัก แต่การเล่นบนทำนองที่มีคู่ระยะที่กว้างก็อาจเป็นปัญหาในเรื่องความแม่นยำในการเป่าได้ นักทรัมเป็ตต้องแสดงความยืดหยุ่น และความแข็งแรงของริมฝีปากอย่างมาก รวมถึงโน้ตจังหวะขัด การเปลี่ยนอัตราส่วนจังหวะ และการจัดกลุ่มโน้ตประเภทต่าง ๆ ที่ทำให้การแสดงจังหวะเป็นความท้าทายที่สำคัญในการบรรเลงบทเพลงนี้

เช่นเดียวกันสำหรับนักเปียโน เนื่องจากอีวาเซนเองเป็นนักเปียโน เขาจึงได้ประพันธ์บทเพลงนี้โดยเขียนเทคนิคที่มีความท้าทายผู้เล่นเปียโนเป็นอย่างสูงเช่นกัน อาทิ การเล่นโน้ตแยกขึ้น หรือลงอย่างรวดเร็ว การเล่นโน้ตบนกลุ่มส่วนจังหวะย่อย และคอร์ดที่มีความซับซ้อน รวมถึงจังหวะขัด และการเล่นบนอัตราส่วนจังหวะที่แตกต่างกันพร้อมกัน (Polyrhythm) ผู้เล่นทั้งสองจึงควรเตรียมตัวฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดี เพื่อมอบประสบการณ์ทางดนตรีที่น่าพอใจสำหรับนักแสดงและผู้ชม

นอกเหนือจากการเรียนรู้เกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงในกระบวนการฝึกซ้อม การศึกษาบทเพลงนี้ยังเป็นโอกาสในการเข้าใจถึงศิลปะในการแสดงดนตรีร่วมกัน การทำงานร่วมกันของผู้เล่นทั้งสองจึงมีความสำคัญอย่างมากต่อการเล่นบทเพลงนี้ เนื่องด้วยบทบาทของเครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นในบทเพลงนี้มีความสำคัญเท่าเทียมกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้บทเพลงนี้มีคุณค่าในฐานะผลงานทางดนตรีที่สำคัญ และยังเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีรุ่นใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณภาพต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

Ewazen, Eric. (1997). *Sonata for Trumpet and Piano*. Cordele : Southern Music Company.

Inman, S. M. (n.d.). *Samantha M. Inman, Form, Tonality, and Influence in Eric Ewazen's Sonata No. 1 for flute and piano*. https://tnp.mtsnys.org/vol47/inman#works-cited

Johnson, J. (2013). *An Analytical Look At 20th Century Trumpet Music, Including Works by Joseph Turrin, Vincent Persichetti, Alexander Goedicke, and Eric Ewazen.* Master's thesis. Kansas State University. https://core.ac.uk/

McNally III, J. D. (2008). *A performer's analysis of Eric Ewazen's Sonata for trumpet and piano*. Doctoral dissertation. The University of Southern Mississippi. https://aquila.usm.edu/dissertations/1110

Meggitt, C. (2020). *Four works for Trumpet: compositions by: Torelli, La Barbera, Ewazen and Hovhaness*. https://repository.belmont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=music_recitals

Wurtz, G. T. (2001). *Two selected works for solo trumpet commissioned by the International Trumpet Guild: A structural and performance analysis with a history of the commission project, with three recitals of selected works by Arutunian, Haydn, Fasch, Chaynes and others*. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2859/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

การวิเคราะห์แนวคิดและเทคนิคกีตาร์โซโลในเพลงทอร์นาโดออฟโซล ของวงเมกาเดธ: การศึกษาองค์ประกอบและเทคนิคกีตาร์สมัยนิยม
Analysis of the structure and solo technique of Megadeth's 'Tornado of Souls': A Study of Popular Guitar Composition and Technique

เวธน์ อารีพรพิมล[*1] และ มนสิการ เหล่าวานิช[2]
Weth Areepornpimol[*1] and Monsikarn Laovanich[2]

บทคัดย่อ

เพลงนาโดออฟโซลจากวงเมกาเดธ มีท่อนโซโลที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในท่อนบรรเลงเดี่ยวกีตาร์เมทัลที่ยอดเยี่ยมที่สุด ด้วยเทคนิคที่ซับซ้อนและสไตล์ที่เป็นเอกลักษณ์ บทความชิ้นนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) วิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์ท่อนโซโล และ 2) วิเคราะห์เทคนิคการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมที่ใช้ในท่อนโซโล

จากการวิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์ท่อนโซโล พบว่าเพลงใช้อัตราจังหวะ 4/4 ในบันไดเสียง B minor มีการใช้คอร์ด สเกล และโมด เช่น อาร์เพจจิโอของ B Minor โดยเพิ่มตัวโน้ตที่ 6 (G) และ 9 (C#) รวมถึงการใช้ B โดเรียนโมด อีกทั้งการเลือกใช้โน้ตที่มีกลิ่นไอของเพลงพื้นบ้านประเทศญี่ปุ่น ทำให้เพลงมีความไหลลื่นและมีสีสันเสียงที่น่าสนใจ ส่วนในด้านเทคนิคการปฏิบัติกีตาร์ มีการใช้เทคนิคการดันสายเฉพาะตัวของมาร์ตี ฟรีดแมนโดยการดันสายครึ่งเสียงสั้น ๆ 1 ครั้งก่อนที่จะดันสายอีกครั้งเพื่อลากเสียงยาว ช่วยสร้างสรรค์สำเนียงที่แปลกใหม่ และการผสมผสานเทคนิคการเล่นอย่างมีประสิทธิภาพเช่น การดีดสลับ การดีดแบบประหยัด การกวาดสาย การดันสาย การข้ามสาย และการสไลด์ ทำให้ท่อนบรรเลงเดี่ยวมีความซับซ้อนและท้าทายต่อการปฏิบัติ โดดเด่นด้วยการเลือกใช้โน้ตที่มีกลิ่น

[*] corresponding author, email: loveinmilk@gmail.com
[1] นักศึกษา หลักสูตรครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Student, Master of Education, Major in 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

Received: Sep 3, 2024 / **Revised:** Apr 22, 2025 / **Accepted:** May 6, 2025

ไอของเพลงพื้นบ้านประเทศญี่ปุ่น และเทคนิคการดันสายสไตล์เฉพาะตัวที่เป็นเอกลักษณ์ของมาร์ตี ฟรีดแมน

คำสำคัญ : การวิเคราะห์ / เทคนิคการเล่นกีตาร์ / เพลงสมัยนิยม

Abstract

The song Tornado of Souls by Megadeth has a solo that is considered one of the best metal guitar solos. With its complex technique and unique style, this article aims to 1) analyze the concept of composing the solo and 2) analyze the popular guitar playing techniques used in the solo. From the analysis of the concept of composing the solo, it was found that the song uses a 4/4 time in the B minor scale. It uses chords, scales, and modes, such as the B Minor arpeggio with the addition of the 6th (G) and 9th (C#) notes, as well as the use of B Dorian mode. In addition, the selection of notes with a Japanese folk song feel makes the song flow smoothly and has interesting sound colors. In terms of guitar playing techniques, Marty Friedman's unique string-pushing technique is used, in which the string is pushed halfway before pushing it again to extend the sound, creating a new tone. The combination of effective playing techniques such as alternating plucking, economical plucking, string sweeping, string pushing, string crossing, and sliding make the solo complex and challenging to perform. It stands out for its use of notes that have a touch of Japanese folk music and Marty Friedman's unique string-pushing technique.

Keywords: Analysis / Guitar playing techniques / Popular songs

บทนำ

เมกาเดธ (Megadeth) เป็นวงดนตรีแทรชเมทัลจากลอสแอนเจลิส รัฐแคลิฟอร์เนีย ก่อตั้งในปี ค.ศ. 1983 โดยเดฟ มัสเทน (Dave Mustaine) และเดวิด เอลเลฟสัน (David Ellefson) หลังมัสเทนถูกขับออกจากวงเมทัลลิกา (Metallica)

Deterre (2024) กล่าวว่าเมกาเดธเป็นหนึ่งใน "บิ๊กโฟร์" ของวงการแทรชเมทัลสหรัฐอเมริกา ร่วมกับเมทัลลิกา สเลเยอร์ (Slayer) และแอนแทรกซ์ (Anthrax) วงนี้มีความโดดเด่นในด้านการนำเสนอเทคนิคดนตรีที่ซับซ้อนด้วยจังหวะรวดเร็ว เสียงร้องที่กระด้าง หนักแน่น รวมถึงเนื้อหาเพลงที่เน้นเรื่องการเมือง สงคราม และศาสนา

เพลง Tornado of Souls เป็นหนึ่งในผลงานสำคัญของเมกาเดธ ออกจำหน่ายในอัลบั้ม Rust in Peace ปี 1990 แม้เพลงนี้จะไม่เคยถูกโปรโมตในรูปแบบซิงเกิล แต่ก็เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางจากท่อนบรรเลงเดี่ยวกีตาร์ที่โดดเด่นโดยมาร์ตี ฟรีดแมน (Marty Friedman) ท่อนกีตาร์โซโลในเพลงนี้ได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในท่อนบรรเลงกีตาร์เมทัลที่ยิ่งใหญ่ที่สุด และยังถือเป็นหนึ่งในเพลงที่เล่นยากที่สุด

ผู้เขียนได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือและบทความวิชาการด้านดนตรีต่าง ๆ เพื่อทำการวิเคราะห์และเรียบเรียงผลการศึกษา ทั้งนี้ การวิเคราะห์ดังกล่าวช่วยให้สามารถเข้าใจแนวทางการประพันธ์และเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ในท่อนกีตาร์โซโลของเพลง Tornado of Souls ได้อย่างลึกซึ้ง ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์และการบรรเลงกีตาร์ในเพลงสมัยนิยมอื่น ๆ ต่อไป

เนื้อหา

การวิเคราะห์ท่อนกีตาร์โซโลนี้โดยยึดหลักใช้องค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง

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

2. บันไดเสียง (Scale) ประกอบด้วย
   - บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale)
   - บันไดเสียงไมเนอร์ (Natural minor Scale)
   - บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic Minor Scale)
   - บันไดเสียงโครมาติก (Chromatic Scale)
   - บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale)
   - บันไดเสียงไมเนอร์บลูส์ (Blues minor Scale)

3. โมด (Mode) ประกอบด้วย โดเรียน (Dorian Mode)

4. คอร์ด (Chord) ประกอบด้วย ทรัยแอด (Triad) และคอร์ดทบเจ็ด (Seventh Chord)

5. เทคนิคการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในเพลงประกอบด้วย

5.1 ใช้นิ้วตบสาย (Hammer on) คือการทำให้โน้ตมีเสียงสูงขึ้นจากการดีดครั้งเดียว โดยอาศัยการกดนิ้วกดลงในช่องที่สูงขึ้นไป ทำให้ได้เสียงที่สองที่สูงกว่าเสียงแรก

5.2 เกี่ยวสาย (Pull off) คือการใช้นิ้วเกี่ยวสายออกทำให้เกิดเสียงที่ต่อเนื่องจากเสียงสูงไปเยงต่ำ

5.3 อุดสาย (Palm Mute) การอุดสายทำเสียงบอดหรือ Palm Mute เสียง สามารถใช้ได้ทั้งกับการตีคอร์ด การเล่นเกาสาย (picking) และ โซโลในเพลง

5.4 สไลด์ (Slide) เทคนิคการสไลด์ มีให้เห็นอยู่เสมอโดยเฉพาะในการโซโล่ เป็นการรูดนิ้วไปตามสายไปยังช่องอื่นที่สูงขึ้น หรือต่ำลงหลังจากดีด

5.5 ดันสาย (Bending) คือการดันสายมีอยู่หลายลักษณะด้วยกัน เช่น ดัน 1/2 เสียง, 1 เสียง หรือ 2 เสียง, ดันสายไว้ก่อนแล้วค่อยดีดแล้วจึงลดนิ้วลง ดีดแล้วค่อยดันสายขึ้น

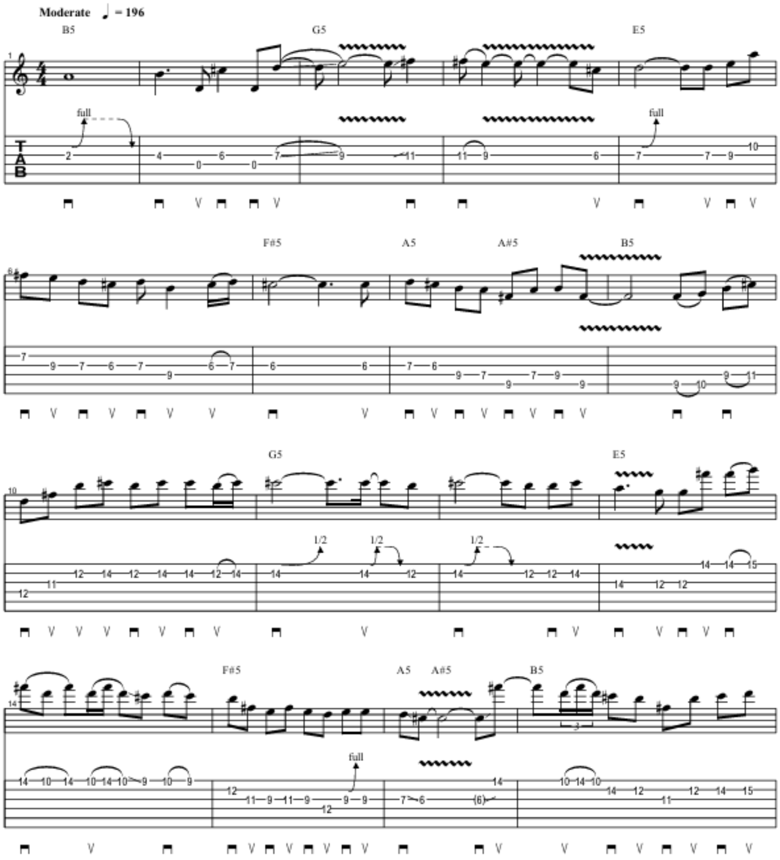
5.6 ดีดกวาด (Sweep Picking) การดีดกวาดหรือคือการดีดลงอย่างต่อเนื่องแล้วจึงดีดขึ้นอย่างต่อเนื่องซึ่งสิ่งที่ต้องคำนึงให้มากคือเรื่องของจังหวะในการดีดโน้ตแต่ละตัวจะต้องเท่ากัน และความสะอาดของโน้ตที่ดีดคือต้องไม่มีเสียงโน้ตที่ดีดไปแล้วหรือโน้ตอื่นดังแทรกเข้ามา

5.7 ดีดสลับ (Alternate Picking) การดีดสลับก็คือการดีดข้ามสายไปมาด้วยการดีดขึ้นดีดลงเพื่อให้เกิดสำเนียงต่างๆ

5.8 ใช้นิ้วตบสาย และเกี่ยวสาย (Legato) คือวิธีการเล่นกีตาร์ โดยการใช้นิ้วกด (Hammer On) และปล่อยโน้ต (Pull Off) ด้วยความคล่องแคล่ว

5.9 ข้ามสาย (String Skipping) คือวิธีการเล่นข้ามสายสลับไปมาเพื่อให้เกิดแนวคิดใหม่ๆ และ เพิ่มสีสันให้กับเพลง

5.10 การดีดแบบประหยัด (Economy Picking) คือเทคนิคนี้มีเป้าหมายเพื่อลดการดีดที่ไม่จำเป็นและเพิ่มประสิทธิภาพสูงสุดเมื่อเล่นโน้ตที่ต้องมีการเปลี่ยนสาย

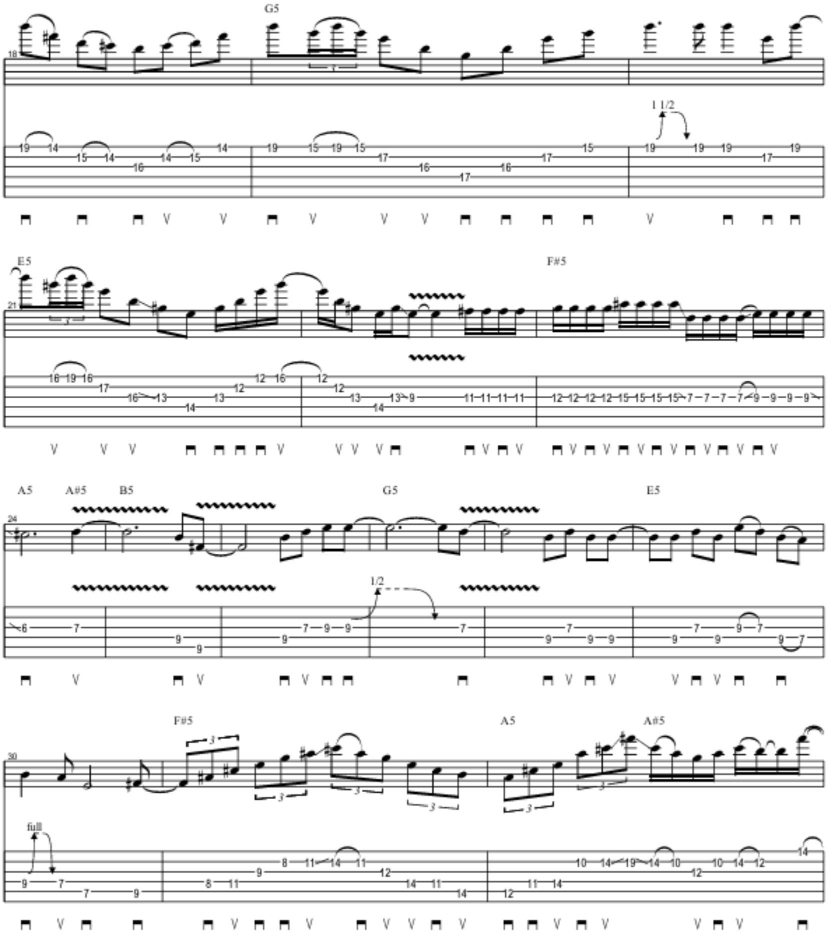
การวิเคราะห์ท่อนบรรเลงเดี่ยวในเพลงทอร์นาโดออฟโซล

ภาพที่ 1 ช่วงกีตาร์โซโล ห้องที่ 1-17

วิเคราะห์แนวคิดกีตาร์โซโลห้องที่ 1-17

เพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะธรรมดา (Simple time) 4/4 โดยความเร็วของ tempo 196 การดำเนินคอร์ดตลอดท่อนโซโลเป็น B5, G5, E5, F#5 และA5 โดยมีคอร์ดผ่าน A#5 โน้ตจะอยู่ในบันไดเสียง B minor Pentatonic Scale มีโน้ต (B, D, E, F#, A) และ B minor Scale มีโน้ต (B, C#, D, E, F#, G, A) โดยห้องที่ 14 ตัดโน้ตตัวที่ 4 โน้ต E ออกไป ห้องที่ 15 และ 16 นั้นจะมีการเล่นเป็น Arpeggio ของ B minor มีโน้ต (B, D, F#) แต่เติมตัวโน้ตที่ 6 โน้ต G และโน้ตที่ 9 โน้ต C# ของ B

minor Scale เข้าไป ห้องที่ 17 จะเป็นการเล่นแบบ Arpeggio ของ Bm9 มีโน้ต (B, D, F#, C#)

วิเคราะห์เทคนิคการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมห้องที่ 1-17

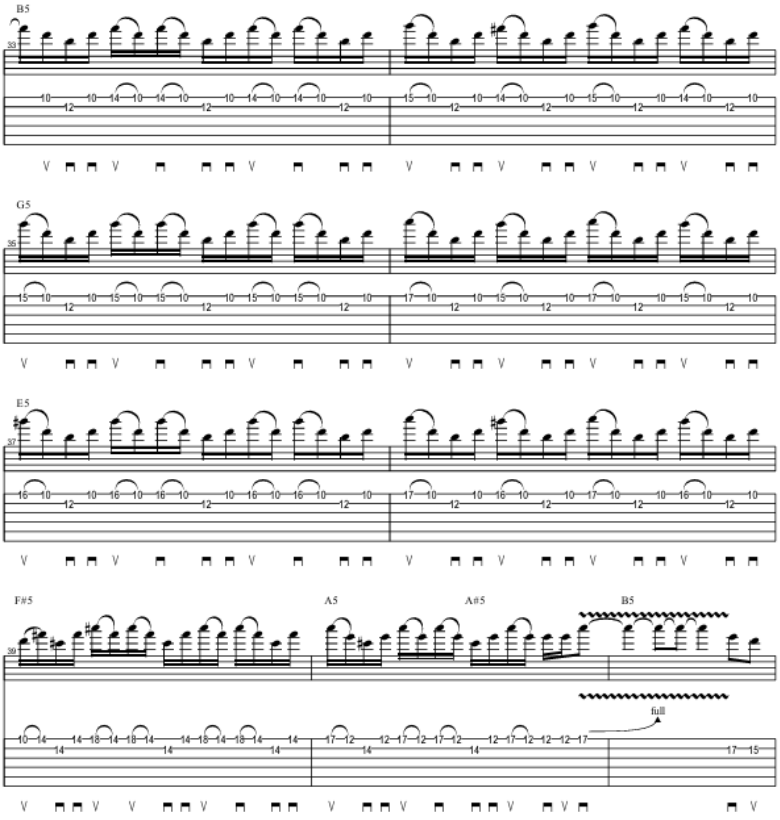
ห้องแรกเป็นการลากเสียงของการใช้เทคนิค Bending ½ เสียง มา 1 ห้อง และห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 17 จะใช้เทคนิคหลักคือ Alternate Picking, Slide ,Hammer-On ,Pull-Of และ Bending เป็นเทคนิคเฉพาะตัวของมาร์ตี ฟรีดแมน โดยการดันสายครึ่งเสียงสั้น ๆ 1 ครั้งก่อนที่จะดันสายอีกครั้งเพื่อลากเสียงยาว ห้องที่ 13 และ 16 มีการใช้ String Skipping

ภาพที่ 2 ช่วงกีตาร์โซโล ห้องที่ 18-32

วิเคราะห์แนวคิดกีตาร์โซโลห้องที่ 18-32

ห้องที่ 18 จะเป็นการเล่นแบบ Arpeggio ของ Bm9 มีโน้ต (B, D, F#, C#) ห้องที่ 20-21 เล่นเป็น Arpeggio ของ E minor มีโน้ต (E, G, B) และ Bending โน้ต B ไป C# และห้องที่ 19-20 เป็นการใช้ Arpeggio ของ E Major มีโน้ต (E, G#, B) โดยยืมมาจาก B Dorian Mode มีโน้ต (B, C#, D, E, F#, G#, A) ห้องที่ 23 อยู่ใน B Hamonic minor Scale (B, C#, D, E, F#, G#, A) ห้องที่ 30 จะอยู่ใน B minor Scale มีโน้ต (B, C#, D, E, F#, G, A)

วิเคราะห์เทคนิคการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมห้องที่ 18-32

ห้องที่ 18-29 ใช้เทคนิค Alternate Picking ,Hammer-On ,Pull-Of และ Sweep Picking ห้องที่ 20 การใช้เทคนิค Bending ½ เสียงตามแบบฉบับของมาร์ตี ฟรีดแมน ห้องที่ -31-32 ใช้เทคนิค Economy Picking , Slide ,String Skipping และPull-Of



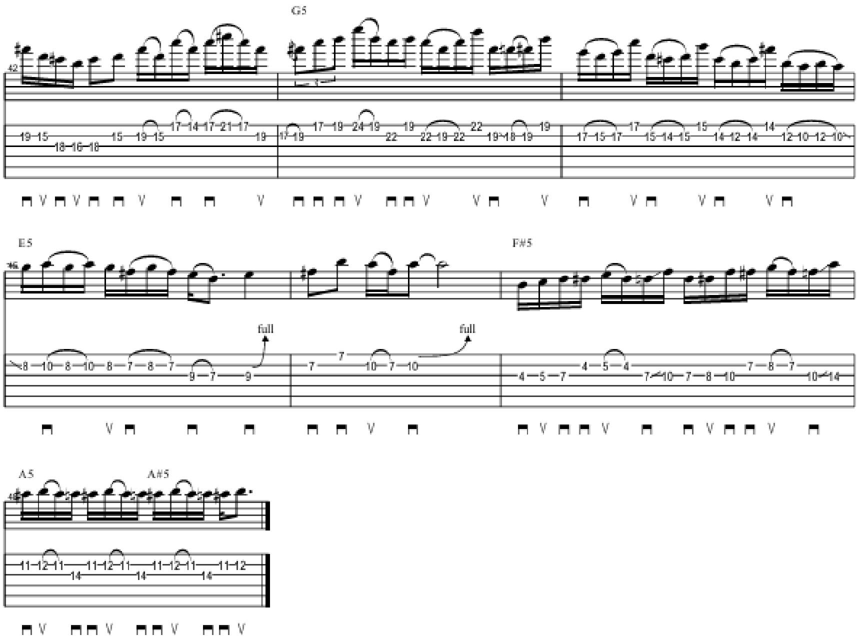
ภาพที่ 3 ช่วงกีตาร์โซโล ห้องที่ 33-41

วิเคราะห์แนวคิดกีตาร์โซโลห้องที่ 33-41

ห้องที่ 33-36 อยู่ใน B minor Scale มีโน้ต (B, C#, D, E, F#, G, A) ห้องที่ 37-38 มาจาก B Dorian Mode มีโน้ต (B, C#, D, E, F#, G#, A) ห้องที่ 39 อยู่ใน Arpeggio ของ F# Major มีโน้ต (F# ,A# ,C#) ห้องที่ 40 อยู่ใน Arpeggio ของ A Major มีโน้ต (A ,C# ,E) ห้องที่ 41 อยู่ใน B minor Scale

วิเคราะห์เทคนิคการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ห้องที่ 33-41

ห้องที่ 33-40 ใช้เทคนิค Economy Picking เป็นกลัก จากนั้นจบด้วยการBending ห้องที่ 41 ใช้เทคนิค Alternate Picking



ภาพที่ 4 ช่วงกีตาร์โซโล ห้องที่ 33-41

วิเคราะห์แนวคิดกีตาร์โซโลห้องที่ 42-48

ห้องที่ 42-46 อยู่ใน B minor Scale มีโน้ต (B, C#, D, E, F#, G, A) โดยเล่นผสมกับ B minor Blues Scale มีโน้ต (B, D, E, F, F#, A) ห้องที่ 47-48 ใช้ Chromatic Scale เพื่อเข้าหาโน้ต B

วิเคราะห์เทคนิคการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมห้องที่ 42-48

ห้องที่ 42-48 ใช้เทคนิค Economy Picking เป็นหลัก โดยเสริมด้วยเทคนิค Slide ,Bending ,Legato ,Hammer On และPull Off

สรุปการวิเคราะห์ท่อนโซโลในเพลงทอร์นาโดออฟโซล

หลังจากศึกษาข้อมูล Phancharœn (2020 : 1-28) กล่าวว่า บันไดเสียงเป็นหลักสำคัญในการคิดขั้นคู่ และนำไปสู่เรื่องอื่น ๆ ด้วย อีกทั้งยังศึกษาข้อมูลเทคนิคกีตาร์สมัยนิยมต่าง ๆ ในหัวข้อบทสัมภาษณ์ศิลปินต่าง ๆ จากกีตาร์เวอแมกกาซีน จากนั้นผู้ศึกษานำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ท่อนบรรเลงเดี่ยวในเพลงทอร์นาโดออฟโซลจากอัลบั้มรัสต์อินพีซของวงเมกาเดธ โดยเริ่มวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีโดยเริ่มจากบันไดเสียง และวิเคราะห์เทคนิคกีตาร์สมัยนิยมเป็นลำดับต่อมาโดยสรุปเป็น 2 หัวข้อดังนี้

1. วิเคราะห์แนวคิดกีตาร์โซโล

การใช้ B Dorian mode ที่นอกเหนือจากบันไดเสียงหลักในเพลงนี้ อีกทั้งยังมีการเลือกใช้โน้ตที่มีกลิ่นไอของเพลงพื้นบ้านประเทศญี่ปุ่น ทำให้เกิดความแตกต่างจากแนวทางการประพันธ์แบบดั้งเดิม ซึ่งมักจะใช้โมดในบันไดเสียงเดียวกัน นี่เป็นตัวอย่างของการประพันธ์ที่กล้าแสดงออก และมีความหลากหลายในเชิงเสียง มีความสอดคล้องกับ Phancharœn (2020 : 1-28) ในด้านการวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรี และอาจมองว่าการใช้โมดนอกบันไดเสียงสามารถเพิ่มความน่าสนใจและความท้าทายในการฟังได้ แต่ก็ต้องอาศัยความเข้าใจ และประสบการณ์ในการใช้ที่เหมาะสม

2. วิเคราะห์เทคนิคการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม

เทคนิคกีตาร์ที่ซับซ้อนและหลากหลายที่ใช้ในท่อนโซโล แสดงให้เห็นถึงการพัฒนาและการประยุกต์ใช้ทักษะกีตาร์ที่มีประสิทธิภาพ เช่น อีโคโนมี ปิ๊กกิ้ง (Economy Picking) การดีดสลับ (Alternate Picking) และการดันสาย (Bending) ซึ่งจะมีแนวทางเฉพาะตัวของมาร์ตี ฟรีดแมนที่จะไม่เหมือนการดันสาย ในแบบทั่วไป จึงสามารถสร้างสรรค์สำเนียงใหม่ การวิเคราะห์นี้ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของการเรียนรู้และฝึกฝนเทคนิคกีตาร์ในระดับสูง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในกีตาร์เวอแมกกาซีนที่เน้นการพัฒนาทักษะเทคนิคกีตาร์ในแนวเพลงสมัยใหม่

การวิเคราะห์นี้สรุปได้ว่าการใช้สเกล และคอร์ดในรูปแบบที่แตกต่างกันไปรวมกับจังหวะที่รวดเร็ว โดยมีการจัดวางทางเดินคอร์ดคือ i IV Vi V อีกทั้งยังมีการไล่

ระดับอารมณ์ความรู้สึกของท่อนโซโลจากเบาไปหนักกลับมาเบา และกลับไปหนักอีกครั้ง จึงทำให้เกิดความไหลลื่น และสีสันของเสียงที่น่าสนใจ ซึ่งอาจเป็นผลมาจากการผสมผสานเทคนิค และทฤษฎีดนตรีต่าง ๆ เข้าด้วยกัน การวิเคราะห์นี้เปิดโอกาสให้ผู้ศึกษาได้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเทคนิคการเล่น และทฤษฎีดนตรีในการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย เทคนิคและทฤษฎีที่ใช้ในท่อนโซโลของเพลงทอร์นาโดออฟโซล มีความซับซ้อนและโดดเด่นด้วยการเลือกใช้โน้ตที่มีกลิ่นไอของเพลงพื้นบ้านประเทศญี่ปุ่น และเทคนิคการดันสายสไตล์เฉพาะตัวที่เป็นเอกลักษณ์ของมาร์ตี ฟรีดแมน สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยอื่น ๆ ได้ ซึ่งเป็นการยืนยันถึงความสำคัญของการศึกษาและฝึกฝนดนตรีทั้งในเชิงทฤษฎี และปฏิบัติ

บรรณานุกรม

Bonamassa, J. (2024, 6 June). *COLUMNS*. https://vk.com/doc711807114_676489340.

Deterre, L. (2024, 4 May). *The Pinnacle of Technical Thrash - 100%*. Metal. https://www.metalarchives.com/reviews/Megade/th/Rust_in_Peace/593/LePommeDeTerre/2046571.

Laowiraphanichọ̧, T. (2022). kan wikhrọ̧ dontri chæt [Jazz Analysis]. *Rangsit Music Journal*, 17(2), 45-60

Mustaine, D. (n.d.). *TIMELINE Megadeth*. https://www.megadeth.com/pages/timeline.

Nithisuphamesit, H., & Phikunsọ̧n, C. (2023). kan wikhrọ̧ botphleng khọ̧ng cha nakha kọ̧ wi sadala phưa sangsan botphleng chæ saruam samai [Analyzing the songs of Janek Gvizdala to create contemporary jazz compositions]. *Bansomdej Music Journal*, 5(1), 69-86.

Phancharœn, N. (2017). *sangkhit lak læ kan wikhrọ̧* [Symbolism and Analysis]. Bangkok : ket karat.

Phancharœn, N. (2020). *thritsadi dontri* [Music Theory]. Bangkok : ket karat.

Phimnanot, P. (2020). *kan wikhro̹ dontri chæt* [John Patituzzi's improvisation on the song Giants Steps]. *Bansomdej Music Journal*, 2(2), 107-122.

Timmons, A. (2022, 10 October). *COLUMNS*. https://vk.com/doc707665111_640543625?hash=wWTKJfzTpNOZmg5nwAkgis0BZATwPRyxryBd9qvXBJg.

Turner, D. 1995. *John Petrucci's Rock Discipline* (1). London : Warner Bros.

การส่งผ่านความรู้จังหวะรองเง็งบนกลองชุดเชิงสร้างสรรค์
Creative Approach: Transmission of RongNgang Rhythms on Drum Kits

สิทธิโชค กบิลพัตร[*1]
Sitthichok Kabilapat[*1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาองค์ประกอบของจังหวะดนตรีรองเง็ง 2) เพื่อสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุด และ 3) เพื่อศึกษาระดับความพึงพอใจของนักศึกษาในนำการสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุดมาบูรณาการกับการเรียนการสอนวิชากลองชุด ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลของจังหวะรองเง็งพื้นบ้านภาคใต้ โดยคัดเลือก 5 จังหวะ คือ จังหวะโยเก็ต จังหวะอีนัง จังหวะซัมเป็ง จังหวะรุมบ้า และจังหวะอัสลีโดยทำการวิเคราะห์องค์ประกอบ และรูปแบบลีลาจังหวะ โดยมีระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์โดยนำองค์ความรู้จากการสร้างสรรค์ไปบูรณาการกับวิชากลองชุด และวัดระดับความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่าง คือ นักศึกษาวิชาเอกกลองชุด ในสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก จำนวน 12 คน

จากนั้นผู้วิจัยศึกษาองค์ประกอบจังหวะโยเก็ต และจังหวะอินังเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 2/4 จังหวะรุมบ้า จังหวะอัสลี และจังหวะซัมเป็งเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 4/4 โดยทำการสร้างสรรค์จากแนวคิดทางดนตรีในจังหวะลาตินซึ่งเป็นการแยกประสาท และการใช้จังหวะฟังก์บนกลองสแนร์ที่มือซ้าย ซับซ้อน มีความลื่นไหล แข็งแกร่ง กระชับ และให้เน้นหนักในจังหวะ 2&4 และผลของแบบสอบถามความพึงพอใจกับการเรียนการสอนวิชากลองชุดจากนักศึกษา มีระดับความพึงพอใจมากที่สุด 3 ด้านคือ ด้านโน้ตสกอร์ของจังหวะบนกลองชุดมีการมองเห็นได้ชัดเจน ด้านระยะเวลาในการบูรณาการกับการเรียนการสอน และด้านสถานที่จัดกิจกรรมมีความเหมาะสม คิดเป็นร้อยละ 100 และมีค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.000

* corresponding author, email: aoddrum1@gmail.com
[1] อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
[1] Lecturer, Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University

Received: Fep 10, 2025 / **Revised:** May 8, 2025 / **Accepted:** May 13, 2025

คำสำคัญ : จังหวะรองเง็ง / กลองชุด / เชิงสร้างสรรค์

Abstract:

This creative research aims to (1) investigate the structural elements of Southern Thai “Rongneng” rhythms, (2) adapt these rhythms for performance on the drum set, and (3) evaluate the satisfaction level of percussion students when these creative adaptations are integrated into drum set instruction. Five traditional Southern folk rhythms-Yoget, Inang, Sam Peng, Rumba, and Asli-were selected. Their rhythmic structures and stylistic characteristics were analyzed. Using a creative research approach, these findings were synthesized and integrated into drum set pedagogy. The satisfaction of 12 Western percussion major students was measured through a structured questionnaire.

The researcher analyzed the structural elements of the Yoget and Inang rhythms, which are written in 2/4 time, and the Rumba, Asli, and Sam Peng rhythms, which are in 4/4 time. These rhythms were creatively adapted onto the drum set using Latin-inspired concepts. Emphasis was placed on a complex left-hand snare function, designed to be fluid, strong, and concise, with accentuation on beats 2 and 4-a technique common in backbeat-driven styles. This method integrates neural coordination among limbs and emphasizes the snare in a funk-inspired rhythmic function.

A questionnaire measuring student satisfaction with the drum-set instruction revealed the highest positive responses (mean satisfaction = 100%, SD = 0.000) in three areas: (1) clarity of drum-set notation, (2) appropriateness of integration timing within the curriculum, and (3) suitability of the instructional environment.

Keywords: RongNgang Rhythms / Drum Set / Creative Approach

บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่ถ่ายทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งใช้ลักษณะของการสืบทอดทางวัฒนธรรมของชาวบ้านตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่และวัฒนธรรม จนกลายเป็นเอกลักษณ์ แตกต่างกันไปตามลักษณะของท้องถิ่น การเต้นรำเพื่อความบันเทิง ภาคใต้ของประเทศไทยรองเง็งเป็นงานศิลปะที่ผสมผสานด้วยวัฒนธรรมการแสดงตะวันตกศิลปะการแสดงพื้นบ้านและนาฏศิลป์ไทย (Witsaphan, T., 2007 : 35) ซึ่งมีความสอดคล้องกับดนตรีรองเง็งที่มีลักษณะสำคัญแสดงถึงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตก และวัฒนธรรมตะวันออก (Kwanpradub, P., 2003 : 1-7) โดยมีเครื่องดนตรีของตะวันตก และตะวันออกที่ใช้บรรเลง คือ ไวโอลิน รำมะนาเล็ก ฆ้อง ฉิ่ง กรับ และรำมะนาใหญ่

จากการศึกษากลองรำมะนา เป็นเครื่องดนตรีที่ควบคุมจังหวะ มีความสำคัญในการบรรเลงของดนตรีรองเง็ง (Thongkliang, A., 2010 : 122) มีลีลาจังหวะต่าง ๆ ที่น่าสนใจ ซึ่งปัจจุบันมีผู้สนใจที่จะศึกษา อนุรักษ์ และสืบทอดในการบรรเลงรำมะนาได้น้อยมาก จังหวะที่มีความสำคัญในการบรรเลง 5 จังหวะ คือ 1. จังหวะโยเก็ต 2. จังหวะอีนัง 3. จังหวะซัมเป็ง 4. จังหวะรุมบ้า และ 5. จังหวะอัสลี (Anukun, A., 2007 : 21) นำจังหวะดังกล่าวมาสร้างสรรค์ กลองชุด และกลองรำมะนาถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญสำหรับวงดนตรีเป็นเครื่องประกอบจังหวะ กำหนดจังหวะ สร้างสีสัน กลองชุดเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก ๆ ของโลกที่สร้างขึ้นมาก่อนเครื่องดนตรีที่มีทำนองชิ้นอื่น ๆ ใช้ประกอบพิธีกรรมตามความเชื่ออื่น ๆ ของแต่ละชนชาติ และใช้ในพิธีกรรม ให้จังหวะในการเต้นเพื่อเป็นการให้สัญญาณบอกเหตุด้วยเช่นกัน (Siriwongsuwanna, R., 2017 : 30)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา คณะศิลปกรรมศาสตร์ได้เปิดสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก บูรณาการศาสตร์ศิลปกรรม เพื่อพัฒนาท้องถิ่นภาคใต้สู่สากล และมีการจัดการเรียนการสอนเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมจากผู้เรียน ได้แก่ กลองชุด โดยมีความสนใจในการอนุรักษ์ และพัฒนาโดยสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุดในดนตรีสไตล์ฟังก์ และสไตล์ลาตินเพื่อสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีจุดเด่น และส่งต่อถึงผู้ที่สนใจในของการเรียนการสอนดนตรีในศตวรรษที่ 21

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญ และมีความสนใจที่จะสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุดได้สัมผัสถึงวัฒนธรรมด้านดนตรีในรูปแบบของจังหวะรองเง็ง รวมถึงพัฒนาเทคนิคการบรรเลงกลองชุดของนักศึกษา ซึ่งจะส่งผล

ให้มีแรงจูงใจในการฝึกซ้อม หวงแหน และมีความนิยมในดนตรีรองเง็ง ทั้งยังเป็นการสืบทอดภูมิปัญญาให้คงอยู่ในฐานะสมบัติวัฒนธรรมของชาติ เพื่อการพัฒนาศาสตร์ และศิลป์ท้องถิ่นภาคใต้สู่สากลต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของจังหวะดนตรีรองเง็ง
2. เพื่อสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุด
3. เพื่อศึกษาระดับความพึงพอใจของนักศึกษาในนำการสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุดมาบูรณาการกับการเรียนการสอนวิชากลองชุด

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้เข้าใจรูปแบบ และองค์ประกอบของจังหวะดนตรีรองเง็ง
2. ทำให้ได้ผลงานการสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุด
3. ได้ทราบถึงผลของผู้เข้าร่วมการวิจัยนำมาใช้ในการเรียนการสอนวิชากลองชุดของนักศึกษา สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก

นิยามศัพท์เฉพาะ

1.จังหวะรองเง็ง หมายถึง จังหวะ ลีลาการตีกลองรำมะนาในบทเพลงรองเง็ง

2.การสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุด หมายถึง การนำจังหวะรองเง็งทั้ง 5 จังหวะ คือ จังหวะโยเก็ต จังหวะอีนัง จังหวะซัมเป็ง จังหวะรุมบ้า และจังหวะอัสลีมาสร้างสรรค์โดยผ่านการคิดผสมผสานทฤษฎี และการบรรเลงบนกลองชุด

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่มีแนวคิดจากการศึกษาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ (จังหวะรองเง็ง) ผู้วิจัยศึกษาด้านโครงสร้างจังหวะ รูปแบบของจังหวะ (Rhythmic patterns) และนำมาสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุด สำหรับพัฒนาเทคนิคทางด้านกลองชุด มีความสำคัญ 5 จังหวะ คือ 1. จังหวะโยเก็ต 2. จังหวะอีนัง 3. จังหวะซัมเป็ง 4. จังหวะรุมบ้า และ 5. จังหวะอัสลีนำมาสร้างสรรค์ในดนตรีสไตล์ลาติน (Latin) และดนตรีสไตล์ฟังก์ (Funk) เพื่อบูรณาการกับการเรียนสอนวิชากลองชุด กลุ่มเป้าหมายในการประยุกต์ใช้กับนักศึกษาวิชาเอกกลองชุดในระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก เพื่อการพัฒนาของผู้เรียนในรูปแบบของจังหวะลาติน และฟังก์

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องการส่งผ่านความรู้จังหวะรองเง็งบนกลองชุดเชิงสร้างสรรค์ โดยศึกษาแนวคิดจากการศึกษาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ (จังหวะรองเง็ง) สำหรับพัฒนาเทคนิคทางด้านกลองชุด ซึ่งมีขั้นตอนการศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

ผู้วิจัยกำหนดแหล่งข้อมูลในการศึกษาวิจัย

- เอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ และงานวิจัยต่างๆ
- การตีกลองรำมะนา และลีลาจังหวะในบทเพลงรองเง็งจากสื่อมัลติมีเดีย

สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีรองเง็ง 2 ท่าน คือ นายอภิชาติ คัญทะชา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา ในด้านของประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์ ลีลาจังหวะการตีกลองรำมะนา และมีกลุ่มตัวอย่าง คือ นักศึกษาวิชาเอกกลองชุดชั้นปีที่ 2 และ 3 จำนวน 12 คน ซึ่งศึกษาอยู่ในสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ในปีการศึกษา 2566 โดยใช้เวลาในการเรียน 16 สัปดาห์/ 1 ภาคเรียนโดยผู้วิจัยได้ออกแบบความพึงพอใจเพื่อให้นักศึกษากลุ่มตัวอย่างเป็นผู้ประเมิน

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยจะทำการศึกษาวิจัยโดยศึกษาข้อมูล สัมภาษณ์เกี่ยวกับการตีกลองรำมะนา ประวัติศาสตร์ ที่มา อารมณ์ ลีลาจังหวะ และความสำคัญของจังหวะรองเง็งจากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีรองเง็ง ในด้านองค์ประกอบ และรูปแบบของจังหวะทั้ง 5 จังหวะ โดยนำข้อมูลมาทำการสร้างสรรค์ซึ่งมีรายละเอียดขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการตีจังหวะกลองรำมะนาในดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ (รองเง็ง)

2. คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างจำนวน 5 บทเพลง ซึ่งมี 5 จังหวะพื้นฐานที่มีความสำคัญ นักวิจัยได้สัมภาษณ์ และเก็บข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีรองเง็ง และรวบรวมจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทางดนตรีรองเง็ง ซึ่งมีจังหวะดังนี้คือ

2.1 จังหวะโยเก็ต 2.4 จังหวะรุมบ้า
2.2 จังหวะอีนัง 2.5 จังหวะอัสลี
2.3 จังหวะซัมเป็ง

3. นำจังหวะของรำมะนามาสร้างสรรค์ และเรียบเรียงบนกลองชุดพร้อมอธิบายแนวคิด และหลักการ

3.1 เขียนสกอร์ของบทเพลง 5 บทเพลง
3.2 บันทึกผลงานในรูปแบบสื่อเสียง

3.3 จัดทำเอกสารสรุปงานวิจัย

การเรียบเรียงข้อมูล

ผู้วิจัยจะทำการจัดกระทำกับข้อมูลต่าง ๆ ตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาจัดระบบอยู่ในบทที่ 2 คือ การทบทวนเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และใช้เป็นข้อมูลในบทที่ 4 คือการสร้างสรรค์การเรียบเรียงจังหวะรองเง็งบนกลองชุด

2. ข้อมูลจากการศึกษาจังหวะดนตรีรองเง็งผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรี รวบรวมจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทางดนตรีรองเง็ง สรุปได้ว่าเป็นจังหวะพื้นฐานที่มีความสำคัญในการเริ่มต้นฝึกบรรเลง และเป็นจังหวะบังคับ โดยนักวิจัยได้มาวิเคราะห์ จังหวะ ของบทเพลงรองเง็งทั้ง 5 จังหวะ โดยทำการสร้างสรรค์ และเรียบเรียงบนกลองชุด

3. ข้อมูลหลังจากการสร้างสรรค์ และเรียบเรียงบนกลองชุดผู้วิจัยนำผลงานการสร้างสรรค์ และการเรียบเรียงจังหวะรองเง็งบนกลองชุดจำนวน 5 จังหวะ มาวิเคราะห์ และเทคนิคการเล่นกลองจากบทเพลงที่ได้สร้างสรรค์

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุด ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาจัดระบบให้เป็นระเบียบ และวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้ตามหัวข้อต่อไปนี้

1. รวบรวม และบันทึกโน้ตจังหวะของรำมะนาในบทเพลงรองเง็งผู้วิจัยได้คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างบทเพลงรองเง็งทั้งหมด 5 บทเพลง มี 5 จังหวะ และคัดเลือกจากบทเพลงที่เป็นที่นิยมใช้แสดงในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ จากนั้นทำการบันทึกโน้ตด้วยโปรแกรมดนตรีฟินาเล่

2. วิเคราะห์จังหวะของกลองรำมะนาในบทเพลงรองเง็ง ผู้วิจัยได้นำจังหวะรองเง็งทั้งหมด 5 จังหวะ ที่ได้คัดเลือกไว้มาทำการวิเคราะห์จังหวะ องค์ประกอบ และได้ทำการสร้างสรรค์ เรียบเรียงจังหวะของกลองรำมะนาทั้ง 5 จังหวะ ที่ได้คัดเลือกบนกลองชุดในรูปแบบดนตรีสไตล์ฟังก์ และดนตรีสไตล์ลาตินจากนั้นทำการบันทึกโน้ตด้วยโปรแกรมดนตรีฟินาเล่

3. รูปแบบแนวคิดของจังหวะรองเง็งที่สร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้นำจังหวะของรำมะนามาทั้งหมด 5 จังหวะที่ได้สร้างสรรค์ ทำการวิเคราะห์ อธิบายแนวคิด และหลักการในการสร้างสรรค์

4. นำข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถามความพึงพอใจของนักศึกษาการสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุดมาบูรณากับการเรียนการสอนวิชากลองชุดในสไตล์ดนตรีลาติน (Latin) และฟังก์ (Funk) มาวิเคราะห์หาค่าร้อยละ และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

การนำเสนอข้อมูล

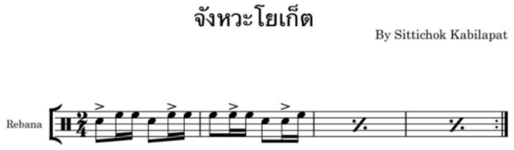
ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ โดยใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ดังนี้

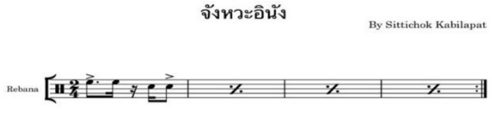
1. วัตถุประสงค์การวิจัยข้อ 1-3 ผู้วิจัยนำเสนอ ในบทที่ 4 คือ บทอรรถาธิบายจังหวะของเพลงรองเง็ง และโน้ตกลองชุดที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์

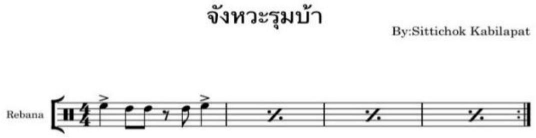
2. ผลที่ได้จากการวิจัยผู้วิจัยนำผลที่ได้จากการวิจัยมาสรุปผลการวิจัยนำเสนอในบทที่ 5 คือ สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

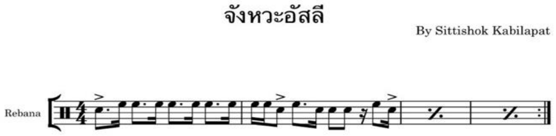
ผลการวิจัย

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เรื่อง การส่งผ่านความรู้จังหวะรองเง็งบนกลองชุดเชิงสร้างสรรค์ ได้ดังนี้

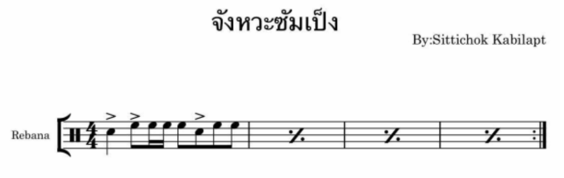
1. องค์ประกอบของจังหวะดนตรีรองเง็ง

ภาพที่ 1 โน้ตจังหวะโยเก็ต
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

จังหวะโยเก็ต ซึ่งบันทึกด้วยเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนอัตราความเร็วของลีลาจังหวะ ♩=120 เสียงและตำแหน่งในการตีในช่องที่ 3 ให้ต๊ะ (Slap) และช่องที่ 4 ให้เสียงตุ้ม (Bass) ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการเต้นได้รับความนิยมในประเทศมาเลเซีย การเต้นค่อนข้างเร็ว กระเซ้าเย้าแหย่ระหว่างผู้เต้น การเต้นนี้เป็นที่รู้จักกันในชื่อ (Chakunchak) มีการโยกน้ำหนักไปมาในชีพจรจังหวะ 1 และ 2

ภาพที่ 2 โน้ตจังหวะอินัง
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

จังหวะอินัง ซึ่งบันทึกด้วยเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนอัตราความเร็วของลีลาจังหวะ ♩=80 เสียงและตำแหน่งในการตีในช่องที่ 4 ให้ต๊ะ (Slap) และช่องที่ 3 ให้เสียงตุ้ม (Bass) โดยแต่เดิมเป็นการเต้นรำพื้นบ้านดั้งเดิมที่เรียกว่ามะอีนังชวา ซึ่งมีการเคลื่อนไหวที่ค่อนข้างเร็ว

ภาพที่ 3 โน้ตจังหวะรุมบ้า
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

จังหวะรุมบ้า ซึ่งบันทึกด้วยเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 4/4 ส่วนอัตราความเร็วของลีลาจังหวะ ♩=80 เสียงและตำแหน่งในการตีในช่องที่ 4 ให้ต๊ะ (Slap) และบนเส้นที่ 4 ให้เสียงตุ้ม (Bass) ในบทเพลงบุหงารำไป ซึ่งหมายถึง เครื่องหอมที่ทำจากดอกไม้

ภาพที่ 4 โน้ตจังหวะอัสลี
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

จังหวะอัสลี ซึ่งบันทึกด้วยเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 4/4 ส่วนอัตราความเร็วของลีลาจังหวะ ♩=60 เสียงและตำแหน่งในการตีในช่องที่ 3 ให้ต๊ะ (Slap)

และช่องที่ 4 ให้เสียงตุ้ม (Bass) มีรากฐานมาจากบทเพลงอัสลีของมาเลเซีย การเคลื่อนไหวอย่างสวยงาม

ภาพที่ 5 โน้ตจังหวะซัมเป็ง
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

จังหวะซัมเป็ง ซึ่งบันทึกด้วยเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 4/4 ส่วนอัตราความเร็วของลีลาจังหวะ ♩=80 เสียงและตำแหน่งในการตีในช่องที่ 3 ให้ต๊ะ (Slap) และช่องที่ 4 ให้เสียงตุ้ม (Bass) ได้รับอิทธิพลจากชาวตะวันออกกลางการเต้นซัมเป็ง หรือ ซาปิน ท่วงท่า ลีลาจังหวะจะมีทั้งเร็ว และช้าตามอารมณ์ของบทเพลง

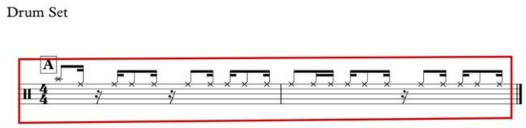
รวบรวม และบันทึกโน้ตของ 5 จังหวะ คัดเลือกจังหวะของดนตรีรองเง็งเป็นที่นิยมในการแสดงใน 3 จังหวัดชายแดนใต้มาทำการถอดโน้ต บันทึกโน้ตเป็นโน้ตสากล คือ จังหวะโยเก็ต จังหวะรุมบ้า จังหวะอินัง จังหวะอัสลี และจังหวะซัมเป็ง จากนั้นนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบของจังหวะ ซึ่งนำมาสร้างสรรค์พร้อมทั้งเก็บรวบรวมบันทึกเป็นระบบโน้ตสากลในจังหวะสไตล์ดนตรีฟังก์ (Funk) จังหวะสไตล์ลาติน (Latin) ซองโก (Songo) โมซัมบิก (Mozambique) และบอสซาโนวา (Bossa nova)

ดังนั้นองค์ประกอบของจังหวะดนตรีรองเง็ง 5 จังหวะสำคัญดังนี้ จังหวะโยเก็ต และจังหวะอินังเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนอัตราความเร็วของลีลาจังหวะ ♩=120 และ ♩=80 เสียงและตำแหน่งในการตีในช่องที่ 3 เสียงต๊ะ (Slap) และช่องที่ 4 ให้เสียงตุ้ม (Bass) จังหวะรุมบ้า จังหวะอัสลี และจังหวะซัมเป็ง เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 4/4 ส่วนอัตราความเร็วของลีลาจังหวะ ♩=80 ♩=60 และ ♩=80 เสียงและตำแหน่งในการตีในช่องที่ 4 เสียงต๊ะ (Slap) และบนเส้นที่ 4 ให้เสียงตุ้ม (Bass)

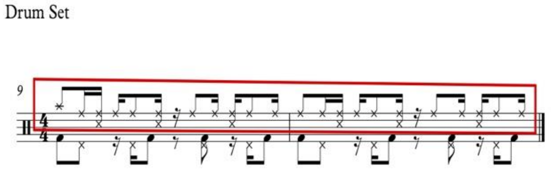
2. แนวทางการสร้างสรรค์

1) จังหวะโยเก็ต เป็นวัฒนธรรมการเต้นที่ได้รับความนิยมมากในประเทศมาเลเซีย มีลักษณะจังหวะการเต้นค่อนข้างเร็ว จังหวะมีการโยกน้ำหนักไปมาในชีพจร

จังหวะ 1 และ 2 รองเง็งกลุ่มชายฝั่งตะวันออกซึ่งจะเน้นความสวยงามของท่ารำ และดนตรีที่มีความไพเราะ ทำการถอดโน้ต (Transcription) และบันทึกโน้ต สร้างสรรค์บนกลองชุดในจังหวะซองโก (Songo) แบ่งบทเพลงออกเป็น 5 ท่อนเพลง คือ ท่อนที่ 1 ท่อน Intro 4 บาร์ ท่อนที่ 2 ท่อน A ท่อนที่ 3 ท่อน B ท่อนที่ 4 ท่อน C และท่อนที่ 5 ท่อน D ซึ่งเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Tim signature 4/4)



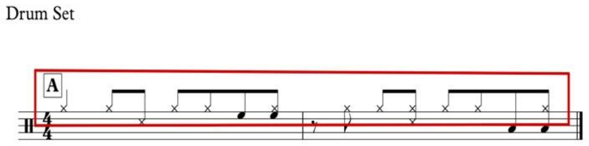
ภาพที่ 6 การตีฉาบไรด์ในแบบคัสคาร่า (Cascara)
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

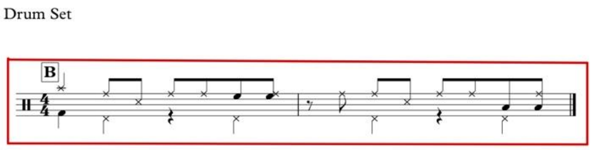


ภาพที่ 7 การตีกลองสแนร์ในแบบโซนกลาเว (Son Clave 3-2)
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

การสร้างสรรค์ในจังหวะซองโก (Songo) เป็นจังหวะเต้นรำที่มีความสนุกสนาน รุกเร้าอารมณ์ เป็นสไตล์ดนตรีลาตินที่ผสมผสานดนตรีคิวบา และโซนกลาเว (Son Clave) แบบ 3-2 เล่นในสัดส่วนโน้ตตัวดำ (Quarter note) และคัสคาร่า (Cascara) บนสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น (Sixteen note) ซึ่งใช้การบรรเลงกลองชุดแบบแยกประสาทแนวซ้ำวนของจังหวะอย่างสม่ำเสมอ (Ostinato) ระหว่างมือซ้าย-ขวา และเท้าซ้าย- ขวา

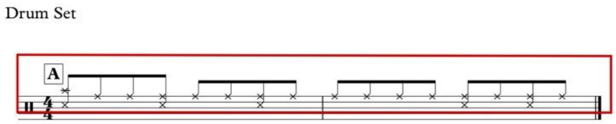
2) จังหวะอินัง ซึ่งดั้งเดิมเป็นการเต้นรำพื้นบ้าน ที่เรียกว่ามะอีนังชวาซึ่งมีการเคลื่อนไหวที่ค่อนข้างเร็ว ต้นกำเนิดอยู่ระหว่างยุคของสุลต่านแห่งเมืองมะละกา แนวคิดการสร้างสรรค์ในจังหวะโมซัมบิก (Mozambique) แบ่งบทเพลงออกเป็น 4 ท่อนเพลง คือ ท่อนที่ 1 ท่อน Intro 4 บาร์ ท่อนที่ 2 ท่อน A ท่อนที่ 3 ท่อน B และท่อนที่ 4 ท่อน C ซึ่งเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Tim signature 4/4)



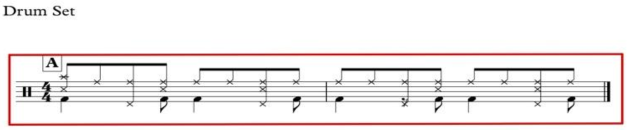
ภาพที่ 8 การตีฉาบไรด์ในแบบคัสคารา (Cascara)
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

ภาพที่ 9 การตีกลองชุดในจังหวะโมซัมบิก (Mozambique)
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

การสร้างสรรค์ในจังหวะโมซัมบิก (Mozambique) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในสไตล์อัฟโฟร่- คิวบัน (Afro-Cuban) ที่ทันสมัยซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำที่มีความสนุกสนานรุกเร้าอารมณ์ จังหวะอัฟโฟร่- คิวบัน (Afro-Cuban) และแอฟริกันเข้าด้วยกัน คือการเล่นกลองใหญ่ (Bass drum) ในสัดส่วนโน้ตตัวดำ (Quarter note) ในจังหวะที่ 1 และการเล่นกลองทอม (Tom) ในจังหวะที่ 4& มีการเล่น ไฮ-แฮท (Hi-Hat) ในจังหวะที่ 2&4 การเล่นสัดส่วนคัสคาร่า (Cascara) บนฉาบไรด์ในสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น (Sixteen note) การบรรเลงกลองชุดแบบแยกประสาทแนวซ้ำวนของจังหวะอย่างสม่ำเสมอ (Ostinato) ระหว่างมือซ้าย-ขวา และเท้าซ้าย- ขวา

3) จังหวะรุมบ้า มีลักษณะการเต้นส่ายสะโพกอย่างรวดเร็วของฝ่ายชายในการสร้างสรรค์ในจังหวะบอสซาโนวา (Bossa nova) แบ่งออกเป็น 4 ท่อนเพลง คือ ท่อนที่ 1 ท่อน Intro 4 บาร์ ท่อนที่ 2 ท่อน A ท่อนที่ 3 ท่อน B และท่อนที่ 4 คือท่อน C ซึ่งเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Tim signature 4/4)



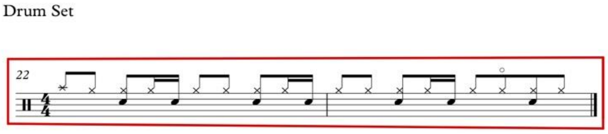
ภาพที่ 10 การตีไฮ-แฮท (Hi-Hat) ในสัดส่วนโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) และการตีโครสสติก (Cross Stick) บนกลองสแนร์ในรูปแบบกลาเว (Clave 3-2)
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)



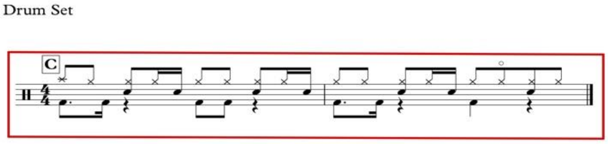
ภาพที่ 11 การตีกลองชุดในจังหวะบอสซาโนวา (Bossa nova)
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

การสร้างสรรค์ในจังหวะบอสซาโนวา (Bossa nova) เป็นดนตรีบราซิล คือการเล่นกลองใหญ่ (Bass drum) ในสัดส่วนโน้ตตัวดำ (Quarter note) ในจังหวะที่ 1 และ 3 และการเล่นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) ในจังหวะที่ 2&4 และการตีแบบโครสสติก (Cross Stick) ในรูปแบบกลาเวส (Claves 3-2) การใช้กลาเวส (Claves 3-2 ,3-2) จะสอดแทรกอยู่ในจังหวะลาติน

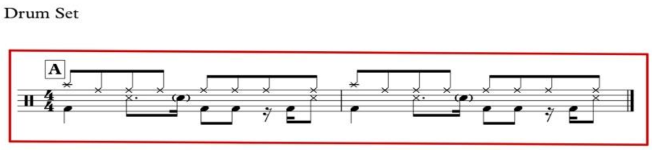
4) จังหวะอัสลี และ จังหวะซัมเป็ง มีรากฐานมาจากบทเพลงอัสลีของมาเลเซียเป็นที่นิยม ลักษณะเด่นการเต้นจังหวะนี้คือการเคลื่อนไหวค่อนข้างช้า การสร้างสรรค์จังหวะฟังก์ (Funk) แบ่งออกเป็น 4 ท่อนเพลง คือ ท่อนที่ 1 ท่อน A ท่อนที่ 2 ท่อน B ท่อนที่ 3 ท่อน C และท่อนที่ 4 คือท่อน D ซึ่งเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Tim signature 4/4)



ภาพที่ 12 การตีไฮ-แฮท (Hi-Hat) ในสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) และการตีริมช็อท และ โคสโน้ต (Rim shot) & Ghost Note บนกลองสแนร์
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)



ภาพที่ 13 การตีกลองชุดในจังหวะฟังก์ (Funk)
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)



ภาพที่ 14 การตีกลองชุดในจังหวะฟังก์ (Funk)
(ที่มา: Sitthichok Kabilapat, 2022)

การสร้างสรรค์ในจังหวะฟังก์ (Funk) บนกลองสแนร์ที่มือซ้าย และตีในจังหวะย้ำ (Back beat) 2&4 ริมช็อท (Rim shot) เป็นรูปแบบที่ซับซ้อน ควรมีความลื่นไหลของจังหวะ แข็งแกร่ง กระชับ และสนุกสนาน และเน้นหนักในจังหวะ 2&4 การเล่นกลองใหญ่ (Bass drum) การตีไฮ-แฮท (Hi-Hat) ในสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น (Sixteen note) และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note)

การสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุด แนวคิดการสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งทั้ง 5 จังหวะ คือ จังหวะโยเก็ต จังหวะอินัง จังหวะรุมบ้า จังหวะอัสลี และจังหวะซัมเป็งบนกลองชุดโดยนำเทคนิคสำคัญต่าง ๆ ในการตีกลองชุดคำนึงถึงการปฏิบัติตามหลักสากลในจังหวะของดนตรีฟังก์ (Funk) จังหวะซองโก (Songo) จังหวะโมซัมบิก (Mozambique) และจังหวะบอสซาโนวา (Bossa nova) ซึ่งมีความยาก-ง่าย เพื่อเสริมสร้างความรู้ความเข้าใจในการตีกลองชุด

3. ระดับความพึงพอใจของนักศึกษา

การสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุดมาบูรณากับการเรียนการสอนวิชากลองชุดในสไตล์ดนตรีลาติน (Latin) และฟังก์ (Funk) ตอบแบบสอบถามความพึงพอใจของกลุ่มผู้เข้าร่วมบูรณาการกับการเรียนการสอนวิชากลองชุดด้านต่าง ๆ ดังนี้

ตารางที่ 1 ผลการศึกษาความพึงพอใจของกลุ่มผู้เข้าร่วมบูรณาการฯ

ที่	ความพึงพอใจของผู้กลุ่มเข้าร่วมบูรณาการฯ	ระดับความพึงพอใจ					ร้อยละ	SD
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด		
1.	ความยาก-ง่าย ของจังหวะกลองชุดที่นำมาสร้างสรรค์	10	2	-	-	-	83.33	0.389
2.	โน้ตสกอร์ของบทเพลงของกลองชุดมีการมองเห็นได้ชัดเจน	12	-	-	-	-	100	0.000
3.	ท่านได้รับความรู้และประสบการณ์ใหม่ที่ดีจากการบูรณาการงานสร้างสรรค์กับกลองชุด ในครั้งนี้	10	2	-	-	-	83.33	0.389

ที่	ความพึงพอใจของผู้กลุ่มเข้าร่วมบูรณาการฯ	ระดับความพึงพอใจ					ร้อยละ	SD
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด		
4.	ท่านสามารถนำแบบฝึกหัดของกลองชุดนี้ ไปพัฒนาและต่อยอดในการฝึกของตนเองได้เป็นอย่างดี	10	2	-	-	-	83.33	0.389
5.	ท่านสามารถนำความรู้ ไปสร้างสรรค์ผลงานของตนเองได้ในอนาคต	10	2	-	-	-	83.33	0.389
6.	ระยะเวลาในการบูรณาการกับการเรียนการสอนกลองชุดและทดลองมีความเหมาะสม	12	-	-	-	-	100	0.000
7.	สถานที่จัดกิจกรรมมีความเหมาะสม	12	-	-	-	-	100	0.000
8.	ใช้เวลาการสอนกลองชุด หรือตอบข้อซักถามในแบบฝึกหัดกลองชุดได้	10	2	-	-	-	83.33	0.389

จากตารางที่ 1 ผลการศึกษาความพึงพอใจของกลุ่มผู้เข้าร่วมบูรณาการฯ มีผู้ตอบแบบสอบถามความพึงพอใจกับการเรียนการสอนวิชากลองชุดจากนักศึกษา จำนวน 12 คน มีระดับความพึงพอใจมากที่สุด 3 ด้านคือ โน้ตสกอร์ของบทเพลงของกลองชุดมีการมองเห็นได้ชัดเจน ระยะเวลาในการบูรณาการกับการเรียนการสอนกลองชุดและทดลองมีความเหมาะสม และสถานที่จัดกิจกรรมมีความเหมาะสมคิดเป็นร้อยละ 100 และมีค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.000

อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เรื่อง การส่งผ่านความรู้จังหวะรองเง็งบนกลองชุดเชิงสร้างสรรค์ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

ดนตรีรองเง็งมีเป็นดนตรีพื้นบ้านที่มีการบรรเลงดนตรีประกอบการเต้น เครื่องดนตรีที่สำคัญ คือ กลองรำมะนา จากการวิเคราะห์ จำนวน 5 บทเพลง ประกอบไปด้วย 4 จังหวะซึ่งมีความเร็ว คือจังหวะโยเก็ต จังหวะอินัง ซัมเป็ง และจังหวะรุมบ้า ส่วนอีก 1จังหวะที่มีจังหวะช้า คือจังหวะอัสลี มีความสอดคล้องกับงานวิจัยของ Anukun, A. (2007 : 21) รองเง็งเป็นการแสดงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีการผสมผสานด้านวัฒนธรรม โดยมีลีลาจังหวะต่างๆ ที่น่าสนใจ โดยมีจังหวะที่สำคัญ คือ 1.จังหวะโยเก็ต 2.จังหวะอีนัง 3.จังหวะซัมเป็ง 4.จังหวะรุมบ้า และ5.จังหวะอัสลี (Kantácha, A, & Kantácha, T, 2023)

แนวคิด และเทคนิคการสร้างสรรค์จังหวะรองเง็งบนกลองชุด จังหวะซองโก (Songo) ซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำที่มีความสนุกสนาน รุกเร้าอารมณ์ ดนตรีลาตินที่

ผสมผสานดนตรีคิวบา (Son Clave แบบ 3-2) คัสคารา (Cascara) แบบแยกประสาท แนวซ้ำวนของจังหวะอย่างสม่ำเสมอ (Ostinato) ระหว่างมือซ้าย-ขวา และเท้าซ้าย-ขวา จังหวะโมซัมบิก (Mozambique) เป็นส่วนหนึ่งในสไตล์อัฟโฟร่-คิวบัน (Afro-Cuban) กลองใหญ่ (Bass drum) ในสัดส่วนโน้ตตัวดำ (Quarter note) ในจังหวะที่ 1 และการเล่นกลองทอม (Tom) ในจังหวะที่ 4& และในจังหวะที่ 4& การเล่นไฮ-แฮท (Hi-Hat) ในจังหวะที่ 2&4 การเล่นสัดส่วนคัสคาร่า (Cascara) จังหวะบอสซาโนวา (Bossa nova) มีต้นกำเนิดในบราซิล กลองใหญ่ (Bass drum) ในสัดส่วนโน้ตตัวดำ (Quarter note) ในจังหวะที่ 1 และ 3 และการเล่นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) ในจังหวะที่ 2&4 ในรูปแบบกลาเว (Clave 3-2) โดยมีความสอดคล้องกับ Gianni, J. & Berry, M. (2004: 32-33) สไตล์ที่ผสมผสานจังหวะอัฟโฟร่-คิวบัน (Afro-Cuban) แอฟริกันเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างจังหวะดนตรี อัฟโฟร่-คิวบัน (Afro-Cuban) รุมบากลาเว (Rumba Clave 2-3) จังหวะอัสลี และจังหวะซัมเป็ง สร้างสรรค์ในจังหวะฟังก์ (Funk) มือซ้ายตีในจังหวะย้ำ (Back beat) 2&4 รูปแบบของจังหวะฟังก์ (Funk) มีความแข็งแกร่ง กระชับ สนุกสนาน และเน้นหนักในจังหวะ 2&4 จังหวะฟังก์ (Funk) คือ การเล่นกลองใหญ่ (Bass drum) การตีไฮ-แฮท (Hi-Hat) ในสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น (Sixteen note) และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) มีความสอดคล้องกับ Payne, J.(1982: 72-75)

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ควรนำแบบฝึกและบทเพลงจากการสร้างสรรค์ความรู้จากจังหวะรองเง็งบนกลองชุดไปใช้ในการปฏิบัติรวมวง และการปฏิบัติกลองชุด

2. ควรนำบทเพลงและจังหวะในงานวิจัยชิ้นนี้ไปใช้ในการเรียนการสอนในระดับมัธยมศึกษาเพื่อการอนุรักษ์ และการเรียนรู้ในรูปแบบใหม่ ๆ ซึ่งนำใช้ในการเรียนการสอนวิชากลองชุด เครื่องกระทบ โดยการใช้บทเพลงรองเง็ง และมีการวัดผลแบบแบ่งกลุ่มอ่อน ปานกลาง และเก่ง เพื่อสร้างแรงผลักดันแก่ผู้เรียนทั้ง 3 กลุ่มอย่างเหมาะสม

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรศึกษาความแตกต่างระหว่างเทคนิคการบรรเลงกลองชุดในจังหวะรองเง็งในดนตรีสไตล์อื่น ๆ

2. ควรมีการศึกษาจังหวะของดนตรีรองเง็งอื่น ๆ ที่ยังไม่มีในงานวิจัยชิ้นนี้และนำมาสร้างสรรค์ต่อไป

บรรณานุกรม

Anukun, A. (2007). *Botphlēng rǫngngeng khanaʻatlīmālā* [RongNgang Song of the Asli Mala group]. Master’s thesis. Mahidol University.

Gianni, J. & Berry, M. (2004). *The Drummer's Bible: How to Play Every Drum Style from Afro-Cuban. to Zydeco By Mick Berry*. Chicago : See Sharp Press.

Kantácha, A, & Kantácha, T. (2023, 8 February). *Interview.*

Kwanpradub, P. (2003).*Dontrī rǫngngeng : Kranī sưksā hanakhādē Wǣdeng* [Rong Ngen Music : A Case Study of the Khaday Verden Group]. Research. Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat Institute.

Payne, J. (1982). *Funk Drumming.* Missouri : Mel Bay Publications, Inc.

Riley, J. & Thress, D. (1994). *The Art of Bop Drumming*. New York : Manhattan Music Publications.

Siriwongsuwanna, R. (2017). *Thēknik kānthāithǭt klǫngchutchǣt phư̄aSāngchutkānsǭn naisathābanʻudomsưksā nai prathedthai* [Jazz Drum Kit Transmission Techniques for Creating Teaching Kits in Higher Education Institutions in Thailand]. Doctoral dissertation. Khon Kaen University.

Thongkliang, A. (2010). *Sưksāsinlapaphư̄nbān rǫngngeng naiphư̄nthī kǫlantā Čhangwatkrabī* [“Rong Ngeng” Folk Performance Art in Koh Lanta, Krabi Province]. Master’s thesis. Thaksin University.

Witsaphan, T. (2007). *Rabam phư̄nbān čhangwat pattānī* [Folk dance of Pattani Province]. Master’s thesis. Chulalongkorn University.

College of Music
BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

รายละเอียดและการส่งบทความ
(ฉบับปีที่ 7 เป็นต้นไป)

1. วัตถุประสงค์การจัดพิมพ์

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นแหล่งรวบรวมผลงานทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์ดนตรีทุกสาขา เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ

2. กำหนดออก

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

3. บทความที่รับตีพิมพ์

3.1 บทความวิจัย (จากงานวิจัยหรือจากวิทยานิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา)

3.2 บทความวิชาการ

3.3 บทความสร้างสรรค์

3.4 บทความปริทัศน์

3.5 บทความวิจารณ์หนังสือ

3.6 บทความอื่นๆ

ทั้งนี้บทความต้องเป็นผลงานใหม่ที่ยังไม่เคยพิมพ์เผยแพร่ในสื่อใด ๆ มาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น

4. การส่งบทความ

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

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
เลขที่ 1061 ซ.อิสรภาพ 15 แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 10600
E-Mail: musicjournal.bsru@gmail.com
โทรศัพท์ : 02-473-7000 ต่อ 2100

4.2 ทุกบทความที่ตีพิมพ์จะได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการ และผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกที่มีองค์ความรู้และเชี่ยวชาญในสาขาวิชานั้น โดยไม่ได้สังกัดเดียวกับผู้เขียน อย่างน้อย 3 คน ซึ่งผู้ประเมินจะไม่ทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา ทั้งนี้กองบรรณาธิการจะนำส่งผลการประเมินให้แก่ผู้เขียนเพื่อให้ผู้เขียนปรับปรุงแก้ไขหรือเพิ่มเติมบทความก่อนตีพิมพ์ตามแต่กรณี

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

College of Music
BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ

1. บทความทุกเรื่องต้องมีชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนทุกคน บทคัดย่อ คำสำคัญทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ในบทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ บทความวิจารณ์หนังสือ และบทความอื่น ๆ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

รูปแบบการพิมพ์เอกสารอ้างอิงและบรรณานุกรม

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

1. กำหนดให้ใช้รูปแบบการอ้างอิงแบบ APA 7th (American Psychological Association)
2. รายการอ้างอิงผลงานในภาคภาษาไทยในบรรณานุกรมจะต้องแปลเป็นภาษาอังกฤษด้วยวิธีการที่กำหนดทุกรายการ โดยจัดเรียงคู่กัน คือ เรียงบรรณานุกรมภาษาอังกฤษขึ้นก่อน และตามด้วยบรรณานุกรมภาษาไทย และให้เรียงลำดับโดยยึดตัวอักษรภาษาอังกฤษก่อน-หลัง
3. ชื่อเรื่อง (Title) จะต้องทำให้เป็น Thai Romanization (การถอดอักษรไทยเป็นอักษรโรมัน) และต้องให้ข้อมูลหรือแปลชื่อเรื่องดังกล่าวเป็นภาษาอังกฤษในวงเล็บเหลี่ยม [...]
4. การแปลงเป็น Thai Romanization นั้นจะยึดตามหลักสากลโดยใช้เกณฑ์ของ Library of congress สามารถศึกษารายละเอียดได้ที่ website : https://www.loc.gov/catdir/cpso/roman.html
5. สำหรับการเขียน Thai Romanization แนะนำให้ใช้โปรแกรมแปลงสาส์น ที่พัฒนาโดย NECTEC website : http://164.115.23.167/plangsarn/index.php

---

การอ้างอิงในเนื้อหา

คำชี้แจง : เครื่องหมาย / หมายถึง การเว้นวรรค หรือเคาะ 1 ครั้ง

1. การอ้างอิงในเนื้อหาใช้ระบบนาม-ปี (Name-year Reference)

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

ตัวอย่างการอ้างอิงในเนื้อหา

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

1.1 กรณีผู้แต่ง 1 คน

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

ตัวอย่าง

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

1.2 กรณีผู้แต่ง 2 คน

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

ตัวอย่าง

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

1.3 กรณีผู้แต่ง 2 คนขึ้นไป

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

ตัวอย่าง

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

2. บรรณานุกรม (Bibliography)

การเขียนบรรณานุกรมใช้รูปแบบของ APA 7th (American Psychology Association) ดังตัวอย่างตามชนิดของเอกสารดังนี้

2.1 หนังสือ

นามสกุล,/ตัวอักษรตัวแรกของชื่อต้น./(ปีที่พิมพ์)./*ชื่อเรื่อง*./ครั้งที่พิมพ์./สถานที่พิมพ์/:/สำนักพิมพ์.

Author,/A./(Year)./*Title of book*./Place/:/Publisher.

ผู้แต่งเป็นคนไทย

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

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

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

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

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

2.2 บทความในวารสารแบบรูปเล่ม/อิเล็กทรอนิกส์ที่ไม่มีเลข DOI

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

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

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

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Thewongraksa, P., & Udtaisuk, D. (2024). kānsưksā phrưttikam kānrīanrū khō̜ng nakrīan nai kitc̆hakam wong yōthawāthit [A Study to Learning Behaviors of Students in Marching Band Activities]. *Bansomdej Music Journal,* 6(1), 16-33.

2.3 บทความในวารสาร อิเล็กทรอนิกส์ (มีเลข DOI)

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

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

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

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

Panapongpaisarn, A., & Kanchanahud, N. (2024). phatthanākān khō̜ʻong flek si bi laʻō̜ ngō̜ sō̜m bi lō̜ nai prathēt Thai [The Development of Flexible Ensemble in Thailand]. *Rangsit Music Journal,* 19(1), A0202 (13page). https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.A0202

2.4 วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต

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

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

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

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

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

2.5 เว็บไซต์

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

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

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

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

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

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

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

2.6 การสัมภาษณ์(Interview)

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

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

ตัวอย่างต้นฉบับภาษาไทย

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

ตัวอย่างแปลภาษาอังกฤษ

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