MAHIDOL MUSIC JOURNAL

COLLEGE OF MUSIC MAHIDOL UNIVERSITY

ISSN:
2586-9973 [PRINT]
2774-132X [ONLINE]

VOL. 7 NO. 1 MARCH - JUNE 2024

Approved by TCI during 2022-2024

TCI JOURNAL CLASSIFICATION TIER 1

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ISSN: 2586-9973 [Print] / 2774-132X [Online]

VOL. 7 NO. 1: MARCH - JUNE 2024

วารสาร Mahidol Music Journal เป็นวารสารที่ตีพิมพ์บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านดนตรีทุกแขนง รวมทั้งดนตรีศึกษา ดนตรีวิทยา ดนตรีแจ๊ส โดยไม่จำกัดประเภทของดนตรี ทั้งดนตรีคลาสสิก ดนตรีร่วมสมัย ดนตรีไทย ดนตรีของภูมิภาคต่าง ๆ หรือดนตรีชาติพันธุ์ หรือเป็นบทความสหวิทยาการที่มีดนตรีเป็นส่วนเกี่ยวข้อง ทุกบทความที่ได้รับการตีพิมพ์ต้องผ่านการกลั่นกรองพิจารณาคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 คน โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่บทความวิจัย บทความวิชาการ รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาดุริยางคศาสตร์
2. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวกับดนตรี
3. เพื่อสร้างเครือข่ายในการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

เจ้าของ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กำหนดพิมพ์เผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

วารสาร Mahidol Music Journal

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

25/25 ถนนพุทธมณฑล สาย 4 ตำบลศาลายา

อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170

โทรศัพท์ 0 2800 2525–34 ต่อ 1108, 1124

โทรสาร 0 2800 2530

https://www.music.mahidol.ac.th/mmj

บทบรรณาธิการ
EDITORIAL

วารสาร Mahidol Music Journal ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 ได้รับเกียรติจากนักวิชาการ อาจารย์ นิสิต นักศึกษา และนักวิจัย ส่งผลงานเพื่อตีพิมพ์บทความอย่างต่อเนื่อง วารสารตั้งปณิธานในการสร้างความเข้มแข็งทางวิชาการดนตรี และเป็นพื้นที่ในการเผยแพร่ แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ทางวิชาการ วารสารจึงมีบทความด้านดนตรีที่หลากหลาย ทั้งดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก และดนตรีชาติพันธุ์

จากการจัดกลุ่มคุณภาพวารสารเข้าสู่ฐานข้อมูลศูนย์ดัชนีอ้างอิงวารสารไทย (Thai-Journal Citation Index Centre - TCI) วารสาร Mahidol Music Journal ได้รับการจัดอันดับให้อยู่กลุ่ม 1 จนถึงวันที่ 31 ธันวาคม 2567

ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ

บรรณาธิการวารสาร Mahidol Music Journal

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ที่ปรึกษา
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการ
ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยบรรณาธิการ
ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พิสูจน์อักษร
ธัญญวรรณ รัตนภพ

ศิลปกรรม
จรูญ กะการดี

กองบรรณาธิการ (Editorial Board)

Prof. Dr. Simon Morrison	Princeton University (USA)
Dr. Sun Jung Lee	West Virginia University (USA)
Assist. Prof. Dr. Juliana Cantarelli Vita	University of Hartford (USA)
Assoc. Prof. Dr. Yew Choong Cheong	UCSI University Institute of Music (Malaysia)
ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ. ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.ปวัตน์ชัย สุวรรณคังคะ	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ. ดร.นัฏฐิกา สุนทรธนผล	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ศ.พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผศ. ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดำริห์ บรรณวิทยกิจ	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดร.นิพัต กาญจนะหุต	มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ดร.อาศิษฐ์ เกตุจันทรา	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ดร.จักรี กิจประเสริฐ	มหาวิทยาลัยบูรพา
ผศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	มหาวิทยาลัยรังสิต
ผศ. ดร.ชัญพงศ์ ทองสว่าง	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
รศ. ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ. ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ. ดร.สนอง คลังพระศรี	มหาวิทยาลัยมหิดล
ดร.อำไพ บูรณประพฤกษ์	มหาวิทยาลัยมหิดล
Assist. Prof. Dr. Kyle R. Fyr	มหาวิทยาลัยมหิดล

จริยธรรมในการตีพิมพ์ของวารสาร Mahidol Music Journal

ผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ที่อื่น
2. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานของตนเอง หรือเป็นผลงานร่วมของทุกคนที่มีชื่อปรากฏเป็นเจ้าของผลงาน
3. การหยิบยกข้อมูลบางส่วนมาจากที่อื่น ผู้เขียนมีวิธีเขียนและอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง สิ่งอื่น ๆ ที่หยิบยกมา เช่น รูปภาพ บทกลอน แผนผัง ฯลฯ ต้องปราศจากลิขสิทธิ์จากแหล่งต้นกำเนิด ทั้งนี้ การหยิบยกมาต้องถูกต้องตามการใช้ลิขสิทธิ์ของผู้อื่นโดยชอบธรรม (Fair use) หากเกิดการฟ้องร้องในกรณีละเมิดลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องเป็นผู้รับผิดชอบแต่เพียงฝ่ายเดียว
4. ผู้เขียนต้องนำเสนอข้อมูลโดยไม่มีการบิดเบือนข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ
5. ในกรณีที่เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคน ผู้เขียนต้องรับรองว่า ได้ดำเนินการวิจัยภายใต้หลักจริยธรรมการวิจัยในคน และแสดงเอกสารการผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน
6. ผู้เขียนต้องระบุชื่อแหล่งทุนที่สนับสนุนการทำวิจัย (ถ้ามี) และระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)

บรรณาธิการวารสาร

1. บรรณาธิการวารสารมีหน้าที่พิจารณาผลงานในเบื้องต้นว่าสอดคล้องกับขอบเขตของวารสารหรือไม่ และพิจารณาเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร โดยตัดสินใจจากการประเมินคุณภาพของผู้ทรงคุณวุฒิ
2. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงานต่อผู้ประเมิน และไม่เปิดเผยชื่อผู้ประเมินต่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน
3. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความแก่ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องในระหว่างกระบวนการพิจารณาบทความไปจนถึงการตีพิมพ์ และไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความเลยในกรณีปฏิเสธการตีพิมพ์
4. บรรณาธิการวารสารต้องไม่มีผลประโยชน์ร่วมกับผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน ผู้ประเมิน และกองบรรณาธิการ
5. บรรณาธิการวารสารจะระงับการตีพิมพ์ในกรณีค้นพบความไม่ถูกต้อง เช่น การคัดลอกผลงาน การบิดเบือนข้อมูล ผลประโยชน์ทับซ้อน ทั้งนี้ การพิจารณาและดุลยพินิจของบรรณาธิการวารสารถือเป็นที่สิ้นสุด

ผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความควรตอบรับการประเมินบทความที่ตรงกับความเชี่ยวชาญของตน ที่สามารถประเมินบทความได้อย่างเหมาะสมและภายในระยะเวลาที่กำหนด
2. เมื่อผู้ประเมินบทความได้รับบทความจากบรรณาธิการวารสารแล้วค้นพบว่าบทความนั้นอาจมีส่วนเกี่ยวข้องกับตน เช่น มีส่วนร่วมในงานนั้น หรือรู้จักผู้เขียนบทความเป็นการส่วนตัว อันทำให้การประเมินบทความไม่สามารถปราศจากผลประโยชน์ของตนเอง ผู้ประเมินบทความควรแจ้งบรรณาธิการวารสารและปฏิเสธการประเมินบทความนั้น
3. ผู้ประเมินบทความต้องไม่นำข้อมูลในบทความที่กำลังประเมินมาใช้เสมือนเป็นงานของตน และต้องไม่เปิดเผยข้อมูลที่อยู่ในบทความต่อผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ต้องเก็บรักษาเป็นความลับจนกว่าบทความนั้นได้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่
4. ผู้ประเมินบทความควรประเมินบทความอย่างเที่ยงตรง ปราศจากอคติ ไม่นำเรื่องส่วนตัวมาเกี่ยวข้อง ไม่ให้เรื่องราวหรือที่มาของบทความ เช่น กลุ่มชาติพันธุ์ ความเชื่อทางศาสนาหรือทางการเมือง เพศ ผลประโยชน์ทางการตลาด มามีอิทธิพลต่อการประเมินบทความนั้น
5. ผู้ประเมินบทความควรแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบในกรณีที่พบว่าบทความนั้นหรือบางส่วนของบทความนั้นเหมือนกับบทความอื่นที่ตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว และผู้ประเมินบทความควรระบุงานวิจัยอื่นที่ใกล้เคียงหรือสอดคล้องกับบทความนี้แต่ผู้เขียนไม่ได้อ้างถึง เข้าไปในการประเมินด้วย รวมถึงระบุลงไปในการประเมินในกรณีที่พบว่าบทความนี้อาจทำให้เกิดข้อขัดแย้งระหว่างผู้เกี่ยวข้อง เช่น การทำผิดจริยธรรมการวิจัยในคน

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

สารบัญ
Contents

VOL. 7 NO. 1: MARCH - JUNE 2024

1 **กันตรึม : บทเพลงพื้นบ้านของชาวเขมรถิ่นไทย**
KANTRUM: THE LEGACY OF THE KHMER ETHNIC GROUP LIVING IN THAILAND
นพพล ไชยสน, คมกริช การินทร์

15 **การนำเสนอแนวทางการสร้างและพัฒนาชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรี สำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย**
PROPOSED GUIDELINES FOR CREATION AND DEVELOPMENT OF MUSIC AESTHETIC INSTRUCTIONAL PACKAGE TO ENHANCE MUSIC APPRECIATION FOR UPPER PRIMARY STUDENTS
ริยาส เจ๊ะโส๊ะ, ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล, กานต์ยุพา จิตติวัฒนา

33 **งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน**
"AN IMPERFECT SCHEME" FOR ALTO SAXOPHONE A CREATIVE RESEARCH IN MUSIC COMPOSITION
วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช

50 **ทิศทางหลักสูตร ศิลป์-ดนตรี ในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย**
DIRECTION OF ART-MUSIC PROGRAM IN HIGH SCHOOLS
ธัญญ์รภัสร์ ดิตถ์ดำรงสกุล, ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

63 **แนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย**
GUIDELINES FOR THE DEVELOPMENT OF MUSIC LEARNING MANAGEMENTS FOR STUDENTS WITH SPECIAL NEEDS IN PRIVATE NON-FORMAL MUSIC SCHOOLS IN THAILAND
พรนัชชา คูณแก้ว, พิมลมาศ พร้อมสุขกุล

83 **การจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟา : กรณีศึกษาเสกข์ ทองสุวรรณ**
CLASSICAL PIANO LEARNING MANAGEMENT FOR GENERATION ALPHA STUDENTS: A CASE STUDY OF SEK THONGSUWAN
ธันยพร อัศวีระเดช, ตรีทิพ บุญแย้ม, ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล

102 **นวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษาชุมชนบางยี่ขัน**
INNOVATION OF CREATIVE MUSIC PROCESS FOR COMMUNITY DEVELOPMENT: CASE STUDY BANG YI KHAN COMMUNITY
คุภพร สุวรรณภักดี, อโณทัย นิติพน, พงษ์เทพ จิตดวงเปรม

124 **การตีความการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าในบทเพลง Like What?**
ELECTRIC GUITAR PERFORMANCE INTERPRETATION IN "LIKE WHAT?"
เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

140 **แนวคิดการอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมาย**
THE CONCEPT OF TARGET NOTES FOR JAZZ IMPROVISATION
ธีรัช เลาห์วีระพานิช

153 **วิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองร่ายชาตรีและเพลงผันหน้า**
COMPARATIVE ANALYSIS OF "RAI-CHATRI" AND THE SONG "PHAN NA"
ปรัชญา บุญมาสูงทรง

กันตรึม : บทเพลงพื้นบ้านของชาวเขมรถิ่นไทย[1]

KANTRUM: THE LEGACY OF THE KHMER ETHNIC GROUP LIVING IN THAILAND[1]

นพพล ไชยสน[*], คมกริช การินทร์[**]

Noppon Chaiyason[*], Khomkrich Karin[**]

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง กันตรึม 250 บทเพลง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมบทเพลงกันตรึมและจัดกลุ่มบทเพลงในพื้นที่ 3 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ โดยใช้วิธีดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ และเลือกใช้พื้นที่เก็บข้อมูลทางภาคสนามแบบเจาะจง คือพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่มีการพูดภาษาเขมรเป็นหลัก เนื่องจาก “กันตรึม” เป็นมรดกภูมิปัญญาเฉพาะพื้นที่ มีขอบเขตทางวัฒนธรรมที่ชัดเจน ซึ่งส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดดังกล่าว ผู้วิจัยเลือกใช้ประชากรกลุ่มเป้าหมายที่มีบทบาทและมีความรู้ความชำนาญในด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ จากนั้นทำการเก็บรวบรวมและบันทึกข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษาพบว่า กันตรึมเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของชาวเขมรถิ่นไทยที่แพร่หลายในกลุ่มสังคมที่พูดภาษาเขมร จากการรวบรวมพบมากกว่า 250 เพลง สามารถแบ่งจังหวะออกเป็น 4 ลักษณะ โดยจำแนกจากการใช้เครื่องดนตรี จังหวะ ทำนอง และอารมณ์เพลง คือ 1) กลุ่มเพลงจังหวะช้า 2) กลุ่มเพลงจังหวะปานกลาง 3) กลุ่มเพลงจังหวะเร็ว สามกลุ่มจังหวะนี้เป็นกลุ่มเพลงที่มีลักษณะทำนองและองค์ประกอบในการประสมวงแบบเดียวกัน และปรากฏเอกลักษณะเฉพาะจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ และ 4) กลุ่มจังหวัดศรีสะเกษ ซึ่งกลุ่มนี้มีความพิเศษคือมีการใช้ฆ้องตีกำกับจังหวะแทนฉิ่งและฉาบ และยังคงรักษาเอกลักษณ์แบบแผนดั้งเดิมของกันตรึมโบราณเอาไว้มากที่สุดซึ่งแตกต่างจากการละเล่นกันตรึมของทางจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ที่มีการพัฒนาไปอีกขั้น

คำสำคัญ : กันตรึม / การบันทึกวีดิทัศน์ / บทเพลงกันตรึม

---

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง กันตรึม 250 บทเพลง: การบันทึกแผ่นวีดิทัศน์พร้อมบทวิเคราะห์โน้ตไทยและสากล ได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปีงบประมาณ 2564

[1] This article is part of the research project Kantrum 250 Songs: Recorded Digital Video Disc, Analytical Program Thai Notes and Music Notation. Research grant was provided by National Research Council of Thailand (NRCT) 2021.

[*] อาจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, noppon.c@msu.ac.th

[**] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, khomkrich.k@msu.ac.th

[*] Lecturer, College of Music, Mahasarakham University, noppon.c@msu.ac.th

[**] Assistant Professor, College of Music, Mahasarakham University, khomkrich.k@msu.ac.th

Received 09/02/2567, Revised 22/03/2567, Accepted 28/03/2567

Abstract

This article is part of the research on Kantrum 250 Songs, with the objective of collecting Kantrum songs in three provinces, namely Buri Ram, Surin and Si Sa Ket Provinces, using qualitative research methods, and choose to use a specific field data storage area is a cultural area where the Khmer language is mainly spoken, because "Kantrum" is an area-specific intellectual heritage with clear cultural boundaries. Most of whom live in the three aforementioned provinces. The researcher used a population and sample group that had roles and expertise in southern Isan folk music. Then collect and record data according to the research objectives by means of descriptive analysis

The results of the study found that Kantrum is a folk performing art of the Khmer Thai people that is widespread in Khmer-speaking societies. From a collection of more than 250 songs discovered, rhythms can be divided into four categories based on instrumentation, tempo, melody, and mood: 1) slow tempos, 2) medium tempos, and 3) fast tempos. These three groups of rhythms. It is a group of songs that have the same melody and melody. And appears unique only in Surin and Buri Ram provinces and 4) Si Sa Ket Province group this group is special in that they use gongs to direct the rhythm instead of cymbals and cymbals. And still maintains the original identity of ancient Kantrum, which is different from the Kantrum game of Surin and Buri Ram provinces that has developed to another level.

Keywords: Kantrum / Video Recordings / Kantrum Song

บทนำ

พื้นที่จังหวัดอีสานใต้ อันประกอบด้วย จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ เป็นอีกหนึ่งกลุ่มจังหวัดที่มีความโดดเด่นทางด้านวัฒนธรรมและมีความแตกต่างจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นในอีสานอย่างชัดเจน ตลอดจนมีความเข้มแข็งทั้งทางด้านประเพณี จารีต และภาษา ค่อนข้างสูง โดยเฉพาะด้านศิลปะดนตรีพื้นบ้านของชาวเขมรถิ่นไทย[2] ซึ่งในอดีตมีผลส่วนหนึ่งมาจากการได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากชาวเขมรโบราณ จนสามารถนำเอาขนบประเพณีเข้ามาหลอมรวม ถ่ายทอด สืบทอด สร้างสรรค์ และพัฒนา จนกลายเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว[3] กันตรึมหรือโจ๊ะกันตรึมถือเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่มีบทบาทและเป็นที่

[2] Piyapun Santaveesuk, *Isan Folk Music: Isan Composers, Legends of Musical Instruments and Learning Isan folk music* (Maha Sarakham: Aphichat Printing, 2006). (in Thai)

[3] Khanuengnit Saiyasopon and Pratheep Khaeram, "Kuntruem Song Literature: A Case Study of Changes Related to Societies and Cultures of the Thai-Khmer Ethnic Group Along the Bounder of Thailand and Cambodia," *Journal of Humanities and Social Sciences Surin Rajabhat University* 20, no. 1 (January-June 2018): 95-107. (in Thai)

นิยมอย่างมากในกลุ่มสังคมที่พูดภาษาเขมร ซึ่งไม่ทราบประวัติความเป็นมาที่ชัดเจน โดยลักษณะของการประสมวงและพิธีกรรมความเชื่อนั้นจะมีความคล้ายคลึงกับเพลงพื้นบ้านของทางฝั่งกัมพูชา[4] ลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของวงกันตรึม คือเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่นำเอาจังหวะของการตีกลองกันตรึม “โจ๊ะคะตรึมตรึม” มาเป็นชื่อวงดนตรีเรียกว่า “กันตรึม” เครื่องดนตรีประกอบด้วย ซอกันตรึม ปี่อ้อ กลองกันตรึม ฉิ่ง ฉาบเล็ก และกรับ บางพื้นที่มีการนำแคนเข้ามาเป่าประกอบด้วย กันตรึมเป็นศิลปะที่ได้รับการสืบทอดแบบมุขปาฐะ ทำนองเพลงมีมากจนนักดนตรีภายในวงไม่สามารถจดจำทำนองได้ทั้งหมด เนื่องจากไม่มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร อาศัยการจดจำเท่านั้น บางทำนองเพลงมีเล่นเฉพาะในบางพื้นที่ ซึ่งการละเล่นกันตรึมของชาวเขมรถิ่นไทยนั้น แต่เดิมถูกใช้เล่นเพื่อประกอบพิธีกรรมความเชื่อของท้องถิ่น ปัจจุบันสามารถเล่นได้ทุกโอกาส โดยไม่จำกัดฤดูหรือเทศกาล

จากการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นพบว่า ในอดีตเพลงกันตรึมมีเล่นมากกว่า 200 ทำนองเพลง จนเป็นที่มาของคำว่า “เพลงกันตรึมมีมากกว่าศีลพระ” และงานศึกษากันตรึมบางเรื่องก็ยังกล่าวถึงการขับร้องและเนื้อร้องที่มีมากกว่า 100 ทำนองเพลง การมีจำนวนเพลงมากจึงส่งผลให้การละเล่นเพลงกันตรึมมีทำนองเพลงทั้งที่เหมือนกันและแตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่ แบบกระจัดกระจาย และวงกันตรึมแต่ละวงไม่สามารถจดจำเพลงได้ทั้งหมด ซึ่งศิลปินจะจดจำเฉพาะทำนองเพลงสำคัญที่ถูกนำไปบรรเลงประกอบงานพิธีต่าง ๆ ทำให้ทำนองเพลงที่เหลือไม่ได้ถูกนำมาใช้และสุ่มเสี่ยงต่อการสูญหายเป็นอย่างมาก ที่ผ่านมามีหน่วยงานการศึกษาเข้าไปค้นคว้าวิจัยประวัติความเป็นมาของกันตรึมมากพอสมควร ส่วนด้านการจดบันทึกโน้ตเพลงนั้น ยังถือว่ามีน้อยมาก ถ้าหากเทียบกับเขตพื้นที่ทางวัฒนธรรมของกันตรึมที่กระจัดกระจายอยู่เกือบทุกอำเภอในพื้นที่ 3 จังหวัดอีสานใต้ที่มีชาวเขมรอาศัยอยู่ ซึ่งถ้าหากไม่เร่งดำเนินการสืบค้นและรวบรวมบันทึกไว้ทั้งหมด จะยิ่งสุ่มเสี่ยงต่อการสูญหายเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มเพลงเบ็ดเตล็ดที่มีมากกว่า 100 บทเพลง

ด้วยเหตุผลข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญอย่างเร่งด่วนในการลงพื้นที่ ทำการสืบค้นเก็บรวบรวมข้อมูลจากศิลปินพื้นบ้านในชุมชนต่าง ๆ ที่ยังสามารถจำจดและสามารถถ่ายทอดบทเพลงทั้งหมดได้ โดยจะทำการสำรวจ คัดรายชื่อทำนองเพลงกันตรึมให้ครบจำนวน 250 บทเพลง จากนั้นจะนำวงดนตรีซึ่งเป็นตัวแทนของแต่ละพื้นที่มาบันทึกการละเล่นเพลงกันตรึมพื้นบ้านแบบดั้งเดิมไว้ในรูปแบบวีดิทัศน์ เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีที่สมบูรณ์และทรงคุณค่ายิ่ง อันจะเป็นคู่มือทางดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ที่สำคัญในด้านการศึกษาบทเพลงกันตรึม รวมทั้งเป็นการอนุรักษ์ สืบทอด สืบค้น รวบรวม เพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงการการศึกษาและวงการดนตรีพื้นบ้านให้ดำรงคงอยู่เป็นมรดกทางภูมิปัญญาของท้องถิ่นสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อรวบรวมบทเพลงกันตรึม 250 บทเพลงไว้ในรูปแบบวีดิทัศน์และจัดกลุ่มของบทเพลง

---

[4] Phumchit Ruangdet et al., *Kantruem Amusement on Thai Khmer Local Music in Buri Ram Province and Surin Province* (Bangkok: Office of the National Culture Commission, Ministry of Culture, 2007). (in Thai)

ประโยชน์ที่ได้รับ

ในแง่ประโยชน์ที่จะได้รับจากการวิจัยคือ ทำให้ทราบและเข้าใจถึงความหลากหลายของบทเพลงกันตรึม ที่มากถึง 250 บทเพลง ที่ปรากฏในพื้นที่ชุมชนอีสานใต้ ประกอบด้วย จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดศรีสะเกษ ในการผนึกองค์ความรู้เกี่ยวกับความหลากหลายของบทเพลงกันตรึม ตลอดจนสามารถนำผลงานวิจัยไปใช้เป็นหลักการแนวปฏิบัติ ถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องบทเพลงกันตรึมให้แก่หน่วยงาน สถาบันการศึกษา หรือสื่อการเรียนรู้ต่าง ๆ อันจะก่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดเชิงวิชาการดนตรี ตลอดจนผู้ที่สนใจในศาสตร์แขนงนี้โดยตรง

วิธีดำเนินการวิจัย

การรวบรวมบทเพลงกันตรึมนั้น ผู้วิจัยได้ปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานใต้ ซึ่งได้ข้อสรุปว่า เริ่มจากการสำรวจโดยการสุ่มกลุ่มตัวอย่างมาจังหวัดละหนึ่งวง อย่างเช่นจังหวัดสุรินทร์ถือเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่มีชื่อเสียงด้านเพลงกันตรึมเป็นอย่างมาก จึงควรยึดวงกันตรึมบ้านดงมัน อำเภอเมืองสุรินทร์เป็นหลักในการศึกษาแล้วค่อยขยายขอบเขตเครือข่ายออกไปตามคำแนะนำและคำบอกเล่า วงกันตรึมดงมันนั้นถือเป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียงอีกวงหนึ่งซึ่งเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายของชาวอีสานใต้ และถือเป็นวงกันตรึมวงแรกที่เข้าสู่วงวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรมไทยในการเผยแพร่ดนตรีอีสานใต้ให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง

การคัดเลือกวงกันตรึมนั้น ได้ทำตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานใต้ ซึ่งผ่านการประชุมหรือสัมมนากันหลายครั้งจนได้ข้อยุติ ประกอบด้วยทั้งหมด 13 วง ซึ่งเป็นวงที่คาดว่าน่าจะมีเพลงกันตรึมแตกต่างและหลากหลายตามที่ปรากฏในพื้นที่จัดหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ เมื่อได้จำนวนวงดนตรีครบแล้วก็ได้สำรวจรายชื่อเพลงของแต่ละวง ปรากฏว่าบทเพลงกันตรึมมีทั้งซ้ำกันและแตกต่างกันออกไป ซึ่งคณะผู้วิจัยจึงได้เชิญสมาชิกหรือหัวหน้าวงตลอดจนผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีอีสานใต้ มาร่วมคัดรายชื่อบทเพลงกันตรึมอีกครั้งเพื่อสร้างข้อตกลงร่วมกัน ตลอดจนเป็นการสร้างพื้นที่ความเข้าใจให้ศิลปินท้องถิ่นได้มีโอกาสร่วมแสดงความคิดและร่วมตัดสินใจก่อนทำการบันทึกวีดิทัศน์

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Document) และเก็บรวบรวมข้อมูลทางภาคสนามเป็นหลัก ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้ประชากรกลุ่มเป้าหมายในพื้นที่ที่ปรากฏการละเล่นกันตรึมในกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ในแถบพื้นที่จังหวัดอีสานใต้ ประกอบด้วย จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดศรีสะเกษ ซึ่งมีวิธีดำเนินการวิจัย 4 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ข้อมูลทุติยภูมิ เก็บรวบรวมข้อมูลประวัติความเป็นมาของเพลงกันตรึมจากแหล่งต่าง ๆ เช่น หนังสือ งานวิจัย เอกสารวิชาการ ฐานข้อมูลออนไลน์ ตลอดจนสอบถามผู้รู้ที่เกี่ยวข้อง ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการหรือบุคคลที่ให้ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของกันตรึม รวมทั้งการจัดเวทีสัมมนาวิชาการขึ้นเพื่อหาข้อสรุปในการรวบรวมบทเพลงกันตรึม 250 บทเพลง

2. ข้อมูลปฐมภูมิ ใช้วิธีการสำรวจแบบเจาะจงทางภาคสนามเพื่อทราบถึงข้อมูล บุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้อง เช่น นักดนตรี วงดนตรี ตามที่ปรากฏการละเล่นกันตรึมในกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย ประกอบด้วยพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดศรีสะเกษ โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์เจาะลึก การสนทนากลุ่ม การจัดเวทีสัมมนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการละเล่นกันตรึมในกลุ่มวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย และมีข้อสรุปให้บันทึกบทเพลงกันตรึมจำนวน 13 วง ได้แก่

1) จังหวัดสุรินทร์ 1.1) วงกันตรึมบ้านดงมัน อำเภอเมืองสุรินทร์
1.2) วงกันตรึมระแบงสะเร็น อำเภอปราสาท
1.3) วงกันตรึมเกร์ตา อำเภอปราสาท
1.4) วงกันตรึมบ้านสวาย อำเภอปราสาท
1.5) วงกันตรึมเขวาสินรินทร์ อำเภอเขวาสินรินทร์

2) จังหวัดบุรีรัมย์ 1.1) วงกันตรึมวนัมรุง อำเภอเมืองบุรีรัมย์

3) จังหวัดศรีสะเกษ 1.1) วงกันตรึมอำเภอขุนหาญ อำเภอขุนหาญ
1.2) วงกันตรึมบ้านสำโรงเก่า อำเภอขุนหาญ
1.3) วงกันตรึมบ้านตาปรก อำเภอขุนหาญ
1.4) วงกันตรึมบ้านกระเบา อำเภอขุนหาญ
1.5) วงกันตรึมบ้านโคกตาล อำเภอภูสิงห์
1.6) วงกันตรึมอำเภอขุขันธ์ อำเภอขุขันธ์
1.7) วงบ้านบึงมะลู กันทรลักษ์

ขั้นตอนที่ 2 การบันทึกข้อมูล

1. บันทึกข้อมูลเป็นลายลักษณ์อักษรจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสัมภาษณ์ข้อมูลทางภาคสนาม การสนทนากลุ่ม การจัดเวทีสัมมนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ ลงในสมุดบันทึกและคอมพิวเตอร์ จากนั้นนำมาจัดระบบหมวดหมู่และคัดเลือกจำนวนเพลงกันตรึมให้ครบ 250 บทเพลง

2. นำวงดนตรีกันตรึมทั้ง 13 วง เข้าร่วมการบันทึกภาพเคลื่อนไหว ด้วยการบันทึกวีดิทัศน์การละเล่นเพลงกันตรึม 250 บทเพลง ของวงดนตรีต่าง ๆ ด้วยอุปกรณ์บันทึกภาพเคลื่อนไหว ได้แก่ กล้องวิดีโอ DSLR พร้อมขาตั้งกล้องวิดีโอ และไมโครโฟนติดกล้องวิดีโอ

ขั้นตอนที่ 3 การจัดทำและการวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลวิดีโอเพลงกันตรึม 250 บทเพลง ที่ได้จากการบันทึกในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดศรีสะเกษ มาจัดแบ่งประเภทและหมวดหมู่ของเพลงกันตรึมตามลักษณะโครงสร้างของทำนองและจังหวะที่พบในแต่ละกลุ่มพื้นที่ พร้อมตรวจสอบความถูกต้องก่อนนำเผยแพร่

ขั้นตอนที่ 4 สรุป อภิปรายผล และนำเสนอข้อมูล

จัดทำสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ตามความมุ่งหมายของการวิจัย ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) จากนั้นนำผลการศึกษาที่ได้ไปตีพิมพ์เผยแพร่บทความวิจัยในวารสารวิชาการทั้งในและต่างประเทศ

ผลการวิจัย

การคัดรายชื่อเพลงกันตรึมนั้น คือการนำเอารายชื่อบทเพลงกันตรึมของแต่ละวงที่ยังมีการถ่ายทอดการละเล่นอยู่มารวมกันและสอบถามว่าแต่ละทำนองเพลงเล่นอย่างไร บางวงทำนองเพลงเล่นเหมือนกัน แต่เรียกชื่อแตกต่างกัน บางวงชื่อเรียกเหมือนกันแต่ท่วงทำนองเพลงต่างกัน และบางวงจัดอยู่ในกลุ่มเพลงเฉพาะกลุ่มที่ปรากฏการบรรเลงตามพื้นที่ของตนเอง เมื่อคัดรายชื่อตามแต่ละพื้นที่แล้วจะแบ่งจ่ายรายชื่อบทเพลงกันตรึมให้แต่ละวงตามที่สามารถบรรเลงและถ่ายทอดได้ก่อนที่จะบันทึกวีดิทัศน์ทั้ง 13 วง บทเพลงกันตรึมนั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้งานที่ซับซ้อนและยากต่อการเข้าใจ ผู้วิจัยจึงได้แบ่งประเภทของบทเพลงกันตรึมก่อนบันทึกวีดิทัศน์เพื่อง่ายต่อการสืบค้น ในการจำแนกการจัดแบ่งหมวดหมู่นั้น จำแนกได้จากการใช้เครื่องดนตรีประสมวง จังหวะและอารมณ์เพลง ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ คือ 1) กลุ่มเพลงจังหวะช้า 2) กลุ่มเพลงจังหวะปานกลาง 3) กลุ่มเพลงจังหวะเร็ว (สามกลุ่มจังหวะนี้เป็นกลุ่มเพลงที่มีลักษณะทำนองและองค์ประกอบในการประสมวงแบบเดียวกัน คือเฉพาะในกลุ่มกันตรึมจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์) และ 4) กลุ่มจังหวะเพลงศรีสะเกษ กลุ่มนี้มีความพิเศษคือเป็นกลุ่มเฉพาะที่มีลักษณะของจังหวะ ลีลา และท่วงทำนองตลอดจนเครื่องดนตรีและลักษณะการประสมวงที่แตกต่างจากกลุ่มสุรินทร์บุรีรัมย์อย่างชัดเจน ข้อมูลรายชื่อบทเพลงกันตรึม 250 บทเพลง จากทั้งหมด 13 วง ที่ได้ทำการบันทึกวีดิทัศน์ แสดงดังตารางต่อไปนี้ (Table 1)

Table 1 Information about the Kantrum

Source: by author

No.	Group Name	Slow Rhythm	Medium Rhythm	Fast Rhythm	Special Rhythm (Si Sa Ket)	Number of songs
1	Ban Dongman	18	19	35	-	72
2	Gerta	12	6	-	-	18
3	Labang Saren	4	14	42	-	60
4	Vanamrung	6	7	29	-	42
5	Ban Sawai	9	2	8	-	19
6	Khwao Sinarin	8	3	9	-	20
7	Ban Krabao	-	-	-	3	3
8	Khun Han	-	-	-	4	4
9	Ban Bueng Malu	-	-	-	7	7
10	Ban Khok Tan	-	-	-	3	3
11	Khu khan	-	-	-	4	4
12	Ban Ta Prok	-	-	-	7	7
13	Ban Samrong Kao	-	-	-	3	3
Total		**57**	**51**	**123**	**31**	**262**

เป้าหมายที่ทางคณะผู้วิจัยตั้งไว้คือจำนวน 250 บทเพลง แต่เมื่อทำการบันทึกวีดิทัศน์ปรากฏว่ามีเพลงใหม่เพิ่มขึ้นมา 12 เพลง รวมเป็น 262 เพลง และคาดว่าน่าจะมีเพลงกันตรึมที่ปรากฏอยู่ตามวงกันตรึมพื้นบ้านต่าง ๆ ในอีสานใต้ ที่ยังสำรวจไม่หมดอีกจำนวนมาก ส่วนลักษณะของการประสมวงกันตรึมในพื้นที่อีสานใต้สามารถจัดแบ่งลักษณะตามการประสมวงออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มกันตรึมจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ และกลุ่มจังหวัดศรีสะเกษ ดังนี้

1. กลุ่มกันตรึมจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์

กลุ่มพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์นั้น ถือเป็นพื้นที่ที่กลุ่มชาติพันธุ์เขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่หนาแน่นที่สุด โดยเฉพาะในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ที่มีกลุ่มคนที่พูดภาษาเขมรอยู่อาศัยหนาแน่นที่สุด และเนื่องจากมีพื้นที่ติดกับจังหวัดบุรีรัมย์ ทำให้สองจังหวัดนี้มีลักษณะแบบแผนการละเล่นเพลงกันตรึมที่คล้ายกันมาก ซึ่งเครื่องดนตรีที่ปรากฏในการประสมวงกันตรึมของสองจังหวัดนี้ คือ ซอ กลองกันตรึม ปี่อ้อ ฉิ่ง ฉาบ และกรับ แต่สิ่งที่ขาดไม่ได้เลยคือ ซอ ปี่อ้อ กลองกันตรึม ฉิ่ง และฉาบ ซึ่งสามารถคละบรรเลงกันได้ตามแต่ความเหมาะสมและบริบทของแต่ละงาน จังหวะของบทเพลงนั้นสามารถจำแนกได้ด้วยหูว่ามีแค่ 3 จังหวะ คือ จังหวะช้า จังหวะกลาง และจังหวะเร็ว เท่านั้น เพราะถ้าหากพิจารณาตามเครื่องควบคุมจังหวะแล้ว ทางฝั่งสุรินทร์กับบุรีรัมย์จะมีมากกว่า ซึ่งการมีเครื่องควบคุมจังหวะที่หลากหลายจึงถือเป็นสิ่งยืนยันถึงรูปแบบจังหวะ ดังรายการเครื่องดนตรีต่อไปนี้ (Table 2)

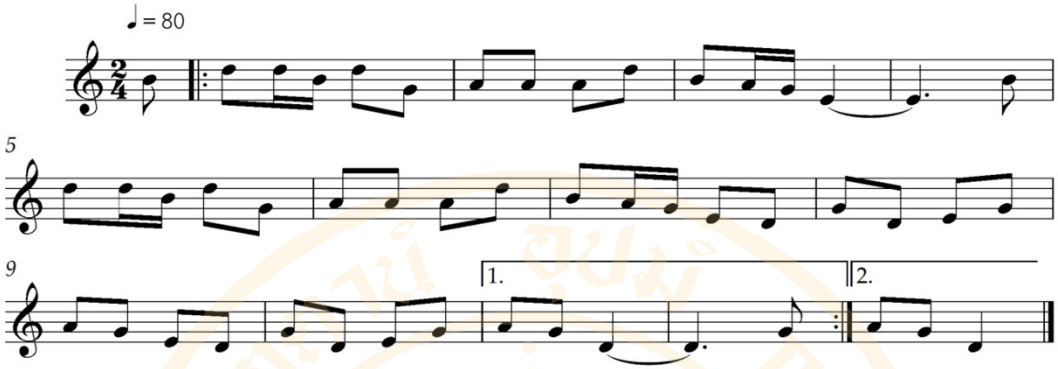
Table 2 Musical instruments in the Kantrum band of Surin and Buri Ram provinces

Source: by author

Mixing Music Bands Together of Surin Province and Buri Ram Province	
Musical instrument name	**Number of musical instruments**
Skor	1-2
Tro Soo	1
Phia Or	1
Ching	1
Chab	1
Krab	1
Nia Chariang	1

ท่วงทำนองเพลงและจังหวะเพลงกันตรึมในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และบุรีรัมย์นั้น จะมีลักษณะที่โดดเด่นกระชับเร้าใจ มีทำนองที่หลากหลาย และการขับร้องประกอบดนตรีของทางกลุ่มจังหวัดสุรินทร์และบุรีรัมย์จะมีลักษณะเฉพาะตัวที่เป็นเอกลักษณ์ มีจังหวะ ทำนองที่หลากหลาย เนื้อร้องมีลักษณะสั้น ไม่นิยมร้องเป็นเรื่องเป็นราวมากนัก เช่น บทไหว้ครู เชิญครู ประวัติของนักร้อง ชมความงามของธรรมชาติ วิถีชีวิต ความดีงาม

ความรัก รำพึงรำพัน การเปรียบเปรย การอุปมาอุปไมย อาลัยอาวรณ์ บทอำลา อื่น ๆ และลักษณะพิเศษของการขับร้องทางสุรินทร์และบุรีรัมย์ คือ เนื้อเพลงหนึ่งเพลงนั้นสามารถนำไปขับร้องประกอบดนตรีได้หลากหลายทำนอง ดังตัวอย่างกลุ่มเพลงจังหวะปานกลาง เพลงกัญจัญเจกธม (Example 1) และจังหวะเร็ว เพลงกะแทะทอยลัง (Example 2)



Example 1 Kan Chan Chek Thom (Medium Rhythm) by Ban Dongman Band

Source: by author

Example 2 Ka Tae Toy Lang (Fast Rhythm) by Labang Saren Band

Source: by author

Figure 1 QR Code Song of Kan Chan Chek Thom

Source: by author

Figure 2 QR Code Song of Ka Tae Toy Lang

Source: by author

2. กลุ่มกันตรึมจังหวัดศรีสะเกษ

กลุ่มพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษ เป็นอีกพื้นที่ที่กลุ่มชาติพันธุ์เขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่ วัฒนธรรมขนบแบบแผนทางวัฒนธรรมมีทั้งที่คล้ายและแตกต่างจากทางสุรินทร์และบุรีรัมย์ โดยเฉพาะการประสมวงของกันตรึมในพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษจะมีลักษณะการประสมดนตรีที่ต่างจากทางสุรินทร์และบุรีรัมย์อย่างชัดเจน ซึ่งเครื่องดนตรีที่ปรากฏในการประสมวงกันตรึมในพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษ ประกอบด้วย ซอ กลองกันตรึม ฆ้อง และในบางพื้นที่นำปี่ปวกและแคนเข้ามาผสม ความพิเศษของวงกันตรึมในพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษคือ ไม่มีการนำฉิ่งและฉาบเข้ามาผสม แต่จะใช้ “ฆ้อง” เข้ามาร่วมบรรเลงประสมวง ซึ่งฆ้องถือเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ขาดไม่ได้ และความพิเศษของวงกันตรึมของจังหวัดศรีสะเกษ คือ การประสมทุกครั้ง เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองได้ จะไม่เอามาเล่นประสมรวมกัน แต่จะแยกกันเล่นเป็นเพลง ๆ ไป

ปี่ปวก หรือ “แป็ยปวก” เป็นอีกหนึ่งเครื่องดนตรีประเภทเป่าที่เก่าแก่ ปัจจุบันมีการนำมาร่วมบรรเลงในวงกันตรึมสำหรับพิธีกรรมมะม็วด ส่วนในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ครั้งอดีตปรากฏว่าเคยเล่นประกอบกลองกันตรึมพร้อมการเจรียง แต่ปัจจุบันปี่ชนิดนี้ได้เลือนหายไปในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ เพราะไม่เป็นที่นิยม เนื่องจากขาดการถ่ายทอด นอกจากนี้ยังมี “แคน” ที่ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมลาวอีสานในการแทรกซึมเข้าไปมีบทบาทในการเจรียงของชาวเขมรถิ่นไทยในบางพื้นที่ซึ่งพบเฉพาะในพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษ และอีกหนึ่งเครื่องดนตรีที่สำคัญและถือว่ามีความแตกต่างทางเอกลักษณะเฉพาะพื้นที่ ศรีสะเกษ คือ “ฆ้อง” สำหรับการละเล่นกันตรึมในพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษ “ฆ้อง” ถือเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่สุดในวงกันตรึม ซึ่งจะขาดฆ้องไม่ได้ การนำฆ้องมาร่วมบรรเลงในวงกันตรึมนั้น มีปรากฏเป็นธรรมเนียมแบบแผนเฉพาะในเขตพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษเท่านั้น และไม่มีการนำฉิ่ง ฉาบ และกรับ เข้ามาร่วมบรรเลงภายในวง ดังรายการเครื่องดนตรีที่ปรากฏในการประสมวงต่อไปนี้ (Table 3)

Table 3 Musical instruments in the Kantrum band of Si Sa Ket Province

Source: by author

Mixing Music Bands Together of Si Sa Ket Province	
Musical instrument name	**Number of musical instruments**
Skor	3-4
Kuang	1
Main Musical Instrument that are Used Separately in Playing	
Musical instrument name	**Number of musical instruments**
Tro Soo	1
Kaen	1
Pai Puok	1

จากตารางแสดงลักษณะเครื่องดนตรีประกอบการประสมวงกันตรึมของจังหวัดศรีสะเกษ จะมีลักษณะการประสมวงเหมือนวงดนตรีอาเรียะในกัมพูชา คือจะมีจังหวะช้า ๆ แล้วเริ่มเร้าจังหวะขึ้น และเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมนั้นจะมีลักษณะคล้ายคลึงกัน คือมีเพียงไม่กี่เพลง บรรเลงเล่นวนกันไปมา ซึ่งต่างจากการบรรเลงเพลงของทางจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ที่มีลักษณะเร็ว สนุกสนาน และมีหลากหลายทำนองเพลงมากกว่า ส่วนด้านท่วงทำนองก็จะมีความแตกต่างตรงที่มีเสียงฆ้องกำกับจังหวะทำนองอยู่ตลอดเวลา เมื่อสดับรับฟังแล้วคนทั่วไปไม่สามารถจำแนกออกได้ด้วยหูเลยว่าเพลงใดเป็นเพลงใดเพราะดูมีจังหวะและทำนองเหมือนกันหมดทุกเพลง จึงอาจกล่าวได้ว่า วงดนตรีกันตรึมของทางจังหวัดศรีสะเกษยังคงรักษาเอกลักษณ์แบบแผนดั้งเดิมของกันตรึมโบราณเอาไว้มากที่สุด แตกต่างจากการละเล่นกันตรึมของจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ที่มีการพัฒนาไปอีกขั้น ดังตัวอย่างเพลงกลุ่มจังหวะศรีสะเกษ เพลงปปวกสัต (Example 3) และเพลงปะกำ (Example 4) ดังนี้

Example 3 Pu Pak Sat (Special Rhythm Si Sa Ket) by Ban Samrong Kao Band

Source: by author

Example 4 Pa Kam (Special Rhythm Si Sa Ket) by Khu khan Band

Source: by author

Figure 3 QR Code Song of Pu Pak Sat

Source: by author

Figure 4 QR Code Song of Pa Kam

Source: by author

พื้นที่จังหวัดศรีสะเกษนั้น นักดนตรีในวงกันตรึมโดยปกติจะมีจำนวน 4-6 คน ล้วนเป็นผู้ชาย โดยทั่วไปจะมีนักร้องนำ (เจรียง) ประจำวง 1-2 คน ผลัดกันร้อง และสมาชิกภายในวงที่เหลือจะร้องตามเป็นลูกคู่ ผู้ร้องมักจะทำหน้าที่บรรเลงดนตรีไปด้วย ซึ่งส่วนใหญ่จะทำหน้าที่ตีกลอง บทเพลงที่ใช้ร้องนั้นมักเป็นบทกลอนเดิมร้องวนทำนองใหม่ไปเรื่อย ๆ กันตรึมของกลุ่มพื้นที่จังหวัดศรีสะเกษนั้น มีบทบาทหน้าที่ทางสังคมในการยึดถือปฏิบัติ เป็นข้อบังคับ เป็นกฎเกณฑ์ หรือเป็นกรอบทางวัฒนธรรมที่มีความชัดเจน ต่างจากฝั่งทางสุรินทร์และบุรีรัมย์ที่สามารถนำวงกันตรึมไปเล่นประกอบกิจกรรมทางวัฒนธรรมได้ทั่วไป ไม่มีข้อจำกัด แต่พื้นที่จังหวัดศรีสะเกษวงกันตรึมนั้นจะต้องใช้เล่นประกอบในพิธีกรรมแก้บนมะม็วดเท่านั้น ซึ่งการแก้บนนั้นก็ถือเป็นงานดีและเป็นงานมงคลยินดีอย่างหนึ่ง

เพลงกันตรึม 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มกันตรึมจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ และกลุ่มจังหวัดศรีสะเกษนั้นจะมีลักษณะการใช้งานของบทเพลงกันตรึมตามโอกาสทางสังคมและบริบทของแต่ละพื้นที่แตกต่างกันไปตามปัจจัยและสภาพความสัมพันธ์คงที่ของแต่ละชุมชน โดยสามารถแบ่งตามลักษณะของการใช้งานของกลุ่มบทเพลงออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มเพลงดั้งเดิม กลุ่มเพลงเฉพาะกลุ่ม และกลุ่มเพลงทั่วไป ดังนี้

1) กลุ่มเพลงดั้งเดิม เพลงกลุ่มนี้จะใช้เล่นเฉพาะในพิธีกรรมนั้น ๆ ที่ชุมชนมีการยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณ เช่น เล่นสำหรับการไหว้ครู เล่นประกอบพิธีกรรมมะม็วด เป็นต้น

2) กลุ่มเพลงเฉพาะกลุ่ม เพลงกลุ่มนี้ปรากฏลักษณะการบรรเลงเฉพาะแต่ละพื้นที่ของตนเอง ตลอดจนโครงสร้างการบรรเลงก็มีความแตกต่างกันออกไปด้วย เช่น บางพื้นที่ใช้เล่นประกอบงานศพ บางพื้นที่ใช้เล่นประกอบแคน ประกอบฆ้อง เป็นต้น

3) กลุ่มเพลงทั่วไป กลุ่มนี้จัดอยู่ในกลุ่มเพลงเบ็ดเตล็ด ที่สามารถบรรเลงได้ทั่วไป ใช้ได้ทุกโอกาสและทุกสถานที่ หรือเป็นบทเพลงที่นำทำนองมาจากหลาย ๆ พื้นที่ หรือเลียนทำนองมาจากท้องถิ่นอื่น หรือบทเพลงที่เกิดจากการรังสรรค์ของศิลปินพื้นบ้านกันตรึมที่เคยโด่งดังและสร้างตำนานจากการบันทึกแผ่นเสียงในอดีตนำมาถ่ายทอดและสร้างสรรค์จนเกิดรูปแบบทำนองใหม่ ซึ่งเพลงกลุ่มนี้สามารถจัดให้อยู่ในกลุ่มเพลงเบ็ดเตล็ดได้ด้วยเช่นเดียวกัน ดัง Table 4

Table 4 How to use the Kantrum song

Source: by author

The role of the use of Kantrum			
Province Group	Original Music Group	Specific Music Group	General Music Group
Surin Buri Ram	- Paying homage to music teachers - Belief rituals	- Some areas play in funeral ceremonies	Every work according to context
Si Sa Ket	- Paying homage to music teachers - Belief rituals	Kaen, Pai, Puok instruments were brought into the mix	-

สรุปและอภิปรายผลวิจัย

การเกิดขึ้นของทำนองเพลงที่มีมากกว่า 200 บทเพลงนั้น ส่วนใหญ่เกิดขึ้นในกลุ่มพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และบุรีรัมย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในจังหวัดสุรินทร์มีบทเพลงเท่าที่ทำการบันทึกมาถึง 200 บทเพลง อย่างเช่น วงกันตรึมบ้านดงมัน เพียงวงเดียวสามารถบันทึกได้ทั้งหมด 72 เพลง สาเหตุที่ทำให้จังหวัดสุรินทร์มีเพลงกันตรึมเป็นจำนวนมากนั้น สาเหตุหนึ่งอาจเป็นเพราะเรื่องระบบเศรษฐกิจและพื้นที่ชุมชน จังหวัดสุรินทร์ถือเป็นจังหวัดที่มีจำนวนประชากรเป็นชาวเขมรเป็นพลเมืองกลุ่มใหญ่ที่สุดของจังหวัด โดยเฉพาะกลุ่มอำเภอที่มีพื้นที่ติดกับอำเภอเมืองสุรินทร์ เช่น อำเภอปราสาท เขวาสินรินทร์ จอมพระ ซึ่งอำเภอเหล่านี้มีพื้นที่ไม่ห่างไกลจากอำเภอเมือง นอกจากนี้ยังมีอำเภอในเขตพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ที่มีจำนวนประชากรที่พูดภาษาเขมรมากที่สุด ได้แก่ อำเภอกระสัง ประโคนชัย พลับพลาชัย บ้านกรวด ละหานทราย และอำเภอเมืองบุรีรัมย์ ซึ่งอำเภอเหล่านี้มีพรมแดนติดต่อกับอำเภอเมืองสุรินทร์ ทำให้การรวมตัว ความแน่นแฟ้น ความใกล้ชิดทางวัฒนธรรมระหว่างกันจึงสูง นอกจากนี้สองจังหวัดยังมีสถาบันอุดมศึกษาที่ก่อตั้งขึ้นไล่เลี่ยกันอย่างเช่นวิทยาลัยครู ซึ่งทำหน้าที่ส่งเสริมอัตลักษณ์ของชุมชนท้องถิ่น โดยระยะหลังมีส่วนผลักดันให้กันตรึมเข้าสู่แวดวงวิชาการ อันก่อให้เกิดการแข่งขันและพัฒนาด้านทำนองเพลงขึ้น

ส่วนกันตรึมในจังหวัดศรีสะเกษนั้นเป็นกลุ่มที่ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออก กลุ่มนี้อาศัยอยู่ท่ามกลางกลุ่มวัฒนธรรมใหญ่อย่างลาว ส่วย เยอ เป็นต้น ทำให้วัฒนธรรมหลักอย่างวัฒนธรรมลาวเกิดการแทรกซึมและมีบทบาทครอบงำในพื้นที่ค่อนข้างมาก ส่งผลให้กันตรึมของศรีสะเกษขาดการต่อยอดและพัฒนาด้านทำนองเพลง ส่วนสถาบันการศึกษาอย่างเช่นมหาวิทยาลัยราชภัฏศรีสะเกษ ก็เพิ่งได้รับการสถาปนาขึ้นในภายหลัง การส่งเสริมสนับสนุนด้านวัฒนธรรมก็มีแนวโน้มไปทางด้านวัฒนธรรมลาวและส่วยมากกว่า ในขณะที่อีกฟากหนึ่งมีการพัฒนาเพลงกันตรึมไปอีกขั้น อย่างเช่น วงกันตรึมร็อกคงคย ของนายคง มีชัย ชาวอำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์ที่ได้ก่อตั้งวงเมื่อปี พ.ศ. 2535 สังกัดค่ายไพโรจน์ซาวด์ มีจุดเด่นคือเพลงที่ร้องใช้ทั้งเนื้อเพลงภาษาเขมรหรือภาษาเขมรปนกับภาษาไทย มีการสร้างสรรค์ทำนองเพลงที่หลากหลาย ทั้งหมอลำ ลูกทุ่ง อื่น ๆ ตามกระแสนิยม ส่งผลให้วัฒนธรรมกันตรึมในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และบุรีรัมย์มีชื่อเสียงมากขึ้น ทำให้วงกันตรึมพื้นบ้านอื่น ๆ

เริ่มนำทำนองเพลงแปลก ๆ เข้ามาบรรเลงเพิ่มเติมภายในวง ทั้งยังเป็นการดึงดูดความสนใจตามกระแสความนิยมของสังคมให้นิยมวงกันตรึมมากขึ้น

อีกกระแสหนึ่งที่ส่งผลให้กลุ่มจังหวัดสุรินทร์และบุรีรัมย์มีทำนองเพลงกันตรึมมาก ตามข้อสันนิษฐานของผู้วิจัย กล่าวคือ ลักษณะของวงดนตรีในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และศรีสะเกษนั้นน่าจะได้รับอิทธิพลของเพลงมโหรีเข้ามาผสมผสานค่อนข้างมาก ครูเพลงกันตรึมพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และบุรีรัมย์หลายท่านกล่าวว่ากันตรึมนั้นมีเครื่องดนตรีที่คล้ายคลึงกันกับเครื่องดนตรีในวงมโหรี จึงมีความเป็นไปได้สูงว่า วงกันตรึมกับวงมโหรีนั้นมีความสัมพันธ์ระหว่างกันมาแต่โบราณ นักดนตรีในวงกันตรึมหลายคนก็มาจากวงมโหรี บางคนเริ่มเรียนมโหรีก่อนแล้วค่อยต่อด้วยการเรียนกันตรึม ในขณะที่อีกฟากฝั่งจังหวัดศรีสะเกษไม่มีวงมโหรี ทั้งยังอยู่ท่ามกลางกลุ่มวัฒนธรรมรายย่อยอื่น ๆ มากมาย ส่วนบทบาทหน้าที่ก็มีความแตกต่างกันอยู่มาก ซึ่งพื้นที่จังหวัดสุรินทร์และบุรีรัมย์จะทำวงกันตรึมมาประกอบใช้ในพิธีกรรมและกิจกรรมทางสังคมในด้านต่าง ๆ มากมาย เช่น งานอวมงคล งานมงคล และงานอื่น ๆ ทั่วไป ส่วนของจังหวัดศรีสะเกษนั้นจะสงวนไว้สำหรับพิธีกรรมมงคลเรื่อง “มะม็วด” ซึ่งใช้เพื่อการแก้บนเท่านั้น จากสาเหตุและความแตกต่างนี้จึงน่าจะเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อบทบาทของการพัฒนารูปแบบและการสร้างทำนองเพลงกันตรึมระหว่างสองขั้วเขมรถิ่นไทย แต่อย่างไรก็ตามบทบาทของกันตรึมก็ยังถือเป็นเรื่องพิธีกรรมเป็นหลักของชาวเขมร ดังเช่นการศึกษาของ ภูมิจิต เรืองเดช ที่กล่าวว่า เพลงกันตรึมมีรากฐานเดียวกันกับดนตรีทางฝั่งกัมพูชา ถึงแม้บางพื้นที่จะมีการพัฒนาบทบาทและรูปแบบไปตามบริบทและความต้องการของตนเองก็ตาม[5]

การเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาเพลงกันตรึม เกิดจากการติดต่อสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมกับวัฒนธรรมที่หลั่งไหลเข้ามามีอิทธิพล ซึ่งหากวัฒนธรรมหรือสังคมใดเข้มแข็งก็มักจะรับวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาผสมผสานและพัฒนาของใหม่ให้กลายมาเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง แต่ถ้ากลุ่มใดมีความอ่อนแอและอยู่ท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมอื่นที่ห้อมล้อม ก็มักส่งผลให้วัฒนธรรมนั้นขาดการพัฒนาคิดค้นต่อเติม ทำนองเพลงกันตรึมก็เช่นเดียวกัน ซึ่งต้องอาศัยความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างฐานรากของสังคมให้มีคุณภาพและเกิดการพัฒนาและการคงอยู่ซึ่งมรดกภูมิปัญญาอย่างยั่งยืน การกำเนิดขึ้นของเพลงกันตรึมที่มาจากสติปัญญาของคนภายในท้องถิ่นจะมีมากมีน้อยนั้น ก็ถือเป็นการรักษาวัฒนธรรมท้องถิ่นรวมทั้งเพื่อป้องกันการเสื่อมถอยของเอกลักษณ์วัฒนธรรมไม่ให้สูญหาย เสริมสร้างความรู้สึกของความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสังคมเขมร ให้อยู่ในกรอบของจารีต ธรรมเนียม ประเพณีอันดีงามที่ยึดถือสืบทอดปฏิบัติกันมาตามที่ คอต พาร์สัน (Talcott Parsons, 1902-1979) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน กล่าวว่า การเข้าใจระบบสังคมได้โดยพิจารณาจากหน้าที่ 4 ประการ ประกอบด้วย 1) การปรับตัว 2) การบรรลุเป้าหมาย 3) การบูรณาการ และ 4) การรักษาแบบแผน[6]

---

[5] Phumchit Ruangdet et al., *Kantruem Amusement on Thai Khmer Local Music in Buri Ram Province and Surin Province* (Bangkok: Office of the National Culture Commission, Ministry of Culture, 2007). (in Thai)

[6] Supang Chantavanich, *Sociological Theory* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008). (in Thai)

กิตติกรรมประกาศ

การวิจัยเรื่อง กันตรึม 250 บทเพลง คณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ที่เล็งเห็นถึงความสำคัญอย่างเร่งด่วนในการรวบรวมข้อมูลเพลงกันตรึม ซึ่งถือเป็นปรากฏการณ์ครั้งใหญ่ของประวัติศาสตร์เพลงพื้นบ้านอีสานใต้ ในการบันทึกและอธิบายคุณค่าของเพลงกันตรึม อันเป็นมรดกของผู้คนในท้องถิ่นอีสานใต้ ซึ่งจะเป็นฐานข้อมูลองค์ความรู้ที่สำคัญ ตลอดจนสามารถนำผลงานวิจัยไปใช้เป็นหลักในการปฏิบัติ ถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องบทเพลงกันตรึมให้แก่หน่วยงาน สถาบันการศึกษา หรือสื่อการเรียนรู้ต่าง ๆ อันจะก่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดเชิงวิชาการดนตรี ในด้านการศึกษาบทเพลงกันตรึม รวมทั้งเป็นการอนุรักษ์สืบทอด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงการการศึกษาและวงการดนตรีพื้นบ้าน ให้ดำรงคงอยู่เป็นมรดกทางภูมิปัญญาของท้องถิ่นอีสานใต้สืบไป

Bibliography

Chantavanich, Supang. *Sociological Theory*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008. (in Thai)

Ruangdet, Phumchit et al. *Kantruem Amusement on Thai Khmer Local Music in Buri Ram Province and Surin Province*. Bangkok: Office of the National Culture Commission, Ministry of Culture, 2007. (in Thai)

Saiyasopon, Khanuengnit, and Pratheep Khaeram. “Kuntruem Song Literature: A Case Study of Changes Related to Societies and Cultures of the Thai-Khmer Ethnic Group Along the Bounder of Thailand and Cambodia.” *Journal of Humanities and Social Sciences Surin Rajabhat University* 20, no. 1 (January-June 2018): 95-107. (in Thai)

Santaveesuk, Piyapun. *Isan Folk Music: Isan Composers, Legends of Musical Instruments and Learning Isan Folk Music*. Maha Sarakham: Aphichat Printing, 2006. (in Thai)

การนำเสนอแนวทางการสร้างและพัฒนาชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย

PROPOSED GUIDELINES FOR CREATION AND DEVELOPMENT OF MUSIC AESTHETIC INSTRUCTIONAL PACKAGE TO ENHANCE MUSIC APPRECIATION FOR UPPER PRIMARY STUDENTS

ริยาส เจ๊ะโส๊ะ[*], ปรียานันท์ พร้อมสุขกุล[**], กานต์ยุพา จิตติวัฒนา[***]

Riyas Chesoh[*], Preeyanun Promsukkul[**], Karnyupha Jittivadhna[***]

บทคัดย่อ

งานวิจัยในครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสาน มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาแนวทางการสร้างและพัฒนาชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย 2) พัฒนาชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย มีขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย 6 ขั้นตอน คัดเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักแบบเฉพาะเจาะจง แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 ครูสอนดนตรีในโรงเรียนระดับประถมศึกษา 3 ท่าน กลุ่มที่ 2 ผู้เชี่ยวชาญด้านการจัดกิจกรรมดนตรี 3 ท่าน กลุ่มที่ 3 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านสื่อดนตรี 3 ท่าน รวมทั้งหมด 9 ท่าน เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัยคือ แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้างและแบบประเมินคุณภาพของสื่อการเรียนการสอน วิเคราะห์ข้อมูลแบบการวิเคราะห์เชิงเนื้อหาและสถิติเชิงพรรณนา ผลการวิจัยพบว่า ชุดการสอนมีแนวทางการสร้างและพัฒนาสุนทรียศาสตร์ดนตรีที่สอดคล้องกับหลักการเรียนรู้สุนทรียศาสตร์และขั้นตอนการเรียนรู้โสตศิลป์ 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1) การรับรู้ 2) การเลียนแบบ 3) การลงมือทำ 4) การแสดงไหวพริบทางดนตรี 5) การประพันธ์ และ 6) การสรุปผลการเรียนรู้ร่วมกัน และได้รับผลการประเมินคุณภาพชุดการสอนจากผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่าน อยู่ในเกณฑ์ดีมาก สามารถนำชุดการสอนไปใช้ได้

คำสำคัญ : การสร้างและพัฒนาชุดการสอน / ชุดการสอน / สุนทรียศาสตร์ดนตรี / ความซาบซึ้งทางดนตรี

[*] นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, alo_madame@hotmail.com

[**] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

[***] อาจารย์ ดร. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, karnyupha.jit@mahidol.ac.th

[*] Graduate Student, Music Education Department, College of Music, Mahidol University, alo_madame@hotmail.com

[**] Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

[***] Lecturer, Dr., College of Music, Mahidol University, karnyupha.jit@mahidol.ac.th

Received 01/02/2567, Revised 23/03/2567, Accepted 09/04/2567

Abstract

This research is mixed-methods research and aims to: 1) investigate the guidelines for creating and developing a music aesthetics instructional package with the aim of enhancing music appreciation among upper primary students and 2) develop a music aesthetics instructional package that can effectively enhance music appreciation among upper primary students. The study consisted of six procedures, involving interviews with nine key informants selected through purposive sampling. These informants were grouped into 3: 1) 3 music teachers from formal educational settings 2) 3 experts in music activities 3) 3 experts in music media. Data, collected through semi-structured interviews and instructional package quality assessment forms, was analyzed using data analysis techniques and descriptive statistics. The findings of the study revealed that the instructional package offered guidelines for creating and developing a music aesthetic aligned with the concept of learning aesthetics and the six steps of learning audio art: 1) perception 2) imitation 3) practice 4) improvisation 5) composition and 6) summarizing learning results together. Moreover, an evaluation conducted by five experts indicated that the teaching packages exhibited a notably high level of quality, signifying their efficacy for practical implementation.

Keywords: Creation and Development of Instructional Package / Instructional Package / Music Aesthetics / Music Appreciation

บทนำ

สุนทรียศาสตร์เป็นปรัชญาสาขาหนึ่งที่มีความสำคัญต่อดนตรีศึกษา (Music Education) เป็นศาสตร์พื้นฐานที่ช่วยวางรากฐานให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจในสุนทรียภาพความงามทางดนตรี หรือเจตคติทางดนตรี ด้วยคุณค่า รสนิยม ประสบการณ์ และการตระหนักรู้ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ กล่าวว่า *“ดนตรีเป็นเรื่องของโสตศิลป์ ดนตรีเป็นความงดงามทางเสียง มีสุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์พื้นฐานสำคัญเบื้องต้นในการเรียนรู้ทำความเข้าใจดนตรีทุกระดับ”*[1] สุกรี เจริญสุข กล่าวว่า *“ดนตรีเป็นเรื่องของสุนทรียศาสตร์ เป็นเรื่องราวความไพเราะของเสียง อาศัยการเรียนรู้ การเลียนแบบ นำไปสู่ความแตกต่าง”* ดังนั้น สุนทรียศาสตร์ดนตรีจึงเป็นการเรียนรู้ทำความเข้าใจโสตศิลป์ ที่เป็นไปตามกลไกของการเรียนรู้ดนตรี ด้วยการฟังแล้วร้อง การฟังแล้วเล่น การฟังแล้วเคลื่อนไหว การฟังแล้วเขียน นำสู่การสร้างสรรค์งานโสตศิลป์ที่แตกต่าง[2]

---

[1] Narutt Suttachitt, *Music Education Principles and Essence*, 10th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University, 2018), 139. (in Thai)

[2] Sugree Charoensook, *Musical Aesthetics* (Nakhon Pathom: Mahidol University, 1996). (in Thai)

การศึกษาสุนทรียศาสตร์ด้านดนตรี คือการเห็นคุณค่าความงามของดนตรีด้วยความซาบซึ้ง เราเรียกความซาบซึ้งนี้ว่า “สุนทรียรสซาบซึ้งทางดนตรี” เป็นการชื่นชมความไพเราะ ความงามของดนตรี หรือโสตศิลป์ ซึ่งพบได้ในวิชาสังคีตนิยม *“เป็นวิชาพื้นฐานที่แนะนำให้ผู้เรียนทำความรู้จักกับความงามทางดนตรี และเป็นการหัดฟังดนตรีพื้นฐาน”*[3] ในส่วนของกระบวนการสำหรับการจัดการเรียนการสอนการชื่นชมความงามทางดนตรีนั้น ผู้วิจัยยังไม่พบถึงแนวทางหรือกระบวนการที่สามารถนำพาผู้เรียนไปสู่สุนทรียรสซาบซึ้งทางดนตรีที่เป็นรูปธรรม อาจเป็นเพราะการให้อิสระแก่ครูผู้สอนในการสร้างองค์ความรู้และความเข้าใจในดนตรี จึงมีความแตกต่างกันไปตามความสามารถและความรู้ของครูผู้สอน โดยมากแล้วพบเป็นการสอนดนตรีเชิงสุนทรีภาพ คือการมุ่งเน้นไปที่การพัฒนาทักษะทางด้านการบรรเลงดนตรีเป็นส่วนมาก สุนทรียศาสตร์จึงไม่ได้รับการให้ความสำคัญเท่าที่ควร ข้อเท็จจริงจากการทบทวนวรรณกรรมจึงเป็นประเด็นที่ผู้วิจัยตั้งคำถามและตระหนักถึง “การพัฒนาการรับรู้ความงามและความซาบซึ้งทางดนตรีในแนวทางของสุนทรียศาสตร์” ที่จะช่วยให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้ดนตรีทางปัญญา อันเป็นหนทางนำสู่ความซาบซึ้งและการสร้างสรรค์งานดนตรีที่มีคุณค่าได้ เกิดซึ่งประโยชน์และความสุข ณรุทธ์ สุทธจิตต์ กล่าวถึง ความซาบซึ้งในดนตรี *“เป็นความรู้สึกที่ดื่มด่ำในสุนทรียรสของดนตรีที่เกิดจากการฟัง ตั้งอยู่บนรากฐานของความเข้าในดนตรีอย่างลึกซึ้ง”*[4] ความซาบซึ้งเป็นเรื่องของสุนทรียภาพ เป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจ มีความเกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ในเชิงพฤติกรรม เช่นเดียวกับงานวิจัยการรู้เชิงคุณค่าในดนตรี ได้ทำการศึกษาการพัฒนาสุนทรียภาพและความซาบซึ้งในดนตรีว่า *“เป็นสุนทรียศาสตร์เชิงพฤติกรรมในการรับรู้ความงามทางผัสสะของร่างกาย ผ่านกระบวนการทางสมอง ความคิด ความจำ และความเข้าใจ แสดงออกมาในลักษณะของอารมณ์ในลักษณะต่าง ๆ”*[5]

สุนทรียศาสตร์เป็นสิ่งที่ผู้เรียนดนตรีในปัจจุบันขาดการพัฒนา เสมือนกระบวนการทางปัญญาที่ช่วยสร้างองค์ความรู้และการตระหนักรู้ถึงคุณค่าความงามของงานศิลปะ ที่สามารถนำไปสู่ความซาบซึ้งทางดนตรี อีกทั้งในปัจจุบันพบว่าการผลิตเอกสาร ตำราหนังสือ งานวิจัย หรือแบบฝึกหัดที่สามารถช่วยในการเรียนรู้ความงามและความซาบซึ้งทางดนตรีตามแนวทางของสุนทรียศาสตร์ดนตรี ไม่ปรากฏพบขึ้นอย่างแพร่หลาย ทั้งในด้านการศึกษา การสร้างงาน และการวิพากษ์วิจารณ์ ดังนั้น ควรพัฒนาการเรียนรู้ดนตรีของผู้เรียนด้วยสุนทรียศาสตร์เป็นพื้นฐาน ในการศึกษาเรียนรู้ทำความเข้าใจและขยายผลความงามและความรู้สึกทางดนตรีที่เป็นนามธรรมเชิงสุนทรียภาพ สู่ความซาบซึ้งในงานศิลปะดนตรีที่เป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้นด้วย สุนทรียศาสตร์จึงจะเกิดความสมดุล

ด้วยความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมองเห็นถึงการพัฒนาผู้เรียนระดับการศึกษาพื้นฐานให้มีความรู้ความสามารถในการเข้าถึงความงามและความซาบซึ้งทางดนตรี โดยมีสุนทรียศาสตร์เป็นมาตรฐานและกลไกในการเรียนรู้ความงามและความซาบซึ้งทางดนตรีในระดับสากล และเห็นควรเริ่มจากวัยผู้เรียนที่มีพัฒนาการและความสามารถในการใช้ความคิดเชิงตรรกศาสตร์ได้ในวัยแรกเริ่ม ซึ่งพบเริ่มต้นในกลุ่มเด็กวัยเรียน “ระดับ

---

[3] Natcha Phancharoen, *Sankheetalak and Analysis*, 4th ed. (Bangkok: Ketkarat Publishing House, 2008). (in Thai)

[4] Narutt Suttachitt, *Music Education Principles and Essence*, 10th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University, 2018), 2. (in Thai)

[5] Suppachai Suriyut, “Qualitative Knowing: Qualitative Knowing in Music of Thai Muti-Cultural Inquiry” (Master’s thesis, Mahidol University, 2003). (in Thai)

ประถมศึกษาตอนปลาย” ที่อายุระหว่าง 9-12 ปี ตามจิตวิทยาพัฒนาการของเด็กวัยประถมศึกษาตอนปลาย แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางสมอง หรือสติปัญญาของเด็กวัยนี้ว่า เป็นวัยที่เริ่มมีความคิดความอ่าน การไตร่ตรองและมีความเป็นเหตุเป็นผลมากขึ้น ชื่นชอบการทำกิจกรรมกลุ่ม การออกกำลัง มีความกระตือรือร้นในการเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ และมีความคิดสร้างสรรค์[6] มีความเหมาะสมที่สมควรจะได้รับการศึกษาสุนทรียศาสตร์ในระบบแรกเริ่มเพื่อพัฒนาอย่างเป็นรูปธรรม เช่นเดียวกับงานวิจัยต่าง ๆ ที่ทำการศึกษาผลการรับรู้ความรู้สึกในเสียงดนตรี[7] การสืบสวนสอบสวนหาสุนทรียภาพในดนตรี[8] กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีด้วยสรีระสัมพันธ์[9] การศึกษาวิจัยการรับรู้ความงามสุนทรียศาสตร์ในดนตรีศึกษา[10] และการพัฒนาประสบการณ์ความงามทางดนตรี[11] ทั้งหมดเป็นการจัดประสบการณ์ทางดนตรีให้ผู้เรียนในระดับประถมศึกษา และมัธยมศึกษาเกิดการเรียนรู้ทำความเข้าใจดนตรีด้วยตนเองด้วยวัตถุทางดนตรี หรือบทเพลง สู่การเรียนรู้ตรวจสอบความรู้สึกและรสนิยมทางดนตรีของตน นำสู่การแสดงออกทางดนตรีเชิงสร้างสรรค์ สิ่งนี้เป็นกลไกสำหรับการเรียนรู้และพัฒนาสุนทรียศาสตร์ดนตรี ที่มีสุนทรียภาพเข้ามามีส่วนช่วยและเกี่ยวข้องสัมพันธ์ในด้านของการรับรู้ความงามและความซาบซึ้งทางดนตรีของผู้เรียนในระดับประถมศึกษาตอนปลายในการวิจัย

สุนทรียศาสตร์ด้านดนตรีควรได้รับการให้ความสำคัญในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน เพื่อใช้เป็นแนวทางในการปฏิบัติใช้สำหรับการพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีอย่างเป็นระบบ ความท้าทายนี้เป็นสิ่งใหม่สำหรับผู้วิจัย เนื่องด้วยในปัจจุบันยังไม่มีกระบวนการเรียนการสอนที่ปรากฏชัดเจนว่า รูปแบบการเรียนรู้ความซาบซึ้งทางดนตรีควรเป็นอย่างไร เครื่องมือสำหรับการประเมินผลความรู้สึกซาบซึ้งในดนตรีก็ไม่ทราบถึงวิธีการว่าควรหามาตรวัดค่าความซาบซึ้งแบบใด อีกทั้งปัญหาด้านจำนวนของผู้สอนที่มีความรู้ความเข้าใจในวิชาสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีและความซาบซึ้งทางดนตรีก็ยังมีจำนวนน้อย ปัจจัยที่ขาดแคลนดังกล่าวในด้านบุคลากร เอกสาร และกระบวนการขับเคลื่อน จึงส่งผลให้สื่อการเรียนการสอนและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นของสุนทรียศาสตร์ด้านดนตรีและความซาบซึ้งทางดนตรีจึงมีจำนวนน้อยมากในประเทศไทย ถึงแม้ว่าหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2551 วิชาดนตรี ได้มีการสอดแทรกแนวทางที่เป็นการเรียนรู้ดนตรีในแนวทางของสุนทรียศาสตร์ไว้อยู่เดิมแล้ว แต่อาจจะด้วยความเข้าใจในประสบการณ์ดนตรีเชิงสุนทรียะของบุคลากรทางการสอนดนตรีของประเทศไทยจำนวนมากยังไม่มีความรู้ความเข้าใจในสุนทรียศาสตร์ด้านดนตรี

---

[6] Wannika Lababang, 1992, cited in Oranuch Limtasiri, *Curriculum and Teaching at the Primary Level* (Bangkok: Ramkhamhaeng University Press, 1999). (in Thai)

[7] Pongpipat Phatasoontorn, “A Study of Auditory Perception of M. 11 Students with Different Background in Music Education” (Master’s thesis, Srinakharinwirot University, 1985). (in Thai)

[8] Suppachai Suriyut, “Qualitative Knowing: Qualitative Knowing in Music of Thai Muti-Cultural Inquiry” (Master’s thesis, Mahidol University, 2003). (in Thai)

[9] Nillawanna Eungamporn, “Sareerasamphan: Methodological Approach to Enhance Musicianship through Body Movement-Related Music” (Doctoral diss., Chulalongkorn University, 2014). (in Thai)

[10] Elizabeth Jane Mellor, “Aesthetic Perception in Music Education: Assessing Pupils' Compositions” (PhD diss., University of Leicester, 1999).

[11] Sirke Nieminen et al., “The Development of the Aesthetic Experience of Music: Preference, Emotions, and Beauty,” *Musicae Scientiae* 16, no. 3 (November 2012): 372-391. https://doi.org/10.1177/1029864912450454.

มากพอ ส่งผลให้การจัดการเรียนรู้ดนตรีที่สามารถสอดคล้องกับหลักการทางสุนทรียศาสตร์และหลักสูตรการศึกษาวิชาดนตรีขั้นพื้นฐานของประเทศไทยไม่ได้รับการพัฒนาอย่างเป็นระบบและต่อเนื่องพร้อมกัน รวมถึงรายวิชาสังคีตนิยมที่เป็นการศึกษาโดยตรงในทางสุนทรียศาสตร์ด้านดนตรีและสุนทรียภาพความงามทางดนตรีกลับอยู่ในกลุ่มผู้เรียนระดับอุดมศึกษา ส่งผลต่อความต่อเนื่องการศึกษาสุนทรียศาสตร์ดนตรี ทั้งในด้านของพัฒนาการรับรู้ การคิดวิเคราะห์ และการเชื่อมโยงข้อมูล เป็นต้น ทำให้สุนทรียประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เรียนระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานขาดหายไป และไม่เกิดซึ่งความซาบซึ้งในดนตรีอย่างที่ควรเป็น

ด้วยความสำคัญดังกล่าวทั้งหมด “การพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรี” จึงเป็นปัจจัยหลักสำคัญในการเรียนรู้ทำความเข้าใจดนตรี หรือโสตศิลป์ จึงจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับการพัฒนาสุนทรียศาสตร์ดนตรีในการสร้างเสริมประสบการณ์ดนตรีที่สอดแทรกการคิดวิเคราะห์ การเปรียบเทียบ และการสร้างสรรค์ ในเด็กวัยแรกเริ่มตามความเหมาะสมของระดับพัฒนาการ ดังนั้น แนวทางหรือมโนทัศน์ในการจัดการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรี จึงเป็นหลักสำคัญพื้นฐานสำหรับการวางแผนพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีในระยาว และรวมถึงปัจจัยอื่น ๆ เช่น เนื้อหา วิธีการ สื่อ และการประเมินผล สมควรได้รับการศึกษาเพื่อพัฒนาเป็นแนวทางการจัดการเรียนการสอนสุนทรียรสซาบซึ้งทางดนตรีอย่างเป็นรูปธรรม ด้วยกระบวนการวิจัยทางดนตรีและอย่างเป็นระบบ

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างและพัฒนาชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย
2. เพื่อพัฒนาชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้วิธีการวิจัยแบบผสมผสาน (Mixed-methods Research) ได้รับการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน สาขาสังคมศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล โครงการวิจัยรหัส MUSSIRB No. 2021/128 (B2) เมื่อวันที่ 17 สิงหาคม 2022 โดยมีการดำเนินการวิจัย 6 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาเอกสาร ทฤษฎี แนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เอกสารที่เป็นสาระสำคัญ และประเด็นที่สามารถนำมาใช้ในการออกแบบสร้างและพัฒนาชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย จำนวนทั้งหมด 7 หัวข้อ ประกอบไปด้วย 1) สุนทรียศาสตร์ทางดนตรี 2) การพัฒนาสุนทรียภาพทางดนตรี 3) การสอนสุนทรียรสซาบซึ้งทางดนตรี 4) การกำหนดเกณฑ์การประเมินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของงานศิลปะ 5) การตัดสินประเมินคุณค่าความงามทางสุนทรียศาสตร์ 6) หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และ 7) การสร้างและการพัฒนาชุดการสอน

ขั้นตอนที่ 2 การเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก ซึ่งได้รับการคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) จำนวน 3 กลุ่ม รวม 9 คน ประกอบด้วย 1) ครูดนตรีในโรงเรียนระดับประถมศึกษา จำนวน 3 คน 2) ครูผู้เชี่ยวชาญด้านการจัดกิจกรรมดนตรี จำนวน 3 คน และ 3) ผู้เชี่ยวชาญด้านสื่อดนตรี จำนวน 3 คน เครื่องมือที่ใช้เป็นแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) ที่มีแนวคำถามจากการสังเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ทฤษฎี แนวคิด และงานวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ดนตรี โดยแบ่งแบบสัมภาษณ์ออกเป็น 2 ตอน คือ 1) ข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์ 2) หัวข้อคำถามสำหรับการสัมภาษณ์ เพื่อหาแนวทางในการพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลายใน 7 หัวข้อ ได้แก่ การกำหนดจุดประสงค์ เนื้อหา กิจกรรมการเรียนการสอน สื่อ การวัดและประเมินผล ปัญหาที่คาดการณ์ และแนวทางในการพัฒนา โดยจำแนกแนวคำถามการสัมภาษณ์ตามบริบทของกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก และได้ทำการตรวจสอบคุณภาพของแบบสัมภาษณ์ก่อนนำไปใช้ โดยการหาค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) จากผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี จำนวน 3 ท่าน ผลการพิจารณาพบว่า ค่า IOC เท่ากับ 0.77 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 0.5 ที่กำหนดไว้[12] แสดงว่าแบบสัมภาษณ์นี้มีคุณภาพ สามารถนำไปใช้เก็บข้อมูลได้ จากนั้น 1) จัดทำหนังสืออย่างเป็นทางการในการขออนุญาตสัมภาษณ์ 2) ติดต่อประสานผู้ให้ข้อมูลหลักทางโทรศัพท์เพื่อชี้แจงเอกสารและขอนัดสัมภาษณ์ 3) ทำการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักตามเวลาที่นัดหมาย โดยในการสัมภาษณ์แต่ละครั้งผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการซักถามพร้อมกับการสังเกต การจดบันทึกข้อมูล และการบันทึกเทปในการสัมภาษณ์โดยเป็นไปตามหลักจริยธรรมการวิจัยในคน และ 4) นำข้อมูลที่ได้มาจัดกระทำข้อมูลในการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหา (Content Analysis)

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย เป็นการสังเคราะห์ข้อมูลระหว่าง 1) ข้อมูลเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และ 2) ข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักในการวิจัย จำนวน 3 กลุ่ม โดยแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ (1) กำหนดเป้าหมายของชุดการสอน (2) นำทฤษฎีมากำหนดกรอบแนวความคิด (3) วางแผนการสร้างชุดการสอน และ (4) ดำเนินการสร้างชุดการสอน

ขั้นตอนที่ 4 การตรวจสอบและประเมินคุณภาพของชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย โดยผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีศึกษา จำนวน 5 ท่าน เครื่องมือที่ใช้เป็นมาตรประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ (1) แบบประเมินภาพรวมความเหมาะสมในองค์ประกอบของชุดการสอน และ (2) แบบประเมินความเหมาะสมของชุดการสอนแบบรายชุด (ชุดที่ 1-10)

ขั้นตอนที่ 5 การพัฒนาและปรับปรุงชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย ผู้วิจัยนำผลการประเมินคุณภาพของผู้ทรงคุณวุฒิมาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงสถิติพรรณนา (Descriptive Statistics) โดยใช้ ค่าเฉลี่ย (Mean) และการแปลผลข้อมูลตาม

---

[12] Rovinelli and Hambleton, 1977, cited in Somchai Worakitkasemsakul, *Research Methods in Behavioral and Social Sciences*, 2nd ed. (Udonthani: Aksornsinkarnpim, 2011), 269. (in Thai)

เกณฑ์ที่กำหนดไว้ตามหลักสากล หลังจากนั้นจึงพัฒนาปรับปรุงแก้ไขชุดการสอนตามคำชี้แนะของผู้ทรงคุณวุฒิ ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขั้นตอนที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล

สรุปผลการวิจัย

ตอนที่ 1 แนวทางการสร้างและพัฒนาชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรี ผลการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักของงานวิจัยทั้ง 3 กลุ่ม พบถึงแนวทางในการจัดการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์ด้านดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย โดยมีรายละเอียดของการศึกษาทั้งหมด 7 ด้าน ดังนี้

1) ด้านการกำหนดจุดประสงค์ ตั้งจุดประสงค์ให้สอดคล้องกับเป้าหมายในการพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรี มีความเชื่อมโยงระหว่างทักษะทางดนตรีและสาระทางดนตรี ให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้การสัมผัสดนตรีและการประเมินการฟังดนตรีของตนเองในบทเพลงต่าง ๆ ด้วยทักษะการปฏิบัติดนตรี ในกิจกรรมการแสดงออกถึงความซาบซึ้งในดนตรี และการเข้าใจบทบาทหน้าที่ของตนเองตามระดับความสามารถในขอบเขตของผู้เรียน

2) ด้านการกำหนดเนื้อหา ให้กำหนดเนื้อหาตามความเหมาะสมจากความง่ายไปสู่ความยากในระดับพัฒนาการตามวัยของผู้เรียน กระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดการคิด การเรียนรู้บทบาทหน้าที่ของตนเองในการรวมวงดนตรี และการแสดงทัศนคติทางดนตรี ในบทเพลงดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่มีความเชื่อมโยงกับองค์ประกอบของดนตรี คีตกวี วัฒนธรรม และเทศกาล โดยอาศัยทักษะดนตรีด้านการฟังเป็นหลัก ทั้งในเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณ ที่มีความสอดคล้องกับทฤษฎีและองค์ประกอบทางสุนทรียศาสตร์

3) ด้านกิจกรรมการเรียนการสอน ให้จัดรูปแบบการเรียนการสอนที่ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการเรียนรู้และลงมือปฏิบัติดนตรีด้วยตนเองด้วยกิจกรรมทางดนตรีที่หลากหลาย มีระบบขั้นตอนสอดคล้องกับกระบวนการพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรี สาระดนตรี สื่อ อุปกรณ์ และวัยของผู้เรียน ภายในกิจกรรมการเรียนการสอนต้องเกิดการบูรณาการทักษะดนตรีที่นำสู่ความซาบซึ้ง โดยเริ่มจากการสัมผัสดนตรีด้วยการฟัง การเลียนแบบ การจดจำ การคิด การประพันธ์ และการตรวจสอบร่วมกันระหว่างผู้เรียนด้วยกันและผู้สอนกับผู้เรียน เหล่านี้เป็นลำดับของการเรียนรู้โสตศิลป์ที่สามารถนำสู่การสร้างสรรค์ทางดนตรีที่ซาบซึ้งในเชิงประจักษ์ ที่สำคัญบรรยากาศภายในชั้นเรียนควรเป็นการเรียนรู้ที่มีความรู้สึกผ่อนคลายและมีความสนุกสนาน จากการเล่นดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ด้วยเครื่องดนตรีของตนเองตามความสนใจ

4) ด้านสื่อ ให้คัดเลือกสื่อที่มีสีสันที่น่าสนใจ ดึงดูด ทันสมัย ส่งเสริมการรับรู้ การคิด และความจำ มีความเหมาะสมกับวัยของผู้เรียน สื่อที่สามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ทางสุนทรียะในอดีตที่ผ่านมาของผู้เรียนได้ หากเป็นบทเพลงต้องเป็นบทเพลงที่มีคุณภาพหรือบทเพลงที่ครูผู้สอนสามารถอธิบายให้ผู้เรียนเข้าใจได้ มีองค์ประกอบทางดนตรีที่สมบูรณ์ มีความงามและให้อารมณ์ความรู้สึกร่วม เช่น The happy farmer, Round Dance, The Carnival of the Animals, Young Person’s Guide to the Orchestra, Peter and the wolf และบทเพลงพระราชนิพนธ์ต่าง ๆ เป็นต้น รวมถึงสื่อดนตรีเชิงประวัติศาสตร์และเทคนิควิธีการที่สนับสนุนการ

ปฏิบัติดนตรี ที่สำคัญครูผู้สอนเองก็เป็นสื่อดนตรีที่ดีที่สามารถช่วยส่งเสริมการพัฒนาการรับรู้ดนตรีของผู้เรียนได้เช่นกัน

5) ด้านการวัดและประเมินผล ต้องมีทฤษฎีมาสนับสนุนรองรับให้เกิดความเหมาะสมกับการเรียนรู้สุนทรียศาสตร์ด้านดนตรี โดยการประเมินสามารถประเมินตามวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้ของสถานศึกษานั้น ๆ เป็นผู้กำหนดเกณฑ์การให้คะแนน (Scoring Rubric) ทั้งแบบรวมกลุ่มและแบบรายบุคคล หรือใช้การประเมิน 3 ระดับขั้นคือ (1) ขั้นการเปิดการรับรู้ (2) ขั้นการเชื่อมโยงถ่ายโอน และ (3) ขั้นการเกิดความซาบซึ้ง การประเมินผลความซาบซึ้งในดนตรี สามารถประเมินในทักษะปฏิบัติดนตรีเชิงสร้างสรรค์ เช่น การด้นสด (Improvisation) การประพันธ์ (Composition) ด้วยโปรเจกต์การแสดงสดดนตรีในช่วงการศึกษาปลายภาคเรียนของผู้เรียน โดยครูผู้สอนต้องใช้การสังเกตและการเขียนจดบันทึกพัฒนาการเรียนรู้ด้านความซาบซึ้งในดนตรีของผู้เรียนในทุกชั่วโมง และความซาบซึ้งอาจดูจากความรู้สึกสนุกสนาน ความสุข การเข้าเรียน การฝึกซ้อม และความพร้อมเพรียงของทีมในผู้เรียน

6) ด้านปัญหาที่คาดการณ์ แบ่งออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่ (1) ครูผู้สอน ไม่มีความรู้ทางสุนทรียศาสตร์ การเลือกใช้บทเพลง และความเข้าใจในสุนทรียประสบการณ์ทางดนตรี ส่งผลต่อความซาบซึ้งและการเรียนรู้เชื่อมโยงข้อมูลทางดนตรี (2) ผู้เรียน มีประสบการณ์ทางสุนทรียะดนตรีไม่มากพอ และมีปัญหาในการรับรู้ทางดนตรี เช่น การจดจำจังหวะ หรือการจดจำเสียง/ทำนอง (3) กิจกรรม หรือสถานที่ไม่เอื้ออำนวย ไม่มีความหลากหลาย ไม่สามารถสร้างแรงจูงใจให้เกิดการเรียนรู้ในการทำกิจกรรมดนตรี และ (4) สื่อการสอน ไม่สามารถตอบสนองให้เกิดความซาบซึ้งได้

7) ด้านภาพรวมแนวทางการพัฒนาการศึกษาสุนทรียศาสตร์ดนตรี มุ่งพัฒนาให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้ดนตรีด้านการฟังเป็นหลัก ฟังแล้วคิดเขียนวิเคราะห์ ฟังแล้วเรียนรู้อ่านและทำตาม ฟังแล้วคิดสร้างสรรค์ ฟังแล้วปฏิบัติดนตรี หรือฟังแล้วเคลื่อนไหว เป็นต้น เพื่อผลลัพธ์ทางสุนทรียศาสตร์ดนตรีส่งเสริมเนื้อหาด้านการฟัง การรับรู้ การทำความเข้าใจในดนตรีและรสนิยมทางดนตรี เพื่อการสร้างหลักสูตรเนื้อหาทางดนตรีที่มีความเชื่อมโยงกับการปฏิบัติดนตรีที่นิยมใช้สอน หรือที่ผู้สอนถนัด สำหรับใช้เป็นพื้นฐานในการต่อยอดดนตรีในระยะยาวระดับมัธยมศึกษาต่อไป และควรส่งเสริมการทำกิจกรรมดนตรีแบบกลุ่ม ให้เด็กฝึกสมาธิในการปฏิบัติเครื่องดนตรีเป็นพื้นฐานอย่างน้อยคนละ 1 ชิ้น

Table 1 The Structure of Music Aesthetics Instructional Package to Enhance Music Appreciation for Upper Primary Students

Source: by author

Music Aesthetics Instructional Package to Enhance Music Appreciation for Upper Primary Students	Guidelines for Teaching and Learning Music Appreciation for Upper Primary Students
The approach of music aesthetics involves learning one's own thoughts and tastes through cognitive processes. It is then possible to explain different parts of that audio art[13] in a clear way and be able to cherish and appreciate the value of audio art, benefit oneself, society, and make life happy by using collaborative music teaching activities divided into three main categories. Total time spent: 26 hours.	1) The six steps of learning audio art are an enhancement of the musical aesthetic experience. - Perception - Imitation - Practice - Improvisation - Composition - Summarizing learning results together 2) Analysis of Audio art: examine and comprehend the source of music, taste, knowledge, and imagination for each internal unit's experience of music's aesthetic perception in the instructional package. 3) Assessment of audio art learning is performed by teachers, learners, and classmates in accordance with the learning requirements in each unit of the instructional package. Both multiple-choice and a priori questions have a total of 100 points. 4) Measurement of audio art through music skills in movement, singing, and playing. Teachers measure results by using an observation form to measure music aesthetic perception in students' practical music skills and pre-study and post-study tests within the instructional package, totaling 100 points.
Section 1 Quantitative Audio Art • Quality of Tone and Tone Color in Beauty in Music Elements (2 hours) • Emotional and Movement of Tone Color in Orchestra Music Instruments (2 hours) • Analysis Audio Art I (2 hours) • Analysis Audio Art II (2 hours) • Characteristics of Sounds in Music Understandings (2 hours) • Learning Songs to Music Style of The Orchestra Band (2 hours)	
Section 2 Qualitative Audio Art • Quality of Sound in Singing a Song Improvisation (2 hours) • Appreciate to Music Aesthetics I (4 hours)	
Section 3 Empirical musical expressions • Appreciate to Music Aesthetics II (4 hours) • Expression for Aesthetics Music Creation (4 hours)	

[13] Chalood Nimsamer, *Composition of Art* (Bangkok: Thai Watana Panich, 1991). (in Thai)

ตอนที่ 2 การพัฒนาชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย ผลการประเมินคุณภาพของชุดการสอนมีด้วยกัน 2 ชุด ได้แก่ 1) แบบประเมินความเหมาะสมในองค์ประกอบของชุดการสอนแบบภาพรวม และ 2) แบบประเมินความเหมาะสมของชุดการสอนแบบรายชุด โดยมีรายละเอียด ดังนี้

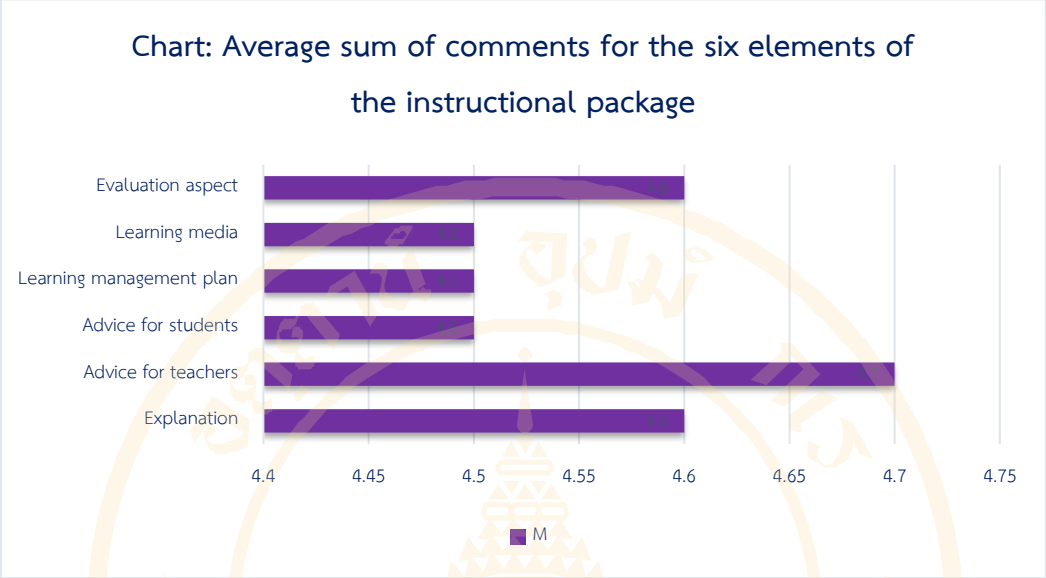


Figure 1 Chart of averages in comments for the 6 elements of the Instructional Package

Source: by author

1) แบบประเมินภาพรวมความเหมาะสมในองค์ประกอบของชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย มีผลการประเมินอยู่ในระดับดีมาก เฉลี่ยภาพรวมคะแนนทั้งหมด 6 ด้านอยู่ที่ 4.53 ซึ่งมากที่สุดลำดับที่ 1 คือ ด้านการประเมินผล มุ่งเน้นการประเมินตามสภาพจริง และเครื่องมือที่ใช้สำหรับการวัดและประเมินผลมีความครอบคลุมจุดประสงค์และเนื้อหาของการเรียนรู้โสตศิลป์ในแต่ละหน่วย ลำดับที่ 2 ด้านคำแนะนำสำหรับครูผู้สอน สามารถใช้บทบาทของครูผู้สอนในฐานะผู้แนะนำแนวทางการเรียนรู้ของแต่ละหน่วยมีความเหมาะสม รวมถึงมีการระบุสิ่งที่ผู้สอนต้องเตรียมสำหรับการสอน และระบุหน้าที่ของผู้สอนในแต่ละครั้งได้อย่างละเอียดเข้าใจง่ายครบถ้วน ลำดับที่ 3 ด้านคำชี้แจง จัดลำดับได้ครบถ้วนและมีความชัดเจน รวมถึงคำแนะนำสำหรับการใช้มีความสอดคล้องกับเนื้อหา การเรียนรู้โสตศิลป์ในแต่ละหน่วยของชุดการสอน ลำดับที่ 4 มีคะแนนเท่ากัน 3 ด้าน ได้แก่ 1. ด้านคำแนะนำสำหรับนักเรียน มีความชัดเจน 2. ด้านแผนการจัดการเรียนรู้ในกิจกรรม มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับจุดประสงค์การเรียนรู้ เนื้อหาสาระที่เป็นไปตามมาตรฐานการเรียนรู้ดนตรีของหลักสูตรแกนกลางการศึกษาพุทธศักราช 2551 และกิจกรรมมีความหลากหลายส่งเสริมพัฒนาการด้านการรับรู้สุนทรียภาพทางดนตรีที่ผู้เรียนควรจะได้รับ และ 3. ด้านสื่อการเรียนรู้ มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับผู้เรียน จุดประสงค์ และกิจกรรมการเรียนรู้ สามารถกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดการรับรู้สุนทรียภาพทางดนตรี

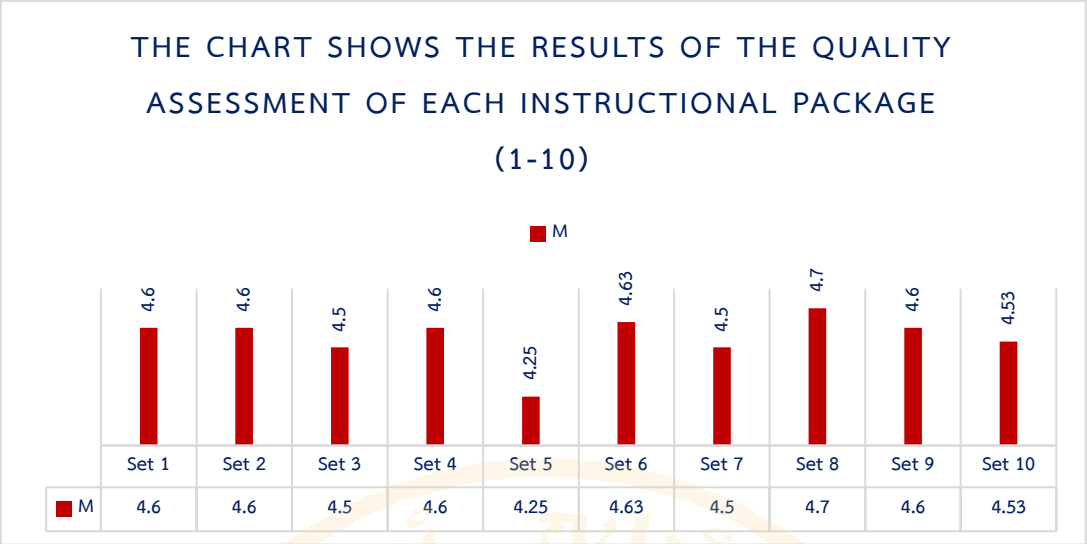


Figure 2 The chart shows the average of the evaluation results for Instructional Package (1-10)

Source: by author

2) แบบประเมินความเหมาะสมของชุดการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาตอนปลายในองค์ประกอบย่อยของชุดการสอนแบบรายชุด ในชุดที่ 1-10 มีผลการประเมินในทุกชุดอยู่ในเกณฑ์ดีมากตามลำดับ (1) ชุดที่ 8 การฟังเพลงอย่างซาบซึ้ง มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการเรียนรู้การฟังดนตรีให้เกิดความซาบซึ้งในสุนทรียรสดนตรี และสามารถแสดงทัศนคติต่อบทเพลงดนตรีในแนวทางสุนทรียศาสตร์ (2) ชุดที่ 6 บทเพลงที่ใช้บรรเลงในวงออร์เคสตรา มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการศึกษาเรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีแต่ประเภทของบทเพลงที่นิยมใช้บรรเลงในวงดนตรีออร์เคสตรา เพื่อตรวจสอบหาที่มาของรสนิยมและทัศนคติทางดนตรีของตนเอง (3) ชุดที่ 1 แหล่งกำเนิดเสียง เสียงรอบตัว และดนตรีท้องถิ่น มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการพิจารณาเสียงรอบตัว การใช้ประสาทสัมผัสทางการฟัง การสำรวจตรวจสอบ การจดจำ และการสังเกต เพื่อการจดบันทึกเรื่องราวของเสียงที่ตนสัมผัสได้ให้เกิดเป็นความเข้าใจในรูปแบบภาพดนตรีกราฟิก ชุดที่ 2 ลักษณะของเสียงดนตรีในวงออร์เคสตรา มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการพิจารณาในการฟังคุณสมบัติของโทนเสียง ทำนองดนตรี และประเภทเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา เพื่อสามารถจำแนกสีสันในคุณสมบัติของโทนเสียงในเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ชุดที่ 4 องค์ประกอบดนตรีและการแสดงอารมณ์ความรู้สึกทางดนตรี มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการเรียนรู้การอ่านสังคีตลักษณ์ทางดนตรีที่ใช้สำหรับการสื่อสารทางอารมณ์ความรู้สึก และสามารถแสดงออกท่าทางในการสื่ออารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงที่ได้ยิน โดยการเชื่อมโยงดนตรีและการเคลื่อนไหว และชุดที่ 9 การบรรยายบทเพลงที่ตนเองชื่นชอบโดยการใช้ศัพท์สังคีตทางดนตรี มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการเรียนรู้รสนิยมของตนเองตามแนวทางของสุนทรียศาสตร์ และสามารถเขียนวิจารณ์ผลงานโสตศิลป์ที่ตนเองชื่นชอบโดยใช้ศัพท์ทางดนตรีเบื้องต้นให้ผู้อื่นเข้าใจ (4) ชุดการสอนชุดที่ 10 การแสดงออกทางดนตรีนำสู่ความซาบซึ้ง มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการเรียนรู้โสตศิลป์อย่างซาบซึ้ง และสามารถสร้างสรรค์ผลงานโสตศิลป์ของตนเองในเชิงประจักษ์ต่อสาธารณชน

(5) ชุดที่ 3 องค์ประกอบธาตุดนตรีและคีตกวีที่สำคัญในแต่ละยุคสมัย มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการเรียนรู้การวิเคราะห์ภาพรวมของโสตศิลป์ และสามารถใช้ทฤษฎีทางดนตรีเบื้องต้นในการอธิบายความงามของชิ้นงานโสตศิลป์ และชุดที่ 7 การขับร้องประกอบกิจกรรมการแสดงดนตรีในจินตนาการ มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการเรียนรู้การสร้างทำนองดนตรี และสามารถแสดงคีตปฏิภาณพร้อมเครื่องประกอบจังหวะดนตรีได้อย่างสร้างสรรค์ และระดับดีในชุดที่ 5 การฟังบทเพลงประกอบการอ่านโน้ตดนตรีสากล มีกิจกรรมการเรียนรู้ที่แสดงถึงการเรียนรู้ทำความเข้าใจสุนทรียภาพด้านดนตรี ในการฝึกการฟังพร้อมกับการอ่านศัพท์สังคีตทางดนตรีเบื้องต้น สามารถแสดงออกทางดนตรีโดยการใช้กระบวนการทางปัญญาร่วมกับการใช้ทักษะการฟังประกอบการเคาะ หรือปรบมือในการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง

ทั้งนี้ ผู้ที่สนใจแนวทางการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรี สามารถศึกษาเพิ่มเติมเพื่อการนำไปใช้สอนดนตรีเชิงสุนทรียศาสตร์ สุนทรียภาพ การพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรี หรือการเรียนรู้รสนิยมทางดนตรี หรือการฟังดนตรี สามารถปรับใช้ตามเครื่องมือดนตรี หรือบทเพลงต่าง ๆ ที่ผู้สอนถนัดได้จาก QR Code ท้ายบทความ (Figure 3)

อภิปรายผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ค้นพบมุมมองและประเด็นต่าง ๆ ที่สำคัญและน่าสนใจในการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์ด้านดนตรี โดยแบ่งประเด็นในการอภิปรายผลการวิจัยออกเป็น 5 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 หลักการจัดการเรียนการสอนสุนทรียรสซาบซึ้งทางดนตรี เป็นการจัดการเรียนการสอนที่เน้นให้ผู้เรียนเห็นคุณค่าความงามในโสตศิลป์ อาศัยองค์ประกอบและการเชื่อมโยงกันระหว่างสุนทรียศาสตร์และสุนทรียภาพ สำหรับการสร้างสุนทรียประสบการณ์ความซาบซึ้งทางดนตรี อย่างครบถ้วนทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านคุณภาพ เป็นการคิดวิเคราะห์ดนตรีอย่างมีวิจารณญาณ ตระหนักรู้ และสร้างสรรค์ 2) ด้านปริมาณ เป็นการฝึกฝนประสบการณ์ในดนตรีด้วยทักษะดนตรีต่าง ๆ ตามกระบวนการพัฒนาความซาบซึ้ง และ 3) การแสดงออกเชิงประจักษ์ เป็นการแสดงออกทางศิลปะดนตรีด้วยความรู้และความเข้าใจ ในการสร้างงานโสตศิลป์ของตนเองในฐานะศิลปิน ที่เป็นไปตามธรรมชาติของการรับรู้ในมนุษย์และศักยภาพการเรียนรู้ดนตรีในระดับของตนเอง โดยมีหลักการในการจัดการเรียนการสอน ให้ผู้เรียนเกิดการฝึกฝนในสุนทรียรสซาบซึ้งทางดนตรี 5 ด้าน คือ 1) ด้านการรับรู้โสตศิลป์ ทางประสาทสัมผัส ผ่านกระบวนการฟัง การใช้สายตา การใช้ร่างกายและการใช้จิตรับรู้ความงามในดนตรี 2) ด้านการวิเคราะห์ความงามในงานโสตศิลป์ ผ่านการสืบค้น ตรวจสอบในแหล่งที่มาและเนื้อหาสาระ 3) ด้านการปฏิบัติสุนทรียะดนตรี ผ่านกิจกรรมดนตรีด้วยทักษะดนตรีด้านต่าง ๆ อย่างหลากหลายด้วยความเข้าใจ 4) ด้านการวิพากษ์และวิจารณ์ดนตรี ผ่านการคิดอย่างมีวิจารณญาณในการตระหนักรู้ถึงความงามดนตรี สามารถอธิบายหรือบรรยายความรู้สึกนึกคิดของตนเองที่มีต่อความงามทางดนตรี และ 5) ด้านการแสดงออกถึงความซาบซึ้งในดนตรี ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานโสตศิลป์ของตนเอง ด้วยทักษะศิลปะปฏิบัติดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานวิชาดนตรีของประเทศไทย พุทธศักราช 2551 ที่มีหลักการในการส่งเสริมการพัฒนาให้ผู้เรียนมีความคิดสร้างสรรค์ มีจินตนาการทางศิลปะ ชื่นชมความงามทาง

สุนทรียภาพ ความมีคุณค่าซึ่งมีผลต่อคุณภาพชีวิตมนุษย์[14] และสอดคล้องกับสุนทรียศาสตร์[15] สุนทรียศึกษา[16] การสอนการพัฒนาความซาบซึ้ง[17] การเรียนรู้รสนิยม[18] การตัดสินทางสุนทรียศาสตร์[19] และการรับรู้สุนทรียภาพความงาม[20]

ประเด็นที่ 2 กระบวนการเรียนรู้โสตศิลป์ หรือความงามทางดนตรีทั้ง 6 ขั้นตอน จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญพบว่า กระบวนการเรียนรู้โสตศิลป์ เป็นกระบวนการรับรู้ความงามดนตรีที่ใช้สุนทรียวัตถุดนตรีในการเรียนรู้โสตศิลป์ในลักษณะต่าง ๆ ทำให้ผู้เรียนเกิดการเปลี่ยนแปลงทางพฤติกรรมและวิธีการเรียนรู้สุนทรียะความงามทางดนตรีของตนเองในชั้นเรียน ซึ่งสำคัญต่อการเรียนรู้โสตศิลป์ การคิดพิจารณาคุณค่าความงามและความซาบซึ้งของดนตรี โดยมีกระบวนการเรียนรู้ ดังนี้ 1) การสร้างความหลากหลายของประสบการณ์ในการสัมผัสเสียงดนตรี ให้ผู้เรียนเกิดการสัมผัสเสียงในเชิงเปรียบเทียบ 2) การเลียนแบบ จากการสาธิตการปฏิบัติดนตรีของครูผู้สอน เช่น การร้อง การเล่น การเคลื่อนไหว หรือสื่อทางดนตรีที่มีตัวอย่างให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ จดจำ นำสู่การทำตามอย่างง่าย 3) การทำซ้ำจนเกิดความคล่องตัวและจดจำได้ซึ่งนำไปสู่ประสบการณ์ 4) การแสดงออกถึงความเข้าใจในสิ่งที่กำลังศึกษาด้วยสติสัมปชัญญะ จากการด้นสดร่วมกันกับครูผู้สอน และผู้เรียนคนอื่นในกิจกรรมที่ครูกำหนด 5) การสร้างสรรค์ดนตรีแบบไร้ขีดจำกัด ตามระดับความรู้ความสามารถของตนเองด้วยการประพันธ์ทำนองสั้น ๆ ในเครื่องมือดนตรีที่ตนเองถนัด หรือในกิจกรรมที่ครูกำหนด และ 6) การสรุปกิจกรรมการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างผู้เรียนและครูผู้สอนในสิ่งที่ได้เรียนรู้ดังกล่าวนั้นร่วมกัน เกิดประโยชน์หรือมีสาระทางดนตรีอย่างไร และมีความรู้สึกอย่างไร จะเห็นได้ว่ากระบวนการดังกล่าวที่ค้นพบ สามารถเป็นแนวทางให้ครูผู้สอนจัดกิจกรรมดนตรีในชั้นเรียนให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และพัฒนาสุนทรียะดนตรีได้ด้วยการลงมือปฏิบัติดนตรีของตนเองแบบมีส่วนร่วมกับผู้อื่นในชั้นเรียนตามศักยภาพตน ซึ่งสอดคล้องกับพัฒนาการทางสติปัญญา[21] กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้บทฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว[22] และเทคนิคการสอนดนตรีของนักการศึกษาดนตรี เช่น โคดาย (Kodály) ดัลโครซ (Dalcroze) คาร์ล ออร์ฟ (Carl Orff) และกอร์ดอน (Gordon) เป็นต้น

---

[14] Ministry of Education. *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008)* (Bangkok: The Agricultural Co-operative Federation of Thailand Press, 2008). (in Thai)

[15] Baumgarten, 1735, cited in Kamchorn Soonpongsri, *Aesthetics*, 3rd ed. (Bangkok: Chulalongkorn University, 2016), 39-69. (in Thai)

[16] Harry S. Broudy, *Building a Philosophy of Education (1954)*, 2nd ed. (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1961).

[17] Johansen, 1987, cited in Malichat Ua-anant, *Reformative Art Education* (Bangkok: Innovation Development Center Textbooks and Academic Documents, Chulalongkorn University, 2002). (in Thai)

[18] Home, 1757, cited in Laksanawat Palarat, *Aesthetics* (Bangkok: Ramkhamhaeng University Press, 2013). (in Thai)

[19] Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. J. H. Bernard (New York: Hafner Publishing, 1951).

[20] Steiner, 1985, cited in Narutt Suttachitt, *Music Education Principles and Essence*, 10th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University, 2018). (in Thai)

[21] Piaget, 1984, cited in Oranuch Limtasiri, *Curriculum and Teaching at the Primary Level* (Bangkok: Ramkhamhaeng University Press, 1999). (in Thai)

[22] Nillawanna Eungamporn, “Sareerasamphan: Methodological Approach to Enhance Musicianship through Body Movement-Related Music” (Doctoral diss., Chulalongkorn University, 2014). (in Thai)

ประเด็นที่ 3 การกำหนดลำดับหัวข้อเรื่องของชุดการสอน ผู้วิจัยกำหนดลำดับหัวข้อเรื่องในชุดการสอนตาม 1) ขอบเขตความเหมาะสมของระดับพัฒนาการของผู้เรียนในวัยประถมศึกษาตอนปลาย 2) ข้อมูลในการวิเคราะห์งานเอกสารและการสัมภาษณ์ในการวิจัย และ 3) การจัดการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์และการพัฒนาความซาบซึ้งในงานศิลปะ[23] โดยเรียงลำดับเนื้อหาตามหลักการเรียนรู้ดนตรี “เสียงต้องมาก่อนสัญลักษณ์” จากความง่ายไปสู่ความยาก ซึ่งได้แก่ 1) คุณสมบัติของเสียงและสีสันเสียงทางดนตรี 2) การฟังโทนเสียง สีสันเสียง และวงดนตรีออร์เคสตรา 3) การวิเคราะห์ภาพรวมของโสตศิลป์ 4) การวิเคราะห์ส่วนหลักของโสตศิลป์ 5) ศัพท์สังคีตในการแสดงอารมณ์ความรู้สึกทางดนตรี 6) การเรียนรู้ลีลาดนตรีในประเภทของบทเพลงและสไตล์ดนตรี 7) คุณภาพของเสียงในการขับร้องประกอบกิจกรรมเข้าจังหวะ 8) การแสดงทัศนคติต่อบทเพลงดนตรีในแนวทางสุนทรียศาสตร์ 9) การตีความ วิพากษ์ วิจารณ์บทเพลงดนตรีสร้างสรรค์ และ 10) บทบาทและหน้าที่ในการสร้างสรรค์บทเพลงดนตรี ซึ่งหัวข้อเรื่องดังกล่าว ผู้วิจัยได้รับผลการประเมินคุณภาพภาพรวมในองค์ประกอบของชุดการสอนอยู่ในเกณฑ์ดีมาก โดยกิจกรรมการเรียนรู้ในแต่ละชุดมีการจัดลำดับของเนื้อหาดีมาก จุดประสงค์การเรียนรู้และเนื้อหาสาระมีความเหมาะสมและสอดคล้องกับมาตรฐานการเรียนรู้ดนตรีของหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2551 ของประเทศไทย มีความหลากหลายและเหมาะสมกับวิชาสุนทรียศาสตร์ด้านดนตรี ส่งเสริมพัฒนาการด้านการรับรู้สุนทรียภาพทางดนตรี และมีระยะเวลาเรียนที่เหมาะสมกับวัยของผู้เรียน อีกทั้งการประเมินผลของการเรียนรู้โสตศิลป์ก็เป็นไปตามการประเมินผลในสภาพการณ์จริง ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีสุนทรียศึกษา[24] การพัฒนาความซาบซึ้งในงานศิลปะ[25] และมาตรฐานการศึกษาดนตรีขั้นพื้นฐานของประเทศไทย[26]

ประเด็นที่ 4 การจัดการเรียนการสอนดนตรีแบบมีส่วนร่วม (Collaborative Music Teaching) สามารถส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดกลไกในการเรียนรู้ความงามและความซาบซึ้งทางดนตรี เนื่องจากการเรียนแบบมีส่วนร่วมเป็นการเรียนการสอนที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมในการศึกษาเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ ด้วยตนเอง จากการออกแบบแนวทางหรือการแนะนำวิธีการเรียนรู้ความงามทางดนตรีที่รัดกุม ผ่านกิจกรรมดนตรีและบทเพลงต่าง ๆ ที่สามารถกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดการคิดและแก้ไขปัญหา ในการปฏิบัติกิจกรรมการเรียนรู้โสตศิลป์แบบมีส่วนร่วมในลักษณะต่าง ๆ ด้วยทักษะดนตรีด้านการฟัง การร้อง การเล่น การเคลื่อนไหว และการอ่านเป็นทักษะพื้นฐาน นำสู่การแสดงออกทางดนตรีเชิงประจักษ์ผ่านผลงานการสร้างสรรค์งานโสตศิลป์ของตนเอง กิจกรรมดังกล่าวควรจัดเป็นแบบกลุ่ม ส่งเสริมการมีตัวตนของเด็ก การเป็นส่วนหนึ่งของวงดนตรี หรือกิจกรรมดนตรี ทำให้เกิดความสุข สนุกสนาน และมีส่วนร่วมอย่างแท้จริง โดยกิจกรรมเหล่านี้ต้องอยู่ในการควบคุมดูแล

---

[23] Harry S. Broudy, *Building a Philosophy of Education (1954)*, 2nd ed. (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1961); Johansen, 1987, cited in Malichat Ua-anant, *Reformative Art Education* (Bangkok: Innovation Development Center Textbooks and Academic Documents, Chulalongkorn University, 2002). (in Thai)

[24] Harry S. Broudy, *Building a Philosophy of Education (1954)*, 2nd ed. (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1961).

[25] Johansen, 1987, cited in Malichat Ua-anant, *Reformative Art Education* (Bangkok: Innovation Development Center Textbooks and Academic Documents, Chulalongkorn University, 2002). (in Thai)

[26] Ministry of Education. *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008)* (Bangkok: The Agricultural Co-operative Federation of Thailand Press, 2008). (in Thai)

ของครูผู้สอน ที่มีความรู้ความชำนาญทางสุนทรียะดนตรี หรือกิจกรรมดนตรีเสริมทักษะ ซึ่งตรงกับหลักการในการพัฒนาผู้เรียนด้านสติปัญญา[27] “เป็นการสร้างประสบการณ์ความรู้ความกระตือรือร้นในการเรียนสู่ประสบการณ์ใหม่ที่สัมพันธ์กับประสบการณ์เดิมจนเกิดการเรียนรู้ที่สมดุล” การเรียนแบบมีส่วนร่วม หรือ Collaborative Music Teaching ช่วยให้เกิดผลลัพธ์ทางการศึกษาความงามทางดนตรีหรือโสตศิลป์ คือ 1) เกิดความเข้าใจเนื้อหาดนตรีด้วยตนเอง 2) เกิดการกระตุ้นการทำงานของร่างกายและสมอง 3) เกิดสภาวะของการตระหนักรู้ในโสตศิลป์ 4) ส่งเสริมการคิดอย่างมีวิจารณญาณ และ 5) เกิดสุนทรียประสบการณ์ทางดนตรีที่มาจากสภาพการณ์จริง ในโสตศิลป์ที่หลากหลาย หรือสถานการณ์ทางดนตรีรูปแบบต่าง ๆ ในสภาพแวดล้อมที่มีบรรยากาศทางดนตรีที่ผ่อนคลาย และขณะเดียวกันก็มีความตื่นตัวอยู่สม่ำเสมอ ซึ่งสิ่งนี้สอดคล้องกับเทคนิคการสอนดนตรีของนักการศึกษาดนตรีที่นิยมใช้ในปัจจุบัน เช่น Kodaly, Dalcroze, Carl Orff, Gordon และ Suzuki เป็นต้น ตรงกับสุนทรียศึกษาของ Broudy ที่เน้นการพัฒนาผู้เรียนตามศักยภาพด้วยตนเองแบบไร้ขีดจำกัด[28] และการพัฒนาความซาบซึ้งในงานศิลปะของ Johansen ที่เน้นการฝึกปฏิบัติความซาบซึ้งในศิลปะด้วยตนเอง[29]

ประเด็นที่ 5 สภาพปัญหาและแนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีสำหรับผู้เรียนระดับประถมศึกษาตอนปลาย จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ในการวิจัย พบถึงสภาพปัญหาในการพัฒนาการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีของประเทศไทย มาจากครูผู้สอนขาดองค์ความรู้และความเข้าใจในสุนทรียศาสตร์ดนตรี ส่งผลให้การพัฒนาความงามและความซาบซึ้งทางดนตรีไม่ได้รับความนิยม อีกทั้งเอกสารตำราดนตรีที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ทางดนตรียังมีจำกัด ส่งผลต่อการพัฒนาสุนทรียประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เรียนในระบบการศึกษาขั้นพื้นฐาน จากข้อมูลเอกสารที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ พบว่าหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2551 วิชาดนตรีของประเทศไทยเป็นหลักสูตรที่มีความเป็นสุนทรียศาสตร์อยู่เดิมแล้ว แต่การตีความในการนำหลักสูตรมาใช้ในการจัดประสบการณ์ดนตรีให้กับผู้เรียนไม่มีความเป็นสุนทรียศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง หรือสัมพันธ์กันในขั้นกระบวนการ ทำให้เกิดปัญหาในการเรียนรู้ความงามและความซาบซึ้งทางดนตรีอย่างเป็นรูปธรรม ที่สามารถวัดและประเมินผลนามธรรมนี้ได้ ผู้วิจัยให้ข้อสังเกตจากเป้าหมายของหลักสูตรที่ “มุ่งให้ผู้เรียนเกิดความรู้เข้าใจ ซาบซึ้ง และเห็นคุณค่าของศิลปะ ในการส่งเสริมการแสดงออกทางความรู้สึกของผู้เรียนที่มีต่อดนตรีในเชิงเปรียบเทียบ ชื่นชมวิเคราะห์ วิพากษ์ วิจารณ์คุณค่าดนตรีด้วยความรู้ความเข้าใจ และสามารถประยุกต์ใช้ทักษะศิลปะในชีวิตประจำวัน”[30] สิ่งนี้คือหลักการเรียนทางสุนทรียศาสตร์และความซาบซึ้งทางดนตรี หากผู้เรียนได้รับการฝึกฝนตามเป้าหมายของหลักสูตรมากเพียงพอ จะสามารถทำให้สุนทรียประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เรียนเกิดประสิทธิภาพและประสิทธิผล ส่งผลต่อ

---

[27] Piaget, 1984, cited in Oranuch Limtasiri, *Curriculum and Teaching at the Primary Level* (Bangkok: Ramkhamhaeng University Press, 1999), 65. (in Thai)

[28] Harry S. Broudy, *Building a Philosophy of Education (1954)*, 2nd ed. (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1961).

[29] Johansen, 1987, cited in Malichat Ua-anant, *Reformative Art Education* (Bangkok: Innovation Development Center Textbooks and Academic Documents, Chulalongkorn University, 2002). (in Thai)

[30] Ministry of Education. *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008)* (Bangkok: The Agricultural Co-operative Federation of Thailand Press, 2008). (in Thai)

ความสมดุลในการตระหนักรู้ทางดนตรี ด้วยสติสัมปชัญญะและวิจารณญาณ และการศึกษาดนตรีของผู้เรียนในระดับที่สูงขึ้นตามลำดับและต่อเนื่องในช่วงวัยผู้ใหญ่หรือระดับอุดมศึกษา จากการสัมภาษณ์กลุ่มครูดนตรีในโรงเรียน พบว่าตำราเรียนดนตรีมีความล้าสมัยและเนื้อหาดนตรีในบางเล่มไม่มีความถูกต้อง บ้างก็กล่าวพาดพิงว่าหลักสูตรไม่ทันสมัย ไม่สามารถเอื้อต่อการจัดการเรียนดนตรีในปัจจุบันได้ สิ่งนี้ผู้วิจัยมองว่าเป็นปัญหาหลักที่มาจาก “ครูผู้สอน” ที่ขาดความรู้และความเข้าใจในสุนทรียศาสตร์ดนตรี และข้อมูลการสัมภาษณ์ในประเด็นเพิ่มเติมในการวิจัย ได้ชี้ให้เห็นถึงปัญหาในการจัดการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์ด้านดนตรีในปัจจุบันที่เหล่าผู้ให้ข้อมูลคาดการณ์ไว้ว่าอาจจะเกิดขึ้น มีด้วยกัน 4 ด้าน[31] คือ 1) ครูผู้สอนไม่มีความรู้ความสามารถในการสร้างสุนทรียประสบการณ์ทางดนตรี 2) ผู้เรียนไม่มีประสบการณ์ดนตรีทางสุนทรียะมากพอ 3) กิจกรรมไม่สามารถส่งเสริมและตอบสนองต่อการรับรู้ความงามและความซาบซึ้งทางดนตรีได้ และ 4) สื่อไม่มีคุณภาพที่สามารถตอบสนองต่อการรับรู้และอารมณ์ร่วมในวัยของผู้เรียนได้ ดังนั้น การแก้ไขปัญหาดังกล่าวต้อง “ให้ความรู้และความเข้าใจในการจัดการเรียนการสอนดนตรีเชิงสุนทรียะแก่ครูผู้สอน” และ “ให้ความสำคัญกับสุนทรียศาสตร์ดนตรีเป็นพื้นฐานในการศึกษาดนตรีในระบบโรงเรียน” เพื่อเป็นแนวทางในการวางแผนจัดทำหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีในแต่ละระดับชั้นให้มีความต่อเนื่องและเชื่อมโยงกับสุนทรียศาสตร์ดนตรีอย่างเป็นระบบและรูปธรรม อาจจะส่งเสริมในรูปแบบของการอบรมให้ความรู้หรือประชุมสัมมนา เพื่อพัฒนาการเรียนรู้ดนตรีด้วยปัญญา และคุณค่าความงามความซาบซึ้งทางดนตรีของผู้เรียนให้เกิดประสิทธิผลในทุกระดับส่งผลต่อความเป็นเอกภาพทางการศึกษาดนตรี

ผู้วิจัยเห็นว่าประโยชน์และคุณค่าในการพัฒนาสุนทรียศาสตร์ด้านดนตรีที่เป็นระบบและสามารถเผยแพร่ได้อย่างมีประสิทธิภาพ จำเป็นต้องศึกษาวิจัยเพื่อผลิตและพัฒนาสื่อการเรียนรู้ด้านสุนทรียศาสตร์ดนตรี ในรูปแบบชุดการสอนเพื่อใช้เป็นแนวทางในการจัดการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์ดนตรีเพื่อพัฒนาความซาบซึ้งทางดนตรีสำหรับผู้เรียนระดับชั้นประถมศึกษาตอนปลาย โดยมีโรงเรียนเป็นศูนย์กลางทางสังคมจักสามารถนำไปสู่เป้าหมายการเรียนรู้ พัฒนาเอกลักษณ์ บุคลิกภาพ และรสนิยมทางดนตรีของผู้เรียนในกิจกรรมดนตรีที่หลากหลาย แบบมีส่วนร่วมและลงมือทำด้วยตนเองอย่างเป็นระบบ

Figure 3 QR Code for scanning to open the document

Source: by author

[31] Key informants in the research “The Design and Development of a Music Aesthetic Instructional Package to Improve Music Appreciation in Upper Primary Students.” September 30, 2021.

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. สามารถประยุกต์ใช้ได้กับการสอนทักษะดนตรีทุกระดับ ส่งเสริมเรียนรู้ให้เกิดความเข้าใจสุนทรียศาสตร์ดนตรี สุนทรียภาพดนตรี การพัฒนาความซาบซึ้ง และควรศึกษาชุดการสอนแต่ละชุดก่อน

2. สามารถนำไปใช้เพื่อการพัฒนาผู้เรียนให้เกิดการเรียนรู้ดนตรีด้วยปัญญา

3. สามารถนำไปใช้เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสุนทรียประสบการณ์ด้านดนตรี

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ความงามดนตรีสำหรับผู้เรียนในระดับต่าง ๆ เพื่อเป็นพื้นฐานในการเรียนรู้ที่ต่อเนื่องในทุกระดับชั้น จึงจะเกิดผลประโยชน์ที่แท้จริง

2. ควรมีการศึกษาต่อยอดในการรวบรวมบทเพลงที่เป็นงานโสตศิลป์สำหรับใช้สอนการรับรู้ความงามทางดนตรีในผู้เรียนแต่ละระดับชั้น

3. ควรมีการพัฒนาเครื่องมือในการเรียนรู้โสตศิลป์ให้หลากหลาย เพื่อรองรับสถานการณ์ต่าง ๆ หรือแบบประเมินการรับรู้ความงามดนตรีที่ทันสมัย ตอบสนองต่อการนำไปใช้สอนในรูปแบบออนไลน์

4. ควรมีการผลักดันเชิงนโยบายในการประยุกต์ใช้สุนทรียศาสตร์ดนตรี เพื่อแก้ปัญหาทางสังคม โดยเฉพาะในกลุ่มเด็กและเยาวชน

Bibliography

Broudy, Harry S. *Building a Philosophy of Education (1954)*. 2nd ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1961.

Charoensook, Sugree. *Musical Aesthetics*. Nakhon Pathom: Mahidol University, 1996. (in Thai)

Eungamporn, Nillawanna. “Sareerasamphan: Methodological Approach to Enhance Musicianship through Body Movement-Related Music.” Doctoral diss., Chulalongkorn University, 2014. (in Thai)

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Translated by J. H. Bernard. New York: Hafner Publishing, 1951. (Original publication date 1892).

Limtasiri, Oranuch. *Curriculum and Teaching at the Primary Level*. Bangkok: Ramkhamhaeng University Press, 1999. (in Thai)

Mellor, Elizabeth Jane. “Aesthetic Perception in Music Education: Assessing Pupils' Compositions.” PhD diss., University of Leicester, 1999.

Ministry of Education. *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008)*. Bangkok: The Agricultural Co-operative Federation of Thailand Press, 2008. (in Thai)

Nieminen, Sirke, Eva Istók, Elvira Brattico, and Mari Tervaniemi. "The Development of the Aesthetic Experience of Music: Preference, Emotions, and Beauty." *Musicae Scientiae* 16, no. 3 (November 2012): 372-391. https://doi.org/10.1177/1029864912450454.

Nimsamer, Chalood. *Composition of Art*. Bangkok: Thai Watana Panich, 1991. (in Thai)

Palarat, Laksanawat. *Aesthetics*. Bangkok: Ramkhamhaeng University Press, 2013. (in Thai)

Phancharoen, Natcha. *Sankheetalak and Analysis*. 4th ed. Bangkok: Ketkarat Publishing House, 2008. (in Thai)

Phatasoontorn, Pongpipat. "A Study of Auditory Perception of M. 11 Students with Different Background in Music Education." Master's thesis, Srinakharinwirot University, 1985. (in Thai)

Soonpongsri, Kamchorn. *Aesthetics*. 3rd ed. Bangkok: Chulalongkorn University, 2016. (in Thai)

Suriyut, Suppachai. "Qualitative Knowing: Qualitative Knowing in Music of Thai Muti-Cultural Inquiry." Master's thesis, Mahidol University, 2003. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. *Music Education Principles and Essence*. 10th ed. Bangkok: Chulalongkorn University, 2018. (in Thai)

Ua-anant, Malichat. *Reformative Art Education*. Bangkok: Innovation Development Center Textbooks and Academic Documents, Chulalongkorn University, 2002. (in Thai)

Worakitkasemsakul, Somchai. *Research Methods in Behavioral and Social Sciences*. 2nd ed. Udonthani: Aksornsinkarnpim, 2011. (in Thai)

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน

"AN IMPERFECT SCHEME" FOR ALTO SAXOPHONE A CREATIVE RESEARCH IN MUSIC COMPOSITION

วิศุวัฒน์ พฤกษวานิช*

Wisuwat Pruksavanich*

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและนำเสนอเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัย คือ การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ การเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน การเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน ในดนตรีแนวโปรเกรสซีฟ ร็อก โดยใช้เทคนิคทั้งสามแบบมาเป็นองค์ประกอบหลักในการนำเสนอบทประพันธ์ ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยด้วยการวิเคราะห์เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยที่อยู่ในบทประพันธ์ รวมถึงการประยุกต์นำเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยไปใช้ในบทประพันธ์ ผู้วิจัยพบว่าเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศมีข้อจำกัดเมื่ออยู่ในจังหวะที่เร็ว เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันและเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน ควรคำนึงถึงรูปแบบของการกดนิ้วที่ต้องการความคล่องตัวและมีความเป็นไปได้ในการเชื่อมโยงกันของแต่ละโน้ต โดยเฉพาะเมื่ออยู่ในจังหวะที่เร็ว ทั้งนี้ด้วยการนำเทคนิคทั้ง 3 แบบมาผสมผสานเข้ากับองค์ประกอบของต่าง ๆ ของบทประพันธ์ จึงได้ผลลัพธ์เป็นบทประพันธ์ที่ถ่ายทอดเอกลักษณ์ของเสียงแซกโซโฟน รวมถึงการนำเสนอแซกโซโฟนในรูปแบบของดนตรีแนวโปรเกรสซีฟ ร็อก

คำสำคัญ : เทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน / บทประพันธ์แซกโซโฟนร่วมสมัย / แซกโซโฟน โปรเกรสซีฟ ร็อก

Abstract

This creative research, *An Imperfect Scheme for Alto Saxophone*, aims to study and present saxophone extended techniques, such as Slap-tongue, Multiphonic, and Alternate finger, through the combination of progressive rock music. The author presented the research by analyzing saxophone extended techniques and applying these techniques in the composition. The author found that applying the Slap-tongue technique would be difficult at

* อาจารย์ ดร. สาขาวิชาเครื่องเป่าลมไม้ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, georgesaxophone@gmail.com

* Lecturer, Dr. Woodwinds Department, College of Music, Mahidol University, georgesaxophone@gmail.com

Received 26/01/2567, Revised 29/03/2567, Accepted 17/04/2567

a fast tempo. On the other hand, the Multiphonic and Alternate finger techniques are limited by hand position. Both requiring mobility and the possibility to link between notes, especially in fast rhythms. By using these techniques, led into the result of the unique sound and timbre as well as demonstrated the saxophone in the progressive rock musical style.

Keywords: Saxophone Extended Techniques / Contemporary Composition for Saxophone / Saxophone Progressive Rock

ที่มาและความสำคัญ

ในช่วงแรกของเครื่องดนตรีแซกโซโฟน หลังจากที่อาดอลฟ์ แซก (Adolphe Sax) ผลิตแซกโซโฟนขึ้นราวปี ค.ศ. 1842[1] บทประพันธ์และแบบฝึกหัดต่าง ๆ ที่ใช้ในการเรียนการสอนรวมถึงการแสดงมักถูกดัดแปลงมาจากเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น แบบฝึกหัด *48 Exercises* ประพันธ์โดย วิลเฮล์ม เฟอร์ลิง (Wilhelm Ferling) ที่ดัดแปลงมาจากจากแบบฝึกหัดของโอโบ (Oboe) หรือสคารามูช (Scaramouche) ประพันธ์โดย ดาริอุส มิลโฮด (Darius Milhaud) ที่ดัดแปลงมาจากเพลงของเปียโน (Piano) รวมถึงยังไม่มีผู้เล่นและผู้สอนที่แพร่หลาย ทำให้ผู้ประพันธ์ในสมัยนั้นยังไม่รู้จักเครื่องดนตรีแซกโซโฟนเท่าที่ควร ดังนั้นบทประพันธ์ของแซกโซโฟนในช่วงแรกยังมีน้อยชิ้นอีกทั้งยังขาดเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องดนตรี

ปัจจุบันการเรียนการศึกษาแซกโซโฟนมีการพัฒนาไปอย่างรวดเร็ว ทั้งในเรื่องของแบบฝึกหัด บทประพันธ์และแนวดนตรี ที่มีความหลากหลายและซับซ้อนมากขึ้นตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไป โดยในปี ค.ศ. 1970 มีเพลงที่ประพันธ์ให้กับแซกโซโฟนราว 6,000 เพลง แต่ถัดจากนั้นอีกไม่นานในปี ค.ศ. 1994 มีเพลงที่ประพันธ์ให้กับแซกโซโฟนถึง 18,000 เพลง[2] จนถึงปัจจุบันที่มีเพลงประพันธ์ขึ้นใหม่เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งบทประพันธ์ยังแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องดนตรีและเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน (Saxophone Extended Techniques หรือเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัย หมายถึง เสียง สีสัน หรือการแสดง ที่อยู่นอกเหนือไปจากมาตรฐานเดิมของเครื่องดนตรี)[3] อีกด้วย ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการนำเทคนิคต่าง ๆ ของแซกโซโฟนมาพัฒนาและประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์

แอน อิมเพอเฟค สคีม เป็นผลงานการประพันธ์ที่สร้างสรรค์โดยผู้วิจัยที่ต้องการสื่อถึงความวุ่นวายที่อยู่ในแบบแผน โดยในการวิจัยสร้างสรรค์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้ประพันธ์ได้เล็งเห็นถึงการนำเอกลักษณ์ของเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยมาใช้ในบทประพันธ์ เช่น เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ (Slap-tongue) เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน (Multiphonic) และนำเสนอโทนเสียงหรือสีสันของ

---

[1] Musical Instruments Museum. *Catalogue SAX200* (Liege: Éditions du Perron, 2014), 37.

[2] Jean-Marie Londeix, *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire, 1844-2003* (Cherry Hill: Roncorp, 2003), vi.

[3] Patrick Murphy, “Extended Techniques for Saxophone an Approach Through Musical Examples” (DMA diss., Arizona State University, 2013), 4.

แซกโซโฟนผ่านเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน (Alternate Finger) โดยเทคนิคต่าง ๆ จะถูกนำมาเรียบเรียงให้อยู่ในกลุ่มโน้ตที่มีแบบแผนแต่จะนำเสนออยู่ในอัตราจังหวะที่มีความซับซ้อนผสมผสานเข้ากับองค์ประกอบของดนตรีโปรเกรสซีฟ ร็อก

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาถึงความเป็นไปได้และข้อจำกัดขอเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน และเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน
2. เพื่อศึกษาถึงความเป็นไปได้ในการนำเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์
3. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ที่นำเสนอการผสมผสานของเทคนิคร่วมสมัยเข้ากับองค์ประกอบของดนตรีโปรเกรสซีฟ ร็อก

ประโยชน์ที่คิดว่าจะได้รับ

1. สร้างสรรค์บทประพันธ์ที่นำเสนอเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน และเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน
2. ได้แนวทางการประยุกต์ใช้เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยผ่านบทประพันธ์
3. สร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับผู้ที่สนใจฝึกทักษะการบรรเลงเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัย และดนตรีสไตล์โปรเกรสซีฟ ร็อก

ขอบเขตของการวิจัย

จากบทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน คือ เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน และเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน มาเป็นองค์ประกอบหลักของบทประพันธ์ที่บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน รวมถึงนำเสนอการผสมผสานของแซกโซโฟนเข้ากับดนตรีโปรเกรสซีฟ ร็อก

วิธีดำเนินงานวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้หยิบนำเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนมาเป็นองค์ประกอบหลักที่นำเสนอผ่านบทประพันธ์ โดยในการวิจัยผู้ประพันธ์ได้แบ่งประเด็นสำคัญออกเป็น 2 ประเด็นหลัก คือ 1) วิเคราะห์เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยที่อยู่ในบทประพันธ์ 2) การประยุกต์นำเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยไปใช้ในบริบทของบทประพันธ์ โดยมีรายละเอียดวิธีดำเนินงานวิจัยดังนี้

วิเคราะห์เทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยที่อยู่ในบทประพันธ์

1. วิเคราะห์เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ
2. วิเคราะห์เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน
3. วิเคราะห์เทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน

การประยุกต์นำเทคนิคแซกโซโฟนร่วมสมัยไปใช้ในบริบทของบทประพันธ์

1. ศึกษาถึงความเป็นไปได้ในการประยุกต์นำเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ มาใช้ในบริบทต่าง ๆ ของบทประพันธ์

2. ศึกษาถึงความเป็นไปได้ในการประยุกต์นำเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน มาใช้ในบริบทต่าง ๆ ของบทประพันธ์

3. ศึกษาถึงความเป็นไปได้ในการประยุกต์นำเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกันมาใช้ในบริบทต่าง ๆ ของบทประพันธ์

4. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาประพันธ์

สรุปผลและอภิปรายผล

ในงานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน มีการนำเสนอเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนที่ผสมผสานเข้ากับดนตรีสไตล์โปรเกรสซีฟ ร็อก เพื่อถ่ายทอดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของแซกโซโฟน ซึ่งถูกเรียบเรียงไว้ในจังหวะที่มีความซับซ้อนและหลากหลาย โดยผู้วิจัยได้สรุปแนวคิดไว้ดังนี้

เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ

เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ ถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลายในบทประพันธ์ร่วมสมัย (Contemporary Music) ของแซกโซโฟน ไม่ว่าจะเป็นเพลงแนวคลาสสิก แจ๊ส ป็อปหรือเพลงสมัยนิยม ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ที่ต้องการนำเสนอเทคนิคนี้ออกมาในรูปแบบใด โดยเริ่มแรกเทคนิคนี้มีการใช้ในเพลงป็อปหรือเพลงสมัยนิยมมาก่อน จากนั้นเริ่มแพร่ขยายไปยังดนตรีประเภทอื่น ๆ ในดนตรีแซกโซโฟนคลาสสิกและดนตรีร่วมสมัยเริ่มมีการใช้เทคนิคนี้ในช่วงปี ค.ศ. 1930 เป็นต้นมา โดยเริ่มจากซิเกิร์ด รัสเชอร์ (Sigurd Rascher) นักแซกโซโฟนชาวอเมริกาที่มีถิ่นกำเนิดในประเทศเยอรมนี ที่นำเสนอเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศให้แก่นักประพันธ์เพลงในช่วงเวลาดังกล่าว ด้วยเหตุนี้ทำให้นักประพันธ์เพลงเริ่มรู้จักและใช้เทคนิคนี้ในบทเพลงกันมาขึ้น เช่น เอ็ดมันด์ ฟอน เบิร์ก (Edmund von Borck, ค.ศ. 1906-1944) อีริค ลาร์สสัน (Erik Larsson, ค.ศ. 1912-1982) ฌาคส์ อิแบร์ต (Jacques Ibert, ค.ศ. 1890-1962) แบร์นฮาร์ด ไฮเดน (Bernhard Heiden, ค.ศ. 1910-2000) และฌอง ฟรองซัว (Jean Françaix, ค.ศ. 1912-1997) เป็นต้น[4]

ในบทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศไว้ 2 แบบด้วยกัน คือ

1. การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง (Unpitched-Slap)

ลักษณะพิเศษของเทคนิคนี้คือ เสียงที่มีแต่การกระแทก (Attack) ในตอนเริ่มเสียง คล้ายเสียงของเครื่องกระทบ (Percussion) เสียงที่เป่าออกมานั้นจะสั้นกว่าโน้ตทั่วไป ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าช่วงเสียงที่เหมาะสมสำหรับการทำเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง คือ ตั้งแต่โน้ตตัวที แฟลต ต่ำ ไปจนถึงโน้ตตัวโดกลาง ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 1)

---

[4] Jeffrey E. Vickers, “Slap-Tongue for Saxophone: Historical Foundations, Pedagogical Approaches, and an Annotated Bibliography” (DM diss., Indiana University, 2009), 41-52.

Example 1 Suitable range for Unpitched-Slap

Source: by author

2. การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่มีระดับเสียง (Pitched-Slap)

ลักษณะพิเศษของเทคนิคนี้คือ สามารถสร้างเสียงที่มีการกระแทกในตอนเริ่มและมีระดับเสียงไปพร้อมกัน โดยผู้เล่นยังสามารถควบคุมให้เสียงที่ออกมาสั้นหรือยาวได้ ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าช่วงเสียงที่เหมาะสมสำหรับเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่มีระดับเสียง คือ ตั้งแต่โน้ตตัวที แฟลต ต่ำ ไปจนถึงโน้ตตัวโด สูง แต่ถ้าต้องการเสียงที่ดัง โน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงต่ำจะสามารถทำได้ดีกว่าโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงสูง ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 2)

Example 2 Suitable range for Pitched-Slap

Source: by author

สังเกตว่าทั้งลักษณะการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่ไม่มีระดับเสียงและมีระดับเสียงล้วนทำได้ดีในช่วงเสียงที่ต่ำ เนื่องจากช่วงเสียงต่ำของแซกโซโฟนจะเกิดจากปุ่มกดที่ปิดทั้งหมด (หรือเกือบทั้งหมด ในกรณีเล่นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้น) ทำให้ได้ช่วงท่อของเครื่องแซกโซโฟนที่ยาว ดังนั้นจึงทำให้เกิดเสียงสะท้อนหรือกังวานได้มากกว่าเสียงสูงที่มีช่วงของท่อที่สั้นกว่า[5]

เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน

โดยปกติแซกโซโฟนเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นได้ทีละเสียง (Monophonic) เหมือนเครื่องเป่าชนิดอื่น ๆ เช่น ฟลุต (Flute) คลาริเน็ต (Clarinet) ทรอมโบน (Trombone) หรือทูบา (Tuba) เป็นต้น ซึ่งจะแตกต่างจากเครื่องดนตรีจำพวกเปียโน (Piano) ฮาร์ป (Harp) หรือกีตาร์ (Guitar) ที่สามารถเล่นได้ทีละหลายเสียงในเวลาเดียวกัน แต่ด้วยเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน ช่วยให้แซกโซโฟนสามารถสร้างเสียงที่มีมากกว่าหนึ่งเสียงในเวลาเดียวกันได้ โดยจะมีตั้งแต่ 2 ถึง 5 เสียง ทั้งนี้เสียงที่ได้จะมีความกระด้างหรือไม่เข้ากัน (Dissonance) ต่างจากเสียงที่ปรากฏในคอร์ดต่าง ๆ เช่น คอร์ดเมเจอร์ (Major chord) หรือคอร์ดไมเนอร์

[5] Wisuwat Pruksavanich, “Saxotronic Funk for Alto Saxophone a Creative Research in Music Composition,” *Rangsit Music Journal* 18, no. 1 (January-June 2023): 130. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/253796/176174. (in Thai)

(Minor chord) ที่มีความกลมกลืนเข้ากัน (Consonance) ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัย 4 อย่างด้วยกัน ได้แก่ 1. นิ้วกด 2. รูปปาก 3. ลม 4. อุปกรณ์ของแซกโซโฟน เช่น ลิ้น (Reed) หรือเมาท์พีซ (Mouthpiece) เป็นต้น[6]

ในปัจจุบันมีตำราหลายเล่มที่รวบรวมปุ่มกดสำหรับเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน แต่เล่มที่ผู้วิจัยเลือกมาใช้สำหรับบทประพันธ์ คือ ตำรา “*Les Sons Multiples Aux Saxophones*” เขียนขึ้นโดย แดน-เย็ล เคียนซีย์ (Daniel Kientzy) เนื่องจากในตำราได้ชี้แจงขั้นตอนไว้อย่างละเอียด เช่น 1. ระดับเสียงบนแซกโซโฟน 2. ระดับเสียงเมื่อเทียบกับเปียโน 3. การสั่นสะเทือนของกลุ่มเสียง 4. นิ้วปุ่มกดของแต่ละกลุ่มเสียง 5. ความเป็นไปได้เมื่อเพิ่มหรือลดปุ่มกดเพื่อเปลี่ยนไปยังเสียงอื่น ๆ 6. ความเป็นไปได้เมื่อเล่นโน้ตแยกออกมาทีละตัว 7. ความเป็นได้ของการเล่นโน้ตที่เชื่อมกันจากโน้ตเสียงเดียวมายังกลุ่มเสียงหรือจากกลุ่มเสียงไปยังโน้ตเสียงเดียว ดังนั้นผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ถึงกลุ่มเสียงและความเป็นไปได้ต่าง ๆ ที่จะนำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ได้หลากหลายมากขึ้น จากตำราของแดน-เย็ล เคียนซีย์

เทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน

เทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน คือ การเลือกผสมปุ่มกดที่ต่างออกไปแต่ยังได้ระดับเสียงเดิมอยู่ โดยการใช้เทคนิคจะมีจุดประสงค์ดังนี้

1. เพื่อให้ผู้เล่นสามารถเล่นโน้ตช่วงที่ยากหรือเร็วได้ง่ายขึ้น ในกรณีที่นิ้วปกติมีความซับซ้อนและยากต่อการกด โดยผู้เล่นจะเลือกใช้ปุ่มกดอื่น ๆ ที่ให้ระดับเสียงเดียวกันแต่สามารถกดได้ง่ายและมีความคล่องตัวกว่า

2. เพื่อสร้างโทนเสียงที่ต่างออกไปจากนิ้วปกติ เนื่องจากการกดปุ่มที่แตกต่างกันแม้จะได้ระดับเสียงเดิม แต่เนื่องจากรูปแบบการกดที่ไม่เหมือนกันย่อมสร้างการสั่นสะเทือนและชุดความถี่ของเสียง (Spectrum Harmonic) ที่ต่างออกไป ฉะนั้นจึงได้เป็นผลลัพธ์เป็นระดับเสียงเดิมที่ให้โทนเสียงแตกต่างกัน[7]

ในบทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้วิจัยได้นำเอาเอกลักษณ์ของเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกันมานำเสนอในแง่มุมของโทนเสียงที่หลากหลาย เพื่อถ่ายทอดสีสันของแซกโซโฟนร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ

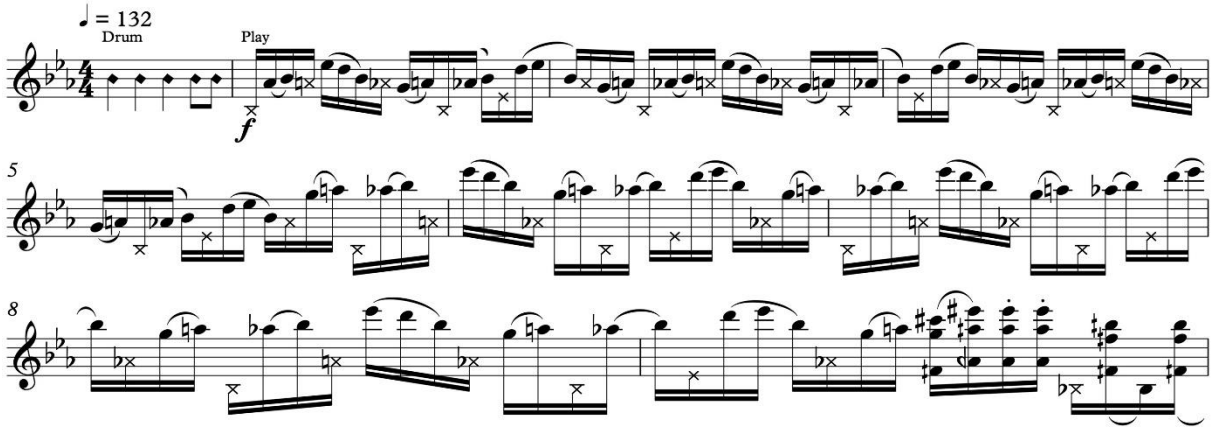
การนำเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้นำเสนอเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศไว้ 2 แบบด้วยกัน โดยแบบแรกนั้นเป็นการบรรเลงแบบใช้การตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง ซึ่งใช้สลับกับโน้ตรูปแบบปกติในกลุ่มจังหวะที่วนซ้ำกัน โดยนำเอาเอกลักษณ์ของเทคนิคที่มีการกระแทกของเสียงที่หนักแน่นและคล้ายเสียงของเครื่องกระทบมาเป็นโน้ตเริ่มในแต่ละชุด ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 3)

---

[6] Wisuwat Pruksavanich, “Influence of Thai Music Elements and Western Saxophone Music by the Example of Wisuwat Pruksavanich’s Saxophone Compositions” (PhD diss., Academy of Music in Krakow, 2019), 62.

[7] Ronald L. Caravan, *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone* (Medfield: Dorn Publications Inc., 1980), 2.



Example 3 Applied Unpitched Slap

Source: *An Imperfect Scheme* by Wisuwat Pruksavanich, bar 1-9

จาก Example 3 โน้ตที่แสดงด้วยเครื่องหมาย “x” คือ การเล่นบนเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่ไม่มีระดับเสียง ส่วนโน้ตอื่น ๆ จะเป็นการเล่นโดยปกติที่ระบุไว้ โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศทุก ๆ 3 ถึง 4 โน้ต เพื่อแบ่งโน้ตออกเป็นกลุ่มย่อย โดยแต่ละกลุ่มจะเริ่มด้วยเสียงที่หนักแน่นจากเอกลักษณ์ของเทคนิค

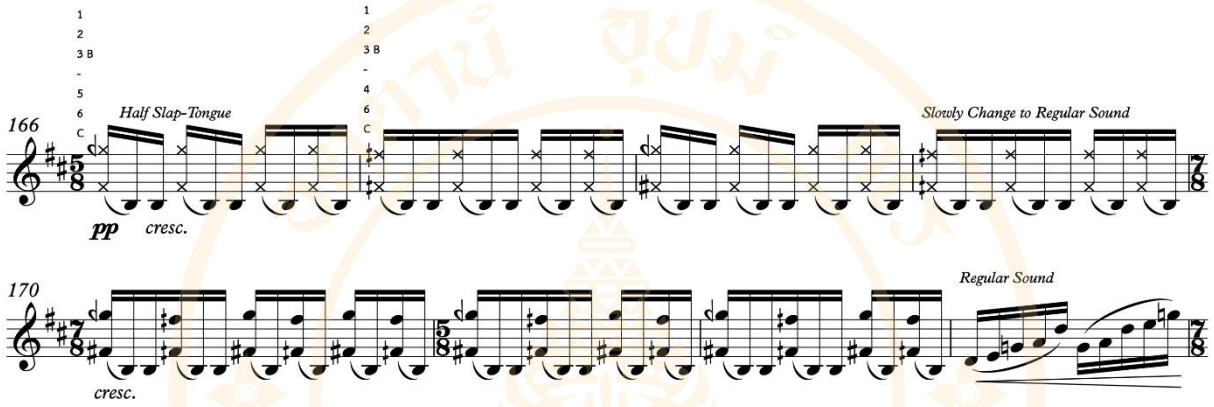
เมื่อนำโน้ตกลุ่มย่อยมารวมกันจะได้โน้ตชุดใหญ่ที่วนซ้ำกันในทุก ๆ 5 จังหวะ แต่ทั้งนี้จะเห็นว่าอัตราจังหวะกำหนดไว้ที่ 4/4 สาเหตุเพราะเครื่องดนตรีที่เล่นควบคุมจังหวะอย่างกลองชุดจะบรรเลงอยู่ในอัตราส่วน 4/4 โดยการกำหนดให้ในแต่ละห้องมี 4 จังหวะนั้น มีจุดประสงค์เพื่อให้ผู้เล่นสามารถได้ยินเสียงกลองสแนร์ (Snare drum) ในทุก ๆ จังหวะ 3 ของในแต่ละห้อง เมื่อนำกลุ่มโน้ตที่มี 5 จังหวะของแซกโซโฟนมารวมเข้ากับอัตรา 4/4 ของกลองชุดจะได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 4)

Example 4 Comparing the motif of the saxophone with other instruments

Source: *An Imperfect Scheme* by Wisuwat Pruksavanich, bar 1-9

จาก Example 4 แสดงให้เห็นถึงจังหวะที่มีความซับซ้อน รวมถึงเสียงที่หนักแน่นจากการเล่นประสานกัน (Unison) ของกีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า และกลองชุด ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้เอกลักษณ์ของการกระแทกเสียงจากเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่ไม่มีระดับเสียงมาเป็นส่วนหนึ่งของท่อนนี้ ดังนั้นเมื่อนำทั้งหมดมาผสมผสานกัน จึงสามารถถ่ายทอดแนวคิดของเพลงเรื่อง “ความวุ่นวายที่อยู่ในแบบแผน” ได้เป็นอย่างดี

แบบที่ 2 เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่มีระดับเสียง ผู้วิจัยได้นำเสนอเทคนิคในรูปแบบของการผสมผสานเข้ากับเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน โดยใช้เอกลักษณ์ที่เป็นเสียงกระแทกในตอนเริ่มเสียง จากนั้นจึงตามมาด้วยเสียงของกลุ่มโน้ตปกติ (ผู้วิจัยจะอธิบายถึงเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันในหัวข้อถัดไป) ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 5)



Example 5 A combination of Pitched-Slap and Multiphonic

Source: *An Imperfect Scheme* by Wisuwat Pruksavanich, bar 166-173

จาก Example 5 ผู้วิจัยได้กำหนดให้เริ่มด้วยการเล่นกึ่งเทคนิคกึ่งเสียงปกติ “*Half Slap-tongue*” ในห้องที่ 166 จากนั้นจึงค่อย ๆ เปลี่ยนไปยังเสียงปกติอย่าช้า ๆ “*Slowly change to regular sound*” ตั้งแต่ห้องที่ 169 ไปจนสุดในห้องที่ 173 ซึ่งเปลี่ยนไปเป็นเสียงแบบปกติ รวมถึงความดังที่ค่อย ๆ ดังขึ้นทีละน้อยเช่นกัน และด้วยการวางส่วนผสมของทั้งสองเทคนิคลงบนกลุ่มจังหวะที่ซ้ำกันไปมา ช่วยทำให้ผู้ฟังรับรู้ถึงจังหวะในขณะที่ค่อย ๆ เปลี่ยนจากเสียงคล้ายเครื่องกระทบไปยังเสียงของแซกโซโฟนที่หนาขึ้นด้วยเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน

จากการนำเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศทั้ง 2 แบบมาใช้ในบทประพันธ์ที่มีจังหวะเร็ว คือ หนึ่งจังหวะเท่ากับ 132 ผู้วิจัยพบว่ายิ่งอยู่ในจังหวะที่เร็วขึ้นเท่าใด จะส่งผลต่อการเล่นของผู้เล่นมากขึ้นเท่านั้น เพราะการทำเทคนิคดังกล่าวต้องอาศัยตำแหน่งการวางลิ้นของผู้เล่นลงบนลิ้น (Reed) ของแซกโซโฟนในตำแหน่งที่ต่างจากการตัดลิ้นเสียงปกติ โดยการตัดลิ้นในรูปแบบปกติลิ้นของผู้เล่นจะมีองศาที่เฉียงลงหรือโคนลิ้นอยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่าปลายลิ้น แต่การทำเทคนิคตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ ผู้เล่นจะต้องวางลิ้นลงไปให้อยู่ใต้ลิ้นของแซกโซโฟนในแนวราบหรือเสมอกันทั้งโคนและปลายลิ้น ฉะนั้นการเล่นโน้ตที่สลับกันไปมา (เช่น กลุ่มโน้ตจาก Example 3 และ Example 5) ในจังหวะที่เร็ว ผู้เล่นควรต้องฝึกทักษะการควบคุมลิ้น และอาศัย

ความเข้าใจในตำแหน่งที่ใช้ในการตัดลิ้นที่ดี จึงสามารถนำมาพัฒนาใช้ในบทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ที่มีจังหวะเร็วได้

การนำเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้นำเสนอการประยุกต์ใช้เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันในงานวิจัยสร้างสร รค์บทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ไว้ 3 แบบด้วยกัน คือ 1. ใช้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเทคนิคเป็นจุดบ่งชี้จังหวะของแซกโซโฟนกับกลองชุด 2. ใช้เสียงที่มีความความกระด้างหรือไม่เข้ากันเป็นจุดเชื่อมโยงของท่อนเพลง 3. สร้างความน่าสนใจให้กับทำนองเพลงด้วยการนำเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันมาแทรกลงไปในโน้ตบางตัว

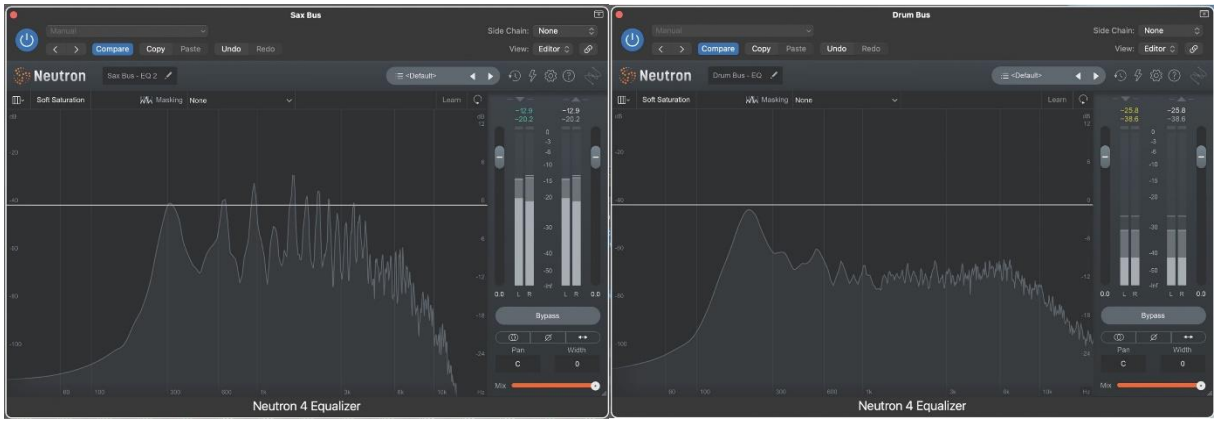
1. ใช้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเทคนิคเป็นจุดบ่งชี้จังหวะของแซกโซโฟนกับกลองชุดในช่วงที่แต่ละเครื่องต้องเล่นจังหวะที่ซับซ้อน โดยมีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเทคนิคซึ่งสร้างเสียงดังกว่าโน้ตปกติ และมีโน้ตที่ให้เสียงสูงรวมอยู่ในกลุ่มโน้ต ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 6)

Example 6 Using the Multiphonic as an indicator of rhythm

Source: *An Imperfect Scheme* by Wisuwat Pruksavanich, bar 10-17

จาก Example 6 แสดงให้เห็นถึงกลุ่มโน้ตของเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน โดยในครั้งแรกที่ใช้กลุ่มโน้ตชุดใหม่ ผู้วิจัยจะกำหนดนิ้วปุ่มกดไว้เพื่อให้ง่ายต่อการฝึกซ้อม

สังเกตว่าในทุก ๆ จังหวะที่ 3 ของห้อง กลุ่มโน้ตของแซกโซโฟนจะตรงกับโน้ตสแนร์ของกลองชุด ทั้งนี้การผสมกันของเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันของแซกโซโฟนที่มีตั้งแต่ช่วงเสียงกลาง คือ โน้ตเสียงทีควอเตอร์ชาร์ป (Quarter sharp) หรือโน้ตที่อยู่กึ่งกลางของเสียงทีกับโด จนไปถึงเสียงที่สูงที่สุดคือ ฟา สูง เมื่อนำมาผสมผสานเข้ากับเสียงของกลองสแนร์จะช่วยเติมเต็มย่านความถี่เสียงของกันและกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 7)



Example 7 The frequency of Multiphonic and snare drum

Source: Plugin Neutron Equalizer from the program Logic Pro

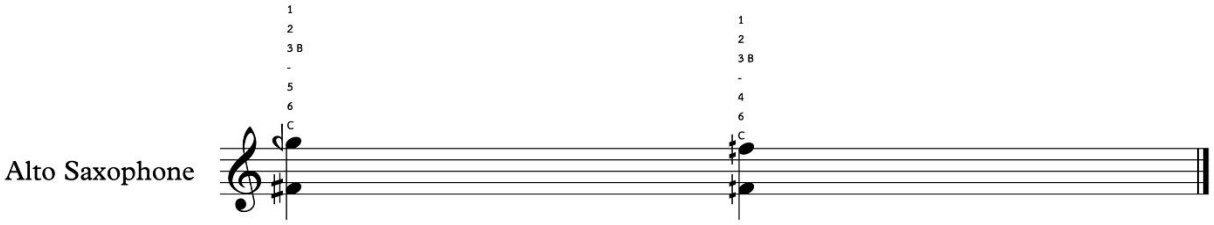
จาก Example 7 กราฟแนวนอนแสดงถึงย่านความถี่ (เลขน้อยบ่งบอกถึงเสียงต่ำ เลขมากบ่งบอกถึงเสียงที่สูงขึ้นตามลำดับ) โดยในภาพซ้ายมือเป็นย่านความถี่ของแซกโซโฟน ส่วนภาพทางขวามือคือย่านความถี่ของกลองสแนร์ ในส่วนของแซกโซโฟนจะเห็นได้ว่าเสียงที่ต่ำที่สุดจะอยู่ที่ความถี่ประมาณ 300 เฮิรตซ์ (Hertz, Hz) และโน้ตที่สูงที่สุดจะอยู่ที่ความถี่ประมาณ 10,000 เฮิรตซ์ ส่วนย่านความถี่ของกลองสแนร์จะต่ำกว่า 300 เฮิรตซ์ลงมาเล็กน้อย และย่านสูงจะครอบคลุมไปสูงกว่า 10,000 เฮิรตซ์

จากกราฟแนวตั้ง คือ ความดัง (กราฟยิ่งสูงจะบ่งบอกถึงเสียงที่ดังขึ้นตามลำดับ) แสดงให้เห็นว่าเสียงของเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันจะมีความสม่ำเสมอไล่เลี่ยกันในทุกย่านความถี่ตั้งแต่ 300 ถึงราว 3,500 เฮิรตซ์ จากนั้นจึงค่อยเบาลงในย่านที่สูงขึ้นไป ส่วนเสียงของสแนร์จะพบว่าย่านที่ดังคือย่านที่อยู่ต่ำกว่า 300 เฮิรตซ์ และความดังจะอยู่สม่ำเสมอกันในย่านที่สูงขึ้นไปจนถึง 10,000 เฮิรตซ์ จากนั้นจะค่อย ๆ เบาลงตามเสียงที่สูงขึ้น

เมื่อนำองค์ประกอบของทั้งแซกโซโฟนและกลองสแนร์มารวมกัน จะได้เสียงที่ต่ำสุดเป็นเสียงของกลองสแนร์ ส่วนย่านกลางก็จะเป็นเสียงกลุ่มโน้ตของเทคนิคแซกโซโฟน และย่านสูงก็จะเป็นเสียงของกลองสแนร์ ดังนั้น จึงได้เป็นการผสมผสานของเสียงที่มีหลายโน้ตและมีการกระแทกที่ครอบคลุมอยู่ในเสียงที่ต่ำและสูง

ด้วยเหตุนี้ การนำเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันมาประยุกต์ใช้กับองค์ประกอบของเสียงสแนร์จะช่วยสร้างเสียงที่มีเอกลักษณ์และดังกว่าโน้ตโดยรอบ ฉะนั้นผู้เล่นสามารถใช้จุดเด่นนี้มาเป็นจุดบ่งชี้จังหวะของแซกโซโฟนกับกลองชุด ในช่วงที่แต่ละเครื่องต้องเล่นอยู่บนจังหวะที่มีความซับซ้อน

2. ผู้วิจัยได้นำเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันมาผสมผสานเข้ากับเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศที่มีระดับเสียง ในแง่มุมของระดับเสียงที่เกิดจากกลุ่มโน้ตของเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน ผู้วิจัยได้ใช้ความกระด้างหรือไม่เข้ากันของเสียงมาใช้ในท่อนส่งเข้าสู่ทำนองใหม่ (Transition) โดยผู้วิจัยได้เลือกใช้โน้ตที่มีความใกล้เคียงกันหรือโน้ตที่มีระยะห่างน้อยกว่าระบบ 12 เสียงเท่า (Equal temperament tuning system) ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกระบบนิ้วปุ่มกดที่มีความใกล้เคียงกันมาอยู่ในแต่ละชุดของโน้ต ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 8)



Example 8 Group notes of the Multiphonic

Source: by author

จาก Example 8 โน้ตชุดแรกเสียงบนจะเป็นซอล ควอเตอร์แฟลต (Quarter flat) หรือเสียงที่ต่ำลงมากว่าเสียงซอลเล็กน้อย ส่วนเสียงล่างจะเป็นฟา ชาร์ป ส่วนโน้ตชุดที่สองจะเป็นเสียงฟา ควอเตอร์ชาร์ป ทั้งเสียงบนและเสียงล่าง

ดังนั้นเมื่อนำทั้งสองชุดไปใส่ไว้ในจังหวะของเพลงตามที่ปรากฏใน Example 5 ทำให้เกิดระบบเสียงที่มีความกระด้างสลับไปมาบนจังหวะที่เปลี่ยนไปมาระหว่างกลุ่มที่มี 2 ตัวกับ 3 ตัว ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเลือกนำเอาเอกลักษณ์ดังกล่าวที่ให้เสียงแปลกใหม่ซึ่งเกิดการผสมผสานของการกระแทกและเสียงที่กระด้างมาเป็นจุดเชื่อมโยงระหว่าง 2 ท่อนที่มีทำนองต่างกัน

3. ผู้วิจัยได้สร้างความน่าสนใจให้แก่ทำนองเพลงด้วยการนำเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันมาแทรกลงไปในโน้ตบางตัว โดยการทดลองหาเสียงของแต่ละกลุ่มโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกันหรือใกล้เคียงกับทำนองเดิมมาที่สุด ทั้งนี้มีตัวแปรในการเลือก คือ 1) เลือกจากโน้ตตัวล่างสุดของแต่ละกลุ่มเสียงที่เป็นระดับเสียงเดียวกันหรือใกล้เคียงกัน 2) เลือกจากระดับเสียงที่ดังสุด โดยทดสอบว่าในกลุ่มเสียงนั้น ๆ มีโน้ตตัวไหนที่ดังสุด จากนั้นเทียบกับโน้ตในทำนองเดิมว่าตรงกันหรือใกล้เคียงกันหรือไม่ ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 9)

Example 9 The original melody and the melody that was inserted with Multiphonic

Source: *An Imperfect Scheme* by Wisuwat Pruksavanich, bar 183-189

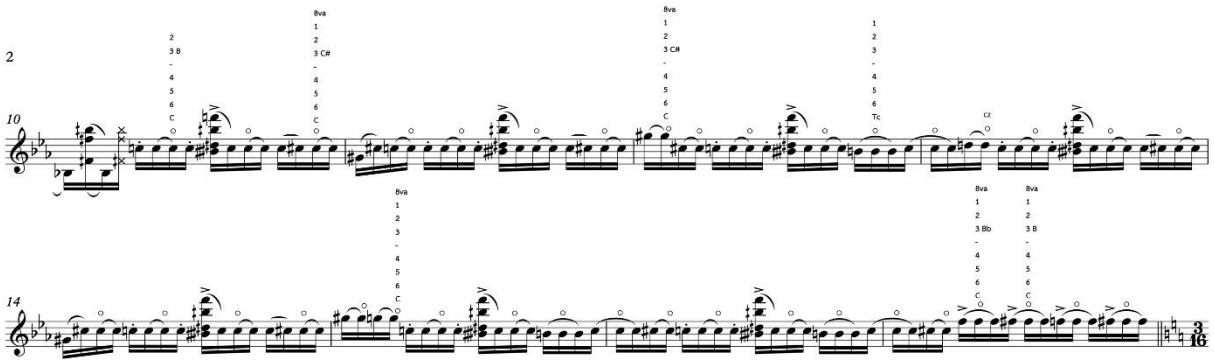
จาก Example 9 แสดงให้เห็นถึงทำนองของเพลง โดยบรรทัดบนจะเป็นทำนองเดิม ส่วนบรรทัดล่างจะเป็นทำนองใหม่ที่ถูกแทรกกลุ่มโน้ตของเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน จากการทดลองเลือกกลุ่มโน้ตของเทคนิคโดยใช้ตัวแปรที่ 1 คือ ใช้โน้ตตัวล่างสุดของแต่ละกลุ่มเสียงเป็นตัววัด จะได้โน้ตในชุดที่ 1, 2, 4, 5 และ 7 ส่วนการทดลองโดยใช้ตัวแปรที่ 2 คือ การเลือกจากเสียงที่ดังที่สุดของกลุ่มเสียงเป็นตัววัด จะได้โน้ตในชุดที่ 3, 6 และ 8 ทั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าในบางกลุ่มเสียงอาจได้โน้ตดังหรือชัดไม่ตรงกับเสียงในอ็อกเทฟ (Octave) เดียวกับโน้ตจากทำนองเดิม เนื่องจากข้อจำกัดของรูปแบบนิ้วที่ไม่สามารถให้เสียงเดียวกันได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกเสียงที่มีความใกล้เคียงกันมาใช้แทน ถึงแม้โน้ตจะอยู่ต่างอ็อกเทฟกันก็ตาม

จากการนำเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน มาประยุกต์ใช้งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้วิจัยได้พบข้อจำกัดของเทคนิค คือ ข้อจำกัดเรื่องระบบนิ้ว เนื่องจากแต่ละกลุ่มเสียงมีวิธีกดที่ไม่เหมือนกัน และแตกต่างไปจากรูปแบบการกดนิ้วของเสียงปกติ ดังนั้นเมื่อนำเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันมาใช้ ควรต้องคำนึงถึงความเป็นไปได้ในการเปลี่ยนจากโน้ตก่อนหน้ามาสู่นิ้วของเทคนิค หรือเปลี่ยนจากนิ้วของเทคนิคไปสู่นิ้วในโน้ตถัดไป โดยเมื่อผู้วิจัยทดลองฝึกซ้อมในระยะเวลาพอประมาณ ถ้าพบว่าสามารถเล่นนิ้วดังกล่าวได้จึงจะบันทึกโน้ตและนิ้วนั้น ๆ ลงไปยังสกอร์ (Score) แต่ถ้าพบว่าไม่สามารถควบคุมการเปลี่ยนของระบบนิ้วหรือไม่สามารถเปลี่ยนได้เร็วตามที่จังหวะกำหนด เมื่อนั้นผู้วิจัยจึงต้องหาระบบของนิ้วอื่นที่ให้เสียงใกล้เคียงกันมาแทนที่

การนำเทคนิคเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกันมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์

จากบทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้วิจัยได้นำเสนอโทนเสียงและสีสันของแซกโซโฟนที่เป็นเอกลักษณ์ผ่านการประยุกต์ใช้การนำเทคนิคเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน โดยผู้วิจัยได้นำเสนอใน 2 ลักษณะ คือ

1. เพิ่มความน่าสนใจของโทนเสียงให้กับการเล่นโน้ตตัวเดิมซ้ำ ๆ โดยการประยุกต์ใช้เทคนิคลงไปในโน้ตที่ซ้ำกัน จะช่วยเพิ่มโทนเสียงที่มีความแตกต่างกัน ทั้งนี้การใช้ในลักษณะนี้มีให้เห็นในโน้ตของเครื่องสาย คือ เล่นโน้ตเสียงเดียวกันแต่สีคนละสาย (Double stop) ผู้วิจัยได้นำการประยุกต์ใช้เทคนิคไว้ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 10)

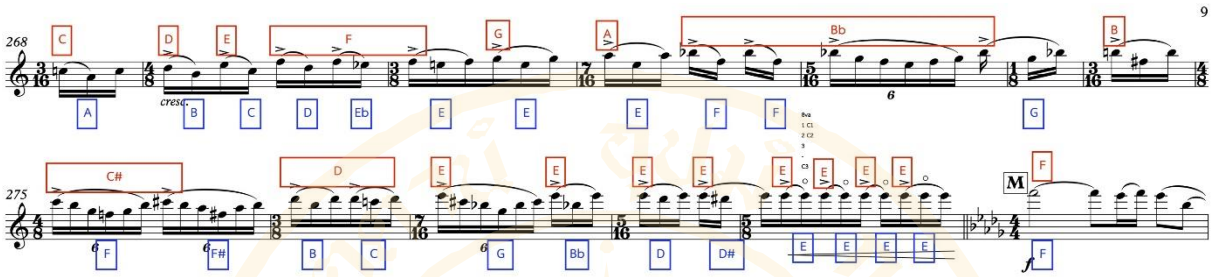


Example 10 The use of alternate fingers

Source: *An Imperfect Scheme* by Wisuwat Pruksavanich, bar 10-17

จาก Example 10 ผู้วิจัยได้ทดลองนิ้วในรูปแบบต่าง ๆ ที่สามารถให้เสียงที่เหมือนหรือใกล้เคียงกับต้นฉบับมากที่สุด รวมถึงได้โทนเสียงที่มีความแตกต่างจากเสียงแบบเดิมอีกด้วย เพื่อสร้างความหลากหลายและน่าสนใจให้แก่ทำนอง โดยในบทประพันธ์ผู้วิจัยได้บันทึกรูปแบบนิ้วที่ได้จากการทดลองไว้เหนือโน้ตที่ต้องการใช้เทคนิคการเล่นโน้ตในเสียงเดียวกันแต่ได้โทนเสียงที่แตกต่างกัน

2. นำลักษณะเสียงที่พิเศษของเทคนิคมาประยุกต์ใช้ในการสร้างทำนองเพื่อนำเข้าสู่ท่อนใหม่ โดยสร้างทำนองที่มีลำดับเสียงค่อย ๆ สูงขึ้น รวมถึงช่วงเสียงที่ค่อย ๆ แคบลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Example 11)



Example 11 Building the melody on the Alternate Finger

Source: *An Imperfect Scheme* by Wisuwat Pruksavanich, bar 52-66

จาก Example 11 แสดงให้เห็นถึงทำนองแนวบนกับแนวล่าง โดยจะค่อย ๆ สูงขึ้น และมีช่วงเสียงที่แคบลงในขณะเดียวกัน

ทำนองแนวบน (สีแดง) จะเริ่มจากโน้ตโด จากนั้นจะค่อย ๆ สูงขึ้นจนไปถึงโน้ตมี และเล่นซ้ำโน้ตเดิมทั้งหมด 8 รอบก่อนที่จะเข้าสู่โน้ตตัวฟา ในท่อนถัดไป

ทำนองแนวล่าง (สีน้ำเงิน) จะเริ่มจากโน้ตลา จากนั้นจะค่อย ๆ สูงขึ้นจนไปถึงโน้ตมี เช่นกัน และเล่นซ้ำโน้ตเดิมทั้งหมด 4 รอบก่อนที่จะเข้าสู่โน้ตตัวฟา ในท่อนถัดไป

ผู้วิจัยได้นำเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกันมาประยุกต์ใช้ ณ จุดที่ระยะห่างของทำนองแนวบนและล่างค่อย ๆ แคบลงจนเชื่อมต่อกันในโน้ตตัวมี ดังนั้นด้วยการเล่นวนซ้ำเสียงเดิมที่ใช้นิ้วที่ต่างกัน ส่งผลให้เกิดสองโทนเสียงที่มีเอกลักษณ์แตกต่างกัน สร้างความน่าสนใจให้แก่ช่วงสุดท้ายของทำนองเดิมก่อนที่จะส่งเข้าหาโน้ตตัวฟา ซึ่งเป็นโน้ตแรกของทำนองถัดไป

ผลจากการทดลองนำเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกันมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน ผู้วิจัยได้พบข้อจำกัดของเทคนิค คือ ในการทดลองหารูปแบบนิ้วอื่น ๆ มาใช้ ควรต้องคำนึงถึงตำแหน่งการกดของแต่ละนิ้วที่สามารถกดได้ทันในจังหวะที่เร็ว ฉะนั้นการหาเสียงที่ใกล้เคียงหรือเหมือนกับต้นฉบับ จำเป็นต้องคำนึงถึงรูปแบบการกดของนิ้วไปพร้อม ๆ กัน

สรุปบทประพันธ์และข้อเสนอแนะ

สรุปบทประพันธ์

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน เป็นบทประพันธ์ที่นำเสนอเทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟน คือ เทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ เทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกัน และเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน โดยผู้วิจัยได้นำเทคนิคทั้ง 3 มานำเสนอในอยู่ในบริบทของแนวโปรเกรสซีฟ ร็อก ที่ใช้แซกโซโฟนเป็นเครื่องหลักและถ่ายทอดถึงเสียงและสีสันที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องดนตรี รวมถึงการนำเทคนิคมาผสมผสานเข้ากับองค์ประกอบต่าง ๆ ที่แสดงอยู่ในบทประพันธ์

ข้อเสนอแนะ

เทคนิคทั้ง 3 ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในบทประพันธ์ เป็นเพียงเทคนิคที่ผู้วิจัยเลือกมาใช้ให้เข้ากับบริบทของดนตรี ดังนั้นหากใช้เทคนิคร่วมสมัยของแซกโซโฟนที่แตกต่างกันออกไป เช่น เทคนิคการร้องในขณะที่เป่า (Growl) เทคนิคการสไลด์เสียง (Glissando) เทคนิคการรัวลิ้น (Flutter Tongue) เป็นต้น หรือการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ มาผสม จะส่งผลให้ได้ความหลากหลายของเสียงมากยิ่งขึ้น

จากการทดลองฝึกซ้อมทั้ง 3 เทคนิค ผู้วิจัยได้พบข้อจำกัดของในแต่ละเทคนิค คือ 1. ข้อจำกัดของเทคนิคการตัดลิ้นโดยใช้สุญญากาศ คือ ผู้เล่นจะพบปัญหาเมื่อต้องเล่นในจังหวะที่เร็ว จึงต้องอาศัยความเข้าใจในตำแหน่งการวางลิ้นและการฝึกซ้อมที่เพียงพอ 2. ข้อจำกัดขอเทคนิคการเป่าหลายเสียงในเวลาเดียวกันและเทคนิคการเล่นโน้ตระดับเสียงเดิมโดยใช้ปุ่มกดที่ต่างกัน คือ ควรต้องคำนึงถึงรูปแบบของการกดนิ้ว ในกรณีที่ปุ่มกดอยู่ห่างกันหรือต้องปรับท่าทางการกดนิ้ว มักส่งผลให้ไม่สามารถเปลี่ยนกลับมายังตำแหน่งเดิมหรือตำแหน่งของนิ้วกดชุดต่อไปได้ทัน ดังนั้นเพื่อให้สามารถเล่นเทคนิคทั้ง 3 ได้อย่างสมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงต้องทำการทดลอง ฝึกซ้อม และอาจต้องปรับเปลี่ยนนิ้วในกรณีที่ไม่สามารถเล่นต่อกันได้

การเผยแพร่บทประพันธ์

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์ *แอน อิมเพอเฟค สคีม* สำหรับอัลโตแซกโซโฟน บันทึกเสียงแซกโซโฟนโดยผู้วิจัย บันทึกเสียงกีตาร์ไฟฟ้าโดยอาจารย์จุฑามาศ สายแสง มิกซ์เสียงโดยผู้วิจัย มาสเตอร์ริงโดย Sage audio - Nashville, Atlanta ประเทศสหรัฐอเมริกา บทประพันธ์มีความยาวทั้งสิ้น 06:04 นาที

ผู้วิจัยได้เผยแพร่บทประพันธ์ทั้งในงานสัมมนาระดับนานาชาติและในแพลตฟอร์มต่าง ๆ ที่ใช้ในการฟังเพลง ดังนี้

1. แสดงในงานสัมมนา “The 2022 International Conference for Saxophone Pedagogy and Performance” จัดขึ้นในรูปแบบออนไลน์ วันที่ 25 และ 26 กุมภาพันธ์ 2565 โดย University of Florida School of Music ประเทศสหรัฐอเมริกา (https://www.saxophonepedagogyandperformance.com/)

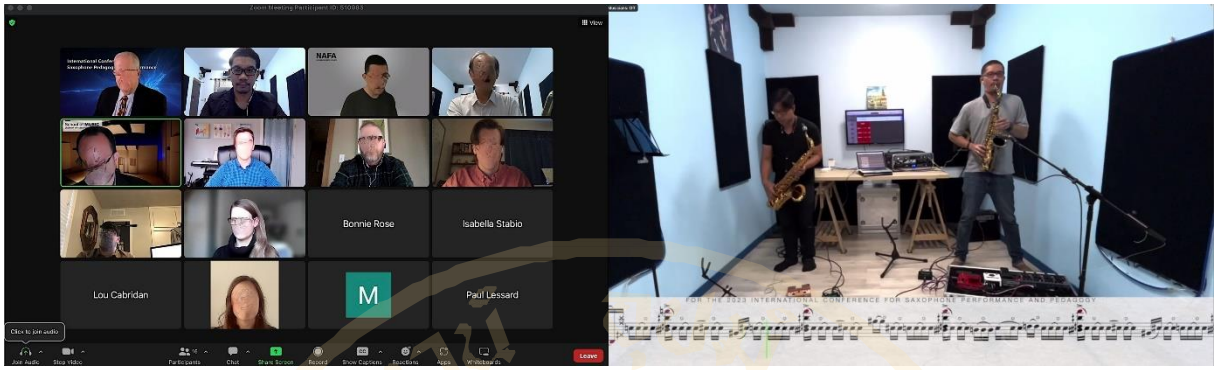


Figure 1 The 2022 International Conference for Saxophone Pedagogy and Performance

Source: by author

2. แสดงในงานสัมมนา “Singapore Saxophone Symposium 2023” จัดขึ้นโดย Nanyang Academy of Fine Arts ประเทศสิงคโปร์ วันที่ 29 กรกฎาคม 2566 (https://singaporesaxophone symposium.com/2023/programme/gala-concert/)

Figure 2 Singapore Saxophone Symposium 2023

Source: by author

3. แสดงในงานประชุม “Asian Saxophone Congress Committee meeting, the Asian Saxophone Festival and the 8th National Showcase at Beijing” ประเทศจีน วันที่ 15 กรกฎาคม 2566

Figure 3 Asian Saxophone Congress Committee meeting, the Asian Saxophone Festival and the 8th National Showcase at Beijing

Source: by author

4. เผยแพร่ผ่านแพลตฟอร์มฟังเพลงต่าง ๆ เช่น Apple Music, Spotify, 7digital, Amazon Music, Deezer, Napster, Slacker Radio, YouTube Music และ Tencent Music Entertainment เป็นต้น

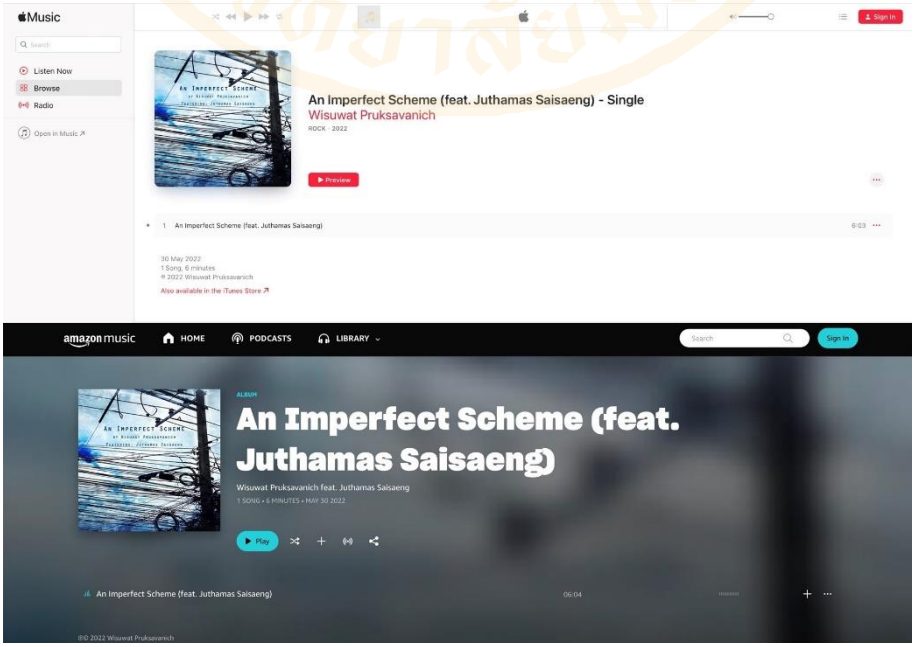


Figure 4 Online music platform

Source: by author

Bibliography

Caravan, Ronald L. *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone*. Medfield: Dorn Publications Inc., 1980.

Kientzy, Daniel. *Les Sons Multiples aux Saxophones*. Patis: Edition Salabert, 2003.

Londeix, Jean-Marie. *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire, 1844-2003*. Cherry Hill: Roncorp, 2003.

Murphy, Patrick. "Extended Techniques for Saxophone an Approach Through Musical Examples." DMA diss., Arizona State University, 2013.

Musical Instruments Museum. *Catalogue SAX200*. Liege: Éditions du Perron, 2014.

Pruksavanich, Wisuwat. "Influence of Thai Music Elements and Western Saxophone Music by the Example of Wisuwat Pruksavanich's Saxophone Compositions." PhD diss., Academy of Music in Krakow, 2019.

Pruksavanich, Wisuwat. "Saxotronic Funk for Alto Saxophone a Creative Research in Music Composition." *Rangsit Music Journal* 18, no. 1 (January-June 2023): 124-138. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/253796/176174. (in Thai)

Vickers, Jeffrey E. "Slap-Tongue for Saxophone: Historical Foundations, Pedagogical Approaches, and an Annotated Bibliography." DM diss., Indiana University, 2009.

ทิศทางหลักสูตร ศิลป์-ดนตรี ในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

DIRECTION OF ART-MUSIC PROGRAM IN HIGH SCHOOLS

ธัญญ์รภัสร์ ดิตถ์ดำรงสกุล[*], ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์[**]

Thanraphat Ditdumrongsakul[*], Narongchai Pidokraj[**]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่อง ทิศทางหลักสูตร ศิลป์-ดนตรี ในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ผู้เขียนได้ดำเนินการวิเคราะห์หลักสูตรและเอกสารวิชาการที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำเสนอสารัตถะดนตรีที่ปรากฏในหลักสูตรการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลายของโรงเรียนสายสามัญที่บรรจุศิลป์-ดนตรีไว้ในหลักสูตร โดยอธิบายข้อมูลในเรื่องหลักสูตรดนตรีในโรงเรียน โครงสร้างหลักสูตร และรายวิชาเพิ่มเติมในหลักสูตรดนตรี รวมถึงการสัมภาษณ์อาจารย์ในโรงเรียนที่มีการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรี ในบทความนี้นำเสนอโรงเรียน 4 โรงเรียนที่มีการจัดการเรียนการสอนศิลป์-ดนตรีที่มีความแตกต่างกัน คือ 1) โรงเรียนศรีสะเกษวิทยาลัย จังหวัดศรีสะเกษ 2) โรงเรียนสาธิต มศว ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) 3) โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการสุวรรณภูมิ และ 4) โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาน้อมเกล้า สมุทรปราการ การศึกษานี้พบว่า โรงเรียนมีความยืดหยุ่นในการวางโครงสร้างหลักสูตรให้เหมาะสมกับบริบทโรงเรียน จุดมุ่งหมาย และเป้าหมายในการเรียนหลักสูตรดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายของแต่ละโรงเรียน ส่งผลให้การจัดการเรียนการสอนดนตรีในโรงเรียนแต่ละแห่งมีความแตกต่างกันชัดเจน ทิศทางในการสร้างและพัฒนาหลักสูตรดนตรีในอนาคต การจัดการเรียนการสอนต้องปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับความรู้และความสามารถของผู้เรียนรายบุคคลภายใต้กรอบมาตรฐานของความรู้ความสามารถทางดนตรีที่ผู้เรียนควรได้รับ โดยมีครูผู้สอนเป็นหัวใจสำคัญในการถ่ายทอดความรู้และพัฒนาทักษะของผู้เรียนให้มีความเป็นเลิศสูงสุด นอกจากนี้รายวิชาควรมีความหลากหลายเพื่อตอบโจทย์สายอาชีพในปัจจุบันทั้งในประเทศและระดับสากล เพื่อให้ผู้เรียนได้มีมุมมองทางด้านการศึกษาและสายอาชีพอย่างกว้างไกล

คำสำคัญ : หลักสูตรดนตรี / ศิลป์-ดนตรี / หลักสูตรในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย / ทิศทางการศึกษาดนตรี

[*] นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, p.poys@hotmail.com

[**] รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, narongchai.rajt@gmail.com

[*] Graduate Student, Music Education Department, College of Music, Mahidol University, p.poys@hotmail.com

[**] Associate Professor, Dr., Musicology Department, College of Music, Mahidol University, narongchai.rajt@gmail.com

Received 10/01/2567, Revised 28/03/2567, Accepted 01/05/2567

Abstract

Academic article on the topic of the Direction of Art-Music Programs in High Schools. The author has analyzed the curriculum and related academic documents. To present the musical content that appears in the general education curriculum at the high school level that includes the Art-Music Program in the curriculum. Regarding the music curriculum in schools, course structure, and additional subjects in the music curriculum. Including interviews with teachers in schools that provide music curriculum teaching. This article presents 4 schools that have different teaching methods for Art-Music program: 1) Sisaketwittayalai School, Si Sa Ket Province 2) Srinakharinwirot University Prasarnmit Demonstration School (Secondary) 3) Triamudomsuksa Patthanakarn Suwannabhumi School and 4) Triamudomsuksanomklao Samutprakan School. This study found that schools are flexible in structuring their curriculum to suit the school context, aims, and goals of studying music at the high school level at each school. Directions for creating and developing music curricula in the future. Teaching and learning must be adjusted to be consistent with the knowledge and abilities of individual learners within the standard framework of musical knowledge and abilities that learners should receive. Teachers are the key to transferring knowledge and developing students' skills to the highest level of excellence. In addition, the subjects should be diverse to meet current career needs both domestically and internationally. To provide students with a broad perspective on education and careers.

Keywords: Music Curriculum / Art-Music Program / High school Curriculum / Direction of Music Education

บทนำ

หลักสูตรในโรงเรียนถือเป็นสิ่งสำคัญที่เป็นรากฐานและกรอบทิศทางที่หล่อหลอมนักเรียนให้มีความรู้พื้นฐาน ทักษะ และความสามารถที่จะนำไปสู่การพัฒนาต่อยอดในอนาคต การพัฒนาหลักสูตรเป็นสิ่งหนึ่งที่หน่วยงานหลายภาคส่วนให้ความสำคัญในการปรับปรุงแก้ไขเพื่อยกระดับคุณภาพการศึกษาให้สอดคล้องกับหลักการตามนโยบายยุทธศาสตร์ของชาติ และแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ การจัดการเรียนรู้มุ่งส่งเสริมพหุปัญญาให้แก่นักเรียนโดยเน้นการเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง (Active Learning) และทักษะสมรรถนะที่จำเป็นในอนาคต เช่นเดียวกับหลักสูตรในโรงเรียนมัธยมศึกษาตอนปลายที่มีการจัดตั้งสายการเรียนที่เพิ่มขึ้นตามพหุปัญญาซึ่งนักเรียนมีความถนัด ในปัจจุบันสายการเรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายนักเรียนสามารถเลือกเรียนในสายการเรียนที่ตรงกับความต้องการหรือสิ่งที่นักเรียนสนใจในการศึกษาต่อในอุดมศึกษามากขึ้น หลักสูตรดนตรี หรือศิลป์-ดนตรี เป็นหนึ่งสายการเรียนที่มีการเปิดหลักสูตรในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษาเพิ่มมากขึ้น ทั้งโรงเรียนรัฐบาลและโรงเรียนเอกชนต่างให้ความสำคัญและตระหนักถึงการเปิดหลักสูตรดนตรี

เช่นเดียวกัน ในบทความนี้มุ่งอธิบายและนำเสนอข้อมูลหลักสูตรศิลป์-ดนตรีของโรงเรียนที่มีการจัดการเรียนการสอนระดับมัธยมศึกษาตอนปลายสายสามัญ นักเรียนที่มีความสนใจในการเรียนต่อเฉพาะทางในห้องเรียนพิเศษสามารถศึกษาหาข้อมูลเบื้องต้นจากบทความได้ และบทความนี้มีความคาดหวังว่าจะนำเสนอข้อมูลที่เป็นทิศทางที่เป็นความรู้ความเข้าใจในการนำไปศึกษาต่อของนักเรียน รวมถึงเป็นข้อมูลในการนำไปพัฒนาปรับใช้กับการจัดการเรียนการสอนของครูผู้สอนดนตรีเช่นกัน

หลักสูตรศิลป์-ดนตรี

หลักสูตรศิลป์-ดนตรี มีการพัฒนาขึ้นเพื่อส่งเสริมนักเรียนที่สนใจการศึกษาต่อยอดเฉพาะทางด้านดนตรี พัฒนาทักษะและต่อยอดเพื่อส่งเสริมการเรียนดนตรีเฉพาะทางในระดับอุดมศึกษาสาขาวิชาดนตรีหรือสาขาวิชาที่มีความเกี่ยวข้องกับการทำงานด้านดนตรี หลักสูตรดนตรีจึงเป็นอีกหนึ่งการเตรียมตัวเฉพาะทางให้นักเรียนได้ศึกษาและพัฒนาทักษะของตนเองก่อนการเข้าศึกษาในระดับอุดมศึกษา ในปัจจุบันกระทรวงศึกษาธิการได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการพัฒนาศักยภาพนักเรียนที่มีความสามารถพิเศษด้านดนตรี สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (สพฐ.) จึงมีการจัดตั้งโครงการ “ห้องเรียนดนตรี” เพื่อส่งเสริมนักเรียนให้มีทักษะและความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีตามความถนัดและความสนใจของนักเรียน ผลักดันและสนับสนุนนักเรียนในการแข่งขันเวทีระดับชาติและระดับนานาชาติ

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (สพฐ.) จึงได้ดำเนินการคัดเลือกโรงเรียนที่มีความพร้อมในการเปิดชั้นเรียน “ห้องเรียนดนตรี” ในจังหวัดต่าง ๆ เพื่อให้นักเรียนที่มีความสนใจในการเรียนดนตรีได้รับการศึกษาอย่างเท่าเทียมและลดความเหลื่อมล้ำทางการศึกษา ในปี 2560 สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (สพฐ.) เริ่มการจัดทำโครงการใน 3 จังหวัดทางภาคใต้ ได้แก่ 1) โรงเรียนคณะราษฎรบำรุง จังหวัดยะลา 2) โรงเรียนเบญจมราชูทิศ จังหวัดปัตตานี และ 3) โรงเรียนสุไหงโกลก จังหวัดนราธิวาส[1] ต่อมาในปี 2561 ได้ขยายโครงการห้องเรียนดนตรีเพิ่มใน 3 ภูมิภาค ได้แก่ 1) โรงเรียนกาญจนาภิเษกวิทยาลัย จังหวัดกาฬสินธุ์ 2) โรงเรียนจักรคำคณาทร จังหวัดลำพูน และ 3) โรงเรียนอัมพวันวิทยาลัย จังหวัดสมุทรสงคราม และในปี 2562 ขยายโครงการห้องเรียนดนตรีเพิ่มอีก 13 โรงเรียนทั่วภูมิภาคของประเทศไทย ได้แก่ 1) โรงเรียนกาญจนาภิเษกวิทยาลัย จังหวัดสุพรรณบุรี 2) โรงเรียนเชียงคำวิทยาคม จังหวัดพะเยา 3) โรงเรียนทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช 4) โรงเรียนพิจิตรพิทยาคม จังหวัดพิจิตร 5) โรงเรียนมหาวชิราวุธ จังหวัดสงขลา 6) โรงเรียนมัธยมวานรนิวาส จังหวัดสกลนคร 7) โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว จังหวัดสมุทรปราการ 8) โรงเรียนลำปางกัลยาณี จังหวัดลำปาง 9) โรงเรียนศรีสะเกษวิทยาลัย จังหวัดศรีสะเกษ 10) โรงเรียนสภาราชินี จังหวัดตรัง 11) โรงเรียนสุรนารีวิทยา จังหวัดนครราชสีมา 12) โรงเรียนหอวัง จังหวัดกรุงเทพมหานคร และ 13) โรงเรียนอุทัยวิทยาคม จังหวัดอุทัยธานี รวมทั้งสิ้น 19 โรงเรียน ซึ่งมีการจัดการเรียนการสอนดนตรีทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล รวมถึงให้ความรู้ทั้งด้านทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติดนตรี[2]

---

[1] “Music Program,” Ministry of Education, accessed October 1, 2023, https://www.moe.go.th/ห้องเรียนดนตรี-2/. (in Thai)

[2] Ministry of Education, *Teaching and Learning Manual for Music Program* (n.p., n.d.). (in Thai)

นอกจาก “ห้องเรียนดนตรี” ที่จัดโครงการตั้งโดย สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (สพฐ.) แล้ว ยังมีโรงเรียนที่เล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย จึงจัดตั้งหลักสูตรดนตรีขึ้น ซึ่งโรงเรียนแต่ละแห่งจะมีรูปแบบการจัดหลักสูตรที่แตกต่างกันออกไป ได้แก่ 1) โรงเรียนที่ขอเปิดห้องเรียนพิเศษในสถานศึกษาขั้นพื้นฐานวางกรอบหลักสูตรตามแนวทางของเอกสารที่สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษากำหนดไว้และยื่นขอเปิดห้องเรียนพิเศษกับสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา 2) โรงเรียนที่พัฒนาหลักสูตรดนตรีขึ้นมาเองโดยผู้เชี่ยวชาญนักวิชาการและครูผู้สอนในโรงเรียน 3) โรงเรียนที่ร่วมพัฒนาหลักสูตรกับมหาวิทยาลัยที่มีความเชี่ยวชาญด้านการเรียนการสอนดนตรีวางกรอบของหลักสูตรให้ เป็นต้น ตัวอย่างเช่น โรงเรียนสาธิต มศว ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการสุวรรณภูมิ โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาน้อมเกล้า สมุทรปราการ ฯลฯ โดยบทความนี้คัดเลือกตัวอย่างโรงเรียนแบบเฉพาะเจาะจง และนำเสนอ 4 โรงเรียนที่มีรูปแบบของหลักสูตรที่แตกต่างกัน

โรงเรียนศรีสะเกษวิทยาลัย จังหวัดศรีสะเกษ

หนึ่งในโรงเรียนหลักสูตรดนตรีที่เป็นโครงการห้องเรียนพิเศษ โครงการห้องเรียนดนตรีของ สพฐ. โดยมีการจัดการเรียนการสอนทั้งแผนดนตรีไทย แผนดนตรีสากล และแผนดนตรีพื้นบ้าน

Table 1 Music program curriculum structure, additional subjects: Thai and Western music in High school level, academic year 2023

Source: by author

Level	Semester 1	Credit	Semester 2	Credit
Mathayom 4 (Grade 10)	Major Performance 1	2	Major Performance 2	2
	Music Ensemble 1	2	Music Ensemble 2	2
	Music Theory 1	1	Music Theory 2	1
	Keyboard Skill 1	1	Keyboard Skill 2	1
Mathayom 5 (Grade 11)	Major Performance 3	2	Major Performance 4	2
	Music Ensemble 3	2	Music Ensemble 4	2
	Music History 1	1	Music History 2	1
	Choir 1	1	Choir 2	1
Mathayom 6 (Grade 12)	Major Performance 5	2	Major Performance 6	2
	Music Ensemble 5	2	Music Ensemble 6	2
	Music Technology 1	1	Music Technology 2	1
	Music Recital 1	1	Music Recital 2	1

หลักสูตรแผนดนตรีของที่โรงเรียนศรีสะเกษวิทยาลัย จังหวัดศรีสะเกษใช้หลักสูตรกลาง “หลักสูตรดนตรี สพฐ.” ที่กำหนดขึ้นจากสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ โดย

หลักสูตรมีความยืดหยุ่นที่สามารถปรับให้เข้ากับบริบทและสภาพการจัดการเรียนการสอนเฉพาะที่ แล้วยังคงไว้ซึ่งมาตรฐานของการเรียน ถึงแม้จะเป็นโรงเรียนที่อยู่ทางภาคอีสานแต่หลักสูตรดนตรีก็เป็นที่นิยมในกลุ่มนักเรียนโดยเฉพาะดนตรีพื้นบ้าน เพราะดนตรีอีสานถือเป็นตลาดแนวเพลงของที่นี่ บริบทของชุมชน และคนที่อาศัยอยู่นิยมเสพเพลงดนตรีอีสานและลูกทุ่งอีสานกันมาก จึงทำให้โรงเรียนมีแผนดนตรีพื้นบ้านที่พัฒนาเอกลักษณ์ดนตรีอีสานให้แก่นักเรียน ซึ่งหลักสูตรดนตรีของที่นี่เปิดสอนทุกเครื่องดนตรี โดยมีครูผู้สอนที่มีความรู้ความสามารถรับผิดชอบจัดการเรียนการสอนในแต่ละประเภทเครื่องดนตรี นอกจากนี้ยังเชิญวิทยากรเสริมเพื่อพัฒนานักเรียนในด้านเอตทัคคะของเครื่องดนตรีนักเรียนอีกด้วย ครูผู้สอนมุ่งพัฒนานักเรียนให้รู้กว้างครอบคลุมทุกเครื่องดนตรีในประเภทเครื่องดนตรีที่นักเรียนได้ศึกษา ครูผู้สอนมีวิธีการเรียนการสอนที่หลากหลาย การจัดการเรียนการสอนปรับเปลี่ยนตามครูผู้สอนเห็นสมควร แต่มีเป้าหมายให้นักเรียนมีความเป็นนักดนตรี (Musicianship) ในการจัดการเรียนการสอนครูผู้สอนส่งเสริมให้นักเรียนได้พัฒนาทักษะของเครื่องมือเอกตามหลักสูตร บทเพลงและเทคนิคสำหรับการแข่งขันประกวด บทเพลงสำหรับการรวมวงเพื่อการนำไปใช้ในพิธีการหรือการแสดงงานดนตรีต่าง ๆ ทำให้นักเรียนได้เรียนเพลงและเทคนิคการบรรเลงที่มีความยากเทียบเท่าหรือสูงกว่าเกณฑ์ที่ได้กำหนดไว้ จำนวนของนักเรียนหลักสูตรห้องเรียนดนตรีระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายมีประมาณ 50-60 คน และมีจำนวนนักเรียนที่ศึกษาต่อทางด้านดนตรีระดับอุดมศึกษาประมาณร้อยละ 60 ของนักเรียนทั้งหมด

หลักสูตรห้องเรียนดนตรีโรงเรียนศรีสะเกษวิทยาลัย จังหวัดศรีสะเกษ ส่งเสริมให้นักเรียนได้ประสบการณ์ในการเข้าแข่งขันและประกวดในเวทีต่าง ๆ เช่น การแข่งขันศิลปหัตถกรรมนักเรียน ระดับชาติ และได้รับรางวัลมากมาย รวมถึงส่งเสริมให้นักเรียนได้บูรณาการดนตรีร่วมสมัยแสดงออกถึงวัฒนธรรมความเป็นอีสาน “ดนตรีพื้นบ้าน” การแสดงดนตรีประกอบการแสดงบูรณาการของดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน นาฏศิลป์ และดนตรีสากล ให้นักเรียนได้พัฒนาทักษะองค์รวมนอกเหนือจากการเรียนในห้องเรียน ทั้งนี้เป้าหมายและทิศทางในอนาคตมองถึงการพัฒนาให้โรงเรียนศรีสะเกษวิทยาลัย จังหวัดศรีสะเกษ เป็นศูนย์กลางต้นแบบการจัดหลักสูตรห้องเรียนดนตรีของภาคอีสาน และเป็นแหล่งศึกษาเรียนรู้ในด้านดนตรี เรียบเรียงข้อมูลจากหัวหน้าโครงการห้องเรียนดนตรี หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนศรีสะเกษวิทยาลัย[3]

โรงเรียนสาธิต มศว ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม)

โรงเรียนสาธิต มศว ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ใช้ชื่อเรียกนักเรียนหลักสูตรดนตรีว่า วิชาเอก ดุริยางคศิลป์ โดยใช้แนวคิดของบลูม (Bloom’s Cognitive Taxonomy) ตามกระบวนการทางพุทธิปัญญาในการพัฒนาหลักสูตร และมีรูปแบบในการเรียนรู้เชิงรุก (Active Learning) ซึ่งสอดคล้องกับเป้าหมายของโรงเรียนที่ส่งเสริมให้นักเรียนพัฒนาตามทฤษฎีพหุปัญญา (Multiple Intelligence Theory) ส่งเสริมให้นักเรียนได้พัฒนาตามธรรมชาติและพัฒนาอย่างเต็มศักยภาพตามความถนัดของนักเรียน

[3] Thitiphong Thongsri, “Sisaketwittayalai School, Si Sa Ket Province,” interview by Thanraphat Ditdumrongsakul, October 14, 2023.

Table 2 Music major curriculum structure, additional subjects: Western music in High school level, academic year 2022 (new curriculum) and academic year 2019 (old curriculum)

Source: by author

Level	Semester 1	Credit	Semester 2	Credit
Mathayom 4 (Grade 10) (New Curriculum)	Choir 1	1	Piano 1	1
	Major Performance 1	1.5	Major Performance 2	1.5
	Minor Performance 1	1	Minor Performance 2	1
	Music Theory 1	1	Music Theory 2	1
	English Integrates Specific Skill 1	1	English Integrates Specific Skill 2	1
	Music Ensemble (1)	1	Music Ensemble (2)	1
Mathayom 5 (Grade 11) (Old Curriculum)	Choir 2	1	Music Ensemble 1	1
	Major Performance 3	1.5	Major Performance 4	1.5
	Western Music Theory 3	1	Western Music Theory 4	1
	Music Computer 1	1	Piano 2	1
	English Integrates Specific Skill 3	1	English Integrates Specific Skill 4	1
	Basic of Thai Music	1	Music Aesthetic	1
			Project 1	1
Mathayom 6 (Grade 12) (Old Curriculum)	Choir 3	1	Music for Film and Drama	1
	Major Performance 5	1.5	Major Performance 6	1.5
	Western Music Theory 5	1	Western Music Theory 6	1
	Music Computer 2	1	Piano 3	1
	English Integrates Specific Skill 5	1	English Integrates Specific Skill 6	1
	Project 2	1	Study Trip for Career	1
	Contemporary Music 1	1	Contemporary Music in Practice 2	1

โครงสร้างหลักสูตรเป็นหลักสูตรของปี พ.ศ. 2565 (หลักสูตรใหม่) และ ปี พ.ศ. 2562 (หลักสูตรเก่า) สาขาวิชาดนตรีสากล พัฒนาขึ้นโดยใช้หลักสูตรของโรงเรียนเตรียมอุดมดนตรีที่เป็นโรงเรียนเฉพาะทางด้านการเรียนการสอนดนตรีเป็นต้นแบบในการพัฒนาวางโครงสร้างหลักสูตร และพัฒนาต่อยอดรายวิชาให้มีความทันสมัยต่ออาชีพดนตรีใหม่ ๆ รวมถึงพัฒนาตามบริบทของนักเรียนด้วย ทำให้รายวิชาดนตรีมีความหลากหลายในการส่งเสริมนักเรียนให้มีความรู้พื้นฐานอย่างครบถ้วน หลักสูตรมีการพัฒนามาหลายรอบและกำลังอยู่ในช่วงพัฒนาหลักสูตรใหม่ให้ครอบคลุมสำหรับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 และชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โดยครูผู้สอนทุกท่านมีส่วนร่วมในการพัฒนาออกแบบจัดทำหลักสูตร นอกจากนั้นยังมีฝ่ายวิชาการของทางโรงเรียนที่ทำการประเมินและตรวจสอบคุณภาพของหลักสูตรอีกด้วย

เครื่องดนตรีที่เปิดให้เลือกเป็นเครื่องมือเอกในการเรียนการสอนมีทุกเครื่องดนตรี ทั้งเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง เครื่องสาย เครื่องเพอร์คัสชัน และเปียโน ยกเว้นฮาร์ป (Harp) ที่ไม่มีการจัดการเรียนการสอน นอกจากนั้นหนึ่งในวิชาเอกเครื่องดนตรีที่มีความใหม่จากเครื่องดนตรีทั่วไป คือ ดีเจ (DJ) ซึ่งมีการจัดการเรียนการสอนอยู่ในปัจจุบัน ด้านการจัดการเรียนการสอนครูผู้สอนจะปรับการเรียนการสอนตามความถนัดของนักเรียน (Differentiated Instruction) มีการเชิญอาจารย์พิเศษของเครื่องดนตรีวิชาเอกนั้นมาจัดการเรียนการสอนให้นักเรียนได้ศึกษากับอาจารย์เฉพาะเครื่องอย่างแท้จริง ในด้านรูปแบบการจัดการเรียนรู้ให้นักเรียนมีหลายวิธี มีการปรับให้เข้ากับธรรมชาติของรายวิชาและเหมาะสมกับบริบทของรายวิชา เช่น การปรับใช้แนวทางการจัดการเรียนการสอนปฏิบัติเดี่ยวจากปรัชญาการศึกษาสารัตถนิยม (Essentialism) การใช้ปรัชญาการศึกษาพิพัฒนาการนิยม (Progressivism) สำหรับการเรียนการสอนในวิชาเอก การใช้โครงงานเป็นฐาน (Project-based Learning) เนื้อหาของรายวิชาครูผู้สอนสามารถวางแผนประมวลรายวิชาได้เอง โดยสามารถปรับใช้จากหลักสูตรและคำอธิบายรายวิชาที่ได้จัดวางไว้ให้ นักเรียนที่อยู่ในหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ของที่โรงเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายมีมากกว่า 100 คน และประมาณร้อยละ 98 ของนักเรียนเข้าศึกษาต่อด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษา นอกจากการศึกษาเฉพาะด้านดนตรี นักเรียนจะได้รับประสบการณ์การเรียนรู้ที่จะบูรณาการความรู้กับวิชาเอกด้านอื่น ๆ (Multidisciplinary) ซึ่งทางโรงเรียนมีวิชาเอกหลากหลายมากกว่า 40 วิชา เพื่อเสริมสร้างให้นักเรียนได้ “สังคมแห่งการเรียนรู้”

ทั้งนี้ทางหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ยังมุ่งส่งเสริมนักเรียนให้ได้ประสบการณ์ในการแสดง เข้าร่วมการประกวดและการแข่งขัน ซึ่งได้รางวัลในหลายเครื่องดนตรีจากหลายรายการแข่งขัน เช่น งานแสดงดนตรี JASTA Summer Workshop 2023 รายการประกวดแข่งขัน The Power Band 2023 รายการแข่งขัน Hongkong International Music and Art Festival 2023 การแข่งขันชิงถ้วยศิลปินแห่งชาติ Bangkok International Youth Music Competition 2023 การแข่งขัน 10th Asia Arts Festival 2023 (Singapore) การแข่งขันวงดนตรีกีตาร์คลาสสิกระดับนานาชาติ PGVIM International Guitar Ensemble Competition 2023 รายการแข่งขันเปียโน Taipei International Youth Music Competition รายการประกวดบรรเลงดนตรีไทย “บรรเลงภิรมย์ชลกันยา ครั้งที่ 2”

มุมมองทิศทางในอนาคต เพื่อที่จะตอบรับกับยุคเทคโนโลยี เริ่มมีการนำเทคโนโลยีมาใช้เพื่อให้ตอบรับกับยุคสมัยในปัจจุบัน รวมถึงมีแนวคิดการนำ Micro-teaching มาปรับใช้ในการจัดการเรียนการสอนให้นักเรียนในอนาคตอีกด้วย ซึ่งในปัจจุบันเริ่มวางแผนและเตรียมการให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาของโลก เรียบเรียงข้อมูลจากอาจารย์สาธิต วิชาเอกดุริยางคศิลป์[4]

[4] Pitiwat Intarasak, “Srinakharinwirot University Prasarnmit Demonstration School (Secondary),” interview by Thanraphat Ditdumrongsakul, October 13, 2023.

โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการสุวรรณภูมิ

หลักสูตรดนตรีของโรงเรียนอุดมศึกษาพัฒนาการสุวรรณภูมิ ตั้งอยู่ที่จังหวัดสมุทรปราการ เป็นโรงเรียนที่สร้างหลักสูตรดนตรีขึ้นและขอเปิดห้องเรียนพิเศษในสถานศึกษาขั้นพื้นฐานจากสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา โดยใช้ชื่อเรียกห้องเรียนพิเศษดนตรีว่า กลุ่มห้องเรียนพิเศษศิลปะ (กลุ่มวิชาดนตรีสากล) มุ่งที่จะพัฒนาให้นักเรียนมีความเป็นเลิศและเป็นที่ยอมรับในศิลปะทั้งด้านดนตรี ด้านศิลปะ และด้านสถาปัตยกรรม มีความรู้ความสามารถระดับมาตรฐานสากล เพื่อนำไปศึกษาต่อระดับอุดมศึกษา หรือประกอบอาชีพในอนาคต

Table 3 Curriculum structure for special arts program (Western music) in High school level, academic year 2022

Source: by author

Level	Semester 1	Credit	Semester 2	Credit
Mathayom 4 (Grade 10)	Major Performance 1	2	Major Performance 2	2
	Music Ensemble 1	2	Music Ensemble 2	2
	Choir 1	1	Choir 2	1
	Music Theory and Aural Skill 1	0.5	Music Theory and Aural Skill 2	0.5
	English for Daily 1	1	English for Daily 2	1
	Basic Chinese in Daily 1	0.5	Basic Chinese in Daily 2	0.5
	Citizenship 1	0.5	Citizenship 2	0.5
	Research Study (IS1)	1	Communication and Presentation (IS2)	1
Mathayom 5 (Grade 11)	Major Performance 3	2	Major Performance 4	2
	Music Ensemble 3	2	Music Ensemble 4	2
	Music Theory and Aural Skill 3	0.5	Music Theory and Aural Skill 4	0.5
	Music Technology 1	1	Western Music Literature	0.5
	English for Daily 3	1	English for Daily 4	1
	Basic Chinese in Daily 3	0.5	Basic Chinese in Daily 4	0.5
	Citizenship 3	0.5	Citizenship 4	0.5
Mathayom 6 (Grade 12)	Major Performance 5	2	Major Performance 6	2
	Music Ensemble 5	2	Music Ensemble 6	2
	Music Recital 1	1	Music Recital 2	2
	Music Technology 2	1		
	English for Daily 5	1	English for Daily 6	1
	Basic Chinese in Daily 5	0.5	Basic Chinese in Daily 6	0.5

กลุ่มห้องเรียนพิเศษศิลปะ (กลุ่มวิชาดนตรีสากล) เป็นหลักสูตรได้พัฒนาขึ้นโดยอาจารย์ผู้ดูแลกิจกรรมดนตรีสากลวางโครงสร้างหลักสูตรรายวิชา เขียนคำอธิบายรายวิชา และเทียบเคียงมาตรฐานดนตรีให้เกิดความเป็นสากล โดยการอิงระบบเกรดทางดนตรีมีการนำรายวิชาดนตรีที่มีความสำคัญในระดับอุดมศึกษามาจัดกิจกรรมการเรียนการสอนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย เพื่อเตรียมความพร้อมให้แก่นักเรียนสำหรับการเข้าศึกษาทางด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษา มีแนวคิดการพัฒนาหลักสูตรตามแกนวิชาการทางศิลปะศึกษา (Discipline Base Art Education: DBAE) ที่ประกอบด้วยเนื้อหาสาระ 4 ด้านคือ ประวัติศาสตร์ สุนทรียศาสตร์ ศิลปะวิจารณ์ และศิลปะปฏิบัติ นอกจากนี้การจัดทำหลักสูตรได้เชิญอาจารย์ที่ปรึกษาที่เป็นอาจารย์ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีจากมหาวิทยาลัยมาร่วมพัฒนาและวิพากษ์หลักสูตร ให้ได้หลักสูตรที่มีประสิทธิภาพ มีขั้นตอนการประเมินหลักสูตรดังนี้ การประเมินก่อนจัดทำหลักสูตร การประเมินการเตรียมการใช้หลักสูตร การประเมินระหว่างดำเนินการ และการประเมินการใช้หลักสูตร

เนื่องด้วยเพิ่งเปิดกลุ่มห้องเรียนพิเศษศิลปะ (กลุ่มวิชาดนตรีสากล) ในปี พ.ศ. 2565 จึงทำให้จำนวนนักเรียนยังมีไม่มากนัก แต่ในปัจจุบันเริ่มมีจำนวนนักเรียนที่สอบถามเข้ามาถึงหลักสูตรดนตรีมากขึ้นเรื่อย ๆ ซึ่งทางโรงเรียนมีระบบการคัดเลือกนักเรียนที่ต่อสายนี้อย่างเข้มข้น นักเรียนต้องมีความรู้ตามเกณฑ์ของหลักสูตรที่ได้วางไว้ เครื่องดนตรีที่เปิดรับสมัครสามารถสอบเข้าได้ทุกเครื่องดนตรีที่มีในระดับอุดมศึกษา ยกเว้นเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงแน่นอน (Definite Pitch Percussion Instruments) โดยทางห้องเรียนพิเศษศิลปะ (กลุ่มวิชาดนตรีสากล) จะจัดหาวิทยากรที่จบตรงตามเครื่องดนตรีนั้นมาจัดการเรียนการสอนแก่นักเรียน 1:1 โดยมีเป้าหมายในการจัดการศึกษาให้นักเรียนมีความรู้ขั้นต่ำสามารถเข้าศึกษาต่อด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษาได้ ในการจัดการเรียนการสอนแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุก (Active Learning) ให้นักเรียนได้ปฏิบัติและลงมือทำโดยมีนักเรียนเป็นศูนย์กลาง (Student-Centered Learning) จัดการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ (Experiential Learning) และสอนเป็นรายบุคคล (Differentiated Instruction)

นอกจากนี้ห้องเรียนพิเศษศิลปะ (กลุ่มวิชาดนตรีสากล) ยังเล็งเห็นถึงความสำคัญในด้านเทคโนโลยีและพร้อมที่จะสนับสนุนเน้นนักเรียนให้ได้ศึกษาในเรื่องของเทคโนโลยีดนตรี ในอนาคตมีแผนการที่จะพัฒนาปรับเปลี่ยนหลักสูตรมาตรฐานที่สูงขึ้นและทันสมัยต่อเทคโนโลยีแห่งโลกอนาคต และมีเป้าหมายที่จะพัฒนานักเรียนให้มีทักษะและความสามารถในการเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาให้ได้ร้อยละ 100[5]

โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาน้อมเกล้า สมุทรปราการ

หลักสูตรดนตรีของระดับมัธยมศึกษาตอนปลายของโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาน้อมเกล้าสมุทรปราการอยู่ภายใต้โปรแกรมศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งแบ่งออกเป็น ดนตรีสากล ดนตรีไทย นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ เป็นโรงเรียนที่สร้างหลักสูตรดนตรีขึ้นและขอเปิดห้องเรียนพิเศษในสถานศึกษาขั้นพื้นฐานจากสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาเพื่อจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรี

[5] Watit Chatthai, “Triamudomsuksa Patthanakarn Suwannabhumi School,” interview by Thanraphat Ditdumrongsakul, October 16, 2023.

Table 4 Fine Arts Program Curriculum structure (Thai music) in High school level, academic year 2023

Source: by author

Level	Semester 1	Credit	Semester 2	Credit
Mathayom 4 (Grade 10)	Major Performance 1	2	Major Performance 2	2
	Music Accompaniment 1	2	Music Accompaniment 2	2
	Folk Song Singing 1	1	Folk Song Singing 2	1
Mathayom 5 (Grade 11)	Major Performance 3	2	Major Performance 4	2
	Liturgical Music 1	2	Liturgical Music 2	2
	Thai Singing 1	1	Thai Singing 2	1
Mathayom 6 (Grade 12)	Major Performance 5	2	Major Performance 6	2
	Contemporary Music 1	2	Contemporary Music 2	2
	Thai Music Essentials 1	1	Thai Music Essentials 2	1

Table 5 Fine Arts Program Curriculum structure (Western music) in High school level

Source: by author

Level	Semester 1	Credit	Semester 2	Credit
Mathayom 4 (Grade 10)	Major Performance 1	2	Major Performance 2	2
	Keyboard Skill	2	Percussions	2
	Music Theory 1	1	Music Theory 2	1
Mathayom 5 (Grade 11)	Major Performance 3	2	Major Performance 4	2
	Basic Aural Skill	2	Music Computer	2
	Music Theory 3	1	Music Theory 4	1
Mathayom 6 (Grade 12)	Major Performance 5	2	Major Performance 6	2
	Music Recital	2	Music Ensemble	2
	Music Theory 5	1	Music appreciation	1

หลักสูตรโปรแกรมศิลปกรรมศาสตร์สายดนตรีมีการพัฒนาปรับปรุงเนื้อหาทุกปีการศึกษา โดยมีฐานการพัฒนาหลักสูตรจากรายวิชาหลักสูตรดนตรีระดับอุดมศึกษาชั้นปีที่ 1 และชั้นปีที่ 2 ในการพัฒนาหลักสูตรดนตรีจะยังคงใช้รายวิชาและคำอธิบายรายวิชาของหลักสูตรเดิมอยู่ แต่จะลงลึกด้านความเข้มข้นของเนื้อหาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทสังคม บริบทชุมชน และการนำไปใช้ได้จริงของนักเรียน โดยมีเป้าหมายของการเรียนการสอนให้นักเรียนสามารถนำความรู้ไปสร้างรายได้และสร้างอาชีพได้

ในการรับสมัครนักเรียน ทางหลักสูตรเปิดรับนักเรียนทุกเครื่องดนตรี โดยมีเกณฑ์การรับนักเรียนเข้าศึกษาด้วยการวัดความรู้พื้นฐานทฤษฎีดนตรี โสตทักษะ และการสอบปฏิบัติ ด้านการจัดการเรียนการสอนครูผู้สอนเป็นผู้รับผิดชอบการจัดการเรียนการสอนตามประเภทเครื่องดนตรี โดยจัดเนื้อหาให้สอดคล้องกับบริบทของโรงเรียนและชุมชน สาระเนื้อหาจะไล่ลำดับจากง่ายไปยากตามหลักสูตรที่ได้วางไว้โดยให้นักเรียนได้

พัฒนาทักษะผ่านแบบฝึกหัด เทคนิค และบทเพลงตามหลักสูตรรวมถึงบทเพลงในงานและพิธีการต่าง ๆ การจัดการเรียนการสอนต้องปรับเปลี่ยนไปตามบุคคลซึ่งนักเรียนแต่ละคนมีทักษะและ ความสามารถที่แตกต่างกัน (Differentiated Instruction) ส่วนมากนักเรียนจะนิยมเรียนเครื่องดนตรีที่อยู่ในวงโยธวาทิตและเครื่องดนตรีที่อยู่ในวงสตริงคอมโบ

นอกจากนั้นหลักสูตรโปรแกรมศิลปกรรมศาสตร์สายดนตรีของโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาน้อมเกล้าสมุทรปราการ เน้นให้นักเรียนได้ประสบการณ์ผ่านการแสดง การเข้าร่วมกิจกรรมต่าง ๆ (Experiential Learning) เช่น เป็นตัวแทนจังหวัดสมุทรปราการเข้าร่วมการแข่งขันศิลปหัตถกรรมนักเรียน ระดับชาติ ส่งนักเรียนเป็นตัวแทนแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ณ ประเทศอิตาลี ประเทศฝรั่งเศส และประเทศเบลเยียม เพื่อเข้าร่วมโปรแกรมศิลปกรรมศาสตร์สร้างอาชีพ ทิศทางในการจัดการเรียนการสอนในอนาคตมุ่งเน้นการบูรณาการให้นักเรียนได้พัฒนาทักษะและความสามารถรายวิชาร่วมกับสาขาอื่น ๆ รวมถึงให้ความสำคัญในการพัฒนาด้านเทคโนโลยีดนตรีให้นักเรียนมีความรู้เชิงลึกที่สามารถนำไปปฏิบัติงานได้จริง เรียบเรียงข้อมูลจากอาจารย์ประจำวิชาสายดนตรี[6]

จากโรงเรียนที่ยกตัวอย่างมาจึงเห็นได้ว่าโรงเรียนแต่ละแห่งมีชื่อเรียกของหลักสูตรดนตรีแตกต่างกันออกไป แต่มีจุดมุ่งหมายและจุดประสงค์ในการพัฒนานักเรียนให้มีความรู้ ความสามารถ และทักษะพื้นฐานด้านดนตรีที่จะไปต่อยอดในการเรียนในระดับที่สูงขึ้นเหมือนกัน ในการพัฒนาหลักสูตรดนตรีของระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายซึ่งเห็นได้ว่าโรงเรียนสามารถจัดตั้งห้องเรียนดนตรีขึ้นได้หากโรงเรียนมีความพร้อมในเรื่องของครูผู้สอน อาคารสถานที่ งบประมาณ เครื่องดนตรี และความสนใจในการเรียนหลักสูตรดนตรีจากนักเรียน โดยหัวหน้าอาจารย์ดนตรีหรืออาจารย์ดนตรีที่รับผิดชอบในการพัฒนาหลักสูตรสามารถร่างโครงสร้างหลักสูตรขึ้นตามแนวทางที่สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาได้กำหนดไว้ หรือตามแนวทางของสถานศึกษานั้น ๆ ทั้งนี้หลักสูตรที่ผ่านการพิจารณาและได้นำไปใช้ ควรมีการประเมินหลักสูตรและพัฒนาปรับเปลี่ยนอยู่ตลอด

โครงสร้างรายวิชาเป็นสิ่งสำคัญที่แสดงถึงความแตกต่างของการจัดการเรียนการสอนของแต่ละโรงเรียน รายวิชาของแต่ละแห่งจะให้น้ำหนักความสำคัญของเนื้อหาสาระที่แตกต่างกันออกไป บางโรงเรียนเน้นให้นักเรียนได้เรียนรู้ในลักษณะรู้กว้าง บางโรงเรียนเน้นให้นักเรียนได้เน้นการฝึกทักษะการปฏิบัติและทฤษฎี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับมุมมองของอาจารย์ผู้สอนที่จะจัดกระทำหลักสูตรให้มีความเหมาะสมกับบริบทของโรงเรียนแห่งนั้น ส่วนมากรายวิชาในหลักสูตรดนตรีระดับมัธยมศึกษาตอนปลายจะพัฒนาขึ้นจากวิชาพื้นฐานดนตรีและวิชาที่สำคัญในหลักสูตรดนตรีระดับอุดมศึกษามาเป็นแม่แบบพัฒนาเพื่อให้นักเรียนพื้นฐานที่ครอบคลุมในการนำไปศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา

ในการจัดการเรียนการสอนครูผู้สอนต้องคำนึงถึงการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับบริบทของสังคมและชุมชนในที่นั้น และจัดวางสาระเนื้อหาดนตรีให้เหมาะสมกับเกณฑ์ความรู้ที่นักเรียนควรได้รับในแต่ละระดับชั้น การจัดการเรียนการสอนสามารถจัดให้มีรูปแบบที่ไม่เหมือนกันขึ้นอยู่กับบริบทของรายวิชาและแนวคิดในการจัดการเรียนการสอนของครูผู้สอน เมื่อกล่าวถึงหลักสูตรดนตรี การพัฒนา

[6] Kunjira Chalemtaranukul, “Triamudomsuksanomklao Samutprakan School,” interview by Thanraphat Ditdumrongsakul, October 14, 2023.

นักเรียนให้มีความสามารถในการปฏิบัติเครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่จำเป็น แต่ในบางโรงเรียนจะพบว่ามีปัญหาด้านงบประมาณที่ไม่เพียงพอในการจัดสรรครูผู้สอนให้ตรงเครื่องดนตรีและครบเครื่องดนตรีได้ หากทางโรงเรียนไม่เห็นความสำคัญในการส่งเสริมให้นักเรียนได้เรียนกับครูที่ตรงเครื่องดนตรีก็อาจทำให้นักเรียนไม่สามารถพัฒนาศักยภาพในการเล่นเครื่องดนตรีได้อย่างเป็นเลิศ หรือมีความยากในการสอบเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา

ในการเข้าศึกษาในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย นักเรียนควรได้ทดสอบความรู้ทางด้านดนตรีในขั้นพื้นฐาน เช่น การทดสอบความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีพื้นฐาน การอ่านโน้ตสากลขั้นพื้นฐาน การฟัง/โสตทักษะ การปฏิบัติเครื่องดนตรี การไล่โน้ตบันไดเสียง การอ่านโน้ตฉับพลัน รวมถึงการสอบปฏิบัติ เพื่อเป็นการคัดกรองความรู้ของนักเรียนในขั้นต้น และพัฒนาต่อยอดได้อย่างเต็มที่ นอกเหนือจากการเรียนในหลักสูตรแล้ว โรงเรียนหลายแห่งส่งเสริมให้นักเรียนได้พัฒนาทักษะและเก็บเกี่ยวประสบการณ์ผ่านการแสดง การประกวดและแข่งขันในเวทีต่าง ๆ เพื่อให้นักเรียนเห็นมุมมองด้านดนตรีจากผู้อื่นด้วยเช่นกัน

ทิศทางในการสร้างและพัฒนาหลักสูตรศิลป์-ดนตรีในอนาคต

ทิศทางของการศึกษาหลักสูตรดนตรีในอนาคตต้องตระหนักถึงการปรับเปลี่ยนหลักสูตรให้มีความยืดหยุ่นในกรอบมาตรฐาน คำนึงถึงการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนแบบตามบุคคล (Individualized Learning) เพราะนักเรียนทุกคนแตกต่างกัน การจัดการเรียนการสอนจึงต้องคำนึงถึงทักษะความรู้และความสามารถของนักเรียนเป็นหลัก เพื่อที่จะสามารถวางแผนการสอนให้ตรงตามความถนัดและเป้าหมายสูงสุดที่นักเรียนได้วางไว้ ทั้งนี้หลักสูตรต้องปรับเปลี่ยนให้ได้มีมาตรฐานเป็นรูปธรรมทุกโรงเรียนทั่วประเทศไทยและพัฒนาให้ได้มาตรฐานระดับสากล อาจารย์ผู้สอนเป็นตัวแปรสำคัญในการให้ความรู้แก่นักเรียน เมื่อนักเรียนได้ศึกษาหลักสูตรดนตรีซึ่งเป็นการศึกษาดนตรีอย่างเต็มรูปแบบก่อนเข้าศึกษาในระดับอุดมศึกษา ควรสนับสนุนให้นักเรียนได้ศึกษาความรู้และทักษะจากครูผู้สอนที่มีความรู้ตรงเครื่องดนตรีและตรงสายจริง ๆ ในหลักสูตรดนตรีควรมีการกำหนดรายวิชาที่หลากหลายเพิ่มมากขึ้น เพื่อให้นักเรียนได้มีโอกาสในการศึกษาดนตรีแขนงใหม่ ๆ และความหลากหลายทางสายอาชีพต่าง ๆ ในสาขาวิชาดนตรี เช่น วิชาที่เกี่ยวข้องในการพัฒนาครูดนตรี ด้านผู้ประกอบการดนตรี ด้านการเป็นนักดนตรีบำบัด ด้านผู้อำนวยการสร้างผลงานเพลง เชิญวิทยากรที่มีความรู้ทางด้านนั้นหรือประกอบอาชีพนั้นมาให้ความรู้แก่นักเรียน การจัดการเรียนการสอนรายวิชาต่าง ๆ ควรจัดการเรียนการสอนที่พัฒนาให้นักเรียนได้เรียนแบบบูรณาการ ได้พัฒนาให้เกิดองค์ความรู้หรือนวัตกรรมชิ้นงานของตัวเอง ส่งเสริมทักษะในการคิดวิเคราะห์ จินตนาการ และได้ปฏิบัติจริง นอกเหนือจากนำรูปแบบการจัดการเรียนการสอนที่มีอยู่อย่างหลากหลายมาปรับใช้ในแต่ละวิชา คือการพัฒนาและปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับเทคโนโลยีและรูปแบบการศึกษาที่เปลี่ยนไป เทคโนโลยีเริ่มมีบทบาทในการศึกษาอย่างเต็มรูปแบบ การบูรณาการนำเทคโนโลยีเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการจัดการเรียนการสอน สามารถช่วยให้นักเรียนเปิดโลกมุมมองในสิ่งที่ศึกษากว้างขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการหาความรู้ในเชิงวิชาการ การเปิดมุมมองการศึกษาดนตรีในระดับสากลหรือการใช้เทคโนโลยีในการช่วยให้การเรียนดนตรีง่ายขึ้น และมากไปกว่านั้นเทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีหรือเทคโนโลยีดนตรีเริ่มมีอิทธิพลอย่างมากต่อทุกสายอาชีพ การให้การศึกษาเกี่ยวกับเทคโนโลยีดนตรีจึงมีความสำคัญที่จะนำไปพัฒนาต่อยอดในสายการเรียนดนตรีหรือการทำงานดนตรีได้

สรุป

หลักสูตรดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายมีแนวโน้มที่จะขยายตัวและพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง จากบทความข้างต้นจะเห็นได้ว่าหลายโรงเรียนเริ่มให้ความสำคัญกับหลักสูตรดนตรีและห้องเรียนดนตรี โดยมีเป้าหมายในการพัฒนานักเรียนให้มีทักษะความรู้ความสามารถของการเรียนดนตรีให้ได้มาตรฐานในการนำไปศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น โรงเรียนทุกแห่งจึงมีการวางโครงสร้างหลักสูตรรายวิชาและจัดการเรียนการสอนที่แตกต่างกันออกไปตามเป้าประสงค์จุดมุ่งหมายของสถาบันและปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับบริบทของสภาพชุมชนและสังคมของโรงเรียนนั้น นอกจากนี้ที่ตั้งของโรงเรียนในภูมิภาคที่แตกต่างกันก็มีความสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการจัดการเรียนการสอนเช่นกัน ด้านการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาครูผู้สอนมีแนวคิดและรูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะของรายวิชา (Differentiated Instruction) และมากไปกว่านั้นทุกโรงเรียนส่งเสริมให้นักเรียนได้เรียนรู้การบูรณาการความรู้ข้ามศาสตร์ (Multidisciplinary) เพื่อให้นักเรียนได้พัฒนาองค์ความรู้ในมุมกว้าง ทิศทางของการศึกษาหลักสูตรดนตรีในอนาคตควรมีการพัฒนาและปรับเปลี่ยนให้หลักสูตรดนตรีมีมาตรฐานทั่วประเทศและพัฒนาสู่ระดับสากล ปรับเปลี่ยนรายวิชาที่ส่งเสริมนักเรียนในการศึกษาสายอาชีพดนตรีต่าง ๆ รวมถึงพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนการสอนกับเทคโนโลยีให้นักเรียนได้มีความรู้สารสนเทศในสายอาชีพดนตรี

Bibliography

Chalemtaranukul, Kunjira. “Triamudomsuksanomklao Samutprakan School.” Interview by Thanraphat Ditdumrongsakul, October 14, 2023.

Chatthai, Watit. “Triamudomsuksa Patthanakarn Suwannabhumi School.” Interview by Thanraphat Ditdumrongsakul, October 16, 2023.

Eiamsa-ard, Yongyuth. “Curriculum Assessment of Music Major of Srinakharinwirot University Prasarnmit Demonstration School (Secondary) Using CIPP Model.” *Music and Performing Arts Journal* 9, no. 1 (January-June 2023): 100-110. (in Thai)

Intarasak, Pitiwat. “Srinakharinwirot University Prasarnmit Demonstration School (Secondary).” Interview by Thanraphat Ditdumrongsakul, October 13, 2023.

Ministry of Education. “Music Program.” Accessed October 1, 2023. https://www.moe.go.th/ห้องเรียนดนตรี-2/. (in Thai)

Ministry of Education. *Teaching and Learning Manual for Music Program*. n.p., n.d. (in Thai)

Thongsri, Thitiphong. “Sisaketwittayalai School, Si Sa Ket Province.” Interview by Thanraphat Ditdumrongsakul, October 14, 2023.

แนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย

GUIDELINES FOR THE DEVELOPMENT OF MUSIC LEARNING MANAGEMENTS FOR STUDENTS WITH SPECIAL NEEDS IN PRIVATE NON-FORMAL MUSIC SCHOOLS IN THAILAND

พรนัชชา คูณแก้ว[*], พิมลมาศ พร้อมสุขกุล[**]

Pornnatcha Koonkaew[*], Pimonmas Promsukkul[**]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความคิดเห็นของครูในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบที่มีต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ และเพื่อพัฒนาแนวทางการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงผสมผสาน ทั้งเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณ โดยผู้วิจัยได้ทำการเก็บแบบสอบถามจากครูในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบทั่วประเทศไทย จำนวน 320 คน และจัดสนทนากลุ่มเพื่อหาแนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี จำนวน 7 ท่าน

ผลการศึกษาพบว่า ครูส่วนใหญ่ยังขาดความรู้และความเข้าใจต่อผู้เรียน และการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ และแนวทางการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษสามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเด็นหลัก ดังนี้ 1) ครูควรต้องมีความรู้ความเข้าใจตัวผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษจึงจะสามารถจัดการเรียนการสอนได้อย่างมีประสิทธิภาพ 2) ครูควรมีการตั้งเป้าหมายในการสอนและต้องทำหน้าที่เป็นผู้สื่อสารทั้งกับผู้เรียน ผู้ปกครอง ตลอดจนแพทย์และนักบำบัดได้ และ 3) ควรมีการพัฒนาสื่อสำหรับครูนำไปใช้สอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ และควรมีการจัดอบรมให้ความรู้แก่ผู้ปกครองในการมีส่วนร่วมในการเรียนดนตรีของผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

คำสำคัญ : โรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ / การจัดการเรียนรู้ดนตรี / ผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

---

[*] นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, pornnatcha.koo@gmail.com

[**] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีศึกษา (ระดับบัณฑิตศึกษา) วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, pimonmas.pr@bsru.ac.th

[*] Graduate Student, Music Education, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, pornnatcha.koo@gmail.com

[**] Assistant Professor, Dr., Department of Music Education (Graduate Level), College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, pimonmas.pr@bsru.ac.th

Received 22/01/2567, Revised 15/02/2567, Accepted 01/05/2567

Abstract

This research aims to investigate the opinions of teachers in non-formal private music schools towards students with special needs, and to develop guidelines for organizing music learning for such students with special needs in non-formal private music schools in Thailand. The research adopts a mixed methods approach, combining qualitative and quantitative research designs. The researcher collected questionnaires from 320 music teachers in non-formal private music schools across Thailand and conducted focus group discussions with 7 music experts to explore ways to enhance music learning management for students with special needs.

The result indicated that majority of the teachers had a level of knowledge that should be improved to understand and develop guidelines for organizing music learning for such students with special needs. The suggestions towards music teaching strategies can be divided into three aspects as the following: 1) Teachers are required to understands students with special needs in order to prepare teaching strategies effectively. 2) Teachers should establish teaching goals and serve as effective communicators between learners, parents, as well as doctors and therapists. 3) The development of teaching materials should be applied in order to properly guide the students, and there should be a workshop session to guide parents in order to support students with special needs.

Keywords: Non-formal Private Music Schools / Music Learning Management / Students with Special Needs

บทนำ

ปัจจุบันในระบบการศึกษา สามารถแบ่งผู้เรียนออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มผู้เรียนปกติ และกลุ่มผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ทั้งนี้หัวใจสำคัญของการจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาผู้เรียน คือ ครูผู้สอน และหลักสูตรที่ต้องคำนึงถึงการออกแบบการจัดการเรียนการสอนที่แตกต่างกันออกไปเพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพของผู้เรียน[1] สำหรับการศึกษาในวิชาดนตรีนั้นจะพบว่า เมื่อผู้เรียนเข้าสู่ระบบการศึกษาในโรงเรียนแล้ว ผู้เรียนมักถูกกำหนดให้ต้องเรียนในรูปแบบเดียวกันทั้งหมด โดยไม่ได้มีการแบ่งแยกตามศักยภาพของผู้เรียนในแต่ละบุคคล อีกทั้งยังมีกลุ่มผู้เรียนที่มีภาวะในการเรียนรู้และพัฒนาการที่ช้ากว่าผู้เรียนทั่วไป ทำให้ไม่สามารถเรียนตามกลุ่มเพื่อนได้ทัน ซึ่งผู้เรียนในกลุ่มนี้มักจะจัดอยู่ในกลุ่มของผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ[2]

---

[1] Meadows Julie, “Music Teachers’ Perceptions of Targeted Professional Development” (EdD diss., Walden University, 2017), 8.

[2] Amanda Ruth Draper, “Music Education for Students with Disabilities” (PhD diss., Northwestern University, 2020).

ผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ คือ ผู้เรียนที่มีการรับรู้และความสามารถในการเรียนที่แตกต่างไปจากผู้เรียนปกติ ประกอบด้วย ปัจจัยด้านการรับรู้อาจจะมีอุปสรรคและไม่สามารถลงมือปฏิบัติได้ด้วยตนเอง ซึ่งเป็นผลมาจากความบกพร่องทางด้านร่างกายหรือสมองที่บกพร่องในลักษณะต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านอารมณ์ที่ส่งผลต่อการเข้าสังคม ทางด้านภาษาที่ส่งผลต่อการสื่อสาร ทางด้านร่างกายหรือสติปัญญาที่มีความแตกต่างจากเกณฑ์เฉลี่ยของผู้เรียนปกติทั่วไป ภาวะบกพร่องเหล่านี้บางส่วนอาจเป็นมาตั้งแต่กำเนิดหรือไม่ก็ได้ และผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษที่ผู้วิจัยกล่าวถึงในงานวิจัยนี้ คือ กลุ่มผู้เรียนที่มีภาวะบกพร่อง ได้แก่ กลุ่มผู้เรียนที่มีภาวะสมาธิสั้น กลุ่มผู้เรียนที่มีภาวะบกพร่องทางการเรียนรู้ และกลุ่มผู้เรียนที่มีอาการออทิสติก ซึ่งกลุ่มเหล่านี้เป็นกลุ่มผู้เรียนที่มีความบกพร่องทางด้านการตอบสนองการสั่งการของสมอง ไม่ได้มีภาวะบกพร่องทางด้านร่างกาย[3] สำหรับดนตรีเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ช่วยในเรื่องของพัฒนาการ และช่วยให้กลุ่มผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษได้พัฒนาด้านร่างกาย ด้านจิตใจและอารมณ์ ด้านทักษะทางสังคม ด้านการเรียนรู้ ด้านภาษาและการสื่อสาร ตลอดจนพัฒนากล้ามเนื้อให้ดียิ่งขึ้น ด้วยเหตุนี้ ดนตรีจึงได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือเสริมในการเปลี่ยนแปลง ปรับเปลี่ยน รักษา และพัฒนากลุ่มผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ[4] รวมถึงสามารถพัฒนาผ่านการมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างครูผู้สอนดนตรีและนักเรียนได้อีกด้วย ดังนั้นรูปแบบแนวทางการสอนดนตรีจึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะส่งเสริมให้เด็กที่มีความต้องการพิเศษได้มีพัฒนาการทางด้านความคิดและการตอบสนองที่ดียิ่งขึ้น

สำหรับการนำดนตรีมาใช้กับกลุ่มผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษให้มีประสิทธิภาพขึ้นอยู่กับครูผู้สอนเป็นหลัก ทั้งมุมมอง ความคิดเห็น วิธีปฏิบัติของครูผู้สอน และการเข้าใจถึงบทบาทในการสอนดนตรีของครูผู้สอน การเรียนรู้เรื่องการสื่อสารกับกลุ่มผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ และการเรียนรู้เกี่ยวกับวิธีการใช้ดนตรีในการสอนที่เหมาะสม ทั้งนี้จะช่วยให้ครูผู้สอนสามารถเป็นผู้สอนที่มีประสิทธิภาพและสามารถตอบสนองต่อความต้องการของกลุ่มผู้เรียนได้อย่างเหมาะสม ด้วยความเข้าใจในบทบาทของตนเองในการสอนและประสบการณ์การสอนดนตรีในเด็กที่มีความต้องการพิเศษโดยเฉพาะ[5] เพราะครูจะไม่สามารถสอนเด็กเหล่านี้ได้เหมือนกับเด็กทั่วไป

สำหรับโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย จะมีรูปแบบการจัดการเรียนการสอนในแต่ละโรงเรียนที่มีความแตกต่างกันออกไป มีการใช้หลักสูตรการจัดการเรียนการสอนทั้งที่โรงเรียนสร้างขึ้นเอง และจากหนังสือที่ได้มาตรฐานและนิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในต่างประเทศ ทั้งนี้ครูผู้สอนที่เป็นผู้ใช้หลักสูตรจะพยายามเลือกสรรเนื้อหาและหลักสูตรต่าง ๆ ให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับสภาพปัญหาและความต้องการของ

---

[3] Yuwadee Viriyangkura, Patara Napanang, and Vanida Sinbenjapong, *Behavior Management for Special Educators* (Chiang Mai: Chiang Mai University, 2018), 24. (in Thai)

[4] Ruamsak Jiemsak, “The Guideline on Music Therapy Activities for Children with Special Needs through Learning Management Activities of Music Education for Children,” *Journal of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University* 8, no. 1 (January-June 2020): 85-112. (in Thai)

[5] Preeyanun Promsukkul, “The Guidelines for Developing Early Childhood Music Learning in Non-formal Private School Setting,” *Veridian E-Journal, Silpakorn University* 11, no. 2 (May-August 2018): 1266-1283. (in Thai)

ผู้เรียน[6] โดยการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ นอกจากนี้การสอนให้ผู้เรียนมีทักษะดนตรี ครูผู้สอนจะต้องศึกษารูปแบบการสอนที่เหมาะสมกับนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษแต่ละประเภทให้ชัดเจน เพื่อการปรับรูปแบบการเรียนการสอนที่เหมาะสม[7] รวมถึงการพัฒนารูปแบบการสอนดนตรีนั้นเพื่อช่วยให้กระบวนการเรียนการสอนดนตรีบรรลุจุดประสงค์ที่กำหนดไว้อย่างมีประสิทธิภาพ

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย พบว่า ได้มีผู้ศึกษาไว้ในหลากหลายประเด็นพอสรุปได้ ดังนี้ 1) การพัฒนาแผนการจัดกิจกรรม สื่อและนวัตกรรมเกี่ยวกับเด็กพิเศษ[8] 2) การพัฒนาการด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านร่างกายหรือทางสังคม-อารมณ์ของเด็กพิเศษในระดับปฐมวัย[9, 10, 11] 3) การหาแนวทางในการพัฒนาในการจัดการเรียนรู้ในโรงเรียนดนตรี[12, 13, 14]

จะเห็นได้ว่า การศึกษาส่วนใหญ่เป็นการศึกษาวิจัยที่มุ่งเน้นการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ในด้านใดด้านหนึ่งแก่ผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในระดับปฐมวัย หรือการศึกษาเพื่อพัฒนารูปแบบการสอนหรือนวัตกรรมการสอน และการมุ่งหาแนวทางการจัดการเรียนรู้ในโรงเรียนดนตรีในเชิงกลยุทธ์หรือนโยบาย โดยพบว่า การศึกษาที่มุ่งเน้นที่ครูผู้สอนและการศึกษาเกี่ยวกับความคิดเห็น ระดับความรู้และความเข้าใจของครูสอนดนตรีที่มีต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบสามารถพบเห็นได้ไม่มากนัก

ดังนั้นในการศึกษางานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงเห็นถึงความสำคัญของความคิดเห็นและความเข้าใจของครูดนตรีที่มีต่อกลุ่มผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในปัจจุบัน โดยนำเสนอข้อมูลเหล่านี้ในด้านการสำรวจความคิดเห็น ความรู้ และความเข้าใจของครูดนตรีในประเทศไทยเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ เพื่อนำไปพัฒนาเป็นแนวทางในการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทยให้เกิดประสิทธิภาพต่อไปในอนาคต

---

[6] "National Education Act B.E. 2542," Ministry of Education, accessed December 19, 2022, https://shorturl.asia/NGOAX. (in Thai)

[7] Jason R. Tregellas and Korey P. Wylie, "Alpha7 Nicotinic Receptors as Therapeutic Targets in Schizophrenia," *Nicotine & Tobacco Research* 21, no. 3 (March 2019): 349-356.

[8] Marta Martins et al., "Individual Differences in Rhythm Perception Modulate Music-Related Motor Learning: A Neurobehavioral Training Study with Children," *Scientific Reports* 13, 21552 (2023).

[9] Tawatchai Sritep, Chalatip Samahito, and Pattamavadi Lehmongkol, "The Carl Orff Musical Experience Provision to Develop Social-Emotional Skills of Preschool Children with Autism," *Journal of Kasetsart Educational Review* 32, no. 2 (May-August 2017): 110-120. (in Thai)

[10] Preeyanun Promsukkul, "The Guidelines for Developing Early Childhood Music Learning in Non-formal Private School Setting," *Veridian E-Journal, Silpakorn University* 11, no. 2 (May-August 2018): 1266-1283. (in Thai)

[11] Stephen Joseph, *What Doesn't Kill Us: The New Psychology of Posttraumatic Growth* (London: Hachette Digital, 2011).

[12] Siriporn Yookaew, "Business Development Strategies for Music Studio in Muang Chonburi District" (Master's thesis, Silpakorn University, 2017). (in Thai)

[13] Nuttika Soontorntanaphol, "The Development of Music Activities for Improving Social Skills in Children with Autism," *Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University* 9, no. 2 (July-December 2022): 40-58. (in Thai)

[14] Sasi Suriyajantratong, "Enhancing Working Memory and Social Skills of Students with Autism Spectrum Disorder through a Music Based Intervention in a Parallel Classroom" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2022). (in Thai)

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความคิดเห็นของครูดนตรีในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบที่มีต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

2. เพื่อพัฒนาแนวทางการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบความคิดเห็นของครูดนตรีในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทยที่มีต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

2. ได้แนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย

ขอบเขตของการวิจัย

ในการศึกษาแนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย มีขอบเขตการวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตด้านประชากร

1) การวิจัยเชิงปริมาณ

ประชากรที่ใช้ในการตอบแบบสอบถามครั้งนี้ ได้แก่ ครูที่สอนวิชาปฏิบัติดนตรีจากโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบทั่วประเทศไทย จำนวน 1,745 คน[15]

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ คือ ครูที่สอนวิชาปฏิบัติดนตรีจากโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบทั่วประเทศไทย จำนวนขั้นต่ำ 315 คน ซึ่งได้มาจากการสุ่มกลุ่มตัวอย่างจากการเปิดตารางของเครซีและมอร์แกน[16] แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นจากการเก็บกลุ่มตัวอย่างเมื่อปิดรับแบบสอบถาม ผู้วิจัยสามารถเก็บได้จำนวน 320 คน

2) การวิจัยเชิงคุณภาพ

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลจากการจัดสนทนากลุ่ม ได้แก่ ครูดนตรีที่มีประสบการณ์สอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ จำนวน 2 ท่าน อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีบำบัด 1 ท่าน อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีศึกษา 3 ท่าน และผู้บริหารฝ่ายวิชาการโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ 1 ท่าน รวม 7 ท่าน

---

[15] “Music Practice Teachers from Non-formal Private Music Schools throughout Thailand,” Office of the Private Education Commission, accessed December 19, 2022, https://opec.go.th/. (in Thai)

[16] Robert V. Krejcie and Daryle W. Morgan, “Determining Sample Size for Research Activities,” *Educational and Psychological Measurement* 30, no. 3 (Autumn 1970): 607-610.

2. ขอบเขตด้านพื้นที่

ในการศึกษานี้เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อศึกษาความคิดเห็นของครูดนตรี สำหรับเป็นแนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบในประเทศไทย จำนวน 262 แห่ง ได้จากข้อมูลสถิติจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน[17] (2565)

3. ขอบเขตด้านเนื้อหา

การศึกษางานวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วยตัวแปรอิสระและตัวแปรตามที่ศึกษา ดังนี้

ตัวแปรอิสระ ได้แก่

1) ปัจจัยส่วนบุคคล (ข้อมูลทั่วไป) ของครูดนตรี ประกอบด้วย เพศ อายุ ประเภทเครื่องดนตรีที่สอน ประสบการณ์สอน ประสบการณ์สอนเด็กพิเศษ และสถานศึกษาที่สอนอยู่ในปัจจุบัน

2) ความรู้ของครูเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ประกอบด้วย ความรู้เกี่ยวกับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ และความรู้เกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

3) ความคิดเห็นของครูต่อบทบาทการสอนดนตรีผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

4) ความคิดเห็นต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีของครูต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

ตัวแปรตาม ได้แก่ แนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องนี้เป็นงานวิจัยแบบผสมผสาน (Mixed Methods Research) ซึ่งใช้วิจัยเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ แบบแผนแบบขั้นตอนเชิงอธิบาย (An Explanatory Sequential Design) โดยการใช้วิธีเชิงปริมาณก่อน แล้วตามด้วยวิธีเชิงคุณภาพ ดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการสร้างและพัฒนาเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ แบบสอบถาม และการจัดสนทนากลุ่ม (Focus Group) โดยมีรายละเอียดในแต่ละส่วนดังนี้

1) แบบสอบถาม ผู้วิจัยใช้วิธีการรวบรวมค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อจัดเตรียมข้อมูล เพื่อจะทำแบบสอบถามจำนวน 5 ตอน ดังนี้

1.1) แบบสอบถามข้อมูลส่วนบุคคล จำนวน 6 ข้อ ประกอบด้วย เพศ อายุ ประเภทเครื่องดนตรีที่สอน ประสบการณ์สอน ประสบการณ์สอนเด็กพิเศษ และสถานศึกษาที่สอนอยู่ในปัจจุบัน

---

[17] “Non-formal Private Music Schools in Thailand,” Office of the Private Education Commission, accessed December 19, 2022, https://opec.go.th/. (in Thai)

1.2) ความรู้ของครูเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ จำนวน 11 ข้อ แบ่งเป็น 2 ส่วน ได้แก่ (1) ความรู้เกี่ยวกับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ จำนวน 5 ข้อ และ (2) ความรู้เกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ จำนวน 6 ข้อ ซึ่งแต่ละข้อมีคะแนนเท่ากับ 1 คะแนน ผู้วิจัยจึงกำหนดระดับคะแนน ดังนี้

4-5 คะแนน หมายถึง มีความรู้และความคิดเห็นอยู่ในระดับสูง

2-3 คะแนน หมายถึง มีความรู้และความคิดเห็นอยู่ในระดับปานกลาง

0-1 คะแนน หมายถึง มีความรู้และความคิดเห็นอยู่ในระดับควรปรับปรุง

1.3) ความคิดเห็นของครูต่อบทบาทการสอนดนตรีผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ จำนวน 1 ข้อ เป็นแบบเลือกตอบได้มากกว่า 1 ข้อ

1.4) ความคิดเห็นต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีของครูต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ จำนวน 10 ข้อ แบบสอบถามมีลักษณะเป็นมาตราส่วนประมาณค่า 5 ค่า (Rating Scale) ตามแบบ Likert Scale[18]

1.5) ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

2) ประเด็นการจัดสนทนากลุ่ม (Focus Group) ผู้วิจัยได้รวบรวมแบบสอบถามและสังเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดจากแบบสอบถาม เพื่อนำไปเป็นประเด็นในการจัดสนทนากลุ่ม เพื่อให้ได้มาซึ่งแนวทางและวิธีแก้ไขปัญหาในด้านการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้ที่มีความต้องการพิเศษ เกณฑ์การเลือกผู้ให้ข้อมูลในการศึกษาครั้งนี้เน้นบุคคลที่สามารถถ่ายทอดประสบการณ์ได้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย และสามารถสะท้อนความคิดเห็นและการรับรู้ เทคนิคของครูต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ รวมไปถึงข้อเสนอแนะสำหรับการจัดการเรียนการสอนได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยประเด็นสำหรับการจัดสนทนากลุ่มประกอบด้วย 3 ประเด็น ได้แก่ 1) รูปแบบการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ 2) บทบาทของครูต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ และ 3) แนวโน้มในอนาคตของการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) ดำเนินการรวบรวมแบบสอบถามออนไลน์จากครูดนตรี จำนวน 320 ชุด เกี่ยวกับความรู้ของครูเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ประกอบด้วยความรู้ เกี่ยวกับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษและความรู้เกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ความคิดเห็นของครูต่อบทบาทการสอนดนตรีผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ความคิดเห็นต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีของครูต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

2) รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถาม เพื่อนำมาสังเคราะห์เป็นประเด็นในการจัดสนทนากลุ่ม นำข้อมูลที่ได้รับการตรวจสอบความถูกต้องแล้ว มาใช้ในการจัดการสนทนากลุ่ม (Focus Group) โดยมีผู้วิจัยเป็นผู้ดำเนินการสนทนา (Moderator) ในการสอบถามจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูล จำนวน 7 คน ประกอบด้วย

[18] Rensis Likert, *New Pattern of Management* (New York: McGraw-Hill, 1961).

ครูที่มีประสบการณ์สอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ จำนวน 2 ท่าน อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีบำบัด 1 ท่าน อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีศึกษา 3 ท่าน และผู้บริหารฝ่ายวิชาการโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ 1 ท่าน

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

1) ผู้วิจัยใช้โปรแกรมสำเร็จรูปทางสถิติ SPSS for Windows Version 26.0 (Statistical Product and Service Solution) ในการประมวลและจัดตารางการวิเคราะห์ทางสถิติ สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และ One-Way ANOVA (F-test)

2) ผู้วิจัยได้มีการนำผลคะแนนที่ได้จากแบบสอบถามไปวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลที่ได้มาใช้ในการจัดการสนทนากลุ่ม (Focus Group)

3) ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการสนทนากลุ่ม (Focus Group) มาวิเคราะห์โดยใช้วิธีการวิเคราะห์โดยการจำแนกข้อมูล (Typological analysis) และการวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) โดยแต่ละองค์ประกอบจะแยกวิเคราะห์ประเด็นปัญหาและแนวทางในการปรับปรุงแก้ไข

สรุปผลการวิจัย

1. ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง คิดเป็นร้อยละ 60.0 ของผู้ตอบแบบสอบถาม รองลงมาคือ เพศชาย และเพศอื่น ๆ ตามลำดับ ช่วงอายุของครูผู้สอนที่ตอบแบบสอบถามมากที่สุด คือ ช่วงอายุ 31-40 ปี คิดเป็นร้อยละ 51.6 รองลงมาคือ อายุไม่เกิน 30 ปี และอื่น ๆ ตามลำดับ ประเภทกลุ่มเครื่องดนตรีที่นิยมสอนมากที่สุด คือ กลุ่มเครื่องสาย ประกอบด้วย กีตาร์ ไวโอลิน ฯลฯ คิดเป็นร้อยละ 44.4 รองลงมาคือ กลุ่มคีย์บอร์ด และอื่น ๆ ตามลำดับ แต่ในขณะที่หากแยกชนิดของเครื่องดนตรีที่นิยมสอนมากที่สุด คือ เปียโน คิดเป็นร้อยละ 39.38 รองลงมาคือ กีตาร์ และอื่น ๆ ตามลำดับ สำหรับประสบการณ์สอนของครู ส่วนใหญ่ครูมีประสบการณ์สอนมากที่สุด คือ 5-10 ปี คิดเป็นร้อยละ 42.5 รองลงมาคือ 10 ปีขึ้นไป และอื่น ๆ ตามลำดับ ครูดนตรีที่มีประสบการณ์สอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษมากที่สุด คือ สอนมาน้อยกว่า 5 ปี คิดเป็นร้อยละ 69.4 รองลงมาคือ 5-10 ปี และอื่น ๆ ตามลำดับ และภูมิภาคที่ครูสอนดนตรีมากที่สุดในปัจจุบัน คือ ภาคกลาง คิดเป็นร้อยละ 78.8 ซึ่งจังหวัดที่ครูสอนดนตรีมากที่สุดคือ กรุงเทพฯ และปริมณฑล คิดเป็นร้อยละ 70.0

2. เปรียบเทียบระดับคะแนนความรู้ของครูดนตรีเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

ในประเด็นด้านคะแนนความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ พบว่า ครูดนตรีส่วนใหญ่ยังขาดความรู้และความเข้าใจต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ คิดเป็นร้อยละ 87.5 และในประเด็นด้านคะแนนความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ พบว่าครูดนตรีส่วนใหญ่ยังขาดความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ คิดเป็นร้อยละ 99.7

3. ความคิดเห็นต่อบทบาทการสอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

ครูดนตรีส่วนใหญ่มีความคิดเห็นเกี่ยวกับการให้ความสำคัญในการพัฒนาสื่อการเรียนการสอน คิดเป็นร้อยละ 51.25 รองลงมาคือ การเลือกสื่อการเรียนการสอน คิดเป็นร้อยละ 50.00 การศึกษาความรู้เพิ่มเติมเกี่ยวกับจิตวิทยาการสอน คิดเป็นร้อยละ 46.88 การเลือกกิจกรรมภายในห้องเรียน คิดเป็นร้อยละ 46.25 การออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ภายในห้องเรียน คิดเป็นร้อยละ 42.50 การวิเคราะห์จุดอ่อนจุดแข็งของผู้เรียนเพื่อวางแผนการสอน และวิธีการสอนล่วงหน้า คิดเป็นร้อยละ 35.63 การนำเทคนิคการสอนแบบต่าง ๆ มาดัดแปลงในการจัดการเรียนรู้ คิดเป็นร้อยละ 29.38 การประเมินผลการเรียนการสอน และพัฒนาการของผู้เรียน คิดเป็นร้อยละ 23.44 การบูรณาการระหว่างวิชาดนตรีกับวิชาอื่น ๆ คิดเป็นร้อยละ 23.44 และการประสานงานกับผู้ปกครอง แพทย์ นักบำบัดต่าง ๆ คิดเป็นร้อยละ 21.25

4. การหาความสัมพันธ์ระหว่างตัวแปร

ผู้วิจัยได้ใช้สถิติ One-Way ANOVA (F-test) ในการทดสอบความสัมพันธ์ระหว่างข้อมูลทั่วไปกับระดับคะแนนความรู้และความคิดเห็นต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ดังแสดงใน Table 1 และ Table 2

Table 1 The analysis of the relationship between general information and knowledge scores of music teacher with special needs

Source: by author

General Information	P-Value	Results	
		Significant	Non-Significant
Gender	0.199		✓
Age	0.000*	✓	
Types of music instruments	0.930		✓
Music teaching experiences	0.002*	✓	
Music teaching experiences with special needs	0.096		✓
Regional differences	0.000*	✓	

*P = The difference is significant at the 0.05 level.

จาก Table 1 ผลการศึกษาพบว่า อายุ ประสบการณ์สอนเด็กปกติ และภูมิภาคที่สอนอยู่ในปัจจุบันมีผลต่อระดับคะแนนความรู้เกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ โดยจะเห็นได้ว่า อายุ ประสบการณ์สอน และภูมิภาคที่สอนอยู่ในปัจจุบันที่แตกต่างกัน ส่งผลต่อความรู้และความเข้าใจในการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษที่แตกต่างกัน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05

Table 2 The analysis of the relationship between general information and music teachers' opinions on teaching special needs

Source: by author

General Information	P-Value	Results	
		Significant	Non-Significant
Gender	0.940		✓
Age	0.002*	✓	
Types of music instruments	0.707		✓
Music teaching experiences	0.021*	✓	
Music teaching experiences with special needs	0.000*	✓	
Regional differences	0.204		✓

*P = The difference is significant at the 0.05 level.

จาก Table 2 ผลการศึกษาพบว่า อายุ ประสบการณ์สอนเด็กปกติ และประสบการณ์สอนเด็กพิเศษ มีผลต่อความคิดเห็นต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีของครูดนตรี ในด้านวิธีการสอน ด้านสื่อนวัตกรรม ด้านกิจกรรมการจัดการเรียนการสอน ด้านโดยจะเห็นได้ว่า อายุ ประสบการณ์สอนเด็กปกติ และประสบการณ์สอนเด็กพิเศษที่แตกต่างกัน ส่งผลต่อความคิดเห็นต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีของครูดนตรีต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษที่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05

5. การสนทนากลุ่ม

ผู้วิจัยได้จัดสนทนากลุ่มเกี่ยวกับข้อเสนอแนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับแนวทางการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย โดยมีผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสอนดนตรี จำนวน 7 ท่าน ซึ่งสรุปผลได้ดังนี้

ประเด็นที่ 1 รูปแบบการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

จากการจัดการสนทนากลุ่มในประเด็นนี้ ได้แก่ 1) ด้านผู้สอน พบว่า ครูดนตรีต้องเข้าใจผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษว่ามีลักษณะแบบไหน และมีข้อจำกัดอย่างไร โดยครูดนตรีควรมีการให้ความรู้แก่ผู้ปกครองในเรื่องของความคาดหวังต่อตัวผู้เรียน จำเป็นต้องพูดคุยหรือแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับตัวผู้เรียนกับผู้ปกครอง 2) ด้านการจัดการเรียนรู้ พบว่า ควรจัดการเรียนการสอนสำหรับผู้ที่มีความต้องการพิเศษแบบ 1:1 หรือกลุ่มก็ได้ ซึ่งควรเป็นการจัดการเรียนการสอนแบบผสมผสาน เริ่มจากวิธีการสอนที่ง่ายก่อน แล้วค่อย ๆ ไต่ระดับให้ยากขึ้น มีการใช้กิจกรรมที่หลากหลายเป็นการสร้างให้เกิดระบบรับความรู้สึกเพื่อช่วยกระตุ้นพัฒนาการของผู้เรียน และควรมีการสร้างบรรยากาศที่ทำให้เกิดแรงจูงใจทางบวก โดยสิ่งที่สำคัญที่สุด คือ ควรมีการระวังเรื่องความปลอดภัยของผู้เรียน เช่น สถานที่ในการสอนต้องเหมาะสมกับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ และควรสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียนทุกครั้งที่มีการจัดการเรียนการสอน และ 3) ด้านการวัดผล พบว่า ในการวัดผลสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ครูดนตรีต้องมีการสร้างเกณฑ์สำหรับวัดระดับว่าระดับไหนควรจะให้ผ่าน ไม่ควรประเมินผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษเหมือนผู้เรียนปกติ

ประเด็นที่ 2 บทบาทของครูผู้สอนต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

จากการจัดการสนทนากลุ่มในประเด็นนี้ พบว่า 1) ลักษณะนิสัยของครูดนตรีต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ โดยครูดนตรีควรมีคุณลักษณะ เช่น ความอดทนและสม่ำเสมอ เนื่องจากการสอนเด็กที่มีความต้องการพิเศษต้องการความระมัดระวังและการปรับตัวอย่างเป็นระเบียบ 2) บทบาทของครูดนตรีในการสอนดนตรีแก่ผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ครูดนตรีจำเป็นต้องมีความรู้และความเข้าใจที่ดีในการพัฒนาการเด็ก เช่น การสอนเด็กที่มีพัฒนาการต่ำกว่าเด็กปกติต้องใช้วิธีการที่เหมาะสม สร้างสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมสำหรับการเรียนรู้ และสร้างระบบการสื่อสารที่ดีกับผู้เรียน และ 3) บทบาทของครูดนตรีต่อการประสานและสื่อสารกับบุคคล พบว่า ครูดนตรี ผู้ปกครอง และแพทย์หรือนักบำบัด ควรมีการสื่อสารกันเพื่อเข้าใจสถานะของผู้เรียน ครูดนตรีไม่ควรรายงานปัญหาของผู้เรียนต่อผู้เรียน แต่ควรพูดคุยกับผู้ปกครองโดยตรง เพื่อให้การสื่อสารมีประสิทธิภาพมากขึ้น

ประเด็นที่ 3 แนวโน้มในอนาคตของการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ

จากการจัดการสนทนากลุ่มถึงแนวโน้มในอนาคตต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ ผลการศึกษาพบว่า 1) แนวโน้มด้านการจัดการเรียนการสอน สำหรับด้านการจัดการหลักสูตร อาจจะขยายไปในรูปแบบการสอนทั้งแบบกลุ่มและแบบตัวต่อตัวได้มากขึ้น มีการนำเทคโนโลยีและนวัตกรรมมาใช้ในการจัดการเรียนการสอนมากขึ้น เช่น ตั้งกล้องเพื่อบันทึกการเรียนของผู้เรียนไว้เสมอ และใช้ AI ในการช่วยสอน เป็นต้น 2) แนวโน้มในการจัดอบรมและพัฒนาสื่อ พบว่า ควรมีการฝึกอบรมดนตรีบำบัดให้แก่ครูผู้สอนที่จะสอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษมากขึ้น ควรมีการพัฒนาสื่อและการอบรมแก่ครูดนตรีที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายในอนาคต สำหรับครูดนตรีที่อยู่พื้นที่ห่างไกลได้ และการจัดอบรมให้แก่ผู้ปกครองถือเป็นเรื่องสำคัญ เพราะว่าผู้เรียนจะอยู่กับผู้ปกครองมากกว่าครู ผู้ปกครองจะได้รู้วิธีการดูแลผู้เรียนได้อย่างถูกต้อง 3) แนวโน้มของผู้บริหารต่อครูดนตรี พบว่า ผู้บริหารควรมีการให้ทุนการศึกษาแก่ครูดนตรีที่สนใจจะสอนให้แก่ผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ หรืออาจเพิ่มค่าตอบแทนเพื่อให้เป็นแรงจูงใจในการสอน ทั้งนี้ผู้บริหารควรเข้าใจและรับฟังปัญหาจากครูดนตรีมากขึ้น ควรมีการบูรณาการกันพูดคุยแบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการระหว่างผู้บริหาร ครูดนตรี และผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง

อภิปรายผลการวิจัย

1. ปัจจัยส่วนบุคคลของครูดนตรี พบว่า ครูดนตรีส่วนใหญ่ในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทยอยู่ในช่วงอายุระหว่าง 31-40 ปี และส่วนใหญ่มีประสบการณ์ในการสอนเด็กที่มีความต้องการพิเศษน้อยกว่า 5 ปี โดยภูมิภาคที่สอนอยู่ในปัจจุบันของครูดนตรี โดยส่วนใหญ่อยู่ที่ภาคกลางของประเทศไทย และอยู่ในจังหวัดกรุงเทพฯ และปริมณฑลเป็นหลัก ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลของสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน

(สช.)[19] พบว่าประเทศไทยมีกลุ่มโรงเรียนกวดวิชาทั้งหมด 1,983 แห่ง อยู่ในกรุงเทพมหานคร 487 แห่ง และต่างจังหวัด 1,496 แห่ง ใน 74 จังหวัด ยกเว้นหนองบัวลำภู ปัตตานี และนราธิวาส

2. ความสัมพันธ์ระหว่างประสบการณ์การสอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษกับความรู้ที่มีต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษพบว่า ทั้งกลุ่มครูที่มีประสบการณ์สอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ และกลุ่มครูที่ไม่มีประสบการณ์สอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ มีคะแนนความรู้เรื่องเด็กที่มีความต้องการพิเศษ และการจัดการเรียนการสอนสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษไม่แตกต่างกัน ซึ่งสอดคล้องจากการสนทนากลุ่ม พบว่า ครูที่มีประสบการณ์สอนเด็กพิเศษได้บอกว่า ตนเองใช้วิธีลองผิดลองถูกในการสอนเด็กพิเศษ เนื่องจากในการสอนดนตรีในโรงเรียน เด็กที่มาเรียนจะเป็นเด็กที่ทางโรงเรียนจัดชั้นเรียนมาให้ ซึ่งครูดนตรีก็ไม่ได้รู้วิธีการสอน บางครั้งจึงสอนเหมือนเด็กปกติ แต่ก็จะมีการปรับเปลี่ยนยืดหยุ่นตามผู้เรียนแต่ละบุคคล สอดคล้องกับหลักการเรียนรู้กับหลักการสอนมีความสัมพันธ์กัน[20] หากผู้สอนเข้าใจหลักการเรียนรู้ก็จะจัดการสอนให้สอดคล้องสัมพันธ์กันได้ การสอนที่คำนึงถึงหลักจิตวิทยาในการเรียนรู้ จะช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ได้สะดวกขึ้น และเกิดเจตคติที่ดีต่อการเรียน ครูผู้สอนต้องศึกษา กำหนดจุดมุ่งหมายของการสอนให้ชัดเจนว่าหลังจากสิ้นสุดการเรียนการสอนแล้ว ประสงค์จะให้นักเรียนเรียนรู้อะไรบ้าง และมีความสามารถทำอะไรได้บ้าง จุดมุ่งหมายในการสอนควรกำหนดให้อยู่ในรูปของจุดมุ่งหมายเชิงพฤติกรรม (Behavioral Objectives) ซึ่งสามารถสังเกตและวัดได้

3. แนวทางการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย พบว่า ครูดนตรีทุกท่านที่เข้าร่วมการจัดสนทนากลุ่ม (Focus Group) เสนอแนวทางในการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย แบ่งเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1) รูปแบบการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

ผลการศึกษาพบว่า ด้านการประเมินผู้เรียนก่อนเริ่มเรียน ครูดนตรีควรมีความเข้าใจเกี่ยวกับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ จึงจะสามารถจัดการเรียนการสอนให้ตรงต่อความต้องการของผู้เรียน และผู้ปกครองได้ ครูจำเป็นต้องปรับวิธีการเพื่อให้นักเรียนได้เรียนรู้ ซึ่งสอดคล้องกับหลักการปรับเปลี่ยนการเรียนการสอนในชั้นเรียนดนตรี[21] ครูผู้สอนควรปรับระดับการมีส่วนร่วมในชั้นเรียนเพื่อให้นักเรียนสามารถเข้าร่วมกิจกรรมได้ ปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอเนื้อหาให้แก่นักเรียนหลากหลายรูปแบบ มีการตอบสนองตามความสามารถและเหมาะกับนักเรียนแต่ละบุคคล เพื่อให้นักเรียนสามารถบรรลุเป้าหมายได้ตามจุดประสงค์ ดังนั้น จึงต้องให้โอกาสผู้เรียนได้เรียนรู้ดนตรีตามศักยภาพของตน โดยต้องรับรู้ถึงความสามารถที่มีจำกัด และคิดเสมอว่าสิ่งต่าง ๆ ย่อมพัฒนาได้ไม่มากก็น้อย อีกทั้งครูดนตรีควรสร้างความสนิทสนม สร้างความไว้ใจ

---

[19] “Private Tutoring Schools in the Country,” Office of the Private Education Commission, accessed December 12, 2013, https://opec.go.th/. (in Thai)

[20] Nanthapat Niyomsap, *Behavioral Objectives* (Chiang Mai: Chiang Mai Rajabhat University, 2021).

[21] Mary S. Adamek and Alice-Ann Darrow, *Music in Special Education*, 2nd ed. (Silver Spring, MD: The American Music Therapy Association, Inc., 2010).

กับผู้เรียน ผู้สอนจึงควรมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ นอกเหนือจากกิจกรรมดนตรี มีทัศนคติในการเสียสละให้ความสนใจในการอบรมสั่งสอนดนตรีและเรื่องอื่น ๆ เป็นสิ่งที่ผู้สอนดนตรีต้องเรียนรู้และปฏิบัติ[22]

ด้านจิตวิทยาพัฒนาการ ครูดนตรีจำเป็นต้องรู้ว่าเด็กแต่ละช่วงวัยมีพัฒนาการอย่างไร และการสอนดนตรีผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษกับผู้เรียนปกติแตกต่างกันอย่างไร ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการใช้จิตวิทยาเชิงบวกในการสอนทักษะปฏิบัติดนตรีระดับชั้นต้น[23] ประกอบด้วย 1) การสร้างเสริมประสบการณ์ของผู้เรียนให้เห็นถึงคุณค่าและความหมายของการเรียน 2) การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนโดยใช้จิตวิทยาเชิงบวก 3) การประเมินผลเชิงบวก เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมกับการออกแบบและประเมินการเรียนรู้ตามความต้องการที่เหมาะสม

ด้านหลักสูตรและการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ผู้สอนจำเป็นจะต้องมีเป้าหมายในการสอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษอย่างชัดเจน ครูสอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษยังขาดทักษะและความสามารถในการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่ต้องใช้ทั้งความรู้จริงในบริบทดนตรี ประสบการณ์ในการสอน ความกระตือรือร้นในการค้นคว้าหาความรู้ให้ทันสมัยและมีความเหมาะสม การสร้างสื่อ การเลือกใช้สื่อหรือวิธีการใหม่ ๆ สำหรับการวางแผนการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ทั้งยังต้องมีความสามารถเชิงจิตวิทยาในการควบคุมชั้นเรียน สร้างการเรียนรู้ที่มีความสุข กระตุ้นการเรียนรู้และพัฒนาการ สร้างจินตนาการที่เหมาะสมกับพัฒนาการของเด็กปฐมวัย ซึ่งเป็นไปในแนวทางเดียวกันกับงานวิจัยเรื่อง การนำเสนอรูปแบบการจัดการเรียนรู้วิชาดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยของครูในโรงเรียนเอกชน[24] โดยงานวิจัยนี้ได้ทำการสำรวจความคิดเห็นของครูที่จัดการเรียนรู้วิชาดนตรีให้แก่เด็กปฐมวัย พบปัญหาของครูส่วนใหญ่ดังนี้ 1) มีการเตรียมความพร้อมก่อนการจัดการเรียนรู้ทุกครั้ง แต่ยังมีสาระดนตรีไม่ครบถ้วน 2) ขาดแผนการสอนที่มีความเหมาะสม 3) สื่อการสอนไม่เพียงพอกับจำนวนนักเรียน 4) การวัดประเมินผลไม่ครอบคลุมความรู้ความเข้าใจของผู้เรียน โดยได้เสนอแนะไว้ว่าควรจัดการเรียนการสอน 2 ครั้งต่อสัปดาห์ (50 นาทีต่อครั้ง) และควรปรับปรุงเรื่องความรู้ของผู้สอน สื่อการสอนดนตรีและกิจกรรมที่ใช้ในการจัดการเรียนรู้

ด้านการทำงานร่วมกันระหว่างครูผู้สอน ผู้ปกครอง แพทย์ และนักบำบัด การมีส่วนร่วมนั้นมีความสำคัญต่อการพัฒนานักเรียน โดยครูผู้สอน ผู้ปกครอง แพทย์ และนักบำบัด ต้องมีความเข้าใจและยอมรับในข้อจำกัดของนักเรียนและมีความรู้สึกที่ดีต่อนักเรียน จะทำให้การเรียนรู้นั้นได้ผลดี ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยที่กล่าวถึงผลการศึกษากิจกรรมดนตรีที่มีต่อทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติก ระดับปฐมวัย[25] ซึ่งผลการวิจัยพบว่า เด็กออทิสติกระดับปฐมวัยที่ได้รับการจัดกิจกรรมดนตรีมีคะแนนเฉลี่ยทักษะทางสังคมสูงขึ้น

---

[22] Narutt Suttachitt, *Music Education: Principles and Essence* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2012). (in Thai)

[23] Sasipa Nuntasomboon, “Guidelines for Applying Positive Psychology in Music Studio Teaching for Teaching Beginners,” in Princess Galyani Vadhana Institute of Music International Symphosium 2019: Music Matters, August 28, 2019.

[24] Sarapong Itsarasak Na Ayudhaya, “A Proposed Model of Organizing Music Learning for Kindergarten Children of Teachers in Private Schools” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2010). (in Thai)

[25] Joyce L. Epstein et al., *School, Family, and Community Partnerships: Your Handbook for Action*, 3rd ed. (Thousand Oaks, California: Corwin Press, 2009).

ทุก ๆ ด้าน และประโยชน์ของกิจกรรมดนตรีที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นนอกจากได้รับความรู้แล้ว ยังสร้างความสนุกสนานระหว่างการทำกิจกรรมดนตรี ซึ่งจะทำให้เด็กออทิสติกรู้สึกผ่อนคลายและได้แสดงอารมณ์ความรู้สึกของตนเองออกมาผ่านการทำกิจกรรมดนตรี สร้างความมั่นใจ รู้จักการเข้าสังคม และเกิดปฏิสัมพันธ์อันดีกับเพื่อนระหว่างการทำกิจกรรมดนตรี รวมไปถึงการเป็นที่ยอมรับของเพื่อนที่ทำกิจกรรมดนตรีร่วมกัน

ด้านการออกแบบกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรีและการวัดประเมินผลให้สอดคล้องกับพัฒนาการของผู้เรียน ซึ่งผลการวิจัยสอดคล้องกับแนวคิดการจัดการศึกษาสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ[26] ซึ่งเน้นย้ำถึงความสำคัญของการออกแบบกระบวนการเรียนการสอนที่เหมาะสมสอดคล้องกับความต้องการเฉพาะของนักเรียนแต่ละคน เพื่อให้การเรียนการสอนมีประสิทธิภาพ ครูจำเป็นต้องพิจารณาปัจจัยต่าง ๆ เช่น ลักษณะและความต้องการของนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษ การปรึกษาหารือกับผู้เชี่ยวชาญด้านการศึกษาพิเศษ และการใช้กลยุทธ์การสอนที่หลากหลาย กลยุทธ์การสอนที่มีประสิทธิภาพสำหรับนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษ ครูสามารถสร้างสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ที่ครอบคลุมและสนับสนุนให้นักเรียนทุกคนสามารถพัฒนาทักษะ ความรู้และความสามารถได้อย่างเต็มศักยภาพ วิธีการที่ทำให้นักเรียนเข้าถึงเนื้อหา ระยะเวลาในการเรียนรู้เนื้อหานั้น ๆ โดยเรียงเนื้อหาจากง่ายไปยากอย่างเหมาะสม และมีการปรับเพิ่ม ลดเนื้อหาให้สอดคล้องกับการเรียนรู้ของนักเรียนแต่ละคน

2) บทบาทของครูผู้สอนต่อการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

ผลการศึกษาพบว่า ด้านบุคลิกภาพของครูผู้สอน มีบทบาทสำคัญในการสอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ครูที่มีประสิทธิภาพจะต้องมีความอดทน มีความเข้าใจ และสามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี ซึ่งสอดคล้องกับคู่มือการจัดการเรียนการสอนสำหรับเด็กที่มีความต้องการพิเศษ[27] เน้นย้ำถึงความสำคัญของความอดทนและความพยายามของครู เนื่องจากนักเรียนที่มีความบกพร่องทางสติปัญญามักจะมีความสามารถในการเรียนรู้ที่จำกัดและอาจมีภาวะพิการอื่น ๆ ร่วมด้วย นอกจากนี้ ครูควรสื่อสารกับผู้ปกครองอย่างตรงไปตรงมาและเปิดเผย เพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่แข็งแกร่งและสนับสนุนความสำเร็จของนักเรียน ตามแนวคิดทฤษฎีความร่วมมือระหว่างพ่อแม่และครู[28] เพื่อเน้นย้ำถึงบทบาทสำคัญของทั้งครูและผู้ปกครองในการสนับสนุนการเรียนรู้ของนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษให้การเรียนประสบความสำเร็จมากยิ่งขึ้น

ด้านการจัดการเรียนการสอน เน้นย้ำถึงความสำคัญของการเตรียมสื่ออุปกรณ์ และการจัดสถานที่เรียนสำหรับการสอนนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษ ครูควรเตรียมสื่อการสอนที่หลากหลายและเหมาะสมกับความต้องการเฉพาะของนักเรียน โดยการเตรียมสื่อ อุปกรณ์ และการจัดสถานที่เรียนอย่างเหมาะสม

---

[26] Samantha D. Jimenez, “An Exploration of Teaching Music to Individuals with Autism Spectrum Disorder” (PsyD diss., Antioch University Seattle, 2012).

[27] Wittada Phaokhum, “Presentation of Guidelines for Organizing Music Teaching Using Classical and Modern Music Popular to Develop Piano Skills of Beginning Piano Students” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2013). (in Thai)

[28] Alice M. Hammel and Ryan M. Hourigan, *Teaching Music to Students with Autism* (New York: Oxford University Press, 2013).

ครูสามารถสร้างสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ที่ครอบคลุมและสนับสนุน ซึ่งช่วยให้นักเรียนที่มีความต้องการพิเศษสามารถเข้าถึงและมีส่วนร่วมในการเรียนรู้ได้อย่างเต็มที่ ซึ่งสอดคล้องกับพัฒนาการและการเรียนรู้ของเด็ก[29] เนื่องจากการเรียนการสอนดนตรีไม่เพียงแต่เน้นในเรื่ององค์ความรู้ทางดนตรีเท่านั้น แต่ครูต้องเห็นความสำคัญของพัฒนาการและการเรียนรู้ เพราะเด็กแต่ละคนมีความถนัดและความสามารถทางสติปัญญาที่แตกต่างกัน ตามทฤษฎีของโฮเวิร์ด การ์ดเนอร์ เด็กที่มีเชาวน์ปัญญาทางดนตรีสูงจะมีความเข้าใจด้านจังหวะ ทำนอง มีความสามารถทางด้านการฟัง การร้อง การเล่นเครื่องดนตรี การอ่านและเขียนโน้ต การแยกแยะเสียงต่าง ๆ ได้ บทความด้านการศึกษาการจัดการเรียนรู้ในชั้นเรียน[30] กล่าวว่า การจัดสื่อ วัสดุอุปกรณ์ที่สอดคล้องกับกิจกรรม ทั้งนี้เนื่องจากเด็กปฐมวัยเรียนรู้จากการกระทำการมีปฏิสัมพันธ์กับสื่อ วัสดุต่าง ๆ ทำให้เกิดความเข้าใจและแสดงผลการเรียนรู้ผ่านการแสดงออกและจากผลงาน ดังนั้นจะต้องจัดหาสื่อ อุปกรณ์ที่สอดคล้องกับรูปแบบกิจกรรมที่ได้ออกแบบไว้ การมีสื่อ วัสดุอย่างหลากหลาย จะช่วยสนับสนุนให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ตามที่กำหนดวัตถุประสงค์ไว้

3) แนวโน้มในอนาคตของการจัดการเรียนการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบ

ผลการศึกษาพบว่า ด้านการพัฒนาหลักสูตรและนำเทคโนโลยีมาช่วยในการจัดการเรียนการสอน ครูผู้สอนควรมีการพัฒนาหลักสูตรเฉพาะ สำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษที่การพัฒนาความกล้าแสดงออกของตัวผู้เรียนได้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการมีส่วนร่วมของพ่อแม่และครูในการส่งเสริมการเรียนรู้ทางดนตรีของเด็ก[31] กล่าวว่า การกำหนดเป้าหมายที่ชัดเจนร่วมกันเพื่อมุ่งเน้นในการส่งเสริมพัฒนาการทางดนตรีของเด็ก โดยการส่งเสริมให้เด็กได้เรียนรู้อย่างต่อเนื่อง มีการส่งเข้าแข่งขันและแสดงความสามารถทางดนตรี ในสถานที่ที่เหมาะสมเพื่อให้เด็กได้พัฒนาความกล้าแสดงออกและแสดงความสามารถในทักษะทางดนตรีของตน พ่อแม่และครูดนตรี ต้องหาวิธีที่เหมาะสมในการสร้างแรงจูงใจในการส่งเสริมการพัฒนาทางดนตรีร่วมกันให้แก่เด็ก เพื่อการพัฒนาการเรียนรู้ของเด็กที่ยั่งยืนต่อไป ผู้ปกครองยังขาดความรู้ความเข้าใจในการเรียนดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ ที่ไม่ได้เน้นการปฏิบัติเครื่องดนตรี แต่มุ่งเน้นการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีและทักษะชีวิตของเด็กไปพร้อมกับการพัฒนาด้านพัฒนาการของเด็กในทุกด้านทั้ง ด้านร่างกาย จิตใจอารมณ์ สังคม และสติปัญญาเพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับการศึกษาในระดับขั้นต่อไป

---

[29] Chalinee Kunatian, “Guidelines of Teaching and Learning for Music Teachers,” in The 2nd Silpakorn Conference in Sound and Music, Silpakorn University, June 10-11, 2021, 71-86. (in Thai)

[30] Jirayut Onsri, *Teacher's Role in Creating a Learning Atmosphere* (Bangkok: Nawaminthrachutit Industrial and Community College, 2019). (in Thai)

[31] American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5th ed. (Arlington, VA: American Psychiatric Association, 2013).

ด้านการพัฒนาสื่อและนวัตกรรม การพัฒนาสื่อและนวัตกรรมสามารถช่วยสนับสนุนการเรียนรู้ของนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษได้[32] ตัวอย่างเช่น การใช้เทคโนโลยีดิจิทัลสามารถช่วยให้นักเรียนเรียนรู้ในแบบที่เหมาะกับตนเอง และสามารถเข้าถึงทรัพยากรการเรียนรู้ที่หลากหลาย นอกจากนี้ การใช้สื่อการสอนที่หลากหลาย เช่น สื่อการมองเห็น สื่อการได้ยิน และสื่อการสัมผัส สามารถช่วยให้นักเรียนที่มีความต้องการพิเศษเข้าถึงและมีส่วนร่วมในการเรียนรู้ได้อย่างเต็มที่ โดยการออกแบบหลักสูตรที่ครอบคลุมและใช้สื่อและนวัตกรรมที่เหมาะสม โรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทยสามารถสร้างสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ที่สนับสนุนและมีประสิทธิภาพสำหรับนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษ ซึ่งสื่อเป็นสิ่งที่ผลักดันให้การเรียนดนตรีสำหรับนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษเป็นที่นิยมมากขึ้น เจ้าของโรงเรียนดนตรีส่วนมากขาดความรู้ความเข้าใจในวัตถุประสงค์ของการเรียนดนตรี ขาดความเข้าใจในหลักสูตร กระบวนการ ปรัชญา วิธีการและการจัดสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมสำหรับการเรียนการสอนดนตรี ส่งผลให้ชั้นเรียนดนตรีสำหรับนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษที่เปิดขึ้นมานั้นไม่ได้เป็นไปตามเป้าหมายและความตั้งใจของหลักสูตร อีกทั้งผู้ปกครองไม่ได้รับการสื่อสารข้อมูลอย่างถูกต้อง และนักเรียนอาจไม่ได้เข้าเรียนในชั้นเรียนที่มีความเหมาะสมทั้งด้านความพร้อม ช่วงอายุ และความถนัดที่แตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล

ด้านการอบรมให้ความรู้ และการมีส่วนร่วมของผู้ปกครอง ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของการอบรมให้ความรู้แก่ผู้ปกครองเกี่ยวกับการเรียนดนตรีสำหรับนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษ สามารถช่วยให้ผู้ปกครองเข้าใจความต้องการเฉพาะของนักเรียนและวิธีการสนับสนุนการเรียนรู้ของนักเรียนที่บ้าน นอกจากนี้ ผู้ปกครองสามารถทำงานร่วมกับครูดนตรีเพื่อพัฒนาแผนการเรียนการสอนที่สอดคล้องกับความต้องการของนักเรียน การมีส่วนร่วมของผู้ปกครองมีความสำคัญต่อความสำเร็จของนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษ ผู้ปกครองสามารถให้การสนับสนุนทางอารมณ์และการปฏิบัติ และสามารถช่วยให้นักเรียนฝึกฝนทักษะที่เรียนในชั้นเรียนที่บ้าน โดยการให้การอบรมและสนับสนุนผู้ปกครองระหว่างครู ผู้ปกครอง และนักเรียน ซึ่งจะช่วยให้นักเรียนที่มีความต้องการพิเศษได้รับการสนับสนุนที่จำเป็นเพื่อประสบความสำเร็จ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยการศึกษาสำหรับผู้ปกครองเด็กปฐมวัย[33] พบว่า การมีส่วนร่วมระหว่างผู้ปกครองและสถานพัฒนาเด็กนับเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งในการพัฒนาเด็กปฐมวัย การที่ผู้ปกครองและสถานพัฒนาเด็กได้เรียนรู้ซึ่งกันและกันเกี่ยวกับสถานการณ์ทางบ้านและสถานพัฒนาเด็ก จะทำให้ทั้งสองฝ่ายสามารถสื่อสาร สร้างสัมพันธภาพและทำความเข้าใจอันจะนำไปสู่การพัฒนาเด็กที่มีคุณภาพได้ การเรียนรู้ร่วมกันระหว่างผู้ปกครองและสถานพัฒนาเด็กมีหลายลักษณะ ได้แก่ การส่งเสริมพัฒนาการเด็ก การมีส่วนร่วมในการจัดการเรียนรู้สำหรับเด็ก การวางแผนและพัฒนาหลักสูตร การร่วมมือในเชิงการบริหาร ตลอดจนการเข้ามามีส่วนร่วมในการแก้ปัญหาเด็กอันเกิดจากการอบรมเลี้ยงดูและสภาพแวดล้อม

---

[32] Rujipat Apipatkittikul, “The Effects of Music Activities on Social Skills in Autistic Preschool Children,” *Journal of Kasetsart Educational Review* 29, no. 1 (January-April 2014): 75-82. (in Thai)

[33] Kullaya Tantipalachewa, *Education for Parents of Early Childhood Children* (Bangkok: Brain-Base Books, 2008). (in Thai)

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

1. ในด้านความคิดเห็นของครูดนตรีในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบที่มีต่อผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ สามารถนำผลการวิจัยที่ได้ไปพัฒนาสื่อสำหรับการฝึกอบรมครูในเรื่องของการจัดการเรียนการสอนผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษได้

2. ในด้านของแนวทางการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย สามารถนำผลการวิจัยที่ได้ไปเป็นแนวทางเพื่อการจัดการเรียนการสอนที่ดีขึ้น ทั้งในด้านหลักสูตรการสอน การวัดและประเมินผลให้แก่ผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษ

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ผลการวิจัยครั้งนี้ เป็นแนวทางการจัดการเรียนรู้ดนตรีสำหรับผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบของไทย โดยเก็บข้อมูลกับครูผู้สอนและผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งยังขาดข้อมูลจากผู้เรียน จึงควรมีการทำวิจัยที่มีการเก็บข้อมูลจากผู้เรียนที่มีความต้องการพิเศษหรือผู้ปกครองที่ดูแล เพื่อให้ได้ผลการวิจัยที่ครอบคลุมและมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

2. ควรนำแนวทางการจัดการเรียนรู้และนำข้อเสนอแนะของครูดนตรีไปทำวิจัยเชิงทดลองเพื่อต่อยอดพัฒนานวัตกรรมช่วยในการจัดการเรียนการสอนสำหรับนักเรียนที่มีความต้องการพิเศษ

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบคุณสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่ให้การสนับสนุนทุนวิจัย และขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ให้ข้อเสนอแนะ โดยงานวิจัยชิ้นนี้ผ่านการรับรองจริยธรรมวิจัย (COA No. 661104)

Bibliography

Adamek, Mary S., and Alice-Ann Darrow. *Music in Special Education*. 2nd ed. Silver Spring, MD: The American Music Therapy Association, Inc., 2010.

American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 5th ed. Arlington, VA: American Psychiatric Association, 2013.

Apipatkittikul, Rujipat. "The Effects of Music Activities on Social Skills in Autistic Preschool Children." *Journal of Kasetsart Educational Review* 29, no. 1 (January-April 2014): 75-82. (in Thai)

Draper, Amanda Ruth. "Music Education for Students with Disabilities." PhD diss., Northwestern University, 2020.

Epstein, Joyce L., Mavis G. Sanders, Steven Sheldon, Beth S. Simon, Karen Clark Salinas, Natalie R. Jansorn, and Frances L. VanVoorhis et al. *School, Family, and Community Partnerships: Your Handbook for Action*. 3rd ed. Thousand Oaks, California: Corwin Press, 2009.

Hammel, Alice M., and Ryan M. Hourigan. *Teaching Music to Students with Autism*. New York: Oxford University Press, 2013.

Itsarasak Na Ayudhaya, Sarapong. "A Proposed Model of Organizing Music Learning for Kindergarten Children of Teachers in Private Schools." Master's thesis, Chulalongkorn University, 2010. (in Thai)

Jiemsak, Ruamsak. "The Guideline on Music Therapy Activities for Children with Special Needs through Learning Management Activities of Music Education for Children." *Journal of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University* 8, no. 1 (January-June 2020): 85-112. (in Thai)

Jimenez, Samantha D. "An Exploration of Teaching Music to Individuals with Autism Spectrum Disorder." PsyD diss., Antioch University Seattle, 2012.

Joseph, Stephen. *What Doesn't Kill Us: The New Psychology of Posttraumatic Growth*. London: Hachette Digital, 2011.

Julie, Meadows. "Music Teachers' Perceptions of Targeted Professional Development." EdD diss., Walden University, 2017.

Krejcie, Robert V., and Daryle W. Morgan. "Determining Sample Size for Research Activities." *Educational and Psychological Measurement* 30, no. 3 (Autumn 1970): 607-610.

Kunatian, Chalinee. "Guidelines of Teaching and Learning for Music Teachers." In The 2nd Silpakorn Conference in Sound and Music, Silpakorn University, June 10-11, 2021, 71-86. (in Thai)

Likert, Rensis. *New Pattern of Management*. New York: McGraw-Hill, 1961.

Martins, Marta, Ana Mafalda Reis, Christian Gaser, and São Luís Castro. "Individual Differences in Rhythm Perception Modulate Music-Related Motor Learning: A Neurobehavioral Training Study with Children." *Scientific Reports* 13, 21552 (2023).

Ministry of Education. "National Education Act B.E. 2542." Accessed December 19, 2022. https://shorturl.asia/NGOAX. (in Thai)

Niyomsap, Nanthapat. *Behavioral Objectives*. Chiang Mai: Chiang Mai Rajabhat University, 2021.

Nuntasomboon, Sasipa. "Guidelines for Applying Positive Psychology in Music Studio Teaching for Teaching Beginners." In Princess Galyani Vadhana Institute of Music International Symphosium 2019: Music Matters, August 28, 2019.

Office of the Private Education Commission. "Music Practice Teachers from Non-formal Private Music Schools throughout Thailand." Accessed December 19, 2022. https://opec.go.th/. (in Thai)

Office of the Private Education Commission. "Non-formal Private Music Schools in Thailand." Accessed December 19, 2022. https://opec.go.th/. (in Thai)

Office of the Private Education Commission. "Private Tutoring Schools in the Country." Accessed December 12, 2013. https://opec.go.th/. (in Thai)

Onsri, Jirayut. *Teacher's Role in Creating a Learning Atmosphere*. Bangkok: Nawaminthrachutit Industrial and Community College, 2019. (in Thai)

Phaokhum, Wittada. "Presentation of Guidelines for Organizing Music Teaching Using Classical and Modern Music Popular to Develop Piano Skills of Beginning Piano Students." Master's thesis, Chulalongkorn University, 2013. (in Thai)

Promsukkul, Preeyanun. "The Guidelines for Developing Early Childhood Music Learning in Non-formal Private School Setting." *Veridian E-Journal, Silpakorn University* 11, no. 2 (May-August 2018): 1266-1283. (in Thai)

Soontorntanaphol, Nuttika. "The Development of Music Activities for Improving Social Skills in Children with Autism." *Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University* 9, no. 2 (July-December 2022): 40-58. (in Thai)

Sritep, Tawatchai, Chalatip Samahito, and Pattamavadi Lehmongkol. "The Carl Orff Musical Experience Provision to Develop Social-Emotional Skills of Preschool Children with Autism." *Journal of Kasetsart Educational Review* 32, no. 2 (May-August 2017): 110-120. (in Thai)

Suriyajantratong, Sasi. “Enhancing Working Memory and Social Skills of Students with Autism Spectrum Disorder through a Music Based Intervention in a Parallel Classroom.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2022. (in Thai)

Suttachitt, Narutt. *Music Education: Principles and Essence*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2012. (in Thai)

Tantipalachewa, Kullaya. *Education for Parents of Early Childhood Children*. Bangkok: Brain-Base Books, 2008. (in Thai)

Tregellas, Jason R., and Korey P. Wylie. “Alpha7 Nicotinic Receptors as Therapeutic Targets in Schizophrenia.” *Nicotine & Tobacco Research* 21, no. 3 (March 2019): 349-356.

Viriyangkura, Yuwadee, Patara Napanang, and Vanida Sinbenjapong. *Behavior Management for Special Educators*. Chiang Mai: Chiang Mai University, 2018. (in Thai)

Yookaew, Siriporn. “Business Development Strategies for Music Studio in Muang Chonburi District.” Master’s thesis, Silpakorn University, 2017. (in Thai)

การจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟา : กรณีศึกษา เสกข์ ทองสุวรรณ

CLASSICAL PIANO LEARNING MANAGEMENT FOR GENERATION ALPHA STUDENTS: A CASE STUDY OF SEK THONGSUWAN

ธันยพร อัศววีระเดช[*], ตรีทิพ บุญแย้ม[**], ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล[***]

Thunyaporn Assawaweeradej[*], Treetip Boonyam[**], Preeyanun Promsukkul[***]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟาของครูเสกข์ ทองสุวรรณ รวมถึงประวัติและผลงานของครูเสกข์ ทองสุวรรณ เนื่องด้วยในปัจจุบันนี้ ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เป็นครูสอนเปียโนคลาสสิกชาวไทยที่มีชื่อเสียงและประสบความสำเร็จในด้านการสอนอย่างมาก โดยครูเสกข์ ทองสุวรรณ ยังเป็นคนไทยคนแรกที่จบการศึกษาด้านเปียโนคลาสสิกในระดับ A Specialist in Piano Performance จาก St. Petersburg State Conservatory ประเทศรัสเซีย ด้วยศักยภาพในการสอนและความสามารถในการถ่ายทอดของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ทำให้นักเรียนของครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีพัฒนาการในการเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็ว ทั้งนี้พบว่าภายในระยะเวลา 10 ปี นักเรียนของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้รับรางวัลจากการเข้าร่วมการแข่งขันเปียโนทั้งในประเทศและต่างประเทศกว่า 100 รางวัล จากที่กล่าวมาในข้างต้น ผู้วิจัยจึงเกิดความสนใจในการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกของครูเสกข์ ทองสุวรรณ สำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟา เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปเป็นแนวทางในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกแก่คุณครูสอนเปียโนทุกท่าน

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีการเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกและการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม ผลการวิจัยพบว่า 1) ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เป็นครูสอนเปียโนผู้เชี่ยวชาญที่มีความสามารถในการสอนนักเรียนอย่างหลากหลายประเภท ช่วงวัย โดยเฉพาะความสามารถในการถ่ายทอดความรู้แก่นักเรียนเยาว์วัย 2) การจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟา ได้แก่ (1) จุดประสงค์ ประกอบด้วย การพัฒนาด้านสมาธิ ความพยายาม และความอดทน ตลอดจนให้สอดคล้องกับความคาดหวังจากผู้ปกครอง (2) เนื้อหา ประกอบด้วย หลักสูตรเฉพาะบุคคล การอ่านโน้ต การฝึกความแข็งแรง

[*] นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, April6th.ploy@gmail.com

[**] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาธุรกิจดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, treetip.boo@mahidol.ac.th

[***] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

[*] Graduate Student, Music Education Department, College of Music, Mahidol University, April6th.ploy@gmail.com

[**] Assistant Professor, Dr., Music Business Department, College of Music, Mahidol University, treetip.boo@mahidol.ac.th

[***] Assistant Professor, Dr., Music Education Department, College of Music, Mahidol University, preeyanun.pro@mahidol.ac.th

Received 07/02/2567, Revised 29/02/2567, Accepted 01/05/2567

ของนิ้ว การตีความและสื่อสารอารมณ์เพลง การสอนบทเพลง และการสอนทักษะอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง (3) กิจกรรมการเรียนการสอน ประกอบด้วย การรับสมัครและข้อตกลงเบื้องต้น หลักการสอน เทคนิคและวิธีการสอน และลำดับขั้นตอนการจัดการเรียนการสอน (4) สื่อการสอน ประกอบด้วย แกรนด์เปียโน โน้ตเพลง แฟลชการ์ด เมโทรนอม ไอแพด และแอปพลิเคชัน Note Rush และ (5) การวัดและประเมินผล ประกอบด้วย การส่งงานและการสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรีของศูนย์สอบ ABRSM ผลการศึกษานี้สามารถนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : การจัดการเรียนการสอนดนตรี / เปียโนคลาสสิก / เจเนอเรชันแอลฟา

Abstract

This article aimed to study the classical piano learning management of Sek Thongsuwan, biography, and achievements of Sek Thongsuwan. Presently, Sek Thongsuwan is recognized as a highly esteemed Thai classical piano teacher and notable achievements in teaching. Particularly noteworthy, he held the distinction of being the first Thai national to graduate with a Specialist in Piano Performance degree from St. Petersburg State Conservatory in Russia. With his exceptional teaching abilities and proficiency, he facilitates rapid advancement in the learning processes of his students. Over a span of ten years, students under Sek Thongsuwan have garnered more than 100 awards in piano competitions, both nationally and internationally. Given the aforementioned significance, the researcher was motivated to investigate Sek Thongsuwan's classical piano learning management for Generation Alpha students, aiming to enrich classical piano instruction among all piano instructors.

The research employed a qualitative research methodology. Data were collected by using in-depth interviews and non-participatory observations. The results indicated that: 1) Sek Thongsuwan was a professional piano teacher with the ability to teach students of various ages and different skill levels, especially excelling in transferring knowledge to young students. 2) Classical piano instruction for the Alpha Generation students encompassed the following aspects: (1) the objectives aimed at fostering concentration, diligence, and patience to meeting parental expectations, (2) the materials comprised individualized plans, note reading, finger strengthening exercises, music interpretation and expression, musical pieces, and relevant skills, (3) learning management included enrollment and initial agreements, instructional principles, techniques, methods, and a structured teaching and learning sequence, (4) instructional media encompassed a grand piano, sheet music, flashcards, a metronome, an iPad, and the Note Rush application,

and (5) the assessment incorporated task submissions and ABRSM examinations. This study's findings can serve as a valuable guide for enhancing the effectiveness of classical piano learning management.

Keywords: Music Learning Management / Classical Piano / Generation Alpha

บทนำ

ในปัจจุบันวิชาดนตรีได้ถูกบรรจุให้เป็นวิชาในหลักสูตรในโรงเรียนสังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน โดยวิชาดนตรีถูกจัดอยู่ในกลุ่มการเรียนรู้ศิลปะที่ประกอบด้วยวิชาทัศนศิลป์ วิชานาฏศิลป์ และวิชาดนตรี[1] ซึ่งแม้ว่านักเรียนเหล่านี้จะได้มีโอกาสเรียนวิชาดนตรีที่โรงเรียนแล้ว แต่พบว่ากลุ่มผู้ปกครองที่เห็นประโยชน์และความสำคัญของการเรียนดนตรีได้มีการส่งเสริมให้บุตรหลานของตนเรียนดนตรีที่บ้านของครูผู้สอนหรือโรงเรียนสอนดนตรีเอกชนนอกระบบเพิ่มเติม

นักเรียนที่เข้าเรียนในโรงเรียนดนตรีเอกชนนอกระบบโดยส่วนใหญ่อยู่ในช่วงวัย 5-10 ปี[2] ซึ่งอยู่ในกลุ่มเจเนอเรชันแอลฟา หมายถึง กลุ่มคนที่เกิดในช่วงพุทธศักราช 2553-2568 หรือมีอายุไม่เกิน 14 ปี ณ ปีพุทธศักราช 2567 เจเนอเรชันแอลฟาเติบโตมาในยุคแห่งเทคโนโลยีที่รายล้อมไปด้วยอุปกรณ์ดิจิทัลที่ถูกคิดค้นขึ้น อาทิ ไอแพด (iPad) และสมาร์ทโฟน (smart phone) จึงมีความคุ้นเคยกับเทคโนโลยีและความทันสมัย[3] ทั้งนี้ด้วยช่วงวัย 3-10 ปี เป็นช่วงเวลาทองของการเรียนดนตรีที่เซลล์และเส้นใยสมองกำลังพัฒนาอย่างเต็มที่ การที่นักเรียนได้มีโอกาสเรียนดนตรีในช่วงเวลาทองนี้ จึงส่งผลให้นักเรียนสามารถเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็วและไม่มีขีดจำกัด[4] จึงเป็นเหตุผลประการสำคัญที่ผู้วิจัยศึกษาการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับเจเนอเรชันแอลฟา

ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ส่งผลทำให้การเรียนดนตรีในปัจจุบันได้มีรูปแบบที่พัฒนาไปจากเดิม แนวทางการสอนดนตรีในศตวรรษที่ 21 มีเป้าหมายในการให้นักเรียนมีส่วนร่วมในดนตรีด้วยความเต็มใจ และต่อเนื่องไปจนถึงการดำรงชีวิตในวัยผู้ใหญ่ โดยผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการผลักดันให้การสอนดนตรีพัฒนาขึ้น คือ ครูผู้สอนที่เป็นกลุ่มครูยุคใหม่ ซึ่งในงานวิจัยนี้หมายถึงครูที่อยู่ในกลุ่มเจเนอเรชันวาย หมายถึง กลุ่มคนที่เกิดในช่วงปีพุทธศักราช 2524-2539 ซึ่งอยู่ในช่วงวัย 28-43 ปี คนกลุ่มนี้เติบโตมาจากครอบครัวที่ให้ความคาดหวังสูง ได้รับการศึกษาที่ดี รักความสะดวกสบาย มีแนวคิดเป็นของตัวเอง ซึ่งเป็นยุคที่อินเทอร์เน็ตได้เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก ทำให้คนในกลุ่มนี้มีความชำนาญในการใช้เทคโนโลยีมาก โดยเปรียบเทคโนโลยีเป็นส่วนหนึ่งในชีวิต

---

[1] Ministry of Education, *Basic Education Core Curriculum, 2008* (Bangkok: Agricultural Cooperatives Association of Thailand Printing Company Limited, 2008). (in Thai)

[2] Chawanon Potprasat, “Development Guideline the New Normal for Music School Management in Bangkok Area” (Master’s thesis, Silpakorn University, 2020). (in Thai)

[3] Mark McCrindle and Ashley Fell, *Understanding Generation Alpha* (Norwest, NSW: McCrindle Research Pty Ltd, 2020).

[4] Jarae Sam-ang, *Playing Music, The Brain Moves* (Bangkok: Amarin Printing and Publishing Public Company Limited, 2010). (in Thai)

‘ครูผู้สอน’ เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้นักเรียนประสบความสำเร็จในการเรียน ในปัจจุบันนี้ ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เป็นครูสอนเปียโนคลาสสิกชาวไทยที่มีชื่อเสียงและประสบความสำเร็จในด้านการสอนอย่างมาก โดยครูเสกข์ ทองสุวรรณ ยังเป็นคนไทยคนแรกที่จบการศึกษาด้านเปียโนคลาสสิกในระดับ A Specialist in Piano Performance จาก St. Petersburg State Conservatory ประเทศรัสเซีย และมีผลงานนักเรียนที่ได้รับรางวัลจากการเข้าร่วมการแข่งขันเปียโนทั้งในประเทศและต่างประเทศกว่า 100 รางวัล ด้วยวัยเพียง 39 ปี กับผลงานที่มากมาย จึงทำให้ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เป็นครูยุคใหม่ในเจเนอเรชันวายที่อยู่ในระดับแนวหน้าของวงการครูสอนเปียโนคลาสสิก จากความสำคัญที่กล่าวมาในข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้นำข้อมูลที่ได้ไปเป็นแนวทางในการพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกแก่คุณครูสอนเปียโนทุกท่าน อีกทั้งยังเป็นการยกระดับคุณภาพการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกในประเทศไทยให้มีคุณภาพที่ดียิ่งขึ้น จึงเป็นที่มาและความสำคัญของงานวิจัยชิ้นนี้

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาการจัดเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกของครูเสกข์ ทองสุวรรณ และประวัติและผลงานของครูเสกข์ ทองสุวรรณ

คำถามการวิจัย

1. ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกอย่างไรที่ส่งผลให้นักเรียนเจเนอเรชันแอลฟาเกิดความประสบความสำเร็จในการเรียน
2. ประวัติและผลงานของครูเสกข์ ทองสุวรรณ เป็นอย่างไร

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ในลักษณะงานวิจัยเชิงกรณีศึกษา (Case Study Research) ซึ่งการศึกษาการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟาของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้ดำเนินการศึกษาตามองค์ประกอบการสอนของอาภรณ์ ใจเที่ยง[5] ได้แก่

1. จุดประสงค์
2. เนื้อหา
3. กิจกรรมการเรียนการสอน
4. สื่อการสอน
5. การวัดและประเมินผล

[5] Aporn Jaitiang, *Principles of Teaching*, 5th ed. (Bangkok: Odean Store Publishing, 2010). (in Thai)

ขอบเขตด้านเวลา

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยได้มีการเก็บข้อมูลในช่วงเดือนสิงหาคม พุทธศักราช 2564

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงกรณีศึกษา (Case Study Research) ที่อยู่ในขอบข่ายของการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีรายละเอียดสำหรับการวิจัย ดังนี้

ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

ผู้ให้ข้อมูลสำคัญในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้การคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมและตรงกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย ประกอบด้วย 3 กลุ่ม ได้แก่ ครูเสกข์ ทองสุวรรณ นักเรียน และผู้ปกครอง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. ครูเสกข์ ทองสุวรรณ
2. นักเรียนที่เรียนเปียโนคลาสสิกกับครูเสกข์ ทองสุวรรณ ที่อยู่ในเจเนอเรชันแอลฟา เกิดในช่วงพุทธศักราช 2553-2568 โดยมีอายุไม่เกิน 14 ปี ณ ปีพุทธศักราช 2567 และเป็นผู้ได้รับรางวัลจากรายการแข่งขันเปียโนคลาสสิกในประเทศไทยหรือต่างประเทศ จำนวน 6 คน อาทิ รางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ในรายการ The 7th Hong Kong International Youth Performing Arts Festival รางวัล Gold Award ในรายการ Thailand 9th Mozart International Piano Competition 2020 และรางวัล Gold Prize ในรายการ The 21st OSAKA International Music Competition Bangkok Regional Round เป็นต้น
3. ผู้ปกครองของนักเรียนที่เรียนเปียโนคลาสสิกกับครูเสกข์ ทองสุวรรณ ที่อยู่ในเจเนอเรชันแอลฟา เกิดในช่วงพุทธศักราช 2553-2568 โดยมีอายุไม่เกิน 14 ปี ณ ปีพุทธศักราช 2567 และเป็นผู้ได้รับรางวัลจากรายการแข่งขันเปียโนคลาสสิกในประเทศไทยหรือต่างประเทศ จำนวน 6 คน

เครื่องมือในการวิจัย

ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องมือในการวิจัยเพื่อให้ตรงตามวัตถุประสงค์การวิจัย โดยเครื่องมือในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่

1. แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงร่าง (Semi-Structured interview) ประกอบด้วยแบบสัมภาษณ์ครูเสกข์ ทองสุวรรณ แบบสัมภาษณ์นักเรียน และแบบสัมภาษณ์ผู้ปกครอง
2. แบบสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม
3. อุปกรณ์ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ คอมพิวเตอร์ และไอแพด

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเครื่องมือเหล่านี้เสนอต่อคณะกรรมการวิทยานิพนธ์ จากนั้นจึงให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่านพิจารณาเพื่อทำการตรวจสอบค่า IOC (Index of Item Objective Congruence) และทำการปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ โดยผลการตรวจสอบคุณภาพแบบสัมภาษณ์ทั้งฉบับพบว่า มีค่า IOC = 0.97

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ร่วมกับการตรวจสอบแบบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) ที่ได้มาจากผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้แก่ ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ผู้ปกครอง และนักเรียน เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล และเป็นการพิสูจน์ว่าข้อมูลที่ได้มานั้นมีความถูกต้อง ตรงกันระหว่างครูเสกข์ ทองสุวรรณ ผู้ปกครอง และนักเรียนหรือไม่ อย่างไร[6] โดยมีขั้นตอนในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกมาทำการถอดเทป และบันทึกข้อมูลลงเป็นลายลักษณ์อักษร
2. นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลมาทำการจัดแบ่งแยกประเภท แบ่งกลุ่มตามประเด็นวัตถุประสงค์และคำถามการวิจัย
3. ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้ถอดเทปแล้วมาทำการวิเคราะห์ในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)
4. ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้ผ่านการวิเคราะห์แล้วส่งให้ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้แก่ ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ผู้ปกครอง และนักเรียน เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยแบ่งการนำเสนอผลการวิจัยเป็น 4 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานของครูเสกข์ ทองสุวรรณ

ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เป็นคนจังหวัดพะเยา เติบโตมาในครอบครัวที่มีคุณตาเป็นนักดนตรีไทย ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เริ่มเรียนอิเล็กโทนเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกเมื่ออายุ 6 ปี จากนั้นจึงได้เริ่มเรียนเปียโนในเวลาถัดมา โดยมีคุณพ่อเป็นผู้ดูแลการฝึกซ้อมอย่างเป็นประจำทุกวัน เมื่อครูเสกข์ ทองสุวรรณ อายุได้เพียง 11-12 ปี ก็สามารถสอบผ่านการสอบวัดระดับเปียโนในระดับเกรด 8 ของสถาบัน Trinity College London ได้ ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงการเริ่มฉายแววความสามารถด้านเปียโนของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ตั้งแต่วัยเด็ก จนกระทั่งเมื่ออายุได้ 15 ปี ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้มีโอกาสรับทุน AFS (American Field Service) ในการเป็นนักเรียนแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไปที่ประเทศรัสเซียเป็นระยะเวลา 1 ปี จนกระทั่งในช่วงปลายปีของการเป็นนักเรียนแลกเปลี่ยน AFS ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้ผ่านการสอบคัดเลือกเข้าศึกษาต่อที่สถาบันดนตรีของประเทศรัสเซียที่มีชื่อว่า St. Petersburg State Conservatory ในระดับ A Specialist in Piano Performance จึงเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในชีวิตของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ในการเริ่มต้นเรียนเปียโนอย่างจริงจัง ณ ประเทศรัสเซีย ซึ่งด้วยรูปแบบการเรียนของประเทศรัสเซียที่มีความจริงจังและมีความเข้มงวดสูง ประกอบกับสภาพแวดล้อมที่รายล้อมด้วยนักเรียนที่มีความสามารถสูง จึงทำให้ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ให้ความทุ่มเทต่อการเรียนเปียโนมากและมีการฝึกซ้อมอย่างหนัก โดยรวมเป็นระยะเวลาประมาณ 12 ปี ที่ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้อาศัยและศึกษาอยู่ที่ประเทศรัสเซีย และได้จบการศึกษาจาก St. Petersburg State Conservatory เมื่ออายุ 26 ปี

---

[6] Supang Chantavanich, *Data Analysis in Qualitative Research*, 18th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2010). (in Thai)

หลังจบการศึกษาจากประเทศรัสเซีย ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้เดินทางกลับมาอยู่ที่ประเทศไทย และได้เปิดสอนเปียโนที่บ้านของตนในลักษณะการเรียนเดี่ยวตัวต่อตัว จากประสบการณ์สอนกว่า 10 ปี พบว่านักเรียนของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ล้วนมีความโดดเด่นทางด้านการเล่นเปียโน และยังได้รับรางวัลจากการแข่งขันเปียโนทั้งในประเทศและต่างประเทศเป็นจำนวนมากกว่า 100 รางวัล

ตอนที่ 2 ข้อมูลพื้นฐานของกลุ่มนักเรียนและผู้ปกครอง

ข้อมูลพื้นฐานของกลุ่มนักเรียน

ผลการรวบรวมข้อมูลส่วนตัวของนักเรียนจำนวน 6 คน พบว่า แบ่งเป็นเพศชาย 4 คน และเพศหญิง 2 คน อยู่ในช่วงอายุระหว่าง 6-10 ปี ประกอบด้วยนักเรียนที่เริ่มเรียนกับครูเสกข์ ทองสุวรรณ ที่มีพื้นฐานเดิมจากการเรียนเปียโนจากสถาบันอื่นมาสักระยะหนึ่งแล้ว และนักเรียนที่มีพื้นฐานทางเปียโนบ้างเล็กน้อย ปัจจุบันนักเรียนกลุ่มนี้ได้มีประสบการณ์เรียนเปียโนกับครูเสกข์ ทองสุวรรณ มาเป็นระยะเวลา 2-5 ปี

ข้อมูลพื้นฐานของกลุ่มผู้ปกครอง

ผลการรวบรวมข้อมูลส่วนตัวของผู้ปกครองจำนวน 6 คน พบว่า แบ่งเป็นเพศหญิง 4 คน และเพศชาย 2 คน อยู่ในช่วงอายุระหว่าง 40-45 ปี โดยส่วนใหญ่ไม่ได้มีพื้นฐานด้านการเรียนดนตรีมาก่อน แต่มีความชื่นชอบในดนตรี

ตอนที่ 3 การจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกของครูเสกข์ ทองสุวรรณ

ผู้วิจัยได้มีการเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้านการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ทั้งในลักษณะการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสดและการเรียนออนไลน์ ตามองค์ประกอบการสอนของอาภรณ์ ใจเที่ยง ประกอบด้วย จุดประสงค์ เนื้อหา กิจกรรมการเรียนการสอน สื่อการสอน และการวัดและประเมินผล[7] โดยมีรายละเอียดดังนี้

การเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสด

1) จุดประสงค์

การตั้งจุดประสงค์ในการสอนมีเป้าหมายหลักในการเรียนมาจากความคาดหวังจากผู้ปกครองต่อลูกและวิธีในการดูแลเลี้ยงดูลูก โดยครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีมุมมองต่อแนวทางการสอนของตนว่า เป็นการสร้างศักยภาพของมนุษย์ที่พึงมี ได้แก่ การพัฒนาด้านสมาธิ ความพยายาม และความอดทน

2) เนื้อหา

เนื้อหาการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสดของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ประกอบด้วย หลักสูตร แผนการสอน องค์ประกอบเนื้อหา บทเพลงที่ใช้ในการเรียนการสอน และการสอนทักษะอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากการสอนปฏิบัติเปียโนคลาสสิก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

[7] Aporn Jaitiang, *Principles of Teaching*, 5th ed. (Bangkok: Odean Store Publishing, 2010). (in Thai)

2.1) หลักสูตร พบว่า มีการออกแบบหลักสูตรเฉพาะบุคคลแก่นักเรียนแต่ละคน จึงพบว่า หลักสูตรที่ใช้ในการเรียนการสอนของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ไม่ได้มีรูปแบบตายตัวที่แน่นอน แต่เป็นการพิจารณาเพื่อปรับให้เหมาะสมกับนักเรียนแต่ละคน โดยครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้มีการนิยามหลักสูตรของตนว่า “Personal Curriculum” จึงพบว่าการให้บทเพลง แบบฝึกหัด ระดับความยากของบทเพลง จำนวนบทเพลงที่ใช้สอน วิธีการสอนและอธิบายของครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีความแตกต่างกันออกไป โดยขึ้นอยู่กับหัวข้อที่ต้องการสอนบนพื้นฐานความสามารถของนักเรียนคนนั้น ๆ อาทิ นักเรียนที่อ่อนเรื่องจังหวะก็จะได้รับบทเพลงที่เสริมเรื่องจังหวะเป็นจำนวนมาก ส่วนนักเรียนที่กล้ามเนื้อนิ้วไม่แข็งแรงก็จะได้บทเพลงในลักษณะการฝึกความแข็งแรงของนิ้ว นอกจากนี้ยังพบว่าในบางกรณีครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้มีแต่งบทเพลงขึ้นมาใหม่หรือเรียบเรียงบทเพลงขึ้นมาใหม่ด้วยตนเอง เพื่อใช้สำหรับสอนนักเรียนคนนั้นโดยเฉพาะ เป็นต้น

2.2) แผนการสอน พบว่า มีการปรับแผนการสอนให้เหมาะกับพัฒนาการนักเรียนคนนั้น ๆ จึงพบว่าครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีวิธีการสอนสำหรับเด็กแต่ละคนที่ไม่เหมือนกัน และมีลักษณะเป็นแผนการเรียนสำหรับคนต่อคน

2.3) องค์ประกอบเนื้อหา ประกอบด้วย 3 องค์ประกอบ ได้แก่ ด้านการอ่านโน้ต ด้านการฝึกความแข็งแรงของนิ้ว และด้านการตีความและสื่อสารอารมณ์เพลง

2.4) บทเพลงที่ใช้ในการเรียนการสอน ประกอบด้วย 3 ประเด็นย่อย โดยมีรายละเอียดดังนี้

ก) แหล่งคลังเพลงและหนังสือที่ใช้ พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เลือกใช้บทเพลงของประเทศรัสเซียที่ได้มาจากคลังห้องสมุดรัสเซียเป็นส่วนใหญ่ในการจัดการเรียนการสอน และมีการมอบหมายบทเพลงให้เหมาะสมกับความสามารถของนักเรียนหรือบทเพลงจากรายการแข่งขันในขณะนั้น

ข) องค์ประกอบบทเพลงที่ใช้ในการเรียนการสอนถูกจำแนกโดยรูปแบบของบทเพลงออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ Etude บทเพลงของ J.S. Bach Sonata/Sonatina และบทเพลงจากยุคโรแมนติก

ค) วิธีการเลือกบทเพลงให้แก่นักเรียน พบว่า มีการเลือกบทเพลงโดยการให้นักเรียนเป็นศูนย์กลางและมีการคัดเลือกเพลงให้มีความเหมาะสมกับอุปนิสัยและช่วงวัยของนักเรียน ซึ่งพบว่าในช่วงเริ่มต้นของการเรียนจะมีการใช้เป็นบทเพลงลักษณะ Etude และ Sonatina เป็นส่วนใหญ่ ในช่วงต่อมาจึงเป็นการให้เพลงที่มีการฝึกเรื่องอารมณ์เพลงมากขึ้น ได้แก่ บทเพลง Waltz เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการเลือกเพลงที่ใช้สำหรับการเข้าร่วมการแข่งขันที่จะมีลักษณะเป็นไปตามกฎกติกาของรายการแข่งขันนั้น ๆ

2.5) การสอนทักษะอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากการสอนปฏิบัติเปียโนคลาสสิก ประกอบด้วย ทฤษฎีดนตรี โสตทักษะ ประวัติศาสตร์ดนตรี การด้นสด และบทเพลงสมัยนิยม

3) กิจกรรมการเรียนการสอน

การวิเคราะห์ข้อมูลด้านกิจกรรมการเรียนการสอนในลักษณะการเรียนสด ผู้วิจัยได้มีการนำเสนอข้อมูลตามประเด็นย่อย ดังนี้

3.1) วิธีการรับสมัครนักเรียนและข้อตกลงเบื้องต้นในการเรียน พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เปิดโอกาสในการรับสมัครนักเรียนทุกคนในทุกระดับความสามารถโดยไม่ได้มีการกำหนดกฎเกณฑ์ในการรับสมัคร โดยเฉลี่ยเริ่มรับสมัครนักเรียนที่อายุประมาณ 3 ปี 6 เดือน เป็นต้นไป โดยมีการแนะนำให้ผู้ปกครองเข้าเรียน

พร้อมกับลูกด้วยทุกครั้ง รวมถึงมีการแจ้งให้ผู้ปกครองรับทราบถึงบทบาทในการดูแลลูกในการฝึกซ้อมทุกวันอย่างน้อยวันละ 30 นาที ทั้งนี้ยังมีเกณฑ์ให้หยุดเรียนสำหรับนักเรียนที่ไม่ให้ความร่วมมือกับการเรียนและงานที่ได้รับมอบหมาย

3.2) หลักการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับเจเนอเรชันแอลฟา คือ การให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง โดยครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้มีการปรับวิธีการสอนให้เข้ากับสภาวะของนักเรียนแต่ละคนที่แตกต่างกันออกไป

3.3) เทคนิคและวิธีการสอนสำหรับเจนเนอเรชันแอลฟา สามารถแบ่งออกได้เป็น 7 ประเด็น ดังนี้

ก) ด้านการอ่านโน้ต พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีเทคนิคและวิธีการสอนอ่านโน้ต ได้แก่ การสอนวิธีสังเกตตำแหน่งของตัวโน้ต การคัดโน้ต การจำตัวโน้ตเป็นภาพ วิธีการอ่านโน้ตด้วยระบบ Line & Space การหัดเพลงจำนวนมาก การทำ Sight Reading และแอปพลิเคชัน Note Rush จากประเทศออสเตรเลีย ซึ่งเป็นการร่วมมือกันระหว่าง Thomas Grayston (ผู้พัฒนา) และ Kylie Grayston (ครูสอนเปียโน)

ข) ด้านการฝึกความแข็งแรงของนิ้ว พบว่า มีการใช้แบบฝึกหัด ได้แก่ Scales Arpeggios Hanon Etude และมีการใช้อุปกรณ์บริหารนิ้ว โดยได้เน้นในเรื่องของการฝึกแบบ Staccato การฝึกซ้อมกับ Metronome

ค) ด้านการตีความและการสื่อสารอารมณ์เพลง พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการเล่นให้นักเรียนฟังเป็นตัวอย่าง มีการใช้วิธีกดน้ำหนักนิ้วของตนเองบนหลังของนักเรียน เพื่อให้นักเรียนรู้สึกถึงวิธีการสัมผัสคีย์ในการลงน้ำหนักนิ้วของครูและสามารถใช้การสัมผัสคีย์ได้อย่างถูกต้อง มีการเคาะจังหวะตามเสียงดังเสียงเบาตามบทเพลง ในบางครั้งมีการร้องประกอบ และมีการยกตัวอย่างเรื่องราวของบทเพลงให้แก่นักเรียน เพื่อให้นักเรียนเกิดความเข้าใจในบทเพลงและสามารถสื่อสารอารมณ์เพลงออกมาได้อย่างลึกซึ้ง

ง) การฟังบทเพลง พบว่า มีการแนะนำด้านการฟังเพลงแก่นักเรียนโดยอิงจากความชื่นชอบส่วนตัวของนักเรียน แล้วจึงเป็นการเสนอแนะ ให้คำแนะนำเกี่ยวกับบทเพลงหรือนักประพันธ์ที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติม

จ) แรงจูงใจในการเรียนและการฝึกซ้อม พบว่า โดยส่วนใหญ่เป็นแรงจูงใจที่เกิดขึ้นจากตัวนักเรียนเอง ประกอบกับวิธีการจัดการเรียนการสอนของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ที่ได้มีการส่งนักเรียนเข้าร่วมการแข่งขันอยู่เป็นประจำ จึงทำให้นักเรียนมีเป้าหมายในการฝึกซ้อมและเกิดแรงจูงใจในการฝึกซ้อมด้วยตนเอง

ฉ) การแข่งขัน พบว่า การแข่งขันเปรียบเสมือนเครื่องมือที่ช่วยให้นักเรียนมีเป้าหมายในการฝึกซ้อม และทำให้นักเรียนฝึกซ้อมให้เกิดประสิทธิภาพดีที่สุดในระยะเวลาที่กำหนด และเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลให้นักเรียนของครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีพัฒนาการอย่างก้าวกระโดด

ช) การสอนทักษะอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากการสอนปฏิบัติเปียโนคลาสสิก พบว่า ได้แก่ ทฤษฎีดนตรี โสตทักษะ การด้นสด และบทเพลงสมัยนิยม เป็นต้น

3.4) ลำดับขั้นตอนการจัดการเรียนการสอน ลำดับขั้นการจัดการเรียนการสอนสดของครูเสกข์ ทองสุวรรณ สำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟามี 6 ขั้นตอน ได้แก่ การทดสอบพื้นฐาน การสอนวิธีอ่านโน้ต การมอบหมายให้นักเรียนหัดเล่นเพลงด้วยตนเอง การปรับรายละเอียดเพลง การบันทึกวิดีโอ และการเสร็จสิ้นการเรียนบทเพลง

4) สื่อการสอน

ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการใช้สื่อการสอนในการเรียนการสอนสด ได้แก่ แกรนด์เปียโน โน้ตเพลง แฟลชการ์ด เมโทรนอม ไอแพด และแอปพลิเคชัน Note Rush เป็นต้น

5) การประเมินผล

ทางด้านการประเมินผล ผู้วิจัยพบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการประเมินผลการจัดการเรียนการสอนด้วยการตรวจสอบจากการส่งงานของนักเรียนในชั้นเรียน และการส่งสอบของศูนย์สอบ ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music)

การเรียนออนไลน์

1) จุดประสงค์

ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ยังคงยึดหลักการเดิมเช่นเดียวกันกับการเรียนสด คือ การยึดความสนใจของนักเรียนเป็นสำคัญ โดยได้มีการปรับทิศทางการเรียนไปในลักษณะเป็นการเรียนเพื่อความสุข อยากให้นักเรียนสนุกกับการเรียน และลดความเคร่งครัดในการเรียนลง

2) เนื้อหา

ประกอบด้วย หลักสูตร แผนการสอน องค์ประกอบเนื้อหา บทเพลงที่ใช้ในการเรียนการสอน และการสอนทักษะอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากการสอนปฏิบัติเปียโนคลาสสิกเช่นเดียวกันกับการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสด โดยพบว่า มีการลดการสอนเนื้อหาด้านการตีความและสื่อสารอารมณ์เพลง และมีการสอดแทรกเนื้อหาด้านทฤษฎีดนตรีมากขึ้นกว่าการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสด เนื่องจากข้อจำกัดของการเรียนออนไลน์ที่ทำให้ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ไม่สามารถเล่นให้นักเรียนดูเป็นตัวอย่างได้ จึงทำให้ต้องมีการอธิบายทฤษฎีดนตรีเพิ่มขึ้นเพื่อให้นักเรียนเกิดความเข้าใจ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพบว่าการสอนโสตทักษะและการด้นสดถูกปรับเปลี่ยนและไม่พบในการเรียนออนไลน์

3) กิจกรรมการเรียนการสอน

การวิเคราะห์ข้อมูลด้านกิจกรรมการเรียนการสอนในลักษณะการเรียนออนไลน์ ผู้วิจัยได้มีการนำเสนอข้อมูลตามประเด็นย่อย ดังนี้

3.1) วิธีการรับสมัครนักเรียนและข้อตกลงเบื้องต้นในการเรียน พบว่า ล้วนเป็นนักเรียนเก่าทั้งหมดที่เคยเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสดกับครูเสกข์ ทองสุวรรณ ที่บ้านอยู่แล้ว และเป็นกลุ่มที่มีความสมัครใจในการเรียนออนไลน์

3.2) หลักการสอนเปียโนคลาสสิกในลักษณะการเรียนออนไลน์ สำหรับเจเนอเรชันแอลฟา พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ลดความคาดหวังและประสิทธิภาพในการเรียนออนไลน์ลงเมื่อเปรียบเทียบกับการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสด จึงพบว่าเมื่อนักเรียนสามารถเล่นเพลงได้ในระดับร้อยละ 60-70 ก็จะเป็นการเปลี่ยนเพลงใหม่ เพื่อให้นักเรียนไม่เบื่อเพลงเดิม

3.3) เทคนิคและวิธีการสอนออนไลน์สำหรับเจเนอเรชันแอลฟา สามารถแบ่งออกได้เป็น 8 ประเด็น ดังนี้

ก) แอปพลิเคชันที่ใช้ในการสอน พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เลือกใช้แอปพลิเคชัน Google Meet ในการสอนออนไลน์

ข) ด้านการอ่านโน้ต พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ยังคงให้ความสำคัญด้านการอ่านโน้ตเช่นเดียวกันกับการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสด

ค) ด้านการฝึกความแข็งแรงของนิ้ว พบว่า มีปรับการเรียนในส่วน Scales Arpeggios และ Hanon มาเป็นการถ่ายคลิปส่งนอกคาบเรียนผ่านช่องทาง Line แทน จากที่เคยเล่นในชั้นเรียน ส่วนบทเพลงประเภท Etude ยังคงมีการเรียนในคาบเรียนออนไลน์ จึงพบว่าในการเรียนออนไลน์ ครูเสกข์ ทองสุวรรณ จะเป็นการเรียนเฉพาะบทเพลงเท่านั้น

ง) ด้านการตีความและการสื่อสารอารมณ์เพลง พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการปรับลดรายละเอียดด้านการสื่อสารอารมณ์เพลงจากเดิม เนื่องจากข้อจำกัดทางด้านการเรียนออนไลน์ ทำให้ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ไม่สามารถสื่อสารกับนักเรียนได้อย่างเต็มที่

จ) การฟังบทเพลง พบว่า มีการให้คำแนะนำด้านการฟังเพลงในลักษณะเช่นเดียวกันกับการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสด

ฉ) แรงจูงใจในการเรียนและการฝึกซ้อม พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการพูดให้กำลังใจแก่นักเรียนและประสงค์ให้นักเรียนมีความสุขกับการเรียนเช่นเดียวกันกับการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสด

ช) การแข่งขัน พบว่า มีการปรับรูปแบบจากการแข่งขัน ณ สถานที่จริงมาเป็นการแข่งขันออนไลน์แทน เนื่องจากสถานการณ์โควิด โดยเป็นการตัดสินใจเข้าร่วมการแข่งขันตามความสมัครใจของนักเรียน ทั้งนี้การแข่งขันออนไลน์ยังมีวัตถุประสงค์ในการสร้างเป้าหมายให้แก่นักเรียนในการเรียนและการฝึกซ้อมเช่นเดียวกันกับการเรียนสด

ซ) การสอนทักษะอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากการสอนปฏิบัติเปียโนคลาสสิก พบว่า มีการสอดแทรกทฤษฎีดนตรีในการเรียนออนไลน์มากขึ้น ส่วนโสตทักษะและการด้นสดถูกตัดออกไปจากการเรียนออนไลน์

3.4) ลำดับขั้นการจัดการเรียนการสอนเปียโนออนไลน์ของครูเสกข์ ทองสุวรรณ สำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟามี 5 ขั้นตอน ได้แก่ การมอบหมายให้นักเรียนหัดเพลงด้วยตนเอง การส่งคลิปวิดีโอ การปรับรายละเอียดบทเพลง การบันทึกวิดีโอ และการเสร็จสิ้นบทเพลง

4) สื่อการสอน

ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการใช้สื่อการสอนในการจัดการเรียนการสอนออนไลน์เช่นเดียวกันการเรียนสด ได้แก่ แกรนด์เปียโน โน้ตเพลง แฟลชการ์ด เมโทรนอม ไอแพด และแอปพลิเคชัน Note Rush

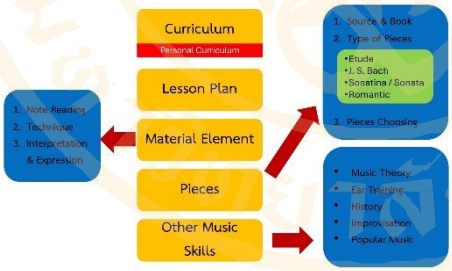
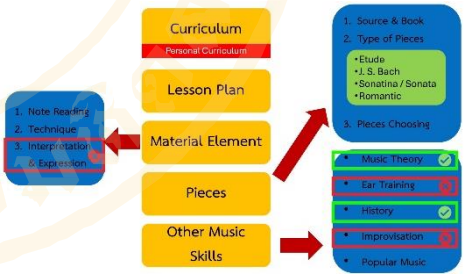
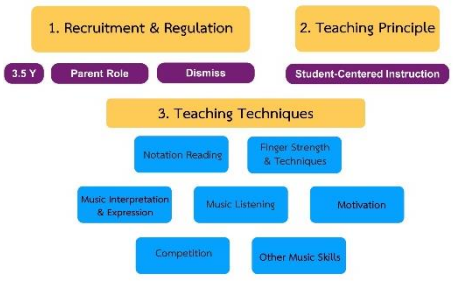
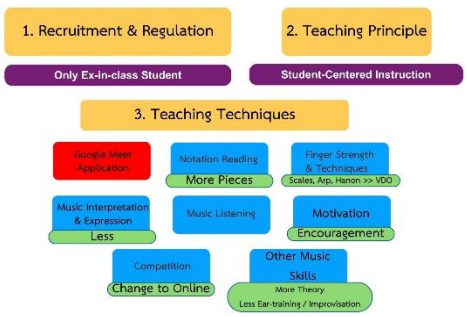
5) การประเมินผล

ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการประเมินผลนักเรียนในการเรียนออนไลน์ด้วยการส่งงานภายในชั้นเรียนออนไลน์ และการส่งสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรีออนไลน์ของศูนย์สอบ ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music)

การเปรียบเทียบการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสดและการเรียนออนไลน์

จากการเปรียบเทียบการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสดและการเรียนออนไลน์ พบว่า ประเด็นที่มีความเหมือนกัน คือ ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ยังสามารถตรวจความถูกผิดของโน้ตได้แม่นยำเหมือนเดิม และมีรูปแบบการเรียนคล้ายคลึงกัน

ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าประเด็นสำคัญที่มีความแตกต่างในการปรับจากการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสดมาเป็นการเรียนออนไลน์ ได้แก่ การขาดการเล่นสาธิตของครูเสกข์ ทองสุวรรณ การสอนรายละเอียดและอารมณ์เพลงได้น้อยกว่าการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสด มีการถ่ายคลิปการเล่นสาธิตของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ส่งให้ผู้ปกครองทาง Line การขาดการได้รับพลังงานในการสอน การเรียนที่เป็นไปอย่างยากลำบากยิ่งขึ้น เข้าใจยากขึ้น จึงต้องใช้เวลาในการอธิบายมากขึ้น การปรับรูปแบบการเรียนโดยมีการเพิ่มให้นักเรียนอัดคลิปส่งให้ครูก่อนถึงวันเรียนประมาณ 1 วัน เพื่อครูเสกข์ ทองสุวรรณ จะได้ฟังคุณภาพเสียงที่ดีกว่าการฟังผ่านแอปพลิเคชัน เพื่อทำให้สามารถสอนและปรับแก้รายละเอียดเพลงต่าง ๆ ของนักเรียนได้ชัดเจนมากขึ้น การปรับแผนเป็นการแข่งขันออนไลน์แทนการแข่งขันสด ณ สถานที่จริง และพบว่านักเรียนมีสมาธิในการเรียนน้อยออนไลน์น้อยลง

Topic	In-Person Learning	Online Learning
1. Objective		
2. Material		
3. Learning Management		

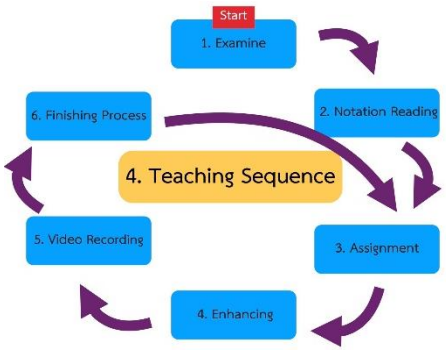
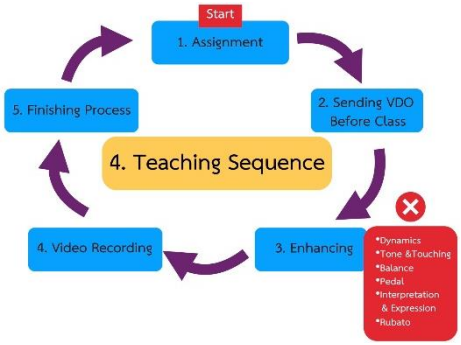
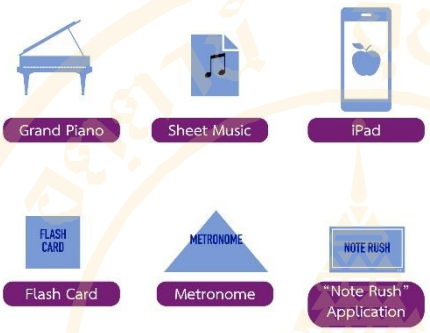
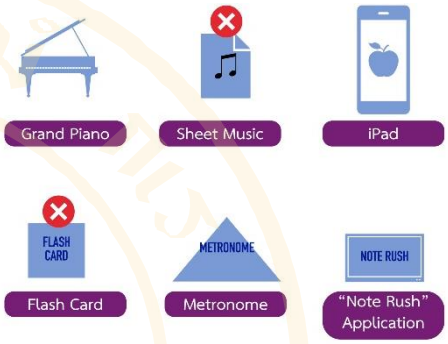
Topic	In-Person Learning	Online Learning
		
4. Instructional Media		
5. Assessment		

Figure 1 Comparison of In-Person Learning and Online Learning

Source: by author

ตอนที่ 4 ความคิดเห็นจากผู้ปกครองและนักเรียน และข้อเสนอแนะ

การเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสด

1) ความคิดเห็นจากผู้ปกครองและนักเรียนต่อการเรียนในชั้นเรียนแบบเรียนสดของครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีดังนี้

1.1) ด้านความคิดเห็นที่ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ทำให้นักเรียนมีพัฒนาการความสามารถในการเล่นเปียโนอย่างรวดเร็ว ประกอบด้วย ความสามารถในการดึงศักยภาพของนักเรียนออกมาได้อย่างเต็มที่ การเป็นแรงบันดาลใจและเป็นแบบอย่างที่ดีแก่นักเรียน การปลูกฝังให้นักเรียนมีความรักในดนตรี การให้กำลังใจแก่นักเรียน การให้นักเรียนได้ลงมือปฏิบัติจริง และการเลือกบทเพลงที่ความยาก

1.2) ด้านความประทับใจ พบว่า ผู้ปกครองประทับใจความสามารถในการถ่ายทอดความรู้ การปรับวิธีการสอนให้เข้ากับนักเรียน การผลักดันศักยภาพของนักเรียนให้พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว การแก้ปัญหาของนักเรียนได้อย่างตรงประเด็น และอุปนิสัยของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ที่มีความใจเย็นและใส่ใจนักเรียน ในขณะที่นักเรียน พบว่า ประทับใจความสนุกในการเรียนเปียโนกับครูเสกข์ ทองสุวรรณ การได้เรียนเพลงใหม่ การฟังเพลงป๊อปที่ครูเสกข์ ทองสุวรรณ เล่นให้ฟัง บรรยากาศของห้องเรียน การได้โอกาสได้ขึ้นแสดงหรือแข่งขันบนเวที และคำชื่นชมจากครูเสกข์ ทองสุวรรณ

2) ข้อเสนอแนะ

ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีข้อเสนอแนะว่า เนื่องด้วยเจเนอเรชันแอลฟามีความคิดเป็นของตัวเองสูง ดังนั้นครูผู้สอนควรมีการจัดการเรียนการสอนที่ให้นักเรียนเป็นศูนย์กลางในการเรียน เพื่อให้มีความสอดคล้องกับอุปนิสัยของนักเรียนในยุคปัจจุบัน และมีการปรับวิธีการสอนให้เข้ากับสภาวะของนักเรียนแต่ละคนที่มีความแตกต่างกันให้เกิดความเหมาะสมกับนักเรียนคนนั้น ๆ เพื่อส่งผลให้นักเรียนสนุกกับการเรียนและสามารถเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การเรียนออนไลน์

1) ความคิดเห็นจากผู้ปกครองและนักเรียนต่อการจัดการเรียนสอนออนไลน์ของครูเสกข์ ทองสุวรรณ

พบว่า ผู้ปกครองประทับใจในด้านทักษะการฟังของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ที่สามารถฟังได้อย่างละเอียด ความใจเย็นในการสอน ความใส่ใจสำหรับการตรวจงานทาง Line ระหว่างสัปดาห์ ในขณะที่นักเรียน พบว่า ประทับใจที่เรียนแล้วเกิดความเข้าใจมากขึ้น และไม่ต้องเดินทางไปเรียนที่บ้านครูเสกข์ ทองสุวรรณ

2) ข้อเสนอแนะ

ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้คำแนะนำว่า อุปกรณ์ที่ใช้ในการเรียนการสอน เช่น iPad และสัญญาณอินเทอร์เน็ตต้องมีประสิทธิภาพสูงและมีความเสถียร นอกจากนี้ครูผู้สอนควรมี sense ทางดนตรีที่ดี เพื่อจะได้มีความสามารถในการฟังการเล่นของนักเรียน สามารถบอกได้ว่านักเรียนเล่นพลาดในจุดใด

จากการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยสามารถสรุปการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกของครูเสกข์ ทองสุวรรณ สำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแลฟา ซึ่งครอบคลุมทั้งด้านจุดประสงค์ เนื้อหา กิจกรรมการเรียนการสอน สื่อการสอนและการวัดและประเมินผล ได้ดังนี้

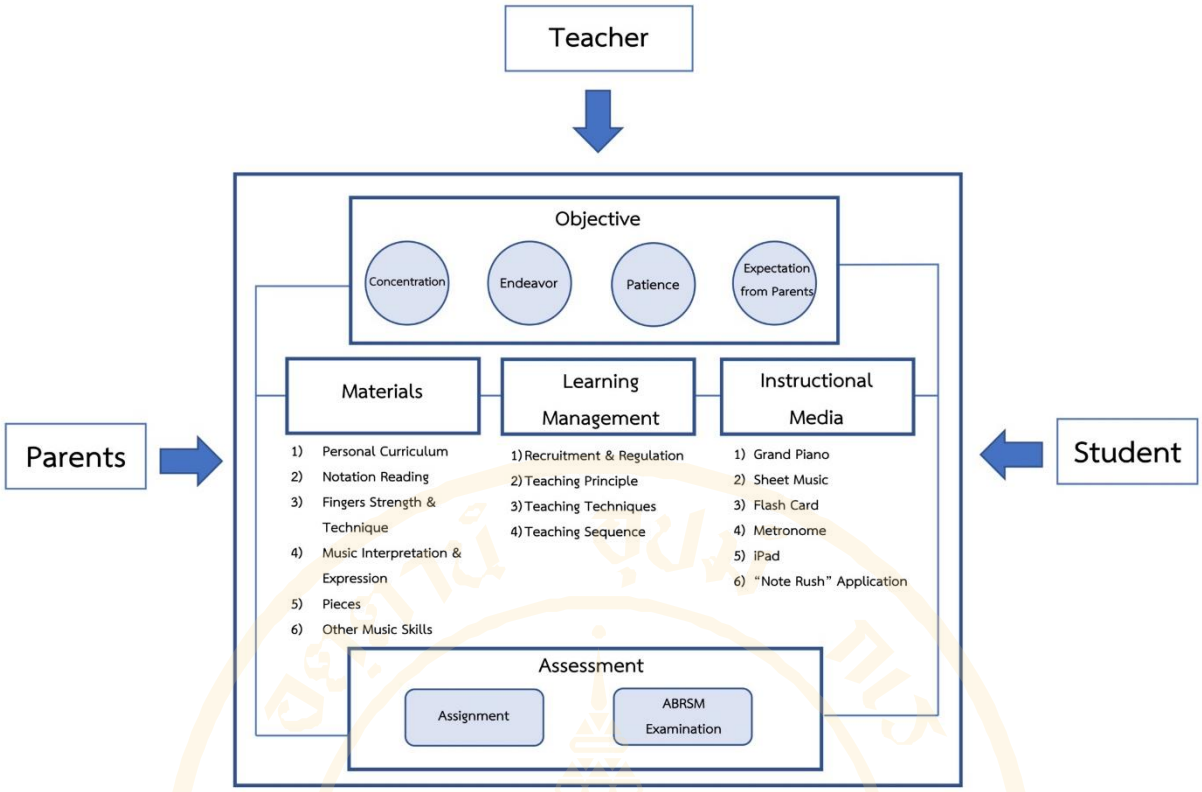


Figure 2 Sek Thongsuwan's classical piano learning management for generation alpha students

Source: by author

อภิปรายผล

จากการศึกษาการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟา กรณีศึกษา: ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ผู้วิจัยพบประเด็นที่สามารถนำมาอภิปรายได้ 6 ประเด็น โดยมีรายละเอียดดังนี้

คุณลักษณะของครูเสกข์ ทองสุวรรณ

จากการศึกษาคุณลักษณะของครูเสกข์ ทองสุวรรณ พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการสอนนักเรียนด้วยความทุ่มเท มีความสามารถในการปรับตัวและปรับแนวทางการจัดการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟาที่มีความเป็นตัวของตัวเองสูง รักความอิสระ ไม่ชอบการถูกบังคับ และรวมถึงบริบทของนักเรียนที่มีความแตกต่างกันออกไป อาทิ นักเรียนที่เรียนรู้ได้เร็ว นักเรียนที่เรียนรู้ได้ช้า นักเรียนที่เข้าสังคมได้ง่าย นักเรียนที่เข้าสังคมได้ยาก นักเรียนที่อุปนิสัยเรียบร้อย และนักเรียนที่อุปนิสัยซุกซน เป็นต้น รวมถึงครูเสกข์ ทองสุวรรณ ยังมีอุปนิสัยเป็นคนจริงจัง ใจเย็น และมีจิตวิทยาในการสอน จึงมีความสอดคล้องกับทฤษฎีครูสอนเปียโนผู้เชี่ยวชาญ (Professional Piano Teacher) ของเจคอปสัน (Jacobson) กล่าวคือ ครูสอนเปียโนผู้เชี่ยวชาญ คือ ครูสอนเปียโนที่มีความสามารถในการสอนนักเรียนอย่างหลากหลายประเภท ซึ่งครอบคลุมถึงนักเรียนที่มีพื้นฐานและไม่มีพื้นฐาน ความสามารถในการเรียนรู้ของนักเรียนที่แตกต่างกัน

ความหลากหลายช่วงวัยนักเรียน โดยเฉพาะความสามารถในการถ่ายทอดความรู้แก่นักเรียนเยาว์วัย[8] ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ หมายถึงเจเนอเรชันแอลฟา

องค์ประกอบการเรียนการสอน

ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการจัดการเรียนการสอนที่สอดคล้องกับองค์ประกอบการจัดการเรียนการสอนของอาภรณ์ ใจเที่ยง ซึ่งประกอบด้วย จุดประสงค์ เนื้อหา กิจกรรมการเรียนการสอน สื่อการสอน และการวัดและการประเมินผล[9]

หลักการจัดการเรียนการสอน

ผู้วิจัยได้พบถึงหลักการจัดการเรียนการของครูเสกข์ ทองสุวรรณ คือ การให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง เพื่อให้เหมาะสมและสอดคล้องต่อเจเนอเรชันแอลฟา โดยพบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการจัดการเรียนการสอนนักเรียนแต่ละคนที่แตกต่างกันออกไป และมีการปรับแนวทางการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับนักเรียนแต่ละคน ซึ่งมีความสอดคล้องกับ ทิศนา แขมมณี ที่กล่าวถึง หลักการจัดการเรียนการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student-Centered Instruction) ที่ครูผู้สอนจะต้องคำนึงถึงการเรียนรู้ของผู้เรียนเป็นสำคัญ มีการจัดการเรียนการสอนที่ยึดผู้เรียนเป็นที่ตั้ง เพื่อทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ด้วยวิธีการต่าง ๆ[10]

เทคนิคและวิธีการสอน

ผลการวิจัยพบว่า เทคนิคและวิธีการสอนหลักของครูเสกข์ ทองสุวรรณ คือ การอธิบายประกอบกับการเล่นสาธิตให้นักเรียนฟังเป็นตัวอย่าง จากนั้นจึงให้นักเรียนพยายามเลียนแบบทั้งเสียงและท่าทางเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่เหมือนหรือใกล้เคียงกับครูมากที่สุด จึงพบว่าครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีแนวทางการจัดการเรียนการสอนที่สอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคม (Social Learning Theory) ของแบนดูรา ที่กล่าวว่ามนุษย์จะมีพฤติกรรมการเรียนรู้ด้วยการสังเกต (Observational Learning) และเลียนแบบจากตัวแบบ (Modeling) และเมื่อนักเรียนได้ผ่านการฝึกซ้อมเป็นประจำอย่างต่อเนื่องจึงส่งผลให้นักเรียนสามารถบรรเลงบทเพลงนั้นได้อย่างชำนาญ[11] ซึ่งมีความสอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้ของบลูม (Bloom) ทางด้านทักษะพิสัย ที่กล่าวถึง พฤติกรรมทางด้านกล้ามเนื้อประสาทที่มีความเกี่ยวข้องกับความสามารถในการเคลื่อนไหวอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายในการทำงานได้อย่างคล่องแคล่ว[12]

---

[8] Jeanine M. Jacobson, *Professional Piano Teaching*, 2nd ed. (California: Alfred Publishing, 2006).

[9] Aporn Jaitiang, *Principles of Teaching*, 5th ed. (Bangkok: Odean Store Publishing, 2010). (in Thai)

[10] Tisana Khemmani, *Teaching Science*, 24th ed. (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2020). (in Thai)

[11] Malinee Jutopama, *Educational Psychology* (Buriram: Rewat Printing, 2011). (in Thai)

[12] Benjamin S. Bloom, ed., *Taxonomy of Educational Objectives* (New York: David Mckay Company, 1956).

นอกเหนือจากการให้เนื้อหาความรู้ในการสอนเปียโนคลาสสิกแก่นักเรียน ผู้วิจัยพบว่า ครู เสกข์ ทองสุวรรณ มีการพูดให้กำลังใจแก่นักเรียนอยู่เสมอ จึงเป็นการเสริมแรงทางบวก (Positive Reinforcement) ไปสู่ทั้งผู้ปกครองและนักเรียนให้เกิดแรงกระตุ้น เกิดกำลังใจในการเรียนและการฝึกซ้อมยิ่งขึ้น ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยจึงพบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ ได้มีการจัดการเรียนการสอนที่สอดคล้องกับทฤษฎีการวางเงื่อนไขแบบการกระทำของสกินเนอร์ที่ได้กล่าวถึงว่า การเสริมแรง (Reinforcement) คือ สิ่งที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของมนุษย์ โดยการกระทำที่ได้รับการเสริมแรงจะมีแนวโน้มในการเกิดซ้ำขึ้นอีกโดยการเสริมแรงทางบวก[13]

การใช้เทคโนโลยีประกอบการจัดการเรียนการสอน

จากการศึกษาว่า พบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการใช้เทคโนโลยีประกอบการจัดการเรียนการสอน อาทิ การให้นักเรียนบันทึกวิดีโอส่งการบ้านทางแอปพลิเคชัน Line การสอนนักเรียนอ่านโน้ตโดยใช้แอปพลิเคชัน Note Rush การส่งลิงค์ YouTube ให้นักเรียนเปิดฟังสำหรับการเลือกบทเพลงด้วยตนเอง และรวมถึงการสรุปบันทึกการเรียนการสอนแต่ละคาบเรียนในไอแพดเพื่อส่งให้ผู้ปกครองทางแอปพลิเคชัน Line ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยจึงพบว่า ครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีการจัดการเรียนให้เหมาะสมกับคุณลักษณะของเจเนอเรชันแอลฟา ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดของแมคคริน เดิลและเฟล (McCrindle & Fell) ที่ได้กล่าวว่า เจเนอเรชันมีพฤติกรรมที่เติบโตขึ้นมาในบรรยากาศของอุปกรณ์เทคโนโลยีมากมาย อาทิ สมาร์ทโฟน (smart phone) และแท็บเล็ต (tablet) จนทำให้สิ่งเหล่านี้กลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตพวกเขาตั้งแต่วัยเด็ก ทั้งในลักษณะการใช้เป็นเครื่องมือทางการศึกษา การเล่น และการผ่อนคลาย และส่งผลให้เจเนอเรชันแอลฟานี้มีชีวิตประจำวันที่ข้องเกี่ยวกับการดูจอ (screen) อยู่เป็นประจำ[14]

บทบาทของผู้ปกครองในการเรียน

จากผลการวิจัย ผู้วิจัยพบว่า ผู้ปกครองนักเรียนครูเสกข์ ทองสุวรรณ มีคุณลักษณะของผู้ปกครองที่ให้ความสำคัญต่อการเรียนเปียโนและได้ให้ความร่วมมือกับคุณครูในการเรียนเป็นอย่างดี รวมถึงเป็นผู้ที่มีความทุ่มเททั้งแรงกายแรงใจในการสนับสนุนลูกทางด้านการเรียนเปียโน ประกอบกับแนวทางการจัดการเรียนการสอนของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ที่สนับสนุนให้ผู้ปกครองเข้าร่วมชั้นเรียนกับลูกด้วยทุกครั้งเพื่อคอยสังเกตการณ์สิ่งที่ครูสอนในคาบเรียน จดบันทึก และนำเนื้อหากลับไปช่วยดูแลการฝึกซ้อมลูกที่บ้าน ซึ่งมีความสอดคล้องกับทฤษฎีของแลนแคสเตอร์ (Lancaster) ที่กล่าวว่า การมีส่วนรวมของผู้ปกครองในการเรียนเปียโนเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้การเรียนการสอนเปียโนประสบความสำเร็จในการเรียน และยังช่วยทำให้นักเรียนมีพัฒนาการในการเรียนอย่างรวดเร็ว[15]

---

[13] Malinee Jutopama, *Educational Psychology* (Buriram: Rewat Printing, 2011). (in Thai)

[14] Mark McCrindle and Ashley Fell, *Understanding Generation Alpha* (Norwest, NSW: McCrindle Research Pty Ltd, 2020).

[15] E. L. Lancaster, *Professional Piano Teaching* (Los Angeles: Alfred Publishing, 2006).

ข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัยการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับนักเรียนเจเนอเรชันแอลฟา ของครูเสกข์ ทองสุวรรณ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในหัวข้อดังต่อไปนี้

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ผลการศึกษานี้ พบว่า การทำงานร่วมกันระหว่างครู ผู้ปกครอง และนักเรียน มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อพัฒนาการในการเล่นเปียโนของผู้เรียน ดังนั้นครูผู้สอนเปียโนควรให้ความสนใจกับประเด็นดังกล่าวนี้มากขึ้น หากต้องการเน้นความเป็นเลิศแก่ผู้เรียน

2. ครูผู้สอนควรศึกษาหาความรู้ โดยเฉพาะด้านเทคโนโลยีการสอนใหม่ ๆ เพื่อนำมาประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนเปียโนกับผู้เรียนที่มีอายุน้อย นอกจากนี้การมีความรู้ด้านเพลงที่หลากหลาย จะช่วยสนับสนุนให้เกิดทางเลือกเกี่ยวกับสื่อเพลงที่จะนำมาสอนผู้เรียน ซึ่งทำให้ผู้เรียนต้องฝึกฝนเกี่ยวกับทักษะการอ่านโน้ตอย่างจริงจังมากกว่าการจดจำเพลงได้

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. การวิจัยเชิงกรณีศึกษาเกี่ยวกับการศึกษาการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกโดยปรมาจารย์เปียโนท่านอื่น ๆ เพื่อนำผลการวิจัยไปใช้ในการเป็นแนวทางพัฒนาการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกต่อไป

2. การศึกษาการจัดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับนักเรียนในเจเนอเรชันอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากเจเนอเรชันแอลฟา เพื่อนำผลการวิจัยไปใช้ในการต่อยอดการเรียนการสอนเปียโนคลาสสิกสำหรับนักเรียนในช่วงวัยอื่น ๆ

3. การศึกษาเกี่ยวกับจิตวิทยาการสอนเปียโนสำหรับเจเนอเรชันแอลฟาเพื่อส่งเสริมการเรียนอย่างต่อเนื่อง

Bibliography

Bloom, Benjamin S., ed. *Taxonomy of Educational Objectives*. New York: David Mckay Company, 1956.

Chantavanich, Supang. *Data Analysis in Qualitative Research*. 18th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2010. (in Thai)

Jacobson, Jeanine M. *Professional Piano Teaching*. 2nd ed. California: Alfred Publishing, 2006.

Jaitiang, Aporn. *Principles of Teaching*. 5th ed. Bangkok: Odean Store Publishing, 2010. (in Thai)

Jutopama, Malinee. *Educational Psychology*. Buriram: Rewat Printing, 2011. (in Thai)

Khemmani, Tisana. *Teaching Science*. 24th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2020. (in Thai)

Lancaster, E. L. *Professional Piano Teaching*. Los Angeles: Alfred Publishing, 2006.

McCrindle, Mark, and Ashley Fell. *Understanding Generation Alpha*. Norwest, NSW: McCrindle Research Pty Ltd, 2020.

Ministry of Education. *Basic Education Core Curriculum, 2008*. Bangkok: Agricultural Cooperatives Association of Thailand Printing Company Limited, 2008. (in Thai)

Potprasat, Chawanon. “Development Guideline the New Normal for Music School Management in Bangkok Area.” Master’s thesis, Silpakorn University, 2020. (in Thai)

Sam-ang, Jarae. *Playing Music, The Brain Moves*. Bangkok: Amarin Printing and Publishing Public Company Limited, 2010. (in Thai)

นวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษาชุมชนบางยี่ขัน[1]

INNOVATION OF CREATIVE MUSIC PROCESS FOR COMMUNITY DEVELOPMENT: CASE STUDY BANG YI KHAN COMMUNITY[1]

ศุภพร สุวรรณภักดี[*], อโณทัย นิติพน[**], พงษ์เทพ จิตดวงเปรม[***]

Suppabhorn Suwanpakdee[*], Anothai Nitibhon[**], Pongthep Jitduangprem[***]

บทคัดย่อ

นวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษาชุมชนบางยี่ขัน มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อออกแบบกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์และจัดอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการบรรเลงดนตรี 2) เพื่อสร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์ดนตรีและการนำเสนอผลงานดนตรีสร้างสรรค์ผ่านการทำงานอย่างมีส่วนร่วมกับชุมชน โดยใช้การดำเนินการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมในการพัฒนา ซึ่งมีการคัดเลือกเยาวชนโดยใช้วิธีการประมาณค่าพารามิเตอร์เพื่อกำหนดกลุ่มตัวอย่างเยาวชนอายุ 13-19 ปี จำนวน 54 คน เข้าร่วมการอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการปฏิบัติดนตรีและความรู้ทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่น รวมถึงการประพันธ์บทเพลงสร้างสรรค์อย่างมีส่วนร่วมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากชุมชน โดยมีเครื่องมือวิจัย ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์เพื่อการเรียนรู้ชุมชน 2) แบบบันทึกข้อมูลการปฏิบัติการทางด้านดนตรี 3) แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการ 4) แบบสัมภาษณ์เพื่อการเสวนา และ 5) แบบสอบถามการรับรู้และความพึงพอใจสำหรับผู้เข้าร่วมฟังการนำเสนอผลงานและเสวนา ผลการศึกษาพบว่า การออกแบบกิจกรรมและการจัดอบรมเชิงปฏิบัติการด้านดนตรีกับประวัติศาสตร์ท้องถิ่นบางยี่ขันส่งผลให้เยาวชนกลุ่มตัวอย่างได้เพิ่มทักษะด้านดนตรี เครื่องดนตรี และทักษะทางสังคมซึ่งสะท้อนผ่านบทเพลง 10 บทเพลง ในการแสดงคอนเสิร์ต “บางยี่ขัน: ชุมชน ดนตรี ชีวิต” ให้แก่ผู้เข้าร่วมฟังการนำเสนอผลงานและการเสวนา ซึ่งมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ : นวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์ / ชุมชนบางยี่ขัน / การมีส่วนร่วม

---

[1] ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.)

[1] Funded by the National Research Council of Thailand (NRCT)

[*] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา, suppabhorn@pgvim.ac.th

[**] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา, anothai@pgvim.ac.th

[***] อาจารย์ ดร. สำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา, pongthep@pgvim.ac.th

[*] Assistant Professor, Dr., School of Music, Princess Galyani Vadhana Institute of Music, suppabhorn@pgvim.ac.th

[**] Assistant Professor, Dr., School of Music, Princess Galyani Vadhana Institute of Music, anothai@pgvim.ac.th

[***] Lecturer, Dr., School of Music, Princess Galyani Vadhana Institute of Music, pongthep@pgvim.ac.th

Received 05/03/2567, Revised 17/04/2567, Accepted 29/05/2567

Abstract

The research project “Innovation of Creative Music Process for Community Development: Case Study Bang Yi Khan Community” had two objectives. Firstly, it aimed to design creative music activities and organize music-playing workshops for young, local participants. Secondly, the project aimed to compose collaboratively with the participation of those young participants in music compositions and showcase creative musical works. The principal method is participatory action research and development, which began by auditioning selected sample ages nine to thirteen about 54 young participants in Bang Yi Khan, after parameters were calculated from 200 populations. The result of the research presented good practice in creative music workshops, including fundamental instrumental music practice and local historical surveying. Simultaneously, the collaborative music composition process was community-inspired, leading to the new 10 compositions in a music showcase entitled “Bang Yi Khan: Community, Music and Life”. This showcase was curated to deliver the research documentary, performance, and seminar, and the community and public participated in the concert research procedures concerning music activities and songs from collaborative musical compositions that revealed the essence of humanity, community, music, and life in the highest satisfaction level of Likert scale. Hence, innovative musical creations have the potential to foster a sense of community and cohabitation among individuals.

Keywords: Innovation of Creative Music Process / Bang Yi Khan Community / Participation

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

กรุงเทพมหานครเป็นพื้นที่ในการพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศและเป็นพื้นที่ศูนย์กลางของความเจริญ โดยเป็นแหล่งรวมผู้คนที่มีความหลากหลายเพื่อแสวงหาโอกาสที่ดีในชีวิต นำไปสู่การเพิ่มขึ้นของประชากรอย่างต่อเนื่อง ส่งผลต่อการดำเนินชีวิตและความสัมพันธ์ของผู้คนในชุมชนอันเป็นที่อาศัยของคนกลุ่มใหม่ ทำให้ปัจจุบันชุมชนหลายแหล่งในกรุงเทพมหานครกำลังประสบกับปัญหาการสร้างความร่วมมือในการแก้ไขปัญหาด้านความรุนแรงในครอบครัว เป็นเหตุจากการที่ครอบครัวและชุมชนมีความตระหนักรู้ในการขัดเกลาทางสังคมให้แก่เยาวชนน้อยลง ซึ่งเยาวชนเป็นพลังที่สำคัญในการพัฒนาสังคม ด้วยเหตุนี้หากเยาวชนได้มีโอกาสพัฒนาศักยภาพและมีความเข้าใจอันดี (empathy) ก็จะนำไปสู่การสร้างภูมิคุ้มกันทางสังคมในการเผชิญหน้ากับปัญหาที่แตกต่างกัน

จากข้อมูลทุติยภูมิทางประวัติศาสตร์ ชุมชนบางยี่ขันเป็นพื้นที่ที่มีประวัติศาสตร์เกี่ยวข้องกับนครหลวงเวียงจันทน์และบางกอกในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พื้นที่นี้ถูกจัดเป็นพื้นที่สำหรับเชื้อพระวงศ์ นำโดยพระเจ้าอนุวงศ์ที่เป็นตัวประกันหลวงหลังจากบางกอกได้เข้ายึดครองเวียงจันทน์ตั้งแต่ พ.ศ. 2323 และได้ตั้งพระราชวังรวมถึงบ้านข้าราชบริพารรายล้อมเป็นจำนวนมากในบริเวณบางยี่ขัน หลังจากนั้นเกิดการก่อกบฏของเจ้าอนุวงศ์ขึ้น ทำให้เกิดสงครามระหว่างไทย-ลาว พื้นที่ของวังลาวจึงถูกรื้อถอน จนพระอุปราช พระเจ้าติสสะยอมจำนน จึงทำให้ทางฝั่งบางกอกมอบหน้าที่ดูแลการเจรจาสุราบางกอกและดูแลโรงงานกลั่นสุราของบางกอกเรียกว่าโรงงานสุราบางยี่ขันในพื้นที่ดังกล่าว ส่งผลให้เกิดเป็นชุมชนโดยรอบเป็นจำนวนมาก

เหตุการณ์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ หลังจากมีการก่อสร้างสะพานพระราม 8 ปัจจุบันจึงเป็นที่ตั้งของสวนหลวงพระราม 8 และสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา[2] ชุมชนวัดพระยาศิริไอยสวรรค์ ชุมชนวัดดาวดึงษาราม และชุมชนบ้านปูน ซึ่งเป็นชุมชนที่อยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาที่อุดมไปด้วยผู้อยู่อาศัยจำนวนมากจากแรงงานโรงงานกลั่นสุรา สวนผลไม้ และชุมชนเก่าจากอยุธยาที่มีพื้นฐานการผลิตเตาอั้งโล่ หลังจากที่โรงงานสุราปิดตัวลงใน พ.ศ. 2538 จึงมีการย้ายถิ่นฐานของประชากร

ปัจจุบันจึงเป็นกลุ่มคนที่เดินทางมาอาศัยโดยการเช่าอยู่ในบริเวณดังกล่าวเป็นส่วนใหญ่[3] เนื่องจากการอาศัยกันอยู่อย่างหนาแน่นจากการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนของคนในชุมชน และการเปิดพื้นที่ให้เช่าสร้างบ้านเรือนที่อยู่อาศัย ทำให้มีการก่อสร้างสิ่งปลูกสร้างจำนวนมาก และก่อให้เกิดชุมชนแออัดในบริเวณบางยี่ขันและมีปัญหาทางสังคมร่วมด้วย[4] ปัญหาดังกล่าวทำให้เยาวชนมีสภาวะการเรียนรู้ที่ไม่เหมาะสม และเนื่องด้วยครัวเรือนส่วนใหญ่เป็นครอบครัวที่สมาชิกต่างทำมาหากิน ส่งผลให้บางครั้งเยาวชนจึงต้องอาศัยการเรียนรู้ด้วยตนเอง

ประวัติศาสตร์ความเป็นมาของพื้นที่บางยี่ขันดังกล่าว แสดงให้เห็นความเป็น “ทุนมนุษย์” (human capital) ที่มีการเรียนรู้ด้วยตนเอง ช่วยเหลือตนเอง และพัฒนาตนเอง รวมถึงมีทุนทางวัฒนธรรมเดิมในตัวของบุคคลปรากฏในชีวิตที่ต้องใช้เวลาในการเข้าใจวัฒนธรรม และการพัฒนาศักยภาพของมนุษย์เป็นการพัฒนาทุนมนุษย์ที่สำคัญที่จะทำให้มนุษย์สามารถเข้าถึงทรัพยากรโดยในที่นี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นการเข้าถึงทรัพยากรความรู้ด้านสุนทรียะ[5]

นอกจากนี้ดนตรีเป็นทุนทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่ง เกิดจากการปะทะสังสรรค์ของผู้คนในสังคม มีความเป็นสากลหรือเป็นสัญลักษณ์ในวัฒนธรรมของมนุษยชาติ สามารถจรรโลงสังคมผ่านสุนทรียะทางเสียง สร้างความเข้าใจจากการที่นำดนตรีไปประยุกต์ใช้ในการดำเนินกิจกรรมที่มีความเหมาะสมกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่อย่างต่อเนื่องในการพัฒนาศักยภาพของมนุษย์ ดังตัวอย่างกรณีศึกษาในต่างประเทศ เช่น ประเทศเวเนซุเอลา ซึ่งเป็นประเทศที่มีความขัดแย้งทางสังคมอย่างรุนแรง มีการใช้ดนตรีใน

---

[2] Edward Van Roy, *Siamese Melting Pot: Ethnic Minorities in the Making of Bangkok*, trans. Yukti Mukdawijitra (Bangkok: Matichon, 2022), 197-206. (in Thai)

[3] Sasithorn Sinvuttaya, “Diversity of People and Cultures in Thonburi, Muang Thonburi, Thonburi in Cycle of Change,” accessed May 6, 2020. https://channel.sac.or.th/th/vdo/detail/SFJxTmhwVkRjNFNuc25Dd3FmbTREdz09. (in Thai)

[4] Darun Natejumnong, “The Redevelopment of Bangeekhan Waterfront Area, Bangkok” (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2001). (in Thai)

[5] Amartya Sen, *Development as Freedom* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 10.

รูปแบบ เอล ซิสเต็มมา (El Sistema) โครงการภาครัฐของประเทศเวเนซุเอลา ที่ส่งเสริมให้เยาวชนได้ฝึกฝนทักษะการแสดงทางด้านดนตรี เปิดพื้นที่แห่งการเรียนรู้สำหรับเยาวชนให้แก่เยาวชนในชุมชนแออัดทั่วทุกมุมของประเทศ จนเป็นแรงบันดาลใจให้เยาวชนหลายคนกลายเป็นนักดนตรีระดับโลก มีการพัฒนาและปรับปรุงการเรียนการสอนดนตรีให้เหมาะสมกับพื้นที่อย่างมีประสิทธิภาพในสภาวะแห่งความขัดแย้งทางสังคม ทำให้แนวปฏิบัติดังกล่าวได้กระจายไปยังพื้นที่อื่น ๆ ทั้งในทวีปยุโรป อเมริกา และเอเชีย[6]

กรณีศึกษาอีกด้านหนึ่ง ได้แก่ ประเทศเกาหลีใต้ ซึ่งเป็นประเทศที่มีสภาวะความเครียดทางสังคมจากการแข่งขันที่สูง ได้มีการใช้ดนตรีเพื่อเพิ่มสารสื่อประสาทที่มีชื่อว่า “เซโรโทนิน” (Serotonin) ผ่านการตีกลองที่ผสมผสานและประยุกต์จากวัฒนธรรมดนตรีเกาหลีใต้กลายเป็นกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์ที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ซึ่งสามารถทำให้มนุษย์มีจิตใจที่สงบลง โครงการเซโรโทนินดรัมคลับ (Serotonin Drum Club) การกระตุ้นสารความสุขดังกล่าวผ่านการใช้ไม้กลองตีลงบนตัวกลองนำไปสู่การกระตุ้นสารเซโรโทนินออกมา โดยพัฒนาเป็นกิจกรรมในการทำงานเป็นทีมแก่เยาวชนเพื่อส่งเสริมประโยชน์ให้กับเยาวชนเองพร้อมทั้งลดความเครียดจากสภาวะทางสังคมและเศรษฐกิจในเกาหลีใต้อีกด้วย ทั้งนี้ยังสามารถจัดการประกวดแข่งขันประจำปีอย่างต่อเนื่อง[7]

จากทั้งสองตัวอย่าง มีผลลัพธ์ในการดำเนินกิจกรรมที่แสดงให้เห็นถึงการพัฒนาศักยภาพของเยาวชนที่แตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ กรณีศึกษาภายในประเทศไทยในด้านกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อประชาสังคม (Music for Society) สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาได้ดำเนินกิจกรรมโดยใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการพัฒนาคนในรูปแบบต่าง ๆ อาทิ การสร้างความเข้าใจช่องว่างระหว่างวัย ดังเห็นได้จากกิจกรรมวงขับร้องประสานเสียง PGVIM Singers[8] และกิจกรรมพัฒนาศักยภาพมนุษย์กับชุมชนด้วยดนตรีจากการทำงานดนตรีเพื่อประชาสังคม โดยมีการพัฒนาแบบจำลองของการดำเนินกิจกรรม เช่น ค่ายอักษร-ศิลป์ เพื่อน้องฯ[9] ค่ายสานฝันปันดนตรี เป็นต้น แสดงให้เห็นถึงการสร้างนวัตกรรมทางความรู้ทางดนตรีเพื่อก่อประโยชน์แก่ประชาสังคมในรูปแบบที่มีความหลากหลาย ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญในการสร้างคุณค่าทางดนตรีให้เกิดประโยชน์แก่ประชาสังคม

ดนตรีซึ่งอยู่ในอุตสาหกรรมการสร้างสรรค์ที่ก่อให้เกิดวัฒนธรรม ภูมิปัญญา อุตสาหกรรมบันเทิง สามารถเปลี่ยนแปลงทัศนคติและพฤติกรรมของบุคคล จึงเป็นเครื่องมือหนึ่งในการพัฒนาศักยภาพมนุษย์ในด้านการสร้างสรรค์ที่เกิดจากแรงบันดาลใจ หากดนตรีสามารถมีส่วนร่วมในการพัฒนาชุมชนในด้านจิตใจโดยเป็นตัวเชื่อมโยงระหว่างคนในชุมชน ชวนสังเกตสภาพแวดล้อม วิธีการดำเนินชีวิตของคนในชุมชน ซึ่งจะเป็นนวัตกรรมทางสังคมผ่านกระบวนการที่มีดนตรีเป็นเครื่องมืออาจนำไปสู่การสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างกันของคนในชุมชนในทุกช่วงวัย

---

[6] Pongthep Jitduangprem, “Social Impact of Music Organizations in Community Development Project: A Case of Khlongtoey” (Doctoral diss., Thammasat University, 2013), 19. (in Thai)

[7] Lee Sun-min, “Psychiatrist Stresses the Slow Life,” accessed May 9, 2023. https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=2923624.

[8] Anothai Nitibhon, “Model Center for Lifelong Learning Project,” interview by Suppabhorn Suwanpakdee, September 12, 2023.

[9] Suppabhorn Suwanpakdee, et al., *AKSORNSILPA: Creative Music and Arts Camp #3* (Bangkok: Chulalongkorn University, 2020), 31-45. (in Thai)

ดังนั้นการหยิบยื่นโอกาสแก่เยาวชนให้ได้เข้าถึงทักษะทางดนตรีในด้านการบรรเลงดนตรีและการประพันธ์เพลงผ่านกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์อย่างมีส่วนร่วม อาจสะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมชุมชน โดยจะทำให้เยาวชนพัฒนาสุนทรียภาพทางความคิดสร้างสรรค์ผ่านกระบวนการทางดนตรีสร้างสรรค์อย่างมีส่วนร่วม (participatory) ซึ่งจะนำไปสู่การพัฒนาศักยภาพมนุษย์ได้

คณะวิจัยจึงได้มีแนวคิดโดยดำเนินการวิจัยเรื่องนวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษาชุมชนบางยี่ขัน เพื่อสร้างและพัฒนาองค์ความรู้ในการประยุกต์และบูรณาการความรู้ทางด้านดนตรีกับการพัฒนาศักยภาพของเยาวชนและทรัพยากรมนุษย์ของประเทศไทย ให้มีการพัฒนาอย่างสมดุล ด้านความคิดสร้างสรรค์ มีภูมิคุ้มกันต่อการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม อีกทั้งยังเป็นการสร้างจิตสำนึกทางวัฒนธรรมที่ดีงาม เพื่อให้เป็นพลังในการพัฒนาประเทศได้อย่างยั่งยืน

การพัฒนาศักยภาพเยาวชนผ่านดนตรีชุมชนบางยี่ขันมุ่งเน้นการสร้างความอุดมสมบูรณ์ด้วยความคิดสร้างสรรค์พร้อมกับการสร้างความตระหนักรู้ผ่านนำเสนอวิถีชีวิตริมน้ำและประวัติศาสตร์ท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ รวมถึงการสะท้อนให้เห็นปัญหาในสังคมผ่านกระบวนการการทำงานดนตรีสร้างสรรค์ผ่านการปฏิบัติดนตรี และการประพันธ์ดนตรีอย่างมีส่วนร่วม โดยมีความรู้ทางวัฒนธรรมชุมชนเป็นฐานคิดในการออกแบบกิจกรรมเพื่อพัฒนาชุมชน ซึ่งจะเป็นการสร้างนวัตกรรมทางสังคมโดยใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาศักยภาพมนุษย์

ดังที่กล่าวมาข้างต้น กิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์จึงเป็นแนวทางหนึ่งในการพัฒนาศักยภาพของเยาวชนผ่านการประยุกต์ใช้ดนตรีให้มีความสอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมได้อย่างเหมาะสม โดยดนตรีจะเป็นเครื่องมือที่สำคัญและเป็นกรอบคิดในการสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมในชุมชน และสามารถนำไปสู่การกำหนดแนวทางการจัดกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดประโยชน์แก่กลุ่มเยาวชนในพื้นที่อย่างสูงสุด

ในการวิจัยนวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษาชุมชนบางยี่ขัน จึงเป็นการออกแบบกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค และการสรางนวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์ เพื่อประยุกต์และพัฒนาความรู้จากประโยชน์ของกระบวนการทางดนตรีสร้างสรรค์ผนวกรวมกับการออกแบบกิจกรรมทางดนตรีที่ชุมชนมีส่วนร่วมเพื่อการพัฒนาทั้งทางด้านจิตใจและสังคม เป็นแนวทางนวัตกรรมทางสังคมในการสร้างการมีส่วนร่วมของผู้คนและชุมชนผ่านดนตรี ซึ่งเป็นการสร้างอัตลักษณ์ของชุมชนเป็นการสะท้อนสัญลักษณ์ร่วมที่แสดงให้เห็นความแตกต่างจากผู้อื่น แต่หากชุมชนไม่ได้มีความสัมพันธ์ร่วมกัน ชุมชนนั้นอาจหายไป เหลือเพียงความเป็นปักเจกที่ไร้ซึ่งสัมพันธ์ทางสังคม[10]

โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเสริมสร้างทักษะเครื่องดนตรีและการรวมวงดนตรีตะวันตกให้แก่เยาวชนที่ไม่มีโอกาสบริเวณบางยี่ขัน ซึ่งโครงการของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาและโครงการภาครัฐ และเอกชนมีจำนวนน้อย ขาดความต่อเนื่อง จึงเป็นการวิจัยในการสร้างนวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์ทางสังคมร่วมกับ

---

[10] Kanchana Kaewthep, *Community Cultural Work Tools and Educational Media* (Bangkok: Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre, 2017). (in Thai)

องค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ท้องถิ่น แรงบันดาลใจ และการรับรู้เรื่องราวของชุมชนของเยาวชนรุ่นใหม่ในพื้นที่ย่านบางยี่ขัน ผ่านประสบการณ์ด้านดนตรี เครื่องดนตรี และการประพันธ์เพลงร่วมกัน

วัตถุประสงค์การวิจัย

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ 2 ประการ ดังนี้

1. เพื่อออกแบบกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์และจัดอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการบรรเลงดนตรีให้แก่เยาวชนในพื้นที่บางยี่ขัน ผ่านการศึกษาบริบททางสังคม ความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมชุมชน
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์ดนตรีและการนำเสนอผลงานดนตรีสร้างสรรค์ผ่านการทำงานอย่างมีส่วนร่วมกับชุมชน

ขอบเขตการศึกษา

ในการศึกษาครั้งนี้มุ่งเน้นการพัฒนาเครื่องมือทางดนตรีเพื่อเพิ่มคุณค่าจากการเรียนรู้เรื่องราวของชุมชน การกระตุ้นการรับรู้ทางองค์ประกอบทางดนตรีผ่านการปฏิบัติเครื่องดนตรี และการประพันธ์เพลงอย่างมีส่วนร่วมจากเรื่องราวของประวัติศาสตร์ท้องถิ่นในชุมชนเป้าหมายชุมชนในแขวงบางยี่ขัน เขตบางพลัด จำนวน 3 ชุมชน ได้แก่ ชุมชนวัดพระยาศิริไอยสวรรค์ ชุมชนวัดดาวดึงษาราม และชุมชนบ้านปูน โดยเยาวชนในพื้นที่ดังกล่าวศึกษาอยู่ในโรงเรียนของรัฐสังกัดกรุงเทพมหานคร

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้มีวิธีการดำเนินการวิจัยหลัก 7 ขั้นตอน (Figure 1) ประกอบด้วย

1. ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องในการพัฒนาเยาวชนด้วยกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อประชาสังคม
2. ส่งขออนุมัติคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
3. ศึกษาพื้นที่ในชุมชนบางยี่ขันทางด้านสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมชุมชน
4. ออกแบบแนวทางในการจัดกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์โดยเชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมชุมชน
5. คัดเลือกแบบการประมาณค่าพารามิเตอร์และจัดอบรมเชิงปฏิบัติการให้แก่เยาวชนในพื้นที่
6. ประพันธ์ดนตรีร่วมกับชุมชน
7. จัดเสวนาและนำเสนอผลงานการประพันธ์และการแสดงของเยาวชน
8. วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากแนวทางในการดำเนินการศึกษาวิจัย และสรุปผลการศึกษา

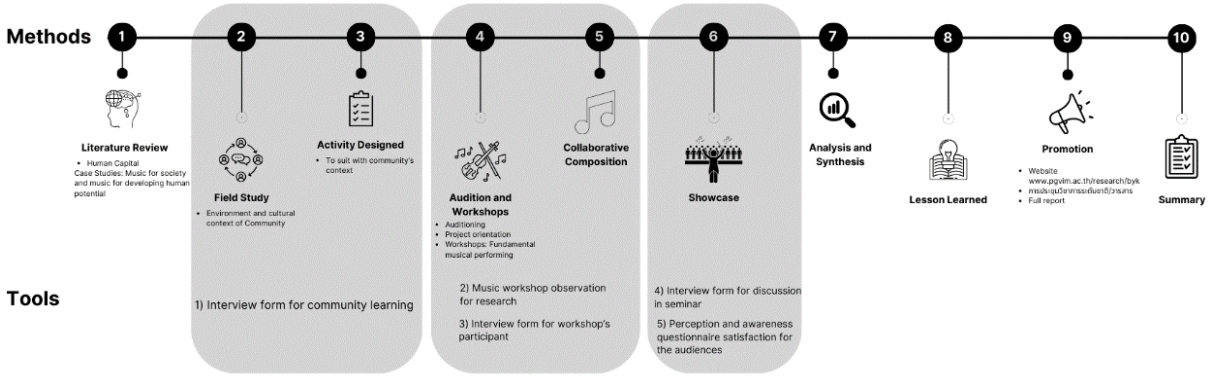


Figure 1 The diagram illustrates the connection between research methodology and research tools

Source: by author

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

คณะวิจัยได้ดำเนินการเลือกกลุ่มตัวอย่างเยาวชนที่ผ่านการคัดเลือกเข้าร่วมกิจกรรม การอบรมเชิงปฏิบัติการ โดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ได้แก่ กำลังศึกษาอยู่ในพื้นที่วิจัยในระดับประถมศึกษาตอนปลาย มีอายุระหว่าง 9-13 ปี ไม่จำกัดเพศ โดยต้องทดสอบความเป็นนักดนตรี (musicianship) ในการจำแนกเสียงสูงต่ำและจังหวะเบื้องต้นได้จากการร้องตามเสียงและปรบมือตามจังหวะที่ได้ยิน

ทั้งนี้เยาวชนต้องได้รับความยินยอมจากผู้ปกครองในการเข้าร่วมกิจกรรม ในการดำเนินการคัดเลือก คณะวิจัยได้เลือกกลุ่มโรงเรียนที่อยู่ในพื้นที่ศึกษาจำนวน 3 โรงเรียน ประกอบด้วย โรงเรียนวัดพระยาศิริไอยสวรรค์ โรงเรียนวัดคฤหบดี และโรงเรียนบางยี่ขันวิทยาคม

การประมาณขนาดกลุ่มตัวอย่าง ใช้วิธีการประมาณค่าพารามิเตอร์ กำหนดสัดส่วนเยาวชนที่เข้ารับการคัดเลือก (audition) ตามข้อมูลประมาณการสิบปีย้อนหลัง พ.ศ. 2557-2567 จากการจัดอบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านดนตรีสร้างสรรค์เพื่อประชาสังคม จากการศึกษาที่ผ่านมาของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา โดยให้ค่าความคลาดเคลื่อน (e, desired precision) อยู่ที่ร้อยละ 5 และระดับความเชื่อมั่น (confident interval) ที่ร้อยละ 95

ขนาดกลุ่มประชากรที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของการศึกษาในชั้นระดับประถมศึกษาตอนปลาย ประมาณ 200 คน ในแขวงบางยี่ขันและอยู่ในชุมชนเป้าหมาย[11] โดยจะแทนค่าสูตรการคำนวณขนาดตัวอย่างในสูตรคำนวณต่อไปนี้

$$n = \frac{(Z^2 \times P \times (1 - P))}{e^2}$$

[11] Department of Education, Bangkok Metropolitan Administration, *Statistic Report on Education, Academic Year 2022, School Under Bangkok Metropolitan Administration* (Bangkok: Mahachulalongkornrajavidyalaya University Press, 2021). (in Thai)

n = ขนาดกลุ่มตัวอย่าง (sample size), Z = 1.96 ที่ระดับความเชื่อมั่นร้อยละ 95, P = 0.05 สัดส่วนของเยาวชนที่ผ่านการคัดเลือกที่มีทักษะความเป็นนักดนตรี และ e = 0.05 ค่าความคลาดเคลื่อน ทั้งนี้เนื่องจากว่ากลุ่มประชากรมีขนาดเล็กจึงมีการปรับขนาดประชากรตามสูตรดังนี้

$$n(adj) = \frac{(Nxn)}{N+n}$$

คำนวณจากจำนวนประชากรทั้งหมด (N) เท่ากับ 200 คน ดังนั้น ผลลัพธ์จากการแทนค่าในสูตรดังกล่าวจะทำให้ได้ขนาดตัวอย่างเท่ากับ 54 คน จากการคัดเลือกสามารถคัดเลือกเยาวชนได้ตามเกณฑ์จากการประมาณขนาดตัวอย่าง

เครื่องมือการวิจัย

คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดทำเครื่องมือวิจัยจำนวน 5 เครื่องมือ ประกอบการทำวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วมในการพัฒนา เพื่อให้ได้ผลการวิจัยอย่างเป็นองค์รวมรอบด้าน

1. แบบสัมภาษณ์เพื่อการวิจัยสำหรับเรียนรู้ชุมชน คณะวิจัยสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลแบบเจาะจง จำนวน 5 คน ได้แก่ กลุ่มผู้นำชุมชนหรือบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับชุมชนขอบเขตพื้นที่ศึกษาและนักวิชาการ
2. แบบบันทึกข้อมูลการปฏิบัติการทางด้านดนตรีเพื่อการวิจัย การอบรมเชิงปฏิบัติการที่สำคัญ 3 ส่วน ประกอบด้วย 1) อบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านการปฏิบัติดนตรีและความรู้ทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่น 2) อบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านการประพันธ์เพลงอย่างมีส่วนร่วม 3) อบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านการปฏิบัติรวมวงใหญ่
3. แบบสัมภาษณ์เพื่อการวิจัยสำหรับผู้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการ การสัมภาษณ์เชิงลึกเยาวชนที่เข้าร่วมกิจกรรม
4. แบบสัมภาษณ์เพื่อการเสวนา
5. แบบสอบถามการรับรู้และความพึงพอใจสำหรับผู้เข้าร่วมฟังการนำเสนอผลงานและเสวนา

ผลการวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัยได้แสดงผลตามวัตถุประสงค์การวิจัยในด้านการออกแบบกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์และจัดอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการบรรเลงดนตรีให้แก่เยาวชนในพื้นที่บางยี่ขัน และด้านการสร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์ดนตรีและการนำเสนอผลงานดนตรีสร้างสรรค์ผ่านการทำงานอย่างมีส่วนร่วมกับชุมชน โดยมีการนำเสนอเป็นการพรรณนาเรื่องราวผ่านบางยี่ขัน ชุมชน ดนตรี และชีวิต อันเป็นการนำเสนอผลการวิจัยในลักษณะให้เห็นวิธีการวิจัยที่สะท้อนบริบทชุมชนในระยะเวลาที่แตกต่างกัน ตามขั้นตอนการดำเนินการวิจัย และเครื่องมือวิจัย ดังนี้

ชุมชนบางยี่ขัน จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลในรูปแบบเจาะจง ได้แก่ กลุ่มผู้นำชุมชนหรือบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับชุมชนขอบเขตพื้นที่ศึกษา พบว่าบางยี่ขันมีความเป็นชุมชนกึ่งเมือง มีการแสดงให้เห็นถึงอาณาเขตของที่ตั้งและความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างคนผ่านการแบ่งสรรปันส่วนเพื่อการจัดการเชิงนโยบาย

ในด้านประวัติเกี่ยวกับสถานที่สำคัญของทั้ง 3 ชุมชน โดยในด้านการรับรู้ของผู้ให้สัมภาษณ์มีความเข้าใจในด้านประวัติศาสตร์ ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงช่วงรัตนโกสินทร์ มีสถานที่สำคัญในชุมชนที่มีความเก่าแก่ ได้แก่ ชุมชนบ้านปูน มีศาลาโรงธรรม ศาลเจ้า โรงงานผลิตเตาอั้งโล่ กำแพงวังเก่าเจ้าอนุวงศ์ ซึ่งตั้งอยู่บริเวณใต้สะพานพระราม 8 พื้นที่ตัดแบ่งระหว่างพื้นที่อดีตเรียกว่า “ท่าบน” ซึ่งเป็นบริเวณชุมชนวัดคฤหบดีและชุมชนบ้านปูน และ “ท่าล่าง” เป็นบริเวณโรงงานสุราบางยี่ขันในอดีต โดยปัจจุบันเป็นสถานที่ตั้งของสำนักงานคณะกรรมการพิเศษเพื่อประสานงานโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ (สำนักงาน กปร.) และสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ในอดีตชุมชนในย่านนี้มีอาชีพผลิตเตาอั้งโล่และผลิตปูนแดงสำหรับกินหมากเป็นหลัก

บางยี่ขันในปัจจุบันเป็นสังคมเมือง มีความแตกต่างจากย่านอื่น ๆ ในกรุงเทพมหานคร มีสภาพของความเป็นชุมชนที่มีประวัติศาสตร์ก่อนการพัฒนา ชุมชนมีความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา เห็นได้จากวัดวาอารามหลายแห่ง ทำให้วัดเป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในแต่ละชุมชน และมีคุณูปการในการพัฒนาชุมชนมาโดยตลอด เนื่องจากเดิมเป็นพื้นที่สวนริมแม่น้ำเจ้าพระยา โดยรอบชุมชนเดิมมีการประกอบอาชีพเกษตรกรรม ปลูกผลไม้จำพวกเงาะและทุเรียน เป็นต้น

คนในชุมชนยังประกอบอาชีพในโรงงานผลิตเตาอั้งโล่และผลิตปูนแดงสำหรับกินหมากเป็นส่วนใหญ่ การอพยพย้ายถิ่นที่เห็นได้ชัดที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการในชุมชน ได้แก่ การมีโรงสุราบางยี่ขัน ที่ทำให้พื้นที่ในชุมชนบางยี่ขันนี้มีการเคลื่อนย้ายเข้า-ออกของผู้คน และอีกประการหนึ่งคือ การสร้างสะพานพระราม 8 ส่งผลให้คนในชุมชนบางยี่ขันนั้นมีการเปลี่ยนแปลงจากการเคลื่อนย้ายของคนในชุมชนตลอดช่วงเวลาที่ผ่านมา อีกทั้งจากการพัฒนาของภาครัฐในพื้นที่เขตเมือง บางยี่ขันยังมีความเป็นย่านชุมชนมีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชน ซึ่งนำไปสู่การกำหนดของเขตของการศึกษาได้

คนในชุมชนและคนที่เข้ามาใช้ประโยชน์ในพื้นที่มีความสำนึกหรือความผูกพันกับชุมชนมากน้อยแตกต่างกัน หากมองถึงคนที่เข้ามาอยู่อาศัยถาวรก็อาจจะมีความสำนึกกับชุมชนเนื่องจากมีการตั้งถิ่นฐาน หรือในกรณีที่มีการจัดการบริเวณสะพานพระราม 8 ฝั่งธนบุรี คนที่มีสำนึกคือคนที่ได้รับผลกระทบโดยตรง พ่อค้าแม่ค้าหากไม่ได้ขายของที่นี่เขาไปขายที่อื่นได้เพราะมีความผูกพันหรือสำนึกที่น้อยกว่ากลุ่มคนที่มาตั้งถิ่นฐาน แต่หากพ่อค้าแม่ค้าเหล่านั้นรู้สึกว่าพวกเขาเป็นส่วนหนึ่งของที่นี่ก็ย่อมแสดงว่าเขามีสำนึกต่อชุมชนเหมือนกับคนในพื้นที่ แม้จะไม่ใช่ผู้อยู่อาศัยในฐานะที่เป็นบ้านเกิดเมืองนอนแต่ก็ถือได้ว่าเป็นคนหนึ่งในชุมชนนั้น ๆ

อีกตัวอย่างหนึ่ง นักเรียนย่านชุมชนบางยี่ขันอาจมีที่พำนักที่อื่น แต่นักเรียนเหล่านั้นก็มีสำนึกว่าเขาเป็นนักเรียนที่มีส่วนร่วมทั้งกิจกรรมโรงเรียนกับชุมชนบางยี่ขัน เหมือนกันกับนักเรียนที่มีที่พำนักอยู่ในชุมชน ทั้งนี้คณะวิจัยจึงสามารถนิยามเส้นของเขตของชุมชนในชุมชนสองระดับ คือ 1) คนที่มีสำนึกร่วมอย่างแท้จริง ในการสำนึกรักบ้านเกิดหรือถิ่นที่อยู่อาศัย หรือ 2) คนที่มีสำนึกจากการเข้ามาร่วมกิจกรรม หากเข้ามาแล้วรู้สึกว่ามาทำกิจกรรมแล้วปลอดภัย มีการใช้ชีวิตที่แสดงถึงความเป็นคนในชุมชนบางยี่ขันได้เช่นเดียวกัน คณะวิจัยศึกษาให้เห็นองค์กรทางสังคม ทำให้โรงเรียนถือได้ว่าเป็นพื้นที่ของการศึกษาในการคัดเลือกกลุ่มเป้าหมายของการศึกษาในครั้งนี้ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการรวมกลุ่มของเยาวชนในพื้นที่

ในด้านการพัฒนาชุมชนสามารถใช้ความรู้ที่มีความหลากหลายเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น สังคมวิทยา มานุษยวิทยา จิตวิทยา เป็นต้น โดยดนตรีสามารถเป็นเครื่องมือในการพัฒนาศักยภาพมนุษย์ผ่านแรงบันดาลใจจากความรู้ของชุมชนโดยจะนำไปสู่การเรียนรู้ชุมชนและการสร้างความเข้าใจ นวัตกรรมทางดนตรีสามารถเป็นสื่อกลางในการร่วมกันสร้างความเข้าใจที่ดีต่อกันผ่านการสร้างสรรค์จากความรู้ทางวิถีการดำเนินชีวิต สังคม วัฒนธรรม คุณภาพชีวิตระหว่างกันของคนในชุมชน

ด้วยสาเหตุที่ดนตรีเป็นเรื่องของความเป็นสุนทรียะโดยการสื่อสารที่สามารถสร้างการรับรู้ที่มีความเข้าใจง่ายด้วยผัสสะจากการได้ยินได้ฟัง (audio perception) ทำให้มนุษย์มีความรื่นรมย์ โดยมาพร้อมกับการออกแบบกิจกรรมที่แสดงให้เห็นนวัตกรรมทางสังคมที่มีความสร้างสรรค์ ซึ่งจะแสดงให้เห็นผลสะท้อนของคนในชุมชนที่ไม่ใช่ผู้ให้สัมภาษณ์เพียงฝ่ายเดียว แต่หากสามารถสร้างพื้นที่ในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ระหว่างกันผ่านการมีส่วนร่วม

โดยคณะวิจัยได้กำหนดการอบรมเชิงปฏิบัติการสองรูปแบบ ได้แก่ การอบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านการปฏิบัติดนตรี และการประพันธ์ดนตรีอย่างมีส่วนร่วม ซึ่งจะทำให้เกิดแบบจำลองที่สร้างการมีส่วนร่วมระหว่างคณะวิจัยและเยาวชนที่ผ่านการคัดเลือก ก่อนจะเกิดกระบวนการปฏิบัติดนตรีและการประพันธ์เพลงร่วมกันส่งผลสะท้อนภายในของผู้ร่วมกิจกรรมผ่านการสร้างสำนึกความเป็นชุมชนมากขึ้น ด้านการสร้างสรรค์มุมมองทางประวัติศาสตร์ การรับฟังเสียงของคนในเรื่องราว เรื่องเล่าต่าง ๆ ทำให้เกิดความอิ่มเอมใจทั้งผู้ให้สัมภาษณ์และผู้สัมภาษณ์ พบว่าสุนทรียะทางประวัติศาสตร์มีรูปแบบที่แตกต่างกันไปในแต่ละชุมชน รวมถึงเอกสารหลักฐานด้วย พบมิติของเรื่องเล่าในแต่ละผู้เล่าเรื่องที่แตกต่างกันไปโดยไม่มีผิดถูก ดนตรีจึงเป็นเครื่องมือที่ทำให้เสียงของเรื่องราวเหล่านั้นชัดเจนได้มากขึ้น ซึ่งทางประวัติศาสตร์อาจไม่ปรากฏมากนัก

ในการศึกษาครั้งนี้ คณะวิจัยได้ใช้เครื่องมือการวิจัยจำนวน 5 ชิ้น[12] โดยมีผลการวิจัยดังต่อไปนี้

1. ผลจากการสัมภาษณ์สำหรับเรียนรู้ชุมชน คณะวิจัยมีการสัมภาษณ์กลุ่มผู้นำชุมชนหรือบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับชุมชนขอบเขตพื้นที่ศึกษาและนักวิชาการ พบว่า *ชุมชนวัดพระยาศิริไอยสวรรค์* เป็นที่ตั้งของเจดีย์เก่าแก่จำนวน 3 องค์ ซึ่งสร้างในสมัยสุโขทัย ลพบุรี และอยุธยา มีบุคคลสำคัญในชุมชน ประกอบด้วย หลวงปู่ทองดี ผู้ที่มีคุณูปการกับชุมชนมาในอดีตและเป็นผู้ก่อตั้งโรงเรียนวัดพระยาศิริไอยสวรรค์ คนในชุมชนนี้มีความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาและนิยมสักการะหลวงพ่อสัมฤทธิ์และหลวงปู่ทองดี ผู้ซึ่งมีคุณูปการต่อชุมชน นอกจากนั้นแล้วสังคมในอดีตของชุมชนนี้ยังนิยมทำเกษตรกรรม เช่น ปลูกสวนผลไม้ เป็นต้น ในด้านวัฒนธรรมชุมชน มีประเพณีที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาเป็นหลัก การคงอยู่ของผู้คนในอดีตและปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา เนื่องจากการเกิดขึ้นของโรงงานสุราในอดีต[13]

ชุมชนบ้านปูน เป็นชุมชนตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงช่วงรัตนโกสินทร์ มีสถานที่สำคัญและเก่าแก่ในชุมชน เช่น ศาลาโรงธรรม ศาลเจ้าจีน โรงงานผลิตเตาอั้งโล่ กำแพงวังเก่าเจ้าอนุวงศ์ ซึ่งอยู่บริเวณใต้สะพานพระราม 8 พื้นที่ตัดแบ่งระหว่างพื้นที่อดีตเรียกว่า “ท่าบน” ซึ่งเป็นบริเวณชุมชนวัดคฤหบดีและ

---

[12] IRB approved by the Research Ethics Committee of Thaksin University on 22nd June 2023

[13] Viparwan Supachawasap, “Watprayasiriai-Sawan community part of Bang Yi Khan community: How culture and social context have changed over time?,” interview by Suppabhorn Suwanpakdee, December 25, 2023.

ชุมชนบ้านปูน และ “ท่าล่าง” เป็นบริเวณโรงงานสุราบางยี่ขันในอดีต โดยปัจจุบันเป็นสถานที่ตั้งของสำนักงานคณะกรรมการพิเศษเพื่อประสานงานโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ (สำนักงาน กปร.) และสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ในอดีตชุมชนในย่านนี้มีอาชีพผลิตเตาอั้งโล่และผลิตปูนแดงสำหรับกินหมากเป็นหลัก ในปัจจุบันชุมชนได้หยุดการผลิตไปแล้ว ในการส่งต่อความรู้ทางประวัติศาสตร์ชุมชนโดยการให้สัมภาษณ์แก่คณาจารย์ นักวิชาการ นักศึกษาจากสถาบันอุดมศึกษาและหน่วยงานอื่น ๆ อยู่อย่างต่อเนื่อง[14]

ชุมชนวัดดาวดึงษาราม เป็นชุมชนเก่าแก่สร้างขึ้นในช่วงคาบเกี่ยวระหว่างรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 หลวงพ่อบุศย์ โกวิโท อดีตเจ้าอาวาสวัดดาวดึงษาราม และเป็นพระเถระชั้นผู้ใหญ่ ซึ่งคนในชุมชนให้ความเคารพ ถือได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญของคนในชุมชน เดิมบริเวณชุมชนโดยรอบเคยเป็นเรือกสวนผู้ประกอบสัมมาชีพทางเกษตรกรรมในการปลูกผลไม้จำพวกเงาะและทุเรียน ในอดีตเคยเป็นสถานที่ให้บริการเรือข้ามฟากและเรือด่วนเจ้าพระยา ครั้นเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคม จากการสร้างสะพานสมเด็จ พระปิ่นเกล้าฯ ในปี พ.ศ. 2516 บริเวณรอบชุมชนวัดดาวดึงษารามกลายเป็นย่านสถานบันเทิง ต่อมาเมื่อโรงงานสุราบางยี่ขันย้ายไปตั้งที่จังหวัดปทุมธานี ทำให้แรงงานย้ายออกไป ส่งผลให้ผู้อยู่อาศัยในชุมชนนี้ส่วนมากเป็นผู้สูงวัย[15]

ในทัศนะทางวัฒนธรรมชุมชนของ นุชนางค์ ชุมดี นักประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ที่มองว่าชุมชนบางยี่ขันมีความเป็นชุมชนกึ่งเมืองและมีร่องรอยความเป็นชุมชนดั้งเดิมก่อนการพัฒนาเมืองควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลง ซึ่งในอดีตสภาพภูมิประเทศอยู่ติดริมน้ำ ทำให้มีการเพาะปลูกในทางเกษตรกรรม แต่ครั้นเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในช่วงการสร้างสะพานพระราม 8 ส่งผลให้ความเป็นชุมชนดั้งเดิมเหลืออยู่เพียงเล็กน้อย[16]

ความเห็นของบริบททางสังคมของบางยี่ขัน อานันท์ นาคคง นักมานุษยวิทยาดนตรี และเป็นศิลปินที่อยู่ในพื้นที่ชุมชน ให้ข้อคิดเห็นว่า วัฒนธรรมดนตรีในชุมชนบางยี่ขัน ได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมทางด้านนโยบายและพลวัตทางสังคมซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ปฏิสัมพันธ์ในชุมชนเปลี่ยนไป เกิดความเป็นเอกเทศในชุมชน และมีกฎเกณฑ์ทางสังคม ทำให้วัฒนธรรมในชุมชนย่านนี้เปลี่ยนแปลงไปในด้านกิจกรรมของคนในชุมชนและด้านนโยบายการถ่ายทอดดนตรีเปลี่ยนแปลงไปจากลักษณะชุมชนเครือญาติที่เกิดขึ้นในพื้นที่นี้สู่ระบบสถานศึกษาที่ได้รับการบริหารจากส่วนกลาง ซึ่งส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมจางหายไป อย่างไรก็ตาม การศึกษาทางด้านดนตรีในลักษณะนี้ยังสามารถสร้างความรับรู้ทางดนตรีได้อย่างกว้างขวางและไม่ได้จำกัดอยู่ภายในชุมชนเท่านั้น[17]

---

[14] Sichao Thongprong, “Ban Poon community part of Bang Yi Khan community: How culture and social context have changed over time?,” interview by Suppabhorn Suwanpakdee, December 25, 2023.

[15] Angkul Chatsathianwong, “Watdaowaduangsaram community part of Bang Yi Khan community: How culture and social context have changed over time?,” interview by Suppabhorn Suwanpakdee, December 25, 2023.

[16] Nootnapang Chumdee, “Bang Yi Khan local historian,” interview by Suppabhorn Suwanpakdee, June 28, 2023.

[17] Anant Narkkong, “Bang Yi Khan in way of Ethnomusicologist, Silpathorn Artist and Bang Yi Khan villager,” interview by Suppabhorn Suwanpakdee, July 5, 2023.

2. ผลจากการบันทึกข้อมูลการปฏิบัติการทางด้านดนตรีเพื่อการวิจัย คณะวิจัยได้ออกแบบแนวทางในการดำเนินกิจกรรมในการอบรมเชิงปฏิบัติการที่สำคัญ 3 ส่วน ประกอบด้วย 1) อบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านการปฏิบัติดนตรีและความรู้ทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่น 2) อบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านการประพันธ์เพลงอย่างมีส่วนร่วม 3) อบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านการปฏิบัติรวมวงใหญ่ ตาม Table 1 ดังต่อไปนี้

2.1 การปฏิบัติดนตรีและความรู้ทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่น กระบวนการเสริมสร้างทักษะพื้นฐานทางดนตรี ตลอดจนการคำนึงถึงร่างกายในการปฏิบัติเครื่องดนตรีที่มีการใช้เครื่องดนตรี จำแนกการปฏิบัติการทางดนตรีเป็นสามกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องสาย (strings) ไวโอลิน วิโอลา และเชลโล กลุ่มอูคูเลเล่ (ukulele) และกลุ่มขับร้องและคีย์บอร์ด เยาวชนได้ฝึกฝนรับรู้เสียง การอดทนกับการฝึกฝนที่มากขึ้น และเริ่มช่วยเหลือซึ่งกันและกัน

ตลอดจนทักษะการแสดงเครื่องดนตรีต่อหน้าสาธารณชน โดยจัดการอบรมทักษะเครื่องดนตรีมุ่งเน้นเทคนิคการบรรเลงเบื้องต้น โดยเพิ่มระดับความยากง่ายในแต่ละครั้งของการอบรมเชิงปฏิบัติการ โดยใช้บทเพลงทวิงเกิลลิตเติลสตาร์ (Twinkle Little Star) เป็นเครื่องมือในการอบรม โดยมีการประยุกต์ให้อยู่ในบันไดเสียง ซี เมเจอร์ ทั้งนี้เนื่องจากเยาวชนที่เข้าร่วมไม่ได้มีประสบการณ์ในการบรรเลงเครื่องดนตรีมาก่อน ลักษณะของการเรียนการสอนจึงใช้วิธีแบบมุขปาฐะ (oral tradition) แทนการอ่านโน้ตดนตรีสากล

ในขณะเดียวกันระหว่างการอบรมมีการสอดแทรกเรื่องราวเกี่ยวประวัติศาสตร์ท้องถิ่นในกิจกรรมด้านจังหวะและระดับเสียงทางดนตรี เพื่อให้เยาวชนได้คุ้นเคยกับบริบทพื้นที่และ เรื่องราวเกี่ยวกับบางยี่ขันจากการสัมภาษณ์ของงานวิจัยในช่วงต้น

2.2 การประพันธ์เพลงอย่างมีส่วนร่วม เป็นกระบวนการที่สำคัญในการดำเนินการวิจัย ที่จะสะท้อนความรู้ความเข้าใจของเยาวชน ในมิติทางด้านประวัติศาสตร์ชุมชน วิถีการดำเนินชีวิต และสภาพสังคมในบริบทของความเป็นปัจจุบัน จากความรู้ที่คณะวิจัยให้เยาวชนสำรวจและสัมภาษณ์บุคคลสำคัญของชุมชนจาก 3 ชุมชนเป้าหมาย ได้แก่ ชุมชนวัดพระยาศิริไอยสวรรค์ ชุมชนวัดดาวดึงษาราม และชุมชนบ้านปูน โดยในขั้นตอนการดำเนินงานนี้

คณะวิจัยได้แบ่งเยาวชนเป็น 3 กลุ่มตามแต่ละโรงเรียน โดยการประพันธ์ดนตรีอย่างมีส่วนร่วมครั้งนี้ คณะวิจัยได้ถามตอบกับเยาวชนผ่านเรื่องราวข้างต้น โดยใช้คำสำคัญตามที่เยาวชนได้นำเสนอในแต่ละบทประพันธ์ คณะวิจัยจะช่วยดำเนินการผูกเรื่องราวเป็นประโยคเพลงและสร้างทำนอง โดยมีตัวเลือกทำนองให้เยาวชนได้ตัดสินใจที่อยากจะนำเสนอเพื่อให้เหมาะสมกับเรื่องราวนั้น ๆ หลังจากนั้นคณะวิจัยได้นำบทประพันธ์มาขัดเกลาทางดนตรี เพื่อนำไปสู่การเรียบเรียงดนตรีให้มีความสอดคล้องและเหมาะสมกับเนื้อหาอีกครั้งหนึ่ง โดยในการดำเนินการศึกษาครั้งนี้ มีบทประพันธ์ที่เกิดจากการมีส่วนร่วมจำนวน 10 บทเพลง ซึ่งสามารถจำแนกเนื้อหาของบทเพลงออกเป็น 4 ลักษณะ ดังต่อไปนี้ 1) การทำความรู้จักกันผ่านดนตรี 2) โรงเรียนและชุมชน 3) ข้อคิดและชีวิตประจำวัน และ 4) ความเข้าใจชุมชนและสิ่งที่พบเจอที่เป็นสถานการณ์ปัจจุบัน ดัง Table 2

2.3 การปฏิบัติรวมวงใหญ่ แบ่งเป็นสองช่วง ได้แก่ 1) การมุ่งเน้นการบรรเลงร่วมกันในบทเพลงทวิงเกิลลิตเติลสตาร์ (Twinkle Little Star) โดยเพิ่มการประสานเสียงและกลุ่มจังหวะพื้นฐานให้แต่ละเครื่อง

ดนตรี และการขับร้อง 2) มุ่งเน้นการบรรเลงร่วมกันเป็นกลุ่มตามผลงานการสร้างสรรค์ในแต่ละบทประพันธ์ จากการดำเนินกิจกรรมการประพันธ์ดนตรีอย่างมีส่วนร่วม จึงมีการสลับการแสดงขับร้องบทประพันธ์ของกลุ่มตนเอง และปฏิบัติเครื่องดนตรีเพื่อประสานเสียงโดยใช้เทคนิคเครื่องดนตรีพื้นฐาน เช่น การใช้สายเปล่าลากจังหวะให้เข้ากับบทเพลง หรือการเล่นคอร์ดแบบเครื่องกระทบ เป็นต้น

การรวมวงเป็นการสร้างทักษะสังคมที่ต้องอาศัยประสาทสัมผัสทั้งการฟัง การมอง การสัมผัสที่พร้อมเพรียงสามัคคีกันมากขึ้น เยาวชนจึงได้เลียนแบบพฤติกรรมที่เป็นแนวปฏิบัติในการแสดงดนตรี รวมถึงการช่วยเหลือซึ่งกันและกันเพื่อทำให้บทเพลงบรรลุผลที่ตั้งใจไว้ร่วมกัน

3. ผลจากการสัมภาษณ์เพื่อการวิจัยสำหรับผู้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการ การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เยาวชนที่ผ่านการคัดเลือกสามารถจำแนกออกได้เป็น 7 ประเด็น ดังนี้

3.1 ด้านทัศนคติต่อการเรียนดนตรี เยาวชนได้รับความรู้และความสนุกจากการดำเนินกิจกรรม

3.2 ด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรี การเรียนดนตรีทำให้รู้สึกดีและมีความสุข และมีความต้องการในการเรียนดนตรีอย่างต่อเนื่อง เพื่อเพิ่มพูนทักษะในการบรรเลงเพื่อเป็นความสามารถพิเศษ

3.3 ด้านการประพันธ์เพลงอย่างมีส่วนร่วม เยาวชนมีความเข้าใจชุมชนจากการสำรวจและสนทนากับคนในชุมชนระหว่างระยะเวลาในการดำเนินกิจกรรม รวมถึงการถามตอบร่วมกับผู้วิจัยจนเป็นการทบทวนเรื่องราวเพื่อจะสร้างสรรค์เป็นเนื้อหาของบทเพลงสอดคล้องกับสิ่งรอบตัวและประสบการณ์ของแต่ละคน และสิ่งสำคัญเยาวชนได้รับแรงบันดาลใจว่าการประพันธ์เพลงเป็นทักษะที่สามารถฝึกฝนได้

3.4 ด้านการปรับตัวทางสังคม กิจกรรมดนตรีทำให้ได้พบปะเพื่อนใหม่ ๆ ในชุมชน ทั้งโรงเรียนเดียวกันและต่างโรงเรียนกัน สนุกกับการได้เล่นในวงพร้อมกับเพื่อน

3.5 การเสวนาและการนำเสนอผลงาน เป็นการสร้างประสบการณ์จริงในการแสดงดนตรี ร้องเพลงให้แก่ผู้ชม เพิ่มความมั่นใจในช่วงขณะที่มีความตื่นเต้นและมีความสนุกท้าทายความสามารถของเยาวชน

3.6 ความต้องการที่จะทำให้ชุมชนมีความสุขจากเสียงดนตรี การร้องเพลง และอื่น ๆ ในการช่วยเหลือชุมชนของตน เช่น การเก็บขยะ การปลูกต้นไม้ให้แก่ชุมชน เป็นต้น

3.7 เยาวชนมีความเข้าใจชุมชนมากขึ้นจากการดำเนินกิจกรรมของการวิจัย เช่น การลงสำรวจพื้นที่ชุมชนทำให้รู้จักพี่ป้าน้าอาในบริเวณชุมชนแบบเข้าใจเรื่องราวมากขึ้น การประพันธ์เพลงอย่างมีส่วนร่วมทำให้เกิดกระบวนการตระหนักคิดถึงชุมชนเมื่อต้องนึกถึงคำที่อยากใส่ในบทเพลง เป็นต้น

Table 1 Summarizes the creative music workshop model, including brief details and outputs

Source: by author

Sessions	D/M/Y	Venue	Time	Hr.	Activity	Detail	Outcome	
							Quantity	Quality
1	18 Sep 23	L100, Learning Center, PGVIM	16.00 - 18.00	2	Orientation	Research introduction participated by the selected young participants, parents, and schoolteacher.		The participants understood the research objectives and activity guidelines, as well as the benefits of participation.
2	25 Sep 23		16.00 - 18.00	2	Foundation musical instruments workshops and surveying local community history	Participants were divided into 3 instrument groups: strings, ukulele, and vocal & keyboard, focusing on fundamental musical practice. Twinkle Little Star was a primary workshop tool, with oral tradition used in the learning process instead of Western notation.		The participants demonstrated basic instrument practice. Researchers observed that the participants showed increasing perseverance and willingness to help each other in each section.
3	2 Oct 23		16.00 - 18.00	2				
4	9 Oct 23	Rama VIII Tourist Police Center, Rama VIII Youth Center, Children Center	16.00 - 18.00	2				
5	16 Oct 23		16.00 - 18.00	2				
6	30 Oct 23		16.00 - 18.00	2				
7	6 Nov 23		16.00 - 18.00	2				
8	10 Nov 23		16.00 - 18.00	2	Large ensemble playing	Twinkle Little Star, with a focus on fundamental musical elements: melodic lines, harmony, and simple rhythm.		By playing in a large ensemble, the participants gained a basic understanding of aural skills. Researchers noticed that those who were more proficient in instrument practice assisted others in these sections.
9	13 Nov 23		16.00 - 18.00	2				
10	17 Nov 23	L100, Learning Center, PGVIM	16.00 - 18.00	2	Collaborative composition workshops	Collaborative composition workshops with the young participants, in which researchers musically paraphrased the knowledge of the local community and social context of the participants into the lyrics and orchestration.	10 songs	Music compositions that reflected the local history and current context, categorized as follows: 1) Introduction through music, 2) School and community, 3) Thoughts and daily life and 4) Understanding of community and current context.
11	20 Nov 23		16.00 - 18.00	2				
12	24 Nov 23		16.00 - 18.00	2				
13	27 Nov 23		16.00 - 18.00	2				
14	11 Dec 23		16.00 - 18.00	2	Large ensemble playing	Participants rehearsed the compositions written during the collaborative composition workshops. Focusing on music making as large ensemble, these sections prepared the participants for a confident performance.		Participants were more active and showed a deeper understanding of aural skills in the compositions they collaboratively composed with the researchers. Older participants significantly assisted their younger peers.
15	18 Dec 23	Sangita Vadhana Hall, PGVIM	16.00 - 18.00	2				
16	23 Dec 23		10.00 - 12.00	2	Dress rehearsal			
17			13.00 - 15.00	2				
18	25 Dec 23		14.00 - 20.00	6	Showcase and seminar	A performance entitled “Bang Yi Khan: Community, Music and Life” by the participants and the researchers. It showcased a seminar and a performance of both the workshop pieces and collaborative compositions.	1 time	A public seminar and performance in the form of artistic curation that unified interviews with important community figures, the participants’ creative writings, and music performance.

Table 2 Analyzes the characteristics of lyrics in the collaborative composition

Source: by author

No.	Title	Summary of lyrics	Content analysis
1	Bang Yi Khan is the Best!	Introduction to the identity of the three communities.	1) Introduction through music
2	Baan Poon is Our Home	Baan Poon community and its local history: Red lime and traditional furnace factory, Chinese shrine, old brazier, and waterside community.	2) School and community
3	Home Sweet Home	The landscape of Wat Daoduangsaram community is narrated through the impression of the selected young participants.	2) School and community
4	Wat Ya'ri	The landscape of Wat Phrayasiri-aisawan community and its important places: ancient pagodas, and sacred Buddha images, which reflect the agricultural lifestyle in the past, such as rambutan and durian farm, and the current coexistence with Princess Galyani Vadhana Institute of Music.	2) School and community
5	People of Wat Krue	The song shows various scenes of the community: Bang Yi Khan Distillery, restaurants, and interaction of people in the community.	4) Understanding of community and current context
6	Neither Fog nor Smoke	The lyrics question the difficulty of breathing, whether it is due to fog or smoke. It is revealed toward the end that it is due to PM 2.5 dust.	4) Understanding of community and current context
7	Magic Tiger	This song conveys a fantasized version of beliefs and superstitions in the local Thai history and community.	4) Understanding of community and current context
8	Happy Day	The song portrays daily life and modern society.	3) Thoughts and daily life
9	Spider and Her Friends	A story friendship narrated through familiar tunes, "Spider."	3) Thoughts and daily life
10	Happy is Just Happy	Balance in life is worth being acknowledged, as well as value and hope toward everyday life.	3) Thoughts and daily life

Figure 2 Bang Yi Khan - Community, Music, and Life showcase and seminar at Sangita Vadhana Hall, Princess Galyani Vadhana Institute of Music on December 25th, 2023

Source: by author

4. ผลจากการสัมภาษณ์เพื่อการเสวนา การสัมภาษณ์ผู้นำชุมชนจำนวน 3 คน จากชุมชนวัดพระยาศิริไอยสวรรค์ ชุมชนบ้านปูน และชุมชนวัดดาวดึงษาราม เข้าร่วมการเสวนาเรื่องราวเกี่ยวกับชุมชนบางยี่ขันพอสังเขป โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับที่มาของชุมชนในบางยี่ขันดังที่จะกล่าวต่อไป ร่วมกับการรับชมการแสดงจากเยาวชนที่สะท้อนแนวคิดชุมชน

ในการนำเสนอผลงานและเสวนานี้เป็นการจัดสรรองค์ประกอบ (curation) นำเสนอผ่านการเล่าเรื่องด้วยสารคดีสั้นการดำเนินการวิจัย บทเพลงที่เป็นเครื่องมือในการอบรมการปฏิบัติดนตรีและบทประพันธ์สร้างสรรค์ที่เกิดจากการมีส่วนร่วมของเยาวชนที่เข้าร่วม พร้อมทั้งการเสวนากับบุคคลสำคัญในชุมชนเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ความทรงจำ ความคงอยู่และเปลี่ยนแปลง โดยมีลำดับในการนำเสนอ ได้แก่ ชุมชน ดนตรี และชีวิต ตามลำดับ คณะวิจัยได้ร่วมจัดวางองค์ประกอบของการนำเสนอผลงานและเสวนา ดังนี้

> **ชุมชน** - บางยี่ขัน ไม่เพียงมีเป็นประวัติศาสตร์ที่ยาวนานในฐานะของการเป็นชุมชนเก่าแก่ มีเรื่องราวเล่าขาน สถานที่ที่เป็นตำนาน ผู้คนที่ทั้งสืบทอดและเปลี่ยนแปลงไปตามพลวัตของเมือง แต่บางยี่ขันวันนี้มีลมหายใจได้ด้วยคนต่างรุ่นที่อยู่ร่วมกัน แต่ละคนมีประสบการณ์และมุมมองต่อพื้นที่ที่แตกต่าง แต่ทุกคนมีความผูกพันเชื่อมโยงกับพื้นที่แห่งนี้ และความทรงจำของพวกเขาล้วนแต่มีสีสันที่น่าตื่นตาตื่นใจ
>
> **ดนตรี** - กิจกรรมดนตรีสำหรับเยาวชนบางยี่ขัน อาจเป็นเพียงช่วงเวลาสั้น ๆ ที่พวกเขาได้มาอยู่ร่วมกัน สร้างเสียง แลกเปลี่ยนบทสนทนา ได้เรียนรู้สิ่งท้าทาย สิ่งที่ชอบ สิ่งที่ต้องค้นหา แต่ที่สำคัญที่สุดคือการได้ย้อนคิดไปยังเรื่องราวต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน ความคิด ความรู้สึก ก่อนที่จะสกัดออกมาเป็นเรื่องราวและบทเพลงให้ผู้อื่นได้รับรู้ทั้งเรื่องของความสุข เรื่องที่สงสัย เรื่องที่ภูมิใจ หรือเรื่องในจินตนาการ ก็มีพื้นที่ให้ได้โลดแล่นผ่านเสียงของดนตรี

> **ชีวิต** - หากมองข้ามพ้นการร้อยเรียงของเสียง ตัวโน้ต จังหวะ และถ้อยคำ บทเพลงเหล่านี้เป็นเรื่องราวของชีวิต ประสบการณ์ที่เยาวชนในชุมชนประกอบร่างสร้างจากความรู้สึกและความทรงจำ เพื่อให้คนอื่นได้รับรู้ถึงความสัมพันธ์ของพวกเขากับพื้นที่ ชุมชน ผู้คนที่อยู่ร่วมกัน ซึ่งหากวันหนึ่งสิ่งเหล่านี้เปลี่ยนแปลงไป บทเพลงเหล่านี้อาจจะจุดประกายของความสุขและความผูกพันในชุมชนให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง[18]

จากการสัมภาษณ์เพื่อการเสวนาพบว่า บางยี่ขันในอดีตเป็นพื้นที่ที่ยึดโยงวัฒนธรรมดนตรีอยู่เสมอ อาทิ เสียงมหรสพเป็นเสียงดนตรีจากนักดนตรีในพื้นที่ธนบุรีที่บรรเลงในงานบุญต่าง ๆ สำนักปี่พาทย์จากมหรสพหลวงที่วัดดาวดึงการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านดนตรี ช่วยส่งเสริมความสัมพันธ์ในชุมชน โดยนักดนตรีมีบทบาทเป็นผู้ให้บริการงานชุมชนเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม เช่นการเข้ามาของโรงภาพยนตร์และโรงสุราบางยี่ขันทำให้เกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ นำไปสู่การพัฒนาบุคลากร ผลงานดนตรี ตลอดจนวัฒนธรรมการเสพดนตรีและความบันเทิงอื่น ๆ

ดังนั้นสามารถวิเคราะห์ให้เห็นภาพของชุมชนในบางยี่ขัน ดังนี้ เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนไปตามนโยบายภาครัฐและพลวัตทางสังคมที่เป็นปัจจัยสำคัญ ทำให้การปฏิสัมพันธ์ของคนในชุมชนเปลี่ยนไปเกิดความเป็นเอกเทศในชุมชนมีกฎเกณฑ์ทางสังคม ในด้านสภาพภูมิประเทศ ชุมชนบางยี่ขันอยู่บริเวณริมน้ำเจ้าพระยา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงยุคโรงงานสุราบางยี่ขันทำให้เกิดการขยายตัวทางด้านเศรษฐกิจและการย้ายถิ่นของประชากร ทำให้ความเป็นชุมชนบางยี่ขันดั้งเดิมเหลืออยู่เพียงเล็กน้อย โดยเมื่อเปรียบเทียบการรับรู้ทางด้านวัฒนธรรมดนตรีในชุมชนบางยี่ขัน ตามข้อสังเกตของ อานันท์ นาคคง ในด้านนโยบายการถ่ายทอดดนตรีเปลี่ยนแปลงจากลักษณะชุมชนเครือญาติ สู่ระบบการศึกษาที่ได้รับการจัดการจากส่วนกลาง ส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมในพื้นที่บางยี่ขันได้จางหายไป แต่ทว่าการศึกษาในลักษณะนี้เป็นการสร้างการรับรู้ทางด้านดนตรีที่มีความกว้างขวางมากขึ้นและไม่ได้จำกัดอยู่ภายในชุมชนเท่านั้น

5. ผลจากการสอบถามการรับรู้และความพึงพอใจสำหรับผู้เข้าร่วมฟังการนำเสนอผลงานและเสวนา ในด้านกิจกรรมการจัดเสวนาและนำเสนอผลงานการประพันธ์และการแสดงของเยาวชนบางยี่ขันภายใต้ชื่อการแสดง “บางยี่ขัน: ชุมชน ดนตรี ชีวิต”[19] เมื่อวันจันทร์ที่ 25 ธันวาคม 2566 ณ ห้องสังคีตวัฒนา สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา โดยมีผู้เข้าร่วมชม จำนวน 150 คน

ด้านการรับรู้ทางดนตรีสร้างสรรค์เพื่อสังคมและความพึงพอใจต่อการนำเสนอผลงานดังกล่าว มีผู้ชมที่ตอบแบบประเมินความพึงพอใจ จำนวน 36 ราย โดยมีคำถาม 4 ด้าน ได้แก่ 1) ความเข้าใจการเชื่อมโยงความรู้ทางด้านบริบททางสังคมและความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมชุมชนผ่านดนตรี 2) ความเข้าใจแนวคิดของการจัดการนำเสนอผลงานและเสวนา 3) เนื้อหามีประโยชน์สามารถเพิ่มพูนความรู้และประสบการณ์ด้านดนตรี

---

[18] Suppabhorn Suwanpakdee, Anothai Nitibhon, and Pongthep Jitduangprem, *Bang Yi Khan: Community, Music, and Life* (Bangkok: National Research Council of Thailand, 2023). (in Thai and English)

[19] The Bang Yi Khan: Community, Music, and life showcase, documentary and live tracks recording can be accessed through the research project website at www.pgvim.ac.th/research/byk

และ 4) เนื้อหาเหมาะสมกับระยะเวลาในการนำเสนอผลงาน เป็นคำถามมาตราส่วนประเมินค่า (rating scale) ตามแนวทางของไลเคิร์ท (Likert scale) ซึ่งมีการให้คะแนนตามระดับทัศนคติ 5 ระดับ โดยผลการให้คะแนนที่ได้นำมาหาค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ในการแปลความหมายโดยแบ่งเป็น 5 ช่วงชั้น จึงได้ค่าพิสัย $\frac{5-1}{5} = 0.8$ จึงคำนวณได้ค่าคะแนนดังนี้ มากกว่า “4.21 - 5.00” เป็นระดับที่เห็นด้วยมากที่สุด “3.41 - 4.20” เป็นระดับที่เห็นด้วยมาก “2.61 - 3.40” เป็นระดับคะแนนปานกลาง “1.81 - 2.60” เป็นระดับที่เห็นด้วยน้อย “1.00 - 1.80” เป็นระดับที่เห็นด้วยน้อยที่สุด ดัง Table 3

Table 3 Displays the showcase audience's perception and satisfaction assessment

Source: by author

Details	Mean	SD
1) Understanding of social context and changes in community culture through music	4.83	0.38
2) Understanding of the showcase concept and seminar	4.81	0.40
3) Content augmenting musical knowledge and experience	4.86	0.35
4) The duration of the show and seminar is appropriate	4.86	0.35
Overall	4.84	0.37

จาก Table 3 ค่าเฉลี่ยภาพรวมในการนำเสนอผลงานและเสวนาจากแบบสอบถาม ในด้านการรับรู้ทางดนตรีสร้างสรรค์เพื่อสังคมและความพึงพอใจอยู่ในระดับค่าเฉลี่ยที่ 4.84 แสดงให้เห็นว่าผู้เข้าร่วมชมการแสดงที่ตอบแบบสอบถาม มีการรับรู้ ความเข้าใจ และเพิ่มพูนประสบการณ์ทางด้านดนตรี ซึ่งมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด

สรุปผลการวิจัย

นวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษาชุมชนบางยี่ขัน เป็นการพัฒนาคุณค่าของดนตรีผ่านการรับรู้ แรงบันดาลใจจากประวัติศาสตร์ท้องถิ่น เรื่องเล่า ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลสำคัญในพื้นที่ศึกษา โดยนำไปสู่วัตถุประสงค์การวิจัยในการออกแบบแนวทางในการจัดกิจกรรม โดยเยาวชนที่ผ่านการคัดเลือกสามารถเชื่อมโยงความรู้ดังกล่าวกับกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์ทั้งสองรูปแบบ

รูปแบบการอบรมเชิงปฏิบัติการโดยมีกระบวนการในด้านการปฏิบัติดนตรีและความรู้ทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ทำให้เยาวชนมีการพัฒนาทักษะด้านการปฏิบัติดนตรี ในด้านการฟัง ท่าทางการจับเครื่องดนตรี (posture) การจัดการความรู้ของแต่ละเยาวชนในการฝึกฝนด้วยตนเองในแต่ละสัปดาห์จึงมีพฤติกรรมที่มีการพัฒนามากขึ้น จากการดำเนินงานวิจัยยังส่งผลต่อการเสริมสร้างทักษะทางสังคม โดยที่เยาวชนได้ผ่านการฝึกซ้อมปฏิบัติและบรรเลงดนตรีร่วมกันนำไปสู่การช่วยเหลือซึ่งกันและกันในการบรรเลงดนตรีในการแสดงคอนเสิร์ต

รูปแบบการประพันธ์ดนตรีอย่างมีส่วนร่วม ที่ได้แรงบันดาลใจจากชุมชนที่เยาวชนได้มีโอกาสสำรวจและสนทนากับคนในชุมชนเป้าหมาย ทำให้เกิดการเรียนรู้จากชุมชนในด้านประวัติศาสตร์ท้องถิ่น โดยเยาวชนสามารถนำเสนอมุมมองผ่านถ้อยคำและร่วมประพันธ์กับคณะวิจัยในการสร้างประโยคเพลง แนวทำนอง และเสียงประสาน สร้างเป็นแรงบันดาลใจและความภาคภูมิใจให้แก่เยาวชนในการประพันธ์เพลง ดังที่ปรากฏในการสัมภาษณ์เยาวชน

จากการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ส่งเสริมการอนุรักษ์วัฒนธรรมชุมชน ด้วยการมีส่วนร่วมระหว่างกันของคนในชุมชนกับนักวิจัย การสัมภาษณ์คนในชุมชนตลอดจนผู้เกี่ยวข้อง เช่น ผู้ที่มีส่วนได้ส่วนเสีย เจ้าหน้าที่รัฐ จะช่วยให้เข้าใจอดีต บริบท วิถีชีวิต และความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในแต่ละชุมชน โดยในการวิจัยมีการสัมภาษณ์ข้อมูลจากหลากหลายแหล่งที่มา เพื่อเป็นการตรวจสอบความสอดคล้องของข้อมูลร่วมกับการออกแบบกิจกรรมให้แก่เยาวชน

การดำเนินกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการกับเยาวชนจึงทำให้ลดรอยต่อและต่อยอดทางวัฒนธรรมดังที่เยาวชนได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงเกี่ยวกับชุมชน และการนำเสนอบทประพันธ์ทั้ง 10 บทเพลง สะท้อนแนวคิดทั้งทัศนคติ วิถีชีวิต การอยู่ร่วมกันในสังคม และบรรยากาศในชุมชนร่วมด้วย ดังที่ผลการสัมภาษณ์ผู้มีส่วนร่วมดังที่กล่าวมากับค่าเฉลี่ยความพึงพอใจในระดับมากที่สุดของผู้ตอบแบบสอบถาม โดยเยาวชนจะเป็นผู้สืบสานและต่อยอด รวมถึงดูแลชุมชนต่อไป พร้อมกับทักษะดนตรีที่เพิ่มขึ้นหากเยาวชนและผู้ปกครองมีความสนใจ

อภิปรายผลการวิจัย

ผลการของการศึกษา แสดงให้เห็นถึงกระบวนการและกิจกรรมการอบรมปฏิบัติการทางด้านดนตรีและการประพันธ์เพลงอย่างมีส่วนร่วมของเยาวชนที่เข้าร่วม สามารถเชื่อมโยงเรื่องราว คำบอกเล่าของคนในชุมชนที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงวัยได้เป็นอย่างดี ดังที่ปรากฏชุดข้อมูลชุมชนที่เป็นพื้นที่ศึกษามีชุดข้อมูลในการบอกเล่าเรื่องราวสอดคล้องกันกับนักวิชาการและความรู้ทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่น เช่น ชุมชนวัดพระยาศิริไอยสวรรค์ พบเจดีย์เก่าแก่สามองค์ที่ตั้งอยู่บริเวณวัดพระยาศิริไอยสวรรค์ ชุมชนวัดดาวดึงษาราม กล่าวถึงการประกอบสัมมาชีพในโรงงานสุราบางยี่ขัน และชุมชนบ้านปูน มีการทำหมากปูน เตาอั้งโล่ และเรื่องราวของเจ้าอนุวงศ์ โดยทั้งสามชุมชนนี้ตั้งริมแม่น้ำเจ้าพระยา มีการให้ข้อมูลในด้านการประกอบอาชีพเกษตรกรรมคือเป็นสวนผลไม้ เงาะ ทุเรียน และการตั้งโรงงานสุราบางยี่ขันเป็นช่วงเวลาการเปลี่ยนแปลงของสังคมในเวลานั้นในเรื่องของการย้ายถิ่นฐานเข้า-ออกของผู้คนที่อยู่ในบริเวณนี้ ดังนั้น ข้อมูลจากเอ็ดเวิร์ด แวน รอย นุชนภางค์ ชุมดี อานันท์ นาคคง การสัมภาษณ์บุคคลสำคัญในชุมชน และบทประพันธ์ดนตรีสร้างสรรค์จากการทำงานอย่างมีส่วนร่วมมีเค้าโครงเรื่องราวที่มีความสอดคล้องกัน ทำให้เยาวชนได้เรียนรู้วัฒนธรรมที่อยู่อาศัย พร้อมกับแลกเปลี่ยนการสร้างสรรค์ผ่านเสียงดนตรีสู่ผู้ที่อยู่ในชุมชนมาตลอดระยะเวลาหลายปี

จากผลงานการประพันธ์ดนตรีอย่างมีส่วนร่วม แสดงให้เห็นว่ามีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยทั้งสองข้อในการออกแบบกิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์และจัดอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการบรรเลงดนตรีให้แก่เยาวชนในพื้นที่บางยี่ขัน ผ่านการศึกษาบริบททางสังคมและความเปลี่ยนแปลง และการสร้างสรรค์ผลงาน

บทประพันธ์ดนตรีและการนำเสนอผลงานดนตรีสร้างสรรค์ผ่านการทำงานร่วมกับชุมชน สอดคล้องกับการพัฒนาทุนมนุษย์โดยการสร้างความสามารถและส่งเสริมการต่อยอดแนวคิดการพัฒนาความสามารถมนุษย์ (capability approach) ตามแนวทางของอมาตยา เซน ในด้านการพัฒนาศักยภาพมนุษย์เพื่อก่อให้เกิดเสรีภาพในการเข้าถึงทรัพยากรที่หลากหลายและต่อยอดสู่การแก้ปัญหาความยากจน และเป็นการเสริมสร้างความสัมพันธ์ทางสังคม ดังที่กาญจนา แก้วเทพ ได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับการพัฒนาชุมชนให้เป็นกลุ่มมากกว่าความเป็นปัจเจก

ดังนั้นนวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาชุมชนจากการศึกษาครั้งนี้ สอดคล้องกับแนวคิดที่ต้องการสร้างความเหมาะสมทางบริบทสังคมและวัฒนธรรมในพื้นที่ศึกษา ดังกรณีศึกษาของ เอล ซิสเต็มมาที่ใช้ดนตรีเพื่อลดความขัดแย้งทางสังคมในประเทศเวเนซุเอลา และโครงการเซโรโทนินดรัมคลับ ซึ่งใช้การตีกลองเพื่อลดความเครียดจากสภาวะทางสังคมและเศรษฐกิจในประเทศเกาหลีใต้ อีกทั้งกิจกรรมดนตรีเพื่อประชาสังคมของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาเป็นการสร้างแนวปฏิบัติที่ดีต่อการใช้กิจกรรมดนตรีพัฒนาศักยภาพมนุษย์และชุมชนไปพร้อมกัน

ข้อเสนอแนะ

นวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์ควรดำเนินการกิจกรรมดนตรีอย่างต่อเนื่อง เพื่อจะทำให้เกิดการพัฒนาศักยภาพของกลุ่มเป้าหมายจนสามารถใช้ประโยชน์ของดนตรีในการสร้างความยั่งยืนให้แก่ชุมชน และควรสนับสนุนในการสร้างบุคลากรทางดนตรีเพื่อให้ครบวงจรในการดำเนินกิจกรรมดนตรีให้แก่ชุมชน นอกจากนี้แล้วควรมีการพัฒนาองค์ความรู้และประยุกต์แนวทางในการดำเนินกิจกรรมที่เป็นนวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์ในการพัฒนาชุมชนที่สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมชุมชนในแต่ละพื้นที่ตามความเหมาะสม อีกทั้งหากมีการพัฒนาเครือข่ายนักกิจกรรมดนตรีเพื่อประชาสังคมจะทำให้มีองค์ความรู้และทักษะในการดำเนินงานที่มีความหลากหลายเฉพาะตัวแตกต่างกัน

ในด้านองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจากการศึกษาในครั้งนี้ที่เกิดจากการทำงานอย่างมีส่วนร่วมกับชุมชนนั้นสามารถนำไปต่อยอดสู่การสร้างนโยบายให้แก่ชุมชนหรือนำไปใช้ต่อยอดให้แก่สถานศึกษาได้เช่นเดียวกัน ในด้านแนวทางการพัฒนากิจกรรมดนตรีสร้างสรรค์สำหรับชุมชน ควรตั้งอยู่บนฐานข้อมูลความเข้าใจในชุมชนนั้น ๆ อีกทั้งควรเปิดโอกาสให้ชุมชนมีส่วนร่วมในหลาย ๆ มิติ โดยมีสัมภาษณ์ข้อมูลจากชุมชนโดยตรง จัดให้มีการอบรมเชิงปฏิบัติการหรือการสำรวจชุมชนก่อนจะเกิดกระบวนการการประพันธ์อย่างมีส่วนร่วม ซึ่งจะทำให้เกิดการสะท้อนจากภายในของผู้เข้าร่วมกิจกรรมที่ส่งผลต่อการสร้างสำนึกร่วมในความเป็นชุมชนมากขึ้น ทำให้เกิดคุณค่าทางดนตรี เป็นเครื่องมือในการพัฒนาศักยภาพมนุษย์ ชุมชน และสังคม

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยเรื่อง “นวัตกรรมดนตรีสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษาชุมชนบางยี่ขัน” ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) กลุ่มเรื่อง การวิจัยและพัฒนาสุนทรียภาพและความคิดสร้างสรรค์ของด้านศิลปกรรม ปีงบประมาณ 2566

Bibliography

Chatsathianwong, Angkul. "Watdaowaduangsaram community part of Bang Yi Khan community: How culture and social context have changed over time?." Interview by Suppabhorn Suwanpakdee, December 25, 2023.

Chumdee, Nootnapang. "Bang Yi Khan local historian." Interview by Suppabhorn Suwanpakdee, June 28, 2023.

Department of Education, Bangkok Metropolitan Administration. *Statistic Report on Education, Academic Year 2022, School Under Bangkok Metropolitan Administration*. Bangkok: Mahachulalongkornrajavidyalaya University Press, 2021. (in Thai)

Jitduangprem, Pongthep. "Social Impact of Music Organizations in Community Development Project: A Case of Khlongtoey." Doctoral diss., Thammasat University, 2013. (in Thai)

Kaewthep, Kanchana. *Community Cultural Work Tools and Educational Media*. Bangkok: Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre, 2017. (in Thai)

Narkkong, Anant. "Bang Yi Khan in way of Ethnomusicologist, Silpathorn Artist and Bang Yi Khan villager." Interview by Suppabhorn Suwanpakdee, July 5, 2023.

Natejumnong, Darun. "The Redevelopment of Bangeekhan Waterfront Area, Bangkok." Master's thesis, Chulalongkorn University, 2001. (in Thai)

Nitibhon, Anothai. "Model Center for Lifelong Learning Project." Interview by Suppabhorn Suwanpakdee, September 12, 2023.

Roy, Edward Van. *Siamese Melting Pot: Ethnic Minorities in the Making of Bangkok*. Translated by Yukti Mukdawijitra. Bangkok: Matichon, 2022. (in Thai)

Sen, Amartya. *Development as Freedom*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Sinvuttaya, Sasithorn. "Diversity of People and Cultures in Thonburi, Muang Thonburi, Thonburi in Cycle of Change." Accessed May 6, 2020. https://channel.sac.or.th/th/vdo/detail/SFJxTmhwVkRjNFNuc25Dd3FmbTREdz09. (in Thai)

Sun-min, Lee. "Psychiatrist Stresses the Slow Life." Accessed May 9, 2023. https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=2923624.

Supachawasap, Viparwan. "Watprayasiriai-Sawan community part of Bang Yi Khan community: How culture and social context have changed over time?." Interview by Suppabhorn Suwanpakdee, December 25, 2023.

Suwanpakdee, Suppabhorn et al. *AKSORNSILPA: Creative Music and Arts Camp #3*. Bangkok: Chulalongkorn University, 2020. (in Thai)

Suwanpakdee, Suppabhorn, Anothai Nitibhon, and Pongthep Jitduangprem. *Bang Yi Khan: Community, Music, and Life*. Bangkok: National Research Council of Thailand, 2023. (in Thai and English)

Thongprong, Sichao. “Ban Poon community part of Bang Yi Khan community: How culture and social context have changed over time?.” Interview by Suppabhorn Suwanpakdee, December 25, 2023.

การตีความการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าในบทเพลง Like What?

ELECTRIC GUITAR PERFORMANCE INTERPRETATION IN “LIKE WHAT?”

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร*

Jetnipith Sungwijit*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวคิดการประพันธ์และการตีความการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าในบทเพลง *Like What?* ประพันธ์โดย รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดนตรี Project R เพื่อนำไปแสดงยังเทศกาลดนตรีแจ๊ส Thailand International Jazz Conference บนเวทีหลัก วันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2558 ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จังหวัดนครปฐม บทเพลงลีลาดนตรีฟิวชันแจ๊สผสมผสานจังหวะฟังค์กีมีความยาวประมาณ 12:30 นาที เผยแพร่การแสดงด้วยวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กจำนวน 5 ชิ้น การประพันธ์ผสมผสานแนวคิดการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐานแบบไมเนอร์โมดลิเดียน บันไดเสียงดิมินิชท์เริ่มต้นด้วยครึ่งเสียง ทรัยแอดในช่วงเสียงบน ช่วงแนวทำนองหลักผู้เล่นกลองถูกกำหนดบทบาทให้บรรเลงคั่นสลับกับวลีเพลง ช่วงเชื่อมผสมผสานแนวคิดโพลีริธึม

การตีความการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าช่วงแนวทำนองหลักใช้การบรรเลงด้วยเทคนิคการดีดสลับ ช่วงเชื่อมมีการจัดวางแนวเสียงด้วยกลุ่มโน้ต 3 ตัว บนสายกีตาร์ลำดับที่ 6-5-4 ตามลำดับ เป็นส่วนใหญ่ การบรรเลงสนับสนุนของกีตาร์ไฟฟ้าช่วงอิมโพรไวส์ของนักดนตรี บรรเลงด้วยลีลาดนตรีร็อกผสมผสานจังหวะฟังค์กี การอิมโพรไวส์ตีความการบรรเลงด้วยบันไดเสียงและโมดที่สัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ด ผสมผสานการใช้เทคนิคการดันสาย การบรรเลงเสียงบอด กลุ่มโน้ต 2-3 ตัว และใช้อุปกรณ์แปลงเสียงกีตาร์ให้มีมิติดนตรีร็อก

คำสำคัญ : การตีความ / กีตาร์ไฟฟ้า / ดนตรีฟิวชันแจ๊ส / วงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก

Abstract

This academic article aims to present the composition and interpretation of electric guitar playing in the *Like What?*. Composed by Associate Professor Dr. Denny Euprasert, it was written for the Project R band to be performed at the Thailand International Jazz Conference on the main stage on February 15, 2015 at the College of Music, Mahidol University Nakhon Pathom

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, jetnipith.s@rsu.ac.th

* Assistant Professor, Dr., Conservatory of Music, Rangsit University, jetnipith.s@rsu.ac.th

Received 14/03/2567, Revised 17/05/2567, Accepted 05/06/2567

Province. The songs feature jazz fusion music combined with funky rhythms and released performances with a small jazz ensemble. The composition combines the concept of basic minor blues progressions, a half-whole diminished scale, upper structure triads, and rhythmics ideas. The main theme is played by the drummer, alternating within the phrases and the transition combines the concept of polyrhythm concept.

Interpretation of the electric guitar playing during the main melody is using alternating strumming techniques. The connecting sections are arranged mostly with groups of 3 notes on the 6th-5th-4th strings as well as the accompaniment of an electric guitar during a musician's improvisation, and played in the style of rock music mixed with the funky rhythms. Improvisation interpreting using scales and modes related to chord progressions. Combining the use of line pushing techniques. Playing a blind sound, a group of 2-3 notes, and using overdrive to create rock music dimensions.

Keywords: Interpretation / Electric Guitar / Fusion Jazz / Small Jazz Ensemble

บทเพลง *Like What?* ประพันธ์ขึ้นสำหรับการแสดงของวงดนตรีชื่อ “Project R” ภายใต้การนำของรองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ เริ่มก่อตั้งราวปี พ.ศ. 2557 สมาชิกเป็นการรวบรวมเหล่าบรรดาลูกศิษย์จากวิทยาลัยดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยรังสิตเข้าด้วยกัน ก่อกำเนิดเป็นวงดนตรีขนาดเล็กประกอบด้วยเครื่องดนตรี 5 ชิ้น คือ เปียโน กีตาร์ไฟฟ้า เทเนอร์แซกโซโฟน เบสไฟฟ้า และกลองชุด ผลงานการสร้างสรรค์มีบริบทจากลีลาดนตรีฟิวชันแจ๊สอย่างชัดเจน ซึ่งดนตรีฟิวชันแจ๊สเป็นผสมผสานกันระหว่างดนตรีแจ๊สกับดนตรีลีลาอื่นโดยเฉพาะดนตรีโซลและดนตรีร็อก ใช้เครื่องขยายเสียงและอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ ดนตรีฟิวชันแจ๊สมีความโดดเด่นในช่วงศตรวรรษที่ 1970[1]

ทั้งนี้ชื่อวงดนตรี Project R หากพิจารณาตัวอักษร “R” ที่ปรากฏอยู่ในชื่อวงดนตรี ทำให้สันนิษฐานได้ว่าแฝงไปด้วยมิติดนตรีร็อก อาจกล่าวได้ว่า “R” มาจากนัยดนตรีร็อก (Rock) ผนวกกับผู้เขียนได้มีโอกาสร่วมเป็นสมาชิกวงดนตรีนี้ในช่วงแรก ก็ยิ่งทำให้ผู้เขียนสามารถกล่าวได้ว่าบริบทโดยรวมมีความโดดเด่นด้านดนตรีฟิวชันแจ๊สอย่างชัดเจน นักดนตรีทุกคนมีส่วนร่วมในการกำหนดทิศทางบทเพลงร่วมกัน แม้ว่ารองศาสตราจารย์ ดร.เด่น จะเป็นหัวหน้าวงดนตรีก็ตาม ทั้งนี้เนื่องจากการเปิดโอกาสให้นักดนตรีทั้งหมดร่วมแบ่งปันประสบการณ์ทางดนตรีของตนเองผ่านบทเพลง ดังที่ผู้เขียนกล่าวไว้ข้างต้นแล้วว่าได้ร่วมเป็นสมาชิกวงดนตรีในช่วงแรกก็จะยิ่งมีความเห็นพ้องด้วยว่า การบรรเลงกับวงดนตรีนี้ได้เปิดโอกาสให้นักดนตรีตีความการบรรเลงของตนเองภายใต้ข้อตกลงที่ค่อนข้างอิสระ แนวคิดดังกล่าวก็สอดคล้องกับธรรมชาติดนตรีแจ๊ส มักเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลง

[1] Lewis Porter, Michael Ullman, and Edward Hazell, *Jazz: From Its Origins to the Present* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993), 462.

ของตนเองได้ เพื่อแสดงถึงทักษะและสุนทรียภาพทางดนตรี บทเพลง *Like What?* ถูกนำไปแสดงเผยแพร่สำหรับงานดนตรีต่าง ๆ ทั้งงานขนาดเล็กหรือขนาดใหญ่ โดยเฉพาะเทศกาลดนตรีแจ๊สระดับนานาชาติ Thailand International Jazz Conference 2015 ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จังหวัดนครปฐม เป็นต้น

สำหรับบทเพลง *Like What?* แต่เดิมรองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดนตรี Project R แต่ได้นำมาพัฒนาด้วยการเรียบเรียงให้แก่วงดนตรีแจ๊สออร์เคสตราหรือวงดนตรีบิกแบนด์ด้วยเช่นกัน เพื่อนำเผยแพร่แสดงต่อสาธารณชนในอีกมิติหนึ่ง นอกจากนี้ยังได้นำเผยแพร่เป็นบทความวิจัยสร้างสรรค์อีกด้วย โดยเผยแพร่เป็นบทความวิจัยสร้างสรรค์ฉบับภาษาอังกฤษภายใต้ชื่อเรื่อง “Like What? for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition” ตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ Rangsit Journal of Social and Humanities ปีที่ 8 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคมถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2564 หน้าที่ 46-55 เป็นวารสารกลุ่มคุณภาพ TCI (Thai-Journal Citation Index Centre) กลุ่มที่ 1[2]

บริบทโดยรวมบทความวิจัยสร้างสรรค์ มุ่งเน้นมิติการประพันธ์สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราหรือวงดนตรีบิกแบนด์เป็นสำคัญ แต่การนำเสนอของผู้เขียนเกี่ยวกับบทเพลง *Like What?* นี้จะนำเสนอในอีกทิศทางหนึ่ง คือ มุ่งเน้นกล่าวถึงมิติแจ๊สวงเล็กเป็นสำคัญ การแสดงด้วยวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กก็มีประเด็นความน่าสนใจต่างออกไป ผู้เขียนนำสาระประเด็นแนวคิดการประพันธ์และสอดแทรกแนวคิดการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าเป็นประเด็นสำคัญ เนื่องจากผู้เขียนได้มีโอกาสร่วมแสดงบทเพลงนี้ในบทบาทผู้บรรเลงกีตาร์ไฟฟ้า จึงมีความประสงค์นำเสนอสุนทรียภาพด้านกีตาร์ไฟฟ้าด้วย ทั้งด้านการบรรเลงแนวทำนอง การบรรเลงประกอบ และด้านแนวคิดบันไดเสียงช่วงการอิมโพรไวส์ที่สัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ด ตลอดจนยกตัวอย่างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของกีตาร์ไฟฟ้า โดยโครงสร้างบทเพลงแบ่งรายละเอียดได้ดังต่อนี้

ภาพรวมโครงสร้างบทเพลง *Like What?* (ผู้เขียนเทียบช่วงเวลาในเพลงจากลิงก์การแสดงสดท้ายบทความ)

กลองชุดบรรเลงเดี่ยวนำเข้าบทเพลง 8 ห้อง	เวลาในเพลง 0:56 นาที - 1:10 นาที
บรรเลงแนวทำนองหลัก	เวลาในเพลง 1:10 นาที - 1:45 นาที
เปียโนอิมโพรไวส์	เวลาในเพลง 1:46 นาที - 4:49 นาที
กีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์	เวลาในเพลง 4:50 นาที - 7:00 นาที
เทเนอร์แซกโซโฟนอิมโพรไวส์	เวลาในเพลง 7:01 นาที - 9:09 นาที
บรรเลงช่วงเชื่อม	เวลาในเพลง 9:10 นาที - 9:28 นาที
กลองชุดอิมโพรไวส์	เวลาในเพลง 9:29 นาที - 12:42 นาที
กลองชุดบรรเลงเดี่ยวนำเข้าแนวทำนองหลัก 4 ห้อง	เวลาในเพลง 12:43 นาที - 12:49 นาที
บรรเลงแนวทำนองหลัก	เวลาในเพลง 12:50 นาที - 13:23 นาที
ช่วงหางเพลง	เวลาในเพลง 13:24 นาที - 13:26 นาที

[2] Denny Euprasert, “Like What? for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition,” *Rangsit Journal of Social Sciences and Humanities* 8, no. 1 (January-June 2021): 46-55.

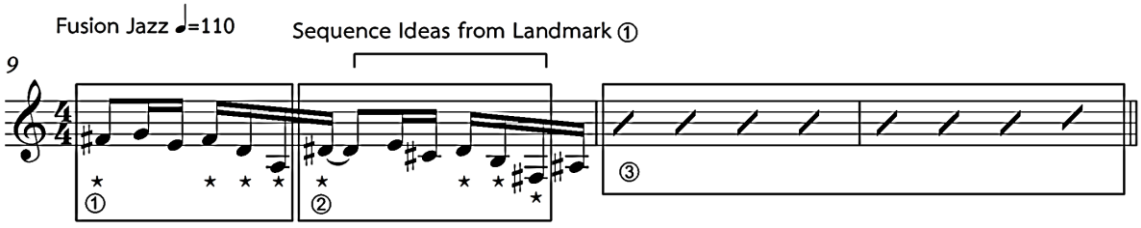
วิเคราะห์แนวคิดการประพันธ์

บทเพลงโดดเด่นด้านลีลาดนตรีฟิวชันแจ๊สผสมผสานลีลาจังหวะฟังค์กี และสนับสนุนให้บทบาทผู้เล่นกลองมีความโดดเด่นอีกทั้งเครื่องดนตรีส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้า ทำให้หวนระลึกถึงวงดนตรีของไมล์ส เดวิส (Miles Davis, 1926-1991) ช่วงต้นทศวรรษ 1970 กับการทำวงดนตรีฟิวชันแจ๊สที่มักมีเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามามีบทบาท ทั้งยังผสมผสานบทบาทกีตาร์ไฟฟ้าเข้ามาสร้างสีสันให้กับมิติดนตรีร็อก เช่น ผลงาน Bitches Brew บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1969 สังกัดค่าย Columbia บรรเลงกีตาร์ไฟฟ้าโดยจอห์น แมคลาฟลิน (John McLaughlin, 1942-ปัจจุบัน) ผลงานนี้ท่วงทำนองและแนวทำนองการอิมโพรไวส์มีเนื้อดนตรีสร้างจากเครื่องดนตรีไฟฟ้าหลายชนิดทั้งเปียโนออร์แกน กีตาร์ไฟฟ้า และเบสไฟฟ้า โดยแนวทำนองของเบสไฟฟ้าใช้แนวคิดจากดนตรีร็อกมีการอิมโพรไวส์อย่างอิสระและไม่บรรเลงด้วยแนวคิดวอล์คกิงเบสไลน์ รวมถึงหยิบยืมแนวคิดจากดนตรีละตินอเมริกา[3]

บทเพลง *Like What?* ประกอบด้วย แนวทำนองหลัก (Main Theme) จำนวน 12 ห้อง และช่วงเชื่อม (Transition) จำนวน 6 ห้อง โดยแนวทำนองหลักประกอบด้วย 5 วลีเพลงสำคัญ มีแนวคิดจากลักษณะจังหวะผสมผสานกับบันไดเสียงต่าง ๆ ซึ่งผู้เล่นกลองถูกกำหนดบทบาทให้บรรเลงคั่นสลับกับวลีเพลงตั้งแต่ 1-4 เหล่านี้ วลีแรกของแนวทำนองหลักมีความโดดเด่นด้านแนวคิดลักษณะจังหวะ (Rhythmic Ideas) สร้างจากลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในช่วงแรก จากนั้นจึงมีความโดดเด่นด้วยลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น (พิจารณาจาก Example 1) แนวคิดลักษณะจังหวะ Example 1 จะถูกนำไปสร้างสรรค์ให้กับวลีแรกและถูกพัฒนาลักษณะจังหวะในวลีเพลงที่ 2 ของบทเพลงต่อไป พิจารณาจาก Example 2 กรอบสี่เหลี่ยมจุดสังเกต ①-② ลักษณะจังหวะถูกสร้างด้วยแนวคิดพื้นฐานจาก Example 1 ผสมผสานกับนำโมทีฟจุดสังเกต ① มาพัฒนาเป็นซีเควนซ์ทำนองตรงจุดสังเกต ② ท้ายห้องที่ 9 หากพิจารณาถึงแนวทำนองจุดสังเกต ① มีการสอดแทรกเค้าโครงคอร์ด D และจุดสังเกต ② สอดแทรกเค้าโครงคอร์ด B (เครื่องหมายดอกจัน * แสดงถึงโน้ตในคอร์ด) ส่วนกรอบสี่เหลี่ยมห้องที่ 10-11 ตรงจุดสังเกต ③ เป็นการสอดแทรกการบรรเลงคั่นของผู้เล่นกลอง จากนั้นจึงดำเนินเข้าสู่วลีเพลงที่ 2 ต่อไป

Example 1 Rhythmic Ideas

Source: by author

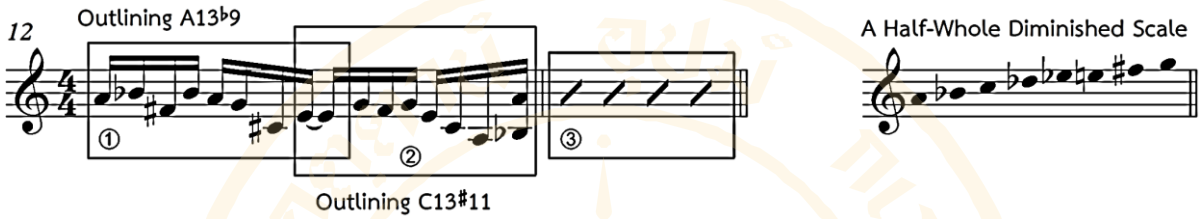


Example 2 The First Phrase of Bars 9-11

Source: by author

[3] Mark C. Gridley, *Jazz Styles: History and Analysis*, 7th ed. (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000), 343.

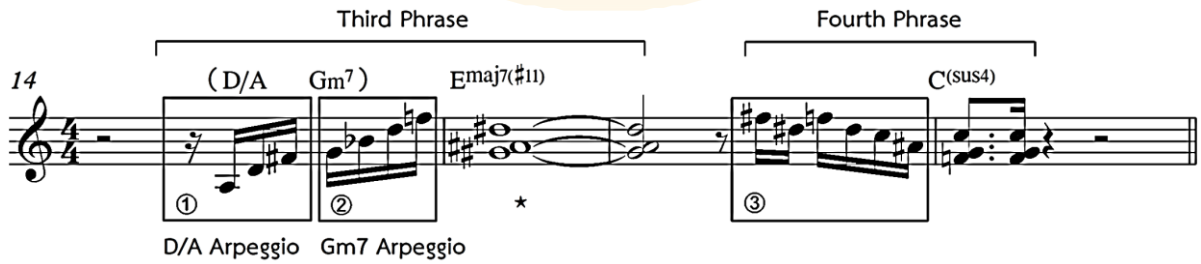
วลีเพลงที่ 2 ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากบันไดเสียง A ดิมินิชท์ เริ่มต้นด้วยครึ่งเสียง (Half-Whole Diminished Scale) เพื่อสร้างมิติเสียงต่างออกไปจากวลีแรกที่มีพื้นฐานสอดแทรกนัยบันไดเสียงเพนทะทอนิก รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ยังได้กล่าวโดยสรุปถึงวลีเพลงที่ 2 ไว้ว่า พื้นฐานสร้างจากบันไดเสียง A ดิมินิชท์เริ่มต้นด้วยครึ่งเสียง แนวทำนองยังแฝงไปด้วยนัยคอร์ด A13♭9 และคอร์ด C13♯11 ที่มีการตัดองค์ประกอบโน้ตบางตัวของคอร์ดออกไป[4] นอกจากนี้ยังสังเกตได้อีกว่าลักษณะรูปร่างแนวทำนองก็ยังพัฒนามาจากวลีแรก พิจารณาจาก Example 3 จุดสังเกต ①-② แนวทำนองสร้างจากบันไดเสียง A ดิมินิชท์เริ่มต้นด้วยครึ่งเสียง จุดสังเกต ① แสดงเค้าโครงคอร์ด A13♭9 จุดสังเกต ② แสดงเค้าโครงคอร์ด C13♯11 จุดสังเกต ③ ห้องที่ 13 แสดงถึงการบรรเลงคั่นจากผู้เล่นกลองและด้านขวามือแสดงถึงโน้ตในบันไดเสียง A ดิมินิชท์เริ่มต้นด้วยครึ่งเสียงที่สัมพันธ์กับวลีเพลงที่ 2



Example 3 The Second Phrase of Bars 12-13

Source: by author

ความน่าสนใจของวลีเพลงที่ 3-4 คือ แฝงไปด้วยโน้ตเอกลักษณ์สำคัญจากโมด E ลิเดียน นั่นคือโน้ต A♯ (หรือโน้ต B♭) วลีเพลงที่ 3 ห้องที่ 14 จาก Example 4 แนวทำนองทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น พิจารณากรอบสี่เหลี่ยมจุดสังเกต ① อาจพิจารณาเป็นอาร์เปโจ (Arpeggio) คอร์ด D/A จากนั้นกรอบสี่เหลี่ยมจุดสังเกต ② พิจารณาเป็นอาร์เปโจคอร์ด Gm7 และจบวลีลงด้วยคอร์ด Emaj7♯11 ในห้องที่ 15-16 ส่วนวลีเพลงที่ 4 เริ่มช่วงท้ายห้องที่ 16 พิจารณาจุดสังเกต ③ เป็นแนวทำนองทิศทางเคลื่อนที่ลงสร้างจากบันไดเสียง C บลูส์ และจบลงด้วยคอร์ด Csus4 สังเกตว่าช่วงรอยต่อระหว่างประโยคที่ 3-4 มิติเสียงแฝงไปด้วยแนวคิดจากโมด E ลิเดียนแฝงตัวเข้ามาผสมผสานกับคอร์ด Emaj7♯11 เครื่องหมายดอกจัน * คือโน้ตเอกลักษณ์โมด E ลิเดียน

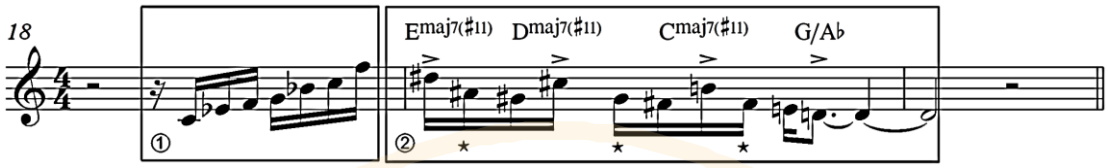


Example 4 The Third and Fourth Phrase of Bars 14-17

Source: by author

[4] Denny Euprasert, “Like What? for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition,” *Rangsit Journal of Social Sciences and Humanities* 8, no. 1 (January-June 2021): 50.

วลีเพลงที่ 5 มีความน่าสนใจจากแนวคิดการเน้นจังหวะ 3 บนเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 กล่าวคือ เน้นโน้ตตัวที่ 3 ของโน้ตเขบ็ตสองชั้น ทำให้เกิดการเน้นที่แตกต่างกันออกไปและสร้างความน่าสนใจให้กับแนวทำนองสร้างจากโน้ตเขบ็ตสองชั้น โดยแนวทำนองห้องที่ 18 สร้างจากบันไดเสียง C บลูส์พิจารณาจาก Example 5 กรอบสี่เหลี่ยมจุดสังเกต ① เคลื่อนที่ไปยังกรอบสี่เหลี่ยมจุดสังเกต ② เพื่อเข้าสู่แนวคิดการเน้นจังหวะ 3 บนเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 กระทั่งจบแนวทำนองหลัก A



Example 5 The Fifth Phrase of Bars 18-20

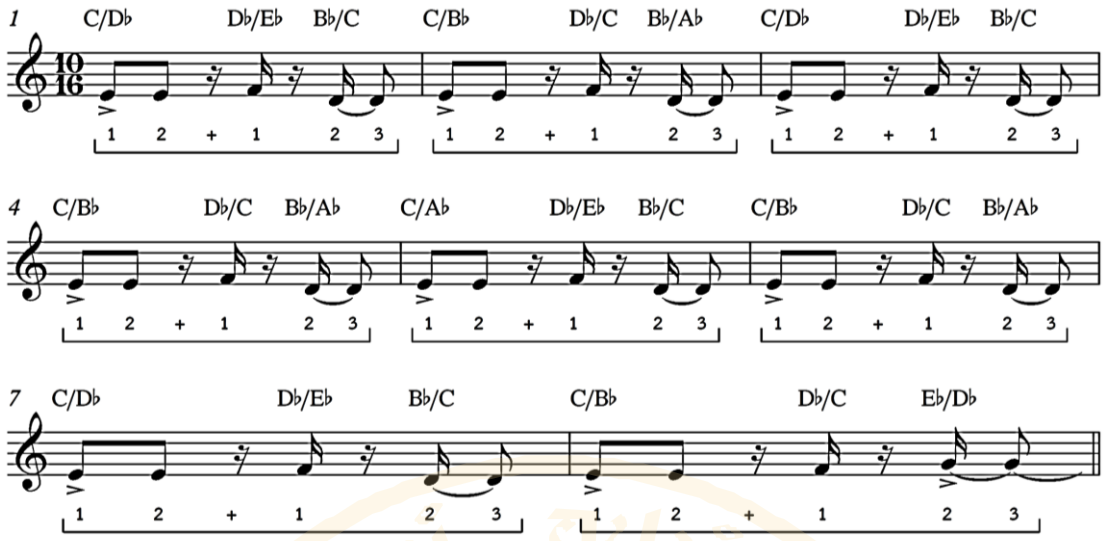
Source: by author

ช่วงเชื่อมถูกสร้างความน่าสนใจด้วยแนวคิดโพลีริธึมหรือหลากลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) ลักษณะจังหวะหลายรูปแบบที่เล่นพร้อมกันในแนวต่าง ๆ[5] ซ้อนทับลงบนอัตราเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น กล่าวโดยสรุปแนวคิดไว้ดังนี้ ก่อนบทเพลงดำเนินไปสู่ท่อนอิมโพรไวส์ได้สร้างความน่าสนใจ จากแนวคิดโพลีริธึมด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะ 10/16 หรืออาจคิดเป็น (2+3+2+3)/16 บรรเลงไปบนเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ทำให้ได้ผลลัพธ์จำนวนห้องที่เกิดแนวคิดโพลีริธึมไปบนเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ได้จำนวนทั้งหมด 5 ห้อง[6] ผู้เขียนจะกล่าวถึงแนวคิดโพลีริธึมที่เกิดขึ้นและนำไปเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ที่ปรากฏขึ้นในเพลงต่อไป โดยได้แสดงแนวทำนองหลัก B ด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะ 10/16 เพื่อแสดงพื้นฐานแนวคิดโพลีริธึมที่ถูกบรรเลงซ้อนไปบนเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 โดยนำแนวทำนองท่อน B มาแยกเป็นกลุ่มโน้ต 2 ตัว สลับกับกลุ่มโน้ต 3 ตัว (2+3) สังเกตจากเครื่องหมายปีกกาใต้บรรทัดห้าเส้น Example 6 กลุ่มโน้ตดังกล่าวอาจพิจารณาร่วมกับเครื่องหมายเน้นที่เกิดขึ้นบนแนวทำนองจะมีส่วนช่วยให้แบ่งกลุ่มได้ชัดเจนขึ้น ทั้งนี้แนวคิด Example 6 จะถูกนำไปเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ที่ปรากฏขึ้นในเพลงเพื่อแสดงให้เห็นถึงแนวคิดโพลีริธึมหรือหลากลักษณะจังหวะที่ปรากฏขึ้นตรงห้องที่ 21-25 ซึ่งจะไปปรากฏใน Example 8 ต่อไป

---

[5] Natchar Pancharoen, *Dictionary of Music*, 3rd ed. (Bangkok: Ketkarat, 2009), 293. (in Thai)

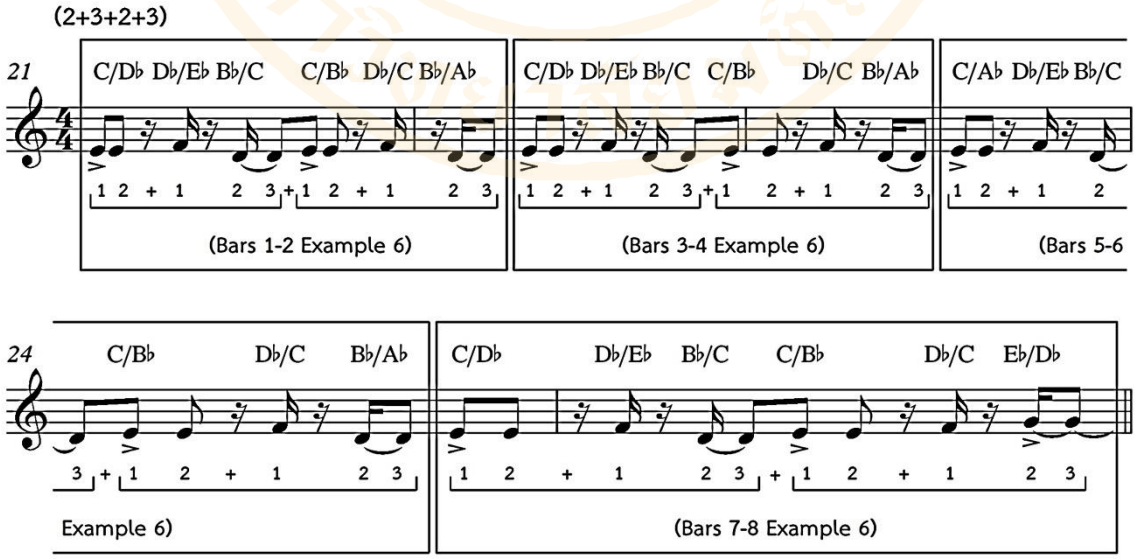
[6] Denny Euprasert, “Like What? for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition,” *Rangsit Journal of Social Sciences and Humanities* 8, no. 1 (January-June 2021): 50.



Example 6 The Polyrhythmic Feeling of 10/16

Source: by author

จากนั้นผู้เขียนนำ Example 6 มาแสดงด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ในลำดับถัดไปเพื่อเชื่อมโยงให้เห็นถึงแนวคิดโพลีริธึม ผลลัพธ์จะได้ดังที่รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น กล่าวไว้ โดยสามารถคิดแยกเป็นกลุ่มโน้ต (2+3+2+3) ที่มาจากเครื่องหมายประจำจังหวะ 10/16 ถูกนำมาบรรเลงทับซ้อนไปบนเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 เสมือนเป็นการนำแนวคิด Example 6 มาบรรเลงทับซ้อนไปบนเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 สังเกตว่าแนวคิดโพลีริธึมที่เกิดขึ้นจะทับซ้อนกันได้จำนวน 5 ห้องพอดี คือเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 21-25 พิจารณาร่วมกับ Example 7 ประกอบ



Example 7 The Polyrhythmic Feeling of 10/16 or (2+3+2+3)/16 over 4/4 Bars 21-25

Source: by author

Example 6-7 ที่ผ่านมาแสดงถึงแนวคิดแนวทำนองหลักเท่านั้น เพื่อความชัดเจนยิ่งขึ้นด้านแนวคิดโพลีริธึมที่เกิดขึ้นบนช่วงเชื่อม ผู้เขียนได้เปรียบเทียบการบรรเลงที่เกิดขึ้นในบทเพลงห้องที่ 21-25 โดยยกตัวอย่างดัง Example 8 บรรทัดบนแสดงถึงแนวทำนองหลักมีเครื่องหมายประจำจังหวะ 10/16 บรรเลงจากเปียโน กีตาร์ไฟฟ้า เทเนอร์แซกโซโฟน รวมถึงเบสไฟฟ้า บรรเลงเปรียบเทียบกับบรรทัดล่างซึ่งเป็นการบรรเลงของกลองชุด แสดงด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 การบรรเลงของเครื่องดนตรีดังกล่าวนี้เกิดขึ้นทับซ้อนไปพร้อม ๆ กันตั้งแต่ห้องที่ 21 และสิ้นสุดตรงห้องที่ 25 ของผู้เล่นกลองชุด

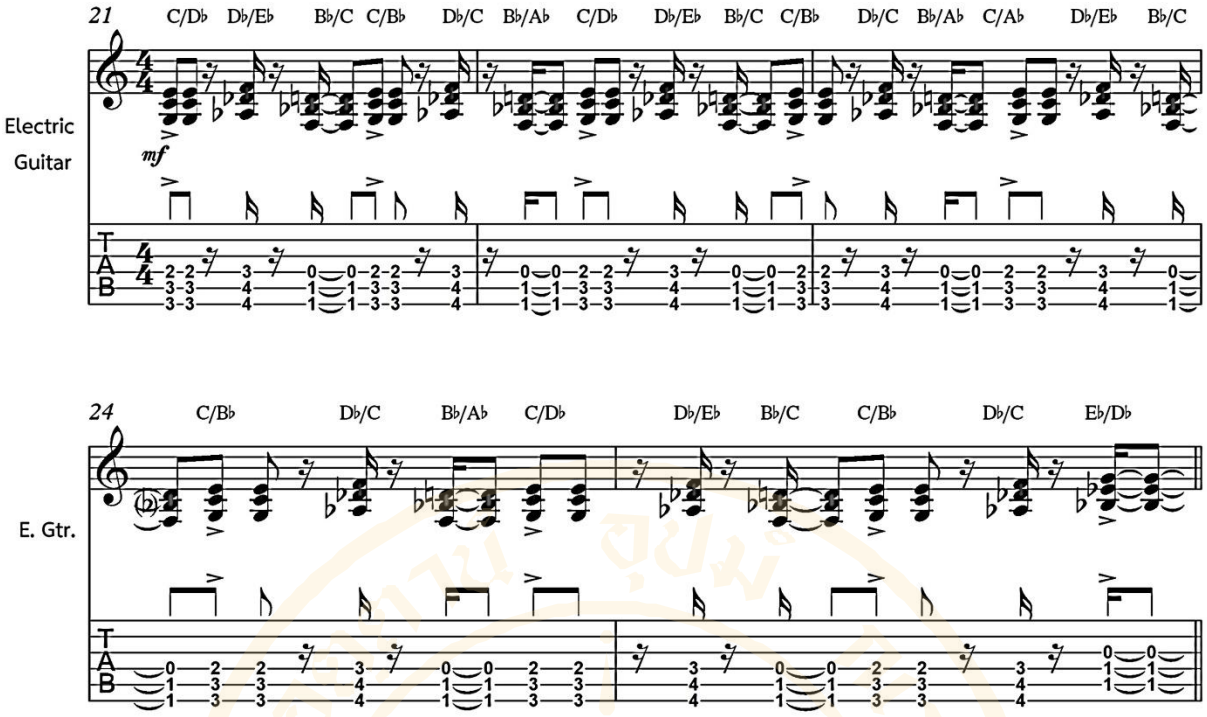
Example 8 The Polyrhythmic Feeling of 10/16 over 4/4 Bars 21-25

Source: by author

แนวคิดการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้า

การบรรเลงแนวทำนองหลักเป็นการบรรเลงยูนิซันร่วมกันของเปียโน กีตาร์ไฟฟ้า เทเนอร์แซกโซโฟน และเบสไฟฟ้า สลับกับการบรรเลงคั่นของผู้เล่นกลองดังที่กล่าวถึงสาระไปแล้วข้างต้น ด้านแนวคิดการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้า ผู้เขียนพิจารณาใช้แนวคิดพื้นฐานการบรรเลงของมือขวาด้วยเทคนิคการดีดสลับ (Alternate Picking) เพื่อรองรับต่อการบรรเลงด้วยลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นส่วนใหญ่ ส่วนแนวคิดการบรรเลงช่วงเชื่อมของกีตาร์ไฟฟ้ามีการจัดวางแนวเสียงด้วยกลุ่มโน้ต 3 ตัวที่น่าสนใจและสอดคล้องกับการดำเนินคอร์ด การจัดวางแนวเสียงกำหนดให้โน้ตบนสุดเป็นโน้ตแนวทำนองช่วงเชื่อม ส่วนโน้ต 2 ตัวในแนวเสียงต่ำลงมาถูกกำหนดแนวเสียงด้วยแนวคิดขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์ โดยกลุ่มโน้ต 3 ตัวเหล่านี้ถูกบรรเลงบนสายกีตาร์ลำดับที่ 6-5-4 ตามลำดับเป็นส่วนใหญ่ เพื่อให้มิติเสียงหนักแน่นมีพลัง สอดคล้องกับมิติเสียงดนตรีร็อก เพื่อให้สะดวกต่อการอธิบายสาระ ผู้เขียนแสดงด้วยอัตราเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 และได้แสดงตำแหน่งการบรรเลงบนคอกีตาร์ด้วย “แท็บเลเจอร์ (Tablature)” ซึ่งเป็นระบบการบันทึกสัญลักษณ์ทางดนตรีที่ใช้ในคริสต์ศตวรรษที่ 15-17 โดยระบุตำแหน่งการกดนิ้วแต่ละนิ้วในดนตรีประเภทเครื่องคีย์บอร์ดและเครื่องสายชนิดดีด เช่น ลูตกีตาร์ ต่อมาใช้ระบบนี้กับยูกูเลลีด้วย[7] (พิจารณาร่วมกับ Example 9)

[7] Office of the Royal Society, *Dictionary of Music: Royal Society Edition* (Bangkok: Office of the Royal Society Press, 2018), 202. (in Thai)



Example 9 Voicing for Electric Guitar Bars 21-25

Source: by author

บทบาทการบรรเลงสนับสนุนของกีตาร์ไฟฟ้าช่วงอิมโพรไวส์ของนักดนตรี เช่น ช่วงเปียโนอิมโพรไวส์หรือเทเนอร์แซกโซโฟนอิมโพรไวส์ แนวคิดการบรรเลงประกอบจากกีตาร์ไฟฟ้าผู้เขียนพิจารณาจากแนวคิดพื้นฐานลีลาดนตรีร็อกผสมผสานกับลีลาจังหวะฟังค์กี ซึ่งมักให้ความรู้สึกเชื่อมโยงถึงลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเข้ามาสร้างสรรค์รูปแบบการบรรเลง Example 10 แสดงตัวอย่างแนวคิดการบรรเลงประกอบจากกีตาร์ไฟฟ้าตั้งแต่ห้องที่ 27-40 ลักษณะจังหวะส่วนใหญ่มีพื้นฐานจากโน้ตเขบ็ตสองชั้น ผสมผสานกับการดีดสายกีตาร์ให้เกิดเสียงบอดเพื่อสร้างมิติเสียงให้หลากหลายยิ่งขึ้น (สังเกตจากเครื่องหมาย X ใน Example 10) นอกจากนี้ด้านแนวทำนองสอดแทรกขณะบรรเลงสนับสนุนก็อาศัยวัตถุดิบจากโน้ตที่สัมพันธ์กับคอร์ด (สังเกตจากตัวเลขและวงเล็บเหลี่ยมใต้บรรทัดห้าเส้น)

Example 10 Accompaniment of Electric Guitar Bars 27-40

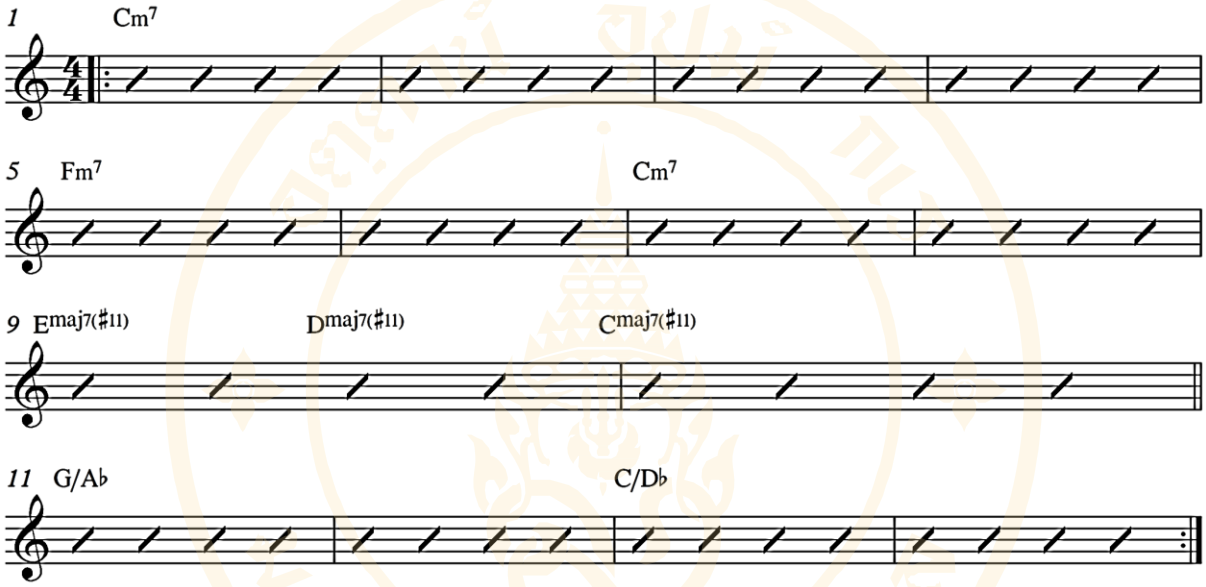
Source: by author

สำหรับบทบาทการอิมโพรไวส์ของกีตาร์ไฟฟ้านั้น การดำเนินคอร์ดในบทเพลง *Like What?* ยังคงใช้วัตถุดิบการดำเนินคอร์ดเช่นเดียวกับ Example 10 ข้างต้น ผู้เขียนแสดงภาพรวมการดำเนินคอร์ดทั้ง 14 ห้อง ที่ได้จาก Example 10 นำมาแสดงใน Example 11 เพื่อนำเสนอภาพรวมการดำเนินคอร์ดและเชื่อมโยงสู่สาระแนวคิดการตีความการบรรเลง ตลอดจนการใช้บันไดเสียงที่สัมพันธ์กันต่อไป โดยการดำเนินคอร์ดจาก Example 11 ทั้ง 14 ห้อง ผู้เขียนพิจารณาแบ่งออกเป็น 3 แนวคิดสำคัญ ดังนี้

1) แนวคิดการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐานแบบไมเนอร์ ห้องที่ 1-8

2) แนวคิดโมดลิเดียน ห้องที่ 9-10

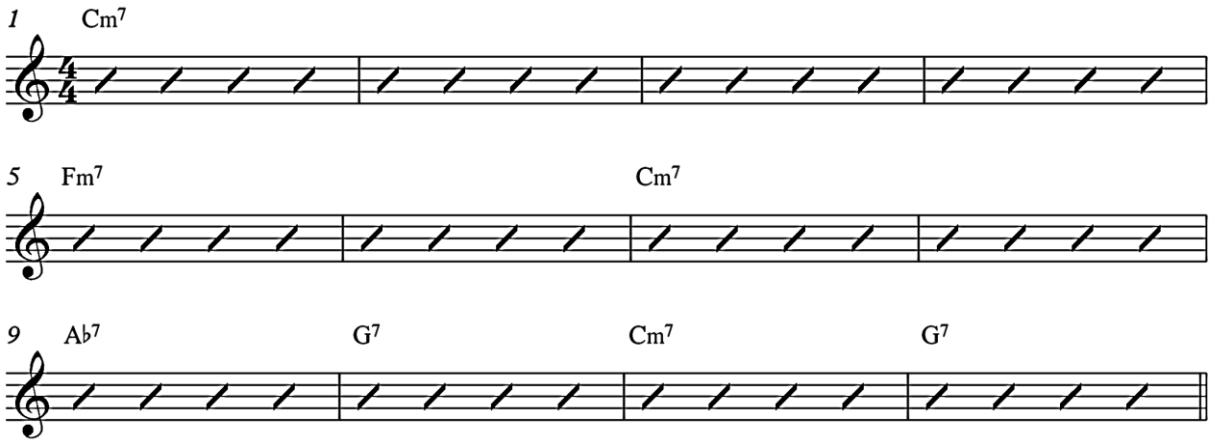
3) แนวคิดการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน ห้องที่ 11-14



Example 11 Chord Progression for Electric Guitar Improvisation

Source: by author

การดำเนินคอร์ดห้องที่ 1-8 ผู้เขียนตีความเป็นการสอดแทรกด้วยแนวคิดการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐานแบบไมเนอร์ ซึ่งปกติมักประกอบด้วยการดำเนินคอร์ดจำนวน 12 ห้อง แต่สำหรับกรณีนี้ผู้เขียนพิจารณาว่าเป็นการนำแนวคิดห้องที่ 1-8 มาเท่านั้น สังเกตจากการดำเนินคอร์ด C บลูส์พื้นฐานแบบไมเนอร์ Example 12 ห้องที่ 1-8 การดำเนินคอร์ดจะเหมือนกับห้องที่ 1-8 ของ Example 11 ที่ผ่านมา (เปรียบเทียบห้องที่ 1-8 Example 11-12)



Example 12 C Minor Blues Chord Progression

Source: by author

แนวคิดการดำเนินคอร์ดบลูส์พื้นฐานแบบไมเนอร์ห้องที่ 1-8 ข้างต้น ผู้เขียนนำมาสร้างสรรค์ให้ห้องที่ 1-4 บนคอร์ด Cm7 ตีความการบรรเลงด้วยบันไดเสียง C เพนทะทอนิกแบบไมเนอร์ บันไดเสียง C บลูส์แบบไมเนอร์และโมด C ดอเรียน ส่วนกรณีห้องที่ 5-6 บนคอร์ด Fm7 ตีความบรรเลงด้วยบันไดเสียง C เพนทะทอนิกแบบไมเนอร์และโมด F ดอเรียน จากนั้นห้องที่ 7-8 บนคอร์ด Cm7 นั้นตีความบรรเลงด้วยบันไดเสียง C เมโลดิกแบบแจ๊ส เพื่อสร้างมิติเสียงที่แตกต่างจากช่วงห้องที่ 1-4 ซึ่งเป็นคอร์ดเดียวกัน (Example 13)

ส่วนการดำเนินคอร์ดห้องที่ 9-10 ผู้เขียนตีความการบรรเลงด้วยแนวคิดการใช้โมดลิเดียนที่สัมพันธ์กับคอร์ด Emaj7♯11 ตีความการบรรเลงด้วยโมด E ลิเดียน และคอร์ด Dmaj7♯11 ตีความการบรรเลงด้วยโมด D ลิเดียน ส่วนคอร์ด Cmaj7♯11 ตีความการบรรเลงด้วยโมด C ลิเดียน ทั้งนี้เพื่อสนับสนุนโน้ต ♯11 ที่ปรากฏบนคอร์ด กล่าวคือ การใช้โมดลิเดียนผู้เขียนกำหนดแนวทางให้สอดแทรกโน้ต ♯11 ที่สัมพันธ์กับคอร์ดเหล่านี้นำมาสร้างสรรค์ลงบนแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของกีตาร์ไฟฟ้าด้วย (Example 13)

ด้านแนวคิดการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน (Upper-Structure Triads) เป็นการใช้ทรัยแอดเมเจอร์หรือไมเนอร์ซ้อนทับลงไปในช่วงเสียงบน ช่วยสร้างมิติเสียงให้มีความหลากหลายและเพิ่มทางเลือกให้กับแนวทางการอิมโพรไวส์ให้หลากหลายยิ่งขึ้น[8] แนวคิดนี้พบในห้องที่ 11-14 เป็นช่วงท้ายของการดำเนินคอร์ดก่อนวนซ้ำกลับไปบรรเลงการดำเนินคอร์ดทั้ง 14 ห้องนี้อีกจนกว่าการอิมโพรไวส์ของผู้เล่นกีตาร์ไฟฟ้าจะเสร็จสิ้นลง การดำเนินคอร์ดห้องที่ 11-14 เป็นคอร์ด G/A♭ และ C/D♭ ผู้เขียนตีความการบรรเลงด้วยแนวคิดทรัยแอดในช่วงเสียงบนโดยพิจารณานำบันไดเสียงดิมินิชท์เริ่มต้นด้วยครึ่งเสียงที่สัมพันธ์กับคอร์ดมาสร้างสรรค์ ซึ่งกรณีคอร์ด G/A♭ ตีความการบรรเลงด้วย A♭ บันไดเสียงดิมินิชท์เริ่มต้นด้วยครึ่งเสียง ส่วนกรณีคอร์ด C/D♭ ตีความการบรรเลงด้วย D♭ บันไดเสียงดิมินิชท์เริ่มต้นด้วยครึ่งเสียง (Example 13)

[8] Dariusz Terefenko, *Jazz Theory from Basic to Advanced Study* (New York: Routledge, 2018), 115.

Example 13 แสดงถึงกรอบแนวคิดบันไดเสียงที่ผู้เขียนนำมาใช้สร้างสรรค์ช่วงการอิมโพรไวส์ของกีตาร์ไฟฟ้า โดยกรอบแนวคิดการบรรเลงนี้เป็นแนวคิดพื้นฐานที่ผู้เขียนนำมาสร้างสรรค์ ซึ่งอาจสร้างความหลากหลายด้วยการผสมผสานแนวคิดอื่นได้อีกมากมาย เพื่อสร้างสีสันมิติเสียงให้มีความน่าสนใจยิ่งขึ้น เช่น การบรรเลงอาร์เปโจทับซ้อนไปบนการดำเนินคอร์ดหรือการใช้แนวคิดด้านลักษณะจังหวะ เป็นต้น โดยการบรรเลงช่วงอิมโพรไวส์ของกีตาร์ไฟฟ้า ผู้เขียนได้ใช้กรอบแนวคิดการบันไดเสียงข้างต้นผสมผสานกับการใช้อุปกรณ์แปลงกีตาร์ให้มีมวลเสียงแบบดนตรีร็อก เช่น การใช้อุปกรณ์แปลงเสียงประเภทโอเวอร์ไดรฟ์ (Overdrive) หรือดิสทอร์ชัน (Distortion)

Example 13 Scale for Electric Guitar Improvisation

Source: by author

ผู้เขียนนำแนวทางจากบันไดเสียงข้างต้น มาเป็นวัตถุดิบการสร้างสรรค์อิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้าปรากฏดัง Example 14 แนวทำนองการอิมโพรไวส์สอดแทรกเทคนิค เช่น การดันสาย การบรรเลงเสียงบอด โดยคำนึงถึงโน้ตเอกลักษณ์สำคัญและการบรรเลงด้วยกลุ่มโน้ต 2-3 ตัว เครื่องหมายดอกจัน * แสดงโน้ตเอกลักษณ์สำคัญของโมดที่สัมพันธ์กับคอร์ด ส่วนกรอบสี่เหลี่ยมแสดงการบรรเลงสอดแทรกด้วยกลุ่มโน้ต 2-3 ตัว ตัวเลขด้านล่างแสดงโน้ตที่สัมพันธ์กับคอร์ด และเครื่องหมาย X แสดงการดีดสายกีตาร์ให้เกิดเสียงบอด แนวคิดการอิมโพรไวส์ผู้เขียนใช้แนวทางจาก Example 13 มุ่งเน้นการบรรเลงด้วยลีลาดนตรีฟิวชันแจ๊สผสมผสานลีลาจังหวะฟังค์กี อนึ่ง Example 14 แสดงแนวทำนองการอิมโพรไวส์สำหรับกีตาร์ไฟฟ้าห้องที่ 1-14 เท่านั้น

Example 14 Electric Guitar Improvisation Bars 1-14

Source: by author

บทเพลง *Like What?* มีความยาวประมาณ 12:30 นาที บริบทโดยรวมโดดเด่นด้านดนตรีฟิวชันแจ๊สผสมผสานลีลาจังหวะฟังค์กี แนวทำนองสร้างความน่าสนใจด้วยแนวคิดโพลีริธึม การดำเนินคอร์ดบทเพลงแฝงไปด้วยแนวคิดการดำเนินคอร์ดบลูส์ แนวคิดโมด และแนวคิดการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน ด้านแนวคิดการบรรเลงกีตาร์ไฟฟ้า ช่วงแนวทำนองหลักการบรรเลงของมือขวาใช้เทคนิคการดีดสลับ ส่วนช่วงเชื่อมมีการจัดวางแนวเสียงด้วยกลุ่มโน้ต 3 ตัวบนสายกีตาร์ลำดับที่ 6-5-4 เป็นส่วนใหญ่ ด้านแนวคิดการบรรเลงสนับสนุนและการอิมโพรไวส์ใช้ลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นผสมผสานกลุ่มโน้ต 2-3 ตัว มาสร้างสรรค์การบรรเลงสนับสนุนในลีลาจังหวะฟังค์กี โดยใช้เทคนิคการดีดสายกีตาร์ให้เกิดเสียงบอด โมดลิเดียน บันไดเสียงดิมินิชท์เริ่มต้นด้วยครึ่งเสียงและโน้ตที่สัมพันธ์กับคอร์ด นอกจากนี้ยังผสมผสานอุปกรณ์แปลงเสียงกีตาร์ให้มีลีลาดนตรีร็อกประเภทโอเวอร์ไดรฟ์หรือดิสทอร์ชัน

บทเพลง *Like What?* ประพันธ์โดย รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ถูกนำออกแสดงเผยแพร่โดยวงดนตรี Project R ณ เวทีหลัก เทศกาลดนตรีแจ๊ส Thailand International Jazz Conference 2015 เมื่อวันเสาร์ที่ 31 มกราคม พ.ศ. 2558 จัดโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จังหวัดนครปฐม สำหรับผู้สนใจสามารถรับฟังบันทึกการแสดงดนตรีสดได้จากลิงก์ https://www.youtube.com/watch?v=tVl7p_8_sSw หรือสแกน QR Code ด้านล่างนี้

Figure 1 QR Code for Recording Live Musical Performances

Source: by author

รายชื่อนักดนตรี

รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	ผู้ประพันธ์/ผู้เล่นเปียโน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร	ผู้เล่นกีตาร์ไฟฟ้า
อาจารย์วสันต์ สุคนธมัต	ผู้เล่นเทเนอร์แซกโซโฟน
อาจารย์ฐิฏิวัฒน์ ตรีภพ	ผู้เล่นเบสไฟฟ้า
อาจารย์องอาจ กวีเกียรติคุณ	ผู้เล่นกลองชุด

Bibliography

Euprasert, Denny. “Generatrix Composition for Jazz Band and Jazz Piano Performance.” *Rangsit Music Journal* 6, no. 2 (July-December 2011): 5-21. (in Thai)

Euprasert, Denny. “Like What? for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition.” *Rangsit Journal of Social Sciences and Humanities* 8, no. 1 (January-June 2021): 46-55.

Gridley, Mark C. *Jazz Styles: History and Analysis*. 7th ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000.

Kernfeld, Barry. *What to Listen For in Jazz*. New Haven, CT: Yale University Press, 1997.

Office of the Royal Society. *Dictionary of Music: Royal Society Edition*. Bangkok: Office of the Royal Society Press, 2018. (in Thai)

Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Music*. 3rd ed. Bangkok: Ketkarat, 2009. (in Thai)

Porter, Lewis, Michael Ullman, and Edward Hazell. *Jazz: From Its Origins to the Present*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.

Reeves, Scott D. *Creative Jazz Improvisation*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2007.

Terefenko, Dariusz. *Jazz Theory from Basic to Advanced Study*. New York: Routledge, 2018.

แนวคิดการอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมาย

THE CONCEPT OF TARGET NOTES FOR JAZZ IMPROVISATION

ธีรัช เลาห์วีระพานิช*

Teerus Laohverapanich*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอวิธีอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายในลักษณะต่าง ๆ ได้แก่ การใช้โน้ตในคอร์ด การใช้โน้ตจากบันไดเสียงหรือโมดที่สัมพันธ์กับคอร์ด และการใช้โน้ตโครมาติกเพื่อเข้าหาโน้ตเป้าหมาย รวมถึงการเอ็นโคลเซอร์ พร้อมยกตัวอย่างการอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายของนักแซกโซโฟนแจ๊สจำนวน 4 คน ซึ่งล้วนเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊สรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่ โคลแมน ฮอว์คินส์ นักเทเนอร์แซกโซโฟนที่มีบทบาทสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊สช่วงสวิงบิกแบนด์ ชาร์ลี พาร์คเกอร์ นักอัลโตแซกโซโฟนผู้คิดค้นแนวทางการอิมโพรไวส์แบบบีบ็อพ พอล เดสมอนด์ นักอัลโตแซกโซโฟนผู้มีบทบาทในการสร้างสรรค์ดนตรีคูลแจ๊สและเวสต์โคสต์แจ๊ส และจอห์น โคลเทรน นักเทเนอร์แซกโซโฟนที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์ดนตรีฮาร์ดบ็อพ โมดัลแจ๊ส และฟรีแจ๊ส การบรรเลงของนักแซกโซโฟนทั้ง 4 คน แสดงให้เห็นแนวทางอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายที่แตกต่างกัน บทความวิชาการนี้จึงเป็นประโยชน์ต่อนักดนตรีที่ต้องการศึกษาแนวทางอิมโพรไวส์ในระดับกลางถึงระดับสูง

คำสำคัญ : การอิมโพรไวส์ / โน้ตเป้าหมาย / ดนตรีแจ๊ส

Abstract

The purpose of this academic article aimed to present the improvisation method with a various type of setting target notes. By explaining how to approach the melody towards the method of using target notes in various ways including: chord tones, scales and modes related to the chords, chromatic approach and enclosure. Along with examples of improvisations using target notes by 4 jazz saxophonists, who played an important role in creating various styles of jazz music, including: Coleman Hawkins, the tenor saxophonist who played a major role in the swing big band era, Charlie Parker, the alto saxophonist who invented a method of bebop

* รองศาสตราจารย์ ดร. วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, teerus.l@rsu.ac.th

* Associate Professor, Dr., Conservatory of Music, Rangsit University, teerus.l@rsu.ac.th

Received 08/02/2567, Revised 07/06/2567, Accepted 11/06/2567

improvisation, Paul Desmond, the alto saxophonist who played an important role in the creation of cool jazz and west coast jazz, and John Coltrane, the tenor saxophonist who played a role in the creation of hard bop, modal jazz and free jazz. The performance of the four saxophonists demonstrates how to improvise with a different approach to target notes. Therefore, this article is useful for the musicians who want to study improvisation in an intermediate to advanced level.

Keywords: Improvisation / Target Notes / Jazz Music

บทนำ

เมื่อศึกษาการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแจ๊สชั้นยอด จะพบการสร้างทำนองอิมโพรไวส์แนวนอน (Linear Jazz Improvisation) ในดนตรีแจ๊สเสมอ ซึ่งเป็นการอิมโพรไวส์ที่ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่ของโน้ตอย่างต่อเนื่องจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป วิธีสร้างทำนองให้ไพเราะสวยงามนั้นมีหลากหลาย การสร้างทำนองโดยกำหนดโน้ตเป้าหมาย (Target Note) จัดเป็นเป็นวิธีอิมโพรไวส์ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ซึ่งพบในการบรรเลงดนตรีแจ๊สหลากหลายรูปแบบ นักดนตรีแจ๊สแต่ละคนจะมีแนวทางการบรรเลงและการอิมโพรไวส์ที่แตกต่างกันไป บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมาย อธิบายถึงวิธีสร้างทำนองเข้าหาโน้ตเป้าหมายในลักษณะต่าง ๆ พร้อมทั้งยกตัวอย่างการอิมโพรไวส์โดยนักแซกโซโฟนแจ๊สคนสำคัญที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊สในแต่ละช่วงเวลา

เนื้อหา

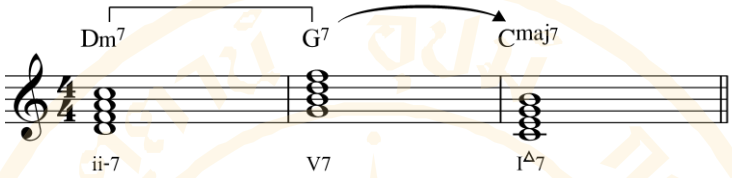
การอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมาย คือ การสร้างทำนองเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายในลักษณะต่าง ๆ ในเบื้องต้นนิยมกำหนดโน้ตเป้าหมายให้เป็นโน้ตในคอร์ด (Chord Tone) โดยเฉพาะเลือกใช้โน้ตไกด์โทน (Guide Tone) ซึ่งได้แก่ โน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ของคอร์ดแต่ละประเภท หรืออาจเป็นโน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord Tone) ที่มีเสียงไพเราะบนคอร์ดนั้น ๆ นอกจากนี้ยังสามารถกำหนดโน้ตเป้าหมายโดยพิจารณาจากทำนองหลักได้ด้วย

สำหรับการสร้างทำนองเข้าหาโน้ตเป้าหมายนั้นมีหลากหลายวิธี ผู้เขียนแนะนำให้ศึกษาวิธีสร้างทำนองเบสหรือที่เรียกว่า การเดินเบส (Walking Bass Line) เป็นอันดับแรก เพราะเมื่อพิจารณาการบรรเลงประกอบของเบสจะพบว่า เป็นการบรรเลงที่แสดงให้ทราบถึงความเร็ว (Tempo) อัตราจังหวะ (Meter) และเสียงประสาน (Harmony) ในเวลาเดียวกัน สังเกตว่าการสร้างทำนองเบสจะให้ความสำคัญกับการเลือกใช้โน้ตในคอร์ดเป็นหลัก ซึ่งพบการสร้างทำนองเข้าหาโน้ตเป้าหมายในลักษณะต่าง ๆ โดยใช้โน้ตตัวดำ (Quarter Note) เป็นโน้ตพื้นฐาน เมื่อเบสมีหน้าที่ควบคุมทั้งด้านจังหวะและเสียงประสาน ทำนองเบสจึงมีความสำคัญมากในการนำเสนอดนตรีแจ๊ส จนกล่าวได้ว่า การบรรเลงของมือเบสสามารถกำกับการบรรเลงของนักดนตรีทุกคน

ในวงได้ ฉะนั้น วิธีบรรเลงประกอบของเบสจึงเป็นกระบวนการที่ผู้สนใจการอิมโพรไวส์ทุกคนควรศึกษาและนำไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับการอิมโพรไวส์ของตนเอง

ขั้นตอนสร้างทำนองโดยกำหนดโน้ตเป้าหมาย

สำหรับการสร้างทำนองโดยกำหนดโน้ตเป้าหมายนั้น ผู้บรรเลงจำเป็นต้องรู้จักโน้ตในคอร์ดแต่ละประเภทเป็นอย่างดี ดังนั้น จึงจำเป็นต้องฝึกบรรเลงโน้ตในคอร์ดทุกประเภทจนชำนาญ สามารถบรรเลงเป็นขั้นคู่พลิกกลับรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างคล่องแคล่ว อยู่บนจังหวะที่สม่ำเสมอ ตัวอย่างต่อไปนี้จะอธิบายโดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบ ii-7 | V7 | I$^{\Delta}$7 ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดที่พบเสมอในบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน (Example 1)



Example 1 Chord Progression (ii-7 | V7 | I$^{\Delta}$7)

Source: by author

ขั้นตอนที่ 1

ในกรณีที่บรรเลงบทเพลงอยู่บนอัตราจังหวะ 4/4 ให้กำหนดโน้ตเป้าหมายซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ดบนจังหวะที่ 1 และ 3 ของแต่ละห้อง (Example 2)

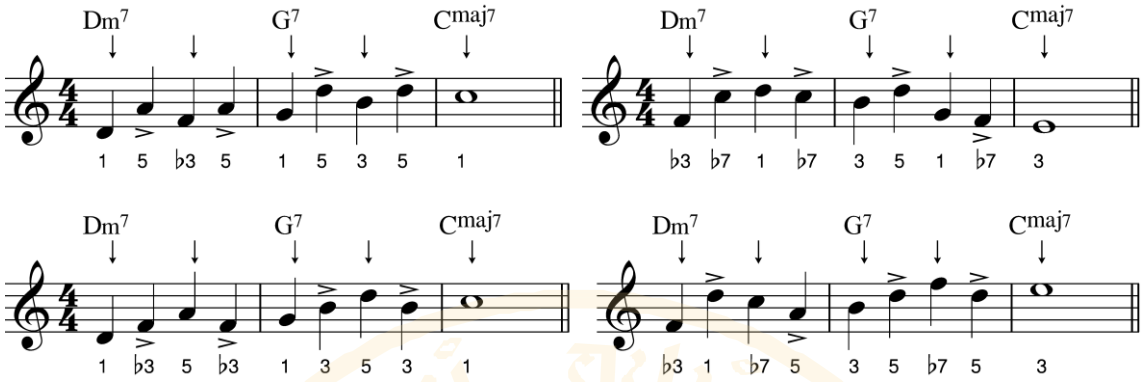
Example 2 To set target notes by using chord tone on beats 1 and 3

Source: by author

ขั้นตอนที่ 2

สร้างทำนองเพื่อเชื่อมโน้ตเป้าหมายที่เลือกไว้ ซึ่งสามารถพิจารณาว่าเป็นการเพิ่มโน้ตบนจังหวะที่ 2 และ 4 ของแต่ละห้อง และเพื่อให้การบรรเลงมีเสียงคล้ายการเดินเบสบนจังหวะสวิง (Swing) ให้บรรเลงเน้นเสียงที่จังหวะ 2 และ 4 ด้วย ซึ่งสามารถพิจารณาโน้ตที่เหมาะสมสำหรับนำมาใช้เชื่อมโน้ตเป้าหมายได้ดังต่อไปนี้

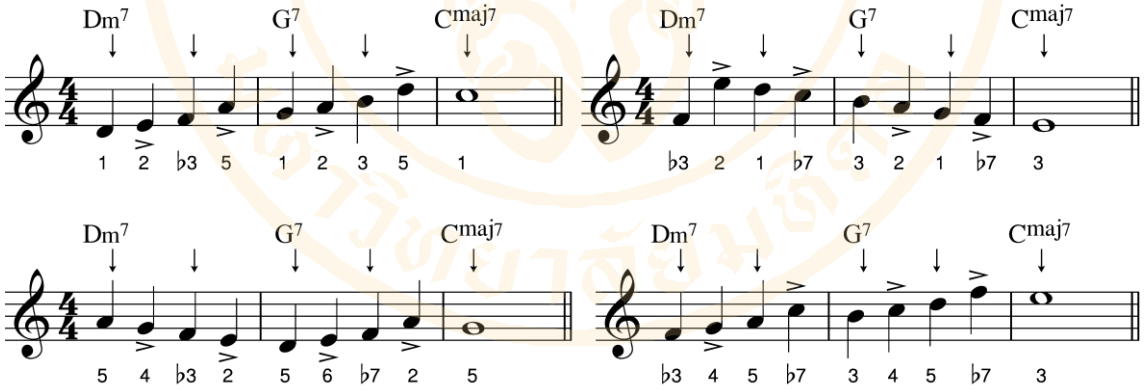
1. โน้ตในคอร์ด - เป็นโน้ตที่ควรนำมาใช้สร้างทำนองเป็นอันดับแรก เพราะเป็นโน้ตที่ให้เสียงกลมกลืนเสมอ โดยสามารถนำมาบรรเลงเป็นขั้นคู่พลิกกลับอย่างไร (Example 3)



Example 3 Using chords tone to connect target notes

Source: by author

2. โน้ตจากบันไดเสียงหรือโมดที่สัมพันธ์กับคอร์ด - ในเบื้องต้นแนะนำให้เลือกใช้โน้ตที่อยู่ใกล้กับโน้ตเป้าหมายก่อนเป็นอันดับแรก สามารถกล่าวว่าเป็นวิธีเชื่อมทำนองโดยใช้โน้ตผ่าน (Passing Tone) หรือโน้ตเคียง (Neighboring Tone) (Example 4)

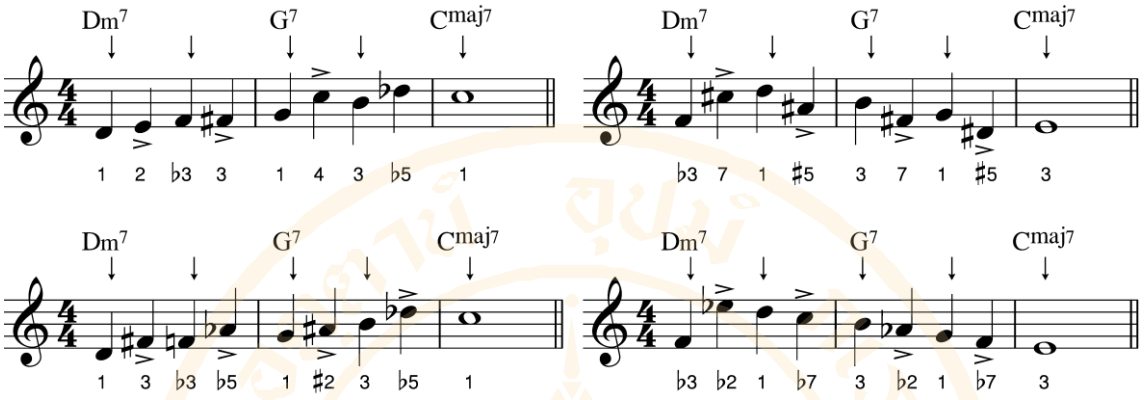


Example 4 Using scales or modes to connect target notes

Source: by author

3. โน้ตโครมาติก - สามารถบรรเลงได้ 2 ทิศทาง คือ โน้ตโครมาติกที่มีเสียงสูงกว่าโน้ตเป้าหมายครึ่งเสียง และโน้ตโครมาติกที่มีเสียงต่ำกว่าโน้ตเป้าหมายครึ่งเสียง สามารถกล่าวได้ว่าเป็นการใช้โน้ตโครมาติกเพื่อเข้าหาโน้ตเป้าหมาย (Chromatic Approach) หรือการใช้โน้ตผ่านโครมาติก (Chromatic Passing Tone) การใช้โน้ตโครมาติกลักษณะนี้ อาจทำให้ผู้บรรเลงรู้สึกว่าตนเองเลือกใช้โน้ตที่ไม่เหมาะสม เนื่องจากโน้ตโครมาติก

มักเป็นโน้ตนอกคอร์ดที่ให้เสียงกระด้าง แต่การบรรเลงโดยกำหนดโน้ตเป้าหมายอย่างชัดเจนจะทำให้ทำนองมีเสียงที่ให้ความรู้สึกตึงเครียดสลับกับเสียงที่ผ่อนคลาย (Tension and Release) การสร้างทำนองเข้าโน้ตเป้าหมายโดยใช้โน้ตโครมาติกจะทำให้ทำนองมีเสียงที่ซับซ้อนมากขึ้น เป็นพื้นฐานสำหรับใช้สร้างทำนองด้วยการทำเอ็นโคลเชอร์ (Enclosure) ซึ่งเป็นวิธีบรรเลงที่นักดนตรีแจ๊สนำไปพัฒนาจนทำให้เกิดทำนองแบบบีบ็อพ (Bebop) (Example 5)

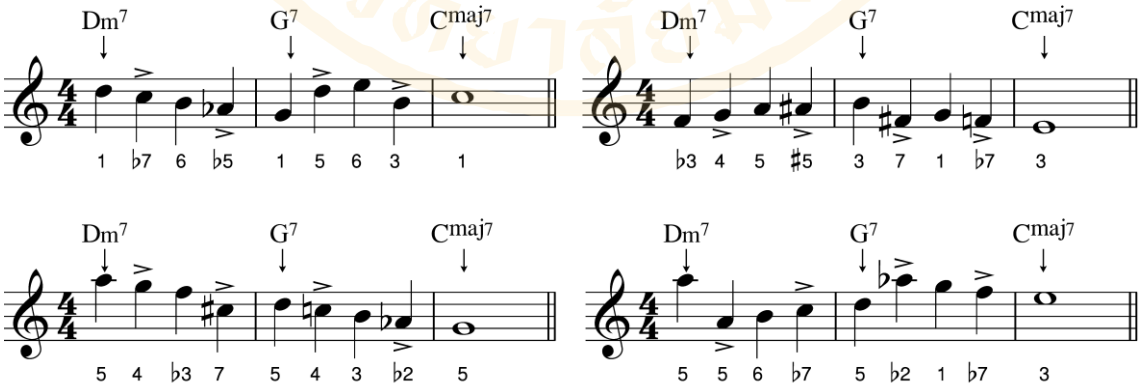


Example 5 Using Chromatic notes to connect target notes

Source: by author

ขั้นตอนที่ 3

ให้สร้างทำนองโดยใช้วิธีที่กล่าวมาข้างทั้งหมดร่วมกัน ทั้งนี้ สามารถลองกำหนดโน้ตเป้าหมายไว้เพียงห้องละ 1 ตัว และเลือกใช้โน้ตเป้าหมายได้อย่างอิสระ วิธีบรรเลงในขั้นตอนนี้จะทำให้ทำนองมีลักษณะคล้ายการบรรเลงประกอบของเบสมากขึ้น (Example 6)



Example 6 To set target notes by using chord tone on beats 1

Source: by author

ขั้นตอนที่ 4

ให้นำทำนองที่คล้ายการบรรเลงประกอบของเบสนี้ มาบรรเลงโดยใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น (Eighth Note) การบรรเลงในลักษณะนี้จะเหมือนกับการสร้างทำนองอิมโพรไวส์บนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-7 V7 | I$^{\Delta}$7 ไปโดยปริยาย และหากผู้บรรเลงสร้างทำนองโดยใช้โน้ตโครมาติกเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมาย ก็จะทำให้ทำนองมีสุ้มเสียงแบบบีบ็อพ (Bebop) ไปโดยปริยายเช่นกัน (Example 7)

Example 7 Create line by using eighth note

Source: by author

ขั้นตอนที่ 5

นำวิธีการที่กล่าวมาข้างต้นไปใช้สร้างทำนองอิมโพรไวส์บนบทเพลงต่าง ๆ โดยเริ่มจากบทเพลงที่มีการดำเนินคอร์ดไม่ซับซ้อน เช่น การดำเนินคอร์ดแบบบลูส์ (Blues Progression) และการดำเนินคอร์ดแบบริทึมเชนจิส (Rhythm Changes Progression) ให้ฝึกอิมโพรไวส์ร่วมกับเครื่องประกอบจังหวะ (Metronome) หรือบทเพลงที่มีแต่เครื่องดนตรีประกอบ (Backing Track) บนจังหวะช้า ๆ โดยพยายามนึกถึงโน้ตเป้าหมายในแต่ละห้องให้ทัน แนะนำให้ลองกำหนดโน้ตเป้าหมายไว้ล่วงหน้า ดังที่แสดงไว้ใน Example 8 เป็นการสร้างทำนองโดยกำหนดว่าจะใช้โน้ตตัวที่ 3 ของแต่ละคอร์ดเป็นโน้ตเป้าหมาย และ Example 9 เป็นการสร้างทำนองโดยกำหนดเป้าหมายอย่างอิสระ

Example 8 Begin the line with the 3rd of each chords

Source: by author

Example 9 Begin the line with a random chord tone

Source: by author

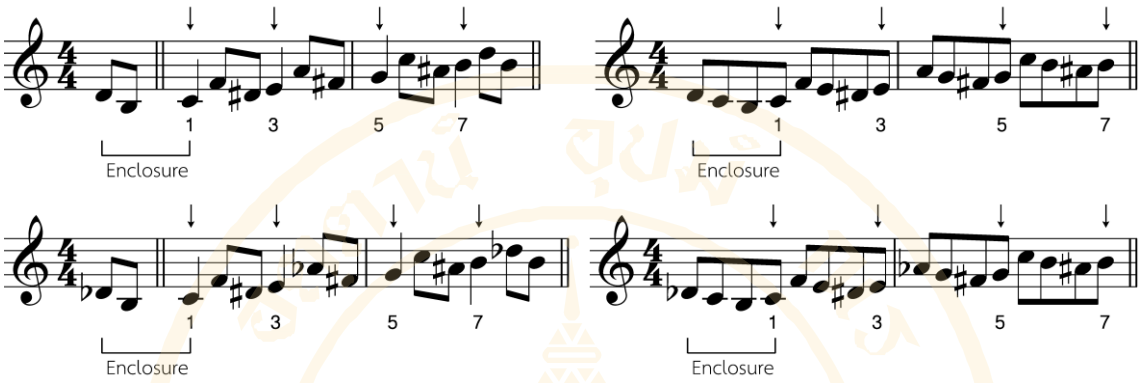
การสร้างทำนองเข้าหาโน้ตเป้าหมายโดยใช้วิธีเอ็นโคลเซอร์ (Enclosure)

เอ็นโคลเซอร์เป็นการสร้างทำนองเข้าหาโน้ตเป้าหมายโดยใช้ทั้งโน้ตที่อยู่ข้างบน (โน้ตที่มีเสียงสูงกว่าโน้ตเป้าหมาย) และโน้ตที่อยู่ข้างล่าง (โน้ตที่มีเสียงต่ำสูงกว่าโน้ตเป้าหมาย) ซึ่งสามารถเป็นได้ทั้งโน้ตโครมาติกและโน้ตในบันไดเสียง (Example 10)

Example 10 Using enclosure around C

Source: by author

วิธีฝึกซ้อมเอ็นโคลเซอร์ทุกรูปแบบก็มีเป้าหมายเดียวกันคือต้องการสร้างทำนองเข้าหาโน้ตเป้าหมาย โดยใช้โน้ตที่อยู่ล้อมรอบโน้ตเป้าหมาย หรือโน้ตที่อยู่ใกล้กับโน้ตเป้าหมาย เพื่อให้เข้าใจเสียงของทำนองที่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายอย่างถ่องแท้ ผู้เขียนแนะนำให้เลือกแบบฝึกหัดที่ตนเองชอบเพียง 1 รูปแบบ และฝึกซ้อมอย่างจริงจัง ฝึกบรรเลงให้ครบทั้ง 12 กุญแจเสียง จนสามารถบรรเลงได้อย่างคล่องแคล่ว เช่น การทำเอ็นโคลเซอร์โดยใช้โน้ตในคอร์ด Major7th เป็นโน้ตเป้าหมาย (Example 11) และการทำเอ็นโคลเซอร์โดยใช้โน้ตในบันไดเสียง C เมเจอร์เป็นโน้ตเป้าหมาย (Example 12)



Example 11 Practice enclosure by using the chord tone of Cmaj7

Source: by author

Example 12 Practice enclosure by using notes in C major scale

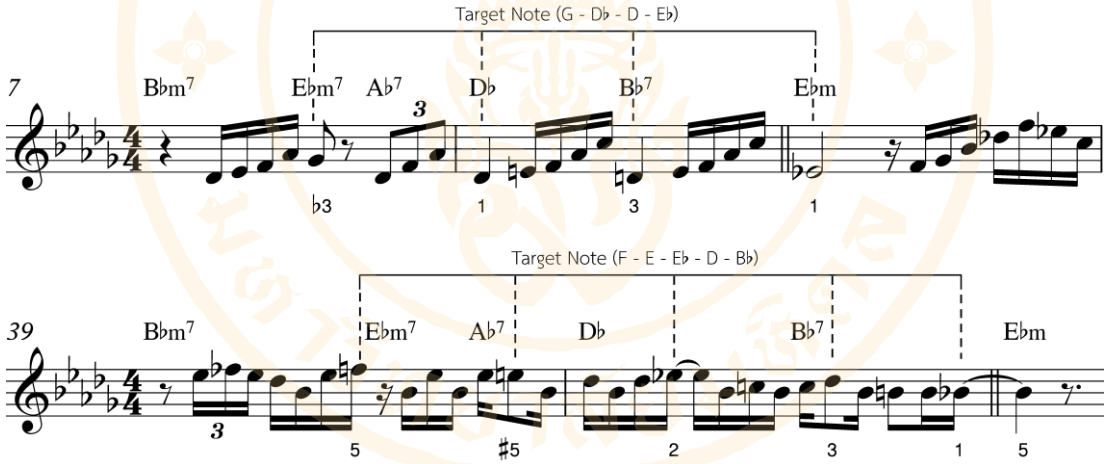
Source: by author

การอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายของนักแซกโซโฟนแจ๊สคนสำคัญ

เมื่อศึกษาทำนองอิมโพรไวส์จะพบทำนองที่สร้างโดยกำหนดโน้ตเป้าหมายอยู่เสมอ ทั้งการบรรเลงของนักดนตรีแจ๊สระดับตำนานและนักดนตรีแจ๊สในปัจจุบัน และจะพบการทำเอ็นโคลเซอร์เสมอเมื่อพวกเขาต้องการสร้างทำนองแบบบีบ็อพ (Bebop) ทั้งนี้ นักดนตรีแต่ละคนจะมีวิธีการใช้โน้ตเป้าหมายที่แตกต่างกัน ซึ่งทำให้ทำนองมีความซับซ้อนและสวยงามคนละแบบ ดังที่จะอธิบายในตัวอย่างต่อไปนี้เป็นการอิมโพรไวส์ของนักแซกโซโฟนคนสำคัญที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊สในแต่ละช่วงเวลา

การบรรเลงของโคลแมน ฮอว์คินส์ (Coleman Hawkins, ค.ศ. 1904-1969)

นักเทเนอร์แซกโซโฟนที่โดดเด่นในช่วงสวิงบิกแบนด์ (Big Band Swing) เมื่อวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของฮอว์คินส์ในบทเพลง *Body and Soul* จะพบการอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายในลักษณะต่าง ๆ เช่น การบรรเลงช่วงท้ายท่อน A1 ในรอบที่ 1 ห้องที่ 7-9 พบการสร้างทำนองแบบซีเควนซ์ (Sequence) โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายเป็นโน้ตตัวที่ 1 และ 3 ของแต่ละคอร์ด ทำให้โน้ตเป้าหมายเคลื่อนที่ขึ้นครึ่งเสียงต่อเนื่องจากโน้ต D♭ - D - E♭ ตามลำดับ และการบรรเลงช่วงท้ายท่อน A1 ในรอบที่ 2 ห้องที่ 39-41 พบทำนองแบบซีเควนซ์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายให้เคลื่อนที่ลงครึ่งเสียงอย่างต่อเนื่องจากโน้ต F - E - E♭ - D ตามลำดับ (Example 13)

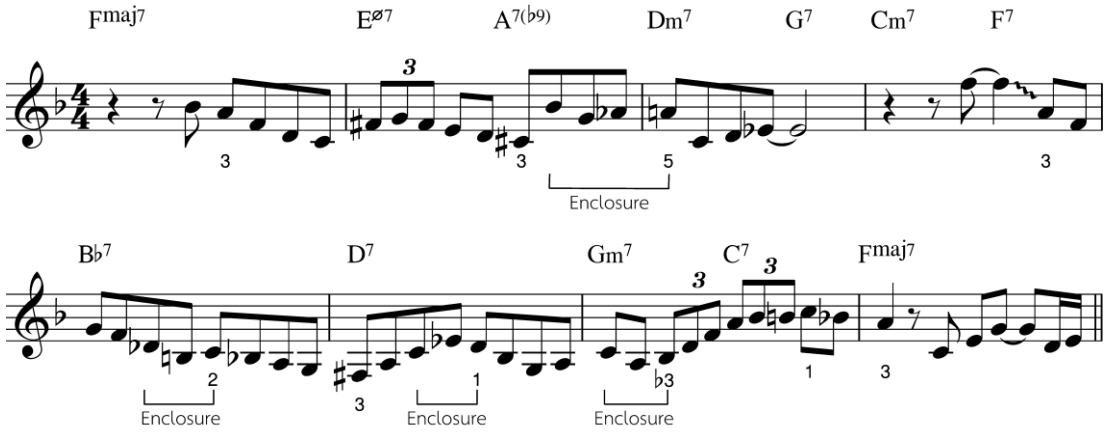


Example 13 Coleman Hawkins's Improvisation in *Body and Soul*

Source: by author

การบรรเลงของชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ. 1920-1955)

นักอัลโตแซกโซโฟนคนสำคัญในช่วงบีบ็อพ เขามีความเชี่ยวชาญในการสร้างทำนองอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตโครมาติกหลากหลายรูปแบบ โดยเฉพาะการทำเอ็นโคลเซอร์ที่สวยงาม เช่น การอิมโพรไวส์ในบทเพลง *Confirmation* รอบที่ 1 ท่อน A3 เขาสร้างทำนองโดยกำหนดโน้ตตัวที่ 3 เป็นโน้ตเป้าหมาย และสร้างทำนองเข้าหาโน้ตเป้าหมายได้อย่างน่าสนใจ ทั้งการใช้โน้ตในคอร์ด โน้ตจากโมดหรือบันไดเสียง โน้ตโครมาติก และทำเอ็นโคลเซอร์หลายครั้ง การบรรเลงในลักษณะนี้ทำให้ทำนองมีความซับซ้อนมากขึ้น (Example 14)

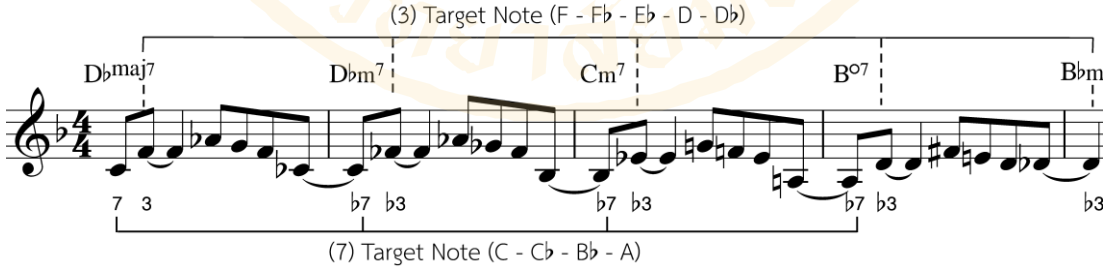


Example 14 Charlie Parker's Improvisation in *Confirmation*

Source: by author

การบรรเลงของพอล เดสมอนด์ (Paul Desmond, ค.ศ. 1924-1977)

นักอัลโตแซกโซโฟนผู้มีบทบาทสำคัญในช่วงคูลแจ๊ส (Cool Jazz) และเวสต์โคสต์แจ๊ส (West Coast Jazz) ซึ่งเป็นดนตรีที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากบีบ็อพ แต่มีเสียงแตกต่างจากบีบ็อพอย่างสิ้นเชิง สังเกตได้จากการนำเสนอท่วงทำนองที่ละเมียดละไมของเดสมอนด์ เสียงอัลโตแซกโซโฟนที่ค่อนข้างเล็ก กลม นุ่ม เป็นสำเนียงที่ไม่หนักหน่วง จึงทำให้ผู้ฟังรู้สึกผ่อนคลาย อีกทั้งยังมีวิธีสร้างทำนองอิมโพรไวส์ที่แตกต่างจากนักดนตรีคนอื่น โดยเฉพาะการพัฒนาโมทีฟ (Motive Development) โดยทำซีเควนซ์ในลักษณะต่าง ๆ เช่น การบรรเลงในบทเพลง *All the Things You Are* จากผลงานบันทึกเสียงชุด Two of a Mind เดสมอนด์อิมโพรไวส์โดยพัฒนาโมทีฟได้อย่างน่าสนใจ ในช่วงท้ายการบรรเลงเขาอิมโพรไวส์โดยกำหนดเป้าหมายเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ได้อย่างสวยงาม ซึ่งเป็นทำนองที่มีโน้ตเป้าหมายเคลื่อนที่ลงอย่างต่อเนื่อง (Example 15)



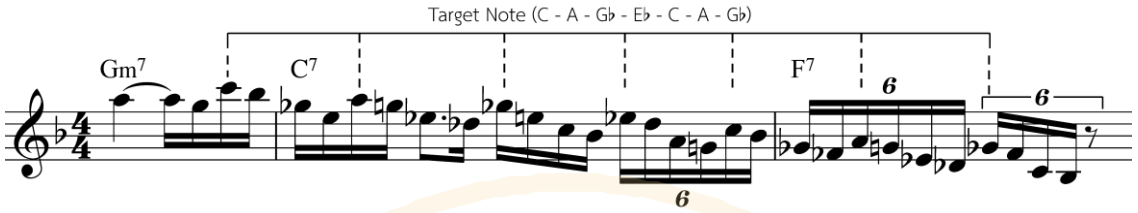
Example 15 Paul Desmond's Improvisation in *All the Things You Are*

Source: by author

การบรรเลงของจอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967)

นักเทเนอร์แซกโซโฟนที่ผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊สหลากหลายรูปแบบ เขาสามารถอิมโพรไวส์โดยใช้การกำหนดโน้ตเป้าหมายได้อย่างซับซ้อน เป็นทำนองที่เคลื่อนที่เป็นกลุ่มโน้ตในลักษณะต่าง ๆ

ซึ่งทำให้เกิดทำนองรูปแบบใหม่ เช่น การบรรเลงในบทเพลง *Straight, No Chaser* จากผลงานบันทึกเสียงชุด Milestone ของไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991) แสดงให้เห็นถึงแนวทางการอิมโพรไวส์ที่แตกต่างบนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-7 | V7 | I เขาอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายให้เคลื่อนที่ลงเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (หรือสามารถพิจารณาเป็นคอร์ด Diminished7th ได้อย่างน่าสนใจ (Example 16)



Example 16 John Coltrane's Improvisation in *Straight, No Chaser*

Source: by author

สรุป

การอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายเป็นองค์ความรู้ที่ได้รับความนิยมจากนักดนตรีแจ๊สทุกยุคสมัย อย่างไรก็ตาม นักดนตรีแจ๊สแต่ละคนก็มีวิธีการสร้างสรรค์ทำนองที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ ก็เพื่อให้เหมาะสมกับรูปแบบดนตรีที่ตนเองต้องการนำเสนอ ฉะนั้น ขั้นตอนสร้างทำนองโดยกำหนดโน้ตเป้าหมายที่กล่าวไว้ข้างต้นจึงเป็นเพียงแนวทางการบรรเลงเบื้องต้น ในการอิมโพรไวส์ระดับที่สูงขึ้นจะพบวิธีกำหนดโน้ตเป้าหมายในรูปแบบที่ซับซ้อนมากขึ้น ดังการบรรเลงของนักแซกโซโฟนที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น แม้พวกเขาจะบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเดียวกัน แต่เมื่อพิจารณาการอิมโพรไวส์แล้วจะพบว่าแต่ละคนมีวิธีอิมโพรไวส์โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายในลักษณะที่แตกต่างกันไป

สามารถสรุปการอิมโพรไวส์ของนักแซกโซโฟนทั้ง 4 คนได้ว่า การอิมโพรไวส์ของโคลแมน ฮอว์คินส์ จะกำหนดโน้ตเป้าหมายให้เคลื่อนที่ลงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งทำให้ทำนองมีทิศทางที่เคลื่อนที่ชัดเจน แตกต่างจากการอิมโพรไวส์ของชาร์ลี พาร์คเกอร์ ที่มักกำหนดโน้ตเป้าหมายเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดและสร้างทำนองเข้าหาโน้ตเป้าหมายโดยซ่อนการทำเอ็นโคลเซอร์ได้อย่างซับซ้อน สำหรับการบรรเลงของพอล เดสมอนด์ จะพบการอิมโพรไวส์ที่ใช้พัฒนาโมทีฟโดยทำซีเควนซ์ในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งคำนึงถึงการเลือกใช้โน้ตไกด์โทนเป็นโน้ตเป้าหมายได้อย่างสวยงาม และสุดท้ายการอิมโพรไวส์ของจอห์น โคลเทรน แสดงให้เห็นถึงวิธีกำหนดโน้ตเป้าหมายที่ทำให้ทำนองมีเสียงแตกต่างออกไป โดยเป็นการกำหนดโน้ตเป้าหมายให้เคลื่อนที่ลงเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์อย่างต่อเนื่อง

ผู้เขียนหวังว่าบทความวิชาการนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจการอิมโพรไวส์และสามารถนำวิธีการกำหนดโน้ตเป้าหมายไปประยุกต์ใช้สำหรับการอิมโพรไวส์ของตนเองได้อย่างเหมาะสม ขอแนะนำให้ลองศึกษาการบรรเลงของนักดนตรีที่ตนเองชื่นชอบ สังเกตว่าพวกเขาอิมโพรไวส์โดยคำนึงถึงโน้ตเป้าหมายบ้างหรือไม่ และมีวิธีการสร้างทำนองเข้าหาโน้ตเป้าหมายอย่างไร อย่างไรก็ตาม แม้การสร้างทำนองอิมโพรไวส์โดยกำหนด

โน้ตเป้าหมายจะช่วยทำให้ทำนองเคลื่อนที่ต่อเนื่องได้อย่างราบรื่น แต่การคำนึงถึงโน้ตเป้าหมายมากจนเกินไปก็อาจส่งผลเสียต่อการบรรเลงเช่นกัน ซึ่งอาจทำให้ความสวยงามของแนวทำนองลดน้อยลงหรืออาจเป็นทำนองที่ไม่มีชีวิตชีวา และอาจทำให้เกิดความกังวล รู้สึกอึดอัดหรือเกร็ง เพราะกลัวว่าจะบรรเลงผิด จนไปปิดกั้นความคิดและจินตนาการทางการบรรเลง ดังนั้น สำหรับการอิมโพรไวส์ในสถานการณ์จริง ขอให้เรามีอิสระในการสร้างสรรค์ทำนอง บรรเลงด้วยความรู้สึกสบายกายสบายใจ ไม่วิตกกังวล และที่สำคัญควรกล้าลองหาแนวทำนองใหม่เสมอ เพราะทั้งหมดคือการอิมโพรไวส์ที่เกิดขึ้น ณ ช่วงเวลานั้น

Bibliography

Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago, 1994.

Coker, Jerry. *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster, 1987.

Gridley, Mark C. *Jazz Styles: History and Analysis*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2009.

Laohverapanich, Teerus. *Jazz Styles and Analysis*. Bangkok: Phatcharada Press, 2021. (in Thai)

Laohverapanich, Teerus. The Art of Jazz Improvisation. Bangkok: Phatcharada Press, 2020. (in Thai)

Ligon, Bert. *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1999.

Terefenko, Dariusz. *Jazz Theory*. 2nd ed. New York: Routledge, 2018.

วิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองร่ายชาตรีและเพลงผันหน้า

COMPARATIVE ANALYSIS OF “RAI-CHATRI” AND THE SONG “PHAN NA”

ปรัชญา บุญมาสูงทรง*

Prachya Boonmasoongsong*

บทคัดย่อ

เมื่อครั้งที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้จัดกิจกรรม “โขนพบโนรา มรดกวัฒนธรรมบนวิถีสืบสานและสร้างสรรค์” มีการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ณ ศูนย์ประชุมเฉลิมพระเกียรติ 7 รอบ พระชนมพรรษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง เป็นส่วนหนึ่งของโครงการจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีสัญจร โดยมีคณะนาฏศิลปินจากสำนักการสังคีต และนิสิตจากมหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลาเป็นผู้แสดงร่วมกันนั้น นับเป็นครั้งแรกที่มีการเรียบเรียงบทร้อง ดนตรีประกอบ และท่ารำโนรามาใส่ในบทโขน

เมื่อพิจารณาบทโขนที่ปรับปรุงขึ้นใช้แสดง พบว่าเพลงร้องโนราชื่อเพลงผันหน้า มีลักษณะสำคัญบางประการคล้ายคลึงกับทำนองร่ายชาตรี ซึ่งเป็นเพลงร้องสำคัญที่ใช้ในละครชาตรี พบว่าเพลงผันหน้าใช้คำร้องคล้ายกัน แต่ปรับให้เหมาะสมกับบริบทของทำนองเพลง เนื่องจากคำประพันธ์ที่ใช้ในเพลงร้องโนรานั้นมีบังคับสัมผัสและจำนวนคำในแต่ละวรรคน้อยกว่า มีกลวิธีขับร้องของต้นเสียงและการร้องทวนของลูกคู่คล้ายกัน สำนวนจังหวะกลองคล้ายกัน คือมีสภาวะขมวดเข้าให้ถึงที่สุดแล้วคลี่คลายในตอนจบ นับว่าเป็นลักษณะที่สำคัญที่สุดในภาวะความงามอย่างสลับซับซ้อนตามหลักสุนทรียศาสตร์ หลักการและเหตุผลของการเลือกใช้เพลงร้องโนรา ช่วยชักนำให้ผู้ชมสามารถสัมผัสกลิ่นอายเอกลักษณ์ของดนตรีภาคใต้ได้ชัดเจนมากขึ้น สะท้อนให้เห็นร่องรอยของแนวคิดที่ว่า ละครชาตรีเป็นการผสมผสานของละครนอกอย่างภาคกลางและโนราอย่างภาคใต้ เป็นหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่ช่วยเน้นย้ำและสนับสนุนแนวคิดที่ว่าละครชาตรีนั้นได้รับอิทธิพลจากโนราดั้งเดิม

คำสำคัญ : ร่ายชาตรี / ละครชาตรี / เพลงผันหน้า / โนรา

* อาจารย์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ, prachya.b@tsu.ac.th

* Lecturer, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University, prachya.b@tsu.ac.th

Received 01/05/2567, Revised 29/05/2567, Accepted 11/06/2567

Abstract

When the Office of Music, Fine Arts Department organized the activity “Khon Meets Nora, Cultural Heritage in the Way of Inheritance and Creativity,” there was a Khon performance of the Ramayana, the Ramakuta Ayutthaya series, at the 7th Cycle Birthday Anniversary of His Majesty the King, Prince of Songkla University, Trang Campus, as part of the project. Exhibiting traveling performing arts and music with a troupe of dancers from the Sangkhi School and students from Thaksin University Songkhla Campus being a joint performer. It was the first time that the lyrics, musical accompaniment, and Nora dance moves were arranged into a pantomime.

When considering the improved pantomime script used for performing, it was found that the song Nora sang was called Pleng “Phan Na,” it has some important characteristics similar to “Rai-Chatri.” Which is an important song used in the Chatri drama. It was found that the song “Phan Na” uses similar lyrics but adjust it to suit the context of the melody. Because the words used in Nora's song forced touching and the number of words in each paragraph is less. There is a similar singing technique of the leading singing and the repeating singing of the choruses. There is a similar drum rhythm expressions in term of a state of being tensed to the utmost and then resolved at the end. It is considered to be the most important characteristic in the state of complex beauty according to aesthetic principles. Principles and reasons for choosing Nora songs helps lead the audience to experience the unique flavor of southern music more clearly. Reflects traces of the idea that Chatri drama is a combination of Lakhon Nok and Nora dramas from the south. This is another piece of evidence that reinforces and supports the idea that the Chatri drama was influenced by the original Nora.

Keywords: Rai-Chatri / Lakhon Chatri / Pleng Phan Na / Nora

บทนำ

“โขนพบโนรา มรดกวัฒนธรรมบนวิถีสืบสานและสร้างสรรค์” เป็นการแสดงทางวัฒนธรรม ในความร่วมมือระหว่างสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ โดยจัดการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ณ ศูนย์ประชุมเฉลิมพระเกียรติ 7 รอบ พระชนมพรรษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง โดยมีนิสิตจากมหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา เป็นผู้แสดงร่วม โครงการนี้เป็นส่วนหนึ่งของการจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีสัญจรของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีวัตถุประสงค์เพื่อแลกเปลี่ยนประสบการณ์และองค์ความรู้ระหว่างองค์กร

Figure 1 Khon performance of the Ramayana, the Ramakuta Ayutthaya series

Source: Thanyanattakorn Khramdang, "Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity," accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

อนึ่ง บทโขนที่ปรับปรุงขึ้นใช้แสดงนั้น นายจรัญ พูลลาภ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการพิเศษของสำนักการสังคีต เป็นผู้ปรับปรุงบท นายอานันท์ นาคคง ศิลปินศิลปาธร สาขาดนตรี ประจำปี 2562 เป็นผู้เรียบเรียงและแก้ไขบท นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นาฏศิลปินของสำนักการสังคีต เป็นผู้กำกับการแสดง และได้รับเกียรติจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โนรา) ประจำปี 2564 และเป็นอาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ผู้รับบทเป็นพระอินทร์แปลงเรียบเรียงบทร้องและดนตรีประกอบ ตลอดจนสร้างสรรค์ท่ารำโนราให้สอดคล้องกับโขนเรื่องรามเกียรติ์ที่เป็นแกนหลัก[1] เมื่อพิจารณาบทโขนที่ปรับปรุงใช้แสดงนั้น พบว่าเพลงร้องโนราบางเพลงมีลักษณะสำคัญบางอย่างคล้ายคลึงกับเพลงร้องในละครชาตรี ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นร่องรอยของแนวคิดที่ว่า ละครชาตรีเป็นการผสมผสานของละครนอกอย่างภาคกลางและโนราอย่างภาคใต้ เป็นหลักฐานที่ดีอีกชิ้นหนึ่งที่เน้นย้ำว่าละครชาตรีนั้นได้รับอิทธิพลจากโนราดั้งเดิม

ภูมิหลังของบทโขน

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้โปรดเกล้าฯ ให้ชำระและจัดพิมพ์ขึ้นเป็นครั้งแรกในงานทรงบำเพ็ญพระราชกุศลในโอกาสเสด็จขึ้นพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน เมื่อพุทธศักราช 2456 และถัดมาในปีพุทธศักราช 2457 ก็ได้โปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์ขึ้นอีกเป็นครั้งที่สอง รวมเป็นหนังสือชุดสามเล่ม หนังสือบทละครชุดนี้เป็นบทที่ทางกองการสังคีตมักจะคัดเลือกมาใช้เป็นบทแสดงโขนอยู่เนือง ๆ

[1] Thanyanattakorn Khramdang, "Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity," accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

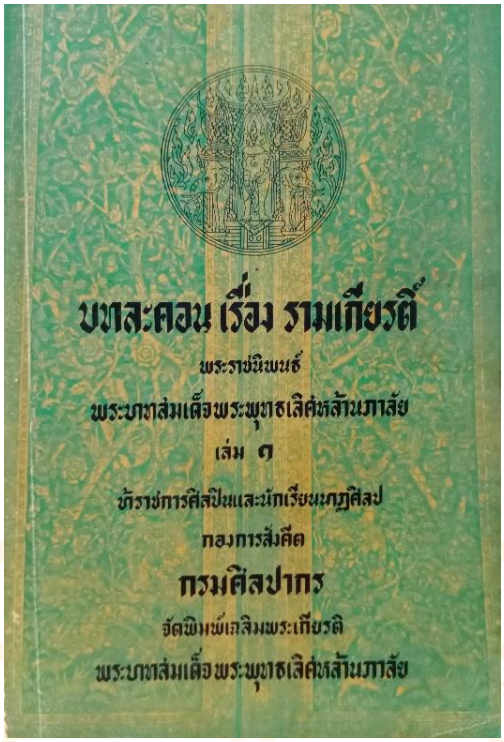


Figure 2 Cover of Drama script: Ramayana Royal writings of King Rama II

Source: by author

ในบทพระราชนิพนธ์ตอนศึกอินทรชิตครั้งที่ 2 แผลงศรพรหมาสตร์ ได้แสดงบทชมความงามของช้างเอราวัณในกระบวนแห่ของอินทรชิตที่แปลงเป็นพระอินทร์ ดังนี้

ช้างเอยช้างนิมิต เรืองฤทธิเรี่ยวแรงกำแหงหาญ
ประดับเครื่องเรืองรัตน์ชัชวาล ล้วนแล้วแก้วประพาฬพรรณราย
ห้อยหูพู่จามรีรอง ปกตระพองรัดงาตาข่าย
เครื่องสูงสามแถวแพรวพราย อภิรุมชุมสายเป็นคู่เคียง
กลองชนะประโคมโครมครึก มโหระทึกสังข์แตรแซ่เสียง
พิณพาทย์ดุริยางค์นางจำเรียง ประคองเคียงสองข้างช้างทรง
สาวสุรางค์นางรำระบำฟ้อน ดังกินนรแน่งน้อยนวลหง
สุรารักษ์นักสิทธิ์ฤทธิรงค์ ถือทวนธงเป็นทิวลิ่วลอยมา[2]

ในบทฉบับนี้ ได้บรรจุเพลงไว้ว่า “กลองโยน” ซึ่งหมายถึงเพลงทะแยที่ใช้หน้าทับกลองโยนสำหรับกระบวนแห่ อนึ่ง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ทรงปรารภไว้ในคำนำเมื่อพิมพ์ครั้งแรกว่า

[2] Fine Arts Department, *Drama Script: Ramayana Royal Writings of King Rama II* (Bangkok: Thai Watana Panich, 1955), 266. (in Thai)

พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์นี้เป็นหนังสือที่ดี พร้อมด้วยองค์ประกอบสามอย่างคือ เป็นหนังสือภาษาไทยดี เป็นหนังสือสำคัญที่สร้างขึ้นไว้เพื่อเป็นเกียรติยศแก่ชาติ และเป็นหนังสือที่ผู้รับไปแล้วจะอ่านได้โดยไม่เบื่อ ซึ่งนักเลงหนังสือ นักเลงละคร ต่างยอมรับกันว่าเป็นหนังสือที่มีบทกลอนและสำนวนถ้อยคำไพเราะเป็นตัวอย่างที่ดี สมควรรักษาไว้เป็นแบบแผนแห่งร้อยกรองของไทย

รามเกียรติ์ฉบับพระนิพนธ์บทคอนเสิร์ต

นายจรัญ พูลลาภ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการพิเศษ สำนักการสังคีต เป็นผู้ปรับปรุงบทการแสดงในตอนศึกอินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์จากบทเดิมของกรมศิลปากร ซึ่งนำมาจากบทคอนเสิร์ตพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เนื่องจากเป็นตอนที่มีความเหมาะสมที่จะนำไปร้อยเรียงเป็นบทการแสดงโขนร่วมกับโนรา

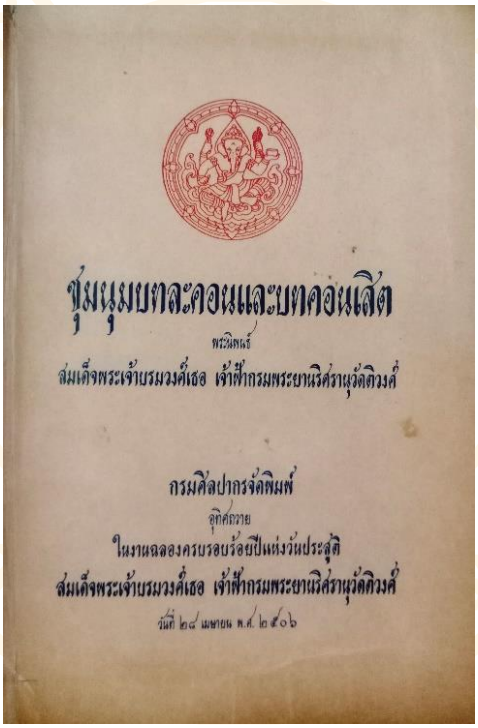


Figure 3 Cover of Gather drama and concert scripts written by HRH Prince Narisara Nuwattiwong

Source: by author

ในบทฉบับนี้ ได้บรรจุเพลงไว้ว่า “ร้องทะแยกลองโยน” ซึ่งนอกจากจะหมายถึงเพลงเดียวกับที่ปรากฏในฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แล้ว เมื่อพิจารณาสำนวนกลอน พบว่าใช้คำใกล้เคียงกันอีกด้วย อาจเพราะเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่า ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นั้นมีสำนวนไพเราะเป็นเอก สมควรรักษาไว้เป็นแบบแผน เพียงแต่ปรับให้เหมาะสมกับบริบทของบทคอนเสิร์ตเท่านั้น ซึ่งคำร้องเพลงทะแยกลองโยนที่เรียบเรียงขึ้นใหม่นี้ มีจำนวนคำในแต่ละวรรคลดลง และมีจำนวนบทเพิ่มขึ้น ดังนี้

คำร้องเพลงทะแยกลองโยน

ช้างเอย ช้างนิมิต เหมือนไม่ผิด ช้างมัฆวาน
เริงแรง กำแหงหาญ ชาญศึกสู้ รู้ท่วงที
ผูกเครื่อง เรืองทองทอ กระวิลทองหล่อ ทอแสงศรี
ห้อยหู พู่จามรี ปกตระพอง ทองพรรณราย
เครื่องสูง เรียงสามแถว ลายกาบแก้ว แสงแพรวพราย
อภิรุม สับชุมสาย บังแทรกอยู่ เป็นคู่เคียง
กลองชนะ ประโคมครึก มโหระทึก กึกก้องเสียง
แตรสังข์ ส่งสำเนียง นางจำเรียง เคียงช้างทรง
สาวสุรางค์ นางรำฟ้อน ดังกินนร แน่งนวลหง
นักสิทธิ์ ฤทธิรงค์ ถือทวนธง ลิ่วลอยมา[3]

ลักษณะของกลอนบทละคร

ลักษณะฉันทลักษณ์ของคำร้องในบทโขนนั้น มีลักษณะคล้ายกับคำร้องที่ใช้ในการแสดงละครของไทยอื่น ๆ ที่เรียกว่า กลอนบทละคร คือกลอนที่มีลักษณะคล้ายกับกลอนแปด

ตัวอย่างกลอนบทละคร
(คำกลอนที่ 1 : บาทเอก) เมื่อนั้น รถสิทธิ์สำรวลสรวลร่า
(คำกลอนที่ 2 : บาทโท) พลางดำรัสตรัสสั่งเสนา เร็วหวาเร่งจัดอาชาไนย
(คำกลอนที่ 3 : บาทเอก) คัดแต่ม้าดีฝีเท้าวิ่ง เครื่องอานทุกสิ่งอย่าขาดได้
(คำกลอนที่ 4 : บาทโท) ลูกรักเจ้าจงออกไป เลือกตามชอบใจพ่อประทาน[4]

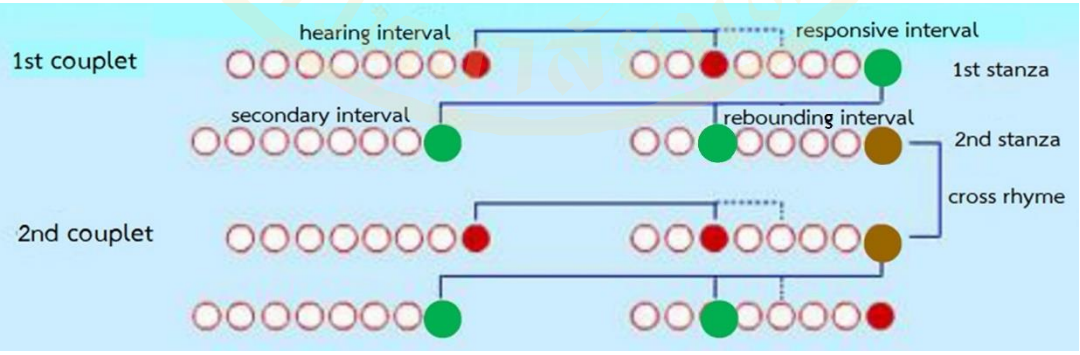


Figure 4 Verse diagram

Source: by Watcharee Romyanan

[3] Fine Arts Department, *Gather Drama and Concert Scripts Written by His Royal Highness Prince Narisara Nuwattiwong* (Bangkok: Sivaporn, 1963), 245. (in Thai)

[4] Fine Arts Department, *Drama Script: Rotthasen* (Bangkok: Fine Arts Department, 1957), 15. (in Thai)

จากตัวอย่างกลอนบทละคร มีคณะเป็นบท บทหนึ่งมี 2 บาท เรียกว่า บาทเอกและบาทโท บาทนี้เรียกอีกอย่างว่า “คำ” หรือคำกลอน บาทหนึ่งมีสองวรรค บาทเอกคือวรรคสดับและวรรครับ บาทโทคือวรรครองและวรรคส่ง จำนวนคำในแต่ละวรรคของกลอนบทละคร มี 6 หรือ 7 หรือ 8 คำ คำสัมผัสคล้องจองมีทั้งสัมผัสนอกและสัมผัสใน สัมผัสรับ สัมผัสรอง และสัมผัสส่งหรือสัมผัสระหว่างบท

กลอนบทละครมีลักษณะเช่นเดียวกับกลอนแปดหรือกลอนสุภาพ แต่ไม่สู้จะเคร่งครัดในเรื่องกฎข้อบังคับในการแต่งนัก เป็นต้นว่าคำในแต่ละวรรคมีจำนวนไม่เท่ากันคือประมาณ 6-9 คำ คำที่รับส่งสัมผัสบางครั้งก็ไม่จำเป็นต้องเป็นเสียงเดียวกันทุกประการ เพียงแต่ใกล้เคียงกันก็ใช้ได้ เช่น แตกต่างกันในเรื่องความสั้นยาว วรรครับของกลอนอาจจะลงท้ายด้วยวรรณยุกต์เสียงตรีหรือเสียงสามัญก็ไม่นับว่าเสียหายรุนแรง เพราะเวลาร้องเป็นเพลงแล้ว ไม่ใคร่รู้สึกว่าขัดหูเท่าเวลาอ่านเป็นกลอน เป็นต้น นอกจากนั้นกลอนบทละครบางครั้งยังต้องคำนึงถึงจังหวะและทำนองร้องของเพลงนั้น ๆ อีกด้วย[5] ลักษณะพิเศษของกลอนบทละครอีกอย่างหนึ่งก็คือ การขึ้นต้นบทมีวิธีขึ้นต้นอยู่หลายอย่างต่าง ๆ กัน เป็นต้นว่า ขึ้นต้นบทว่า เมื่อนั้น บัดนั้น มาจะกล่าวบทไป การขึ้นต้นเช่นนี้ไม่ต้องส่งเสียงสัมผัสไปยังวรรคถัดไป

นอกจากนี้ยังมีบทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องมโนห์ราปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งคำประพันธ์ที่ใช้มีลักษณะไม่สอดคล้องกับหลักเกณฑ์ของกลอนบทละครที่กล่าวมาข้างต้น จึงอาจสันนิษฐานได้ว่าทั้งเรื่องรถเสนและมโนห์ราในสมัยโบราณไม่น่าจะใช้บทประพันธ์อย่างกลอนบทละครมาแต่เดิม เพราะทั้งสองเรื่องนี้เป็นเรื่องที่นิยมใช้เล่นละครชาตรีร่วมยุคสมัยกันมา

คำประพันธ์ประเภทกลอนบทละครนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ความบันเทิง ปรากฏเป็นหลักฐานในหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ ซึ่งสันนิษฐานว่าแต่งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย บุณโณวาทคำฉันท์เป็นภาพสะท้อนความงดงาม ความสนุกสนานในงานสมโภชพระพุทธบาท ได้แก่ โขน ละคร หุ่น โมงครุ่ม ระบำ และหนังใหญ่ แต่ตัวบทของการแสดงต่าง ๆ นั้นมิได้เหลือมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์อย่างครบถ้วน ทั้งนี้เพราะการแสดงเหล่านี้บางอย่างก็ไม่มีบทกลอนเป็นรูปเล่ม เนื่องจากตัวแสดงจะท่องจำบทและสืบทอดมาแบบวรรณคดีมุขปาฐะ อนึ่ง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอธิบายเรื่องโขนไว้ว่า การแสดงโขนในสมัยโบราณที่เรียกว่า “โขนนั่งราว” นั้น ตัวโขนมิได้สวมหัวโขนดังเช่นในสมัยปัจจุบัน แต่ใช้วิธีเขียนหน้าและยังร้องบทเองอีกด้วย เพราะฉะนั้นบทโขนที่เหลือตกทอดมาถึง จึงมีเพียงบทที่แต่งขึ้นใหม่ในสมัยรัตนโกสินทร์[6]

หากจะพิจารณาประเภทของละครทั้งหมดของไทยจำแนกตามลักษณะคำประพันธ์ ละครที่เชื่อกันว่าเก่าที่สุดได้แก่โนรา ลำดับต่อมาเป็นละครนอก ละครชาตรี และละครในทั้งสี่เรื่อง ได้แก่ เรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท ดาหลัง และอิเหนา ดังนั้นลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้แสดงโนราจึงเป็นกลอนที่ต่างไปจากกลอนบทละคร กล่าวคือจำนวนคำในแต่ละวรรคน้อยกว่า และบังคับสัมผัสน้อยกว่า ดังเช่นที่พบในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่นี้

---

[5] Arada Sumitra, “Lakhon Nai of The Royal Court in The Reign of King Rama II” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 1973), 163-164. (in Thai)

[6] Watchari Rommayanan, *Evolution of Thai Literature* (Bangkok: Textbook Project, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, 1992), 93-105. (in Thai)

ภูมิหลังของละครชาตรี

ความเป็นมาของละครชาตรีในกรุงเทพฯ นี้เริ่มแพร่หลายมาแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ละครรำของไทยนั้นมี 3 อย่างคือละครชาตรีอย่างเช่นเล่นกันในมณฑลนครศรีธรรมราช เรียกกันในมณฑลนั้นว่าโนราอย่างหนึ่ง ละครที่เล่นในราชธานีเรียกว่าละครในอย่างหนึ่ง ละครนอกอย่างหนึ่ง ละครทั้ง 3 อย่างนี้มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี[7]

มีข้อสันนิษฐานว่า สมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีชาวเมืองนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลาได้อพยพเข้ามาตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ตำบลสนามกระบือ คือบริเวณถนนหลานหลวงและถนนดำรงรักษ์ในปัจจุบัน ชาวเมืองเหล่านี้มีความสามารถในการแสดงละครอยู่เป็นอันมาก จึงได้รวมกันตั้งเป็นคณะละครรับเหมาแสดงในงานต่าง ๆ เป็นที่พอใจของชาวกรุง จนขึ้นชื่อลือนามละครชาตรีตำบลสนามกระบือและฝึกหัดสืบต่อมาจนทุกวันนี้ การที่ละครชนิดนี้มาอยู่ในภาคกลาง ผสมกับละครนอกเป็นละครชาตรีเข้าเครื่อง ทำให้เกิดเพลงร้องขึ้นหลายเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงร่ายชาตรี สำหรับร้องดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว และยังมีเพลงร่ายชาตรีอีกสองเพลง เพลงหนึ่งมีทำนองเป็นเชิงตลก อีกเพลงหนึ่งเป็นอารมณ์โศก เมื่อกรมศิลปากรปรับปรุงละครเรื่องมโนห์ราและรถเสนออกแสดงให้ประชาชนชมที่โรงละครศิลปากร นายมนตรี ตราโมท เป็นผู้บรรจุทำนองเพลงร้อง จึงใส่หมายเลข 1 2 และ 3 กำกับเพื่อให้ทราบว่าเป็นเพลงร่ายชาตรีเพลงไหน[8] ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ บทละครเรื่องมโนห์ราและรถเสนที่ปรับปรุงขึ้นใช้ที่โรงละครศิลปากรในครั้งนั้นไม่ได้ใช้คำว่า “ละครชาตรี” เรียกแต่ว่า “ละคอนเรื่อง...” เนื่องจากบทละครดังกล่าวนี้ไม่เหมือนละครอื่น ๆ ที่เคยมีมา เพราะมีทั้งเพลงอย่างละครนอกของเดิมและเพลงร้องอย่างใหม่ผสมกัน

ร่ายชาตรีเป็นทำนองที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยเพียงเค้าสำเนียงของละครโนราเท่านั้น ถึงแม้จะไม่ใช่เพลงร้องละครโนราแท้ ๆ แต่ก็ช่วยชักนำจินตนาการของผู้ชมให้เชื่อได้ว่าเป็นท้องเรื่องที่เกิดขึ้นในภาคใต้ มีความเป็นมาทางวัฒนธรรมภาคใต้จริง ๆ ทำนองร่ายชาตรีที่กล่าวข้างต้นนี้เป็นเพลงร้องประเภทที่ไม่มีดนตรีรับ มีเพียงหน้าทับโทนชาตรีประกอบ ซึ่งหน้าทับดังกล่าวนี้ก็มีโครงสร้างสั้น ๆ ไม่เหมือนเพลงร้องชนิดอื่น กล่าวคือไม่เป็นประโยคครบห้องครบบรรทัด รูปแบบการดำเนินทำนองร่ายชาตรีจึงเป็นไปในลักษณะเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม ถึงแม้จะไม่ครบเต็มบรรทัด แต่รูปแบบการดำเนินทำนองก็มีเอกลักษณ์หลายประการ คือมีลักษณะท่อนซ้ำ (form) อย่างสม่ำเสมอ มีความสลับซับซ้อนของหน้าทับอย่างโดดเด่น และมีความสัมพันธ์กับทำนองร้องเป็นอย่างยิ่ง

อนึ่ง ครูทองใบ เรืองนนท์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครชาตรี) ประจำปี 2540 ได้ชี้ว่าเป็นละครชาตรีโดยกำเนิด เพราะสืบเชื้อสายชาวเมืองใต้ อพยพขึ้นมาอยู่ในพระนครตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 นั้น ได้แสดงทรรศนะไว้โดยสอดคล้องกันว่า ในบรรดาเพลงร้องอย่างใหม่ที่คิดขึ้นใช้ในบทละครเรื่องมโนห์ราและรถเสนนั้น เพลงร่ายชาตรีหมายเลขหนึ่ง เป็นเพลงเดียวที่เป็นทำนองของเดิม ส่วนเพลงร่ายชาตรีอื่น ๆ นั้นเป็นของคิดขึ้นใหม่[9]

---

[7] His Royal Highness Prince Damrong Rajanubhab, *Lakhon Fon Ram* (Bangkok: Matichon, 2003), 223. (in Thai)

[8] Montri Tramot, *Thai Amusement* (Bangkok: Matichon, 1997), 1-3. (in Thai)

[9] Prachya Boonmasoongsong, “The Analysis of Rai-Chatri in Rotthasen” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2005), 51. (in Thai)

สังคีตลักษณ์ทำนองร่ายชาตรี

ในการบันทึกโน้ตและสัญลักษณ์พิเศษเพื่อการวิเคราะห์ ผู้เขียนใช้การบันทึกโน้ตคำร้อง จังหวะฉิ่งและจังหวะกลองโทนตามลำดับ โดยได้ยกตัวอย่างการวิเคราะห์ทำนองร่ายชาตรี ดังนี้

ทำนองร่ายชาตรีหมายเลขหนึ่ง

A

- - -พลาง	- - -ดำรัส	- - -ตรัส	- - -สั่ง	เฮอะเออ	- เอ่ย - -	- - -เส	- นา - -
- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	-โท่น -ปึะ	- - - -	-โท่น -ปึะ	- - - -	-โท่น -ปึะ	- - - -	-โท่น -ปึะ

A

B

- - -เร็ว	- - -หวา	- - - เร่ง	- - - จัด	- - - -	อาชา	- - - ไนย	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
-โท่น -ปึะ	-โท่น -ปึะ	-โท่น -ปึะ	-โท่น -ปึะ	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น - -	-โท่น-โท่น

C

D

เร็วหวา	เร่งจัด	- อา - -	ชาไนย	- - -เร็ว	- - -หวา	- - - เร่ง	- - - จัด
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - โท่น	- ปึะ - -	-โท่น -ปึะ	-โท่น-โท่น	- - - โท่น	- ปึะ - -	-โท่น -ปึะ	-โท่น-โท่น

D

C

- - - -	อาชา	- - - ไนย	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น - -	-โท่น-โท่น

Example 1 The Fourth Verse of Rai-Chatri No. 1

Source: by author

เมื่อพิจารณาคำร้องและทำนองร่ายชาตรีใน Example 1 สามารถอธิบายสังคีตลักษณ์ของสำนวนร่ายชาตรีได้ว่า AA BC DD C จะเห็นได้ว่า คำร้องในวรรคสดับของต้นเสียง ใช้สำนวนจังหวะ A และ A คำร้องในวรรครับของลูกคู่ ใช้สำนวนจังหวะ B และ C จากนั้นลูกคู่จะร้องทวนคำร้องในวรรครับด้วยสำนวนจังหวะ D และ D ปิดจบด้วยสำนวนจังหวะ C สังเกตได้ว่า กระสวนจังหวะ B คือการลดทอนอัตราของสำนวนจังหวะ A ให้ละเอียดขึ้นเป็นเท่าตัว ใช้สำนวนจังหวะ D เพื่อร้องทวนวรรครับ แล้วใช้สำนวนจังหวะ C เป็นจุดคลี่คลาย ซึ่งการลดทอนอัตราของสำนวนเช่นนี้ คล้ายกับลักษณะกระสวนจังหวะหน้าทับทยอย คือขมวดเข้าให้ถึงที่สุดแล้วคลี่คลายในตอนจบ (conflict & resolution) นับว่าเป็นรูปแบบที่สำคัญของภาวะความงามอย่างสลับซับซ้อน (complexity of beauty)

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ร่ายชาตรีดังกล่าวนี้ มีบทบาทเช่นเดียวกับทำนองร่ายของละครนอกและละครใน กล่าวคือเป็นเพียงการร้องดำเนินความไปตามจังหวะ จึงไม่มีระดับเสียงหลากหลาย ก่อให้เกิดเอกภาพ (unity) ทางอารมณ์แก่ผู้ฟัง ดังนั้น จึงใช้เพื่อการดำเนินเนื้อเรื่องอย่างรวดเร็ว ต่างจากทำนองร่ายชาตรีชนิดอื่น ๆ ที่มุ่งสร้างอารมณ์เป็นเชิงตลก หรืออารมณ์โศกดังที่กล่าวถึงในภูมิหลังของละครชาตรีข้างต้น

เพลงร้องโนราที่นำมาใช้ในบทโขน

เมื่อพิจารณาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่นั้น พบว่ามีเพลงร้องโนราที่น่าสนใจ ได้แก่ เพลงนางเดิน เพลงผันหน้า เพลงทับโทน และเพลงกลอนหกแปลง ซึ่งธีรวัฒน์ ช่างสาน ได้กล่าวว่า เพลงร้องของโนราเหล่านี้คือการขับบทกลอนอย่างไพเราะนั่นเอง จำเป็นต้องมีความกลมกลืนกับเสียงดนตรี น้ำเสียงร้องต้องชัดเจน และต้องร้องให้ถูกต้องตามลักษณะบังคับ หรือที่เรียกว่าฉันทลักษณ์ของบทกลอน คำร้องที่ใช้ขับกลอนโนรานั้นมี 2 ประเภท คือ บทกำพรัด เป็นกลอนที่เรียบเรียงไว้ก่อน อีกประเภทหนึ่งคือกลอนมุตโต เป็นกลอนสดที่คิดขึ้นในทันทีทันใดโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบ กลอนโนรานี้สามารถแต่งเป็นกลอนสี่ กลอนหก หรือกลอนแปดก็ได้[10] โดยเฉพาะกลอนสี่นั้นมีฉันทลักษณ์เป็นคณะเป็นบท มีวรรคสดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง มีบังคับคำสัมผัสคล้องจองคล้ายกับกลอนแปด ต่างกันตรงที่จำนวนคำในแต่ละวรรคมีประมาณ 4 คำ

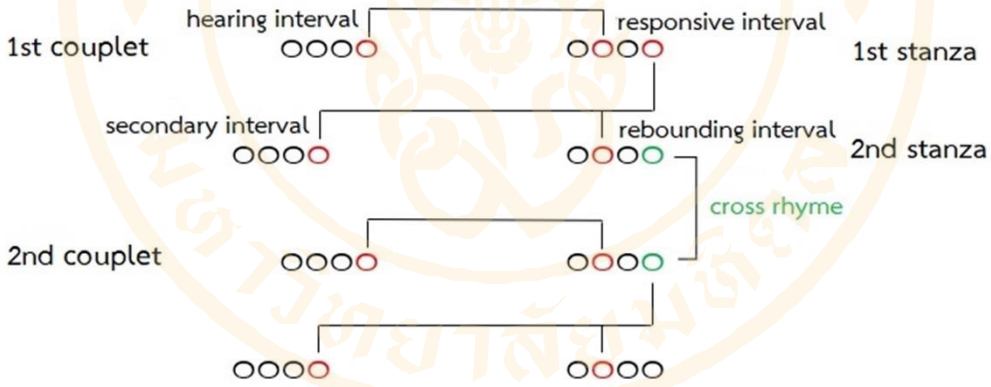


Figure 5 Verse diagram

Source: by Watcharee Romyanan

[10] Teerawat Changsan, “Pran Nora” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 1995), 43-44. (in Thai)

คำร้องเพลงผันหน้า

(คำกลอนที่ 1 : บาทเอก)	ช้างมัฆวาน นิมิต	กายสิทธิ์ งามไสว
(คำกลอนที่ 2 : บาทโท)	ส่งเสียง เกรียงไกร	คชาใหญ่ รู้ท่วงที
(คำกลอนที่ 3 : บาทเอก)	ผูกเครื่อง เรืองทอง	กระวิลส่อง แสงศรี
(คำกลอนที่ 4 : บาทโท)	ห้อยหู พู่จามรี	สีปกกระพอง พรรณราย
(คำกลอนที่ 5 : บาทเอก)	เครื่องสูง สามแถว	กาบแก้ว แพรวพราย
(คำกลอนที่ 6 : บาทโท)	อภิรุม ชุมสาย	ใกล้บังแทรก คู่เคียง
(คำกลอนที่ 7 : บาทเอก)	กลองชนะ ประโคมคึก	มโหระทึก กึกก้องเสียง
(คำกลอนที่ 8 : บาทโท)	แตรสังข์ ส่งสำเนียง	นางจำเรียง เคียงช้างทรง
(คำกลอนที่ 9 : บาทเอก)	สาวสุรางค์ รำฟ้อน	กินนร นางหงส์
(คำกลอนที่ 10 : บาทโท)	นักสิทธิ์ ฤทธิรงค์	ทวนธง ปลิวมา
(คำกลอนที่ 11 : บาทเอก)	ประทับช้าง มัฆวาน	กำแหงหาญ ศักดา
(คำกลอนที่ 12 : บาทโท)	เทพธิดา นางฟ้า	งามสง่า คู่เคียง
(คำกลอนที่ 13 : บาทเอก)	พลทหาร โห่แห่	แลสนั่น ก้องเสียง
(คำกลอนที่ 14 : บาทโท)	ขบวนงาม พร้อมเพรียง	รายเรียง โพยมพิมาน

Figure 6 Assist. Prof. Thammanit Nikhomrat in the role of Phra Indra

Source: Thanyanattakorn Khramdang, “Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity,” accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

Figure 7 Ensemble for Nora Performance

Source: Thanyanattakorn Khramdang, "Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity," accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

เมื่อพิจารณาคำร้องเพลงผันหน้า พบว่าเป็นกลอนที่มีลักษณะคล้ายกลอนสี่ จำนวนคำในแต่ละวรรคมีประมาณ 4 คำ พบสัมผัสคล้องจองทั้งสัมผัสนอกและสัมผัสใน สัมผัสรับ สัมผัสรอง และสัมผัสส่งหรือสัมผัสระหว่างบท

อนึ่ง เมื่อเปรียบเทียบคำร้องเพลงทะแยกลองโยนในบทโขนที่ปรากฏมาก่อนหน้านี้ และคำร้องเพลงผันหน้าในบทโขนฉบับนี้ พบว่าใช้คำใกล้เคียงกัน เพียงแต่ปรับจำนวนคำในแต่ละวรรคให้อยู่ในรูปแบบกลอนสี่ สอดคล้องกับลักษณะของบทกำพรัด คือกลอนโนราชนิดที่เรียบเรียงไว้ก่อน เหตุที่ยังคงใช้คำในสำนวนกลอนเดิมนั้น อาจเป็นเพราะคำร้องเพลงทะแยกลองโยนในบทโขนฉบับเดิมมีถ้อยคำที่สวยงามเป็นแบบฉบับ สามารถพรรณนารายละเอียดของช้างเอราวัณในกระบวนแห่ของอินทรชิตที่แปลงเป็นพระอินทร์ได้อย่างสง่างามสมบูรณ์อยู่แล้ว อนึ่ง เพลงผันหน้า เป็นเพลงร้องโนราที่มีลักษณะสำคัญบางอย่างคล้ายคลึงกับร่ายชาตรีหมายเลขหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงร้องสำคัญที่ใช้ในละครชาตรี สามารถอธิบายได้ด้วยบันทึกโน้ตซึ่งจะแสดงในลำดับถัดไป

สังคีตลักษณ์ของเพลงผันหน้า

ในการบันทึกโน้ตและสัญลักษณ์พิเศษเพื่อการวิเคราะห์ ผู้เขียนได้แสดงคำร้องส่วนที่เป็นต้นเสียงและลูกคู่ จังหวะฉิ่งและจังหวะกลองตามลำดับ โดยได้ยกตัวอย่างการวิเคราะห์ทำนองเพลงผันหน้า ดังนี้

ตัวหนา	หมายถึง	บทร้องของต้นเสียง
ตัวเอน	หมายถึง	บทร้องของลูกคู่
ป๊ะ	หมายถึง	เสียงกลองทับ ตีด้วยมือปิด
เท่ง	หมายถึง	เสียงกลองทับ ตีด้วยมือเปิด
ตุง	หมายถึง	เสียงกลองโนรา

เพลงผันหน้า

A

ช้างมัฆ	**ฆะวาน**	**นิมิต**	*นิมิต*
- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ	- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ
- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ

A

นี่มัฆ	**ฆะวาน**	**นิมิต**	*นิมิต*
- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ	- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ
- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ

B

กายะ	**- สิทธิ์ - -**	**- งาม - -**	**- ไสว - -**
- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ	- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ
- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

C

ช้างมัฆ	*ฆะวาน*	*นิมิต*	- - - -
- ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-เท่ง -ตุ๊ง	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

D

- - กายะ	*- สิทธิ์ - -*	*- -งามสะ*	*- ไหว - -*
-ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

D

น้องเหอ	*กายสิทธิ์*	*งามไสว*	- - - -
- ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

D

- - - -	*กายสิทธิ์*	*- -งามสะ*	*- ไหว - -*
-ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

D

ช้างมัฆ	*ฆะวาน*	*ออนิ*	*- มิต - -*
- ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

C

- - กายะ	*- สิทธิ์ - -*	*- -งามสะ*	*- ไหว - -*
- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-เท่ง -ตุ๊ง	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

Example 2 The First Verse of the song Phan Na

Source: by author

เมื่อพิจารณาคำร้องและทำนองเพลงผันหน้าจาก Example 2 พบสังคีตลักษณ์ คือ AA BC DD DD C จะเห็นได้ว่า คำร้องในวรรคสดับของต้นเสียง ใช้สำนวนจังหวะ AA และ B คำร้องในวรรคสดับของลูกคู่ ใช้สำนวนจังหวะ C *จากนั้นลูกคู่จะร้องทวนคำร้องทั้งหมด ทั้งวรรคสดับและวรรครับ* ด้วยสำนวนจังหวะ D และปิดจบด้วยสำนวนจังหวะ C สังเกตได้ว่า สำนวนจังหวะ D คือการลดทอนอัตราของสำนวนจังหวะ B ให้ละเอียดขึ้นเป็นเท่าตัว เพื่อร้องทวนคำร้องทั้งหมด แล้วใช้สำนวนจังหวะ C ปิดจบเป็นจุดคลี่คลาย ซึ่งการลดทอนอัตราของสำนวนจังหวะ และการร้องทวนเช่นนี้ คล้ายกับสังคีตลักษณ์ของสำนวนร่ายชาตรีที่กล่าวมาข้างต้น

ข้อสรุปและอภิปราย

จากการพิจารณาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา และเปรียบเทียบบันทึกโน้ตทำนองร่ายชาตรีและเพลงผันหน้า พบประเด็นที่สำคัญหลายประการ

ประการแรก *"รูปแบบคำร้อง"* เมื่อพิจารณาบทชมความงามของกระบวนแห่ช้างเอราวัณในฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เปรียบเทียบกับฉบับพระนิพนธ์บทคอนเสิร์ต และบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ พบว่าใช้คำใกล้เคียงกัน ถึงแม้จะเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่าฉบับเดิมนั้นมีสำนวนไพเราะเป็นแบบแผนก็ตาม แต่ก็มีสภาพเป็นกลอนบทละคร จำเป็นต้องปรับให้เหมาะสมกับบริบทของเพลง ในกรณีนี้คือกลอนสี่ สอดคล้องกับ ธีรวัฒน์ ช่างสาน[11] กล่าวว่า คำประพันธ์ที่ใช้ในเพลงร้องโนรานั้นเป็นลักษณะของบทกำพรัดคือกลอนสี่ ซึ่งเป็นกลอนที่มีจำนวนคำในแต่ละวรรคน้อยกว่า และเรียบเรียงไว้ก่อนการแสดง

ประการที่สอง *"กลวิธีขับร้องและสำนวน"* เพลงผันหน้ามีการร้องวรรคสดับและวรรครองของต้นเสียงลูกคู่ร้องวรรครับและวรรคส่ง ร้องทวนตลอดทุกวรรคในบท ทั้งบาทเอกและบาทโท นับว่ามีสัดส่วนที่ลูกคู่ร้องทวนมากกว่าทำนองร่ายชาตรี นอกจากนี้ คำเสริมบทที่เพิ่มเข้าไปในบท เช่น "ออว่า" หรือ "นี่ก็" แสดงถึงอัตลักษณ์ของเพลงร้องโนราได้อย่างชัดเจน

ประการที่สาม *"จังหวะกลองหรือหน้าทับ"* จากบันทึกโน้ตทำนองร่ายชาตรีและเพลงผันหน้าจะเห็นได้ว่ามีลักษณะจังหวะกลองหรือหน้าทับคล้ายกัน กล่าวคือ คำร้องในวรรคสดับของต้นเสียง เพลงผันหน้าจะใช้สำนวน "-ป๊ะ -ป๊ะ" ทุกระยะสองห้อง เหมือนกับสำนวน "-โท่น -ป๊ะ" ในร่ายชาตรี ในขณะที่คำร้องในวรรครับของลูกคู่ เพลงผันหน้าจะใช้สำนวน "-เท่ง -ตุง" ทุกระยะสองห้อง ตลอดจนคำร้องทวนทุกวรรคในบทเหมือนกับสำนวน "-โท่น -โท่น" ในร่ายชาตรี สังเกตได้ว่า สำนวน "-ป๊ะ -ป๊ะ" หรือ "-โท่น -ป๊ะ" ในวรรคของต้นเสียง คือการซ้ำเป็นระยะ แล้วจบด้วยสำนวน "-เท่ง -ตุง" หรือ "-โท่น -โท่น" เป็นจุดคลี่คลายในวรรคที่ลูกคู่ร้องทวน สอดคล้องกับ ปรัชญา บุญมาสูงทรง[12] กล่าวว่า สำนวนนี้มีลักษณะคล้ายกับความคลี่คลายของกระสวนจังหวะหน้าทับทยอย ซึ่งเป็นภาวะความงามอย่างหนึ่งตามหลักสุนทรียศาสตร์

ประการที่สี่ *"หลักการและเหตุผลของการเลือกใช้เพลง"* เมื่อพิจารณาเพลงที่พบในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่นี้ สังเกตว่ามีการใช้เพลงร้องโนราสอดแทรก คือ

1) เพลงนางเดิน ใช้แทนเพลงชมตลาด ในบทชมความงามของพระอินทร์
2) เพลงผันหน้า ใช้แทนเพลงทะแยกลองโยน ในบทชมความงามของช้างเอราวัณในกระบวนแห่
3) เพลงทับเพลงโทน ใช้แทนเพลงสร้อยสน ในบทจับระบำหน้าช้าง
4) เพลงกลอนหกแปลง เพิ่มเติมในระบำอู่ทอง ในบทจับระบำท้ายเรื่อง

---

[11] Teerawat Changsan, "Pran Nora" Master's thesis, Chulalongkorn University, 1995), 43-44. (in Thai)

[12] Prachya Boonmasoongsong, "The Analysis of Rai-Chatri in Rotthasen" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2005), 80. (in Thai)

เพลงเหล่านี้ใช้ประกอบการแสดงโนราอยู่เป็นปกติ แต่เป็นสิ่งแปลกใหม่ที่ไม่เคยมีปรากฏในบทโขนมาก่อน นอกจากนี้ เครื่องดนตรีโนราที่เสริมเข้าไป ยังช่วยชักนำให้ผู้ชมสามารถสัมผัส *“กลิ่นอายเอกลักษณ์ของดนตรีภาคใต้”* ได้ชัดเจนมากขึ้น จึงนับว่าบทโขนที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ในครั้งนี้เป็นความแปลกใหม่และท้าทาย แสดงออกถึงความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ที่ประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ของโครงการจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีสัญจรได้เป็นอย่างดี

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่ช่วยเน้นย้ำและสนับสนุนแนวคิดที่ว่าละครชาตรีนั้นได้รับอิทธิพลจากโนราดั้งเดิม และไม่ได้มีเพียงแต่ละครชาตรีที่เกิดจากการผสมผสานศิลปะละครรำของภาคกลางและภาคใต้ได้อย่างงดงามเท่านั้น ศิลปะการแสดง “โขน” และ “โนรา” ซึ่งต่างก็เป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ สามารถผสมผสานกันได้อย่างลงตัว น่าชื่นชมไม่น้อยไปกว่ากัน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ในครั้งนี้ ปรากฏเพลงร้องโนราที่สำคัญหลายเพลง แต่ยังมีเพลงร้องโนราอื่น ๆ ที่มีเอกลักษณ์ของท่วงทำนองที่น่าสนใจอีกมาก สมควรแก่การศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์เพื่อนำมาใช้ประโยชน์ในการเรียบเรียงเป็นผลงานสร้างสรรค์ใหม่ที่มีคุณค่าต่อวงการดนตรีและนาฏศิลป์ไทย

Bibliography

Boonmasoongsong, Prachya. “The Analysis of Rai-Chatri in Rotthasen.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2005. (in Thai)

Changsan, Teerawat. “Pran Nora.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 1995. (in Thai)

Damrong Rajanubhab, His Royal Highness Prince. *Lakhon Fon Ram*. Bangkok: Matichon, 2003. (in Thai)

Fine Arts Department. *Drama Script: Ramayana Royal Writings of King Rama II*. Bangkok: Thai Watana Panich, 1955. (in Thai)

Fine Arts Department. *Drama Script: Rotthasen*. Bangkok: Fine Arts Department, 1957. (in Thai)

Fine Arts Department. *Gather Drama and Concert Scripts Written by His Royal Highness Prince Narisara Nuwattiwong*. Bangkok: Sivaporn, 1963. (in Thai)

Fine Arts Department. “Khon Performance of The Ramayana, The Ramakuta Ayutthaya Series.” YouTube Video, 3:18:28. August 23, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=7vLThW1vQos.

Khramdang, Thanyanattakorn. “Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity.” Accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

Rommayanan, Watchari. *Evolution of Thai Literature*. Bangkok: Textbook Project, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, 1992. (in Thai)

Sumitra, Arada. “Lakhon Nai of The Royal Court in The Reign of King Rama II.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 1973. (in Thai)

Tramot, Montri. “Music and Singing Accompanying Drama and Dance Performances.” In *Art of Dance Drama or Thai Dance Textbook Manual*, Arranged by Dhanit Yupho, 263-279. Bangkok: Sivaporn, 1973. (in Thai)

Tramot, Montri. *Thai Amusement*. Bangkok: Matichon, 1997. (in Thai)

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้น
2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรม และอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ เชิงวิจัย และเชิงสร้างสรรค์ ที่มีความสมบูรณ์และเหมาะสมของเนื้อหา จะได้รับการพิจารณาตรวจสอบคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจากหลากหลายสถาบัน จำนวน 3 ท่าน ต่อ 1 บทความ โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review)
3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีผลประเมินให้ตีพิมพ์ กองบรรณาธิการจะเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์ เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ และจะแจ้งผู้เขียนผ่านหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
4. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด

หมายเหตุ:

1. กรณีผู้เขียนมีความประสงค์ในการยกเลิกการตีพิมพ์บทความ หลังจากผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว ต้องแจ้งความจำนงเป็นลายลักษณ์อักษร ถึง บรรณาธิการ Mahidol Music Journal วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และเจ้าของบทความต้องเป็นผู้รับผิดชอบในการชำระค่าตอบแทนให้แก่ผู้ทรงคุณวุฒิตามหลักฐานการเบิกจ่ายที่เกิดขึ้นจริง
2. กรณีบทความไม่ผ่านการพิจารณา เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก

คำแนะนำสำหรับผู้เขียนในการจัดทำต้นฉบับ

1. ผู้เขียนระบุประเภทของบทความให้ชัดเจน ดังต่อไปนี้ บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือผลงานสร้างสรรค์ โดยบทความที่ส่งเข้าพิจารณาต้องไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาเพื่อตีพิมพ์กับสำนักพิมพ์อื่น
2. บทความต้นฉบับสามารถจัดเตรียมได้ทั้งภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ โดยจัดเตรียมในรูปแบบ MS Word (บันทึกเป็น .doc หรือ .docx) และ PDF โดยต้องนำส่งทั้ง 2 แบบ
3. บทความ รวมภาพประกอบ ตัวอย่าง เอกสารอ้างอิง และอื่น ๆ จัดเรียงบนหน้ากระดาษ A4 มีความยาวประมาณ 15-20 หน้า ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ขนาดตัวอักษร 16 pt โดยเว้นระยะห่างระหว่างขอบกระดาษด้านบนและด้านซ้ายมือ 3.5 เซนติเมตร ด้านล่างและด้านขวามือ 2.5 เซนติเมตร โดยบทความควรมีส่วนประกอบ ดังนี้
   3.1 ชื่อเรื่อง (Title) ระบุทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 18 pt (ตัวหนา) จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ โดยพิมพ์ชื่อเรื่องเป็นภาษาไทยและตามด้วยชื่อเรื่องภาษาอังกฤษในบรรทัดต่อมา บทความภาษาอังกฤษไม่ต้องระบุชื่อเรื่องภาษาไทย
   3.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ระบุทุกคนทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ไม่ต้องระบุตำแหน่งทางวิชาการ) ขนาดตัวอักษร 14 pt พิมพ์ห่างจากชื่อบทความ 2 บรรทัด จัดชิดขวา ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนให้ระบุเป็นเชิงอรรถ
   3.3 บทคัดย่อ (Abstract) ควรมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวรวมทั้ง 2 ภาษา ไม่เกิน 500 คำ สรุปความสำคัญของการศึกษา
   3.4 คำสำคัญ (Keywords) ควรอยู่ระหว่าง 3-5 คำ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ ควรเป็นคำที่เหมาะสมสำหรับนำไปใช้เป็นคำค้นในระบบฐานข้อมูล
   3.5 เนื้อหา (Content) จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบกระจายบรรทัด ให้ชิดขอบทั้งสองด้าน
   3.6 บรรณานุกรม (Bibliography) เขียนในรูปแบบของ Chicago Manual of Style จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบชิดซ้าย และบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันให้ย่อหน้า 1.25 เซนติเมตร
   3.7 หมายเลขหน้า ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt ใส่ไว้ตำแหน่งด้านบนขวา ตั้งแต่ต้นจนจบบทความ
   3.8 ชื่อและหมายเลขกำกับตาราง ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้บนตาราง จัดชิดซ้าย ใต้ตารางระบุแหล่งที่มา จัดชิดซ้าย (ถ้ามี)
   3.9 ชื่อภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟิก และหมายเลขกำกับ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้ใต้ภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟิก จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ พร้อมระบุแหล่งที่มา จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ใต้ชื่อ
4. องค์ประกอบของบทความ
   4.1 สำหรับบทความวิจัย ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
      - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), วัตถุประสงค์ (Research Objectives), วิธีการวิจัย (Research Methodology), ผลการวิจัย (Results), อภิปรายผลการวิจัย (Discussion), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
   4.2 สำหรับบทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
      - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), เนื้อหา (Body of Text), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
5. บทความที่ใช้ภาพประกอบหรือโน้ตเพลงที่มีการคุ้มครองด้านลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องรับผิดชอบในการดำเนินการขออนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ และปฏิบัติตามข้อกำหนดของกฎหมายลิขสิทธิ์อย่างเคร่งครัด หากเกิดการฟ้องร้องดำเนินคดี ทางกองบรรณาธิการไม่มีส่วนในความรับผิดชอบทางกฎหมาย