SICSAM

SILPAKORN INTERNATIONAL CONFERENCE ON SOUND AND MUSIC

Proceedings of

The 5th Silpakorn international Conference on Sound and Music (SICSAM)

7 - 8 June 2024

Bangkok Art and Culture Center, Bangkok, Thailand

รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการ
การประชุมวิชาการระดับนานาชาติด้านเสียงและดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร ครั้งที่ 5
7 - 8 มิถุนายน 2567
ณ หอศิลปวัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร
กรุงเทพฯ

โดยความร่วมมือระหว่าง คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ร่วมกับ 14 สถาบัน

1. คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
2. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
3. วิทยาลัยวิศวกรรมสังคีต สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
4. คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
5. สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
6. วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
7. Howon University
8. Cardiff University
9. The University of Wisconsin - Green Bay
10. LASALLE College of the Arts
11. Universiti Pendidikan Sultan Idris
12. Ho Chi Minh city Conservatory of Music
13. ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)
14. Royal Musical Association

จัดพิมพ์โดย คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
22 ถนนบรมราชชนนี เขตตลิ่งชัน
กรุงเทพฯ 10170
โทร 02 424 5623
conference.music@su.ac.th
www.music.su.ac.th

พิมพ์เมื่อ มิถุนายน 2567

Proceedings
of
The 5th Silpakorn international Conference on Sound and Music
7 - 8 June 2024
Bangkok Art and Culture Center
Bangkok, Thailand

by the Faculty of Music, Silpakorn University, with the Participation of 14 Institutes:

1. Faculty of Music, Bangkokthonburi University
2. The College of Music, Mahidol University
3. Institute of Music Science & Engineering, KMITL
4. Faculty of Education, Chulalongkorn University
5. Princess Galyani Vadhana Institute of Music
6. Music Academy Conservatory, Music Rangsit University
7. Howon University
8. Cardiff University
9. The University of Wisconsin - Green Bay
10. LASALLE College of the Arts
11. Universiti Pendidikan Sultan Idris
12. Ho Chi Minh city Conservatory of Music
13. Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre
14. Royal Musical Association

คณะกรรมการ (Committees)

คณะกรรมการอำนวยการ (Organizing Committee)

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

1.	คณบดี	ประธาน
2.	รองคณบดีฝ่ายบริการวิชาการและวิเทศสัมพันธ์	กรรมการ
3.	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ	กรรมการ
4.	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิจัย	กรรมการ
5.	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิชาการ	กรรมการ
6.	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายกิจการนักศึกษา	กรรมการ
7.	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายสื่อสารองค์กร	กรรมการ
8.	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายบริการวิชาการ	กรรมการ
9.	รองศาสตราจารย์คมธรรม ดำรงเจริญ	กรรมการ
10.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม	กรรมการ
11.	อาจารย์ ดร.นิธิ จันทร์ชมเชย	กรรมการ
12.	นางสาวลลวรรณ เปรมประเสริฐ	เลขานุการ
13.	นางสาวสุพัด ทองฉวี	ผู้ช่วยเลขานุการ
14.	นางสาวศรสวรรค์ ปวริศปริญญ์	ผู้ช่วยเลขานุการ

คณะกรรมการดำเนินงาน (Advisory Committee)

1.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์วุฒิชัย เลิศสถากิจ	คณบดี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	ที่ปรึกษา
2.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรภร ผลิตากุล	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	ที่ปรึกษา
3.	อาจารย์ ดร.ภูมิภักดิ์ จารุประกร	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิจัย คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	ประธาน
4.	อาจารย์ ดร.สยา ทันตะเวช	คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	กรรมการ
5.	อาจารย์ ดร.ณรงค์ ปรางค์เจริญ	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล	กรรมการ
6.	รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต	กรรมการ
7.	อาจารย์ฐิตินันท์ เจริญสลุง	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี	กรรมการ
8.	อาจารย์กัมปนาท เกตุเหมือน	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี	กรรมการ
9.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อโณทัย นิติพน	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา	กรรมการ
10.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัชนันท์ ชิตานนท์	วิทยาลัยวิศวกรรมสังคีต สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง	กรรมการ

11.	รองศาสตราจารย์คมธรรม ดำรงเจริญ	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	กรรมการ
12.	อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	กรรมการ
13.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	กรรมการ
14.	อาจารย์ ดร.นิธิ จันทร์ชมเชย	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	กรรมการ
15.	นางสาวลลวรรณ เปรมประเสริฐ	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	เลขานุการ
16.	นางสาวพาฝัน นุหัง	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	ผู้ช่วยเลขานุการ
17.	นางสาวมลฤดี มีอิสสระ	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	ผู้ช่วยเลขานุการ
18.	นางสาวสุพัด ทองฉวี	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	ผู้ช่วยเลขานุการ
19.	นางสาวศรสวรรค์ ปวริศปริญญ์	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	ผู้ช่วยเลขานุการ

คณะอนุกรรมการฝ่ายพิจารณาบทความ (Scientific Commitee (reviewers))

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

1.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรภร ผลิตากุล	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ	ที่ปรึกษา
2.	อาจารย์ ดร.ภูมิภักดิ์ จารุประกร	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิจัย	ประธาน
3.	อาจารย์กิตติธัช สำเภาทอง	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิชาการ	อนุกรรมการ
4.	อาจารย์ ดร.นุกูล แดงภูมี		อนุกรรมการ

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (อนุกรรมการ)

5.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน	6.	อาจารย์ ดร.ณัฐวุฒิ บริบูรณ์วิรีย์
7.	อาจารย์ ดร.สยา ทันตะเวช	8.	อาจารย์ ดร.ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์
9.	อาจารย์วรรธนะ ตันเจริญผล		

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (อนุกรรมการ)

10.	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	11.	อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน
12.	รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์	13.	อาจารย์ ดร.ร้อยเอก ดนุเชษฐ วิสัยจร
14.	อาจารย์ ดร.ตรีทิพ กมลศิริ	15.	รองศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ
16.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตตินันท์ ชินสำราญ		

โรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฝ่ายมัธยม (อนุกรรมการ)

17. อาจารย์ ดร.อุทัย ศาสตรา

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

18.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิอร เตรัตนชัย	19.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ตรีทิพ บุญแย้ม
20.	อาจารย์ ดร.เฟื่องลดา ประวัง คาล์สัน	21.	อาจารย์ศรุติ วิจิตรเวชการ
22.	อาจารย์ดริน พันธุมโกมล	23.	อาจารย์ธนรัตน์ ไชยชนะ

วิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล (อนุกรรมการ)

24. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นัทธี เชียงชะนา

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต (อนุกรรมการ)

25. ศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
26. ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ
27. อาจารย์ประดิษฐ์ แสงไกร
28. อาจารย์อานุภาพ คำมา
29. รองศาสตราจารย์ ดร.ธีรัช เลาห์วีระพานิช
30. อาจารย์ ดร.ภาศิณี สกุลสุรรัตน์

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี (อนุกรรมการ)

31. รองศาสตราจารย์ ดร.ปัญญา รุ่งเรือง
32. อาจารย์ ดร.จุฑาศิริ ยอดวิเศษ
33. อาจารย์ศักดิ์สิทธิ์ สมิทธิธรรม
34. อาจารย์กัมปนาท เกตุเหมือน

สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา (อนุกรรมการ)

35. อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ
36. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อโณทัย นิติพน
37. อาจารย์ ดร.คมสัน ดิลกคุณานันท์
38. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชัญพงศ์ ทองสว่าง
39. อาจารย์ศักดิ์ระพี รักตประจิต
40. Dr. Jean-David Caillouët
41. อาจารย์ ดร.อภิชัย จันทนขจรฟุ้ง
42. อาจารย์ ดร.ตวันรัตน์ มีวงศ์อุโฆษ
43. อาจารย์ธนสิทธิ์ ศิริพานิชวัฒนา

วิทยาลัยวิศวกรรมสังคีต สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง (อนุกรรมการ)

44. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิทักษ์ ธรรมวาริน
45. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัชนันท์ ชิตานนท์

คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (อนุกรรมการ)

46. ผู้ช่วยศาสตราจารย์จิณณวัตร มั่นทรัพย์
47. รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ
48. อาจารย์ ดร.นิพัต กาญจนะหุต49.
49. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุมิดา อังศวานนท์
50. อาจารย์สุรพล ธัญญวิบูลย์
51. อาจารย์เกษม ทิพยเมธากุล

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา (อนุกรรมการ)

52. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อัครพล เดชวัชรนนท์

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร (อนุกรรมการ)

53. ศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา (อนุกรรมการ)

54. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนัง ปานช่วย

คณะบริหารธุรกิจ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร (อนกรรมการ)

55. อาจารย์ ดร.สุพัตรา อภิชัยมงคล

คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (อนุกรรมการ)

56. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธัชธรรม ศิลป์สุพรรณ

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี (อนุกรรมการ)

57. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อรอุษา หนองตรุด

มหาวิทยาลัยเมธารัถย์ (อนุกรรมการ)

58. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์

กรมศิลปากร (อนุกรรมการ)

59. อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช

Cardiff University (อนุกรรมการ)

60. Dr. Jerry Yue Zhuo

Universiti Pendidikan Sultan Idris (อนุกรรมการ)

61. Dr. Herry Rizal Djahwasi
62. Mr. Nazimin Nazeri

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา (อนุกรรมการ)

63. อาจารย์กุลธีร์ บรรจุแก้ว

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม (อนุกรรมการ)

64. อาจารย์ ดร.ปองภพ สุกิตติวงศ์

สังกัดอิสระ (อนุกรรมการ)

65. อาจารย์วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์
66. อาจารย์ประภาวรรณ ตระกูลเกษมสุข
67. อาจารย์สุดาพิมพ์ โพธิภักติ
68. อาจารย์วิทยา วอสเบียน
69. อาจารย์ ดร.ชัชชญา คงสวัสดิ์เกียรติ
70. อาจารย์รัถยา ตรีรัตน์

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (อนุกรรมการ)

71. รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล
72. รองศาสตราจารย์คมธรรม ดำรงเจริญ
73. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
74. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทัศนา นาควัชระ
75. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรัณย์ สืบสันติวงศ์
76. ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรพล กาญจน์วีระโยธิน
77. ผู้ช่วยศาสตราจารย์จามร ศุภผล
78. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม
79. ผู้ช่วยศาสตราจารย์รัตนะ วงศ์สรรเสริญ
80. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์สิทธิ์ ราชรักษ์
81. อาจารย์กิตติพันธ์ จันทร์บัวลา
82. อาจารย์สินนภา สารสาส
83. อาจารย์พงษ์พัฒน์ พงษ์ประดิษฐ์
84. อาจารย์อานันท์ นาคคง
85. อาจารย์สรัญรัตน์ แสงชัย
86. อาจารย์ศิวนัส บุญศรีพรชัย
87. อาจารย์ชัยบรรฑิต พืชผลทรัพย์
88. อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ

89. อาจารย์ ดร.นิธิ จันทร์ชมเชย
90. อาจารย์อลิสา วัชรประภาพงศ์
91. อาจารย์อรัญญา อุดมวิชัยวัฒน์
92. อาจารย์ชนุตร์ เตชธนนันท์
92. อาจารย์ชนุตร์ เตชธนนันท์
93. นางสาวลลวรรณ เปรมประเสริฐ (เลขานุการ)
94. นางสาวสุพัด ทองฉวี (ผู้ช่วยเลขานุการ)
95. นางสาวศรสวรรค์ ปวริศปริญญ์ (ผู้ช่วยเลขานุการ)

สารบัญ (Contents)

ก้าวแห่งความสำเร็จของวงการ T - POP
Step of success in the T – POP industry
ศศิชา อธิสุข (Sasicha Atisook) 1

A Creative Work: Program Music on the "Xue Zhong de Huaduo Suite"Song for the Contemporary Band: First Movement "The Parallel"
Thitinun Charoensloong Kanyapat Pattanasab Orawan Banchongsilpa 9

การพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น
Development of an Instructional Lesson for Introductory Jazz Guitar
อภิวัฒน์ ฉายอรุณ (Apiwat Chayaroon) 19

การเปรียบเทียบบทเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ในรูปแบบของเวส มอนต์โกเมอรี่และ ทอมมี่ ดอร์ซีย์
Comparing Polka Dots and Moonbeams in the Style of Wes Montgomery and Tommy Dorsey
ธนบัตร จิรกิจธารา (Thanabut Jirakitthara) 35

การสำรวจการใช้เครื่องมือสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย
A Survey of using Thai music Notation Tools
สสิพงษ์ แก้วเปี้ย (Sasipong Kaewpia) 47

นิทานดนตรีสำหรับผู้เรียนชั้นประถมศึกษา
Musical stories for primary school learners
พิพัฒน์ เลิศสุดประเสริฐ (Pipat Lertsudprasert) 59

Music Performance Anxiety: Insights from Psychological Science
Wee Hun Stephen Lim 65

สถานภาพของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/
ศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรสี่ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา
Statuses of Thai Percussion's Subjects in Bachelor of Education
in Music Education programs.
มณต์มนัส ลือชัย (Monnmanat Luechai), วิชฎาลัมพก์ เหล่าวานิช (Vitchatalum Laovanich) 89

ปัจจัยที่ส่งผลต่อความสำเร็จของศิลปินอิสระ
Factors that influence the success of independent artists
ธีธัช มหานีรานนท์ (Teetat Mahaniranon) 101

การศึกษาบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ใน บันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลงเพื่อใช้ในการแสดง
A Study of the Clarinet Sonata No. 2 in E-flat Major by Johannes Brahms and the Clarinet Sonata by Francis Poulenc for Performance
ธนบดี มณีนัย (Thanabodee Maneenai) 111

เทคนิคมือขวาอาร์เปจโจในบทเพลง รอสซิเนียนา หมายเลข 1 ผลงานลำดับที่ 119 ประพันธ์โดย เมาโร จูเลียนิ
Right-hand arpeggio technique in Rossiniana No. 1, Op. 119, composed by Mauro Giuliani
อภินันท์ มาวัน (Apinan Mawan) 137

Music Education in Refugee Setting: A Comparison of Rashidieh Palestinian Refugee Camp (Lebanon) and Thai Myanmar Refugee Camps in Tak Province (Thailand)
Khin Myat Mon 147

ปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนของครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย
Factor Contributing to Burnout among Assistant Thai MusicTeachers in Schools
ณัฐณิชา มุสิกสวัสดิ์ (Natnicha Musicsawat) 155

เทคนิคการใช้อีควอไลเซอร์และคอมเพรสเซอร์เพื่อการผสมเสียงสำหรับงานแสดงดนตรีสด : กรณีศึกษาวงหมอลำระเบียบวาทศิลป์ จังหวัดขอนแก่น
The Operational Techniques of Equalizer and Compressor for Audio Mixing in Live Performance: A Case Study of ***Molam Rabiapwatasin*** *Band, Khon Kaen Province*
ไกรวิชญ์ น้อยสุข (Kraiwich Noysuk), ธรรศ อัมโร (Tat Amaro) 167

บทวิเคราะห์การด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์ในบทเพลงปริซึม
An Analysis of Keith Jarrett Improvisation in Prism
บุญรักษา เพิ่มธรรมสิน (Boonraksa Permthamsin) 181

ความเชื่อโยงระหว่างดนตรีและกระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์
The Correspondence between Music and Surrealism Movement
เบญญาภา พารักษา (Benyapa Pharaksa) 197

Benefits of Integrating Vocalization with Yoga and Pilates
Tassanantaan Prasertwarrashai 207

การศึกษาเปรียบเทียบรายวิชาสังคีตนิยมและรายวิชาที่เทียบเท่าในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย
A Comparative Study of Public University's Music Appreciation and Equivalent Subject in Thailand.
นลธวัช แซ่ตั้ง (Nonthawat Saetung), สยา ทันตะเวช (Saya Thuntawech) 217

การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน
The synthesis of research related to strategies to enhance emotional expression skills in piano students
กาจก้อง ศศิสัจจา (Kajkong Sasisajja), ณัฐวุฒิ บริบูรณ์วิรีย์ (Natthawut Boriboonviree)
สยา ทันตเวช (Saya Thuntawech) 231

องค์ประกอบในการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลม
Elements in the development of a Wind Band
จิระพันธ์ ตรรกดุษฎี (Jiraphant Takkadutsadee) 251

การศึกษาแนวทางการพัฒนาการดำเนินงานของศิลปินอิสระ กรณีศึกษาวงเรนิษรา
Guidelines for Developing the Operations of Independent Artists: A Case Study of Renisara
สหสวรรษ ตันสุชาติ (Sahasawat Tansuchart) 261

การหารายได้อินฟลูเอนเซอร์มาร์เก็ตติ้งบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก
Earning money from Influencer Marketing on Tiktok channel
ติยาณี ตันติรถานนท์ (Tiyanee Tantiratanon) 273

ศึกษาแนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ ให้เป็นที่นิยมในประเทศไทย
Guidelines for Girl Love Series as a Popular Genre in Thailand's Entertainment Industry
ปิยาภัสดิ์ ทะอินทร์ (Piyaphat Tha-in) 279

การสังเคราะห์บทความวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษา: การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ

A Synthesis of Research Articles Related to Self-Determination Theory in a Music Education Context: A Systematic Review

กรกฎ ยกเจริญ (Korakot Yokcharoen), สยา ทันตะเวช (Saya Thuntawech) 295

A Systematic Review to Compare the Suzuki and Traditional Methods in Violin Education

Zhao Xueyan, Choong Hueyuen 307

ก้าวแห่งความสำเร็จของวงการ T - POP
Step of success in the T – POP industry

ศศิชา อธิสุข (Sasicha Atisook)[1]

บทคัดย่อ

ในโลกอุตสาหกรรมดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วตามยุคสมัย อีกหนึ่งแนวเพลงที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก คือ แนวเพลงป๊อป ในวงการเพลงป๊อปของไทย มีคำเรียกย่อว่า T – POP ซึ่งมาจากคำว่า Thai popular music ปัจจุบันวงการ T- POP ได้มีการพัฒนาและประสบความสำเร็จอย่างมากขึ้นจนสามารถทำให้ผู้คนทั้งในระดับประเทศและต่างประเทศหันมาให้ความสนใจ ทั้งนี้ จึงเป็นที่มาของบทความนี้ ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อจะนำเสนอเกี่ยวกับความเป็นมา ปัจจัยความสำเร็จของศิลปิน จนนำไปสู่การมีอิทธิพลของศิลปินกลุ่มนี้ เพื่อให้เห็นถึงความสำคัญที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาและส่งเสริมศิลปินให้สามารถต่อยอดอุตสาหกรรมเพลงป๊อปในประเทศไทยได้ต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ: อุตสาหกรรมดนตรีในประเทศไทย, เพลงป๊อปของไทย, ศิลปินT – POP

Abstract

In the world of the music industry which is changing rapidly according to the times. Another music genre that is very popular is pop music in the Thai pop music industry. There is an abbreviation called T - POP, which comes from the word Thai popular music. Currently, the T- POP industry has developed and become more successful to the point of causing people both nationally and abroad to pay attention. Therefore is the origin of this article. that aims to present the background Factors for success of artists leading to the influence of this group of artists To see the importance that is beneficial to the development and promotion of artists to be able to further the pop music industry in Thailand in the future.

Keywords: Music industry in Thailand, Thai pop music, T – POP artist

บทนำ

ในช่วงที่ผ่านมาอุตสาหกรรมเพลงในประเทศไทย มีการเปลี่ยนแปลงไปตลอดเวลา เนื่องจากการเข้ามาของเทคโนโลยี และการได้รับอิทธิพลมาจากวงการเพลงในต่างประเทศ หนึ่งในแนวเพลงที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือ “เพลงป๊อป” แนวดนตรีป๊อปเป็นแนวดนตรีที่ได้รับความนิยม เนื่องจากเป็นแนวที่เมื่อฟังแล้วจะรู้สึกผ่อนคลาย หรือหลุดพ้นจากความเครียด นิยามของดนตรีป๊อป คือ เพลงที่มีความยาว 2 – 5 นาที มีทำนองเพลงที่ค่อนข้างฟังง่าย

1 นักศึกษามหาบัณฑิต สาขาสังคัตวิจัยและพัฒนา แขนงวิชาการจัดการธุรกิจดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
Master of Music research and Development, Department of Music Management, Faculty of Music, Silpakorn University / aimatisook@hotmail.com

จังหวะเพลงมีความน่าสนใจ ทำนองติดหู ง่ายต่อการจดจำ ซึ่งในวงการเพลงป๊อปของประเทศไทยนั้นจึงเกิดเป็นคำเรียกสั้นๆขึ้นมา คือคำว่า “ทีป๊อป” (T - POP) ซึ่งย่อมาจากคำว่า Thai pop music เป็นเพลงที่มีแนวทำนองและจังหวะในลักษณะดนตรีป๊อป แต่เนื้อร้องเป็นภาษาไทย และเนื่องด้วยในสภาพแวดล้อมที่อิทธิพลหลักมาจากเทคโนโลยี คนส่วนใหญ่จึงสามารถเสพเพลงตามช่องทางออนไลน์ต่างๆได้ง่ายและรวดเร็วมากขึ้น จึงส่งผลทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนพฤติกรรมและวัฒนธรรม โดยเฉพาะส่วนมากกลุ่มที่นิยมฟังแนวเพลงป๊อปมักจะเป็นกลุ่มวัยรุ่นที่เป็นช่วงวัยที่มีมุมมองใหม่ๆเปลี่ยนไปตามยุคสมัยได้อย่างรวดเร็ว และอาจส่งผลให้ก้าวต่อไปของT – POP และอุตสาหกรรมเพลงไทยเกิดการต่อยอดในวงการเพลงมากยิ่งขึ้น จนสามารถสร้างคุณค่าและมูลค่าทางเศรษฐกิจภายในระดับประเทศได้ต่อไป

จากที่ได้กล่าวถึงความสำคัญของวงการเพลงป๊อปในประเทศไทยข้างต้น ประกอบกับการที่แนวเพลงป๊อปได้รับความนิยมอย่างมากในโลกยุคปัจจุบัน ส่งผลให้จำเป็นต้องศึกษาถึงปัจจัยความสำเร็จ กระแสและอิทธิพลในวงการศิลปิน T – POP ที่ส่งผลไปในทิศทางต่างๆของอุตสาหกรรมเพลงที่เปลี่ยนแปลงไปตามเทคโนโลยีอยู่ตลอดเวลา จึงเป็นที่มาของบทความนี้ที่มีความมุ่งหมายที่จะนำเสนอถึงก้าวแห่งความสำเร็จของวงการ T – POP ในประเทศไทย ประกอบด้วย อุตสาหกรรมดนตรีในประเทศไทย ที่มาของวงการ T – POP ปัจจัยความสำเร็จ ตลอดจนทำให้เกิดการมีอิทธิพล ทั้งนี้ เพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจและความสำคัญสำหรับผู้ที่เกี่ยวข้องและผู้ที่สนใจในวงการเพลง T - POP ของประเทศไทย ได้สามารถนำองค์ความรู้ในบทความนี้ไปต่อยอดเพื่อพัฒนาในอุตสาหกรรมเพลงได้อย่างต่อไป

อุตสาหกรรมดนตรีในประเทศไทย

อุตสาหกรรมดนตรีในประเทศไทยเริ่มมีมาตั้งแต่ปีพ.ศ. 2510 เป็นหนึ่งในธุรกิจที่ทีความซับซ้อน เพราะเกี่ยวเนื่องไปด้วยบุคคลากรหลายฝ่าย ทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลัง แต่เนื่องด้วยความเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีที่เปลี่ยนไปส่งผลทำให้ผู้บริโภคเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอด ในช่วงระยะเวลา 10 ปีที่ผ่านมาจึงมีการสามารถแบ่งประเภทองค์กรที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมดนตรีในปัจจุบันได้ดังนี้ ได้แก่ ผู้ประพันธ์เพลง ฝ่ายการบันทึกเสียง ฝ่ายจัดการศิลปิน ฝ่ายผู้ผลิตและจัดจำหน่าย และฝ่ายการจัดการแสดง เป็นต้น ในช่วงยุคที่มีการเปลี่ยนแปลงมากที่สุดเริ่มตั้งแต่ปีพ.ศ. 2540 ถือว่าเป็นยุคที่เริ่มมีการเข้ามาของเทคโนโลยีและเกิดการปรับตัวเป็นอย่างมาก เนื่องจากก่อนหน้าช่องทางหลักในการฟังเพลงมี 3 ช่องทาง ได้แก่ อัลบั้มเพลง วิทยุ และโทรทัศน์ ในปีพ.ศ. 2543 มีการพัฒนาของรูปแบบเครื่องบันทึกเสียงในรูปแบบของ MP3 จนทำเกิดการนำไปบันทึกซ้ำจนเกิดการคัดลอกผลงานและลิขสิทธิ์เพลงอยู่จำนวนมาก ถือว่าเป็นยุคเทปผีซีดีเถื่อน นอกจากนั้นยังมีการทำเป็นสำเนาและนำไปจำหน่ายเพื่อเป็นผลประโยชน์ทางธุรกิจ อาจกล่าวได้กว่าช่วงยุคพ.ศ. 2545 – 2550 นับถือเป็นยุคมืดของวงการเพลง จนกระทั่งเข้าสู่ช่วงยุคพ.ศ. 2550 – 2559 เป็นช่วงเวลาที่ประเทศไทยพบวิกฤตทางธุรกิจในหลายด้านทั้งภัยธรรมชาติ ทางการเมือง และเศรษฐกิจ จึงทำให้ธุรกิจในวงการเพลงมีการเปลี่ยนแปลงและสร้างปรากฏการณ์ต่างๆไปอย่างรวดเร็ว ได้แก่ การสร้างแพลตฟอร์มออนไลน์เพื่อเข้าถึงผู้ฟังได้ง่ายขึ้นโดยที่ไม่จำเป็นต้องส่งเดโม่ให้ทางค่ายเพลงก่อนเผยแพร่ ซึ่งศิลปินสามารถเก็บผลงานเพลงได้ดีกว่าการลงบันทึกบนแผ่นเสียง การเกิดช่องทางการฟังเพลงทำให้ผู้ฟังสามารถเลือกเสพได้ตามอิสระและยังช่วยให้สามารถประชาสัมพันธ์ไปถึงวงการเพลงต่างประเทศได้ การที่ศิลปินสร้างค่ายของตนเองขึ้นมาโดยไม่ต้องใช้งบสูงเท่าการง้อค่ายเพลงใหญ่ ทำให้ศิลปินสามารถเลือกแนวเพลงได้ตามอิสระ หากผู้ฟังให้ความสนใจก็จะได้รับรายได้มาจากการเผยแพร่บนแพลตฟอร์ม Youtube และจุดเปลี่ยนที่สำคัญสิ่งสุดท้าย คือ การได้รับอิทธิพลมาจากวงการ Idol Model ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบศิลปินแบบเดี่ยวหรือแบบกลุ่ม จากประเทศที่โด่งดังด้าน Idol เช่น เกาหลี ญี่ปุ่น

เป็นต้น จนเกิดกระแสในการสร้างศิลปินรูปแบบกลุ่มในประเทศไทยได้แก่ BNK48 ซึ่งก่อให้เกิดเป็น Brand Loyalty ที่ดีระหว่างกลุ่มศิลปินและกลุ่มแฟนคลับ จนเกิดการขับเคลื่อนในอุตสาหกรรมเพลงโดยใช้เทคโนโลยีเป็นตัวผลักดัน

ที่มาของวงการ T – POP

ในปัจจุบันยังคงมีการถกเถียงเรื่องของนิยามของคำว่า T – POP โดยคนส่วนมากให้ความหมายในคำนี้ว่าเป็นแนวเพลงป๊อปในประเทศไทยที่ประกอบไปด้วยภาษาไทยเป็นหลัก แต่ในมุมมองของคนในวงการดนตรีไม่ได้จำกัดแค่แนวเพลงป๊อปเสมอไป อาจหมายถึงแนวเพลงใดก็ได้ของประเทศไทยที่ผลิตผลงานเพลงออกมาแล้วได้รับความสนใจจากคนนอกประเทศมากขึ้น และให้ทิศทางภาพรวมของอุตสาหกรรมเพลงไทยขยายวงกว้างได้ต่อไปในอนาคต หากกล่าวถึงอุตสาหกรรมเพลงป๊อปที่ได้รับความสนใจเป็นอย่างมากในช่วงที่ผ่านมา นั้นก็คือกระแส K – POP ส่งผลให้เกาหลีใต้กลายเป็นประเทศที่มีตลาดดนตรีใหญ่เป็นอันดับ 6 ของโลก มีมูลค่ารวมของตลาดเพลงถึง 6 พันล้านดอลล่าร์ และยังมีอัตราการเติบโตกว่า 8.9 เปอร์เซ็นต์ ในช่วงปีพ.ศ. 2563 ที่ผ่านมา อีกทั้งยังเป็นช่องทางหลักในการส่งออกทางวัฒนธรรมเกาหลีสู่ระดับสากล โดยกระแสของK – POP ก็เป็นหนึ่งในที่ส่งผลให้ประเทศไทยเกิดT – POP ขึ้นมา ซึ่งจุดแข็งของประเทศไทย คือ ความหลากหลายทางดนตรีจากวัฒนธรรมหลากหลายที่ผสมผสานกันทั้งระดับพื้นถิ่น ระดับภูมิภาคและระดับสากล

แต่ละยุคของวงการ T – POP ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สามารถรวบรวมมาได้ทั้งหมด 5 ยุค ประกอบด้วย **1. ยุคคาราโอเกะ** อยู่ในช่วงปีพ.ศ. 2523 – 2533 เป็นยุค Dance – pop ที่ศิลปินออกผลงานเพลงทำมิวสิควิดิโอ ที่ออกมาทั้งรูปแบบของภาพประกอบและเสียงเพลง ศิลปินบุคคลนั้นมักจะมีความสามารถครบทุกอย่างในบุคคลเดียว เช่น เบิร์ด ธงไชยแมคอินไตย์ ใหม่ เจริญปุระ มาช่า เป็นต้น

2. ยุคศิลปินประเภทกลุ่มแบบชายและหญิง อยู่ในช่วงปีพ.ศ. 2533 – 2543 (เริ่มเข้าสู่ยุค2000) เป็นช่วงที่ศิลปินประเภทนี้เกิดขึ้นจำนวนมากและได้รับความนิยมสูง เนื่องจากได้รับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ เช่น D2B โปรเจกต์ H และเริ่มเป็นยุคที่มีการค้นหาศิลปินผ่านรายการประกวด

3. ยุคคิกขุอาโนเนะ อยู่ในช่วงปีพ.ศ. 2543 – 2553 (ยุค2000) เป็นศิลปินที่มีความวัยรุ่นมากขึ้น เป็นช่วงหลักที่ได้รับอิทธิพลมาจาก K – POP และ J – POP และเป็นยุคแห่งเทปผีซีดีเถื่อน เช่น กามิกาเซ่ โฟร์ - มด เคโอติก

4. ยุค The Indie ในช่วงกลางปีพ.ศ. 2553 เกิดเป็น T- POP เฉพาะกลุ่มมากขึ้น ศิลปินมีการสื่อสารกับแฟนคลับโดยตรงได้ง่ายมากขึ้น

5. ยุค The Expression อยู่ในช่วงปีพ.ศ. 2553 – 2563 เป็นยุคที่วงการT – POP มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างกันออกไปโดยสิ้นเชิง สามารถแสดงออกตัวตนได้อย่างเต็มที่ไม่ว่าจะเป็นทางด้านผลงานเพลง ความเป็นตัวเองในศิลปิน งานแสดง เป็นช่วงที่ได้รับความนิยมทั้งในประเทศไปจนถึงต่างประเทศ

จุดเริ่มต้นของวงการT – POP ไม่ใช่เรื่องใหม่ในวงการเพลงไทย หากย้อนไปช่วงที่เริ่มมีกระแสเพลงแนวเพลงป๊อปนั้นมีมาตั้งแต่ปีพ.ศ. 2520 และเริ่มเข้าสู่กระแสหลักอย่างจริงจังตั้งแต่ช่วงปีพ.ศ. 2530 เป็นต้นมา ในช่วงเวลานั้นเองก็เกิดวัฒนธรรม “เด็กแนว” ในช่วงปี 2000 ซึ่งถือว่าเป็นยุคที่เปลี่ยนแปลงวงการเพลงป๊อปอย่างมาก เริ่มก่อตัวมาตั้งแต่ยุคศิลปินโมเดิร์นด็อก เป็นคำที่ใช้เรียกกันในกลุ่มวัยรุ่ยที่มีการสนใจเพลงนอกกระแส มีความเป็นตัวเองสูงและหันไปให้ความสนใจกับค่ายเพลงอินดี้ เช่น Smallroom ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนั้นได้เริ่มเกิดกระแสจากค่ายเพลงใหญ่อย่างRS และ Grammy ที่เป็นที่นิยมมากในสมัยนั้นหลายวงในยุคนี้กลายเป็นวงตำนานในประเทศไทย เช่น

Bodyslam, Clash, Silly Fools ต่อมาในปีพ.ศ. 2546 วงการภาพยนต์ ได้สร้างปรากฏการณ์ในการปลุกกระแสเพลงเก่ากลับมาอีกครั้ง เช่น 18กะรัต ชาตรี และ สาว สาว สาว รวมถึงวงการละครเพลงซึ่งเป็นการแสดงแบบพูดสลับร้องสดที่ได้กลับมารับความนิยมอีกครั้ง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องคู่กรรมและเรื่องบัลลังก์เมฆ ในช่วงเวลาเดียวกันรายการเรียลลิตี้โชว์ได้เข้ามามีบทบาทในวงการเพลงมากที่สุดเนื่องจากผู้ฟังในสมัยนั้นยังใช้ช่องทางหลักในการติดตามข่าวสารต่างๆนั้นคือ โทรทัศน์ รายการที่มีอิทธิพลมากได้แก่ True Academy Fantasia และ The Star ที่สร้างความแตกต่างจากรายการอื่นๆได้โดยการให้ผู้ฟังทางบ้านมีส่วนร่วมในการตัดสินใจเลือกผู้เข้าแข่งขันในรายการ และยังมีการคิดโจทย์เพลงที่แตกต่างกันในแต่ละสัปดาห์การแข่งขันทำให้เพลงเก่าๆถูกหยิบยกมาร้องอีกครั้ง และจากความสำเร็จของรายการทำให้เกิดศิลปินหน้าใหม่ขึ้นมา ถึงแม้ว่าจะไม่ได้เป็นผู้ชนะในรายการก็ตาม ก็ยังสามารถเป็นที่รู้จักและได้เข้าสู่วงการบันเทิงในรูปแบบที่หลากหลายบทบาท กระแสแฟนคลับจึงได้ถูกส่งต่อมาเรื่อยๆ

ส่งผลมาสู่การสร้าง Boy group และ Girl group ของไทยที่ได้เริ่มพัฒนาขึ้นอย่างจริงจัง โดยในศิลปินกลุ่มนี้จะมีองค์ประกอบเด่นในเพลงคือท่าเต้นประกอบที่ไม่มีความซับซ้อน ท่าเต้นกลายเป็นเครื่องมือสำคัญในการผลิตผลงานเพลง นักร้องไอดอลต่างต้องมีท่าเต้นประจำเพื่อเป็นเอกลักษณ์ในรูปแบบเพลงของตนเองที่ทำให้คนรู้จักกันในวงกว้างมากขึ้นจนมาถึงยุคปัจจุบัน โดยตั้งแต่ในปีพ.ศ. 2553 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบันก็ยังคงมีการปรับเปลี่ยนเอกลักษณ์ให้เข้ากับแต่ละยุคสมัย เช่น มีการเพิ่มสีสันในเพลง, มีการเพิ่มท่อนแร็ปเข้ามา, เนื้อเพลงมีการโกงวรรณยุกต์บ้างแต่ก็สามารถลงจังหวะได้พอดี ในบางเพลงอาจมีการเพิ่มท่อนภาษาอังกฤษเข้ามา เพื่อดึงดูดกลุ่มผู้ฟังได้หลากหลายมากขึ้น

ปัจจัยความสำเร็จของศิลปิน T – POP ในประเทศไทย

เมื่อช่วงที่ผ่านมากลุ่มกระแสของศิลปิน K – POP ได้รับความนิยมอย่างมากไปจนสามารถตีตลาดสากลสู่ระดับโลกได้ จึงช่วยเป็นแรงผลักดันทำให้กระแสวงการ T – POP กลับมามีอิทธิพลอีกครั้งในช่วง 3 ปีที่ผ่านมา หากดูกระแสความนิยมของสถิติ T – POP จาก Nielsen สามารถสรุปกิจกรรมการพักผ่อนในรูปแบบต่างๆของคนไทย พบว่าคนส่วนใหญ่นิยมฟังเพลงมากกว่าการดูภาพยนต์หรือซีรีย์ 3.4 เท่า และมากกว่าการเล่นเกม 2.8 เท่า สถิติเหล่านี้ทำให้เกิดแรงพลักดันในวงการอุตสาหกรรมเพลงไทย และจากการเติบโตของค่ายเพลงใหญ่ในช่วงยุคปี 2000 ทั้ง 2 ค่ายเพลง ได้แก่ GMM Grammy และ RS ที่มีมูลค่านับพันล้านบาทและสามารถกลับมาทำกำไรให้ในวงการเพลงไทยเป็นอย่างมาก

ในช่วงที่T – POP เริ่มเข้ามามีกระแสอิทธิพลเป็นอย่างมากเริ่มในช่วงปี พ.ศ. 2563 – 2566 สะท้อนให้เห็นได้ชัดจากแพลตฟอร์ม Tiktok ที่ทำให้กลุ่ม T – POP เติบโตขึ้นมากได้ถึง 3 เท่า โดยแพลตฟอร์มนี้มีการใช้งานระดับโลกถึง 2,000 ล้านครั้งและเป็นของประเทศไทยถึง 1,000 ล้านครั้ง จากกลุ่มผู้ใช้งานในช่วงอายุ 18 – 24 ปี คิดเป็นร้อยละ 56 และช่วงอายุ 25 – 34 ปี คิดเป็นร้อยละ 13 หากดูปัจจัยความสำเร็จที่ทำให้วงการ T – POP กลับมาเป็นกระแสได้อีกครั้ง มีหลากหลายปัจจัย สรุปได้ดังนี้

1. การมีเวทีในการแข่งขันเพื่อค้นหาศิลปินเพื่อเดบิวต์ ซึ่งถือเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการตัดสินใจเลือกบุคคลที่ตนเองชื่นชอบและมีความรู้สึกร่วมไปกับศิลปิน

2. การใช้เพลงในซีรีย์ ที่ถือว่าเป็นการเชื่อมกับกลุ่มแฟนคลับทั้งในประเทศและต่างประเทศ และเป็นการช่วยให้เพลงประกอบซีรีย์เป็นที่รู้จักและตีตลาดโลกได้มากขึ้น

3. การเกิดขึ้นของค่ายใหม่ๆ เป็นการผลิตผลงานเพลงไปในรูปแบบใหม่มากขึ้นจากบุคคลรุ่นใหม่ ที่ทำให้ผู้ฟังได้มีโอกาสเลือกฟังและเข้าถึงเสียงเพลงได้อย่างอิสระ

4. การสร้าง Cultural Appeal กับผู้ฟังผ่านประสบการณ์และความรู้สึกที่ใกล้ชิด โดยการปล่อยเพลงให้เข้ากับพฤติกรรมของผู้บริโภคที่เป็นกระแสอยู่ในขณะนั้น เช่น กระแสการนิยมหาที่พึ่งทางจิตใจจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือเรียกกันในคำว่ามูเตลู จึงเกิดขึ้นมาเป็นเพลงมูเตลูของกลุ่มศิลปินวง Pixxie

5. การมีแพลตฟอร์มสตรีมมิ่งเพลง ที่สามารถทำให้เข้าถึงง่าย เช่น Joox, Spotify, Apple Music จะช่วยเพิ่มความสะดวกในการเข้าไปเลือกฟังได้หลากหลายโดยเฉพาะเพลง T – POP และยังสามารถเลือกฟังตามราคาสมัครสมาชิกได้ตามความเหมาะสมตามความต้องการได้อย่างหลากหลาย

6. ความนิยมของแพลตฟอร์มวิดิโอสั้น เช่น Facebook watch, Instagram reels, Tiktok เนื่องจากคนในยุคปัจจุบันนิยมที่จะเสพสื่อที่สามารถดูได้อย่างสะดวก กระชับ และจบภายในระเวลาอันสั้นโดยเฉลี่ยภายในระยะเวลา 1 – 5 นาที ทำให้แพลตฟอร์มเหล่านี้ครอบคลุมไปถึงผู้บริโภคทุกช่วงวัยได้เป็นอย่างดีและเข้าถึงผู้ชมในวงกว้างมากยิ่งขึ้น แพลตฟอร์มเหล่านี้ยังสามารถใช้เพลงในการนำมาทำคอนเทนต์ได้ฟรีอีกด้วย

7. การใช้เทคนิคของการเล่าเรื่องแบบทรานส์มีเดีย มีการใช้สื่อหลากหลายในการโปรโมต ทั้งแพลตฟอร์มทางโทรทัศน์ คอนเสิร์ต เพลง มิวสิควิดีโอ ไปอยู่ในทุกสื่อที่มีผู้บริโภคที่หลากหลายเป็นที่รู้จักในทุกกลุ่มช่วงอายุ และเพื่อให้เห็นถึงความสามารถของศิลปินในหลายๆรูปแบบมากขึ้น

ความสำเร็จที่เกิดขึ้นของกลุ่มศิลปินวงการ T – POP ได้รับการยอมรับมากขึ้น จนสามารถขยายฐานผู้ฟังในวงกว้างไปจนสู่ระดับสากล เฉพาะในกลุ่มภูมิภาคเอเชียโดยมีประเทศจีนเป็นตลาดใหญ่

วิเคราะห์ปัจจัยความสำเร็จของวงการ T – POP ในประเทศไทย จากกลยุทธ์ SWOT Analysis

SWOT Analysis เป็นการวิเคราะห์สภาพองค์กรหรือหน่วยงานในปัจจุบัน เพื่อค้นหา จุดแข็ง จุดด้อย หรือสิ่งที่อาจเป็นปัญกาสำคัญในการดำเนินงานสู่สภาพที่ต้องการในอนาคต เป็นตัวย่อที่มีความหมาย ดังนี้

S – Strengths จุดแข็งหรือข้อได้เปรียบ

1. ตามกระแสเพลงดนตรีโลกอย่างรวดเร็ว ทำให้เพลงมีความหลากหลายและทันสมัย
2. ศิลปินไทยมีเอกลักษณ์และความสารถครบทุกด้าน สามารถดึงดูดแฟนคลับได้อย่างรวดเร็ว
3. มีแนวเพลงหลากหลาย ส่วนมากไม่มีความซับซ้อน เข้าใจง่าย

W – Weaknesses จุดอ่อนหรือข้อเสียเปรียบ

1. บางค่ายมีข้อจำกัดในการสนับสนุนศิลปินหรือการทำเพลง ทำให้ขาดความเป็นเอกลักษณ์
2. ขาดการทำ Music Marketing ที่ดี
3. แนวเพลงของศิลปินบางกลุ่มทำไม่ได้แตกต่างจากแนวเดิมที่เคยทำ

O – Opportunities โอกาสที่จะดำเนินการได้

1. ทำการสื่อสารในการตลาดทั้งระหว่างตัวค่าย ศิลปิน และ กลุ่มแฟนคลับ ให้ดียิ่งขึ้น
2. เริ่มพัฒนาการทำแนวเพลงที่ครอบคลุมกับแฟนคลับทั่วทุกมุมโลกไปในตัว
3. ควรตามกระแสเพลงในตลาดดนตรีโลกอยู่ตลอดเวลา

T – Threats อุปสรรค ข้อจำกัด หรือปัจจัยที่คุกคามการทำงานขององค์กร

1. การสนับสนุนของภาครัฐ
2. การพัฒนาที่รวดเร็วของเทคโนโลยี

3. กระแสจากศิลปินของประเทศใกล้เคียง เช่น วงการศิลปิน K – POP, J – POP เป็นต้น

การมีอิทธิพลของศิลปิน T – POP ในประเทศไทย

เมื่อผู้คนให้ความสนใจกับกลุ่มศิลปิน T – POP เป็นอย่างมากและทางผู้ผลิตผลงานเพลงก็เริ่มมีการผลักดันในตัวศิลปินกลุ่มนี้มากขึ้น จึงได้เกิดรายการในประเทศไทยที่ทำให้ศิลปิน T – POP มีพื้นที่ในแสดงออกของเพลงตนเองได้อย่างเต็มที่ นั้นคือ รายการ “T – POP Stage” ในวันแรกที่รายการออกอากาศสามารถขึ้นเทรนด์ทวิตเตอร์ในประเทศไทยเป็นอันดับ 1 และอันดับที่ 4 ในเทรนด์ทวิตเตอร์โลก เป็นรายการแสดงดนตรีสดของกลุ่มศิลปิน T – POP ในทุกสังกัดค่ายเพลงที่ช่องเวิร์คพอยท์ ช่องที่ 23 ถือเป็นการสร้างสรรค์รายการและเปลี่ยนมุมมองในวงการศิลปิน T – POP สู่ตลาดโลก ในบทความนี้การมีอิทธิพลของศิลปินนั้น หมายถึง การนำความสำเร็จที่เกิดขึ้นมาใช้ต่อยอดในช่องทางต่างๆเพื่อเกิดประโยชน์ซึ่งกันและกัน ซึ่งสามารถสรุปการมีอิทธิพลของศิลปิน T – POP ได้ออกเป็น 2ช่องทางหลัก ได้แก่ 1. การตลาดของแบรนด์ต่างๆ 2. ตัวบุคคลสำหรับคนรุ่นใหม่

สำหรับการทำการตลาดของแบรนด์ต่างๆ ที่ไม่จำเป็นต้องเกี่ยวกับแบรนด์ทางธุรกิจในวงการเพลงโดยตรงได้ให้ความสนใจมาจับกระแสของศิลปิน T – POP เป็นการใช้โอกาสในการสร้างธุรกิจและผลลัพธ์ในวงกว้าง โดยใช้ศิลปินหรือเพลงมาเป็นสื่อกลางในการสื่อสารทางการตลาดของแบรนด์ เช่น 1. การเป็นผู้สนับสนุน (Sponsorship) จะเห็นได้จากการที่มีแบรนด์ต่างๆ มาคอยให้ความสนับสนุนจากการเสนอตัวเป็นผู้จัดคอนเสิร์ตและกิจกรรมของศิลปิน เพื่อเปิดโอกาสในการมองเห็นแบรนด์ต่อผู้บริโภค 2. การวางผลิตภัณฑ์ประกอบฉาก(Product Placement) เป็นการนำสินค้านั้นๆไปวางในพื้นที่ที่สามารถสร้างการรับรู้ได้ โดยแบรนด์จะต้องผ่านกระบวนการความคิดที่ทำให้ผู้บริโภคคาดไม่ถึงและทำให้เกิดอารมณ์ร่วมคล้อยตาม อาจมีสื่อกลางเป็นรายการเพลงที่มีศิลปินเป็นบุคคลหลักในการดึงดูดผู้บริโภคต่อแบรนด์นั้นๆ 3. การร่วมกันของแบรนด์และสินค้าของกลุ่มศิลปิน (Merchandise) เป็นโอกาสในการตีตลาดอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากเป็นการขายสินค้าโดยตรงถึงผู้บริโภคด้วยวิธีที่ดึงดูดความสนใจได้ดี โดยการนำกระแสของกลุ่มศิลปินมาช่วยเป็นสื่อกลางในการสื่อสารทางการตลาดและเป็นส่วนช่วยในการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภค ประเภทสินค้า เช่น เสื้อ แท่งไฟ พวงกุญแจ เป็นต้น

สำหรับในตัวบุคคล เช่น ทำให้คนรุ่นใหม่มีความกล้าคิด กล้าทำ และกล้าแสดงออกมากขึ้น มีพื้นที่ให้กลุ่มคนเหล่านั้นได้แสดงออกอย่างเต็มที่ โดยมีแรงบันดาลใจจากศิลปิน T – POP ที่ประสบความสำเร็จอย่างมากมายพร้อมทั้งมีรายการในประเทศไทยที่ช่วยผลักดันพื้นที่สำหรับคนกลุ่มนี้ที่มีความสามารถพิเศษในการที่จะนำมาต่อยอดเป็นศิลปินได้ในอนาคตเพื่อนสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่ดีได้เพิ่มมากขึ้น เห็นได้จาก การมีบุคคลเข้ามาออดิชั่นในรายการ Girl group star ของทางค่าย Workpoint ได้มีการคัดเลือกโดยคณะกรรมการจากศิลปินรุ่นพี่และได้รับการร่วมโหวตจากผู้ชมทางบ้าน จนได้สมาชิกเพียงแค่ 7 คน 7 คาแรกเตอร์ จนท้ายสุดได้ถูกคัดเลือกในชื่อศิลปินวง 4 EVE จนมาเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงจนถึงทุกวันนี้

วงการอุตสาหกรรมเพลงไทยที่จะสามารถต่อยอดไปได้อีกในอนาคต

การต่อยอดในอุตสาหกรรมดนตรีในประเทศไทย คือ การปลูกความเชื่อมั่นในศักยภาพของศิลปินไทย เชื่อว่าศิลปินไทยสามารถไปได้ในระดับเทียบเท่าประเทศเกาหลี แม้ยังมีข้อจำกัดในการสนับสนุนจากภาครัฐ แต่การจะทำให้ศิลปินนั้นมีความแข็งแกร่งได้ต้องเริ่มจากความเชื่อมั่นในตัวศิลปินเองก่อนว่ามีความสามรถมากพอที่จะก้าวไปสู่ใน

ระดับที่สูงขึ้น ศิลปินไทยที่ประสบความสำเร็จไปจนถึงระดับโลก เช่น ลิซ่า BlackPink แบมแบม GOT7 นิชคุณ 2PM หรือ มินนี่ G(I) – DLE จนในที่สุดจะพาอุตสาหกรรมดนตรี T – POP ก้าวเข้าสู่ระดับสากลได้ เมื่อวงการ T –POP ได้รับการพัฒนาต่อไปจะทำให้สามารถค้นพบเอกลักษณ์ที่ชัดเจนเพื่อนำไปขายในกลุ่มตลาดดนตรีโลกได้เหมือนกับในวงการเพลงเกาหลี ไม่ใช่เพียงแค่ในเรื่องของวงการเพลงแต่ยังเป็นเรื่องของการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมความเป็นไทยดั้งเดิมที่สามารถแทรกซึมเข้าไปสู่ในเพลง หรือที่เรียกกันว่า “Soft Power” หมายถึงกระบวนการหรือกลไก ที่สร้างอำนาจการต่อรองในระดับนานาชาติของประเทศ ผ่านการดึงดูดทางวัฒนธรรมด้วยสื่อ การท่องเที่ยว หรือนโยบายในรูปแบบต่างๆ หากต้องการให้ T – POP ประสบความสำเร็จมากขึ้น ต้องได้รับการสนับสนุนจากทุกภาคส่วนทั้งห่วงโซ่ของคนดนตรี ตั้งแต่ภาคการศึกษา ภาคเอกชน และภาครัฐบาล เพื่อความเข้มแข็งในคนในอุตสาหกรรมดนตรีต่อไป

บทสรุป

การเกิดขึ้นของกลุ่มศิลปิน T – POP ในประเทศไทยนั้นเริ่มมีมานานและพัฒนาตามกระแสการเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีมาตามยุคสมัย แต่กลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งและโด่งดังมากขึ้นในช่วงปีพ.ศ. 2563 ที่ผ่านมาเนื่องจากเกิดการได้รับอิทธิพลมาจากกลุ่มศิลปิน K – POP ที่ได้สร้างมูลค่าทางอุตสาหกรรมดนตรีได้ไกลจนสามารถตีตลาดเพลงสู่ระดับสากลได้ ซึ่งเกิดจากปัจจัยความสำเร็จในด้านต่างๆ จนส่งผลต่อการมีอิทธิพลของกลุ่มศิลปิน T – POP ในประเทศไทยที่สามารถนำเอาประโยชน์จากการประสบความสำเร็จของศิลปินมาต่อยอดในช่องทางต่างๆเพื่อเกิดประโยชน์ซึ่งกันและกัน สามารถสรุปได้เป็น 2 ช่องทางหลัก คือ 1. การตลาดของแบรนด์ต่างๆ โดยมีการใช้ศิลปินเป็นสื่อกลางในการสร้างการตลาดที่ดีขึ้นของทางแบรนด์โดยกลุ่มลูกค้าที่เข้ามาก็มักจะเป็นกลุ่มแฟนคลับของศิลปิน และ 2. ตัวบุคคลสำหรับคนรุ่นใหม่ เป็นการให้พื้นที่แสดงออกแก่คนรุ่นใหม่ได้อย่างเต็มที่โดยมีแรงบันดาลใจมาจากศิลปินที่ตนเองชื่นชอบหรือศิลปินที่ประสบความสำเร็จแล้ว โดยการประสบความสำเร็จของศิลปินสามารถต่อยอดในวงการอุตสาหกรรมเพลงไทยได้ในอนาคต ซึ่งในปัจจุบันเริ่มมีศิลปินT – POP ได้ไปแสดงที่ต่างประเทศส่งผลให้เกิดอิทธิพลของทั้งตัวศิลปิน วงการเพลงป๊อปไทยและการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมซึ่งถือเป็นแรงผลักดันให้วงการอุตสาหกรรมเพลงไทยสามารถต่อยอดไปได้อย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ การพัฒนาในวงการของศิลปิน T – POP ควรเป็นไปอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ เนื่องจากในปัจจุบันศิลปินกลุ่มนี้มีส่วนช่วยในการต่อยอดทั้งในด้านธุรกิจและอุตสาหกรรมเพลงในประเทศไทยให้ก้าวหน้าและประสบความสำเร็จได้ต่อไปในอนาคต

อ้างอิง

กุลธิดา. (2564). *T-POP ที่สร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจ ก้าวต่อไปของ CEA ในการพัฒนาอุตสาหกรรมดนตรี.* https://workpointtoday.com/t-pop-cea/

กุลธิดา สิทธิฤชัย. (2565). *T-POP เพลงป๊อปแบบไทยที่เปลี่ยนไปในโลกไร้พรมแดน.* https://adaymagazine.com/t-pop-age/

แจน (Jan). (2566). *ตามดูปัจจัย ทำไมกระแส T-POP กลับมาบูม เจาะโอกาสแบรนด์เปลี่ยน Fandom เป็นลูกค้า.* https://www.brandbuffet.in.th/2023/10/t-pop-on-the-rise/

ณทิตา ทรัพย์สินวิวัฒน์. (2560). *อุตสาหกรรมเพลงไทยในยุคประเทศไทย 4.0 (บทความวิชาการ).* วิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณัฐนิชา ดนัยดุษฎีกุล, เกตุวดี สมบูรณ์ทวี, วรพนธ์ วัฒนาธร และ ณัฐวุฒิ สมบูรณ์ทวี. (2564). *การศึกษารูปแบบความชอบของแฟนคลับชาวไทยที่มีผลต่อศิลปินไอดอลไทยและเกาหลี (บทความวิจัย).* คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พัตรา พัชนี. (2564). *T-POP Stage ขุดกระแส T-POP สู่ตลาดโลก.* https://www.creativethailand.org/article-read?article_id=32936

สำนักงานพัฒนาองค์ความรู้เศรษฐกิจสร้างสรรค์. (2563). *สถิติกิจการในอุตสาหกรรมดนตรี.* https://www.cea.or.th/en/single-statistic/music-industry-overview

สำนักงานพัฒนาองค์ความรู้เศรษฐกิจสร้างสรรค์. (2563). *Soft Power เครื่องมือสำคัญในการผลักดันเศรษฐกิจสร้างสรรค์ไทย.* https://www.cea.or.th/th/single-softpower/cea-soft-power

หทัยธาร ฉัตรเลิศมงคล. (2553*). สำรวจก้าวต่อไปของT-POP และอุตสาหกรรมเพลงไทยสู่เวทีสากล ผ่านคนคุณภาพจากวงการเพลง.* ค้นเมื่อ 24 มกราคม 2567 จาก https://thestandard.co/t-pop-and-thai-music-industry-to-international-stage/

อนงค์สุลักษณ์ ใยลออ. (2555). *ดนตรีป๊อปกับพฤติกรรมของวัยรุ่นไทย. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).* กรุงเทพ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

S.Karnteera. (2566). *จับกระแส T – POP รีเทิร์นแบรนด์สบโอกาสดึงแฟนคลับเป็นลูกค้า.* ค้นเมื่อ 24 มกราคม 2567 จาก https://www.brandage.com/article/36716

TODAY Writer. (2564). *ชีวิตรถไฟเหาะของ T-POP ที่แมสบ้าง เงียบบ้าง กับอนาคตที่พร้อมส่งเสียงให้คนได้รู้จัก.* https://workpointtoday.com/t-pop/

A Creative Work: Program Music on the "Xue Zhong de Huaduo Suite" Song for the Contemporary Band: First Movement "The Parallel"

Thitinun Charoensloong [1]
Kanyapat Pattanasab [2]
Orawan Banchongsilpa [3]

Abstract

The purposes of the research were (1) to compose a program music on the "Xue Zhong de Huaduo Suite" song for the contemporary band: First Movement "The Parallel" and (2) to perform the "Xue Zhong de Huaduo Suite" song for the contemporary band to the public. The research was Practice-Based Research (PBR) with based on creative work as procedure on ethnomusicology, area significances, musician interviewed, composition, inspiration, approval, and public grant. The data were collected by interviewing three key informants to discover the characteristics of traditional Chinese, Thai, and Western music. The research findings showed that the "Xue Zhong de Huaduo suite" song for the contemporary band: First Movement "The Parallel" was creative research that was inspired by the sounds and melodies of folk songs from the "Er-Hu", combined with the sounds and melodies of the Ra-Nad. It also includes the melodies of Western musical instruments that are mixed at the Faculty of Music. Bangkokthonburi University is a center for learning about music and creating professional musicians.

Therefore, the researcher created this process with a three-part form (Ternary Form) in which the key is changed and the melody showing the technique of each musical instrument in part B is developed to give the listener the enjoyment from the original. The researcher created this song that takes the listener into the area of the music group and to experience the atmosphere of the combination of musical melodies.

Keywords: program music, contemporary music, creative work

Introduction

The combination of social, cultural, artistic, and musical elements may be found in contemporary music, or even musical culture until it produces melodies and tones that are harmonious. It resembles a cross-cultural exchange of musical styles, frequently involving melodic creations. This

1 Bangkokthonburi University Faculty of Music / thitinun.cha@bkkthon.ac.th
2 Bangkokthonburi University Faculty of Music / kanyapat.pat@bkkthon.ac.th
3 Bangkokthonburi University Faculty of Music / orawan.ban@bkkthon.ac.th

combination is more commonly used. It is currently referred to as contemporary music (Siwiset, 2011).

"Xue Zhong de Huaduo suite" song for the contemporary band: "The Parallel" was creative research that was inspired by melodies from Chinese folk instruments, Thai musical instruments, and Western musical instruments mixed at the Faculty of Music, Bangkokthonburi University, which is a virtual resource for musical learning and professional musicians, allowing each day to hear various sounds of music, whether it's the sound of folk music, pop music, Thai music, etc.

Therefore, it gives a strange feeling compared to traditional music. The researcher imagines that this song takes the listener to walk into the area of the faculty of music and experience the atmosphere of various musical performances at the same time. The composition of the "Xue Zhong de Huaduo Suite" Song for the contemporary band: "The Parallel" lasts about 6 minutes. There are approximately 18 musicians divided into two solo instruments, three string instruments, six in brass sections, and seven in rhythm sections.

Research Objectives

The objective of this research is to compose a suite that combines Chinese and Thai instruments and use the melody of a folk song as a basis for composing a new composition for a contemporary band.

This research has two objectives:

1) To compose program music on the "Xue Zhong de Huaduo Suite" song for the contemporary band

2) To perform the "Xue Zhong de Huaduo Suite" song for the contemporary band to the public.

Literature Review

Thai and Chinese folk songs are oral traditions passed down orally by individuals throughout both China and Thailand. This includes using melodies to produce songs for enjoyment, parties, lullabies for babies, etc. Words with an emphasis on recognizable sounds, rhyme, and rhythm are easy to recall. Folk songs are distinct from other types of music because they are memorable to listen to. Simple rhythms of singing and dancing might be accompanied by clapping or musical instruments. It is important to note that a chorus, be it more enjoyable by adding a country music style (Roongruang, 2022).

"In the Steppes of Central Asia" was composed by Russian composer Alexander Borodin (1833–1887). Among the greatest of all Russian composers, The Russian Five were known for composing songs that incorporated elements of folk music into their main theme (Romantic Nationalism),

giving their works a unique character (Pancharoen, 2017). This song was composed in the 1880s. This poem, which is composed in the E Mixolydian mode and has the structure of a symphonic poem, has the intended meaning of a hidden story. The narrative of a caravan of native people and Russian soldiers going across the serene sands and meadows. Only the sounds of Russian vocalists and the sound of camels and horses There are long-distance connections between several nations along the "Silk Road" route. Because of this, the song has a melodic impact that gives the listener a sensation of enjoyment. A mixture of excitement and loneliness permeated the caravan (Charoensloong, 2021).

"The Empires" (2018) composed in the style of program music, was done so by Prof. Dr. Narongrit Dhamabutra. Prof. Dr. Narongrit drew inspiration for the composition of this piece from the history of the formerly affluent kingdom in addition to music culture, folk music, and the distinctiveness of those kingdoms: for example, emulating the sound of an orchestra to portray the Phi Nat ceremony (Nut Pwe) and the Hsaing Waing, a folk band from the Kingdom of Bagan using both the melody of percussion instruments and the sound comparisons of a Hsaing Waing band. The yama is a component of the flow of the Bagan procession. It was creating sound cycles in the form of seventh chords and key center (Dhamabutra, 2018).

Research Methodology

The research was practice-based research (PBR) based on creative work as procedure on ethnomusicology, area significant, musician interviewed, former music, inspired, approval, and public grant. Data were collected by interviewing three key informants to discover the characteristics of traditional Chinese, Thai, and Western music. The process of writing a song includes examining the researcher's emotions and experiences in addition to the material to develop the theme of the song.

Research Result

The researcher has composed the "Xue Zhong de Huaduo Suite" Song for the contemporary band: First Movement "The Parallel", based on ideas, inspiration, and information from interviews with music composed experts, which can be divided into the following points:

1. Ideas for composition
2. The concept of organizing the sounds of composition
3. Ideas for developing the melody of the composition
4. Ideas for creating musical texture, rhythm, and sound intensity

1. Ideas for Composed Movement "The Parallel"

The researcher got this idea from the melody of a lullaby, a folk song from Jiangnan Province, The People's Republic of China, which is performed with the Er-hu (Chinese music instrumental), where the main theme of the song usually uses the D Shang mode (D商调式), similar to the pentatonic scale, which is the sound system of Jiangnan folk music, filled with characteristics, senses of Chinese folk songs. Therefore, the researcher then used this idea to create the theme of the song by combining it with the accent of Thai music mixed with the sound of pentatonic and Thai drum rhythms, which occurred in the Thai music practice center at the Faculty of Music, Bangkokthonburi University.

2. The Concept of Organizing the Sounds of Composition

From the idea for creating the song mentioned above. The researcher organized the sound of the composition "The Parallel" by focusing on the use of pedal notes as the base for the theme played by Erhu. The theme is created using the D Shang mode scale for the audience to hear a traditional tune with Chinese musical traits. After that, the researcher commonly used chords in the form of quintal and quartal chords, which always appear in to create a complex sound in the form the researcher desires. Therefore, the researcher chose to use the D Shang mode scale to create a folk song accent, combining it with the main melody in the presentation section and section A and then moving to the D minor pentatonic scale in section B, which is a related key. It is the development of the melody line to be clearer and more prominent and finally moves back to the original key of A' (Ternary form).

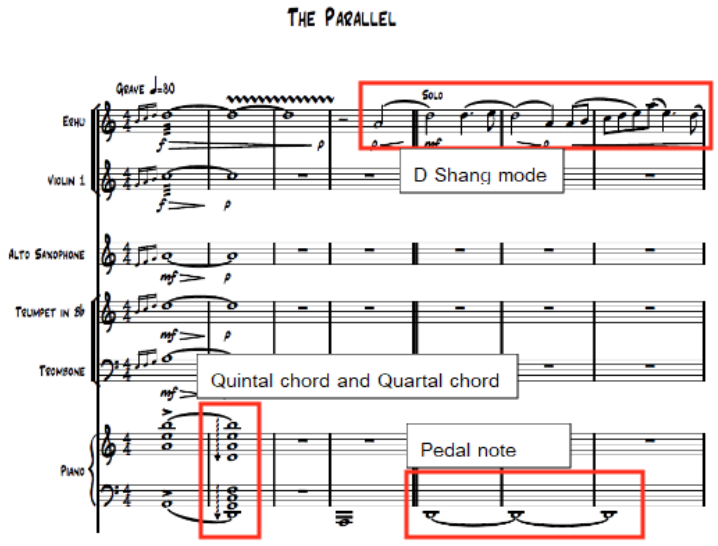


Figure 1: *The Concept of Organizing the Sounds of the Parallel.*

Figure 1 shows the organization of the sounds of composition in "The Parallel" of the "Xue Zhong de Huaduo Suite" Song for the contemporary band, which shows the use of the D Shang mode scale at the beginning of the solo part to make the listener familiar with the correct sound accent. Built from this ladder, starting with the playing of the erhu. This will focus on the D E G A note group which is an important note because it is a note group that has tonic notes mixed in with it.

Figure 2: *Organization of the Sounds of Composition.*

Figure 2 shows the organization of the sounds of composition by developing the theme from the erhu on the D Shang mode scale with augmentation and melodic repetition techniques, this section will emphasize the melodic function of the melodic technique, including the rhythmic repetition of percussion instruments in the background a composition technique rhythm motif, which is like the percussion instruments of Thai music.

3. Ideas for Developing the Melody of the Composition

In "The Parallel" of the "Xue Zhong de Huaduo Suite" Song for the contemporary band, the researcher uses a Ternary form (Three-part form) which is the structure of the song which has three important parts, namely part 1 and part 3, namely part A which is the part that shows the theme of the song as well as the expression that show the differences in terms of tone color of Thai, Chinese, and Western instruments. Part 2, namely Part B is the part that shows the development of the theme of "The Parallel" where the researcher chose important compositional techniques to develop the main melody of Part A (Melodic motif) to be more complex and represent a technique until it became the main melody of section B, which the researcher used techniques such as augmentation, melodic repetition, melodic sequence, quantal harmony, and dissonant intervals, etc.

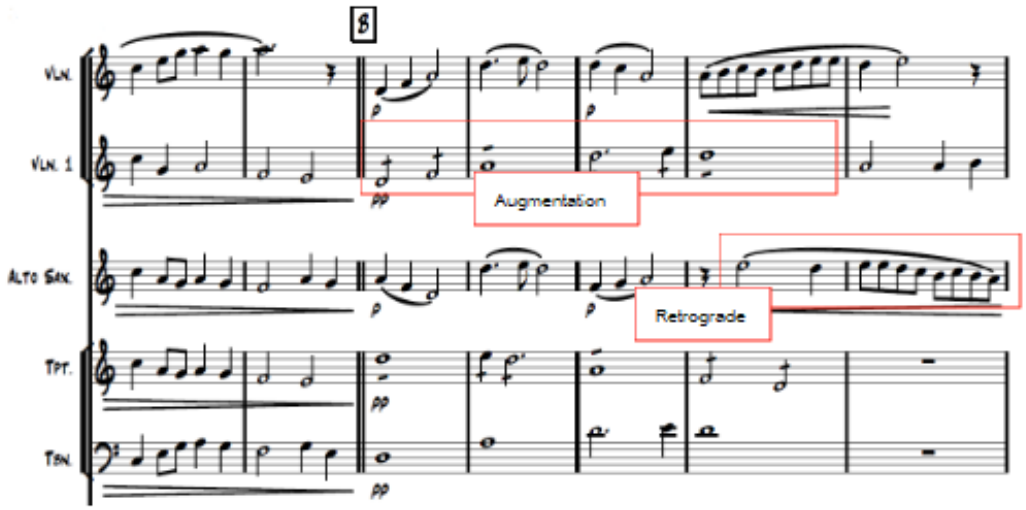


Figure 3: *Ideas for Developing the Melody of the Composition.*

Figure 3 depicts how the theme of the composition develops in the first movement of the song for the contemporary band, “The Parallel” of the “Xue Zhong de Huaduo Suite.” The composer employed a broad of composition techniques to express the exciting experience of listening to different styles of music. The melodic line’s progression makes it simpler for listeners to recognize the main theme, the major theme from section A will be developed in part B this time. As a result, the sound that is created will not alter significantly from part A.

Figure 4: *Ideas for Developing the Melody of the Composition.*

Figure 4 shows the compositional techniques in melodic diminution of the part B along with the development of the melody using the method of melodic repetition more so that the listener remembers the melody of the piece because it gradually appears on different instruments.

Figure 5: *Ideas for Developing the Melody of the Composition.*

Figure 5 shows the use of the theme and variation of part A and developed with various techniques at the end of part B to show the progression to the climax of the song, before preparing to be greeting, the return of part A and to review the listeners' memories of the melody of part A.

4. Ideas for Creating Musical Texture, Rhythm, and Sound Intensity

The creation of musical texture, rhythm, and intensity of sound in "The Parallel" of the "Xue Zhong de Huaduo Suite." The researcher arranged the harmony by grading the density of the melody from less dense to denser adjusting the emotions of the listeners to be more in line with the songs that the researcher has composed, the density will gradually decrease as the end of each section is approached. So that listeners can experience a mix of music from different nationalities that still have different similarities. There will be various rhythm changes in the drum set, similar to Chinese folk music and Thai tradition and for the sound intensity of this process, the researcher wants to present it in a form that has a gradient of sound intensity from least to highest to show the climax of the song.

Figure 6: *The Harmony by Grading the Density of the Melody from Less Dense to Denser.*

Conclusion

The researcher has composed the "Xue Zhong de Huaduo Suite" Song for the contemporary band: First Movement "The Parallel", based on ideas, inspiration, and information from interviews with music composition experts Therefore, this composition inspired by the melody of a lullaby, a folk song from Jiangnan Province, The People's Republic of China, which is performed with the Er-hu, where the main theme of the song usually uses the D Shang mode similar to the pentatonic scale, which is the sound system of Jiangnan folk music, filled with the senses of Chinese folk songs. The researcher then used this idea to create the theme of the song by combining it with the accent of Thai music that was mixed with the sound of pentatonic and Thai drum rhythms, that occurred in the Thai music practice center at the Faculty of Music, Bangkokthonburi University.

	First Movement "The Parallel"				
Part	Introduction	A	B	A'	Coda
Bar	1-35	36-47	48-87	88-99	100-105

References

Adam, J. M. (2008). *Timbral diversity: An annotated bibliography of selected solo works for the tenor trombone containing extended technique* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Northern Colorado.

Andrew S., Karen F., & Morty M. (2009). *Music Theory.* Alfred Publishing Co.

Bara, W. (1974). *Theory for Beginners.* The Frederick Heris Music Co. Limited.

Duke A. (2001). *A performer's guide to theatrical elements in selected trombone literature*. Louisiana State University Press.

Charoensloong, T., & Dhamabutra, N. (2021). "Himmapan" symphonic poem for the trombone ensemble: The cycle process. *Humanities and Social Sciences Nakhonsawan Rajabhat University Academic Journal*, 8(2), 29–42.

Davidson, M. M. (2005). *An Annotated Database of 102 Selected Published Works for Trombone Requiring Multiphonic*s [Unpublished doctoral dissertation]. University of Cincinnati.

Dhamabutra N., (2018). *The Empires.* Carl Fischer Music Publisher.

Pancharoen, N. (2017). *Sangkeetlak and analysis* (6th ed.). Thana Press Company Limited.

Roongruang, P. (2022). Research on inheritance and development of Shandong yun-juan zheng music art in Shenyang conservatory of music. *Asian Journal of Arts and Culture*, 22(1), 255091–255091.

การพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น
Development of an Instructional Lesson for Introductory Jazz Guitar

อภิวัฒน์ ฉายอรุณ (Apiwat Chayaroon)[1]

บทคัดย่อ

การพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น เป็นการพัฒนาแบบเรียนสำหรับผู้เรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สแบบเดี่ยว มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น การพัฒนาแบบเรียนนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการเก็บข้อมูลผู้ให้ข้อมูลสำคัญด้านหลักสูตรและการสอนกีตาร์แจ๊ส และตรวจคุณภาพเครื่องมือโดยผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอนดนตรีแจ๊ส และได้นำข้อเสนอแนะกลับมาแก้ไขออกมาเป็นแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้นฉบับสมบูรณ์ โดยมีกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ดังนี้ 1) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญสำหรับสำรวจความต้องการในการพัฒนาแบบเรียน ผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนดนตรีแจ๊ส มหาวิทยาลัยศิลปากร จำนวน 2 คน 2) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญสำหรับตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ ผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอนดนตรีแจ๊สระดับอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร จำนวน 3 คน 3) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญสำหรับการวิพากษ์หลักสูตร ประเมินและสัมภาษณ์หลังการประเมินผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอนดนตรีแจ๊สระดับอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร จำนวน 3 คน และครูผู้สอนกีตาร์นอกระบบ จำนวน 2 คน การดำเนินการวิพากษ์ใช้แบบประเมินนำทางก่อนแล้วจึงดำเนินการวิพากษ์เพื่อประเมินถึงคุณภาพของแบบเรียนที่พัฒนาขั้นและสรุปผลการวิจัยถึงคุณลักษณ์และแนวทางในการพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย 1) แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง 2) แบบประเมินคุณภาพแบบเรียน งานวิจัยนี้ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์และนำเสนอข้อมูลแบบความเรียง ผลการวิจัยพบว่าการพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้นต้องคำนึงการฝึกแสดงคีตปฏิภาณ โดยการกำหนดเป้าหมายและการกำหนดเนื้อหาภายในแบบเรียนให้สอดคล้องกัน จึงจะส่งผลให้ผู้เรียนแสดงคีตปฏิภาณได้ ผลการวิพากษ์พบว่าแบบเรียนนี้สามารถนำไปใช้ได้จริงและสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดและใช้ในการเรียนการสอนได้

คำสำคัญ: การพัฒนาแบบเรียน, ทักษะปฏิบัติกีตาร์, กีตาร์แจ๊สขั้นต้น, คีตปฏิภาณ

Abstract

The development of basic jazz guitar method is a learning model development for solo jazz guitar skills learners. Its objectives are to develop the basic jazz guitar skills learning model. This learning development uses qualitative research methods by collecting important data from the main curriculum providers and jazz guitar teaching experts, and quality assurance of tools by curriculum and music teaching experts. Suggestions and feedback have been collected and revised

1 นิสิตมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แขนงวิชาการแสดงดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
Master of Music research and Development, Department of Performance, Faculty of Music, Silpakorn University / Email: apiwatchayaroon@gmail.com

into a complete version of the basic jazz guitar skills learning model. Key informant groups include: 1) Key informant group for needs assessment in learning model development: 2) experts in jazz music teaching from Silpakorn University.

Key informant group for tool quality assurance: 3) experts in curriculum and music teaching at the tertiary level from Silpakorn University.Key informant group for curriculum analysis, evaluation, and post-evaluation interviews: 3 experts in curriculum and music teaching at the tertiary level from Silpakorn University, and 2 extracurricular guitar teachers. The research process involved preliminary assessment before proceeding with evaluation to assess the quality of the developed learning model. Research tools included semi-structured interviews and learning model quality assessment forms. The research analysis involved content analysis and sequential presentation of data.

The research found that the development of the basic jazz guitar skills learning model needs to consider practicing performance skills by setting goals and aligning content within the learning model. This will enable learners to demonstrate performance skills. The evaluation results showed that this learning model can be realistically implemented and further developed for teaching and learning purposes.

Keywords: Developing a Beginner Jazz Guitar Method, Jazz Guitar Skill, Beginner Jazz Guitar, Improvisation

บทนำ

การเรียนดนตรีสามารถพัฒนาคุณภาพชีวิตของบุคคลและส่งเสริมการเรียนรู้ทั้งในด้านพุทธิปัญญา สติปัญญา และความเป็นมนุษย์ การเรียนดนตรีนั้นเปรียบเสมือนการเรียนรู้ตลอดชีวิต โดยมีทฤษฎีทางการศึกษา คือกระบวนการเรียนรู้โดยมุ่งเน้นความเจริญงอกงามของบุคคลและสังคม การถ่ายทอดความรู้ ถ่ายทอดวัฒนธรรมและการอบรม อันเกิดจากสภาพแวดล้อมและสภาพสังคม เป็นปัจจัยเกื้อหนุนให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ตลอดชีวิต ทฤษฎีทางการศึกษามีองค์ประกอบ 4 ประการ ได้แก่ 1) ครูผู้สอน คือผู้แสดงบทบาทในการแนะนำการเรียนรู้ให้ผู้อื่น 2) ผู้เรียน คือผู้แสดงบทบาทให้ผู้อื่นแนะนำการเรียนรู้ 3) สาระ คือโครงสร้างของการพัฒนาทางจิตวิญญาณ ได้แก่ ระบบการจัดสาระหลักสูตรและเนื้อหาที่เกี่ยวข้องทางการศึกษา 4) การเรียนการสอน คือสถานการณ์ของการจัดการเรียนรู้ ได้แก่ เทคนิควิธีสอน สื่อ สถานที่ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2561)

รูปแบบการเรียนการสอนดนตรีในโรงเรียนปัจจุบัน ในวิชาทฤษฎีดนตรีและประวัติศาสตร์ดนตรี มีการเรียนการสอนในลักษณะท่องจำโดยมีการวัดประเมินผลด้วยข้อสอบปรนัยและอุปนัย ในด้านทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีมีการจัดการเรียนการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีแบบกลุ่ม เช่น วิชาคีย์บอร์ดและวิชาดนตรีไทย หากเป็นการปฏิบัติแบบเดี่ยวอาจเป็นการเรียนเสริมหลังเลิกเรียนหรือการจัดกิจกรรมชมรม การเรียนการสอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีในโรงเรียนนั้นอาจมีข้อจำกัดในด้านจำนวนผู้เรียนในชั้นเรียนที่มีจำนวนมากทำให้ไม่สามารถจัดกิจกรรมการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติเครื่องเอกได้อย่างทั่วถึง

ในปัจจุบันผู้เรียนมีความต้องการเรียนรู้ดนตรีในแนวที่หลากหลายและเฉพาะทางมากขึ้น การเรียนเสริมจะเป็นส่วนช่วยให้ผู้เรียนสามารถเรียนทักษะเฉพาะทางในแขนงต่าง ๆ ที่ผู้เรียนสนใจให้ตรงจุดมากขึ้น โดยการเรียนเสริมหรือการเรียนนอกระบบและการเรียนตามอัธยาศัยนี้สามารถส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตได้ (กรมการศึกษานอกโรงเรียน, 2538) เนื่องจากการศึกษานอกระบบเป็นการศึกษาที่มีการจัดหลักสูตรระยะเวลาในการเรียนและการวัดประเมินผลยืดหยุ่นสอดคล้องกับสภาพและความต้องการของผู้เรียนเป็นหลัก การศึกษาที่จัดให้ผู้เรียนทุกเพศทุกวัย ไม่จำกัดพื้นฐานการศึกษา อาชีพ ประสบการณ์ หรือความสนใจ โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะให้ผู้เรียนได้รับความรู้และทักษะที่จะนำไปประยุกต์ใช้ในการดำรงชีวิตและประกอบอาชีพถือเป็นฐานของการจัดการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย

ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีคีตปฏิภาณ (improvisation) การบรรเลงคีตปฏิภาณสำหรับดนตรีแจ๊ส เป็นศิลปะในการสร้างแนวทำนองโดยการแสดงด้นสดแบบไม่ได้เตรียมการไว้ล่วงหน้า นักกีตาร์แจ๊สจำเป็นต้องมีพื้นฐานความเข้าใจในด้านเนื้อหาที่สำคัญทั้งหมดเพื่อที่จะนำไปสู่การบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ อย่างมีประสิทธิภาพ ธีรัช เลาห์ วีระพานิช (2557) รูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณจะอยู่ในองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส 7 ข้อ ได้แก่ การบรรเลงคีตปฏิภาณในดนตรีแจ๊ส (jazz improvisation) จังหวะในดนตรีแจ๊ส (jazz rhythm) หลักการโซโล (Soloing Concept) สำเนียงดนตรีแจ๊ส (jazz idiom) ทำนอง (melody) เสียงประสานดนตรีแจ๊ส (jazz harmony) และสังคีตลักษณ์และโครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (jazz form and structure) ดังนั้นการเรียนดนตรีแจ๊สผู้เรียนต้องบรรเลงคีตปฏิภาณในเพลงต่าง ๆ โดยผู้เรียนต้องมีวิธีการบรรเลงบทเพลงแจ๊สโดยมีลำดับขั้นตอนที่เหมาะสมจากง่ายไปยากจากการจำไปสู่การประยุกต์ใช้ โดยใช้เทคนิคต่าง ๆ ได้แก่การเล่นคอร์ด อาร์เปโจ และบันไดเสียงในทางเดินคอร์ดและคีตลักษณ์ทุกประเภท ดังนั้นพื้นฐานจึงเป็นสิ่งที่สำคัญทั้งในด้านการฟัง ด้านทฤษฎี ด้านทักษะปฏิบัติเพื่อนำไปสู่การปฏิบัติงานในสถานการณ์จริง (วุฒิชัย เลิศสถากิจ, 2557)

ทักษะด้านดนตรีของผู้เรียนที่มีความพร้อมสำหรับการเรียนดนตรีแจ๊สขั้นต้น โดยเปรียบเทียบกับเกณฑ์การสอบวัดระดับความสามารถด้านทักษะปฏิบัติ จะอยู่ช่วงระหว่าง เกรด 6 – 8 จากเกณฑ์การสอบวัดระดับกีตาร์ ดังนี้ 1) เกณฑ์การสอบวัดระดับกีตาร์ทั่วไป ได้แก่ สถาบันดนตรี ABRSM สถาบันดนตรีทรินิตี้ (Trinity) และสถาบันดนตรียามาฮ่า (Yamaha) 2) เกณฑ์การสอบวัดระดับทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สระดับอุดมศึกษาชั้นปีที่ 1 มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้วิจัยได้สำรวจข้อมูลจากอาจารย์ผู้สอนดนตรีแจ๊สระดับอุดมศึกษาชั้นปีที่ 1 มหาวิทยาลัยศิลปากรในด้านลักษณะการจัดการเรียนการสอนกีตาร์แจ๊ส โดยผู้เรียนส่วนใหญ่มาจากการเรียนกีตาร์ไฟฟ้าและกีตาร์อคูสติก ดังนั้นการเรียนต่อยอดจึงสามารถเรียนกีตาร์แจ๊สได้ โดยลักษณะของผู้เรียนส่วนใหญ่แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ ผู้เรียนที่มีพื้นฐานการอ่านโน้ตและทักษะตามเกณฑ์การสอบวัดระดับความสามารถ 2) ผู้เรียนที่มีพื้นฐานกีตาร์ทั่วไปอาจเรียนกีตาร์ตามอัธยาศัยหรือเรียนด้วยตัวเองโดยการเรียนด้วยการจดจำและการอ่านแท็ปกีตาร์ การเรียนการสอนกีตาร์แจ๊สคือ การเรียนการสอนที่เริ่มจากการฟัง การร้อง การปฏิบัติ ไปสู่ทฤษฎี ดังนั้นผู้เริ่มต้นเรียนดนตรีแจ๊สทุกคนต้องเริ่มจากการฟัง การร้อง จังหวะดนตรีแจ๊ส การบรรเลงคอร์ด การบรรเลงอาร์เปโจ การบรรเลงบันไดเสียงต่อเนื่อง การแกะเพลงประกอบกับการแกะประโยคดนตรีแจ๊ส สู่การบรรเลงคีตปฏิภาณ

สิ่งสำคัญสำหรับการเรียนการสอนดนตรีแจ๊ส คือการส่งเสริมผู้เรียนในด้านการฟังดนตรีแจ๊สเพื่อให้ผู้เรียนสามารถบ่งบอกถึงลักษณะของดนตรีนี้ได้ก่อนแล้วจึงพัฒนาทักษะปฏิบัติต่อไป เช่น การบรรเลงทักษะในคีตลักษณ์ต่าง ๆ พื้นฐานจึงเป็นสิ่งที่สำคัญทั้งในด้านการฟัง ด้านทฤษฎี ด้านทักษะปฏิบัติและการทำงานในสถานการณ์จริง สื่อ

ประกอบการเรียนการสอนแบบฝึกหัดทักษะปฏิบัติกีตาร์จึงเป็นสิ่งสำคัญเพื่อช่วยให้ผู้เรียนจดจำทักษะที่จำเป็นในการปฏิบัติดนตรีได้ เปรียบเสมือนเชือกในที่จะนำทางผู้เรียนไปสู่ประตูทางออกได้

แบบเรียนทักษะปฏิบัติสามารถช่วยให้ผู้เรียนฝึกกีตาร์แจ๊สอย่างเป็นขั้นตอนได้ โดยมีเนื้อหากิจกรรมภาษาไทยประกอบด้วยโน้ต แท็ปกีตาร์และรูปภาพคอร์ดภายในแบบเรียน การพัฒนาแบบเรียนสำหรับผู้เริ่มเรียนกีตาร์แจ๊สสามารถใช้แบบเรียนนี้เพื่อเตรียมความพร้อมในการเล่นกีตาร์แจ๊สได้ นอกจากนี้ผู้ที่สนใจเล่นกีตาร์ไม่ว่าจะเป็นกีตาร์อะคูสติกหรือกีตาร์ไฟฟ้าสามารถใช้แบบเรียนนี้ในการปรับพื้นฐานเพื่อต่อยอดในการฝึกเล่นกีตาร์แจ๊สได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

งานวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ พัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องและกรอบแนวคิดการวิจัย'

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นกรอบในพัฒนาแบบเรียนกีตาร์แจ๊สขั้นต้น โดยแบ่งออกเป็น 6 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 แนวคิดการพัฒนาหลักสูตร

1. ความหมายและความสำคัญของหลักสูตร

หลักสูตร (curriculum) หมายถึงแผนเพื่อบรรลุเป้าหมาย หลักสูตรเป็นชุดความรู้ที่จัดขึ้นเป็นแบบแผนเพื่อให้ผู้เรียนบรรลุเป้าหมายตามวัตถุประสงค์ที่คาดไว้ผ่านบริบททางสถานศึกษา กล่าวได้ว่าหลักสูตรเป็นชุดโครงสร้างของผลลัพธ์การเรียนรู้ที่ตั้งใจไว้ หลักสูตรเป็นเนื้อหาวิชาที่กำหนด โดยเรียนการสอนแบบโต้ตอบและการเรียนรู้โดยมีเป้าหมาย ประกอบด้วยเนื้อหา กลยุทธ์ การวัดผล โดยผลลัพธ์ของเนื้อหาวิชาที่กำหนดไว้คือการถ่ายทอดและการพัฒนาความรู้ ทักษะและทัศนคติ (Oliva, Peter F. 1992)

2. ทฤษฎีหลักสูตร

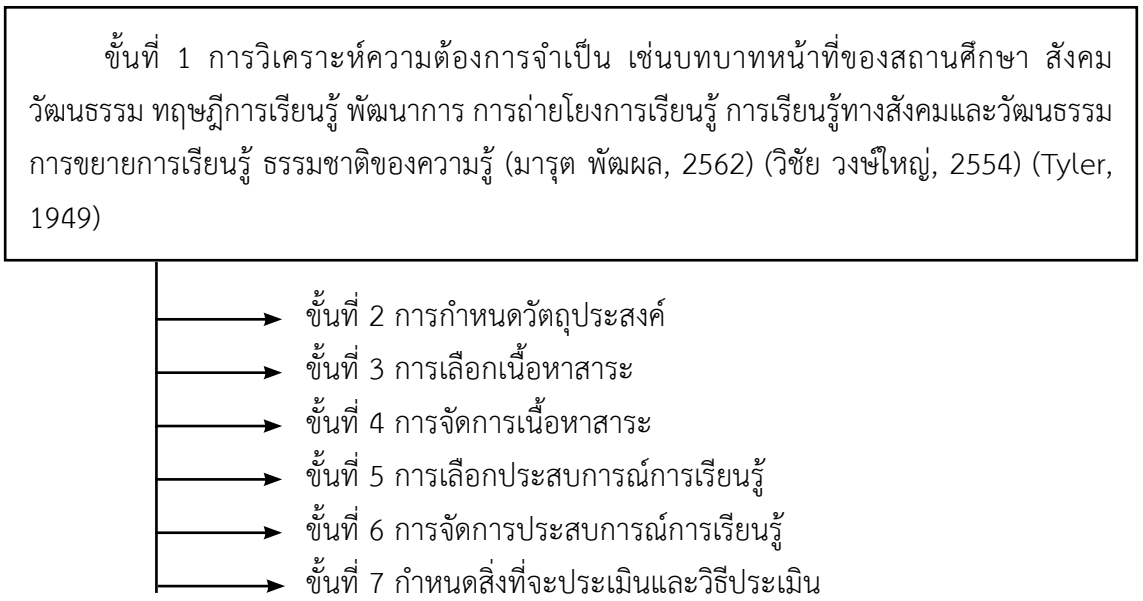
ทฤษฎีหลักสูตร คือ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบทางการศึกษา ประกอบด้วย 4 ประการ ได้แก่ 1) ครูผู้สอน คือผู้แสดงบทบาทในการแนะนำการเรียนรู้ให้ผู้อื่น 2) ผู้เรียน คือผู้แสดงบทบาทให้ผู้อื่นแนะนำการเรียนรู้ 3) สาระ คือโครงสร้างของการพัฒนาทางจิตวิญญาณ ได้แก่ ระบบการจัดสาระ หลักสูตรและเนื้อหาที่เกี่ยวข้องทางการศึกษา 4) การเรียนการสอน คือสถานการณ์ของการจัดการเรียนรู้ ได้แก่ เทคนิควิธีสอน สื่อ สถานที่ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2561)

การศึกษาทฤษฎีหลักสูตรจะชี้นำแนวทางการพัฒนาหลักสูตรและการประเมินผล ความจำเป็นในการพัฒนาปรัชญาทางการศึกษา แนวคิด สิ่งที่ควรค่าแก่การเรียนและการสอน ในด้านการสอนนั้นมีความเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับทฤษฎีหลักสูตรเนื่องจากการสอนอธิบายวิธีที่ผู้คนสอนและเรียนรู้ ส่วนหลักสูตรผู้คนตัดสินใจว่าจะสอนและเรียนรู้อย่างไร ปัจจุบันมีนักวิชาการที่ศึกษาค้นคว้าและวิจัยทางด้านการพัฒนาหลักสูตรที่เป็นที่ยอมรับหลายคน นักทฤษฎีหลักสูตรเหล่านี้ได้พัฒนารูปแบบของการพัฒนาหลักสูตรออกมาจนคลอมคลุมองค์ประกอบทางการศึกษาและได้ถูกนำมาใช้เป็นพื้นฐานสำหรับแนวทางการพัฒนาหลักสูตรของนักการศึกษารุ่นหลังต่อมา

3. แนวคิดการพัฒนาหลักสูตรของไทเลอร์ (Ralph W. Tyler)

แนวคิดการพัฒนาหลักสูตรไทเลอร์ ประกอบด้วยความหมายและความสำคัญ

ของหลักสูตร องค์ประกอบของทฤษฎีหลักสูตร ได้แก่ 1) วัตถุประสงค์ (objectives) 2) เนื้อหาสาระ (subject matter) 3) การจัดการเรียนการสอน (method and organization) และ 4) การประเมินผล (evaluation) โดยมีขั้นตอนการพัฒนาหลักสูตรดังแผนภูมิต่อไปนี้



ตอนที่ 2 หลักการจัดการศึกษานอกระบบ

การศึกษานอกระบบ คือ การศึกษานอกระบบโรงเรียน เป็นการศึกษาที่มีการจัดหลักสูตรระยะเวลาในการเรียนและการวัดประเมินผลยืดหยุ่นสอดคล้องกับสภาพและความต้องการของผู้เรียนเป็นหลัก การศึกษาที่จัดให้ผู้เรียนทุกเพศทุกวัย ไม่จำกัดพื้นฐานการศึกษา อาชีพ ประสบการณ์หรือความสนใจ โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะให้ผู้เรียนได้รับความรู้และทักษะที่จะนำไปประยุกต์ใช้ในการดำรงชีวิตและประกอบอาชีพ ถือเป็นฐานของการจัดการศึกษานอกระบบ โดยมีหลักการจากการศึกษา 4 ประการดังนี้ (กรมการศึกษานอกโรงเรียน, 2538)

การศึกษาทางไกล (Distance Education) เป็นการจัดการศึกษารูปแบบหนึ่งที่เน้นการใช้สื่อเทคโนโลยีเพื่อการเรียนรู้ เช่น สื่อวิทยุโทรทัศน์ สื่อบุคคล และเครือข่ายคอมพิวเตอร์ เป็นต้น โดยมุ่งให้ผู้เรียนศึกษาด้วยตนเองเป็นหลักมีความคล่องตัวและยืดหยุ่น โดยไม่มีข้อจำกัดเรื่องสถานที่ และเวลา รูปแบบของการจัดการศึกษาทางไกล ได้แก่

การศึกษาทางไกลนอกระบบ ถือเป็นรูปแบบหนึ่งของการจัดการศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย โดยเน้นการเรียนการสอนผ่านสื่อเทคโนโลยีเพื่อการเรียนรู้ โดยมุ่งให้ผู้เรียน หรือสนใจศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองเป็นหลัก ไม่มีข้อจำกัดเรื่อง สถานที่ และเวลา โดยผนวกกับการพบผู้สอนหรือวิทยากร พบอาจารย์ที่ปรึกษาตามกระบวนการเรียนรู้

ตอนที่ 3 องค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส

ดนตรีแจ๊สเป็นส่วนผสมระหว่าง ดนตรีแอฟริกัน (African Music) ที่มีความโดดเด่นในด้านจังหวะ (Rhythm) การแสดงคีตปฏิภาณ (Improvisation) และโน้ตบลูส์ (Blues notes) กับดนตรีตะวันตก (Western Music) ที่มีความโดดเด่นในด้านทำนอง (Melody) เสียงประสาน (Harmony) รูปแบบ (Form) ดนตรีแจ๊สนำองค์ประกอบเหล่านี้มาไว้ด้วยกันและเกิดการพัฒนาต่อยอดมาตามลำดับ จนเกิดเป็นดนตรีประเภทอื่นๆ อีกมากมาย (วุฒิชัย เลิศสถากิจ, 2557) ดนตรีแจ๊สมีองค์ประกอบสำคัญ ดังนี้

1) เสียงประสานดนตรีแจ๊ส (Jazz Harmony) ผู้บรรเลงมีความเข้าใจเกี่ยวกับคอร์ด (Chord) การดำเนินคอร์ด (Chord progression) ในเพลงที่ตนบรรเลง โดยสามารถใช้เทคนิคต่างๆ บรรเลงโน้ตในคอร์ดได้อย่างแม่นยำ ประกอบด้วย อาร์เปโจ (Arpeggio) บันไดเสียง (Scale)

2) ทำนอง (Melody) ผู้บรรเลงสามารถเล่นทำนองเป็นประโยคที่ชัดเจน (Phrasing) โดยประกอบด้วยช่องว่างหรือวรรคตอนที่ชัดเจน รู้จักการผสมผสานจังหวะที่หลากหลาย รวมถึงการใช้โน้ตประดับตกแต่งทำนองให้เกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

3) จังหวะ (Rhythm) ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงบนอัตราจังหวะที่มั่นคงได้ทั้งในจังหวะช้าและเร็ว โดยมีความเป็นธรรมชาติในการบรรเลง (Intuitive sense) สามารถควบคุมโน้ตที่จะบรรเลงให้เป็นไปตามลักษณะของเพลงนั้น โดยเฉพาะจังหวะสวิง (Swing feel)

4) สังคีตลักษณ์และโครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Form and Structure) ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงเพลงบนคีตลักษณ์ที่หลากหลายได้ โดยแสดงถึงความเข้าใจในแต่ละท่อนเพลงที่มักจะนำเสนอโดยการแสดงความรู้สึกที่แตกต่างกันในแต่ละท่อน

5) หลักการโซโล (Soloing Concept) ผู้บรรเลงสามารถแสดงคีตปฏิภาณตามที่ตนนึกได้อย่างทันที โดยใช้องค์ประกอบในด้านเทคนิค ด้านภาษา ด้านสำเนียงแจ๊ส เข้าด้วยกันนำมาเรียงเป็นทำนองที่ไพเราะ มีการคิดวางแผนการแสดงคีตปฏิภาณไว้อย่างชัดเจนเพื่อการถ่ายทอดสู่ผู้ฟัง

6) ภาษาแจ๊ส (Jazz Idiom) ภาษาประกอบด้วย คำศัพท์ ไวยากรณ์และโครงสร้างของภาษา ภาษาแจ๊สเปรียบเสมือนถ้อยคำที่ผู้บรรเลงสื่อความหมายออกมาผ่านการบรรเลง การเรียนรู้ภาษาแจ๊สจึงควรเริ่มจากการฟังบทเพลงแจ๊สเพื่อให้เข้าใจถึงความหมายของเพลง โครงสร้างของเพลง และการฟังแบบเชื่อมโยงบทเพลงกับประวัติศาสตร์เพื่อให้เห็นถึงมุมมองของผู้ประพนธ์ในบริบททางสังคมในสมัยนั้น (Herbie Hancock, Institute of Jazz, 2023)

7) ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) การแสดงคีตปฏิภาณเป็นการถ่ายทอดความรู้สึก การสื่อสารจากผู้แสดงไปสู่ผู้ฟัง โดยอาศัยความคิดสร้างสรรค์และตินตนาการของผู้เล่น ไปจนถึงความสามารถในการสื่อสารเพื่อให้เกิดจินตนาการร่วมกันระหว่างผู้แสดงและผู้ฟัง (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2557)

ตอนที่ 4 แบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น

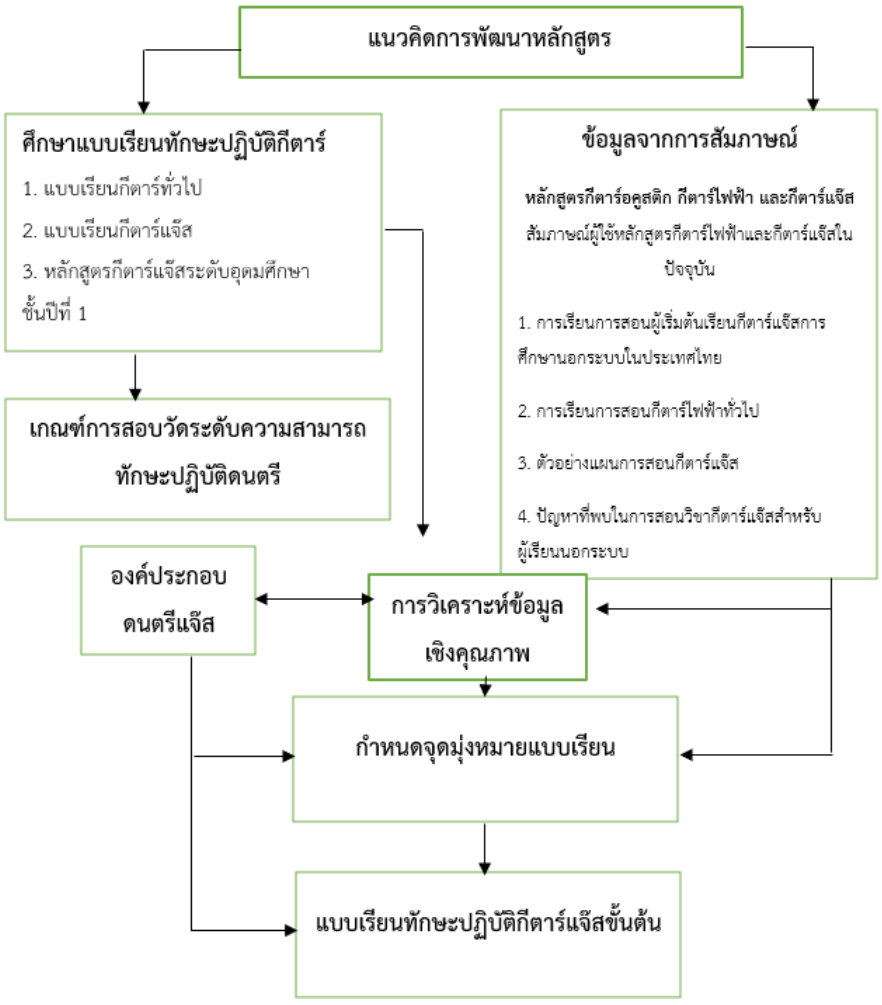
แบบฝึกทักษะเป็นสิ่งสำคัญในการจัดการศึกษาที่ต้องมีการลงมือทำซึ่งต้องใช้ความชำนาญในระดับที่สามารถสำเร็จงานได้ โดยแบบฝึกทักษะมีส่วนช่วยให้ผู้เรียนบรรลุเป้าหมายการเรียนรู้ได้ภายในระยะเวลาที่กำหนดโดยผ่านการฝึกฝนจนชำนาญอีกทั้งยังช่วยพัฒนาลำดับการคิดของผู้เรียนได้ และแบบฝึกทักษะควรมีการวัดผลผู้เรียนเพื่อสะท้อนถึงปัญหาและแนวทางแก้ไขผู้เรียนได้ต่อไป

ตอนที่ 5 การสอบวัดระดับความสามารถทักษะปฏิบัติดนตรีและเกณฑ์การประเมินผล

1. การสอบวัดระดับความสามารถทักษะปฏิบัติกีตาร์สถาบันดนตรียามาฮ่า
2. การสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรีเครื่องเอกกีตาร์สถาบันดนตรีทรินิตี้
3. การสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรีแจ๊ส โรงเรียนดนตรีราชวิทยาลัย ABRSM: Jazz exam
4. เกณฑ์การทดสอบทักษะปฏิบัติประกาศนียบัตรความถนัดด้านดนตรีวิธีศิลปากร (SMCC)

จากการศึกษาเกณฑ์การสอบกีตาร์ในแต่ละสถาบันส่วนใหญ่จะอยู่ภายในองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส โดยแต่ละสถาบันมีข้อแตกต่างเล็กน้อยในด้านเทคนิค ได้แก่ เนื้อหาเพิ่มเติมเรื่องบันไดเสียงประกอบด้วยโมด บันไดเสียงเพนทาโทนิก ไกด์โทน การไลโน้ต (Sequences) เนื้อหาเพิ่มเติมด้านคอร์ดและอาร์เปโจได้แก่ คอร์ดพลิกกลับ คอร์ดไร้โน้ตพื้นต้น (Rootless Voicing) เนื้อหาเพิ่มเติมด้านบทเพลงได้แก่ บทเพลงแจ๊สแบบมาตรฐานและบลูส์

ตอนที่ 6 กรอบแนวคิดการวิจัย



การศึกษา

การพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น ผู้วิจัยใช้เทคนิคการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) และการเก็บข้อมูลผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key informant) ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง โดยมีขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย 10 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1 รวบรวมและศึกษาข้อมูล

1.1 แนวคิดการพัฒนาหลักสูตร

1.2 การศึกษาโรงเรียนดนตรีนอกระบบ

1.3 องค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส

1.4 แบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น

1.5 การสอบวัดระดับความสามารถทักษะปฏิบัติดนตรีและเกณฑ์การประเมินผล

ขั้นที่ 2 กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูล

2.1 เกณฑ์การคัดเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

2.2 ขนาดของกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

2.3 วิธีการได้มาของกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

ขั้นที่ 3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

3.2 แบบประเมินคุณภาพแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้นสำหรับการวิพากษ์

ขั้นที่ 4 ตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือโดยผู้เชี่ยวชาญและวิเคราะห์ข้อมูล

ขั้นที่ 5 การขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ขั้นที่ 6 สัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูล

ขั้นที่ 7 พัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น

ขั้นที่ 8 การเก็บข้อมูลการวิพากษ์แบบเรียน

ขั้นที่ 9 วิเคราะห์ข้อมูล

9.1 การศึกษาและวิเคราะห์เอกสาร (content analysis)

9.2 การสัมภาษณ์ถึงจำเป็นในการพัฒนาแบบเรียน

9.3 การวิพากษ์แบบเรียน

9.3.1 ประเมินแบบเรียนกีตาร์แจ๊สขั้นต้น

9.3.2 สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลังการประเมิน

ขั้นที่ 10 นำเสนอผลการวิจัยเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยกระบวนการพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น เป็นการพัฒนาในลักษณะสื่อประกอบการสอนสำหรับนักเรียนที่เรียนวิชาทักษะปฏิบัติเครื่องเอกแบบเดี่ยว ผู้วิจัยได้พัฒนาแบบเรียนตามกรอบการพัฒนาแบบ

เรียนที่กำหนดไว้ และตรวจคุณภาพเครื่องมือโดยผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอนดนตรีแจ๊ส และได้นำข้อเสนอแนะกลับมาแก้ไขออกมาเป็นแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้นฉบับสมบูรณ์ โดยผลการวิจัยมี 3 ประเด็น ดังนี้

1. วิเคราะห์ผลการสำรวจความต้องการในการพัฒนาแบบเรียนกีตาร์แจ๊สขั้นต้น
2. อรรถาธิบายการพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นตัน
3. ผลการวิเคราะห์ข้อมูลวิพากษ์

1. วิเคราะห์ผลการสำรวจความต้องการในการพัฒนาแบบเรียนกีตาร์แจ๊สขั้นต้น

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอนดนตรีแจ๊ส ด้านความต้องการจำเป็นในการพัฒนาหลักสูตร เพื่อกำหนดวัตถุประสงค์ของแบบเรียน ถึงลักษณะการจัดการเรียนการสอนวิชากีตาร์แจ๊สขั้นต้นในผู้เรียนนอกระบบในปัจจุบัน

จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล การเรียนการสอนดนตรีนอกระบบความสำคัญยิ่ง เนื่องจากลักษณะของการศึกษานอกระบบมีความยืดหยุ่นและยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ จึงเหมาะสมกับการเรียนการสอนดนตรีเฉพาะทาง หรือการเรียนการสอนเครื่องเอกโดยเฉพาะตามความจุดประสงค์ของผู้เรียน โดยการเรียนการสอนดนตรีนอกระบบมีปัจจัยที่ควรคำนึงถึง ทั้งในด้านความชำนาญของครูผู้สอน พัฒนาการของผู้เรียนคุณลักษณะของการจัดการเรียนการสอนที่ดี ด้านสื่อการสอน สถานที่ กิจกรรมการจัดการเรียนรู้และการวัดผลผู้เรียนทั้งภายในโรงเรียนและการสอบเกรด หรือการสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรี เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพมากที่สุด

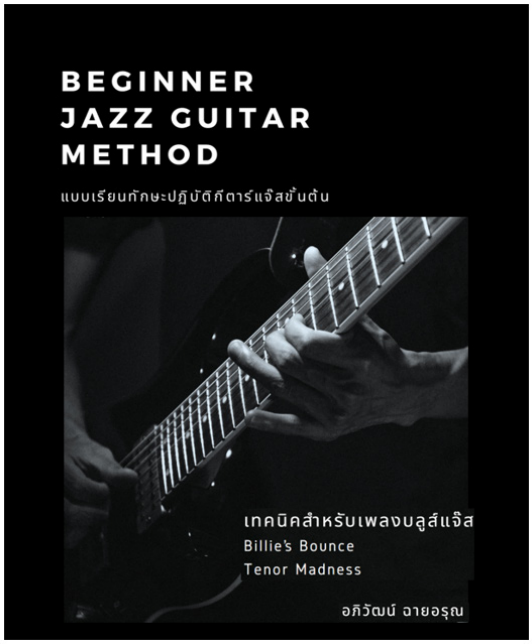
จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล โรงเรียนดนตรีเอกชนเป็นทางเลือกหลักสำหรับผู้ที่ต้องการเรียนปฏิบัติโดยที่ไม่ต้องเข้าระบบมหาวิทยาลัยและในขณะเดียวกันก็ยังเป็นทางเลือกหลักของผู้ที่เตรียมสอบเข้าศึกษาต่อระดับมหาวิทยาลัยด้านดนตรี

2. อรรถาธิบายการพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นตัน

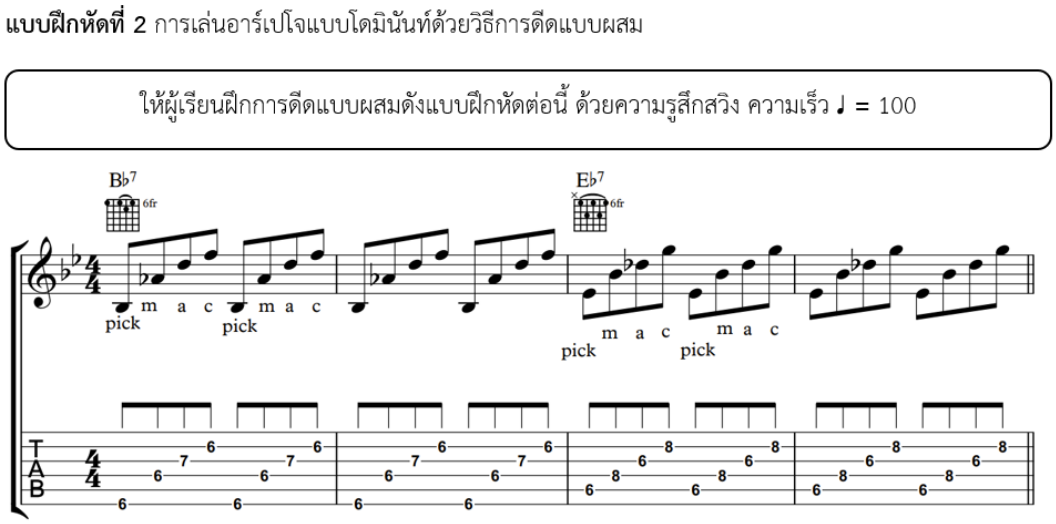
จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผนวกกับการสำรวจข้อมูลความต้องการในการพัฒนาแบบเรียน พบว่าทุกองค์ประกอบมีความสำคัญและส่งผลถึงกัน โดยความสอดคล้องกับเป้าหมายของหลักสูตร การกำหนดจุดประสงค์ในแผนการจัดกิจกรรมแบบพฤติกรรม เนื้อหาดนตรีแจ๊สที่สำคัญต่อการเรียนรู้ การพัฒนาแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ต้องคำนึงถึงผู้เรียนเป็นสำคัญและเหมาะสมกับทักษะกีตาร์ของผู้เรียนไทยในปัจจุบัน เช่นการอ่านทำนองเพลงด้วยแท็ปกีตาร์ (guitar tab) ผนวกกับการอ่านโน้ต การแทรกรูปภาพคอร์ด (chord diagram) ผนวกกับโน้ตในบรรทัด 5 เส้นเพื่อเสริมให้ผู้เรียนที่มีทักษะการอ่านโน้ตน้อยสามารถเรียนรู้การเล่นคอร์ดต่าง ๆ จากการจดจำคอร์ดในลักษณะรูปภาพได้ รวมถึงการประยุกต์ใช้บทเรียนจากง่ายไปยาก เพื่อให้ผู้เรียนมีแรงจูงใจการเรียนและเกิดการเรียนการสอนมีประสิทธิภาพต่อไป

แบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้นนี้เหมาะสมกับผู้เรียนกีตาร์ทั่วไปไม่ว่าจะเป็นกีตาร์อะคูสติกหรือกีตาร์ไฟฟ้า ที่สนใจเรียนรู้ต่อยอดไปสู่ทักษะกีตาร์แจ๊ส โดยเนื้อหาในแบบเรียนมีระดับความยากเทียบเท่ากับเกณฑ์การสอบวัดระดับความสามารถด้านทักษะปฏิบัติ (skills) ประกาศนียบัตรความถนัดด้านดนตรีวิธีศิลปากร เกรด 6 (SMCC) ระดับกลาง (intermediate level) สถาบันสยามกลการ เกรด 6 (Yamaha) และสถาบันทรินิตี้ ป๊อปและร็อค เกรด 8 (Trinity College of London: Rock & Pop) ครูผู้สอนสามารถใช้แบบเรียนนี้เพื่อเตรียมความพร้อมในการเล่น

กีตาร์แจ๊สให้ผู้เรียนได้ นอกจากนี้ผู้ที่สนใจเล่นกีตาร์ไม่ว่าจะเป็นกีตาร์อะคูสติกหรือกีตาร์ไฟฟ้าสามารถใช้แบบเรียนนี้ในการปรับพื้นฐานเพื่อต่อยอดในการฝึกเล่นกีตาร์แจ๊สได้



ภาพที่ 1: *หน้าปกแบบเรียน*



ภาพที่ 2: *ตัวอย่างเนื้อหาในแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊ส*

เนื้อหาภายในแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น

บทที่ 1 จุดมุ่งหมายและคุณลักษณะของผู้ใช้แบบเรียน

บทที่ 2 พื้นฐานที่สำคัญสำหรับการเล่นกีตาร์แจ๊ส

1. คอร์ด 7th
2. ตารางสูตรตัวเลขคอร์ด 7th
3. รูปภาพคอร์ด 7th ในตำแหน่งพื้นต้น
4. รูปภาพโน้ตบนคอกีตาร์และการหาตำแหน่งโน้ตในคอร์ด
5. เทคนิคการเล่นกีตาร์แจ๊สโดยใช้ปี๊กกีตาร์ (guitar pick)
6. จังหวะสวิง (swing rhythm)

บทที่ 3 แบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้นเพลงสังคีตลักษณ์บลูส์

1. การเล่นคอร์ดโดมินันท์ 7th ในรูปพื้นต้น (dominant 7th chord)
2. การเล่นคอร์ดไมเนอร์ 7th ในรูปพื้นต้น (minor 7th chord)
3. แบบฝึกอาร์เปโจแบบโดมินันท์ 7th (dominant 7th arpeggio)
4. แบบฝึกอาร์เปโจแบบไมเนอร์ 7th (minor 7th arpeggio)
5. แบบฝึกอาร์เปโจในสังคีตลีกษณ์บลูส์
6. แบบฝึกบันไดเสียง
7. บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ (minor Pentatonic)

บทที่ 4 เพลงสังคีตลักษณ์บลูส์

1. เพลง Billie’s Bounce – Charlie Parker (F blues)
2. เพลง Tenor Madness – Sonny Rollins Quartet (Bb blues)

ภาพที่ 3: *สรุปเนื้อหาโดยรวมแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊ส*

3. ผลการวิเคราะห์ข้อมูลวิพากษ์

การวิพากษ์แบบเรียนเพื่อประเมินถึงคุณภาพของแบบเรียนที่พัฒนาขึ้นและ

สรุปผลการวิจัยถึงคุณลักษณ์และแนวทางในการพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น เพื่อเป็นแนวทางแก่ผู้พัฒนาหลักสูตรนอกระบบ ครู – ผู้เรียนที่ใช้แบบเรียนเพื่อปรับพื้นฐานกีตาร์แจ๊ส โดยมีขั้นตอนการติดต่อให้ให้ข้อมูล และการดำเนินการเก็บข้อมูล โดยมีกรรมการวิพากษ์ดังนี้ 1. ผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอนดนตรีแจ๊สระดับอุดมศึกษา สาขาดนตรีแจ๊สมหาวิทยาลัยศิลปากร วิพากษ์และประเมินเนื้อหาภายแบบเรียน 3 คน 2. ครูผู้สอนกีตาร์นอกระบบ ผู้มีประสบการณ์สอน 5 ปีขึ้นไปและเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนผู้เรียนกีตาร์ระดับกลาง - สูง (เทียบเท่าระดับ 6 – 8 สถาบัน Trinity, ABRSM, Yamaha, SMCC) วิพากษ์และประเมินเนื้อหาภายแบบเรียน 2 คน

ผู้วิจัยได้นำแบบเรียนไปให้ผู้ให้ข้อมูลสำคัญวิพากษ์โดยการประเมินและ

สัมภาษณ์หลังการประเมิน โดยการวิพากษ์ประกอบด้วย 1) การประเมินคุณภาพแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น 2) การสัมภาษณ์หลังการประเมิน โดยแบ่งการนำเสนอข้อมูลการวิพากษ์ออกเป็น 6 ด้าน ได้แก่

1) ลักษณะรูปเล่ม จากข้อมูลการวิพากษ์พบว่าลักษณะของรูปเล่มมีความสำคัญโดยมีส่วนช่วยให้ผู้อ่านสามารถใช้แบบเรียนได้สะดวกยิ่งขึ้น ภาพปกเป็นสิ่งแรกที่ผู้อ่านได้สัมผัสโดยแสดงถึงเนื้อหาและระดับความยากง่ายของเนื้อหาภายในรูปเล่มได้ การเข้าเล่มแบบเรียนต้องมีความคงทน ความเหมาะสมของขนาดรูปเล่มแบบเรียนขนาดหนังสือทั่วไปที่นิยมใช้ ได้แก่ ขนาด A6 (10.5 x 14.3 cm.) หรือขนาด A5 (14.3 x 21 cm.) และขนาด A4 (21 x 29.2 cm.)

2) การจัดภาพประกอบ การออกแบบหน้าปกแบบเรียนในรูปแบบต่าง ๆ ช่วยสื่อถึงเนื้อหาภายในแบบเรียนได้ โดยหน้าปกแบบเรียนที่พัฒนาขึ้นใช้สีดำและการออกแบบหน้าปกให้สะอาดด้วยการใช้ตัวอักษรน้อย ระบุเฉพาะคำสำคัญสื่อถึงเนื้อหาภายในที่มีความยากระดับกลาง-สูง โดยผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวว่าเห็นหน้าปกแบบเรียนนี้แล้วสามารถเข้าใจถึงเนื้อหาภายในได้ว่าเป็นความยากระดับกลางขึ้นไปโดยเน้นไปที่เนื้อหาเฉพาะดนตรีแจ๊ส

3) การใช้ภาษาและการจัดพิมพ์เป็นส่วนสำคัญที่จะนำเสนอข้อมูลให้แก่ผู้อ่าน ในด้านการอธิบายต้องใช้ภาษาที่สื่อความหมายชัดเจนเพื่อให้ผู้อ่าน เรียนรู้และปฏิบัติตามได้เลย เนื่องจากแบบเรียนนั้นมีผู้อ่านหลากหลายประเภท ผู้อ่านทั้งเรียนรู้ด้วยตัวเองและเรียนรู้โดยมีคนแนะนำ การใช้ภาษาและการจัดพิมพ์จึงต้องให้ข้อมูลครบถ้วนและปิดข้อสงสัยจากผู้อ่านให้ได้มากที่สุด

4) เนื้อหา – สาระ ภายในแบบเรียน จากการวิพากษ์เนื้อหาด้านเทคนิคในแบบเรียน ควรเพิ่มเติมจำนวนแบบฝึกให้เหมาะสมต่อการนำไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเพลงจริง โดยสามารถนำเสนอเนื้อหาในแบบฝึกด้วยการใช้ “choice of note” ให้ผู้เรียนได้เลือกใช้ชุดในตัวอย่างบนคอร์ดต่าง ๆ ที่กำหนดให้ รวมไปถึงการ เทรด 4 (trade 4) คือการที่สมาชิกในวงผลัดกันบรรเลงคีตปฏิภาณกันคนละ 4 ห้อง วนไปตามลำดับและท่อนที่กำหนดไว้ โดยเป็นการเลียนแบบและปรับเปลี่ยนแนวทำนองกันเองภายในวง จนไปถึงการเล่นแบบถาม - ตอบ (call and response) (Jazz at Lincoln Center’s JAZZ ACADEMY, 2564) โดยสามารถประยุกต์ใช้รูปแบบนี้ภายในแบบฝึกได้

5) กิจกรรม ผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวถึงแบบเรียนของ Jamie Aebersold เป็นแบบเรียนแจ๊สที่ควรไปศึกษาถึงวิธีการอธิบายแบบฝึกหัด แบบเรียนแต่ละชุดแบ่งเนื้อหาตามบทเพลง 1 เพลงต่อแบบเรียน ข้อดีของแบบเรียนนี้ คือ แบบฝึกมีจุดมุ่งหมายเพื่อการแสดงคีตปฏิภาณบนบทเพลงจริง โดยแบบเรียนประกอบด้วยโน้ตเพลงที่มีเพียงทำนองและคอร์ดกำกับเท่านั้น (lead sheet) เพื่อให้เล่นกับบทเพลงประกอบที่แทรกไว้ในเล่ม (play along) เนื้อหาในท่อนที่ผู้เรียนต้องแสดงคีตปฏิภาณจะมีเครื่องหมายปีกกาอยู่ในห้องเพลงเขียนแสดงถึงชุดโน้ตที่เหมาะสมต่อการบรรเลงบนคอร์ดนั้น ๆ เพื่อเป็นแนวทางแก่การฝึกแสดงคีตปฏิภาณด้วยตัวเอง

6) การนำแบบเรียนไปประยุกต์ใช้ การวิพากษ์เรื่องการนำแบบเรียนไปประยุกใช้อยู่ในเกณฑ์ที่ดี โดยผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวว่าแบบเรียนนี้สามารถเสริมสร้างความรู้ให้แก่ผู้เรียนและครูผู้สอนที่นำแบบเรียนไปใช้ได้ รวมถึงงานวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการสร้างแบบเรียนนี้จะเป็นประโยชน์แก่งานวิชาการได้ดนตรี

ผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวว่าในปัจจุบันการเขียนแบบเรียนทักษะปฏิบัติมีความจำเป็นโดยเฉพาะวงการดนตรีแจ๊สนักกีตาร์ในระดับโลกส่วนใหญ่มักเขียนแบบเรียนของตัวเอง การเขียนแบบเรียนจะสะท้อนถึงกระบวนการเรียนรู้และเอกลักษณ์ของผู้เขียนโดยสามารถอธิบายเนื้อหาเป็นลำดับขั้นตอนได้

ในปัจจุบันนักกีตาร์ระดับโลกส่วนใหญ่มีการสอนในรูปแบบวีดิทัศน์ออนไลน์ ประกอบกับแบบเรียนดิจิทัลของตัวเอง จนกลายเป็นการแข่งขันด้านการเรียนการสอนอย่างนึงในสื่อสังคมออนไลน์ ในยุคที่มีความแข่งขันสูงการพัฒนาสื่อการสอนจึงสำคัญยิ่ง โดยสื่อและแบบเรียนต้องมีความทันสมัย มีความเป็นเอกลักษณ์และมีคุณภาพ โดยงานเขียนแบบเรียนย่อมเป็นประโยชน์ต่องานวิชาการทางดนตรีรวมถึงกระตุ้นให้ครูผู้สอนเกิดความคิดและค้นคว้าต่อเนื่อง

1. ลักษณะรูปเล่ม

1.1 ผลการประเมิน

รายการประเมิน	M	SD	ระดับคุณภาพ
1. ลักษณะรูปเล่ม			
1.1 รูปเล่มมีความสวยงาม น่าอ่าน	4.2	0.44	ดี
1.2 การจัดหน้าสวยงาม อ่านได้สะดวก	4.2	0.44	ดี
1.3 การเข้าเล่มมีความคงทน	4.2	0.44	ดี
1.4 ขนาดของเล่มมีความเหมาะสม	4.2	0.44	ดี

ตารางที่ 1 ลักษณะรูปเล่ม

จากการวิพากษ์แบบเรียนในด้านลักษณะรูปเล่มอยู่ในเกณฑ์ดี ผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวว่าการเข้าเล่มและขนาดของเล่มมีความเหมาะสมดี โดยรูปเล่มประกอบด้วย ปกแข็ง (ปกหน้าหน้าและปกหลัง) เนื้อหาภาพสี การจัดหน้าเป็นระเบียบและหนังสือขนาด A4 ผู้เชี่ยวชาญได้ให้ข้อเสนอแนะในการพิมพ์หนังสือและหน้าปกให้ดีขึ้นโดยการพิมพ์สีมันบนปกแข็ง เนื้อหาภายในใช้กระดาษแข็งและเข้าเล่มจากร้านพิมพ์โดยเฉพาะ

1.2 วิเคราะห์ข้อมูลจากการวิพากษ์และแนวทางการปรับแก้ไขแบบเรียน

จากข้อมูลการวิพากษ์พบว่าลักษณะของรูปเล่มมีความสำคัญโดยมีส่วนช่วยให้ผู้อ่านสามารถใช้แบบเรียนได้สะดวกยิ่งขึ้น ประกอบด้วย

ภาพที่ 4: ตัวอย่างผลการวิพากษ์และประเมินแบบเรียน

อภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง “การพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น” มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยใช้เทคนิคการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) และการเก็บข้อมูลผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key informant) ซึ่งเป็นผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในด้านหลักสูตรและการสอนกีตาร์แจ๊สระดับอุดมศึกษาและการศึกษานอกระบบ แล้วนำมาวิเคราะห์ปรับปรุงและพัฒนาแบบเรียนฉบับจริงที่มีความเหมาะสมกับการเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น มีผลการวิจัยดังนี้

1. ขั้นการสำรวจข้อมูลความต้องการในการพัฒนาแบบเรียน
2. อภิปรายผลการวิพากษ์

3. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

ขั้นการสำรวจข้อมูลความต้องการในการพัฒนาแบบเรียน

การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอน ที่มีประสบการณ์สอนทั้งการศึกษานอกระบบและอุดมศึกษาชั้นปีที่ 1 โดยใช้แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview) ที่กำหนดประเด็นข้อคำถามสำหรับสัมภาษณ์ไว้ล่วงหน้า มีวัตถุประสงค์เพื่อเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ ถึงความจำเป็นของการพัฒนาหลักสูตรและกระบวนการพัฒนาแบบเรียนสำหรับกีตาร์แจ๊สขั้นต้น

จากการสำรวจข้อมูลสรุปได้ว่า การพัฒนาแบบเรียนควรคำนึงถึงเอกลักษณ์ของการบรรเลงคีตปฏิภาณในดนตรีแจ๊ส โดยให้ผู้เรียนหัดสร้างแนวทำนองด้วยเทคนิคต่าง ๆ แบบไม่ได้เตรียมการไว้ล่วงหน้า กล่าวคือผู้เรียนจำเป็นต้องมีพื้นฐานความเข้าใจในด้านเนื้อหาที่สำคัญทั้งหมดเพื่อที่จะนำไปสู่การบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ อย่างมีประสิทธิภาพ ผู้วิจัยพบว่าทุกองค์ประกอบมีความสำคัญและส่งผลถึงกัน โดยความสอดคล้องกับเป้าหมายของหลักสูตร การกำหนดจุดประสงค์ในแผนการจัดกิจกรรมแบบพฤติกรรม เนื้อหาดนตรีแจ๊สที่สำคัญต่อการเรียนรู้ พัฒนาการผู้เรียนและการวัดประเมินผล ผู้วิจัยได้สร้างแบบเรียนโดยมีเป้าหมาย คือ ผู้ใช้แบบเรียนสามารถแสดงคีตปฏิภาณบนเพลงบลูส์ (Blues) โดยเรียนรู้เทคนิคต่างๆ ที่สำคัญสำหรับการเล่นเพลงแจ๊ส แบบเรียนนี้สามารถใช้ได้กับผู้เรียนที่เรียนรู้โดยการจดจำโดยประกอบด้วยรูปภาพแท็ป (Guitar Tab) และรูปภาพคอร์ด (Chord Diagram) เรียนรู้เทคนิคที่สำคัญสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณ ในเพลงสังคีตลักษณ์บลูส์ เนื้อหาภายในแบบเรียนประกอบด้วย การเล่นคอร์ด อาร์เปโจและการเล่นบันไดเสียง เนื้อหาภายในอยู่ภายในองค์ประกอบสำคัญของดนตรีแจ๊ส พิจารณาจากหลักสูตรกีตาร์แจ๊สและการสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรี และการสำรวจข้อมูล เนื้อหากีตาร์แจ๊สขั้นต้นจะเน้นไปที่การเรียนรู้ด้านเทคนิคและทำความเข้าใจ

อภิปรายผลการวิพากษ์

การวิพากษ์แบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊ส โดยผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอนดนตรีแจ๊สระดับอุดมศึกษาและครูผู้สอนวิชากีตาร์การศึกษานอกระบบ เพื่อประเมินความเหมาะสมของเนื้อหาภายในแบบเรียนที่พัฒนาขึ้น เพื่อวิเคราะห์ถึงกระบวนการพัฒนาแบบเรียน และคุณลักษณะที่ดีของแบบเรียนกีตาร์แจ๊สขั้นต้น ผลการวิพากษ์แบบเรียน อยู่ในเกณฑ์ที่ดี (M=4.07)

จากการแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้นพบว่า แบบเรียนนี้เหมาะสม

กับผู้เรียนกีตาร์ทั่วไปไม่ว่าจะเป็นกีตาร์อะคูสติกหรือกีตาร์ไฟฟ้า ที่สนใจเรียนรู้ต่อยอดไปสู่ทักษะกีตาร์แจ๊ส โดยเนื้อหาในแบบเรียนมีระดับความยากเทียบเท่ากับเกณฑ์การสอบวัดระดับความสามารถด้านทักษะปฏิบัติ (skills) ครูผู้สอนสามารถใช้แบบเรียนนี้เพื่อเตรียมความพร้อมในการเล่นกีตาร์แจ๊สให้ผู้เรียนได้ นอกจากนี้ผู้ที่สนใจเล่นกีตาร์ไม่ว่าจะเป็นกีตาร์อะคูสติกหรือกีตาร์ไฟฟ้าสามารถใช้แบบเรียนนี้ในการปรับพื้นฐานเพื่อต่อยอดในการฝึกเล่นกีตาร์แจ๊สได้

ข้อเสนอแนะในการทำการวิจัยครั้งต่อไป

1. การวิจัยเรื่อง “การพัฒนาแบบเรียนทักษะปฏิบัติกีตาร์แจ๊สขั้นต้น” ที่พัฒนาขึ้นนี้ ไม่ได้ศึกษาถึงผลการวิจัยเชิงปริมาณ ดังนั้นพัฒนาแบบเรียนในครั้งนี้จึงมีข้อจำกัดเรื่องทักษะก่อน-หลังของผู้ใช้แบบเรียน ข้อเสนอแนะในการ

ทำการวิจัยครั้งต่อไปในระดับที่สูงขึ้น ควรนำกระบวนการพัฒนาแบบเรียนนี้ไปพัฒนาต่อยอดด้วยกระบวนการวิจัยเชิงปริมาณหรือวิจัยและพัฒนาเพื่อศึกษาข้อมูลให้ได้ผลลัพธ์ที่ครบถ้วนมากขึ้น

2. ในด้านความทันสมัยของการพัฒนาสื่อการสอน ในการพัฒนาแบบเรียนใน

ครั้งหน้าควรพัฒนาสื่อการสอนหรือชุดสอนเต็มรูปแบบ ประกอบด้วยแบบเรียนฉบับออนไลน์ที่ผนวกกับไฟล์เสียงและวิดิทัศน์รวมเสียงพูดที่สามารถกดเล่นพร้อมกับการอ่านแบบเรียนในขณะเดียวกันได้

3. จากการวิพากษ์ความเห็นของผู้เชี่ยวชาญชี้ให้เห็นว่า แบบเรียนทักษะปฏิบัติ

นี้ยังมีสิ่งที่ควรปรับปรุงอยู่หลายจุด ในเรื่องของความยากง่ายในการทำกิจกรรม ความสอดคล้องของแบบเรียน ปริมาณของแบบฝึกหัด วิธีการเขียนแบบฝึกการบรรเลงคีตปฏิภาณให้มีประสิทธิภาพ ปัจจัยเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงข้อควรนำมาปรับแก้เพื่อให้แบบเรียนมีความสมบูรณ์และนำไปใช้ได้จริงต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ชาย โพธิสิตา. (2562). *ศาสตร์และศิลป์การวิจัยเชิงคุณภาพ* (พิมพ์ครั้งที่ 8). อมรินทร์พริ้นติ้ง.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). เกศกะรัต.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2561). *ดนตรีศึกษา หลักการและสาระสำคัญ* (พิมพ์ครั้งที่ 10). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธีรัช เลาห์ วีระพานิช. (2557). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์*. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.

มารุต พัฒผล. (2562). *แนวคิดหลักการพัฒนาหลักสูตร.* ศูนย์ผู้นำนวัตกรรมหลักสูตรและการเรียนรู้.

มารุต พัฒผล. (2562). *รูปแบบการพัฒนาหลักสูตรร่วมสมัย*. ศูนย์ผู้นำนวัตกรรมหลักสูตรและการเรียนรู้.

วิชัย วงษ์ใหญ่และมารุต พัฒผล. (2554). *จากหลักสูตรแกนกลางสู่หลักสูตรสถานศึกษากระบวนทัศน์ใหม่*. จรัญสนิทวงศ์การพิมพ์.

ปิยนุช พุฒแก้ว. (2557). *การใช้การประเมินผลตามสภาพจริง.* วารสารภาษาปริทัศน์. สถาบันภาษาจุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย.

วุฒิชัย เลิศสถากิจ. (2557). *วิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊ส การโซโลเพลงแจ๊สบลูส์ 1*. คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิชัย วงษ์ใหญ่. (2554). *การพัฒนาหลักสูตรระดับอุดมศึกษา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). อาร์แอนด์ปรินท์จำกัด.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2555). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1*. I.S. Music Publishing.

ศรีเรือน แก้วกังวาล. (2553). *จิตวิทยาพัฒนาการมนุษย์ทุกช่วงวัย* (พิมพ์ครั้งที่ 9). สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สำนักงานการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัยกระทรวงศึกษาธิการ. (ม.ป.ป). *คัมภีร์ กศน*. ห้างหุ้นส่วนจำกัด เอ็น.เอ.รัตนะเทรดดิ้ง.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. 2545. *พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 แก้ไขเพิ่มเติม ฉบับที่ 2 พ.ศ.2545*. บริษัท พริกหวานกราฟฟิค จำกัด.

อาภรณ์ ใจเที่ยง. (2553). *หลักการสอน* (ฉบับปรับปรุง). พิมพ์ครั้งที่ 5. โอเดียนสโตร์.

อนุรักษ์ เร่งรัด. (2556). *การพัฒนาแบบฝึกทักษะ วิชาคณิตศาสตร์ เรื่องการประยุกต์ 1 โดยใช้การจัดการเรียนรู้ แบบใช้ปัญหาเป็นฐาน เพื่อส่งเสริมความสามารถในการแก้ปัญหาสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภาษาต่างประเทศ

ABRSM. (2022). *Performance Grades.* https://www.abrsm.org/en-th/performance-grades

ABRSM. (2022). *ABRSM JAZZ REGULATIONS*. https://gb.abrsm.org/en/our-exams/jazz-exams/

Allan C. Ornstein, Francis P. Hunkins. (2013). *Curriculum: Foundations,* Principles, and Issues. 6th ed. Pearson

Green, A. Harray and Petty T. Walter. (1971) *Developing Language Skills in Elementary School*. Ath ed. Allyn and Bacon.

Hal Leonard. (n.d.). *The real book volume II.* 2nd ed. Hal Leonard.

Hal Leonard. (n.d.). *The real book*. 6th ed. Hal Leonard.

Herbie Hancock Institute of Jazz. (2020). *Jazz in America*. https://www.jazzinamerica.org/

Jamey Aebersold. (1992). *HOW TO PLAY JAZZ & IMPROVISE* Volume 2. 6th ed. Jamey Aebersold Jazz, Inc.

Jazz at Lincoln Center's JAZZ ACADEMY. (2021). *Trading Fours in Jazz*. https://academy.jazz.org/media-library/

Oliva, Peter F. (1992). *Development the Curriculum.* 3rd ed. New York: Harper Collins

การเปรียบเทียบบทเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ในรูปแบบของ เวส มอนต์โกเมอรี่และ ทอมมี่ ดอร์ซีย์

Comparing Polka Dots and Moonbeams in the Style of Wes Montgomery and Tommy Dorsey

ธนบัตร จิรกิจธารา (Thanabut Jirakitthara)[1]

บทคัดย่อ

เวสเป็นนักกีตาร์ที่ถือว่ามีชื่อเสียงในยุคบีบ็อบด้วยเทคนิคการใช้นิ้วโป้งแทนปิ๊กที่ไม่เหมือนใครในยุคนั้นหรือจะเป็นการใช้เทคนิคขั้นคู่ที่ 8 แทนการเล่นทำนองแบบโน้ตตัวเดียวจนทุกคนสามารถจดจำรูปแบบการเล่นของเขาได้เป็นอย่างดีโดยเวสเองนั้นได้มีผลงานเพลงที่โดดเด่นมากมายหนึ่งในนั้นคือเพลง โพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ ซึ่งเป็นเพลงที่เป็นที่นิยมอยู่ก่อนแล้วในช่วงนั้นแล้วเวสนั้นนำเพลงนี้มาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบของตนเอง หากพูดถึงเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์นั้นแม้ว่าเพลงต้นฉบับนั้นจะเป็นของทอมมี่ ดอร์ซีย์แต่ถ้าเรามาลองดูในหนังสือเรียลบุ๊คซึ่งเป็นหนังสือที่รวมบทเพลงพื้นฐานแจ๊สที่นักดนตรีแจ๊สนั้นนิยมเล่นกันจะสังเกตได้ว่าเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ที่อยู่ในหนังสือนั้นจะเป็นของรูปแบบเวสซึ่งแสดงให้เห็นว่าคนที่ทำให้เพลงนี้เป็นที่รู้จักในหมู่นักดนตรีแจ๊สนั้นคือเวส

วัตถุประสงค์ของบทความนี้เพื่อเปรียบเทียบพร้อมทั้งศึกษาทำนองหลักและคอร์ดของโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ระหว่างรูปแบบของทอมมี่ ดอร์ซีย์กับรูปแบบของเวสในด้านเทคนิคและวลีว่าเวสตีความบทเพลงนี้ออกมาในรูปแบบใดหลังจากการศึกษาสามารถสรุปได้ว่าเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ในรูปแบบต้นฉบับนั้นวิเคราะห์โดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากลจะมีรูปแบบการประพันธ์เพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์รูปแบบ AABA โดยอยู่ในบันไดเสียง D Major ในท่อน A และ F# Major ที่ท่อน B ความเร็วของบทเพลงอยู่ที่ 83 จังหวะเคาะต่อแนวทำนองหลักเป็นแนวทำนองเดียวส่วนรูปแบบของเวสนั้นรูปแบบการประพันธ์เพลงนั้นเหมือนกับรูปแบบต้นฉบับแต่จะเปลี่ยนบันไดเสียงให้อยู่ใน G Major ในท่อน A และ B Major ที่ท่อน B ความเร็วของเพลงอยู่ที่ 54 จังหวะเคาะต่อนาที อีกทั้งแนวทำนองหลักนั้นยังใช้เทคนิคที่ใช้บ่อยๆอย่างการเล่นขั้นคู่ที่ 8 ในการบรรเลงทำนองหลักและการใช้นิ้วโป้งเล่นแทนปิ๊ก

คำสำคัญ: เวส มอนต์โกเมอรี่, เปรียบเทียบบทเพลง, โพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์

Abstract

Wes was a guitarist who was considered famous during the bebop era for his technique of using a thumb instead of a pick which was unique in that era or his use of the Octave technique instead of playing single-note melodies until Everyone remembers his playing style very well, with Wes producing many outstanding songs, including the songs Polka Dot and Moonbeams, which

1 นิสิตนักศึกษามหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา แขนงวิชาดนตรีแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
Master of Music research and Development, Department of Jazz, Faculty of Music, Silpakorn University E
mail:zola2540@hotmail.com

were already popular at the time. Wes then re-arranged the song in his own style. If we mention about the song Polka Dots and Moonbeams, even though the original song belongs to Tommy Dorsey, if we take a look at the Realbook, which is a book that collects Jazz Standard songs that are popularly played by jazz musicians, It can be noted that Polka Dot and Moonbeams song in the book is a Wes version, which suggests that the person who made this song famous among jazz musicians was Wes.

The purpose of this article is to compare and examine the main melody and chords of Polka Dots and Moonbeams between Tommy Dorsey's style and Wes's style in terms of technique and phrases in how Wes interprets the song. In what form will it come out? After the study, it can be concluded that the song Polka Dots and Moonbeams in its original form was analyzed using the principles of international music theory. AABA style, in the D Major scale in the A section and F# Major in the B section. The speed of the song is 83. The main rhythm is a single melody. As for West's style, the song's composition style is like the style. The original version changes the scale to G Major in section A and B Major in section B. The speed of the song is 54 beats per minute. Moreover, the main melody also uses frequently used techniques such as playing the octave to play the main melody and using the thumb to play instead of the pick.

Keywords: Wes Montgomery, Comparative song, Polka Dots and Moonbeams

บทนำ

เวสเป็นนักกีตาร์ชาวอเมริกันจากเมืองอินเดียนาโพลิส (Indianapolis) จากรัฐอินเดียน่า (Indiana) โดย เวสนั้นได้รับการยกย่องจากมือกีตาร์แจ๊สว่าเป็นต้นแบบของมือกีตาร์แจ๊สยุคใหม่ไม่ว่าจะเป็นจอร์จ เบนสัน (George Benson) ลี ริทนัวร์ (Lee Ritenour) หรือแพท เมธินี (Pat Metheny) ล้วนได้รับอิทธิพลมาจากเวสไม่ว่าจะเป็นในด้านของการบรรเลงคีตปฏิภาณ การประพันธ์เพลงรวมไปถึงการบรรเลงคีตปฏิภาณก็ตามโดยที่ตัวเวสเองนั้นมีชื่อเสียงมาจากการที่เขาใช้นิ้วโป้งดีดแทนปิ๊กกีตาร์ซึ่งในยุคนั้นยังไม่มีนักกีตาร์คนไหนที่สามารถใช้นิ้วโป้งในการดีดกีตาร์ได้คล่องแคล่วว่องไวเท่าเวสและอีกอย่างที่ทำให้เวสเองเป็นที่รู้จักนั้นคือใช้เสียงประสานขั้นคู่ที่แปด (Octave) ในการเล่นเมโลดี้และการบรรเลงคีตปฏิภาณซึ่งนักกีตาร์ส่วนใหญ่ในยุคนั้นจะนิยมเล่นเมโลดี้เป็นโน้ตตัวเดียวมากกว่า

จากการที่ทบทวนบทความวิจัย บทความวิชาการ วรรณกรรม รวมทั้งวารสารและเอกสารต่างๆเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีแจ๊สที่ผ่านมาทำให้พบว่าปัญหาส่วนใหญ่ของการเริ่มศึกษาดนตรีแจ๊สนั้นคือไม่สามารถทำความเข้าใจในรูปแบบของดนตรีแจ๊สอีกทั้งยังไม่เข้าใจโครงสร้างเพลงของดนตรีแจ๊สได้อย่างถ่องแท้เนื่องจากปัญหาที่ได้กล่าวมาข้างต้นผู้เขียนจึงเลือกที่จะหยิบยกมือกีตาร์ที่มีชื่อเสียงในยุคที่ถือว่าเป็นยุคทองของดนตรีแจ๊สนั้นก็คือยุคบีบ็อบซึ่งมือกีตาร์คนนั้นคือเวสโดยบทเพลงที่ได้เลือกมานั้นคือเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นฐานแจ๊สที่นักดนตรีแจ๊สนิยมเล่นกันเป็นปกติอยู่แล้วแต่ด้วยความที่บทเพลงนี้มีความเร็วของเพลงไม่เร็วจนเกินไปและโครงสร้างเพลงที่ไม่ซับ

ซ้อนรวมทั้งทำนองของเพลงที่ไม่ซับซ้อนจึงหยิบยกเพลงนี้มาเป็นกรณีศึกษาสำหรับผู้ที่สนใจจะศึกษาและนำไปปรับใช้กับการเล่นกีตาร์ต่อไปในอนาคต

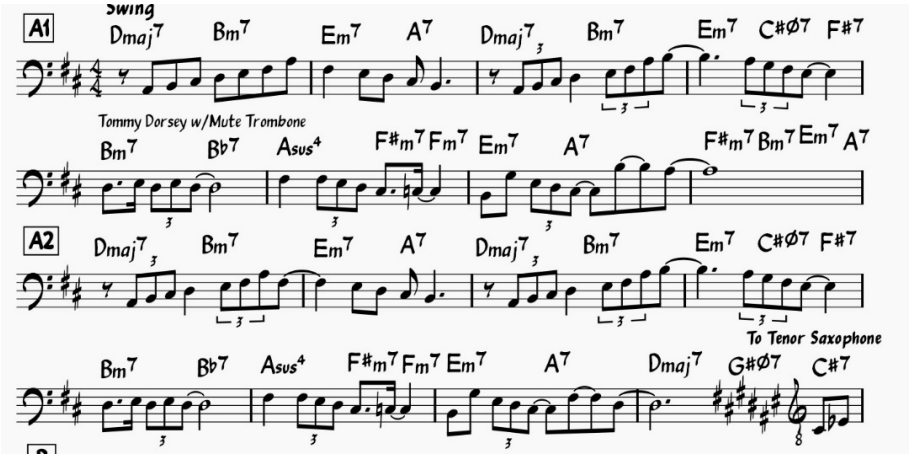
ประวัติของเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์

เพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์นั้นได้ยลโฉมครั้งแรกในปี ค.ศ.1940 ประพันธ์ดนตรีโดยจิมมี่ ฟาน ฮอยเซน (Jimmy Van Heusen) เขียนเนื้อร้องโดยจอห์นนี่ เบิร์ก (Johnny Burke) โดยบทเพลงนี้ได้มีนักร้องที่มีชื่อเสียงอย่าง แฟรงค์ ซินาตรา มาร่วมขับร้องไปพร้อมกับวงทอมมี่ดอร์ซีย์ออเคสตรา (Tommy Dorsey Orchestra) และเพลงนี้ยังเป็นหนึ่งในผลงานที่ทำให้ แฟรงค์ ซินาตราเริ่มเป็นที่รู้จักในหมู่นักดนตรีแจ๊สอีกด้วย บทเพลงได้กล่าวถึงนักเต้นระบำสาวผู้หนึ่งที่ได้ไปเข้าร่วมงานเต้นรำแล้วได้พบกับคนแปลกหน้าที่สวมชุดลายจุดยืนอยู่ท่ามกลางแสงจันทร์ซึ่งนั้นทำให้เธอนั้นหลงใหลเป็นอย่างมากเนื้อหาในบทเพลงก็จะบรรยายถึงความรักและความผูกพันธ์ของคนทั้งสองที่อยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

เพลงนี้โด่งดังอย่างมากจนติดอันดับ 100 เพลงที่มีการนำเพลงไปเรียบเรียงใหม่โดยมีศิลปินนักดนตรีแจ๊สหลายๆคนนำไปเรียบเรียงขึ้นมาใหม่หรือนำมาเล่นในสไตล์ของตัวเองเช่น แนท คิง โคล (Nat King Cole), บิล อีแวนส์ (Bill Evans), ทอมมี่ ดอร์ซีย์ (Tommy Dorsey), บัด โพเวลล์ (Bud Powell) และศิลปินอื่นๆอีกมากมายซึ่งรวมถึงตัวเวสเองด้วย

โครงสร้างของเพลง โพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์

เพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์รูปแบบต้นฉบับของทอมมี่ ดอร์ซีย์และแฟรงค์ ซินาตรานั้นจะมีโครงสร้างของเพลงอยู่ในรูปแบบของ AABA ซึ่งหมายถึงจะมีการเล่นท่อน A ก่อน 2 รอบด้วยกันแล้วตามด้วยท่อน B ซึ่งหลังจากเล่นเสร็จแล้วก็จะย้อนกลับมาเล่นท่อน A อีกหนึ่งรอบเป็นอันจบเพลง 1 รอบ โดยท่อน A นั้นจะอยู่ในบันไดเสียง D Major และท่อน B นั้นจะอยู่ในบันไดเสียง F# Major ความเร็วของเพลงนั้นอยู่ที่ 83 BPM



ภาพที่ 1: ทางเดินคอร์ดเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ของทอมมี่ ดอร์ซีย์

เพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ในรูปแบบของทอมมี่ ดอร์ซีย์

ในรูปแบบเพลงของทอมมี่ ดอร์ซีย์ทางเดินคอร์ดของท่อน A1 นั้นเริ่มต้นที่ Dmaj7 Bm7 / Em7 A7 หรือก็คือการเล่นคอร์ดแบบ Turn Arounds (I-vi-ii-V) โดยเล่น 2 รอบจากนั้นก่อนที่จะเล่นจบในรอบที่ 2 ตรงคอร์ด Em7 จะเปลี่ยนจากคอร์ด A7 เป็นคอร์ด C#ø7 และ F#7 เข้าไปจะกลายเป็น Dmaj7 Bm7 / Em7 C#ø7 F#7 หรือในท่อนนี้ยังสามารถมองท่อนนี้เป็นคีย์ minor ได้เช่นเดียวกันโดยจะออกมาเป็น iiø7 - V7 แล้วเคลื่อนที่เข้าหา i7 หากมองเป็นทางเดินคอร์ดในรูปแบบ minor หรือ vi7 ถ้าหากมองเป็นทางเดินคอร์ดในรูปแบบ Major ในท่อนต่อไปจะเป็นคอร์ด Bm7 Bb7 / Asus4 F#m7 Fm7 / Em7 A7 F#m7 Bm7 Em7 A7 แล้วค่อยกลับเข้ามาสู่ท่อน A2 ซึ่งเล่นเหมือนเดิมทุกคอร์ดจนกระทั่งถึงท่อน Asus4 F#m7 Fm7 / Em7 A7 ซึ่งแทนที่จะเข้าคอร์ด F#m7 รอบนี้เลือกที่จะเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด I ซึ่งก็คือ Dmaj7 แล้วหลังจากนั้นก็เล่น ii7-V7 ของท่อน B เพื่อเป็นการเตรียมตัวที่จะเข้าสู่ท่อนถัดไป

ส่วนทำนองหลักในท่อน A1 ในรูปแบบของทอมมี่ ดอร์ซีย์จะเป็นการเป่าเครื่องทรอมโบน (Trombone) โดยที่บันไดเสียงที่ใช้ในการบรรเลงทำนองหลักนั้นอยู่ในบันไดเสียง D Major โดยมีจุดสังเกตคือมีการใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) ในช่วงที่โน้ตมีการไล่ระดับเสียงให้สูงขึ้นหรือไล่ระดับเสียงต่ำลง ส่วนทำนองหลักในท่อน A2 นั้นแทบจะเหมือนทำนองหลักของท่อน A1 แทบทุกประการโดยมีจุดแตกต่างอยู่ 2 จุดนั้นโดยจุดแรกคือห้องที่ 9 ของบทเพลงหรือห้องแรกของท่อน A2 นั้นมีการใช้โน้ตสามพยางค์ตั้งแต่เริ่มซึ่งแตกต่างกับห้องแรกของทำนองหลัก A1 ที่จะใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในตอนต้นส่วนจุดที่ 2 นั้นก็คือโน้ตในห้องสุดท้ายของทำนองหลักในท่อน A2 จะเป็นโน้ตตัวD และมีการเล่นโน้ตทำนองแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลงของเครื่องเป่าเทเนอร์แซ็กโซโฟน (Tenor Saxophone) ส่วนโน้ตตัวสุดท้ายของทำนองหลักในท่อน A1 จะเป็นตัว A

ภาพที่ 2: ท่อน A1 ในรูปแบบของทอมมี่ ดอร์ซีย์นั้นจะบรรเลงทำนองหลักเป็นโน้ตเดี่ยวเป็นหลัก

ภาพที่ 3: ท่อน A2 ในรูปแบบของทอมมี่ ดอร์ซีย์นั้นจะรูปแบบจะเหมือนกับ A1 แทบทุกประการโดยมีการเล่น Pick up Note ในห้องสุดท้าย

ในท่อน B ของทอมมี่ ดอร์ซีย์ทางเดินคอร์ดนั้นในรอบแรกเริ่มจากคอร์ด F#Maj7 Go7 / G#m7 C#7 โดยท่อนนี้มีจุดสังเกตนั้นคือรูปแบบการเคลื่อนที่ของ 3 คอร์ดแรกจะเคลื่อนที่ทีละครึ่งเสียง (Chromatic Approach Chord) ก่อนจะเคลื่อนเข้าหาคอร์ด C#7 เพื่อส่งเข้าหาคอร์ดถัดไปนั่นคือ F#Maj7 Ebm7 / G#m C#7 หรือก็คือวิธีการเล่นคอร์ด Turn Around เหมือนกับท่อน A1 และ A2 เพียงแค่เปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลงในรอบถัดไป 2 ห้องแรกนั้นเล่นคอร์ดเหมือนกันกับรอบแรกนั้นคือ Chromatic Approach Chord จากนั้น 2 ห้องสุดท้ายเริ่มด้วยคอร์ด F#7 B7 / Em7 A7 โดยห้องสุดท้ายนั้นจะเป็นการเล่นคอร์ด ii7-V7 ในบันไดเสียงดีเมเจอร์เริ่มต้นในท่อน A3

ภาพที่ 4: ท่อน B รูปแบบการใช้บันไดเสียงในการบรรเลงทำนองหลักนั้นจะคล้ายคลึงกับท่อน A และมีการเพิ่มเติมโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นเข้าไปในวลีด้วย

ส่วนทำนองหลักที่ใช้ในการบรรเลงท่อน B นั้นมีรูปแบบคล้ายคลึงกับท่อน A โดยจะบรรเลงทำนองหลักโดยใช้บันไดเสียงเอฟชาร์ปเมเจอร์เพียงแต่จะมีการใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นใน 3 ห้องสุดท้ายเพื่อเพิ่มสีสันของทำนองหลักโดยมีจุดสังเกตอีกอย่างนึงนั่นคือมีการใช้การเคลื่อนที่โน้ตแบบ Chromatic Approach Note ในห้องแรกและห้องที่ 5 ของท่อน B

ท่อน A3 นั้นคอร์ดที่ใช้ในการบรรเลงรวมทั้งทำนองหลักเหมือนกับท่อน A2 ทุกประการโดยหลังจากบรรเลงทำนองหลักท่อน B เสร็จสิ้นจะสลับตัวผู้บรรเลงทำนองหลักกลับมาเป็นเครื่องดนตรีทรอมโบน

ภาพที่ 5: *ท่อน A3 มีการกลับมาใช้ทรอมโบนในการบรรเลงทำนองหลักอีกครั้ง*

ภาพที่ 6: *ในท่อน A3 ทำนองหลักที่ใช้ในการบรรเลงเหมือน A2 ทุกประการ*

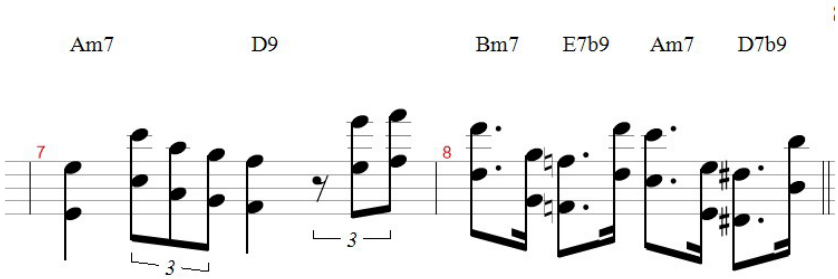
เพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ในรูปแบบของเวส มอนต์โกเมอรี่

เพลงของเวสนั้นจะมีโครงสร้างของเพลงเหมือนกับทอมมี่ ดอร์ซีย์นั้นก็คือ AABA เหมือนกันแต่สิ่งที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงคือบันไดเสียง ความเร็วของบทเพลง และวิธีการบรรเลงทำนองหลักโดยท่อน A ของเวสนั้นอยู่ในบันไดเสียง G Major และท่อน B อยู่ในบันไดเสียง B Major ในขณะที่ความเร็วเพลงของเวสนั้นจะลดลงมาเหลือ 54 BPM

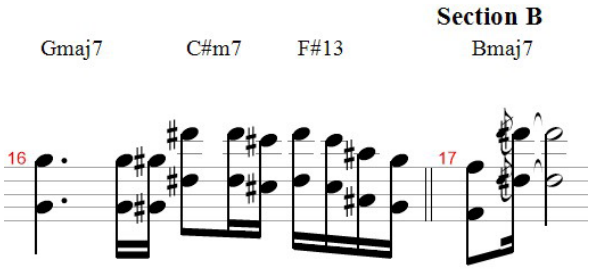
ท่อน A1 ของเวสนั้นทางเดินคอร์ดเริ่มจาก Gmaj7 Em7 / Am7 D9 หรือนั้นก็คือการเล่นทางเดินคอร์ดแบบ Turn Around เหมือนกับทอมมี่นั่นเองโดยเล่นทั้งหมด 2 รอบเพียงแต่ว่าในรอบที่ 2 นั้นจะเปลี่ยน 2 คอร์ดสุดท้ายเป็น F#m7b5 และ D13b9 ซึ่งมีรูปแบบเหมือนกับทอมมี่อีกเช่นกัน

ลำดับต่อมาจะเป็นคอร์ด Em7 Cm6 / Bm7 Bbm7 / Am7 D9 / Bm7 E7b9 Am7 D7b9 แล้วค่อยกลับเข้ามาสู่ท่อน A2 โดยคอร์ดที่ใช้ในการบรรเลงในท่อน A2 นั้นส่วนใหญ่แล้วจะเล่นเหมือนเดิมมีเพียงบางคอร์ดเท่านั้นที่จะมีการเปลี่ยนในท่อน A2 แต่หน้าที่ของคอร์ดนั้นยังเหมือนเดิมกับคอร์ดท่อนของ A1 เช่น A1 ใช้คอร์ดD9 ในห้องที่ 2 ของท่อนส่วน A2 ใช้คอร์ด D13 ในห้องที่ 2 ของท่อนเช่นกันโดย 2 คอร์ดนี้ทำหน้าที่เหมือนกันนั้นคือ V7 ที่จะส่งไปหาคอร์ด Gmaj7 ในห้องถัดไปและอีกจุดที่แตกต่างกันนั่นคือห้องที่ 4 ของท่อน A2 โดยจะ Am7 Gmaj7 F#m7b5 B9 โดยโครงสร้างทางเดินคอร์ดของห้องนี้จะเป็น ii7 – Imaj7 – vii7ø – III7 หลังจากนั้นก็จะบรรเลงคอร์ดเหมือนกันกับท่อน A1 จนถึงห้องสุดท้ายของ A2 โดยจะมีคอร์ด Gmaj7 C#m7 และ F#13 ซึ่งคอร์ด C#m7 และ F#13 จะทำหน้าที่เป็นทางเดินคอร์ด ii7 – V7 ของคอร์ดในท่อน B

ภาพที่ 7: ในท่อน A1 ทางเดินคอร์ดของเวสนั้นจะใช้เป็นคอร์ดในรูปแบบ Turn Around



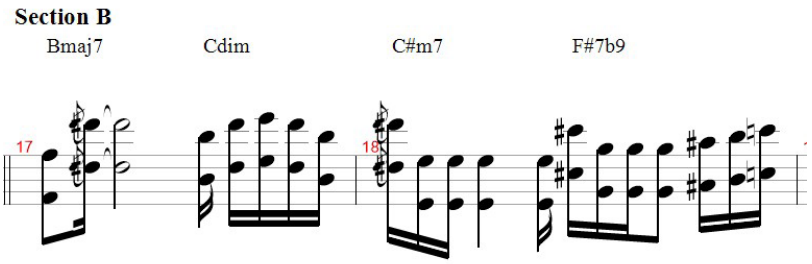
ภาพที่ 8: ในท่อน A1 ทางเดินคอร์ดในห้องที่ 8 นั้นจะมีการใช้ ii-V7 ของบันไดเสียง A Major และ G Major



ภาพที่ 9: ในท่อน A2 ทางเดินคอร์ดในห้องที่ 16 นั้นจะมีการใช้ ii-V7 เพื่อส่งไปยังท่อน B

ถัดมาในท่อน B ในรอบแรกจะเริ่มด้วยคอร์ด Bmaj7 Cdim / C#m7 และ F#7b9 โดยทางเดินคอร์ดชุดนี้จะมีรูปแบบเหมือนกันกับเพลงของทอมมี่คือ 3 คอร์ดแรกนั้นจะเคลื่อนที่ในรูปแบบ Chromatic Approach Chord ก่อน

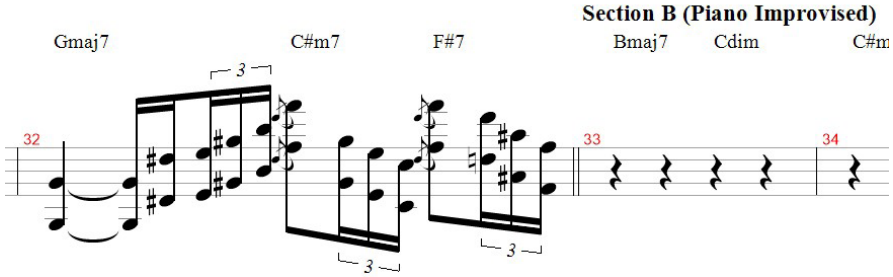
ทีจะจบด้วยของ V7 ของบันไดเสียง B Major ส่วนรอบที่สองนั้นจะใช้รูปแบบคอร์ด Turn Around ซึ่งประกอบไปด้วย Bmaj7 G#m7 / C#m7 F#7 ในรอบที่ 3 นั้นทางเดินคอร์ดจะบรรเลงเหมือนกันกับรอบแรก ส่วนรอบสุดท้ายจะประกอบไปด้วยคอร์ด G#m7b5 E7b5 / Am7 D9b5 และ D9



ภาพที่ 10: *ทางเดินคอร์ดของท่อน B ในห้องที่ 17 มีการใช้ Chromatic Approach Chord ในบันไดเสียง B Major*

ส่วนวิธีการบรรเลงทำนองหลักของเวสนั้นในท่อน A เวสยังคงรักษารูปแบบการบรรเลงทำนองหลักให้มีความคล้ายคลึงกับเพลงต้นฉบับอยู่และได้เพิ่มวลี สำเนียงเฉพาะตัวของเวสเองไปผสมผสานกับทำนองหลักของเพลงโดยเวสจะยังใช้วิธีการบรรเลงทำนองหลักผสมกับสำเนียงและวลีของตนเองไปจนถึงท่อน B ซึ่งเวสจะเริ่มบรรเลงคีตปฏิภาณไปจนจบท่อน A3

ภาพที่ 11: *ตัวอย่างการบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของเวสในท่อน B ห้องที่ 19 ซึ่งจะไม่เหมือนกับทำนองหลักของเพลงต้นฉบับ*



ภาพที่ 12: *การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์จะดำเนินไปจนถึงห้องสุดท้ายของ A3 ก่อนที่จะสลับให้เปียโนมาบรรเลงคีตปฏิภาณต่อ*

เทคนิคการเล่นกีตาร์ที่ใช้ในเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ของเวส มอนต์โกเมอรี่

เทคนิคการเล่นกีตาร์ของเวสในเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์นั้นจะแตกต่างจากคนอื่นๆโดยในขณะที่นักดนตรีส่วนใหญ่นั้นจะเล่นแนวทำนองเมโลดี้เป็นโน้ตตัวเดียวแต่เวสนั้นได้เลือกเทคนิคการเล่นขั้นคู่ลำดับที่ 8 (Octave) แทนที่การเล่นโน้ตตัวเดียวแทบทั้งเพลงซึ่งเป็นสำเนียงที่เวสนั้นเล่นเป็นประจำอยู่แล้ว

ข้อเสนอแนะ

เทคนิคที่สามารถนำปรับใช้กับการเล่นกีตาร์ได้นั้นก็คือหากตัวบทเพลงแจ๊สที่ต้องการจะศึกษานั้นมีความเร็วสูงไปสำหรับตนเองให้ลองลดความเร็วเหมือนอย่างที่เวสได้ลดความเร็วของเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์และอีกประการนึงนั่นคือวิธีการเล่นเทคนิคขั้นคู่ที่ 8 มาปรับใช้กับทำนองหลักเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับบทเพลงเพิ่มขึ้นได้

การนำเพลงมาบรรเลงซ้ำหรือนำมาเรียบเรียงใหม่ในบางครั้งองค์ประกอบในบทเพลงนั้นได้มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับรูปแบบของวงที่บรรเลงบทเพลงนั้นอยู่หรือปรับเปลี่ยนตามรสนิยมของผู้ที่กำลังเรียบเรียงในขณะนั้นซึ่งเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ทั้ง 2 รูปแบบนั้นถึงแม้จะบทเพลงที่เหมือนกันแต่จากการที่ได้ถอดโน้ตและท่อนต่างๆของบทเพลงออกมานั้นได้พบข้อแตกต่างตามตารางด้างล่างดังนี้

เวอร์ชั่น	**ท่อน**	**กุญแจเสียง**	**ความเร็วของบทเพลง**	**รูปแบบฟอร์มของเพลง**	**รูปแบบการบรรเลงทำนองหลัก**
ทอมมี่ ดอร์ซีย์	A B	D maj F# maj	83 Bpm	AABA	ใช้เครื่องเป่าและเสียงร้องในการบรรเลงทำนองหลัก
เวส มอนต์โกเมอรี่	A B	G maj B maj	54 Bpm	AABA	ใช้กีตาร์ในการบรรเลงทำนองหลักและใช้เทคนิคขั้นคู่ที่ 8 ในการบรรเลง

ตารางที่ 1: *ตารางเปรียบเทียบความแตกต่างในบทเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ของเวสและทอมมี่*

เวอร์ชั่น	ท่อน AABA	Pick Up Bars	ท่อน AABA	
ทอมมี่ ดอร์ซีย์	ทำนองหลักบรรเลงโดยการใช้เครื่องดนตรีบรรเลง	ท่อนเตรียมตัวก่อนการขับร้อง	ทำนองหลักบรรเลงโดยใช้การขับร้องจนจบเพลง	
เวอร์ชั่น	ท่อน AA	ท่อน BA	B	A
เวส มอนต์โกเมอรี่	ทำนองหลักท่อน A บรรเลงโดยการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงโดยมีการเล่นในรูปแบบของตัวเองเพิ่มเข้าไปแต่ยังรักษารูปแบบเพลงอยู่	ทำนองหลักท่อน B แต่เริ่มใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณเต็มรูปแบบจนถึงท่อน A3	เปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณบรรเลงในทำนองหลัก B โดยที่เวสจะบรรเลงคอร์ดกีตาร์ให้กับเปียโน	ทำนองหลักท่อน A บรรเลงโดยการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงโดยมีการเล่นในรูปแบบของตัวเองเพิ่มเข้าไปและเพิ่มตอนจบเข้าไป

ตารางที่ 2: *ตารางเปรียบเทียบโครงสร้างท่อนในบทเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ของเวสและทอมมี่*

บทสรุป

ความแตกต่างของเพลงโพลก้าดอทส์แอนด์มูนบีมส์ในรูปแบบของ ทอมมี่ ดอร์ซีย์กับรูปแบบของเวสนั้นมีจุดที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนอยู่ 4 จุดนั้นคือ 1.) กุญแจเสียงที่ใช้โดยของทอมมี่นั้นจะเป็น Dmaj และ F#maj ส่วนของเวสนั้นจะเป็น Gmaj และ Bmaj 2.)ความเร็วของเพลงนั้นแฟรงค์จะอยู่ที่ 83 BPM ส่วนของเวสจะอยู่ที่ 54 BPM 3.)ในรูปแบบของทอมมี่นั้นจะใช้เครื่องเป่าในการบรรเลงทำนองหลักโดยจะใช้แนวทำนองเดี่ยวส่วนของเวสนั้นจะใช้กีตาร์ในการบรรเลงทำนองหลักใช้เทคนิคขั้นคู่ลำดับที่ 8 ซึ่งเป็นการใช้โน้ตตัวเดียวกันแต่คนละย่านเสียงเพื่อเพิ่มความหนาของเสียงมาใช้ในการบรรเลงทำนองหลักอีกทั้งยังดัดแปลงทำนองหลักในท่อน A แต่ยังรักษารูปแบบทำนองหลักของเพลงต้นฉบับเอาไว้อยู่และเปลี่ยนรูปแบบเป็นการบรรเลงคีตปฏิภาณแบบเต็มตัวที่ท่อน B และ 4.) วิธีการเรียบเรียงบทเพลงเวสเลือกที่จะบรรเลงคีตปฏิภาณในท่อน B ไปจนถึงท่อน A3 ก่อนที่จะกลับมาบรรเลงคอร์ดให้กับนักดนตรีท่านอื่นซึ่งแตกต่างจากเพลงต้นฉบับของทอมมี่ ดอร์ซีย์ที่จะบรรเลงทำนองหลักไปตั้งแต่ต้นจนจบ

อ้างอิง

Zirpolo, M. (2023, February 16). “Polka dots and moonbeams” (1940)

Tommy Dorsey and Frank Sinatra, and (1961) *Frank Sinatra with Sy Oliver. Swing & Beyond*. https://swingandbeyond.com/2019/10/21/polka-dots-and-moonbeams-1940-tommy-dorsey-and-frank-sinatra-and-1961-frank-sinatra-with-sy-oliver/

Take two -polka dots and moonbeams. (n.d.). *Sandy Brown Jazz.* https://www.sandybrownjazz.co.uk/TakeTwo/PolkaDotsAndMoonbeams.html

Jazz standards songs and instrumentals (Polka dots and moonbeams). (n.d.). *Jazz Standards Introduction: Origins, History, Theory, Musicology, Biographies, and Books.* https://www.jazzstandards.com/compositions-0/polkadotsandmoonbeams.htm

Dorsey, T. (2005). Polka Dots and Moonbeams. *The Essential Frank Sinatra with the Tommy Dorsey Orchestra [CD].* New York, NY: Legacy Recordings

Montgomery, W. (2006). Polka Dots and Moonbeams. *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery [CD]*. New York, NY: Riverside Records

การสำรวจการใช้เครื่องมือสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย
A Survey of using Thai music Notation Tools

สสิพงษ์ แก้วเปี้ย (Sasipong Kaewpia)[1]

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจการใช้เครื่องมือสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ ผู้ที่มีประสบการณ์ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย จำนวน 73 คน ผลการสำรวจพบว่า 1) ด้านข้อมูลทั่วไป ผู้ตอบแบบสำรวจส่วนใหญ่อยู่ในช่วงอายุ 15 - 24 ปี คิดเป็นร้อยละ 72.60 2) วัตถุประสงค์ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทยที่พบมากที่สุด คือ เพื่อใช้ในการฝึกซ้อมของตนเอง คิดเป็นร้อยละ 42.34 3) ด้านเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย พบว่า กระดาษ คือเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทยมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 53.91 4) หากมีโปรแกรมสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย ผู้ตอบแบบสำรวจต้องการให้โปรแกรมมีความครอบคลุม ชัดเจนในการบันทึกมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 16.27 จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างอายุของผู้ทำแบบสำรวจกับเครื่องมือที่ใช้ พบว่าไม่มีความสัมพันธ์กันที่ระดับนัยสำคัญ .05 ควรมีการใช้สัญลักษณ์ทางดนตรีไทยที่สามารถดาวน์โหลดใช้ร่วมกับโปรแกรมอื่น ๆ ได้ เพื่อให้การบันทึกโน้ตดนตรีไทยมีความครอบคลุม ชัดเจน สามารถตอบสนองความต้องการของผู้บันทึกโน้ตได้

คำสำคัญ: การบันทึกโน้ตดนตรีไทย, เครื่องมือ, ดนตรีไทย

Abstract

The study aims to survey of using Thai music notation tools. The study employs survey research methodology, with a sample group consisting of 73 individuals experienced in Thai music notation. The research reveals 1) In terms of general information, the majority of respondents in the questionnaire are in the age range of 15 - 24 years, accounting for 72.60% 2) The most purpose for recording Thai music notation is for personal used, accounting for 42.34% 3) Regarding the tools used in recording Thai musical notes, paper is the most commonly used, constituting 53.9% 4) If there were programs for recording Thai music notation, respondents want the programs to be comprehensive and clear with 16.27%. The analysis of the relationship between the age of questionnaire respondents and the tools used. It was found that there was no relationship at the .05 level of significance. Thai musical symbols should be used that can be downloaded and utilized across various software programs to make Thai music notation comprehensive, clear and able to meet the needs of the recording.

1 นิสิตระดับมหาบัณฑิต คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
M.Ed. Faculty of Education, Chulalongkorn University / sasipong212@gmail.com

Keywords: Thai music notation, Tool, Thai music

บทนำ

หากจะกล่าวถึงการบันทึกโน้ตดนตรีไทย สามารถอธิบายหรือให้แง่มุมในการบันทึกโน้ตได้หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นประวัติการบันทึกโน้ต รูปแบบการบันทึกโน้ต หรือความสำคัญในการบันทึกโน้ต เป็นที่ทราบกันดีว่าการบันทึกโน้ตดนตรีไทยมีรูปแบบการบันทึกมาอย่างยาวนาน เริ่มตั้งแต่ในยุคสมัยการเปลี่ยนรัชกาล จากรัชกาลที่ 5 สู่รัชกาลที่ 6 พันโทพระอภัยพลรบ (พลอย เพ็ญกุล) ได้คิดค้นระบบโน้ตตัวอักษรไทยที่ถือว่าเป็นการบันทึกโน้ตเพลงที่เก่าแก่ที่สุดที่คนไทยคิดขึ้น ซึ่งพบได้จากตำราเรียน “ดนตรีวิทยา” และ “แบบหัดอ่านเสียงเล่ม 1” ที่พันโทพระอภัยพลรบเป็นผู้ริเริ่มแต่งตำรานี้ขึ้นมา ต่อมาได้เกิดโน้ตเลขาสังคีตย์เป็นระบบโน้ตตัวเลขของร้านดุริยบรรณซึ่งประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นตำราเรียนแก่ผู้ที่ซื้อเครื่องดนตรีจากทางร้านไปฝึกหัดด้วยตนเอง โดยผู้ที่คิดค้นระบบนี้ คือ ขุนเจริญดนตรีการ (เจริญ โรหิตโยธิน) และครูสาย ดุริยางกูร จากการคิดค้นระบบโน้ตตัวเลขนี้ขึ้นมา จึงนับว่าเป็นวิวัฒนาการอันสำคัญในรูปแบบการเรียนการสอนวิชาดนตรีของประเทศไทย (บุญสืบ บุญเกิด และสุรศักดิ์ เพชรคงทอง, 2559) จะเห็นได้ว่าในประเทศไทยมีระบบการบันทึกโน้ตที่หลากหลาย และมีการพัฒนาอยู่เสมอ การบันทึกโน้ตดนตรีจึงมีความสำคัญต่อวงการดนตรีเป็นอย่างมาก ถือเป็นเครื่องมือที่สำคัญในการสื่อสารกันระหว่างผู้ประพันธ์และนักดนตรี (ถาวรดา จันทรสุต, 2562) ให้สามารถถ่ายทอดเรื่องราวในบทเพลงผ่านตัวโน้ตที่เรียงร้อยออกมาอย่างสละสลวยและสื่อสารโน้ตเพลงเหล่านี้ไปยังผู้ฟังให้มีความเข้าใจและรู้สึกร่วมไปกับดนตรีได้ ไม่เพียงแต่เป็นการสื่อสารกันระหว่างนักดนตรี แต่ยังเป็นการสื่อสารให้ผู้ฟังได้เข้าใจในบทเพลงมากขึ้นด้วย เพราะฉะนั้นเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทยควรจะต้องมีความชัดเจน อ่านง่าย และสามารถตอบสนองต่อความต้องการของผู้บันทึกและผู้อ่านได้

ปัจจุบันเทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันมากขึ้น แม้กระทั่งในแวดวงดนตรีไทยมีการใช้เครื่องมือในการบันทึกที่หลากหลาย ตั้งแต่ในอดีตที่มีการบันทึกโน้ตด้วยกระดาษพัฒนาไปสู่การบันทึกโน้ตด้วยโปรแกรมต่าง ๆ เช่น Microsoft Word, Microsoft Excel, Sebelius, Goodnotes ฯลฯ เพื่อให้มีความสะดวกและชัดเจนมากขึ้น เทคโนโลยีจึงเริ่มเข้ามามีบทบาทชีวิตประจำวัน การเลือกใช้งานจึงต้องมีความรู้ความเข้าใจและสามารถตระหนักรู้ถึงการใช้เทคโนโลยีได้ แต่ปัญหาที่พบคือ เครื่องมือใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทยนั้น ยังไม่สามารถตอบสนองในการบันทึกโน้ตได้ทั้งหมด กล่าวคือ เครื่องมือดังกล่าวเป็นเครื่องมือที่มีลักษณะการใช้งานที่หลากหลาย มิได้เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับในการบันทึกโน้ตดนตรีไทยโดยเฉพาะ ทำให้มีการใช้งานที่ไม่ครอบคลุมทุกประเด็น เช่น สัญลักษณ์ทางดนตรี เสียงเครื่องดนตรี ฯลฯ ปัญหาเหล่านี้มีความสำคัญต่อการบันทึกโน้ตดนตรีไทยเป็นอย่างมาก เพราะจะช่วยให้การบันทึกโน้ตมีความครอบคลุมและชัดเจนมากขึ้น อีกทั้งยังเป็นการสื่อสารให้มีความเข้าใจระหว่างนักดนตรีร่วมกัน กัมพล จาตุพรธรรม (2563) ได้พัฒนาคู่มือการเรียนการใช้งานซอฟแวร์ การบันทึกโน้ตดนตรี ตามความต้องการจำเป็นสำหรับนักศึกษาวิชาเอกดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โดยซอฟแวร์ดังกล่าวคือ โปรแกรม Sibelius เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้การใช้งานได้ และสร้างความรู้ความเข้าใจในการบันทึกโน้ตด้วยโปรแกรม Sibelius จากผลการประเมินพบว่า คุณภาพคู่มือการเรียนรู้การใช้งานซอฟแวร์การบันทึกโน้ตดนตรีโดยรวมอยู่ในระดับมาก เพราะฉะนั้นโปรแกรมจึงมีส่วนที่เข้ามาช่วยในการบันทึกโน้ตดนตรีได้และสามารถสร้างความรู้ความเข้าใจให้กับผู้เรียนได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้เว็บไซต์ Angelfire เป็นเว็บไซต์ที่อธิบายรายละเอียด

โปรแกรมโน้ตดนตรีไทยไว้ รวมไปถึงมีการรวบรวมเพลงไทยไว้ใช้สำหรับเป็นสื่อการเรียนการสอน แต่เป็นการรวมในแผ่น CD และมีการพัฒนามานานกว่าสิบปีแล้ว จึงจะเห็นได้ว่าการพัฒนาเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทยนั้น มีการใช้โปรแกรมดนตรีตะวันตกมาใช้ในการบันทึกโน้ต รวมทั้งมีความพยายามในการพัฒนาโปรแกรมดนตรีไทยในรูปแบบของตนเองเช่นเดียวกัน แต่อาจยังไม่ได้ครอบคลุมทุกประเด็นการใช้งานหรือยังไม่ได้มีการพัฒนาอย่างเป็นรูปธรรม ประเด็นสำคัญอย่างหนึ่งคือการสำรวจความต้องการของผู้บันทึกโน้ต ว่ามีความต้องการหรือตอบสนองต่อสิ่งใดบ้าง สิ่งที่นี้เป็นปัจจัยสำคัญในการบ่งบอกคุณภาพของเครื่องมือที่มีอยู่ และอาจนำไปสู่การพัฒนาเครื่องมือการบันทึกโน้ตดนตรีไทยให้ดีขึ้นได้

จากปัญหาและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้สำรวจการใช้เครื่องมือสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย อันมีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจการใช้เครื่องมือในการบันทึกโน้ตและสำรวจความคาดหวังที่มีต่อลักษณะของโปรแกรมบันทึกโน้ตดนตรีไทยว่าควรมีลักษณะเป็นอย่างไร เพื่อให้ในอนาคตสามารถพัฒนารูปแบบการบันทึกโน้ตดนตรีไทยให้มีความชัดเจน สะดวกต่อการใช้งาน รวมทั้งเป็นแนวทางในการสร้างองค์ความรู้ใหม่ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสำรวจการใช้เครื่องมือสำหรับบันทึกโน้ตดนตรีไทย
2. เพื่อสำรวจคาดหวังที่มีต่อลักษณะของโปรแกรมการบันทึกโน้ตดนตรีไทย

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องและกรอบแนวคิดการวิจัย

ตอนที่ 1แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวของกับโน้ตดนตรีไทย

การบันทึกโน้ตดนตรีไทยเริ่มมีมาตั้งแต่ในสมัยของลาลูแบร์ ที่ได้บันทึกเพลงสายสมรในรูปแบบโน้ตสากล ต่อมาได้มีการใช้รูปแบบการบันทึกโน้ตดนตรีแบบระบบตัวอักษรในสมัยของพันโทพระอภัยพลรบที่ถือว่าเป็นการบันทึกโน้ตเพลงที่เก่าแก่ที่สุดที่คนไทยคิดขึ้น นอกจากนี้มีระบบการบันทึกโน้ตแบบตัวเลขหรือเลขาสังคีตย์ของร้านดุริยบรรณซึ่งประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นตำราเรียนแก่ผู้ที่ซื้อเครื่องดนตรีจากทางร้านไปฝึกหัดด้วยตนเอง นับว่าเป็นวิวัฒนาการอันสำคัญในรูปแบบการเรียนการสอนวิชาดนตรีของประเทศไทย (บุญสืบ บุญเกิด และสุรศักดิ์ เพชรคงทอง, 2559) โน้ตดนตรีมีความสำคัญต่อดนตรีเป็นอย่างมาก เพราะตัวโน้ตเปรียบเสมือนภาษาที่ใช้สื่อสารกันระหว่างผู้ประพันธ์กับนักดนตรี ดังนั้นการอ่านโน้ตจึงถือว่าเป็นส่วนสำคัญในการเรียนดนตรี (ถาวรดา จันทระสุต, 2562) โดยการบันทึกโน้ตเพลงไทยมีโครงสร้างอยู่ 3 ประการ คือ ห้องเพลง จังหวะ และตัวโน้ต (ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2535)

ตอนที่ 2 การบันทึกโน้ตดนตรีด้วยโปรแกรม

ปัจจุบันมีโปรแกรมที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีจำนวนมาก ตัวอย่างโปรแกรมที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลาย เช่น Sibelius, Muse Score, Notation Pad, Flat ฯลฯ

ภาพที่ 1: ตัวอย่างภาพโปรแกรมที่ใช้ในการบันทึกโน้ต; ที่มา: https://www.music.ox.ac.uk/sibelius-software, https://apps.apple.com/th/app/musescore-sheet-music/id835731296?l=th; https://apps.apple.com/th/app/notation-pad/id1091921942?l=t; https://flat.ioกระบวนการบันทึกโน้ตดนตรีด้วยโปรแกรม

การบันทึกโน้ตดนตรีด้วยโปรแกรม ส่วนใหญ่มีขั้นตอนต่าง ๆ กระบวนการที่คล้ายกัน ซึ่งอาจมีมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับงบประมาณในการจัดหาอุปกรณ์ที่มีคุณภาพในการใช้งาน และความรู้ความชำนาญของผู้ใช้งาน (กัมพล จาตุพรธรรม, 2563) ภาพรวมของการบันทึกโน้ตดนตรีส่วนใหญ่จึงเป็นการป้อนข้อมูลลงไปในโปรแกรม เช่น การพิมพ์ การอัดเสียงเครื่องดนตรี หลังจากนั้นโปรแกรมจะประมวลผลออกมาผ่านหน้าจอแสดงผลเป็นตัวโน้ตออกมา ซึ่งการจะผลิตดนตรีด้วยโปรแกรมหรือคอมพิวเตอร์ พลสิทธิ์ ทินกร ณ อยุธยา (2553) กล่าวว่า โดยหลักแล้วในด้านเทคนิคจะต้องมีองค์ประกอบ 3 ประการ ได้แก่ ไฟล์เสียงดิจิตอล (Digital Audio) มิดี้ (MIDI) และเสียงสังเคราะห์ (Synthesized Sound) ในปัจจุบันพบว่ามีโปรแกรมที่ใช้ในการบันทึกโน้ตที่หลากหลาย เช่น Sibelius, Muse Score, Notation Pad, Flat ฯลฯ ดังที่กล่าวไปในข้างต้น ซึ่งจะพบได้มากในโปรแกรมของดนตรีตะวันตก

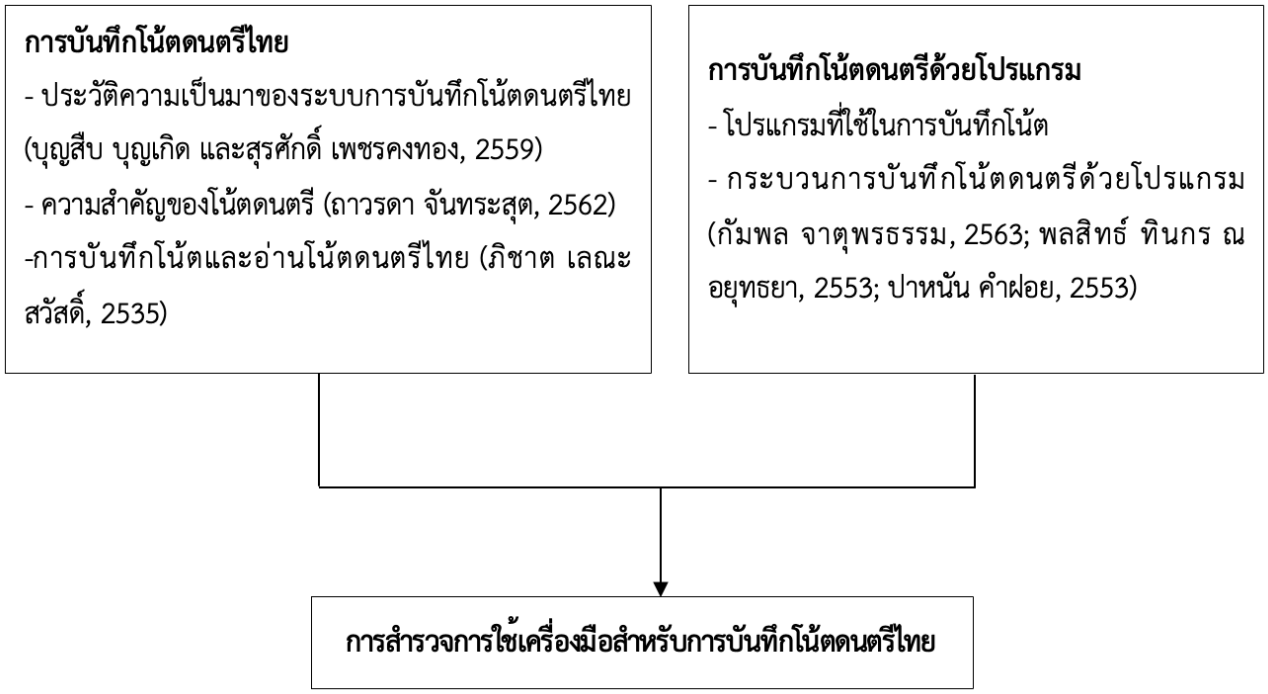
แน่นอนว่าการบันทึกโน้ตดนตรีด้วยโปรแกรมมีประโยชน์ต่อวงการดนตรีเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นการประหยัดเวลาในการบันทึกโน้ต มีความชัดเจนอ่านง่าย รวมทั้งช่วยให้เกิดการสื่อสารและเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้อ่านและผู้บันทึก ปาหนัน คำฝอย (2553) กล่าวว่า กระบวนการต่าง ๆ ที่เคยใช้เวลามากก็สามารถทำได้ในชั่วพริบตา ลดขั้นตอน ลดงบประมาณค่าใช้จ่ายได้มาก อีกทั้งยังช่วยเผยแพร่เข้าสู่วงการดนตรีได้ในระดับสากล

ตอนที่ 3 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับ Digital Literacy

Digital Literacy หรือ ทักษะ/สมรรถนะการเข้าใจดิจิทัล (Law et al., 2018) หมายถึง ความรู้ความสามารถในการเข้าถึง การจัดการ ความเข้าใจ บูรณาการ สื่อสาร ประเมิน และสร้างสรรค์ข้อมูลได้อย่างปลอดภัยและเหมาะสม นอกจากนี้ยังครอบคลุมไปถึงความรู้ความเข้าใจคอมพิวเตอร์ ICT สารสนเทศ และความรู้ด้านสื่อ

ทักษะหรือสมรรถนะการเข้าใจดิจิทัล ถือเป็นแนวคิดที่สำคัญกับเด็กและเยาวชนในปัจจุบัน อันเนื่องมาจากเด็กมีการเข้าถึงสื่อได้อย่างรวดเร็วมากขึ้น และมีความรู้ความเข้าใจได้อย่างทันท่วงที เพราะมีประสบการณ์และสัมผัสกับเทคโนโลยีมาตั้งแต่วัยเด็ก ดังนั้นการรู้เท่ากันดิจิทัล พีรวิชญ์ คำเจริญและวีรพงษ์ พลนิกรกิจ (2561) กล่าวว่าควรมีการส่งเสริมการเรียนรู้การรู้เท่าทันดิจิทัลสำหรับเด็ก โดยเป็นการประสานความร่วมมือจากทุกภาคส่วนประกอบด้วย สถาบันครอบครัว สถานศึกษาและบุคลากรการศึกษา ภาคราชการ ผู้ให้บริการสื่อดิจิทัล และเครือข่ายภาคประชาสังคม เพื่อให้เด็กตระหนักถึงการใช้สื่อดิจิทัลอย่างมีความรับผิดชอบและมีจริยธรรม รวมไปถึงไม่ตกเป็นเหยื่อหรือทาสของเทคโนโลยีและสื่อดิจิทัลต่อไป

กรอบแนวคิดการวิจัย



วิธีการวิจัย

ประชากรในการวิจัยครั้งนี้ คือ ผู้ที่มีประสบการณ์ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย จำนวน 73 คน ใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบก้อนหิมะ (Snowball Sampling) เป็นการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างที่มีคุณสมบัติที่ต้องการ และใช้การแนะนำของกลุ่มตัวอย่างที่ได้เก็บไปแล้วและมีลักษณะใกล้เคียงกับตนเองมาเก็บรวบรวมข้อมูล (สมชาย วรกิจเกษมสกุล, 2564) เป็นการสำรวจแบบออนไลน์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้เป็นแบบสำรวจการใช้เครื่องมือสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย โดยเป็นการสำรวจออนไลน์ผ่าน Google Form

แบบสำรวจการใช้เครื่องมือสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย

ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างแบบสำรวจความคิดเห็น โดยมีส่วนประกอบทั้งหมด 3 ส่วน ได้แก่ 1) แบบสำรวจทั่วไป ประกอบด้วย เพศ อายุ อาชีพ และประสบการณ์ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย 2) การใช้เครื่องมือและโปรแกรมในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย ประกอบด้วย วัตถุประสงค์ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย ข้อดีของเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย ข้อจำกัดของเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย หากมีโปรแกรมสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย ผู้ตอบแบบสอบถามต้องการให้โปรแกรมมีลักษณะแบบใด และระบบบันทึกโน้ตอื่น ๆ ที่ใช้ในการบันทึกโน้ต 3) ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

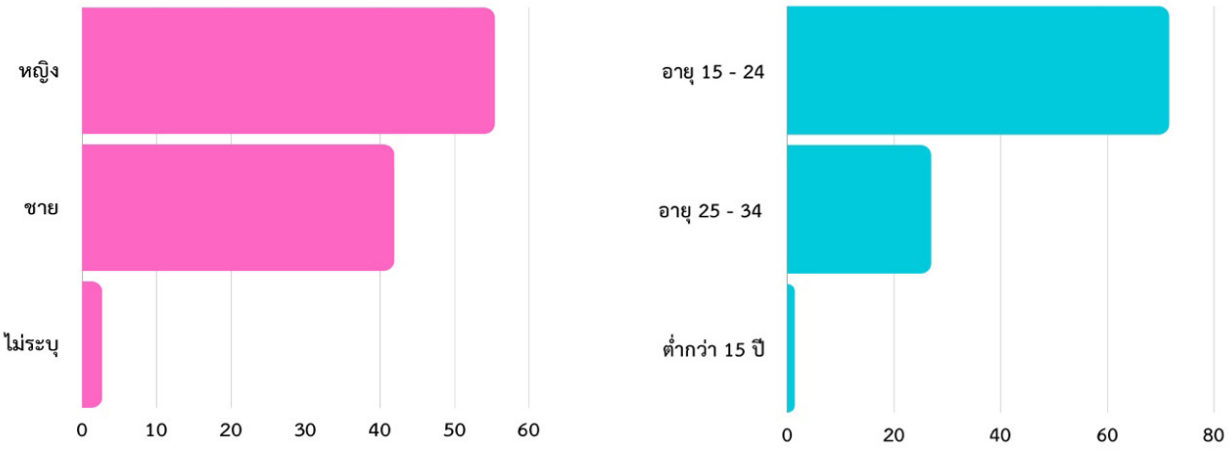
การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสำรวจ ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลโดยวิธีการเผยแพร่แบบสำรวจในรูปแบบออนไลน์ การวิเคราะห์ใช้สถิติเชิงบรรยายแสดงการแจกแจงร้อยละและความถี่ และวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อทดสอบความสัมพันธ์โดยใช้สถิติค่าสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์

ผลการวิจัย

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลการสำรวจการใช้เครื่องมือสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย ประกอบด้วยองค์ประกอบ 5 ด้าน ดังนี้ 1) ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสำรวจ 2) จุดประสงค์ในการบันทึกโน้ต 3) เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ต โดยจำแนกเป็นข้อดีและข้อจำกัดของเครื่องมือแต่ละประเภท 4) ความคาดหวังที่มีต่อลักษณะของโปรแกรมการบันทึกโน้ตดนตรีไทย และ 5) การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างอายุของผู้ทำแบบสอบถามกับเครื่องมือที่ใช้

1. ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสำรวจ

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้านข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสำรวจ พบว่า ผู้ตอบแบบสำรวจเป็นเพศหญิงมากกว่าเพศชายและไม่ระบุเพศ โดยเป็นเพศหญิงร้อยละ 55.4 เพศชายร้อยละ 41.9 และไม่ระบุเพศร้อยละ 2.7 ในด้านอายุของผู้ตอบแบบสำรวจ พบว่า ส่วนใหญ่อยู่ในช่วงอายุ 15 - 24 ปี คิดเป็นร้อยละ 71.6 รองลงมาอยู่ในช่วงอายุ 25 – 34 ปี คิดเป็นร้อยละ 27 และอายุต่ำกว่า 15 ปี คิดเป็นร้อยละ 1.4

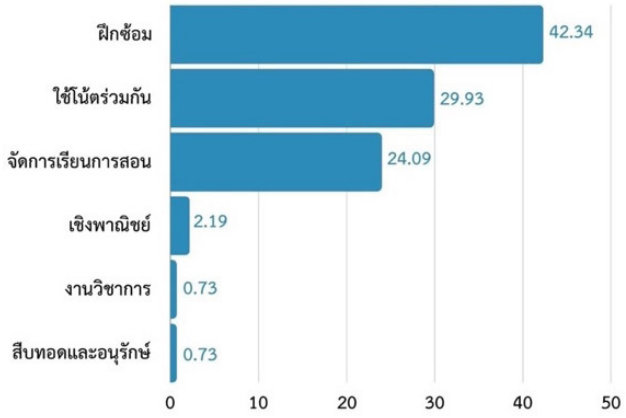


เพศ อายุ

ภาพที่ 2: กราฟแสดงข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสำรวจ

2. จุดประสงค์ในการบันทึกโน้ต

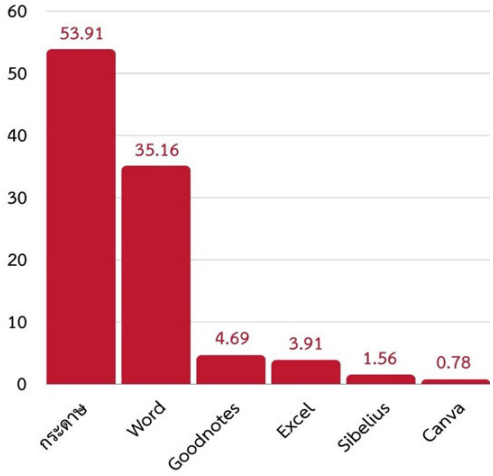
ผลการวิเคราะห์จุดประสงค์ของการบันทึกโน้ตดนตรีไทย พบว่า ส่วนใหญ่บันทึกโน้ตเพื่อใช้ในการฝึกซ้อมคิดเป็นร้อยละ 42.34 เพื่อให้ตนเองและผู้อื่นนำโน้ตไปใช้ร่วมกันได้คิดเป็นร้อยละ 29.93 และใช้เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการจัดการเรียนการสอนคิดเป็นร้อยละ 24.09 นอกจากนี้มีการใช้ในเชิงพาณิชย์ ใช้ในงานวิชาการ และใช้เพื่อต่อยอด สืบทอดและอนุรักษ์ คิดเป็นร้อยละ 2.19 และ 0.73 ตามลำดับ



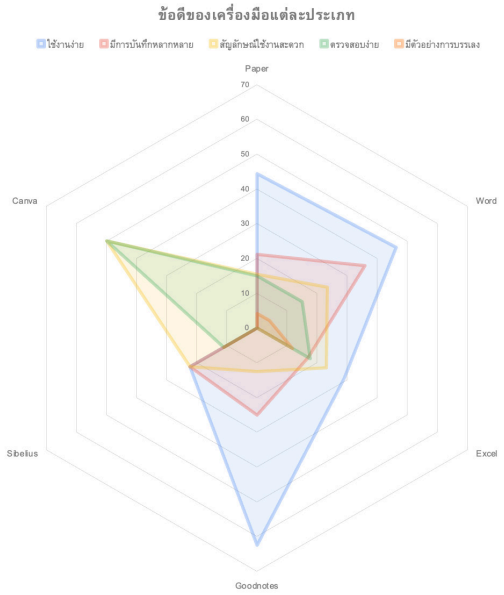
ภาพที่ 3: *กราฟแสดงจุดประสงค์การบันทึกโน้ต*

3. เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ต

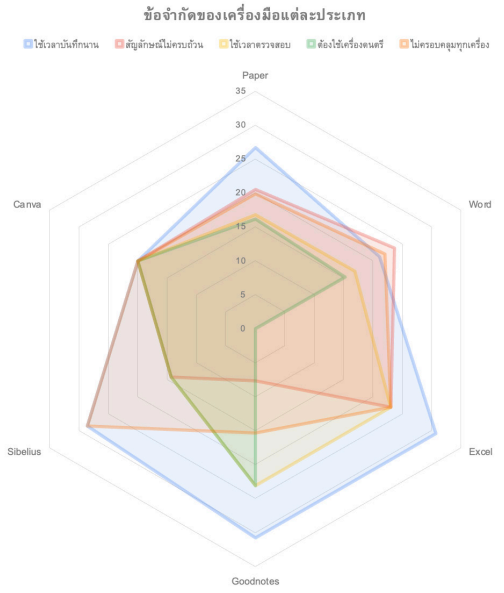
จากผลของการสำรวจการใช้เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทยพบว่า 3 อันดับแรกที่ใช้มากที่สุดได้แก่ กระดาษ คิดเป็นร้อยละ 53.91 รองลงมาคือ Microsoft Word คิดเป็นร้อยละ 35.16 และ Goodnotes คิดเป็นร้อยละ 4.69 นอกจากนี้มีการใช้ Microsoft Excel Sibelius และ Canva คิดเป็นร้อยละ 3.91, 1.56 และ 0.78 ตามลำดับ และเมื่อเปรียบเทียบข้อดีและข้อจำกัดของเครื่องมือแต่ละประเภท สามารถจำแนกได้ดังตารางต่อไปนี้



ภาพที่ 4: *กราฟแสดงเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ต*



ภาพที่ 5: *แสดงภาพข้อดีของเครื่องมือแต่ละประเภท*

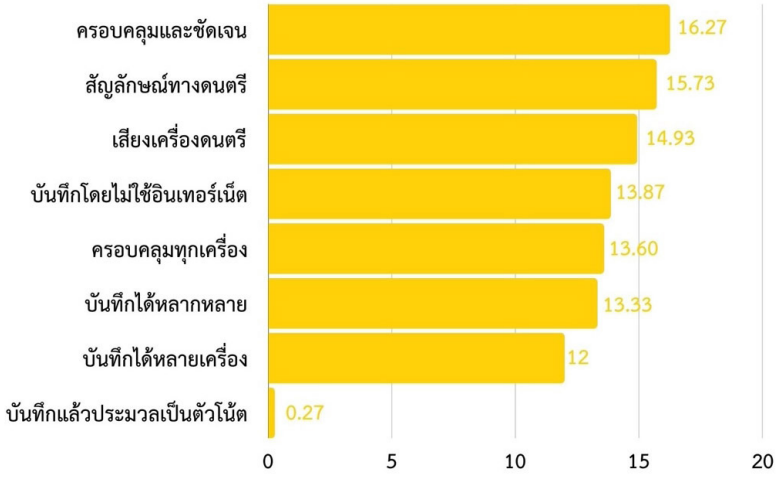


ภาพที่ 6: *แสดงภาพข้อจำกัดของเครื่องมือแต่ละประเภท*

4. ความคาดหวังที่มีต่อลักษณะของโปรแกรมในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย

เมื่อพิจารณาถึงความคาดหวังของผู้ตอบแบบสำรวจเกี่ยวกับลักษณะโปรแกรมในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย พบว่า ผู้ตอบแบบสำรวจคาดหวังให้โปรแกรมมีการใช้งานที่ครอบคลุมและชัดเจนคิดเป็นร้อยละ 16.27 มีสัญลักษณ์ทางดนตรีครบถ้วนคิดเป็นร้อยละ 15.73 มีเสียงเครื่องดนตรีคิดเป็นร้อยละ 14.93 สามารถบันทึกได้โดยไม่ใช้อินเทอร์เน็ต

คิดเป็น 13.87 นอกจากนี้ผู้ตอบแบบสำรวจต้องการให้บันทึกได้ครอบคลุมทุกเรื่อง มีรูปแบบการบันทึกที่หลากหลายและหลายเครื่องดนตรี และมีข้อเสนอแนะว่าอยากให้บันทึกเสียงแล้วประมวลเป็นตัวโน้ตได้



ภาพที่ 7: *กราฟแสดงคาดหวังที่มีต่อลักษณะของโปรแกรมในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย*

5. การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างอายุของผู้ทำแบบสำรวจกับเครื่องมือที่ใช้

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างอายุของผู้ทำแบบสำรวจกับเครื่องมือที่ใช้ พบว่า ไม่มีความสัมพันธ์กันที่ระดับนัยสำคัญ .05 หรือเป็นอิสระต่อกัน

อายุ	กระดาษ	Word	Excel	Goodnote	Sibelius	Canva
น้อยกว่า 15	0.5	0.3	0.1	-	-	-
15 - 24	47.1	30	6.1	0.7	1.4	0.7
25 - 34	21.4	13.6	2.8	0.3	0.6	0.3

ตารางที่ 3: *ตารางที่ 1 ผลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างอายุของผู้ทำแบบสำรวจกับเครื่องมือที่ใช้*

อภิปรายผล สรุปผล

การวิจัยในครั้งนี้มีความมุ่งหมายเพื่อสำรวจเครื่องมือที่ใช้สำหรับการบันทึกโน้ต โดยผลการวิจัยพบว่า ผู้ตอบแบบสำรวจมีการใช้กระดาษในการบันทึกโน้ตมากที่สุด นอกจากนี้มีการใช้โปรแกรม Microsoft Word, Microsoft Excel และ Canva ที่เป็นลักษณะการบันทึกโน้ตที่คล้ายกัน มีการใช้โปรแกรมการบันทึกโน้ตของดนตรีตะวันตก คือ Sibelius และใช้โปรแกรมการบันทึกอื่น ๆ ที่มีลักษณะคล้ายกับการบันทึกโน้ตด้วยกระดาษ คือ Goodnotes

จากการสำรวจความคาดหวังที่มีต่อลักษณะของโปรแกรมการบันทึกโน้ตดนตรีไทย พบว่า หากมีโปรแกรมในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย ผู้ตอบแบบสำรวจคาดหวังให้โปรแกรมมีการใช้งานที่ครอบคลุมและชัดเจน มีสัญลักษณ์ทางดนตรีในการบันทึกโน้ต มีเสียงเครื่องดนตรีและบันทึกโน้ตได้โดยไม่ใช้อินเทอร์เน็ต นอกจากนี้ต้องการให้มีการ

บันทึกโน้ตได้หลากหลายและครอบคลุมทุกเครื่องมือ และสามารถประมวลผลเป็นตัวโน้ตได้จากการได้ยินเสียงดนตรี และเมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างอายุของผู้ทำแบบสำรวจกับเครื่องมือที่ใช้ พบว่า ไม่มีความสัมพันธ์กันที่ระดับนัยสำคัญ .05 หรือเป็นอิสระซึ่งกันและกัน จึงสามารถสรุปได้ว่าอายุไม่ได้มีผลต่อการเลือกใช้เครื่องมือบันทึกโน้ตดนตรีไทย และในขณะเดียวกันเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตไม่ได้มีผลต่ออายุของผู้ที่บันทึกโน้ตเช่นเดียวกัน

จากผลการวิจัยดังกล่าว มีประเด็นสำคัญที่สามารถนำมาอภิปรายได้ ดังนี้

1. จากผลการวิจัย พบว่า เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตไม่ได้มีผลต่ออายุของผู้บันทึก กล่าวคือ ในปัจจุบันเด็กในวัย 15 – 24 ปี มีความรู้ความเข้าใจในเทคโนโลยีและมีความรู้เท่าทันดิจิทัล และมักใช้เทคโนโลยีในชีวิตประจำวันเป็นส่วนใหญ่ แต่กลับเลือกใช้กระดาษในการบันทึกมากกว่าการใช้โปรแกรม อาจเพราะขึ้นอยู่กับความสะดวกในการบันทึกหรือโปรแกรมที่ใช้ในการบันทึกอาจไม่ครอบคลุมหรือสะดวกเท่าการบันทึกด้วยกระดาษ อีกทั้งโปรแกรมที่เลือกใช้อาจใช้เวลาในการบันทึกมากกว่าการจดในกระดาษ หรืออาจต้องใช้อุปกรณ์มากกว่า ผู้บันทึกจึงเลือกใช้กระดาษในการจดบันทึกโน้ต จึงจะเห็นได้จากความขัดแย้งที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ความรู้เท่าทันโปรแกรมหรือแอพลิเคชันของเด็กอาจมีความรู้ความเข้าใจไม่มากพอในการใช้งาน ดังนั้นพีรวิชญ์ คำเจริญและวีรพงษ์ พลนิกรกิจ (2561) จึงได้กล่าวว่าควรมีการส่งเสริมการเรียนรู้การรู้เท่าทันดิจิทัลสำหรับเด็ก เพื่อให้เด็กตระหนักถึงการใช้สื่อดิจิทัลอย่างมีความรับผิดชอบและมีจริยธรรม สามารถใช้ได้อย่างถูกต้อง เกิดประโยชน์ต่อตนเองและผู้อื่น

2. ความไม่ครอบคลุมหรือการไม่รองรับของเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทย ส่งผลให้เกิดข้อจำกัดต่าง ๆ ในการใช้เครื่องมือบันทึกโน้ต โดยจากผลการวิจัย พบว่า ข้อจำกัดของเครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกโน้ตดนตรีไทยที่ผู้วิจัยค้นพบ ประกอบด้วย เครื่องมือใช้เวลาในการบันทึกนาน สัญลักษณ์ไม่ครบถ้วน ใช้เวลาในการตรวจสอบข้อมูล ใช้เครื่องดนตรีในการบันทึกประกอบ และบันทึกได้ไม่ครอบคลุมทุกเครื่อง เหล่านี้อาจทำให้เกิดสิ่งต่าง ๆ ตามมา เช่น การบันทึกโน้ตที่น้อยลง แต่ละคนจะมีความเป็นปัจเจกในการบันทึกโน้ตมากขึ้น ซึ่งส่งผลให้เกิดความรู้ความเข้าใจที่น้อยลง ดังนั้นเครื่องมือในการบันทึกโน้ตควรมีลักษณะการใช้งานที่ครอบคลุมและรองรับการบันทึก อาจมีการพัฒนาคู่มือที่ทำให้มีความเข้าใจตรงกัน ดังที่กัมพล จาตุพรธรรม (2563) ได้พัฒนาคู่มือการเรียนการใช้งานซอฟแวร์การบันทึกโน้ตดนตรี ตามความต้องการจำเป็นสำหรับนักศึกษาวิชาเอกดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ซึ่งผลการประเมินพบว่า คุณภาพคู่มือการเรียนรู้การใช้งานซอฟแวร์การบันทึกโน้ตดนตรีโดยรวมอยู่ในระดับมาก โปรแกรมจึงมีส่วนที่เข้ามาช่วยในการบันทึกโน้ตดนตรีได้และสามารถสร้างความรู้ความเข้าใจให้กับผู้เรียนได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการใช้สัญลักษณ์ทางดนตรีไทยที่สามารถใช้งานร่วมกันกับโปรแกรมอื่น ๆ ได้ อาจเป็นการดาวน์โหลดเพื่อให้การบันทึกโน้ตดนตรีไทยมีความครอบคุลม ชัดเจน และสามารถตอบสนองความต้องการของผู้ที่บันทึกโน้ตดนตรีไทยได้

2. อาจมีการศึกษาหรือพัฒนาต่อยอดให้เป็นแอพลิเคชันหรือโปรแกรมสำหรับการบันทึกโน้ตดนตรีไทย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อตนเองและผู้อื่นให้สามารถนำไปใช้ได้ในอนาคต

รายการอ้างอิง

กัมพล จาตุพรธรรม. (2563). *การพัฒนาคู่มือการเรียนรู้การใช้งานซอฟต์แวร์ การบันทึกโน้ตดนตรี ตามความต้องการจำเป็นสำหรับนักศึกษาวิชาเอกดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา* (ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

ถาวรดา จันทนะสุต. (2562). การพัฒนาชุดฝึกทักษะการอ่านโน้ตฉับพลันสำหรับผู้เรียนดนตรี. *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยการจัดการและเทคโนโลยีอีสเทิร์น, 16*(2), 421-429.

บุญสืบ บุญเกิด และสุรศักดิ์ เพชรคงทอง. ประวัติการบันทึกโน้ตดนตรีไทย. *วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, 4*(1), 79-99.

ปาหนัน คำฝอย. (2553). *การพัฒนาระบบบันทึกโน้ตเพลงไทย.* มหาวิทยาลัยทักษิณ. สงขลา

พีรวิชญ์ คำเจริญ และ วีรพงษ์ พลนิกรกิจ. (2561). เด็กกับการรู้เท่าทันดิจิทัล. *วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม, 6*(2), 22-31.

สมชาย วรกิจเกษมสกุล. (2554). *ระเบียบวิธีการวิจัยทางพฤติกรรมศาสตร์และสังคมศาสตร์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). อุดรธานี: อักษรศิลป์การพิมพ์.

Dr.Ben. (2554). *โปรแกรมโน้ตดนตรีไทยเดิม.* เข้าถึงได้จาก https://www.angelfire.com/music/drsben/tnote1b.html

Law, N., Woo, D., Torre, J. D. L., & Wong, G. (2018). A Global framework of refence on digital literacy skills for indicator 4.4.2.

นิทานดนตรีสำหรับผู้เรียนชั้นประถมศึกษา
Musical stories for primary school learners

พิพัฒน์ เลิศสุดประเสริฐ (Pipat Lertsudprasert)

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่องนิทานดนตรีสำหรับผู้เรียนชั้นประถมศึกษานี้จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถเลือกใช้นิทานดนตรีเพื่อให้นำไปปรับใช้ในการจัดการเรียนรู้ในรายวิชาดนตรีของผู้เรียนในระดับชั้นประถมศึกษาตอนต้นและตอนปลายในระหว่างช่วงอายุ 7 ถึง 12 ปี ช่วงอายุ 7-9 ปี ผู้เรียนระดับชั้นประถมศึกษาตอนต้นควรเลือกใช้ดนตรีที่มีเสียงที่ง่ายต่อการจดจำ การเคลื่อนไหวประกอบจังหวะเพลง ตามทำนอง การส่งเสริมการวาดภาพตามเสียงเพลงช่วยส่งเสริมทักษะการฟัง ส่วนช่วงอายุ 10-12 ปี ผู้เรียนระดับชั้นประถมศึกษาตอนปลายควรใช้ดนตรีในช่วงระดับเสียง C Major และ A minor รูปแบบอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งมีเพลงประกอบเรื่องราว นิทานเป็นส่วนช่วยในการสร้างเสริมผู้เรียนทั้งในระดับชั้นประถมศึกษาตอนต้นและประถมศึกษาตอนปลาย เพื่อเสริมสร้างแรงบันดาลใจ สร้างคุณธรรม จริยธรรม การท้าทายความคิดเพื่อพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีให้เป็นผู้ที่เป็นคนเก่ง คนดีและเป็นผู้อยู่ร่วมกับสังคมได้อย่างมีความสุข

คำสำคัญ : ดนตรี, นิทาน, ผู้เรียนชั้นประถมศึกษา

Abstract

This academic article discusses the use of musical stories for primary school learners, specifically designed for students aged 7 to 12 years. The purpose is to provide a resource for those interested in integrating musical stories into music education for both lower and upper primary levels. For students aged 7-9 years in the lower primary level, it is recommended to select music with easily memorable melodies, accompanied by movement and rhythm that align with the tune. Encouraging drawing based on the music can enhance listening skills. For students aged 10-12 years in the upper primary level, music should ideally be in the key signatures of C Major and A minor, with a 4/4 time signature. These pieces often include narrative elements, enriching the educational experience. Overall, musical stories serve to inspire, instill good morals and ethics, and challenge students' thinking, thereby developing their musical skills and preparing them to be competent, ethical individuals who can thrive happily in society.

Keyword: Musical stories**,** Primary school

บทนำ

ปัจจุบันผู้คนนิยมใช้นิทานกันอย่างแพร่หลายในสังคมพบว่านิทานสามารถพัฒนาร่างกาย อารมณ์ สังคมและสติปัญญา ให้แก่ผู้เรียนตั้งแต่แรกเกิดจนกระทั่งอายุ 15 ปี (Rogalska, 2018) เมื่อผู้เรียนในช่วงอายุ 7 ปี จนกระทั่งอายุ 12 ปี ผู้เรียนอยู่ในช่วงระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ถึงชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ซึ่งโรงเรียนเป็นผู้จัดการจัดการเรียนรู้ให้แก่ผู้เรียน การจัดการเรียนรู้ควรเป็นการส่งเสริมผู้เรียนให้เกิดจินตนาการ การมีมโนทัศน์ในรายวิชานั้นและการนำสิ่งที่ได้เรียนรู้มาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน (Tolipova, 2022)

การจัดการเรียนรู้ในรายวิชาดนตรี เป็นรายวิชาที่ต้องจัดการเรียนรู้โดยส่งเสริมให้ผู้เรียนได้เกิดทักษะทางด้านฟัง การร้อง การเล่น การเต้น การอ่าน การเขียนและการพูด (Campbell,2010) โดยเฉพาะผู้เรียนในระดับชั้นประถมศึกษาที่กล่าวเกี่ยวกับผู้เรียนในช่วงอายุ 7 ถึง 12 ปี เพราะผู้เรียนในช่วงอายุนี้ต้องเสริมสร้างทักษะทางการฟังและการเล่นเพื่อให้ผู้เรียนเกิดมโนทัศน์ทางด้านดนตรี(ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2566) การเลือกใช้ดนตรีสำหรับผู้เรียนชั้นประถมศึกษาควรเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดทักษะทางด้านดนตรี อาทิ การบรรเลงเครื่องดนตรี การฟัง การร้องเพลง

ดังนั้น การเลือกใช้ดนตรีและนิทานจึงความสัมพันธ์กันในด้านการจัดการเรียนรู้ในรายวิชาดนตรีระดับชั้นประถมศึกษาช่วงอายุ 7-12 ปี ดนตรีช่วยส่งเสริมการเรียนรู้ทางด้านทักษะการฟัง การร้อง การเล่น ในส่วนนิทานพัฒนาทักษะทางด้านร่างกาย อารมณ์ สังคมและสติปัญญา เพื่อเป็นการจัดการเรียนรู้ในชั้นเรียนรายวิชาดนตรีก่อให้เกิดความน่าสนใจและดึงดูดใจโดยใช้นิทานดนตรีสื่อเรื่องราวให้แก่ผู้เรียนระดับชั้นประถมศึกษา

ความหมายของนิทาน ความสำคัญของนิทาน

นิทานเป็นสิ่งที่มีมาตั้งแต่โบราณกาล มนุษย์ใช้นิทานเพื่อการสื่อสารเรื่องราวทั้งทางด้านความรู้ การกระทำและการอบรมบ่มนิสัยผู้คนในอดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ซึ่งมีผู้ให้ความหมายและความสำคัญของคำว่านิทานไว้ดังต่อไปนี้ นิทานเป็นเรื่องราวที่สืบทอดต่อกันมา สร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้เรียน รวมทั้งเป็นเรื่องราวที่สอดแทรกคุณธรรมจริยธรรมและสามารถนำไปรับใช้ในชีวิตประจำวัน (ศรัญญา พิมเสน, 2562) นิทานเป็นเรื่องเล่าที่สืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยโบราณซึ่งถือเป็นประเพณี มีการปลูกฝังความดีงามที่เกิดจากตัวบุคคลอันได้รับการยกย่องเชิดชู เพื่อให้เป็นแบบอย่างที่ดีต่อผู้ที่อยู่ร่วมกันในสังคม (สิทธิวรรต รอบรู้, 2558) นิทานคือการใช้เรื่องราวที่เชื่อมโยงโดยใช้ภาษาพูดหรือการสื่อสารเรื่องราวโดยการใช้ภาพประกอบ(วรัญญา ไวบรรเทา, 2563) เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความรู้ ความบันเทิงและการถ่ายทอดความเชื่อ อีกทั้งสอดแทรกคุณธรรมจริยธรรมไว้ในนิทาน ดังนั้น นิทานเป็นการบอกเล่าเรื่องราวที่เล่าขานและเป็นที่กล่าวขานสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ ด้วยการใช้ภาพประกอบ การใช้ภาษาพูดในการสื่อสารเรื่องราว ซึ่งสอดแทรกเรื่องราวทั้งคุณธรรม จริยธรรมไว้ในนิทาน

ความสำคัญของนิทานมีคุณค่าอย่างยิ่งต่อการศึกษาซึ่งมีผู้ให้ความสำคัญของนิทานไว้ดังนี้ นิทานช่วยส่งเสริมพัฒนาการของผู้เรียนทางด้านอารมณ์ สังคม สติปัญญาและร่างกาย อีกทั้งเป็นการเสริมสร้างจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ให้กับนักเรียน (นฤมล แพจิ๋ว, 2549) นิทานเป็นการเสริมสร้างผู้เรียนให้มีพัฒนาการทางด้านการเรียนรู้ อีกทั้งได้รับความสนุกสนานเพลิดเพลิน ปลูกฝังให้ผู้เรียนมีนิสัยรักการอ่าน (สุรีรัตน์ รอดแผ้วพาล, 2547) นิทานเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้เรียนเกิดทักษะความคิด จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ รวมทั้งการแสดงออก อีกทั้งนิทานยังช่วยปลูกฝัง ความเชื่อ แนวคิด ทัศนคติ มุมมองต่างๆ เพื่อให้นักเรียนรู้จักการฟัง การอ่านและเป็นผู้กล้าคิดกล้าตัดสินใจ (เกตน์นิภา ฮาดคันทุง, 2561)

จากความหมายและสำคัญของนิทานที่กล่าวมาข้างต้น ผู้เขียนสามารถสรุปได้ว่า นิทานเป็นเรื่องราวที่มีมาตั้งแต่โบราณกาลโดยการใช้ภาพประกอบการเล่าเรื่องราวเพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้ การกระทำ การปลูกฝังความเชื่อ ทัศนคติในการดำรงชีวิต ทั้งนิทานช่วยส่งเสริมการฟัง การอ่าน รวมทั้งผู้เรียนเกิดจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์

ประเภทของนิทาน

บทความวิชาการผู้เขียนได้เลือกใช้ประเภทนิทานสำหรับผู้เรียนระดับชั้นประถมศึกษาซึ่งแบ่งได้ตามประเภทดังต่อไปนี้ (นิตยา วรรณกิตร์, 2562)

1. หนังสือประกอบภาพ (Picture Book) คือ หนังสือที่ประกอบด้วยการใช้ภาพเป็นหลัก ที่มีข้อความประกอบการเล่าเรื่อง ซึ่งมีหลากหลายรูปแบบ อย่างเช่น หนังสือที่ประกอบไปด้วย บุคคล สัตว์หรือสิ่งของ เป็นตัวละคร หนังสือที่มีแต่รูปภาพโดยไม่มีข้อความปรากฏ หนังสือที่ใช้สำหรับการเล่น หนังสือเกี่ยวกับข้องคณิตศาสตร์ หนังสือที่เกี่ยวกับตัวอักษรข้อความต่างๆ และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการแสดงความคิดต่างๆ

2. หนังสือประกอบเรื่องราว (Story Book) คือ หนังสือที่ประกอบด้วยใช้เรื่องราวเป็นเนื้อหาหลัก ซึ่งเป็นหนังสือที่ไม่มีส่วนประกอบของภาพ ซึ่งในหนังสือนิทานประกอบเรื่องราวบางเล่มหนังสือมีแต่เนื้อหาและข้อความประกอบ เน้นการใช้ทักษะการฟังเป็นหลัก อย่างเช่น นิทานเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อ ศาสนา คติสอนใจ ตำนาน นวนิยาย บุคคลผู้ที่ได้รับการเชิดชู นิทานในท้องถิ่นต่างๆ นิทานที่มีเหตุมีผล นิทานเกี่ยวข้องกับสัตว์ นิทานเกี่ยวกับผี นิทานที่ไม่มีรูปแบบ

จากประเภทของนิทานที่กล่าวมาข้างต้นผู้เขียนเลือกใช้นิทานที่เป็นภาพประกอบและการเล่าเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับบุคคล สิ่งของ

ดนตรีกับนิทาน

ดนตรีมีความสำคัญต่อการจัดการเรียนรู้เพื่อให้ผู้เรียนเกิดองค์ความรู้และทักษะทางด้านดนตรี ดนตรีนับว่าเป็นศาสตร์แห่งความงาม ทางด้านการฟังและให้ความเพลิดเพลิน มีอารมณ์สุนทรียะ ดนตรีเป็นสิ่งที่มีความไพเราะเมื่อเกิดการฟังแล้วมีความซึมซับเข้าไปในจิตใจทำให้เกิดการแสดงออกทางด้านร่างกายและอารมณ์ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2541) ส่งผลให้ผู้คนรอบข้างรับรู้ถึงความเป็นดนตรีได้อีกด้วย และได้กล่าวอีกว่า นิทานที่เหมาะสมสำหรับผู้เรียนระดับชั้นประถมศึกษา ต้องเป็นหนังสือนิทานเรื่องราวประกอบด้วยภาพและเสียง (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2544) อาทิ การใช้รูปภาพสัญลักษณ์ต่างๆแทนเสียงของดนตรี อีกทั้งการสอดแทรกของเสียงดนตรีทำให้ผู้เรียนได้เห็นภาพที่ชัดเจนและเป็นรูปธรรม (Taubman,1958) ควรมีเสียงประกอบเพื่อทำให้ผู้เรียนมองเห็นภาพที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น (Warner, 1991) รวมทั้งการนำดนตรีไปประกอบนิทานต้องคำนึงถึงเรื่องจังหวะ ความช้าเร็วของบทเพลง รวมทั้งระดับเสียงที่เหมาะสมกับผู้เรียน (Pestalozzi J.H.,1894) เพราะฉะนั้น ดนตรีกับนิทานมีความสัมพันธ์ด้วยกันอย่างยิ่ง ดนตรีทำให้เกิดสิ่งที่ซึมซับเข้าไปในจิตใจทำให้ผู้เรียนเห็นภาพที่ชัดเจนจากการฟังนิทานดนตรี ซึ่งประกอบไปด้วยจังหวะที่มีความช้าเร็ว ความสม่ำเสมอ ของเสียงและเครื่องดนตรี (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2541) เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจในองค์ความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรี รวมทั้งการใช้ทักษะการร้องเพลง การเล่น การเคลื่อนไหว การฟังและการอ่านเป็นสื่อประกอบส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ที่สามารถเห็นภาพของมุมมองทางด้านองค์ความรู้ทางดนตรีมากยิ่งขึ้น (ธีรวุฒิ ศรีมังคละ, 2558)

ดังนั้นดนตรีกับนิทานเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กัน ดนตรีเป็นเรื่องของระดับเสียง ความช้าเร็วของจังหวะ รวมทั้งการใช้ทักษะการร้องเพลง การเล่น การเคลื่อนไหว การฟังและการอ่านเพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดมโนทัศน์ทางด้านองค์ความรู้ทางดนตรี ส่วนนิทานเป็นเรื่องของการใช้ภาพและเรื่องราวทางด้านคุณธรรม จริยธรรม เรื่องราวที่สามารถสร้างแรงบันดาลใจ อีกทั้งเสริมสร้างทักษะความคิด การตัดสินใจให้แก่ผู้เรียน

การใช้ดนตรีกับนิทานของผู้เรียนชั้นประถมศึกษา

การใช้ดนตรีกับนิทานเพื่อพัฒนาทักษะผู้เรียนทางด้านดนตรี อาทิ การร้อง การเล่น การเต้น การฟังและการอ่าน โดยผู้เขียนได้สรุปเป็นตารางไว้ดังต่อไปนี้ (Campbell,2010)

ระดับชั้น	อายุ	นิทานที่เหมาะสม	การร้องเพลง	การเล่น	การเคลื่อนไหว	การฟัง	การอ่าน
ประถมศึกษาตอนต้น	7 ปี	นิทานที่เน้นเรื่องราว เกี่ยวกับคุณธรรม จริยธรรม การแก้ไขปัญหาต่างๆ และมีเรื่องราวที่น่าสนใจจะช่วยดึงดูดผู้เรียน	- การร้องเสียงตัวโน้ตที่คุ้นเคย -ให้ผู้เรียนสลับกันร้องเพลงเป็นประโยค	- เล่นเครื่องดนตรีที่สามารถจดจำเสียงตัวโน้ตได้	-เคลื่อนไหวตามทำนองเพลง	- การวาดลายเส้นขณะฟังเสียง	- การอ่านโน้ตโดยการหาตัวโน้ตซ้ำๆ เพื่อเกิดการรับรู้
	8 ปี						
	9 ปี						
ประถมศึกษาตอนปลาย	10 ปี	นิทานที่มีความซับซ้อน มีการท้าทายความคิดและการตัดสินใจและพัฒนาทักษะทางด้านต่างๆ	- การร้องโน้ตบนบันไดเสียง Major และ minor	- เริ่มต้นด้วยการเล่นด้วยบันไดเสียง C Major และ A minor	- การเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะตัวโน้ตในอัตราจังหวะ 4/4	- การสลับเสียงตัวโน้ตบนบันไดเสียง Major และ minor ให้ผู้เรียนฟังและตอบ	- การอ่านโน้ตบนบรรทัดห้าเส้นโดยใช้บันไดเสียง C Major และ A minor
	11 ปี						
	12 ปี						

จากตารางดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่า การใช้ดนตรีกับนิทานสำหรับผู้เรียนชั้นประถมศึกษาควรคำนึงถึงพัฒนาการของผู้เรียนโดยการใช้นิทานต้องใช้บันไดเสียง C Major และ A minor มีจังหวะตัวโน้ตดนตรีในอัตราจังหวะ 4/4 และมีเรื่องราวที่น่าดึงดูดใจ ท้าทายความคิดในการตัดสินใจ เพื่อพัฒนาทักษะทางด้านดนตรี

บทสรุป

การใช้ดนตรีกับนิทานสำหรับผู้เรียนในระดับชั้นประถมศึกษา ควรคำนึงถึงพัฒนาการและทักษะของผู้เรียน อาทิ ทักษะทางด้านการร้องเพลง การเล่น การเคลื่อนไหว การฟังและการอ่านในรูปแบบอัตราจังหวะ 4/4 บันไดเสียง C Major และบันไดเสียง A minor นิทานเป็นตัวสื่อภาพเรื่องราวให้ผู้เรียนในระดับชั้นประถมศึกษาเพื่อให้ผู้เรียนเกิดมโนทัศน์ รู้คุณค่าความเป็นตัวเอง มีคุณธรรมจริยธรรม รวมทั้งสร้างความสร้างแรงบันดาลใจ ท้าทายความคิด ปลูกฝังให้เป็นผู้มีความซื่อสัตย์ สุจริต กตัญญูรู้คุณผู้อื่นและอยู่ร่วมกับผู้อื่นอย่างมีความสุข

บรรณานุกรม

เกตน์นิภา ฮาดคันทุง. (2561). การพัฒนาการจัดประสบการณ์โดยการเล่านิทานด้วยเทคนิคที่หลากหลาย เพื่อส่งเสริมทักษะทางด้านการฟังและการพูดสำหรับเด็กปฐมวัยที่ไม่ได้ใช้ภาษาไทยเป็นภาษาแม่. *เอกสารการวิจัย*.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). *จิตวิทยาการสอนดนตรี.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2544). *พฤติกรรมการสอนดนตรี.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2566). *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิศนา แขมมณี. (2564). *ศาสตร์การสอน:องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นฤมล จิ๋วแพ. (2549). ผลการเล่านิทานประกอบภาพที่มีต่อพฤติกรรมความเอื้อเฟื้อของเด็กปฐมวัย. *เอกสารงานวิจัย*.

นิตยา วรรณกิตร์. (2559). *วรรณกรรมสำหรับเด็ก.* นนทบุรี: อินทนิล.

วรัญญา ไวบรรเทา. (2563). การจัดการเรียนรู้โดยใช้นิทานเพื่อพัฒนาทักษะการอ่านคำศัพท์ภาษาไทยของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1. *วารสาร“ศึกษาศาสตร์ มมร” คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย*.

ศรัญญา พิมเสน. (2562). การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์โดยการเล่านิทานแบบเล่าไปวาดไป ระดับชั้นอนุบาล 3 โรงเรียนบ้านคลองนามิตรภาพที่ 201 สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาสุราษฎร์ธานี เขต 1 . *เอกสารงานวิจัย*.

ศรีเรือน แก้วกังวาล. (2553). *จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สิทธิวัต รอบรู้. (2557). การพัฒนาแหล่งการเรียนรู้นิทานพื้นบ้านฉบับมัลติมีเดีย จังหวัดสุพรรณบุรี. *เอกสารงานวิจัย*.

สุรีรัตน์ รอดแผ้ว. (2547). การพัฒนาเทปนิทานประกอบหนังสือ เพื่อสร้างจริยธรรมด้านความซื่อสัตย์ในเด็กปฐมวัย. *เอกสารงานวิจัย*.

Laura.F.Kready.B.S. (1916). *A study of fairy tales*. http://www.sacred-texts.com.

Pestalozzi. J. H. (1894). *How Gertrude Teaches her Children translated by Lucy*. E. Holland and Frances C. Turner. Edited with an introduction by Ebenezer Cooke. London: Swan

Sonnenschein. สืบค้นเมื่อวันที่ 24 มีนาคม 2567. https://infed.org/mobi/johann-heinrich-pestalozzi-pedagogy-education-and-social-justice/

Patricia Shehan Campbell and Carol Scott-Kassner. (2010). *Music in Childhood: FROM PRESCHOOL THROUGH THE ELEMENTARY GRADES*. United States of America: Boston

Taubman. H. (1958). *How to bright up your child to enjoy music*. New York: Printed in the United States of America.

Warner B. (1991). *Orff-Schulwerk: Application for the classroom.* United States of America: Prentice- Hall, Inc.

Music Performance Anxiety: Insights from Psychological Science

Wee Hun Stephen Lim[1]

Abstract

Music performance anxiety (MPA) is a multidimensional construct that negatively impacts musicians to different extents but presumably across all musical contexts. Here, we review recent literature concerning theoretical conceptualizations of MPA, and discuss extant interventions relating to cognitive-behavioral therapy and multimodal interventions which, we argue, are at best approaches that remedy MPA only peripherally, and not inherently. Drawing on cognitive psychological research: When students are well-prepared for a high-stakes academic exam, test anxiety did not predict exam performance (Theobald et al., Psychological Science, 2022). This finding provided the foundation for the current hypothesis: Performance-anxious musicians should not perform worse in high-stakes stressful situations than their preparation (practice) would otherwise allow; where musicians are well-prepared, performance anxiety per se should not interfere with stage performance accuracy and quality. Thus, performance-anxiety interventions ought to promote effective practice—optimal, deep learning—at an early stage during performance preparation, rather than aim to reduce test anxiety only shortly before or during stage performance. How, then, might we enable musicians to achieve such effective learning? A counterintuitive learning and practicing strategy as informed by psychological principles and personal reflections is recommended and discussed.

Keywords: music performance anxiety, performance science, psychological science

Introduction

Music performance anxiety (MPA) is a challenge faced by many musicians across various stages of professional development. Studies estimating the prevalence of MPA among music students and professionals have reported wide-ranging figures from 16% to even 96% (for recent reviews, see Barros et al., 2022; Fernholz et al., 2019; Herman & Clark, 2023). In part, the high variability of these estimates reflects high heterogeneity surrounding the definition and measurement of MPA in extant studies. Despite decades of research, the extensive landscape of MPA literature has been plagued by a lack of clarity and cohesion in the definition of this construct, with different terms used interchangeably (e.g., “stage fright”, “performance anxiety”; Barros et al., 2022). In contemporary studies, though, the definition put forth by Kenny (2010) has been increasingly adopted:

1 Silpakorn University Faculty of Music / limswh@gmail.com

> Music performance anxiety is the experience of marked and persistent anxious apprehension related to musical performance that has arisen through specific anxiety-conditioning experiences. It is manifested through combinations of affective, cognitive, somatic, and behavioural symptoms and may occur in a range of performance settings, but is usually more severe in settings involving high ego investment and evaluative threat. (p. 433)

Although MPA has often been viewed as a unidimensional construct, some researchers have proposed and offered evidence that MPA is a multidimensional construct comprising three correlated dimensions: (a) *Somatic and Cognitive Features*, relating to physical manifestations of performance anxiety immediately before and during a performance, and fear of making mistakes, (b) *Performance Context*, relating to performers' preferences for solo or group performance contexts, and the nature of the audience, and (c) *Performance Evaluation,* relating to the evaluations that the audience and performer may make of a performance, the consequences of these evaluations, and difficulty concentrating when performing before an audience (Osborne & Kenny, 2005; see also Sârbescu & Dorgo, 2014).

MPA encompasses both adaptive and maladaptive components (Wolfe, 1989; see also Kenny, 2011; Mor et al., 1995; Simoens et al., 2015). Whereas adaptive MPA can have facilitating effects when optimal levels of arousal boost musical performance as in the inverted-U relation described in the Yerkes-Dodson law (1908; see also Wilson, 2002), maladaptive MPA has been associated with debilitating effects that may manifest as a constellation of autonomic (e.g., skin resistance), affective (e.g., anxious feelings), cognitive (e.g., catastrophizing), and behavioral (e.g., trembling hands, poorer musical performance quality) responses (e.g., Craske & Craig, 1984; Sokoli et al., 2022). Such debilitating effects have been the predominant focus of much MPA research. Indeed, MPA has often been examined through a pathological lens and described as a "condition", "disease", or "disorder" that needs "treatment" (see Herman & Clark, 2023 for a review). For instance, according to the Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5; American Psychiatric Association, 2013), a musician may be diagnosed as having "performance-only" social anxiety disorder when diagnostic criteria are met for a marked and persistent fear or anxiety about a social situation that is restricted to performing in public and that leads to significant distress or impairment in functioning.

Psychological Theories of MPA

To explain the etiology of MPA, psychological theories from psychoanalytic, physiological, behavioral, cognitive, and emotion-based perspectives have been proposed, although there is currently no widespread consensus in favor of any single theory (Herman & Clark, 2023; Spahn, 2015). According to *psychoanalytic theory*, MPA symptoms are an expression of internal conflicts

and defense mechanisms that arise from individual personal experiences such as the development of attachments with caregivers in childhood (Kenny, 2011; Spahn, 2015). Under this view, the performance situation represents a staging of unconscious conflicts from the performer's earlier life experiences, whereby the fear of negative evaluation is tied to the fear of losing the affection of one's caregivers (Nagel, 2004; Spahn, 2015). However, empirical evidence for this view is limited (Brugués, 2019).

Physiological theories view MPA as rooted in an evolutionarily ancient fight-or-flight response triggered by situations that are perceived as threatening (Kenny, 2010; Spahn, 2015). Thus, the physiological symptoms associated with MPA are thought to either facilitate increased performance ("fight") or escape ("flight") in response to the emotional signal of fear (e.g., fear about being viewed negatively by others).

Behavioral theories view MPA as a classically conditioned fear arising from previous negative learning experiences (e.g., Clark, 1989; Spahn, 2015), with genetic factors contributing to variations in individual responses to similar experiences (Kenny, 2011). In comparison, cognitive theories of MPA (e.g., Osborne & Franklin, 2002) focus on cognitive distortions such as dysfunctional beliefs and assumptions about the self (e.g., "I'm going to make a fool of myself") and others ("They have a perfect standard which I cannot match"), fears of negative evaluation (e.g., "If I make the slightest mistake, they'll think I'm incompetent and fail me"), and catastrophizing the consequences of negative evaluation (e.g., "My career is ruined"). Under this view, schemas developed from prior sensitizing negative music performance experiences (Osborne & Kenny, 2008) interact with judgments of low self-esteem and self-efficacy to produce a negative affective state when encountering highly evaluative performance situations. In turn, the discrepancy between one's schema of their ability to perform competently and their expectation of the audience's performance standards leads to rigid survival rules, coping strategies, and safety behaviors that shift attention away from the performance task to the self. This precisely increases the likelihood of performance errors and produces MPA that feeds back dysfunctional beliefs about oneself, reinforcing the vicious cycle (Osborne & Franklin, 2002; see also Chow & Mercado, 2020 for a discussion of the temporal dynamics of interacting processes in MPA).

Emotion-based theories (Barlow, 2000; Kenny, 2010) view MPA as a state of helplessness when one experiences a strong sense of uncontrollability and unpredictability in a performing situation. Such panic-like negative emotions may be false or true alarms (i.e., fear responses that occur in the absence versus presence of a real danger) that have been conditioned in persons with generalized biological and psychological vulnerabilities following direct experience or stress. These

alarms provide the propensity for anxious apprehension in performing situations. If the performance is (perceived to be) impaired, the negative emotions that follow may trigger further alarms and exacerbate the anxious apprehension, in turn increasing the likelihood of further performance impairment. This reinforces the vicious cycle until the performance setting itself evokes learned (conditioned) alarms even before the performance (Kenny, 2010).

Extant MPA Interventions

To support musicians in managing MPA, numerous coping strategies and interventions have been developed over the years, in what is now a highly heterogeneous literature marked by inconsistent effects and methodological weaknesses such as small sample sizes and a lack of a randomized (active) control group (for reviews, see Faur et al., 2023; Fernholz et al., 2019; Herman & Clark, 2023; Kenny, 2005; McGinnis & Milling, 2005; Spahn, 2015; Wilson & Roland, 2002). Such diverse interventions include but are not limited to: pharmacotherapy (e.g., James & Savage, 1984), psychoanalytic/psychodynamic therapy (e.g., Kenny et al., 2016), cognitive therapies such as cognitive restructuring to modify dysfunctional thought patterns (e.g., Kendrick et al., 1982; Sweeney & Horan, 1982), behavioral therapies such as repeated stage exposure (e.g., Candia et al., 2023), cognitive-behavioral therapy (CBT; e.g., Kenny & Halls, 2018; Nagel et al., 1989), biofeedback (e.g., Nagel et al., 1989; Wells et al., 2012), yoga and meditation (e.g., Khalsa et al., 2009; Paese & Egermann, 2024; Stern et al., 2012), expressive writing (Tang & Ryan, 2020), improvisation-assisted desensitization (e.g., Kim, 2008), psychological skills training (e.g., Cohen & Bodner, 2019; Hoffman & Hanrahan, 2012), and multimodal interventions that combine treatments such as relaxation techniques, goal setting, and mental imagery (e.g., Braden et al., 2015; Kim, 2008; Spahn et al., 2016). Whereas a comprehensive review of the myriad of interventions is beyond the scope of this article, the following section focuses on CBT and multimodal interventions that meta-reviews have considered the most promising (Braden et al., 2015; Spahn, 2015; Wilson & Roland, 2002).

CBT for MPA aims to modify maladaptive cognitive and behavioral patterns through cognitive restructuring and systematic controlled exposure to performing situations (Spahn, 2015). For instance, Sweeney and Horan (1982) tested a cognitive-behavioral intervention that included cognitive restructuring and cue-controlled relaxation. Specifically, music majors identified self-defeating thought patterns that occurred during their piano performances, analyzed the consequences of these thoughts, learned “coping” self-statements to facilitate their task attention and reduce debilitating anxiety, and practiced these self-statements while playing music. In addition, the musicians were trained in progressive muscle relaxation, and learned to pair the cue word “calm” with a relaxed state while playing music. This combined treatment was found to reduce self-reported anxiety as

compared to a musical analysis training control condition, although not significantly more so than either cognitive restructuring or cue-controlled relaxation alone.

More recently, Kenny and Halls (2018) developed and tested a CBT intervention based on an empirically validated group anxiety treatment, Chilled (Rapee et al., 2006). Their CBT intervention included psychoeducation about the nature of music performance anxiety, affect recognition, identifying thinking styles, cognitive restructuring, and learning to develop and implement a step-by-step exposure plan to manage high-anxiety performing situations (e.g., gradually progressing from performing a piece for one's teacher, then for more supporters, then for a music exam). After the intervention and at a follow-up four to six weeks later, the CBT intervention produced gains in performance quality, although reductions in self-reported state anxiety were not significant and the study did not include a control group.

Overall, a medium effect (d = 0.535) of CBT interventions in reducing MPA symptoms has been found in Faur et al.'s (2023) recent meta-analysis of 91 effect sizes from 14 studies. However, the authors also noted that many of the individual studies had small sample sizes and lacked sufficient statistical power to detect changes. Moreover, CBT interventions did not always lead to changes in performance quality in these studies.

On the other hand, multimodal interventions for MPA target the performer's somatic, cognitive, emotional, and behavioral responses via a combination of various psychotherapeutic methods, which may include relaxation techniques, pharmacotherapy, cognitive restructuring, psychotherapy, stage exposure training, etc. (Spahn, 2015). For instance, to train music students to cope with MPA during auditions, Spahn et al. (2016) evaluated a multimodal combination of behavioral exposure (e.g., video feedback on one's performance, stage exposure via class concerts), exercises for coping with MPA (e.g., cognitive restructuring, body relaxation exercises, mental imagery), and education on the theoretical framework of MPA. The multimodal intervention reduced self-reported anxiety and external judgments of the performer's MPA-related issues during their auditions, relative to a control group that did not receive the intervention.

Cohen and Bodner (2019) further proposed a two-pronged approach to facilitate positive functioning while reducing debilitating MPA. Their multimodal intervention was an 11-week course that included mental skills training (e.g., positive thinking, goal setting, mental rehearsal, concentration and focusing, identifying negative automatic thoughts, performance preparation, resilience), developing physiological awareness (e.g., regulating and reframing arousal as excitement, refocusing attention), enhancing musical communication (e.g., improvisation exercises to focus on musical goals), and simulated performances to implement the learned skills. Compared to a waitlist con-

trol group, the intervention reduced self-reported pre/post-test MPA. In addition, judges rated the intervention group's simulated performance as having improved in quality after the intervention.

Multimodal interventions seem to bear promise for reducing MPA, but the high heterogeneity in their components across studies impedes generalizable conclusions (Herman & Clark, 2023). Moreover, the complexity of tailoring individualized approaches may preclude the accessibility of such interventions to musicians with diverse backgrounds and needs.

Limitations of Extant MPA Interventions

Despite the numerous interventions available and the reported positive effects of some interventions in individual studies, MPA prevalence rates have not substantially changed at the population level over the years, suggesting that extant interventions may have limited impact on overall (Herman & Clark, 2023). Whereas most interventions target MPA symptoms with the aim of lowering self-reported anxiety, some amount of anxiety or arousal could in fact facilitate peak performance (Kenny, 2005).

More importantly, treating the symptoms of MPA does not necessarily resolve its root cause(s). Musicians have reported experiencing anxiety far in advance of their performance, rather than only during their actual performance on stage (Tahirbegi, 2022). The reality is that music performance in evaluative situations carries high demands—whether perceived or actual—on the performer to attain (near) perfection. Such pressures and strivings for errorless performance and perfection may be particularly acute in some genres such as Western classical music, especially in solo performances (Kruse-Weber & Parncutt, 2014; Papageorgi et al., 2013; see also Perdomo-Guevara, 2014). For instance, musicians face challenges ranging from temporally precise fine motor technique, sustaining attention over long durations, memorizing complex material, to interpretative and musical communication skills (Kenny & Osborne, 2006; Pecen et al., 2016).

Yet, many MPA studies do not screen participants for weak technical musical ability, and for whom anxiety may be a consequence rather than a cause of poor performance (McGinnis & Milling, 2005). As Faur et al. (2023) also note in their review, that extant MPA interventions do not always improve performance quality could be due to their focus on treating anxiety symptoms without targeting the improvement of technical skill (see also Osborne et al., 2007). Indeed, debilitating anxiety could result from inadequate preparation and deficits in musical technique.

Toward a New Cognitive-Psychological Perspective

Do test-anxious persons actually perform worse in evaluative situations than their knowledge or skill would otherwise allow? This commonly held but rarely tested assumption has recently

been challenged in a field study. Using log files from a digital learning platform, Theobald et al. (2022) examined data from 309 medical students preparing for a high-stakes exam. The students' test anxiety at the start of the study was negatively associated with their final exam performance, as well as their preparation performance when completing old exam questions over 100 days before their final exam, and their performance on a mock exam 28 days before their final exam. If students' test anxiety (e.g., fears about knowledge deficits or negative consequences of poor exam performance) interferes with their processing and performance during evaluative situations, then high-anxiety students should perform worse on the high-stakes final exam than non-evaluative mock exam, and this performance decline should correlate with their test anxiety. But this was not the case. Instead, students' test anxiety did not predict a drop in their performance from the mock exam to final exam. Furthermore, when controlling for students' mock exam performance, their test anxiety did not predict their final exam performance.

These findings suggest that highly test-anxious students' lower knowledge levels accounts for the link between their test anxiety and worse final exam performance. In line with this idea, Theobald et al. (2022) found that students with high test anxiety tended to show less knowledge gains during their exam preparation. Moreover, whereas higher state anxiety in the morning did not predict the number of practice questions that students correctly solved on that day during their exam preparation, correctly solving fewer questions predicted students' higher state anxiety the next day. Thus, awareness of one's poorer knowledge may trigger test anxiety. The key implication is that short-term interventions that aim to reduce test anxiety shortly before or during the evaluative situation may have limited impact because they cannot offset long-term knowledge deficits (Theobald et al., 2022). Rather, effective learning strategies that boost and secure actual deep learning are needed to tackle test anxiety at its root.

Whereas Theobald et al.'s (2022) study was conducted in the context of academic exam performance, the findings have important implications for music performance too. Some recent evidence suggests that MPA and performance quality co-develop during practice sessions, such that musicians who improve their playing are subsequently less anxious (Passarotto et al., 2023). Thus, MPA interventions ought to promote effective practice that produces optimal, deep learning at an early stage during performance preparation, and not merely aim to reduce anxiety only shortly before or during stage performance.

Music students have most commonly reported that increasing their practice time is their main strategy to manage MPA, while developing specific practice techniques to address concerns such as potential memory slips (Tahirbegi, 2022) and difficult parts of the music (Fehm & Schmidt, 2006). Notably, students have ascribed their performance experiences to their level of technical

preparedness, which may directly impact their MPA. For instance, interviewed participants in Tahirbegi's (2022) study commented that "My anxiety depends on how secure I feel about the concerts, how well I know the pieces I play" and "I notice that if I am very well prepared, I don't necessarily get that nervous". Indeed, well-prepared performers may experience higher self-efficacy that facilitates their management of MPA (Tahirbegi, 2022). In turn, lower MPA mediates the positive effects of self-efficacy on self-rated performance quality (González et al., 2018). Conversely, more anxious musicians have reported less conviction in their ability to perform the task (i.e., lower self-efficacy) even with their anxiety under control than less anxious musicians (Craske & Craig, 1989). Thus, mastering the musical material and technical skills could boost self-efficacy, which has been found to be the most important predictor of music performance quality in evaluative exams (McPherson & McCormick, 2006).

Clearly, musicians are well-aware of the importance of good preparation for successful musical performance (Ericsson et al., 1993). However, the practice strategies that they use during their preparation may not always be the most effective. For instance, although increasing practice time is a strategy that musicians often use to cope with MPA (Tahirbegi, 2022) and that has been associated with lower self-reported MPA in some studies (e.g., Biasutti & Concina, 2014; González et al., 2018; Kenny et al., 2013), hours of practice alone do not necessarily predict better music performance quality (McCormick & McPherson, 2003; Williamon & Valentine, 2000). Moreover, state anxiety has been associated with repetitive practice behaviors during longer practice sessions, which may increase the musician's risk of developing injuries from overuse and repetitive strains (Passarotto et al., 2023). Adding insult to injury, mindless repetition and drill during practice may also have limited benefits for deep learning and performance quality (Ericsson et al., 1993; Lehmann & Ericsson, 1997).

Taken together, these findings point to the importance of practice quality for achieving musical mastery and managing MPA. How, then, should musicians practice for deep, durable learning? Drawing from the cognitive psychological literature, two potent strategies are: deliberate practice and retrieval practice.

Deliberate Practice

Extended experience and preparation are undoubtedly crucial for gaining expertise. Based on his review of 76 eminent composers' biographies, Hayes (1989) observed that "no one composes outstanding music without first having about 10 years of intensive musical preparation" (p. 297), presumably because "the composer must know the timbres of the various instruments and the sound,

look, and feel of chords and key structures" (p. 293). However, experience and sheer quantity of practice alone do not automatically produce peak performance. Rather, how one practices matters.

The amount of one's practice time can be divided into "formal" versus "informal" practice time (Sloboda & Davidson, 1996), which have been defined as practicing with versus without a specific musical or technical goal in mind (Miksza, 2012). For instance, whereas informal practice includes improvisation, playing one's favorite pieces by ear, and messing about with music, formal practice includes practicing technical exercises such as scales, studies and études, and sight-reading (McPherson & McCormick, 2006; Sloboda & Davidson, 1996).

In particular, deliberate practice has been closely associated with formal practice (Bonneville-Roussy & Bouffard, 2015; Platz et al., 2014). *Deliberate practice* involves structured, effortful practice activities that are specifically designed and tailored to improve one's current level of performance, as characterized by: (a) repeated experiences in which the performer attends to the critical task elements, (b) focused attention, (c) intrinsic motivation to improve, and (d) corrective feedback and performance monitoring that enable gradual refinements (Ericsson et al., 1993). Thus, based on their desired performance goal and imagined music experience for their audience, the performer must plan how to execute their performance to achieve this goal, while monitoring the sound produced during their current practice attempt, such that they can refine subsequent attempts to target discrepancies between their produced versus desired sound (Ericsson, 1998; Ericsson & Harwell, 2019). For instance, when monitoring their self-regulated practice in the absence of a teacher's feedback, musicians could use video feedback (e.g., filming one's practice performance, then watching and self-evaluating one's recorded performance before the next practice session) to guide their practice strategies (Boucher et al., 2020).

Many studies have shown that deliberate practice is a necessary and important predictor of higher levels of music performance (e.g., Bonneville-Roussy et al., 2011; Ericsson et al., 1993; Sloboda et al., 1996; see Lehmann et al., 2018 for a review), even if it may not be sufficient (Hambrick et al., 2014; Meinz & Hambrick, 2010). For instance, Platz et al.'s (2014) meta-analysis of 13 studies found a mean effect size of r = 0.61 accounting for 36% of the variance in the relationship between task-relevant practice (including deliberate practice) and music performance (see also Ericsson & Harwell, 2019; Hambrick et al., 2014; Macnamara et al., 2014). Indeed, practice time has been shown to predict musical achievement only through formal practice that includes deliberate practice and self-regulation strategies, goal direction, and focused attention—when formal practice is controlled for, then practice time in fact negatively predicts musical achievement (Bonneville-Roussy & Bouffard, 2015). This suggests that informal practice time may not only be "empty" time, but could

impede musical achievement. Thus, to learn effectively and reduce MPA stemming from skill deficits, musicians should engage in more deliberate practice rather than simply increasing practice time.

Retrieval Practice

Besides deliberate practice, testing oneself from memory—*retrieval practice*—is a potent learning technique that decades of research have robustly shown fosters deep, durable learning (Roediger & Karpicke, 2006a, 2006b; see Karpicke, 2017 for a review). Notably, retrieval practice yields reliable memories that are resilient to stress. In a study by Smith et al. (2016), participants studied words and images either by restudying them or practicing retrieval (i.e., recalling as many items as they could after studying them). One day later, half of the participants underwent stress induction in which they were asked to give impromptu speeches and solve math problems in front of an audience. When participants were subsequently tested on their memory of the studied words and images, the retrieval practice group outperformed the restudying group. Importantly, stress impaired memory in the restudying group, but not in the retrieval practice group. In fact, stressed retrieval practice participants outperformed non-stressed restudying participants, and performed just as well as non-stressed retrieval practice participants. These findings suggest that stress does not always harm memory and performance. Rather, when strong memories are created during encoding by using effective techniques such as retrieval practice, these well-encoded memories are protected against stress.

At the same time, retrieval practice reduces test anxiety. In a study of 1,408 middle and high school students, Agarwal et al. (2014) found that 72% of students reported feeling less nervous for tests and exams for their classes that had implemented retrieval practice (e.g., via low-stakes practice quizzes administered via "clickers"). Presumably, when students engaged in retrieval practice, they learned the course material better and were thus less anxious about facing subsequent evaluative tests.

In the context of music performance, the implication is that practicing retrieval during performance preparation could be a powerful way to lower MPA, while enhancing learning and reducing memory failures during one's actual performance even when anxious. Indeed, retrieval practice is an effective technique that musicians have reported using when learning and memorizing new pieces, even when their practice time is limited (e.g., Chaffin, 2007; Chaffin et al., 2010). For instance, Chaffin (2007) describes how an experienced concert pianist learned Debussy's *Clair de Lune* in seven sessions over two weeks by constantly testing herself from memory. Specifically, the pianist attempted to play from memory almost immediately in her first practice session, "muddling

through" even when hesitating at various places in the music, evaluating her progress by listening for mistakes and checking them in the score, and using the musical structure and performance cues (e.g., expressions to be conveyed) to organize her practice and increase the speed and automaticity of her retrieval. Similar practice processes have been observed in case studies of jazz musicians learning new pieces (Noice et al., 2008; see Wellmann & Skillicorn, 2024 for a discussion of applying retrieval practice in jazz pedagogy). Such practice strategies can also be taught and developed in non-expert musicians (Lisboa et al., 2018).

Barriers to Implementing Effective Practice Strategies

Although deliberate practice and retrieval practice are potent techniques for enhancing deep learning and managing MPA, their benefits may be constrained by suboptimal implementation. For instance, rote memorization (e.g., repeating the music until it can be played automatically by "feel") is a common form of retrieval practice, especially for novice musicians (Hallam, 1997; Williamon, 2004; see Mishra, 2010 for a review of memorization methods). After repeating short sections and playing them from memory without the music score, the musician may link or "chunk" these sections into longer sections, then repeat these longer sections and play them from memory, until the whole piece has presumably been memorized. In this way, retrieving each chunk cues the musician's recall of the next chunk (Chaffin, 2007), in what is known as associative chaining (Ebbinghaus, 1885/1913) or serial position effects in recall (e.g., Roediger & Crowder, 1976).

Yet, although some degree of automaticity is needed for efficient performance under pressure, procedural memory is unreliable and vulnerable to interference (Beilock & Carr, 2001; Lisboa et al., 2018; Mishra, 2010; Williamon, 2004). When memory fails during a music performance, serial cuing of recall is disrupted (Chaffin et al., 2023). Thus, if musicians relied only on rote memorization during their performance preparation, they may have no other recourse than muddling along, improvising or, worse still, restarting the piece if a memory lapse occurred onstage (Chaffin, 2007; see also Rubin, 2006).

In fact, expert performance has been conceptualized as a shift of cognitive control to higher-level strategic aspects of performance, rather than being eliminated entirely for full automaticity (Christensen et al., 2016). That is, experts may be able to perform seemingly without thinking because they harness automatic control systems to think in music while sequencing the actions needed (Logan, 2018). For instance, expert musicians form performance cues based on the musical structure of a piece (Chaffin & Imreh, 2002) to create memory that is "content addressable" (Rubin, 2006). Such performance cues include: (a) *structural cues* representing section boundaries of the music (e.g., based on harmonic and melodic properties), (b) *expressive cues* representing

the feelings to be conveyed to an audience, (c) *interpretive cues* representing critical interpretive decisions that need monitoring during the performance (e.g., decreasing the dynamics to prepare for a later crescendo), and (d) basic cues representing critical technique details such as fingering (Chaffin & Imreh, 2002). In this way, the music's structure provides a hierarchical retrieval scheme, while performance cues serve as landmarks in a mental map from which the musician can access specific content or locations to recover from a memory lapse, rather than having to restart from the beginning of the piece.

But even performance cues have limitations. Although the musician may be able to recover from a memory lapse by jumping forward and continuing from a performance cue, recall tends to be highest at the beginning of phrases starting with structural or expressive cues, then declines steadily across the rest of the phrase (Chaffin et al., 2010; Lisboa et al., 2018). One interpretation is that structural and expressive cues provide content-addressable access to memory that is otherwise organized as an action sequence (i.e., in serial order). Thus, later bars in the sequence are recalled less well and memory failure becomes increasingly likely (Chaffin & Imreh, 2002; Lisboa et al., 2018). In contrast, recall tends to be lower at basic cues then increases as serial distance from the cue increases, suggesting that basic cues do not provide direct content-addressable memory access but function as parts of serial associative chains (Chaffin et al., 2010). How, then, can musicians learn the music more intimately on a bar-to-bar basis?

Personal Reflections: Non-serial Learning and Practicing

Consider the following excerpt from Chopin's first ballade:

Figure 1: *Excerpt from Chopin's Ballade No. 1 in g minor, Op. 23.*

It is commonplace for pianists that bars 170 to 172 form a serial associative chain (Chaffin et al., 2010) so that, relative to bar 170, the content of 171 or 172 is not readily accessible. Instead, the retrievability of bar 171 often hinges heavily, if not wholly, on first executing bar 170 successfully; likewise, 172 relies on 171. Evidently, where a pianist fails to execute bar 170 successfully, bars 171 and, by extension, 172 also cannot be recovered. One expects the same outcome for Mozart's Sonata in a minor, K. 310. Consider the opening figure of its third movement:

Figure 2: *Figure 1: Blade sets up the detailed dynamics since bar 47 and fill the space*

Indeed, such is the severe cost to basic cognitive systems that function in a serial recall manner. Consequently, one cannot successfully start a piece from just anywhere, but must start from the outset or at least at the beginning of a section. For a singer, one cannot directly recall what words in a ballad rhyme with ee or even what happens in the last stanza, but has to in fact sing the ballad and listen for ee sounds and pay attention to the last stanza when one gets to it (Rubin, 2006). Similarly, a pianist playing the above opening figure often cannot directly pinpoint the exact notes that bars 2 to 4 contain, and would have to "play to know" when he/she gets to each of those bars.

Under this light, the remedy is no longer counterintuitive, but straightforward. One ought to resist the tendency to practice bars 170 to 172 of Chopin's ballade or bars 1 to 4 of Mozart's sonata above serially, and instead dissolve the serial associative chains by practicing in various non-seria Person-
ally, I wo e.g., bars
171b–17

Figure 3: *Excerpt from Robert Schumann's Papillons, Op. 2.*

Personally, numerous spots from Schumann's Papillons Op. 2 have also benefitted from non-serial learning and practicing. For instance, in No. 4, both phrases in section B hinge strongly on their respective harmonic progressions involving rapid chord changes, so that there is the natural

tendency to serially practice bars 90 to 97, followed by bars 97 to 105, which one must resist. Instead, such serial associative chains ought to be dissolved, again by practicing in various non-serial combinations for deep learning and durable memory.

In appreciating the present idea more fully, imagine a story you know very well, or a lecture you attended recently. Summarize it or recall a part of it from the middle. Imagine next a poem or prayer that you know well and which has a clear meaning. Recite any line without cycling all the way through it, or simply try to start that line from its middle. Oftentimes, the same serial processes that enable cuing in serial recall restrict access, permitting access only via serial recall. Therefore, when recall is no longer restrictively serial, any to-be-retrieved content can be accessed and addressed with ease, just like our autobiographical memories (Rubin, 2006).

Notwithstanding its usefulness, given the large volume of music that a pianist or musician normally has to cope with for an audition or a performance, it may not be practically feasible to apply the present approach to all of the to-be-learned music exhaustively in a single sitting. Thus, it is commonplace to subject only specific portions of a program needing remedy the most to non-serial learning and practicing. How might we reliably identify these portions?

In working towards an audition or a recital, a day's basic practice might typically be scheduled in the following sequence:

1. Warm-up
2. Practice
3. Record

Whereas recording one's performance can help effectively reveal portions of a program that require attention, first playing ourselves into a good, comfortable place via practice (throughout the day) prior to recording ourselves (at the end of the day) may be counterproductive for this purpose. To this end, a simple inversion is recommended:

1. Warm-up
2. ~~Practice~~ Record
3. ~~Record~~ Practice

The adjusted sequence—recording without first practicing—illuminates weaknesses in a program with greater fidelity, following which principles of deliberate and retrieval practice can be applied as part of non-serial learning and practice in remedying those portions.

Conclusion

Traditionally, music performance anxiety (MPA) negatively impacts musicians in almost every musical context imaginable. Extant interventions relate to cognitive-behavioral therapy and multi-

modal interventions but do not cure MPA at its roots. Drawing on cognitive psychological research findings, performance-anxious musicians should not perform worse in high-stakes stressful situations than their preparation (practice) would otherwise allow. Instead, where musicians are well-prepared, performance anxiety per se should not interfere with stage performance accuracy and quality. From this stance, performance-anxiety interventions ought to promote effective practice and optimal learning at an early stage during performance preparation, rather than aim to reduce test anxiety only shortly before or during stage performance. Informed by psychological science and personal reflections, the present non-serial learning and practicing approach is expected to help performers achieve deep, durable learning and flourish on stage, notwithstanding any musical performance anxiety that they may or may not then experience—that's now inconsequential.

References

Agarwal, P. K., D'Antonio, L., Roediger, H. L., III, McDermott, K. B., & McDaniel, M. A. (2014). Classroom-based programs of retrieval practice reduce middle school and high school students' test anxiety. *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, *3*(3), 131–139. https://doi.org/10.1016/j.jarmac.2014.07.002

American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed.). https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596

Barlow, D. H. (2000). Unraveling the mysteries of anxiety and its disorders from the perspective of emotion theory. *American Psychologist*, *55*(11), 1247–1263. https://doi.org/10.1037/0003-066X.55.11.1247

Barros, S., Marinho, H., Borges, N., & Pereira, A. (2022). Characteristics of music performance anxiety among undergraduate music students: A systematic review. *Psychology of Music*, *50*(6), 2021–2043. https://doi.org/10.1177/03057356211066967

Beilock, S. L., & Carr, T. H. (2001). On the fragility of skilled performance: What governs choking under pressure? *Journal of Experimental Psychology: General*, *130*(4), 701–725. https://doi.org/10.1037/0096-3445.130.4.701

Biasutti, M., & Concina, E. (2014). The role of coping strategy and experience in predicting music performance anxiety. *Musicae Scientiae*, *18*(2), 189–202. https://doi.org/10.1177/1029864914523282

Bonneville-Roussy, A., & Bouffard, T. (2015). When quantity is not enough: Disentangling the roles of practice time, self-regulation and deliberate practice in musical achievement. *Psychology of Music*, *43*(5), 686–704. https://doi.org/10.1177/0305735614534910

Bonneville-Roussy, A., Lavigne, G. L., & Vallerand, R. J. (2011). When passion leads to excellence: The case of musicians. *Psychology of Music*, *39*(1), 123–138. https://doi.org/10.1177/0305735609352441

Boucher, M., Creech, A., & Dubé, F. (2020). Video feedback and the choice of strategies of college-level guitarists during individual practice. *Musicae Scientiae*, *24*(4), 430–448. https://doi.org/10.1177/1029864918817577

Braden, A. M., Osborne, M. S., & Wilson, S. J. (2015). Psychological intervention reduces self-reported performance anxiety in high school music students. *Frontiers in Psychology*, *6*, Article 195. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00195

Brugués, A. O. (2019). *Music performance anxiety: A comprehensive update of the literature*. Cambridge Scholars Publishing.

Candia, V., Kusserow, M., Margulies, O., & Hildebrandt, H. (2023). Repeated stage exposure reduces music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*, *14*, Article 1146405. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1146405

Chaffin, R. (2007). Learning Clair de Lune: Retrieval practice and expert memorization. *Music Perception*, *24*(4), 377–393. https://doi.org/10.1525/mp.2007.24.4.377

Chaffin, R., Ginsborg, J., Dixon, J., & Demos, A. P. (2023). Recovery from memory failure when recalling a memorized performance: The role of musical structure and performance cues. *Musicae Scientiae*, *27*(1), 94–116. https://doi.org/10.1177/10298649211025491

Chaffin, R., & Imreh, G. (2002). Practicing perfection: Piano performance as expert memory. *Psychological Science*, *13*(4), 342–349. https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2002.00462.x

Chaffin, R., Lisboa, T., Logan, T., & Begosh, K. T. (2010). Preparing for memorized cello performance: The role of performance cues. *Psychology of Music*, *38*(1), 3–30. https://doi.org/10.1177/0305735608100377

Chow, K., & Mercado, E., III. (2020). Performance anxiety and the plasticity of emotional responses. *Cognition and Emotion*, *34*(7), 1309–1325. https://doi.org/10.1080/02699931.2020.1749568

Christensen, W., Sutton, J., & McIlwain, D. J. F. (2016). Cognition in skilled action: Meshed control and the varieties of skill experience. *Mind & Language*, *31*(1), 37–66. https://doi.org/10.1111/mila.12094

Clark, D. B. (1989). Performance-related medical and psychological disorders in instrumental musicians. *Annals of Behavioral Medicine*, *11*(1), 28–34. https://doi.org/10.1207/s15324796abm1101_4

Cohen, S., & Bodner, E. (2019). Music performance skills: A two-pronged approach—Facilitating optimal music performance and reducing music performance anxiety. *Psychology of Music*, *47*(4), 521–538. https://doi.org/10.1177/0305735618765349

Craske, M. G., & Craig, K. D. (1984). Musical performance anxiety: The three-systems model and self-efficacy theory. *Behaviour Research and Therapy*, *22*(3), 267–280. https://doi.org/10.1016/0005-7967(84)90007-X

Ebbinghaus, H. (1885/1913). *On memory: A contribution to experimental psychology*. Teachers College, Columbia University.

Ericsson, K. A. (1998). The scientific study of expert levels of performance: General implications for optimal learning and creativity. *High Ability Studies*, *9*(1), 75–100. https://doi.org/10.1080/1359813980090106

Ericsson, K. A., & Harwell, K. W. (2019). Deliberate practice and proposed limits on the effects of practice on the acquisition of expert performance: Why the original definition matters and recommendations for future research. *Frontiers in Psychology*, *10*, Article 2396. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02396

Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, *100*(3), 363–406. https://doi.org/10.1037/0033-295X.100.3.363

Faur, A. L., Pintea, S., Vaida, S., & Opre, A. N. (2023). The efficacy of cognitive and behavioral interventions upon music performance anxiety: A meta-analysis. *Psychology of Music*, *51*(2), 357–372. https://doi.org/10.1177/03057356221115461

Fehm, L., & Schmidt, K. (2006). Performance anxiety in gifted adolescent musicians. *Journal of Anxiety Disorders*, *20*(1), 98–109. https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2004.11.011

Fernholz, I., Mumm, J. L. M., Plag, J., Noeres, K., Rotter, G., Willich, S. N., Ströhle, A., Berghöfer, A., & Schmidt, A. (2019). Performance anxiety in professional musicians: A systematic review on prevalence, risk factors and clinical treatment effects. *Psychological Medicine*, *49*(14), 2287–2306. https://doi.org/10.1017/S0033291719001910

González, A., Blanco-Piñeiro, P., & Díaz-Pereira, M. P. (2018). Music performance anxiety: Exploring structural relations with self-efficacy, boost, and self-rated performance. *Psychology of Music*, *46*(6), 831–847. https://doi.org/10.1177/0305735617727822

Hallam, S. (1997). The development of memorisation strategies in musicians: Implications for education. *British Journal of Music Education*, *14*(1), 87–97. https://doi.org/10.1017/S0265051700003466

Hambrick, D. Z., Oswald, F. L., Altmann, E. M., Meinz, E. J., Gobet, F., & Campitelli, G. (2014). Deliberate practice: Is that all it takes to become an expert? *Intelligence*, *45*, 34–45. https://doi.org/10.1016/j.intell.2013.04.001

Hayes, J. R. (1989). *The complete problem solver* (2nd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203062715

Herman, R., & Clark, T. (2023). It's not a virus! Reconceptualizing and de-pathologizing music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*, *14*, Article 1194873. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1194873

Hoffman, S. L., & Hanrahan, S. J. (2012). Mental skills for musicians: Managing music performance anxiety and enhancing performance. *Sport, Exercise, and Performance Psychology*, *1*(1), 17–28. https://doi.org/10.1037/a0025409

James, I., & Savage, I. (1984). Beneficial effect of nadolol on anxiety-induced disturbances of performance in musicians: A comparison with diazepam and placebo. *American Heart Journal*, *108*(4), 1150–1155. https://doi.org/10.1016/0002-8703(84)90599-4

Karpicke, J. D. (2017). Retrieval-based learning: A decade of progress. In J. T. Wixted (Ed.), *Cognitive psychology of memory, Vol. 2 of Learning and memory: A comprehensive reference* (J. H. Byrne, Series Ed.) (pp. 487–514). Academic Press. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-809324-5.21055-9

Kendrick, M. J., Craig, K. D., Lawson, D. M., & Davidson, P. O. (1982). Cognitive and behavioral therapy for musical-performance anxiety. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, *50*(3), 353–362. https://doi.org/10.1037/0022-006X.50.3.353

Kenny, D. T. (2005). A systematic review of treatments for music performance anxiety. *Anxiety, Stress, & Coping*, *18*(3), 183–208. https://doi.org/10.1080/10615800500167258

Kenny, D. T. (2010). The role of negative emotions in performance anxiety. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 425–451). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0016

Kenny, D. T. (2011). *The psychology of music performance anxiety*. Oxford University Press.

Kenny, D. T., Arthey, S., & Abbass, A. (2016). Identifying attachment ruptures underlying severe music performance anxiety in a professional musician undertaking an assessment and trial therapy of Intensive Short-Term Dynamic Psychotherapy (ISTDP). *SpringerPlus*, *6*, Article 1591. https://doi.org/10.1186/s40064-016-3268-0

Kenny, D. T., Fortune, J. M., & Ackermann, B. (2013). Predictors of music performance anxiety during skilled performance in tertiary flute players. *Psychology of Music*, *41*(3), 306–328. https://doi.org/10.1177/0305735611425904

Kenny, D. T., & Halls, N. (2018). Development and evaluation of two brief group interventions for music performance anxiety in community musicians. *Psychology of Music*, *46*(1), 66–83. https://doi.org/10.1177/0305735617702536

Kenny, D. T., & Osborne, M. S. (2006). Music performance anxiety: New insights from young musicians. *Advances in Cognitive Psychology*, *2*(2–3), 103–112. https://doi.org/10.2478/v10053-008-0049-5

Khalsa, S. B. S., Shorter, S. M., Cope, S., Wyshak, G., & Sklar, E. (2009). Yoga ameliorates performance anxiety and mood disturbance in young professional musicians. *Applied Psychophysiology and Biofeedback*, *34*(4), 279–289. https://doi.org/10.1007/s10484-009-9103-4

Kim, Y. (2008). The effect of improvisation-assisted desensitization, and music-assisted progressive muscle relaxation and imagery on reducing pianists' music performance anxiety. *Journal of Music Therapy*, *45*(2), 165–191. https://doi.org/10.1093/jmt/45.2.165

Kruse-Weber, S., & Parncutt, R. (2014). Error management for musicians: An interdisciplinary conceptual framework. *Frontiers in Psychology*, *5*, Article 777. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00777

Lehmann, A. C., & Ericsson, K. A. (1997). Research on expert performance and deliberate practice: Implications for the education of amateur musicians and music students. *Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition*, *16*(1-2), 40–58. https://doi.org/10.1037/h0094068

Lehmann, A. C., Gruber, H., & Kopiez, R. (2018). Expertise in music. In K. A. Ericsson, R. R. Hoffman, A. Kozbelt, & A. M. Williams (Eds.), *The Cambridge handbook of expertise and expert performance* (2nd ed., pp. 535–549). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781316480748.028

Lisboa, T., Demos, A. P., & Chaffin, R. (2018). Training thought and action for virtuoso performance. *Musicae Scientiae*, *22*(4), 519–538. https://doi.org/10.1177/1029864918782350

Logan, G. D. (2018). Automatic control: How experts act without thinking. *Psychological Review*, *125*(4), 453–485. https://doi.org/10.1037/rev0000100

Macnamara, B. N., Hambrick, D. Z., & Oswald, F. L. (2014). Deliberate practice and performance in music, games, sports, education, and professions: A meta-analysis. *Psychological Science*, *25*(8), 1608–1618. https://doi.org/10.1177/0956797614535810

McCormick, J., & McPherson, G. (2003). The role of self-efficacy in a musical performance examination: An exploratory structural equation analysis. *Psychology of Music*, *31*(1), 37–50. https://doi.org/10.1177/0305735603031001322

McGinnis, A. M., & Milling, L. S. (2005). Psychological treatment of musical performance anxiety: Current status and future directions. *Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training*, *42*(3), 357–373. https://doi.org/10.1037/0033-3204.42.3.357

McPherson, G. E., & McCormick, J. (2006). Self-efficacy and music performance. *Psychology of Music*, *34*(3), 322–336. https://doi.org/10.1177/0305735606064841

Meinz, E. J., & Hambrick, D. Z. (2010). Deliberate practice is necessary but not sufficient to explain individual differences in piano sight-reading skill: The role of working memory capacity. *Psychological Science*, *21*(7), 914–919. https://doi.org/10.1177/0956797610373933

Miksza, P. (2012). The development of a measure of self-regulated practice behavior for beginning and intermediate instrumental music students. *Journal of Research in Music Education*, *59*(4), 321–338. https://doi.org/10.1177/0022429411414717

Mishra, J. (2010). A century of memorization pedagogy. *Journal of Historical Research in Music Education*, *32*(1), 3–18. https://doi.org/10.1177/153660061003200102

Mor, S., Day, H. I., Flett, G. L., & Hewitt, P. L. (1995). Perfectionism, control, and components of performance anxiety in professional artists. *Cognitive Therapy and Research*, *19*(2), 207–225. https://doi.org/10.1007/BF02229695

Nagel, J. J. (2004). Performance anxiety theory and treatment: One size does not fit all. *Medical Problems of Performing Artists*, *19*(1), 49–43. https://doi.org/10.21091/mppa.2004.1007

Nagel, J. J., Himle, D. P., & Papsdorf, J. D. (1989). Cognitive-behavioural treatment of musical performance anxiety. *Psychology of Music*, *17*(1), 12–21. https://doi.org/10.1177/0305735689171002

Noice, H., Jeffrey, J., Noice, T., & Chaffin, R. (2008). Memorization by a jazz musician: A case study. *Psychology of Music*, *36*(1), 63–79. https://doi.org/10.1177/0305735607080834

Osborne, M. S., & Franklin, J. (2002). Cognitive processes in music performance anxiety. *Australian Journal of Psychology*, *54*(2), 86–93. https://doi.org/10.1080/00049530210001706543

Osborne, M. S., & Kenny, D. T. (2005). Development and validation of a music performance anxiety inventory for gifted adolescent musicians. *Journal of Anxiety Disorders*, *19*(7), 725–751. https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2004.09.002

Osborne, M. S., & Kenny, D. T. (2008). The role of sensitizing experiences in music performance anxiety in adolescent musicians. *Psychology of Music*, *36*(4), 447–462. https://doi.org/10.1177/0305735607086051

Osborne, M. S., Kenny, D. T., & Cooksey, J. (2007). Impact of a cognitive-behavioural treatment program on music performance anxiety in secondary school music students: A pilot study. *Musicae Scientiae*, *11*(2_suppl), 53–84. https://doi.org/10.1177/10298649070110S204

Paese, S., & Egermann, H. (2024). Meditation as a tool to counteract music performance anxiety from the experts' perspective. *Psychology of Music*, *52*(1), 59–74. https://doi.org/10.1177/03057356231155968

Papageorgi, I., Creech, A., & Welch, G. (2013). Perceived performance anxiety in advanced musicians specializing in different musical genres. *Psychology of Music*, *41*(1), 18–41. https://doi.org/10.1177/0305735611408995

Passarotto, E., Worschech, F., & Altenmüller, E. (2023). The effects of anxiety on practice behaviors and performance quality in expert pianists. *Frontiers in Psychology*, *14*, Article 1152900. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1152900

Pecen, E., Collins, D., & MacNamara, Á. (2016). Music of the night: Performance practitioner consis derations for enhancement work in music. *Sport, Exercise, and Performance Psychology*, *5*(4), 377–395. https://doi.org/10.1037/spy0000067

Perdomo-Guevara, E. (2014). Is music performance anxiety just an individual problem? Exploring the impact of musical environments on performers' approaches to performance and emotions. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, *24*(1), 66–74. https://doi.org/10.1037/pmu0000028

Platz, F., Kopiez, R., Lehmann, A. C., & Wolf, A. (2014). The influence of deliberate practice on musical achievement: A meta-analysis. *Frontiers in Psychology*, *5*, Article 646. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00646

Rapee, R. M., Lyneham, H. J., Schniering, C. A., Wuthrich, V., Abbott, M. A., Hudson, J. L., & Wignall, A. (2006). *The cool kids (child/adolescent) anxiety program therapist manual*. Centre for Emotional Health, Macquarie University.

Roediger, H. L., III, & Crowder, R. G. (1976). A serial position effect in recall of United States presidents. *Bulletin of the Psychonomic Society*, *8*(4), 275–278. https://doi.org/10.3758/BF03335138

Roediger, H. L., III, & Karpicke, J. D. (2006a). Test-enhanced learning: Taking memory tests improves long-term retention. *Psychological Science*, *17*(3), 249–255. https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2006.01693.x

Roediger, H. L., III, & Karpicke, J. D. (2006b). The power of testing memory: Basic research and implications for educational practice. *Perspectives on Psychological Science*, *1*(3), 181–210. https://doi.org/10.1111/j.1745-6916.2006.00012.x

Rubin, D. C. (2006). The basic-systems model of episodic memory. *Perspectives on Psychological Science*, *1*(4), 277–311. https://doi.org/10.1111/j.1745-6916.2006.00017.x

Sârbescu, P., & Dorgo, M. (2014). Frightened by the stage or by the public? Exploring the multidimensionality of music performance anxiety. *Psychology of Music*, *42*(4), 568–579. https://doi.org/10.1177/0305735613483669

Simoens, V. L., Puttonen, S., & Tervaniemi, M. (2015). Are music performance anxiety and performance boost perceived as extremes of the same continuum? *Psychology of Music*, *43*(2), 171–187. https://doi.org/10.1177/0305735613499200

Sloboda, J. A., & Davidson, J. (1996). The young performing musician. In I. Deliège & J. Sloboda (Eds.), *Musical beginnings: Origins and development of musical competence* (pp. 171–190). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198523321.003.0007

Sloboda, J. A., Davidson, J. W., Howe, M. J. A., & Moore, D. G. (1996). The role of practice in the development of performing musicians. *British Journal of Psychology*, *87*(2), 287–309. https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1996.tb02591.x

Smith, A. M., Floerke, V. A., & Thomas, A. K. (2016). Retrieval practice protects memory against acute stress. *Science*, *354*(6315), 1046–1048. https://doi.org/10.1126/science.aah5067

Sokoli, E., Hildebrandt, H., & Gomez, P. (2022). Classical music students' pre-performance anxiety, catastrophizing, and bodily complaints vary by age, gender, and instrument and predict self-rated performance quality. *Frontiers in Psychology*, *13*, Article 905680. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.905680

Spahn, C. (2015). Treatment and prevention of music performance anxiety. *Progress in Brain Research*, *217*, 129–140. https://doi.org/10.1016/bs.pbr.2014.11.024

Spahn, C., Walther, J.-C., & Nusseck, M. (2016). The effectiveness of a multimodal concept of audition training for music students in coping with music performance anxiety. *Psychology of Music*, *44*(4), 893–909. https://doi.org/10.1177/0305735615597484

Stern, J. R. S., Khalsa, S. B. S., & Hofmann, S. G. (2012). A yoga intervention for music performance anxiety in conservatory students. *Medical Problems of Performing Artists*, *27*(3), 123–128. https://doi.org/10.21091/mppa.2012.3023

Sweeney, G. A., & Horan, J. J. (1982). Separate and combined effects of cue-controlled relaxation and cognitive restructuring in the treatment of musical performance anxiety. *Journal of Counseling Psychology*, *29*(5), 486–497. https://doi.org/10.1037/0022-0167.29.5.486

Tahirbegi, D. (2022). Higher music education students' experiences and management of performance anxiety: A qualitative study. *Psychology of Music*, *50*(4), 1184–1196. https://doi.org/10.1177/03057356211034573

Tang, Y., & Ryan, L. (2020). Music performance anxiety: Can expressive writing intervention help? *Frontiers in Psychology*, *11*, Article 1334. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01334

Theobald, M., Breitwieser, J., & Brod, G. (2022). Test anxiety does not predict exam performance when knowledge is controlled for: Strong evidence against the interference hypothesis of test anxiety. *Psychological Science*, *33*(12), 2073–2083. https://doi.org/10.1177/09567976221119391

Wellmann, M., & Skillicorn, A. T. (2024). Research-to-resource: Introducing retrieval practice in jazz pedagogy. *Update: Applications of Research in Music Education*, *42*(2), 5–13. https://doi.org/10.1177/87551233221146282

Wells, R., Outhred, T., Heathers, J. A. J., Quintana, D. S., & Kemp, A. H. (2012). Matter over mind: A randomised-controlled trial of single-session biofeedback training on performance anxiety and heart rate variability in musicians. *PLoS ONE*, *7*(10), Article e46597. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0046597

Williamon, A. (2004). Strategies for memorizing music. In A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 123–142). https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198525356.003.0007

Williamon, A., & Valentine, E. (2000). Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *British Journal of Psychology*, *91*(3), 353–376. https://doi.org/10.1348/000712600161871

Wilson, G. D. (2002). *Psychology for performing artists* (2nd ed.). Whurr Publishers.

Wilson, G. D., & Roland, D. (2002). Performance anxiety. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning* (pp. 47–61). Oxford University Press.

Wolfe, M. L. (1989). Correlates of adaptive and maladaptive musical performance anxiety. *Medical Problems of Performing Artists*, *4*(1), 49–56.

Yerkes, R. M., & Dodson, J. D. (1908). The relation of strength of stimulus to rapidity of habit-formation. *Journal of Comparative Neurology & Psychology*, *18*(5), 459–482. https://doi.org/10.1002/cne.920180503

สถานภาพของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรสี่ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา

Statuses of Thai Percussion's Subjects in Bachelor of Education in Music Education programs.

มณต์มนัส ลือชัย (Monnmanat Luechai)[1]
วิชฎาลัมพก์ เหล่าวานิช (Vitchatalum Laovanich)[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยชิ้นนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสถานภาพของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ตามแนวทางการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ได้แก่เอกสารหลักสูตร (มคอ.2) ของสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดสอนหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา ที่ได้จากการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง จำนวน 14 หลักสูตร โดยใช้แบบวิเคราะห์เอกสาร ซึ่งในการวิจัยมุ่งศึกษา 3 ประเด็นสำคัญ ได้แก่ 1. ด้านข้อมูลพื้นฐานของรายวิชาเครื่องหนังในหลักสูตร 2. รูปแบบการจัดการเรียนการสอนของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตร และ 3. เนื้อหาสำคัญที่ปรากฏในรายวิชาเครื่องหนังไทย ผลการวิจัยพบว่า 1. ข้อมูลพื้นฐานของรายวิชาพบเป็นส่วนหนึ่งของรายวิชาอื่นมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 71.43 2. รูปแบบการจัดการเรียนการสอนพบรายวิชาเครื่องหนังไทยเป็นกลุ่มวิชาเชิงทฤษฎีและปฏิบัติมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 42.86 3. เนื้อหาสาระสำคัญที่ปรากฏในคำอธิบายรายวิชาเครื่องหนัง พบว่า มุ่งเน้นการศึกษาหลักการและวิธีการทางดนตรีไทยศึกษา ฝึกปฏิบัติทักษะการวิเคราะห์ การอ่านบันทึกโน้ต และปฏิบัติเครื่องหนังไทยเบื้องต้น (กลองแขก โทน-รำมะนา ตะโพน กลองทัด กลองสองหน้า) รวมถึงการสร้างสรรค์และประพันธ์เพลง ซึ่งมีการกล่าวถึงการรู้และเข้าใจหลักการเชิงทฤษฎีดนตรีไทยควบคู่กับการปฏิบัติด้วย

คำสำคัญ: ดนตรีศึกษา, เครื่องหนังไทย, อุดมศึกษา

Abstract

The objective of this research was to study the status of Thai Percussion instruments courses in Bachelor of Education in Music Education programs. The research methodology employed is qualitative research, following the documentary research approach. The sample group consists of curriculum documents (TQF 2) from 14 higher education institutions offering Bachelor of Education in Music Education programs, which were selected using the purposive sampling method. A document analysis form was used to collect data. The research focuses on three key issues: 1)

1 นิสิตระดับปริญญาโท คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย;
M.Ed. Faculty of Education, Chulalongkorn University / Maek.321576@Gmail.com
2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย;
Assistant Professor, Faculty of Education, Chulalongkorn University /Vitchatalum.L@Chula.ac.th

Basic information about Thai Percussion instruments courses in programs. 2) Teaching and learning formats of Thai Percussion instruments courses in programs. And 3) Important content included in programs. The research findings indicate that: 1) Basic information about the Thai Percussion instruments courses showed that most of the basic information of the Thai leatherwork courses was included in other courses, accounting for 71.43%. 2) The teaching and learning formats of Thai Percussion instruments courses are mostly in the form of theoretical and practical courses, accounting for 42.86%. 3) The important content included in the course descriptions of Thai Percussion instruments courses showed that the courses focused on studying the principles and methods of Thai music, practicing analytical skills, reading and writing musical notes, and basic Thai leatherwork (Klong Khaek, Ton-Rammana, Taphon, Klong Tad, Klong Songna), including composition and creation of music. It also emphasized the importance of understanding the theoretical principles of Thai music alongside practical skills.

Keywords: Music Education, Thai Percussion, Higher Education

บทนำ

เครื่องหนังไทย หรือกลองไทย เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ขึงด้วยหนังสัตว์ ใช้บรรเลงจังหวะของบทเพลง กล่าวคือ เป็นเครื่องดนตรีซึ่งมีหน้าที่บรรเลงจังหวะ (Rhythm) หรือ “หน้าทับ” หรือทำนองสั้น ๆ เพื่อกำกับในการตรวจวัดความถูกต้องของบทเพลง และยังสร้างอรรถรสให้กับบทเพลงไทย โดยหน้าที่ของหน้าทับ มี 3 ประการ ได้แก่ 1) กำกับเพลง 2) วัดและตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลง 3) รักษาแนวการบรรเลงของวงดนตรี (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2561, 45) ซึ่งเป็นองค์ประกอบของบทเพลงส่วนสำคัญที่นักวิชาชีพทางดนตรีไทยทุกคน จำเป็นต้องได้รับการถ่ายทอด และศึกษาทั้งด้านทฤษฎี และทักษะการบรรเลงอย่างครบถ้วน เพื่อให้เกิดความเข้าใจศาสตร์การบรรเลงเครื่องหนังไทย ซึ่งถือได้ว่าเป็นองค์ความรู้เฉพาะด้านที่สำคัญไม่ต่างจากเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทอื่น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักวิชาชีพทางดนตรีศึกษาที่จำเป็นต้องถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีไทย ก็จำเป็นต้องมีทักษะการบรรเลงเครื่องหนังไทยที่บรรเลงหน้าทับพื้นฐาน ได้แก่ ตะโพน กลองทัด โทน-รำมะนา กลองแขก และกลองสองหน้า (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2567, 13 มีนาคม)

การจัดการศึกษาในสาขาวิชาดนตรีศึกษาระดับอุดมศึกษามีการเริ่มต้นในช่วงปีพุทธศักราช 2500 ในฐานะวิชาโทในคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้มีการปรับปรุงหลักสูตรการเรียนการสอนเป็นลำดับ จนในปีพุทธศักราช 2520 หลักสูตรดนตรีจึงจัดสาขาการสอนวิชาเฉพาะ วิชาเอกดนตรี มีทั้งวิชาเอกดนตรีไทยและดนตรีสากล และไม่มีการเปิดสอนเป็นวิชา (คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2566) ซึ่งถือเป็นก้าวแรกของการนำวิชาการดนตรีศึกษาทั้งดนตรีสากล และดนตรีไทยเข้าสู่ระบบการศึกษาในระดับอุดมศึกษา ซึ่งบรรจุอยู่ในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรสี่ปี) ต่อมาในช่วงปีพุทธศักราช 2530 เป็นต้นมาก็เริ่มมีสถาบันอุดมศึกษาจำนวนมากเปิดหลักสูตรทำการเรียนการสอนด้านดนตรีศึกษาเพิ่มมากขึ้น (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2561 น.40) และได้มีการปรับปรุงหลักสูตรเรื่อยมา จากหลักสูตรครุศาสตร/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรสีปี) เป็นหลักสูตรห้าปี (ปรับปรุง 2552) และ

ได้มีการปรับปรุงเป็นหลักสูตรสี่ปี ตามนโยบาย และมาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรี สาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2562 จนถึงปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม การปรับปรุงหลักสูตรนั้นได้มีการปรับปรุง เพิ่ม ลดทอน หรือควบรวมรายวิชาต่าง ๆ ในหลักสูตร ส่งผลให้การจัดการเรียนรู้ในรายวิชา โดยเฉพาะหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับดนตรีศึกษา มีการปรับปรุงเพื่อให้สอดรับกับมาตรฐานของกระทรวงศึกษาธิการ และดำเนินการตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิ ระดับอุดมศึกษา (มคอ.) และแผนการศึกษาแห่งชาติฉบับปี 2560 – 2579 ที่มุ่งเน้นการสร้างมาตรฐานระดับสากล เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้เรียน ในขณะเดียวกัน อาจจะทำให้บางรายวิชาในหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาดนตรีศึกษา ต้องถูกตัดทอนเนื้อหา หรือควบรวมเข้ากับรายวิชาอื่น ๆ ไปจนถึงการปรับรูปแบบการจัดการเรียนการสอน เพื่อให้ได้ซึ่งเนื้อหาและสาระสำคัญคงไว้ให้มากที่สุด

จากการทบทวนวรรณกรรม พบว่า งานวิจัยทางดนตรีไทยศึกษา มีการวิจัยในขอบเขตลักษณะของการถ่ายทอดองค์ความรู้จำนวนมาก และพบงานวิจัยเกี่ยวกับหลักสูตรดนตรีไทยศึกษายังไม่มากเท่าที่ควร ทำให้สนใจศึกษา"สถานภาพของรายวิชาเครื่องหนังไทยที่ปรากฏในหลักสูตรครุศาสตร/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรสีปี)" ในกลุ่มหาวิทยาลัยพัฒนาชุมชนท้องถิ่นและชุมชนอื่น เนื่องจากเป็นกลุ่มมหาวิทยาลัยที่จัดการเรียนการสอนเพื่อผลิตครูดนตรีมากที่สุด (กระทรวงอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม, 2564) ในลักษณะของการทำ Document Research โดยมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน รูปแบบการจัดการเรียนการสอนและเนื้อหาสำคัญที่ปรากฏในรายวิชารายวิชาเครื่องหนังไทย และรายวิชาที่มีความเกี่ยวข้อง เพื่อให้เกิดความเข้าใจเรื่องสถานภาพปัจจุบันของรายวิชา อันเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยศึกษาเป็นอย่างมาก และสามารถนำข้อมูลนี้ไปต่อยอดในมิติทางดนตรีไทยศึกษาอื่น ๆ ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาสถานภาพของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรสี่ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา

นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิจัย

สถานภาพรายวิชาเครื่องหนังไทย หมายถึง ตำแหน่ง ฐานะของรายวิชาเครื่องหนังไทย หรือรายวิชาที่มีความเกี่ยวข้องกับเครื่องหนังไทยที่ปรากฏอยู่ในหลักสูตรดนตรีศึกษา

หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรสี่ปี) สขาวิชาดนตรีศึกษา หมายถึง หลักสูตรผลิตครูดนตรีไทย ซึ่งได้รับการปรับปรุงจากหลักสูตรห้าปี ตั้งแต่ปี พ.ศ.2562-2566 ในมหาวิทยาลัยกลุ่มพัฒนาชุมชนท้องถิ่นและชุมชนอื่น จำนวน 41 สถาบัน รวม 19 หลักสูตร

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องและกรอบแนวคิดการวิจัย

ตอนที่ 1 *ขอบเขตเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเครื่องหนังไทย*

1. จังหวะและหน้าทับ

จังหวะในดนตรีไทย อาจแบ่งแยกออกได้ 3 ประเภท (บุญธรรม ตราโมท, 2545) ดังนี้

1.1 จังหวะทั่วไป หมายถึง ส่วนย่อยของบทเพลงซึ่งดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ ส่วนย่อยที่แบ่งออกจากบทเพลงนี้ อาจกระจายส่วนลงไปได้ไม่มีที่สิ้นสุด แต่ต้องอยู่ในบังคับว่า ส่วนที่สั้นลงไปนั้นจะต้องแบ่งด้วย 2 หาร เสมอ (เฉพาะดุริยางค์ไทย)

1.2 จังหวะฉิ่ง หมายถึง จังหวะที่เดินไปตามจังหวะทั่วไป ฉิ่งใช้ตีสลับไปมา โดยมากใช้ “ฉิ่ง” ตีทีหนึ่งเป็นจังหวะเบา สลับกับ “ฉับ” ตีทีหนึ่งเป็นจังหวะหนัก

1.3 จังหวะหน้าทับ หมายถึง วิธีการตีทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังชิ้นแรกที่ไทยได้รับแบบอย่างจากอินเดีย แบ่งออกเป็น 3 ประเภท (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2561) ดังนี้

1) หน้าทับพื้นฐาน เป็นหน้าทับต้นรากของหน้าทับอื่น ๆ มีรากฐานของหน้าทับ 2 แบบ คือ แบบบังคับอัตราจังหวะหน้าทับ ได้แก่ “หน้าทับปรบไก่” และแบบไม่บังคับอัตราจังหวะหน้าทับ ได้แก่ “หน้าทับสองไม้”

2) หน้าทับพิเศษ เป็นหน้าทับที่เกิดขึ้นโดยยึดหลักการของหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ อาจารย์มนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อนุโลมการเรียกชื่อหน้าทับพิเศษนี้ตามชื่อของเพลงนั้น ๆ เช่น เพลงแขกโหม่ง หน้าทับเดิมสามารถใช้หน้าทับปรบไก่หรือสองไม้ แต่เมื่อเกิดความจำเจ จึงเกิดการสร้างหน้าทับขึ้นใหม่เพื่อเข้ามาใช้ในบทเพลงแขกโหม่ง จึงอาจเรียกว่าหน้าทับแขก หรือสดายงค์

3) หน้าทับเฉพาะ มีวิธีการเรียกชื่อเหมือนหน้าทับพิเศษทุกอย่าง แต่หน้าทับเฉพาะนั้น จะใช้เฉพาะเจาะจงกับเพลงเพียงเพลงเดียวเท่านั้น จะไม่ใช้กับเพลงอื่น ๆ เช่น เพลงสาธุการ ใช้หน้าทับเฉพาะ แต่อนุโลมให้เรียกตามชื่อเพลง จึงเป็น “หน้าทับสาธุการ”

2. หน้าที่ของจังหวะหน้าทับ

ปัจจุบันหน้าที่ของเครื่องหนัง (กลอง) ในการบรรเลงหน้าทับมี 3 ประการ (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา,2561) ได้แก่

2.1 กำกับเพลง

2.2 วัดและตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลง

2.3 รักษาแนวการบรรเลงของวงดนตรี หรือเรียกว่า “การตีกลองอุ้มเครื่อง”

3. เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังไทย

เครื่องหนังไทยเป็นเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังซึ่งเรียกว่ากลอง ประกอบด้วย 1) กลองทัด 2) กลองชาตรี 3) ตะโพน 4) ตะโพนมอญ 5) กลองตะโพน 6) โทน-รำมะนา 7) กลองแขก 8)กลองมลายู 9) กลองชนะ 10) เปิงมาง 11) กลองสองหน้า 12)บัณเฑาะว์ 13) กลองยาว เป็นต้น (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2566)

จากที่กล่าวข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ทักษะเครื่องหนังไทยนั้นมีขอบเขตเนื้อหาในการบรรเลงจังหวะหน้าทับสามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท ได้แก่ 1)หน้าทับพื้นฐาน 2) หน้าทับพิเศษ และ3) หน้าทับเฉพาะ โดยจังหวะหน้าทับ

มีหน้าที่ในการกำกับ วัดและตรวจสอบความถูกต้อง รวมไปถึงการรักษาแนวการบรรเลงของวงดนตรี ด้วยการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนัง (กลอง)

ตอนที่ 2 *รายวิชาทักษะเครื่องหนังไทย*

รายละเอียดของรายวิชา (มคอ.3) ที่เกี่ยวข้องกับรายวิชาเครื่องหนังไทยซึ่งผู้วิจัยได้ค้นคว้า สามารถสรุปจากการสังเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นดังนี้

1.จุดมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของรายวิชา

1.1 จุดมุ่งหมายของรายวิชา

1) เพื่อให้นักศึกษามีการพัฒนา การฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยในกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ

2) เพื่อให้นักศึกษามีความรู้ความเข้าใจ หลักการ โครงสร้าง ในเรื่องของจังหวะหน้าทับ

3) เพื่อให้นักศึกษามีความรู้ความเข้าใจ เกี่ยวกับเรื่องของจังหวะหน้าทับดนตรีไทย ควบคู่กับการนำไปใช้

4) เพื่อให้นักศึกษามีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อหาสาระของการปฏิบัติ จังหวะหน้าทับได้อย่างถูกต้องและมีคุณภาพตามศักยภาพของแต่ละบุคคล

1.2 วัตถุประสงค์ในการพัฒนา/ปรับปรุงรายวิชา

1) เพื่อให้นักศึกษามีฐานความรู้ของรายวิชาและสามารถนำไปศึกษาในวิชาอื่นของสาขาดนตรี

2) เพื่อให้นักศึกษานำความรู้ที่ได้และสามารถนำไปประยุกต์ทันต่อสถานการณ์ในปัจจุบัน

2.เนื้อหาสาระในรายวิชา

บทบาทและความสำคัญของหน้าทับดนตรีไทย เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงหน้าทับ ไม้กลอง โครงสร้างและลักษณะของจังหวะหน้าทับประเภทต่าง ๆ หลักและวิธีการใช้หน้าทับให้สอดคล้องกับทำนองเพลงและวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์

จากที่กล่าวข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า รายวิชาเครื่องหนังไทยและรายวิชาที่เกี่ยวข้องมีเนื้อหาสาระในการศึกษาความสำคัญ หลักการ รวมไปถึงทักษะการปฏิบัติเครื่องหนังไทย โดยมีจุดมุ่งหมายให้ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อหาสาระ รวมถึงมีทักษะการปฏิบัติเครื่องหนังไทยเพื่อพร้อมต่อการนำไปประยุกต์ต่อสถานการณ์ปัจจุบัน

ตอนที่ 3 *หลักสูตรครุศาสตร/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรสี่ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา*

ปัจจุบันมีมหาวิทยาลัยกลุ่มพัฒนาชุมชนท้องถิ่นและชุมชนอื่นที่เปิดหลักสูตรครุศาสตร/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรใหม่สี่ปี) จำนวนทั้งสิ้น 19 หลักสูตร จากการศึกษาเอกสารหลักสูตร (มคอ.2) ซึ่งผู้วิจัยสามารถสังเคราะห์และสรุปองค์ประกอบที่สำคัญในหลักสูตรที่ศึกษาตามประเด็นดังต่อไปนี้

1. ปรัชญาของหลักสูตร

มุ่งผลิตครูที่มีความสามารถและมีคุณภาพสอดคล้องกับแผนพัฒนาการศึกษาระดับอุดมศึกษาของชาติ ปรัชญาของการอุดมศึกษา ปรัชญาของ สถาบันอุดมศึกษา และมาตรฐานวิชาการและวิชาชีพที่เป็นสากล มีความสามารถในการคิดและวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ แก้ปัญหาด้วยสติปัญญาอย่างสร้างสรรค์ เป็นครูมืออาชีพ มีสุนทรียะทางดนตรี

เชี่ยวชาญการสอนดนตรี บูรณาการนวัตกรรมการเรียนรู้สู่ชุมชน สังคม และประเทศชาติ เป็นคนดี ผู้มีคุณธรรมและจริยธรรม อยู่ร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีความสุข

2. วัตถุประสงค์ของหลักสูตร

หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีไทยศึกษา เน้นการผลิตบัณฑิตที่มีคุณลักษณะในการเป็นครูดนตรีมืออาชีพและถึงพร้อมด้วย คุณธรรมจริยธรรม และจรรยาบรรณวิชาชีพครูในการปฏิบัติงาน รวมทั้งสามารถตอบสนองความต้องการของท้องถิ่น โดยมีวัตถุประสงค์ของหลักสูตร คือ

2.1 มีความรู้ความสามารถทักษะในการประกอบวิชาชีพครู ตามมาตรฐานวิชาชีพครูและสามารถวิเคราะห์ปัญหา วางแผน แก้ปัญหาได้อย่างมีประสิทธิภาพ (5 หลักสูตร)

2.2 มีความรู้ความสามารถในการจัดการเรียนการสอนดนตรีและสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปประยุกต์ใช้ในการจัดประสบการณ์ให้แก่ผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ (8 หลักสูตร)

2.3 ประยุกต์ใช้องค์ความรู้ในการปฏิบัติงานได้อย่างสอดคล้องกับสภาพสังคม วัฒนธรรม และเศรษฐกิจของประเทศ (4 หลักสูตร)

2.4 มีคุณธรรม จริยธรรม และมีจรรยาบรรณของวิชาชีพครู (11 หลักสูตร)

2.5 มีจิตสำนึกในการ พัฒนาตนเอง สังคม มีจิตใจเป็นประชาธิปไตย มีความรับผิดชอบ สามารถทำงานร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีประสิทธิภาพ (3 หลักสูตร)

2.6 มีบุคลิกภาพเหมาะสมที่จะประกอบวิชาชีพครูมีความประพฤติปฏิบัติตนเป็นแบบอย่างทีดี (1 หลักสูตร)

2.7 มีความใฝ่รู้ ใฝ่เรียน กระตือรือร้น แสวงหาความรู้เพื่อพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง (4 หลักสูตร)

2.8 มีความสามารถในการใช้ภาษาไทย ภาษาต่างประเทศ เพื่อการสื่อสารได้อย่างดี และสามารถใช้ สื่อเทคโนโลยีต่าง ๆ ที่มีความทันสมัยได้ บูรณาการองค์ความรู้สู่การปฏิบัติจริงได้ (5 หลักสูตร)

2.9 มีความสามารถในการวิจัยเพื่อสร้างความรู้ใหม่ (3 หลักสูตร)

2.10 ผลิตบัณฑิตที่มีความรู้ ความเข้าใจ ความเชี่ยวชาญด้านดนตรี และมีทักษะในการปฏิบัติดนตรี (10 หลักสูตร)

2.11 มีความสามารถบูรณการดนตรีกับศาสตร์อื่น ๆ (2 หลักสูตร)

2.12 ผู้เรียนตระหนักถึงความสำคัญของการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นและประจำชติ (1 หลักสูตร)

2.13 สามรถสร้างวงดนตรีไทยและ/หรือดนตรีสากลเพื่อการแสดงและประกวด (1 หลักสูตร)

3. คุณลักษณะพิเศษอื่น ๆ

3.1 มีความสามารถในการจัดการแสดงดนตรีไทย

3.2 มีทักษะในการเรียนรู้ด้วยตนเอง

3.3 ตระหนักในคุณค่าดนตรีไทย

จากที่กล่าวข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า หลักสูตรครุศาสตร/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (สี่ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษามุ่งผลิตบัณฑิตที่มีคุณลักษณะและคุณสมบัติให้เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานหลักสูตร กรอบมาตรฐานคุณวุฒิอุดมศึกษาแห่งชาติ รวมทั้งมาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรี สาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ (หลักสูตร สี่ปี) พ.ศ.2562 (มคอ. 1) และมุ่งผลิตบัณฑิตให้มีคุณธรรม จริยธรรม มีความรู้ ความเข้าใจ และมีทักษะในการปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะ

อย่างยิ่งให้บัณฑิตมีความสามารถในการถ่ายทอดและจัดการเรียนรู้ทางดนตรีไทย จากขอบเขตของการวิจัย ผู้วิจัยสนใจศึกษาเนื้อหาสาระสำคัญของเครื่องหนังไทย รายวิชาและลักษณะของหลักสูตร ฯ มาเป็นกรอบในการวิจัยครั้งนี้

กรอบแนวคิดการวิจัย ในแนวคิดทฤษฎีที่เอามาหาคำตอบให้กับงานด้วย

วิธีวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ตามแนวทางการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) โดยศึกษาเล่มหลักสูตรดนตรีศึกษา (มคอ.2) ของสถาบันที่คัดเลือก วิเคราะห์เนื้อหาและนำเสนอผลการวิจัยเชิงพรรณนา โดยมีวิธีวิจัยดังนี้

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร คือ หลักสูตรในสถาบันอุดมศึกษา "กลุ่มมหาวิทยาลัยพัฒนาชุมชนท้องถิ่นหรือชุมชนอื่น" จำนวน 41 แห่ง ตามประกาศของกระทรวงอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ที่เปิดสอนหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา โดยมีการกำหนดกลุ่มตัวอย่างของการวิจัยด้วยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

กลุ่มตัวอย่าง คือ หลักสูตรในสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดสอนหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษาในประเทศไทยที่ผู้วิจัยคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจง จำนวน 19 สถาบัน รวม 19 หลักสูตร โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกหลักสูตรดังนี้

1) เป็นสถาบันอุดมศึกษา "กลุ่มมหาวิทยาลัยพัฒนาชุมชนท้องถิ่นและชุมชนอื่น" ตามประกาศของกระทรวงอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ปี พ.ศ.2564

2) เป็นสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดสอนหลักสูตร หรือเกี่ยวเนื่องกับหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษาในระดับปริญญาบัณฑิต (ผลิตครูดนตรี) มาแล้วไม่ต่ำกว่า 10 ปี

3) เป็นหลักสูตรหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรสี่ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา เล่มล่าสุดของสถาบัน ที่มีการปรับปรุงตั้งแต่ปี 2562-2566

จากการสืบค้นข้อมูลเล่มหลักสูตร (มคอ.2) พบว่ามีสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดสอนหลักสูตรด้านดนตรีศึกษาทั้งหมด 19 หลักสูตร และสามารถค้นพบเล่มหลักสูตรได้ทั้งหมดเพียง 14 ฉบับจาก 14 หลักสูตรเท่านั้น เนื่องจากข้อ

จำกัดในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ทำให้พบปัญหาด้านความไม่พร้อมของแหล่งข้อมูลเอกสาร เช่น การเข้าถึงข้อมูลของหลักสูตรไม่สามารถเข้าถึงได้เนื่องจากมีการจำกัดการเข้าถึงข้อมูลเพียงบุคลากรของสถาบัน, ปัญหาเอกสารสูญหายไปจากหน้าเว็บเพจของคณะ/สาขาวิชาเจ้าหลักสูตร, สถาบันอุดมศึกษาบางแห่งไม่ได้นำเล่มหลักสูตร มคอ.2 ใส่ไว้ในระบบนำเสนอข้อมูลของคณะ/สาขาวิชาเจ้าของหลักสูตร, ไฟล์เอกสารเกิดความเสียหายจึงทำให้ไม่สามารถเปิดได้ เป็นต้น

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัย ได้แก่ แบบวิเคราะห์เอกสาร (Document Analysis Form)

การเก็บและรวบรวมข้อมูล

งานวิจัยชิ้นนี้ ได้ดำเนินการเก็บข้อมูลจากการศึกษาเอกสารตามขั้นตอน ดังนี้

1. ทำการคัดเลือกเอกสารเล่มหลักสูตรดนตรีศึกษา (มคอ.2) จากสถาบันอุดมศึกษาที่กำหนด ตามคุณสมบัติ โดยแบ่งประเด็นการเก็บข้อมูลเป็น 3 ประเด็นที่ต้องการศึกษา ได้แก่

1) ด้านข้อมูลพื้นฐานของรายวิชาเครื่องหนังในหลักสูตร

2) รูปแบบการจัดการเรียนการสอนของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตร

3) เนื้อหาสำคัญที่ปรากฏในรายวิชาเครื่องหนังไทย

2. นำข้อมูลบันทึกลงในแบบวิเคราะห์เอกสาร (Document Analysis Form)

3. ทวนสอบข้อมูลที่เก็บด้วยแบบวิเคราะห์เอกสารอีกครั้ง และทำการจัดหมวดหมู่ข้อมูล เพื่อเตรียมสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. หลังจากจัดหมวดหมู่ข้อมูลจากการสำรวจเอกสารตามประเด็นที่กำหนด จึงนำเสนอผลการศึกษาข้อมูล

2. สรุปและอภิปรายผลการวิจัย โดยมุ่งอภิปรายตามประเด็นของชุดข้อมูลที่ได้จัดเรียงไว้ เพื่อให้ได้มาซึ่งสภาพของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา ลักษณะร่วมที่เหมือนและแตกต่างของสถานภาพของรายวิชาในหลักสูตรดนตรีศึกษา โดยนำเสนอในรูปแบบดังนี้

2.1 นำเสนอและสรุปผลการวิจัยในรูปแบบจำนวนตัวเลขและค่าอัตราร้อยละในส่วนของ ข้อมูลพื้นฐานของรายวิชาเครื่องหนังในหลักสูตร และรูปแบบการจัดการเรียนการสอนของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตร

2.2 นำเสนอและสรุปผลการวิจัยจากการทำการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ด้วยการเขียนพรรณนาในส่วนของเนื้อหาสำคัญที่ปรากฏในรายวิชาเครื่องหนังไทย

ผลการวิจัย

จากการศึกษารายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา ของสถาบันอุดมศึกษากลุ่มมหาวิทยาลัยพัฒนาชุมชนท้องถิ่นหรือชุมชนอื่นทั้งหมด 14 หลักสูตร มีผลการวิจัยซึ่งจะนำเสนอตามประเด็นที่กำหนดไว้ 3 ประเด็น ดังต่อไปนี้

1. ด้านข้อมูลพื้นฐานของรายวิชาเครื่องหนังในหลักสูตร

จากการศึกษารายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต/ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา ทั้ง 14 หลักสูตร โดยพิจารณาจากหมวดหมู่ ชื่อรายวิชาและคำอธิบายรายวิชา สามารถสรุปข้อมูลเชิงตัวเลขเพื่อแสดงภาพรวมของข้อมูลตามกลุ่มวิชาได้ดังนี้

สภาพรายวิชา	**จำนวนที่พบ**	**อัตราส่วนร้อยละ**
กลุ่มวิชาบังคับเลือก	1	ร้อยละ 2.86
กลุ่มวิชาเลือก	4	ร้อยละ 11.42
กลุ่มวิชาบังคับ	5	ร้อยละ 14.29
กลุ่มส่วนหนึ่งในรายวิชาอื่น	25	ร้อยละ 71.43
รวม	35	100.00

ตารางที่ 4: *ตารางที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานของรายวิชาเครื่องหนังในหลักสูตร*

จากข้อมูลในตารางที่ 1 สามารถแสดงให้เห็นถึงภาพรวมข้อมูลพื้นฐานของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรที่ทำการศึกษาทั้งหมด 14 หลักสูตร สามารถสรุปได้ว่า รายวิชาเครื่องหนังไทยพบเป็นส่วนหนึ่งของรายวิชาอื่นมากที่สุด คิดเป็น 71.43 % ของหลักสูตรที่ศึกษา เช่น รายวิชา ทฤษฎีดนตรีไทย (Thai Music Theory), ทฤษฎีและการรวมวงดนตรีไทย (Theory and Principles of Thai Music Bands)

2. รูปแบบการจัดการเรียนการสอนของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตร

รูปแบบของรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับเครื่องหนังไทย	จำนวนที่พบ	อัตราส่วนร้อยละ
กลุ่มวิชาเชิงทฤษฎีทางดนตรี	8	ร้อยละ 22.86
กลุ่มวิชาปฏิบัติทักษะทางดนตรี	12	ร้อยละ 34.28
กลุ่มวิชาเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ	15	ร้อยละ 42.86
รวม	35	100.00

ตารางที่ 5: *รูปแบบการจัดการเรียนการสอนของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตร*

จากผลการศึกษารูปแบบการจัดการเรียนการสอนของรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับเครื่องหนังไทยดังตารางที่ 2 สรุปได้ว่า พบรายวิชาเครื่องหนังไทยเป็นกลุ่มวิชาเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ คิดเป็นร้อยละ 42.86 ซึ่งมีอัตราส่วนมากที่สุด นอกจากนี้ยังพบว่า มีรายวิชาที่ทั้งเหมือน และแตกต่างกันในหลักสูตรของแต่ละสถานบัน โดยพบรายวิชาที่เหมือนกัน เช่น การสอนจังหวะในดนตรีไทย (Teaching Thai Classical Music Rhythm), การสอนวิเคราะห์และ/หรือประพันธ์เพลงไทย (Teaching Thai Classical Music Analysis and/or Composition), ทฤษฎีดนตรีไทย (Thai Music Theory) และรายวิชาที่มีความจำเพาะแตกต่างจากสถาบันอื่น ๆ เช่น การปรับวงดนตรีไทย (Thai Music Ensemble Interpretation), ทักษะดนตรีไทยขั้นนำ (Introduction to Thai Music),พื้นฐานดนตรีไทย (Thai Music History and Theory), ปฏิบัติรวมวงดนตรีไทย (Thai Music Ensemble)

3. เนื้อหาสำคัญที่ปรากฏในรายวิชาเครื่องหนังไทย

จากการศึกษาและวิเคราะห์คำอธิบายรายวิชาที่ได้กล่าวถึงขอบเขตเนื้อหาโดยภาพรวมของรายวิชา พบว่า มีคำอธิบายรายวิชาที่มีเนื้อความที่สอดคล้องกับชื่อรายวิชา รวมถึง การกล่าวถึงขอบเขตด้านเนื้อหาในรายวิชา ซึ่งสามารถสรุปผลด้านเนื้อหาสำคัญที่ปรากฏตามกลุ่มรูปแบบการจัดการเรียนการสอนได้ดังนี้

3.1 กลุ่มวิชาเชิงทฤษฎีทางดนตรี: มุ่งเน้นจัดการเรียนการสอนในเรื่องของการศึกษาหลักการและวิธีการทางดนตรีไทยศึกษา มักมีคำสำคัญที่ปรากฏระบุจำนวนรายวิชาจาก 14 หลักสูตรร่วมกัน คือ “วิธีการ” “ศึกษา” “ความรู้ และความเข้าใจ” และ“องค์ประกอบ” เป็นต้น เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความรู้ และความเข้าใจทฤษฎีดนตรีไทย ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับเครื่องหนังไทย เช่น รายวิชา ทฤษฎีดนตรีไทย (Theory of Thai Music), หน้าทับดนตรีไทย (Rhythmic Pattern in Thai Drums) และ คีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพลงไทย (Traditional Thai Musical Form and Analysis)

3.2 กลุ่มวิชาเชิงปฏิบัติทักษะดนตรี: มีขอบเขตของรายวิชาทางด้านปฏิบัติทักษะ เช่น รายวิชา รูปแบบและการวิเคราะห์เพลงไทย (Forms and Analysis of Thai Classical Song), การสอนจังหวะในดนตรีไทย (Rhythm in Thai Music) และทักษะดนตรีไทยขั้นนำ (Introduction to Thai Music) ซึ่งมักมีคำสำคัญเชิงการปฏิบัติทักษะที่ปรากฏในคำอธิบายรายวิชาร่วมกัน คือ “ฝึกปฏิบัติ” “การอ่านโน้ต” “บันทึกโน้ต” “วิเคราะห์” “สร้างสรรค์และประพันธ์เพลง” “ประยุกต์ใช้” “จัดการเรียนการสอน” สะท้อนให้เห็นถึงการมุ่งเน้นฝึกปฏิบัติให้เกิดทักษะการวิเคราะห์ การอ่าน บันทึกโน้ต และปฏิบัติเครื่องหนังไทยเบื้องต้น (กลองแขก โทน-รำมะนา ตะโพน กลองทัด กลองสองหน้า) รวมถึงการสร้างสรรค์และประพันธ์เพลง ซึ่งมีการกล่าวถึงการรู้และเข้าใจหลักการเชิงทฤษฎีดนตรีไทยควบคู่กับการปฏิบัติด้วย เพื่อให้ผู้เรียนพร้อมต่อการนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ในการจัดการเรียนการสอน

3.3 กลุ่มวิชาเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ: มีการเน้นการจัดการเรียนการสอนในด้านทฤษฎีดนตรีไทย และการฝึกปฏิบัติทางดนตรีไทย โดยเฉพาะในเนื้อหาของเครื่องหนังไทย โดยพบคำสำคัญที่สนับสนุนลักษณะรายวิชาที่จัดการเรียนรู้เชิงทฤษฎี และปฏิบัติอย่างเท่าเทียมกัน ได้แก่ “รู้และเข้าใจ” “ฝึกปฏิบัติ” “หลักการวิเคราะห์” มิได้มีการเน้นรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งมากกว่า โดยคำอธิบายรายวิชาแบบดังกล่าวมักพบในรายวิชา การวิเคราะห์และประพันธ์เพลงไทย (Thai Music Analysis and Composition) และ การสอนจังหวะในดนตรีไทย (Teaching Rhythmic Patterns in Thai Music)

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาสภาพรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรครุศาสตร/ศึกษาศาสตรบัณฑิต ที่เปิดสอนในสถาบันอุดมศึกษากลุ่มมหาวิทยาลัยพัฒนาชุมชนท้องถิ่นหรือชุมชนอื่น ที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกอย่างเฉพาะเจาะจงจำนวน 14 หลักสูตร แสดงให้เห็นสภาพโดยรวมของรายวิชาเครื่องหนังซึ่งปรากฏอยู่ในหลักสูตรของสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ เมื่อพิจารณาข้อมูลเชิงตัวเลขในด้านข้อมูลพื้นฐานของรายวิชา พบว่า ปัจจุบันรายวิชาเครื่องหนังไทยถูกจัดให้เป็นเนื้อหาส่วนหนึ่งของรายวิชาอื่น ๆ เป็นส่วนใหญ่ และสามารถพบเป็นรายวิชาบังคับในบางหลักสูตร ซึ่งมีบางสถาบันที่ไม่พบรายวิชาที่เกี่ยวกับเครื่องหนังไทยเป็นรายวิชาบังคับในหลักสูตรเช่นกัน

นอกจากนี้ ผลการวิจัยเกี่ยวกับเนื้อหาสำคัญที่ปรากฏในรายวิชาเครื่องหนังไทย หรือรายวิชาที่เกี่ยวข้องซึ่งมีข้อสรุปด้านขอบเขตของเนื้อหาตามรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ทั้งในเชิงทฤษฎีทางดนตรี เชิงปฏิบัตินั้น แสดงให้เห็น

ถึงบริบท ขอบเขต และแนวทางการจัดการเรียนรู้ในรายวิชาต่าง ๆ ซึ่งแสดงให้เห็นลักษณะของการให้ความสำคัญกับเนื้อหาที่เกี่ยวกับเครื่องหนังไทย โดยส่วนใหญ่สถาบันอุดมศึกษามักจัดให้รายวิชาที่มีความเกี่ยวข้องกับเครื่องหนังไทยเป็นกลุ่มวิชาเชิงหลักทฤษฎีและทักษะปฏิบัติอย่างเท่าเทียมกัน ด้วยเหตุนี้ ส่งผลให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ทั้งองค์ความรู้เชิงทฤษฎี ทักษะปฏิบัติ วิธีการ การวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีไทยศึกษา ไปจนถึงการสร้างสรรค์และประพันธ์เพลงไทย โดยรายวิชาต่าง ๆ ที่มีรูปแบบการเรียนการสอนแบบทฤษฎีและปฏิบัติในหลักสูตรของสถาบันต่าง ๆ ที่ทำการศึกษา มีการบรรจุเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเครื่องหนังไทยเบื้องต้น อาจสรุปได้ว่า สถาบันอุดมศึกษาจัดการเรียนการสอนรายวิชาเครื่องหนังไทย หรือที่มีความเกี่ยวข้องในลักษณะเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ เพื่อสร้างให้ผู้เรียนมีความรู้ ความเข้าใจในด้านทฤษฎี สามารถวิเคราะห์ สร้างสรรค์ และปฏิบัติทักษะเกี่ยวกับเครื่องหนังไทยอย่างครบถ้วนมากที่สุดในระยะเวลาที่จำกัด เพื่อให้ผู้เรียนพร้อมต่อการนำองค์ความรู้ไปประยุกต์ใช้ในการจัดการเรียนการสอนของตนในอนาคต

ทั้งนี้ นอกจากข้อค้นพบจากการวิจัยตามประเด็นที่กล่าวมาแล้วนั้น ผู้วิจัยยังพบลักษณะของรายวิชาทักษะเครื่องมือเอกที่ปรากฏเป็นรายวิชาบังคับในหลักสูตร ซึ่งผู้วิจัยจะขอนำเสนอข้อสังเกตที่พบจากการวิจัย ดังจะอภิปรายตามประเด็นดังต่อไปนี้

การให้ความสำคัญต่อเครื่องหนังไทยในลักษณะเครื่องมือเอก

เมื่อพิจารณาสถานภาพของรายวิชาเครื่องหนังไทยในหลักสูตรดนตรีศึกษา เห็นได้ว่าสถาบันอุดมศึกษาที่ทำการเปิดสอนหลักสูตรดนตรีไทยศึกษาในกลุ่มมหาวิทยาลัยพัฒนาชุมชนท้องถิ่นและชุมชนอื่น ให้ความสำคัญต่อการจัดการเรียนรู้ ซึ่งผู้เรียนในหลักสูตรทุกคนต้องมีความรู้ ความเข้าใจในขอบเขตเนื้อหาเครื่องหนังไทยในขั้นพื้นฐานทั้งเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ ในฐานะนักวิชาชีพดนตรีไทยซึ่งต้องมีความรอบรู้พื้นฐานในองค์ความรู้ทางดนตรีเพื่อนำไปต่อยอดต่อการปฏิบัติงานในอนาคต แต่ในขณะเดียวกัน ผู้เรียนในรายวิชาเอกเครื่องหนังไทย กลับไม่ได้รับการให้ความสำคัญในฐานะเครื่องมือเอกเทียบเท่าเครื่องมือเอกอื่น ๆ สะท้อนได้จากการการค้นพบรายวิชาเอกบังคับ ซึ่งมีการระบุเนื้อหาตามประเภทของเครื่องดนตรี ได้แก่ รายวิชาเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า และขิม โดยมีคำอธิบายรยวิชาซึ่งกำหนดให้ผู้เรียนต้องเรียนเพลงบังคับในแต่ละชั้นปีตามลำดับขั้น เหตุนี้จึงสะท้อนให้เห็นได้อย่างชัดเจนถึงการให้ความสำคัญต่อเครื่องหนังไทยที่ไม่ได้รับการกำหนดขอบเขตเนื้อหาการเรียนในฐานะเครื่องมือเอกอย่างเหมาะสม ตามสาระที่ของเครื่องหนังไทยที่มีการจัดขั้นขององค์ความรู้เป็นเอกลักษณ์ของตนอย่างชัดเจน

รายการอ้างอิง

กระทรวงอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม. (2564). *ประกาศกระทรวงอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม เรื่อง การกำหนดให้สถาบันอุดมศึกษาสังกัดกลุ่มสถาบันอุดมศึกษาประจำปี งบประมาณ2565 เมื่อวันที่ 29 พ.ย.2564.* เข้าถึงได้จาก https://www.banmuang.co.th/news/ education/260730

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2566). *ประวัติความเป็นมาสาขาวิชาดนตรีศึกษา.* เข้าถึงได้จาก https://www.edu.chula.ac.th/node/620

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2561). *ดนตรีศึกษา หลักการและสาระสำคัญ* (พิมพ์ครั้งที่ 10). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2566). *ดุริยางค์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 4). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2567, 13 มีนาคม). *เครื่องหนังไทย*. (มณต์มนัส ลือชัย, ผู้สัมภาษณ์)

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2561). *เครื่องหนัง : หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 2). มีน เซอร์วิช ซัพพลาย.

ปัจจัยที่ส่งผลต่อความสำเร็จของศิลปินอิสระ
Factors that influence the success of independent artists

ธีธัช มหานีรานนท์ (Teetat Mahaniranon)[1]

บทคัดย่อ

ศิลปินอิสระเป็นอาชีพที่ไม่ได้ขึ้นตรงกับค่าย องค์กร หรือบริษัทใดๆ ทำให้สามารถสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างเป็นอิสระ เพราะไม่มีการกำหนดทิศทางหรือแนวเพลงจากค่ายเพลงที่สังกัด ศิลปินอิสระจึงสามารถแสดงถึงตัวตนของศิลปินคนนั้นจริงๆ แต่หลายคนไม่สามารถยึดอาชีพนี้เป็นอาชีพหลักได้ด้วยเหตุผลหรือปัจจัยต่างๆ แต่ถ้าหากศิลปินอิสระมีการวางแผนการโปรโมทผลงานเพลงและตัวตนได้อย่างดีแล้ว การสร้างอัตลักษณ์ของศิลปิน การประชาสัมพันธ์ที่ดี รวมถึงการมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับผู้ติดตาม ก็มีโอกาสสูงที่จะประสบความสำเร็จมากกว่าคนที่ไม่ได้ตระหนักถึงเรื่องเหล่านี้ ในยุคที่ศิลปินอิสระเกิดขึ้นมากมายและมีผลงานเพลงให้ผู้บริโภคเลือกฟังหลากหลายแนว ทำอย่างไรให้ศิลปินเหล่านั้นสามารถอยู่รอดในอุตสาหกรรมเพลงได้ สิ่งเหล่านี้คือเหตุผลที่ทำให้เกิดบทความนี้ขึ้น โดยหวังว่าจะเป็นอีกปัจจัยที่ทำให้ศิลปินอิสระทุกท่านประสบความสำเร็จต่อไป

คำสำคัญ : ศิลปินอิสระ, ปัจจัยความสำเร็จ, เครื่องมือทางธุรกิจ

Abstract

Independent artists are a profession which does not belong to any camp, organization or company so that they can create their works independently because they can actually represent the artist's identity without the direction of music camp or music direction but many people can't regard this profession as their main occupation for various reasons or factors. However, if freelance artists promote their musical works and identity in a planned way, it is more important to establish their identity, good publicity, including good interaction with followers than those who are unaware of these things. In this era there are many Independent artists. Music works allow consumers to choose a variety of routes so that those artists can survive in the music industry.

Keywords : independent artists, success factors, business tools

บทนำ

ในอดีตนั้นการที่ใครสักคนต้องการจะผลิตผลงานเพลงออกมาเป็นเรื่องที่ค่อนข้างยาก การเช่าห้องบันทึกเสียงเพื่อผลิตผลงานเพลงนั้นมีค่าใช้จ่ายราคาสูง ไม่ใช่ทุกคนจะสามารถบันทึกเสียงได้ด้วยตนเอง และมากไปกว่านั้นคือ

1 นักศึกษาปริญญาโท มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะ ดุริยางคศาสตร์
Graduate student, Faculty of Music SilpakornUniversity / s_philosophy@hotmail.com

การนำเสนอผลงานตนเอง การโปรโมทตนเองตามสื่อต่างๆ นั้นคือเหตุผลที่ค่ายเพลงถูกผูกขาดในการผลิตผลงานเพลง การสร้างศิลปินเป็นเรื่องของค่ายยักษ์ใหญ่ไม่กี่แห่ง เหมือนเป็นผู้กำหนดทิศทางของอุตสาหกรรมดนตรีไปโดยปริยาย

ปัจจุบันในยุคของอินเตอร์เน็ตและsocial media เฟื่องฟู การหาความรู้เรื่องวิศวกรรมเสียง การบันทึกเสียง สามารถเรียนรู้ได้ง่ายมากขึ้นจากการค้นหาข้อมูลต่างๆบนโลกอินเตอร์เน็ต รวมถึงการเข้ามาของcomputer music ที่อุปกรณ์บันทึกเสียงมีค่าใช้จ่ายที่ลดลง และมีอุปกรณ์มีขายอยู่มากมายทำให้การผลิตผลงานเพลงที่มีคุณภาพระดับหนึ่งไม่ใช่เรื่องไกลเกินเอื้อมอีกต่อไป สิ่งที่ตามมาคือมีผลงานเพลงมากมายเกิดขึ้นทั่วทุกมุมโลก การเป็นศิลปินหรืออยากผลิตผลงานเพลงสักชิ้นจึงไม่ใช่เรื่องไกลตัว และทุกคนสามารถนำเสนอผลงานผ่านสื่อสังคมออนไลน์ต่างๆ การทำเพลงที่อยากทำสามารถทำได้โดยไม่มีข้อจำกัดต่างๆ

การเป็นศิลปินอิสระอาจดูเป็นเรื่องสวยงาม แต่จริงๆแล้วไม่ใช่เรื่องง่ายนักที่จะสามารถยึดเป็นอาชีพได้ทุกคน เพราะการเป็นอิสระจากค่ายเพลง หมายถึงศิลปินต้องทำทุกๆด้านด้วยตนเองและทุกด้านจำเป็นต้องใช้ค่าใช้จ่าย เช่น การบันทึกเสียง การหาวิศวกรเสียงที่สามารถผลิตงานได้มีคุณภาพถ้าหากผู้สร้างสรรค์บทเพลงคนนั้นไม่ได้มีความเชี่ยวชาญมาก หรือการหานักดนตรีมาร่วมงาน การโปรโมทตัวเองตามช่องทางต่างๆ การผลิตอาร์ตเวิร์คตั้งแต่ปกอัลบั้ม ภาพถ่าย รวมถึงมิวสิควิดีโอ การหาผู้ว่าจ้างงานในการแสดงดนตรี การดูแลเรื่องกฎหมายทางลิขสิทธิ์ของผู้แต่งหรือแม้กระทั่งการทำการตลาด สิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องยากหากใครสักคนไม่มีทีมงานหรือคนคอยช่วยเหลือ

ปัจจุบันศิลปินอิสระหลายคนหรือหลายวงที่สามารถยึดอาชีพนี้ในการดำรงชีวิตได้ แต่มีอีกจำนวนมากที่ไม่สามารถยึดเป็นอาชีพได้ ทั้งที่หลายคนมีศักยภาพเพียงพอ และได้รับการยอมรับในผลงานแต่ด้วยปัจจัยอะไรหลายๆอย่าง ที่ทำให้ศิลปินอิสระเหล่านั้นไม่สามารถบรรลุเป้าหมายได้ ผู้เขียนจึงตั้งใจเขียนบทความนี้เพื่อหวังว่าจะเป็นประโยชน์ต่อศิลปินและบุคคลที่สนใจ

ความหมายของศิลปินอิสระ

ศิลปินอิสระ หมายถึง ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน ที่ไม่ได้อยู่ในสังกัดของค่ายเพลง ซึ่งเป็นอิสระจากการควบคุมของค่ายเพลง รวมถึงการสนับสนุนในด้านต่างๆ ศิลปินอิสระ หรือ ที่เรียกกันว่าศิลปินอินดี้ (indie) เป็นคำย่อมากจากคำว่า Independent ที่แปลว่า อิสระ เป็นตัวของตัวเอง ไม่ขึ้นกับใคร และเมื่อหาความหมายพบว่า ผู้คนให้คำนิยามความหมายคำนี้ไว้ดังนี้

วริศ คงสุวรรณ ศิลปินอิสระให้สัมภาษณ์ในรายการ The Matter ว่าทำให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงาน ที่เป็นตัวตนที่แท้จริงของตัวศิลปิน ถ้าหากมีใครคอยกำกับมากเกินไปว่าเราควรจะเป็นแบบนี้ๆ สุดท้ายศิลปินก็จะไม่ได้ค้นหาตัวเอง ถ้าวันหนึ่งได้ทำงานร่วมกับค่ายเพลง มีคนคอยสนับสนุนด้านต่างๆ ตอนนั้นก็อาจจะดีกว่าเพราะมีแนวทางของตัวเองชัดเจนแล้ว (วริศ คงสุวรรณ, 2563)

นรเศรษฐ์ อุดาการ กล่าวว่า นักดนตรีอิสระ คืออีกหนึ่งอาชีพอิสระ ความหมายในทางกฎหมายก็คือการประกอบกิจการส่วนตัว นักดนตรีอิสระมีหน้าที่ผลิตผลงานในรูปแบบเสียง มีอิสระในการกำหนดรูปแบบงานของตนเองไม่ว่าจะเป็นงานขนาดเล็กหรือใหญ่ ไม่มีเงินประจำและแน่นอนแต่เป็นเจ้านายตนเอง (นรเศรษฐ์ อุดาการ, 2564)

ข้อดีของศิลปินอิสระ มีเสรีภาพในการแสดงผลงาน มีอิสระในการนำเสนอตัวตนของตัวเอง ได้สร้างสรรค์ผลงานที่ศิลปินต้องการอย่างแท้จริง ไม่ถูกจำกัดการสร้างสรรค์ผลงานจากทิศทางที่ค่ายเพลงเป็นผู้กำหนดไว้ ด้วยปัจจัยทางการตลาดหรือการวางแผนนำเสนอผลงานของค่ายเพลง

การเป็นศิลปินอิสระ ทำให้ไม่ถูกค่ายหรืออะไรมาควบคุม ซึ่งเป็นข้อดีของศิลปินอิสระทั้งหน้าใหม่หรือหน้าเก่าที่ไม่ต้องถูกกฎเกณฑ์ค่านิยมของสังคมมากำหนด และสามารถสร้างสรรค์เพลงที่พวกเขาเชื่อมั่นโดยไม่มีใครมาควบคุมกำกับ ได้นำเสนอผลงานที่ตัวเองต้องการจะสื่อจริงๆ โดยไม่ต้องมีใครบอกต้องทำเพลงแบบไหนถึงจะดี (Julience, 2022)

ข้อด้อย คือการสร้างสรรค์ผลงานเพลงเองนั้น ประกอบด้วยปัจจัยด้านต่างๆมากมาย ซึ่งสิ่งเหล่านี้ศิลปินอาจไม่สามารถทำเองได้เพียงคนเดียวทั้งหมด และสิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีค่าใช้จ่ายทั้งสิ้น ตั้งแต่กระบวนการผลิตผลงานเพลง รวมไปถึงการโปรโมทผลงานเพลง การทำภาพหน้าปกอัลบั้มหรือรวมไปถึงกฎหมายลิขสิทธิ์เพลงต่างๆ

ธชา คงคาเขตรให้สัมภาษณ์ในรายการ “RAP UP” ว่า การมีค่ายเพลงอาจถูกควบคุมพอสมควร แต่ก็ยังมีคนดูแลในด้านอื่นๆ ทำให้ศิลปินมุ่งมั่นกับการผลิตผลงานตัวเองอย่างเดียว ส่วนในด้านอื่นๆก็ปล่อยให้เป็นหน้าที่ของค่ายเพลง แต่แน่นอนเมื่อทำงานร่วมกับค่ายเพลง เรื่องรายได้ก็ต้องแบ่งกับค่ายเพลง เพราะค่ายเพลงเป็นผู้สนับสนุนศิลปิน (ธชา คงคาเขตร, 2566)

ทิศทางของศิลปินอิสระในปัจจุบัน

ในสังคมในปัจจุบันมีการยอมรับความหลากหลายมากขึ้นเมื่อเทียบกับสมัยก่อนที่ดนตรีแนวทางเลือกมีเพียงเฉพาะกลุ่มเท่านั้นที่รับฟัง รวมถึงการที่ผู้บริโภคจะเข้าถึงเพลงของศิลปินอิสระหรือศิลปินอินดี้ที่ไม่ได้มาจากค่ายเพลงยักษ์ใหญ่ไม่ใช่เรื่องง่ายนัก แต่การเข้ามามีบทบาทสำคัญของสื่อสังคมออนไลน์ ในยุคที่การสื่อสารผ่านสังคมออนไลน์เป็นเรื่องเข้าถึงอย่างง่ายดาย ทุกคนมีช่องทางในการโปรโมทตนเองได้อย่างสะดวกสบายไม่จำเป็นต้องผ่านพ่อค้าคนกลางอย่างค่ายเพลง และบนโลกอินเตอร์เน็ตในยุคปัจจุบันมีชุดข้อมูลมากมายที่เป็นวัตถุดิบในการผลิตผลงานเพลงและทำให้ได้เห็นแนวเพลงต่างๆจากทั่วทุกมุมโลก นอกจากศิลปินที่ได้รับประโยชน์จากสิ่งเหล่านี้แล้ว ผู้บริโภคก็มีทางเลือกมากมายในการติดตามผลงานต่างๆ ด้วยเหตุผลที่กล่าวมา เป็นอีกสาเหตุที่ทำให้มีความเปิดกว้างทางรสนิยมการฟังเพลงมากขึ้น ถือได้ว่าเป็นยุคทองของการเป็นศิลปินอิสระ และเป็นการลดความเลื่อมล้ำจากในอดีต การเป็นศิลปินเป็นเพียงเรื่องของบุคคลบางกลุ่มเท่านั้น และในปัจจุบัน ศิลปิน นักดนตรี นักร้อง ไม่ได้ถูกมองเป็นเพียงอาชีพเต้นกินรำกินอีกต่อไป

ปัจจุบันที่ผู้คนต่างแสวงหาสิ่งที่แตกต่างไปจากเดิม คนรุ่นใหม่ต่างตื่นเต้นกับการเห็นผลงานเพลงที่มีแนวทางแตกต่างไปจากเดิม ซึ่งสิ่งเหล่านี้ส่งผลต่อความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เด็กรุ่นใหม่มีความกล้าที่จะลองทำสิ่งใหม่ๆที่อาจดูแปลกจากของเดิม และเกิดการต่อยอดไปยังแนวเพลงใหม่ๆและสิ่งเหล่านี้ย่อมส่งผลดีต่ออุตสาหกรรมดนตรีในประเทศเรา ทางเลือกในการฟังเพลงของผู้บริโภคมีหลากหลายมากขึ้น สามารถพิสูจน์ได้จากยอดฟังเพลงบนแพลตฟอร์มออนไลน์ที่นิยมในประเทศไทยอย่าง spotify มียอดผู้ฟังศิลปินอินดี้มากขึ้นมากกว่า70เปอร์เซ็นต์ ในปี2565 และศิลปินอิสระถูกค้นพบมากขึ้นเรื่อยๆ โดย ปิโยรส หลักคำ บรรณาธิการดนตรีของ spotify ประเทศไทย กล่าวว่า "Spotify รู้สึกยินดีอย่างยิ่งที่ได้มีส่วนสนับสนุนให้ศิลปินอิสระของไทยมีพื้นที่ของพวกเขามากขึ้น เราให้ความสำคัญกับดนตรีและผลงานเพลงที่ยอดเยี่ยมของศิลปินอินดี้ด้วยการเปิดโอกาสให้ผู้ฟังค้นพบและชื่นชอบผลงานเพลงที่โดดเด่นของพวกเขา ในช่วงเวลาที่วงการเพลงอินดี้กำลังเติบโตและก้าวหน้าอย่างต่อเนื่อง" (ปิยรส หลักคำ, 2565)

เรียกว่ากลายเป็นยุคที่ศิลปินอิสระกำลังเติบโตอย่างมาก และมีศิลปินอิสระแจ้งเกิดได้อย่างสวยงามและสามารถสร้างฐานแฟนเพลงเยอะขึ้นเรื่อยๆ ผ่านช่องทางการลงเพลงในแพลตฟอร์มต่างๆ

แต่ไม่ใช่ทุกคนหรือวงดนตรีทุกวงสามารถยึดอาชีพศิลปินอิสระเป็นอาชีพหลักในการดำรงชีวิตได้ ด้วยปัจจัยหลายๆอย่าง เช่นไม่สามารถทำเพลงที่ได้รับความนิยมได้ตลอด หรือขาดการวางแผนการตลาดที่รัดกุม ศิลปินอิสระหลายคนอาจขาดความรู้ทางด้านธุรกิจ และบางคนอาจมองคำว่าธุรกิจหรือการตลาดเป็นสิ่งที่สวนทางกับการสร้างสรรค์งานศิลปะ แต่ถ้าหากดูปัจจัยความสำเร็จของศิลปินอิสระที่ประสบความสำเร็จในเส้นทางดนตรี จะเห็นว่าล้วนมีการวางแผนในด้านต่างๆอย่างดี ไม่ได้ทำงานอย่างไร้ซึ่งทิศทาง หรือทำตามอารมณ์ความรู้สึกทุกอย่าง แน่นอนศิลปินอาจกล่าวว่า ปัจจัยในการสร้างสรรค์ผลงานอาจออกมาจากแรงบันดาลใจที่เต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกของศิลปิน แต่หากมองในเรื่องของอาชีพในการสร้างรายได้ คงเป็นเรื่องตลกหากปฏิเสธว่าไม่มีเรื่องของการบริหารธุรกิจหรือการตลาดเข้ามาเกี่ยวข้อง และอีกหนึ่งสิ่งที่ศิลปินอิสระจำเป็นต้องให้ความสำคัญคือการสร้างแบรนด์บุคคล

การสร้างแบรนด์บุคคล (อัตลักษณ์ของศิลปิน)

การสร้างแบรนด์บุคคล คือการสร้างเอกลักษณ์ให้คนจดจำในบุคคลนั้นๆ และสามารถสร้างความแตกต่างระหว่างบุคคลอื่นๆหรือแบรนด์ธุรกิจอื่นๆ ให้เป็นที่จดจำแก่ผู้บริโภคด้วย ยกตัวอย่างเช่น ถ้าหากเราพูดถึงว่าใครคือนักฟุตบอลอันดับหนึ่งของโลก ในปัจจุบัน หลายคนอาจมีความคิดเห็นแตกต่างกัน เช่น บางคนนึกถึง คริสเตียโน่ โรนัลโด้ หรือบางคน นึกถึง ลิโอเนล เมสซี่ แต่ถ้าพูดถึงนักฟุตบอลอันดับหนึ่งของโลก เป็นบุคคลที่มีระเบียบวินัยสูง มักมาถึงสนามซ้อมก่อนเวลา ควบคุมอาหารอย่างดี ไม่ดื่มน้ำอัดลม หรือเครื่องดื่มแอลกอฮอล์ เป็นสัญลักษณ์ของความพยายามและระเบียบวินัย ทุกคนที่ติดตามการแข่งขันฟุตบอลคงนึกถึง คริสเตียโน่ โรนัลโด้ หรือ ถ้าหากเราพูดถึง สตีฟ จ็อปส์ หลายคนนึกถึง ไอโฟน หรือผลิตภัณฑ์ต่างๆของค่ายแอปเปิ้ล หรือ หรือเสื้อคอเต่าสีดำ กับกางเกง ลีวายรุ่น 501 กับเจ้าของประโยคอมตะคือ “Stay Hungry, Stay Foolish” หรือถ้าหาก นักร้องที่เต้นถ้า มูน วอร์ค ก็จะนึกถึง ไมเคิล แจ็คสัน ราชาเพลงป็อปผู้ล่วงลับ ที่เป็นอิทธิพลให้กับนักร้อง นักดนตรีจนถึงปัจจุบัน และนี้คือพลังของการมี เอกลักษณ์และภาพลักษณ์ที่เป็นของตัวเอง และสิ่งเหล่านี้นอกจากเป็นที่จดจำยังกลายเป็นจุดขายและสามารถทำให้บุคคลเหล่านั้นหรือธุรกิจเหล่านั้นต่อยอดออกไปอีกมากมาย

การสร้างแบรนด์บุคคลเหมือนการสร้างอัตลักษณ์ให้ของบุคคลนั้นๆเป็นที่จดจำและมีความเชื่อมโยงกับสิ่งธุรกิจที่บุคคลนั้นทำอยู่ และการสร้างแบรนด์บุคคล ยังรวมถึงการสร้างภาพลักษณ์ ซึ่งถ้าหากต้องการสร้างภาพลักษณ์ให้กับบริษัทของคุณ ก็จำเป็นสร้างภาพลักษณ์ตัวบุคคลด้วย หากเปรียบที่ทำงานคือประเทศ บุคคลในบริษัทก็คือตัวแทนของประเทศ ซึ่งเป็นหน้าเป็นตาที่ทำให้คนจดจำประเทศนั้นๆว่าเป็นอย่างไร การสร้างแบรนด์บุคคล ทำให้คนมีความโดดเด่นเป็นที่จดจำ เมื่อเทียบกับบุคคลอื่นที่ไม่มีความแตกต่างหรือทำสิ่งที่ดูคล้ายกัน (เสริมยศ ธรรมรักษ์, 2554)

จอน เฉลิมวงค์เจ้าของธุรกิจบริษัท โฆษณาAudacityกล่าวไว้ในรายการPenguinTalkEP.18ว่า ไม่ใช่แค่ชื่อแบรนด์ หรือโลโก้ แต่เรื่องราวของแบรนด์นั้น ๆ รวมถึงจุดยืน และแนวคิดของของแบรนด์นั้นๆ มีความสำคัญกว่าและจะทำให้ผู้คนจดจำได้ (จอน เฉลิมวงค์, 2565)

ยกตัวอย่างเช่น“URBOYTJ”(ยัวร์บอยทีเจ) ศิลปินอิสระที่ประสบความสำเร็จและเป็นที่นิยมในปัจจุบัน ที่ถูกจดจำจากการแต่งกายที่โดนเด่น มีความสามารถในการผลิตผลงานออกมาในทุกขั้นตอน รวมถึงมีแนวเพลงที่ทันสมัย มีทำนองเพลงที่ติดหู มีสำเนียงการร้องที่แตกต่างจากนักร้องไทยยุคก่อน หรือมีมิวสิควิดีโอที่มีองค์ประกอบศิลป์ที่ดูโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ และมีเรื่องราวการต่อสู้ปัญหาต่างๆที่เผชิญมาและเอาชนะปัญหาต่างๆจนประสบความสำเร็จอย่างในปัจจุบัน ก็กลายเป็นภาพจำของผู้บริโภคและเป็นที่ชื่นชอบของวัยรุ่นยุคนี้ ก็ถือเป็นการสร้างแบรนด์บุคคลให้

คนจดจำ ทั้งนี้อาจเกิดจากความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ถ้าหากมาถอดความสำเร็จของศิลปินหรือวงดนตรีชื่อดังในค่ายเพลง จะเห็นได้ว่าสิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่ค่ายเพลงต่างๆให้ความสำคัญกับศิลปินในสังกัดของตน

ภาพที่ 1: *ภาพจากwww.gqthailand.com*

ภาพที่ 2: *ภาพจากช่องยูทูปของUrboyTJ, https://www.youtube.com/channel/UC6WnwsqQOB0asRfeW5x-rx-w*

จากงานศึกษาวิจัยของ อาลิส บัวสุวรรณ (2556) เรื่อง กระบวนการพัฒนาศิลปินของค่ายเพลงอิสระ กรณีศึกษา บริษัท สมอล์รูมจำกัด และ บริษัท สไปร์ซซี่ ดิสก์ จำกัด ได้พูดถึงแนวคิดการสร้างภาพลักษณ์ศิลปินของทั้งสองค่ายเพลงดังนี้

1.บริษัท สไปร์ซซี่ ดิสก์ จำกัด

มีความใกล้เคียงกับแนวทางการสร้างภาพลักษณ์ของค่ายเพลงยักษ์ใหญ่ ตัวอย่างเช่น การพัฒนาศิลปินแบ่งเป็นสองกลุ่ม คือ 1.ศิลปินที่ได้รับความนิยมในกระแสหลัก 2.ศิลปินที่มีความเป็นตัวตนสูง โดยมีนโยบายเสริมสร้าง

ภาพลักษณ์อย่างเต็มที่ เพราะผู้บริหารของสังกัดเป็นผู้บริหารเดียวกับ CMG (Central Market Group) ที่เป็นผู้นำเข้าสินค้าแบรนด์ต่างๆมากมาย ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า หรือ เครื่องสำอางซึ่งทั้งนี้ต้องได้รับความยินยอมจากศิลปินและมีการพูดคุยเพื่อหวังให้ศิลปินนั้นมีภาพลักษณ์เป็นที่น่าจดจำมากยิ่งขึ้น แต่ทางเรื่องการสร้างสรรค์ดนตรีไม่ค่อยมีกรอบมาจำกัดมากนักว่าศิลปินต้องทำเพลงอย่างไร

2. บริษัท สมอล์รูม จำกัด

ค่อนข้างให้อิสระกับศิลปินเพราะเริ่มตั้งแต่แนวทางการคัดเลือกศิลปินที่มีแนวทางของตนเองชัดเจน และมีความสอดคล้องกับทางค่าย ที่เน้นความเป็นตัวตนของศิลปินสูง โดยไม่ไปปรับภาพลักษณ์ศิลปินมากนัก แต่มุ่งเน้นภาพลักษณ์โดยรวมของทางค่ายเพลงให้มีความสอดคล้องกัน และมีอิสระให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานเพลงได้ตามที่ต้องการเพราะทราบแนวทางการทำเพลงของศิลปินก่อนที่เข้าสังกัดอยู่แล้ว (อาลิส บัวสุวรรณ, 2556)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าไม่ว่าจะเป็นค่ายเพลงเล็กหรือใหญ่ล้วนแล้วแต่ให้ความสำคัญกันการนำเสนอภาพลักษณ์ศิลปินทั้งสิ้น พยายามผลักดันตัวตนของศิลปินออกมาให้ได้มากที่สุด ซึ่งไม่ใช่เป็นเพียงรูปลักษณ์ภายนอก แต่แนวทางเพลงที่นำเสนอออกสู่สาธารณชน ซึ่งสิ่งเหล่านี้กำหนดเป้าหมายกลุ่มคนฟังอย่างชัดเจนว่า คือคนกลุ่มใด อายุเท่าใด มีรสนิยมความชอบแบบใด เมื่อทราบถึงข้อมูลเหล่านี้ศิลปินอิสระสามารถนำไปปรับใช้ในการบริหารจัดการตัวศิลปินเอง

โดยอีกหนึ่งปัจจัยที่ต้องให้ความสำคัญคือการประชาสัมพันธ์ผลงาน นี้คือสิ่งที่ค่ายเพลงทุกที่ทั่วโลกให้ความสำคัญในจุดนี้เป็นอย่างมาก เรียกได้ว่าหากการสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นมาและขาดการประชาสัมพันธ์ให้คนอื่นได้รับรู้คงไม่มีประโยชน์อะไรเลย

การประชาสัมพันธ์

หมายถึง กระบวนการสื่อสารเชิงกลยุทธ์ที่สร้างความสัมพันธ์ที่เป็นประโยชน์ร่วมกันระหว่างองค์กรและสาธารณะ เพื่อกำหนดรูปแบบและกรอบการรับรู้ของสาธารณชนต่อองค์กร

ปัจจุบันในยุคที่เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทแทนสิ่งเดิม ทำให้รูปแบบการประชาสัมพันธ์มีการเปลี่ยนแปลงจากยุคออฟไลน์มาสู่การประชาสัมพันธ์ในยุคออนไลน์ ค่ายเพลงทั้งหมดล้วนแล้วประชาสัมพันธ์บนออนไลน์ทั้งสิ้น งานวิจัยของ เพชรภัสสร อ้นขวัญเมือง เรื่อง “การประชาสัมพันธ์บนสื่อสังคมออนไลน์ของศิลปินเพลงร็อคและค่ายเพลงกับความผูกพันและภักดีของแฟนเพลง” ได้ศึกษาเนื้อหาการประชาสัมพันธ์ของค่ายเพลงร็อคในประเทศไทย

ค่าย จีนี่ เรคคอร์ดส (Genie Records) คือ ค่ายเพลงย่อยในสังกัดจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ (GMM GRAMMY) เป็นค่ายเพลงยักษ์ใหญ่ของประเทศไทยที่มีศิลปินชั้นนำของประเทศ เช่น วงบอดี้แสลม, บิ๊กแอส , ป้าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์, โปเตโต้ เป็นต้น มีวิธีการประชาสัมพันธ์ที่หลากหลาย เช่น

1.การใช้โปสเตอร์ภาพประชาสัมพันธ์เพลงใหม่ โดยจะมีการนำภาพโปสเตอร์โพสต์ลง เป็นภาพที่ดึงดูดให้คนติดตามผ่านทั้งทางเฟสบุ๊กและอินสตาแกรมพร้อมมีการใช้แฮชแท็กชื่อศิลปิน และชื่อเพลง เพื่อ ง่ายต่อการค้นหา

2. ตัวอย่างมิวสิควิดีโอ (teaser) ลงตัวอย่างวิดีโอจากลิ้งค์ยูทูบพร้อมระบุวันปล่อยมิวสิควิดีโอ ลงบนเฟสบุ๊ค ส่วนอินสตาแกรมจะลงเป็นคลิปวิดีโอสั้นๆ และใช้แฮชแท็ก ชื่อศิลปิน และ และชื่อเพลง ทั้งบนเฟสบุ๊คและอินสตาแกรม

3.ตัวอย่างวิดีโอหนังสั้นประกอบมิวสิควิดีโอ ใช้วิธีโพสต์ผ่านทั้งเฟสบุ๊ค และอินสตาแกรม และมีการตั้งแฮชแท็คชื่อศิลปินและชื่อเพลง

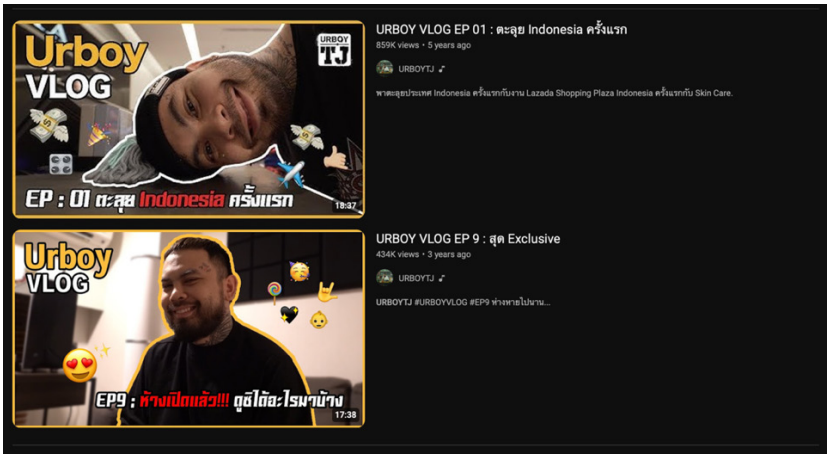
4.ประชาสัมพันธ์ผ่านเพลงในรูปแบบวิดีโอเนื้อเพลง (lyric video) เป็นอีกทางเลือกให้ผู้บริโภค สามารถฟังเพลงพร้อมอ่านเนื้อเพลงไปด้วย

5. ลงคลิปวิดีโอประชาสัมพันธ์ผลงานใหม่ของศิลปินในค่าย โพสต์ผ่านแพลตฟอร์มของค่ายทุกช่องทาง โดยเขียนทั้งรายละเอียดชื่อเพลง ชื่อศิลปิน และวันที่ที่จะปล่อยเพลงใหม่

นี้คือตัวอย่างการประชาสัมพันธ์ของค่ายเพลงที่มีแผนการการประชาสัมพันธ์ที่ชัดเจน มีทีมงานที่คอยสนับสนุน สิ่งเหล่านี้ศิลปินอิสระสามารถนำมาปรับใช้ได้ โดยมีการวางแผนการการประชาสัมพันธ์ที่ชัดเจน ในยุคที่ทุกคนมีสื่อของตัวเองในมืออยู่แล้วเพราะฉะนั้นศิลปินอิสระคนอื่นก็ย่อมทำได้

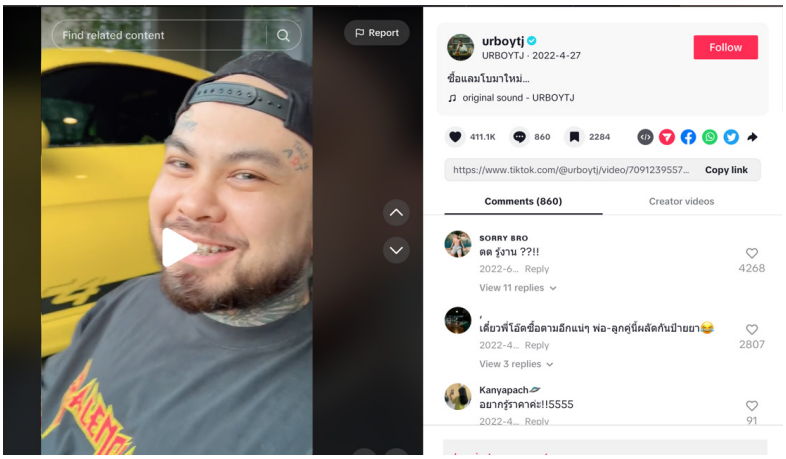
ปัจจุบันศิลปิน นักดนตรี หรือแม้กระทั่งนักแสดง นิยมใช้วิธีการสื่อสารกับแฟนเพลงหรือผู้ที่ติดตามผลงานผ่านแพลตฟอร์มออนไลน์ต่างๆ นอกจากตัวอย่างที่กล่าวไปข้างต้น อีกวิธีที่นิยมสูงสุดก็คือ การไลฟสดผ่านเฟสบุ๊คหรืออินสตาแกรม เป็นวิธีการสื่อสารที่ทั้งสองฝ่ายโต้ตอบกันได้ทันที เป็นช่องทางที่สะดวกสบายสำหรับทั้งสองฝ่าย วิธีนี้สร้างความสนิทสนมคุ้นเคยกับผู้ที่ติดตามมากขึ้น และได้รู้เรื่องราวที่ศิลปินต้องการแบ่งปัน ทำให้รู้สึกใกล้ชิดและผูกพันกับตัวศิลปินมากขึ้น และวิธีนี้ทำให้แฟนเพลงได้ทราบถึง กิจกรรมหรือตารางานต่างๆ ของศิลปินได้อย่างรวดเร็ว

ซึ่งสิ่งเหล่านี้สอดคล้องกับศิลปินอิสระหลายคนที่มีการพูดคุยผ่านทางการไลฟสดทางอินสตาแกรมหลายคน ยกตัวอย่างเช่นศิลปิน “URBOYTJ” ที่กล่าวไปข้างต้นที่มีการพูดคุยแล้วตอบประเด็นต่างๆผ่านอินสตาแกรม รวมถึงการถ่ายวิดีโอเล่าเรื่องราวชีวิตประจำวันในแง่มุมต่างๆให้ผู้ที่ติดตามได้รู้จะรู้จักตัวตนมากยิ่งขึ้น แม้ศิลปินอิสระอาจไม่มีการดูแลจากค่ายเพลงหรือมีแผนงานการประชาสัมพันธ์เหมือนค่ายเพลง และยังไม่มีผู้วิจัยมาศึกษาหรือถอดความสำเร็จออกมาเป็นทฤษฎีที่ชัดเจน แต่สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่สร้างผู้ติดตามมากขึ้นและสร้างความสนิทสนมกับผู้ติดตามมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 3: ภาพจากช่องยูทูปของUrboyTJ, https://www.youtube.com/channel/UC6WnwsqQOB0asRfeW5x-rx-w

ภาพที่ 4: *ภาพจากเฟสบุ๊คของUrboyTJ, https://www.facebook.com/urboytj/*



ภาพที่ 5: *ภาพจาก https://www.tiktok.com/@urboytj*

บทสรุป

การพัฒนาผลงานเพลงของตัวศิลปิน และการแสดงให้มีคุณภาพคือปัจจัยสำคัญที่สุดที่จะยืนหยัดในอุตสาหกรรมเพลงอย่างมั่นคง แต่แค่มีผลงานเพลงที่ดีเท่านั้นคงไม่เพียงพอ เพราะปฏิเสธไม่ได้ว่าอาชีพนี้นอกจากขายผลงานแล้ว ผู้บริโภคต้องการที่จะเห็นเรื่องราวต่างๆของตัวศิลปิน ภาพลักษณ์ต่างๆที่ตัวศิลปินต้องการนำเสนอ วิธีคิดและจุดยืนในการใช้ชีวิตว่าสอดคล้องกับรสนิยมที่ผู้ติดตามเหล่านั้นชื่นชอบหรือไม่ การเป็นศิลปินอิสระเป็นข้อดีที่สามารถถ่ายทอดความเป็นตัวตนได้อย่างเต็มที่ แต่ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าการไม่มีค่ายเพลงสนับสนุนนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย แต่ถ้าศิลปินอิสระที่มีการวางแผนการบริหารตนเอง มีความโดดเด่น ทำให้คนจดจำได้ มีภาพลักษณ์ที่ดึงดูด มีผลงานนี้ที่เป็นเอกลักษณ์ชัดเจน รวมถึงมีแผนการประชาสัมพันธ์ที่ดี และความสัมพันธ์ที่ดีกับผู้ที่ติดตามหรือแฟนเพลง จะเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อความสำเร็จของศิลปินอิสระ ทั้งนี้ทั้งนั้นยังมีปัจจัยอื่นๆขึ้นอยู่กับสถานการณ์ของศิลปินคนนั้นหรือในช่วงเวลา

นั้น ศิลปินที่ศึกษาเรียนรู้เรื่องการบริหารจัดการธุรกิจ เรียนรู้แผนการตลาดในอุตสาหกรรมเพลงย่อมมีโอกาสประสบความสำเร็จกว่าศิลปินอิสระที่ไม่ได้ตระหนักถึงสิ่งเหล่านี้

รายการอ้างอิง

เขียนเพลงให้สัมผัสใจคนแบบไม่ต้องเป็นเรื่องรัก คุยเรื่องการเป็นศิลปินอิสระกับ @vvvvaris | The MATTER. สืบค้น 29 มกราคม 2567 : https://www.youtube.com/watch?v=oHcCsIFduWM

จอน เฉลิมวงค์. (2565) คุยลึกเรื่อง Branding ทำไมธุรกิจ ต้องสร้างแบรนด์ ? | Penguin Talk EP.18. สืบค้น 29 มกราคม 2567 : https://www.youtube.com/watch?v=9jAqzcXANUA

บทความเรื่อง การสร้างแบรนด์บุคคล: ปั้นคนให้เป็นแบรนด์ (Personal Branding: Creating Brand Heroes). สืบค้น 29 มกราคม 2567 https://www.bu.ac.th/knowledgecenter/executive_journal/jan_mar_11/pdf/aw15.pdf

ธชา คงคาเขตร, (2566) “RAP UP” EP12 จะเป็น rapper อยู่ค่ายหรือโซโล่ดีกว่า feat. 1-Flow | echo podcast. สืบค้น 29 มกราคม 2567 : https://www.youtube.com/watch?v=4la_KYkvyzM

อาชีพนักดนตรีอิสระ รายได้/ คุณสมบัติ เป็นอย่างไร สืบค้น 7 มีนาคม2567 : https://thepappyness.com/a-potpourri-of-sound/อาชีพนักดนตรีอิสระ-รายได้-คุณสมบัติ-เป็นอย่างไร

Spotify (2566) ปรับโฉมเพลย์ลิสต์ “อินดี้ศาสตร์” (Indieology) โหมกระแสเพลงอินดี้ให้ฮอตฮิตในไทย สืบค้น 29 มกราคม 2567 : https://www.sanook.com/hitech/1581343

อาลิส บัวสุวรรณ (2556) เรื่อง “กระบวนการพัฒนาศิลปินของค่ายเพลงอิสระ กรณีศึกษา บริษัท สมอล์รูมจำกัด และ บริษัท สไปร์ซซี่ ดิสก์ จำกัด” สืบค้นเมื่อ 22 มีนาคม 2567 https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/13510?locale-attribute=th

เพชรภัสสร อ้นขวัญเมือง (2562) เรื่อง “การประชาสัมพันธ์บนสื่อสังคมออนไลน์ของศิลปินเพลงร็อคและค่ายเพลงกับความผูกพันและภักดีของแฟนเพลง”. สืบค้นเมื่อ 22 มีนาคม 2567 https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/9271/

Julience, (2021),What is an indie artist?
https://julience.com/blog/blog/what-is-an-indie-artist-a1af3239-5ac0-4f11-ace1-f4cd10d7cb11, Retrieved 29 Jan 2024

การศึกษาบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ใน บันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลงเพื่อใช้ในการแสดง
A Study of the Clarinet Sonata No. 2 in E-flat Major by Johannes Brahms and the Clarinet Sonata by Francis Poulenc for Performance

ธนบดี มณีนัย (Thanabodee Maneenai)[1]

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อจัดการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต โดยผู้วิจัยได้เลือกบทเพลง ทั้งหมด 2 บทประพันธ์ คือ คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ตโซนาตาประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง จากนั้นผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องรวมถึงการสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต นำข้อมูลที่ได้มาปรับใช้ในการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต

จากการฝึกซ้อมเพื่อจัดเตรียมการแสดงผู้วิจัยได้ค้นพบปัญหาโดยแบ่งออกเป็น 2 แนวทางใหญ่ ๆ คือ 1. การนำความรู้การแก้ปัญหาทางเสียงประสานมาตีความการแสดงบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ 2. การแก้ปัญหาเทคนิคต่าง ๆ ในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ที่ทำให้เกิดการผิดพลาดในการแสดงนำมาสู่การสร้างแบบฝึกหัดสำหรับการแก้ปัญหาในตำแหน่งต่าง ๆ

ผู้วิจัยได้ค้นพบแนวทางการแก้ไขปัญหาในการฝึกซ้อมที่เหมาะสมกับผู้วิจัยจากการนำความรู้ที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและการสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต มาตีความบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และสร้างแบบฝึกหัดสำหรับการแก้ปัญหาในตำแหน่งต่าง ๆ ที่จะทำให้เกิดความผิดพลาดในระหว่างการบรรเลงในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ตลอดจนสามารถพัฒนาการแสดงเดี่ยวไปในทิศทางที่มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: คลาริเน็ต, โซนาตา, การแสดงเดี่ยว

Abstract

The objective of this study is to perform a solo clarinet recital at the graduate level. The researcher has chosen two pieces of music: Clarinet Sonata No. 2 composed by Johannes Brahms and Clarinet Sonata composed by Francis Poulenc. Afterwards, the researcher collected information from related documents, including interviews with expert clarinet teachers. Then, the data was used to prepare for the solo clarinet recital.

During the rehearsal process for the solo clarinet recital, the researcher encountered two main problems, which can be divided into two general approaches: 1. Interpretation of Harmony

1 นักศึกษาระดับปริญญาโท สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร
Master Student of Music Program in Music Research and Development Silpakorn University / Thanabodee1905@hotmail.com

Concepts: This involved interpreting the performance of Clarinet Sonata No. 2 in E-flat major by Johannes Brahms through the lens of harmony concepts. The challenge was to apply knowledge of harmonic principles to the performance effectively. 2. Technical Challenges in Composition: This encompassed addressing various technical challenges within the composition of the Clarinet Sonata by Francis Poulenc. These challenges led to errors during performance, prompting the creation of exercises to tackle these issues in different passages of the piece.

The researcher discovered strategies for addressing practice problems that were suitable for the individual by integrating knowledge gained from studying, researching, and interviewing expert clarinet instructors. These strategies involved interpreting the performance of Clarinet Sonata No. 2 in E-flat major by Johannes Brahms through the lens of acquired knowledge and creating practice exercises to address issues that led to errors during performance in the composition of the Clarinet Sonata by Francis Poulenc. Furthermore, these strategies aimed to enhance solo performance skills more effectively.

Keywords: Clarinet, Sonata, Performances

บทนำ

หัวใจของการแสดงความสามารถ คือ การแสดงเดี่ยว การแสดงเดี่ยวเป็นพื้นที่แห่งการปลดปล่อยความคิด (Idea) เป็นสิ่งที่มหาบัณฑิตสาขาการแสดงจำเป็นจะต้องจัดทำการแสดงเดี่ยวเป็นอย่างยิ่ง เพราะได้แสดงทักษะที่สั่งสมมาทั้งจากการศึกษาจากการฝึกซ้อมมาเป็นเวลานานจากการศึกษาวิธีแก้ปัญหาทั้งในการซ้อมและการแสดงเพื่อให้ผลของการแสดงออกมาเป็นที่พึงพอใจของผู้แสดงและผู้รับชมการแสดง

หากพูดถึงดนตรีจะต้องประกอบไปด้วยกับ 3 สิ่งคือ ผู้แสดง ผู้รับฟัง และสถานที่จัดแสดง จะขาดอย่างใดอย่างหนึ่งไม่ได้จึงตอบได้ว่า การแสดงเดี่ยวสำคัญอย่างไรยิ่งไปกว่านั้นความสำคัญของการแสดงเดี่ยวจะได้แสดงถึงความเข้าใจถึงบทปะพันธ์ ประวัติความเป็นมาของบทประพันธ์ประวัติผู้ประพันธ์ตลอดไปจนถึงการตีความบทประพันธ์และได้รับข้อมูลต่าง ๆ จนทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ ๆ เกิดขึ้น นี้จึงเป็นที่มาของการวิจัยครั้งนี้ โดยที่การวิเคราะห์บทประพันธ์และการตีความจะต้องใช้ความรู้ของเสียงประสาน (Harmony) อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เพราะดนตรีหัวใจหลักประกอบไปด้วย 3 สิ่งคือ จังหวะ (Rhythm) ทำนอง (Melody) และเสียงประสาน ความรู้เรื่องเสียงประสานนั้นจะทำให้เข้าถึงในสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้ทิ้งไว้ให้ในบทประพันธ์และจะเข้าใจในบทประพันธ์นั้นมากยิ่งขึ้น ในมุมมองของผู้บรรเลงคลาริเน็ตจะเห็นว่าโน้ตของคลาริเน็ตเป็นโน้ตแนวเดียวไม่มีเสียงประสานจึงเป็นเหตุผลที่ว่าทำไมผู้เล่นคลาริเน็ตจะต้องศึกษาเสียงประสาน ด้วยความที่คลาริเน็ตไม่สามารถบรรเลงหลาย ๆ โน้ตพร้อมกันเป็นเสียงประสานได้ ทำได้เพียงทำนองแนวเดียวกับแนวเดี่ยวที่บรรเลงหลาย ๆ คนพร้อมกันจึงจะเกิดเป็นเสียงประสาน ดังนั้นความรู้เรื่องเสียงประสานจึงมีผลต่อการบรรเลงบทประพันธ์โดยตรง จึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาธรรมชาติของเสียงประสาน เพื่อให้ได้แก่นความรู้และนำไปใช้ในการตีความและการบรรเลง เพราะในโน้ตเพลงนั้นประกอบไปด้วยหลายส่วนทั้งเสียงกลมกลืน (Consonant)

และเสียงกระด้าง (Dissonant) ขั้นคู่ต่าง ๆ (Intervals) รวมไปถึงเสียงประสานต่าง ๆ ในบทประพันธ์ทำให้ผู้เล่นคลาริเน็ตสัมฤทธิ์ผลในการบรรเลงบทประพันธ์ได้ดียิ่งขึ้น

ผู้วิจัยได้เลือกที่จะการศึกษาบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เพื่อใช้ในการแสดง เนื่องจากผู้วิจัยคิดว่าเป็นบทประพันธ์ที่นักคลาริเน็ตทุกคนควรจะต้องผ่านการบรรเลงบทประพันธ์ทั้ง 2 บท เพราะเป็นบทประพันธ์ที่ยอดเยี่ยมและสำคัญสำหรับนักคลาริเน็ต ทั้งยังเป็นบทประพันธ์ที่แสดงศักยภาพของผู้บรรเลงเนื่องจากบทประพันธ์ทั้ง 2 แต่งโดยนักประพันธ์ที่โด่งดังมากและแต่งในช่วงท้ายของชีวิตของนักประพันธ์ทั้ง 2 คน ทั้งยังมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงถึงแม้ว่าบทประพันธ์จะชื่อเดียวกัน คือ คลาริเน็ต โซนาตา แต่ทั้ง 2 นักประพันธ์ ไม่ได้ประพันธ์ไปในทิศทางเดียวกันเลยอีกทั้งรวมไปถึงท่อนและรูปแบบต่าง ๆ ในบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 2 แนวทางการศึกษา คือ

1. บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ด้วยแนวทางการแก้ปัญหาจากความรู้เรื่องเสียงประสานมาใช้ในการตีความบทประพันธ์

2. บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง จากการวิเคราะห์ปัญหาต่าง ๆ ในด้านของเทคนิคการบรรเลงมาแก้ปัญหาในบทประพันธ์ และออกแบบ แบบฝึกหัดเพื่อมาแก้ปัญหาในจุดต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพื่อให้ทั้ง 2 บทประพันธ์นั้นแสดงออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น

เหตุที่จำแนกออกเป็น 2 แนวทางเนื่องจากนิสัยการประพันธ์ของทั้ง 2 แตกต่างกันและมีมุมมองต่อบทประพันธ์ที่แตกต่างกันอย่างมีนัยยะสำคัญ เนื่องจาก โยฮันเนส บรามส์ ประพันธ์เพลงโดยใช้ เสียงประสาน, การสอดทำนอง (Counterpoint), และคีตลักษณ์ (Form) ที่มีความเฉพาะตัว จึงต้องใช้การแก้ปัญหาโดยใช้ความรู้เรื่องเสียงประสานมาแก้ปัญหาและตีความบทประพันธ์ ฟร็องซิส ปูแลง นั้นจะประพันธ์ออกไปทางเทคนิคการบรรเลง ทั้งยังรวมไปถึงวิธีการประพันธ์เฉพาะตัวของ ฟร็องซิส ปูแลง ที่จะออกไปทางฝรั่งเศสเนื่องจากเป็นสมาชิกกลุ่ม เลส ซิก (Les Six) ที่จะปฏิเสธแนวทางการประพันธ์แบบเยอรมัน และยังเป็นผู้ชื่นชอบบทประพันธ์ของ อีกอร์ สตราวิสกี้ (Igor Stravinsky) ที่มีอิทธิพลต่อเขาเป็นอย่างมากจึงต้องมุ่งเน้นไปในแนวทางเทคนิคการบรรเลงเสียมากกว่าถึงแม้ว่าบทประพันธ์ของ ฟร็องซิส ปูแลง จะมีเสียงประสานที่มีความเฉพาะตัวก็ตาม ดังนั้นแนวทางทั้ง 2 จะศึกษาเพื่อให้ได้องค์ความรู้และนำแสดงบทประพันธ์ให้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาและของบทประพันธ์ที่นำมาแสดง
2. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงของคลาริเน็ตในบทประพันธ์ที่นำมาแสดง
3. เพื่อศึกษาแนวทางการตีความบทประพันธ์โดยอ้างอิงจากความรู้เรื่องเสียงประสาน

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง

1. ประวัติผู้ประพันธ์และความเป็นมาของบทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ เกิดเมื่อวันที่ 7 พฤษภาคม ค.ศ. 1833 ณ เมือง ฮัมบูร์ก (Hamburg) ประเทศเยอรมนี และเสียชีวิตด้วยโรคมะเร็งตับ เมื่อวันที่ 3 เมษายน ค.ศ. 1897 ณ กรุงเวียนนา (Vienna) ประเทศออสเตรีย

เป็นคีตกวีชาวเยอรมนีในยุคโรแมนติก (Clive, P. 2006) ฤดูร้อนในปี ค.ศ.1894 บรามส์อยู่ที่ อิชเชิล (Ischl) ได้ประพันธ์บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 1 (Clarinet Sonata No.1) ในบันไดเสียงเอฟไมเนอร์และหมายเลข 2 (Clarinet Sonata No.2) ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ เป็นผลงานลำดับที่ 120 เป็นการเลือกบันไดเสียงที่เหมือนกับคลาริเน็ตคอนแชร์โต (Clarinet Concerto) ทั้ง 2 ของเวเบอร์ (Weber) (Lawson, C. 1998) อุทิศให้แก่นักคลาริเน็ตชื่อว่า ริชาร์ด มูลเฟิลด์ (Richard Mühlfeld) เนื่องจากที่ บรามส์ชอบเสียงคลาริเน็ตที่มูลเฟิลด์เล่นเป็นอย่างมากและยังเป็นเพื่อนที่ได้พบบรามส์เป็นคนท้าย ๆ ก่อนจะเสียชีวิต (Clive, P. 2006) มูลเฟิลด์ทำการซ้อมแสดงครั้งแรกกับนักเปียโนที่ชื่อ เฟรา ฟรานซ์ (Frau Franz) และแสดงครั้งแรกที่งานสังสรรค์ของครอบครัวซัมเมอร์ฮอฟฟ์ (Sommerhoff) โซนาตาทั้งสองบทนี้เป็นบทประพันธ์ที่บรามส์ประพันธ์ในช่วงท้าย ๆ ของชีวิต เป็นช่วงที่เขาได้ค้นพบความงามของเสียงและโทนสีต่าง ๆ ของคลาริเน็ต เป็นผลงานเชมเบอร์ชิ้นสุดท้ายก่อนที่เขาจะเสียชีวิต บทประพันธ์ทั้งสองบทยังเป็นบทประพันธ์ที่ดีที่สุดบทหนึ่งในยุคโรแมนติกของคลาริเน็ตทั้งในแง่ของทำนอง เสียงประสาน ยังรวมไปถึงเทคนิคการประพันธ์ที่ใช้การสอดทำนองที่ซับซ้อนระหว่างคลาริเน็ตและเปียโน

2. ประวัติผู้ประพันธ์และความเป็นมาของบทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เกิดเมื่อวันที่ 7 มกราคม ค.ศ. 1899 ถนน 2 เพลส เดส์ โซเซส์ (Place des Saussaies) เขตที่ 8 ในย่านคนรวยในนครปารีส และเสียชีวิตด้วยอาการหัวใจวาย เมื่อวันที่ 30 มกราคม ค.ศ. 1963 ณ นครปารีส ประเทศ ฝรั่งเศส เป็นนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส (Ivry, 1996) เขาเป็น 1 ในสมาชิกของกลุ่มนักประพันธ์ที่ชื่อว่า เลส ซิก (Les Six) ในปี 1920 หนังสือพิมพ์ โคมีเดีย (Comoedia) นักวิจารณ์ชื่อ อ็องรี คอลเล็ต (Henri Collet) ตั้งชื่อให้กับ ดาเรียส มิลโฮด (Darius Milhaud),หลุยส์ ดูว์เรย์ (Louis Durey),ฌอร์ฌ ออริก (Georges Auric),อาเทอร์ โฮเนกเกอร์ (Arthur Honegger),เจอร์เมน เทย์เลอเฟอร์ (Germaine Tailleferre) และ ฟร็องซิส ปูแลง โดยให้ชื่อว่า ว่า เลส ซิก (Johnson, G. 2020)

บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เป็นเพลงที่ประพันธ์สำหรับ คลาริเน็ตบีแฟลตและเปียโนประพันธ์เมื่อปี ค.ศ. 1962 เป็นผลงานลำดับที่ 184 (Johnson, G. 2020) บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตามีความเหมือนกับ ฟลูต โซนาตา (Flute Sonata) ที่เป็นผลงานลำดับที่ 167 ของเขาโดยการผสมผสานการเขียนที่เชี่ยวชาญของการเล่นในแบบ อัจฉริยะ (Virtuoso) กับความไพเราะที่เหมือนกับเสียงร้อง (Ivry, 1996) เป็น 1 ในบทประพันธ์ที่ประพันธ์สำเร็จในช่วงท้ายของชีวิตก่อนเสียชีวิต ได้ 1 ปี บทประพันธ์นี้เขาได้อุทิศเพลงนี้ให้แก่เพื่อนนักแต่งเพลงชาวสวิตเซอร์แลนด์ของเขาที่ชื่อ อาเทอร์ โฮเนกเกอร์และเซียร์เกย์ โปรโคเฟียฟ (Sergey Prokofiev) ได้รับการแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 10 เมษายน ปี ค.ศ. 1963 ณ Carnegie Hall โดย เบ็นนี่ กู๊ดแมน (Benny Goodman) พร้อมด้วยเลนนาร์ด เบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein) (Ivry, 1996)

ขั้นตอนการศึกษา

1. ศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์ และประวัติของบทประพันธ์
2. ศึกษาส่วนต่าง ๆ ของบทประพันธ์ทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน
3. สำรวจปัญหาในการบรรเลงและการฝึกซ้อม
4. วิเคราะห์ปัญหาและศึกษาวิธีแก้ปัญหาในการบรรเลงจากตำราต่าง ๆ ของคลาริเน็ต

ผลการศึกษา

จากผลการศึกษาของทั้ง 2 บทประพันธ์พบว่า

1. ปัญหาของบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ คือ บทประพันธ์นี้มีความโด่งดังและโดดเด่นในหลาย ๆ ด้านและหลาย ๆ แง่มุมในส่วนของบทประพันธ์นี้ที่ผู้วิจัยสนใจนั้นจะมุ่งเน้นไปในทางวิเคราะห์บทประพันธ์และตีความบทประพันธ์ เพราะในความเห็นของผู้วิจัยเทคนิคในบทประพันธ์ไม่ได้มีความยากหากแต่มีความยากอยู่ที่วิธีการบรรเลง ตีความบทประพันธ์และการบรรเลงที่สอดคล้องกันกับเปียโน ในส่วนของตัวเสียงประสานนั้น ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีที่อยู่ในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg) มาใช้และอ้างอิง ถึงแม้ว่าหนังสือเล่มนี้เนื้อหาจะไปในเชิงการประพันธ์เพลง แต่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าหากผู้บรรเลงบทประพันธ์เข้าใกล้ ความคิดของผู้ประพันธ์มากเท่าไหร่ การบรรเลงบทประพันธ์ก็ยิ่งจะออกมาสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นและผู้วิจัยมิได้ทำมาแต่เพียงเล่มเดียวแต่ได้นำความรู้จากหนังสือเล่มอื่น ๆ ได้แก่ หนังสือ Traditional Harmony เขียนโดย พอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith), Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne), หนังสือทฤษฎีดนตรี เขียนโดยศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ และยังนำหนังสือที่ อาร์โนลด์ เชินแบร์ก ได้เขียนไว้ชื่อว่า หนังสือ Structural Functions of Harmony มาอ้างอิงแนวคิดเพื่อเพิ่มความน่าเชื่อถือ ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีข้อเสนอว่า หากเรานำวิธีการจัดการเสียงประสานต่าง ๆ ในหนังสือทุก ๆ เล่มที่ใช้ในการประพันธ์นำมาใช้ในการตีความและบรรเลงนั้นจะทำให้การแสดงเดี่ยวนั้นยิ่งสมบูรณ์ขึ้นไปอีกและยังนำความรู้จากหนังสืออื่น ๆ ที่เกี่ยวของกับความรู้ด้านเสียงประสานมาวิเคราะห์ร่วมด้วย

บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์มีเสียงประสานที่ซับซ่อนทั้งการเปลี่ยนคีย์และคอร์ดรวมไปถึงทำนองต่าง ๆ ในบทประพันธ์จึงต้องใช้องค์ความรู้ของการแก้ปัญหาเสียงประสานมาวิเคราะห์และตีความทำให้ผู้บรรเลงนั้นเข้าถึงองค์ความรู้ที่อยู่ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้น

ทั้ง 3 ท่อนของบทประพันธ์นั้นมีความแตกต่างกันในเรื่องของคีตลักษณ์และเสียงประสานจึงทำให้มีองค์ความรู้ที่แตกต่างกันและการตีความที่ต่างกันออกไป

ท่อนแรก Allegro amabile อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา (Sonata form) จะแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง คือ ตอนนำเสนอ (Exposition), ตอนพัฒนา (Development), และ ตอนย้อนความ (Recapitulation) ในช่วงของตอนนำเสนอจะเป็นช่วงของการนำเสนอทำนองหลักที่อยู่ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์ เป็นคีย์หลักของท่อนนี้ ก่อนจะพัฒนาไปสู่ตอนพัฒนาในบันไดเสียง B♭ เมเจอร์และกลับเข้ามาสู่บันไดเสียง E♭ เมเจอร์ ที่เป็นคีย์หลักในตอนย้อนความ

ท่อนที่ 2 Allegro Appassionato, ma non troppo อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบตรีบท (Ternary form) A-B-Á ในบันไดเสียง E♭ ไมเนอร์ อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 ท่อน A อยู่ในบันไดเสียง E♭ ไมเนอร์ ท่อน B ในบันไดเสียง B เมเจอร์ และ Á อยู่ในบันไดเสียง E♭ ไมเนอร์

ท่อนที่ 3 Andante con moto - Allegro อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์ อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 และอัตราจังหวะ 2/4

ผู้วิจัยได้ค้นพบว่ามีกลไกหลัก ๆ อยู่ 4 อย่างคือ

1. ช่วงนำเสนอทำนอง 2. ช่วงตั้งคีย์ (Establish Key) 3. ช่วงเปลี่ยนผ่าน 4. จุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ

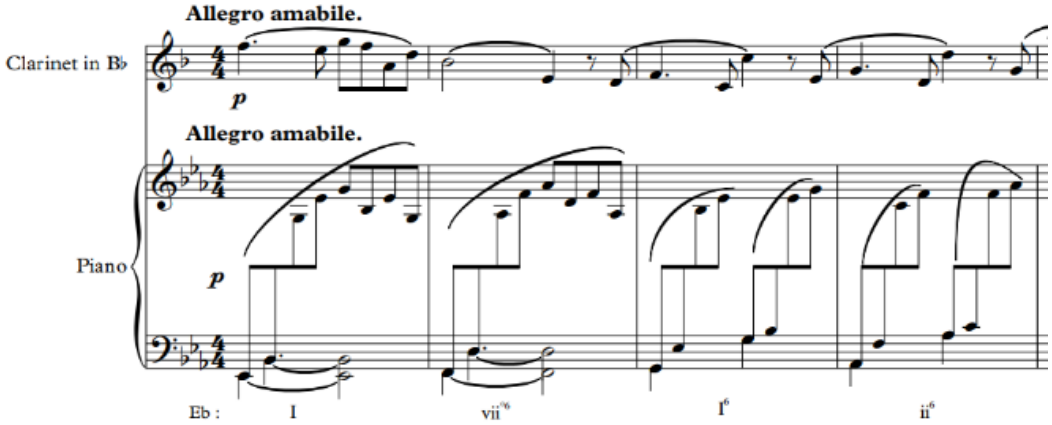
1. ช่วงนำเสนอทำนอง เป็นช่วงที่ทำนองส่วนใหญ่จะถูกนำเสนอโดยคลาริเน็ต จึงทำให้น้ำหนักส่วนใหญ่อยู่ที่โน้ตคลาริเน็ต ดังนั้นเวลาโน้ตคลาริเน็ตอยู่ในตำแหน่งที่ตรงกับความตึงเครียดของเสียง (Tension) ต่าง ๆ จะต้องทำการตีความว่าจะทำการคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงที่อยู่ในรูปแบบต่าง ๆ ให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่ออกมากลมกลืนกันกับเสียงประสาน เช่น โน้ต 7 ในคอร์ด V^7, $vii^{\circ 7}$, $Major^7$, $Minor^7$ เป็นต้น หรือโน้ตทรัยแอดในคอร์ด ดิมินิชท์ (Diminish Chord)[2] และคอร์ดออกเมนเทด (Augmented Chord) เสียงประสานเหล่านี้จะต้องถูกคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงหรือถ้าจะค้างความตึงเครียดของเสียงนั้นจะต้องได้รับการตีความเนื่องจากเป็นช่วงที่กำลังนำเสนอเป็นทำนองที่สำคัญ จึงต้องทำให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่ออกมากลมกลืนกันกับเสียงประสานและกลมกลืนไปกับโน้ตทางเปียโนเพื่อทำให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่แสดงถึงความเข้าใจทั้งของผู้บรรเลงและถ่ายทอดสู่ผู้ฟังในเชิงสุนทรียภาพทางดนตรีอย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ทั้ง 3 ท่อนของบทประพันธ์นั้นจะมีช่วงนำเสนอทำนองอยู่ตรงบริเวณท่อนที่สำคัญ ๆ ของสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ในแต่ละท่อน เช่น

ท่อนแรก จะอยู่ตรงช่วง ตอนนำเสนอ, ตอนพัฒนา, และ ตอนย้อนความ ยังมีการแบ่งย่อยลงไปอีก เช่น ตอนนำเสนอจะประกอบไปด้วยทำนองหลักและทำนองรองและมีทำนองปิดท้ายก่อนจะเดินทางไปยังตอนพัฒนา ในตอนย้อนความจะมีการเพิ่มโคดา (Coda) เข้ามาในตอนท้าย

ท่อนที่ 2 ในสังคีตลักษณ์แบบตรีบท จะอยู่ตรงช่วง A, B, และ Á

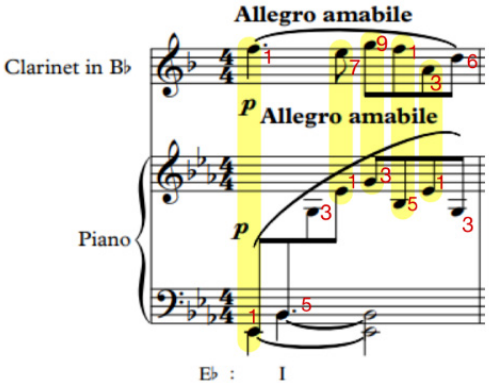
ท่อนที่ 3 ในสังคีตลักษณ์แบบทำนองหลักและการแปร ช่วงนำเสนอทำนองจะอยู่ตรงทำนองหลักและตำแหน่งของการแปรทำนอง



ภาพที่ 1: ท่อน Allegro amabile ห้องที่ 1-4

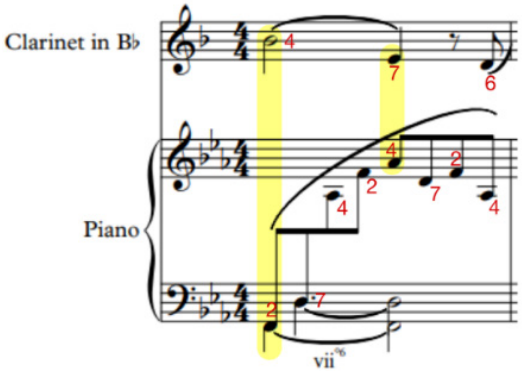
จากบทวิเคราะห์คอร์ดห้องที่ 1-4 จะได้การดำเนินคอร์ดเป็น I - $vii^{\circ 6}$ - I^6 – ii^6 จุดที่น่าสนใจจะอยู่ที่ห้องที่ 1 ในคอร์ด I และห้องที่ 2 ในคอร์ด $vii^{\circ 6}$

2 ดิมินิชท์ทรัยแอดมีความหมายว่า คู่ 5 เป็นดิมินิชท์จะต้องถูกเตรียมการและคลี่คลายเสียง ทรัยแอดลำดับที่เจ็ดนั้นเป็นดิมินิชท์ทรัยแอดต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษโครงสร้างมันต่างจากทรัยแอดประเภทอื่น ๆ ซึ่งทั้งหมดจะมีอย่างน้อย 1 สิ่งที่เหมือนกันคือ คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect) ในดิมินิชท์ทรัย คู่ 5 เป็นคู่ 5 ดิมินิชท์ เราจะไม่พบคู่ 5 ดิมินิชท์ ในโอเวอร์โทน จึงได้ยินเสียงกระด้าง จึงต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษ เราจะได้ยินเสียงกระด้างทุก ๆ ครั้งที่ปรากฏพร้อมกัน (Schoenberg, 1983)



ภาพที่ 2: ท่อน Allegro amabile ห้องที่ 1

ในห้องแรกนั้นโน้ตคลาริเน็ตเริ่มบรรเลงที่ตัวโทนิกจากนั้นทำโน้ตเคียงกลุ่ม (Neighbouring group)[3] ก่อนที่จะกระโดดไปตัวที่ 3 ของคอร์ดและกระโดดขึ้นไปตัวที่ 6 ของคอร์ด ซึ่งในทางแนวนอนของทำนองนั้นไม่ได้ทำให้เกิดปัญหาเนื่องด้วย บรามส์เป็นนักประพันธ์ที่ใช้เทคนิคการสอดทำนอง จึงทำให้ทำนองทำการสอดทำนองออกมาสวยงาม แต่สิ่งที่เกิดขึ้นคือ ในทางแนวตั้งของเสียงประสาน ตัวที่จะทำให้เกิดเสียงกระด้าง[4]เกิดขึ้นที่โน้ตเคียงกลุ่ม เพราะ โน้ตเคียงกลุ่ม นั้นจะมีโน้ต 7 และ 9 ของคอร์ด I ทำให้ได้ผลลัพธ์ (Effect) ของเสียงเมเจอร์เซเว่น (Major7) และเมเจอร์ไนน์ (Major9) จึงต้องทำการคลี่คลายเสียง (Resolution) ของความตึงเครียดของเสียงในคอร์ดให้กลับมาที่ตัวโทนิกนั้นจึงเป็นจุดที่ต้องตีความว่าควรจะเล่นโน้ตเคียงกลุ่มอย่างไร ผู้วิจัยแนะนำว่าให้เน้นที่ตัวแรกของห้องจากนั้นให้เล่นโน้ตเคียงกลุ่มโดยที่ทำการคลี่คลายเสียงไปหาตัวโทนิกโดยที่ให้น้ำหนักไปที่ตัว 9 ก่อนจะทำการคลี่คลายเสียงกลับมาที่ตัวโทนิกโดยกระบวนการทั้งหมดจะต้องไม่ทำให้ประโยคยาวเสียหายอีกด้วยเพื่อรักษาแนวนอนของทำนองไว้ จากนั้นทำนองจะส่งไปหาห้องที่ 2 ที่เป็นตัว A♭ จะตรงกับคอร์ด Vii°6 ในห้องที่ 2



ภาพที่ 3: ต ท่อน Allegro amabile ห้องที่ 2

3 โน้ตเคียงกลุ่ม (The neighboring group) คือวิธีการทั่วไปในการตกแต่งโทนเสียงเดียวเกี่ยวข้องกับการผสม NCT สองตัวติดต่อกัน วิธีแรกคือ โน้ตหลีก (Escape Tone) วิธีที่สองคือ โน้ตพิง (Appoggiatura) (Kostka, S., Payne, D., 2015)

4 เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง (Schoenberg, 1983)

ในห้องที่ 2 คอร์ด vii°^{6} นั้นมีความพิเศษอยู่ในตัวเองอยู่ 3 เรื่องคือ

1. ขั้นคู่ทรัยโทน ที่อยู่ในคอร์ดทำให้เกิดเสียงกระด้างซึ่งจะต้องทำการแนะนำเสียงกระด้างก่อนเพื่อนำไปสู่เสียงกระด้าง จากนั้นถึงทำการคลี่คลายของเสียงที่ทำให้เกิดความความตึงเครียดของเสียง คือ การแนะนำ – เสียงกระด้าง – การคลี่คลายของเสียง ซึ่ง บรามส์ก็ได้ทำการแนะนำมาจากโน้ตตัว G ในห้องที่ 1 จากนั้นส่งความตรึงเครียดของเสียงไปที่โน้ตตัว A♭ โดยขยับขึ้นไปครึ่งเสียงในห้องที่ 2 และทำการคลี่คลายเสียงกลับไปหาโน้ตเดิมในห้องที่ 3 เป็นการคลี่คลายเสียงโดยการวิ่งลงโดยที่โน้ตคลี่คลายเสียงจะอยู่ด้านบนสุด (Soprano) เนื่องจากโน้ต A♭ เป็นโน้ตตัวที่ 4 ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์วิ่งลงไปหาโน้ตตัว G ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์

2. บรามส์ประพันธ์คอร์ดตำแหน่งนี้โดยใช้ในรูปของพลิกกลับขั้นที่ 1 (First Inversion)[5] vii°^{6} การที่ vii° อยู่ในรูปของพลิกกลับขั้นที่ 1 นั้นช่วยลดแรกกระแทกจากเสียงกระด้างที่อยู่ในทางเบส (Bass) เนื่องจากในโอเวอร์โทน (Overtone) ของโน้ตตัวที่ 7 คือโน้ตตัว D ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์นั้นไม่มีโน้ต A♭ แต่โน้ตตัวที่ 7 คือโน้ตตัว D ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์นั้นมีโน้ตตัว F อยู่ในโอเวอร์โทน การที่ย้ายโน้ตตัว F ไปอยู่ที่ทางเบสจะช่วยลดแรกกระแทกจากเสียงกระด้างที่อยู่ในขั้นคู่ทรัยโทนด้านล่างจะกลายเป็นเสียงคู่ 6 แทน

3. โดยธรรมชาติแล้วคอร์ด vii° จะต้องเดินทางไปหาคอร์ด iii ตามวงจรคู่ห้า (Circle of Five) โดยการกระโดดลงเป็นคู่ 5 หรือกระโดดขึ้นเป็นคู่ 4 แต่ตำแหน่งนี้คือคอร์ด I^6 ในห้องที่ 3 เนื่องจากในโครงสร้างของคอร์ด iii และ I^6 นั้นมีโน้ตที่เหมือนกันเกือบจะทั้งหมดคือ iii = 3, 5, 7 และ I^6 = 3, 5, 1 จึงเป็นการเลือกทางเดินคอร์ดที่ดีมากในการสร้างสรรค์ ซึ่งในทางโน้ตของคลาริเน็ตนั้นทำนองของคลาริเน็ตไปตรงกับตัว ♭5 และตัวฐาน (Rood) ของคอร์ด vii°^{6} นั้นจึงต้องเกิดการตีความว่าควรจะบรรเลงโน้ต 2 ตัวนี้อย่างไร ผู้วิจัยแนะนำว่าให้เน้นตัว ♭5 ก่อนแล้วค่อยคลี่คลายตัวฐานคอร์ด เพราะ คอร์ด vii°^{6} มีความกลมกลืนของเสียงอยู่แล้วดังนั้นจึงความเน้นตัวเสียงกระด้างออกมาให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงจากนั้นค่อยคลี่คลายเสียงไปหาโน้ตตัวฐานคอร์ด โดยกระบวนการทั้งหมดจะต้องไม่ทำให้ความยาวของประโยคนั้นเสียหายเพื่อรักษาแนวนอนของทำนองไว้และหากสังเกตโน้ตตัวสุดท้ายที่อยู่ในจังหวะ 4 ยกจะเป็นโน้ตตัว C ที่จะมีผลต่อคอร์ดเป็นอย่างมากเนื่องจากเป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด vii° ทำให้เกิดผลลัพธ์ของคอร์ด vii$^{ø6}_{5}$ ผู้วิจัยแนะนำว่าให้เน้นตัวที่ 7 ที่เป็นโน้ตตัว C จากนั้นไปคลี่คลายเสียงในโน้ตตัว E♭ ในจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 3 ที่เป็นคอร์ด I^6 จะเป็นตัวโน้ตตัวที่ 1 ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์ที่คลาริเน็ตบรรเลงจะเป็นตัวที่คลี่คลายเสียงในคอร์ด I^6 ในห้องที่ 3 พอดี

---

5 การพลิกลับ (Inversion) ของทรัยแอดทำได้โดยการจัดเรียงโน้ตที่ตำที่สุดในโครงสร้างของคอร์ด การพริกกลับหมายถึงการเลื่อนโทนตำที่สุดของคอร์ดหรือช่วงความถี่ให้สูงขึ้นเป็นคู่ 8 (Octave) หรือสูงขึ้นโดยการปรับให้โทนเสียงอื่น ๆ ตำเป็นลงคู่ 8 ในขณะที่โทนอื่น ๆ ยังคงอยู่ ดังนั้นโน้ตตัว C (หมายถึงโน้ตตัวที่ 1) จะถูกวางไว้สูงขึ้นเป็นคู่ 8 เหนือโน้ตตัว G (หมายถึงโน้ตตัวที่ 5) ดังนั้นโน้ตตัวที่ 3 จึงกลายเป็นโน้ตที่ตำที่สุดเรียกว่า การพริกกลับขั้นที่ 1 หากเราทำการพริกกลับอีกครั้ง โน้ตที่ตำที่สุดจะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 5 เรียกว่า การพริกกลับขั้นที่ 2

การแก้เสียงกระด้างในคอร์ด vii° นั้นจะต้องทำการพริกกลับขั้นที่ 1 (First Inversion) เพราะว่าคอร์ด vii° นั้นมีขั้นคู่ ไตรโทนที่ทำให้ โอเวอร์โทนของตัวที่ 7 ไม่แข็งแรงเพราะขั้นคู่ไตรโทนที่อยู่ที่เบส (Bass) นั้นจะกัดกับตัวข้างบน ดังนั้นจึงต้องใช้การพริกกลับขั้นที่1จะทำให้ปัญหาของโอเวอร์โทนหายไป (Schoenberg, 1983)

ภาพที่ 4: ท่อน Allegro Appassionato, ma non troppo ห้องที่ 1-8

ช่วงท่อน A ในคีตลักษณ์ตรีบทเริ่มด้วยคลาริเน็ตเริ่มที่ตัวที่ 5 ของบันไดเสียง E♭ ไมเนอร์ ไปยังตัว G♭ ที่เป็นตัวที่ 3 ของคอร์ด i ให้ห้องที่1 จากนั้นเลื่อนขึ้นไปหาตัว A♭ และไล่กลับเป็นสเกลขาลงไปหาโน้ตตัว E♭ ที่เป็นตัวที่ 1 ของบันไดเสียง E♭ ไมเนอร์และกระโดดไปที่ตัว B♭ ที่เป็นตัวที่ 5 ของบันไดเสียงในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 2 ซึ่งจะตรงกับตัวที่ 3 ของ คอร์ด III$^6_4$ พอดี จะเห็นได้ว่าในระหว่างทางที่เป็นทำนองทางผ่าน (Passing Tone)[6] จะเกิดผลลัพธ์ของเสียงที่จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 ที่ตัว 2 และ 7 ของบันไดเสียงกับคอร์ด III$^6_4$ จะทำให้เกิดเสียง เมเจอร์เซเว่นและไมเนอร์เซเว่นขึ้นมาคือ คอร์ด III$^6_5$ ในจังหวะตก และคอร์ด i$^4_2$ ในจังหวะยก ของจังหวะที่ 1 ก่อนจะกระโดดไปหาตัว B♭ ที่เป็นตัวที่ 5 ของบันไดเสียงในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 2 ซึ่งจะตรงกับตัวที่ 3 ของ คอร์ด III$^6_4$ พอดี ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงให้น้ำหนักไปที่ตัวโน้ตที่ทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายลงในจังหวะที่ 2 ที่เป็นโน้ตในคอร์ด จากนั้นในจังหวะที่ 3 ที่เป็นตัว G♭ ในผู้บรรเลงทำการส่งไปหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3 ที่เป็นโน้ตตัว E♭ ให้ผู้บรรเลงทิ้งน้ำหนักไปที่จังหวะที่ 1 ในห้องที่ 3 ทำการค้างความตึงเครียดของเสียงและเน้นตัวที่เป็นทำนองผ่านที่ไม่ได้อยู่ในคอร์ด คลายลงเล็กน้อยในจังหวะ 3 ยกเพื่อทำทิศทางของเสียงให้ลงคอร์ดจากนั้นพยายามค้างความตึงเครียดของเสียงยาวไปถึงจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 4 ที่เป็นปลายทางของประโยคก่อนจะทำการส่งอีกครั้งในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 4 ไปหาจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 5 จากนั้นใช้แรงเหวี่ยงที่มาจากการส่งทำทิศทางของเสียงจากโน้ต G♭ ไปยัง โน้ต C♭ ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6 ตรงนี้โน้ตของคลาริเน็ตตกที่ตัวที่ 6 ของบันไดเสียง E♭ ไมเนอร์ ตรงกับตัวที่ 7 ของคอร์ด V^7/III พอดีให้ผู้บรรเลงค้างความตึงเครียดของเสียงไว้และคลายลงในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 6 จะตรงกับตัวที่ 3 ของคอร์ด III พอดีและใช้ตัว D♭ ในจังหวะยกส่งไปหาตัว B♭ ที่อยู่ในจังหวะที่ 1 ให้ห้องที่ 7 จากนั้นให้ทำการคลี่คลายลงในคอร์ดที่จังหวะ 2 และ 3 ในจุดนี้โน้ตทางคลาริเน็ตจะเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้นได้แก่ B♭ ที่เป็นตัวที่ 5 ของคอร์ด i ตัว A♭ ที่เป็นตัวที่ 3 ในคอร์ด ii^6 และตัว E♭ ที่เป็นตัวที่ 5 ในคอร์ด V^7/VII ใช้ความตึงเครียดของเสียงในจังหวะที่ 3 ของคอร์ด V^7/VII เป็นตัวส่งไปหาจังหวะที่1ของห้องที่ 8 ตัว G♭ เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่ทำให้เกิดความตึงเครียดของ<u>เสียงในคอร์ด VII</u> ที่มีตัว 7, 9, และ 11 อยู่ที่มือขวาของเปียโน ก่อนจะคลี่คลายเข้าหาคอร์ดหลักในจังหวะที่ 2 เช่น

6 โน้ตผ่าน (Passing tones) ใช้เพื่อเติมช่องว่างระหว่างเสียง 2 เสียง โดยขยับเป็นขั้นบันไดระหว่างเสียงเหล่านั้น ทั้งสองเสียงอาจเป็นของคอร์ดเดียวกันหรือคนละคอร์ดหรืออาจเป็น NCT เองก็ได้ โดยปกติของช่องว่างระหว่างสองเสียงจะห่างเป็นคู่ 3 ไม่ว่าจะวิ่งขึ้นหรือลง โน้ตผ่านจะอยู่ระหว่างนั้น (Kostka, S., Payne, D., 2015)

เดียวกันทางโน้ตของคลาริเน็ตที่จะคลี่คลายลงในตัว F จะตรงกับโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด VII พอดี เราเรียกเคเดนซ์แบบนี้ว่า เคเดนซ์จังหวะเบา (Feminine cadence)[7]

ภาพที่ 5: ท่อน Andante con moto ห้องที่ 1-4

จุดที่สำคัญของท่อนนี้คือทำนองหลักที่จะเปลี่ยนแปลงไปเรื่อย ๆ เริ่มด้วยโน้ตนำสู่จังหวะ (Anacrusis) ของทำนองสู่จังหวะที่ 1 ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกที่เป็นเขบ็ต 1 ชั้น โดยใช้แรงส่งจากเขบ็ต 2 ชั้นประจุด แต่ยังคงรักษาประโยคยาวโดยเริ่มจาก ตัวโน้ต B♭ ที่อยู่ในโน้ตนำสู่จังหวะ สร้างทิศทางของเสียงไปยังตัว B♭ ในห้องที่ 4 จะแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มทำนองคือทำนองขาลงและขาขึ้นโดยที่ขาลงจะเน้นจังหวะตกตัวที่ต่อจากเขบ็ต 2 ชั้นประจุด และคลี่คลายลงในเขบ็ต1ชั้นของจังหวะถัดมา ส่วนทำนองขาขึ้นนั้นเราจะเน้นจังหวะตกตัวที่ต่อจากเขบ็ต 2 ชั้นประจุดแต่จะไม่คลี่คลายเสียงให้ทำการส่งเป็นโน้ตกระโดดแทน ส่วนของโน้ตที่ย้ำที่เดิม ที่เป็นโน้ต E♭ นั้นให้ค่อย ๆ ดังขึ้นส่งไปหาโน้ตตัว C จากนั้นให้คลี่คลายเสียงลงในตัว B♭ เนื่องจากทางโน้ตคลาริเน็ตโน้ตตัว C จะตรงกับตัวที่ 5 ของคอร์ด V^7/V ที่เป็นเทนชั้นและโน้ต B♭ จะตรงกับโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด V ให้คลี่คลายเสียงจากคอร์ด V^7/V ไปหาคอร์ด V เพื่อทำ Half Cadence ตรงปลายประโยค โดยระหว่างนั้นทางโน้ตเปียโนจะเคลื่อนคอร์ดไปเรื่อย ๆ ตามทำนองของทางโน้ตคลาริเน็ต

2. ช่วงตั้งคีย์ เป็นช่วงที่คลาริเน็ตและเปียโนจะต้องทำการเล่นให้สอดคล้องกันเพราะจะมีกลไกลของ การแนะนำเสียง – เสียงกระด้าง – การคลี่คลายเสียง กล่าวคือ การแนะนำเสียงจะเป็นช่วงที่เตรียมตัวเป็นช่วงที่ใช้คอร์ด ii, IV, ♭VI, I^6_4 , i^6_4 เป็นต้น เพื่อส่งเข้าสู่เสียงกระด้างที่จะเป็นช่วงตั้งคีย์ขึ้นมาโดยจะใช้คอร์ด V, vii° เป็นต้น จากนั้นโน้ตลีดดิงจะทำการ คลี่คลายเสียงเข้าหาคอร์ดหลักของคีย์จะเป็นช่วงที่ใช้คอร์ด I, vi, V เป็นต้น จึงทำให้เกิดเคเดนซ์ต่าง ๆ เกิดขึ้นจึงจะต้องตีความว่าควรจะบรรเลงให้สอดคลองกับเคเดนซ์ต่าง ๆ เนื่องจากเคเดนซ์ต่าง ๆ จบไม่เหมือนกัน

Authentic Cadence จะเป็นเคเดนซ์ที่จบที่คอร์ด V, V^7 ส่งไปหาคอร์ด I, i จะมีโน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดดิงในคอร์ด V ที่จะเป็นโน้ตตัวที่กำหนดคีย์ หากทำนองเป็นโน้ตลีดดิง จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิก ในคอร์ด I

7 เคเดนซ์จังหวะเบา (Feminine cadence) คือ เคเดนซ์ที่คอร์ดสุดท้ายลงจังหวะเบา (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2555)

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด V^7 จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด I และจะต้องดูคุณสมบัติของคอร์ดด้วยว่าจบที่คอร์ด เมเจอร์หรือไมเนอร์ ถ้าเป็นเมเจอร์ จะต้องรู้สึก สว่างขึ้นมาก ถ้าเป็นไมเนอร์ จะต้องหม่นหมองลงไป

คอร์ด ดิมินิชท์ vii°, $vii°^7$ ส่งไปหาคอร์ด I, i แทนคอร์ด V โน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดดิง ในคอร์ด vii° ที่จะเป็นโน้ตตัวที่กำหนดคีย์ หากทำนองเป็นโน้ตลีดดิง จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิก ในคอร์ด I

ลำดับถัดมาจะเป็นโน้ต ทรัยโทน จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด I

ลำดับถัดมาจะเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด ดิมินิชท์ จะมี 2 แบบคือ คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ (Half diminished seventh chord) และคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ (Fully diminished seventh chord) หากทำนองเป็นโน้ต 7 ทั้ง 2 แบบจะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด I

Half Cadence จะเป็นการจบที่คอร์ด V ไม่ว่าจะนำมาด้วยคอร์ดใดก็แล้วแต่จะลงท้ายด้วยคอร์ด V ในบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ นั้นมักจะเกิดคอร์ด V/V, V^7/V, $vii°^7$/V จบลงท้ายด้วยคอร์ด V กล่าวคือจะมีโน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดดิงที่จะชี้เข้าหาคอร์ด V ในคอร์ด V/V ที่เป็นคอร์ดก่อนหน้า จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิก ในคอร์ด V

ถ้านำหน้าด้วยคอร์ด vii°/V โน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดดิง ที่จะชี้เข้าหาคอร์ด V จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวโทนิก ในคอร์ด V

ลำดับถัดมาจะเป็นโน้ต ทรัยโทน จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด V

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด V7/V, จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด V หรือถ้านำหน้าด้วยคอร์ด $vii°^7$/V และทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด $vii°^7$/V จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด V

คอร์ดคู่หกออกเมนเทด (Augmented sixth chord) ต่าง ๆ ที่ส่งเข้าหาคอร์ด V เพื่อทำ Half Cadence นั้นจะต้องวิเคราะห์ให้ออกเสียก่อนว่าเป็น คอร์ดคู่หกออกเมนเทด ชนิดไหน เช่น คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบอิตาลี (Italian augmented sixth chord), คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส (French augmented sixth chord), คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมัน (German augmented sixth chord)

ในแต่ละแบบจะมีสมาชิกคอร์ดที่ไม่เหมือนกันโดยที่ คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบอิตาลีจะมีสมาชิกเป็น โน้ตตัวที่ 6 ในบันไดเสียงไมเนอร์ ปรากฏในเสียงเบส ถ้าเป็นในบันไดเสียงเมเจอร์ โน้ตตัวที่ 6 จะต่ำลดครึ่ง (♭6) และเสียง ♯4 อยู่ในส่วนบนบวกโน้ตโทนิก ซึ่งอยู่ห่างจากโน้ตทางเบสเป็นคู่ 3 เมเจอร์ คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส คือ คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบอิตาลีที่เพิ่มคู่ 2 เมเจอร์เข้าไป คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมัน คือ คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบอิตาลี ที่เพิ่มคู่ 3 ไมเนอร์เข้าไป

เมื่อเราวิเคราะห์คอร์ดได้แล้วลำดับถัดไปคือเราจะต้องดูว่าทำนองของทางคลาริเน็ตเป็นโน้ตตัวไหนในสมาชิกคอร์ด เพราะโน้ตทุกตัวในคอร์ดคู่หกออกเมนเทดเป็นโน้ตลีดดิงจึงต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตในคอร์ด V

Plagal Cadence จะเป็นการจบที่คอร์ด IV, IV^7, iv, iv^7, ii, ii^7, ii°, $ii°^7$ ส่งเข้าหาคอร์ด I ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด IV, IV^7, iv, iv^7, หรือตัวที่ 3 ของคอร์ด ii, ii^7, ii°, $ii°^7$ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 3 ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด IV, IV^7, ii, ii^7 จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ ♭3 ในคอร์ด iv, iv^7, ii°, $ii°^7$ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด IV, IV^7, iv, iv^7 หรือตัวที่ 7 ของคอร์ด ii^7,ii°, $ii°^7$ ส่งเข้าหาคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด ii, ii^7, ii°, $ii°^7$ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 หรือตัวที่ 3 ในคอร์ด I

Deceptive Cadence จะเป็นจบที่คอร์ด VI, vi ที่ส่งมาจากคอร์ด V, V^7 หรือในกรณีพิเศษที่คอร์ด V^7/vi, vii°/vi, $vii°^7$/vi ส่งเข้าหา vi จะมีโน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดดิง ในคอร์ด V ที่จะเป็นโน้ตตัวที่กำหนดคีย์ หากทำนองเป็นโน้ตลีดดิงในคอร์ด V, V^7 จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิก

ในคอร์ด VI, vi หากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด V, V^7 จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 ในคอร์ด VI, vi ในกรณีนี้ ผลลัพธ์ของเสียงใน Deceptive Cadence จะรุนแรงที่สุดเนื่องจาก Deceptive Cadence เป็นเคเดนซ์ที่เกิดขึ้นเมื่อหูคาดหวังที่จะได้ยินเคเดนซ์ Authentic Cadence คือคอร์ด V – I แต่ได้ยินเสียงของคอร์ด V – ไปยังคอร์ดอื่นแทน

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด V^7 จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด VI, vi

ในกรณีพิเศษที่คอร์ด V^7/vi, vii°/vi, $vii°^7$/vi ส่งเข้าหาคอร์ด vi นั้น หากทำนองเป็นโน้ตลีดดิง ในคอร์ด V^7/vi, vii°/vi, $vii°^7$/vi จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 ในคอร์ด VI, vi

ลำดับถัดมาจะเป็น โน้ตทรัยโทน หากทำนองเป็นโน้ตทรัยโทน ในคอร์ด vii°/vi, $vii°^7$/vi, จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด vi

ลำดับถัดมาจะเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด $vii°^7$/vi หากทำนองเป็นโน้ต 7 จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด vi

3. ช่วงเปลี่ยนผ่าน เป็นช่วงที่ทำนองกำลังจะเปลี่ยนคีย์ ทำนองจะไม่ได้ยึดโยงกับคีย์ไหนเป็นพิเศษก่อนจะเฉลยในช่วงเวลาต่อมาของประโยค กล่าวคือทำนองจะทำการปฏิเสธคีย์ก่อนหน้าและเตรียมที่จะจัดตั้งคีย์ใหม่เกิดขึ้น (Establish Key) ในช่วงรอยต่อระหว่างคีย์เดิมก่อนหน้ากับคีย์ใหม่ที่กำลังจะมา เป็นช่วงเวลาที่ตัวทำนองและเสียงประสานเกิดเสียงกระด้างทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงของเสียง ผู้บรรเลงจะต้องวิเคราะห์โน้ตของคลาริเน็ตและเปียโนจากนั้นทำการตัดสินว่าโน้ตทางคลาริเน็ตทำหน้าที่อะไร เช่น หากโน้ตไปตกตัวสำคัญของคอร์ด เช่น 7, ทรัยโทน, โน้ตลีดดิง หรือเครื่องหมายแปลงเสียงต่าง ๆ ที่ทำให้คุณสมบัติของคอร์ดเปลี่ยนไป จะต้องทำการวิเคราะห์และตีความทั้งสิ้นเพื่อทำให้เกิดผลลัพธ์เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่แสดงถึงความเข้าใจทั้งของผู้บรรเลงและถ่ายทอดสู่ผู้ฟังในเชิงสุนทรียภาพทางดนตรีอย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ช่วงกำลังจะเปลี่ยนคีย์นั้นมักเกิดขึ้นตรงบริเวณจุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ จึงต้องได้รับการดูแลเป็นกรณีพิเศษ

4. จุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ จุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ จะมาพร้อมกับช่วงกำลังจะเปลี่ยนคีย์และปลายทางเป็นช่วงตั้งคีย์เป็นจุดที่เชื่อม ตอนนำเสนอ, ตอนพัฒนา, และ ตอนย้อนความเข้าหากัน ในท่อนแรกที่อยู่สังคีตลักษณ์แบบโซนาตาทุกจุดจะมีทำนองที่เชื่อมเข้าหากัน ผู้บรรเลงจะต้องทำการนำเสนอและทำจุดเชื่อมต่าง ๆ ให้กลมกลืนมากที่สุด เพราะ

รอยต่อจุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ นั้นจะมีการทำเคเดนซ์ ผู้บรรเลงจะต้องทำการวิเคราะห์และตีความทำนองในจุดต่าง ๆเพื่อให้สอดคล่องกับทำนองและเสียงประสานไปในทิศทางเดียวกัน

ชุดเชื่อม A, B, Á ในท่อนที่ 2 ในจุดแรกจะคั้นด้วยการจบประโยคที่ Plagal Cadence และตัวหยุดจังหวะจากนั้นจะเริ่มใหม่ในท่อน B ทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด iv ผู้บรรเลงจะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 ในคอร์ด I จากนั้นเปียโนจะเริ่มบรรเลงท่อน B

ในส่วนของท่อน B ที่จะกลับมาหา A นั้น คั้นด้วยทางโน้ตเปียโน ให้ผู้บรรเลงจำทางโน้ตเปียโนให้ได้ จะเป็นทำนองสั้นส่งมาก่อน จากนั้นคลาริเน็ตถึงจะบรรเลง

ชุดเชื่อม ทำนองหลักและการแปรต่าง ๆ ในท่อนที่ 3 จะเชื่อมกันด้วยเคเดนซ์ ให้ผู้บรรเลงทำเคเดนซ์ในจุดต่าง ๆ โดยการวิเคราะห์ทุกจุดที่เป็นเคเดนซ์ว่าเป็นเคเดนซ์ประเภทไหน จากนั้นให้ผู้บรรเลง ทำตามข้อ 2. ช่วงตั้งคีย์

2. ปัญหาของบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง บทประพันธ์นี้มีการใช้เทคนิคในการบรรเลงที่ค่อนข้างสูงทั้งความเร็วของบทประพันธ์ การไลโน้ตในอัตราจังหวะที่เร็วในช่วงเสียงสูง, กลาง, ต่ำ ทั้งการกระโดดขั้นคู่ที่ห่างในเวลาอันรวดเร็วและเทคนิคการประพันธ์ในบทประพันธ์นี้ ใช้การประพันธ์ที่เป็นส่วน ๆ มิใช่การประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา แบบปกติทั่วไปอย่างนักประพันธ์ชาวเยอรมัน เพราะ ปูแลงนั้นเป็นชาวฝรั่งเศสและยังอยู่ในกลุ่ม เลส ซิก ที่ไม่นิยมความรู้แบบเยอรมัน บทประพันธ์นี้จึงมีความพิเศษออกมาจากบทประพันธ์อื่น ๆ ที่มีแบบแผนการประพันธ์แบบเยอรมัน จึงต้องใช้วิธีการแก้ปัญหาด้วยการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงมาแก้ปัญหาในตำแหน่งต่าง ๆ ที่ไม่สามารถบรรเลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ปัญหาและสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน นำข้อมูลทั้งหมดมาออกแบบ แบบฝึกหัดเพื่อแก้ปัญหาแต่ละตำแหน่งเพื่อให้การบรรเลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์

บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มีการบรรเลงที่อัตราจังหวะที่หลากหลายและมีการเปลี่ยนเสียงที่รวดเร็วเฉียบพลัน ทั้งการเปลี่ยนเสียงที่มีคู่ที่ห่างกันมาก ๆ ในเวลาอันสั้น การเปลี่ยนระดับเสียงของความดัง - เบาที่แตกต่างกันมาก ๆ รวมไปถึงความเสี่ยงที่เสียงจะมีความผิดและเพี้ยนไปจากเดิม ทำให้ผู้บรรเลงจะต้องค่อย ๆ ฝึกซ้อมในตำแหน่งต่าง ๆ ที่เป็นปัญหา

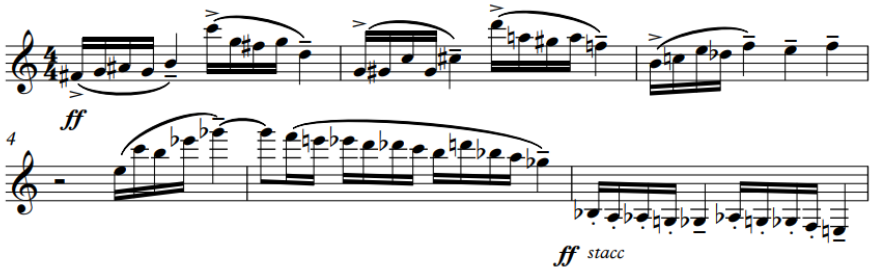
บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลงมีทั้งหมด 3 ท่อนได้แก่

ท่อนแรก Allegro tristamente อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ไม่มีบันไดเสียงหลัก จากที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ปัญหาต่าง ๆ ในตำแหน่งที่เป็นปัญหาในการบรรเลงและการฝึกซ้อม

ภาพที่ 6: *ท่อน Allegro tristamente ห้องที่ 1-12*

เริ่มด้วยห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 จากการฝึกซ้อม วิเคราะห์ปัญหาและสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน “ปัญหาของจุดนี้คือ ตัวหยุด” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

จากภาพตัวอย่างจะเห็นได้ว่ามีตัวหยุดระหว่างประโยคคั่นเป็น เขบ็ต 1 ชั้น ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอนได้ให้คำแนะนำว่า “เขบ็ต 1 ชั้นเป็นตัวการสำคัญที่ทำให้การเล่นเป็นประโยคยาวนั้นเสียการควบคุม เนื่องจากขณะที่บรรเลงไปจนถึงตัวหยุดนั้นนักคลาริเน็ตส่วนมากที่จะหยุดลมที่ใช้ในการพยุงเสียงให้ดำเนินต่อเนื่องจึงทำให้ซัพพอร์ต (Support) เสียการควบคุม พอเสียการควบคุมนักคลาริเน็ตจะทำการเริ่มเป่าใหม่ในจังหวะถัดไปในทุก ๆ ครั้งที่หยุด ทำให้เหมือนเป็นการหายใจเข้ามาใหม่ในทุก ๆ ครั้งที่เริ่มเล่นตัวโน้ตตัวถัดไปเสมอ วิธีการแก้ปัญหาในจุดนี้คือการที่เราเพิ่มตัวโน้ตแทนที่ตัวหยุดนั้นเอง คือให้ลากตัวโน้ตสุดท้ายของประโยคสั้น ๆ นั้นให้เป็นตัวดำและห้ามหยุดลมเด็ดขาดเพื่อให้ประโยคนั้นเชื่อมเข้าหากัน”



ภาพที่ 7: *แบบฝึกหัดที่เพิ่มตัวโน้ตแทนที่ตัวหยุด*

จากตัวอย่างภาพที่ จะเห็นได้ว่า เมื่อเพิ่มโน้ตตัวดำเข้ามาแล้วทำให้ประโยสั้นนั้นขยายกลายเป็นประโยที่ยาวในทันที ทำให้การซัพพอร์ตของลมนั้นยาวตามไปด้วย

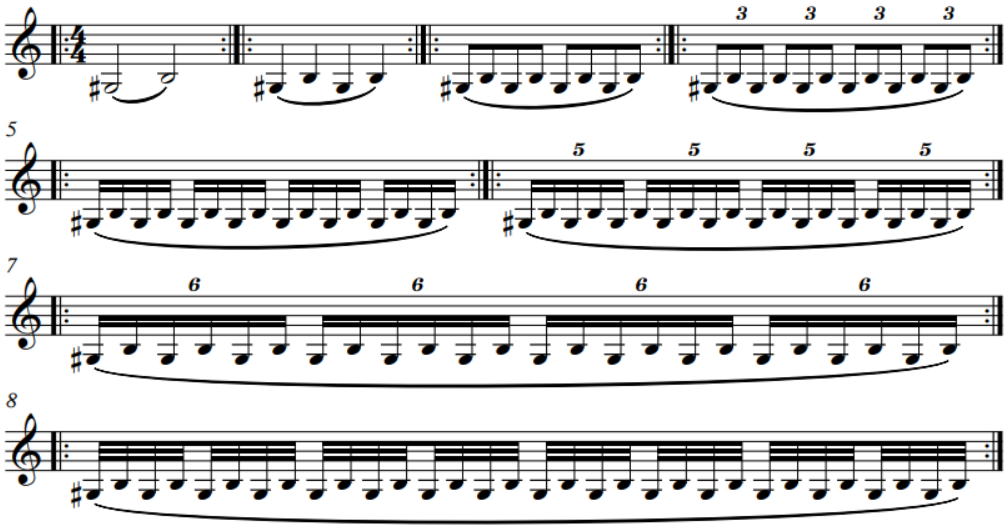
ขั้นตอนต่อไปคือ ให้เรานั้นเพิ่มการเครสเชนโด้ (Crescendo) ไปในทุก ๆ หัวของประโยคสั้น เพื่อให้ทิศทางของประโยคไม่หยุดอยู่กับที่ แล้วทำให้ตัวดำในท้ายประโยคสั้นนั้นไม่เบาลง

ภาพที่ 8: *แบบฝึกหัดที่เพิ่มเพิ่มการเครสเชนโด้ในหัวของประโยคสั้น*

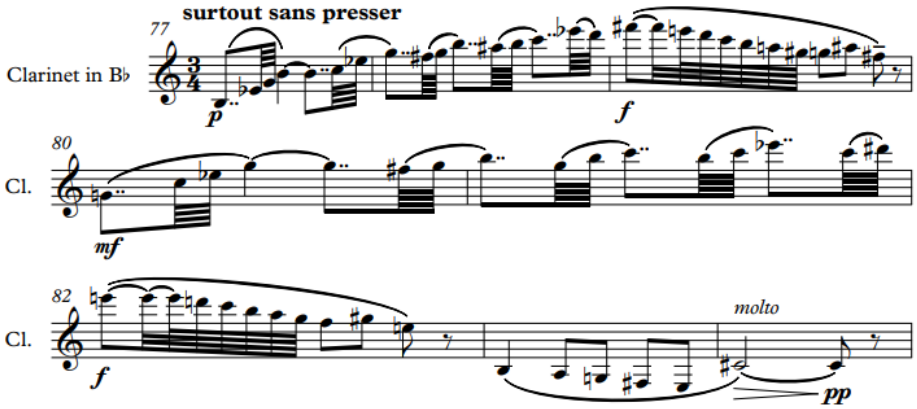
ลำดับถัดไปให้ลองกลับไปบรรเลงตามโน้ตเดิมแต่ให้ความรู้สึกเหมือนกับตอนที่เราเพิ่มจังหวะตัวดำและเครสเชนโด้โดยที่เน้นไปที่ซัพพอร์ตห้ามเสียการควบคุมเพื่อให้ลมต่อเนื่องเป็นประโยคยาวเหมือนเดิมปัญหาทั้งหมดก็จะถูกการแก้ไขด้วยวิธีนี้

จากตรงนี้จะมีปัญหาเล็ก ๆ อยู่ที่ ห้องที่ 7 คือการรัวเสียง (Trill) โน้ตเขบ็ต 3 ชั้น ที่จะต้องใช้นิ้ว นางในการบรรเลง นิ้วนางนั้นโดยกายภาพของมือ เป็นนิ้วที่อ่อนแอมาก จึงทำให้การรัวเสียงไม่เร็วพอ จากบทสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน ได้ให้คำแนะนำว่า “ในขณะที่รัวเสียงนิ้วนางนั้นให้ใช้นิ้วก้อยไปด้วยเพื่อให้นิ้วนางมีแรงมากขึ้น” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

ผู้วิจัยได้ออกแบบฝึกหัดที่ช่วยในการรัวเสียงมาไว้ดังนี้



ภาพที่ 9: *แบบฝึกหัดการรัวเสียง*



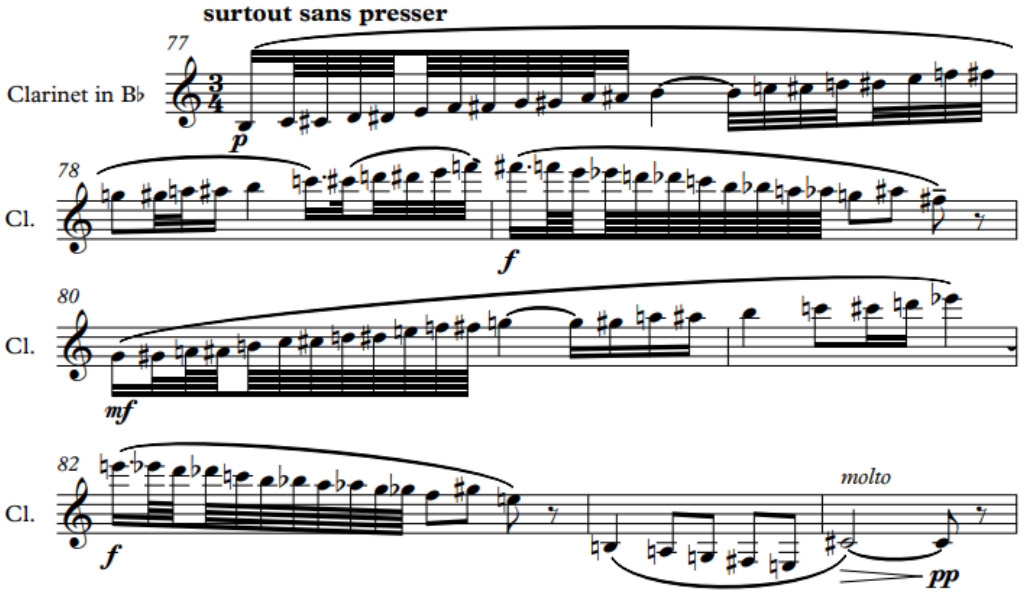
ภาพที่ 10: *ท่อน Allegro tristamente ห้องที่ 77-84*

ตำแหน่งนี้ปัญหาหลักคือการเป่าเสียงเบาและการเชื่อมเสียงจาก Register ต่ำไป Register สูง โดยจะต้องรักษาประโยคยาวไม่ให้ขาดออกจากกัน ตำแหน่งนี้เป็นจุดที่ทำได้ยากของเครื่องคลาริเน็ต เพราะ โน้ตตัว B ใน Register ต่ำกระโดดไปหาโน้ตตัว B ใน Register สูงนั้นท่อของคลาริเน็ตเปลี่ยนความยาวอย่างเฉียบพลันนั้นจึงเป็นการยากที่ลมที่ใช้เป่าจากเสียงต่ำจะเชื่อมกับลมที่ใช้เป่าเสียงสูงนั้นจึงเป็นสาเหตุที่ทำให้เสียงไม่เชื่อมเข้าหากันและยังทำให้ประโยคยาวขาดออกจากกันอีกทั้งคุณภาพเสียงก็จะแย่ตามไปด้วยรวมไปถึงความเที่ยงตรงของเสียงก็จะเพี้ยนไปตามลมที่ไม่เสถียร จากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน “จากโน้ตจะเห็นว่าช่วงตัวบีต่ำของคลาริเน็ตนั้นจะเชื่อมไปบีกลางและสูงนั้นจะต้องใช้ลมในการเชื่อม เราสามารถเชื่อมโดยใช้การไล่โน้ตเป็นโครมาติกเพื่อเชื่อมจุดต่าง ๆ ที่หากกันได้ เพราะเวลาเราเป่าไล่โน้ตไปทีละตัวลมของเราถูกเชื่อมตามไปด้วยดังนั้นถ้าเราไล่โน้ตจากโน้ตหนึ่งไปอีกโน้ตหนึ่งจนเกิดความเคยชินแล้ว พอกลับมาเป่าโน้ตจริง ๆ ที่เขียนไว้ก็จะง่ายขึ้นและเชื่อมกันไปเอง” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

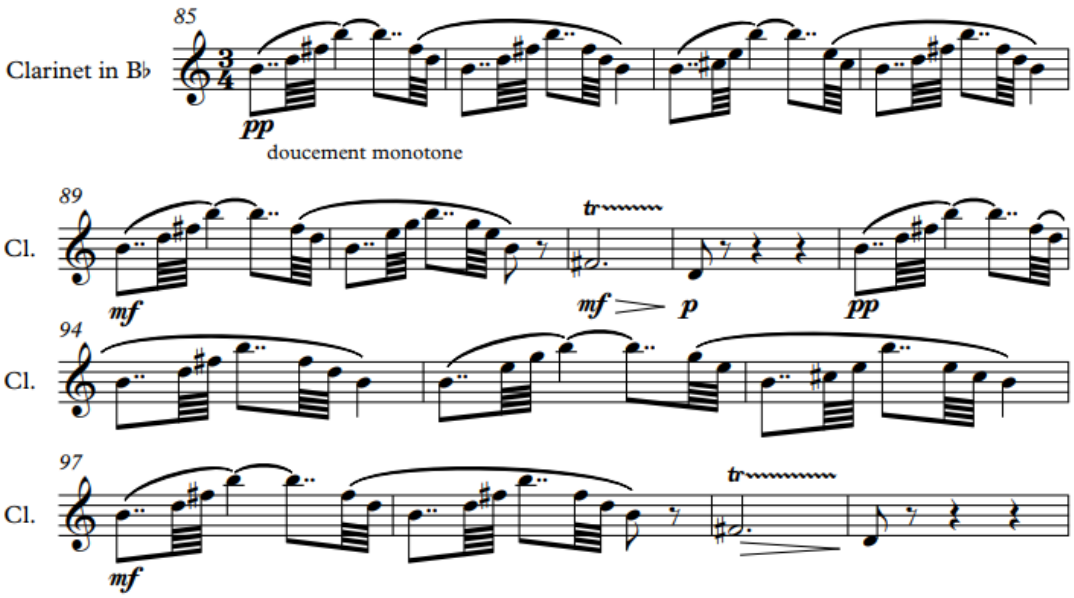
จากปัญหาดังกล่าวผู้เขียนจึงคิดแบบฝึกหัดที่จะแก้ปัญหาตรงจุดนี้ขึ้นโดยเริ่มจากการทำให้ลมของโน้ตเสียงต่ำเชื่อมกับลมที่ต้องใช้เป่าโน้ตเสียงสูง นำโน้ตจากในเพลงมาตัดโน้ตตัวที่ไม่สำคัญออกไปก่อนโดยยึดโน้ตหลักๆ ไว้ให้เป็นประโยคยาวโดยที่ห้ามขาดออกจากกันพร้อมทำไดนามิคตามเครื่องหมายที่กำหนด

ภาพที่ 11: *แบบฝึกหัด ท่อน Allegro tristamente ที่นำตัวโน้ตที่ไม่สำคัญออกไป*

จากนั้นเพิ่มบันไดเสียงโครมาติกเข้าในระหว่างทางเพื่อเชื่อมเสียงจากโน้ตต่าง ๆ โดยใช้ลมเป็นตัวกำหนดทิศทางของเสียงจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูงให้เป็นประโยคยาวโดยที่ห้ามขาดออกจากกันพร้อมทำไดนามิคตามเครื่องหมายที่กำหนด

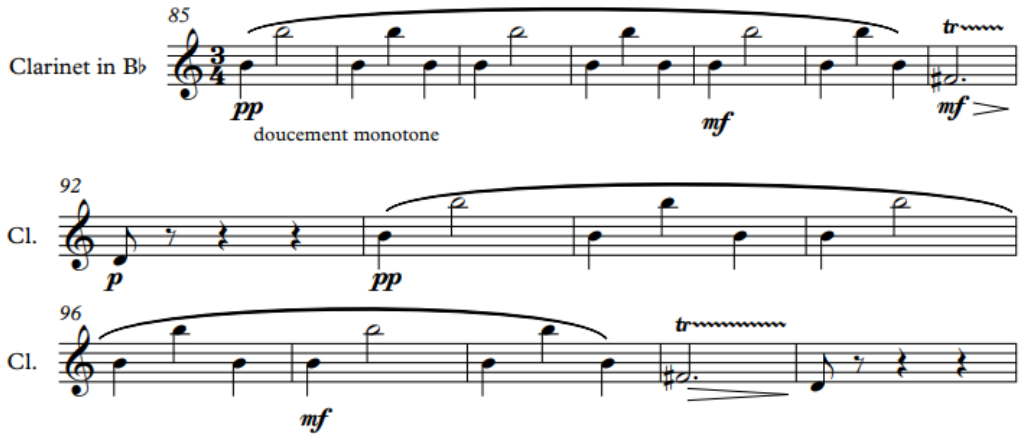


ภาพที่ 12: *แบบฝึกหัด ท่อน Allegro tristamente ที่ใส่โน้ตโครมาติกเข้าไป*



ภาพที่ 13: *ท่อน Allegro tristamente ห้องที่ 85–100*

ตรงตำแหน่งนี้จะพบปัญหาเหมือนกับตำแหน่งที่ห้อง 77 ดังนั้นวิธีแก้จะเหมือนกันคือผู้เขียนออกแบบแบบฝึกหัดที่จะแก้ปัญหาตรงจุดนี้ขึ้นโดยเริ่มจากการทำให้ลมของโน้ตเสียงต่ำเชื่อมกับลมที่ต้องใช้เป่าโน้ตเสียงสูง นำโน้ตจากในเพลงมาตัดโน้ตตัวที่ไม่สำคัญออกไปก่อนโดยยึดโน้ตหลัก ๆ ไว้ ให้เป็นประโยคยาวโดยที่ห้ามขาดออกจากกัน พร้อมทำไดนามิคตามเครื่องหมายที่กำหนด

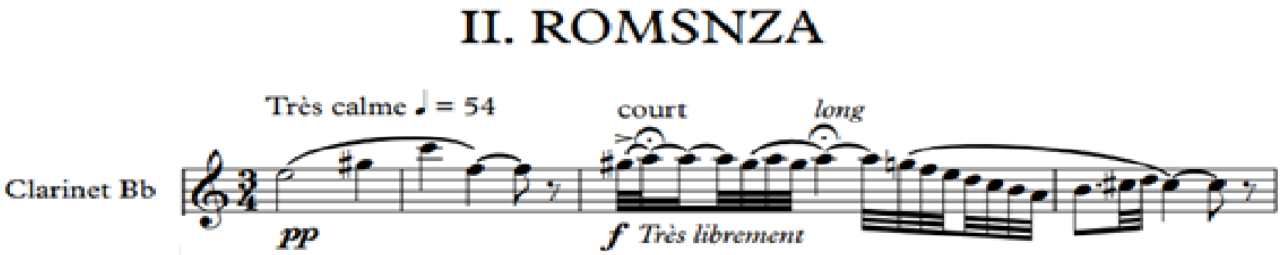


ภาพที่ 14: *แบบฝึกหัด ท่อน Allegro tristamente ตัดโน้ตตัวที่ไม่สำคัญออกไป*

จากนั้นเพิ่มบันไดเสียงโครมาติกเข้าในระหว่างทางเพื่อเชื่อมเสียงจากโน้ตต่าง ๆ โดยใช้ลมเป็นตัวกำหนดทิศทางของเสียงจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูงให้เป็นประโยคยาวโดยที่ห้ามขาดออกจากกันพร้อมทำไดนามิคตามเครื่องหมายที่กำหนด

ภาพที่ 15: *แบบฝึกหัด ท่อน Allegro tristamente ที่ใส่โน้ตโครมาติกเข้าไป*

ท่อนที่สอง Romanza อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 เริ่มด้วยบันไดเสียง G ไมเนอร์ ท่อนนี้มีความพิเศษตรงที่มีความเป็น Cadenza ตำแหน่งห้องที่ 1-4



ภาพที่ 16: *ท่อน Romanza ห้องที่ 1-4*

ปัญหาในตำแหน่งนี้จะอยู่ที่การเริ่มเสียงในที่ไดนามิกเบามาก ๆ จากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน “ทุกครั้งที่เริ่มเสียงคลาริเน็ตจะต้องมีลมมาหล่อเลี้ยงจึงต้องทำการซัพพอร์ตเพื่อให้ลมในการเริ่มเสียงพร้อมใช้งานอยู่เสมอ”ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

ผู้วิจัยได้ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มาออกแบบเพื่อใช้ในการแก้ปัญหาและการฝึกซ้อม

ภาพที่ 17: *แบบฝึกหัดแก้เริ่มเสียงท่อน Romanza ห้องที่ 1-2*

ภาพที่ 18: *ท่อน Romanza ห้องที่ 5-8*

ปัญหาของตำแหน่งนี้เหมือนกับ ตำแหน่งห้องที่ 1-4 คือ เริ่มเสียงด้วยไดนามิกที่เบามากแต่ในตำแหน่งนี้จะต้องทำทิศทางของเสียงและรักษารูปประโยคให้ไม่ขาดออกจากกัน

ผู้วิจัยได้ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มาออกแบบเพื่อใช้ในการแก้ปัญหาและการฝึกซ้อม

ภาพที่ 19: *แบบฝึกหัดแก้เริ่มเสียงท่อน Romanza ห้องที่ 5-8*

ภาพที่ 20: *ท่อน Allegro Con Fuoco ห้องที่ 1-5*

ใน ท่อน Allegro Con Fuoco เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะตัวดำเท่ากับ 144 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะที่เร็วมากนั้นจึงเป็นปัญหาของนักคลาริเน็ตที่จะบรรเลงเพลงนี้ด้วยทำนองที่มีความยากและส่วนโน้ตที่ค่อนข้างยากในจุดนี้เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-5 ผู้เขียนจึงวิเคราะห์ปัญหาออกมาและคิดแบบฝึกหัดที่แก้ปัญหาตรงจุดนี้โดยปัญหาหลัก ๆ คือ

1. โน้ตที่กระโดด 2. โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง 3. เครื่องหมายต่าง ๆ เช่น เครื่องหมายการเน้นเสียงเฉพาะที่, เครื่องหมายเชื่อมเสียง เป็นต้น 4. การบรรเลงให้ประโยคต่อเนื่องโดยไม่ขาดออกจากกัน 5. บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้

โน้ตกระโดด

ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบได้บ่อย ๆ เพราะด้วยคลาริเน็ตนั้นเป็นเครื่องที่บรรเลงโน้ตกระโดดค่อนข้างยากอยู่แล้วจึงต้องหมั่นฝึกซ้อมแบบฝึกหัดโน้ตกระโดดอยู่สม่ำเสมอ

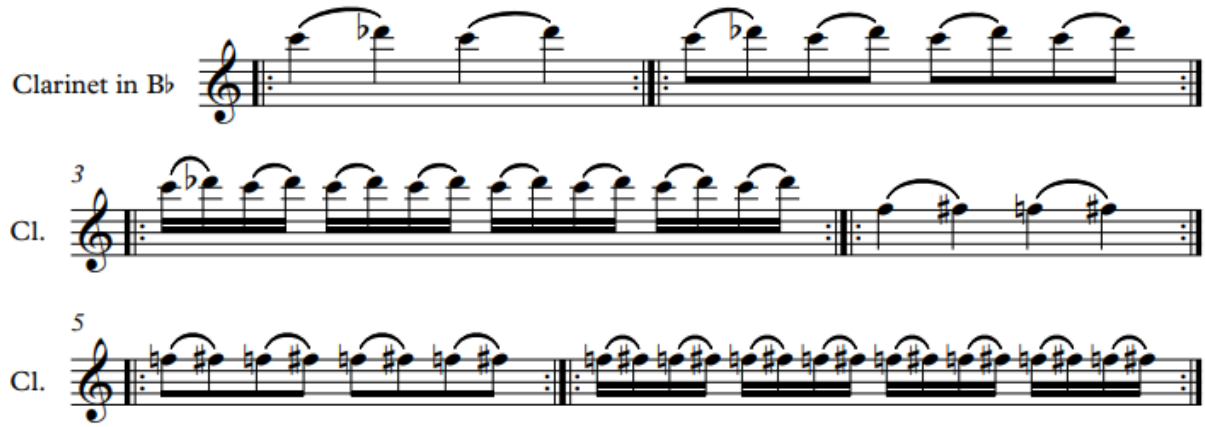
หากวิเคราะห์จากโน้ตเพลง จะเห็นว่ามีขั้นคู่ 2, 3, 4, 5, 6, 8, และ 9 ส่วนใหญ่โน้ตกระโดดไปในทิศทางขาขึ้นโน้ตกระโดดไปในทิศทางขาลงจะมีอยู่ไม่กี่จุดและขั้นคู่ที่พบบ่อยคือคู่ 2, 3 ดังนั้นเราจะแบ่งเป็นขั้นคู่ที่แคบและกว้างขั้นคู่ที่แคบ คู่ 2, 3 และ ขั้นคู่ที่กว้าง คู่ 5, 6, 8, 9

ผู้วิจัยได้ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มาออกแบบเพื่อใช้ในการแก้ปัญหาและการฝึกซ้อมในหัวข้อต่าง ๆ

แบบฝึกหัด ขั้นคู่ 2

ภาพที่ 21: *แบบฝึกหัดขั้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 1 มาทำแบบฝึกหัด*

ภาพที่ 22: *แบบฝึกหัดขั้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 5 มาทำแบบฝึกหัด*



ภาพที่ 23: *แบบฝึกหัดขั้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 2-3 มาทำแบบฝึกหัด*

ภาพที่ 24: *แบบฝึกหัดขั้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 3-4 มาทำแบบฝึกหัด*

แบบฝึกหัด ขั้นคู่ 3

ภาพที่ 25: *แบบฝึกหัดขั้นคู่ 3 โดยนำโน้ตห้องที่ 1 มาทำแบบฝึกหัด*

ภาพที่ 26: *แบบฝึกหัดขั้นคู่ 3 โดยนำโน้ตห้องที่ 3-4 มาทำแบบฝึกหัด*

สรุปผลการวิจัย

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูล สามารถสรุปผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาและของบทประพันธ์ที่นำมาแสดง

ประวัติผู้ประพันธ์และความเป็นมาของบทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ในปี ค.ศ.1894 เขาได้ประพันธ์บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์เป็นผลงานลำดับที่ 120 อุทิศให้แก่นักคลาริเน็ตชื่อว่า ริชาร์ด มูลเฟิลด์ นักคลาริเน็ตคนสนิทของเขา เป็นบทประพันธ์ที่บรามส์ประพันธ์ในช่วงท้าย ๆ ของชีวิต และเป็นผลงานเชมเบอร์ชิ้นสุดท้ายก่อนที่เขาจะเสียชีวิต

ประวัติผู้ประพันธ์และความเป็นมาของบทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เป็นเพลงที่ประพันธ์สำหรับคลาริเน็ตบีแฟลตและเปียโนที่ประพันธ์เมื่อปี ค.ศ. 1962 เป็นผลงานลำดับที่ 184 และเป็นหนึ่งในบทประพันธ์ที่ประพันธ์สำเร็จในช่วงท้ายของชีวิตก่อนเสียชีวิตได้ 1 ปี เขาได้อุทิศเพลงนี้ให้แก่เพื่อนนักแต่งเพลงของเขาที่ชื่อ อาเทอร์ โฮเนกเกอร์และเซียร์เกย์ โปรโคเฟียฟ ได้รับการแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 10 เมษายน ปี ค.ศ. 1963 ณ Carnegie Hall โดย เบ็นนี่ กู๊ดแมนพร้อมด้วย เลนนาร์ด เบิร์นสไตน์

2. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงของคลาริเน็ตในบทประพันธ์ที่นำมาแสดง

บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ปัญหาในตำแหน่งต่าง ๆ ที่ทำให้ไม่สามารถบรรเลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์ หากนำแบบฝึกหัดและคำแนะนำไปฝึกซ้อมและปรับใช้ก็จะสามารถบรรเลงบทประพันธ์ได้อย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2.1 โน้ตกระโดดและโน้ตเสียงสูง ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบได้บ่อย ๆ เพราะด้วยคลาริเน็ตนั้นเป็นเครื่องที่บรรเลงโน้ตกระโดดค่อนข้างยากอยู่แล้วจึงต้องหมั่นฝึกซ้อมแบบฝึกหัดโน้ตกระโดดอยู่สม่ำเสมอผู้เขียนจึงคิดออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในเพลงมาออกแบบเพื่อในการฝึกซ้อมและแก้ปัญหาตรงจุดอีกทั้งยังนำไปใช้ได้สำหรับเพลงอื่น ๆ ที่นักคลาริเน็ตจะต้องบรรเลงได้อีกด้วย หากวิเคราะห์จากโน้ตเพลง จะเห็นว่ามีขั้นคู่ 2, 3, 5, 6, และ 8 ส่วนใหญ่เป็นทำนองขาขึ้นมากกว่าทำนองขาลงและขั้นคู่ที่พบบ่อยคือ คู่ 2, 3 ดังนั้นเราจะแบ่งเป็นขั้นคู่ที่แคบและกว้าง ตามลำดับ

2.2 โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง ด้วยเพลงนี้ไม่มี Key Signature มีเพียงท่อนที่ 2 ที่มีบันไดเสียงหลักคือบันไดเสียง G ไมเนอร์ จึงมีเครื่องหมายแปลงเสียงเยอะ ดังนั้นจึงต้องระมัดระวังอย่างมากในการบรรเลง เพราะอาจจะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนได้ง่าย

2.3 เครื่องหมายต่าง ๆ ในบทประพันธ์นี้จะมีเครื่องหมายที่สำคัญคือ เครื่องหมายเน้นเสียง, เครื่องหมายเชื่อมเสียง, เครื่องหมายดังเบาและเครื่องหมาย Staccato ในจุดต่าง ๆ จะต้องละเอียดในการฝึกซ้อมโดยจะต้องแยกซ้อมเป็นจุด ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการจำและความระเอียดในการฝึกซ้อม

2.4 บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้ บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มีอัตราจังหวะที่เร็วมากและช้ามากจึงมีความจำเป็นจะต้องทำ 4ข้อด้านบนให้ได้เสียก่อน พอทำได้แล้วจึงเริ่มฝึกซ้อมจากอัตราจังหวะที่ช้ามาก ๆ โดยใช้เครื่องให้จังหวะเริ่มที่อัตราจังหวะตัวดำเท่ากับ 60 BPM, 70 BPM, 80 BPM, 95 BPM, 100 BPM, 110 BPM, 120 BPM, 125 BPM, 130 BPM, 135 BPM, และ 144 BPM ตามลำดับ ที่

สำคัญคือการนับจังหวะย้อยจะทำให้ผู้บรรเลงสามารถเข้าถูกท่อนมาตรงจังหวะและเล่นจังหวะไม่ผิดเพี้ยนไปจากที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้

3. เพื่อศึกษาแนวทางการตีความบทประพันธ์โดยอ้างอิงจากความรู้เรื่องเสียงประสาน บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ทำนองที่ตรงกันเสียงกระด้างต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงจะต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษโดยการแนะนำและคลี่คลายเสียง เนื่องจากทำนองและเสียงประสานทำงานร่วมกันจึงต้องตีความตามธรรมชาติของเสียง เช่น เกิดความตึงเครียดของเสียงตรงช่วงนำเสนอทำนอง เกิดความตึงเครียดของเสียงตรงช่วงตั้งคีย์ เกิดความตึงเครียดของเสียงตรงช่วงเปลี่ยนผ่าน เกิดความตึงเครียดของเสียงตรงช่วงจุดเชื่อมต่าง ๆ

ทุกจุดที่เกิดความตึงเครียดของเสียงจะต้องได้รับการอธิบายตามกลไกของเสียงเพื่อให้การบรรเลง แสดงออกมาได้ตรงกับที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ให้มากที่สุด

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2555). *การเขียนเสียงประสานสี่แนว* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ. สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

_____. (2556). *ทฤษฎีดนตรี* (พิมพ์ครั้งที่ 12). กรุงเทพฯ. สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

_____. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ. ธนาเพลส.

ยศ วณีสอน. (2564). *การสื่อสารส่วนบุคคล*, 16 กุมภาพันธ์ 2564.

สุทธิลักษณ์ พวงสุวรรณ. (2561). *วิธีการฝึกซ้อมสำหรับบทเพลง อะ เซ็ท สำหรับ คลาริเน็ต ประพันธ์ โดย โดนัลด์ มาร์ติโน*. วิทยานิพนธ์ ปริญญา มหาบัณฑิต คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาศิลปกร.

ภาษาต่างประเทศ

Aoki, Kenneth T. (1968) *A Brief History of the Sonata with an Analysis and Comparison of a Brahms' and Hindemith's Clarinet Sonata:* All Master's Theses. 1077. https://digitalcommons.cwu.edu/etd/1077.

Arnold Schoenberg, Roy E. Carter (1978) *Theory of Harmony:* UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS BERKELEY LOS ANGELES.

Arnold Schoenberg, L. Stein (1983) *Structural Functions of Harmony:* (Revised ed.). W. W. Norton & Company.

Clive, P. (2006). *Brahms and his world A biographical dictionary:* Scarecrow.

Florence, May, (1905). *The Life of Johannes Brahms:* London Edward Arnold 41 & 43 Maddox Street, Bond Street, w. 1905.

Hindemith, P. (1943). *Concentrated Course in Traditional Harmony:* New York, Associated Music Publishers; London, Schott & Co.

Ivry, B. (1996). *Poulenc: The life in the songs:* First Edition. Phaidon Press.

Johnson, G. (2020). *Poulenc: The Life in the Songs*: Liveright

Kostka, S., Payne, D. (2015). *Tonal Harmony:* (7th ed.). MCGRAW HILL BOOK CO

Lawson, C. (1998). *Brahms: Clarinet quinte*t*:* Cambridge University.

เทคนิคมือขวาอาร์เปจโจในบทเพลง รอสซิเนียนา หมายเลข 1 ผลงานลำดับที่ 119 ประพันธ์โดย เมาโร จูเลียนิ

Right-hand arpeggio technique in Rossiniana No. 1, Op. 119, composed by Mauro Giuliani

อภินันท์ มาวัน (Apinan Mawan)[1]

บทคัดย่อ

เมาโร จูเลียนิ (Mauro Giuliani) เป็นหนึ่งในนักกีตาร์คลาสสิกที่มีอิทธิพลต่อวงการกีตาร์คลาสสิกเป็นอย่างมาก จูเลียนิได้ประพันธ์เพลงมามากมายเป็นจำนวน 150 เพลง ซึ่งในช่วงเวลาเดียวกัน ไม่ได้มีแค่ จูเลียนิคนเดียวที่เป็นนักดนตรีที่ยิ่งใหญ่ (Virtuoso) หากแต่มีนักประพันธ์ชื่อดังในช่วงเวลานั้นเช่น จิอะซิโน รอสชินี (Gioacchino Rossini) ซึ่งทำให้ จูเลียนิเกิดความสนใจบทเพลงอุปรากรของรอสซินี จึงได้ทำการประพันธ์เพลงชุด เล รอสซิเนียเน (Le Rossiniane) ขึ้นมา โดยมีทั้งหมด 6 บทเพลง ในบทความนี้ผู้เขียนได้เลือกศึกษา รอสซิเนียนา หมายเลข 1 ผลงานลำดับที่ 119 (Rossiniana No.1, Op.119) เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความซับซ้อนในเรื่องของการใช้เทคนิคอาร์เปจโจ (Arpeggio) ตลอดทั้งเพลง ผู้เขียนได้เลือกแบบฝึกหัดจากหนังสือ Giuliani 120+ มาเป็นแบบฝึกหัดสำหรับการแก้ไขเทคนิค Arpeggio จำนวน 4 หมายเลข ได้แก่ 1. Level III No. 87 2. Level III No. 92 3. Level IVb No. 105 และ 4. Iva No. 16 ซึ่งจะเป็นการเรียงมือขวาในการดีด นิ้วโป้ง ชี้ กลาง นาง ตามลำดับทั้งหมด (p i m a) จากการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดทั้ง 4 หมายเลขนี้สามารถทำให้เล่นได้อย่างต่อเนื่องขึ้นและลดอาการเกร็งมือขวาได้

คำสำคัญ *:* กีตาร์คลาสสิก, เทคนิค Arpeggio, Mauro Giuliani, Rossiniana No.1, Op. 119

Abstract

Mauro Giuliani is one of the most influential classical guitarists in the classical guitar. Giuliani composed over 150 songs. During the same period, Giuliani was not a great musician, but there were general composers such as Gioachino Rossini in which Giuliani interested in his operas. Thus, as a result, he composed Le Rossiniane with a total of 6 pieces. In this article, the author has chosen to study Rossiniana No. 1, Op. 119 because it is a complex song with the use of arpeggio techniques. The author has chosen exercises from the book Giuliani 120+ as exercises for correcting arpeggio techniques, 4 numbers, including 1. Level. III No. 87 2. Level III No. 92 3. Level IVb No. 105 and 4. Iva No. 16, which will be the arrangement of the right hand in plucking thumb, index, middle,

1นิสิตมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แขนงวิชาการแสดงดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
Master of Music research and Development, Department of Performance, Faculty of Music, Silpakorn University Email: Pond_55@live.com

ring all in order (p i m a) from the practice exercises. These 4 numbers can make enhancing more continuous and reduce right hand spasticity.

Keywords: Classical Guitar, Arpeggio Techinique, Mauro Giuliani, Rossiniana No.1, Op. 119

บทนำ

ในการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก จำเป็นที่จะต้องศึกษาลักษณะของเครื่องดนตรี ความเป็นมาก่อนที่จะมาเป็นกีตาร์คลาสสิกที่ได้เห็นในปัจจุบัน กีตาร์คลาสสิกเป็นเครื่องดนตรีที่มีมานานตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 โดยเริ่มวิวัฒนาการจากการเป็น “ลูท” แล้วได้ถูกพัฒนาต่อจนกระทั่งเป็นกีตาร์คลาสสิก (นัติเทพ การิเทพและปิยพันธ์ แสงทวีสุข, 2560) นอกจากผู้บรรเลงจะต้องทราบวิธีการอ่านตัวโน้ต ผู้บรรเลงยังจำเป็นต้องทราบการตีความบทเพลง เพราะการตีความบทเพลงเป็นหนึ่งในเรื่องสำคัญของการบรรเลงดนตรี นอกจากจะทำให้ผู้บรรเลงเข้าใจดนตรีได้มากยิ่งขึ้นแล้ว ก็ยังสามารถทำให้ผู้ฟังเข้าใจในสิ่งเดียวกันได้ (ศุภพรพงศ์ วงษ์ศิริและเจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2566)

หนึ่งในนักกีตาร์คลาสสิกที่มีชื่อเสียงและมีมรดกตกทอดที่สืบทอดมาอย่างยาวนาน คงปฏิเสธนักกีตาร์ชาวอิตาลีที่ชื่อ เมาโร จูเลียนิไม่ได้ จูเลียนิได้ย้ายไปอยู่ที่กรุงเวียนนา และได้พบกับนักดนตรีชั้นนำหลายท่าน นี้ถือเป็นจุดเริ่มต้นของการเป็นนักกีตาร์ของจูเลียนิ (พีรพงศ์ วงชื่น, 2561) ในช่วงปี ค.ศ. 1820 จูเลียนิได้ประพันธ์บทเพลงชุด เล รอสซิเนียเน (Le Rossiniane) ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีทั้งหมด 6 บท โดยบทเพลงแรกมีชื่อว่า รอสซิเนียนา หมายเลข 1 ผลงานลำดับที่ 119 (Rossiniana No.1, Op. 119) บทเพลงนี้ถูกประพันธ์เสร็จโดยใช้องค์ประกอบจากบทเพลงอุปรากรของจิอะซิโน รอสซินี (Giaochino Rossini) (รัฐนัย บำเพ็ญอยู่, 2555)

พื้นฐานของการเล่นกีตาร์คลาสสิกที่ดีนั้น หนึ่งในปัจจัยหลักคือการวางมืออในการดีด ซึ่งมือขวาเป็นส่วนที่สำคัญมากที่ทำให้เกิดเสียง ถ้าหากผู้เล่นจัดอองค์ประกอบท่าทางไม่สมมาตร อาจจะทำให้เกิดการบาดเจ็บได้ในการเล่น (Bradford Werner, 2013) และเทคนิคที่ผู้เขียนเลือกพูดถึง คือเทคนิคมือขวาอาร์เปจโจ ซึ่งเป็นเทคนิคที่พบได้บ่อยในบทเพลงของจูเลียนิ ไม่ว่าจะอยู่ในชุด เล รอสซิเนียเน (Le Rossiniane) หรือ บทเพลงอื่นๆก็ตาม ผู้เขียนได้ยกตัวอย่างบทเพลง Rossiniana No.1, Op. 119 ซึ่งได้มีหลายๆช่วงของบทเพลงที่มีปัญหาต่อการบรรเลง ไม่ว่าจะเป็นการใช้ทางนิ้วที่มีความซับซ้อนในเรื่องของจังหวะต่างๆ หรือรวมไปถึงการที่ใช้ความเร็วในการดีดอย่างต่อเนื่องเป็นต้น แบบฝึกหัดที่ผู้เขียนหยิบมาใช้เป็นกรณีศึกษาชื่อว่าแบบฝึกหัดมือขวาของจูเลียนิ 120 แบบ (Giuliani’s Right hand 120 studies) ซึ่งได้ถูกรวบรวมเอาไว้เป็นทางนิ้วมือขวาใน 120 รูปแบบ ไม่เพียงแต่การดีดในรูปแบบของอาร์เปจโจ ยังมีการนำเสนอรูปแบบเทคนิคมือขวาอื่นๆ อีกด้วย (Gerris Lukas Roos, 2009)

จากการศึกษาและฝึกซ้อมบทเพลง รอสซิเนียนา หมายเลข 1 ผลงานลำดับที่ 119 (Rossiniana No.1, Op. 119) ประพันธ์โดยเมาโร จูเลียนิ ผู้เขียนได้เห็นถึงปัญหาทางนิ้วมือขวา ที่พบได้ไม่บ่อยในการบรรเลงบทเพลงกีตาร์คลาสสิกทั่วไป ผู้เขียนจึงหวังว่า บทความวิชาการชิ้นนี้ จะสามารถช่วยแก้ไขปัญหาที่มีต่อการบรรเลงบทเพลงนี้หรือบทเพลงอื่นๆ ที่ใช้ทางนิ้วมือขวาในลักษณะเดียวกัน เพื่อพัฒนาศักยภาพของผู้บรรเลง และนำไปเผยแพร่ต่อนักกีตาร์คลาสสิกท่านอื่นๆ ที่กำลังประสบกับปัญหาทางนิ้วมือขวาอยู่

ประวัติของเมาโร จูเลียนิและบทเพลง Rossiniana No.1, Op. 119

เมาโร จูเลียนิ (27 กรกฎาคม 1781 - 8 พฤษภาคม 1829) เป็นนักกีตาร์ นักเล่นเชลโล นักร้อง และนักแต่งเพลงชาวอิตาลี จูเลียนิเป็นนักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงในต้นศตวรรษที่ 19 จูเลียนิได้ศึกษาที่เมือง Barletta ที่เขาย้ายไปพร้อมกับพี่ชายที่ชื่อนิโคล่า ในปีแรกๆ ของชีวิตเขา จูเลียนิได้รับการฝึกฝนเชลโล และเชลโลเป็นเครื่องดนตรีที่เขาไม่เคยเลิกฝึกไปเลยแม้กระทั่งจะเป็นนักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงแล้ว หลังจากนั้น จูเลียนิได้ทุ่มเทตัวเองให้กับกีตาร์และกลายเป็นนักกีตาร์ที่ชำนาญในท้ายที่สุด (Michael Lorenz, 2015)

หลังจากที่จูเลียนิได้แต่งงาน จูเลียนิอยู่ที่เมือง โบโรนยา (Bologna) และเมือง ทริสเต้ (Trieste) ในระยะสั้น ต่อมาในช่วงฤดูร้อนของปี 1806 จูเลียนิได้ย้ายไปอยู่ที่เมือง เวียนนา (Vienna) ในปี 1807 จูเลียนิได้เริ่มต้นเผยแพร่ผลงานของเขาเองจากการแสดงของเขาไปทั่วยุโรป และเขาได้รับการยกย่องสำหรับความเป็นผู้ชำนาญในเครื่องดนตรีของเขา เขาปนะสบความสำเร็จอย่างมากและกลายเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงทางดนตรี เทียบเท่ากับนักดนตรีและนักแต่งเพลงที่ทำงานในเมืองหลวงของออสเตรียในต้นศตวรรษที่ 19 จูเลียนิได้กำหนดรากฐานใหม่สำหรับบทประพันธ์กีตาร์ในยุโรป เขาได้รู้จักกับบุคคลสำคัญในสังคมออสเตรียและนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงเช่น บีโธเฟนและรอสซินีและทำงานร่วมกับนักดนตรีในวงที่ดีที่สุดของเมืองเวียนนา (Thomas F. Heck, 2013)

รอสซินีได้ประพันธ์อุปรากรมามากมายตั้งแต่ปี ค.ศ. 1810 – 1829 ซึ่งมีอุปรากรทั้งสิ้น 40 เรื่อง โดยที่จูเลียนิได้นำอุปรากรของรอสซินีมาใช้เรียบเรียงใหม่ในชุด เล รอสซิเนียเน (Le Rossiniane) ทั้งหมด 18 เรื่อง โดยนำอุปรากรมาใช้เรียบเรียงใหม่ 3 เรื่องได้แก่ 1. โอเทลโล : อัสซิซา เปีย ดูน ซาลิเช (Otello : Assisa a piè d'un salice) มาใช้ในท่อนอินโทรดุกชิโอเน (Introduczione) 2. ลิตาลิอันนา อิน อัลเจรี : ไอคราปิชชิ เดลา ซอร์เต (L'italiana in Algeri : Ai capricci della sorte) ฉากที่ 3 องก์ที่ 1 ใช้ในท่อนอันดันเต กราซิโอโซ (Andante Grazioso) 3. L'italiana in Algeri : Ai capricci della sorte ฉากที่ 5 องก์ที่ 1 ใช้ในท่อนมายโตโซ (Maetoso) 4. ลิตาลิอันนา อิน อัลเจรี : คาโร คาโร ติ ปาร์โล อิน เปตโต (L'italiana in Algeri : Caro, caro ti parlo in petto) ใช้ในท่อนโมเดอราโต (Moderato) และ 5. อาร์มิดา : คารา เปอร์ เต เควสตานิมา (Armida : Cara, per te quest'anima) ใช้ในท่อนอัลเลโกร วิวาเช (Allegro Vivace) (รัฐนัย บำเพ็ญอยู่, 2555) บทเพลงรอสซิเนียนา หมายเลข 1 ผลงานลำดับที่ 119 (Rossiniana No.1, Op.119) ประพันธ์โดยเมาโน จูเลียนิ เป็นบทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นในยุคดนตรีคลาสสิก และเป็น 1 ใน เพลงของชุด รอสซิเนียเน (Rossianiane) ซึ่งมีทั้งหมด 6 บทเพลง ในหมายเลข 1 โดยที่ในแต่ละท่อน จะถูกนำมาเรียบเรียงเพื่อเป็นเสียงของกีตาร์คลาสสิก แต่จะคงไว้ซึ่งทำนองหลักเหมือนเดิม ด้วยเหตุผลนี้ จึงทำให้มีการบรรเลงที่ซับซ้อน ผู้ศึกษาได้วิเคราะห์ถึงปัญหาทางนิ้วมือขวาต่างๆ ดังนี้

บทวิเคราะห์เทคนิคมือขวาอาร์เปจโจในบทเพลง รอสซิเนียนนา หมายเลข 1 ผลงานลำดับที่ 119 ประพันธ์โดย เมาโร จูเลยนิ

บทเพลง Rossiniana No.1, Op.119 ประพันธ์โดย Mauro Giuliani เป็นบทเพลงที่มีทั้งหมด 5 ท่อน ได้แก่ 1. อินโทรดุชิโอเน (Introduzione) 2. อันดันเต กราซิโอโซ (Andante grazioso) 3. มายโตโซ(Maestoso) 4. โมเดอราโต (Moderato) และสุดท้าย อัลเลโกร วิวาเช (Allegro Vivace) โดยในแต่ละท่อน จะถูกใช้โน้ตในการบรรเลงที่ไม่เหมือนกัน

นิยามศัพท์

p นิ้วโป้งมือขวา

i นิ้วชี้มือขวา

m นิ้วกลางมือขวา

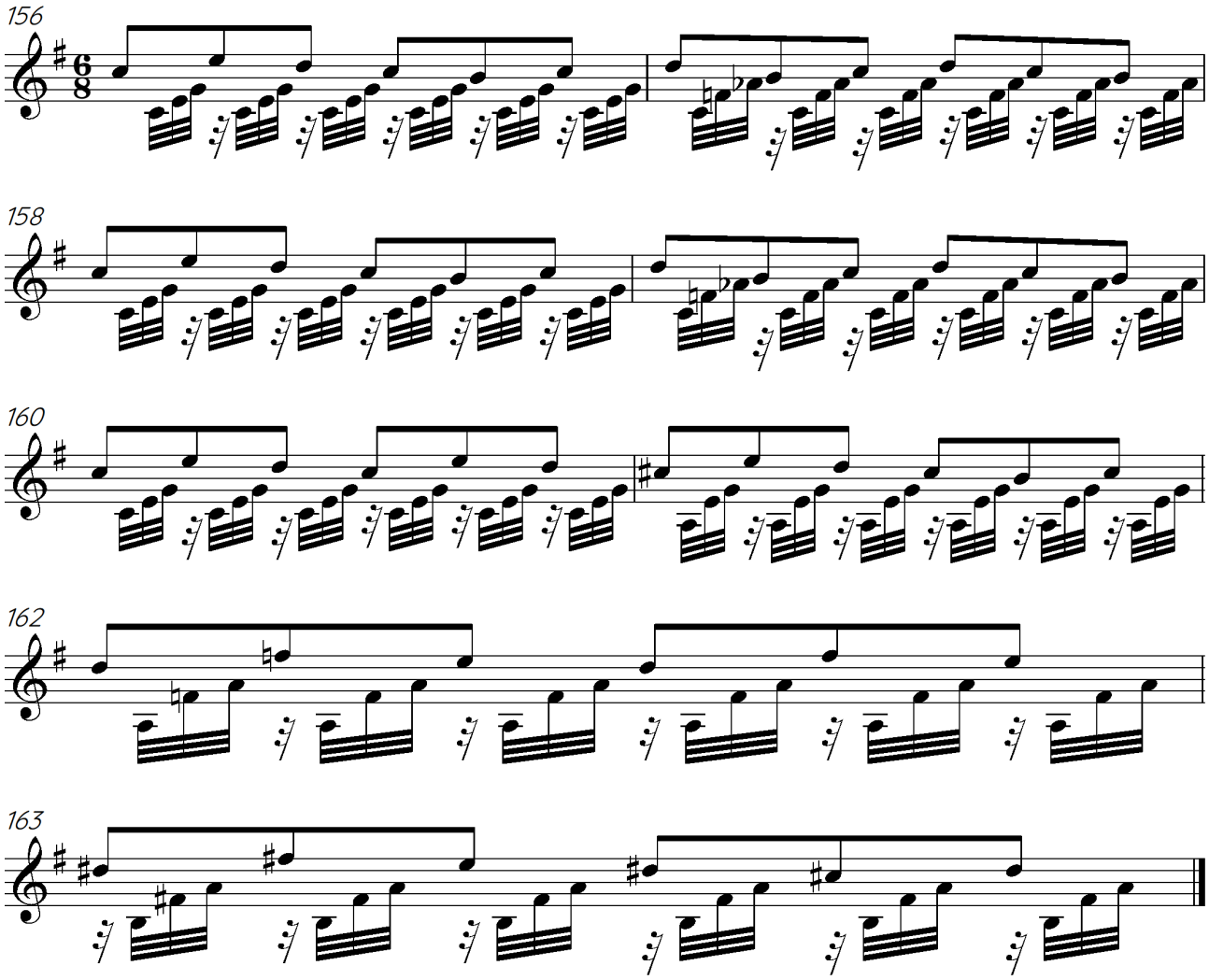
a นิ้วก้อยมือขวา ดังในภาพตัวอย่างนี้

ภาพที่ 1: *ตัวอย่างของรูปแบบการวางนิ้วมือขวาบนกีตาร์คลาสสิก จาก* https://brentrobitaille.com

โดยเทคนิคมือขวาในท่อนแรก พบได้ตั้งแต่ห้องที่ 67 - 73 เป็นต้นไป โดยที่ในช่วงนี้ จะใช้เทคนิคกาดีด p กับ a พร้อมกัน แล้วข้ามสายโดยใช้นิ้ว m กับ i ตามมา ซึ่งไม่ได้พบบ่อยในการดีดมือขวาแบบโน้ตแยก (Arppegio) เลย จะทำให้มีปัญหาในการวางนิ้วและเกิดควาไม่ต่อเนื่องระหว่างเล่น ซึ่งจะใช้เทคนิคนี้ ในการเล่น 3 ครั้ง ตามสัดส่วนโน้ตที่ต่างกัน โดยในรอบแรกจะเป็นชุดโน้ตในจังหวะเขบ็ต 1 ชั้น ต่อมาเป็น ชุดโน้ต 3 พยางค์ในเขบ็ต 1 ชั้น และจบด้วย ชุดโน้ตในเขบ็ต 2 ชั้น

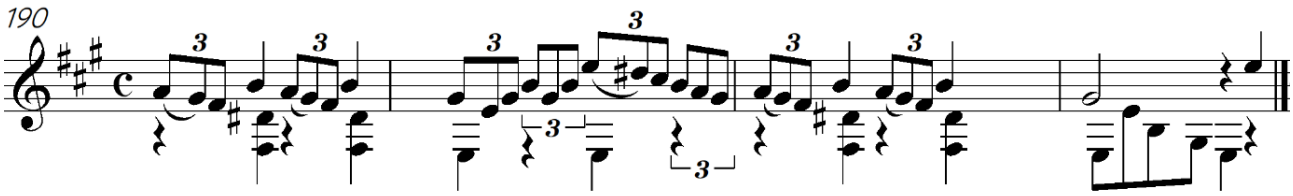
ภาพที่ 2: *ตัวอย่างโน้ตในท่อนอินโทรดุชิโอเน (Introduczione) ห้องที่ 67-73*

ต่อมาในท่อน Andante grasiozo ระหว่างห้องที่ 156 – 163 ได้มีการใช้การดีดอาร์เปจโจในจังหวะเขบ็ต 2 ชั้น แต่สิ่งที่ทำให้ท่อนนี้ยาก คือการที่ใช้นิ้ว a ในจังหวะสุดท้ายของโน้ตในแต่ละจังหวะ บรรเลงทำนองหลัก ซึ่งพบเจอไม่บ่อยในการเล่นกีตาร์คลาสสิกทั่วไป โดยที่ส่วนมากจะใช้นิ้ว i กับ m ในการบรรเลงโน้ตทำนองหลัก (Scott Tennant, 1995) จึงทำให้ผู้บรรเลงกีตาร์อาจจะเกิดอาการเกร็งของนิ้วนางมือขวาได้



ภาพที่ 3: *ตัวอย่างโน้ตในท่อนอันดันเต กราซิโอโซ (Andante Grazioso) ห้องที่ 156-163*

ในท่อน Maestoso จะมีความยากในการที่เล่นโน้ตขั้นคู่ต่อไปอย่างต่อเนื่อง โดยที่ปัญหาคือ การที่เล่นโน้ตขั้นคู่ที่บางครั้งต้องดีดข้ามสาย ตัวอย่างในห้องที่ 190 – 193 โดยที่ในช่วงแรกจะดีดเพี้ยงแค่ สายที่ 2 กับ 3 แต่ในต่อมาพอเปลี่ยนขั้นคู่ จะต้องดีดสายที่ 1 กับ 3 แล้วกลับมาสายที่ 2 กับ 3 อีกครั้ง กล่าวคือ การใช้นิ้วมือขวาดีดจะเปลี่ยนไป จากการใช้นิ้ว i กับ m จะเปลี่ยนเป็น i กับ a

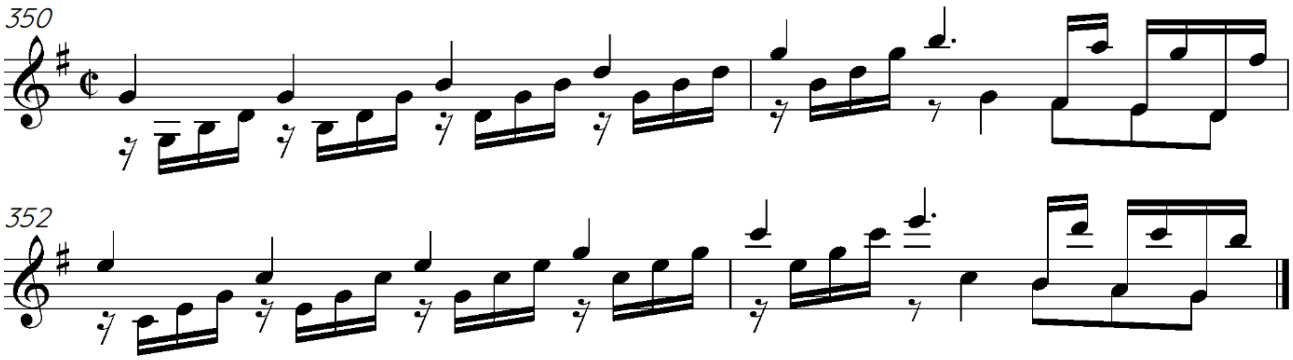


ภาพที่ 4: *ตัวอย่างโน้ตในท่อนมายโตโซ (Maestoso) ห้องที่ 190-193*

ในท่อน Moderato มีการใช้มือขวาที่ซับซ้อนที่สุดโดยที่เริ่มจากห้อง 219 – 223 โดยที่จะใช้การดีดสาย 2 กับ 3 สลับกับ 1 และ 2 โดยที่ใช้นิ้ว i และ m สลับกับ i และ a และต้องควบคุมเสียงบนสายที่ 5 กับ 6 สลับกัน กล่าวคือ ใช้นิ้ว p ในการดีดสลับสองสายนี้ไปมา โดยปัญหาหลักที่พบได้ในท่อนนี้คือการที่ ความไม่ต่อเนื่องในการดีด และการเกร็งมือขวา

ภาพที่ 5: *ตัวอย่างโน้ตในท่อนโมเดอราโต (Moderato) ห้องที่ 219-223*

และในท่อนสุดท้าย Allegro Vivace ห้องที่ 350 – 354 โดยที่เป็นท่อนที่มีความเร็ว และ ต้องมีความแม่นยำในการบรรเลง โดยที่ต้องทำการเล่น Arpeggio เรียงสายลงไป กล่าวคือ เริ่มต้นจากการใช้นิ้ว p บนสายที่ 5 และ ไปจบบนสายที่ 3 โดยจะเรียง p i m a ไปตามลำดับ โดยที่นอกจากจะต้องบรรเลงให้เร็วแล้ว อาการในการเกร็งมือขวาและควาไม่ต่อเนื่องก็จะเกิดขึ้นระหว่างบรรเลงโน้ตชุดนี้ด้วย



ภาพที่ 6: *ภาพที่ 6 ตัวอย่างโน้ตในท่อนอัลเลโกร วิวาเช (Allegro Vivace) ห้องที่ 350-354*

จากการวิเคราะห์ทั้งหมด 5 ท่อน ผู้ศึกษาได้พบว่า เทคนิคการดีด Arpeggio ที่มีปัญหาทั้งหมด สรุปความแตกต่างออกมาได้ 4 รูปแบบ โดยผู้เขียนได้ทำการอ้างอิงแบบฝึกหัดจากหนังสือ และได้เลือกแบบฝึกหัดมาตามหมายเลขดังนี้ 1. Level III No. 87 2. Level III No. 92 3. Level IVb No. 105 และ 4. Iva No. 16โดยอธิบายได้ดังนี้

1.

ภาพที่ 7: ตัวอย่างโน้ตในระดับที่ 3 หมายเลข 87 จากหนังสือ Giuliani's 120 right-hand studies

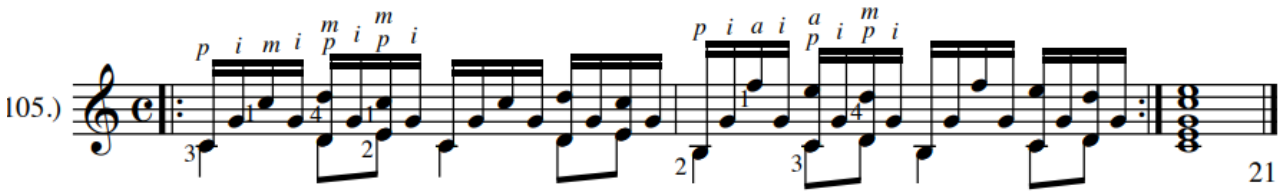
ในแบบฝึกหัดนี้ ผู้เขียนได้เลือกแบบฝึกหัดหมายเลขนี้มา เพื่อที่จะใช้จำลองการดีดโน้ตแยกแบบ p i m a ซึ่งจะบังคับให้ผู้เล่นนั้น วางนิ้ว i ที่สายที่ 3 นิ้ว m ที่สายที่ 2 และนิ้ว a ที่สายที่ 1 เท่านั้น โดยจะควบคุมนิ้ว p ระหว่างสายที่ 6 5 และ 4 สลับไปมาโดยเริ่มจากฝึกช้าไปจนเร็ว และสุดท้าย ผู้เล่นควรเน้น โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละจังหวะ นั้นก็คือ เน้นโน้ตที่ดีดโดยนิ้ว a จะช่วยให้สามารถสร้างความแตกต่างจากการเล่นโน้ต p i m a ได้ดีขึ้น ซึ่งแบบฝึกหัดนี้ จะสอดคล้องกับเทคนิคอาร์เปจโจ (Arpeggio) ในท่อน Andante Grazioso

2.

ภาพที่ 8: ตัวอย่างโน้ตในระดับที่ 3 หมายเลข 92 จากหนังสือ Giuliani's 120 right-hand studies

ในแบบฝึกหัดนี้ จะต่างจากการดีดโน้ตแยกทั่วไป โดยที่ การดีด p i m a นั้น จะบังคับให้ผู้เล่น เคลื่อนนิ้วตามลงมา ตัวอย่างเช่น หากวางนิ้ว p ไว้บนสายที่ 6 นิ้ว i m และ a จะวางบนสายที่ 5 4 และ 3 ตามลำดับ ถ้าหากว่านิ้ว p ไว้บนสายที่ 5 นิ้ว i m และ a จะวางบนสายที่ 4 3 และ 2 เป็นลำดับ ซึ่งจะฝึกให้ผู้เล่นได้ควบคุมและเคลื่อนไหวนิ้วไปตามโนตในแต่ละห้องของเพลง โดยส่วนมากจะเป็นการจับคอร์ดในมือซ้ายเพียง 1 คอร์ด แต่จะเคลื่อนมือขวาไปตามลำดับ ซึ่งสอดคล้องกับเทคนิค Arpeggio ในท่อน Allegro Vivace

3.



ภาพที่ 9: *ตัวอย่างโน้ตในระดับที่ 4บี หมายเลข 105 จากหนังสือ Giuliani's 120 right-hand studies*

ในแบบฝึกหัดหมายเลข 105 นี้ ผู้เขียนได้เห็นถึงการเคลื่อนที่ไปมาในการดีดอาร์เปจโจ (Arpeggio) ซึ่งจะดำเนินการไม่ซ้ำรูปแบบ (Pattern) กัน โดยในห้องแรก จะเป็นการดีดสลับนิ้ว p i m i ซึ่งต่อมาในจังหวะที่ 2 จะมีการดีดคู่กันระหว่าง p m ซึ่งในห้องที่ 2 จังหวะที่ 2 จะเป็นการดีดคู่กันระหว่าง p กับ a แบบฝึกหัดนี้สอดคล้องกับท่อน Intoduzione และ Moderato

4.

ภาพที่ 10: *ตัวอย่างโน้ตในระดับที่ 4เอ หมายเลข 16 จากหนังสือ Giuliani's right-hand studies*

โดยในหมายเลข 16 นั้น เป็นการดีดโน้ตในจังหวะสามพยางค์ (Triplets) โดยที่ใช้การดีดไล่ระดับเสียงโน้ตและดีดกลับมา โดยจะเริ่มจากนิ้ว p m i ตามด้วย a m i ซึ่งจะไม่ได้เรียง p i m ไปตามลำดับเหมือนแต่ก่อน สอดคล้องกับท่อน Maetoso

บทสรุป

เทคนิค Arpeggio บนมือขวา เป็นหนึ่งในเทคนิคที่นักกีตาร์คลาสสิกไม่สามารถหลีกเลี่ยงในการฝึกซ้อมได้ ผู้เขียนได้ยกตัวอย่างมาจากบทเพลง รอสซิเนียนนา หมายเลข 1 ผลงานลำดับที่ 119 (Rossiniana No.1, Op.119) ประพันธ์โดย เมาโร จูเลียนิ (Mauro Giuliani) มาทำการศึกษา และได้นำหนังสือแบบฝึกหัดมือขวาของจูเลียนิ 120 แบบ มาใช้ศึกษา พบว่าสามารถทำให้แก้ปัญหาในการบรรเลงเทคนิคมือขวาอาร์เปจโจในบทเพลงได้ดียิ่งขึ้น ลดอาการเกร็งจากการบรรเลงได้ โดยทั้ง 4 แบบฝึกหัดที่ผู้เขียนได้ยกมา มีความสอดคล้องกับทั้ง 5 ท่อนที่ผู้เขียนได้ยกตัวอย่างมา ตามตารางดังนี้

ชื่อท่อน	**แบบฝึกหัด**	**ความสอดคล้องกัน**
อินโทรดุชิโอเน (Introduzione)	ระดับที่ 4บี หมายเลข 105	การเล่นนิ้ว p i m a ที่สลับสายกันไปมา
อันดันเต กราซิโอโซ (Andante Grazioso)	ระดับที่ 3 หมายเลข 87	การวางนิ้ว p i m a ที่เรียงกันจากสาย 5 4 3 2 ตามลำดับ โดยเน้นเสียงที่ดีดจากนิ้ว a เป็นหลัก
มายโตโซ (Maestoso)	ระดับที่ 4เอ หมายเลข 16	การดีดนิ้ว p i m สลับสายกันเป็นโน้ต 3 พยางค์
โมเดอราโต (Moderato)	ระดับที่ 4บี หมายเลข 105	การเล่นนิ้ว p I m a ที่สลับสายกันไปมา
อัลเลโกร วิวาเช (Allegro Vivace)	ระดับที่ 3 หมายเลข 92	การวางนิ้ว p i m a ที่วางเริ่มนิ้ว p จากสาย 5 แล้วไล่ระดับลงไปเป็นบันได

รายการอ้างอิง

ปฐมวัส ธรรมชาติ. (2566). *MAURO GIULIANI ผู้สะท้อนแนวคิดผ่านงานประพันธ์ ‘กีตาร์เป็นได้มากกว่าเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ’*. Mauro Giuliani ผู้สะท้อนแนวคิดผ่านงานประพันธ์ ‘กีตาร์เป็นได้มากกว่าเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ’ (ptnoteguitar.com)

ปภาตพงศ์ วันภักดี. (2559). *การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ปภาตพงศ์ วันภักดี*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา). บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยศิลปากร

รัฐนัย บำเพ็ญอยู่. (2555). *A PERFORMANCE GUIDE TO THE MULTI-MOVEMENT GUITAR SONATAS OF FERNANDO SOR AND MAURO GUILIANI*. (ดุษฎีนิพนธ์สาขาวิชา Musical Arts). Faculty of the University of Miami. University of Miami

วิทยา วอสเบียน. (2531). *ประวัติความเป็นมาของกีตาร์ ตั้งแต่ศตรวรรษที่ 15 ถึง 20*. กรุงเทพ:สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์

วิทวัส รื่นอารมย์. (2563). การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย วิทวัส รื่นอารมย์. *การประชุมเสนอผลงานวิจัยระดับบัณฑิตศึกษา ครั้งที่ 15* (น. 2983-2990) มหาวิทยาลัยรังสิต

Christopher Davis. (2022). *Giuliani 120+ by Christopher Davis*. Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla

Francesco Teopini Terzetti Casagrande. (2021). *References in Potpourris: ‘Artificial Fragments’ and Paratexts in Mauro Giuliani’s Le Rossiniane Opp. 119–123*. International Association for Word and Music Studies. Hong Kong Baptist University

Kristýna Machová. (2022). *Mauro Giuliani – Rossiniana No. 1, Op. 119*. (Research form Bachelor of Music, Department of stringed insrtuments). JANÁČKA ACADEMY OF MUSICAL ARTS

Michael Lorenz. (2015). *New Light on Mauro Giuliani's Vienna Years*. Michael Lorenz: New Light on Mauro Giuliani's Vienna Years (michaelorenz.blogspot.com)

Ruggero Chiesa. (1980). *Le Rossiniane Op. 119-124 per chitarra*. Suvini Zerboni Editions – Milan

Thomas F. Heck. (2013). *Mauro Giuliani: A Life For the Guitar (GFA Refereed Monographs Book 2)*. Guitar Foundation of America; 3rd edition

Music Education in Refugee Setting: A Comparison of Rashidieh Palestinian Refugee Camp (Lebanon) and Thai Myanmar Refugee Camps in Tak Province (Thailand)

Khin Myat Mon[1]

Abstract

There has been a significant expansion in the field of music education with researchers exploring diverse range of topics and issues, while growing attention on improving music educators role in the society, it is important to encourage the music educators themselves to engage with the different communities beyond the formal music classrooms. Through a comparison of musical activities in two refugee camp contexts, Rashidieh Palestinian Refugee Camps in Lebanon and the refugees camps in Tak Province in Thailand, this academic article reflects purpose, music content and evaluation of music education in refugee setting along with the atmospheres, supports from the organizations, music intuitions and professional music educators.

Keywords: refugee music education, Palestine, Thai/Myanmar

Introduction

Music is the form of art expression which can serve various purposes and it often plays a significant role in shaping cultural identity and fostering a sense of community. People create and listen to music for pleasure, relaxation, inspiration, and to communicate complex emotions or ideas through the music elements (pitch, melody, rhythm etc.). To teach music, music educators need to explore and understand the basic elements of music and use them separately or together in the lessons with the knowledge of developments and situations of the learners to be able to teach in a holistic approach. Teaching and learning experience in a refugee setting is different from other education settings such as in formal schools.

Music teaching in refugee settings not only addresses the development of musical skills and the immediate needs of individuals facing force displacement but also contributes to their long-term well-being, resilience, and sense of identity. The music programs in different refugee camps around the world recognize the usefulness of music as a form of expression and aim to harness its positive impact on the lives of those who have experienced forced migration. This academic article is the literature review of existing studies of the Rashidieh Palestinian Refugee Camp (Lebanon)

1 Silpakorn University Faculty of Music / khin_14@hotmail.com

and Thai Myanmar refugee camps in Tak Province in Thailand. The two sites were chosen for this study because both are long-standing refugee camps in the world (more than 30 years) and have had enough research and knowledge produced about them, especially for the music program in Rashidieh camp in Lebanon.

As music education continues to grow, educators and researchers are exploring various aspects, challenges, and issues within the field. As attention increases the competency of the music educators and their contribution in society, it is important for music educators themselves to engage with diverse communities beyond the traditional music classroom.

Music Education in Refugee Camp

When the people are fleeing from home because of war, conflicts and life-threatening situations, the helping aids, and priority are shelter and food. However, amidst the current global push for an inclusive educational agenda, which aims to ensure that all individuals have equal access to high-quality education, the education of refugee children and youths has become a significant focal point for international humanitarian and development entities (Global Education Monitoring [GEM], 2018; Education Commission, 2016). Accessing education is essential for refugees for their developments to become self -reliant and for their future where they settle in a host country or going back to their home country (United Nation High Commissioner for Refugees, 2017).

According to this agenda, refugee educations and EIE (education in emergency) emerged aiming to educate the refugees and facilitating social activities such as music concerts and sport events. Responding to education in Emergency does not necessarily mean building schools' buildings, but the idea is to implement a program where teaching-learning experiences are happening (Sinclair, 2001).

Music education in refugee settings is different according to the refugees' situation and conditions around the world. There are some people from different backgrounds who come and gather at refugee camps according to the situations. The educators need to embrace the diversity and consider reconstructing the competency and skills necessary for interacting with people from various cultural backgrounds, ethnicities, and religions. According to the literature review from the music project of Rashidieh camp, the music teachers reflected that there was a high degree of pedagogical complexity and the lessons were happening with unexpected issues. There are different ages and skill levels of the children participants and there was some uncertainty regarding the exact number of students attending and potential interruption such as electricity cut off or the boys leaving for Friday prayer. Moreover, the policy and involvement of local authorities also play a crucial role in the process.

Background

Rashidieh Refugee Camp

Rashidieh Palestinian refugee camp located 7km south of Tyre and 23km north of Palestine, originated in 1936 as a refuge for Armenian families and it became a Palestinian refugee camp in 1948. The camp, heavily affected by the 1982 Israeli conflict, houses around 27,000 people in one square kilometer.

The music program in the camp is led by the Norwegian educators from the Norwegian Academy of Music (NMH) and directed by Beit Arfal Assumoud, 40–80 children and youth (aged 6–20) participate in music activities two days a week (Boskov, 2020). Since 2005, bachelor students enrolled in the music education program at the Norwegian Academy of Music (NMH) have been participating in a professional placement program includes the activities such as student music teachers providing music instruction to children and youth in the camp, organizing concerts in both Rashidieh camp and Lebanese schools, and conducting cultural seminars (Brøske,2019). Other than the music educators from Norway, there are also local permanent music teachers at the Rashidieh camp, too. Another program called the culture exchange program of the Rashidieh camp allows groups of Palestinian people from the refugee camp to travel to Norway fully funded by the Norwegian and the partner organizations. During the performances on the trip, the Palestinian students experience a sense of accomplishment through their performances.

There are several studies about the Rashidieh music program from the perspective of music therapy, music education and other aspects and it demonstrates the unique characteristic of music research and development-based programs (Johansen, 2020).

Refugee Camps in Tak province

Thailand hosts 90,000+ refugees from Myanmar in nine temporary shelters on the Thai/Myanmar border managed by the Royal Thai Government. There are three Refugee Camps in Tak province which are located near Thai-Myanmar border: Ban Mae La, Ban Umpiem and Ban Nupo (UNHCR, 2017).

The Border Consortium (TBC) is the main organization providing food and shelter to the refugee camps along the border together with the members and partnership with other Non-profit organizations (TBC, 2022). The Karen Refugee Committee – Education Entity (KRC-EE), supported by international NGOs like World Education, operates schools in Tak Province. The education and social services are mainly conducted by the Karen refugees by themselves through the KRC (Karen Refugee Committee). Because of the limited resources and permission from the authorities, music related activities are not formally organized as a project or program although there are several music

activities throughout the year (D. Moo, personal communication, 2023). There are music activities such as choir singing and ensemble playing at Kawthoolei Karen Baptist Bible School & College in Mae La Refugee camp as extracurricular activities. On special occasions such as new year, Christmas and Water Festival, there are music concerts and song competitions as hip-hop rapping competition and group songs competition performed by the refugees. As technologies and internet access are improving worldwide including the refugee community, encourage music lovers from refugee camps to pursue their musical passion. Young Karen refugees are making songs by themselves, recording and releasing on digital platforms like YouTube and Tik Tok and there are several personal channels such as SD Chai Channel (140K Subscribers) from Nu Po camp and NP Channel (78.7K Subscribers).

There is no formal music education program (D. Moo, personal communication, 2023) implemented at the camps in Tak province, however, music concerts and music related activities are organized by the refugees themselves and there are refugee youths pursuing the dream of becoming musicians by reaching out to the audience through online platforms according to the video records for the events of the camps in medias and the Youtube channels by the refugees from Tak province.

Purpose of Music Education in Refugee Setting

The goals of music education in Refugee setting extend beyond teaching musical skills, performance and physical and mental development, it may include fostering social connection, providing creative outlets, building self-confidence, self-reliant and resilience, re-searching identity, promoting culture exchange and generally enhancing the overall well-being of the whole community (Boeskov, 2020; Johansen, 2020).

Content (Experience) of Music Education in Refugee Setting

The music projects in Rashidieh camp offer various lessons and the students can take lessons for not only the western musical instruments but also the traditional Arabic instruments and dances. The musical content in refugee settings is wide and varies from traditional music, gospel choir music to popular music like hip hop and rock according to their background and interests according to the camps from Tak province.

Most of the music content in Refugee setting acts as a community music rather than formal education system with fixed curriculum and policy. However, the teaching- learning taking place and the specific requirement of instruction captivates the music educators and researcher (Johansen, 2020). The term “community music education” signifies an acknowledgment that music education extends beyond conventional settings, emphasizing community-oriented approaches

that address diverse learning needs and encourage collective musical engagement. It goes beyond traditional notions of performance and often emphasizes inclusivity, participation, collaboration, and engagement.

This approach to music education recognizes its power to strengthen social wellbeing, acknowledge diversity and create a sense of belonging to the community. It aligns with the idea that music is not only for entertainment but also a means of building and sustaining the good benefits for the refugee community.

Evaluation of Music Education in Refugee Setting in Rashidieh Camp

Music education for refugees' programs involves assessing various aspects within the context. According to the literature reviews on the Rashidieh camps, the evaluation of the music programs involves assessing the impact on emotional and psychological wellbeing on participants, integration, cultural preservation, community engagement and musical skill development (Brøske, 2019; Boeskov, 2020). It can also measure the long-term outcome of the music program.

Despite the lack of music teaching tradition in Lebanon and Palestinian schools, there is an enormous amount of support for music education programs from Music Institute and professional musicians in Rashidieh camp compared to the Thai-Myanmar camps. The Muslim Community has some negative opinions for practicing music in life. In *Music Education and Muslims* (2006), Diana Harris highlights the ethical challenges that arise for some Muslims in relation to music, urging acknowledgment of this as a significant hurdle. Collaborating on music education with Muslim individuals may pose various difficulties, given that music is often deemed haram (forbidden) in specific circles. In a music program from Rashideih camp, some participants, mainly girls around sixteen or seventeen years old, are likely to drop out. Girls at this age are expected to prepare for marriage by conforming to ideals of respectable femininity. Traditional views in the camp link music and dance to frivolity and immodesty, leading to discouragement or prohibition of participation for some young women in the program (Boeskov, 2020).

According to the study in 2006, it is found out that 50% of adult camp residents from Thai-Myanmar camps suffer from mental health problems and anti-depressants constituted one of the most common drug prescriptions for refugee and has the high suicidal rate (Human Right Watch, 2012). Apart from living in confined places for many years without traveling or connecting to the outside world, there are also deficiency of programs for the refugee such as formal music training as mentioned above to release their stress, to enjoy their hobby or to pursue their dreams in Thai-Myanmar Refugee camps.

Conclusion

As the writer argues, the goals for refugee music education to extend further from improving music skills to enhancing the whole community wellbeing, the process of implementation and having awareness for the situation of the refugees and background are necessary. Although music education in Refugee setting is different from each place, *The Lebanon project* in Rashidieh camp demonstrates a unique program for the research and development-based music program. On the other hand, there is no official music related program and support from professional music institutions in Thai-Myanmar refugee camps, however, there is an outstanding interest for music, finding ways to engage with music, from refugees themselves in Tak Province Refugee Camps.

There is an interesting avenue for music institutes, music educators and researchers to explore music education in refugee settings in curriculum, policy, and implementation process in the future. As with other education, I believe music education is also human rights and refugees are not an exception to access their rights.

References

Boeskov, K. (2020). Music, agency, and social transformation: Processes of subjectivation in a Palestinian community music program. *Nordic Research in Music Education*, *1*(1), 4–28. https://doi.org/10.23865/nrme.v1.2634

Broeske-Danielsen, B. A. (2013). Community music activity in a refugee camp – Student music teachers' practicum experiences. *Music Education Research*, *15*(3), 304–316. https://doi.org/10.1080/14613808.2013.781145

Brøske, B. Å. (2019). Expanding learning frames in music teacher education: Student Placement in a Palestinian refugee camp in Lebanon. *Visions for Intercultural Music Teacher Education*, 83–99. https://doi.org/10.1007/978-3-030-21029-8_6

Burma Link. (2020, August 27). *Refugee camps*. Burma Link. https://www.burmalink.org/background/thailand-burma-border/displaced-in-thailand/refugee-camps/#

Education Commission. (2016). *The learning generation: Investing in education for a changing world*. The International Commission on Financing Global Education Opportunity. https://report.educationcommission.org/report/

Global Education Monitoring Report. (2018). *Migration, displacement, and education: Building bridges, not walls*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Retrieved from https://en.unesco.org/gemreport/report/2019/migration

Harris, D. (2006). *Music Education and Muslims*. Trentham Books.

Kalsnes, S. (2021). Developing craftsmanship in music education in a Palestinian refugee camp and Lebanese schools. *Music Education as Craft*, 133–149. https://doi.org/10.1007/978-3-030-67704-6_11

National Institution of Social Care and Vocational Training. (2024, May). *Art and Cultural Projects | NISCVT - Beit Atfal Assumoud*. National Institution of Social Care and Vocational Training. https://www.socialcare.org/portal/art-and-cultural-projects/29/

Neier, A. (2012). Human rights watch. *The International Human Rights Movement*. https://doi.org/10.23943/princeton/9780691135151.003.0009

Sinclair, M. (2001). Education in emergencies. In J. Crisp, C. Talbot, & D. B. Cipollone (Eds.), *Learning for a future: Refugee education in developing countries*. Geneva: UNHCR.

Storsve, V. R., & Brøske, B. A. (2020). *Look beyond - Make a difference. experiences from a music project in Lebanon*. Norges Musikkhøgskole.

Storsve, V. R., Westbye, I. A., & Ruud, E. (2010). Hope and recognition: A music project among youth in a Palestinian refugee camp. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, *10*(1). https://doi.org/10.15845/voices.v10i1.158

The Border Consortium. (2021). *Camp population 2021*. The Border Consortium. https://www.theborderconsortium.org/camp-populations/camp-population-2021/

UNHCR. (n.d.). *Thailand*. UNHCR. https://www.unhcr.org/countries/thailand

UNHCR. (2012). *UNHCR education strategy 2012-2016*. UNHCR. Retrieved from https://www.unhcr.org/protection/operations/5149ba349/unhcr-education-strategy-2012-2016.html

World Trade Organization. (2022). *Annual Report*. World Trade Organization. https://doi.org/10.30875/9789287053879

ปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนของครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย
Factor Contributing to Burnout among Assistant Thai Music Teachers in Schools

ณัฐณิชา มุสิกสวัสดิ์ (Natnicha Musicsawat)[1]

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนของครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย โดยมีกลุ่มตัวอย่าง คือ ผู้ที่บรรจุรับราชการตำแหน่งครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย จำนวน 9 คน มีเครื่องมือที่ใช้ในการทำวิจัยประกอบไปด้วยแบบสัมภาษณ์ปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียน ซึ่งผู้วิจัยออกแบบวิธีการเก็บข้อเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างตามหลักทฤษฎีการวิจัยเชิงคุณภาพ ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้การจำแนกประเภทข้อมูล (Typological analysis) ระดับจุลภาค โดยการวิเคราะห์กลุ่มคำ (Domain analysis) จากการสัมภาษณ์ โดยพิจารณาจากปัจจัยด้านภาระงาน ด้านการสอน และด้านสภาพแวดล้อมในโรงเรียน ซึ่งทั้ง 3 ปัจจัยนี้ส่งผลให้ครูผู้ช่วยไม่สามารถจัดการเวลาและการใช้ชีวิตประจำวันได้ เกิดความวิตกกังวลจากด้านการสอนในรายวิชาที่ตนเองไม่ถนัด และสภาพโรงเรียนที่ไม่เอื้อต่อปฏิบัติหน้าที่ส่งผลให้ครูผู้ช่วยต้องเพิ่มความรับผิดชอบและความปลอดภัยในการใช้ชีวิต

คำสำคัญ: ภาวะหมดไฟ, ครูผู้ช่วยดนตรีไทย, ภาระงาน, การสอน, สภาพแวดล้อมในโรงเรียน

Abstract

This research study aims to study the factors burnout of assistant teachers majoring in Thai Music. The research sampling comprises nine assistant teachers majoring in Thai music. There are research tools such as the interview questionnaire on factors of burnout in school. The data were collected through use of questionnaires. Data analysis is conducted using typological analysis at the micro level by word groups (domain analysis) from interviews. The results are workload, teaching, and school environment contribute to the inability of assistant teachers to manage their time and daily lives. They experience anxiety from teaching subjects they are not proficient in, and the unfavorable school conditions further necessitate them to increase their responsibility and safety in daily life.

Keywords: Thai Music Assistant Teacher, Burnout, Workload, Teaching, School Environment

1 นิสิตระดับปริญญาโท คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
M.Ed. Faculty of Education, Chulalongkorn University / Natnichaghugging@gmail.com

บทนำ

หน้าที่และความรับผิดชอบของครูผู้ช่วยในปฏิบัติหน้าที่เกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอน การส่งเสริมการเรียนรู้ พัฒนาผู้เรียน ปฏิบัติงาน วิชาการของสถานศึกษา และมีหน้าที่ในการเตรียมความพร้อมและพัฒนาอย่างเข้มก่อนแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งครู และปฏิบัติหน้าที่อื่นตามที่ได้รับมอบหมาย และต้องมีวินัย คุณธรรม จริยธรรม จรรยาบรรณวิชาชีพ ประพฤติปฏิบัติตนเป็นแบบอย่างที่ดี ดำรงชีวิตตามหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง มีจิตวิญญาณความเป็นครู มีจิตสำนึกความรับผิดชอบในวิชาชีพครู และมีจรรยาบรรณของวิชาชีพ (วรวัติ กิติวงศ์, ม.ป.ป) มีผลการประชุมสนทนากลุ่มมีความเห็นตรงกันว่ายังมีปัญหาการบรรจุครูไม่ตรงความต้องการการใช้ครูทั้งด้านปริมาณและคุณภาพ ครูสอนไม่ตรงวุฒิ ไม่ตรงสาขาวิชาที่สำเร็จการศึกษา ครูมีภาระงานมาก รวมทั้งงานที่ไม่เกี่ยวกับการเรียนการสอน ผู้ทรงคุณวุฒิส่วนหนึ่งเห็นว่าการดำเนินการบรรจุและแต่งตั้งยังมีความล่าช้า รวมทั้งยังมีปัญหาการขอโอนย้ายกลับสู่ถิ่นฐานของครู (ชนิตา รักษ์พลเมือง และคณะ, 2560)

ภาวะหมดไฟจากการทำงาน ตามแนวทางวินิจฉัยโรค ICD-11 ขององค์การอนามัยโลก ได้ให้ความหมายของภาวะหมดไฟในการทำงานว่า คือภาวะการเปลี่ยนแปลงด้านจิตใจที่เกิดจากความเครียดเรื้อรังในการทำงาน โดยมีอาการหลัก 3 อาการประกอบด้วย 1) รู้สึกสูญเสียพลังงาน หรือมีภาวะอ่อนเพลีย 2) มีความรู้สึกต่อต้านและมองงานของตนเองในทางลบ ขาดความรู้สึกในความตั้งใจที่จะประสบความสำเร็จ และ 3) รู้สึกเหินห่างจากคนอื่นไม่ว่าจะเป็นผู้ร่วมงาน หรือลูกค้า รวมถึงขาดความผูกพันกับสถานที่ทำงาน (กรมสุขภาพจิต, 2562)

หากภาวะหมดไฟไม่ได้รับการบำบัดหรือแก้ไข จะทำให้ครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทยนั้นได้รับผลกระทบค่อนข้างมาก เนื่องจากบทบาทของครูดนตรีไทยจะต้องมาการฝึกซ้อมดนตรีไทยให้นักเรียนหลังเลิกเรียน ซึ่งถือว่าเป็นนอกเวลาจากการจัดการเรียนการสอน จากปัจจัยสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ที่เข้ามา ทำให้ครูผู้ช่วยนั้นรู้สึกเหน็ดเหนื่อย เบื่อหน่าย และไม่ต้องการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนอีกต่อไป เพราะไม่สามารถควบคุมหน้าที่ทุกอย่างให้มีประสิทธิภาพ ดังที่ Hanson (2021) กล่าวว่าการหมดไฟมักเกิดจากสภาพการทำงานที่ครูดนตรีไม่สามารถควบคุมได้ เมื่อช่องว่างระหว่างความคาดหวังของครูกับความเป็นจริงในบริบทการสอนของพวกเขามากเกินไป อาจเกิดภาวะช็อกทางปฏิบัติ (praxis shock) ทำให้เกิดการเตือนที่มาพร้อมกับความรู้สึกไม่เพียงพอหรือความผิดหวังเกี่ยวกับอาชีพการสอน โดยมีงานวิจัยที่อธิบายเกี่ยวกับระดับภาวะหมดไฟของครูในสถานศึกษา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษากรุงเทพมหานคร เขต 2 เมื่อพิจารณารายด้านพบว่า อยู่ในระดับปานกลางทุกด้านโดยเรียงลำดับค่าเฉลี่ยจากมากไปน้อย คือ ด้านความเหนื่อยล้าทางอารมณ์ ด้านความเหนื่อยล้าทางกาย ด้านทัศนคติเชิงลบต่อบุคคลรอบข้าง และด้านลดทอนศักยภาพตนเอง (วชิรญาณ์ มณีวรรณ, 2562)

ด้วยนโยบายการศึกษาของแต่ละโรงเรียน และความแตกต่างของโรงเรียนในแต่ละพื้นที่ ทำให้ผู้วิจัยพบเห็นถึงความเหลื่อมล้ำระหว่างการปฏิบัติหน้าที่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของภาระงานที่หนักเกินไป การสอนในรายวิชาของตนเองและวิชาอื่น ๆ นอกสาขาวิชาเอก หรือสภาพแวดล้อมในที่อาจส่งผลต่อความสุขในการปฏิบัติหน้าที่การทำงาน ทำให้ครูผู้ช่วยที่บรรจุใหม่ไม่สามารถรับมือกับการปฏิบัติหน้าที่ได้ ทำให้เกิดเป็นปัญหาในการปฏิบัติงาน และไม่มีแรงจูงใจในการปฏิบัติหน้าที่ อาจส่งผลให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียน ดังนั้น ผู้เขียนจึงเล็งเห็นปัญหา และได้ทำการสัมภาษณ์ รวบรวมประสบการณ์และปัญหาที่ครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทยที่ได้รับการแต่งตั้งบรรจุใหม่ได้พบเจอ เพื่อนำเสนอปัญหา หาแนวทางในการแก้ไขปัญหาให้แก่สถานศึกษา เพื่อเป็นประโยชน์แก่บุคลากรทางการศึกษาทุก

ท่าน และเป็นผลดีส่งต่อไปสู่การพัฒนาผู้เรียน ในด้านของการจัดระเบียบการบริหารการศึกษา ประสิทธิภาพในการเรียนการสอน ความเป็นอยู่ในสถานศึกษา หรือการสร้างความสุขทางการเรียนการสอนต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนของครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องและกรอบแนวคิดการวิจัย

ภาวะหมดไฟ

ภาวะหมดไฟ หมายถึง ภาวะเหนื่อยหน่ายในการทำงาน ภาวะเบื่องาน ความเหนื่อยหน่าย ความเหนื่อยหน่ายในงาน และความเหนื่อยหน่ายในการทำงาน (เพ็ญพิชชา เกตุชัยโกศล, 2564) สอดคล้องกับ Maslach and Jackson (1981) ภาวะหมดไฟ (Burnout) คือกลุ่มอาการของความอ่อนล้าทางอารมณ์และความรู้สึกด้านลบ ซึ่งพบได้บ่อยในผู้ที่ทำงานที่ต้องเกี่ยวข้องกับผู้คน (people-work) องค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของภาวะหมดไฟ คือความรู้สึกอ่อนล้าทางอารมณ์ที่เพิ่มขึ้น เมื่อทรัพยากรทางอารมณ์ของพนักงานลดลง พวกเขารู้สึกว่าไม่สามารถทุ่มเททางจิตใจให้กับงานได้อีกต่อไป อีกด้านหนึ่งคือการพัฒนาของทัศนคติและความรู้สึกเชิงลบ

ปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดภาวะหมดไฟ

ปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติงานนั้นมีหลายด้าน ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านภาระงาน 2) ด้านการสอน และ 3) ด้านสภาพแวดล้อมในโรงเรียน โดยทั้ง 3 ด้านได้มีการสังเคราะห์มาจากการทบทวนวรรณกรรมและการสอบถามจากครูดนตรีซึ่งสามารถอธิบายความหมายของแต่ละด้านได้ ดังนี้

1. ด้านภาระงาน

สำนักงานคณะกรรมการศึกษาขั้นพื้นฐาน (2553) ได้กำหนดภาระงานของข้าราชการ ครูและบุคลากรทางการศึกษา ภาระงานการพัฒนาคุณภาพการศึกษาของสถานศึกษา หมายถึง ภาระงานส่งเสริมสนับสนุนการจัดการศึกษาของสถานศึกษาในด้านต่าง ๆ เพื่อส่งผลต่อคุณภาพผู้เรียน เช่น ปฏิบัติหน้าที่หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ หัวหน้าสายชั้น ช่วยปฏิบัติงานการบริหารและการจัดการศึกษา (การบริหารงานวิชาการ การบริหารงานบุคคล การบริหารงานงบประมาณ และการบริหารงานทั่วไป) เป็นต้น

มีการกำหนดหลักเกณฑ์และวิธีการกระจายอำนาจการบริหารและการจัดการศึกษา พ.ศ. 2550 อาศัยอำนาจตามความในมาตรา 5 และมาตรา 39 วรรคสอง แห่งพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 ซึ่งแก้ไขเพิ่มเติมโดยพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ(ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการออกกฎกระทรวงไว้ ดังต่อไปนี้ ข้อ 1 ให้ปลัดกระทรวงศึกษาธิการ หรือเลขาธิการคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน พิจารณาดำเนินการกระจายอำนาจการบริหารและการจัดการศึกษาในด้านวิชาการด้านงบประมาณด้านการบริหารงานบุคคล และด้านการบริหารทั่วไปไปยังคณะกรรมการเขตพื้นที่การศึกษาสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา หรือสถานศึกษาในอำนาจหน้าที่ของตน แล้วแต่กรณีในเรื่องดังต่อไปนี้ (1) ด้านวิชาการ (2) ด้านงบประมาณ (3) ด้านการบริหารงานบุคคล (4) ด้านการบริหารทั่วไป (กระทรวงศึกษาธิการ, 2550)

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการแสดงให้ทราบถึงภาระงานที่ได้รับมอบหมายตามที่มีการกำหนดให้ ซึ่งการกระจายอำนาจการบริหารทั้ง 4 ฝ่าย เป็นภาระงานที่ครูผู้ช่วยจะต้องได้รับผิดชอบ

2. ด้านการสอน

การสอนมีความหมายครอบคลุมทั้งด้านวิธีการ ด้านตัวบุคคล คือ ผู้สอนและผู้เรียนต้องมีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน ด้านเป้าหมายการสอนและด้านความสามารถของผู้สอน ซึ่งจะช่วยให้การสอนประสบผลสำเร็จได้ดี ดังนั้นจากความหมายข้างต้น จึงสรุปความหมายของการสอนได้ว่า การสอน คือ กระบวนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สอนกับผู้เรียน เพื่อทำให้ผู้เรียนเกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมตามจุดประสงค์ที่กำหนด ซึ่งต้องอาศัยทั้งศาสตร์และศิลป์ของผู้สอน (อาภรณ์ ใจเที่ยง, 2550) ดังที่สำนักงานคณะกรรมการศึกษาขั้นพื้นฐาน (2553) ได้กำหนดว่า ภาระงานสอน จำนวนชั่วโมงสอนตามตารางสอน ภาระงานที่เกี่ยวเนื่องกับการจัดการเรียนการสอน และภาระงานการพัฒนาคุณภาพการศึกษาของสถานศึกษา โดยมีรายละเอียด ดังนี้

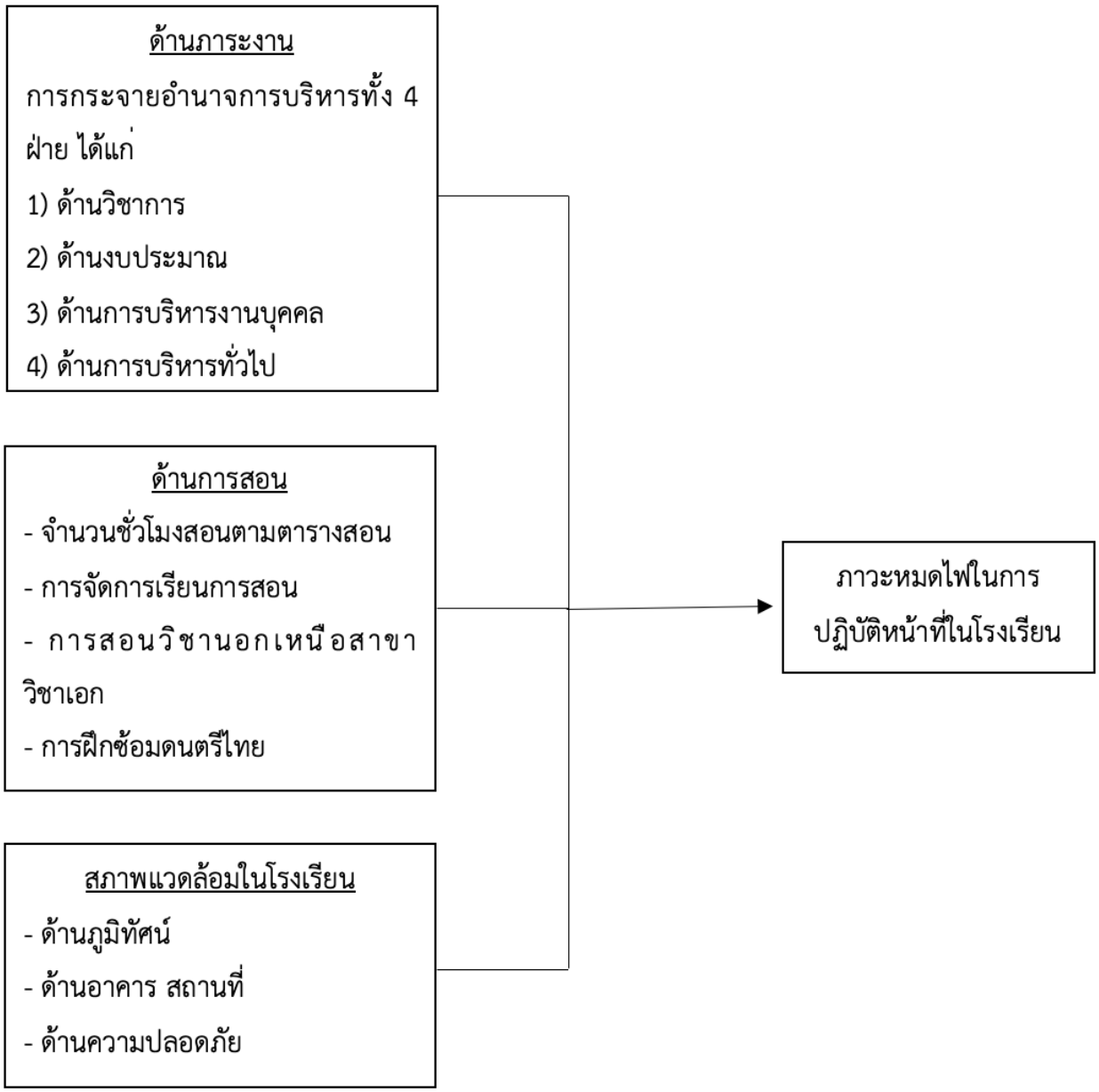
2.1 ชั่วโมงสอนตามตารางสอน หมายถึง จำนวนชั่วโมงปฏิบัติงานสอน กิจกรรมพัฒนาผู้เรียนการจัดประสบการณ์การเรียนรู้ กิจกรรมฟื้นฟูสมรรถภาพผู้เรียน

2.2 จัดการเรียนการสอน หมายถึง การปฏิบัติงานที่ไม่ใช่การปฏิบัติตามตารางสอน แต่เป็นงานที่จะต้องให้ครูปฏิบัติเพื่อให้การจัดการเรียนการสอนมีคุณภาพ เช่น การจัดทำแผนการจัดการเรียนรู้ แผนการจัดประสบการณ์ แผนการจัดการศึกษาเฉพาะบุคคล Individualized education program: IEP (IEP) และแผนการจัดการเรียนรู้เฉพาะบุคคล Individual Implementation plan : IP (IP) การวัดและประเมินผลการเรียนรู้การประเมินพัฒนาการเด็ก การสร้างและพัฒนาสื่อการเรียนการสอน เป็นต้น

3. ด้านสภาพแวดล้อมในโรงเรียน

การจัดสภาพแวดล้อมในชั้นเรียนให้เอื้ออำนวยต่อการเรียนการสอน เพื่อช่วยส่งเสริมให้กระบวนการเรียนการสอนดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพ และช่วยสร้างความสนใจใฝ่รู้ ใฝ่ศึกษา ตลอดจนช่วยสร้างเสริมความมีระเบียบวินัยให้แก่ผู้เรียน (อาภรณ์ ใจเที่ยง, 2550) ดังที่ นิชาภา เจริญรวย (2566) กล่าวว่า สถานศึกษามีการจัดสภาพแวดล้อมที่เป็นวัตถุเป็นรูปธรรมให้มีความเหมาะสมกับกิจกรรมต่าง ๆ ให้ทุกพื้นที่สามารถเอื้อต่อการเรียนรู้ของผู้เรียนให้สามารถเกิดการเรียนรู้ได้ตลอดเวลาโดยคำนึงถึงความเหมาะสมและความปลอดภัยสามารถ ซึ่งสามารถจำแนกออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้ 1) ด้านภูมิทัศน์ หมายถึง การจัดสวนหย่อม และ ปลูกต้นไม้ดอกไม้ให้ร่มรื่นสวยงาม ดูแลรักษาสภาพภูมิทัศน์ให้เอื้อต่อการเรียนรู้ 2) ด้านอาคารสถานที่ หมายถึง ห้องเรียนห้องปฏิบัติการ และ สื่ออุปกรณ์เทคโนโลยีสำหรับการเรียนในระบบ Online และ Onsite สามารถเรียนรู้ได้ทุกที่ทุกเวลามีระบบสื่อสารที่แสดงถึงการทำงานอย่างเป็นระบบ มี Website ที่เชื่อถือได้และเอื้อต่อการเรียนรู้ และ 3) ด้านความปลอดภัย หมายถึง การมีมาตรการดูแลรักษาความปลอดภัยแก่ผู้เรียนในการใช้อาคารเรียน และห้องปฏิบัติการ ต่าง ๆ อย่างชัดเจนตลอดจนการเตรียมความพร้อมด้านความปลอดภัยของผู้เรียน ครูและบุคลากรอย่างมีประสิทธิภาพ

ปัจจัยที่มีผลต่อการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียน



วิธีการศึกษา วิธีวิจัย

การวิจัยนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนของครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย โดยมีการกำหนดขั้นตอนการทำวิจัยดังนี้

1. การกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูล (Key Informant Interview)

กลุ่มผู้ให้ข้อมูล (Key Informant Interview) คือ ครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย ซึ่งมีระยะเวลาในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียน 6 เดือน - 2 ปี จำนวน 9 คน ซึ่งมาจากวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) มีการเก็บรวบรวมข้อมูลส่วนบุคคล เพื่อให้ทราบถึงสถานภาพ ของผู้ให้ข้อมูล โดยมีรายละเอียด ดังนี้

คนที่	เพศ	อายุ	อายุการทำงาน	เงินเดือน	ขนาดโรงเรียน
1	หญิง	23	6 เดือน	15,800	กลาง
2	หญิง	24	8 เดือน	15,800	กลาง
3	ชาย	24	8 เดือน	15,800	กลาง
4	หญิง	24	7 เดือน	15,800	เล็ก
5	ชาย	23	6 เดือน	15,050	เล็ก
6	หญิง	26	1 ปี 11 เดือน	17,430	กลาง
7	หญิง	24	10 เดือน	15,000	เล็ก
8	หญิง	26	11 เดือน	15,356	เล็ก
9	หญิง	26	1 ปี 11 เดือน	17,310	กลาง

2. การสร้างและการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ คือ ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (semi-structure interview) คือ แบบสัมภาษณ์ปัจจัยที่มีผลต่อการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียน ซึ่งมีรายละเอียด ได้แก่ เพศ, อายุ, อายุการทำงาน, เงินเดือน, ขนาดโรงเรียน และที่ตั้งของโรงเรียน เพื่อให้ทราบถึงสถานภาพของผู้ให้ข้อมูล และปัจจัยที่ทำให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนซึ่งผู้วิจัยจำแนกออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านภาระงาน 2) ด้านการสอน และ 3) ด้านสภาพแวดล้อมในโรงเรียน โดยมีรายละเอียดคำถามดังนี้

การตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ ผู้วิจัยได้เลือกใช้การตรวจสอบโดยการทดลองใช้แบบสัมภาษณ์กับผู้ที่มีคุณสมบัติเทียบเคียงกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลจำนวน 5 คน ก่อนนำไปใช้จริง จากนั้นจึงมีการปรับปรุงแก้ไขแบบสัมภาษณ์ให้มีความครอบคลุมและชัดเจนด้านหัวข้อการสัมภาษณ์ เพื่อให้ชัดเจนต่อประเด็นสัมภาษณ์และง่ายต่อการถอดบทสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลทั้ง 9 คน

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยออกแบบวิธีการเก็บข้อมูลเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างตามหลักทฤษฎีการวิจัยเชิงคุณภาพ (สุภางค์ จันทวานิช, 2559) โดยมีขั้นตอนการสัมภาษณ์ ดังนี้

(1) การเตรียมการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key informant interview) และวางแผนการสัมภาษณ์ให้เหมาะสม เนื่องจากเป็นการสัมภาษณ์แบบทางออนไลน์ และทำการติดต่อผู้ให้สัมภาษณ์ล่วงหน้า พร้อมกำหนดเวลาในการสัมภาษณ์ไม่เกิน 20-25 นาที (2) ขั้นเริ่มการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยแนะนำตนเองต่อผู้ให้สัมภาษณ์ที่จะทำการสัมภาษณ์ เริ่มการสนทนาทักทาย และเริ่มบันทึกเสียง ซึ่งผู้วิจัยทำการขออนุญาตบันทึกเสียง หลังจากนั้นจึงบอกวัตถุประสงค์ในการสัมภาษณ์ อธิบายแนวคำตอบ และบอกเหตุผลในการคัดเลือกผู้รับ การสัมภาษณ์ (3) ขั้นสัมภาษณ์ ผู้วิจัยเริ่มใช้คำถามที่เตรียมไว้ล่วงหน้า เป็นแนวทางในการสัมภาษณ์ ป้อนคำถามให้เหมาะสม ทำให้ผู้ให้ข้อมูลรู้สึกว่าเรื่องที่จะเปิดเผยระหว่างการสัมภาษณ์เป็นเรื่องพิเศษเฉพาะตัว เพื่อที่จะทำให้ผู้ให้สัมภาษณ์เกิดความ

เต็มใจที่จะให้ข้อเท็จจริงต่าง ๆ (4) การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยจดบันทึกใจความสำคัญของการสัมภาษณ์ตามความเป็นจริง หลังจากนั้นบันทึกเก็บรายละเอียดการสัมภาษณ์ให้สมบูรณ์หลังจากเสร็จสิ้นการสัมภาษณ์

หลังจากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยมีการถอดบทสัมภาษณ์จากการบันทึกเสียง จากนั้นจึงทำการจัดหมวดหมู่ของกลุ่มคำและวลีจากบทสัมภาษณ์เพื่อการวิเคราะห์กลุ่มคำ (Domain analysis) จากนั้นจึงกำหนดและจัดระเบียบวลีหรือกลุ่มคำที่มีการความหมายที่ใกล้เคียงกันของผู้ให้ข้อมูล เพื่อเป็นดัชนีข้อมูลสำหรับการสร้างข้อสรุปของการวิจัยในครั้งนี้

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้การจำแนกประเภทข้อมูล (Typological analysis) ระดับจุลภาค และการวิเคราะห์กลุ่มคำ (Domain analysis)

ดำเนินการวิจัยโดยการสร้างดัชนีข้อมูล โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. อ่านข้อมูลเบื้องต้นที่ได้มาจากการถอดบทสัมภาษณ์
2. ทำดัชนีข้อมูลโดยการทำรหัสข้อมูลโดยการแบ่งส่วนและกำกับข้อความไว้
3. ตรวจสอบดัชนีที่ทำรหัสไว้
4. ตรวจสอบกลุ่มคำและความหมายที่ใกล้เคียงกันไว้ด้วยกัน
5. เชื่อมโยงประเด็นสำคัญที่ได้จากการจำแนกประเภทข้อมูล
6. วิเคราะห์กลุ่มคำเพื่อสร้างข้อสรุปของการศึกษาในครั้งนี้ ซึ่งประกอบไปด้วยคำอธิบายและสาระสำคัญ

จากการศึกษาปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนของครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทยแบ่งออกได้เป็น 3 ด้าน ได้แก่

1. ด้านภาระงาน

จากข้อมูลการสัมภาษณ์พบว่า ภาระงานจากทางโรงเรียนคือปัญหาที่เกิดขึ้นส่งผลกระทบมากที่สุดต่อ เนื่องจากครูที่จบใหม่ไม่มีความเชี่ยวชาญและไม่เคยเรียนรู้งานมาก่อน ทำให้ครูผู้ช่วยไม่สามารถจัดการตารางการสอน การฝึกซ้อมดนตรีให้แก่นักเรียน หรือการใช้ชีวิตของตนเอง จึงไม่มีเวลาให้แก่ตนเองในการพักผ่อน หรือทำสิ่งที่อยากทำหรือวางแผนไว้

> *“ต้องทำเอกสาร ซึ่งเราไม่ชอบและปฏิเสธไปด้วย เราถนัดทางด้านงานศิลป์มากกว่า ให้ทำประชาสัมพันธ์เราทำได้ แต่เราเป็นผู้น้อย เราก็ไม่กล้าปฏิเสธ แล้วงานเอกสารก็กินเวลาซ้อมดนตรีให้นักเรียนในช่วงกลางวันและช่วงเย็นของเราตลอด”*

ผู้ให้สัมภาษณ์คนที่ 1, 10 ธ.ค. 2566

> *“แทนที่จะมีเวลาในการพัฒนาวิชาสอนของเรา เราต้องเอาเวลาไปจัดการงานเอกสาร พัสดุเป็นสิบ ๆ งาน เวลาพักผ่อนเราก็น้อยลง ถ้าเราเอางานมาทำ เสาร์หนึ่งของเราก็จะหายไปเลย มันไม่ควรให้ครูมานั่งทำตรงนี้ เพราะหน้าที่ของครูก็คือการสอนเป็นหลัก แต่ปัจจุบันกลายเป็นว่าเอกสารสำคัญ เรื่องการเงิน พัสดุ เป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งขึ้นไปอีก”*

ผู้ให้สัมภาษณ์คนที่ 5, 14 ธ.ค. 2566

“เราต้องดูแลร้านสหกรณ์ ก่อนเข้าแถวทุกวัน หลังเลิกเรียนทุกวัน เก็บห้อง กวาดห้อง พอสอนดนตรีเสร็จก็ต้องไปเก็บห้อง ไปนับเงินของแต่ละวัน มันจุกจิกมาก ใช้เวลามาก เสียเวลาเยอะ”

ผู้ให้สัมภาษณ์คนที่ 6, 14 ธ.ค. 2566

2. ด้านการสอน

จากข้อมูลการสัมภาษณ์พบว่า การปฏิบัติการสอนในรายวิชาที่ไม่ใช่ที่ตนเองได้เรียนมา ทำให้เกิดความไม่มั่นใจและรู้สึกผิดหวังกับตนเองที่ไม่สามารถอธิบายรายละเอียดของเนื้อหาการเรียนการสอนได้ดีเท่าที่ควร ซึ่งอาจจะทำให้นักเรียนพลาดโอกาสในการเรียนรู้หรือได้ความรู้ได้ไม่เต็มที่เมื่อนำไปเทียบกับรายวิชาดนตรีที่ตนเองนั้นเรียนมาในในระดับปริญญาตรี

“เราต้องไปสอนด้านศิลปะ วาดรูป ซึ่งเราก็ไม่ได้เก่ง เราก็ทำได้แค่สอนตามการปฏิบัติ ทฤษฎีตามหนังสือ แล้วกับวิชาอื่น ๆ ก็ต้องเอาเวลาไปดูเนื้อหาการสอนเหมือนกัน เพราะเราไม่ได้ถนัด”

ผู้ให้สัมภาษณ์คนที่ 3, 13 ธ.ค. 2566

“เรารู้สึกเสียใจ แทนที่เด็กจะได้รับเนื้อหาที่แท้จริง ถูกต้องโดยตรงจากครูที่สอนตรงสาย แต่ต้องมาเรียนกับเราที่ยังไม่มั่นใจกับวิชาอื่น ๆ ที่ต้องสอนเลย เราอยากให้เด็กได้รับข้อมูลที่ถูกต้องโดยตรงมากกว่าเรา”

ผู้ให้สัมภาษณ์คนที่ 8, 15 ธ.ค. 2566

“เราต้องสอนในสิ่งที่ไม่รู้ อะไรที่นักเรียนถามนอกเหนือจากเนื้อหาที่เตรียมมา เราทำไม่ได้ เรารู้สึกว่าเด็กจะได้รู้มากกว่านี้ ถ้าเรียนกับคนที่รู้ แต่เราก็เลือกไม่ได้ บริบทมันให้มาแบบนี้”

ผู้ให้สัมภาษณ์คนที่ 9, 16 ธ.ค. 2566

3. สภาพแวดล้อมในโรงเรียน

จากข้อมูลการสัมภาษณ์พบว่า ความปลอดภัยในโรงเรียนน้อย และเสี่ยงต่อการสร้างช่องทางให้นักเรียนทำการหลบเลี่ยงจากการเรียนการสอนในโรงเรียน นอกจากนี้ ด้วยสภาพของสังคมในโรงเรียนและบริเวณรอบ ๆ ทำให้สิ่งเร้าที่เป็นลบเข้าสู่ตัวผู้เรียนได้อย่างง่ายดาย

“เด็กไม่ค่อยมีใจจะเรียนเท่าไหร่ บ้านเด็กติดกับโรงเรียนส่วนมาก ไม่ก็บริเวณใกล้ ๆ เอะอะจะหลบเรียนกลับบ้าน บอกตรง ๆ ว่าท้อเพราะเด็กจริง ๆ”

ผู้ให้สัมภาษณ์คนที่ 4, 13 ธ.ค. 2566

“เราพยายามที่จะให้เด็กอยู่กับร่องกับรอย แต่มันยากมากนะ เพราะว่าโรงเรียนมันก็ feel เหมือนเขตชุมชน รถไฟ การเข้าถึงสิ่งที่ไม่ดีของเด็กมันทำได้ง่ายมาก แล้วก็ไม่ใช่แค่นักเรียนที่เป็น แต่มันรวมถึงพ่อแม่เด็กด้วย”

ผู้ให้สัมภาษณ์คนที่ 6, 14 ธ.ค. 2566

"โรงเรียนไม่มีรั้วโรงเรียนเลย ไม่รู้เพราะอะไร แต่มันทำให้ความปลอดภัยมันต่ำลงมาก เราจะต้องคอยเช็คดูความปลอดภัยตลอด"

ผู้ให้สัมภาษณ์คนที่ 9, 16 ธ.ค. 2566

ผลการศึกษา (หรือ) ผลการวิจัย

จากการสัมภาษณ์ครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย โดยพิจารณาจากปัจจัย 3 ด้าน ได้แก่ 1) ภาระงาน 2) การสอน และ 3) สภาพแวดล้อมในโรงเรียน มีประเด็นที่สามารถจำแนกเนื้อหาได้ จากการศึกษา ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูลแบบอุปนัย โดยใช้ข้อมูลที่แยกประเภทโดยการทำดัชนีข้อมูล ซึ่งสรุปผลได้ว่า จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลทั้งหมด 9 คน มีการให้ข้อมูลไปในทิศทางเดียวกันว่าปัจจัยที่ส่งผลทำให้เกิดภาวะหมดไฟในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนของครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทยมีทั้งหมด 3 ด้าน โดยสามารถอธิบายได้ ดังนี้

(1) ด้านภาระงาน ปัญหาที่เกิดขึ้นส่งผลกระทบมากที่สุดจากดัชนีข้อมูล เนื่องจากครูที่จบใหม่ไม่มีความเชี่ยวชาญและไม่มีประสบการณ์ในการเรียนรู้งานมาก่อน ทำให้ครูผู้ช่วยไม่สามารถแบ่งเวลาในการทำงานเอย่างเป็นระบบระเบียบ และทำให้เวลาจากภาระงาน (การบริหารการศึกษา 4 ฝ่าย) เบียดเบียนการเตรียมความพร้อมในด้านอื่น ๆ ที่ครูผู้ช่วยจะต้องรับผิดชอบ

(2) ด้านการสอน การปฏิบัติการสอนในรายวิชาที่ไม่ใช่ที่ตนเองได้เรียนมา ทำให้เกิดความไม่มั่นใจ และรู้สึกผิดหวังกับตนเองที่ไม่สามารถอธิบายรายละเอียดของเนื้อหาการเรียนการสอนได้ดีเท่าที่ควร และจำเป็นต้องแบ่งเวลาเพื่อที่จะเรียนรู้ และทำความเข้าใจในรายวิชานอกสาขาวิชาเอก เพื่อเตรียมแผนการสอนให้แก่ผู้เรียน

(3) ด้านสภาพแวดล้อมภายในโรงเรียน โรงเรียนหลาย ๆ แห่งมีความปลอดภัยน้อย และเสี่ยงต่อการสร้างช่องทางให้นักเรียนทำการหลบเลี่ยงจากการเรียนการสอนในโรงเรียน นอกจากนี้ ด้วยสภาพของสังคมในโรงเรียนและบริเวณรอบ ๆ ทำให้สิ่งเร้าที่เป็นลบเข้าสู่ตัวผู้เรียนได้ง่าย

อภิปรายผล (หรือ) สรุปผล

จากการศึกษาเรื่อง ปัจจัยที่มีผลต่อการเกิดภาวะการปฏิบัติในโรงเรียนของครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย พบว่า ด้านภาระงาน ด้านการสอน และสภาพแวดล้อมในโรงเรียนมีผลต่อการเกิดภาวะหมดไฟของครูผู้ช่วย ซึ่งเป็นสาเหตุหลักที่ทำให้ครูผู้ช่วยเหล่านี้มีประสิทธิภาพในการปฏิบัติหน้าที่ในโรงเรียนน้อยลง โดยมีประเด็นอภิปรายเพิ่มเติม ดังนี้

1. ด้านภาระงาน

จากการศึกษาพบว่า เนื่องด้วยโรงเรียนที่ผู้ให้สัมภาษณ์เหล่านี้ได้เข้าไปปฏิบัติหน้าที่การสอนนั้นเป็นโรงเรียนขนาดเล็กและขนาดกลาง และมีการเปิดรับครูสอนในรายวิชาดนตรีเพียงแค่ 1-2 คนต่อโรงเรียน ส่งผลให้มีภาระงานที่ต้องรับผิดชอบเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ ผู้ให้สัมภาษณ์ยังให้เหตุผลว่า ขณะที่เรียนในมหาวิทยาลัยไม่ได้มีการเรียนการสอนเกี่ยวกับงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการบริหารงานสถานศึกษา ซึ่งประกอบไปด้วย 1) ฝ่ายบริหารวิชาการ 2) ฝ่ายบริหารงานบุคคล 3) ฝ่ายบริหารงานงบประมาณ และ 4) ฝ่ายบริหารงานทั่วไป ซึ่งในสภาพความเป็นจริงแล้ว ผู้ให้สัมภาษณ์จะต้องมีการรับผิดชอบงานเหล่านี้ และมีการเรียนรู้งานในตอนที่เข้าไปเป็นครู หากเป็นโรงเรียนขนาดเล็ก ผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง 5 คน จะต้องรับภาระการบริหารงานสถานศึกษามากกว่า 1 ฝ่าย ซึ่งเกิดจากการที่จำนวนครู

ในโรงเรียนที่ไม่เพียงพอต่อการใช้งาน และเนื่องจากผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง 9 คน จำเป็นจะต้องทำวงดนตรีของนักเรียนสำหรับการใช้งานในโรงเรียนและในบางโรงเรียนมีการส่งประกวด ทำให้ผู้ให้สัมภาษณ์จัดการกับเวลา ตารางชีวิต และภาระงานได้ไม่ดีเท่าที่ควร

จากการสัมภาษณ์ จึงทำให้เห็นว่าทางโรงเรียนหรือองค์กรที่เกี่ยวข้องควรมีแนวทางในการบริหารจัดการ หรือผู้บังคับบัญชาควรมีการจัดระเบียบในด้านของความถนัดหรือความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ทางด้านการทำงานของบุคลากรในโรงเรียน เพื่อให้ภาระงานที่ได้รับมอบหมายมีความราบรื่น และง่ายต่อการทำงานมากยิ่งขึ้น

2. ด้านการสอน

ในการศึกษาปัจจัยเกี่ยวกับการสอนนี้ จากการวิเคราะห์บทสัมภาษณ์ พบว่า ในการสอนในรายวิชาดนตรีนั้นไม่ค่อยพบปัญหามากนัก ผู้ให้สัมภาษณ์สามารถจัดการกับแผนการจัดการเรียนรู้ได้อย่างเหมาะสม แต่เนื่องด้วยเป็นโรงเรียนขนาดเล็กและขนาดกลาง ทำให้มีครูผู้สอนไม่เพียงพอจนสามารถครอบคลุมได้ทุกรายวิชา ทำให้ผู้ให้สัมภาษณ์จำเป็นต้องรับผิดชอบการสอนในรายวิชาอื่น ๆ อีกด้วย ได้แก่ วิชาศิลปะ วิชาสังคมศึกษา วิชาประวัติศาสตร์ วิชาภาษาอังกฤษเพิ่มเติม วิชาภาษาไทย วิชาการงานอาชีพและเทคโนโลยี ซึ่งรายวิชาเหล่านี้เป็นสิ่งที่ลดทอนความมั่นใจในการสอนของผู้ให้สัมภาษณ์ เนื่องจากไม่ใช่วิชาที่เรียนมา จึงจำเป็นต้องใช้เวลาในการเรียนรู้ และทบทวนเนื้อหารายวิชาเหล่านี้ก่อนปฏิบัติการสอน นอกจากนี้ ผู้ให้สัมภาษณ์หลายคนให้เหตุผลว่า เมื่อตนเองต้องปฏิบัติการสอนในรายวิชาที่ไม่ใช่ที่ตนเองได้เรียนมา ทำให้เกิดความไม่มั่นใจ และรู้สึกผิดหวังกับตนเองที่ไม่สามารถอธิบายรายละเอียดของเนื้อหาการเรียนการสอนได้ดีเท่าที่ควร ซึ่งอาจจะทำให้นักเรียนพลาดโอกาสในการเรียนรู้หรือได้ความรู้ได้ไม่เต็มที่เมื่อนำไปเทียบกับรายวิชาดนตรีที่ตนเองนั้นเรียนมาในในระดับปริญญาตรี นอกจากนี้ การจัดการชั้นเรียนเป็นอีกหนึ่งเหตุผลที่ทำให้ผู้ให้สัมภาษณ์เกิดความรู้สึกท้อแท้ในการสอน เนื่องจากนักเรียนส่วนใหญ่ขาดการดูแลอบรมเลี้ยงดูจากครอบครัว ทำให้นักเรียนกลุ่มนี้ไม่ตั้งใจเรียน ไม่เชื่อฟัง และค่อนข้างจะมีอิสระในตนเองสูง ทำให้ครูผู้สอนนั้นจำเป็นจะต้องหาวิธีรับมือในการจัดการชั้นเรียนทุกคาบเสมอ

จากการสัมภาษณ์จะเห็นได้ว่า การขาดความรู้และความถนัดในรายวิชาอื่น ๆ ทำให้ครูผู้ช่วยขาดความมั่นใจในการสอนหรือการออกแบบสื่อการเรียนรู้ ดังนั้นจึงควรมีเวลาในการศึกษาในรายวิชาอื่น ๆ เพิ่มเติมอยู่เสมอ ซึ่งอาจจะมีศึกษาหาโดยอิงจากหลักสูตรแกนกลางมาตรฐานในแต่ละระดับชั้น เพื่อทราบถึงประเด็นและสาระสำคัญในแต่ละบทเรียน เพื่อให้ง่ายต่อการสร้างความเข้าใจเพื่ออธิบายเนื้อหาสาระต่อผู้เรียน รวมถึงการบูรณาการเนื้อหารายวิชานั้น ๆ เข้ากับวิชาดนตรีไทยที่ครูผู้ช่วยมีความถนัดอยู่แล้ว เพื่อเป็นการสร้างความมั่นใจในการสอน และง่ายต่อการบรรยายเนื้อหา ให้ผู้เรียนเข้าใจเนื้อหาและสนุกสนานไปพร้อมกับวิชาดนตรี

3. สภาพแวดล้อมในโรงเรียน

จากการศึกษาพบว่า ที่ตั้งของโรงเรียนส่วนใหญ่นั้นอยู่ในหมู่บ้าน หรือในบางโรงเรียนค่อนข้างห่างไกลจากความเจริญ แต่ยังไม่ถูกจัดเป็นโรงเรียนทุรกันดาร สิ่งที่เป็นปัญหาคือ เมื่อโรงเรียนอยู่ในตัวชุมชน หลาย ๆ โรงเรียนที่ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์จากผู้ให้สัมภาษณ์นั้น ไม่มีรั้วโรงเรียน ทำให้ความปลอดภัยในโรงเรียนนั้นต่ำลง และเสี่ยงต่อการสร้างช่องทางให้นักเรียนทำการหลบเลี่ยงจากการเรียนการสอนในโรงเรียน นอกจากนี้ เนื่องด้วยครูดนตรีไทยจะได้รับมอบหมายการฝึกซ้อมดนตรีให้แก่นักเรียนในช่วงหลังเลิกเรียนอยู่เป็นประจำ ทำให้ครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทยมีความเสี่ยงในด้านของความปลอดภัย และจำเป็นต้องรับผิดชอบความปลอดภัยของนักเรียนทุกคนที่มาซ้อมดนตรีหรือสอดส่อง

นักเรียนที่ยังอยู่ในบริเวณโรงเรียน ปัญหาต่อมาคือเรื่องของยาเสพติด และของมึนเมา ที่สภาพแวดล้อมนั้นขาดความรอบคอบในการตรวจสอบ ดังนั้น ครูจึงเป็นเหมือนผู้ตรวจตราความปลอยภัย และสิ่งผิดกฎหมายเหล่านี้ด้วยตนเอง

ข้อเสนอแนะในการนำงานวิจัยไปใช้

เนื่องจากการศึกษานี้พบปัจจัยที่มีส่วนสำคัญในการเกิดภาวะหมดไฟของครูผู้ช่วยเอกดนตรีไทย ทางการศึกษาสามารถมุ่งเน้นที่จะรับทราบและเร่งปรับปรุงแก้ไขการวางระบบการทำงาน หรือการสร้างสังคมในโรงเรียนที่น่าอยู่ เพื่อเป็นประโยชน์แก่บุคลากรทางการศึกษาทุกคน นอกจากนี้ การสร้างความปลอดภัยทางด้านจิตใจของผู้สอนที่ทำงานในระยะเริ่มต้น จะช่วยสร้างสภาพจิตใจที่มั่นคง และแข็งแกร่ง ทำให้ผู้สอนได้มีพลังกายและพลังใจในการทำงานในโรงเรียนได้ต่อไป

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในครั้งต่อไป

ในการทำวิจัยครั้งต่อไป ควรมีการเพิ่มจำนวนของผู้ให้ข้อมูล เพื่อสร้างฐานข้อมูลที่แน่นหนามากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ควรมีการสร้างข้อสรุปอื่น ๆ หรือเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างที่หลากหลายมากขึ้น เพื่อให้ทราบถึงมุมมองและมีการเปรียบเทียบให้เห็นถึงสภาพปัญหารวมถึงแนวทางการแก้ไขในอนาคตได้

รายการอ้างอิง

กระทรวงศึกษาธิการ. (2550). การกำหนดหลักเกณฑ์และวิธีการกระจายอำนาจการบริหารและการจัดการศึกษา พ.ศ. 2550. เข้าถึงได้จาก https://www.moe.go.th/

กรมสุขภาพจิต. (2562). *ภาวะหมดไฟในการทำงาน (Burnout) ของพนักงานบริษัทเอกชนในกลุ่ม Generation Y.* เข้าถึงได้จาก https://dmh.go.th/news/view.asp?id=2270

ชนิตา รักษ์พลเมือง และคณะ. (2560). การศึกษาสภาพและปัญหาการผลิต การใช้ และการพัฒนาครู การศึกษาขั้นพื้นฐานที่สอดคล้องกับความต้องการในอนาคต. *วารสาร ครุศาสตร์*, *47*(3). 17-33.

นิชาภา เจริญรวย. (2566). การบริหารสภาพแวดล้อมในสถานศึกษาที่ส่งผลต่อทักษะการเรียนรู้ของผู้เรียนในศตวรรษที่ 21 สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา ชลบุรีระยอง. (ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี

วชิรญาณ์ มณีวรรณ. (2562). ปัจจัยที่ส่งผลต่อภาวะหมดไฟของครูในสถานศึกษา สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษากรุงเทพมหานคร เขต 2. *วารสารบริหารการศึกษา มศว*, *19*(36), 196-207.

วรวัติ กิติวงศ์. (ม.ป.ป.). *เตรียมสอบครูผู้ช่วยสังกัด สพฐ. ฉบับครบเครื่อง.* ธิงค์ บียอน บุ๊คส์.

สุภางค์ จันทวานิช. (2559). *การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ* (พิมพ์ครั้งที่ 12).สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2553). *การกำหนดภาระงานสองขั้นต่ำของข้าราชการครูและบุคลากรทางการศึกษาสายการสอน.* เข้าถึงได้จาก http://lpgpeo.go.th/wp-content/

อาภรณ์ ใจเที่ยง. (2550). *หลักการสอน* (พิมพ์ครั้งที่ 4). สำนักพิมพ์โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

Hanson, J. (2021). Research-to-Resource: Confronting and Overcoming Music Teacher Burnout. *National Association for Music Education*, 40(1), 5-9

Maslach, C., & Jackson, S. E. (1981). The Measurement of Experience Burnout.
Consulting Psychologists Press.

เทคนิคการใช้อีควอไลเซอร์และคอมเพรสเซอร์เพื่อการผสมเสียงสำหรับงานแสดงดนตรีสด : กรณีศึกษาวงหมอลำระเบียบวาทศิลป์ จังหวัดขอนแก่น

The Operational Techniques of Equalizer and Compressor for Audio Mixing in Live Performance: A Case Study of *Molam Rabiapwatasin* Band, Khon Kaen Province

ไกรวิชญ์ น้อยสุข (Kraiwich Noysuk)[1]
ธรรศ อัมโร (Tat Amaro)[2]

บทคัดย่อ

กระบวนการสร้างเสียงดนตรีมีพลวัตรที่เชื่อมโยงหลักการทางวิทยาศาสตร์เข้ากับการสื่อความงดงามของเสียง บทความฉบับนี้กล่าวถึงศาสตร์และศิลป์ที่ส่งผลต่อกระบวนการรับรู้ความไพเราะของของเสียง ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพโดยใช้การสังเกตและสัมภาษณ์เพื่อศึกษาวิธีการผสมเสียงของบุคคลข้อมูลในการตั้งค่าบนเครื่องผสมเสียง (Mixing Console) จากการแสดงดนตรีสดของวงหมอลำระเบียบวาทะศิลป์จังหวัดขอนแก่น โดยเป็นการเก็บข้อมูลภาคสนามทั้งหมด 5 ครั้ง ประกอบไปด้วยงานสำคัญ เช่น มหกรรมดนตรี Big Mountain Music Festival ครั้งที่ 12 และ 13 งานมิสแกรนด์ x ระเบียบวาทะศิลป์ งานวัดบ้านหนองจอก ตำบลระวิง อำเภอเมืองเพชรบูรณ์ จังหวัดเพชรบูรณ์ และการแสดงดนตรี ณ ลานหน้าห้างสรรพพสินค้าเซ็นทรัล จังหวัดพิษณุโลก จากการศึกษาพบว่า วงหมอลำระเบียบวาทะศิลป์มีแนวทางในการผสมเสียงจากการฟังแหล่งที่มาของเสียงและปรับแต่งแก้ไขเสียงตามเงื่อนไขที่ได้จากเครื่องดนตรี อีกทั้งพบว่าการใช้คอมเพรสเซอร์มีการตั้งค่าให้บีบอัดสัญญาณเสียงเพียงเล็กน้อย และประเด็นสุดท้ายที่น่าสนใจคือเทคนิคการปรับแต่งเสียงส่วนใหญ่จะสอดคล้องกับ Equal-loudness contour และลำดับของเสียงในอนุกรมฮาร์โมนิกอย่างมีนัยสำคัญ

คำสำคัญ: การผสมเสียง, ดนตรีสด, ระเบียบวาทศิลป์, มงคล อิ่มวงค์

Abstract

The sound creation involves a crucial interplay between scientific principles and artistic expressions of sound. This article delves into those two parties that play a crucial role in human perception into music appreciation. Employing qualitative research methods, I particularly focused on observations and interviews to investigate techniques that Molam Rabiapwatasin Band of Khon Kaen Province used to set up the mixing console amongst five live performances including Big Mountain Music Festival 12&13, Miss Grand Thailand x Rabiapwatasin, the music concert at Ban

1 นิสิตปริญญาโท ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร,
Graduate student, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University, kraiwichn64@nu.ac.th
2 รองศาสตราจารย์ประจำ ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร,
Associate Professor, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University, tata@nu.ac.th

Nong Chok Temple Fair in Rawing Subdistrict Mueang Phetchabun District Phetchabun Province, and at Central Plaza Phitsanulok Province.The study found that Molam Rabiapwatasin Band adheres to a prescribed protocol for sound mixing by prioritising comtempating sound sources from the musical instruments before any modifications or adjustments. Furthermore, the use of compressors deployed within their setup are modest or found light compression of the audio signal. Last but not least, achieved sound manipulations align notably with the principles of equal-loudness contour and harmonic series.

Keywords: Audio mixing, Live performance, *Rabiapwatasin*, Mongkhon Imwong

บทนำ

การผสมเสียงเป็นกระบวนการพื้นฐานที่ก่อให้เกิดเสียงดนตรีในองค์รวม ไม่ว่าจะเป็นดนตรีร่วมสมัย ดนตรีร็อค ดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีหมอลำ ในทุกวัฒนธรรมดนตรีถือได้ว่ามีการจัดการทางเสียงทั้งสิ้น จากการศึกษาพบว่า ดนตรีในวัฒนธรรมพื้นถิ่นทางตอนใต้ของอินเดียชื่อ ดนตรีคาร์นาติก (Carnatic Music) ได้ให้ความสำคัญกับการจัดวางระบบเสียงและคุณภาพของเสียงที่ได้มาจากการผสมเสียงการแสดงสดในแง่ของความเที่ยงตรงของเสียงจากไมโครโฟน ซึ่งผู้ควบคุมจะประยุกต์ใช้ปัญญาประดิษฐ์ (AI) เป็นตัวช่วยควบคุมระบบแบบ Real time ส่งผลให้อีควอไลเซอร์ทำงานอย่างมีประสิทธิภาพ ประหยัดเวลา ได้คุณลักษณะของเสียงตามความต้องการ จึงสามารถกล่าวว่าการผสมเสียงดนตรีในทุกวัฒนธรรมดนตรี คือ การสร้างสมดุล (Balance) ทางเสียงโดยรวมเสียงทุกเสียงที่ได้จากการบันทึกและจัดการให้เสียงทั้งหมดมีความสอดคล้องกัน (Niranjan and Namrata, 2020) การผสมเสียงเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ของเสียงเพื่อให้เกิดปรากฏการณ์ของเสียงที่ดี สามารถสื่อความหมายและเพิ่มอารมณ์ของบทเพลง ในการนี้ วิศวกรเสียงจึงให้ความสำคัญด้านดนตรีเป็นสำคัญแล้วจึงเรียนรู้เทคนิคการใช้อุปกรณ์ผสมเสียงประกอบกับการตีความทางดนตรี (Mendelson, n.d., online)

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิคการผสมเสียงดนตรีสดที่เกิดขึ้นในประเทศไทยพบว่า มีความเป็นเอกลักษณ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งการผสมเสียงดนตรีหมอลำในภาคอีสานของประเทศไทยที่มีวงดนตรีประเภทหมอลำเป็นจำนวนมากหนึ่งในวงดนตรีหมอลำที่เป็นที่นิยมอันดับต้น ๆ คือ วงดนตรีหมอลำระเบียบวาทะศิลป์ ปัจจุบันการแสดงหมอลำมีพัฒนาการที่เปลี่ยนไปจากสมัยก่อนมาก เนื่องจากมีขนาดวงใหญ่ขึ้นและนักแสดงมากขึ้น ประกอบกับสื่อสังคมที่ช่วยแพร่กระจายวัฒนธรรมการแสดงหมอลำให้เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย มีการใช้เทคโนโลยี แสง สี เสียง ประกอบการแสดง (ระเบียบวาทะศิลป์ แฟนเพจ, 2023, ออนไลน์) ในการนี้ วงดนตรีหมอลำระเบียบวาทะศิลป์จึงเป็นองค์ทางธุรกิจดนตรีขนาดใหญ่ที่ได้รับเสียงตอบรับจากผู้คนในสังคม ปัจจัยการคงอยู่ของประชานิยมนั้นขึ้นอยู่กับวิธีการจัดการทางเสียงที่มีความเป็นมืออาชีพ กระบวนการจัดวางระบบเสียงและเทคนิคการผสมเสียงในงานแสดงสดผ่านศิลปะการแสดงหมอลำอีสานของวงระเบียบวาทะศิลป์เป็นสิ่งที่น่าค้นหาเพื่ออธิบายถึงกรอบแนวทางการผสมเสียงที่มีคุณภาพเสียงและจัดกระทำข้อมูลเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญสำหรับการผสมเสียงดนตรีสดที่มุ่งเน้นไปที่แนวดนตรีประเภทหมอลำ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาเทคนิคการใช้อีควอไลเซอร์และคอมเพรสเซอร์เพื่อการผสมเสียงสำหรับงานแสดงดนตรีสดของวงหมอลำระเบียบวาทะศิลป์

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องและกรอบแนวคิดการวิจัย

1. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยนำเสนอทฤษฎีด้าน Psychoacoustics จากนั้นจึงกล่าวถึงเครื่องมือที่ใช้ในกระบวนการผสมเสียง

หลักการและการได้ยินเสียงของมนุษย์ได้รับอิทธิพลจาก Equal-loudness contour หูของมนุษย์รับรู้ความถี่ของเสียงในปริมาณที่ไม่เท่ากันปัจจัยนี้ขึ้นอยู่กับความดังที่ได้ยิน เมื่อความดังต่ำหูของมนุษย์จะไวต่อเสียงย่านความถี่กลางมากกว่าย่านความถี่อื่น ๆ ที่สามารถแสดงผลบนกราฟแบบเส้นได้ รู้จักกันในนาม Equal-loudness contour โดยใช้หน่วยของความดังเป็น Phons การค้นพบเรื่องนี้เป็นประโยชน์และมีผลต่อการปรับแต่งความถี่เสียง (Equalizer) ในการผสมเสียงเป็นอย่างมาก ทุกครั้งที่ความดังของเสียงเปลี่ยนไป การรับรู้ความถี่ของหูมนุษย์ก็เปลี่ยนไปด้วย หากผู้ผสมเสียงปฏิบัติตามแนวทางนี้จะช่วยให้เสียงมีความสมดุลยิ่งขึ้น (McCarthy, 2016, p.152) การผสมเสียงคือกระบวนการที่เสียงจากแหล่งเสียงหลาย ๆ แหล่งรวมกันเป็นช่องสัญญาณแบบสเตอริโอเพียง 2 ช่องสัญญาณและทำให้เกิดความสมดุลทางเสียง ดังนั้นหน้าที่ของวิศวกรผสมเสียงคือการควบคุมคุณภาพเสียงรวมถึงคำนึงถึงคุณภาพของเครื่องดนตรี อุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อการผสมเสียงด้วย หากพิจารณาการผสมเสียงในงานแสดงดนตรีสดแต่ละครั้งควรรอบคอบในทุกขั้นตอนและทุกกระบวนการต้องเป็นไปอย่างราบรื่นเนื่องจากไม่สามารถย้อนกลับไปแก้ไขความผิดพลาดได้ ความท้าทายของผู้ผสมเสียงคือการทราบและป้องข้อจำกัดของอุปกรณ์ในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ที่ส่งผลให้คุณภาพเสียงออกมาได้ไม่ดีนัก นอกเหนือจากคุณภาพเสียงแล้วการใช้งานกลางแจ้งทำให้อาจเกิดปัญหาด้านความคงทนเกิดความเสียหายต่ออุปกรณ์ สิ่งเหล่านี้ทำให้การแสดงดนตรีสดน่าสนใจน้อยลง (Izhaki, 2012, p.5) เมื่อคำนึงถึงสิ่งนี้แล้วศิลปะการผสมเสียงเป็นมากกว่าแค่การทำให้เสียงมีคุณภาพดี การผสมเสียงที่ดีสามารถเพิ่มการสื่อสารทางอารมณ์ของเพลงได้ดีขึ้นทำให้ดึงดูดใจผู้ฟังได้มากขึ้นและส่งผลให้ยอดขายเพลงนั้นดีขึ้นตามไปด้วย แต่ในทางตรงกันข้ามการผสมเสียงที่ไม่ดีอาจส่งผลเสียต่อผลงานและทำให้โอกาสในการประสบความสำเร็จลดลงอย่างมาก (Ibid., p.7)

เครื่องมือสำคัญในการผสมเสียงในการแสดงสดประกอบด้วยอีควอไลเซอร์ (Equalizer) คอมเพรสเซอร์ (Compressor) และไดนามิกอีควอไลเซอร์ (Dynamic EQ) เครื่องมือแรกได้แก่ อีควอไลเซอร์ซึ่งเป็นฟิลเตอร์ชนิดหนึ่งที่ใช้ปรับปริมาณของความถี่เสียงเฉพาะบางความถี่ Equal หมายถึงการทำให้เท่ากัน โดยปกติแล้วการตอบสนองความถี่ของระบบเสียง การสูญเสียความถี่จากการเดินทางในอากาศและการรวมกันของเสียงในห้อง สิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดความผิดเพี้ยนของเสียง อีควอไลเซอร์จึงเป็นเครื่องมือที่มาชดเชยความถี่ให้เท่าเดิม (McCarthy, 2016, p.47) คอมเพรสเซอร์คือ ฟังก์ชันที่เกี่ยวข้องกับระดับเสียง จุดประสงค์หลักคือการลดระดับเสียงลงเมื่อเมื่อเสียงดังเกินเกณฑ์ระดับเสียงที่กำหนด แต่ในทางตรงข้ามเมื่อเสียงมีความดังต่ำกว่าอัตราที่กำหนดไว้คอมเพรสเซอร์จะไม่ส่งผลต่อเสียงเลย (Gibson, 2019, p.84) ไดนามิกอีควอไลเซอร์ คืออุปกรณ์ที่ใช้เทคโนโลยีการบีบอัดเสียงเพื่อสร้างผลกระทบเฉพาะบางความถี่หรือเรียกอีกอย่างว่า “การบีบอัดเสียงที่คำนึงถึงความถี่” เครื่องมือนี้ทำงานตรวจจับปริมาณของความถี่และใช้ความถี่

เหล่านั้นเพื่อทำการบีบอัดเสียงเช่นเดียวกับดีเอสเซอร์ (De-essers) ซึ่งเป็นไดนามิกอีควอไลเซอร์ที่นิยมใช้มากในปัจจุบัน (Savage, 2014, p.96-97)

2. เอกสารที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องผ่านเนื้อหาข้อมูลหมอลำเพื่อเชื่อมโยงไปถึงบริบททางการศึกษาวงดนตรีระเบียบวาทะศิลป์

หมอลำเกิดจากการถ่ายทอดทางมุขปาถะประกอบท่าทางในการสื่อสารทางคำพูดซึ่งต่อมาได้ถูกสืบทอดเป็นทำนองร้องและเล่นดนตรีเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน หมอลำเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่แสดงถึงศักยภาพความเป็นปราชญ์ชาวบ้านของอีสานที่มีมาอย่างช้านาน ปัจจุบันหมอลำยังเป็นที่ชื่นชอบของผู้คนจึงเป็นศิลปะวัฒนธรรมที่ควรดำรงรักษาให้คงอยู่สืบไป (เสน่ห์ สัมมา, 2548, น.25) นอกจากนี้หมอลำยังมีความรู้แฝงด้านวัฒนธรรม วิถีชีวิต สุขภาพ สังคม ความเชื่อ ผ่านการแสดงโดยผู้ชมไม่รู้ตัว มีส่วนช่วยลดความขัดแย้งและเสริมสร้างความสามัคคีในสังคมได้อีกด้วย (อิศเรศ ดลเพ็ญ, 2559, น.57) หมอลำมีพัฒนาการตามยุคสมัยนิยมโดยเฉพาะในสังคมปัจจุบันที่เป็นระบบทุนนิยมตามกระแสวัฒนธรรมและแฟชั่นที่ทำให้เกิดการลงทุนมหาศาลเพื่อให้การแสดงหมอลำมีความโดดเด่นสามารถดึงดูดผู้ชมและผู้ติดตามผลงานของวงดนตรีได้มากขึ้น อีกทั้งยังกล่าวได้ว่าหากคณะหมอลำมีเทคโนโลยีแสงสีเสียงที่ดีก็ย่อมมีความนิยมมากขึ้นไปจนเกิดเป็นธุรกิจที่สร้างรายได้มหาศาลในแวดวงอุตสาหกรรมดนตรี ซึ่งนอกจากการแสดงดนตรีสดแล้ว การเผยแพร่ผลงานแสดงผ่านสื่อสังคมออนไลน์ก็เป็นอีกหนึ่งช่องทางที่สามารถสร้างรายได้ให้กับคณะหมอลำ ในปัจจุบันกลุ่มผู้ติดตามเปลี่ยนเป็นคนหนุ่มสาววัยทำงานมากขึ้นเนื่องจากการปรับกลยุทธเพิ่มเทคโนโลยีแสงสีเสียงหรือการถ่ายทอดสดผ่านเฟซบุ๊กมีเพลงสนุกสนานมากขึ้น แต่ยังไม่ทิ้งกลุ่มเป้าหมายผู้สูงอายุเดิมโดยมีการปรับการแสดงให้กระชับเหมาะกับทุกเพศทุกวัย (สันดุสิทธิ์ บริวงษ์ตระกูล, 2017, น.81-90)

วงระเบียบวาทศิลป์ เป็นวงดนตรีหมอลำเก่าแก่และที่เป็นที่นิยมมากในปัจจุบัน มีต้นกำเนิดที่จังหวัดขอนแก่น (สันดุสิทธิ์ บริวงษ์ตระกูล, 2017 น.81-90) มีจุดเด่นด้านการจัดการเทคโนโลยีแสงสีเสียงทำให้วงระเบียบวาทะศิลป์มีผู้ติดตามเป็นจำนวนมาก การพัฒนาด้านเทคโนโลยีแสงสีเสียงนั้นมีความจำเป็นอย่างยิ่งเพื่อที่จะให้อยู่ในความนิยมของผู้คนในประเทศ (ฉัตรชัย พิศพล, 2022, น.219-221) คณะหมอลำระเบียบวาทะศิลป์ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2507 จึงนับเป็นคณะหมอลำยุคแรก ๆ ของตำบลสาวะถี อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น คณะหมอลำระเบียบวาทะศิลป์เดิมเป็นคณะหมอลำที่มีความโดดเด่นในการลำเรื่องต่อกลอน ต่อมาได้พัฒนารูปแบบการแสดงโดยผสมผสานดนตรีลูกทุ่งและการแสดงพื้นบ้านร่วมกับแดนเซอร์เต้นประกอบดนตรีและเริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีแบบประยุกต์เข้ามาร่วมบรรเลง มีการปรับปรุงพัฒนาในหลายด้านทั้งด้านอุปกรณ์แสงสีเสียงและเวที ปัจจุบันคณะหมอลำระเบียบวาทะศิลป์มีสมาชิกในวงกว่า 400 คน มีการแสดงต่อปีกว่า 200 งาน มีระบบแสงสีเสียงเวทีที่มีขนาดใหญ่และทันสมัย (ภานุวัฒน์ เหล่าพิลัย, 2564)

วิธีวิจัย

การศึกษาในครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพโดยผู้วิจัยใช้การสังเกตและสัมภาษณ์เพื่อศึกษาวิธีการผสมเสียงของมงคล อิ่มวงค์ผู้ทำหน้าที่ผสมเสียงประจำวงดนตรีระเบียบวาทะศิลป์ จังหวัดขอนแก่น ในการตั้งค่าบนเครื่องผสมเสียง (Mixing Console) เกี่ยวกับเทคนิคการใช้อีควอไลเซอร์และคอมเพรสเซอร์ ในการผสมเสียงจากการแสดงดนตรีสด

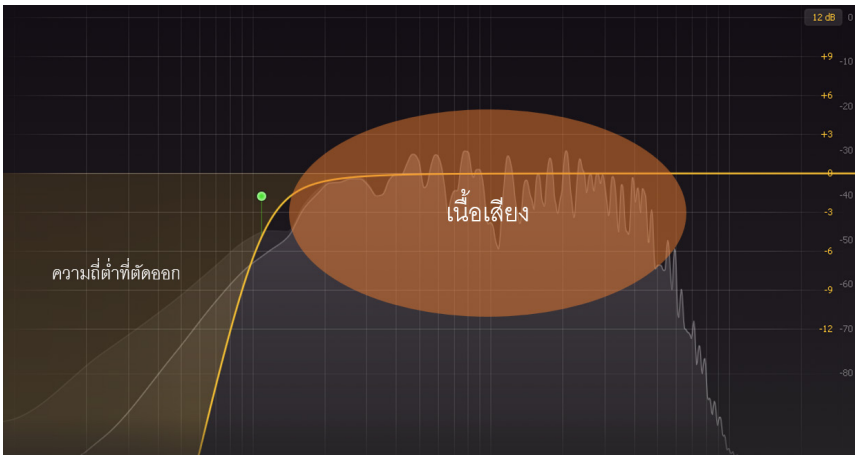
ของวงหมอลำระเบียบวาทะศิลป์จังหวัดขอนแก่น โดยเป็นการเก็บข้อมูลภาคสนามทั้งหมด 5 ครั้ง ประกอบไปด้วย มหกรรมดนตรี Big Mountain Music Festival ครั้งที่ 12 และ 13 งานมิสแกรนด์ x ระเบียบวาทะศิลป์ งานวัดบ้านหนองจอก ตำบลระวิง อำเภอเมืองเพชรบูรณ์ จังหวัดเพชรบูรณ์ และการแสดงดนตรี ณ ลานหน้าห้างสรรพพสินค้าเซ็นทรัล จังหวัดพิษณุโลก ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการศึกษาไว้ดังนี้ ขั้นที่หนึ่งศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการผสมเสียงสำหรับงานแสดงดนตรีสดของหมอลำระเบียบวาทะศิลป์ จังหวัดขอนแก่นทั้งในและต่างประเทศ จากนั้นจึงลงเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม จดบันทึกข้อมูลที่พบ เก็บข้อมูลการตั้งค่าการผสมเสียงจากอุปกรณ์มิกเซอร์คอนโซล (Mixer console) ผู้วิจัยสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลด้วยเครื่องมือวิจัยแบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดวิเคราะห์เพื่อให้ได้คำตอบงานวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

ผลการวิจัย

กระบวนการผสมเสียงมีหลายขั้นตอนเริ่มจากการปรับสมดุลของความดังและความถี่ การจัดวางมิติซ้าย-ขวา และการใช้เอฟเฟคเพื่อให้เกิดระยะหน้าหลังหรือจำลองสถานที่อื่น ๆ จึงกล่าวได้ว่าจำเป็นต้องใช้ทักษะความสามารถและอุปกรณ์ที่ทันสมัยที่ทำให้คุณลักษณะของเสียงมีประสิทภาพมากที่สุด เครื่องมือสำคัญที่นิยมใช้อย่างแพร่หลายในการผสมเสียงมี 2 ชนิด คืออีควอไลเซอร์และคอมเพรสเซอร์ ซึ่งเป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยต้องการมุ่งศึกษาถึงเทคนิควิธีการในการปรับแต่งเสียง

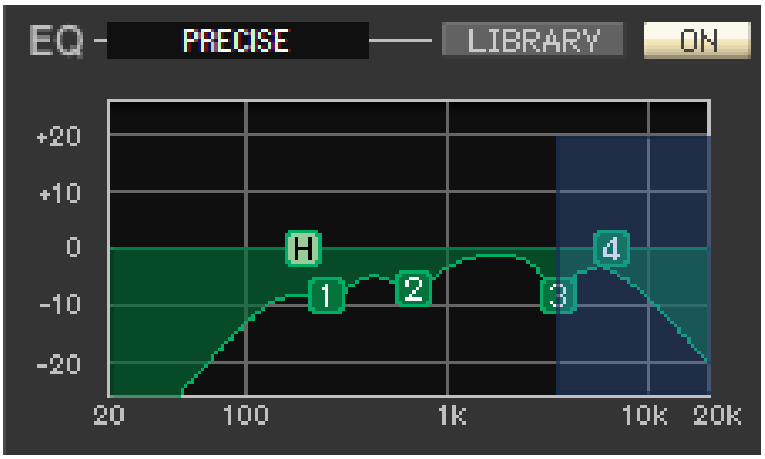
จากการศึกษาปรากฏการณ์การผสมเสียงสำหรับการแสดงดนตรีสดของวงหมอลำระเบียบวาทะศิลป์ จังหวัดขอนแก่น พบว่าไม่มีการปรับแต่งที่มีตัวแปรคงที่ กล่าวคือ หลักการโดยทั่วไปที่ผู้ผสมเสียงใช้ในการปรับแต่งความถี่ของเสียงในวงดนตรีหมอลำระเบียบวาทะศิลป์คือฟังและปรับแต่งตามเสียงที่เข้ามา วิธีการนี้จำเป็นซึ่งต้องใช้ทักษะส่วนตัวสูงและใช้เวลาฝึกฝนเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ดี ประการต่อมาพบว่า นอกจากปรับแต่งย่านความถี่เสียงด้วยเครื่องมืออีควอไลเซอร์ ผู้ผสมเสียงยังให้ความสนใจต่อการจัดการเสียงที่ต้นทางเสมอ ซึ่งตรงกับคำกล่าวที่ว่า “garbage in; garbage out” ซึ่งหมายถึงหากเสียงที่เข้ามาไม่ดีหรือเป็นเพียงเศษขยะ ก็ไม่มีใครสามารถสร้างผลงานชั้นดีได้จากขยะเหล่านั้น เนื่องจากเสียงที่ดีย่อมเกิดจากแหล่งกำเนิดเสียงที่ดีและสร้างโอกาสในการสร้างสรรค์ทางเสียงที่มากขึ้น (Izhaki, 2012, p.32)

มุ่งเน้นการใช้ Low cut กล่าวคือ แนะนำให้ทำการตัดเสียงย่านความถี่ต่ำ (Low cut) ที่ไม่ต้องการออกทุกครั้งที่ทำการปรับอีควอไลเซอร์เพื่อให้ได้เสียงที่สะอาดและลดการเบลอของเสียงย่านความถี่ต่ำ หลักในการพิจารณาในการตัดความถี่ต่ำนั้นให้สังเกตจากกราฟ RTA ที่ปรากฏอยู่บนอุปกรณ์ผสมเสียงและทำการตัดความถี่ต่ำให้ครอบคลุมความถี่มากที่สุดแต่ไม่ให้ตัดความถี่ขึ้นมาจนกินเนื้อเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ทั้งนี้ไม่มีค่ากำหนดที่แน่นอนว่าควรตัดเสียงย่านความถี่ต่ำตั้งแต่ความถี่ใดขึ้นอยู่กับเนื้อเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ สอดคล้องกับเทคนิคการปรับแต่งความถี่เสียง “High-Pass and Low-Pass Filters” ที่กล่าวว่าการใช้ฟิลเตอร์แบบนี้ช่วยแก้ไขอาการ “หึ่ง” ของความถี่ต่ำให้หายไปได้และช่วยกำจัดเสียงที่ไม่ต้องการที่มีลักษณะคล้ายกัน (Katz, 2015, p.60) ดังรูปที่ 1



ภาพที่ 1: การใช้ High-Pass Filter ไม่ให้กินเนื้อเสียง, ที่มา : ผู้วิจัย

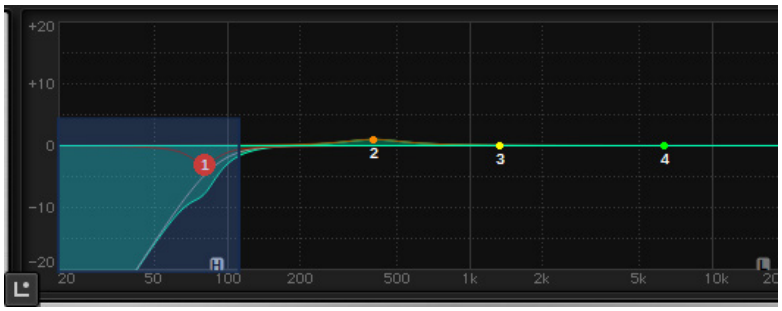
เทคนิควิธี Low-Pass Filters ในไมค์คาดหัว คือ การปรับแต่งความถี่ของเสียงร้องมีเทคนิคที่น่าสนใจที่ผู้ผสมเสียงนำมาปรับใช้กับไมโครโฟนชนิดคาดศีรษะ เนื่องจากไมโครโฟนที่ใช้มีรูปแบบการรับเสียงแบบรอบทิศทางบางครั้งจึงรับเสียงที่ไม่ต้องการ เช่น ในช่วงของการร้องเดี่ยวที่ไม่มีดนตรีประกอบนั้น เสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ หรือเสียงตะโกนจากผู้ชมด้านหน้าเวทีซึ่งเป็นเสียงที่ไม่ต้องการเหล่านี้ถูกขยายออกมาที่ลำโพง วิธีที่ผู้ผสมเสียงนำมาปรับใช้คือการตัดความถี่เสียงสูงออกไปในเฉพาะช่วงการร้องเดี่ยวดังกล่าวเพื่อลดเสียงรบกวนโดยรอบที่ไม่ต้องการโดยใช้เครื่องมือ Low pass filter ช่วยให้เสียงสะอาดมากขึ้นแต่จะสูญเสียประกายเสียงสูงไปเล็กน้อย สอดคล้องกับเทคนิคการปรับแต่งความถี่เสียง “High-Pass and Low-Pass Filters” ที่กล่าวว่าการใช้ฟิลเตอร์แบบนี้ช่วยลดเสียงรกหู (Katz, 2015, p.60)



ภาพที่ 2: การใช้ Low-Pass Filters ไมค์คาดหัว, ที่มา : ผู้วิจัย

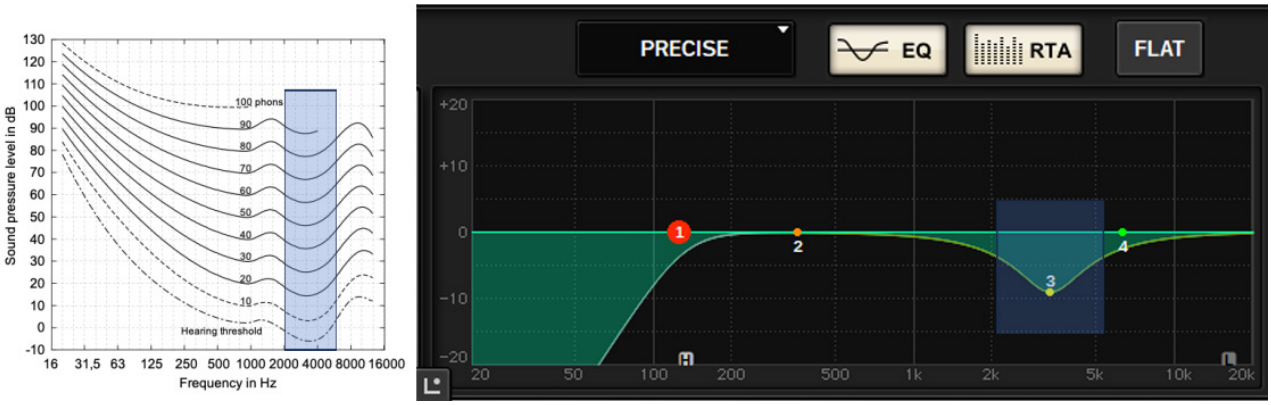
ต่อมาคือเทคนิคการลดเพื่อเพิ่มซึ่งใช้วิธีการตัดความถี่ต่ำเพื่อให้ผลในแบบตรงกันข้ามคือเพื่อเพิ่มความถี่เสียงย่านเสียงกลางแหลมแทนที่การเพิ่มความถี่เสียงกลางแหลมโดยตรง ซึ่งสอดคล้องกับเทคนิคการปรับแต่งความถี่เสียง

"EQ Yin and Yang" ของ Katz (2015, p.59) ที่กล่าวไว้ว่าการลดปริมาณความถี่ย่านเสียงต่ำจะทำให้เสียงดูสว่างมากขึ้น พบได้ในการปรับแต่งความถี่ของเสียงกีตาร์เบส ดังรูปที่ 3



ภาพที่ 3: *การตัดความถี่ต่ำเพื่อเพิ่มความถี่เสียงกลางแหลมในเครื่องดนตรีกีตาร์เบส, ที่มา : ผู้วิจัย*

ข้อที่ควรระวังคือเสียงที่เสียดหู ดังนั้นการปรับแต่งความถี่ส่วนใหญ่มีการปรับลดปริมาณของความถี่ช่วง 2,000 – 5,000 Hz อยู่บ่อยครั้ง ซึ่งเป็นความถี่ที่มีความไวต่ออวัยวะภายในโครงสร้างหูของมนุษย์มาก หากมีปริมาณความถี่ช่วงดังกล่าวมากเกินไปอาจทำให้เกิดอาการเจ็บหูได้ สอดคล้องกับ Equal-loudness contour ที่กล่าวไว้ว่าหูมนุษย์รับรู้ความถี่ของเสียงในปริมาณที่ไม่เท่ากัน ปัจจัยนี้ขึ้นอยู่กับความดังที่ได้ยินที่ความดังต่ำหูของมนุษย์จะไวต่อเสียงย่านความถี่กลางมากกว่าย่านความถี่อื่น ๆ (McCarthy, 2016, p.152) ประกอบกับเครื่องดนตรีบางชิ้น เช่น กีตาร์ไฟฟ้า คีย์บอร์ดไฟฟ้า รวมถึงเสียงร้องในช่วงที่มีการใช้โน้ตที่สูงซึ่งส่วนใหญ่ขณะที่ปฏิบัติโน้ตเสียงสูงจะมีความดังของเสียงที่สูงขึ้นตามไปด้วย

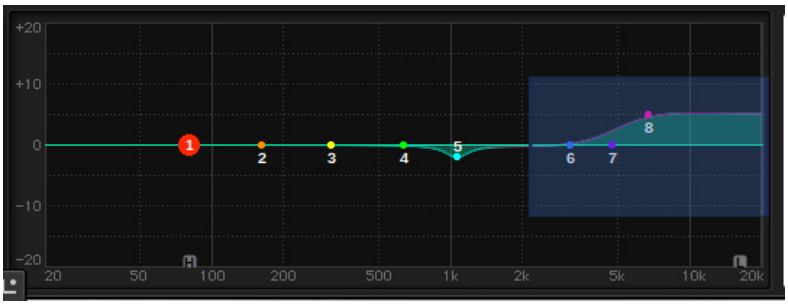


ภาพที่ 4: *การปรับความถี่ที่สัมพันธ์กับ Equal-loudness contour, ที่มา : Suzuki, Takeshima, & Kurakata, 2024*

ต่อมาเป็นเทคนิคการเพิ่มความสว่างของเสียงเครื่องดนตรี ที่กล่าวได้ว่ามีนัยสำคัญกับการปรับแต่งความถี่ สังเกตได้จากการปรับแต่งความถี่เสียงในกลุ่มของเครื่องดนตรีกลองทอมที่ปรับเพิ่มปริมาณเสียงแหลมนั้นจะส่งผลให้เสียงมีความชัดเจนและเพิ่มความน่าสนใจของแนวดนตรียิ่งขึ้น

ภาพที่ 5: การเพิ่มเสียงแหลมในกลุ่มของกลองทอม, ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากกลองทอมแล้วยังพบการเพิ่มปลายเสียงแหลมที่กลุ่มของเสียงร้องเนื่องจากเสียงร้องเป็นเสียงที่ชัดมากที่สุด ดังนั้นการปรับแต่งที่เกิดขึ้นในกลุ่มของเสียงร้องนี้จึงมีผลต่อภาพของเสียงโดยรวมเป็นอย่างมาก ซึ่งสิ่งนี้สามารถอธิบายได้ด้วยเทคนิคการปรับแต่งเสียงแบบ “The Smile EQ” ที่พบได้บ่อยในการปรับแต่งความถี่ของเสียงมีที่มาจากการปรับแต่งกราฟฟิกอีคิวให้มีรูปร่างคล้ายรอยยิ้ม การที่หูของมนุษย์ตอบสนองความถี่เสียงต่ำและเสียงสูงได้น้อยกว่าเสียงกลางตาม Equal-loudness contour เมื่อเพิ่มความถี่เสียงสูงจึงส่งผลดีต่อการรับรู้เสียง และการเพิ่มการเพิ่มความถี่เสียงสูงยังส่งผลให้รู้สึกว่าเสียงมีคุณภาพมากขึ้นเนื่องจากตัวบ่งชี้คุณภาพของเสียงเครื่องดนตรีคือ “สีสันของเสียง”(Timbre) ซึ่งกำกับด้วยฮาร์โมนิกของเสียงที่สร้างขึ้นจากอนุกรมย่านความถี่สูง ดังนั้นการเพิ่มความถี่สูงให้มากขึ้นจึงช่วยเพิ่มคุณภาพของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ (Savage, 2014, p.79-80)



ภาพที่ 6: การเพิ่มความถี่เสียงสูงในเสียงร้อง, ที่มา : ผู้วิจัย

ข้อสังเกตที่ได้จากการปรับแต่งความถี่ของเสียงร้องพบว่าการปรับความถี่บางครั้งมีความสัมพันธ์กับฮาร์โมนิกของเสียงอย่างมีนัยสำคัญ กล่าวคือเมื่อการปรับแต่งปริมาณของความถี่ใด ๆ มักมีการปรับแต่งปริมาณของความถี่ที่มีค่าเป็น 2 เท่าของความถี่มูลฐานอยู่ด้วย ซึ่งสอดคล้องกับเทคนิคการปรับแต่งความถี่เสียงพื้นต้นหรือเสียงฮาร์โมนิก (Fundamental or Harmonic) กล่าวไว้ว่าเสียงย่านความถี่สูงเต็มไปด้วยฮาร์โมนิกในการปรับแต่งความถี่อาจสับสน

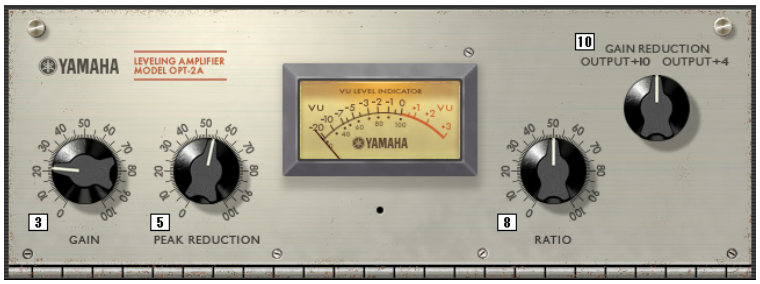
ได้ง่ายว่าความถี่ที่ต้องการปรับเป็นความถี่มูลฐานหรือความถี่ฮาร์โมนิกหรือบางครั้งอาจต้องปรับความถี่ทั้งความถี่มูลฐานและความถี่ฮาร์โมนิกด้วย (Katz, 2015, p.62)

ภาพที่ 7: การใช้อีควอไลเซอร์ที่เป็นฮาร์โมนิกกันในเสียงร้อง, ที่มา : ผู้วิจัย

ในการนี้ผู้วิจัยจะขอนำเสนอประเด็นของหลักการใช้คอมเพรสเซอร์ที่ได้มาจากข้อมูลที่บันทึกจากอุปกรณ์ดิจิทัลมิกเซอร์ (Digital mixer) รวมถึงการสังเกตและสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับการใช้คอมเพรสเซอร์ พบว่าการผสมเสียงของวงดนตรีหมอลำระเบียบวาทะศิลป์นั้นแทบไม่มีการใช้คอมเพรสเซอร์เพื่อควบคุมไดนามิกของเสียง แต่ใช้การควบคุมความดังเบาของเสียงผ่านการใช้เฟดเดอร์เป็นหลัก เพราะเชื่อถือได้มากกว่า คอมเพรสเซอร์ทั้งหมดที่ใช้แทบไม่มีการบีบอัดของสัญญาณเสียงหรือบีบอัดสัญญาณเสียงน้อยมากส่งผลต่อ Gain reduction โดยประมาณอยู่ที่ -2 dB เท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับเทคนิค “Move the faders, avoid compressors!” (Katz, 2015, p.89) เพียงแต่ส่วนใหญ่ใช้คอมเพรสเซอร์เพื่อต้องการเอกลักษณ์ของเสียงที่ได้จากปลั๊กอินจำลองอุปกรณ์แบบอนาล็อก (Analog) ในส่วนของการชดเชยคปริมาณความดังหลังจากการใช้คอมเพรสเซอร์ (Make up gain) ใช้หลักการอ้างอิงตาม Gain reduction กล่าวคือเมื่อคอมเพรสเซอร์ลดสัญญาณเสียงเป็นปริมาณเท่าใดให้ชดเชยตามปริมาณนั้น แต่ในบางกรณีมีการ ชดเชยปริมาณความดังของคอมเพรสเซอร์มากกว่า Gain reduction เพื่อต้องการคุณสมบัติของเสียงในปลั๊กอินจำลอง Analog Outboard Gear ซึ่งคอมเพรสเซอร์แต่ละตัวมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Izhaki, 2012, p.269) ปลั๊กอินจำลองอุปกรณ์แบบอนาล็อกที่พบมีดังนี้

ภาพที่ 8: Rupert Neve Designs PORTICO 5043 ในแชนแนลกระเดื่อง, ที่มา : ผู้วิจัย

Rupert Neve Designs PORTICO 5043 เป็นปลั๊กอินคอมเพรสเซอร์แบบ VCA ที่ให้คุณสมบัติเสียงแบบผสมผสานระหว่างความอบอุ่น ความยืดหยุ่น และความแม่นยำ (Harvey, 2006) ในการผสมเสียงของวงดนตรีหมอลำระเบียบวาทะศิลป์ใช้สำหรับไมโครโฟนกระเดื่องและเสียงเครื่องดนตรีกีตาร์เบส



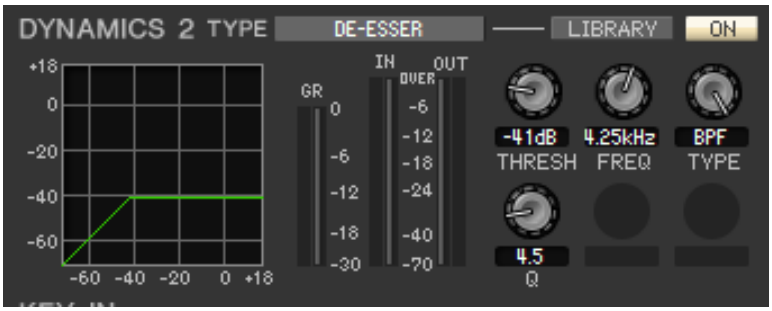
ภาพที่ 9: OPT-2A ในแชนแนลกีตาร์ไฟฟ้า, ที่มา : ผู้วิจัย

ปลั๊กอิน OPT-2A ซึ่งเป็นคอมเพรสเซอร์ชนิด OPTO ไม่สามารถปรับค่า Attack และ Release ได้ แต่มีลักษณะของ Attack และ Release ที่ไม่เร็วมากนัก มีลักษณะเด่นด้านความนุ่มนวล โดยเฉพาะ OPT-2A ที่มีการจำลองลักษณะเสียงที่ผ่านอุปกรณ์แบบหลอดแก้วสุญญากาศเข้ามาร่วมด้วยทำให้เสียงมีความละมุนและอบอุ่นเพิ่มขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับการเกิดฮาร์โมนิกในอุปกรณ์ที่ใช้หลอดสุญญากาศ (Gibson, 2019, p.97) เทคนิคนี้ใช้สำหรับไมโครโฟนของกลองสแนร์ทั้งด้านบนด้านล่างและกีตาร์ไฟฟ้า

ภาพที่ 10: Buss comp 369 ในกลุ่มของเครื่องเป่า, ที่มา : ผู้วิจัย

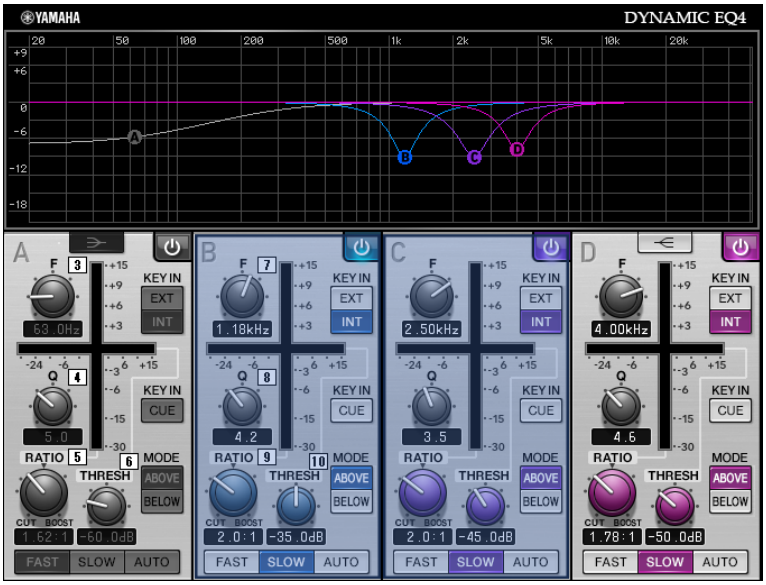
ปลั๊กอิน Buss comp 369 ซึ่งเป็นคอมเพรสเซอร์ในรูปแบบ VCA ถูกใช้กับกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าทั้งหมดมีการบีบอัดที่นุ่มนวลและเป็นธรรมชาติ ไม่ทำให้คุณภาพของแหล่งกำเนิดเสียงลดลง ในตัวของ Buss comp 369 จะมีทั้งคอมเพรสเซอร์และลิมิตเตอร์ (Limiter) นอกจากนี้ยังมีการจำลองเสียงการทำงานแบบหม้อแปลงที่ช่วยเพิ่มลักษณะเด่นทางฮาร์โมนิกของเสียง แต่การใช้งานในส่วนนี้ไม่พบการเปิดใช้ส่วนของลิมิตเตอร์

ในดิจิทัลมิกเซอร์ของยามาฮ่า (Yamaha) มีฟังก์ชันให้ผู้ผสมเสียงสามารถเปลี่ยนชนิดของ Dynamic processing ได้ระหว่างคอมเพรสเซอร์และดีเอสเซอร์ ซึ่งพบเทคนิคที่น่าสนใจคือการใช้ดีเอสเซอร์ในการจัดการปริมาณของความถี่ตามความดังของเครื่องดนตรีด้วย ถึงแม้ว่าอุปกรณ์ดีเอสเซอร์จะถูกออกแบบมาสำหรับใช้เพื่อควบคุมเสียงความถี่สูงที่มักออกมาจากพยัญชนะจำพวก “ส” แต่ก็มีการประยุกต์ใช้ได้ในเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่นกัน (Savage, 2014, p.97) ซึ่งมีการพบเทคนิคนี้ในกลุ่มเครื่องดนตรีกีตาร์ไฟฟ้าและเบสไฟฟ้า ผลที่ได้คือช่วงที่เครื่องดนตรีโซโล่จะเกิดการลดลงของความดังในความถี่ที่กำหนดไว้สูงถึง -12 dB ซึ่งทำงานกับช่วงความถี่ 2,000 – 4,000 Hz สอดคล้องกับ Equal-loudness contour ที่ได้กล่าวไปในเทคนิคการใช้อีควอไลเซอร์ก่อนหน้านี้



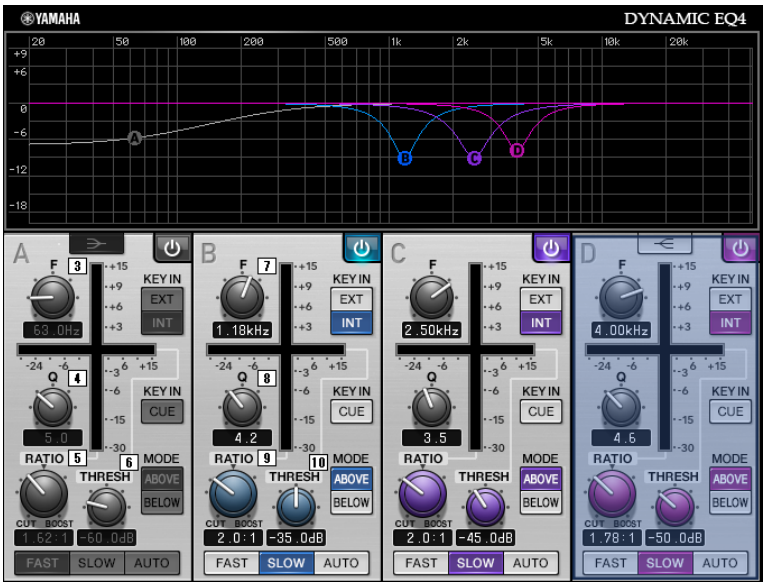
ภาพที่ 11: การใช้ดีเอสเซอร์ในแชนแนลกีตาร์ไฟฟ้า, ที่มา : ผู้วิจัย

ในกลุ่มของเสียงร้องพบเทคนิคการใช้เครื่องมือไดนามิกอีควอไลเซอร์อีกด้วย ข้อมูลส่วนนี้มีความสำคัญมากซึ่งเกี่ยวข้องกับทั้งส่วนของไดนามิกและปริมาณความถี่ของเสียง เทคนิคนี้มีประโยชน์มากเมื่อต้องการแก้ไขความถี่ที่ไม่สมดุล พบการใช้เทคนิคแบบเดียวกันในหนังสือ “Mixing Audio” (Izhaki, 2012, p.501) อีกทั้งยังพบข้อมูลสำคัญซึ่งเกี่ยวของกับความถี่ที่มีความสัมพันธ์กับ Harmonic ของเสียงในการตั้งค่า EQ B และ EQ C ดังรูปที่ 12



ภาพที่ 12: การใช้ไดนามิกอีควอไลเซอร์ที่เป็นฮาร์โมนิกกันในเสียงร้อง, ที่มา : ผู้วิจัย

การใช้ไดนามิกอีควอไลเซอร์ยังมีส่วนช่วยในการลดย่านความถี่เสียงที่ทำให้เกิดอาการเจ็บหูหรือเสียงเสียดแทงหูอีกด้วย โดยการตั้งค่าความถี่ที่สอดคล้องกับ Equal-loudness contour เพื่อทำการควบคุมปริมาณของความถี่นั้น ๆ ทั้งหมดนี้ส่งผลให้เสียงร้องยังคงมีความดัง ชัดเจน ฟังสบาย พบการใช้เทคนิคนี้ใน EQ D ดังรูปที่ 13



ภาพที่ 13: *การใช้ไดนามิกอีควอไลเซอร์ที่สอดคล้องกับ Equal-loudness contour, ที่มา : ผู้วิจัย*

เนื้อหาที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไปข้างต้นเป็นการปรับแต่งค่าเครื่องมืออุปกรณ์ผสมเสียงที่เป็นค่ามาตรฐานสำหรับวงดนตรีหมอลำระเบียบวาทะศิลป์ ซึ่งผู้ทำหน้าที่กำกับการผสมเสียงอาจมีการปรับแต่งเพิ่มเติมเล็กน้อยในระหว่างทำการแสดง เช่น บริบทในส่วนของการใช้ไมโครโฟนสำหรับเสียงร้องที่ไม่สามารถระบุแยกหญิงชายได้ชัดเจนเนื่องจากระหว่างทำการแสดงมีการสลับไมโครโฟนบ่อยครั้ง ดังนั้นจึงนับเป็นความท้าทายของนักวิชาการผู้สนใจด้านการผสมเสียงดนตรีในการแสดงดนตรีจะสร้างสมมติฐานและหาคำตอบเพื่อเติมเต็มให้กับช่องว่างขององค์ความรู้

สรุปผล

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเทคนิคการใช้งานอีควอไลเซอร์และคอมเพรสเซอร์เพื่อการผสมเสียงสำหรับงานแสดงดนตรีสด จากการเก็บข้อมูลการผสมเสียงของวงดนตรีหมอลำระเบียบวาทะศิลป์พบว่า ผู้ผสมเสียงไม่มีสูตรสำเร็จตายตัวสำหรับการปรับแต่งเสียง แต่จะมีแนวปฏิบัติโดยเริ่มต้นจากการฟังเสียงที่ส่งเข้ามายังอุปกรณ์มิกเซอร์และทำการปรับชดเชยตามลักษณะเสียงนั้น ๆ อย่างไรก็ตามมักให้ความสำคัญกับการปรับแต่งแก้ไขที่แหล่งกำเนิดเสียงในเบื้องต้น

อุปกรณ์คอมเพรสเซอร์ที่ผู้ผสมเสียงเลือกใช้นั้นแทบจะไม่ส่งผลต่อการบีบอัดสัญญาณเสียง กล่าวคือ Gain reduction อยู่ที่ประมาณ -2 dB หรือไม่มีการลดทอนความดังเลย ส่วนใหญ่ใช้การควบคุมไดนามิกจากการเลื่อนเฟดเดอร์เพราะมีความเชื่อถือมากกว่า สิ่งที่น่าสนใจคือการใช้ปลั๊กอินคอมเพรสเซอร์แบบต่าง ๆ เพื่อต้องการคุณสมบัติเสียงแบบอนาล็อกปลั๊กอินที่พบคือ Rupert Neve Designs PORTICO 5043 ซึ่งใช้สำหรับแซนแนลของกระเดื่องและกีตาร์เบส ในขณะที่ OPT-2A จะใช้สำหรับกีตาร์ไฟฟ้าและกลองสแนร์ และ Buss comp 369 ใช้สำหรับกลุ่มของเครื่องเป่า ถึงแม้การใช้คอมเพรสเซอร์จะมี Gain reduction ที่ต่ำแต่ในทางกลับกันผู้ผสมเสียงใช้เครื่องมือดีเอสเซอร์ที่ให้ค่า

Gain reduction ที่สูงมากถึง -12 dB ในเครื่องดนตรีประเภทกีตาร์ไฟฟ้าขณะทำการโซโล่ และมีการใช้ดีเอสเซอร์ในเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น กระเดื่องและกีตาร์เบส แต่ไม่พบการใช้ดีเอสเซอร์ในเสียงร้อง

ในการปรับความถี่เสียงพบความสัมพันธ์ในการลดปริมาณการทำงานกับช่วงความถี่ระหว่าง 2,000 – 4,000 Hz เป็นจำนวนมากโดยเฉพาะในกลุ่มของเครื่องเป่า คีย์บอร์ดไฟฟ้าและไมโครโฟนไร้สายสำหรับเสียงร้อง อีกทั้งยังพบการใช้ไดนามิกอีควอไลเซอร์ในกลุ่มของเสียงร้องโดยเน้นไปที่ช่วงความถี่ระหว่าง 2,000 – 4,000 Hz เช่นกัน นอกจากนี้ยังพบการเพิ่มปริมาณความถี่ย่านเสียงสูงที่ให้ความสว่างของเสียงมากขึ้นในกลองทอมและเสียงร้องในช่วงความถี่ตั้งแต่ 6,000 Hz ขึ้นไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ฉัตรชัย พิศพล. (2022). ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อความจงรักภักดีของแฟนคลับหมอลำ วงระเบียบวาทะศิลป์. วารสารรัชต์ภาคย์, 16(48), 218-233.

ภานุวัฒน์ เหล่าพิลัย. (2564). พัฒนาการรูปแบบการแสดงคอนเสิร์ตหมอลำคณะระเบียบวาทะศิลป์. วารสารสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 6(1), 174-183.

ระเบียบวาทะศิลป์ แฟนเพจ. (2556). คิวงานอัพเดตล่าสุด อย่าลืมไปให้กำลังใจกันด้วยนะครับ. สืบค้นวันที่ 28 พฤษภาคม 2556 จาก https://www.facebook.com/permalink.

php?story_fbid=pfbid0FTEgkZk9KKTgppA45TDSLUpYE7hmJYJ9maDiNWsvwzpPcjP97kzwnyvfr2ZXp-2wFl&id=976395829104102

สันดุสิทธิ์ บริวงษ์ตระกูล. (2017). บทความปริทรรศน์: การสืบทอดสื่อพื้นบ้าน หมอลำเรื่องต่อกลอน. กระแสวัฒนธรรม, 18(34), 81-90.

เสน่ห์ สัมมา. (2548). หมอลำกลอนอำเภอภูเขียว จังหวัดชัยภูมิ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. เลย: มหวิทยาลัยราชภัฏเลย.

อิศเรศ ดลเพ็ญ. (2559). หมอลำ การแสดงพื้นบ้านอีสาน : ขุมทรัพย์แห่งความรู้และความบันเทิง. *วารสารบัณฑิตศึกษา มนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, *5*(2) 56-71.

ภาษาต่างประเทศ

Gibson, D. (2019). The Art of Mixing (3rd ed.). Routledge.

Harvey, S. (2006). Portico 5043: Feedback to the Future. Retrieved April 1, 2024, from https://rupertneve.com/news/rupert-neve-stereo-compressor-5043

Izhaki, R. (2012). Mixing Audio Concepts, Practices and Tools (2nd ed.). Focal Press.

Katz, B. (2015). Mastering Audio the art and the science (3rd ed.). Focal Press.

McCarthy, B. (2016). Sound System: Design and Optimization (1st ed.). Focal Press.

Mendelson, R. (n.d.). Mixing Music: What is Sound Mixing? Retrieved April 1, 2024, from https://online.berklee.edu/takenote/mixing-music-what-is-sound-audio-mixing/

Niranjan, D R, and Namrata R. (2020). Live Audio Mixing in Concerts Using Artificial Intelligence. In *Fifth International Conference On Music And Dance 2020.*

Savage, S. (2014). *Mixing and Mastering In the Box*. Oxford University Press.

Suzuki, Y., Takeshima, H., & Kurakata, K. (2024). Revision of ISO 226 “Normal Equal-Loudness-Level Contours” from 2003 to 2023 edition: the background and results. Acoustical Science and Technology, 45(1), 1–8. https://doi.org/10.1250/ast.e23.66

บทวิเคราะห์การด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์ในบทเพลงปริซึม
An Analysis of Keith Jarrett Improvisation in Prism

บุญรักษา เพิ่มธรรมสิน (Boonraksa Permthamsin) [1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและเผยแพร่การด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์ในบทเพลงปริซึมให้ผู้ที่สนใจได้เข้าใจและสามารถนำบทวิเคราะห์ไปใช้ในการศึกษาและประยุกต์ใช้ในการด้นสดของตนเองได้ ซึ่งสาระสำคัญของบทวิเคราะห์นี้จะเน้นไปที่เทคนิคการเข้าหาโน้ตเป้าหมาย การเชื่อมโยงประโยคด้วยซีเควนซ์ทำนองหรือ ซีเควนซ์จังหวะและรูปแบบการบรรเลง 3 รูปแบบได้แก่ 1.บันไดเสียงและโหมด 2.ขั้นคู่ 3.อาร์เปจโจ จากการที่ได้วิเคราะห์การด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์ในบทเพลงปริซึมพบว่ามีการใช้บันไดเสียงและโหมดดังนี้ เมเจอร์ ฮาร์โมนิกไมเนอร์ เนเชอรัลไมเนอร์ โครมาติก โดเรียน ลิเดียนและมิกโซลิเดียชาร์ป4 มีการใช้ขั้นคู่ดังนี้ ขั้นคู่ไมเนอร์2หรือขั้นคู่โครมาติก ขั้นคู่เมเจอร์2 ขั้นคู่ไมเนอร์3 ขั้นคู่เมเจอร์3 ขั้นคู่เพอร์เฟค4 ขั้นคู่เพอร์เฟค5 ขั้นคู่ไมเนอร์6 ขั้นคู่เมเจอร์6 ขั้นคู่ไมเนอร์7 มีการใช้ประเภทของอาร์เปจโจดังนี้ เมเจอร์อาร์เปจโจ เมเจอร์7อาร์เปจโจ ไมเนอร์7อาร์เปจโจ โดมินันท์7อาร์เปจโจ ฮาร์ฟดิมมินิชอาร์เปจโจ

คำสำคัญ: คีธ จาร์เร็ตต์, นักเปียโนแจ๊ส, ปริซึม, การด้นสด

Abstract

This article aims to study and disseminate the improvisation by Keith Jarrett from the tune Prism to those who are interested in the purpose of applying and adapting to music performing. The essence of this analysis will focus on Leading to Guide tone techniques Melodic Sequences or Rhythmic Sequences and 3 techniques used for improvising which is :1. Scales and Modes 2. Intervals 3. Arpeggios. The analysis of Keith Jarrett's improvisation in Prism found Major, Harmonic minor, Natural minor and Chromatic scales Dorian Lydian and Mixolydian#4 Modes Minor2nd Major2nd Minor3rd Major3rd Perfect4th Perfect5th Minor6th Major6th and Minor7th Intervals Major Major7 Minor7 Dominant7 and Half-diminished Arpeggios.

Keywords: Keith Jarrett, Jazz pianist, Prism, Improvisation

1 นักศึกษาปริญญาโทมหาวิทยาลัยศิลปากร/boonraksa1994@gmail.com
Silpakorn University Master degree student/boonraksa1994@gmail.com

บทนำ

ในแวดวงดนตรีแจ๊ส หากพูดถึงนักเปียโนที่มีชื่อเสียงและเป็นต้นแบบของนักดนตรีหลายคน หนึ่งในนั้นคือคีธ จาร์เร็ตต์ คีธถือได้ว่าเป็นนักเปียโนที่มีความเชี่ยวชาญในการด้นสดเป็นอย่างมาก เขาเป็นนักเปียโนแจ๊สที่มีพื้นฐานมาจากดนตรีคลาสสิก ส่งผลให้เสียงการบรรเลงเปียโนของเขามีความนุ่มนวลไพเราะ ท่วงทำนองสวยงามเป็นเอกลักษณ์ เขาเป็นผู้ที่มีทั้งด้านเทคนิคในการบรรเลงรวมไปถึงด้านการตีความเพลงที่น่าสนใจ คีธได้ส่งอิทธิพลให้นักเปียโนรุ่นหลังๆ ได้นำการบรรเลงของคีธมาเป็นแบบอย่างในการศึกษา พัฒนา และประยุกต์ใช้ในการบรรเลงของตนเอง (ศตวรรษ ทองบ่อ, 2561)

นอกเหนือจากทักษะในการบรรเลงเปียโนและความเชี่ยวชาญทางด้านการด้นสดเปียโนที่โดดเด่นแล้ว คีธยังเป็นนักประพันธ์เพลงที่มากความสามารถอีกด้วย “ปริซึม”เป็นหนึ่งในบทเพลงที่คีธประพันธ์ขึ้นมา บทเพลงนี้มีการเรียบเรียงเสียงประสานที่มีความซับซ้อนไม่เป็นแบบแผนเหมือนบทเพลงแจ๊สปกติทั่วไปหรือที่เรียกว่าการดำเนินคอร์ดที่ไม่เรียงลำดับ (Non-Functional Harmony) การด้นสดในบทเพลงปริซึมนั้นจึงมีความยากและท้าทายสำหรับผู้บรรเลง

“ปริซึม”เป็นตัวอย่างสำคัญของการแสดงเจตนารมณ์ของคีธและเป็นหนึ่งในบทเพลงที่เขาประพันธ์ขึ้นก่อนที่เขาจะวางมือจากการประพันธ์เพลงในระยะเวลาหลายปี (John Kelman, 2008) เพลงนี้ถูกบรรเลงครั้งแรกเมื่อปีค.ศ.1979โดยคีธ จาร์เร็ตต์และวงยูโรเปียนควอร์เท็ต (European quartet) คีธได้ใส่บทเพลงนี้ลงในอัลบั้มของเขาถึง4อัลบั้มด้วยกันดังนี้ 1.อัลบั้มบันทึกการแสดงสดสลีปเปอร์ (คีธบรรเลงกับวงยูโรเปียน) 2.อัลบั้มบันทึกการแสดงสดเพอร์ซันแนลเมาน์เทน (คีธบรรเลงกับวงยูโรเปียน) 3.อัลบั้มบันทึกเสียงเชนจ์ (คีธบรรเลงกับวงเดอะแสตนดาร์ดทริโอ) 4.อัลบั้มบันทึกการแสดงสดแสตนดาร์ด1 (คีธบรรเลงกับวงเดอะแสตนดาร์ดทริโอ) ผู้เขียนเลือกการด้นสดของคีธในอัลบั้มเชนจ์เพราะการบรรเลงเพลงปริซึมของคีธในอัลบั้มเชนจ์เป็นเพียงอัลบั้มเดียวเท่านั้นที่เป็นการบันทึกเสียงเพลงปริซึมที่อยู่ในอัลบั้มอื่นจะเป็นบันทึกการแสดงสดทั้งหมด (ECM RECORDs, n.d.)

ในบทความนี้ผู้เขียนมีวัถตุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์รอบที่1ของการด้นสดเพลงปริซึมในอัลบั้มเชนจ์ โดยเจาะจงที่การใช้บันไดเสียง การใช้ขั้นคู่ การใช้อาร์เปโจ เทคนิคการเข้าหาโน้ตเป้าหมายและการเชื่อมโยงของประโยคทางดนตรีในลักษณะซีเควนซ์ทำนองหรือซีเควนซ์จังหวะเป็นหลักให้ผู้ที่สนใจสามารถนำประโยคหรือแนวคิดของคีธ จาร์เร็ตต์ในเพลงปริซึมไปใช้ประยุกต์ใช้ในการบรรเลงของตนเองในเพลงปริซึมหรือเพลงอื่นๆได้

ชีวประวัติคีธ จาร์เร็ตต์

คีธเป็นนักเปียโนแจ๊สชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมากเขาได้เริ่มต้นการฝึกฝนเปียโนตั้งแต่อายุ 3 ปีโดยเริ่มจากการเรียนเปียโนในสไตล์คลาสสิกมาก่อนและได้ฉายแววอัจฉริยะตั้งแต่แรกๆ เขาเริ่มมีคอนเสิร์ตของตัวเองตั้งแต่อายุ 7 ปีพร้อมกับเล่นเพลงที่ตัวเองแต่งถึง 2 เพลงในคอนเสิร์ตนั้น ขณะอายุ15ปีเป็นช่วงเวลาที่ความสนใจในดนตรีแจ๊สของเขาเริ่มขยายตัวมากขึ้น ถึงขนาดปฏิเสธโอกาสได้ศึกษากับนาเดีย บูลองเกอร์อาจารย์สอนเปียโนคลาสสิกชื่อดังที่ได้สอนศิลปินนักดนตรีระดับโลกมาแล้วหลายคน คีธตัดสินใจย้ายมาอยู่ที่นิวยอร์กเพื่อวางรากฐานกับดนตรีแจ๊ส (ECM RECORDs, n.d.)

ก่อนที่คีธได้ทำผลงานเพลงเป็นของตัวเองก่อนหน้านั้นเขาได้เป็นสมาชิกวงอยู่หลายวงด้วยกัน วงที่มีชื่อเสียงได้แก่ Jazz Messengers ของ อาร์ท บลาคีย์ (Art Blakey) , Charles Lloyd Quartet ของชาร์ล ลอยด์ (Charles Lloyd) และวงของไมล์ เดวิส (Miles Davis) (Wolfgang Sandner, 2015)

ในช่วงทศวรรต70คีธเริ่มเป็นนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงมากขึ้น เขาประสบความสำเร็จในฐานะนักดนตรีแสดงเดี่ยวแบบด้นสดคนเดียวทั้งคอนเสิร์ตซึ่งถือว่าเป็นสิ่งใหม่ในมุมมองดนตรีแจ๊สในขณะนั้น คีธเป็นหนึ่งในบุคคลแรกๆที่ได้บุกเบิกวิธีใหม่ในการแสดงดนตรีแบบด้นสดคนเดียวทั้งคอนเสิตที่ผสมผสานระหว่างสไตล์ดนตรีคลาสสิกและแจ๊สเข้าด้วยกัน (Peter Elsdon, 2008;Gerald Early2019) เขาได้ปฏิเสธเสียงเปียโนไฟฟ้าและเสียงสังเคราะห์ทั้งหมด เขายังคงเล่นเปียโนในรูปแบบอะคูสติกเป็นหลัก ถึงแม้จะอยู่ในยุคทองของฟิวชั่นแจ๊สที่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีไฟฟ้าและเสียงสังเคราะห์ต่างๆก็ตาม (อนันต์ ลือประดิษฐ์, 2562)

รูปแบบการบรรเลงเปียโนของคีธจาร์เร็ตต์

จากที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นว่าคีธเป็นนักเปียโนที่มีพื้นฐานมาจากดนตรีคลาสสิก ทำให้การบรรเลงเปียโนเขามีเสียงที่นุ่มนวลไพเราะรวมไปถึงด้านอารมณ์เพลงที่น่าสนใจและยังมีเทคนิคการบรรเลงที่ยอดเยี่ยมมาก คีธเป็นนักเปียโนที่มีความเชี่ยวชาญในการด้นสดเป็นอย่างมาก สไตล์การบรรเลงเปียโนของเขาได้ส่งอิทธิพลให้นักเปียโนรุ่นหลังๆนำคีธจาร์เร็ตต์มาเป็นแบบอย่างในการศึกษา พัฒนา และประยุกต์ใช้ในการบรรเลงของตนเองต่อไป

ลักษณะของเพลงปริซึม

การดำเนินคอร์ดในเพลงปริซึมไม่ได้มีรูปแบบเหมือนเพลงแจ๊สทั่วๆไป คอร์ดในเพลงนี้มีลักษณะที่ไม่เชื่อมโยงต่อกันหรือที่เราเรียกว่าการดำเนินคอร์ดที่ไม่เรียงลำดับ ด้วยเหตุผลนี้ปริซึมจึงเป็นเพลงที่ไม่สามารถระบุกุญแจเสียง (Keys) ได้ มีแค่เพียงบางจุดที่สามารถระบุกุญแจเสียงได้เท่านั้น จุดน่าสนใจของเพลงปริซึมอีกข้อหนึ่งคือเป็นเพลงที่มีการใช้คอร์ดลักษณะเป็นทรัยแอดอยู่บนโน้ตเบส (Slash Chord) หรืออินเวอร์ชั่นคอร์ด (Inversion Chord) ค่อนข้างเยอะ ทำให้มีวิธีการคิดวิเคราะห์ได้หลายรูปแบบ การบรรเลงในแต่ละครั้งจึงสามารถมีวิธีคิดที่แตกต่างกันได้ แม้ว่าเพลงปริซึมจะมีลักษณะการดำเนินคอร์ดที่ซับซ้อนก็ตามแต่โครงสร้างของเพลงนี้ยังคงอยู่ในรูปแบบทั่วไปของดนตรีแจ๊สที่มี32ห้อง ท่อนของเพลงนี้จะมีทั้งหมด2ท่อน (AและB) อย่างละ16ห้องเท่ากัน

ภาพที่ 1: *ภาพตัวอย่างบทเพลงปริซึม*

การดำเนินคอร์ดที่ในเพลงปริซึมมีลักษณะที่ไม่เป็นการดำเนินคอร์ดตามรูปแบบดนตรีแจ๊สทั่วไปที่มักจะมีการดำเนินคอร์ดII-V7-I คอร์ดในเพลงปริซึมจึงมีลักษณะที่ไม่เชื่อมโยงต่อกัน จากตัวอย่างการดำเนินคอร์ดในห้องที่25-32ของเพลงปริซึมที่ไม่สามารถวิเคราะห์ในรูปแบบดนตรีแจ๊สทั่วไปหรือระบบกุญแจเสียง (Keys) ได้

ภาพที่ 2: ภาพตัวอย่างการดำเนินคอร์ดที่ไม่เรียงลำดับในห้องที่25-32

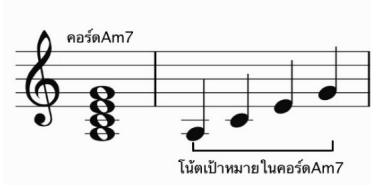
การบรรเลงบนคอร์ดทรัยแอดอยู่บนโน้ตเบสหรืออินเวอร์ชันคอร์ดในเพลงปริซึมสามารถมีมุมมองทางการวิเคราะห์คอร์ดหรือมีวิธีในการบรรเลงได้หลายรูปแบบจากตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่างการใช้อินเวอร์ชันคอร์ดในเพลงปริซึมที่ห้อง18

มีการใช้คอร์ด Am7/B ในจังหวะที่1ซึ่งสามารถวิเคราะห์เป็นคอร์ด B7sus4b9b13ได้ จากมุมมองที่แตกต่างกันสามารถทำให้นักดนตรีมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันได้

ภาพที่ 3: ภาพตัวอย่างการใช้คอร์ด Am7/B ซึ่งเป็นอินเวอร์ชันคอร์ดที่สามารถวิเคราะห์เป็นคอร์ด B7sus4b9b13ได้

หากผู้บรรเลงมีวิธีคิดในการบรรเลงโดยใช้คอร์ด Am7/B ผู้บรรเลงจะมีโน้ต A C E และ G ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมายในคอร์ด Am7



ภาพที่ 4: ภาพตัวอย่างคอร์ด Am7 และโน้ตเป้าหมายในคอร์ดAm7

แต่หากผู้บรรเลงมีวิธีคิดในการบรรเลงคอร์ด B7sus4b9b13 จะมีวิธีบรรเลงจากรูปแบบบันไดเสียงหรือโหมด B มิกโซลิเดียน b2b6 (B Mixolydianb2b6)

ภาพที่ 5: ภาพตัวอย่างโหมดBมิกโซลิเดียน b2b6

ดังนั้นการบรรเลงบนอินเวอร์ชันคอร์ดในเพลงปริซึมสามารถมีมุมมองในการวิเคราะห์การบรรเลงได้หลายแบบ ในการบรรเลงแต่ละครั้งจึงมีความแตกต่างกันจากระบบการคิดจากโหมดบันไดเสียงหรือระบบคิดจากคอร์ดที่มีการบรรเลงเข้าสู่โน้ตเป้าหมายในคอร์ดนั้น

บทวิเคราะห์การด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์ในเพลงปริซึมในอัลบั้มเชนจ์

บทเพลงปริซึมในอัลบั้มเชนจ์ได้ถูกบันทึกเสียงที่พาวเวอร์สเตชัน (Power Station) นิวยอร์กในเดือนมกราคม ปีค.ศ.1983 และได้ออกวางจำหน่ายโดยค่ายอีซีเอ็มเร็คคอร์ด (ECMRecords) ในวันที่ 1 กันยายนปีค.ศ.1984 บทเพลงปริซึมในอัลบั้มเชนจ์มีความยาวทั้งหมด6.30นาที คีธได้บรรเลงกับวงเดอะแสตนดาร์ดทริโอโดยมีแกรี เพียค็อลตำแหน่งเบสและแจ็ค ดีจอห์นเน็ตต์ตำแหน่งกลอง (ECM RECORDs, n.d.)

การด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์ในเพลงปริซึมอัลบั้มเชนจ์เริ่มต้นหลังจากทำนองหลักจบ 1 รอบโดยที่คีธได้เริ่มด้นสดจากจังหวะยกเข้าสู่ห้องด้นสดที่ 1 คีธได้เริ่มด้นสดโดยการเน้นย้ำโน้ตตัว E ในลักษณะโน้ตเคียงล่าง E-D#-E เข้าหาโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 9 ในคอร์ด Dแขวน4 (Dsus4) ตามด้วยการบรรเลงโน้ตในโหมด G โดเรียนในลักษณะซีเควนซ์ทำนอง (Melodic sequence) เข้าสู่โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมายในห้องที่ 1 ตามภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 6: ภาพตัวอย่างการใช้โน้ตเคียงล่างและการบรรเลงโน้ตในโหมด G โดเรียนในลักษณะซีเควนซ์ทำนองในจังหวะยกเข้าห้องที่ 1 และห้องที่ 1

คีธ จาร์เร็ตต์ได้เริ่มประโยคใหม่ด้วยกลุ่มโน้ตบันไดเสียง G ไมเนอร์ขาขึ้นโดยเริ่มจากโน้ต A-Bb-C เข้าสู่โน้ต D หลังจากนั้นคีธได้ใช้ขั้นคู่เพอร์เฟค4 เมเจอร์2 เพอร์เฟค5 เมเจอร์6 และไมเนอร์2 โดยมีโน้ตตัว D ซึ่งเป็นโน้ตที่ใช้ร่วม

กันระหว่างคอร์ด Gm ในห้องที่ 2 และคอร์ด E ฮาร์ฟดิมมินิชในห้องที่ 3 เป็นหลัก หลังจากนั้นคีธได้ใช้ขั้นคู่ไมเนอร์7 จากโน้ต C# เพื่อเข้าหาคอร์ด C# ฮาร์ฟดิมมินิชในห้องที่ 4 การที่คีธบรรเลงในลักษณะนี้ทำให้ได้ยินถึงขั้นคู่ที่กว้างขึ้นเรื่อยๆและได้ยินแนวทำนองที่สร้างจากโน้ตตัวบนของขั้นคู่แต่ละขั้นคู่ดังภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 7: ภาพตัวอย่างการใช้กลุ่มโน้ตในบันไดเสียง G ไมเนอร์และขั้นคู่ต่างๆเพื่อสร้างแนวทำนองใหม่จากโน้ตตัวบนของแต่ละขั้นคู่ในห้องที่ 2-3

การดำเนินคอร์ดในห้องที่ 4-5 เป็น C# ฮาร์ฟดิมมินิช F#7 และ B ไมเนอร์ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินคอร์ด ii – V7 – I ในคีย์ B ไมเนอร์ คีธยังคงใช้เทคนิคขั้นคู่ซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้ต่อเนื่องมากจากห้องที่ 3 ที่เป็นการใช้ขั้นคู่ไมเนอร์7 จากโน้ต C# และ B ซึ่งเป็นคอร์ดโทนของคอร์ด C# ฮาร์ฟดิมมินิช และใช้โน้ตในคอร์ดและส่วนขยายเข้าสู่โน้ต F# ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมายในคอร์ด F#7 ในจังหวะที่ 3 ตามด้วยการบรรเลงโน้ต E-D-C#-B-C# ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง B ไมเนอร์เข้าสู่โน้ตเป้าหมาย D ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด B ไมเนอร์ในห้องที่ 5 ตามภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 8: ภาพตัวอย่างการใช้โน้ตในคอร์ดและส่วนขยายและกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง B ไมเนอร์เข้าสู่โน้ตเป้าหมายในห้องที่ 4-5

การบรรเลงของคีธ จาร์เร็ตต์ในห้องที่ 5 เป็นการบรรเลงโน้ต D-C-B-A-B-C เป็นกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง D โดเรียนซึ่งเป็นซีเควนซ์ทำนอง (Melodic sequence) เชื่องโยงต่อมาจากกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง B ไมเนอร์ในห้องที่ 4 และกลุ่มโน้ตดังกล่าวนี้ได้มีเป้าหมายเข้าสู่โน้ต C# ในคอร์ด A7b9 ในห้องที่ 6 ดังภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 9: *ภาพตัวอย่างการบรรเลงซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 4-5 เข้าสู่โน้ตเป้าหมายในห้องที่ 6*

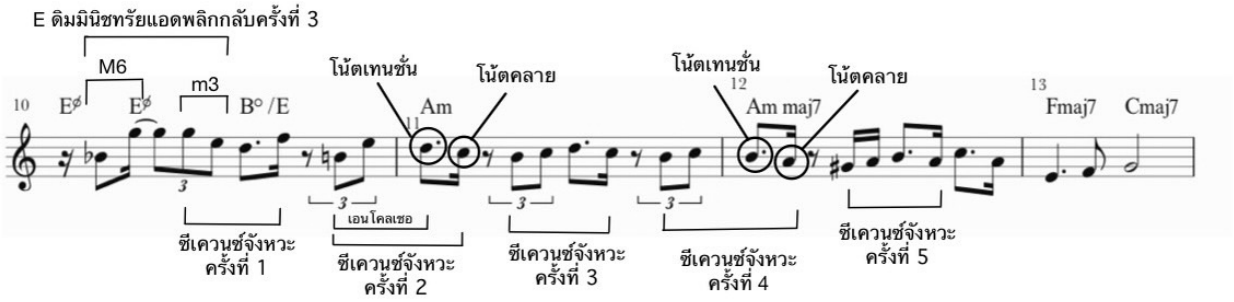
ในห้องที่ 6 พบว่าแนวคิดในการด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์มีลักษณะเป็นการบรรเลงในรูปแบบโหมดหรือบันไดเสียง มีการใช้กลุ่มโน้ตบันไดเสียง C#-Bb-A-G-F-E ซึ่งตรงกับโน้ตในบันไดเสียง D ไมเนอร์ฮาร์โมนิกขาลงเคลื่อนผ่านทั้งคอร์ด A7b9 และ Bb เมเจอร์7 โดยที่จังหวะที่ 3 มีการบรรเลงโน้ตเคียงบนและเคียงล่างจากโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมายสู่คอร์ด D ไมเนอร์ในห้องที่ 7

ภาพที่ 10: *ภาพตัวอย่างการบรรเลงกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง D ฮาร์โมนิกไมเนอร์ โน้ตเคียงบนและโน้ตเคียงล่างเข้าสู่โน้ตเป้าหมายที่ห้องที่ 7*

ในห้องที่ 8 คีธ จาร์เร็ตต์ได้เริ่มประโยคด้วยโน้ตโครมาติกเคียงล่างจากโน้ตตัว A ตามด้วยกลุ่มโน้ต C-Bb-A-G-F# ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียง G ไมเนอร์ฮาร์โมนิกและกลุ่มโน้ต F-Eb-D-C-Bbจากบันไดเสียง G ไมเนอร์เนเชอรัลโดยที่กลุ่มโน้ตทั้ง 2 กลุ่มนี้มีลักษณะเป็นซีเควนซ์ทำนองต่อกันส่งเข้าสู่โน้ต Bb ของคอร์ด C ไมเนอร์7 ในห้องที่ 9 จากนั้นคีธได้บรรเลงโน้ตอาร์เปโจของคอร์ด C ไมเนอร์7 ขาลง (Bb-G-Eb-C) ตามด้วยโน้ตขั้นคู่6 ไมเนอร์จากตัว D ขึ้นไปสู่โน้ต Bb และคู่ไมเนอร์3 เข้าสู่โน้ตเป้าหมาย G ทำให้ได้ยินทรัยแอด G ไมเนอร์พลิกกลับครั้งที่2 (D-Bb-G) ดังภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 11: ภาพตัวอย่างการบรรเลงซีเควนซ์ทำนอง Cm7 อาร์เปโจขาลงและ G ไมเนอร์ทรัยแอดพลิกกลับครั้งที่ 2 ในห้องที่ 8-9

คีธ จาร์เร็ตต์เริ่มต้นประโยคใหม่ในห้องที่ 10 ด้วยการบรรเลงโน้ต E ดิมมินิชโดยเริ่มจากการกระโดดขึ้นของขั้นคู่6เมเจอร์จากโน้ต Bb สู่โน้ต G และขั้นคู่3 ไมเนอร์ลงมาสู่โน้ต E ทำให้ได้ยินทรัยแอด E ดิมมินิชพลิกกลับครั้งที่ 3 (Bb-G-E) คีธ จาร์เร็ตต์ได้ใช้ซีเควนซ์จังหวะ (Rhythmic sequence) ผู้ฟังจะได้ยินจังหวะ ถึง 5 ครั้งต่อกันโดยในครั้งสุดท้ายคีธได้เปลี่ยนจังหวะ 3 พยางค์เป็นจังหวะเขบ็ต 2 ชั้น ทำให้สามารถได้ยินจังหวะที่กระชับมากขึ้น ส่วนแนวทำนองในห้องที่ 11 คีธได้เทคนิคเอนโคลเชอ (Enclosure) เข้าหาโน้ต D ในคอร์ด Aไมเนอร์ซึ่งเป็นโน้ตเทนชั่น (Tension) และคลาย (Release) ลงสู่โน้ต C ที่เป็นคอร์ดโทนในคอร์ด A ไมเนอร์ ในห้องที่ 12 จะได้ยินการใช้ซีเควนซ์ทำนองกับห้องที่ 12 ทำให้ได้ยินเสียงที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันโดยที่มีโน้ต B เป็นโน้ตเทนชั่นในคอร์ด Aไมเนอร์ คลายลงสู่โน้ต A ตามภาพตัวอย่าง



ภาพที่ 12: ภาพตัวอย่างการบรรเลง E ดิมมินิชทรัยแอดพลิกกลับครั้งที่ 3 และซีเควนซ์จังหวะในห้องที่ 10-12

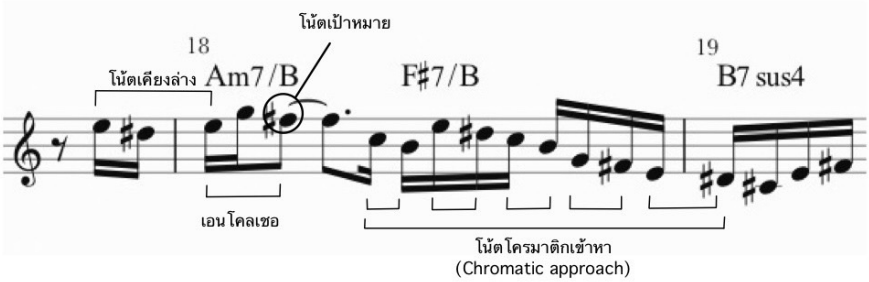
คีธ จาร์เร็ตต์ได้เริ่มประโยคใหม่ด้วยการบรรเลงเอนโคลเชอ G-Bb เข้าหาโน้ต A ในคอร์ด C ไมเนอร์7 และตามด้วยกลุ่มโน้ต A-A-Bb-Bb-G การดำเนินคอร์ดที่ไม่เรียงลำดับระหว่างคอร์ด Cm และ F#m/B ในห้อง 14 และ 15 โดยในห้องที่ 15 นั้นคีธ จาร์เร็ตต์ได้บรรเลงกลุ่มโน้ต A-A-B-B ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตที่ขยายทำนองและจังหวะมาจากกลุ่มโน้ต A-A-Bb-Bb ในห้องที่ 14 ต่อจากนั้นในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 15 คีธได้มีการบรรเลงเมโลดิกซีเควนซ์กับแนวทำนองในห้องที่ 12 เข้าสู่โน้ตเป้าหมาย A ในห้องที่ 16 ตามภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 13: *ภาพตัวอย่างการบรรเลงกลุ่มโน้ตที่และซีเควนซ์ทำนองจากห้องที่ 12 ในห้องที่14-16*

การบรรเลงของคีธ จาร์เร็ตต์ในห้องที่ 16 พบว่ามีการเน้นย้ำโน้ต G# ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ดโทนของคอร์ด E7 โดยใช้เทคนิคโน้ตเคียงบน 2 ตัวและโน้ตเคียงล่าง หลังจากนั้นคีธกลุ่มโน้ตแยกอาร์เปโจ (G#-B-D) ซึ่งมีลักษณะเป็น G# ดิมมินิชทรัยแอดเข้าสู่โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตเทนชั่น (Tension) ตัวที่#9ในคอร์ด E7 และคลาย (Release) ลงสู่โน้ต E และตามด้วยการจบประโยคโดยใช้เทคนิคเอนโคลเซอเข้าหาโน้ต A ซึ่งโน้ต E และ A เป็นคอร์ดโทนของคอร์ด F#ไมเนอร์7 ในห้องที่ 17 ดังภาพตัวอย่าง

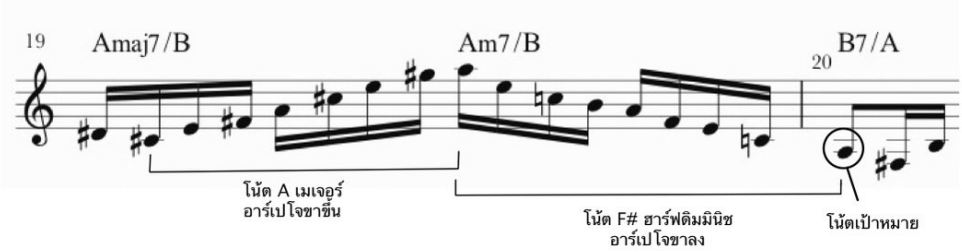
ภาพที่ 14: *ภาพตัวอย่างการเน้นย้ำโน้ต G# คอร์ดโทนของคอร์ด E7, G# อาร์เปโจเข้าสู่ F#ไมเนอร์7 ในห้องที่ 16-17*

ในจังหวะยก (Pick up beat) เข้าสู่ห้องที่ 18 คีธ จาร์เร็ตต์ได้เริ่มประโยคใหม่โดยเริ่มจากการบรรเลงโน้ต E ตามด้วยโน้ตเคียงล่าง (E-D#-E) และเอนโคลเซอเข้าหาโน้ตเป้าหมาย F# (E-G-F#) การบรรเลงของคีธในห้องที่ 18 จนถึงจังหวะ 1 ห้องที่ 19 จะมีลักษณะเป็นโน้ตโครมาติกเข้าหา (Chromatic approach) (C-B, E-D#, C-B, G-F#, E-D#) ซึ่งเสียงที่ได้ยินจะมีความคล้ายคลึงกับบันไดเสียง E ไมเนอร์ฮาร์โมนิกขาลงโดยไม่มีโน้ตตัวที่ 4 (โน้ตA) ตามภาพตัวอย่าง



ภาพที่ 15: *ภาพตัวอย่างการบรรเลงโน้ตเคียงล่าง เอนโคลเซอและโน้ตโครมาติกเข้าหาในห้องที่ 18-19*

หลังจากที่คีธ จาร์เร็ตต์บรรเลงโน้ตโครมาติกเข้าหาสู่ห้องที่ 19 แล้วนั้น คีธได้บรรเลงโน้ตแยกอาร์เปโจ A เมเจอร์7 ขาขึ้น (C#-E-F#-A-C#-E-G#-A) และ F#ฮาร์ฟดิมมินิชขาลง (A-E-C-B-A-F#-E-C-A) เข้าสู่โน้ตเป้าหมาย A ในห้องที่ 20 ซึ่งเป็นโน้ตคอร์ดโทนในคอร์ด B7/A โดยจะได้ยินคามแตกต่างกันระหว่างอาร์เปโจ A เมเจอร์7 ขาขึ้น และ F#ฮาร์ฟดิมมินิชขาลงในห้องที่ 19

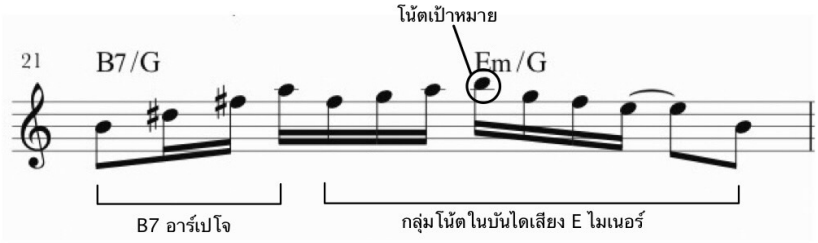


ภาพที่ 16: *ภาพตัวอย่างการบรรเลง A เมเจอร์อาร์เปโจขาขึ้นและ F# ฮาร์ฟดิมมินิชอาเปโจขาลงในห้องที่ 19*

ในห้องที่ 20 คีธ จาร์เร็ตต์ได้บรรเลงเทคนิคเอนโคลเซอเข้าสู่โน้ต A และโน้ตเคียงล่างจากโน้ต A ซึ่งเป็นการเน้นย้ำโน้ต A ที่เป็นโน้ตคอร์ดโทนในคอร์ด B7/A จากนั้นคีธได้บรรเลง D# ฟูลลี่ดิมมินิชพลิกกลับครั้งที่ 4 โดยมีโน้ต B เป็นโน้ตผ่านเข้าสู่โน้ตเป้าหมาย B ในคอร์ด B7/G ในห้องถัดไปดังภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 17: *ภาพตัวอย่างการบรรเลงเอนโคลเชอ โน้ตเคียงล่าง โน้ตผ่านและD# ฟูลลี่ดิมมินิชพลิกกลับครั้งที่ 4 ในห้องที่ 20*

ในห้องที่ 21 คีธ จาร์เร็ตต์บรรเลงโน้ตแยกอาร์เปโจของคอร์ด B7 (B-D#-F#-A) และตามด้วยกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง E ไมเนอร์ (F#-G-A-B) มุ่งเข้าสู่โน้ตเป้าหมาย B ซึ่งเป็นโน้ตสูงที่สุดในประโยคนี้และคลายลงสู่โน้ต B ใน 1 ช่วงขั้นคู่ 8 (Octave) ล่างโดยผ่านโน้ต (G-F-#-E) โดยกลุ่มโน้ตตั้งต่จังหวะที่ 2 เป็นกลุ่มโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียง E ไมเนอร์ทั้งหมด ดังนั้นจึงสามารถวิเคราะห์คอร์ดในห้องที่ 21 ได้เป็น B7/G ในจังหวะที่ 1 และ Em/G ในจังหวะที่ 3 ตามภาพตัวอย่าง



ภาพที่ 18: *ภาพตัวอย่างการบรรเลง B7 อาร์เปโจและกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง E ไมเนอร์ในห้องที่ 21*

การดำเนินคอร์ดในห้องที่ 22, 23, 24 ซึ่งเป็นคอร์ด F# ฮาร์ฟดิมมินิช, C เมเจอร์7, B ไมเนอร์7 นั้นคีธ จาร์เร็ตต์ได้มีการเน้นย้ำโน้ต B ที่เป็นโน้ตร่วมและโน้ตคอร์ดโทนของทั้ง 3 คอร์ดดังกล่าว ซึ่งเทคนิคที่คีธใช้ในการเน้นย้ำโน้ตร่วม B ได้แก่ เทคนิคโน้ตในคอร์ดและส่วนขยาย (อ้างอิง) (C-B-D-C-B) เข้าหาโน้ต B เทคนิคโน้ตเคียงล่าง 2 ตัว (B-A-G#-A-B) ทรัยแอด A ไมเนอร์พลิกกลับครั้งที่ 1 (A-E-C) เทคนิคโน้ตในคอร์ดและส่วนขยาย (B-C-D-B) โน้ตเคียงบน (B-C-B) และโน้ตบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทาโทนิค (Pentatonic) เข้าสู่โน้ตเป้าหมาย B ในห้องที่ 24 ดังนั้นจะได้ยินการบรรเลงเน้นย้ำโน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตร่วมของคอร์ด F#ฮาร์ฟดิมมินิช Cเมเจอร์7 และ Bไมเนอร์7 โดยมีเทคนิคในการบรรเลงเข้าหาโน้ตร่วม B ดังที่กล่าวไว้ตามภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 19: ภาพตัวอย่างการบรรเลงโน้ตในคอร์ดและโน้ตส่วนขยาย โน้ตเคียงล่าง โน้ตเคียงบน A ไมเนอร์ทรัยแอด พลิกกลับครั้งที่ 1 และบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทาโทนิกในห้องที่ 22-23

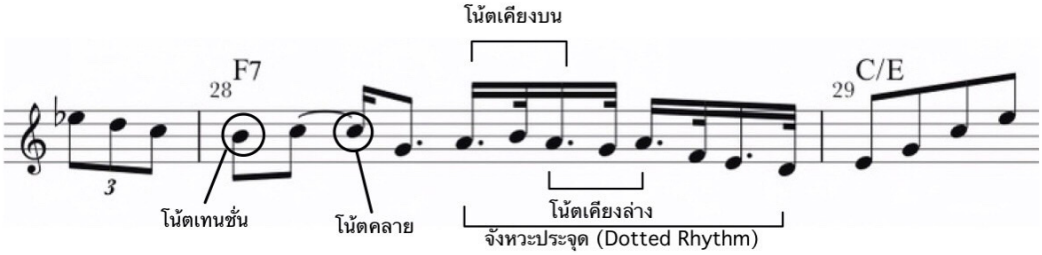
ในห้องที่ 24 คีธ จาร์เร็ตต์ได้บรรเลงโน้ต E-D#-E เป็นการเน้นโน้ต E โดยใช้เทคนิคโน้ตเคียงล่างตามด้วยเอนโคลเซอ (E-B-D) เข้าสู่โน้ต D และกลุ่มโน้ตเทิร์น (Turn) ที่มีโน้ตตัว C เป็นหลัก หลังจากนั้นคีธได้บรรเลงโน้ต B และ A ต่อจากการเทิร์นรอบโน้ต C ซึ่งกลุ่มโน้ต C-B-A นี้จะต้นแบบของซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 25, 26, 27 หลังจากนี้

ภาพที่ 20: ภาพตัวอย่างการบรรเลงโน้ตเคียงล่าง เอนโคลเซอ กลุ่มโน้ตเทิร์นและโน้ตต้นแบบของซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 24-25

ในห้องที่ 25 คีธ จาร์เร็ตต์ได้บรรเลงเมโลดิกซีเควนซ์ครั้งที่ 2 ด้วยโน้ต C, B, A โดยมีการเทคนิคการพรมนิ้วหรือทริล (Trill) ที่โน้ต B เพื่อสร้างความแตกต่าง ในห้องที่ 26 มีการบรรเลงเมโลดิกซีเควนซ์ครั้งที่ 3 ด้วยโน้ต B, A, G# โดยความแตกต่างในครั้งที่ 3 นี้คีธได้ใช้เทคนิคเอนโคลเซอเข้าหาโน้ต A และ G# หลังจากนั้นคีธได้บรรเลงโน้ต G#-A-B-C-D ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง A ไมเนอร์ฮาร์โมนิกในจังหวะเขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์เพื่อนำแนวทำนองเข้าสู่เมโลดิกซีเควนซ์ครั้งสุดท้ายด้วยโน้ต E, D, C ในห้องที่ 27 ดังภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 21: *ภาพตัวอย่างการบรรเลงซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 25-27*

ในจังหวะยกเข้าสู่ห้องที่ 28 คีธ จาร์เร็ตต์บรรเลงโน้ต Eb, D, C เข้าสู่โน้ตเทนชัน B ซึ่งเป็นโน้ต #11 ในคอร์ด F7#11 และคลายออกสู่โน้ต C หลังจากนั้นคีธบรรเลงโน้ตเคียงบนและเคียงล่าง (A-B-A-G-A) และต่อด้วยโน้ต F, E, D เพื่อเป็นการนำพาเข้าสู่คอร์ด Cmaj7/E ในห้องที่ 29 โดยคีธได้เปลี่ยนจังหวะเป็นจังหวะลักษณะประจุด (Dotted Rhythm) เพื่อสร้างความกระชับในแนวทำนองมากขึ้นตามภาพตัวอย่าง



ภาพที่ 22: *ภาพตัวอย่างการบรรเลงโน้ตเทนชั่นและโน้ตคลายในคอร์ด F7 โน้ตเคียงบนและโน้ตเคียงล่างในจังหวะลักษณะประจุดในห้องที่ 28*

ในห้องที่ 29 คีธ จาร์เร็ตต์ได้บรรเลงโน้ตแยกอาร์เปโจ C เมเจอร์พลิกกลับครั้งที่ 1 และใช้เทคนิคโน้ตเคียงล่าง (E-D#-E) ในลักษณะโน้ตสะบัด (Grace note) เข้าหาโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตที่ใช้ร่วมกันระหว่างคอร์ด C เมเจอร์และคอร์ด A เมเจอร์ หลังจากนั้นคีธได้บรรเลงโน้ต C#-A-G#-B นำเข้าสู่โน้ตเป้าหมาย E ซึ่งโน้ตทุกตัวดังกล่าวนี้เป็นโน้ตในคอร์ด A เมเจอร์9 ทั้งหมด ในจังหวะที่ 3 ของห้อง 30 คีธได้บรรเลงกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง A เมเจอร์ (E-F#-G#-A-A#-B) โดยมีโน้ต A# เป็นโน้ตผ่าน (Passing note) ตามภาพตัวอย่าง

ภาพที่ 23: ภาพตัวอย่างการบรรเลง C เมเจอร์อาร์เปโจพลิกกลับครั้งที่ 1 โน้ตเคียงล่าง กลุ่มโน้ตในคอร์ด A เมเจอร์9 และกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง A เมเจอร์ในห้องที่ 29-30

การบรรเลงของคีธ จาร์เร็ตต์ในห้องที่ 31 เริ่มจากโน้ต C# ซึ่งเป็นโน้ตโครมาติกเข้าหาโน้ต D และตามด้วยกลุ่มโน้ตในโหมด Bb ลิเดียน คีธได้บรรเลงโน้ต E-G-C-E ในจังหวะ 3 ทำให้เกิดทรัยแอด C ซึ่งเป็นทรัยแอดที่ 2 ในโหมด Bb ลิเดียน

ภาพที่ 24: ภาพตัวอย่างการบรรเลงโน้ตโครมาติก C เมเจอร์ทรัยแอดและกลุ่มโน้ตในโหมด Bb ลิเดียนในห้องที่ 31

ในการบรรเลงห้องที่ 32 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายของรอบการด้นสดรอบที่ 1 คีธ จาร์เร็ตต์ได้เริ่มต้นด้วยโน้ต B-C#-D#-E-F#-A#-B-C#-D#-E ซึ่งมีลักษณะเป็นบันไดเสียง B เมเจอร์ขาขึ้นโดยไม่มีโน้ต G# ขึ้นสู่โน้ต G ที่เป็นโน้ตที่ 4 ในคอร์ด Dแขวน4 (Dsus4) และตามด้วยบันไดเสียงโครมาติกลงเข้าสู่โน้ต D ของคอร์ด G ไมเนอร์ในรอบการด้นสดที่ 2

ภาพที่ 25: ภาพตัวอย่างการบรรเลงโน้ตในบันไดเสียง B เมเจอร์และบันไดเสียงโครมาติกในห้องที่ 32

บทสรุป

ผลจากการวิเคราะห์การด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์ 1 รอบการด้นสดในบทเพลงปริซึมอัลบั้มเชนจ์ทำให้ทราบถึงแนวคิดต่างๆที่คีธใช้ในการด้นสด ทั้งในเรื่องเทคนิคการบรรเลงโน้ตร่วมกันระหว่างการดำเนินคอร์ดที่ไม่เรียงลำดับหรือการใช้ขั้นคู่และโหมดหรือบันไดเสียงต่างๆ วิธีการใช้เทคนิคการเข้าหาโน้ตเป้าหมายในรูปแบบต่างๆ รวมถึงการเชื่อมโยงของประโยคในรูปแบบซีเควนซ์ทำนองหรือซีเควนซ์จังหวะ ผู้เขียนจึงได้ทำการสรุปผลวิเคราะห์การด้นสดของคีธ จาร์เร็ตต์ 1 รอบการด้นสดในบทเพลงปริซึมอัลบั้มเชนจ์ตามตารางดังนี้

ห้องที่	ลักษณะการบรรเลง
จังหวะยกเข้าห้องที่1, 1	โน้ตเคียงล่าง ซีเควนซ์ทำนองในโหมด G โดเรียน
2, 3	กลุ่มโน้ตในบันไดเสียง G ไมเนอร์ ขั้นคู่M2 P4 P5 m6 และ m7
4	ขั้นคู่m7 โน้ตในคอร์ดและส่วนขยาย กลุ่มโน้ตในบันไดเสียง B ไมเนอร์
5	กลุ่มโน้ตในโหมด D โดเรียน(ซีเควนซ์ทำนองกับห้องที่4)
6, 7	กลุ่มโน้ตในนับไดเสียง D ฮาร์โมนิกไมเนอร์ โน้ตเคียงบนและโน้ตเคียงล่าง
8, 9	โน้ตเคียงล่าง ซีเควนซ์ทำนองในบันไดเสียง G ไมเนอร์ฮาร์โมนิกและเนเชอรัล Cไมเนอร์อาร์เปโจและ G ไมเนอร์ทรัยแอดพลิกกลับครั้งที่ 2
10, 11, 12, 13	E ดิมมินิชทรัยแอดพลิกกลับครั้งที่ 3 ซีเควนซ์จังหวะครั้งที่ 1-5
14, 15	เอนโคลเชอ กลุ่มโน้ตขยายจังหวะ ซีเควนซ์ทำนองจากห้อง 12
16, 17	โน้ตเคียงบน 2 ตัว โน้ตเคียงล่าง G# ดิมมินิชอาร์เปโจและเอนโคลเชอ
18	โน้ตเคียงล่าง เอนโคลเชอและโน้ตโครมาติกเข้าหา
19	โน้ต A เมเจอร์อาร์เปโจและโน้ต F# ฮาร์ฟดิมมินิชอาร์เปโจ
20	เอนโคลเชอ โน้ตเคียงล่า D#ฟูลลี่ดิมมินิชพลิกกลับครั้งที่ 4 และโน้ตผ่าน

21	B7 อาร์เปโจและกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง E ไมเนอร์
22, 23	โน้ตในคอร์ดและโน้ตส่วนขยาย โน้ตเคียงล่าง Aไมเนอร์ทรัยแอดพลิกกลับครั้งที่ 1 โน้ตเคียงบนและบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทาโทนิก
24	โน้ตเคียงล่าง เอนโคลเชอและกลุ่มโน้ตเทิร์น
25, 26, 27	เอนโคลเชอ กลุ่มโน้ตในบันไดเสียง Aไมเนอร์และซีเควนซ์ทำนอง
28	โน้ตเคียงบนและโน้ตเคียงล่างในจังหวะประจุด
29, 30	C เมเจอร์อาร์เปโจพลิกกลับครั้งที่ 1 โน้ตเคียงล่าง โน้ตในคอร์ด A เมเจอร์9 โน้ตผ่านและกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง A เมเจอร์
31	โน้นโครมาติก Cเมเจอร์ทรัยแอดและกลุ่มโน้ตในโหมด Bb ลิเดียน
32	โน้ตในบันไดเสียง B เมเจอร์และบันไดเสียงโครมาติก

รายการอิงอ้าง

ศตวรรษ ทองบ่อ.(2561).วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ ในบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จ.[วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต]. RSUIR-LIBRARY. https://rsuir-library.rsu.ac.th/bitstream/123456789/979/1/Sattawat%20Thongbor.pdf

Kelman,J.(2008/1/16).Keith Jarrett/ Gary Peacock/ Jack DeJohnette:Setting Standards: New York Sessions. AllAboutJazz. https://www.allaboutjazz.com/setting-standards-new-york-sessions-by-john-kelman

ECM Records. (n.d.). *Keith Jarrett*. https://ecmrecords.com/artists/keith-jarrett/

Sandner, W. (2015). *Eine Biographie*[Keith Jarrett Biography. Rowohlt.Berlin Verlag

Elsdon, P. (2008). Style and the Improvised in Keith Jarrett's Solo Concerts. *Jazz Perspectives*, 2:1, 51-67.

Early, G./(2019). Keith Jarrett, Miscegenation & the Rise of the European Sensibility in Jazz in the 1970s. *Dædalus, the Journal of the American Academy of Arts & Sciences, 148*(2), 67-82. http://direct.mit.edu/daed/article-pdf/148/2/67/1831411/daed_a_01743.

อนันต์ ลือประดิษฐ์. (2562, 15 มีนาคม). *คีธ จาร์เรทท์ ผู้หันหลังให้เปียโนไฟฟ้าตลอดกาล.* https://www.the-people.co/read/4700

ความเชื่อโยงระหว่างดนตรีและกระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์
The Correspondence between Music and Surrealism Movement

เบญญาภา พารักษา (Benyapa Pharaksa)[1]

บทคัดย่อ

ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ (Surrealist Music) ปรากฏหลักการทฤษฎี 2 แบบจากผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ นักปรัชญา ธีโอดอร์ อดอร์โน (Theodor W. Adorno) (Adorno, 2002) และ นักเขียน อาปอลีแนร์ (Guillaume Apollinaire) (Ellison, 2021) โดยผู้วิจัยต้องการศึกษาขอบเขตความเป็นไปได้ของหลักการทฤษฎีทั้ง 2 แบบ เพื่อศึกษาและรวบรวมหลักการทฤษฎีของดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ (Surrealist Music) และนำมาวิเคราะห์ในผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 เขียนบทละครโดย ฌอง ค็อกโต (Jean Cocteau) และ ประพันธ์ดนตรีโดยนักประพันธ์ เอริก ซาตี (Erik Satie) (Hargrove, 1998) ถูกกล่าวเป็น *"a kind of surrealism"* โดย อาปอลีแนร์ ศิลปินผู้บัญญัติคำศัพท์ *เซอร์เรียลลิสม์* ในช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 *"* (Steegmuller, 1970)

คำสำคัญ: Automatic, Juxtapositions, Surrealism

Abstract

Surrealist Music have two theoretical methodologies from the specialists, namely Philosopher Theodor W. Adorno (Adorno, 2002) and Author Guillaume Apollinaire (Ellison, 2021) which Researcher would like to study and consolidate in the scope of possibility in these methodologies and use to analyze in *Parade* 1917 written by Surrealist Author, Jean Cocteau and composed music by French Composer, Erik Satie that have mentioned as *"a kind of surrealism"* by Apollinaire who created terminology of *Surrealism* during the beginning of the twentieth-century.

Keywords: Automatic, Juxtapositions, Surrealism

ที่มาและความสำคัญ

จากการสังเกตพบว่า กระแสศิลปะโมเดิร์นมีการจัดหมวดหมู่ผลงานศิลปะในบริบทดนตรี อย่าง กระแสศิลปะเอ็มเพลสชั่นนิสม์ (Expressionism) มีการจัดหมวดหมู่ผลงานศิลปะในบริบทดนตรี และบทประพันธ์ของนักประพันธ์ชาวเยอรมัน เชินเบิร์น (Schoenberg) มักถูกกล่าวเป็นดนตรีเอ็กเพลสชั่นนิสม์ (Expressionist Music) รวมทั้ง ดนตรีเอ็กเพลสชั่นนิสม์มีการระบุแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติการประพันธ์ดนตรีไว้อย่างชัดเจน (Anon, 2014) ในทางกลับกัน กระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ไม่มีการจัดหมวดหมู่ผลงานศิลปะในบริบทดนตรี อีกทั้ง ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ (Surrealist Music) ปรากฏข้อมูลไว้จำนวนน้อยมาก (Surrealist Music) (Van Den Buys, C., 2019) จึงเป็นที่มา

1 คณะดุริยางคศาสตร์ สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนาบัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร

และความสำคัญของการศึกษาและรวบรวมหลักการทฤษฎีของดนตรีเซอร์เรียลลิสท์จากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 2 ท่าน และนำหลักการทฤษฎีมาวิเคราะห์ใน ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 เขียนบทละครโดย ค็อกโต (Cocteau) และประพันธ์ดนตรีโดยักประพันธ์ เอริก ซาตี (Erik Satie) ที่ซึ่งถูกกล่าวเป็น ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ จากการบรรยายของนักเขียนอาวอง-การ์ด (Apollinaire) (Hargrove, 1998)

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาและรวบรวมความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ของธีโอดอร์ อดอร์โน และอาปอลีแนร์

2. ศึกษาหลักการทฤษฎีของดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ของธีโอดอร์ อดอร์โน และอาปอลีแนร์ เพื่อนำมาวิเคราะห์ในผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 เขียนบทละครโดย ฌอง ค็อกโต (Jean Cocteau) และ ประพันธ์ดนตรีโดยักประพันธ์ เอริก ซาตี (Erik Satie)

สมมุติฐาน

1. ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ (Surrealist Music) สามารถแยกออกมาเป็นหนึ่งในประเภทดนตรี เหมือนกับประเภทดนตรีอาวอง-การ์ด (Avant-Garde Music)

2. คำศัพท์ เซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) นำมาใช้เพื่อบรรยายคุณสมบัติหรือคุณลักษณะเฉพาะบางอย่างในบทประพันธ์ของนักประพันธ์และนักดนตรีจากช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

เทตโมเดิร์น “Tate Modern Museum” เป็นหนึ่งในพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยที่ใหญ่ที่สุดในโลกในเมืองลอนดอน สหราชอาณาจักร (TATE Modern Museum, 2013)

อาวอง-การ์ด, “Avant-Garde” (1) [adj]: หมายถึง ก้าวหน้า, ล้ำยุค อ้างอิงหรือแนะนำระเบียบวิธีที่ซึ่งมีความล้ำยุค (Oxford, 2024) (พันธุ์เจริญ, 2564)

อาวอง-การ์ด, “Avant-Garde” (2) [n.]: หมายถึง ระเบียบวิธีที่มีความล้ำยุคใน ศิลปะ ดนตรี และ วรรณกรรมซึ่งบางครั้งสามารถทำให้ผู้คนประหลาดใจหรือตกใจสุดขีด, กลุ่มศิลปินที่ซึ่งนำเสนอระเบียบวิธีใหม่ (Oxford D. , 2024)

องค์ประกอบที่ไม่เกี่ยวข้องกับดนตรี, “Para-Musical element, Non-Musical element, Extramusical” หมายถึง องค์ประกอบที่ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับทางดนตรีที่ซึ่งส่งเสริมแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติของศิลปิน โดยเฉพาะในบริบทสุนทรียศาสตร์ และ วัฒนธรรมทางสังคม (Dahlhaus, 1974)

ทบทวนวรรณกรรม

กระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์

ในช่วงเริ่มต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติจากกระแสศิลปะที่ซึ่งส่งท้ายด้วย*“อิส’ซึม”(-ism)* มีอิทธิพลต่อการค้นคว้าและทดลองแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติการประพันธ์ของนักประพันธ์ ตัวอย่างเช่น กระแสศิลปะฟิวเจอร์ริสม์ (Futurism) จากประเทศอิตาลี นักประพันธ์อาวอง-การ์ดชาวอิตาลี รุสโซโล (Luigi Russolo, ค.ศ.1885-1947) นำทฤษฎีและข้อสมมุติฐานเรื่อง เสียง (Sound) ในมุมมองของนักเขียนชาว

อิตาลี ฟิลิปโป มารีเนตตี (Filippo Maronetti, ค.ศ.1876-1944) ศิลปินผู้ก่อตั้งกระแสศิลปะฟิวเจอร์ริสม์ มาค้นคว้าและก่อให้เกิดแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติทางดนตรีรูปแบบใหม่ จากการใช้เสียงเครื่องจักรกล (Mechanical) และเสียงรบกวน (Noises) มาเรียบเรียงเป็นดนตรี ซึ่งในเวลาต่อมา แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติดังกล่าวถูกจัดอยู่ในหมวดหมู่ *Extra-Musical sounds* (Hegarty, 2007) แสดงให้เห็นว่า นักประพันธ์รับแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติจากกระแสศิลปะมาทดลอง เพื่อค้นหาแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติการประพันธ์รูปแบบใหม่

กระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism Art Movement) ก่อตั้งโดยนักเขียน อ็องเดร เบรตอง (André Breton) ที่ปารีส ในปีค.ศ.1924 ได้รับการกล่าวเป็นหนึ่งในกระแสศิลปะอาวอง-การ์ด (Avant-Garde) ในช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 (TATE Modern Museum, 2013) โดยโครงสร้างแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติทางศิลปะของกระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ มาจากแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติของกระแสดาด้า (Dada) กับทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของนักประสาทวิทยา ซิกมัน ฟรอยด์ (Sigmund Freud, ค.ศ.1856-1939) และก่อให้เกิดกระบวนการ *Automatic* เพื่อเป็นประตูเชื่อมต่อระหว่างโลกนามธรรมและโลกจริงของศิลปิน ซึ่งคิดค้นโดย เบรตอง (Voorhies, 2004) (Wood G. , 2007) ตัวอย่างรายชื่อของศิลปินเซอร์เรียลลิสท์ มาร์แซล ดูว์ช็อง (Marcel Duchamp, ค.ศ.1887-1968) และ ซัลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dalí, ค.ศ.1904-1989) (Taylor, 1961) (Rubin, 1968) จากการศึกษาพบว่าคำจำกัดความและความหมายของคำศัพท์ *เซอร์เรียลลิสม์* ยังคงไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจน เนื่องจาก กระบวนการ *Automatic* ได้รับการกล่าวเป็นแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติที่ส่งเสริมให้ศิลปินสามารถถ่ายทอดอารมณ์ และนำเสนอปักเจกเฉพาะของศิลปินได้อย่างอิสระ แสดงให้เห็นว่า กระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ได้รับอิทธิพลแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติมาจากกระแสดาด้า ส่งผลให้ผลงานศิลปะจากกระแสดาด้าและกระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์มีความคล้ายคลึงกันอย่างมาก (Taylor, 1961) จึงจำเป็นต้องศึกษาแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติทางศิลปะ รวมถึง อุดมการณ์และวิสัยทัศน์ของศิลปินอย่างเฉพาะเจาะจง เพื่อง่ายต่อการศึกษาขอบเขตของคำจำกัดความและความหมายของคำศัพท์ *เซอร์เรียลลิสม์*

อ้างอิงจากคำกล่าวของนักปรัชญาและนักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศส ซาเราเน อเล็กซานเดเรียน (Sarane Alexandrian) ในหนังสือ *“Surrealist Art”* ว่า *‘อุดมการณ์และวิสัยทัศน์ของกระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์มุ่งมั่นต่อการวิเคราะห์ความแตกต่างระหว่าง ความฝัน (dream) และ การคล้ายของจริง (reality) เพื่อให้ศิลปินสามารถถ่ายทอดตามความเหนือจริง (Surreal) ได้อย่างสมบูรณ์แบบ’* (Alexandrian, 1985) โดยคำจำกัดความและความหมายของ *ความเหนือจริง* ของเบรตอง หมายถึง การใช้ ความฝัน (dream) จิตนาการ (fantasies) และ จิตใต้สำนึก (subconscious) ทำให้สิ่งที่ปรากฏในความจริงกลายเป็น ความเหนือจริง (surreal) (Voorhies, 2004)ตัวอย่างเช่น แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติศิลปะแบบสำเร็จรูป (Ready-Made) ของมาร์แซล ดูว์ช็อง (Marcel Duchamp, ค.ศ.1887-1968) ที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากสิ่งของใช้ในประจำวัน เพื่อท้าทายสุนทรียศาสตร์ทางศิลปะผ่านการเหน็บแหนม (Tomkins C. , 1996) (Rosenthal, 2000-) แสดงให้เห็นว่า วัตถุประสงค์ของกระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ ต้องการขยายขอบเขตความเข้าใจของมนุษย์ผ่านทางการสำรวจ *ความฝัน จิตใต้สำนึก* และ *สภาวะไร้สติสัมปชัญญะ* (TATE Modern Museum, 2013) (Wood G. , 2007) โดยการใช้กระบวนการ *Automatic* เพื่อส่งเสริมให้ศิลปินสามารถถ่ายทอดอารมณ์ และความเชื่อของตนได้อย่างอิสระ

ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ ตามความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ

ผู้วิจัยพบว่า กระแสศิลปะโมเดิร์นมีการจัดหมวดหมู่ผลงานศิลปะในบริบทดนตรีเช่นกัน อย่าง กระแสศิลปะเอ็มเพลสชั่นนิสม์ (Expressionism) มีการจัดหมวดหมู่ผลงานศิลปะในบริบทดนตรี โดยเฉพาะบทประพันธ์ของนักประพันธ์ชาวเยอรมัน เชินเบิร์น (Schoenberg) มักถูกกล่าวเป็นดนตรีเอ็กเพลสชั่นนิสม์ (Expressionist Music) รวมทั้ง ดนตรีเอ็กเพลสชั่นนิสม์มีการระบุแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติการประพันธ์ดนตรีไว้อย่างชัดเจน (Anon, 2014) ในขณะที่ กระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ไม่มีการจัดหมวดหมู่ผลงานศิลปะในบริบทดนตรี อีกทั้ง ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ปรากฏข้อมูลให้เห็นอย่างจำกัด (Van Den Buys, C., 2019) แต่ผู้วิจัยสามารถรวบรวมข้อมูลและความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 2 ท่าน ได้แก่ นักปรัชญา ธีโอดอร์ อดอร์โน (Theodor W. Adorno) และ นักเขียน อาปอลีแนร์ (Guillaume Apollinaire) (Ellison, 2021) และจึงเรียนให้ทราบว่า ข้อมูลดังกล่าว จะถูกเรียกว่า หลักการทฤษฎีอดอร์เนียน-เซอร์เรียลลิสม์ (Adornian-*Surrealism*) (Adorno, 2002) และ หลักการทฤษฎีอาปอลีแนร์-*เซอร์เรียลลิสม์* (Apollinaire-*Surrealism*) โดยหลักการทฤษฎีดังกล่าวมีรายลเอียดดังต่อไปนี้

ก. หลักการทฤษฎี อดอร์เนียน-เซอร์เรียลลิสม์ (Adornian-***Surrealism***) (Adorno, 2002) ประกอบด้วย

ก.1 **ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ (Surrealist Music) สามารถนำเสนอ วัตุประสงค์ของดนตรีโมเดิร์น (Objectivity of Music Modern) ในลักษณะความเป็นพื้นบ้าน และ แนวคิดแบบนีโอคลาสสิก (Neoclassicism)** โดยผู้วิจัยได้ทำการแบ่งออกเป็น 2 ข้อย่อย เพื่อให้ง่ายต่อการอ่าน ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ก 1.1 **ลักษณะความเป็นพื้นบ้าน** ในช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์ได้รับแรงบัลดาลใจจาก ลักษณะความเป็นพื้นบ้าน ของวัฒนธรรมคติชาวบ้าน (Folklore) จึงถูกนำมาตีความความรูปแบบใหม่และนำมาถ่ายทอดผ่านบทประพันธ์ (M. Pavlicová-L. Uhlíková, 2013) โดยเฉพาะ นักประพันธ์ สตราวินสกี (Stravinsky) (Savenko, 2013) รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมคติชาวบ้านของประเทศรัสเซีย และ นักประพันธ์บาร์ต็อก (Bartók) รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมคติชาวบ้านของประเทศฮังการี (Hungary) (Appold, 2018)ตัวอย่างบทประพันธ์ที่นักประพันธ์ได้รับอิทธิลพจากวัฒนธรรมอื่นๆ นอกเหนือ วัฒนธรรมตะวันตกในทวีปยุโรป เช่น บทประพันธ์ Estampes (“Prints”) 1903 ของนักประพันธ์ เดอบลูว์ซี (Debussy) ได้รับอิทธิพลของ เครื่องดนตรีกาเมลัน (Gamelan) จากวัฒนธรรมอินโดนีเซีย (Hinson, 1993) และ บทประพันธ์ La création du monde 1928 ของนักประพันธ์ มิลโฮด (Milhaud)

ก 1.2 **แนวคิดนีโอคลาสสิก** คือ การนำแนวทางความคิดจากช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18-19 หรือ แนวความคิดที่เก่ามากกว่านั้นในอดีต มาตีความแนวทางความคิดดั้งเดิมทางสุนทรียศาสตร์รูปแบบใหม่ ผ่านการใช้แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติของดนตรีโมเดิร์น (Modern Music) (Albright, 2004) ตัวอย่างของบทประพันธ์ที่ปรากฏการใช้แนวทางความคิดแบบนีโอคลาสสิก (Neoclassicism) เช่น บทประพันธ์เปียโน *Gnossiennes* 1886 และ บทประพันธ์สำหรับนักร้องและเปียโน *Socrate* 1919 ประพันธ์โดยนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส เอริก ซาตี (Erik Satie) ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมากจากวัฒนธรรมดนตรีของกรีก (Greek) (Rowley, 1995) และยังปรากฏใน นักประพันธ์ มิลโฮด (Milhaud) ปูแลง (Poulenc) โฮเนกเกอร์ (Honegger) และ เทลล์แฟร์ (Tailleferre) ซึ่งเป็นสมาชิกกลุ่มนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสรุ่นใหม่ *Les Six* เนื่องจาก กลุ่มนักประพันธ์ *Les Six* ได้รับอิทธิพลมาจาก นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส เอริก ซาตี (Erik Satie) และ นักประพันธ์ชาวรัสเซีย อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky) (Britannica, 2012)

ก.2 **หลักทฤษฎีการวิจารณ์ของ *The School of Frankfurt*** อ้างอิงจากความเชื่อของอดอร์โน กล่าวว่า *'หลักทฤษฎีการวิจารณ์ (critical theory) ควรถูกนำมาใช้ เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและสังคม'* (Cutrone, 2011) อ้างอิงจากการกล่าวของนักดนตรีวิทยาชาวอังกฤษ นิโคลัส คุก (Nicholas Cook) ในบริบทดนตรีวิทยา (Musicology) ว่า *'หลักทฤษฎีการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและสังคม ของนักปรัชญาอดอร์โน มีวัตุประสงค์ต่อการเปิดเผยระบบความคิดภายในบทประพันธ์ของนักประพันธ์'* (KIZIŃSKA, 2013) โดยอดอร์โนเป็นหนึ่งในสมาชิกกลุ่มนักปรัชญาชาวเยอรมันจาก *the school of Frankfurt (The Institut fur Sozialforschung in Frankfur)* ประเทศเยอรมัน (Kellner, 2006-) ซึ่งนำหลักทฤษฎีของนักปรัช คาร์ล แม็กซ์ (Karl Marx, ค.ศ.1818-83) และ นักปรัชญา ฟรีดรีช เองกลส์ (Friedrich Engels, ค.ศ.1820-95) ในหัวข้อ อุดมการณ์ (Ideology) มาวิเคราะห์ความเปลี่ยนแปลงภายในสังคมของวัฒนธรรมตะวันตก เช่น ปรัชญา (Philosophy) ข้อความวัฒนธรรม (Cultural texts) วัฒนธรรมระดับสูง (high culture) และโดยเฉพาะ วัฒนธรรมสมัยนิยม (popular culture) (Felski, 2004)

ก.3 **ดนตรี กับ การวิจารณ์ทาง สังคม การเมือง และ การปกครอง** จากการศึกษาพบว่า ทัศนคติทางการเมืองของนักประพันธ์สามารถปรากฏขึ้นผ่านทางการซ่อนข้อความเป็นนัยยะผ่านทางบทประพันธ์ เช่น โอเปร่า *Capriccio* 1942 ของนักประพันธ์ สเตราส์ (Strauss) นำเสนอ มีประโยคข้อความเขียนไว้ในโน้ตดนตรีว่า *prima la musica, dopo le parole ("first the music, then the words")* ทำให้บทประพันธ์ชิ้นนี้มีความสำคัญต่อการแสดงความคิดเห็นทางการเมืองของนักประพันธ์ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 และ บทประพันธ์ *Ode to Napoleon* 1942 ของนักประพันธ์ เชินเบิร์ค (Schoenberg) เพื่อแสดงท่าทีต่อต้านและเหน็บแหนม ระบบการปกครองแบบเผด็จการ (Dictatorship) ของทวีปยุโรป ซึ่งในช่วงระยะเวลาดังกล่าว เชินเบิร์ค อาศัยอยู่ที่ เมือง ลอสแอนเจลิส (Los Angeles) สหรัฐอเมริกา (Donegani, 2004)

ข. หลักการทฤษฎี อาปอลีแนร์-***เซอร์เรียลลิสม์*** (Apollinaire-***Surrealism***)

โดย อาปอลีแนร์ บัญญัติคำศัพท์ *เซอร์เรียลลิสม์* ขึ้นเพื่อใช้บรรยายสไตล์ของละครรูปแบบใหม่ในละคร เรื่อง *The Breast of Tiresias (Les Mamelles de Tirésias)* 1917 ที่เขียนบทละครโดย อาปอลีแนร์ ซึ่งละครดังกล่าวถูกเรียกว่า ซึ่งถูกนับว่าเป็นละครเซอร์เรียล (*"drame surréaliste"*) เป็นเรื่องแรก (Ellison, 2021) และปรากฏขึ้นอีกครั้งในผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 เขียนบทละครโดยนักเขียนเซอร์เรียลลิสท์ ค็อกโต (Cocteau) และประพันธ์ดนตรี โดยนักประพันธ์ ซาตี (Satie) (Hargrove, 1998) ได้รับการบรรยายว่า *'a kind of surrealism' ('une sorte de surréalisme')* (Steegmuller, 1970) แม้ว่า อาปอลีแนร์ ไม่ได้ระบุคำจำกัดความและความหมายของคำศัพท์ *เซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism)* ไว้อย่างชัดเจน แต่จากการศึกษาพบว่า ผลงานดังกล่าว ถูกจัดเป็น ละครเซอร์เรียล (Contributes, The Surrealist Digest, 2023)

ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ ***Parade*** *1917*

ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 เขียนบทละครโดย ฌอง ค็อกโต (Jean Cocteau) และ ประพันธ์ดนตรีโดยักประพันธ์ เอริก ซาตี (Erik Satie) (Hargrove, 1998) ถูกกล่าวเป็น *"a kind of surrealism"* โดย อาปอลีแนร์ ศิลปินผู้บัญญัติคำศัพท์ *เซอร์เรียลลิสม์* ในช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 *"* (Steegmuller, 1970) ในบทประพันธ์มีการเพิ่มการเพิ่มเสียงรบกวนที่ไม่ได้มาจากเครื่องดนตรี (Noises) ตัวอย่างเสียงรบกวนในท่อน ท่อนที่ 1 *นักมายากลชาวจีน (Prestidigitateaur chinois)* เช่น ห้องที่ 34-42 เพิ่มเสียงไซเรนเสียงสูง ห้องที่ 43-53 เพิ่มเสียงการหมุนของ

วงล้อเสี่ยงทาย และ ห้องที่ 69-97 เพิ่มเสียงหวูดเรือ) เป็นต้น เป็นความคิดของนักเขียน ค็อกโต จากการศึกษาพบว่า ค็อกโต นำแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติมของ เทคนิคตัดแปะ (Collage) จากกระแสศิลปะคิวบิสม์ (Cubism) มาประยุกต์ใช้ต่อการเลือก สิ่งของที่สามารถสร้างเสียงได้ (Noise-making) โดยวิธีการดังกล่าว แสดงให้ความเชื่อมโยงกับ แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติศิลปะแบบสำเร็จรูป (Ready-Made) และวัตุเก็บตก (Found Object) ของดูว์ช็อง (Duchamp) ปีค.ศ.1915 (Gammel, 2022) ซึ่งเป็นแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติที่มีบทบาทสำคัญต่อกระแสดาด้าและกระแสศิปะเซอร์เรียลลิสม์ (Tomkins, 1998) แม้ว่า ดูว์ช็องไม่เคยประกาศเป็นสมาชิกของกระแสศิลปะใดในปารีส (Alfred H. barr, 1936) แสดงให้เห็นว่า แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติทางดนตรีของค็อกโตไม่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรี (Para-Musical element / Extramusical) (Dahlhaus, 1974) ซึ่งปรากฏให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทาง ภาษาดนตรี ของดนตรีโมเดิร์นในช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20

จากการสังเกต แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติการประพันธ์ของ ซาตี ผู้วิจัยพบว่า เป็นแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติจากกลุ่มนักประพันธ์โมเดิร์นรุ่นใหม่ในปารีสในช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ตัวอย่างเช่น ในท่อนที่ 2 *เด็กผู้หญิงอเมริกัน (Petite fille américaine)* ซาตีเลือกนำรูปแบบจังหวะของดนตรี *Rag Time* และทำนองหลักจาก เพลง *That Mysterious Rag* 1911 ของนักประพันธ์ชาวอเมริกัน เออร์วิง เบอร์ลิน (Irving Berlin, ค.ศ.1888-1922) และเทด สไนเดอร์ (Ted Snyder, ค.ศ.1881-1965) มาเป็นแหล่งข้อมูลสำหรับการประพันธ์ท่อนที่ 2 ในผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* และอ้างอิงจากการกล่าวของซาตี แสดงความไม่พอใจต่อการเพิ่มเสียงรบกวนในบทประพันธ์ของ ค็อกโต (Doyle, 2005) แสดงให้เห็นว่า แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติดนตรีของผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* สามารถนำเสนอคุณสมบัติ *เซอร์เรียลลิสม์* เพราะ แนวทางความคิและนวทางปฏิบัติทางดนดตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับดนตรี ของนักเขียนค็อกโก

ดังนั้น ผู้วิจัยมีความต้องการนำ หลักการทฤษฎีอดอร์เนียน-เซอร์เรียลลิสม์ (Adornian-Surrealism) และ หลักการทฤษฎี อาปอลีแนร์-*เซอร์เรียลลิสม์* (Apollinaire-*Surrealism*) (Ellison, 2021) ทำให้ผู้วิจัยต้องการนำมาวิเคราะห์ในผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 เพื่อหาความเป็นไปได้ของคุณสมบัติ *เซอร์เรียลลิสม์* ในองค์ประกอบส่วนอื่นของผลงานการแสดงดังกล่าว เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติทางดนตรีของนักประพันธ์ ซาตี และนักเขียน ค็อกโต

วิธีการดำเนินวิจัย

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ ดนตรีเซอรเรียลลิสท์ ตามความคิดเห็นของอดอร์โน และอาปอลีแนร์

2. จัดการข้อมูลและเรียบเรียงความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับ ดนตรีเซอรเรียลลิสท์ ตามความคิดเห็นของอดอร์โน และอาปอลีแนร์

3. นำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์ใน ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 เขียนบทละครโดย ณอง ค็อกโต และประพันธ์ดนตรีโดยักประพันธ์ เอริก ซาตี (Hargrove, 1998) ซึ่งถูกกล่าวเป็น *“a kind of surrealism”* โดย อาปอลีแนร์ (Steegmuller, 1970) เพื่อหาคุณสมบัติ เซอร์เรียบลิสม์ ในผลงานการแสดง

4. ตรวจสอบข้อมูลหลังจากการ โดยผ่านความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทาง

ผลการศึกษา

หลังจากศึกษาผู้วิจัยต้องการนำหลักการทฤษฎี อดอร์เนียน-เซอร์เรียลลิสม์ **(Adornian-*Surrealism*)** (Adorno, 2002) และหลักการทฤษฎี อาปอลีแนร์-*เซอร์เรียลลิสม์* (Apollinaire-*Surrealism*) มาวิเคราะห์ในผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 โดยผู้วิจัยสามารถแบ่งออกเป็น 2 ข้อ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ก. หลักการทฤษฎี อดอร์เนียน-เซอร์เรียลลิสม์ (Adornian-***Surrealism***) (Adorno, 2002) ผู้วิจัยสามารถแบ่งแระเด็น ข้อ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1 ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 ไม่ได้นำเสนอ เอกลักษณ์ของ*ความเป็นพื้นบ้าน* (*Folklorism)* แต่เป็นการปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์โรงละครบัลเล่ต์ *The Ballet Russes* ของ เดียกีเลฟ (Daighilev) ให้มีความทันสมัยมากขึ้น ตาม กระแสศิลปะโมเดิร์น (Modern Art Movement) และกระแสศิลปะอาวอง-การ์ด (Avant-Garde Art Movement) ที่ปรากฏขึ้นใน ปารีส อย่างต่อเนื่องในช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 (Maison de la danse, 2008) โดย กระแสศิลปะคิวบิสม์ (Cubism) ถูกจัดเป็น กระแสศิลปะอาวอง-การ์ด เช่นเดียวกับ กระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) (TATE Modern Museum)

ประเด็นที่ 2 ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 มีการใช้แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติที่ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ การเพิ่มเสียงรบกวนที่ไม่ได้มาจากเครื่องดนตรี (Noises) ภายในบทประพันธ์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติมของ เทคนิคตัดแปะ (Collage) จากกระแสศิลปะคิวบิสม์ (Cubism) โดยค็อกโกนำมาประยุกต์ใช้ต่อการเลือก สิ่งของที่สามารถสร้างเสียงได้ (Noise-making) และนำเสียงดังกล่าวมาเพิ่มในบทประพันธ์ ซึ่งเป็นการแสดงให้ความเชื่อมโยงกับ แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติศิลปะแบบสำเร็จรูป (Ready-Made) และวัตุเก็บตก (Found Object) ของดูว์ช็อง (Duchamp) ปีค.ศ.1915 (Gammel, 2022)

ประเด็นที่ 3 แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติทางดนตรีของนักประพันธ์ ซาตี (Satie) มีลักษณะคล้ายคลึงกับ แนวคิดแบบนีโอคลาสสิก (Neoclassicism) มากกว่า แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติของดนตรีโมเดิร์น (Modern Music) อย่างนักประพันธ์ เชินเบิร์น (Schoenberg) ที่ซึ่งสามารถสร้างภาษาดนตรีรูปแบบใหม่ได้ และในมุมมองของผู้วิจัย ซาตีเลือกสไตล์ดนตรีที่ซึ่งกำลังเป็นกระแสนิยมที่ ปารีส ในช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 มากกว่า การเลือกดนตรีจากวัฒนธรรมในอดีตเพื่อนำมาฟื้นฟูและตีความใหม่ตามวัตถุประสงค์ของแนวคิดแบบนีโอคลาสสิก (Neoclassicism) โดย ซาตีเคยใช้แนวคิดแบบนีโอคลาสสิก (Neoclassicism) ใน บทประพันธ์เปียโน *Gnossiennes* 1886 และ บทประพันธ์สำหรับนักร้องและเปียโน *Socrate* 1919 ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมากจากวัฒนธรรมดนตรีกรีก (Greek) (Rowley, 1995)

ประเด็นที่ 4 ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 ไม่ได้นำเสนอวัตถุประสงค์เกี่ยวกับ ประเด็นทาง สังคมการเมือง และ การปกครอง แต่เป็นเพียงการปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ของโรงละครบัลเล่ต์ *The Ballet Russes* ของ เดียกีเลฟ (Daighilev) ให้มีความทันสมัยมากขึ้น ตามกระแสศิลปะที่ปรากฏขึ้นใน ปารีส (Maison de la danse, 2008)

ดังนั้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 ไม่ได้เป็น ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ (Surrealist Music) หลักทฤษฎี อดอร์เนียน-*เซอร์เรียลลิสม์* (Adornian-*Surrealism*) (Adorno, 2002)

ข. หลักการทฤษฎี อาปอลีแนร์-***เซอร์เรียลลิสม์*** (Apollinaire-***Surrealism***)

จากการรวบรวมข้อมูลและการกล่าวบรรยายของอาปอลีแนร์ ในผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 (Hargrove, 1998) ทำให้ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 ถูกจัดเป็น ละครเซอร์เรียล เนื่องจาก องค์

ประกอบของการนำเสนอของผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* ปรากฏส่วนประกอบที่ครบถ้วนตามคำจำกัดความและความหมายของ ละครเซอร์เรียล (Contributes, The Surrealist Digest, 2023)

สรุป

ผลงานการแสดงบัลเล่ต์ *Parade* 1917 ถูกจัดเป็น ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ (Surrealist Music) ในบริบทละครเซอร์เรียล (Surreal Theatre) (Contributes, The Surrealist Digest, 2023) ตามหลักการทฤษฎี อาปอลีแนร์-*เซอร์เรียลลิสม์* (Apollinaire-*Surrealism*) และ คุณสมบัติ *เซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism)* ปรากฏขึ้นใน แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติที่ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับดนตรี ของนักเขียนเซอร์เรียลลิสท์ ค็อกโต มากกว่า แนวทางความคิดและแนวทางปฏิบัติทางดนตรีโมเดิร์นของนักประพันธ์ ซาตี

ข้อเสนอแนะ

บทความหัวข้อ ความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีและกระแสศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ ผู้วิจัยคิดเห็นว่า สามารถศึกษาคุณสมบัติ *เซอร์เรียลลิสม์* เพิ่มเติมในคำจำกัดความของ Gesamtkunstwerk (“total work of art”) ได้ เนื่องจากบทประพันธ์ที่ได้รับการกล่าวเป็น ดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ ภายใต้หลักการทฤษฎี อดอร์เนียน-*เซอร์เรียลลิสม์* (Adornian-*Surrealism*) (Adorno, 2002) และ หลักการทฤษฎี อาปอลีแนร์-*เซอร์เรียลลิสม์* (Apollinaire-*Surrealism*) ส่วนใหญ่เป็นผลงานการแสดงละครที่มีดนตรีเป็นองค์ประกอบ และผู้วิจัยคิดเห็นว่า สามารถนำหลักการทฤษฎีดังกล่าวมาเป็นหลักการทฤษฎีเบื้องต้น เพื่อจัดหมวดหมู่ผลงานการแสดงภายในดนตรีเซอร์เรียลลิสท์ ได้

เอกสารอ้างอิง

Adorno, Theodor W. (2002). Essays on Music. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.

Alexandrian, Sarane. (1985). Surrealist Art (World of Art. London: Thames and Hudson Ltd.

Anon. (2014). Music Expressionism, BBC GCSE Bitesize website, from https://dbpedia.org/page/Expressionist_music

Britannica. (2012). Les Six. Britannica: Encyclopedia Britannica, from https://www.britannica.com/topic/Les-Six

Cutrone, Chris. (2011). Adorno’s “Leninism”. Journal Supplement to Issue 37, 9-11.

Contributes, The Surrealist Digest. (2023). The History of Surreal Theatre, the Surrealist Digest, from https://surrealistdigest.com

Dahlhaus, C. (1974). Was ist musikalische Gattung?. Neue Zeitschrift fűr Musik

Donegani, Jean-Marie. (2004). Music and Politics: The Language of Music - Between Objective Expression and Subjective Reality. Presses De Sciences Po.

Doyle, Tracy A. (2005). Erik Satie's ballet Parade: an arrangement for woodwind quintet and percussion with historical summary. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Ellison, Thomas. (2021). Guillaume Apollinaire: Cubist, Orphist, Surrealist. The collector, from https://www.thecollector.com/guillaume-apollinaire-surrealism-french-poet/

Felski, Rita. (2004). "The Role of Aesthetics in Cultural Studies". Journal The Aesthetics of Cultural Studies, 30.

Gammel, Irene. (2022). Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Hargrove, Nancy. (1998). "The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev —and T.S. Eliot". a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature. Winnipeg, Canada.

Hegarty, P. (2007). Noise/Music A History. NYC & London, The Continuum International.

Kellner, Douglas. (2006-). The Frankfurt School. Graduate School of Education, from https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/

KIZIŃSKA, aKAROLINA. (2013). Elements of Sociology of Music in today;s historical musicology and music analysis. A Journal of interdisciplinary research, 63-65.

Maison de la danse. (2008). Parade Numeridanse (the dance platform), from https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/parade

Rosenthal, Nan. (2000-). "Marcel Duchamp (1887–1968)." New York;The Museum of Modern Art (MoMa).

Rowley, Caitlin. (1995). Conclusion. Erik Satie's Crystal Ball, from http://www.minim-media.com/satie/conclud.htm

Rubin, William. (1968). Surrealism and Their Heritage. New York: The Museum of Modern Art (MoMa).

Steegmuller, Francis. (1970). Cocteau: A Biography. Boston: Little, Brown and Company.

Taylor, Joshua C. (1961). Futurism. New York: The Museum of Modern Art (MoMa).

Tomkins, Calvin. (1996). "Duchamp: A Biography" New York: Henry Holt and Company.

Van Den Buys, C. (2019). Moi, je suis musicien, E.L.T Mesens as a musician (1919-1927). Brussel: Vrije Universiteit Brussel.

Voorhies, James (2004). "Surrealism" The Metropolitan Museum of Art, from http://www.metmuseum.org/toah/hd/surr/hd_surr.htm

Wood, Ghislaine. (2007). Surreal Things: Surrealism and Design. London: Thames & Hudson; V&A Publishing.

Benefits of Integrating Vocalization with Yoga and Pilates

Tassanantaan Prasertwarrashai[1]

Abstract

Vocalists' voice training relies on their ability to use their muscles intelligently. By mastering kinesthetic and sensory learning, Vocalists will be able to memorize details spontaneously, automatically. The author realizes the importance of the concept of practice by integrating Yoga and Pilates into exercises to achieve kinesthetics to strengthen the singer's body as a kind of vocal instrument. The author has integrated science and vocal teaching approach to promote and develop knowledge of postponing organ deterioration by proposing three poses: 1) the posture adapted from cardiac Pilates, 2) the posture adapted from chair Pilates, 3) the breathing exercise from Yoga. Therefore, this article explores the benefits of integrating vocalization with yoga and Pilates. The exercises presented above, for maintaining effective vocal performance. This will also prevent injury from the use of the organs involved in the singing.

Keywords: vocal warm up, integrated discipline, kinesthetics

Introduction

Breath serves as a generator for the vocal instrument. The vocal fold acts as a vibrator for the vocal instrument. The resonator comprises the entire supraglottal tract, molding vocal vibration into a wide variety of tone colors. Therefore, Ones who breathes well, sings well. Singing requires more active type of breathing. The fundamental goal is to delay exhalation or to slow down the process of recoiling in all directions by remaining in the position of inspiration. Breathing support is equally important to breathing control. While the breathing support is focused on the stabilization of the pressure, the breathing control is emphasized on the rate of air that pules through the glottis.

The breathing control is relevant to the aerodynamic rule (the interaction between the air and solid objects moving through it). For example, the higher sound production requires high rate pressure. On the other hand, the production of the lower note lower rate pressure. The force beneath the vocal cord is called subglottic pressure (the leakage of air between the vocal cords and the resistance to the airflow) which is related to the aerodynamic theory.

Subglottic pressure provides fundamental vocal frequency and vocal intensity which helps determine the pitches and loudness. The practical way to control subglottic pressure is to pressurize

1 Burapha University / kumarika@go.buu.ac.th

the breath through the close valve (vocal cords). This action is a continuous circular movement both horizontally and vertically.

The voice will resound in the vocal tract, which is a flexible air container ranged from glottal to the lips. The distinction between size and shape generate a wide range of vowel sound and vocal tone colors. As an outcome, the source of sound in a vowel is vocal fold vibration, with filtering accomplished by a distinctively structured vocal tract tube and articulators.

Body

The support muscles of the voice are also muscles of posture (Lyle & Heather 2015). There are practices that are relevant to singing muscle training like yoga, Pilates, alexander technique, and Feldenkrais etc. which driving energy of the abdominal muscles, to improve the body alignment and posture for singer (Friedlander, 2018). “For singer, the spine is the fundamental structure that supports all of the moving parts that facilitate breathing as well as activities of the larynx, articulators, and resonators.” Singers, like dancers, must rely on body coordination by training to develop the kinesthetic skills of controlling muscle

(Bauer, 2016). Kinesthetic experience. This experience includes not only the sensory awareness of the body but also the ability to intentionally facilitate movement. Intentional movements of the body for singing include elements such as posture, breath management, resonance, and articulation. In order to support the specific physical requirements of singing, the singer needs to develop kinesthetic acuity.

According to this viewpoint, singing is primarily a motor skills before it is considered an art form. Singing is driven and performed by kinesthetic acuity, like all fine motor skills. Instead, these motor skills can be learned throughout, Psychomotor skills are essentially movement tasks that necessitate both cognitive and physical skills. These processes, in turn, frequently lead to persons learning about and manipulating their surroundings (Bloom, 1956). Bloom’s Taxonomy classifies psychomotor skill as one of the three categories of learning (Cognitive, affective, and psychomotor skill). The singer’s brain controls sound production, where at third to fifth cervical vertical vertebrae instructs the diaphragm to work as sound source generator. Then, it will Increase glottic closure force to generate frequency, in this step, the lower motor neurons that innervate the intrinsic laryngeal muscles are found in the medulla’s nucleus ambiguous. The muscles inside the larynx and diaphragm cannot be felt and cannot be directly controlled, unlike, the supraglottal vocal tract that acts as a resonance chamber which has an articulators adapt its shape. All of these activities assumed that singing was the most commonly performed psychomotor activity. To train singer, the

mind trained to use the body properly, and the body trained to respond to the expressive powers of the mind (Bauer, 2016). "The role of kinesthesia in a pedagogy for singing stated:

> Theory of Multiple Intelligences, Howard Gardner suggests that masterful use of one's body is the primary characteristic of bodily-kinesthetic intelligence and compares it to the Greek ideal of "a harmony between mind and body" Gardner notes that mind/body intelligence is manifested in the arts such as dancing, acting, and playing instruments. In these skills, the body is the primary vehicle for achieving masterful function. This is true of singing as well, but the instrument being played is the singer's own body.

Singer's own body must learn by kinesthetic training method. Some music education methods incorporate kinesthetic training within their principles (Abramson, 1980). One of the major principles upon which Eurhythmics is based is that "sound can be translated into motion and motion can be translated into sound" The term Eurhythmics is derived from the Greek eu and rythmos meaning "good flow" or "good movement" (Mead, 1996, p. 38). This experiencing and exploration of musical sensation is done primarily through the body. In fact, in Eurhythmics, the "human body is the first instrument that must be trained" (Jeong, 2005, p. 19). Eurhythmics is more than just bodily movement. Musical movement, in fact, is closely related to expressiveness; they are two sides of the same coin. Kinesthetic training methods are found in Practices such as Alexander Technique, Feldenkrais, and Yoga. These disciplines can help singers improve their physical coordination, kinesthetic awareness, and mental focus (Fortin et al., 2002). Somatic techniques promote "unity between the dancing body and the daily body" in this way." Strean and Mills (2012) explain:

> The term somatic … comes from the word soma—the body in its wholeness. From a somatic perspective, we cannot distinguish the self from the body. The characteristics that constitute the self. (p. 583)

Yoga has been valued for years by singers for its capacity to enhance full breathing and alignment. (Friedlander, 2018, p.82) Yoga encourage singers to experience the movement inherent in sustained stillness, which is also essential for developing a consistent musical legato. Singer's breath both use costal and diaphragmatic breath i.e. Costal breath is initiated by opening the bottom of the ribcage. It is the breath of activity, a diaphragmatic breath moves the abdomen outward on inhalation. It is the breath of life. Raising the chest is perfect posture for singers, but at the same time that need to expand the waist 360° to open the bottom third of the rib cage, try to prevent the pulled-in abdomen so that the organs of the belly will not move up against the diaphragm. Afterward, it is about to suspend the force around the thoracic, allowing the supporting muscle

to compress the flow to the glottal in a precise little motion. The precise little motion can detect by vocalization.

This study will use yoga and pilates poses to train kinesthetic function in order to perceive stamina and rich tone (tension free) quality by

1. Choose the yoga or pilates pose that has a muscular movement related to singing.
2. Choose a Vocalize with the same texture and moving motion as the move.
3. Combine two practices.
4. Enhance stamina and richer tone quality in a tone.

Muscles that aids body in balance, It is the same group of muscles that singers use to support their voice through breathing techniques. If there is a problem with the singer's posture or the alignment of the organs, It will induce vocal breaks, affects durability, which leads to injury from overuse of the laryngeal organs. Pressure placed beneath the larynx has diverse effects, If the subglottic pressure is near and strong, there will be slightly fluctuation. However, The practice in this study encourages you to use the strength of the large muscle group. The movements will assist in releasing tensions from the top collar bone to the jaw. The muscle of the root of the tongue is free when the neck is free (Subhakarn, 2022). Rich resonance will be produced when the root of the tongue is freed so that it does not dampen the overtones. The movement of the jaw and tongue can release tension. Raising the soft palate, lowering the larynx, and dropping the jaw should not be done excessively. Excessive jaw-dropping restricts the airflow in the nasal cavity.

Including the concepts of physical training motions in yoga or pilates as an alternative manner for efficiency vocal warm up because singer can repeat it until the kinesthetic process occurs in the muscle areas that move the body and it immediately integrates the muscle memory with the feeling when performing. The singer can then focus on the other details required to perform on a deeper emotional level without concern about not being able to control the body as desired. Continuing study on this subject is beneficial in the training of the voice and the progress of knowledge in the slowing and prevention of degradation of the organs involved in singing, as well as the improvement of its quality and strength.

The teacher must correct improper posture in the typical singing class but these postural adjustments are just temporary; a vocalist will eventually revert to their usual alignment. if yoga or pilates could provide singers a useful kinesthetic approach to examine the relationship between the body and voice, as well as work on posture and body awareness.

These are 3 poses derived from yoga and pilates. As a result, the author collects three practice postures and provides descriptions of their benefits.

Pose 1: Pilates Upper Back Exercise

Preparatory, This pose originates from the Pilates position (cardiac Pilates), which targets the back muscles. Stand with equal weight on both legs. In this pose, there will be equipment such as elastic bands to exert resistance. Place your palms back on the same level as your buttocks with the distance between the thighs is the distance between the palms of both hands. Keep your back straight, do not arch or sit with an arched back. Should practitioners experience difficulty maintaining balance and straightening their spine, an alternative technique is to elevate their hands above their head.

Inhale. When the ribs are open, pull the rubber out for a short distance and then pause. Resist, then sing in legato sound start pulling the elastic band again for a short second period and then pause. Resist while singing still, pulling the elastic band again for a short third period and then pause. Resist while singing still, pulling the elastic band again for a short fourth period and then pause. Resist while singing still, while reaching the fifth step pulling the elastic band again for a long distance and then pause. Resist while singing a big interval note. When sliding your voice back, please slowly reduce the resistance and return both hands to your thighs.

Figure 1: *Upper Back Exercise, Source: Tassanantaan (2564).*

Recommended Exercises

Vocal exercises suitable for this movement notes with duration that sound legato and continuous throughout the phrase. It is a technique for connecting sounds (Legato). A higher degree of stretching can be achieved by positioning the intervals before the big interval note. If the sound level remains unchanged despite a change of the lyric, the elastic band should be stretched at a slow motion and maintain consistent.

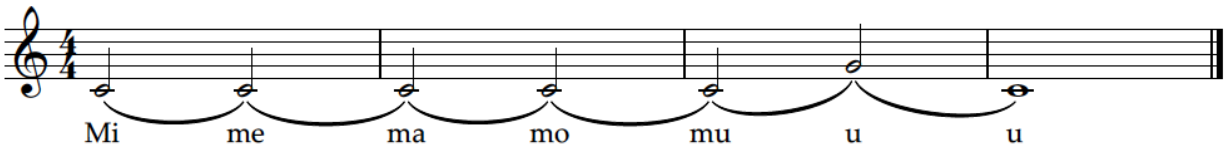


Figure 2: *Example exercises from Kim Chandler's Revolutionary Vocal Training Series.*

Training the use of upper-middle back muscles by using resistance with an elastic band. When the upper-middle back muscles are ready to open and close properly, The outcome is an open shoulder blade and the collarbone in the front and helps pull out the front chest muscles, the same part of the lungs that are directly involved in breathing. As a side effect, this leads to an extension of the breathing period. When posterior muscles are powerful will prevent the shoulders from protruding forward. Additionally, when engaging in vocalization, the muscles will develop an understanding that they must contract the diaphragm, thorax, and epigastric to sustain the movement, with the back muscles providing assistance.

Dominant muscles: trapezius, rhomboid, levator scapulae

Pose 2: Adapted from Foot Work on Chair Pilates

Preparatory, Stand with equal weight on both legs, hands on hips.

Inhale, sing high note and lift one leg forward with the force from the abdomen and bending the knee 90 degrees parallel to the floor. Singing the lower note by applying pressure from your abdomen, release your legs slowly, pointing your toes on the floor. While maintaining stability, practitioners can tense the butt muscles to maintain balance because they are large muscles. Exhale as your feet touch the floor. And inhale again before singing and lifting your legs. In cases where there are more than two descending notes in the exercise, the practitioner must coordinate the moment your foot contacts the ground with the lowest pitch. It is the practice of gaining awareness of support. During singing, practitioners must keep their balance straight and not fall to the side.

Figure 3: *Foot Work on Chair Pilates. Source: Tassanantaan (2564).*

Recommended Exercises

Vocal exercises suitable for this movement should be pitch that move from high to low according to the push applied to the pose such as fifth interval or chord sound run from five three one or else, to let air release out naturally on a high note by exerting pressure from large muscles. The high, bouncing notes are free of laryngeal tension. Larger muscles produce stronger air force directly related to vocal power, Another key component of this exercise is the slowing of your leg movements. The leg muscles have more weight and the more resistance you put into them, the slower the movement cycle will be to increase the strength of the muscles that help support the tone. The coordination between the external organs' motion and the desired intonation of the voice is easily understood. This instructs the tone to be legato and sustain in corresponding to the duration of the leg movement.

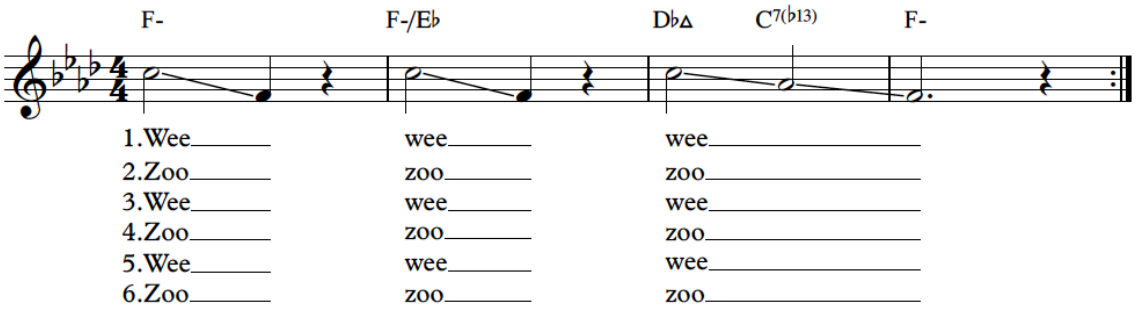


Figure 4: *Example Exercises from Anne Peckham, 2005., Vocal Workouts for the Contemporary Singer.*

This pose encourages practitioners to use the lower abdominal muscles when raising the leg. The buttocks should not bend backward and send force from the lower abdominal muscles up to the diaphragm. The sound will be effortlessly produced by the lower abdomen as a result of standing up. If your body is unnaturally bent, or if your lower abdominal muscles aren't being used effectively, this will cause the vocalization to come mainly from the upper muscles. Lifting your legs up helps collapse of the abdomen is effortless because the force coming from the thighs.

Dominant muscles: transversus abdominis, internal oblique, external oblique, gluteus

Pose 3: It is part of the yoga's breathing exercises. (stomach vacuum wave) Yoga (Uddiyana Bhandha)

Preparatory, Spread your legs, arch your back, use your hands to push against your knees. For stability, spread your weight across both legs.

Inhale, draw in your stomach, push out the chest, spread your ribs and feel the resistance. Count until you feel you need to breath, Slowly arch your back and stretch your chest.

Fulfill the air down to your belly, draw in your stomach, push out the chest spread your ribs and feel the resistance, Count until you feel you need to breath, Slowly arch your back and stretch your chest Repeat!

Recommended Exercises

Vocal exercises suitable for this movement In this warm-up pose, no vocalizations are performed. However, training an essential skill for vocalists is the capacity to tolerate lack of air. Practitioners should increase the length of air holding and resistance over time.

Figure 5: *Stomach Vacuum Wave. Source: Tassanantaan (2564).*

It is a breathing posture used to practice abdominal massage. Practitioners may be able to lie down, but now you will spread your legs and arch your back. Push your hands to the knees to make it easier for practitioners to focus on both sides of the abdomen. Practicing forcing the abdomen to become like waves by closing, drawing in, breathing, holding and releasing It increases the flexibility of the abdomen, which can become either soft or firm, as well as stronger compared to the pushed-up exercise it reduces the flexibility of the abdominal muscles because it tends to make the muscle harder. This method is therefore a better choice, also, developing this flexibility will facilitate effortless toward breathing.

Dominant muscles: transversus abdominis, internal oblique, external oblique, rectus abdominis

Conclusion

These three exercises differ from standard yoga and Pilates poses for singers in that they need vocalization throughout the practice; generally, each task is done separately. Also these exercises differs from other simpler vocalization exercises in that it helps develop awareness of muscle support in dynamic action. The uniqueness of these exercise is that they instruct the tone to have different articulations such as legato and staccato with the eyes synchronized to the movement, Vocalization is essentially an internal sensation process.

Integrating physical training into vocalization can help address the issue of using inappropriate muscles for singing because it will produce strain, muscle tension dysphonia afterwards. Integrating

physical training with vocalization has the significant benefit of improving tone strength in less time by targeting the proper muscles, and help singer to continue singing on the breath. Having a vocal technique that rely on the breath connection.

Integrating physical training with vocalization improves 1) activation in the deep core muscles and increases stamina throughout performance. 2) enhance the feeling of grounding with the lower body, expansion of the upper body, in accordance with exercise principles.

Having structural integrity will reduces stage of injury. Engage while releasing tension and create room and length in the neck. Releasing the jaw might result in a richer harmonic tone, as the singer is a wind instrument. A good singer concentrate on practicing mindful and balanced airflow.

References

Abramson, R. M. (1980). Improvisation for K-8 students: Dalcroze-based improvisation. *Music Educators Journal*, *66*(5), 62.

Bauer, K. T. (2016). The role of kinesthesia in a pedagogy for singing. *Journal of Singing*, *73*(2), 129.

Fanning, C. (2011). Vocal Yoga VY. Voices Corps.

Fortin, S., Long, W., & Lord, M. (2002). Three voices: Researching how somatic education informs contemporary dance technique classes. *Research in Dance Education*, *3*(2), 155–179.

Friedlander, C. (2018). *Complete vocal fitness: A singer's guide to physical training, anatomy, and biomechanics*. Rowman & Littlefield Publishers.

Jeong, J.-E. (2005). *Adaptation of Dalcroze methodology to the teaching of music to kindergarten students in Korea* [Unpublished doctoral dissertation]. Boston University.

Lyle, H. (2015). *The joy of breathing, singing and sounding*. Bluecat Music & Publishing.

Mead, V. H. (1996). More than mere movement: Dalcroze eurythmics. *Music Educators Journal*, *82*(4), 38–41.

Oney, Tricia N. (2017). Dalcroze eurhythmics: An application to voice pedagogy. *Journal of Singing*, *74*(1), 37.

Strean, W. B., & Mills, J. P. (2012). The body and performance. *The Oxford Handbook of Sport and Performance Psychology*. Oxford University Press.

Subhakarn, B. (2022). The use of consonant sounds in vocalization: Background questions, and its importance for singing. *Wiphitpatanasin*, *2*(1), 67–83.

การศึกษาเปรียบเทียบรายวิชาสังคีตนิยมและรายวิชาที่เทียบเท่า ในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย

A Comparative Study of Public University's Music Appreciation and Equivalent Subject in Thailand.

นลธวัช แซ่ตั้ง (Nonthawat Saetung)[1]
สยา ทันตะเวช (Saya Thuntawech)[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อเปรียบเทียบรายวิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation) และวิชาเทียบเท่า ในหมวดวิชาศึกษาทั่วไป ระดับปริญญาตรีในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย ระเบียบวิธีวิจัยใช้การวิเคราะห์เอกสาร (Content Analysis) เครื่องมือที่ใช้เป็นแบบบันทึกข้อมูล โดยกลุ่มตัวอย่าง คือ สถาบันอุดมศึกษาของรัฐจำแนกตามประเภทสถาบันตามสำนักงานปลัด กระทรวงการอุดมศึกษาวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม จำนวนทั้งสิ้น 36 แห่ง จากการศึกษาพบว่ามีสถาบันอุดมศึกษาจำนวน 21 แห่ง 27 รายวิชา ที่มีเนื้อหาของวิชาสังคีตนิยม สามารถแบ่งได้ใน 2 ประเภท ได้แก่ ประเภทที่ 1 เน้นเนื้อหาทางด้านดนตรีเป็นเนื้อหาหลักในรายวิชา และประเภทที่ 2 วิชาที่มีวัตถุประสงค์เพื่อซาบซึ้งสุนทรียะผ่านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในรายวิชา ลักษณะดนตรีที่นำมาใช้ส่วนใหญ่เป็นดนตรีคลาสสิกและพบบางรายวิชามีการใช้ดนตรีไทยและดนตรีสมัยนิยมด้วย รูปแบบการสอนส่วนใหญ่เป็นการสอนแบบบรรยาย แต่ก็พบว่าในบางรายวิชาเป็นการสอนแบบบรรยายควบคู่การปฏิบัติ ในด้านขอบเขตรายวิชาวิชาจะพบ ด้านองค์ประกอบและประวัติศาสตร์ดนตรีเป็นอันดับหนึ่ง รองลงมาจะเป็น ด้านการฟังดนตรี ด้านการซาบซึ้ง ด้านกระบวนการคิด และด้านสังคม วิถีชีวิต และความสุข ตามลำดับ

คำสำคัญ: การศึกษาเปรียบเทียบ, วิชาสังคีตนิยม, สถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย

Abstract

This study compared music appreciation and related subjects in general education at the undergraduate level in Thai public universities. Content analysis was employed as a research methodology. The experimental tool was a data-collecting form. Thirty-six universities were selected based on the criteria by the type of institution according to the Ministry of Higher Education, Science

1 นิสิตปริญญาโท ชั้นปีที่ 1 สาขาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
First Year graduate student, Division of Music Education, Department of Art, Music and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University, nonthawatsaetungtb@gmail.com
2 อาจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Lecturer Dr., Division of Music Education, Department of Art, Music and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University, Saya.T.@chula.ac.th

Research, and Innovation in Thailand. The result showed that out of Thirty-six public universities in Thailand, only twenty universities and thirty-one subjects were teaching music appreciation and related subjects. Content of music appreciation is founded in 2 categories. The first category focuses on music content and the second category uses music content as part of the course. The music used is mostly classical music, and some subjects were found to use Thai music and popular music. Most teaching styles It is a lecture-based teaching method. However, it was found that in some subjects it was taught using lectures along with practice. In the course descriptions, theory, composition, development, and music history were found to be number one. And will be Music listening, appreciative side, thinking process, and social aspects, way of life, and happiness, respectively.

Keywords: Comparative Study, Music appreciation, Thai Public University

บทนำ

วิชาสังคีตนิยม (Music appreciation) คือวิชาที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนเข้าถึงความซาบซึ้ง ความงาม หรือสุนทรียรส โดยอาศัยการเรียนรู้ผ่านโสตศิลป์หรือดนตรี ในการนำพาผู้เรียนไปสู่ความซาบซึ้ง (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2561) รายวิชานี้จัดอยู่ในกลุ่มวิชาสุนทรียศาสตร์ที่เป็นการเรียนการสอนเพื่อความซาบซึ้งและการเห็นคุณค่าของความงาม ซึ่งสามารถรับรู้ได้จากประสาทสัมผัส ต่าง ๆ ทั้งความงามที่เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม หรือจะเป็นความงามที่มนุษย์สร้างขึ้นก็ตาม (มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2559) เนื่องด้วยดนตรีนั้นมีบทบาทสำคัญต่อสังคมมนุษย์ เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน ดนตรีเป็นสิ่งที่ให้ความบันเทิง และสื่อถึงจิตใจของผู้ฟัง ผ่านกิจกรรมต่าง ๆ ผู้คนเข้าถึงดนตรีได้ในหลากหลายรูปแบบตั้งแต่การร้องรำทำเพลงจนถึงการร้องเพลงสวดในพิธีกรรมทางศาสนา (Kamien, 2010)

วิชาสังคีตนิยมเริ่มเปิดสอนในประเทศอังกฤษและอเมริกามาหลายทศวรรษ ปัจจุบันวิชานี้เปิดสอนกันหลากหลายทั่วโลก เพื่อมุ่งพัฒนาผู้เรียนให้เกิดความซาบซึ้งในดนตรีและนำไปสู่ความงามหรือสุนทรียภาพ (Aesthetic) (วิเชียร วรินทรเวช, 2537) ในประเทศไทยนั้นเริ่มมีการเรียนการสอนในรายวิชาสังคีตนิยมเมื่อปี พ.ศ. 2500 ในคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมี อาจารย์ กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา เป็นอาจารย์ประจำรับผิดชอบสอนในช่วงเวลานั้น (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2540) จากการสืบค้นข้อมูลพบว่าในปัจจุบันมีสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย นับเฉพาะในกลุ่มที่ 1 มหาวิทยาลัยรัฐจำกัดรับ กลุ่มที่ 2 มหาวิทยาลัยรัฐไม่จำกัดรับ และกลุ่มที่ 3 มหาวิทยาลัยในกำกับรัฐที่เปิดสอนวิชาสังคีตนิยมและวิชาเทียบเท่า ในหมวดวิชาศึกษาทั่วไปมี จำนวน 21 แห่ง

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับวิชาสังคีตนิยมในประเทศไทย ในวารสารทางวิชาการและวิทยานิพนธ์ในฐานข้อมูล EBSCO ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2537 จนถึงปัจจุบัน นั้นมีการศึกษาในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับวิชาสังคีตนิยมเพียง 6 เรื่องเท่านั้น งานวิจัยส่วนมากจะอยู่ในประเด็นที่เป็นการกล่าวถึงภาพรวมของรายวิชาสังคีตนิยม (วิเชียร วรินทรเวช, 2537; ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2540) การสอบถามความคิดเห็นของผู้เรียนในรายวิชาสังคีตนิยม (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2544; สิชฌน์เศก ย่านเดิม, 2552) และการพัฒนาการสอนรายวิชาสังคีตนิยม (คัมภิรดา แก้วมีแสง, 2553; วิสุทธิ์ ไพเราะ, 2555) แต่ยังไม่มีการปรากฏการศึกษาในประเด็นนี้ในลักษณะของการศึกษาเปรียบเทียบ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาเปรียบ

เทียบรายวิชาสังคีตนิยมในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย ในประเด็น ชื่อรายวิชา จำนวนหน่วยกิต ลักษณะการเรียนการสอน และขอบเขตของรายวิชา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อเปรียบเทียบรายวิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation) และวิชาที่เทียบเท่า ในหมวดวิชาศึกษาทั่วไป ระดับปริญญาตรีในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง "การเปรียบเทียบรายวิชาสังคีตนิยมในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย" ครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากงานเอกสาร หนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นแนวทางในการทำวิจัย แบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

ตอนที่ 1 วิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation)

วิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation) เป็นหนึ่งวิชาที่ว่าด้วยความซาบซึ้ง ให้ผู้เรียนสัมผัสถึงสุนทรียรสของเสียงดนตรี เน้นคุณค่าของจิตวิญญาณของมนุษย์โดยมีดนตรีเป็นสื่อกลางในการแสดงคุณค่าอย่างแท้จริง (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2548) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในกลุ่มวิชาสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics)

จุดประสงค์ในการเรียนการสอนของรายวิชาสังคีตนิยม (Music appreciation) นั้นเพื่อส่งเสริมความเข้าใจและประทับใจอย่างลึกซึ้งในดนตรี ให้แก่ผู้เรียนซึ่งเป็นหนึ่งในการพัฒนาความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้นของผู้เรียน (วิเชียร วรินทรเวช, 2537) เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความซาบซึ้ง สามารถตีความและวิเคราะห์พิจารณาผลงานดนตรีได้อย่างสร้างสรรค์ รู้ถึงจุดมุ่งหมายของผู้สร้างสรรค์ผลงาน สามารถประเมินค่าและวิจารณ์ผลงานโดยคำนึงถึงองค์ประกอบและบริบททางสังคม มีประสบการณ์ทั้งในห้องเรียนและนอกห้องเรียน เช่นการชมการแสดงดนตรีแบบสด (Western Carolina University, 2009) การเข้าใจวิวัฒนาการ ภาพรวมของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและของโลก ทั้งในรูปแบบสังคม เศรษฐกิจ อันจะนำมาสู่การเข้าใจวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ เพื่อประโยชน์ในการเปรียบเทียบ และเพื่ออนาคตของวัฒนธรรมดนตรีไทยเอง (Mahidol University, 2018)

แม้ว่าจุดประสงค์ของรายวิชาสังคีตนิยมจะมุ่งเน้นในการสร้างความซาบซึ้งในดนตรีให้แก่ผู้เรียน แต่รายวิชานี้ยังมีการสอนเนื้อหาดนตรีที่เกี่ยวข้องกับความรู้พื้นฐานดนตรี และสิ่งที่เกี่ยวข้องกับบริบทที่เกี่ยวข้อง (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2548) ได้แก่ องค์ประกอบดนตรี ประเภทของบทเพลง ประวัติดนตรีตะวันตกและนักประพันธ์ในแต่ละยุค ดนตรีในปัจจุบัน ดนตรีโลก การชมการแสดงดนตรี และอิทธิพลของดนตรีและสังคม

จากงานวิจัยเรื่อง การพัฒนาการสอนสังคีตนิยมระดับอุดมศึกษาในมหาวิทยาลัยของรัฐ (คัมภิรดา แก้วมีแสง, 2553) พบว่าจุดประสงค์ส่วนใหญ่ของรายวิชาสังคีตนิยมนั้นจะเน้นเพื่อให้ผู้เรียนมีความรู้พื้นฐานในเรื่ององค์ประกอบดนตรีมากที่สุด แต่ถ้าพิจารณ์จากชื่อวิชา"Music Appreciation" ความซาบซึ้งในดนตรีน่าจะเป็นจุดที่ควรให้ความสำคัญมากที่สุดแต่เนื่องด้วยกระบวนการสู่ความซาบซึ้งนั้นเป็นสิ่งที่ซับซ้อนและต้องการระยะเวลาในการพัฒนา ดังนั้นเวลาเรียนเพียงอย่างเดียวจึงไม่เพียงพอให้เกิดความซาบซึ้งขึ้น และความซาบซึ้งนั้นมีพื้นฐานมาจากพื้นฐานความรู้ จึงจำเป็นต้องกำหนดจุดประสงค์การเรียนรู้แทน ในด้านเนื้อหามีบางสถาบันที่มีการละเลยการสอนเรื่องหนทางสู่

ความซาบซึ้ง ซึ่งเป็นเนื้อหาที่สำคัญและนำไปสู่ผลทางด้านสุนทรียภาพของผู้เรียน และในด้านการประเมินมีสถาบันเพียงส่วนน้อยที่มีการประเมินผลในด้านสุนทรียภาพ ซึ่งกระทำได้ยาก เพราะไม่สามารถวัดความซาบซึ้งได้โดยตรง

ตอนที่ 2 สถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย

จากข้อมูลของสถาบันอุดมศึกษา กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ได้แบ่งประเภทสถาบันอุดมศึกษาของรัฐ ออกเป็น 5 ประเภท คือ 1) มหาวิทยาลัยรัฐจำกัดรับ 8 แห่ง 2) มหาวิทยาลัยรัฐไม่จำกัดรับ 2 แห่ง 3) มหาวิทยาลัยในกำกับรัฐ 26 แห่ง 4) มหาวิทยาลัยราชภัฏ 38 แห่ง 5) มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล 9 แห่ง โดยกระทรวงการอุดมศึกษาฯ ระบุไว้ว่า มีการกำหนดการจัดส่งข้อมูล ปีละ 1 ครั้ง ภายในวันที่ 1 ตุลาคม ของทุกปี และสถาบันอุดมศึกษาสามารถปรับปรุงข้อมูลเมื่อเปลี่ยนแปลงหรือเพิ่มเติมได้ตลอดเวลา (สถาบันอุดมศึกษา กระทรวงการอุดมศึกษาวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม, 2566)

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเปรียบเทียบ โดยมีการนำทฤษฎีของ Bereday (1964) 4 ขั้นมาประยุกต์ใช้ ได้แก่ ขั้นที่ 1 การบรรยาย (Description) ขั้นที่ 2 การตีความ (Interpretation) ขั้นที่ 3 การเทียบเคียง (Juxtaposition) และ ขั้นที่ 4 การเปรียบเทียบสิ่ง/ประเด็นเดียวกัน ในเวลาเดียวกัน (Simultaneous Comparison) ระเบียบวิธีวิจัยใช้การวิเคราะห์เอกสาร (Content Analysis) โดยผู้วิจัยมุ่งศึกษาสภาพการเรียนการสอนของรายวิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation) และวิชาเทียบเท่า ในหมวดวิชาศึกษาทั่วไป ระดับปริญญาตรีในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

การวิจัยในครั้งนี้ ศึกษาข้อมูลจากรายวิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation) และวิชาที่เกี่ยวข้อง ในหมวดวิชาศึกษาทั่วไป ระดับปริญญาตรีในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย จำนวน 27 รายวิชา จากสถาบันอุดมศึกษาของรัฐจำนวน 36 แห่ง ได้แก่1) มหาวิทยาลัยรัฐจำกัดรับ 8 แห่ง 2) มหาวิทยาลัยรัฐไม่จำกัดรับ 2 แห่ง และ 3) มหาวิทยาลัยในกำกับรัฐ 26 แห่ง

เครื่องมือในการวิจัย

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลผ่านแบบบันทึกข้อมูลสำหรับศึกษาคำอธิบายรายวิชาที่ปรากฏในเอกสารมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ (มคอ. 2) และเอกสารที่เกี่ยวข้องของมหาวิทยาลัยที่คัดเลือกมา โดยมีประเด็นที่ศึกษา 3 ประเด็น ได้แก่ ชื่อรายวิชา หน่วยกิตและรูปแบบการเรียนการสอน และขอบเขตรายวิชาจากคำอธิบายรายวิชา

การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัย

การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยประยุกต์วิธีการศึกษาเปรียบเทียบตามทฤษฎีของ Bereday (1964) โดยการวิเคราะห์จะศึกษาตามข้อมูลที่ปรากฏในเอกสารต่าง ๆ ศึกษา เพื่อศึกษาความเหมือนและความแตกต่างในแต่ละรายวิชา

ผลการวิจัย

จากการเก็บข้อมูลจากสถาบันอุดมศึกษาของรัฐ จำนวน 36 แห่ง พบสถาบันการศึกษาจำนวน 21 แห่ง เท่านั้น ที่มีการเรียนการสอนรายวิชาสังคีตนิยมและรายวิชาที่เทียบเท่า และในจำนวนนั้นมีสถาบันการศึกษา 6 แห่ง ที่มีการเปิดสอนรายวิชาสังคีตนิยมและรายวิชาที่เทียบเท่ามากกว่า 2 รายวิชา

จากรายวิชา จำนวน 27 รายวิชา มี 4 รายวิชาที่ผู้วิจัยได้ข้อมูลไม่ครบถ้วนในบางประเด็น ได้แก่ ไม่มีข้อมูลชื่อรายวิชาภาษาอังกฤษ จำนวน 1 รายวิชา ไม่มีข้อมูลชั่วโมงต่อสัปดาห์ 1 รายวิชา และไม่มีข้อมูลหน่วยกิต 2 รายวิชา

ผู้วิจัยนำแต่ละรายวิชามาจัดกลุ่มได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 เนื้อหาทางด้านดนตรีเป็นเนื้อหาหลักในรายวิชา จำนวน 15 วิชา และกลุ่มที่ 2 วิชาที่มีจุดประสงค์เพื่อซาบซึ้ง/สุนทรียะ ผ่านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยมีดนตรีเป็นหนึ่งในเนื้อหารายวิชา จำนวน 12 วิชา

สามารถสรุปผลการวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ประเด็นหลัก ดังนี้

ประเด็นที่ 1 ชื่อรายวิชา

กลุ่มที่ 1 เนื้อหาทางด้านดนตรีเป็นเนื้อหาหลักในรายวิชา แบ่งเป็น 2 กลุ่มย่อยได้แก่ 1.1) กลุ่มวิชาสังคีตนิยม (Music appreciation) และ1.2) รายวิชาที่เทียบเท่า (Equivalent subjects)

ในกลุ่มที่ 1.1 วิชาสังคีตนิยม (Music appreciation) มีทั้งหมด 7 รายวิชา รายชื่อวิชาในส่วนของภาษาอังกฤษทั้งหมดใช้คำว่า "Music appreciation" แต่มีชื่อรายวิชาที่เป็นภาษาไทย ที่หลากหลาย ได้แก่ ดนตรีวิจักษ์/ดนตรีวิจักษณ์ (N=3) สังคีตนิยม (N=2) สังคีตวิจักษ์ (N=1) และสุนทรียะดนตรี (N=1)

ในส่วนกลุ่มที่ 1.2 รายวิชาที่เทียบเท่า (equivalent subjects) ในแต่ละรายวิชามีการใช้ชื่อที่หลากหลายมาก แต่ด้วยในกลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่ยังคงมีเนื้อหาทางด้านดนตรีเป็นเนื้อหาหลักจึงจะพบคำว่า "ดนตรี (Music)" อยู่ในชื่อทุกรายวิชา ร่วมกับการใช้คำอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น สุนทรียะดนตรีกับชีวิต (Music Aesthetics in Life) วัฒนธรรมดนตรีกับชีวิต (Music Culture in Life) และ สุนทรียศาสตร์ในดนตรีตะวันตก (Aesthetics in Western Music) เป็นต้น

ในกลุ่มที่ 2 วิชาที่มีจุดประสงค์เพื่อซาบซึ้ง/สุนทรียะ ผ่านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยมีดนตรีเป็นหนึ่งในเนื้อหารายวิชา ถึงแม้ว่าในกลุ่มนี้จะไม่มีคำว่า "ดนตรี (Music)" อยู่ในชื่อของรายวิชา เมื่อวิเคราะห์ควบคู่กับคำอธิบายรายวิชาแล้ววิชาในกลุ่มนี้เป็นวิชาที่เน้นในเรื่องการเกิดหรือเข้าใจใน "สุนทรียะ (Aesthetics)" โดยใช้ศิลปะแขนงต่าง ๆ เป็นเครื่องมือในการเข้าถึงสุนทรียะ ไม่ว่าจะเป็น ทัศนศิลป์ (Visual Art) ดนตรี (Music) หรือนาฏศิลป์ (Dance) เป็นต้น จะเห็นได้ว่าถึงดนตรีไม่ใช่เนื้อหาหลักในการสอน แต่รายวิชาในกลุ่มนี้ก็ยังมองดนตรีในฐานะเครื่องมือหนึ่งในการเข้าถึงสุนทรียะ (Aesthetics) ตัวอย่างชื่อรายวิชา "สุนทรียภาพกับความสุข (Aesthetics and Happiness)" "ศิลปะกับชีวิต (Art Appreciation)" และ "ทัศนศิลป์และสังคีตวิจักษ์ (Visual Art and Music Appreciation)" เป็นต้น

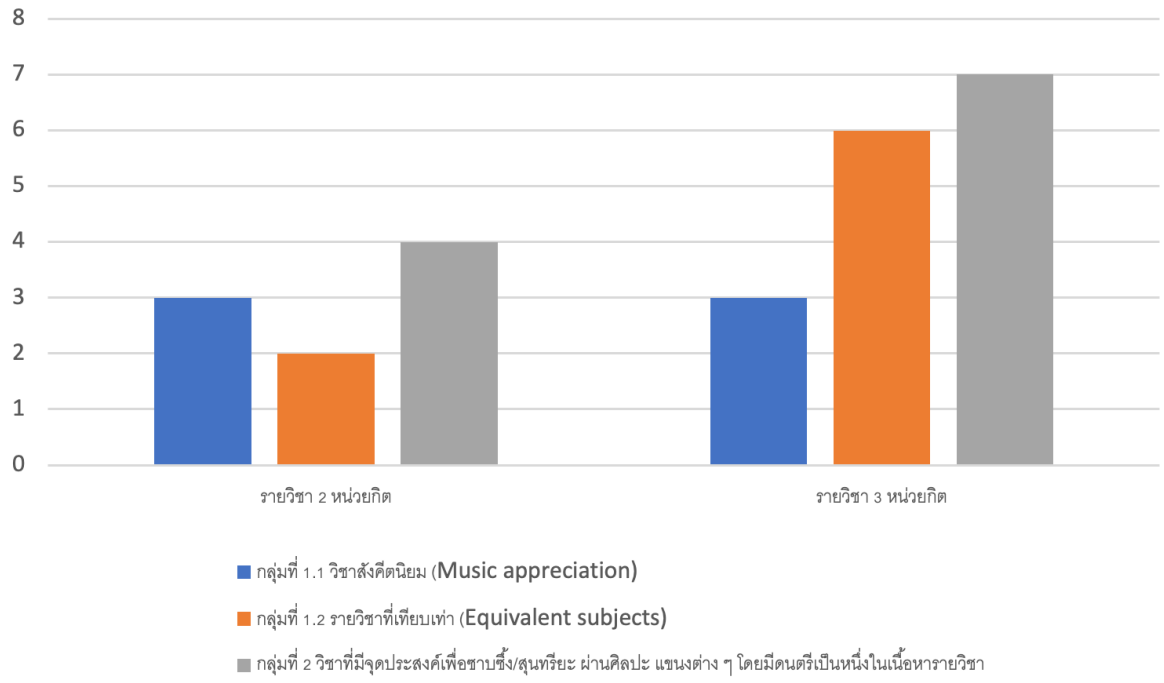
ประเด็นที่ 2 หน่วยกิตและรูปแบบการเรียนการสอน

จากการศึกษาทั้ง 27 รายวิชา หน่วยกิตที่ปรากฏในรายวิชาสังคีตนิยมและรายวิชาที่เทียบเท่าที่พบ จะมี 2 แบบ ได้แก่ รายวิชาที่มีจำนวน 2 หน่วยกิต และรายวิชาที่มีจำนวน 3 หน่วยกิต

เมื่อวิเคราะห์รายกลุ่มจะพบว่า ในกลุ่มที่ 1.1 วิชาสังคีตนิยม (Music appreciation) ที่รวบรวมข้อมูลได้ 6 รายวิชา ทั้งรายวิชา 2 หน่วยกิต และรายวิชา 3 หน่วยกิต พบจำนวน 3 รายวิชาเท่ากัน

ในกลุ่มที่ 1.2 รายวิชาที่เทียบเท่า (equivalent subjects) จากทั้งหมด 8 รายวิชา มี 6 รายวิชาเป็นรายวิชา 3 หน่วยกิต และอีก 2 รายวิชาเป็นรายวิชา 2 หน่วยกิต

กลุ่มที่ 2 วิชาที่มีจุดประสงค์เพื่อซาบซึ้ง/สุนทรียะ ผ่านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยมีดนตรีเป็นหนึ่งในเนื้อหารายวิชา พบว่ามี 7 รายวิชา จาก 11 รายวิชาที่สามารถเก็บรวบรวมข้อมูลด้านหน่วยกิตได้เป็นรายวิชา 3 หน่วยกิต ส่วน 4 รายวิชาที่เหลือเป็นรายวิชา 2 หน่วยกิต



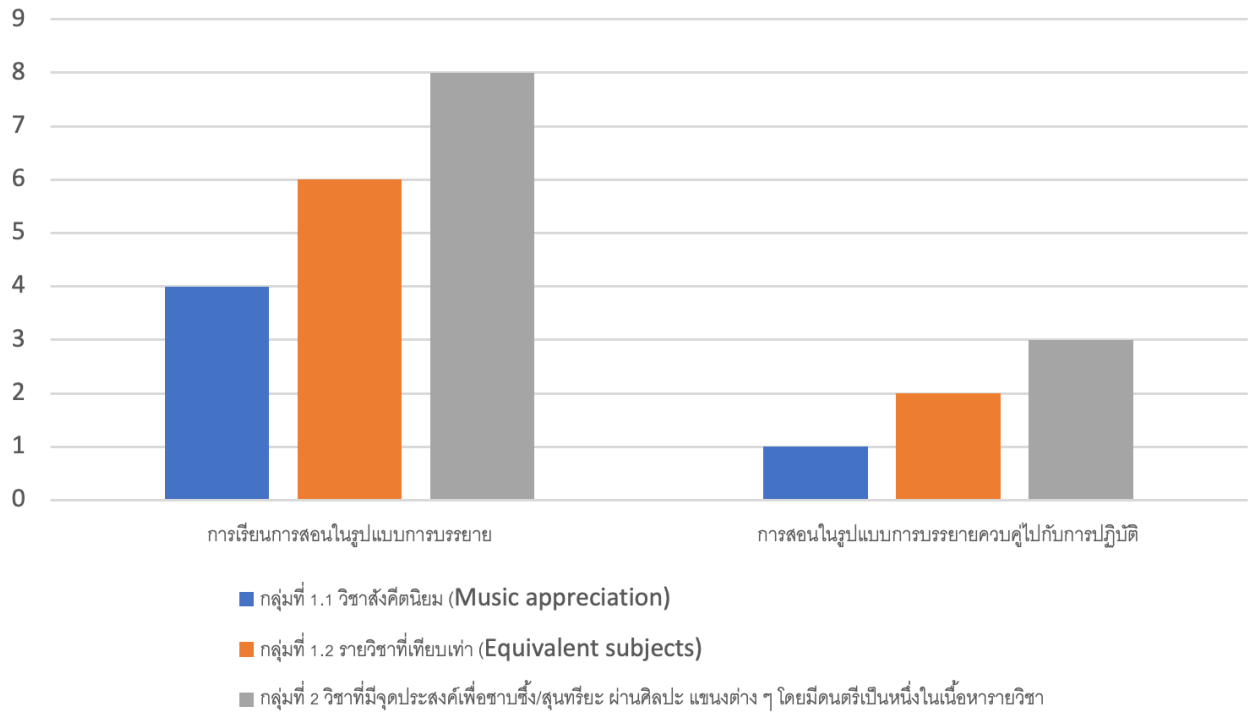
ภาพที่ 1: *แผนภูมิหน่วยกิตของรายวิชาแต่ละกลุ่ม*

เมื่อนำสัดส่วนการสอนรายชั่วโมงต่อสัปดาห์มาวิเคราะห์ พบว่าโดยส่วนใหญ่ของรายวิชาสังคีตนิยมและรายวิชาที่เทียบเท่านั้นจะเป็นวิชาที่มีสัดส่วนชั่วโมงที่เน้นการเรียนการสอนในรูปแบบการบรรยาย (N=18) แต่ก็มีบางรายวิชาที่มีการสอนในรูปแบบการบรรยายควบคู่ไปกับการปฏิบัติ (N=6)

เมื่อมองรายกลุ่มจะพบว่า ในกลุ่มที่ 1.1 วิชาสังคีตนิยม (Music appreciation) ที่รวบรวมข้อมูลได้ 5 รายวิชา พบว่ารายวิชาส่วนใหญ่เป็นรายวิชาที่เน้นการเรียนการสอนแบบการบรรยาย 4 รายวิชาและมี 1 รายวิชา ที่เป็นรายวิชาที่มีการสอนในรูปแบบการบรรยายควบคู่ไปกับการปฏิบัติ

ในกลุ่มที่ 1.2 รายวิชาที่เทียบเท่า (equivalent subjects) จากทั้งหมด 8 รายวิชา พบว่ารายวิชาส่วนใหญ่เป็นรายวิชาที่เน้นการเรียนการสอนแบบการบรรยาย 6 รายวิชา และมี 2 รายวิชา ที่เป็นรายวิชาที่มีการสอนในรูปแบบการบรรยายควบคู่ไปกับการปฏิบัติ

กลุ่มที่ 2 วิชาที่มีจุดประสงค์เพื่อซาบซึ้ง/สุนทรียะ ผ่านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยมีดนตรีเป็นหนึ่งในเนื้อหารายวิชา พบว่ามี 8 จาก 11 รายวิชาที่สามารถเก็บรวบรวมข้อมูลด้านชั่วโมงต่อสัปดาห์ได้ เป็นรายวิชาที่มีการเรียนการสอนในรูปแบบการบรรยาย ส่วน 3 รายวิชาที่เหลือเป็นรายวิชาที่มีการเรียนการสอนในรูปแบบการบรรยายควบคู่ไปกับการปฏิบัติ



ภาพที่ 2: แผนภูมิรูปแบบการเรียนการสอนของรายวิชาแต่ละกลุ่มคำนวนจากสัดส่วนการสอนรายชั่วโมงต่อสัปดาห์

ประเด็นที่ 3 ขอบเขตรายวิชาจากคำอธิบายรายวิชา

เมื่อพิจารณาคำอธิบายรายวิชา ในประเด็นเรื่องขอบเขตรายวิชา สามารถแบ่งได้ 5 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านองค์ประกอบและประวัติศาสตร์ 2) ด้านการฟังและปฏิบัติดนตรี 3) ด้านสังคม วิถีชีวิต และความสุข 4) ด้านกระบวนการคิดวิเคราะห์ และ5) ด้านการสร้างสุนทรียะ เพื่อการซาบซึ้ง

ด้านที่ 1 องค์ประกอบ และประวัติศาสตร์ เป็นขอบเขตรายวิชาที่สื่อถึงการเรียนการสอนเนื้อหาที่เกี่ยวกับทฤษฎีและประวัติศาสตร์ ที่เป็นการใช้ความจำในการสร้างข้อเท็จจริง ซึ่งการที่ผู้เรียนสามารถตอบได้ว่าสิ่งที่เรียนคือสิ่งใดนั้นเกิดมาจากการจดจำ

ด้านที่ 2 การฟัง และปฏิบัติดนตรี เป็นขอบเขตรายวิชาที่สื่อถึงการลงมือทำ การปฏิบัติหรือเข้าไปเกี่ยวข้องกับกิจกรรมดนตรีโดยตรง เป็นการที่ผู้เรียนสร้างเข้าใจความสัมพันธ์ของสิ่งที่ได้เรียนจากองค์ความรู้หลากหลายรูปแบบไม่ว่าจะเป็นข้อความ ภาพ หรือกิจกรรม

ด้านที่ 3 สังคม ชีวิตประจำวัน และความสุข เป็นขอบเขตรายวิชาที่สื่อถึงการศึกษาในบริบทความสัมพันธ์ของศิลปะกับพัฒนาการของมนุษย์ สังคม และสิ่งแวดล้อม เป็นการศึกษาเรียนรู้ถึงอิทธิพลของศิลปะต่อค่านิยม และการดำรงชีวิตเพื่อเสริมสร้างสุขภาวะทางกาย จนกระทั่งการปรับใช้ในชีวิตประจำวัน

ด้านที่ 4 กระบวนการคิดวิเคราะห์ เป็นขอบเขตรายวิชาที่สื่อถึงทักษะและกระบวนการคิดเชิงสร้างสรรค์ของผู้เรียน มุ่งเน้นให้ผู้เรียนสามารถวิเคราะห์ วิจารณ์ และแก้ปัญหาแบบแยกความรู้ออกเป็นส่วน ๆ ได้ โดยสามารถให้เหตุผลว่าความรู้ส่วนย่อยที่แยกแต่ละส่วนนั้นมีความเกี่ยวข้องกับโครงสร้างของความรู้ทั้งหมดอย่างไร

ด้านที่ 5 การสร้างสุนทรียะเพื่อการซาบซึ้ง เป็นขอบเขตรายวิชาที่สื่อถึงการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ได้รับรู้ความซาบซึ้งในความงามและคุณค่าของศิลปะ ไม่ว่าจะเป็น ดนตรี ทัศนศิลป์ หรือ นาฏศิลป์ ซึ่งด้านที่ 5 ถือได้ว่าเป็นจุดประสงค์สำคัญของวิชาสังคีตนิยม (Music appreciation) เพราะหัวใจหลักของรายวิชาคือ การที่ให้ผู้เรียนได้สัมผัสกับความงามผ่านศิลปะที่เป็นโสตศิลป์ หรือก็คือการได้รับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพผ่านดนตรีเพื่อไปสู่ความงามนั่นเอง

ลำดับรายวิชา	คำอธิบายรายวิชา				
	องค์ประกอบ และประวัติศาสตร์	การฟัง และการปฏิบัติดนตรี	สังคม ชีวิตประจำวัน และความสุข	กระบวนการคิดวิเคราะห์	การสร้างสุนทรียะเพื่อการชาบซึ้ง
กลุ่มที่ 1 เนื้อหาทางด้านดนตรีเป็นเนื้อหาหลักในรายวิชา					
กลุ่มที่ 1.1 กลุ่มวิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation)					
1	x		x		
2	n/a				
3	x	x			x
4	x		x		
5	x		x		
6	x	x			
7	x		x		x
รวม	6	2	4	0	2
กลุ่มที่ 1.2 กลุ่มวิชาวิชาเทียบเคียง (Equivalent Subjects)					
8	x		x		x
9		x	x	x	x
10			x	x	x
11	x		x		x
12	x		x	x	x
13	x	x			x
14	x	x			x
15			x	x	x
รวม	5	3	6	4	8

ตารางที่ 6: *ตารางเปรียบเทียบรายวิชาในกลุ่มที่ 1 เนื้อหาทางด้านดนตรีเป็นเนื้อหาหลักในรายวิชา*

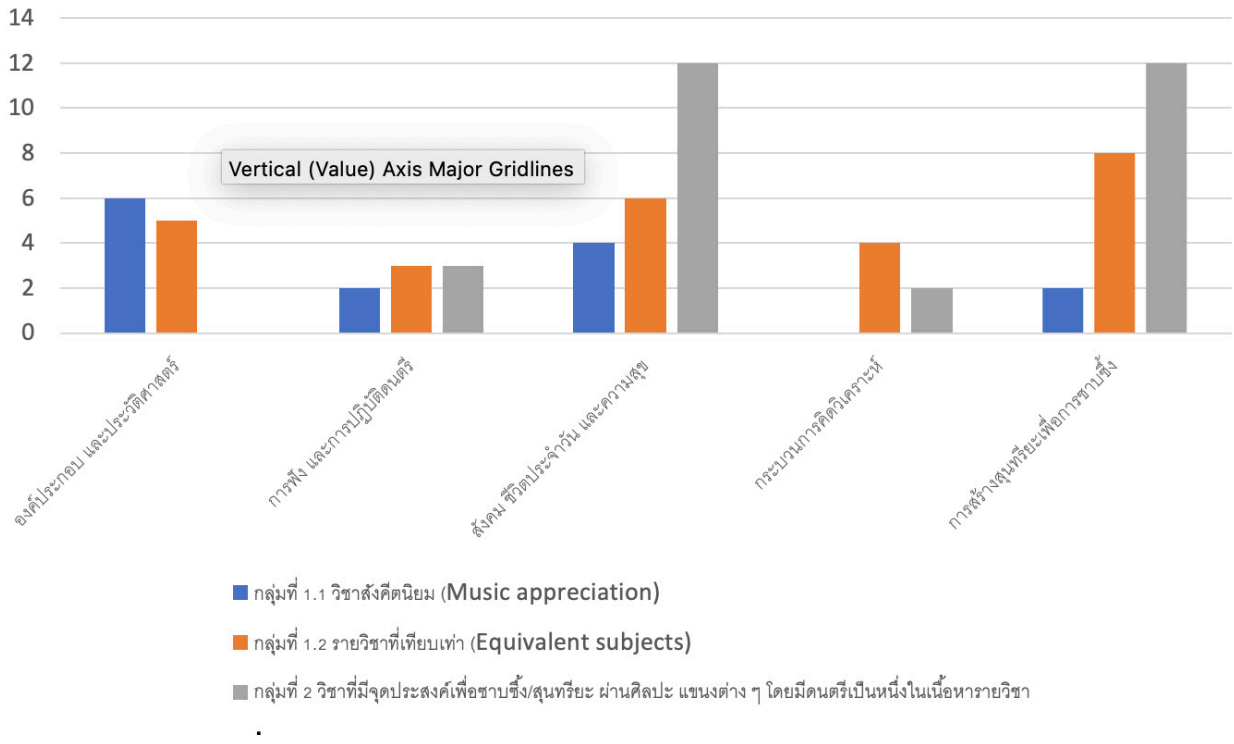
จากตารางที่ 1 พบว่าในกลุ่มที่ 1.1 วิชาสังคีตนิยม (Music appreciation) 6 รายวิชาที่สามารถเก็บข้อมูลได้ มีขอบเขตเนื้อหา ด้านที่ 1 องค์ประกอบและประวัติศาสตร์ พบทุกรายวิชาในกลุ่มปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (100%) ด้านที่ 2 การฟังและการปฏิบัติดนตรี พบ 2 รายวิชาที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (33.33%) ด้านที่ 3 สังคม ชีวิตประจำวัน และความสุข พบ 4 รายวิชา ที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (66.67%) ด้านที่ 4 กระบวนการคิดวิเคราะห์ ไม่พบวิชาในกลุ่มนี้ที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (0%) และด้านที่ 5 การสร้างสุนทรียะเพื่อการชาบซึ้ง พบเพียง 2 รายวิชา ที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (33.33%)ดังภาพที่ 3

ส่วนในกลุ่มที่ 1.2 รายวิชาที่เทียบเท่า (equivalent subjects) ทั้ง 8 รายวิชามีขอบเขตเนื้อหา ด้านที่ 1 องค์ประกอบและประวัติศาสตร์ พบ 5 รายวิชาในกลุ่มปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (62.50%) ด้านที่ 2 การฟังและการปฏิบัติดนตรี พบ 3 รายวิชาที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (37.50%) ด้านที่ 3 สังคม ชีวิตประจำวัน และความสุข พบ 6 รายวิชา ที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (75.00%) ด้านที่ 4 กระบวนการคิดวิเคราะห์ พบ 4 รายวิชา ที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (50.00%) และด้านที่ 5 การสร้างสุนทรียะเพื่อการซาบซึ้ง พบทุกรายวิชาในกลุ่มปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (100%) ดังภาพที่ 3

ลำดับ องค์ประกอบ และประวัติศาสตร์	คำอธิบายรายวิชา				
		การฟัง และการปฏิบัติดนตรี	สังคม ชีวิตประจำวัน และความสุข	กระบวนการคิดวิเคราะห์	การสร้างสุนทรียะเพื่อการซาบซึ้ง
กลุ่มที่ 2 วิชาที่มีจุดประสงค์เพื่อซาบซึ้ง/สุนทรียะ ผ่านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยมีดนตรีเป็นหนึ่งในเนื้อหารายวิชา					
16			x		x
17			x		x
18			x		x
19			x		x
20			x		x
21		x	x		x
22		x	x		x
23			x		x
24		x	x	x	x
25			x		x
26			x	x	x
27			x		x
รวม	0	3	12	2	12

ตารางที่ 7: *ตารางเปรียบเทียบรายวิชาในกลุ่มที่ 2 วิชาที่มีจุดประสงค์เพื่อซาบซึ้ง/สุนทรียะ ผ่านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยมีดนตรีเป็นหนึ่งในเนื้อหารายวิชา*

จากตารางที่ 2 พบว่า กลุ่มที่ 2 วิชาที่มีจุดประสงค์เพื่อซาบซึ้ง/สุนทรียะ ผ่านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยมีดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในเนื้อหารายวิชา จำนวน 12 รายวิชา มีขอบเขตเนื้อหา ด้านที่ 1 องค์ประกอบและประวัติศาสตร์ ไม่พบวิชาในกลุ่มนี้ที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (0%) ด้านที่ 2 การฟังและการปฏิบัติดนตรี พบ 3 รายวิชาที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (25.00%) ด้านที่ 3 สังคม ชีวิตประจำวัน และความสุข พบทุกรายวิชาในกลุ่มปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (100%) ด้านที่ 4 กระบวนการคิดวิเคราะห์ พบ 2 รายวิชา ที่ปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (16.67%) และด้านที่ 5 การสร้างสุนทรียะเพื่อการซาบซึ้ง พบทุกรายวิชาในกลุ่มปรากฏขอบเขตเนื้อหาด้านนี้ (100%) ดังภาพที่ 3



ภาพที่ 3: *แผนภูมิแสดงคำอธิบายรายวิชาของแต่ละกลุ่มรายวิชา*

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาเปรียบเทียบรายวิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation) และวิชาเทียบเท่า ในหมวดวิชาศึกษาทั่วไป ระดับปริญญาตรีในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐในประเทศไทย พบว่า ชื่อรายวิชา Music appreciation นั้นมีชื่อภาษาไทยที่หลากหลายมากไม่ว่าจะเป็น สังคีตนิยม ดนตรีวิจักษณ์หรือดนตรีวิจักษ์ สังคีตวิจักษ์ และสุนทรียะดนตรี เป็นต้น ชื่อที่กล่าวมานั้นต่างหมายถึงวิชา Music appreciation ทั้งสิ้น และยังมีรายวิชาอื่น ๆ อีกที่ถึงแม้จะไม่ใช่วิชา Music appreciation แต่ก็มีจุดมุ่งหมายเดียวกับวิชา Music appreciation ไม่ว่าจะเป็น สุนทรียศาสตร์ในดนตรีตะวันตก (Aesthetics in Western Music) สุนทรียะดนตรีกับชีวิต (Music Aesthetics in Life) และวัฒนธรรมดนตรีกับชีวิต (Music Culture in Life) เป็นต้น วิชาเหล่านี้ล้วนมีเนื้อหาดนตรีที่เป็นเนื้อหาสำคัญในการพาผู้เรียนไปสู่สุนทรียะเช่นเดียวกับกลุ่มวิชา Music Appreciation

โดยปกติการเรียนการสอนของวิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation) จะเป็นในรูปแบบการบรรยายเสียส่วนใหญ่ แต่จากการเก็บข้อมูลเริ่มปรากฏบางรายวิชาเริ่มมีการสอนบรรยายควบคู่กับการปฏิบัติแล้ว

ขอบเขตรายวิชาใน กลุ่มที่ 1 เนื้อหาทางด้านดนตรีเป็นเนื้อหาหลักในรายวิชา ถึงแม้ว่าคำอธิบายรายวิชาส่วนใหญ่จะเป็น ด้านที่ 1 องค์ประกอบและประวัติศาสตร์ กับด้านที่ 5 การสร้างสุนทรียะ แต่เมื่อเจาะลึกดูในด้านที่ 5 ซึ่งเป็นขอบเขตรายวิชาที่สื่อถึงจุดประสงค์หลักของวิชาสังคีตนิยม (Music Appreciation) ที่เป็นหัวใจหลักของรายวิชาในการที่ให้ผู้เรียนได้สัมผัสกับความงามผ่านศิลปะที่เป็นโสตศิลป์ หรือก็คือการได้รับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพผ่านดนตรี แต่เมื่อดูเฉพาะในกลุ่มรายวิชาที่เป็น สังคีตนิยม (Music appreciation) จะเห็นได้ว่าจากคำอธิบายรายวิชา

ขอบเขตรายวิชาในด้านที่ 5 การสร้างสุนทรียะนั้นปรากฏเพียง 2 รายวิชาเท่านั้นที่ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของคัมภิรดา แก้วมีแสง (2553) ที่กล่าวว่า “จุดประสงค์รายวิชาส่วนใหญ่เพื่อให้ผู้เรียนมีความรู้พื้นฐานในเรื่ององค์ประกอบดนตรี แต่ถ้าพิจารณ์จากชื่อวิชา Music Appreciation ความซาบซึ้งในดนตรีจึงเป็นจุดที่น่าจะต้องให้ความสำคัญมากที่สุด”แต่เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับรายวิชาเทียบเท่าในรายวิชาอื่น ๆ จะเห็นได้ว่าจะมีการกล่าวถึงการสร้างสุนทรียะมาเป็นอันดับแรก โดยเฉพาะในกลุ่มที่ 2 วิชาที่มีจุดประสงค์เพื่อซาบซึ้ง/สุนทรียะ ผ่านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยมีดนตรีเป็นหนึ่งในเนื้อหารายวิชา ในกลุ่มนี้มีความน่าสนใจที่จุดประสงค์ของตัวรายวิชานั้นก็เพื่อการสร้างสุนทรียะเพื่อการซาบซึ้งเช่นเดียวกับในกลุ่มรายวิชาที่เป็น สังคีตนิยม แต่อาจจะต่างกันที่มีการใช้ศิลปะในหลายแขนงมารวมกันเพื่อให้ผู้เรียนเข้าสู่ความซาบซึ้ง แต่เมื่อวิเคราะห์ขอบเขตรายวิชาผ่านคำอธิบายรายวิชานั้นจะเห็นได้ว่าในทุกรายวิชาที่เก็บข้อมูลมาไม่พบวิชาใดกล่าวถึงขอบเขตในด้านองค์ประกอบและประวัติศาสตร์เลย โดยในกลุ่มนี้จะพูดถึงขอบเขตในด้านที่ 3 สังคม ชีวิตประจำวัน และความสุข และ ด้านที่ 5 การสร้างสุนทรียะเพื่อการซาบซึ้ง มากที่สุด ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญในกลุ่มวิชาสุนทรียศาสตร์ที่เป็นการเรียนการสอนเพื่อความซาบซึ้งและการเห็นคุณค่าของความงาม (มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2559)

มีข้อน่าสังเกตเพิ่มเติม ในการเก็บข้อมูลพบว่าในบางรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับการฟังดนตรีถือแม้ว่าคำอธิบายรายวิชาไม่ได้พูดถึงเป้าหมายทางด้านสุนทรียะก็ตามเลยไม่ได้นำมาในการวิเคราะห์ข้อมูลด้วย เริ่มมีการนำบทเพลงที่เป็นดนตรีแนวสมัยนิยมเข้ามาในการเรียนในรายวิชา เช่น วิชาสุนทรียะเพลงแรป (Rap Appreciation) ที่เป็นวิชาที่ศึกษารูปแบบการแต่งเพลง วิวัฒนาการ วิเคราะห์และตีความ เพลงแรปอย่างมีวิจารณญาณ เข้าใจถึงบริบทวัฒนธรรมที่แทรกอยู่ในเพลงแรป และรวมไปถึงการตระหนักคุณค่าของเพลงแรป (สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง, 2566) เลยเกิดเป็นประเด็นที่น่าสนใจว่าจะเป็นไปได้หรือไม่ที่เราจะใช่บทเพลงที่ใกล้ตัวเราอย่างเช่นเพลงสมัยนิยมในการเข้าถึงสุนทรียะ เพราะปัจจุบันนั้นในรายวิชาสังคีตนิยมและรายวิชาที่เทียบเท่า นั้นต่างใช้เพลงดนตรีคลาสสิกหรือดนตรีไทยในการเข้าถึงสุนทรียะ ซึ่งต่างเป็นแนวเพลงที่ค่อนข้างห่างไกลจากตัวผู้เรียนในยุคปัจจุบันทั้งสิ้น ถ้ามีการใช้เพลงที่ใกล้ตัวผู้เรียนมากขึ้นจะทำให้ผู้เรียนนั้นเข้าถึงสุนทรียะได้ง่ายขึ้นหรือไม่

ข้อเสนอแนะ

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการเก็บข้อมูลในเชิงสำรวจจากเอกสาร ทำให้ยังขาดข้อมูลจากมุมมองอื่น ๆ เช่น ผู้สอนและผู้เรียน ดังนั้นอาจใช้วิธีเก็บข้อมูลแบบอื่น ๆ ร่วมด้วย เช่น สัมภาษณ์ผู้สอนเชิงลึก หรือสำรวจความคิดเห็นของผู้เรียน นอกจากนี้กลุ่มข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ มีเพียงกลุ่มสถาบันการศึกษาเพียง 3 กลุ่มเท่านั้น จึงควรมีการขยายกลุ่มผู้ให้ข้อมูลให้ครบทุกประเภท เพื่อให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์มากขึ้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

คัมภิรดา แก้วมีแสง. (2553). *การพัฒนาการเรียนการสอนสังคีตนิยมระดับอุดมศึกษาในมหาวิทยาลัยของรัฐ*. (วิทยานิพนธ์ครุศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2540). สังคีตนิยม : กรณีศึกษาในเรื่องการศึกษาเพื่อความสมดุล. *Journal of Education Studies,* 27(1), 14–25.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2544). ความคิดเห็นของนิสิตต่อสาระและวิธีสอนของวิชาสังคีตนิยม. *Journal of Education Studies,* 29(2), 66–85.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2548). *สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2561). *ดนตรีศึกษาหลักการและสาระสำคัญ.*สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. (2559*). คำอธิบายกลุ่มสาระ หมวดวิชาศึกษาทั่วไปมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. สืบค้น*จาก https://registrar.ku.ac.th/สุนทรียศาสตร์-aesthetics

วิสุทธิ์ ไพเราะ. (2556). การเรียนปฏิบัติดนตรีในวิชาสังคีตนิยมแบบเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ: ปฏิบัติเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดระดับเบื้องต้นด้วยวิธีการสอนแบบโค*ดาย. Journal of Cultural Approach*, 14(25), 1-24.

วิเชียร วรินทรเวช. (2537). สังคีตนิยม. *สารานุกรมศึกษาศาสตร์ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,* (13), 34-38.

สถาบันอุดมศึกษากระทรวงการอุดมศึกษาวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม, (2566). *2566 ภาคเรียนที่ 1 ใน สถาบันอุดมศึกษาทั้งหมด จำแนกตามสถาบัน.* สืบค้นจาก https://info.mhesi.go.th/#services

สิชฌน์เศก ย่านเดิม. (2552). ทัศนคติต่อการเรียนการสอนวิชาสังคีตนิยมของนิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,* 13(2), 24–29.

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง. (2565). *หมวดวิชาศึกษาทั่วไป (ฉบับปรับปรุง พ.ศ. 2566).* สำนักงานวิชาศึกษาทั่วไป สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

ภาษาอังกฤษ

Kamien, R. (2010). *Music An Appreciation.* (10th ed). McGraw-Hill.

Mahidol University. (2018). *Bachelor of Engineering Program in Industrial Engineering.* Retrieved from https://op.mahidol.ac.th/ea/wpcontent/uploads/2018/10/EG_4_IE.pdf

Western Carolina University. (2009). *Syllabus: Music Appreciation.* Retrieved from https://paws.wcu.Mus139.edu /tbennett/documents/Syllabus-Fall09.pdf

การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอน เพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน
The synthesis of research related to strategies to enhance emotional expression skills in piano students

กาจก้อง ศศิสัจจา (Kajkong Sasisajja) [1]
ณัฐวุฒิ บริบูรณ์วิรีย์ (Natthawut Boriboonviree) [2]
สยา ทันตเวช (Saya Thuntawech) [3]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน ในระหว่างปี 2558-2567 จำนวน 17 เรื่อง มีประเด็นการสังเคราะห์ 4 ด้าน คือ ข้อมูลพื้นฐาน วัตถุประสงค์ ระเบียบวิธีวิจัย และผลการศึกษาวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเป็นแบบบันทึกคุณลักษณะงานวิจัย ใช้สถิติบรรยายรายงาน ค่าความถี่ ค่าร้อยละ และการวิเคราะห์เชิงเนื้อหา ผลการวิจัยพบว่า 1) ด้านข้อมูลพื้นฐานส่วนมากเป็นวิจัยระดับปริญญาเอก ตีพิมพ์ในปี 2563 และ 2565 2) ด้านวัตถุประสงค์ส่วนใหญ่เพื่อศึกษากลวิธีการสอน 3) ด้านระเบียบวิธีวิจัย นิยมการวิจัยเชิงคุณภาพ เลือกตัวอย่างแบบเจาะจง ใช้การสัมภาษณ์ สังเกต มากที่สุด 4) ด้านผลการศึกษาวิจัยพบว่าองค์ประกอบที่สำคัญต่อการส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์แบ่งเป็น 5 ด้าน คือ 1) ด้านครู ต้องมีบุคลิกเปิดกว้าง เข้าใจจิตใจผู้อื่น และให้ความสำคัญกับการเลือกบทเพลง 2) ด้านบรรยากาศความผ่อนคลายในชั้นเรียน เหมาะแก่การแลกเปลี่ยน ไม่มีเสียงรบกวน 3) ด้านเนื้อหา ครอบคลุมประวัติและบริบทวัฒนธรรม ความซาบซึ้ง การตีความบทเพลง การเชื่อมโยงดนตรีกับประสบการณ์ชีวิตและอารมณ์ พูดคุยแลกเปลี่ยน ฝึกสังเกตท่าทางและสีหน้า และจดบันทึก 4) ด้านวิธีการสอน ใช้วิธีรูปแบบเปิด ออกจากรูปแบบศิษย์และอาจารย์ครูเป็นแบบ สาธิตโดยเน้นเฉพาะจุด การพรรณนา คำอุปลักษณ์ อวัจนภาษา สื่อเทคโนโลยี แบบฝึกหัดหรือเพลงเพื่อการแสดงออกทางอารมณ์ และ 5) ด้านตัวผู้เรียน ต้องเกิดแรงบันดาลใจ อภิปัญญา ทักษะภายในบุคคล ทักษะสังคม และสุนทรียประสบการณ์

คำสำคัญ: การสังเคราะห์งานวิจัย, การสอนเปียโน, ทักษะการแสดงออกทางอารมณ์

---

1 นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา สาขาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
Master Student, Division of Music Education, Department of Art, Music, and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University / kkongsajja@gmail.com

2 อาจารย์ประจำสาขาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Lecturer, Division of Music Education, Department of Art, Music, and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University / tuwahttan@gmail.com

3 อาจารย์ประจำสาขาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Lecturer, Division of Music Education, Department of Art, Music, and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University / Saya.T@chula.ac.th

Abstract

This documentary research study aimed to synthesis research related to teaching strategies to enhance emotional expression skills in piano students spanning from 2015 to 2024. Examination of seventeen pertinent research articles revealed Four area of synthesis challenges across general information, research objectives, methodology, and results. Employing data recording and statistical analysis, the study identified that 1) The majority of articles were doctoral research, with a concentration in publications during 2020 and 2022 2) Objective, the primary focus of objectives was on examining teaching strategies. 3) Methodologically, qualitative research, characterized by purposive sampling, interviews and observation, emerged as the predominant orientation. 4) The study's findings delineate five pivotal elements in strategies to augment piano students' expression skills: 1) Teacher's Role, emphasizing an open personality, empathy, encouragement, and repertoire selection; 2) Environmental Context, Highlighting the significance of creating a conducive and relaxing atmosphere, fostering open discussion, and minimizing disruptive noise; 3) Content, Mandating the incorporation of historical, contextual, and cultural elements in instruction, as well as fostering interpretation and connecting music to real-life experiences and emotions, encouraging student-teacher inquiry, observing self-gestures and facial expressions, and annotating expressive words within specific places on a music score; 4) Instructional Approach, encompassing open teaching methods depart from the traditional Master-Apprentice model, use of aural modeling, highlighting, storytelling, metaphor usage, multimedia utilization, the integration of exercises or pieces specifically designed for expressive purposes; and 5) Student's Role, underscoring motivation, metacognition, interpersonal skills, self-reflection, and the cultivation of an aesthetic experience.

Keywords: Synthesis research, Piano teaching, Emotional expression skills

บทนำ

ดนตรีคือเสียงที่สะท้อนถึงอารมณ์ของมนุษย์ (Langer, 1957) การแสดงออกทางอารมณ์เป็นหนึ่งองค์ประกอบสำคัญของการแสดงดนตรี ทักษะการแสดงออกทางอารมณ์จึงเป็นเรื่องที่ครูและนักดนตรีจำเป็นต้องเรียนรู้และพัฒนา (Woody, 2000) และถือว่าเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งกับการเป็นนักดนตรี (Van Zijl, 2014) การควบคุมอารมณ์ความรู้สึกในขณะทำการแสดงถือเป็นเรื่องพื้นฐานสำหรับนักดนตรี (Persson, 1996) นักดนตรีจะไม่สามารถทำให้ผู้อื่นเกิดความรู้สึกได้เลยถ้าหากตัวนักดนตรีเองยังไม่เกิดความรู้สึก (Bach, 1974) นักดนตรีจะต้องเติมเต็มประสบการณ์ทางอารมณ์นั้น ๆ ก่อนจึงจะทำให้พวกเขาแสดงออกทางอารมณ์ผ่านการแสดงดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ (Lindström et al., 2003) ดังคำกล่าวของ เบโธเฟน ว่า "การเล่นผิดโน้ตเป็นสิ่งที่ยอมรับได้แต่การเล่นดนตรีอย่างไม่มีความรู้สึกเป็นสิ่งที่ไม่สามารถให้อภัยได้"

แต่เดิมในรูปแบบการสอนเครื่องดนตรีเดี่ยวมักจะใช้ระบบการสอนแบบ อาจารย์และศิษย์ (master-apprentice) ที่มีพื้นฐานความเชื่อว่าอาจารย์เป็นผู้ให้ความรู้เพียงหนึ่งเดียวและถูกต้องที่สุด ซึ่งรูปแบบการสอนนี้อาจปัญหาของการตีกรอบทางความคิดสร้างสรรค์ ทำให้นักเรียนปฏิบัติดนตรีออกมาได้ตรงตามคำสั่งของครูทุกอย่างและเชื่อว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้องแต่ขาดความรู้สึกภายในที่เป็นของตัวเองไป (Hallam, 2006) นอกจากนี้การเรียนดนตรีที่มุ่งเน้นแต่การวัดผลทางด้านทักษะปฏิบัติหรือความถูกต้องทางเทคนิกมากเกินไปจะเป็นสาเหตุของการทำให้นักเรียนไม่มีประสบการณ์ความสุขทางอารมณ์ (Hemmeter et al., 2018) ซึ่งขัดต่อแก่นสาระของการสอนดนตรีที่แท้จริงแล้วคือการปลูกฝังความรู้สึกสุนทรีย์ให้เกิดขึ้นในจิตใจผู้เรียน ให้พวกเขาได้รู้จักการใช้ความคิดจินตนาการและการวิจารณ์เชิงสุนทรีย์ ครูผู้สอนจึงควรเปิดกว้างทางด้านความคิดและมีบทบาทในการอำนวยความสะดวกสำหรับการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นทางด้านความรู้สึกและไม่ตีกรอบความคิดของนักเรียน (McPhee, 2011) เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้พัฒนาความคิดที่เป็นของตนเองต่อดนตรี (Hallam, 2006)

การสังเคราะห์งานวิจัย (Synthesis of Research) เป็นระเบียบวิธีการศึกษาหาข้อเท็จจริงเพื่อตอบปัญหาใดปัญหาหนึ่ง โดยการรวบรวมงานวิจัยเกี่ยวกับปัญหานั้นหลาย ๆ เรื่องมาศึกษา วิเคราะห์และนำเสนอข้อสรุปอย่างมีระบบให้ได้คำตอบปัญหาที่เป็นข้อยุติ (นงลักษณ์ วิรัชชัย, 2530) แม้ว่าจะเริ่มมีการสังเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการสอนหรือการส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักดนตรีตั้งแต่ในช่วงต้นของศตวรรษที่ 21 (Meissner, 2021) ซึ่งตรงกับการศึกษาที่ผ่านมาแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ แต่งานวิจัยส่วนใหญ่กลับพบว่าการเรียนการสอนในปัจจุบันยังไม่ค่อยได้ให้ความสำคัญกับการส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์เท่ากับความสำคัญที่มีให้กับการแก้ไขปัญหาทางด้านเทคนิคความถูกต้องการปฏิบัติ (Hultberg, 2007; Nielsen, 1999) อันเป็นปัจจัยที่ส่งผลทำให้นักเรียนไม่ได้รับประสบการณ์ที่ตอบสนองต่อความต้องการทางอิสระ ความเป็นตัวของตัวเองทางสุนทรีย์จากการศึกษาดนตรี (Holmgren, 2022) การศึกษาที่เกี่ยวกับการส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์จึงจะเป็นประโยชน์ต่อทั้งครูผู้สอนที่สามารถจะนำเอาวิธีการสอนต่าง ๆ ไปปรับใช้เข้ากับการสอนตัวเองให้ได้ประสิทธิภาพตามบริบท (Meissner, 2020) และประโยชน์ต่อตัวนักเรียนดนตรีที่จะได้ยกระดับหรือพัฒนาการแสดงออกทางอารมณ์ของตนเองให้ได้ดีขึ้น และความพึงพอใจจากประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ได้จากดนตรีจะช่วยเสริมแรงบวกต่อการเล่นดนตรีให้กับนักเรียนดนตรี (Schrempel, 2010) อย่างไรก็ตามในในปัจจุบันและการศึกษาที่ผ่านมาส่วนมากหัวข้อการศึกษาทางด้านการสอนทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ มักจะศึกษากับประชากรที่เป็นนักเรียนนักดนตรี หรือครูดนตรีหลากหลายเครื่องมือเอกดนตรี อิทธิพลต่อความรู้สึกอาจมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับเอกลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีนั้น ๆ (Behrens & Green, 1993) แสดงให้เห็นว่าวิธีการสอนการสร้างเสียงดนตรีของแต่ละเครื่องดนตรี ซึ่งมีความเกี่ยวโยงกับอารมณ์ความรู้สึกก็ย่อมมีความแตกต่างกัน ดังนั้นผลการศึกษาที่ได้จากประชากรหลากหลายเครื่องดนตรีนี้เองอาจมีตัวแปรแทรกซ้อนที่ส่งผลต่อการนำไปใช้ของครูหรือนักเรียนดนตรีในบริบทของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในที่นี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาการสังเคราะห์งานวิจัยในบริบทของการสอนเฉพาะเปียโนที่ยังถือว่าขาดแคลน การศึกษาเฉพาะบริบทของการสอนทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโนสามารถพบเจอได้บ้างและจะเป็นการศึกษาในประเด็นที่เกี่ยวกับลักษณะการสอนรูปแบบต่าง ๆ หรือการหาประสิทธิภาพของในแต่ละรูปแบบเพื่อเปรียบเทียบข้อดีข้อเสีย การเรียนรู้ของนักเรียนเปียโน และการสร้างอารมณ์ร่วมไปกับดนตรีของนักเปียโน ซึ่งส่วนมากจะอยู่ในรูปแบบกรณีศึกษา ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่างานวิจัยในหัวข้อทักษะการ

แสดงออกทางอารมณ์ในบริบทการสอนเปียโนส่วนใหญ่ยังต้องอาศัยการหยิบยืมข้อมูลผลจากงานวิจัยและทฤษฎีจากบริบทของการสอนของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าการสังเคราะห์งานวิจัยทางกลวิธีการสอนเปียโนที่เกี่ยวกับทักษะการแสดงออกทางอารมณ์จะเป็นเรื่องที่จะเป็นประโยชน์ต่อแวดวงการศึกษาเปียโน โดยการคัดเฉพาะงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน ในช่วงระยะเวลา 10 ปี จนถึงปัจจุบันคือ พ.ศ. 2558-2567 เพื่อให้ทันการเปลี่ยนแปลงของแนวโน้มการศึกษามากที่สุดและขณะเดียวกันก็คำนึงถึงการกำหนดระยะเวลาที่ไม่แคบจนเกินไปเนื่องจากการศึกษาที่เฉพาะเรื่องเช่นนี้มีจำนวนงานวิจัยยังไม่มากพอจะนำมาเป็นการสังเคราะห์งานวิจัย โดยผู้วิจัยได้ให้ความสนใจใน 4 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) ข้อมูลพื้นฐานงานวิจัย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่บ่งบอกถึงแนวโน้มของการเกิดขึ้นของงานวิจัย ความสนใจในหัวข้อต่อนักวิจัยทั่วโลกและระดับของงานวิจัย 2) วัตถุประสงค์ เพื่อการหลีกเลี่ยงการทำซ้ำในการทำวิจัยในอนาคตและมองเห็นถึงแนวโน้มในการขยายขอบเขตงานวิจัย 3) ระเบียบวิธีวิจัย และ 4) ผลการศึกษาวิจัย เพื่อให้ได้ข้อมูลประกอบการตัดสินใจเลือกหรือปรับออกแบบวิธีการดำเนินการวิจัยได้อย่างเหมาะสม โดยสังเกตจากผลการวิจัยของแต่ละงานวิจัย ผู้วิจัยคาดว่าข้อมูลจากการสังเคราะห์งานวิจัยในเฉพาะบริบทของการเรียนการสอนเปียโน จะนำไปใช้ประโยชน์ทั้งในภาคการศึกษาการวิจัยต่อ และภาคปฏิบัติการสอนได้อย่างเหมาะสมตามบริบทที่มีความเฉพาะตัวตามเครื่องดนตรี

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน ใน 4 ด้าน ได้แก่ ด้านข้อมูลพื้นฐานงานวิจัยครอบคลุมประเด็นปีที่ตีพิมพ์ และประเภทของงานวิจัย ด้านวัตถุประสงค์การวิจัย ด้านระเบียบวิธีการวิจัย และด้านผลการศึกษาวิจัย ระหว่างปี 2558-2567

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องและกรอบแนวคิดการวิจัย

การแสดงออกทางอารมณ์ของนักดนตรี

จากการศึกษาที่ผ่านมาทำให้เห็นว่านักดนตรีได้ให้ความสำคัญกับการแสดงออกทางอารมณ์ และถือเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงดนตรีสดที่ดี คำถามที่นักวิจัยต้องการทราบคือนักดนตรีทำอย่างไรในการสร้างอารมณ์เหล่านั้น มีหลักการที่แน่นอนหรือไม่อย่างไร

ผลการสำรวจจากการสัมภาษณ์และข้อมูลจากการจดบันทึกการฝึกซ้อมของนักดนตรีจากงานวิจัยของ Van Zijl, Anemone G. W. & Sloboda, J. (2011) พบว่านักดนตรีใช้ตัวช่วยทางด้านจิตใจหรือสำนึกคิดอย่าง เสียงและภาพในจินตนาการ นักดนตรีมีการนึกฉากในภาพยนต์ที่จินตนาการณ์ขึ้นและสร้างเสียงให้สอดคล้องกัน หรือมีการใช้สีเป็นการเปรียบเทียบกับเสียง ในที่นี้มีความสอดคล้องกันกับโทนของสีเช่น เย็น/อุ่น และบุคลิกของในแต่ละกุญแจเสียง หรือการให้นิยามของลักษณะความรู้สึกของในแต่ละท่อนเช่น “มืด” “เฉื่อยชา” “ขำขัน” ที่นอกเหนือจากอารมณ์ความรู้สึกพื้นฐานอย่าง สุข/เศร้า โดยที่ในกระบวนการฝึกซ้อมของนักดนตรีจะสามารถแบ่งออกเป็น 4 ระยะได้คือ

ระยะที่ 1 ช่วงเริ่มทำความรู้จักกับเพลงใหม่ โดยนักดนตรีจะใช้ความรู้สึกของตนเองในการตีความว่าบทเพลงควรจะมีเสียงเป็นเช่นไร ‘felt the piece should sound’.

ระยะที่ 2 ช่วงฝึกเทคนิคของบทเพลง เป็นช่วงที่นักดนตรีมุ่งเน้นการปฏิบัติเพื่อความถูกต้องของโน้ตและเทคนิคต่าง ๆ ในเชิงการปฏิบัติเครื่องดนตรี

ระยะที่ 3 ช่วงตีความบทเพลง โดยที่นักดนตรีจะใช้ความรู้สึกของตนเองในการตีความอารมณ์ที่มีอยู่ในบทเพลง เมื่อผ่านไประยะหนึ่งความรู้สึกของนักดนตรีจะเปลี่ยนกลายเป็นความเข้าใจว่าอารมณ์ของบทเพลงนี้ควรจะเป็นอย่างไร

ระยะที่ 4 ช่วงฝึกซ้อมการแสดงออก เป็นช่วงที่นักดนตรีฝึกซ้อมการเล่นดนตรีอย่างมีอารมณ์ความรู้สึกร่วม ในขณะที่ยังคงมีสตินึกคิดถึงสิ่งที่เกิดขึ้นรอบตัวอยู่ตลอด

ผลการวิจัยในระยะต่อมาทำให้เป็นการยืนยันการมีอยู่ของความแตกต่างระหว่าง การหยั่งรู้ถึงอารมณ์ของดนตรี (Perceived emotions) และความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวเอง (Felt emotions) นักดนตรีมีความพยายามที่จะนำเอาความรู้สึกของตัวเองต่อบทเพลงผนวกกันเข้ากับอารมณ์ของตัวบทเพลงหรือสิ่งที่ถูกเขียนไว้ในโน้ตดนตรีโดยผู้ประพันธ์ ออกมาเป็นการตีความบทเพลงของนักดนตรี โดยที่อาศัยทักษะความสามารถในการปฏิบัติเครื่องดนตรีในการสร้างเสียงให้ได้อย่างที่พวกเขาต้องการให้มันจะเป็น กล่าวคือนักดนตรีต้องรู้จักการวางแผนการปฏิบัติในการจะทำให้การแสดงดนตรีนั้นเกิดบรรยากาศทางอารมณ์ความรู้สึก (Van Zijl, 2014)

นอกจากนี้ยังพบถึงความแตกต่างระหว่างการเล่นดนตรีอย่างมีอารมณ์กับ ‘emotional playing’ การแสดงดนตรีอย่างมีอารมณ์ ‘expressive performance’ ซึ่งการเล่นอย่างมีอารมณ์นั้นคือการที่นักดนตรีเกิดความรู้สึกร่วมไปกับเสียงดนตรีซึ่งพบเจอในระยะที่ 1 -3 ของการซ้อม ส่วนการแสดงดนตรีอย่างมีอารมณ์นักดนตรีจะมีเรื่องการคำนึงถึงการแสดงออกสู่ผู้รับสารก็คือผู้ชมเข้ามาเกี่ยวด้วย ซึ่งปกติการแสดงดนตรีอย่างมีอารมณ์สดของนักดนตรีมักจะไม่ได้มาจากความรู้สึกของนักดนตรีมากนักแต่มาจากการแสดงออกที่เป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟังกับนักดนตรีมากกว่า (Lindström et al., 2003) ซึ่งงานวิจัยของ Juslin, P. N. (2003) ได้แบ่งองค์ประกอบของการแสดงออกทางดนตรีไว้ 5 อย่างที่เกี่ยวกับการแสดงออกทางอารมณ์ที่จะเกิดขึ้นระหว่างการแสดงดนตรีสดคือ “GERMS” ประกอบด้วย (G) Generative rules เกี่ยวกับโครงสร้างของดนตรีและองค์ประกอบทั่วไปของดนตรีเช่น จังหวะ น้ำหนักเสียง ความละเอียดของเสียง ที่ช่วยให้นักดนตรีจัดระเบียบบทเพลงได้ตามโครงสร้าง (E) Emotional expression เกี่ยวการกับสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกสู่ผู้ฟัง โดยอาจเป็นการกำหนดองค์ประกอบ ทั่วไปของดนตรีอย่างเช่น การกำหนดอารมณ์โดยใช้จังหวะ (R) Random fluctuation ความผิดพลาดที่เกิดขึ้นอย่างไม่ได้ตั้งใจระหว่างการแสดง (M) Motion principles การเคลื่อนไหวร่างกายของนักดนตรีตามองค์ประกอบดนตรี (S) Stylistic unexpectedness ความตั้งใจของนักดนตรีที่จะปฏิบัติดนตรีให้มีสไตล์ที่แตกต่างจากปกติ ต่างจาก ความคาดหวังของผู้ฟัง แปลกใหม่ หรือคาดการณ์ไม่ได้

จากการศึกษาที่ผ่านมาเกี่ยวกับการแสดงออกทางอารมณ์ของนักดนตรีจึงกล่าวได้ว่า นักดนตรีมีการใช้ความรู้สึกของตนเองเป็นส่วนมากในการตีความบทเพลงและแสดงออกทางความรู้สึกที่มาจากตัวเอง ไม่ว่าจะใช้การจินตนาการเสียง ภาพ สี และการเคลื่อนไหว ทั้งนี้ก็ไม่อาจจะปฏิเสธการมีอยู่ของความแตกต่างระหว่างความรู้สึกตัวเองกับอารมณ์ของบทเพลง แต่เมื่อการฝึกซ้อมผ่านไประยะหนึ่งทั้ง 2 สิ่งจะรวมกันโดยเปลี่ยนจากความรู้สึกของตัวเองเป็นความเข้าใจในอารมณ์ของบทเพลงหรือเข้าใจในสิ่งที่บทเพลงต้องการจะสื่อ ซึ่งสิ่งเหล่านี้มักจะถูกแทนที่ด้วยปัจจัยของการแสดงสดที่มีผู้ชม จากการสื่อสารกับตัวเองที่นักดนตรีทำระหว่างเล่นดนตรีคนเดียวกลายเป็นการสื่อสารระหว่างนักดนตรีกับผู้ชม ทำให้นักดนตรีต้องอาศัยการแสดงออกที่จะเป็นสารที่ส่งไปยังผู้ฟังเช่น เสียงที่สร้าง และการเคลื่อนไหวทางร่างกาย

การสอนเปียโนให้นักเรียนเกิดทักษะการแสดงออกทางอารมณ์

การแสดงออกทางอารมณ์ในการเล่นดนตรีกลายเป็นหัวข้อที่นักวิจัยทางด้านดนตรีศึกษาเริ่มให้ความสนใจกัน หลังจากที่งานวิจัยจำนวนมากแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการเล่นดนตรีอย่างมีการแสดงออกทางอารมณ์หรือมีอารมณ์ร่วม และความจำเป็นของการออกแบบการสอนให้นักเรียนมีทักษะทางอารมณ์

การศึกษาที่ผ่านมาของ Woody, R. H. (2006) ได้ทำการศึกษาเปรียบเทียบประสิทธิภาพของกลวิธีการสอนเปียโนทั้ง 3 รูปแบบ คือ กลวิธีการสอนเปียโนแบบฟังตัวแบบและเลียนแบบ (Aural modeling & Imitation) กลวิธีการสอนเปียโนแบบอธิบายให้เป็นรูปธรรม (Concrete musical instruction) และกลวิธีการสอนเปียโนแบบใช้การอุปมาอุปไมย (Mental imagery & Metaphor) โดยทำการทดลองกับนักศึกษาระดับปริญญาตรีและปริญญาโทเครื่องมือเอกเปียโน จำนวน 36 คน ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มนักเปียโนระดับสูง (Advance pianist) ผลการศึกษาเปรียบเทียบพบว่า ไม่มีความแตกต่างกันของประสิทธิภาพของรูปแบบการสอนในแต่ละวิธี ทั้งในด้านภาพรวมของการแสดง และการแสดงออกให้เห็นถึงการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึก อย่างไรก็ตามงานวิจัยนี้ได้พบข้อสังเกตที่น่าสนใจในรูปแบบการสอนแต่ละวิธีดังนี้

กลวิธีการสอนเปียโนแบบฟังตัวแบบและเลียนแบบ (Aural modeling & Imitation) พบว่า นักเรียนสามารถที่จะลอกเลียนการแสดงจากตัวแบบหรือครูผู้สอนได้เหมือนมาก แต่การเลียนแบบดังกล่าวไม่ได้แสดงออกให้เห็นถึงการแสดงออกทางอารมณ์ของตนเอง เพียงแค่เป็นการทำซ้ำ

กลวิธีการสอนเปียโนแบบอธิบายให้เป็นรูปธรรม (Concrete musical instruction) พบว่า ผู้เรียนต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมและทดลองการสร้างเสียงเป็นเวลามากกว่ารูปแบบการสอนอื่น แต่ก็เป็นวิธีที่ทำให้การแสดงเปียโนของนักเรียนเกิดความเปลี่ยนแปลงไปในทางที่เป็นมืออาชีพมากขึ้น

กลวิธีการสอนเปียโนแบบใช้การอุปมาอุปไมย (Mental imagery & Metaphor) พบว่า เป็นวิธีที่ทำให้การแสดงเปียของนักเรียนเปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจน แต่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่เป็นมืออาชีพเสมอไป

ผลจากงานวิจัยของ Schrempel, M. (2010) พบว่าทักษะการแสดงออกทางอารมณ์เป็นเรื่องที่สอนกันได้ และครูควรที่จะสอนสิ่งนี้ตั้งแต่ช่วงแรกของการเรียนดนตรีของนักเรียนไปควบคู่กับองค์ประกอบดนตรีต่าง ๆ อย่าง เช่น จังหวะ น้ำหนักเสียง กุญแจเสียง รายละเอียดเสียง ซึ่งนักเรียนมีการซึมซับทางด้านอารมณ์ผ่านสื่อต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันอยู่แล้ว สิ่งที่ครูต้องทำคือใช้การพูดคุยแลกเปลี่ยนกับนักเรียนให้เชื่อมโยงมาถึงองค์ความรู้ทางดนตรี วิธีการพูดคุยนี้เป็นเครื่องมือในการช่วยให้นักเรียนนั้นได้มีการรู้จักทำความเข้าใจความรู้สึกของตนเอง และการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอจะทำให้นักเรียนมีคลังของแบบอารมณ์ที่ไว้หยิบยกมาใช้ได้หากพบเจอท่อนดนตรีที่มีลักษณะของอารมณ์ที่พวกเขาคิดว่าเหมือนกัน โดยที่ครูสามารถที่จะใช้ สื่อภาพ การเขียน การเคลื่อนไหวร่างกาย และการแสดง เพื่อเสริมความเข้าใจนักเรียนในด้านอารมณ์ความรู้สึก นอกจากนี้แล้วการใช้บทเพลงตัวอย่างที่เป็นชุดของบทเพลงที่นำเสนออารมณ์หนึ่ง ๆ หรือสไตล์เพลงอย่างหนึ่ง จะช่วยให้นักเรียนเข้าใจมากขึ้น ทั้งนี้การสอนเรื่องอารมณ์ความรู้สึกควรทำควบคู่ไปกับการสอนเทคนิคการปฏิบัติเครื่องดนตรี

จากงานวิจัยที่ทำการศึกษาถึงรูปแบบวิธีการสอนเกี่ยวกับการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโนทำให้สรุปได้ว่า มีรูปแบบการสอนที่หลากหลายและแต่ละวิธีก็มีข้อดีและข้อเสีย ทั้งมีเป็นวิธีที่ไม่ได้แสดงออกถึงความโดดเด่นในการสอนเปียโนแต่อย่างใดแต่ก็เป็นวิธีหรือรูปแบบการสอนที่ใช้ในการสอนเครื่องดนตรีอื่นด้วย ในประเด็นที่

พบเจออีกประเด็นคือเรื่องของอายุ มีงานวิจัยที่ผู้วิจัยให้คำนึงถึงเรื่องอายุก่อนจะสอนเรื่องอารมณ์เนื่องจากปัจจัยทางด้านของทักษะความสามารถที่ยังไม่พร้อมก่อนจะไปเรียนเรื่องอารมณ์และวุฒิภาวะของนักเรียนที่ยังไม่มีประสบการณ์ชีวิตมากพอ ในขณะเดียวกันก็มีงานวิจัยที่ยืนยันว่าเรื่องอารมณ์ดนตรีสามารถสอนได้ตั้งแต่ผู้เรียนเป็นเด็กเล็กที่เริ่มเรียนดนตรีและจำเป็นต้องมีการพัฒนาทักษะทางด้านอารมณ์ไปพร้อมกันกับการเรียนทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรี

หลักการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ

การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ (Systematic Review) หมายถึง การศึกษารวบรวมผลงานวิจัยที่ทันสมัยและได้มาตรฐาน โดยผ่านการประเมินคุณภาพงานวิจัยและคัดเลือกผลงานวิจัยที่ได้มาตรฐาน มาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากผลงานวิจัยอย่างเป็นระบบนำมาสรุปเป็นองค์ความรู้ที่ทันสมัยและน่าเชื่อถือเพื่อมาอ้างอิงประกอบการตัดสินใจในการดำเนินการเกี่ยวกับเรื่องนั้นๆต่อไป (The Joanna Briggs Institute, 2013)

อัจฉรา คำมะทิตย และ มัลลิกา มากรัตน์ (2559) ได้มีการปรับแนวคิดการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบของ Joanna Briggs Institute มาใช้ในการออกแบบขั้นตอน และได้สรุปหลักสำคัญของการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบไว้ ดังนี้

1. การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ มีความสำคัญสำหรับการค้นหาและสรุปสังเคราะห์องค์ ความรู้เพื่อนำมาใช้เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์

2. มีคำถามในการ Review และการสร้างคำถามที่ใช้ในการ Review ต้องมั่นใจว่าเรื่องนั้นยังไม่มีใครทบทวนมาก่อน

3. ใช้ PICo เป็นตัวกำหนดกรอบในการศึกษา กรอบ PICo ถือเป็นปัจจัยสำคัญ เพื่อให้ผู้วิจัยสามารถกำหนดทิศทางการค้นคว้าได้ตรงประเด็น โดยมีรายละเอียดดังนี้

P หมายถึง Participant ตัวอย่างหรือผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

I หมายถึง Phenomenal of Interest ปรากฏการณ์ที่ต้องการค้นคว้า

Co หมายถึง Context บริบทที่ศึกษา

4. มีกระบวนการในการสืบค้นที่ชัดเจน และเป็นระบบ

5. มีกระบวนการในการคัดผลงานคุณภาพ โดยนำผลงานวิจัยที่ได้จากการสืบค้นมาประเมินค่างานวิจัย Critical Appraisal โดยมีแบบฟอร์ม Critical Appraisal Tool ของแต่ละวิธีวิจัย

6. ควรทำเป็นทีมเพื่อลดความลำเอียง และควรเป็นเรื่องที่ผู้ทบทวนงานวิจัยมีความเชี่ยวชาญ หรือสนใจ ทีมวิจัยควรมีความรู้เรื่องการทำวิจัยเป็นอย่างดี

7. สามารถทำแบบไม่ใช้โปรแกรมเลย หรือจะใช้โปรแกรม REVMAN ช่วยได้

ซึ่งในที่นี้เนื่องด้วยมีข้อจำกัดทางด้านจำนวนของงานที่เกี่ยวข้องกับการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโนที่น้อย หรือเป็นหัวข้อที่มีความเฉพาะตัวและแคบ ทำให้ผู้วิจัยไม่อาจนำเอาวิธีการศึกษาเอกสารของงานวิจัยที่ผ่านมาทั้งหมดได้ จึงต้องมีการปรับใช้ในบางหัวข้ออย่างเช่นการคัดผลงานคุณภาพในข้อที่ 5 โดยใช้การประเมินค่างานวิจัย การทำเป็นทีมเพื่อลดความลำเอียงในข้อที่ 6 ซึ่งในที่นี้มีผู้วิจัยเพียงคนเดียว และด้วยจำนวนชิ้นงานที่น้อยผู้วิจัยจึงไม่จำเป็นต้องใช้โปรแกรมช่วย

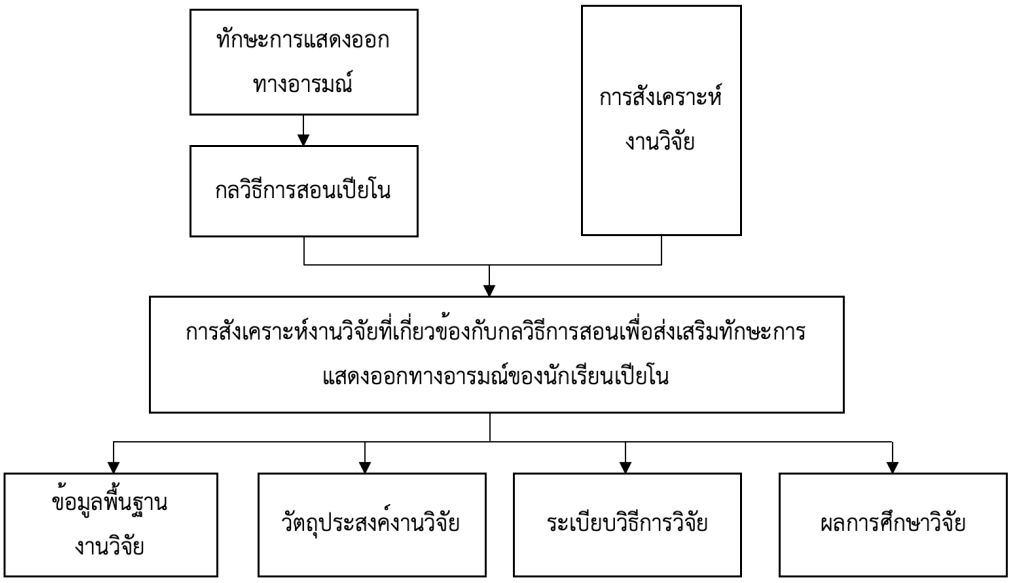
การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักดนตรี

เนื่องด้วยงานทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบที่เกี่ยวกับการสอนทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโนยังไม่มี ซึ่งเป็นสาเหตุของการทำวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงต้องสืบค้นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับการสอนทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ในบริบทเครื่องดนตรีอื่นแทน และพบงานวิจัยที่เกี่ยวข้องหรือมีส่วนในการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบล่าสุดในปี ค.ศ. 2021 เพียง 1 งาน โดยมีรายละเอียดดังนี้

Meissner H. (2021) Theoretical Framework for Facilitating Young Musicians' Learning of Expressive Performance เป็นงานวิจัยที่มีส่วนของการศึกษาเพื่อสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนการแสดงออกทางอารมณ์ของนักดนตรีเด็ก ในช่วงต้นของศตวรรษที่ 21 โดยที่ผลการสังเคราะห์งานวิจัยทำให้เห็นถึงแนวโน้มระเบียบวิธีของการวิจัยที่เหมาะสมกับการทำการศึกษาในเรื่องนี้ พบว่า มีทั้งงานวิจัยที่ใช้วิธีการสังเกตการสอนของครู และใช้การสัมภาษณ์ครู ผลที่ได้คือครูมีการใช้กลวิธีการสอนที่หลากหลายรวมกันดังนี้ การใช้คำอุปมา การพูดคุยเรื่องน้ำหนักเสียงและรายละเอียดเสียง การสอนเรื่องการสร้างสรรค์ประโยคเพลง ศัพท์สังคีตด้านการแสดงออกทางอารมณ์ในโน้ตดนตรี ดูคลิปวิดีโอการแสดงของตนเอง เปิดโอกาสให้นักเรียนเลือกการแสดงออกทางอารมณ์ด้วยตนเอง วิธีสอนแบบฟังตัวแบบเป็นหลัก การทำซ้ำ การแลกเปลี่ยนความเห็นต่อการตีความบทเพลง การใช้อวัจนภาษาประกอบการเป็นตัวแบบของครู ทางด้านของปรัชญาการศึกษาโดยมากจะเน้นไปที่ปรัชญาการสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง (Constructivist) ที่เชื่อว่าความรู้จะเกิดขึ้นภายในตัวผู้เรียนเอง ผู้เรียนควรที่จะได้เรียนรู้ผ่านการทดลองและสังเกตการแสดงออกทางอารมณ์ที่หลากหลายรูปแบบ ตีความจากความรู้สึกของตนเอง และการให้ผู้เรียนมีสิทธิ์ในการตัดสินใจ

ทั้งนี้ การเกิดขึ้นของงานวิจัยศึกษาเอกสารหรือการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบในหัวข้อการสอนทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนดนตรีทำให้ผู้วิจัยสามารถได้เห็นประเด็นของการศึกษาเอกสารที่จำเป็นอย่าง เช่น การศึกษาเพื่อหาข้อมูลพื้นฐานด้านปีที่ตีพิมพ์ วัตถุประสงค์ของงานวิจัย วิธีการดำเนินการวิจัย และผลของงานวิจัย โดยผู้วิจัยได้นำประเด็นเหล่านี้มาปรับใช้กับหัวข้อที่ศึกษาลงลึกไปเฉพาะบริบทของการสอนเปียโน

กรอบแนวคิด



วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยในรูปแบบการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ เพื่อสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ คือ แบบบันทึกคุณลักษณะงานวิจัยที่ผู้วิจัยออกแบบให้สอดคล้องตามวัตถุประสงค์การวิจัย โดยเป็นแบบบันทึกคุณลักษณะงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน มีเนื้อหาประกอบไปด้วย ชื่อผู้วิจัย ปีที่พิมพ์ วารสารที่ตีพิมพ์ ระดับการศึกษาของงานวิจัย วัตถุประสงค์การวิจัย ระเบียบวิธีวิจัย และผลการศึกษาวิจัย

2. ขอบเขตของการวิจัย

ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือบทความวิจัยและวิทยานิพนธ์ทางด้านการสอนทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน ที่เผยแพร่ลงในฐานข้อมูล ออนไลน์ EBSCO host, Sage Journal และ Google Scholar ระหว่างปี 2558-2567 โดยพบว่ามีจำนวนงานที่เกี่ยวข้องทั้งสิ้น 17 เรื่อง

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยบันทึกข้อมูลที่ได้จากงานวิจัยจำนวน 17 เรื่องที่ได้จากฐานข้อมูล EBSCO host, Sage Journal และ Google Scholar ระหว่างปี พ.ศ. 2558-2567 ซึ่งมีขั้นตอนการค้นคว้าผลงานวิจัยดังนี้

3.1 ผู้วิจัยตั้งต้นการดำเนินวิจัยด้วยการกำหนดกรอบการศึกษา PICo ดังนี้

- P (Participant) ในงานวิจัยนี้จะเป็นบทความวิจัยและวิทยานิพนธ์

- I (Phenomenal of Interest) ปรากฏการณ์ที่ต้องการค้นคว้า ในงานวิจัยนี้คือกลวิธีการสอนเปียโน ทักษะการแสดงออกทางอารมณ์

- Co (Context) บริบทที่ศึกษา ในงานวิจัยนี้คือบริบทของการสอนเปียโน

3.2 ผู้วิจัยเข้าสืบค้นชิ้นงานในฐานข้อมูล โดยกำหนดขอบเขตของเอกสารที่สืบค้นให้เป็น บทความวิจัย หรือวิทยานิพนธ์ ที่ตีพิมพ์ระหว่างปี พ.ศ. 2558-2567เท่านั้น

3.3 ผู้วิจัยกำหนดคำสำคัญ (Keywords) สำหรับทำการค้นหาตามปรากฏการณ์ที่ต้องการค้นคว้า (Phenomenal of Interest) และบริบทที่ศึกษา (Context) ดำเนินการผ่านการใช้การค้นหาขั้นสูง (Advance Search) ภายในฐานข้อมูล และกำหนดคำสัญโดยกว้างเพื่อให้เห็นภาพรวมของชิ้นงานก่อน โดยมีคำที่ใช้ได้แก่ Piano Teaching OR Piano Pedagogy OR Piano Teaching Approach OR Piano teaching methods AND Expression skill

3.4 ผู้วิจัยใช้การคัดเข้า (Inclusion) ในการเพิ่มสำคัญที่มีความเฉพาะเจาะจงเกี่ยวกับเรื่องที่ต้องการศึกษา เพื่อให้มีการคัดเข้าของจำนวนงานที่น้อยลงและตรงประเด็นมากที่สุด โดยเพิ่มคำได้แก่ “Teaching expressive piano performance” “Emotion in piano students” “Enhancing expression skill in piano students” “Musical skill in piano students”

3.5 ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลงานวิจัยทั้งหมด 17 เรื่อง ศึกษาชิ้นงานโดยละเอียด และจดบันทึกลงในแบบบันทึกคุณลักษณะงานวิจัยตามประเด็นที่ศึกษา 4 ด้าน 1) ข้อมูลพื้นฐานงานวิจัย 2) วัตถุประสงค์การวิจัย 3) ระเบียบวิธีการวิจัย และ 4) ผลการ ศึกษาวิจัย

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติพื้นฐานรายงานค่าความถี่ ค่าร้อยละ ในประเด็นข้อมูลพื้นฐานงานวิจัย วัตถุประสงค์งานวิจัย และระเบียบวิธีการวิจัย ในส่วนของผลการศึกษาวิจัยผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์เชิงเนื้อหา (Content analysis) และทำการจำแนกประเด็นในการบรรยาย

ผลการวิจัย

จากการสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน จำนวน 17 เรื่อง ที่เผยแพร่ในฐานข้อมูล EBSCO host, Sage journal และ Google Scholar ระหว่างปี 2558-2567 จำแนกผลตามวัตถุประสงค์การศึกษา 4 ด้าน ได้ดังนี้

1. ด้านข้อมูลพื้นฐานงานวิจัย

1) ปีของงานวิจัย พบว่า ส่วนใหญ่เป็นงานวิจัยในปี พ.ศ. 2563 จำนวน 4 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 23.53 และ พ.ศ. 2565 จำนวน 4 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 23.53 2) ประเภทของงานวิจัย พบว่า เป็นบทความวิจัย จำนวน 15 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 88.23 ในจำนวนนี้เป็นบทความวิจัยระดับดุษฎีบัณฑิตทั้งสิ้น และเป็นวิทยานิพนธ์ จำนวน 2 เรื่องคิดเป็นร้อยละ 11.77 ในจำนวนนี้เป็นวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต จำนวน 1 เรื่อง และระดับมหาบัณฑิตจำนวน 1 เรื่อง

หัวข้อ	จำนวน	คิดเป็นร้อยละ
ปีของงานวิจัย		
- งานวิจัยปี พ.ศ. 2560	1	5.88
- งานวิจัยปี พ.ศ. 2561	1	5.88
- งานวิจัยปี พ.ศ. 2562	1	5.88
- งานวิจัยปี พ.ศ. 2563	4	23.53
- งานวิจัยปี พ.ศ. 2564	2	11.76
- งานวิจัยปี พ.ศ. 2565	4	23.53
- งานวิจัยปี พ.ศ. 2566	3	17.65
- งานวิจัยปี พ.ศ. 2567	1	5.88
ประเภทของงานวิจัย		
บทความวิจัยที่ตีพิมพ์ในวารสาร	**15**	**88.23**
- International Journal of Music Education	3	
- Music Education Research	3	
- Research Studies in Music Education	2	
- Educational Research and Reviews	1	
- Australian Society for Music Education	1	
- Nordic Research in Music Education	1	
- Frontier in Psychology	1	
- Research Square	1	
- International Transactions on Electrical Energy Systems	1	
- Mobile Information Systems	1	
วิทยานิพนธ์	**2**	**11.77**
- ระดับมหาบัณฑิต (Master in Piano Pedagogy)	1	
- ระดับดุษฎีบัณฑิต (Doctor of Philosophy in Cognitive Science)	1	

ตารางที่ 8: *ด้านข้อมูลพื้นฐานงานวิจัย*

2. ด้านวัตถุประสงค์งานวิจัย

1) เพื่อศึกษากลวิธีการสอน จำนวน 8 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 47.06 2) เพื่อทดลองเปรียบเทียบ จำนวน 6 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 35.29 3) เพื่อศึกษาการเรียนรู้ของนักเรียน จำนวน 4 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 23.53 4) เพื่อศึกษาความ

สัมพันธ์ระหว่างตัวแปร 17.65 จำนวน 3 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 5) เพื่อศึกษาความเข้าใจของครู 11.76 จำนวน 2 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 6) วิเคราะห์คุณลักษณะบทเพลงที่มีผลต่อตัวแปร จำนวน 1 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 5.88

วัตถุประสงค์งานวิจัย	จำนวน	คิดเป็นร้อยละ
1. เพื่อศึกษากลวิธีการสอน	8	47.06
2. เพื่อทดลองเปรียบเทียบ	6	35.29
3. เพื่อศึกษาการเรียนรู้ของนักเรียน	4	23.53
4. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวแปร	3	17.65
5. เพื่อศึกษาความเข้าใจของครู	2	11.76
6. วิเคราะห์คุณลักษณะบทเพลงที่มีผลต่อตัวแปร	1	5.88

ตารางที่ 9: *ด้านวัตถุประสงค์งานวิจัย*

3. ด้านระเบียบวิธีของงานวิจัย

1) ระเบียบวิธีวิจัย พบว่า ส่วนมากจะใช้ระเบียบวิธีวิจัยวิจัยเชิงคุณภาพ จำนวน 10 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 58.82 นอกจากนี้จะเป็นการวิจัยเชิงปริมาณ จำนวน 4 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 23.53 และการวิจัยผสมวิธี จำนวน 3 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 17.65 2) วิธีการเก็บข้อมูล พบว่า ส่วนมากใช้การสังเกต จำนวน 8 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 47.06 และการสัมภาษณ์ จำนวน 8 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 47.06 นอกนั้นจากนี้ยังมีงานวิจัยที่ใช้แบบสอบถาม จำนวน 5 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 29.41 แบบจดบันทึกการเรียน 5 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 29.41 3) ตัวอย่างวิจัย พบว่า งานวิจัยทั้งหมด 17 เรื่อง ใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง คิดเป็นร้อยละ 100.00 โดยที่ตัวอย่างวิจัยส่วนใหญ่จะเป็น นักเรียน จำนวน 7 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 42.18 รองลงมาจะเป็น นักเรียนและครู จำนวน 6 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 35.29 ครู จำนวน 3 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 17.65 และ บทเพลง จำนวน 1 เรื่อง คิดเป็นร้อยละ 5.88

หัวข้อ	จำนวน	คิดเป็นร้อยละ
ระเบียบวิธีวิจัย		
1. การวิจัยเชิงคุณภาพ	10	58.82
2. การวิจัยเชิงปริมาณ	4	23.53
3. การวิจัยผสมวิธี	3	17.65
วิธีการเก็บข้อมูล		
1. สังเกต	8	47.06
2. สัมภาษณ์	8	47.06
3. แบบสอบถาม	5	29.41
4. แบบจดบันทึกการเรียน	5	29.41

5. ทดสอบ	4	23.53
6. วิเคราะห์บทเพลง	1	5.88
ตัวอย่างวิจัย		
การได้มาซึ่งตัวอย่างวิจัย		
- คัดเลือกแบบเจาะจง	17	100.00
ประเภทตัวอย่างที่ใช้ในงานวิจัย		
1. นักเรียน	7	42.18
2. นักเรียนและครู	6	35.29
3. ครู	3	17.65
4. บทเพลง	1	5.88

ตารางที่ 10: *ระเบียบวิธีการวิจัย*

4. ด้านผลการศึกษาวิจัย

จากการวิเคราะห์เนื้อหาของงานวิจัยทั้งหมด 17 เรื่อง พบว่าองค์ประกอบที่สำคัญต่อการส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน สามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านครู 2) ด้านบรรยากาศชั้นเรียน 3) ด้านเนื้อหา 4) ด้านวิธีการสอน 5) ด้านตัวผู้เรียน โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ด้านครู ครูต้องมีบุคลิกแบบเปิดกว้าง (Openness personality) มีความเข้าจิตใจผู้อื่น (Empathy) และให้ความสำคัญกับการคัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการสอน

2) ด้านบรรยากาศห้องเรียน ต้องมีความผ่อนคลาย เหมาะแก่การแลกเปลี่ยนความคิด และไม่มีเสียงรบกวน

3) ด้านเนื้อหา ครอบคลุมประวัติและบริบทวัฒนธรรม ความซาบซึ้ง (Appreciation) การตีความบทเพลง (Interpretation) การเชื่อมโยงดนตรีกับประสบการณ์ชีวิตและอารมณ์ พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นด้านความรู้สึก (Inquiry) ฝึกสังเกตท่าทางการเคลื่อนไหวและสีหน้าขณะเล่น (Gestures & Facial expression) การจดบันทึกความรู้สึก

4) ด้านวิธีการสอน ใช้วิธีรูปแบบเปิด (Open approach) ออกจากรูปแบบศิษย์และอาจารย์ (Master-Apprentice) มีครูเป็นตัวแบบ (Aural modelling) สาธิตโดยเน้นเฉพาะจุด (Exaggeration) การเล่าเรื่องพรรณนา ใช้คำอุปลักษณ์ (Metaphorical expressions) ใช้อวัจนภาษา (Expressive gestures) สื่อเทคโนโลยี แบบฝึกหัดหรือเพลงเพื่อการแสดงออกทางอารมณ์

5) ด้านตัวผู้เรียน โดยผู้เรียนต้องเกิดแรงบันดาลใจ (Self-motivation) อภิปัญญา (Meta-cognition) ทักษะภายในบุคคล (Intrapersonal skills) ทักษะสังคม (Social skills) และสุนทรียประสบการณ์ (Aesthetic experience)

อภิปรายผล

การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน ระหว่างปี พ.ศ. 2558 – 2567 ผู้วิจัยอภิปรายผลการวิจัยใน 4 ประเด็น ดังนี้

1. ด้านข้อมูลพื้นฐานงานวิจัย

จากการศึกษาสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโน จำนวน 17 เรื่อง พบว่าหัวข้อนี้ยังคงเป็นประเด็นที่อยู่ในสายตาของนักการศึกษา นักวิจัย หรือครูสอนเปียโนอยู่ ดังผลที่ปรากฏออกมาคือมีการทำวิจัยในประเด็นดังกล่าวออกมาอยู่อย่างไม่ขาดสายและแนวโน้มของการเกิดวิจัยอาจมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ดังผลที่ออกมาคือในช่วง 5 ปีให้หลังมีจำนวนงานวิจัยมากขึ้นโดยเฉลี่ยคือสามเรื่องต่อปี จากแต่ก่อนที่โดยเฉลี่ยแล้วจะมีงานวิจัยออกมาเพียงปีละหนึ่งเรื่อง โดยที่ส่วนมากแล้วจะพบเจอเป็นบทความวิจัยที่ถูกเผยแพร่ในวารสารทางดนตรีศึกษาระดับนานาชาติอย่าง International Journal of Music Education และ Music Education Research ล้วนแล้วแต่เป็นผลงานระดับดุษฎีบัณฑิต ซึ่งทำได้เห็นได้ว่าปัญหาของทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโนเป็นประเด็นที่เป็นที่นิยมกันของการศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต รวมถึงทิศทางของการเรียนการสอนเปียโนในสถานศึกษาในช่วงเวลาที่มีการตีพิมพ์ผลงานจนถึงปัจจุบันชี้ให้เห็นว่าการศึกษาเปียโนระดับสูงให้ความสำคัญกับประเด็นของทักษะการแสดงออกทางอารมณ์อยู่แล้ว และกำลังเริ่มที่จะเป็นหัวข้อที่ครูเปียโนกำลังเริ่มที่จะให้ความสนใจกัน

2. ด้านวัตถุประสงค์งานวิจัย

จากการศึกษาวัตถุประสงค์ของงานวิจัยทั้งหมด 17 เรื่อง พบว่าส่วนมากนักวิจัยมุ่งเน้นไปที่การศึกษาลักษณะของกลวิธีการสอนแต่ละแบบและเปรียบเทียบเพื่อหาข้อสรุปด้านประสิทธิภาพของกลวิธีที่ต่างกัน ซึ่งแน่นอนว่าประเด็นเรื่องการสอนให้ผู้เรียนมีทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ไม่ใช่เรื่องใหม่ หรือกล่าวคือเป็นประเด็นที่ตั้งแต่เป็นที่ยอมรับกันว่าดนตรีมีผลต่อความรู้สึกมนุษย์ก็เริ่มจากนักดนตรีที่มีการคิดค้นวิธีในการจะควบคุมเสียงดนตรีให้เกิดผลทางด้านอารมณ์ความรู้สึกกันอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้นเรื่อย ๆ จนผ่านพ้นช่วงริเริ่มสู่ช่วงที่เริ่มมีทฤษฎีฐานรากต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับกลวิธีการสอนเกิดขึ้นจำนวนมาก อันนำไปสู่ปัจจุบันที่ความนิยมมุ่งไปที่การพิสูจน์ประสิทธิภาพของทฤษฎีเหล่านี้

3. ด้านระเบียบวิธีการวิจัย

จากการศึกษาระเบียบวิธีวิจัยของงานวิจัยทั้ง 17 เรื่อง พบว่าส่วนใหญ่นิยมใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลโดยการสังเกตและสัมภาษณ์ ใช้การคัดเลือกตัวอย่างแบบเจาะจง และตัวอย่างส่วนมากจะเป็นนักเรียนหรือทั้งนักเรียนและครู จากข้อมูลที่สังเคราะห์มาทำให้ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าประเด็นทางด้านการแสดงออกทางอารมณ์เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับจิตวิทยาและมนุษยศาสตร์ที่จะต้องศึกษาจากมนุษย์เท่านั้น ดั้งนั้นการจะได้ข้อมูลที่ซื่อตรงมากที่สุดคือต้องใช้มนุษย์เข้าหามนุษย์และศึกษาจากสภาพการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ซึ่งสอดคล้องกันกับกระบวนทัศน์ของการวิจัยเชิงคุณภาพที่มีความเชื่อบนพื้นฐานแนวคิดปรากฏการณ์วิทยา จากการศึกษาของ ซิลเวย์และคณะ (Silvey et al. 2019) พบจำนวนงานวิจัยเชิงคุณภาพทางด้านดนตรีศึกษาในวารสาร Update : Applications of Research in Music Education ที่เพิ่มมากขึ้นตลอด จากปี ค.ศ.1989-1998 มีจำนวนงานวิจัยเชิงคุณภาพทางดนตรีศึกษาที่เพิ่มขึ้น 2.67 % ค.ศ. 1999-2008 เพิ่มขึ้น 7.48 % และปี ค.ศ. 2009-2017 อีก 15.09 % จนอาจกล่าวได้ว่าความนิยมของนักวิจัยตอนนี้มีการใช้การวิจัยเชิงคุณภาพเป็นระเบียบวิธีการวิจัยหลักทางดนตรีศึกษา การเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการใช้วิธีการทางคุณภาพช่วยให้ให้นักวิจัยศึกษาความซับซ้อนของการทำความเข้าใจในดนตรีของผู้เรียนที่มีความปัจเจกทางด้านประสบการณ์ทางดนตรีได้อย่างละเอียด (Michael, 2022) มนุษย์จะรู้ดีในเรื่องที่ตนเองมีประสบการณ์ และ

หากต้องการจะเข้าใจปรากฏการณ์นั้นจำเป็นต้องศึกษากับบุคคลที่มีประสบการณ์ตรง ในที่นี้คือผู้วิจัยเองต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทางด้านการแสดงและการสอนเปียโนที่เน้นไปในด้านการแสดงออกทางอารมณ์ และต้องศึกษากับบุคคลสำคัญที่มีประสบการณ์เฉพาะทางอย่างครู หรือบุคคลที่กำลังประสบพบเจอกับตัวเองนั่นคือนักเรียน จึงเป็นเหตุผลที่งานวิจัยในหัวข้อนี้มีความนิยมในการใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพที่มากกว่าระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณหรือผสมวิธี ซึ่งอาจจะเป็นเพราะตัวแปรทางด้านจิตวิทยาอย่างอารมณ์ยังเป็นเรื่องยากที่จะวัดให้ออกมาเป็นตัวเลขเชิงปริมาณหรือผลจากการทดลองยังไม่สามารถอ้างอิงสู่ประชากรได้มากเพราะความซับซ้อนทางด้านอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์

4. ด้านผลการศึกษาวิจัย

จากการสังเคราะห์งานวิจัยทั้งหมด 17 เรื่อง พบว่าผลการวิจัยของแต่ละงานวิจัยมีความหลากหลาย หรือยังไม่ได้ข้อสรุปจากการเปรียบเทียบประสิทธิภาพของแต่ทฤษฎีการสอนที่ชัดเจน เนื่องจากในแต่ละทฤษฎีมีทั้งข้อดีข้อด้อย ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงความเป็นปัจเจกของผู้เรียน อย่างไรก็ตามในความหลากหลายของวิธีการสอนนี้สามารถที่จะจัดจำแนกเป็นกลุ่มได้ ผู้วิจัยจึงนำเอาผลการศึกษาที่แตกต่างกันของแต่ละงานวิจัยมาสังเคราะห์จนได้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญต่อการส่งเสริมทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ของนักเรียนเปียโนที่แบ่งเป็น 5 ด้าน ได้แก่ ด้านครู ด้านบรรยากาศห้องเรียน ด้านเนื้อหา ด้านวิธีการสอน และด้านตัวผู้เรียน โดยมีรายละเอียดดังนี้

ด้านครู ครูมีความจำเป็นต้องมีบุคลิกแบบเปิดกว้าง เป็นบุคลิกที่จะทำให้เป็นคนกล้ารู้ และพร้อมที่จะปรับตัวเรียนรู้กับสิ่งใหม่ ๆ อยู่เสมอ ครูที่มีบุคลิกนี้จะเปิดรับความคิดของนักเรียน และไม่ถือความคิดของตนเองเป็นตัวตัดสินในการสอน บุคลิกแบบเปิดยังทำให้ความสัมพันธ์ของครูและนักเรียนก้าวหน้าส่งผลทำให้เกิดความเข้าใจต่อกัน (Alexander, 2008) มีความเข้าจิตใจผู้อื่นสูง และให้ความสำคัญกับการคัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการสอน ซึ่งสอดคล้องกับงานของ (Koutsomichalis, 2018) ที่กล่าวไว้ว่าบทเพลงเป็นตัวแทนของความงามและเกี่ยวกับสุนทรียประสบการณ์ของมนุษย์ที่แตกต่างกันในแต่ละบริบทวัฒนธรรม

ด้านบรรยากาศห้องเรียน จะต้องมีการจัดให้เกิดบรรยากาศที่ผ่อนคลาย เอื้ออำนวยต่อการพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดความรู้สึก ทำให้นักเรียนเกิดความสบายใจและกล้าที่จะเอาความรู้สึกภายในจิตใจออกมาเล่าและแลกเปลี่ยน นอกจากนี้ห้องเรียนควรปราศจากเสียงรบกวน สอดคล้องกับงานของ (Silva, 2020) ที่ว่าด้วยการเรียนดนตรีจะต้องคำนึงถึงบรรยากาศที่ผ่อนคลายเอื้อต่อการซึมซับอารมณ์ความรู้สึก ดังนั้นผู้ครูสอนจึงต้องมีการคำนึงถึงความรู้สึกความเครียด และถึงทัศนคติในการเรียนรู้ของนักเรียน สอดคล้องกับการเรียนรู้ตามหลักพื้นฐานสมอง (Brain-based learning) ในด้านของการสร้างบรรยากาศให้เอื้อต่อการเรียนเรื่องของความสงบ ในขณะเดียวกันก็มีความท้าทายเพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดการกระตือรือร้นในการเรียนรู้ ในส่วนนี้ยังมีความเชื่อมโยงกันกับทฤษฎีพหุปัญญา (Theory of Multiple Intelligences) ของ โฮวาร์ด การ์ดเนอร์ ในปัญญาด้านดนตรี (Musical Intelligence) ที่มีการกล่าวถึงความสามารถในการซึมซับ และเข้าถึงสุนทรียะทางดนตรี ทั้งนี้ตัวผู้เรียนเองต้องอยู่ในสภาพแวดล้อม หรือสภาวะที่พร้อมต่อการรับฟังเสียงดนตรีที่เหมาะสมจึงจะก่อให้เกิดการสร้างอารมณ์ความรู้สึกขึ้นในลำดับต่อไป

ด้านเนื้อหา ควรสอนครอบคลุมถึงเนื้อหาทางด้านประวัติศาสตร์และบริบทรอบข้างของตัวบทเพลง สอนการฟังอย่างความซาบซึ้งซึ่งอาจจะเป็นการเปิดเพลงหรือการที่ครูเล่นให้ฟังโดยให้นักเรียนฟังอย่างตั้งใจ ซึ่งตรงกับการให้ความสำคัญของการเรียนดนตรีอยู่ที่ความซาบซึ้งของ (Johnson, 2017) สอนการตีความบทเพลงอันจะนำไปสู่การเชื่อมโยงประสบการณ์ชีวิต ต้องมีช่วงเวลาสำหรับการแลกเปลี่ยนเปิดโอกาสให้นักเรียนแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับความ

รู้สึกต่อเสียงดนตรีซึ่งสอดคล้องกันกับ (Hallam, 2006) ครูควรเปิดโอกาสและคอยเป็นผู้อำนวยความสะดวกในการแสดงความคิดของนักเรียน ในส่วนนี้มีความสอดคล้องกับรูปแบบการจัดการเรียนการสอนแบบผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student-centered) ที่ครูจะส่งเสริมให้นักเรียนคิดเองทดลองทำเองจากการคอยแนะนำของครู อันมาจากแนวคิดทฤษฎีการเรียนรู้แบบ Constructivism แนวคิดที่ว่าผู้เรียนสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเองจากการได้รับประสบการณ์การเรียนรู้ (Feldman et al., 2010) นอกจากนี้พบว่าการสอนการสังเกตท่าทางการเคลื่อนไหวและการแสดงออกทางสีหน้าระหว่างการแสดงของตัวเองหรือครู เป็ยวิธีที่นิยมใช้ในการสอนให้ผู้เรียนเข้าใจการแสดงออกทางอารมณ์ของตัวเองและนักดนตรีที่ดูอยู่ ซึ่งเป็นเนื้อหาที่มีความสอดคล้องกับจิตวิทยากระบวนการเรียนรู้ของนักเรียนตามทฤษฎีการเรียนรู้ทางสัมคมเชิงพุทธิปัญญา (Social Cognitive Learning) ของบันดูรา ที่มีพื้นฐานความคิดว่าการเรียนรู้ของมนุษย์ส่วนมากเป็นการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือเลียนแบบ ดังนั้นปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม (นักเรียน) และนักดนตรี (ครู) จึงเกิดขึ้น นักเรียนเกิดการเรียนรู้และจดจำการเคลื่อนไหวกับสีหน้าของครูทำให้เกิดความเข้าใจถึงอารมณ์และความรู้สึก ในอีกด้านหนึ่งการสังเกตการเคลื่อนไหวของตนเองระหว่างเล่นดนตรีที่มีความเชื่อมโยงกับทฤษฎีการกำกับตัวเอง (Self-Regulated) งานวิจัยทางการสอนดนตรีแสดงให้เห็นว่านักเรียนจะสามารถรับข้อมูลทางการเคลื่อนไหวของกายภาพได้ดี (Chew et al, 2018) และสุดท้ายคือการสอนให้นักเรียนจดบันทึกความรู้สึกลงไปบนโน้ตดนตรีสอดคล้องกับการศึกษาของ (Woody & McPherson, 2010) การนิยามความหมายของอารมณ์เป็นภาษาที่เข้าใจง่ายจะทำให้ผู้เรียนเข้าใจและเกิดการบูรณาการเข้ากับการเล่นเปียโนได้อย่างมีการแสดงออกทางอารมณ์

ด้านวิธีการสอน ครูควรมีการปรับใช้รูปแบบการสอนแบบเปิดซึ่งมีความเชื่อมโยงกันกับบุคลิกแบบเปิดกว้างของครูอันจะเป็นผู้พร้อมรับฟังความคิดของนักเรียน คือการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่ครูใช้โจทย์สถานการณ์ปัญหาปลายเปิดในการขับเคลื่อนกระบวนการเรียนรู้ของผู้เรียน สอดคล้องกับรูปแบบการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน (Problem-based learning) ซึ่งเกิดขึ้นจากแนวคิดทฤษฎี Constructivism เช่นเดียวกันกับรูปแบบการเรียนการสอนแบบผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง ซึ่งการมีคำถามปลายเปิดนี้จะส่งเสริมให้ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง เผชิญหน้ากับปัญหาด้วยตนเอง ทำให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะใน คิดวิจารณญาณ คิดวิเคราะห์ การคิดสังเคราะห์ และการคิดสร้างสรรค์ถึงอารมณ์ความรู้สึกที่น่าจะเป็นต่อเสียงดนตรี ในส่วนนี้มีความสอดคล้องกันกับผลการศึกษา (Meissner, 2019) ที่พบว่าการใช้กระบวนการสร้างคำถามคำตอบและแลกเปลี่ยนความคิดจะทำให้นักเรียนเข้าใจอารมณ์ของบทเพลงและเสริมสร้างทักษะการตีความทางอารมณ์ดนตรีของนักเรียน นอกจากนี้ยังมีการเสนอให้ครูเลิกใช้รูปแบบการสอนดั้งเดิมอย่างรูปแบบศิษย์และอาจารย์ที่ครูจะถือตัวเองเป็นผู้ให้ฝ่ายเดียวและความคิดของครูถือเป็นที่สิ้นสุดสอดคล้องกับปัญหาจากระบบการสอนดนตรีแบบปิดกั้นความคิดและยึดถือแต่แนวปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ตามสถาบันดนตรีรูปแบบดั้งเดิม (Kennedy, 1991) นอกจากนี้มีงานวิจัยที่ใช้วิธีสอนแบบมีครูเป็นตัวแบบและให้นักเรียนทำตามยังเป็นเทคนิกที่เห็นผล การสอนในรูปแบบนี้จะมีหลักการเดียวกันกับทฤษฎีการเรียนรู้ทางสัมคมเชิงพุทธิปัญญา (Social Cognitive Learning) ของบันดูรา ที่เน้นการให้นักเรียนสังเกตการสาธิตของครู ทำให้นักเรียนเข้าใจถึงเสียงและการปฏิบัติที่เป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น ซึ่งสามารถที่จะผนวกเข้ากับใช้วิธีการสาธิตเฉพาะจุดแบบเกินจริงให้นักเรียนเข้าใจได้ง่ายขึ้น เช่น เมื่อต้องการจะสาธิตการทำเสียงที่ให้เกิดความรู้สึกสงบลง ครูอาจจะใช้วิธีการเล่นในส่วนตรงที่จะสอนให้ช้าลงมากกว่าปกติเพื่อให้นักเรียนจับเทคนิกที่ครูจะนำเสนอได้ จากนั้นให้ครูเล่นในน้ำหนักของเสียงที่เบามากกว่าปกติเป็นการสาธิตเฉพาะจุดที่มีความชัดเจนและทำให้นักเรียนจำภาพการปฏิบัติของครูได้ง่าย นอกจากการสาธิตแล้วการ

ใช้คำพูดเชิงอุปลักษณ์กับการพรรณนายังเป็นวิธีที่นำมาใช้ในการเสริมสร้างจินตนาการให้นักเรียน ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ (Barten, 1998) ที่ในการสอนดนตรีครั้งนึงมีจำนวนการใช้คำอุปลักษณ์กับการพรรณนาไปเป็นเวลาจำนวนมาก การใช้ท่าทางที่แสดงออกทางความรู้สึกประกอบการสอนทำให้นักเรียนเข้าถึงความรู้สึกมากขึ้น การใช้สื่อเทคโนโลยี เช่นการเปิดเพลงหรือภาพประกอบที่เกี่ยวกับตัวบทเพลงที่สอน ดนตรีนั้นมีอิทธิพลต่อการตีความภาพหรือละคร (Munsterberg, 1970) สุดท้ายนี้คืออาจมีการเลือกใช้แบบฝึกหัดหรือเพลงที่มีจุดประสงค์ที่ใช้สำหรับการฝึกทักษะการแสดงออกทางอารมณ์โดยเฉพาะ

ด้านตัวผู้เรียน นักเรียนจะต้องเกิดแรงบัลดาลใจที่จะเรียนรู้หรือความอยากที่จะรู้ สอดคล้องกับงานวิจัยของ (Meissner, 2017) การเสริมสร้างแรงบันดาลใจกับความสุขจากการเรียนและทักษะการแสดงออกทางอารมณ์มีส่วนช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกัน อภิปัญญาเป็นอีกหนึ่งทฤษฎีการเรียนรู้แบบผู้เรียนเป็นศูนย์กลางในรูปแบบของการประเมินตนเอง ความตระหนักรู้ของนักเรียนเกี่ยวกับกระบวนการรับรู้ของตนเอง อภิปัญญาจึงเป็นสิ่งที่สำคัญต่อนักดนตรีในการประเมินความรู้สึกของตนเอง การเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลางในรูปแบบอภิปัญญา เป็นวิธีที่มีประสิทธิภาพในการกระตุ้นให้นักเรียนวินิจฉัยตนเองและไตร่ตรองตนเอง (Feldman et al., 2010) ซึ่งการวิจัยได้พบว่าอภิปัญญามีบทบาทอย่างมากในการทำให้การแสดงดนตรีของนักเรียนมีการสื่อสารทางอารมณ์มากยิ่งขึ้น ผู้เรียนมีการจัดการวางแผนอารมณ์ความรู้สึกในการเล่นเปียโนอย่างเป็นระบบมากขึ้น ซึ่งกระบวนการนี้เป็นการสื่อสารภายในตนเอง “self-talk” (Vygotsky, 1986) ในอีกแง่หนึ่งมีกลุ่มงานวิจัยที่เน้นการพัฒนาทักษะสังคมในการเสริมสร้างความเข้าใจถึงจิตใจของผู้อื่น การพูดคุยแลกเปลี่ยนเพื่อให้รู้ความรู้สึกของผู้คนที่อาจจะได้แง่มุมของอารมณ์ความรู้สึกที่มากกว่าในมุมมองของตนเอง สอดคล้องกับงานของ (Creech, 2012) ที่เน้นย้ำบุคลิกแบบมีปฏิสัมพันธ์ของนักเรียน และสุดท้ายคือการเกิดสุนทรียประสบการณ์ ที่สอดคล้องกับการศึกษาของ (Hanrahan, 2018) กล่าวไว้ว่าครูสอนดนตรีควรสอนให้ผู้เรียนเกิดสุนทรียประสบการณ์ นั่นคือการรับรู้ความงามของเพลง การเชื่อมโยงกับประสบการณ์ชีวิต และการคิดเชื่อมโยงกับเจตจำนงของผู้ประพันธ์

ข้อจำกัดของงานวิจัย การสืบค้นข้อมูลในตอนแรกที่ผู้วิจัยกำหนดไว้คือสืบค้นข้อมูลระหว่าง พ.ศ. 2563-2567 หรือย้อนหลัง 5 ปี และกำหนดฐานข้อมูลที่ใช้ในการสืบค้นเพียงแค่ EBSCO host และ Sage Journal เท่านั้น ซึ่งทำให้ได้งานวิจัยที่ตรงกับหัวข้อที่ศึกษามาเพียง 8 เรื่อง ผู้วิจัยจึงทำการขยายระยะเวลาออกไปอีก 5 ปี เป็น 10 ปี ย้อนหลัง และเพิ่มฐานข้อมูล Google Scholar เพื่อให้พบงานที่ตรงประเด็นศึกษามากพอที่จะทำการสังเคราะห์งานเอกสาร

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังพบกับข้อจำกัดทางด้านภาษาซึ่งเป็นอุปสรรคในการศึกษาบางงานวิจัยที่น่าจะมีความเกี่ยวข้อง จึงอาจจะมีงานเอกสารเพิ่มมากกว่านี้จากฐานข้อมูล Google Scholar ซึ่งงานวิจัยที่พบว่าอาจมีส่วนเกี่ยวข้องเป็นงานวิจัยภาษา จีน และ บราซิล

ข้อเสนอแนะการนำผลวิจัยไปใช้และข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยในครั้งต่อไปเนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นการสังเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับทักษะการแสดงออกทางอารมณ์ในบริบทของการสอนเปียโนโดยเฉพาะ จึงถือว่าเป็นจุดตั้งต้นสำหรับวงการทางการศึกษาที่เกี่ยวกับเปียโนในการนำเอาข้อมูลเฉพาะทางนี้ไปปรับใช้ออกแบบงานวิจัยหรือเอากลวิธีการสอนต่าง ๆ ไปประยุกต์ใช้ในภาคปฏิบัติการสอนได้อย่างมั่นใจในความเฉพาะทาง

สำหรับการทำวิจัยในครั้งถัดไป ผู้วิจัยที่มีความชำนาญในเครื่องดนตรีประเภทอื่นอาจสังเคราะห์ข้อมูลเฉพาะทางการแสดงออกทางอารมณ์ของเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ ซึ่งอาจจะมีความเหมือนหรือแตกต่างกับการสอนเปียโนในประเด็นต่าง ๆ ที่น่าสนใจ

จากการศึกษาทบทวนวรรณกรรมในหัวข้อการแสดงออกทางอารมณ์ส่วนใหญ่มักจะพบเจอในบริบทของวัฒนธรรมต่างชาติ ซึ่งธรรมชาติของผู้เรียนย่อมมีความแตกต่างกัน ถึงแม้จะเป็นนักเรียนในประเทศไทยด้วยกันเองแต่เรียนอยู่ในระบบการศึกษาที่ต่างกันก็ยังมีความกล้าในการแสดงออกหรือการเรียนรู้ที่ต่างกันไป ผู้วิจัยจึงเห็นถึงความสำคัญและเชื่อว่าในบริบทการสอนเปียโนของประเทศไทยยังต้องการข้อมูลที่จะเป็นตัวตั้งต้นในการทำวิจัยหรือการนำผลการวิจัยไปใช้ได้อย่างเหมาะสมกับบริบทของนักเรียนไทย

รายการอ้างอิง

นงลักษณ์ วิรัชชัย. (2530). การสังเคราะห์งานวิจัย. *สารานุกรมศึกษาศาสตร์ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 7,* 116-121

อัจฉรา คำมะทิตย์ และ มัลลิกา มากรัตน์. (2559). การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ: วิธีการปฏิบัติทีละขั้นตอน. *วารสารเครือข่ายวิทยาลัยพยาบาลและการสาธารณสุขภาคใต้*, *3*(3), 246-259.

Alexander, R. (2008). *Toward Dialogic Teaching: Rethinking Classroom Talk*. Cambridge: Dialogos UK Ltd.

Bach, C. P. E. (1974). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and edited by William J. Mitchell. London, UK: Eulenberg

Barten, S. S. (1998). Speaking of Music: The Use of Motor-Affective Metaphors in Music Instruction, *The Journal of Aesthetic Education*, *32*(2), 89-97 https://doi.org/10.2307/3333561

Behrens, G.A. and Green, S.B. (1993). The ability to identify emotional content of solo improvisations performed vocally and on three different instruments. *Psychology of Music 21:* 20–33.

Chew, S. L., et al. (2018). Practice what we teach: improving teaching and learning in psychology. *Teaching of Psychology*, *45*, 239–245. doi: 10.1177/0098628318779264

Creech, A. (2012) Interpersonal behaviour in one-to-one instrumental lessons: An observational analysis. *British Journal of Music Education*, *29*(03) doi:10.1017/S026505171200006X

Feldman, E., Contzius, A., & Lutch, M. (2011). *Instrumental Music Education: Teaching with the Musical and Practical in Harmony.* (2nd ed.). Routledge.

Hallam, S. (2006). *Music Psychology in education*. Institute of Education.

Hanrahan, N. W. (2018). Hearing the contradictions: aesthetic experience, music and digitization. *Cultural Sociology*. *12*, 289–302. doi: 10.1177/1749975518776517

Hemmeter, M. L., Snyder, P., & Fox, L. (2017). Using the Teaching Pyramid Observation Tool (TPOT) to support implementation of Social–Emotional teaching practices. *School Mental Health*, *10*(3), 202–213. https://doi.org/10.1007/s12310-017-9239-y

Johnson, C. (2017). Teaching music online: Changing pedagogical approach when moving to the online environment. *London Review of Education*, *15*(3). 439-456. https://doi.org/10.18546/lre.15.3.08

Juslin, P. N. (2003). Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music, 31*(3), 273–302.

Kennedy, N. (1991). *Always Playing*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Koutsomichalis, M. (2018). Ad-Hoc Aesthetics: Context-dependent composition strategies in music and sound art. *Organised Sound*. *23*(1): 12-19. doi:10.1017/S1355771817000231

Langer, S. (1957) Philosophy in a New Key: *A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Harvard University Press

Lindström, E., Juslin, P.N., Bresin, R. and Williamon, A. (2003). "Expressivity comes from within your soul": a questionnaire study of music students' perspectives on expressivity. *Research Studies in Music Education*, *20*, 23–47.

McPhee, E. A. (2011). "Finding the Muse: Teaching Musical Expression to Adolescents in the One-to-One Studio Environment". *International Journal of Music Education 29*(4): 333–346

Meissner, H. (2017). Instrumental teachers' instructional strategies for facilitating children's learning of expressive music performance: an exploratory study. *International Journal Music Education, 35*, 118–135. doi: 10.1177/0255761416643850

Meissner, H., & Timmers, R. (2020). Young Musicians' learning of Expressive Performance: The importance of dialogic teaching and modeling. *Frontiers in Education, 5*. https://doi.org/10.3389/feduc.2020.00011

Meissner, H. (2021). Theoretical framework for facilitating young musicians' learning of expressive performance. *Frontiers in Psychology*, *11*. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.584171

Meissner, H., Timmers, R., Pitts, S. E. (2021). 'Just notes': Young musicians' perspectives on learning expressive performance. *Research Studies in Music Education*, *43*(3), 451-464. https://doi.org/10.1177/1321103X19899171

Michael, A. A. (2022). Fundamentals of Qualitative Research in Music Education: An Introduction. *Qualitative Research in Music Education 4*(1)

Munsterberg, H. (1970). The photoplay: A psychological study. New York: Arno.

Persson, R.S. (1996). Musical reality: exploring the subjective world of performers. In R. Monelle and C.T. Gray (Eds.), Song and signification: Studies in music semiotics (pp. 58–63). Edinburgh: University of Edinburgh Faculty of Music.

Schrempel, M. K. (2010). *Teaching Expressivity at the Piano: History, signs, and strategies* [DOCTOR OF MUSICAL ARTS, Temple University Graduate Board]. https://scholarshare.temple.edu/handle/20.500.12613/2329

Alexander, R. (2008). Towards Dialogic Teaching: Rethinking Classroom Talk. Cambridge: Dialogos UK Ltd

Silva, R. S. R. D. (2020). On music production in mathematics teacher education as an aesthetic experience. *Mathematics Education*. *52*(5), 973–987 doi: 10.1007/s11858-019-01107-y

Silvey, B. A., Sims, W. L., Pohlman, G., & Regier, B. J. (2019). A content analysis of Update: Applications of Research in Music Education (1989-2017). *Update, 38*(1), 55-62. https://doi.org/10.1177/8755123319829193

The Joanna Briggs Institute. (2013). New JBI Levels of Evidence. Retrieved May 1, 2016. from http://joannabriggs.org/jbi-approach.html#tabbed-nav=Levels-of-Evidence

Van Zijl, Anemone G. W. (2014). Performers' emotions in expressive performance : sound, movement, and perception. *Jyväskylä Studies in Humanities*, (222). Retrieved from https://jyx.jyu.fi/bitstream/123456789/42758/5/978-951-39-5566-3.pdf

Woody, R. H. (2000). Learning expressivity in music performance: An exploratory study. *Research Studies in Music Education*, *14*(1), 14–23

Woody, R. H. (2006). Emotion, Imagery and Metaphor in the Acquisition of Musical Performance Skill. *Music Education Research*, *4*, 213-224.

Woody, R. H., & McPherson, G. E. (2010). Emotion and motivation in the lives of performers. In J. Sloboda (Ed.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 401–424). Oxford University Press.

องค์ประกอบในการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลม
Elements in the development of a Wind Band

จิระพันธ์ ตรรกดุษฎี (Jiraphant Takkadutsadee)[1]

บทคัดย่อ

ปัจจุบันกิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลม ถูกจัดให้เป็นหนึ่งในกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนในสถานศึกษา และได้รับความแพร่หลายตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงระดับอุดมศึกษา โดยมีวัตถุประสงค์ คือ พัฒนาทักษะการบรรเลง และพัฒนาความรู้ด้านดนตรีควบคู่กับการบรรเลง พร้อมกับเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนมีระเบียบวินัย ความรับผิดชอบต่อตนเองและผู้อื่น การเข้าสังคม และการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ในการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมให้เกิดคุณภาพนั้นต้องอาศัยองค์ประกอบหลายด้านไม่ใช่เพียงแต่แนวทางการฝึกซ้อมที่ชัดเจน แต่ตัวผู้ควบคุมวงก็ถือได้ว่าเป็นบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลม และพัฒนาทักษะพื้นฐานของผู้เรียนวงดุริยางค์เครื่องลม บทความวิชาการนี้นำเสนอองค์ประกอบในการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมในด้านต่าง ๆ ประกอบไปด้วย 4 ด้าน ได้แก่ ด้านคุณภาพเสียง ด้านเทคนิค ด้านความถี่เสียง และด้านการบรรเลงบทเพลง

โดยองค์ประกอบทั้ง 4 ด้านนั้น นับว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลม โดยมีผู้ควบคุมวงทำหน้าที่ในการสร้างความรู้ความเข้าใจในแต่ละด้านเพื่อเป็นการพัฒนาทักษะในการบรรเลงของผู้เรียน และเป็นการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมให้มีคุณภาพที่สามารถนำไปสู่ศักยภาพในการแข่งขัน

คำสำคัญ: การพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลม, ทักษะผู้เรียนวงดุริยางค์เครื่องลม

Abstract

Currently, Wind Band activities. It is classified as one of the student development activities in educational institutions. and has been widespread from primary to higher education levels. The objective is to develop playing skills. and develop knowledge of music along with playing. Along with encouraging students to be disciplined. Responsibility for oneself and others, social interaction, and beneficial use of free time. In developing the wind band to have that quality It requires many elements, not just clear training guidelines. But the conductor can be considered an important person in the development of wind band. and develop basic skills of wind band students This academic article presents elements in the development of wind band in various aspects, consisting of 4 aspects: sound quality, technical aspect, sound frequency aspect. and the playing of songs

With all 4 elements. It is considered an important element in the development of wind band. The conductor is responsible for creating knowledge and understanding in each area. In order to

1 นักศึกษาปริญญาโท สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
Master of Music / TAKKADUTSADI_C@su.ac.th

develop students' playing skills. and to develop wind band to have quality that can lead to competitive potential.

Keywords: Development of Wind Band, Wind Band Student Skills

บทนำ

ปัจจุบันกิจกรรมดนตรีเป็นรูปแบบกิจกรรมหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในทางการศึกษา เนื่องจากเป็นกิจกรรมมีประโยชน์ต่อพัฒนาการทางด้านสมอง ร่างกาย จิตใจ และเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนได้พัฒนาตัวเองตามศักยภาพ โดยเลือกจากสิ่งที่ผู้เรียนสนใจ โดยหนึ่งในนั้น คือ กิจกรรมรวมวงดุริยางค์เครื่องลม ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ได้รับความนิยมตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ในประเทศสหรัฐอเมริกา แต่ถูกให้จัดเป็นกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนนอกหลักสูตรของสถานศึกษาก่อน จนถึงในช่วงทศวรรษที่ 1920 หลังสงครามจบลง ได้เกิดการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีของดุริยางค์ทหาร และการพัฒนารูปแบบการศึกษาแบบใหม่ ที่มีการส่งเสริมการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลม จนทำให้วงดุริยางค์เครื่องลมได้ถูกจักเป็นกิจกรรมในหลักสูตรของสถานศึกษาในประเทศสหรัฐอเมริกาอย่างทั่วไป จึงทำให้วงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษามีการพัฒนามากขึ้น และได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน (Blackshaw. 2020)

การพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมให้มีคุณภาพ อาศัยองค์ประกอบทั้งหมด 4 ด้าน คือ ด้านคุณภาพเสียง ด้านเทคนิค ด้านความถี่เสียง และด้านการบรรเลงบทเพลง โดยทั้ง 4 ด้านนี้ เป็นทักษะพื้นฐานสำหรับผู้เรียนวงดุริยางค์เครื่องลม และรูปแบบการฝึกซ้อมที่ทำให้เป้าหมายในการพัฒนามีความชัดเจนมากขึ้น และสอดคล้องกับเกณฑ์การแข่งขัน ดังนั้น การสร้างความรู้ความเข้าใจให้กับผู้เรียนวงดุริยางค์เครื่องลมในทั้ง 4 ด้าน จะสามารถพัฒนาผู้เรียนในทักษะการบรรเลงรวมวงดุริยางค์เครื่องลม และมีศักยภาพที่สามารถนำไปสู่การแข่งขันวงดุริยางค์เครื่องลมได้มากขึ้น

ด้านคุณภาพเสียง

ในวงดุริยางค์เครื่องลมมีเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงรวมวงทั้งหมด 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ (wood-wind instruments) กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง (brass instruments) และกลุ่มเครื่องตีกระทบ (percussion instruments) โดยเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่สำคัญในการดำเนินทำนองหลัก คือ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง ซึ่งผู้เรียนต้องมีความรู้ความเข้าใจในทักษะพื้นฐานสำหรับการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้นก่อน เพื่อให้เกิดเสียงในการบรรเลงที่มีคุณภาพ ได้แก่ ท่าทางในการบรรเลง กระบวนการหายใจ และทักษะการฟัง Corporon (2007 : 11) ได้กล่าวว่า ด้านคุณภาพเสียงนับว่าเป็นพื้นฐานที่สำคัญอย่างแรกต่อการเริ่มต้น ดังนั้น ผู้ควบคุมวงหรือผู้สอนควรสร้างความรู้ความเข้าใจในทักษะพื้นฐานให้กับผู้เรียน เพื่อเป็นการพัฒนาด้านคุณภาพเสียงในการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลม และเป็นการนำผู้เรียนไปสู่นักดนตรีมืออาชีพ โดยต้องปฏิบัติอย่างต่อเนื่องจนกลายเป็นกิจวัตรประจำวัน และเน้นย้ำถึงความถูกต้องในการปฏิบัติเสมอ เพื่อไม่ให้เป็นกิจวัตรที่ไร้เหตุผล เมื่อพื้นฐานด้านคุณภาพเสียงมีความถูกต้องก็จะส่งผลต่อประสิทธิภาพในการบรรเลงที่มีคุณภาพ (Rush 2015 : 2)

ท่าทางในการบรรเลงเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างคุณภาพเสียง เมื่อผู้เรียนมีท่าทางในการบรรเลงที่ผิดก็จะส่งผลต่อคุณภาพของเสียง และสุขภาพของผู้เรียนอีกด้วย เช่น อาการปวดคอ ไหล่ หลัง และส่งผลเสียต่อกล้ามเนื้อในระยะยาวจนผู้เรียนอาจพบปัญหาของโรคกล้ามเนื้ออ่อนแรงได้ (Dalgleish and Spencer. 2014:1) ดังนั้น ผู้ควบคุมวงควร

ที่จะสร้างความรู้ความเข้าใจให้กับผู้เรียนเกี่ยวกับท่าทางในการบรรเลงที่ถูกต้อง เพื่อให้ผู้เรียนสามารถบรรเลงเสียงที่มีคุณภาพและเป็นการลดอาการบาดเจ็บจากการบรรเลง โดยขณะนั่งบรรเลงร่างกายส่วนล่างควรนั่งเก้าอี้เพียงครึ่งเดียว และอยู่ในลักษณะการนั่งที่หลังตรงไม่พิงเก้าอี้ การวางเท้าควรให้ระนาบกับพื้น ร่างกายส่วนบนไม่ควรยื่นคางไปข้างหน้า และไม่ก้มหน้าหรือเงยหน้ามากเกินไป บริเวณไหล่ และแขนไม่ควรเกร็งในขณะบรรเลง ตำแหน่งของนิ้วมือไม่ยกสูงจนเกินไป แต่ในบางครั้งผู้บรรเลงควรหันไปมองผู้ควบคุมวง เพื่อดูการสื่อสารของผู้ควบคุมวง และเมื่อผู้บรรเลงปรับเปลี่ยนจากการนั่งบรรเลงไปสู่การยืนบรรเลง ร่างกายส่วนล่างควรยืนโดยกระจายน้ำหนักของเท้าสองข้างให้เท่ากัน และรักษาสภาพร่างกายส่วนบนให้คงเดิมจากการนั่งบรรเลง

นอกจากท่าทางในการบรรเลงที่มีผลต่อคุณภาพเสียงแล้วนั้น การหายใจก็มีส่งผลต่อคุณภาพเสียงเช่นกัน เนื่องจากวงดุริยางค์เครื่องลมมีเครื่องดนตรีทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลัก คือ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยลมจากการหายใจเพื่อทำให้เกิดเสียง เมื่อเกิดการหายใจที่ผิด ก็จะส่งผลต่อคุณภาพของเสียง (Wright. 2011 : 32) ดังนั้น ผู้ควบคุมวงควรสร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการหายใจที่ถูกต้องให้กับผู้เรียน เพื่อเป็นการสร้างเสียงที่มีคุณภาพ โดยมุ่งเน้นเกี่ยวกับลักษณะของกระบวนการหายใจสำหรับการบรรเลงเครื่องลมที่ถูกต้อง ได้แก่ ผู้เรียนควรใช้ปากในการหายใจเข้าโดยในการหายใจเข้าไม่ควรใช้ระยะเวลาที่มากเกินไป บริเวณลิ้นควรไปข้างหน้า และคอควรเปิดทุกครั้ง ไหล่ไม่ควรยกขึ้นในขณะหายใจ โดยใช้ร่างกายส่วนท้องในการควบคุมลมหายใจ แต่ในระยะแรกอาจเกิดการหายใจโดยใช้ร่างกายส่วนกระดูกซี่โครงซึ่งเป็นเรื่องปกติ เมื่อผู้เรียนเป่าลมออกกระแสของลมที่เป่าออกควรมีความสม่ำเสมอ ไม่ช้าลงหรือเบาลงในตอนท้าย และไม่ควรเกิดการกระแทกของลมที่เป่าออกในตอนต้น สำหรับผู้บรรเลงกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองควรทำให้บริเวณริมฝีปากเกิดการสั่นสะเทือนจนเกิดเสียงที่มีลักษณะคล้ายกับเสียงของผึ้งบิน เมื่อเข้าสู่การบรรเลงเครื่องดนตรีจริงผู้เรียนควรนำลักษณะที่ถูกต้องและการควบคุมลมที่ได้จากการฝึกซ้อมการหายใจมาใช้ในการบรรเลงเครื่องดนตรี ผู้เขียนจึงนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมการหายใจ ดังนี้

1) หายใจเข้า 4 จังหวะ และเป่าลมออก 4 จังหวะ

ภาพที่ 1: *ที่มา: Rush. 2015*

2) หายใจเข้าแบบลงลดทีละจังหวะโดยเริ่มต้นจาก 8 จังหวะ แต่การเป่าลมออกยังคง 8 จังหวะ

ภาพที่ 2: *ที่มา: Rush. 2015*

3) หายใจเข้า 4 จังหวะ เป่าลมออก 4 จังหวะ, หายใจเข้า 2 จังหวะ เป่าลมออก 4 จังหวะ และหายใจเข้า 1 จังหวะ เป่าลมออก 3 จังหวะ

ภาพที่ 3: *ที่มา: Countryman. 2007*

ในส่วนของทักษะการฟังเป็นทักษะหนึ่งที่สำคัญสำหรับผู้เรียนดนตรี และสามารถพัฒนาด้านคุณภาพเสียงในการบรรเลงรวมวงดุริยางค์เครื่องลมได้เช่นกัน Rush. (2015 : 8) กล่าวว่า ในการแสดงออกทางดนตรีไม่ได้มีเพียงแต่การตีความผ่านตัวโน้ตอย่างเดียว แต่ยังต้องเรียนรู้ที่จะเข้าใจดนตรีผ่านการฟัง ด้วยการนำแบบฝึกหัดโซเฟส (solfege) ให้ผู้เรียนได้ร้อง เพื่อใช้ในการแก้ไขปัญหาผู้เรียนเกี่ยวกับแนวคิดของเสียงที่ถูกต้อง นอกจากนี้ South. (2006 : 1) ยังกล่าวว่า การให้ผู้เรียนได้ร้องเป็นการฝึกทักษะการฟังที่ดีที่สุด ผู้สอนควรให้ผู้เรียนได้ร้องก่อนการเริ่มต้นฝึกซ้อมรวมวงทุกครั้ง หรือด้วยวิธีการฝึกให้ผู้เรียนฟังเสียงจากเสียงต้นแบบ และให้ผู้เรียนร้องตามจากเสียงที่ได้ฟังให้ถูกต้อง โดยการนำเครื่องคีย์บอร์ด (keyboard) มาเป็นเครื่องมือในการช่วยฝึกด้านทักษะการฟังเสียงที่ถูกต้อง (นิตินัย พึ่งยา และณรุทธ์ สุทธจิตต์. 2560: 250) และนอกจากการฝึกด้านทักษะฟังให้ผู้เรียน การสร้างประสบการณ์ด้านการฟังให้กับผู้เรียนก็เป็นส่วนหนึ่งที่จะพัฒนาทักษะการฟังให้กับผู้เรียน เช่น การรับชมการแสดงสดของนักดนตรีหรือวงดนตรีมืออาชีพ และการประกวดแข่งขันทางด้านดนตรี ก็จะเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดแนวคิดเกี่ยวกับเสียงที่ถูกต้องได้เช่นกัน แต่ในปัจจุบันเทคโนโลยีมีความทันสมัย ผู้ควบคุมวงอาจจะทำหน้าที่แนะนำผู้เรียนเกี่ยวกับการใช้สื่อเทคโนโลยีในการ

ค้นคว้าเกี่ยวกับการแสดงสดของนักดนตรีหรือวงดนตรีมืออาชีพ และการเผยแพร่การประกวดแข่งขันทางด้านดนตรีในสื่อสังคมออนไลน์ (social media) เช่น ยูทูป (youtube) หรือแอปพลิเคชันสำหรับการฟังเพลง (music streaming app) เป็นต้น ซึ่งผู้เรียนจะได้รับฟังเสียงต้นแบบที่ดีและง่ายมากยิ่งขึ้น เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้สร้างประสบการณ์ด้านการฟังด้วยตัวผู้เรียนเอง และเป็นการเรียนรู้และค้นคว้าข้อมูลด้วยตัวผู้เรียนเอง

ด้านเทคนิค

ในด้านเทคนิค เป็นองค์ประกอบที่แสดงถึงความชำนาญในการบรรเลงของผู้เรียน ต่อเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน ซึ่งในแต่ละบทเพลงจะมีการบรรเลงเทคนิคสำหรับแต่ละบทเพลงที่แตกต่างกันเสมอ เพื่อเป็นการบ่งบอกเอกลักษณ์หรือความหมายที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อสาร ดังนั้น การสร้างความรู้ความเข้าใจด้านเทคนิคให้กับผู้เรียนเป็นเรื่องสำคัญ ผู้ควบคุมต้องมีกระบวนการฝึกซ้อมที่สามารถพัฒนาผู้เรียนให้มีความรู้ความเข้าใจด้านเทคนิคที่ง่าย และผู้เรียนสามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องตามเทคนิคต่าง ๆ

การพัฒนาด้านเทคนิคให้กับผู้เรียน ผู้เรียนต้องมีความรู้ความเข้าใจในท่าทางการบรรเลง และการหายใจที่ถูกต้องก่อนในการพัฒนาด้านเทคนิค เช่น การวางตำแหน่งมือ การเคลื่อนไหวของนิ้วมือที่รวดเร็ว และสอดคล้องกับจังหวะ ความสูงของนิ้วมือ การทำงานที่สัมพันธ์กันระหว่างนิ้วมือและลิ้น การควบคุมรูปปาก (embouchure) และการควบคุมลมหายใจในประโยคเพลง ผู้ควบคุมวงควรฝึกซ้อมจนผู้เรียนมีความเข้าใจในรูปแบบการบรรเลงเครื่องดนตรีของตนเองที่ถูกต้อง ด้วยการนำบันไดเสียง (scale) มาเป็นแบบฝึกหัดในการฝึกซ้อม เพื่อเป็นการสร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะของเสียง และเป็นการพัฒนาแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างประโยคเพลง (phrasing) ให้ผู้เรียนเข้าใจได้ง่ายมากยิ่งขึ้น โดยปรับเปลี่ยนลักษณะของเสียงให้มีรูปแบบที่หลากหลาย เช่น การบรรเลงโน้ตแบบหางเสียงต่อเนื่อง (slur) การบรรเลงโน้ตแบบขาดจากกัน การบรรเลงโน้ตสั้น-ยาว การบรรเลงแบบเน้นเสียง (accent) การบรรเลงแบบค่อย ๆ ดังขึ้น (crescendo) และค่อย ๆ เบาลง (decrescendo) และการบรรเลงแบบผสมรูปแบบลักษณะของเสียง โดยในการฝึกซ้อมควรฝึกซ้อมควบคู่กับเครื่องกำหนดจังหวะ หรือเครื่องเมโทรนอม (metronome) เพื่อเป็นเครื่องมือในการพัฒนาผู้เรียนให้มีความมั่นคงและแม่นยำในเรื่องจังหวะ และเป็นการพัฒนาการทำงานของนิ้วมือ และลิ้นให้มีความสัมพันธ์กันมากยิ่งขึ้น โดยให้ผู้เรียนรักษาจังหวะไว้ในใจโดยใช้ทักษะการฟัง มากกว่าการรักษาจังหวะไว้ที่เท้า และคิดถึงจังหวะย่อย (subdivision) เสมอ ในการเริ่มต้น ผู้ควบคุมวงควรฝึกซ้อมในอัตราจังหวะที่ไม่เร็วมาก จนผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง ผู้ควบคุมวงจึงปรับเปลี่ยนอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นจากตอนเริ่มต้น และยังคงเน้นย้ำถึงความถูกต้องในการควบคุมลมหายใจ ความสูงของนิ้วมือ การเคลื่อนที่ของนิ้วที่ไม่ควรขยับเข้าหากัน เพราะอาจทำให้ผู้เรียนขาดความชัดเจนในการเปลี่ยนโน้ต ทักษะการฟัง และความคงที่ในการบรรเลงลักษณะเสียงที่มีความชัดเจนในกรณีที่มีการปรับเปลี่ยนอัตราจังหวะ

ภาพที่ 4: *ที่มา: Rush. 2015*

ภาพที่ 5: *ที่มา: Rush. 2015*

ดังนั้น การพัฒนาด้านเทคนิค ผู้เรียนต้องได้รับการพัฒนาความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะของเสียงที่มีความหลากหลาย ระดับความดัง-เบาของเสียง (dynamic) การบรรเลงในอัตราความเร็วจังหวะที่แตกต่างกัน โดยต้องผ่านการสร้างความรู้ความเข้าใจในท่าทางการบรรเลง และการหายใจที่ถูกต้อง โดยผู้สอนควรเน้นย้ำถึงคุณภาพของเสียงเสมอ เช่น การทำงานที่มีความสัมพันธ์กันของนิ้วมือและลิ้น การควบคุมรูปปาก การควบคุมลมหายใจ และการใช้ทักษะการฟังต่อแนวคิดเรื่องจังหวะของผู้เรียน

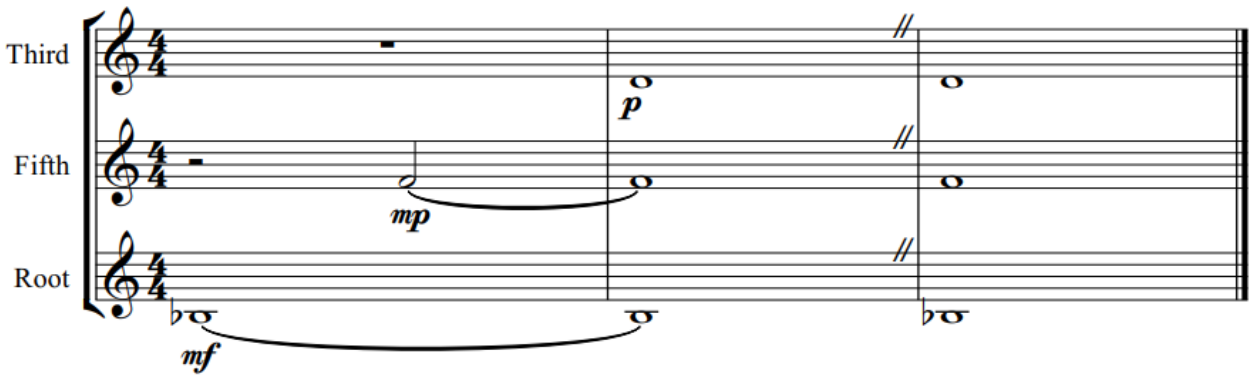
ด้านความถี่เสียง

ในด้านความถี่เสียงเป็นองค์ประกอบที่ว่าด้วยเรื่องของการปรับแต่งเสียงให้สมดุลและกลมกลืนกัน (blend and balance) ซึ่งไม่ใช่แค่วิธีการปรับแต่งเสียงของเครื่องดนตรีตนเองเพียงอย่างเดียว แต่ในบางกรณีที่บทเพลงมีการเปลี่ยนช่วงเสียง ระดับความดังเบาของเสียง และอัตราจังหวะ แต่ผู้เรียนอาจเกิดการบรรเลงที่ผิดพลาดจนทำให้เสียงมี

ความถี่ที่ผิดเพี้ยนไปจากเดิม ซึ่งอาจเกิดจากควบคุมรูปปากและการปรับความถี่เสียงของตัวผู้เรียนเอง และอาจส่งผลต่อคุณภาพเสียงในการบรรเลงได้

การพัฒนาผู้เรียนด้านความถี่เสียง ผู้ควบคุมวงควรต้องเริ่มต้นด้วยการสร้างความรู้ความเข้าใจให้ผู้เรียนเกี่ยวกับการปรับแต่งเสียงเครื่องดนตรีของตนเอง ด้วยวิธีการใช้เครื่องจูนเนอร์ (tuner) มาเป็นเครื่องมือในการเทียบเสียงที่ถูกต้อง แต่ถึงอย่างนั้นการปรับแต่งเสียงเครื่องดนตรีด้วยการใช้จูนเนอร์คงใช้ในได้แค่เบื้องต้นเท่านั้น Countryman (2007 : 5) ได้อธิบายเกี่ยวกับด้านความถี่เสียงไว้ว่า ผู้ควบคุมวงควรยกตัวอย่างให้ผู้เรียนได้เห็นถึงเสียงที่ “เสียงกลมกลืนกัน” และ “เสียงที่ไม่กลมกลืนกัน” ว่าเป็นอย่างไร ไม่ใช่แค่เพียงแต่ใช้จูนเนอร์ในการปรับแต่งเสียง ดังนั้น การสร้างความรู้ความเข้าใจในด้านความถี่เสียงด้วยการใช้ทักษะการฟังและทักษะการควบคุมเสียงนั้นสำคัญ ผู้เรียนต้องได้รับการเรียนรู้เกี่ยวกับแนวคิดเสียงที่ถูกต้องผ่านทักษะการฟัง จนผู้เรียนสามารถควบคุมเสียงเครื่องดนตรีของตนเองได้อย่างถูกต้อง

เมื่อผู้เรียนได้เรียนรู้การปรับแต่งเสียงเครื่องดนตรีของตนเองแล้ว ผู้ควบคุมควรที่จะให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เกี่ยวกับการบรรเลงในแนวเสียงที่มากขึ้น เพื่อเป็นการฝึกให้ผู้เรียนปรับแต่งเสียงให้สมดุลและกลมกลืนกัน โดยการนำคอร์ดประสาน (chord harmony) มาใช้ในการฝึกซ้อม โดยให้ผู้เรียนบรรเลงแนวเสียงที่ละแนวเสียงตามลำดับ และเน้นย้ำถึงความสำคัญแนวเสียงในคอร์ดประสาน คือ ลำดับแรกให้ผู้บรรเลงแนวเสียงโน้ตที่หนึ่งของคอร์ด (root) บรรเลงก่อน ลำดับที่สองให้ผู้บรรเลงแนวเสียงโน้ตที่ห้าของคอร์ด (fifth) บรรเลงต่อแนวเสียงโน้ตที่หนึ่ง โดยควรให้แนวเสียงโน้ตที่หนึ่งดังกว่าแนวเสียงของตนเอง และลำดับที่สามให้ผู้บรรเลงแนวเสียงโน้ตที่สามของคอร์ด (third) บรรเลงต่อแนวเสียงโน้ตที่หนึ่งและแนวเสียงโน้ตที่ห้า โดยควรให้แนวเสียงของตนเองเบาที่สุด จากนั้นทุกแนวเสียงในคอร์ดบรรเลงพร้อมกัน และยังคงเน้นย้ำถึงระดับความดัง-เบาของแนวเสียงโน้ตในคอร์ด



ภาพที่ 6: ที่มา : Yamaha Band & Orchestra, Team Thailand. 2565, อ้างถึงใน ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ และคณะ. 2566

สิ่งสำคัญในด้านความถี่เสียง คือ การใช้ทักษะการฟัง และการควบคุมรูปปาก แต่ในระยะเริ่มต้นการให้ผู้เรียนตรวจสอบและปรับแต่งเสียงของเครื่องดนตรีตัวเองให้สมดุล และกลมกลืนกันผ่านทักษะการฟังและทักษะการควบคุมรูปปากในขณะบรรเลงอาจทำได้ยาก เนื่องจากผู้เรียนจะเน้นถึงความถูกต้องในการบรรเลงโน้ตเป็นสำคัญ ผู้ควบคุมวงจึงต้องคอยทำหน้าที่ช่วยผู้เรียนตรวจสอบและย้ำเตือนผู้เรียนในจุดที่ผิดพลาดอยู่เสมอ เพื่อให้ผู้เรียนเรียนรู้ที่จะ

ปรับเสียงของเครื่องดนตรีตัวเองให้สมดุลและกลมกลืนกันได้ง่ายมากยิ่งขึ้น เมื่อผู้เรียนฝึกซ้อมจนมีความเข้าใจในด้านความถี่เสียงด้วยการใช้ทักษะการฟังและทักษะการควบคุมเสียงและสามารถปรับเสียงให้สมดุลและกลมกลืนกันได้อย่างรวดเร็ว ก็จะส่งผลต่อคุณภาพเสียงในการบรรเลงรวมวงดุริยางค์เครื่องลมได้

ด้านการบรรเลงบทเพลง

ในด้านการบรรเลงบทเพลงเป็นองค์ประกอบที่ว่าด้วยเรื่องการแสดงความเป็นดนตรีหรือการสื่อสารอารมณ์เพลงตามความต้องการของผู้ประพันธ์บทเพลงนั้น เนื่องจากการบรรเลงรวมวงดุริยางค์เครื่องลมใช้ผู้บรรเลงจำนวนมาก และธรรมชาติของมนุษย์มีความคิดที่แตกต่างกันการตีความหมายในบทเพลงย่อมแตกต่างกัน ดังนั้น ผู้ควบคุมวงต้องสร้างความรู้ความเข้าใจให้ผู้เรียนในวงดุริยางค์เครื่องลมได้เข้าใจความหมายของบทเพลงที่จะบรรเลงไปในทิศเดียวกัน โดยผู้ควบคุมวงต้องทำหน้าที่ศึกษาประวัติและความหมายของบทเพลงที่จะใช้ในการบรรเลง และถ่ายทอดให้ผู้เรียนได้เข้าใจถึงความหมายของบทเพลงนั้น นอกจากการที่ผู้ควบคุมวงถ่ายทอดความหมายของบทเพลงให้ผู้เรียนได้เข้าใจ การส่งเสริมให้ผู้เรียนได้ฟังบทเพลงต้นแบบก็จะทำให้ผู้เรียนเข้าใจในความหมายของบทเพลงได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

Rush (2015 : 8) ได้กล่าวไว้ว่า “ กระดาษและหมึกไม่ได้สร้างดนตรี เครื่องดนตรีไม่มีเสียงในตัวมันเอง จิตวิญญาณต่างหากเป็นผู้สร้างดนตรี ” และสำหรับผู้บรรเลงหมายถึง “การสร้างความเป็นดนตรีอยู่ที่จิตวิญญาณ ไม่ได้อยู่ที่โน้ตเพลงหรือเครื่องดนตรี ” ทั้งนี้ การที่จะได้ผู้เรียนที่มีจิตวิญญาณในความเป็นดนตรี ผู้ควบคุมวงต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดความเชื่อมั่นในตนเอง และเกิดการริเริ่มถึงจินตนาการ ซึ่งในการบรรเลงบทเพลงปฏิเสธไม่ได้เลยว่าต้องคำนึงถึงองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญเสมอ แต่เมื่อเข้าสู่การบรรเลงที่ต้องสื่อความหมายในบทเพลง จินตนาการก็สำคัญไม่ต่างกับองค์ประกอบทางดนตรีเช่นกัน ซึ่งไม่สามารถจะอธิบายในลักษณะของเสียงได้ แต่ผู้ควบคุมวงยังคงต้องทำหน้าที่สื่อสารความหมายของบทเพลงตามความต้องการของผู้ประพันธ์ ให้ผู้เรียนมีความเข้าใจไปในทิศทางเดียวกัน (ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ. 2564 : 13) ดังนั้น ในการพัฒนาด้านการบรรเลงบทเพลงผู้เรียนต้องมีความรู้ความเข้าใจในความหมายของบทเพลงนั้นที่ผ่านกระบวนการความคิดและการจินตนาการ โดยในการบรรเลงยังคงต้องเน้นย้ำถึงองค์ประกอบทางดนตรีอยู่เสมอ

บทสรุป

จากองค์ประกอบในการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมนี้ แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของทั้ง 4 ด้าน ที่สามารถเป็นแนวทางในการฝึกซ้อมสำหรับการเริ่มต้นจนถึงการแข่งขันวงดุริยางค์เครื่องลม ซึ่งในแต่ละด้านนี้มีความสอดคล้องกับเกณฑ์การแข่งขัน และยังเป็นทักษะที่สำคัญสำหรับผู้เรียนที่ไม่สามารถขาดด้านใดด้านหนึ่งได้ แต่ในการพัฒนาทักษะผู้เรียนในแต่ละด้าน ผู้ควบคุมวงหรือผู้ที่ทำหน้าที่สอนต้องทำหน้าที่ในการสร้างความรู้ความเข้าใจ และเน้นย้ำถึงความถูกต้องในแต่ละด้านเสมอ เพื่อเป็นการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมให้มีคุณภาพ นำไปสู่ศักยภาพในการแข่งขันได้

รายการอ้างอิง

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ, อดิวัชร์ พนาพงษ์ไพศาล, นิพัต กาญจนะหุต และภูษิต สุวรรณมณี. (2566). แนวคิดการฝึกซ้อมวงเครื่องลมตามแนวทางของอัทสุชิ ยามาชิตะ โอซาวา. *วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ,* 5(1), 111-126.

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ. (2564). แนวทางการวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงตามสภาพจริงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม. *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต*, 16(2), 1-15.

นิตินัย พึ่งยา และ ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2560). แนวทางการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาคุณภาพเสียงรวมวงของวงซิมโฟนิคแบนด์นักเรียน. *วารสารอิเล็กทรอนิกส์ทางการศึกษา*, 12(3), 240-252.

อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล. (2564). ความสัมพันธ์ของทฤษฎี “4 In” กับวงดุริยางค์เครื่องลม ตามแนวคิดของคอร์โปรอน. *วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ*, 3(1), 91-104.

Blackshaw, J. (2020). *Wearing Tone Coloured Glasses : A ‘Colour-First’ Compositional Approach To The Modern Wind Band* [Doctoral dissertation, Australian National University]. https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/204594

Corporon, E. (2007). Chapter 2 Eugene Corporon. In Johu E.Williamson (Ed.), *Rehearsing* (pp. 11). Meredith Music.

Countryman, G. (2007). *Using the daily Warm Up Routine to Teach Ensemble Skills and Concepts.* The Midwest Clinic.

Dalgleish, M. and Spencer, S. (2014). Postrum : Developing Good Posture in Trumpet Players Through Directional Haptic Feedback. Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology. Berlin. Germany.

Miller, K. (2015). *Rehearsing The Band Volume 2* (2). Meredith Music Publications.

Rush, S. (2015). *Habits of A successful Wind Ensemble*. GIA Publications.

South, J. (2006). *Band and Orchestra Intonation : Teaching an Ensemble Skill*. Midwest Clinic.

Wright, E. (2011). Dynamic Breathing and Respiratory Mechanics for Brass Players and Teachers. *International Trumpet Guild Journal, March 2011*. 32-36.

การศึกษาแนวทางการพัฒนาการดำเนินงานของศิลปินอิสระ กรณีศึกษาวงเรนิษรา
Guidelines for Developing the Operations of Independent Artists: A Case Study of Renisara

สหสวรรษ ตันสุชาติ (Sahasawat Tansuchart)[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยการศึกษาแนวทางการพัฒนาการดำเนินงานของศิลปินอิสระ กรณีศึกษาวงเรนิษรา มีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อศึกษาปัจจัยส่วนประสมการตลาดบริการของผู้ประกอบการที่ส่งผลต่อว่าจ้าง วงเรนิษรา 2) เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาการดำเนินงานของศิลปินอิสระ กรณีศึกษา วงเรนิษรา ซึ่งงานวิจัยนี้เป็นการวิจัยแบบ การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดย สัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ผู้ประกอบการที่เคยทำการจ้างศิลปินวงเรนิษรา ด้วยการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อหาส่วนประสมการตลาดบริการที่จะส่งผลต่อการว่าจ้างศิลปิน โดยจะนำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์เพื่อสร้างแนวทางพัฒนาการดำเนินงานของศิลปินอิสระ กรณีศึกษาวงเรนิษรา

โดยผลวิจัยพบว่า แนวทางการพัฒนาการดำเนินงานของศิลปินอิสระ ได้ข้อสรุปจากบทวิเคราะห์สัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ว่าจ้างที่เคยทำการจ้างศิลปินวงเรนิษรา นั้นมีดังนี้ 1.ทบทวนการแสดง(Performance Review) 2.มีทีมงานประสานงานและฝ่ายจัดการ(Management Team) 3.การวิเคราะห์ลูกค้าและกลุ่มผู้ฟังล่วงหน้า (Pre-Analysis) 4. ลงผลงานและการทำงานบนช่องทางออนไลน์ (Social Media Portfolio)

คำสำคัญ: การดำเนินการ, ศิลปินอิสระ, เรนิษรา

Abstract

This research is about studying guidelines for developing the operations of independent artists case study of Renisara. For this purpose, to study the service marketing mix variables that affect employers' decision to hire artist

The methodology of this research is qualitative research having in-debt interview with employers that have been hire the artist selected by Purposive Sampling to study service marketing mix that affect employers to hire artist Renisra, then use the result to analyze and developing guideline for operation of the independent artist

In conclusion, guidelines for Developing the Operations of Independent Artists include of 1. Performance Review 2. Management team 3. Pre-Analysis 4. Social Media Portfolio

1 นักศึกษาปริญาโท มหวิทยาลัยศิลปากร
Master's degree Student, Silapakorn University/ satansuchart1@gmail.com

Keyword: Operation, Independent artist, Renisra

บทนำ

ธุรกิจบันเทิงไทยในปัจจุบัน โดยเฉพาะ2-3 ปีที่ผ่านเป็นธุรกิจที่ทำรายได้มากและมีแนวโน้มในการเติบโตที่มากขึ้นโดยได้มีการคาดการ์ณรายโดยPwC ได้มีการคาดการณ์รายได้รวมของธุรกิจบันเทิง ในปี 2568 อยู่ที่ 6.01 แสนล้านบาท หรือคิดเป็นการเติบโตเฉลี่ยต่อปี (2564 - 2568 Compound Annual Growth Rate: CAGR) ที่ 4.45% (Ploy Ten Kate, 2564) จะเห็นได้ว่าธุรกิจบันเทิงนั้นได้มีการพัฒนาและเติบโตและหลังจากที่ได้รับผลกระทบจาก covid-19 จึงได้เกิดสื่อออนไลน์ใหม่ ๆ มากมายและหลากหลาย ซึ่งสามารถนำเสนอผลงาน และคอนเทนต์ไปยังผู้บริโภคทั้งในไทยและต่างชาติได้ง่ายจึงส่งผลให้มีการเติบโตของยอดการรับชม และรายได้ นางสาว **ธิตินันท์ แว่นแก้ว** (หุ้นส่วนสายงานตรวจสอบบัญชี และหัวหน้าสายงานสื่อและบันเทิง บริษัท PwC ประเทศไทย) ได้กล่าวว่า “แนวโน้มอุตสาหกรรมสื่อและบันเทิงไทยในปีนี้ยังคงได้รับผลกระทบอย่างต่อเนื่องจากการแพร่ระบาดของโควิด-19 แต่ในขณะเดียวกัน ก็มีธุรกิจในหลายภาคส่วนที่ได้รับประโยชน์จากการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้บริโภคไปสู่แพลตฟอร์มที่เป็นดิจิทัลมากขึ้น” เพราะฉะนั้นการผลิตสื่อต่างๆ มีความสำคัญในการจับกลุ่มลูกค้า และมีปัจจัยในการเพิ่มยอดติดตามหลายปัจจัย แต่หนึ่งในปัจจัยที่สำคัญต่อการดึงดูดผู้บริโภคนั้นก็คือ ดารา ศิลปิน ที่เป็นผู้ทำการแสดงบนสื่อนั้นๆ จะเห็นได้ว่าดารา ศิลปินนั้นเป็นทรัพยากรและปัจจัยที่สำคัญต่ออุตสาหกรรมบันเทิงและเป็นหนึ่งในอาชีพที่เป็นแหล่งสร้างรายได้ แก่ตัวบุคคลหรือธุรกิจที่ดำเนินการในอุตสาหกรรมบันเทิง และหนึ่งในนั้นคือการธุรกิจการจัดการศิลปิน

ธุรกิจการบริหารจัดการศิลปิน เป็นธุรกิจที่มีการบริหารบุคคลเพื่อดูแล และเตรียมพร้อมสำหรับการทำงานเกี่ยวกับอุตสาหกรรมบันเทิง รวมถึงการหางานให้ตรงกับความสามารถของศิลปิน โดยในตามสังกัดต่าง ๆ จะมีการคัดเลือกศิลปินเข้าสังกัดโดยคำนึงจากทักษะและจุดเด่น จากนั้นก็ช่วยพัฒนาทักษะและความสามารถตามความต้องการของตลาดเพื่อสร้างมูลค่าทางการตลาดในการดึงดูดกลุ่มแฟนคลับและผู้บริโภค ในปัจจุบันนั้นทักษะที่ศิลปินจะพัฒนาได้นั้นมีหลากหลายและไม่จำกัด แต่ในปัจจุบันได้มีหลายสังกัดที่รับศิลปิน ดาราฝึกหัดมาปั้นมากมาย หรือไม่ก็เป็นตัวศิลปินหน้าใหม่ที่ก่อตั้งวงหรือแบรนด์ของตนเองและทำการบริหารจัดการด้วยตัวเอง ตามที่กล่างมานั้นทำให้เป็นตลาดนี้มีการการแข่งขันที่สูง เพราะฉะนั้นการบริหารจัดการให้ศิลปินในสังกัดมีความโดดเด่นนั้นสำคัญมาก และที่สำคัญจะทำอย่างไรจึงจะดำรงอยู่และคงอยู่ได้อย่างยาวนานภายในตลาด การบริหารศิลปินนั้นต้องคำนึงถึงหลายปัจจัยในการสร้างภาพลักษณ์ของศิลปินให้มีความปลอดภัยไม่ให้มีผลเสียต่อตัวศิลปินเองและยังต้องมีการคำนึงถึงสภาพจิตใจที่ต้องมีการดูแลอย่างมีคุณภาพ ซึ่งในธุรกิจบันเทิงนั้นมีศิลปิน ดาราหลากหลายรูปแบบ ซึ่งมีความสามารถและจุดเด่นไม่เหมือนกัน ตัวอย่างเช่น ดารานักแสดง ที่จะเป็นการรับงานที่เน้นการแสดงหรือโฆษณาเป็นหลัก หรือ ศิลปินเดี่ยวที่ทำการปล่อยเพลงและแสดงเพลง ซึ่งจะมีการรับงานเป็นการแสดงโชว์ ออกงาน หรือ อาจจะมีการรับโฆษณาเช่นเดียวกัน โดยในปัจจุบันได้มีการกำเนิดของศิลปินหน้าใหม่มากมายโดยไร้สังกัด และทำการลงผลงานของตนเองลงบนช่องทางออนไลน์ต่างๆ หรือมีการรับจ้างทำการแสดงโชว์ต่าง ซึ่งศิลปินเหล่านี้ก็คือศิลปินอิสระ

จากที่ได้กล่าวไว้ ศิลปินอิสระกำลังได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายอย่างที่เห็นได้ชัดในปัจจุบันที่วงการเพลงมีศิลปินอิสระหน้าใหม่เกิดขึ้นมากไม่ว่าใครก็สามารถเป็นศิลปินได้ในยุคปัจจุบันเนื่องจากเทคโนโลยีมีความทันสมัยในการสร้างผลงานและเผยแพร่ทำให้ส่งให้ผู้คนได้ง่าย เนื่องจากวิวัฒนาการของเทคโนโลยีทำให้ในปัจจุบันนั้นผู้ฟังไม่จำเป็นต้องฟังเพลงกันเพียงแค่จากสถานีวิทยุหรือแม้กระทั่งการรับชมมิวสิกวิดีโอก็ไม่ต้องดูผ่านจากสถานีโทรทัศน์อีก

การใช้ อินเทอร์เน็ต ทำให้พวกเรารู้ถึงวิธีการใช้สื่อสังคมออนไลน์ให้สามารถเข้าถึงคนฟังเพลงได้ โดยอินเทอร์เน็ตมีประโยชน์ในการก่อให้เกิดช่องทางการเผยแพร่ผลงานต่างๆ ซึ่งทำให้ผู้ฟังสามารถเลือกฟังได้หลากหลายช่องทาง เช่น YouTube, Spotify, Apple music ฯลฯ โดยช่องทางเหล่านี้นั้นศิลปินสามารถเผยแพร่ผลงานเพลงของตนเองได้โดยไม่ต้องผ่านคนกลางหรือสังกัดค่ายเพลง ซึ่งความอิสระไม่ว่าจะเป็นในด้าน การทำงาน การแสดง การรับงาน การสร้างสรรค์ผลงาน ศิลปินอิสระสามารถควบคุมทิศทางของแนงทางของผลงานได้อย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้ศิลปินอิสระยังมีอิสระในการตัดสินใจเกี่ยวกับวิสัยทัศน์ความเป็นตัวตนของพวกเขาเอง ซึ่งมักจะเผยแพร่ตัวตนนั้น ผ่านบทเพลงของพวก โดยเหตุผลที่มีศิลปินอิสระเกิดขึ้นมากมายเป็นเพราะ ในปัจจุบันสาหกรรมดนตรีในยุคปัจจุบันมีการเติบโตขึ้นมาก แต่อย่างไรก็ตามการเป็นศิลปินอิสระก็ไม่สามารถการันตีการประสบความสำเร็จและความมั่นคงในอาชีพ เมื่อเทียบกับศิลปินที่อยู่ภายใต้สังกัด เพราะการเป็นศิลปินอิสระต้องการมีพัฒนา เรียนรู้ การจัดการด้วยตัวเอง และการแข่งขันกับศิลปินอื่น ๆ อยู่เสมอ เพราะฉะนั้นศิลปินอิสระที่ได้รับผลตอบรับที่ดีและเป็นกระแสก็สามารถเปิดโอกาสให้ค่ายเพลงสังกัดเพลงต่างๆต้องการดึงตัวเข้าไปเพื่อต่อยอดในอาชีพของตัวเองและได้ความมั่นคงจากการอยู่ภายใต้ค่าย โดยปัจจุบันนี้ได้มีตัวอย่างศิลปินอิสระมากมายถึงค่ายดึงตัวเข้าไปในสังกัดตังลวอย่างเช่น the white haircut ที่เข้ากับ Genie Record หรือ แม้กระทั้ง TEWTER ที่เล่นดนตรีเปิดหมวกจนได้เป็นที่พูดถึงและเป็นกระแส ก็ถูกค่าย Marr ดึงตัวไปเป็นศิลปิน แต่ศิลปินอีกหนึ่งวงที่กำลังเป็นกระแสและกำลังเป็นที่น้าจับตานั้นคือวงเรนิษรา

จากข้างต้นวงเรนิษรา คือ ศิลปินคู่ ประกอบด้วยสมาชิก 2 คน ได้แก่ **สบาย-เรนิษรา ลีประโคน** และ **ตั้ม-ชยพล ล้วนเส้ง** นักศึกษาจากมหาวิทยาศิลปากร โดยมีผลงานเพลงแนวป๊อป โซล และเริ่มต้นแต่งเพลงในช่วงปลายปี 2564 มีการออกผลงานเพลงแรกคือ ผมเป็นของมอย่างนี้ หลังจากนั้นพวกเขาส่งผลงานเพลงออกมาเป็นระยะตลอดทั้งปี พ.ศ. 2565 แต่ยังไม่ประสบความสำเร็จมากนัก จนกระทั่งได้มีการปล่อยเพลงที่มีชื่อว่า “ผู้ถูกเลือกให้ผิดหวัง” และได้รับกระแสตอบรับเป็นอย่างดีบนสื่อออนไลน์ ไม่ว่าจะเป็นทาง YouTube หรือ TikTok ที่มีคนนำไปใช้จนตีแผ่ไปในวงกว้าง จนในปัจจุบันในYouTubeนั้นมียอดการเข้าชมถึง 125 ล้าน และยอดการติดตามถึง 2.54 แสน ซึ่งหลังจากที่เป็นกระแส ตัววงเริ่มมีการออกงานตามสถานบันเทิง หรือร้าน ต่างๆ มากขึ้นไม่ว่าจะเป็นภายในจังหวัดหรือ นอกจังหวัด ซึ่งทางตัวผู้วิจัยจึงอยากศึกษาว่าทางวงมีแนวทางการดำเนินการอย่างไรและพบปัญหาและอุปสรรคอะไรบ้างเพื่อนำไปศึกษาการพัฒนาการดำเนินงาน อีกทั้งยังเป็นตัวอย่างสำหรับศิลปินอิสระที่กำลังอยู่ในช่วงการเติบโตแบบเดียวกันและสร้างแนวทางเพื่อพัฒนาต่อไป

ซึ่งทั้งหมดจึงเป็นที่มาของงานวิจัยชิ้นนี้ โดยต้องการศึกษาแนวทางการดำเนินงานของศิลปิน และปัญหาอุปสรรคที่พบกับศิลปินอิสระ รวมถึงศึกษาส่วนปัจจัยส่วนประสมการตลาดในการเลือกจ้างศิลปินโดยผู้ประกอบการเพื่อสามารถสร้างเป็นแนวทางการจัดการศิลปิน และการพัฒนาศิลปินเพื่อให้มีปัจจัยที่เหมาะสม และตรงกับความต้องการของตลาดได้อย่างยั่งยืน ต่อเนื่อง รวมถึงยังเป็นการสร้างแนวทางให้กับตัวศิลปินเองในการพัฒนาตัวเองให้ตรงตามความต้องการของต้นสังกัดและผู้บริโภค หรือแม้แต่ผู้ที่ต้องการเป็นศิลปินอิสระสามารถศึกษาและต่อยอดในการเป็นศิลปินในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.เพื่อศึกษาปัจจัยส่วนประสมการตลาดบริการของผู้ประกอบการที่ส่งผลต่อว่าจ้าง วงเรนิษรา

2.เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาการดำเนินการของศิลปินอิสระ กรณีศึกษา วงเรนิษรา

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องและกรอบแนวคิดการวิจัย

1. ประวัติและข้อมูลของวงเรนิษรา

เรนิษรา คือวงศิลปินคู่ที่ประกอบด้วย **ตั้ม ชยพล ล้วนเส้ง** และ **สบาย เรนิษรา ลีประโคน** โดยทั้งสองร่วมกันออกผลงานเพลงโดยได้เริ่มต้นเมื่อช่วงปลายปี พ.ศ. 2564 เละมีการออกผลงานเพลงแรกนั้นคือ ผมเป็นของผมอย่างนี้ ต่อมาจึงได้ส่งผลงานเพลงออกมาเป็นระยะตลอดทั้งปี พ.ศ. 2565 ไม่ว่าจะเป็นเพลง ร้องไห้จนเบลอและเผลอลืมตัวเอง หรือ เธอคือจักรวาลของฉัน แต่ก็ยังไม่ประสบความสำเร็จมาก จนกระทั่งได้ทำการปล่อยผลงานเพลง ผู้ถูกเลือกให้ผิดหวัง ในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2565 และเรียกได้ว่ารักกระแสตอบรับอย่างดีมา และเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากยิ่งขึ้น อีกทั้งผลงานเพลงของพวกเขานั้นเขียนและแต่งออกมาด้วยตัวเองไม่ว่าจะ เนื้อเพลง ทำนอง ดนตรี และเบื้องหลังต่าง ๆ หรือ แม้แต่งชื่อเพลงที่มีความน่าสนใจเข้าถึงกลุ่มผู้ฟัง

2. แนวคิดทฤษฎี ส่วนประสมทางการตลาดบริการ (7P's Marketing Mix)

ส่วนประสมการตลาดนั้น เป็นเครื่องมือทางธุรกิจที่ช่วยให้ตัวธุรกิจทราบข้อมูลหรือปัจจัยในประเด็น ต่าง ๆ ทางการตลาดเพื่อที่จะสามารถระบุและคาดการณ์สิ่งที่ตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภค ซึ่ง วารุณี ตันติวงศ์วาณิช (2545) ได้อ้างถึง Kotler ว่า ส่วนประสมการตลาด หมายถึง เครื่องมือทางการตลาดที่สามารถควบคุมได้ ซึ่งเป็นการผสมผสานเครื่องมือเหล่านี้ให้ สามารถตอบสนองความตอ้งการและสร้างความพึงพอใจให้แก่กลุ่มลูกค้าได้ตรงตามความต้องการและเป้าหมาย ซึ่งก็สอดคล้องกับ ศิริวรรณ เสรีรัตน์ (2547) ที่ได้กล่าวว่า ส่วนประสมการตลาด (Marketing Mix) คือ กลุ่มของเครื่องมือการตลาด ซึ่งธุรกิจใช้ร่วมกันในการวางการสร้างกลยุทธ์เพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ทางการตลาดและตอบสนองความต้องการของผู้บริโภค นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึง เครื่องมือทาง การตลาด 4 ประการ หรือ4P's ประกอบไปด้วย ผลิตภัณฑ์(Product) ราคา (Price) สถานทีหรือช่องการจัดจำหน่าย (Place) และการส่งเสริม การตลาด (Promotion)

แต่ต่อมาธุรกิจต่างๆได้เติบโตขึ้นและมีความหลากหลายมากขึ้นทำให้เครื่องมือดังกล่าวไม่ได้ครอบคุมถึงธุรกิจที่เป็นการบริการ ซึ่งได้มีนักวิจัยหลายท่านได้กล่าวถึง ตัวอย่างเช่น ธีรกิติติ นวรัตน ณ อยุธยา อ้างถึง Zeithamal and Bitner (2000) ว่าได้มีการเสนอแนวคิดในเรื่อง ส่วนประสมทางการตลาดสำหรับการบริการโดยเฉพาะ ประกอบไปด้วยส่วนประสมทางการตลาดแต่ได้เพิ่มองค์ประกอบ3 ส่วน คือ บุคคล(People) กระบวนการ (Process) และ ลักษณะทางกายภาพ (Physical Evidence) จึงได้มีการเรียกประสมทางการตลาดดังกล่าวว่าส่วนประสมการตลาดการบริการหรือ 7P's (ธีรกิติตินวรัตน ณ อยุธยา, 2547) 7P's ประกอบไปด้วย 7 องค์ประกอบที่สำคัญได้แก่

1) ด้านผลิตภัณฑ์ (Product) เป็นการวิเคราะห์าถึง รายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับผลิตภัณฑ์ของธุรกิจ เพื่อให้ทราบถึงลักษณะของสินค้า หรือบริการ ซึ่งสามารถนำข้อมูลไปวิเคราะห์ถึงกลุ่มเป้าหมายและความต้องการ ทางการตลาด คุณค่าและมูลค่าที่ผู้บริโภคจะได้รับ

2) ด้านราคา (Price) เป็นการวิเคราะห์รายละเอียด ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องในด้านราคาของสินค้าและบริการ ข้อมูลสามารถนำไปวิเคราะห์เปรียบเทียบราคากับบริษัทคู่แข่งที่ใกล้เคียงกันในตลาดและยังเป็นการให้ตัวธุรกิจ ได้คำนึงถึงต้นทุนและกำไร เพื่อประกอบการตั้งราคาในการขาย ซึ่งราคาดังกล่าวจะสะท้อนต่อมุมมองในด้านราคาและคุณค่าที่ผู้บริโภคได้รับ

3) ด้านสถานที่ (Place) เป็นประเด็นในการวิเคราะห์ ที่เกี่ยวข้องกับสถานที่หรือช่องทางในการจัดจำหน่ายสินค้า ที่ที่ผู้บริโภคสามารถซื้อสินค้าและบริการ นั้น ๆ ได้ ซึ่งอาจหมายถึงสถานที่ เช่นห้าง ร้านค้า แต่ยังรวมไปถึงการซื่อสินค้าทางออนไลน์ ตัวเช่นแอปพริเคชั่น หรือบนเว็ป การวิเคราะห์ดังกล่าวจะเป็นการคำนึงถึงความสะดวกในการเข้าถึงสถานที่และช่องทางจัดจำหน่ายของผู้บริโภคว่าสามารถเข้าถึงได้ตามความต้องการ

4) ด้านการส่งเสริมการตลาด (Promotion) เป็นประเด็นในการวิเคราะห์ที่ เกี่ยวข้องกับวิธีการส่งเสริมการตลาด หรือ การจูงใจ และการขายสินค้าให้เหมาะกับผู้บริโภค ซึ่งสามารถนำไปสู่การวิเคราะห์ ส่วนประสมการส่งเสริม การตลาด (Promotional Mix) ไม่ว่าจะเป็นในด้านของการโฆษณา (Advertising) การขายโดย พนักงานหรือบุคคล (Personal Selling) การตลาดโดยตรง (Direct Marketing) การลยุทธ์ในการ ขาย (Sales Promotion) เช่น การลดราคา หรือ การแถมของ ต่างๆ และการประชาสัมพันธ์ (Public Relations) เป็นต้น

5) ด้านบุคลากร (People) เป็นประเด็นในการวิเคราะห์ด้านบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการติดต่อและให้บริการผู้บริโภค เช่นการวิเคราะห์ถึง วิธีการรับมือปัญหาร ความสามารถของพนักงาน การขาย เพื่อให้ผู้บริโภคได้รับการบริการที่ตอบสนองความต้องการ

6) ด้านกระบวนการ (Process) เป็นประเด็นในการวิเคราะห์ถึงขั้นตอนต่าง ๆในการให้บริการต่อผู้บริโภค ไม่ว่าจะเป็น การพิจารณาถึงขั้นตอน และระยะเวลาในการรับบริการ ว่ามีปัญหาและตอบสนองความต้องการหรือไม่ เพื่อนำมาพัฒนาและแก้ไขปัญหา เพื่อที่จะสร้างประสบการณ์ที่ดีระหว่างตัวธุรกิจและผู้บริโภค

7) ด้านลักษณะทางกายภาพ (Physical Evidence) เป็นการวิเคราะห์ พิจารณาถึงรายละเอียดของลักษณะทางกายภาพ เป็นสิ่งที่ผู้บริโภคสามารถสัมผัสได้ด้วยประสัมผัสทั้ง5 ไม่ว่าจะเป็น การมองเห็น ได้กลิ่น ได้ยิน การรับรส หรือ แม้กระทั่งความรู้สึกทางกาย

3. **งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**

ศิริวัชร ไชยศิริ (2564) ได้วิจัยเรื่อง**แนวทางการพัฒนาการบริหารจัดการศิลปินกรณีศึกษาศิลปินอิสระที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานเพลงได้ด้วยตนเอง** โดยงานวิจัยชิ้นนี้จะเป็นการวิจัยเกี่ยวการบริหารจัดการของตัวศิบปินอิสระและการบริหารเพื่อหาปัจจัยที่ส่งผลต่อการจ้างงานของผู้ประกอบการและการเลือกเข้าชมการแสดงของผู้บริโภค ซึ่งเป็นการวิจัยแบบผสม (Mix Methodology) ที่ประกอบด้วย การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และการวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research) ซึ่งในวิจัยดังกล่าวได้มีการใช้ทฤษฐีส่วนประสมการตลาดบริการ7p และการวิเคราะห์ SWOT มาเป็นหลักการทำเครื่องมือวิจัย ซึ่งจากผลการศึกษาพบว่า ปัญหาและอุปสรรคที่สำคัญที่สุดในการบริหารจัดการวงดนตรีของศิลปินอิสระคือ การขาดการวางแผนการตลาดและการประชาสัมพันธ์ โดยมีปัจจัยด้านผลิตภัณฑ์ (Product) ซึ่งก็คือผลงานเพลงของศิลปินอิสระ เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อผู้ประกอบการ ในการว่าจ้างศิลปินอิสระทำการแสดงดนตรีมากที่สุด รวมถึงยังเป็นปัจจัยที่สำคัญที่สุดที่ส่งผลให้ผู้บริโภคเลือกเข้าชมการแสดงดนตรี

จากงานวิจัยชินนี้ผู้วิจัยพิจารณาว่างานวิจัยชิ้นนี้มีความใกล้เคียงกับกับวิจัยของตนเองและทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงปัจจัยที่สำคัญนั้นคือผลงานเพลงที่ส่งผลต่อการว่าจ้าง รวมถึงเห็นปัญหาของศิลปินอิสระที่พบนั้นคือการขาดการวางแผนการตลาดและการประชาสัมพันธ์ ผู้จัยสามารถนำงานวิจัยไปเป็นแนวทางและนำข้อมูลไปปรับใช้ในงานวิจัยต่อไป

วิธีวิจัย

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาปัจจัยส่วนประสมทางการตลาดบริการ ที่ส่งผลต่อ**ผู้ประกอบการ**ในการว่าจ้างศิลปิน

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ใช้ในการศึกษาและวิเคราะห์เพื่อให้ทราบถึง ปัจจัยส่วนประสมทางการตลาด บริการ ที่ส่งผลต่อผู้ประกอบการในการว่าจ้างศิลปิน ในครั้งนี้คือ ผู้ประกอบการที่เคย ทำการว่าจ้างศิลปินวงเรนิษรา กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญที่ใช้ในการศึกษาและวิเคราะห์ถึงปัจจัยส่วนประสม ทางการตลาดบริการที่ส่งผลต่อผู้ประกอบการในการว่าจ้างศิลปินอิสระทำการแสดงดนตรี ในครั้งนี้ มาจากการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) จากผู้ประกอบการที่เคยทำการว่าจ้าง ศิลปิน โดยพิจรณาจากงานจากตารางงานของวงเรนิษราผ่านทางเพจเฟสบุค **“เรนิษรา”** (เข้าถึงเมื่อ 13 มีนาคม 2567) จากการสังเกตุตารางงานตั้งแต่เดือน มกราคม 2566 พบว่างานส่วนใหญ่ที่วงเรนิษารับนั้นเป็นสถานบันเทิงตั้งแต่ขนาดใหญ่จนถึงขนาดเล็กโดยใช้จำนวนการติดตามทางเพจเฟสบุคจำแนกขนาดของธุรกิจนั้นคือเกิน5หมื่นถือเป็นขนาดใหญ่ ต่กว่า5หมื่นเป็นขนาดเล็ก ส่วนงานอื่นๆนั้นประกอบไปด้วยเทศการดนตรีหรืองานอีเว้นต่าง ๆ ซึ่งได้เลือกผู้ประกอบการจำนวน 2 ท่าน ประกอบไปด้วย

1. เมธีวุฒิ ประพัฒน์พรกุล (Hashtag) นักร้องนำวง SPF และหนึ่งในหุ้นส่วนร้าน Hashtag Rangsit เป็นผู้มีประสบการณ์ในอุตสาหกรรมดนตรี และเป็นผู้ดูแลร้าน Hashtag ซึ่งเป็นร้านที่มีศิลปินที่โด่งดังและศิลปินอิสระหน้าใหม่มาทำการแสดง รวมทั้งยังมีการจัดคอนเสิร์ตอยู่เสมอ ซึ่งHashtag นั้นถือเป็นร้านที่มีความนิยมสูงโดยมียอดผู้ติดตามในเฟสบุคอยู่ถึง 9.1 หมื่นคน (เข้าถึงเมื่อ 15 เมษายน 2567) ทำให้ Hashtag เป็นร้านที่น่าสนใจสำหรับการเก็บข้อมูลของร้านขนาดใหญ่

2. วรกานต์ ปิ่นรอด (เชียงใหม่มันแคบ) หนึ่งในหุ้นส่วนร้านเชียงใหม่มันแคบและเป็นศิลปินอิสระที่มีประสบการณ์เล่นตามสถานบันเทิง โดยร้านเชียงใหม่มันแคบเป็นร้านบาร์ที่เน้นไปที่ดนตรีสดสเกลขนาดเล็กซึ่งเน้นให้เข้ากับบรรยากาศร้านเป็นหลัก โดยมีผู้ติดตามในเฟสบุคอยู่ที่ 1.7 หมื่นคน (เข้าถึงเมื่อ 15 เมษายน 2567) เป็นข้อมูลตัวอย่างของร้านขนาดเล็ก

เครื่องมือวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในขั้นตอนการวิจัยนี้ได้แก่ แบบสัมภาษณ์เชิงลึก เพื่อให้ทราบถึงปัจจัยส่วนประสมทางการตลาดบริการ ที่ส่งผลต่อ**ผู้ประกอบการ**ในการว่าจ้างศิลปินภายใต้กรอบแนวคิดส่วนประสมการตลาดบริการ 7p

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ขออนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยเพื่อออกหนังสือขอความอนุเคราะห์ในการเก็บรวบรวม ข้อมูลเชิงคุณภาพด้วยแบบสอบถามถึงปัจจัยทางการตลาดบริการ ที่ส่งผลต่อ **ผู้ประกอบการ**ในการว่าจ้างศิลปิน

1) กรรมการตรวจสอบแบบสัมภาษณ์

2) แก้ไขและตรวจสอบ

3) ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ด้วยตนเอง

การวิเคราะห์ข้อมูล

ทำการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพตามกิจกรรมการวิจัยหลังจากที่สัมภาษณ์ประชากร และ กลุ่มตัวอย่าง และเขียนสรุปผล

ขั้นตอนที่2 สรุปข้อมูลเพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาการดำเนินงานของศิลปินอิสระ กรณีศึกษา เรนิษรา

1) นำผลที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ในขั้นตอนที่ 1 มาวิเคราะห์ เพื่อหาจุดร่วมของข้อมูล

2) สรุปข้อมูลเพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาการดำเนินการศิลปินอิสระ กรณีศึกษา เรนิษรา

ผลการศึกษา

เนื้อหานี้คือผลการเก็บข้อมูลจากการวิเคราะห์ ปัจจัยส่วนประสมทางการตลาดบริการที่ส่งผลต่อผู้ประกอบการในการว่าจ้างศิลปินวงเรนุษรา ให้ทำการแสดงดนตรี จากผู้ประกอบการโดบใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก กับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญอันได้แก่ผู้ประกอบการที่เคยทำการว่าจ้างศิลปินจำนวน 2 ราย โดยมีประเด็นคำถามประเด็นดังต่อไปนี้

ปัจจัยส่วนประสมการตลาดบริการที่ส่งผลต่อผู้ประกอบการในการว่าจ้างศิลปินวงเรนิษรา เพื่อทำการแสดงดนตรี

1 ด้านผลิตภัณฑ์ (ปัจจัยที่ส่งผลต่อให้ท่านตัดสินใจเลือกศิลปินมาทำการแสดง เช่น รูปแบบการแสดง ความนิยมของศิลปิน)

2 ด้านราคา (จากการดำเนินงานของท่านที่ผ่านมาหรือมีโอกาสว่าจ้างในอนาคต ท่านเห็นว่าค่าใช้จ่ายของศิลปินมีความสมเหตุสมผลหรือไม่ เพราะเหตุใด)

3 ด้านสถานที่ (ช่องทางการติดต่อเพื่อทำการแสดง ส่งผลต่อการตัดสินใจหรือไม่ อย่างไร และช่องทางไหนส่งผลต่อการตัดสินใจมากสุด)

4 ด้านการส่งเริมการตลาด (ช่องทางการติดตามข้อมูลหรือข่าวศิลปิน และการส่งเสริมการตลาดแบบใดที่มีผลต่อการตัดสินใจว่าจ้างศิลปินให้มาทำการแสดง)

5 ด้านบุคลากร (ในขั้นตอนการติดต่อและประสานงานของท่านกับทีมงานและการแสดงของศิลปินควรมีการพัฒนาในจุดใด)

6 ด้านกระบวนการ (ในการว่าจ้างศิลปินอิสระทำการแสดงดนตรี ควรมี รายละเอียดขั้นตอนหรือเอกสารประกอบการว่าจ้างอย่างไรบ้าง)

7 ด้านลักษณะทางกายภาพ (ชื่อเสียง ภาพลักษณ์ผลงานเพลง และทักษะในการ แสดงดนตรี ของศิลปินอิสระส่งผลต่อความมั่นใจในการตัดสินใจว่าจ้างศิลปินอิสระทำการแสดงดนตรี หรือไม่)

ซึ่งสามารถสรุปประเด็นการสัมภาษณ์จากผู้ประกอบการทั้ง 2 รายเป็นตารางได้ดังนี้

ประเด็นที่ 1 ปัจจัยทางการตลาดบริการที่ส่งผลต่อผู้ประกอบการในการว่าจ้าง ศิลปินอิสระทำการแสดงดนตรี (7P's Marketing Mix)

ด้านผลิตภัณฑ์	
ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ	**สรุปประเด็นสัมภาษณ์**
ผู้ให้ข้อมูลรายที่1	- เพลงและกระแสที่เป็นที่นิยม
ผู้ให้ข้อมูลรายที่2	- กระแสความนิยม - เพลงเข้ากับธีมร้าน

ตารางที่ 11: *ตารางที่ 1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อให้ท่านตัดสินใจเลือกศิลปินมาทำการแสดง เช่น รูปแบบการแสดง ความนิยมของศิลปิน*

ด้านราคา	
ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ	**สรุปประเด็นสัมภาษณ์**
ผู้ให้ข้อมูลรายที่ 1	- ราคาเป็นไปตามตลาด - มีความพึงพอใจแต่สามารถพัฒนาได้
ผู้ให้ข้อมูลรายที่ 2	- ราคาไม่สมกับความคาดหวัง - คุณภาพการแสดงยังไม่สอดคล้องกับราคา

ตารางที่ 12: *ตารางที่ 2 จากการดำเนินงานของท่านที่ผ่านมาหรือมีโอกาสว่าจ้างในอนาคต ท่านเห็นว่าค่าใช้จ่ายของศิลปินมีความสมเหตุสมผลหรือไม่ เพราะเหตุใด*

ด้านสถานที่	
ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ	**สรุปประเด็นสัมภาษณ์**
ผู้ให้ข้อมูลรายที่1	- ส่งผลแต่ไม่มาก - การมีผู้จัดการทำให้การติดต่อจ้างงานได้ง่ายและเร็วขึ้น - ติดต่อไปยังศิลปินโดยตรงมีความล่าช้า
ผู้ให้ข้อมูลรายที่2	- ไม่ส่งผล - ช่องทางการโทรติดต่อโดยตรงกับผู้จัดการน่าเชื่อถือที่สุด

ตารางที่ 13: *ตารางที่ 3 ช่องทางการติดต่อเพื่อทำการแสดง ส่งผลต่อการตัดสินใจหรือไม่ อย่างไร และช่องทางไหนส่งผลต่อการตัดสินใจมากสุด*

ด้านการส่งเสริมการตลาด	
ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ	**สรุปประเด็นสัมภาษณ์**
ผู้ให้ข้อมูลรายที่1	- ช่องทางออนไลน์ของศิลปิน - การแสดงงานดนตรีต่างๆ
ผู้ให้ข้อมูลรายที่2	- ช่องทางออนไลน์ของศิลปิน

ตารางที่ 14: *ตารางที่ 4 ช่องทางการติดตามข้อมูลหรือข่าวศิลปิน และการส่งเสริมการตลาดแบบใดที่มีผลต่อการตัดสินใจว่าจ้างศิลปินให้มาทำการแสดง*

ด้านบุคลากร	
ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ	**สรุปประเด็นสัมภาษณ์**
ผู้ให้ข้อมูลรายที่1	- การติดต่อล่าช้าในช่วงแรก - พัฒนาทักษะการแสดง
ผู้ให้ข้อมูลรายที่2	- ไม่มีปัญหา - ควรพัฒนาการแสดง

ตารางที่ 15: *ตารางที่ 5 ในขั้นตอนการติดต่อและประสานงานของท่านกับทีมงานและการแสดงของศิลปินควรมีการพัฒนาในจุดใด*

ด้านกระบวนการ	
ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ	**สรุปประเด็นสัมภาษณ์**
ผู้ให้ข้อมูลรายที่1	- มีความสะดวกเนื่องจากผู้จัดการเตรียมพร้อมเรียบร้อย - ไม่มีจุดปรับปรุง
ผู้ให้ข้อมูลรายที่2	- ไม่มีจุดปรับปรุง

ตารางที่ 16: *ตารางที่ 6 กระบวนการดำเนินงานเพื่อว่าจ้าง ในขั้นตอนรายละเอียดต่างๆมีความสะดวกหรือไม่ และควรพัฒนาจุดใด*

ด้านผลิตภัณฑ์	
ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ	**สรุปประเด็นสัมภาษณ์**
ผู้ให้ข้อมูลรายที่1	- ส่งผลมากทุกด้าน - ผลงานเพลงที่เป็นที่นิยมของวงส่งผลต่อการว่าจ้าง
ผู้ให้ข้อมูลรายที่2	- ปัจจัยทั้งหมดส่งผลในการะประเมินการว่าจ้าง - ทักษะการแสดงส่งผลที่สุด

ตารางที่ 17: *ตารางที่ 7 ลักษณะทางกายภาพและปัจจัยจากใดศิลปิน เช่น ทักษะการเล่นดนตรีสด ภาพลักษณ์ ส่งผลต่อการว่าจ้างหรือไหม และควรพัฒนาส่วนใดบ้าง*

อภิปรายผล

การอภิปรายผลการวิจัยเรื่อง “การศึกษาแนวทางการพัฒนาการดำเนินงานของศิลปะอิสระ กรณีศึกษา วงเรนิรา” โดยเป็นผลวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งได้พบประเด็นสำคัญ โดยจะนำเสนอผ่านวัตถุประสงค์ ดังนี้

1.เพื่อศึกษาปัจจัยส่วนประสมการตลาดบริการของผู้ประกอบการที่ส่งผลต่อว่าจ้าง วงเรนิษรา

2.เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาการดำเนินงานของศิลปินอิสระ กรณีศึกษา วงเรนิษรา

1.เพื่อศึกษาปัจจัยส่วนประสมการตลาดบริการของผู้ประกอบการที่ส่งผลต่อว่าจ้าง วงเรนิษรา

การการวิจัยเชิงคุณภาพจากการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ประกอบการ2 ท่านมี 7ประเด็นและสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

1. **ด้านผลิตภัณฑ์ (Product)** ในด้านนี้นั้นจะกล่าวถึงปัจจัยที่ส่งผลให้ผู้ประกอบการนั้นทำการว่าจ้างศิลปินมาโดยด้านผลิตภัณฑ์นั้นตามทฤษฎีส่วนประสมการตลาดบริการนั้นบริการของศิลปินอิสระที่มอบให้ผู้ประกอบการนั้นคือการแสดงดนตรีและองค์ประกอบอื่นๆร่วมกัน โดยในกรณีขอเรนิษราแล้วทั้ง2 ท่านเห็นไปในทางเดียวกันว่ากระแสนิยม และผลงานเพลงที่เป็นที่นิยมในขณะนั้นส่งผลมากที่สุดในการตัดสินใจว่าจ้างซึ่งสอดคล้องกับวิจัยของศิริวัชร ไชยศิริ (2564) แต่ก็ยังมีความคิดเห็นที่ว่าปัจจัยอื่นๆ อย่างเช่นความเข้ากันของศิลปินและตัวร้านที่มีธีมในทางเดียวกัน และทั้งสองยังกล่าวเสริมไปในทางเดียวกันอีกว่า ทักษะการแสดงนั้นก็ถือเป็นปัจจัยที่สำคัญไม่แพ้กัน หากไม่มีเพลงที่เป็นกระแสก็จะใช้ปัจจัยนี้เป็นหลัก

2. **ด้านราคา (Price)** ด้านราคานั้นทั้งสองท่านมีจุดร่วมเดียวกันว่าราคาการจ้างศิลปินนั้นส่งผลต่อการว่าจ้างเนื่องจากค่าใช้จ่ายของการจ้างวงดนตรีนั้นต้องคำนึงถึงความนิยมเป็นหลัก ซึ่งในกรณีของเรนิษรา ณ เวลานั้นถือว่าสมเหตุสมผลจากกระแสและความนิยม แต่ทว่ามีคำแนะนำว่าทักษะการแสดงนั้นก็ทำให้คำนึงการว่าจ้างและกระแสความนิยมตกลง ว่าอาจไม่คุ้มค่าถ้าเทียบกับวงอื่นๆ ในราคาใกล้เคียงกัน

3. **ด้านสถานที่ (Place)** ในส่วนของช่องทางการติดต่อเพื่อว่าจ้างนั้นจากการสรุป สามารถสรุปได้ว่า การโทรโดยตรงไปยังผู้จัดการหรือแชทโดยตรงส่งผลมากที่สุด การมีผู้จัดการคอยช่วยเหลือศิลปินนั้นทำให้ส่งผลต่อความน่าเชื่อถือที่มีต่อผู้ประกอบการ เนื่องจากผู้จัดการสามารถติดต่อและเตรียมการให้ได้รวดเร็วกว่าตัวศิลปินเอง แต่ในปัจจัยด้านนี้ของวงเรนิษรากลับส่งผลไม่มาก ถึงไม่ส่งผลเลยต่อการว่าจ้าง อาจเนื่องจากทางวงมีช่องทางการจัดจำหน่ายที่ดีอยู่แล้ว

4. **ด้านการส่งเริมการตลาด (Promotion)** ในด้านนี้ผู้ประกอบการเห็นว่าไม่ส่งผลมากแต่ก็ทำการดูเพื่อตรวจสอบดูความนิยมของศิลปิน อย่างเช่นการไปเล่นตามงานดนตรีต่างๆ ก็สามารถเป็นข้อมูลให้แก่ผู้ประกอบการได้เห็นถึงรูปแบบการแสดงและกลุ่มผู้ฟังของวงดนตรี อีกทั้งช่องทางออนไลน์ของศิลปินนั้นก็เป็นตัวช่วยเพิ่มความต้องการด้วย เนื่องจาก การที่วางเรนิษรามีงานและตารางงานเป็นจำนวนมากและสามารถเห็นได้จากช่องทางออนไลน์แสดงให้เห็นถึงความนิยมและทำให้ผู้ประกอบการมีความต้องการมากขึ้น

5. **ด้านบุคลากร (People)** ด้านนี้นั้นจะถูกแบ่งเป็นสองฝ่ายนั้นคือฝ่ายทีมงานต่าง ๆ เช่น ผู้จัดการ และฝ่ายศิลปิน ในฝ่ายแรกนั้นผู้ประกอบการให้ความเห็นว่ามีความเป็นมืออาชีพ เตรียมการได้อย่างที่ควรจะเป็นไม่ว่าจะเป็นดานการติดต่อไปจนถึงเตรียมการ ส่วนในด้านของศิลปินนั้น มีจุดที่ควรพัตณานั้นคือส่วนของการแสดง อย่างทักษะการเล่นต่างๆ การมีส่วนร่วมและเอ็นเตอเทนผู้ฟัง และลิสการแสดง ที่สามารถพัฒนาต่อไปได้ โดยมีคำแนะนำว่าสามารถเพิ่มเพลงดังที่ผู้ฟังของร้านสามารถรู้จักเข้าไปในลิสเพลงได้ การเล่นเพลงที่ผู้ฟังอาจไม่รู้จักอาจทำให้การแสดงนั้นมีความน่าดึงดูดน้อยลง

6. **ด้านกระบวนการ (Process)** ด้านกระบวนการพบว่าผู้ประกอบการเห็นไปในทางเดียวกันว่ามีความสะดวกและไม่มีจุดที่ต้องพัฒนาซึ่ง ผลสรุปนี้ส่งผลให้เห็นถึงความสำคัญของการมีฝ่ายจัดการและติดต่อประสานงาน ซึ่งจะทำให้ตัวศิลปินสามารถทำงานได้สะดวกขึ้น และบริการฝั่งลูกค้าได้อย่างรวดเร็วและพึงพอใจ

7. **ด้านลักษณะทางกายภาพ (Physical Evidence)** ในด้านนี้นั้นไม่ว่าจะเป็นทักษะการเล่นดนตรีสด ชื่อเสียง ภาพลักษณ์ ผู้ให้ข้อมูลต่างให้ความเห็นว่าทั้งหมดล้วนสำคัญโดยเฉพาะชื่อเสียงที่ส่งผลกับการจ้างที่สุด แต่ความพึงพอใจนั้นจะมาจากทักษะการแสดงเป็นหลัก เนื่องจากคุณภาพการแสดงนั้นนอกเหนือจากส่งผลต่อศิลปินแล้ว ยังส่งผลถึงตัวร้านที่ว่าจ้างด้วย ซึ่งถ้าการแสดงดีพอก็จะส่งผลต่อการจ้างซ้ำ ส่วนในด้านภาพลักษณ์นั้นมีความเห็นว่าขึ้นอยู่กับตัวศิลปินว่าจะให้สิ่งนี้เป็นจุดขายหรือไม่ แต่ก็ไม่สำคัญเท่าปัจจัยอื่นๆข้างต้น ส่วนทางด้านพฤติกรรมก็เป็นที่แน่นอนว่าส่งผล ทางด้านวงเรนิษรา ผู้ให้ความเห็นว่าปัจจัยที่สามารถพัฒนาได้คือทักษะการแสดงที่สามารถทำให้ดียิ่งขึ้นได้

2. เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาการดำเนินงานของศิลปินอิสระ กรณีศึกษา วงเรนิษรา

ในวัตถุประสงค์ขอนี้นั้นมีเพื่อให้ศิลปินอิสระสามารถพัตณาการดำเนินการว้างจ้างให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น ซึงปัจจัยที่ควรจะมุ่งเน้นพัฒนาและให้ความสำคัญที่ได้พบจากการสรุปบทวิเคระห์สามารถนำมาสร้างแนวทางการดำเนินงานให้แก่ศิลปินอิสระ นั้นมีดังต่อไปนี้

1. **ทบทวนการแสดง(Performance Review)**

จากการวิเคราะห์นั้นได้พบว่าผู้ให้ข้อมูลทั้งหมดล้วนให้ความสำคัญในด้านการแสดงและถือเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดในการประเมินจากผู้ว่าจ้าง อีกทั้งยังส่งผลต่อการตัดสินใจจ้างซ้ำอีกด้วย ดังนั้นศิลปินอิสระควรมุ่งเน้นที่การแสดงเป็นหลัก แต่การแสดงนั้นเป็นสิ่งที่ได้มาจากประสบการณ์ และการเรียนรู้ดังนั้นการทบทวนการแสดงกับทีมงานและผู้ว่าจ้างจะสามารถแสดงให้เห็นถึงจุดที่สามารถพัฒนาต่อไปได้ และเห็นจุดบกพร้องระหว่างการทำงานนั้นจะทำให้การทำงานในครั้งต่อไปมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

2. **มีทีมงานประสานงานและฝ่ายจัดการ(Management Team)**

จะเห็นได้จากบทวิเคราะห์ว่าการมีฝ่ายจัดการและประสานงานแยกหน้าที่ไปจากตัวศิลปินนั้นนอกจากจะมอบความสะดวกแก่ศิลปินและลูกค้าแล้วยังสามารถมีการทำงานที่เป็นระบบมากมาขึ้น ซึ่งแนวทางในข้อนี้ตัวศิลปิน ควร

จะมีทีมงานหรือผู้จัดการ โดยมีช่องทางการติดต่อให้ชัดเจนให้ลูกค้าได้ติดต่อไปยังฝ่ายจัดการ ซึ่งแนวทางนั้นตัวศิลปินหรือวงดนตรีควรแต่งตั้งผู้จัดการ หรือ ทีมเพื่อดูแลในด้านอ่นนอกเหนือการแสดง

3. **การวิเคราะห์ลูกค้าและกลุ่มผู้ฟังล่วงหน้า(Pre Analysis)**

จากบทสัมภาษาณ์นั้นการรับงานว่าจ้างนั้นควรจะคำนึงถึงผู้ว่าจ้างรวมถึงผู้ฟังที่มาชมการแสดงในงานต่างๆ นอกจากจะช่วยให้เห็นถึงแนวทางการแสดงแล้วยังสามารถเตรียมแผนการแสดงและการทำงานให้ง่ายและมีประสิทธิภาพมากขึ้น อย่างเช่นการถูกว่าจ้างงานนั้นผู้จ้างจะคำนึงถึงความเหมาะห์สมระหว่าธีมของร้านและศิลปินฉะนั้นตัวศิลปินนอกเหนือจะนำเพลงของตนเองไปแสดงนั้น ควรจะใช้เพลงอื่น ๆนอกจากของตัวศิลปิน ที่ผู้ฟังสามารถรู้จักและติดตามได้ เพราะเช่นนั้นก่อนรับงานต้องทำการศึกษาสอบถามข้อมูลเพื่อหาเพลงที่หมาะห์สมกับงานนั้น ๆ

4. **ลงผลงานและการทำงานบนช่องทางออนไลน์ (Social Media Portfolio)**

ในปัจจุบันนั้นช่องทางออนไลน์ของศิลปินนั้นมีความสำคัญในการเพิ่มการรับรู้ให้ผูฟังผ่านเนื้อหาต่าง ซึ่งกับผู้ประกอบการก็ไม่ต่างกัน โดยจากบทสัมภาษาณ์จะเห็นได้ว่าทางผู้ว่าจ้างนั้นจะดูผลงานและตารางของศิลปินผ่านทางช่องทางออนไลน์ ซึ่งจะได้เห็นศักยาภาพและจำนวนงานที่ศิลปินมีอยู่เพื่อหาถึงความต้องการผู้ฟัง ดังนั้นศิลปินควรจะลงผลงาน การทำงานและตารางการทำงานเพื่อให้ผู้ประกอบสามารถตัดสินใจว่าจ้างได้

รายการอ้างอิง

Ploy Ten Kate (2564, กรกฎาคม 30). *PwC คาดรายได้อุตสาหกรรมสื่อและบันเทิงไทยแตะ 6 แสนล้านบาทในปี 68*. Pwc Thailand. https://www.pwc.com/th/en/press-room/press-release/2021/press-release-30-07-21-th.html.

ธีรกิติ นวรัตน ณ อยุธยา (2547). *การตลาดสำหรับผู้บริหาร: แนวคิดกลยุทธ*. กรุงเทพฯ :จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นราศรี ไววนชกุล (2545). *ระเบียบวิธีวิจัยธุรกิจ* (13th ed.). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

วารุณี ตันติวงศ์วาณิช และคณะ (2545). *หลักการตลาด*. กรุงเทพฯ: เพียร์สันเอ็ดดูเคชั่น อินโดไชน่า.

ศิริวรรณ เสรีรัตน์และคณะ (2541). *การวิจัยธุรกิจ*. กรุงเทพฯ: เพชรจรัสแสงแห่งโลกธุรกิจ.

ศิริวัชร ไชยศิริ (2564). แนวทางการพัฒนาการบริหารจัดการศิลปินกรณีศึกษาศิลปินอิสระที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานเพลงได้ด้วยตนเอง.

การหารายได้อินฟลูเอนเซอร์มาร์เก็ตติ้งบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก
Earning money from Influencer Marketing on Tiktok channel

ติยาณี ตันติรถานนท์ (Tiyanee Tantiratanon)[1]

บทคัดย่อ

ในยุคดิจิทัลที่การตลาดออนไลน์เติบโตอย่างรวดเร็ว การเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้บริโภคจากการซื้อสินค้าและบริการที่หน้าร้านไปสู่โลกออนไลน์ได้กลายเป็นสิ่งที่เห็นได้ชัดเจน โดยเฉพาะบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก (TikTok) ที่ได้กลายเป็นศูนย์รวมของอินฟลูเอนเซอร์(Influencer) ที่สร้างสรรค์เนื้อหาและสร้างความน่าเชื่อถือให้กับผู้บริโภค จึงทำให้เกิดการพัฒนาการตลาดเชิงเนื้อหาและกลยุทธ์การตลาด เพื่อช่วยให้สินค้าตรงกับกลุ่มเป้าหมาย และตอบสนองการใช้งานของลูกค้า โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์เนื้อหาบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก ดังนี้ 1)หลักการนำเสนอบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก โดยมีเนื้อหาที่โดดเด่นและน่าสนใจ 2)วิธีการผลิตสื่อบนแพลตฟอร์มออนไลน์ 3)กระบวนการสร้างเสียง เพื่อการตลาดการผลิตสื่อต้องมีคุณภาพเสียง และเรื่องราวที่สอดคล้องกับตัวตนของแบรนด์ การใช้งานอุปกรณ์ที่เหมาะสม

กระบวนการเสนอเพื่อการตลาด การใช้ข้อมูลและการวิเคราะห์จากอัลกอริทึมเพื่อสร้างเนื้อหาที่ตรงกับความสนใจของกลุ่มเป้าหมาย การใช้ประโยชน์จากปัญญาประดิษฐ์ (AI) เพื่อวิเคราะห์พฤติกรรมผู้บริโภคและการตอบสนองต่อเนื้อหาต่างๆการตลาดผ่านอินฟลูเอนเซอร์บนแพลตฟอร์มติ๊กต็อกเป็นเทคนิคที่เข้าถึงลูกค้าได้อย่างตรงจุด โดยเฉพาะในยุคที่ผู้บริโภคหันมาให้ความสนใจกับเนื้อหาความบันเทิงและข้อมูลที่สามารถเข้าถึงได้ง่าย และรวดเร็วผ่านออนไลน์ การใช้กระบวนการการตลาดผ่านอินฟลูเอนเซอร์มาร์เก็ตติ้งบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อกสามารถช่วยให้ผู้ประกอบการเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้มากขึ้น เพราะอินฟลูเอนเซอร์มีความสามารถในการสร้างสรรค์เนื้อหาที่เป็นที่นิยมและมีการมีส่วนร่วมจากผู้ติดตามอย่างสูง ดังนั้นการใช้อินฟลูเอนเซอร์เป็นสื่อกลางจึงสามารถขยายการเข้าถึงและเพิ่มโอกาสในการแปลงผู้ชมเป็นลูกค้าได้ดียิ่งขึ้นอีกด้วย

คำสำคัญ: อินฟลูเอนเซอร์, แพลตฟอร์มออนไลน์, การตลาด

Abstract

In the digital era, where online marketing is rapidly growing, the shift in consumer behavior from purchasing products and services at physical locations to the online world has become significantly evident. This is especially true on the TikTok platform, which has become a hub for influencers to create content and build credibility with consumers. This development has led to the evolution of content marketing and marketing strategies to help products match their target audience and meet customer usage. The process of creating content on the TikTok platform includes: 1) Princi-

1 นักศึกษาปริญญาโท มหาวิทยาลัยศิลปากร
Master's degree Student, Silapakorn University / noodleswoonsen@gmail.com

ples of presentation on the TikTok platform, with outstanding and interesting content; 2) Methods of media production on online platforms; 3) The process of creating a sound for marketing, where media production must have quality sound and stories that align with the brand identity. The use of appropriate equipment, marketing proposal processes, using data and analysis from algorithms to create content that matches the interests of the target group, and utilizing artificial intelligence (AI) to analyze consumer behavior and responses to various content. Marketing through influencers on the TikTok platform is a technique that reaches customers effectively, especially in an era where consumers are increasingly interested in easily accessible and fast-paced online entertainment and information. Utilizing influencer marketing processes on the TikTok platform can help businesses reach their target audience more effectively, as influencers have the ability to create popular content and have high engagement from followers. Therefore, using influencers as a medium can expand reach and increase the chances of converting viewers into customers.

Keywords: Influencer, Online Platform, Marketing

บทนำ

การตลาดออนไลน์ในยุคปัจจุบันได้กลายเป็นศูนย์กลางของการสื่อสารทางการตลาดเนื่องจากพฤติกรรมของผู้บริโภคได้เปลี่ยนไป ผู้คนหันมาศึกษาข้อมูลผ่านอินเตอร์เน็ตก่อนที่จะตัดสินใจซื้อสินค้าหรือบริการ และในปัจจุบันผู้ที่มีอิทธิพลบนแพลตฟอร์มออนไลน์ อาทิ Facebook Instagram YouTube หรือ TikTok จึงมีบทบาทสำคัญในการนำเสนอหรือส่งเสริมสินค้าและบริการ และผู้ที่มีอิทธิพลบนแพลตฟอร์มออนไลน์ เรียกว่า“อินฟลูเอนเซอร์”(Influencer) คือบุคคลที่มีผู้ติดตามจำนวนมากและสามารถส่งผลต่อความคิดเห็น พฤติกรรม และการตัดสินใจซื้อของผู้ติดตามได้ บุคคลเหล่านี้สร้างความน่าเชื่อถือและความน่าสนใจผ่านเนื้อหาที่สร้างสรรค์ ทำให้การแข่งขันในอุตสาหกรรมสูงขึ้น

การใช้อัลกอริทึม (Algorithm) ของแพลตฟอร์มติ๊กต็อก เป็นหนึ่งในวิธีที่อินฟลูเอนเซอร์ใช้เพื่อเพิ่มโอกาสให้เนื้อหาให้ถูกการเห็นบนหน้าฟีดของผู้บริโภค เทคโนโลยีปัญญาประดิษฐ์ (Artificial Intelligence) ช่วยในการวิเคราะห์พฤติกรรมของผู้ใช้งานเพื่อปรับเนื้อหาให้เข้ากับความสนใจของผู้บริโภค ทำให้ผู้บริโภคได้เห็นสิ่งที่พวกเขาอาจสนใจอยู่ด้านบนของหน้าฟีด

อินฟลูเอนเซอร์และการใช้อัลกอริทึมเป็นปัจจัยสำคัญในการขับเคลื่อนการตลาดออนไลน์ในปัจจุบัน และมีบทบาทสำคัญในการทำให้แบรนด์หรือสินค้าเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้เป็นอย่างดี (Nipa, 2024) ดังนี้

1. การใช้แฮชแท็ก

การใช้แฮชแท็กบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก มีลักษณะการทำงานที่คล้ายกับการใช้บนโซเชียลมีเดียอื่น ๆ เพื่อจัดกลุ่มคอนเทนต์และช่วยในการค้นหาและเข้าถึงข้อมูลของผู้บริโภคได้ง่ายขึ้น คำที่ใช้เป็น แฮชแท็กควรเกี่ยวข้องกับเนื้อหาของคอนเทนต์ และควรเป็นคำที่กระชับ ง่ายต่อการจดจำ เนื่องจากบนแพลตฟอร์ม ติ๊กต็อกมีการลิสต์แฮชแท็กที่กำลังเป็นกระแสอยู่ให้ผู้ใช้งานเข้าถึงได้ง่ายต่อการค้นหาอีกด้วย

2. โพสต์คอนเทนต์อย่างสม่ำเสมอ

การโพสต์คอนเทนต์อย่างสม่ำเสมอจะช่วยในการเพิ่มโอกาสให้ผู้ใช้เห็นคอนเทนต์ของ แบรนด์การเลือกช่วงเวลาที่เหมาะสมในการโพสต์คอนเทนต์สามารถช่วยให้คอนเทนต์มีการเผยแพร่ได้อย่างมากขึ้น

3. สร้างคอนเทนต์ที่น่าสนใจและเข้าใจง่าย

การสร้างคอนเทนต์ที่น่าสนใจและเข้าใจง่ายเป็นสิ่งสำคัญในการดึงดูดความสนใจของผู้ใช้งานแพลตฟอร์มติ๊กต็อก ซึ่งความสามารถในการดึงความสนใจในเวลาสั้นๆ เป็นสิ่งที่สำคัญมาก เนื่องจากผู้ใช้งานมักจะมีสมาธิจดจ่อในเวลาอันสั้นในแต่ละคลิป แบรนด์ควรใช้เวลาเพียงไม่กี่วินาทีในการดึงดูดความสนใจและสร้างความสนใจในคอนเทนต์ของพวกเขาในตอนแรก มิฉะนั้น โอกาสที่ผู้ใช้งานจะข้ามคลิปไปโดยไม่สนใจจะสูงขึ้น ทำให้คอนเทนต์ของแบรนด์นั้นๆ มีโอกาสที่จะไม่ได้รับความสนใจและถูกลดลงในการมองเห็นของผู้ใช้งานได้

4. ติ๊กต็อกกับการทำโฆษณาบนแพลตฟอร์มด้วยเช่นกัน ซึ่งแพลตฟอร์มติ๊กต็อกได้สร้างรูปแบบการโฆษณามาให้เจ้าของธุรกิจหรือแบรนด์ได้ใช้อยู่ 3 แบบ ดังนี้

- Brand takeover : โฆษณาเต็มรูปแบบที่ปรากฏขึ้นทันทีเมื่อผู้ใช้เปิดแอปพลิเคชั่นสามารถใช้สร้างเข้าถึงได้มากที่สุด มีความยาวไม่เกิน 5 วินาที

- Top view : โฆษณาที่ปรากฏเป็นคลิปแรกของหน้าฟีดมีความยาวไม่เกิน 60 วินาที สามารถลิงก์ไปยังเว็บไซต์ของแบรนด์ได้

- In-feed: โฆษณาที่ปรากฏระหว่างการเลื่อนฟีดสามารถตั้งค่าให้ลิงก์ไปยังเว็บไซต์หรือ landing pageของแบรนด์ได้

5. ใส่แผ่นเสียงที่กำลังได้รับความนิยม

การเลือกใช้แผ่นเสียงที่กำลังได้รับความนิยม จะช่วยให้อัลกอริทึมหาผู้ใช้งานและเห็นวิดิโอได้มากขึ้น

6. การทำ Branded Content

การทำ Branded Content บนแพลตฟอร์ม TikTok นั้นเป็นกลยุทธ์ที่มีประสิทธิภาพในการเชื่อมโยงกับกลุ่มเป้าหมาย โดยมุ่งเน้นการสร้างความบันเทิงและการสื่อสารกับผู้ใช้โดยใช้เรื่องราว (Storytelling) ในการนำเสนอคุณค่าและประโยชน์ที่ผู้บริโภคจะได้รับจากการใช้ผลิตภัณฑ์หรือบริการของแบรนด์ โดยเน้นที่ความสนุกสนานและการเข้าถึงข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อผู้ใช้งาน เช่น การนำเสนอคำแนะนำการใช้ผลิตภัณฑ์ การแสดงวิธีการใช้ในชีวิตประจำวัน หรือการสร้างเรื่องราวที่เชื่อมโยงกับความสนใจของกลุ่มเป้าหมาย เพื่อสร้างความเชื่อมั่นและความสัมพันธ์ระยะยาวกับแบรนด์ในใจของผู้ใช้งาน TikTok ทำให้การใช้ Branded Content เป็นกลยุทธ์ที่มีประสิทธิภาพในการดึงดูดความสนใจและสร้างความสัมพันธ์แบรนด์ที่ยั่งยืนกับลูกค้า

จากบทความนี้มีความสอดคล้องคล้ายกับ Zortout (2023) และ Doyoumind (2021) ได้มีการพบว่าหลักการนำเสนอบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อกที่สามารถเพิ่มประสิทธิภาพในการเข้าถึงผู้บริโภคได้มากขึ้น โดยมีการใช้กระบวนการให้ปัญญาประดิษฐ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการเข้าถึงอัลกอริทึมบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อกให้คลิปวิดีโออยู่ด้านบนสุดหน้าฟีดของผู้บริโภค โดยมีวิธีดังนี้ 1)การใช้แฮชแท็ก 2)โพสต์คอนเทนต์อย่างสม่ำเสมอ 3)สร้างคอนเทนต์ที่น่าสนใจและเข้าใจง่าย 4)โฆษณาบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก 5)ใส่แผ่นเสียงที่กำลังได้รับความนิยม และ6)การทำBranded Content หรือการเล่าเรื่องด้วยStorytelling อย่างไรก็ตามวิธีการผลิตสื่อบนแพลตฟอร์มออนไลน์โดยการเล่าเรื่องด้วยวิธีที่น่าดึงดูดความสนใจของผู้บริโภคทำให้เข้าใจเรื่องราวและเกิดความประทับใจ จากการใช้Storytelling หรือ

การเล่าเรื่อง โดยมีการนำเรื่องราวมาเรียบเรียงลำดับเหตุการณ์ และผสมผสานกับการใช้สื่อต่าง ๆ ที่อยู่ในโลกออนไลน์ จากการใช้ ภาพ เสียง หรือดนตรี เพื่อเพิ่มให้เรื่องเล่ามีมิติและสีสันแก่ตัวละคร หรือสถานการณ์ต่าง ๆ เช่น การเขียนบทความ การทำวิดีโอคอนเทนต์ หรือพอดแคสต์ ฯลฯ และด้วยเหตุนี้ เพื่อการสื่อสารกับกลุ่มเป้าหมายในยุคปัจจุบันได้มากขึ้น “การเล่าเรื่อง” จึงมีความจำเป็นมากบน “โลกออนไลน์” ที่สิ่งต่าง ๆ สามารถสื่อสารถึงผู้รับข้อมูลได้อย่างรวดเร็วไม่ว่าจะผ่านทางสื่อโซเชียล หรือการทำการตลาดแบบออนไลน์ โดยอาศัยความสามารถในการเล่าเรื่องเพื่อถ่ายทอดออกไป เพราะหากเล่าไม่ถูก หรือเล่าไม่เป็น ก็อาจจะทำให้คนที่ได้รับข้อมูลเกิดความไม่เข้าใจ หรือเข้าใจผิดได้ นั่นเป็นสิ่งที่นักคอนเทนต์ นักการตลาด หรือวงการโฆษณาควรรู้จักวิธีการเล่าเรื่องอย่างถูกต้อง (DIGITORY การตลาดออนไลน์, 2021)

Zort (2022) กล่าวว่า Storytelling ที่ดีควรเป็นอย่างไร ก็ต้องมี 3 ส่วนที่สำคัญ ได้แก่

ผู้เล่า จะต้องรู้วิธีการในการเลือกสื่อแก่กลุ่มเป้าหมาย (Target) รู้วิธีในการเล่า หรือสร้างอารมณ์ร่วมซึ่งอาจอาศัยภาพประกอบ เสียง การใช้คำ หรือสำนวนบางอย่างมาช่วยกระตุ้นความรู้สึกของผู้ฟังให้เกิดการจำจดและประทับใจ

เนื้อเรื่อง จะต้องตรงตามกลุ่มเป้าหมายเช่นเดียวกันซึ่งจะเป็นการแสดงความเชื่อของแบรนด์ที่มีส่วนช่วยให้ผู้ฟังคล้อยตามเนื้อหา หลักการ ทฤษฎี หรือสิ่งที่เคยปฏิบัติมาแล้วเห็นผล

ผู้ฟัง ควรมีการศึกษาว่ากลุ่มผู้ฟังเป็นใคร หรือกลุ่มไหนเพื่อสามารถนำข้อมูลเชิงลึก (insight) มาผูกเรื่องราวผ่านการสร้างสรรค์สื่อออกมาให้ตรงกับกลุ่มผู้ฟังด้วยเนื้อหาที่แนบเนียนไปกับเรื่องราวจนน่าติดตาม

พบว่าวิธีการผลิตสื่อบนแพลตฟอร์มออนไลน์โดยการเล่าเรื่องนั้นมีส่วนสำคัญอยู่ 3ส่วน คือ 1) ผู้เล่า 2) เนื้อหา และ3)ผู้ฟัง โดยมีการสร้างอารมณ์ร่วมซึ่งมีภาพประกอบ เสียง การใช้คำ หรือสำนวนเพื่อมาช่วยกระตุ้นความรู้สึกของผู้ฟัง เห็นได้ว่าเสียงเป็นตัวกลางสำคัญในการตลาดที่ทำให้คลิปวิดีโอเป็นที่น่าสนใจ และสามารถตรวจวัดการเข้าถึง ความถี่ และอัตราความสำเร็จของเสียงบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก กลยุทธ์การใช้เสียงเพื่อการตลาด Chayanit Saleephol (2022) กล่าวว่าการนำศิลปะทางดนตรีมาสร้างเป็นบทเพลงโฆษณาหรือแคมเปญต่างๆ ที่ใช้ในการโปรโมตสินค้าและบริการ เพื่อช่วยสร้างภาพจำให้แบรนด์มีความโดดเด่นและแตกต่าง และช่วยโน้มน้าวกลุ่มเป้าหมายให้คล้อยตามมากขึ้น ทั้งแบรนด์เล็กและใหญ่ต่างนำกลยุทธ์นี้มาใช้กันนานแล้ว จึงไม่ใช่เรื่องใหม่แต่อย่างใด เพราะปฏิเสธไม่ได้ว่า “ดนตรี” และ “เสียงเพลง” ล้วนมีอิทธิพลต่อความรู้เข้าถึงอารมณ์ของผู้คนได้มากกว่าสิ่งอื่นใด ทำให้สื่อสารได้อย่างทั่วถึงและตรงไปตรงมา สร้างประสบการณ์ที่แปลกใหม่ให้กับกลุ่มเป้าหมายได้เป็นอย่างดี รวมถึงการทำ Brand Matching หรือ การร่วมมือกับศิลปินและอินฟลูเอนเซอร์ก็ยิ่งช่วยเพิ่มการจดจำมากขึ้นไปอีกด้วย

อาทิตย์ พรมทองมี (ไม่ปรากฏ) กล่าวว่ากระบวนการสร้างเสียงเพื่อการตลาดให้ได้คุณภาพเสียงที่ดีไฟล์เสียงที่ดีที่สุด มีดังต่อไปนี้ คือ

การบันทึกเสียงพูดให้มีคุณภาพสูงต้องอาศัยเทคนิคและเครื่องมือที่เหมาะสม ต่อไปนี้คือสรุปของวิธีการที่คุณสามารถปรับใช้เพื่อปรับปรุงคุณภาพการบันทึกเสียงของคุณ1.เลือกไมโครโฟนที่เหมาะสม : ควรเลือกไมโครโฟนที่ออกแบบมาสำหรับการบันทึกเสียงพูด เช่น Electro-Voice RE320 หรือ Shure SM7B ซึ่งมีคุณภาพเหนือระดับและได้รับความนิยมจากนักบันทึกเสียงมืออาชีพ 2. ใช้ Pop Filter : Pop filter ช่วยลดเสียงลมหรือเสียงกระแทกไมโครโฟน ช่วยให้เสียงพูดมีคุณภาพดีขึ้นและช่วยให้รักษาระยะห่างจากไมโครโฟนได้เหมาะสม3.ใช้สแตนด์สำหรับสคริปต์ : การใช้สแตนด์สำหรับวางสคริปต์ช่วยให้คุณมีมือว่างในการใช้งานไมโครโฟนหรือปรับการบันทึกได้ง่ายขึ้น

และยังช่วยลดเสียงรบกวนจากการเปลี่ยนหน้ากระดาษ 4. อ่านสคริปต์ล่วงหน้า : การอ่านและฝึกซ้อมสคริปต์ล่วงหน้าช่วยให้คุณคุ้นเคยกับเนื้อหาและการออกเสียงคำที่ยาก ช่วยให้การบันทึกเสียงเป็นไปอย่างราบรื่น 5. วอร์มเสียงก่อนการบันทึก : การวอร์มเสียงช่วยเตรียมความพร้อมของเส้นเสียง ทำให้การพูดมีความชัดเจนและเป็นธรรมชาติมากขึ้น 6. หลีกเลี่ยงเสื้อผ้าหรือเครื่องประดับที่เกิดเสียงรบกวน : เลือกเสื้อผ้าและเครื่องประดับที่ไม่สร้างเสียงรบกวนเมื่อคุณขยับตัวหรือพูด 7. รักษาระยะห่างจากไมโครโฟน : การรักษาระยะห่างที่เหมาะสมจากไมโครโฟนช่วยควบคุมคุณภาพเสียงและลดเสียงรบกวน 8. การหายใจให้ถูกต้อง การฝึกหายใจ: การหายใจอย่างถูกต้องช่วยให้เสียงพูดมีความชัดเจนและช่วยให้คุณควบคุมเสียงลมหายใจในการบันทึกได้ดีขึ้น 9. การรักษาระดับเสียงให้สม่ำเสมอ การรักษาระดับเสียงให้สม่ำเสมอเป็นทักษะที่ต้องการการฝึกฝนอย่างเหมาะสม ซึ่งเกี่ยวข้องกับการฝึกการหายใจและการควบคุมเสียง 10. การดูแลเส้นเสียงหรือการดื่มน้ำบ่อยๆ: การดื่มน้ำช่วยให้คอและเส้นเสียงชุ่มชื้น เป็นสิ่งสำคัญในการบันทึกเสียงพูดให้มีคุณภาพและลดความเสี่ยงของการเกิดความเสียหายต่อเส้นเสียง

บทสรุป

จากการศึกษาพบว่าการหารายได้ของอินฟลูเอนเซอร์มาร์เก็ตติ้งบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก โดยมีการผลิตคลิปวิดีโอต้องมีรูปแบบการสร้างความเข้าใจในระยะเวลาคลิปสั้นๆ โดยมีความยาวตั้งแต่ 15 วินาที จนไปถึง 60 วินาที และเนื่องด้วยในยุคปัจจุบันมีความเฉพาะเจาะจงมากขึ้น ทั้งด้านรูปแบบของเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอคลิปวิดีโอที่สามารถให้ทั้งความบันเทิงและดึงดูดความสนใจตั้งแต่ 3 วินาทีแรกของคอนเทนต์ เพื่อให้มีโอกาสที่ผู้บริโภค ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าต้องใช้วิธีผลิตสื่อบนแพลตฟอร์มออนไลน์ เพื่อสร้างการเล่าเรื่องราว (Storytelling) ในการช่วยสนับสนุนเรื่องราวให้น่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้น และเพื่อกระตุ้นการสื่อสารระหว่างแบรนด์และลูกค้า โดยมีกระบวนการสร้างเสียงเพื่อเป็นสื่อการตลาดประกอบด้วยการสร้างคลิปวิดีโอเป็นสิ่งที่จะสามารถดึงดูดให้ผู้บริโภคได้หยุดไม่เพียงแต่ดึงดูดประสาทสัมผัสด้านการมองเห็นเพียงเท่านั้น แต่วิดีโอจะสามารถ กระตุ้นประสาทสัมผัสด้านการได้ยินเสียงไปพร้อมๆ กันได้อีกด้วย และการใช้เสียงสามารถสร้างความประทับใจ (Impression) หรือยอดคนชมคลิปวิดิโอได้เนื่องจากอัลกอริทึมของแพลตฟอร์มติ๊กต็อกจะสามารถเก็บข้อมูลจากผู้ใช้งานนี้ด้วยการกดถูกใจการคอนเทนต์ที่ใช้เสียง

การใช้แพลตฟอร์มติ๊กต็อกเพื่อสร้างรายได้จากการสื่อสารกับผู้ใช้โดยใช้การเล่าเรื่องราว (Storytelling) เป็นหนึ่งในวิธีที่นิยมและมีศักยภาพที่สามารถสร้างรายได้ ในการสร้างรายได้จากการเล่าเรื่องบนแพลตฟอร์มติ๊กต็อก สามารถสร้างเนื้อหาที่มีคุณภาพ และมีเนื้อหาที่น่าสนใจ เข้าถึงผู้ชมและสามารถสร้างการมีส่วนร่วมเรื่องราวทำให้สามารถช่วยให้ผู้ชมเจอเนื้อหาได้ง่ายขึ้น และการร่วมมือของอินฟลูเอนเซอร์กับการร่วมมือของแบรนด์ในการสร้างเนื้อหาโฆษณาเป็นอีกหนึ่งวิธีในการหารายได้ หากมีผู้ติดตามจำนวนมากและเนื้อหามีการมีส่วนร่วมที่ดี แบรนด์อาจติดต่อเพื่อทำการตลาดผ่านเนื้อหาของอินฟลูเอนเซอร์

รายการอ้างอิง

อาทิตย์ พรมทองมี. (ไม่ปรากฏ). *เทคนิคเพื่อการบันทึกเสียงพากย์ให้ดียิ่งขึ้น.* https://www.liveforsound.com/

Chayanit Saleephol. (2564, 16 พฤษภาคม).*“Music Marketing” คืออะไร? เมื่อเสียงเพลงช่วยสร้างแบรนด์ให้โดดเด่นและเป็นที่จดจำ.* https://missiontothemoon.co/marketing-music-marketing/

DIGITORY การตลาดออนไลน์. (2021). *การตลาดออนไลน์.* : https://digitorystyle.com

Doyoumind. (2563, 2 มีนาคม). *10 ทริคพื้นฐาน ทำ TikTok ยังไงให้คนติดตาม.*https://www.rainmaker.in.th/10-tips-get-more-follower-on-tiktok/

NIPA บริษัทเอเจนซี่โฆษณาออนไลน์ครบวงจร. (2024). *ทำความเข้าใจหลักการ และการทำงานของ ติ๊กต๊อก Algorithm 2024.* https://nipa.co.th/.../new-structure-of-tiktok-algorithm

Suphanit PK. (2021). *STORYTELLING คืออะไร ดียังไงสำหรับโลกออนไลน์ในยุคนี้.* https://digitorystyle.com

Zortout. (2023). *แชร์เทคนิคการ ทำคลิป TikTok ยังไงให้ปัง ใคร ๆ ก็สามารถทำได้.* https://zortout.com/blog/how-to-make-a-tiktok-clip

ศึกษาแนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ ให้เป็นที่นิยมในประเทศไทย
Guidelines for Girl Love Series as a Popular Genre in Thailand's Entertainment Industry

ปิยาภัสดิ์ ทะอินทร์ (Piyaphat Tha-in)[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีจุดประสงค์ดังต่อไปนี้ 1) เพื่อศึกษาพฤติกรรมการรับชมสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟของผู้บริโภค 2) เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ โดยเป็นการวิจัยในเชิงปริมาณซึ่งทำการเก็บแบบสอบถาม (Questionaire) เพื่อสำรวจพฤติกรรมผู้บริโภคต่อซีรีส์เกิร์ลเลิฟจากกลุ่มผู้ชมซีรีส์เกิร์ลเลิฟจำนวน 400 ชุด ในการวิเคราะห์ข้อมูลซึ่งผู้วิจัยนำการพรรณนาข้อมูลด้วยวิธีการแจกแจงความถี่ (Frequencies Distribution) ค่าร้อยละ (Percentage) ค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) และนำข้อมูลชุดเดียวกันมาใช้วิเคราะห์ผลสถิติในเชิงอนุมาน ด้วยวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลแปรปรวนทางเดียว (One-way ANOVA) รวมถึงการใช้วิธีการทางสถิติวิธีการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจ (Exploratory Factor Analysis : EFA) ด้วยการใช้การหมุนแกนปัจจัย (Factor Rotation) รูปแบบการหมุนแกนแบบมุมฉาก (Orthogonal Rotation) ซึ่งจะนำมาวิเคราะห์แนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ

โดยจากผลการศึกษาแสดงถึงแนวทางการพัฒนาซีรีส์เกิร์ลเลิฟผ่านประสบการณ์ผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ เมื่อวิเคราะห์ผ่านวิธีการสถิติแล้วพบว่าการจะนำเสนอซีรีส์เกิร์ลเลิฟสู่ผู้ชมจำเป็นต้องคำนึงถึงทุกกระบวนการเข้าถึงซีรีส์ของผู้ชมตั้งแต่การสร้างการรับรู้ด้วยการโปรโมตที่น่าสนใจด้วยความถี่และช่องทางที่เหมาะสมเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม และสร้างการตัดสินใจที่ทำให้ผู้ชมเข้าชมซีรีส์ เกิร์ลเลิฟ หลังจากนั้นคือการทำให้ผู้ชมรับชมซีรีส์ที่นำเสนอครบทุกตอน ซึ่งจำเป็นต้องคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น เนื้อเรื่อง นักแสดง และคุณภาพของภาพและเสียง หากสามารถนำเสนอสิ่งเหล่านี้ได้จะทำให้ได้รับความสนใจจากผู้ชม ไม่เพียงแต่ในช่วงเวลาที่ออกอากาศ แต่เป็นภายหลังจากซีรีส์เกิร์ลเลิฟนั้น ๆ จบ ผู้ชมจะดูซ้ำ รวมถึงสนับสนุนการผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟเรื่องถัดไปของทั้งผู้ผลิตและนักแสดง และสิ่งที่จะสิ่งผลดีต่อผู้นำเสนอทั้งผู้ผลิตในกระบวนการสุดท้าย คือการบอกต่อ

คำสำคัญ: ซีรีส์เกิร์ลเลิฟ, พัฒนาธุรกิจ, ความหลากหลายทางเพศ

Abstract

The research entitled "guidelines for business development as series girl-love genre" The objectives were to examine 1) Explore girl-love viewers' behavior what reveal obligation in girl-love media. 2) To initiate guidelines for business development as series girl-love genre. The research was quantitative research that complied data from online girl-love viewers sampling group as 400 keys

1 นักศึกษาปริญญาโท มหาวิทยาลัยศิลปากร
Master's degree Student, Silapakorn University / p_thain@su.ac.th

that consist of frequencies distribution, percentage, mean, standard deviation besides One-way ANOVA and factor analysis through Exploratory Factor Analysis method.

Evidently, hypothesis testing revealed considerate factors for girl-love series funding through viewers journey expectation. Attract attention by promote contents, and frequency with valued social platform for presenting viewers consider firstly. Therefore, series as product be able to initiate plot, picture, sound for valued potential what are the keys performance to attract viewers from first episode to final. Furthermore, rewatching series and advocacy are valued result for series girl-love genre production.

Keywords: Girl-love series, Business Development, LGBTQIA+

บทนำ

เพศ อันได้มาพร้อมกับการกำเนิด ก่อนถูกระบุ จำแนก ผ่านข้อเท็จจริงทั้งความพยายามจำแนกในรูปแบบวิทยาศาตร์ ความเชื่อทางศาสนา และเพศที่ถูกตีกรอบผ่านอำนาจทางการเมือง ส่งผลให้เพศถูกแปลความหมายในกรอบของเพศสองขั้ว (Binary) จากกรอบความคิดของเพศซึ่งไม่สามารถตอบรับกับความลื่นไหลทางเพศ (Gender Fluidity) ในบริบทความเป็นจริงในสังคมได้ ก่อให้เกิดการนิยามกรอบความคิดในการทำความเข้าใจเพศผ่านอัตลักษณ์ทางเพศที่ไม่ได้ยึดถือในเพศกำเนิด หากแต่เป็นเพศวิถี (Sexuality) ของแต่ละบุคคลซึ่งสามารถกำหนดได้เองไม่ใช่สังคมเป็นผู้กำหนด โดยความหลากหลายทางเพศของแต่ละบุคคลส่งผลให้ในสังคมปัจจุบันมีความลื่นไหลทางเพศและทำให้กรอบแนวคิดของ Binary ถูกให้ความสำคัญน้อยลงไป ในขณะเดียวกับที่การรับรู้ของสังคมต่อความลื่นไหลทางเพศที่มีเพิ่มมากขึ้น และความพยายามที่จะสร้างความเข้าใจให้กับสังคมผ่านการอธิบายความหลากหลายทางเพศด้วยตัวย่อ LGBTQIA+ ที่ถือเป็นตัวย่อที่ครอบคลุมความหลากหลายทางเพศได้ดีที่สุดในปัจจุบัน ซึ่งสามารถปรับเปลี่ยน เพิ่มเติมได้พร้อมกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเสมอ

หากตั้งคำถามว่าการรับรู้ถึงความลื่นไหลทางเพศของสังคมมีเพิ่มขึ้นจนกระทั่งเป็นที่รับรู้ได้ในวงกว้างได้อย่างไร ปัจจัยที่สำคัญที่เป็นตัวช่วยคือเทคโนโลยีที่ทำให้การเข้าถึงข้อมูลในทุกด้านเป็นเรื่องง่าย รวมถึงการเข้าถึงข้อมูลในเรื่องของความลื่นไหลทางเพศด้วยเช่นกัน ที่สังคมรับรู้การมีตัวตนของเพศที่หลากหลายก็เป็นผลประโยชน์ที่ได้มาจากเทคโนโลยี ที่ทำให้การสื่อสารเพื่อสร้างการรับรู้ในเรื่องความลื่นไหลทางเพศกระจายออกในวงกว้าง ไม่ใช่การถูกจำกัดการแสดงเพศวิถีเหมือนในอดีต ซึ่งมีการสื่อสารรูปแบบต่างๆ ตั้งแต่รูปแบบของการสื่อสารในระดับบุคคล ไปจนถึงการสื่อสารในระดับสื่อสารมวลชน ที่เข้ามามีความสำคัญและเชื่อมโยงกับมิติความหลากหลายทางเพศในปัจจุบัน ดังเห็นได้จากการนำเสนอผ่านสื่อหลากหลายรูปแบบในปัจจุบัน เช่น สิ่งพิมพ์ โทรทัศน์ ออนไลน์ เป็นต้น

เนื่องจากสื่อเป็นตัวกลางของสังคมที่มีความสามารถในการถ่ายทอดและการรับสาร (McQuail, 2005) ความสัมพันธ์ของสื่อในเรื่องต่างๆ ตลอดจนการนำเสนอและรับข้อมูลในเรื่องของเพศจึงไม่สามารถแยกออกจากกันได้ โดยในปัจจุบันประเทศไทยถือเป็นประเทศที่มีการผลิตสื่อที่สื่อสารในเรื่อง LGBTQIA+ ออกมาจำนวนมาก และหนึ่งในสื่อที่ได้รับความนิยมมากทั้งภายในประเทศไทยและต่างประเทศคือซีรีย์ที่นำเสนอความรักที่ตัวละคร เป็นชายและชาย หรือที่นิยมเรียกกันว่าซีรีส์วาย ที่สามารถเข้ามาอยู่ในพื้นที่สื่อกระแสหลักได้ ซึ่งหากกล่าวถึงสื่อ เช่น ภาพยนตร์ ที่ต้องการ

เสนอเนื้อหาความรักในรูปแบบของผู้ชายสองคน จะสามารถเข้าถึงคนได้เฉพาะกลุ่มเท่านั้น แต่ปรากฏการณ์ของซีรีส์วายส่งผลให้จากที่สามารถรับชมซีรีส์วายได้อาทิตย์ละหนึ่งถึงสองครั้ง แต่ในปัจจุบันซีรีส์วายเป็นสื่อบันเทิงประเภทหนึ่งที่สามารถรับชมได้ทุกวันทั้งโทรทัศน์และช่องทางออนไลน์แพลตฟอร์ม จากข้อมูลการศึกษาพฤติกรรมผู้บริโภคของLINE ประเทศไทยร่วมกับบริษัทวิจัยการตลาดนีลเส็น (ผู้จัดการออนไลน์, 2563) โดยจากศึกษาในปี พ.ศ. 2563 จาก LINE TV ซึ่งเป็นแพลตฟอร์มหลักในการรับชมซีรีส์วาย พบว่ามีอัตราเติบโตจากจำนวนผู้ชมเพิ่มขึ้นถึง 3 เท่าจากปีก่อนหน้า และในปี พ.ศ. 2565 ที่ผู้วิจัยกำลังศึกษาข้อมูล การเติบโตของผู้ชมซีรีส์วายยังมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยในปี พ.ศ. 2565 มีซีรีส์ที่กำลังจะออกอากาศรวมถึงออกอากาศแล้วอยู่ถึง 23 เรื่อง โดยจากการสำรวจในปี พ.ศ. 2563 จากการจำแนกตามช่วงอายุพบว่า ผู้ชมกลุ่มนี้มีความหลากหลายในช่วงอายุตั้งแต่ 15-40 ปี มีรายได้ครัวเรือนเฉลี่ย 80,000 บาทต่อเดือน แสดงให้เห็นว่า กลุ่มผู้บริโภคมีฐานอายุที่กว้าง และยังมีรายได้ที่สูง ซึ่งมีความสัมพันธ์โดยตรงกับกำลังซื้อ จากข้อมูลที่กล่าวมาเห็นได้ชัดว่า ธุรกิจสื่อบันเทิงซีรีส์วายยังมีแนวโน้มที่จะขยายการเติบต่อได้อย่างต่อเนื่องซึ่งสัมพันธ์กับจำนวนผู้ชมที่มีมากขึ้นอีกด้วย

การเติบโตของตลาดธุรกิจซีรีส์วายในประเทศไทย ผู้วิจัยจึงเกิดคำถามว่าการผลิตซีรีส์ที่เด่นชัดไปด้วยการเสนอผ่านตัวละครชายและชายของไทย ที่หลายครั้งมักเสนอแนวความคิดที่ต้องการจะสะท้อนแง่มุมของความเป็นจริงทางสังคมว่าด้วยความหลากหลายของเพศไม่ใช่เรื่องผิดปกติ ด้วยเหตุนี้ ทำให้ผู้วิจัยพยายามค้นคว้าข้อมูล ถึงสื่อบันเทิงที่นำเสนอความหลากหลายทางเพศ และพบว่าประเทศไทยเริ่มมีการผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ ซึ่งเป็นการนำเสนอความหลากหลายทางเพศที่กว้างขึ้น ถือเป็นปรากฏการณ์ที่น่าจับตาในอุตสาหกรรมซีรีส์ของประเทศไทยเนื่องจากการเติบโตของซีรีส์วายนั้นหากพิจารณาจากปัจจัยที่ส่งผลให้ประสบความสำเร็จคือกลุ่มลูกค้าที่นอกจากจะเพิ่มมากขึ้น ยังมีรายได้ที่อยู่ในระดับสูง ซึ่งเป็นปัจจัยหลักที่ทำให้ธุรกิจซีรีส์วายเติบโตขึ้นอย่างต่อเนื่อง ในทางกลับกันซีรีส์เกิร์ลเลิฟในประเทศไทยยังมีปัจจัยที่ทำให้ซีรีส์ประเภทเกิร์ลเลิฟยังไม่สามารถเติบโตได้เท่าที่ควร หากแต่ความน่าสนใจคือการที่อุตสาหกรรมบันเทิงไทยเริ่มให้ความสนใจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ

ย้อนกลับไปในช่วงสิบกว่าปีที่ผ่านมามีภาพยนตร์ที่สื่อถึงความรักของเพศกำเนิดหญิงและหญิง (ภาพยนตร์เกิร์ลเลิฟ) อย่าง Yes or NO อยากรัก ก็รักเลย ที่ถือเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่นำเสนอความรักผ่านความหลากหลายทางเพศที่ตัวละครมีเพศกำเนิดเป็นหญิง ที่เป็นผลงานชิ้นแรกๆที่ได้รับความสนใจจากผู้ชม แต่ยังอยู่ในกลุ่มเฉพาะ ต่อมาแม้จะมีการนำเสนอผ่านสื่อบันเทิงของรูปแบบความรักของหญิงและหญิง ก็ยังเป็นเพียงตัวละครลองเท่านั้น เช่น ละครเรื่อง อกเกือบหักแอบรักคุณสามี ที่มีตัวละครหญิงรักหญิง ที่นำเสนอออกมาในแง่มุมความรักที่สดใส ไม่เหมือนกับเรื่องราวความรักของหญิงและหญิงที่นอกจากจะเป็นบทรองแล้ว ก็ตามมาด้วยความรักในรูปแบบที่เป็นไปไม่ได้ ซึ่งเหมือนเป็นการตอกย้ำกรายๆว่าความรักในรูปแบบนี้ยังคงเป็นเรื่องที่ไม่ถูกยอมรับ และยังเป็นไปไม่ได้ แต่หลังจากการค้นหาข้อมูลปรากฏว่า มีการผลิตละครที่นำเสนอตัวละครของหญิงและหญิงเรื่อง รากแก้ว ที่กำลังนำกลับมาทำซ้ำอีกครั้ง โดยทำจากภาพยนตร์ชื่อเรื่อง พิศวาส ในปีพ.ศ. 2530 ซึ่งจากความเห็นบางส่วนสังเกตว่า เนื้อหาของภาพยนตร์เป็นไปในลักษณะของการอุปการะเด็กโดยหวังผลประโยชน์ทางเพศ (Child Glooming) ซึ่งผู้ชมที่คอยติดตามส่วนใหญ่มีความเห็นว่าเป็นการสร้างภาพจำที่เป็นไปในทางลบอีกครั้งกับการที่ละครจะสามารถสะท้อนสังคมให้ยังมองว่าความรักหญิงและหญิงเป็นไปไม่ได้ หรือถึงขั้นถูกมองว่าวิปริต (วีรวัฒน์ อัจจุตมานัส, 2564)

แม้ว่าในอดีตการผลิตสื่อบันเทิงที่นำเสนอความหลากหลายทางเพศจะไม่ได้รับการตอบรับที่ดีอย่างกว้างขวาง เหมือนในปัจจุบันที่ซีรีส์วายถือเป็นประเภทซีรีส์ที่นำเสนอความหลากหลายทางเพศที่ได้รับความนิยมที่เพิ่มขึ้นตลอด และเริ่มมีการเริ่มผลิตซีรีย์เกิร์ลเลิฟเรื่องแรกในประเทศไทยที่สร้างมาจากนิยายของนามปากกา “เจ้าปลาน้อย” เรื่อง “GAP Yuri” ที่ได้รับความสนใจจากผู้ชมที่รอติดตามซีรีส์นี้ (ผู้จัดการออนไลน์, 2565) หากพิจารณาการผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟก่อนหน้า ไม่ปรากฏการณ์ผลิตซีรีส์เต็มรูปแบบ แต่มักอยู่ในรูปแบบของมินิซีรีส์ เช่น ปีพ.ศ. 2559 มีมินิซีรีส์เรื่อง “คอนโด บาริสต้า สถาปนิก” และก่อนหน้าที่ซีรีส์ GAP Yuri จะเริ่มฉายมีมินิซีรีส์เกิร์ลเลิฟ เรื่อง “อากงจ๋า ป๊าไม่รู้” ที่ฉายในเดือนพฤษศิกายน พ.ศ. 2565 โดยมินิซีรีส์สองเรื่องข้างต้นถือเป็นการเปิดทางให้กับการผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟที่เป็นความพยายามในการผลิตสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟในประเทศไทย

จากข้อมูลที่ปรากฏจากที่กล่าวมาข้างต้น จึงเป็นที่มาในการศึกษาแนวทางในการผลิตซีรีส์ เกิร์ลเลิฟให้เป็นที่นิยมในประเทศไทย ผ่านการศึกษาพฤติกรรมของผู้บริโภค เพื่อเป็นคำตอบให้แก่งานวิจัยนี้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพฤติกรรมการรับชมสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ ของผู้บริโภค
2. เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องและกรอบแนวคิดการวิจัย

1. แนวคิดเกี่ยวกับสื่อบันเทิงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศ และความเป็นมาของซีรีส์เกิร์ลเลิฟ

เนื่องจากเรื่องเพศไม่ใช่วิธีการของการจำแนกในแบบชีววิทยาอย่างในอดีต แต่กลับกลายเป็นการกล่าวถึงเรื่องเพศในรูปแบบของวัฒนธรรม (อุรพงศ์ แพทย์คชา และ สุรกิจ ปรางสร, 2555)

จากการทบทวนวรรณกรรมในประเทศไทยมีซีรีส์ที่นำเสนอตัวละครที่เป็นตัวละครที่มีความหลากหลายทางเพศเป็นตัวละครหลัก (รุ้งรวี ศิริธรรมไพบูลย์, 2562) จากเรื่องรักแปดพันเก้า ทางช่อง 9 ในปี 2547 ที่มีหนึ่งใน ที่นอกจากจะเป็นตัวละครที่มีเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความหลากหลายทางเพศคู่แรก ในไทย ยังเป็นตัวละครหลัก ที่ไม่ใช่การนำเสนอตัวละครที่มีความหลากหลายทางเพศในละครที่มีหน้าที่เพียงแค่เล่นตลกคาเฟ่สร้างสีสัน แต่ภายหลังจากนั้นในปี 2557 มีการสร้างซีรีส์ Love Sick The Series ที่ใช้ตัวละครเพศกำเนิดชายและชายเป็นตัวหลักในการดำเนินเรื่อง ก่อนจะเริ่มมีการผลิตซีรีส์วายมากขึ้นเรื่อยๆ แต่ในช่วงเวลานั้นกลับถูกปิดกั้นไม่ให้มีการเผยแพร่ ทำให้ผู้ผลิตและผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องระงับการผลิตไป ทำให้ซีรีส์วายต้องหาช่องทางในการเผยแพร่ และซีรีส์วายจึงได้เริ่มมีการเผยแพร่ผ่าน ไลน์ทีวี (Line TV) ซึ่งจากที่ผู้วิจัยศึกษาก็พบว่า ไลน์ทีวี เป็นแพลตฟอร์มที่มีซีรีส์วายเป็นจำนวนมาก และกลายเป็นแพลตฟอร์มอันดับหนึ่งในประเทศไทยที่มีผู้ชมติดตามและให้ความสนใจมากที่สุด (เดอะสแตนดาร์ดทีม, 2020)ด้วยวิธีการในการนำเสอนเรื่องราวในรูปแบบของสื่อบันเทิง ย่อมควบคู่กับสภาพสังคมด้วยการหยิบยกเรื่องราวในสังคมแต่ละด้านมานำเสนอ ผ่านการเล่าเรื่องด้วยสื่อบันเทิงในยุคปัจจุบัน จึงเป็นความจำเป็นประการหนึ่งที่จำเป็นต้องศึกษาในแง่มุมที่ทำให้เรื่องราวความหลากหลายทางเพศ โดยเฉพาะในส่วนของเกิร์ลเลิฟ ถึงการรับรู้ ทำความเข้าใจและถูกนำมาถ่ายทอดโดยใช้วิถีทางสังคมสำหรับประเทศไทยการนำเสนอสื่อบันเทิงที่มีความหลากหลายทางเพศโดยเป็นเพศกำเนิดหญิงยังมีอยู่ในจำนวนที่น้อยและไม่อยู่ในกระแสเท่าที่ควร โดยเคยมีภาพยนตร์อย่าง She เรื่องรัก

ระหว่างเธอ และ Yes or No 2 อยากรักอย่ากั๊กเลย ในปี 2555 ในขณะที่ในละคร ปรากฏอย่างชัดเจนในซีรีส์ รักแท้หรือแค่...ความหวัง ในปี 2560 และเรื่อง รักล้ำเส้น ในปี 2562

แต่ในขณะเดียวกันปรากฏการณ์ที่เป็นที่น่าสนใจคือในช่วงปี 2564 ค่ายไอดอล แฟคทอรี่ มีการเปิดตัวซีรีส์เกิร์ลเลิฟเต็มรูปแบบอย่างเรื่อง "ทฤษฎีสีชมพู GAP The Series" (หทัยธาร ฉัตรเลิศมงคล, 2564) ที่จะมีการออกอากาศในปลายปี 2565

อนึ่งจากการทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ ผู้วิจัยพบว่าประเทศไทยเริ่มมีผู้ประกอบการให้ความสนใจในการลงทุนผลิตสื่อบันเทิงตลอดไปถึงซีรีส์เกิร์ลเลิฟ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่ผู้วิจัยต้องการศึกษาตามที่กำหนดไว้ในการตั้งคำถามงานวิจัยไว้ตั้งแต่เริ่ม

2. แนวคิดทฤษฎีประสบการณ์ของผู้บริโภค (Customer Journey)

เมื่อการประกอบธุรกิจเป้าหมายหลักคือความต้องการที่จะเสนอสินค้าและบริการ และทำให้กลุ่มเป้าหมายนั้นไม่เพียงแต่รับรู้ถึงสินค้าหรือบริการนั้น แต่คือการซื้อสินค้าและบริการที่ผู้ประกอบการนำเสนอ

แนวคิดประสบการณ์ของผู้บริโภคจึงเป็นแนวคิดที่จะช่วยให้ผู้ประกอบการสามารถทำให้ผู้บริโภคสินค้าและบริการกลายเป็นลูกค้า (Content Shifu, 2023) ด้วยวิธีการที่เหมาะสมในแต่ละขั้นตอนของการเข้ามาของผู้บริโภคตั้งแต่การรับรู้ไปจนถึงการบอกต่อ ซึ่งสอดคล้องกับการอธิบายแนวคิดประสบการณ์ของผู้บริโภคที่คือการศึกษาพฤติกรรมของผู้บริโภคเพื่อจะหากิจกรรมในแต่ระยะทั้งก่อนซื้อสินค้าหรือบริการ และ ภายหลังจากซื้อสินค้าและบริการของการที่ผู้บริโภค (Agius, 2022) ดังนี้

2.1 การรับรู้ (Awareness)

ขั้นตอนแรกที่จะทำให้ผู้บริโภคที่ปันกลุ่มเป้าหมายรับรู้ถึงการมีอยู่สินค้าและบริการ โดยในขั้นนี้จะเป็นขั้นตอนที่จะต้องเริ่มการสร้างการรับรู้ด้วย การระบุข้อมูลของแบรนด์ ซึ่งทำได้ด้วยวิธีการโฆษณา เพื่อสร้างการรับรู้

2.2 การพิจารณา (Consideration)

เมื่อผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายได้รับรู้ถึงการมีอยู่ของแบรนด์และเริ่มสนใจแบรนด์ ขั้นตอนนี้คือการที่ผู้บริโภคต้องการทำความรู้จักแบรนด์มากขึ้น จะเริ่มศึกษาและเปรียบเทียบข้อมูลกับแบรนด์อื่น ๆ เช่น การค้นหาความคิดเห็นของผู้บริโภคอื่น ๆ ต่อแบรนด์ ซึ่งในขั้นตอนนี้แบรนด์จึงควรทำ SEO (Search Engine Optimization) คือการทำให้เว็บไซต์ หรือออนไลน์มีเดียของแบรนด์มีประสิทธิภาพในการถูกพบเห็นผ่านเว็บไซต์ค้นหา (Search Engine) หรือการใช้ผู้นำทางความคิด KOL (Key Opinion Leaders) เข้ามาเพื่อนำข้อมูลไปถึงกลุ่มผู้บริโภคที่กำลังพิจารณา

2.3 การซื้อสินค้า (Purchase)

หากผู้บริโภคได้เปรียบเทียบสินค้าหรือบริการของแบรนด์แล้ว และตัดสินใจซื้อ สิ่งที่จำเป็นจะต้องวางแผนความสะดวกในการบริโภคให้ได้มากที่สุด เนื่องจากหากผู้บริโภคเกิดความขัดข้องในการซื้อสินค้าหรือใช้บริการอาจเป็นผลทำให้ผู้บริโภคไม่กลับมาใช้แบรนด์อีก หรืออาจล้มเลิกความตั้งใจซื้อไปได้

2.4 การใช้ซ้ำ (Retention)

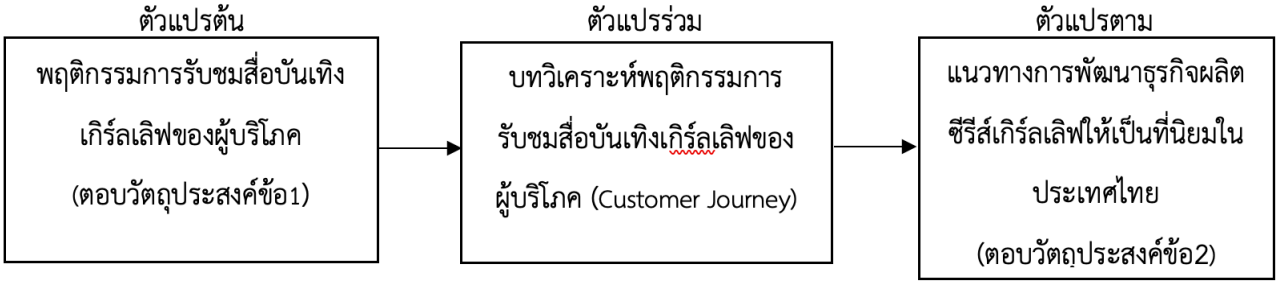
เป็นขั้นตอนที่แสดงถึงความพึงพอใจในสินค้าและบริการและกลับมาใช้แบรนด์อีก ซึ่งเป็นความสำคัญต่อแบรนด์เมื่อผู้บริโภครู้สึกว่าได้รับสิ่งที่ดีไม่ว่าจะเป็นสินค้าหรือบริการ โดยขั้นตอนนี้เป็นหนึ่งในขั้นตอนหลังการขายที่แบรนด์

จำเป็นต้องใส่ใจ เพราะคือการที่ผู้บริโภคกลับมาอีกครั้ง การมีปฏิสัมพันธ์กับลูกค้าในขั้นตอนนี้เพิ่มขึ้น เป็นการสร้างความพึงพอใจที่เพิ่มขึ้นให้กับผู้บริโภค

2.5 การบอกต่อ (Advocacy)

คือการที่ผู้บริโภคใช้สินค้าหรือใช้บริการมาอย่างต่อเนื่อง และบอกต่อถึงประสบการณ์ที่ดีต่อบุคคลอื่น ซึ่งขั้นตอนนี้เป็นผลที่จะทำให้แบรนด์ได้ลูกค้ารายใหม่ในขั้นตอนนี้

จากขั้นตอนข้างต้นทั้ง 5 ขั้นตอน เป็นการทำให้แบรนด์สามารถกำหนดกิจกรรมที่ส่งผลต่อการเข้าถึงสินค้าและบริการ รวมถึงภายหลังการซื้อสินค้าหรือใช้บริการ โดยสามารถใช้ได้หากต้องการที่จะสร้างฐานลูกค้าเพิ่ม ซึ่งเมื่อพิจารณาเป็นแนวคิดที่เข้ากับการเริ่มสร้างธุรกิจได้อีกด้วย อีกทั้งแนวคิดนี้ยังเอื้อประโยชน์ต่อการนำไปใช้กับคนในองค์กรเพื่อการสร้างความเข้าใจไปในทางเดียวกัน เพื่อการกำหนดกิจกรรมเพื่อการขายและบริการที่ไปในทิศทางเดียวกัน



วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีวิจัย

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาพฤติกรรมและและปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ (ตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ 1) โดยดำเนินการวิจัยดังนี้

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาคุณลักษณะส่วนบุคคล พฤติกรรมการรับชม และปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ คือ กลุ่มผู้บริโภคสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ และกลุ่มผู้บริโภคสื่อบันเทิงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศ ที่ใช้การสุ่มด้วยความน่าจะเป็น (Probability) จำนวน 400 ราย โดยกำหนดตารางของตัวอย่างโดยใช้วิธีการเปรียบเทียบของ Taro Yamane (1973) ดังนี้

1. กลุ่ม “Freen Sarocha ฟรีน สโรชา For Tulips-Freener” เป็นกลุ่มที่รวบรวมแฟนคลับ

คุณสโรชา จันทร์กิมฮะ นักแสดงนำซีรีส์ ทฤษฎีสีชมพู GAP The Series โดยกลุ่มดังกล่าวเป็นกลุ่มในเฟซบุ๊ก ปัจจุบันมีจำนวนสมาชิก 77,592 คน (ยอดเมื่อวันที่ 23/04/66)

2. กลุ่ม “Thai-GL” เป็นกลุ่มที่รวบรวมผู้ที่สนใจสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ โดยกลุ่มดังกล่าวเป็นกลุ่มในเฟซบุ๊ก ปัจจุบันมีจำนวนสมาชิก 19,695 คน (ยอดเมื่อวันที่ 23/04/66)

เครื่องมือในการวิจัย

สำหรับเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือแบบสอบถามเพื่อสำรวจคุณลักษณะส่วนบุคคล พฤติกรรมในการรับสื่อเกิร์ลเลิฟ และปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ ภายใต้กรอบแนวคิดประสบการณ์ของผู้บริโภค โดยสร้างและหาคุณภาพของเครื่องมือ ดังนี้

1. ศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดประสบการณ์ของผู้บริโภคและพฤติกรรมผู้บริโภค

2. สร้างแบบสอบถามเพื่อสำรวจปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ โดยแบ่งเป็น 3 ส่วน

2.1 ตอนที่ 1 ข้อมูลคุณลักษณะส่วนบุคคลของผู้บริโภค ในรูปแบบของการตรวจสอบรายการ (Checklist)

2.2 ตอนที่ 2 ข้อมูลพฤติกรรมการรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟของผู้บริโภค ในรูปแบบของการตรวจสอบรายการ (Checklist)

2.3 ตอนที่ 3 ปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ ภายใต้กรอบแนวคิดประสบการณ์ของผู้บริโภค ในรูปแบบมาตรส่วนประเมินค่า (Rating Scale) โดยมีเกณฑ์การให้คะแนนดังนี้

5 หมายถึง การตัดสินใจในการรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ มากที่สุด

4 หมายถึง การตัดสินใจในการรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ มาก

3 หมายถึง การตัดสินใจในการรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ ปานกลาง

2 หมายถึง การตัดสินใจในการรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ น้อย

1 หมายถึง การตัดสินใจในการรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ น้อยที่สุด

จากนั้นนำค่าเฉลี่ยที่ได้จากการวิเคราะห์เพื่อเปรียบเทียบกับเกณฑ์ สำหรับการแปลความหมาย ทั้งรายข้อ รายได้ และโดยรวม โดยใช้เกณฑ์การแปลความหมายหาค่าเฉลี่ย ดังนี้

คะแนนเฉลี่ย 4.21 – 5.00 หมายถึง มากที่สุด

คะแนนเฉลี่ย 3.41 – 4.20 หมายถึง มาก

คะแนนเฉลี่ย 2.61 – 3.40 หมายถึง ปานกลาง

คะแนนเฉลี่ย 1.81 – 2.60 หมายถึง น้อย

คะแนนเฉลี่ย 1.00 – 1.80 หมายถึง น้อยที่สุด

3. นำแบบสอบถามที่สร้างขึ้นนำเสนอคณะกรรมการบัณฑิตวิทยาลัยเพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงและแก้ไขข้อบกพร่องของชุดคำถาม ให้มีความครอบคลุมทั้งด้านเนื้อหาและภาษาที่ใช้ในแบบสอบถาม

4. นำแบบสอบถามไปทดลองใช้ (Try Out) กับผู้ชมสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ จำนวน 20 คน และหาค่าความเชื่อมั่น (Reliability)

5. ปรับปรุงแก้ไขแบบสอบถามก่อนนำไปใช้งานจริง

6. นำแบบสอบถามที่ผ่านการปรับปรุงแก้ไขแล้ว ไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล

สร้างแบบสอบถามปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ โดยใช้เครื่องมือ Google Form เพื่อสร้างแบบสอบถามออนไลน์

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การศึกษาเกี่ยวกับความคิดเห็นของผู้ชมที่รับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ โดยใช้สถิติค่าความถี่ (Frequency) ร้อยละ (Percentage) ค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation)

2. ทำการวิเคราะห์ข้อมูลปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ จากความคิดเห็นของผู้ชมที่ตอบแบบสอบถาม และนำมาวิเคราะห์เพื่อหาองค์ประกอบหลัก (Factor Analysis)

ขั้นตอนที่ 2 สร้างแนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์ประเภทเกิร์ลเลิฟให้เป็นที่นิยมในประเทศไทย (ตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ 2) มีกิจกรรมการวิจัยดังนี้

1. นำผลสำรวจในขั้นตอนที่ 1 มากำหนดประเด็นสำคัญ เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์ประเภทเกิร์ลเลิฟให้เป็นที่นิยมในประเทศไทย ด้วยองค์ประกอบที่ได้มาจากการวิเคราะห์องค์ประกอบหลัก

ผลการวิจัย

คุณลักษณะทั่วไปและพฤติกรรมการรับสื่อเกิร์ลเลิฟของผู้บริโภค

ผลการวิจัยพบว่าผู้บริโภคที่รับชมสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ 400 คน ส่วนใหญ่มีเพศวิถีเป็นเพศหญิง โดยมีความสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน และมีความสัมพันธ์ได้ทั้งสองเพศ ตามลำดับ โดยมีรายได้ส่วนตัวที่ 10,000 – 30,000 บาท และ 30,001 – 50,000 บาท ตามลำดับ โดยมีอาชีพ นักเรียน/นักศึกษา และพนักงานบริษัทเอกชน ตามลำดับ โดยใช้สมาร์ทโฟนเป็นอุปกรณ์ในการรับชมซีรีส์เกิร์ลเลิฟสำหรับช่องทางในการรับชม หากเป็นการรับชมผ่านสตรีมมิ่งแอปพลิเคชัน ผู้ชมส่วนใหญ่จะใช้แอปพลิเคชัน Netflix ในการรับชม และในส่วนของออนไลน์โซเชียลมีเดียผู้ชมมักใช้ Youtube ในการรับชม นอกจากนี้ในส่วนของสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟนิยายออนไลน์ ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่ใช้แอปพลิเคชัน ReadAWrite ในการอ่านนิยายออนไลน์ และจากผลการวิจัยเชิงสำรวจพบว่าผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่ไม่นิยมรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟผ่านโทรทัศน์ โดยจำนวนตอนที่เหมาะสมส่วนใหญ่มีความคิดเห็นว่าควรมี 12 – 15 ตอน โดยสื่อบันเทิงที่ถูกผลิตในประเทศไทยที่ผู้ตอบแบบสอบถามชื่นชอบคือ THEDREAMERคอนโด/บาริสต้า/สถาปนิก (มินิซีรีส์) GAPtheSeries ทฤษฎีสีชมพู(ซีรีส์) หยดฝนกลิ่นสนิม (นิยายออริจินัล) ตามลำดับ และในการสำรวจพฤติกรรมผู้ชมในส่วนของการกลับมาดูซ้ำผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่มักดูซ้ำ 1 – 2 ครั้ง

ปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ	**Mean**	**SD**	**ระดับความสำคัญ**
ปัจจัยด้านการรับรู้ (Awareness)	4.18	1.609	มาก
ปัจจัยด้านการพิจารณา (Consideration)	3.81	1.498	มาก
ปัจจัยด้านการซื้อ (Purchase)	3.95	1.481	มาก
ปัจจัยด้านการใช้ซ้ำ (Retention)	3.05	0.987	ปานกลาง
ปัจจัยด้านการบอกต่อ (Advocacy)	2.96	0.746	ปานกลาง

ตารางที่ 18: *ระดับความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามต่อปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ*

จากตารางที่ 1 แสดงระดับความคิดเห็นพบว่าปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟด้าน การรับรู้ (Awareness) การพิจารณา (Consideration) และการซื้อสินค้า(รับชม) (Purchase) มีความคิดเห็นเฉลี่ยในระดับ “มาก” โดยเรียงลำดับ ดังนี้ **Awareness** มีค่าเฉลี่ย 4.18 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 1.609 **Consideration** มีค่าเฉลี่ย 3.81 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 1.498 และ **Purchase** มีค่าเฉลี่ย 3.95 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 1.481 ในขณะที่ การใช้ซ้ำ (ติดตาม) Retention และการบอกต่อ (Advocacy) มีความคิดเห็นเฉลี่ยในระดับ “ปานกลาง” โดยเรียงลำดับ ดังนี้ **Retention** มีค่าเฉลี่ย 3.05 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน0.987

การทดสอบสมมติฐาน

โดยเปรียบเทียบปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟกับตัวแปรต้นด้วยวิธีการวิเคราะห์ความแปรปรวนทางเดียว (One-way ANOVA)

Reliability Statistics	
Cronbach’s Alpha	N of Items
0.913	30

*ระดับค่าความเชื่อมั่นที่ 0.7 ขึ้นไป

ตารางที่ 19: *ตารางแสดงค่าความเหมาะสมของชุดข้อมูลด้วยค่า Cronbach’s Alpha*

จากตารางที่ 2 พบว่าแบบสอบถามมีค่าความเชื่อมั่น Cronbach’s Alpha ที่ 0.913 ซึ่งมีค่ามากกว่า 0.7 จึงถือว่าเป็นแบบสอบถามที่มีความเหมาะสม

คุณลักษณะทั่วไป	**F-test (Sig.)**
เพศสภาพ	.56
เพศวิถี	.27
อายุ	.01
ระดับการศึกษา	.17
อาชีพ	.22
รายได้	.34

*ระดับนัยยะสำคัญทางสถิติที่ 0.05

ตารางที่ 20: *เปรียบเทียบปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ*

จากตารางที่ 3 พบว่าคุณลักษณะส่วนบุคคล ในส่วนของเพศสภาพ เพศวิถี ระดับการศึกษา อาชีพ และรายได้ **ไม่ส่งผล**ต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ แต่คุณลักษณะส่วนบุคคล ด้านอายุ**ส่งผล**ต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ

ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบหลัก

จากการใช้วิธีการทางสถิติวิธีการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจ (Exploratory Factor Analysis : EFA) ซึ่งเลือกใช้รูปแบบวิเคราะห์ด้วยวิธี (Factor Rotation) เพื่อทำการวิเคราะห์ปัจจัยหลักจากจำนวนตัวแปรทั้งหมด 30 ตัวแปร โดยได้องค์ประกอบหลักทั้งหมด 6 องค์ประกอบ ดังนี้

องค์ประกอบหลักของปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ	**Mean**	**SD**	**ระดับความสำคัญ**
ปัจจัยการมีส่วนร่วมของผู้ชม	2.62	0.67	ปานกลาง
ปัจจัยด้านพฤติกรรมการรับชม	3.60	1.30	มาก
ปัจจัยด้านการคัดสรร (นักแสดง)	4.03	1.58	มาก
ปัจจัยด้านการประชาสัมพันธ์ (โปรโมต)	4.07	1.65	มาก
ปัจจัยด้านเนื้อหาของซีรีส์เกิร์ลเลิฟที่จะดึงให้ผู้ชมสนใจ	4.37	1.87	มากที่สุด
ปัจจัยด้านการสร้างสรรค์ผลงาน	4.55	2.07	มากที่สุด

ตารางที่ 21: *องค์ประกอบหลักปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ*

จากตารางที่ 4 ภายหลังจากการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจและได้มาซึ่งองค์ประกอบทั้งหมดพบว่ามีปัจจัยด้านเนื้อหาของซีรีส์เกิร์ลเลิฟที่จะดึงให้ผู้ชมสนใจและปัจจัยด้านการสร้างสรรค์ผลงานที่ระดับความคิดเห็นของผู้บริโภคที่รับสื่อเกิร์ลเลิฟมีความเห็นโดยเฉลี่ยในระดับ มากที่สุด โดยปัจจัยด้านพฤติกรรมการรับชม ปัจจัยด้านการ

คัดสรร (นักแสดง) ปัจจัยด้านการประชาสัมพันธ์ (โปรโมต) มีระดับความคิดเห็นเฉลี่ยระดับ มาก และปัจจัยการมีส่วนร่วมของผู้ชมมีระดับความคิดเห็นในระดับ ปานกลาง

อภิปรายผล

การอภิปรายผลการวิจัยเรื่อง "ศึกษาแนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ ให้เป็นที่นิยมในประเทศไทย" โดยเป็นผลวิจัยเชิงปริมาณ ซึ่งได้พบประเด็นสำคัญ โดยจะนำเสนอผ่านวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาพฤติกรรมการรับชมสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟของผู้บริโภค
2. เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ

1. เพื่อศึกษาพฤติกรรมการรับชมสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟของผู้บริโภค

1.1 ด้านข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

จากการวิจัยในเชิงสำรวจพบว่าผู้ชมที่รับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟส่วนมากมีเพศสภาพเป็นหญิง โดยคิดเป็นร้อยละ 86.30 ซึ่งสอดคล้องกับการสำรวจซีรีส์วายในปี พ.ศ. 2563 ในช่วงเวลาที่เป็นจุดแรกของความประสบผลสำเร็จที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมมากมาย จากการสำรวจของ Line Insights (2563) ซึ่งเป็น ซีรีส์ที่เป็นหนึ่งในประเภทที่มีเนื้อหาในกลุ่ม LGBTQIA+ ที่ประสบความสำเร็จก่อนหน้าจะเกิดการผลิต ซีรีส์เกิร์ลเลิฟ

โดยเรื่องทฤษฎีสีชมพู GAP The Series เป็นซีรีส์ประเภทเกิร์ลเลิฟเรื่องแรกที่ผลิตขึ้นในประเทศไทย และออกอากาศในเดือนพฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2565 ซึ่งเริ่มมีผู้ชมให้ความสนใจ เนื่องจากภายหลังจากที่ซีรีส์จบ ผู้ชมยังสามารถติดตามนักแสดงได้ผ่านกิจกรรมแฟนมีตติ้งที่จัดขึ้นในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2566

เพราะสภาพสังคมปัจุบันความคิดและการแสดงออกทางเพศไม่ได้จำกัดเพียง ชาย และ หญิง แต่ยังมีการนิยามเพศวิถี เพื่อให้สอดคล้องกับการแสดงออกในอัตลักษณ์ทางเพศของคนในสังคม ผู้วิจัยจึงไม่ได้ทำการสำรวจเพียงเพศสภาพเพียงเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมไปถึงเพศวิถีโดยจากกการวิจัยเชิงสำรวจรู้ชมที่รับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟนั้น มีความสัมพันธ์กับเพศเดียวกันคิดเป็นร้อยละ 38.80 และ มีความสัมพันธ์ได้ทั้งสองเพศ (โดยที่ระบุว่าตนเองเป็นเพศใดเพศหนึ่ง) คิดเป็นร้อยละ 25

นอกจากนี้ในด้านข้อมูลทั่วไปที่น่าสนใจผู้วิจัยจะขออภิปรายผลให้เห็นความสัมพันธ์ในการเปรียบเทียบด้วยวิธีการทางสถิติ ความแปรปรวนทางเดียว (One-way ANOVA) โดยเมื่อนำทั้งเพศสภาพและเพศวิถีมาเปรียบเทียบกับความคิดเห็นต่อปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคต่อการตัดสินใจรับสื่อบันเทิงประเภทเกิร์ลเลิฟ แสดงให้เห็นว่าไม่ส่งผลเมื่อเพศสภาพและเพศวิถีแตกต่างกัน ในทางกลับกันหากจำแนกตามอายุนั้นส่งผลเมื่อเปรียบเทียบในอายุที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยจะอภิปรายความสัมพันธ์ที่กล่าวมาข้างต้นผ่านการอธิบายต้นแบบของกลุ่มผู้ชมซีรีส์ 3 ต้นแบบ (นริศรา สื่อไพศาล, 2563)

ต้นแบบที่ 1 New Adopter คือกลุ่มผู้ชมหน้าใหม่ที่เพิ่งรับรู้ถึงซีรีส์ อาจเป็นการสนใจเพราะซีรีส์เรื่องนั้นเป็นที่นิยม

ต้นแบบที่ 2 Core Watcher เป็นกลุ่มผู้ชมที่ได้รับชมมาหลายเรื่อง และรอชมเรื่องใหม่ อีกทั้งยังเป็นกลุ่มผู้ชมที่จะบอกต่อกับบุคคลอื่นและเพิ่มโอกาสในการได้ผู้ชมหน้าใหม่เข้ามา

ต้นแบบที่ 3 Fandom กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้คือกลุ่มผู้ชมที่จะให้การสนับสนุนนักแสดงอย่างเต็มที่ จะเป็นกลุ่มผู้ชมที่จะเป็นกลุ่มที่เพิ่มยอดการเข้าชม โดยจะรับชมซีรีส์ผ่านทุกช่องทาง รวมถึงทุกอุปกรณ์สำหรับรับชม โดยสิ่งเหล่านี้จะเป็นการต่อยอดให้ซีรีส์เป็นที่รู้จักมากขึ้นรวมถึงนักแสดงด้วย ซึ่งจะทำให้เกิดการจ้างงานที่เพิ่มขึ้นให้กับตัวนักแสดง กล่าวคือ จะเป็นการทำให้แบรนด์ต่าง ๆ สนใจ เพราะจะเห็นได้ว่ามีกลุ่มลูกค้าที่จะคอยสนับสนุนในงานอีเว้นท์ และสนับสนุนสินค้าที่นักแสดงที่ชื่นชอบเป็นพรีเซ็นเตอร์

จากต้นแบบผู้ชมซีรีส์ข้างต้น จะเห็นได้ว่าผู้ชมในต้นแบบที่ 3 Fandom นั้นเป็นผู้ชมที่ผ่านประสบการณ์ของผู้บริโภคโดยอ้างอิงจากแนวคิดประสบการณ์ผู้บริโภค (Customer Journey) เมื่อพิจารณาแล้วคือผู้ชมกลุ่มที่นอกจากจะได้รับการรับรู้ และพิจารณากระทั่งซื้อสินค้า ยังเป็นกลุ่มผู้ชมที่จะซื้อซ้ำ และบอกต่อ ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญที่หากสามารถมีผู้ชมต้นแบบ Fandom ได้จะเป็นการเพิ่มโอกาสในการได้ผู้ชมหน้าใหม่ รวมถึงการสร้างการรับรู้ได้เพิ่มมากขึ้น ดังนั้นจากการวิจัยเชิงสำรวจจะทำให้เห็นกลุ่มผู้ชมที่ควรคำนึงถึงคือนอกจากจะเป็นเพศสภาพหญิง ที่มีเพศวิถีที่มีความสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน และมีความสัมพันธ์ได้ทั้งสองเพศ (โดยระบุตนเองว่าเป็นเพศใดเพศหนึ่ง) และกลุ่มอายุที่ 15 – 36 ปี ในระดับรายได้ตั้งแต่ 10,000 บาท – 50,000 บาท โดยจำเป็นต้องประกอบกับการที่ศึกษาถึงพฤติกรรม รวมถึงความต้องการของผู้ชม เพื่อการผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟที่ตอบสนองกับความต้องการของผู้ชม

1.2 ด้านพฤติกรรมการรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ

ผู้วิจัยจะอภิปรายในส่วนของพฤติกรรมการรับสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ เมื่อพิจารณาในเชิงสำรวจเห็นได้ชัดเจนว่าประเภทสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟที่ผู้ชมรับชมและต้องการรับชมมากที่สุดคือ สื่อบันเทิงประเภทซีรีส์ ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของผู้วิจัยที่ต้องการสร้างแนวทางในการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาในเชิงสำรวจจากข้อมูลที่ได้จากผู้ตอบแบบสอบถาม เมื่อพิจารณาด้วยวิธีการทางสถิติ ความแปรปรวนทางเดียว (One-way ANOVA) เพื่อเปรียบเทียบปัจจัยในด้านต่าง ๆ ของประสบการณ์ผู้บริโภคโดยแสดงให้เห็นว่าประเภทของสื่อเกิร์ลเลิฟที่แตกต่างกัน ส่งผล ต่อการตัดสินใจรับสื่อเกิร์ลเลิฟที่แตกต่างกัน ดังนั้นจึงสามารถวิเคราะห์จากข้อมูลจากผู้ตอบแบบสอบถามเชิงสำรวจ และผลสถิติจากการเปรียบเทียบได้ว่าหากพิจารณาตามแนวคิดประสบการณ์ผู้บริโภคหากผลิตสื่อบันเทิงประเภท**ซีรีส์**มีโอกาสที่จะมีผู้ชมสนใจ และรับชมมากกว่าสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟประเภทอื่น และเนื่องจากการผลิตสื่อบันเทิงที่ผู้ชมต้องการแล้ว ยังส่งผลถึงการสนับสนุนของผู้ชมในด้านการรับชมซ้ำ และบอกต่อได้อีกด้วย นอกจากความต้องการของผู้ชมที่ต้องการรับชมซีรีส์ ยังทำการสำรวจในส่วนอื่น ๆ โดยส่วนที่สามารถที่จะนำมาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ที่สอดคล้องในด้านพฤติกรรมของผู้รับชม คือ**อุปกรณ์**ที่ใช้ในการรับสื่อเกิร์ลเลิฟคือสมาร์ทโฟนและแท็บเล็ต โดยถือเป็นปัจจัยด้านพฤติกรรมที่ควรคำนึงถึงร่วมกับประเภทของสื่อบันเทิงอย่างซีรีส์ผู้ชมต้องการ เนื่องจากจะทำให้ผู้ผลิตออกแบบซีรีส์ได้เหมาะสมกับอุปกรณ์ที่ผู้ชมรับชม ไม่เพียงแต่การสร้างสรรค์การผลิตซีรีส์ แต่รวมไปถึงการออกแบบวิธีการโปรโมตที่จะช่วยเพิ่มการรับรู้ให้กับผู้ชมได้

นอกจากปัจจัยด้านพฤติกรรมที่สำคัญทั้งส่วนของประเภทสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟ และอุปกรณ์ในการรับสื่อแล้ว สิ่งที่ควรคำนึงถึงเพื่อการผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟที่เป็นไปตามความต้องการของผู้ชมเพิ่มเติมคือ ช่องทางในการรับชมซีรีส์เกิร์ลเลิฟ โดยผู้ชมนิยมรับชมซีรีส์ผ่านทางแอปพลิเคชั่น Netflix ในสาวนของสตรีมมิ่งแพลตฟอร์ม และ Youtube ในส่วนของออนไลน์โซเชียลมีเดีย ซึ่งสามารถใช้ช่องทางเหล่านี้ในการเป็นสื่อในการนำเสนอซีรีส์เกิร์ลเลิฟ โดยผู้วิจัยขออภิปรายย่อยในส่วนของช่องทางการนำเสนอดังนี้

1.2.1 ช่องทางการนำเสนอซีรีส์เกิร์ลเลิฟในส่วนของการโปรโมต รวมไปถึงเนื้อหา (Content) ที่ช่วยในการสนับสนุนการโปรโมต ควรใช้ช่องทาง ออนไลน์โซเชียลมีเดีย อย่าง Youtube ในการนำเสนอเพื่อเป็นการสร้างการรับรู้ และการพิจารณาของผู้ชมในการรับชมซีรีส์เกิร์ลเลิฟ

1.2.2 ช่องทางการนำเสนอซีรีส์เกิร์ลเลิฟ จากการศึกษาทำให้เห็นว่านอกจากผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่ที่ผู้วิจัยได้เก็บแบบสอบถาม การคำนึงถึงสตรีมมิ่งแพลตฟอร์มถือเป็นจุดสำคัญ และจากการวิจัยเชิงสำรวจที่พบว่าแอปพลิเคชัน Netflix ถือเป็นแอปพลิเคชั่นที่มีผู้ชมใช้มากที่สุด อีกทั้งผู้วิจัยจะขออภิปรายความสอดคล้องของ Netflix กับข้อมูลด้านอายุที่ผู้วิจัยได้สำรวจมา กล่าวคือ กลุ่มลูกค้าของ Netflix คือกลุ่มคนอายุ 21 – 37 ปี (The Growth Master, 2020) ซึ่งสอดคล้องกับอายุของผู้ชมซีรีส์เกิร์ลเลิฟที่ส่วนมากเป็นกลุ่มผู้ชมที่มีอายุ 15 – 36 ปี

2.เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟ

2.1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้บริโภคสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟในแนวคิดประสบการณ์ผู้บริโภค

ผู้วิจัยจะทำการอภิปรายการวิเคราะห์ปัจจัยเชิงสำรวจ และงานวิจัยนี้ได้เลือกใช้วิธีการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจ (Exploratory Factor Analysis : EFA) ซึ่งเลือกใช้รูปแบบวิเคราะห์ด้วยวิธี (Factor Rotation) เพื่อทำการวิเคราะห์ปัจจัยหลักจากจำนวนตัวแปรทั้งหมด 30 ตัวแปร โดยได้องค์ประกอบหลักทั้งหมด 6 องค์ประกอบ และจะอภิปรายผ่านแนวคิดประสบการณ์ผู้บริโภค เพื่อให้เห็นถึงความสอดคล้องและปัจจัยที่ผู้ที่ต้องการจะพัฒนาธุรกิจประเภทซีรีส์เกิร์ลเลิฟควรคำนึงถึง ดังนี้

ด้านการรับรู้

ปัจจัยที่ควรคำนึงถึง คือ ปัจจัยด้านการประชาสัมพันธ์ (โปรโมต)

ขั้นตอนที่เปรียบเสมือนจุดเริ่มต้นคือการโปรโมต เพราะเป็นขั้นตอนแรกที่ทำให้ผู้ชมได้รับรู้ นั่นหมายถึงหากการโปรโมตน่าสนใจจะเป็นตัวช่วยในการทำให้ผู้ชมมีความสนใจที่จะรับชมสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟที่ผลิตขึ้น ในขณะเดียวกันนอกจากรูปแบบของการโปรโมตที่เป็นที่น่าสนใจ จำเป็นต้องคำนึงถึงช่องทางในการโปรโมตที่เหมาะสม กล่าวคือหากไม่พิจารณาถึงช่องทางที่เข้ากับรูปแบบการโปรโมต รวมไปถึงช่วงเวลาและจำนวนครั้งในการโปรโมต (ความถี่) อาจทำให้ประสิทธิภาพของการโปรโมตลดลง

ด้านการพิจารณา

ปัจจัยที่ควรคำนึงถึง คือ ปัจจัยที่ส่งผล การคัดสรร (นักแสดง)

หากพิจารณาถึงระดับความสำคัญของปัจจัยย่อย เห็นได้ว่าอยู่ในระดับมาก ซึ่งแสดงให้เห็นความต้องการของผู้ชมที่จะเลือกรับชมซีรีส์เกิร์ลเลิฟต่างให้ความสนใจกับนักแสดงที่แสดงในซีรีส์เกิร์ลเลิฟนั้น ๆ เนื่องจากนักแสดงเป็นปัจจัยหนึ่งที่จะดึงดูดความสนใจของผู้ชมตั้งแต่จุดที่ผู้ชมจะรับรู้ถึงการมีอยู่ของซีรีส์เกิร์ลเลิฟนั้น ๆ และเข้าไปสู่ขั้นตอนของการพิจารณา และหากเป็นนักแสดงที่ผู้ชมให้ความสนใจ ทั้งเป็นนักแสดงที่มีชื่อเสียง หรือนักแสดงที่ผู้ชมที่รับชมซีรีส์เกิร์ลเลิฟชื่นชอบ โอกาสในการที่ผู้ชมจะตัดสิรใจรับชมซีรีส์เกิร์ลจะเพิ่มสูงมากขึ้น

ด้านการซื้อ

ปัจจัยที่ควรคำนึงถึง คือ ปัจจัยด้านเนื้อหาของซีรีส์เกิร์ลเลิฟที่จะดึงให้ผู้ชมสนใจ และ ปัจจัยด้านการสร้างสรรค์ผลงาน

เนื่องจากในปัจจัยด้านเนื้อหาเมื่อประเมินจากระดับความสำคัญ เป็นปัจจัยที่อยู่ในระดับ “มากที่สุด” จึงเป็นการแสดงให้เห็นว่าผู้ตอบแบบสอบถามซึ่งเป็นผู้ชมสื่อเกิร์ลเลิฟมีความสนใจด้านเนื้อหาที่ไม่มีภาพจำเดิม ๆ ที่เป็นการเล่าเรื่องของความรักที่ไม่สมหวังเพราะไม่เป็นไปตามบรรทัดฐานสังคม แต่เป็นการเล่าเรื่องที่เนื้อเรื่องที่นำเสนอมุมมอง LGBTQIA+ อย่างสร้างสรรค์ นอกจากนี้คือคุณภาพของการสร้างสรรค์ผลงานเช่น คำนึงถึงคุณภาพของภาพ และเสียง

ด้านการใช้ซ้ำ

ปัจจัยที่ควรคำนึงถึง คือ ปัจจัยด้านการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการวิเคราะห์ผ่านการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสำรวจ ปัจจัยด้านการสร้างสรรค์ผลงานเป็นอีกปัจจัยที่มีระดับสำคัญ “มากที่สุด” ดังนั้นการให้ความสำคัญต่อเนื้อเรื่องจึงมีความสำคัญ กล่าวคือ เนื้อเรื่องที่ตรงกับความสนใจของผู้ชมจะเป็นการเพิ่มโอกาสให้ผู้ชมรับชมซีรีส์เกิร์ลเลิฟที่ผลิต รวมไปถึงการคำนึงถึงคุณภาพของภาพ และเสียงด้วย

ด้านการบอกต่อ

ปัจจัยที่ควรคำนึงถึง คือ ปัจจัยการมีส่วนร่วมของผู้ชม

ถือเป็นปัจจัยที่ส่งผลปัจจัยหนึ่งเนื่องจากเป็นปัจจัยที่อยู่ในระยะของการที่ผู้ชมมีโอกาสที่จะรับชมผลงานซีรีส์เกิร์ลเลิฟซ้ำตามแนวคิดประสบการณ์ของผู้บริโภค รวมถึงบอกต่อซึ่งถือป็นการเพิ่มโอกาสในการได้ผู้ชมที่มากขึ้น ซึ่งกิจกรรมจะทำให้เกิดการกระตุ้นผู้ชมเช่น การติดแฮชแท็กของผู้ชมโดยการเชิญชวนให้มาร่วมกิจกรรม ในช่วงเวลาที่ออกอากาศ หรือช่วงเวลาที่มีตอนใหม่ในสตรีมมิ่งแพลต์ฟอร์ม ที่จะทำให้เกิดการรับรู้จากกลุ่มผู้ชมใหม่ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าปัจจัยนี้ส่งผลต่อเนื่องต่อการสร้างการรับรู้เพิ่ม

นอกจากนี้สิ่งที่การพัฒนาธุรกิจผลิตซีรีส์เกิร์ลเลิฟจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงคือ

ปัจจัยด้านพฤติกรรมการรับชม

จากปัจจัยย่อยในปัจจัยด้านพฤติกรรมจะแสดงให้เห็นความต้องการของผู้ชมในการรับชมสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟแสดงให้เห็นว่ามีความจำเป็นที่ผู้ประกอบการและผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องศึกษาความต้องการของผู้ชมว่าเนื้อหา และรูปแบบของการที่จะพัฒนาสื่อบันเทิงเกิร์ลเลิฟในรูปแบบของซีรีส์ผู้ชมต้องการเนื้อหา และรูปแบบในลักษณะแบบใดถึงจะมีโอกาสที่ผู้ชมจะสนใจมากขึ้น ซึ่งหมายถึงการที่ผู้ชมเป็นลูกค้าที่ได้ซื้อสินค้าแล้วนั่นเอง

รายการอ้างอิง

Agius, A. (2023, May 4). *How to create an effective customer journey map [Examples + template]*. HubSpot Blog | Marketing, Sales, Agency, and Customer Success Content. https://blog.hubspot.com/service/customer-journey-map

Content Shifu. (2023, November 21). *Customer journey และ customer journey map คืออะไร? รู้จักคู่มือเพิ่มยอดขายด้วยการสร้างความประทับใจแก่ลูกค้า*. Content Shifu | เว็บไซต์รวมความรู้ชั้นดีด้าน Inbound, Content & Martech. https://contentshifu.com/blog/customer-journey

McQuail, D. (2005). *McQuail’s mass communication theory*. SAGE.

นริศรา สื่อไพศาล. (2563, ตุลาคม 12). *Y-economy : เมื่ออุตสาหกรรมซีรีส์วายกลายเป็นจักรวาลยิ่งใหญ่ในสื่อบันเทิง*. The MATTER. https://thematter.co/social/y-economy/125936

ผู้จัดการออนไลน์. (2563, พฤศจิกายน 6). *LINE insights เผยพฤติกรรมผู้ชมซีรีส์ Y กำลังซื้อสูง พร้อมสนับสนุนนักแสดง*. MGRONLINE. https://mgronline.com/cyberbiz/detail/9630000114997

วีรวัฒน์ อัจจุตมานัส. (2564, เมษายน 5). *สำรวจชีวิตหญิงรักหญิงในภาพยนตร์และละครไทยที่ยังเป็นได้แค่ตัวประกอบ – THE standard*. THE STANDARD. https://thestandard.co/women-loving-women-thai-movies-and-dramas-supporting-characters/

หทัยธาร ฉัตรเลิศมงคล. (2564, สิงหาคม 23). *เปิดตัว ฟรีน-เบ็คกี้ นักแสดงนำซีรีส์ Yuri เรื่องใหม่ ทฤษฎีสีชมพู GAP the series*. THE STANDARD. https://thestandard.co/gap-the-series/

เดอะโกรทมาส์เตอร์. (2563, ธันวาคม 18). *Case study : Netflix สตรีมมิ่งหนังรายใหญ่ของโลกกับกลยุทธ์ระบบหลังบ้านที่เดือดทะลุปรอท*. The Growth Master. https://thegrowthmaster.com//case-study/netflix

การสังเคราะห์บทความวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษา: การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ

A Synthesis of Research Articles Related to Self-Determination Theory in a Music Education Context: A Systematic Review

กรกฎ ยกเจริญ (Korakot Yokcharoen)[1]
สยา ทันตะเวช (Saya Thuntawech)[2]

บทคัดย่อ

ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองเป็นกรอบแนวคิดที่ศึกษาเรื่องแรงจูงใจที่มีผลจากความต้องการทางจิตใจขั้นพื้นฐานของมนุษย์ ซึ่งทางดนตรีศึกษานิยมศึกษาในเรื่องของการพัฒนาแรงจูงใจในผู้เรียนดนตรี งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษา ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะวรรณกรรมประเภทบทความวิจัยที่ตีพิมพ์ในช่วงปี ค.ศ. 2019 - 2023 จากฐานข้อมูลออนไลน์ EBSCO และค้นพบบทความวิจัยที่สอดคล้องกับเกณฑ์ที่กำหนดจำนวน 13 ชิ้น ทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้วิธีการวิเคราะห์เชิงเนื้อหาประกอบการใช้สถิติเชิงบรรยาย และนำเสนอออกมาในรูปแบบค่าร้อยละและความถี่ ผลการสังเคราะห์แบ่งออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านข้อมูลทั่วไป พบว่าส่วนใหญ่มีการตีพิมพ์บทความวิจัยปีละ 3 ฉบับ แต่ในปี 2021 มีการตีพิมพ์เพียงฉบับเดียว 2) ด้านระเบียบวิธีวิจัย พบว่ามีการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 61.53 (N=8) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลส่วนใหญ่เป็นผู้เรียนดนตรี คิดเป็นร้อยละ 85.71 (N=12) มีการใช้แบบสอบถามเป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูลมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 71.42 (N=10) การวิเคราะห์ข้อมูลส่วนใหญ่ใช้โมเดลสมการโครงสร้าง สถิติเชิงบรรยาย และการวิเคราะห์เชิงเนื้อหา (N=4) 3) ด้านจุดประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย ส่วนใหญ่มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างแรงจูงใจและตัวแปรอื่นๆ คิดเป็นร้อยละ 35.71 (N=5)

คำสำคัญ: ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเอง, ดนตรีศึกษา, การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ

Abstract

Self-determination theory is a framework used to study motivation based on human basic psychological needs. In music education, it is commonly employed to investigate the development of motivation in music learners. This research aims to synthesize the research articles on self-determination theory in a music education context. The researcher specifically studied liter-

1 นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Graduate Student, Division of Music Education, Department of Art, Music, and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University / aormuchroom@gmail.com

2 อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Lecturer, Division of Music Education, Department of Art, Music, and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University / Saya.T@chula.ac.th

ature research articles published between 2019 and 2023 from EBSCO online database. Thirteen articles met the defined criteria. The data were analyzed using content analysis, supplemented by descriptive statistics, and presented as percentages and frequencies. The findings were divided into three categories: 1) general Information, which revealed that the research articles were published at a rate of three per year. However, in the year 2021, only one article was published. 2) research methodology, the quantitative research methodology was mainly employed, accounting for 61.53% (n=8). The majority of participants were music students, 85.71% (n=12). Questionnaires were the most commonly used data collection tool for 71.42% (n=10). The majority of data analysis using the structural equation model (SEM), descriptive statistics, and content analysis 3) research contents, it was found that the majority of research articles aimed to investigate the relationship between motivation and other variables 35.71%

Keywords: Self-determination theory, Music education, Systematic review

บทนำ

ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองเป็นหนึ่งในทฤษฎีที่นำมาใช้ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องแรงจูงใจอันเป็นผลจากความต้องการทางจิตใจขั้นพื้นฐานของมนุษย์ เนื่องจากเป็นทฤษฎีที่มีการแบ่งระดับของแรงจูงใจไว้หลายระดับ จึงทำให้ผู้ที่ศึกษาสามารถเข้าใจพฤติกรรมที่แสดงออกถึงแรงจูงใจได้อย่างละเอียดมากขึ้น โดยทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้กับหลายด้าน ทั้งในด้านการส่งเสริมสุขภาวะ การปรับเปลี่ยนพฤติกรรม การทำงาน รวมไปถึงในด้านการศึกษาอีกด้วย ซึ่งในบริบทของดนตรีศึกษานั้น ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองถูกนำมาใช้ในการศึกษาถึงตัวแปรในด้านผู้เรียน ผู้สอน รวมไปถึงผู้ปกครองและสภาพแวดล้อมที่สามารถส่งผลต่อแรงจูงใจ ทั้งการกระตุ้นให้เกิดแรงจูงใจที่เพิ่มมากขึ้น หรือตัวแปรที่ทำให้แรงจูงใจในตัวผู้เรียนลดน้อยลง (Kupers et al., 2013) การศึกษาถึงตัวแปรต่าง ๆ เหล่านี้ส่งผลให้เราสามารถพัฒนาการเรียนการสอนให้เกิดประสิทธิภาพมากขึ้น กระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดแรงจูงใจ รวมถึงรักษาระดับของแรงจูงใจไว้ได้อย่างเหมาะสม

การสังเคราะห์บทความวิจัยเป็นการรวบรวมรายงานการวิจัยจำนวนหลายเรื่องที่ศึกษาในปัญหาเดียวกัน นำมาวิเคราะห์และนำเสนอข้อสรุป แม้จะมีการกำหนดปัญหาในแบบเดียวกัน แต่วิธีการในการศึกษาก็สามารถศึกษาได้หลากหลายรูปแบบ ทั้งวิธีการวิจัยที่แตกต่างกัน กลุ่มตัวอย่างที่ต่างกัน ผลการวิจัยจึงสามารถปรากฏได้แตกต่างเช่นกัน และอาจทำให้ผู้วิจัยที่ต้องการศึกษาต่อเกิดความสับสน การสังเคราะห์งานวิจัยจึงทำให้เกิดการวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ สามารถทำให้เห็นพื้นฐานโดยรวมในด้านการออกแบบวิธีการวิจัย ผลการศึกษามีความเที่ยงตรง เชื่อถือได้ และสามารถนำผลการวิจัยไปศึกษาต่อได้ในอนาคต (นงลักษณ์ วิรัชชัย, 2530)

การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเป็นวิธีการสังเคราะห์งานวิจัยที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน โดยการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองนั้นถูกใช้ในการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการปรับเปลี่ยนพฤติกรรม รวมไปถึงในบริบทของพลศึกษา การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบในทางด้านดนตรีศึกษานั้น ปัจจุบันพบว่ามีงานวิจัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับลักษณะของครูดนตรีและวิธีการสอนที่มีประสิทธิภาพ (Concina, 2023) วิธีการ

และการจัดการสอนในเรื่องการจัดการกับความวิตกกังวลในการแสดงดนตรี (Blair, E., & Sluis, H. V. D., 2022; Mazzarolo, et al., 2023) และการจัดการเกี่ยวกับแรงจูงใจในผู้เรียนที่เรียนการบรรเลงเครื่องดนตรี (Olivera et al., 2021) แต่ยังไม่พบการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบในประเด็นของทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษา ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะทำการสังเคราะห์บทความวิจัยโดยเน้นการใช้ทฤษฎีการตัดสินด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษา โดยผลการวิจัยครั้งนี้จะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่สนใจ รวมถึงสามารถนำไปประกอบการทบทวนวรรณกรรมในการวิจัยทางบริบทของดนตรีศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษา

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องและกรอบแนวคิดการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยขอนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประเด็นวิจัยในสองหัวข้อ ได้แก่ ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเอง และการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ

ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเอง

ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเอง เป็นทฤษฎีที่นำเสนอโดย Richard M. Ryan และ Edward L. Deci ซึ่งเป็นหนึ่งในทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการอธิบายถึงแรงจูงใจ โดยมีพื้นฐานจากความต้องการทางด้านจิตใจขั้นพื้นฐานของมนุษย์ สามารถแบ่งได้เป็น 3 ด้าน คือ การมีอิสระในตนเอง (Autonomy) การมีความสามารถ (Competence) และการมีความสัมพันธ์ที่ดีกับผู้อื่น (Relatedness) (Ryan & Deci, 2017)

จากปัจจัยในเรื่องความต้องการด้านจิตใจขั้นพื้นฐานของมนุษย์ จึงได้มีการแบ่งระดับแรงจูงใจออกเป็น 3 ระดับ ดังนี้

1) *การขาดแรงจูงใจ (Amotivation)* คือ บุคคลไม่มีแรงจูงใจจึงทำให้ไม่เกิดการกำกับพฤติกรรมของตนเอง อาจเกิดจากการขาดโอกาสในการเข้าถึงทรัพยากร ไม่มีความสนใจในดนตรี เคยได้รับแรงกดดันจากบุคคลรอบข้าง หรืออาจเคยมีประสบการณ์ที่ไม่ดีกับครูผู้สอน เป็นต้น (Hallam, 2018)

2) *แรงจูงใจภายนอก (Extrinsic motivation)* เกิดจากกระตุ้นหรือการควบคุมจากปัจจัยสิ่งแวดล้อมรอบตัวให้เกิดพฤติกรรมหนึ่ง (Controlled motivation) เช่น การให้รางวัลหรือคำชม ซึ่งสามารถพัฒนาต่อไปเป็นแรงจูงใจภายในได้ แรงจูงใจภายนอกสามารถแบ่งได้ 4 ระดับ คือ

2.1) การกำกับควบคุมจากภายนอก (External regulation) การที่ผู้เรียนกระทำพฤติกรรมเพื่อให้ได้รับรางวัลหรือหลีกเลี่ยงการลงโทษ รวมไปถึงการได้รับการควบคุมจากสิ่งภายนอกอื่นๆ เช่น ผู้เรียนซ้อมเพราะคุณครูหรือผู้ปกครองให้ซ้อม

2.2) การกำกับควบคุมแบบการสะท้อนออก (Introjected regulation) การที่ผู้เรียนยังคงได้รับการควบคุมจากสิ่งแวดล้อมภายนอก แต่มีการควบคุมตนเองเพิ่มขึ้นผ่านแรงกดดันที่ได้รับหรือรับรู้ว่าเป็นหน้าที่ที่ต้องทำ เช่น ผู้เรียนซ้อมเพราะรู้ว่าควรจะต้องซ้อม เกิดความรู้สึกผิดหากไม่ได้ซ้อม

2.3) การกำกับควบคุมแบบการถูกระบุตัวตน (Identified regulation) ยังคงเป็นแรงจูงใจภายนอกแต่เริ่มมีการพัฒนาสู่แรงจูงใจภายในมากขึ้น โดยผู้เรียนเริ่มรับรู้ประโยชน์และความสำคัญของการทำพฤติกรรมหนึ่ง เช่น ผู้เรียนรู้สึกว่าการซ้อมเป็นสิ่งที่น่าเบื่อ แต่ก็รับรู้ว่าการซ้อมมีประโยชน์และจะทำให้ตนเองพัฒนามากขึ้น

2.4) การกำกับควบคุมเพื่อต้องการอยู่ในกลุ่ม (Integrated regulation) เป็นแรงจูงใจภายนอกที่เข้าใกล้ความเป็นแรงจูงใจภายในมากที่สุด เช่น การที่ผู้เรียนต้องการซ้อมเพราะรับรู้ว่าหลายคนที่เล่นดนตรีเก่งๆก็ต้องซ้อมมากขึ้น

3) *แรงจูงใจภายใน (Intrinsic motivation)* เกิดจากปัจจัยในตัวบุคคลเอง (Autonomous motivation) เกิดความรู้สึกเพลิดเพลินจากการทำกิจกรรมหนึ่งโดยที่ไม่จำเป็นต้องมีรางวัลหรือการกระตุ้นจากภายนอก เช่น เกิดความรู้สึกอยากซ้อมเพราะเวลาซ้อมแล้วรู้สึกสนุก รู้สึกว่าการซ้อมเป็นสิ่งที่น่าสนใจ การซ้อมทำให้ผู้เรียนรู้สึกดีกับตนเอง รวมไปถึงมีการศึกษาฟังเพลงนอกเหนือจากบทเรียนเพิ่มเติมด้วยตนเอง จะเห็นได้ว่าแรงจูงใจภายในเป็นสิ่งที่สำคัญ หากผู้เรียนมีแรงจูงใจภายในก็จะส่งผลให้ผู้เรียนเกิดการแสวงหาความรู้ใหม่ต่อไป (ปิยวรรณ วิเศษสุวรรณภูมิ, 2566)

ในทางการจัดการเรียนการสอน หากผู้เรียนพบว่าสิ่งที่ผู้เรียนกำลังทำมีความสัมพันธ์กับความชอบ ความถนัดส่วนบุคคล และยังสามารถทำให้เกิดความรู้สึกเป็นอิสระในตนเอง รู้สึกว่าตนเองมีความสามารถ รวมไปถึงทำให้ได้รับความสัมพันธ์ที่ดีกับผู้อื่น ก็จะทำให้ผู้เรียนเกิดการกำหนดพฤติกรรมของตนเองมากขึ้น (ปิยวรรณ วิเศษสุวรรณภูมิ, 2566)

การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ

การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ หมายถึง การศึกษาค้นคว้า รวบรวมผลงานวิจัยที่ทันสมัยและได้มาตรฐาน มีระเบียบวิธีในการทบทวนที่ชัดเจน โปร่งใส สามารถตรวจสอบและทำซ้ำได้ ผ่านกระบวนการคัดเลือกผลงานวิจัย ประเมินค่าคุณภาพงานวิจัยมาวิเคราะห์คุณภาพและสังเคราะห์ข้อมูลจากผลงานวิจัยอย่างเป็นระบบและสรุปเป็นองค์ความรู้ที่ทันสมัยและน่าเชื่อถือ เพื่อนำมาอ้างอิงประกอบการตัดสินใจในการดำเนินการเกี่ยวกับเรื่องนั้น ๆ ต่อไป (JBI, 2013 อ้างถึงใน อัจฉรา คำมะทิตย์ และ มัลลิกา มากรัตน์, 2559; ธัญญรัตน์ อโนทัยสินทวี, 2564)

เพื่อให้การทบทวนวรรณกรรมนั้นปราศจากอคติและลดความผิดพลาดที่เกิดจากกระบวนการและขั้นตอนในการดำเนินงานให้น้อยที่สุด การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบจึงมีกระบวนการดังต่อไปนี้

1) กำหนดประเด็นที่สนใจในการทบทวนวรรณกรรม

2) ค้นหาข้อมูลอย่างเป็นระบบและครอบคลุม โดยการกำหนดฐานข้อมูลที่จะทำการค้นหา กำหนดคำค้นหา รวมถึงเกณฑ์ในการคัดเข้า (Inclusion) และคัดออก (Exclusion) ที่เหมาะสม เพื่อใช้ในการคัดเลือกข้อมูล

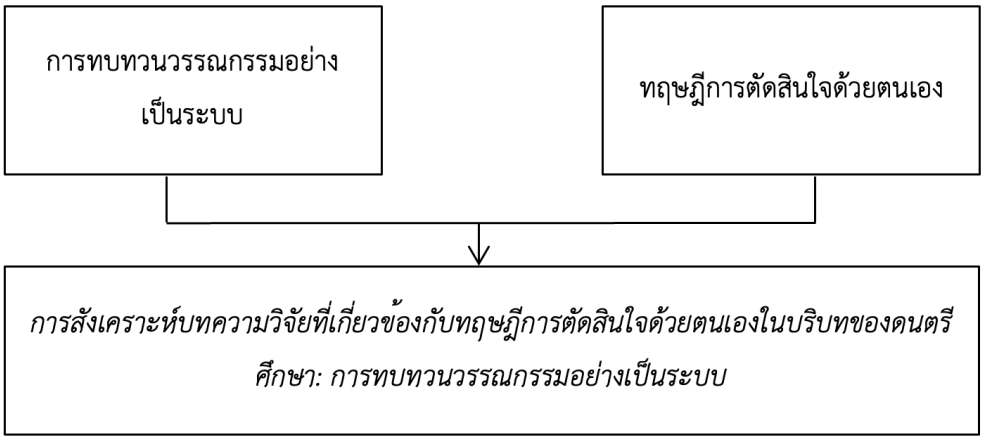
3) คัดเลือกข้อมูล

4) ประเมินและตรวจสอบคุณภาพของข้อมูลที่เลือก

5) รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาวิเคราะห์ข้อมูล

6) รายงานและสรุปผลที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมและการวิเคราะห์ผล

กรอบแนวคิด



วิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้กำหนดวิธีการศึกษาโดยใช้การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ เพื่อสังเคราะห์ข้อมูลจากบทความวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษา โดยมีวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

ผู้วิจัยทำการสืบค้นจากฐานข้อมูลออนไลน์ EBSCO โดยมีคำหลักที่ใช้ในการสืบค้น คือ “Self-determination in music education” หลังจากนั้นจึงดำเนินการผ่านการค้นหาขั้นสูง (Advance search) โดยทำการกำหนดขอบเขตของระยะเวลาที่ต้องการสืบค้น คือ 5 ปีย้อนหลัง (ค.ศ. 2019 - 2023), คัดเลือกเฉพาะวรรณกรรมประเภทบทความวิจัยเท่านั้น, สามารถเข้าถึงบทความวิจัยฉบับเต็มผ่านทางออนไลน์ได้ (Online full text) และผ่านการประเมินคุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว (Peer reviewed) รวมไปถึงการกำหนดคำสำคัญเพื่อใช้เป็นเกณฑ์ในการคัดเข้า (Inclusion) ได้แก่ “Self-determination theory” “Self-determination” “Self determination” “Music education” โดยกำหนดขอบเขตของคำสำคัญให้ปรากฏในชื่อเรื่อง บทคัดย่อ และคำสำคัญ ต่อมาจึงทำการจัดกลุ่มข้อมูลและกำหนดเกณฑ์ในการคัดออก (Exclusion) คือ บทความซ้ำกัน, ไม่ได้อยู่ในบริบทของดนตรีศึกษา, เป็นบทความวิชาการ, บทความไม่ได้ตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษ และผลการวิจัยเน้นไปในเชิงศิลปะการแสดง (Performing arts)

ในส่วนของเครื่องมือวิจัย ผู้วิจัยใช้แบบบันทึกข้อมูลของบทความวิจัย ประกอบไปด้วย ชื่อผู้วิจัย ปีที่ตีพิมพ์ วารสารที่ตีพิมพ์ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ระเบียบวิธีวิจัย และผลการวิจัย

การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์เชิงเนื้อหา โดยแบ่งประเด็นออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านข้อมูลทั่วไป 2) ด้านระเบียบวิธีวิจัย 3) ด้านจุดประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย ประกอบการใช้สถิติเชิงบรรยาย และนำเสนอออกมาในรูปแบบค่าร้อยละและความถี่

ผลการวิจัย

จากการสืบค้นวรรณกรรมประเภทบทความวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษาผ่านฐานข้อมูลออนไลน์ EBSCO เริ่มแรกพบวรรณกรรมทั้งสิ้น 74,371 ชิ้น จากนั้นผู้วิจัยทำการคัดเลือกวรรณกรรมตามเกณฑ์ที่กำหนด คือ 1) มีช่วงเวลาตีพิมพ์ย้อนหลัง 5 ปี (ค.ศ. 2019 - 2023) 2) เป็นวรรณกรรมประเภทบทความวิจัย 3) สามารถเข้าถึงบทความวิจัยฉบับเต็มผ่านทางออนไลน์ได้ (Online full text) 4) ผ่านการประเมิน

คุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว (Peer reviewed) ทำให้ค้นพบวรรณกรรมทั้งสิ้น 11,016 ชิ้น 5) มีการกำหนดคำสำคัญเพื่อคัดกรองบทความวิจัย ทำให้มีวรรณกรรมทั้งสิ้น 34 ชิ้น และทำการกำหนดเกณฑ์ในการคัดออก

หลังจากทำการคัดกรองบทความวิจัยแล้ว ทำให้ค้นพบวรรณกรรมที่สอดคล้องกับเกณฑ์ที่กำหนดทั้งสิ้น 13 ชิ้น หลังจากนั้นจึงนำข้อมูลจากวรรณกรรมที่ตรงกับเกณฑ์มาทำการสังเคราะห์โดยแบ่งเป็น 3 ด้าน ในแต่ละด้านมีข้อมูลดังต่อไปนี้

1) การสังเคราะห์ด้านข้อมูลทั่วไป

จากงานวรรณกรรมทั้งสิ้น 13 ชิ้น พบว่า ในช่วงระยะเวลาตีพิมพ์ย้อนหลัง 5 ปี (ค.ศ. 2019 - 2023) ในแต่ละปีมีการตีพิมพ์บทความวิจัยจำนวน 3 ฉบับเท่า ๆ กัน คิดเป็นร้อยละ 23.07 ยกเว้นปี 2021 มีการตีพิมพ์บทความวิจัยเพียง 1 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 7.69 ดังข้อมูลที่ปรากฏในตารางที่ 1

ชื่อเรื่อง	ผู้วิจัย	วารสารที่ตีพิมพ์	ปี	ร้อยละ
A toothless tiger? Capabilities for indigenous self-determination in and through Finland's extracurricular music education system	Kallio, A. A., Heimonen, M.	Music Education Research	2019	23.07 (N=3)
Choosing to study music in high school: Teacher support, psychological needs satisfaction, and elective music intentions	Freer, E., Evans, P.	Psychology of Music		
Psychological Needs and Motivational Outcomes in a High School Orchestra Program	Evans, P., Liu, M.Y.	Journal of Research in Music Education		
Evaluating motivational characteristics in vocational music education within the perspective of self-determination theory	Virkkula, E.	Empirical Research in Vocational Education and Training	2020	23.07 (N=3)
Factors in the motivations of studio-based musical instrument learners in Hong Kong: An in-depth interview study	Lee, C.K., Leung, B.W.	International Journal of Music Education		
Teaching Music to Support Students: How Autonomy-Supportive Music Teachers Increase Students' Well-Being	Roussy, A. B., Hruska, E., Trower, H.	Journal of Research in Music Education		
A longitudinal study of psychological needs satisfaction, value, achievement, and elective music intentions	Smith, A. K., Evans, P.	Psychology of Music	2021	7.69 (N=1)

ชื่อเรื่อง	**ผู้วิจัย**	**วารสารที่ตีพิมพ์**	**ปี**	**ร้อยละ**
Exploring the Impact of Music Education on the Psychological and Academic Outcomes of Students: Mediating Role of Self-Efficacy and Self-Esteem	Sun, J.	Frontiers in Psychology	2022	23.07 (N=3)
Motivation in Instrumental Music Instruction Before and During the Remote Learning Phase Due to COVID-19 Crisis	Wiese, M., Müller, F.H.	Music & Science		
Teaching Dilemmas and Student Motivation in Project-based Learning in Secondary Education	Nicolas, A.M.B., Ramos, P.R.	The Interdisciplinary Journal of Problem-based Learning		
Evaluation of the motivational characteristics of higher education students in music from the perspective of Self-Determination Theory	Novoa, S.B., Lloria, S.D., Juste, M.P.	Psychology of Music	2023	23.07 (N=3)
Self-Determination Theory Perspective on Motivation and Solo Performance among Students in Higher Music Education in Serbia	Bogunović, B., Jovanović, O., Simić, N., Mutavdžin, D.	Psychological Topics		
The Music Practice Motivation Scale: An exploration of secondary instrumental music students' motivation to practice	Schatt, M. D.	International Journal of Music Education		
รวม	13			100.00

ตารางที่ 22: *ข้อมูลการสังเคราะห์ด้านข้อมูลทั่วไป*

ในส่วนของวารสารที่ตีพิมพ์บทความวิจัย พบว่ามีการตีพิมพ์ในวารสาร Psychology of Music มากที่สุด จำนวน 3 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 23.07 ลำดับต่อมาคือ วารสาร Journal of Research in Music Education และ International Journal of Music Education จำนวน 2 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 15.38 ดังข้อมูลที่ปรากฏในตารางที่ 2

วารสาร	**จำนวนงานที่ตีพิมพ์ใน 5 ปี**	**ร้อยละ**
Psychology of Music	3	23.07
Journal of Research in Music Education	2	15.38
International Journal of Music Education	2	15.38
Music Education Research	1	7.69
Empirical Research in Vocational Education and training	1	7.69
Frontiers in Psychology	1	7.69
Music & Science	1	7.69
The Interdisciplinary Journal of Problem-based Learning	1	7.69
Psychological Topics	1	7.69
รวม	13	100.00

ตารางที่ 23: *ข้อมูลด้านวารสารที่ตีพิมพ์*

2) การสังเคราะห์ด้านระเบียบวิธีวิจัย

พบว่า โดยมากมีการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative research) จำนวน 8 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 61.53 ลำดับต่อมาคือ ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) จำนวน 4 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 30.76 และระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมวิธี (Mixed methods research) จำนวน 1 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 7.69 ดังข้อมูลที่ปรากฏในตารางที่ 3

ระเบียบวิจัย	**จำนวน**	**ร้อยละ**
การวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research)	8	61.53
การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)	4	30.76
การวิจัยแบบผสมวิธี (Mixed Methods Research)	1	7.69
รวม	13	100.00

ตารางที่ 24: *ข้อมูลการสังเคราะห์ด้านระเบียบวิธีวิจัย*

ในด้านกลุ่มตัวอย่าง พบว่างานวิจัยส่วนใหญ่มีการเก็บข้อมูลจากผู้เรียนจำนวน 12 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 85.71 และเก็บข้อมูลจากครูผู้สอนจำนวน 2 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 14.28

หากพิจารณาถึงประเภทเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล พบว่าส่วนใหญ่มีการใช้แบบสอบถามเป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูล จำนวน 10 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 71.42 ลำดับต่อมาเป็นการใช้แบบสัมภาษณ์จำนวน 2 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 14.28 และการใช้แบบบันทึกเอกสารและแบบสังเกตจำนวน 1 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 7.14

ในส่วนของการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่าส่วนใหญ่มีการใช้โมเดลสมการโครงสร้าง (Structure equation model) สถิติเชิงบรรยาย และการวิเคราะห์เชิงเนื้อหาเป็นจำนวน 4 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 21.05 รองลงมาเป็นการวิเคราะห์แก่นสาระ (Thematic analysis) การวิเคราะห์สหสัมพันธ์ และการวิเคราะห์ความถดถอยเป็นจำนวน 2 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 10.52 และการวิเคราะห์ความแปรปรวนจำนวน 1 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 5.26

3) การสังเคราะห์ด้านจุดประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

งานวิจัยโดยส่วนใหญ่มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างแรงจูงใจและตัวแปรอื่น ๆ จำนวน 5 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 35.71 เพื่อศึกษาปัจจัยของแรงจูงใจที่ส่งผลต่อตัวแปรอื่น ๆ, เพื่อศึกษาและ / หรือวิเคราะห์แรงจูงใจของผู้เรียน และเพื่อศึกษาเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนเพื่อส่งเสริมแรงจูงใจ จำนวน 3 ฉบับเท่ากัน คิดเป็นร้อยละ 21.42

อภิปรายผล

จากผลการวิจัยผ่านการสืบค้นจากฐานข้อมูลออนไลน์ EBSCO สามารถสังเคราะห์ได้เป็น 3 ด้าน ได้แก่ ด้านข้อมูลทั่วไป ด้านระเบียบวิธีวิจัย และด้านจุดประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1) ด้านข้อมูลทั่วไป พบว่า ในระยะเวลา 5 ปี (ค.ศ. 2019 – 2023) มีการตีพิมพ์บทความวิจัยในบริบทของดนตรีศึกษาโดยใช้ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองปีละ 3 ฉบับ มีเพียงแค่ในปี ค.ศ. 2021 เท่านั้นที่มีการตีพิมพ์เพียงฉบับเดียว แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มในการศึกษาโดยใช้ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษาที่มีอยู่ค่อนข้างน้อย เมื่อเปรียบเทียบจากการสืบค้นโดยใช้กระบวนการการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ และทำการกำหนดขอบเขตของการสืบค้นข้อมูลเบื้องต้นที่ค้นพบวรรณกรรมทั้งสิ้น 11,016 ชิ้น

เมื่อผู้วิจัยศึกษากลุ่มวรรณกรรมที่ถูกคัดกรองออก พบว่าวรรณกรรมที่พบมีการศึกษาในเรื่องของแรงจูงใจ แต่ไม่ได้มีการใช้ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองเป็นหลัก และแม้ว่าในงานวิจัยจะมีการกล่าวถึงทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเอง แต่ไม่ได้มีการระบุถึงทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองรวมไปถึงดนตรีศึกษาในส่วนของบทคัดย่อและคำสำคัญ นอกจากนี้ยังพบว่า การตีพิมพ์บทความวิจัยส่วนใหญ่มีการตีพิมพ์ลงในวารสารทั้งทางด้านจิตวิทยาและทางดนตรี

2) ด้านระเบียบวิธีวิจัย พบว่ามีการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณมากที่สุด โดยใช้แบบสอบถามเป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูลจากทั้งผู้เรียนและผู้สอนมากถึงร้อยละ 71.42 ซึ่งผลออกมาในทิศทางเดียวกับการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบของ Olivera, et al. (2021) ที่พบว่าแบบสอบถามหรือแบบสำรวจข้อมูลถูกเลือกใช้มากที่สุดในการศึกษาเกี่ยวกับการจัดการแรงจูงใจในผู้เรียนที่เรียนการบรรเลงเครื่องดนตรี ในด้านการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่ามีการใช้โมเดลสมการโครงสร้างในการวิเคราะห์ข้อมูลมากที่สุด อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าจากผลการวิจัยยังไม่พบวิจัยในเชิงทดลอง แม้จะมีข้อเสนอแนะถึงการวิจัยในอนาคตว่าอาจมีการพัฒนากลยุทธ์การสอนหรือแบบเรียนต่าง ๆ และ

มีการใช้วิจัยเชิงทดลองเพื่อวัดผลลัพธ์ของตัวแปรที่สร้างขึ้น (Evan, P. & Liu, M. Y., 2019; Freer, E. & Evans, P., 2019; Roussy et al., 2020)

3) ด้านจุดประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย งานวิจัยโดยส่วนใหญ่มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาถึงปัจจัย รวมถึงศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างแรงจูงใจและตัวแปรอื่น ในขณะเดียวกันก็มีการกล่าวถึงข้อจำกัดของการวิจัยซึ่งมีข้อเสนอแนะให้มีการศึกษาในบริบทอื่นเพิ่มเติม เช่น ประเทศอื่น ๆ หรือขยายขอบเขตของการวิจัย เช่น ช่วงอายุ เพศ สภาพแวดล้อมในการเรียนที่ต่างกัน ครอบครัว เพื่อให้ข้อมูลที่ได้ครอบคลุมมากขึ้น (Roussy et al., 2020; Wieser, M. & Müller, F. H., 2022; Bogunović et al., 2023) ผลการวิจัยในครั้งนี้แสดงให้เห็นถึงภาพรวมและแนวโน้มของการศึกษาเกี่ยวกับแรงจูงใจโดยใช้ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทของดนตรีศึกษาในช่วงระยะเวลา 5 ปีย้อนหลัง ซึ่งจะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาค้นคว้า หรือเพื่อการวิจัยต่อยอดในบริบทของดนตรีศึกษาได้อนาคต รวมทั้งสามารถศึกษารายละเอียดเพิ่มเติมจากบทความวิจัยที่ได้นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ และนำไปพัฒนากลยุทธ์การสอนและการทำงานเพื่อส่งเสริมแรงจูงใจในผู้เรียนต่อไป

สำหรับข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยมีความเห็นว่าอาจทำการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบโดยใช้ทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเองในบริบทดนตรีศึกษาระดับอุดมศึกษามากขึ้น หรืออาจมีการศึกษาเพิ่มเติมโดยการขยายขอบเขต เช่น การเลือกใช้คำสำคัญอื่น รูปแบบเอกสารที่นำมาวิเคราะห์ เช่น วิทยานิพนธ์ บทความวิชาการ ฐานข้อมูลอื่น นอกจากนี้ ผู้ที่สนใจยังสามารถศึกษารายละเอียดเพิ่มเติมจากงานวิจัยที่นำมาวิเคราะห์ เพื่อนำไปพัฒนาการเรียนการสอนและส่งเสริมแรงจูงใจในผู้เรียนได้ต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ธัญญรัตน์ อโนทัยสินทวี. (2564). *Systematic review: Review methodology.* เข้าถึงได้จาก https://thaigpfm.org/wp-content/uploads/2020/05/9.00-10.30-Systematic-review.pdf

นงลักษณ์ วิรัชชัย. (2530). การสังเคราะห์งานวิจัย. *สารานุกรมศึกษาศาสตร์ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ*, 7, 116-121.

ปิยวรรณ วิเศษสุวรรณภูมิ. (2566). การเสริมสร้างแรงจูงใจสำหรับผู้เรียนในยุคดิจิทัล (พิมพ์ครั้งที่ 1). สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัจฉรา คำมะทิตย์ และ มัลลิกา มากรัตน์. (2559). การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ: วิธีการปฏิบัติทีละขั้นตอน. *วารสารเครือข่ายวิทยาลัยพยาบาลและการสาธารณสุขภาคใต้, 3*(3). 246-259

ภาษาต่างประเทศ

Blair, E., & van der Sluis, H. (2022). Music performance anxiety and higher education teaching: A systematic literature review. *Journal of University Teaching & Learning Practice, 19*(3).

Bogunović, B., Jovanović, O., Simić, N. & Mutavdžin, D. (2023). Self-Determination Theory Perspective on Motivation and Solo Performance among Students in Higher Music Education in Serbia. *Psychological Topics, 32*(1), 105-124. https://doi.org/10.31820/pt.32.1.6

Concina, E. (2023). Effective Music Teachers and Effective Music Teaching Today: A Systematic Review. *Education Sciences, 13*(107), 1-22. https://doi.org/10.3390/educsci13020107

Evan, P. & Liu, M. Y. (2019). Psychological Needs and Motivational Outcomes in a High School Orchestra Program. *Journal of Research in Music Education, 67*(1), 83-105. https://doi.org/10.1177/0022429418812769

Freer, E. & Evans, P. (2019). Choosing to study music in high school: Teacher support, psychological needs satisfaction, and elective music intentions. *Psychology of Music, 47*(6), 781–799.

Hallam, S. (2018). Supporting motivation in music education. In Hallam, S., Cross, I., Thaut, M. (Eds), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (pp.479-491). Oxford University Press.

Kupers, E., Dijk, M. V., Geert, P. V. & McPherson, G. E. (2013). A mixed-methods approach to studying co-regulation of student autonomy through teacher–student interactions in music lessons. *Psychology of Music, 43*(3), 333-358.

Mazzarolo I, Burwell, K. & Schubert, E. (2023). Teachers' approaches to music performance anxiety management: a systematic review. *Frontiers in Psychology, 14*, 1-8. http://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1205150

Olivera, A., Ribeiro, F. S., Ribeiro, L. M., McPherson, G. & Olivera-Silva, P. (2021). Disentangling motivation within instrumental music learning: a systematic review. *Music Education Research, 23*(1), 105-122. https://doi.org/10.1080/14613808.2020.1866517

Roussy, A.B., Hruska, E., Trower, H. (2020). Teaching Music to Support Students: How Autonomy-Supportive Music Teachers Increase Students' Well-Being. *Journal of Research in Music Education, 68*(1) 97–119. https://doi.org/10.1177/0022429419897611

Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2017). *Self-Determination Theory: Basic psychological needs in motivation, development, and wellness.* The Guilford Press. https://doi.org/10.1521/978.14625/28806

Wiese, M. & Müller, F.H. (2022). Motivation in Instrumental Music Instruction Before and During the Remote Learning Phase Due to COVID-19 Crisis. *Music & Science, 5*, 1–13. htttp://doi.org/10.1177/20592043221132938

A Systematic Review to Compare the Suzuki and Traditional Methods in Violin Education

Zhao Xueyan[1]
Choong Hueyuen[2]

Abstract

This research project aims to fill the gap in the literature and provide a comprehensive understanding of the similarities and differences between Suzuki and traditional violin methods regarding their philosophies, pedagogies, parents' involvement, and learning outcomes. The research methodology is a qualitative systematic literature review, it applied the PRISMA flow diagram to filter the literature and selected ten studies for data analysis. All the research works selected for analysis in this project were sourced from scientific journals and academic publications like SAGE and ProQuest. The selected studies included in the review explore a range of topics, such as character development in Suzuki-inspired preschools, the history of Suzuki's mediated pedagogy, teaching approaches, the roles of teachers, students, and parents, as well as the differences in learning outcomes between the two methods. The data collection involved identifying themes, and key findings from the included studies and organizing them in a summary table. The article's findings suggest that both the Suzuki and traditional methods have their merits and can be effective in violin education. The Suzuki method shows better outcomes in terms of developing a strong ear and musical memory, and fostering character development for children, emphasizing more on the involvement of parents. On the other hand, the traditional method has advantages in developing individualized technique, note-reading skills, learning a wider range of repertoire, and the progress of musical artistry.

Keywords: Suzuki method, traditional violin method, qualitative systematic review

Introduction

Many music education methods and approaches have emerged in the 20th century, such as Kodály, Orff, Dalcroze, and Suzuki. Suzuki and traditional techniques are two of the most popular violin learning methods. The Suzuki and Traditional methods have different philosophies, pedagogies,

1 UCSI University Institute of Music / markjoelingo@gmail.com
2 UCSI University Institute of Music / choonghy@ucsiuniversity.edu.my

and approaches to music instruction. Understanding each method's advantages and disadvantages can guide educators in selecting appropriate techniques, materials, and strategies for their students.

Background

Shinichi Suzuki was born in 1898, a Japanese violinist, and the founder of the Suzuki violin method (Akutsu, 2020). Dr. Suzuki founded the Talent Education movement in Japan shortly after World War II. He studied violin with Karl Klingler in Germany in 1921 (Mehl, 2009). He created the idea that "Musical skills are not an inborn talent that can be nurtured. Every child can grow their musical talent, just as obtain the ability to speak their mother tongue" (Suzuki, 1983). Based on this concept, The Suzuki approach emphasizes ear training above reading musical notation. Although the method is originally associated with the violin, it can also be applied to other instruments including the piano, guitar, and flute (Mehl, 2009).

Western classical music traditions inspired the traditional violin methods. It had centuries of history and a structured curriculum, emphasizing instrumental technical skills, sight reading, and music theory (Przygocki, 2004). Students in traditional violin training often start with learning how to read music notation and progress through scales and etudes, focusing on mastering technique, interpreting the score notation, and performance skills (Przygocki, 2004).

Although there has been large scholarly attention pointing to the comparison of the two methods, teachers and parents are still in a dilemma of choosing the appropriate method for their children. In recent years, most findings concluded the Suzuki method is superior to the Traditional method (Akdeniz, 2015; Moorhead, 2005). However, a lack of literature provides an overview comparison of both methods to allow a comprehensive understanding of the Suzuki method's superiority to the Traditional method. Hence, this research conducted a systematic review to summarise existing knowledge regarding both methods' philosophies, teaching approaches, the role of parents, and the learning outcomes.

Research Objectives

The objective of this study is the Suzuki method and the traditional violin method in terms of teaching philosophies, pedagogies, the roles of parents involved in the learning process, and the learning outcomes. The research aims to investigate and compare the main similarities and differences, advantages and disadvantages between the Suzuki and traditional methods in music education.

Methodology

The methodology of the study is a qualitative systematic review, it is designed to identify, evaluate, synthesize, and analyze research studies on Suzuki and traditional methods (Boland et al., 2014). The systematic literature search uses online databases, such as SAGE, Google Scholar, JSTOR, SpringerLink, Oxford Academic, and Cambridge Core**.** The search terms used are: "Traditional" AND "Suzuki method" AND "violin" AND pedagogy NOT sing, "Traditional" AND "Suzuki method" AND "violin" AND philosophy NOT sing, "Traditional" AND "Suzuki method" AND "violin" AND parent NOT sing. The research strategy used in the article is to use predefined search terms and criteria to identify relevant studies that meet specific requirements for the review. The research questions guiding the study focus on exploring the differences between the two methods regarding their philosophies, teaching approaches, roles of teachers, students, and parents, and learning outcomes.

The data are extracted from the ten studies selected from the systematic review, such as the concepts, key findings, themes, and supporting quotations or examples. Then, the information was summarized and divided into catalogs based on the methodological characteristics. After that, the literature was analyzed and synthesized in thematic analysis form.

Inclusion Criteria:

- The studies are published in English.
- The content of the article is relevant to research objectives.
- The research participants have experience in learning or teaching, either the Suzuki or the traditional violin method.

Exclusion Criteria:

- Studies that had not been published in English.
- Studies are not journal research articles.
- Studies are excluded if the full text of the article is not accessible.

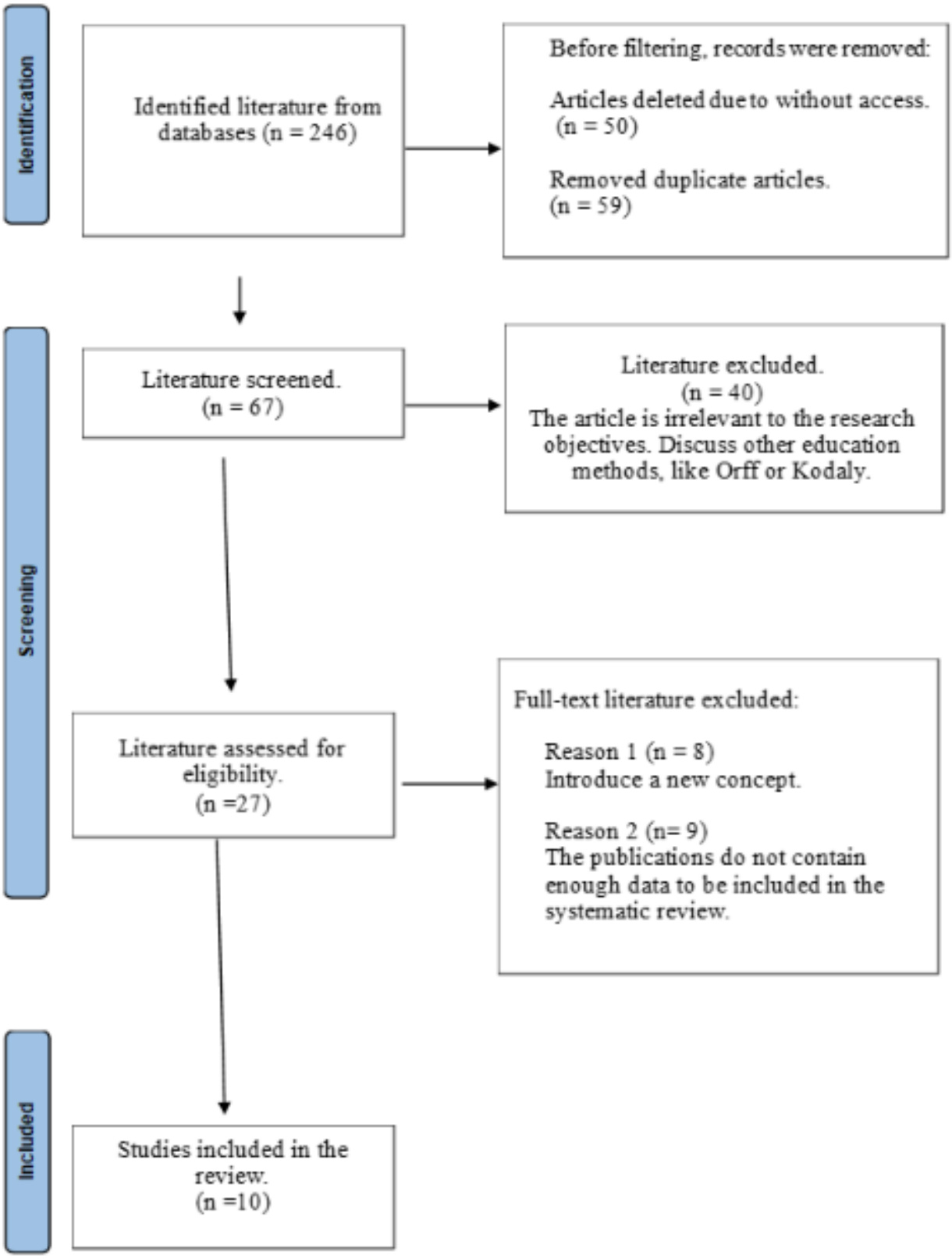


Figure 1: *PRISMA Flow Diagram.*

Findings

Traditional Philosophy

Traditional violin teaching is part of formal music education, the learning process is structured, detailed, and ambiguous. Child prodigies were popular in Europe in the nineteenth and early twentieth centuries. Seashore (1915) defines "Musical talent as a nature-inherited gift, a musician is someone who has been born and owns a natural ability in music". The nineteenth-century scientific revolution resulted in more technical approaches to music education, including an interest in the mechanism of violin playing (Kolneder, 1998). According to Palac (1999), heterogeneous string class methods, commonly used in public schools, start with major tonality for a period and introduce different symbols for rhythmic and tonal patterns. For setting up a beginner string class, some educators favor a heterogeneous environment with participation from various instruments, others favor a homogeneous setting where students play the same instrument (Misra, 2000).

The traditional method is established more on historical accumulated knowledge and technical exercises (López-Calatayud et al., 2022). It is based on the idea that students should learn the fundamentals of theory and technique before they start playing more difficult pieces (Akdeniz, 2015). Moreover, students are exposed to a diverse range of musical genres and repertories. The song list may include etudes and classical repertoire. The teacher individualizes the pieces that focus on specific technical challenges or areas of improvement for the student (Su, 2016).

Violin learning has been largely centered on the students listening and following the teacher's guidance (Kolneder, 1998). One of the Western art music traditions is the emphasis on reading music notation from the beginning (Mehl, 2009). Furthermore, it has listening activities, such as watching live performances or listening to recordings (Bugeja, 2009). However, this is not typical of traditional methods, which prioritize reading notation over auditory training (Bugeja, 2009). Violin lessons have been a mandatory subject for elementary school instructors in some European countries, where it was regularly taught in groups (Kolneder, 1998).

Suzuki Philosophy

Zen Buddhism and Japanese traditional arts heavily influenced Suzuki's philosophy (Madsen, 1990). Suzuki's philosophy emphasizes reflection and progress. It may diverge from the more analytical and scientific methods generally associated with traditional Western music education, due to its experimental and developing nature (Hendricks, 2011). Suzuki (1983) believed that in-born talent was an excuse for avoiding practice. Suzuki (1983) stated that all children can learn music by imitation, like how they obtain their native language.

Suzuki's philosophical concepts include that music is spiritual, that music performance expresses the character of the composer's and performer's soul, and that music education's objective is to develop noble human beings who will make the world a better place (Hendricks, 2011). Suzuki (1983) expressly stated that the goal of his method was to cultivate character first, then ability. Suzuki emphasized the ability to discriminate nuance in tone quality because he believed that tone quality reflected the person's soul (Hendricks, 2011; Thompson, 2016). Some music educators disagree with Suzuki's emphasis on character development rather than producing child prodigy or virtuosic players. (Hendricks, 2011). The critics believe that the academic benefits of music learning should be prioritized. Character development should not take priority over technical and musical parts of music instruction.

Traditional Pedagogy

According to Galamian (1985), private traditional violin teaching frequently focuses on technique and repertoire studies. According to Palac (1999), traditional private teachers introduce material symbolically through notation. According to Przygocki (2004), when teaching note-reading skills, making connections between notation and particular concepts is helpful to understand. The actual note names should be highlighted, as well as the finger numbers.

Joseph Joachim, a famous violinist has suggested that the D major scale can help shape the left hand's natural position on the violin fingerboard (Yampolsky, 1967). Since the writings of Geminiani and Leopold Mozart (Novillo-Fertrell, 1998), generations of teachers have found that using finger markers improves intonation (Calatayud & Lopez, 2022). Jensen (1990) conducted this study, university students taking beginner string classes were given different bow holds to see which method was more effective. Participants in the traditional groups had significantly better handshapes than those who were taught the Suzuki group bow hold. According to Przygocki (2004), using piano accompaniment in lessons and practice can give students a harmonic background that helps build up a tonal center and pitch memory.

Su (2016) in his article emphasizes the importance of improving a student's muscular strength. Some learners' muscle strength is stronger because they have longer fingers and arms. Su (2016) also highlights the use of a wide range of repertoires of different styles to produce a comprehensive violinist. To achieve this, the learner needs to go through systematic training that includes etudes, scales, and repertoires with a wide range of musical and historical styles.

Suzuki Pedagogy

Suzuki himself taught through personal inspiration rather than a comprehensive system and expected the teachers he trained to do the same (Mehl, 2009). According to Palac (1999), The Suzuki

Method focuses on instrumental skills, with an emphasis on imitation and listening skills. Suzuki children begin as young as two or three years old, they listen to the recordings first, learning by ear and not reading music notation until they have mastered the fundamental techniques of the instrument. Individual lessons are frequently given in the form of a masterclass, with other students and their parents watching (Mehl, 2009). In the Suzuki school and studio, the repertoire is learned through listening and then played by memory. Suzuki teachers use memory and repetition to help students enhance their techniques and skills (Sperti, 1970). This rote learning process continues until the teacher decides when it is the right time for note-reading to begin (Moorhead, 2005). In Suzuki group lessons are often game-orientated, especially for younger children (Moorhead, 2005), they can play with other classmates (Starr, 1976). This arrangement also allows them to observe their peers who are at different levels.

The article written by Thibeault (2018) found that Suzuki's method of teaching music emphasizes the use of recordings as an essential resource for learning. Suzuki teachers use music recordings to help students become familiar with the new repertoire. Suzuki himself diagnoses students' technical problems simply by listening to a recording of their playing (Thibeault, 2018). Suzuki regularly informs his students that the teacher is only an assistant and that the artist in the recording is the true teacher (Honda, 1970).

According to Eubanks (2015), some traditional etudes and exercises are not in a Suzuki violin student's core curriculum. Suzuki's method books Volumes 1 and 2 cover fundamental techniques, beginning with folk tunes (Przygocki, 2004), some pieces outside the Suzuki repertoire are also included, allowing students to discover learning processes as a group (Smolen, 2000). For teaching beginner's bow hold, Suzuki advised his young learners to grip the bow with their right thumb beneath the frog instead of bending between the frog and the stick (Mishra, 2000).

The Suzuki method is sometimes criticized for being overly focused on learning by ear and imitation, which causes weaknesses in note-reading, and results in robotic performances (Hendricks, 2011). According to Isaac Stern, "The Suzuki learners are unable to read music, they sound like robots, and don't develop personal artistry" (Kendall et al., 2010). Teachers in the higher grades of public schools are doubtful to apply components of Suzuki's method due to their note-reading abilities in orchestral performance (Haugland, 2009). Kendall (1960) also said that "repeated listening to the recordings will result in mechanical imitation."

Traditional Parents

Parental involvement in instrumental music instruction has been widely practiced throughout history. Famous musicians such as Mozart have received education and support from his parents.

(Wagner, 1998). Traditional violin lessons are usually held in a classroom without parents present. The parents could be involved in their children's musical education, but they are passive rather than active participants. Traditional teaching does not always necessitate parental involvement (Bugeja, 2009). According to Bugeja (2009), the teacher simply and personally engaged with the student. The traditional mother was only there for the students' early lessons (Bugeja, 2009). The parents found it more difficult to supervise practice once they stopped attending classes (Bugeja, 2009).

Suzuki Parents

Garner (2008) wrote that Suzuki's approach was originally designed for young Japanese children in the 1950s when Japanese mothers stayed at home and worked closely with their children. O'Neill (2003) wrote that parents not only decide to register for the lessons and pay the fees, but in the case of Suzuki methods, parents also guide daily practice and listening activities at home. According to Davidson et al. (1996), successful Suzuki musicians' parents are actively involved in a variety of tasks such as supervising practice, connecting with teachers, and creating an ideal practice environment.

All Suzuki parents are expected to obey a few key principles, one of which is that parents must recognize their essential role in the learning process and participate with the child wholeheartedly (Johnstone, 2000). Many parents sat in on lessons and took notes to better grasp the weekly duties and assignments. Listening to Suzuki recordings at home is critical to the method's success. Creating an appropriate learning environment is one of the duties of the parent in the Suzuki Method. This can be accomplished by listening to music played during dinner in the Suzuki household, and it usually was a Suzuki repertory CD (Bugeja, 2009).

According to Bugeja (2009), The Suzuki parents, at the beginning level, reminded the child of the fingerings while the children were not yet reading music. Because the student began reading music when she was eight or nine years old, meanwhile, the parent's role in lessons began to change (Bugeja, 2009). Suzuki parents practice less with their children as they get older, as their children become mature and achieve more complex musical skills independently (Hendricks, 2021).

Finally, the Suzuki parental involvement was very difficult to apply at the public school (Hendricks, 2019). Not only does the school expect parents to sacrifice everything else in their lives for their children's musical education, but the very nature of a traditional school is the one in which parents put trust in their children's education to other adults (Hendricks et al., 2021).

Traditional Outcome

Akdeniz (2015) suggests that traditional methods are more conventional and individualized. Teachers in traditional violin training prioritize instrumental playing techniques, often starting with

learning how to read music notation, and gradually progressing through graded repertoire, focusing on mastering technique, interpretation, and performance skills (Przygocki, 2004). Based on Mishra (2000), it is concluded that the traditional way of teaching string technique, particularly bow holds, is still considered to be effective and beneficial. Moreover, in traditional music teaching, students are exposed to various musical genres and styles, which may include scales, etudes, and classical repertoire (Su, 2016).

Suzuki Outcome

According to Akutsu (2014), many research participants favor the motivation and imagination demonstrated by the Suzuki Method. They regard these characteristics as the necessary components of creative learning in the context of violin training. A student who is trained by the Suzuki method from the beginning can build his memory skills and learn a new piece very quickly (Hermann, 1999). Unlike in traditional learning, where students usually presented solo recitals with sheet music, hundreds of Suzuki children performed mass concerts in unison from memory. Suzuki students' group performance activities are often conducted with homogeneous groupings of instruments (Hofeldt, 2000). However, most of the Suzuki method's repertoire fits well with heterogeneous group instruction (Przygocki, 2004). However, the Suzuki Method has been criticized for emphasizing too much performance and standardization, leaving little room for children's creative development (Csikszentmihalyi, 1997).

Discussions

The key findings from the reviewed studies showed significant differences between the Suzuki method and the traditional method. The traditional music philosophy is based on Western classical music traditions. It focuses on the development of technical skills, music theory, and a structured curriculum. Students begin by learning how to read music notation and gradually progress through graded repertoire, focusing on mastering technique, interpretation, and performance skills. On the other hand, the Suzuki philosophy, influenced by Zen Buddhism and Japanese traditional arts, prioritizes ear training, "character first, then ability," and parental involvement in the learning process.

In terms of pedagogy, the Traditional teaching method prioritizes the skill to read and interpret music notation, it also exposes students to a diverse range of musical genres and styles, such as scales, etudes, and classical repertoire. The teacher individualizes the pieces for students to focus on specific technical challenges and expresses the music through dynamics, phrasing, and emotion. On the other hand, the Suzuki method takes more diverse approaches, including rote learning, where students learn by repetition and imitation, encouraging students to memorize pieces and

listen to recordings. Additionally, Suzuki students often participate in group lessons, which provide opportunities for playing with peers and more advanced students, fostering social connection, and enhancing performance skills. However, critics of the Suzuki method argue that it focuses too much on learning by ear and imitation, resulting in weaknesses in note-reading and robotic performances. There is also concern that character development is prioritized over technical and musical aspects of instruction.

Regard of the role of parents also differs between the methods, both methods of parent's support and reinforce learning at home. The Suzuki method places a greater emphasis on the involvement of parents in the learning process. In contrast, the traditional method is more adaptable and does not assign parents specific roles. Despite this, traditional parents still have a similar role as Suzuki parents in creating a home environment for learning, offering support, and maintaining communication with the instructor.

As for learning outcomes, multiple studies have shown that learners of both methods have gained greater confidence and musicality in their playing. As a result, Students who were taught with Suzuki's method showed a higher level of inspiration and collaboration. On the other hand, traditional methods are associated with more personalized progress and technical expertise.

Conclusion

In conclusion, this systematic review analyzes and compares the Suzuki method with the traditional method of violin education. Both the Suzuki method and traditional methods have their own merits and can be effective in violin education. This finding is consistent with existing literature that recognizes the value of both methods. Both methods value the importance of developing performance skills in playing the violin and supportive parental involvement. The Suzuki method is found to be advantageous in developing a strong ear, and musical memory, fostering character development in children, and greater parent involvement. On the other hand, the traditional method prioritizes individualized technique training, note-reading skills, and the study of a wider range of repertoire.

The limitation of the study is that during the screening process in the systematic literature review, the included articles are journal research articles only, which may miss valuable information from other types of publications such as books, academic thesis, and dissertations. Furthermore, some excluded articles may contain additional information, due to being inaccessible.

In the end, this review provides some insights for parents and educators to make informed decisions about choosing the method for their children's violin education. For further research suggestion is to explore the potential benefits of combining elements from both the Suzuki meth-

od and the traditional method in violin education and investigate how the integration of certain components from each method can enhance students' overall learning experience and musical development.

References

Akdeniz, H. B. (2015). A comparison of the main features of Suzuki and traditional violin education. *Journal of Literature and Art Studies*, *5*(2), 107–113. https://doi.org/10.17265/2159-5836/2015.02.003

Akutsu, T. (2020). Changes after Suzuki: A retrospective analysis and review of contemporary issues regarding the Suzuki Method in Japan. *International Journal of Music Education*, *38*(1), 18–35. https://doi.org/10.1177/0255761419859628

Akutsu, T. (2014). Recognizing children's creativity in the context of violin lessons: A video-based study in Japan and the US. 学校教育学研究論集, 29, 73–86.

Boland, A., Cherry, M. G., & Dickson, R. (2014). *Doing a systematic review: A student's guide*. SAGE Publications.

Bugeja, C. (2009). Parental Involvement in the Musical Education of Violin Students: Suzuki and "Traditional" Approaches Compared. *Australian Journal of Music Education*, 1, 19–28. https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/INFORMIT.044254288352245

Csikszentmihalyi, M. (1997). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention.* New York: Harper Perennial.

Davidson, J. W., Howe, M. J. A., Moore, D. G., & Sloboda, J. A. (1996). The role of parental influences in the development of musical performance. *British Journal of Developmental Psychology, 14*(4), 399–412. http://dx.doi.org/10.1111/j.2044-835X.1996.tb00714.x

Eubanks, K. (2015). *Essays in the theory and practice of the Suzuki method* [Unpublished doctoral dissertation]. City University of New York.

Galamian, I., & Thomas, S. (2013). *Principles of violin playing and teaching*. Courier Corporation.

Garner, A. M. (2008). *Kodály in the Suzuki Program (2008)*. Kodaly Envoy.

Haugland, S. L. (2009). Potential: Suzuki's mother tongue method and its impact on strings in music education in the United States. *American String Teacher*, *59*(2), 28–31. https://doi.org/10.1177/000313130905900205

Hendricks, K. S. (2011). The philosophy of Shinichi Suzuki: "Music education as love education". *Philosophy of Music Education Review*, *19*(2), 136–154. doi:10.2979/philmusieducrevi.19.2.136

Hendricks, K. S., & Bucci, M. G. (2019). 'Everyone is always learning': Case study of a Suzuki-inspired preschool. *International Journal of Music in Early Childhood*, *14*(1), 89-109. https://doi.org/10.1386/ijmec.14.1.89_1

Hendricks, K. S., Einarson, K. M., Mitchell, N., Guerriero, E. M., & D'Ercole, P. (2021). Caring for, about, and with: Exploring musical meaningfulness among Suzuki students and parents. *Frontiers in Education*, *6*. https://doi.org/10.3389/feduc.2021.648776

Hermann, E. (1999). *Shinichi Suzuki: The Man and His Philosophy*. Alfred Music.

Hofeldt, E. W. (2000). *The companion book to Shinichi Suzuki's "Suzuki Violin School, Volume 1"* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Cincinnati.

Honda, M. (1970). *Talent education: a program for early development.* Early Development Association.

Jensen, J. L. (1990). A comparison of initial violin bow hold approaches in undergraduate string techniques classes, including assessments of the influence of baseline ratings of subjects' finger dexterity and mental images of the violin bow hold. *Dialogue in Instrumental Music Education*, *14*(1), 10–30.

Johnstone, J. (2000). Suzuki parenting: Is it worth it? *Score*, *1*(2), 9–11.

Kendall, J. D. (1960). Violin teaching for three-year-olds: Ten stereotypes re-examined. *The Instrumentalist*, *14*(7).

Kolneder, W. (1998). *The amadeus book of the violin: Construction, history and music*. Amadeus Press.

López-Calatayud, F., Macián-González, R., & Tejada, J. (2022). An analysis-synthesis of the pedagogical literature on intonation in initial learning of violin and viola: Pitch contents, teaching approaches, and auxiliary resources. *String Research Journal*, *13*(1), 73–91. https://doi.org/10.1177/19484992221121755

Madsen, E. (1990). *The genesis of Suzuki: An investigation of the roots of talent education* [Unpublished Master's Thesis]. McGill University.

Mehl, M. (2009). Cultural translation in two directions: The Suzuki Method in Japan and Germany. *Research and Issues in Music Education*, *7*(1).

Mishra, J. (2000). Questions and answers: Research related to the teaching of string technique. *String Research Journal*, *1*(1), 9–35. https://doi.org/10.1177/1948499200OS-100102

Moorhead, M. N. (2005). *The Suzuki Method: A comparative analysis of the perceptual/cognitive listening development in third grade students trained in the Suzuki, traditional, and modified Suzuki music methods.* [Unpublished doctoral dissertation]. University of South Florida.

Novillo-Fertrell, M. (1998). Validez de cuatro métodos de violín del siglo XVIII en la ense ñanza actual [Validity of four 18th century violin methods in today's teaching]. *Músicay Educación, 11*(1), 61–84.

O'Neill, A. A. M. (2003). *Parent as home teacher of Suzuki cello, violin, and piano students: Observation and analysis of Suzuki method practice sessions* [Unpublished doctoral dissertation]. The Ohio State University.

Palac, J. (1999). Music learning theory and the string teacher. *American String Teacher*, *49*(3), 56–61. https://doi.org/10.1177/000313139904900313

Przygocki, J. (2004). An eclectic approach in the beginning string class. *American String Teacher*, *54*(3), 44–47. https://doi.org/10.1177/000313130405400312

Seashore, C. E. (1915). The measurement of musical talent. *The Musical Quarterly*, *1*(1), 129–148.

Smolen, S. J. (2000). *Teaching music as a living art: Drawing the best from Waldorf and Suzuki: One string pedagogue's integration of the philosophy behind the new impulse in Waldorf music education and the Suzuki method for stringed instruments* [Unpublished doctoral dissertation]. Union Institute of Graduate Studies.

Sperti, J. (1970). *Adaptation of certain aspects of the Suzuki Method to the teaching of the Clarinet: An experimental investigation testing the comparative effectiveness of two different pedagogical methodologies* [Unpublished doctoral dissertation]. New York University.

Starr, W. (1976). *The Suzuki violinist: A guide for teachers and parents*. Kingston Ellis Press.

Su, D. (2016). Fundamental concepts in violin studio teaching. *American String Teacher*, *66*(2), 34–37. https://doi.org/10.1177/0003131316066002O7

Suzuki, S., & Suzuki, W. (1983). *Nurtured by love: The classic approach to talent education*. Alfred Music.

Thibeault, M. D. (2018). Learning with sound recordings: A history of Suzuki's mediated pedagogy. *Journal of Research in Music Education*, *66*(1), 6–30. https://doi.org/10.1177/0022429418756879

Thompson, M. (2016). Authenticity, Shinichi Suzuki, and "beautiful tone with living soul, please.". *Philosophy of Music Education Review*, *24*(2), 170–190. doi: 10.2979/ philmusieducrevi.24.2.04

Wagner, M. (1998). Mozart: An anomaly in the history of music?. *High Ability Studies*, *9*(1), 115-124. https://doi.org/10.1080/135981398009010

Yampolsky, I. M. (1967). *The principles of violin fingering*. Oxford University Press.

SICSAM

SILPAKORN INTERNATIONAL CONFERENCE
ON SOUND AND MUSIC

Faculty of Music, Silpakorn University
22 Borommaratchachonnani Road, Taling Chan, Bangkok 10170
Tel. 02 424 5526 ต่อ 11
silpakornmusic | conference.sufm@gmail.com
www.conference.music.su.ac.th