แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

ธนัญชัย ไกรเทพ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรีตะวันตก

ปีการศึกษา 2561

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

POPULAR MUSIC GUITAR TEACHING METHODS WITH THE USE OF MELODIC MINOR MODE IN HIGHER EDUCATION

TANANCHAI KRITHEP

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements

for Master of Arts in Western Music

Academic year 2018

Copyright of Bansomdejchaopraya Rajabhat University

ชื่อเรื่อง	**แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา**
ชื่อผู้วิจัย	**ธนัญชัย ไกรเทพ**
สาขาวิชา	**ดนตรีตะวันตก**
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	**รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ**
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	**ดร.พนัง ปานช่วย**
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	**ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ**

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา อนุมัติให้วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีตะวันตก

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ดร.คณกร สว่างเจริญ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ)

..... กรรมการ

(ดร.พนัง ปานช่วย)

..... กรรมการ

(ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์จีระพันธ์ อ่อนเถื่อน)

..... กรรมการและเลขานุการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อัครนันท์ อัศวรัชต์โภคิน)

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ชื่อเรื่อง **แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา**
ชื่อผู้วิจัย **ธนัญชัย ไกรเทพ**
สาขาวิชา **ดนตรีตะวันตก**
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก **รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ**
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม **ดร.พนัง ปานช่วย**
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม **ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ**
ปีการศึกษา **2561**

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยคือ 1) เพื่อศึกษาการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษา ประเทศไทย 2) เพื่อนำเสนอแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา งานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้เครื่องมือเป็นแบบสัมภาษณ์ จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทยจำนวน 5 คนจาก 5 สถาบัน เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์มาเป็นแนวทางการสอนในเนื้อหาประเด็นดังกล่าว

ผลการศึกษาพบว่า

1. แนวทางการสอนจากอาจารย์ทั้ง 5 คนประกอบไปด้วย 1) วัตถุประสงค์การศึกษาโมด 2) เนื้อหาการสอนทั้ง 7 โมด 3) กิจกรรมการสอนและแผนการสอน และ 4) การวัดผลและประเมินผล

2. นำเสนอแนวทางการสอนใน 4 องค์ประกอบดังกล่าว สำหรับการเรียนการสอนในเนื้อหาด้านนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อต่อยอดความรู้เดิมของผู้เรียนด้วยการเรียนรู้เนื้อหาทั้ง 7 โมด โดยแบ่งการเรียนการสอนออกเป็น 2 รายวิชา และใช้การวัดผลและประเมินผลเพื่อตรวจสอบความเข้าใจของผู้เรียนโดยการนำไปใช้ในดนตรีสมัยนิยม

คำสำคัญ : ดนตรีสมัยนิยม โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก การสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา

Title **Popular music guitar teaching methods with the use of melodic minor mode in higher education**

Author **Tananchai Krithep**

Program **Master of Arts Western Music**

Major Advisor **Associate Professor Dr.Kovit Kantasiri**

Co-advisor **Dr.Panang Panchuay**

Co-advisor **Dr.Rungkiat Siriwongsuwan**

Academic Year **2018**

ABSTRACT

The purposes of this research were to 1) studying the popular music guitar teaching methods with the use of melodic minor mode from guitar teachers in Thailand higher education and 2) presenting the popular music guitar teaching methods with the use of melodic minor mode in higher education. It's a qualitative research by interviewing 5 popular guitar teachers from 5 institutions in Thailand.

The findings revealed that.

1. Guitar teaching methods from 5 guitar teachers as follow 1) objective to the use of melodic minor mode 2) the content of all 7 modes in melodic minor 3) activities and lesson plans and 4) the results and evaluations.

2. Guitar teaching methods from 4 views above to improve student's knowledge in the content of all 7 modes in 2 sections and evaluating students' understanding of melodic minor mode in popular music as the result.

Keywords: Popular music, melodic minor mode, popular music guitar teaching methods in higher education.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้ประสบความสำเร็จลงด้วยดี โดยได้รับความร่วมมือจาก อาจารย์ ดร.พนัง ปานช่วย และ รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ และ อาจารย์ ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ ที่ให้คำแนะนำ ตรวจแก้ไขอย่างละเอียด ผู้วิจัยจึงขอขอบคุณไว้ ณ โอกาสนี้

ขอบคุณความช่วยเหลือจาก ดร.พิมลมาศ พร้อมสุขกุล อาจารย์ผู้ดูแลหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ดร.ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล ดร.ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ และว่าที่ร้อยตรี ชุมพร วรนุช ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณอาจารย์ในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย 5 คน จากสถาบันดังนี้ 1) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล 2) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 3) วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต 4) วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และ 5) สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ที่ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์จากคำถามที่ผู้วิจัยจัดเตรียมไว้

สุดท้ายนี้ที่สำคัญที่สุดคือต้องขอขอบคุณครอบครัวของผู้วิจัย ที่ให้การสนับสนุนทุนการศึกษาสำหรับการทำวิจัยในครั้งนี้

ธนัญชัย ไกรเทพ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... ข
กิตติกรรมประกาศ..... ค
สารบัญ..... ง
สารบัญตาราง..... ฉ
สารบัญภาพ..... ช
บทที่1 บทนำ..... 1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 4
ขอบเขตของการวิจัย..... 4
ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย..... 5
นิยามศัพท์เฉพาะ..... 5
บทที่2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 6
ความเป็นมาของดนตรีสมัยนิยม..... 6
แนวคิดด้านดนตรีศึกษา..... 9
การปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม..... 20
โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก..... 49
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 67
บทที่3 วิธีการดำเนินการวิจัย..... 76
ผู้ให้ข้อมูล..... 76
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 77
การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 78
การวิเคราะห์ข้อมูล..... 79

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล..... 80
แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย..... 80
แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา..... 129
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 178
สรุปผลการวิจัย..... 179
อภิปรายผล..... 183
ข้อเสนอแนะ..... 189
บรรณานุกรม..... 191
ภาคผนวก..... 197
ภาคผนวก ก รายนามผู้เชี่ยวชาญ..... 198
ภาคผนวก ข หนังสือราชการ..... 200
ภาคผนวก ค เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 206
ภาคผนวก ง แบบตอบรับในการเผยแพร่บทความวิจัย..... 209
ภาคผนวก จ สำเนาประกาศนียบัตรภาษาอังกฤษ..... 211
ประวัติผู้วิจัย..... 213

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	วิทยาลัยการดนตรีเบิร์กลีย์ เมืองบอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา…….	20
2	สถาบันการศึกษาดนตรีเพื่อการศึกษาทางไกลและเกณฑ์ของหลักสูตร ระดับอุดมศึกษา ของประเทศออสเตรเลีย.....	23
3	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.....	27
4	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.....	28
5	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต……...	28
6	วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.....	28
7	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม.....	29
8	แผนการสอนเนื้อหาด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกและคอร์ดทรัยแอด.....	171
9	แผนการสอนเนื้อหาด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	173
10	สรุปเนื้อหาของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์ แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา.....	180

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	โน้ตบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก…….	32
2	ตำแหน่งของโน้ตบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกบนกีตาร์.....	33
3	ตำแหน่งของทรัยแอด และอาร์เพจจิโอบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	34
4	แบบฝึกหัดบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	35
5	ชุดคอร์ดสำหรับการฝึกด้นสดบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	35
6	โน้ตบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์……..…….	35
7	ตำแหน่งของโน้ตในบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์บนกีตาร์.....	36
8	ตำแหน่งของทรัยแอด และอาร์เพจจิโอบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์บนกีตาร์.....	37
9	แบบฝึกหัดบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์…...……...……	38
10	ชุดคอร์ดสำหรับการฝึกด้นสดบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์.....	38
11	โน้ตบันไดเสียง C อัลเทิร์ด.....…….	39
12	ตำแหน่งของโน้ตบันไดเสียง C อัลเทิร์ดบนกีตาร์.....	40
13	ตำแหน่งของทรัยแอด และอาร์เพจจิโอบันไดเสียง C อัลเทิร์ดบนกีตาร์.....	41
14	แบบฝึกหัดบันไดเสียง C อัลเทิร์ด.....……..	42
15	ชุดคอร์ดสำหรับฝึกด้นสดบันไดเสียง C อัลเทิร์ด.....	42
16	โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 1……..	43
17	โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 2……...	43
18	โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 3……..	43
19	โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 4……..	44
20	โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 5…….	44
21	โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 6…….	44
22	โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 7……..	45
23	โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 8……..	45
24	ตำแหน่งของอาร์เพจจิโอในบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์บนกีตาร์…….	47

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
25	โน้ตอาร์เพจจิโอของบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ บนบรรทัด 5 เส้น.....	47
26	โน้ตแบบฝึกหัดการปฏิบัติคอร์ด.....	48
27	โน้ตแบบฝึกปฏิบัติการดีดมือขวา.....	48
28	ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 1.....	51
29	ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 2.....	52
30	ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 3.....	53
31	ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 4.....	54
32	ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 5.....	55
33	ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 6.....	56
34	ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 7.....	57
35	โน้ตกีตาร์เพลงไลน์ออร์ ช่วงนาทีที่ 0.13 – 0.19.....	59
36	โน้ตกีตาร์เพลงเนเวอร์ อะเกน ช่วงนาทีที่ 2.13 – 2.22……..	59
37	โน้ตกีตาร์ 1 เพลงรอนโด ออลา ทูคา ช่วงนาทีที่ 1.30 – 1.34.....	59
38	โน้ตกีตาร์ 2 เพลงรอนโด ออลา ทูคา ช่วงนาทีที่ 1.30 – 1.34.....	60
39	โน้ตกีตาร์เพลงเครดิต เรฟเฟอเรนซ์ บลูส์ ช่วงนาทีที่ 0.09 – 0.24……	60
40	โน้ตกีตาร์ 1 เพลงแจ็กซ์ แบล็ก ช่วงนาทีที่ 2.33 – 2.37.....	61
41	โน้ตกีตาร์ 1 เพลงแจ็กซ์ แบล็ก ช่วงนาทีที่ 2.33 – 2.37.....	61
42	โน้ตกีตาร์เพลงไทม์ ลิมิท ช่วงนาทีที่ 2.50 – 2.56.....	61
43	เพลงไวล์ มาย กีตาร์ เจนท์ลีย์ วีพส์ ช่วงนาทีที่ 0.36 – 0.39.....	62
44	โน้ตกีตาร์เพลงพา ดี อาราร่า ช่วงนาทีที่ 0.54 – 0.58.....	62
45	โน้ตกีตารเพลงไทม์ ลิมิท ช่วงนาทีที่ 2.42 – 2.46.....	63
46	โน้ตกีตาร์เพลงเทน เยียซ์ กอน ช่วงนาทีที่ 0.30 - 0.40.....	63
47	โน้ตกีตาร์เพลงสวอลโล ช่วงนาทีที่ 0.15 – 0.21.....	64
48	โน้ตกีตาร์เพลงคาโรล ออฟ เดอะ เบลซ์ ช่วงนาทีที่ 0.38 – 0.44.....	64
49	โน้ตกีตาร์เพลงเอาท์คราย ช่วงนาทีที่ 7.09 – 7.14.....	64

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
50	โน้ตกีตาร์เพลงมิดไนท์ เรนเดสวอส ช่วงนาทีที่ 0.24 – 0.32.....	65
51	โน้ตกีตาร์เพลงโคลีมิท ช่วงนาทีที่ 3.15 – 3.19.....	65
52	โน้ตกีตาร์เพลงโคลีมิท ช่วงนาทีที่ 3.24 – 3.28.....	66
53	โน้ตกีตาร์ 1 เพลงเดอะ ดาร์ก อีเทอนอล ไนท์ ช่วงนาทีที่ 6.10 – 6.14……..	66
54	โน้ตกีตาร์ 2 เพลงเดอะ ดาร์ก อีเทอนอล ไนท์ ช่วงนาทีที่ 6.10 – 6.14.....	67
55	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 กริชพล อนิทนิน แบบฝึกหัดที่ 1……..	83
56	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 กริชพล อนิทนิน แบบฝึกหัดที่ 2……..	84
57	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล แบบฝึกหัดที่ 1....	84
58	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล แบบฝึกหัดที่ 2....	85
59	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล แบบฝึกหัดที่ 3....	86
60	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร.....	87
61	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1.....	88
62	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2.....	89
63	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 3.....	89
64	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 4.....	90
65	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล.....	91
66	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร แบบฝึกหัดที่ 1…….	92
67	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร แบบฝึกหัดที่ 2…….	92
68	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1.....	93
69	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2.....	94
70	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 3 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล.....	95
71	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 3 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร.....	96
72	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 3 ดนตร์ เพ่งบุญ.....	97
73	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล.....	98
74	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร แบบฝึกหัดที่ 1.....	99

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
75	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร แบบฝึกหัดที่ 2.....	100
76	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1.....	101
77	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2.....	101
78	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล.....	102
79	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1.....	103
80	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2.....	104
81	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 6 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล.....	106
82	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 6 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร.....	107
83	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 6 ดนตร์ เพ่งบุญ.....	108
84	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล.....	110
85	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร.....	111
86	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1.....	113
87	โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2.....	114
88	แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา.....	129
89	โครงสร้างของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	130
90	แบบฝึกหัดที่ 1 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	130
91	แบบฝึกหัดที่ 2 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง F ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	131
92	แบบฝึกหัดที่ 3 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง Bb ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	131
93	แบบฝึกหัดที่ 4 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง Eb ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	132
94	แบบฝึกหัดที่ 5 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง G ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	132

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
95	แบบฝึกหัดที่ 6 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง D ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	133
96	แบบฝึกหัดที่ 7 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง A ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	133
97	โครงสร้างของคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	134
98	แบบฝึกหัดที่ 8 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 1 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	134
99	แบบฝึกหัดที่ 9 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 2 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	135
100	แบบฝึกหัดที่ 10 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 3 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก....	136
101	แบบฝึกหัดที่ 11 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 4 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก....	136
102	แบบฝึกหัดที่ 12 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 5 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก....	137
103	แบบฝึกหัดที่ 13 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 6 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก....	138
104	แบบฝึกหัดที่ 14 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 7 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก....	139
105	แบบฝึกหัดที่ 15 คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก กีตาร์สายที่ 3 – 1.....	139
106	แบบฝึกหัดที่ 16 คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก กีตาร์สายที่ 4 - 2.....	140
107	แบบฝึกหัดที่ 17 คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก กีตาร์สายที่ 5 – 3.....	140
108	แบบฝึกหัดที่ 18 คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก กีตาร์สายที่ 6 – 4.....	141
109	โครงสร้างของโมดลำดับที่ 1 บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	141
110	แบบฝึกหัดที่ 19 การปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก.....	142
111	แบบฝึกหัดที่ 20 คอร์ดทบเจ็ด ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก...	142
112	แบบฝึกหัดที่ 21 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm(Maj7).....	143
113	แบบฝึกหัดที่ 22 คอร์ดเทนชั่น ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก...	144
114	แบบฝึกหัดที่ 23 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm(6).....	145

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
115	โครงสร้างของโมดลำดับที่ 2 บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง……	145
116	แบบฝึกหัดที่ 24 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง C ดอเรียนแฟล็ทสอง.....……...……..	146
117	แบบฝึกหัดที่ 25 คอร์ดทบเจ็ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ดอเรียนแฟล็ทสอง.....	146
118	แบบฝึกหัดที่ 26 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7.....	147
119	แบบฝึกหัดที่ 27 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ดอเรียนแฟล็ทสอง.....	148
120	แบบฝึกหัดที่ 28 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7(b9).....	148
121	โครงสร้างของโมดลำดับที่ 3 บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด.....	149
122	แบบฝึกหัดที่ 29 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง C ลิเดียนออกเมนเทด.....	149
123	แบบฝึกหัดที่ 30 คอร์ดทบเจ็ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ลิเดียนออกเมนเทด.....	150
124	แบบฝึกหัดที่ 31 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด CMaj7(#5)……..	151
125	แบบฝึกหัดที่ 32 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ลิเดียนออกเมนเทด.....	151
126	แบบฝึกหัดที่ 33 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด CMaj7(#11)…….	152
127	โครงสร้างของโมดลำดับที่ 4 บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์.....	153
128	แบบฝึกหัดที่ 34 การฝึกปฏิบัติโดยใช้บันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์.....	153
129	แบบฝึกหัดที่ 35 คอร์ดทบเจ็ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์.....	154
130	แบบฝึกหัดที่ 36 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7.....	155
131	แบบฝึกหัดที่ 37 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์.....	155
132	แบบฝึกหัดที่ 38 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(#11)……..	156
133	โครงสร้างของโมดลำดับที่ 5 บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก.....	156
134	แบบฝึกหัดที่ 39 การปฏิบัติโดยใช้บันไดเสียง C มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก.....	157
135	แบบฝึกหัดที่ 40 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก.....	158
136	แบบฝึกหัดที่ 41 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(b13).....	159

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
137	โครงสร้างของโมดลำดับที่ 6 บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง.....	159
138	แบบฝึกหัดที่ 42 การปฏิบัติโดยใช้บันไดเสียง C โลเครียนชาร์ปสอง.....	160
139	แบบฝึกหัดที่ 43 คอร์ดทบเจ็ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C โลเครียนชาร์ปสอง.....	160
140	แบบฝึกหัดที่ 44 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7(b5).....	161
141	แบบฝึกหัดที่ 45 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C โลเครียนชาร์ปสอง.....	162
142	แบบฝึกหัดที่ 46 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7(b5,9).....	162
143	โครงสร้างของโมดลำดับที่ 7 บันไดเสียงอัลเทิร์ด.....	163
144	แบบฝึกหัดที่ 47 การปฏิบัติโดยใช้บันไดเสียง C อัลเทิร์ด.....	164
145	แบบฝึกหัดที่ 48 คอร์ดเทนชั่นประเภทที่ 1 ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C อัลเทิร์ด....	164
146	แบบฝึกหัดที่ 49 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(b9).....	165
147	แบบฝึกหัดที่ 50 คอร์ดเทนชั่นประเภทที่ 2 ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C อัลเทิร์ด....	166
148	แบบฝึกหัดที่ 51 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(#9).....	166
149	แบบฝึกหัดที่ 52 คอร์ดเทนชั่นประเภทที่ 3 ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C อัลเทิร์ด....	167
150	แบบฝึกหัดที่ 53 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(#11)……....	168
151	แบบฝึกหัดที่ 54 คอร์ดเทนชั่นประเภทที่ 4 ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C อัลเทิร์ด....	168
152	แบบฝึกหัดที่ 55 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(b13).....	169
153	บทสรุปหลังแบบฝึกหัด.....	170

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

"ดนตรีสมัยนิยม คือ ดนตรีคลาสสิกในยุคปัจจุบัน ดนตรีคลาสสิกมีการตีความเรื่องราวในยุคสมัยของตนเองในอดีต ดนตรีสมัยนิยมก็มีการตีความเรื่องราวในยุคสมัยปัจจุบันเช่นกัน ดังนั้นเราเป็นคนยุคสุดท้ายที่จะรู้จักกับบทเพลงสมัยนิยมดังเช่นทุกวันนี้ได้ดีที่สุด" นี่คือข้อคิดเห็นในงานวิจัยของวิตต์ธาดา เภาคำ และณัฐวุฒิ บริบูรณ์วิริย์ (2557, น.203) ที่กล่าวถึงบทสัมภาษณ์ของพอล แมคคานีย์ (Paul Mccarney, 2013) สำหรับดนตรีสมัยนิยมนั้นยังคงอยู่คู่กับสังคมในแต่ละยุคสมัย จากศิลปินผู้สร้างผลงานทางดนตรีสู่ผู้ฟัง โดยการสื่อสารเรื่องราวของในยุคสมัยของตนเองและสังคม วิวัฒนาการของดนตรีนั้นจะสอดคล้องกับสังคม ดังเช่นเมททริว สโลโมวิทซ์ (Matthew Shlomowitz, 2018, Online) กล่าวถึงความหมายของดนตรีสมัยนิยมดังนี้ "ดนตรีสมัยนิยมนั้นสอดคล้องกับพัฒนาการที่สำคัญที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 เป็นต้นไป ระหว่างความหลากหลายทางดนตรี เช่นดนตรีแจ๊ส, ดนตรีสมัยนิยม และศิลปะดนตรีประเภทอื่น ๆ" สำหรับสังคมดนตรีโลกในศตวรรษที่ 20 นั้นก่อกำเนิดดนตรีขึ้นมากมาย โดยพัฒนาการของดนตรีในอดีตอย่างเช่นดนตรีคลาสสิกสู่ดนตรีแจ๊สโดยมีต้นกำเนิดมาจากดนตรีบลูส์ และผสมผสานจนเป็นดนตรีสมัยนิยม

ดนตรีคลาสสิกในอดีตส่งต่อวิวัฒนาการด้านเสียงสู่ดนตรีสมัยนิยม และโมดในบันไดเสียงต่าง ๆ คือเครื่องมือทางทฤษฎีดนตรีที่ใช้สร้างผลงานทางดนตรี ดังเช่นงานวิจัยด้านดนตรีเฮฟวีเมทัล (Heavy metal music) เพื่อการเรียนรู้บันไดเสียงและโมดต่าง ๆ ดังนี้ "เพลงเอฟวี่ เมทัลมีประโยชน์อย่างยิ่งที่จะเรียนรู้บันไดเสียง นอกเสียจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์แล้ว ยังมีโมดต่าง ๆ ของคริสตจักร และบันไดเสียงในแบบของตะวันออกที่ใช้ในเพลงเอฟวี่เมทัลอีกมากมาย ดนตรีเอฟวี่เมทัลมีวิธีการที่น่าสนใจในด้านการใช้บันไดเสียงต่าง ๆ ตามรูปแบบของดนตรีตะวันตก" (Ari Poutiainen & Esa Lilja, 2012, p.521) ดนตรีสมัยนิยมนั้นมีเพลงที่หลากหลายประเภท ซึ่งแต่ละทำนองของบทเพลง และการเรียบเรียงดนตรีนั้นถูกสร้างขึ้นจากบันไดเสียง และโมดต่าง ๆ ดังเช่นที่นพพร ด่านสกุล (2557) กล่าวถึงข้อคิดเห็นจากวิลเลียน ดักเวิร์ธ (Willian Duckworth, 1992) โดยได้กล่าวเกี่ยวกับบันไดเสียงไว้ว่า "บันไดเสียงเป็นรากฐานสำคัญของดนตรี เปรียบเหมือนโครงกระดูกซึ่งเป็นโครงสร้างหลักของร่างกาย เสียงของดนตรีในวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่ทำให้เราไม่คุ้นเคยเพราะดนตรีนั้นถูกสร้างบนบันไดเสียงที่แตกต่างกับบันไดเสียงที่เราคุ้นชินนั่นเอง" จากข้อคิดเห็นดังกล่าวนั้น บันไดเสียงมีหลากหลายชนิด แต่ละชนิดมีชื่อเรียกที่แตกต่างกัน

ออกไป และมีความหลากหลายของเสียงที่ไม่เหมือนกัน ดนตรีสมัยนิยมในแต่ละบทเพลงย่อมใช้โมดในบันไดเสียงที่แตกต่างกันออกไป อย่างเช่นโมดในบันไดเสียงเมเจอร์, โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก และโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก เป็นต้น ความรู้ทางด้านของทฤษฎีดนตรีเหล่านี้นำพาไปสู่การเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา และแพร่หลายมาสู่สถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา ในประเทศไทย

ในปัจจุบันนั้นมีการเรียนการสอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทยเพิ่มขึ้น ซึ่งสำหรับสาขาดนตรีสมัยนิยมนั้นยังใหม่สำหรับการศึกษาในระดับอุดมศึกษาของประเทศไทย ถ้าเปรียบเทียบกับสาขาดนตรีคลาสสิก และสาขาดนตรีแจ๊ส เนื่องจากผู้วิจัยเป็นอาจารย์พิเศษรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และจากการสืบค้นงานวิจัยทางด้านดนตรีศึกษาที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา ผู้วิจัยพบว่าในประเทศไทยนั้นยังไม่เป็นที่แพร่หลาย ในด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก นอกจากนั้นยังขาดแนวทางการฝึกปฏิบัติเพื่อใช้ในการเรียนการสอน เพราะโมดบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ซึ่งสำหรับการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมนั้นเป็นสิ่งที่ยากกว่าบันไดเสียงอื่น ๆ ที่ใช้ในการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมระดับอุดมศึกษา จึงทำให้เป็นปัญหาในการเรียนการสอนทั้งในด้านของผู้เรียนที่ขาดแนวทางการฝึกและในด้านของผู้สอนที่ยังไม่มีแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์ ดังเช่นที่นพพร ด่านสกุล (2557) กล่าวถึงการเรียนการสอนโมดดังนี้ “ผู้เรียนมักจะแสดงอาการประหนึ่งได้พบกับของแปลกประหลาดบางครั้งก็คิดว่าเป็นเรื่องที่ดี เพราะเป็นความประหลาดใจในทางบวก เพราะเห็นโมดเป็นสิ่งที่น่าสนใจก็เลยใส่ใจศึกษาทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ บางครั้งก็กลายเป็นเรื่องที่ไม่ค่อยจะดี เพราะไปสร้างกำแพงความรู้สึกมาขวางกั้นปัญญาคือไปรู้สึกเสียก่อนว่าโมดเป็นเรื่องยาก แต่ในความเป็นจริงแล้วโมดก็คือการเรียนรู้เรื่องบันไดเสียงนั้นเอง (นพพร ด่านสกุล, 2557, น.1-2)”

จากการสืบค้นงานวิจัยทางด้านดนตรีสมัยนิยมในประเทศไทย พบว่ายังไม่มีงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องทางด้านนี้ ซึ่งจะทำให้เป็นอุปสรรค์ในการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านดนตรีสมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา เพราะในสภาพสังคมปัจจุบันนั้นมีผู้ที่ต้องการเข้าศึกษาต่อทางด้านดนตรีสมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษาสูงขึ้น งานวิจัยทางด้านดนตรีสมัยนิยมและบุคลากรนักวิชาการดนตรีสมัยนิยมนั้นต้องสอดคล้องกับสังคมคนดนตรีสมัยนิยม และความต้องการของผู้เรียนในด้านดนตรีสมัยนิยมโดยเป็นที่นิยมในยุคสมัยปัจจุบัน ดังเช่นที่ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2550, น.76) กล่าวถึงการศึกษาระดับอุดมศึกษาจากข้อมูลของ สำนักนายกรัฐมนตรี (2541) “เป็นการศึกษาระดับสูงที่มีการมุ่งพัฒนาเข้าสู่อาชีพต่าง ๆ ซึ่งเป็นพื้นฐานของการพัฒนาประเทศที่สำคัญ รวมทั้งการมุ่งเน้นพัฒนาองค์ความรู้ การเพิ่มขีดความสามารถในวิชาการระดับสูงในสาขาวิชาต่าง ๆ เพื่อเป็นเครื่องมือ

ฐานกำลังอำนาจทางความรู้ ความคิด และเทคโนโลยีระดับสูงให้กับประเทศต่อไป" แต่ด้วยการเข้าถึงระบบการศึกษาในประเทศไทยที่ยังไม่เท่าเทียม ทำให้เกิดความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นของสังคม รวมถึงสภาพทางเศรษฐกิจที่ส่งผลกระทบต่อสถานะทางรายได้ของในแต่ละครอบครัว เพื่อการเข้าถึงระบบการศึกษาในระดับที่สูงขึ้น ดังเช่นที่ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2550 น.77) กล่าวถึงการศึกษาดนตรีระดับอุดมศึกษาในงานวิจัยไว้ว่า "การศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาประเทศไทย ในอนาคตควรต้องมีการเปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจและสังคมให้มากขึ้น ทั้งด้านการบริหาร และกิจกรรมทางดนตรี ให้สามารถตอบสนองความต้องการของสังคมได้ และเพื่อประโยชน์ในการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนดนตรีของประเทศต่อไป" รวมถึงอุปสรรคจากแนวคิดเพื่อการพัฒนาและการปฏิรูประบบการศึกษาไทยที่ผ่านมาดังเช่นนิธิ เอียวศรีวงศ์ (2559) กล่าวถึงแนวคิดการปฏิรูประบบการศึกษาไทย ในคำนิยมของหนังสือที่เขียนโดยเนติวิทย์ โชติภัทร์ไพศาล (2561, น.8-9) ดังนี้ "เมื่อการปฏิรูปการศึกษาไม่พูดถึงระบอบปกครองและสังคม และเฝ้าเสนอสิ่งที่ลอย ๆ โดยไม่รู้เป้าหมายเช่นนี้ ในที่สุดก็อาศัยเป้าหมายทางเศรษฐกิจเข้ามาแทนที่เป้าหมายทางการปกครองและสังคม โรงเรียนและมหาวิทยาลัยกลายเป็นที่ฝึกทักษะให้แก่แรงงานนายทุนต้องการใช้ประโยชน์ ปัจเจกลักษณะที่อาจพัฒนาขึ้นให้งอกงามได้ของนักเรียนนักศึกษา จึงถูกทิ้งไว้อย่างไม่มีใครใยดี เพราะคุณค่าของเขาที่ระบบการศึกษาไทยแสวงหาแคบมาก ๆ นั่นคือเขาจะมีทักษะแค่ไหนในกระบวนการผลิต"

จากปัญหาที่กล่าวมานั้นสรุปได้ว่าระบบการศึกษาไทยในระดับที่สูงขึ้นนั้นยังคงเข้าถึงยากสำหรับผู้เรียนที่อยู่ในครอบครัวที่ยากจน ทำให้ระบบการศึกษาไทยไม่ช่วยลดความเหลื่อมล้ำในสังคม จึงเป็นต้นกำเนิดขององค์ความรู้ และงานวิจัยดนตรีที่สอดคล้องกับสังคมดนตรีสมัยนิยมในประเทศไทยโดยยังไม่เป็นที่แพร่หลาย ผู้วิจัยโชคดีที่พอจะมีโอกาสเข้าถึงระบบการศึกษาที่สูงขึ้นได้บ้าง จึงมีโอกาสทำงานวิจัยที่จะช่วยรวบรวมความรู้จากอาจารย์ ผู้ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย สำหรับเนื้อหาทางด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก เพื่อการเผยแพร่งานวิชาการด้านดนตรีศึกษา สำหรับการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมให้เป็นที่แพร่หลายมากขึ้นในสังคม รวมถึงการสืบค้นเอกสารวิชาการทางด้านดนตรีศึกษาในระดับอุดมศึกษาของต่างประเทศ พบว่ามีการอธิบายเนื้อหาองค์ความรู้ของทฤษฎี การใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกสำหรับการเรียนการสอนอย่างละเอียด โดยเฉพาะของวิทยาลัยการดนตรีเบิร์กลีย์ (Berklee college of music) เมืองบอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา อธิบายถึงทฤษฎีดนตรีที่ใช้ฝึกปฏิบัติกีตาร์ได้อย่างครอบคลุม รวมถึงวิธีการศึกษาวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีสำหรับการนำมาใช้ปฏิบัติเครื่องดนตรี เพื่อการศึกษาหาแนวทางในการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา จึงต้องศึกษาจากมหาวิทยาลัยดนตรีชั้นนำ

ของโลก ที่ผลิตนักกีตาร์สมัยนิยมระดับโลกมากมาย และความสนใจจากนักศึกษาดนตรีทั่วโลกที่มีความต้องการจะศึกษาต่อในสถาบันดนตรีแห่งนี้ เนื้อหาของการเรียนการสอนในห้องเรียนของการศึกษาระดับอุดมศึกษาชั้นนำของโลก มีประโยชน์เพื่อเป็นแนวทางไปสู่นักฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมประเทศไทย และศึกษาจากผลงานทางดนตรีสมัยนิยมที่มีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยวิเคราะห์ถึงวิธีคิด หลักการใช้ทฤษฎีดนตรี การเรียบเรียงดนตรีโดยผสมผสานในแต่ละโมด และเพื่อข้อมูลที่เป็นประโยชน์สูงสุดแก่สังคมดนตรีสมัยนิยมประเทศไทย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย
2. เพื่อนำเสนอแนวทางการสอนการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีดำเนินการวิจัย การสัมภาษณ์ (Interview) โดยมีขอบเขตด้านเนื้อหา ขอบเขตด้านผู้ให้ข้อมูล และขอบเขตด้านระยะเวลาการวิจัยดังนี้

ขอบเขตด้านเนื้อหา ศึกษาแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย 4 ประเด็นดังนี้

- ด้านวัตถุประสงค์
- ด้านเนื้อหาการสอน
- ด้านกิจกรรมการสอน
- ด้านการวัดผลและประเมินผล

ขอบเขตด้านผู้ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ (Interview) สัมภาษณ์อาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย 5 คนในสถาบันดังนี้1) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล 2) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 3) วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต 4) วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา 5) สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ขอบเขตด้านระยะเวลาการวิจัย เก็บข้อมูลตั้งแต่ วันที่ 1 เมษายน พ.ศ 2561 ถึงวันที่ 1 เมษายน พ.ศ 2562

ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

1. ได้แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย

2. ได้นำเสนอแนวทางการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

3. ได้ประประโยชน์ทางวิชาการในสาขาดนตรีศึกษาด้านการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม

นิยามศัพท์เฉพาะ

ดนตรีสมัยนิยม หมายถึง ดนตรีในศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา เช่นดนตรีบลูส์ (Blues music) ดนตรีแจ๊ส (Jazz music) และดนตรีร็อค (Rock music)

ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม หมายถึง การเรียนการสอนปฏิบัติกีตาร์ของสาขาดนตรีสมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา

ระดับอุดมศึกษา หมายถึง การเรียนการสอนดนตรีตะวันตกในระดับอุดมศึกษา

แนวทางการสอน หมายถึง การสอนเพื่อศึกษาดนตรี ศึกษาการฝึกปฏิบัติดนตรี หรือการถ่ายทอดกระบวนการเรียนรู้ระหว่างผู้สอนและผู้เรียน

บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก หมายถึง บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกที่มีทฤษฎีหลักการใช้แบบเดียวกับทฤษฎีดนตรีแจ๊ส คือเลือกใช้ในกลุ่มโน้ตที่ขาขึ้นกับขาลงเหมือนกัน

โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก หมายถึง การนำโน้ตทั้ง 7 เสียงในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกมาเรียงลำดับเป็นโน้ตลำดับที่ 1 จนเกิดเป็นโมด (Mode) ทั้ง 7 ประเภท ดังนี้ บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic minor scale), บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง (Dorian b2 scale), บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด (Lydian augmented scale), บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ (Lydian dominant scale), บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก (Mixolydian b6 scale), บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง (Locrian #2 scale) และ บันไดเสียงอัลเทิร์ด (Altered scale)

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และได้นำเสนอตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ความเป็นมาของดนตรีสมัยนิยม
2. แนวคิดด้านดนตรีศึกษา
3. การปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม
4. โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ความเป็นมาของดนตรีสมัยนิยม

แนวทางการสอนเพื่อการฝึกปฏิบัติกีตาร์ในแบบของดนตรีสมัยนิยม คือการปฏิบัติแบบไหนต้องศึกษาทฤษฎีดนตรีแค่ไหนจึงจะเรียกว่าดนตรีสมัยนิยม ความหมายของดนตรี “สมัยนิยม” (Popular Music) คงไม่ใช่ชื่อที่มีไว้บอกประเภทของแนวดนตรี ดนตรีทุกประเภทไม่ว่าจะเป็นดนตรีบลูส์, ดนตรีแจ๊ส หรือดนตรีร็อคก็เป็นเพลงสมัยนิยมได้ทั้งสิ้น ถ้าได้รับความนิยมจากผู้บริโภคจำนวนมากของในแต่ละยุคสมัย เพราะฉะนั้นการที่จะทำให้เข้าใจความหมายของการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมได้อย่างแท้จริงนั้นควรศึกษาประวัติความเป็นมาของดนตรีสมัยนิยมให้เข้าใจเสียก่อน รอย ชูเกอร์ (Roy Shuker, 2001)ได้เขียนสรุปข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของดนตรีสมัยนิยม (Popular music) ไว้ดังนี้

ประเทศอเมริกาคือรากเง้าของดนตรีสมัยนิยมที่ได้รับอิทธิพลมาจากทฤษฎีดนตรีตะวันตกในยุโรปโดยคนยุโรปที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศใหม่ ที่เกิดขึ้นจากผู้คนหลากหลายภูมิภาคจนเกิดเป็นอเมริกา และนำไปสู่การกำเนิดดนตรีบูลส์ (Blues music) ในช่วงปี ค.ศ 1900[5] ดนตรีบูลส์เกิดขึ้นในชนบททางตอนใต้ของอเมริกาโดยทาสคนผิวดำผู้ดำรงชีวิตอยู่ด้วยความหวาดกลัว เพราะโดนกดขี่และใช้เป็นแรงงานจากคนผิวขาว การร้องเพลงบูลส์คือการปลดปล่อยจิตวิญญาณเพื่อการเข้าถึงพระเจ้า และการร้องเพื่อแสดงออกถึงความไม่เท่าเทียมกันของสังคม ตลอดชีวิตที่โดนจำกัดขอบเขตทางด้านเสรีภาพ ดนตรีแอฟริกา-อเมริกาตอนต้นมีลักษณะโดดเด่น 3 แบบคือ 1) ทำนองไพเราะ ฟังดูหดหู่ในเนื้อหาของเพลง 2) มีจังหวะเน้นที่แข็งแรง 3) มีการร้องสลับกันเปลี่ยนแปลงด้วยการด้นสด ในการพัฒนาดนตรีในยุคนั้นได้รับการปฏิสัมพันธ์และได้รับการยอมรับระหว่าง

รูปแบบ และประเภทของศิลปินผิวดำและศิลปินผิวขาวเป็นสิ่งสำคัญ ดนตรีบูลส์มีความโดดเด่นด้วยความสมจริงทางสังคมที่แข็งแกร่ง มีหลายบทเพลงที่บันทึกเสียงโดยมีทั้งความสวยงามและความรู้สึกทรมาน ความปวดร้าว ความสิ้นหวัง ที่เกิดจากเสียงร้องของพวกเขา ดนตรีบูลส์แบ่งเป็นประเภทต่าง ๆ ตามการพัฒนาของดนตรีและบริบทของสังคม เริ่มต้นจากดนตรีบลูส์พื้นบ้าน (Country blues) เกิดขึ้นในปี 1900^{s} มีการบรรเลงด้วยกีตาร์โปร่ง (Acoustic guitar) และเปียโน (Piano) ดนตรีบลูส์รูปแบบนี้กำเนิดขึ้นจากตอนใต้ของอเมริกา และเริ่มบันทึกเสียงครั้งแรกในปี 1920^{s} ตัวอย่างศิลปินที่โดดเด่นในยุคนี้คือโรเบิรท จอนสัน (Robert Johnson), ลีรอย คาร์ (Leroy Carr), บลิน ลีมอน (Blind Lemon), ชาร์ลี แพททอน (Charlie Patton) และบูกา ไวท์ (Bukka White) เป็นต้น ต่อมาดนตรีได้พัฒนาเป็นดนตรีคลาสสิกบลูส์ (Classic blues) เริ่มต้นในปี 1920^{s} เสียงร้องจากนักร้องผู้หญิง บรรเลงประกอบด้วยวงดนตรีแจ๊ส (Jazz music) หรือบรรเลงเปียโนประกอบการร้อง ตัวอย่างศิลปินที่โดดเด่นในยุคนี้เช่นเบสซี สมิธ (Bessie Smith) และมา เรนเนย์ (Ma Rainey) และพัฒนาสู่ดนตรีบลูส์ที่มีจังหวะมากขึ้น (Jump blues) เริ่มต้นในปี 1940^{s} ในยุคนี้ได้เกิดจังหวะแบบสวิงฟีล (Swing feel) กำเนิดเพลงอาร์แอนด์บี (Rhythm and blues) และกำเนิดเพลงร็อกแอนด์โรล (Rock & roll) ศิลปินที่โดดเด่นในยุคนี้เช่นดิ ทิมพานี ไฟท์ (The tympany five) และต่อมาเครื่องดนตรีไฟฟ้ามีบทบาทในยุคชิคาโกบลูส์ (Chicago electric blues) ประมาณช่วงปี 1950^{s} การพัฒนาดนตรีบูลส์อย่างไม่มีขีดจำกัดกับการบรรเลงโดยเล่นกีตาร์ไฟฟ้า (Electric guitar) ที่เกิดขึ้นในยุคนี้ ศิลปินที่โดดเด่นเช่นบี บี คิง (B.B. King) และจอห์น ลี อูกเกอร์ (John Lee Hooker) เป็นต้น (Roy Shuker, 2001, pp.24-27)

ดนตรีร็อค แอนด์ โรล เช่นศิลปินเอลวิส เพลสลี (Elvis Presley), บิล ฮาเลย์ (Bill Haley), และลิทเทิล ริกชาร์ด (Little Richard) เป็นต้น เพลงร็อคแอนด์โรลเพลงแรกของเอลวิส ได้ทำการบันทึกเสียงในปี 1953^{s} และในเวลาเดียวกันเพลงเครซี แมน เครซี (Crazy man crazy) โดยศิลปินฮาเลย์ กลายเป็นเพลงร็อคแอนด์โรลเพลงแรกที่เข้าสู่ชาร์ตบิลบอร์ด จึงทำให้ดนตรีแบบคนผิวดำสามารถเผยแพร่สู่กลุ่มวัยรุ่นผิวขาวได้ อีริค วายแลนคูว (Eric Vaillancourt, 2011, p.9)

ดนตรีเอฟวี่เมทัล (Heavy metal) เป็นดนตรีแนวเพลงร็อคประเภทหนึ่งที่พัฒนาขึ้นในประเทศอังกฤษ และอเมริกาช่วงปี ค.ศ 1970^{s} ถึง 1975^{s} โดยมีรากฐานวัฒนธรรมมาจากดนตรีแนวบลูส์ (Blues) และไซเคเดลิกร็อค (Psychedelic rock) และยังได้รับอิทธิพลบางส่วนในเรื่องของทางเดินคอร์ด (Chord progression) มาจากดนตรีคลาสสิกในยุคบาโรก (Barogue) และรูปแบบทำนองมาจากยุคโรแมนติก (Romantic) (ฉลองชัย โฉมทอง, 2557, น.3)

ถ้าย้อนกลับมาประมาณยุค 1950^{s} ดนตรีสมัยนิยมหลากหลายรูปแบบของอเมริกาได้แพร่กระจายวัฒนธรรมดนตรีข้ามเคลื่อนวิทยุไปยังประเทศจาไมก้าถือกำเนิดดนตรี สกา-เร้กเก้

(Ska-Reggae) ทำให้วัฒนธรรมแต่ละท้องถิ่นได้รวมกันด้วยเสียงดนตรี ดังเช่นงานวิจัยดนตรีของคธาวุธ ทั่งจันทร์ (2557) ได้ศึกษาดนตรีสกา (Ska) เป็นแนวเพลงที่เกิดขึ้นในประเทศจาไมก้าช่วงปลายทศวรรษที่ 1950s ซึ่งต่อมามีการพัฒนาเป็นดนตรีร็อกสเต็ดดี (Rocksteady) และเร็กเก (Reggae) เข้ากับแจ๊ส (Jazz) ทางฝั่งอเมริกา และอาร์แอนด์บี (Rhythm and blues) จึงทำให้มีลักษณะพิเศษตรงเสียงเบส สำเนียงกีตาร์ และจังหวะเปียโนที่ดูแตกต่างไป สิ่งที่โดดเด่นอีกอย่างคือมีการใช้เครื่องเป่าเหมือนกับดนตรีแจ๊สเป็นต้น และทศวรรษที่1960s สกาถูกหมายถึงแนวดนตรีของรู๊ดบอย (Rudeboy) ของอังกฤษได้รับความนิยมในคนกลุ่มคนที่ตัดผมทรงสกินเฮดอย่างวงซินมาริพ (Symarip), เลเรล อิกเกน (Laurel Aitken) เป็นต้น รสนิยมการฟังเพลงของชาวจาไมก้าได้รับอิทธิพลจากสถานีวิทยุอเมริกาที่ข้ามทะเลมา ไม่ว่าจะเป็นคลื่นความถี่จากสถานีวิทยุฟลอริดา หรือหลุยส์เซียนา หรือนิวออร์ลีน และสำหรับชาวจาไมก้าขอให้เป็นดนตรีร็อคแอนด์โรล ที่มีกลิ่นอายของริทึมแอนด์บลูส์ก็เป็นอันใช้ได้ เพลงประเภทนี้ภายหลังเรียกว่าจังหวะโซล (Soul) มีรากฐานมาจากชาวอัฟริกันผิวดำในอเมริกา เร็กเก้เป็นแนวดนตรีแอฟริกัน-แคริบเบียน พัฒนาขึ้นบนเกาะจาไมก้าและมีความใกล้ชิดเชื่อมโยงกับลัทธิรัสตาฟาเรียน รากเดิมของเร็กเก้สามารถค้นหาจากดนตรีเทรดิชั่น หรือประเพณีนิยมของชาวแอฟริกัน-แคริบเบียน (คธาวุธทั่งจันทร์, 2557, น.28-29)

และถ้าย้อนมาในประมาณยุค 1940s ในประเทศบราซิลดนตรีแบบบอสซาโนวา (Bossa nova music) ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สของอเมริกา ส่งผลให้ดนตรีสมัยนิยมของบราซิลเปลี่ยนแปลง และพัฒนารูปแบบทางดนตรีอย่างเช่นในงานวิจัยดนตรีของเบรน ลี สเวนสัน (Brent Lee Swanson, 2004) วงดนตรีแจ๊สบิ๊กแบนด์ของอเมริกา ส่งผลกระทบเชิงพาณิชย์ต่อดนตรีแซมบา (Samba music) ในบราซิลนักประพันธ์เพลงเช่นอาย บาร์โรโซ (Ary Barroso) และดิก แฟเรย์ (Dick Faraey) สร้างเสียงที่เปลี่ยนแปลงไปจากเพลงนิยมของบราซิล และด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมการเมืองในช่วงปี 1950s ประเทศบราซิลเกิดยุคอุตสาหกรรมใหม่เป็นการสูญเสียฐานอำนาจในชนบทให้กับบริษัทรายใหญ่ และบราซิลสร้างยุคแรกที่คนชนชั้นสูงและชนชั้นล่างไม่มีปฏิสัมพันธ์กันทางสังคม นี่เป็นฉากหลังสำหรับดนตรีแซมบาแบบใหม่ที่เรียกว่าบอสซาโนวา การรวมตัวกันของศิลปินอย่างเช่นวินนิเชียส ดี โมเรส (Vinicius De Morais), เอนโทไน คารอส โจบิม (Antonio Carlos Jobim) และโจโด กิลเบอร์โท (Jodo Gilberto) พวกเขาได้สร้างดนตรีในรูปแบบใหม่โดยได้รับรูปแบบมาจากดนตรีแจ๊ส เป้าหมายหลักของศิลปินกลุ่มนี้คือดนตรีที่เรียบง่ายแต่มีความซับซ้อนมากขึ้น เบรน ลี สเวนสัน (Brent Lee Swanson, 2004, pp.58-61)

สรุปได้ว่าดนตรีสมัยนิยมจากอเมริกาต้นแบบคือดนตรีบลูส์, แจ๊ส และร็อค แอนด์ โรล เผยแพร่ไปสู่ท้องถิ่นอื่น ๆ ทำให้รวมวัฒนธรรมเข้าด้วยกันสื่อสารออกมาเป็นแนวดนตรีที่หลากหลายทางสำเนียงของภาษาและสำเนียงของการปฏิบัติเครื่องดนตรีแต่ทุก ๆ แนวดนตรีนั้นสร้างมาจากองค์ความรู้ในทฤษฎีดนตรีตะวันตกที่เหมือนกัน เพราะโลกกำลังขยายตัวด้วยแนวดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่อย่างไม่มีที่สิ้นสุดจนถึงปัจจุบันและอนาคต รวมถึงการเข้ามาในประเทศไทยของดนตรีสมัยนิยมในด้านของระบบธุรกิจดนตรีรวมถึงธุรกิจการศึกษาดนตรีสมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา และการศึกษาดนตรีสมัยนิยมนอกระบบ จะเห็นได้ว่าสำหรับแนวทางการสอนเพื่อการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมควรฝึกพื้นฐานในทุก ๆ แนวดนตรีที่เป็นต้นกำเนิด เพราะการมีพื้นฐานและความเข้าใจดนตรีที่ดีจะนำพาไปสู่การเรียนดนตรีที่เข้าใจโครงสร้างของดนตรีสมัยนิยมต่อไป

แนวคิดด้านดนตรีศึกษา

ชาร์เลส ฮอฟเฟอร์ (Charles R. Hoffer, 1983) ได้เขียนหนังสือให้ความหมายของดนตรีศึกษาไว้ดังนี้ ดนตรีศึกษานั้นเริ่มต้นด้วยการสอนดนตรีจากผู้สอน โดยมีกระบวนการสอนที่มีคุณภาพเพื่อส่งผลกระทบต่อผลลัพธ์ที่ดี มีเหตุผลมากมายสำหรับการเริ่มต้นสอนดนตรีและเป็นครูดนตรี ที่สำคัญครูดนตรีต้องเป็นแบบอย่างกระบวนการเรียนรู้ให้ผู้เรียนและต้องมีความรับผิดชอบต่อนักเรียน โดยกระบวนการเรียนรู้นั้นครูต้องสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคม นี่คือเหตุผลหลักสู่การเริ่มต้นเป็นผู้สอน

คุณสมบัติของครูสอนดนตรี การสอนดนตรีนั้นเริ่มต้นจากการอธิบายกระบวนการเรียนรู้ทั้งหมดได้ และตรวจสอบความถนัดเฉพาะบุคคล เพื่อเป็นแบบอย่างในการเรียนรู้สู่ผู้เรียน รวมถึงการเข้าใจความจำเพาะเจาะจงในประเภทของดนตรี ความสามารถ ทักษะ และพื้นฐานของดนตรี นี่คือคุณสมบัติพิเศษที่ครูต้องมี ถ้าคุณกำลังจัดเตรียมการสอนดนตรีในโรงเรียน คุณต้องจัดเตรียมความเป็นมืออาชีพให้สอดคล้องกับความสนใจของผู้เรียน ทั้งในด้านของความคิดสร้างสรรค์พื้นฐานทักษะที่สำคัญสู่การพัฒนาการเรียนรู้ของผู้เรียน มีนักเรียนจำนวนมากที่มีความหลากหลายในด้านต่าง ๆ ที่แตกต่างกันออกไป การส่งเสริมความหลากหลายทางความคิด ความงาม ต่าง ๆ ผู้สอนต้องประยุกต์องค์ความรู้ สู่ความคิดสร้างสรรค์ เพื่อส่งผลสู่การต่อยอดผู้เรียน

ความหมายของการสอน การสอนคือการจัดลำดับและแบบอย่างที่มีกระบวนการที่ใช้สำหรับการเรียนรู้ระหว่างผู้สอนและผู้เรียน และหัวใจสำคัญของการสอนดนตรีในโรงเรียนคือต้องเป็นประโยชน์ของผู้เรียนไม่ใช่เพื่อประโยชน์ของการขยายครูผู้สอน การรวบรวมกระบวนการสอนมีส่วนประกอบของ 5 คำถามดังนี้ 1) ทำไมต้องมีดนตรีในโรงเรียน 2) ดนตรีนั้นต้องสอนอะไร 3) ดนตรีนั้นควรสอนอย่างไร 4) ใครที่ต้องสอนดนตรี 5) อะไรคือผลลัพธ์

และ ชาร์เลส ฮอฟเฟอร์ ยังกล่าวถึงความหมายของดนตรีไว้เช่นกัน โดยธรรมชาติของดนตรีดูเหมือนจะเป็นเรื่องที่ง่าย แต่มีองค์ประกอบของเสียงที่หลากหลายในการเรียนรู้ รวมถึงเสียงสังเคราะห์ที่เป็นเสียงรบกวนในดนตรี อะไรคือเสียงหลักของดนตรี เช่นเสียงกลองใหญ่ (Bass drum) หรืออะไรคือเสียงรบกวน (Noise sound) ดนตรีคือการจัดเรียงองค์ประกอบของเสียงให้รวมเข้าด้วยกัน ดนตรีไม่ได้เกิดขึ้นจากการดลบันดาลของระบบจักรวาล แต่ดนตรีนั้นเริ่มต้นจากมนุษย์ค้นพบและกำหนดหลักการ ต่าง ๆ ขึ้นมาเปรียบดนตรีเป็นเหมือนภาษา เสื้อผ้า และอาหาร

สรุปจากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาความหมายของดนตรีศึกษา ดนตรีศึกษาคือกระบวนการสอนดนตรี และกระบวนการฝึกดนตรี หรือการถ่ายโอนแลกเปลี่ยนความรู้ทางดนตรี ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาในระบบหรือการศึกษานอกระบบ หัวใจหลักคือกระบวนการที่นำไปสู่ผลลัพธ์ โดยสิ่งสำคัญคือการเข้าใจผู้เรียน ความหลากหลายในบริบทของสังคมการเรียนรู้ โดยสามารถจัดเป็นกระบวนการได้ และความเข้าใจในสาขาวิชาที่ผู้สอนถนัดอย่างแท้จริง จนสามารถประยุกต์องค์ความรู้สู่การมีส่วนร่วมในการเรียนรู้กับผู้เรียนได้เป็นอย่างดี

อาริ โปไทเนิน และเฮสซา ลิลจา (Ari Poutiainen & Esa Lilja, 2012) ได้เขียนบทความที่กล่าวถึงประโยชน์ของการใช้เพลงเฮฟวี่เมทัล (Heavy metal music) ชื่อบทความวิชาการว่า ดนตรีเฮฟวี่เมทัลและดนตรีศึกษา (Heavy metal and music education) เพื่อใช้สอนทฤษฎีของดนตรีตะวันตก คนหนุ่มสาวจำนวนมากมักชอบฟังเพลงเมทัล และต่อมาก็มีเพลงมากมายในความทรงจำเกี่ยวกับการฟัง เนื่องจากเพลงเมทัลเชื่อมโยงกับพื้นฐานของประเพณี และทฤษฎีของดนตรีตะวันตกจึงสามารถใช้สอนได้เช่นกัน เมื่อมีการแนะนำพื้นฐานของจังหวะในรูปแบบต่าง ๆ ของเพลงเมทัล บันไดเสียง รวมถึงการเรียบเรียงดนตรีเมทัลให้กับนักเรียน การใช้บทเพลงเฮฟวีเมทัลเป็นพื้นฐานสำหรับการเรียนการสอนที่สร้างสรรค์ และควรได้รับการผนวกเข้ากับดนตรีศึกษา แต่สำหรับดนตรีประเภทนี้ยังไม่ค่อยได้ถูกนำไปใช้งานเพื่อสอนในห้องเรียนดนตรี ซึ่งมองเห็นความขัดแย้งที่ชัดเจนในประเภทของดนตรีสมัยนิยมและบทบาทของการเรียนดนตรีศึกษา ด้วยเหตุผล 2 ประการดังนี้ 1) ทัศนคติทั่วไปที่มีต่อดนตรีเมทัลได้รับการปฏิเสธในชุมชนวิชาการ สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นถึงบรรยากาศทางการเมืองของทศวรรษ 1980 ในสหรัฐอเมริกาซึ่งเป็นเหตุให้เกิดความตื่นตระหนักทางศีลธรรม จากคณะกรรมการชาวอเมริกัน (PMRC) ย่อมาจาก (The Parent Music Resource Centre) ที่ก่อตั้งขึ้นในปี พศ. 2528 โดยมีเป้าหมายเพื่อเพิ่มการควบคุมเยาวชนที่เข้าถึงทางด้านดนตรีที่มีเนื้อหารุนแรงมีเนื้อหาเกี่ยวกับยาเสพติดหรือเรื่องเพศ คณะกรรมการดังกล่าวก่อตั้งขึ้นโดยผู้หญิงสี่คนที่รู้จักกันในนาม "ภรรยาของวอชิงตัน" 2) การศึกษาของครูสอนดนตรีไม่ได้สนับสนุนให้ครูนำดนตรีเมทัลมาใช้ในหลักสูตรดนตรี อย่างไรก็ตามครูสอนดนตรีหลายคนในวันนี้ค่อนข้างคุ้นเคยกับดนตรีเมทัลเนื่องจากพวกเขาเติบโตขึ้นมาฟังเมทัล และในบางกรณีก็เล่น

เพลงเมทัล ซึ่งถูกนำไปใช้เพื่อวัตถุประสงค์ทางการศึกษา และสามารถใช้เพื่อประโยชน์ของการเรียนการสอนดนตรีในโรงเรียนได้เช่นกัน เช่นการใช้เพลงเมทัลเพื่อเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกในด้านของ จังหวะในรูปแบบต่าง ๆ บันไดเสียง และโมด รวมถึงการค้นสดและการเรียบเรียงดนตรี

สรุปได้ว่า ดนตรีเฮฟวี่เมทัลนั้นคืออีกประเภทของดนตรีสมัยนิยมโดยสามารถเขียนโน้ตตามทฤษฎีดนตรีตะวันตกได้เช่นกัน ซึ่งดนตรีเมทัลนั้นสามารถนำมาใช้เพื่อเป็นกรณีศึกษาในห้องเรียนดนตรี สำหรับวัยรุ่นซึ่งสนใจในเสียงเพลงแบบเมทัล สำหรับการศึกษาในห้องเรียนที่สอดคล้องกับความสนใจของผู้เรียน จะทำให้ผู้เรียนสนมากขึ้น ซึ่งสำหรับความหมายของดนตรีศึกษานั้นค่อนข้างจะหมายถึงการสอน การถ่ายทอดจากผู้สอนไปยังผู้เรียน หรือการเรียนรู้ด้วยตัวเอง และการเรียนรู้ร่วมกัน ซึ่งสามารถใช้ดนตรีได้หลากหลายประเภทในการเรียนรู้บริบทต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมดนตรี

นอกจากนั้นการสอนดนตรีและการเรียนรู้ในระดับอุดมศึกษาโดย ดอน โจเซพ (Dawn Joseph, 2015) ได้กล่าวถึงการเรียนการสอนดนตรีในประเทศออสเตรเลีย โดยการเริ่มต้มมองเห็นความสำคัญของงานศิลปะจากนโยบายของรัฐบาลออสเตรเลีย ศิลปะรวมถึงดนตรีมีความจำเป็นในระบบการศึกษาทุกระดับ โดยมีหลักการที่สำคัญ 3 ประเด็นดังนี้ 1) องค์ประกอบที่สำคัญของการเริ่มต้นศึกษาดนตรี 2) ลักษณะของผู้สอนและห้องเรียนที่สอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียน 3) ความสนุกและความคิดสร้างสรรค์ในการแนะแนวดนตรี การศึกษาระดับอุดมศึกษาที่มีความท้าทายในด้านการเพิ่มกำลังการผลิตและสถานะของดนตรี เมื่อจัดเตรียมกระบวนการเรียนรู้ของนักเรียน สู่การแปลความเป็นหลักสูตรดนตรีที่เริ่มต้นสำหรับห้องเรียนในอนาคตของพวกเขา

สรุปได้ว่า การศึกษาการสอนดนตรีและการเรียนรู้ดนตรีจาก ดอน โจเซพ ผู้ควบคุมหลักสูตรต้องมองเห็นความสำคัญของผู้เรียน การค้นหาคำตอบจากผู้เรียนถึงแนวทางที่ผู้เรียนอยากต่อยอดองค์ความรู้ในด้านที่สนใจ ผู้สอนต้องมีความฉนัดเฉพาะด้านเพื่อการถ่ายทอดความรู้ที่ตรงประเด็น และความรู้นั้นต้องเป็นความรู้ที่ผู้เรียนนำไปใช้ได้จริงและสามารถต่อยอดองค์รู้ได้

1. การสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา

คอลลีน เอ็ม คอนเวย์ และโทมัส เอ็ม ฮูดจ์แมน (Colleen M. Conway & Thomas M. Hodgman, 2009) ได้กล่าวเกี่ยวกับการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษาโดยเริ่มต้นจากการเรียบเรียงเนื้อหาสำหรับนักศึกษาระดับอุดมศึกษา โดยต้องสอดคล้องกับชุดประสบการณ์ของพวกเขา และต้องมีพลังเพื่อเชื่อมโยงประสบการณ์ทั้งทางด้านบวกและทางด้านลบ ที่จะช่วยให้ผู้สอนสามารถสร้างตัวตนของพวกเขาได้ดีขึ้น ในฐานะศาสตราจารย์หรืออาจารย์ผู้สอนต้องกลับมาคิดถึงความรู้ในระดับที่ยากและควรพิจารณาว่าอะไรคืออุปสรรค์ของการเจริญเติบโตทางความรู้ ควรคำนึงถึงพฤติกรรมของผู้สอนที่ควรหลีกเลี่ยงที่จะนำพาไปสู่ความล้มเหลวในการสอน การคำนึงถึง

สิ่งแวดล้อมความต้องการของนักศึกษาที่ส่งผลกระทบในห้องเรียนและการประเมินผล แม้ว่าจะไม่สามารถสรุปความต้องการของนักศึกษาที่ความคิดตรงกันข้ามกับวิทยาลัยได้ทั้งหมด แต่คุณต้องเอาใจใส่ในความแตกต่าง และความต้องการของนักศึกษาให้ได้เยอะที่สุด นอกจากนั้นการตรวจสอบสภาพแวดล้อมสังคมของโรงเรียนหรือมหาวิทยาลัย เริ่มจากการกระจายข่าวสารผ่านสังคมออนไลน์ ซึ่งจะทำให้การเข้าถึงองค์ความรู้ได้ง่ายและตรวจสอบองค์ความรู้อย่างต่อเนื่อง รวมถึงการใช้สื่อการสอนเพื่อเผยแพร่กระจายความรู้ต่อการเรียนดนตรีของนักศึกษา ทักษะการเรียนดนตรี และพูดคุยแลกเปลี่ยนกับนักศึกษาเพื่อความเข้าใจในสภาพแวดล้อมอย่างแท้จริง

แนวคิดการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา สิ่งสำคัญที่สุดสำหรับการเรียนรู้ในระดับอุดมศึกษาคือ ความคิดสร้างสรรค์เพื่อการเรียนรู้ที่ประสบความสำเร็จ โดยมีการพัฒนาวิธีการสอนให้สอดคล้องกับสังคมในยุคสมัยปัจจุบัน เช่นวิธีการสอนที่ยังคงมีบทบาทแค่ครูถ่ายโอนความรู้ให้นักเรียนนั้น สำหรับสังคมในยุคสมัยปัจจุบันวิธีการสอนระหว่างครูและนักเรียนต้องร่วมกันสร้างและเป็นเจ้าขององค์ความรู้ด้วยกัน หรือในด้านของบทบาทของเรียนที่มากกว่าที่ผู้เรียนเป็นฝ่ายรับข้อมูลเพียงอย่างเดียว

การวัดผลและประเมินผล คือผลลัพธ์ของการเรียนการสอนตลอดทั้งปีการศึกษา A ได้คะแนน 90-100 B ได้คะแนน 80-90 C ได้คะแนน 70-80 D ได้คะแนน 50-60 และ F ได้คะแนน 59.9999 และต่ำกว่านี้ และมีองค์ประกอบของการรวบรวมคะแนนตลอดทั้งปีการศึกษาไว้ดังนี้ ความรับผิดชอบการเข้าเรียน 10% สอบเก็บคะแนน 3 ครั้ง ครั้งละ 10% สอบปลายภาค 20% การบ้าน 20% แบบทดสอบ 10% และแสดงผลงานจบ 10%

สรุปจากการทบทวนวรรณกรรมด้านการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา เริ่มต้นจากอาจารย์ผู้สอนจะต้องมีหลักการความรู้ที่สูง ไม่ใช่เฉพาะแค่ความรู้ทางด้านความถนัดในการสอนวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเท่าเพียงเท่านั้น แต่จะต้องมีความเข้าใจในงานวิชาการ และบริบทของสังคมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย โดยผ่านการทบทวนวรรณกรรมทางวิชาการ และการปฏิบัติมาอย่างดีและมีความเชี่ยวชาญ จนสามารถกำหนดนโยบายการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาได้ รู้จักหลักการของทฤษฎีดนตรีเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ได้จริง หรือหลักการสร้างหลักสูตรที่ครอบคลุมต่อความต้องการของผู้เรียนและสังคม สำหรับการศึกษานั้นต้องเป็นเครื่องมือที่ช่วยลดการถูกกดทับระหว่างชนชั้นในสังคมได้

การจัดการชั้นเรียนเพื่อการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ฌานิก หวังพานิช (2559, น.6-9) กล่าวถึงองค์ประกอบของการจัดการชั้นเรียนในระดับอุดมศึกษา โดยการจัดการเรียนการสอนเป็นการจัดระบบทางความคิด และเพิ่มประสบการณ์ให้แก่ผู้เรียนมีเนื้อหาสาระที่ก่อให้เกิด

พัฒนาการไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนด รวมไปถึงการจัดสภาพแวดล้อมของห้องเรียนให้พร้อมสำหรับการเรียนรู้ โดยมีแนวทางดังนี้

1. จัดสิ่งแวดล้อมที่เอื้อต่อการเรียนรู้ การจัดสภาพแวดล้อมในชั้นเรียนให้เป็นระเบียบเรียบร้อย มีความสะอาด และมีเครื่องใช้สิ่งอำนวยความสะดวกจะช่วยส่งเสริมให้การเรียนของผู้เรียนสะดวกขึ้น และรวมถึงบรรยากาศที่เป็นอิสระของการเรียนรู้ การทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม และกิจกรรมการเคลื่อนไหวทุกประเภท

2. จัดการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ เป็นการจัดการเรียนการสอนที่คำนึงถึงความเชื่อมโยงระหว่างปัจจัย กระบวนการและผลลัพธ์ เพื่อเสริมสร้างให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้โดยอาศัยกิจกรรมหลัก 5 ประการได้แก่ การเตรียมการสอน การประเมินผู้เรียน การวางแผนการสอน การดำเนินการสอน และการประเมินผล

3. บริหารจัดการเวลา เป็นการกำหนด วางแผนและจัดสรรเวลาอย่างเหมาะสมเพื่อดำเนินการเรียนการสอนบรรลุตามเวลาที่กำหนดและตรงตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ การจัดเวลาที่ดีจะทำให้การสอนนั้นมีประสิทธิภาพ โดยสามารถใช้ทรัพยากรอย่างมีคุณค่าทั้งผู้สอนและผู้เรียน

4. การสร้างวินัยและปฏิสัมพันธ์เชิงบวกในชั้นเรียน เป็นหลักการควบคุมชั้นเรียนโดยความสัมพันธ์อันดีระหว่างผู้สอนและผู้เรียน ผู้เรียนทุกคนรู้จักปกครองตัวเอง การกระทำตามระเบียบโดยความสมัครใจและมองเห็นคุณค่า และพฤติกรรมและการปฏิบัตินั้นเกิดความเสมอภาคแก่นักเรียนทุกคน และผู้สอนต้องจัดบรรยากาศที่เป็นที่พึ่งของผู้เรียน

5. ให้ความสำคัญกับความแตกต่างระหว่างบุคคล ความแตกต่างระหว่างบุคคลนั้นสังเกตได้จากความสามารถในด้านใดด้านหนึ่ง ซึ่งประกอบด้วย เชาว์ปัญญา ความสนใจ ยุทธวิธีในการเรียน พื้นฐานความรู้เกิด ทักษะในการรับรู้ รูปแบบการเรียนรู้ ความสามารถในการจำ แรงจูงใจ ทัศนคติ และสิ่งแวดล้อมในสังคม ความแตกต่างระหว่างบุคคลทั้งในด้านร่างการ จิตใจ โดยผู้สอนต้องจัดการเรียนการสอนให้มีความยืดหยุ่นเพื่อสอดคล้องกับความแตกต่างที่หลากหลายของผู้เรียน

สรุปจากการที่ศึกษาองค์ประกอบการจัดการชั้นเรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ผู้สอนต้องคำนึงถึงความแตกต่างในระหว่างบุคคล เพื่อส่งเสริมให้ทุกความแตกต่างเหล่านั้นได้ต่อยอดและพัฒนาอย่างเป็นระบบ ผู้สอนต้องเข้าไปมีส่วนร่วมในการศึกษาและสร้างบรรยากาศให้ทุกคนเป็นเจ้าของความรู้ร่วมกัน สุดท้ายทุกคนที่เกี่ยวข้องต้องปฏิบัติตามหลักสูตรการเรียนการสอนที่เป็นระบบ เพื่อบรรลุตามวัตถุประสงค์

2. แนวคิดการเรียนการสอนดนตรีสมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา

ลิซ พรีสย์บายล์สกิ และนาซึม นิกนาฟซ์ (Liz Przybylski & Nasim Niknafs, 2015, pp.101-119) ได้อธิบายถึงเนื้อหาเรียนการสอนของดนตรีสมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา ดังนี้ เมื่อ

ดนตรีสมัยนิยมที่หลากหลายประเภทได้กลายเป็นเนื้อหาในมหาวิทยาลัย กลยุทธ์ของการสอนนั้นมุ่งเน้นไปใน 2 รูปแบบคือ 1) การเพิ่มบทเพลงสมัยนิยมไปยังวิธีการสอนแบบดั่งเดิมในห้องเรียนเพื่อการเรียนรู้บทเพลงและวิเคราะห์ดนตรี 2) การสอนดนตรีสมัยนิยมให้กับผู้เรียนที่ต้องการประกอบอาชีพทางด้านนี้ สำหรับหลักการคิดเฉพาะทางของการปฏิบัติดนตรีสมัยนิยมที่เชื่อมโยงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมืองเพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้สิ่งที่มากกว่าแค่การแสดงดนตรีเพียงอย่างเดียว ในสหรัฐอเมริกาและสหราชอาณาจักรหลักสูตรปริญญาทางด้านดนตรีสมัยนิยมมีแนวโน้มที่จะเปิดตัวสอนในสถาบันการศึกษาระดับสูง หลักสูตรปริญญาด้านดนตรีสมัยนิยมส่วนใหญ่ได้เปิดตัวมาตั้งแต่ปี พ.ศ 2546 ซึ่งเป็นการเรียนการสอนแบบใหม่ในมหาวิทยาลัย และในการสัมภาษณ์กับผู้นำการศึกษาด้านดนตรีสมัยนิยม ในสถาบันอุดมศึกษาของสหราชอาณาจักรส่วนใหญ่พบว่า แนวคิดที่มีต่อรูปแบบการเรียนการสอนแบบดั้งเดิม จะก่อให้เกิดพื้นฐานของการเรียนการสอน ในขณะที่นักการศึกษาเหล่านี้ยังระบุด้วยว่ารูปแบบการสอนนี้ สามารถใช้ในการสอนเพื่อให้สอดคล้องกับกลยุทธ์การสอนอื่น ๆ รวมถึงการเรียนรู้ด้วยตนเอง การผลิตดนตรีหรือการสอนแบบสัมมนา ที่อื่นในทวีปยุโรปหลักสูตรมหาวิทยาลัยในเยอรมนี ออสเตรีย และสวิตเซอร์แลนด์เปิดสอนหลักสูตรดนตรีสมัยนิยมเช่น วิชาดนตรีและการสอนดนตรี และ ไฟลเดอร์ (Pfleiderer, 2011) กล่าวถึงการศึกษาในปี ค.ศ 2011 “ซึ่งชี้ให้เห็นว่ากลุ่มย่อยที่ใหญ่ที่สุดของชั้นเรียนเหล่านี้มุ่งเน้นไปที่ประวัติศาสตร์ดนตรียอดนิยม” และการเรียนการสอนในด้านประเภทของดนตรีสมัยนิยมได้รับความร่วมมือเพื่อพัฒนาในโรงเรียนมัธยม ในประเทศเนเธอร์แลนด์ กลยุทธ์การสอนและการเรียนรู้ ไม่เพียงแค่มุ่งเน้นการรวมเนื้อหาดนตรีสมัยนิยมเข้าไว้ด้วยกัน แต่เป็นการรวมเอากลยุทธ์การเรียนรู้ที่สร้างบทเพลงสมัยนิยมขึ้นมา โดยช่วยให้ครูและนักเรียนได้รับประโยชน์เต็มที่จากสิ่งที่เพลง และดนตรีสมัยนิยมนำเสนอขึ้น

ในอีกแง่หนึ่งประเภทของดนตรีที่ได้รับการสอนและวิธีการที่พวกเขานำเสนอในสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาสามารถปรับปรุงได้อย่างมีนัยสำคัญ เพื่อสะท้อนฉากดนตรีที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา โดยเกิดขึ้นนอกกำแพงของสถาบันการศึกษา และเพื่อรองรับสังคมทางดนตรีที่หลากหลาย โดยในสหรัฐอเมริกาและแคนาดาการคัดเลือกเพื่อเข้าศึกษาต่อในโรงเรียนดนตรีหลายที่ ในระดับอุดมศึกษามักต้องการความรู้ที่กว้างและลึกซึ้งในดนตรีศิลปะตะวันตก และดนตรีแจ๊ส แต่ความคิดสร้างสรรค์หรือดนตรีประเภทอื่น ๆ มักจะถูกมองข้ามไป ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสังเกต การรวบรวมวิธีการที่ใช้สร้างสรรค์ดนตรีชาติพันธ์ การศึกษาครูสอนดนตรี และการศึกษาดนตรีสมัยนิยม ซึ่งสำหรับนักเรียนที่อยู่ในหลักสูตรระดับปริญญาตรีมักจะได้รับการสนับสนุนให้มุ่งเน้นไปที่ดนตรีแจ๊สหรือดนตรีตะวันตก ซึ่งมีไว้สำหรับนักเรียนที่ได้รับการคัดเลือกไม่กี่คนที่เลือกดนตรีเป็นอาชีพ และสอดคล้องกับความต้องการด้านดนตรีของพวกเขา ในส่วนของนักเรียน

คนอื่น ๆ ที่มีความสนใจและทักษะด้านดนตรี โดยไม่สามารถเข้าถึงโอกาสที่โรงเรียนดนตรีและภาควิชาสามารถเสนอให้พวกเขา หรือนักเรียนที่มีภูมิหลังในประเภทอื่น ๆ ของดนตรี สถาบันดนตรีจะพลาดโอกาสสำคัญในการมีส่วนร่วมกับการแสดงออกทางวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่นักเรียนค้นหาความหมาย การศึกษาด้านดนตรีอย่างเป็นทางการในมหาวิทยาลัยสามารถปรับปรุงการตอบสนองต่อเพลงที่นักเรียนสร้าง และเพลิดเพลินกับการเรียนรู้ และการสอนดนตรีสมัยนิยมอาจมีบทบาทในการกล่าวถึงวิธีการที่หลากหลาย จากนักเรียนเป็นผู้ฟัง ผู้สร้างสรรค์ และมีส่วนร่วมกับดนตรีมากขึ้น

เราใช้คำว่า “DIY” ย่อมาจากประโยค “Do-It-Yourself” เพื่ออ้างถึงแนวทางการเรียนรู้ด้วยตัวเองโดยตรง ซึ่งยินดีต้องรับผู้เข้าร่วมทุกท่านเป็นผู้สร้างสรรค์ดนตรี โดยไม่คำนึงถึงระดับทักษะก่อนหน้า แนวทางและแนวคิดในแบบของ “DIY” ในการฝึกดนตรีขึ้นอยู่กับความเข้าใจของบทเพลงจากล่างขึ้นบน เช่นฝึกเล่นก่อนเข้าใจทฤษฎีดนตรี ดังเช่นแนวคิดการสร้างบทเพลงจากกลุ่มศิลปินนักดนตรีพังก์ (Punk musicians) และวิธีการ “DIWO” ที่ย่อมาจากประโยค “Do-It-With-Other” คือการเรียนรู้ดนตรีเป็นชุมชน เพื่อการนำเสนอร่วมกับเพื่อน และเพื่อสร้างการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างสังคมการเรียนรู้ดนตรี

สรุปได้ว่า สำหรับสังคมดนตรีโลกที่ยังคงเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง ดนตรีสมัยนิยมคือเสียงบทเพลงที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคม สำหรับความรู้ทางด้านดนตรีที่อยู่มหาวิทยาลัยดนตรีนั้นคงต้องเพิ่มเติมและปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของสังคมด้วยเช่นกัน ความรู้ที่เกิดจากการทดลอง และต่อยอดจากความรู้เดิม เกิดเป็นความในรูปแบบใหม่ ดนตรีแบบใหม่ บทเพลงแบบสมัยนิยม ซึ่งผู้เรียนในโลกยุคใหม่นั้นมีวิธีการเรียนรู้ที่เปลี่ยนไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด สังเกตุได้ว่าระบบการศึกษาต้องปรับตัวให้เท่าทันโลก เท่าทันสังคมมากขึ้น

ลาลี่ ฮิลาเวน และยูเจน ดีแอร์เรียนัทแดน (Larry Hilavian Francis & Eugene Dairianathan, 2015) ได้อธิบายดังนี้ มีแนวคิด 2 ประการสำหรับการสร้างแรงบันดาลใจที่ดีสำหรับการเรียนกีตาร์ 1) ความชอบของตัวเองสำหรับกีตาร์สมัยนิยมและแนวดนตรี 2) พื้นหลังทางดนตรีที่ได้รับการฝึกฝนอย่างไม่เป็นทางการและดนตรีได้รับการฝึกฝนอย่างเป็นทางการ และความยืดหยุ่นของเนื้อหาที่ใช้สำหรับการเรียนการสอน

เอล สเทเฟน อินแซ (L.Stefen Incze, 2013) ได้อธิบายดังนี้ การสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมต้องสอดคล้องกับวัฒนธรรมและเพลงสมัยนิยมใช้สอนเพื่อเชื่อมโยงกับทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมเพื่อสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้เรียน

ดาริน คอลโทว (Darrin Koltow, 2002) ได้อธิบายดังนี้ การเรียนการสอนกีตาร์ที่ดีคือช่วยหาทางออกให้ผู้เรียนที่ยังไม่เชื่อว่าตัวเองสามารถเล่นกีตาร์ให้เก่งขึ้นได้ การตัดผ่านความยุ่งเหยิง

เพื่อให้คุณเริ่มเล่นเพลงได้เร็วที่สุดนอกจากนี้ต้องมีเคล็ดลับในการหาข้อมูลเพิ่ม สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับการเล่นกีตาร์คือการเล่นอย่างมีความสุขและเติบโตในฐานะนักดนตรีไม่ว่าคุณจะเล่นดนตรีในแบบไหน กรอบ แนวคิดในการเรียนการสอนต้องไม่ทำร้ายตัวเอง ในการเริ่มต้นฝึกกีตาร์เพราะทัศนคติที่ดีมีความสำคัญต่อความสำเร็จของคุณ และแนวทางการสอนควรทำให้นักเรียนเห็นคุณค่าของความหลายทางดนตรีพร้อมจะเรียนรู้ตลอดชีวิต และสุดท้ายการเล่นให้ผู้อื่นฟังโดยรับการติชมมาพัฒนาตัวเองต่อไป

เมททริว สโลโมวิทซ์ (Matthew Shlomowitz, 2018) ได้อธิบายดังนี้ การเรียนการสอนดนตรีสมัยนิยมต้องสอดคล้องกับพัฒนาการที่สำคัญที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ยี่สิบเป็นต้นไป ระหว่างความหลากหลายของรูปแบบดนตรี เช่นการปฏิบัติดนตรีแจ๊ส ดนตรีสมัยนิยม และศิลปะดนตรีประเภทอื่น ๆ ประเด็นต่าง ๆ จะถูกนำเสนอในภาคการศึกษา แต่ละครั้งจะมีการตรวจสอบถึงแนวคิดและการปฏิบัติดนตรี การวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีความสำนึกทางสุนทรีย์บริบททางวัฒนธรรมรวมถึงความเข้าใจในประเด็น "ดนตรีคืออะไร" และ "มันเกิดมาเพื่ออะไร"

สรุปจากการศึกษาแนวคิดการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา การสอนปฏิบัตินั้นต้องสอดคล้องกับชุดประสบการณ์ของผู้เรียนหรือสามารถนำประสบการณ์ของผู้เรียนมาต่อยอดองค์ความรู้ได้โดยความสมัครใจของผู้เรียน และรวมถึงความสอดคล้องของสังคมดนตรีสมัยนิยมในแต่ละยุคสมัย ผู้สอนต้องสร้างวัฒนธรรมการเรียนรู้ที่เปิดกว้างทางความคิด โดยทั้งผู้สอนและผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ทางดนตรี แลกเปลี่ยนความรู้ และวิพากษ์วิจารณ์เพื่อตรวจสอบองค์ความรู้ด้วยกัน

3. มารตฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษา

มคอ.2 รายละเอียดของหลักสูตร (Programme specification) สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (2558, ออนไลน์) ได้อธิบายดังนี้ คำอธิบายภาพรวมของการจัดหลักสูตร การจัดการเรียนการสอนที่จะทำให้บัณฑิตบรรลุผลการเรียนรู้ของหลักสูตรนั้น ๆ โดยจะถ่ายทอดผลการเรียนรู้ที่คาดหวังของบัณฑิตที่กำหนดไว้ในกรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ และมาตรฐานคุณวุฒิสาขา สาขาวิชาไปสู่การปฏิบัติในหลักสูตร ซึ่งแต่ละสถาบันอุดมศึกษาสามารถบรรจุเนื้อหาวิชาเพิ่มเติมนอกเหนือจากที่กำหนดไว้ได้อย่างอิสระ เหมาะสม ตรงกับความต้องการหรือเอกลักษณ์ของสถาบันฯ โดยคณาจารย์ผู้สอนจะต้องร่วมมือกันวางแผนและจัดทำรายละเอียดของหลักสูตร รายละเอียดของหลักสูตรจะช่วยอธิบายให้นักศึกษาทราบว่าตนต้องเรียนวิชาอะไรบ้าง เข้าใจถึงวิธีการสอน วิธีการเรียนรู้ ตลอดจนวิธีการวัดและประเมินผลที่จะทำให้มั่นใจว่าเมื่อเรียนสำเร็จแล้วจะบรรลุมาตรฐานผลการเรียนรู้ตามที่กำหนดไว้ในหลักสูตร ทั้งยังแสดงความสัมพันธ์ของหลักสูตรกับองค์ประกอบในการเรียนเพื่อนำไปสู่คุณวุฒิตามที่กำหนดในมาตรฐานคุณวุฒิ

รายละเอียดของหลักสูตรจะช่วยให้นักศึกษาเลือกเรียนในหลักสูตรที่เหมาะกับรูปแบบการเรียนรู้และความต้องการของตนเองได้ รวมทั้งผู้ใช้บัณฑิตสามารถใช้เป็นข้อมูลประกอบการพิจารณารับบัณฑิตเข้าทำงาน ประกอบด้วย 8 หมวดต่อไปนี้ 1) ข้อมูลทั่วไป 2) ข้อมูลเฉพาะของหลักสูตร 3) ระบบการจัดการศึกษา การดำเนินการ และโครงสร้างของหลักสูตร 4) ผลการเรียนรู้ กลยุทธ์การสอนและประเมินผล 5) หลักเกณฑ์ในการประเมินผลนักศึกษา 6) การพัฒนาคณาจารย์ 7) การประกันคุณภาพหลักสูตร 8) การประเมินและปรับปรุงการดำเนินการของหลักสูตร

มคอ. 3 รายละเอียดของรายวิชา (Course specification) สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (2558, ออนไลน์) ได้อธิบายดังนี้ ข้อมูลเกี่ยวกับแนวทางการบริหารจัดการของแต่ละรายวิชาเพื่อให้การจัดการเรียนการสอนสอดคล้องและเป็นไปตามที่วางแผนไว้ในรายละเอียด ของหลักสูตร ซึ่งแต่ละรายวิชาจะกำหนดไว้อย่างชัดเจนเกี่ยวกับวัตถุประสงค์และรายละเอียดของเนื้อหาความรู้ในรายวิชา แนวทางการปลูกฝังทักษะต่างๆ ตลอดจนคุณลักษณะอื่นๆที่นักศึกษาจะได้รับการพัฒนาให้ประสบความสำเร็จตามจุดมุ่งหมายของรายวิชา มีการกำหนดรายละเอียดเกี่ยวกับระยะเวลาที่ใช้ในการเรียน วิธีการเรียน การสอน การวัดและประเมินผลในรายวิชา ตลอดจนหนังสือหรือสื่อทางวิชาการอื่นๆที่จำเป็นสำหรับการเรียนรู้ นอกจากนี้ยังกำหนดยุทธศาสตร์ในการประเมินรายวิชาและกระบวนการปรับปรุงประกอบด้วย 7 หมวด ดังนี้ 1) ข้อมูลทั่วไป 2) จุดมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ 3) ลักษณะและการดำเนินการ 4) การพัฒนาผลการเรียนรู้ของนักศึกษา 5) แผนการสอนและการประเมินผล 6) ทรัพยากรประกอบการเรียนการสอน 7) การประเมินและปรับปรุงการดำเนินการของรายวิชา

สรุปจากการศึกษา มคอ.2 รายละเอียดของหลักสูตร และ มคอ.3 รายละเอียดของรายวิชา คือข้อมูลของรายวิชาที่อธิบายถึงแนวทางของเนื้อหาที่ใช้ในการเรียนการสอน ในระดับอุดมศึกษาเพื่อบรรลุตามมาตรฐานที่หลักสูตรกำหนดไว้ ข้อมูลรายละเอียดเกี่ยวกับหลักสูตรจะสอดคล้องกับสิ่งที่ผู้เรียนจะพบเจอในเนื้อหาความรู้ในมหาวิทยาลัย ข้อมูลทั้งหมดคือเครื่องมือที่ใช้สร้างและผลิตนักศึกษา โดยวิธีการทำงานทางความคิด เพื่อการเข้าทำงานหลักจากเรียนจบการศึกษา พบข้อสังเกตุได้ว่าแนวคิดด้านการศึกษาจากสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา นั้นมุ่งเน้นฝึกทักษะผู้เรียนเพื่อพิจารณาเข้าสู่การประกอบอาชีพ

4. คำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ในระดับอุดมศึกษา ต่างประเทศ

วิทยาลัยการดนตรีเบิร์กลีย์ (Berklee College Of Music, 2017, Online) รัฐบอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา (Bachelor of professional studies in guitar private lessons exclusive guitar instruction with berklee u.s.a) รายละเอียดวิชาปฏิบัติกีตาร์ ในหลักสูตร ระดับปริญญาตรี มีบทเรียนกีตาร์ทั้งหมด 9 ระดับ ในแต่ละระดับมีระยะเวลา 12 สัปดาห์ บทเรียนนี้เป็นโอกาสในการ

ขยายคำศัพท์ทางดนตรี ปรับปรุงเทคนิค และทำความเข้าใจเกี่ยวกับจุดแข็งและจุดอ่อนของคุณเอง ผู้สอนบทเรียนส่วนตัวจะแบ่งปันความรู้ในทางปฏิบัติของพวกเขา แสดงให้เห็นถึงการเล่นที่เป็นแบบอย่างและสอนคุณผ่านเนื้อหาบทเรียนตามจังหวะที่เหมาะกับความต้องการของคุณเอง คุณจะสร้างรากฐานที่มั่นคงของทฤษฎีดนตรีและเทคนิคการปฏิบัติ นอกเหนือจากการเรียนรู้วิธีการสร้างสรรค์การใช้องค์ประกอบเหล่านี้เพื่อการฝึกปฏิบัติดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ แมกนอลลี สมิท (Mcnally Smith, 2017, Online) จากรัฐมินนิโซตา ประเทศสหรัฐอเมริกา (Guitar performance mcnally smith college of music minnesota u.s.a) การศึกษาประสิทธิภาพของกีตาร์ที่ได้รับการออกแบบมาเพื่อพัฒนาเทคนิคของผู้เล่น และเกี่ยวกับรูปแบบคำศัพท์ในดนตรีเพื่อให้ผู้เล่นสามารถแสดงออกอย่างเต็มที่ผ่านการปฏิบัติกีตาร์ นอกจากนั้นจะได้เรียนถึงทักษะการคีตปฏิภาณ การโซโลกีตาร์ และการฝึกปฏิบัติที่ถูกต้องตามหลักการของตัวโน้ตโดยใช้วิธีการเรียนการสอนรายบุคคล รวมถึงการเรียนรู้เรื่องของอุปกรณ์กำเนิดเสียง เช่น เอ็ฟเฟ็ก แอมป์ ของกีตาร์แต่ละประเภท เพื่อให้ได้เข้าใจถึงการปรับเสียงกีตาร์ที่ดี ไม่ว่าผู้เรียนจะถนัดในดนตรีแบบใหนก็ตาม ย่อมจะได้การสนับสนุนจากอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญ ด้วยรากฐานที่มั่นคงในทฤษฎีดนตรี บันไดเสียง และอื่น ๆ รวมถึงโครงสร้างของเพลง การฝึกฟัง ทักษะการแสดง และการแสดงบนเวที เพื่อให้ผู้เรียนจะพร้อมสำหรับเส้นทางมือกีตาร์ระดับอาชีพ

สถาบันการศึกษาดนตรีเพื่อการศึกษาทางไกลและเกณฑ์ของหลักสูตรระดับอุดมศึกษาของประเทศออสเตรเลีย ในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม (Australian Guild Of Music And Education Guitar Modern, 2013, Online) การตรวจสอบครั้งแรกนี้มีขึ้นเพื่อให้แน่ใจว่ามีการวางรากฐานทางเทคนิคเพื่อเสียงกีตาร์ที่ดี และเพื่อตรวจสอบและยืนยันรูปแบบทางนิ้วที่ถูกต้อง การปฏิบัติที่ช้ามีความสำคัญสำหรับความคมชัดของเสียง และการตรวจสอบความรู้ทางคำศัพท์ของดนตรี ควรมีการฝึกฝนทักษะการปฏบัติค่าของตัวโน้ตที่ถูกต้องและแม่นยำ และการควบคุมทางเทคนิคที่ดีรวมถึงนิสัยการปฏิบัติที่รอบคอบ ความสามารถในการแสดงออกและรูปแบบที่เหมาะสมกับมาตรฐานของการตรวจสอบนั้นจะได้รับการตรวจสอบโดยผู้ตรวจสอบ

หลักสูตรสถาบันดนตรีสมัยนิยมของประเทศอังกฤษและไอริช (British And Irish Modern Music Institute University Of Sussex, 2018, Online) มหาวิทยาลัยซัสเซ็กซ์ วิชาปฏิบัติกีตาร์ การแสดงสดนั้นเป็นกุญแจสำคัญในการเป็นนักกีตาร์ที่ยอดเยี่ยมดังนั้นคุณจึงต้องใช้เวลาอยู่บนเวทีเป็นจำนวนมากเพื่อช่วยให้คุณพัฒนาและค้นหาช่องของคุณในฐานะนักแสดง การฝึกฝนทักษะของคุณจากเทคนิคการปฏิบัติกีตาร์ ทฤษฎีดนตรี และแนวเพลงในหลากหลายสาขา ตั้งแต่ดนตรีป๊อป ดนตรีพังค์ จนถึงดนตรีพื้นบ้าน เป็นทั้งด้านวิชาการและด้านดนตรีที่ท้าทายความสมดุลระหว่างทักษะทางปฏิบัติและด้านเทคนิคและทฤษฎีและการวิเคราะห์ คุณจะสำรวจและพัฒนาเส้นทางอาชีพที่มี

ศักยภาพของคุณผ่านการวิจัย เรียนรู้ทักษะทางธุรกิจที่จำเป็นสำหรับการทำงานในวงการเพลง และสุดท้ายเราจะเชื่อมต่อกับชีวิตของคุณผ่านดนตรี

5. คำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ในระดับอุดมศึกษา ในประเทศไทย

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา (2560, ออนไลน์) สาขาดนตรีสมัยนิยม วิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า (Electric guitar) ฉบับปี พ.ศ 2560 ปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า โดยการเรียนเดี่ยว การฝึกบันไดเสียง โมดแบบฝึกหัด เทคนิค การตีความบทเพลง แนวทางการฝึก การด้นสดและการบรรเลงบทเพลง มีความรู้ในศาสตร์ทางดนตรีอย่างเป็นระบบมีความรู้ความเข้าใจในพื้นฐาน ที่สำคัญในการบรรเลงเครื่องดนตรี และการบรรเลงรวมกันเป็นกลุ่ม มีความรู้ความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีเบื้องต้นเกี่ยวกับการสร้างงานดนตรี สร้างความรู้ความเข้าใจหลักการปฏิบัติที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า โดยการเรียนเดี่ยว การฝึกบันไดเสียงโมดแบบฝึกหัด เทคนิค การตีความบทเพลง แนวทางการฝึก และการฝึกคีตปฏิภาณโดยมีความรู้ในศาสตร์ทางดนตรีอย่างเป็นระบบมีความรู้ความเข้าใจในพื้นฐาน ที่สำคัญในการบรรเลง เครื่องดนตรี และการบรรเลงรวมกันเป็นกลุ่ม มีความรู้ความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีเบื้องต้นเกี่ยวกับการสร้างงานดนตรี สร้างความรู้ความเข้าใจหลักการปฏิบัติที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลันศรีนครินทรวิโรฒ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล (2558, ออนไลน์) หลักสูตรฉบับปรับปรุง พ.ศ 2558 วิชาทักษะการบรรเลงดนตรีเดี่ยว ศึกษาและฝึกทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีเดี่ยวตามความถนัดของผู้เรียน เข้าใจวิธี ปฏิบัติดนตรีอย่างถูกต้อง ในบทเพลง แบบฝึกหัด การไล่บันไดเสียง และจัดการแสดงดนตรีที่มีความยาว

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี (2561, ออนไลน์) วิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า การฝึกปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้าขั้นพื้นฐานโดยคำนึงถึงคุณภาพของเสียง และสำเนียง ฝึกหัด การเล่นบันไดเสียง แบบฝึกหัดเบื้องต้น บทฝึกและวรรณกรรมดนตรีต่าง ๆ และฝึกเล่นกับเพลงที่อยู่ในความนิยม หรือเพลงที่เหมาะสม

สรุปจากการศึกษาคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา ทั้งต่างประเทศและในประเทศ พบว่าแต่ละสถาบันมีการอธิบายถึงการฝึกกีตาร์ที่แตกต่างกัน ข้อมูลจากต่างประเทศจะอธิบายถึงการฝึกปฏิบัติเพื่อต่อยอดองค์ความรู้รวมถึงการตรวจสอบองค์ความรู้เพื่อสอดคล้องกับเส้นทางอาชีพในสังคม ข้อมูลของประเทศไทยจะเน้นต่อยอดฝึกทักษะเฉพาะด้านการฝึกปฏิบัติ ทฤษฎี และทำความเข้าใจวรรณกรรม

การปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม

1. การปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

ในหัวข้อนี้ได้นำเสนอคำอธิบายรายวิชาวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา จำนวน 7 สถาบัน 1) วิทยาลัยการดนตรีเบิร์กลีย์ ประเทศสหรัฐอเมริกา 2) สถาบันการศึกษาดนตรีเพื่อการศึกษาทางไกลและเกณฑ์ของหลักสูตรระดับอุดมศึกษาประเทศออสเตรเลีย 3) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล 4) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 5) วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต 6) วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา 7) สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ผู้วิจัยนำเสนอตารางและตามด้วยการสรุปตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 วิทยาลัยการดนตรีเบิร์กลีย์ เมืองบอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา

รายวิชา	เนื้อหา
วิชาปฏิบัติกีตาร์ 2 มุ่งเน้นไปที่การฝึกบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิก เรียนรู้ทรัยแอด (Triads) ภายในกุญแจเสียง เรียบรู้แนวเสียงคอร์ด (Chord voice) การฝึกคอร์ดที่มีโน้ตเท็นชั่น (Tension chord) หลักการประสานเสียง 4 แนว (Four-part) นอกจากนี้ผู้เรียนจะได้รับคำแนะนำเบื้องต้น เกี่ยวกับบันไดเสียงโฮลโทน (Whole-tone scale) บนคอกีตาร์ และนำความรู้นี้ไปใช้ปฏิบัติดนตรีภายใต้การแนะนำของผู้สอน	1. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียง (Key) C, F, Bb, Eb, G, D, และ A ใน 2 ช่วงคู่แปด (Octave) อัตราความเร็ว (Tempo) 60 bpm 2. ปฏิบัติบันไดเสียงโฮลโทนภายในกุญแจเสียง C, F, Bb, Eb, G, D, และ A ใน 2 ช่วงคู่แปด อัตราความเร็ว 60 bpm 3. ปฏิบัติทรัยแอดของคอร์ดประเภท เมอเจอร์ (Major), ไมเนอร์ (Minor), ออกเมนเทด (Augmented), และดิมมินิชท์ (Diminished) ภายในกุญแจเสียง C, F, Bb, Eb, G, D, และ A ใน 1 ช่วงคู่แปด ในตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่ง ทั้งโน้ตขาขึ้นและขาลงทุกสายของกีตาร์ 4. ปฏิบัติอาร์เพจจิโอของคอร์ดประเภท เมเจอร์, ไมเนอร์, ออกเมนเท, และดิมมินิชท์

ตารางที่ 1 (ต่อ)

รายวิชา	เนื้อหา
	ภายในกุญแจเสียง C, F, Bb, Eb, G, D, และ A ใน 2 ช่วงคู่แปด โดยเริ่มต้นจากโน้ตพื้นต้น (Root) อัตราความเร็ว 60 bpm 5. ปฏิบัติคอร์ดตามหลักของการประสานเสียงแบบ 4 แนวของคอร์ด Maj7, Min7, Dom7, Min7b5, Dom7sus4, 7#5, Dim7, Maj6, Min6, Min9, 9, 7b9, 7#9, และ 13 ใน 1 ตำแหน่ง โดยเริ่มต้นจากโน้ตพื้นต้นดังนี้ C, F, Bb, Eb, G, D, และ A 6. ปฏิบัติคอร์ดตามหลักของการประสานเสียง 4 แนวในอาร์เพจจิโอของคอร์ด Min(Maj7), Maj7#5, Maj7b5, Min7#5, 7b5, Dim(Maj7) ใน 1 ช่วงคู่แปด ของโน้ตพื้นต้นดังนี้ C, F, Bb, Eb, G, D, A อัตราความเร็ว 60 bpm 7. อ่านโน้ตและสัญลักษณ์ทางทฤษฎีดนตรี 8. แสดงเดี่ยวโดยมีความยาวของเพลงภายใน 3 นาที
วิชาปฏิบัติกีตาร์ 6 มุ่งเน้นไปที่การทบทวนเนื้อหาของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก การเรียบเรียงเสียงประสานในบันไดเสียง ผู้เรียนจะได้สำรวจโครงสร้างของบันไดเสียงทุก ๆ คีย์ใน 3 ออกเทป รวมถึงเนื้อหาของบันไดเสียงโฮลโทนทุกคีย์ การเปลี่ยนแปลงของคอร์ดและโครงสร้างของคอร์ดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในคีย์ C จนกระทั่งควบคุมการเล่นคอร์ดและปฏิบัติอาร์เพจจิโอที่ต่อกันโดยใช้หลักการประสานเสียง 4 เสียง	

ตารางที่ 1 (ต่อ)

รายวิชา	เนื้อหา
และนำความรู้นี้ไปใช้ปฏิบัติดนตรีภายใต้คำแนะนำของผู้สอน	1. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกทุกกุญแจเสียงและโมดในบันไดเสียงใน 3 ช่วงคู่แปด อัตราความเร็ว 60 bpm 2. ปฏิบัติบันไดเสียงโฮลโทนทุกกุญแจเสียง ใน 3 ช่วงคู่แปด อัตราความเร็ว 60 bpm 3. ปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกกุญแจเสียง C ปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 ขึ้นไป (Through six cycles) โดยเริ่มจากโน้ตพื้นต้น ปฏิบัติการพลิกกลับทรัยแอดครั้งที่ 1 และ 2 และกระจายโน้ตที่เกี่ยวข้องทั่วคอกีตาร์ 4. ปฏิบัติไมเนอร์ทรัยแอดอาร์เพจจิโอ ใน 3 ช่วงคู่แปด เลือกคอร์ดใดคอร์ดหนึ่งในทุกกุญแจเสียง อัตราความเร็ว 60 bpm 5. ปฏิบัติคอร์ดตามหลักของการประสานเสียง 4 แนวภายในประเภท Min(maj7), Maj7#5, Maj7b5, Min7#5, 7b5, และ Dim(Maj7) โดยการปฏิบัติพลิกกลับได้อย่างอิสระ 6. ปฏิบัติอาร์เพจจิโอตามหลักของการประสานเสียง 4 แนวภายในประเภทคอร์ด min(maj7), Maj7#5, Maj7b5, Min7#5, 7b5, และ Dim(Maj7) ใน 2 ช่วงคู่แปดในคอร์ดใดคอร์ดหนึ่งทุกบันไดเสียง อัตราความเร็ว 60 bpm 7. อ่านโน้ตและสัญลักษณ์ทางทฤษฎีดนตรี 8. แสดงเดี่ยว

จากตารางที่ 1 คำอธิบายรายวิชาวิชาปฏิบัติกีตาร์ วิทยาลัยการดนตรีเบิร์กลีย์ เมืองบอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา พบว่ามีการเรียนการสอนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยไม่ระบุชื่อของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ 2 และรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ 6 โดยมีเนื้อหาทางทฤษฎีที่ชัดเจนถึงแนวทางการปฏิบัติโดยใช้หลักการประสานเสียง 4 แนว (Four-part) ปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกกุญแจเสียง C ปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 ขึ้นไป (Through six cycles) รวมถึงเกณฑ์ที่ใช้ปฏิบัติของรายวิชาในแต่ละระดับ บันไดเสียง คอร์ด อาร์เพจจิโอ การอ่านโน้ต รวมถึงการแสดงเดี่ยว โดยต้องปฏิบัติให้จังวหะตรงกับค่าของตัวโน้ตโดยเครื่องกำหนดจังหวะ

ตารางที่ 2 สถาบันการศึกษาดนตรีเพื่อการศึกษาทางไกล ระดับอุดมศึกษา ของประเทศออสเตรเลีย

รายวิชา	เนื้อหา
ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 1	1. ปฏิบัติบันไดเสียงเมเจอร์ในกุญแจเสียง C F G ใน 2 ช่วงคู่แปด 2. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกในกุญแจเสียง A D E ใน 1 ช่วงคู่แปด 3. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียง A ใน 1 ช่วงคู่แปด 4. ปฏิบัติบันไดเสียงดอเรียนในกุญแจเสียง G ใน 1 ช่วงคู่แปด 5. ปฏิบัติบันไดเสียงบลูส์ในกุญแจเสียง F ใน 1 ช่วงคู่แปด
ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 2	1. ปฏิบัติบันไดเสียงเมเจอร์ในกุญแจเสียง D A ใน 2 ช่วงคู่แปด 2. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกในกุญแจเสียง B และ F# ใน 2 ช่วงคู่แปด 3. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียง E ใน 2 ช่วงคู่แปด 4. ปฏิบัติบันไดเสียงดอเรียนในกุญแจเสียง A

ตารางที่ 2 (ต่อ)

รายวิชา	เนื้อหา
	และ D ใน 1 ช่วงคู่แปด 5. ปฏิบัติบันไดเสียงบลูส์ในกุญแจเสียง Bb ใน 2 ช่วงคู่แปด
ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 3	1. ปฏิบัติบันไดเสียงเมเจอร์ในกุญแจเสียง Bb และ Eb ใน 2 ช่วงคู่แปด 2. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกในกุญแจเสียง C และ G ใน 2 ช่วงคู่แปด 3. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียง C และ G ใน 2 ช่วงคู่แปด 4. ปฏิบัติบันไดเสียงโครเมติกในกุญแจเสียง F ใน 2 ช่วงคู่แปด 5. ปฏิบัติบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนในกุญแจเสียง G ใน 1 ช่วงคู่แปด
ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 4	1. ปฏิบัติบันไดเสียงเมเจอร์ในกุญแจเสียง E และ Ab ใน 2 ช่วงคู่แปด 2. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกในกุญแจเสียง F และ C# ใน 2 ช่วงคู่แปด 3. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียง F และ C# ใน 2 ช่วงคู่แปด 4. ปฏิบัติบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนในกุญแจเสียง C ใน 2 ช่วงคู่แปด 5. ปฏิบัติบันไดเสียงโครเมติกในกุญแจเสียง G ใน 2 ช่วงคู่แปด 6. ปฏิบัติบันไดเสียงดอเรียนในกุญแจเสียง E ใน 2 ช่วงคู่แปด 7. ปฏิบัติบันไดเสียงบลูส์ในกุญแจเสียง F# ใน 2 ช่วงคู่แปด

ตารางที่ 2 (ต่อ)

รายวิชา	เนื้อหา
ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 5	1. ปฏิบัติบันไดเสียงเมเจอร์ในกุญแจเสียง B และ Db ใน 2 ช่วงคู่แปด 2. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกในกุญแจเสียง Bb และ G# ใน 2 ช่วงคู่แปด 3. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียง Bb และ G# ใน 2 ช่วงคู่แปด 4. ปฏิบัติบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนในกุญแจเสียง D ใน 2 ช่วงคู่แปด 5. ปฏิบัติบันไดเสียงโครเมติกในกุญแจเสียง E ใน 2 ช่วงคู่แปด 6. ปฏิบัติบันไดเสียงดอเรียนในกุญแจเสียง B ใน 2 ช่วงคู่แปด 7. ปฏิบัติบันไดเสียงบลูส์ในกุญแจเสียง G ใน 2 ช่วงคู่แปด 8. ปฏิบัติบันไดเสียงเพนทาโทนิกในกุญแจเสียง D ใน 2 ช่วงคู่แปด
ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 6	1. ปฏิบัติบันไดเสียงเมเจอร์ในกุญแจเสียง F# และ C# ใน 2 ช่วงคู่แปด 2. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกในกุญแจเสียง Bb และ Ab ใน 2 ช่วงคู่แปด 3. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียง B และ F# ใน 2 ช่วงคู่แปด 4. ปฏิบัติบันไดเสียงโครเมติกในกุญแจเสียง C และ G ใน 3 ช่วงคู่แปด 5. ปฏิบัติบันไดเสียงบลูส์ในกุญแจเสียง D ใน 2 ช่วงคู่แปด 6. ปฏิบัติบันไดเสียงเพนทาโทนิกในกุญแจเสียง

ตารางที่ 2 (ต่อ)

รายวิชา	เนื้อหา
	A ใน 2 ช่วงคู่แปด 6. ปฏิบัติบันไดเสียงเพนทาโทนิกในกุญแจเสียง A ใน 2 ช่วงคู่แปด 7. ปฏิบัติโน้ตขั้นคู่ Major 3rd ของโน้ตพื้นต้น C และ G ใน 2 ช่วงคู่แปด และปฏิบัติโน้ตขั้นคู่ minor 3rd ของโน้ตพื้นต้น G ใน 2 ช่วงคู่แปด
ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 7	1. ปฏิบัติบันไดเสียงเมเจอร์ในกุญแจเสียง Gb และ Cb ใน 2 ช่วงคู่แปด 2. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกในกุญแจเสียง D# และ A# ใน 2 ช่วงคู่แปด 3. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียง D# และ A# ใน 2 ช่วงคู่แปด 4. ปฏิบัติบันไดเสียงโครเมติกในกุญแจเสียง F ใน 3 ช่วงคู่แปด 5. ปฏิบัติบันไดเสียงบลูส์ในกุญแจเสียง A, Bb และ Eb ใน 2 ช่วงคู่แปด 6. ปฏิบัติโน้ตขั้นคู่ 3rd และ 6th ของโน้ตพื้นต้น C, F, G, D, และ Bb ใน 1 ช่วงคู่แปด 7. ปฏิบัติบันไดเสียงโฮลโทนในกุญแจเสียง F ใน 3 ช่วงคู่แปด
ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 8	1. ปฏิบัติบันไดเสียงเมเจอร์ทุกกุญแจเสียงใน 2 ช่วงคู่แปด 2. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกทุกกุญแจเสียงใน 2 ช่วงคู่แปด 3. ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียง Eb, Ab, Bb, และ C# ใน 2 ช่วงคู่แปด

ตารางที่ 2 (ต่อ)

รายวิชา	เนื้อหา
	4. ปฏิบัติบันไดเสียงโครเมติกทุกกุญแจเสียงใน 2 ช่วงคู่แปด 5. ปฏิบัติบันไดเสียงบลูส์ในกุญแจเสียง E, B, Db และ Ab ใน 2 ช่วงคู่แปด 6. ปฏิบัติโน้ตขั้นคู่ 3rd ,6th และ 10th ขั้นคู่เมเจอร์และไมเนอร์ของโน้ตพื้นต้น E, B, Eb, และ Ab ใน 2 ช่วงคู่แปด 7. ปฏิบัติบันไดเสียงโฮลโทนในกุญแจเสียง E, F และ G ใน 2 ช่วงคู่แปด

จากตารางที่ 2 คำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมเกรด 1-8 สถาบันการศึกษาดนตรีเพื่อการศึกษาทางไกลและเกณฑ์ของหลักสูตรระดับอุดมศึกษาของประเทศออสเตรเลีย พบว่ามีการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกทั้ง 8 ระดับ โดยแต่ละระดับนั้นจะระบุกุญแจเสียง

ตารางที่ 3 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

รายวิชา	เนื้อหา
วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก 1-8	ฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีเอกโดยการเรียนเดี่ยว บทบาท หน้าที่ ของนักดนตรี ทั้งในฐานะของนักแสดงดนตรีเดี่ยว และนักแสดงดนตรีประกอบ การฝึกหัดบทเพลงและแบบฝึกหัดต่างๆ โดยคำนึงถึงปัจจัยต่างๆ ได้แก่ พื้นฐานทางกายภาพในการบรรเลงเครื่องดนตรี แนวทางในการตีความบทเพลงและทักษะการแสดงต่อหน้า ผู้ชม ทักษะการบรรเลงบันไดเสียงและอาร์เพจจิโอ การอ่านโน้ต

จากตารางที่ 3 คำอธิบายราบวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่าไม่มีเนื้อหาด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และมีการใช้คำอธิบายรายวิชาร่วมกันในทุกเครื่องเอก ในสาขาดนตรีสมัยนิยม

ตารางที่ 4 คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายวิชา	เนื้อหา
วิชาเครื่องเอกแจ๊ส 2	การฝึกปฏิบัติเครื่องเอกทางดนตรีแจ๊สกับอาจารย์ผู้สอนเป็นรายบุคคลเกี่ยวกับคอร์ดทบเจ็ด, บันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก และบันไดเสียง ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากตารางที่ 4 คำอธิบายรายวิชาเครื่องเอกแจ๊ส 2 สาขาดนตรีแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พบว่าสำหรับวิชาเครื่องเอกในสาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ไม่ระบุคำอธิบายรายวิชา โดยพบเนื้อหาบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในวิชาเครื่องเอกแจ๊ส 2 ในสาขาดนตรีแจ๊ส

ตารางที่ 5 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

รายวิชา	เนื้อหา
วิชาดนตรีปฏิบัติ 1-8	การพัฒนาเทคนิคการตีความบทเพลงพร้อมแสดงการวิจารณ์ และการแสดงเดี่ยวโดยศึกษาบทเพลงที่หลากหลายจากทุกยุคสมัย

จากตารางที่ 5 คำอธิบายรายวิชาดนตร์ปฏิบัติ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต พบว่าไม่ระบุเนื้อหาของการเรียนการสอนในวิชาดนตรีปฏิบัติ

ตารางที่ 6 วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

รายวิชา	เนื้อหา
วิชาปฏิบัติกีตาร์ 4	บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และวิธีการใช้ร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ

จากตารางที่ 6 คำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่ามีการเรียนการสอนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในวิชาปฏิบัติกีตาร์ 4 โดยมุ่งเน้นวิธีการใช้ร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ

ตารางที่ 7 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

รายวิชา	เนื้อหา
วิชากีตาร์ไฟฟ้า 2	ทักษะและหลักการปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า ความชำนานการเล่นที่ถูกต้องตามจังหวะ และเสียงตามค่าของตัวโน้ต มุ่งเน้นโน้ต 3 พยางค์ คอร์ดทบเจ็ด, ทบเก้า, ทบสิบเอ็ด, ทบสิบสาม อาเพจจิโอ และการฝึกบันไดเสียงไมเนอร์, บันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิค และบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากตารางที่ 7 คำอธิบายรายวิชากีตาร์ไฟฟ้า สาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม พบว่ามีการเรียนการสอนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในวิชากีตาร์ไฟฟ้า 2 โดยฝึกร่วมกับคอร์ดในรูปแบบต่าง ๆ โดยมุ่งเน้นในค่าโน้ต 3 พยางค์

สรุปจากข้อมูลคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษาทั้ง 7 สถาบันพบว่ารายวิชาปฏิบัติกีตาร์ของวิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีย์ เมืองบอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา ระบุเนื้อหาการฝึกปฏิบัติกีตาร์โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยไม่ระบุชื่อของโมด แต่เนื้อหาที่ใช้ในการฝึกนั้นมีความชัดเจนถึงแนวทางการฝึกร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ หรือคอร์ด และอาร์เพจจิโอ ผู้เรียนอ่านคำอธิบายรายวิชาแล้วสามารถนำไปฝึกปฏิบัติเพื่อพัฒนาทักษะได้เป็นอย่างดี เช่นกันกับคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม สถาบันการศึกษาดนตรีเพื่อการศึกษาทางไกลและเกณฑ์ของหลักสูตรระดับอุดมศึกษาของประเทศออสเตรเลีย ที่มีเนื้อหาด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกทั้ง 8 ระดับ และสำหรับคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติที่มีเนื้อหาโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในระดับอุดมศึกษาประเทศไทยนั้น พบเจอในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ 4 วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จมุ่นเน้นการเรียนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกเพื่อการใช้ร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ แต่ไม่พบเจอเนื้อหาในเชิงการฝึกปฏิบัติ รายวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า 2 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม มุ่งเน้นการฝึกบันไดเสียง และฝึกร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ

วิชาเครื่องเอกแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มุ่งเน้นการฝึกบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในดนตรีแจ๊ส เนื่องจากวิชาเครื่องเอก ในสาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ใช้คำอธิบายร่วมกันกับวิชาเครื่องเอกในสาขาดนตรีแจ๊ส สถาบันที่ไม่ระบุเนื้อด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก คือ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

2. แนวคิดการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมจากศิลปิน

จอห์น เพทรุคชี่ (John Petrucci, 1996) อธิบายดังนี้ การสอนให้เห็นคุณค่าความสำคัญของการวอร์มอัพ (Warm-up) และแนวคิดในการปฏิบัติกีตาร์โดยมีรายละเอียดที่เกี่ยวข้องดังนี้ 1) การปฏิบัติในค่าของจังหวะที่เร็วและความถูกต้องของจังหวะ 2) การฝึกบันไดเสียงโครเมติก (Chromatic scale) 3) ความชัดของโน้ตในบันไดเสียง และเทคนิคที่เกี่ยวข้องดังนี้ 1) การดีดมือขวา (Picking through) 2) การดีดข้ามสาย (String skipping) 3) การดีดกวาดสาย (Sweep picking) 4) การกดและปล่อยโน้ต (Legato technique) รวมถึงวิธีขยายโทนเสียงของคอร์ดคู่ 5 สมบูรณ์ (Perfect 5th) พาวเวอร์คอร์ด (Power chord) และรายละเอียดการสร้างแบบฝึกหัดด้วยการสาธิตการเล่นจากง่ายไปยาก ตัวอย่างเพลงที่ใช้สอนทั้งหมดมีอยู่ในบันทึกรวมโดยเขียนด้วยสัญลักษณ์ที่ถูกต้องตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก

สตีฟ มอส (Steve Morse, 1991) ได้อธิบายดังนี้ โปรดจำไว้เสมอว่าคุณต้องหาเสียงของคุณบนกีตาร์ ที่เหมาะสมกับการเรียนรู้แนวคิดโดยการศึกษาเทคนิคและทฤษฎีสิ่งเหล่านี้จะเป็นเพียงกระจกสำหรับความคิดสร้างสรรค์ในตัวคุณเอง มันเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องหาวิธีการสอนตัวเองอยู่อย่างเสมอและให้เห็นได้ชัดว่าคุณต้องฝึกฝนให้มีความก้าวหน้าอยู่เสมอในฐานะผู้เล่น ขยายให้เห็นถึงอุปสรรค์ในตัวคุณเพื่อให้เห็นทางเดินที่ชัดเจนมากขึ้นเมื่อไรก็ตามที่คุณเรียนกีตาร์ผ่านวีดีโอ, เพลง, และสื่อการเรียนการสอนใหม่ ๆ จงสร้างสรรค์ข้อมูลความรู้เหล่านั้นให้เหมาะสมกับตัวคุณเอง

โจเซฟ อเลคแอนเดอร์ และเพค สกลารอฟ (Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2004) ได้อธิบายดังนี้ คำแนะนำที่ฉันสามารถบอกได้คืออย่าพยายามเรียนรู้ทุกสิ่งทุกอย่างในดนตรีไปพร้อมกัน ถ้าคุณเล่นกีตาร์ร็อกหรือบูลส์อาจจะมีบันไดเสียงบางอย่าง ที่คุณอาจจะไม่เคยใช้ตัวอย่างเช่นไม่ค่อยได้ยินเสียงของบันไดเสียงอาฟ โฮล ดิมมินชท์ (Half whole diminished scale) ในเพลงร็อกแต่มันเกิดขึ้นเยอะในเพลงแจ็ส อย่าใช้เวลาหลายเดือนในการท่องจำบันไดเสียงเพียงอย่างเดียว เพราะถ้าคุณไม่ได้นำมาใช้ก็จะไม่มีทางเข้าใจในความรู้นั้น ๆ จัดลำดับความสำคัญให้กับการ เรียนรู้ของคุณโดยการนำแต่ละบันไดเสียงมาสร้างเป็นเพลง คุณอาจจะเริ่มต้นด้วยบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์เพนทาโทนิก เพราะ 2 อย่างนี้จะได้ยินบ่อยในเพลงสมัยนิยมแล้วค่อย ๆ เพิ่มการเรียนรู้บันไดเสียงต่อไปมากขึ้นโดยฝึกซ้อมกับเครื่องกำหนดจังหวะในจังหวะที่ช้าเพื่อ มุ่งเน้นความถูกต้องและความแม่นยำของตัวโน้ต

สตีฟ คาเรน (Steve Krenz, 2010) ได้อธิบายดังนี้ คำแนะนำสำหรับผู้ที่เริ่มเรียนกีตาร์ อดทนและฝึกฝนทำซ้ำหลาย ๆ รอบเพื่อผลลัพธ์ที่ดีที่สุดเรียนรู้โน้ตบนคอกีตาร์การวางนิ้วและพัฒนาทักษะด้านการฟังและการเรียนรู้ใหม่ ๆ โดยมี วัตถุประสงค์การเรียนการสอนดังนี้ 1) เรียนรู้รูปแบบเพลงบลูส์ 2) เรียนรู้คอร์ดทบเจ็ด 3) เรียนรู้ที่จะได้ยินคอร์ด I VI V 4) ฝึกการด้นสดตามการเคลื่อนที่ของอคร์ด 5) ฝึก 12 ห้องเพลงบลูส์ (12 Bar blues) ทุกกุญแจเสียง 6) ฝึกฟังเสียงเบสของคอร์ดเพื่อช่วยในระบุว่าเป็นคอร์ดอะไร 7) เรียนรู้ภาษาการเล่นของกีตาร์ที่ใช้ในแต่ละประเภทของดนตรี 8) ฝึกเล่นให้ทั่วทุกตำแหน่งของกีตาร์ 9) ทดสอบการเล่นด้วยรูปแบบที่แตกต่างกัน

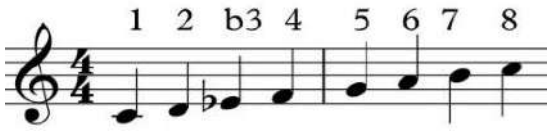
สรุปจาการศึกษาแนวคิดและแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมจากนักกีตาร์สมัยนิยมจะมุ่งเน้นไปในด้านของการฝึกทักษะปฏิบัติ และศึกษาวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีไปด้วย โดยจะไม่มุ่งเน้นไปในดนตรีแค่แนวดนตรีแนวเดียว แต่ละคนจะมีแนวคิดที่ต่างกันในด้านของเทคนิคการปฏิบัติกีตาร์ เช่น จอห์น เพทรุคชี่ จะมุ่งเน้นไปในด้านของการฝึกทักษะความแม่นยำของทั้ง 2 มือ เพื่อการปฏิบัติกีตาร์ที่แม่นยำในด้านของความเร็วของตัวโน้ต ด้วยแนวดนตรีที่ซับซ้อนต้องใช้เทคนิคการปฏิบัติกีตาร์ที่หลากหลาย จึงต้องฝึกปฏิบัติโดยมุ่งเน้นความแม่นยำของมือซ้ายและมือขวา หรืออย่าง สตีฟ มอส จะมุ่งเน้นไปในด้านของการสร้างสรรค์เสียงกีตาร์ในดนตรีแบบของเขาด้วยการปฏิบัติกีตาร์ที่มีความเฉพาะตัว การฝึกปฏิบัติจึงมีความแตกต่างกัน โดยผู้วิจัยเลือกนำแนวทางการฝึกปฏิบัติในแต่ละแบบมาผสมกัน โดยวิเคราะห์ถึงความแตกต่างของเทคนิคที่ให้กำเนิดเสียงกีตาร์ที่แตกต่างกันออกไป

3. แบบฝึกหัดการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม

การเรียนรู้เพื่อการพัฒนาด้านการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม นั้นมีแบบฝึกหัดจากหนังสือที่หลากหลายกระบวนการการเรียนรู้ การฝึกปฏิบัติตามแบบฝึกหัดต่าง ๆ นั้นจะทำให้ผู้ฝึกเข้าใจวิธีการเล่น วิธีการฝึกในแต่ละรูปแบบ เพราะผู้เขียนแบบฝึกหัดนั้นเริ่มต้นจากการฝึกฝนตัวเอง ผ่านแบบฝึกหัดอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยจึงคิดเห็นว่าสำหรับการฝึกปฏิบัติด้วยแบบฝึกหัดจากหลากหลายช่องทาง หลากหลายสื่อ หรือศิลปิน นั้นจะทำให้เกิดการเรียนรู้ร่วมกันผ่านตัวหนังสือ รวมถึงการต่อยอดความรู้ร่วมกัน เพื่อการสื่อสารผ่านดนตรีสมัยนิยมในแต่ละยุคสมัย การฝึกปฏิบัติผ่านการเรียนรู้แบบฝึกหัดเปรียบเหมือนการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการฝึกปฏิบัติ ผ่านผู้ฝึกที่เกิดขึ้นในยุคสมัยก่อนหน้า เพราะผู้ฝึกเหล่านั้นก็เกิดการทบทวนวรรณกรรมจากผู้ฝึกที่เกิดขึ้นในยุคสมัยก่อนหน้านั้นอีกเช่นกัน สำหรับโลกของการเรียนรู้ไม่มีที่สิ้นสุด และทุกแบบฝึกหัดจากการทบทวนวรรณกรรมนั้นก่อกำเนิดแบบฝึกหัดขึ้นในปัจจุบันเช่นกัน

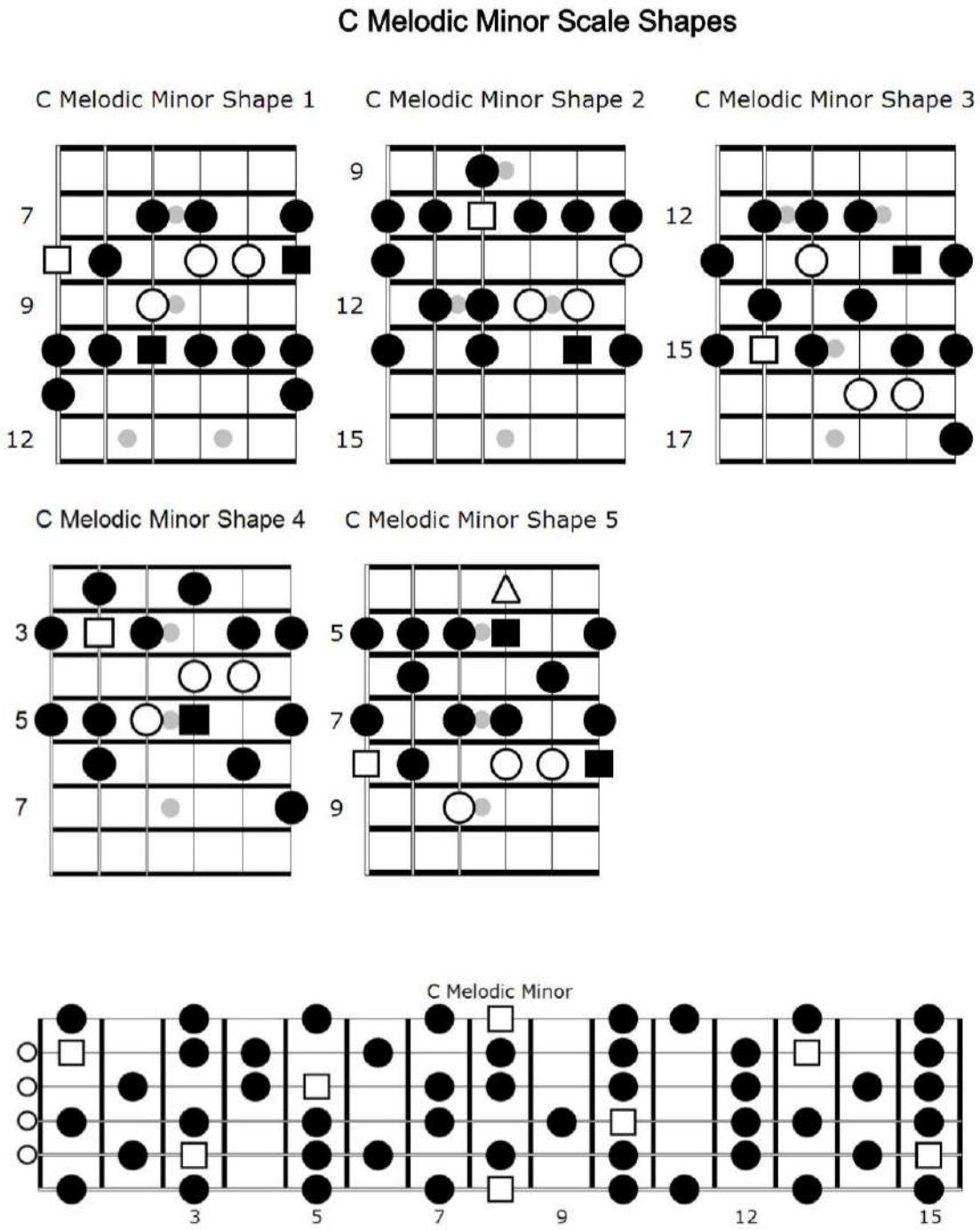
วิลเลียม เลอวิท (William Leavitt, 1970) กล่าวถึงความหมายของแบบฝึกหัดปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมไว้ดังนี้ แบบฝึกหัดการฝึกกีตาร์นั้นเพื่อให้มีความสนุกสนานในขณะที่เรียนรู้ภาษาของ

ดนตรีผ่านเครื่องมือที่เก่าแก่ สมัยโบราณกีตาร์นั้นได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องผู้คนต่างสนุกกับการชมและฟังการแสดงสดของกีตาร์มาโดยตลอดหลายทศวรรษ การเรียนการการสอนกีตาร์มีขั้นตอนเริ่มต้นจากง่ายไปยาก เนื้อหาของบทเรียนถูกสร้างขึ้นมาด้วยการพัฒนาทางกายภาพที่ถูกต้องความแข็งแรงและความสัมพันธ์ที่ดีของทั้ง 2 มือในการฝึกกีตาร์ และเนื้อในการเรียนการสอนกีตาร์ไม่ได้มีไว้เพื่อฝึกเฉพาะกีตาร์เท่านั้นแต่มีไว้เพื่อฝึกองค์ประกอบของดนตรี

โจเซฟ อเลคแอนเดอร์ และเพค สกลารอฟ (Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014) แบบฝึกหัดการปฏิบัติกีตาร์จากหนังสือการฝึกบันไดเสียงสำหรับกีตาร์ (Guitar scales in context) มีเนื้อหาการจัดเรียงลำดับการฝึกกีตาร์โดยเริ่มจากการเขียนบทนำ โดยกล่าวถึงความสำคัญของบันไดเสียง ลำดับขั้นตอนในการฝึก การสะท้อนปัญหาในการฝึกมีบอกถึงวิธีแก้ไขปัญหาให้ผู้ฝึกได้ลองปฏิบัติตาม และทัศนคติแนวคิดส่วนตัวของผู้เขียนในด้านของเนื้อหา ที่มีข้อจำกัดสำหรับการคัดเลือกในหนังสือเล่มนี้ ผู้เขียนพยายามสร้างสรรค์เนื้อหาให้ผู้ฝึกได้สร้างสรรค์และสามารถนำองค์ความรู้ไปคิดต่อยอดได้เองเป็นสิ่งสำคัญ โดยมีการจัดเรียงลำดับเนื้อหาดังต่อไปนี้ 1) บันไดเสียงเมเจอร์ 2) บันไดเสียงดอเรียน 3) บันไดเสียงฟริเจียน 4) บันไดเสียงลิเดียน 5) บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียน 6) บันไดเสียง เอโอเลียน 7) บันไดเสียงโลเครียน 8) บันไดเสียงเมเจอร์เพนทาโทนิก 9) บันไดเสียงไมเนอร์เพนทาโทนิก 10) บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก 11) บันไดเสียงลิเดียนดอมิแนนท์ 12) บันไดเสียงอัลเทิร์ด 13) บันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก 14) บันไดเสียงฟริเจียนดอมิแนนท์ 15) บันไดเสียงดอเรียนบีบอป 16) บันไดเสียงดิมมินิช ฮาล์ฟ โฮล 17) บันไดเสียงโฮลโทน โดยเนื้อหาดังกล่าวจะยกตัวอย่างแบบฝึกให้เห็นเป็นรูปบนคอกีตาร์แต่ละตำแหน่ง และโน้ตในบรรทัด 5 เส้น รวมถึงคอร์ดในบันไดเสียง และการฝึกด้นสด เนื้อหาในหนังสือได้รับการคัดเลือกและเรียบเรียงโดยผู้เขียนในการจัดลำดับขั้นตอนของการฝึกตามทัศนคติส่วนตัว ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างเนื้อหาแบบฝึกหัดกีตาร์ที่มีในหนังสือ 3 หัวข้อดังต่อไปนี้

ภาพที่ 1 โน้ตบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.52)

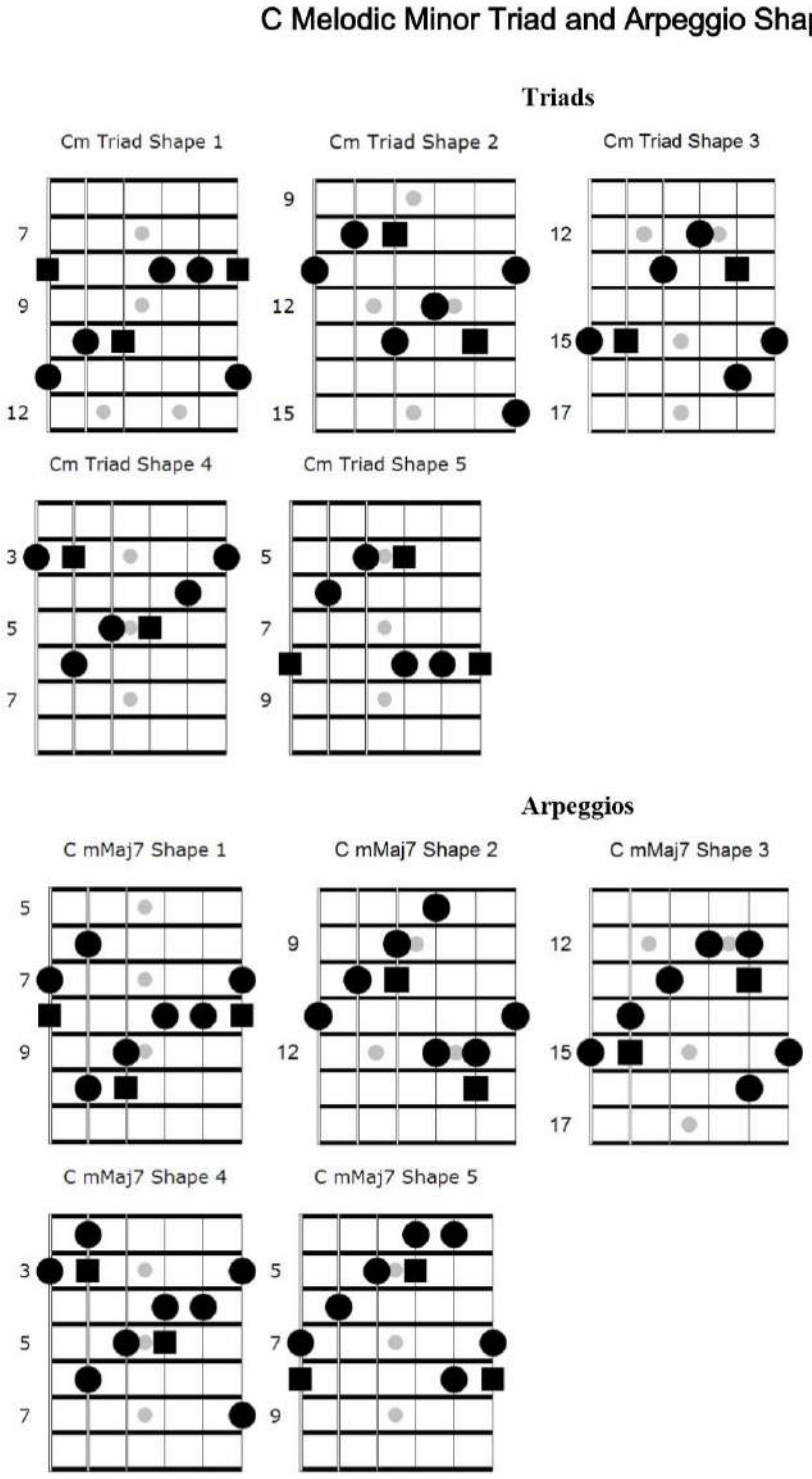
เพื่อการฝึกบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกที่ง่ายขึ้นสำหรับการปฏิบัติกีตาร์โดยยกตัวอย่างกลุ่มโน้ตบนคอกีตาร์โดยกำหนดสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมสีขาวเป็นโน้ตตัว C โดยมีกลุ่มทางนิ้ว 5 แบบดังภาพที่ 2 ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 2 ตำแหน่งของโน้ตในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกบนกีตาร์

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.53)

ในภาพที่ 3 กำหนดกลุ่มทางนิ้ว 5 แบบ ทรัยแอดประกอบด้วยโน้ต C Eb G และอาร์เพจจิโอประกอบด้วยโน้ต C Eb G B ดังนี้ กำหนดในสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมสีดำคือโน้ตตัว C



ภาพที่ 3 ตำแหน่งของทรัยแอด และอาร์เพจจิโอบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

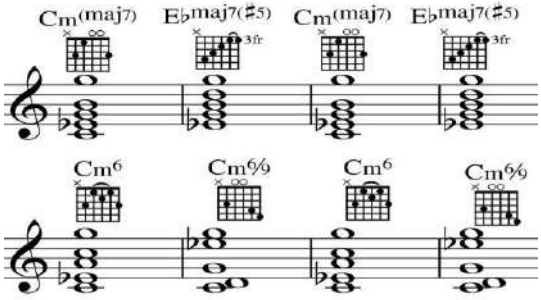
(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.54)

ในภาพที่ 4 เป็นการยกตัวอย่างการนำบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก มาสร้างเป็นแบบฝึกสำหรับการปฏิบัติกีตาร์หรือสามารถใช้ได้กับทุกเครื่องดนตรีที่มีพื้นฐานการเทียบเสียงอยู่บนทฤษฎีดนตรีตะวันตก

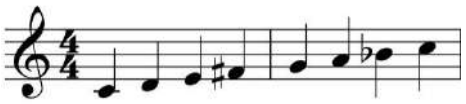
ภาพที่ 4 แบบฝึกหัดบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.56)

ภาพที่ 5 การนำชุดคอร์ดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก C มาใช้สำหรับฝึกการด้นสดผ่านการ ปฏิบัติกีตาร์ โดยสามารถฝึกบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกพร้อมกับเสียงคอร์ดที่กำหนดไว้ดังในรูปที่ยกตัวอย่าง



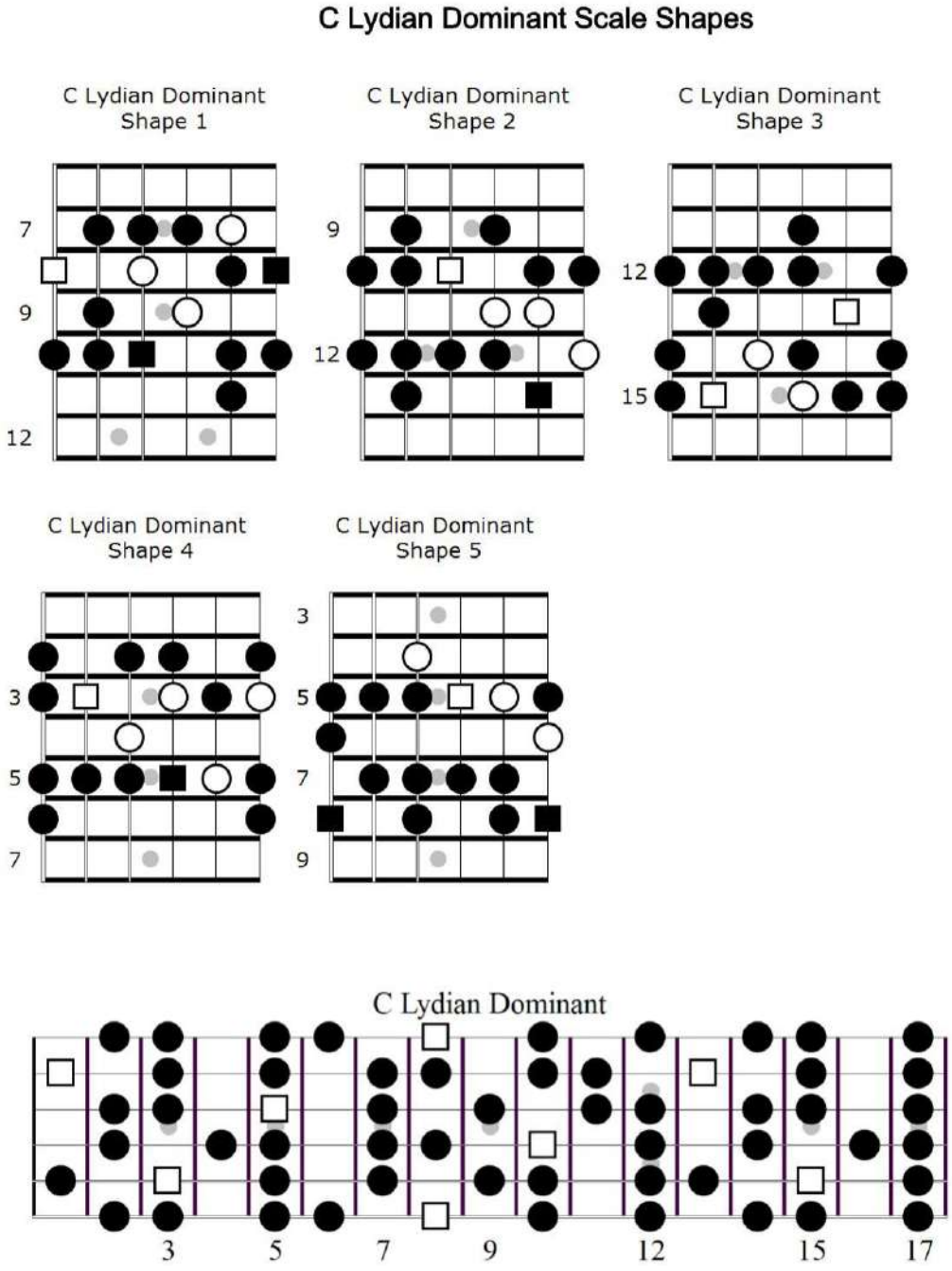
ภาพที่ 5 ชุดคอร์ดสำหรับการฝึกด้นสดบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.55)

ภาพที่ 6 โน้ตบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.57)

จากภาพที่ 6 จะเห็นได้ว่ามีกลุ่มโน้ตตำแหน่งที่ 4-5 และตำแหน่งที่ 6-7 มีระยะห่างกันครึ่งเสียงและโน้ตที่เหลือมีระยะห่างกันเต็มเสียง โดยสามารถนำสูตรนี้ไปใช้เพื่อหาโมดที่ 4 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในคีย์อื่น ๆ ได้เช่นกัน กลุ่มโน้ตในบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์จึงประกอบด้วยโน้ต C D E F# G A Bb

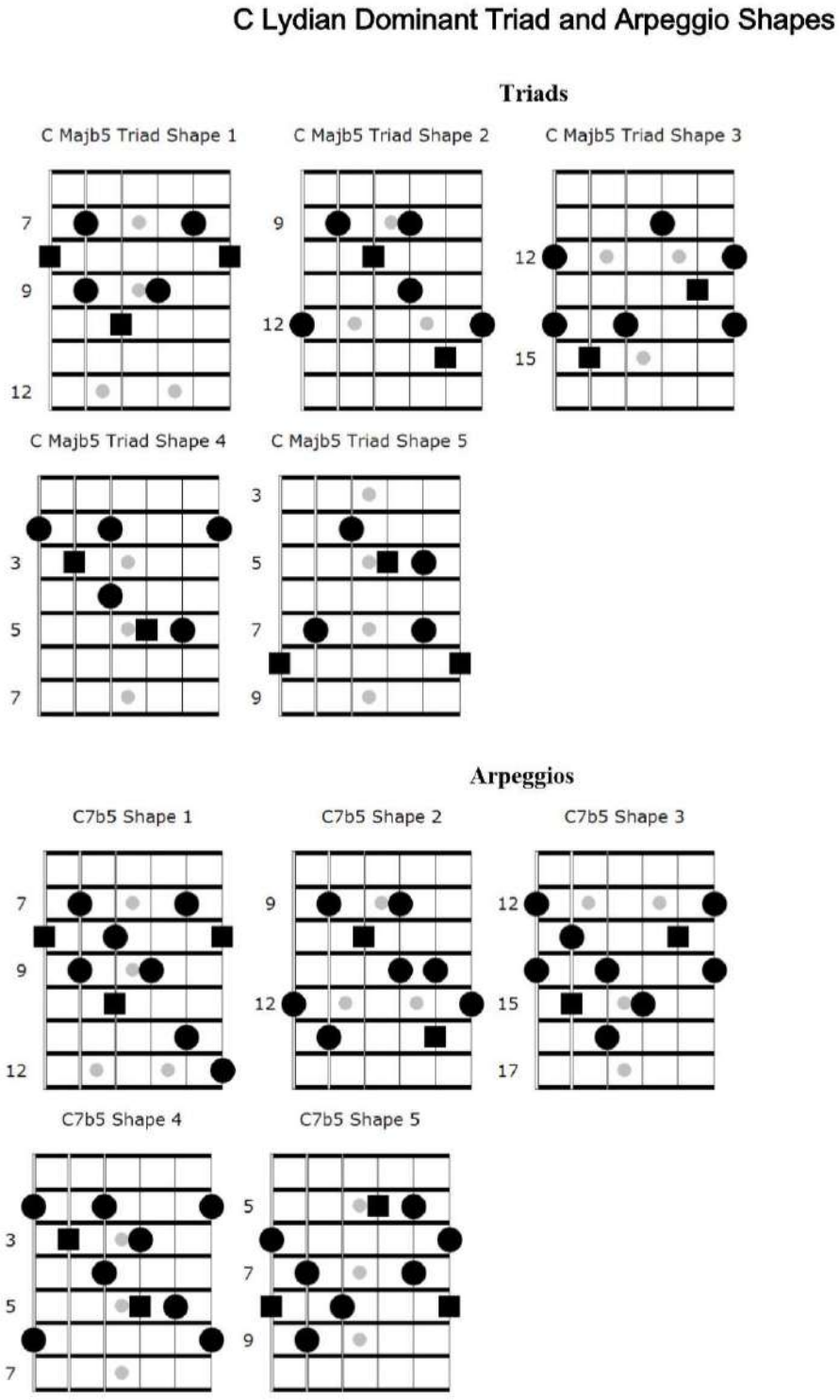
เพื่อการฝึกโมดที่ 4 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกที่ง่ายขึ้นสำหรับการปฏิบัติกีตาร์ โดยยกตัวอย่างกลุ่มโน้ตบนคอกีตาร์โดยกำหนดสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมสีขาวเป็นโน้ตตัว C โดยมีกลุ่มทางนิ้ว 5 แบบ ดังภาพที่ 7 ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 7 ตำแหน่งของโน้ตในบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์บนกีตาร์

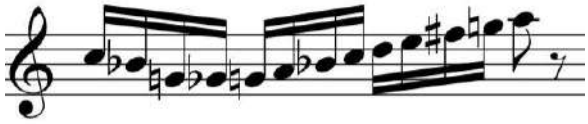
(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.58)

ในภาพที่ 8 กำหนดกลุ่มทางนิ้ว 5 แบบ ทรัยแอดประกอบด้วยโน้ต C E F# และอาร์เพจจิโอ ประกอบด้วยโน้ต C E F# Bb ดังนี้ กำหนดในสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมสีดำคือโน้ตตัว C



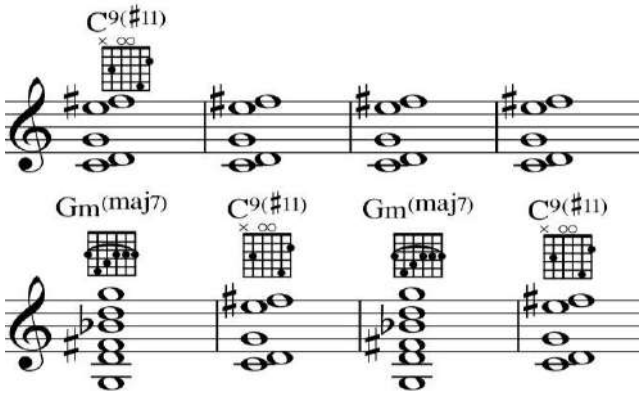
ภาพที่ 8 ตำแหน่งของทรัยแอด และอาร์เพจจิโอบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์บนกีตาร์

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.59)

ในภาพที่ 9 เป็นการยกตัวอย่างการนำบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์มาสร้างเป็นแบบฝึกสำหรับการปฏิบัติกีตาร์หรือสามารถใช้ได้กับทุกเครื่องดนตรีที่มีพื้นฐานการเทียบเสียงอยู่บนทฤษฎีดนตรีตะวันตก

ภาพที่ 9 แบบฝึกหัดบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์

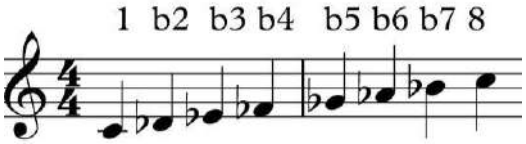
(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.60)

ภาพที่ 10 การนำชุดคอร์ดในบันไดเสียง C ลิเดียนดอมิแนนท์ มาใช้สำหรับฝึกการด้นสดผ่านการปฏิบัติกีตาร์ โดยสามารถฝึกโมดที่ 4 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกพร้อมกับเสียงคอร์ดที่กำหนดไว้ดังในรูปที่ยกตัวอย่าง



ภาพที่ 10 ชุดคอร์ดสำหรับฝึกด้นสดบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์

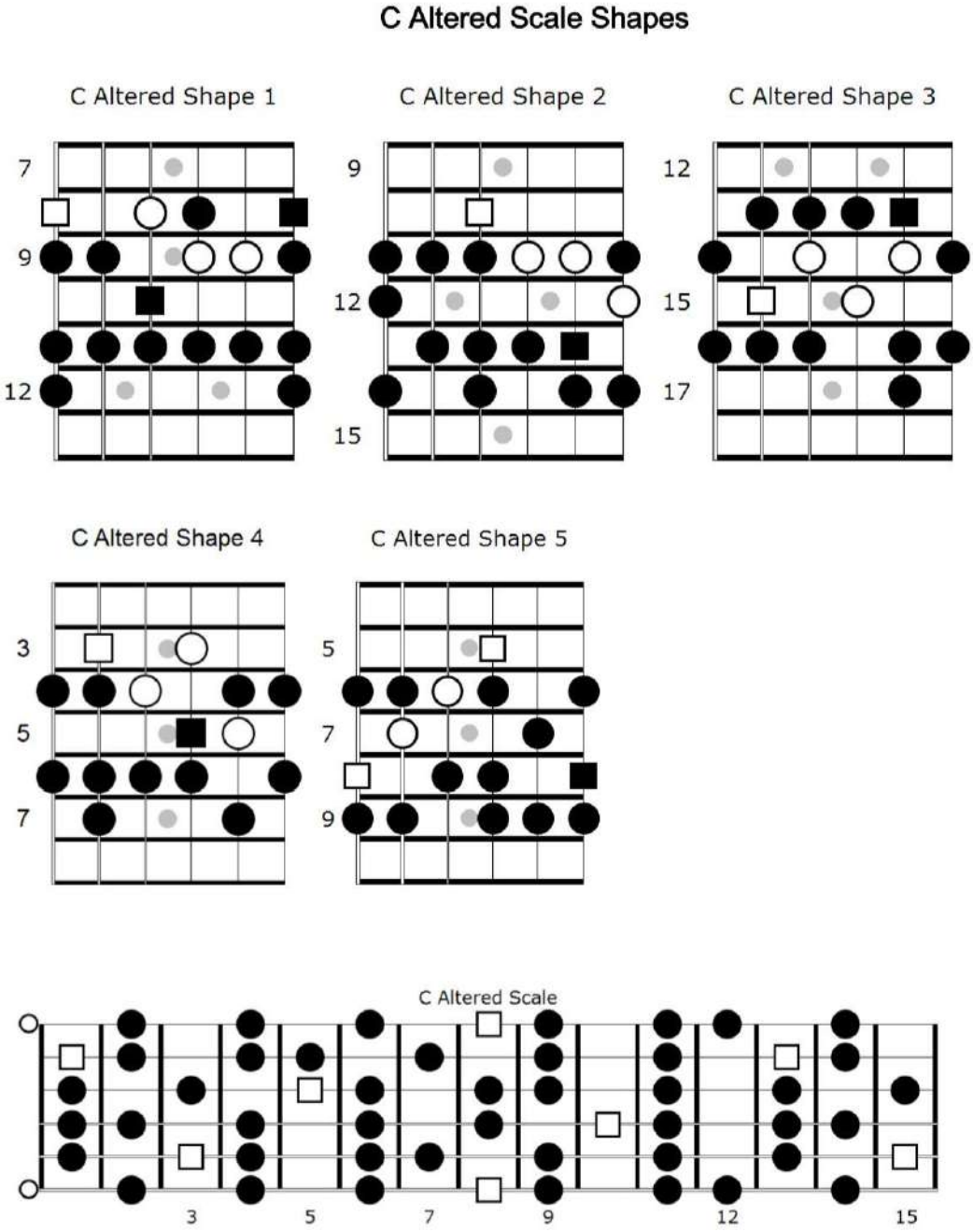
(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.61)

บันไดเสียงอัลเทิร์ด (Altered scale) คือโมดลำดับที่ 7 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก หรือมีชื่อเรียกอีกแบบว่าโมดซุปเปอร์โลเครียน (Super Locrian mode) มีการนำมาใช้มากในดนตรีแจ๊สและดนตรีฟิวชั่นบันไดเสียงนี้มีการเปลี่ยนแปลงโน้ตในคอร์ดที่เป็นประเภทคอร์ดทบเจ็ดประกอบด้วยโน้ต 1, 3, b7 ในบันไดเสียงนี้มีโน้ตที่ถูกเปลี่ยนแปลงไปเช่น b9, #9, b5, #5 ยกตัวอย่างในรูปภาพที่ 11

ภาพที่ 11 โน้ตบันไดเสียง C อัลเทิร์ด

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.62)

จากภาพที่ 11 จะเห็นได้ว่ามีกลุ่มโน้ตตำแหน่งที่ 1-2 และตำแหน่งที่ 3-4 มีระยะห่างกันครึ่งเสียงและโน้ตที่เหลือมีระยะห่างกันเต็มเสียง โดยสามารถนำสูตรนี้ไปใช้เพื่อหาโมดที่ 7 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียงอื่น ๆ ได้เช่นกัน กลุ่มโน้ตในบันไดเสียง C อัลเทิร์ดจึงประกอบด้วยโน้ต C Db Eb Fb Gb Ab Bb โดยสามารถนำกลุ่มโน้ตเหล่านี้ไปฝึกทักษะการปฏิบัติกีตาร์เพื่อพัฒนาทั้งในด้านของทฤษฎีดนตรีและในด้านของการฝึกปฏิบัติ แต่เนื่องด้วยโน้ตบนคอกีตาร์มีค่อนข้างเยอะบางครั้งผู้ที่เริ่มต้นศึกษาอาจจะไม่เข้าใจว่าควรเล่นกลุ่มโน้ตเหล่านี้บนกีตาร์แบบใดและทางนิ้วแบบใด แต่ที่จริงแล้วเราสามารถปฏิบัติกีตาร์โดยใช้ทางนิ้วแบบใดก็ได้โดยให้โน้ตถูกต้องตามทฤษฎีดนตรี

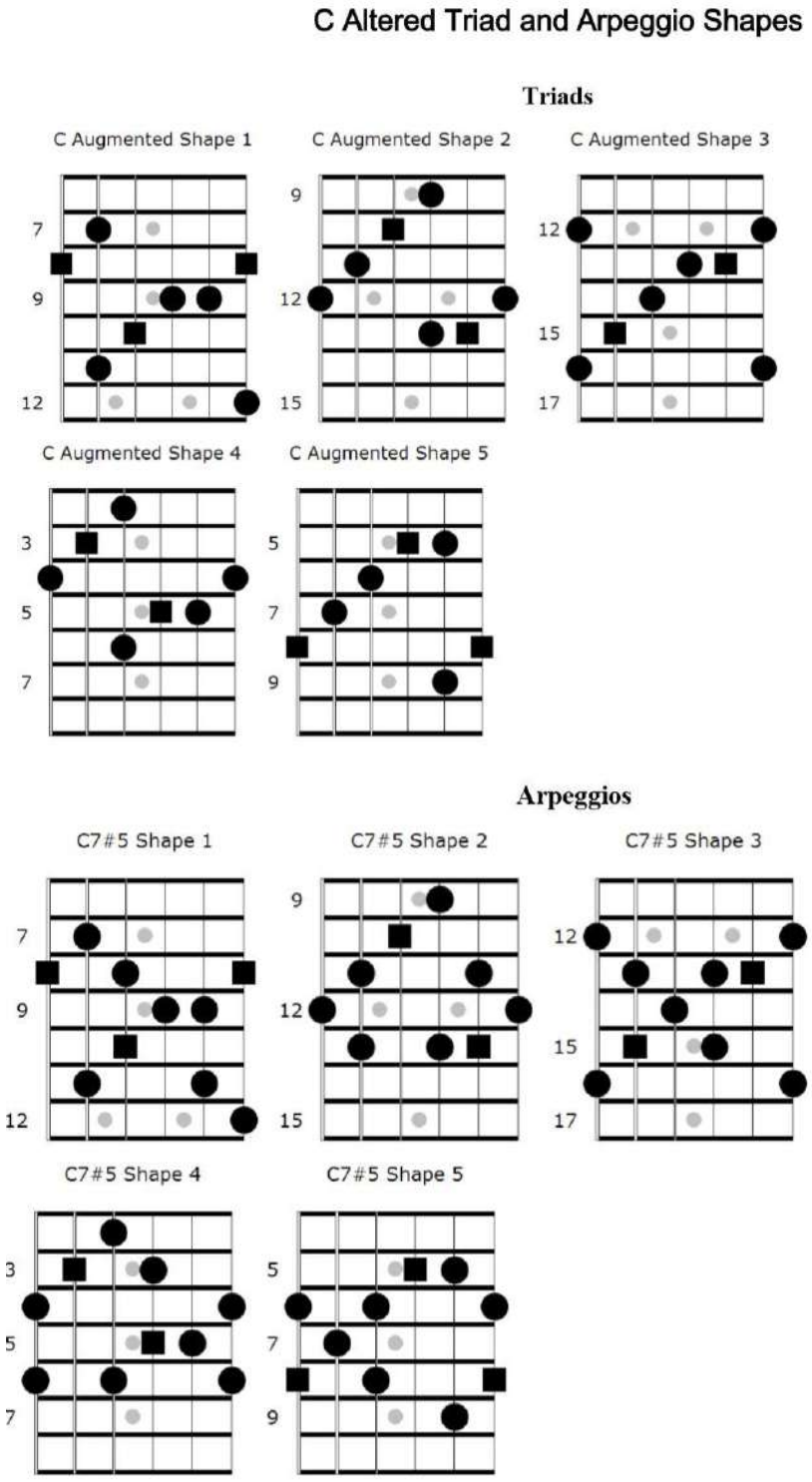
เพื่อการฝึกโมดที่ 7 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกที่ง่ายขึ้นสำหรับการปฏิบัติกีตาร์ โดยยกตัวอย่างกลุ่มโน้ตบนคอกีตาร์โดยกำหนดสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมสีขาวเป็นโน้ตตัว C โดยมีกลุ่มทางนิ้ว 5 แบบดังภาพที่ 12 ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 12 ตำแหน่งของโน้ตในบันไดเสียง C อัลเทิร์ดบนกีตาร์

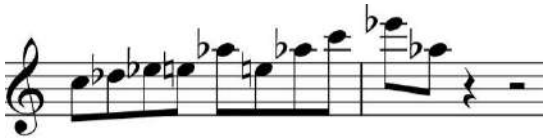
(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.63)

ในภาพที่ 13 กำหนดกลุ่มทางนิ้ว 5 แบบ ทรัยแอดประกอบด้วยโน้ต C E Ab และอาร์เพจจิโอประกอบด้วยโน้ต C E Ab Bb ดังนี้ กำหนดในสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมสีดำคือโน้ตตัว C



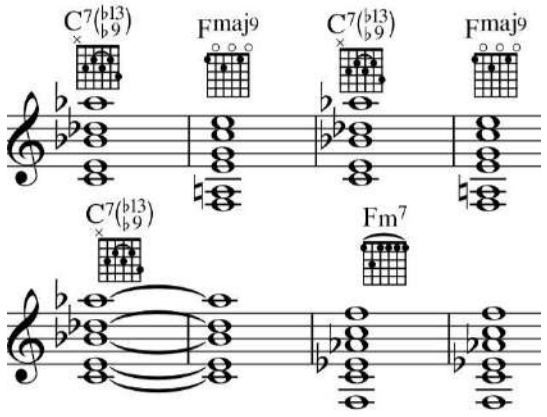
ภาพที่ 13 ตำแหน่งของทรัยแอด และอาร์เพจจิโอบันไดเสียง C อัลเทิร์ดบนกีตาร์

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.64)

ในภาพที่ 14 เป็นการยกตัวอย่างการนำบันไดเสียง C อัลเทิร์ดมาสร้างเป็นแบบฝึกสำหรับการปฏิบัติกีตาร์หรือสามารถใช้ได้กับทุกเครื่องดนตรีที่มีพื้นฐานการเทียบเสียงอยู่บนทฤษฎีดนตรีตะวันตก

ภาพที่ 14 แบบฝึกหัดบันไดเสียง C อัลเทิร์ด

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.66)

ภาพที่ 15 การนำชุดคอร์ดในบันไดเสียง C อัลเทิร์ดมาใช้สำหรับฝึกการด้นสดผ่านการปฏิบัติกีตาร์ โดยสามารถฝึกโมดที่ 7 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกพร้อมกับเสียงคอร์ดที่กำหนดไว้ดังในภาพที่ยกตัวอย่าง



ภาพที่ 15 ชุดคอร์ดสำหรับฝึกด้นสดบันไดเสียง C อัลเทิร์ด

(Joseph Alexander & Pete Sklaroff, 2014, p.65)

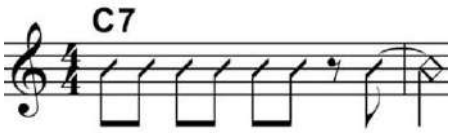
สตีฟ คาเรน (Steve Krenz, 2010) แบบฝึกหัดการปฏิบัติกีตาร์ จากหนังสือการเรียนรู้ปฏิบัติกีตาร์ในดนตรีบลูส์ เนื้อหาในหนังสือเล่มนี้จะมุ่งเน้นไปสู่การฝึกปฏิบัติกีตาร์ในรูปแบบของดนตรีบลูส์ โดยเริ่มจากการแนะนำบทเพลงบลูส์โดยเรียงลำดับจากวิวัฒนาการของดนตรีบลูส์ โดยมีชุดคอร์ดให้ฝึกด้นสด และต่อมาเป็นการแนะนำสัญลักษณ์ทางดนตรีที่ใช้เขียนบันทึกรูปแบบต่าง ๆ ของทักษะการเล่นกีตาร์ ยกตัวอย่างดังภาพที่ 16 ในหน้าถัดไป

ภาพที่ 16 เป็นการยกตัวอย่างการเขียนบันทึกสัญลักษณ์ทางดนตรี (Music notation) เพื่อแสดงเสียงของตัวโน้ตและจังหวะ

ภาพที่ 16 โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 1

(Steve Krenz, 2010, p.3)

ภาพที่ 17 เป็นการยกตัวอย่างการเขียนบันทึกในส่วนของจังหวะ (Rhythmmic notation) เพื่ออธิบายถึงการปฏิบัติคอร์ดบนรูปแบบของจังหวะที่กำหนด



ภาพที่ 17 โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 2

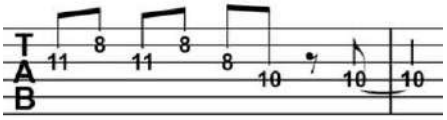
(Steve Krenz, 2010, p.3)

ภาพที่ 18 เป็นการยกตัวอย่างการเขียนบันทึกคอร์ด (Slash notation) เพื่ออธิบายถึงการปฏิบัติคอร์ดตามจำนวนของห้องเพลง แต่ในส่วนของจังหวะขึ้นอยู่กับผู้ปฏิบัติ

ภาพที่ 18 โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 3

(Steve Krenz, 2010, p.3)

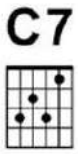
ภาพที่ 19 เป็นการยกตัวอย่างการเขียนบันทึกแทปกีตาร์ (Tablature) เพื่ออธิบายถึงการปฏิบัติตามตำแหน่งตัวเลขที่กำหนดช่องบนคอกีตาร์ และกำหนดบรรทัด 6 เส้นเปรียบเหมือนสายกีตาร์ทั้ง 6 สาย



ภาพที่ 19 โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 4

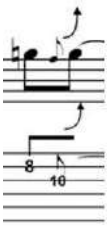
(Steve Krenz, 2010, p.3)

ภาพที่ 20 เป็นการยกตัวอย่างการเขียนบันทึกคอร์ด (Chords) เพื่ออธิบายถึงการปฏิบัติคอร์ดตามตำแหน่งที่กำหนดไว้



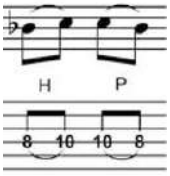
ภาพที่ 20 โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 5

(Steve Krenz, 2010, p.3)

ภาพที่ 21 เป็นการยกตัวอย่างการเขียนบันทึกการดันสายกีตาร์ (Bends) เพื่ออธิบายถึงเทคนิคการดันสายกีตาร์ตามสัญลักษณ์ลูกศรที่กำหนด ลูกศรชี้ขึ้นกำหนดให้ดันสายกีตาร์ให้มีเสียงที่สูงขึ้น

ภาพที่ 21 โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 6

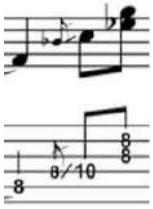
(Steve Krenz, 2010, p.3)

ภาพที่ 22 เป็นการยกตัวอย่างการบันทึกเทคนิคการตบสาย และการเกี่ยวสายกีตาร์ (Hammer-ons & Pull-offs) เพื่ออธิบายถึงการปฏิบัติมือซ้ายโดนการตบสายตามลัญลักษณ์ตัวเลขที่กำหนดช่องบนคอกีตาร์ ช่องที่ 8 และ 10 และต่อมาใช้มือซ้ายเกี่ยวสายกีตาร์กลับมาช่องที่ 8



ภาพที่ 22 โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 7

(Steve Krenz, 2010, p.3)

ภาพที่ 23 เป็นการยกตัวอย่างการบันทึกเทคนิคการสไลด์สายกีตาร์ (Slides) เพื่ออธิบายถึงเทคนิคการปฏิบัติกีตาร์โดยใช้มือซ้ายสไลด์เสียงของโน้ตแรกไปยังเสียงของโน้ตฉัดไป โดยให้เสียงมีความต่อเนื่องกัน

ภาพที่ 23 โน้ตจากหนังสือกีตาร์บลูส์ 8

(Steve Krenz, 2010, p.3)

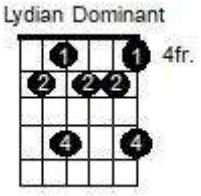
หลังจากการแนะนำสัญลักษณ์ทางดนตรีที่ใช้เขียนบันทึกรูปแบบต่าง ๆ ของเทคนิกการปฏิบัติกีตาร์ ต่อมาจะเป็นการแนะนำศิลปินนักกีตาร์บลูส์ โดยการสัมภาษณ์ถึงเทคนิควิธีการเล่นพร้อมยกตัวอย่างโน้ตให้เห็นอย่างชัดเจน แนะอุปกรณ์ที่ใช้ รวมถึงแนวคิดในการฝึกปฏิบัติกีตาร์เพื่อแบบอย่างการฝึกให้ผู้ที่กำลังศึกษาหนังสือเล่มนี้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น โดยมีการเรียงลำดับเนื้อหาการฝึกปฏิบัติกีตาร์ดังนี้ 1) แนะนำพื้นฐานของดนตรีบลูส์ 2) การแนะนำภาษาสำเนียงของการเล่นกีตาร์บลูส์ ผู้เล่นต้องมีความรู้ด้านอะไรถึงจะเข้าใจในบทเพลงบลูส์ 3) การแนะนำบันไดเสียงพื้นฐานของดนตรีบลูส์รวมถึงเทคนิคการดีดมือขวา 4) การแนะนำการเล่นกีตาร์บลูส์ที่ยากขึ้นกว่าพื้นฐานรวมถึงดนตรีแบบอื่นที่ไม่ใช้แค่ดนตรีบลูส์เพื่อการเรียบเรียง 4) แนะนำขั้นคู่ของเสียง

ประเภทต่าง ๆ ที่ใช้ในการเรียบเรียงเพลงบลูส์ 5) การแนะนำดนตรีบลูส์ที่ยากขึ้น เช่นจังหวะที่ยากขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ 6) การฝึกแจม ด้นสด ตามคอร์ดที่กำหนดในเพลงบลูส์ 7) แบบฝึกหัดในทางทฤษฎีดนตรีเพื่อให้ผู้ที่ศึกษาหนังสือเล่มนี้ได้ฝึกเขียน

โจ แซทริอานี (Joe Satriani, 1993) ได้เสนอแบบฝึกหัดการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมจากหนังสือ “Guitar recrets” มุ่งเน้นไปในด้านของการศึกษาทฤษฎีดนตรีเพื่อสร้างสรรค์การปฏิบัติกีตาร์ในแบบของดนตรีร็อค โดยเริ่มต้นจากการเขียนบทนำด้วยแนวคิดของ โจ แซทริอานิ วิธีการฝึกส่วนตัวร่วมถึงแนวคิดการศึกษาทฤษฎีดนตรี และยกตัวอย่างการสร้างสรรค์ดนตรีในมิติที่หลากหลาย อย่างเช่นนักกีตาร์ระดับโลกที่เคยศึกษาการปฏิบัติกีตาร์จากเขา โดยในหนังสือเล่มนี้มีเนื้อหาที่จัดเรียงลำดับการฝึกปฏิบัติควบคู่ไปกับการศึกษาทฤษฎีเพื่อนำมาใช้ ดังต่อไปนี้ 1) การแนะนำการด้นสดโดยมุ่งเน้นไปในด้านของบันไดเสียงประเภทต่าง ๆ และโมด โดยฝึกเปลี่ยนบันไดเสียงที่กำหนดด้วยคอร์ด 2) การแนะนำการฝึกเทคนิคการดีดสลับโดยใช้บันไดเสียงโครเมติก โดยการเรียบเรียงโน้ตในแบบที่เน้นการดีดแบบข้ามสาย 3) เรียนรู้ส่วนประกอบของกลุ่มโน้ตขั้นคู่ 8 สมบูรณ์ (Perfect 8^{ve}) โดยการกระจายโน้ต 3 ช่วงเสียงให้ทั่วคอกีตาร์ 4) เรียนรู้การค้นหาตัวโน้ตบนคอกีตาร์ 5) ฝึกทักษะเทคนิคการเกี่ยวสาย และการตบสาย โดยฝึกด้วยกลุ่มโน้ตภายในคีย์ 6) แนะนำการฝึกสร้างโซโลให้เกิดเป็นวลี โดยใช้บันไดเสียงต่าง ๆ เช่น บันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic scale) และใช้เทคนิคการจิ้มสาย (Taping) ผสมกับเทคนิคอื่น ๆ 7) การเรียนรู้เรื่องของคอร์ดที่มีโน้ตร่วมกัน 2 เสียง (Power chords) โดยไม่จำเป็นต้องเป็นแค่คู่ 5 สมบูรณ์ (Perfect 5^{th}) แต่สามารถใช้ขั้นคู่อื่น ๆ เพื่อฝึกการฟังอารมณ์ของเสียงแต่ละขั้นคู่ที่รวมกัน 8) การเรียนรู้การปฏิบัติคอร์ด เช่น 7, 7sus4, m7, 6, m6, 9, 13, และ m13 โดยการฝึกหาตัวโน้ตที่เกี่ยวข้องโดยไม่เลื่อนตำแหน่งนิ้วมือซ้ายออกไปไกลจากตำแหน่งหลักที่ปฏิบัติคอร์ดแรก และฝึกบนโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 8) การฝึกโซโลในคอร์ดที่โน้ตเยอะขึ้นกว่า 3 เสียง 9) การแนะนำเสียงฮาร์โมนิกที่เกิดบนคอกีตาร์ โดยการปฏิบัติเทคนิคการแตะสายกีตาร์ โดยเริ่มตัวโน้ตตำแหน่งที่ 1 (Root note) ช่องที่ 5 สายที่ 3 เป็นโน้ตเสียง G และเกิดเป็นโน้ตอื่น ๆ ในตำแหน่งอื่น 10) การเรียนรู้โน้ตขั้นคู่ 8 สมบูรณ์โดยฝึกไล่ตาม บันไดเสียงเมเจอร์ 11) การสร้างแบบฝึกหัดของโน้ตในบันไดเสียง โดยปฏิบัติอยู่บนสายเดียว 12) การแนะนำการตั้งสายกีตาร์สายเปิดของทุกสายให้มีโน้ตอยู่ในคอร์ด D โดยฝึกเทคนิคมือขวาดีดลง เป็นจังหวะแบบชาฟเฟอร์ (Shuffle rhythm) โดยใช้ทางเดินคอร์ดในกุญแจเสียง D ไมเนอร์หรือเมเจอร์บลูส์ 13) การฝึกจำโมด (Mode) บันไดเสียงของเมเจอร์ โดยการฝึกเฉพาะกุญแจเสียงใดกุญแจเสียงหนึ่งทั้ง 7 โมดจำนวน 2 ช่วงคู่แปด และฝึกองค์ประกอบอื่น ๆ ของทฤษฎีดนตรีตะวันตก 14) ศึกษาทางเดินคอร์ดในกุญแจเสียง และนำเรียบเรียงผสมผสานในรูปแบบอื่น ๆ 15) การฝึกทางนิ้วที่ยากขึ้น เช่นการฝึกจับคอร์ดประเภท Dim7 โดยการขยายโน้ต

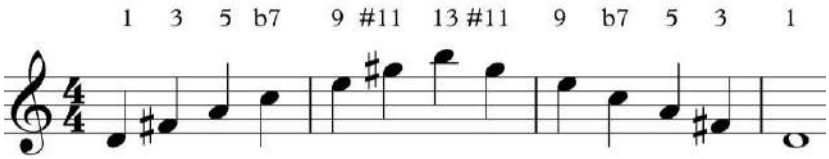
ตำแหน่งหลักทั้ง 6 สายของกีตาร์ และนำมาฝึกโซโล และฝึกแบบนี้กับคอร์ดประเภทอื่น ๆ ของทุกกุญแจเสียง 16) แนวคิดการศึกษาบันไดเสียง โมด และฮาร์เพจจิโอ รูปแบบต่าง ๆ มาสร้างสรรค์การโซโลกีตาร์ในแบบของดนตรีเมทัล (Metal music) 17) การศึกษาฮาร์เพจจิโอ ในโมดบันไดเสียงประเภทต่าง ๆ โดยนำมาเรียบเรียงเพื่อฝึกเทคนิคการดีดกวาดสายกีตาร์ (Sweep picking) 18) การกล่าววิธีคิดส่วนตัวในการฝึกของ โจ และรวมถึงภาพรวมอุปกรณ์การเล่นกีตาร์ของเขา

จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาเนื้อทั้งหมดของหนังสือเล่มนี้ จึดได้เห็นแนวคิดการฝึกปฏิบัติกีตาร์ในด้านต่าง ๆ ของทฤษฎีดนตรี โดยมุ่งเน้นการสร้างสรรค์หรือการศึกษาเพื่อนำมาใช้ได้จริง ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างแบบฝึกหัดในหัวข้อที่ 8. เนื่องจากเป็นการฝึกปฏิบัติโดยใช้โมดบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ดังภาพที่ 24 และภาพที่ 25 ต่อไปนี้



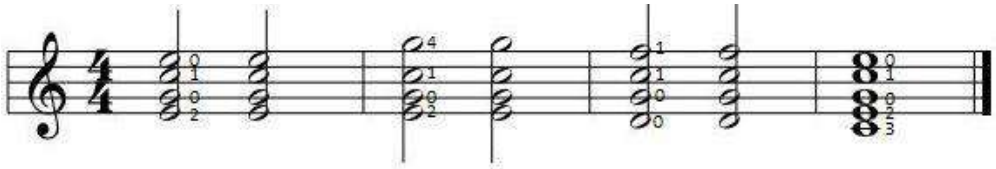
ภาพที่ 24 ตำแหน่งของอาร์เพจจิโอในบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์บนกีตาร์

(Joe Satriani, 1993, p.15)

โจ แซทรีอานิ ได้เขียนอธิบายถึงแบบฝึกหัดกีตาร์โดยใช้อาร์เพจจิโอของบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ไว้ดังนี้ ในภาพที่ยกตัวอย่างเป็นส่วนหนึ่งของโมดที่ 4 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ดังตัวอย่างในภาพ กำหนดให้เลข 1คือนิ้วชี้ 2 คือนิ้วกลาง 4 คือนิ้วก้อย โดยมาสารถนำไปฝึกปฏิบัติ บนเทคนิคการดีดกวาดสาย (Sweep picking) หรือเทคนิคการดีดสลับ (Alternant picking)

ภาพที่ 25 โน้ตอาร์เพจจิโอของบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ บนบรรทัด 5 เส้น

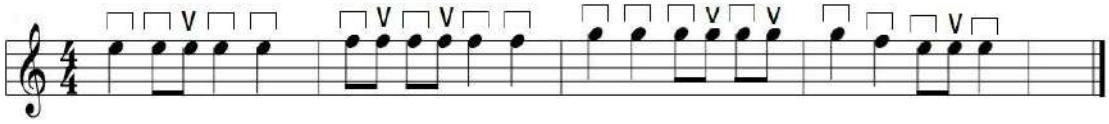
(Joe Satriani, 1993, p.15)

วิลเลียม เลอวิท (William Leavitt, 1970) แบบฝึกหัดการปฏิบัติกีตาร์จากหนังสือการฝึกปฏิบัติกีตาร์ขั้นพื้นฐาน โดยเริ่มต้มด้วยการกล่าวบทนำโดยมุ่งเน้นไปในด้านของความสำคัญ และประวัติความเป็นมาของกีตาร์ รวมถึงศัพท์ทางดนตรีที่ใช้เพื่อเขียนบันทึกเทคนิกการปฏิบัติกีตาร์ในรูปแบบต่าง ๆ หนังสือเล่มนี้มีวัตถุประสงค์ทางด้านเนื้อหาเพื่อการเริ่มต้นฝึกอ่านโน้ตและฝึกปฏิบัติกีตาร์เบื้องต้น โดยเริ่มต้นจากการแนะนำองค์ประกอบต่าง ๆ ของกีตาร์ไฟฟ้า รวมถึงท่านั่งและการจับปิ๊กกีตาร์ในรูปแบบต่าง ๆ แนะนำตัวโน้ตสายเปิดของกีตาร์ ทั้ง 6 สาย โดยการเทียบเสียงให้ตรงตามหลักของทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยจะยกตัวอย่างเนื้อการสอนปฏิบัติกีตาร์ 2 หัวข้อหลักดังนี้

1. การศึกษาคอร์ด (Chord study) หมายถึงการแนะนำตัวเลขที่ระบุตำแหน่งของการกดสายกีตาร์ สำหรับมือข้างซ้ายที่ใช้ปฏิบัติคอร์ด เช่นตัวเลข 1 หมายถึงนิ้วชี้ ตัวเลข 2 หมายถึงนิ้วกลาง ตัวเลข 3 หมายถึงนิ้วนาง และตัวเลข 4 หมายถึงนิ้วก้อย ตัวเลขเหล่านี้จะถูกกำหนดข้างตำแหน่งของตัวโน้ต เพื่อการวางนิ้วที่ถูกต้องตามหนังสือ จะยกตัวอย่างแบบฝึกหัดกีตาร์จากหนังสือเล่มนี้ ดังภาพที่ 26 ต่อไปนี้

ภาพที่ 26 โน้ตแบบฝึกหัดการปฏิบัติคอร์ด

(William Leavitt, 1970, p.26)

2. การศึกษาโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น (Eighth notes study) หมายถึงการมุ่งเน้นฝึกโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยใช้ค่าโน้ตแบบอื่นที่นอกเหนือจากโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นมาใช้ผสมด้วยเช่นกัน แบบฝึกหัดนี้จะมุ่งเน้นด้านเทคนิคของการดีดมือข้างขวา โดยการระบุเครื่องหมาย (⊓) แทนการดีดขึ้น และเครื่องหมาย (V) แทนการดีดลง ยกตัวอย่างแบบฝึกหัดดังภาพที่ 27 ต่อไปนี้



ภาพที่ 27 โน้ตแบบฝึกปฏิบัติการดีดมือขวา

(William Leavitt, 1970, p.24)

โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

1. ประวัติความเป็นมาของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

700-330 ปีก่อนคริสต์ศักราชในสมัยกรีกโบราณศิลปะมีการพัฒนาแยกออกจากดนตรี มีนักปราชญ์ทางดนตรีหลายคน ค้นพบกฎพื้นฐานของเสียง และนักคณิตศาสตร์ผู้มีชื่อเสียงของกรีก คือ ไพธากอรัส (Pythagoras, 580-500 ปีก่อนคริสต์ศักราช) ไพธากอรัช ค้นพบวิธีที่จะสร้างระยะขั้นคู่เสียงต่าง ๆ รวมทั้งระยะขั้นคู่ 8 ซึ่งเป็นหลักสำคัญของบันไดเสียงของดนตรีตะวันตก และได้พัฒนาทฤษฎีของท่านจนได้เป็นระบบที่สลับซับซ้อน ที่รู้จักกันในนามของโมด (Mode)โบราณ ดังนี้ 1) ดอเรียน (Dorian) 2) ไฮเปอร์-ดอเรียน (Hypo-dorian) 3) ฟรีเจียน (Phrygian) 4) ไฮเปอร์ - ฟรีเจียน (Hypo-Phrygian) 5) ลิเดียน (Lydian) 6) ไฮเปอร์-ลิเดียน (Hypo-Lydian) 7) มิกซ์โซลิเดียน (Mixolydian) ต่อมาในช่วยสมัยยุคกลางตอนต้น โมดได้ถูกพัฒนาด้วยการร้องเพลงสวดแบบเกรกอเรียนในโบสถ์ ของคริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิกโดยลักษณะการใช้โมดเพลงโบสถ์นั้นไม่ตรงระบบโมดโบราณอีกเลย เปลี่ยนมาเป็นชื่อโมดที่ใช้กันจนถึงปัจจุบันดังต่อไปนี้ 1) ไอโอเนียน (Ionian) 2) ดอเรียน (Dorian) 3) ฟรีเจียน (Phrygian) 4) ลิเดียน (Lydian) 5) มิกซ์โซลิเดียน (Mixolydian) 6) เอโอเลียน (Aeolian) 7) โลเครียน (Locrian) (ลัญฉนะวัตนิมมานรตนกุล, 2552, น.143)

ที่มาของโน้ต โด เร มี เกิดขึ้นในสมัยกลาง การอ่านออกชื่อระดับเสียงว่า โด เร มี นั้นเป็นชื่อเรียกภาษาอังกฤษว่า “So-Fa system” อเมริกาเรียกว่า “Tonic So-Fa” ฝรั่งเศสเรียกว่า “Solfage” อีตาเลียนเรียกว่า “Solfeggio” เป็นระบบที่ใช้พยางค์ที่ร้องออกเสียงได้ง่าย ศัพท์เดิมของระบบนี้คือ “Solmiztion” ผู้ให้กำเนิดคือ กีโด อาเรสโซ (Guido Arezzo) เป็นพระโรมันคาทอลิกท่านได้นำพยางค์แรกของวรรค 7 บทสวด (Hymm) ที่ใช้สวดสรรเสริญเซนต์จอห์น มาใช้เรียกชื่อระดับเสียงดนตรี 7 ระดับดังนี้ 1) อุต Ut มาจากคำว่า Ut queant laxis 2) เร Re มาจากคำว่า Resonare Fibris 3) มี Mi มาจากคำว่า Mira gestorum 4) ฟา Fa มาจากคำว่า Famuli tuorum 5) โซ Sol มาจากคำว่า Solre Doluti 6) ลา La มาจากคำว่า Labii reatum 7) ชาง Sanc มาจากคำว่า Sanct Johanness ภายหลังเปลี่ยนจาก Ut เป็น Do และจาก Sanc เป็น Ti เหมือนปัจจุบัน (Mode) ออกเสียงว่า (โหมด) หรือ (โมด) คือบันไดเสียงของกรีกสมัยโบราณ โมดถูกนำมาใช้อีกครั้งในยุคกลาง ในสมัยของเซนต์แอมโบรส (St.Ambrose, 340-397) บิชอปแห่งเมืองมิลาน และในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา เสียงดนตรีในแต่ละโมดจะอยู่บนเปียโนสีขาวล้วนเช่นไอโอเนียน (Ionian mode) เหมือนกับบันไดเสียงเมเจอร์คีย์เสียงที่อยู่บนลิ่มเปียโนสีขาวจากโน้ต C - C ที่เหลืออีก 6 โมดก็ใช้ระดับเสียงบนลิ่มเปียโนสีขาวเหมือนกัน แค่จะเริ่มต้นจากโน้ตที่แตกต่างกันออกไปตัวอย่างเช่น

บันไดเสียงดอเรียน (Dorian mode) ลิ่มเปียโนสีขาวเริ่มจากโน้ต D ถึง D เป็นต้น ตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ถึงปลายศตวรรษที่ 19โมดถูกนำมาใช้น้อยลง บันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์ถูกนำมาใช้แทนที่โมดเป็นระยะเวลานานติดต่อกันหลายร้อยปี ในปัจจุบันได้มีการนำโมดมาใช้ใหม่อีกครั้งในบางบทเพลง (สำเร็จ คำโมง, 2552, น.116)

บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic Minor Scale) ถูกคิดค้นในเพลงทางยุโรปในยุคต้นเพื่อแก้ไขปัญหาความไม่สละสลวยของขั้นคู่ 2 ออกเมนเทด (Augmented 2nd) ของโน้ตตัวที่ 6 และ 7 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก (Harmonic Minor) ด้วยการใส่ # เพื่อยกโน้ตตัวที่ 6 ขึ้นมาครึ่งเสียงซึ่งสามารถแก้ไขปัญหาดังกล่าวได้ บันไดเสียงนี้โน้ตในขาขึ้นและโน้ตขาลงไม่เหมือนกัน (ถาวร รัฒนปัญญา, 2560, ออนไลน์)

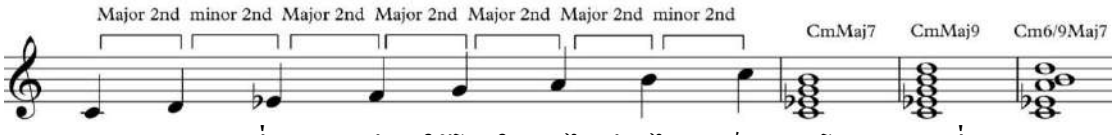
แต่ในทางทฤษฎีดนตรีแจ๊ส มีการใช้บันไดเสียงนี้ด้วยระบบโน้ตขาขึ้นและขาลงที่เหมือนกันจึงเกิดเป็นโมดแต่ละประเภทโดยการนำโน้ตทั้ง 7 ตัวมาเรียงลำดับเป็นตัวที่ 1 (Tonic) จะได้ บันไดเสียงดังต่อไปนี้ 1) ไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic Minor) 2) ดอเรียนแฟล็ทสอง (Dorian b2) 3) ลีเดียนออกเมนเทด (Lydian Augmented) 4) ลิเดียนดอมินันท์ (Lydian Dominant) 5) มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก (Mixolydian b6) 6) โลเครียนชาร์ป (Locrian # 2) 7) อัลเทิร์ด (Altered Scale) (ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555, น.90)

สรุปจากการศึกษาประวัติความเป็นมาของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก นั้นต้องย้อนกลับไปศึกษาประวัติความเป็นมาของเสียงในทฤษฎีดนตรีตะวันตก ความเป็นมาของเสียงที่เกิดขึ้นจากบทเพลงเพื่อศาสนาคริสต์ นิกายโรมันคาทอลิก การวิวัฒนาการด้วยผู้คนที่หลากหลายในสังคม และหลากหลายยุคสมัย จนสามารถเขียนจดบันทึกภาษาของเสียงได้ และเกิดเป็นบันไดเสียงต่าง ๆ และรวมถึงโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกที่ถูกพัฒนาต่อยอด ด้วยการทดลององค์ความรู้ที่หลากหลายของนักการศึกษาดนตรี ศิลปิน ผู้คิดค้นทฤษฎีดนตรีตะวันตก สำหรับยุคสมัยของดนตรีคลาสสิกซึ่งนิยมใช้บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ด้วยการปฏิบัติโน้ตในขาขึ้น และขาลงที่ไม่เหมือนกันเนื่องจากการร้องประสานเสียงในประเพณีของศาสนา เพราะบันไดเสียงนี้ต่อยอดมาจากบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก และบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเจอรัล (Natural minor scale) และในยุคสมัยต่อมามีกลุ่มคนดนตรีแจ๊ส ที่พัฒนามาจากดนตรีบลูส์ นิยมใช้บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยปฏิบัติโน้ตทั้งขาขึ้น และขาลงที่เหมือนกันจึงเกิดเป็นโมดทั้ง 7 โมด ผู้วิจัยมีข้อคิดเห็นในประเด็นนี้ว่า การใช้ทฤษฎีดนตรีต่าง ๆ ในการสร้างบทเพลง หรือการปฏิบัติดนตรี นั้นขึ้นอยู่กับบริบทของสังคมดนตรีในยุคสมัยนั้น ๆ อาจจะเริ่มจากการทดลองสิ่งที่ใหม่สำหรับยุคสมัยนั้น และผลของการทดลองนั้นเกิดเป็นดนตรีประเภทใหม่ ๆ ขึ้นในโลกของดนตรีสมัยนิยมต่อไป

2. ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกมีความสำคัญในดนตรีแจ๊ส จากเสียงประสานที่มีลักษณะเฉพาะที่ได้รับจากการประยุกต์ใช้บันไดเสียงนี้เท่านั้น ดังนั้นนักดนตรีแจ๊สจึงเลือกที่จะใช้ประโยชน์จากบันไดเสียงนี้ในทิศทางขาขึ้นเท่านั้น โดยมีรายละเอียดทั้ง 7 โมดดังต่อไปนี้

โมดลำดับที่ 1 บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก



ภาพที่ 28 ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 1

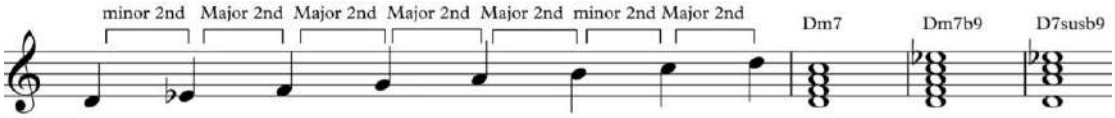
(ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555, น.91)

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) โมดที่ 1 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก เป็นโมดที่มีโน้ตลำดับที่ 3 ที่ถูกปรับให้ต่ำลงจากบันไดเสียงเมเจอร์ครึ่งเสียง และมีโน้ตลำดับที่ 7 เป็นโน้ตที่อยู่บนบันไดเสียงเมเจอร์ตามปกติ เมื่อสร้างคอร์ดทบเจ็ดจากบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก จะได้คอร์ด CmMaj7

มาร์ค เลอวิ้ง (Mark Leving, 1989) โมดนี้จะประกอบกันเป็นคอร์ดที่มีตัวโน้ตคู่ 3 ไมเนอร์ (minor 3rd) และคู่ 7 เมเจอร์ (Major 7th) ทำให้กลายเป็นคอร์ด mMaj7

เบิร์ท ลิกอน (Bert ligon, 2001) บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกมีองค์ประกอบของกลุ่มโน้ตที่มีโน้ตลำดับที่ 3 ลดลงครึ่งเสียงถ้าเปรียบเทียบกับบันไดเสียงเมเจอร์และมีการวิเคราะห์คอร์ดที่เกี่ยวข้องเช่น mMaj7, mMaj9 และ m6/9Maj7

สรุปจากการศึกษาทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 1 บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก นั้นมีความใกล้เคียงบันไดเสียงเมเจอร์ แต่แตกต่างกันที่โน้ตลำดับ ที่ 3 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นถูกลดลงครึ่งเสียง และสำหรับคอร์ดในบันไดเสียงนี้สามารถเขียนเป็นคอร์ดประเภท mMaj7 โดยประกอบด้วยโน้ตโทนิก (Tonic note), 3 ไมเนอร์ (minor 3rd), 5 สมบูรณ์ (Perfect 5th) และ 7 เมเจอร์ (Major 7th) และสามารถเปลี่ยนโน้ตลำดับที่ 7 เป็นโน้ตลำดับที่ 6 เมเจอร์ (Major 6th) สามารถเขียนเป็นคอร์ดประเภท m6 ประกอบด้วยโน้ตโทนิก, 3 เมเจอร์, คู่ 5 สมบูรณ์ และคู่ 6 เมเจอร์

โมดลำดับที่ 2 บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง

ภาพที่ 29 ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 2

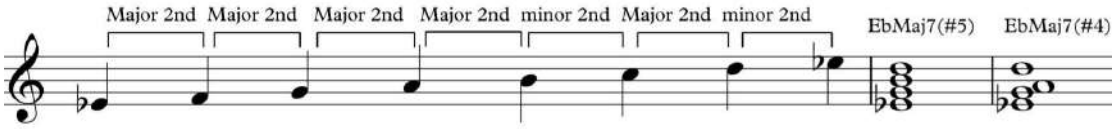
(ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555, น.91)

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) โมดที่ 2 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกมีลักษณะคล้ายกับโมดที่ 2 ของบันไดเสียงเมเจอร์ หรือโมดโดเรียน ยกเว้นโน้ตลำดับที่ 2 ที่ถูกลดระดับเสียงลงครึ่งเสียง โมดนี้จะชื่อว่าโดเรียนแฟล็ทสอง เมื่อสร้างคอร์ดทบเจ็ดในโมด D ดอเรียนแฟล็ทสองจะได้คอร์ด Dm7 และจะมีโน้ตลำดับที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 เป็นโน้ตขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ จากโน้ตเบสในบางกรณีผู้ประพันธ์ต้องการเฉพาะเจาะจงให้บรรเลงโน้ต 9 ไมเนอร์ร่วมกับคอร์ดจะใช้สัญลักษณ์ Dm7(b9)

มาร์ค เลอวิ้ง (Mark Leving, 1989) โมดที่ 2 เป็นโมดที่ใช้เล่นในคอร์ดอัลเทิร์ดซัซ (Altered sus) แต่ไม่มีสัญลักษณ์เฉพาะของคอร์ดนี้คำว่า “Sus b9” เป็นสัญลักษณ์ที่ใช้กันโดยทั่วไปคอร์ดของโมดนี้เพิ่งจะมีใช้กันในช่วงปี 1960ˢ โดยนักดนตรีเช่น จอห์น คอลเทรน (John Coltrane), แมกคอยไทเนอร์ (McCoy Tyner) และเวย์นี ชอร์เตอร์ (Wayne Shorter) เป็นต้น

เบิร์ท ลิกอน (Bert ligon, 2001) โมดลำดับที่ 2 บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสองที่ประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 2 ไมเนอร์, คู่ 6 เมเจอร์ และคู่ 7 ไมเนอร์ หรือเช่นคอร์ด D7susb9 คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตตำแหน่งที่ 3 โดยมีความเชื่อมโยงกับบันไดเสียงนี้

สรุปจากการศึกษาทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 2 บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง นั้นมีความใกล้เคียงบันไดเสียงดอเรียนในโมดลำดับที่ 2 ของบันไดเสียงเมเจอร์ แต่จะมีความแตกต่างกันที่โน้ตลำดับที่ 2 ถูกลดลงครึ่งเสียง และสำหรับคอร์ดในบันไดเสียงนี้สามารถเขียนเป็นคอร์ดประเภท m7 โดยประกอบด้วยโน้ตโทนิก, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 5 สมบูรณ์ และคู่ 7 ไมเนอร์ และสำหรับโน้ตลำดับที่ 2 ที่ถูกลดลงครึ่งเสียงจากบันไดเสียงดอเรียนคือโน้ตคู่ 2 ไมเนอร์ หรือคู่ 9 ไมเนอร์ สามารถเพิ่มโน้ตในคอร์ดจึงเป็นคอร์ด m7b9 ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต 5 เสียงดังนี้, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 5 สมบูรณ์, คู่ 7 ไมเนอร์ และคู่ 9 ไมเนอร์

โมดลำดับที่ 3 บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด

ภาพที่ 30 ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 3

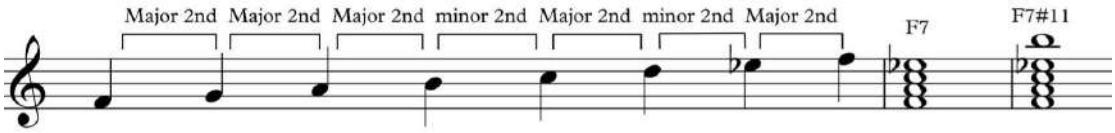
(ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555, น.92)

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) โมดที่ 3 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก เป็นโมดที่มีลักษณะคล้ายโมดลิเดียนจากบันไดเสียงเมเจอร์ คือมาโน้ตลำดับที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับลำดับที่ 11 เป็นขั้นคู่ ออกเมนเทด 11 จากโน้ตเบสเช่นเดียวกับโมดลิเดียน แต่แตกต่างกันเพียงโน้ตลำดับที่ 5 ที่เป็นขั้นคู่ออกเมนเทด 5 จากโน้ตเบส โมดที่ 3 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จึงมีชื่อเรียนกว่าโมดลิเดียนออกเมนเทดเมื่อสร้างคอร์ดทบเจ็ดบนโมด C ลิเดียนออกเมนเทด จะได้คอร์ด Ebmaj7Aug หรือ Ebmaj7(#5)

มาร์ค เลอวิ้ง (Mark Leving, 1989) โมดที่ 3 เริ่มจากโน้ต Eb ถึง Eb โมดนี้ประกอบด้วยกันเป็นคอร์ด Eb ที่มีโน้ตคู่ 3 เมเจอร์ และ 7 เมเจอร์ อยู่จึงควรจะเป็นคอร์ด EbMaj7 และโน้ตคู่ 5 ที่ถูกยกให้เสียงสูงขึ้นเช่นกัน สัญลักษณ์ของคอร์ดนี้คือ EbMaj7 #4, #5 โมดนี้มีชื่อว่าลิเดียนออกเมนเทดที่เรียกว่าลิเดียนเพราะมีตำแหน่งที่ 4 ที่ถูกยกขึ้นและรียกว่า ออกเมนเทดเพราะมีโน้ตตำแหน่งที่ 5 ถูกยกขึ้นครึ่งเสียงเช่นกัน

เบิร์ท ลิกอน (Bert ligon, 2001) โมดลำดับที่ 3 โดยมีคอร์ดประเภทออกเมนเทดที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างของบันไดเสียงนี้ ด้วยเสียงที่ประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่ 5 สมบูรณ์, คู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 7 เมเจอร์

สรุปจากการศึกษาทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 3 บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด นั้นมีความใกล้เคียงบันไดเสียงลิเดียนในโมดลำดับที่ 4 ของบันไดเสียงเมเจอร์ แต่จะมีความแตกต่างกันที่โน้ตลับดับที่ 5 ถูกเพิ่มขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ตคู่ 5 สมบูรณ์ เป็นโน้ตคู่ 5 ออกเมนเทด และสำหรับคอร์ดในบันไดเสียงนี้สามารถเขียนเป็นคอร์ดประเภท Maj7#5 โดยประกอบด้วยโน้ตโทนิก, คู่ 3 เมเจอร์, คู่ 5 ออกเมนเทด และคู่ 7 เมเจอร์

โมดลำดับที่ 4 บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์

ภาพที่ 31 ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 4

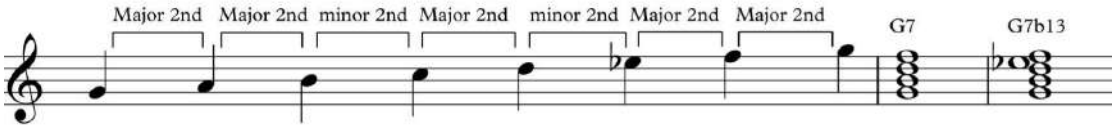
(ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555, น.93)

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) โมดที่ 4 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกเป็นโมดที่มีลักษณะคล้ายโมดลิเดียนจากบันไดเสียงเมเจอร์ ยกเว้นโน้ตลำดับที่ 7 ซึ่งเป็นโน้ตขั้นคู่ 7 ไมเนอร์จากโน้ตเบส เมื่อสร้างคอร์ดทบเจ็ดบนโมด D ลิเดียนโดมินันท์ ซึ่งเป็นโมดที่ 4 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จะได้คอร์ด D7 อย่างไรก็ตามลักษณะพิเศษของโมดนี้คือโน้ตลำดับที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ซึ่งเป็นขั้นคู่ 11 ออกเมนเทด จากโน้ตเบสมีโน้ตลำดับที่ 11 เป็นโน้ต 11# ของคอร์ด ดังนั้นโมด F ลิเดียนโดมินันท์จึงใช้บรรเลงร่วมกับคอร์ด F7#11 หรือคอร์ด F7 ที่ผู้บรรเลงต้องการเสียง #11 ของอคร์ดที่เพิ่มความร่วมสมัยให้กับเสียงผสานและเพื่อหลีกเลี่ยงการเกิดขั้นคู่ไมเนอร์ 9 ระหว่างโน้ตลำดับที่ 3 และ4

มาร์ค เลอวิ้ง (Mark Leving, 1989) โมดที่ 4 เริ่มจากโน้ต F ถึง F โมดนี้ประกอบกันเป็นคอร์ด F ที่มีโน้ตคู่ 3 เมเจอร์ และคู่ 7 ไมเนอร์ จึงดูเหมือนจะเป็นคอร์ดทบเจ็ด สัญลักษณ์ของคอร์ดคือ F7 ถ้าเราพบว่าสัญลักษณ์คอร์ดนี้เราอาจจะนึกถึงโมด F มิกซ์โซลิเดียนโมดลำดับที่ 5 จากบันไดเสียง Bb เมเจอร์ แต่โมดนี้ต่างจาก F มิกซ์โซลิเดียนอย่างไรคำตอบคือต่างกันตรงที่มีตัว B เป็นโน้ตลำดับที่ 11 ที่ยกให้เสียงสูงขึ้น (เรียกว่าเป็นโน้ตตำแหน่งที่ 4 ได้เหมือนกันเพราะเป็นโน้ตตัวเดียวกัน) โน้ต +11 จึงถูกเพิ่มเข้าไปในสัญลักษณ์ของคอร์ด

เบิร์ท ลิกอน (Bert ligon, 2001) โมดลำดับที่ 4 บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ โดยมีโน้ตที่เกี่ยวข้องเช่นโน้ตลำดับที่ 9, #11, 13 โดยอยู่บนคอร์ดทบเจ็ด

สรุปจากการศึกษาทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 4 บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ นั้นมีความใกล้เคียงบันไดเสียงลิเดียนในโมดลำดับที่ 4 ของบันไดเสียงเมเจอร์ แต่จะมีความแตกต่างกันที่โน้ตลับดับที่ 7 ถูกลดลงครึ่งเสียงจากโน้ตคู่ 7 เมเจอร์ เป็นโน้ตคู่ 7 ไมเนอร์และสำหรับคอร์ดในบันไดเสียงนี้สามารถเขียนเป็นคอร์ดทบเจ็ด โดยประกอบด้วยโน้ตโทนิก, คู่ 3 เมเจอร์, คู่ 5 สมบูรณ์ และคู่ 7 ไมเนอร์ หรือเพิ่มโน้ตคู่ 11 ออกเมนเทด ในคอร์ดทบเจ็ด

โมดลำดับที่ 5 บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก

ภาพที่ 32 ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 5

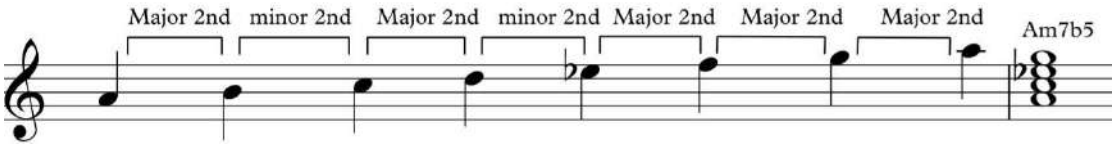
(ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555, น.94)

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) โมดที่ 5 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกมีความคล้ายคลึงกับโมดมิกโซลิเดียน ยกเว้นโน้ตลำดับที่ 6 ของโมดที่ถูกปรับให้มีเสียงต่ำลงครึ่งเสียง โมดนี้จึงมีชื่อเรียกว่าโมดมิกโซลิเดียน b6 เมื่อสร้างคอร์ดทบเจ็ดบนโมด G มิกโซลิเดียน b6 ซึ่งเป็นโมดที่ 5 บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก จะได้คอร์ด G7 โน้ตลำดับที่ 6 เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ดดังนั้นโน้ต Eb จึงเป็นโน้ต b13 ของคอร์ด G7 โดยปกติในคอร์ดทบเจ็ดมีโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 มักจะพบว่าโน้ตลำดับที่ 9 จะถูกปรับเสียงให้ต่ำลงครึ่งเสียง (b9) หรือสูงขึ้นครึ่งเสียง (#9) ด้วยเสมอ โมดมิกโซลิเดียน b6 นี้เป็นโมดที่มีความพิเศษเนื่องจากโน้ตในลำดับที่ 9 เป็นโน้ตปกติที่ไม่ถูกเปลี่ยนระดับเสียง ในขณะที่โน้ตลำดับที่ 13 ถูกปรับระดับเสียงลงครึ่งเสียง จึงต้องใช้สัญลักษณ์คอร์ด G7b13

มาร์ค เลอวิ้ง (Mark Leving, 1989) โมดที่ 5 ในดนตรีแจ๊สจะไม่ค่อยเป็นที่นิยม

เบิร์ท ลิกอน (Bert ligon, 2001) โมดลำดับที่ 5 บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก บันไดเสียงที่มีโน้ตอยู่บนพื้นฐานของคอร์ดทบเจ็ด แต่มีโน้ตที่เปลี่ยนแปลงคือโนค b6 หรือ b13

สรุปจากการศึกษาทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 5 บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก นั้นมีความใกล้เคียงบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนในโมดลำดับที่ 5 ของบันไดเสียงเมเจอร์ แต่จะมีความแตกต่างกันที่โน้ตลับดับที่ 6 ถูกลดลงครึ่งเสียงจากโน้ตคู่ 6 เมเจอร์เป็นโน้ตคู่ 6 ไมเนอร์ และสำหรับคอร์ดในบันไดเสียงนี้สามารถเขียนเป็นคอร์ดทบเจ็ดโดยประกอบด้วยโน้ตโทนิก, คู่ 3 เมเจอร์, คู่ 5 สมบูรณ์ และคู่ 7 ไมเนอร์ หรือเพิ่มโน้ตคู่ 13 ไมเนอร์ในคอร์ดทบเจ็ด

โมดลำดับที่ 6 บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง

ภาพที่ 33 ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 6

(ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555, น.95)

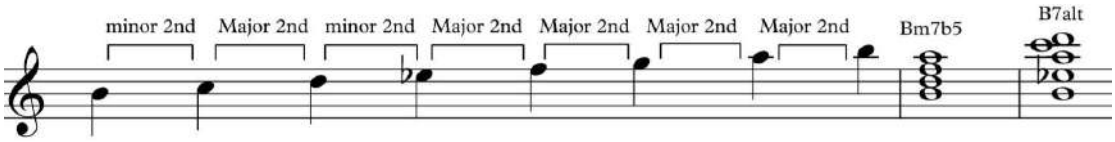
ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) โมดที่ 6 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก เมื่อเปรียบเทียบกับโมดโลเครียนแล้วมีโน้ตลักษณะคล้ายคลึงกัน ยกเว้นโน้ตลำดับที่ 2 ของโมดที่ถูกปรับขึ้นครึ่งเสียงจึงมีชื่อเรียกว่าโมดโลเครียน #2 เมื่อสร้างคอร์ดทบเจ็ด บนโมด A โลเครียน #2 ซึ่งเป็นโมดที่ 6 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกจะได้คอร์ด Am7b5 และโมดโลเครียน #2 มีลักษณะพิเศษคือ โน้ตลำดับที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด เป็นโน้ตปกติที่ไม่ถูกลดระดับเสียงลงครึ่งเสียง หรือโน้ตคู่ 9 เมเจอร์บนคอร์ดฮาฟดิมมินิชท์ (Half-diminished) เป็นโน้ตส่วนขยายของคอร์ดที่ทำให้เสียงประสานมีความร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น

มาร์ค เลอวิ้ง (Mark Leving, 1989) โมดที่ 6 มีโน้ตเริ่มจาก A จนถึง A โมดนี้จะประกอบเป็นคอร์ด A ที่มีโน้ตคู่ 3 ไมเนอร์ และคู่ 7 ไมเนอร์ จึงมีลักษณะเป็นคอร์ด minor 7^{th} ลักษณะคือคอร์ด Am7 ซึ่งมีความคล้ายกับโมด A ดอเรียนโมดที่ 2 จากบันไดเสียง G เมเจอร์ แต่ต่างกันที่มีโน้ต Eb และไม่มีโน้ต F# สำหรับโน้ตในลำดับที่ 5 ถูกปรับลดลงครึ่งเสียงคือโน้ต b5 (Eb) และ b6 (F) นั่นเองสัญลักษณ์ของคอร์ดคือ Am7b5, b6 โมดโลเครียนชาร์ปสองมักจะเรียกอีกชื่อว่า โมดฮาร์ฟดิมมินิชท์ และเนื่องจากมีโน้ตเหมือนกับโมดโลเครียน โมดลำดับที่ 7 ในบันไดเสียงเมเจอร์แต่แตกต่างกันที่โน้ตลำดับที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตคู่ 2 เมเจอร์

เบิร์ท ลิกอน (Bert ligon, 2001) โมดลำดับที่ 6 บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง คอร์ดที่เกี่ยวข้องในบันไดเสียงนี้จะฟังดูให้อารมณ์ที่มืดมิด เพราะมีโน้ตที่เป็นขั้นคู่แบบดิมมินิชท์ทรัยแอด (Diminished triad) และมีโน้ตที่ฟังดูให้อารมณ์แบบสว่างเพราะมีโน้ตขั้นคู่ 9 เมเจอร์

สรุปจากการศึกษาทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 6 บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง นั้นมีความใกล้เคียงบันไดเสียงโลเครียนในโมดลำดับที่ 7 ของบันไดเสียงเมเจอร์ แต่จะมีความแตกต่างกันที่โน้ตลับดับที่ 2 ถูกเพิ่มขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ตคู่ 2 ไมเนอร์ เป็นโน้ตคู่ 2 เมเจอร์ และสำหรับคอร์ดในบันไดเสียงนี้สามารถเขียนเป็นคอร์ดประเภท m7b5 โดยประกอบด้วยโน้ตโทนิก, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 5 ดิมมินิชท์ และคู่ 7 ไมเนอร์

โมดลำดับที่ 7 บันไดเสียงอัลเทิร์ด



ภาพที่ 34 ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 7

(ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555, น.96)

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) โมดที่ 7 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกมีลักษณะคล้ายคลึงกับโมดโลเครียน แตกต่างกันเพียงโน้ตลำดับที่ 4 ถูกปรับระดับให้ต่ำลงครึ่งเสียง โมดนี้จึงมีชื่อเรียกต่างกันว่า ซุปเปอร์โลเครียน (Super Locrian) หรือ ดิมินิชท์ - โฮลโทน (Diminished whole - tone) เนื่องจากโน้ต 4 ตัวแรกเป็นโน้ตในบันไดเสียงดิมมินิชท์ และโน้ต 4 ตัวหลังเป็นโน้ตในบันไดเสียงโฮลโทน หรืออีกหนึ่งชื่อคือบันไดเสียงอัลเทิร์ดซึ่งเป็นที่นิยมใช้เรียกบันไดเสียงนี้มากที่สุดเมื่อสร้างคอร์ดทบเจ็ดบนโมด B อัลเทิร์ดจะได้คอร์ด Bm7b5 และเนื่องจากโน้ตลำดับที่ 4 เป็นซึ่งเป็นโน้ตขั้นคู่ 3 เมเจอร์จากโน้ตเบส และมีโน้ตขั้นคู่ 7 ไมเนอร์จากโน้ตเบส จึงทำให้มีลักษณะของเสียงที่เป็นคอร์ดทบเจ็ด และประกอบกับโน้ตตัวอื่น ๆ บนโมด B อัลเทิร์ดล้วนเป็นโน้ตส่วนขยายที่สำคัญของคอร์ดทบเจ็ดทั้งสิ้นได้แก่ โน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยาย b9 โน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยาย #9 โน้ต F เป็นโน้ตส่วยขยาย b5 หรือ #11 ของคอร์ด และโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยาย b13 ขอคอร์ด ดังนั้นโมด B อัลเทิร์ดจึงนิยมใช้บรรเลงประกอบคอร์ด B7 b13 b9 หรือ B7 b13 #9 โดยคอร์ดทั้งสองประเภทนี้สามารถเรียกโดยย่อได้ว่า B7alt เนื่องจากโมด B อัลเทิร์ดเป็นโมดเดียวจากบันไดเสียงต่าง ๆ ที่ประกอบด้วยโน้ตส่วนขยายที่เป็นโครมาติก (Chormatic scale) คือมีโน้ต (b9 #9 #11 และ b13) ของคอร์ดทบเจ็ดครบทุกตัวโน้ต

มาร์ค เลอวิ้ง (Mark Leving, 1989) โมดที่ 7 เริ่มจากโน้ตจากตัว B ถึง B โมดนี้ประกอบขึ้นเป็นคอร์ด B ที่ดูเหมือนจะมีคู่ 3 ไมเนอร์คือตัว D สังเกตว่าโน้ตที่ตามหลังตัว D ในบันไดเสียงคือโน้ต Eb ซึ่งเป็นคู่ 3 เมเจอร์จากโน้ต B ที่เป็นโน้ตคู่ 3 เมเจอร์จากโน้ต B คือโน้ต D# และ Eb โดยทั่วไปคอร์ดจะไม่มีโน้ตคู่ 3 ไมเนอร์และคู่ 3 เมเจอร์อยู่รวมกัน และโมดนี้มีทั้งโน้ตคู่ 3 เมเจอร์และคู่ 7 ไมเนอร์ดังนั้นจึงจะเป็นคอร์ด B7 แต่ในโมดนี้มีโน้ตที่เปลี่ยนแปลงเช่น #9 #11 b13 ด้วยเหตุผลนี้จึงมีสัญลักษณ์ย่อของคอร์ดนี้ขึ้นมาคือ B7alt คำว่า alt ใช้แทนคำว่า “Altered” หมายความว่าโน้ตที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้และใช้เป็นชื่อโมด

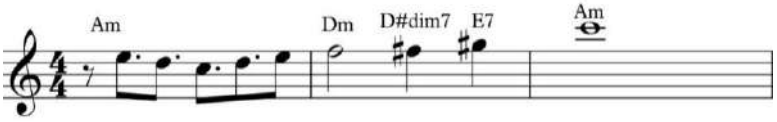
เบิร์ท ลิกอน (Bert ligon, 2001) โมดลำดับที่ 7 บันไดเสียงซุปเปอร์โลเครียนหรือบันไดเสียงอัลเทิร์ดโดยมีโน้ตที่ให้กำเนิดคอร์ดที่หลากหลายอย่างเช่น b9, #9, b5, #11 และ b13

สรุปจากการศึกษาทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกลำดับที่ 7 บันไดเสียงอัลเทิร์ด นั้นถ้าเปรียบเทียบกับโน้ตในบันไดเสียงเมเจอร์ ในบันไดเสียงอัลเทิร์ดโน้ตทุกตำแหน่งจะถูกลดลงครึ่งเสียงยกเว้นโน้ตโทนิก จะประกอบด้วยโน้ตโทนิก, คู่ 2 ไมเนอร์, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 4 ดิมมินิชท์, คู่ 5 ดิมมินิชท์, คู่ 6 ไมเนอร์และคู่ 7 ไมเนอร์ และสำหรับคอร์ดในบันไดเสียงนี้สามารถเขียนเป็นคอร์ดประเภท m7b5 โดยประกอบด้วยโน้ตโทนิก, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 5 ดิมมินิชท์ และคู่ 7 ไมเนอร์หรือจากคอร์ดเดิมที่เปลี่ยนโน้ตคู่ 3 ไมเนอร์เป็นโน้ตคู่ 4 ดิมมินิชท์ ซึ่งเป็นเสียงเดียวกับโน้ตคู่ 3 เมเจอร์ จึงสามารถใช้คอร์ดทบเจ็ดได้เหมือนกัน และสามารถใช้โน้ตที่เกี่ยวข้องในบันไดเสียงได้ทุกตำแหน่ง จึงเขียนสัญลักษณ์ของคอร์ดในบันไดเสียงนี้ด้วย 7alt โดยมีความหมายว่าโน้ตในคอร์ดมีการเปลี่ยนแปลง

3. โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในดนตรีสมัยนิยม

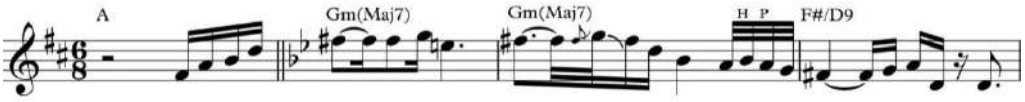
ผลงานทางดนตรีสมัยนิยมที่มีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกจำนวน 15 เพลงดังต่อไปนี้ 1) เพลงไลน์ออร์ (Liar) ของศิลปินอิงเว โยฮาน มาล์มสทีน (Yngwie J. Malmsteen) 2) เพลงเนเวอร์ อเกน (Never again) ของศิลปินธรรมรัตน์ ดวงศิริ 3) เพลงรอนโด ออลลา ทูรคา (Rondo alla turca) ของศิลปินเสลี แซ่หลี้ 4) เพลงเครดิต เรฟเฟอเรนซ์ บลูส์ (Credit reference blues) ของศิลปินแฟรงก์ แกมเบล (Frank Gambale) 5) เพลงแจ็กซ์ แบล็ก (Jack s back) ของศิลปิน เดอะ อริสโตคราทซ์ (The aristocrats) 6) เพลงไทม์ ลิมิท (Time limit) ของศิลปินคาซิโอเปีย (Casiopea) 7) เพลงไวล์ มาย กีตาร์ เจนท์ลีย์ วีพส์ (While my guitar gently weeps) ของศิลปิน เดอะ บีเทลส์ (The beatles) 8) เพลงพา ดี อาราร่า (Pau de arara) ของศิลปินคิโกะ ลูริโร (Kiko Loureiro) 9) เพลงเทน เยียซ์ กอน (Ten years gone) ของศิลปินเลด เซพเพลิน (Ledzeppelin) 10) เพลงสวอลโล (Swallow) ของศิลปินคาซิโอเปีย (Casiopea) 11) เพลงคาโรล ออฟ เดอะ เบลซ์ (Carol of the bells) ของศิลปินจอร์แดน ยัง และริคชาแอด (Jonathan Young & RichaadEB) 12) เพลงเอาท์คราย (Outcry) ของศิลปินดรีม เธียเตอร์ (Dream theater) 13) เพลงมิดไนท์ เรนเดสวอส (Midnight rendezvous) ของศิลปินคาซิโอเปีย (Casiopea) 14) เพลงโดลีมิท (Dolemite) ของศิลปินสก็อต เฮนเดอร์สัน (Scott Henderson) 15) เพลงเดอะ ดาร์ก อีเทอนอล ไนท์ (The dark eternal night) ของศิลปินดรีม เธียเตอร์ (Dream theater) โดยถอดโน้ตเฉพาะการปฏิบัติกีตาร์ที่มีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากผลงานทางดนตรีสมัยนิยม โดยมีรายละเอียดทั้ง 7 โมดดังนี้

โมดลำดับที่ 1 บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

เพลงไลน์ออร์ (Liar) ของศิลปิน อิงเว โยฮาน มาล์มสทีน (Yngwie J. Malmsteen, 1986) นักกีตาร์จากประเทศสวีเดน ผลงานอัลบั้ม (Album) ไทรโลจี (Trilogy) ตัวภาพที่ 35 ในหน้าถัดไป

ภาพที่ 35 โน้ตกีตาร์เพลงไลน์ออร์ ช่วงนาทีที่ 0.13 – 0.19

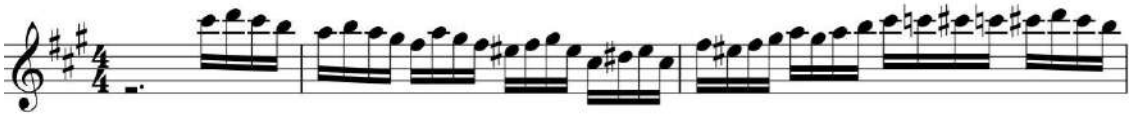
(Yngwie Johann Malmsteen, 1986, Online)

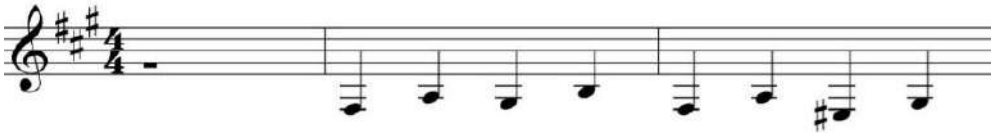
จากภาพที่ 35 มีการใช้บันไดเสียง A ไมเนอร์แบบเมโลดิกช่วงนาทีที่ 0.13 – 0.19 ในทำนองหลักของบทเพลง โดยมีคอร์ดที่นอกเหนือจากกุญแจเสียง A ไมเนอร์แบบเมโลดิก คือคอร์ด Dm และคอร์ด D#dim7

เพลงเนเวอร์ อะเกน (Never again) ของศิลปิน ธรรมรัตน์ ดวงศิริ (2558) นักกีตาร์จากประเทศไทย

ภาพที่ 36 โน้ตกีตาร์เพลงเนเวอร์ อะเกน ช่วงนาทีที่ 2.13 – 2.22

(ธรรมรัตน์ ดวงศิริ, 2558, ออนไลน์)

จากภาพที่ 36 ช่วงนาทีที่ 2.13 – 2.22 ของบทเพลงในห้องที่ 1 ใช้บันไดเสียง D เมเจอร์สร้างทำนองหลักบนคอร์ด A คอร์ดลำดับที่ 5 และห้องที่ 2-4 เริ่มใช้บันไดเสียง G ไมเนอร์แบบเมโลดิกบนคอร์ดลำดับที่ 1 และคอร์ดลำดับที่ 5

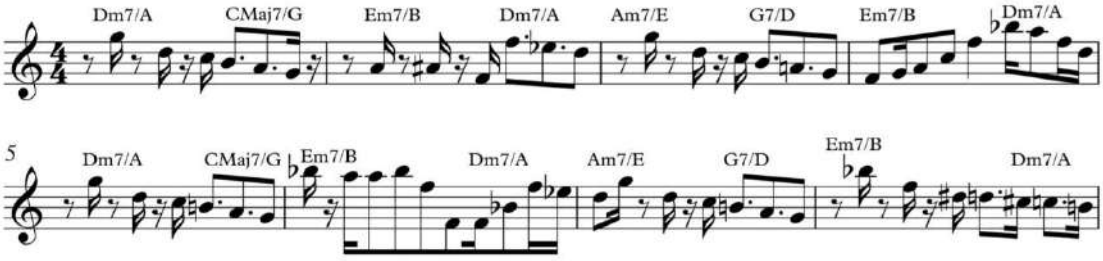
เพลงรอนโด ออลลา ทูรคา (Rondo alla turca) ของศิลปิน เสลี แซ่หลี้ (2002) นักกีตาร์ประเทศไทยได้นำผลงานเพลงรอนโด ออลา ทูคา (Rondo alla tueca) ต้นฉบับเดิมเป็นเพลงเดี่ยวเปียโนโซนาทาหมายเลข 11 ของ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1870-1880) มาเรียบเรียงดนตรีใหม่โดยบรรเลงด้วยกีตาร์ไฟฟ้าในดนตรีแบบเมทัล (Metal) อยู่ในอัลบั้มที่ชื่อว่าคลาสสิกเอ็กซ์ (Classic axe) บันทึกเสียงในปี ค.ศ 2002

ภาพที่ 37 โน้ตกีตาร์ 1 เพลงรอนโด ออลา ทูคา ช่วงนาทีที่ 1.30 – 1.34

(เสลี แซ่หลี้, 2545, ออนไลน์)

ภาพที่ 38 โน้ตกีตาร์ 2 เพลงรอนโด ออลา ทูคา ช่วงนาทีที่ 1.30 – 1.34

(เสลี แซ่หลี้, 2545, ออลไลน์)

จากภาพที่ 37 และภาพที่ 38 ช่วงนาทีที่ 1.30 – 1.34 ในบทเพลงได้ใช้บันไดเสียง F# ไมเนอร์แบบเมโลดิก สร้างทำนองหลัก และทำนองรอง

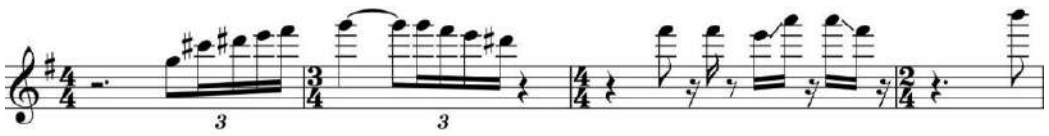
โมดลำดับที่ 2 บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง

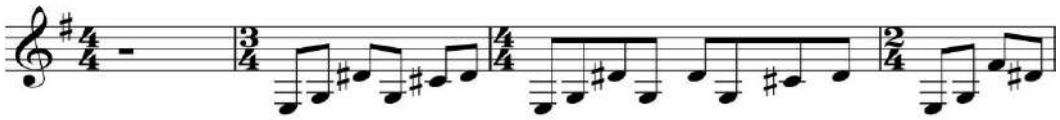
เพลงเครดิต เรฟเฟอเรนท์ บลูส์ (Credit reference blues) ของศิลปิน แฟรงก์ แกมเบล (Frank Gambale, 1985) นักกีตาร์จากประเทศออสเตรเลีย ผลงานอัลบั้ม (Album) เบรบ นิว กีตาร์ (Brave new guitar)

ภาพที่ 39 โน้ตกีตาร์เพลงเครดิต เรฟเฟอเรนซ์ บลูส์ ช่วงนาทีที่ 0.09 – 0.24

(Frank Gambale, 1985, Online)

จากภาพที่ 39 ช่วงนาทีที่ 0.09 – 0.24 ในบทเพลงใช้บันไดเสียง D ดอเรียนแฟล็ทสองในห้องที่ 1 มีโน้ตตัว B เป็นโน้ตขั้นคู่ 6 เมเจอร์ และในห้องที่ 2 โน้ตตัว Eb เป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์โดยใช้ผสมผสานกับบันไดเสียง D พรีเจียน (Phrygian mode) โดยใช้คอร์ดทั้งหมดในบันไดเสียงของ D ดอเรียน สำหรับโมดนี้มีการใช้ในดนตรีสมัยนิยมที่ยังไม่ชัดเจน และไม่เป็นที่แพร่หลายในดนตรีสมัยนิยม

โมดลำดับที่ 3 บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด

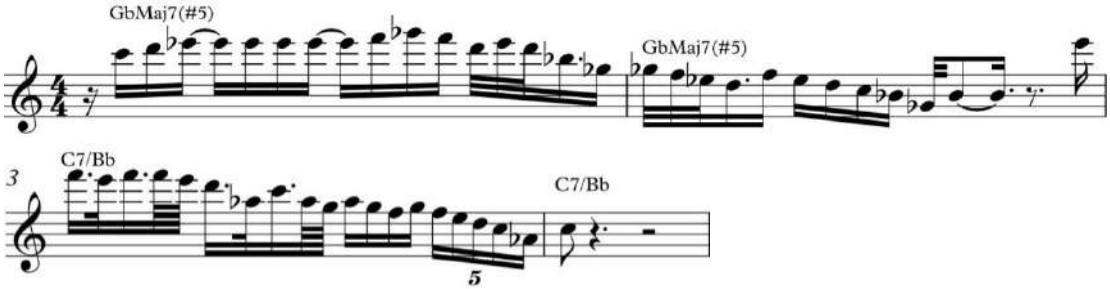
เพลงแจ็ก แบล็ก (Jack s back) ของศิลปินเดอะอริสโตคราส (The aristocrats) ชื่ออัลบั้ม (Album) ทรีส คาบอลลีรอส (Tres caballeros) ตำแหน่งกีตาร์โดย กัทธรี่ โกแวน (Guthrie Govan, 2015) มือกีตาร์จากประเทศอังกฤษ ยกตัวอย่างภาพที่ 40 และ 41 ในหน้าฉัดไป

ภาพที่ 40 โน้ตกีตาร์ 1 เพลงแจ็กซ์ แบล็ก ช่วงนาทีที่ 2.33 – 2.37

(Guthrie Govan, 2015, Online)

ภาพที่ 41 โน้ตกีตาร์ 1 เพลงแจ็กซ์ แบล็ก ช่วงนาทีที่ 2.33 – 2.37

(Guthrie Govan, 2015, Online)

จากภาพที่ 40 และภาพที่ 41 ช่วงนาทีที่ 2.33 – 2.37 ในบทเพลง มีการใช้บันไดเสียง G ลิเดียนออกเมนเทดสร้างทำนองหลัก และสร้างริทึม (Rhythm)

เพลงไทม์ลิมิท (Time limit) ของศิลปินวงคาซิโอเปีย (Casiopea) จากประเทศญี่ปุ่น ตำแหน่งกีตาร์โดย อิสเซอิ โนโร (Issei Noro, 2015) ผลงานอัลบั้ม (Album) มิ้น แจม (Mint Jams) ปี 1982



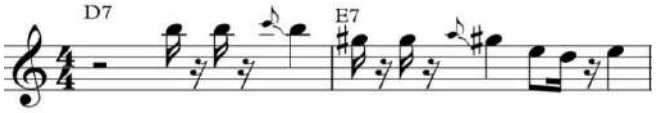
ภาพที่ 42 โน้ตกีตาร์เพลงไทม์ ลิมิท ช่วงนาทีที่ 2.50 – 2.56

แสดงสด Casiopea live in Japan 2015

(Issei Noro, 2015, Online)

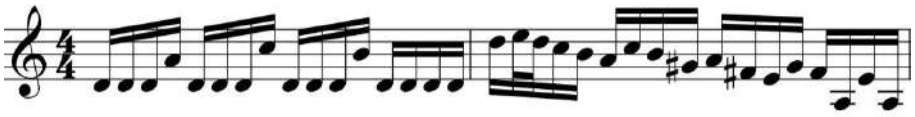
จากภาพที่ 42 ช่วงนาทีที่ 2.50 – 2.56 ของบทเพลงนี้ ในการแสดงสดที่ประเทศญี่ปุ่น (Live in Japan 2015) มีการใช้บันไดเสียง Gb ลิเดียนออกเมนเทดในคอร์ด GbMaj7(#5) เป็นคอร์ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง และใช้บันไดเสียง Ab ลิเดียนออกเมนเทดในคอร์ด C7/Bb เป็นคอร์ดลำดับที่ 3 ของบันไดเสียง

โมดลำดับที่ 4 บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์

เพลงไวล์ มาย กีตาร์ เจนท์ลีย์ วีพส์ (While my guitar gently weeps) ของศิลปินเดอะบีเทลส์ (The beatles) จากประเทศอังกฤษ ผลงานอัลบั้ม (Album) ไวท์ (White) ตำแหน่งกีตาร์โดย จอร์จ แฮริสัน (George Harrison, 1968) และ จอนเลนนอน (John Lennon, 1968) บันทึกเสียงกีตาร์โซโล (Guitar solo) โดยอีริค คลับตัน (Eric Clapton, 1968)

ภาพที่ 43 เพลงไวล์ มาย กีตาร์ เจนท์ลีย์ วีพส์ ช่วงนาทีที่ 0.36 – 0.39

(George Harrison & Eric Clapton, 1968, Online)

จากภาพที่ 43 ช่วงนาทีที่ 0.36 – 0.39 ในบทเพลง ใช้บันไดเสียง D ลิเดียนดอมินันท์ หรือโมดลำดับที่ 4 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ซึ่งใช้บนคอร์ด D7 คอร์ดลำดับที่ 1 และคอร์ด E7 คอร์ดลำดับที่ 2 ของบันไดเสียง D ลิเดียนดอมินันท์

เพลงพาดีอารารา (Pau de arara) ของศิลปิน คิโกะ ลูริโร (Kiko Loureiro, 2005) นักกีตาร์ชาวบราซิล อดีตมือกีตาร์วงแองกร้า (Angra) ปัจจุบันเป็นมือกีตาร์แห่งวงเมกาเดธ (Megadeth) สำหรับเพลง คิโกะ ลูริโร ได้ออกผลงานบรรเลงกีตาร์ในชื่ออัลบั้ม (Album) โน กราวิที่ (No Gravity)

ภาพที่ 44 โน้ตกีตาร์เพลงพา ดี อารารา ช่วงนาทีที่ 0.54 – 0.58

(Kiko Loureiro, 2005, Online)

จากภาพที่ 44 ช่วงนาทีที่ 0.54 – 0.58 ในบทเพลง ใช้บันไดเสียง D ลิเดียนดอมินันท์สร้างเสียงกีตาร์ริทึ่ม (Rhythm guitar) โดยการปฏิบัติในเสียงกีตาร์แบบบิดเบือน (Distortion sound)

เพลงไทม์ลิมิท (Time limit) ของศิลปินคาซิโอเปีย (Casiopea) จากประเทศญี่ปุ่นตำแหน่งกีตาร์โดยอิสเซอิ โนโร (Issei Noro, 2015) ผลงานอัลบั้ม (Album) มิ้น แจม (Mint Jams) ปี 1982

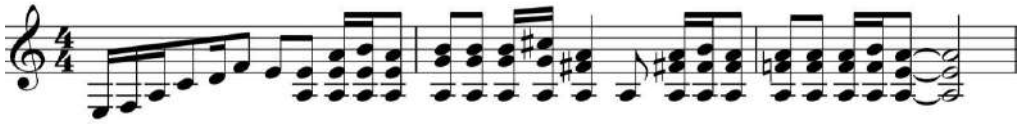
ภาพที่ 45 โน้ตกีตารเพลงไทม์ ลิมิท ช่วงนาทีที่ 2.42 – 2.46

แสดงสด Casiopea live in Japan 2015

(Issei Noro, 2015, Online)

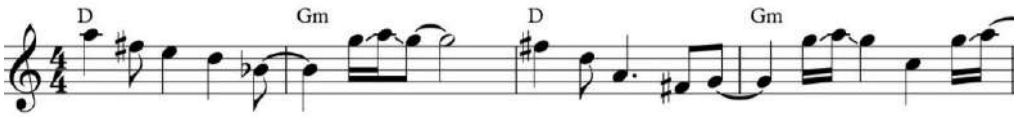
จากภาพที่ 45 ช่วงนาทีที่ 2.42 – 2.46 ในบทเพลง การแสดงสดที่ประเทศญี่ปุ่น (Live in Japan 2015) ได้มีการปฏิบัติกีตาร์ด้วยการด้นสด (Improvise) โดยใช้โมดลำดับที่ 4 คือบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ ในคอร์ด D7(#9) แต่ในห้องที่ 1 มีโน้ตตัว F และโน้ต G ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ และในห้องที่ 2 ได้เปลี่ยนมาเป็นโน้ตตัว F# โดยใช้บันไดเสียง D ลิเดียนดอมินันท์เช่นเดิม

โมดลำดับที่ 5 บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก

เพลงเทน เยียซ์ กอน (Ten years gone) ของศิลปินเลด เซพเพลิน (Led zeppelin) วงดนตรีจากประเทศอังกฤษ จิมมี เพจ (Jimmy Page, 1975) ตำแหน่งกีตาร์ ผลงานอัลบั้ม (Album) ฟิซิคอลกราฟฟิที่ (Physical graffiti) ดังภาพที่ 46 ต่อไปนี้

ภาพที่ 46 โน้ตกีตาร์เพลงเทน เยียซ์ กอน ช่วงนาทีที่ 0.30 - 0.40

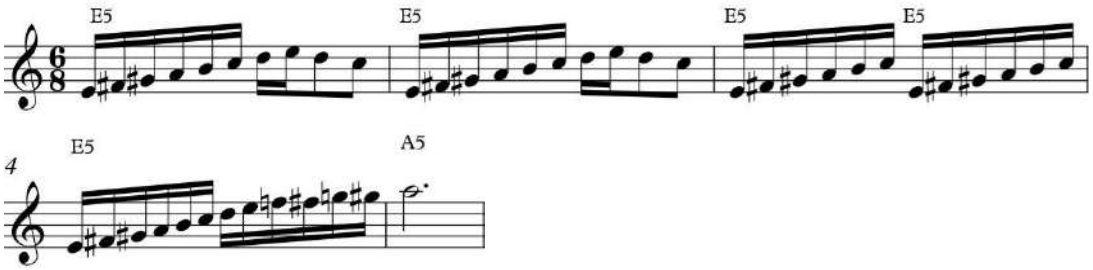
(Jimmy Page, 1975, Online)

จากภาพที่ 46 ช่วงนาทีที่ 0.30 – 0.40 ในบทเพลง ห้องที่ 1 ใช้โน้ตในบันไดเสียง A ไมเนอร์ในห้องที่มีโน้ตตัว C# ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง A มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหกและมีโน้ต F# โดยเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง A มิกซ์โซลิเดียนและห้องที่ 3 ได้เปลี่ยนเป็นโน้ตตัว F โดยเป็นกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง A มิกซ์โซลิเดียนเช่มเดิม

เพลงสวอลโล (Swallow) ของศิลปินคาซิโอเปีย (Casiopea) จากประเทศญี่ปุ่น ตำแหน่งกีตาร์โดยอิสเซอิ โนโร (Issei Noro, 1979) ผลงานอัลบั้ม (Album) เอลพี (LP)

ภาพที่ 47 โน้ตกีตาร์เพลงสวอลโล ช่วงนาทีที่ 0.15 – 0.21

(Issei Noro, 1979, Online)

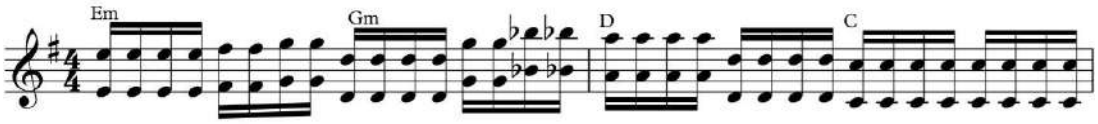
จากภาพที่ 47 ช่วงนาทีที่ 0.15 – 0.21 ในบทเพลง มีการใช้บันไดเสียง D มิกซ์โซลิเดียน แฟล็ทหกสร้างทำนองหลักโดยใช้คอร์ด D คือคอร์ดลำดับที่ 1 และคอร์ด Gm คือคอร์ดลำดับที่ 4

เพลงคาโรล ออฟ เดอะ เบลซ์ (Carol of the bells) ของศิลปิน จอร์แดน ยัง และริคชาแอด (Jonathan Young & RichaadEB, 2016) นำผลงานเพลงคาโรล ออฟ เดอะ เบลซ์ ของศิลปินเคนนี่ โรเจอร์ (Kenny Rogers, 1981) มาเรียบเรียงดนตรีใหม่เป็นดนตรีแบบเมทัล

ภาพที่ 48 โน้ตกีตาร์เพลงคาโรล ออฟ เดอะ เบลซ์ ช่วงนาทีที่ 0.38 – 0.44

(Jonathan Young & RichaadEB, 2016, Online)

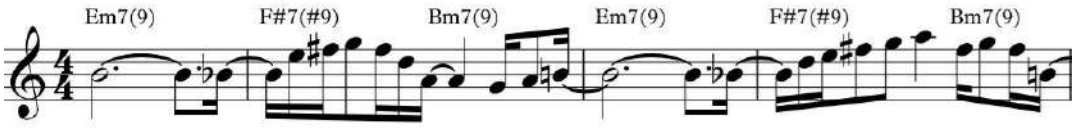
จากภาพที่ 48 ช่วงนาทีที่ 0.38 – 0.44 ของบทเพลงได้มีการใช้บันไดเสียง E มิกซ์โซลิเดียน แฟล็ทหกบนคอร์ด E5 คอร์ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง

โมดลำดับที่ 6 บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง

เพลงเอาท์คราย (Outcry) ของศิลปินดรีม เธียเตอร์ (Dream theater) วงดนตรีโปรเกรสซีฟ เมทัล (Progressive metal) จากประเทศอเมริกา ตำแหน่งกีตาร์โดย จอห์น เพครุชชี่ (John Petrucci, 2011) ผลงานอัลบั้ม (Album) อะ ดราเมติก เทิร์น ออฟ อีเวนทซ์ (A dramatic turn of events)

ภาพที่ 49 โน้ตกีตาร์เพลงเอาท์คราย ช่วงนาทีที่ 7.09 – 7.14

(John Petrucci, 2011, Online)

จากภาพที่ 49 ช่วงนาทีที่ 7.09 – 7.14 ในบทเพลง ใช้บันไดเสียง E โลเครียนชาร์ปสอง ในกลุ่มคอร์ดของบันไดเสียง E ไมเนอร์แต่มีคอร์ด Gm ที่ถูกเปลี่ยนจากคอร์ด G เพื่อให้โน้ตสอดคล้องบันไดเสียง E โลเครียนชาร์ปสองคอร์ด Gm มีโน้ตตัว Bb ซึ่งเป็นโน้ตตำแหน่งโน้ตคู่ 5 ดิมมินิชท์ของบันไดเสียง E โลเครียนชาร์ปสอง

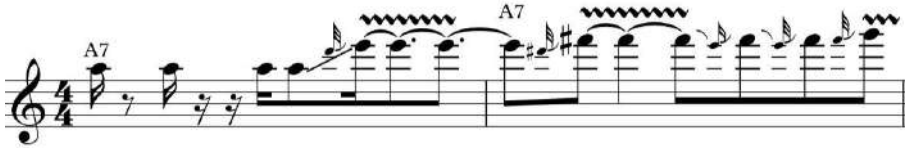
เพลงมิดไนท์ เรนเดสวอส (Midnight rendezvous) ของศิลปินคาซิโอเปีย (Casiopea) วงดนตรีจากประเทศญี่ปุ่น ตำแหน่งกีตาร์โดย อิสเซอิ โนโร (Issei Noro, 1979) ผลงานอัลบั้ม (Album) เอลพี (LP) ดังภาพที่ 57 ในหน้าถัดไป

ภาพที่ 50 โน้ตกีตาร์เพลงมิดไนท์ เรนเดสวอส ช่วงนาทีที่ 0.24 – 0.32

(Issei Noro, 1979, Online)

จากภาพที่ 50 ช่วงนาทีที่ 0.24 – 0.32 ในบทเพลงห้องที่ 1 เริ่มต้นด้วยบันไดเสียง E ไมเนอร์บนคอร์ด Em7(9) แต่มีโน้ตตัวที่ 3 ถูกเปลี่ยนเป็นโน้ตตัว Bb โดยการใช้บันไดเสียง E โลเครียนชาร์ปสองในคอร์ด F#7(#9) ซึ่งโน้ตในคอร์ดสอดคล้องกับโน้ตในบันไดเสียงนี้ และในห้องที่ 2 โน้ตตัว Bb ได้ถูกเปลี่ยนกับมาเป็นโน้ตตัว B บนคอร์ด Bm7(9) เปลี่ยนกลับมาเป็นคอร์ดในบันไดเสียง E ไมเนอร์เช่มเดิม โน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 3 ถูกเปลี่ยนเป็นโน้ตตัว Bb โดยการใช้บันไดเสียง E โลเครียนชาร์ปสองในคอร์ด F#7(#9) และโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 4 ถูกเปลี่ยนกลับมาเป็นโน้ตตัว B ในบันไดเสียง E ไมเนอร์เช่มเดิม

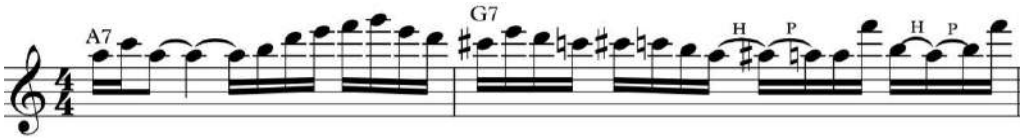
โมดลำดับที่ 7 บันไดเสียงอัลเทิร์ด

เพลงโดลีมิท (Dolemite) ของศิลปิน สก็อต เฮนเดอร์สัน (Scott Henderson, 1997) นักกีตาร์จากประเทศอเมริกา ผลงานอัลบั้ม (Album) ทอรดาวเฮาส์ (Ture down house)



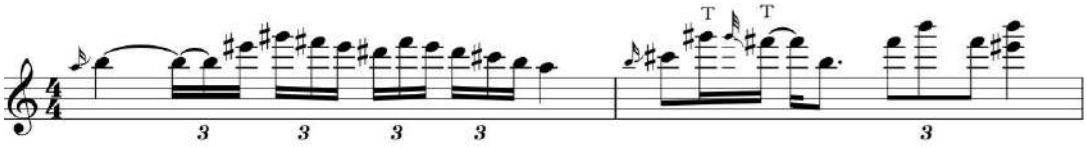
ภาพที่ 51 โน้ตกีตาร์เพลงโดลีมิท ช่วงนาทีที่ 3.15 – 3.19

(Scott Henderson, 1997, Online)

จากภาพที่ 51 ช่วงนาทีที่ 3.15 – 3.19 ในบทเพลง ห้องที่ 2 ใช้บันไดเสียง D# อัลเทิร์ดบนคอร์ด A7 ซึ่งโน้ต D# นั้นเป็นขั้นคู่ไทรโทร (Tritone) ของโน้ต A

ภาพที่ 52 โน้ตกีตาร์เพลงโดลีมิท ช่วงนาทีที่ 3.24 – 3.28

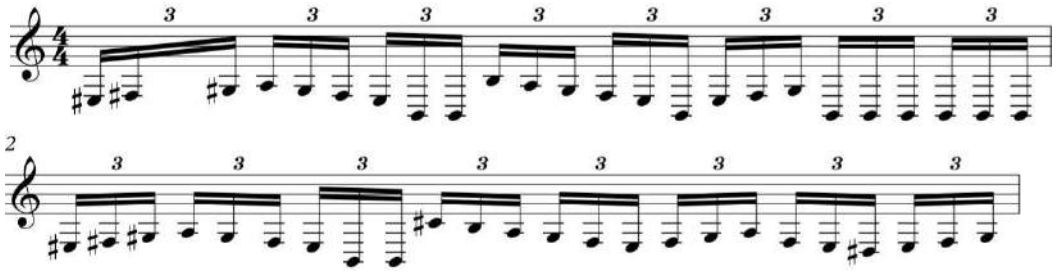
(Scott Henderson, 1997, Online)

จากภาพที่ 52 ช่วงนาทีที่ 3.24 – 3.28 ในบทเพลง กลุ่มโน้ตจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 1 ถึงจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 2 เริ่มใช้บันไดเสียง C# อัลเทิร์ดและห้องที่ 2 มีโน้ตตัว C# บนคอร์ด G7 ซึ่งโน้ต C# นั้นเป็นขั้นคู่ไทรโทรของโน้ต G แต่มีการเปลี่ยนกลับมาใช้โน้ตตัว C เช่นกัน

เพลงเดอะ ดาร์ก อีเทอนอล ไนท์ (The dark eternal night) ของศิลปินดรีมเธียเตอร์ (Dream theater) วงดนตรีโปรเกรสซีฟเมทัล (Progressive metal) จากประเทศอเมริกา ตำแหน่งกีตาร์โดย จอห์น เพททรุชี่ (John Petrucci, 2007) ผลงานอัลบั้ม (Album) ซิเทมเมติก ชาออส (Systematic shaos)

ภาพที่ 53 โน้ตกีตาร์ 1 เพลงเดอะ ดาร์ก อีเทอนอล ไนท์ ช่วงนาทีที่ 6.10 – 6.14

(John Petrucci, 2007, Online)

จากภาพที่ 53 ช่วงนาทีที่ 6.10 – 6.14 ในบทเพลง ห้องที่ 1 และ 2 กีตาร์โซโล (Guitar solo) ใช้บันไดเสียง E# อัลเทิร์ดสร้างทำนองหลักโดยปฏิบัติด้วยเทคนิคการดันสาย (Bend) การจิ้มสาย (Tapping) และการดีดสลับ (Alternate picking)



ภาพที่ 54 โน้ตกีตาร์ 2 เพลงเดอะ ดาร์ก อีเทอนอล ไนท์ ช่วงนาทีที่ 6.10 – 6.14

(John Petrucci, 2007, Online)

จากภาพที่ 54 ในบทเพลง ด้านของกีตาร์ริทึม (Guitar rhythm) ห้องที่ 1 และ 2 ใช้บันไดเสียง E# อัลเทิร์ดด้วยเช่นกัน โดยปฏิบัติด้วยกีตาร์ 7 สายโดยใช้เสียงแบบบิดเบือน

สรุปจากข้อมูลการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในผลงานทางดนตรีสมัยนิยม พบว่าค่อนข้างมีการนำมาใช้น้อย และมีการใช้ร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ เพื่อเพิ่มความหลากหลายทางเสียงในบทเพลง โมดที่พบเจอน้อยที่ใช้ในผลงานทางดนตรีสมัยนิยม คือโมดลำดับที่ 2 ซึ่งพบเจอในดนตรีแจ๊สฟิวชั่น (Fusion jazz) และโมดที่มีการใช้เยอะคือโมดลำดับที่ 7 โมดลำดับที่ 1 ลำดับที่ 4 และลำดับที่ 5 และโมดอื่น ๆ มีการใช้อยู่บ้าง สำหรับโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกที่มีการใช้ในผลงานทางดนตรีสมัยนิยมนั้นนิยมใช้เพื่อเพิ่มความหลากหลายในทำนอง แต่นิยมใช้ร่วมกับคอร์ดในบันไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์ และโมดในบันไดเสียงเมเจอร์ การใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในดนตรีสมัยนิยมนั้น ผู้วิจัยพบว่ายังไม่ใช้แบบเด่นชัด ตามหลักการของทฤษฎีการใช้

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอล สเทเฟน อินแซ (L.Steffen Incze, 2013) ศึกษาเรื่องการสอนกีตาร์สมัยนิยมโดยสอดคล้องกับดนตรีแบบดั่งเดิม และการมีส่วนร่วมในการเรียนรู้ในห้องเรียน (Popular guitar pedagogy fostering traditional standards of musicianship in the culturally relevant classroom.) การสอนกีตาร์สมัยนิยมในชั้นเรียนสำหรับนักเรียนระดับมัธยมปลาย โดยเริ่มต้นจากการทบทวนวรรณกรรม และศึกษาทฤษฎีแนวคิดที่เกี่ยวข้องในด้านของการสอนกีตาร์สมัยนิยม โดยนำมาใช้สอนทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมเพราะปัจจุบันการศึกษาด้านดนตรีในทวีปอเมริกาเหนือยังคงยึดมั่นในอุดมการณ์และมี วิธีการแบบดั้งเดิมถึงแม้จะมีการเรียกร้องให้มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านการสอนอย่างแพร่หลายเพราะการสอนดนตรีแบบดั้งเดิมใช้วรรณกรรมเพลงแบบดั้งเดิมเพียงอย่างเดียวไม่สามารถสร้างแรงบันดาลใจให้นักเรียนสมัยใหม่อยากเรียนได้จึงทำวิจัย

เพื่อประยุกต์นำเอาเครื่องมือ และเครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมและเพลงสมัยนิยมมาใช้สอนให้เชื่อมโยงกับทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม เพื่อสร้างแรงบันดาลใจให้นักเรียนสมัยใหม่เพราะเพลงสมัยนิยมเป็นสิ่งที่เป็นปรากฏการณ์ใกล้ตัวนักเรียน จึงทำให้มีความสนุกในการเรียนมากขึ้นสำหรับยุคสมัยปัจจุบัน สำหรับการสอนกีตาร์สมัยนิยมยังคงถูกคอยตั้งคำถามว่าสามารถใช้สอนทฤษฎีดนตรีได้ดีแล้วหรือยังจากความสำเร็จของนักเรียนได้แสดงให้เห็นว่าดนตรีประเภทอื่นๆสามารถนำมาใช้สอนองค์ประกอบของหลักสูตรดนตรีแบบดั้งเดิมได้อย่างมีประสิทธิภาพอย่างเช่นการทดลองของ (Teitsma, 2010) ทดลองการสอนทฤษฎีดนตรีตะวันตกโดยใช้เพลง 2 รูปแบบเพื่อเปรียบเทียบทักษะการฟังของนักเรียนมัธยม 1) ใช้เพลงคลาสสิกเป็นเครื่องมือในการศึกษา 2) ใช้เพลงสมัยนิยมเป็นเครื่องมือในการศึกษาก่อนหน้าที่จะทดลองมีการลบล้างตัวแปรอื่นๆการศึกษาชี้ให้เห็นว่านักเรียนได้เรียนรู้แนวคิดอย่างเท่าเทียมกันโดยไม่คำนึงถึงประเภทของเพลงที่ใช้สอนและอย่างเช่น (Maclachlan, 2011) ที่ได้ระบุว่าความเป็นไปได้ในการสร้างหลักสูตรทฤษฎีดนตรีที่ใช้เพลงสมัยนิยมในการสอนองค์ประกอบของดนตรี (Rodringuez, 2004) นักเรียนต้องการเพลงที่ช่วยให้พวกเขาแสดงความเป็นปัจเจก (Green, 2004) เป็นสิ่งสำคัญที่สุดสำหรับผู้เรียนในการฟังเพลงที่กำลังเรียนอยู่

งานวิจัยนี้มีขั้นตอนปฏิบัติเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนโดยวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีตามแบบแผนของหลักสูตรทฤษฎีดนตรีแบบดั้งเดิม (AP Curriculum) และประยุกต์นำหลักสูตรดนตรีกีตาร์สมัยนิยมแบบใหม่ (RGT Curriculum) เข้าด้วยกันเพื่อให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมและเพื่อสร้างแรงบันดาลใจในการเรียนมากขึ้นโดยมีกระบวนการดังต่อไปนี้ 1) อธิบายวิสัยทัศน์ทั่วไปสำหรับหลักสูตรที่กำลังพัฒนา 2) จัดทำวิทยานิพนธ์แหล่งที่มาทั้งหมดในรูปแบบ 4 ประเภท วัตถุประสงค์ เนื้อหา คำศัพท์ และการประเมินผล 3) เปรียบเทียบเนื้อหาหลักสูตรประเภทต่างๆ 4) ประยุกต์เนื้อหาจาก 2 หลักสูตรให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้ 5) วิเคราะห์ความขัดแย้งของหลักสูตร 6) ทดสอบวัสดุหรือเครื่องมือและจัดตำแหน่ง 7) พัฒนาทรัพยากรการเรียนการสอน 8) เตรียมดำเนินการเนื้อหา 9) ใช้และประเมิณผล 10) ทบทวนและปรังปรุง

ผลการวิจัยหลักสูตรที่ปรับปรุงแล้วได้ใช้สอนในช่วงฤดูร้อนและเริ่มสอนในเดือนกันยายนมีวัตถุประสงค์หลัก ๆ 4 ด้านคือ ด้านเนื้อหา, ด้านคำศัพท์, ด้านการเรียนรู้ และด้านการประเมินผลการกลุ่มเป้าหมายคือโรงเรียนมัธยมในเขตเมืองของเราประกอบด้วยนักเรียนประมาณ 900 คนเกรด 7-11 รวมถึงผู้ที่ลงทะเบียนเรียนดนตรีในชั้นเรียนประมาณ 230 คนนักเรียนมาจากหลายชาติพันธุ์ต่าง ๆ และแสดงถึงสถานะทางสังคมและเศรษฐกิจที่หลากหลาย นักเรียนหลายคนไม่มีประสบการณ์ทางดนตรีในระดับประถมศึกษามาก่อนในโรงเรียนมีทั้งกิจกรรมการร้องประสานเสียงและมีวงดนตรีสมัยนิยมหลากหลายรูปแบบ ในงานวิจัยนี้เนื้อหาที่ใช้สอน

นั้นจะแสดงให้เห็น แบบออนไลน์ และผู้ปกครองได้รับแจ้งเมื่อนักเรียนเรียนรู้วิชาการเพิ่มนักเรียนชั้นปีที่ 7-8 ได้เริ่มเรียนกีตาร์สมัยนิยมจะสัมผัสได้ถึงแนวทางการเรียนรู้แบบดั้งเดิม โดยเน้นการอ่านในเชิงทฤษฎีทำความเข้าใจด้วยหนังสือความรู้เบื้องต้น การวิเคราะห์แต่งเพลงฟังอ่านเล่นและด้นสดการเขียนอ่านโน้ตจะเริ่มขึ้นในสัปดาห์แรกโดยมีวัตถุประสงค์การเรียนรู้ดังนี้ 1) เข้าใจพื้นฐาน และคำศัพท์ของดนตรี 2) มีความเร็วและความแม่นยำในพื้นฐาน และคำศัพท์ของดนตรี 3) เข้าใจจังหวะของดนตรี 4) เข้าใจการประสานเสียงและความไพเราะของดนตรี 5) ทักษะการตีความการอ่านโน้ตและร้องตาม 6) ทักษะการวิเคราะห์การเขียนเพลง 7) ทักษะการฟังการฟังอย่างตั้งใจและการเขียนตามคำบอก 8) ทักษะการแต่งเพลงและการด้นสด 9) การปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้าเทคนิคทางการเล่น และเทคนิคในด้านทฤษฎีดนตรีเช่น บันไดเสียง คอร์ด อาร์เพจจิโอ จังหวะและการเล่นเสียงแบบบิดเบือน เป็นต้น

จากการศึกษางานวิจัยนี้สรุปได้ว่านักเรียนที่ผ่านการเรียนการสอนในเนื้อหาที่พัฒนาจากงานวิจัยนี้มีความสนใจในแบบแผนของทฤษฎีดนตรีแบบดั้งเดิมโดยเรียนรู้ผ่านเครื่องมือที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมเช่นเพลงสมัยนิยมและกีตาร์ไฟฟ้าความสำเร็จของงานชิ้นนี้สนับสนุนการจัดตำแหน่งเป้าหมายทางวิชาการในอนาคตให้สอดคล้องกับวัฒนธรรม

แดนเนล ลี (Daniel Lee, 2015) ศึกษาในเรื่องแนวทางสอนกีตาร์ไฟฟ้า โดยใช้เพลงสมัยนิยมจากศิลปินทั่วโลก (A global approach to guitar tuition developing an electric guitar metal-canon.) วิจัยด้านแนวทางการสอนกีตาร์ไฟฟ้าทั่วโลกเพื่อการพัฒนาการสอนกีตาร์ไฟฟ้าโดยเพลงสมัยนิยม เป็นงานวิจัยเชิงปริมาณในด้านของการวิเคราะห์เครื่องมือ และงานวิจัยเชิงคุณภาพในด้านของการสรุป อภิปรายผล โดยมีจุดมุ่งหมายของการวิจัยนี้คือ การพัฒนารายชื่อผลงานเพลงสมัยนิยมระดับโลกสำหรับการสอนกีตาร์ไฟฟ้าโดยใช้ชื่อว่า เมทา – แคนนอน (Meta – canon) ซึ่งจะช่วยให้นักศึกษากีตาร์ไฟฟ้ามีความรู้ความสามารถ และฐานทักษะที่เหมาะสม ซึ่งจะช่วยให้พวกเขาสามารถแข่งขันในสาขาวิชาได้ ตลาดระดับโลกในฐานะนักดนตรีมืออาชีพ ต้องมีความเหมาะสมกับรูปแบบพื้นฐานของหลักสูตรการศึกษา ที่คุ้มค่าสำหรับค่าเล่าเรียน เครื่องมือและครอบคลุมข้อกำหนดด้านเทคนิคและทฤษฎีที่จำเป็น เพื่อให้บรรลุมาตรฐานวิชาชีพ เพื่อจัดตำแหน่งผลการวิจัยในมุมมองทั่ววัฒนธรรมของโลก และการสอนดนตรีโดยสะท้อนถึงเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมออสเตรเลีย ผ่านมุมมองของการสอนกีตาร์ไฟฟ้าด้วยเช่นกัน เพื่อรวบรวมเมทา – แคนนอน รวบรวมข้อมูลจากหลักสูตรนานาชาติ และสื่ออุตสาหกรรมโดยให้ความสำคัญกับการทำให้สมดุลของข้อมูลในท้องถิ่นกับข้อมูลระดับโลก สำหรับการตรวจสอบความถูกต้องของการวิจัยการศึกษาอยู่ในบทหลังจากบทนำ คือการทบทวนวรรณกรรมเพื่อตรวจสอบประวัติและวรรณกรรม และวาทกรรมที่สำคัญของกีตาร์ไฟฟ้า บทที่ 3 อธิบายถึงวิธีการที่ใช้ในการศึกษา

ตามด้วยการคาดการณ์กระบวนการวิจัยและข้อค้นพบในบทที่ 4 เมทา – แคนนอน จะกล่าวถึงในบทที่ 5 พร้อมกับคำอธิบายโดยละเอียดเกี่ยวกับความสำคัญของแต่ละเพลงบทที่ 6 กล่าวถึงความสำคัญทางวัฒนธรรมของผลการวิจัยจากมุมมองของการสอนกีตาร์ของออสเตรเลีย บทสุดท้ายสรุปการศึกษาด้วยข้อสรุปและคำแนะนำสำหรับการศึกษาเพิ่มเติม

สรุปจากการศึกษาวิจัยนี้ได้ว่า การค้นพบที่สำคัญของงานวิจัยนี้คือองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีมีส่วนสำคัญในการสอนกีตาร์ไฟฟ้าภายในตัวมันเองอยู่แล้ว และผลการวิจัยพบว่าทุกเพลงในเมทา – แคนนอน มีองค์ความรู้จากศิลปินระดับโลกโดยส่งผลกระทบเกี่ยวกับตำแหน่งทางวัฒนธรรมกีตาร์ไฟฟ้าในออสเตรเลีย และรวมถึงคุณค่าในการสอนเพลงสมัยนิยม ที่คัดเลือกไว้ในงานวิจัยนี้จะแสดงให้เห็นถึงเพลงที่เหมาะสมในการเรียนการสอน

กมลธรรม เกื้อบุตร (2554) ได้ทำการวิจัยกระบวนการสอนกีตาร์คลาสสิกของกรีตินันท์ สดประเสริฐ มีวัตถุประสงค์คือ 1) เพื่อศึกษากระบวนการสอนกีตาร์คลาสสิกของ กีรตินันท์ สดประเสริฐ 2) เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการเรียนกีตาร์คลาสสิกของผู้เรียนกีตาร์ ในการวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษากระบวนการสอนของกีรตินันท์ สดประเสริฐ รวมถึงปัจจัยด้านต่างๆที่ส่งผลต่อการเรียนกีตาร์คลาสสิกของผู้เรียน เพื่อนำข้อมูลที่ได้รับ มาสู่การวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อนำ เสนอองค์ความรู้ที่ได้รับจากการวิจัย ผลการวิจัยนั้นกล่าวว่า กีรตินันท์ สดประเสริฐ เป็นนักกีตาร์คลาสสิกที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งในประเทศไทย มีผลงานที่โดดเด่นคือการเรียบเรียงเพลงไทยเพื่อบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิก วิธีการบรรเลงที่หลากหลายเช่น การใช้เทคนิคการดีดแบบรัว (Tremolo) เลียนแบบเสียงการกรอในระนาดเอกโดยฝึกฝน และพัฒนาการเล่นกีตาร์คลาสสิกด้วยตนเอง จนสามารถบรรเลงและถ่ายทอดการเล่นกีตาร์ให้แก่ผู้อื่นได้เป็นอย่างดี กระบวนการสอนกีตาร์คลาสสิกประกอบด้วยหลักสูตรกีตาร์คลาสสิกที่แบ่งระดับการสอนเป็น 3 ระดับ คือระดับขั้นต้น ขั้นกลาง และขั้นสูง โดยมีแนวคิดเน้นให้ผู้เรียนมีพื้นฐานการปฏิบัติที่ถูกต้องสามารถปฏิบัติได้จริงและถ่ายทอดอารมณ์บทเพลงแก่ผู้อื่นได้หลักการสอนและวิธีการสอนใช้หลักจิตวิทยาการสอนคือสอนให้เหมาะสมกับวุฒิภาวะโดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือวัยเด็กวัยรุ่น และผู้ใหญ่ ในการสอนมีการปรับวิธีการให้เหมาะสมตามลักษณะของผู้เรียนกระบวนการสอนกีตาร์คลาสสิกเกิดขึ้นจากประสบการณ์และการพัฒนาอย่างต่อเนื่องของผู้สอนจนค้นพบวิธีการที่ดีและเหมาะสมในการถ่ายทอดความรู้แก่ผู้อื่นได้นั่นคือ 1) สอนให้เหมาะสมกับวุฒิภาวะของผู้เรียน 2) สร้างเจตคติที่ดีต่อการเรียนกีตาร์คลาสสิก 3) ให้ผู้เรียนรู้จักรับผิดชอบการฝึกซ้อมด้วยตนเอง 4) เน้นการปฏิบัติและการถ่ายทอดอารมณ์จากบทเพลง ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเรียนกีตาร์คลาสสิกของผู้เรียนนอกจากผู้สอนที่เป็นปัจจัยหลักแล้วยังมีปัจจัยด้านอื่นคือด้านสภาพแวดล้อม

และครอบครัวทัศนคติของผู้เรียนสื่อและกิจกรรมทางดนตรีเป็นตัวส่งเสริมให้การเรียนการสอนประสบความสำเร็จได้ด้วยดี

สรุปจากการศึกษางานวิจัยนี้ได้ว่า แนวคิดการสอนแบ่งได้ตามวัยวุฒิเป็น 3 ระดับได้แก่ วัยเด็ก วัยรุ่น และวัยผู้ใหญ่ 1) วัยเด็ก เริ่มต้นจากการให้เด็กรักเครื่องมือและรักครูผู้สอนก่อนอย่าให้เด็กเกลียดเครื่องมือเมื่อเด็กสามารถปรับตัวและเริ่มสนใจในเครื่องดนตรีแล้วจึงเริ่มการสอนขั้นพื้นฐานให้กับเด็ก 2) วัยรุ่น ในวัยนี้เริ่มมีความคิดที่เป็นผู้ใหญ่แต่ยังคงแฝงความเป็นเด็กอยู่พฤติกรรมในการเรียนจึงไม่แน่นอนบางครั้งตั้งใจบางครั้งเกียจคร้านตามวัยของผู้เรียนในการสอนเบื้องต้นผู้สอนต้องสังเกตพฤติกรรมความชอบทัศนคติที่มีต่อการเรียนกีตาร์ว่าเป็นอย่างไร 3) วัยผู้ใหญ่ โดยรวมการสอนในวัยผู้ใหญ่มักไม่ค่อยเกิดปัญหาผู้ที่มาเรียนส่วนใหญ่มีความตั้งใจจริงและผู้สอนทำความเข้าใจสร้างข้อตกลงกันตั้งเริ่มแรกในกรณีผู้เรียนมีอายุ 40 ปีขึ้นไปแต่มีใจรักอยากเรียน ผู้สอนจะอธิบายถึงผลจากการเรียนพัฒนาการของผู้เรียนอาจก้าวหน้าช้ากว่าวัยอื่นข้อจำกัดของกล้ามเนื้อเป็นต้นเพื่อให้ผู้เรียนได้เข้าใจตนเองและมีกำลังใจในการเรียนได้ดีเรียนดนตรีอย่างมีความสุข

ชัยวัฒน์ นำหน้ากองทัพ (2559) แนวทางการพัฒนาการเรียนการสอนปฏิบัติกีตาร์คลาสสิกของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์ 1) กระบวนการจัดการเรียนการสอนปฏิบัติกีตาร์คลาสสิก ประกอบด้วย 2 กระบวนการหลักได้แก่ กระบวนการเตรียมความพร้อมองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับการเรียนการสอนปฏิบัติกีตาร์คลาสสิก ได้แก่ หลักสูตร ผู้สอน และผู้เรียน และองค์ประกอบการเรียนการสอนได้แก่ด้านสื่อการเรียนการสอนและด้านอาคารสถานที่ 2) แนวทางการพัฒนาการเรียนการสอนปฏิบัติกีตาร์คลาสสิกภายใต้บริบทของพื้นที่การศึกษาสามารถแบ่งเป็น 2 แนวทาง ได้แก่ แนวทางการพัฒนาเบื้องต้นคือใน ด้านหลักสูตร ผู้สอน ผู้เรียน สื่อ การสอน แนวทางการพัฒนาต่อยอดคือจัดอบรมแนวทางการแก้ปัญหาการเรียนกีตาร์คลาสสิกและจัดหาสื่อที่มีคุณภาพ

สรุปจากการศึกษางานวิจัยนี้พบเจอปัญหาและอุปสรรค์ในการเรียนการสอนโดยวิเคราะห์จากหลักสูตรถึงโครงสร้างของเนื้อหาที่ใช้สอนและคำอธิบายรายวิชาในชั่วโมงแรกต่อการสร้างแรงจูงใจในการเรียนและการวัดผลประเมินผลที่ยังไม่มีคุณภาพเท่าที่ควรต่อมาวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ครูผู้สอนพบเจอปัญหาครูไม่มาสอนเนื่องจากติดภารกิจด่วนของมหาวิทยาลัยและการทำความเข้าใจกับผู้เรียนที่ไม่ตรงกันและวิเคราะห์ในด้านของผู้เรียนไม่มีแรงจูงใจในการซ้อมอย่างต่อเนื่อง การแก้ปัญหาคือการเชิญวิทยากรที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการปฏิบัติกีตาร์คลาสสิกโดยจัดอบรมให้ความรู้ทั้งผู้สอนและผู้เรียนเพื่อสร้างแรงบันดาลใจเพื่อเป็นแนวทางการแก้ไขปัญหาในการเรียนและเพื่อสะท้อนถึงปัญหาด้านสถานที่และอุปกรณ์การเรียนการสอน

วิตต์ธาดา เภาคำ, ณัฐวุฒิ บริบูรณ์วิริย์ (2557) การนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนดนตรีโดยใช้ดนตรีคลาสสิกและดนตรีสมัยนิยมเพื่อพัฒนาทักษะเปียโนของนักเรียนระดับชั้นต้น การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาสภาพการเรียนการสอนเปียโนโดยผสมผสานดนตรีคลาสสิกและดนตรี สมัยนิยมในระดับชั้นต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร และ 2) นำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนดนตรีโดยใช้ดนตรี คลาสสิกและดนตรีสมัยนิยม เพื่อพัฒนาทักษะเปียโนของนักเรียนในระดับชั้นต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย 1) แบบวิเคราะห์เอกสาร 2) แบบสอบถาม 3) แบบสัมภาษณ์ และ 4) แบบสังเกตการสอน ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลด้วยการจำแนกข้อมูล เปรียบเทียบ และสร้างข้อสรุปเชิงอุปนัย สังเคราะห์เป็นแนวทางการจัดการเรียนการสอน ผลวิจัยสรุปได้ว่า 1) สภาพการเรียนการสอนเปียโนในเขต ก.ท.ม ผู้สอนส่วนใหญ่มีการผสมผสานดนตรีสมัยนิยมเข้ากับการเรียนการสอนดนตรีคลาสสิกในชั้นเรียนเนื่องจากดนตรีสมัยนิยมและดนตรีคลาสสิกมีขอบเขตขององค์ความรู้ทางดนตรีที่ทับซ้อนกันจะแตกต่างกันในส่วนขององค์ความรู้ไปประยุกต์ใช้ 2) แนวทางการจัดการเรียนการสอนแบ่งออกเป็น 5 ด้าน ประกอบด้วย

1. ด้านการกำหนดวัตถุประสงค์ครอบคลุมการพัฒนาและเพิ่มพูนองค์คามรู้ที่จำเป็นในการบรรเลงเปียโนให้แก่ผู้เรียนการเชื่อมโยงความรู้ทางดนตรีกับทักษะปฏิบัติเปียโนผ่านการลงมือปฏิบัติและมุ่งให้ผู้เรียนเกิดความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลงเปียโน

2. ด้านเนื้อหาสาระสามารถจำแนกได้เป็น 4 ประเภทได้แก่ด้านเทคนิค, ด้านความเป็นดนตรี, ด้านการแสดงออก และด้านทักษะดนตรี

3. ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนควรมุ่งเน้นให้เกิดการเชื่อมโยงเนื้อหาด้านเทคนิคด้านความเป็นดนตรีด้านการแสดงออกและด้านทักษะทางดนตรีผ่านการปฏิบัติ

4. ด้านสื่อและอุปกรณ์การเรียนการสอนประกอบด้วยผู้สอนคลิปวีดีโอเกมส์ทฤษฎีดนตรีและตารางคอร์ดบทเพลงสมัยนิยม

5. ด้านการวัดและประเมินผลควรมีการประเมินก่อนเรียนระหว่างเรียนหลังเรียนและหลังจากจบหลักสูตรโดยการสังเกตการสอบความเข้าใจโดยให้ครอบคลุมทั้งด้านความรู้ทักษะและความคิดสร้างสรรค์

สรุปจากงานวิจัยจะเห็นได้ว่าวัฒนธรรมร่วมสมัยเป็นสิ่งที่จำเป็นในการสร้างแรงจูงใจให้แก่ผู้เรียน ในสมัยปัจจุบันเพลงสมัยนิยมสามารถนำมาใช้สอนองค์ประกอบความรู้ทางดนตรีได้ดีเหมือนกับเพลงคลาสสิกในอดีต แต่เพลงแบบดั้งเดิมที่เป็นต้นกำเนิดทางดนตรีก็ควรเรียนเพื่อความเข้าใจในด้านประวัติศาสตร์ที่มาที่ไปของดนตรีในปัจจุบัน สุดท้ายแล้วการประยุกต์องค์ความรู้และ

วิธีการเรียนการสอนให้เข้ากับยุคสมัยยังคงมีความจำเป็นสำหรับการเรียนรู้และจะทำให้ผู้เรียนเกิดประสบการณ์ร่วมและสนุกกับการเรียนมากขึ้น

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2550) ยุทธศาสตร์การบริหารจัดการการศึกษาดนตรี ของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย โดยมีวัตถุประสงค์การวิจัยคือ 1) เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบัน ปัญหาการบริหารจัดการการศึกษาดนตรี ของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย 2) เพื่อศึกษาความคาดหวังการบริหารจัดการการศึกษาดนตรี ของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย และ 3) เพื่อพัฒนายุทธศาสตร์การบริหารจัดการการศึกษาดนตรี ของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย วิธีดำเนินการวิจัยมี 2 ขั้นตอนคือ ขั้นตอนที่ 1 การพัฒนาร่างยุทธศาสตร์การบริหารจัดการ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสม (Mixed methodology) ขั้นตอนที่ 2 การวิเคราะห์ร่างยุทธศาสตร์การบริหารจัดการ การจัดการศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษา ผลวิจัยพบว่า

สถาบันอุดมศึกษาที่เปิดสอนปริญญาทางดนตรีที่พบในสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทยมีอยู่ทั้งสิ้น 37 หน่วยงาน สถานะของหน่วยงานทางดนตรีในระดับอุดมศึกษา พบว่ามีอยู่ 4 ลักษณะ คือ ภาควิชา, กลุ่มสาขาวิชา, คณะและวิทยาลัย สังกัดของหน่วยงานทางดนตรี ในระดับอุดมศึกษา พบว่ามี อยู่ 5 ลักษณะคือ สังกัดคณะศิลปกรรมศาสตร์ สังกัดคณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ สังกัดคณะ ดนตรีสังกัดวิทยาลัย และสังกัดสถาบัน นโยบายการผลิตบัณฑิตที่พบในสถาบันทางดนตรีพบว่ามีอยู่ 5 ลักษณะคือเป็นนักดนตรี/ศิลปินอาชีพ เป็นครู/ผู้สอนดนตรี เป็นนักวิชาการ เป็นนักธุรกิจและ อุตสาหกรรมดนตรีและเป็นนักแต่งเพลง หลักสูตร หลักสูตรทางดนตรีที่เปิดสอนในสถาบันอุดมศึกษา ในประเทศไทย มี 5 ลักษณะดังนี้ ดนตรีศึกษา (ค.บ.) ดุริยางคศิลป์ (ศป.บ.) ดุริยางคศาสตร์ (กศ.บ.) ดุริยางคศาสตรศึกษา (ศศ.บ.) และดนตรี (ศศ.บ.) บุคลากรที่ทำหน้าที่สอนและบริการในหน่วยงานทาง ดนตรีพบว่า มีสถานะบุคคลเป็น ข้าราชการ พนักงานวิชาการอาจารย์ อัตราจ้าง ลูกจ้างชั่วคราว ผู้เรียน ในสถาบันการศึกษาที่จัดการเรียนการสอนทางดนตรีส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาในระดับปริญญาตรีนอกจากนี้ มีผู้เรียนในระดับบัณฑิตศึกษา และมีเพียง 2 แห่งเท่านั้นที่มีผู้เรียนทางดนตรีตั้งแต่ระดับ มัธยมศึกษาตอนปลาย ระบบการเรียนการสอน พบว่า ระบบการสอนมีอยู่ 2 ระบบ คือระบบปกติเรียน วันจันทร์ – ศุกร์ และระบบพิเศษเรียนวันเสาร์ – อาทิตย์ การจัดห้องเรียนดนตรีพบว่า การจัดห้องเรียน บรรยายมีสภาพที่สามารถตอบสนองการเรียนการสอนทางดนตรีได้ แต่ส่วนใหญ่การจัดห้องเรียนด้านปฏิบัติยังขาดประสิทธิภาพ เช่น ขาดห้องเรียนเฉพาะบุคคลขาดห้องซ้อมรวมวงขนาดใหญ่รวมทั้ง ระบบอำนวยความสะดวกในห้องเรียนดนตรียังไม่เพียงพอ การวิจัยและงานสร้างสรรค์ พบว่า มีการทำงานวิจัยค่อนข้างน้อย รวมทั้งการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีก็เช่นเดียวกัน แหล่งสารสนเทศ พบว่าขาดแคลน ห้องสมุดที่มีวัสดุสารสนเทศทางดนตรีเช่น โน้ตเพลง หนังสือด้านดนตรีรวม ทั้งสื่อทัศนวัสดุต่าง ๆ แต่ก็มีหลาย

สถาบันที่พยายามจัดห้องสมุดดนตรี เพื่อสนับสนุนการเรียนการสอนของหน่วยงาน เช่น มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และเครื่องดนตรีอุปกรณ์ และเทคโนโลยีดนตรี พบว่า มีเครื่องดนตรีที่ไม่เพียงพอต่อการเรียนการสอน เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ขาดคุณภาพ เทคโนโลยีที่นำมาใช้ในการเรียนดนตรีคือคอมพิวเตอร์โดยเน้นใช้เพื่อการจัดทำเอกสารทางดนตรี การประพันธ์เพลง รวมทั้ง เพื่อการสืบค้นข้อมูลดนตรีจากอินเทอร์เน็ต ความคิดเห็นของบุคลากรในหน่วยงานที่จัดการเรียนการสอนด้านดนตรีใน สถาบันอุดมศึกษา ต่อสภาพปัจจุบัน ปัญหาการบริหารจัดการการศึกษาดนตรีของสถานบันอุดมศึกษาใน ประเทศไทยโดยจำแนกเป็นรายด้าน พบว่า ด้านที่มีปัญหามาก มี 4 ด้าน ได้แก่ด้านเครื่องดนตรีอุปกรณ์ และเทคโนโลยีดนตรี ด้านการจัดห้องเรียนดนตรีด้านการบริหารการจัดการและด้านแหล่งสารสนเทศ ส่วนด้านที่มีปัญหาปานกลาง มี 5 ด้าน ได้แก่ด้านผู้เรียน ด้านงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ ด้านบุคลากร ด้านหลักสูตร และด้านระบบการเรียนการสอน สรุปยุทธศาสตร์การบริหารจัดการการศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย มี ยุทธศาสตร์ 9 ด้าน เป้าประสงค์ 40 เป้าประสงค์ กลยุทธ์ 66 กลยุทธ์ และมีแผนงาน/โครงการ-กิจกรรม 193 แผนงาน ข้อเสนอแนะสำหรับสถาบันดนตรีควรนำยุทธศาสตร์การบริหารจัดการการศึกษาดนตรี ไปใช้เพื่อพัฒนาการศึกษาดนตรี เป็นข้อมูลในการกำหนดนโยบายของหน่วยงาน เพื่อสร้างคุณภาพทางวิชาการ และสามารถที่จะปรับเปลี่ยนยุทธศาสตร์ให้เหมาะสมกับแต่ละสถาบัน งานวิจัยนี้สรุปและอภิปรายผลไว้ดังนี้ “การศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาประเทศไทย ในอนาคตควรต้องมีการเปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจและสังคมให้มากขึ้น ทั้งด้านการบริหาร และกิจกรรมทางดนตรี ให้สามารถตอบสนองความต้องการของสังคมได้ และเพื่อประโยชน์ในการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนดนตรีของประเทศต่อไป”

สรุปจากการศึกษา พบว่าสำหรับการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษาที่มีคุณภาพนั้นต้องเริ่มต้นจากการบริหารที่ดี นโยบายต่าง ๆ ที่กระจายอำนาจเพื่อการเข้าถึงทรัพยากร และความรู้ที่มีคุณภาพเท่ากันสำหรับทุกมหาวิทยาลัย จากงานวิจัยโดย ปิยพันธ์ แสนทวีสุข นั้นสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาต่าง ๆ ดังเช่น การขาดแคลนหนังสือสำหรับผู้เรียน ห้องเรียนที่ไม่มีคุณภาพ หรือปัญหาด้านหลักสูตรที่ไม่มีความทันสมัย ซึ่งไม่สอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียนในสังคมปัจจุบัน และปัญหาที่ใหญ่ที่สะท้อนจากงานวิจัยนี้คือ การเข้าถึงการศึกษาที่สูงขึ้นที่เอื้อประโยชน์ให้ประชาชนในทุกชนชั้น รวมถึงกิจกรรมดนตรีที่ต้องสอดคล้องกับสังคมมากขึ้น

กมลธรรม เกื้อบุตร (2559) การวิจัยเรื่อง ดนตรีแจ๊สในสังคมไทยในยุคเริ่มต้น มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของ ดนตรีแจ๊สในประเทศไทยในยุคเริ่มต้น โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์การศึกษาข้อมูล เอกสาร ใช้การพรรณนา

วิเคราะห์เพื่อนำเสนอข้อมูล ผลจากการวิจัยพบว่าผลการวิจัยพบว่า ดนตรีแจ๊สในยุคต้นของสังคมไทย ได้พัฒนาขึ้นประมาณช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ภายใต้การนำของหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ หลังจากกลับมาจาก สหรัฐอเมริกา ได้พัฒนาวงการดนตรีแจ๊สในประเทศไทย แบ่งรูปแบบได้เป็น 2 รูปแบบคือ 1) วงดนตรีดิ๊กซี่แลนด์ ได้แก่ วงเรนโบว์ และวงมานิตแจ๊ส 2) วงดนตรีบิ๊กแบนด์ได้แก่วงกรมโฆษณาการ วงดุริยะโยธิน โดยมีบทบาทหน้าที่ 3 ด้านคือ การเต้นรำ ภาพยนตร์ และความบันเทิง โดยการเต้นรำเป็นค่านิยมที่ถูกกำหนดขึ้น โดยรัฐบาลสมัยจอมพล ป. พิบูล สงคราม ทำให้สังคมไทยรับวัฒนธรรมมากขึ้นสถานที่มีการจัดเต้นรำได้แก่ เวทีสวนลุมพินี สถานพักตากอากาศบางปู นักดนตรีเป็นผลผลิตมาจากโรงเรียนพรานหลวงเป็นหลัก ส่วนใหญ่มีพื้นฐานทางดนตรีคลาสสิก เมื่อดนตรีเต้นรำแบบแจ๊สเริ่มเป็นที่นิยม จึงปรับเปลี่ยนทิศทางมาสร้างวงดนตรีแจ๊ส และสร้างสรรค์บทเพลงเต้นรำในรูปแบบจังหวะตะวันตกมากขึ้น

งานวิจัยนี้ได้สรุปและอภิปรายผลดังนี้ ความนิยมในดนตรีเต้นรำได้แพร่กระจายเข้าสู่กลุ่มชนชั้นกลาง ดังเห็นได้จาก 7 ช่วงรัชกาลที่ การจัดงานเลี้ยงของหน่วยงานต่าง ๆ ย่อมมีการเต้นรำประกอบในงานเสมอ เนื่องจากนักเรียนนอกหลาย คนที่ได้เดินทางไปศึกษา ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา ช่วงเวลาดังกล่าวได้เรียนรู้ดนตรีแจ๊สที่เป็นที่นิยมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา และจุดอิ่มตัวของดนตรีเต้นรำเกิดขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองสิ้นสุดลง ประเทศสหรัฐอเมริกาได้เข้ามามีบทบาทต่อประเทศไทยในด้านการลงทุนทางเศรษฐกิจในฐานะผู้ช่วยเหลือ ส่งผลให้ประชาชนได้สัมผัสและมีค่านิยมต่อความอิสระตามรูปแบบของวัฒนธรรมอเมริกัน รวมถึงการฟังเพลงสมัยนิยมตามแบบอเมริกัน เป็นต้น

สรุปจากการศึกษางานวิจัยนี้ พบว่า ดนตรีแจ๊สที่พัฒนามาจากดนตรีบลูส์ คือหนึ่งในประเภทของดนตรีสมัยนิยมเช่นกัน โดยสำหรับการเข้ามาของดนตรีแจ๊สในประเทศไทยนั้น เข้ามาด้วยชนชั้นนำที่มีโอกาสไปเรียนต่อต่างประเทศ และสำหรับวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สนั้นกำลังเป็นที่นิยมในยุคสมัยนั้น เกิดการนำวัฒนธรรมกลับมาในประเทศไทย และเมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป ดนตรีได้มีการผสมผสานเป็นรูปแบบใหม่ ๆ เช่นดนตรีร็อค โดยเป็นที่นิยมในยุคสมัยที่ใหม่ขึ้นเช่นกัน สำหรับการเรียนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม จากที่ผู้วิจัยศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยคิดเห็นว่าคงต้องเข้าใจโครงสร้างของดนตรีสมัยนิยม ความหลากหลายของดนตรีสมัยนิยมในแต่ละยุคสมัยในศตวรรษที่ 20 และในยุคปัจจุบัน

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ของงานวิจัยที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมวิชาการดนตรีศึกษา ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย โดยสอดคล้องกับการวิวัฒนาการขององค์ความรู้ในด้านดนตรีสมัยนิยมที่เปลี่ยนไปตามบริบทของสังคมแห่งยุคสมัย ดังเช่นที่ ศิลปะพร ศรีจั่นเพชร อ้างถึงงานวิจัยเชิงคุณภาพที่ให้ความหมายโดยเดนซิน (Denzin, 2000) ดังนี้ การวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์มุ่งเน้นในการทำความเข้าใจกระบวนการและเนื้อหา เพราะเชื่อว่าโลกแห่งความจริงมีการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง (ศิลปะพร ศรีจั่นเพชร, 2560, น.94) ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

1. ผู้ให้ข้อมูล
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้ให้ข้อมูล

เนื่องจากผู้วิจัยต้องการข้อมูลด้านแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา ประเทศไทย ผู้วิจัยจึงเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทยจาก 5 สถาบัน โดยเกณฑ์การคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยเลือกจากอาจารย์ประจำ และอาจารย์พิเศษที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษา ประเทศไทย เฉพาะมหาวิทยาลัยในกรุงเทพมหานครที่มีการเรียนการสอนด้านดนตรีสมัยนิยม ดังนี้

1. กริชพล อินทนิน อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

2. อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล อาจารย์พิเศษวิชาปฏิบัติกีตาร์ สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

3. เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร อาจารย์ประจำวิชาดนตรีปฏิบัติ สาขาวิชาการผลิตดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

4. ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

5. ดนตร์ เพ่งบุญ อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องมือแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured interview) แนวคำถามที่ใช้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญโดยมีความยืดหยุ่น เพื่อให้บรรยากาศการสัมภาษณ์ที่เป็นกันเอง โดยการสัมภาษณ์แบบตัวต่อตัวทั้งในด้านแนวคิดและการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในประเด็นคำถามดังนี้

1. คำถามด้านวัตถุประสงค์ของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

2. คำถามด้านเนื้อหาการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

2.1 มีการสอนโมดลำดับที่ 1 อย่างไร

2.2 มีการสอนโมดลำดับที่ 2 อย่างไร

2.3 มีการสอนโมดลำดับที่ 3 อย่างไร

2.4 มีการสอนโมดลำดับที่ 4 อย่างไร

2.5 มีการสอนโมดลำดับที่ 5 อย่างไร

2.6 มีการสอนโมดลำดับที่ 6 อย่างไร

2.7 มีการสอนโมดลำดับที่ 7 อย่างไร

3. คำถามด้านกิจกรรมการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

3.1 มีการจัดเตรียมแผนการสอนอย่างไร

3.2 มีการปรับพื้นฐานอย่างไร

3.3 มีการสอนโดยสอดคล้องกับความหลากหลายทางประเภทของดนตรีในห้องเรียนอย่างไร

3.4 มีรูปแบบการสอนในห้องเรียนอย่างไร

3.5 มีการใช้สื่อการเรียนรู้อะไรบ้าง

4. คำถามด้านการวัดผลและประเมินผลการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

4.1 มีการวัดผลและประเมินผลก่อนเรียนอย่างไร

4.2 มีการให้แบบฝึกหัดอย่างไร

4.3 มีการสอบเพื่อวัดผลและประเมินผลในรายวิชาอย่างไร

4.4 มีการวัดผลด้านการนำโมดไปใช้ในเพลงสมัยนิยมอย่างไร

การสร้างเครื่องมือแบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสร้างคำถามการสัมภาษณ์จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. คำถามที่ 1 สร้างจากการศึกษาข้อมูลในบทที่ 2 ทางด้าน ความเป็นมาของดนตรีสมัยนิยม, ดนตรีเฮฟวี่เมทัลและดนตรีศึกษา, การสอนดนตรีสมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา และการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมจากศิลปิน

2. คำถามที่ 2.1 – 2.7 สร้างจากการศึกษาข้อมูลในบทที่ 2 ทางด้าน การปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา, ทฤษฎีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก, การใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในดนตรีสมัยนิยม และแบบฝึกหัดการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม

5. คำถามในประเด็นที่ 3 และ 4 สร้างจากการศึกษาข้อมูลในบทที่ 2 ทางด้านแนวคิดด้านดนตรีศึกษา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การตรวจสอบเครื่องมือแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง ผู้วิจัยได้นำแบบสัมภาษณ์ให้อาจารย์ที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญในแวดวงวิชาการดนตรีจำนวน 3 คน เพื่อพิจารณาถึงความเหมาะสมในด้านเนื้อหา ภาษา และข้อแนะนำต่าง ๆ เพื่อปรับปรุงเครื่องมือก่อนนำเครื่องมือไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลจริง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง โดยมีแนวคำถามที่เหมือนกัน มีกระบวนการเก็บข้อมูลดังต่อไปนี้

1. กำหนดวัน เวลา สถานที่ เพื่อสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล

2. ดำเนินการสัมภาษณ์ข้อมูลพร้อมกับบันทึกวีดีโอ และจดบันทึกข้อมูล

3. เขียนบันทึกข้อมูลโดยการถอดคำพูดจากผู้ให้สัมถาษณ์

4. เขียนบันทึกโน้ตโดยการถอดข้อมูลจากผู้ให้สัมภาษณ์

5. นำข้อมูลจากคำพูดและข้อมูลโน้ตมาบันทึกรวมกัน

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์โดยจัดจำแนกข้อมูลเป็น 4 ประเด็นโดยมีรายละเอียดดังนี้

ข้อมูลการสัมภาษณ์ในคำถามประเด็นที่ 1 วัตถุประสงค์ของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา ผู้วิจัยเลือกข้อมูลจากผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง 5 คน ที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย มาวิเคราะห์เปรียบเทียบถึงข้อคิดเห็นต่าง ๆ และเขียนสรุปข้อมูล

ข้อมูลการสัมภาษณ์ในคำถามประเด็นที่ 2 ด้านเนื้อหาการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา วิเคราะห์โดยจัดเรียงลำดับของเนื้อหาการสอนเริ่มจากโมดลำดับที่ 1 – 7 ประกอบไปด้วยข้อคิดเห็นสัมภาษณ์ และโน้ตตัวอย่างการสอนปฏิบัติจากผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง 5 คน และเขียนสรุปข้อมูลเหล่านี้

ข้อมูลการสัมภาษณ์ในคำถามประเด็นที่ 3 ด้านกิจกรรมการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา โดยมีรายละเอียดของข้อมูลจากคำถามดังนี้ 1) มีการจัดเตรียมแผนการสอนอย่างไร 2) มีการปรับพื้นฐานอย่างไร 3) มีการสอนโดยสอดคล้องกับความหลากหลายทางประเภทของดนตรีในห้องเรียนอย่างไร 4) มีรูปแบบการสอนในห้องเรียนอย่างไร 5) มีการใช้สื่อการเรียนรู้อะไรบ้าง ผู้วิจัยนำข้อมูลจากผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง 5 คนมาวิเคราะห์เปรียบเทียบถึงข้อคิดเห็นต่าง ๆ และเขียนสรุปข้อมูล

ข้อมูลการสัมภาษณ์ในคำถามประเด็นที่ 4 ด้านการวัดผลและประเมินผลการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา โดยมีรายละเอียดของข้อมูลจากคำถามดังนี้ 1) มีการวัดผลและประเมินผลก่อนเรียนอย่างไร 2) มีการให้แบบฝึกหัดอย่างไร 3) มีการสอบเพื่อวัดผลและประเมินผลในรายวิชาอย่างไร 4) มีการวัดผลด้านการนำโมดไปใช้ในเพลงสมัยนิยมอย่างไร ผู้วิจัยนำข้อมูลจากผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง 5 คนมาวิเคราะห์เปรียบเทียบถึงข้อคิดเห็นต่าง ๆ และเขียนสรุปข้อมูล

การสังเคราะห์ข้อมูล เมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดแล้ว จึงนำข้อมูลจากผลของการวิเคราะห์ และข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในบทที่ 2 มาสังเคราะห์เพื่อสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยในข้อที่ 2 มีทั้งหมด 4 ด้านคือ 1) วัตถุประสงค์ 2) เนื้อหา 3) กิจกรรมการสอน และ 4) การวัดผลและประเมินผล

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

จากการเก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ ในด้านการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา ในบทนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลโดยสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัยดังนี้ 1) เพื่อศึกษาแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา ประเทศไทย 2) เพื่อนำเสนอแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา จากการศึกษาพบว่า แนวทางการสอนนั้นประกอบไปด้วย 4 แนวทางดังนี้ 1) ด้านวัตถุประสงค์ 2) ด้านเนื้อหา 3) ด้านกิจกรรม 4) ด้านการวัดผลและประเมินผล โดยผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์การวิจัยดังนี้

แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษา ประเทศไทย

1. วัตถุประสงค์

จากการวิเคราะห์ข้อมูลจากอาจารย์ทั้ง 5 คนพบว่าสำหรับการเรียนการสอนในเนื้อหาทางด้านนี้ มีข้อคิดเห็นที่สอดคล้องกันคือการต่อยอดองค์ความรู้เดิมของผู้เรียน และรวมถึงการนำโมดไปใช้ ดังเช่นที่ ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวว่า

“…วัตถุประสงค์ที่สอนคือจะเน้นไปในทางที่ต่อยอดความรู้ แต่ความรู้นั้นจะเป็นความรู้ที่นำไปประยุกต์ใช้กับชีวิตประจำวันได้ แต่เราไม่ได้เจาะลึกถึงขั้นต้องไปเล่นกับเพลงแจ๊ส คือฝึกให้ผู้เรียนได้ยินเสียงได้ยินเอกลักษณ์ของโมดต่าง ๆ เหล่านั้น จุดประสงค์คือต้องการเปิดโลกทัศน์เปิดหู (ขอใช้คำบ้าน ๆ เลย เปิดหู) เราเรียนจบเพื่อให้รู้ว่าความรู้นั้นมีอีกเยอะ ในเรื่องที่เราไม่รู้ ต้องบอกก่อนเลยว่าถ้าเราพูดถึงดนตรีสมัยนิยม แน่นอนเมโลดิกไมเนอร์เป็นอะไรที่ห่างไกลมาก มันเป็นอะไรที่ไม่ค่อยได้ยิน เสียงของมันฟังแปลกหูมาก แต่ผมคิดว่ามันสำคัญมันจำเป็นมากด้วยซ้ำ ไม่ใช่เฉพาะเมโลดิกไมเนอร์ ทุกบันไดเสียงสำคัญทั้งหมด ในการเรียนการสอนถ้าเรานำมาประยุกต์ใช้ จะเป็นการเปิดหูของนักผู้เรียน เพราะว่าสภาพแวดล้อมของสังคม เสียงจากวิทยุ เสียงเพลงจากสังคมรอบข้าง ส่วนมากเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ ในฐานะนักดนตรีถ้าเราเล่นดนตรีสิ่งหนึ่งที่สำคัญคือเราต้องได้ยินมิติทางเสียงที่หลากหลาย และสามารถประยุกต์สร้างผลงานทางดนตรีได้...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม พบว่า มุ่งเน้นไปในด้านของการเปิดมุมมองแนวคิดทางดนตรีที่เยอะขึ้น มากกว่าแค่สิ่งที่ผู้เรียนชอบ และการปลูกฝังแนวคิดต่อการเรียนรู้ที่ไม่สิ้นสุด สำหรับในดนตรีสมัยนิยมนั้นเป็นสิ่งที่แตกต่าง แต่เป็นสิ่งที่สำคัญเพื่อช่วยให้นักศึกษาดนตรีสมัยนิยมพัฒนาทั้งในด้านทักษะการเล่นและทักษะทางทฤษฎีดนตรี รวมไปถึงด้านความหลากหลายของเสียง ทำนอง หรือคอร์ดต่าง ๆ สำหรับ กริชพล อินทนิน ได้กล่าวถึงวัตถุประสงค์สำหรับการเรียนการสอนในเนื้อด้านนี้ที่แตกต่างออกไปในอีกแง่มุมดังนี้

“…ถ้าตอบคำถามนี้ในฝั่งของผู้เล่น โดยส่วนตัวเราให้ความสำคัญมากอยู่แล้ว ในส่วนที่ 1 คือการเรียนรู้ฟิงเกอร์บอร์ด (Finger board) เรามองว่ากีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่ซับซ้อนในเรื่องของภาพตัวโน้ต โน้ตมีหลายตำแหน่งบนคอกีตาร์ เพราะฉะนั้นผู้เล่นต้องมีความเชี่ยวชาญ ก่อนที่เล่นอะไรได้เหมือนเปียโน หรือดนตรีเครื่องเป่า สำหรับผู้ฝึกกีตาร์ต้องฝึกรูปแบบของทางนิ้วบนคอกีตาร์ก่อน ส่วนที่ 2 คือความเข้าใจในการใช้โมด เช่นถ้าจะเล่นโมดนี้เชื่อมโยงอย่างไรกับโมดอื่น ๆ หรือเชื่อมโยงอย่างไรกับบันไดเสียงเมเจอร์ แล้วนำ 2 ส่วนมารวมกัน พอเริ่มชำนาญขึ้นเราสามารถพัฒนาไปสู่การมองเห็นเป็นโน้ตบนคอกีตาร์...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

สรุปข้อคิดเห็นจากอาจารย์วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่าความสำคัญของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นแบ่งเป็น 2 ส่วนคือ 1) การเรียนรู้โน้ตในบันไดเสียงบนคอกีตาร์ การเรียนรู้ทางนิ้วที่ใช้ปฏิบัติเพิ่มขึ้น 2) ความสำคัญในแง่ของการนำมาใช้ การเชื่อมโยงกับบันไดเสียงอื่น ๆ การได้ยินมิติของเสียงที่เพิ่มขึ้น โดยสามารถมองเห็นเป็นโน้ต สำหรับการใช้โมดในดนตรีสมัยนิยมนั้น อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวดังนี้

“…สำหรับผู้ฝึกด้านดนตรีสมัยนิยมควรฝึกโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกเผื่อไว้ดีกว่าไม่มี คือมีไว้พร้อมใช้ เพราะเพลงสมัยนิยม มันมีส่วนผสมของดนตรีแจ๊สเยอะขึ้นในทุก ๆ แนวดนตรี สำหรับดนตรีสมัยนิยมคงต้องเลือกใช้บางโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก...” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

ข้อคิดเห็นจากอาจารย์พิเศษวิชาเครื่องเอก สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นั้นคิดเห็นว่าสำหรับดนตรีสมัยนิยม สามารถพัฒนาการได้โดยไม่สิ้นสุด โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกที่นิยมใช้ในดนตรีแจ๊ส โดยสามารถประยุกต์ใช้กับดนตรีสมัยนิยมได้เช่นกัน เพราะฉะนั้นสำหรับผู้เรียนด้านดนตรีสมัยนิยมควรฝึกเช่นกันและอย่างไรก็ตาม เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร กล่าวถึงความสำคัญของโมดสำหรับการศึกษาดนตรีไว้ดังนี้

“...มันเป็นสิ่งหนึ่งที่สำคัญที่เราควรฝึก เพราะว่าถ้ามองในแง่ของบันไดเสียงหรือว่าเรื่องโมด โมดในบันไดเสียงเมเจอร์ โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกและเมโลดิก คือ 3 บันไดเสียงหลักนี้คือสิ่งที่เราควรต้องทำความเข้าใจให้ได้ ใช้อย่างไรใช้กับคอร์ดอะไร เอกลักษณ์มันคืออะไร ไม่งั้นสีสันของเสียงก็จะเกิดอยู่แค่ในบันไดเสียงเมเจอร์เพียงอย่างเดียว ซึ่งไม่ได้หมายความว่าโมดในบันไดเสียงเมเจอร์มันไม่ดี ถ้าผมเป็นนักศึกษาผมจะเกิดคำถามว่า โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกจะนำไปใช้อย่างไรในเพลงของเรา...” (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิชาดนตรีปฏิบัติ สาขาวิชาการผลิตดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต พบว่าโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกคือพื้นฐานทางทฤษฎีดนตรีที่ควรฝึกเหมือนบันไดเสียงอื่น ๆ และทุก ๆ บันไดเสียงมีความสำคัญเท่ากัน โดยเฉพาะ 3 บันไดเสียงหลัก ๆ คือโมดในบันไดเสียงเมเจอร์ โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบอาร์โมนิกและเมโลดิก โดยเชื่อมโยงกับ ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ กล่าวดังนี้

“...สำหรับในระดับอุดมศึกษาควรต้องรู้หมดแล้วในระยะเวลา 4 ปี แต่โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกยังคงเป็นประเด็นรอง เมื่อเทียบกับโมดพื้นฐานในเมเจอร์ แต่ในระดับอุดมศึกษาผู้เรียนควรต้องรู้และเข้าใน เพราะจะนำไปสร้างผลงาน ไปสอนต่อ เมโลดิกไมเนอร์ก็เหมือนใบเบิกทางเข้าสู่ความยากของดนตรีที่เพิ่มขึ้น เรื่องของการสร้างสรรค์ทางเสียงที่เป็นตัวเลือกได้มากขึ้น...” (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

สรุปจากข้อคิดเห็นโดยอาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ว่าสำหรับการศึกษาดนตรีตะวันตกในระดับอุดมศึกษา โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกเป็นสิ่งที่ควรต้องเรียนรู้ แต่ถ้าเปรียบเทียบกับโมดในบันไดเสียงเมเจอร์ ยังคงเป็นประเด็นรอง

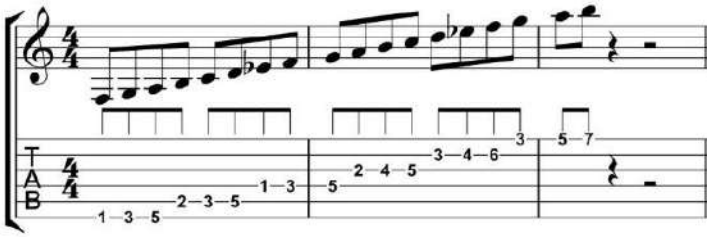
สรุปจากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 สถาบันพบว่าความคิดเห็นที่สอดคล้องกันและเห็นด้วยร่วมกัน คือในด้านของการฝึกปฏิบัติซึ่งมีประโยชน์สำหรับผู้ฝึกกีตาร์เป็นอย่างมาก การฝึกโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกจะช่วยเพิ่มทักษะทั้งในด้านของการเล่น และในด้านของความเข้าใจทฤษฎีดนตรีได้ดีขึ้น อีกข้อคิดเห็นไปเห็นด้วยร่วมกันคือ ในด้านของการสอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ต้องประยุกต์ให้เนื้อหามีความเข้าใจที่ง่ายขึ้นและสอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียน โดยผู้วิจัยสรุปวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อต่อยอดองค์ความรู้เดิมของผู้เรียน 2) เพื่อเข้าใจเอกลักษณ์ของโมดต่าง ๆ โดยสามารถนำโมดไปประยุกต์ใช้ในดนตรีสมัยนิยมได้ 3) เพื่อการเรียนรู้โน้ตในตำแหน่งของกีตาร์ และ 4) เพื่อการเรียนรู้ในด้านของ ทำนอง เสียงประสาน และคอร์ดที่ยากขึ้น

2. เนื้อหา

ประกอบไปด้วยเนื้อหาที่ใช้ในการเรียนการสอนทั้ง 7 โมดคือ บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก, บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง, บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด, บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์, บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก, บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง และบันไดเสียงอัลเทิร์ด โดยผู้วิจัยจัดลำดับโดยเริ่มต้นจากโมดที่ 1 – 7 เพื่อให้เห็นถึงข้อแตกต่างของอาจารย์ทั้ง 5 คน ในด้านของวิธีการฝึกในเนื้อหาทางด้านนี้เพื่อใช้ในการเรียนการสอน

2.1 การสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดลำดับที่ 1 บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก วิธีการสอนของอาจารย์ทั้ง 5 นั้นแตกต่างกัน โดยการฝึกเพื่อนำไปใช้ในดนตรีที่เป็นแนวทางของทั้ง 5 คน โดยเริ่มต้นจากข้อคิดเห็นทางด้านแนวคิดบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกอย่างที่ กริชพล อินทนิน กล่าวดังนี้

“...บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ต้องฝึกให้ได้ทุกตำแหน่งบนคอกีตาร์ วิธีคิดคือจะเล่นเป็น 7 โมด เช่นบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก เริ่มจากโน้ต F ตำแหน่งของคอกีตาร์ช่องที่ 1 สายที่ 6 สามารถเชื่องโยงกันบันไดเสียง F ลิเดียนดอมินันท์ และต่อไปเริ่มต้นโน้ต G ตำแหน่งของคอกีตาร์ช่องที่ 2 สายที่ 6 และปฏิบัติให้ครบทุก ๆ โน้ต แต่สำหรับช่วงแรกของการฝึกนั้นจะคิดเป็นบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกโดยไม่คิดเป็นชื่อโมดอื่น ๆ เพราะฉะนั้นในระหว่างที่ฝึก ผู้ฝึกจะถูกหลอกตัวเองให้ฝึกทั้ง 7 โมดไปในตัว และพยายามปฏิบัติโดยเชื่อมกัน...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)”

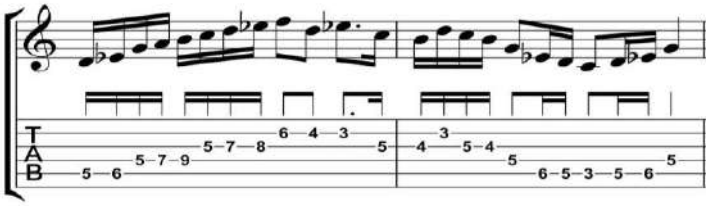


ภาพที่ 55 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 กริชพล อินทนิน แบบฝึกหัดที่ 1

(กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 55 พบว่าวิธีการสอนบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกโดยปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายโดยสามารถฝึกจากในภาพตัวอย่างโดยปฏิบัติให้ครบทั้ง 7 ตำแหน่งจะทำให้ผู้ฝึกสามารถมองเห็นโน้ตในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกได้ทั่วทุกตำแหน่งของคอกีตาร์ และหลังจากฝึกจนแม่นยำขึ้น กริชพล อินทนิน กล่าวดังนี้

“…การฝึกในลำดับต่อไปนั้นยังไม่เรียบเรียงเป็นทำนอง (Melody) แค่ตรวจสอบความถูกต้องของตัวโน้ต และทำให้ฝึกอิมโปรไวส์ (Improvise) ไปด้วยเช่นกัน เพื่อการฝึกในลำดับต่อไป การวิเคราะห์กลุ่มคอร์ดในบันไดเสียง เพื่อการสร้างผลงานทางดนตรี...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)”

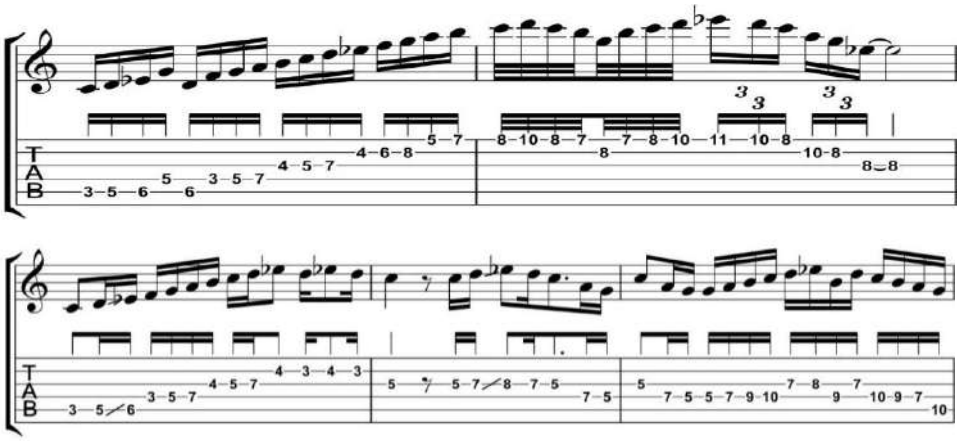


ภาพที่ 56 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 กริชพล อินทนิน แบบฝึกหัดที่ 2

(กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 56 พบว่าวิธีการฝึกเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง เกิดจากการด้นสดโดยไม่เรียบเรียงกลุ่มเพื่อสร้างทำนองเป็นบทเพลง อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวถึงวิธีการฝึกโมดลำดับที่ 1 ดังนี้

“…บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยส่วนตัวจะมีแนวคิดบันไดเสียงเมเจอร์แต่แฟล็ทโน้ตตำแหน่งที่ 3 ผู้ฝึกจะได้ยินเสียงของ บันไดเสียงเมเจอร์แต่ b3 และเสียงที่คล้ายคลึงกับบันไดเสียงเมเจอร์บลูส์ (Major blues scale) เนื่องด้วยประสบการณ์สำหรับการศึกษาในด้านนี้ ถ้าฝึกปฏิบัติโดยมีแนวคิดบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกจะรู้สึกว่าปฏิบัติยากและไม่เข้าใจเสียงของบันไดเสียงนี้...” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)



ภาพที่ 57 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล แบบฝึกหัดที่ 1

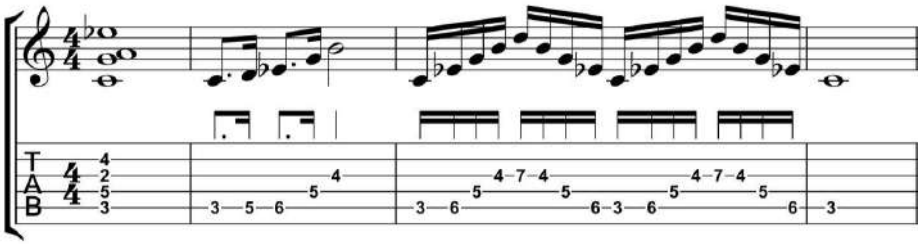
(อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 57 พบว่าการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดลำดับที่ 1 โดยใช้แนวคิดต่อบันไดเสียงนี้ โดยเปรียบเทียบกับบันไดเสียงไมเจอร์แต่แฟล็ทโน้ตในตำแหน่งที่ 3 และบันไดเสียงไมเจอร์บลูส์ โดยฝึกปฏิบัติด้นสดด้วยโน้ตในบันไดเสียง โดยสอดคล้องกับวิธีคิดจากภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ ได้กล่าวถึงแนวคิดและวิธีการฝึกโมดลำดับที่ 1 ดังนี้

“…บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก วิธีคิดส่วนตัวคือบันไดเสียงเมเจอร์ที่เปลี่ยนโน้ตตำแหน่งที่ 3 เป็นโน้ต b3 ในช่วงแรกของการฝึกนั้นไม่ได้มีวิธีการคิดที่ง่ายแบบนี้จึงทำให้ไม่เข้าเสียงของบันไดเสียงนี้ จึงเป็นสิ่งที่ยากสำหรับการฝึก แต่พอมีวิธีคิดโดยเปรียบเทียบกับบันไดเสียงไมเจอร์โดยแฟล็ท 3 นั้นทำให้การฝึกง่ายขึ้น และฝึกปฏิบัติจนแม่นยำขึ้น ขั้นตอนถัดไปคือการฝึกด้นสดในบทเพลง หรือการฝึกอาร์เพจจิโอ คือการใช้หลักการเดียวกันทุกโมด คือนำโน้ตในบันไดเสียงมาตัดโน้ตให้เหลือแค่โน้ต 1 3 5 7 และบางครั้งก็ฝึกในด้านเทคนิคเช่นฝึกการดีดกวาดสาย บางครั้งไม่ใช้แค่โน้ต 1 3 5 7 โดยอาจจะเพิ่มโน้ตอื่น ๆ ที่อยู่ในบันไดเสียง จะทำให้มีมิติทางเสียงเพิ่มขึ้น...” (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์อาจารย์จากศิลปากร และอาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่ามีวิธีการคิดที่สอดคล้องกันคือ ฝึกบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกโดยการเปรียบเทียบกับบันไดเสียงเมเจอร์ แต่เปลี่ยนโน้ตตำแหน่งที่ 3 เป็นโน้ต b3 และรวมถึงการฝึกในลำดับต่อไปคือการฝึกอาร์เพจจิโอ และการฝึกขั้นคู่ของเสียงในบันไดเสียง อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวดังนี้

“…ฝึกปฏิบัติโดยเห็นเป็นขั้นคู่ของเสียงเช่นโน้ตตำแหน่งแรกกับ คู่ 2 เมเจอร์, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 4 สมบูรณ์, คู่ 5 สมบูรณ์, คู่ 6 เมเจอร์, และคู่ 7 เมเจอร์ จะเห็นเหมือนกันแบบนี้ทุกกุญแจเสียงอย่างเช่นห้องที่ 2 ในภาพที่ 58 ภาพด้านล่าง ผู้ฝึกจะรู้ว่าเป็นโน้ต b3, 5, 7 และห้องที่ 3 ปฏิบัติโน้ตตัว 9 คือเพิ่มโน้ตตัว D ส่วนตัวจะมองเห็นเป็นตัวเลข แต่ก็ฝึกเป็นรูปแบบของทางนิ้วมาก่อน…” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

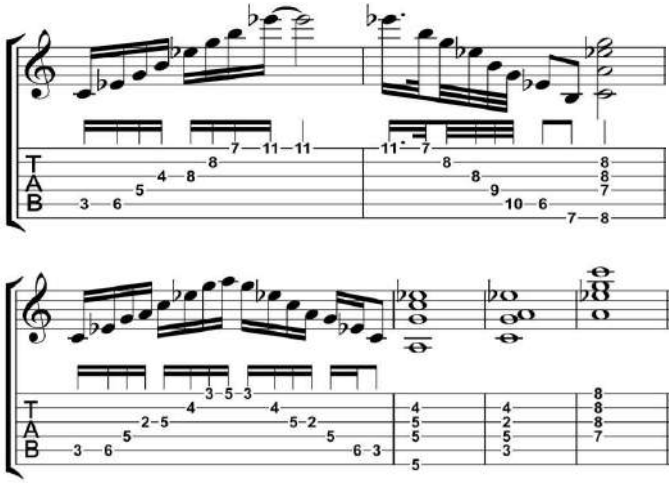


ภาพที่ 58 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล แบบฝึกหัดที่ 2

(อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 58 พบว่าวิธีการฝึกปฏิบัติสมัยนิยมโดยใช้โมดลำดับที่ 1 ด้วยวิธีการฝึกโดยมีแนวคิดเป็นขั้นคู่เสียง โน้ตในบันไดเสียงประกอบไปด้วยโน้ตขั้นคู่อะไรบ้าง และฝึกปฏิบัติด้นสดไปในตัวรวมถึงการคิดขั้นคู่เสียงของโน้ตที่ปฏิบัติด้นสดไปด้วย ลำดับต่อไปเป็นการฝึกคอร์ดและอาร์เพจจิโอในบันไดเสียง อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวดังนี้

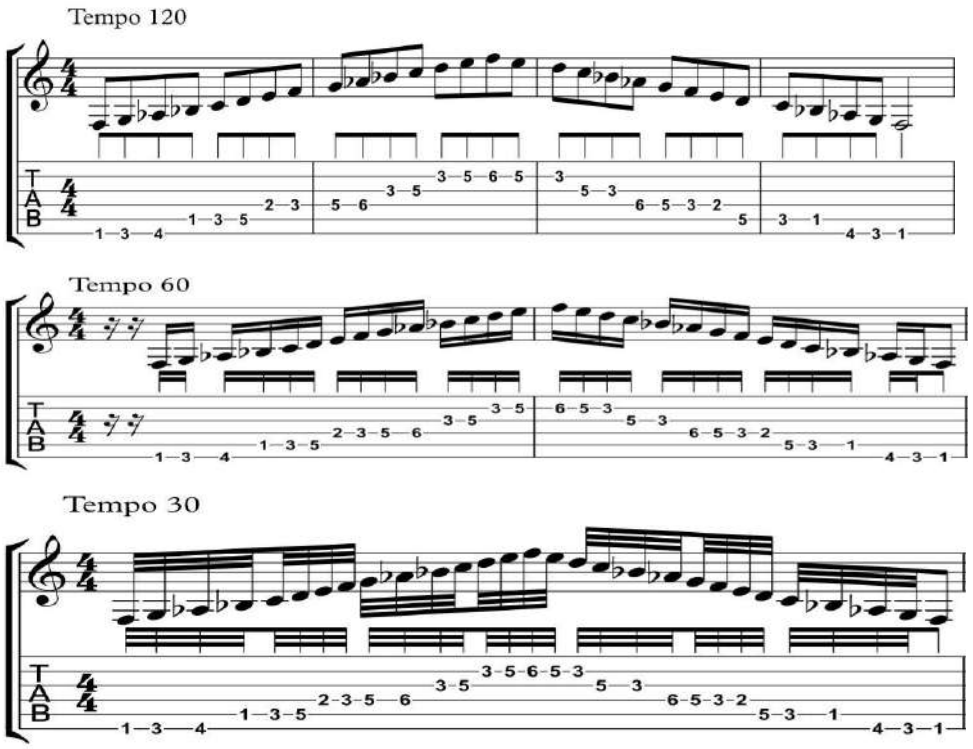
“…อาร์เพจจิโอสำหรับบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกไมเนอร์มี 2 รูปแบบคือ 1) คอร์ด CmMaj7 แต่สำหรับคอร์ดนี้โดยส่วนตัวไม่นิยมปฏิบัติในรูปแบบ 1 b3 5 7 ส่วนตัวจะปฏิบัติในรูปแบบของออกเมนเทดเริ่มโน้ตตำแหน่งแรก 2) คอร์ด Cm6 วิธีการฝึกนั้นจะมีแนวคิดเป็นคอร์ด Am7b5 โดยทั้ง 2 คอร์ดนี้มีโน้ตที่เหมือนกัน และควรกระจายโน้ตให้ทั่วทุกตำแหน่งบนคอกีตาร์...” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)



ภาพที่ 59 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล แบบฝึกหัดที่ 3
(อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 59 พบว่าการฝึกคอร์ดและอาร์เพจจิโอของโน้ตในบันไดเสียง โดยมีวิธีคิด 2 แบบคือ 1) นำโน้ตในคอร์ด CmMaj7 มากระจายให้ทั่วทุกตำแหน่งบนคอกีตาร์ โดยมีวิธีคิดสำหรับโน้ตในคอร์ดนี้คือเหมือนกันกันโน้ตในคอร์ด EbAugmented 2) นำโน้ตในคอร์ด Cm6 มากระจายให้ทั่วทุกตำแหน่งทั่วคอกีตาร์ โดยมีวิธีคิดสำหรับโน้ตในคอร์ดนี้คือเหมือนกันกันโน้ตในคอร์ด Am7b5 และ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ได้กล่าวถึงการฝึกบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ดังนี้

“…ยังไงก็แล้วแต่ก็ต้องฝึกกับเครื่องกำหนดจังหวะ โดยมีวิธีการฝึกดังต่อไปนี้ 1) กำหนดอัตราจังหวะที่ 120 BPM 2) กำหนดอัตราจังหวะที่ 60 BPM 3) กำหนดอัตราจังหวะที่ 30 BPM…” (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

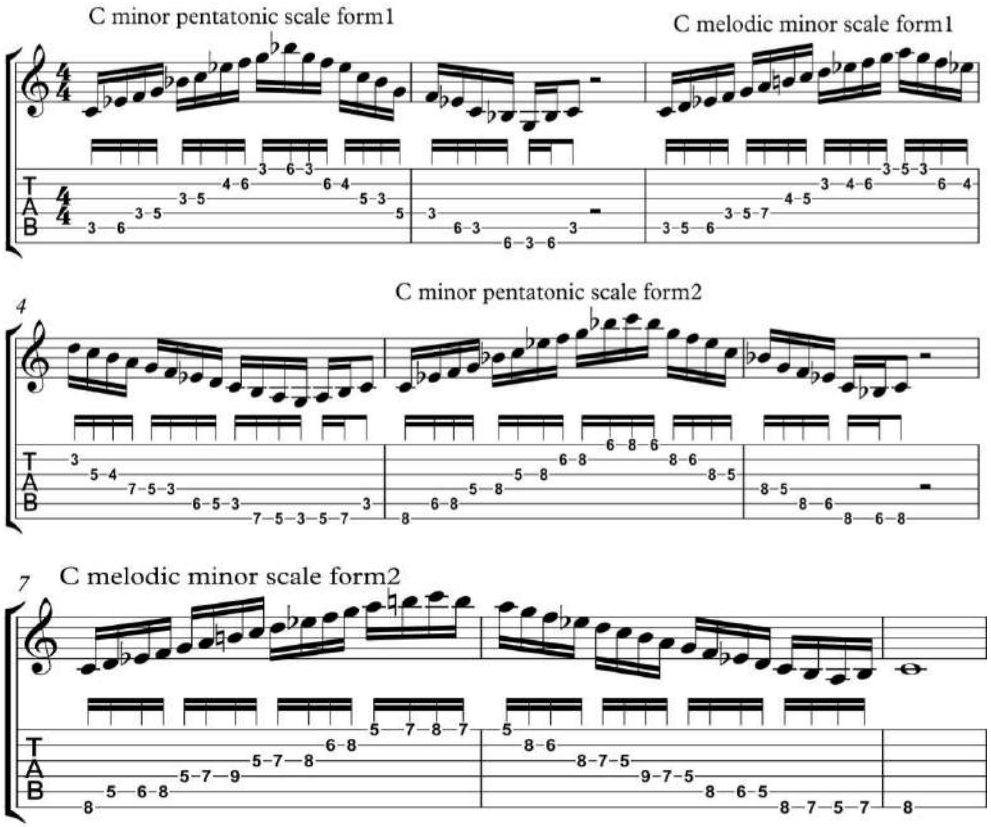


ภาพที่ 60 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

(เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 60 พบว่าคือวิธีการฝึกบันไดเสียงโดยใช้เครื่องกำหนดจังหวะในหลากหลายรูปแบบ เพื่อความความยากในการฝึก เพื่อฝึกทักษะปฏิบัติในหลากหลายรูปแบบ สำหรับการกำหนดจังหวะของเครื่องกำหนดจังหวะให้ช้านั้น การปฏิบัติโน้ตให้ตรงค่าโน้ตจะยากขึ้นทางด้านของความแม่นยำ และสำหรับการกำหนดจังหวะของเครื่องกำหนดจังหวะที่เร็วนั้นมีความยากในด้านของทักษะความแข็งแรงของมือ ดนตร์ เพ่งบุญ ได้กล่าวถึงวิธีการฝึกโมดลำดับที่ 1 ดังนี้

“...ถึงโมดที่ 1 หรือบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยส่วนตัวจะฝึกเป็นรูปแบบทางนิ้ว 5 ตำแหน่งซึ่งใช้มีวิธีคิดคือจะเทียบกับบันไดเสียงเพนทาโทนิค ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่นิยมของผู้ฝึกปฏิบัติดนตรี โดยจะใช้รูปแบบของทางนิ้วสำหรับกลุ่มโน้ตในบันไดเสียงนี้ให้เป็นประโยชน์ โดยสามารถเปลี่ยนให้อยู่ในกลุ่มทางนิ้วของบันไดเสียงเพนทาโทนิคทั้ง 5 ตำแหน่ง และปฏิบัติให้ครบทั่วทุกตำแหน่งบนคอกีตาร์ ใช้วิธีการปฏิบัติ 3 รูปแบบคือ 1) ปฏิบัติโดยเริ่มจากโน้ตหลักของบันไดเสียง และจบด้วยโน้ตหลักของบันไดเสียงเช่นเดิม 2) ปฏิบัติทั้งขาไปและขากลับในตำแหน่งเดิม และปฏิบัติโดยการเชื่อมตำแหน่งฉัดไปทั้งขาไปและขากลับเช่นกัน 3) ปฏิบัติขาไปในตำแหน่งแรก และต่อด้วยปฏิบัติขากลับในตำแหน่งฉัดไป...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

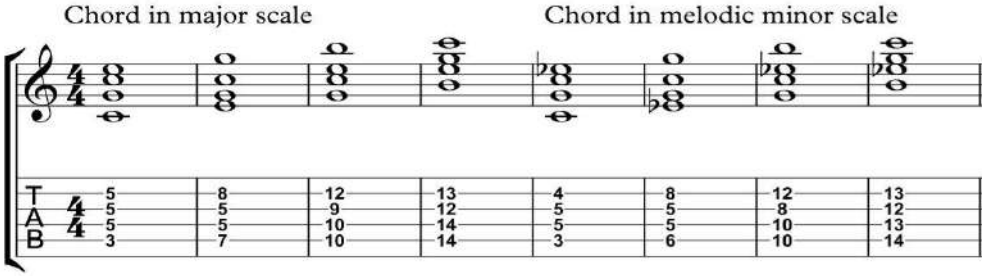


ภาพที่ 61 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 61 พบว่าวิธีการนำความรู้มาประยุกต์ใช้เพื่อทำให้เนื้อหาเข้าใจง่ายขึ้น การเปรียบเทียบกับบันไดเสียงเพนทาโทนิค ซึ่งเป็นบันไดเสียงยอดนิยม จะทำให้ผู้ฝึกรู้สึกถึงความเชื่อมโยงกันระหว่างทฤษฎีดนตรี และทำให้มีแนวทางสำหรับการฝึกปฏิบัติ และ ดนตร์ เพ่งบุญ ได้ใช้วิธีการเดียวกับสำหรับการฝึกคอร์ดในบันไดเสียงดังนี้

“…สำหรับการฝึกคอร์ดข้อสำคัญของผมคือ การฝึกโดยเครื่องกำหนดจังหวะ และปฏิบัติคอร์ดทุกตำแหน่ง ทั้งขาไปและขากลับให้ทั่วทุกตำแหน่งบนคอกีตาร์ และฝึกคอร์ดให้ครบทั้ง 7 คอร์ด...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

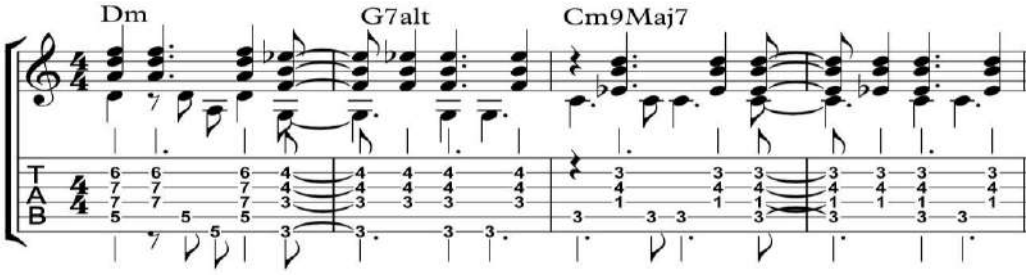


ภาพที่ 62 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 62 พบว่าวิธีการฝึกคอร์ดโดยการต่อยอดองค์ความรู้จากสิ่งที่เคยฝึกมา คอร์ดในบันไดเสียงเมเจอร์คือคอร์ด C โดยใช้ตำแหน่งเดียวกันเปลี่ยนคอร์ด Cm คอร์ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และต้องฝึกคอร์ดให้ครบทั้ง 7 คอร์ดในบันไดเสียง และดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวถึงการนำทำนองและเสียงประสานมารวมกันดังนี้

“…การนำทำนองและ เสียงประสานมารวมกัน โดยการกำหนดจังหวะยกตัวอย่าง กลุ่มคอร์ด ii/V/I การประยุกต์ด้วยการผสมผสานโดยการใช้คอร์ดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบ เมโลดิกกลุ่มคอร์ดจึงถูกปรับเปลี่ยน...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

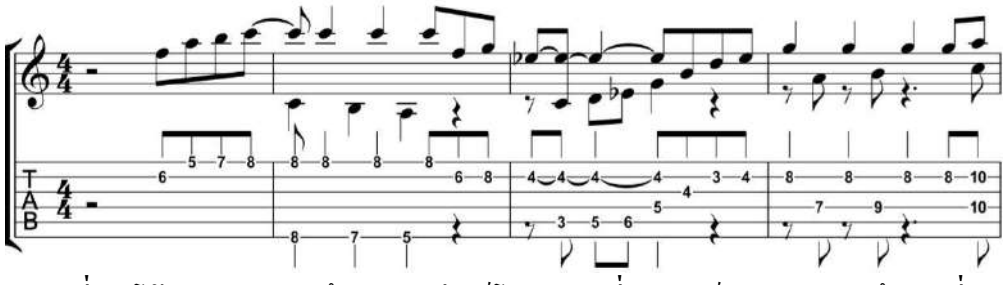


ภาพที่ 63 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 3

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 63 พบว่าวิธีการฝึกการประยุกต์และต่อยอดองค์ความรู้สำหรับคอร์ด ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยการกำหนดจังหวะเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี หรือเพื่อฝึกด้นสด และขั้นตอนสุดท้ายสำหรับการฝึกบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกจาก ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวดังนี้

“…บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก นั้นสำหรับขั้นตอนนี้จะไม่มองเป็นตำแหน่ง รูปแบบของนิ้ว โดยวิธีการคิดจากการประยุกต์เพลงคลาสสิกของบาคช์ (Johann Sebastian Bach

1685-1750) และวิธีการแบบนี้จะช่วงฝึกทักษะการด้นสดด้วยเช่นกัน วิธีการแบบนี้ ส่วนตัวรู้สึกว่ามันทำให้เราได้ยินความเป็นดนตรี การเคลื่อนที่ของโน้ตทุกอย่างร้อยเรียงกัน...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

ภาพที่ 64 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติกีตาร์โมดลำดับที่ 1 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 4

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 64 พบว่าการฝึกบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกเพื่อการต่อยอดองค์ความรู้ โดยการทำความเข้าใจกับโน้ตทุกตำแหน่งในบันไดเสียง การนำโน้ตในบันไดเสียงมาสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี รวมไปถึงการฝึกทักษะทั้งในด้านของการปฏิบัติในเชิงเทคนิค และในเชิงของความเข้าใจทฤษฎีดนตรีไปด้วยเช่นกัน

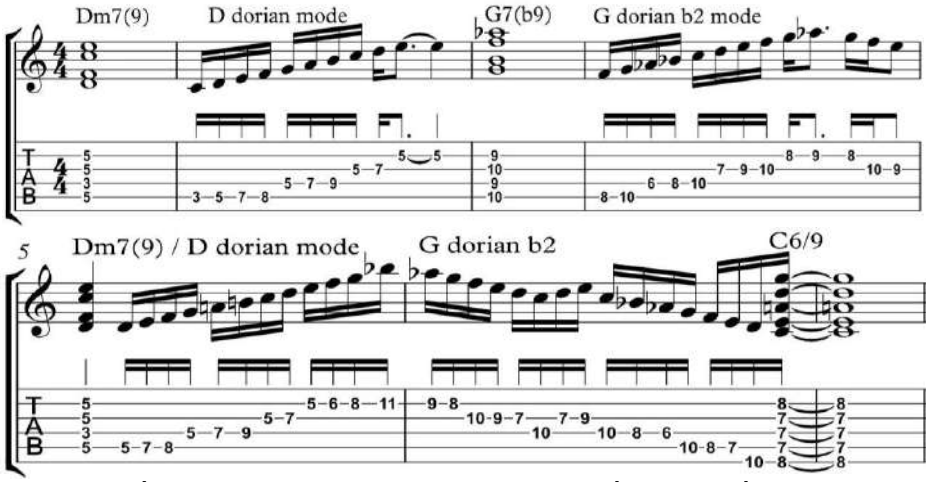
สรุปจากข้อมูลการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 คนในด้านของการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดลำดับที่ 1 นั้น เริ่มต้นจากวิธีคิดต่อบันไดเสียง เช่นมองเป็นบันไดเสียงเมเจอร์โดยการเปลี่ยนโน้ตตำแหน่งที่ 3 เป็นโน้ต b3 หรืออาจจะมองเป็นบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ขึ้นอยู่กับวิธีการส่วนบุคคล แต่สิ่งที่เชื่อมโยงกันของทั้ง 5 คนคือการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงให้ทั่วทุกตำแหน่งบนคอกีตาร์ รวมถึงการฝึกคอร์ด การด้นสดเพื่อเข้าใจในเอกลักษณ์ของเสียง เพื่อการนำมาใช้ทางผลงานดนตรีที่เป็นแนวทางส่วนบุคคล

2.2 วิธีการสอนโมดลำดับที่ 2 บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง จากอาจารย์ทั้ง 5 คน โดยอาจารย์จากมหาวิทยาลัยมหิดล และอาจารย์จากมหาวิทยาลัยศิลปากรมีวิธีคิดทางด้านคอร์ดที่ใช้สำหรับบันไดเสียงนี้โดยสอดคล้องกันดังเช่น กริชพล อินทนิน กล่าวดังนี้

“...ถ้าพูดถึงบันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง ต้องอยู่บนคอร์ดไมเนอร์ แต่อาจจะถูกใช้กับคอร์ดทบเจ็ดที่เพิ่มโน้ต 13 และ b9 คอร์ดของบันไดเสียงนี้แต่ใช้บนคอร์ดทบเจ็ด เช่นคอร์ด G ที่ประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่ 3 เมเจอร์, คู่ 6 เมเจอร์ และมีคู่ 9 ไมเนอร์ เพราะฉะนั้นในด้านของความเข้าใจอาจจะต้องสูงกว่าทางด้านกายภาพ คือหมายความว่าจะใช้โมดนี้ ต้องรู้ว่าเหมาะสมกับคอร์ดประเภทอะไร...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่าสำหรับบันไดเสียงนี้นั้นเหมาะสมกับคอร์ดดอมินันท์ หรือคอร์ดทบเจ็ดมากกว่าคอร์ดประเภทไมเนอร์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ที่กล่าวดังนี้

"...โดยส่วนตัวมีความรู้สึกว่าอะไรที่เป็นโน้ต b2 คือบันไดเสียงพรีเจียน (Phrygian mode) เหมือนคอร์ดในโมดลำดับที่ 3 ของบันไดเสียงเมเจอร์ โน้ต b9 นิยมใช้บนคอร์ดดอมินันท์ ไม่ค่อยนิยมใช้บันคอร์ดไมเนอร์ ส่วนตัวมีความรู้สึกว่าควรจะเป็นคอร์ด Dom7b9 มากกว่า ยกตัวอย่างเช่นคอร์ด Dm/G/C ในตำแหน่งคอร์ดลำดับที่ 5 คือคอร์ด G จะใช้บันไดเสียง F ไมเนอร์แบบเมโลดิก หรือบันไดเสียง G ดอเรียนแฟล็ทสอง..." (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

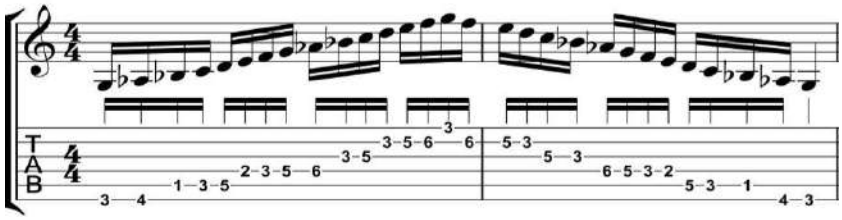


ภาพที่ 65 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล

(อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 65 พบว่าวิธีการใช้โมดลำดับที่ 2 ในกลุ่มคอร์ด ii/V/I ในบันไดเสียง C เมเจอร์โดยสามารถใช้บันไดเสียง G ดอเรียนแฟล็ทสองบนคอร์ดลำดับที่ V คือคอร์ด G7(b9) เพื่อเพิ่มความหลากหลายของเสียง สำหรับการฝึกบันไดเสียงนั้น เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ได้กล่าวดังนี้

"...โมดลำดับที่ 2 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ตำราบางเล่มใช้ชื่อพรีจิดอเรียน (Phrygidorian) หรือบางตำราใช้ชื่อว่าดอเรียนแฟล็ทสอง คือบันไดเสียงเดียวกัน ยกตัวอย่างบันไดเสียง F ไมเนอร์แบบเมโลดิกหรือบันไดเสียง G ดอเรียนแฟล็ทสองโน้ตเหมือนกัน แต่เสียงของคอร์ดจะเปลี่ยนไปโดยสามารถใช้กับคอร์ดประเภทไมเนอร์..." (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

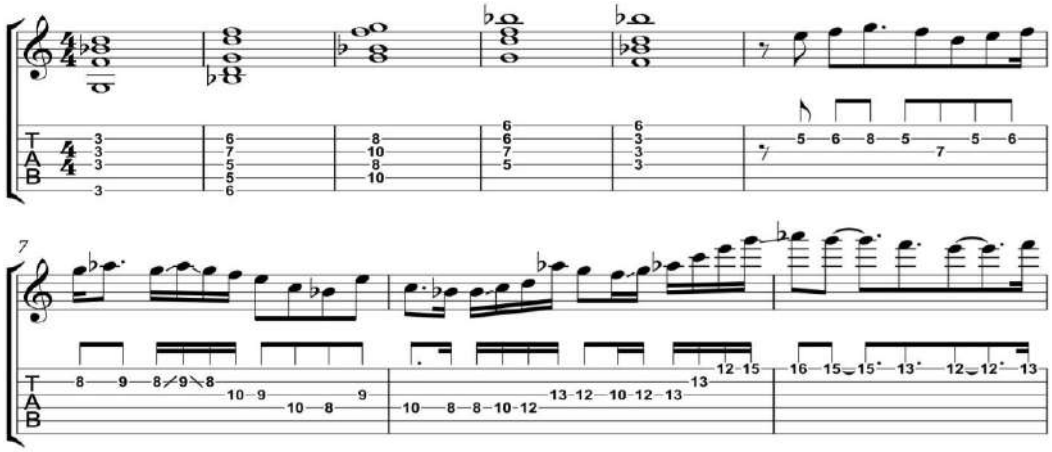


ภาพที่ 66 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร แบบฝึกหัดที่ 1

(เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 66 พบว่าการปฏิบัติบันไดเสียง G ดอเรียนแฟล็ทสองโดยเชื่อมโยงกับบันไดเสียง F ไมเนอร์แบบเมโลดิกแต่สำหรับโมดลำดับที่ 2 นี้จะตัดโน้ตตัว F สายที่ 6 ช่องที่ 1 โดยเริ่มต้นจากโน้ตตัว G สายที่ 6 ช่องที่ 3 ฝึกปฏิบัติจนแม่นยำเพื่อการนำมาใช้และ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ได้กล่าวต่อไปดังนี้

“...การด้นสดบันไดเสียง G ดอเรียนแฟล็ทสองบนคอร์ด Gm โดยปฏิบัติบันไดเสียง F ไมเนอร์แบบเมโลดิกผลลัพธ์คือเหมือนกัน คอร์ดที่สัมพันธ์กับโมดลำดับที่ 2 คือคอร์ดไมเนอร์เช่นใช้กับคอร์ด Gm...” (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)



ภาพที่ 67 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร แบบฝึกหัดที่ 2

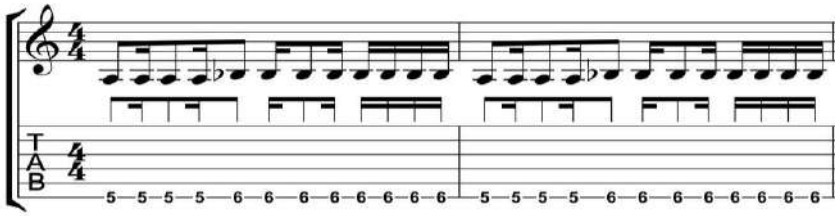
(เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 67 พบว่าการปฏิบัติด้นสดบันไดเสียง G ดอเรียนแฟล็ทสองโดยใช้คอร์ด Gm เป็นคอร์ดที่กลุ่มโน้ตอยู่ในบันไดเสียง โดย ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ กล่าวถึงเอกลักษณ์ของเสียงในโมดลำดับที่ 2 ดังนี้

“...โดยส่วนตัวไม่คุ้นชินกับเสียงของโมดนี้ แต่มีวิธีคิดเปรียบเทียบกับบันไดเสียงดอเรียนโมดลำดับที่ 2 ของบันไดเสียงเมเจอร์ แต่โน้ตถูกเปลี่ยนเป็นโน้ต b2 มิติของเสียงมีความแตกต่างขึ้น ส่วนตัวนำไปใช้จริงเพื่อเชื่อมโยงกับโมดอื่น ๆ ไม่ได้ปฏิบัติโมดนี้เป็นเสียงที่ใช้สร้างทำนองหลักของบทเพลง...” (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

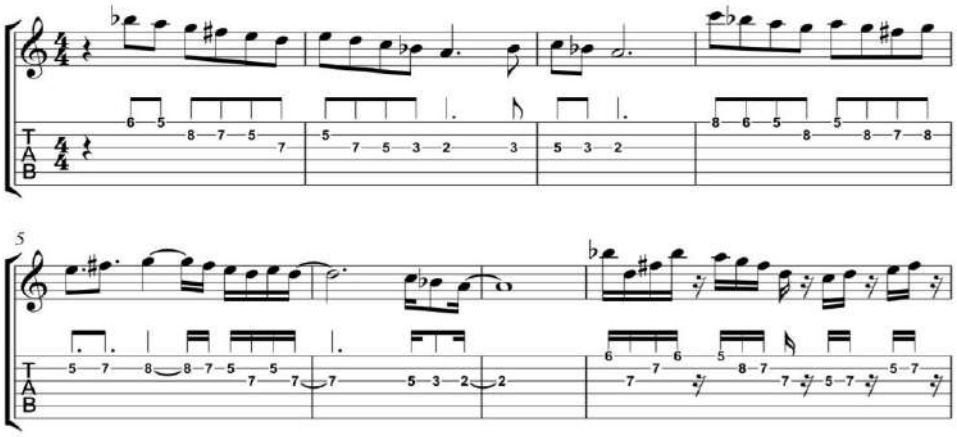
จากข้อมูลการสัมภาษณ์อาจารย์จากศิลปากร และอาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่าลำหรับโมดนี้นั้นไม่นิยมใช้เป็นเสียงที่สร้างทำนองหลังของบทเพลง แต่นิยมใช้เป็นเสียงที่เชื่อมต่อไปสู่บันไดเสียงอื่น ๆ และ ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวถึงวิธีคิดและวิธีการฝึกโมดลำดับที่ 2 ดังนี้

“...บันไดเสียง A ดอเรียนแฟล็ทสองเป็นโมดลำดับที่ 2 ของบันไดเสียง G ไมเนอร์แบบเมโลดิกวิธีคิดส่วนตัวจะคิดเป็นโมดหลักเพราะระบบทางนิ้วจะแม่นยำ บันไดเสียง A ดอเรียนแฟล็ทสองนั้นโน้ตตัว A คือโน้ตหลักซึ่งบันไดเสียงมีโน้ตสำคัญ 2 โน้ตคือโน้ตหลักในตำแหน่งแรก และโน้ตดอมินันท์ แต่โน้ตตำแหน่งแรกต้องปฏิบัติให้ชัด...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)



ภาพที่ 68 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 68 พบว่าการปฏิบัติโดยเน้นโน้ตหลักที่ชัดเจน และมีโน้ตตำแหน่งที่ 2 ของบันไดเสียง โดยสร้างเป็นจังหวะของบทเพลง เพื่อฝึกการด้นสด ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวว่า จะบันทึกเสียงจากกลุ่มโน้ตในภาพที่ 68 และฝึกด้นสดดังเช่นโน้ตในภาพที่ 69 ในหน้าต่อไป

ภาพที่ 69 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 69 พบว่าการด้นสดโดยใช้บันไดเสียง A ดอเรียนแฟล็ทสองเพื่อสร้างทำนองของบทเพลง เป็นการฝึกปฏิบัติบนคอร์ดเดียว และมีโน้ตประกอบแค่โน้ต A และเปลี่ยนแปลงเป็นโน้ต Bb สลับกัน

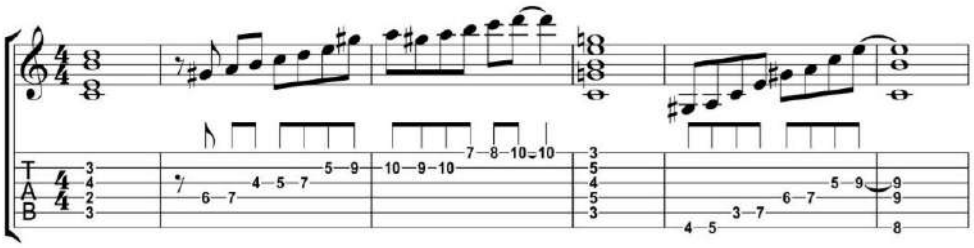
สรุปจากข้อมูลการสัมภาษณ์จากอาจารย์ทั้ง 5 คน พบว่าบันโมดในลำดับที่ 2 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นมีวิธีการใช้ในคอร์ด 2 รูปแบบคือคอร์ดที่สอดคล้องกับโน้ตในบันไดเสียงคือคอร์ดประเภทไมเนอร์เช่น Cm และสามารถใช้กับคอร์ดที่โน้ตไม่สอดคล้องกับบันไดเสียงได้เช่นกัน เช่นคอร์ด C7alt และสามารถสร้างเป็นบทเพลงได้หลากหลายประเภทของดนตรี แต่สำหรับบางประเภทของดนตรียังไม่เป็นที่นิยมใช้โมดนี้ และนิยมใช้เป็นบันไดเสียงที่เชื่อมต่อไปหาบันไดเสียงอื่น ๆ

2.3 โมดลำดับที่ 3 บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทดโดยประกอบไปด้วยแนวคิดและวิธีการสอนปฏิบัติของอาจารย์ทั้ง 5 คน ด้วยความหลากหลายทางเสียงของบันไดเสียงซึ่งเป็นรสนิยมส่วนบุคคล สำหรับการนำบันไดเสียงไปใช้งาน โดยมีทั้งอาจารย์ที่นิยมใช้บันไดเสียงนี้และไม่นิยมใช้บันไดเสียงนี้เช่นกัน กริชพล อินทนิน ได้กล่าวดังนี้

“...บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทดใช้กับคอร์ด Maj7 ที่มีโน้ต #5 และ #4 โดยส่วนตัวไม่ค่อยได้ใช้โมดนี้...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่าโดยส่วนตัวนั้นไม่นิยมใช้บันไดเสียงนี้ บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทดนั้นใช้กับคอร์ดเช่น CMaj7#4 หรือ CMaj7#5 และอาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวถึงวิธีการใช้โมดลำดับที่ 3 ดังนี้

“...บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด โดยใช้ใช้บนคอร์ด I โดยส่วนตัวปฏิบัติบันไดเสียงโดยตัดโน้ตตำแหน่งที่ 4 และสำหรับโน้ตตัว #5 สามารถปฏิบัติได้ เพราะเป็นบีบอบโน้ต (Bebob note) หรือปฏิบัติอาร์เพจจิโอโดยเริ่มที่โน้ต G# โดยยังอยู่ในคอร์ด C สำหรับดนตรีแจ๊สสามารถปฏิบัติได้ทั้งหมด แต่สำหรับดนตรีสมัยนิยมตัวโน้ตที่เสียงไม่คุ้นชินจะไม่นิยมปฏิบัติ สำหรับกลุ่มโน้ตในบันไดเสียงนี้นิยมใช้เพื่อเชื่อมโยงไปสู่บันไดเสียงหลักของบทเพลง...” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

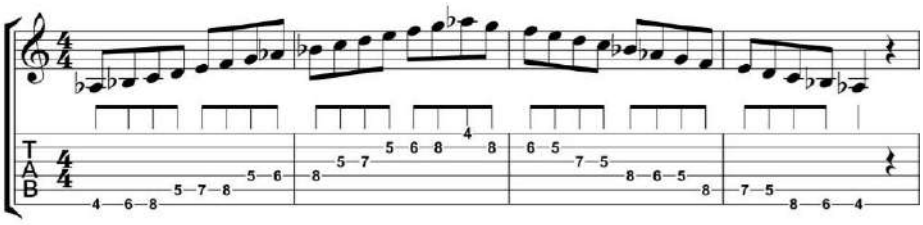


ภาพที่ 70 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 3 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล

(อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 70 พบว่าวิธีการใช้โมดลำดับที่ 3 นั้น ใช้โดยการตัดโน้ตตำแหน่งที่ 4 สำหรับบันไดเสียง C ลิเดียนออกเมนเทดคือโน้ตตัว F# โดยสามารถปฏิบัติบนคอร์ด C โดยเริ่มต้นปฏิบัติการด้นสดด้วยโน้ตตัว G# เข้าหาโน้ตตัว A และสามารถปฏิบัติโน้ตตำแหน่งอื่น ๆ ได้ยกเว้นโน้ตตัว F# สำหรับการด้นสดโดยใช้บันไดเสียงเพื่อสร้างทำนองนั้นต้องฝึกปฏิบัติบันไดเสียงให้มีความแม่นยำทั้งในด้านของทักษะการปฏิบัติและเข้าใจทฤษฎีการใช้ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร กล่าวถึงโครงสร้างของบันไดเสียง และคอร์ดที่สอดคล้องกับบันไดเสียงดังนี้

“...บันไดเสียง F ไมเนอร์แบบเมโลดิก โมดลำดับที่ 3 คือบันไดเสียง Ab ลิเดียนออกเมนเทด โดยฝึกปฏิบัติโน้ตในบันไดเสียง 2 ช่วงคู่แปดเริ่มต้นจากโน้ตตัว Ab สายที่ 6 และบันไดเสียงนี้ใช้บนคอร์ดประเภทเมเจอร์ คอร์ด AbMaj7 โดยการปรับโครงสร้างให้สัมพันธ์กับโมดคือโน้ตตำแหน่งที่ 5 ต้องเปลี่ยนเป็นโน้ต #5 โน้ตตัว Eb ปรับขึ้นครึ่งเสียงคือโน้ตตัว E มิติของเสียงจะเปลี่ยนไป...” (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)



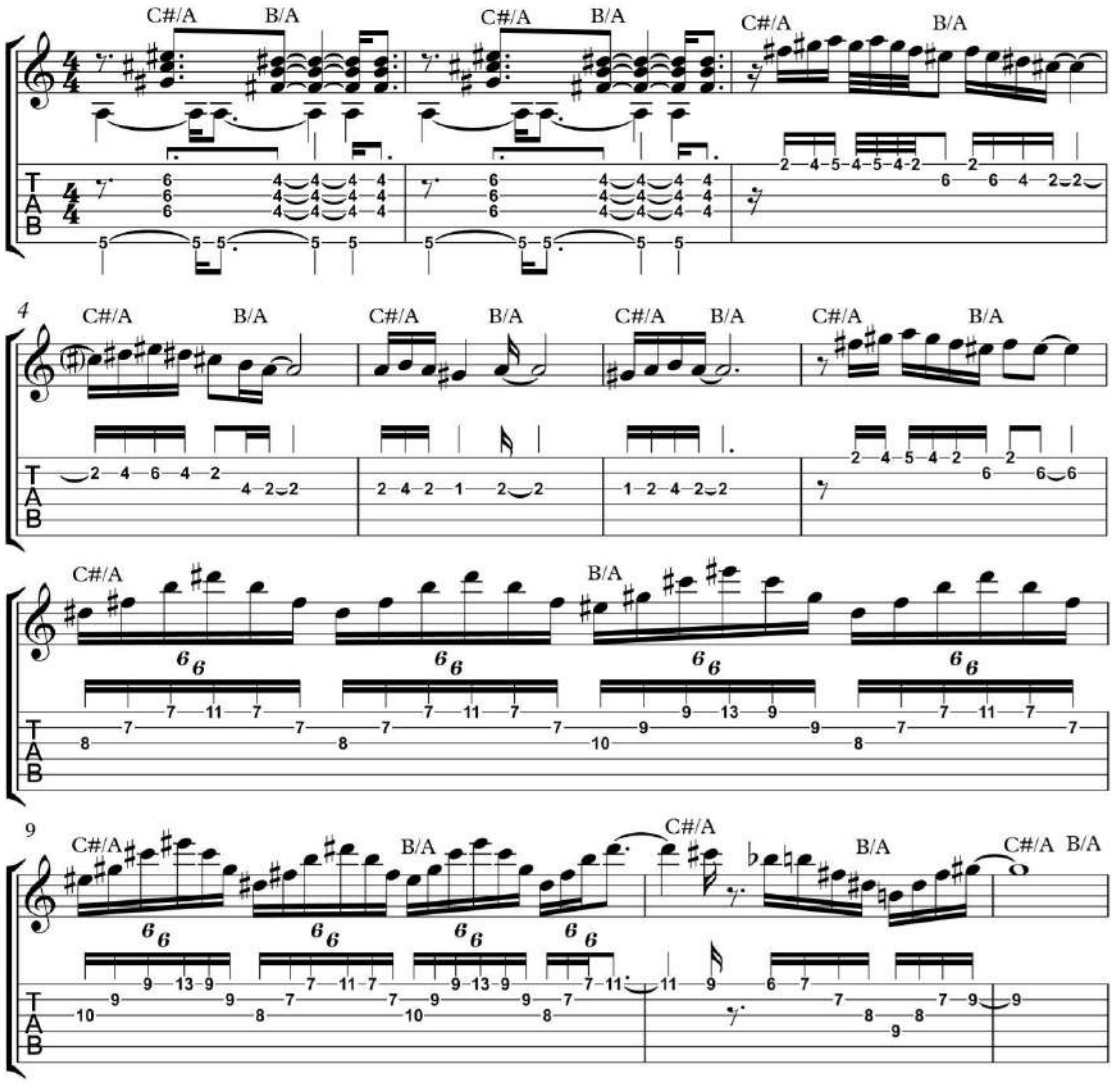
ภาพที่ 71 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 3 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

(เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 71 พบว่าเริ่มต้นจากการฝึกบันไดเสียง Ab ลิเดียนออกเมนเทดโดยฝึกในกลุ่มโน้ต 2 ช่วงคู่แปด และฝึกปฏิบัติคอร์ดที่สอดคล้องกับบันไดเสียง คือคอร์ด AbMaj7#5 วิธีการคิดที่ง่ายคือเปรียบเทียบกับคอร์ด AbMaj7 คอร์ดในบันไดเสียงเมเจอร์ และภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ ได้กล่าวดังนี้

"...สำหรับโครงสร้างของบันไดเสียงนี้มีระบบทางนิ้วที่น่าสนใจ สำหรับการฝึกปฏิบัติ มิติของเสียงที่มาจากบันไดเสียงลิเดียนโมดในบันไดเสียงเมเจอร์ แต่โน้ตตัวแหน่งที่ 5 ถูกเปลี่ยนเป็นโน้ต #5 ซึ่งใช้กับคอร์ดออกเมนเทดวิธีการฝึกนั้นต้องเริ่มจากฝึกระบบทางนิ้วให้แม่นยำ ลำดับต่อไปคือฝึกอาร์เพจจิโอโดยเน้นโน้ต #4 ที่เป็นลิเดียน และโน้ต #5 ที่เป็นออกเมนเทด สำหรับการนำบันไดเสียงนี้มาใช้นั้น เหมาะกับการใช้สำหรับเชื่อมโยงเข้าหาบันไดเสียงหลักในบทเพลง..." (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์อาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่าเป็นบันไดเสียงที่เหมาะกับการฝึกปฏิบัติเพื่อพัฒนาทักษะทางด้านต่าง ๆ ของผู้ฝึก แต่สำหรับการนำไปใช้นั้น ต้องประยุกต์เพื่อเชื่อมโยงกับบันไดเสียงอื่น ๆ และดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวดังนี้

"...ลิเดียนออกเมนเทดโมดที่ 3 หมายความว่าโน้ตตัวที่ 3 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก เช่นบันไดเสียง A ลิเดียนออกเมนเทดหมายความว่า A เป็นโน้ตที่ 3 ของบันไดเสียง F# ไมเนอร์แบบเมโลดิกเพราะฉะนั้นคอร์ดลำดับที่ 3 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกคือคอร์ด Major7#5 มีคุณสมบัติเป็นเมเจอร์แต่เป็นออกเมนเทดคือ # โน้ตตัวที่ 5 และมีโน้ต #4 คือลิเดียนด้วยเช่นกัน เพราะฉะนั้นคอร์ดนี้ก็เป็นคอร์ดที่ค่อนข้างมีมิติของเสียงที่ฟังยากเสียงตึงเครียด โดยส่วนตัวมีวิธีการใช้ที่ทำให้มิติของเสียงฟังง่ายขึ้น ใช้เป็นคอร์ดเป็นทรัยแอดผสมผสานกับโน้ตเบส (Bass note) ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้น คอร์ดลำดับที่ 4 และ 5 เป็นคอร์ดประเภทเมเจอร์เป็นทรัยเอดเมเจอร์ถ้าเป็นคอร์ด 4 เสียงคือคอร์ดทบเจ็ดยกตัวอย่างบันไดเสียง F# ไมเนอร์แบบเมโลดิกแต่โน้ตเบสอยู่ที่โน้ต A เพราะต้องการมิติของเสียงในบันไดเสียง A ลิเดียนออกเมนเทดโดยปฏิบัติทรัยเอดของคอร์ด C# และทรัยเอดของคอร์ด B สลับกัน..." (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

ภาพที่ 72 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 3 ดนตร์ เพ่งบุญ

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 72 พบว่าสำหรับโมดลำดับที่ 3 นั้นการฝึกปฏิบัติและการนำมาใช้สามารถประยุกต์เป็นเสียงอยู่อยู่ในทำนองหลักของบทเพลงได้เช่นกัน วิธีการนำโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 2 และลำดับที่ 3 ของบันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด หรือคิดเป็นคอร์ดลำดับที่ 4 และ 5 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ซึ่งเป็นคอร์ดประเภทเมเจอร์ทั้งคู่ ซึ่งสามารถนำมาปฏิบัติการด้นสด หรือสร้างผลงานทางดนตรีที่มีความสร้างสรรค์ ซึ่งนำพาไปสู่การทดลองสำหรับดนตรีในเสียงแบบใหม่ ๆ ได้เช่นกัน

สรุปจากข้อมูลการสัมภาษณ์ของอาจารย์ทั้ง 5 คนนั้นมีวิธีการฝึก และวิธีคิดต่อบันไดเสียงนี้ที่แตกต่างกัน ซึ่งมีทั้งนิยมใช้เป็นทำนองหลักของบทเพลง และใช้เป็นทำนองรองเพื่อ

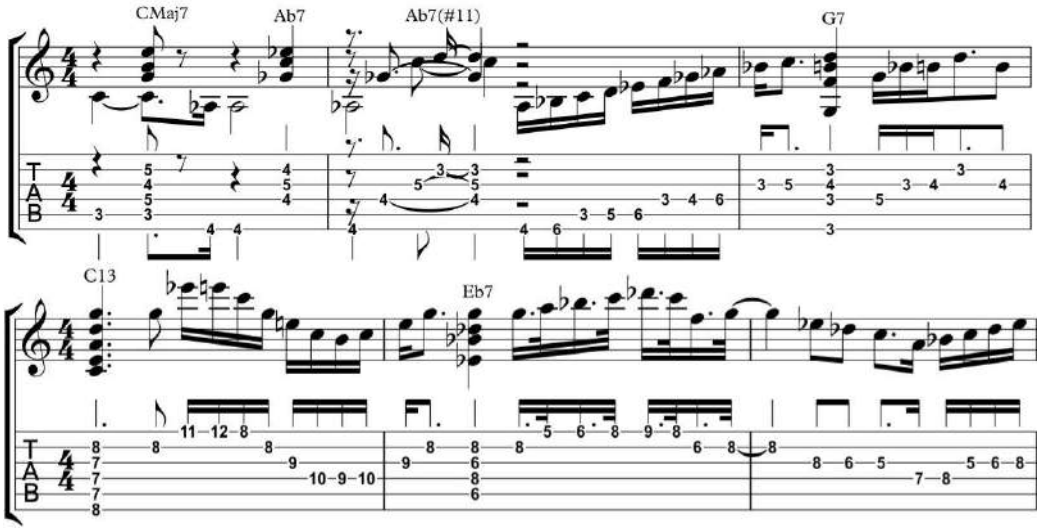
เชื่อมโยงไปหาทำนองหลักของบทเพลง วิธีการฝึกนั้นเริ่มต้นจากปฏิบัติบันไดเสียงให้แม่นยำโดยสามารถจำโครงสร้างของทางนิ้วได้ และเข้าใจถึงทฤษฎีการใช้ โดยเริ่มทดลองการด้นสดจนสามารถเข้าใจในเอกลักษณ์ของเสียงในบันไดเสียงนี้ จนสามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นผลงานทางดนตรี

2.4 เนื้อหาของโมดลำดับที่ 4 บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ประกอบด้วยวิธีคิด และวิธีการสอนรวมถึงการนำไปใช้จากอาจารย์ทั้ง 5 คนที่แตกต่างกันในด้านของรสนิยมทางดนตรี โดยเริ่มต้นแนวคิดจากอาจารย์ มหาวิทยาลัยมหิดล กริชพล อินทนิน กล่าวดังนี้

"...บันไดเสียงลิเดียนดิมิแนนท์นิยมใช้ในคอร์ดไตรโทนซับ (Tritone substitution) เช่นคอร์ด Dm7/G7/CMaj7 ไตรโทนของคอร์ด G7 ก็คือ Db7 โดยการใช้บันไดเสียง Db ลิเดียนดอมินันท์..." (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่าบันไดเสียงนี้นิยมใช้กับคอร์ดทบเจ็ดที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงหลักของบทเพลง ซึ่งสอดคล้องกับวิธีการใช้โมดลำดับที่ 4 จากอาจารย์ มหาวิทยาลัยศิลปากร อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวดังนี้

"...ลิเดียนดอมินันท์ โดยส่วนตัวปฏิบัติบันไดเสียงในคอร์ดทบเจ็ดที่ไม่ได้อยู่ในกุญแจเสียงหลัก เช่นคอร์ด CMaj7/Ab7 คอร์ด bVI7 ไม่อยู่ในบันไดเสียงของ C เมเจอร์ สำหรับคอร์ดที่ไม่ได้อยู่ในกุญแจเสียงหลักของบทเพลงนั้นจะนิยมใช้ไตรโทน..." (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)"

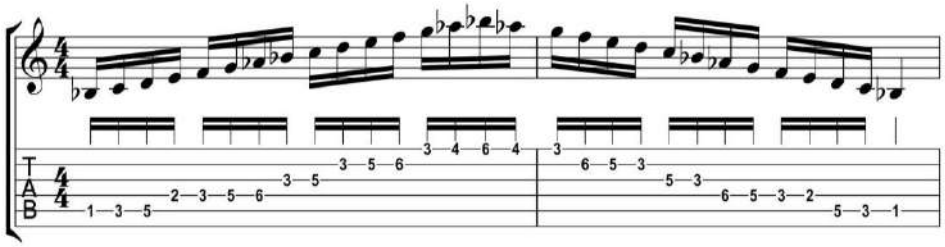


ภาพที่ 73 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล

(อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 73 พบว่ามีการใช้บันไดเสียง Ab ลิเดียนดอมินันท์บนคอร์ด Ab7 และ Ab7(#11) ซึ่งเป็นคอร์ดไตรโทนของคอร์ด Dm7 และมีการใช้บันไดเสียง Eb ลิเดียนดอมินันท์บนคอร์ด Eb7 ซึ่งเป็นคอร์ดไตรโทนของคอร์ด Am7 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร กล่าวถึงวิธีการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงไว้ดังนี้

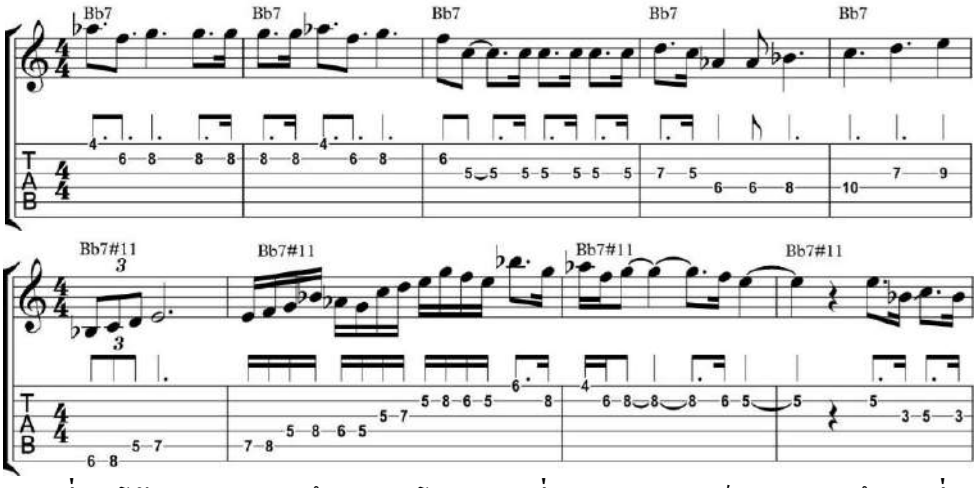
"...โมดลำดับที่ 4 ลิเดียนดอมินันท์ใช้ในคอร์ดทบเจ็ด โดยมีโน้ตหลักที่สำคัญ 2 ตำแหน่งคือ b7 กับ #4 หรือว่า #11 โดยเริ่มต้นด้วยการฝึกปฏิบัติบันไดเสียง..." (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)"



ภาพที่ 74 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร แบบฝึกหัดที่ 1

(เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 74 พบว่าสำหรับการฝึกปฏิบัติบันไดเสียง Bb ลิเดียนดอมินันท์นั้น ปฏิบัติในกลุ่มโน้ต 2 ช่วงคู่แปด ทั้งขาไป และขากลับ โน้ตที่สำคัญคือโน้ต E เป็นโน้ต #4 หรือ #11 และโน้ต Ab เป็นโน้ต b7 ขั้นตอนต่อไป เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร กล่าวถึงวิธีการใช้ดังนี้

"...ปฏิบัติด้นสดบันไดเสียง Bb ลิเดียนดอมินันท์โดยใช้คอร์ด Bb7 และคอร์ด Bb7#11 ซึ่งเป็นคอร์ดทบเจ็ดที่มีโน้ต #4 หรือ #11 โดยกลุ่มโน้ตในคอร์ดมีความสอดคล้องกับบันไดเสียงมากขึ้น คอร์ดทบเจ็ดจะนิยมใช้บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนหรือบันไดเสียงบลูส์ (Blues scale) แต่บางครั้งสามารถใช้บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์เพื่อเพิ่มตัวเลือกในการสร้างสิติของเสียงได้เช่นกัน..." (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

ภาพที่ 75 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร แบบฝึกหัดที่ 2

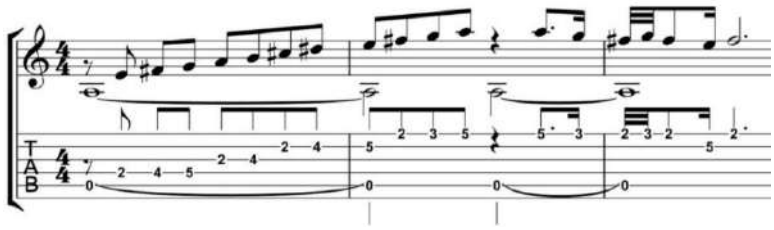
(เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 75 พบว่าคอร์ดที่มีโน้ตเชื่องโยงกับโครงสร้างของบันไดเสียงคือคอร์ด Bb7#11 โดยมีวิธีคิดจากคอร์ด Bb7 ซึ่งสามารถใช้บันไดเสียงนี้ได้เช่นกัน ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ กล่าวถึงเอกลักษณ์ของเสียงสำหรับกลุ่มโน้ตในบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ ดังนี้

“...สำหรับบันไดเสียงลิเดียนดอมิแนนท์ โดยส่วนตัวฟังเสียงแล้วนึกถึงวัฒนธรรมแบบ ลาติน แอฟริกา (Latin Africa) ค่อนข้างชอบมิติของเสียงการฝึกปฏิบัติอาร์เพจจิโอ มีโน้ตที่เด่นชัดคือ #4 และ b7 และสามารถปฏิบัติโน้ตตำแหน่งที่ 9 หรือตำแหน่งอื่น ๆ ที่สอดคล้องกับบันไดเสียงได้เช่นกัน สำหรับการปฏิบัติด้นสดนั้นเสียงของโมดนี้ไม่ใช่แค่มีไว้เชื่อมต่อกับบันไดเสียงหลักในบทเพลง แต่สามารถสร้างเป็นทำนองหลักของบทเพลงได้ เช่นสร้างผลงานทางดนตรีร็อค (Rock music) อย่างเช่นผลงานทางดนตรีของศิลปิน คิโค ลูเรโร (Kiko Loureiro) หรือดนตรีฟิวชั่นแจ๊ส (Jazz fusion) ดนตรีลาตินแจ๊ส (Latin jazz)...” (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์จากวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่า โมดลำดับที่ 4 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นนิยมใช้ในหลากหลายรูปแบบทางดนตรี และหลากหลายวิธีการ และสามารถใช้สร้างทำนองหลักในบทเพลง ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวถึงวิธีการใช้บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ ดังนี้

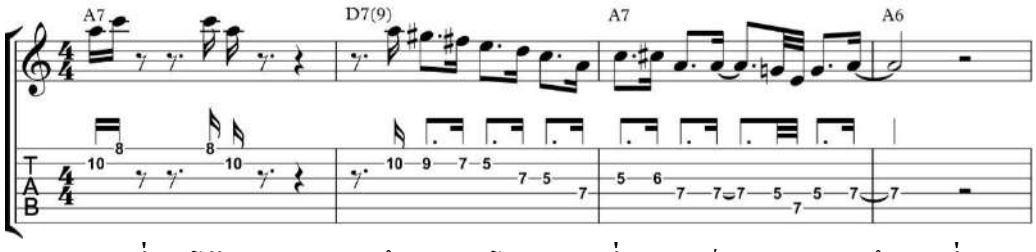
“...ลิเดียนดอมินันท์ โดยส่วนตัวนั้นใช้วิธีการฝึกเหมือนกันกับโมดลำดับที่ 3 ลิเดียนออกเมนเทด สำหรับบันไดเสียง A ลิเดียนดอมินันท์หมายความว่า A เป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของบันไดเสียง E ไมเนอร์แบบเมโลดิก...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)



ภาพที่ 76 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 76 พบว่าสำหรับการฝึกปฏิบัติเพื่อให้เข้าใจในเอกลักษณ์ของเสียงสำหรับบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์นั้นคือการปฏิบัติโน้ตลำดับที่ 1 คือโน้ต A สายที่ 5 โดยปฏิบัติทำให้เสียงของโน้ตมีความยาว เพื่อฝึกปฏิบัติด้นสดโน้ตอื่น ๆ ในบันไดเสียง และ ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวถึงการนำบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ไปใช้ในเพลงบลูส์ ดังนี้

“…โมดลำดับที่ 4 คอร์ดทบเจ็ดคือเพลงบลูส์ (Blues music) ตัวเลือกใหม่ในการเล่นเพลงบลูส์คือลิเดียนดอมินันท์ ตัวอย่างศิลปินเช่น โรเบน ฟอร์ด (Roben Ford) สำหรับการใช้บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ในเพลงบลูส์ นิยมใช้บนคอร์ดลำดับที่ 4 โดยประยุกต์จากเพลงบลูส์แบบเก่า เช่นสตีฟวี เรวอน (Stevie Ray Vaughan) จิมมี เฮนดริกซ์ (Jimi Hendrix) โดยศิลปิน โรเบน ฟอร์ด เริ่มนำโมดมาใช้หรือ สก็อต เฮนเดอสัน (Scott Henderson) ทำให้เพลงบลูส์มีขอบเขตที่กว้างขึ้น และศิลปินจอน เมเยอร์ (John Mayer) กลายเป็นเพลงบลูส์ที่ยอดนิยมบม (Blues popular music) จะเห็นได้ว่าศิลปินแต่ละยุคสมัยประยุกต์ใช้ทฤษฎีโดยการต่อยอด...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

ภาพที่ 77 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 77 พบว่ามีการใช้บันไดเสียง D ลิเดียนดอมินันท์บนคอร์ด D7(9) ซึ่งเป็นคอร์ดลำดับที่ 4 ของกลุ่มคอร์ดในเพลงบลูส์ในบันไดเสียง A บลูส์

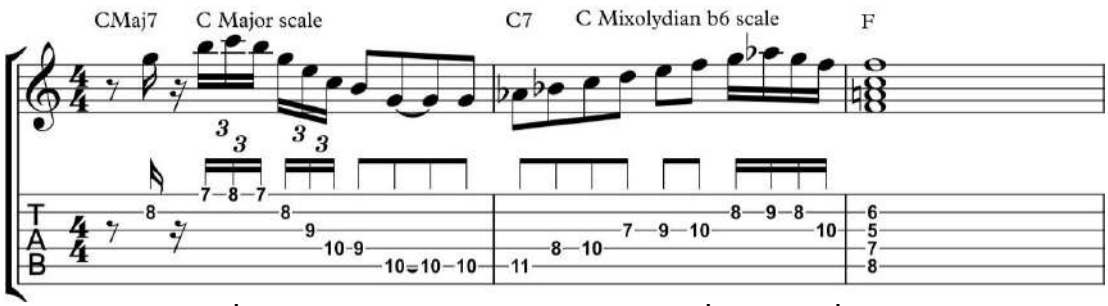
สรุปจากข้อมูลการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 พบว่า สำหรับการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดลำดับที่ 4 นั้นมุ่งเน้นการฝึกปฏิบัติเพื่อการนำไปใช้ จะเห็นได้ว่าวิธีการนำไปใช้นั้นมีหลากหลายรูปแบบเช่น การใช้บนคอร์ดทบเจ็ดที่เป็นไตรโทน หรือการใช้บนคอร์ดทบเจ็ดในกุญแจเสียงหลักของบทเพลง เพื่อสร้างความหลากหลายทางเสียง หรือการนำมาประยุกต์ใช้กับเพลงบลูส์ซึ่งนิยมใช้บนคอร์ดลำดับที่ 4

2.5 เนื้อหาของโมดลำดับที่ 5 บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก อาจารย์จากมหาวิทยาลัยมหิดล โดยส่วนตัวนั้นไม่นิยมนำโมดลำดับที่ 5 มาใช้จึงไม่มีแนวทางการฝึกและข้อคิดเห็นสำหรับโมดนี้ และอาจารย์จากมหาวิทยาลัยรังสิตไม่นิยมใช้โมดลำดับที่ 5 เช่นกัน แต่มีการกล่าวถึงวิธีการสอนดังเช่น เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร กล่าวดังนี้

“...โมดลำดับที่ 5 มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหกโดยส่วนตัวนั้นโมดนี้ไม่เป็นที่นิยมใช้แต่ในทางทฤษฎีคือมิกซ์โซลิเดียน เพราะฉะนั้นบันไดเสียงต้องสัมพันธ์กับคอร์ดทบเจ็ด และมีโน้ตตำแหน่งที่ 6 หรือ 13 ที่ถูกลดลงครึ่งเสียงเป็นโน้ต b6 หรือ b13…” (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์จากวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต พบว่าบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก นั้นเป็นกลุ่มโน้ตที่เชื่อมโยงกับคอร์ดทบเจ็ด โดยมีข้อแตกต่างจากบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียน คือโน้ตตำแหน่งที่ 6 ถูกลดระดับเสียงลงครึ่งเสียง อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวถึงวิธีการฝึกและวิธีการใช้โมดลำดับที่ 5 ดังนี้

“...มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก โดยใช้บนคอร์ดทบเจ็ดสำหรับเชื่อมโยงไปหาคอร์ดต่อไป เช่นคอร์ด I / I7 เพื่อเชื่อมโยงไปหาคอร์ด IV…” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)



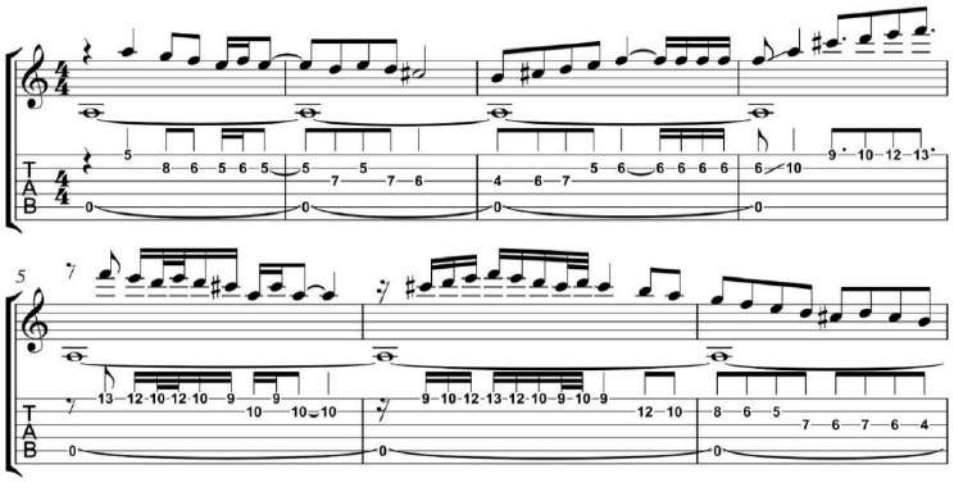
ภาพที่ 78 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล

(อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 78 พบว่ามีการใช้บันไดเสียง C มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหกบนคอร์ด C7 เพื่อเชื่อมโยงไปสู่คอร์ด F โดยบันไดเสียงนี้สามารถใช้สร้างเป็นทำนองเพื่อเชื่อมโยงต่อสู่ทำนองในบันไดเสียงอื่น ๆ ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ ได้กล่าวถึงบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก ดังนี้

"...โดยส่วนตัวนั้นนิยมใช้โมดลำดับที่ 5 เนื่องจากรู้สึกคุ้นชินในมิติของเสียง วิธีการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงนั้นมุ่งเน้นในทุกตำแหน่งของคอกีตาร์ และฝึกการด้นสดโดยใช้คอร์ดที่สอดคล้องกับบันไดเสียง สำหรับการปฏิบัติอาร์เพจจิโอที่มุ่งเน้นโน้ตตัว b6 และ b7 โดยส่วนตัวนั้นคิดเห็นว่าโมดลำดับที่ 4 และโมดลำดับที่ 5 มีเอกลักษณ์ทางเสียงที่ค่อยข้างชัดเจน โดยสามารถสร้างเป็นทำนองหลักอยู่ในบทเพลงที่หลากหลายรูปแบบ..." (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

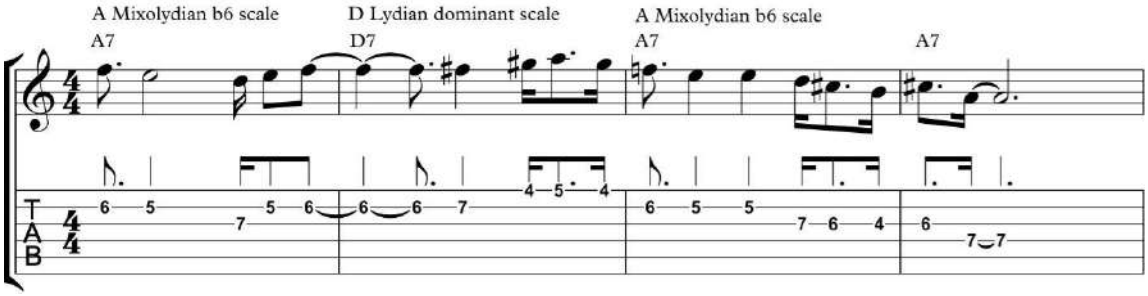
จากการสัมภาษณ์อาจารย์จากวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่า นิยมใช้โมดลำดับที่ 5 เนื่องจากคุ้นชินในเอกลักษณ์ของเสียง โดยมุ่งเน้นการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงและทำความเข้าใจโครงสร้างของคอร์ด เพื่อการปฏิบัติด้นสด รวมถึงการใช้บันไดเสียงนี้เพื่อสร้างผลงานทางดนตรีในแนวทางของตนเอง ดนตร์ เพ่งบุญ ได้กล่าวถึงวิธีการฝึกดังนี้

"...โมดลำดับที่ 5 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก คือบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก หรือบันไดเสียงฮินดู (Hindu scale) และส่วนตัวนั้นคิดเห็นว่าความเอกลักษณ์ของเสียงนั้นสอดคล้องกับวัฒนธรรมฮินดู โมดลำดับที่ 5 เช่นบันไดเสียง A มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหกคือโมดลำดับที่ 5 ของบันไดเสียง D ไมเนอร์แบบเมโลดิกเพื่อให้มิติของเสียงคือบันไดเสียง A มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก โน้ตตำแหน่งหลักคือโน้ตตัว A..." (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)"

ภาพที่ 79 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 79 พบว่าบันไดเสียง A มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหกนั้นมีโน้ตที่ติดชาร์ป คือโน้ต C# โน้ตเดียวโดยฝึกปฏิบัติด้นสดบนโน้ต A เพื่อฝึกทักษะด้านปฏิบัติ และฝึกทักษะการฟัง เพื่อเข้าใจเอกลักษณ์เสียงของบันไดเสียงนี้ และ ดนตร์ เพ่งบุญ ได้กล่าวถึงการนำบันไดเสียงไปใช้ในเพลงบลูส์ ดังนี้

"...การฝึกโมดลำดับที่ 5 และ 4 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกสำหรับเพลงบลูส์นั้นโดยส่วนตัวมีตัวเลือกเพิ่มเติม 2 ตัวเลือก คือปฏิบัติบันไดเสียง A มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหกบนคอร์ด A7 หรือบันไดเสียง D ไมเนอร์แบบเมโลดิก และสำหรับคอร์ด D7 ปฏิบัติบันไดเสียง D ลิเดียนดอมินันท์หรือบันไดเสียง A ไมเนอร์แบบเมโลดิก..." (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)"



ภาพที่ 80 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

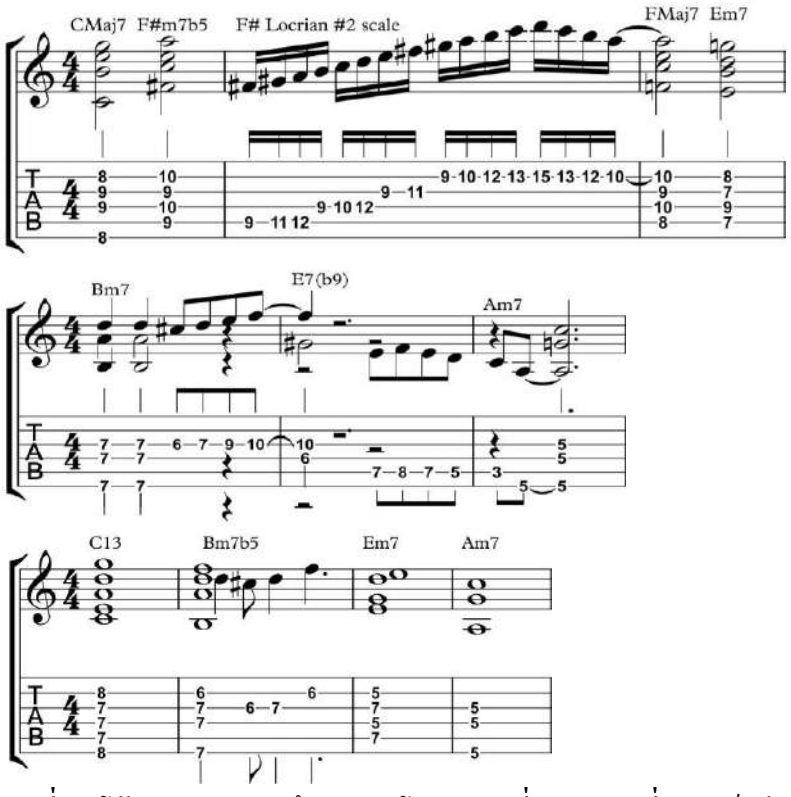
จากภาพที่ 80 พบว่ามีการใช้โมดลำดับที่ 5 และโมดลำดับที่ 4 สลับกันเพื่อสร้างทำนองในกลุ่มคอร์ดของเพลงบลูส์ เพราะทั้ง 2 บันไดเสียงนี้ สามารถปฏิบัติบนคอร์ดทบเจ็ดได้เหมือนกัน

สรุปจากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 คน พบว่าสำหรับการฝึกโมดลำดับที่ 5 เพื่อใช้สร้างผลงานทางดนตรีนั้น มีทั้งข้อคิดเห็นที่นิยมใช้ และข้อคิดเห็นที่ไม่นิยมใช้ ซึ่งสำหรับข้อคิดเห็นที่นิยมใช้นั้นมีแนวทางการใช้เพื่อสร้างผลงานทางดนตรีได้หลากหลายรูปแบบ เช่นการประยุกต์ใช้สำหรับดนตรีสมัยนิยมจากอาจารย์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นั้นใช้วิธีการประยุกต์เพื่อเชื่อมโยงกับทำนองในบันไดเสียงอื่น ๆ เพื่อเพิ่มความหลากหลายของทำนองและคอร์ดในบทเพลง อาจารย์จากวิทยาลัยการดนตรี หมาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา นั้นมุ่งเน้นการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 เพื่อใช้สร้างผลงานทางดนตรีร็อค และดนตรีในแบบอื่น ๆ ซึ่งมีข้อคิดเห็นต่อโมดนี้ คือสามารถสร้างเป็นเสียงของทำนองหลักในบทเพลงได้ และอาจารย์จากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมนั้นมุ่งเน้นการฝึกปฏิบัติเพื่อเข้าใจในเอกลักษณ์ของเสียง และประยุกต์ใช้ในเพลงบลูส์

2.6 เนื้อหาของโมดลำดับที่ 6 บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง ประกอบไปด้วยข้อคิดเห็นจากอาจารย์ทั้ง 5 คน ซึ่งมีวิธีการสอนที่สอดคล้องกันคือใช้บนชุดคอร์ด iib5 / v / i ในบันไดเสียงไมเนอร์ กริชพล อินทนิน ได้กล่าวดังนี้

"...โมดลำดับที่ 6 โลเครียนชาร์ปสองโดยใช้บนคอร์ด iib5 / v / i นิยมใช้ในกลุ่มคอร์ดในบันไดเสียงไมเนอร์ สำหรับบันไดเสียงโลเครียนนั้นแตกต่างจากบันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสองในโน้ตตำแหน่งที่ 2 เท่านั้นและทั้ง 2 บันไดเสียงสามารถใช้บนคอร์ดประเภท m7b5 ที่ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต 1 b3 b5 b7 ซึ่งไม่มีโน้ตตำแหน่งที่ 2 เกี่ยวข้องเพราะฉะนั้นสามารถเลือกปฏิบัติสำหรับโน้ตตำแหน่งที่ 2 ได้อย่างอิสระ เช่นโน้ตคู่ 2 เมเจอร์คือบันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง และโน้ตคู่ 2 ไมเนอร์คือบันไดเสียงโลเครียนสำหรับวิธีการใช้นั้นขึ้นอยู่กับความต้องการมิติของเสียง..." (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

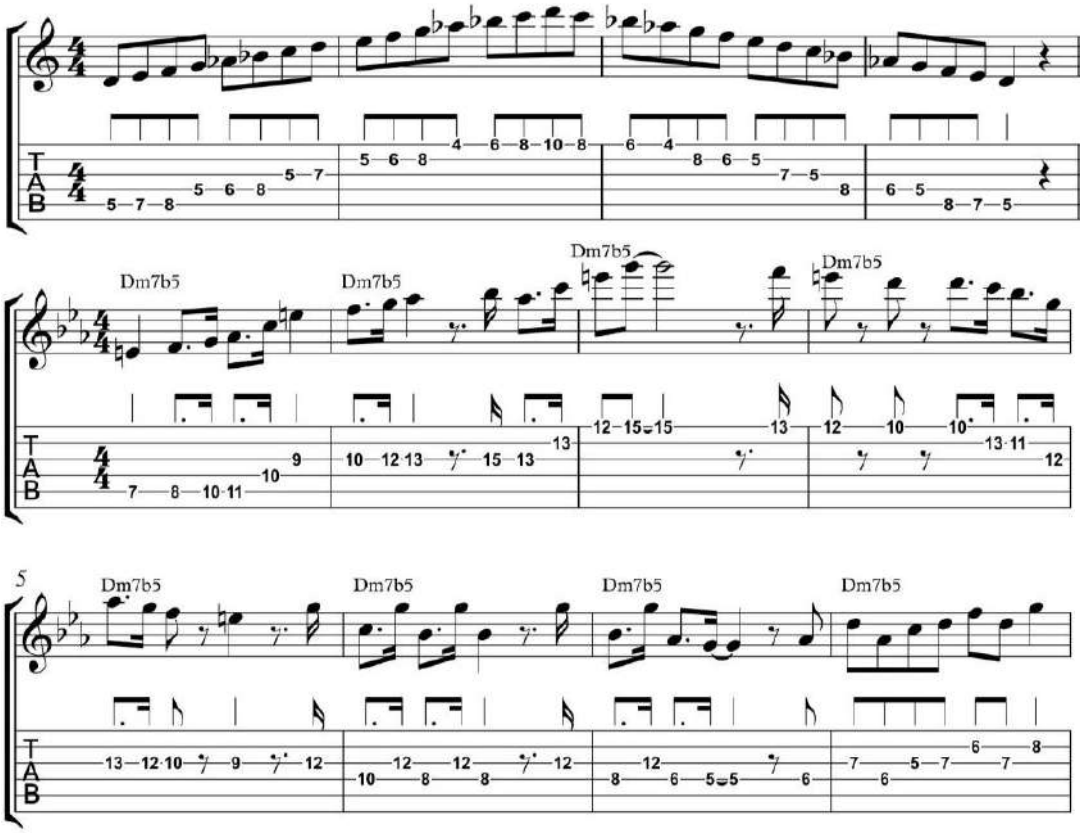
จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่าโมดลำดับที่ 6 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นนิยมใช้บนคอร์ด iib5 ในบันไดเสียงไมเนอร์โดยสามารถใช้แทนบันไดเสียงโลเครียนโมดลำดับที่ 7 ในบันไดเสียงเมเจอร์ เหตุผลในการใช้นั้นขึ้นอยู่กับความเข้าใจในเอกลักษณ์เสียงของบันไดเสียง การฝึกปฏิบัติสำหรับบันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสองนั้นมีวิธีการเปรียบเทียบกับบันไดเสียงโลเครียน เพื่อความเข้าใจโครงสร้างทางทฤษฎีดนตรีโดยมีโน้ตตำแหน่งที่ 2 ของบันไดเสียงที่แตกต่างกัน อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล กล่าวดังนี้

"...โมดลำดับที่ 6 นั้นสามารถใช้บนคอร์ด m7b5 ที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงหลักของบทเพลงนั้น โดยส่วนตัวจะนิยมใช้บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสองเช่นชุดคอร์ด I / #iv7b5 และสำหรับการใช้โมดนี้ในชุดคอร์ดแบบ ii / V / i นั้นต้องมีวิธีการเรียบเรียงโน้ตเพื่อเชื่อมโยงไปหาบันไดเสียงในทำนองหลักของบทเพลง สำหรับดนตรีสมัยนิยมนั้นเช่นเพลงที่อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์นั้นมีคอร์ด Bm7b5 ตำแหน่งเดียวถ้าใช้บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสองบนตำแหน่งของคอร์ดนี้ ต้องเรียบเรียงโน้ตเพื่อเชื่อมโยงไปหาบันไดเสียงหลักของบทเพลง..." (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

ภาพที่ 81 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 6 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล

(อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 81 พบว่ามีการฝึกปฏิบัติโดยใช้โมดลำดับที่ 7 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกด้วยวิธีการ 3 รูปแบบคือ 1) ใช้บนคอร์ดประเภท m7b5 ที่อยู่นอกเหนือจากบันไดเสียงหลักในบทเพลง 2) ใช้บนชุดคอร์ด ii / V / i ในบันไดเสียงไมเนอร์โดยการปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในตำแหน่งคอร์ดที่ ii 3) ใช้บนคอร์ดประเภท m7b5 คอร์ดลำดับที่ vii ในบันไดเสียงเมเจอร์ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร กล่าวดังนี้

"...โมดลำดับที่ 6 คือโลเครียน #2 หรือ #9 สำหรับบันไดเสียงนี้จะคล้ายกับบันไดเสียงโลเครียนเพียงแต่ต่างกันก็คือโน้ตำแหน่งที่ 2 บันไดเสียงโลเครียนนั้นคือโน้ต b2 หรือ b9 แต่สำหรับบันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสองนั้นคือโน้ต #2 หรือ #9 ถ้าเปรียบเทียบกับบันไดเสียงโลเครียนคอร์ดที่ใช้คือคอร์ด m7b5 ในดนตรีแจ๊สนิยมใช้บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสองเช่นกัน..." (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)



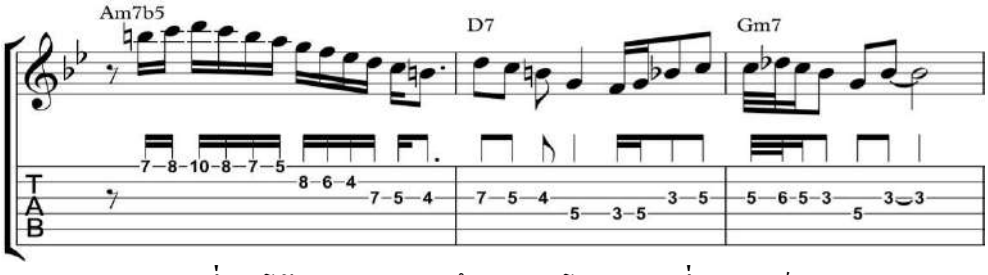
ภาพที่ 82 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 6 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

(เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 82 พบว่าเริ่มต้นด้วยการฝึกปฏิบัติบันไดเสียง 2 ช่วงคู่แปด เพื่อความแม่นยำ และลำดับต่อไปคือการนำบันไดเสียงมาใช้ การปฏิบัติด้นสดบันไดเสียง D โลเครียน ชาร์ปสองโดยใช้คอร์ดที่มีกลุ่มโน้ตเชื่อมโยงกับโน้ตในบันไดเสียง คือคอร์ด Dm7b5 ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ กล่าวดังนี้

“...สำหรับโมดลำดับที่ 6 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกโดยส่วนตัวนั้นไม่คุ้นชินในมิติของเสียง โดยโครงสร้างทางทฤษฎีของโมดนี้นั้นเชื่อมโยงกับโมดโลเครียน โมดลำดับที่ 7 ของบันไดเสียงเมเจอร์ โดยจะแตกต่างกันที่โน้ตลำดับที่ 2 สำหรับบันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสองนั้นโน้ตตำแหน่งที่ 2 จะสูงขึ้นครึ่งเสียงถ้าเปรียบเทียบกับโน้ตตำแหน่งที่ 2 ของบันไดเสียงโลเครียน สำหรับการฝึกปฏิบัติอาร์เพจจิโอคือกลุ่มโน้ตในคอร์ด m7b5 โดยเหมาะสมกับการใช้สร้างทำนองเพื่อเชื่อมโยงไปยังบันไดเสียงหลักของบทเพลง แต่ก็สามารถเป็นทำนองหลักได้ในดนตรีร็อคที่ต้องการมิติทางเสียงสำหรับการปฏิบัติในจังหวะที่เร็ว...”
(ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์จากวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่า โดยส่วนตัวนั้นไม่นิยมใช้บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง เนื่องจากไม่คุ้นชินในเอกลักษณ์ของเสียง แต่สำหรับวิธีการฝึกปฏิบัตินั้นสามารถเข้าใจถึงโครงสร้างทางทฤษฎี โดยการเปรียบเทียบกับบันไดเสียงโลเครียนโมดลำดับที่ 7 ของบันไดเสียงเมเจอร์ เพื่อการนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีโดยสามารถสร้างเป็นทำนองหลักที่เหมาะกับกลุ่มโน้ตที่ปฏิบัติในจังหวะแบบเร็วในดนตรีร็อค หรือการประยุกต์ใช้เพื่อสร้างทำนองที่เชื่อมโยงไปยังบันไดเสียงอื่น ๆ ในบทเพลง ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวดังนี้

“...โมดลำดับที่ 6 คือโน้ตลำดับที่ 6 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ซึ่งคอร์ดลำดับที่ 6 คือคอร์ด m7b5 เช่นคอร์ด Am7b5 สำหรับมิติเสียงของคอร์ดนี้นั้น เสียงจะค่อนข้างกระด้าง เป็นคอร์ดที่เหมาะสมกับการใช้ร่วมกับคอร์ดอื่น ๆ ยกตัวอย่างชุดคอร์ด ii7b5 / V7 / i ของบันไดเสียงไมเนอร์ จะเห็นว่าคอร์ดลำดับที่ 2 คือคอร์ด m7b5 โดยสามารถใช้โมดโลเครียนชาร์ปสองในตำแหน่งนี้...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

ภาพที่ 83 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 6 ดนตร์ เพ่งบุญ

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 83 พบว่ามีการใช้บันไดเสียง A โลเครียนชาร์ปสองบนคอร์ด Am7b5 ซึ่งเป็นชุดคอร์ดในบันไดเสียง G ไมเนอร์สำหรับโมดลำดับที่ 6 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นสามารถนำมาใช้เพื่อสร้างทำนองที่หลากหลายขึ้น

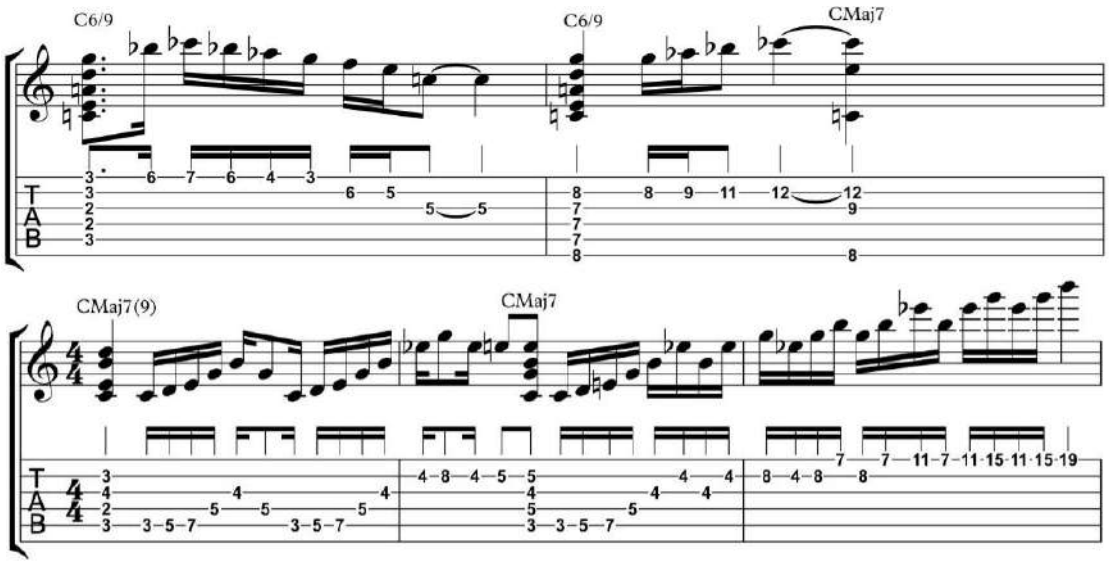
สรุปจากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 คน พบว่าการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดลำดับที่ 6 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้น ต้องเริ่มจากการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงเพื่อความแม่นยำทั้งในการของทักษะการปฏิบัติ และในด้านของความเข้าใจโครงสร้างของทฤษฎีการนำมาใช้ และความเข้าใจด้านเอกลักษณ์ของบันไดเสียง ทางด้านการนำมาใช้นั้นพบว่ามีข้อคิดเห็นที่เชื่อมโยงกันคือ การใช้บนคอร์ดประเภท m7b5 โดยสามารถสรรค์เป็นผลงานทางดนตรีได้หลากหลายรูปแบบ

2.7 เนื้อหาของโมดลำดับที่ 7 บันไดเสียงอัลเทิร์ดประกอบด้วยวิธีการสอนปฏิบัติและแนวคิดจากอาจารย์ทั้ง 5 คนเกี่ยวกับโมดลำดับที่ 7 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก กริชพล อินทนิน กล่าวดังนี้

"...โมดลำดับที่ 7 บันไดเสียงอัลเทิร์ดนั้นใช้กับคอร์ดทบเจ็ด โดยสามารถใช้ในคอร์ดนี้โดยโน้ตตำแหน่งอื่น ๆ ในคอร์ดไม่ได้ถูกเปลี่ยนแปลงเช่นกัน เช่นคอร์ดลำดับที่ V เชื่อมต่อเข้าคอร์ดลำดับที่ I แต่สำหรับการใช้นั้นต้องคำนึงถึงความเหมาะของบทเพลง โดยมีโน้ตถูกเปลี่ยนแปลงไปเช่นโน้ต b13 b9 #9 #11 แต่สิ่งควรระวังคือโน้ตขั้นคู่ 6 เมเจอร์ การใช้บันไดเสียงนี้ต้องมีโน้ตที่สอดคล้องกับโครงสร้างทางทฤษฎีดนตรี..." (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่าโมดในลำดับที่ 7 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก บันไดเสียงอัลเทิร์ดนั้นนิยมใช้บนคอร์ดทบเจ็ดเช่นคอร์ดลำดับที่ V ในบันไดเสียงเมเจอร์โดยการใช้บันไดเสียงอัลเทิร์ด มีข้อควรระวังคือต้องปฏิบัติโน้ตที่สอดคล้องกับโครงสร้างทางทฤษฎีของบันไดเสียง อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล กล่าวถึงวิธีการนำไปใช้ดังนี้

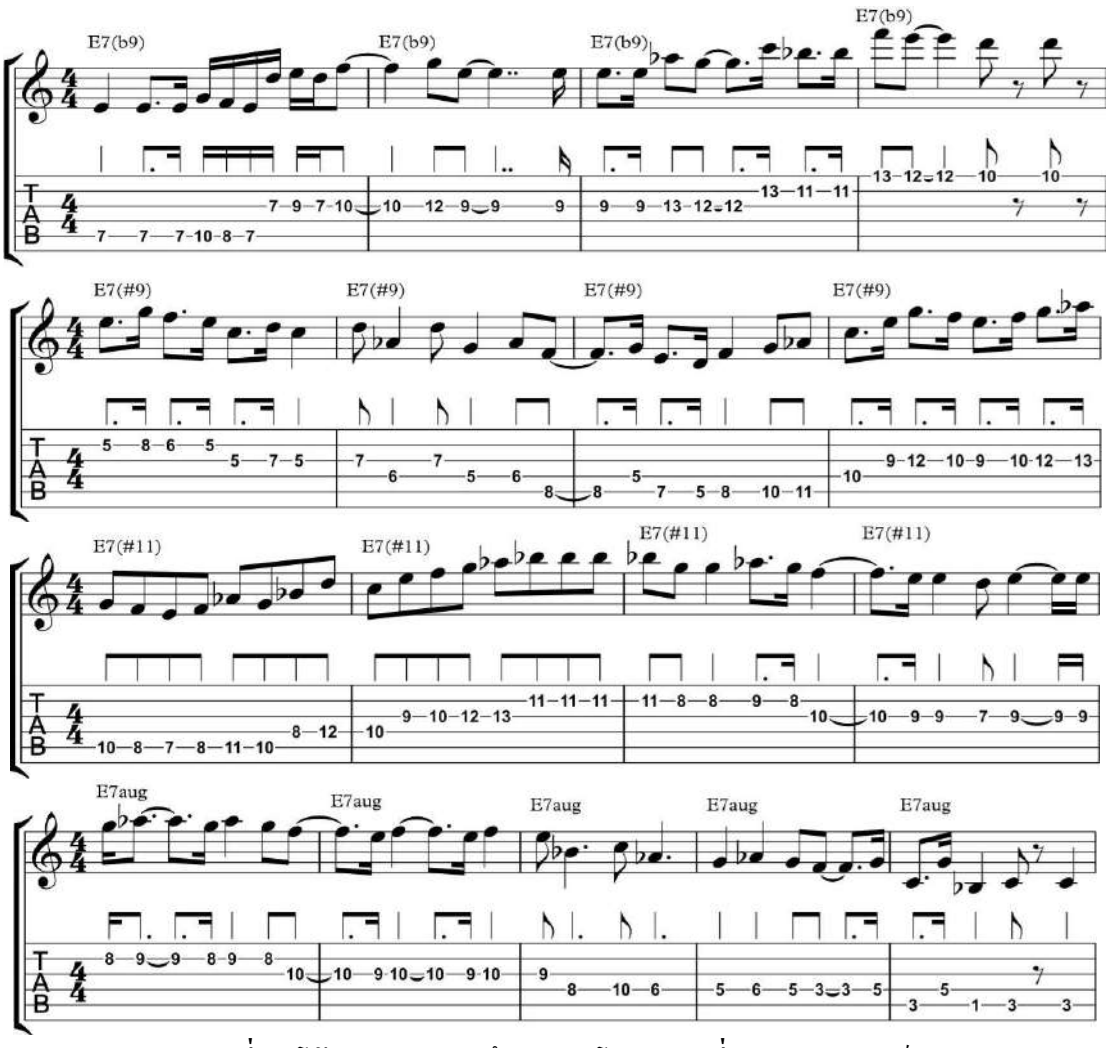
"...บันไดเสียงอัลเทิร์ดโดยส่วนตัวนั้นเป็นที่นิยมสำหรับการใช้ สำหรับวิธีการฝึกปฏิบัติที่นอกเหนือจากแนวคิดการใช้ในคอร์ด G7 โดยปฏิบัติบันไดเสียง Ab ไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นเหมือนจะทำความเข้าใจได้ง่าย แต่สำหรับผู้ฝึกใหม่นั้นอาจจะไม่เข้าใจถึงมิติเสียงของบันไดเสียง เช่นบันไดเสียง G อัลเทิร์ดโดยส่วนตัวนั้นมีวิธีฝึกปฏิบัติโดยแบ่งโน้ตในบันไดเสียงเป็น 2 ส่วนคือครึ่งหนึ่งที่เป็นบันไดเสียงดิมมินิชท์ (Diminish scale) และส่วนหลังคือส่วนที่เป็นบันไดเสียงโฮล - โทน (Whole-tone scale) ปฏิบัติโดยตัดโน้ต #4 และฝึกปฏิบัติด้นสดโดยผสมผสานกับบันไดเสียง C เมเจอร์โดยศึกษาแนวคิดจากศิลปิน จอร์จ เบนสัน (Goerge Benson) และ โจ พาส (Joe Pass) โดยนิยมตัดโน้ตตำแหน่งที่ 4 เช่นกัน..." (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)"



ภาพที่ 84 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล

(อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 84 พบว่ามีการแบ่งวิธีการฝึกบันไดเสียงอัลเทิร์ดเป็น 2 รูปแบบดังนี้ 1) ฝึกปฏิบัติบันไดเสียง G อัลเทิร์ดเฉพาะกลุ่มโน้ต 4 ตำแหน่งแรกคือโน้ต G Ab Bb Cb โดยปฏิบัติด้นสดร่วมกับบันไดเสียง C เมเจอร์ในคอร์ด C6/9 และคอร์ด CMaj7 2) ฝึกปฏิบัติบันไดเสียง G อัลเทิร์ดเฉพาะกลุ่มโน้ต 4 ตำแหน่งต่อไปคือโน้ต Db Eb F G โดยตัดโน้ต Db และฝึกปฏิบัติด้นสดโดยรวมกับบันไดเสียง C เมเจอร์โดยใช้คอร์ด CMaj7(9) และคอร์ด CMaj7 สำหรับบันไดเสียงอัลเทิร์ดนั้นมีธีการใช้บนคอร์ดได้หลากหลายรูปแบบดัง เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร กล่าวดังนี้

“...โมดลำดับที่ 7 ทางทฤษฎีชื่อว่าบันไดเสียงอัลเทิร์ด หรือบันไดเสียงซุปเปอร์โลเครียน (Super locrian) หรือบันไดเสียงดิมมินิชท์ โฮล - โทน (Diminish whole-tone) ความหมายคือบันไดเสียงเดียวกัน วิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อนำบันไดเสียงอัลเทิร์ดมาใช้นั้นนิยมใช้กับคอร์ดทบเจ็ดที่ต้องการโน้ตเทนชั่น (Tension note) เช่นโน้ตดังนี้ b9 #9 b5 #5 b13 ยกตัวอย่างการใช้บันไดเสียง E อัลเทิร์ดบนคอร์ด E7(b9) คอร์ด E7(#9) คอร์ด E7(#11) และคอร์ด E7augmented...” (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

ภาพที่ 85 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

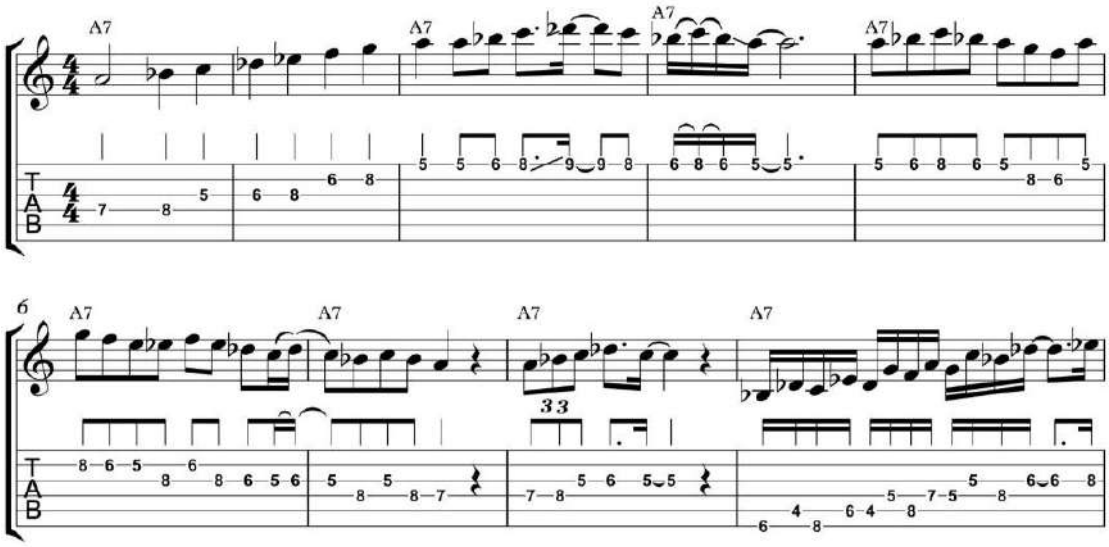
(เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 85 พบว่าการปฏิบัติด้นสดสำหรับโมดลำดับที่ 7 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นสามารถใช้กับคอร์ดทบเจ็ดที่หลากหลายเภท โดยการใช้คอร์ดแต่ละประเภทเพื่อเชื่อมโยงกับบันไดเสียงอัลเทิร์ดนั้นให้เอกลักษณ์ทางเสียงที่แตกต่างกันออกไป คอร์ดทบเจ็ดที่ใช้สำหรับการด้นสด หรือการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี โดยใช้บันไดเสียงอัลเทิร์ดมีดังนี้ 1) คอร์ด 7(b9) ประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่ 3 เมเจอร์, คู่ 7 ไมเนอร์ และคู่ 9 ไมเนอร์ 2) คอร์ด 7(#9) ประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่ 3 เมเจอร์, คู่ 7 ไมเนอร์ และคู่ 9 ออกเมนเทด 3) คอร์ด 7(#11) ประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่ 3 เมเจอร์, คู่ 7 ไมเนอร์ และคู่ 11 ออกเมนเทด และคอร์ด 7(#5) ประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่ 3 เมเจอร์, คู่ 7 ไมเนอร์ และคู่ 5 ออกเมนเทด ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ กล่าวถึงแนวคิดวิธีการฝึกบันไดเสียงอัลเทิร์ดดังนี้

"...สำหรับโมดลำดับที่ 7 โดยส่วนตัวนั้นไม่ค่อยเป็นที่นิยมใช้ มีวิธีคิดคือทุกโน้ตยกเว้นตัวลำดับแรก ลดลงครึ่งเสียงถ้าเปรียบเทียบกับบันไดเสียงเมเจอร์ โดยสามารถนำไปใช้กับคอร์ดได้หลากหลายรูปแบบ ไม่ใช่แค่ใช้กับคอร์ด m7b5 หรือคอร์ดที่มีโครงสร้างของโน้ตในแบบของบันไดเสียงโลเครียนเพียงอย่างเดียว โดยบันไดเสียงนี้ใช้กับคอร์ดดอมินันท์ได้ด้วยเช่นกัน และสามารถเพิ่มโน้ตในคอร์ดที่สอดคล้องกับโครงสร้างของบันไดเสียง สำหรับการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงนั้นต้องฝึกให้ทั่วทุกตำแหน่งของคอกีตาร์ รวมถึงการฝึกปฏิบัติด้นสด การฝึกสร้างทำนอง บันไดเสียงอัลเทิร์ดนิยมใช้ในเพลงบลูส์ร่วมสมัย หรือเพลงบลูส์แจ๊ส (Blues jazz) หรือสามารนำไปสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีได้อย่างอิสระ..." (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์อาจารย์วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่าไม่นิยมใช้บันไดเสียงอัลเทิร์ด สำหรับวิธีการฝึกและมีวิธีคิดคือเปรียบเทียบกับบันไดเสียงเมเจอร์ โดยโน้ตทุกตำแหน่งนั้นถูกลดลงครึ่งเสียง คอร์ดที่มีกลุ่มโน้ตสอดคล้องกับบันไดเสียงอัลเทิร์ดมี 2 รูปแบบคือ คอร์ด m7b5 และคอร์ด Dom7 สำหรับคอร์ดประเภทดอมินันท์สามารถเพิ่มเติมโน้ตอื่น ๆ ที่สอดคล้องกับโครงสร้างของบันไดเสียงได้อย่างอิสระ และบันไดเสียงนี้นิยมใช้ในเพลงบลูส์ร่วมสมัย หรือเพลงบลูส์แจ๊ส และดนตรีสมัยนิยมประเภทอื่น ๆ ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวถึงวิธีการฝึกและการนำบันไดเสียงอัลเทิร์ดไปใช้ดังนี้

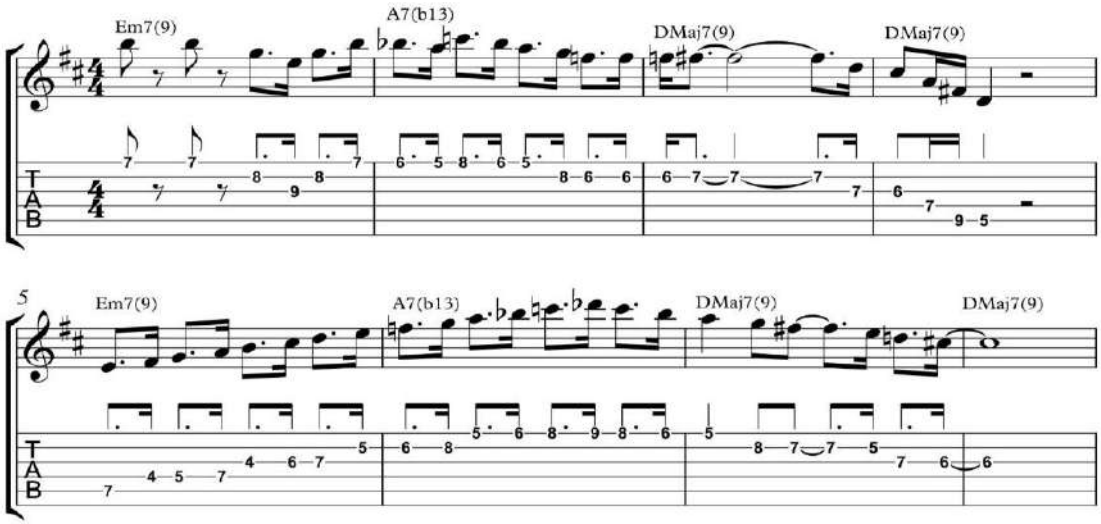
"...สำหรับโมดลำดับที่ 7 เป็นบันไดเสียงยอดนิยม และนิยมใช้สำหรับการปฏิบัติโน้ตที่นอกเหนือจากบันไดเสียงหลักของบทเพลง การเอ้าไซด์ (Outside) บันไดเสียงอัลเทิร์ด หรือบันไดเสียงซุปเปอร์โลเครียน คำว่าอัลเทิร์ดคือบันไดเสียงที่รวมโน้ตที่ไม่ได้อยู่ในกุญแจเสียง เข้ามาอยู่ด้วยกันในคอร์ดเดียวกัน ยกตัวอย่างในบันไดเสียง A อัลเทิร์ดโดยใช้บนคอร์ด A7 มีโน้ตอัลเทิร์ดดังนี้ โน้ตตัว Bb คือโน้ต b9 หรือ b2, โน้ตตัว C คือโน้ต #9, โน้ต Db คือโน้ต C# เป็นโน้ตที่ 3, โน้ต Eb หรือ D# คือโน้ต #4 หรือ #11, โน้ต F คือโน้ต #5 หรือ b13 และโน้ต G คือ b7 เพราะฉะนั้นจะพบว่าทุกโน้ตในบันไดเสียงนี้สามารถปฏิบัติอยู่บนคอร์ด A7 ได้ทั้งหมด โดยมีทั้งโน้ตที่เป็นโน้ตในคอร์ดซึ่งประกอบด้วย A, C# และ G ซึ่งทั้ง 3 โน้ตครอบคลุมโน้ตสำคัญของคอร์ด สำหรับคอร์ดประเภททบเจ็ดในบันไดเสียงนี้จะนิยมตัดโน้ตตำแหน่งที่ 5 ซึ่งสอดคล้องกับหลักการทฤษฎีดนตรีประสานเสียง 4 แนว (4 part)..." (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)



ภาพที่ 86 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 ดนตร์ เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 1

(ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 86 พบว่ามีการใช้บันไดเสียง A อัลเทิร์ดบนคอร์ด D7 บันไดเสียงนี้ประกอบด้วยขั้นคู่โน้ตดังนี้ เริ่มต้นจากโน้ตหลักคือโน้ต A โน้ต Bb คือโน้ตขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ โน้ต C คือโน้ตขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ โน้ต Db คือโน้ตขั้นคู่ 4 ดิมมินิชท์ โน้ต Eb คือโน้ตขั้นคู่ 5 ดิมมินิชท์ โน้ต F คือโน้ตขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ และโน้ต G คือโน้ตขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ สำหรับการปฏิบัติบันไดเสียงอัลเทิร์ดบนคอร์ด A7 นั้นนิยมตัดโน้ตขั้นคู่ 5 สมบูรณ์ ของคอร์ดซึ่งสอดคล้องกับหลักทฤษฎีการประสานเสียง 4 แนวในทฤษฎีดนตรีตะวันตก และเพื่อความสอดคล้องกับกลุ่มโน้ตในบันไดเสียงอัลเทิร์ดด้วยเช่นกัน สำหรับการฝึกปฏิบัติในขั้นตอนต่อไป ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวดังนี้

“…การใช้บันไดเสียงอัลเทิร์ดในชุดคอร์ด ii / V / I เช่นในบันไดเสียง D เมเจอร์ สำหรับคอร์ด A7 คือคอร์ดลำดับที่ V โดยจะปฏิบัติบันไดเสียง A อัลเทิร์ด สำหรับคอร์ด Em และ D จะปฏิบัติบันไดเสียง D เมเจอร์โดยส่วนตัวนั้นแนวคิดหลักที่สำคัญ สำหรับโน้ตอัลเทิร์ดทุกโน้ตต้องพร้อมที่จะเชื่อมโยงไปหาโน้ตในคอร์ดต่อไป...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

ภาพที่ 87 โน้ตและแท็ปการฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 ดนตรี เพ่งบุญ แบบฝึกหัดที่ 2

(ดนตรี เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากภาพที่ 87 พบว่ามีการใช้บันไดเสียง A อัลเทิร์ดบนคอร์ด A7(b13) ซึ่งเป็นคอร์ดประเภทดอมินันท์ตำแหน่งที่ V ของบันไดเสียง D เมเจอร์เพื่อเพิ่มเสียงที่หลากหลายขึ้นสำหรับการปฏิบัติด้นสดในกลุ่มคอร์ด ดังภาพที่ 87

สรุปจากข้อมูลการสัมภาษณ์ของอาจารย์ทั้ง 5 คนพบว่า การฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียงอัลเทิร์ดนั้น มีวิธีการฝึกที่สอดคล้องกันคือ การฝึกปฏิบัติบันไดเสียงเพื่อความแม่นยำ และการทำความเข้าใจของทฤษฎีการใช้ ประเภทของคอร์ด และโครงสร้างของบันไดเสียงที่ประกอบไปด้วยขึ้นคู่เสียงต่าง ๆ และสำหรับหลักการนำใช้มาใช้นั้นมีข้อแตกต่างกัน เช่นการใช้บนคอร์ดลำดับที่ V ของบันไดเสียงเมเจอร์ หรือในชุดคอร์ดแบบ ii / V / I หรือการใช้บนคอร์ดดอมินันท์ประเภทต่าง ๆ ที่ปฏิบัติคอร์ดโดยการตัดโน้ตขั่นคู่ 5 สมบูรณ์ เพื่อความสอดคล้องกันโครงสร้างของกลุ่มโน้ตในบันไดเสียง หรือการใช้บันไดเสียงอัลเทิร์ด บนคอร์ดลำดับที่ I ของบันไดเสียงเมเจอร์โดยใช้บันไดเสียงอัลเทิร์ดของโน้ตลำดับที่ V ของบันไดเสียงเมเจอร์ดังกล่าว โดยมีวิธีการใช้โดยการตัดโน้ตขั้นคู่ 5 ดิมมินิชท์ ของบันไดเสียงอัลเทิร์ด สำหรับบันไดเสียงนี้นิยมใช้ในเพลงบลูส์แจ๊สร่วมสมัย โดยพัฒนาไปสู่ดนตรีสมัยนิยมได้เช่นกัน

3. กิจกรรมการสอน

สำหรับกิจกรรมการสอนนั้นแบ่งเป็น 4 แนวทางดังนี้ 1) การจัดเตรียมแผนการสอน 2) การปรับพื้นฐาน 3) การสอนโดยสอดคล้องกับความหลากหลายทางประเภทของดนตรีในห้องเรียน และ 4) รูปแบบการสอน โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 การจัดเตรียมแผนการสอน ความคิดเห็นจากอาจารย์ทั้ง 5 สถาบันมีความแตกต่างกัน ด้วยบริบทของผู้เรียนที่มีทักษะความเข้าใจในทฤษฎีดนตรีที่แตกต่างกัน บางสถาบันนั้นจะสอนเฉพาะผู้เรียนที่มีความพร้อม และบางสถาบันสามารถกำหนดเกณฑ์ที่จะใช้ในการเรียนการสอนได้ อย่างเช่นกริชพล อินทนิน อาจารย์จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลได้กล่าวไว้ดังนี้

“...เรื่องโมดมันถูกใช้งานเยอะในดนตรีแจ๊สเพราะเป็นดนตรีที่ทำนองเสียงประสานเปลี่ยนแปลงเยอะ เพราะฉะนั้นเรื่องโมดจึงเข้ามาทำงานเยอะในดนตรีแจ๊ส แต่ถามว่าไม่อยู่ในดนตรีแนวอื่นหรือ ก็ไม่ใช่ แต่ด้วยความที่จุดขายของความเป็นดนตรีป็อปไม่ได้อยู่ที่การด้นสดในทำนองเสียงประสานที่เปลี่ยนแปลง ถ้าจะตอบให้ตรงกับคำถามคือจะวางแผนโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกสำหรับผู้เรียนที่มีความพร้อมที่จะไปถึงตรงนั้นได้ หรือถ้าจะขีดเส้นเลยว่าทุกคนต้องรู้โมด อาจจะทำได้แค่โมดในบันไดเสียงเมเจอร์ และแค่บางโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิกและเมโลดิก เพราะมีการใช้น้อยในดนตรีสมัยนิยม ถ้าถามว่าจะวางแผนอย่างไรคงต้องวางแผนกับเพลงสมัยนิยมที่มีการใช้ในด้านนี้จริง ๆ...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่าโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก สำหรับการใช้สอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษานั้นต้องสอดคล้องกับความพร้อมของผู้เรียนเป็นรายบุคคล และต้องสอดคล้องกับเพลงสมัยนิยมที่มีการใช้บันไดเสียงนี้ โดยทั่วไปสำหรับผู้เรียนดนตรีสมัยนิยมนั้นยังไม่สามารถระบุเกณฑ์เพื่อจะสอนในชั้นเรียนได้ อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวดังนี้

“...อย่างที่ผมเคยสอนในเนื้อหาด้านนี้คือผู้เรียนในช่วงปลาย แต่ถ้าเป็นผู้เรียนดนตรีแจ๊ส สามารถสอนได้ตั้งแต่ ปี 2 ปี 3 แต่ถ้าเป็นผู้เรียนสมัยนิยมนั้นความจำเป็นอาจจะต้องอยู่ช่วงท้าย ๆ เช่น ปี 3 ปี 4 และควรเรียนบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิกก่อนที่จะเรียนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก...” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์พิเศษวิชาเครื่องเอก สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พบว่าสำหรับผู้เรียนดนตรีสมัยนิยมนั้นควรใช้สอนในช่วงปลายเช่น ปี 3 หรือ ปี 4 และควรเรียงลำดับของเนื้อหาให้สอดคล้องกับผู้เรียนดนตรีสมัยนิยม เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ได้กล่าวดังนี้

“...อย่างหลักสูตรที่ผมสอนส่วนใหญ่จะเป็นเด็กสาขาการผลิตดนตรี (Music production) จะเน้นเรื่องตรงนี้ก็คือตัวที่ 3 ตัวที่ 4 ตัวที่ 3 นั้นจะพูดถึง เมโลดิกไมเนอร์แค่โมดที่ 1 อย่างเดียวจะให้ผู้เรียนเข้าใจถึงโครงสร้างของบันไดเสียงบนตำแหน่งคอกีตาร์ เล่นตรงไหนได้บ้าง ส่วนตัวสุดท้ายจะเรียนในเรื่องของโมดในเมโลดิกไมเนอร์บางโมด ยกตัวอย่างถึงคอร์ดที่สอดคล้อง

กับบันไดเสียง อย่างวิชาเรียนปฏิบัติตัวสุดท้าย ที่จะสอนผู้เรียนสาขาการผลิตดนตรีก็จะเป็นในเรื่องของโมดที่ 4 ลิเดียนดอมินันท์และโมดสุดท้ายก็คืออัลเทิร์ด เพราะก็คาดว่า 2 โมดนี้คือผู้เรียนต้องรู้จักโดยไม่จำเป็นต้องรู้ทั้งหมด แต่ปัญหาจะเกิดขึ้นคือจะหาเพลงฟังได้ยาก เพราะแนวคิดแบบนี้ส่วนมากจะเจอในเพลงแจ๊ส...” (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์วิชาดนตรีปฏิบัติ สาขาวิชาการผลิตดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต พบว่าทางด้านเนื้อหาโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้น ควรสอนในวิชาปฏิบัติ 3 และ 4 แต่ต้องเริ่มจากการสอนแต่บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกเพียงอย่างเดียว เรียนรู้ถึงโครงสร้างโดยปฏิบัติให้ทั่วทุกตำแหน่งบนคอกีตาร์ และลำดับต่อไปนั้นเรียนโมดลำดับที่ 4 และโมดลำดับที่ 7 ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ กล่าวดังนี้

“...ก็เทียบไปกับการสมดุลเนื้อหา เราก็ต้องดูที่นักเรียนว่าใครที่ผ่านโมดพื้นฐานแล้ว เกณฑ์คืออยู่ที่ปี 2 ปี 3 ที่ควรจะรู้ แต่บางคนปี 1 ที่รู้แล้วก็มีสำหรับคนที่พร้อมจะเรียนในเนื้อหาที่ยากขึ้น ผู้สอนก็สอนเลยเพราะมันคือความยืดหยุ่นในเนื้อหากับความสามารถของผู้เรียน และควรสอนอาร์โมนิกไมเนอร์ก่อนสอนเมโลดิกไมเนอร์ เพราะเป็นเสียงที่คุ้นชินมากกว่า ผู้เรียนไปฟังในดนตรีร็อคยังคงเจออยู่ แต่ถ้าเป็นเมโลดิกนั้นจะพบเจอในดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก ซึ่งผู้เรียนสมัยนิยมอาจจะไม่ค่อยได้เข้าไปสัมผัส...” (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมถาษณ์, 2561)

อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่าเนื้อหาทางด้านนี้ต้องยืดหยุ่นเพื่อสอดคล้องกับผู้เรียนที่มีความพร้อม และผู้เรียนที่ยังไม่มีความพร้อมทางด้านนี้ ดนตร์ เพ่งบุญ ได้กล่าวดังนี้

“...โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก นั้นจะใช้สอนในรายวิชาปฏิบัติตัวสุดท้าย เพราะดนตรีสมัยนิยมกับเมโลดิกไมเนอร์ในตอนนี้มันยังห่างไกลมาก โดยอาจจะต้องเป็นการที่ใช้ประยุกต์กับบันไดเสียงเมเจอร์ แต่ประเด็นสำคัญก็คือผมไม่สอนไม่ได้เพราะผมรู้สึกว่ามันสำคัญ สำหรับนักดนตรีที่จะเอาไปต่อยอด เพราะฉะนั้นการเตรียมการสอนของผมก็คือว่าก่อนหน้านี้เด็กจะได้เรียนโมดในเมเจอร์แล้ว สิ่งสำคัญคือไม่ว่าเราจะเรียนโมดในไมเนอร์ไม่ว่าจะเป็นฮาร์โมนิกหรือเมโลดิก โมดทั่วไปเราต้องเข้าใจก่อน สำหรับขั้นตอนแรกคือต้องปฏิบัติให้ทั่วคอกีตาร์ทั้ง 12 กุญแจเสียงก่อนที่จะไปถึงโมดในบันไดเสียง โดยจะไม่บอกตำแหน่งของนิ้วเพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกหาด้วยตัวเองเอง โดยการสอนในเชิงทฤษฎีถึงความเข้าใจในเมโลดิกไมเนอร์ และอาจจะสอนในแง่ของการประยุกต์ เช่นเปรียบเทียบกับบันไดเสียงเพนทาโทนิกไมเนอร์ เพราะทุกคนคุ้นชินเพนทาโทนิก โดยผู้เรียนจะรู้สึกว่าสิ่งนี้ไม่ได้เป็นเรื่องใหม่...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม พบว่าเนื้อหาในด้านนี้ควรสอนในวิชาปฏิบัติตัวสุดท้าย เพื่อต่อยอดองค์ความรู้ของผู้เรียนไปสู่การสร้างผลงานเป็นแนวทางของตัวเอง

สรุปจากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 สถาบันพบว่าความคิดเห็นที่สอดคล้องกันคือ เนื้อหาต้องยืดหยุ่นเพื่อสอดคล้องกับผู้เรียนที่มีความพร้อมจะเรียนเนื้อหาในด้านนี้ และสำหรับผู้เรียนที่ไม่มีความพร้อม ควรมุ่งเน้นให้ผู้เรียนเข้าใจในเนื้อหาพื้นฐานก่อน ความเห็นที่สอดคล้องกันคือสำหรับเนื้อโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ควรสอนสำหรับผู้เรียนในช่วง ปี 3 หรือ ปี 4

3.2 การปรับพื้นฐาน อาจารย์ 3 คนจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มีข้อคิดเห็นที่สอดคล้องกัน จากปัญหาที่พบเจอในการสอนวิชาปฏิบัติ เนื่องจากผู้เรียนแต่ละคนมีความหลากหลายทางกายภาพ ผู้สอนจึงมีวิธีการแก้ไขเป็นรายบุคคล ดังเช่นข้อมูลการสัมภาษณ์จากอาจารย์ทั้ง 3 คนดังนี้

“…จริง ๆ เรื่องนิ้วสั้นนิ้วยาว ค่อยข้างมั่นใจเลยว่าไม่เกี่ยวแต่มีผลกระทบเช่น ศิลปิน พอล กิลเบิร์ต (Paul Gilbert) เล่นบันไดเสียงเพนทาโทนิกที่ต้องกางนิ้วเยอะ ๆ ตรงตำแหน่งต้นคอกีตาร์ ถ้ากรณีแบบนี้มีผลต่อการฝึก แต่ถ้าลักษณะพื้นฐานนิ้วยาวกว่ากันสั้นกว่ากันไม่เยอะไม่มีผลกระทบต่อการฝึก และส่วนตัวคิดเห็นว่าเป็นเรื่องจิตวิทยา ผู้เรียนต้องไม่คิดว่าเราเป็นนิ้วสั้นและฝึกเล่นสิ่งที่ยากไม่ได้...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

“…พูดตรง ๆ ว่าอันนี้ตามมีตามเกิด เพราะผมก็เป็นคนที่มีนิ้วอ้วนและสั้น และผมรู้สึกว่าผู้ฝึกก็เคยรู้สึกว่ามันเป็นปัญหา เพราะมีเพื่อนนิ้วยาวมากแบบพอล กิลเบิร์ต และกลายเป็นมองไปมองมามันเป็นปัญหาสำหรับเขามากกว่าเราเสียอีก เพราะฉะนั้นผมคิดว่าเรื่องนิ้วถ้ามี 5 นิ้วครบทั้ง 2 ข้างก็ไม่มีปัญหาใด ๆ คือเล่นได้หมด อยากเล่นเร็วก็ฝึก…” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

“...เรื่องนี้มันเท่ากัน มันอยู่ที่ความใส่ใจ ผมจะไม่กำหนดเรื่องการดีดของผู้เรียน ผมมองว่าต้องใครจะเล่นรูปแบบของนิ้วและมือแบบไหนก็ตามแต่เสียงออกมาชัด อย่างกรณีศิลปินมาตี้ ฟรายแมน (Marty Friedman) การดีดจะไม่เหมือนคนอื่นแต่เสียงออกมาชัด และเช่นพี่ป๊อป เดอะซัน นิ้วสั้นแต่เล่นชัดความจริงแล้วเป็นเรื่องของการใส่ใจ และคนพิการที่เล่นกีตาร์เก่งก็มี...” (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, อาจารย์พิเศษวิชาเครื่องเอก สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และ

อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา คิดเห็นว่าต้องเริ่มต้นจากการสร้างทัศนคติที่ข้ามข้อจำกัดด้านกายภาพของผู้ฝึก สร้างแนวคิดที่ทำให้ผู้ฝึกสามารถพัฒนาขึ้นได้โดยความพยายามของตนเอง แต่ทางด้านข้อกัดทางกายภาพนั้นเป็นอุปสรรค์อยู่บ้างในกรณีที่ต้องเล่นโน้ตในช่วงตำแหน่งต้นคอกีตาร์ และต้องกางนิ้วโดยสามารถประยุกต์วิธีการเล่นเพื่อก้าวข้ามอุปสรรค์ด้านกายภาพได้เช่นกัน และมีประเด็ดข้อจำกัดทางด้านกายภาพระหว่างเพศจากข้อคิดเห็นโดย เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ดังนี้

“...ประเด็นนี้น่าจะเป็นปัญหาทั่วโลกนะ ผมยกตัวอย่างเป็น 2 กรณีแล้วกันนะครับ คือนักศึกษาชาย และนักศึกษาหญิงซึ่งจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง แต่ว่าสิ่งหนึ่งที่ผมค้นพบตลอดระยะเวลา 10 กว่าปีที่สอนที่นี่คือความเป็นผู้ชายหรือความเป็นผู้หญิงไม่ได้บ่งบอกว่าใครจะเล่นเก่งกว่ากัน บางคนนักศึกษาผู้หญิงเก่งกว่าผู้ชาย ถ้านิ้วเราแข็งแรงเราปฏิบัติได้ ข้อจำกัดทางสรีระมันฝึกกันได้และนักดนตรีผู้หญิงที่เก่งก็มี และสิ่งที่สำคัญคือพื้นฐานของการฝึกกีตาร์ทั้งหมดเราต้องทำได้ ...” (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์วิชาดนตรีปฏิบัติ สาขาวิชาการผลิตดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต พบว่าข้อจำกัดทางด้านกายภาพระหว่างเพศนั้นอาจจะเป็นอุปสรรค์ แต่ถ้าฝึกฝนก็สามารถเพิ่มทักษะได้ทุกคน วิธีการกรณีศึกษาโดยยกตัวอย่างผู้หญิงเล่นกีตาร์เก่งให้ผู้เรียนเห็นเพื่อก้าวข้ามข้อจำกัดทางด้านเพศ และประเด็นสุดท้ายคืออุปสรรค์ทางด้านกายภาพกับประเภทของดนตรีที่ผู้เรียนฝึกฝนมาด้วยตนเอง ดังเช่น ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวดังนี้

“...ในเรื่องกายภาพบางทีก็เจอปัญหาเยอะเนื่องด้วยผู้เรียนมีความแตกต่างกัน ความเก่งไม่เท่ากัน ปรับกายภาพผมจะมองเป็นเรื่องพื้นฐาน คือปรับเป็นรายบุคคล เช่นสมมุติผู้เรียนเติบโตมากับดนตรีนูเมทัล (Nu metal music) ผู้เรียนจะไม่มุ่งเน้นการฝึกเทคนิคดันสายกีตาร์ ในการเรียนการสอนต้องมาจัดรูปแบบการวางนิ้วกันใหม่ วอร์ม - อัพ (Warm - up) โดยใช้เวลาครึ่งชั่วโมงและฝึกเล่นบันไดเสียง ทำแบบนี้ทุกวันจนดีขึ้นเป็นรายบุคคล...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม คิดเห็นว่าประเภทของดนตรีที่ผู้เรียนฝึกด้วยตนเองมา และเติบโตมาจากการฟังเพลง ด้วยรสนิยมทางด้านดนตรี ผู้ฝึกนั้นจะมุ่งเน้นทักษะการฝึกปฏิบัติแต่ดนตรีในแบบที่คุ้นชิน บางครั้งอาจจะไม่ครอบคลุมพื้นฐานของการฝึกปฏิบัติดนตรี

สรุปจากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 คนพบว่า อุปสรรค์ทางด้านกายภาพนั้นต้องแนะแนวเป็นรายบุคคล โดยแบ่งเป็น 3 ประเด็นดังนี้ 1) อุปสรรค์กายภาพทางนิ้วมือ วิธีแก้คือผู้สอนต้องสร้างแนวคิดในเชิงบวกที่ทำให้ผู้เรียนอยากฝึกฝนตลอดชีวิต และยกตัวอย่างศิลปิน หรือยกตัวอย่างการฝึกฝนที่หนักจากตัวผู้สอนให้ผู้เรียนได้เห็นและเข้าใจ 2) อุปสรรค์กายภาพทางความ

แตกต่างด้านเพศ มีวิธีแก้คือต้องยกตัวอย่างนักกีตาร์ผู้หญิงที่ปฏิบัติได้ดี และเก่งให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ถึงวิธีการฝึกต่าง ๆ การแนะแนวพูดคุยกับผู้เรียนเป็นรายบุคคล ถึงแนวคิดต่าง ๆ ที่มีต่อการฝึกฝนดนตรีเป็นสิ่งสำคัญต่อการพัฒนาการเรียนรู้ 3) อุปสรรค์กายภาพทางประเภทของดนตรีที่ไม่ครอบคลุมพื้นฐานการฝึกปฏิบัติดนตรี วิธีแก้คือการแนะแนวแลกเปลี่ยนถึงข้อคิดเห็น รสนิยมทางด้านดนตรีระหว่างผู้สอนและผู้เรียน หรือระหว่างเพื่อน ๆ ในห้องเรียน ถึงความครอบคลุมต่อการฝึกทักษะทางด้านต่าง ๆ

3.3 การสอนโดยสอดคล้องกับความหลากหลายทางประเภทของดนตรีในห้องเรียน สำหรับดนตรีสมัยนิยมซึ่งเป็นดนตรีที่มีความหมายค่อนข้างกว้าง ผู้เรียนทางด้านปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมซึ่งมีรสนิยมทางด้านดนตรีที่แตกต่างกัน ทำให้การเรียนการสอนในห้องเรียนต้องมีความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีที่ต้องครอบคลุม ในทุกประเภทของดนตรีที่ผู้เรียนมีความสนใจ ดังเช่น กริชพล อินทนิน กล่าวดังนี้

“…ด้วยความที่ดนตรีสมัยนิยมชื่อนี้น่ากลัวมาก เพราะว่ากำลังหมายถึงดนตรีที่มีนิยามที่กว้าง เพราะฉะนั้นมันคือทุกอย่างเลย ดนตรีแจ๊สยังเรียกว่าเป็นดนตรีสมัยนิยมได้ คงต้องบอกเป็นกรณี สมมุติผู้เรียนเล่นเพลงฮิปฮอป (Hiphop music) นั้นอาจจะไม่สอดคล้องกับโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก สมมุติว่าทำนองของเพลงอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ แต่ถ้าจะพูดให้ถูก คือต้องพูดว่าเราจะทำอะไรกับเพลงนี้ได้บ้าง หรือเพลงแบบเร้เก้ (Reggae music) ก็ไม่ได้มีพื้นที่ให้บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกได้เข้ามามีบทบาท เพราะฉะนั้นการจะทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกันได้น่าจะยากมาก ถ้าเราเรียนเพลงแจ๊สนั้นมีหลักสูตรที่ชัดเจนว่าถ้าจะเรียนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกจะต้องฝึกเพลงไหน และต้องเริ่มต้นจากการฝึกเพลงบลูส์...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล คิดเห็นว่าการสอนในเนื้อหาด้านนี้เพื่อสอดคล้องกับความหลากหลายทางประเภทของดนตรีในชั้นเรียนนั้นเป็นสิ่งที่ยาก เพราะบางประเภทของดนตรีสมัยนิยมนั้นไม่ได้ใช้บันไดเสียงนี้ ส่วนมากที่พบเจอคือดนตรีแจ๊สมีการเนื้อหาทางด้านนี้เยอะกว่าดนตรีประเภทอื่น ๆ และดนตรีบลูส์เป็นจุดเริ่มต้นของการนำเนื้อหาทางด้านนี้มาใช้ได้ดี อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล และเจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ได้กล่าวดังนี้

“…ผมจะมีดนตรีบลูส์ (Blues music) เป็นเกณฑ์กลางของทุกอย่าง เพราะผมรู้สึกว่าดนตรีอาร์ แอนด์ บี (Rhythm & blues), ดนตรีร็อค ดนตรีแจ๊ส หรือดนตรีสมัยนิยมก็มาจากบูลส์ทุกอย่างคือบูลส์ ดนตรีบลูส์คือตัวเชื่อมของทุกอย่างได้ดีที่สุด แต่เราไม่ได้ตั้งใจเจาะจงไปเล่นแค่ดนตรีบลูส์ แต่ด้วยคอร์ดแบบดอมินันท์เป็นคอร์ดที่จะนำพาอะไรมาได้ เพราะฉะนั้นการเชื่อมโยง

กับเรื่องดนตรีบลูส์มันจะง่ายทั้งในเรื่องของบันไดเสียงและคอร์ด แต่ไม่ได้หมายความว่าไปเล่นแค่เพลงบลูส์ แค่ยืมวิธีการที่เป็นเสียงแบบดอมินันท์..." (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

"...แนวคิดเมโลดิกไมเนอร์ส่วนใหญ่ผมจะให้ผู้เรียน เล่นกับดนตรีบลูส์ เพราะผมมองว่าจะเป็นดนตรีร็อค ดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิกก็น่าจะรู้จัก ผมก็เลยว่าบลูส์คือพื้นฐานที่ดีในการทดลอง เริ่มจากการทดลองเล่นจากสิ่งที่เขาเคยเรียนมาก่อนเช่น บันไดเสียงเพนทาโทนิก บันไดเสียงบลูส์ หรือว่าบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียน โดยเล่นด้นสดเป็นคอร์ดในเพลงบลูส์ และก็ค่อย ๆ ยกตัวอย่างโดยถ้าเป็นเมโลดิกไมเนอร์ ลองเล่นให้ผู้เรียนทดลองฟัง ซึ่งจะเกิดคำถามขึ้นทันทีว่ามันทำแบบนี้ได้ด้วย ประการแรกคือผู้เรียนไม่คุ้นชินกับเสียง และข้อดีของดนตรีบลูส์คือเป็นตัวเชื่อมระหว่างดนตรีสมัยนิยม และดนตรีแจ๊สเข้าด้วยกันได้ดี และรวมการใช้ดนตรีบลูส์เพื่อการต่อยอดไปสู่ดนตรีด้านอื่น ๆ..." (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์พิเศษวิชาเครื่องเอก สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และอาจารย์วิชาดนตรีปฏิบัติ สาขาวิชาการผลิตดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต คิดเห็นว่าดนตรีบลูส์คือจุดเชื่อมโยงเนื้อหาของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก เพื่อการตู่ยอดไปสู่ดนตรีในรูปแบบอื่น ๆ ในชั้นเรียน เช่นดนตรีแจ๊สคือดนตรีที่พัฒนาต่อจากดนตรีบลูส์ ดังเช่น ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ กล่าวดังนี้

"...ใช้ดนตรีแจ๊สเพื่อเรียนรู้ทฤษฎีดนตรี ส่วนของดนตรีร็อค และดนตรีเอฟวี่เมทัลที่เด็กชอบก็อาจจะได้ เราก็สามารถที่จะสมดุลเนื้อหาตรงนั้นได้ ที่จะให้เข้ากับเนื้อหาและดึงความสนใจของผู้เรียนให้ได้ผลบังคับใช้ออกมา แต่โดยส่วนตัวจะใช้ดนตรีแจ๊สเพื่อให้เด็กสอบ เราจะไปตามเด็กหมดไม่ได้เพราะเด็กต้องมาเรียนรู้ในเรื่องที่เด็กยังไม่รู้ด้วย โดยดนตรีแจ๊สเป็นสิ่งที่ง่ายสำหรับการเรียนรู้โมด คอร์ดที่เปลี่ยนแปลง กรณีที่สนุกที่สุดคือเจอผู้เรียนที่ชอบดนตรีออเตอร์เนทีฟร็อค (Allternative rock) สามารถนำโมดพวกนี้ไปใช้ก็สามารถสร้างมิติของเสียงเพิ่มขึ้น สร้างตัวเลือกในการฟังได้มากขึ้น แต่สำหรับการนำเนื้อหาให้สอดคล้องกับแนวดนตรีที่ผู้เรียนชอบนั้น ผมก็ทำเป็นบางครั้งไม่ได้ทำทุกครั้ง เพราะเด็กต้องรู้ในสิ่งที่เค้าไม่คุ้นชินมาก่อนด้วยเช่นกัน..." (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา คิดเห็นว่ามีการใช้ดนตรีแจ๊สเพื่อเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างเนื้อหาของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก เพื่อประยุกต์ใช้ในดนตรีสมัยนิยมประเภทอื่น ๆ สำหรับการสร้างทำนอง คอร์ด และการประสานในเสียงที่หลากหลายขึ้น โดยต้องเริ่มต้นจากการทดลอง ดังที่ ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวดังนี้

"...ในห้องเรียนผมจะเน้นการแจม (Jam) ผมคิดว่าไม่ว่าจะเล่นดนตรีแนวไรก็ตาม พื้นฐานของนักดนตรีทุกคนควรต้องด้นสด วิธีการสอนเมโลดิกไมเนอร์เนื่องจากปัญหาเดิม คือหาเพลงสมัยนิยมที่สอดคล้องกับเนื้อหาค่อนข้างยาก ใช้วิธีการหลังจากการเรียนรู้โครงสร้างของบันไดเสียงและคอร์ด โดยให้จับคู่กันและคิดโปรเกรสชั่นคอร์ด (Chord progression) มา 4 คอร์ด โดยเรียบเรียงเป็นเพลงสมัยนิยม สิ่งที่ทำตรงนี้เพื่อฝึกให้ผู้เรียนคุ้นชินกับความเป็นเมโลดิกไมเนอร์ ในขั้นตอนต่อไปอาจจะยกตัวอย่างเพลงสมัยนิยมอย่างเช่นเพลงซันเดย์ มอร์นิ่ง (Sunday morning) ของศิลปินมารูนไฟท์ (Maroon 5) เช่นคอร์ด Dm ใช้บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกโดยวิธีคิดคอร์ด Dm เป็นคอร์ดที่ 2 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกก็สามารถนำมาใช้ได้ ผมมองว่าดนตรีนั้นถ้าเราได้ยินเสียง เราจะรู้สึกน่าสนใจกว่าที่เราจะมานั่งเขียนเพียงอย่างเดียว จากประสบการณ์ที่เราสอนทฤษฎีดนตรี เรารู้สึกว่าอะไรก็ตามพอมันอยู่บนกระดาน มันดูเครียดไปหมดก็เลยปรับวิธีสอน..." (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม คิดเห็นว่าการทดลองหรือการด้นสดเป็นกระบวนการที่เชื่อมโยงระหว่างทฤษฎีการใช้โมดและการปฏิบัติในดนตรีที่ผู้เรียนชอบได้เป็นอย่างดี โดยมุ่งเน้นการฝึกฟังเสียงที่ไม่คุ้นชิน เพื่อสามารถเข้าใจ และสร้างสรรค์ทางดนตรีได้

สรุปจากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 สถาบันพบว่าดนตรีบลูส์ และดนตรีแจ๊ส คือดนตรีที่ใช้เป็นกรณีศึกษาสำหรับการฝึกปฏิบัติสมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก เพื่อเชื่อมโยงไปสู่ดนตรีที่มีความหลากหลายในชั้นเรียน ความแตกต่างทางรสนิยมด้านการฟัง แต่สิ่งที่เหมือนกันคือโครงสร้างของทฤษฎีดนตรี การให้ผู้เรียนนำโครงสร้างของคอร์ดในบทเพลงสมัยนิยม เพื่อนำโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกมาทดลองใช้ นำพาไปสู่การทดลองของผู้เรียน หรือวิธีการจับคู่กันเพื่อแจม โดยคิดชุดคอร์ดขึ้นมาแล้วเรียนรู้ผ่านสิ่งที่ตนเองคิดร่วมกันกับเพื่อน และแจมเพื่อเรียนรู้โดยการฝึกฟังเสียงจากผู้อื่นในห้องเรียน

3.4 รูปแบบการสอน วิธีการสร้างการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างผู้สอนและผู้เรียน โดยอาจารย์ที่สอนในแต่ละสถาบันมีวิธีการและกระบวนการที่แตกต่างกันออกไป บางสถาบันจะกำหนดรายวิชาเพื่อการเรียนรู้ร่วมกันในชั้นเรียน หรือบางสถาบันถูกกำหนดจากผู้สอนในรายวิชา กริชพล อินทนิน ได้กล่าวไว้ดังนี้

"…ในสาขาดนตรีสมัยนิยม เราจะมีอีกวิชาที่เรียกว่าม๊าสเตอร์คลาส (Master class) สอนผู้เรียนเป็นรายกลุ่ม มีกิจกรรมในการเรียนรู้ร่วมกันจากที่เรียนในห้องเรียนแบบตัวต่อตัวมาแล้ว สำหรับการเรียนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมส่วนตัวที่เราจะใช้แบบฝึกหัดด้านเทคนิคอย่างเดียวเลยเช่น การเล่นบันไดเสียงโครเมติก (Chromatic scale) พร้อมกันเหตุผลที่ใช้วิธีการนี้ผู้เรียนด้าน

สมัยนิยมไม่ค่อยมุ่งเน้นการฝึกปฏิบัติที่เป็นกายภาพ เช่น ดีดผิดสาย เล่นเสียงออกมาไม่ชัด เพราะฉะนั้นในชั่วโมงนี้คือเขาได้มาฝึกด้านนี้ร่วมกัน และรวมถึงการวิเคราะห์เพลงร่วมกัน แนวคิดด้านทฤษฎีดนตรีจากเพลงที่ยกตัวอย่างให้ผู้เรียน...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่ารูปแบบการสอนโดยการเรียนรู้ร่วมกันนั้นถูกกำหนดจากรายวิชาปฏิบัติที่เรียนรวมกันเป็น ซึ่งผู้เรียนในกลุ่มได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนการเรียนรู้ร่วมกันด้วยการปฏิบัติร่วมกันกับผู้สอน และอาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล รูปแบบการสอนดังนี้

“…ผมต้องรู้จักผู้เรียนทุกคนก่อน ไม่เหมือนการสอนผู้เรียนดนตรีแจ๊ส คือสอนทุกอย่างตามขั้นตอนผู้เรียนแค่ทำตาม แต่สำหรับผู้เรียนดนตรีสมัยนิยมที่มีความหลากหลายด้านดนตรี เพราะฉะนั้นเราจะสอนแบบเดียวเพื่อให้ครบทุกคนจึงไม่สามารถทำได้ มีวิธีการแลกเปลี่ยนความคิดกัน ผู้เรียนฟังดนตรีแบบไหน ชอบแบบไหน อยากเป็นแบบไหน แต่ว่าจะมีโครงสร้างที่คล้ายกันคือเรื่องบันไดเสียง และคอร์ด...” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

ข้อคิดเห็นจากอาจารย์พิเศษวิชาเครื่องเอก สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร คิดเห็นว่า ต้องรับฟังผู้เรียนในทุก ๆ คนถึงรสนิยมทางดนตรี โดยเข้าใจการเชื่อมโยงเนื้อหาของทฤษฎีดนตรีเพื่อต่อยอดพัฒนาดนตรีในแบบที่ผู้เรียนชอบโดยเชื่อมโยงกับ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ได้กล่าวถึงรูปแบบการสอนที่มุ่งเน้นด้านทักษะของผู้เรียนที่ไม่เท่ากัน ดังนี้

“...ยกตัวอย่างเช่นพื้นฐานทางดนตรีของแต่ละคนที่ไม่เท่ากัน โดยมองไปที่การปรับเนื้อหาสำหรับผู้เรียน หรับนักศึกษาที่เคยฝึกสิ่งที่กำลังเรียนได้แล้ว ผู้สอนจะหาแบบฝึกหัดรูปแบบใหม่ ๆ ส่วนในประเด็นสำหรับนักศึกษาที่ยังฝึกไม่ได้ จะใช้วิธีการปรึกษานอกเวลาเรียน...” (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)”

อาจารย์วิชาดนตรีปฏิบัติ สาขาวิชาการผลิตดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ให้ข้อคิดเห็นว่าการเรียนรู้ร่วมกันนั้นต้องคำนึงถึงทักษะของผู้เรียนที่ไม่เท่ากัน การแนะแนวทางเป็นรายบุคคล หรือนอกเวลาเรียนเป็นสิ่งที่ควรทำเพื่อการเรียนร่วมกันระหว่างผู้สอนและผู้เรียน ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ ได้กล่าวว่า

“…รูปแบบการสอน มุ่งเน้นความสมดุลของเนื้อหา ยืดหยุ่นเนื้อหา เพราะความสามารถของผู้เรียนในบางครั้ง ผู้สอนกำหนดเกณฑ์ไว้กับหนังสือเล่มหนึ่ง เช่นของศิลปินนักกีตาร์ จอน เพรทรุชี่ (John Petrucci) แต่ผู้เรียนบางคนเล่นได้บางคนก็เล่นไม่ได้ เราอาจจะต้องหาสมดุลตรงนั้นให้เข้าไปเชื่อมโยงกับความชอบของแต่ละคน และทักษะความสามารถ

ของแต่ละคนที่มีมาตั้งแต่เริ่มต้น แต่สุดท้ายก็ต้องกลับมาในเนื้อหาเดียวกันคือทฤษฎีดนตรี...” (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่ามุ่งเน้นการปรับเนื้อหาให้มีความเชื่อมโยงกับผู้เรียนเป็นรายบุคคล แต่สิ่งที่ต้องเรียนเหมือนกันคือทฤษฎีดนตรี และ ดนตร์ เพ่งบุญ ได้กล่าวถึงรูปแบบการสอน ที่มีความยืดหยุ่นของเนื้อหาไว้ดังนี้

“...ความยืดหยุ่นของการเรียนการสอนที่หลากหลายประเภทของดนตรี เราต้องยอมรับก่อนว่าดนตรีสมัยนิยมมันคือดนตรีที่หลากแนว เพราะฉะนั้นกระบวนการของผมก็คือผมต้องหาจุดตรงกลางหรือเกณฑ์กลางที่ทุกคนต้องปฏิบัติได้ เช่นโมดในบันไดเสียงเมเจอร์ ทุกคนต้องปฏิบัติไม่ว่าจะเล่นดนตรีแบบไหน ผมมองว่าทฤษฎีดนตรีคือพื้นฐานที่จะนำพาไปสู่การประยุกต์ใช้กับดนตรีที่ตัวเองชอบได้ เล่นดนตรีแบบไหนก็ได้ ผลิตเพลงอย่างไรก็ได้แต่ต้องอธิบายแนวคิด ทฤษฎีเพลงให้ได้...” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

อย่างไรก็ตามอาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม คิดเห็นว่าสำหรับความยืดหยุ่นของเนื้อหานั้น ต้องมีเกณฑ์ทางทฤษฎีดนตรีที่เหมือนกัน แต่ผู้เรียนจะปฏิบัติไปในดนตรีแบบไหน ขึ้นอยู่กับรสนิยมของผู้เรียน

สรุปจากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 สภาบัน พบว่ารูปแบบการสอนที่เหมือนกันคือการปรับเนื้อหาการเรียนการสอนให้มีความยืดหยุ่น และเชื่อมโยงกับรสนิยมทางดนตรีของผู้เรียน มีความแตกต่างถึงกระบวนการเช่นอาจารย์จากมหาวิทยาลัยมหิดล จะมุ่งเน้นการฝึกเทคนิคการปฏิบัติร่วมกันกับผู้เรียนเป็นรายกลุ่ม โดยร่วมกันแลกเปลี่ยนวิธีการไปสู่เสียงทีมีคุณภาพ และอาจารย์จากมหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม จะมีความคิดเห็นที่เชื่อมโยงกันในด้านของความยืดหยุ่นในความหลากหลายของประเภทดนตรีในชั้นเรียน และอาจารย์จากมหาวิทยาลัยรังสิตจะมุ่งเน้นไปในด้านของทักษะของผู้เรียนที่ไม่เท่ากันเป็นรายบุคคล

4. การวัดผลและประเมินผล

สำหรับแนวทางการวัดผลและประเมินผลประกอบไปด้วย การวัดผลก่อนเรียนเพื่อทำให้ผู้สอนได้ทราบถึงทักษะของผู้เรียนเป็นรายบุคคล และนำพาไปสู่การให้แบบฝึกหัดที่สอดคล้องการทักษะเป็นรายบุคคล และการวัดผลหลังเรียน เพื่อทราบถึงความเข้าใจของผู้เรียนที่ได้เรียนไป รวมถึงทักษะการปฏิบัติในเทคนิคด้านต่าง ๆ รวมถึงได้ทราบถึงความเข้าใจเพื่อการนำโมดไปใช้ในดนตรีสมัยนิยม โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.1 การทดสอบก่อนเรียนและการให้แบบฝึกหัด ความคิดเห็นจากอาจารย์ทั้ง 5 คน สอดคล้องไปในทิศทางที่เหมือนกันคือ แบบฝึกหัดนั้นต้องมีในส่วนที่ไม่เหมือนกัน และในส่วนที่เหมือนกัน แตกต่างกันที่วิธีการและกระบวนการ และที่สำคัญคือต้องสอดคล้องกับการวัดผลและประเมินผลก่อนเรียนในรายบุคคล อย่างที่ กริชพล อินทนิน กล่าวดังนี้

“...แบบฝึกหัดคือการตรวจสอบว่าผู้เรียนได้เรียนรู้จากสิ่งที่ได้เรียนรู้จากผู้สอนมากแค่ไหน โดยแบบฝึกหัดของแต่ละคนที่ได้รับมอบหมายจะไม่เหมือนกัน เพราะพื้นฐานของมนุษย์คือความแตกต่างความหลากหลาย มนุษย์มันอยู่ด้วยความแตกต่าง ถ้ากำหนดแบบฝึกหัดเหมือนกันหมดคงทำไม่ได้ แต่มีบางประเด็นที่เหมือนกันได้ซึ่งเป็นพื้นฐานที่นักดนตรีทุกคนควรทำได้ เช่นบันไดเสียงเมเจอร์ ถ้าเป็นประเด็นนี้คงต้องตอบว่าการบ้านเหมือนกัน ต้องมีการวัดผลที่เหมือนกัน ซึ่งผู้สอนแต่ละคนมีวิธีการที่ต่างกัน เช่นอาจจะบอกว่าทุกคนต้องเล่นบันไดเสียงเมเจอร์ทั่วทุกตำแหน่งบนคอกีตาร์ ไม่ว่าผู้เรียนจะเล่นดนตรีในประเภทแบบไหน แต่เรื่องที่ไม่เหมือนกันก็จะต้องดูเป็นรายบุคคล เช่นการมอบหมายการบ้านที่เป็นแบบฝึกหัดในด้านการฝึกสำหรับการควบคุมเสียงให้คมชัด ห้ามมีเสียงรบกวน วิธีการควบคุมมือซ้ายและมือขวาด้านกายภาพ และด้านการวิเคราะห์เพลง การแกะคอร์ดในบทเพลง หรือบางครั้งมอบหมายการบ้านให้ลองฝึกแต่งเพลงโดยใช้แนวคิดทฤษฎีที่เรียน...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่าการมอบหมายแบบฝึกหัดที่เป็นการบ้านนั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจสอบความเข้าใจในสิ่งที่ผู้เรียนได้รับความรู้จากผู้สอน การมอบหมายนั้นเป็นรายบุคคล แต่มีกแบบฝึกหัดที่เหมือนกัน เช่นพื้นฐานทางทฤษฎีดนตรีที่ผู้เรียนทุกคนต้องปฏิบัติได้ สอดคล้องกับ อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวดังนี้

“...ถ้าเป็นดนตรีประเภทเดียวกันแบบฝึกหัดจะเหมือนกัน แต่ถ้าเป็นดนตรีที่ไม่ใช่ประเภทเดียวกันจะไม่เหมือนกัน เพราะผู้เรียนจะไม่รู้สึกเข้าถึง ถ้าเป็นผู้เรียนในระดับปี 1 ปี 2 และปี 3 สามารถทำเหมือนกันได้ แต่สำหรับผู้เรียนในระดับปี 4 แบบฝึกหัดไม่ควรเหมือนกันเพราะทุกคนมีทางของตัวเองที่ชัดเจน และมีประเภทของดนตรีที่อยากจะเป็นอยู่แล้ว ถ้าเราจะสอนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ต้องสอนแบบไหนถึงจะช่วยเติมเต็มผู้เรียนได้...” (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์พิเศษวิชาเครื่องเอก สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พบว่าสำหรับการมอบหมายแบบฝึกหัดที่เหมือนกันนั้น ต้องเป็นผู้เรียนมีทิศทางของประเภทดนตรีที่เหมือนกัน ผู้เรียนจะสามารถเข้าใจร่วมกันได้ง่าย และสำหรับพื้นฐานทางทักษะดนตรีควรต้องมีแบบฝึกหัดที่เหมือน ในส่วนการมอบหมายที่แตกต่างกันนั้น

เหมาะสมสำหรับผู้เรียนปฏิบัติในช่วงปีการศึกษาช่วงปลาย เพื่อเติมเต็มสิ่งที่ผู้เรียนอยากต่อยอดองค์ความรู้ ในแนวทางของตนเอง เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ได้กล่าวดังนี้

"...การให้แบบฝึกหัดจะไม่เหมือนกัน แต่จะมีการบ้านที่เป็นส่วนกลาง แต่ต้องย้อนกลับมาประเด็นทักษะที่ไม่เท่ากันของผู้เรียน ผู้เรียนบางคนจะมีความเข้าใจเร็ว แต่บางคนต้องให้เวลา มาตรฐานการวัดผลของแบบฝึกหัดนั้น วัดผลจากความใส่ใจของผู้เรียน..." (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิชาดนตรีปฏิบัติ สาขาวิชาการผลิตดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต พบว่าการส่วนที่ไม่เหมือนกัน ต้องสอดคล้องกับทักษะของผู้เรียนที่ไม่เท่ากัน แต่ต้องมีแบบฝึกหัดที่เป็นการบ้านส่วนกลางที่เหมือนกัน ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ ได้กล่าวดังนี้

"...วิธีการเรียนรู้ของแต่ละคนที่ไม่เหมือนกัน บางคนจำกฎเกณฑ์ บางคนจำเป็นโน้ต หรืออาจจะจำเป็นชื่อ จำเป็นทางนิ้ว เพราะฉะนั้นแบบฝึกหัดที่มอบหมายเป็นการบ้านต้องมีแต่ต้องยืดหยุ่นเพื่อสอดคล้องกับความสามารถของผู้เรียน..." (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่าเหตุผลสำหรับการมอบหมายแบบฝึกหัดที่เป็นการบ้านรายบุคคลและไม่เหมือนคือ เพื่อยืดหยุ่นและสอดคล้องกับวิธีการเรียนรู้ของผู้เรียนเป็นรายบุคคล เพื่อการพัฒนาทักษะความสามารถของผู้เรียน ดนตร์ เพ่งบุญ ได้กล่าวดังนี้

"...มอบหมายตามเรื่องของสัปดาห์นั้น ๆ แบบฝึกหัดจะเป็นรายบุคคล แต่เป็นประเด็นเดียวกัน เช่นก่อนออกจากห้องเรียนทุกครั้งผมจะให้ทุกคนจับฉลากกุญแจเสียง คนนี้จับได้กุญแจเสียง A ก็กลับไปทำแบ็กกิ้งแทร็ก (Backing track) ใน A ไมเนอร์แบบเมโลดิกแล้วแจมในเมโลดิกไมเนอร์ และปรับวิธีการใหม่ล่าสุดให้เข้ากับโลกออนไลน์ (Online) โดยจะให้ทุกคนส่งวิดีโอในไลน์ (Line) กลุ่มหรือเฟซ บุ๊ก (Face book) กลุ่มให้อัปโหลด (Upload) ลงในกลุ่มทุกคน โดยการบ้านนั้นจะต้องส่งก่อนวันเรียน 1 วัน..." (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม พบว่าในส่วนของการบ้านนั้นต้องมอบหมายเป็นรายบุคคล ทุกครั้งหลังวิชาเรียนปฏิบัติ โดยจะมีประเด็นหัวข้อทางทฤษฎีดนตรีที่เหมือนกัน แต่จะมีความแตกโดยสอดคล้องกับการพัฒนาทักษะของผู้เรียนเป็นรายบุคคล และใช้การสื่อสารออนไลน์เพื่อยกระดับความรับผิดชอบของผู้เรียน

สรุปจากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 คนพบว่าแบบฝึกหัดหรือการบ้านนั้นควรมีทั้งในสิ่งที่เหมือนกัน เช่นทักษะพื้นฐานทางดนตรี และในส่วนการบ้านที่ไม่เหมือนกันเป็น

รายบุคคลเพื่อพัฒนาทักษะของผู้เรียนเป็นรายบุคคลด้วยเช่นกัน การมอบหมายแบบฝึกหัดนั้นมีวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกัน เช่น เพื่อพัฒนาทักษะปฏิบัติในเทคนิคด้านต่าง ๆ หรือเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์การสร้างผลงานทางดนตรี หรือเพื่อตรวจสอบความเข้าใจในสิ่งที่เรียนให้ห้องเรียน และเพื่อตรวจสอบความรับผิดชอบของผู้เรียน

4.2 การวัดผลหลังเรียน ประกอบไปด้วยแนวทางการสอบในรูปแบบต่าง ๆ และการสอบเพื่อฝึกการนำโมดไปใช้ในดนตรีสมัยนิยม ข้อคิดเห็นจากอาจารย์ทั้ง 5 คนที่แตกต่างกัน ทั้งวิธีการและวิธีคิด สิ่งที่วัดผลได้ง่ายคือพื้นฐานทางดนตรีทั้งในด้านของทักษะปฏิบัติ และในด้านของทฤษฎีดนตรี แต่สิ่งที่วัดผลค่อนข้างยากคือความซาบซึ้งต่อผลงานทางดนตรีหรือบทเพลง กริชพล อินทนิน ได้กล่าวดังนี้

“...จริง ๆ ต้องบอกเลยว่าวิธีการที่เราสอนจะวัดผลยาก เพราะหลาย ๆ อย่างเหมือนกับเรากำลังหว่านเมล็ด ซึ่งผลมันไม่ได้โตขึ้นภายในเทอมเดียว ถ้าพูดให้เห็นภาพมากขึ้นสำหรับการหว่านเมล็ดมันคือการปลูกฝังวิธีคิดว่าเราควรคิดอย่างไร สิ่งเหล่านี้คือเราคิดว่าวัดผลยาก แต่สุดท้ายเราก็อยู่ในระบบโดยเราต้องสามารถจัดตัวเองให้อยู่กับระบบได้ แต่ว่าอยู่กับความเชื่อที่เรามีด้วยคือการสอนคือการหว่านเมล็ด เพราะฉะนั้นสุดท้ายถ้าจะบอกว่าจะวัดผลอย่างไร ก็มีได้คือบันไดเสียง เช่นต้องเล่นให้ได้ในอัตราความเร็ว 80 Bpm ค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นต้องเล่นให้ได้ทั้งคอกีตาร์ ห้ามผิดคือผิด 1 โน้ตหัก 1 คะแนน การวัดผลเรื่องเพลงนั้นยากและคงไม่วัดผลจากการเล่นเพลงเหมือนต้นฉบับเล่นเหมือนคือได้เกรด A คงไม่ใช่อย่างนั้น เพราะมีความหลากหลายในตัวบุคคล และผู้เรียนบางคนมีแนวทางการเล่นเป็นของตัวเอง เช่นแกะเพลงไม่เหมือนต้นฉบับ แต่มีการเล่นเป็นของตัวเองโดยในการเรียน 1 เทอมจะมีเพลงที่ทุกคนต้องแกะให้เหมือนเพื่อการเรียนรู้จะเป็นในช่วงกลางเทอม แต่ช่วงปลายเทอมเราจะใช้วิธีให้นักเรียนเลือกเพลงมาเองเป็นเพลงร้อง เพลงอิสระ โดยให้ผู้เรียบเล่นกีตาร์แทนทำนองของเสียงร้อง แต่สิ่งที่เราจะให้เค้าทำคือในเพลงที่เลือกมานั้นนักเรียนต้องออกแบบวิธีการเล่นเอง เช่นบางท่อนที่นักร้องร้องตามทำนอง ในการเล่นกีตาร์อาจจะดันสาย (Bend) หรือสไลด์ (Slide) สายกีตาร์เพื่อให้ได้เสียงที่ผู้เรียนชอบ วิธีการแบบนี้จะทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ แต่ก็ต้องดูเป็นรายบุคคล เพราะการที่จะทำแบบนี้ได้นั้นต้องผ่านการเลียนแบบของคนอื่นมาก่อน แล้วถึงจะรู้ว่าตัวเองควรเล่นแบบไหน...” (กริชพล อินทนิน, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พบว่า เนื้อหาด้านดนตรีที่สามารถวัดผลได้ง่ายคือ พื้นฐานทางด้านดนตรีเช่น การปฏิบัติบันไดเสียงให้ตรงค่าของตัวโน้ต โดยใช้เครื่องกำหนดจังหวะ เพื่อตรวจสอบความถูกต้องและความแม่นยำของการปฏิบัติ และในส่วนที่วัดผลค่อนข้างยากคือการสร้างสรรค์ผลงาน

ทางดนตรีที่ออกมาจากรสนิยมทางดนตรีของแต่ละบุคคล ซึ่งไม่มีเกณฑ์ตรงกลางสำหรับการวัดผลทางด้านนี้ วิธีการแบบนี้คือการสอบที่ช่วยพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ และพัฒนาทักษะทางดนตรีของผู้เรียนด้วยเช่นกัน ซึ่งสอดคล้องกับ อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล ได้กล่าวดังนี้

"...ถ้าเป็นดนตรีสมัยนิยมใช้วิธีการส่งเพลงที่แต่งเอง บางเทอมผมไม่มีการสอบ เพราะผมรู้สึกว่าสำหรับผู้เรียนดนตรีสมัยนิยมมีความต้องการนำความรู้ จากผู้สอนเพื่อต่อยอดในสิ่งที่ตนเองชอบ แต่ต้องเป็นประเด็นทางทฤษฎีดนตรีที่เหมือนกัน..." (อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์พิเศษวิชาเครื่องเอก สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พบว่าสำหรับการสอบเพื่อวัดผลนั้นคือผลงานทางดนตรี จากผู้เรียนที่ได้จากการต่อยอดในองค์ความรู้ในชั้นเรียน เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ได้กล่าวดังนี้

"...ถ้าเป็นในเรื่องของเมโลดิกไมเนอร์มันก็จะไปอยู่ในตัวที่ 3 และตัวที่ 4 ตัวที่ 3 ก็จะสอนแค่โมดแรกโมดเดียว ส่วนตัวที่ 4 ก็จะสอนโมดที่ 4 และโมดที่ 7 ตอนสอบก็จะให้นักศึกษาเล่นบันไดเสียงเหล่านี้ 2 ช่วงคู่แปดสำหรับนักศึกษาในสาขานี้ และก็ถามความเข้าใจเค้าว่าโมดนี้มีที่มาที่ไปอย่างไร ใช้กับคอร์ดอะไร เอกลักษณ์ของเสียงเป็นอย่างไร และไปใช้งานอย่างไรได้บ้าง ด้วยเหตุผลที่ผมอยากให้เค้าเข้าใจมากกว่าการจำ..." (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิชาดนตรีปฏิบัติ สาขาวิชาการผลิตดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต พบว่าสำหรับการสอบในเนื้อหาด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นแบบเป็น 2 ส่วนคือ 1) สอบเพื่อตรวจสอบความถูกต้อง และความแม่นยำ 2) สอบเพื่อตรวจสอบความเข้าใจ ต่อวิธีการนำโมดเหล่านี้ไปใช้ ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ กล่าวดังนี้

"...ส่วนใหญ่ผมจะให้โจทย์ไปสอบเลย แต่ก็เรียนกันปกติเป็นรายสัปดาห์ โจทย์คืออาจจะให้เล่นเป็นเพลงเลย เพื่อวัดผลการด้นสดโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และเลือกเพลงแบ็กกิ้งแทร็ก (Backing track) ที่เข้ากับเนื้อหา และอีกโจทย์ในการสอบเรื่องโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก คือให้ผู้เรียนเล่นให้ดูทีละโมดการสอบจะสอบแค่ 2 ครั้งคือกลางเทอมและปลายภาคเรียน ในแต่ละสัปดาห์จะมอบหมายให้แบบฝึกหัดโดยฝึกกับเครื่องกำหนดจังหวะ โดยไม่มุ่งเน้นการเล่นโน้ตที่เร็ว แต่จะเน้นค่าของตัวโน้ตที่ต้องเล่นให้ตรงจังหวะ..." (ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พบว่าการสอบนั้นมุ่งเน้นไปในด้านของการนำโมดมาใช้โดยวิธีการด้นสด และสอบเพื่อตรวจสอบความแม่นยำด้วยเช่นกัน โดยต้องปฏิบัติตามเครื่องกำหนดจังหวะ ดนตร์ เพ่งบุญ ได้กล่าวดังนี้

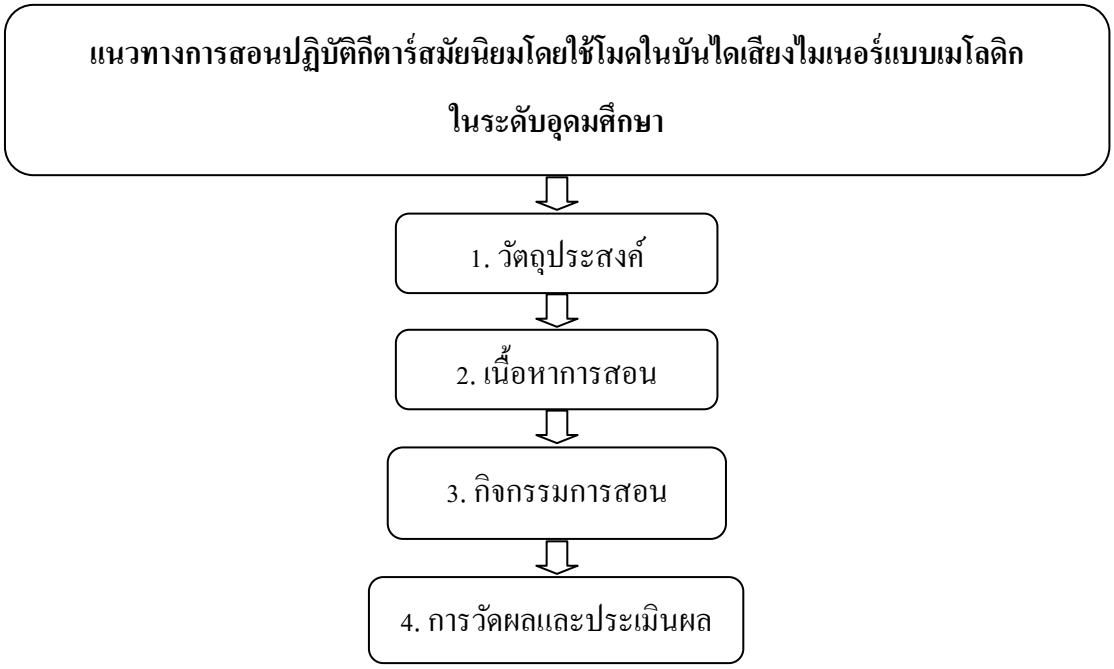
"...วิธีการเก็บคะแนนก็คือผมจะแบ่งหมวดหมู่เป็นประเด็นไว้ เทอมนี้เราเรียนโมดในเมโลดิก เก็บคะแนนครั้งแรกก็คือเมโลดิก 12 กุญแจเสียงทุกคนต้องได้เวลาสอบจับฉลากสุ่มกุญแจเสียงนี่คือเก็บคะแนนแรก ต่อไปคือคอร์ดในเมโลดิกจับฉลากได้กุญแจเสียงอะไร สร้างโปรเกรสชั่นคอร์ดให้ผู้สอนดูแล้วปฏิบัติด้นสดกับผู้สอน จะสอบเป็นรายบุคคล วัดผลจากพัฒนาการ การเรียนปฏิบัติวัดผลรวมไม่ได้ปฏิบัติวิชาอาร์ท (Art) ศิลปะมันเป็นวิชาส่วนบุคคลงานดนตรีศิลปะมันวัดยากมันวัดกันที่คุณค่า ซึ่งสำหรับผมการเป็นอาจารย์ดนตรีมันก็ยากเหมือนกันตรงนี้ เช่นเราชอบแนวนี้ แต่อีกคนมาอีกแนวที่เราไม่ชอบ แต่เค้าเล่นเก่งในแนวนั้น ๆ แล้วเราจะวัดผลยังไง เพราะฉะนั้นผมเลยมองเป็นเรื่องพัฒนาการเช่นวันนี้ถ้าผมสอนเมโลดิก แสดงว่าเอ้าพุท (Output) อย่างน้อยทุกคนเล่นเมโลดิกได้ ทุกคนใช้โมดได้ ทุกคนเอาเมโลดิกไปปฏิบัติด้นสดได้ไปเล่นกับแนวดนตรีที่ตัวเองชอบได้..." (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม พบว่ามุ่งเน้นการฝึกปฏิบัติโมดให้ครบในทุกกุญแจเสียง เพื่อความถูกต้องโน้ตและความแม่นยำทางทักษะปฏิบัติ รวมถึงความเข้าใจโครงสร้างของคอร์ดในโมดต่าง ๆ สามารถนำมาปฏิบัติ สร้างผลงานทางดนตรีในแบบที่ผู้เรียนชอบได้อย่างเข้าใจ

สรุปจากการสัมภาษณ์อาจารย์ทั้ง 5 คนพบว่าวิธีการสอบเพื่อวัดผลจากความคิดเห็นของอาจารย์ทั้ง 5 คนนั้นมีวิธีการที่แต่งต่างกัน แต่สอบเพื่อตรวจสอบความเข้าใจในสิ่งที่เรียนไปในห้องเรียน และสามารถนำไปต่อยอดเป็นแนวทางของตัวเองได้ สำหรับวิชาดนตรีนั้นมีการวัดผลที่ค่อนข้างยาก เพราะเป็นงานศิลปะ ซึ่งศิลปะ ดนตรีนั้นยังคงเป็นความงามในส่วนปัจเจกด้วยเช่นกัน รสนิยมของผู้คนในสังคมที่มีความชอบต่อดนตรี นั้นแตกต่างกัน แต่สำหรับการเรียนดนตรีที่ต้องมีการสอบเพื่อวัดผล ด้วยวัตถุประสงค์คือเพื่อพัฒนาทักษะของผู้เรียน และความเข้าใจของผู้เรียนที่ได้เรียนให้ห้องเรียน และสุดท้ายผลงานทางดนตรีคือปลายทางแห่งความเร็จในการเรียนดนตรี ผู้วิจัยสรุปแนวทางการวัดผลและประเมินผลดังนี้ 1) ปฏิบัติโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกทั้ง 12 กุญแจเสียงทั่วทุกตำแหน่งของกีตาร์ 2) ปฏิบัติคอร์ดในโครงสร้างของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกทั้ง 12 กุญแจเสียงทั่วทุกตำแหน่งของกีตาร์ 3) ปฏิบัติด้นสดโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกได้ทั้ง 12 กุญแจเสียง 4) ปฏิบัติโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกโดยนำไปใช้ในดนตรีสมัยนิยมได้ และ 5) สามารถนำโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกไปแต่งเพลงเป็นของตัวเองได้ และอธิบายถึงแนวคิด ทฤษฎีการใช้ได้อย่างดี

แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียง ไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

จากผลของการวิเคราะห์ข้อมูลการสัมภาษณ์ และข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยนำข้อมูลเหล่านี้มาสังเคราะห์เพื่อนำเสนอแนวทางการสอนโดยสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยในข้อที่ 2 โดยมีรายละเอียดของข้อมูลตามหัวข้อต่อไปนี้



ภาพที่ 88 แนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์ แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

1. วัตถุประสงค์ของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

1.1 เพื่อต่อยอดความรู้เดิมของผู้เรียน

1.2 เพื่อเข้าใจเอกลักษณ์ของโมด

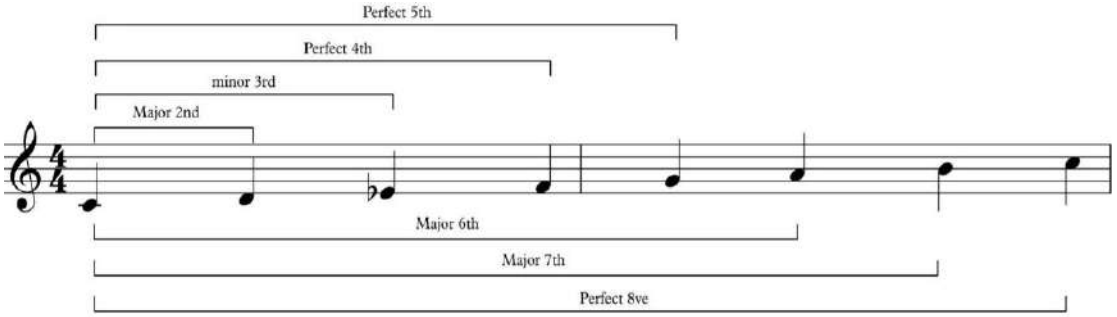
1.3 เพื่อการเรียนรู้โน้ตในตำแหน่งของกีตาร์

1.4 เพื่อการเรียนรู้ในด้านของ ทำนอง เสียงประสาน และคอร์ดที่ยากขึ้น

1.5 เพื่อนำโมดไปใช้ในดนตรีสมัยนิยม

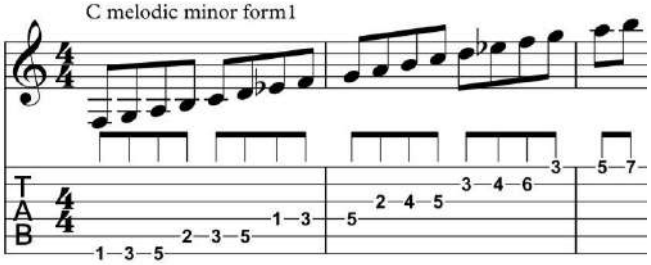
2. เนื้อหาของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

2.1 เนื้อหาของการสอนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก แบบฝึกหัดที่ 1 - 7



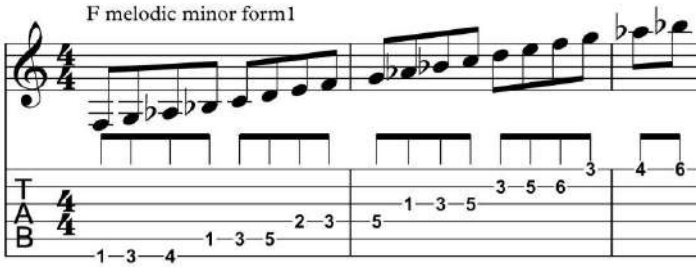
ภาพที่ 89 โครงสร้างของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก นั้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ของทั้ง 8 เสียงสำหรับโครงสร้างทางทฤษฎีบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยมีโน้ตตำแหน่งที่ 3 ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียงจากบันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกประกอบด้วยโน้ต C D Eb F G A B โดยสามารถนำโครงสร้างทฤษฎีดนตรีของขั้นคู่เสียงวิเคราะห์เพื่อหาบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียงอื่น ๆ



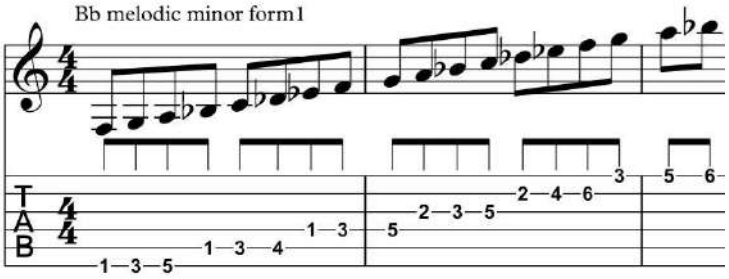
ภาพที่ 90 แบบฝึกหัดที่ 1 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 1 การฝึกปฏิบัติโน้ตในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกตำแหน่งที่ 1 โดยเริ่มจากโน้ต F คือโน้ตตำแหน่งแรกของสายที่ 6 โดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายจนครบทั้ง 6 สายของกีตาร์ เริ่มต้นการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm จนสามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm สำหรับการต่อยอดของแบบฝึกหัดคือ ผู้ฝึกต้องหาโน้ตในบันไดเสียงโดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายให้ครบทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยมีทั้งหมด 7 ตำแหน่งและการปฏิบัติทั้งขาไป และขากลับโดยเชื่อมต่อกันทุกตำแหน่ง



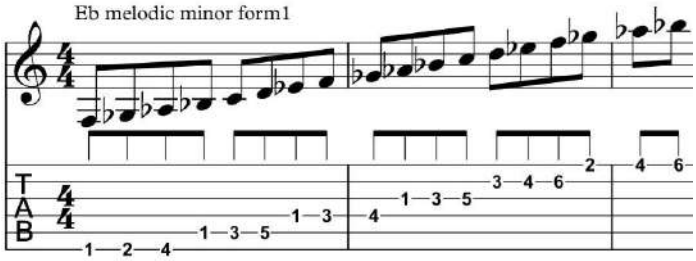
ภาพที่ 91 แบบฝึกหัดที่ 2 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง F ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 2 การฝึกปฏิบัติโน้ตในบันไดเสียง F ไมเนอร์แบบเมโลดิก ตำแหน่งที่ 1 โดยเริ่มจากโน้ต F คือโน้ตตำแหน่งแรกของสายที่ 6 โดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายจนครบทั้ง 6 สายของกีตาร์ เริ่มต้นการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm จนสามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm สำหรับการต่อยอดของแบบฝึกหัดคือ ผู้ฝึกต้องหาโน้ตในบันไดเสียงโดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายให้ครบทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยมีทั้งหมด 7 ตำแหน่งและการปฏิบัติทั้งขาไป และขากลับโดยเชื่อมต่อกันทุกตำแหน่ง



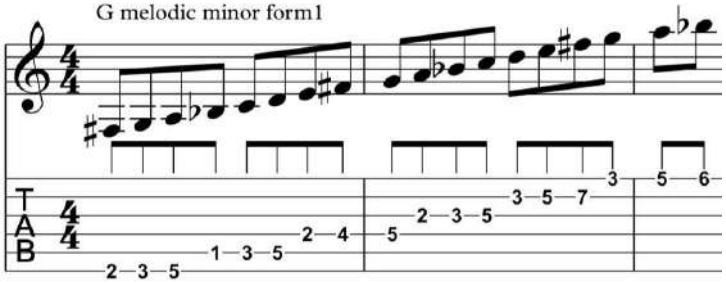
ภาพที่ 92 แบบฝึกหัดที่ 3 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง Bb ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 3 การฝึกปฏิบัติโน้ตในบันไดเสียง Bb ไมเนอร์แบบเมโลดิกตำแหน่งที่ 1 โดยเริ่มจากโน้ต F คือโน้ตตำแหน่งแรกของสายที่ 6 โดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายจนครบทั้ง 6 สายของกีตาร์ เริ่มต้นการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm จนสามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm สำหรับการต่อยอดของแบบฝึกหัดคือ ผู้ฝึกต้องหาโน้ตในบันไดเสียงโดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายให้ครบทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยมีทั้งหมด 7 ตำแหน่งและการปฏิบัติทั้งขาไป และขากลับโดยเชื่อมต่อกันทุกตำแหน่ง



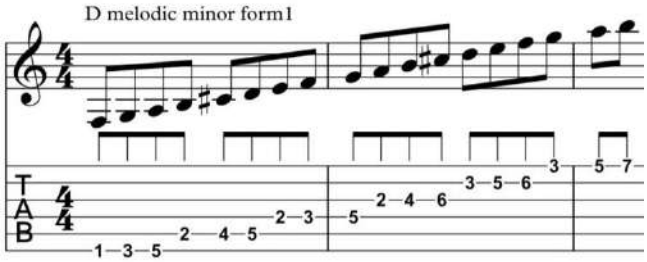
ภาพที่ 93 แบบฝึกหัดที่ 4 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง Eb ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 4 การฝึกปฏิบัติโน้ตในบันไดเสียง Eb ไมเนอร์แบบเมโลดิกตำแหน่งที่ 1 โดยเริ่มจากโน้ต F คือโน้ตตำแหน่งแรกของสายที่ 6 โดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายจนครบทั้ง 6 สายของกีตาร์ เริ่มต้นการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm จนสามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm สำหรับการต่อยอดของแบบฝึกหัดคือ ผู้ฝึกต้องหาโน้ตในบันไดเสียงโดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายให้ครบทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยมีทั้งหมด 7 ตำแหน่งและการปฏิบัติทั้งขาไป และขากลับโดยเชื่อมต่อกันทุกตำแหน่ง



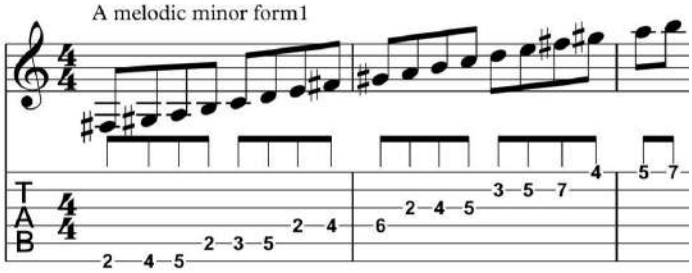
ภาพที่ 94 แบบฝึกหัดที่ 5 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง G ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 5 การฝึกปฏิบัติโน้ตในบันไดเสียง G ไมเนอร์แบบเมโลดิกตำแหน่งที่ 1 โดยเริ่มจากโน้ต F# คือโน้ตตำแหน่งแรกของสายที่ 6 โดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายจนครบทั้ง 6 สายของกีตาร์ เริ่มต้นการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm จนสามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm สำหรับการต่อยอดของแบบฝึกหัดคือ ผู้ฝึกต้องหาโน้ตในบันไดเสียงโดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายให้ครบทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยมีทั้งหมด 7 ตำแหน่งและการปฏิบัติทั้งขาไป และขากลับโดยเชื่อมต่อกันทุกตำแหน่ง



ภาพที่ 95 แบบฝึกหัดที่ 6 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง D ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 6 การฝึกปฏิบัติโน้ตในบันไดเสียง D ไมเนอร์แบบเมโลดิกตำแหน่งที่ 1 โดยเริ่มจากโน้ต F คือโน้ตตำแหน่งแรกของสายที่ 6 โดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายจนครบทั้ง 6 สายของกีตาร์ เริ่มต้นการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm จนสามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm สำหรับการต่อยอดของแบบฝึกหัดคือ ผู้ฝึกต้องหาโน้ตในบันไดเสียงโดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายให้ครบทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยมีทั้งหมด 7 ตำแหน่งและการปฏิบัติทั้งขาไป และขากลับโดยเชื่อมต่อกันทุกตำแหน่ง



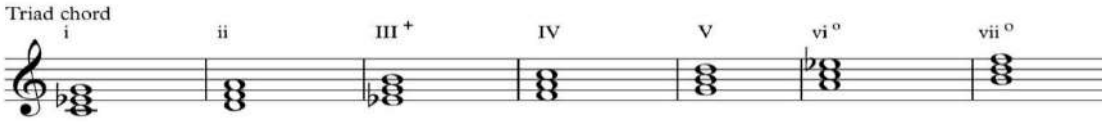
ภาพที่ 96 แบบฝึกหัดที่ 7 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง A ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 7 การฝึกปฏิบัติโน้ตในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกตำแหน่งที่ 1 โดยเริ่มจากโน้ต F# คือโน้ตตำแหน่งแรกของสายที่ 6 โดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายจนครบทั้ง 6 สายของกีตาร์ เริ่มต้นการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm จนสามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm สำหรับการต่อยอดของแบบฝึกหัดคือ ผู้ฝึกต้องหาโน้ตในบันไดเสียงโดยการปฏิบัติ 3 โน้ตต่อ 1 สายให้ครบทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยมีทั้งหมด 7 ตำแหน่งและการปฏิบัติทั้งขาไป และขากลับโดยเชื่อมต่อกันทุกตำแหน่ง

บทสรุปหลังแบบฝึกหัด สำหรับการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก นั้นจะทำให้ผู้ฝึกพัฒนาด้านทักษะการปฏิบัติ และด้านของความเข้าใจทฤษฎีดนตรี ที่ต่อยอดจากการฝึกในบันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก

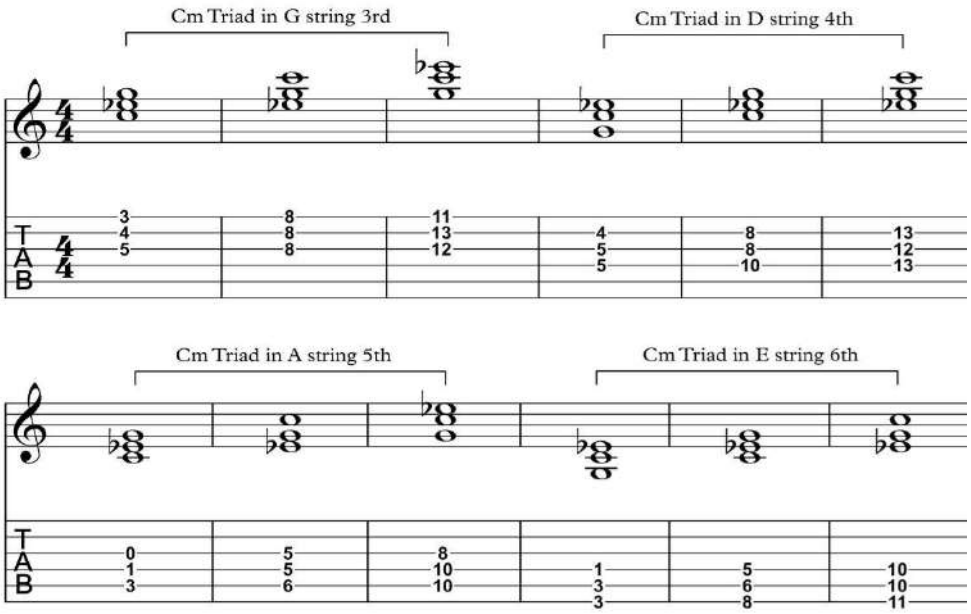
คำถามทบทวนท้ายบท ผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติโดยการต่อยอดจากแบบฝึกหัดในบทเรียน เช่น การฝึกปฏิบัติในค่าของตัวโน้ตที่หลากหลาย การฝึกในอัตราความเร็วที่หลากหลาย และฝึกปฏิบัติให้ครบในทุกกุญแจเสียง

2.2 เนื้อหาของการสอนคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก แบบฝึกหัดที่ 8 -18



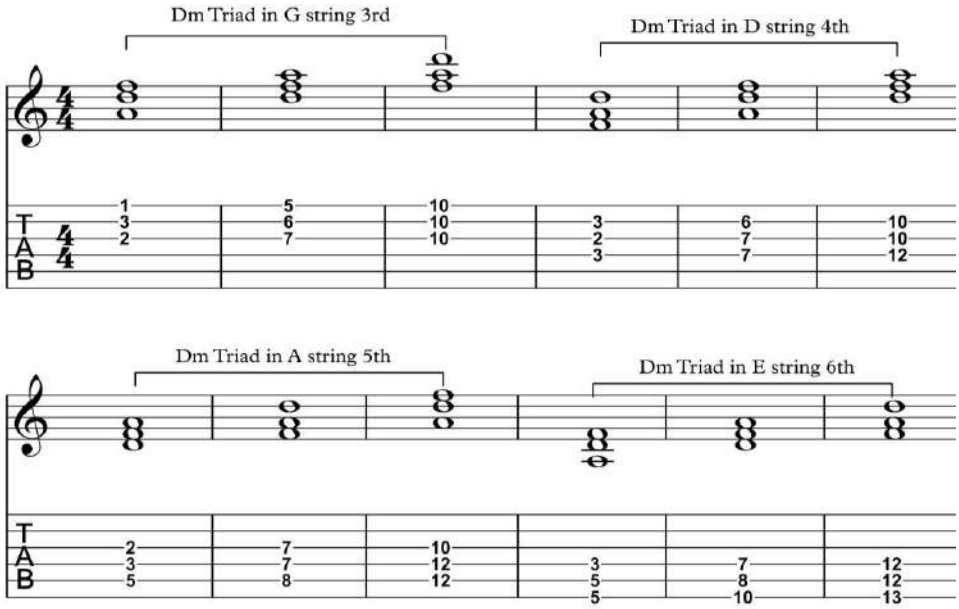
ภาพที่ 97 โครงสร้างของคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากตัวอย่างโครงสร้างของคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก คือคอร์ดที่มีโน้ตรวมกัน 3 เสียงโดยประกอบไปด้วยโน้ตลำกับที่ 1, 3 และ 5 ที่เชื่อมโยงกับโครงสร้างของบันไดเสียง โดยมีคอร์ดทรัยแอดดังนี้ Cm, Dm, EbAug, F, G, ADim และ BDim



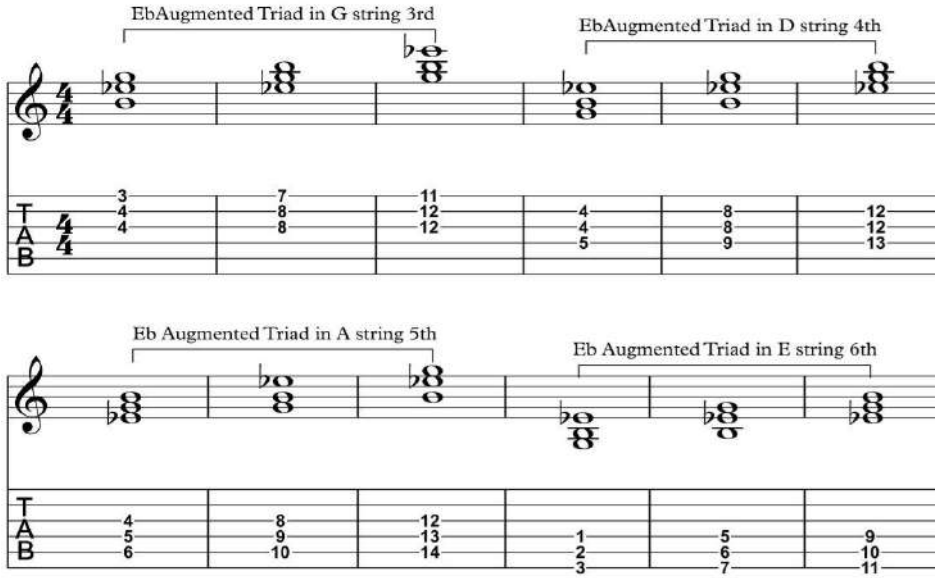
ภาพที่ 98 แบบฝึกหัดที่ 8 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 1 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 8 การฝึกปฏิบัติคอร์ด Cm เพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 3 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 2 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 3 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 4 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ดที่ครบทั้ง 3 โน้ต โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน ปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm



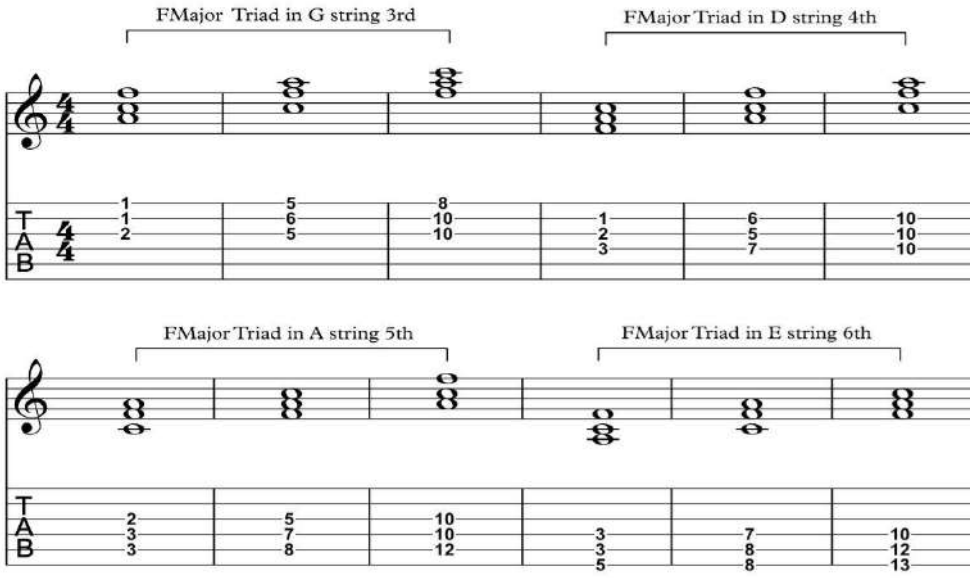
ภาพที่ 99 แบบฝึกหัดที่ 9 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 2 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 9 การฝึกปฏิบัติคอร์ด Dm เพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 3 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 2 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 3 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 4 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ดที่ครบทั้ง 3 โน้ต โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน ปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm



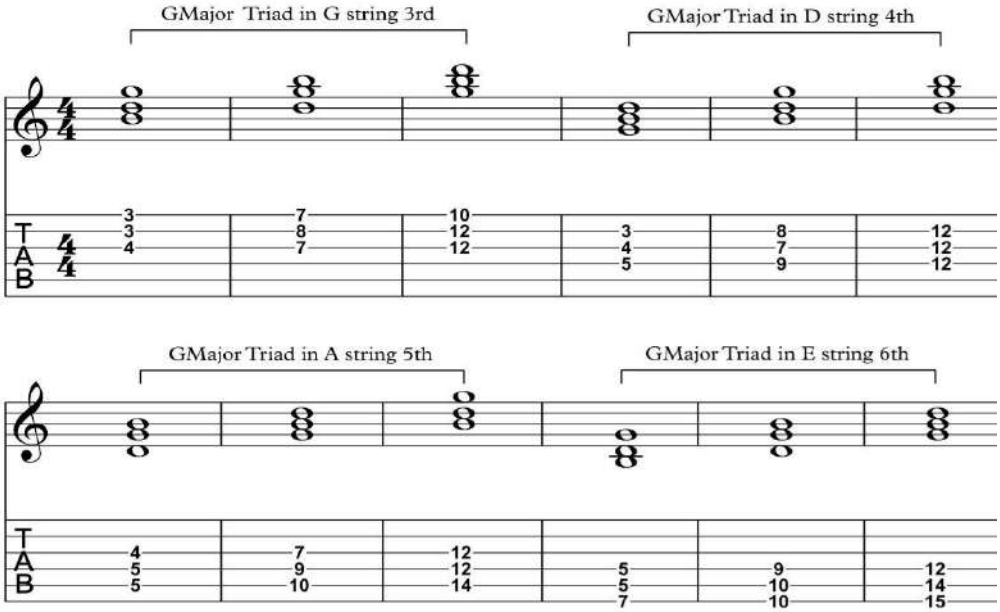
ภาพที่ 100 แบบฝึกหัดที่ 10 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 3 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 10 การฝึกปฏิบัติคอร์ด EbAugmented หรือคอร์ด Eb(#5) เพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 3 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 2 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 3 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 4 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ดที่ครบทั้ง 3 โน้ต โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน ปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

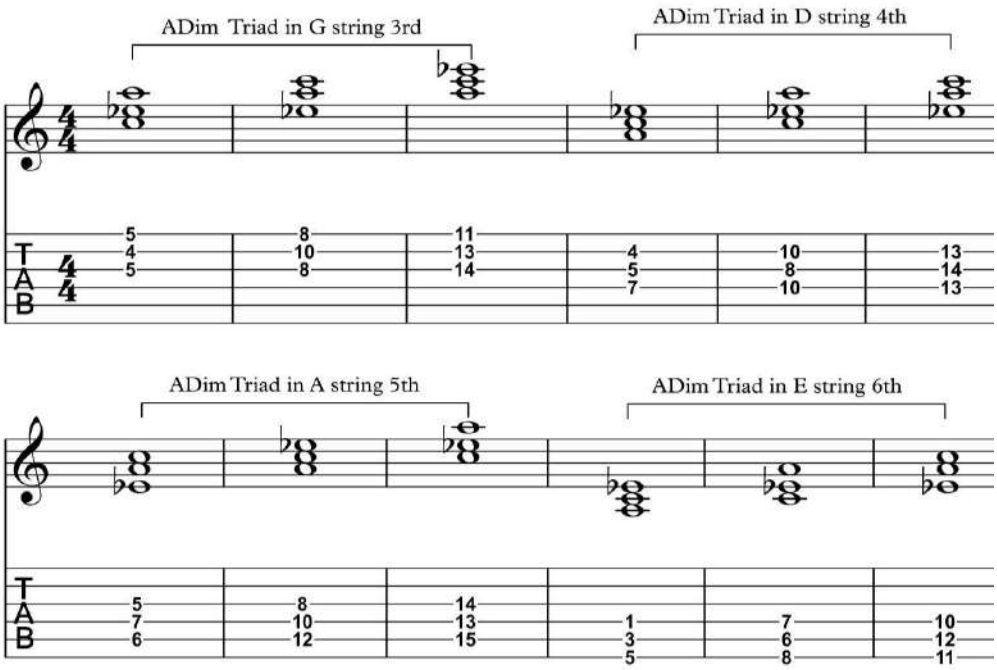


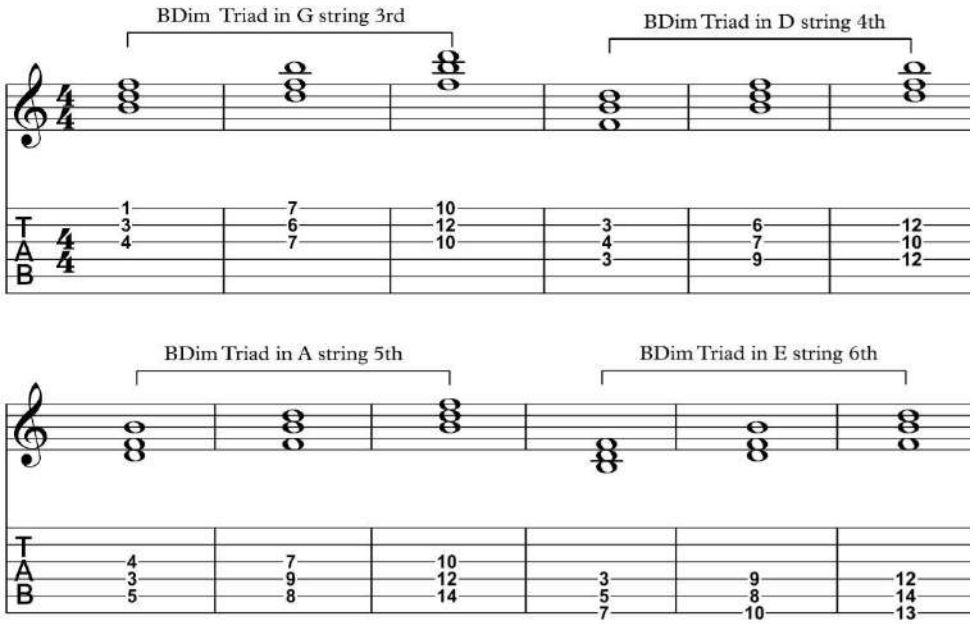
ภาพที่ 101 แบบฝึกหัดที่ 11 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 4 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 11 การฝึกปฏิบัติคอร์ด F เพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 3 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 2 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 3 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 4 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ดที่ครบทั้ง 3 โน้ต โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน ปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

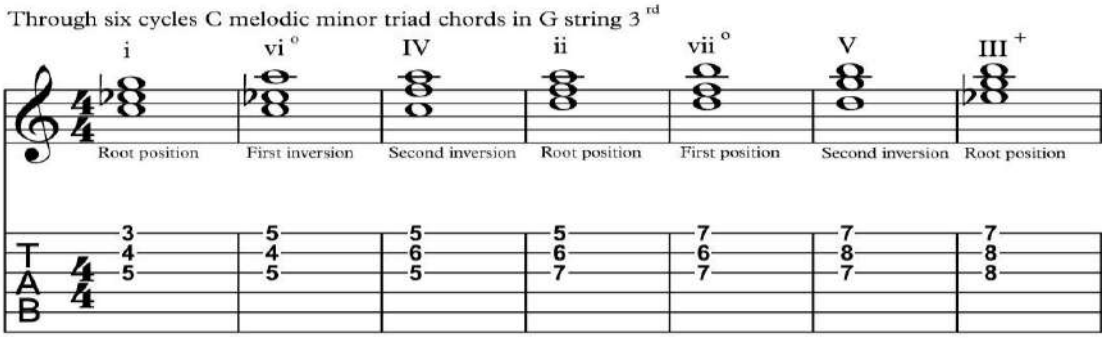


ภาพที่ 102 แบบฝึกหัดที่ 12 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 5 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 12 การฝึกปฏิบัติคอร์ด G เพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 3 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 2 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 3 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 4 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ดที่ครบทั้ง 3 โน้ต โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน ปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

ภาพที่ 103 แบบฝึกหัดที่ 13 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 6 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 13 การฝึกปฏิบัติคอร์ด ADim หรือคอร์ด Am(b5) เพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 3 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 2 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 3 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 4 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ดที่ครบทั้ง 3 โน้ต โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน ปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

ภาพที่ 104 แบบฝึกหัดที่ 14 คอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 7 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

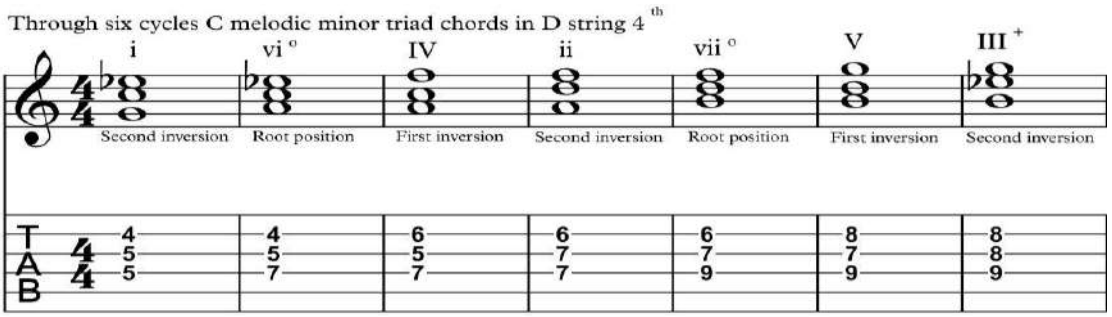
จากแบบฝึกหัดที่ 14 การฝึกปฏิบัติคอร์ด BDim หรือคอร์ด Bm(b5) เพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 3 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 2 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 3 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 4 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ดที่ครบทั้ง 3 โน้ต โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน ปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm



ภาพที่ 105 แบบฝึกหัดที่ 15 คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก กีตาร์สายที่ 3 - 1

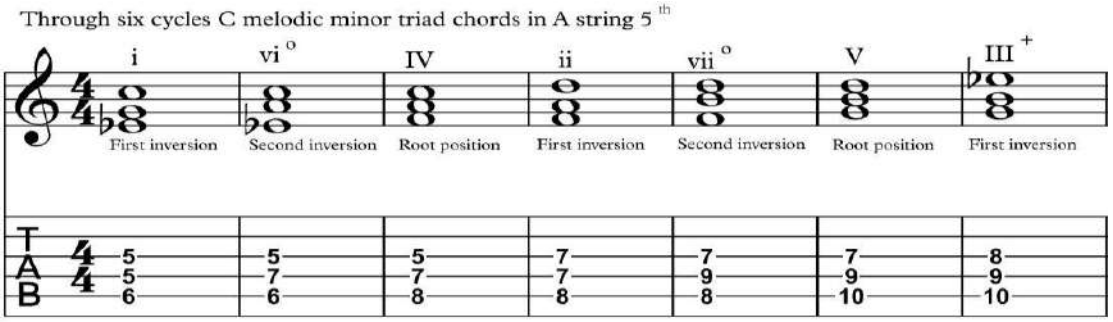
จากแบบฝึกหัดที่ 15 การปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดทั้ง 7 คอร์ด โดยเริ่มจากโน้ตในสายที่ 3, 2 และ 1 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกด้วยวิธีการปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 ขึ้นไป (Through

six cycles) ตัวอย่างการปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 คอร์ด vi° ต่อจากคอร์ดลำดับที่ 1 คอร์ด i และการปฏิบัติคอร์ดต่อไปคือคอร์ดลำดับที่ 6 ของคอร์ด vi° คือคอร์ด IV ฝึกปฏิบัติจนครบทุกคอร์ดในบันไดเสียงโดยเรียงลำดับของคอร์ดดังนี้ Cm, Adim, F, Dm, Bdim, G และ Ebaug



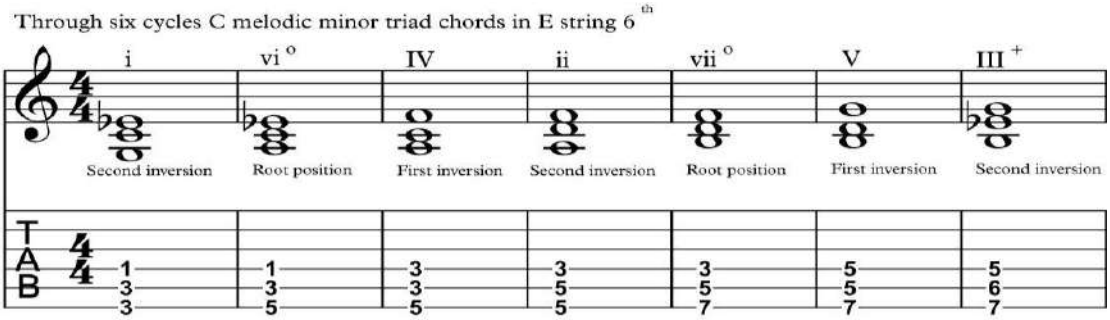
ภาพที่ 106 แบบฝึกหัดที่ 16 คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก กีตาร์สายที่ 4 - 2

จากแบบฝึกหัดที่ 16 การปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดทั้ง 7 คอร์ด โดยเริ่มจากโน้ตในสายที่ 4, 3 และ 2 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก ด้วยวิธีการปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 ขึ้นไป ตัวอย่างการปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 คอร์ด vi° ต่อจากคอร์ดลำดับที่ 1 คอร์ด i และการปฏิบัติคอร์ดต่อไปคือคอร์ดลำดับที่ 6 ของคอร์ด vi° คือคอร์ด IV ฝึกปฏิบัติจนครบทุกคอร์ดในบันไดเสียงโดยเรียงลำดับของคอร์ดดังนี้ Cm, Adim, F, Dm, Bdim, G และ Ebaug



ภาพที่ 107 แบบฝึกหัดที่ 17 คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก กีตาร์สายที่ 5 - 3

จากแบบฝึกหัดที่ 17 การปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดทั้ง 7 คอร์ด โดยเริ่มจากโน้ตในสายที่ 5, 4 และ 3 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก ด้วยวิธีการปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 ขึ้นไป ตัวอย่างการปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 คอร์ด vi° ต่อจากคอร์ดลำดับที่ 1 คอร์ด i และการปฏิบัติคอร์ดต่อไปคือคอร์ดลำดับที่ 6 ของคอร์ด vi° คือคอร์ด IV ฝึกปฏิบัติจนครบทุกคอร์ดในบันไดเสียงโดยเรียงลำดับของคอร์ดดังนี้ Cm, Adim, F, Dm, Bdim, G และ Ebaug



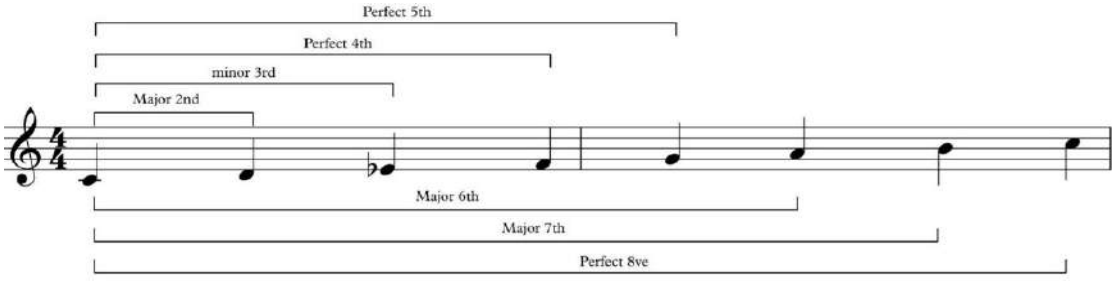
ภาพที่ 108 แบบฝึกหัดที่ 18 คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก กีตาร์สายที่ 6 - 4

จากแบบฝึกหัดที่ 18 การปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดทั้ง 7 คอร์ด โดยเริ่มจากโน้ตในสายที่ 6, 5 และ 4 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก ด้วยวิธีการปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 ขึ้นไป ตัวอย่างการปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 คอร์ด vi^{o} ต่อจากคอร์ดลำดับที่ 1 คอร์ด i และการปฏิบัติคอร์ดต่อไปคือคอร์ดลำดับที่ 6 ของคอร์ด vi^{o} คือคอร์ด IV ฝึกปฏิบัติจนครบทุกคอร์ดในบันไดเสียงโดยเรียงลำดับของคอร์ดดังนี้ Cm, Adim, F, Dm, Bdim, G และ Ebaug

บทสรุปหลังแบบฝึกหัด สำหรับการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก นั้นจะทำให้ผู้ฝึกพัฒนาด้านทักษะการปฏิบัติ และด้านของความเข้าใจทฤษฎีดนตรี ที่ต่อยอดจากการฝึกคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียงเมเจอร์

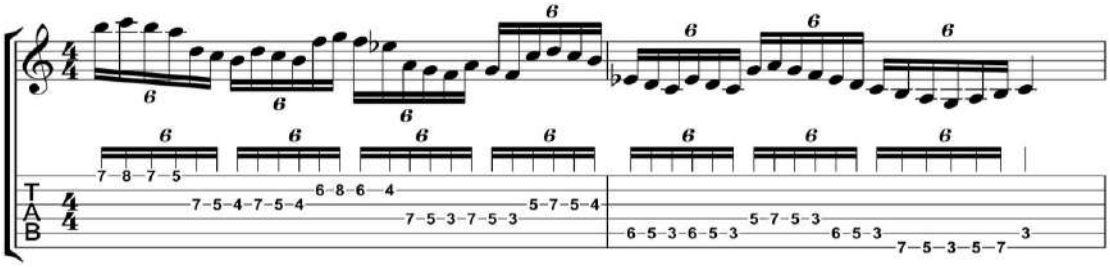
คำถามทบทวนท้ายบท ผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติโดยการต่อยอดจากแบบฝึกหัดในบทเรียน เช่น การฝึกปฏิบัติในค่าของตัวโน้ตที่หลากหลาย การฝึกในอัตราความเร็วที่หลากหลาย และฝึกปฏิบัติให้ครบในทุกกุญแจเสียง รวมถึงการนำคอร์ดทรัยแอดต่าง ๆ เหล่านี้มาใช้ในบทเพลงและการฝึกด้นสดทั้งในด้านของบันไดเสียงและคอร์ดทรัยแอด

2.3 เนื้อหาของการสอนโมดลำดับที่ 1 บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก แบบฝึกหัดที่ 19 - 23



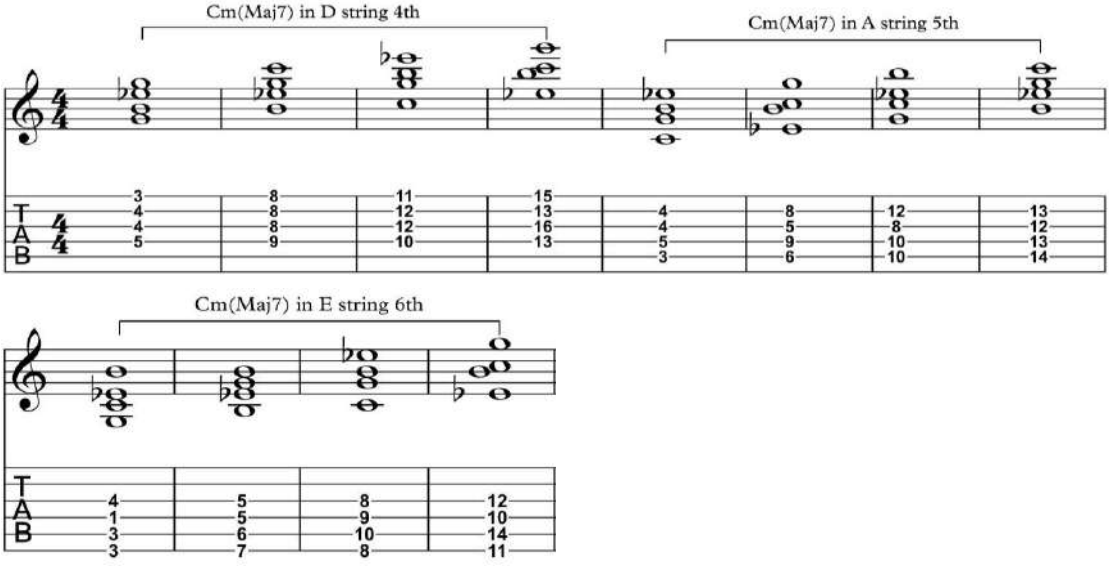
ภาพที่ 109 โครงสร้างของโมดลำดับที่ 1 บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก นั้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ของทั้ง 8 เสียงสำหรับโครงสร้างทางทฤษฎีบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยมีโน้ตตำแหน่งที่ 3 ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียงจากบันไดเสียงเมเจอร์ โดยสามารถนำโครงสร้างของขั้นคู่ไปวิเคราะห์เพื่อหาบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียงอื่น ๆ



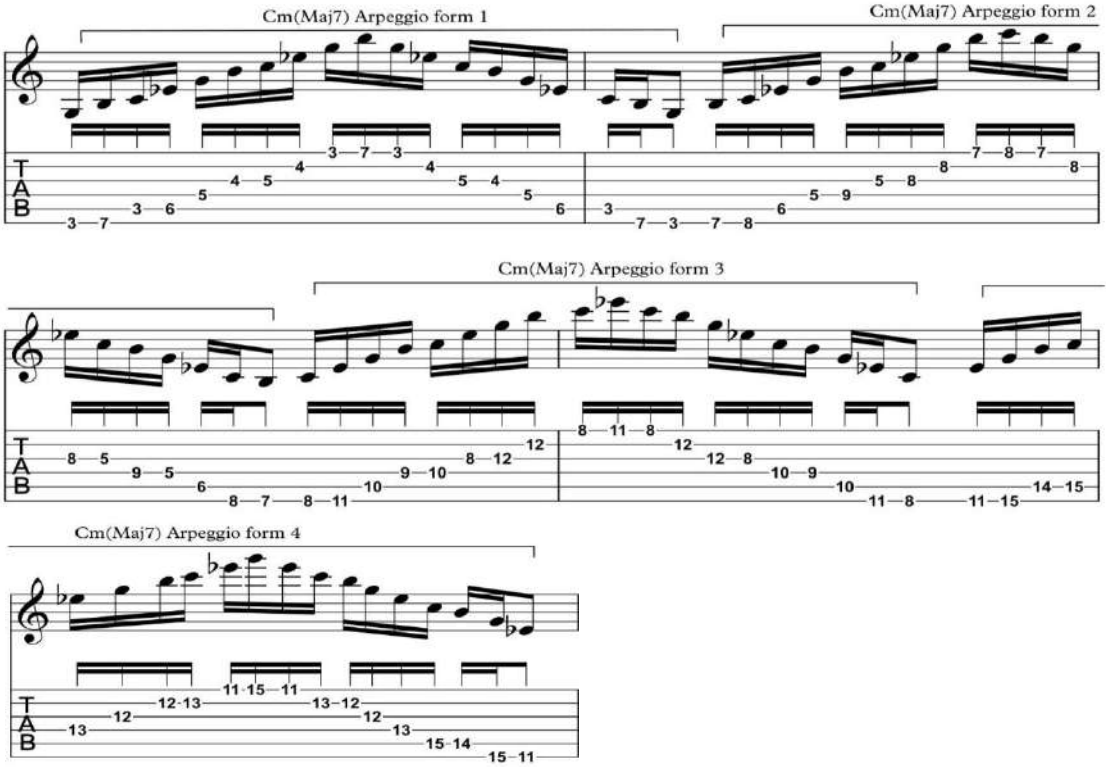
ภาพที่ 110 แบบฝึกหัดที่ 19 การปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 19 เริ่มต้นจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm โดยการดีดสลับ (Alternate picking) เบื้องต้นผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติแบบฝึกหัดนี้ให้ได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm เพื่อเพิ่มทักษะความแข็งแรงของมือทั้ง 2 ข้าง และสำหรับผู้ฝึกที่มุ่งเน้นการปฏิบัติในจังหวะที่เร็วขึ้นสามารถเพิ่มจังหวะ เพื่อเพิ่มทักษะของผู้ฝึกได้เช่นกัน สำหรับการต่อยอดองค์ความรู้นั้นผู้ฝึกสามารถเปลี่ยนค่าของโน้ตไปในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ และการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียงอื่น ๆ ในตำแหน่งเดียวกัน



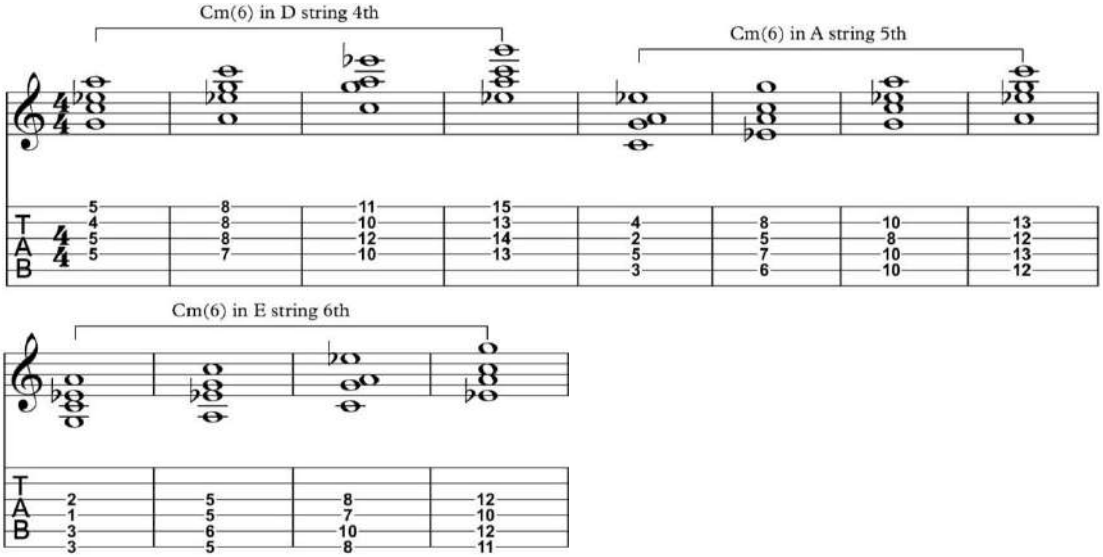
ภาพที่ 111 แบบฝึกหัดที่ 20 คอร์ดทบเจ็ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 20 การฝึกปฏิบัติคอร์ดทบเจ็ดเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของคอกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ดที่ครบทั้ง 4 โน้ต โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน



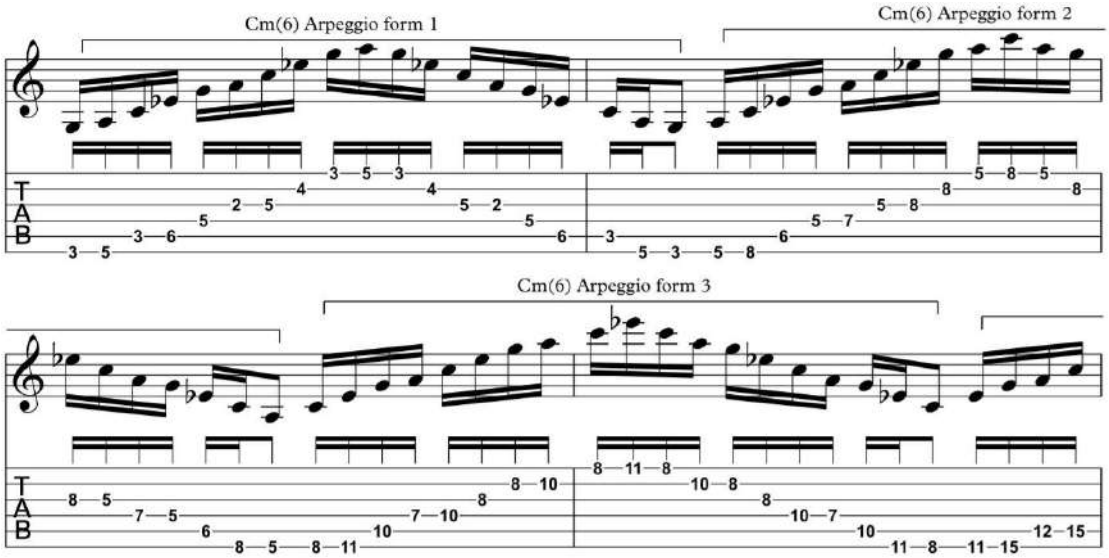
ภาพที่ 112 แบบฝึกหัดที่ 21 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm(Maj7)

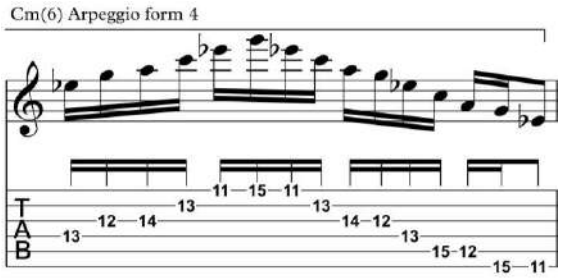
จากแบบฝึกหัดที่ 21 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm(Maj7) ประกอบไปด้วยโน้ต C Eb G B เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย (Sweep picking) หรือการดีดสลับ (Alternate picking) โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm



ภาพที่ 113 แบบฝึกหัดที่ 22 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก

จากแบบฝึกหัดที่ 22 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเทนชั่น เพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของคอกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

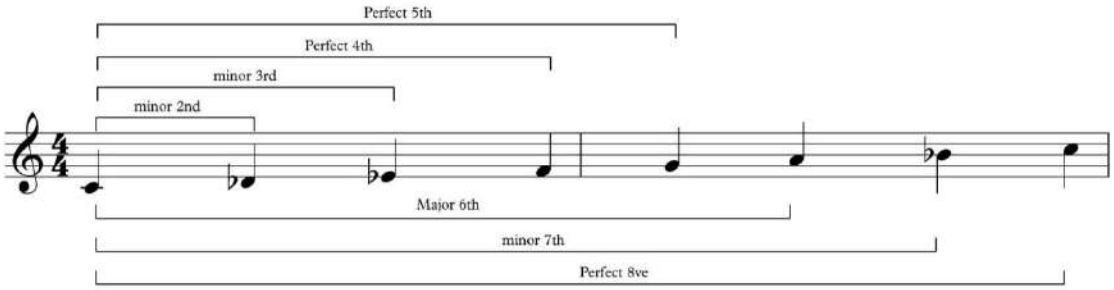




ภาพที่ 114 แบบฝึกหัดที่ 23 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm(6)

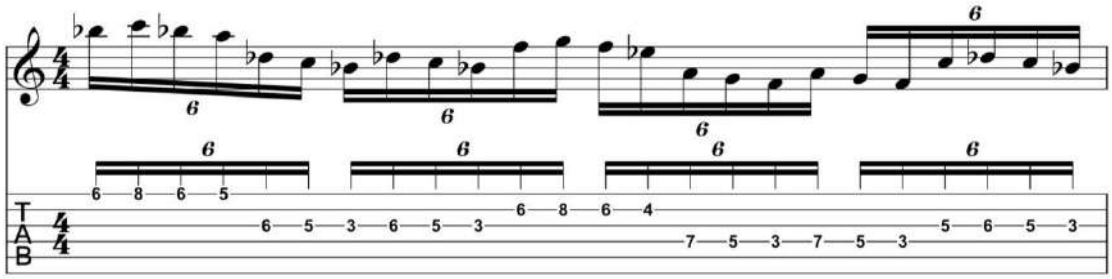
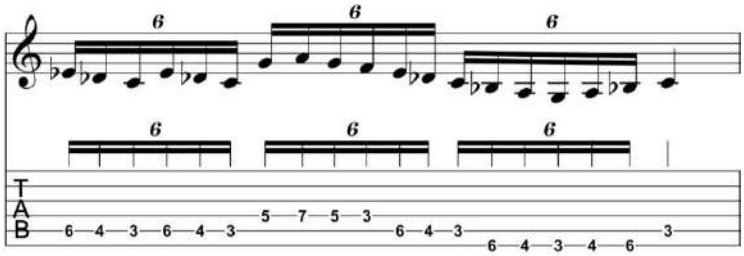
จากแบบฝึกหัดที่ 23 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm(6) ประกอบไปด้วยโน้ต C Eb G A เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย (Sweep picking) หรือการดีดสลับ (Alternate picking) โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

2.4 เนื้อหาของการสอนโมดลำดับที่ 2 บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง แบบฝึกหัดที่ 24 - 28



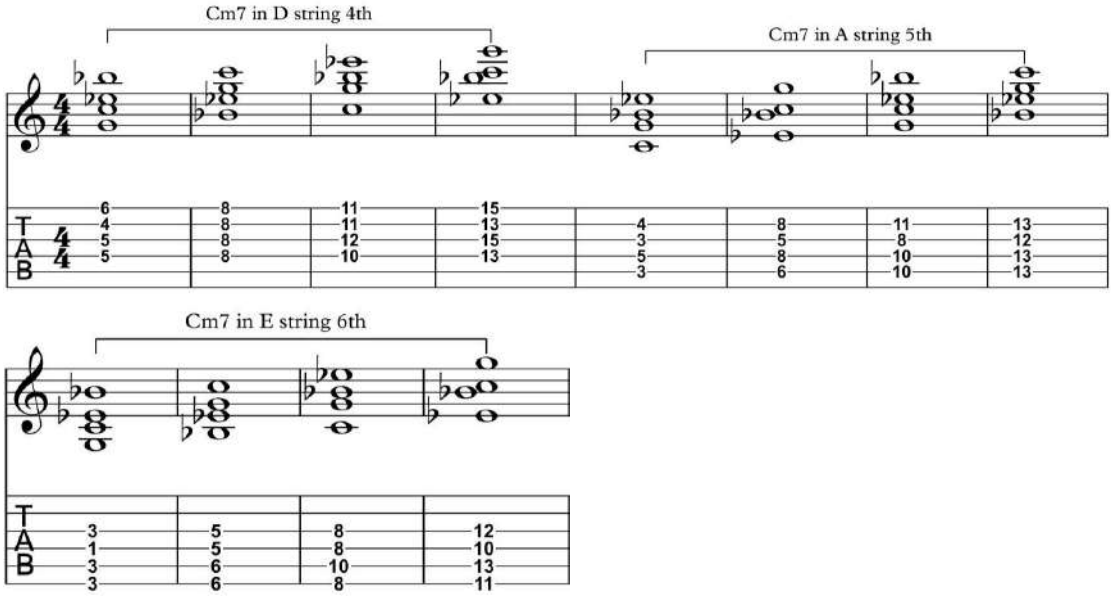
ภาพที่ 115 โครงสร้างของโมดลำดับที่ 2 บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง

โมดลำดับที่ 2 บันไดเสียง C ดอเรียนแฟล็ทสองนั้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ของทั้ง 8 เสียง สำหรับโครงสร้างทางทฤษฎีบันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง โดยมีโน้ตที่ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียงจากบันไดเสียง C เมเจอร์คือโน้ต Db Eb Bb หรือเปรียบเทียบกับบันไดเสียงดอเรียนโมดลำดับที่ 2 ในบันไดเสียงเมเจอร์โน้ตตำแหน่งที่ 2 ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียง

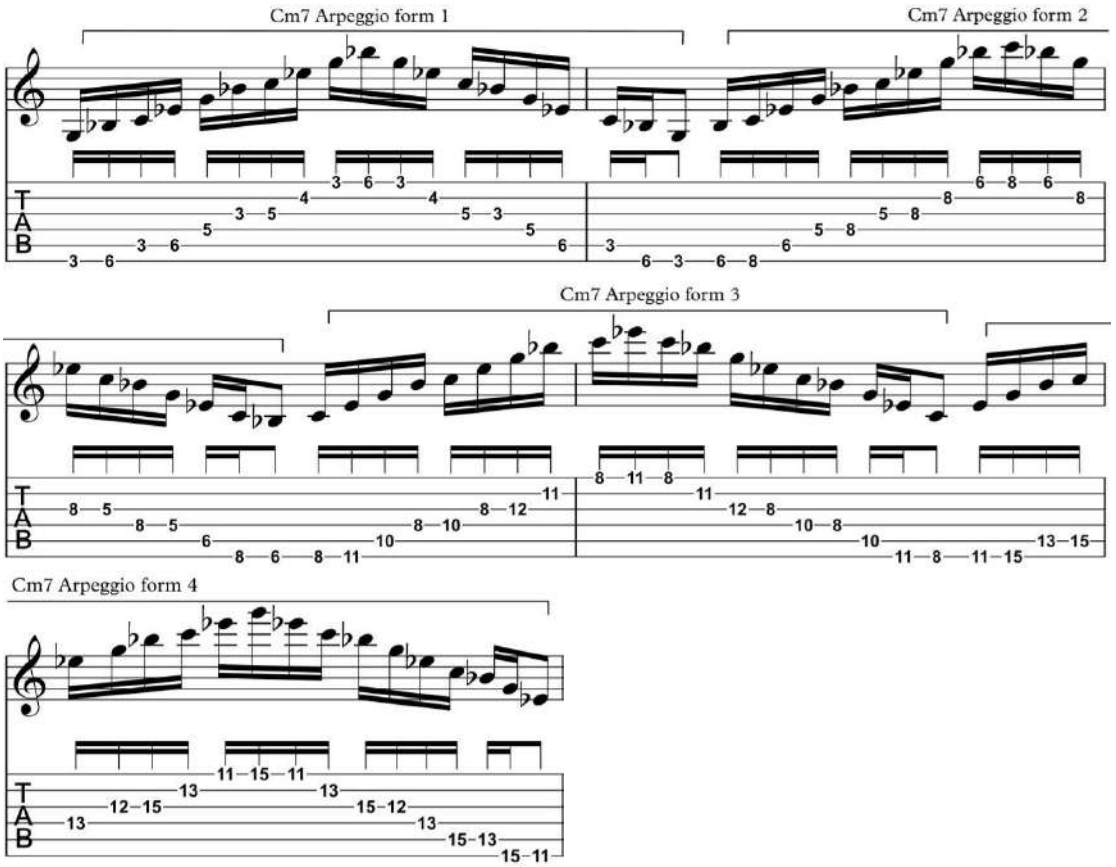


ภาพที่ 116 แบบฝึกหัดที่ 24 การฝึกปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 บันไดเสียง C ดอเรียนแฟล็ทสอง

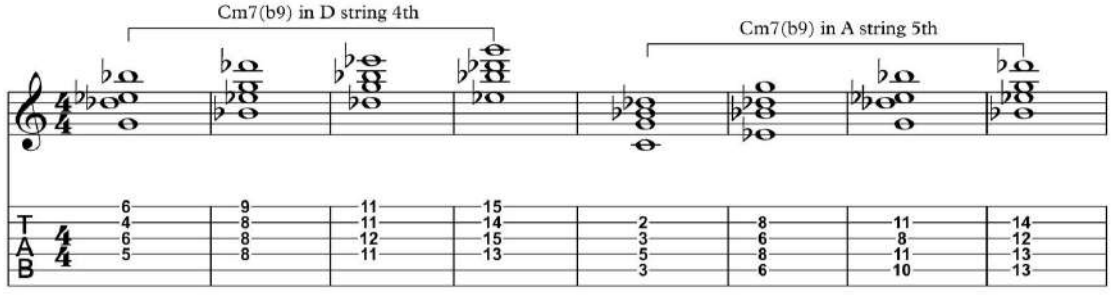
จากแบบฝึกหัดที่ 24 เริ่มต้นจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm โดยการดีดสลับเบื้องต้นผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติแบบฝึกหัดนี้ให้ได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm เพื่อเพิ่มทักษะความแข็งแรงของมือทั้ง 2 ข้าง และสำหรับผู้ฝึกที่มุ่งเน้นการปฏิบัติในจังหวะที่เร็วขึ้นสามารถเพิ่มจังหวะเพื่อเพิ่มทักษะของผู้ฝึกได้เช่นกัน สำหรับการต่อยอดองค์ความรู้นั้นผู้ฝึกสามารถเปลี่ยนค่าของโน้ตไปในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ และการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสองในกุญแจเสียงอื่น ๆ ในตำแหน่งเดียวกัน

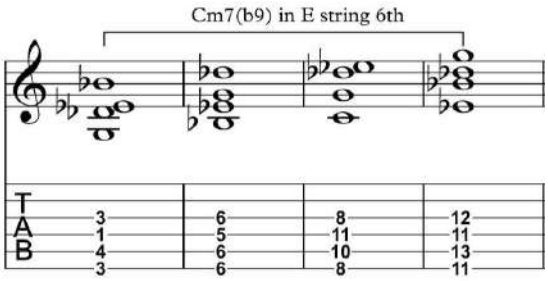


ภาพที่ 117 แบบฝึกหัดที่ 25 คอร์ดทบเจ็ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ดอเรียนแฟล็ทสอง

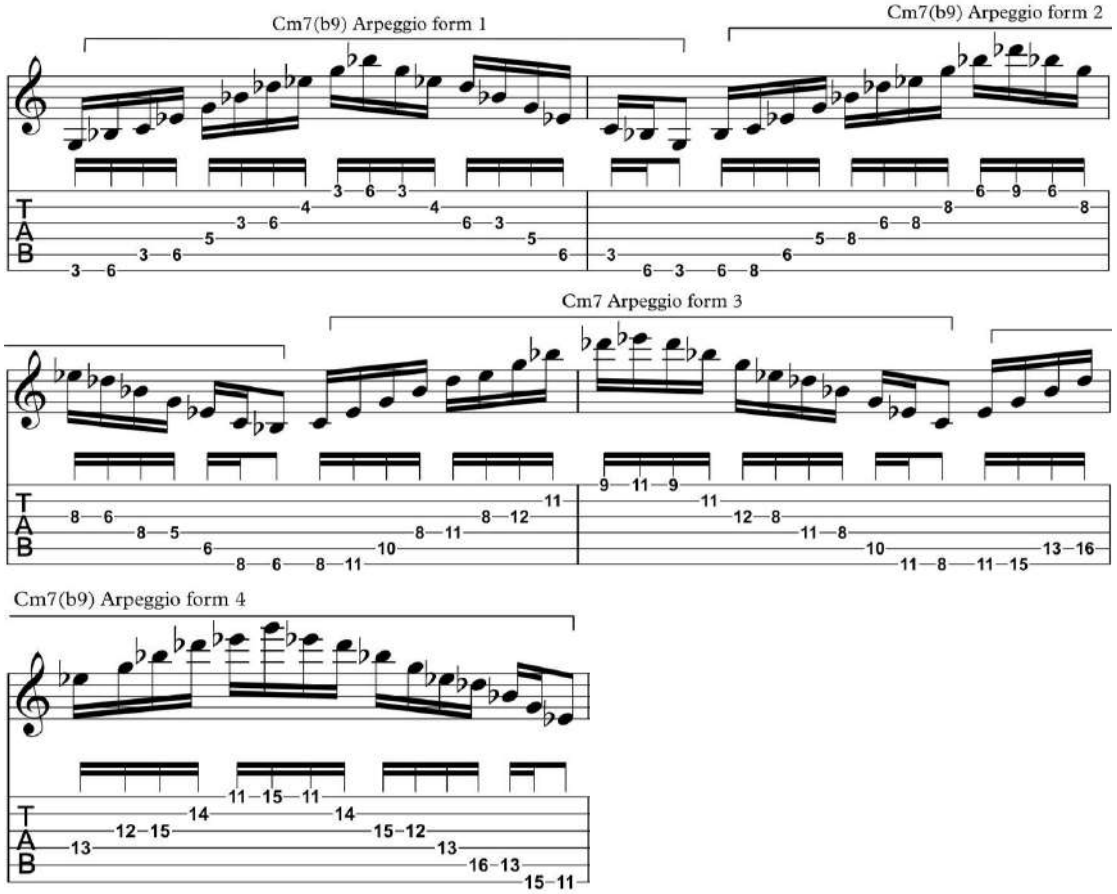
จากแบบฝึกหัดที่ 25 การฝึกปฏิบัติคอร์ดทบเจ็ดเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

ภาพที่ 118 แบบฝึกหัดที่ 26 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7

จากแบบฝึกหัดที่ 26 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7 ประกอบไปด้วยโน้ต C Eb G Bb เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm



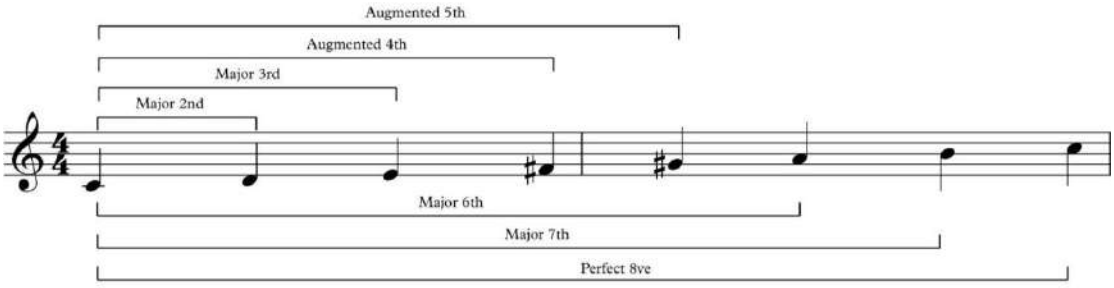


ภาพที่ 119 แบบฝึกหัดที่ 27 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ดอเรียนแฟล็ทสอง

จากแบบฝึกหัดที่ 27 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเทนชั่น เพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแหน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

ภาพที่ 120 แบบฝึกหัดที่ 28 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7(b9)

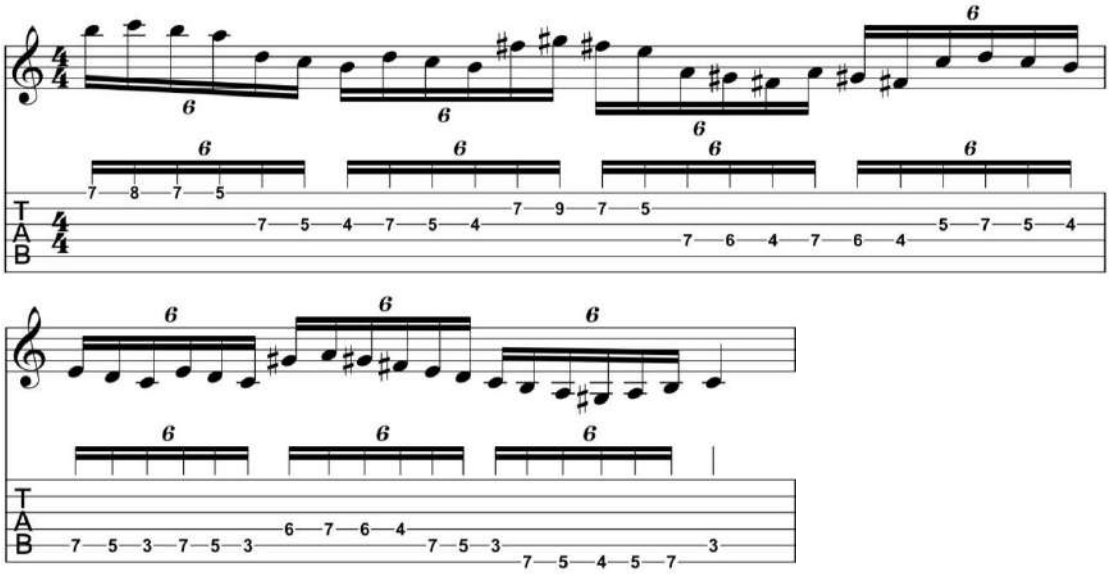
จากแบบฝึกหัดที่ 28 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7(b9) ประกอบไปด้วยโน้ต C Eb G Bb Db การปฏิบัติกีตาร์เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

2.5 เนื้อหาของการสอนโมดลำดับที่ 3 บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด แบบฝึกหัดที่ 29 - 33



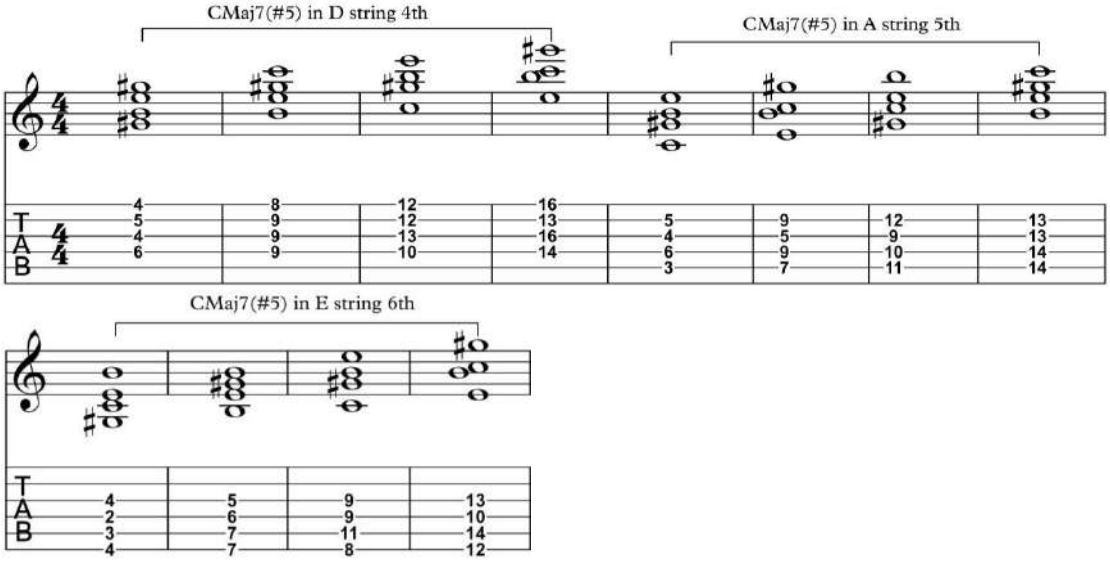
ภาพที่ 121 โครงสร้างของโมดลำดับที่ 3 บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด

โมดลำดับที่ 3 บันไดเสียง C ลิเดียนออกเมนเทด นั้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ของทั้ง 8 เสียง สำหรับโครงสร้างทางทฤษฎีบันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด โดยมีโน้ตที่ถูกปรับให้เพิ่มขึ้นครึ่งเสียงจากบันไดเสียง C เมเจอร์คือโน้ต F# G# หรือเปรียบเทียบกับบันไดเสียงลิเดียนโมดลำดับที่ 4 ในบันไดเสียงเมเจอร์โน้ตตำแหน่งที่ 5 ถูกปรับให้เพิ่มขึ้นครึ่งเสียง



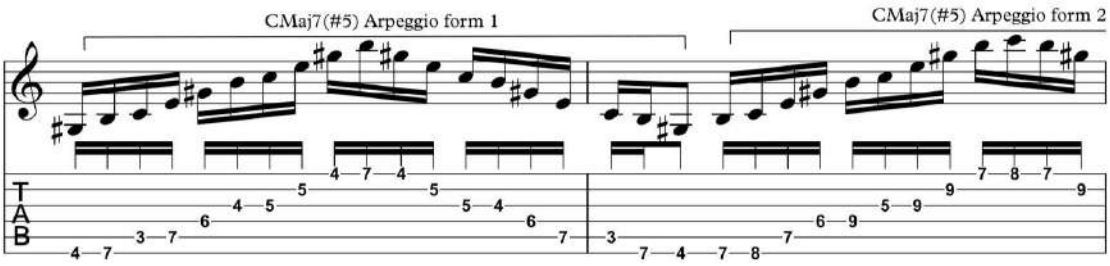
ภาพที่ 122 แบบฝึกหัดที่ 29 แบบฝึกหัดการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้บันไดเสียง C ลิเดียนออกเมนเทด

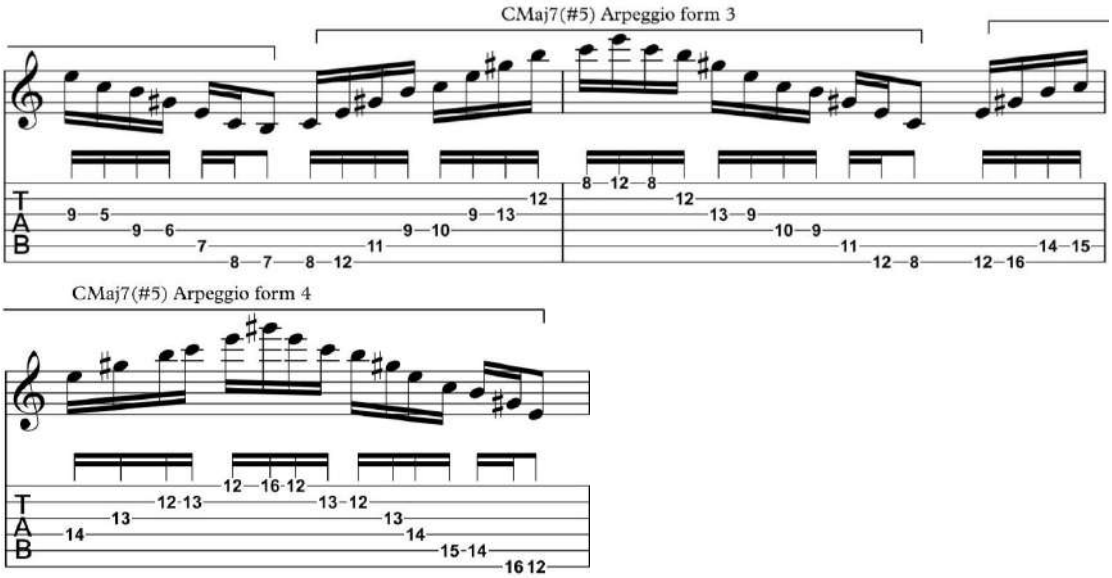
จากแบบฝึกหัดที่ 29 เริ่มต้นจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm โดยการดีดสลับเบื้องต้นผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติแบบฝึกหัดนี้ให้ได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm เพื่อเพิ่มทักษะความแข็งแรงของมือทั้ง 2 ข้าง และสำหรับผู้ฝึกที่มุ่งเน้นการปฏิบัติในจังหวะที่เร็วขึ้นสามารถเพิ่มจังหวะเพื่อเพิ่มทักษะของผู้ฝึกได้เช่นกัน สำหรับการต่อยอดองค์ความรู้นั้นผู้ฝึกสามารถเปลี่ยนค่าของโน้ตไปในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ และการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทดกุญแจเสียงอื่น ๆ ในตำแหน่งเดียวกัน



ภาพที่ 123 แบบฝึกหัดที่ 30 คอร์ดทบเจ็ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ลิเดียนออกเมนเทด

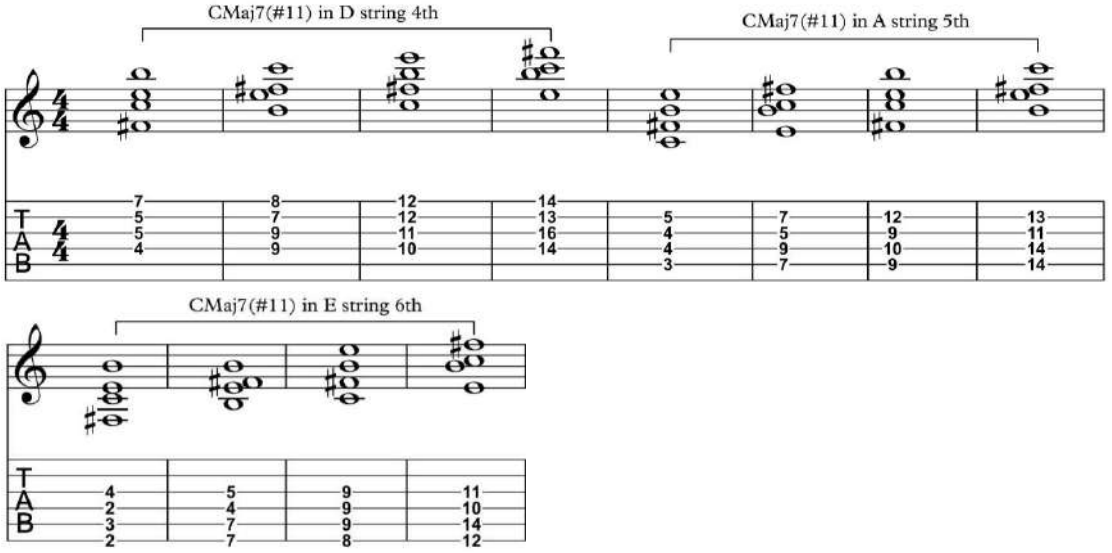
จากแบบฝึกหัดที่ 30 การฝึกปฏิบัติคอร์ดทบเจ็ดเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของคอกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน



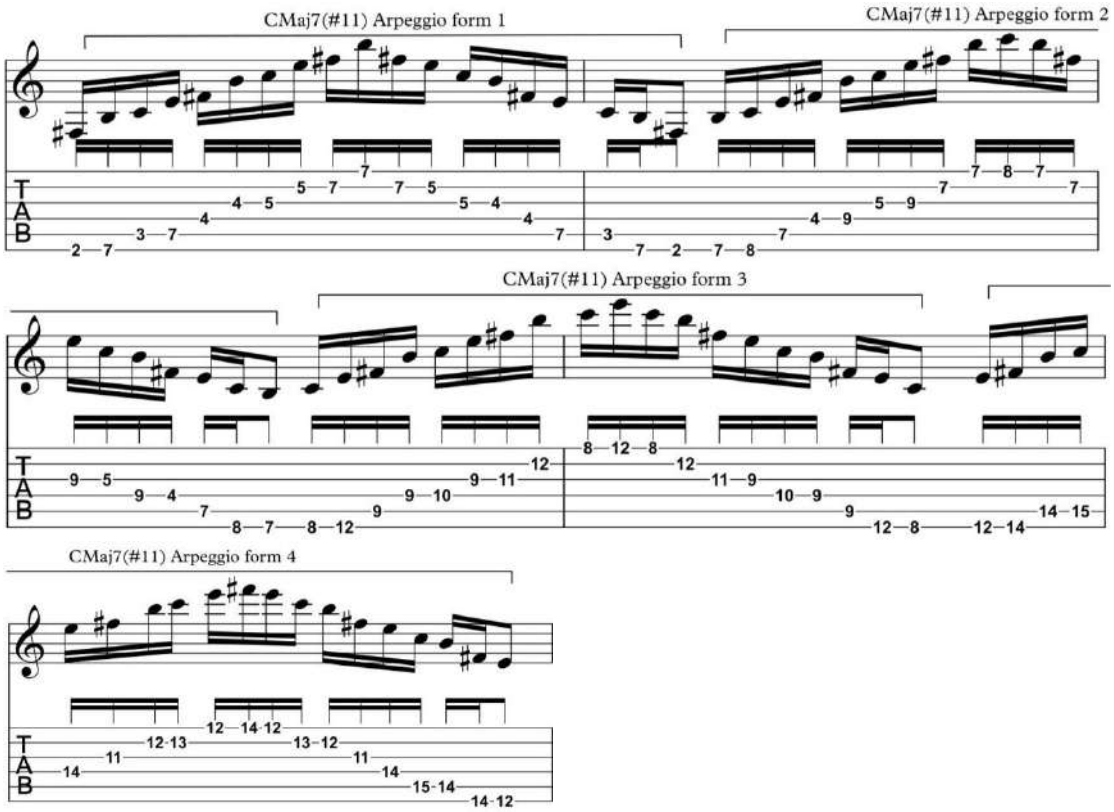


ภาพที่ 124 แบบฝึกหัดที่ 31 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด CMaj7(#5)

จากแบบฝึกหัดที่ 31 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด CMaj7(#5) ประกอบไปด้วยโน้ต C E G# B เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

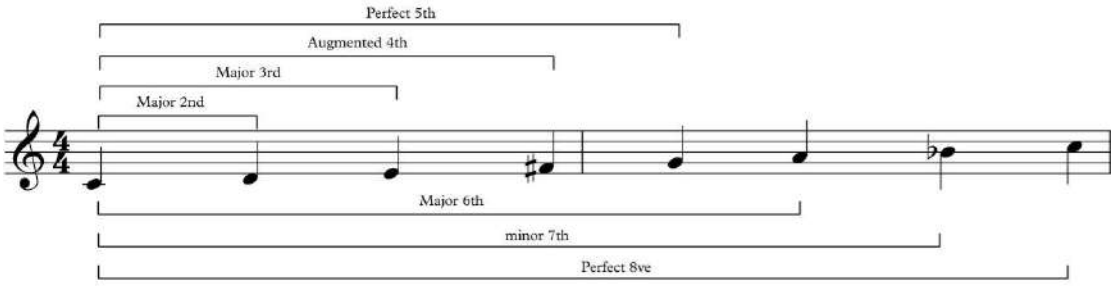


ภาพที่ 125 แบบฝึกหัดที่ 32 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ลิเดียนออกเมนเทด

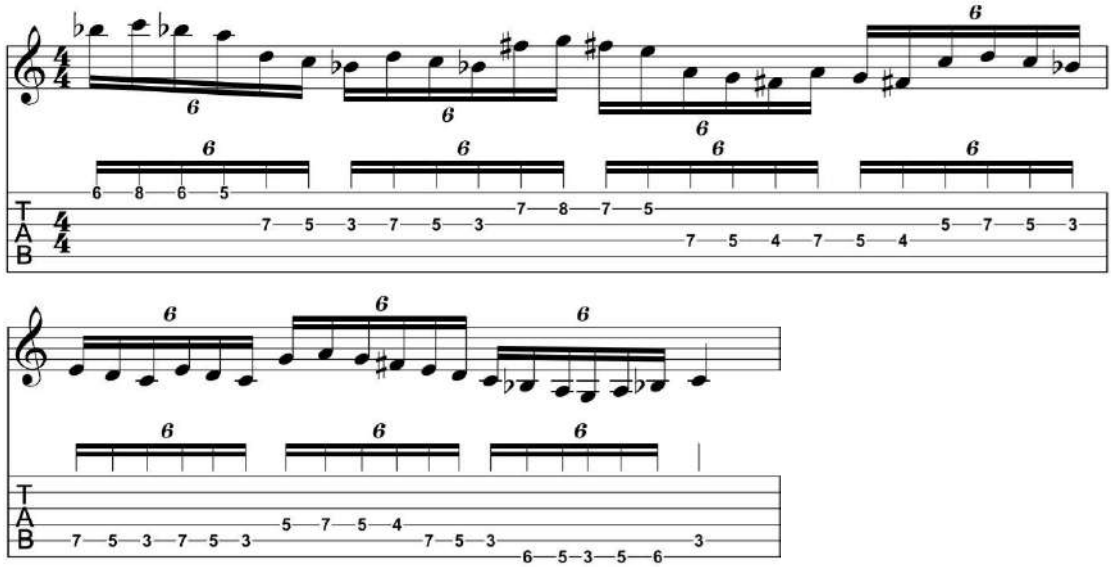
แบบฝึกหัดที่ 32 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

ภาพที่ 126 แบบฝึกหัดที่ 33 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด CMaj7(#11)

จากแบบฝึกหัดที่ 33 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด CMaj7(#11) ประกอบไปด้วยโน้ต C E F# B เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

2.6 เนื้อหาการสอนของโมดลำดับที่ 4 บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ แบบฝึกหัดที่ 34 - 38

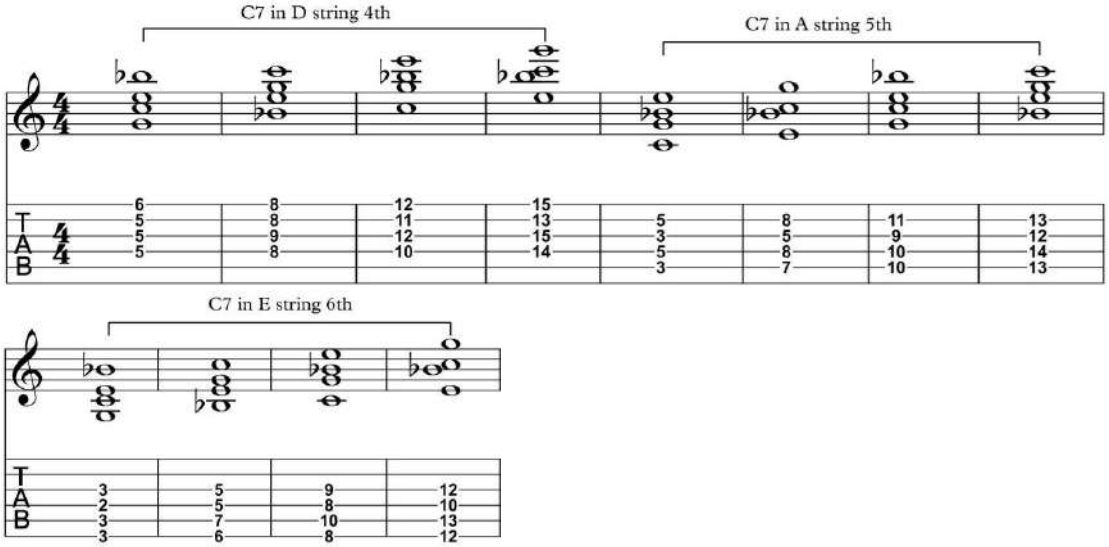


ภาพที่ 127 โครงสร้างของโมดลำดับที่ 4 บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์

โมดลำดับที่ 4 บันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์นั้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ของทั้ง 8 เสียง สำหรับโครงสร้างทางทฤษฎีบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ โดยมีโน้ตที่ถูกปรับให้เพิ่มขึ้นครึ่งเสียงคือโน้ต F# และมีโน้ตที่ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียงคือโน้ต Bb จากบันไดเสียง C เมเจอร์หรือเปรียบเทียบกับบันไดเสียงลิเดียนโมดลำดับที่ 4 ในบันไดเสียงเมเจอร์โน้ตตำแหน่งที่ 7 ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียง

ภาพที่ 128 แบบฝึกหัดที่ 34 การฝึกปฏิบัติโดยใช้บันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์

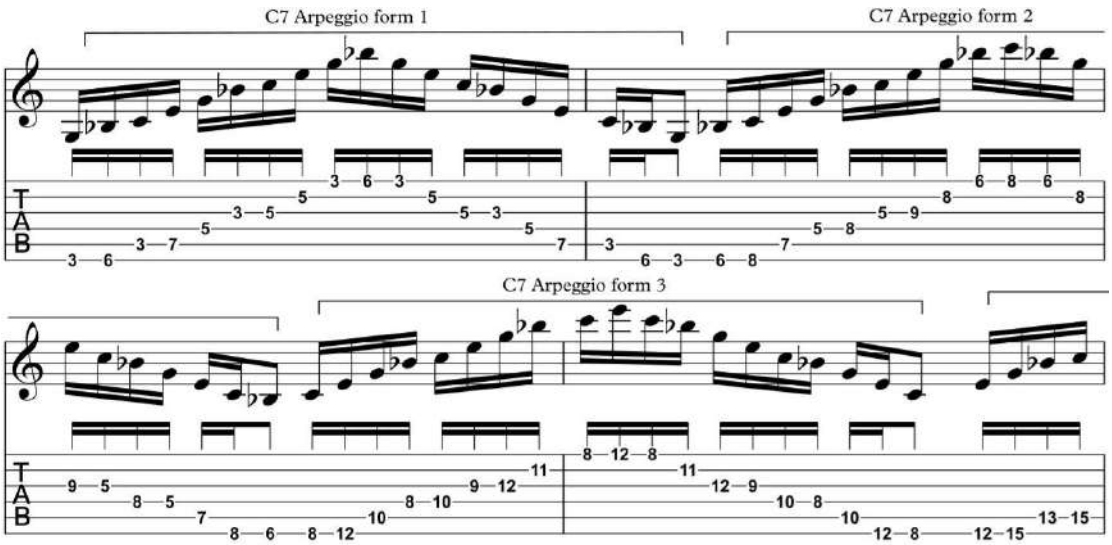
จากแบบฝึกหัดที่ 34 เริ่มต้นจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm โดยการดีดสลับเบื้องต้นผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติแบบฝึกหัดนี้ให้ได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm เพื่อเพิ่มทักษะความแข็งแรงของมือทั้ง 2 ข้าง และสำหรับผู้ฝึกที่มุ่งเน้นการปฏิบัติในจังหวะที่เร็วขึ้นสามารถเพิ่มจังหวะ

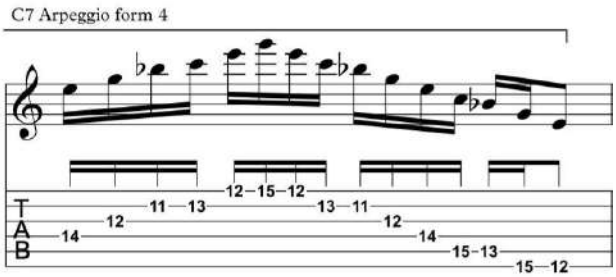
เพื่อเพิ่มทักษะของผู้ฝึกได้เช่นกัน สำหรับการต่อยอดองค์ความรู้นั้นผู้ฝึกสามารถเปลี่ยนค่าของโน้ตไปในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ และการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์กุญแจเสียงอื่น ๆ ในตำแหน่งเดียวกัน



ภาพที่ 129 แบบฝึกหัดที่ 35 คอร์ดทบเจ็ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์

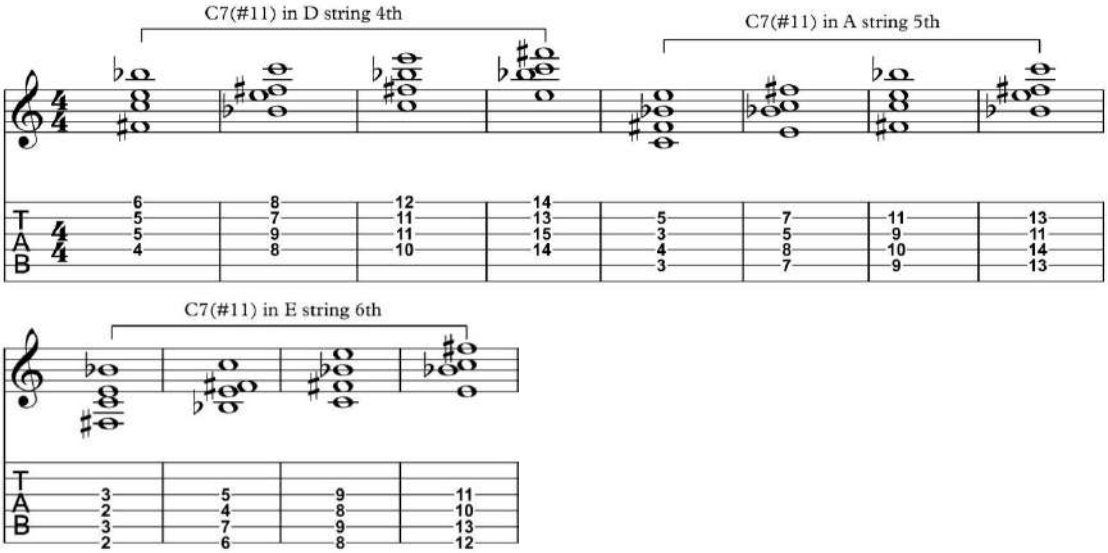
จากแบบฝึกหัดที่ 35 การฝึกปฏิบัติคอร์ดทบเจ็ดเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน



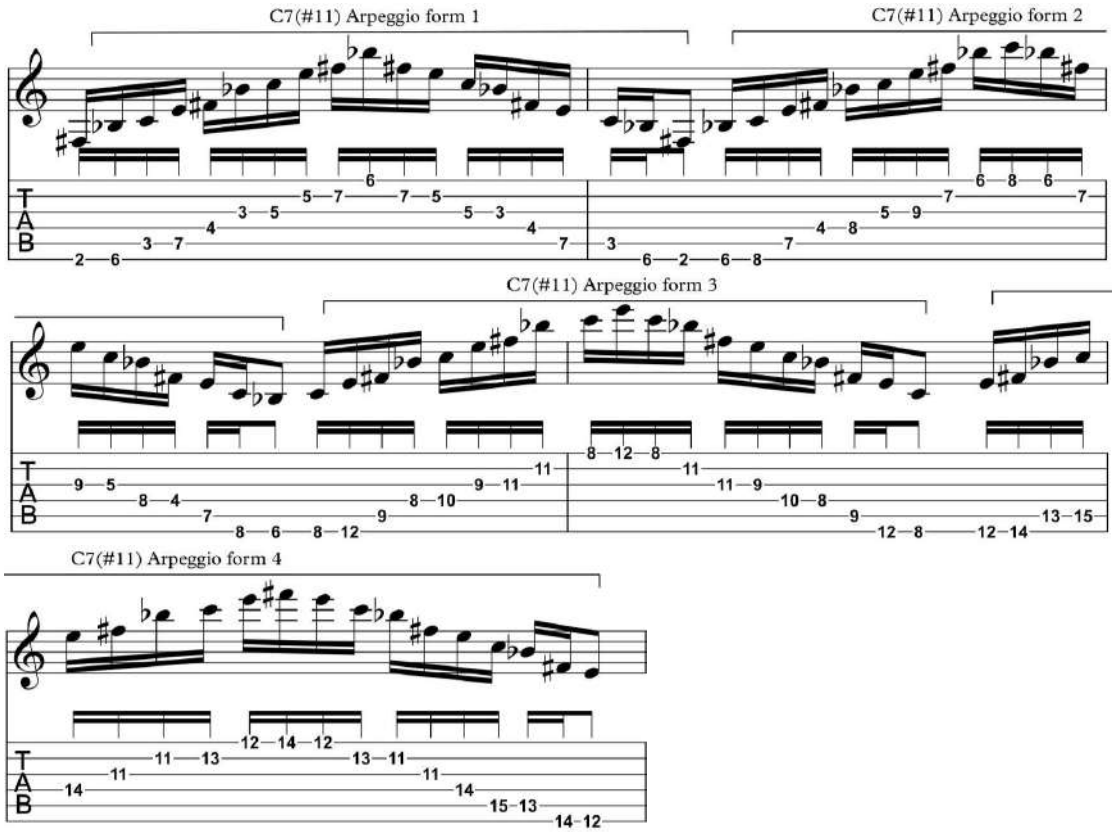


ภาพที่ 130 แบบฝึกหัดที่ 36 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7

จากแบบฝึกหัดที่ 36 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7 ประกอบไปด้วยโน้ต C E G Bb เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

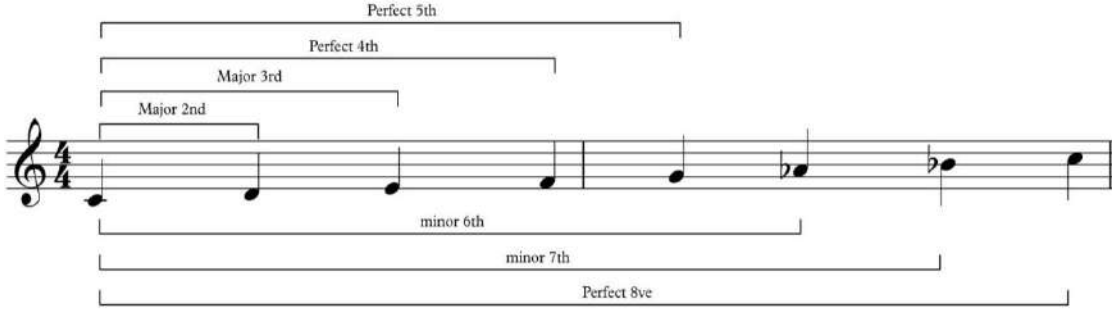


ภาพที่ 131 แบบฝึกหัดที่ 37 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C ลิเดียนดอมินันท์

จากแบบฝึกหัดที่ 37 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของคอกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

ภาพที่ 132 แบบฝึกหัดที่ 38 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(#11)

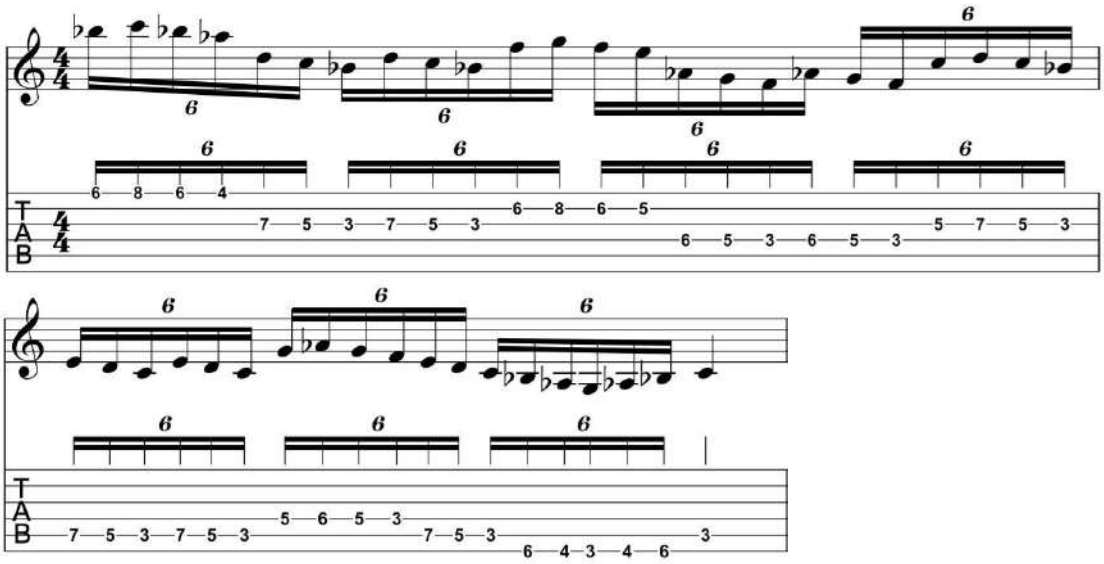
จากแบบฝึกหัดที่ 38 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(#11) ประกอบไปด้วยโน้ต C E F# Bb เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

2.7 เนื้อหาการสอนของโมดลำดับที่ 5 บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก แบบฝึกหัดที่ 39 - 41



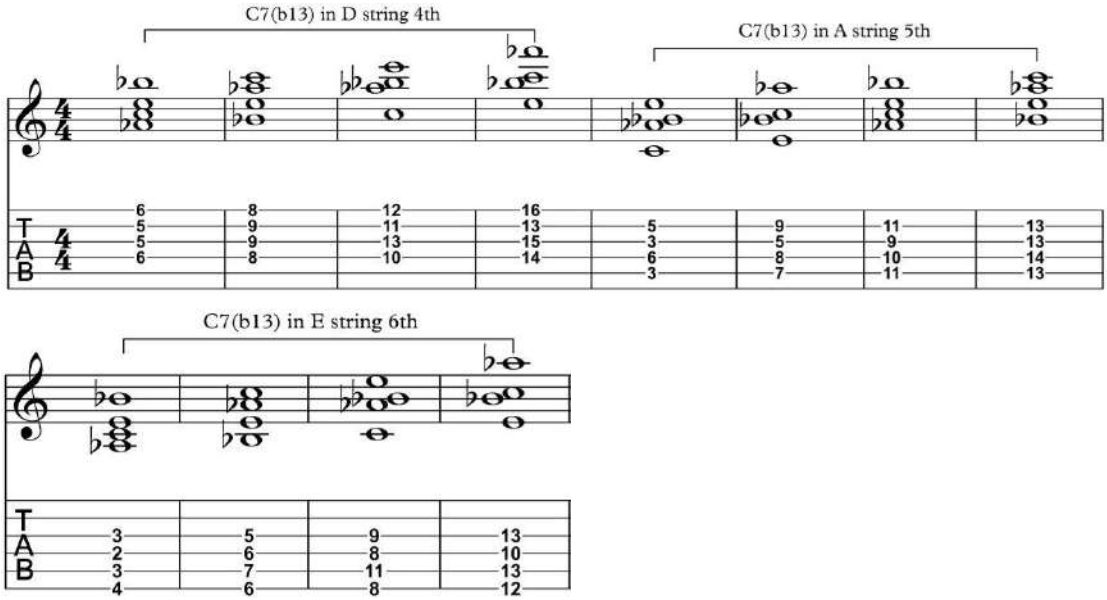
ภาพที่ 133 โครงสร้างของโมดลำดับที่ 5 บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก

โมดลำดับที่ 5 บันไดเสียง C มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก นั้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ของทั้ง 8 เสียงสำหรับโครงสร้างทางทฤษฎีบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก โดยมีโน้ตที่ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียงคือโน้ต Ab Bb จากบันไดเสียง C เมเจอร์หรือเปรียบเทียบกับบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนโมดลำดับที่ 5 ในบันไดเสียงเมเจอร์โน้ตตำแหน่งที่ 6 ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียง สำหรับโมดลำดับที่ 5 นั้นมีคอร์ดทบเจ็ดประเภทเดียวกันกับโมดลำดับที่ 4 คือคอร์ด C7 จึงไม่แสดงเนื้อหาการฝึกปฏิบัติคอร์ดทบเจ็ดของโมดลำดับที่ 5



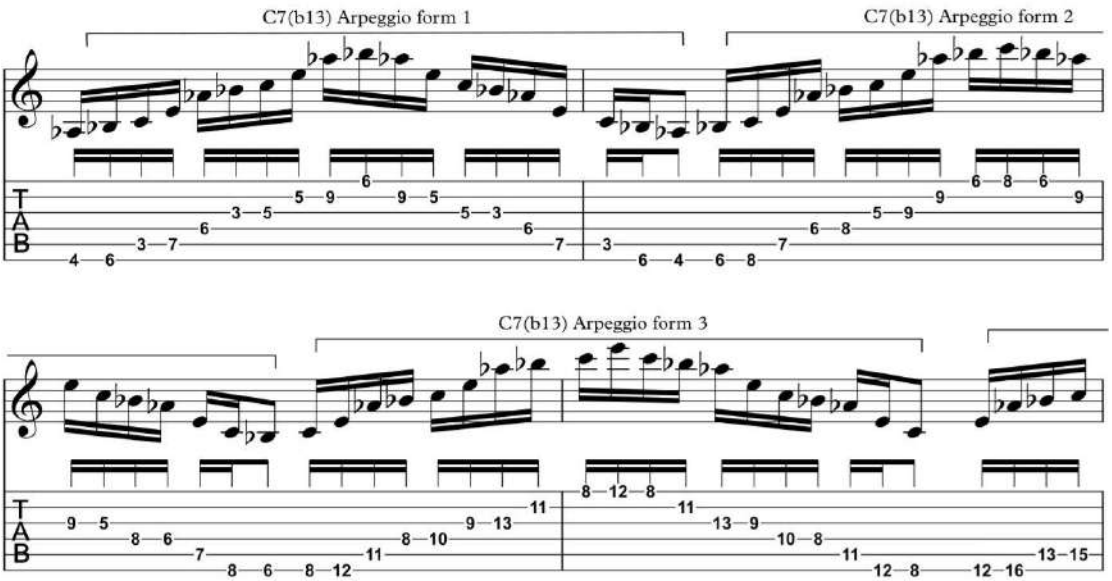
ภาพที่ 134 แบบฝึกหัดที่ 39 การปฏิบัติโดยใช้บันไดเสียง C มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก

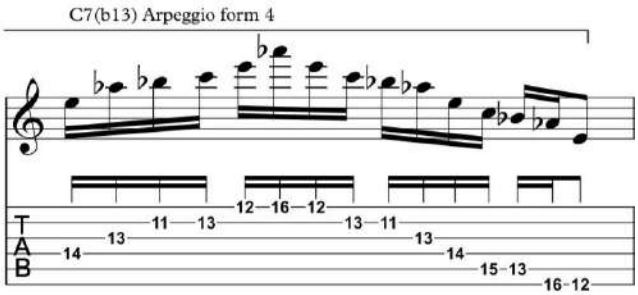
จากแบบฝึกหัดที่ 39 เริ่มต้นจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm โดยการดีดสลับเบื้องต้นผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติแบบฝึกหัดนี้ให้ได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm เพื่อเพิ่มทักษะความแข็งแรงของมือทั้ง 2 ข้าง และสำหรับผู้ฝึกที่มุ่งเน้นการปฏิบัติในจังหวะที่เร็วขึ้นสามารถเพิ่มจังหวะเพื่อเพิ่มทักษะของผู้ฝึกได้เช่นกัน สำหรับการต่อยอดองค์ความรู้นั้นผู้ฝึกสามารถเปลี่ยนค่าของโน้ตไปในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ และการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหกกุญแจเสียงอื่น ๆ ในตำแหน่งเดียวกัน



ภาพที่ 135 แบบฝึกหัดที่ 40 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก

จากแบบฝึกหัดที่ 40 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดโดยเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

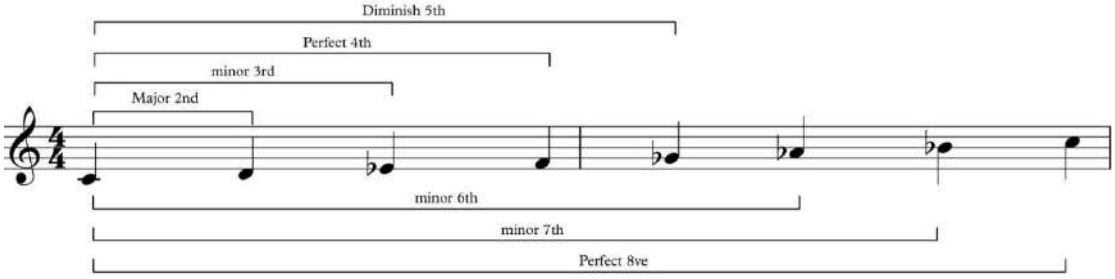




ภาพที่ 136 แบบฝึกหัดที่ 41 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(b13)

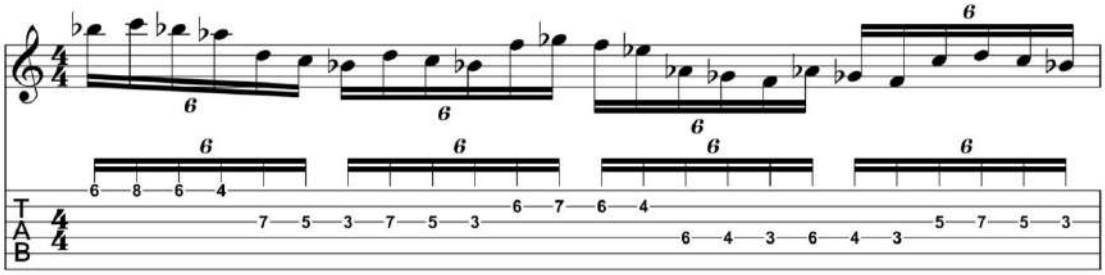
จากแบบฝึกหัดที่ 41 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(b13) ประกอบไปด้วยโน้ต C E Ab Bb เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

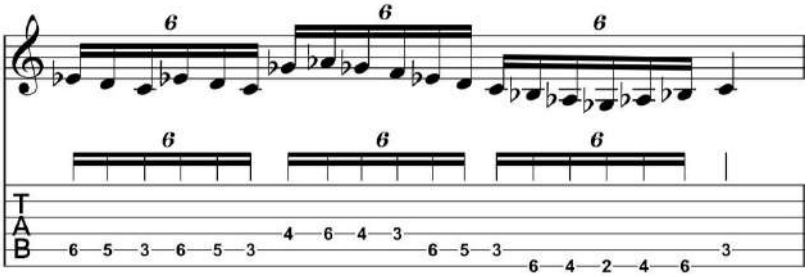
2.8 เนื้อหาการสอนของโมดลำดับที่ 6 บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง แบบฝึกหัดที่ 42 - 46



ภาพที่ 137 โครงสร้างของโมดลำดับที่ 6 บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง

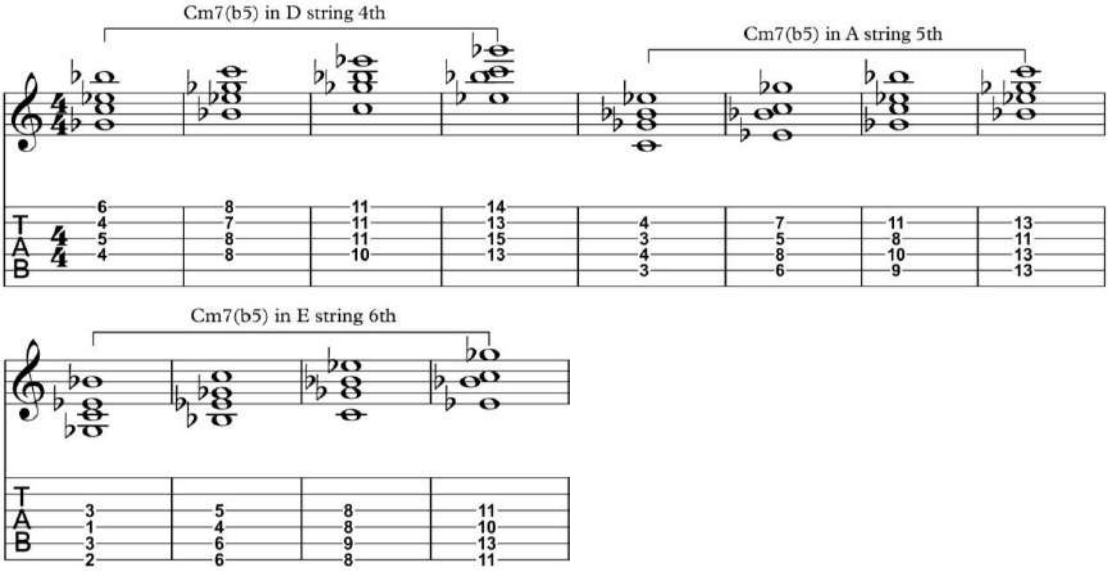
โมดลำดับที่ 6 บันไดเสียง C โลเครียนชาร์ปสอง นั้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ของทั้ง 8 เสียง สำหรับโครงสร้างทางทฤษฎีบันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง โดยมีโน้ตที่ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียง คือโน้ต Eb Gb Ab Bb จากบันไดเสียง C เมเจอร์หรือเปรียบเทียบกับบันไดเสียงโลเครียนโมดลำดับที่ 7 ในบันไดเสียงเมเจอร์โน้ตตำแหน่งที่ 2 ถูกปรับให้เพิ่มขึ้นครึ่งเสียง



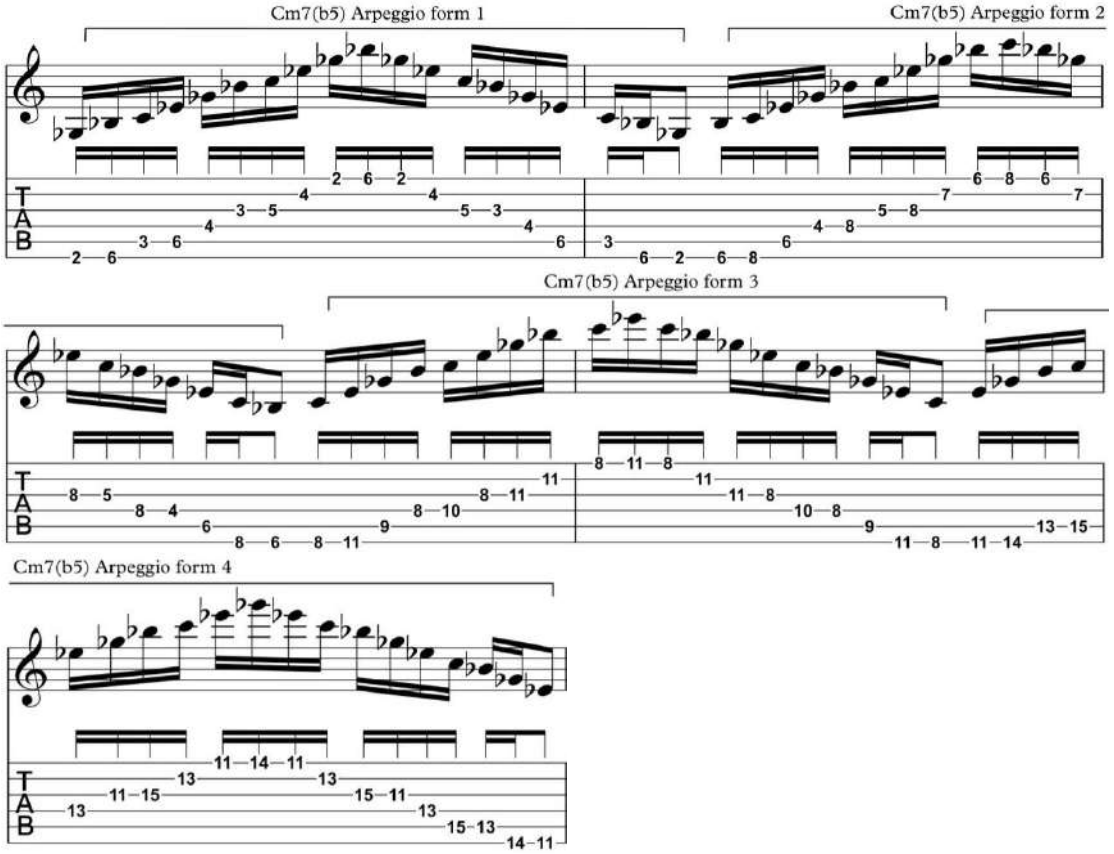


ภาพที่ 138 แบบฝึกหัดที่ 42 การปฏิบัติโดยใช้บันไดเสียง C โลเครียนชาร์ปสอง

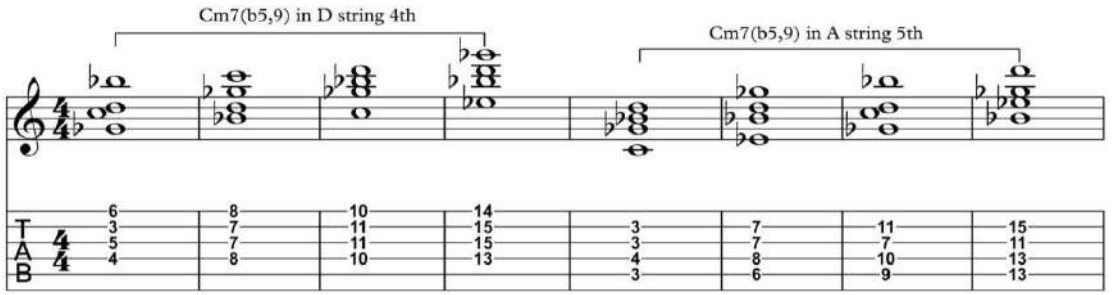
จากแบบฝึกหัดที่ 42 เริ่มต้นจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm โดยการดีดสลับเบื้องต้นผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติแบบฝึกหัดนี้ให้ได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm เพื่อเพิ่มทักษะความแข็งแรงของมือทั้ง 2 ข้าง และสำหรับผู้ฝึกที่มุ่งเน้นการปฏิบัติในจังหวะที่เร็วขึ้นสามารถเพิ่มจังหวะเพื่อเพิ่มทักษะของผู้ฝึกได้เช่นกัน สำหรับการต่อยอดองค์ความรู้นั้นผู้ฝึกสามารถเปลี่ยนค่าของโน้ตไปในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ และการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสองกุญแจเสียงอื่น ๆ ในตำแหน่งเดียวกัน

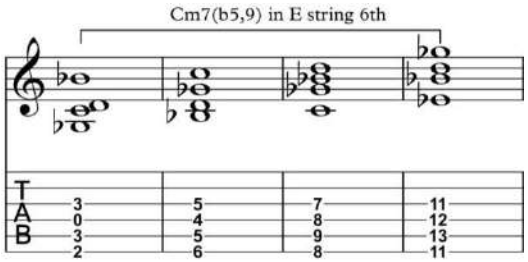


ภาพที่ 139 แบบฝึกหัดที่ 43 คอร์ดทบเจ็ดลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C โลเครียนชาร์ปสอง

จากแบบฝึกหัดที่ 43 การฝึกปฏิบัติคอร์ดทบเจ็ดเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

ภาพที่ 140 แบบฝึกหัดที่ 44 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7(b5)

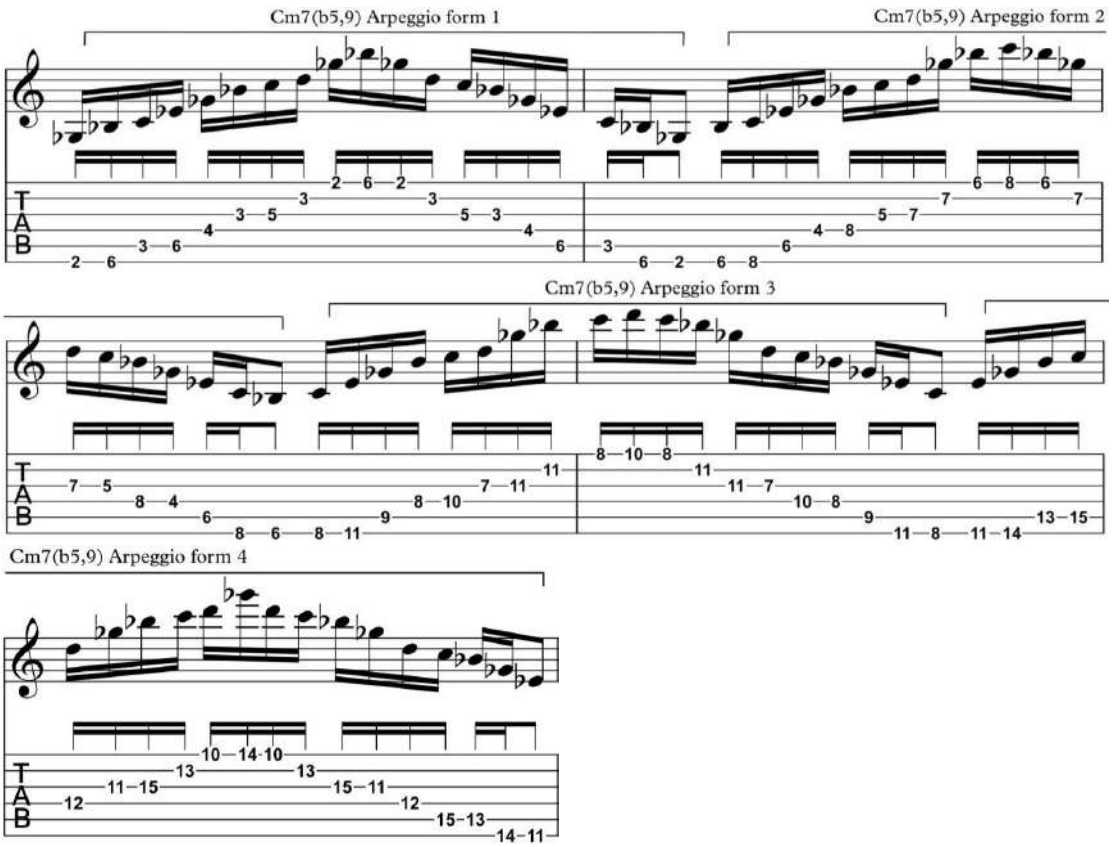
จากแบบฝึกหัดที่ 44 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7(b5) ประกอบไปด้วยโน้ต C Eb Gb Bb เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm





ภาพที่ 141 แบบฝึกหัดที่ 45 คอร์ดเทนชั่นลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C โลเครียนชาร์ปสอง

จากแบบฝึกหัดที่ 45 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเทนชั่นเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของคอกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

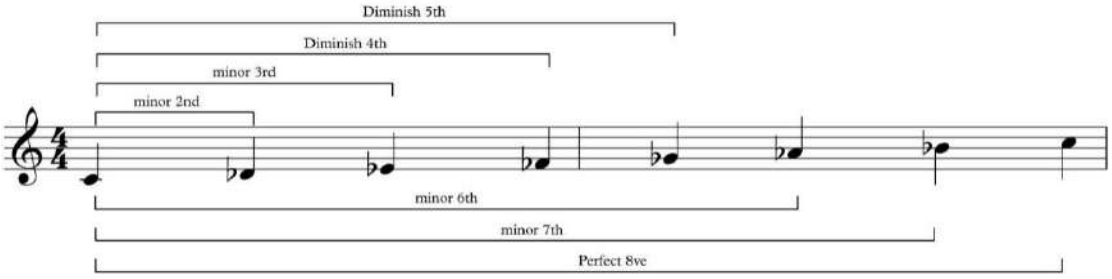


ภาพที่ 142 แบบฝึกหัดที่ 46 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7(b5,9)

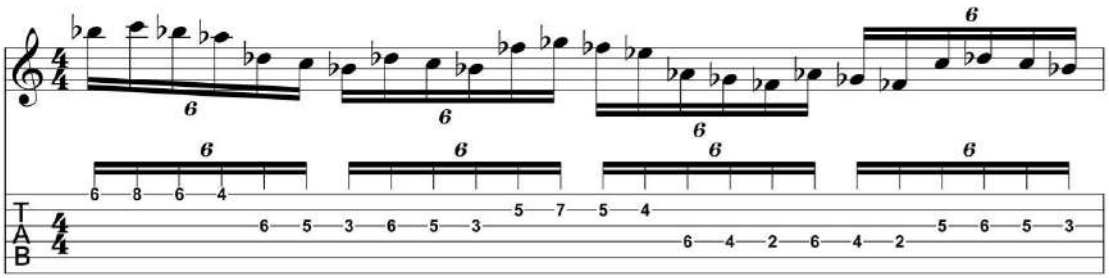
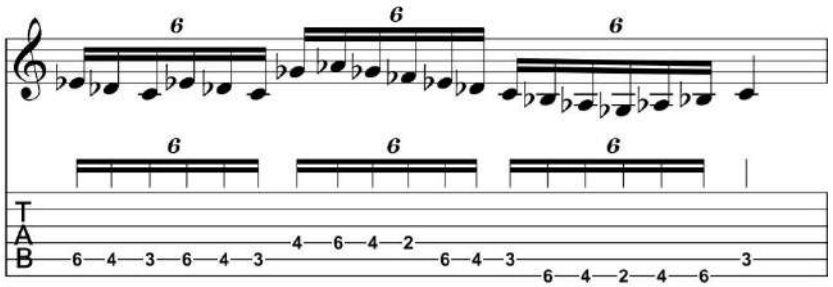
จากแบบฝึกหัดที่ 46 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด Cm7(b5,9) ประกอบไปด้วยโน้ต C Eb Gb Bb D เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึก

ปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

2.9 เนื้อหาการสอนของโมดลำดับที่ 7 บันไดเสียงอัลเทิร์ด แบบฝึกหัดที่ 47 - 55

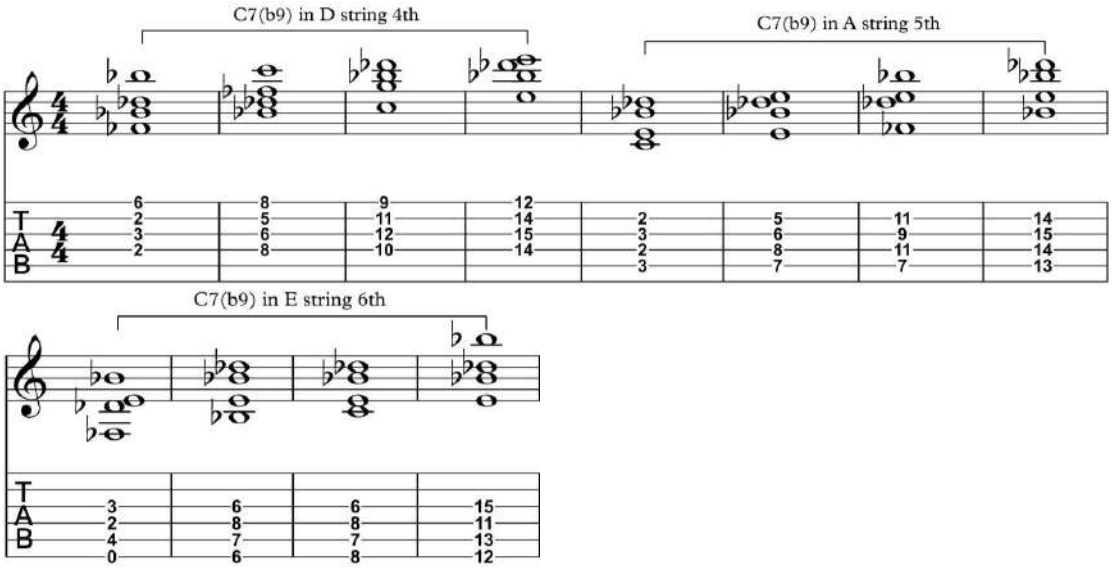


ภาพที่ 143 โครงสร้างของโมดลำดับที่ 7 บันไดเสียงอัลเทิร์ด

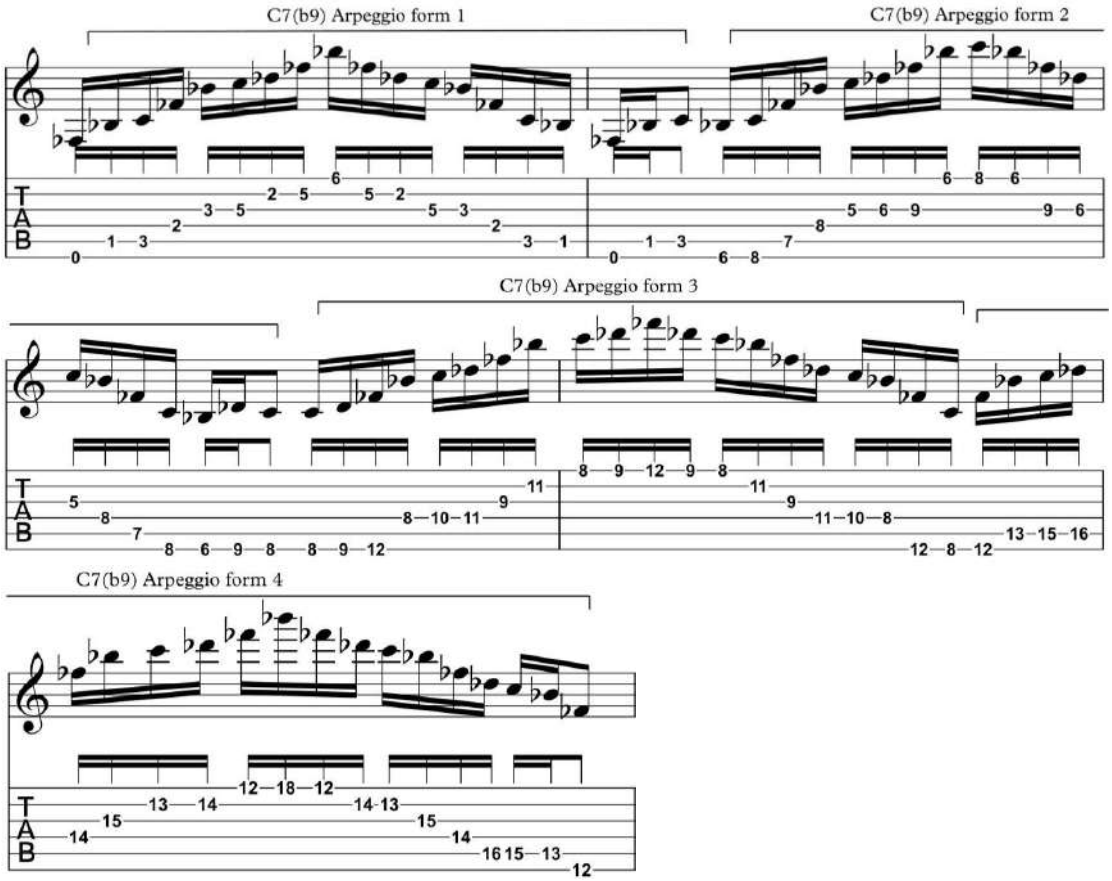
โมดลำดับที่ 7 บันไดเสียง C อัลเทิร์ดนั้นแสดงให้เห็นถึงขั้นคู่ของทั้ง 8 เสียงสำหรับโครงสร้างทางทฤษฎีบันไดเสียงอัลเทิร์ดโดยมีโน้ตที่ถูกปรับให้ลดลงครึ่งเสียงคือโน้ต Db Eb Fb Gb Ab Bb จากบันไดเสียง C เมเจอร์หมายความว่าโน้ตทุกตำแหน่งถูกลดระดับเสียงลงครึ่งเสียง สำหรับการฝึกปฏิบัติคอร์ดทั้งในรูปแบบของ คอร์ดทรัยแอด คือคอร์ด CDim คอร์ดทบเจ็ดคือคอร์ด Cm7(b5) นั้นมีโครงสร้างทางทฤษฎีที่เหมือนกันกับโมดลำดับที่ 6 คือบันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง ผู้ฝึกจึงสามารถฝึกจากตัวอย่างแบบฝึกหัดของโมดลำดับที่ 6 ได้เหมือนกัน สำหรับคอร์ดเทนชั่นที่กลุ่มตัวโน้ตสอดคล้องกับโครงสร้างของบันไดเสียงอัลเทิร์ดนั้นใช้กับคอร์ดดอมินันท์ที่ตัดโน้ตตำแหน่งขั้นคู่ 5 สมบูรณ์ สำหรับโมดนี้นั้นนิยมใช้กับคอร์ดดอมินันท์ ซึ่งมีหลากหลายรูปแบบ ดังเช่นคอร์ด Dominant7(b9), Dominant7(#9), Dominant7(#11) และ Dominant7(b13) สำหรับการเขียนชื่อเพื่อระบุถึงกลุ่มคอร์ดดอมินันท์ ในบันไดเสียงอัลเทิร์ดดังเช่น คอร์ด C7alt. หมายความว่าสามารถเลือกใช้โน้ตได้ทุกตำแหน่งที่สอดคล้องกับโครงสร้างของบันไดเสียง



ภาพที่ 144 แบบฝึกหัดที่ 47 การปฏิบัติโดยใช้บันไดเสียง C อัลเทิร์ด

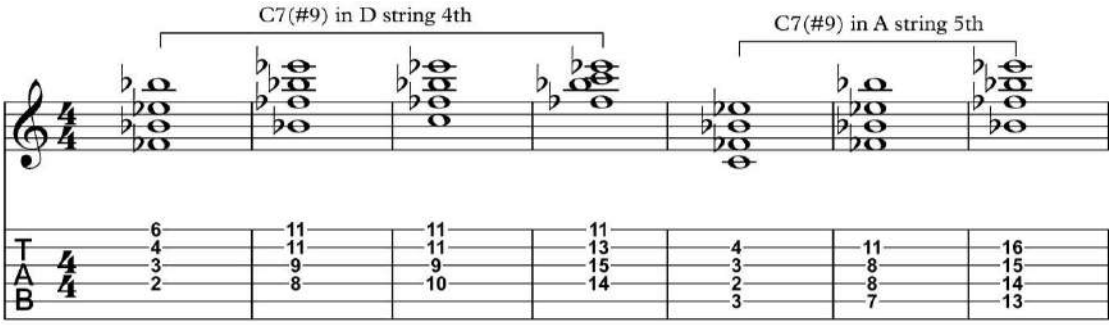
จากแบบฝึกหัดที่ 47 เริ่มต้นจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 70 Bpm โดยการดีดสลับเบื้องต้นผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติแบบฝึกหัดนี้ให้ได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm เพื่อเพิ่มทักษะความแข็งแรงของมือทั้ง 2 ข้าง และสำหรับผู้ฝึกที่มุ่งเน้นการปฏิบัติในจังหวะที่เร็วขึ้นสามารถเพิ่มจังหวะเพื่อเพิ่มทักษะของผู้ฝึกได้เช่นกัน สำหรับการต่อยอดองค์ความรู้นั้นผู้ฝึกสามารถเปลี่ยนค่าของโน้ตไปในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ และการฝึกปฏิบัติบันไดเสียงอัลเทิร์ดกุญแจเสียงอื่น ๆ ในตำแหน่งเดียวกัน

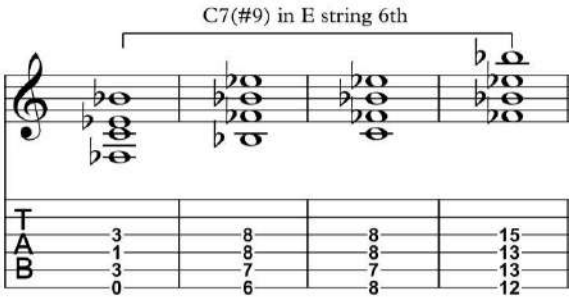


ภาพที่ 145 แบบฝึกหัดที่ 48 คอร์ดเทนชั่นประเภทที่ 1 ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C อัลเทิร์ด

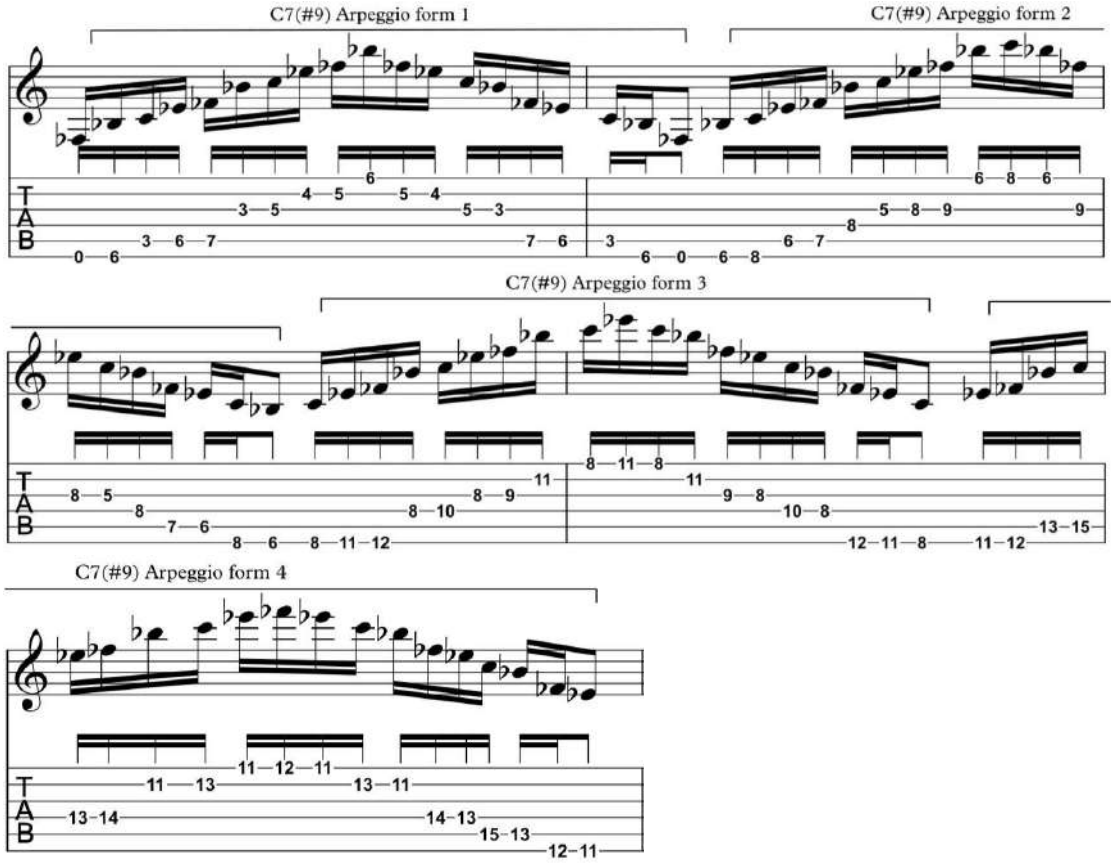
จากแบบฝึกหัดที่ 48 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเทนชั่นเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

ภาพที่ 146 แบบฝึกหัดที่ 49 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(b9)

จากแบบฝึกหัดที่ 49 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(b9) ประกอบไปด้วยโน้ต C Fb Bb Db เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm

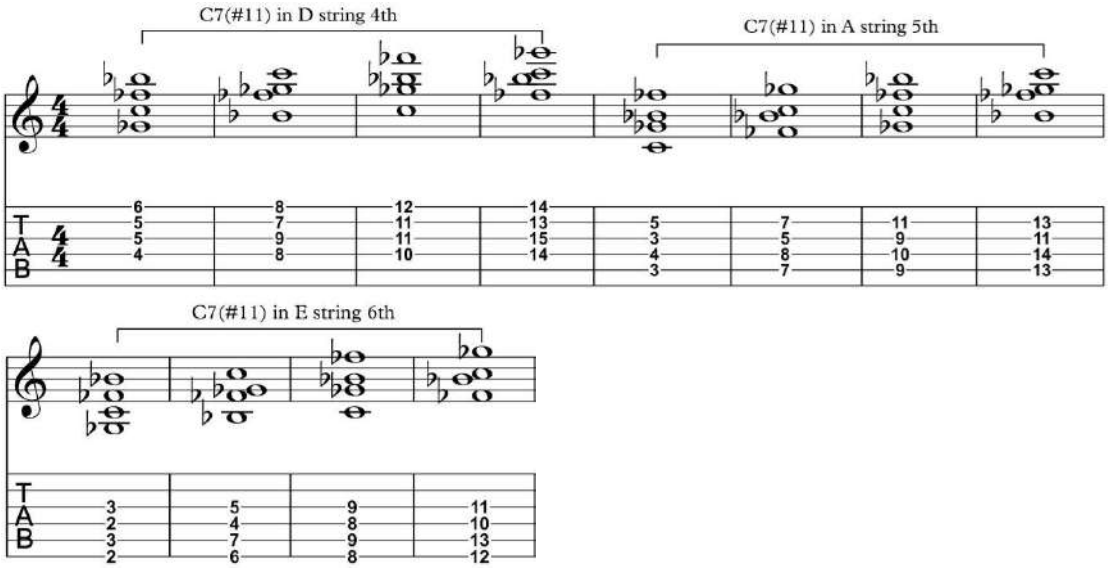




ภาพที่ 147 แบบฝึกหัดที่ 50 คอร์ดเทนชั่นประเภทที่ 2 ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C อัลเทิร์ด

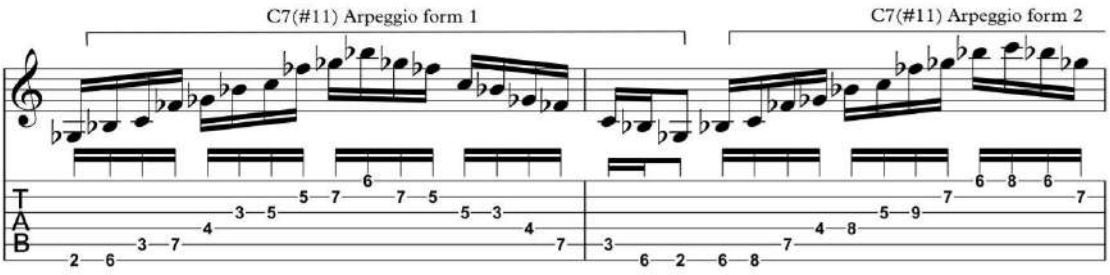
จากแบบฝึกหัดที่ 50 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเทนชั่นเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

ภาพที่ 148 แบบฝึกหัดที่ 51 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(#9)

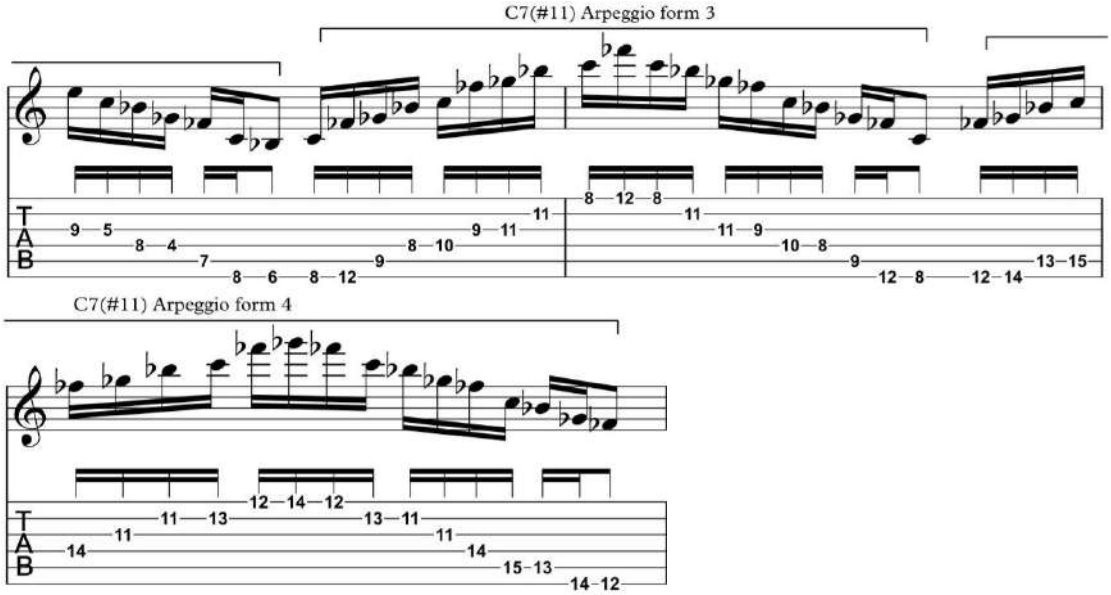
จากแบบฝึกหัดที่ 51 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(#9) ประกอบไปด้วยโน้ต C Fb Bb Eb เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm



ภาพที่ 149 แบบฝึกหัดที่ 52 คอร์ดเทนชั่นประเภทที่ 3 ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C อัลเทิร์ด

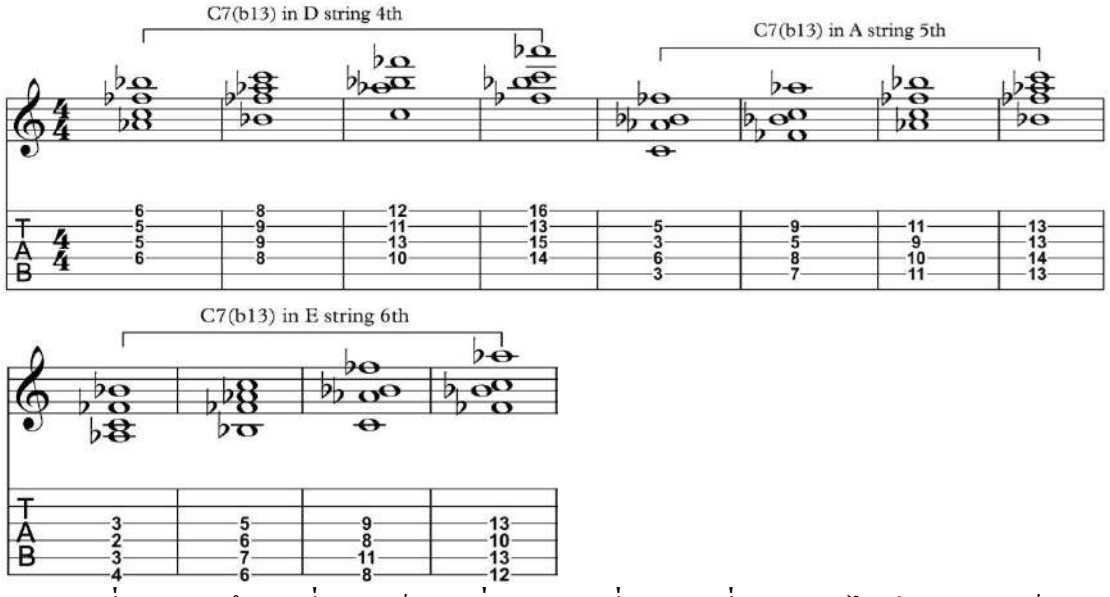
จากแบบฝึกหัดที่ 52 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเทนชั่นเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน



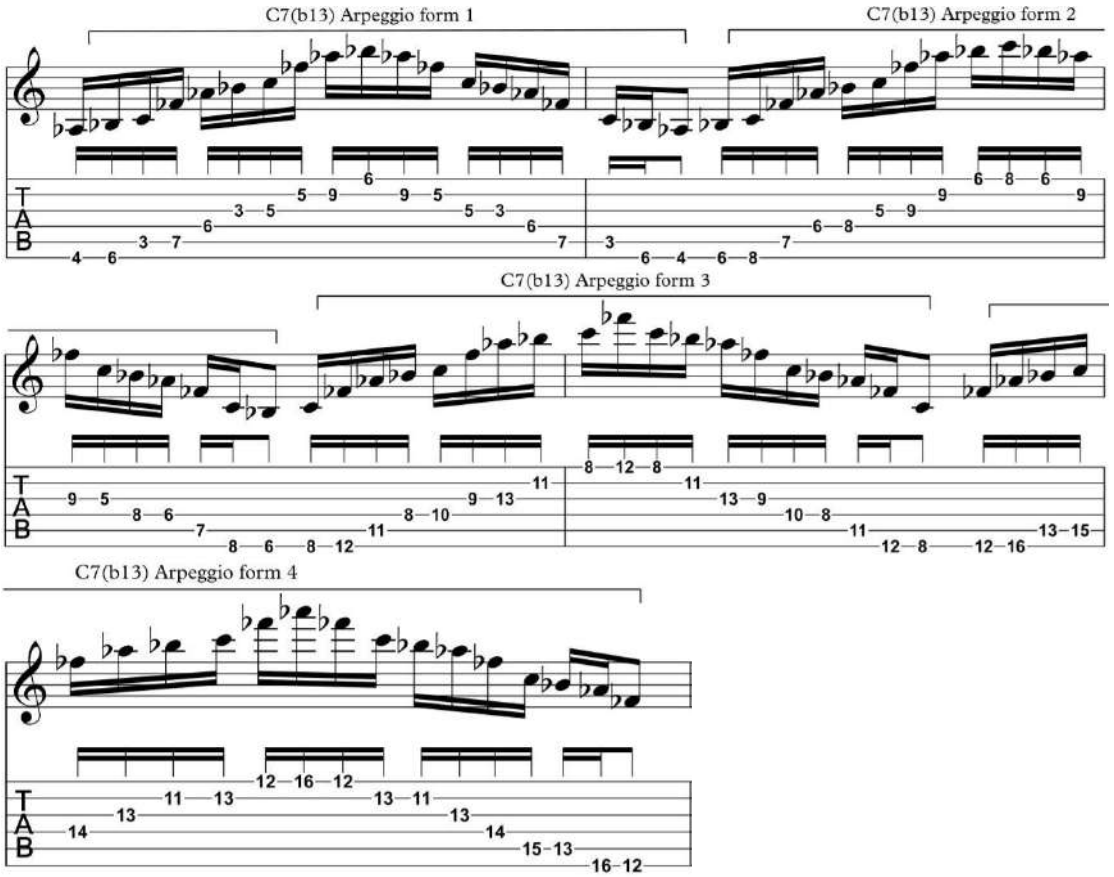


ภาพที่ 150 แบบฝึกหัดที่ 53 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(#11)

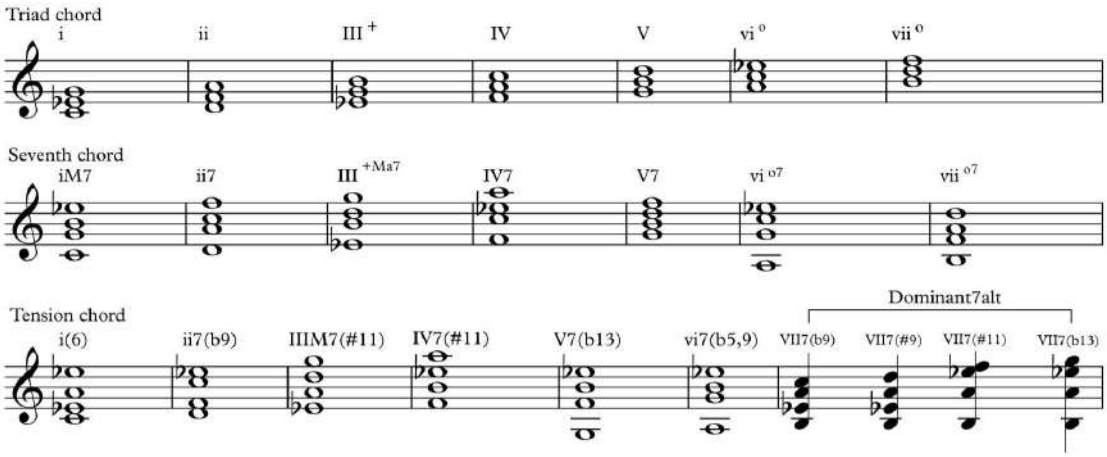
จากแบบฝึกหัดที่ 53 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(#11) ประกอบไปด้วยโน้ต C Fb Gb Bb เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm



ภาพที่ 151 แบบฝึกหัดที่ 54 คอร์ดเทนชั่นประเภทที่ 4 ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียง C อัลเทิร์ด

จากแบบฝึกหัดที่ 54 การฝึกปฏิบัติคอร์ดเทนชั่นเพื่อมองเห็นโน้ตในทุกตำแน่งของกีตาร์ โดยการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 4 ลงไปจนถึงสายที่ 1 การปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 5 ลงไปจนถึงสายที่ 2 และการปฏิบัติคอร์ดเริ่มต้นจากสายที่ 6 ลงไปจนถึงสายที่ 3 ซึ่งแต่ละตำแหน่งของคอร์ดนั้นจะประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด โดยแต่ละตำแหน่งจะมีโน้ตเริ่มต้นไม่เหมือนกัน

ภาพที่ 152 แบบฝึกหัดที่ 55 การปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(b13)

จากแบบฝึกหัดที่ 55 การฝึกปฏิบัติโน้ตในคอร์ด C7(b13) ประกอบไปด้วยโน้ต C Fb Bb Ab เพื่อมุ่งเน้นพัฒนาทักษะทางด้านของการดีดกวาดสาย หรือการดีดสลับ โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติในอัตราความเร็วที่ 60 Bpm และพัฒนาทักษะโดยการเพิ่มอัตราความเร็วจนสามารถปฏิบัติได้ในอัตราความเร็วที่ 100 Bpm



ภาพที่ 153 บทสรุปหลังแบบฝึกหัด

จากภาพที่ 153 โครงสร้างของคอร์ดทั้งหมดมีวิธีการปฏิบัติคอร์ดทั้ง 3 รูปแบบคือ 1) คอร์ดทรัยแอด 2) คอร์ดทบเจ็ด 3) คอร์ดเทนชั่น จะเห็นได้ว่าบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นมีคอร์ดที่หลากหลายประเภทโดยสามารถนำไปใช้ร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ หรือใช้ร่วมกับทำนองหลักในบทเพลง เพื่อเพิ่มความหลากหลายของเสียง หรือนำไปใช้เพื่อฝึกทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรี และเพื่อเพิ่มทักษะการปฏิบัติและความเข้าใจทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก และทฤษฎีดนตรีแจ๊ส

คำถามทบทวนท้ายบท ผู้ฝึกควรฝึกปฏิบัติแบบฝึกหัดในบทเรียนให้ครบทุกกุญแจเสียง และต่อยอดองค์ความรู้ด้วยการนำแบบฝึกหัดในบทเรียนมาฝึกในค่าของตัวโน้ตที่หลากหลาย อัตราความเร็วที่หลากหลายเช่นกัน

3. กิจกรรมการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

3.1 เนื้อหาด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และคอร์ดทรัยแอดในแบบฝึกหัดที่ 1 - 18 โดย 8 สัปดาห์แรกจะเรียนในเนื้อหาด้านอื่น และ 8 สับดาห์หลังจะเรียนในเนื้อหาด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และโครงสร้างของคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง

ตารางที่ 8 แผนการสอนเนื้อหาบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และคอร์ดทรัยแอด

สัปดาห์	หัวข้อ/รายละเอียด	จำนวนชั่วโมง	กิจกรรมการเรียนการสอน	สื่อ	วิธีการประเมินผล
9	แนะนำบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และยกตัวอย่างเพลงไลน์ออร์ของศิลปิน อิงเว โย ฮาน มาล์มสทีน	ยืดหยุ่น	1) อธิบายถึงต้นกำเนิดของบันไดเสียง 2) อธิบายโครงสร้างทางทฤษฎีของบันไดเสียง 3) ปฏิบัติบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก	1) เอกสารแบบฝึกหัดที่ 1 2) เครื่องดนตรีและเครื่องเปิดเพลง	สังเกตถึงความถูกต้อง และความแม่นยำในการปฏิบัติ
10	บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียงอื่น และยกตัวอย่างเพลงรอนโด ออลลา ทูรคา ของศิลปิน เสลี แซ่หลี้	-	1) อธิบายโครงสร้างของกุญแจเสียงอื่น ๆ 2) ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกกุญแจเสียง F, Bb และ Eb อัตราความเร็ว 100 Bpm	แบบฝึกหัดที่ 2 - 4	สังเกตถึงความถูกต้อง และความแม่นยำในการปฏิบัติ
11	บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในกุญแจเสียงอื่น	-	1) อธิบายโครงสร้างของกุญแจเสียงอื่น ๆ 2) ปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกกุญแจเสียง G, D และ A อัตราความเร็ว 100 Bpm	แบบฝึกหัดที่ 5 - 7	สังเกตถึงความถูกต้อง และความแม่นยำในการปฏิบัติ

ตารางที่ 8 (ต่อ)

สัปดาห์	หัวข้อ/รายละเอียด	จำนวนชั่วโมง	กิจกรรมการเรียนการสอน	สื่อ	วิธีการประเมินผล
12	คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก	-	1) อธิบายโครงสร้างของคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก 2) ปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก	แบบฝึกหัดที่ 8 - 11	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ
13	คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก	-	ปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดทุกคอร์ดและทุกตำแหน่งของกีตาร์เหมือนกับสัปดาห์ก่อนหน้านี้	แบบฝึกหัดที่ 12 - 15	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ
14	คอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก	-	ปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 6 ขึ้นไป โดยการปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดพริกกลับบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก	แบบฝึกหัดที่ 16 - 18	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ
15	การด้นสดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกยกตัวอย่างเพลง เนเวอร์ อะเกน ศิลปิน ธรรมรัตน์ ดวงศิริ	-	กำหนดชุดคอร์ด และฝึกด้นสดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก	เครื่องดนตรีและเครื่องเปิดเพลง	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ

ตารางที่ 8 (ต่อ)

สัปดาห์	หัวข้อ/รายละเอียด	จำนวนชั่วโมง	กิจกรรมการเรียนการสอน	สื่อ	วิธีการประเมินผล
16	สอบปลายภาค	-	1) สอบการปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ทุกกุญแจเสียง 2) สอบการปฏิบัติทรัยแอดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ทุกกุญแจเสียง 3) สอบการปฏิบัติด้นสด	เครื่องดนตรีและเครื่องเปิดเพลง	สังเกตการปฏิบัติเพื่อความถูกต้องของโน้ตและความแม่นยำทางทักษะปฏิบัติ รวมถึงความเข้าใจโครงสร้างของบันไดเสียง

3.2 เนื้อหาด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากแบบฝึกหัดที่ 19 – 55 จำนวนครั้งต่อการเรียนการสอน 16 สัปดาห์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 9 แผนการสอนเนื้อหาด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

สัปดาห์	หัวข้อ/รายละเอียด	จำนวนชั่วโมง	กิจกรรมการเรียนการสอน	สื่อ	วิธีการประเมินผล
1-2	ทบทวนโมดลำดับที่ 1 และสอนโมดลำดับที่ 2 ยกตัวอย่างเพลง เครดิต เรฟเฟอเร้นซ์ บลูส์ ศิลปิน แฟรงก์ แกมเบล	ยืดหยุ่น	ปฏิบัติโมดลำดับที่ 2 ปฏิบัติคอร์ดและอาร์เพจจิโอในรูปแบบต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับบันไดเสียง	1) เอกสารแบบฝึกหัดที่ 19 - 28 2) เครื่องดนตรีและเครื่องเปิดเพลง	สังเกตถึงความถูกต้อง และความแม่นยำในการปฏิบัติ

ตารางที่ 9 (ต่อ)

สัปดาห์	หัวข้อ/รายละเอียด	จำนวนชั่วโมง	กิจกรรมการเรียนการสอน	สื่อ	วิธีการประเมินผล
3-4	โมดลำดับที่ 3 และยกตัวอย่างเพลง แจ็ก แบล็ก ศิลปินเดอะ อริสโตรคราส, ไทม์ ลิมิท ศิลปินคาซิโอเปีย	-	ปฏิบัติโมดลำดับที่ 3 ปฏิบัติคอร์ดและอาร์เพจจิโอในรูปแบบต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับบันไดเสียง	แบบฝึกหัดที่ 29 - 33	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ
5-6	โมดลำดับที่ 4 และยกตัวอย่างเพลง ไวล์ มาย กีตาร์ เจนท์ลีย์ วีพส์ ศิลปินเดอะ บีเทลส์, พา ดี อาราร่า ศิลปิน คิโกะ ลูริโร	-	ปฏิบัติโมดลำดับที่ 4 ปฏิบัติคอร์ดและอาร์เพจจิโอในรูปแบบต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับบันไดเสียง	แบบฝึกหัดที่ 34 -38	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ
7	ทบทวนสิ่งที่เรียนมา	-	ปฏิบัติโมดลำดับที่ 2, 3 และ 4 ปฏิบัติคอร์ดและอาร์เพจจิโอในรูปแบบต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับบันไดเสียง	เครื่องดนตรีและเครื่องเปิดเพลง	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ
8	สอบกลางภาค	-	สอบโมดลำดับที่ 1 - 4 ทุกกุญแจเสียง และคอร์ด อาร์เพจจิโอที่เกี่ยวข้อง	เครื่องดนตรีและเครื่องเปิดเพลง	สังเกตถึงความถูกต้องความแม่นยำในการปฏิบัติและความเข้าใจในโครงสร้าง

ตารางที่ 9 (ต่อ)

สัปดาห์	หัวข้อ/รายละเอียด	จำนวนชั่วโมง	กิจกรรมการเรียนการสอน	สื่อ	วิธีการประเมินผล
9-10	โมดลำดับที่ 5 และยกตัวอย่างเพลง เทน เยียซ์ กอน ศิลปินเลด เซพเพลิน, สวอลโล ศิลปินคาซิโอเปีย, เพลงคาโรล ออฟ เดอะ เบลส์ ศิลปิน จอร์แดน ยัง และ ริคชาแอดเดบ	-	ปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 ปฏิบัติคอร์ดและอาร์เพจจิโอในรูปแบบต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับบันไดเสียง	แบบฝึกหัดที่ 39 - 41	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ
11-12	โมดลำดับที่ 6 และยกตัวอย่างเพลง เอาท์คราย ศิลปินดรีม เธียเตอร์, เพลง มิดไนท์ เรน เดสวอส ศิลปินคาซิโอเปีย	-	ปฏิบัติโมดลำดับที่ 6 ปฏิบัติคอร์ดและอาร์เพจจิโอในรูปแบบต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับบันไดเสียง	แบบฝึกหัดที่ 42 - 46	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ
13-14	โมดลำดับที่ 7 และยกตัวอย่างเพลงโดลีมิท ศิลปินสก็อต เฮนเดอร์สัน, เดอะ ดาร์ก อีเทอนอล ไนท์ ศิลปินดรีม เธียเตอร์	-	ปฏิบัติโมดลำดับที่ 7 ปฏิบัติคอร์ดและอาร์เพจจิโอในรูปแบบต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับบันไดเสียง	แบบฝึกหัดที่ 47 - 55	สังเกตถึงความถูกต้องและความแม่นยำในการปฏิบัติ

ตารางที่ 9 (ต่อ)

สัปดาห์	หัวข้อ/รายละเอียด	จำนวนชั่วโมง	กิจกรรมการเรียนการสอน	สื่อ	วิธีการประเมินผล
15	ทบทวนสิ่งที่เรียนมา	-	ปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 - 7 ปฏิบัติคอร์ดและอาร์เพจจิโอในรูปแบบต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับบันไดเสียง	เครื่องดนตรีและเครื่องเปิดเพลง	สังเกตการปฏิบัติเพื่อความถูกต้องของโน้ต
16	สอบปลายภาค	-	สอบโมดลำดับที่ 5 - 7 ทุกกุญแจเสียง และคอร์ด อาร์เพจจิโอที่เกี่ยวข้อง และปฏิบัติเพลงของตนเอง โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก	เครื่องดนตรีและเครื่องเปิดเพลง	สังเกตการปฏิบัติเพื่อความถูกต้องของโน้ตและความแม่นยำทางทักษะปฏิบัติ รวมถึงความเข้าใจโครงสร้างของบันไดเสียง

4. การวัดผลและประเมินผล

4.1 เนื้อหาด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และคอร์ดทรัยแอดในแบบฝึกหัดที่ 1 - 18 สัปดาห์ที่ 9 - 16 มีรายละเอียดการวัดผลและประเมินผลเฉพาะการสอบปลายภาคคือสัปดาห์ที่ 16 โดยมีรายละเอียดดังนี้ 1) สอบการปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ทุกกุญแจเสียง ในอัตราความเร็ว 100 Bpm 2) สอบการปฏิบัติทรัยแอดทั้ง 7 คอร์ดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ทุกกุญแจเสียง ในอัตราความเร็ว 100 Bpm 3) สอบการปฏิบัติด้นสดโดยใช้ชุดคอร์ดในดนตรีบลูส์ 12 ห้องเพลง โดยวิธีการให้ผู้เรียนจับฉลากเพื่อปฏิบัติตามกุญแจเสียงที่กำหนด โดยต้องปฏิบัติด้นสดทั้งคอร์ด บันไดเสียงและอาร์เพจจิโอ

4.2 เนื้อหาด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากแบบฝึกหัดที่ 19 – 55 ในสัปดาห์ที่ 1 - 16 มีรายละเอียดการวัดผลและประเมินผลในการสอบกลางภาคคือสัปดาห์ที่ 8 โดยมีรายละเอียดดังนี้ 1) ปฏิบัติโมดลำดับที่ 1 - 4 ทุกกุญแจเสียงในอัตราความเร็ว 100 Bpm 2) ปฏิบัติคอร์ดทบเจ็ดในโมดลำดับที่ 1 - 4 ในอัตราความเร็ว 100 Bpm 3) ปฏิบัติอาร์เพจจิโอของคอร์ดทบเจ็ดในโมดลำดับที่ 1 - 4 ในอัตราความเร็ว 100 Bpm 4) 3) สอบการปฏิบัติด้นสดโดยใช้ชุดคอร์ดในดนตรีบลูส์ 12 ห้องเพลง โดยวิธีการให้ผู้เรียนจับฉลากเพื่อปฏิบัติตามกุญแจเสียงที่กำหนด โดยต้องปฏิบัติด้นสดทั้งคอร์ด บันไดเสียงและอาร์เพจจิโอ และการสอบปลายภาคคือสัปดาห์ที่ 16 โดยมีรายละเอียดดังนี้ 1) ปฏิบัติโมดลำดับที่ 5 - 7 ทุกกุญแจเสียงในอัตราความเร็ว 100 Bpm 2) ปฏิบัติคอร์ดทบเจ็ดในโมดลำดับที่ 5 - 7 ในอัตราความเร็ว 100 Bpm 3) ปฏิบัติอาร์เพจจิโอของคอร์ดทบเจ็ดในโมดลำดับที่ 5 - 7 ในอัตราความเร็ว 100 Bpm 4) สอบการปฏิบัติด้นสดโดยใช้ชุดคอร์ดในดนตรีบลูส์ 12 ห้องเพลง โดยวิธีการให้ผู้เรียนจับฉลากเพื่อปฏิบัติตามกุญแจเสียงที่กำหนด โดยต้องปฏิบัติด้นสดทั้งคอร์ด บันไดเสียงและอาร์เพจจิโอ 5) สอบเพลงที่แต่งเองโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ในบทนี้จะนำเสนอหัวข้อ โดยเกริ่นนำตามข้อมูล ต่อไปนี้

1. กล่าวถึงวัตถุประสงค์การวิจัย และวิธีดำเนินการวิจัยแบบย่อ

2. การสรุปผลการวิจัยให้ตรงกับวัตถุประสงค์การวิจัย

3. อภิปรายผลการวิจัย เป็นวิธีการอภิปรายว่าผลการวิจัยสอดคล้องกับแนวคิด ทฤษฎีและผลการวิจัยที่ผ่านมาอย่างไรบ้างหรือไม่ ถ้าไม่สอดคล้องเนื่องจากตัวแปร บริบทของประชากรหรือกลุ่มตัวอย่างหรือเพราะประเด็นใด เป็นต้น

4. ข้อเสนอแนะการวิจัย เป็นการให้ข้อเสนอแนะสำหรับผู้เกี่ยวข้องว่าควรนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์อย่างไร และมีส่วนเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย

2. เพื่อนำเสนอแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยการทบทวนวรรณกรรมในบทที่ 2 และการสืบค้นข้อมูลวิชาการด้านดนตรีสมัยนิยมในระดับอุดมศึกษาประเทศไทยที่ยังไม่เป็นที่แพร่หลายในสังคมดนตรีสมัยนิยม เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ด้านดนตรีสมัยนิยมที่เป็นประโยชน์ต่อแวดวงวิชาการด้านดนตรีศึกษา ประเทศไทย และนักเรียน นักศึกษา นักดนตรีด้านดนตรีสมัยนิยม ผู้วิจัยใช้เครื่องมือแบบสัมภาษณ์ เพื่อวิเคราะห์และสรุปข้อคิดเห็นต่าง ๆ จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษาประเทศไทย จาก 5 สถาบัน

เครื่องมือการวิจัย ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ (Interview) จากอาจารย์ที่สอนในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในระดับอุดมศึกษา ประเทศไทยจำนวน 5 คน จากแบบสัมภาษณ์

แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured interview) แนวคำถามที่ใช้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีความยืดหยุ่นเพื่อให้บรรยากาศการสัมภาษณ์ที่เป็นกันเอง โดยการสัมภาษณ์แบบตัวต่อตัวทั้งในด้านแนวคิดและการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในประเด็นคำถามดังนี้ 1) ด้านวัตถุประสงค์ของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา 2) ด้านเนื้อหาการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา 3) ด้านกิจกรรมการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา และ 4) ด้านการวัดผลและประเมินผลการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

วิเคราะห์ข้อมูลและนำผลของการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ทั้ง 4 ประเด็นมาวิเคราะห์เปรียบเทียบข้อมูลเอกสารจากบทที่ 2 เพื่อสังเคราะห์เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา โดยมีรายละเอียดดังนี้ 1) วัตถุประสงค์ 2) เนื้อหาการสอน 3) กิจกรรมการสอน และ 4) การวัดผลและประเมินผล

สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัยที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูลการสัมภาษณ์ทั้ง 4 ประเด็น และการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์นำเสนอข้อมูลในบทที่ 4 โดยนำข้อมูลทั้งมาสรุปตาม 4 ประเด็นคือ วัตถุประสงค์, เนื้อหาการสอน, กิจกรรมการสอน และการวัดผลและประเมินผล ดังนี้

วัตถุประสงค์ของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในระดับอุดมศึกษา สำหรับเนื้อหาทางด้านนี้ต้องมีความยืดหยุ่นเพื่อเชื่อมโยงกับผู้เรียนได้ง่าย เพราะการเรียนการสอนนั้นต้องสอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียน การมองไปถึงด้านอาชีพหลังจากที่ผู้เรียนได้ศึกษาจบตามกระบวนการของหลักสูตรแล้ว หรือแม้กระทั่งการต่อยอดในสิ่งที่ผู้เรียนสนใจ และการมุ่งเน้นให้ผู้เรียนสร้างผลงานสามารถนำความรู้ไปสร้างผลงานทางดนตรีและสามารถนำไปสอนผู้อื่นต่อได้ โดยวัตถุประสงค์การเรียนการสอนการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษานั้น มีความแตกต่างกันในด้านของวิธีการสอน ที่ทำให้ผู้เรียนได้สนใจเรียนรู้ทฤษฎีการใช้ รวมถึงวิธีคิดต่อโมดเพื่อการนำไปใช้ในดนตรีสมัยนิยม สรุปโดยมีวัตถุประสงค์สำหรับการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในเนื้อหาด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ดังนี้ 1) เพื่อต่อยอดองค์ความรู้เดิมของผู้เรียน 2) เพื่อเข้าใจเอกลักษณ์ของโมด 3) เพื่อการเรียนรู้โน้ตในตำแหน่งของกีตาร์ 4) เพื่อการเรียนรู้ในด้านของ ทำนอง เสียงประสาน และคอร์ดที่ยากขึ้น และ 5) เพื่อนำโมดไปใช้ในดนตรีสมัยนิยม

ตารางที่ 10 สรุปเนื้อหาของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

โมด	เนื้อหา
1. บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก	คือบันไดเสียงเมเจอร์โดยการเปลี่ยนโน้ตตำแหน่งที่ 3 เป็นโน้ต b3 บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกที่ประกอบไปด้วยขั้นคู่เสียงดังนี้ คู่ 2 เมเจอร์, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 4 สมบูรณ์, คู่ 5 สมบูรณ์, คู่ 6 เมเจอร์ และคู่ 7 เมเจอร์ บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิกประกอบไปด้วยคอร์ดทรัยแอด Cm, Dm, EbAug, F, G, ADim และ BDim ปฏิบัติคอร์ดทรัยแอดลำดับที่ 6 ขึ้นไป อาร์เพจจิโอสำหรับบันไดเสียงนี้มี 2 รูปแบบคือคอร์ด CmMaj7 และคอร์ด Cm6 หรือมีวิธีคิดเป็นคอร์ด Am7b5 โดยทั้ง 2 คอร์ดนี้มีโน้ตที่เหมือนกัน สำหรับการปฏิบัติกีตาร์นั้นต้องกระจายโน้ตให้ทั่วทุกตำแหน่งบนคอกีตาร์
2. บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสอง	ประกอบไปด้วยขั้นคู่เสียงดังนี้ คู่ 2 ไมเนอร์, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 4 สมบูรณ์, คู่ 5 สมบูรณ์, คู่ 6 เมเจอร์ และคู่ 7 ไมเนอร์ วิธีการใช้ในคอร์ด 2 รูปแบบ คือคอร์ดที่สอดคล้องกับโน้ตในบันไดเสียงคือคอร์ดประเภทไมเนอร์เช่น Dm หรือ Dm7 และสามารถใช้กับคอร์ดที่โน้ตไม่สอดคล้องกับบันไดเสียงได้เช่นกัน เช่นคอร์ด G7alt. เช่นวิธีการใช้โมดลำดับที่ 2 ในกลุ่มคอร์ด ii/V/I ในบันไดเสียง C เมเจอร์โดยสามารถใช้บันไดเสียง G ดอเรียนแฟล็ทสองบนคอร์ดลำดับที่ V คือคอร์ด G7alt.
3. บันไดเสียงลิเดียนออกเมนเทด	ประกอบไปด้วยขั้นคู่เสียงดังนี้ คู่ 2 เมเจอร์, คู่ 3 เมเจอร์, คู่ 4 ออกเมนเทด, คู่ 5 ออกเมนเทด, คู่ 6 เมเจอร์ และคู่ 7 เมเจอร์ คอร์ดทรัยแอดเช่นคอร์ด EbAug คอร์ดทบเจ็ดเช่นคอร์ด EbAug(Maj7) และคอร์ดเท็นชั่นเช่นคอร์ด EbMaj7(#11) วิธีการฝึกด้นสดโดยฝึกบนคอร์ด ทรัยแอดลำดับที่ 2 และ 3 หรือคิดเป็นคอร์ดลำดับที่ 4 และ 5 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

ตารางที่ 11 (ต่อ)

โมด	เนื้อหา
4. บันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์	ประกอบไปด้วยขั้นคู่เสียงดังนี้ คู่ 2 เมเจอร์, คู่ 3 เมเจอร์, คู่ 4 ออกเมนเทด, คู่ 5 เมเจอร์, คู่ 6 เมเจอร์ และคู่ 7 ไมเนอร์ คอร์ดทรัยแอดเช่นคอร์ด F คอร์ดทบเจ็ดเช่นคอร์ด F7 และคอร์ดเท็นชั่นเช่นคอร์ด F7(#11) การฝึกปฏิบัติด้นสดโมดนี้ในชุดคอร์ด ii / V / I ในบันไดเสียงเมเจอร์ โดยการใช้คอร์ดดอมินันท์ที่เป็นขั้นคู่ไตรโทนของคอร์ดลำดับที่ V และปฏิบัติบันไดเสียงลิเดียนดอมินันท์ในคอร์ดตำแหน่งนี้ หรือปฏิบัติในคอร์ดดอมินันท์ของบทเพลงบลูส์
5. บันไดเสียงมิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก	ประกอบไปด้วยขั้นคู่เสียงดังนี้ คู่ 2 เมเจอร์, คู่ 3 เมเจอร์, คู่ 4 เมเจอร์, คู่ 5 เมเจอร์, คู่ 6 ไมเนอร์ และคู่ 7 ไมเนอร์ คอร์ดทรัยแอดเช่นคอร์ด G คอร์ดทบเจ็ดเช่นคอร์ด G7 และคอร์ดเท็นชั่นเช่นคอร์ด G7(b13) การฝึกปฏิบัติด้นสดในคอร์ดดอมินันท์ของบทเพลงบลูส์
6. บันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสอง	ประกอบไปด้วยขั้นคู่เสียงดังนี้ คู่ 2 เมเจอร์, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 4 สมบูรณ์, คู่ 5 ดิมมินิชท์, คู่ 6 ไมเนอร์ และคู่ 7 ไมเนอร์ คอร์ดทรัยแอดเช่นคอร์ด ADim คอร์ดทบเจ็ดเช่นคอร์ด Am75 และคอร์ดเท็นชั่นเช่นคอร์ด Am7(b5,9) การฝึกปฏิบัติด้นสดเช่นชุดคอร์ด ii7b5 / v7 / i7 ปฏิบัติบันไดเสียงโลเครียนชาร์ปสองบนคอร์ด ii7b5
7. บันไดเสียงอัลเทิร์ด	ประกอบไปด้วยขั้นคู่เสียงดังนี้ คู่ 2 ไมเนอร์, คู่ 3 ไมเนอร์, คู่ 4 ดิมมินิชท์, คู่ 5 ดิมมินิชท์, คู่ 6 ไมเนอร์ และคู่ 7 ไมเนอร์ คอร์ดทรัยแอดเช่นคอร์ด BDim คอร์ดทบเจ็ดเช่นคอร์ด Bm7b5 ประกอบไปด้วยคอร์ดดอมินันท์ 4 ประเภทดังเช่นคอร์ด B7(b9), B7(#9), B7(#11) และ B7(b13) ฝึกด้นสดโดยปฏิบัติโมดบนคอร์ดดอมินันท์ในบันไดเสียงต่าง ๆ และเพลงบลูส์

จากตารางที่ 11 คือเนื้อหาของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษาทั้ง 7 โมด เริ่มต้นนั้นจะมุ่งเน้นการสอนในโมดลำดับแรก คือบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ให้ผู้เรียนได้เข้าใจโครงสร้างของขั้นคู่เสียง และโครงสร้างของคอร์ดทรัยแอด และใช้วิธีการฝึกคอร์ดทรัยแอดด้วยการปฏิบัติคอร์ดลำดับที่ 6 ขึ้นไป เช่นเดียวกับวิชาปฏิบัติกีตาร์ 6 วิทยาลัยการดนตรีเบิร์กลีย์ จากอเมริกาซึ่งจะมุ่งเน้นการสอนให้ผู้เรียนได้เข้าใจถึงโครงสร้างบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกก่อนจะเรียนเรื่องโมดในบันไดเสียงทั้ง 7 โมด โดยมุ่งเน้นการฝึกปฏิบัติบันไดเสียง และทุก ๆ คอร์ดในรูปแบบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างของโมดในบันไดเสียงทั่วทุกตำแหน่งของกีตาร์ เพื่อมุ่งเน้นการนำโมดในบันไดเสียงไปใช้ในดนตรีสมัยนิยมได้อย่างเข้าใจ

กิจกรรมการสอน ด้านแผนการสอนนั้นเนื้อหาต้องยืดหยุ่นเพื่อสอดคล้องกับผู้เรียนที่มีความพร้อมจะเรียนเนื้อหาในด้านนี้ และสำหรับผู้เรียนที่ไม่มีความพร้อม ควรมุ่งเน้นให้ผู้เรียนเข้าใจในเนื้อหาพื้นฐานก่อน เนื้อหาด้านนี้เหมาะสำหรับผู้เรียนในช่วง ปี 3 หรือ ปี 4 สำหรับกิจกรรมการสอนต้องสอดคล้องกับอุปสรรค์ทางด้านกายภาพเป็นรายบุคคล ดังเช่นอุปสรรค์กายภาพทางนิ้วมือ วิธีแก้คือผู้สอนต้องสร้างแนวคิดในเชิงบวกที่ทำให้ผู้เรียนอยากฝึกฝนตลอดชีวิต และยกตัวอย่างศิลปิน หรือยกตัวอย่างการฝึกฝนที่หนักจากตัวผู้สอนให้ผู้เรียนได้เห็นและเข้าใจ อุปสรรค์กายภาพทางความแตกต่างด้านเพศ มีวิธีแก้คือต้องยกตัวอย่างนักกีตาร์ผู้หญิงที่ปฏิบัติได้ดี และเก่งให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ถึงวิธีการฝึกต่าง ๆ การแนะแนวพูดคุยกับผู้เรียนเป็นรายบุคคล ถึงแนวคิดต่าง ๆ ที่มีต่อการฝึกฝนดนตรีเป็นสิ่งสำคัญต่อการพัฒนาการเรียนรู้ และอุปสรรค์กายภาพทางประเภทของดนตรี ที่ไม่ครอบคลุมพื้นฐานการฝึกปฏิบัติดนตรี วิธีแก้คือการแนะแนวแลกเปลี่ยนถึงข้อคิดเห็น รสนิยมทางด้านดนตรีระหว่างผู้สอนและผู้เรียน หรือระหว่างเพื่อน ๆ ในห้องเรียน ถึงความครอบคลุมต่อการฝึกทักษะทางด้านต่าง ๆ สิ่งที่สำคัญไม่แพ้กันคือการมีส่วนร่วมในห้องเรียน การสอนที่สอดคล้องกับรสนิยมความหลากหลายทางด้านดนตรี โดยใช้ดนตรีบลส์ ดนตรีแจ๊ส และดนตรีร็อค สำหรับการเรียนรู้เนื้อหาด้านโมดเพื่อการนำโมดไปใช้ในดนตรีที่ผู้เรียนชอบ

การวัดผลและประเมินผลในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในระดับอุดมศึกษา การวัดผลก่อนเรียน ต้องให้แบบฝึกหัดเป็นรายบุคคลเพื่อสอดคล้องกับทักษะของผู้เรียนเป็นรายบุคคล เพราะผู้เรียนแต่ละคนมีทักษะที่ไม่เท่ากัน และมีรสนิยมด้านดนตรีที่ต่าง ๆ กัน แต่ต้องมีแบบฝึกหัดด้านพื้นฐานที่เหมือนกันด้วยเช่นกัน และการวัดผลหลังเรียนเพื่อพัฒนาผู้เรียน ประกอบไปด้วย 5 วิธีดังนี้ 1) ปฏิบัติโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกทั้ง 12 กุญแจเสียงทั่วทุกตำแหน่งของกีตาร์ 2) ปฏิบัติคอร์ดในโครงสร้างของโมดใน

บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกทั้ง 12 กุญแจเสียงทั่วทุกตำแหน่งของกีตาร์ 3) ปฏิบัติด้นสดโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกได้ทั้ง 12 กุญแจเสียง 4) ปฏิบัติโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกโดยนำไปใช้ในดนตรีสมัยนิยมได้ และ 5) สามารถนำโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกไปแต่งเพลงเป็นของตัวเองได้ และอธิบายถึงแนวคิด ทฤษฎีการใช้ได้อย่างดี

อภิปรายผลการวิจัย

ผู้วิจัยคิดเห็นว่าสำหรับการเรียนการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษา ก่อนจะมีการเรียนการสอนในเนื้อหาด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้น ผู้สอนและผู้เรียนต้องเริ่มจากการแลกเปลี่ยนข้อคิดเห็นความหมายของคำว่า “ดนตรีสมัยนิยม” (Popular music) ให้มีความเข้าในไปในทิศทางเดียวกันโดยการศึกษาความหมายจากตำราหนังสือวิชาการดนตรีสมัยนิยม และรวมถึงวิวัฒนาการของดนตรีสมัยนิยม ดังเช่นที่เมททริว สโลโมวิทซ์ (Matthew Shlomowitz, 2018) กล่าวดังนี้ “การเรียนการสอนดนตรีสมัยนิยมต้องสอดคล้องกับพัฒนาการที่สำคัญที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 เป็นต้นไป ระหว่างความหลากหลายของรูปแบบดนตรี เช่นการปฏิบัติดนตรีแจ๊สดนตรีสมัยนิยม และศิลปะดนตรีประเภทอื่น ๆ ประเด็นต่าง ๆ จะถูกนำเสนอในภาคการศึกษา แต่ละครั้งจะมีการตรวจสอบถึงแนวคิด และการปฏิบัติดนตรี วิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี ความสำนึกทางสุนทรีย์ บริบททางวัฒนธรรมรวมถึงการเข้าใจในความหมายของดนตรี และดนตรีเกิดมาเพื่ออะไร" ดังข้อคิดเห็นดังกล่าวนั้นให้ความสำคัญกับความหมายของดนตรีสมัยนิยมที่มีขอบเขตที่หลากหลายรูปแบบ การเรียนการสอนดนตรีสมัยนิยมที่เชื่อมโยงกับทฤษฎีดนตรีตะวันตกในวิทยาลัยนั้นต้องแนะแนวให้ผู้เรียนได้เข้าใจถึงความเชื่อมโยงของดนตรี อย่างเช่นที่โกวิทย์ ขันธศิริ (2558) กล่าวถึงต้นกำเนิดของดนตรีในอเมริกาดังนี้ “ในยุคของการเลิกทาสในปี ค.ศ 1863 ทาสนิโกรได้สัมผัสกับเสียงดนตรีที่แปลกใหม่มากขึ้น ในเมืองนิวออร์ลีนส์และบริเวณใกล้เคียง ในปลายศตวรรษที่ 19 วิถีชีวิตของชาวอเมริกาในเมืองนี้ได้รับอิทธิพลจากชาวฝรั่งเศส สเปน อังกฤษ และแอฟริกา” จะเห็นได้ว่าทฤษฎีดนตรีตะวันตกและทฤษฎีดนตรีแจ๊สนั้นเชื่อมโยงกันกับดนตรีสมัยนิยม โดยการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นต้องสอดคล้องกับบทเพลงสมัยนิยมที่หลากหลายทางประเภทของดนตรี สำหรับการเรียนการสอนโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก นั้นต้องมุ่งเน้นการนำไปใช้โดยมีตัวอย่างบทเพลงสมัยนิยมที่มีการใช้โมดให้ผู้เรียนเป็นกรณีศึกษา แต่สำหรับการศึกษาเพื่อการนำไปใช้นั้น ผู้เรียนและผู้ฝึกต้องมีความแม่นยำทางทักษะ และเข้าใจโครงสร้างของโมดในบันไดเสียงเป็นอย่างดี ดังเช่นคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ 2 และรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ 6 ของวิทยาลัยการดนตรีเบิร์กลีย์ เมืองบอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา ระบุเนื้อหาการฝึกปฏิบัติโดยเริ่มต้นจาก การปฏิบัติบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

โดยเข้าใจในโครงสร้างทางทฤษฎีดนตรี จนสามารถปฏิบัติได้ในหลากหลายกุญแจเสียง และรวมถึงการวิเคราะห์กลุ่มคอร์ดทรัยแอดของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และระบุอัตราความเร็วของจังหวะที่ผู้เรียนต้องปฏิบัติ โดยระบุเกณฑ์ที่ใช้ในการเรียนการสอนอย่างชัดเจน สำหรับหน้าที่ของผู้สอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา คือการทำให้ผู้เรียนได้เข้าใจในเนื้อหาทางทฤษฎีดนตรี โดยสามารถเชื่อมโยงกับประสบการณ์ทางดนตรีสมัยนิยมได้ ดังเช่น ชาร์เลส ฮอฟเฟอร์ (Charles R. Hoffer, 1983) กล่าวดังนี้ “คุณสมบัติของครูสอนดนตรี การสอนดนตรีนั้นเริ่มต้นจากการอธิบายกระบวนการเรียนรู้ทั้งหมดได้ และตรวจสอบความถนัดเฉพาะบุคคล เพื่อเป็นแบบอย่างในการเรียนรู้สู่ผู้เรียน รวมถึงการเข้าใจความจำเพาะเจาะจงในประเภทของดนตรี ความสามารถทักษะ และพื้นฐานของดนตรี นี่คือคุณสมบัติพิเศษที่ครูต้องมี ถ้าคุณกำลังจัดเตรียมการสอนดนตรีในห้องเรียนนั้นผู้สอนต้องจัดเตรียมความเป็นมืออาชีพ ให้สอดคล้องกับความสนใจของผู้เรียนมีนักเรียนจำนวนมากโดยมีความหลากหลายในด้านต่าง ๆ ที่แตกต่างกันออกไป การส่งเสริมความหลากหลายทางความคิด ความงาม ต่าง ๆ ผู้สอนต้องประยุกต์องค์ความรู้สู่ความคิดสร้างสรรค์ที่ส่งผลสู่การต่อยอดโดยผู้เรียน” จากข้อคิดเห็นดังกล่าวนั้น ผู้สอนต้องไม่ใช่แค่ทำหน้าที่สอนตามหนังสือตำราเรียน แต่ต้องสอนให้ผู้เรียนเข้าใจความเชื่อมโยงระหว่างทฤษฎีในหนังสือตำราเรียนกับประสบการณ์ทางดนตรีที่หลากหลายได้ เพราะถ้าผู้เรียนไม่เข้าใจในความรู้ต่าง ๆ นั่นคือหน้าที่ของผู้สอน

ข้อมูลการสัมภาษณ์ด้านเนื้อหาการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ข้อคิดเห็นจากอาจารย์ทั้ง 5 คนนั้นแตกต่างกันออกไปทางด้านของการนำมาใช้สร้างผลงานทางดนตรีสมัยนิยม ขึ้นอยู่กับรสนิยมทางดนตรี และความคุ้นชินในเอกลักษณ์ของเสียงในแต่ละโมด ข้อคิดเห็นที่สอดคล้องกันคือการฝึกทักษะปฏิบัติ และการวิเคราะห์เพื่อเข้าใจในทฤษฎีโครงสร้างของทั้ง 7 โมด แต่ละโมดนั้นใช้กับคอร์ดประเภทใดได้บ้าง และแต่ละโมดมีเอกลักษณ์ทางเสียงแบบไหน การฝึกด้นสดคือสิ่งที่สำคัญและจำเป็นสำหรับการศึกษาเพื่อความเข้าใจในการนำทั้ง 7 โมดมาใช้ปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม และสร้างงานทางดนตรีสมัยนิยม

ผู้วิจัยคิดเห็นว่า โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นมีประโยชน์ต่อการฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม เพราะโมดในบันไดเสียงนี้ มีองค์ประกอบทางทฤษฎีดนตรีที่ต่อยอดองค์ความรู้จากโมดพื้นฐานจากบันไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์ รวมถึงได้เข้าใจที่มาของคอร์ดทรัยแอด คอร์ดทบเจ็ด และคอร์ดเทนชั่นในรูปแบบต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับโครงสร้างทางทฤษฎีของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ซึ่งคอร์ดบางประเภทนั้นไม่พบเจอในโมดของบันไดเสียงเมเจอร์ แต่บางครั้งพบเจอในบทเพลงสมัยนิยมที่ใช้บันไดเสียงเมเจอร์สร้างเป็นทำนองหลัก แต่มีเสียงของคอร์ด และโน้ตในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกผสมผสานบางท่อนของบทเพลง เพราะฉะนั้น

การฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้น เป็นประโยชน์เพื่อการต่อยอดพัฒนาทักษะด้านต่าง ๆ และความเข้าใจในโครงสร้างของทฤษฎีดนตรีมากขึ้น ดังเช่น ถาวร รัตนปัญญา (2560) กล่าวดังนี้ “บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ถูกคิดค้นในเพลงทางยุโรปในยุคต้นเพื่อแก้ไขปัญหาความไม่สละสลวยของขั้นคู่ 2 ออกเมนเทดของโน้ตตำแหน่งที่ 6 และ 7 ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก ด้วยการใส่ # เพื่อยกโน้ตตำแหน่งที่ 6 ขึ้นมาครึ่งเสียงซึ่งสามารถแก้ไขปัญหาดังกล่าวได้ บันไดเสียงนี้โน้ตในขาขึ้นและโน้ตขาลงไม่เหมือนกัน” จากข้อคิดเห็นด้านประวัติศาสตร์ในยุคสมัยของดนตรีคลาสสิก บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก พบว่าบันไดเสียงนี้เกิดขึ้นจากการต่อยอดองค์ความรู้เดิม และดังเช่น ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) กล่าวดังนี้ “แต่ในทางทฤษฎีดนตรีแจ๊ส มีการใช้บันไดเสียงนี้ด้วยระบบโน้ตขาขึ้นและขาลงที่เหมือนกัน จึงเกิดเป็นโมดแต่ละประเภทโดยการนำโน้ตทั้ง 7 ตัวมาเรียงลำดับเป็นตัวที่ 1 จะได้บันไดเสียงดังต่อไปนี้ 1) เมโลดิกไมเนอร์ 2) ดอเรียนแฟล็ทสอง 3) ลีเดียนออกเมนเทด 4) ลิเดียนดอมินันท์ 5) มิกซ์โซลิเดียนแฟล็ทหก 6) โลเครียนชาร์ปสอง และ 7) อัลเทิร์ด” จากข้อคิดเห็นด้านประวัติศาสตร์ในยุคสมัยดนตรีแจ๊ส ซึ่งหมายถึงดนตรีสมัยนิยมเช่นกัน การปฏิบัติดนตรีเพื่อนำโมดมาใช้นั้นเกิดขึ้นจากการต่อยอดองค์ความรู้เดิมทางด้านดนตรีเช่นกัน เพราะโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกจึงมีประโยชน์ทางด้านการต่อยอดองค์ความรู้เดิม และช่วยให้เข้าใจองค์ความรู้เดิมมากขึ้นเช่นกัน

จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ที่มีเนื้อหาด้านแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และสังเคราะห์เป็นข้อมูลเพื่อ นำเสนอแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา ผู้วิจัยมีข้อคิดเห็นว่า สำหรับเนื้อหาทางด้านนี้เหมาะสมกับการเรียนการสอนในช่วงปลาย สำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 3 หรือชั้นปีที่ 4 เพราะเนื้อหาโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นเป็นการต่อยอดจากองค์ความรู้ ของเนื้อหาด้านโมดบันไดเสียงเมเจอร์ หรือบันไดเสียงเพนทาโทนิก ทั้งทางด้านการปฏิบัติ และทางด้านของทฤษฎีดนตรี ดังเช่น ดนตร์ เพ่งบุญ กล่าวในการสัมภาษณ์ดังนี้ “สำหรับการเรียนการสอนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก จะมุ่งเน้นไปที่การประยุกต์ เช่นเปรียบเทียบกับบันไดเสียงเพนทาโทนิกไมเนอร์ เพราะทุกคนคุ้นชินบันไดเสียงเพนทาโทนิก โดยผู้เรียนจะรู้สึกว่าสิ่งนี้ไม่ได้เป็นเรื่องใหม่” (ดนตร์ เพ่งบุญ, สัมภาษณ์, 2561) สำหรับการนำเสนอแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมในระดับอุดมศึกษาในเนื้อหาด้านนี้ ประกอบไปด้วยรายละเอียดของรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ตัวแรก คือมุ่งเน้นศึกษาเฉพาะบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และโครงสร้างของคอร์ดทรัยแอดที่เกี่ยวข้อง เช่นเดียวกับรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ 2 ของวิทยาลัยการดนตรีเบิร์กลีย์ แต่สำหรับ

ระดับอุดมศึกษา ประเทศไทยนั้นจากการที่ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจากอาจารย์ที่สอนรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม นั้นมีข้อคิดเห็นที่สอดคล้องกันคือเหมาะกับการเรียนการสอนในช่วงปี 3 หรือ ปี 4 รวมถึงแผนการสอนที่ระบุเนื้อหาบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกสำหรับรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมนั้น 8 สัปดาห์แรกจะเรียนในเนื้ออื่น ๆ และ 8 สับดาห์หลังจะเรียนในเนื้อหาด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยมีตัวอย่างแบบฝึกหัดประกอบการเรียนการสอน และสำหรับรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมตัวต่อไป นั้นประกอบไปด้วยแผนการสอน และแบบฝึกหัดที่มุ่งเน้นในหาเนื้อของทั้ง 7 โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก และรวมถึงคอร์ดทบเจ็ด และคอร์ดเทนชั่น ที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างของโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องด้าน จากข้อมูลคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษาทั้ง 7 สถาบันพบว่ารายวิชาปฏิบัติกีตาร์ของวิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีย์ เมืองบอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา ระบุเนื้อหาการฝึกปฏิบัติกีตาร์โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยไม่ระบุชื่อของโมด แต่เนื้อหาที่ใช้ในการฝึกนั้นมีความชัดเจนถึงแนวทางการฝึกบันไดเสียงและอาร์เพจจิโอ การฝึกคอร์ดทรัยแอด คอร์ดทบเจ็ด และคอร์ดเทนชั่น การฝึกคอร์ดทรัยแอดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก แบบวงจรคอร์ดลำดับที่ 6 (Through six cycles) ผู้เรียนอ่านคำอธิบายรายวิชาแล้วสามารถนำไปฝึกปฏิบัติเพื่อพัฒนาทักษะได้เป็นอย่างดี เช่นเดียวกันกับคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม สถาบันการศึกษาดนตรีเพื่อการศึกษาทางไกลและเกณฑ์ของหลักสูตรระดับอุดมศึกษาของประเทศออสเตรเลีย ที่มีเนื้อหาด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกทั้ง 8 ระดับโดยมุ่งเน้นไปทางด้านของการฝึกบันไดเสียงที่หลากหลายกุญแจเสียง และสำหรับคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติที่มีเนื้อหาโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในระดับอุดมศึกษา ประเทศไทยนั้น พบเจอในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ 4 วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มุ่นเน้นการเรียนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกเพื่อการใช้ร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ แต่ไม่พบเจอเนื้อหาในเชิงการฝึกปฏิบัติ และในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า 2 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม มุ่งเน้นการฝึกบันไดเสียง และฝึกร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ วิชาเครื่องแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มุ่งเน้นการฝึกบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในดนตรีแจ๊ส เนื่องจากวิชาเครื่องเอกในสาขาดนตรีเชิงพาณิชย์ ใช้คำอธิบายรายวิชาร่วมกันกับวิชาเครื่องเอกในสาขาดนตรีแจ๊ส สถาบันที่ไม่ระบุเนื้อด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก คือวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ด้านผลงานทางดนตรีสมัยนิยมที่มีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ค่อนข้างมีการนำมาใช้น้อย และมีการใช้ร่วมกับบันไดเสียงอื่น ๆ เพื่อเพิ่มความหลากหลายทางเสียงใน

บทเพลง โมดที่พบเจอน้อยที่ใช้ในผลงานทางดนตรีสมัยนิยมคือโมดลำดับที่ 2 ซึ่งพบเจอในดนตรีแจ๊สฟิวชั่น (Fusion jazz) และสำหรับโมดลำดับที่ 3 และโมดลำดับที่ 6 มีการนำมาใช้ในวิธีที่คล้าย ๆ กันคือสำหรับโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกที่มีการใช้ในผลงานทางดนตรีสมัยนิยมนั้นนิยมใช้เพื่อเพิ่มความหลากหลายทางเสียง หรือทางด้านเทคนิคการปฏิบัติกีตาร์ หรือเสียงของกลุ่มคอร์ดในโมดที่ใช้สร้างบทเพลงสมัยนิยม โมดลำดับที่ 1 ซึ่งเป็นโมดหลักโดยมีการนำมาใช้สร้างทำนองหลักของบทเพลง หรือโมดลำดับที่ 4 และโมดลำดับที่ 5 นั้นมีเอกลักษณ์ทางเสียงโดยมีการนำมาใช้สร้างทำนองหลักเช่นกัน โมดลำดับที่ 7 เป็นโมดยอดนิยมสำหรับบันไดเสียงนี้เช่นกัน มีการใช้ในดนตรีบลูส์ร่วมสมัย หรือเพลงโปรเกรสซีฟเมทัล (Progressive metal) โดยการใช้ผสมผสานกับบันไดเสียงอื่น ๆ ในบทเพลง

ผู้วิจัยคิดเห็นว่าสำหรับโมดลำดับที่ 2 นั้นเหตุผลที่นำมาใช้น้อยในดนตรีสมัยนิยม เนื่องจากด้วยเอกลักษณ์ของเสียงที่ไม่ค่อยสอดคล้องกับดนตรี ที่ทำนองหลักไม่ถูกเปลี่ยนบันไดเสียงบ่อยในบทเพลง แต่สอดคล้องกับดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงเยอะ ดังเช่นภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ (2561) กล่าวว่า “โดยส่วนตัวไม่คุ้นชินกับเสียงของโมดนี้ ส่วนตัวนำไปใช้จริงเพื่อเชื่อมโยงกับโมดอื่น ๆ ไม่ได้ปฏิบัติโมดนี้เป็นเสียงที่ใช้สร้างทำนองหลักของบทเพลง” แต่สำหรับโมดมีการนำมาใช้ในดนตรีสมัยนิยมได้เช่นกันดังเช่น เพลงเครดิตเรฟเฟอเรนท์บลูส์ ของศิลปิน แฟรงก์ แกมเบล (Frank Gambale, 1985) ใช้บันไดเสียงดอเรียนแฟล็ทสองมีโน้ตตัว B เป็นโน้ตขั้นคู่ 6 เมเจอร์แต่มีโน้ตตัว A# ซึ่งไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงนี้ และต่อมาโน้ตตัว Eb เป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ โดยใช้คอร์ดทั้งหมดในบันไดเสียงของ D ดอเรียน สำหรับโมดลำดับที่ 1 นั้นสามารถนำมาใช้ได้หลากหลายของรสนิยมทางดนตรีของผู้แต่งเพลง โดยสามารถใช้กับคอร์ดในกุญแจเสียง หรือคอร์ดนอกกุญแจเสียงได้เช่นกัน ขึ้นอยู่กับความต้องการทำนองของเสียงในบทเพลง แต่ในทางทฤษฎีนั้นมีโครงสร้างที่เหมือนกันดังเช่น มาร์ค เลอวิ้ง (Mark Leving, 1989) กล่าวดังนี้ “โมดนี้จะประกอบกันเป็นคอร์ดที่มีตัวโน้ตคู่ 3 ไมเนอร์และคู่ 7 เมเจอร์ทำให้กลายเป็นคอร์ด m(Maj7)” จากที่มาร์ค เลอวิ้ง กล่าวซึ่งสอดคล้องกับการใช้บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกของ ธรรมรัตน์ ดวงศิริ (2561) ซึ่งเริ่มใช้กับคอร์ดทบเจ็ด ลำดับที่ 1 ของบันไดเสียงสำหรับโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในทุก ๆ โมดนั้นการนำมาใช้นั้นขึ้นอยู่กับความเข้าใจในเอกลักษณ์ของเสียง และรสนิยมด้านดนตรีของผู้แต่งเพลงโดยจากข้อมูลที่ผู้วิจัยพบเจอคือ ไม่พบการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกทั้งหมดของบทเพลง แต่พบเจอการใช้แบบผสมผสาน เพื่อต้องการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงหลักของบทเพลง สำหรับข้อมูลทางด้านผลงานดนตรีสมัยนิยม ที่มีการใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกนั้นยังไม่พบเจอในการเรียนการสอนรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในประเทศไทย ซึ่งสำหรับการเรียนการสอนที่ไม่มีตัวอย่างบทเพลง ที่ใช้จะทำให้ผู้เรียนไม่เข้าใจวิธีการ

นำไปใช้ แล้วไม่เข้าในเอกลักษณ์ของเสียง ที่มีความหลากหลายมากขึ้น การเรียนทฤษฎีดนตรีต้องสอดคล้องกับดนตรีสมัยนิยม บทเพลงสมัยนิยม ดังเช่น ลี สเทเฟน อินแซ (L.Stefen Incze, 2013) กล่าวดังนี้ “การสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมต้องสอดคล้องกับวัฒนธรรม และเพลงสมัยนิยม ใช้สอนเพื่อเชื่อมโยงกับทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมเพื่อสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้เรียน” จากข้อคิดเห็นที่กล่าวมานั้นการให้ความสำคัญเรียนรู้บริบทของสังคมดนตรีสมัยนิยม จะทำให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจทฤษฎีโดยสามารถเชื่อมโยงกับเพลงสมัยนิยม และรสนิยมด้านดนตรีของผู้เรียนได้

ผู้วิจัยคิดเห็นว่าสำหรับสาขาดนตรีสมัยนิยม ที่ยังใหม่สำหรับระบบการศึกษาในประเทศไทย ยังมีงานวิจัยด้านดนตรีสมัยนิยมที่ค่อนข้างน้อย จึงเป็นอุปสรรคสำหรับการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านนี้ โดยในสังคมปัจจุบันนั้นมีผู้เรียนที่มีความสนใจศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา ทางด้านดนตรีสมัยนิยมค่อนข้างเยอะ โดยเฉพาะรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม จึงต้องมีงานวิชาการด้านดนตรีสมัยนิยมเพื่อสอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียน แต่ด้วยนักวิชาการด้านดนตรีสมัยนิยมที่ยังน้อยในระบบการศึกษาไทย เนื่องด้วยการเข้าถึงระบบการศึกษาในประเทศไทยที่ยังไม่เท่าเทียม ทำให้เกิดความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นของสังคม รวมถึงสภาพทางเศรษฐกิจที่ส่งผลกระทบต่อสถานะทางรายได้ในแต่ละครอบครัว เพื่อการเข้าถึงระบบการศึกษาที่สูงขึ้น ดังเช่น ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2550) กล่าวถึงการศึกษาดนตรีระดับอุดมศึกษาในงานวิจัยไว้ว่า “การศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาประเทศไทย ในอนาคตควรต้องมีการเปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจและสังคมให้มากขึ้น ทั้งด้านการบริหาร และกิจกรรมทางดนตรี ให้สามารถตอบสนองความต้องการของสังคมได้ และเพื่อประโยชน์ในการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนดนตรีของประเทศต่อไป” จากปัญหาในงานวิจัยที่กล่าวมาข้างต้นนั้น พบว่าการศึกษายังไม่สอดคล้องกับสภาพสังคมในปัจจุบัน และยังไม่เข้าไปช่วยลดความเหลื่อมล้ำทางสังคม จึงทำให้ระบบการศึกษาทางด้านดนตรีที่มีนักวิชาการด้านดนตรีสมัยนิยม ที่สอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียนดนตรีสมัยนิยมยังไม่เป็นที่แพร่หลาย

และเนื่องด้วยภาระงานวิชาการที่นอกเหนือจากงานทางด้านการสอนที่เยอะ ดังเช่น วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2561) กล่าวดังนี้ “สภาวการณ์ปัจจุบันมีทั้งพระราชบัญญัติ ระเบียบข้อบังคับ และเกณฑ์มาตรฐานจำนวนมากที่ออกโดยหน่วยงานของรัฐ ตั้งแต่ระดับกระทรวงศึกษาธิการ ลงมาจนถึงคณะกรรมการข้าราชการพลเรือนในสถาบันอุดมศึกษา (ก.พ.อ) สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา (สกอ.) ระเบียบและเกณฑ์เหล่านี้ทำให้อาจารย์ผู้สอนมีภาระกิจที่จำเป็นต้องปฏิบัติตามมากขึ้น (จริงหรือไม่) นอกเหนือไปจากภาระงานสอนซึ่งเป็นภาระงานหลักของอาจารย์ทุกคน” จากข้อคิดเห็นดังกล่าวสะท้อนให้เห็นปัญหาที่นักวิชาการดนตรี อาจารย์ด้านดนตรีต้องพบเจอซึ่งเป็นอุปสรรค์ในการพัฒนาทางด้านการสอน ซึ่งเป็นภาระงานหลักของผู้สอน ด้วยกฎเกณฑ์จาก

สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (2558, ออนไลน์) ดังนี้ “รายละเอียดของหลักสูตรจะช่วยอธิบายให้นักศึกษาทราบว่าตนต้องเรียนวิชาอะไรบ้าง เข้าใจถึงวิธีการสอน วิธีการเรียนรู้ ตลอดจนวิธีการวัดและประเมินผลที่จะทำให้มั่นใจ ว่าเมื่อเรียนสำเร็จแล้วจะบรรลุมาตรฐานผลการเรียนรู้ตามที่กำหนดไว้ในหลักสูตร ทั้งยังแสดงความสัมพันธ์ของหลักสูตรกับองค์ประกอบในการเรียนเพื่อนำไปสู่คุณวุฒิตามที่กำหนดในมาตรฐานคุณวุฒิ รายละเอียดของหลักสูตรจะช่วยให้นักศึกษาเลือกเรียนในหลักสูตรที่เหมาะกับรูปแบบการเรียนรู้ และความต้องการของตนเองได้ รวมทั้งผู้ใช้บัณฑิตสามารถใช้เป็นข้อมูลประกอบการพิจารณารับบัณฑิตเข้าทำงาน ประกอบด้วย 7 หมวด ต่อไปนี้ 1) ข้อมูลทั่วไป 2) ข้อมูลเฉพาะของหลักสูตร 3) ระบบการจัดการศึกษา การดำเนินการ และโครงสร้างของหลักสูตร 4) ผลการเรียนรู้ กลยุทธ์การสอนและประเมินผล 5) หลักเกณฑ์ในการประเมินผลนักศึกษา 6) การพัฒนาคณาจารย์ 7) การประกันคุณภาพหลักสูตร 8) การประเมินและปรับปรุงการดำเนินการของหลักสูตร” จากปัญหาที่นักวิชาการดนตรีพบเจอรวมถึงข้อมูลระเบียบต่าง ๆ ที่กำหนดโดยสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา และปัญหาความเหลื่อมล้ำทางด้านการเข้าถึงการศึกษาในประเทศไทย และการศึกษาที่ไม่สอดคล้องกับสังคมจึงเป็นอุปสรรคในการพัฒนาองค์ความรู้ที่สอดคล้องกับสังคมในปัจจุบัน และสังคมที่ขาดทรัยพากรมนุษย์ที่มีความหลากหลายทางความรู้ ที่สอดคล้องกับความต้องการของสังคมดนตรีในยุคสมัยปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

1. สำหรับสถาบันในอุดมศึกษาที่มีรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 8 รายวิชานั้น สำหรับเนื้อหาด้านนี้อยู่ในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 7 และ 8

2. สำหรับสถาบันในอุดมศึกษาที่มีรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 6 รายวิชานั้น สำหรับเนื้อหาด้านนี้อยู่ในรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม 5 และ 6

3. สำหรับสถาบันในระดับอุดมศึกษาที่มีการเรียนการสอนด้านดนตรีสมัยนิยม ควรระบุเนื้อหาด้านโมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษา ซึ่งข้อมูลของคำอธิบายรายวิชานั้นอยู่ใน มคอ.2 หมวดที่ 3 ระบบการจัดการศึกษา การดำเนินการและโครงสร้างของหลักสูตร และ มคอ.3 หมวดที่ 3 ลักษณะและการดำเนินการ

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป

1. ศึกษาแนวทางการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษา ทางด้านบันไดเสียงและโมดอื่น ๆ โดยใช้เครื่องมือวิเคราะห์เอกสาร และการสัมภาษณ์ ในงานวิจัยเชิงคุณภาพ

2. ศึกษาวิเคราะห์หลักสูตรสาขาดนตรีสมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษา ของมหาวิทยาลัยดนตรีชั้นนำของโลก โดยใช้เครื่องมือวิเคราะห์เอกสาร และการสัมภาษณ์ ในงานวิจัยเชิงคุณภาพ

3. ศึกษาวิเคราะห์ประวัติศาสตร์เพลงสมัยนิยมที่เกี่ยวข้องกับประเด็นทาง สังคม การเมือง และเศรษฐกิจ โดยใช้เครื่องมือวิเคราะห์เอกสาร และการสัมภาษณ์ ในงานวิจัยเชิงคุณภาพ หรือเพิ่มเติมการตรวจสอบเครื่อมือในเชิงปริมาณ

บรรณานุกรม

กมลธรรม เกื้อบุตร. (2554). **กระบวนการสอนกีตาร์คลาสสิกของกรีตินันท์ สดประเสริฐ**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(ดนตรี)บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยมหิดล.

กมลธรรม เกื้อบุตร. (2559). **ดนตรีแจ๊สในสังคมไทย ยุคเริ่มต้น.** พิษณุโลก : มหาวิทยาลัยนเรศวร

กริชพล อินทนิน. (สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2561).

โกวิทย์ ขันธศิริ. (2558). **ดุริยางคศิลป์ตะวันตก (เบื้องต้น).** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2554). **หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส**. ค้นเมื่อวันที่ 1 สิงหาคา 2561. จาก http://www.music.su.ac.th/admissions/jazz.html

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทร์เกษม. (2559). **หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ 2559.** ค้นเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน 2561. จาก http://music.chandra.ac.th/PDF/WTMU-course-2559.pdf

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี. (2561). **หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต (ดนตรีสากล).** ค้นเมื่อวันที่ 23 มิถุนายน 2561. จาก http://music.human.sru.ac.th/curriculum/course-syllabus/

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (2558). **หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล หลักสูตรฉบับปรับปรุง พศ.2558.** ค้นเมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2561. จาก http://fofa.swu.ac.th/images/FOFA/TQF_2558/T2_BFA.music.pdf

คณะศิลปะศาสตร์ สถาบันการพลศึกษา วิทยาเขตมหาสารคาม. (2557). **รายงานสังเคราะห์งานวิจัยคณะศิลปะศาสตร์ที่ได้รับการเผยแพร่ประจำปีงบประมาณ พ.ศ 2556.** ค้นเมื่อวันที่ 10 พฤษภาคม 2561. จาก http://www.ipemk.ac.th/art/images/stories/data/57/research56.pdf

คธาวุธ ทั่งจันทร. (2557). **การศึกษาบทเพลงสกา-เร็กเก้ที่สำคัญในประเทศไทย.** วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนาบัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร.

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2561).

ฉลองชัย โฉมทอง. (2557). **ภาพสะท้อนทางการเมืองผ่านดนตรีเมทัลไทย : กรณีศึกษาวง Dezember.** วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนาบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ชัยวัฒน์ นำหน้ากองทัพ. (2559). **แนวทางการพัฒนาการเรียนการสอนปฏิบัติกีตาร์คลาสสิค ของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์.** วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

ฌานิก หวังพานิช. (2559, มกราคม). แนวทางการจัดการชั้นเรียนเพื่อการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ**, *20* (1), 2-10.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). **พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางคศิลป์.** กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดนตร์ เพ่งบุญ. (สัมภาษณ์, 6 สิงหาคม 2561).

ถาวร รัฒนปัญญา. (2560). **บันไดเสียงไดอาทอนิค.** ค้นเมื่อวันที่ 25 เมษายน 2561. จาก http://www.bsru.ac.th/identity/archives/152#.WdbpUWi0OUk

ธนกฤษ งามมีศรี. (2558). **การจัดการความรู้ (ด้านการวิจัย) ครั้งที่ 2 ภาคการศึกษาที่ 2 งานวิจัยวิทยาลัยนวัตกรรมการจัดการ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร.**

ธรรมรัตน์ ดวงศิริ. (2558). **Never again – ธรรมรัตน์ ดวงศิริ.** ค้นเมื่อวันที่ 10 สิงหาคม 2561. จาก https://www.youtube.com/watch?v=myfxV8rCslM

นพพร ด่านสกุล. (2557). **โหมด รากแก้วแห่งดนตรีสากล.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

เนติวิทย์ โชติภัทรไพศาล. (2561). **นักเรียนเลวในระบบการศึกษาแสนดี.** กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์สำนักนิสิตสามย่าน.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2550, ตุลาคม). ยุทธศาสตร์การบริหารจัดการการศึกษาดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม,** *26* (4), 27-44.

ประวิต เอราวรรณ์. (2556). **การวิจัยเชิงคุณภาพ.** ค้นเมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2561. จาก www.udru.ac.th/kmudru/document/research2.pdf

ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์. (สัมภาษณ์, 1 สิงหาคม 2561).

ลัญฉนะวัต นิมมานรตนกุล. (2552). **ทฤษฎีดนตรีตะวันตก.** นนทบุรี : นิมมานรตนกุล.

วิตต์ธาดา เภาคำ, ณัฐวุฒิ บริบูรณ์วิริย์. (2557, เมษายน). การนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนดนตรีโดยใช้ดนตรีคลาสสิกและดนตรีสมัยนิยมเพื่อพัฒนาทักษะเปียโนของนักเรียนระดับชั้นต้น. **วารสารอิเล็กทรอนิกส์ทางการศึกษา,** *9* (2), 201-214.

วิทยาลัยดุริบางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2561). **หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต ฉบับปรับปรุง พ.ศ 2561.** เอกสารประกอบคำอธิบายรายวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต.

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2560). **คู่มือการสอบระดับปริญญาตรี ปีการศึกษา 2560.** ค้นเมื่อวันที่ 10 มิถุนายน 2561. จาก https://www.music.mahidol.ac.th/wp-content/uploads/2014/08/Handbook_BM_2560.pdf

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. (2560). **หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต(ดนตรีตะวันตก).** ค้นเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน 2561. จาก https://mis3.bsru.ac.th/registrar/program_info.asp

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต. (2560). **หลักสูตรสาขาวิชาการผลิตดนตรี.** ค้นเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน 2561. จาก https://www.rsu.ac.th/music/CourseBachelor.aspx

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2561). **การเสนอบทความทางวิชาการดนตรี.** ปทุมธานี : อนันตนาค.

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

ศิลปะพร ศรีจั่นเพชร. (2560, มีนาคม). การวิจัยเชิงคุณภาพ. **วารสารวิชาชีพบัญชี,** *13* (37), 92-103.

สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. (2558). **กรอบมาตรคุณวุฒิระดับอุดมศึกษา.** ค้นเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 2561. จาก http://www.mua.go.th/users/tqf-hed/news/news7.php

สำโรง คำโมง. (2552). **ทฤษฎีดนตรีสากลฉบับสรรพสูตร.** กรุงเทพฯ : ฐานบัณฑิต.

เสรี แช่หลี้. (2545). **Rondo alla turca - เสลี แช่หลี้**. ค้นเมื่อวันที่ 1 สิงหาคม 2561. จาก https://www.youtube.com/watch?v=euPge5rmzjs

อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล. (สัมภาษณ์, 7 สิงหาคม 2561).

เอื้อมพร หลินเจริญ. (2555, กรกฎาคม). รายงานสังเคราะห์งานวิจัยคณะศิลปศาสตร์ ที่ได้รับการเผยแพร่ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2556. **วารสารการวัดผลการศึกษา,** *17* (1), 26-28.

Alexandes, J. & Sklaroff, P. (2014). **Guitar scales in context.** South carolina : Createspace independent publishing platform.

Australian guild of music and education. (2013). **Modern guitar syllabus.** Retrieved 1 June 2018. From http://www.guildmusic.edu.au/PDF/AGMED%20Syllabus/ModernGuitarSyllabus2013.pdf

Berklee college of music. (2001). **Bachelor of professional studies in guitar private lessons exclusive, private guitar instruction.** Retrieved 1 June 2018. From https://online.berklee.edu/guitar?pid=6383#!courses-tab

British and Irish modern music institute university of Sussex. (2018). **Guitar professional musicianship.** Retrieved 20 June 2018. From https://www.bimm.co.uk/study/courses/brighton/guitar/professional-musicianship-guitar-bn/

Creswell, J. W. (2009). **Research design qualitative, quantitative, and mixed methods approaches.** California : SAGE publication.

Clou, D. W. (2015). **Rock & roll's war against god.** Canada : Bethel baptist print ministry.

Conway, C. M. & Hogman, T. M. (2009). **Teaching music in higher education.** New York : Oxford university press.

Francis, L. H. & Dairianathan, E. (2015). Teaching and learning the electric guitar : a case study in a singaporean higher education teacher-preparation institution. **Journal of the international association for the study of popular music,** *5* (1), 81-99.

Gambale, F. (1985). **Frank Gambale – Credit reference blues**. Retrieved 15 May 2018. Form https://www.youtube.com/watch?v=AGWkN817SWo

Govan, G. (2015). **The aristocrats – Jack s back.** Retrieved 16 May 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=wJvHvjX5aLg

Henderson, S. (1997). **Dolemite – Scott Henderson.** Retrieved 10 May 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=2Q5BkubPGuY

Harrison, J. & Clapton, E. (1968). **While my guitar gently weeps – The beatles.** Retrieved 10 June 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=D-dONCnY_Yg

Hoffer, C. R. (1938). **Introduction to music education.** California : Wadsworth.

Incze, L. S. (2013). **Popular guitar pedagogy fostering traditional standards of musicianship in the culturally relevant classroom.** Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree of masters of arts in educational leadership mcgill university.

Issei Noro. (2015). **Time limit – Casiopea (Live in Japan 2015).** Retrieved 5 June 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=_LS-DT-B8Bc

----------. (1979). **Swallow – Casiopea.** Retrieved 5 June 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=yO0a_brS3YQ

----------. (1979). **Midnight rendezvous - Casiopea.** Retrieved 5 June 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=20dgGO7kzXM

Jonathan, Y. & Richaad, EB. (2016). **Carol of the bells (Metal cover) - Jonathan Young & Richaad EB.** Retrieved 10 May 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=3mBoBhNgz2c

Kolton, D. (2002). **Playing guitar: a beginner's guide.** New York : Andrew ebooks.

Krenz, S. (2010). **Learn & master spotlight series blues guitar.** Nashville : Legacy learning.

Leavitt, W. (1970). **Berklee basic guitar phase 1.** Boston U.S.A : Berklee press publications.

Lee, D. (2015). **A global approach to guitar tuition : developing an electric guitar metal-canon.** A thesis submitted for the degree of department of music the university of sheffield.

Leving, M. (1989). **The jazz piano book.** California : Sher music co.

Ligon, B. (2001). **Jazz theory resources.** Texas : Houston.

Loureiro, K. (2015). **Kiko Loureiro - Pau-de-arara.** Retrieved 13 May 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=YpWmUv_2A8M

Malmsteen, Y. J. (1986). **Liar – Yngwie J. Malmsteen.** Retrieved 10 May 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=GaUCs3SoD0g

Mcnally smith college of music. (2018). **Guitar performance degree.** Retrieved 10 June 2018. From http://www.mcnallysmith.edu/degrees-programs/music-performance/guitar

Morse, S. (1991). **The complete styles of steve morse.** New York : Manhattan music.

Page, J. (1975). **Ten years gone – Ledzeppelin.** Retrieved 5 May 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=kWbO9a1_Z3U

Petrucci, J. (1996). **Rock discipline.** California : Alfred music.

----------. (2007). **Dream theater – The dark eternal night.** Retrieved 20 June 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=_ZusDzbBrRY

----------. (2011). **Dream theater – Outcry.** Retrieved 26 June 2018. From https://www.youtube.com/watch?v=0SR3YZ_hiBc

Poutiainen, A & Lilja, E. (2012). Heavy metal and music education. **Electronic journal of the 5th intercultural arts education conference : design learning,** 517-526.

Przybylski, L. & Niknafs, N. (2015). Teaching and learning popular music in higher education Through interdisciplinary collaboration practice what you preach. **Journal of the International association for the study of popular music,** *5* (1), 100-123.

Satriani, J. (1993). **Guitar secrets.** New York : Cherry lane music.

Shuker, R. (2005). **Popular music the key concepts.** (2nd ed). New york : Routledge.

Shlomowitz, M. (2018). **Transformations in twentieth-century music : pop, jazz, art music and beyond.** Retrieves 10 May 2018. From https://www.southampton.ac.uk/courses/modules/musi1014.page#aims_and_objectives

Swanson, B. L. (2004). **Marco pereira : brazilian guitar virtuoso.** Thesis degree of master of music university of florida.

Vaillancourt, E. (2011). **Rock 'n' roll in the 1950s: rockin' for civil rights.** A thesis the degree of master of science in education the state university of new york college at brockport.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
รายนามผู้เชี่ยวชาญ

รายนามผู้เชี่ยวชาญ

1. อาจารย์กริชพล อินทนิน อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก
สาขาดนตรีสมัยนิยม วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
2. อาจารย์อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล อาจารย์พิเศษวิชาเครื่องเอก สาขาดนตรีเชิงพาณิชย์
คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
3. อาจารย์เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร อาจารย์ประจำวิชาดนตรีปฏิบัติ สาขาวิชาการผลิตดนตรี
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
4. อาจารย์ภาคภูมิ เตี๋ยวงษ์สุวรรณ์ อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสมัยนิยม
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
5. อาจารย์ดนตร์ เพ่งบุญ อาจารย์ประจำวิชาปฏิบัติกีตาร์ไฟฟ้า สาขาดนตรีสากล
มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ภาคผนวก ข
หนังสือราชการ

ที่ ศธ ๐๕๖๔.๑๔/ว. ๓๑๗

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๑๖ กรกฎาคม ๒๕๖๑

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เก็บข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน

เนื่องด้วย นายธนัญชัย ไกรเทพ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีตะวันตก(ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "การฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา" โดยมีคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

1. รองศาสตราจารย์ ดร.ไกวิทย์ ขันธศิริ ประธานกรรมการ
2. ดร.พนัง ปานช่วย กรรมการ
3. ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ กรรมการ

การทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาที่ทำการวิจัยจำเป็นต้องเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ ดังนั้นจึงใคร่ขอความอนุเคราะห์เก็บข้อมูลจากบุคลากรในหน่วยงานของท่าน เพื่อนำข้อมูลไปประกอบการวิจัยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาหวังว่าคงได้รับความอนุเคราะห์จากท่านและขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(นายวาปี คงอินทร์)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
ปฏิบัติราชการแทนคณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๐, ๑๘๑๓

รายชื่อหน่วยงานขอเก็บข้อมูล

ลำดับที่	หน่วยงาน
๑	คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
๒	คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
๓	คณบดีวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
๔	คณบดีวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๕	หัวหน้าภาควิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทร์เกษม

ที่ ศธ ๐๕๖๔.๑๔/พิเศษ

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒ ตุลาคม ๒๕๖๑

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน ดร.ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นายธนัญชัย ไกรเทพ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีตะวันตก(ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "การฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา" โดยมีคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

1. รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ประธานกรรมการ
2. ดร.พนัง ปานช่วย กรรมการ
3. ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ กรรมการ

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ดร.คณกร สว่างเจริญ)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๐, ๑๘๑๓

ที่ ศธ ๐๕๖๔.๑๔/พิเศษ

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒ ตุลาคม ๒๕๖๑

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน ดร.ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นายธนัญชัย ไกรเทพ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีตะวันตก(ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "การฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา" โดยมีคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

1. รองศาสตราจารย์ ดร.ไกวิทย์ ขันธศิริ ประธานกรรมการ
2. ดร.พนัง ปานช่วย กรรมการ
3. ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ กรรมการ

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ดร.คณกร สว่างเจริญ)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๐, ๑๘๑๓

ที่ ศธ ๐๕๖๔.๑๔/พิเศษ

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒ ตุลาคม ๒๕๖๑

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน ว่าที่ร้อยตรีชุมพร วรนุช

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นายธนัญชัย ไกรเทพ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีตะวันตก(ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "การฝึกปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา" โดยมีคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

1. รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ	ประธานกรรมการ
2. ดร.พนัง ปานช่วย	กรรมการ
3. ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ	กรรมการ

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ดร.คณกร สว่างเจริญ)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๐, ๑๘๑๓

ภาคผนวก ค
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured interview)

1. คำถามด้านวัตถุประสงค์ของการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

คำถามจากผู้วิจัย	ข้อคิดเห็นจากผู้ให้สัมภาษณ์
มีวัตถุประสงค์การสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกในระดับอุดมศึกษาอย่างไร	

2. คำถามด้านเนื้อหาการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยมโดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกจากอาจารย์ที่สอนรายวิชาปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม ในระดับอุดมศึกษา

คำถามจากผู้วิจัย	ข้อคิดเห็นจากผู้ให้สัมภาษณ์
2.1 เนื้อหาโมดลำดับที่ 1	
2.2 เนื้อหาโมดลำดับที่ 2	
2.3 เนื้อหาโมดลำดับที่ 3	
2.4 เนื้อหาโมดลำดับที่ 4	
2.5 เนื้อหาโมดลำดับที่ 5	
2.6 เนื้อหาโมดลำดับที่ 6	
2.7 เนื้อหาโมดลำดับที่ 7	

3. คำถามด้านกิจกรรมการสอนปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

คำถามจากผู้วิจัย	ข้อคิดเห็นจากผู้ให้สัมภาษณ์
3.1 มีการจัดเตรียมแผนการสอนอย่างไร	
3.2 มีการปรับพื้นฐานอย่างไร	
3.3 มีการสอนโดยสอดคล้องกับความหลากหลายทางประเภทของดนตรีในห้องเรียนอย่างไร	
3.4 มีรูปแบบการสอนในห้องเรียนอย่างไร	
3.5 มีการใช้สื่อการเรียนรู้อะไรบ้าง	

4. คำถามด้านการวัดผลและประเมินผลการปฏิบัติกีตาร์สมัยนิยม โดยใช้โมดในบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก ในระดับอุดมศึกษา

คำถามจากผู้วิจัย	**ข้อคิดเห็นจากผู้ให้สัมภาษณ์**
4.1 มีการทดสอบก่อนเรียนอย่างไร	
4.2 มีการให้แบบฝึกหัดอย่างไร	
4.3 มีการสอบเพื่อวัดผลและประเมินผลในรายวิชาอย่างไร	
4.4 มีการวัดผลด้านการนำโมดไปใช้ในเพลงสมัยนิยมอย่างไร	

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ภาคผนวก ง
แบบตอบรับในการเผยแพร่บทความวิจัย

ที่ อว.8606(นฐ)/5512

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ถนนบรมราชชนนี เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ 10170

18 มิถุนายน 2562

เรื่อง ตอบรับการนำเสนอผลงานวิจัย

เรียน นายธนัญชัย ไกรเทพ

ตามที่ท่านได้สมัครนำเสนอผลงานวิจัย การประชุมวิชาการเสนอผลงานวิจัยระดับบัณฑิตศึกษาแห่งชาติ ครั้งที่ 48 ร่วมกับการประชุมวิชาการบัณฑิตศึกษาระดับชาติและนานาชาติ ครั้งที่ 9 และการประชุมวิชาการ "ศิลปากรวิจัย" ครั้งที่ 11 ในวันที่ 13-14 มิถุนายน 2562 ณ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติ 6 รอบพระชนมพรรษา มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม บัณฑิตวิทยาลัย ขอเรียนให้ทราบว่า ผลงานวิจัยของท่านได้รับการคัดเลือกให้นำเสนอด้วยวาจา ในวันที่ 14 มิถุนายน 2562 และบทความวิจัยจะได้รับการจัดทำในรูปแบบรายงานการประชุม (Proceeding) พร้อมทั้งได้รับใบประกาศนียบัตรรับรองการนำเสนอผลงานในครั้งนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ และเข้าร่วมการนำเสนอผลงานวิจัย จักขอบคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.อธิกมาส มากจุ้ย)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยฝ่ายวิชาการและวิจัย
รักษาการแทน คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
โทร. 0-2849-7502-3

ภาคผนวก จ
สำเนาประกาศนียบัตรภาษาอังกฤษ

มหาวิทยาลัยราชภัฏบรมราชชนก
Bansomdejchaopraya Rajabhat University

This is to certify that

MR.TANANCHAI KRITAP

Achieved BSRU-TEST of English Proficiency (BSRU – TEP) level

B2

Given on 17th July 2017

Linda Gainma

(Asst. Prof. Dr. Linda Gainma)

President

No. CEFR 14320310/2560

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ นามสกูล	ธนัญชัย ไกรเทพ
วัน เดือน ปีเกิด	29 สิงหาคม พศ.2533
ที่อยู่ปัจจุบัน	60 หมู่ 4 ตำบลน้ำผุด อำเภอเมือง จังหวัดตรัง 92000
การศึกษา	มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เอกดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา