วิทยาลัยการดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

College of Music
BANSOMDEJCHAOPRAYA RAJABHAT UNIVERSITY

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ
Bansomdej Music Journal

ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2562

ISSN : 12345678

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal

ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2562 ISSN : :

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ เป็นวารสารที่รวบรวมผลงานทางวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในศาสตร์และศิลป์ทางดนตรี เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่างๆ ซึ่งบทความที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการและผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ

วัตถุประสงค์

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

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย (จากงานวิจัยหรือจากวิทยานิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา) บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ บทความวิจารณ์หนังสือ และบทความอื่นๆ

กำหนดพิมพ์เผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน
ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม

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

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

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

Bansomdej Music Journal ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2562

ที่ปรึกษา

ผศ.ดร.ลินดา เกณฑ์มา

รศ.ดร.วิโฬฏฐ์ วัฒนานิมิตกูล

บรรณาธิการ

รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

กองบรรณาธิการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

ผศ.เชาวน์มนัส ประภักดี

ผศ.สุขนิษฐ์ สะสมสิน

ผศ.สุวิวรรธ์น ลิมปชัย

อ.วรินธร สีเสียดงาม

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ (ภายนอก)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

รศ.ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

ผศ.ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดร.นิพัต กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

ดร.พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ.ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป์

ผศ.ดร.ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ (ภายใน)

รศ.ดร.โดม สว่างอารมย์

ผศ.ดร.มนสิการ เหล่าวานิช

ผศ.ดร.เอกชัย พุหิรัญ

ผศ.ดร.ธิติ ทัศนกุลวงศ์

ผศ.ดร.พนัง ปานช่วย

ผศ.จีระพันธ์ อ่อนเถื่อน

ดร.พิมลมาศ พร้อมสุขสกุล

ดร.อนุรักษ์ บุญแจะ

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้เป็นฉบับปฐมฤกษ์ของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ซึ่งจัดทำเพิ่มขึ้นจากวารสารสุริยวาทิตที่ได้มีการจัดพิมพ์เผยแพร่มาอย่างต่อเนื่อง แต่เนื่องด้วยวัตถุประสงค์และจุดเน้นของวารสารมีความแตกต่างกัน วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ฉบับนี้จึงได้จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่องค์ความรู้ในลักษณะของบทความวิจัยและบทความวิชาการของนักศึกษา ครู อาจารย์ นักวิจัย และนักวิชาการในแวดวงวิชาการและวิชาชีพดนตรี

บทความในวารสารนี้ประกอบด้วยบทความวิชาการ จำนวน 8 บทความ บทความวิจัย จำนวน 1 บทความ และบทความปริทัศน์ จำนวน 1 บทความ ซึ่งมุ่งเน้นในประเด็นต่าง ๆ โดยเฉพาะการจัดกิจกรรมทางดนตรีตั้งแต่ระดับปฐมวัยจนถึงผู้สูงอายุ แนวคิดทฤษฎีเซต รวมทั้งยังได้เสนอบทความเกี่ยวกับพิพิธภัณฑ์ดนตรีของวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ อีกด้วย

การจัดทำวารสารฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความร่วมมือของหลายฝ่าย ตั้งแต่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้สนับสนุนงบประมาณ ผู้เขียนบทความ กองบรรณาธิการ และผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความทั้งภายใน และภายนอก ซึ่งขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ด้วย

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

กองบรรณาธิการ

สารบัญ

บทความวิจัย

กระบวนการทำงานอย่างมีส่วนร่วม: ประชุมเชิงปฏิบัติการและวางแผนงานการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย 1
Participatory Process: Workshops and Organised Planning of a Thailand Higher Education Music Student Network Concert
ศุภพร สุวรรณภักดี, สิรวิชญ์ ธารไพฑูรย์, ธรณ์ ทักษิณวราจาร และศักดิ์ระพี รักตประจิต

บทความวิชาการ

การศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย 23
Early Childhood Music Education
ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล

บทบาทของพ่อแม่และครูในการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก 37
Parent and Teacher Partnership in Supporting Children Musical Learning
ชาลินี สุริยนเปล่งแสง

กิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัย : แนวทางการสอนดนตรีศึกษาในโรงเรียนสำหรับศตวรรษที่ 21 49
Contemporary Music is a New Paradigm for Teaching Music Education in the 21st Century
รัชกฤช คงพินิจบวร

ผู้สอนมากกว่าการดนตรี : บทบาทหน้าที่ของครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิตในประเทศไทย 67
Being More Than a Music Instructor : Roles and Duty of Marching Band Teachers in Thailand
อัครวัตร เชื่อมกลาง

ดนตรีสมัยนิยม : แนวทางการพัฒนาเพื่อการจัดการเรียนการสอนอย่างมีคุณภาพ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา 83
Popular music: the way to efficiently improve subject group of popular music at College of Music Bansomdejchaopraya Rajabhat University
ภาคภูมิ เตี่ยวงษ์สุวรรณ์

สารบัญ (ต่อ)

การจัดกิจกรรมดนตรีเพื่อก้าวเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุ 95
Music Activities for Ageing Society Preparation
ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ

ความสัมพันธ์ขั้นคู่เสียงภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต 109
Intervallic Relationship in Set Theory
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

“พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา” ของวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา หายไปไหน ? 125
Where is music museum for education of teachers college Bansomdejchaopraya Rajabhat University ?
พิชชาณัฐ ตู้จินดา

บทวิจารณ์หนังสือ

บทความวิจารณ์หนังสือ 141
Music Therapy Handbook
ณภัค ภักดีสถิตย์วรา

รายละเอียดและการเตรียมบทความ 149

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ 150

แบบฟอร์มขอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ 151

กระบวนการทำงานอย่างมีส่วนร่วม: ประชุมเชิงปฏิบัติการและวางแผนงานการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย

Participatory Process: Workshops and Organised Planning of a Thailand Higher Education Music Student Network Concert

ศุภพร สุวรรณภักดี*[1] สิรวิชญ์ ธารไพฑูรย์[2] ธรณ์ ทักษิณวราจาร[3] ศักดิ์ระพี รักตประจิต[4]

Suppabhorn Suwanpakdee*[1] Siravith Tanpaitoon[2]

Dhorn Taksinwarajan[3] Sakrapee Raktaprajit[4]

บทคัดย่อ

กระบวนการทำงานอย่างมีส่วนร่วม เป็นกระบวนการที่มีความสำคัญในการระดมความคิดและหาข้อสรุปในการดำเนินงานโดยมิให้สูญเสียสาระสำคัญ ผู้วิจัยและคณะได้นำทฤษฎีและแนวคิดการดำเนินงานโครงการและกิจกรรมทางด้านดนตรีจากต่างประเทศ ได้แก่ โครงการพัฒนานักศึกษาของการประชุมผู้บริหารทางด้านดนตรีในภาคพื้นเอเชีย กิจกรรมวงดุริยางค์เยาวชนอาเซียน และกรณีศึกษาในประเทศ ได้แก่ กิจกรรม อักษร-ศิลป์ เพื่อน้อง มาใช้เป็นแนวทางในการดำเนินการจัดประชุมเชิงปฏิบัติการของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย เพื่อให้เกิดกระบวนการทำงานอย่างมีส่วนร่วมและมีประสิทธิภาพ

* Corresponding author, email: suppabhorn@pgvim.ac.th

[1-4] สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

[1-4] Princess Galyani Vadhana Institute of Music

[1] ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายกิจการนักศึกษา

[1] Assistant to the President for Student Affairs

[2] นักกิจการนักศึกษา

[2] Academic Staff (Student Affairs)

[3] นักศึกษาชั้นปีที่ 4

[3] 4th year student

[4] นักวิจัย

[4] Researcher

การศึกษาครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) ในลักษณะของผู้วิจัยและคณะร่วมคิด ร่วมปฏิบัติ และร่วมประเมิน (Participatory Action Research) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างพื้นที่ในการทำงานอย่างมีส่วนร่วมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ในการเป็นเวทีแลกเปลี่ยนความคิดภายใต้สภาพแวดล้อมที่ผู้วิจัยและคณะได้จัดเตรียมไว้ ประกอบด้วย การให้ความรู้ความเข้าใจในเรื่องของวงจรคุณภาพ การจัดการความคิดรวบยอด การแบ่งกลุ่มงานให้สอดคล้องกับการดำเนินงานในด้านการจัดการแสดงดนตรี ด้านการจัดการเวที ด้านงบประมาณและเลขานุการ ด้านการประเมินผล และการสรุปผลการดำเนินงานจากการประชุมเชิงปฏิบัติการ

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินงานจัดประชุมเชิงปฏิบัติการเพื่อจัดการแสดงคอนเสิร์ตของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ทำให้เครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เข้าใจการดำเนินการจัดงานในเรื่องการจัดกิจกรรมการแสดงดนตรี การแบ่งกลุ่มงานเพื่อการดำเนินกิจกรรม การเตรียมความพร้อมในการจัดกิจกรรม การกำหนดแผนงานในการดำเนินกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ภายใต้แนวคิดวงจรคุณภาพ ผ่านกระบวนกรซึ่งทำหน้าที่ในการช่วยอภิปรายผล การให้ข้อเสนอแนะข้อปรับปรุงในแต่ละส่วนงานภายใต้สภาพแวดล้อมการประชุมเชิงปฏิบัติการที่มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับการดำเนินงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ

คำสำคัญ : การทำงานอย่างมีส่วนร่วม / เครือข่ายทางด้านดนตรี / กิจการนักศึกษา

Abstract

A participatory process is an important process that runs from brainstorming to realising the result. This process will not lose the essence of sharing. Researchers studied an example of a working process by examining international examples that included (1) a student project of the Southeast Asian Director of Music, (2) the ASEAN Youth Ensemble and (3) the nationally embraced Aksornsilpa Music and Arts Camp as examples of case studies to be framed. Then, researchers adapted the frameworks from the study to the workshop meetings of each university student's representatives of the Thailand Higher Education Music

Student Network (THEMSN) to shape the practical idea of workshops based on the participation process.

The study was participation action research that clearly demonstrates the methods of team thinking, action, and evaluation between researchers, organisation expertise, and the representative of each university that participated. The research aimed to create a platform through which the young leaders could share their musical knowledge under the frameworks and environments that the researchers provided, including the ideas of PDCA, stage management, budget and planning, evaluation, and the final executive summary.

The study's findings showed that the participatory process of THEMSN's workshop meetings could be structured and managed through the idea of musical concepts and organisation (such as concert themes) and by dividing the work groups according to ability. The result of the workshop revealed that THEMSN could plan suitably. During the last discussion of the workshop, the researchers, as facilitators and instructors of each section, advised them once again to develop the possible results of concert planning and organisation appropriately.

Keyword: Participatory process / Music Network / Student Affairs

บทนำ

การจัดการประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย (THEMSN –Thailand Higher Education Music Student Network) เกิดขึ้นจากการรับรองรายงานการประชุมของเครือข่ายดนตรีอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย (THEMAN –Thailand Higher Education Music Academic Network) ครั้งที่ 8/2560 ณ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ในวันศุกร์ที่ 1 กันยายน 2560 ประกอบด้วยตัวแทนผู้เข้าร่วมการประชุมจาก 24 สถาบันการศึกษา ที่จัดการเรียนการสอนทางด้านดนตรี จำนวน 44 คน ในวาระที่ 2.3 เรื่องการจัดการประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย (THEMSN –Thailand Higher Education Music Student Network) ครั้งที่

1/2560 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างพื้นที่ในการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างนิสิตนักศึกษาทางด้านดนตรีทั้งสาขาดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกจากแต่ละสถาบัน และจัดหาแนวทางการดำเนินกิจกรรมทางดนตรีร่วมกันในอนาคต

ที่ประชุมเครือข่ายดนตรีอุดมศึกษาฯ ได้ให้การสนับสนุนในด้านการดำเนินงาน การเตรียมความพร้อมกิจกรรมความร่วมมือของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ตลอดจนให้ข้อคิดเห็น และข้อเสนอแนะที่สอดรับกับวัตถุประสงค์ของการประชุมที่ได้กำหนดไว้ ดังที่การประชุมครั้งที่ 1/2560 ของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เมื่อวันศุกร์ที่ 1 กันยายน 2560 ประกอบด้วยตัวแทนนิสิตและนักศึกษาทางด้านดนตรี จำนวน 46 คน จาก 20 สถาบันการศึกษา และการประชุมครั้งที่ 1/2561 (นับเป็นการประชุมครั้งที่ 2 ของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ) ณ มหาวิทยาลัยทักษิณ เมื่อวันศุกร์ที่ 9 กุมภาพันธ์ 2561 ประกอบด้วยตัวแทนนิสิตและนักศึกษา จำนวน 15 คน จาก 6 สถาบันการศึกษา และสถาบันการศึกษาเครือข่ายที่เข้าร่วมใหม่ จำนวน 2 สถาบันการศึกษา รวมสถาบันเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ จำนวนทั้งสิ้น 22 สถาบันการศึกษา

ภาพที่ 1 การประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1/2560
วันที่ 1 กันยายน 2560 ณ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

จากการประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ข้างต้น ที่ประชุมได้หารือร่วมกันเพื่อการแลกเปลี่ยนและระดมความคิดถึงประเด็นของลักษณะกิจกรรมที่สามารถพัฒนานิสิตนักศึกษาของแต่ละสถาบัน ซึ่งพบว่า สามารถจำแนกกิจกรรมในแต่ละสถาบันการศึกษาที่พัฒนานิสิตนักศึกษา โดยแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงลักษณะการจัดกิจกรรมเพื่อพัฒนานิสิตนักศึกษา จากการระดมความคิดของ เครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ

กิจกรรมเพื่อการพัฒนานิสิตนักศึกษา	ข้อมูลจากที่ประชุม		
	จำนวน (แห่ง)	ร้อยละ	ระดับ
1. กิจกรรมดนตรีที่ส่งเสริมการสร้างเครือข่าย(กิจกรรมดนตรีส่งเสริมเครือข่ายฯ/การออกทัวร์การแสดง)	6	27.27	น้อย
2. การแสดงคอนเสิร์ตในเชิงทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม (การแสดงดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ของสถาบันการศึกษา)	22	100	มากที่สุด
3. ชมรม/ค่ายอาสา (การออกค่ายอาสาบำเพ็ญประโยชน์)	10	45.45	ปานกลาง
4. การอบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติในรูปแบบต่าง ๆ	22	100	มากที่สุด

ตารางที่ 1 แสดงข้อมูลจากที่ประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ พบว่า สถาบันการศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีส่วนใหญ่ให้การสนับสนุนกิจกรรมเพื่อพัฒนานิสิตนักศึกษาในด้านการจัดการแสดงคอนเสิร์ตในเชิงทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม และการอบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านทฤษฎีและการปฏิบัติในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งอยู่ในระดับมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 100 การจัดกิจกรรมเพื่อการพัฒนานิสิตนักศึกษาที่อยู่ในระดับปานกลาง คือ กิจกรรมในลักษณะของชมรม/ค่ายอาสา คิดเป็นร้อยละ 45.45 และกิจกรรมเพื่อการพัฒนานิสิตนักศึกษาที่อยู่ในระดับน้อย คือ การสนับสนุนด้านกิจกรรมดนตรีที่ส่งเสริมการสร้างเครือข่าย คิดเป็นร้อยละ 27.27

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยและคณะได้เล็งเห็นถึงปัญหาดังกล่าว โดยชี้ให้ทางเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เห็นถึงความสำคัญในการสร้างเครือข่ายทางด้านดนตรีให้มีความเข้มแข็ง ซึ่งจะนำไปสู่การทำงานร่วมกันของนิสิตนักศึกษาต่างสถาบันในการสร้างและจัดสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม ซึ่งสามารถอภิปรายและถกเถียงในประเด็นต่าง ๆ อย่างเปิดเผย และมีความเป็นวิชาการประกอบด้วยเหตุและผลรองรับ ดังนั้น การระดมความคิดร่วมกันจากการประชุมดังกล่าว ทำให้ทางเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ สามารถหาแนวทางในการดำเนินกิจกรรมทางด้านดนตรีร่วมกันต่อเนื่องมาในการประชุมครั้งที่ 2/2561 เมื่อวันศุกร์ที่ 31 สิงหาคม 2561 ในประเด็นการส่งเสริมความร่วมมือระหว่างสมาชิกเครือข่ายอย่างเป็นรูปธรรม และสนับสนุน

ให้จัดกิจกรรมร่วมกันในรูปแบบการจัดการแสดง อาทิ การแสดงดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างศาสตร์ดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกที่มีความร่วมสมัย และการแสดงดนตรีในลักษณะที่สอดคล้องกับการเรียนการสอนดนตรีในประเทศไทย โดยคำนึงถึงตามความเหมาะสมของงบประมาณ และวันเวลา ซึ่งนำไปสู่จุดเริ่มต้นของแนวปฏิบัติที่ดีในการดำเนินการของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างแนวทางการทำงานอย่างมีส่วนร่วมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย

ทฤษฎีและแนวคิดในการทำงานอย่างมีส่วนร่วม

การดำเนินงานในลักษณะแบบผู้คนมีส่วนร่วม เป็นการสร้างความตระหนักรู้ให้แก่คณะทำงานในการแสดงออก โดยการหารือจากการแสดงความคิดเห็นและการหาข้อสรุป ซึ่งทำให้เห็นถึงกระบวนการที่สะท้อนถึงผลลัพธ์ที่เกิดการเรียนรู้ร่วมกันจากการสนทนา อภิปรายปัญหา และข้อวิพากษ์ ซึ่งนำไปสู่การเกิดองค์ความรู้และวิธีการทำงาน อีกทั้งยังต้องวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลที่เกิดขึ้นเพื่อนำไปสู่ข้อสรุปของการดำเนินงานโดยคำนึงถึงประโยชน์ของการทำงานอย่างมีส่วนร่วม โดยการทำงานในลักษณะนี้ สามารถเชื่อมโยงมิติต่าง ๆ ในรูปแบบของความเป็นประชาธิปไตยในการหารือ และการดำเนินกิจกรรมร่วมกันนั้น ๆ (Reason and Bradbury, 2004) การดำเนินกิจกรรมดังกล่าว ยังเป็นกระบวนการสื่อสารในระบบเปิดในการหารือเพื่อพัฒนาแนวคิดในการทำงานร่วมกัน พร้อมทั้งสามารถร่วมตัดสินใจเพื่อให้บรรลุถึงจุดมุ่งหมายเดียวกันของการดำเนินกิจกรรมนั้น ๆ อีกทั้งยังทำให้เกิดสำนึกร่วมกันในการรับผิดชอบกับกลุ่มที่ดำเนินการด้วย (สมบัติ นามบุรี, 2562)

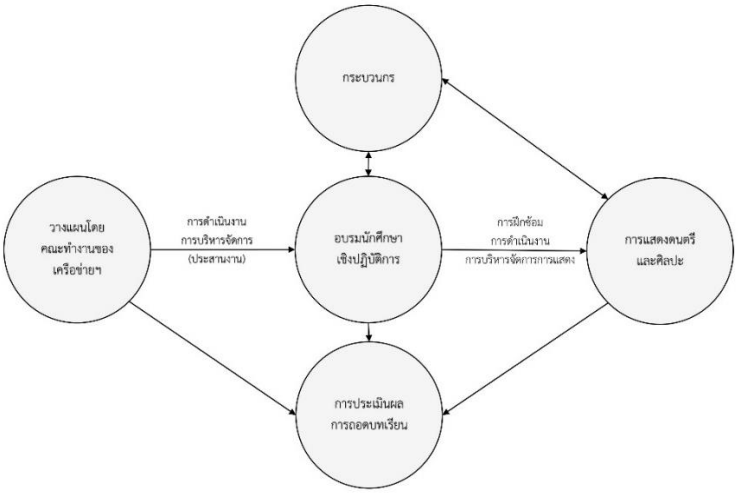
นอกจากนี้ ผู้วิจัยและคณะได้ศึกษาทฤษฎีและแนวคิดในการทำงานอย่างมีส่วนร่วม เพื่อนำมาใช้เป็นหลักในการวิเคราะห์ถึงลักษณะการทำงานอย่างมีส่วนร่วมระหว่างคณาจารย์ และนิสิตนักศึกษา จากตัวอย่างการดำเนินโครงการและกิจกรรมทางด้านดนตรีดังต่อไปนี้

1) โครงการพัฒนานักศึกษาของการประชุมผู้บริหารทางด้านดนตรีในภาคพื้นเอเชีย (SEADOM-Southeast Asian Directors of Music) เป็นโครงการที่เกิดจากการจัดการประชุมเครือข่ายทางวัฒนธรรมและการศึกษาในเอเชีย

ตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี 2551 ประกอบด้วยสมาชิกมากกว่า 70 สถาบันที่เกี่ยวข้องกับการฝึกอบรมวิชาชีพด้านดนตรี จาก 10 ประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยโครงการพัฒนานักศึกษาฯ ดำเนินการจัดอย่างต่อเนื่องมาเป็นเวลา 4 ปี ตั้งแต่ในช่วงปี 2559 จนถึงปัจจุบัน ในแต่ละปีมีการสลับเปลี่ยนหมุนเวียนการจัดการแสดงดนตรีในแต่ละประเทศที่รับเป็นเจ้าภาพการจัดงาน (SEADOM, 2018)

ลักษณะของกิจกรรมเป็นการพัฒนาความคิดทางด้านดนตรีของนักศึกษาที่ได้รับการคัดเลือกเข้าร่วมโครงการ อีกทั้งมีการผสมผสานการทำงานดนตรีในลักษณะของการใช้คีตปฏิภาณทั้งในรูปแบบดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก ซึ่งมีวิทยากรคอยให้คำปรึกษาและเป็นกระบวนกร (facilitator) ในการดำเนินงานและการจัดการแสดงให้มีมิติที่หลากหลายทั้งในด้านการร่วมกันสร้างสรรค์ และแสดงออกถึงความเป็นนานาชาติ ดังตัวอย่างการแสดงคอนเสิร์ตของนักศึกษาในภาคพื้นอุษาคเนย์ ณ กรุงเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (Constante, 2016) ซึ่งการแสดงดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ระหว่างดนตรีของทั้งสองวัฒนธรรมดนตรีอย่างลงตัว

จากการศึกษาโครงการพัฒนานักศึกษาของการประชุมผู้บริหารทางด้านดนตรีในภาคพื้นเอเชีย สามารถแสดงเป็นแผนภาพกระบวนการการทำงานดังนี้

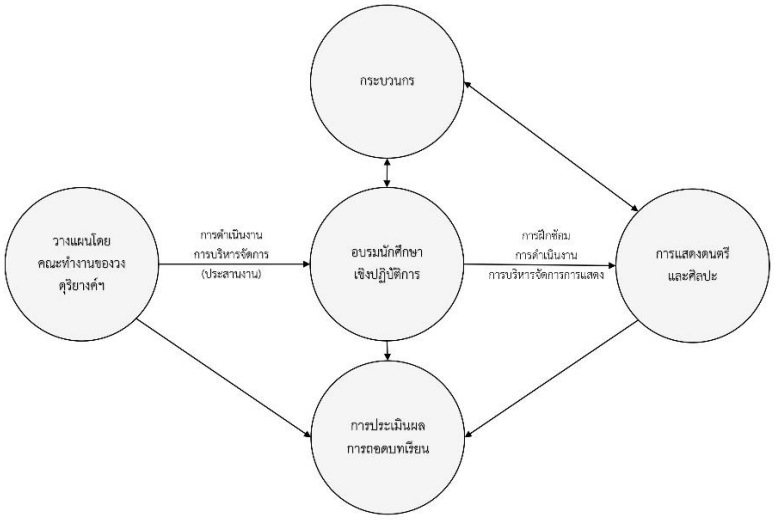


แผนภาพที่ 1 กระบวนการการทำงานโครงการพัฒนานักศึกษาของการประชุมผู้บริหารทางด้านดนตรีในภาคพื้นเอเชีย

จากแผนภาพที่ 1 พบว่า กระบวนการการมีส่วนร่วมภายในโครงการพัฒนานักศึกษาฯ เป็นกระบวนการปฏิบัติงานอย่างสร้างสรรค์ในช่วงการดำเนินกิจกรรม มีการจัดวางแผนการดำเนินงานเป็นที่เรียบร้อยแล้ว โดยมีกระบวนกรคอยให้คำแนะนำและข้อเสนอแนะต่อการดำเนินกิจกรรม อีกทั้งการดำเนินงานนี้ยังคงอยู่ในแนวคิดความสัมพันธ์ร่วมกันภายใต้หัวข้อการนำเสนอผลงานที่ได้จากการประชุมของผู้บริหารทางด้านตรีภาคพื้นเอเชียในแต่ละปีนั้น ๆ

2) วงดุริยางค์เยาวชนอาเซียน (AYE – ASEAN Youth Ensemble) เป็นกิจกรรมความร่วมมือร่วมกันระหว่างกระทรวงวัฒนธรรมแห่งประเทศไทยและสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา โดยจัดขนานควบคู่กับการจัดประชุมวิชาการนานาชาติทางด้านดนตรีของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา (PGVIM International Symposium) ขึ้นในปี 2557 จนถึงปัจจุบัน โดยมีเป้าหมายเพื่อส่งเสริมความร่วมมือระหว่างนักดนตรีเยาวชนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ผ่านการแสดงร่วมกันผ่านประเพณีดนตรีพื้นบ้านและดนตรีตะวันตกของตน การส่งเสริมดนตรีในภูมิภาคอุษาคเนย์ และเพื่อเป็นการสนับสนุนผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี และผู้ประพันธ์เพลงในกลุ่มประเทศอาเซียนได้มีเวทีร่วมกันในระดับนานาชาติ

จากการศึกษาแนวคิดในการดำเนินงานของวงดุริยางค์เยาวชนอาเซียน สามารถแสดงเป็นแผนภาพกระบวนการการทำงานดังนี้



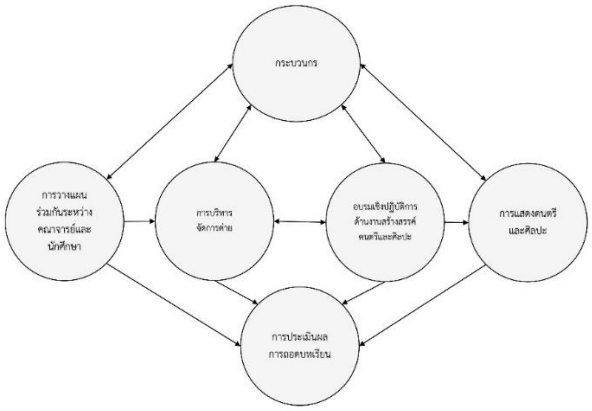
แผนภาพที่ 2 กระบวนการการทำงานกิจกรรมวงดุริยางค์เยาวชนอาเซียน

จากแผนภาพที่ 2 พบว่า กิจกรรมวงดุริยางค์เยาวชนอาเซียนเป็นกิจกรรมที่สร้างสภาพแวดล้อมการดำเนินงานผ่านการมีปฏิสัมพันธ์ดนตรีร่วมกัน โดยนำไปสู่สภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี และใช้ดนตรีในการสื่อสารจนถึงการถ่ายทอดร่วมกัน โดยมีผู้เชี่ยวชาญให้ความรู้ในการอบรมเชิงปฏิบัติการ และพัฒนางานดนตรีเชิงสร้างสรรค์ในหลากหลายรูปแบบ ส่งผลให้มีพัฒนาการในด้านการการนำเสนอผลงานที่มีความร่วมสมัย โดยแสดงให้เห็นเป็นที่ประจักษ์ในด้านการทำงานเชิงทดลองกับดนตรีในภูมิภาคซึ่งผสมผสานกับดนตรีตะวันตก (Nitibhon, 2017) และสอดคล้องกับการจัดงานในส่วนอื่น ๆ ของการประชุมวิชาการนานาชาติทางด้านดนตรีของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาด้วย

3) อักษร – ศิลป์ เพื่อน้อง กิจกรรมในความร่วมมือระหว่าง 4 สถาบันการศึกษา ได้แก่ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าธนบุรี และสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ภายใต้ทุนสนับสนุนกองทุนมหาจักรีสิรินธร โดยกิจกรรม อักษร – ศิลป์ เพื่อน้อง เริ่มดำเนินงานขึ้นในปี 2560 จนถึงปัจจุบัน

Suwanpakdee และ Pokthitiyuk (2018) ได้นำเสนอกระบวนการดำเนินงานกิจกรรม อักษร-ศิลป์ เพื่อน้อง คือ ประกอบด้วยสี่ขั้นตอนได้แก่ การประชุมหารือ การบริหารจัดการ การดำเนินกิจกรรม และการนำเสนอผลงาน โดยมีกระบวนกร (คณาจารย์) เป็นผู้ให้คำปรึกษาและจัดระเบียบความคิดจากความคิดเห็นของนิสิตนักศึกษา อีกทั้งยังอภิปรายร่วมกันถึงข้อดีและข้อเสียในความคิดเห็นนั้น ๆ ภายหลังจากดำเนินการทั้งสี่ขั้นตอนดังกล่าวแล้ว การถอดบทเรียนจากการดำเนินการจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการต่อยอดการดำเนินกิจกรรมในครั้งต่อไป (ศุภพร สุวรรณภักดี, 2561)

จากการศึกษาแนวคิดและกระบวนการในการดำเนินงานกิจกรรม อักษร-ศิลป์ เพื่อน้อง สามารถแสดงเป็นแผนภาพกระบวนการการทำงานดังนี้



แผนภาพที่ 3 กระบวนการการดำเนินงานกิจกรรม อักษร – ศิลป์ เพื่อน้อง

จากแผนภาพที่ 3 พบว่า กระบวนการดำเนินงานของกิจกรรม อักษร – ศิลป์ เพื่อน้อง เป็นกิจกรรมที่มีลักษณะการทำงานอย่างมีส่วนร่วม โดยมีผู้ให้คำปรึกษาและจัดระเบียบความคิดจากความคิดเห็นของนิสิตนักศึกษา ภายใต้ขอบเขตของการดำเนินงานอย่างชัดเจน เพื่อให้การดำเนินงานกิจกรรมสำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ของกิจกรรม

จากการศึกษาแนวคิดและกระบวนการดำเนินงานของโครงการและกิจกรรมข้างต้น ผู้วิจัยและคณะได้นำหลักการและแนวคิดของวงจรคุณภาพ (PDCA) มาใช้เป็นหลักในการวิเคราะห์ลักษณะการทำงานอย่างมีส่วนร่วมระหว่างคณาจารย์และนิสิตนักศึกษา โดยสรุปเป็นตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์กระบวนการดำเนินงานอย่างมีส่วนร่วมของโครงการหรือกิจกรรม

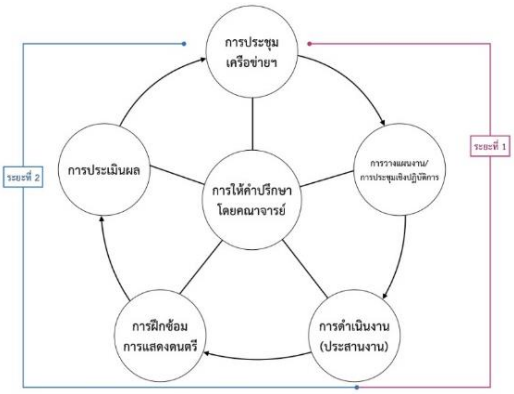
โครงการหรือกิจกรรม	**วงจรคุณภาพ (PDCA)**							
	การวางแผน (Plan)		**การปฏิบัติตามแผน (Do)**		**การตรวจสอบการปฏิบัติตามแผน (Check)**		**การดำเนินงานให้เหมาะสม (Action)**	
โครงการพัฒนานักศึกษาของการประชุม	✓	วางแผนการดำเนินงานโดยคณะเครือข่าย	✓	มีส่วนร่วมระหว่างกระบวนกรผู้เชี่ยวชาญและเยาวชน	✓	มีการติดตามและประเมินผลกระบวนการดำเนินงานโดยคณะเครือข่าย	✓	มีการพัฒนารูปแบบของกิจกรรมอย่างต่อเนื่องจาก

โครงการหรือกิจกรรม	วงจรคุณภาพ (PDCA)							
	การวางแผน (Plan)		การปฏิบัติตามแผน (Do)		การตรวจสอบการปฏิบัติตามแผน (Check)		การดำเนินงานให้เหมาะสม (Action)	
ผู้บริหารดนตรีภาคพื้นเอเชีย				ที่เข้าร่วมโครงการ				ผลการประเมิน
กิจกรรมวงดุริยางค์เยาวชนอาเซียน	✓	วางแผนการดำเนินงานโดยคณะทำงานของวงดุริยางค์	✓	มีส่วนร่วมระหว่างกระบวนกรผู้เชี่ยวชาญและเยาวชนที่เข้าร่วม	✓	มีการติดตามและประเมินผลกระบวนการดำเนินงานโดยคณะทำงาน	✓	มีการพัฒนารูปแบบของกิจกรรมอย่างต่อเนื่องจากผลการประเมิน
กิจกรรมอักษร – ศิลป์ เพื่อน้อง	✓	วางแผนการดำเนินงานโดยคณาจารย์ผู้เชี่ยวชาญและนิสิตนักศึกษา	✓	มีส่วนร่วมระหว่างกระบวนกร	✓	มีการติดตามและประเมินผลกระบวนการดำเนินงานโดยคณาจารย์ผู้เชี่ยวชาญและนิสิตนักศึกษา	✓	มีการพัฒนารูปแบบของกิจกรรมอย่างต่อเนื่องจากผลการประเมิน

จากตารางที่ 2 ชี้ให้เห็นว่า ทฤษฎีและแนวคิดการดำเนินงานโครงการและกิจกรรมในข้างต้น มีลักษณะการทำงานร่วมกันเป็นทีม ทำให้เกิดลักษณะการทำงานอย่างมีส่วนร่วม มีปฏิสัมพันธ์ทางความคิดเห็นร่วมกัน เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมกัน มีกระบวนกรและผู้เชี่ยวชาญทำหน้าที่จัดระเบียบความคิดเพื่อให้สอดรับกับแผนการดำเนินงานที่ได้วางไว้ มีการติดตามและประเมินผลกระบวนการดำเนินงานในทุก ๆ ขั้นตอน เพื่อการดำเนินงานที่ถูกต้องและรัดกุม หรือเมื่อติดตามและประเมินผลกระบวนการดำเนินงานแล้วพบข้อผิดพลาด สามารถแก้ไขหรือพัฒนารูปแบบของกิจกรรมให้มีประสิทธิภาพได้

ดังนั้น ความเป็นมหาวิทยาลัยหรือสถาบันอุดมศึกษาต้องเป็นฐานความรู้ที่ลุ่มลึกและมั่นคงของสังคม การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม โดยมุ่งเน้นการศึกษา

ค้นคว้าวิจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรม การถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมผ่านกระบวนการศึกษา การสร้างสำนึก รสนิยม ซึ่งเป็นการสร้างความรู้ความคิดไปสู่คนในสังคม (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2552) ผู้วิจัยได้พัฒนากรอบแนวคิดการทำงานกับเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ การประชุมครั้งที่ 3/2561 วาระพิเศษ การประชุมเชิงปฏิบัติการในการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ดังแผนภาพที่ 4



แผนภาพที่ 4 ทฤษฎีและแนวคิดในการดำเนินงานการแสดงคอนเสิร์ต
เครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ

จากภาพที่ 4 แสดงกระบวนการทำงานอย่างมีส่วนร่วมที่ครบวงจรของการประกันคุณภาพ โดยมีผู้วิจัยและวิทยากรให้คำปรึกษาในการให้ข้อเสนอแนะในการดำเนินงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ประกอบด้วยห้ากระบวนการสำคัญ ดังนี้

1. การจัดประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษา เป็นวิธีการระดมความคิดเห็นในลักษณะการดำเนินงานกิจกรรมที่มุ่งเน้นการพัฒนานักศึกษาในด้านต่าง ๆ และสำรวจแนวคิดที่จะส่งผลในการทำงานร่วมกันของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาในอนาคต

2. การวางแผนงาน จัดประชุมเครือข่ายครั้งที่ 3/2561 ในลักษณะของการประชุมเชิงปฏิบัติการ ในด้านการทำงานร่วมกันอย่างมีส่วนร่วมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ

3. การดำเนินการ ด้านการประสานงานในส่วนต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงคอนเสิร์ตของนักศึกษา จากการวางแผนงานที่กำหนดไว้

4. การฝึกซ้อมและแสดง การจัดเวลาที่มีความเหมาะสมในการฝึกซ้อมและการแสดง และปรับให้มีความเหมาะสม

5. การประเมินผล มุ่งเน้นให้เครือข่ายนิสิตนักศึกษาได้ประเมินผลสัมฤทธิ์จากการปฏิบัติงานในแต่ละด้าน เพื่อจะได้นำไปใช้ปรับปรุงในการดำเนินงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ในอนาคต

ในกระบวนการทั้งหมดนี้ คณาจารย์ ทำหน้าที่เป็นกระบวนกร เพื่อจัดการกรอบความคิดของนิสิตนักศึกษามิให้หลุดประเด็นหรือสูญเสียสาระสำคัญในการดำเนินการที่สามารถเป็นไปได้และเหมาะสม

ขอบเขตการวิจัย

บทความวิจัยฉบับนี้มุ่งศึกษากระบวนการดำเนินงานในระยะที่ 1 ได้แก่ การประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาถึงการวางแผนงานในการประชุมเชิงปฏิบัติการในด้านการทำงานแบบมีส่วนร่วมของนิสิตนักศึกษาเท่านั้น เนื่องจากกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ยังอยู่ในช่วงของการดำเนินกิจกรรมในด้านการประสานงาน การฝึกซ้อม/การแสดง และการประเมินผลกิจกรรมการแสดงซึ่งอยู่ในการดำเนินงานในระยะที่ 2

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) ได้แนวทางการทำงานอย่างมีส่วนร่วมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย

2) เครือข่ายนิสิตนักศึกษามีความเข้าใจในลักษณะการทำงานอย่างมีส่วนร่วม การแลกเปลี่ยนความคิด หาข้อสรุปในการดำเนินงาน ภายใต้สภาพแวดล้อมที่ถูกจัดขึ้นอย่างเหมาะสมในการประชุมเชิงปฏิบัติการ

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การดำเนินงานวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) ในลักษณะของผู้วิจัยและคณะร่วมคิด ร่วมปฏิบัติ และร่วมประเมิน (Participatory Action Research) โดยดำเนินงานเป็นกระบวนการดังนี้

การกำหนดประเด็นการดำเนินงาน

จัดการประชุมหารือร่วมกันเพื่อการแลกเปลี่ยน และระดมความคิดถึงประเด็นของลักษณะกิจกรรมที่สามารถพัฒนานิสิตนักศึกษาของแต่ละสถาบัน และสรุปประเด็นการดำเนินงานจากการประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ จากการประชุมในครั้งที่ 1/2560, 1/2561 และ 2/2561 เพื่อให้ได้ประเด็นการดำเนินงาน

การกำหนดวิธีการหรือแนวทางในการดำเนินงาน

นำผลสรุปจากการประชุมเครือข่ายมาวิเคราะห์ เพื่อมุ่งประเด็นการจัดกิจกรรมในด้านการพัฒนาที่สามารถส่งเสริมการสร้างเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ มีมติร่วมกันในการจัดการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย (สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา, 2561) และกำหนดให้จัดการประชุมเชิงปฏิบัติการวาระพิเศษ ครั้งที่ 3/2561 ระหว่างวันที่ 17 – 18 พฤศจิกายน 2561 เพื่อการแลกเปลี่ยนและระดมความคิดถึงประเด็นในการกำหนดรายละเอียดของการแสดงคอนเสิร์ต

การใช้วิธีการต่าง ๆ ในการดำเนินงาน

จากการจัดประชุมวาระพิเศษ ครั้งที่ 3/2561 ระหว่างวันที่ 17 – 18 พฤศจิกายน 2561 เพื่อการแลกเปลี่ยนและระดมความคิดถึงประเด็นในการกำหนดรายละเอียดของการแสดงคอนเสิร์ต โดยการประชุมเชิงปฏิบัติการครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการทำงานอย่างมีส่วนร่วมภายในกิจกรรม

การบันทึกรายละเอียดผลการปฏิบัติการ

กำหนดให้มีการประชุมจำนวน 2 วัน ระหว่างวันที่ 17 – 18 พฤศจิกายน 2561 ณ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

ภาพที่ 2 การประชุมวาระพิเศษ ครั้งที่ 3/2561 ของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ 17 – 18 พฤศจิกายน 2561

จากการจัดประชุมระหว่างวันที่ 17 – 18 พฤศจิกายน 2561 เป็นการจัดประชุมเชิงปฏิบัติการ ที่มุ่งกระบวนการทำงานอย่างมีส่วนร่วมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษา สามารถอธิบายเป็นลำดับขั้นตอน ได้ดังต่อไปนี้

1. การสรุปประเด็นจากการระดมความคิดเห็นในที่ประชุม

สืบเนื่องจากการประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ทำให้ได้เห็นภาพรวมในการดำเนินกิจกรรมของแต่ละสถาบันอุดมศึกษาที่เข้าร่วม ทำให้การประชุมเชิงปฏิบัติการของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ในครั้งนี้เป็นการระดมความคิดเห็นจากข้อมูลการประชุม นำไปสู่การกำหนดลักษณะและแนวทางในการดำเนินกิจกรรมร่วมกัน ภายใต้แนวความคิดรวบยอดในประเด็นที่จะแสดงอัตลักษณ์ของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ โดยมีผู้วิจัยและคณะช่วยดำเนินการในการจัดการกรอบความคิด

2. การให้ความรู้ความเข้าใจในเรื่องของวงจรคุณภาพ

กิจกรรมในการประชุมเชิงปฏิบัติการ กำหนดให้เริ่มต้นด้วยการให้แนวคิดในการทำงานลักษณะของวงจรคุณภาพ โดยวิทยากรด้านการประกันคุณภาพ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา เพื่อสร้างความเข้าใจในเรื่องของวงจรคุณภาพ (PDCA) เพื่อให้นิสิตนักศึกษามีความเข้าใจและสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการดำเนินกิจกรรมโดยมีกระบวนการการทำงานที่เป็นระบบ และจัดระเบียบความคิด ผ่านการวางแผน การลงมือทำ การประเมินผล และสามารถปรับปรุงกระบวนการการทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2.1 การจัดการความคิดรวบยอด

การสรุปความคิดรวบยอดในการจัดการแสดงคอนเสิร์ตของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เป็นการอภิปรายถึงลักษณะของรายการแสดงที่เหมาะสมกับบริบทของแต่ละสถาบันอุดมศึกษา โดยสามารถเสนอความคิด หักล้างด้วยเหตุผลในที่ประชุม โดยมีผู้วิจัยและคณะช่วยจัดกรอบความคิดในความเป็นไปได้ในการทำงาน นำไปสู่การแบ่งกลุ่มงานที่เหมาะสมในการบริหารจัดการการแสดงคอนเสิร์ตให้เป็นไปด้วยความเรียบร้อยและมีประสิทธิผล

2.2 แบ่งกลุ่มงานให้สอดคล้องกับการดำเนินงาน

หลังจากที่มีการแบ่งกลุ่มคณะทำงานของการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ แล้ว ผู้วิจัยและคณะได้จัดให้มีการทำงานในแต่ละส่วนงาน โดยมีวิทยากรที่เชี่ยวชาญในด้านต่าง ๆ ประกอบไปด้วย นักวิชาการศึกษา (กิจกรรมดนตรี) นักวิจัย และนักโสตทัศนูปกรณ์ จำนวน 5 ท่าน ซึ่งมีประสบการณ์ในการดำเนินกิจกรรมการแสดงดนตรีหลากหลายรูปแบบ จากสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาคอยให้คำปรึกษา ข้อเสนอแนะ ให้ข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์ต่อการดำเนินกิจกรรมของคณะทำงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ดังนี้

2.2.1 ด้านการจัดการแสดง ประชุมหารือด้านการดำเนินงานด้านการแสดง ประกอบด้วย ลักษณะการแสดง กำหนดการในด้านการฝึกซ้อมการแสดง การประชาสัมพันธ์ รวมถึงด้านโลจิสติกส์

2.2.2 ด้านการจัดการเวทีประชุมหารือด้านการดำเนินงานด้านเทคนิค การจัดการเวทีด้านเสียงและแสง การบันทึกภาพและเสียงของการแสดง รวมถึงอุปกรณ์ที่จำเป็น

2.2.3 ด้านงบประมาณและเลขานุการ ประชุมหารือจัดสรรงบประมาณใช้สอยในส่วนต่าง ๆ จากงบประมาณที่ได้รับการสนับสนุน รวมถึงงานด้านเอกสารสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการจัดการแสดงคอนเสิร์ต

2.2.4 ด้านการประเมินผล ประชุมหารือเพื่อกำหนดแนวทางในการประเมินผลการทำงานที่มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การดำเนินกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ในลักษณะเชิงคุณภาพ และเชิงปริมาณ

3. ด้านการสรุปผลการดำเนินงานการประชุมเชิงปฏิบัติการ

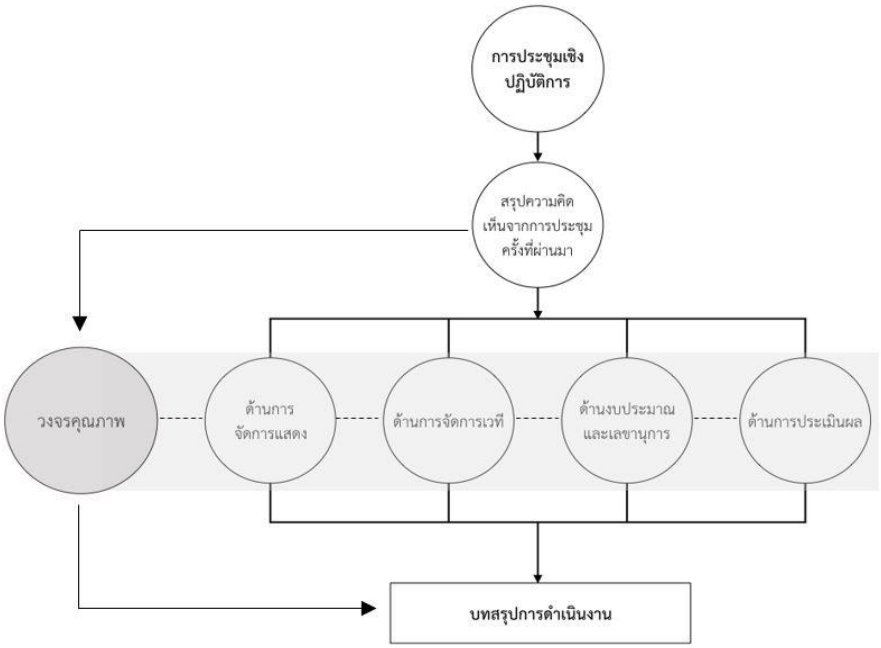
จากการดำเนินงานในข้อ 2.2 การแบ่งกลุ่มงานให้สอดคล้องกับการจัดกิจกรรมการแสดงดนตรีโดยกำหนดให้แต่ละฝ่ายนำเสนอปัญหาและอุปสรรคจากการดำเนินงาน ร่วมกับเสนอแนวทางแก้ปัญหา รวมถึงสรุปภาพรวมการดำเนินงานให้วิทยากรผู้เชี่ยวชาญฟังเพื่อวิเคราะห์วิธีการ - แนวทางการปฏิบัติ ตลอดจนข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

การสรุปและเสนอแผนการดำเนินงาน

สรุปแผนการดำเนินงานในภาพรวมเพื่อให้เครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทยได้ทราบถึงขอบเขตของการดำเนินงานทั้งหมด พร้อมทั้งร่วมอภิปราย ตลอดจนข้อเสนอแนะเพิ่มเติมของการดำเนินงานในภาพรวม

สรุปผลการศึกษา

กระบวนการดำเนินงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ สามารถจัดการข้อสรุปในรายละเอียดด้านต่าง ๆ ตามกระบวนการการมีส่วนร่วมในการประชุมเชิงปฏิบัติการ โดยสามารถสรุปแนวความคิดในการดำเนินงานกิจกรรมคอนเสิร์ตของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ตามแผนภาพดังต่อไปนี้



แผนภาพที่ 5 กระบวนการทำงานในการประชุมเชิงปฏิบัติการเครือข่ายนิสิต นักศึกษาฯ ระหว่างวันที่ 17 - 18 พฤศจิกายน 2561

จากแผนภาพที่ 5 สามารถอธิบายกระบวนการดำเนินงานภายในวงจรคุณภาพได้ดังนี้

1. ด้านการแสดงรายการแสดง

1.1 การเลือกใช้บทเพลงหรือบทประพันธ์ที่เป็นที่รู้จักของผู้ชมในการแสดง เพื่อให้เหมาะสมกับผู้ชมทุกวัยโดยสามารถเข้าถึงได้ง่าย ยกตัวอย่างเช่น การผสานผสานระหว่างดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์ของแต่ละภูมิภาคของประเทศในรูปแบบที่มีความร่วมสมัย เนื่องจากแต่ละสถาบันอุดมศึกษามีความหลากหลาย และความสามารถเฉพาะทางด้านดนตรีที่แตกต่าง นำไปสู่กระบวนการคิดและคัดสรรบทประพันธ์ที่เหมาะสมกับการแสดงคอนเสิร์ต

1.2 การกำหนดแผนงานในการดำเนินงาน การฝึกซ้อม การแสดงและโน้ตเพลง เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพในการบริหารจัดการการแสดงคอนเสิร์ต โดยสร้างความเข้าใจตรงกันดังแผนงานที่ได้กำหนดร่วมกัน นำไปสู่การติดตาม

การดำเนินการด้านการประสานงานในส่วนต่าง ๆ ได้เหมาะสม และสอดคล้องกับแผนงานการดำเนินงาน อีกทั้งการแบ่งส่วนงานให้จะทำให้สามารถแบ่งส่วนงานในการทำงานตามความถนัดของแต่ละบุคคล เพื่อให้การทำงานดำเนินไปอย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพ

1.3 การจัดการด้านโลจิสติกส์ เนื่องจากแต่ละสถาบันมีข้อจำกัดในด้านของระยะทางในการดำเนินงานร่วมกัน จึงต้องมีการคำนึงถึงปัญหาด้านการเดินทาง และที่พักสำหรับสถาบันการศึกษาที่เดินทางมาจากต่างจังหวัดด้วย

1.4 การประชาสัมพันธ์ ควรมีความสอดคล้องกับหัวข้อการนำเสนอผลการแสดง เพื่อนำเสนอการดำเนินงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ที่แสดงอัตลักษณ์ทางดนตรีที่มีความร่วมสมัยและหลากหลายรูปแบบ ในด้านการออกแบบโปสเตอร์การแสดง สูจิบัตร การประชาสัมพันธ์ที่ปัจจุบันนิยมใช้เครือข่ายสารสนเทศ รวมถึงบัตรเชิญแขกผู้มีเกียรติ

2. ด้านการจัดการเวที

2.1 อุปกรณ์ที่จำเป็นในการดำเนินงาน ควรสอดคล้องกับรายการแสดงโดยใช้การดำเนินงานทางเทคนิค ด้านการแสดงแสงและเสียง การบันทึกภาพและเสียง โดยแบ่งส่วนงานย่อยของกลุ่มงาน ทั้งนี้กลุ่มงานดังกล่าวได้รับการฝึกปฏิบัติในการใช้อุปกรณ์เบื้องต้นในสถานที่แสดงจริง เพื่อให้มีความเข้าใจในการปฏิบัติงานที่รวดเร็ว

2.2 การบริหารจัดการด้านเวที พื้นที่การแสดง ควรคำนึงถึงข้อจำกัดในด้านพื้นที่ ในการจัดวางอุปกรณ์ที่จำเป็นในพื้นที่ให้เหมาะสม อีกทั้งจำนวนทีมงานที่ให้การสนับสนุนในการสลับเปลี่ยนลักษณะจัดวางอุปกรณ์บนเวที ทั้งนี้ควรให้ข้อมูลและความเข้าใจที่ตรงกันและสัมพันธ์กับการแสดงนั้น ๆ

3. ด้านงบประมาณและเลขานุการ

3.1 งบประมาณ การจัดสรรงบประมาณควรเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและประหยัด ครอบคลุมค่าใช้จ่ายที่จำเป็นในแต่ละรายการใช้จ่าย ในกรณีของบประมาณสนับสนุนเพิ่มเติมจากหน่วยงานภายนอก ควรเร่งประสานงานเพื่อขอรับการสนับสนุน

3.2 เลขานุการ ศึกษาวิธีการดำเนินการเอกสารสำคัญต่าง ๆ ถูกต้องตามหลักการของแต่ละองค์การที่มีความแตกต่างกัน โดยสามารถใช้เป็นหลักฐานอ้างอิง และใช้เบิกจ่ายใช้ได้อย่างถูกต้องและสมบูรณ์

4. ด้านการประเมินผล ควรกำหนดแนวทางในการประเมินการทำงานเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการดำเนินกิจกรรมของเครือข่ายฯ และมีรูปแบบที่เหมาะสมกับการดำเนินงานเช่น การจัดทำประเมินผลการดำเนินงานกิจกรรมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ พร้อมทั้งการจัดทำแบบประเมินในลักษณะของการวัดผลความพึงพอใจของผู้ชม เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนากระบวนการการทำงานของการจัดการแสดงของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ในอนาคตทั้งเชิงปริมาณและคุณภาพ กล่าวสรุปได้ว่า การดำเนินการจัดประชุมเชิงปฏิบัติการด้านการแสดงคอนเสิร์ตของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เป็นกระบวนดำเนินงานที่พัฒนามาจากแนวคิด ทฤษฎี และกระบวนการที่ได้ศึกษาในข้างต้น ประกอบด้วย การดำเนินในขั้นตอนเริ่มต้นคือ สามารถหาข้อสรุปการดำเนินงานการจัดการแสดงคอนเสิร์ตจากกระบวนการที่ผู้วิจัยและคณะได้ตั้งไว้ผ่านกระบวนกรซึ่งทำหน้าที่ในการช่วยอภิปรายผลจากการประชุมเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ประกอบด้วย ข้อปรับปรุง ข้อเสนอแนะจากผู้วิจัยและคณะ วิทยากรผู้เชี่ยวชาญตามความถนัดของแต่ละส่วนงานในสภาพแวดล้อม การประชุมเชิงปฏิบัติการที่มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับการดำเนินงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ เพื่อให้คณะทำงานมีความเข้าใจในประเด็นสำคัญและแนวคิดที่มีความเชื่อมโยงกับรายละเอียดของการจัดการแสดงดนตรี รวมถึงการบริหารจัดการในแต่ละส่วนงานอย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งในการประชุมเชิงปฏิบัติการครั้งนี้ถือได้ว่าเป็นการฝึกฝนคณะทำงานเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ให้รู้จักการทำงานเป็นทีมในรูปแบบของการปฏิบัติการ โดยกระบวนกรคำนึงถึงดำเนินงานที่คงไว้ซึ่งสาระสำคัญทางความคิดการดำเนินกิจกรรม รวมถึงสาระทางด้านดนตรีของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ ที่ได้ตั้งไว้ด้วย

อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาทฤษฎีและแนวคิดการดำเนินงานโครงการและกิจกรรมในข้างต้น จากต่างประเทศ ได้แก่ โครงการพัฒนานักศึกษาของการประชุมผู้บริหารทางด้านดนตรีในภาคพื้นเอเชีย กิจกรรมวงดุริยางค์เยาวชนอาเซียน และกรณีศึกษาในประเทศ ได้แก่ กิจกรรม ค่ายอักษร-ศิลป์ เพื่อน้อง สามารถสรุปได้ว่า แนวทางการทำงานอย่างมีส่วนร่วมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทยนั้น ควรมีลักษณะเป็นการทำงานร่วมกันเป็นทีมเพื่อทำให้เกิดลักษณะการทำงานอย่างมีส่วนร่วม มีปฏิสัมพันธ์ทางความคิดเห็นร่วมกัน เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมกัน มีกระบวนกรและผู้เชี่ยวชาญทำหน้าที่จัด

ระเบียบความคิด และให้ข้อเสนอแนะและข้อคิดเห็นแก่นิสิตนักศึกษาในการดำเนินงานโดยมิให้หลุดสาระสำคัญของวัตถุประสงค์ในการดำเนินงานนั้น ๆ โดยกระบวนกรต้องมีความรู้ความเข้าใจในทักษะศตวรรษที่ 21 เพื่อนำแนวการปฏิบัติไปสู่แนวคิดที่ตั้งไว้ และสร้างโอกาสทางการเรียนรู้แบบมีปฏิสัมพันธ์ภายใต้สภาพแวดล้อมที่ต้องลงมือปฏิบัติและพัฒนากรอบความคิด (Bellanca & Brandt, 2010) เพื่อต่อยอดจากองค์ความรู้เดิมให้เกิดการสร้างสรรค์ และส่งผลกระทบในวงกว้างต่อไปได้ กระบวนการอภิปรายต้องสะท้อนให้นิสิตนักศึกษาเรียนรู้ได้จากการปฏิบัติเชิงลึกเพื่อให้สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ โดยสามารถโอนถ่ายความรู้และการสร้างสรรค์สิ่งที่เรียนรู้ให้เข้ากับสถานการณ์และปัญหาใหม่ได้อย่างเหมาะสม

นอกจากนี้ จากการจัดประชุมเชิงปฏิบัติการยังสะท้อนให้เห็นถึงความตั้งใจการมีส่วนร่วม ช่วยเหลือและร่วมลงมือให้งานสำเร็จลุล่วง เพราะเป็นกิจกรรมที่คำนึงถึงการมีส่วนร่วมร่วมกัน ตลอดจนผลที่ได้จากการประชุมสามารถพัฒนาให้ทุก ๆ ฝ่ายในหลาย ๆ ด้าน ที่แสดงออกถึงความต้องการของผู้ปฏิบัติงาน และผู้เกี่ยวข้องว่าเป็นประเด็นใดบ้าง ส่งผลให้กระบวนกรสามารถทำหน้าที่เพื่อส่งต่อไปยังวัตถุประสงค์ในการดำเนินงานอย่างมีส่วนร่วม สอดคล้องกับกระบวนการที่ได้ศึกษา ตลอดจนการระดมความคิดในการประชุมเชิงปฏิบัติการของผู้เข้าร่วมประชุมหารือ สามารถนำไปการตกตะกอนความคิดสร้างสรรค์ โดยมีสิ่งที่สำคัญในการดำเนินงานที่ต้องคำนึงคือ การไม่สูญเสียสาระสำคัญ หรือประเด็นความคิดของผู้เข้าร่วม

ถึงแม้ว่าการดำเนินงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ อยู่ในการดำเนินการระยะที่ 2 แต่ผลึกทางความคิดที่ได้จากการประชุมเชิงปฏิบัติการ ทำให้ภาพปลายทางของความร่วมมือกันระหว่างนิสิตนักศึกษาจากต่างสถาบันต่างความสามารถ นำไปสู่นิมิตหมายอันดีในการพัฒนาวงการดนตรีของประเทศไทยในอนาคตต่อไป

จากการดำเนินการวิจัยเชิงปฏิบัติการดังกล่าว ทำให้ได้ข้อสรุปจากการประชุมเพื่อเป็นข้อมูลในการสร้างแนวทางการทำงานอย่างมีส่วนร่วมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย

นอกจากนี้ ผู้วิจัยและคณะ ได้รับความเห็นจากคณาจารย์ที่มีส่วนร่วม หรือได้สังเกตในด้านการทำงานเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ โดยมีข้อคิดเห็นดังนี้

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ เลขานุการเครือข่ายดนตรีอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย ได้สนับสนุนการทำงานที่เป็นระบบ แสดงให้เห็นถึงการทำงานอย่างมีส่วนร่วมของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ มีข้อสรุปที่น่าประทับใจและสามารถพัฒนาเป็นแนวปฏิบัติที่ดีในการดำเนินกิจกรรมในลักษณะของการพัฒนาเครือข่ายนิสิตนักศึกษาต่อไปได้

ดำริห์ บรรณวิทยกิจ รักษาราชการแทนคณบดีสำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา และสมาชิกเครือข่ายดนตรีอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย กล่าวถึงการดำเนินงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาว่า เครือข่ายนิสิตนักศึกษาฯ มีความหลากหลายและมีความสามารถที่แตกต่างกัน ในการดำเนินงานทำให้เห็นจุดเด่นและจุดที่ต้องพัฒนาในแต่ละสถาบันการศึกษา ซึ่งเป็นนิมิตหมายที่ดีในการดำเนินงานที่เป็นลักษณะของโครงการที่สามารถบูรณาการกันระหว่างสถาบันอุดมศึกษาได้ โดยจะเสริมความแข็งแกร่งให้กับวงการดนตรีของประเทศไทยในภาพรวม

อโณทัย นิติพน อาจารย์ประจำสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา และผู้มีประสบการณ์ในการพัฒนานักศึกษาได้ให้ความเห็นถึงความยั่งยืนในการพัฒนาการดำเนินงานของเครือข่ายนิสิตนักศึกษาเป็นสิ่งที่ดีในการเริ่มดำเนินการให้กับเครือข่ายได้ แต่ในอนาคตอันใกล้ นิสิตนักศึกษาควรเริ่มลงมือเอง ด้วยเหตุผลคือ ถ้านิสิตนักศึกษาไม่ต้องการเรียนรู้ร่วมมือกันเองแล้ว สังคมดนตรีก็ไม่สามารถเดินหน้าต่อไปได้ ถึงแม้ว่าการดำเนินงานกิจกรรมนิสิตนักศึกษานี้ สามารถจัดกิจกรรมที่มีขนาดเล็กใหญ่ต่างกันไปหรือบางปีไม่เกิดกิจกรรมก็ไม่เป็นไร เพราะเป็นธรรมชาติ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัยความพร้อมของนักศึกษาแต่ละรุ่น แต่ละสถาบันการศึกษา ทำให้มองเห็นถึงศิษย์เก่าของแต่ละสถาบันการศึกษาควรจะเป็นแกนนำในการดำเนินกิจกรรมของเครือข่ายในอนาคต

กิตติกรรมประกาศ

การดำเนินงานได้รับทุนสนับสนุนสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา พร้อมทั้งความร่วมมือจากเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย และการสนับสนุนผลักดันจากเครือข่ายดนตรีอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย พร้อมกันนี้คณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณ วิทยากรผู้เชี่ยวชาญจากสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ณ โอกาสนี้ด้วย

บรรณานุกรม

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2552). **วิสัยทัศน์ศิลปวัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ: ศูนย์สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศุภพร สุวรรณภักดี. (2561). **ค่ายอักษร-ศิลป์ เพื่อน้อง โรงเรียนตำรวจตระเวนชายแดนจุฬา-ธรรมศาสตร์ ตำบลแม่หละ อำเภอท่าสองยาง จังหวัดตาก.** กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สมบัติ นามบุรี. (2562). ทฤษฎีการมีส่วนร่วมในงานรัฐประศาสนศาสตร์. **วารสารวิจัยวิชาการ.** 2(1), 183-197.

สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา. (13 กันยายน 2561). คำสั่งสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ที่ 209/2561 เรื่อง แต่งตั้งคณะกรรมการดำเนินงานการแสดงคอนเสิร์ตเครือข่ายนิสิตนักศึกษาสถาบันอุดมศึกษาทางด้านดนตรีแห่งประเทศไทย (THEMSN) พ.ศ. 2561 - 2562.

Anothai Nitibhon. (2017). **ASEAN Youth Ensemble.** [Online]. Available from: http: www.pgvim.ac.th/aye Handbook of Action Research: Concise Paperback Edition edited by Peter Reason, Hilary Bradbury [2 February 2019].

J. A. Bellanca, R. S. Brandt. (2010). **21st Century Skills: Rethinking how students learn.** Bloomington: Solution Tree Press.

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

Shane Taylor Constante. (2016). **Student Project SEADOM Congress 2016.** [Online]. Available from: https://www.seadom.org:https://www.youtube.com/watch?v=5r7BzYzTQK0 [2 February 2019].

Suppabhorn Suwanpakdee, & Yupin Pokthitiyuk. (2018). Aksornsilpa: Participation in Music and Arts Camp. **Princess Galyani Vadhana International Symposium**, 39-40.

การศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย
Early Childhood Music Education

ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล*[1]
Preeyanun Promsukkul*[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอข้อมูลเพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีกับเด็กปฐมวัยในหัวข้อต่างๆ ประกอบด้วย 1) แนวคิดด้านการจัดการศึกษาปฐมวัย 2) หลักการจัดการศึกษาปฐมวัย 3) ความสำคัญของการจัดการศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย 4) สภาพและปัญหาสำคัญในการจัดการศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ และ 5) แนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ

คำสำคัญ : การศึกษาปฐมวัย / การศึกษาดนตรีกับเด็กปฐมวัย

Abstract

This article aims to present the information about music education in early childhood in various aspects 1) The ideas of early childhood education 2) The principles of early childhood education 3) The importance of teaching music in early childhood education 4) State and problems of teaching music in early childhood education in non-formal school setting and 5) The Guidelines for Developing of teaching music in early childhood education in non-formal school setting.

Keyword: Early Childhood Education / Early childhood Music Education

* corresponding author, email: preeyanun_piano@hotmail.co.th
[1] อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
[1] Lecturer in College of Music, Mahidol University

บทนำ

สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (2560) ได้นิยามปรัชญาการศึกษาปฐมวัยไว้ว่า เป็นการพัฒนาเด็กแรกเกิดถึง 6 ปีบริบูรณ์อย่างเป็นองค์รวม บนพื้นฐานการอบรมเลี้ยงดูและการส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ที่สนองต่อธรรมชาติ และพัฒนาการ ตามวัยของเด็กแต่ละคนให้เต็มศักยภาพ ภายใต้บริบทของสังคมและวัฒนธรรมที่เด็กอาศัยอยู่ ด้วยความรัก เอื้ออาทร และความเข้าใจของทุกคน เพื่อสร้างรากฐานคุณภาพชีวิตให้เด็ก พัฒนาไปสู่ความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ เกิดคุณค่าต่อตนเอง ครอบครัว สังคม และประเทศชาติ

ภาวินี โฆมานะสิน (2558) ได้ให้ความหมายของการศึกษาปฐมวัยไว้ว่า คือ การศึกษาสำหรับเด็กแรกเกิดจนถึงอายุ 6 ปี ซึ่งในประเทศไทยเกี่ยวข้องกับการศึกษาในความหมายเหล่านี้คือ การศึกษาก่อนวัยเรียน การอนุบาลศึกษา ปฐมวัยศึกษา การศึกษาระดับก่อนประถมศึกษา การศึกษาระดับเด็กเล็ก การศึกษาปฐมวัย การจัดการศึกษาระดับปฐมวัย ซึ่งล้วนเป็นการวางพื้นฐานทางการศึกษาเบื้องต้นให้กับเด็กเล็กเพื่อเตรียมความพร้อม และเพื่อส่งเสริมพัฒนาของเด็กเล็กอย่างมีองค์รวมทั้งทางด้านร่างกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญา

เยาวพา เดชะคุปค์ (2546) ได้กล่าวว่า การศึกษาปฐมวัยคือ การศึกษาสำหรับเด็กแรกเกิด จนถึงอายุ 6 ปี ที่มีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามวิธีการสอนและลักษณะการจัดการเรียนรู้ การศึกษาระดับนี้มีลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากการศึกษาในระดับอื่น ๆ เนื่องจากมีจุดมุ่งหมายเพื่อพัฒนาเด็กในรูปแบบต่าง ๆ กันเพื่อวางรากฐานในการพัฒนาบุคลิกภาพ และสมองของเด็ก

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า การศึกษาปฐมวัย คือการศึกษาสำหรับเด็กแรกเกิดจนถึงอายุ 6 ปี เป็นการเตรียมความพร้อมและการวางรากฐานทางการศึกษาเบื้องต้นให้กับเด็กเล็ก เพื่อส่งเสริมพัฒนาการอย่างมีองค์รวมทั้งทางด้านร่างกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญา บนพื้นฐานการอบรมเลี้ยงดู และการส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ที่สนองต่อธรรมชาติและพัฒนาการ ตามวัยของเด็กแต่ละคนให้เต็มศักยภาพ ภายใต้บริบทของสังคมและวัฒนธรรมที่เด็กอาศัยอยู่เพื่อพัฒนาความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ที่มีคุณค่าต่อตนเอง ครอบครัว สังคม และประเทศชาติ

แนวคิดด้านการจัดการศึกษาปฐมวัย

ระบบแนวคิดพื้นฐานของการศึกษาก่อนวัยเรียนในอเมริกามีรากฐานมาจากการปฏิรูปทางศาสนา ปรัชญา การเมือง อุตสาหกรรม วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีจากยุโรปในศตวรรษที่ 17 และ 18 ที่ซึ่งเป็นจุดกำเนิดของแนวคิดใหม่ทางการศึกษา โดยมีความเชื่อว่าเด็กเล็กสามารถได้รับประโยชน์จากการศึกษาที่เกิดขึ้นภายนอกบ้านและต้องการการได้รับการศึกษาที่แตกต่างไปจากเด็กโต

พื้นฐานแนวคิดในการใช้วิธีการทางธรรมชาติเพื่อการศึกษาและปลูกฝังเด็กของโจฮานน์ เอมอส โคมีเนียส (Johann Amos Comenius) และ ฌอง ฌาค รุซโซ (Jean-Jacques Rousseau) ในศตวรรษที่ 17 ได้ถูกนำมาพัฒนาต่อเป็นวิธีการสอนที่เหมาะสมสำหรับการศึกษาของเด็กเล็ก โดยโจฮานน์ ไฮน์ริค เปสตาลอซซี่ (Johann Heinrich Pestalozzi) ในศตวรรษที่18 (Frost & Kissinger, 1976 อ้างถึงใน Hall, 2010)

ภาวินี โฆมานะสิน (2558) ได้สรุปแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการจัดการศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัยของนักการศึกษาสำคัญหลายท่านได้แก่ 1) โจฮันน ไฮนริด เปสตาลอซซี่ 2) เฟรดเดริค เฟรอเบล 3) มาเรีย มอนเตสซอรี่ 4) จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) ไว้ดังนี้

โจฮันน ไฮนริด เปสตาลอซซี่ (ค.ศ. 1746-1827) นักการศึกษาชาวสวิสมุ่งเน้นการบูรณาการความรู้ที่สอดคล้องกับพัฒนาการของเด็กอย่างเป็นองค์รวม โดยเชื่อว่าการจัดการศึกษาที่คำนึงถึงธรรมชาติของการเรียนรู้ถือเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการเรียนการสอน ครูควรคำนึงถึงธรรมชาติ ความพร้อมและความแตกต่างในการเรียนรู้และพัฒนาการของเด็กเป็นหลัก ซึ่งรวมการพัฒนาด้านร่างกาย สติปัญญาและจิตใจ ทั้งยังให้ความสำคัญกับการเตรียมความพร้อมของเด็กมากกว่าการบังคับให้เรียนรู้ด้วยการท่องจำ เน้นวิธีการสอนตามธรรมชาติ จากรูปธรรมไปนามธรรม จากง่ายไปยาก ใช้เวลากับการสร้างประสบการณ์ตรงให้เด็กได้ลงมือทำด้วยตนเอง ได้เรียนรู้และทำความเข้าใจในสิ่งต่างๆ รอบตัวโดยผ่านประสาทสัมผัสด้านต่างๆ โดยให้ความสำคัญกับการสร้างความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างครูและนักเรียนด้วย

เฟรดเดริค เฟรอเบล (Friedrich Froebel)(ค.ศ. 1782-18532) นักการศึกษาชาวเยอรมัน เป็นบุคคลที่มีความสำคัญและมีบทบาทอย่างยิ่งต่อวงการการศึกษาปฐมวัย และได้รับยกย่องว่าเป็นบิดาของอนุบาลศึกษา เนื่องจากเป็นบุคคล

แรกที่ได้ออกแบบหลักสูตรเฉพาะสำหรับเด็กปฐมวัย โดยเน้นการเล่นเป็นสำคัญ และมีความเชื่อว่าเด็กทุกคนมีศักยภาพภายในที่มีทักษะและสามารถเรียนรู้ได้ ซึ่งครูควรทำหน้าที่ช่วยดึงความสามารถเหล่านั้นของเด็กออกมา และช่วยเหลือให้พวกเขาสามารถตระหนักถึงความสามารถของตนเองไปพร้อมกับการส่งเสริมพัฒนาการตามธรรมชาติ ด้วยการกระตุ้นให้เกิดความคิดสร้างสรรค์แบบเสรีจากการเล่นและกิจกรรมต่างๆ ตามแนวคิดนี้เชื่อว่าเด็กทุกคนมีความสามารถ ซึ่งจะแสดงออกเมื่อได้รับการสนับสนุน เช่น การเล่น การร้องเพลง การแสดงท่าทางต่างๆ และการเล่านิทาน เป็นต้น

มาเรีย มอนเตสซอรี่ (Maria Montessori) (1870-1952) นักมนุษยวิทยาแห่งมหาวิทยาลัยโรม ประเทศอิตาลี ให้ความสำคัญกับการศึกษาด้านการสัมผัส ซึ่งเป็นรากฐานของการพัฒนาสติปัญญาให้ความสำคัญของความสัมพันธ์ระหว่างบ้านและโรงเรียน และเชื่อว่างานใด ๆ ก็ตามล้วนมีลำดับขั้นตอนที่สามารถแบ่งเป็นขั้นย่อย ๆ ได้ ด้วยกระบวนการนี้เด็กสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง ระบบการสอนนี้พยายามสร้างให้เด็กมีความคิดสร้างสรรค์ และมีพัฒนาการ ทั้งด้านร่างกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญา โดยให้เสรีภาพกับเด็กได้เลือกทำกิจกรรมตามความสนใจของตนเอง ให้เด็กได้เรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง ได้สังเกต ปฏิบัติ และฝึกประสบการณ์ชีวิต

จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) (ค.ศ. 1895-1952) นักการศึกษาชาวอเมริกัน เชื่อว่าเด็กเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง ควรจัดการศึกษาให้มีความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมในชีวิตประจำวันของเด็ก การจัดการศึกษาเป็นกระบวนการต่อเนื่องตลอดชีวิต (Education is life long process) การเรียนรู้เป็นผลมาจากการทำกิจกรรมตามความสนใจและความสามารถของเด็กโดยมีครูทำหน้าที่ เป็นผู้จัดเตรียมประสบการณ์หรือสภาพแวดล้อม ช่วยเหลือ แนะนำ ส่งเสริม และวางแนวทางที่เหมาะสมและต่อเนื่องให้เด็กได้เรียนรู้หรือมีประสบการณ์ด้วยตนเอง โดยการเน้นให้เด็กเป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ (child center) และให้อิสรภาพในการเรียนในการคิดและแสดงออก ซึ่งจะใช้เป็นพื้นฐานในการดำเนินชีวิตแบบประชาธิปไตยต่อไป

จากแนวคิดทางการศึกษาปฐมวัยของนักการศึกษาที่สำคัญดังกล่าว พบว่าหลักการจัดการศึกษาปฐมวัย ประกอบด้วย 1) การพัฒนาเด็กอย่างมีองค์รวม คือ ด้านร่างกาย จิตใจ อารมณ์ สังคม และสติปัญญา 2) การเรียนรู้ผ่านทางการ

ทำกิจกรรม การเล่น โดยเน้นการสร้างประสบการณ์ตรง ให้เด็กได้เรียนรู้ด้วยตนเอง 3) การเน้นเด็กเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้โดยเปิดโอกาสให้เด็กได้เลือกทำกิจกรรมและออกความคิดเห็น และ 4) ครูทำหน้าที่เป็นผู้ช่วย ผู้จัดและส่งเสริมการเรียนรู้ของเด็ก แนวคิดนี้เหล่านี้ได้กระจายออกไปและถูกนำไปพัฒนาต่อโดยนักการศึกษา นักวิจัยและนักปรัชญามากมาย

หลักการจัดการศึกษาปฐมวัย

วสุกฤต สุวรรณเทน และ วัลนิกา ฉลากบาง (2559) ได้กล่าวถึงหลักการจัดการศึกษาในระดับปฐมวัยไว้ว่า เป็นการจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาเด็กโดยองค์รวม เพื่อการเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ พร้อมทั้งด้านร่างกาย จิตใจ อารมณ์ สังคมและสติปัญญา ซึ่งอยู่บนพื้นฐานการให้ความสำคัญกับธรรมชาติและความแตกต่างของเด็กแต่ละคน ภายใต้ปรัชญาและความมุ่งมั่นในการพัฒนาเด็ก ให้มีคุณลักษณะอันพึงประสงค์ โดยคำนึงถึงประสิทธิภาพในการบริหารงาน คุณภาพของผู้เรียน การสร้างองค์การแห่งการเรียนรู้ การสร้างความพึงพอใจในการทำงาน การมีส่วนร่วมของผู้ปกครอง และชุมชนโดยสิ่งสำคัญคือ ผู้บริหารสถานศึกษาต้องคำนึงถึงปัจจัยด้านต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. ปัจจัยด้านภาวะผู้นำทางวิชาการของผู้บริหาร ประกอบด้วย
    1.1 การสื่อแนวทางการปฏิบัติงานให้เข้าใจตรงกัน
    1.2 การกำกับติดตามและการประเมินผลการเรียนการสอน
    1.3 การส่งเสริมพัฒนาวิชาชีพและการเป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลง
2. ปัจจัยด้านสมรรถนะขององค์กร ประกอบด้วย
    2.1 การกำหนดวิสัยทัศน์ พันธกิจ และยุทธศาสตร์
    2.2 ความรู้ความสามารถของบุคลากร
    2.3 การจัดโครงสร้างองค์กรที่เหมาะสม
    2.4 การสรรหาและจัดทรัพยากรการเรียนรู้
    2.5 การใช้เทคโนโลยีสานสนเทศในการบริหาร
3. ปัจจัยด้านบรรยากาศของโรงเรียน ประกอบด้วย

3.1 การสร้างบรรยากาศเชิงบวกในโรงเรียน ได้แก่ การเปิดโอกาสให้บุคลากรเข้าร่วมการตัดสินใจ การให้ความเป็นกันเอง การเชื่อใจ และการจัดระบบการจูงใจ

3.2 การจัดสภาพแวดล้อมที่ดีทางกายภาพ

4. ปัจจัยด้านการบริหารจัดการเรียนรู้ ประกอบด้วย

4.1 การบริหารหลักสูตร

4.2 การบริหารจัดการเรียนการสอน

4.3 การบริหารการวัดผลประเมินผล

4.4 การประกันคุณภาพการศึกษา

ผู้บริหารถือเป็นบุคคลที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง ต่อการประสบความสำเร็จของการจัดการศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัย เนื่องจากเป็นบุคคลที่เป็นผู้นำแนวทางและนโยบายต่างๆ ของภาครัฐ ไปสู่การปฏิบัติ ผู้บริหารต้องมีความรู้ความเข้าใจในหลักการและปรัชญาการศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัย เป็นผู้บริหารจัดการ บริหารหลักสูตร นำหลักสูตรไปใช้เป็นแนวทางการวางแผนประสบการณ์การเรียนรู้ ปรับปรุงคุณภาพการเรียนการสอน สามารถนิเทศ กำกับ และติดตามให้ครูดำเนินการจัดประสบการณ์ที่เหมาะสม มีการประเมินพัฒนาการ และจัดการเรียนรู้ให้ครอบคลุมพัฒนาการทุกด้านของเด็กและคำนึงถึงความแตกต่างของเด็กแต่ละคน (อภิสมัย วุฒิพรพงษ์, 2540)

นอกจากผู้บริหารแล้ว ครู คืออีกบุคคลหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการจัดการศึกษาให้ประสบผลสำเร็จตามเป้าหมายที่ถูกวางไว้ Office of Early Childhood Development Virginia Department of Social Service (2008) ได้กำหนดคุณสมบัติของครูปฐมวัยไว้ 4 ด้าน เพื่อการส่งเสริมให้ครูปฐมวัยเกิดการเรียนรู้ตลอดชีวิตและมีการปรับปรุงคุณภาพอย่างต่อเนื่อง ซึ่งจะส่งผลต่อการเรียนรู้และผลสัมฤทธิ์ในการเรียนของเด็กปฐมวัย ประกอบด้วย 1) ด้านการจัดการศึกษาอย่างมีคุณภาพ (Commitment to quality) คือ ความเข้าใจและความสามารถในการปฏิบัติงานอย่างมีคุณภาพและตามที่กำหนด 2) ด้านการพัฒนาวิชาชีพ (Professional Development) คือ ความมุ่งมั่นในการพัฒนาความรู้และทักษะจำเป็นด้านวิชาชีพ 3) ด้านการสนับสนุน (Advocacy) คือ การส่งเสริมและให้ความรู้ด้านการศึกษาปฐมวัยแก่ชุมชน 4) ด้านคุณธรรมจริยธรรม (Ethics) คือ การประพฤติปฏิบัติดีต่อผู้ร่วมวิชาชีพ ผู้ปกครอง และชุมชนเพื่อเป็นตัวอย่างที่ดีให้กับเด็กปฐมวัย

ความสำคัญของการจัดการศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย

ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของเราทุกคน (Pitts, 2012; UNESCO, 2012) ทั้งแบบเป็นทางการ ไม่เป็นทางการ และกึ่งทางการ ผ่านทางสื่อมีเดียต่าง ๆ ทั้ง YouTube หรือสื่ออิเลคโทรนิคอื่น ๆ เด็กควรได้รับโอกาสได้มีส่วนร่วมและประสบการณ์ทางดนตรีผ่านทางกิจกรรมที่หลากหลายนอกเหนือจากการเล่นเครื่องดนตรี หรือการเรียนดนตรีในชั้นเรียนเท่านั้น เด็กควรมีประสบการณ์ในการร้อง การเต้นทั้งแบบเดี่ยว และการเต้นร่วมกับผู้อื่น (Denora, 2000; Pitts, 2012)

กิจกรรมดนตรีมีความสำคัญอย่างมากต่อการพัฒนาของเด็กปฐมวัย ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากการเรียนรู้ที่สำคัญมักเกิดขึ้นในช่วงวัยนี้ การเรียนรู้อย่างมีความหมายจะเกิดขึ้นได้ต้องมีส่วนประกอบสำคัญ 3 ด้านคือ 1) การทำซ้ำ 2) การทำอย่างสม่ำเสมอ และ 3) การมีส่วนร่วม (engagement) การเล่นดนตรี (musical play) จะสร้างให้เด็กมีพลังในการเชื่อมโยงการเรียนรู้ของพวกเขา (Fahmie, 2000)

ประสบการณ์ทางดนตรีของเด็ก จะส่งผลต่อความเข้าใจในสิ่งแวดล้อมรอบตัวของเด็กมากขึ้น การฟัง การร้องเพลง และการเคลื่อนไหว จะสร้างให้เกิดความสัมพันธ์และการมีปฏิสัมพันธ์โดยตรง ต่อสิ่งแวดล้อมและเพื่อนร่วมชั้นเรียน สร้างความสมดุลทางอารมณ์ ช่วยผ่อนคลายความเครียด บทเพลง กิจกรรมดนตรีและเกมส์ต่างๆ ส่งผลเชิงบวกต่อระดับอารมณ์ของพวกเขาอีกด้วย นอกจากนี้การศึกษาดนตรียังพัฒนาความฉลาดของเด็ก การเรียนรู้เนื้อเพลง ทำนองเพลง และการตีความเพลงจะช่วยพัฒนาความจำของเด็ก (Forrai, 1990)

Gordon (2007) กล่าวว่า ในระหว่างช่วง 9 ปีแรกของชีวิต ระดับความถนัดทางดนตรี จะมีการแปรผันอยู่ตลอดเวลา ในช่วงการพัฒนาความถนัดทางดนตรี (development music aptitude stage) เป็นช่วงเวลาที่สำคัญอย่างยิ่งที่เด็กจะต้องได้รับการแนะนำทางดนตรีอย่างมีคุณภาพสูงสุด ทั้งแบบไม่เป็นทางการ (informal music guidance) และการเรียนดนตรีอย่างเป็นทางการ (formal music instruction) เพราะจะเป็นการเพิ่มระดับความสำเร็จทางดนตรีของพวกเขา เพิ่มภาพรวมระดับความถนัดทางดนตรี และเพิ่มศักยภาพในการประสบความสำเร็จทางด้านดนตรีไปตลอดชีวิต ยิ่งเด็กอายุน้อยเท่าไร จะยิ่งได้รับประโยชน์จากสิ่งแวดล้อมทางดนตรีที่มีศักยภาพสูงมากขึ้นเท่านั้น ในทางตรงกันข้ามถ้าเด็ก

ได้รับการสอนที่ไม่เหมาะสม พัฒนาทางด้านความถนัดทางดนตรีของพวกเขาจะลดลงเช่นเดียวกัน

Taggart (2000) กล่าวถึงทฤษฎีการเรียนรู้ (learning theory) ของเอ็ดวิน กอร์ดอน (Edwin Gordon) ไว้ว่า กระบวนการเรียนรู้ดนตรีของเด็กคล้ายคลึงกับกระบวนการเรียนรู้ด้านภาษา เด็กเรียนรู้ภาษาด้วยการซึมซับจากสิ่งแวดล้อมและวัฒนธรรม ด้วยวิธีการแบบไม่เป็นทางการ ความสามารถในการเรียนรู้และใช้ภาษาขึ้นอยู่กับคุณภาพของสิ่งแวดล้อมทางด้านภาษา และความชอบโดยธรรมชาติของเด็ก เด็กได้ยินภาษาที่เกิดขึ้นรอบๆ ตัวของพวกเขา ซึ่งบางครั้งเป็นการสื่อสารโดยตรงแต่บางครั้งก็เป็นเสียงที่อยู่รอบตัว แท้จริงแล้วเด็กทารกเริ่มเล่นกับเสียงผ่านทางการทำเสียงอ้อแอ้ (babble) ในช่วงนี้เองที่พวกเขาจะเริ่มพัฒนาการฟังคำศัพท์ที่อาจจะยังไม่สามารถพูดออกมาได้ และเริ่มต้นการเลียนแบบโดยอาจยังไม่เข้าใจความหมายของคำนั้นๆ แต่ท้ายที่สุดแล้ว เด็กจะสามารถพูดคำ วลี หรือประโยคที่สมบูรณ์ได้อย่างเข้าใจความหมาย และเมื่อพวกเขาเข้าเรียนในโรงเรียนหรือเข้าสู่การเรียนการสอนภาษาอย่างเป็นทางการ พวกเขาจะเรียนรู้ที่จะอ่านและเขียนในสิ่งที่พวกเขาเข้าใจและพูดได้แล้ว

การเชื่อมโยงความรู้เหล่านี้กับการเรียนรู้ดนตรีคือ เด็กจำเป็นต้องได้ซึมซับสิ่งแวดล้อมทางดนตรีที่ดีอย่างครบถ้วนและเพียงพอ เพื่อพัฒนาคลังคำศัพท์ในการฟังดนตรีและเพื่อพัฒนาสิ่งที่จะเกิดขึ้นในลำดับถัดมาคือการเล่นกับเสียงดนตรี ในท้ายที่สุดแล้วเด็กจะสามารถเลียนแบบคลังคำศัพท์เพื่อใช้ในการสื่อสารทางดนตรี (speaking vocabulary) ซึ่งเป็นเป้าหมายสูงสุดของการสอนดนตรีนั่นคือความสามารถในการออดิเอชั่นทางดนตรีของเด็ก หมายถึงความสามารถในการฟังอย่างเข้าใจ สามารถคาดเดาและให้ความหมายของเสียงดนตรีที่ได้ยินและแสดงในขอบเขตของเสียง (tonality) และจังหวะ (meter) ได้เช่นเดียวกับการเรียนรู้ภาษา โดยเด็กจะสามารถพัฒนาความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างส่วนประกอบต่างๆ ของดนตรี (music syntax) สิ่งเหล่านี้จะทำให้เด็กสามารถคาดเดาได้ว่าสิ่งใดจะเกิดขึ้นต่อไปในดนตรี โดยหลังจากที่เด็กได้พัฒนาการรับรู้ส่วนนี้ และสามารถใช้มันเพื่อทำความเข้าใจในสิ่งที่เขาได้ยินและแสดงแล้วพวกเขาก็จะมีความพร้อมสำหรับการเรียนดนตรีอย่างจริงจัง (formal instruction) ต่อไปในอนาคต ซึ่งเมื่อถึงจุดนั้นผู้ปกครอง ควรคำนึงถึงการเรียนการสอนในด้านการอ่านและเขียนโน้ตต่อไป Gordon (1997)

ตารางที่ 1 พัฒนาการและลำดับขั้นของออดิเอชั่นขั้นต้น (preparatory audiation) (Gordon, 2017)

ชนิด	ลำดับขั้น
ขั้นปรับตัว (acculturation) - แรกเกิดจนถึงอายุ 2-4 ปี - เด็กมีส่วนร่วมอย่างตระหนักรู้เพียงเล็กน้อยต่อสิ่งแวดล้อม	1. ขั้นซึมซับ (assorbtion) : ได้ยินและรวบรวมเสียงรอบตัว 2. การตอบสนองแบบสุ่ม (random response): เคลื่อนไหว และทำเสียงอ้อแอ้เพื่อตอบสนองต่อเสียงดนตรีในสิ่งแวดล้อมแต่การตอบสนองนั้นยังไม่ได้เชื่อมโยงกับเสียงดนตรี 3.การตอบสนองอย่างมีวัตถุประสงค์ (purposeful response): พยายามเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวและการทำสียงอ้อแอ้ ต่อเสียงดนตรีรอบตัว
ขั้นเลียนแบบ (imitation) - อายุ 2-4 ปี ถึง 3-5 ปี - มีส่วนร่วมอย่างตระหนักรู้ต่อสิ่งแวดล้อม	4.ขั้นถือเอาตัวเองเป็นที่ตั้ง (shedding egocentricity): ตระหนักว่าการเคลื่อนไหวและการทำเสียงอ้อแอ้ไม่เข้ากันกับเสียงดนตรีรอบตัว 5.การให้รหัส (breakingthe code) : การเลียนแบบเสียงดนตรีรอบตัวอย่างถูกต้องได้บางส่วนโดยเฉพาะรูปแบบของเสียง และ จังหวะ
ขั้นซึมซับ (Assimilation) - อายุ 3-5 ปี ถึง 4-6 ปี - มีส่วนร่วมอย่างตระหนักรู้ต่อตัวเอง	6. การทบทวนความคิดหรือความรู้สึกของตัวเอง (introspection) ตระหนักถึงการขาดการประสานสัมพันธ์ระหว่างการร้อง การเปลี่ยนแปลง การหายใจ และการเคลื่อนไหว 7. การประสานสัมพันธ์ (coordination): การประสานสัมพันธ์ ระหว่างการร้อง การเปลี่ยนแปลง การหายใจ และการเคลื่อนไหว

เมื่อเด็กอยู่ในออดิเอชั่นระดับขั้นต้น การเรียนรู้แบบไม่เป็นทางการ (informal guidance) จะเหมาะสมกว่าการเรียนแบบเป็นทางการ (formal

instruction) ชนิดและลำดับขั้นของออดิเอชั่นขั้นต้นที่เด็กได้มีส่วนร่วมทั้งด้านเสียง (tonally) และจังหวะ (rhythmically) จะช่วยกำหนดรูปแบบของการเรียนรู้ที่จะรู้จักดนตรีที่จะเกิดขึ้น พัฒนาการทางด้านเสียงและจังหวะของเด็กไม่จำเป็นต้องพัฒนาไปในทางเดียวกัน แท้จริงแล้วเด็กส่วนมากจะเก่งด้านใดด้านหนึ่ง และพัฒนาไปได้อย่างรวดเร็วในด้านนั้น ซึ่งความเก่งของเด็กในด้านใดด้านหนึ่งนั้นจะขึ้นอยู่กับระดับความถนัดในด้านนั้น ๆ ที่เชื่อมโยงกับคุณภาพของสิ่งแวดล้อมทางดนตรีของพวกเขา สิ่งแวดล้อมทางดนตรีที่เหมาะสมในช่วงวัยเด็กเล็กมีผลอย่างมากต่อการพัฒนาความถนัดทางดนตรี ยิ่งคุณภาพของสิ่งแวดล้อมทางดนตรีในวัยเด็กเล็กดีมากเท่าไร ศักยภาพในการเรียนรู้ดนตรีตลอดชีวิตของเด็กก็จะมีมากขึ้นเท่านั้น จุดนี้ชี้ให้เห็นถึงหน้าที่และความรับผิดชอบที่ยิ่งใหญ่ที่ผู้ปกครองและครูปฐมวัยที่ต้องจัดหาสิ่งแวดล้อมที่ดีที่สุดและมีคุณภาพสำหรับเด็กทุกคน

ในช่วงแรกของชีวิต เด็กทุกคนควรได้รับโอกาสให้มีประสบการณ์กับสิ่งแวดล้อมทางดนตรีที่มีคุณภาพโดยปราศจากความคาดหวังและความถูกต้อง พวกเขาควรได้รับประสบการณ์ทางดนตรีที่มากเพียงพอและมีความหลากหลาย ทั้งการร้อง การเคลื่อนไหว และการเปิด โอกาสให้ได้ฟัง ได้ดู และได้สำรวจดนตรีในแบบที่พวกเขาต้องการในการทำกิจกรรมดนตรี เด็กบางคนอาจให้ความร่วมมือเป็นอย่างดี แต่บางคนอาจตรงกันข้าม เขาอาจไม่มีสมาธิ เกาะติดอยู่กับผู้ปกครองหรือไม่ให้ความร่วมมือในการทำกิจกรรม ซึ่งผู้ใหญ่ไม่สามารถตัดสินได้ว่าเด็กซึมซับดนตรีได้มากน้อยเพียงใด จากการดูเพียงสิ่งที่ปรากฏให้เห็นจากการทำกิจกรรมเท่านั้น เพราะทุก ๆ การตอบสนองของเด็ก ควรได้รับการสนับสนุน ซึ่งผู้ใหญ่คนที่เป็นผู้แนะนำและจัดหากิจกรรมดนตรีเหล่านั้น ควรเลียนแบบ หรือทำซ้ำการตอบสนองที่เกิดขึ้นของเด็ก และเมื่อมีโอกาสที่เหมาะสมให้นำการตอบสนองนั้นมาสู่การทำกิจกรรมดนตรีในชั้นเรียนต่อไป เด็กที่ได้รับการกระตุ้นให้สำรวจเสียงดนตรีในสิ่งแวดล้อม ของพวกเขาผ่านการกิจกรรมดนตรีแบบไม่เป็นทางการเหล่านั้น จะค่อยๆ เรียนรู้และผสมผสานกลมกลืนไปกับวัฒนธรรมทางดนตรีของผู้ใหญ่ การพัฒนาสิ่งแวดล้อมที่เหมาะสมเด็กจะต้องได้รับโอกาสให้ได้ “เล่นกับดนตรี” โดยมีครูผู้ซึ่งตระหนักถึงความต้องการตามพัฒนาการของพวกเขาเป็นผู้แนะนำ (Taggart, 2000)

สภาพและปัญหาสำคัญในการจัดการศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ

ปัญหาในการจัดการศึกษาปฐมวัยที่เกิดขึ้นนั้น สามารถแยกออกเป็นประเด็นต่างๆ ได้ ดังนี้

1. ด้านผู้ปกครอง คือ ผู้ปกครองในประเทศไทยส่วนใหญ่ยังคงขาดความรู้ความเข้าใจในวัตถุประสงค์ของการเรียนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย ที่มุ่งเน้นการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรี (musicianship) และทักษะชีวิตของเด็กไปพร้อมกับการพัฒนาด้านพัฒนาการของเด็กในทุกด้านทั้งเพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับ การเรียนปฏิบัติดนตรีในระดับขั้นพื้นฐานต่อไป

2. ด้านครู คือ ครูสอนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยยังมีไม่เพียงพอกับความต้องการ และพบว่าครูดนตรีส่วนมากไม่ได้มีทักษะเพียงพอในการสอนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย ครูดนตรีขาดความรู้ความเข้าใจ และทักษะในการสอนเด็กปฐมวัย ทั้งในด้านพัฒนาการด้านต่าง ๆ พัฒนาการด้านดนตรี จิตวิทยาการสอนดนตรี และวิธีการสอนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย นอกจากนี้การให้ความรู้ การจัดอบรมการสอนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยยังมีไม่เพียงพอกับความต้องการครูดนตรีจำนวนมากขาดความรู้จริงในสิ่งที่สอนและขาดทักษะในการนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมตามสถานการณ์ และความแตกต่างของเด็ก

3. ด้านนักเรียน คือ เด็กไทยขาดความคิดสร้างสรรค์ ความกล้ามีส่วนร่วมและความกล้าแสดงความคิดเห็น เนื่องจากสภาพสังคมและการแข่งขันทำให้เด็กไทยต้องทำกิจกรรมมากมาย ทำให้มีเวลาจำกัด การเรียนขาดความสม่ำเสมอ ส่งผลต่อความมั่นใจในการเรียน การเข้าร่วมกิจกรรม การตอบสนองในชั้นเรียน ซึ่งกระทบต่อคุณภาพของการเรียนการสอนดนตรี

4. ด้านสื่อและกระแสสังคม คือ กระแสความนิยมในการเรียนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยมีมากขึ้น ผู้ปกครองมุ่งไปตามกระแสนั้นโดยขาดการค้นคว้าหาข้อมูลที่แท้จริง ขาดความเข้าใจ ส่งผลให้การเรียนดนตรีเกิดปัญหา ขาดความต่อเนื่อง และไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ หรือสิ่งที่ควรจะเป็น

5. ด้านธุรกิจโรงเรียนดนตรี คือ การขาดความรู้ความเข้าใจในวัตถุประสงค์ของการเรียนดนตรี ขาดความเข้าใจในหลักสูตร กระบวนการ ปรัชญา วิธีการและการจัดสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมสำหรับการเรียนการสอนดนตรี ในที่นี้หมายถึงเจ้าของโรงเรียนดนตรีและธุรการ ส่งผลให้ชั้นเรียนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยที่เปิด

ขึ้นมานั้นไม่ได้เป็นไปตามเป้าหมาย และความ ตั้งใจของหลักสูตร (ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล, 2561)

แนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ

จากงานวิจัยของปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล (2561) ได้นำเสนอแนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยไว้ 2 ด้านคือ 1) ด้านผู้ปกครอง และ 2) ด้านครู/บุคลากร ทางการศึกษาที่จะเป็นกำลังสำคัญที่จะสามารถช่วยพัฒนาและแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นได้ โดยมีรายละเอียดดังนี้คือ

ด้านผู้ปกครอง คือ การสร้างความเข้าใจการให้ข้อมูลและการให้ความรู้กับผู้ปกครองเกี่ยวกับการเรียนการสอนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยที่จะทำให้การเรียนการสอนประสบความสำเร็จมากยิ่งขึ้นด้วยวิธีการที่หลากหลาย เช่น

1. การสร้างความเข้าใจในลักษณะ รูปแบบและวัตถุประสงค์ของการเรียนการสอน โดยการแนะนำและชี้แจงข้อมูลให้กับผู้ปกครองทราบในครั้งแรกของการเรียนการสอน

2. การให้ผู้ปกครองเข้ามามีส่วนร่วมในชั้นเรียนดนตรี

3. การพูดคุยกับผู้ปกครองหลังคาบเรียน เพื่อติดตามผลการเรียน รายงานพัฒนาการ ปัญหา และการแก้ไขรายบุคคล

4. การจัดการประชุมหรือการจัดอบรมให้ความรู้ผู้ปกครอง เพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการเรียนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย

ด้านครู คือ ครูผู้สอน นอกเหนือจากจะมีหน้าที่ในการจัดการเรียนการสอนให้มีคุณภาพแล้ว ยังถือเป็นกลไกสำคัญในการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย เพราะเป็นบุคคลที่ทำหน้าที่เชื่อมโยงระหว่างบุคคลต่าง ๆ ที่มีบทบาทเกี่ยวข้องกับการเรียนการสอนทั้งนักเรียน ผู้ปกครอง เจ้าของ โรงเรียน และธุรการเป็นคนใช้หลักสูตรและทำให้การเรียนการสอนเกิดขึ้นและดำเนินต่อไปได้ โดยครูดนตรีปฐมวัยที่ดีควรมีความรู้จริงในสิ่งที่สอนเข้าใจหลักสูตร และเป้าหมายของการสอนดนตรี สำหรับเด็กปฐมวัย มีความรู้ด้านพัฒนาการของเด็ก รวมไปถึงจิตวิทยาความเป็นครู จิตวิทยาการสอน มีความฉลาดทางด้านอารมณ์ รู้จริงในวิธีการสอนดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ เช่น โคดาย ดาลโครซ ออร์ฟ ซูซูกิ เป็นต้น เข้าใจปรัชญาและหลักการสำคัญของวิธีการสอนดนตรีที่เลือกใช้ สามารถประยุกต์ ปรับเปลี่ยน

และปรับปรุงการสอนให้เหมาะสมกับความแตกต่างของผู้เรียนตามสถานการณ์ และตามช่วงเวลาได้มีการพัฒนาตนเองอย่างสม่ำเสมอทำการประเมินผู้เรียนอย่างสม่ำเสมอ จดบันทึก และรายงานพัฒนาการของผู้เรียนแต่ละคนได้ โดยแนวทางการพัฒนาอาจมุ่งเน้นไปที่ส่วนสำคัญ 2 ส่วนคือ

1. ภาพใหญ่ คือ บทบาทของมหาวิทยาลัยในการผลิตบุคคลากรครูดนตรีรุ่นใหม่ที่มีคุณภาพ และเป็นแหล่งพัฒนาความรู้ ทักษะ และความสามารถของบุคคลากรครูในปัจจุบันให้มีมาตรฐานอย่างสม่ำเสมอ

2. ภาพย่อย คือ การจัดตั้งองค์กร สมาคม หรือการรวมกลุ่ม ครูดนตรีปฐมวัยแบบกลุ่มย่อย เพื่อแลกเปลี่ยนความรู้ ปัญหา และประสบการณ์ของตัวเอง เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยในบริบทของตนเอง

สรุป

การจัดการศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยเป็นเรื่องละเอียดอ่อน ซึ่งนอกเหนือจากการสอนทักษะดนตรีแล้วนั้น ครูผู้สอนและบุคลากรทางการศึกษาที่เกี่ยวข้องต้องมีความรู้ ความสามารถ และความเข้าใจในปรัชญา แนวทาง และหลักการจัดการศึกษาในระดับปฐมวัยด้วย การเข้าใจสภาพ และปัญหาที่เกิดขึ้น การร่วมมือกันด้วยความรู้ ความเข้าใจ และความสามารถในการจัดการและพัฒนาการศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัยอย่างถูกต้องร่วมกันของทุกภาคส่วน จะทำให้การจัดการศึกษาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยประสบผลสำเร็จยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล. (2561). แนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ. **Veridian E-Journal, Silapakorn University**. 11(2), 1266-1283.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2560). **หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2560**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

ภาวินี โฆมานะสิน. (2558). **การศึกษาปฐมวัย**. กรุงเทพฯ: ฝ่ายธุรการมัลติมีเดียเพื่อการศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

เยาวพา เดชะคุปต์. (2546). **การจัดการศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัย**. กรุงเทพฯ:

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

วสุกฤต สุวรรณเทน และ วัลนิกาฉลากบาง. (2559). คุณภาพการจัดการศึกษาปฐมวัย: ปัจจัยเชิง สาเหตุ. **Veridian E-Journal, Silapakorn University**. 9(3), 151-164.

อภิสมัย วุฒิพรพงษ์. (2540). **การศึกษาสภาพและปัญหาการบริหารงานวิชาการระดับปฐมวัยพุทธศักราช 2546 ปีการศึกษา 2555.** วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาบริหารการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Hall, J. E. (2010). **Music education in early childhood teacher education: The impact of a music methods course on pre-service teachers' perceived confidence and competence to teach music.** Doctoral dissertation, University of Illinois.

DeNora, T. (2000). **Music in everyday life**. London: Ashgate.

Fahmie, D. (2000). Musical playtime for developing young minds. In **the MEA state editors (Ed.), Spotlight on early childhood music education: Selected articles from state MEA journals** (pp.32-34). Reston, VA: The National Association for Music Education.

Forrai, K. (1990). **Music in preschool.** (2nd). Budapest: Franklin Prining House.

Gordon, E. E. (1997). **A music learning theory for newborn and young children.** Chicago: G.I.A.

Taggart, C. C. (2000). Developing musicianship through musical play**.** In **the MEA state editors (Ed.), Spotlight on early childhood music education: Selected articles from state MEA journals.** (pp. 23-26). Reston, VA: The National Association for Music Education.

Pitts, S. (2012). **Chances and Choices: Exploring the impact of music education**. New York, NY: Oxford University Press.

UNESCO. (2012). **Measuring cultural participation**. Montreal, Canada: UNESCO Institute for statistics.

บทบาทของพ่อแม่และครูในการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก
Parent and Teacher Partnership in Supporting Children Musical Learning

ชาลินี สุริยนเปล่งแสง*[1]
Chalinee Suriyonplengsaeng *[1]

บทคัดย่อ

ในปัจจุบันพ่อแม่ผู้ปกครองให้ความสำคัญกับการเรียนของเด็กไม่เฉพาะวิชาการที่เป็นวิชาหลัก เช่น วิชาคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ภาษาอังกฤษ เป็นต้น โดยวิชาเหล่านี้เด็กจะต้องทำคะแนนสอบให้ดีเพื่อการเข้าศึกษาต่อในระดับมหาวิทยาลัย พ่อแม่ส่วนใหญ่จะให้ความสำคัญวิชาดนตรี ศิลปะ กีฬาและกิจกรรมนันทนาการต่างๆ ควบคู่กันไป การเรียนดนตรีไม่ใช่ความรับผิดชอบของพ่อแม่ในเรื่องค่าใช้จ่ายในการเรียนให้กับบุตร แต่การเรียนดนตรีของเด็กเล็กจะมีกิจกรรมในการเรียนรู้ที่หลากหลาย พ่อแม่และครูจึงเข้ามามีบทบาทร่วมกันในการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก

ปัจจัยสำคัญที่เกี่ยวข้องกับความร่วมมือระหว่างพ่อแม่ผู้ปกครองและครูในการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก ได้แก่ ความเอาใจใส่ของพ่อแม่ บทบาทพ่อแม่ของเด็กเล็กจะเข้ามามีส่วนร่วมในการเรียนรู้มากกว่าเด็กโต ทั้งนี้พ่อแม่และครูล้วนมีเป้าหมายร่วมกัน เพื่อพัฒนาการเรียนรู้ดนตรีของเด็กจนเห็นถึงศักยภาพความถนัดของเด็กแต่ละคนว่าต่อไปในอนาคตจะมีความถนัดเครื่องดนตรีประเภทใด พ่อแม่อาจจะไม่ได้เข้าใจการเรียนรู้และบทเรียนทางดนตรีทั้งหมดได้ แต่พ่อแม่จะได้รับแนวทางในการพัฒนาดนตรีเพื่อนำมาทบทวนให้เด็กได้เรียนรู้ในระหว่างสัปดาห์ที่บ้าน การสื่อสารของพ่อแม่ผู้ปกครองและครูดนตรี ในยุคปัจจุบันติดต่อสื่อสารกันในหลากหลายรูปแบบ ทั้งสื่อสารกันผ่านทางการส่งข้อความในสื่อสังคมออนไลน์ เช่น ไลน์ และเฟสบุ๊ค แต่ส่วนมากยังคงเลือกใช้การสื่อสารโดยตรง

* corresponding author, email: wow_aum@hotmail.com
[1] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Lecturer in Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

ด้วยการพูดคุยหลังชั่วโมงเรียนของเด็กเพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับการเรียนดนตรีของเด็กเพราะเป็นการสื่อสารที่ชัดเจนมากที่สุด

การที่เด็กจะมีพัฒนาการด้านดนตรี ปัจจัยสำคัญคือความร่วมมือระหว่างพ่อแม่และครูดนตรีในการร่วมกันส่งเสริมเพื่อก่อให้เกิดการพัฒนาและเกิดประโยชน์ในระยะยาวอย่างยั่งยืน การกำหนดเป้าหมายที่ชัดเจนร่วมกันเพื่อมุ่งเน้นในการส่งเสริมพัฒนาการทางดนตรี มุ่งส่งเสริมให้เด็กได้สอบเลื่อนขั้นอย่างสม่ำเสมอ การส่งเข้าแข่งขันและแสดงความสามารถทางดนตรีเพื่อให้เด็กได้พัฒนาความกล้าแสดงออกและแสดงความสามารถในทักษะทางดนตรี พ่อแม่และครูมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเพื่อส่งเสริมให้เด็กได้พัฒนาความสามารถและทักษะทางดนตรีโดยการกระตุ้นการฝึกซ้อมที่บ้าน เด็กต้องอาศัยการฝึกซ้อมนอกเหนือจากชั่วโมงการเรียน การจัดสภาพแวดล้อมที่บ้านให้เหมาะสมมีความสำคัญอย่างมากต่อการฝึกซ้อมของเด็ก พ่อแม่และครูดนตรีต้องหาวิธีที่เหมาะสมในการสร้างแรงจูงใจในการส่งเสริมการพัฒนาทางดนตรีร่วมกันให้กับเด็กเพื่อการพัฒนาการเรียนรู้ของเด็กที่ยั่งยืน

คำสำคัญ : บทบาทของพ่อแม่และครู / การส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรี

Abstract

Parent-teacher partnership is important for the field of education. Parents are important to support not only tuition fees but also encouragement. They support and push forward children. Moreover bring about to educational achievement. Parent-school cooperation brings the strengths of home and school into a working partnership. Parent and teacher partnership in school tends to encourage student success and longevity. Families and schools all contribute to student achievement and can have significant impact when working together

Parent-Teacher or Family-School partnership can be in the form of many different activities, be at many different levels, and be in music school. All parents and music teachers cooperate with each other by exchanging their opinions about children music learning either before class or after class. Due to the advantage of face-to-face, all of parents and music teachers thought that it is the best way to communicate

The intention to set and reach the goal of learning is very significant. If we learn music without set the goal, it would lack of target and children would be missing the focus and intention. Learning music will built up the discipline because it depended on the regular practice. There are many music activities that parents and teachers are concerned. There were music competition, grade promotion and music academy show as well as other music activities. The communication among parents, teachers, and children affect with the decision making. The parents of student who attend and accomplish of music activities often communicate and consult with teacher. They were not only discussed in good point but also weak point. Finally, they had the same goal that was develop children musical learning in long term.

Keywords: Parent and Music Teacher Partnership / Children Musical Learning

บทนำ

ในยุคปัจจุบันพ่อแม่ผู้ปกครองเอาใจใส่ มุ่งเน้นและให้ความสำคัญกับการเรียนของเด็กไม่เฉพาะวิชาการที่เป็นวิชาหลัก อันได้แก่ วิชาคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ภาษาอังกฤษ ภาษาไทย สังคม เป็นต้น ซึ่งวิชาเหล่านี้เป็นวิชาที่ต้องทำคะแนนสอบให้ดีเพื่อการเข้าศึกษาต่อในระดับมหาวิทยาลัย แต่อย่างไรก็ตามพ่อแม่ส่วนใหญ่จะให้ความสำคัญวิชาดนตรี ศิลปะ กีฬาและกิจกรรมนันทนาการต่าง ๆ ควบคู่กันไปด้วยโดยเฉพาะในเด็กเล็กจะมีกิจกรรมในการเรียนรู้ที่หลากหลาย แต่ด้วยสภาวการณ์ปัจจุบันที่มีปัจจัยแวดล้อมต่าง ๆ เกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นสภาพเศรษฐกิจ สังคม ปัจจัยทางธรรมชาติที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้เกิดภัยธรรมชาติในหลากหลายรูปแบบบ่อยครั้ง ไม่ว่าจะเป็น ภัยน้ำท่วม มลพิษฝุ่นทางอากาศเกินอัตราที่มนุษย์ทั่วไป จะใช้ชีวิตได้อย่างปกติสุข หรือแผ่นดินไหวในบางประเทศ ทำให้ส่งผลให้อัตราการเกิดของเด็กลดลง เนื่องจากมนุษย์จะใช้ชีวิตอยู่ยากขึ้นในสังคมโลก ภาวะความเป็นครอบครัวจึงเปลี่ยนแปลงไปจากครอบครัวขนาดใหญ่กลายเป็นครอบครัวที่มีบุตรเพียงคนเดียว หรือบางครอบครัวก็เลือกที่จะไม่มีบุตรเลย ดังนั้นจำนวนประชากรจึงลดลง ส่งผลให้จำนวนเด็กลดลง

ครอบครัวที่มีบุตรจะพยายามส่งเสริมให้เด็กได้เรียนรู้ทั้งวิชาการหลักที่จะใช้สอบวัดผลเพื่อเข้ามหาวิทยาลัย และในขณะเดียวกันพ่อแม่ผู้ปกครองก็ให้ความสำคัญกับวิชาเสริมทักษะเพื่อเพิ่มพัฒนาการทางด้านสุนทรียะซึ่งถือเป็นแนวทางการพัฒนาสำคัญของเด็กในยุคปัจจุบันที่มุ่งเน้นส่งเสริมทั้งการพัฒนาทางสติปัญญา และพัฒนาการทางอารมณ์ โดยเฉพาะครอบครัวที่มีบุตรจำนวนน้อย พ่อแม่มีความพยายามที่จะให้เด็กได้เรียนรู้วิชาการและองค์ความรู้ต่าง ๆ ให้ได้มากที่สุด ส่วนใหญ่จะใช้คำพูดว่ามีบุตรคนเดียวจะเลี้ยงดูให้มีคุณภาพมากที่สุดเท่าที่จะมากได้ ทั้งนี้บางครอบครัวก็มีความเชื่อว่าหากบุตรมีศักยภาพในการเรียนรู้มากและมีความเด่นหรือมีความถนัดไปทางด้านใด ก็ควรจะส่งเสริมต่อยอดไปทางด้านนั้น แต่พ่อแม่ผู้ปกครองบางคนก็จะมีแนวความคิดที่ต่างกันออกไปโดยมองว่าเด็กควรจะเก่งในทุกด้าน รอบรู้และเชี่ยวชาญรอบด้าน ซึ่งบางครั้งจะเป็นการสร้างความกดดันให้กับเด็ก ภาวะปัจจุบันจึงกลายเป็นภาวะทางสังคมที่มีความหลากหลายและมีการแข่งขันกันโดยไม่รู้ตัว ส่งผลให้เกิดภาวะความเครียดทั้งตัวเด็ก และพ่อแม่ผู้ปกครอง

เด็กสมัยใหม่จะมีประสบการณ์ตรงทางการเรียนรู้ดนตรีจากโรงเรียน และโรงเรียนสอนพิเศษทางดนตรีโดยเฉพาะ โดยวิชาดนตรีในโรงเรียน จากการจัดการศึกษาจากภาครัฐ หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2501 ได้บรรจุวิชาดนตรีไว้ในหมวดศิลปศึกษา มีการพัฒนามาเข้ามาสู่หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานในยุคปัจจุบันปีพุทธศักราช 2544 ได้ให้สิทธิสถานศึกษามีหน้าที่ในการจัดการเรียนการสอนได้อย่างเต็มที่ภายใต้กรอบที่กระทรวงศึกษาธิการเป็นผู้กำหนด โดยวิชาดนตรีจัดอยู่ในกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ประกอบด้วย 3 แขนง คือ ทัศนศิลป์ ดนตรี และนาฏศิลป์ วิชาดนตรีจัดว่าเป็นกลุ่มสาระการเรียนรู้ที่ 2 ประกอบด้วย 2 มาตรฐาน ได้แก่

มาตรฐาน ศ.2.1: เข้าใจและแสดงออกทางดนตรีอย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์วิจารณ์คุณค่าทางดนตรีถ่ายทอดความรู้สึกความคิดต่อดนตรีอย่างอิสระ ชื่นชมและประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน

มาตรฐาน ศ.2.2: เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม เห็นคุณค่าของดนตรี ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทยและสากล (College of Music, Mahidol University, 2012)

บทบาทของพ่อแม่ผู้ปกครองกับวิชาดนตรีในระบบโรงเรียนจะมีไม่มาก ถ้าเทียบกับการศึกษาดนตรีนอกระบบ ส่วนใหญ่เด็กนักเรียนในระบบโรงเรียนจะได้เรียนดนตรี 1 คาบต่อสัปดาห์ซึ่งถือว่าเป็นจำนวนชั่วโมงที่น้อยที่เด็กจะได้เรียนรู้ทางดนตรี และไม่เพียงพอในการต่อยอดให้เกิดการพัฒนาทางดนตรี ดังนั้นพ่อแม่บางคนจะส่งเสริมให้เด็กได้เรียนพิเศษเพิ่มเติมในโรงเรียนสอนพิเศษที่สอนดนตรีโดยเฉพาะ พ่อแม่ผู้ปกครองจึงเข้ามามีบทบาทมากในการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็กโดยเฉพาะโรงเรียนดนตรีนอกระบบหรือที่เรียกกันติดปากว่าโรงเรียนสอนพิเศษทางดนตรี ปัจจุบันในกรุงเทพมหานครจะมีโรงเรียนดนตรีเกิดขึ้นใหม่ ๆ มากมาย ยังไม่รวมถึงโรงเรียนดนตรีที่มีอยู่มานานแล้วที่เป็นโรงเรียนแบบเฟรนไชส์ชื่อดังอยู่หลายแบรนด์

ปัจจุบันมีโรงเรียนพิเศษทางด้านดนตรีประเภทนี้เปิดอยู่ในทุกย่าน ทั้งในกรุงเทพมหานคร ปริมณฑลและต่างจังหวัด โดยมีโรงเรียนดนตรีเปิดอยู่ในแทบทุกห้างสรรพสินค้า (Shopping Mall) ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น

• โรงเรียนดนตรียามาฮ่า (Yamaha Music School) ปัจจุบันมีสาขาทั่วประเทศ รวม 88 สาขา ในกรุงเทพมหานครมี 52 สาขา ส่วนภูมิภาคอีก 36 สาขา

• สถาบันดนตรีเคพีเอ็น (KPN Music Academy) ที่เน้นเรื่องการขยายกิจการเฟรนไชส์ มีการขยายธุรกิจและขยายสาขารวดเร็วมาก ปัจจุบันมี 44 สาขาภายในระยะเวลาไม่นาน

• โรงเรียนสอนดนตรีเอื้อมอารีย์ (Aum Aree Music School) หรือ Dr. Sax

• โครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไปสังกัดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เริ่มเปิดดำเนินการตั้งแต่ พ.ศ.2538 ในลักษณะของ “Edutainment Department” ในศูนย์การค้า ปัจจุบันมี 3 สาขา ได้แก่ สยามพารากอน ซีคอนสแควร์ศรีนครินทร์ ซีคอนบางแค

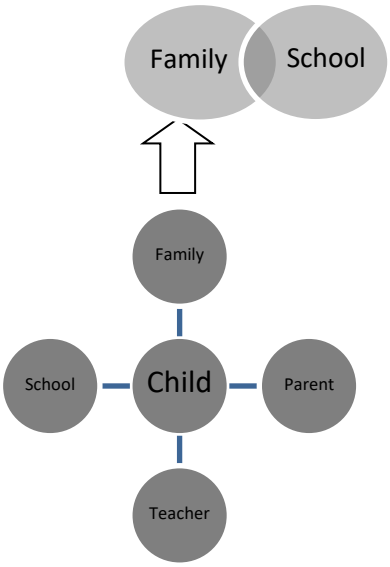
• โรงเรียนดนตรีแบบสตูดิโอของอาจารย์ที่มีชื่อเสียงต่างๆ เช่น อาจารย์อินทุอร ศรีกรานนท์ อาจารย์ณัฐ ยนตรรักษ์ ฯลฯ

• โรงเรียนดนตรีที่สร้างแบรนด์ขึ้นมาใหม่ เน้นการตกแต่งโรงเรียนให้มีความทันสมัย มีจุดขายใหม่ๆ สอนวิชาที่มีความเป็นเทคโนโลยี อิเล็คทรอนิคมากขึ้น เช่น วิชา Mixing D.J. เป็นการเน้นจุดขายที่แตกต่างไปจากเดิม

• โรงเรียนที่เน้นการปั้นเด็กนักเรียนเพื่อเป็นนักร้อง นักแสดง ได้แก่ โรงเรียน Super Star Academy โรงเรียน Star Maker เป็นโรงเรียนที่มีแนวทางชัดเจนว่าจะปั้นนักเรียนเพื่อส่งแข่งขัน เน้นการร้องการเต้น การเป็นพิธีกร การแสดงบนเวที เป็นดาวประดับวงการบันเทิงต่อไป

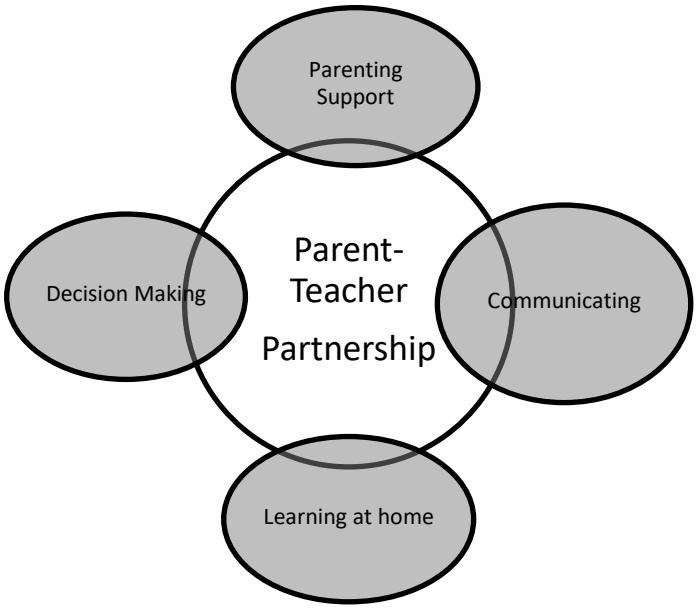
• โรงเรียนที่มุ่งเน้นในเรื่องการสอนเพื่อสอบเลื่อนขั้นจากสถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียงทางด้านดนตรีจากประเทศอังกฤษ ได้แก่ สถาบันดนตรี Trinity Guildhall และ สถาบันดนตรี ABRSM หรือ The Associated Board of the Royal Schools of Music ซึ่งปัจจุบันโรงเรียนดนตรีจุไรรัตน์ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นตัวแทนในประเทศไทย (College of Music, Mahidol University, 2012)

หากมุ่งเน้นมาที่การมีส่วนร่วมของพ่อแม่และครูเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก พบว่าจะมีปัจจัยต่างๆ ที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก ตามแนวทฤษฎีของต่างประเทศที่มีชื่อเสียงที่กล่าวถึงในเรื่องการมีส่วนร่วมและร่วมมือกันของผู้ปกครองและครู ในการส่งเสริมการเรียนรู้ของเด็ก ได้แก่ แนวคิดทฤษฎีความร่วมมือระหว่างพ่อแม่และครูของเอ็ปสทีน (Epstien, 2009) ได้มุ่งเน้นถึงสถาบันที่สำคัญ 2 สถาบัน อันได้แก่ สถาบันครอบครัวและสถาบันการศึกษา โดยทั้ง 2 สถาบันจะมีจุดเชื่อมโยงที่สำคัญร่วมกัน คือ ตัวเด็ก ดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 การมีส่วนร่วมของพ่อแม่และครูในการส่งเสริมการเรียนรู้ของเด็กตามแนวคิดของเอ็ปส์ทีน (Epstein J., L, 2009)

นอกจากนี้ ยังมีแผนภาพที่แสดงถึงปัจจัยสำคัญที่มีความเกี่ยวข้องกับการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็กโดยอยู่ในขอบข่ายของการมีความส่วนร่วมของพ่อแม่ผู้ปกครองและครูในการทำงานร่วมกันเพื่อร่วมส่งเสริมการเรียนรู้ของเด็กให้เกิดความมั่นคงและยั่งยืน



ภาพที่ 2 การมีส่วนร่วมของพ่อแม่และครูในการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก ปรับให้เหมาะสมกับบริบทไทยตามแนวคิดของเอ็ปส์ทีน (Suriyonplengsaeng, C. 2015)

จากภาพที่ 2 จะเห็นได้ว่ามีปัจจัยสำคัญในการมีส่วนร่วมของพ่อแม่และครูในการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็กทั้งในด้านการสื่อสาร แลกเปลี่ยนความคิดเห็น การตัดสินใจร่วมกันในเรื่องต่างๆ ที่เป็นปัจจัยส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก จากงานวิจัยต่างประเทศ (Boone, B. J. W., 2002 และ Suk, S, 2014) ได้กล่าวถึงปัจจัยสำคัญที่เกี่ยวข้องกับความร่วมมือระหว่างพ่อแม่ผู้ปกครองและครูในการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก มีดังนี้

1. ความเอาใจใส่ของพ่อแม่ (Parents' Attendance at Lessons) การเรียนรู้ทางดนตรี หากเป็นเด็กเล็ก พ่อแม่จะเข้ามามีส่วนร่วมในการเรียนรู้เป็นอย่างมาก ในประเทศไทยมีสถาบันดนตรีที่ไม่ได้อยู่ในระบบโรงเรียนทั้งที่เป็นแบบเฟรนไชด์และโรงเรียนดนตรีหลายแห่งที่เป็นลักษณะสตูดิโอของอาจารย์แต่ละท่าน ได้มีการเปิดสอนดนตรีเด็กเล็ก เป็นการเรียนรู้ดนตรีแบบเป็นกลุ่มเด็กเล็กเพื่อพัฒนาต่อไปเป็นการเรียนรู้เครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับความถนัดของเด็กแต่ละคน การเรียนแบบกลุ่มเด็กเล็ก โดยส่วนมากพ่อแม่จะมีบทบาทสำคัญมาก เพราะพ่อแม่ต้องเข้าไปเรียนรู้ และอยู่กับเด็กในชั้นเรียนด้วย ทั้งนี้พ่อแม่อาจจะไม่ได้เข้าใจการเรียนรู้และบทเรียนทางดนตรีทั้งหมดได้ แต่พ่อแม่จะได้รับแนวทางในการพัฒนาดนตรี เพื่อนำมาทบทวนให้เด็กได้เรียนรู้ในระหว่างสัปดาห์ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีและต่อยอดได้ในบทเรียนครั้งถัดไป การเรียนรู้ดนตรีไปพร้อมกันแบบนี้ทำให้พ่อแม่ได้สังเกตพัฒนาการทางดนตรีของบุตรได้อย่างใกล้ชิด และสิ่งสำคัญเพื่อให้พ่อแม่ได้มีแนวทางในการฝึกซ้อมเด็กเองที่บ้านด้วย ส่วนการเรียนรู้ดนตรีของเด็กโตอายุ 12 ปีขึ้นไป จะมีลักษณะความเอาใจใส่ของพ่อแม่ที่แตกต่างกัน พ่อแม่โดยส่วนมากจะเปิดโอกาสให้เด็กได้รับผิดชอบการฝึกซ้อมด้วยตนเอง และครูดนตรีจะเข้ามามีบทบาทสำคัญในการช่วยกระตุ้นให้ฝึกซ้อม การเรียนดนตรีของเด็กโตและวัยรุ่นส่วนมากจะมีปัจจัยเรื่องการสอบเลื่อนขั้นเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย หากเด็กเรียนรู้ดนตรีถึงระดับหนึ่ง ครูดนตรีจะเห็นสมควรที่ต้องสอบเลื่อนขั้น เพื่อวัดระดับความสามารถทางดนตรี เด็กบางคนอาจมีแนวโน้มความสามารถ และมีพรสวรรค์ถึงขนาดสามารถต่อยอดไปเรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษาเลยก็เป็นได้

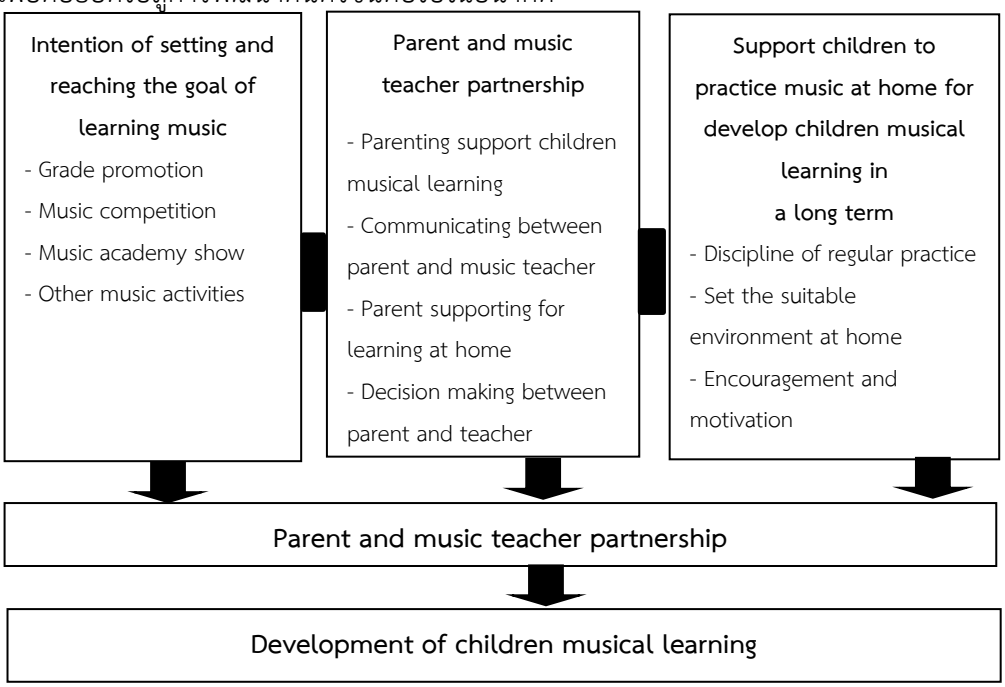
2. การติดต่อสื่อสารระหว่างพ่อแม่ผู้ปกครองและครูดนตรี (Communication) ในยุคปัจจุบันมีวิธีการติดต่อสื่อสารกันในหลากหลายรูปแบบ พ่อแม่และครูยุคใหม่เลือกใช้ช่องทางในการติดต่อสื่อสารกันผ่านทางการส่งข้อความในสื่อสังคมออนไลน์ เช่น ไลน์ และเฟสบุ๊ค แต่พ่อแม่และครูส่วนมากก็ยังใช้การสื่อสารโดยตรงด้วยการพูดคุยหลังชั่วโมงเรียนของเด็กเพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับการเรียนดนตรีของเด็กเพราะเป็นการสื่อสารที่ชัดเจนมากที่สุด เห็นถึงสีหน้าท่าทางน้ำเสียงในการพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น บ้างก็ปรึกษาปัญหาที่ประสบในการเรียน บ้างก็ช่วยกันหาแนวทางในการส่งเสริมความสามารถของเด็ก เช่น ปรึกษาเรื่องการฝึกซ้อมเพิ่มเติมเพื่อเตรียมตัวสอบเลื่อนขั้น ปรึกษา

เรื่องการเข้าแข่งขัน ปรับทัศนคติเด็กเพื่อการฝึกซ้อมที่บ้านอย่างมีประสิทธิภาพ (Suriyonplengsaeng, C, 2015)

3. การจัดสภาพแวดล้อมที่บ้านให้เอื้ออำนวยต่อการฝึกซ้อมและทบทวนบทเรียนทางดนตรี (Providing Musical Environment for the Child) การจัดสภาพแวดล้อมที่บ้านให้เอื้อต่อการฝึกซ้อมอาจจะดูเหมือนไม่ใช่ประเด็นที่สำคัญแต่ในความเป็นจริงแล้วจากการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลจากครูและผู้ปกครองในงานวิจัยของผู้เขียนเอง และงานวิจัยต่างประเทศพบว่าการจัดสภาพแวดล้อมไม่เพียงแค่มีเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพสำหรับเด็กไว้เพื่อฝึกซ้อมให้เกิดความแม่นยำและมีพัฒนาการในการเรียน แต่ควรจะมีห้องที่มีลักษณะเงียบ อากาศถ่ายเทได้สะดวก อากาศที่ร้อนมากก็เป็นอุปสรรคอย่างมากในการฝึกซ้อมของเด็ก โดยเฉพาะบทเรียนทางดนตรีที่เป็นขั้นสูง ดังนั้นในเมืองร้อนเช่นประเทศไทยอาจจำเป็นต้องใช้เครื่องทำความเย็นเข้ามาช่วยเป็นองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมให้เด็กจดจ่อตั้งใจกับบทเรียนได้มากขึ้น ความเงียบไม่มีเสียงรบกวนจะทำให้เด็กเกิดสมาธิในการฝึกซ้อมบทเรียนที่ยากๆ พ่อแม่ผู้ปกครองควรให้ความสำคัญปัจจัยแวดล้อมภายในบ้านเหล่านี้เป็นอย่างมาก

4. การส่งเสริมของพ่อแม่ในการฝึกซ้อมดนตรีที่บ้าน (Parental Support in Home Practice) การส่งเสริมของพ่อแม่ในการฝึกซ้อมนี้อาจมีความเชื่อมโยงกับการจัดสภาพแวดล้อมที่บ้านให้เอื้ออำนวยในการฝึกซ้อมอย่างที่กล่าวมาแล้ว และปัจจัยสำคัญในการส่งเสริมในเชิงบวกเพื่อให้เด็กเกิดพัฒนาการนั่นคือแรงกระตุ้นและกำลังใจจากพ่อแม่ที่ทำให้เด็กอยากเรียนรู้ทางดนตรีไปเรื่อย ๆ พ่อแม่ในแต่ละครอบครัว จะให้ความสำคัญกับการกระตุ้นการฝึกซ้อมดนตรีที่บ้านไม่เท่ากันบางครอบครัวจะเข้มงวดจนเกินไปจนทำให้เด็กเกิดความเบื่อหน่าย บางครอบครัวจะมองว่าดนตรีเป็นวิชาเสริมจะให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมที่บ้านเฉพาะช่วงที่เด็กใกล้จะสอบเพื่อเลื่อนเกรด บางครอบครัวส่งเสริม และปลูกฝังเด็กให้ฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ และบางครอบครัวพ่อแม่ได้ปรึกษากับครูดนตรี ร่วมกันส่งเสริมการฝึกซ้อมโดยใช้แรงจูงใจทางบวก เช่น ครูมีสมุดบันทึกการฝึกซ้อมเพื่อแลกของรางวัลหากเด็กซ้อมดนตรีได้มีคุณภาพ และครบระยะเวลาตามเกณฑ์ที่กำหนด เป็นต้น ทั้งนี้ การส่งเสริมแรงจูงใจทางบวกต้องรักษาให้อยู่ในเกณฑ์ที่มีความเหมาะสม เด็กจึงจะมีความเชื่อมั่น และมีความรู้สึกดีต่อการฝึกซ้อม จนสร้างเป็นความเคยชิน บางครั้งกลายเป็นกิจวัตรประจำวัน ซึ่งหากครอบครัวใดสามารถ

ส่งเสริมการเรียนรู้และการฝึกซ้อมของเด็กได้อย่างสม่ำเสมอ ผู้เขียนเชื่อว่าเด็กจะมีพัฒนาการทางดนตรีไปในแนวทางที่ดีอย่างแน่นอน เพราะหัวใจหลักของการเรียนรู้ทางดนตรีคือการฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญ ถือเป็นการปูพื้นฐานที่ดีเพื่อต่อยอดไปสู่การพัฒนาดนตรีขั้นต่อไปในอนาคต



ภาพที่ 3 การมีส่วนร่วมของพ่อแม่และครูที่มุ่งเน้นไปสู่การพัฒนาการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็กปรับให้เหมาะสมกับบริบทไทยตามแนวคิดของเอ็ปส์ทีน (Suriyonplengsaeng, C, 2015)

การที่เด็กจะมีพัฒนาการด้านดนตรีได้นั้น ปัจจัยสำคัญคือความร่วมมือระหว่างพ่อแม่และครูดนตรีในการร่วมกันส่งเสริมเพื่อก่อให้เกิดการพัฒนาและเกิดประโยชน์ในระยะยาวอย่างยั่งยืนจากภาพที่ 3 จะเป็นบทสรุปที่ชัดเจน เริ่มต้นจากการกำหนดเป้าหมายที่ชัดเจนร่วมกันเพื่อมุ่งเน้นในการส่งเสริมพัฒนาการทางดนตรีของเด็ก โดยการส่งเสริมให้เด็กได้เรียนรู้อย่างต่อเนื่อง มุ่งการพัฒนาให้เด็กได้สอบเลื่อนขั้นอย่างสม่ำเสมอ มีการส่งเข้าแข่งขันและแสดงความสามารถทางดนตรีในสถานที่ที่เหมาะสมเพื่อให้เด็กได้พัฒนาความกล้าแสดงออกและแสดงความสามารถในทักษะทางดนตรีของตน นอกจากนี้พ่อแม่และครูมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเพื่อส่งเสริมให้เด็กได้พัฒนาความสามารถและทักษะทางดนตรี

โดยการกระตุ้นการฝึกซ้อมที่บ้าน เพราะลำพังการเรียนรู้ดนตรี 1 ชั่วโมงต่อสัปดาห์หรือเด็กบางคนอาจจะมีโอกาสในการเรียนดนตรีมากกว่า 1 ชั่วโมงต่อสัปดาห์แต่ก็ยังไม่เพียงพอ เด็กต้องอาศัยการฝึกซ้อมนอกเหนือจากชั่วโมงการเรียน ซึ่งบ้านเป็นสถานที่ที่เหมาะสมในการฝึกซ้อมดนตรี โดยการจัดสภาพแวดล้อมที่บ้านให้เหมาะสมมีความสำคัญอย่างมากต่อการฝึกซ้อมของเด็ก พ่อแม่และครูดนตรีต้องหาวิธีที่เหมาะสมในการสร้างแรงจูงใจในการส่งเสริมการพัฒนาทางดนตรีร่วมกันให้กับเด็กเพื่อการพัฒนาการเรียนรู้ของเด็กที่ยั่งยืนต่อไป

บรรณานุกรม

Berger, E. H. & Riojas-Cortez, M. (2012). **Parents as partners in education: Families and schools working together.** (8th ed). MA: PEARSON.

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

College of Music, Mahidol University. (2012). **เอกสารการสัมมนา Music Research Forum: Toward New Paradigms in Musicianship Scholarship**.

Epstien, J., L. (2009). **School, Family and Community Partnerships: Your Handbook for Action.** Corwin: California Press.

Flemmings, J. B. (2013). **Parental involvement: A study of parents' and teachers' experiences And perceptions in an urban charter elementary school.** Doctoral dissertation, Rowan University.

Promsukkul, P. (2015). **Parental Involvement in the Development of Young Piano Students.** Bangkok: Mahidol University.

Suk, S. (2014). **Parental Involvement in their Children's Instrumental Music Learning.** Montreal: Schulich School of Music McGill.

Suriyonplengsaeng, C. (2015). **Parent and Teacher Partnership in Supporting Children Musical Learning.** Bangkok: Mahidol University.

กิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัย : แนวทางการสอนดนตรีศึกษาในโรงเรียนสำหรับศตวรรษที่ 21

Contemporary Music is a New Paradigm for Teaching Music Education in the 21st Century

รัชกฤช คงพินิจบวร*[1]
Ratchakrit Kongpinitbovorn*[1]

บทคัดย่อ

ดนตรีร่วมสมัยเป็นกระบวนทัศน์ใหม่ของการสอนการศึกษาสำหรับศตวรรษที่ 21 เพื่อให้ผู้เรียนมีอิสระในการเรียนรู้ การเรียนรู้ดนตรีตลอดชีวิต การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีด้วยตนเอง การมีวินัยในการทำงาน การวางแผน และการทำงานเป็นทีม ผู้เรียนสามารถนำไปใช้ได้ในชีวิตประจำวัน การนำกิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัยมาใช้ในการจัดการเรียนรู้ในวิชาดนตรีศึกษาตามบริบทวัฒนธรรมดนตรีของประเทศไทยผ่านบทเพลงไทยเดิมและบทเพลงสมัยนิยม ซึ่งกิจกรรมจะสามารถพัฒนาผู้เรียนให้มีทักษะในการประยุกต์ การเข้าถึงเทคโนโลยี และการสร้างนวัตกรรมใหม่ ๆ โดยเนื้อหาในการเรียนประกอบด้วย การถอดโน้ตเพลงจากการฟัง การวิเคราะห์บทเพลง การเรียบเรียงบทเพลง และการด้นสด (Improvisation) บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางการสอนวิชาดนตรีศึกษาแก่ครูอาจารย์ผู้สอนดนตรี และบุคลากรอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการจัดกิจกรรมดนตรีเพื่อพัฒนาผู้เรียน โดยนำเสนอแนวทางการสอนดนตรีศึกษาในโรงเรียนสำหรับศตวรรษที่ 21 ประวัติความเป็นมาของดนตรีไทยร่วมสมัย ลักษณะกิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัยและสื่อการสอนประเภทโน้ตเพลง และตัวอย่างใบความรู้

คำสำคัญ : ดนตรีไทยร่วมสมัย / การสอนดนตรี

---

* corresponding author, email: ratchakrit2013@gmail.com

[1] อาจารย์ โรงเรียนสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ศูนย์วิจัยและพัฒนาการศึกษา

[1] Lecturer, Kasetsart University Laboratory School Center for Education Research and Development

Abstract

Contemporary music is a new paradigm for teaching music education in the 21st century. It allows learners to have freedom of learning, lifelong music learning, creative music making, self-discipline at work, planning, and teamwork which the learners can apply in everyday life. Using Thai contemporary music activities in managing the learning in music education in the context of Thai music culture through Thai traditional and popular songs can develop the learners to have skills in applying and accessing technology, and creating innovations. The content includes music notation transcription, music analysis, arrangements, and improvisation. The purpose of this article is to present the approach of teaching music education to music teachers and other professionals involved in organizing music activities for developing the learners. Guidelines for teaching music education in schools in the 21st century, history of Thai contemporary music, Thai contemporary music activities, sheet music, and examples worksheet are presented in the article.

Keywords: Thai Contemporary Music / Teaching Music

บทนำ

กรอบความคิดเพื่อการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 นั้นมุ่งเป้าหมายไปที่ผู้เรียน โดยผู้เรียนจะใช้ความรู้ในสาระหลักไปบูรณาการสั่งสมประสบการณ์กับทักษะ 3 ทักษะ เพื่อการดำรงชีวิตในศตวรรษที่ 21 คือ ทักษะด้านการเรียนรู้และนวัตกรรม ทักษะสารสนเทศ สื่อและเทคโนโลยี และทักษะชีวิตและอาชีพ ซึ่งการจัดการศึกษาจะใช้ระบบส่งเสริมการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 แนวทางจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 จะต้องไม่ใช่สถานการณ์สมมติในห้องเรียน ผู้สอนต้องออกแบบการเรียนรู้ให้ได้เรียนในสภาพที่ใกล้เคียงชีวิตจริงที่สุด และควรเป็นบริบทหรือสภาพแวดล้อมในขณะเรียนรู้ เกิดการสั่งสมประสบการณ์ใหม่ นำมาโต้แย้งความเชื่อหรือค่านิยมเดิม ทำให้ละทิ้งความเชื่อเดิมหันมายึดถือความเชื่อหรือค่านิยมใหม่ ที่เรียกว่ากระบวนทัศน์ใหม่ ทำให้เป็นคนที่มีความคิดเชิงกระบวนทัศน์ที่ชัดเจน และเกิดการเรียนรู้

เชิงกระบวนทัศน์ใหม่ได้ ทั้งนี้จำเป็นต้องมีความสามารถในการรับรู้ข้อมูลหลักฐานใหม่ และนำมาสังเคราะห์เป็นความรู้เชิงกระบวนทัศน์ใหม่ ดังนั้นการออกแบบการสถานการณ์การเรียนรู้จึงควรใช้บริบทสภาพแวดล้อมที่นักเรียนคุ้นเคยและรู้จัก ซึ่งก็คือสภาพของครอบครัว ชุมชน และท้องถิ่นของผู้เรียนนั่นเอง (สำนักบริหารงานการมัธยมศึกษาตอนปลาย สพฐ, 2558)

โรงเรียนสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (2552) กล่าวถึงแนวการปฏิรูปการเรียนรู้จะเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้และให้ความสำคัญต่อสาระดนตรีและนาฏศิลป์ในมิติที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของชีวิต เพราะสามารถกระตุ้นการทำงานของสมอง และระบบต่าง ๆ ของร่างกาย และเป็นปัญญาหนึ่งในพหุปัญญาของมนุษย์ที่จำเป็นต้องพัฒนาไปพร้อมกับปัญญาด้านอื่น ดังนั้นการจัดกระบวนการเรียนรู้สาระการเรียนรู้ดนตรีและนาฏศิลป์ นอกจากจะเน้นการพัฒนาคุณลักษณะทางดนตรีและนาฏศิลป์และความสามารถในการบูรณาการและสร้างองค์ความรู้ให้แก่ผู้เรียนแล้ว ยังมุ่งส่งเสริมศักยภาพการทำงานของสมองในกระบวนการคิดแก้ปัญหาคิดสร้างสรรค์ คิดอย่างมีวิจารณญาณ ตลอดจนความฉลาดทางอารมณ์ และความตระหนักในคุณค่าของตนเองไปพร้อมกัน

กิจกรรมดนตรีและนาฏศิลป์ สามารถนำไปใช้พัฒนาผู้เรียนโดยตรง ทั้งด้านร่างกาย จิตใจ สติปัญญา อารมณ์ และสังคม ตลอดจนนำไปสู่การพัฒนาสิ่งแวดล้อมส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความเชื่อมั่นในตนเอง และแสดงออกในเชิงสร้างสรรค์ มีความตระหนักถึงบทบาทของดนตรีและนาฏศิลป์ในสังคมในบริบทของการสะท้อนวัฒนธรรมทั้งของตนเองและวัฒนธรรมอื่น ช่วยให้มีมุมมองและเข้าใจโลกทัศน์กว้างไกล ช่วยเสริมความรู้ความเข้าใจมโนทัศน์ด้านอื่นๆ สะท้อนให้เห็นมุมมองของชีวิต สภาพเศรษฐกิจ สังคม การเมือง การปกครอง และความเชื่อ ความศรัทธาทางศาสนา ด้วยลักษณะธรรมชาติของสาระการเรียนรู้ดนตรีและนาฏศิลป์ การเรียนรู้เทคนิควิธีการทำงาน ตลอดจนการเปิดโอกาสให้แสดงออกอย่างอิสระ

ยุคศตวรรษที่ 21 เป็นยุคที่มีการเปลี่ยนแปลงด้านสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ในโลกอย่างรวดเร็ว อันเนื่องมาจากการใช้เทคโนโลยีเพื่อเชื่อมโยงข้อมูลต่างๆ จากทุกภูมิภาคของโลกเข้าด้วยกัน การเรียนดนตรีศึกษาในศตวรรษที่ 21 จึงจำเป็นจะต้องมีการปรับเปลี่ยนวิธีคิด รูปแบบ วิธีการ เพื่อสร้างเป็นแนวทางในเชิงปรัชญาการศึกษาขึ้นโดยมีผู้ให้ทรรศนะที่สามารถใช้เป็นแนวทางในการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและวิธีการในการจัดการเรียนรู้ที่แตกต่างจากการศึกษาดนตรีแบบเดิม

ซึ่งหลี่ หลานชิง (2552) อดีตรองนายกรัฐมนตรีจีนได้กล่าวถึงการที่จะผลิตบุคคลที่มีความสามารถในศตวรรษที่ 21 การจัดการศึกษาด้านสุนทรียศาสตร์ไม่ควรถูกละเลย ในการเรียนดนตรีนั้นถึงแม้นักเรียนจะร้องเพลงเพี้ยนไปบ้าง แต่ถ้าหากทุกคนร้องเพลงด้วยความสนุกสนานและมีความสุขการเรียนดนตรีย่อมประสบความสำเร็จ ในโรงเรียนที่มีการเรียนดนตรีและศิลปะแบบขอไปทีจำเป็นต้องมีการปรับทรรศนะคติและต้องแก้ไขบางสิ่งบางอย่างเกี่ยวกับเรื่องนี้ ดนตรีจะเจริญได้ก็ต่อเมื่อท่วงทำนองแห่งยุคสมัยได้รับการขับขานตราบนานเท่านาน ซึ่งหมายถึงเพลงพื้นบ้านและเพลงคลาสสิกควรได้รับการส่งเสริมไปพร้อมกันและไม่ควรทำให้เป็นศิลปะชั้นสูงที่คนทั่วไปเข้าไม่ถึง

นิค เพรสตัน (Nik Preston, 2017) ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับดนตรีศึกษาในศตวรรษที่ 21 ว่าการจัดการเรียนรู้ดนตรีสากลในรูปแบบของดนตรีคลาสสิกที่ผ่านมานั้นมีผลตอบรับจากผู้เรียนลดลง ทั้งในด้านการมีส่วนในกิจกรรมดนตรีต่าง ๆ การจัดการเรียนรู้ดนตรีคลาสสิกจึงเป็นการเรียนในเชิงอนุรักษ์ ปัจจุบันได้เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของดนตรีศึกษาขึ้นเพื่อให้เป็นไปตามบริบทของวัฒนธรรมท้องถิ่นในแต่ละพื้นที่ ดนตรีร่วมสมัยจึงเป็นแนวทางที่เกิดขึ้นซึ่งแตกต่างจากดนตรีคลาสสิกอย่างเห็นได้ชัดจากทักษะดนตรีที่เกิดขึ้น เช่น นักดนตรีร่วมสมัยสามารถด้นสด (Improvisation) ได้แต่นักดนตรีคลาสสิกไม่สามารถทำได้ นักดนตรีคลาสสิกสามารถอ่านโน้ตทั้งหมดได้แบบฉับพลัน (Sight Reading) นักดนตรีร่วมสมัยมีทักษะการฟังที่ดีกว่านักดนตรีคลาสสิก ในแต่ละกรณีอาจมีความแตกต่างกันไป แต่การเป็นนักดนตรีร่วมสมัยนั้นจะต้องมีความรับผิดชอบสูงมากเป็นพิเศษเนื่องจากต้องประพันธ์แนวดนตรีของตนเองขึ้นในขณะที่นักดนตรีคลาสสิกรับผิดชอบเพียงฝึกซ้อมไปตามโน้ตของนักประพันธ์ ซึ่งการที่นักดนตรีร่วมสมัยจะประสบความสำเร็จจะต้องใช้มีกระบวนการเรียนรู้หลายอย่าง เช่น การถอดโน้ตเพลงจากการฟัง การจดจำสำเนียงการเล่นดนตรี วิเคราะห์แนวทางการเล่นดนตรีของศิลปินต่าง ๆ

แนวคิดของนิค เพรสตันในเรื่องของทักษะดนตรีสอดคล้องกับแนวคิดของผู้สอนซึ่งเป็นการสะท้อนสภาพการจัดการเรียนรู้วิชาดนตรีที่ต้องยอมรับว่าผู้เรียนในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานอาจไม่มีทักษะการอ่านโน้ตได้อย่างนักดนตรีอาชีพทุกคน แต่ผู้เรียนทุกคนควรสามารถเข้าถึงดนตรีได้และสนุกกับการเรียนดนตรีตลอดจนสามารถสร้างสรรค์ผลงานดนตรีในยุคที่เทคโนโลยีมีความพร้อม จึงไม่ควร

ให้การเรียนทฤษฎีดนตรีเป็นอุปสรรคในการเรียนรู้ดนตรีของผู้เรียน ทิศทางการสอนดนตรีศึกษาจึงควรให้ความสำคัญในการสร้างผู้ฟังที่มีความรู้ความเข้าใจดนตรีนอกเหนือจากการมุ่งที่จะสร้างความเป็นเลิศทางดนตรีเพียงอย่างเดียว

การนำแนวทางของนักดนตรีอาชีพมาบรรจุลงในหลักสูตรการจัดการเรียนรู้จะทำให้ผู้เรียนเกิดทักษะดนตรีในระดับสูงและสามารถนำไปใช้ได้ในชีวิตประจำวัน ซึ่งกระบวนการต่าง ๆ จะทำให้ผู้เรียนดนตรีร่วมสมัยได้ตระหนักรู้ถึงการมีวินัยในการทำงานการคิดสร้างสรรค์และแนวทางการเล่นดนตรีที่เหมาะสมกับสถานการณ์ต่าง ๆ โดยหลักสูตรควรเน้นในเรื่องของการประสานเสียง จังหวะ ความเข้าใจในทำนองเพลง การสร้างสรรค์ผลงานเพลง ตลอดจนบทบาทของเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ในเรื่องของความกลมกลืนเพื่อให้การบรรเลงมีความไพเราะ และการเลือกใช้อุปกรณ์ดนตรีต่าง ๆ อย่างไรก็ตามในการเรียนดนตรีคลาสสิกสำหรับศตวรรษที่ 21 จะต้องเรียนรู้ในเรื่องของการแสดงดนตรี การบรรเลงที่ไม่จำเป็นต้องปฏิบัติตามโน้ตเพลงเสมอไป ผู้สอนวิชาดนตรีในโรงเรียนส่วนใหญ่จะรู้จักดนตรีร่วมสมัยที่มาจากวัฒนธรรมท้องถิ่นของตนเองซึ่งสามารถนำมาใช้ในการจัดการเรียนรู้ให้กับผู้เรียน

เดวิด เอ วิลเลียมส์ (Williams, D.A.,2015) กล่าวถึงการสอนดนตรีในศตวรรษที่ 21 ว่าประสบการณ์ทางดนตรีในปัจจุบันแตกต่างจากร้อยปีที่แล้วเป็นอย่างมาก มีแนวดนตรีใหม่เกิดขึ้นหลากหลายรูปแบบ มีเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างเสียงดนตรีใหม่ๆ และมีสถานที่จัดคอนเสิร์ตที่ทันสมัย ภูมิทัศน์ทางดนตรี (Musical Landscape) ในศตวรรษที่ 21 นั้นแตกต่างจากศตวรรษที่ผ่านมาอย่างมาก เราสามารถเข้าถึงดนตรีโดยการฟังเพลงได้ทุกที่ทุกเวลา นอกจากนี้ยังเรายังสามารถสร้างเสียงเพลงด้วยตนเองได้ในหลากหลายรูปแบบโดยไม่จำเป็นต้องมีทักษะหรือประสบการณ์ทางดนตรีมากนัก ถึงแม้ว่าเราจะมีวิวัฒนาการทางดนตรีและการที่ทุกคนสามารถมีส่วนร่วมทางดนตรีในสังคม แต่ยังมีการเปลี่ยนแปลงเพียงเล็กน้อยในการพัฒนานักดนตรีในโรงเรียนที่มีการเรียนการสอนดนตรี โดยเฉพาะในอเมริกา รูปแบบการจัดการเรียนรูปเดิมนั้นจะกล่าวถึงการสร้างสรรค์ทางดนตรีที่แตกต่างกันในการสอนดนตรีแต่ละแห่ง และปัจจุบันเราพบว่ารูปแบบการจัดเรียนรู้นั้นเป็นการตีกรอบความคิดทางดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมท้องถิ่น

เมื่อกล่าวถึงกระบวนทัศน์ใหม่ของดนตรีศึกษานั้นนับเป็นช่วงเวลาที่ควรจะต้องทบทวนวิธีการและกระบวนทัศน์ในการสอนดนตรีของผู้ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีศึกษาทั้งในอเมริกาและประเทศต่าง ๆ ในโลก ข้อเสนอแนะที่จะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านการจัดการเรียนรู้ดนตรีในโรงเรียน ซึ่งจะช่วยให้ผู้เรียน มีอิสระในการเรียนรู้ดนตรีตลอดชีวิต และสร้างสรรค์ผลงานดนตรีด้วยตนเอง มีดังนี้

1. ผู้สอนต้องเปิดใจยอมรับวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นของผู้เรียน

2. ผู้สอนต้องไม่คิดว่าแนวดนตรีที่ตนเองชื่นชอบหรือมีความถนัดนั้นดีที่สุด และควรให้ผู้เรียนสามารถมีส่วนร่วมในวัฒนธรรมดนตรีของพวกเขาได้อย่างไร และเปิดใจยอมรับว่าดนตรีทุกประเภทล้วนมีคุณค่าและมีความสำคัญ

3. ผู้สอนควรหลีกเลี่ยงบทเพลงที่มีเนื้อหาไม่เหมาะสม เช่น คำหยาบคาย เรื่องเพศ ยาเสพติด หรือมีเนื้อหาส่อไปในทางเสื่อม

4. ผู้สอนจะต้องยอมรับผู้เรียนที่มีภูมิหลังทางดนตรีที่แตกต่างกัน โดยจัดรูปแบบการเรียนที่มีความหลากหลาย เช่น วงดนตรีร็อก ดีเจ และนักเล่นเทิร์นเทเบิล (Turntablist) ดนตรีฮิปฮอป และการมีส่วนร่วมกับวัฒนธรรมดนตรีโลกที่หลากหลาย ตลอดจนการส่งเสริมให้ผู้เรียนได้กลับมาเป็นครูสอนดนตรีในโรงเรียน

สรุปแนวคิดการสอนดนตรีศึกษาในศตวรรษที่ 21 ผู้สอนควรคำนึงถึงการจัดการเรียนรู้ให้ผู้เรียนรู้สึกสนุกสนานและมีความสุขในการเรียนวิชาดนตรี การเรียนที่สามารถนำไปใช้ได้ในชีวิตประจำวัน การรู้จักคิดสร้างสรรค์ทำนองเพลงนอกเหนือจากโน้ตเพลงที่กำหนด การให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นของตนเอง การใช้เทคโนโลยีสร้างสรรค์ผลงานดนตรีด้วยตนเอง จริยธรรมการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีและการเปิดรับวัฒนธรรมดนตรีโลก

ในการสอนรายวิชา ศ 32121 ดนตรีและนาฏศิลป์ 3 ของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ศูนย์วิจัยและพัฒนาการศึกษา ที่ผ่านมานั้น ผู้สอนได้ประสบปัญหาในการจัดการเรียนรู้โดยพบว่าการสอนในสาระดนตรีนั้นมีความจำเป็นจะต้องแยกส่วนเนื้อหาวิชาดนตรีไทยและดนตรีสากลเพื่อให้ครบถ้วนตามมาตรฐานและตัวชี้วัดที่หลักสูตรแกนกลางกำหนด การสอนภายในระยะเวลาหนึ่งภาคการศึกษาทำให้เกิดข้อจำกัดในการจัดกิจกรรมการสอนในหน่วยการเรียนรู้เรื่องการขับร้องและบรรเลงดนตรี ผู้เรียนมีระยะเวลาจำกัดในการฝึกฝนทักษะดนตรีซึ่งเป็นหลักสำคัญของวิชา ทำให้ทักษะการขับร้องและบรรเลงดนตรีไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้

ผู้สอนได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการแก้ปัญหาการจัดการเรียนรู้วิชาดนตรีและนาฏศิลป์ ประกอบกับจิตวิทยาการศึกษาที่กล่าวว่าการเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายนั้นนักเรียนควรได้ฝึกทักษะในการคิดริเริ่มสร้างสรรค์ การอภิปรายและแสดงความคิดเห็น การฝึกให้มีแรงจูงใจใฝ่สัมฤทธิ์ คิดเป็น ทำเป็น และแก้ปัญหาเป็น เพื่อสร้างความเชื่อมั่นให้แก่ตนเอง ฝึกการทำงานเป็นทีม และการสร้างภาวะผู้นำ ผู้เรียนจึงควรรู้ศักยภาพของตนเองและควรจะได้เป็นผู้เลือกว่าจะพัฒนาความสามารถทางดนตรีของตนเองไปในแนวทางใด ซึ่งสอดคล้องกับหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานในการส่งเสริมศักยภาพของผู้เรียนตามสมรรถนะสำคัญ 5 ประการ ได้แก่ ความสามารถในการสื่อสาร ความสามารถในการคิด ความสามารถในการแก้ปัญหา ความสามารถในการใช้ทักษะชีวิต และความสามารถในการใช้เทคโนโลยี ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงได้นำวัฒนธรรมท้องถิ่นของประเทศไทย คือ เพลงไทยเดิม เพลงไทยสากล และเครื่องดนตรีไทยมาปรับใช้ในการจัดการเรียนรู้ในลักษณะของกิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัย

ประวัติความเป็นมาของดนตรีไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Music)

ความเป็นมาของดนตรีไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Music) ดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดจากแนวคิดการผสมผสานดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกสมัยใหม่ โดยวงดนตรีฟองน้ำเป็นผู้ริเริ่มขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2523 จนถึงปัจจุบัน ได้ส่งผลกระทบต่อพัฒนาการของสังคมดนตรีไทยในหลายมิติ ทำให้เกิดวงดนตรีไทยร่วมสมัยจำนวนมาก มีศิลปินดนตรีที่สร้างผลงานหลากหลาย มีการคิดค้นรูปแบบ เทคนิควิธีการ และมีวิถีทางในการนำเสนอดนตรีไทยสู่สาธารณชนหลายแง่มุม ซึ่งเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมบริโภคนิยมสมัยใหม่ส่งผลให้นักดนตรีไทยต้องแสวงหาทิศทางใหม่ของตนเพื่ออยู่ร่วมกับกระแสโลกใหม่ ดนตรีไทยเดิมที่เป็นกระแสหลักของสังคมไทยจึงถูกผลกระทบจากความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจเทคโนโลยีและภูมิปัญญาตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาในประเทศไทยอย่างไม่หยุดยั้ง เป็นผลให้ความนิยมในดนตรีไทยแบบแผนลดลง นอกจากนี้ รสนิยมทางดนตรีของคนรุ่นใหม่ทำให้ดนตรีไทยร่วมสมัย (Contemporary Thai Music) เป็นทางเลือกหนึ่งของวงดนตรีไทย ทำให้ได้พบกับวงดนตรีไทยแบบใหม่ เพลงไทยใหม่ คนเล่นเพลงไทยใหม่ และคนฟังเพลงไทยรุ่นใหม่ องค์ประกอบของดนตรีไทยร่วมสมัยมีหลายอย่างด้วยกัน เช่น วัตถุดิบที่ใช้ในการทำงานดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งครอบคลุมทั้งเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีฝรั่งตะวันตก เครื่องดนตรีชาติอื่น ๆ ระบบเทียบเสียงของเครื่องดนตรี

บันไดเสียง สีสันของเสียงที่นำมาร่วมทางกัน ความคิดในการประสานเสียง หลักวิชาในการสร้างสรรค์งานเพลง การดัดแปลง การตีความหมายตามความเข้าใจรสนิยมผู้สร้างงาน หรือการแสดงภาพลักษณ์ตัวตนในสังคมไทยและสังคมโลกให้คนเข้าใจว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร (อานันท์ นาคคง, 2559)

สิ่งที่ดนตรีร่วมสมัยมีความแตกต่างไปจากดนตรีในยุคบาโรก (Baroque) ดนตรียุคคลาสสิก (Classic) และดนตรียุค (Romantic) คือการมีอิสระในการเลือกระบบหรือแนวทางในการประพันธ์แบบต่าง ๆ ได้เอง รูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคดนตรีแนวสังคีตสัมพันธ์นั้นได้มีการนำเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยไปบรรเลงร่วมกับวงดนตรีสากล และปรับเสียงของดนตรีไทยให้เข้ากับเสียงของดนตรีตะวันตก เมื่อมาถึงยุคดนตรีไทยร่วมสมัยก็จะเป็นการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าหรือเครื่องดนตรีที่อยู่ในสมัยนิยม กีตาร์ คีย์บอร์ด มาร่วมบรรเลงกับดนตรีไทยในด้านเทคนิคและวิธีการบรรเลงนั้นแนวทางการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสานมีทั้งที่ยึดรูปแบบดั้งเดิมไว้ และแบบใหม่ที่มีการนำเทคโนโลยีโดยเฉพาะคอมพิวเตอร์เข้ามาช่วยเพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง (เพชรดา เทียมพยุหา มานพ วิสุทธิแพทย์ และกาญจนา อินทรสุนานนท์, 2557)

การเกิดดนตรีรูปแบบใหม่ในลักษณะของดนตรีลูกผสมผ่าเหล่าหรือดนตรีร่วมสมัยนั้น มีแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ทางดนตรีได้กล่าวถึงดนตรีร่วมสมัยว่าเป็นการพัฒนาขึ้นโดยการเชื่อมโยงแนวคิดอัตลักษณ์เข้ากับปรากฏการณ์ดนตรีที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมต่าง ๆ ทั่วโลก การผสมผสานแนวคิดอัตลักษณ์เข้ากับดนตรีทำให้เกิดความเข้าใจว่ามนุษย์นั้นนอกจากเป็นผู้สร้างดนตรีขึ้นเพื่อความบันเทิงในกิจกรรมต่าง ๆ แล้ว ดนตรียังมีบทบาทสำคัญที่ทำให้มนุษย์สามารถค้นหาและสร้างตัวตนของมนุษย์ขึ้น สิ่งที่เรียกว่าตัวตนนี้ทำให้มนุษย์เกิดความรู้สึกว่าตนเองมีความหมาย เกิดความมั่นใจ และภาคภูมิใจที่จะสามารถใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับคนอื่น ๆ อัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงบุคคลเข้ากับสังคม ในขณะเดียวกันบุคคลได้ใช้อัตลักษณ์ทางดนตรีนี้ในการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับคนอื่น ๆ ในสังคม การส่งต่ออัตลักษณ์ทางดนตรีเกิดขึ้นในลักษณะของปฏิบัติการทางวัฒนธรรม อย่างไรก็ตามสภาพสังคมในปัจจุบันที่โลกกำลังถูกครอบงำด้วยอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์และทุนนิยม ทำให้วัฒนธรรมของผู้คนเกิดการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว การเปลี่ยนแปลงของสังคมทำให้ผู้คนต้องพยายามดิ้นรนในการธำรงรักษาอัตลักษณ์ของตนเอาไว้พร้อมกับสร้างอัตลักษณ์ใหม่ขึ้นมา เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพสังคม

ที่เปลี่ยนแปลงไป กระแสโลกาภิวัตน์ที่มีเทคโนโลยีเป็นแกนกลางทำให้เกิดการผสมผสานดนตรีของผู้คนในวัฒนธรรมต่าง ๆ ดนตรีในอัตลักษณ์ใหม่นี้ทำให้ประสบการณ์ทางดนตรีของผู้คนเปลี่ยนแปลงไปพร้อมกับการสร้างมาตรฐานสุนทรีภาพทางดนตรีขึ้นมาใหม่ ปรากฏการณ์ของดนตรีร่วมสมัยกำลังสะท้อนกระบวนการของอัตลักษณ์ทางดนตรีท่ามกลางสังคมโลกที่กำลังเปลี่ยนแปลงไป (พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, 2559)

สรุปได้ว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยเดิมกับดนตรีตะวันตกเป็นการปรับตัวให้ทันต่อยุคสมัยทำให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีแบบใหม่ ส่วนหนึ่งเป็นการแสดงถึงการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันของคนในสังคม โดยสังคมในปัจจุบันเป็นสังคมที่มีความสังคมพหุวัฒนธรรม ซึ่งเป็นสังคมที่มีวัฒนธรรมหลากหลาย โดยมาจากเชื้อชาติ ศาสนา และวิถีชีวิตที่แตกต่างกัน ความหลากหลายทางความคิดและวิถีปฏิบัติของกลุ่มชนในสังคมนั้น ๆ ดนตรีร่วมสมัยเป็นเครื่องมือหนึ่งในการเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกันบนความต่างของวัฒนธรรม เป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันออกและวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก จัดเป็นศาสตร์และศิลป์ที่จะทำให้ผู้คนในแต่ละวัฒนธรรมสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างเป็นสุขในโลกยุคศตวรรษที่ 21

ลักษณะกิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัยและสื่อการสอนประเภทโน้ตเพลง

กิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นการนำรูปแบบการแสดงดนตรีไทยแนวใหม่มาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีศึกษา โดยปรับปรุง ดัดแปลงให้เหมาะสมกับผู้เรียน เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้และฝึกทักษะทางดนตรีไทยและดนตรีสากลไปพร้อมกันโดยที่ผู้สอนไม่ต้องแบ่งเนื้อหาการสอนอีกต่อไป ผู้เรียนจะได้รับการฝึกการทำงานเป็นทีมในรูปแบบของวงดนตรี มีการอภิปรายเพื่อสร้างรูปแบบของวงดนตรีตามศักยภาพของสมาชิกในกลุ่มที่ประกอบด้วย นักดนตรีไทย นักดนตรีสากล นักร้อง และผู้บรรเลงจังหวะ มีการคัดเลือกบทเพลงที่จะนำมาทำการเรียบเรียงอย่างสร้างสรรค์ ทั้งเพลงไทยเดิมหรือเพลงไทยสากล โดยผู้สอนจะทำหน้าที่ให้คำแนะนำในการเรียบเรียงบทเพลงให้เหมาะกับการบรรเลงกับนักร้อง และเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ทำการฝึกซ้อม ดัดแปลง แก้ไขโน้ตเพลงเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับความสามารถของสมาชิกในวงดนตรีและมีความไพเราะ เตรียมการนำเสนอด้วยการแสดงดนตรีในขั้นตอนสุดท้าย

ในการนำเข้าสู่บทเรียนควรเป็นลักษณะของการสาธิตการแสดงดนตรีไทยร่วมสมัย การคัดเลือกบทเพลงที่จะทำการเรียบเรียงเสียงประสาน แนวทางการเรียบเรียงเสียงประสานให้เกิดความไพเราะ การเรียบเรียงดนตรีเพื่อให้สมาชิกในกลุ่มได้แสดงออกทางดนตรีอย่างเต็มความสามารถ เริ่มต้นจากการสาธิตการแสดงดนตรีร่วมสมัยโดยผู้สอนดนตรีไทยและผู้สอนดนตรีสากลทำการบรรเลงร่วมกัน โดยใช้บทเพลงเพลงไทยเดิมที่มีทำนองสั้นๆ และเพลงไทยสากลสมัยนิยมที่กำลังเป็นที่นิยมในปัจจุบัน นำมาเรียบเรียงให้สามารถบรรเลงร่วมกันได้ ดังตัวอย่างการระหว่างเครื่องดนตรีไทยคือขิมและกีตาร์ในการเรียบเรียงบทเพลงสามารถอธิบายได้ตามโน้ตสากลดังนี้

1. ตัวอย่างที่ 1 เพลงสร้อยแสงแดง

2. ตัวอย่างที่ 2 เพลงซ่อนกลิ่น

2.1 โน้ตสำหรับเครื่องดนตรีไทย

2
1.
33 C Am F C
เจ้า ดอก ไม้ ซ่อน กลิ่น หอม บาด ลึก เกิน ใคร
39 Am F
หอม เกิน_หัก ห้าม ใจ ทุก คราว ต้อง หวั่น ไหว ร้อย เก็บ_เจ้า มา ลัย ทัด เธอ_ไว้ ใน ใจ_เพื่อ
2.
43 G Dm Am Em
คง กลิ่น หอม ไว้ อย่าง นั้น___ คง ไว้ ได้ แค่
D.S. al Coda
G Dm Am Em G
คง ไว้ ได้ แค่
G C Am
ใน ใจ ฮือ.. เคย แอบ แนบ เคียง กาย
F G C
ซ่อน เธอ_ไว้ ใน ใจ (ซ่อน เธอ_ไว้ ใน ใจ)
Am F G C
ทิ้ง ไว้ เพียง อ - ดีต ที่ ไม่ เคย หวน_มา___ซ่อน เธอ ไว้ ใน ใจ

2.2 โน้ตสำหรับเครื่องดนตรีสากล

2

1.
33
A
F♯m
D
A
เจ้า ดอก ไม้ ซ่อน กลิ่น หอม บาด ลึก เกิน ใคร
39
F♯m
D
หอม เกิน_ หัก ห้าม ใจ ทุก คราว ต้อง หวั่น ไหว ร้อย เก็บ_เจ้า มา ลัย ทัด เธอ_ไว้ ใน ใจ__เพื่อ
43
E
Bm
F♯m
C♯m
2.
คง กลิ่น หอม ไว้ อย่าง นั้น___ คง ไว้ ได้ แค่
D.S. al Coda
E
Bm
F♯m
C♯m
E
คง ไว้ ได้ แค่
E
A
F♯m
ใน ใจ ฮือ..
เคย แอบ แนบ เคียง กาย
D
E
A
ซ่อน เธอ_ไว้ ใน ใจ (ซ่อน เธอ_ไว้ ใน ใจ)
F♯m
D
E
A
ทิ้ง ไว้ เพียง อ - ดีต ที่ ไม่ เคย หวน มา___ ซ่อน เธอ ไว้ ใน ใจ

ตัวอย่างใบความรู้

การมอบหมายควรมีการชี้แจงในเรื่องของเนื้อหา คำสั่ง วิธีปฏิบัติ ข้อแนะนำต่าง ๆ และระยะเวลาในการทำงานที่ชัดเจน ด้านบทบาทของผู้สอนนั้นจะต้องทำหน้าที่คอยให้คำปรึกษา ช่วยแก้ปัญหา ตลอดจนมีส่วนร่วมในการฝึกซ้อม เพื่อเป็นการตรวจสอบความถูกต้องในการทำงาน การให้คำแนะเพื่อให้บทเพลงที่ผู้เรียนเรียบเรียงมีความไพเราะยิ่งขึ้น ตัวอย่างใบงานกิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัย มีดังนี้

1. ให้ผู้เรียนแบ่งกลุ่มไม่เกิน 10 คน เลือกเครื่องดนตรีตามความถนัดและความสนใจ โดยจะต้องมีเครื่องดนตรีไทยในวงดนตรีอย่างน้อย 1 ชิ้น

2. วงดนตรีไทยร่วมสมัย ประกอบด้วยนักร้องและเครื่องดนตรีซึ่งสามารถเลือกได้ตามที่กำหนด ดังนี้

1) เครื่องดนตรีไทย ได้แก่ ขิม ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง และขลุ่ยไทย

2) เครื่องดนตรีสากล ได้แก่ คีย์บอร์ด กีตาร์ เครื่องเป่า และเครื่องสายต่าง ๆ

3) เครื่องเคาะจังหวะ ได้แก่ กลองคาฮอง (Cajon) และกลองแขก

3. คัดเลือกบทเพลง บทเพลงที่แนะนำควรเป็นบทเพลงสมัยนิยมประเภทเพลงไทยสากลที่มีการใช้ทำนองเพลงไทยเดิม หรือเพลงที่มีการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic) คือบันไดเสียงที่มี 5 เสียง ที่คล้ายคลึงกับกลุ่มเสียงในเพลงไทยเดิม เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับลักษณะการบรรเลงของเครื่องดนตรีไทย เช่น เพลง I'm sorry. สีดา (ศิลปิน The Rube) เพลงบุพเพสันนิวาส (เพลงประกอบละคร ศิลปิน ศรัณยู วินัยพานิช) เพลงซ่อนกลิ่น (ศิลปิน อีฟ ปานเจริญ) เพลงวอน (ศิลปิน เดอะ พีชแบนด์) เพลงรัก (ศิลปิน อัญชลี จงคดีกิจ)

ในการเลือกเพลงควรมีการปรึกษากันในวงดนตรี โดยพิจารณาจากความนิยมของแต่ละยุคสมัย อาจใช้จำนวนผู้เข้าชมจากเว็บไซต์ยูทูป (Youtube) เป็นหลักในการพิจารณา ไม่ควรเลือกบทเพลงที่ไม่เป็นที่นิยมหรือเลือกจากความชื่นชอบส่วนตน การเป็นนักดนตรีที่ดีจะต้องคำนึงถึงผู้ฟังเป็นสำคัญ

4. การจัดทำโน้ตเพลง การจัดทำโน้ตเพลงจะใช้ระบบเสียงของเครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก ในส่วนเครื่องดนตรีสากลจะมีระยะห่างของเสียงในขั้นคู่ 6^{th} เมเจอร์ (Major) โดยจะอยู่ในบันไดเสียง A (เอเมเจอร์) หรือ F#m (เอฟชาร์ปไมเนอร์)

เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งอาจมีการปรับกลุ่มเสียงของดนตรีไทยและเลือกกุญแจเสียง (Key Signature) ที่สามารถบรรเลงเข้ากันได้

โน้ตเพลงที่ดีควรประกอบด้วย โน้ตทำนอง คอร์ด และเนื้อเพลง เพื่อให้การทำงานรวดเร็วขึ้นควรค้นหาโน้ตเพลงตัวอย่างด้วยเสิร์ชเอนจิน (Search Engine) จากเว็บไซต์ต่าง ๆ คำค้นที่แนะนำคือ ชื่อเพลง เว้นวรรค โน้ตเพลง เช่น “ซ่อนกลิ่น โน้ตเปียโน” “shape of you sheet music”

5. การฝึกซ้อม ข้อควรปฏิบัติในการฝึกซ้อมวงดนตรี มีดังนี้

5.1 เมื่อเลือกเครื่องดนตรีตามความถนัดและสนใจได้แล้วไม่ควรเปลี่ยนเครื่องดนตรีบ่อยครั้ง จนทำให้ไม่เกิดความชำนาญในการบรรเลงเครื่องดนตรี

5.2 ควรมีการฝึกซ้อมย่อยเป็นการส่วนตัวเป็นการแสดงความรับผิดชอบในหน้าที่ของตนเอง การรวมวงเป็นการทำงานเป็นทีมที่ทุกคนต้องร่วมมือกันให้สำเร็จ

5.3 เรียนรู้จากการฝึกซ้อมโดยหัวหน้าวงอาจเรียบเรียงบทเพลงให้มีความยากง่ายเหมาะสมกับสมาชิกในวง หรือสมาชิกในวงเรียบเรียงบทเพลงด้วยตนเอง โดยอยู่บนเงื่อนไขของเวลาในการฝึกซ้อม (เวลาเรียน 8 สัปดาห์)

ภาพที่ 1 กิจกรรมวงดนตรีไทยร่วมสมัย

สรุป

การจัดการเรียนรู้ในวิชาดนตรีศึกษาด้วยกิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นแนวคิดในการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ผู้เรียนจะได้เรียนรู้เนื้อหาทฤษฎีดนตรีบางส่วนจากการลงมือปฏิบัติ ทำให้ผู้สอนใช้วิธีสอนแบบบรรยายน้อยลง ช่วยแก้ปัญหาการสอนในบทเรียนที่ทำความเข้าใจได้ยากโดยเฉพาะเรื่องขั้นคู่เสียง (Interval) ที่ผู้สอนดนตรีในโรงเรียนส่วนใหญ่มักประสบปัญหาการสอน นอกจากนี้ยังสามารถสร้างสมรรถนะสำคัญให้แก่ผู้เรียนได้ครบทุกด้านและเป็นการสร้างประสบการณ์ใหม่ ๆ ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นของตนเองซึ่งเป็นกระบวนทัศน์ใหม่แห่งยุคศตวรรษที่ 21

บรรณานุกรม

โรงเรียนสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. (2552). **การจัดสาระการเรียนรู้กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สาระการเรียนรู้ ดนตรีและนาฏศิลป์**. กรุงเทพมหานคร : โรงเรียนสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ศูนย์วิจัยและพัฒนาการศึกษา.

เพชรดา เทียมพยุหา มานพ วิสุทธิแพทย์ และกาญจนา อินทรสุนานนท์. (2557). “การศึกษาดนตรีร่วมสมัย :กรณีศึกษาวงกำไล.” **วารสารศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.** 6(1), 73-76.

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. (2559). แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี. **MFU Connexion Journal of Humanities and Social Sciences.** 5(1), 146-165.

สำนักบริหารงานการมัธยมศึกษาตอนปลาย สพฐ. (2558). **แนวทางการจัดทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21ที่เน้นสมรรถนะทางสาขาวิชาชีพ**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

หลี่ หลานชิง. (2552). **การศึกษาเพื่อประชากร 1,300 ล้าน : สิบปีของการปฏิรูปและพัฒนาการศึกษา**. กรุงเทพฯ : ไอกรุ๊ป เพรส.

อานันท์ นาคคง. (2559). “การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน.” **จุลสารดุริยวิจัย.** 3, 1-14.

Nik Preston. (2017). **21st Century Music Education**. [Online]. Available from: https://nafme.org/21st-century-music-education/ [14 February 2019].

Williams, D. A. (2015). **Teaching music in the 21st century**. [Online]. Available from: https://www.musicalfutures.org/musical-futures-blog/teaching-music-in-the-21st-century [14 February 2019].

ผู้สอนมากกว่าการดนตรี : บทบาทหน้าที่ของครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิตในประเทศไทย

Being More Than a Music Instructor : Roles and Duty of Marching Band Teachers in Thailand

อัครวัตร เชื่อมกลาง*[1]
Akarawat Chaumklang *[1]

บทคัดย่อ

วงโยธวาทิตเป็นกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนด้านสุนทรียภาพในสถานศึกษา ขณะเดียวกันการเสริมสร้างระเบียบวินัยและความอดทน การสร้างความรับผิดชอบในหน้าที่ผ่านการทำงานเป็นทีม การใช้ทักษะชีวิตร่วมกับผู้อื่น การใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ รู้จักเสียสละมีจิตอาสา แนวทางในการศึกษาต่อหรือความรู้เพื่อประกอบอาชีพในอนาคต คือสาระและประโยชน์ที่สอดแทรกอยู่ในวงโยธวาทิตทั้งสิ้น การดำเนินกิจกรรมวงโยธวาทิตให้ประสบความสำเร็จ ครูผู้ควบคุมวงเป็นบุคคลสำคัญที่จะขับเคลื่อนกิจกรรมนี้ นอกจากงานสอน ประเมิน ประชุม อบรม และงานอื่น ๆ ครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิตต้องมีความรู้ความสามารถในเรื่องของการสอนดนตรี ต้องมีความรู้ในเรื่องทฤษฎีดนตรี ทักษะปฏิบัติเบื้องต้นของเครื่องดนตรีที่มีในวง ทักษะอำนวยเพลง ทักษะการเรียบเรียงเพลง ทักษะการเดิน ทักษะการแปรขบวน ทักษะบำรุงรักษาเครื่องดนตรี เป็นต้น เรื่องการจัดการ จัดทำแผนบริหารจัดการรายปีจนถึงรายวัน จัดการวางระบบในวงเพื่อมอบหมายงานให้สมาชิกในวง จัดการหาเครื่องดนตรีและนักดนตรี จัดการเอกสารออกงาน ซ้อม เข้าค่าย ประกวด จัดการงบประมาณและระดมทุน จัดการหาแบบฝึกหัดและโน้ตเพลง จัดการประสานผู้บริหาร ครู ผู้ปกครอง ผู้เรียน และชุมชน จัดหาวิทยากรเสริมทักษะ จัดการวางแผนเข้าค่าย จัดหาสถานที่ซ้อมและเข้าค่าย การฝึกซ้อมส่วนใหญ่เป็นช่วงหลังเลิกเรียน

* corresponding author, email: Akr.a@hotmail.com
[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
[1]Lecturer in Music Department Faculty of Humanities and Social Sciences, Rajabhat Mahasarakham University.

ครูหลายท่านต้องพาครอบครัวมาดูแลด้วย ทั้งในช่วงฝึกซ้อมและเข้าค่าย บทความนี้จึงต้องการสื่อถึงหน้าที่ ความเสียสละ และความมีจิตอาสาของครูวงโยธวาทิต สร้างความเข้าใจในแง่มุมต่าง ๆ ของวงโยธวาทิตให้กับผู้บริหาร ครู บุคลากรทางการศึกษา ผู้ปกครอง บุคลทั่วไป นักศึกษาที่จะมาเป็นครูวงโยธวาทิตในอนาคต ได้เข้าใจและพร้อมสนับสนุนในการทำกิจกรรมนี้

คำสำคัญ : หน้าที่ / ครูผู้ควบคุมวง / วงโยธวาทิต

Abstract

A marching band aesthetic development activities learners in schools. Meanwhile, the strengthening of discipline and patience. Creating a responsibility through teamwork. Using life skills with others. Use your spare time to benefit. Recognize the selfless volunteerism guidelines for the study or knowledge to future careers. The essence and advantage that the depictions in the marching band at all. The band's success. Teachers loop control is the key to driving this activity.

Besides teaching, evaluation, training and other work and the Marching band teachers have knowledge of music. Knowledge of music theory. The introduction of the instrument with practical, skills in conducting, arrangement music skills, marching skills, skills in drill design, maintenance instrument skills, etc. about management, plan management, yearly until daily. Management system in place to assigned members. Manage to musical instruments and musicians, document management, practice, camp out contest management budget and funding. Manage to exercise and notes management coordination for school administrators, teachers, parents, students, and community resource supply skills enhancement plan into. Camp supply and practice place camp. Most training is the after school. Many teachers need, taking the family to take care of both during the practice of music and musical camp. This article therefore wants to convey the duties of

the teachers of the marching band. Create understanding of various aspects of the marching band Explain to administrators, teachers, educational personnel, parents, general students who will become teachers of marching bands in the future. Have understood and are ready to support this activity.

Keywords: Role / Band director / Marching band

บทนำ

การเรียนการสอนในสถานศึกษา นอกจากเนื้อหาบทเรียนในรายวิชาต่าง ๆ แล้ว การเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นอกห้องเรียน ยังเป็นส่วนสำคัญในการเสริมสร้างทักษะในด้านต่าง ๆ ให้แก่ผู้เรียนได้มีความสมบูรณ์ทั้งสมอง ร่างกายและจิตใจ ผ่านกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน ซึ่งเป็นกิจกรรมที่จัดอย่างเป็นระบบ ประกอบด้วยรูปแบบกระบวนการวิธีการที่หลากหลาย ให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์จากการปฏิบัติจริง มีความหมายและมีคุณค่าในการพัฒนาผู้เรียนทั้งทางร่างกาย จิตใจ สติปัญญา อารมณ์ และสังคม มุ่งสร้างเสริมเจตคติ คุณค่าชีวิต ปลูกฝังคุณธรรมและค่านิยมที่พึงประสงค์ ส่งเสริมให้ผู้เรียนรู้จักและเข้าใจตนเอง สร้างจิตสำนึกในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมปรับตัวและปฏิบัติตนให้เป็นประโยชน์ต่อสังคม ประเทศชาติและดำรงชีวิตได้อย่างมีความสุข (กระทรวงศึกษาธิการ, 2546) กิจกรรมพัฒนาผู้เรียนในสถานศึกษา ประกอบด้วยกิจกรรมตามความถนัดและความสนใจ โครงงาน ชุมนุม วิชาการ กิจกรรมลูกเสือ เนตรนารี ยุวกาชาด ผู้บำเพ็ญประโยชน์ กิจกรรมนันทนาการ รวมถึงวงโยธวาทิต ที่เป็นกิจกรรมที่จะพัฒนาตามศักยภาพ พัฒนาอย่างรอบด้านเพื่อความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ปลูกฝังและสร้างจิตสำนึกของการทำประโยชน์เพื่อสังคม สามารถจัดการตนเองได้ และอยู่ร่วมกับผู้อื่นอย่างมีความสุข (กรมวิชาการ, 2551)

วงโยธวาทิตในประเทศไทยส่วนใหญ่จะสังกัดอยู่ในสถานศึกษา ผู้ควบคุมวงจึงต้องเป็นหน้าที่ของครู วงโยธวาทิตถือเป็นกิจกรรมที่ได้รับความนิยมในสถานศึกษาอย่างแพร่หลาย กิจกรรมวงโยธวาทิตไม่ได้ให้ประโยชน์แต่เพียงการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์เท่านั้น ยังสามารถเป็นแรงบันดาลใจและให้ความรู้ในด้านดนตรีเพื่อจะสามารถนำไปประกอบอาชีพด้านการเป็นนักดนตรีได้ในอนาคต ทั้งยังขัดเกลา

จิตใจให้นักเรียนเป็นบุคคลที่มีความละเอียดอ่อนและสุขุมขึ้น ในระยะแรกประเทศไทยมักเรียกวงโยธวาทิตว่า “วงพาเหรด” โดยมีรูปแบบการเดินรวมทั้งชุดเหมือนวงของทหาร ต่อมานายมนตรี ตราโมท จึงได้บัญญัติศัพท์คำว่า “โยธวาทิต” ซึ่งมาจากคำว่า “โยธ”แปลว่า ทหาร และ “วาทิต” แปลว่าดนตรี รวมกันแล้วจึงได้ความหมายว่า วงดนตรีของทหาร หรือวงดนตรีแบบทหารตามศัพท์ภาษาอังกฤษ คือ Military band วงโยธวาทิตประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ และเครื่องดนตรีประเภทลมทองเหลือง ในวงโยธวาทิตสมัยใหม่อาจรวมถึงผู้แสดงเข้าจังหวะด้วย รูปแบบของวงโยธวาทิตในสถานศึกษามีหลายรูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น **วงเมโลเดียน** (Melodion Band) เป็นวงที่ผสมระหว่างเครื่องกระทบและเมโลเดียน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดขนาดเล็ก ได้รับความนิยมในสถานศึกษาในระดับอนุบาลและระดับประถมศึกษา **วงโยธวาทิต** (Marching Band) เป็นวงที่ผสมระหว่างเครื่องกระทบ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ และเครื่องดนตรีประเภทลมทองเหลือง ได้รับความนิยมในสถานศึกษาในระดับประถมศึกษาระดับมัธยมศึกษา **วงดรัมคอรป์** (Drums & Bugle Corp) เป็นวงที่ผสมระหว่างเครื่องกระทบ เครื่องดนตรีประเภทลมทองเหลือง และผู้แสดงประกอบ ได้รับความนิยมในสถานศึกษาในระดับประถมศึกษาระดับมัธยมศึกษาขนาดใหญ่ วงโยธวาทิตยังแบ่งประเภทตามลักษณะการบรรเลงคือ วงโยธวาทิตแบบนั่งบรรเลงหรือเรียกทับศัพท์ว่าวงซิมโฟนิคแบนด์ (Symphonic Band) โดยรูปแบบจะนั่งบรรเลงคล้ายกับวงซิมโฟนีออร์เคสตร้า เพียงแต่วงซิมโฟนิคแบนด์ ไม่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย วงโยธวาทิตแบบเดินแถว รูปแบบจะเดินเป็นแถวตอนเพื่อนำขบวน และประเภทโชว์แบนด์ รูปแบบจะเป็นการเดินแปรขบวนเป็นรูปภาพต่าง ๆ ในการทำกิจกรรมวงโยธวาทิตในสถานศึกษา นอกจากนักเรียนต้องฝึกซ้อมในการบรรเลงด้วยการปฏิบัติเครื่องดนตรีแล้ว นักเรียนยังต้องจดจำโน้ตดนตรีในการบรรเลงอีกด้วย เนื่องจากในขณะบรรเลงนั้นไม่สามารถนำโน้ตดนตรีไปดูได้ อีกทั้งยังต้องฝึกการเดินให้ตรงจังหวะรวมทั้งการก้าวเท้าที่พร้อมเพรียงกัน และการสร้างบุคลิกในการยืนการเดินอีกด้วย

ที่ผ่านมาสภาพการทำกิจกรรมวงโยธวาทิต อาจประสบปัญหามาจากหลายส่วน ปัญหาที่มีนั้นจะเกิดคล้าย ๆ กันในทุกสถาบัน เช่น ผู้บริหารไม่สนับสนุนเครื่องดนตรีไม่พอ ไม่มีครูดนตรี เครื่องดนตรีเก่า นักเรียนไม่สนใจ ผู้ปกครองไม่ให้

ความร่วมมือ ฯลฯ ในที่นี้จะไม่มองถึงปัญหาที่เกิดขึ้น แต่จะกล่าวถึงผู้ที่มีส่วนสำคัญในการทำกิจกรรมนี้ คือครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิต บางครั้งการทำกิจกรรมวงโยธวาทิตให้ประสบความสำเร็จ อาจขึ้นอยู่กับครูผู้ควบคุมวงก็เป็นได้ ตัวอย่างเช่น ในบางโรงเรียนที่เป็นโรงเรียนใหญ่ มีเครื่องดนตรีมีสถานที่พร้อม แต่ครูผู้ควบคุมวงไม่มีความเสียสละไม่มีจิตอาสา หรือไม่มีความรู้เพียงพอ วงโยธวาทิตในโรงเรียนนั้นก็ไม่ประสบความสำเร็จ ในทางกลับกัน โรงเรียนเล็ก ๆ ซึ่งอาจจะมีความไม่พร้อมในหลาย ๆ ด้าน แต่ครูผู้ควบคุมวงมีความเสียสละ ทุ่มเท มีจิตอาสา กับทำวงโยธวาทิตออกมาได้ดีกว่าโรงเรียนใหญ่หลายเท่า ครูบางคนลงทุนใช้งบส่วนตัวในการที่จะทำให้วงโยธวาทิตมีความพร้อมมากขึ้น ครูหลายท่านหาทางพัฒนาตนเองในด้านต่าง ๆ เพื่อจะนำมาใช้ในการพัฒนาวงโยธวาทิตของตนให้มีคุณภาพ อันเป็นเรื่องที่น่าชื่นชมอย่างยิ่ง

บทบาทหน้าที่ของครูวงโยธวาทิตในประเทศไทย มีมากกว่าการสอนดนตรีเพียงอย่างเดียว บทความนี้จึงมุ่งเน้นให้ผู้ที่เกี่ยวข้อง ทั้งผู้บริหาร ครู บุคลากรในโรงเรียน ผู้ปกครอง ครูที่ได้รับมอบหมายให้ควบคุมวงโยธวาทิต และนักศึกษาที่จะต้องเตรียมตัวในการทำงานที่เกี่ยวข้องกับวงโยธวาทิตในอนาคต ได้รับรู้เกี่ยวกับวิธีการและการจัดการในการทำกิจกรรมวงโยธวาทิตอย่างไรให้ประสบความสำเร็จ และในแง่มุมของความเสียสละ ความมีจิตอาสาของทั้งครูผู้ควบคุมวงและนักเรียนในการทำกิจกรรมวงโยธวาทิต รวมทั้งประโยชน์และจุดมุ่งหมายของวงโยธวาทิต โดยรวบรวมข้อมูลประเด็น สภาพและการแก้ปัญหาจากแนวคิดของครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิตที่ประสบความสำเร็จในประเทศไทยหลายท่าน คำว่าประสบความสำเร็จนี้ไม่ได้หมายความถึงประสบความสำเร็จในการแข่งขันเพียงอย่างเดียว แต่หมายความถึงการจัดการให้เกิดความยั่งยืนของวงโยธวาทิต การสร้างนักเรียนให้มีคุณภาพสามารถเข้าศึกษาต่อในสถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียงของประเทศ รวมถึงมีศักยภาพในการประกอบอาชีพดนตรีในอนาคตต่อไป

หน้าที่วงโยธวาทิต

วงโยธวาทิตมีบทบาทหน้าที่ในการรับใช้สังคม ประเพณี วัฒนธรรมไทยมาโดยตลอด โดยเป็น วงพิธีการ เพื่อถวายพระเกียรติยศ ในงานพระราชพิธี รัฐพิธี ใช้บรรเลงกำหนดจังหวะในการสวนสนาม ซึ่งแสดงถึงแสนยานุภาพของกองทัพ นำริ้วขบวนพาเหรด เพื่อสร้างบรรยากาศให้มีความพร้อมเพรียงร่วมแรงร่วมใจ ความสามัคคีในงานกีฬาและการรณรงค์ จนถึงงานที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

ทางศาสนาในวิถีชีวิต เช่น งานศพ งานบวช การแห่นำขบวนในงานรื่นเริง งานมงคล อีกทั้งยังมีบทบาทหน้าที่ในการสืบสาน ส่งเสริม อนุรักษ์ การดนตรีไทยซึ่งเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมล้ำค่าของชาติ เห็นได้จากการบันทึกเสียงเพลงไทยเดิม และการออกบรรเลงเพลงไทยเดิมตามงานที่สำคัญ ด้วยการดำเนินงานด้านดนตรีในรูปแบบการนั่งบรรเลงและในลักษณะแถวทหาร (วิทยา ศรีสะอาด, 2557) หน้าที่ของวงโยธวาทิตในสถานศึกษา การบรรเลงเพลงชาติช่วงเช้าหน้าเสาธง การเดินนำขบวนหรือการแปรขบวนในงานกีฬาโรงเรียน กีฬาจังหวัดที่ต้นสังกัด สังกัดอยู่ การนำขบวนเดินแห่ และรณรงค์ในวันสำคัญต่าง ๆ การสร้างสัมพันธ์ช่วยงานชุมชนด้วยการบรรเลงในงานศพ หรืองานสำคัญในชุมชน การเข้าร่วมประกวดสร้างชื่อเสียงให้แก่สถาบัน รวมถึงเป็นการสร้างผลงานให้กับผู้บริหาร และเพิ่มคะแนนการประเมินของสถานศึกษา รวมถึงในกรณีที่มีบุคคลสำคัญเข้าเยี่ยมสถานศึกษา อีกทั้งยังเป็นการประชาสัมพันธ์โรงเรียนในอีกทางหนึ่ง หากได้เข้าร่วมประกวดระดับประเทศหรือระดับนานาชาติ การสร้างสุนทรียภาพในโรงเรียน สถานศึกษาบางแห่งใช้เป็นกิจกรรมที่ใช้รวมนักเรียนเพื่อทำกิจกรรมอื่น ๆ และในบางกรณีก็อาจใช้นักเรียนวงโยธวาทิตในการทำกิจกรรมอื่น ๆ เช่น เป็นตัวแทนไปประกวดร้องเพลง แสดงความสามารถทางดนตรี รวมถึงทำกิจกรรมวงดนตรีอื่น ๆ เช่น วงสตริงวงดนตรีลูกทุ่ง วงดนตรีไทย และวงดนตรีพื้นบ้าน เป็นต้น และการทำกิจกรรมวงโยธวาทิตอาจเป็นกิจกรรมที่เอื้ออำนวยในการจัดเวลาของผู้ปกครอง เพราะเป็นกิจกรรมช่วงที่รอผู้ปกครองมารับกลับบ้าน เป็นต้น

ประโยชน์และจุดมุ่งหมายในการดำเนินกิจกรรมวงโยธวาทิต

การทำกิจกรรมวงโยธวาทิต ผู้ควบคุมวงควรบอกประโยชน์และจุดมุ่งหมายที่ชัดเจนให้ผู้บริหาร และผู้ปกครองนักเรียนได้เข้าใจ รวมถึงควรแสดงให้เห็นว่าทำได้จริง เช่น เวลาที่นักเรียนฝึกซ้อม ครูควรอยู่กับนักเรียน เพื่อให้ผู้ปกครองได้เห็นว่ามีคนคอยดูและลูกหลานของเขา แต่ก็คงไม่จำเป็นต้องอยู่ใกล้ชิดตลอดเวลา อาจจะอยู่ในบริเวณที่นักเรียนฝึกซ้อม ประโยชน์ของวงโยธวาทิต ได้แก่ **การฝึกระเบียบวินัยและเสริมสร้างบุคลิกภาพ** เพราะกระบวนการฝึกซ้อมวงโยธวาทิต จะใช้ระบบการฝึกซ้อมเช่นเดียวกับทหาร ขณะเดียวกันยังสร้างเสริม**การทำงานร่วมกับผู้อื่น** ผ่านการบรรเลงดนตรี การเดินแถวและการแปรขบวน ในการทำกิจกรรมดังกล่าวยังเป็น**การพัฒนาร่างกาย และจิตใจ** กิจกรรมวงโยธวาทิต เป็นกิจกรรมที่ช่วยส่งเสริมและพัฒนาร่างกาย การเดินและเล่นดนตรีไปพร้อมกัน

เป็นการออกกำลังกายที่มากกว่าการเดินปกติหลายเท่า (Cowen, 2006) นอกจากนี้ ดนตรี ยังมีส่วนใน**การพัฒนาสุนทรียภาพ พัฒนาทักษะทางด้านดนตรี พัฒนาการทำงานของสมอง** วิโรจน์ ตระการวิจิตร (อ้างถึงใน Shelton, 2560) ได้กล่าวสรุปถึงผลดีของการเรียนฝึกเล่นดนตรีว่า ช่วยพัฒนาสมองในการเรียนรู้เรื่องการใช้ภาษาและการใช้เหตุผลช่วยเพิ่มความสามารถในการสร้างจินตภาพซึ่งจัดว่าเป็นความฉลาดด้านมิติสัมพันธ์ พัฒนาความคิดสร้างสรรค์ การแก้ปัญหาที่มีหลายทางเลือก ช่วยให้การเรียนดีขึ้น ช่วยเพิ่มความละเอียดรอบครอบ ความขยันมุมานะ ช่วยสร้างเป้าหมายและดำเนินการให้บรรลุเป้าหมายนั้น ช่วยส่งเสริมให้เห็นใจผู้อื่น ลดความเห็นแก่ตัว ช่วยให้มีวินัย ฝึกให้เป็นผู้ปฏิบัติมากกว่าเป็นผู้สังเกตการณ์ ส่งเสริมให้กล้าแสดงออกและเชื่อมั่นในตนเอง ช่วยให้ต่อสู้เอาชนะความท้าทายและความเสี่ยง เพิ่มสมาธิ การจดจ่อ รวมทั้งเพิ่มความสามารถในการจำ **เป็นการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์** Jason P. Cumberledge (2015) ได้ศึกษาวิจัย พบว่าผู้คนใช้เวลาส่วนใหญ่นอนหลับในยามว่างแม้ว่าการศึกษานี้จะเกิดขึ้นในช่วงวันหยุด แต่ดูเหมือนว่านักเรียนวงโยธวาทิตจะมีเวลาเพียงพอในการศึกษา แม้จะมีการฝึกซ้อมรายสัปดาห์เป็นเวลานานมาก และมีการแสดงในวันหยุดสุดสัปดาห์ นักเรียนวงโยธวาทิตส่วนใหญ่ใช้เวลาว่างศึกษาและทำการบ้านให้เสร็จสมบูรณ์ เมื่อเทียบกับนักเรียนที่ไม่ได้อยู่ในวงโยธวาทิตที่จะเลือกดูทีวีหรือสังสรรค์กับเพื่อนมากกว่า **การฝึกสมาธิ** การดำเนินกิจกรรมวงโยธวาทิต ต้องปฏิบัติทักษะ ต้องมีสมาธิจดจ่อและต้องทำสิ่งต่าง ๆ ไปพร้อมกัน เช่น ทักษะบรรเลงดนตรี จดจำโน้ตเพลง ทักษะการเดินให้ถูกเท้าและจังหวะ จดจำจุดที่ต้องเดินในการเดินขบวน จดจำท่าทางที่ต้องแสดงในการโชว์ เป็นต้น ทำให้นักเรียนต้องใช้สมาชิกอย่างมากในการทำกิจกรรม **การสร้างสังคมจำลองให้ผู้เรียน** สมาชิกในวงต้องอยู่ร่วมกัน การสร้างบทบาทหน้าที่ให้นักเรียนได้รับผิดชอบ เช่น หัวหน้าวง หัวหน้าฝ่ายต่าง ๆ ระบบรุ่นพี่ดูแลน้อง เป็นต้น ถือเป็นการเสริมสร้างให้ผู้เรียนได้มีความเข้าใจในหน้าที่และรู้จักคิดหรือแก้ปัญหาอย่างมีเหตุผล **การศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น** การศึกษาทางด้านดนตรีในปัจจุบันเป็นที่ยอมรับ และมีการศึกษาสูงสุดในระดับปริญญาเอก ผู้ที่มีทักษะทางด้านดนตรีสามารถเข้าเรียนในสาขาวิชาดนตรีในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ หรือใช้เป็นความสามารถพิเศษในการเข้ารับคัดเลือกหรือสัมภาษณ์เข้าศึกษาต่อในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ **การทำงานในอนาคต** นักดนตรี นักแต่งเพลง ครู อาจารย์ นักวิชาการดนตรี นักวิจัยด้านดนตรี โปรดิวเซอร์ เจ้าของกิจการ รับราชการ

เป็นอาชีพสำหรับผู้ที่มีความชื่นชอบทางดนตรี ในปัจจุบันเป็นอาชีพที่ได้ยอมรับในสังคมเป็นอย่างมาก ในส่วนประโยชน์และจุดมุ่งหมายของสถานศึกษา ได้แก่ **สร้างความสัมพันธ์กับชุมชน ตามแผนงานขององค์กร** ในการประเมินสถานศึกษา **การประชาสัมพันธ์สถานศึกษา** โดยส่วนใหญ่การแนะแนวให้แก่นักเรียนที่จะมาศึกษาต่อในโรงเรียน กิจกรรมวงโยธวาทิตจะเป็นกิจกรรมหลักที่จะแสดงให้ผู้ปกครองและผู้ที่จะเข้าเรียนได้ชม อีกทั้งการออกงานเดินขบวนต่าง ๆ จะเห็นได้ว่าจะมีป้ายของวง หรือชื่อวงบนสายสะพายของคฑากรเพื่อประชาสัมพันธ์สถานศึกษา **การประกวดและสร้างผลงาน** เป็นการสร้างผลงานให้กับทุกภาคส่วนทั้งสถานศึกษา ผู้บริหาร รวมถึงนักเรียน แต่ในอีกแง่มุมหนึ่ง การประกวดยังถือเป็นการประชาสัมพันธ์โรงเรียนด้วยเช่นกัน

การจัดการบริหารวงโยธวาทิต

การจัดการวงโยธวาทิตในประเทศไทย ดำเนินการโดยการจัดการ คน เครื่องดนตรี วัสดุอุปกรณ์และสถานที่ งบประมาณ และระบบการจัดการ โดยบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องนอกจากครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิตแล้ว ผู้บริหารมีส่วนในการวางนโยบายในการบริหารวง และเป็นผู้ที่มีอำนาจตัดสินใจสูงสุดของวง เช่น การอนุมัติให้ออกงาน การอนุมัติให้ประกวด การอนุมัติงบประมาณ เป็นต้น นักเรียนสมาชิกวงการทำกิจกรรมวงโยธวาทิตในสถานศึกษา นักเรียนต้องมีความรักดนตรี มีความเสียสละและมีจิตอาสา เนื่องจากต้องฝึกซ้อมทั้งดนตรี ฝึกซ้อมระเบียบวินัย ฝึกซ้อมการเดินและแปรขบวนร่วมกันไป บุคลากรในสถานศึกษาก็มีส่วนสำคัญ ครูผู้สอนวิชาต่าง ๆ ต้องมีความเข้าใจนักเรียนวงโยธวาทิต เพราะอาจต้องลาไปทำกิจกรรมให้บริการสังคมบ่อยครั้ง บางโรงเรียนมีการจัดให้เรียนพิเศษในช่วงเย็น ซึ่งเป็นช่วงที่วงโยธวาทิตฝึกซ้อม หรือบุคลากรที่เกี่ยวข้อง เช่น เจ้าหน้าที่การเงิน มีส่วนในการจัดซื้อจัดจ้างเครื่องดนตรีหรืองบประมาณที่ใช้จัดการในวง จนไปถึงเจ้าหน้าขับรถหรือที่รักษาความปลอดภัย ครูผู้ควบคุมวงจึงต้องทำความเข้าใจกับครูรวมถึงบุคลากรท่านอื่น ๆ ในโรงเรียนด้วย ที่สำคัญคือ ผู้ปกครองของนักเรียนที่เป็นผู้อนุญาตให้นักเรียนให้เข้าร่วมกิจกรรม ในบางโอกาสอาจเกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อน ผู้ควบคุมวงโยธวาทิตควรชี้แจงรายระเอียดให้ผู้ปกครองเข้าใจ และพยายามให้ผู้ปกครองเป็นหนึ่งในผู้ที่มีส่วนสำคัญอยู่ในวงโยธวาทิตด้วย การจัดหาวัสดุอุปกรณ์ เช่น เครื่องดนตรี ที่วางโน้ต เก้าอี้ โน้ตเพลง แบบฝึกหัด รวมทั้งอุปกรณ์ทำความสะอาดเครื่องดนตรี ลิ้นเครื่องดนตรี น้ำมันหยอดเครื่อง เป็นต้น การจัดหา

สถานที่ที่เหมาะสมในการทำกิจกรรม คือไม่รบกวนการเรียนการสอน ขนาดเพียงพอสะอาด เป็นต้น การจัดการงบประมาณที่จะใช้ในการทำกิจกรรมให้ประสบความสำเร็จ และการจัดการระบบในวง เริ่มจากการวางระบบที่เหมาะกับบริบทของวง เป็นต้น

หน้าที่ของครูในสถานศึกษา

ครู มีหน้าที่หลักในการสอนผู้เรียนในสาระต่าง ๆ ให้เกิดผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษา เป็นไปตามตัวชี้วัดของหลักสูตร นอกจากงานสอนแล้ว ครูยังมีภาระหน้าที่ต่าง ๆ ที่ถูกกำหนดไว้ในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ ดังนี้

1. วางแผนสร้างหน่วยการเรียนรู้ กำหนดกิจกรรมการเรียนรู้
2. จัดทำแผนการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้เรียนรู้จากการปฏิบัติจริงแสดงออกอย่างอิสระและมีส่วนร่วมทุกกิจกรรม
3. จัดทำและพัฒนาสื่อการเรียนรู้ ให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ทั้งภายในและภายนอกสถานศึกษา ใช้แหล่งการเรียนรู้อื่น ๆ ในชุมชน เช่น ห้องสมุด พิพิธภัณฑ์ สวนสาธารณะ แหล่งผลิตศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน ฯลฯ
4. พัฒนาตนเองให้เป็นบุคคลที่ใฝ่รู้ ทันต่อเหตุการณ์อยู่เสมอ
5. เป็นแบบอย่างที่ดี มีคุณธรรม ปฏิบัติต่อเพื่อนครูและผู้เรียน
6. จัดสภาพแวดล้อมของห้องเรียนและสถานศึกษาให้เอื้อต่อการเรียน บรรยากาศดึงดูดความสนใจ ท้าทายให้ผู้เรียนอยากมีส่วนร่วม
7. จัดการวัดผลและประเมินผลการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับสภาพจริงของผู้เรียน
8. จัดทำวิจัยในชั้นเรียนเพื่อพัฒนาหลักสูตรและกระบวนการการเรียนรู้ ประสานข้อมูลระหว่างสถานศึกษา บ้านและชุมชน เพื่อการพัฒนาผู้เรียนให้มีคุณลักษณะอันพึงประสงค์ (เอกรินทร์ สี่มหาศาล, 2545)

ครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิต เป็นผู้ที่ได้รับมอบหมายจากผู้บริหารสถานศึกษาให้ดูแลรับผิดชอบในการกิจกรรมวงโยธวาทิตภายในสถานศึกษา นอกเหนือจากภาระงานในข้างต้น

ครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิต

นอกจากงานสอน ประเมิน ประชุม อบรม และงานอื่น ๆ ครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิตยังต้องมีความรู้ความสามารถด้านดนตรี และบทบาทหน้าที่ในการทำกิจกรรมวงโยธวาทิตให้ประสบความสำเร็จตามจุดมุ่งหมาย

สมรรถนะของผู้ควบคุมวงโยธวาทิต

สมรรถนะในการบริหารกิจกรรมนักเรียนด้านการจัดการวงโยธวาทิต ของผู้ควบคุมวงโยธวาทิต ควรมี 15 สมรรถนะ โดยสมรรถนะที่มีความสำคัญในระดับมากที่สุด เรียงตามลำดับ ได้แก่ สมรรถนะในการทำงานเป็นทีม สมรรถนะในการจูงใจ สมรรถนะในการประเมินผล สมรรถนะในการมอบหมายงาน สมรรถนะด้านดนตรีโยธวาทิต สมรรถนะในการวางแผน สมรรถนะที่มีความสำคัญในระดับมาก เรียงตามลำดับได้แก่ สมรรถนะในการจัดองค์กร สมรรถนะในการตัดสินใจ สมรรถนะในการแก้ปัญหา สมรรถนะในการให้คำปรึกษา สมรรถนะในการประสานงาน สมรรถนะในการคิดวิเคราะห์ สมรรถนะในการคิดสร้างสรรค์ สมรรถนะในการสื่อสาร สมรรถนะในการติดตามงาน (อติชาติ เจริญพาโชค, 2547)

ความสามารถด้านดนตรีและทักษะที่จำเป็นของผู้ควบคุมวงโยธวาทิต

ครูผู้ควบคุมวงจะต้องมีความรู้ความสามารถด้านดนตรี และต้องพัฒนาตนเองทางด้านดนตรีอยู่เสมอ เพื่อการทำกิจกรรมด้านดนตรีให้มีประสิทธิภาพ

Helms (อ้างถึงในศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์, 2001) กล่าวว่า ครูดนตรีต้องมีความชำนาญการทางด้านดนตรี สามารถสาธิตแสดงออกให้เห็นถึงความสามารถในการปฏิบัติทักษะทางดนตรี และในด้านภูมิการดนตรี (Musicianship) แสดงออกให้เห็นถึงความรู้ความเข้าใจในด้านทฤษฎีและประวัติดนตรี แสดงออกให้เห็นความเชี่ยวชาญเฉพาะทางในด้านการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีศึกษาทั่วไป (General) วิชาขับร้องประสานเสียง (Choral) หรือในวิชาการปฏิบัติเครื่องดนตรี (Instrumental) และในการสอนดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงคุณภาพของตนเองจากการเตรียมการสอนด้วยการวางแผนขั้นตอนกระบวนการสอนที่มีคุณภาพ มีความสามารถในการปฏิบัติทักษะทางดนตรี (Performing) รู้เทคนิคในการปฏิบัติเครื่องดนตรีทุกชิ้นที่ตนเองสอน สามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีเอกของตนเอง (Primary Performance) แสดงออกถึงอารมณ์ ความรู้สึก (Expression) และเทคนิคในระดับพื้นฐานได้ สามารถอ่านโน้ตได้อย่างคล่องแคล่ว มีความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมทางดนตรีในเครื่องมือเอกของตนเอง และสามารถเลือกสื่อบทเพลงเพื่อการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับนักเรียน มีความรู้ในเรื่องการตีความทางดนตรีในด้านการแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึกทางดนตรี (Sensitivity) ในเครื่องมือเอกของตนเอง สามารถสอนนักเรียนได้อย่างมีคุณภาพ แสดงให้

เห็นถึงความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีในเครื่องมือรองได้ดี สามารถสอนให้กับนักเรียนได้ ครูดนตรีต้องสามารถอำนวยเพลงได้ดี ทั้งบทเพลงประเภทต่าง ๆ และวงดนตรีแบบต่าง ๆ สามารถอำนวยเพลงให้วงแสดงออกให้เห็นถึงความถูกต้องและความงามทางดนตรี (Aesthetics) ได้ทั้งในการฝึกซ้อมและการแสดงจริง ต้องอำนวยบทเพลงได้หลายรูปแบบ ด้วยความถูกต้อง มีความชัดเจน และแสดงออกให้เห็นถึงภูมิการดนตรี (Musicianship) จากการศึกษาโน้ตเพลงที่เลือกนำมาสอน ครูดนตรีสามารถตีความได้ทั้งในแง่ความถูกต้องของเพลง และความเป็นดนตรี (Musicality) สามารถใช้ท่าทางในการสื่อสารให้นักเรียนเข้าใจถึงรูปแบบลักษณะเด่นทางดนตรี (Styles) ครูดนตรีสามารถอำนวยเพลงให้มีความถูกต้องเหมาะสมทั้งในเรื่องระดับความดังเบาของเสียง (Dynamic) อัตราความช้าเร็วของบทเพลง (Tempo) และการแสดงออกทางอารมณ์ (Expression) ต้องสามารถเลือกบทเพลงที่เหมาะสมกับระดับความรู้ความสามารถของนักเรียนในวง สื่อสารการตีความทางดนตรีที่ตนเองได้ศึกษาและนำมาถ่ายทอดให้กับนักเรียนแสดงให้เห็นถึงทักษะความชำนาญ สอนได้ตรงตามจุดประสงค์ที่ตั้งไว้ แสดงให้เห็นถึงการผ่านการฝึกซ้อมมาอย่างดี ใช้เทคนิคการอำนวยเพลงที่ดี และเลือกวิธีการสาธิตที่ดีที่เหมาะสมในการสร้างการรับรู้ให้กับนักเรียนเป็นผู้ที่สามารถสร้างสรรค์ทางดนตรี (Musicality creative) ในฐานะที่เป็นนักดนตรีที่สร้างสรรค์ทางดนตรี (Creative musicians) มีความสามารถในการประพันธ์ และการเรียบเรียงเสียงประสานได้ในระดับที่ลึกซึ้ง และสามารถนำเอาเทคโนโลยีที่เหมาะสมมาใช้ในกิจกรรมดังกล่าว รวมไปจนถึงการนำเสนอผลงาน เตรียมพร้อมในการนำเอาความรู้ดังกล่าวไปใช้ในการเรียนการสอนหรืองานด้านอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เลือกรูปแบบในการทำงานที่เหมาะสมกับกลุ่มนักเรียน ทั้งในด้านระดับอายุความสามารถและตามเกณฑ์มาตรฐานการเรียนรู้ที่กำหนดไว้ในแต่ละระดับช่วงชั้น บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นต้องแสดงให้เห็นว่ามีความคุ้นเคย เกิดจากการนำเอาความรู้ทางทฤษฎีดนตรีมาใช้ในการประพันธ์เพลง มุ่งเสนอความเป็นดนตรี (Musicality) มีระดับความยากง่ายที่เหมาะสมกับวงดนตรีที่สอนเหมาะสมกับระดับความสามารถของนักเรียน ในการเรียบเรียงเสียงประสานแสดงให้เห็นถึงการเลือกใช้เครื่องดนตรีได้อย่างเหมาะสม การเลือกเสียง (Voicing) ระดับความยากง่ายและรูปแบบลักษณะเด่นทางดนตรี ครูดนตรีต้องมีความรู้เกี่ยวกับ

ทฤษฎี ประวัติและวรรณกรรม (Knowledge of Music Theory, History, and Repertoire) ต้องมีความรู้อย่างกว้างขวาง ไม่ใช่มีเพียงความรู้ในเรื่องรูปแบบโครงสร้าง และการวิเคราะห์ทางดนตรีแต่ครูต้องมีความรู้ความสามารถและทักษะความชำนาญในเรื่องโสตทักษะ ทั้งการอ่านโน้ต การเล่นและร้องโน้ต จังหวะ ทำนองการอ่านและร้องโน้ตประสานเสียง (Harmonic sight singing) การฟังและบันทึกโน้ต (Dictation) การย้ายบันไดเสียง การประสานเสียง และการสอดทำนอง (Counterpoint) แสดงให้เห็นถึงความรู้ความเข้าใจในเรื่องการดนตรี ทั้งในด้านความแตกต่างในเรื่องลักษณะเด่นทางดนตรีของดนตรีในแต่ละยุคสมัย มีความรู้ความเข้าใจและสามารถแยกแยะถึงความแตกต่างทางดนตรีในด้านช่วงเวลา (Period) ประเภท (Genres) รูปแบบลักษณะเด่น (Style) รูปแบบทางวัฒนธรรมและชนิดของสื่อเสียง (Media) ต้องคุ้นเคยกับวรรณกรรมทางดนตรีที่สำคัญได้รับความนิยมและมีคุณค่าที่ใช้ในการเรียน การสอน ทั้งแบบเดี่ยวและการผสมวงดนตรี ทั้งแบบวงเล็กและวงใหญ่รู้จักบทเพลงที่เหมาะสมกับระดับอายุ และความสามารถในช่วงต่าง ๆ ของนักเรียน

การฝึกซ้อมรวมวง ครูต้องมีความรู้ความสามารถในจัดระบบการฝึกซ้อม วิธีการฝึกซ้อม วิธีการแก้ปัญหา รวมถึงมีความซาบซึ้งในคุณภาพของเสียงในการรวมวง โดยเฉพาะการนั่งบรรเลง แนวทางการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาคุณภาพเสียงรวมวงของนักเรียน 1) วิธีการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาคุณภาพเสียงรวมวง ประกอบด้วย 1.1) การกำหนดเป้าหมายการฝึกซ้อม ครอบคลุมด้านพุทธิพิสัย ทักษะพิสัย และจิตพิสัย 1.2) กำหนดเนื้อหาการฝึกซ้อมให้ครอบคลุมด้านเสียง เทคนิค และการแสดงออกทางดนตรี 1.3) กำหนดรูปแบบและวิธีการซ้อมตั้งแต่ซ้อมส่วนตัว แยกกลุ่มฝึกซ้อม รวมกลุ่มฝึกซ้อม และการฝึกซ้อมรวมวง 1.4) การประเมินผลการฝึกซ้อม โดยประเมินระยะทั้งก่อนซ้อม ระหว่างซ้อม และหลังซ้อม 2) ปัจจัยที่ส่งผลต่อการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาคุณภาพเสียงรวมวง 2.1) ปัจจัยด้านจิตวิทยาการสอน ได้แก่ ครูผู้สอน นักเรียน และบทเรียน 2.2) ปัจจัยด้านสภาพแวดล้อม ได้แก่ สถานที่ซ้อม เครื่องดนตรีและอุปกรณ์ โน้ตเพลง ตำราและแบบฝึกหัด (นิตินัย พึ่งยา, 2559) นอกจากความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีแล้ว ยังต้องมีความรู้ในเรื่องของการเดิน ระเบียบแถว การแปรขบวน สามารถเขียนภาพแปรขบวน สามารถคิดโชว์ในการแสดง สามารถออกแบบชุด

ออกแบบธง ออกแบบท่าทางประกอบ สามารถควงคฑา หมุนธงโยนธง เป็นใช้อุปกรณ์การแสดงอย่างไรเฟิล หรือซาเบอร์ได้ ดูแลบำรุงรักษาและซ่อมเครื่องดนตรีเบื้องต้นได้ และอื่น ๆ ที่ครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิตต้องทำ หากลองพิจารณาดูแล้ว มันเป็นสิ่งที่ยากมาก ๆ ที่คนคนเดียวจะทำได้ขนาดนั้น แต่ครูวงโยธวาทิตในประเทศไทยหลายท่านได้ปฏิบัติเพื่อกิจกรรมและนักเรียนที่ตนรักมาเป็นเวลานาน

บทบาทหน้าที่ของครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิต

การทำกิจกรรมวงโยธวงวาทิตให้ประสบความสำเร็จนั้น ครูผู้ควบคุมวงจะต้องวางแผนงานและมีบทบาทในการดำเนินกิจกรรม เริ่มตั้งแต่**ทำแผนบริหารจัดการวงในภาพใหญ่** รายสามปี สองปี หนึ่งปี เพื่อวางแผนว่าภายใน สามปีนี้จะทำอะไร เครื่องดนตรีพอไหม นักดนตรีพอหรือไม่ และจะเกิดอะไรขึ้นบ้างในสามปีนี้ จากนั้น **ทำแผนบริหารจัดการวง** รายภาคเรียน เดือน สัปดาห์ วันเพื่อเป็นการกำหนดกิจกรรมที่จะทำรวมถึงการฝึกซ้อมให้เป็นกิจลักษณะ และมีเป้าหมายในแต่ละวัน การ**จัดการหาเครื่องดนตรี** เป็นหน้าที่ของครูที่จะวางแผน ไม่จำเป็นต้องได้ในครั้งเดียว แต่อาจจะค่อย ๆ สะสมเครื่องดนตรีไปเรื่อย ๆ จนครบตามแผนที่วางไว้ **จัดการหาและจัดการนักดนตรี** การสรรหานักดนตรีในวงให้เหมาะสม รวมถึงการหาตัวแทนในการเล่นเครื่องดนตรีเมื่อมีผู้จบการศึกษา บางโรงเรียนใช้ระบบหมุนเวียนนักดนตรีให้เล่นได้หลายเครื่องมือ เช่น เครื่องเป่า เปลี่ยนไปเล่นเครื่องตี หรือในแต่ละเครื่องมือจะมีนักเรียนหลายระดับชั้นคละกันไป เป็นต้น **การจัดการระบบในวง** หัวหน้าวง หัวหน้ากลุ่ม หัวหน้าฝ่าย รุ่นพี่ รุ่นน้อง เพื่อแบ่งเบาภาระของครูและเป็นการสร้างความรับผิดชอบให้นักเรียนได้ฝึกจัดการและแก้ปัญหา **จัดการเอกสาร** ลาไปทำกิจกรรมบริการวิชาการภายนอกโรงเรียน ลาซ้อม ลาเข้าค่าย ลาเพื่อเข้าร่วมประกวด ในระบบราชการการทำหนังสือเพื่อแจ้งต้นสังกัดเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด ดังนั้นครูต้องมีความรู้ในการจัดการเอกสารด้วย **จัดการเรื่องการเงิน** รายรับ รายจ่าย หาทุน ระดมทุน จากการวางแผนงานในข้างต้น จะเป็นแนวทางในการกำหนดงบประมาณที่จะใช้ และอาจจะต้องระดมทุนเพื่อการเข้าค่ายฝึกซ้อมเพิ่มเติม หากมีการเปลี่ยนแผนงาน ครูต้องทำบัญชีและต้องชี้แจงการใช้งบประมาณได้ **จัดการซ่อม ดูแลรักษาเครื่องดนตรี** ความรู้พื้นฐานในการดูแลรักษาและซ่อมบำรุง เพราะเครื่องดนตรีมีอายุการใช้งานที่จำกัด อาจเสื่อมสภาพจากการใช้งาน หรืออาจเกิดจากอุบัติเหตุที่ไม่คาดคิด **จัดการหาแบบฝึกหัด** โน้ตเพลง โน้ตเพลง

เพื่อพัฒนาทักษะส่วนบุคคล การฝึกซ้อมจะไม่มีประโยชน์เลยถ้าซ้อมผิดวิธีและไม่มีจุดมุ่งหมาย ครูต้องมีหน้าที่ในการเลือกแบบฝึกหัดและโน้ตที่เหมาะสมให้กับวงและนักเรียน **จัดการปัญหาภายนอกวง** ผู้บริหาร ครู ผู้ปกครอง ชุมชน การสร้างความเข้าใจแก่ผู้ที่เกี่ยวข้อง ให้เข้าใจในการทำกิจกรรม ครูต้องมีทักษะในการสื่อสารและต้องมีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี อดทนแม้จะถูกตำหนิ **จัดการปัญหาภายในวง** ปัญหานักเรียนไม่มาซ้อม เรียนพิเศษ รถรับส่ง ชู้สาว ทะเลาะวิวาท ฯลฯ ด้วยกิจกรรมนี้เป็นกิจกรรมที่ต้องใช้คนหมู่มาก ย่อมเกิดปัญหาเป็นปกติ ครูต้องมีจิตวิทยาในการแก้ปัญหาเหล่านี้ด้วย **ปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรม** การสร้างความรับผิดชอบความมีวินัยในตนเองและอื่น ๆ อันเป็นผลจากการทำกิจกรรมนี้ **จัดการหาวิทยากร** เพื่อเสริมทักษะ หรือมาเป็นทีมงานในช่วงประกวด จัดหาผู้เชี่ยวชาญในด้านต่าง ๆ ให้นักเรียนได้พัฒนาตนเอง ให้มีทักษะที่สูงขึ้น รวมทั้งแนวคิดและกระบวนการใหม่ๆ ให้นักเรียนได้ประยุกต์ใช้ **ดูแลวิทยากร** เมื่อเชิญวิทยากรมาแล้ว หน้าที่ของครูคือต้องดูแลวิทยากร ในการเลี้ยงอาหาร จัดหาที่พัก รวมทั้งอื่น ๆ หากวิทยากรต้องการ **จัดการรับส่งนักเรียนมาซ้อม** บางครั้งการซ้อมวงโยธวาทิตในช่วงเย็น อาจทำให้รถโดยสารหมด โดยเฉพาะในต่างจังหวัด ครูจึงต้องเป็นผู้ไปส่งนักเรียนให้ถึงบ้านโดยสวัสดิภาพ **จัดการหาอาหาร** น้ำดื่ม ยากันยุง เป็นต้น ในช่วงเข้าค่าย การเข้าค่ายเพื่อพัฒนาทักษะดนตรี เป็นสิ่งที่จำเป็น เพราะจะเป็นช่วงที่วงสามารถซ้อมได้อย่างเต็มที่ ครูจึงมีหน้าที่ในการจัดค่ายให้สำเร็จตามวัตถุประสงค์บางครั้งครูอาจต้องลงมือทำอาหารเองเพื่อให้นักเรียนทาน อาจจะด้วยงบประมาณที่จำกัด **จัดหาสถานที่ซ้อม** การสถานที่ในการฝึกซ้อมเป็นเรื่องที่สำคัญ โดยเฉพาะโรงเรียนที่อยู่ในกรุงเทพฯ ครูต้องหาสถานที่ที่เหมาะสมในการซ้อม ไม่รบกวนชุมชนที่อยู่รอบข้าง **พัฒนานักเรียนเพื่อศึกษาต่อ** การส่งเสริมให้นักเรียนมีทักษะดนตรีที่สูงขึ้นเพื่อให้นักเรียนได้มีโอกาสเข้าสอบแข่งขันเพื่อเข้าเรียนในมหาวิทยาลัย นอกจากจะคอยสอนทักษะดนตรี ครูบางคนอาจพานักเรียนไปสอบ หรือพาไปคัดเลือกเพื่อเข้าเป็นนักดนตรีในวงต่าง ๆ หน้าที่ของครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิตอาจจะมีมากกว่านี้ ตามบริบทของโรงเรียนที่แตกต่างกันไป แต่หน้าที่สุดท้ายที่ครูจะต้องทำคือ **ดูแลครอบครัว** ครูบางท่านใช้เวลาอยู่กับวงโยธวาทิตมากกว่าอยู่กับครอบครัวของตนเอง มิเช่นนั้นก็พาครอบครัวมาดูแลและใช้ชีวิตอยู่กับวงโยธวาทิตด้วยกัน

สรุป

กิจกรรมวงโยธวาทิต เป็นกิจกรรมที่มีรายละเอียดอันเป็นองค์ประกอบหลายด้าน อีกทั้งยังเป็นกิจกรรมที่ต้องใช้งบประมาณสูง แต่ถ้าสร้างความเข้าใจให้บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้อง ได้เข้าใจถึงอายุการใช้งานของเครื่องดนตรี หากดูแลรักษาโดยสม่ำเสมอ เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจะมีอายุการใช้งานประมาณ 15-20 ปี เป็นเรื่องที่คุ้มค่าในการลงทุน การสร้างความเข้าใจกับทุกฝ่ายจึงเป็นสิ่งที่สำคัญที่จะทำให้การทำกิจกรรมวงโยธวาทิต ดำเนินไปด้วยความสะดวก ไม่ควรคิดว่าทุกอย่างเป็นปัญหา ในส่วนของครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิต ต้องเป็นผู้รับผิดชอบในการทำทุกวิถีทางให้การทำกิจกรรมวงโยธวาทิตประสบความสำเร็จ หากยังไม่ประสบความสำเร็จ สาเหตุแห่งปัญหาต่าง ๆ อาจเป็นเพราะตัวผู้สอนเอง ดังนั้นควรสำรวจตนเองว่ายังมีส่วนใดที่ยังขาดตกบกพร่องอยู่บ้าง และจงพัฒนาตนเองในจุดที่ยังไม่สมบูรณ์ เพื่อนำองค์ความรู้มาสร้างนักเรียนให้เป็นบุคคลที่มีคุณภาพจากกิจกรรมดนตรี ถึงแม้สิ่งที่ครูผู้ควบวงโยธวาทิตทำนั้น จะไม่ได้ค่าตอบแทนเพิ่มเติม แต่ความภาคภูมิใจที่ได้สร้างลูกศิษย์ที่ดีมีคุณภาพ เป็นสิ่งที่ประมาณค่าไม่ได้ ความเสียสละ ทุ่มเท ที่ครูได้เสียสละแรงกายแรงใจนั้นไม่สูญเปล่า เพราะการกระทำเหล่านั้นมันเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่สำหรับลูกศิษย์ทุกคน วงโยธวาทิตจึงเป็นกิจกรรมที่ฝึกฝนเพื่อสร้างคนให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ มากกว่าการสอนดนตรีโดยทั่วไป

บรรณานุกรม

กรมวิชาการ. (2551). **เอกสารประกอบหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 แนวทางการจัดทำหลักสูตรสถานศึกษา.**กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ครุสภาลาดพร้าว.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2546). **แนวทางการจัดกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2544.** กรุงเทพมหานคร: กรมวิชาการ.

นิตินัย พึ่งยา. (2559). **แนวทางการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาคุณภาพเสียงรวมวงของวงซิมโฟนิกแบนด์นักเรียน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิทยา ศรีสะอาด. (2557). **การศึกษาวงโยธวาทิตกองทัพบก.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิโรจน์ ตระการวิจิตร. (2560). **สมองดีดนตรีปั้นได้.** กรุงเทพฯ: ดีเอ็มจี.

อติชาติ เจริญพาโชค. (2547). **ศึกษาสมรรถนะในการบริหารกิจกรรมนักเรียนด้านการจัดการวงโยธวาทิตของผู้ควบคุมวงโยธวาทิต ในโรงเรียนมัธยมศึกษาขนาดใหญ่พิเศษ เขตกรุงเทพมหานคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอกรินทร์ สี่มหาศาล. (2545). **แนวปฏิบัติ: กระบวนการวัดและประเมินผลตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2544**.พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: บุ๊คพอยท์.

Cowen, V. S. (2006). The contribution of marching band participation to overall physical activity for a sample of university students. **Perceptual and Motor Skills**. 103(2), 457-460.

Helms, Ronald G. (2001). The National Board for Professional Teaching Standards : Professional Assessment for Teachers of Students with Exceptional Needs. **Electronic Journal for Inclusive Education.** 1(5), 1-12.

Jason P. Cumberledge. (2015). **The Use of One Week's Time Among Specific Groups of College Students: Music Majors, Non-Music Majors, and Marching Band Participants**. Doctoral dissertation, Florida State University.

ดนตรีสมัยนิยม : แนวทางการพัฒนาเพื่อการจัดการเรียนการสอนอย่างมีคุณภาพ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Popular music: the way to efficiently improve subject group of popular music at College of Music Bansomdejchaopraya Rajabhat University

ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์*[1]
Phakphoom Tiavongsuvan *[1]

บทคัดย่อ

กลุ่มวิชาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ถูกจัดทำขึ้นใหม่เริ่มต้นที่ปีการศึกษา 2560 จนถึงปัจจุบัน ด้วยแนวคิดสร้างเสริมประสบการณ์อาชีพนักดนตรีในระดับสากลอย่างไม่หยุดยั้งโดยที่เนื้อหาของกลุ่มวิชายังสามารถถูกพัฒนาได้ตลอดเวลา ด้วยประสบการณ์ตรงของบุคลากรและผู้วางแผนจัดทำกลุ่มวิชาดนตรีสมัยนิยมคืออาจารย์ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ ซึ่งได้สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาโทจากหลักสูตรดนตรีสมัยนิยมที่มหาวิทยาลัย Southampton ณ สหราชอาณาจักร โดยนำเสนอแนวคิดหลากหลายมุมมอง ได้แก่ แนวคิดทางวิชาการ การผลิตผลงานเชิงพาณิชย์ การผลิตผลงานอิสระการประชาสัมพันธ์และโฆษณาผลงานและการสอนดนตรี ซึ่งปัจจัยเหล่านี้เป็นสิ่งที่สำคัญต่อนักดนตรีในสภาพสังคมโลกปัจจุบัน เพราะการสอนนักศึกษาโดยเน้นแค่ด้านใดด้านหนึ่งเพียงอย่างเดียวอาจไม่มีคุณภาพไม่ดีพอ สำหรับจุดประสงค์ของการจัดการเรียนการสอนด้วยความตั้งใจในการผลิตเยาวชนไปเป็นบุคลากรทางดนตรีที่มีคุณภาพและสามารถปรับตัว อยู่กับทุก ๆ สถานการณ์ในปัจจุบันและอนาคต

คำสำคัญ : หลักสูตรดนตรีสมัยนิยม

---

* corresponding author, email: Paul_guitartutor@outlook.co.th

[1] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[1] Lecturer in Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Abstract

Popular music course of College of Music Bansomdej Chaopraya Rajabhat University has been designed in academic year 2017- present with unlimited ideas of music to fulfill student's career experience in music career based on international standards by a music personnel, Phakphoom Tiavongsuvan, instructor of College of Music Bansomdejchaopraya Rajabhat University who graduated master degree in Popular Music Performance from University of Southampton, UK. This popular music course has pursued several points of view such as academic thinking skills, music production, commercial music, contemporary music, public relations and advertising music work and improvement of music teaching skills. These factors are playing important roles for musicians in present day because the specific concentration area in music teaching could not possibly be maintained the objective of this course. Therefore, the aim of this popular music teaching is to get learners approach high quality of music careers and being flexible to live in every situation in the present and future.

Keyword: Popular music curriculum

บทนำ

ดนตรีสมัยนิยมนั้นหมายถึงแนวดนตรีที่เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในแต่ละยุคสมัยรวมถึงปัจจุบัน โดยแต่ละแนวดนตรีล้วนมีเอกลักษณ์และรูปแบบการนำเสนอในเรื่องของเนื้อหา การแสดงดนตรีและการแต่งตัว ตัวอย่างเช่น แนวดนตรีพั้งค์ ร็อค เป็นต้น ความนิยมในดนตรีพั้งค์นั้นเริ่มจากการเสียดสีชนชั้นสังคมในสหราชอาณาจักร และสหรัฐอเมริกาผ่านบทเพลงที่เรียบเรียงในรูปแบบที่ไม่ซับซ้อน แหวกแนวทางทฤษฎีดนตรี และการแต่งตัวที่กลายมาเป็นวัฒนธรรมร่วมกับดนตรี ศิลปะแขนงอื่น ๆ เช่น แฟชั่น ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ดนตรีร่วมสมัยและศิลปะการแสดง เป็นต้น ดนตรีพั้งค์ในยุคเริ่มแรกจะมีเนื้อหาสะท้อนสังคม ต่อต้านอำนาจรัฐ มีบทบาทโดดเด่นและแปลกใหม่ด้านบริบทของดนตรีที่แสดงรุนแรง

ตะโกนโวยวาย จังหวะรวดเร็วและเป็นที่นิยมในสังคมตะวันตกในช่วงปี ค.ศ. 1975 ในด้านการเคลื่อนไหวเรียกร้องรัฐสวัสดิการของประชาชน ต่อมากระแสนิยมได้เปลี่ยนไป ดนตรีสมัยนิยมหลากหลายแนวได้เกิดการพัฒนาอย่างต่อเนื่องในแบบที่ซับซ้อนขึ้นและง่ายลงในด้านการแสดงดนตรี ลักษณะของดนตรีพั้งค์ก็ได้ถูกนำพัฒนาอย่างต่อเนื่องและอยู่ร่วมกับดนตรีหลากหลายแนวที่เป็นที่นิยมในสังคมวงกว้างและเฉพาะกลุ่ม เช่น Pop Punk, Ska Punk, Hardcore Punk, Grind-Core และ Speed Metal เป็นต้น จึงเป็นข้อสรุปว่าดนตรีสมัยนิยมมีความเคลื่อนไหวทางด้านพัฒนาการอยู่เสมอและมีรูปแบบที่หลากหลาย

เนื้อหาการจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีสมัยนิยม

กลุ่มวิชาดนตรีสมัยนิยมโดยทั่วไปจะมุ่งเน้นเนื้อหาไปที่ทฤษฎี ปฏิบัติและคุณลักษณะทางดนตรีในบางแนวขึ้นอยู่กับความสนใจของผู้สอนแต่ส่วนใหญ่จะขาดเนื้อหาที่พูดถึงประวัติดนตรีสมัยนิยมในเชิงสังคมและมนุษย์ทั้ง ๆที่เป็นเรื่องสำคัญสำหรับนักดนตรีที่จะต้องทำความเข้าใจดนตรีให้สอดคล้องกับบริบทสังคม เข้าใจรสนิยมของกลุ่มผู้ฟังเพื่อขับเคลื่อนและสร้างสรรค์ดนตรีให้เกิดเอกลักษณ์ใหม่ ๆ แบบในกรณีเดียวกับดนตรีสมัยนิยมในแต่ละยุคที่เกิดพัฒนาการมาเป็นที่นิยม

บทบาทของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมไทยนั้นมุ่งเน้นการฟังเนื้อหาบทเพลงที่ชัดเจนเกี่ยวกับแง่มุมชีวิตต่าง ๆ เช่น ความทุกข์ ความสุขนานาประการ เพื่อผ่อนคลาย สนุกสนาน สังสรรค์ ให้กำลังใจและปลอบประโลมจิตใจ แต่ยังมีขอบเขตทางดนตรีศิลปะค่อนข้างแคบเพราะทรัพยากรความรู้ทางดนตรีสากลนั้นโดยทั่วไปนั้นเป็นศาสตร์ที่ค่อนข้างเข้าถึงได้ยาก เช่นการขาดกำลังทรัพย์ในสถาบันครอบครัว การขาดหลักสูตรดนตรีตั้งแต่ระดับชั้นอนุบาล ประถมและมัธยมศึกษาส่งผลให้เยาวชนและประชาชนขาดพื้นฐานและทักษะการฟังดนตรีที่หลากหลาย ต้องขึ้นตรงกับสื่อหลักเพียงเท่านั้นไม่ว่าจะมาเป็นผู้เรียน ผู้เล่นและผู้ฟัง ดังนั้นถ้าผู้ฟังส่วนมากนั้นเข้าถึงทรัพยากรทางดนตรีที่หลากหลายก็จะสามารถตอบสนองและสนับสนุนผลงานของนักดนตรีได้ไม่ยากเหมือนกับประชากรในประเทศที่เจริญแล้ว

จุดประสงค์ของการจัดการเรียนการสอนของกลุ่มวิชาดนตรีสมัยนิยมวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาคือการสร้างสมดุลความรู้ความเข้าใจและการเข้าถึงทรัพยากรทางดนตรีระหว่างผู้ปฏิบัติและผู้ฟัง มีการกระจายทรัพยากรความรู้ทางดนตรีด้วยการให้บุคคลทั่วไปเข้าถึงสื่อการเรียนการสอนที่เป็นสาธารณะมากขึ้นและเสริมสร้างคุณค่าจรรยาบรรณอาชีพนักดนตรีให้เป็น

ที่ยอมรับในสังคมส่งผลให้เป็นอาชีพที่ยั่งยืนเพื่อประโยชน์ของผู้สำเร็จการศึกษาเพื่อที่จะประกอบอาชีพดนตรีโดยตรง รายวิชาในหลักสูตรล้วนมีจุดประสงค์ดังนี้

รายวิชากลุ่มวิชาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ภาพที่ 1 วอลเปเปอร์รวมศิลปินสมัยนิยมในช่วง 1960's เป็นต้นมา
ที่มา : https://abstract.desktopnexus.com/wallpaper/252421/

รายวิชาที่ถูกนำมาจัดสรรเรียงลำดับในกลุ่มรายวิชาดนตรีสมัยนิยมในแต่ละเทอมและปีการศึกษานั้นได้อ้างอิงจากหลักสูตรดนตรีสมัยนิยมจาก Faculty of Humanities, University of Southampton ที่มีเนื้อหาหลักสูตรชัดเจนในด้านการสร้างนักดนตรีที่มีประสิทธิภาพทั้งด้านการแสดงดนตรี ความเข้าใจในความเป็นมาของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมและนอกเหนือจากนั้นคือทัศนคติในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งทางด้านเชิงพาณิชย์และอิสระได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งมีรายวิชาดังนี้

1. ประวัติศาสตร์ดนตรีสมัยนิยม (Popular Music History)

ศึกษาถึงต้นกำเนิดความเป็นมาของดนตรีสมัยนิยมตั้งแต่ยุคเริ่มต้นวิวัฒนาการในแต่ละยุค ความเปลี่ยนแปลงของรายละเอียดทางดนตรี การจำแนกแนวเพลง วงการดนตรี วงดนตรี นักประพันธ์ และการถ่ายทอดอิทธิพลทางวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมในสังคมตะวันตกโดยยึดประเทศสหรัฐอเมริกาและ

สหราชอาณาจักรเป็นหลักตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 จนถึงปัจจุบัน เพราะเป็นแหล่งกำเนิดวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมที่แผ่อิทธิพลไปทั่วโลก

ผลลัพธ์ที่คาดหวังของวิชานี้มุ่งเน้นให้นักศึกษาเข้าใจหลักการที่มาของลักษณะของดนตรีกับสภาพสังคมในแต่ละยุคเพื่อนำมาพัฒนาแนวคิดในการผลิตดนตรีอิสระและเชิงพาณิชย์ ได้อย่างมีประสิทธิภาพสอดคล้องกับสภาพสังคมปัจจุบันและอนาคต

ภาพที่ 2 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงดนตรีบนเรือ
ที่มา : https://06513takdanaisarai.wordpress.com/2017/02/06

2. ประวัติศาสตร์ดนตรีสมัยนิยมในประเทศไทย (Thai Popular Music History)

ศึกษาถึงความเป็นมาของดนตรีสมัยนิยมในประเทศไทยตั้งแต่ยุคแรกเริ่ม วิวัฒนาการในแต่ละยุค ความเปลี่ยนแปลงของแนวดนตรี ความเคลื่อนไหวของวงการดนตรี ประวัติวงดนตรี นักประพันธ์ และการรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมจากต่างชาติ ตั้งแต่ยุคของดนตรีสากลในประเทศไทยในระยะเริ่มแรก รวมทั้งนำเสนอผลงานของทูลกระหม่อมบริพัตรและดนตรีสมัยนิยมในประเทศไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2446-ปัจจุบัน

ผลลัพธ์ที่คาดหวังของวิชานี้มุ่งเน้นให้นักศึกษาเข้าใจถึงอิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่มีต่อสังคมไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อพัฒนาแนวคิด

ในการนำเสนอ สร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ ที่เป็นอิสระและเชิงพาณิชย์ให้สอดคล้องกับสภาพสังคมปัจจุบันและอนาคต ด้วยผลลัพธ์ที่คาดหวังเช่นนี้จะสามารถส่งผลในเชิงองค์ความรู้ทั้งใหม่และเก่าให้เกิดประโยชน์แก่ผู้เรียนและผู้คนรอบข้าง จนถึงสังคมวงกว้างผ่านผลงานของนักศึกษาที่ผ่านการคัดกรองข้อมูลที่เชื่อมโยงกับชีวิตผู้คนและสังคมโดยตรง

ภาพที่ 3 การแสดงดนตรีด้วยเครื่องเอก

3. สังคีตปฏิภาณ 1 (Improvisation 1)

ศึกษาแนวคิดในการสร้างทำนองการด้นสดในการแสดงดนตรีด้วยเครื่องเอกในขั้นต้นในแนวเพลง Blues, Jazz และ Rock เพื่อยกระดับทักษะการปฏิบัติเครื่องเอกและความรู้ความเข้าใจในการสื่อสารกับผู้คนผ่านเสียงดนตรีให้เทียบเท่าสากล

ภาพที่ 4 การแสดงดนตรีด้วยเครื่องเอกในรูปแบบวง

4. สังคีตปฏิภาณ 2 (Improvisation 2)

ศึกษาแนวคิดในการสร้างทำนองการด้นสดในการแสดงดนตรีด้วยเครื่องเอกในขั้นต้นในแนวเพลง Blues, Jazz และ Rock ในระดับที่สูงขึ้น เพื่อยกระดับทักษะการแสดงดนตรีในรูปแบบวงและความรู้ความเข้าใจในการสื่อสารกับผู้คนผ่านเสียงดนตรีในระดับที่สูงขึ้นให้เทียบเท่าสากล

5. การประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีสมัยนิยม (Popular Music Composition and Arrangement)

ศึกษาหลักการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีและเนื้อร้องในแนวเพลงต่าง ๆ สร้างสรรค์ คิดรูปแบบและสามารถประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีสมัยนิยมในรูปแบบใหม่ ๆ หรือนำรูปแบบเก่ามาทำใหม่จุดประสงค์หลักของวิชานี้คือการพัฒนาดนตรีให้สอดคล้องกับพื้นที่การแสดงออกของสังคมทั้งในเชิงพาณิชย์และอิสระเพื่อสร้างเสริมประสบการณ์และความรู้ในการประกอบอาชีพในแวดวงอุตสาหกรรมดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ

เนื้อหาของวิชาจะเริ่มเน้นที่ทฤษฎีดนตรีคลาสสิกที่มีกฎเกณฑ์ขอบเขตชัดเจนแล้วค่อยไปถึงดนตรีร่วมสมัยที่มีกฎเกณฑ์น้อยลง รวมถึงการเข้าใจสังคมเชิงมนุษยศาสตร์ในแต่ละยุคให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ของการประพันธ์ดนตรี

6. การเขียนวิจารณ์งานดนตรี (Music Criticism)

การเขียนวิจารณ์ดนตรีในเชิงศิลปะสร้างสรรค์ ติชมอย่างเสรี โดยอาศัยการศึกษาที่มาของการวิพากษ์วิจารณ์ แนวคิดวิภาษวิธี แนวคิดทฤษฎีการเรียนรู้ของเบนจามิน บลูมอและลูกศิษย์กับการค้นคว้าข้อมูล การสัมภาษณ์ความรู้ความเข้าใจ ในของนักดนตรีและผู้ฟัง

การรวบรวมความคิดเชิงวิชาการที่ถือเอาเหตุผลตรรกะตามหลักจรรยาบรรณของนักวิจารณ์อาชีพ เพื่อให้นักศึกษามีแนวคิดที่เปิดกว้างและวิเคราะห์ข้อมูลอย่างตรงไปตรงมา จัดเป็นวิชาที่มีพื้นที่ในการแสดงออกทางความคิดอย่างชัดเจน

7. ธุรกิจและกฎหมายดนตรี (Music Business and Laws)

ศึกษาเกี่ยวกับอุตสาหกรรมดนตรี หลักการตลาดและกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับงานด้านดนตรี ตลอดจนถึงหลักสูตรธุรกิจดนตรี เพื่อสร้างความพร้อมให้นักศึกษาที่ทำงานด้านดนตรีระหว่างศึกษาหรือที่จะทำในอนาคตโดยนำความรู้ไปใช้ในแวดวงอุตสาหกรรมดนตรีทั้งด้านการผลิตผลงานเพลงและการจัดแสดงดนตรี เพื่อลดการถูกเอารัดเปรียบจากนายทุนและการป้องกันตัวจากภัยสังคม

ภาพที่ 5 ป้ายโฆษณางานแสดงดนตรี
ของนักศึกษาแขนงดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

8. การโฆษณาและหลักการแสดง (Advertising and Principle of Entertainment)

ศึกษาการใช้สื่อประชาสัมพันธ์ต่าง ๆ และความเข้าใจสภาพสังคม กลุ่มเป้าหมายรวมทั้งกลยุทธ์การโฆษณาประชาสัมพันธ์งานดนตรี และการนำเสนอผลงานดนตรีและอื่น ๆ รวมทั้งการสร้างสีสันและแรงดึงดูดความสนใจในการแสดงดนตรีสดเพื่อเข้าถึงกลุ่มเป้าหมาย

ภาพที่ 6 การแสดงดนตรีเครื่องเอก

9. การปฏิบัติเครื่องดนตรีและการแสดงดนตรี (Musical Instrument Skills and Music Performance)

ศึกษาหลักการปฏิบัติเครื่องดนตรีเอกโดยวางแผนการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดและบทเพลงตามแต่ละเครื่องดนตรีเอกของผู้เรียนในรูปแบบการเรียนการสอนเดี่ยว เพื่อสร้างเสริมศักยภาพ ในการแสดงดนตรีสดและความรู้ทางทฤษฎีที่สามารถนำไปใช้ได้กับทุกวิชาอื่น ๆ ในหลักสูตร

ภาพที่ 7 วงดนตรี Led Zeppelin

ที่มา : https://www.pledgemusic.com/projects/the-song-remains-the-same

10. การปฏิบัติรวมวงสมัยนิยม (Popular Music Ensemble)

ศึกษาหลักการรวมวงดนตรีสมัยนิยม กระบวนการซ้อม แบบฝึกหัด วางแผน แนวทางของวงดนตรีและการเรียนบทเพลงหรือประพันธ์เพื่อปฏิบัติร่วมกัน เป็นวงดนตรีสมัยนิยม เพื่อสร้างเสริมทักษะการแสดงดนตรีสดทั้งด้านการปฏิบัติและการสมดุลเสียงเครื่องดนตรีทุก ๆ ตำแหน่งในวง ผลประโยชน์ที่ได้รับมากกว่านั้นคือความสัมพันธ์อันดีในการทำงานร่วมกับผู้อื่นและความสามัคคีในหมู่นักศึกษาทุกปีการศึกษา

ภาพที่ 8 บรรยากาศการเรียนวิชาบันทึกเสียง

11. การผลิตดนตรีสมัยนิยม (Popular Music Productions)

ศึกษาหลักการอัดเสียงในห้องอัดด้วยการปฏิบัติเครื่องเอกหรือรวมวงพร้อมบันทึกเสียงโดยการจำลองเหตุการณ์ให้นักศึกษาได้เรียนรู้ถึงวิธีการทำงานในห้องอัดเพื่อสร้างผลงานทางดนตรี ทั้งภาคช่วยเหลือนักดนตรีเตรียมอุปกรณ์ บันทึกเสียงและภาคปฏิบัติเครื่องเอกแบบศิลปินในขั้นตอนการบันทึกเสียงสร้างผลงาน

จุดประสงค์หลักของวิชานี้คือการเตรียมพร้อมสำหรับการทำงานในแวดวงอุตสาหกรรมดนตรีและส่งเสริมความรู้ประสบการณ์ในการผลิตดนตรีหลายหลายรูปแบบทั้งเชิงอิสระและพาณิชย์ เพื่อเป็นผลงานที่ส่งผลถึงรายได้และอาชีพในสายดนตรีที่มั่นคง

ภาพที่ 9 บรรยากาศการเรียนวิชาคอมพิวเตอร์ดนตรี

12. สังเกตการณ์งานสอนดนตรี (Music Teaching Observations)

ในสังคมปัจจุบันนั้นปฏิเสธได้ยากที่นักดนตรีจะมีบทบาทเพียงแค่การแสดงดนตรีที่จะเป็นการสร้างรายได้เท่านั้น การสอนดนตรีนั้นเป็นอีกทางเลือกที่สำคัญไม่แพ้การแสดงดนตรีที่นักศึกษาหลายคนอาจคาดหวังที่จะประกอบอาชีพในสายดนตรีหลังสำเร็จการศึกษา

จุดประสงค์ของวิชานี้คือการศึกษาหลักการสอนดนตรีทั้งกลุ่มและเดี่ยวเชิงวิเคราะห์พฤติกรรมการเรียนการสอนโดยการสำรวจห้องเรียนและใช้หลักจิตวิทยาในการค้นคว้าข้อมูลเพื่อพัฒนาทักษะในการสอนเพื่อไปประกอบอาชีพบุคลากรทางการศึกษาในอนาคต

สรุป

หลักสูตรดนตรีสมัยนิยมถูกออกแบบให้ตอบสนองความต้องการของผู้เรียนในด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรีเอกและการพัฒนาศักยภาพในการแสดงดนตรีประพันธ์ดนตรีและการโฆษณาผลงาน โดยมีบุคลากรผู้สอน ผู้มากประสบการณ์และคุณวุฒิในแวดวงดนตรีที่ผ่านการคัดเลือกจากผู้วางแผนหลักสูตรให้สอดคล้องกับสภาพสังคมปัจจุบันด้วยแนวคิดทางเสรีนิยม การเปิดกว้างทางความคิดที่จะเข้าใจสังคมและดนตรีควบคู่กันไป การให้เกียรติผู้อื่นผ่านการเรียนรู้ประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมที่มีความเคลื่อนไหวและพัฒนาโดยผู้คนหลากหลายเชื้อชาติและหลากหลายเพศสภาพ ตัวอย่างเช่น การยอมรับเพศทางเลือกในสังคมไทย เพื่อขับเคลื่อนอุตสาหกรรมดนตรีด้วยความเข้าใจสังคมที่มนุษย์เป็นผู้ชี้วัดความต้องการทางดนตรีและการเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่หลากหลาย จุดประสงค์นี้ได้สอดคล้องกับดนตรีเชิงพาณิชย์และเป็นการสร้างอาชีพ รายได้ที่มั่นคงและคุณภาพชีวิตที่ดีให้แก่ผู้ที่สำเร็จการศึกษาหลักสูตรนี้

บรรณานุกรม

ธีรภัทร์ ทองชื่น. (2556). **การศึกษาประวัติเพลงไทยสากลในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า บริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่นำเค้าโครงมาจากเพลงไทยเดิม กรณีศึกษาจากนาย ดุษฎี เค้ามูลคดี.** สาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

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

Bennett, A. (2001). **Culture of Popular Music**. Philadelphia: Open University Press.

Corner, T. and Jones, S. (2014). Art to Commerce: The Trajectory of Popular Music Criticism. **IASPM Journal**. 4(2), 7-23.

Taylor, B. (2000). **The Art of Improvisation.** Taylors-James Publications.

การจัดกิจกรรมดนตรีเพื่อก้าวเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุ
Music Activities for Ageing Society Preparation

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

บทคัดย่อ

การจัดกิจกรรมดนตรีเพื่อก้าวเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุ เป็นกิจกรรมที่มุ่งเน้นกระบวนการสอนดนตรีเพื่อให้เกิดพื้นฐานทักษะทางดนตรี พฤติกรรม และบุคลิกภาพของผู้สูงอายุ เพื่อเรียนรู้และเข้าใจทัศนคติที่ดีต่อดนตรี การพัฒนาร่างกายและจิตใจที่ได้รับผ่านกระบวนการดนตรีในรูปแบบการสอนดนตรีสำหรับเด็กตามแนวทางของนักดนตรีศึกษาที่มีชื่อเสียงต่าง ๆ และมีครูดนตรีได้นิยมนำแนวทางดังกล่าวมาปรับใช้ในการสอนกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็ก แต่ทั้งนี้ ได้นำแนวทางหลักการ กลวิธีการดังกล่าว มาประยุกต์ใช้ในกิจกรรมการสอนดนตรีสำหรับกลุ่มผู้สูงอายุ เพื่อทราบแนวทางของการจัดกิจกรรมทางดนตรีให้มีความเหมาะสมกับระดับความสามารถและศักยภาพของผู้สูงอายุ อีกทั้งได้นำการประเมินผลทางด้านร่างกาย จิตใจ พื้นฐานทักษะทางดนตรี พฤติกรรม และบุคลิกภาพของผู้สูงอายุ ทั้งนี้ได้มีแนวทางและตัวอย่างของเกณฑ์การประเมินแบบรูบริค ซึ่งเป็นเกณฑ์ที่นำมาใช้การประเมินทางด้านปฏิบัติ แต่จะมุ่งเน้นและเพิ่มเติมเกณฑ์การประเมินในด้านศักยภาพทางร่างกาย จิตใจ พฤติกรรม และบุคลิกภาพสำหรับผู้สูงอายุนอกเหนือจากการประเมินพื้นฐานทักษะทางดนตรีโดยทั่วไป

คำสำคัญ : กิจกรรมดนตรี / ผู้สูงอายุ / สังคมผู้สูงอายุ

* corresponding author, email: hornbn@gmail.com
[1] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
[1] Lecturer in Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Abstract

Arranging music activities in preparing for ageing society refers to activities focusing on music teaching process to develop the elderly's fundamental musical skills, behaviors and personalities. This is to help better their understanding and attitude towards music in relation to physical and mental development, which is derived from music education for children. Even though procedures from music education, taken from various renowned music education theorists and implemented by many music teachers, are mainly adapted for children, these procedures, along with their approaches and principles, are now used for the elderly to best suit their ability and skill. Furthermore, rubrics assessment is applied, which practically rating not only the elderly's musical skills, but also their physical and mental abilities, behaviors and personalities.

Keyword: Musical Activities / Elderly / Aged Society

บทนำ

ในปัจจุบัน โลกได้มีการเปลี่ยนแปลงของสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองมาอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะกลุ่มของจำนวนประชากรในช่วงวัยต่าง ๆ ที่มีสัดส่วนที่แตกต่างกันโดยเฉพาะกลุ่มช่วงวัยผู้สูงอายุที่เริ่มมีจำนวนมากขึ้น และการลดลงของจำนวนกลุ่มประชากรวัยทำงานและวัยเด็ก ดังนั้น จึงเริ่มทำให้เกิดเป็นสังคมผู้สูงอายุ (Aged Society) และมีแนวโน้มที่จะเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุอย่างสมบูรณ์ในอีก 1-2 ปีข้างหน้า สอดคล้องกับข้อมูลของ United Nations-UN (2017, ออนไลน์) ที่ได้มีการรายงานถึงภาวะจำนวนประชากรโลกที่เริ่มเข้าสู่ประชากรกลุ่มผู้สูงอายุมากขึ้น ซึ่งคาดการณ์ว่ากลุ่มประชากรผู้สูงอายุในปีต่อ ๆ ไปนับจากนี้จะเป็นกลุ่มที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองในอนาคต รวมถึงสังคมในทุกประเทศ จะต้องเตรียมรับมือต่อการรองรับกลุ่มประชากรเหล่านี้ อาทิ ตลาดแรงงาน ความต้องการของสินค้า การบริการ และการคมนาคม เป็นต้น ทั้งนี้ยังได้อ้างอิงถึงข้อมูลประชากรโลก โดยตั้งแต่ปี ค.ศ. 2017 จำนวนผู้สูงอายุที่มีอายุตั้งแต่ 60 ปีขึ้นไปมีจำนวน 962 ล้านคนทั่วโลก และคาดการณ์ต่อไปว่า

ในปี ค.ศ. 2050 จะมีกลุ่มประชากรผู้สูงอายุถึงสองเท่าเป็น 2.1 พันล้านคนทั่วโลก และจะเพิ่มเป็นสามเท่าในปี ค.ศ. 2100 คือจำนวน 3.1 พันล้านคน และจะเติบโตเร็วกว่ากลุ่มประชากรผู้มีอายุน้อย ดังนั้น จึงควรให้ความสำคัญต่อการพัฒนาวิถีและการใช้ชีวิตของกลุ่มผู้สูงอายุเป็นสำคัญ ส่งผลให้สามารถเป็นกำลังในการขับเคลื่อนสังคมต่อไปได้

ด้วยเหตุนี้ สังคมจะต้องเตรียมความพร้อมในด้านต่าง ๆ สำหรับผู้สูงอายุ ซึ่งเป็นกลุ่มจำนวนประชากรที่มากขึ้นแล้ว ยังต้องคำนึงถึงวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ศักยภาพของกลุ่มผู้สูงอายุที่จะต้องได้รับการพัฒนาทั้งร่างกายและสภาพจิตใจ เนื่องจากกลุ่มผู้สูงอายุ จะมีศักยภาพที่จะสามารถพัฒนาในด้านต่าง ๆ ได้ค่อนข้างช้า เพราะเป็นช่วงบั้นปลายของชีวิตมนุษย์ ทั้งควรได้รับการพักผ่อน การอยู่กับครอบครัวและคนที่รัก การดูแลสุขภาพกายและใจให้ใช้ชีวิตได้อย่างมีความสุข ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยเรื่อง AWUSO Society 4.0 แก่แต่วัย หัวใจยังเก๋า ซึ่งเป็นผลการวิจัยโดยนักศึกษาระดับปริญญาโท สาขาการตลาด วิทยาลัยการจัดการ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้พบข้อมูลว่า จากผลสำรวจกลุ่มตัวอย่างในประเทศไทย จากกลุ่มผู้สูงอายุระหว่าง 50-85 ปี จำนวน 615 พบว่า ร้อยละ 90 ของกลุ่มตัวอย่าง ที่มีอายุใจที่ต่ำกว่าอายุจริง และร้อยละ 8 คิดว่าอายุจริงและอายุใจเท่ากัน และมีเพียงร้อยละ 2 ที่มองว่าตนเองมีอายุใจมากว่าอายุจริง (Ratirita, 2018, ออนไลน์) สอดคล้องกับหลักการและทฤษฎีจิตสังคม (Psychosocial Theory) ของอิริกสัน (Erik H. Erikson, ระหว่างปี ค.ศ. 1902-1994) ซึ่งได้นำระดับของพัฒนาบุคลิกภาพของมนุษย์มาแบ่งออกเป็น 8 ขั้น ซึ่งอิริกสันเชื่อว่าพฤติกรรมและบุคลิกภาพของมนุษย์ ขึ้นอยู่กับสังคมสิ่งแวดล้อม การเลี้ยงดู และประสบการณ์ที่ผ่านมาในช่วงวัยต่างๆ โดยระดับขั้นทั้ง 8 ของอิรักสัน เริ่มต้นตั้งแต่วัยแรกเกิดจนถึงวัยชรา โดยเฉพาะขั้นที่ 7-8 เป็นขั้นที่มีอายุตั้งแต่ 60 ปีขึ้นไป จนถึงวัยบั้นปลายของชีวิต เมื่อได้รับประสบการณ์ที่ผ่านมาในชีวิตแบบใด ก็จะส่งผลต่อพฤติกรรมและบุคลิกภาพที่แสดงออกมาในช่วงวัยดังกล่าว ซึ่งอาจมีทั้งด้านบวกและด้านลบ เช่น ผู้สูงอายุบางคนอาจมีพฤติกรรมและบุคลิกภาพที่มีความเป็นห่วงชนรุ่นหลัง (Generativity) มีความพึงพอใจในการดำเนินชีวิตของตนเองที่เป็นอยู่ (Ego Integrity) ซึ่งเป็นบุคลิกภาพในด้านบวก ส่วนอีกด้านหนึ่ง อาจมีบุคลิกภาพที่ไม่มีความพอใจในตนเอง นึกถึงแต่ตนเอง (Stagnation) ไม่คำนึงถึงผู้อื่นมีความสิ้นหวัง (Despair) ซึ่งเป็นบุคลิกภาพในด้านลบ เป็นต้น (สุรางค์ โค้วตระกูล, 2556)

ดังนั้น จึงเห็นได้ว่า ผู้สูงอายุนั้นมีความคิด ทัศนคติ ศักยภาพที่เกิดจากประสบการณ์ที่ผ่านมามีความแตกต่างกัน รวมถึงสังคม สิ่งแวดล้อม และครอบครัว ก็เป็นเรื่องที่สำคัญต่อผู้สูงอายุในการที่จะชะลอจิตใจ และร่างกายให้มีอายุที่ยืนนานและมีความสุขในบั้นปลายของชีวิต

ในฐานะของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการจัดการด้านการศึกษาทางศิลปะและวัฒนธรรม โดยเฉพาะเรื่องของการให้บริการทางวิชาการแก่ชุมชน นักวิจัย นักวิชาการทางดนตรี จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องจัดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมศักยภาพและพัฒนาการของประชากรกลุ่มผู้สูงอายุให้สอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับกลุ่มผู้สูงอายุตามโรงพยาบาล บ้านพักคนชรา ดนตรีกับธรรมะ และการจัดอบรมทางดนตรีสำหรับกลุ่มผู้สูงอายุมากยิ่งขึ้น อีกทั้งการนำแนวคิดและค่านิยมจากบทเพลงเก่ามาประยุกต์ใช้ให้สอดคล้องกับความชื่นชอบของกลุ่มผู้สูงอายุ ซึ่งจะต้องผ่านกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ของนักจัดกิจกรรมดนตรีที่หลากหลาย โดยในต่างประเทศได้นำกระบวนการสอนดนตรีแบบดาลโครซ ยูริธึมมิกส์ (Dalcroze Euprhythmics) มาใช้ในการสอนดนตรีเพื่อพัฒนาศักยภาพทางด้านร่างกาย จิตใจ และพื้นฐานทักษะทางดนตรีแก่ผู้สูงอายุ ดังนั้น ตามบริบทของวัฒนธรรมในประเทศไทย ผู้สร้างกิจกรรมที่จะต้องนำบทเพลงที่เหมาะสมกับวัฒนธรรมและบริบทของกลุ่มผู้สูงอายุในประเทศไทยด้วยเช่นเดียวกัน อีกทั้งในสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีสำหรับผู้ที่จะประกอบอาชีพครูดนตรีในอนาคต หรือผลิตศิลปินด้านการแสดงดนตรี ก็มีส่วนสำคัญต่อการจัดการเรียนการสอนทางดนตรี และประยุกต์กระบวนการ หลักการและทฤษฎีทางดนตรีไปสู่การตลาดและการสร้างอาชีพทางดนตรีที่เหมาะกับกลุ่มประชากรผู้สูงอายุในอนาคต

การทดสอบศักยภาพและทักษะจากประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เรียนในเบื้องต้น

การทดสอบศักยภาพและพื้นฐานทักษะจากประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เรียน จะต้องทำการทดสอบด้วยกิจกรรมตามรูปแบบต่าง ๆ ที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุ และควรคำนึงถึงหลักพัฒนาการตามช่วงวัยของผู้สูงอายุ การทดสอบศักยภาพทางด้านร่างกาย คำนึงถึงความปลอดภัย โดยมีกระบวนการเริ่มต้นดังนี้

1) ทดสอบทัศนคติ สุนทรียะ และความชื่นชอบในการฟังบทเพลง เพื่อให้เหมาะสมกับผู้เรียน เช่น การฟังเพลงในรูปแบบต่าง ๆ และแลกเปลี่ยนแสดงความคิดเห็นหรือการอภิปรายกลุ่ม(Group Discussion) ด้านความรู้สึกที่ได้ฟัง

บทเพลง ความมีสุนทรียภาพทางดนตรี ความซาบซึ้ง ความชื่นชอบบทเพลงตามยุคสมัยที่ผู้เรียนต้องการ เช่น บทเพลงที่มีเนื้อร้องให้ความหมายในชีวิต การให้กำลังใจ หรือบทเพลงแสดงเรื่องราวในเชิงบวก เป็นต้น ทั้งนี้สามารถสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมพร้อมบันทึกแนวคิด และทัศนคติต่อการฟังบทเพลงได้ในเบื้องต้น ประกอบไปด้วย การจัดระดับของ การฟังบทเพลง แบ่งเป็น 4 ระดับ ได้แก่ ระดับการฟังทั่วไป ระดับการฟังแบบตั้งใจ ระดับการฟังเพื่อเข้าถึงอารมณ์ และระดับการฟังด้วยความซาบซึ้ง เป็นต้น

ผู้สร้างกิจกรรมสามารถประเมินระดับการฟังดนตรีได้จากการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากการพูดคุย อภิปรายกลุ่ม หรือการวาดเส้น หรือระบายสีบนกระดาษตามความรู้สึกของบทเพลง และนำมาต่อกันเป็นงานต่อแบบจิ๊กซอว์ (Jigsaw) เพื่อให้ได้ผลงานเปรียบเทียบพัฒนาการก่อนและหลังเข้าร่วมกิจกรรม เป็นแผนประมวลภาพงานฝีมือขนาดใหญ่ พร้อมทั้งการร้องเพลงประกอบภาพที่ทำให้เห็นคุณค่าของการฟังเพลงร่วมกับงานศิลปะที่ทำร่วมกัน นอกจากนี้ยังสามารถประเมินทัศนคติที่มีต่อแนวเพลงที่ฟังที่เปลี่ยนแปลงไปได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นอีกด้วย

2) ทดสอบศักยภาพทางด้านร่างกาย โดยกำหนดท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งแขนและขาของผู้เรียน สังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมได้จากความสามารถในการหยิบจับอุปกรณ์สิ่งของต่าง ๆ อย่างมั่นคง การใช้สายตาที่สอดส่ายมองตามอุปกรณ์ที่ถือและรับ-ส่งสิ่งของให้กันและกัน เพื่อทดสอบศักยภาพทางการมองเห็น การสร้างสรรค์ท่าทางการเคลื่อนไหวต่าง ๆ เพื่อฝึกฝนการจดจำและทดสอบความจำและทำงานของระบบสมอง ชะลอสภาพหน่วยความจำไม่ให้เสื่อมสภาพเร็วขึ้น การเคลื่อนไหวตามบทเพลงด้วยอัตราจังหวะความช้า-เร็วที่เหมาะสม โดยมีจังหวะที่ไม่ซับซ้อน และเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองที่ผู้เรียนคุ้นเคย หรือบทเพลงที่มีเนื้อร้องประกอบเพื่อสร้างความสนุกสนาน ความซาบซึ้ง โดยอาจใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องจังหวะมาใช้ประกอบจังหวะเพื่อลดการเขินอาย และสามารถประเมินพฤติกรรมและบุคลิกภาพในการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในกิจกรรมเบื้องต้นนี้ได้

3) ทดสอบทักษะทางดนตรี ประสบการณ์ในการฟังดนตรี การเคลื่อนไหวประกอบบทเพลงที่สอดคล้องและถูกต้องตามจังหวะของบทเพลงที่ได้ฟัง การทดสอบหน่วยความจำของผู้เรียนด้วยการสร้างสรรค์ท่าทาง

การเคลื่อนไหว การฟัง การร้อง อาทิ การถือลูกบอล และรับ-ส่งลูกบอลตามจังหวะและประโยคเพลง การร้องเพลงประกอบท่าทางรับ-ส่งลูกบอล การใช้เครื่องดนตรีระนาดออร์ฟ เข้ามาใช้เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง หรือการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะจังหวะ หรือกลองชนิดต่าง ๆ การใช้ผ้าแบบบางหลากสี เป็นผ้าที่มีสีสันสดใส และสามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจน เพื่อกระตุ้นการมองเห็นและดึงดูดความสนใจ กระตุ้นจินตนาการ และสื่อสารอารมณ์ออกมาได้จากการใช้อุปกรณ์เป็นสื่อ

สำหรับการทดสอบทักษะทางดนตรีดังกล่าวนี้ ผู้สร้างกิจกรรมควรสอดแทรกทักษะทางดนตรีที่นอกจากจะเล่นเครื่องดนตรีอย่างง่ายได้แล้ว อาจใช้ทักษะของการร้องเพลงแบบประสานเสียงหรือการร้องแบบโต้ตอบกัน เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ในเรื่องขององค์ประกอบทางดนตรีอื่น ๆ ไปด้วย

4) การทดสอบความคิดสร้างสรรค์และความกล้าแสดงออก โดยการเปิดโอกาสให้เสนอแนวคิดในท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบบทเพลง การจัดท่าทางการรับ-ส่งสิ่งของในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งนี้ จะทำให้สังเกตในเบื้องต้นได้ว่าผู้เรียนมีพื้นฐานของแนวคิดสร้างสรรค์มากน้อยเพียงใด

ดังนั้น การทดสอบดังกล่าว เป็นเพียงตัวอย่างที่ผู้สร้างกิจกรรมควรทำการทดสอบในเบื้องต้น เพื่อประเมินสถานการณ์ด้านต่าง ๆ ในความพร้อมก่อนดำเนินกิจกรรมทางดนตรีที่เหมาะสมต่อไปและยังสามารถนำการทดสอบดังกล่าวมาใช้อีกครั้งหลังจากการเข้าร่วมกิจกรรมหรือในแบบการวัดและประเมินผลก่อนและหลังเรียน (Pre-test and Post-test) ทั้งนี้ การสร้างเครื่องมือการประเมินผลกิจกรรมโดยสามารถนำรูปแบบของการประเมินผลทางดนตรีมาประยุกต์ใช้ได้ด้วยเช่นกัน

ตัวอย่างการสร้างรูปแบบกิจกรรมดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ

กิจกรรมที่ 1 : แนะนำตัว

คำอธิบาย : การเริ่มต้นของจังหวะโดยใช้ค่าโน้ตตัวดำ และเขบ็ต 1 ชั้น

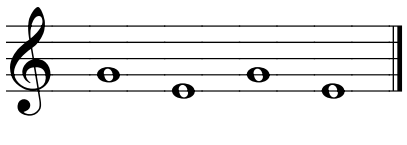
ฉันชื่อ.... ฉันชื่อ.... ยิน ดีที่ ได้รู้จัก

จากกิจกรรมที่ 1 ผู้นำเป็นผู้ถามและให้ผู้เรียนตอบทีละคนให้ตรงตามจังหวะอย่างต่อเนื่อง และทำการสังเกตผู้เรียนว่าแต่ละคนจะสามารถคิดชื่อของตนเองมาใส่ในช่องจังหวะที่เว้นไว้ให้ตรงตามจังหวะและสามารถตอบรับไปมาได้อย่างต่อเนื่องหรือไม่?

ทั้งนี้ กิจกรรมดังกล่าว เป็นการฝึกเรื่องของทักษะด้านจังหวะ และสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียนในความกล้าแสดงออก และการมีส่วนร่วมในกิจกรรม โดยผู้นำกิจกรรมอาจเพิ่มเติมการเคลื่อนไหวโดยการจับคู่ หันหน้าเข้าหากัน ทักทายสวัสดีหรือการจับมือกัน และผลัดกันถามตอบตามจังหวะได้ เป็นต้น

กิจกรรมที่ 2 : กิจกรรมการเคลื่อนไหวมือและแขน

คำอธิบาย : การใช้สัญญาณมือแทนระดับเสียง



s m s m

Sol

mi

จากกิจกรรมที่ 2 ผู้นำสาธิตการร้องโน้ต 2 ตัว เพื่อให้เรียนรู้ระดับเสียงสูง-ต่ำ พร้อมทั้งใช้อุปกรณ์ลูกบอลให้ผู้เรียนถือคนละ 1 ลูก จากนั้น เมื่อร้องโน้ต “ซอล” ซึ่งมีระดับเสียงสูงให้โยนลูกบอลขึ้น และเมื่อร้องโน้ต “มี” ให้เด้งลูกบอลลงพื้น 1 ครั้ง จากนั้น นำค่าโน้ตตัวดำมาใช้ประกอบการร้องและการโยน-เด้งลูกบอลไปตามจังหวะอย่างช้าๆ

ผู้นำให้ผู้เรียนคิดคำที่ใช้แทนโน้ตซอลและโน้ตมี และร้องระดับเสียงให้ตรงกับโน้ต เพื่อผู้เรียนคนอื่นๆ ได้ฟังเสียงและคำที่ใช้แทนตัวโน้ต และโยนหรือเด้งลูกบอลตามเสียงร้องสูง-ต่ำ ทั้งนี้ เป็นกิจกรรมที่พัฒนาศักยภาพของการใช้มือและแขนในการเคลื่อนไหว การควบคุมบังคับลูกบอล ความแม่นยำในการรับและ

เด้งลูกบอล รวมถึงการจับลูกบอลด้วยความมั่นคง อีกทั้งได้รับทักษะของระดับเสียงโน้ต 2 ตัวให้สามารถแยกแยะเสียงสูง-ต่ำ ได้ จากนั้น ผู้นำกิจกรรมอาจเพิ่มโน้ตจาก 2 ตัว เป็นสามตัว โดยเพิ่มโน้ตตัว “ลา” (La) เพื่อเรียนรู้ระดับเสียงที่สูงกว่าโน้ตเดิมจนกระทั่งครบทั้งบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิก หรือบันไดเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) ได้แก่โน้ต C, D, E, G, A (C) เป็นบันไดเสียงสำคัญที่พบในดนตรีเอเชีย (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554)

กิจกรรมที่ 3 : กิจกรรมเคลื่อนไหวด้วยการเดิน

คำอธิบาย : การเคลื่อนไหวด้วยการเดินและการเอี้ยวตัว

	เดิน ไปทางซ้าย	เดินไปทางซ้าย	เดิน วนแล้วไปทางซ้าย	เดิน ตาม มา
	เดิน ไปทางขวา	เดินไปทางขวา	เดิน วนแล้วไปทางขวา	เดิน ตาม มา
(ใช้ลูกบอล)	โยน ไปทางขวา	โยนไปทางขวา	โยน วนแล้วไปทางขวา	โยน ตาม มา
(ใช้ลูกบอล)	โยน ไปทางซ้าย	โยนไปทางซ้าย	โยน วนแล้วไปทางซ้าย	โยน ตาม มา

จากกิจกรรมที่ 3 ผู้นำให้ล้อมเป็นวงกลม แล้วร้องเพลง จากนั้นเดินก้าวเท้าไปตามทิศทางที่ร้องพร้อม ๆ กันจากนั้น ผู้นำให้ล้อมเป็นวงกลมจำนวน 2 วง (วงกลมเล็กด้านในและวงกลมใหญ่ด้านนอก) จากนั้นให้วงกลมข้างในเริ่มร้องก่อนและให้วงกลมข้างนอกร้องตามทีหลัง จะทำให้เกิดเป็นการเดินวนแบบสวนทางและเป็นการร้องทำนองแนวเดียวแบบแคนนอน (Canon) ซึ่งเป็นบทเพลงแบบไล่เลียนมีรูปแบบบทเพลงที่มีหลายแนว แต่ละแนวมีทำนองเหมือนกัน แต่เริ่มไม่พร้อมกัน แต่ละแนวจะมีทำนองที่ไล่เลียนกันไปเป็นระยะเวลายาวกว่าการเลียนทั่วไป (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554)

นอกจากนี้กิจกรรมการเคลื่อนไหวด้วยการเดิน เป็นกิจกรรมที่มุ่งเน้นการเคลื่อนไหวของขาที่ต้องใช้การเดินให้ตรงตามจังหวะ และร้องเพลงทำนองแนวเดียวให้ตรงเสียง พร้อมทั้งให้แบ่งการร้องออกเป็น 2 แนวเสียงให้ผลัดกันร้องแบบแคนนอน จะเกิดเสียงประสาน ซึ่งจะทำให้สามารถเข้าใจทักษะดนตรีด้านเสียงประสาน ประโยคเพลง ระดับเสียง และจังหวะได้

สำหรับกิจกรรมตัวอย่างที่ 1-3 นี้ เป็นเพียงส่วนหนึ่งของตัวอย่างในกิจกรรมที่ทำการฝึกฝน โดยสามารถเพิ่มเติมบทเพลงที่สนใจโดยนำมาใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ ได้ และในแต่ละกิจกรรมนั้น จะต้องมีการประเมินผลในด้านต่าง ๆ ที่ต้องการจะพัฒนากลุ่มผู้เรียนซึ่งเป็นผู้สูงอายุ โดยจะต้องมีเครื่องมือในการประเมินผลเพื่อให้ทราบถึงพัฒนาการตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงหลังจากได้รับกิจกรรมแล้ว ก็จะสามารถทราบถึงผลสัมฤทธิ์ของกิจกรรมได้อย่างชัดเจน

เครื่องมือสำหรับการประเมิน

การสร้างเครื่องมือสำหรับการประเมินการทดสอบเบื้องต้นหรือหลังจากการเข้าร่วมกิจกรรมนั้น สามารถนำเครื่องมือการวัดและประเมินทักษะการปฏิบัติที่มีวัตถุประสงค์เพื่อการตอบสนองงานหรือผลของการปฏิบัติ และการจัดระบบของเกณฑ์การให้ระดับความสามารถของการประเมินเพื่อทราบถึงศักยภาพทางด้านต่างๆ ที่ต้องการจะประเมินที่เรียกว่าเกณฑ์ประเมินแบบรูบริค (Scoring Rubric) มีลักษณะเป็นระดับที่แสดงลักษณะหรือความสำเร็จของการปฏิบัติหรือผลงานของทักษะที่ประเมิน (กมลวรรณ ตังธนกานนท์, 2557, น.39) โดยสามารถอธิบายพฤติกรรมและการตอบสนองทางด้านทักษะและพฤติกรรมได้ ผู้รับการประเมินจะทราบถึงระดับความสามารถของตนเองและนำไปแก้ไขพัฒนาได้ถูกต้องตามคำอธิบายในเกณฑ์ที่กำหนดตามระดับได้อย่างชัดเจนและถูกเป้าหมาย โดยมีตัวอย่างของระดับการประเมินตามเกณฑ์ของรูบริค ดังนี้

ตารางที่ 1 การประเมินศักยภาพทางร่างกาย ทัศนคติ พฤติกรรม และบุคลิกภาพด้วยรูบริคแบบ 3 ช่วงชั้น

รายการ	ระดับศักยภาพ		
	1	2	3
ทัศนคติ ความสนใจ การมีส่วนร่วม และความกล้าแสดงออก	- ยังไม่สามารถแสดงทัศนคติในการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงที่ฟังได้ชัดเจน - ยังไม่มีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นในกิจกรรมที่ปฏิบัติ - มีความเขินอาย ยังไม่กล้าแสดงออกหรือได้รับการกระตุ้นหรือเปิดโอกาสให้มีส่วนร่วม มีความลังเลในการแสดงความสามารถ	- ยังไม่สามารถแสดงทัศนคติในการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงที่ฟังได้ แต่มีความตั้งใจในการที่จะฟัง เรียนรู้ทำความเข้าใจในการสื่อสารด้านอารมณ์ - มีความพยายามที่จะมีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นในกิจกรรมที่ปฏิบัติ หรือรอการเปิดโอกาสให้แสดงความคิดเห็น - มีความเขินอายในบางครั้ง จะมีความกล้าแสดงออกต่อเมื่อมีผู้นำเปิดโอกาสให้หรือปฏิบัติตามผู้อื่นได้	- สามารถแสดงทัศนคติในการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงได้ดี มีความตั้งใจในการที่จะฟัง เรียนรู้ทำความเข้าใจในการสื่อสารด้านอารมณ์ - มีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นในกิจกรรมที่ปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ - หยิบยื่นเสนอโอกาสให้ผู้อื่นได้แสดงความสามารถและความคิดเห็น - มีความกล้าแสดงออกและเป็นผู้นำหรือผู้ตามที่ดีได้
ศักยภาพทางด้านร่างกายและการเคลื่อนไหว	- การขยับและเคลื่อนที่ของแขนและขามีความเชื่องช้าตลอดเวลา - มีอาการแขนและขาสั่นเมื่อหยิบจับสิ่งของหรือการเดินที่ไม่สามารถทรงตัวได้เมื่อมีการเคลื่อนไหว	- การขยับและเคลื่อนที่ของแขนและขามีความเชื่องช้าบ้างในบางครั้ง - มีอาการแขนและขาสั่นเล็กน้อยเมื่อหยิบจับสิ่งของหรือการเดินแต่สามารถทรงตัวได้เมื่อมีการเคลื่อนไหวเป็นส่วนใหญ่	- การขยับและเคลื่อนที่ของแขนและขามีความคล่องแคล่ว แต่อาจตอบสนองได้ไม่เร็วนัก - ไม่มีอาการแขนและขาสั่นเมื่อหยิบจับสิ่งของสามารถหยิบจับได้อย่างมั่นคง และมีการทรงตัวได้เมื่อมีการเคลื่อนไหว
ศักยภาพทางการมองเห็น	- การรับ-ส่งลูกบอลผิดพลาดบ่อยครั้ง - ไม่มีการสอดส่ายสายตาตามสิ่งของที่เคลื่อนไหว	- การรับ-ส่งลูกบอลผิดพลาดบ้างในบางครั้ง - มีการสอดส่ายสายตาตามสิ่งของที่เคลื่อนไหวได้บ้างในบางครั้ง	- การรับ-ส่งลูกบอลมีความคล่องแคล่ว มีการผิดพลาดน้อยมาก - มีการสอดส่ายสายตามสิ่งของที่เคลื่อนไหวได้เป็นอย่างดี
ศักยภาพทางการได้ยิน	- มีการรับคำสั่งและตอบสนองช้า - การไม่ได้ยินคำสั่ง และการพูดเสียงดัง	- มีการรับคำสั่งและตอบสนองค่อนค้างช้า - สามารถได้ยินคำสั่งในบางครั้งและการพูดเสียงดัง	- มีการรับคำสั่งและตอบสนองได้ดี - สามารถได้ยินคำสั่งทุกครั้งและไม่มีการพูดเสียงดัง

จากตารางที่ 1 การประเมินแบบรูบริค 3 ช่วงชั้น เป็นตารางที่มีการอธิบายถึงระดับความสามารถและศักยภาพทางด้านพฤติกรรม บุคลิกภาพ และทักษะทางดนตรีพื้นฐานที่จะทำให้ทราบถึงพัฒนาการของผู้เรียนซึ่งเป็นผู้สูงอายุได้ ทั้งนี้ ผู้สร้างกิจกรรมอาจออกแบบรูบริคที่มากกว่า 3 ช่วงชั้น เพื่อทราบถึงรายละเอียดของพัฒนาการที่มากยิ่งขึ้นได้ตามความต้องการ ทั้งนี้ จากตารางที่ 1 จะเห็นได้ว่าได้แบ่งส่วนของการประเมินออกเป็น 4 ด้าน ดังนี้

1) ทัศนคติ ความสนใจ การมีส่วนร่วมและความกล้าแสดงออก ซึ่งในการประเมินด้านดังกล่าวนี้ เป็นการประเมินที่แบ่งออกเป็น 3 ระดับ โดยแรกเริ่มอาจทำการประเมินก่อนในช่วงสังเกตพฤติกรรมก่อนเข้ากิจกรรมจริง เพื่อทราบถึงความสนใจ ทัศนคติ และการอยากมีส่วนร่วมในกิจกรรม รวมไปถึงกิจกรรมการฟังเพลงและแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ก็จะสามารถสังเกตได้ถึงการนำเสนอแนวคิดและการสื่อสารทางอารมณ์โดยการบอกเล่าเรื่องราวหรือความรู้สึกจากบทเพลงที่ได้ฟัง จะทำให้ผู้นำกิจกรรมได้สามารถประเมินผู้เรียนในแต่ละบุคคลและสามารถกระตุ้นความสนใจในกิจกรรมต่อ ๆ ไปได้อย่างมีเป้าหมาย

2) ศักยภาพทางด้านร่างกายและการเคลื่อนไหว การประเมินด้านดังกล่าว มีความสำคัญเป็นอย่างมากที่ผู้นำกิจกรรมควรต้องให้ความสำคัญด้านสุขภาพและศักยภาพทางด้านร่างกายของผู้เรียนซึ่งเป็นกลุ่มผู้สูงอายุ และจะต้องประเมินสถานการณ์ของอาการควบคู่ไปกับกิจกรรมที่กำลังปฏิบัติ เช่น การยกแขน ยกขา การก้าวเดิน ซึ่งจะต้องสังเกตผู้เรียนตลอดเวลาและให้ทั่วถึงทุกคน เพื่อทราบถึงปฏิกิริยาทางด้านร่างกายและการตอบสนองต่อการทำกิจกรรม

3) ศักยภาพทางการมองเห็น เป็นการประเมินในด้านของศักยภาพในการมองเห็น ซึ่งผู้สูงอายุหลายคนอาจมีปัญหาทางการมองเห็น ดังนั้น การเลือกใช้อุปกรณ์จึงเป็นส่วนสำคัญ และจะต้องให้มีความเหมาะสมกับการมองเห็นในบางกิจกรรมที่มีการใช้อุปกรณ์หรือการใช้สื่อการสอนในกิจกรรมควรคำนึงถึงความชัดเจนและผู้สูงอายุสามารถมองเห็นได้สะดวก เมื่อมีสื่อการสอนและอุปกรณ์ประกอบกิจกรรมที่เหมาะสมในระดับหนึ่งแล้ว ผู้นำกิจกรรมยังสามารถประเมินศักยภาพทางการมองเห็นได้จากการปฏิบัติกิจกรรม และบันทึกในเรื่องของศักยภาพทางด้านร่างกายและสุขภาพแบบรายบุคคล

4) ศักยภาพทางการได้ยิน เป็นการประเมินที่ใช้สำหรับกิจกรรมที่มีการออกคำสั่ง หรือการฟังเพลง ผู้นำกิจกรรมจะต้องทดสอบอุปกรณ์ด้านเสียง

และการสื่อสารโดยการออกคำสั่งที่ชัดเจนและเสียงดัง หรือคอยสังเกตเมื่อผู้เรียนพูดคุยกัน จะมีการคุยเสียงดัง ก็จะสามารถสังเกตและวิเคราะห์ได้ว่าการคุยกันเสียงดังเกิดจากสาเหตุใดซึ่งสามารถเกิดขึ้นได้จากหลากหลายสาเหตุ และอาจไม่ใช่อาการของปัญหาการได้ยิน ดังนั้น ผู้นำกิจกรรมจะต้องใช้กระบวนการหลากหลายขั้นตอนสำหรับการประเมินในด้านนี้ ซึ่งจะต้องมีกิจกรรมที่ออกคำสั่งบ่อยครั้ง และคอยสังเกตเป็นรายบุคคลไป

นอกจากการประเมินด้านศักยภาพทางร่างกาย ทัศนคติ พฤติกรรม และบุคลิกภาพแล้ว ควรทำการประเมินผลด้านทักษะพื้นฐานทางดนตรีที่ควรได้รับ เนื่องจากทักษะพื้นฐานทางดนตรีเป็นเสมือนการทบทวนประสบการณ์ทางดนตรีของผู้สูงอายุที่เคยผ่านมา และสามารถรื้อฟื้นได้หรือฝึกฝนให้เกิดการพัฒนาขึ้นได้ไม่มากก็น้อย จากการเข้าร่วมกิจกรรมทางดนตรี โดยมีเกณฑ์การประเมินที่คล้ายกับเกณฑ์การประเมินผลตามองค์ประกอบดนตรีทั่วไปที่ใช้ประเมินในการเรียนการสอนดนตรีสำหรับเด็ก แต่ทั้งนี้ จะเลือกนำองค์ประกอบดนตรีที่จะสามารถประเมินได้มีดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2 การประเมินศักยภาพด้านพื้นฐานทักษะทางดนตรี ด้วยรูบริคแบบ 3 ช่วงชั้น

รายการ	ระดับศักยภาพ		
	1	2	3
จังหวะ	- ไม่มีพื้นฐานด้านจังหวะ ไม่สามารถเคลื่อนไหวท่าทางหรือการใช้อุปกรณ์ประกอบจังหวะได้	- มีพื้นฐานด้านจังหวะอยู่บ้าง สามารถเคลื่อนไหวท่าทางหรือการใช้อุปกรณ์ประกอบจังหวะได้ในบางครั้ง	- มีพื้นฐานด้านจังหวะที่ดี สามารถเคลื่อนไหวท่าทางหรือการใช้อุปกรณ์ประกอบจังหวะได้เป็นอย่างดี
ระดับเสียง	- ไม่มีพื้นฐานด้านการฟังระดับเสียงสูง-ต่ำ ไม่มีพื้นฐานด้านการร้องระดับเสียงที่ถูกต้อง	- มีพื้นฐานด้านการฟังระดับเสียงสูง-ต่ำอยู่บ้าง มีพื้นฐานด้านการร้องระดับเสียงที่ถูกต้องในบางระดับ	- มีพื้นฐานด้านการฟังระดับเสียงสูง-ต่ำที่ดี มีพื้นฐานด้านการร้องระดับเสียงที่ถูกต้อง
ประโยคเพลง	- ไม่มีพื้นฐานของการฟังและแยกแยะประโยคเพลงได้	- มีพื้นฐานของการฟังและแยกแยะประโยคเพลงได้บ้าง	- มีพื้นฐานของการฟังและแยกแยะประโยคเพลงได้เป็นอย่างดี

จากตารางที่ 2 เป็นการประเมินทางด้านพื้นฐานทักษะทางดนตรี โดยแบ่งออกเป็นองค์ประกอบกว้าง ๆ ได้แก่ จังหวะ ระดับเสียง และประโยคเพลง

ซึ่งในแต่ละองค์ประกอบได้มีการจัดระดับความสามารถและศักยภาพออกเป็น 3 ระดับ โดยระดับที่ 1 เป็นระดับที่ผู้เรียนไม่มีพื้นฐานในองค์ประกอบใดเลย ส่วนระดับที่ 2 เป็นระดับที่มีพื้นฐานอยู่บ้างและต้องการพัฒนาไปต่อ และระดับ 3 คือระดับที่มีพื้นฐานและมีความเข้าใจในองค์ประกอบดนตรีได้เป็นอย่างดี

ดังนั้น การประเมินโดยการทดสอบด้วยเครื่องมือประเมินตามตารางที่ 1 และ 2 นั้น สามารถทำการประเมินได้ทั้งก่อนและหลังเข้าร่วมกิจกรรม โดยผู้นำกิจกรรมทำการบันทึกผลด้านศักยภาพทางร่างกายทัศนคติ พฤติกรรม บุคลิกภาพ และทักษะพื้นฐานทางดนตรีแบบแยกส่วนกัน และการประเมินด้วยรูบริคนี้ยังสามารถนำไปพัฒนาต่อให้มากกว่า 3 ระดับ เพื่อต้องการรายละเอียดของผลการประเมินเพิ่มเติมได้ ทั้งนี้ การจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับผู้สูงอายุนั้นมีความแตกต่างกับการสอนดนตรีสำหรับเด็ก โดยผู้นำกิจกรรมจะต้องศึกษาด้านพัฒนาการช่วงวัยของผู้สูงอายุ การคำนึงถึงศักยภาพในการเรียนรู้ของผู้สูงอายุ การจัดกิจกรรมที่เหมาะสม และการตั้งเป้าหมายในการพัฒนาผู้เรียนที่แตกต่างกัน เนื่องจากเป้าหมายของการเรียนรู้สำหรับเด็ก ยังสามารถที่จะวางรากฐานในหลาย ๆ ด้านทั้งการฝึกฝนร่างกาย จิตใจ และมีความพร้อมที่จะเรียนรู้ในกระบวนการต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ต่างจากผู้สูงอายุที่เป็นเป้าหมายเพื่อการรักษาสุขภาพ รักษาเยียวยาจิตใจ ปรับเปลี่ยนบุคลิกภาพ และมุ่งเน้นการทบทวนประสบการณ์ทางดนตรีที่มีอยู่เดิมให้นำกลับมาใช้อีกครั้ง และเติมเต็มกระบวนการอื่น ๆ ให้สมบูรณ์ให้มากที่สุด

ทั้งนี้ การจัดกิจกรรมดนตรีทั้ง 3 กิจกรรมที่ยกตัวอย่างไปแล้วนั้น จะเห็นได้ว่ารูปแบบของกิจกรรม เป็นเหมือนกิจกรรมที่นำไปใช้สอนดนตรีสำหรับเด็กได้ โดยมีองค์ประกอบของกิจกรรมที่คล้ายคลึงกัน แต่เมื่อต้องนำมาใช้และปฏิบัติในกิจกรรมดนตรีสำหรับผู้สูงอายุนั้นควรจะต้องเลือกสรรหาสื่อการสอน บทเพลง อุปกรณ์ประกอบกิจกรรมที่มีความเหมาะสม มีความปลอดภัย และควรคำนึงถึงช่วงเวลาและระยะเวลาอันเหมาะสมในการทำกิจกรรม รวมถึงรูปแบบและความช้า-เร็วของจังหวะที่นำมาใช้ ต้องไม่มีจังหวะที่เร็วมากจนเกินไป อุปกรณ์ สื่อการสอนต้องมีความชัดเจนทั้งการมองเห็น การจับการถือให้เหมาะสม และการดูแลควบคุมกิจกรรมอย่างระมัดระวัง ดังนั้น ตัวอย่างของการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับผู้สูงอายุเป็นเพียงการนำเสนอแนวทางในการพัฒนาและประยุกต์ใช้แผนการสอนด้วยกิจกรรมทางดนตรีที่วางเกณฑ์การวัดประเมินผลสัมฤทธิ์ การวางเป้าหมายและวัตถุประสงค์ไว้ให้เหมาะสมกับศักยภาพของผู้ร่วมกิจกรรม ซึ่งเป็นผู้สูงอายุ

แต่ในการปฏิบัติกิจกรรมจริงนั้นจะต้องอาศัยความชำนาญ และการดูแลเอาใจใส่ของผู้นำกิจกรรมเป็นอย่างมาก เพื่อให้ผู้สูงอายุได้รับประสบการณ์ทางดนตรีได้มากที่สุดและเกิดการพัฒนาศักยภาพในด้านต่าง ๆ และส่งผลต่อจิตใจ สัมพันธภาพบุคลิกภาพ และพฤติกรรมในการทำกิจกรรมร่วมกัน โดยใช้กิจกรรมดนตรีเป็นสื่อในการพัฒนาด้านต่าง ๆ สำหรับผู้ร่วมกิจกรรม เพื่อก้าวเข้าสู่ยุคสังคมผู้สูงอายุได้อย่างมีความสุข และเป็นกลุ่มประชากรอีกกลุ่มหนึ่งที่ครูดนตรี และนักดนตรีควรให้ความสำคัญต่อการประกอบวิชาชีพดนตรีในอนาคตของสังคมไทยที่จะพัฒนาขับเคลื่อนคุณภาพของสังคมได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

บรรณานุกรม

กมลวรรณ ตังธนกานนท์. (2557). **การวัดและประเมินทักษะการปฏิบัติ.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

สุรางค์ โค้วตระกูล. (2556). **จิตวิทยาการศึกษา.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

United Nations. (2017). **World Population Ageing.** [ออนไลน์]. ได้จาก: http://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/ageing/WPA2017_Highlights.pdf. [สืบค้นเมื่อวันที่ 20 มกราคม 2562].

Ratirita. (2018). **เจาะลึก อาวุโส มาร์เก็ตติ้ง จับตลาดคนสูงวัยอย่างไรให้อยู่หมัด**. [ออนไลน์]. ได้จาก: https://brandinside.asia/insight-aging-society/. [สืบค้นเมื่อวันที่ 20 มกราคม 2562].

ความสัมพันธ์ขั้นคู่เสียงภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต
Intervallic Relationship in Set Theory

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น*[1]
Wiboon Trakulhun *[1]

บทคัดย่อ

ความสัมพันธ์ขั้นคู่ในมิติต่างๆ ภายใต้แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซตแตกต่างจากวิธีคิดตามแบบแผนระบบดนตรีโทนัลหรือดนตรีอิงกุญแจเสียงอย่างสิ้นเชิง ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อการพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นด้านระยะห่างขั้นคู่ นอกจากนี้ ทฤษฎีเซตไม่ให้ความสำคัญกับชนิดหรือประเภทขั้นคู่ตามพื้นฐานระบบดนตรีโทนัลหรือวิธีการประสานเสียงตามรูปแบบดั้งเดิมอีกต่อไป ไม่ว่าจะเป็นขั้นคู่เมเจอร์ ไมเนอร์ เพอร์เฟก ออกเมนเทด หรือดิมินิชท์ ซึ่งการพิจารณาระยะห่างขั้นคู่ภายใต้กรอบแนวคิดทฤษฎีเซตเป็นการพิจารณาจำนวนทั้งหมดของระยะห่างครึ่งเสียงระหว่างโน้ต 2 ตัวใดๆ โดยบทความวิชาการบทนี้เป็นการพิจารณาความสัมพันธ์ขั้นคู่ในประเด็นต่างๆ ได้แก่ ระยะห่างขั้นคู่ ความสมมาตรภายในหนึ่งช่วงคู่แปด วงจรขั้นคู่ ขั้นคู่คอมพลีเมนต์ ขั้นคู่ของระดับเสียง และขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง

คำสำคัญ : ขั้นคู่ของระดับเสียง / ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง / ขั้นคู่คอมพลีเมนต์

Abstract

The intervallic relationship in set theory is completely different from that in tonal music. This directly affects the consideration of relationship between notes especially the interval. Besides, unlike the traditional harmony or common practice, the set theory does not emphasize the quality of the interval: major, minor, perfect, augmented,

* corresponding author, email: wbtrakulhun@gmail.com
[1] รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
[1] Associate Professor at Conservatory of Music, Rangsit University

and diminished intervals. However, the intervallic relationship in set theory is to consider the number of semitone between the two notes. This academic article is to present the consideration of the intervallic relationship in the following issues: intervallic distance, equal divisions of the octave, interval cycle, intervallic complement, pitch interval, and pitch-class interval.

Keywords: Pitch Interval / Pitch-Class Interval / Intervallic Complement

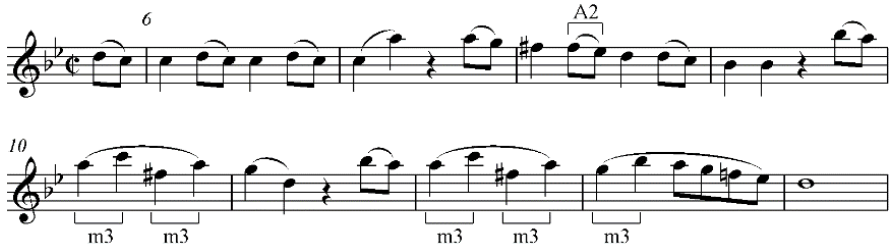
ระยะห่างขั้นคู่ (Intervallic Distance)

เนื่องจากแนวคิดพื้นฐานหลายประการภายใต้กรอบทฤษฎีเซตแตกต่างจากแบบแผนระบบดนตรีโทนัลหรือดนตรีอิงกุญแจเสียง (Tonal Music) ซึ่งมีผลกระทบโดยตรงต่อความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตต่าง ๆ โดยเฉพาะวิธีการพิจารณาด้านระยะห่างขั้นคู่ อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีเซตยังคงให้ความสำคัญกับประเด็นดังกล่าว แต่แนวคิดและวิธีการอธิบายความสัมพันธ์นั้นแตกต่างไป ระยะห่างขั้นคู่บนพื้นฐานระบบดนตรีโทนัลหรือวิธีการประสานเสียงตามรูปแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony) กำหนดโดยตัวเลขซึ่งได้มาจากระยะห่างระหว่างลำดับขั้นของโน้ตต่าง ๆ บนบันไดเสียงไดอะทอนิก (Diatonic Scale) พร้อมกับชื่อที่สอดคล้องกับหน้าที่และความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตแต่ละตัว เช่น ระยะห่างขั้นคู่ 2, 3, 6, และ 7 สามารถจำแนกความแตกต่างออกเป็น 4 ชนิด ตามความแตกต่างของระยะครึ่งเสียง ได้แก่ เมเจอร์ ไมเนอร์ ออกเมนเทด และดิมินิชท์ ส่วนระยะห่างขั้นคู่ 1, 4, 5, และ 8 จำแนกออกเป็น 3 ชนิด ได้แก่ เพอร์เฟก ออกเมนเทด และดิมินิชท์

แนวคิดรวมถึงวิธีการอธิบายความสัมพันธ์ด้านขั้นคู่ของระบบโทแนลิตี (Tonality) ทำให้เกิดขั้นคู่พ้องเสียง (Enharmonic Interval) เช่น ขั้นคู่พ้องเสียงระหว่างขั้นคู่ A2 กับ m3 หรือขั้นคู่ A5 กับ m6 เป็นต้น ความสัมพันธ์ลักษณะนี้ก่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างขั้นคู่เสียงกลมกลืน และขั้นคู่เสียงกระด้าง (Consonance and Dissonance) ถึงแม้จะมีจำนวนระยะห่างครึ่งเสียง(Semitone) เท่ากันก็ตาม พิจารณาเปรียบเทียบโดยการเล่นแนวทำนองหลาย ๆ รอบ (ตัวอย่างที่ 1) จะได้ยินความแตกต่างของขั้นคู่ A2 กับ m3 ที่เกิดขึ้นบนแนวทำนองระหว่าง

ห้องที่ 8 และห้องที่ 10-12 โดยขั้นคู่ทั้งสองมีระยะห่าง 3 ครึ่งเสียงเท่ากัน แต่ให้ความรู้สึกเสียงกลมกลืนและเสียงกระด้างต่างกัน

ตัวอย่างที่ 1 *Symphony No. 40* in G Minor, K. 550: Mozart



สำหรับแนวคิดทฤษฎีเซตนั้นกำหนดให้โน้ตพ้องเสียงต่าง ๆ มีความเท่าเทียมกัน จึงทำให้ความแตกต่างระหว่างขั้นคู่พ้องเสียงบนพื้นฐานแนวคิดของระบบดนตรีโทนัลเดิมไม่สามารถนำมาใช้อธิบายได้อีกต่อไป ระยะห่างขั้นคู่ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซตเป็นการพิจารณาจำนวนทั้งหมดของระยะห่างครึ่งเสียง ระหว่างโน้ตใด ๆ เช่น ระยะห่างระหว่างโน้ต E ถึง C (ภายในช่วงเสียงเดียวกัน) เท่ากับ 8 ครึ่งเสียง เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 2a) โดยที่ระยะห่างระหว่างโน้ต E-Dbb, E-B#, Fb-C, หรือ Fb-B# เป็นขั้นคู่พ้องเสียงที่มีค่าเท่ากับ 8 ครึ่งเสียงเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 2b, c, d, e) ซึ่งระยะห่างขั้นคู่ระหว่างโน้ตแต่ละคู่ดังกล่าวจะมีสถานะเท่าเทียมกันภายใต้นิยามของทฤษฎีเซต

ตัวอย่างที่ 2 ขั้นคู่พ้องเสียงที่มีระยะห่าง 8 ครึ่งเสียง

จากสาเหตุและแนวคิดเหล่านี้ส่งผลไปยังความแตกต่างระหว่างขั้นคู่เสียงกลมกลืน และขั้นคู่เสียงกระด้าง ซึ่งทำให้เกิดความคลุมเครือและไม่ชัดเจน หรืออาจกล่าวได้ว่าไม่มีผลอีกต่อไปภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต เพลง ‘Syncopation,’ No. 133 from *Microkosmos* Vol. V (1926-37) ของเบลา บาร์ตอก (Béla Bartók) แสดงถึงการสะกดขั้นคู่ระหว่างขั้นคู่ m3 กับ A2 (ตัวอย่างที่ 3) โดยมีระยะห่าง 3 ครึ่งเสียงเท่ากัน และขั้นคู่ m2 กับ A1 ซึ่งมีระยะห่างเท่ากับ 1 ครึ่งเสียงเท่ากัน

ตัวอย่างที่ 3 'Syncopation,' No. 133 from *Microkosmos* Vol. V: Bartók

จากตัวอย่างที่ 3 ลองพิจารณาแนวทำนองบนกุญแจเทรเบิล โดยให้ปรับโน้ตตัว F# เป็นโน้ต Gb ผลที่ได้จะให้ความรู้สึกแตกต่างออกไป จากขั้นคู่เสียงกระด้าง (A2) เป็นขั้นคู่เสียงกลมกลืน (m3) ภายใต้ระบบดนตรีโทนัล อย่างไรก็ตามภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต ไม่ได้ให้ความสำคัญกับปรากฏการณ์หรือลักษณะเสียงประเด็นดังกล่าว โดยพิจารณาว่าขั้นคู่ทั้งสองมีสถานะเท่าเทียมกัน

ความสมมาตรภายในหนึ่งช่วงคู่แปด (Equal Divisions of the Octave)

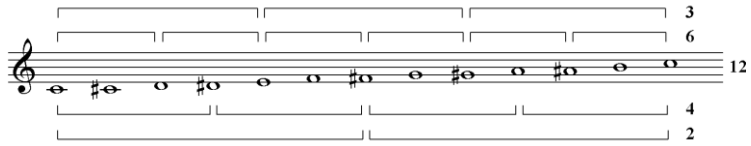
แนวคิดหนึ่งที่น่าสนใจสำหรับประเด็นขั้นคู่ คือ การแบ่งหนึ่งช่วงเสียงหรือหนึ่งช่วงคู่แปด (Octave) ออกเป็นส่วนๆ โดยให้มีระยะห่างขั้นคู่เท่ากัน ระบบโทแนลิตีนั้นเป็นเรื่องยุ่งยากถ้าต้องการแบ่งหนึ่งช่วงคู่แปดออกเป็นส่วนย่อยที่มีขนาดเท่ากัน เนื่องจากวิธีคิดพื้นฐานด้านขั้นคู่ และความแตกต่างของลักษณะเฉพาะด้านขั้นคู่พ้องเสียง แต่เมื่อวิธีคิดดังกล่าวไม่มีความสำคัญภายใต้แนวคิดของทฤษฎีเซต จึงทำให้สามารถวิเคราะห์ประเด็นดังกล่าวได้สะดวกมากขึ้น

การแบ่งหนึ่งช่วงคู่แปดออกเป็นส่วนย่อยที่เท่ากันทำให้เกิด "ความสมมาตรภายในหนึ่งช่วงคู่แปด" โดยแนวคิดนี้ไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงตัวเลขและชื่อตามวิธีการคิดขั้นคู่แบบระบบดนตรีโทนัลเดิม เนื่องจากสามารถพิจารณาเพียงจำนวนระยะห่างครึ่งเสียงเท่านั้น เมื่อพิจารณาภายในหนึ่งช่วงคู่แปด พบว่ามีระยะครึ่งเสียงจำนวนทั้งหมด 12 ครึ่งเสียง ดังนั้นสัดส่วนที่สามารถแบ่งให้เท่ากันได้ คือ จำนวนใด ๆ ที่สามารถนำมาหาร 12 ได้จำนวนเต็มลงตัว คือ 12/2 = 6, 12/3 = 4, 12/4 = 3, 12/6 = 2, และ 12/12 = 1 โดยที่ความหมายของตัวเลขเหล่านี้สามารถอธิบายได้ดังนี้

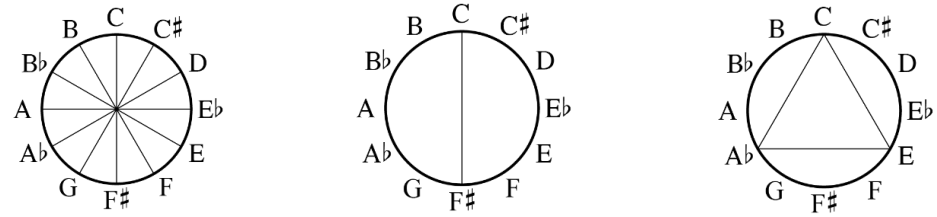
ยกตัวอย่างเช่น 12/2 = 6 หมายถึง ภายในหนึ่งช่วงเสียงมีทั้งหมด 12 ครึ่งเสียง สามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนเท่าๆ กัน โดยมีระยะห่างส่วนละ 6 ครึ่งเสียง หรือ 12/3 = 4 อธิบายได้ว่าภายในหนึ่งช่วงเสียงแบ่งออกเป็น 3 ส่วนย่อยเท่ากัน

โดยที่แต่ละส่วนมีระยะห่างส่วนละ 4 ครึ่งเสียง หรือ 12/12 = 1 กล่าวได้ว่าภายในหนึ่งช่วงเสียงแบ่งออกเป็น 12 ส่วนย่อยเท่ากัน ซึ่งแต่ละส่วนมีระยะห่างเท่ากับครึ่งเสียง เป็นต้น

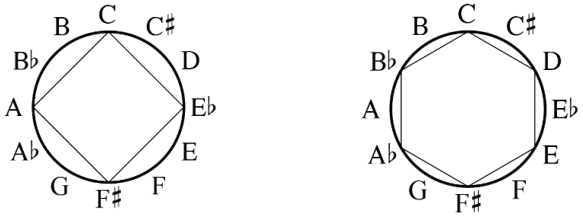
ตัวอย่างที่ 4 ความสมมาตรภายในหนึ่งช่วงคู่แปด



ก. 12 ส่วนย่อย ข. 2 ส่วนย่อย ค. 3 ส่วนย่อย



ง. 4 ส่วนย่อย จ. 6 ส่วนย่อย



ภาพที่ 1 ความสมมาตรภายในช่วงคู่แปดเปรียบเทียบบนหน้าปัดนาฬิกา

ตัวอย่างที่ 4 แสดงถึงช่วงระยะห่างครึ่งเสียงภายในหนึ่งช่วงคู่แปดที่สมมาตรกัน ซึ่งเมื่อนำแนวคิดนี้มาเปรียบเทียบขั้นระดับเสียงบนหน้าปัดนาฬิกา (ภาพที่ 1) จะสามารถทำให้เห็นภาพช่วงระยะห่างของแต่ละส่วนที่สมมาตรกันได้ชัดเจนขึ้น ดังนี้

ภาพที่ 1ก	แบ่งเป็น 12 ส่วนย่อย	ส่วนย่อยละ 1 ครึ่งเสียง
ภาพที่ 1ข	แบ่งเป็น 2 ส่วนย่อย	ส่วนย่อยละ 6 ครึ่งเสียง
ภาพที่ 1ค	แบ่งเป็น 3 ส่วนย่อย	ส่วนย่อยละ 4 ครึ่งเสียง
ภาพที่ 1ง	แบ่งเป็น 4 ส่วนย่อย	ส่วนย่อยละ 3 ครึ่งเสียง
ภาพที่ 1จ	แบ่งเป็น 6 ส่วนย่อย	ส่วนย่อยละ 2 ครึ่งเสียง

แนวคิดด้านความสมมาตรโดยวิธีการดังกล่าว อีกทั้งคุณสมบัติของขั้นระดับเสียงซึ่งไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงโน้ตพ้องเสียงและช่วงคู่แปด ทำให้มีผลโดยตรงต่อข้อจำกัดของจำนวนกลุ่มโน้ตที่สามารถเป็นไปได้ ในที่นี้หมายถึงกลุ่มโน้ตที่ไม่มีขั้นระดับเสียงซ้ำกัน (ตัวอย่างที่ 5) กล่าวคือ

1) กลุ่มโน้ตที่มีจำนวนสมาชิกขั้นระดับเสียงสิบสองตัวจะมีเพียงกลุ่มเดียว (ตัวอย่างที่ 5a) โดยที่ขั้นระดับเสียงแต่ละตัวมีระยะห่างครึ่งเสียง (บันไดเสียงโครมาติก)

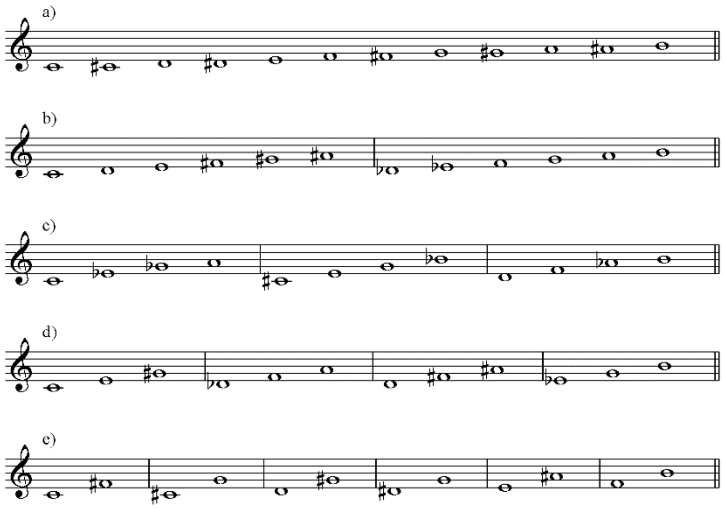
2) กลุ่มโน้ตที่มีจำนวนสมาชิกขั้นระดับเสียงหกตัวจะมี 2 กลุ่ม (ตัวอย่างที่ 5b) โดยที่ขั้นระดับเสียงแต่ละตัวมีระยะห่าง 2 ครึ่งเสียง หรือ 1 เสียง (บันไดเสียงโฮลโทน)

3) กลุ่มโน้ตที่มีจำนวนสมาชิกขั้นระดับเสียงสี่ตัวจะมี 3 กลุ่ม (ตัวอย่างที่ 5c) โดยที่ขั้นระดับเสียงแต่ละตัวมีระยะห่าง 3 ครึ่งเสียง (คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์)

4) กลุ่มโน้ตที่มีจำนวนสมาชิกขั้นระดับเสียงสามตัวจะมี 4 กลุ่ม (ตัวอย่างที่ 5d) โดยที่ขั้นระดับเสียงแต่ละตัวมีระยะห่าง 4 ครึ่งเสียง (คอร์ดหรือทรัยแอดออกเมนเทด)

5) กลุ่มโน้ตที่มีจำนวนสมาชิกขั้นระดับเสียงสองตัวจะมี 6 กลุ่ม (ตัวอย่างที่ 5e) โดยที่ขั้นระดับเสียงแต่ละตัวมีระยะห่าง 6 ครึ่งเสียง (ขั้นคู่ทรัยโทน)

ตัวอย่างที่ 5 กลุ่มโน้ตที่เกิดจากความสมมาตร

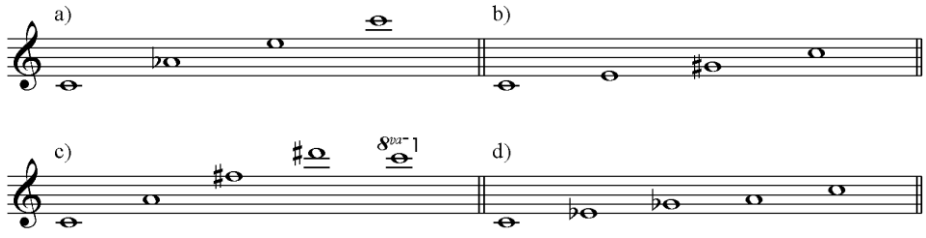


วงจรขั้นคู่ (Interval Cycle)

แนวคิดสำหรับประเด็น “วงจรขั้นคู่” คล้ายกับความสมมาตรภายในหนึ่งช่วงคู่แปด ต่างกันเพียงวงจรขั้นคู่ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงระยะหนึ่งช่วงคู่แปดเท่านั้น ซึ่งความสมมาตรสามารถเกิดขึ้นได้ภายในหนึ่งช่วงคู่แปด กล่าวคือ ความสมมาตรดังกล่าวขั้นระดับเสียงแรกจะย้อนกลับมาอีกครั้งภายในระยะหนึ่งช่วงคู่แปด เช่น ความสมมาตรของระยะห่าง 4 ครึ่งเสียง (C-E-G#-C) เห็นได้ว่าขั้นระดับเสียง C ย้อนกลับมาภายในหนึ่งช่วงคู่แปด หรือความสมมาตรของระยะห่าง 3 ครึ่งเสียง (Eb-F#-A-C- Eb) เห็นได้ว่าขั้นระดับเสียง Eb ย้อนกลับมาภายในหนึ่งช่วงคู่แปด เป็นต้น

ตามจริงแล้วความสมมาตรภายในหนึ่งช่วงคู่แปดเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดด้านวงจรขั้นคู่ อย่างไรก็ตาม เมื่อวงจรขั้นคู่ไม่ได้จำกัดเพียงหนึ่งช่วงคู่แปด จึงทำให้ทุกระยะห่างครึ่งเสียงใดๆ จะมีคุณสมบัติของความสมมาตรเช่นกัน ลองพิจารณาขั้นระดับเสียงที่มีระยะห่างเท่ากับ 8 ครึ่งเสียง เปรียบเทียบกับขั้นระดับเสียงที่มีระยะห่างเท่ากับ 4 ครึ่งเสียง (ตัวอย่างที่ 6a และ 6b) พบว่า ตัวอย่างทั้งสองมีสมาชิกขั้นระดับเสียงเดียวกันทั้งหมด เพียงแต่ขั้นระดับเสียงแรกของตัวอย่างที่ 6a) กลับมาในระยะ 2 ช่วงคู่แปด หรือพิจารณาขั้นระดับเสียงที่มีระยะห่างเท่ากับ 9 ครึ่งเสียง เปรียบเทียบกับขั้นระดับเสียงที่มีระยะห่างเท่ากับ 3 ครึ่งเสียง (ตัวอย่างที่ 6c และ 6d) พบว่าตัวอย่างทั้งสองมีสมาชิกขั้นระดับเสียงเดียวกันทั้งหมดเช่นกัน เพียงแต่ขั้นระดับเสียงแรกของตัวอย่างที่ 6c) กลับมาในระยะ 3 ช่วงคู่แปด นอกจากนี้ ลองนึกภาพถึงวงจรคู่ห้า (Cycle of Fifth) เมื่อพิจารณาการเคลื่อนที่ทั้ง 2 ด้าน (ตามเข็มและทวนเข็มนาฬิกา) พบว่า มีระยะห่าง 7 ครึ่งเสียง (ตามเข็ม) และ 5 ครึ่งเสียง (ทวนเข็ม) เมื่อครบหนึ่งรอบนาฬิกาขั้นระดับเสียงแรกย้อนกลับมาอีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 6 เปรียบเทียบวงจรขั้นคู่



จากการเปรียบเทียบตามตัวอย่างที่ 6 แสดงให้เห็นว่าขั้นระดับเสียงที่มีจำนวนระยะห่าง 8 ครึ่งเสียง กับ 4 ครึ่งเสียง และ 9 ครึ่งเสียง กับ 3 ครึ่งเสียง แต่ละคู่มีความสอดคล้องกันด้านจำนวนและขั้นระดับเสียงที่เป็นสมาชิกของวงจรขั้นคู่นั้นๆ โดยความสอดคล้องลักษณะนี้เป็นความสัมพันธ์เชิง “ขั้นคู่คอมพลีเมนต์ (Intervallic Complement)” หรือ “ขั้นคู่พลิกกลับ (Intervallic Inversion)” ลองนึกภาพหน้าปัดนาฬิกา เมื่อนับระยะห่างตามและทวนเข็มระหว่างขั้นระดับเสียงใด ๆ จะได้ตัวเลข 2 ค่า ที่เป็นขั้นคู่คอมพลีเมนต์ หรือขั้นคู่พลิกกลับซึ่งกันและกัน

จากเงื่อนไขด้านความสัมพันธ์เชิงคอมพลีเมนต์ และจำนวนขั้นคู่ที่มี 12 ครึ่งเสียงภายในหนึ่งช่วงคู่แปด (เนื่องจากความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด) ทำให้สามารถพิจารณาได้ว่าทุกระยะห่างครึ่งเสียงใด ๆ จะมีคุณสมบัติของความสมมาตรต่างกันเพียงจำนวนระยะช่วงคู่แปดสำหรับการกลับมาของขั้นระดับเสียงแรก ซึ่งทำให้ “วงจรขั้นคู่” มีเพียง 6 แบบเท่านั้น คือ

วงจรขั้นคู่ห่าง 1 ครึ่งเสียง (m2) คอมพลีเมนต์กับ 11 ครึ่งเสียง (M7)
วงจรขั้นคู่ห่าง 2 ครึ่งเสียง (M2) คอมพลีเมนต์กับ 10 ครึ่งเสียง (m7)
วงจรขั้นคู่ห่าง 3 ครึ่งเสียง (m3) คอมพลีเมนต์กับ 9 ครึ่งเสียง (M6)
วงจรขั้นคู่ห่าง 4 ครึ่งเสียง (M3) คอมพลีเมนต์กับ 8 ครึ่งเสียง (m6)
วงจรขั้นคู่ห่าง 5 ครึ่งเสียง (P4) คอมพลีเมนต์กับ 7 ครึ่งเสียง (P5)
วงจรขั้นคู่ห่าง 6 ครึ่งเสียง (Tritone) คอมพลีเมนต์กับ6 ครึ่งเสียง (Tritone)

***หมายเหตุ*:** ขั้นคู่ M, m, และ P ในวงเล็บข้างต้น แสดงเพื่อให้เข้าใจระยะห่างขั้นคู่ง่ายขึ้นเท่านั้นไม่มีความหมายใดต่อแนวคิดทฤษฎีเซต

ขั้นคู่ของระดับเสียง (Pitch Interval)

จากที่ได้กล่าวข้างต้นแล้วว่า ระยะห่างขั้นคู่ภายใต้กรอบแนวคิดทฤษฎีเซตเป็นการพิจารณาจำนวนทั้งหมดของระยะห่างครึ่งเสียงระหว่างโน้ตใด ๆ ดังนั้นขั้นคู่ในที่นี้จะเป็นการพิจารณาตามเงื่อนไขดังกล่าว โดยละทิ้งแนวคิดของดนตรีตามแบบระบบโทแนลิตีเดิมออกไป สำหรับการอธิบายประเด็น “ขั้นคู่ของระดับเสียง (Pitch Interval ย่อว่า *ip*)” และ “ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง (Pitch-Class Interval ย่อว่า *i*)” ผู้เขียนได้นำแนวคิดของจอห์น ราห์น (John Rahn) มาใช้เป็นพื้นฐานในการอธิบาย

1. ขั้นคู่ของระดับเสียงแบบกำหนดทิศทาง

ขั้นคู่ของระดับเสียงแบบกำหนดทิศทาง (Ordered Pitch Interval)[2] นี้เป็นการพิจารณาจำนวนทั้งหมดของระยะห่างครึ่งเสียงระหว่างระดับเสียง 2 ตัว พร้อมทั้งให้ความสำคัญกับทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงจากระดับเสียงหนึ่งไปสู่อีกระดับเสียงหนึ่ง โดยใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายบวก (+) แทนทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้น และเครื่องหมายลบ (-) แทนทิศทางการเคลื่อนที่ลง เครื่องหมายบวกและลบนี้เรียกว่า “ทิศทางหรือลำดับของขั้นคู่ (Directed or Ordered Interval)” (Straus, 2005: 8)

ค่าตัวเลขด้านบนของแนวทำนองเพลงท่อนที่ 2 จากบทประพันธ์ *String Quartet* No. 2, Op. 10 (1908) ของเชินแบร์ก (ตัวอย่างที่ 7) แสดงจำนวนระยะห่างครึ่งเสียงของระดับเสียงแต่ละคู่พร้อมทั้งทิศทางการเคลื่อนที่ โดยเมื่อใดก็ตามแนวทำนองเคลื่อนที่ลงจะมีเครื่องหมายลบนำหน้าตัวเลขแสดงระยะห่างขั้นคู่เสมอ และเมื่อใดก็ตามแนวทำนองเคลื่อนที่ขึ้นจะมีเครื่องหมายบวกนำหน้าเช่นกัน อาทิ ระดับเสียง Ab เคลื่อนที่ลงไปหาระดับเสียง G ตามด้วยระดับเสียง Bb ดังนั้นขั้นคู่ของระดับเสียงแบบกำหนดทิศทาง เท่ากับ -1 และ -9 ตามลำดับ จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปยังระดับเสียง Bb ซึ่งสูงกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด ดังนั้นขั้นคู่ของระดับเสียงแบบกำหนดทิศทาง เท่ากับ +12 เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 7 เปรียบเทียบขั้นคู่ของระดับเสียงแบบกำหนดทิศทาง และไม่กำหนดทิศทาง

[2] คำว่า “Ordered Pitch Interval” ควรหมายถึง “ขั้นคู่ของระดับเสียงแบบมีนัยลำดับ” แต่เนื่องจากการพิจารณาประเด็นนี้ให้ความสำคัญกับทิศทางการเคลื่อนที่ ผู้เขียนจึงให้นิยามว่า “ขั้นคู่ของระดับเสียงแบบกำหนดทิศทาง” ทั้งนี้เพื่อให้สะดวกต่อการทำความเข้าใจในประเด็นนี้

2. ขั้นคู่ของระดับเสียงแบบไม่กำหนดทิศทาง

ขั้นคู่ของระดับเสียงแบบไม่กำหนดทิศทาง (Unordered Pitch Interval)[3] เป็นการอธิบายจำนวนระยะห่างครึ่งเสียงระหว่างระดับเสียงสองตัวเท่านั้น โดยไม่ให้ความสำคัญกับทิศทางการเคลื่อนที่ ดังนั้นค่าจำนวนตัวเลขของทั้งขั้นคู่ของระดับเสียงแบบไม่กำหนดทิศทาง กับแบบกำหนดทิศทางจึงเป็นค่าตัวเลขเดียวกัน ต่างกันเพียงไม่มีหรือมีเครื่องหมายบวกหรือลบนำหน้าค่าตัวเลขเท่านั้น ค่าตัวเลขด้านล่างของแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 7) แสดงจำนวนระยะห่างครึ่งเสียงของระดับเสียงแต่ละคู่โดยไม่คำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่

ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง (Pitch-Class Interval)

ระยะห่างขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง สามารถพิจารณาออกเป็นแบบมีนัยลำดับและไม่มีนัยลำดับ (ดูตัวอย่างที่ 8 ประกอบ) ควรระลึกเสมอว่าประเด็นของ “ขั้นระดับเสียง” อยู่ภายใต้แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต ดังนั้นจึงจำเป็นต้องคำนึงถึงเงื่อนไขอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องมาประกอบ เช่น ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด (Octave Equivalence) ความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic Equivalence) และคุณสมบัติของค่ามอดูลัส 12 หรือย่อว่า โมด 12 (Modulo 12 or Mod 12)[4]

1. ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบอิงตามลำดับ

ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบอิงตามลำดับ (Ordered Pitch-Class Interval) เป็นการพิจารณาจำนวนทั้งหมดของระยะห่างครึ่งเสียงระหว่างขั้นระดับเสียงตัวหนึ่งไปยังอีกตัวหนึ่ง ตามลำดับการเกิดขึ้นก่อน-หลัง ภายใต้คุณสมบัติ mod 12 ซึ่งทำให้ค่าระยะห่างมากที่สุดระหว่างขั้นระดับเสียงสองตัวจะไม่เกิน 11 ครึ่งเสียง และเป็นตัวเลขจำนวนเต็มบวกเสมอ ดังนั้นขั้นคู่แบบอิงตามลำดับขั้นระดับเสียงจะเป็นตัวเลขจำนวนเต็มระหว่าง 0-11 เท่านั้น อันดับแรกลองย้อนกลับไปนึกภาพขั้นระดับเสียงบนหน้าปัดนาฬิกา จากนั้นพิจารณา 2 กรณีตัวอย่างต่อไปนี้

กรณีที่ 1) พิจารณาขั้นระดับเสียง D ไปยัง F# โดยถ้านับตามเข็มนาฬิกาจะได้ค่าตัวเลขเท่ากับ +4 แต่ถ้านับย้อนกลับทวนเข็มนาฬิกาจะได้ค่าตัวเลขเท่ากับ -8

---

[3] ผู้เขียนให้นิยามคำว่า “Unordered Pitch Interval” หมายถึง “ขั้นคู่ของระดับเสียงแบบไม่กำหนดทิศทาง” ด้วยเหตุผลเพื่อให้สอดคล้องกับคำว่า “Ordered Pitch Interval”

[4] สามารถอ่านบทความที่เกี่ยวข้องได้จาก **วารสารดนตรีและการแสดง** ปีที่ 1(1): 8-23 และปีที่ 2(1): 26-35, หรือวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2559). **ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต**, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ซึ่งสามารถอธิบายค่าตัวเลข +4 และ -8 ได้ว่าตัวเลขทั้งสองเป็นระยะห่างจากขั้นระดับเสียง D และ F# อย่างไรก็ตามตัวเลขทั้งสองมีความเท่าเทียมกันภายใต้คุณสมบัติ mod 12 ดังนั้นระยะห่างขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง D ไปยัง F# ภายใต้คุณสมบัติ mod 12 จึงเท่ากับ 4

กรณีที่ 2) พิจารณาขั้นระดับเสียง F# ไปยัง D โดยที่กรณีนี้ถ้านับตามเข็มนาฬิกาจะได้ค่าตัวเลขเท่ากับ +8 แต่ถ้านับทวนเข็มนาฬิกาจะได้ค่าตัวเลขเท่ากับ -4 ซึ่งตัวเลข +8 และ -4 มีค่าเท่ากันภายใต้คุณสมบัติ mod 12 เช่นกัน ดังนั้นระยะห่างขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง F# ไปยัง D ภายใต้คุณสมบัติ mod 12 จึงเท่ากับ 8

จากทั้ง 2 กรณีสามารถอธิบายได้ว่าระยะห่างขั้นคู่ทั้งสอง คือ ผลต่างระหว่างขั้นระดับเสียงตัวแรก (a) และขั้นระดับเสียงตัวหลัง (b) หรือ

$$i_{(a,b)} = b - a \pmod{12}$$

จากสูตรดังกล่าว ลองพิจารณาขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง:

1) D - F# :	6 – 2 = 4		
2) F# - D :	2 – 6 = -4	ดังนั้น	-4 (mod 12) = 8
3) Ab - G :	7 – 8 = -1		-1 (mod 12) = 11
4) G - Bb :	10 – 7 = 3		
5) A - F# :	6 – 9 = -3		-3 (mod 12) = 9
6) F# - C# :	1 – 6 = -5		-5 (mod 12) = 7
7) C - F#:	6 – 0 = 6		
8) F# - C :	0 – 6 = -6		-6 (mod 12) = 6

ข้อควรระวังและคำแนะนำ

จากวิธีการวิเคราะห์ขั้นคู่แบบอิงตามลำดับขั้นระดับเสียงที่กล่าวมาข้างต้นอาจทำให้เกิดความสับสนขึ้นได้ เนื่องจากทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้น-ลงของแนวทำนองและ/หรืออื่นๆ ประเด็นสำคัญของหัวข้อนี้ควรระลึกอยู่เสมอว่าเป็นการพิจารณาขั้นคู่ของ “ขั้นระดับเสียง (Pitch-Class)” ซึ่งอยู่ภายใต้ขอบเขตทฤษฎีเซต มิใช่ “ระดับเสียง (Pitch)” ดังนั้นจึงมีประเด็นอื่นที่เกี่ยวเนื่องกันทั้งความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด และความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง นอกจากนี้ ยังเป็นการพิจารณาภายใต้คุณสมบัติของค่ามอดูลัส 12

การพิจารณาประเด็นนี้อาจเป็นการยุ่งยากถ้าดูจากโน้ตเพลงโดยตรง ดังนั้นสำหรับวิธีการวิเคราะห์ขั้นคู่อิงตามลำดับขั้นระดับเสียงอย่างง่ายและเร็วที่สุด แนะนำ

ให้แทนขั้นระดับเสียงแต่ละตัวด้วยสัญลักษณ์อักษร หรือตัวเลข จากนั้นพิจารณาจากขั้นระดับเสียงตัวแรกไปยังขั้นระดับเสียงตัวหลัง โดยการนับขึ้นทีละครึ่งเสียงบนลิ่มนิ้วเปียโนภายในหนึ่งช่วงคู่แปด หรือนับตามเข็มนาฬิกาภายในไม่เกินหนึ่งรอบเวลา หรือถ้าต้องการพิจารณาบนบรรทัดห้าเส้น ให้เขียนขั้นระดับเสียงขึ้นใหม่โดยให้ตัวหลังให้สูงกว่าตัวแรกภายในหนึ่งช่วงคู่แปดเสมอ จากนั้นให้นับขึ้นทีละครึ่งเสียง ผลการนับของจำนวนระยะห่างครึ่งเสียงจากวิธีการเหล่านี้ คือ “ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบอิงตามลำดับ”

2. ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ

ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ (Unordered Pitch-Class Interval) เป็นการพิจารณาถึงระยะห่างครึ่งเสียงที่มีขนาดเล็กสุดหรือใกล้สุดระหว่างขั้นระดับเสียงสองตัว ดังนั้นสำหรับประเด็นนี้จึงไม่จำเป็นต้องคำนึงลำดับการเกิดขึ้นก่อน-หลังของขั้นระดับเสียงคู่นั้นๆ และไม่ต้องคำนึงว่าจะนับไปในทิศทางใด ไม่ว่าจะเป็นการนับขึ้นหรือนับลง (ตามเข็มหรือทวนเข็มนาฬิกา) โดยให้พิจารณาเฉพาะประเด็นระยะห่างแคบที่สุดระหว่างขั้นระดับเสียง เท่านั้นลองย้อนกลับไปนึกภาพขั้นระดับเสียงบนหน้าปัดนาฬิกา จากนั้นพิจารณา 2 กรณีตัวอย่างเดิมอีกครั้ง

กรณีที่ 1) พิจารณาขั้นระดับเสียง D ไปยัง F# โดยถ้านับตามเข็มนาฬิกาจะได้ค่าตัวเลขเท่ากับ +4 แต่ถ้านับย้อนกลับทวนเข็มนาฬิกาจะได้ค่าตัวเลขเท่ากับ -8 ดังนั้นระยะห่างขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง D ไปยัง F# ที่ใกล้ที่สุดจึงเท่ากับ 4

กรณีที่ 2) พิจารณาขั้นระดับเสียง F# ไปยัง D โดยที่กรณีนี้ถ้านับตามเข็มนาฬิกาจะได้ค่าตัวเลขเท่ากับ +8 แต่ถ้านับทวนเข็มนาฬิกาจะได้ค่าตัวเลขเท่ากับ -4 ดังนั้นระยะห่างขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง F# ไปยัง D ที่ใกล้ที่สุดจึงเท่ากับ 4 เช่นกัน

จากทั้ง 2 กรณีสามารถกล่าวได้ว่าระยะห่างขั้นคู่ทั้งสอง คือ ผลต่างที่ใกล้ที่สุดระหว่างขั้นระดับเสียงตัวที่ 1 (a) และขั้นระดับเสียงตัวที่ 2 (b) โดยไม่คำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่ ดังนั้นขั้นคู่แบบไม่อิงลำดับของขั้นระดับเสียง D-F# เท่ากับ F#-D

$$i_{(a,b)} = \text{ค่าที่เล็กที่สุดระหว่าง } b - a \pmod{12} \text{ หรือ } a - b \pmod{12}$$

จากสูตรดังกล่าว พิจารณาขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง D - F# :

1) b - a (mod 12)

F# - D : 6 – 2 = 4

หรือ a - b (mod 12)

D - F# : 2 – 6 = -4

-4 (mod 12) = 8

ตัวเลขจากการคำนวณระยะห่างขั้นคู่เป็นค่า 4 และ 8 เพราะฉะนั้นขั้นคู่ที่ใกล้ที่สุดของขั้นระดับเสียง D - F# คือ 4

2) Ab - G : 7 – 8 = -1

-1 (mod 12) = 11

หรือ 8 – 7 = 1 เพราะฉะนั้นค่าเล็กที่สุด คือ 1

3) G - Bb : 10 – 7 = 3

หรือ 7 – 10 = -3

-3 (mod 12) = 9 เพราะฉะนั้นค่าเล็กที่สุด คือ 3

4) A - F# : 6 – 9 = -3

-3 (mod 12) = 9

หรือ 9 – 6 = 3 เพราะฉะนั้นค่าเล็กที่สุด คือ 3

5) F# - C# : 1 – 6 = -5

-5 (mod 12) = 7

หรือ 6 – 1 = 5 เพราะฉะนั้นค่าเล็กที่สุด คือ 5

6) Eb - B : 11 – 3 = 8

หรือ 3 – 11 = -8

-8 (mod 12) = 4 เพราะฉะนั้นค่าเล็กที่สุด คือ 4

จากกรณีข้างต้นเห็นได้ว่า ระยะห่างขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแต่ละคู่จะมีจำนวน 2 ค่า คือ อิงตามลำดับและไม่อิงลำดับการเกิดขึ้นก่อน-หลัง โดยขั้นคู่แบบไม่อิงลำดับขั้นระดับเสียงนั้นเป็นค่าที่เล็กที่สุด อย่างไรก็ตามระยะห่างทั้ง 2 ค่านั้น แท้จริงแล้วระยะห่างขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงที่มีค่ามากกว่า 6 เป็นขั้นคู่คอมพลีเมนต์ หรือขั้นคู่พลิกกลับ ภายใต้คุณสมบัติ mod 12 นั่นเอง ดังนั้นขั้นคู่คอมพลีเมนต์ คือ 0 = 12, 1 = 11, 2 = 10, 3 = 9, 4 = 8, 5 = 7, และ 6 = 6

ข้อควรระวังและคำแนะนำ

วิธีการวิเคราะห์ขั้นคู่แบบไม่อิงลำดับขั้นระดับเสียง เป็นการพิจารณาขั้นคู่ของ “ขั้นระดับเสียง” ซึ่งอยู่ภายในขอบเขตทฤษฎีเซตเช่นกัน โดยวิธีการพิจารณาประเด็นนี้เป็นการหาค่าที่เล็กหรือใกล้ที่สุดระหว่างขั้นระดับเสียงสองตัว โดยไม่

จำเป็นต้องคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่ หรือลำดับขั้นระดับเสียงก่อนหลัง ดังนั้นนั้น ระยะห่างขั้นคู่ที่เล็กที่สุดในประเด็นนี้จึงไม่เกิน 6 หรือเป็นค่าระหว่าง 0-6 เท่านั้น

สำหรับวิธีการวิเคราะห์ขั้นคู่ไม่อิงลำดับขั้นระดับเสียงอย่างง่ายและเร็วที่สุด แนะนำให้แทนขั้นระดับเสียงแต่ละตัวด้วยสัญลักษณ์อักษร หรือตัวเลข จากนั้นพิจารณาจากขั้นระดับเสียงตัวแรกไปยังขั้นระดับเสียงตัวหลัง โดยการนับขึ้นหรือลงทีละครึ่งเสียงบนลิ่มนิ้วเปียโนภายในหนึ่งช่วงคู่แปด หรือนับตามเข็มหรือทวนเข็มนาฬิกาภายในไม่เกินหนึ่งรอบเวลา ผลการนับของจำนวนระยะห่างครึ่งเสียงจากวิธีการเหล่านี้ ค่าใดเป็นค่าเล็กที่สุด คือ “ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ”

ตัวอย่างที่ 8 เปรียบเทียบขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบอิงตามลำดับ และแบบไม่อิงลำดับ

พิจารณาตัวอย่างที่ 8 แสดงการเปรียบเทียบขั้นคู่จากท่อนที่ 2 ของบทประพันธ์ *String Quartet* No. 2, Op. 10 ของเชินแบร์ก เช่นกัน โดยค่าตัวเลขด้านบนของแนวทำนองแสดงจำนวนระยะห่างครึ่งเสียงอิงตามลำดับขั้นระดับเสียง ส่วนค่าตัวเลขด้านล่างของแนวทำนองแสดงจำนวนระยะห่างครึ่งเสียงไม่อิงลำดับขั้นระดับเสียง จากค่าดังกล่าวเห็นได้ว่า ตัวเลขด้านบนและด้านล่างจะเป็นตัวเลขเดียวกัน เมื่อเป็นค่าที่น้อยกว่าหรือเท่ากับ 6 แต่ถ้าค่าด้านบนเป็นค่าระหว่าง 7-11 ค่าด้านล่างจะเป็นค่าคอมพลีเมนต์ของตัวมันนั่นเอง

จากการวิเคราะห์ระยะห่างขั้นคู่ในประเด็นต่างๆ ที่กล่าวมาทั้งหมด เป็นการพิจารณาบนแนวทำนองเดียวกัน ดังนั้นจึงสามารถนำมาสรุปเปรียบเทียบให้เห็นถึงความแตกต่างได้อย่างชัดเจน (แผนภูมิที่ 1) โดยระยะห่างขั้นคู่สามารถอธิบายได้ 4 วิธี ดังต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 1 เปรียบเทียบขั้นคู่แบบต่างๆ

Ordered Pitch Interval	-1	-9	+12	-1	-3	-5	-11	+16
Unordered Pitch Interval	1	9	12	1	3	5	11	16
Ordered Pitch-Class Interval	11	3	0	11	9	7	1	4
Unordered Pitch-Class Interval	1	3	0	1	3	5	1	4

ระยะห่างขั้นคู่ที่กล่าวมาข้างต้นเป็นการอธิบายความสัมพันธ์ในประเด็นต่างๆ ที่แตกต่างกัน ซึ่งไม่สามารถกล่าวได้ว่าวิธีการใดดีกว่าวิธีอื่น ขึ้นอยู่กับว่าต้องการอธิบายความสัมพันธ์ในมิติใด บางกรณีผู้วิเคราะห์อาจใช้มากกว่า 1 วิธี เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ต่าง ๆ เช่น หากต้องการอธิบายโน้ต Ab-G (ตัวอย่างที่ 9) ด้วยค่า -13 หมายถึง จำนวนระยะห่างครึ่งเสียงที่เป็นจริงพร้อมทั้งทิศทางการเคลื่อนที่ ถ้าอธิบายด้วยค่า 13 หมายถึง จำนวนระยะห่างครึ่งเสียงโดยไม่คำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่ ถ้าอธิบายด้วยค่า 11 หมายถึง จำนวนระยะห่างครึ่งเสียงภายในขอบเขตความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด และถ้าอธิบายด้วยค่า 1 หมายถึงระยะห่างใกล้ที่สุดของขั้นระดับเสียงทั้งสอง นอกจากนี้ เมื่อผู้วิเคราะห์อธิบายด้วยค่า -13 หรือ 13 ยังมีความหมายนัยถึง “ระยะห่างของระดับเสียง” แต่ถ้าอธิบายด้วยค่า 11 หรือ 1 มีความหมายนัยถึง “ระยะห่างของขั้นระดับเสียง” อีกด้วย

ตัวอย่างที่ 9 ตัวเลขระยะห่างขั้นคู่ -13, 13, 11, 1

จากที่กล่าวมาทั้งหมดแสดงให้เห็นได้ว่า การพิจารณาความสัมพันธ์ขั้นคู่ในมิติต่าง ๆ ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซตแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากแบบแผนระบบดนตรีโทนัลหรือดนตรีอิงกุญแจเสียง โดยทฤษฎีเซตนั้นไม่ให้ความสำคัญกับชนิดหรือประเภทขั้นคู่ตามวิธีการแบบดั้งเดิม ไม่ว่าจะเป็นขั้นคู่เมเจอร์ ไมเนอร์ เพอร์เฟก ออกเมนเทด หรือดิมินิชท์ ซึ่งการพิจารณาระยะห่างขั้นคู่ภายใต้กรอบแนวคิดทฤษฎีเป็นการพิจารณาจำนวนทั้งหมดของระยะห่างครึ่งเสียงระหว่างโน้ตใด ๆ นอกจากนี้ ขั้นคู่ของระดับเสียง ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง และขั้นคู่คอมพลีเมนต์ เป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการพิจารณาประเด็นอื่น ๆ ต่อไป ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มของขั้นระดับเสียงหรือเซต (Pitch-Class Set or Set) รูปปรกติของเซต (Normal Form or Normal

Order) กลุ่มเซต (Set Class) ไพรม (Prime Form) และอื่นๆ ดังนั้น การทำความเข้าใจประเด็นขั้นคู่ในมิติต่างๆ ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซตให้ได้อย่างถ่องแท้ จะช่วยให้ศึกษาและสามารถทำความเข้าใจกับประเด็นอื่นได้ง่ายยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียงบนแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต. **วารสารดนตรีและการแสดง**. 1(1), 8-23.

_____. (2558). **ดนตรีศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2559). **ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2559). แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต: ขั้นระดับเสียง เลขจำนวนเต็ม และค่ามอดุลัส. **วารสารดนตรีและการแสดง**. 2(1), 26-35.

Chapman, A. (1981). Some Intervallic Aspects of Pitch-Class Relations. **Journal of Music Theory**. 25(2), 275-290.

Eckardt, J. (2005). Surface Elaboration of Pitch-Class Sets Using Nonpitched Musical Dimensions. **Perspectives of New Music**. 43(1), 120-140.

Forte, A. (1973). **The Structure of Atonal Music**. New Haven, CT: Yale University Press.

Kostka, S. (2006). **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Morris, R. (1990). Pitch-Class Complementation and its Generalization. **Journal of Music Theory**. 34(2), 175-245.

Rahn, J. (1980). **Basic Atonal Theory**. New York: Longman.

Roig-Francoli, M.A. (2008). **Understanding Post-Tonal Music**. New York: McGraw-Hill.

Straus, J.N. (2005). **Introduction to Post-Tonal Theory**. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

“พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา” ของวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา หายไปไหน ?

Where is music museum for education of teachers college Bansomdejchaopraya Rajabhat University ?

พิชชาณัฐ ตู้จินดา*[1]
Pitchanat Toojinda *[1]

บทคัดย่อ

พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา เป็นโครงการวิชาการด้านดนตรีของภาควิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ดำเนินการก่อตั้งโดยคณาจารย์ในภาควิชาดนตรีศึกษา นำโดยอาจารย์สงัด ภูเขาทอง จัดแสดงเครื่องดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ดนตรีชาติพันธุ์ และดนตรีโลก โดยเครื่องดนตรีทั้งหมดส่วนหนึ่งเป็นของภาควิชาดนตรีศึกษา เครื่องดนตรีที่ได้มาจากการเปิดรับบริจาค และเครื่องดนตรีที่ได้รับความอนุเคราะห์ให้ยืมนำมาจัดแสดง โดยอาจารย์ประทวน เจริญจิตต์ อาจารย์วิชาศิลปะและดนตรี โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ปทุมวัน) นักเขียนภาพ นักวิชาการดนตรีและนักสะสมรวบรวมเครื่องดนตรี พิพิธภัณฑ์ดนตรี เพื่อการศึกษาถือเป็นความคิดก้าวหน้าทางวิชาการดนตรีและได้รับความสนใจจากประชาคมชาวดนตรีสมัยนั้น ทั้งนี้ โครงการรื้อฟื้นพิพิธภัณฑ์ดนตรีของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ถือเป็นเครื่องระลึกถึงความบากบั่นบุกเบิกสร้างความเป็นดนตรีในบ้านสมเด็จฯ ของครูอาจารย์ในยุคแรกเริ่ม และทำให้เห็นถึงความสำคัญด้านวิชาการในการศึกษารวบรวมเครื่องดนตรีต่างชนิด ให้สมกับเป็นสถาบันดนตรีเทียบเท่าคณะแห่งแรกและแห่งเดียวของมหาวิทยาลัยราชภัฏ

คำสำคัญ : เครื่องดนตรี / พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา / วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

---

* corresponding author, email: tle_kongyai@hotmail.com

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

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

Abstract

Music museum for education was academic project of Music Education Department, Faculty of Humanities, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, which was established by group of music teachers from music education department led by Aj.Sa-ngad Phukhaothong. Some music instruments were provided by music education department and used to perform in events of Thai music, western music, ethnic music and world music show. Some were from donation and most of them were borrowed from Aj. Prathuan Charoenchit, art and music instructor from Srinakharinwirot University Prasarnmit Demonstration School (Pathumwan), paint artist, music educator and music instrument collector. Music museum for education was considered as progressive idea in academic music and it also received musician's interest in world community at that time. Therefore, this academic project is on process of re-establishment in College of Music Bansomdejchaopraya Rajabhat University to be memorial of instructors in music education department and it shows the importance of academic music and gathering music instruments to be the first and unique Rajabhat University.

Keywords: Music instruments/ Music museum for education/ College of music/ Bansomdejchaopraya Rajabhat University

ควบคู่กับการบุกเบิกการเรียนการสอนดนตรีเป็นวิชาเอกสถาบันแรกในระดับอุดมศึกษา ในหลักสูตรประกาศนียบัตรการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ.ชั้นสูง) ของวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ตั้งแต่ พ.ศ. 2513 กิจกรรมสำคัญที่ได้รับความสนใจจากนักเรียนนักศึกษาและเป็นความคิดก้าวหน้าทางวิชาการดนตรีสมัยนั้น คือ "นิทรรศการดนตรี" จัดครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2514 ครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2522 อันเป็นหมุดหมายตั้งต้นที่ภายหลังทำให้เกิด "พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา" เพื่อพิสูจน์หลักการตามที่คณะผู้จัดนิทรรศการดนตรี ครั้งที่ 2 เน้นย้ำเป็นใจความสำคัญในข้อเขียนคำนำจากเล่มสูจิบัตรจัดงานว่า "ดนตรีเป็น

วิชาการสาขาหนึ่งที่มีความจำเป็นและไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าสาขาอื่นๆ" (วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ภาควิชาดนตรีศึกษา, 2522)

หลักฐานสมุดภาพถ่ายบันทึกเหตุการณ์งานนิทรรศการดนตรี ครั้งที่ 1 ทำให้ทราบว่า กิจกรรมย่อยที่เกิดขึ้นภายในงานตลอดทั้งวัน ตั้งแต่วันที่ 29 กันยายน จนถึงวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2514 ได้แก่ ขับร้องและบรรเลงดนตรีทั้งไทยและตะวันตก แสดงนาฏศิลป์ไทย บรรยายวิชาการ เรื่อง "ดนตรีกับชีวิตประจำวัน" โดยอาจารย์อวบ เหมรัชตะ ศึกษานิเทศก์กรมการฝึกหัดครู บรรยายความรู้เบื้องต้นดนตรีไทยและตะวันตก โดยอาจารย์สงัด ภูเขาทอง อาจารย์วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ โดยเฉพาะพื้นที่ใต้อาคารห้องสมุดที่จัดแสดงเครื่องดนตรีพร้อมคำอธิบาย ทั้งเครื่องดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีตะวันตก ส่วนหนึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ทำการเรียนการสอนของวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ[2] อีกส่วนได้รับอนุเคราะห์จากสำนักดนตรีพาทยโกศล[3] โดยครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล

หากพิจารณารายการแสดงประจำวันในเล่มสูจิบัตร[4] งานนิทรรศการดนตรีครั้งที่ 2 ระหว่างวันที่ 26-28 กันยายน พ.ศ. 2522 ยังทำให้ทราบอีกว่า แม้ลักษณะกิจกรรมที่เกิดขึ้นจะคล้ายคลึงกับการจัดงานครั้งแรก หากแต่หัวข้อบรรยายวิชาการและประเภทวงดนตรีที่ทำการแสดงครั้งนี้มีความหลากหลายกว้างขวางมากกว่า ทั้งยังได้รับความร่วมมือจากหลายหน่วยงานภายนอกด้านดนตรีทั้งภาครัฐและเอกชน ไม่ว่าเป็น บรรยายวิชาการ เรื่อง "การเรียนดนตรีในยุโรป" โดย เรือเอกวีระพันธ์ วอกลาง บรรยายและสาธิตดนตรีจีน โดยอาจารย์คุ้ย คูสมิทธิ์ บรรยายและสาธิตดนตรีไทย โดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม บรรยายและสาธิตดนตรี

---

[2] อาทิ เครื่องดนตรีตะวันตกจำนวนไม่มาก ทั้งกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เครื่องลมไม้ เครื่องสาย และเครื่องกระทบ เครื่องดนตรีไทยประเภทละ 1 ชิ้น ทั้งกลุ่มเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า และเครื่องประกอบจังหวะ

[3] อาทิ ชุดเครื่องเป่าไทยประดับมุก ได้แก่ ปี่มอญ ปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอกต่ำ ปี่นอก ปี่นอกกลาง ปี่ชวา ปี่ไฉน ชุดเครื่องมโหรีเลี่ยมงาประดับมุก ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องกลาง จะเข้ ชุดเครื่องหนังและเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ตะโพนไทย กลองทัด กลองแขก กระจังโหม่งประดับมุกสัญลักษณ์อักษร พศ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก และพิณน้ำเต้า

[4] เนื้อหาภายในเล่มสูจิบัตรงานนิทรรศการดนตรี ครั้งที่ 2 ประกอบด้วย คำนำจากคณะผู้จัดงาน ในนามภาควิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์ฯ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา วัตถุประสงค์การจัดงาน รายการแสดงประจำวัน บทความ เรื่อง "ไหว้ครูและครอบดนตรีไทย" โดยครูมนตรี ตราโมท (สำเนา) ประกาศสำนักพระราชวัง เรื่อง ระเบียบการบรรเลงดุริยางค์ในการพระราชพิธีหรือพิธีการต่างๆ รายชื่อหน่วยงานและบุคคลที่มีอุปการะคุณในการจัดงาน และกวีนิพนธ์

แจ๊ส การบรรเลงมโหรีหญิง ดนตรีร่วมสมัย ขับร้องประสานเสียง หัสดนตรี วงพื้นเมืองประจำภาค ปี่พาทย์ไม้แข็ง และโยธวาทิต (วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ภาควิชาดนตรีศึกษา, 2522)

โดยเฉพาะที่สำคัญอย่างยิ่ง เพราะการจัดแสดงเครื่องดนตรีพร้อมคำอธิบายครั้งนี้ ได้จัดแสดงเครื่องดนตรีโลกบางชนิดจากประเทศเมียนมาร์ เวียดนาม จีน อินเดีย เครื่องดนตรีต่างภูมิภาคของไทยและเครื่องดนตรีชาติพันธุ์หายากหลายชิ้น โดยได้รับอนุเคราะห์จากอาจารย์ประทวน เจริญจิตต์ อาจารย์วิชาศิลปะและดนตรี โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ปทุมวัน) นักเขียนภาพ นักวิชาการดนตรีและนักสะสมรวบรวมเครื่องดนตรี เคยมีผลงานเขียนบทความดนตรีตีพิมพ์ลงนิตยสาร “ดนตรีกาล” เรื่อง “พระอภัยมณีไม่ได้เป่าปี่ใน” และ “ใครว่าผู้หญิงเล่นดนตรีน้ำเต้าไม่ได้” (ประทวน เจริญจิตต์, 2526ก) ที่ทำให้การจัดแสดงเครื่องดนตรีของวิทยาลัยครู บ้านสมเด็จฯ จากที่เคยเป็นไปอย่างชั่วครั้งชั่วคราวมาสู่การจัดแสดงถาวรแบบพิพิธภัณฑ์ในเวลาต่อมา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุดารัตน์ ชาญเลขา ข้าราชการบำนาญ ภาควิชาดนตรีไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จฯ ร่วมงานนิทรรศการดนตรี ครั้งที่ 1 ตั้งแต่เป็นนักเรียนเอกดนตรี หลักสูตรประกาศนียบัตรการศึกษาชั้นสูงของวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ และเป็นลูกศิษย์อาจารย์ประทวน เจริญจิตต์ ในชั้นเรียนปริญญาตรี สาขาดุริยางคศาสตร์ (รุ่นแรก) ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เล่าลำดับเหตุการณ์ ว่า .

> *“เรียนจบแล้วถึงมาบรรจุที่บ้านสมเด็จฯ ปี 2520 กลับมาเล่าให้อาจารย์สงัดฟังว่า อาจารย์ประทวนเก่งวาดภาพประกอบเพลง ใช้น้ำมันใส่ผมผสมสีแล้ววาดลงบนกระดานด้วยมือ ยังไม่เท่าไหร่ เล่าถึงตรงนี้สิที่อาจารย์สงัดสนใจมาก คือได้ไปเห็นเครื่องดนตรีที่บ้านอาจารย์ประทวนเยอะมากๆ มีทุกภาคของไทย แล้วยังมีอีกของหลายประเทศ เมื่อสองท่านมีโอกาสได้พบกัน คุยกันถูกคอมาก อาจารย์สงัดเลยถาม ‘อาจารย์มีเครื่องดนตรีสะสมไว้เยอะเลยหรือครับ ผมอยากดูจังเลยครับอาจารย์’ รู้สึกว่าอาจารย์จะได้ไปดูด้วยถ้าจำไม่ผิด นิทรรศการดนตรีครั้งที่ 2 จึงเชิญอาจารย์ประทวนมาวาดภาพประกอบเพลง แล้วคัดเครื่องดนตรีบางส่วนมาจัดแสดง”*

“นานเข้าอาจารย์ประทวนก็พูดว่า ‘เครื่องดนตรีพวกนี้เก็บไว้ก็ไม่ได้ใช้ประโยชน์ ผมไม่มีทุน’ ใจจริงอาจารย์สงัดอยากซื้อไว้ที่บ้านสมเด็จฯ แต่ราคาค่อนข้างสูง วิทยาลัยก็ไม่ได้เห็นความสำคัญเรื่องนี้มาก อาจารย์สงัดเลยถามอาจารย์ประทวนว่า ‘อย่างนั้นนำมาโชว์ไว้ที่บ้านสมเด็จฯ ดีไหมครับ ผมจะทำพิพิธภัณฑ์ให้’ จริงๆ เริ่มต้นจุดประกายตั้งแต่งานนิทรรศการดนตรี ครั้งที่ 2 แล้วล่ะ เมื่อพูดอย่างนั้นอาจารย์ประทวนก็เห็นชอบตอบตกลง คือนำมาจัดแสดงไว้ที่บ้านสมเด็จฯ จนกว่าอาจารย์จะขายเครื่องดนตรีเหล่านี้ได้ หรือไม่ก็สร้างพิพิธภัณฑ์ของตัวเอง คนสมัยก่อนเชื่อใจกันมากนะ เพราะการนำเครื่องดนตรีมาครั้งนั้น จำได้ว่าไม่มีการทำบันทึกลงลายลักษณ์อักษรใดๆ อาจารย์สงัดกับอาจารย์ประทวนท่านทำกันด้วยใจจริงๆ”
(สุดารัตน์ ชาญเลขา, สัมภาษณ์)

จึงเป็นจุดตั้งต้นให้เครื่องดนตรีจำนวนมากของอาจารย์ประทวนได้รับการขนย้ายมาเก็บรักษาไว้ที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ ใน พ.ศ. 2529 (อนุรักษ์ บุญแจะ, สัมภาษณ์) เพื่อจัดตั้งพิพิธภัณฑ์ดนตรีร่วมกับเครื่องดนตรีที่ได้รับบริจาคโดยมีอาจารย์สงัด ภูเขาทอง อาจารย์ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เป็นผู้นำความคิดและลงมือลงแรงขั้นเตรียมการเองทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น สร้างกล่องไม้สำหรับตั้งเครื่องดนตรีขนาดใหญ่ สร้างชั้นเหล็กและแป้นไม้พร้อมแกนเหล็กสำหรับวางเครื่องดนตรีต่างขนาด ผลงานความสำเร็จครั้งแรก คือ พ.ศ. 2532 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จฯ ทอดพระเนตรการจัดแสดงเครื่องดนตรีดังกล่าวในพิธีเปิดศูนย์ศิลปะและวัฒนธรรม วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ (สุกรี เจริญสุข, 2547) โดยมีรับสั่งกับอาจารย์สงัดซึ่งเป็นผู้ถวายรายงานว่า *“ขอให้พิพิธภัณฑ์เกิดขึ้นเป็นรูปธรรมจริงๆ”* (สุดารัตน์ ชาญเลขา, สัมภาษณ์) และครั้งนั้นเป็นครั้งแรกที่มีการจัดแสดงเครื่องดนตรีด้วยวิธีการจัดหมวดหมู่ตามระบบอีริค ฟอน ฮอร์น บอสเติล (ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์, สัมภาษณ์)

แน่นอนว่า สังคมภายนอกและประชาคมดนตรีย่อมต้องรับทราบการเกิดขึ้นของการจัดแสดงเครื่องดนตรีที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ เพราะอย่างน้อยสื่อโทรทัศน์และหนังสือพิมพ์ย่อมต้องเสนอข่าวเสด็จฯ ซึ่งอีก 2 ปี ต่อมา เครื่องดนตรีทั้งหมดได้นำมาวางจัดแสดงถาวร แบบพิพิธภัณฑ์ภายในห้องโถงชั้น 2

อาคารวิเศษศุภวัตร ใช้ชื่ออย่างเป็นทางการว่า “พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา” โดยเครื่องดนตรีสำคัญบางชิ้นจัดแสดงในตู้กระจกติดดวงไฟอย่างดีที่ได้รับบริจาคจากคุณจงกล พลายน้อย มีพิธีเปิดให้เข้าชมเมื่อวันที่ 20 ธันวาคม พ.ศ. 2534 โดย ดร.นิเชต สุนทรพิทักษ์ อธิบดีกรมการฝึกหัดครู (สุดารัตน์ ชาญเลขา, 2547) ถือเป็นความก้าวหน้าทางวิชาการครั้งประวัติศาสตร์ของสถาบันระดับอุดมศึกษาที่มีการเรียนการสอนด้านดนตรีสมัยนั้น

ทั้งนี้ เมื่อย้อนกลับไปอ่านข้อเขียนของอาจารย์สงัด ภูเขาทอง ใน “อนิตยสารรายไม่แน่นอน” ฉบับรายงานความล้มเหลว จัดพิมพ์โดยภาควิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ลงวันที่ 14 กรกฎาคม พ.ศ. 2529 จึงทำให้ทราบมุมมองความคิดและข่าวการจัดหาสถานที่ตั้งพิพิธภัณฑ์ดนตรีหรือชื่อขณะนั้น คือ “หอวัฒนธรรมดนตรี” ที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ ความว่า

> *“ข่าวการจัดหอวัฒนธรรมดนตรี ผมต้องขอขอบคุณท่านรองอธิการฯ ฝ่ายบริหาร อ.สุรชัย สังข์ศรี ที่ได้เตือนผมเป็นระยะ ๆ ห้องได้จัดไว้ให้แล้ว ผมบอกว่า ไม่ลืมหรอกครับแต่ต้องใจเย็น ๆ ตอนนี้ผมต้องการไปรถหวานเย็นไม่อยากไปรถด่วน ผมคิดวิธีไว้ตามแบบของผมก็มาก แต่ตอนนี้ผมขอเวลาศึกษางานใหม่ ที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทั้งผู้บริหารและระบบบริหาร ซึ่งผมยังงง ๆ อยู่ ยิ่งเป็นตัวเลขยิ่งเวียนหัวใหญ่ เพราะผมโง่ทางตัวเลข ดูอะไร ๆ เป็นตัวเลขไปหมด เฉพาะอย่างยิ่งเกี่ยวกับการจัดซื้อ จัดจ้าง เพราะจะต้องเอาไปถ่ายทอดให้กับบริวาร เขาจะได้ช่วยทำต่อไป*
>
> *“งานหอวัฒนธรรมดนตรีเป็นงานท้าทายอยู่ไม่เบา ผมจะต้องทำแน่ตามแบบความคิดของผม แต่จะไม่ใช้วิธีเนรมิตเอาเงินเข้าล่อ ครูบ้านสมเด็จฯ แก่ ๆ จำได้ไหมครับ สมัยที่เห่ออาคาร 7 ผมเห็นภาคต่าง ๆ สมัยนั้น เช่น ภาษาไทย ภาษาอังกฤษ สังคมวิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์ และอะไรอีกหลายอย่าง ประชันกันจัดห้องในเชิงวิชาการ แต่ละห้องผมคิดว่าลงทุนหลายทีเดียว แต่ลงท้ายด้วยเวลาปีกว่า ๆ ผมกล้าพูดได้เต็มปากว่า... ล้มเหลว จะอ้างว่าเพราะต้องเอาห้องไปสอนพวกภาคค่ำก็ฟังไม่ขึ้นครับ*

กลายเป็นที่อยู่ของฝุ่น ทรัพย์สินที่มีค่าค่อย ๆ โทรมไป แล้วก็หายไปที่เหลือกลายเป็นขยะ

"สิ่งต่าง ๆ ที่ผมได้เห็นมาอย่างนี้ทำให้ผมคิดมาก เพราะเมื่อทำทั้งทีไม่อยากให้เป็นแค่พิพิธภัณฑ์ อันว่าพิพิธภัณฑ์ในเมืองไทยไม่ว่าในบางกอก สุโขทัย เชียงแสน อยุธยา หรือแม้แต่ที่บ้านเชียง คงเป็นแค่พิพิธภัณฑ์เท่านั้นเอง แต่สิ่งที่ผมคิดสำหรับห้องดนตรีจริงอยู่มันไม่แคล้วเป็นพิพิธภัณฑ์ แต่อยากจะให้ได้รับประโยชน์มากกว่านั้น เช่น เป็นที่ค้นคว้า ศึกษา บริการและเผยแพร่ ประสมกันให้เกิดคุณค่าของศิลป์ สิ่งของต่าง ๆ หากมีมิใช่จะเอามากอง ๆ เป็นดุ้นแสม ใจเย็น ๆ ไว้ก่อนนะครับ น้ำหยดทีละถังก็เต็มตุ่มไปเอง

"เห็นห้องที่ปรับปรุงอย่างสวยงามให้ชื่นใจ บรรยากาศทางเท้า ทางเดิน สนามหญ้า เห็นกำลังปรับปรุงคงงามแน่ เสียอย่างเดียวที่พื้นห้องค่อนข้างดำไปหน่อย ถ้าได้กระเบื้องที่เป็นสี ๆ ลายๆ คงจะงามกว่านี้ และถ้าจะให้ดีขึ้นไปอีกติดแอร์ให้ด้วยยิ่งวิเศษใหญ่ ผมจะได้หอบที่นอนหมอนมุ้งมาขออาศัย ประพฤติพรหมจรรย์แบบสัตยาเคราะห์อย่างมหาตมคานธี ไม่กลับบ้านแล้ว..."
(สงัด ภูเขาทอง, 2547)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี อาจารย์ประจำแขนงวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นผู้หนึ่งที่มีโอกาสชมพิพิธภัณฑ์ดนตรี เพื่อการศึกษา ตั้งแต่เป็นนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทั้งยังเป็นลูกศิษย์และร่วมทำงานกับอาจารย์สงัดที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เล่าว่า

"ตื่นตัวชัด ค่อนข้างฮือฮา มีเครื่องดนตรีตื่นตาตื่นใจที่ไม่เคยเห็นมาก่อน ตอนนั้นความรู้ Ethnomusicology ยังไม่เติบโตเพิ่งมาพูดช่วงปี 2532 ตอนอาจารย์หมอพูนพิศ อมาตยกุล กับอาจารย์สุกรี เจริญสุข ทำหลักสูตรที่มหิดล แต่เครื่องดนตรีที่ปรากฏที่บ้านสมเด็จฯ มันอลังการแล้ว ทำให้รู้สึกว่า ความเบ่งบานของความรู้ที่เกิดขึ้น นอกเหนือดนตรีไทย ราชสำนัก พื้นบ้าน

มันคือดนตรีนานาชาติ มันคือฟิลิปปินส์ มันคือนอร์เวย์ เครื่องเล็ก เครื่องน้อยรวมอยู่ในที่เดียว ถามว่าความแปลกให้อะไร ความแปลกทำให้รู้สึกว่า มันมีอะไรอีกมากที่คุณไม่รู้จัก แล้วคุณได้สัมผัสได้รู้จักมันผ่านพิพิธภัณฑ์ดนตรี วิเศษไหมล่ะ

"สำเร็จในสิ่งที่อาจารย์สงัดทำ เพราะอาจารย์บุกเบิกไง อาจารย์นำพิพิธภัณฑ์ดนตรีไปตั้งไว้ในบ้านสมเด็จฯ ได้ ผมว่าเท่ากับนะ แน่นอนว่ามันมีพิพิธภัณฑ์ที่อื่นบ้าง แต่แค่จุดหนึ่งของพิพิธภัณฑ์ทั้งหมด มันไม่ใช่พิพิธภัณฑ์ดนตรี แล้วไม่ใช่เรื่องง่ายที่คุณจะรวบรวมของเหล่านี้ คุณต้องมีความคิดก่อน ต้องเดินทาง มีเงินมีเครือข่าย ต้องคิดก่อนว่าดนตรีคืออะไร บางคนบอกดนตรีคือการปฏิบัติ แต่บางคนบอกดนตรีไม่ใช่แค่ปฏิบัติ ดนตรีมีเรื่องอื่นๆ ด้วย ก็คือการพูดถึงดนตรีวิชาการ เพราะถ้าไม่มีความคิดก็สร้างงานไม่ได้ คุณคิดอะไรไม่ได้ คุณก็ปฏิบัติไม่ได้ คุณไม่รู้จะเล่นอะไรแล้วคุณจะเล่นอะไรได้ มิวสิคมิวเซียมที่มหิดล ส่วนหนึ่งจึงเกิดขึ้นจากความคิดตั้งใจ แล้วก็ความมุ่งมั่นของอาจารย์สงัด"
(สนอง คลังพระศรี, สัมภาษณ์)

แม้ว่าพิพิธภัณฑ์ดนตรีจะก่อตัวความคิดและเกิดขึ้นเป็นรูปธรรมครั้งแรกที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ หากแต่เครื่องดนตรีจำนวนไม่น้อยในพิพิธภัณฑ์เป็นสมบัติส่วนตัวของอาจารย์ประทวน เจริญจิตต์ ซึ่งใน พ.ศ. 2538 อาจารย์ประทวนตอบตกลงขายขาดมอบเครื่องดนตรีดังกล่าวแก่ ศูนย์ส่งเสริมและพัฒนาวิชาการดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล (สนอง คลังพระศรี, สัมภาษณ์) ซึ่งต่อมาพัฒนาเป็นวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ นำโดยรองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เจริญสุข ได้มีการนำไปจัดแสดงนิทรรศการครั้งแรกในนามมหาวิทยาลัยมหิดล ที่โครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป ณ ศูนย์การค้าเสรีเซ็นเตอร์ ครั้งที่ 2 ที่ชั้น 4 อาคารบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล ครั้งที่ 3 งานระดมทุนจัดตั้งพิพิธภัณฑ์ดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ก่อนขนย้ายไปจัดเก็บร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ในอาคารมิวสิคมิวเซียวอุษาคเนย์ ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ทั้งนี้ จากการสำรวจเครื่องดนตรีที่เคยจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษาที่ทุกวันนี้บางส่วนยังคงหลงเหลืออยู่ในคลังทรัพย์สินของวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จฯ ส่วนหนึ่งเป็นเครื่องดนตรีเดิมของ

วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ อีกส่วนเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับมาจากการบริจาค แต่ละชิ้นปิดกระดาษพิมพ์รหัสหมายเลข ชื่อเครื่องดนตรีและชื่อผู้บริจาคชัดเจน อาทิ วิทยาลัยครูเพชรบูรณ์ สงัด ภูเขาทอง จงกลนี ถึกวงศ์ ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี สุกรี เจริญสุข แบ่งออกเป็นเครื่องดีด สี ตี เป่า และเขย่า รวมจำนวนทั้งสิ้น 91 ชิ้น พร้อมเครื่องเป่าทองเหลืองประทับตรากรมตำรวจ ยี่ห้อบูเซ่แอนด์ฮอคส์ ที่โรงเรียนมัธยมบ้านสมเด็จฯ ได้รับมอบจากกรมตำรวจตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2500 (อนุรักษ์ บุญแจะ, สัมภาษณ์) ตามรายการต่อไปนี้

เครื่องดีด จำนวน 10 ชิ้น		**เครื่องสี จำนวน 14 ชิ้น**		**เครื่องเขย่า จำนวน 11 ชิ้น**	
กระจับปี่ประกอบงา	2 ตัว	ตรัวอู้	2 คัน	อังกะลุง	5 ตับ
กระจับปี่ไม้	2 ตัว	ตรัวอี้	2 คัน	ลูกซัดไม้	1 อัน
ซึง	3 ตัว	ซอบั้ง(อีสานเหนือ)	2 คัน	ลูกซัดฝักพืช	1 อัน
พิณอีสาน	1 ตัว	สะล้อ	6 คัน	กระดิ่งสำริด	1 ลูก
เตหน่าปกาเกอญอ	1 ตัว	สะล้อก็อบ	1 คัน	กระดึงสำริด	1 ลูก
พิณเปี๊ยะ	1 ตัว	โกร (ซอมอญ)	1 คัน	กระดิ่งพวง	2 พวง

เครื่องตี จำนวน 22 ชิ้น ได้แก่

ตะโพน	2 ใบ	ขิมดุริยบรรณ	3 ตัว	กรับไม้ (กลม)	1 คู่
กลองทัดหมุดกระดูก	2 ใบ	ขิมเหล็ก	1 ตัว	ฉาบเล็ก	1 คู่
กลองชนะ (กลองแดง)	1 ใบ	บัณเฑาะว์อินเดีย	1 ลูก	กั๊บแก๊บ	1 อัน
กลองกันตรึม	2 ใบ	กรับไม้	1 ข้างเกราะไม้ไผ่		1 อัน
กลองแขก	2 ใบ	กรือโต๊ะ	1 ตัว		

เครื่องเป่า จำนวน 34 ชิ้น ได้แก่

ขลุ่ยเพียงออ เทลายรวม	1 เลา	โหวด	1 เลา	ขลุ่ยโอคาริน่า	1 เลา
ขลุ่ยเพียงออ เทลายหิน	2 เลา	ปี่ซอ (ปี่จุม)	13 เลา	ขลุ่ยอีก้อ (อาข่า)	1 เลา
ขลุ่ยเพียงออไม้ไผ่	1 เลา	ปี่อ้อ	1 เลา	ขลุ่ยอินเดีย	1 เลา
แคน (หลายขนาด)	5 ดวง	ปี่หนังตะลุง	1 เลา	หอยสังข์	1ขอน
เต้าแคนเปล่า	3 ชิ้น	แคนน้ำเต้า (ลายือ)	2 ดวง		

บันทึกเป็นหมายเหตุว่า เครื่องดนตรีทั้ง 91 ชิ้น เคยทำหน้าที่ครั้งสุดท้ายในนิทรรศการดนตรีขนาดย่อมชั่วคราวเมื่อ พ.ศ. 2539 ในโอกาสที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จฯ เปิดอาคาร 100 ปี ศรีสุริยวงศ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จฯ (สุดารัตน์ ชาญเลขา, สัมภาษณ์) และทั้งนี้เมื่อภาควิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกได้รับพัฒนายกสถานะเป็น “วิทยาลัยการดนตรี” เมื่อ พ.ศ. 2557 ถือเป็นสถาบันดนตรีเทียบเท่าคณะแห่งแรกและแห่งเดียวของมหาวิทยาลัยราชภัฏ ทั้งยังเป็นผู้นำความคิดก้าวหน้าทางวิชาการและกิจกรรมดนตรีอีกมากในอดีต ถามว่าควรฟื้นคืนพิพิธภัณฑ์ดนตรีและทบทวนการบริหารจัดการเครื่องดนตรีเหล่านี้หรือไม่อย่างไร เพื่อเป็นแรงบันดาลใจและเครื่องระลึกถึงความบากบั่นบุกเบิกสร้างความเป็นดนตรีในบ้านสมเด็จฯ ของครูอาจารย์ในยุคแรกเริ่ม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์ คณบดีวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จฯ ให้สัมภาษณ์แผนปรับปรุงอาคารพระยาสีหราชเดโชชัย (อาคาร 27) ที่ตั้งทำการวิทยาลัยการดนตรีและคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เพื่อรองรับงานพิพิธภัณฑ์ดนตรี ห้องสมุด และร้านค้าวิทยาลัยฯ ที่จะเกิดขึ้นบนชั้น 14 ในอนาคต ว่า

> *“คณะมนุษยศาสตร์ฯ จะย้ายที่ทำการบางส่วนเมื่อตึกใหม่แล้วเสร็จ ในสภาพเป็นจริง คือห้องสมุดของเราใช้งานได้ไม่เต็มที่ ปัจจุบันเป็นที่เก็บหนังสือ แต่ไม่มีพื้นที่คนอ่าน เช่นเดียวกับพิพิธภัณฑ์ดนตรี ที่จัดสรรพื้นที่ได้ประมาณหนึ่ง เนื่องจากสถานที่ค่อนข้างจำกัด คิดรวมไปถึงร้านค้าวิทยาลัยฯ เพื่อที่ว่าจะได้เบ็ดเสร็จในชั้นเดียว ถามว่าเกิดขึ้นจริงได้มากน้อยและเมื่อไหร่หนึ่ง ขึ้นอยู่ว่าคณะมนุษยศาสตร์ฯ ย้ายที่ทำการเร็วช้าเมื่อไหร่ สองผู้บริหารให้ความสำคัญและจัดสรรให้สถานที่เท่าไหร่ เพราะเดิมทางมหาวิทยาลัยบอกให้เรา 6 ชั้น ซึ่งถ้าน้อยกว่านี้สิ่งที่อยากให้เกิดคงเกิดยาก แต่อย่างไรก็ยังมีหวัง เพราะเราเสนองบฯ ปี 63 ปรับปรุงชั้นดังกล่าวเรียบร้อยแล้ว อยู่ที่ว่ามหาวิทยาลัยจะเล็งเห็นความสำคัญเรื่องนี้มากน้อยเพียงใด” (สุพัตรา วิไลลักษณ์, สัมภาษณ์)*

เมื่อฟื้นเป็นพิพิธภัณฑ์ดนตรีเต็มตัวไม่ได้ด้วยข้อจำกัดงบประมาณสถานที่ เครื่องดนตรีเหล่านี้ก็ควรเป็นส่วนหนึ่งทำหน้าที่บอกเล่า “ความเป็นมาของวิชาดนตรีในบ้านสมเด็จฯ” ร่วมกับข้อมูลอื่นๆ รอบด้านที่บรรจุไว้ในห้องเดียว ไม่ว่าเป็น ประวัติการก่อตั้ง บ้านสมเด็จฯ ในบริบทสังคมดนตรี คณาจารย์ ผู้บริหาร นักศึกษา ผลงาน ถ้วยโล่รางวัลเกียรติยศ รวมถึงข้อมูลภาพถ่ายเก่ากิจกรรมดนตรีบ้านสมเด็จฯ ตั้งแต่ พ.ศ. 2514 จำนวน 8,636 ใบ[5] ที่ถือเป็นบันทึกจดหมายเหตุชั้นเยี่ยมอย่างดี เทปคาสเซ็ท วีดิโอ ซีดีและดีวิดีเพลงรวมกว่า 1,000 รายการ[6] ทำงานร่วมกับห้องสมุดดนตรีที่วิทยาลัยฯ ตั้งชื่อแล้วว่า “สงัด ภูเขาทอง” ออกแบบเป็นห้องทึบหรือกระจกที่ทุกคนต้องเดินผ่านเพื่อไปสู่ห้องสมุดหรือร้านค้าวิทยาลัยฯ แล้วจัดการเชื่อมโยงเปิดเป็นเครือข่ายกับพื้นที่วัฒนธรรมอื่นๆ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จฯ ไม่ว่าเป็น หอเกียรติยศ แหล่งเรียนรู้ธนบุรีศึกษา บ้านเอกะนาค เพื่อเคลื่อนไหวไม่ปิดตายกลายเป็นที่อยู่ของฝุ่น อย่างที่อาจารย์สงัด ภูเขาทอง เขียนบอกใน “อนิตยสารรายไม่แน่นอน” ฉบับรายงานความล้มเหลว

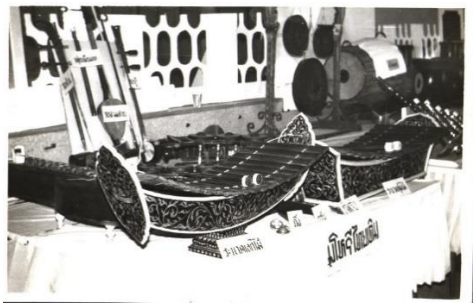
ภาพที่ 1 งาน “นิทรรศการดนตรี” วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
จัดครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2514
(ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา, วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2562)

[5] ประกอบด้วยภาพถ่ายจำนวน 233 อัลบั้มเล็ก และอีก 3 อัลบั้มใหญ่ ภาพปลีกๆ ที่ไม่ได้ใส่อัลบั้มอีกจำนวน 479 ใบ โดยแต่ละอัลบั้มระบุลำดับหมายเลข วัน/ เดือน/ ปี ที่บันทึก และชื่อกิจกรรม อาทิ พิธีไหว้ครูดนตรี รับน้องนักศึกษาใหม่ แข่งขันดนตรี การเรียนการสอนงานแสดงมุทิตาจิต แสดงดนตรีไทยและสากล บันทึกเสียง ดนตรีสัญจร งาน 72 ปี และพระราชทานเพลิงอาจารย์สงัด ภูเขาทอง

[6] ประกอบด้วยเพลงไทย เพลงสากล เพลงพระราชนิพนธ์ เพลงเทิดพระเกียรติ เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงพื้นบ้าน บันทึกการบรรเลงสด การแข่งขันดนตรี และสารคดีดนตรี

ภาพที่ 2 งาน “นิทรรศการดนตรี” วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
จัดครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2514
(ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา, วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2562)

ภาพที่ 3 งาน “นิทรรศการดนตรี” วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
จัดครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2514
(ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา, วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2562)



ภาพที่ 4 งาน “นิทรรศการดนตรี” วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
จัดครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2514
(ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา, วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2562)

ภาพที่ 5 งาน “นิทรรศการดนตรี” วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
จัดครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2522 บุคคลกลางภาพ คืออาจารย์ประทวน เจริญจิตต์
(ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา, วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2562)

ภาพที่ 6 งานเปิดพิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา เมื่อ พ.ศ. 2534
บุคคลที่ 3 จากซ้ายคือ ดร.นิเชต สุนทรพิทักษ์
บุคคลที่ 4 จากซ้ายคือ อาจารย์สงัด ภูเขาทอง
(ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา, วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2562)

ภาพที่ 7 ภาพการจัดแสดงเครื่องดนตรีถาวรแบบพิพิธภัณฑ์
ภายในโถงชั้น 2 อาคารวิเศษวิเศษศุภวัตร วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ใช้ชื่ออย่างเป็นทางการ ว่า “พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา”
(ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา, วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2562)

ภาพที่ 8 ภาพการจัดแสดงเครื่องดนตรีถาวรแบบพิพิธภัณฑ์
ภายในโถงชั้น 2 อาคารวิเศษวิเศษศุภวัตร วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ใช้ชื่ออย่างเป็นทางการ ว่า “พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา”
(ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา, วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2562)

ภาพที่ 9 ภาพการจัดแสดงเครื่องดนตรีถาวรแบบพิพิธภัณฑ์
ภายในโถงชั้น 2 อาคารวิเศษวิเศษศุภวัตร วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ใช้ชื่ออย่างเป็นทางการ ว่า “พิพิธภัณฑ์ดนตรีเพื่อการศึกษา”
(ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา, วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2562)

บรรณานุกรม

ประทวน เจริญจิตต์. (มิถุนายน 2526ก). ใครว่าผู้หญิงเล่นดนตรีน้ำเต้าไม่ได้. **ดนตรีกาล.** 1. หน้า 15-23.

ประทวน เจริญจิตต์. (มิถุนายน 2526ข). พระอภัยมณีไม่ได้เป่าปี่ใน. **ดนตรีกาล.** 1. หน้า 43-52.

วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ภาควิชาดนตรีศึกษา. (2522). **คำนำ นิทรรศการดนตรี ครั้งที่ 2 26-28 กันยายน 2522 ณ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กรุงเทพมหานคร** (สูจิบัตร). (ม.ป.ท).

ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. (2535). **โครงสร้างทางกายภาพของเครื่องลมไม้ และการจัดแบ่งหมวดหมู่.** วิทยานิพนธ์หลักสูตรปรัชญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สงัด ภูเขาทอง. (2547). **ดนตรีบ้านสมเด็จฯ จากความทรงจำ ในอนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ นายสงัด ภูเขาทอง ณ ฌาปนสถาน วัดประยุรวงศาวาสวรวิหาร วันพฤหัสบดีที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2547.** นครปฐม: โรงพิมพ์เพชรเกษมการพิมพ์.

สงัด ภูเขาทอง. (2547). **อนิตยสารรายไม่แน่นอน ฉบับรายงานความล้มเหลว ในอนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพนายสงัด ภูเขาทอง ณ ฌาปนสถาน วัดประยุรวงศาวาสวรวิหาร วันพฤหัสบดีที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2547.** (ม.ป.ท).

สุกรี เจริญสุข. (2547). **อาจารย์สงัด ปูชนียบุคคลครูดนตรี ในอนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพนายสงัด ภูเขาทอง ณ ฌาปนสถาน วัดประยุรวงศาวาสวรวิหาร วันพฤหัสบดีที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2547.** (ม.ป.ท).

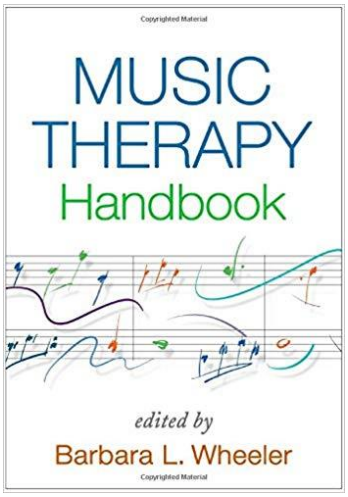
สุดารัตน์ ชาญเลขา. (2547). **ปกิณกะคนดนตรี: อาจารย์สงัด ภูเขาทอง ในอนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพนายสงัด ภูเขาทอง ณ ฌาปนสถาน วัดประยุรวงศาวาสวรวิหาร วันพฤหัสบดีที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2547.** (ม.ป.ท).

สัมภาษณ์

สนอง คลังพระศรี. (24 กุมภาพันธ์ 2562). **สัมภาษณ์.**
สุดารัตน์ ชาญเลขา. (13 มีนาคม 2562). **สัมภาษณ์.**
สุพัตรา วิไลลักษณ์. (28 กุมภาพันธ์ 2562). **สัมภาษณ์.**
ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. (15 มีนาคม 2562). **สัมภาษณ์.**
อนุรักษ์ บุญแจะ. (27 กุมภาพันธ์ 2562). **สัมภาษณ์.**

บทความวิจารณ์หนังสือ
Music Therapy Handbook

ณภัค ภักดีสถิตย์วรา*[1]
Napak Pakdeesatitwara *[1]



ดนตรีบำบัด คือ วิชาชีพและการปฏิบัติงานทางคลินิกที่ตั้งอยู่บนหลักฐานเชิงประจักษ์ (Evidence-based) ดนตรีบำบัดมุ่งประยุกต์ใช้ดนตรีและองค์ประกอบของดนตรีในวิธีการที่หลากหลาย ผ่านกระบวนการบำบัด (Therapeutic Process) และความสัมพันธ์เชิงรักษา (Therapeutic Relationship) โดยนักดนตรีบำบัดที่ผ่านการฝึกฝนและได้รับการรับรอง เพื่อนำไปสู่การบรรลุเป้าหมายทางการบำบัดเฉพาะบุคคล ดนตรีบำบัดสามารถเกิดขึ้นได้ทั้งในรูปแบบของการบำบัดเดี่ยว กลุ่ม ครอบครัว และระดับชุมชน โดยนักดนตรีบำบัดซึ่งมีภาระหน้าที่ในการช่วยเหลือบุคคลโดยไม่จำกัดอายุ ระดับความสามารถในการดำเนินชีวิต ทักษะดนตรี วัฒนธรรม รวมถึงภูมิหลังของผู้เข้ารับการบำบัด (American Music Therapy Association, n.d.; Australian Music Therapy Association, n.d.; Dileo, 2019; World Federation of Music Therapy, 2011)

ในประเทศไทย ผู้วิจารณ์ได้เล็งเห็นว่าดนตรีบำบัดเป็นวิชาชีพที่กำลังเติบโต โดยในปัจจุบันได้มีการจ้างงานนักดนตรีบำบัดที่สำเร็จการศึกษาด้านดนตรีบำบัดโดยตรงจากทั้งสถาบันในประเทศไทย และต่างประเทศ เข้าทำงานในหน่วยงานภาครัฐและเอกชน ตลอดจนการเปิดหลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษาและการอบรม

* corresponding author, email: ohanak2@gmail.com
[1] นักดนตรีบำบัด โรงพยาบาลเซ็นทรัลเยนเนอรัล และโรงพยาบาลมนารมย์
[1] Music therapist, Central General Hospital and Manarom Hospital

ด้านดนตรีบำบัด ส่วนประเทศอื่น ๆ ในภูมิภาคอาเซียน ได้แก่ สิงคโปร์ มาเลเซีย อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์ ได้มีการเคลื่อนไหวของกลุ่มวิชาชีพและการศึกษาด้านดนตรีบำบัด การเผยแพร่ทรัพยากรความรู้ด้านดนตรีบำบัดที่มีคุณภาพจึงเป็นประเด็นสำคัญเพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจที่เป็นสากลและถูกต้องเกี่ยวกับดนตรีบำบัดอันเป็นวิชาชีพที่กำลังเติบโตทั้งในประเทศไทย และภูมิภาคอาเซียน ผู้วิจารณ์จึงเลือกหนังสือ “คู่มือดนตรีบำบัด” (Music Therapy Handbook) ซึ่ง Barbara L. Wheeler เป็นบรรณาธิการ ในปี 2015 มาทำการวิจารณ์เนื่องจากเป็นตำราสำคัญเล่มหนึ่งของวิชาชีพดนตรีบำบัด โดยหนังสือเล่มนี้มีจุดเด่นคือเนื้อหาที่ครอบคลุมองค์ความรู้ในวิชาชีพดนตรีบำบัด ตั้งแต่พื้นฐานจนไปถึงการประยุกต์ใช้ ซึ่ง Wheeler ได้รวบรวมแง่มุมต่าง ๆ ขององค์ความรู้ดนตรีบำบัดจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีบำบัดที่เป็นที่รู้จักจากทั่วโลก ภาพรวมของหนังสือจึงมีความครอบคลุม (Comprehensive) แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงความเข้มข้นของเนื้อหาในแต่ละบทไว้ในรูปแบบที่ผู้วิจารณ์เรียกว่า “ยืดหยุ่น” (Flexible) ต่อการประยุกต์ใช้โดยผู้อ่านหลากหลายระดับ ตั้งแต่การศึกษาเพื่อรู้จักดนตรีบำบัดสำหรับผู้เตรียมศึกษาต่อในสาขาดนตรีบำบัด การเป็นแหล่งค้นคว้าอ้างอิงสำหรับนักศึกษาดนตรีบำบัด การประยุกต์ใช้สู่การปฏิบัติโดยนักดนตรีบำบัดที่ปฏิบัติงาน เป็นจุดตั้งต้นในการสืบค้นต่อยอดองค์ความรู้สำหรับนักวิชาการดนตรีบำบัด และเป็นแหล่งข้อมูลสำหรับสหวิชาชีพ นับเป็นหนังสือที่ควรค่าแก่การศึกษาและเผยแพร่ในช่วงเวลาที่ประเทศไทยและภูมิภาคอาเซียนกำลังมีการเติบโตของวิชาชีพดนตรีบำบัดอย่างยิ่ง

หนังสือที่ใกล้เคียงกับ Music Therapy Handbook เล่มนี้คือ Oxford Handbook of Music Therapy ที่ Jane Edwards เป็นบรรณาธิการ ในปี 2016 หนังสือทั้ง 2 เล่มมีทั้งส่วนที่เนื้อหาคล้ายคลึงกัน บางเนื้อหาปรากฏอยู่ในทั้ง 2 เล่ม แต่สำนวนการอธิบายแตกต่างกันรวมถึงมุมมองที่ต่างกัน และยังมีเนื้อหาบางส่วนที่ไม่ปรากฏในเล่มใดเล่มหนึ่ง แต่มีปรากฏในอีกเล่มหนึ่ง ทั้งนี้ผู้วิจารณ์ครอบครองหนังสือทั้ง 2 เล่ม โดยใช้เป็นการส่งเสริมความเข้าใจและเติมเต็มองค์ความรู้ซึ่งกันและกัน การที่ผู้วิจารณ์เลือก Music Therapy Handbook เล่มนี้มาเขียนบทวิจารณ์เป็นเพราะผู้วิจารณ์มีความเห็นว่ารูปแบบการนำเสนอข้อมูลโดย Barbara L. Wheeler ที่มีการปูพื้นฐานเป็นลำดับขั้นนั้นเหมาะสมแก่การตั้งต้นองค์ความรู้ดนตรีบำบัดในประเทศไทย และมีความยืดหยุ่นในการประยุกต์ใช้ได้หลากหลายจุดประสงค์สำหรับผู้อ่านหลายระดับ

โครงสร้างเนื้อหาของหนังสือ

โครงสร้างเนื้อหาของหนังสือได้ถูกแบ่งเป็น 3 ส่วน จัดเรียงในลำดับขั้นที่ทำให้เชื่อมโยงและทำความเข้าใจได้โดยง่าย ประกอบด้วย

ส่วนที่ 1 คือ ภาพรวมและปัญหา (Overview and Issues) ซึ่งครอบคลุมภาพรวมของวิชาชีพดนตรีบำบัด นิยาม ประวัติศาสตร์ความเป็นมา กระบวนการบำบัดและจุดยืนของดนตรีบำบัดในกระบวนการบำบัด การวิจัยและการปฏิบัติงานตามหลักฐานเชิงประจักษ์ในดนตรีบำบัด การร่วมมือกับสหวิชาชีพ ผลงานตีพิมพ์เกี่ยวกับดนตรีบำบัด บทบาทของอารมณ์ในกระบวนการดนตรี การรับรู้และประมวลผลดนตรีของสมองและความเชื่อมโยงของดนตรีกับระบบประสาท, จรรยาบรรณในการปฏิบัติงานดนตรีบำบัด การวัดประเมินทางดนตรีบำบัด การวิจัยในดนตรีบำบัด วิธีการทางดนตรีบำบัด ตลอดจนปัญหาที่ตัวดนตรีบำบัดและนักดนตรีบำบัดเผชิญอยู่

ส่วนที่ 2 คือ แนวคิดและแนวทาง (Orientations and Approaches) ซึ่งประกอบด้วยแนวคิดและแนวทางดนตรีบำบัดที่เป็นที่รู้จักและนิยมใช้ในวิชาชีพ ได้แก่ แนวทางพลวัตทางจิต (Psychodynamic Approaches) มนุษยนิยม (Humanistic Approaches) ความคิดและพฤติกรรม (Cognitive-behavioral Approaches) พัฒนาการ (Developmental Approaches) และแนวคิดดนตรีบำบัดนอร์ดอฟฟ์-ร็อบบินส์ (Nordoff-Robbins Music Therapy), การชักนำจินตภาพและดนตรีด้วยวิธีของบอนนี่ (Bonny Method of Guided Imagery and Music), ดนตรีบำบัดเชิงวิเคราะห์ (Analytical Music Therapy), ดนตรีบำบัดเชิงประสาทวิทยา (Neurologic Music Therapy) ดนตรีบำบัดชุมชน (Community Music Therapy) และดนตรีบำบัดในศิลปะเพื่อการแสดงออก (Music Therapy in Expressive Arts) ในแต่ละบทประกอบด้วยประวัติ ทฤษฎี ตลอดจนการประยุกต์ และตัวอย่างในดนตรีบำบัดของแต่ละแนวคิดและแนวทาง

ส่วนที่ 3 คือ การประยุกต์ทางคลินิก (Clinical Applications) ซึ่งถูกแบ่งเป็น 3 ส่วนย่อย ได้แก่ การประยุกต์ในเด็กและวัยรุ่น ผู้ใหญ่ และในทางการแพทย์ โดยในแต่ละส่วนย่อยก็จะประกอบด้วยบทต่าง ๆ ที่กล่าวถึงการประยุกต์ดนตรีบำบัดสำหรับผู้เข้ารับการบำบัดที่มีภาวะสุขภาพต่าง ๆ โครงสร้างของแต่ละบทประกอบด้วยข้อมูลเกี่ยวกับผู้เข้ารับการบำบัดที่มีภาวะสุขภาพนั้น ๆ การปฏิบัติงานทางคลินิก ตัวอย่างกรณีศึกษา และการประยุกต์สู่วิชาชีพอื่น

บทวิจารณ์ของผู้วิจารณ์

ผู้วิจารณ์มีความเห็นว่า ส่วนที่ 1 ได้ส่งเสริมให้ผู้อ่านมีความเข้าใจภาพรวมของวิชาชีพดนตรีบำบัดได้อย่างครอบคลุม โดยเฉพาะในเรื่องความแตกต่างอันโดดเด่นของดนตรีบำบัดจากการใช้ดนตรีในรูปแบบอื่น ๆ ซึ่งมีความสำคัญต่อประเด็นที่มีเป็นที่ถกเถียงกันในปัจจุบันว่า “การประยุกต์ดนตรีแบบไหนถึงจะเรียกว่าดนตรีบำบัด?” ในด้านของตาราง ในส่วนที่ 1 นี้ ได้บรรจุตารางที่รวบรวมเอาผลงานตีพิมพ์ด้านดนตรีบำบัดที่เป็นการวิเคราะห์อภิมาน และการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ ซึ่งอำนวยความสะดวกต่อการสืบค้นเพิ่มเติม และแสดงให้เห็นถึงหลักฐานเชิงประจักษ์ของดนตรีบำบัดในกลุ่มประชากรและเป้าหมายทางการบำบัดต่าง ๆ นอกจากนี้ผู้เขียนยังบรรจุตารางรวบรวมเครื่องมือวัดประเมินทางดนตรีบำบัด ซึ่งอำนวยความสะดวกในการสืบค้นเครื่องมือวัดประเมินสำหรับการปฏิบัติงานอันเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะชี้ให้เห็นถึงสภาพและพัฒนาการของผู้เข้ารับการบำบัด แต่อย่างไรก็ดีผู้เขียนได้ทำการคัดเลือกเพียงบางเครื่องมือในช่วงปี 1992-2013 มานำเสนอเท่านั้น ทั้งนี้การวัดประเมินนั้นเป็นส่วนสำคัญของการปฏิบัติงานดนตรีบำบัดตั้งแต่ช่วงปี 1960 (Wheeler, 2013) และในปัจจุบันเครื่องมือวัดผลทางดนตรีบำบัดบางตัวที่ถูกพัฒนาขึ้นในช่วงก่อนปี 1992 ก็ยังเป็นที่ใช้งานกันอยู่ ผู้วิจารณ์ขอเพิ่มเติมว่า Spiro, Tsiris, และ Cripps (2018) ได้ทำการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบถึงการวัดผลในดนตรีบำบัดซึ่งรวบรวมเครื่องมือวัดประเมินทางดนตรีบำบัดที่ถูกพัฒนาขึ้นในช่วงปี 1971-2015 และ Jacobsen, Waldon, และ Gattino (2019) ได้เขียนตำราเกี่ยวกับการประเมินทางดนตรีบำบัด จึงขอแนะนำให้ผู้ที่มีความสนใจในประเด็นการวัดประเมินทางดนตรีบำบัดศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมจากบทความและหนังสือดังกล่าว

ผู้วิจารณ์มองว่าส่วนที่ 2 ได้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของแนวคิดและแนวทางที่ส่งผลต่อการปฏิบัติงานของนักดนตรีบำบัด และสิ่งที่บรรลุได้จากแนวคิดและแนวทางต่าง ๆ ถึงแม้ว่าเนื้อหาในแต่ละบทจะได้ปูพื้นฐานครอบคลุมถึงประวัติ ทฤษฎี การประยุกต์ และเชื่อมโยงสู่ตัวอย่างในดนตรีบำบัดของแต่ละแนวคิดและแนวทางซึ่งเพียงพอให้ผู้อ่านทุกระดับทำความเข้าใจแนวคิดและแนวทางนั้น ๆ ผู้วิจารณ์ยังคงแนะนำให้ผู้อ่านศึกษาเพิ่มเติมในวรรณกรรมดั้งเดิมของแต่ละแนวคิดและแนวทางที่ผู้เขียนในแต่ละบทได้ทำการอ้างถึงไว้ด้วย และถึงแม้เนื้อหาในส่วนที่ 2 นี้จะไม่ได้ครอบคลุมทุกแนวคิดและแนวทางของดนตรีบำบัดที่มีอยู่ในปัจจุบัน

แต่ก็นับว่าเป็นตำราที่สามารถอธิบายแนวคิดและแนวทางที่เป็นรากฐานสำคัญและเป็นที่นิยมในวิชาชีพให้เข้าใจได้อย่างครอบคลุม หากผู้อ่านต้องการส่งเสริมความเข้าใจให้ลุ่มลึก และเติมเต็มองค์ความรู้ในส่วนของแนวคิดและแนวทางในดนตรีบำบัด ผู้วิจารณ์ขอแนะนำตำรา Oxford Handbook of Music Therapy (Edwards, 2016), Introduction to Approaches in Music Therapy (Darrow, 2008), และ Defining Music Therapy (Bruscia, 2014)

ผู้วิจารณ์มองว่าส่วนที่ 3 มีบทบาทในการทำให้มโนทัศน์ของเนื้อหาในส่วนก่อนหน้าทวีความชัดเจนยิ่งขึ้น ที่สำคัญอย่างยิ่งคือทำให้ผู้อ่านเข้าใจการทำงานของนักดนตรีบำบัด และเห็นถึงกระบวนการที่เกิดขึ้นตลอดโปรแกรมดนตรีบำบัดว่านำไปสู่ผลลัพธ์ทางการบำบัดในแต่ละกลุ่มประชากรอย่างไร แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ตำราเล่มนี้ได้มีการชี้แจงว่าไม่สามารถครอบคลุมกลุ่มประชากรที่นักดนตรีบำบัดมักพบเจอในการปฏิบัติงานทั้งหมดได้ เช่น ไม่ได้ครอบคลุมกลุ่มผู้ใหญ่ที่มีความบกพร่องด้านสติปัญญา ประสาทสัมผัส และภาวะออทิสซึม ในขณะที่ได้ครอบคลุมไว้ในส่วนย่อยของเด็กและวัยรุ่น และไม่ได้ครอบคลุมผู้ป่วยจิตเวชเด็กและเด็กที่ผ่านเหตุการณ์สะเทือนใจอย่างรุนแรง (Traumatic Events) ในขณะที่ได้ครอบคลุมไว้ในส่วนย่อยของผู้ใหญ่ แต่อย่างไรก็ดี Wheeler ได้กล่าวว่า การนำเอาสิ่งที่เขียนไว้ในบทต่าง ๆ ไปประยุกต์ในผู้รับการบำบัดที่ต่างช่วงอายุกันนั้นเป็นไปได้ แต่ปัญหาที่พบเจอในเด็กและผู้ใหญ่ก็จะแตกต่างกันไป นอกจากนี้ผู้เขียนแต่ละคนในส่วนที่ 3 ยังได้นำเสนอตัวอย่างกรณีศึกษาเพื่อช่วยเสริมความเข้าใจในเนื้อหาการประยุกต์ทางคลินิกอีกด้วย ทั้งนี้ผู้วิจารณ์ขอเพิ่มเติมว่าผู้อ่านจำเป็นต้องทบทวนวรรณกรรมและหลักฐานเชิงประจักษ์ที่สอดคล้องกับผู้เข้ารับการบำบัดของตนอย่างเฉพาะเจาะจงเพิ่มเติม เพื่อให้การวางแผนออกแบบโปรแกรมดนตรีบำบัดมีความเหมาะสมสำหรับผู้เข้ารับการบำบัดแต่ละบุคคล

ในมุมมองของผู้วิจารณ์ หนังสือเล่มนี้มีเนื้อหาในลักษณะครอบคลุม (Comprehensive) และมีความลุ่มลึกของเนื้อหาในแบบที่ “ยืดหยุ่น” (Flexible) ให้ผู้อ่านทุกระดับได้รับประโยชน์ตามแต่วิธีการและจุดประสงค์ของการใช้งาน ตั้งแต่ผู้ที่ไม่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีบำบัดแต่มีความสนใจต้องการมีความรู้ความเข้าใจเพื่อสอบคัดเลือกเข้าศึกษาต่อในสาขาดนตรีบำบัด, นักศึกษาดนตรีบำบัดที่ต้องการค้นคว้าเพิ่มพูนความรู้ความเข้าใจระหว่างการศึกษาและฝึกงาน นักดนตรีบำบัดทั้งสายปฏิบัติงานและสายวิชาการที่ต้องการ แนวทางในการวางแผนการบำบัดและ

จุดตั้งต้นในการสืบค้นข้อมูลเพื่อต่อยอดองค์ความรู้ ตลอดจนบุคลากรสหวิชาชีพที่ต้องการบูรณาการดนตรีเข้าไปในการปฏิบัติงาน (โดยต้องยังคงอยู่ขอบเขตวิชาชีพของตน) หรือต้องการรู้จักวิชาชีพดนตรีบำบัดเพื่อการร่วมมือกันปฏิบัติงานอย่างมีประสิทธิภาพ ผู้วิจารณ์ยังขอชี้ให้เห็นว่ารายการอ้างอิงในแต่ละบทนั้นเป็นแหล่งข้อมูลที่ควรค่าแก่การนำไปสืบค้นและศึกษาเพิ่มเติมอย่างยิ่ง

ผู้วิจารณ์ขอเน้นย้ำว่าลำพังการอ่านหนังสือหรือบทความดนตรีบำบัดใด ๆ ก็ตามนั้นไม่เพียงพอต่อการทำให้บุคคลสามารถปฏิบัติงานดนตรีบำบัดหรือเป็นนักดนตรีบำบัดได้ การปฏิบัติงานดนตรีบำบัดหรือการเป็นนักดนตรีบำบัดจำเป็นต้องมีความสามารถทางวิชาชีพ (Professional Competencies) ตลอดจนความยึดมั่นในจริยธรรมวิชาชีพ (Professional Ethics) ตามที่องค์กรวิชาชีพดนตรีบำบัด เช่น American Music Therapy Association, Australian Music Therapy Association, หรือ British Association for Music Therapy ได้กำหนดไว้ ซึ่งต้องอาศัยการฝึกหัดในหลักสูตรที่ได้มาตรฐานภายใต้การดูแลของอาจารย์ด้านดนตรีบำบัดที่ทรงคุณวุฒิ สิ่งเหล่านี้จำเป็นต่อการที่จะทำให้นักดนตรีบำบัดสามารถปฏิบัติงานได้ตามมาตรฐานและอยู่ในกรอบของจริยธรรมวิชาชีพ อันจะนำไปสู่การลดความเสี่ยงใด ๆ ที่อาจเกิดขึ้นกับผู้เข้ารับการบำบัด บุคคลแวดล้อม ตลอดจนหน่วยงานและตัวนักดนตรีบำบัดเอง สุดท้ายนี้ผู้วิจารณ์ขอส่งเสริมให้มีการแปลหนังสือเล่มนี้เผยแพร่เป็นภาษาไทย เพื่อให้ผู้อ่านคนไทยสามารถเข้าถึงองค์ความรู้ดนตรีบำบัดที่เป็นสากลได้สะดวก ตลอดจนส่งเสริมให้มีการเขียนตำราดนตรีบำบัดเล่มใหม่ขึ้นโดยมีเนื้อหาในระดับเดียวกันหรือสูงกว่าตำราเล่มนี้และรวบรวมเนื้อหาเกี่ยวกับการปฏิบัติงานดนตรีบำบัดในบริบทประเทศไทยเข้าไปด้วย อันจะเป็นทรัพยากรความรู้ที่สำคัญแก่นักดนตรีบำบัดรุ่นใหม่ที่มีเป้าหมายจะปฏิบัติงานในประเทศไทยต่อไป

บรรณานุกรม

American Music Therapy Association. (n.d.). **What is Music Therapy?**. Retrieved from https://www.musictherapy.org/about/musictherapy.

Australian Music Therapy Association. (n.d.). **What is Music Therapy?.** Retrieved from https://www.austmta.org.au/content/what-music-therapy

Bradt, J., Dileo, C., & Shim, M. (2013). Music Interventions for Preoperative Anxiety. **Cochrane Database of Systematic Reviews.** doi: 10.1002/14651858.cd006908.pub2

Bruscia, K. E. (2014). **Defining Music Therapy** (3rd ed.). University Park, IL: Barcelona Publishers.

Darrow, A. (Ed.). (2008). **Introduction to Approaches in Music Therapy.** (2nd ed.). Silver Spring, MD: American Music Therapy Association.

Dileo, C. (2019). **Introduction: Definition of Music Therapy.** Music Therapy Workshop lectured at the Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand.

Edwards, J. (Ed.). (2016). **The Oxford Handbook of Music Therapy**. New York, NY: Oxford University Press.

Geretsegger, M., Elefant, C., Mössler, K., & Gold, C. (2014). Music Therapy for People with Autism Spectrum Disorder. **Cochrane Database of Systematic Reviews**. doi: 10.1002/14651858.cd004381.pub3

Jacobsen, S. L., Waldon, E., & Gattino, G. (Eds.). (2018). **Music Therapy Assessment: Theory, Research, and Application.** London, England: Jessica Kingsley Publishers.

Spiro, N., Tsiris, G., & Cripps, C. (2018). A Systematic Review of Outcome Measures in Music Therapy. **Music Therapy Perspectives,** 36(1), 67–78. doi: 10.1093/mtp/mix011

Wheeler, B. (2013). Music Therapy Assessment. In R. F. Cruz & B. Feder (Eds.), **Feders' the Art and Science of Evaluation in the Arts Therapies.** (2nd ed.) (pp. 344–382). Springfield, IL: Charles C. Thomas.

World Federation of Music Therapy. (2011). **President Presents: Announcing WFMT's NEW Definition of Music Therapy**. Retrieved from https://www.wfmt.info/2011/05/01/announcing-wfmts-new-definition-of-music-therapy.

รายละเอียดและการเตรียมบทความ

1. วัตถุประสงค์การจัดพิมพ์

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ถือเป็นแหล่งรวบรวมผลงานทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในสาขาดนตรีทุกสาขา ด้วยเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ เผยแพร่องค์ความรู้ ความคิด และทัศนะ ตลอดจนงานวิจัย รวมถึงความเคลื่อนไหวทางดนตรีในแง่มุมต่างๆ

2. กำหนดออก

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

3. บทความที่รับตีพิมพ์

3.1 บทความวิจัย (จากงานวิจัยหรือจากวิทยานิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา)

3.2 บทความวิชาการ

3.3 บทความสร้างสรรค์

3.4 บทความปริทัศน์

3.5 บทความวิจารณ์หนังสือ

3.6 บทความอื่นๆ

เป็นผลงานใหม่ที่ยังไม่เคยพิมพ์เผยแพร่ในสื่อใดๆ มาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น

4. การส่งบทความ

4.1 ส่งบทความมาที่กองบรรณาธิการ ตามที่อยู่ดังนี้

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

เลขที่ 1061 ซ.อิสรภาพ 15 แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 10600

E-Mail: musicjournal.bsru@gmail.com

โทรศัพท์ : 02-473-7000 ต่อ 2304

4.2 เมื่อได้รับบทความแล้วบรรณาธิการจะแจ้งกลับไปยังผู้เขียนบทความให้ทราบทางใดทางหนึ่ง

4.3 ทุกบทความที่ตีพิมพ์จะได้รับการกลั่นกรองจากกองบรรณาธิการและผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีองค์ความรู้และเชี่ยวชาญในสาขาวิชานั้น ทั้งภายในและภายนอก จำนวน 2-3 คน ซึ่งผู้ประเมินจะไม่ทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา ทั้งนี้กองบรรณาธิการขอให้ผู้เขียนปรับปรุงแก้ไขบทความก่อนตีพิมพ์

4.4 บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ผู้เขียนจะได้รับวารสารดนตรีจำนวน 2 เล่ม โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ

1. บทความทุกเรื่องต้องมีชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนทุกคน บทคัดย่อ คำสำคัญทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ในบทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ และบทความวิจารณ์หนังสือ

2. ต้นฉบับของบทความที่จัดส่ง มีความยาวของบทความรวมตัวอย่าง ภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่นๆ ไม่เกิน 17 หน้ากระดาษ B5 ให้ตั้งค่าหน้ากระดาษเว้นระยะด้านบน 3.5 ซ.ม. ด้านล่าง 2.5 ซ.ม. ด้านซ้าย 3.5 ซ.ม. และด้านขวา 2.5 ซ.ม. ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ มีความยาวพอสมควรกับหน้ากระดาษ

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

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

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

2.5 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) ตัวเลขอารบิคเท่านั้น และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

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

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

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

แบบฟอร์มขอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ

ข้าพเจ้า นาย / นาง / นางสาว

ชื่อ-สกุล (ภาษาไทย).....

ชื่อ-สกุล (ภาษาอังกฤษ).....

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

ตำแหน่งทางวิชาการ

☐ ศาสตราจารย์ ☐ รองศาสตราจารย์ ☐ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ☐ อาจารย์

☐ อื่น ๆ (โปรดระบุ).....

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

สถานที่ทำงาน.....

ที่อยู่ที่ติดต่อสะดวก .....

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

โทรสาร.....**อีเมล์**.....

ชื่อเรื่องบทความภาษาไทย

.....

.....

ชื่อเรื่องบทความภาษาอังกฤษ

.....

.....

มีความประสงค์ขอส่ง

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

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

เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ ซึ่งบทความดังกล่าวนี้ข้าพเจ้าขอรับรองว่ายังไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ลงในวารสารใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารอื่น ในระหว่างการรอพิมพ์ หากข้าพเจ้าขอเพิกถอนบทความ ข้าพเจ้ายินยอมรับผิดชอบในค่าใช้จ่ายใด ๆ อันอาจเกิดขึ้น

ลงชื่อ..... ผู้ส่งบทความ

(.....)

วันที่.....เดือน..... พ.ศ.....

Bansomdej Music Journal
College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
1061 Soi 15, Itsaraphab Road
Hiran Ruchi, Thon Buri, Bangkok 10600
Tel. 02 – 473-7000 ext. 2304
E-Mail: musicjournal.bsru@gmail.com